الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كلية الاداب والعلوم الإنسانية

قسم

اللغة العربية

تجليات التوظيف الأسطوري في شعر خليل حاوي

"ديوان نهر الرماد" أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب:

مصطفى بوبعيو

إشراف الدكتور:

رشيد قريبع

السنة الجامعية 2008 – 2009

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تمهيد

البعد الأسطوري و أثره في الشعر العربي الحديث و المعاصر

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تمهيد/ البعد الأسطوري وأثره في الشعر العربي الحديث المعاصر:

لقد ظلت غاية الإنسان الرئيسة هي البحث الدائب في محاولة فهم نواميس الكون وسننه، وكان عزيزا عليه التوغل في أعماقه نظرا لبداءة تفكيره التي لطالما كانت تقوده إلى معرفة سطحية للأشياء، ومن ثم أراد أن يوقف سيل تساؤلاته، ويضرب بحيرية المؤرقة التي جعلته يقف عاجبا مشدوها حيال هذه الظواهر والنواميس الكونية المختلفة بأن فسرها على وفق ما كانت تمليه سذاجته، وترتضيه سجيته، فما لبث إلى أن وجد الوعاء.. إنه الأسطورة التي أقنع نفسه التواقة إلى معرفة الحقيقة بأنها فسر لنواميس الكون الرحيب وخوارقه[1].

من ثمة عدت الأسطورة الجزء الناطق من الشعائر البدائية، فأقحمت في الشعر كعودة إلى منابع التجربة الإنسانية البكر، كما وأقحمت في الشعر لأنها تحمل عناصر تشبه مثيلاتها فيه، من أبرزها الخيال والصورة. وغير بعيد عن ذلك يذهب "محمد غنيمي هلال" إلى اعتبار الشعر لغة العصور الأولى حين يقول:"فكان الشعر لغة الصورة الميتافيزيقية الأولى، إذ إن الألفاظ نفسها كانت حافلة بالأساطير التي هيأت استخدامها فنيا لقيادة الجماعات...، وهم الشعراء، إذ إن روح الشعر هي التصوير، وبناء الصورة. فكأن الشعر وليد الأساطير وقوة إشعاع اللغة الأسطورية، على أن هذه الأساطير لم يكن يراها الأقدمون على أنها أوهام أو خرافات، بل حقائق حدسية رأوها بعين خيالهم"[2].

لعله ليس غريبا إذن، أن يُستخدم الشعراء الأسطورة،حيث عودة الشعر إليها إنما حنين لترب الطفولة، وإذ تتبنى القصيدة هذه الأسطورة، فلكي تستحيل في بنيتها طاقة خلاقة للأداء الشعري، فتفلت بذلك من آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق[3].

لكنه، وعلى الرغم من وشاجة الصلة بين الشعر والأسطورة، فإن معناها ما يزال غائماً حيث لا تفتأ الآراء حول تحديد ماهيتها تشكل خلافا جوهريا، وإذا حاولنا أن نقترب من مصطلح الأسطورة لغويا، فليس أقرب مما ذهب إليه ابن منظور، حيث ورد في

---

[1] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 13.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 363.

[3] رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1985، ص 295.

"فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً"

سورة الرَّعد/ من الآية 17.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإهداء

"إلى"

المستدين من سرها "إلى" دواخلي:

أعز نساء العالمين بعد "خير نساء العالمين"، أمي التي تجرعت عذابات العذراء فداء لي، وهي ما تفتأ تغص شوقا لرؤيتي مخلّصا..

والكريم بن الكريم أعز خلاني، أبي نبع الطيبة والصبر، وهو ما يفتأ يرهقه فجري الذي لمّا يفصح!

إليهما ولسان الحال بعدما استعصى البيان: عفوكما عفوكما، فإنه من عفو الله...

"إلى" الموحدين في الأرض، و ''أهل الكتاب'' - غير المغضوب عليهم ولا الضالين -.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة:

يعد خليل حاوي فاصلة كبرى من فواصل الشعر العربي الحديث، يشهد له كثير من الدارسين بعلو كعبه و رفعة هامته بين أقطاب هذا الشعر حتى أضحى لرسوخ قدمه فيه رائدا فذا من رواده. و من ثمة يمثل البحث في متن "خليل حاوي" الشعري سعيا دائبا في سبيل الكشف عما استجد على مستوى القصيدة العربية الحديثة في جوانب كثيرة منها، لاسيما ما اتصل بظواهرها الفنية.

و لعل ظاهرة الأسطورة شكلت أبرز الظواهر الفنية وقعا في شعر "خليل حاوي" حيث إن أعلى مراتب وعيه الشعري تجلت في عودته إلى الأسطورة بما مثلت لديه من عودة إلى أصول الشعر و ينابيعه، و لما انطوت عليه من صياغة مثلى لتجربة الإنسان الأولى، حيث انبرى يستلهمها كمادة تراثية خصيبة في شعره، و إذ راح ينهل من معينها فلوحدة النبع و صفائه بينها و بين الشعر من ناحية، ثم لنشدانه صوغ واقع أمته و تجربته الشعرية في آن معا صوغا جديدا من ناحية أخرى، و ذلك بتوسل أبعادها العميقة و دلالاتها البعيدة.

من أجل ذلك، فإن المطلع على إنتاج حاوي الشعري يلفي نسيجه الشعري في الأغلب نسيجا أسطوريا متجليا عبر ومضات أسطورية مستقاة من ينابيع التراث العربي تارة، و من أساطير مختلفة مظانها بين بابلية و سامية و مسيحية دينية طورا آخر.

إنه، و من إيماننا العميق بمترع خليل هذا، و بوعيه الأسطوري المتوهج، و انطلاقا من رؤياه النافذة، و من تجربته الشعرية الصافية المتفردة، و التي صيغت على صفاء تجربة الإنسان الأول و تفردها، بما الشعر و الأسطورة شكلا لغته البكر. إنه من هذا المنطلق و ضمن هذا الفلك جاء بحثنا حول ظاهرة الأسطورة وتجلياتها في متن "خليل حاوي" الشعري، و لعل ما كان يقف خلف اختيارنا هذا جملة دواع أهمها:

1. الصوت المدوي لشعر خليل حاوي بحد ذاته، و الذي سرعان ما لقي صداه و ترجيعه لدى متذوقي الشعر و نقاده، لما أحدث مذ أول عهده من هزة عنيفة على مستوى الشعر العربي الحديث، فالشاعر الذي إذ آمن بيقين انبعاث الأمة العربية، كان

يتوق في الحين نفسه [illegible] بالأسطورة وملامحها و رموزها.

2. بيد أن ذلك لم يكن غرض الشاعر منه توشيح قصائده و أناشيده و رصها بمختلف الأسماء الأسطورية، بل لجأ إليها لأجل استبدال واقع أمته العربية المترهل بواقع جديد ناصع يفجّره الاستلهام الأسطوري، وذلك عن طريق حسن استخدامها وإسقاطها على واقع أمته، لاسيما إذا أدركنا أن خليلا عاش بمجامع وجدانه كل مآسي الوطن و إحباطات الأمة و انكساراتها. و لعل هذا الهم الحضاري الثقيل الذي لطالما حمل عبئه، هو الذي جعله يترع إلى الأسطورة على غرار طائفة من رواد الشعر العربي الحديث، و لاسيما من عرف منهم "بالتموزيين".

إنَّ من بين ما كان يشدنا إلى دراسة شعر خليل حاوي مرتبته العالية ليس كرائد من رواد الشعر العربي الحديث فحسب، بل لصفاء تجربته و نبلها، و لعل ذلك يرجع إلى ميزة أخلاقية فطر عليها، هي نبل الذوق و الوجدان، فضلا عن عمق تجربته الشعرية هذه، و التي نبعت من ثقافة عميقة و مهذبة في آن، و ليس غريبا ذلك إذ هي ثقافة كانت تستجمع من أعماق المجتمع العربي و الشرقي على عمومه. ثم إن سر استشرافه على أعلى قمم الشعر العربي الحديث، كان وليد حسه الإبداعي النابع من مجمع ينابيع التراث العربي العريق الذي عشقه إلى حد الهيام.

3. لقد لحظنا أنَّ أغلب الدراسات التي التفتت إلى شعر حاوي كانت في مجملها دراسات عامة اتسمت بطابع التقليدية، و هي و إن التفتت إلى الأسطورة أحيانا، فإنها لم تتحسس عمق رؤيا خليل، الناتج من افتتان كبير في استلهامها.

غير أن مقدرة حاوي العجيبة في توظيف الأسطورة و استدعائها، لم تتوقف عند مجرد إجادة الاستلهام، بل جاوزت ذلك إلى مقدرته على تحوير مضامينها و أبعادها، لا بل تعدت ذلك كله إلى حد إبداع رموز أسطورية جديدة، أضفت هالة من التقديس على عالم حاوي الشعري. و هنا واسطة القلادة، حيث يلمح الوعي الأسطوري الأكبر على مستوى شعره، كان إبداعه هذه الرموز الأسطورية. و لا مشاحة أن ذلك أدخل في جوهر الاستلهام و براعته، و لعل من الدالة على قوته الترميزية بعض عناوين أناشيده، على غرار

البحار و الدرويش و رمزيتهما، كسمة متألقة، و كسلم مومئ إلى وعي أسطوري نافذ و عميق.

كما تجلت طاقته الترميزية كذلك على مستوى الرمز الديني، أو – بالأحرى – أسطرة الرمز الديني المستلهم بوجه خاص من الكتاب المقدس بعهديه، على غرار "المسيح" و "الصديقة أمه" – عليهما السلام – .

4. غير أن أكبر دواعي توقنا إلى دراسة شعر حاوي من الزاوية الأسطورية، كان ذلك التناغم المطلق بين عقيدتين اثنتين – في الواقع –، أما إحداهما، فنستطيع أن نسميها عقيدة بعثية "وثنية"، قوامها الرمز "التموزي"، و الذي تردد كثيرا على مستوى الشعر العربي الحديث، و أما الأخرى، فيمكن نعتها بالعقيدة البعثية "المسيحية" لاسيما ما ارتبط منها بأسطرة "المسيح" على الرغم من كونه رمزا دينيا فحسب، يشير إلى السيد "المسيح" – عليه السلام –، و مع ذلك أبدع خليل في جعل هذا الرمز يتناغم مع سياقات أسطورة "تموز" و "بعل" و "العنقاء"... و التي يجمع بينها و بين "المسيح"، الموت/ الصلب، والانبعاث/ الخلاص، وهي معانٍ متشابهات، استطاع الشاعر أن يجعل منها لحمة واحدة فضلا عن تشابهها و تقاربها الدلالي.

ومن تلك الدوافع – و غيرها – تولدت لدينا الرغبة الملحة في ولوج عالم الأسطورة الحالم، و اشتدت رغبتنا أكثر عندما رأينا رائد الشعر العربي الحديث يفتن في إعادة تشكيلها و صوغها من جديد على غير الصورة التي صاغها عليها إنسانها الأول. وبعد وقوفنا على أعمال الشاعر و لاسيما مجموعة "نهر الرماد"، خصب تجربته الشعرية، والتي رسم فيها نهجا أسطوريا سار على هدي منه جيل من الشعراء من بعده، لما أفصح فيه عن مقدرة فائقة في الاستلهام الأسطوري؛ و من ثم ذهبنا نسعى مع "خليل حاوي" لنستعيد معه الزمن المقدس الأول – زمن الأسطورة – و الذي فتق عملية الخلق الشعري لديه، و فجر الاستلهام في تجربته.

و من وحي ذلك، وسمنا بحثنا بـ: تجليات التوظيف الأسطوري في شعر خليل حاوي" متخذين من مجموعة "نهر الرماد" أنموذجا له، فقسمناها إلى تمهيد مسبوق بهذه

المقدمة، ثم أربعة فصول منها: فصلان تأصيليان و مثلاهما تحليليان، لتأتي الخاتمة في ذيل البحث.

عرضنا في التمهيد إلى معنى الأسطورة في اللغة، ثم مقاربة معناها في الاصطلاح، محاولين تفرس البعد الأسطوري في الشعر، و اجتلاء وشائج الصلة بينما، غير مغفلين الإشارة إلى دور الأسطورة الخطير في الشعر العربي الحديث؛ خصوصا و نحن نهمّ بدراسة شعر رائد من روّاده.

أمّا الفصل الأول، فعنوناه بـ: "المؤثرات الفاعلة في تكوين خليل حاوي"، أشرنا فيه إلى البيئة المكانية التي ولد فيها و ترعرع، و ما كان لها من بليغ أثر في تكوينه الاجتماعي و التعليمي، كما وذكرنا بإجمال موجز مركز آثاره الأدبية، و هي بالمحصلة خمس مجاميع شعرية جمعت في ديوان بعنوان "ديوان خليل حاوي" هوهو الذي اتخذناه مصدر مادته الشعرية. كما وألمحنا إلى حس خليل النقدي، حيث إنه عرف كذلك ناثرا ناقدا.

و أما الفصل الثاني الموسوم بـ:"مرجعيات التوظيف الأسطوري في شعره"، ففيه لامسنا بعض مظان الأسطورة في شعره، و الأصول التي كان يستلهم منها عالمه الأسطوري و يؤسس له، بدءًا بأساطير الموت و الانبعاث و تعدد مصادرها ومرجعياتها من عربية و سامية و بابلية... مرورا بالأسطورة الدينية، حيث أشرنا إلى ما فعلته المسيحية في شعره الأسطوري من خلال أساطير "المسيح"، و "لعازر" و "الأم"... و هي نماذج برزت في شعره بصورة لافتة، غالبا ما كان يرجع فيها إلى "العهد الجديد" من "الكتاب المقدس" الذي يعد أحد أهم مصادره الأسطورية. كما رأينا في أثر "إليوت" مرجعية من مرجعياته الأسطورية، و لو بدرجة أقل إذا ما قيست إلى المرجعيات "الأصول". وأيًّا ما كانت الحال، فقد شكلت "الأرض الخراب" نهجا أسطوريا اقتفى هديه جل شعراء الأدب العربي الحديث بمن فيهم خليل نفسه. و الذي طالت تأثيرات "ت.س. إليوت" شعره.

ثم جاء الفصل الثالث معنونا بـ:"ديوان نهر الرماد بين الأسطورة و الراهن"، و هو أحد فصلي الدراسة التحليلية – عكفنا فيه بالدرس على استيحاء بعض تجليات استخدام الأسطورة في رموز حاوي الأسطورية، مما يفصح عن وعي أسطوري نافذ بدأ مبكرا مع

"البحار و الدرويش" ليتجلى بعمق أكبر في تجربتيه السدومية و التموزية على حد سواء، و هما التجربتان اللتان لم تكونا ردحا بمنأى عن إيمانه العميق بالإنجيل الذي رأينا كيف أسطر منه للرمز الديني المسيحي في سياقات الانبعاث الحضاري، و من ثمة اندغمت عقيدته المسيحية "البعثية" بعقيدة الانبعاث الشاملة التي آمن بها في شعره الأسطوري بصورة أخص، و في منتجه الشعري بشكل عام.

لنختتم فصول هذا البحث بسفر رابع أخير، تطرقنا فيه إلى قطبين رئيسين هما أساس تجربته الشعرية، و يتصل الأمر بالرؤيا و الإيقاع، لكونهما يعدان أخطر عناصر الشعر العربي الحديث على وجه الإطلاق، و ارتأينا الجمع بينهما في فصل واحد لارتباط كل منهما بالآخر، ارتباطا عميقا، و إذا كانت الرؤيا الشعرية قد اصطبغت في مجملها بصبغة الانبعاث عند هذا الشاعر، فإنّ الإيقاع الشعري كان أقرب إلى المأساوية منه إلى أي شيء آخر،و هنا ينبغي الإشارة إلى أننا كنا نقصد من الإيقاع لونه أكثر من وزنه – بمعنى آخر – ، السمت الإيقاعي الداخلي المرتبط بالحالة النفسية عند الشاعر، لذلك ألفيتنا لم نركز على المعنى التقليدي الاصطلاحي الشهير للإيقاع من حيث كونه تقسيما لزمان اللحن بنقرات تقدر بحد ذاتها زمنيا. و على صلة هذا المعنى بما كان يذهب فيه حاوي من مذهب في إيقاع الشعر ، فإنه كان يعنى أكثر بالإيقاع الداخلي أو بالحالة النفسية الداخلية، و هو الملمح الإيقاعي الأكبر الذي أردنا استيضاحه في هذا المقام من البحث.

على أن نخلص في الخاتمة إلى جملة من النتائج التي انتهى إليها هذا البحث.

و حري بالإشارة إلى أننا اعتمدنا المنهج النقدي الأسطوري في البحث، و كان استخدامنا له نابعا من الاتحاد بين طبيعتي الشعر و الأسطورة، كما أفدنا من المنهج الوصفي التحليلي إفادة قصوى في أثناء محاولة رصد بعض تجليات الأسطورة و ملامحها الجمالية على مستوى القصائد المدروسة، و استعنا كذلك بآليات بعض المناهج الأخرى على غرار المنهج الإحصائي الذي ظهرت بعض ملامحه في أنشودة "بعد الجليد"، و أيا ما كان الأمر فإن هذه المناهج و الآليات جميعها يمكن أن تصب في منهج واحد متكامل كنا نحاول الاستمساك ببعض خيوطه لندنو بكل ما استطعنا إلى ما يسميه "أنس داود" بمنهج خدمة النص.

أما المراجع التي حددت لنا مسار هذا البحث، فجلها دراسات أكاديمية ذات صلة عميقة و مباشرة بالأسطورة في الشعر كدراسة أنس داود "الأسطورة في الشعر العربي الحديث"،و هي دراسة قيمة أفدنا منها كثيرا لاسيما من منهجها المذكور الذي دأب عليه أنس داود. كما ينبغي الإقرار بفضل الدراسات النقدية الجادة لنقاد و أدباء عاشوا تجربة حاوي الشعرية، نذكر من ذلك على وجه التمثيل لا الحصر، دراسة ريتا عوض القيمة "أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث"، و هي دراسة شرحت لنا بمبضع الجراح مسائل الرؤيا و الموقف الحضاري في شعر خليل وسائر الشعراء التموزيين الذين تطرقنا إليهم، رغم أن"ريتا عوض" لم تعرض إلى الاستخدام الفني للأسطورة لدى كل من هؤلاء. و لابد من الاعتراف كذلك بفضل دراسة أسعد رزوق "الشعراء التموزيون"، التي ألقت الضوء على الاستخدام الفني للأسطورة لدى هؤلاء و من بينهم خليل حاوي، دون أن نغفل دراسة إيليا حاوي شقيق خليل، في جزئيه القيمين "خليل حاوي في سطور... " و "خليل حاوي في مختارات..."، و دراسات أخرى لا يسع المقام لذكرها.

هذه بعض الدراسات الجادة التي تتلمذنا على صفحاتها ذات الزاد المعرفي الثري، و تعلمنا من شذراتها بعض أبجديات الفلسفة الانبعاثية في شعر حاوي كما في الشعر العربي الحديث على عمومه.

و لعل القصور الذي ليس له من بد أن يتراءى للمطلع على هذا البحث المتواضع، عائد إلى حزمة من العقبات اعترضت سبيلنا، أبرزها: مشقة البحث أولا في موضوع هو غاية في الخطورة كالأسطورة، حيث إنه من الصعوبة بمكان الخوض فيها و ركوب خطرها،و بخاصة بالنسبة إلى مبتدئ في البحث. و من وحي ذلك كله، استعصى علينا حقل الأسطورة المعرفي الواسع العميق، فشق علينا تبعا لذلك منهج التعامل معها.

بالإضافة إلى ذلك، أعاقنا كثيرا قلة الدراسات التي عنيت بموضوع الأسطورة في شعر خليل حاوي مما ترتب عليه عسر الإحاطة بتجربته الشعرية لقاء تعدد روافدها و عمق اتجاهاتها و مذاهبها.

و برغم ذلك حاولنا بكل ما أوتينا من جهد تذليل هذه العقبات بفضل توجيهات أستاذنا المشرف "رشيد قريبع" الذي أشهد بسعة قلبه و صبره الجميل علينا، حين كان يلح

علينا بالاجتهاد، و كنا نستحي في السعي إليه ووتيرة البحث تسير على استحياء. شكر الله له نصحه العلمي و توجيهه، و شكر له تواضعه الجم الذي لم يزده إلا رفعة و محبة في قلوبنا.

كما لا يسعنا إلا التوجه بالثناء إلى كل أساتذتنا الأفاضل، و بأخص العرفان إلى الأخت الفاضلة، أستاذتي الدكتورة "آمال لواتي" التي كانت تغدق علينا بأعز ما تملك من مادة علمية تدخل في صميم بحثنا. أشهد بأنها نبع من الخير صاف زلال،و لانملك إلا أن نسأل لها الله – عز و جل – شربة من الحوض لا مظمأ بعدها أبدا. كذلك نقدم خالص العرفان إلى زملائنا الطلبة و إلى كل من ساعدنا و لو بنبل وجدان.

وأتوجه بالشكر الخالص في الأخير إلى لجنة المناقشة، التي ستنبري لقراءة هذا البحث، فتصوب ما اجترح فيه من زلل، و تقوم ما اعوج من منهاجه.

على أمل أن يكون هذا المجهود المتواضع قد اقترب من توظيف خليل حاوي للأسطورة، كما نأمل أن نكون وفقنا إلى حد ما في ملامسة تجلياتها في شعره.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تمهيد/ البعد الأسطوري وأثره في الشعر العربي الحديث المعاصر:

لقد ظلت غاية الإنسان الرئيسة هي البحث الدائب في محاولة فهم نواميس الكون وسننه، وكان عزيزا عليه التوغل في أعماقه نظرا لبداءة تفكيره التي لطالما كانت تقوده إلى معرفة سطحية للأشياء، ومن ثم أراد أن يوقف سيل تساؤلاته، ويضرب بحيرية المؤرقة التي جعلته يقف عاجزا مشدوها حيال هذه الظواهر والنواميس الكونية المختلفة بأن فسرها على وفق ما كانت تمليه سذاجته، وترتضيه سجيته، فما لبث إلى أن وجد الوعاء.. إنه الأسطورة التي أقنع نفسه التواقة إلى معرفة الحقيقة بأنها فسر لنواميس الكون الرحيب وخوارقه[1].

من ثمة عدت الأسطورة الجزء الناطق من الشعائر البدائية، فأقحمت في الشعر كعودة إلى منابع التجربة الإنسانية البكر، كما وأقحمت في الشعر لأنها تحمل عناصر تشبه مثيلاتها فيه، من أبرزها الخيال والصورة. وغير بعيد عن ذلك يذهب "محمد غنيمي هلال" إلى اعتبار الشعر لغة العصور الأولى حين يقول:"فكان الشعر لغة الصورة الميتافيزيقية الأولى، إذ إن الألفاظ نفسها كانت حافلة بالأساطير التي هيأت استخدامها فنيا لقيادة الجماعات...، وهم الشعراء، إذ إن روح الشعر هي التصوير، وبناء الصورة. فكأن الشعر وليد الأساطير وقوة إشعاع اللغة الأسطورية، على أن هذه الأساطير لم يكن يراها الأقدمون على أنها أوهام أو خرافات، بل حقائق حدسية رأوها بعين خيالهم"[2].

لعله ليس غريبا إذن، أن يستخدم الشعراء الأسطورة،حيث عودة الشعر إليها إنما حنين لترب الطفولة، وإذ تتبنى القصيدة هذه الأسطورة، فلكي تستحيل في بنيتها طاقة خلاقة للأداء الشعري، فتفلت بذلك من آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق[3].

لكنه، وعلى الرغم من وشاجة الصلة بين الشعر والأسطورة، فإن معناها ما يزال غائماً حيث لا تفتأ الآراء حول تحديد ماهيتها تشكل خلافا جوهريا، وإذا حاولنا أن نقترب من مصطلح الأسطورة لغويا، فليس أقرب مما ذهب إليه ابن منظور، حيث ورد في

---

[1] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 13.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 363.

[3] رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1985، ص 295.

مادة سطر: "والأساطير: الأباطيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها، واحدها إسطار، وإسطارة بالكسر، وأُسْطير وأسطيرة وأسطور وأسطورة، بالضم... يقال سطَّر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسطر."[1]

و قد ورد في القرآن الكريم:"و إذا تتلى عليهم آياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا. إن هذا إلا أساطير الأولين"[2]، وكذلك ورد فيه:"وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا"[3]، فجاءت لفظة "أساطير" لتعني ما لا أصل له من أحاديث باطلة ملفقة.

كما جاء في أحد القواميس الفرنسية أنها أحدوثة أو حكاية خارقة، غالبا ما تكون أصولها شعبية... أو هي عرض أحداث أو شخصيات، وجودها التاريخي وجود واقعي أو مسلم به، غير أنها حرفت أو ضخمت عن طريق المخيلة الجماعية[4]. على أن معنى الأسطورة والخرافة متقارب جدا في جل القواميس الفرنسية.

و مهما يكن، فلقد تاه الباحثون في محاولاتهم رسم تحديد واضح لمعالم هذه الكلمة، و لم يكادوا يجتمعون على تعريف شامل لجميع نماذجها ووظائفها. ولعل مرسيا إلياد، كان – مع إقراره بصعوبة إيجاد تعريف جامع لها –، أقرب الباحثين في ملامسة معناها الشامل بقوله:"الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي، هو زمن "البدايات". بعبارة أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون Cosmos مثلا، أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من نبات أو مسلكا يسلكه الإنسان.. أما أشخاص الأسطير فـ: "كائنات عليا" نعرفهم بما صنعوه في الأزمنة القوية، ذات التأثير الفعال، وهي أزمنة "البدايات". فالأسطير تكشف، إذن،

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، م3، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص 285.

[2] القرآن الكريم، سورة الأنفال، الآية 31.

[3] القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية 5.

[4] Paul Robert, Dictionnaire alphabétique de la langue française, société du nouveau Littré, Partie 1/6, Ed. 1959, P. 722.

أ. البيئة وطبيعة التعلم:

في قرية من قرى جبل الدروز بسورية اسمها قرية "الهوية" من عام 1919 أبصر خليل سليم الحاوي النور. فحين كانت والدته سليمة عطايا تهم بالعودة إلى بلدتها الشوير رفقة زوجها سليم الحاوي، تنهمر ثلوج كثيفة على جبل الدروز، فتقفل كل الطرق مما صعب السفر. فغادر سليم الحاوي إلى الشوير بمفرده تاركا زوجته في الهوية، حيث شاءت هنا الأقدار أن يولد الصبي، ويسمى خليلا تيمنا باسم جده لأبيه خليل يوسف الحاوي. وكان ما يزال إذ ذاك جده حيا، لكنه توفي قبيل عودة ابنه خليل سليم الحاوي إلى الهوية بقليل فلم يدركه.. وكان خليل الجد كثير الترحال إلى استراليا التي غالبا ما كان يعود منها بأموال كثيرة، فيشتري عقارات في الشوير، سوق المنطقة ومركزها التجاري الأول الذي يرتاده أبناء المنطقة لغرض التبضع[1].

بعد بشارة الوالد بابنه البكر، أخذ الأسرة من الهوية ورجع قافلا إلى الشوير ولما يجاوز خليل بعد شهره الثالث، وكان لآل حاوي ميراث كما يروي شقيقه إيليا:"وفي حوزتي صك قسمة الأرزاق بين جدي وإخوته وكانوا ثلاثة، وقد قسم لكل منهم نحو عشرة عقارات في البلدة – أي الشوير – ... إلا أنها بقيت كلها في زمن الحرب الكبرى... وحين رجع والدنا من جبل الدروز قبيل ولادة أخي خليل، ألفى خالته... وقد باعت البناء الذي كان أول ما بني في ظهور الشوير مع الأرزاق التي كانت حوله[2]". ولأجل استعادة منزل والده رفع الوالد دعوى قضائية، إلا أن المحاكم كانت تماطله حتى أوشك المبلغ الذي عاد به من جبل الدروز على النفاذ. أو كل محاميا وعاد إلى العمل، ولكن الدعوى ضاعت مع الزمن، ولم يستفد لا البناء ولا الأرزاق حوله. وكان الوالد ما يزال يأسى لذلك، وكم كان خليل الإبن البكر يسمع أباه شاكيا الأقدار، ومن حسن حظه كان للعائلة منزل آخر في الشوير كانت تسكنه خالة الوالد وزوجته مع ابنيها، وهناك ترعرع خليل حاوي بين الأقارب محبوبا مدللا، والوالد يغيب شهورا تارة في جبل الدروز وتارة في الجولان وأخرى في حوران، حيث يعمل في ورش البناء... وبعد حين أرسل خليل

---

[1] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ج1، دار الكتاب، ط1، 1984، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

ولعل ذلك تؤيده نظرة عامة عن بعض هذه الآثار الإنسانية مثل: الإلياذة والأوديسة، والفردوس المفقود، وقابيل، ودونتي، وبروميثوس طليقا، وملتن، وشللي... وما إليها من هذه الآثار الإنسانية العظيمة.

أما على مستوى الشعر العربي الحديث، فلو حاولنا إلقاء إطلالة على القصيدة العربية، منذ أن انبعثت على يد البارودي لوجدنا نسيجها يحتوي على إشارات أسطورية مستقاة من التراث العربي، أو من الأساطير اليونانية، أو أساطير من مصادر أخرى. حيث كان شعر البارودي ومن ينتمون إلى مدرسة الإحياء كشوقي وحافظ، ذا جو أسطوري صنعه التراث العربي في الغالب، في حين نزعت مدارس التجديد: (الديوان والمهجر وابوللو)، إلى استخدام بعض الأساطير اليونانية استخداما حذرا[1].

بينما توجت مدرسة الشعر الحر على مستوى الشعر المعاصر، في أعماق الأسطورة، ملتمسة مظانها من يونانية وفينيقية وبابلية أشورية... ويُلمس هذا العمق على مستوى جماعة "شعر" ولاسيما من أطلق عليهم اسم "التموزيون"، كيوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي، وخليل حاوي. فهؤلاء جميعهم كانوا يحملون هما قوميا وحضاريا ثقيلا ناجما عن واقع الأمة العربية المؤلم، وأوضاعها السائدة آنئذ، وهذا ما يترجم إلحاحهم على أسطورة الموت والانبعاث المتمثلة في رموز: تموز وعشتروت، أدونيس وفينوس، أوزيريس وإيزيس، العنقاء، الفينق، المسيح.. وهي رموز عدت القاسم المشترك لمرحلة شعرية كاملة، عبرت بواسطتها القصيدة العربية الحديثة عن انعطافة المخيلة الشعرية العربية الحديثة، من فضاضة الخطابة إلى خصوبة الرؤيا، ومن محدودية الموضوع إلى عمق التجربة.

و استحق خليل حاوي من بين كل هؤلاء لقب شاعر الانبعاث الأول، لما احتفى به شعره من رموز أسطورية حافلة برؤيا الانبعاث ومبشرة بخلاص قريب. وسنرى مصداق ذلك حين نعكف بالدرس والتحليل على استخدامه الأسطورة في شعره.

---

[1] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص 25.

و أيا ما كانت الحال، فلقد كان للأسطورة بعد عميق في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وانجلى دورها الخطير في نقل القصيدة الحديثة إلى ساحة الدرامية، حيث ألبسها الشاعر المعاصر رداء معاناة الإنسان العربي، وحملها مآسيه وهمومه، وذلك من خلال تحمليها عبء التجربة كجسر يصل الماضي بالراهن، ومن ثم استشراف المستقبل. وهي إذ استلهمت فلم تستلهم بالمعنى التاريخي كمادة غفل، إنما بمعناها الحضاري، حيث وهبها الشاعر العربي المعاصر ملامح العصر[1].

و على مستوى الرؤيا، جسد الشعراء الأسطوريون، ردا حازما على حالات الجمود والترهل التي أصابت الأمة في مقاتلها، فمثلوا باستحقاق ضمير هذه الأمة الواعي، وتجلى ذلك في النأي بالقصيدة عن تمويه الحقائق والتغطية على المظالم[2]، فصارت من ثمة تحمل رصيدا إنسانيا غنيا، وذلك من خلال دور الكشف الذي دأبت على ممارسته، وهو الكشف في وضع عربي متردٍ لم يكن بدا من إصلاحه.

نخلص إلى القول: إن الشعراء المعاصرين عند استدعائهم الأسطورة، إنما كانوا يتوقون إلى تحقيق أبعادها ودلالاتها البعيدة، لعل من أهمها إبراز الذات العربية المكبوتة، وتقديم البديل لراهن الأمة المتناقض من ناحية، ثم رفض قوانين القهر والضيم وكشف ما خفي في النفس من انكسارات وإحباطات من ناحية أخرى[3]. كل ذلك جعلهم يستعينون بالأسطورة ليزرعوا بوساطتها الحياة في التجربة الشعرية، ومن ثم خلق عالم نقي غض متجدد.

---

[1] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 346

[2] المرجع نفسه، ص 347.

[3] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص 25.

الشق التأصيلي

للبحث

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول

المؤثرات الفاعلة في تكوين خليل حاوي

أ. البيئة و طبيعة التعلم.

ب. آثاره الأدبية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أ. البيئة وطبيعة التعلم:

في قرية من قرى جبل الدروز بسورية اسمها قرية "الهوية" من عام 1919 أبصر خليل سليم الحاوي النور. فحين كانت والدته سليمة عطايا تهم بالعودة إلى بلدها الشوير رفقة زوجها سليم الحاوي، تنهمر ثلوج كثيفة على جبل الدروز، فتقفل كل الطرق مما صعب السفر. فغادر سليم الحاوي إلى الشوير بمفرده تاركا زوجته في الهوية، حيث شاءت هنا الأقدار أن يولد الصبي، ويسمى خليلا تيمنا باسم جده لأبيه خليل يوسف الحاوي. وكان ما يزال إذ ذاك جده حيا، لكنه توفي قبيل عودة ابنه خليل سليم الحاوي إلى الهوية بقليل فلم يدركه.. وكان خليل الجد كثير الترحال إلى استراليا التي غالبا ما كان يعود منها بأموال كثيرة، فيشتري عقارات في الشوير، سوق المنطقة ومركزها التجاري الأول الذي يرتاده أبناء المنطقة لغرض التبضع[1].

بعد بشارة الوالد بابنه البكر، أخذ الأسرة من الهوية ورجع قافلا إلى الشوير ولما يجاوز خليل بعد شهره الثالث، وكان لآل حاوي ميراث كما يروي شقيقه إيليا:"وفي حوزتي صك قسمة الأرزاق بين جدي وإخوته وكانوا ثلاثة، وقد قسم لكل منهم نحو عشرة عقارات في البلدة – أي الشوير – ... إلا أنها بقيت كلها في زمن الحرب الكبرى... وحين رجع والدنا من جبل الدروز قبيل ولادة أخي خليل، ألفى خالته... وقد باعت البناء الذي كان أول ما بني في ظهور الشوير مع الأرزاق التي كانت حوله[2]". ولأجل استعادة منزل والده رفع الوالد دعوى قضائية، إلا أن المحاكم كانت تماطله حتى أوشك المبلغ الذي عاد به من جبل الدروز على النفاذ. أو كل محاميا وعاد إلى العمل، ولكن الدعوى ضاعت مع الزمن، ولم يستفد لا البناء ولا الأرزاق حوله. وكان الوالد ما يزال يأسى لذلك، وكم كان خليل الإبن البكر يسمع أباه شاكيا الأقدار، ومن حسن حظه كان للعائلة منزل آخر في الشوير كانت تسكنه خالة الوالد وزوجته مع ابنيها، وهناك ترعرع خليل حاوي بين الأقارب محبوبا مدللا، والوالد يغيب شهورا تارة في جبل الدروز وتارة في الجولان وأخرى في حوران، حيث يعمل في ورش البناء... وبعد حين أرسل خليل

---

[1] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ج 1، دار الطليعة، ط 1، 1984، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

إلى مدرسة ملكة ومرتا وهما معلمتان إنجليزيتان شقيقتان، تخرج عليهما معظم أبناء البلدة، وفي مرحلة الطفولة هذه كان الإنجيل أول ما اطلع عليه خليل حاوي، ولما بلغ عشرا التحق بالمدرسة الوطنية العالية، ليستقيل بعد متابعة الدراسة فيها بعد ثلاث سنوات طلبا للرزق، لاسيما بعد مرض أم بوالده فأقعده عن النشاط[1]. وهنا ضاقت على خليل الدنيا كما يروي هو نفسه لـ ساسين عساف "محطات من سيرته:"مرض والدي ولي من العمر اثنتا عشرة سنة.... ضاقت بنا سبل العيش فتحتم عليَّ، وانا كبير أخوتي، أن أترك المدرسة وأبدأ العمل كما يبدأ الكثير من الشويريين فاعلا. ومن أوجع الذكريات أنه كان علي أن أحمل الحجارة في رصف الطريق وزملائي الطلاب يتحدثون إلي مع أني كنت أنعم من قبل بحياة مترفة.... كنت أيام العطلة ألزم البيت لأنني افتقر إلى ثوب جيد يصلح أن يلبس في هذه المناسبات. وكنت أحس بكآبة وسأم فاسأل لماذا تزوج أبي وأنجبني؟!.... وفي الرابعة عشرة عملت متدربا في التطبيين والتبليط، كان يبدأ العمل قبل طلوع الفجر ولا ينتهي إلا عند الغروب. وما زلت أذكر الحذاء الذي كان يتضح بماء الكلس فيؤثر في جلد رجلي تأثيرا قد يبلغ حد التقسخ..."[2].

هذه النبرة الحزينة، يروي خليل حاوي لساسين عساف بعضا من سيرته وهو يعتصر ألما، ربما كانت هذه الظروف القاسية التي عاشها سببا في وعيه العميق وفي إحساسه الكبير بعمق مأساة الأمة العربية، وقد يكون ذلك أو جزء منه سببا في اشتعال جذوة وعيه بقضاياها، ولعل أوثق الشهادات في هذا السياق ما جاء على لسان ريتا عوض حين تقول:"كان خليل حاوي من الشعراء الرواد الذين التزموا بقضايا الحضارة العربية ، وعاش مأساة الإنسان العربي الذي يعي حقيقة التحديات التي تواجهها حضارتنا، والمأزق الذي يبدو أحيانا كأنها وقعت فيه، ولم تجد لتتنفس منه خلاصا."[3].

---

[1] جميل جبر، خليل حاوي، من سلسلة شعراء لبنان – ، دار المشرق – بيروت – ط1، 1991، ص 21.

[2] ساسين عساف، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 26 «عدد خاص خليل حاوي»، 1983، ص 101.

[3] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص 113.

لقد ترعرع خليل، إذن، في بيئة محافظة متمسكة بتقاليدها القروية – تقاليد النخوة والأصالة –، فكان ممتدا من أصالة بيئته إلى أصالة الإنسان فيه، لم يكن يتصرف إلا من دواخل فطرة سليمة البناء، فأحب الطبيعة بخضرها وجداولها، وهو ما يزال مثل ذلك إلى أن أتته قوافي الشعر طائعة، فصار نبعا شعريا كمن فيه الخصب.

أما مدرسته الأولى، فكانت الأم، حيث تعلم خليل مبادئ القراءة على يد والدته، وعلى الرغم من أنها تركت مقاعد الدراسة باكرا بسبب الحرب، إلا أنها كانت تجهد نفسها بما تيسَّر لديها من أجل تعليم ابنها بعض مبادئ القراءة والكتابة، فكانت الأم أول معلم أهله لأن يلتحق بعد ذلك بمدرسة "ملكة وِمرتا"* شبه مهيأ، وقد ساعده في ذلك كذلك استعداده الفطري العالي، حيث استماز خليل عن أقرانه بذكاء حاد، ورهافة حسٍّ، واستفراد بالرأي إلى حد التمرد. ولعل أبرز سمات تعلمه الأول هذا، أنه كان تعلما إنجيليا خالصا، حيث تحرص المدرسة الإنجيلية على الالتزام ببرامجها ، مبتدئة الصفوف الصباحية بقراءة من التوراة ، تقصهم أخبار الملوك ، وتعلمهم المزامير[1] ، وكان خليل يحفظ بعضها عن ظهر قلب وبخاصة المزمور الثالث والعشرين :"الرب راعي فلا يعوزني شيء . في مراع خضر يربضني . إلى مياه الراحة يوردني . يرد نفسي . يهديني إلى سبل البر من أجل اسمه ..."[2] والمزمور الحادي والخمسين الذي مطلعه:"ارحمني يا الله حسب رحمتك ، حسب كثرة رأفتك أمح معاصي ، اغسلني كثيرا من إثمي . ومن خطيتي طهرني . لأني عارف بمعاصي وخطيتي دائما . إليك وحدك أخطأت ، والشر قدام عينيك صنعت ... رد لي بهجة خلاصك ، وبروح منتدبة أعضدني ..."[3]

---

* معلمتان أنجليزيتان شقيقتان تخرجها على عليهما معظم أبناء لبدة الشوير (إيليا حاوي، خليل حاوي في: في سطور من سيرته وشعره، ص 20).

[1] ايليا حاوي ، خليل حاوي في سطور ...، ص 61.

[2] الكتاب المقدس ، العهد القديم ، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط ، القاهرة ، مصر ط4 ، 2006 ، مزامير داود ، المزمور 23. ص427

[3] المصدر عينه ، من المزمور 51، ص 437.

وكأن خليل حاوي عند تعميده مسيحيا واضحا في مدرسة "ملكة ومرتا "، حيث كان مصدره التعليمي الأول هو كما أبانا هو الكتاب المقدس مثلما يشير شقيقه إيليا حاوي"... إنه تخرج على الكتاب المقدس وقرأه ، مرارا ، وهو يافع حين أصيبت خالة والدنا ـزوجة أبيه ـ بالعمى ، وسكنت بيننا برو تستنتية" تمارس دينها ، وقد عجزت عن القراءة ، فكانت تكلف خليلا أن يقرأ لها بصوت عال الكتاب المقدس مرارا في النهار الواحد ، وفي أيام الشتاء كان يقرأ عاليا علينا جميعا ..."[1]

لقد أخذ "خليل حاوي" إذن جرعة إنجيلية خالصة في مدرسة المعلمة الانجيلية "ملكة "لينقل بعدها إلى مدرسة اليسوعيين في الشوير ، أين كان يحتل الصف الأول ، فغذا مفخرة أساتذته ، وثمة أشرب المسيحية عبر ما كان يسمى في أعراف " اليسوعية " "إماتة"؛ أي أن يقتل المرء رغباته وينكر ذاته لغرض تحقيق " الكمال المسيحي"[2] ، وليس غريبا أن نلفي أثر هذا الترهب للروح بعد ذلك في شعره ، وهذا أمر متروك لسياقه سنعرض له في موضعه .

غير أن "خليل حاوي" سرعان ما تمرد الرهبان اليسوعيين ،وكان الزمن زمن عصبية وتنافر بين الفئات الدينية المسيحية ، حيث يعد خطيئة أن يلج " الكاثوليك" كنيسة" الروم الأرثوذكس " آنئذ ، علما أن "خليل حاوي "أرثوذكسي المذهب .

ومما كان يسأل عبر ذلك الطور من التعليم المسيحي :من هم الهراقطة ؟ ، وكان على الطالب أن يجيب :"إنهم الذين لا يخضعون لسلطة البابا والكنيسة الكاثوليكية"، ولما علم خليل أن المذهب الذي ينتمي إليه يسمى "الهراقطة" طلب منه المعلم اليسوعي الإجابة ،فأبى وطلب منه قراءة الإجابة الملقنة سلفا، فأبى كذلك،فعاقبه الكاهن بالضرب المبرح وفرض عليه الركوع "قصاصا" في الزاوية ، فأبى ، كذلك ، فجعل الكاهن يضربه حتى كاد يغمى عليه ، فتدخل معلم يدعى "يوسف أبو رزق " لينقذه من بين يدي الكاهن[3]، وبعد ذلك لم يرجع خليل قط إلى تلك المدرسة ، إلى أن اتجه إلى "المدرسة الوطنية العالية"

---

[1] ايليا حاوي ، خليل حاوي ، ج1 ، ص 61.

[2] المرجع نفسه ، ص64

[3] المرجع نفسه ، ص66

بضيعته عام _ 1929 _ وكان عمره عشر سنوات ، وقضى فيها ثلاث سنين ، ثم انقطع عنها قسرا [1]، للظروف العائلية القاسية التي سبق ذكرها ، منها مرض والده، وهو ابن اثنتي عشرة سنة ، ما دفع به التشمير على ساعد الشوانة لتحقيق لقمة العيش، وهو حين كان يذكر ذلك يجد ألما في قلبه :"... ومن أوجع الذكريات أنه كان علي أن أحمل الحجارة في رصف الطريق وزملائي الطلاب يتحدثون إلي مع أني كنت أنعم من قبل بحياة مترفة ..."[2].

وإذا كان حمل الحجارة لرصف الطريق من أقسى الذكريات على خليل ، فإن أجملها مع فتاة وحيدة أبويها ، حسناء هيفاء ، عالية الجبين ، متوردة الخدين ، أحبها خليل حبا جما ، وقضى معها أزهى فترات الشباب ، وقد تواعد معها على الزواج ، إلا أن الأقدار حالت دون ذلك .[3]

و لم يعد خليل إلى مقاعد الدراسة إلا بعد أربع عشرة سنة ، حيث التحق بكلية "الشويفات" عام 1946،وبعد نيله شهادة "المدرسة العالية _High School_"، دخل الجامعة الأمريكية في بيروت ، أين حاز على البكالوريوس ثم الماجيستير في الفلسفة بأطروحته :" العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد"، فحصل على منحة دراسية ليسافر إلى بريطانيا عام _1956_،ويلتحق بجامعة "كامبردج"الشهيرة، حيث قضى بها قرابة أربع سنوات كللت بأطروحة دكتوراه عام 1959 حول خليل جبران، ظلت نموذجا ينسج الطلاب على منواله في كامبردج، ليعين بعد عودته من كامبردج أستاذا لتدريس الأدب العربي بالجامعة الأميركية ببيروت، وقد كلف كذلك بالتدريس لسنوات عديدة في كلية التربية بالجامعة اللبنانية[4].

---

[1] جميل جبر ، خليل حاوي ، ص21

[2] ياسين عساف ،مجلد الفكر العربي المعاصر ، ع 26،1983، ص101

[3] ايليا حاوي ،خليل حاوي (في سطور من سيرته وشعره) ، ص 89

[4] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994، ص 38.

كانت هذه بعض المحطات البارزة في حياة خليل حاوي وسيرته الطويلة، وإن لم نقطف إلا فلذات منها، لكن الاطلاع عليها عون للاستضاءة بها على شعره فيما بعد، وإن كان شعره يعبر عن نفسه، لاسيما إذا أدركنا قيمته الثابتة على مستوى الشعر العربي الحديث، والتي كان مصدرها شاعريته ونظرته الشعرية الصافية، ثم بيئته ومخزون تجاربه العميقة، وحبه للكتاب المقدس -- مثلما سبقت الإشارة إليه- حيث استهواه عهده الجديد بسموه الروحي.

و بقدر حب خليل للكتاب المقدس، أحب جبران خليل جبران والأدب المهجري وأدب النهضة، وكانت أولى إطلالاته على الأدب الرومنطقي وأعلامه: شللي وكولوريدج ولامارتين... كما اطلع على الأدب الألماني والشعر الغربي الحديث برمته[1].

أما الشعر العربي الحديث، فلقد نهل حاوي من جميع عصوره، وكان المتنبي رائده في ذلك حيث عده ضمير الأمة ولسانها، حين قال عنه:"المتنبي تأمل عن أمة وتألم عن أمة، لأنه كان ضمير الأمة، من دون أمراء عصره وحكامه"[2].

و لعل تأثيرات ت. س إليوت، كان الأبرز في مسار حاوي الشعري[3]، حيث فاق إعجابه به إعجاب سائر الشعراء التموزيين بشكل خاص، فلم يلبث هذا الإعجاب إلى أن استحال فيما بعد إلى تأثر واضح بأسلوبه متخذا الأرض الخراب نموذجا من نماذج ذلك التأثر. وسنفرد لهذا الأثر محورا مستقلا في سياق الحديث عن مرجعياته الأسطورية.

نخلص إلى القول: إن للبيئة المكانية أثرا كبيرا في تشكيل خليل حاوي الإنسان، الذي عاش مأساة الإنسان والأمة العربية بوجه خاص، كما أن تأثيرها كبير في تشكيل خليل حاوي الشاعر، الذي رأى في الشعر رسالة وموقفا، فصبر على رفع شعلته ليكتوي بنارها في خاتمة المطاف، حيث النهاية الفاجعة في السادس من حزيران 1982، وهو تاريخ إنهار فيه حلم الانبعاث، وانهار معه الأستاذ خليل حاوي فاديا لمبادئه التي آمن بها.

---

[1] ساسين عساف، الفكر العربي المعاصر، ع 26، ص 103.

[2] المجلة نفسها، ع 26، ص 103.

[3] المجلة نفسها، الصفحة نفسها.

و فضلا عن تأثير بيئته التي ترعرع فيها، شكل الكتاب المقدس – لاسيما عهده الجديد – منعرجا مهما في حياته العلمية، بالإضافة إلى أثر جبران خليل جبران وت. س. إليوت. كانت هذه أبرز المكونات الحاسمة التي رسمت مسار خليل حاوي الشعري وشخصيته العلمية الفذة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ب. آثاره الأدبية:

مثل خليل حاوي علامة مضيئة في الشعر العربي الحديث، وبرز مُنْتَجُه الشعري نتيجة لتميز رؤيته وتجربته الشعريتين العميقتين، مما تجلى في دواوينه الخمسة: نهر الرماد (1957) والنّاي والريح (1961)، وبيادر الجوع (1965) والرعد الجريح ومن جحيم الكوميديا (1979)[1]، وهي دواوين أو بالأحرى – مجموعات شعرية جاءت معبرة عن عمق تجربة حاوي الشعرية، وما حملته من آلام الأمة ومآسيها.

1. ولعل مجموعة نهر الرماد أولى بواكير أعماله الشعرية، مثلت بمجمل ما احتوت عليه رحلة طويلة شاقة عبر دروب الواقع الذي عاشه وانصهر فيه.

يتألف نهر الرماد أولى هذه المجموعات من ثلاثة عشر نشيدا، تندغم جميعها متكاملة كأنها قصيدة واحدة يجمع عنوانها النقيضين:"النهر"، رمز الحياة المتجددة المخصاب، نافحة الحرارة في برودة الرماد، و"الرماد"، رمز العقم والجمود الموات."[2]

و تعد أنشودة البحار والدرويش أول أناشيده وأشهرها، يطلع فيها البحار على صورة الشاعر، يجوب الآفاق بحثا عن اليقين والحقيقة، ولما آذاه دوار البحر في طوافه الطويل، عبر عتمات الطريق، حط في حانة كسلى إطارها أساطير وصلاة، فالتقى في منبت التصوف درويشا عريقا دوخته حلقات الذكر... فيعود يجر أذيال الخيبة، وقد أفل الضوء في عينيه، فالشرق غالى في استسلامه للقدر، وتوقفت فيه حركة الزمن، والغرب عالم موت ودمار.. يتحدى البحار اليأس ويستقوي على الهزيمة مؤمنا بمعجزة الفينيق الذي يبعث حيا من رماده، ويجعل من أضلعه جسرا يعبره الجيل الصاعد، ليحقق بعث القيم والحضارة بإيمان عميق[3].. هذه الأنشودة نموذج من نماذج نهر الرماد يمكن الولوج منها إلى عالمه الشعري وملامحه الإبداعية، جعل منها الشاعر كلا من البحار والدرويش نغمين متضادين، نغم

---

[1] خليل حاوي، الديوان، دار العودة، بيروت –ط 1، 1993، (من مقدمة ريتا عوض)، ص 6.

[2] جميل جبر، خليل حاوي، ص 63.

[3] المرجع نفسه، ص 64

الاستسلام للواقع، ونغم البحث والتجدد من خلال العودة إلى الجذور. ففي هذه الأنشودة صدى لمضامين جل أناشيد مجموعة نهر الرماد[1].

وحري بالملاحظة أن نهر الرماد من خلال عنوانه، ترميز إلى الموت والأفول، ويعكس ذلك، تعبير حاوي فيه عن حالة اليأس وموت الحضارة الذي أصاب الأمة آنئذ. أي أن الشاعر عاش فيه "قلقا فنيا" لم يعتم أن صار حالة من التوق إلى الانبعاث، وهذا ما ظهر في أناشيد "نهر الرماد" الأخيرة فضلا عن البحار والدرويش"، لاسيما في قصيدة "بعد الجليد" بنشيدها حيث عدت:"تعبيرا عن معاناة الموت والانبعاث بما هي أزمة ذات وحضارة وظاهرة كونية، حين يكشف حاوي عن أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف، وأسطورة العنقاء التي تموت ويلتهب رمادها، فتحيا ثانية، وبذلك ترمز إلى تجدد الحيوية وغلبتها على العقم والموت."[2]

فلعل في "نهر الرماد" بحثا عن القيم، إذن، وعن مضمون الأمة الحضاري، كما أنها تمثل محاولة لالتماس الخلاص من الضيق والسأم والحيرة، وغوايات الذنوب واستجداء الخصب الذي جثم بعضه وسط البوار والأصوات المنذرة بالنازلة والعقاب. تلك فلذة من "نهر الرماد" التي سنقف عندها طويلا في بحثنا هذا.

2. أما "الناي والريح" ثاني مجموعاته الشعرية، فقد شمل أربع قصائد، أو أناشيد متجانسة: عند البصارة، الناي والريح في صومعة كمبريدج، وجوه السندباد، ثم السندباد في رحلته الثامنة. تجسدت فيها معاناة حاوي في تمزقه وعجزه عن بلوغ غاياته، ولاسيما أنشودة "الناي والريح في صومعة كامبردج" والتي رسمت أوج الصراع بين الهموم الذاتية والهموم الحضارية الكبرى. حيث "الناي" رمز الصوت الغنائي الطروب الذي يحتفل بالذات بالنأي عن عالم الواقع، في حين ترمز الريح إلى ثورة وانبعاث، قد تعيد إلى الأرض بكارتها.، فتغدو من ثمة أرضا مخصابا صالحة لاستنبات شجرة الحضارة من جديد، وسبيلا للخلاص الذي دفع بخليل حاوي إلى الثورة على المفاهيم القيمية، لأنه كان خلاصا ذاتيا لم تتسع فيه الذات لتشمل جميع الذوات،

---

[1] جميل جبر ، خليل حاوي ،ص64.

[2] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 114.

فيحصل بذلك الخلاص الحضاري، وهي معان عبر عنها في "وجوه السندباد" وفي "السندباد في رحلته"[1].

إن في هذه المجموعة توقا من حاوي إلى ريح عاصفة تجتث الماضي العقيم من جذوره، لتعيد إلى الأرض زخرفها وبهجتها، ومن ثم كان "الناي والريح" تجسيدا للإيمان بحتمية نشوب ثورة تقتلع شتى مظاهر التخلف والخنوع. ومن هنا لقب حاوي بـ"شاعر الانبعاث" وصار هذا اللقب مرادفا لاسمه منذ صدور الديوان سنة 1961 لما جسدته قصائده من رؤيا الانبعاث الحضاري[2].

3. و أما "بيادر الجوع" فانطوى على ثلاث أناشيد هي"الكهف" و"جنيه الشاطيء" و"لعازر عام 1962" نظمت بين عامي 1960 و1964، وقد مثلت – بحسب الدراسين – علامة فارقة في مسار حاوي الشعري، ففي هذه المجموعة الشعرية ترتقي تجربته إلى أبعد الحدود[3]. وربما كان للفجيعة والسوداوية القاتمة التي اصطبغت بهما دور في ملامحها الإبداعية، حيث غنى خليل بـ"بيادر الجوع" جراحات المأساة العربية، بعزفه على عناصر الفجيعة ووضع يده عليها. ففي "الكهف": حوار داخلي فيه نقمة شديدة على الزمن المتحجر[4]، وهو زمن كما يقول جميل جبر:"تستحيل فيه الدقائق إلى عصور، ويتحجر الليل في الصخور. والشاعر القابع في كهفه، المشلول بخيبته، تنحر الريح يده، وتصفر في عروقه فيسأل من يثور ليخصب الأرض الموات ويولد في الزمن "دينامية" تخرجه من الدوران في فراغ، فيتحقق التجدد الخلاق ويعم الخصب وتزهو الحياة"[5].

و في "جنية الشاطئ" ترمز الغجرية، البطلة الأسطورية إلى الحيوية والبراءة والبداءة، لا بل هي رمز للأرض البكر المخصاب، لذا فهي تتيه في المدينة إلى أن تصادف "كاهنا

---

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، 114.

[2] خليل حاوي، الديوان، (من مقدمة ريتا عوض)، ص 16.

[3] سامي سويدان، جسور الحداثة المعقلة (من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص 58.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] جميل جبر، خليل حاوي، ص 67.

موسويا" يمثل الحضارة، فينسب [illegible] بالجنون، لكن في جنونها هـذا بـراءة البداءة. وكأن:"الماضي يتألق شباب ونضارة ونعيما، قبل أن يفرض الحاضر لعنته تعجيـزا وتشويها وإبآسا، فيتدفق الأول زاخرا بالحيوية والنشاط والتجدد في أجواء الغبطة والحبـور التي تعيشها الغجرية صبية تبحر بخفة من عيد لعيد في عشايا الهرج والنار، يجسدها الغـضّ المتناغم والمتجاوب مع حيوية الطبيعة بموجها العنيف وخصبها النابض في أعماقها..."[1].

لكن حاوي لم يعتم حتى راجعه الشوق إلى الانبعاث في أنـشودة "لعـازر عـام 1962"، وهي الأنشودة الثالثة "من بيادر الجوع"، تائقا إلى حلول الحياة محـل المـوت، والخصب مكان الجدب. غير أن هذا التوق ترفقه مأساوية رهيبة تعبر عنها هذه القـصيدة التي تبلغ أعلى درجات التوتر والسوداوية، تماما كما لو كانت مجموعة "بيـادر الجـوع" ونشيد "لعازر 1962" نبوة بالهزيمة – هزيمة 6 حزيران 1967 –، فلقد تجـسدت رؤيـا الشاعر واقعا غير سائغ نكرانه، فلم تكن النبوة إذن، نزوعا سوداويا نابعا من فراغ[2]

4. بيد أن نزوع خليل حاوي لترجي الخلاص بدا فيما بعد بوضوح، على الرغم من جراح الهزيمة ظلت راعفة لما تندمل بعد.

إن ذلك ما تضمنه ديوان "الرعد الجريح" الصادر عام 1979، فبعد اليأس "تجلت الرؤيا هالة من هول الرعد، ومهابة الجبل في طلعة بطل مخلص، صاغه دفق الحياة البكر في أرض راحت ترفل بحيوية الفطرة، لطول ما اختزنت من طاقة هائلة عبر هجوع طويل"[3]، ولقد اشتمل هذا الديوان على خمس أناشيد هي "الأم الحزينة" و"ضباب وبروق" و"الرعـد الجريح" و"رسالة الغفران"؛ كتبت جميعها بين عامي 1967 – 1974، وصدرت كما سبق الذكر عام 1979. ففي أعقاب الهزيمة كتب حاوي "الأم الحزينة" التي "جـاءت صـورة لذهول حزين أمام واقع مرعب... حيث كانت العذراء مريم، أم المسيح، هي الأم الحزينة التي عانت آلام موت ابنها. أما المسيح نفسه فلم يعان مأساة الموت لأن موته كان سبيلا

---

[1] سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، ص 63.

[2] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 117.

[3] خليل حاوي، الديوان، (من مقدمة [illegible]) 406

إلى انبعاث يقيني هو الحياة الأبدية [illegible] حاوي بعد هذه الأنشودة قرابة أربع سنوات صمتا رهيبا، لما أحسه بالحرج والاختناق. فغصت الكلمة بالرؤيا فعجزت عن تجسيد ما فيها من فجيعة، لتجيء أنشودة "ضباب وبروق" عام 1971، تعبيرا عن مرارة من اعتاد الهزيمة فصارت جزءا من حياته اليومية، وكانت هذه الأنشودة مقدمة حتمية لأنشودة "الرعد الجريح" التي أثبتت أن ما لمع فيها من بروق لم يكن وهما إنما كانت تبشيرا بمطر قريب[2]، وما "الرعد" إلا إيماء إلى البطل المخلص الذي اكتملت صورته في "رسالة الغفران – من صالح إلى ثمود" حيث استلهم وعنصر النبوة من خلال استلهام شخصيتي "المسيح ومحمد" عليهما السلام[3]، فضلا عن أنبياء آخرين "كأيليا" و"ثمود" و"صالح"، لتطرح هذه الشخصيات الدينية دلالاتها الغيبية العميقة، فكان في اتخاذ النبوة نموذجا، تكثيفا لمضامين الحضارة وتمثلا لها في صيغ متعددة متنوعة[4].

5. ظل إيمان الشاعر بانبعاث الأمة الحضاري يتأرجح بين اليأس والرجاء، إلى أن حلت بلبنان مأساة الحرب الأهلية ومصيبة الغزو الصهيوني، فكانت المصيبة مزدوجة، وهنا انهار ما تبقى في ضمير حاوي من إيمان بالقومية والانبعاث، وهذه مرحلة أخرى من مراحل تجربته الشعرية التي عبر عنها في ديوان "جحيم الكوميديا" الذي ضم قصائده الأخيرة، أبرزها مطولة شجرة الدر "التي أراد من خلالها أن اليقين بالانبعاث الذي بدا في "الرعد الجريح" و"رسالة الغفران" لم يكن خالصا، فقد اعتورته ريب وظنون عبرت عنها أنشودة "شجرة الدر" بما مثلت من عودة إلى التاريخ العربي لكشف بلايا الأمة وأرزاءها[5]. وفضلا عن شجرة الدر تضمن الديوان قصائد أخرى أبرزها: "صلاة"، "في سدوم المرة الثالثة" ، "أرض الموطن" وأناشيد أخرى.

و أيا ما كان الأمر، فإن تجربة خليل حاوي الشعرية أفصحت عما يمكن أن يضطلع به الشاعر في عصره، بما هو ضمير الأمة ووعيها، ومن أجل ذلك عده كثير من

---

[1] خليل حاوي، الديوان، (من مقدمة ريتا عوض)، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

[3] المصدر نفسه، ص 27.

[4] المصدر نفسه، ص 29.

[5] جميل جبر، خليل حاوي، ص 69.

الفصول الأربعة الباقية، فتراه يحلل أدب جبران ودوره في وقع أثـــره البليـــغ علـــى أدب النهضة[1].

و لعل مقدمات بعض أناشيده كانت من أروع ما كتب خليل نثرا، حيث غالبا ما تأتي طافحة بالوجدان، وهو يعبر فيها عن حالته النفسية حين نظمها مثل مقدمة "البحـــار والدرويش" التي جاءت كموجات وجدانية توحي بفيض الذات:"طوف مع "يوليس" في المجهول، ومع "فاوست" ضحى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكر له مع "هكسلي" فأبحر إلى ضفاف "الكنج"، منبت التصوف... ! لم ير غير طين ميت هنا، وطين حار هناك. طين بطين!!"[2]

[1] المرجع السابق، ص 189.

[2] خليل حاوي، الديوان، (مقدمة البحار والدرويش)، ص 39.

الفصل الثاني

مرجعيات التوظيف الأسطوري في شعره

أ. أساطير الموت و الانبعاث

ب.الأسطورة الدينية.

ت.الأثر الإليوتي.

جامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني

مرجعيات التوظيف الأسطوري في شعره

أ. أساطير الموت و الانبعاث

ب.الأسطورة الدينية.

ت.الأثر الإليوتي.

جامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية

أ. أساطير الموت و الانبعاث.

1. أسطورة تموز.
2. أسطورة بعل.
3. أسطورة العنقاء.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

من أبرز ما ترسب في المخيلة الإنسانية الأولى، أن الموت صنو الحياة ووجهها الآخر، وامتدت هذه النغمة لترسخ على مستوى العرف الأسطوري، فيتقرر بعد ذلك أن الطبيعة يجب أن تحدد نفسها بالموت والانبعاث إلى حياة غضة ناضرة، مهتدية في ذلك بأول حادثة انبعاث على المستوى الميثولوجي، وهي حادثة موت الإله "دموزي/ تموز"، الذي تبدأ حياته بلعبة الحب الكونية، لتنتهي باتحاده مع "إنانا"/"عشتروت"، ولكن "دموزي" يجب أن يموت قبل الارتواء من كؤوس الهوى، وإذا بعفاريت العالم السفلي تقتفي أثره وهو يفر بجلده، متخفيا عن أنظارهم دون جدوى، لأنهم لن يلبثوا أن ينقضوا عليه، ويسومونه ألوان العذاب قبل سوقه إلى العالم السفلي"[1].

و عدت حقيقة الموت قضية الإنسان الوجودية الأولى التي أرقته، وهي قضية صراع طويل تجلى عبر مظاهر متعددة في تاريخ الحضارة الإنسانية عبر الأجيال. ولعل أسطورة "جلجامش*"، من أوائل مدونات الموت والخلود، هذه المدونة التي تبدأ بوصف سجايا "جلجامش" البطولية، وكيف خلقته الآلهة بحجم وبسالة فوق مستوى البشر، حتى قيل إنه ثلثا إله وثلث بشر.. يسعى بكل ما أوتي من رغبة لتحقيق حياة أبدية فيعود من رحلاته إلى المجهول، وقد خابت آماله، وسطعت الحقيقة التي لا يمكن نقضُها، وهي الموت[2].

غير أن الإنسان يأبى في صراعه الاستسلام، الأمر الذي جعله يبدع عالما أسطوريا ينتصر فيه الانبعاث على الموت، ولقد ذهب "يونغ" إلى أن فكرة الانبعاث توجد في كل مكان وزمان، وعدت، حتى، وسيلة للشفاء والتعافي من المرض في الطب القديم، كما أنها

---

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية – دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001، ص 165.

* جلجامش: أسطورة سومرية دونت ثلاثة آلاف سنة قبل ميلاد السيد المسيح، تروي قصة الملك البطل جلجامش، وقيل إنه حكم 120 عاما. فيسعى إلى الخلود ولا يستطيع بسبب غيرة واحد أو أكثر من الملائكة. (من كتاب: ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 39).

[2] صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية- بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 1983، ص 41.

أساس التجربة الصوفية في كل الأديان، والفكرة المحورية التي قامت عليها جميع الفلسفات الغيبية في القرون الوسطى[1].

إن هذا الوهم الطفولي الذي راود الإنسان في مراحل متعددة من حياته، ظل بالنسبة إليه إيمانا راسخا بالانبعاث، هذه الأسطورة التي كرَّرتها كثيرا من حضارات متعددة في عصور تاريخية مختلفة، حيث اتخذت من نماذجها الأصلية رموزا تعبر عن حقائق إنسانية مطلقة، فتكررت الرموز ذاتها في أساطير تباينت فيها الأسماء، إلا أنها اتحدت جميعا في بناء واحد لتجسد حقائق إنسانية واحدة[2]. حيث تتحد أسطورة "تموز" مثلا عندما يحتفل عابدوه بموته وانبعاثه في الأسطورة البابلية، مع "المسيح" الذي يسمر على خشبة الصليب، ليبعث حيا من جديد بعد ثلاثة أيام بحسب الاعتقاد المسيحي-. وكأن هذا الاعتقاد من حيث هو بناء أسطوري، اندغم اندغاما كليا مع الرمز والأسطورة التموزية الشهيرة، ومن ثم اتحد المسيح بتموز[3]. وليس ذلك إلا ترسيخا لأسطورة الانبعاث.

و لم يذع صيت الانبعاث في العرف الأسطوري فحسب، فحتى في القرآن الكريم وردت هذه الفكرة الهاجعة في اللاوعي الإنساني، حيث تكررت رموزها في سورة الكهف في قوله تعالى:"أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا، إذ آوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيء لنا من أمرنا رشدا، فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا، ثم بعثناهم لنعلم أي الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا."[4]. فبعد ثلاثمائة وعدد سنين يبعث فتية الكهف وكأنهم ناموا يوما أو بعض يوم حين صار الموت معاد لا للنوم.

---

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 40.

[2] المرجع نفسه، ص 46.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] القرآن الكريم، سورة الكهف، الآيات، 9-10-11-12.

مجمل القول: إن تردد أسطورة الانبعاث، واتحاد رموزها في بنـــاء واحـــد علـــى اختلاف مراحلها التاريخية، إنما كانت الغاية منها غاية واحدة، هي بزوغ شمس الحـــضارة من جديد، وهو ما يرسخ الاعتقاد بإنسانية الأســـطورة وتخطيهـــا حـــدود الحـــضارات والديانات، وليس الدأب على الإيمان بهذه الأسطورة عبر آلاف السنين سوى تعميق وخلق لها في آن معا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1. أسطورة تموز:

هي في الأصل أسطورة سومرية، عرفت بأسطورة "دموزي وإنانا" فدموزي هو الشكل السومري للاسم الأكثر شيوعا: تموز، الذي يمثل النموذج الأصلي لكافة آلهة النبت الذين يموتون ويبعثون ثانية مع انبعاث النبت والخضر في الربيع، بينما "إنانا" هي المرادف السومري لـ"عشتار أو عشتروت" السامية، ملكة السموات، والتي تهبط إلى العالم السفلي رغبة في إخضاعه لسلطانها كما ذهب إلى ذلك "كرامر"[1]. وهذا ما يوافق رأي "جميس فرايترز" بأن عبادة "تموز" بدأت أولا مع السوميريين الذين بنوا الحضارة البابلية، حيث كانوا الأوائل في عمارة المناطق المحيطة برأس الخليج الفارسي. و"تموز" كلمة تعني "الإبن الخالق للمياه العميقة"[2]، مما يومئ إلى أنه من آلهة الخصب، لأن الماء مصدر للحياة، ويتجلى "تموز" بحسب الآداب البابلية زوجا عاشقا "لعشتروت"، الإلاهة الأم الكبرى التي تجسد قوى التناسل في الطبيعة[3].

يستفاد إذن، أن "تموز" الذي اشتهر كثيرا على مستوى الأسطورة البابلية، أصله الأول سومري عرف عندهم باسم "دموزي"، كما عرف عند المصريين تحت اسم "أزيريس" وعند الفرس "مشرا"[4]. تروى الأساطير والطقوس أنه:"يموت كل عام وينتقل إلى العالم السفلي المظلم، فترحل خليلته الإلهية للبحث عنه، وتموت عاطفة الحب أثناء غيابها، وتصبح الحياة مهددة بالفناء، فيبعث "إيا"؛ الإله العظيم رسولا لإنقاذها، فتسمح "ألاتو" إلهة الجحيم – على مضض – لعشتروت أن تغتسل بماء الحياة" وتعود إلى الأرض مع حبيبها تموز"، حتى تبعث الطبيعة بعودتها"[5].

---

[1] صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية، ص 16.

[2] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر (مشروع نظري)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 57.

[3] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 42.

[4] شادية شقرون، من مقال: يوسف والآلهة الأسطورية، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، منشورات مخبر "الأدب العام والمقارن" جامعة عنابة، يناير 2007، ص 98.

[5] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 42.

و في رموز "إيا" و"آلاتو"، يستفاد أن موت "تموز" وانبعاثه يرتبطان بموت الطبيعة في الخريف وعودة الخصب والنماء فيها في فصل الربيع، وبحسب ما تشير "ريتا عوض" أن الاحتفالات الدينية التي دأب يقيمها الفينيقيون للإله "تموز" ، كانت في أوائل الربيع، حين يتلون "نهر أدونيس" باللون الأحمر، فيعتقد سكان "جبيل" أنه دم تموز القتيل[1]. ويستخلص من هذه الطقوس أن "تموز" يرمي جثمانه في الماء، والذي يتدفق في الأرض، لأن إلقاء الأجساد في الماء كما اعتقد البدائيون، تعويذة سحرية لاستجلاب المطر، وهي إحدى شعائر الخصب وطقوسه"[2].

و الجدير بالملاحظة، أن "تموز" كما يرى دارسو الأسطورة، ليس هو الأسطورة الأساس، فالإلهة "عشتار" في مضمون هذه الأسطورة، أكثر أهمية من "تموز" لأنها مصدر الحياة، و"تموز" إنما هو ابنها في المقام الأول، ثم زوجها بعد ذلك، وليس إله خصب كآلهة السماء جبارين مستقلين بذواتهم، فقط تحول إلى شريك في زواج إلهي[3]. واكتفى بإخصابه، وفي بعض الحضارات، علة الإخصاب الأولى هي الإلهة الأم الكبرى/ عشتار.

و لئن ترددت أسطورة "تموز" في الشعر العربي الحديث بشكل كبير، فلم يستنكف أحد من الدارسين أن يضع خليل حاوي في ريادة شعراء الانبعاث المعاصرين الذي استوعبوا بعمق دلالة هذه الأسطورة بإسقاط أبعادها على الواقع المادي. ولا بأس أن نشير إلى أن حاوي قد اكتشف أسطورة "تموز" منذ بدايات تجربته في "نهر الرماد"، ومن شواهد ورودها على مستوى شعره قوله من أنشودة بعد الجليد:

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

نجنا، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا،

أدفئ الموتى الحزانى

---

[1] المرجع السابق، ص 43.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

[3] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص 56.

و الجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد[1]

و هي أسطورة ترمز في شعر خليل حاوي إلى الانبعاث، هذه القضية التي احتلت حيزا كبيرا شمل جل آثاره الشعرية، ولاسيما مجموعة "نهر الرماد". ولقد ذكرنا هذا على وجه الاستشهاد فحسب، وسنعرض إليه بالتحليل في سياقه وموضعه.

[1] خليل حاوي، الديوان، بعد الجليد، ص 119-120.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2. أسطورة بعل:

تتفق جل المصادر الميوثولوجية، أن بعلا أسطورة بابلية الأصل، ويذهب شوقي عبد الحكيم في موسوعة الفلكلور والأساطير العربية" إلى أنه:"إله كلداني بابلي، ظهر منذ بداية الألف الثالثة ق.م. عند البابليين باسم "بل" وعنهم أخذ الكنعانيون ولقبوه بالسيد، أي "زوج".. "[1]، ووردت كلمة "بعل" في القرآن الكريم بمعنى الزوج في قوله تعالى:"و إن امرأة خافت من بعلها نشوزا أو إعراضا، فلا جناح عليهما أن يصلحا بينهما صلحا والصلح خير، وأحضرت الأنفس الشح، وإن تحسنوا وتتقوا فإن الله كان بما تعملون خبيرا"[2]. كما جاءت في الكتاب المقدس بصيغة الجمع، كدلالة على أنها ديانة استحكمت لدى شعوب الشرق الأدنى القديم:"و فعل بنوا إسرائيل الشر في عيني الرب وعبدوا البعليم"[3].

و لقد عرفت ديانة البعل كإله ولقب قبل ذلك في سورية وفلسطين، منذ مطلع الألف الثانية قبل الميلاد، ثم تطورت لتدخل بعد ذلك في اللاهوت المحلي، حيث صار لكل مدينة بعل يحميها، وعندما حل الساميون الأول بفلسطين، راحوا يطلقون على بعض الأماكن مثل الجبال وآبار المياه اسم "بعل"، ومع تقادم العصور استحكمت ديانة "البعل" وانتشرت، وبخاصة لدى شعوب الشرق القديمة، فصار إلها للسماء، بل إنه توحد بالسماء وبإنزال المطر، ويروي كذلك أنه توحد مع حرارة الشمس التي منها ينبت النبت ويكثر الإخصاب، ومن اسمه جاءت تسمية "هانيبال" أو "حنا بعل" بطل قرطاج، أقدم المستعمرات الفينيقية. ومشهور عن "بعل"، بعد ذلك كله توحده بالإله السّومري "ميردوخ" الذي أصبح فيما بعد، الوريث الشرعي لسلطان الإله الآشوري "آشور"[4].

---

[1] شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة – بيروت، لبنان-، ط1، 1982، ص 108.

[2] القرآن الكريم، سورة النساء، أية 128.

[3] الكتاب المقدس، العهد القديم، قضاة 2، ص 193.

[4] شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ص 108.

و تظهر في هذه الأسطورة البابلية، والتي ورد اسمها كذلك في "العهد القديم"[1] رموز تومئ إلى ارتباط "بعل" بالمياه، فعلى وفق ما يذكر "صموئيل هنري هووك"، أن الإله السامي "إيل" المكنى بالثور "إيل"، وهو أبو الآلهة، يظهر في حقل "إيل" عند منابع الأنهار، أما "بعل" إله الخصب، فابنه الذي يرعى ماشية الغيوم، ويستحيل إلى "حدد" حين يكون إلها للبرق والرعود، وهناك "يام – نهار" إله البحار والأنهار الذي تجمعه بـ "بعل" ضغائن وأحقاد، سببها تفضيل "إيل" على ابنه "بعل" الذي شق له عصا الطاعة[2].

أما في مضمون هذه الأسطورة، فيرمز "يام – نهار" بغطرسته إلى الجانب العدائي من البحر والأنهار، مهددا بغمر الأرض وتخريبها، في حين يمثل "بعل" الجانب الصالح من المياه في شكل الأنهار، حيث يسوق الغيوم ويرسل البروق والرعود لأجل إظهار قوته وسلطانه من ناحية، لكنه إلى ذلك يوزع الأمطار النافعة في فصلها لإخصاب الأرض.

كما تتجلى هذه الأسطورة في شكل آخر يبدو حين يغزو "بعل" قوى الشر والفوضى، فيذبح "لوتان" التنين ذا الرؤوس السبعة. و"لوتان" هو كذلك "ليواثان العبري"؛ علما أن جزءاً كبيراً من أسطورة "بعل" استولى عليه العبرانيون ونقلوه إلى الإله "يهوه" – إله العهد القديم – ، وهنا يبدو أثر الأسطورة البابلية واضحا في الميثولوجيا الكنعانية[3].

مما سبق يمكن القول: إن أسطورتي "تموز"، و"بعل" تكاد تكونان أسطورتين رديفتين من حيث مضمونهما بوجه عام، ومن حيث الخصائص والصفات ، وتشابه أبعادهما ودلالتهما.

و لعل ذلك ما جعل الشاعر خليل حاوي يوحِّد بينهما، فعلى الرغم من اختلاف مصادرهما، إلا أن كلاًّ من "تموز" و"بعل" يعدان أسطورة واحدة في شعره في أغلب الأحيان، فإذا كان حاوي قد استلهم أسطورة "تموز" في الأساس من أصولها السومرية كما أشرنا سابقا للتعبير عن أزمة الأمة، فإنه كذلك استلهم "بعلا" من الأسطورة البابلية للغرض ذاته، حيث إنه وظف هاتين الأسطورتين وكانت غايته القصوى منهما، التعبير عن

---

[1] ك م، ع ق، قضاة 2، (الوصايا والفريضة)، ص 193.

[2] .صموئيل نري هووك، منعطف المخيلة البشرية، ص 67.

[3] المرجع عينه، الصفحة عينها.

عمق الأزمة الحضارية التي كانت تجتازها الأمة العربية الإسلامية بوجه خاص، تائقا بعثها من جديد.

و من الدلائل عن توحد "بعل" و"تموز" عند حاوي، ورودهما أسطورة ذات مغزى واحد، فأحيانا يرد "بعل" مرادفا لتموز في شعره، ولعل أنشودة "بعد الجليد" خير ما يوضح ذلك حين ينادي الشاعر "تموز" بإله الخصب "بعل":

يا إله الخصب، يا بعلا يفض

التربة العاقر

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد[1]

كما يوحد بينهما في أنشودة "بعد الجليد" الثانية، قائلا في مطلعها:

كيف ظلت شهوة الأرض

تدوي تحت أطباق الجليد

شهوة للشمس، للغيث المغني

للبذار الحي، للغلة في قبو ودن

للإله البعل، تموز الحصيد[2]

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 119.

[2] المصدر نفسه، ص 124.

3. أسطورة العنقاء:

يمتد أصل أسطورة "العنقاء" إلى منابع وجذور مصرية، ففي أساطير "بعلبلك" ذات الأصول المصرية، أن طائرا اسمه "الفينيق" أو "فينيكس" كان يحج إلى "هيليوبوليس"، فيموت بها، ثم ينبعث من جديد. ويروى أن هذا الفينيق عينه هو الطائر المصري الخرافي "بينو"[1]، كما تروي الأساطير الشرقية أن هذا الطائر كان يعبد في معبد الشمس "ببعلبك"[2]. وقد تكون لـ "العنقاء" علاقة "بحورس" الإله المصري الذي صور على هيئة صقر (3200 ق م)[3]. وورد في الأساطير العبرية أن هذا الطائر ينبعث من عشه لهيب يحرقه بعد أن يعمر ألف سنة، وتبقى في عشه بيضة، يخرج منها "فينيق جديد"، ولقد خص هذا الطائر بالانبعاث، لأنه الطائر الوحيد الذي استنكر على "حواء" أكلها من الشجرة المحرمة[4].

وللفينيق إذن، صنو هو "العنقاء"، أو هو "العنقاء"، الطائر المصري الأصيل عينه، الذي كان يتخيلُه قدماء المصريين على هيئة "لقلق"، قيل إنه يعود إلى أرض مصر كل خمس مائة عام، أو قيل ألف وأربعمائة وواحد وستين عاما، ينشئ عشه فيها، ثم يموت، ومن رماده يخرج ولده، فأضحت من ثمة "العنقاء" رمزا للبعث، ولذلك نقشت صورها على التوابيت ولوحات الفسيفساء الرومانية، كما ضربت على النقود[5].

ولا ينبغي أن يفوتنا ونحن سياق الحديث عن "العنقاء" أن خليل حاوي عندما كان يلجأ إلى أسطورة "تموز" التي سبق التطرق إليها، لم يكن ليذكر بموازاتها "عشتروت أو عشتار" بالإسم، على الرغم من أنها الإلهة الكبرى وأنها مصدر الحياة، على تجليها الواضح في كثير من شعره بصفاتها ووظائفها في مواقع ذكر "تموز" ربما كان ذلك اعتقادا من حاوي أن في ذكر "تموز" ذكرا لعشتروت بالضرورة لكونهما أسطورة واحدة، يعرف

---

[1] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص 61.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر، ص 327.

[3] عبد الحميد زايد، (من مقال: الرمز والأسطورة الفرعونية)، عالم الفكر، م 16، ع 3، 1985، الكويت، ص 35.

[4] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص 62.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مضمونها رأسا عند ذكر أحدهما، ولربما كانت "العنقاء" ذاتها تومئ إلى "عشتروت" عند حاوي لاشتراكهما في بعض الخصائص والأبعاد، حيث في كليهما تطلع للانبعاث.

و لئن عز ذكر العنقاء بالإسم في شعر حاوي الأسطوري، فقد تكاثفت صورها وأبعادها ووظائفها، وهي حال ذكرها تكون محورا لجزء كبير من الأنشودة، لا بل للأنشودة برمتها ومثال ذكرها بالإسم، ورودهما في أنشودة "بعد الجليد":

إن يكن، رباه،

لا يحي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تتغذى من رماد الموت فينا،

في القرار،

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا:

أمما تنفض عنها عفن التاريخ،

و اللعنة، والغيب الحزينا[1]

و مهما تكن طريقة توظيف خليل حاوي لأسطورة "العنقاء" بذكر إسمها أو بعدمه، فإنه كان يستوحيها من الأسطورة العربية الشرقية، وهو يأمل من خلالها في الحياة ولو بمعاناة الاحتراق بنارها؛ هي إذن، رمز للتجدد حين يلتهب رمادها لتبعث منه، ناضحة نضارة وفتوة. ولا مشاحة أن خليل حاوي كان يستثمر ملمحها الأسطوري، وهو في سياق نشدان بعث الحضارة العربية، فلم يجد من سبيل لذلك غير الاحتراق بنار "العنقاء" في كثير من الأحيان، إذا كان هذا الاحتراق موصلا إلى الخلاص، فتراه لذلك يرى كل شيء هينا إذا ما أفضى إلى بعث الأمة من جديد.

---

[1] خليل حاوي ،الديوان،ص125-126.

خلاصة القول: إن خليل حاوي كان يرصد أسطورة الموت والانبعاث بشكل عام، من مرجعيات متباينة، ومتعددة، فتجده يستلهم "تموز" الشمس والبذرة والمطر، تارة من حضارة السومريين، و"تموز" إله الخصب والربيع من الأسطورة في أشكالها البابلية المحورة تارة أخرى. و"بعلا" الميت المنبعث، من أساطير بابل وكنعان، في حين يستوحي "العنقاء" من الأساطير العربية الشرقية.

لقد اختلفت مرجعيات التوظيف الأسطوري عند حاوي إذن، لكن رغم ذلك اتحدت رموزه الأسطورية باتحاد خصائصهما وتماثل ملامحها الأسطورية، وذلك لوحدة غاية الشاعر في مذهبه، وهي غاية البعث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ب. الأسطورة الدينية.

1. أسطورة المسيح.
2. أسطورة لعازر.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لعل القصد من الأسطورة الدينية هنا، هو الأسطورة المسيحية بشكل أكبر، بما شكلت من مرجع هام لدى خليل حاوي بحكم انتمائه للديانة المسيحية، لكن قبل أن نعرض لأسطرة أبرز رموزها في شعره، يستحسن محاولة الاقتراب من هذه العقيدة بحد ذاتها في صلتها الوثقى بالأسطورة.

فلو رجعنا إلى الأسطورة ذاتها كمصطلح، نجد أن استعمالها كان ملتبسا في البدء، حين عدها الإغريق والرومان منذ قرون خلت ضربا من ضروب الخيال والتزييف والدجل، مما جعل سدنة "اللاهوت" المسيحيين الأول يحذون حذوهم، بحيث لووا رؤوسهم رافضين أن يروا في سيرة "المسيح" سيرة أسطورية، خوفا من أن يستحيل هو ذاته إلى شخصية أسطورية تبعا لذلك، ومن ثم وجد اللاهوت المسيحي نفسه مضطرا للدفاع عن تاريخية السيد "المسيح" – عليه السلام – تجاه الفلاسفة الوثنيين بخاصة[1]

استغرقت الاختلافات داخل الكنيسة زمنا طويلا، وجعلت الهجوم ضدها ميسرا من قبل غير المسيحيين، حين لم تقبل الكنيسة بإنجيل واحد تجتمع عليه، فلما تعددت الأناجيل لتصير أربعة: متى ومرقس ولوقا ويوحنا؛ اخترقتها الأساطير من أبواب التحريف الذي طالها. فإذا كان إنجيل لوقا الذي يدعى أنه الإنجيل الأصلي الأوحد الذي نقل في أول الأمر شفاهة، دونه وحرفه فيما بعد متحمسون لليهودية، بإقرار مرقيون marcion* نفسه فما بالك بسائر الأناجيل، وما تسرب إليها من النصوص اللاهوتية القديمة[2].

إن ما يعنينا هنا، ليس نقض هذه الأناجيل أو التسليم بتحريفها من عدمه، إنما يعنينا الذي حدث من الجيل المسيحي الأول، حي أعلن ألوهية السيد المسيح – عليه السلام، وصلبه، وهو ما دأبت عليه بعد ذلك الأجيال اللاحقة من حملة العقيدة المسيحية، فتوارثته جيلا بعد جيل، إلى أن صارت حادثة الصلب والبعث – بحسب الاعتقاد المسيحي – أسطورة لاشتهارها.

---

[1] مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ص 153.

* أحد أكبر منظري الأناجيل.

[2] مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ص 156.

1. أسطورة المسيح:

قبل الكشف عما تنطوي عليه هذه الأسطورة، أن نقف وقفة يسيرة مع حقيقة السيد المسيح – عليه السلام – في القرآن الكريم، ليس بدافع عقدي، إنما بغرض الوقوف على يقين هذه الحقيقة التي وردت في القرآن الكريم، وقد سلمت من كل زيف وتحريف، حيث تفنيد مسألة الصلب ونفيها نفيا قاطعا في قوله تعالى:"و قولهم إنا قتلنا المسيح عيسى بن مريم رسول الله، وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم، وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه، مالهم به من علم إلا اتباع الظن، وما قتلوه يقينا، بل رفعه الله إليه، وكان الله عزيزا حكيما"[1]. وفي قوله جل شأنه "إذ قال الله يا عيسى إني متوفيك ورافعك إلي ومطهرك من الذين كفروا وجاعل الذين اتبعوك فوق الذين كفروا إلى يوم القيامة، ثم إليّ مرجعكم فأحكم بينكم فيما كنتم فيه تختلفون."[2].

يقرر القرآن الكريم إذن، أن الله – عز وجل – لم يمكنهم من رقبته، بل نجاه من أيديهم. أما حاله بعد نجاته من الصلب، فقد اختلف المفسرون ، ولو أن جلهم يذهب إلى أنّ الله – سبحانه وتعالى – رفعه بجسمه وروحه إليه، حتى وإن لم يفصل القرآن الكريم في ماذا كان من أمر عيسى بعد صلب الشبيه، ووفاته أو رفعه، ويكتفي المسلمون في ذلك باعتقادهم الجازم أن المسيح – عليه السلام – لم يصلب، ولكن شبه لهم.[3]

كما برأ القرآن الكريم المسيح – عليه السلام – من الذين جعلوه إلها، حيث بين أنه لم يرسل إلا موحدا، ولم يدع إلا إلى عقيدة التوحيد كما جاء في قوله تعالى:"وإذ قال الله يا عيسى ابن مريم أأنت قلت للناس اتخذوني وأمي إلهين من دون الله، قال سبحانك ما يكون لي أن أقول ما ليس لي بحق، إن كنت قلته فقد علمته، تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك، إنك أنت علام الغيوب. ما قلت لهم إلا ما أمرتني به أن اعبدوا الله ربي

---

[1] القرآن الكريم، صورة النساء، الآيتان: 157-158.

[2] القرآن الكريم، آل عمران، الآية: 55.

[3] محمد أبو زهرة، محاضرات في النصرانية، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، ط2، د.ت، ص 98.

وربكم، وكنت عليهم شهيدا ما دمت فيهم. فلما توفيتني كنت أنت الرقيب عليهم، وأنت على كل شيء شهيد"[1].

لقد برأ القرآن الكريم إذن، المسيح وأمه – عليهما السلام – ممن اتخذهما إلهين من دون الله، فما كان إلا رسولا لله وعبدا له أرسل موحدا ومصدقا للتوراة، مبشرا بمحمد – صلى الله عليه وسلم–، كما قرر أنه لم يصلب، ولكن نجي منهم بعد أن شبه لهم، وهذا هو محتوى عقيدة المسلمين فيه.

بينما يعتقد المسيحيون أنه مات على الصليب، وقد وردت حادثة الصلب في الأناجيل الأربعة بروايات متباينة منها ما ورد في إنجيل متى:"... ولما صلبوه اقتسموا ثيابه مقترعين عليها، لكي يتم ما قيل بالنبي:"اقتسموا ثيابي بينهم، وعلى لباسي ألقوا قرعة". ثم جلسوا يحرسونه هناك. وجعلوا فوق رأسه علته مكتوبة: "هذا يسوع ملك اليهود". حينئذ صلب معه لصان، واحد عن اليمين وواحد عن اليسار"[2].

و محتوى عقيدة "الصلب" عند المسيحيين، أن الله عندما أوصى "آدم" بألا يأكل من الشجرة المحرمة، خالف الأمر بإغواء من إبليس، فاستحق هو وذريته الفناء، ولكن الله ورحمة بعباده جسد كلمته متمثلة في المسيح الذي رضي بموته على الصليب، وهو غير مستحق لذلك، لكي يكون ذلك فداء تلك الخطيئة، ولم يكن بوسع أحد القيام بذلك الفداء سوى "ابن الله وابن الإنسان" بحسب الاعتقاد المسيحي – وهذا الفداء هو المسيح عيسى ولد مريم العذراء"[3].

لكن الهالة الأسطورية التي أحاطت بالمسيح، في الواقع، تسللت من التصورات الإغريقية اللاهوتية، التي جسدت الإله في صورة إنسان، ومرجع ذلك هو التأثر بالثقافة الهللينية[4]. وعلى الرغم من أن الكنيسة الأولى لم تحتفل بميلاد المسيح على اعتبار أن الأناجيل لم تحدد ميلاده، إلا أن الخامس والعشرين من شهر كانون الأول (ديسمبر)، هو

---

[1] القرآن الكريم، سورة المائدة، الآيتان، 116-117.

[2] الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متى، الإصحاح 27، الصليب، ص 28 – 29.

[3] محمد أبو زهرة، محاضرات في النصرانية، ص 99.

[4] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص 63.

يوم مشهود لدى المسيحيين يحتفلون فيه بالمسيح. وهو اليوم نفسه الذي يحتفل فيه بمولد "أدونيس" عند اليونان وفق أجواء ابتهالية وطقوس مشابهة لطقوس ميلاد "أدونيس"، وفي هذا دلالة واضحة على احتكاك الكنيسة بالوثنية اليونانية القديمة[1].

غير أن النقطة البؤرية التي تتجلى العناصر الأسطورية متمحورة حولها هي نقطة مغادرة يسوع مسرح التاريخ[2] – كما يرى "هنري هووك" – وانتظار عودته من جديد، وهي العودة التي مجدها الأناجيل لاسيما منها "الأبوكريفية"، حيث تطغى فيها أسطورة "موت المسيح وانبعاثه" كما لو أنها أشد شبها بعناصر الأسطورة والنسق الطقسي القديمين، ولعل من الدالة على ذلك ما جاء في الإصحاح الثالث من رسالة بطرس الرسول الثانية:"... ووصينا نحن الرسل، وصية الرب المخلص. عالمين هذا أولا: أنه سيأتي في آخر الأيام قوم مستهترون، سالكين بحسب شهوات أنفسهم، وقائلين:"أين هو موعد مجيئه؟... ... لذلك أيها الأحباء، إذ أنتم منتظرون هذه، اجتهدوا لتوجدوا عنده بلا دنس ولا عيب، في سلام..."[3]

وكأن أقاصيص انبعاث "يسوع" مما استغرقت في ذكره الأناجيل، تماما قد قيست على وفق أنساق أساطير الطقس البابلية لما فيها من إذلال للمسيح على نحو الإذلال الطقسي للملك في طقوس الاحتفال بالسنة البابلية.[4] ولعل تمجيد موت يسوع وانبعاثه من جديد هو دليل على عنصر عميق الجذور في التجربة الدينية، ألا وهو وجود خلل ما في النظام الأخلاقي للكون[5]، ومن هنا تجد الأسطورة مبرراتها ومسوغاتها.

و أيا ما كانت الحال، فإن رسالة المسيح، من ميلاده إلى موته ثم بعثه – بحسب الاعتقاد الكنسي- ترتكز إلى فكرة "الفادي المخلص" للبشرية من الخطأ الأول الذي اجترحته بيد أبيها "آدم" والذي جلب على ذريته الحرمان من الجنة[6]، وهو عقاب قاس لا

---

[1] المرجع السابق، ص 63.

[2] صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية، ص 143.

[3] الكتاب المقدس، العهد الجديد، رسالة بطرس الرسول الثانية، الإصحاح 3، ص 2-210.

[4] صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية، ص 143.

[5] م ن، ص ن.

[6] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص 64.

تتحمله طبيعة الضعف البشري، والخلاص بعد ذلك لم يتجسد إلا في "أقنـــوم إلهـــي" – يسوع – ليحمل البشرية وزرها، ويرفع عنها الخطيئة والموت الأبدي، فيقبل هذا المخلص الفادي على الموت مصلوبا، بروح التضحية من أجل البشرية قاطبة[1].

ولا مشاحة في أن لهذا الكتاب المقدس ومحتواه، أثـــرا بليغـــا في شـــعر حـــاوي الأسطوري وهو الذي كان له الأثر نفسه في حياته التعليمية الأولى – كما رأينا ســـلفا – حيث كان يحفظ بعض المزامير عن ظهر قلب، وهو لما يزال بعد حدثا، وهذا ما يؤكـــده شقيقه إليا حاوي بقوله:"... ثم إنه تخرج على الكتاب المقدس، وقرأه مرارا، وهو يافع حين أصيبت خالة والدنا (زوجة أبيه)* بالحمى . وسكنت بيننا وكانت بروتستنتية تمارس دينها، وقد عجزت عن القراءة، فكانت تكلف خليلا أن يقرأ لها بصوت عال الكتاب المقـــدس مرارا في النهار الواحد، وفي أيام الشتاء كان يقرأ علينا جميعا. إن تعمق خليـــل في قـــراءة الكتاب المقدس على المعلمة "ملكة" وعلى نفسه، فيما بعد أثر تأثيرا عميقا على شـــعره، ومن الكتاب المقدس، الذي كان قد ولج إلى أعماقه ، كان يـــستمد رمـــوزه التوراتيـــة والمسيحية..."[2].

ولعل شهادة إيليا حاوي هذه، خير دليل على تأثير الكتاب المقدس فيما بعـــد، في شعر خليل فضلا عن أثره في شخصيته الدينية، حيث إن بصمة هذا المرجع بدت واضحة بخاصة فيما اصطبغ من شعره بالأسطورة، أو كان ذا منحى أسطوري.

و من هنا ندرك شأن "رمزية المسيح" في شعره، وأنها رمزية استمد طاقتها مستلهما معاني الصلب/ الموت والفداء/ التضحية والانبعاث/ الخلاص. وهي المعاني التي منحت شعره طاقة كبرى في تفجير دلالاتها في سياقاته الفنية..

و تستمد رمزية المسيح في شعر خليل حاوي طاقتها وحيويتها كذلك من الـــنمط الأولي الذي تمثله الأرض/ الأم، على شاكلة الأساطير الكبرى كـــ : "تمـــوز وأدونـــيس"

---

[1] المرجع السابق، ص 64.

* يقصد إيليا حاوي بزوجة أبيه، زوجة جده لأبيه سليم الحاوي، واسم جده هذا "خليل"، ولقد سمي شقيقه خليـــل خلـــيلا تيمنا باسم جده الذي يبدو أنه تزوج ثانية بأخت زوجته الأولى خالة "سلم الحاوي".

[2] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 61.

رموز البعث والمخلصين الأوائل. وهنا توازي رمزية المسيح رمزية تموز وعشتروت، أدونيس وأفروديت، توازيا كليا بالجناح الثاني من الأسطورة والمتمثل في أمه العذراء، التي تعد رمزا للأرض في الصلوات الأرثدكسية[1].

من هنا أضحت رمزية المسيح لدى حاوي رمزية انبعاثية وعلامة فارقة في شعره الأسطوري، وهو الذي لم يرعو عن استجدائه والاستنجاد به في جل أناشيده الأسطورية، وبخاصة عندما يتصل الأمر بالقضية الكبرى التي شغلته وهي قضية الانبعاث.

لكن خليلا عندما يستلهم أجواء الصلب المهيبة، أو ما يمكن أن نسميه بالأسطورة الكهنوتية، فإنه غالبا ما يمزجها بتموز أو بعل في سبيل تحري الإنسان المنبعث والمتجدد الذي مر بمحنة الصلب. ومن الأناشيد التي يوظف فيها المسيح أنشودة "حب وجلجلة" التي يقول فيها مستصرخا إياه، معانيا محنة الصلب مثله:

آه – ربي! صوتهم يصرخ في قبري:

تعال!!

كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد

الجلاميد الثقال

كيف لا أصرع أوجاعي وموتي

كيف لا أضرع في ذل وصمت:

"ردني، ربي، إلى أ رضي"

"أعدني للحياة"

و ليكن ما كان، ما عانيت منها

محنة الصلب وأعياد الطغاة[2]

---

[1] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص 65.

[2] خليل حاوي، الديوان، (حب وجلجلة)، ص 132-133.

فهنا يوظف خليل حاوي رمز المسيح ليدخله في نسيج تموز، والرمـــزان هنـــا في الأنشودة ذو بعد سياسي وازى فترة انتمائه السياسي للحزب القومي السوري[1]، غير أن البعد الإنساني أعمق، حيث ينشد الشاعر الإنسان العربي المنبعث الذي يعاني محنة الصلب توقا لأعجوبة البعث والخلاص.

كما وظف حاوي المسيح واستصرخه حالما بالاستقواء على حمل الصليب مثلمـــا أنشد في مطلع أنشودة ليالي بيروت:

في ليالي الضيق والحرمان

و الريح المدوي في متاهات الدروب

من يقوينا على حمل الصليب

من يقينا سأم الصحراء،

من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب[2]

ثم يردف في آخرها منشدا:

أبحر العمر مشلولا مدمى

في دروب هدها عبء الصليب

دون جدوى، دون إيمان

بفردوس قريب؟[3]

و الملاحظ أنه، حيثما استلهم المسيح، وذكر الـــصليب في أناشـــيد حـــاوي، إلا وسادت الرهبة، وكان الجو فيها ابتهاليا طقوسيا تملؤه الرهبة. وغالبا ما يشكل ذلك عنـــد حاوي تعبيرا عن جزء من بدائل الخلاص[1].

---

[1] آمنة بلعلي، تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيـــة، الجزائـــر، جـــانفي 1995، ص 29.

[2] خليل حاوي، الديوان، (ليالي بيروت)، ص 52.

[3] المصدر نفسه، ص 57

إنّ شخصية المسيح بما أحاط بها من ملامح أسطورية وأجواء ابتهالية، مثلت لدى خليل حاوي رمزا انبعاثيا موازيا لأسطورة "تموز"، لا بل فاقته أحيانا بدلالات الفداء والتضحية والخلاص، لذلك عدت المسيحية ذاتها من حيث هي بناء أسطوري، سليلا لأساطير العالم الوثني القديم، حيث مثل موت المسيح وانبعاثه من جديد حجر الزاوية في الدين المسيحي[2]، فيسوع الذي يموت على خشبة الصليب، بعد أن يلتهمه الجحيم يقذفه إلى الحياة من جديد بعد أربعة أيام على اعتقاد المسيحيين، الذي يرون أن شأنه كشأن "يونان"[3] – عليه السلام – حين ابتلعه الحوت، ولبث في بطنه ثلاثة أيام وثلاث ليال، ثم نجاه الله من الغم، وما يرى في آية يونان من أنجيل متى:"... يا معلم، نريد أن نرى منك آية" فأجاب وقال لهم:"جيل شرير وفاسق يطلب آية، ولا تعطى له إلا آية يونان النبي. لأنه كما كان يونان في بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال، هكذا يكون ابن الإنسان في قلب الأرض ثلاثة أيام وثلاث ليال..."[4].

إن أسطورة المسيح أو – بالأحرى أسطرة هذا الرمز – لدى حاوي، قد تغذى جزء غير يسير من شعره على عذاباتها ونشواتها. أحزانها ومسراتها، وذلك مثل سبيلا اقتفى هديه في التعبير عن محنة أمة بكاملها. أمة عانت محنة الصلب، وكان لابد أن تعانيها من أجل أن تنبعث. وكأن في توظيف شخصية المسيح وعودة حاوي إلى الكتاب المقدس، استدراجا منه لعصر النبؤات والمعجزات التي يرى فيها مكمن خلاص أمته وانبعاثها.

---

[1] آمنة بلعلي، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، جوان 1995، ص 36.

[2] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر، ص 46.

[3] هو نبي الله يونس بن متى، وورد في القرآن الكريم كذلك باسم : ذي النون، أي صحاب الحوت في قوله تعالى:"وذا النون إذ ذهب مغاضبا فظن أن لن نقدر عليه فنادى في الظلمات أن لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين" (القرآن الكريم؛ الأنبياء: 87).

[4] الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متى، الإصحاح 12، الآيات: 39-40-41، ص 11.

2. أسطورة لعازر:

لا شك أن شخصية لعازر تمتد جذورها في الكتاب المقدس، ولاسيما عهده الجديد، حيث إنها نالت حظوة كبرى في التراث المسيحي، لما احتفت به من ألوان القداسة[1]. كما أن القرآن الكريم أشار إلى ذلك تضمينا عن خلفية إحياء المسيح – عليه السلام – الموتى، في قوله تعالى:"إذ قال الله يا عيسى ابن مريم اذكر نعمتي عليك وعلى والدتك إذ أيدتك بروح القدس تكلم الناس في المهد وكهلا، وإذ علمتك الكتاب والحكمة والتوراة والإنجيل، وإذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذني، فتنفخ فيها فتكون طيرا بإذني، وإذ تخرج الموتى بإذني، وإذ كففت بني إسرائيل عنك إذ جئتهم بالبينات فقال الذين كفروا منهم إن هذا إلا سحر مبين."[2]

إن لعازر إذن كان ممن شملته كرامات المسيح ومعجزاته، حيث أحياه كما تذكر الأناجيل[3]، وبعثه من قبره بعد ثلاثة أيام أو أربعة من موته. بيد أن إحياء الموتى في ظل الحقيقة القرآنية، إنما كان معجزة أجراها الله – عز وجل – عل يد عيسى – عليه السلام –، لتكون برهانا على نبوته، ودليلا لرسالته. ولعل إفاضة الحياة على الموتى من أبهر معجزاته التي أخرست كل لسان منكر لرسالته كما يقول "محمد أبو زهرة:"...، فكانت معجزة عيسى – عليه السلام – من جنس دعايته، وتناسب أخص رسالته، وهي الدعوة إلى تربية الروح، والإيمان بالبعث والنشور، وأن هناك حياة أخرى يجازى فيه المحسن بإحسانه، إن خيرا فخير، وإن شرا فشر، وهل ترى أن معجزة إحياء الموتى تسمح لمنكر الآخرة بالاستمرار في إنكاره، أو تسمح لجاحد البعث والنشور أن يستمر في جحوده... فكان إحياء الموتى، صوتا قويا يحملهم على الإيمان حملا..."[4]

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس – ليبيا، ط1، 1978، ص 119.

[2] القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 110.

[3] الكتاب المقدس، العهد الجديد، أنجيل يوحنا، أصحاح 11، ص 93.

[4] محمد أبو زهرة، محاضرات في النصرانية، ص 95.

غير أن خلفية هذه الشخصية في الأدب الحديث، وفي أدب خليل حاوي بشكل خاص خلفية مسيحية بالمقام الأول، وخصوصا في شعر حاوي الأسطوري، ونحن ندرك أن العهد الجديد مثل في كثير من الأحيان مرجعيته الأولى. والظاهر أن استدعاء "لعازر" واستلهام ملامحه ودلالاته الأسطورية كان فيما يبدو من إنجيل "يوحنا"، ولعل ما يعضد ذلك ما جاء في الإصحاح الحادي عشر عن موت "لعازر" وأحواله:"فلما أتى يسوع وجد أنه قد صار له أربعة أيام في القبر. وكانت "بيت عنيا" قريبة من أورشليم نحو خمس عشرة غلوة. وكان كثيرون من اليهود قد جاؤوا إلى "مرثا ومريم" ليعزوهما عن أخيهما. فلما سمعت مرثا أن يسوع آت لاقته، وأما مريم فاستمرت جالسة في البيت. فقالت مرثا ليسوع:"يا سيد، لو كنت هاهنا لم يمت أخي!... قال لها يسوع:"سيقوم أخوك"..."[1]. وبعد ما جاء إلى قبره، وكان مغارة وقد وُضِع عليه حجر قال:"ارفعوا الحجر!" قالت له مرثا، أخت الميت:"يا سيد، لقد انتن لأن له أربعة أيام"قال لها يسوع:"ألم أقل لك: إن آمنت ترين مجد الله؟ "فرفعوا الحجر حيث كان الميت موضوعا ورفع يسوع عينيه إلى فوق، وقال:"أيها الآب، أشكرك لأنك سمعت لي، وأنا علمت أنك في كُلّ حين تسمع لي، ولكن لأجل هذا الجمع الواقف قلت، ليؤمنوا أنك أرسلتني"، ولما قال هذا صرخ بصوت عظيم: "لعازر، هلم خارجا!". فخرج الميت ويداه ورجلاه مربوطات بأقمطة، ووجهه ملفوف بمنديل. فقال لهم يسوع "حلوه ودعوه يذهب..."[2]. وقد وردت هذه القصة شتاتا في مواضع أخرى عديدة من العهد الجديد.

لكن، وأيا ما كانت مرجعية "لعازر" في شعر حاوي الأسطوري، فإن استعارته لهذه الشخصية والاستعانة بها، كان للتعبير عن عمق المأساة العربية، ولعل أبرز نموذج لتوظيف "لعازر" في شعره مطولة "لعاز عام 1962" وهي من مجموعة بيادر الجوع، عدها كثيرا من الدارسين والنقاد ممثلة للقمة الإبداعية التي أدركها خليل، كما رأوا فيها إحدى روائع الشعر العربي المعاصر[3].

---

[1] الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل يوحنا، إصحاح 11، ص 93.

[2] المصدر نفسه، ع ج، إنجيل يوحنا، الاصحاح نفسه، الصفحة نفسها.

[3] إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ص 80.

و اللافت في هذه المطولة، مقدمتها النثرية الابتهالية، والتي جاءت وكأنها صلوات ناسك متبتل، في جو كنسي مفعم بالرهبة؛ إذ يقول:"كنت صدى انهيار في مستهل النضال، فغدوت ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله... وهكذا، وفيما يشبه الحدس، اتحد الحاضر بكل زمان، والواقع بالأسطورة، فاكتسبت اسما وكان الاسم جوهر كيانك: لعازر، الحياة والموت في الحياة، تموت القيم في المناضل وتحتقن الحيوية فيكون الطاغية.

و ما شأني إن تكن عناية الناصري ابت عليك أن تموت وأنت بطل تراجيدي يتوهج بجلال التضحية ونشوتها بالجراح:

"مبحر، سكران، ملتف بزهو الأرجوان"

و كيف تبعثك العناية وأنت "ميت حجرته شهوة الموت" وفي طبيعة الانبعاث أن يكون تفجر من أعماق الذات؟..."[1].

لقد وظف خليل حاوي لعازر مستلهما إياه من أجواء الإنجيل الأسطورية المفعمة بالرهبة، لإيمانه الراسخ بأن طبيعة الانبعاث التفجر من أعماق الذات، وكأنه لأجل ذلك راح يلتمس من الحفار تعميق الحفرة في مطولته "لعازر عام 1962":

عمق الحفرة يا حفار،

عمقها لقاع لا قرار

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلا من رماد

و بقايا نجمة مدفونة خلف المدار[2]

غير أن "لعازر" خليل حاوي، جاء هنا على نقيض "لعازر" المسيح – أي مصدره المرجعي –، حيث لم يلح من الشاعر أي شعاع من إيمان أو حب للعازر، مثل حب المسيح – عليه السلام – له، وبخاصة بعد إحيائه كما ترى بعض الأناجيل.. وعليه شكل

---

[1] خليل حاوي، الديوان، مجموعة بيادر الجوع، (من مقدمة "لعازر عام 1962")، ص 335، 336.

[2] المصدر نفسه، ص 339.

لعازر في حاوي رمزا للانبعاث المشوه، وترديدا لترسبات عصر الإحباط العربي كما يرى كثير من الدارسين[1].

يمكن أن نخلص إلى القول: إن حاوي استدعى شخصية "لعازر" من العهد الجديد، ليقحمها ضمن نسيجه الأسطوري الذي يشكل جوهر قضية الانبعاث لديه، غير أنه كان يقصد بها استمرار الموات المأساوي للأمة، ومن أجل ذلك قلب مضمون الأسطورة المرجعي، فجاء الانبعاث العربي من خلال هذه الشخصية انبعاثا مشوها كما يذهب أغلب الدارسين، ليس تشفيا في وضع الأمة وواقعها الراهن، إنما على عكس ذلك تماماً، كان خليل حاوي يأمل لو أن صورة هذا الرمز المسيحي كانت مثل إشراقها في الإنجيل، لا بل أكثر إشراقا[2]. ومن ثم فإن استدعاء "لعازر" وزجه في النسيج الشعري الأسطوري لم يجاف أبدا رسالة الشاعر الانبعاثية، بل كان ذلك أدخل في صميم هذه القضية حسب فلسفة حاوي البعيدة فيها، ولو على سبيل قلب مضمون هذه الشخصية وأبعادها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، ص 71.

[2] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر، ص 133.

الأثر الإليوتي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الأثر الإليوتي:

ليس ثمة خلاف في أن الشاعر الأنجليزي الأمريكي "توماس ستريتز إليوت" thomas, strinz, Eliot (1888-1965)، كان ذا تأثير حاسم على الشعر العربي الحديث، لا بل على الشعر الإنساني بوجه عام، ولعل ذيوع قصيدته "الأرض الخراب the waste land"، لم يكن لقصيدة أخرى في القرن العشرين، حيث عدها الدارسون ملحمة وملهمة في آن معا[1] بحكم استقطابها لجل شعراء العالم وفنانيه، بمن فيهم الشعراء العرب، ولاسيما "التموزيين"، والذين با بعضهم في كثير من شعره تلميذا لإليوت"[2].

إن ذيوع صيت "الأرض الخراب" يكمن – في الحقيقة – في محاولة البحث عن عالم الحقيقة الصافية من خلال إماطة اللثام عن المدينة الغربية التائهة في عوالم العبث والسأم[3]. ومن ثم جاءت "الأرض الخراب" مرآة عاكسة لمعاناة الإنسان من يأس ناتج عن إحساس بأمل مزيف. من هنا راح "إليوت" يستوحي تجربته الشعرية في قصيدة "الأرض الخراب" من منابع الإنسانية الأولى. ومما استقر في أعماق تاريخها من اعتقادات "ميثولوجية"، وإن لم تكن دينا، فلقد أضحت لديه كذلك[4].

بمعنى أن موقف "ت، س، إليوت" هذا، قد اقتضاه أن يسلك مسلك الرمز، وذلك ليتخطى أدبه وشعره حدود المكان والزمان، وقد تحقق له ذلك فعلا بفضل اعتماده على الميراث الإنساني للأساطير، وبخاصة منها أساطير الشرق، متكئا على "الغصن الذهبي" لـ "جميس فريتزر"، الذي أقر هو نفسه أنه مدين له، وشهد بتأثيره البليغ في توجيهه الوجهة التي ولاها، فلقد دأب على استلهام مادته الشعرية، والأسطورة منها على وجه التحديد من مجلدي "أدونيس، آتس وأوزيرس)[5].

---

[1] محمد العيد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر- بيانها ومظاهرها – الشركة العالمية للكتاب، بيروت – لبنان-، ط1، 1996، ص 157.

[2] كما خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة (لجنة من أصدقاء المؤلف)، دار المشرق، لبنان، ط1، 1982، 47.

[3] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب. ص 68.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص 69.

و حيث كانت رموز ت. س. إليوت تعنى بأساطير الشرق القديم، من طقوس الجدب والخصب والنماء والتضحية، والموت والانبعاث.... وصور الهول والرعب[1]، فلقد مثلت مصدر إلهام لكثير من شعرائنا العرب المعاصرين، كما شكلت متنفسا رمزيا لمن نحى منهم منحى رمزيا أسطوريا بدرجة خاصة، ونعني هذا الشعراء التموزيين تحديدا بمن فيم خليل حاوي، بحيث إن بصمة ت. س. إليوت الواضحة في شعرهم، من الطبيعي أن تطال تأثيراتها الشاعر خليل حاوي، بل أكثر من ذلك شكلت "الأرض الخراب" إحدى مرجعياته الأسطورية بشكل أو بآخر. بحكم أنه لم يكن بوسعه الانعزال بمنأى عن تأثيرات هذه القصيدة في ذلك السياق الزمني بالذات. ويذهب صديقه الأستاذ جميل جبر مؤكدا وذلك بقوله:"ولعل تأثير ت. س. إليوت ووليم ييتس، الشاعر المناضل القومي، هو الأبرز في ثقافته الشعرية"[2]. فهذه شهادة أحد أصدقائه المقربين والتي تثبت تأثر حاوي بإليوت وأرضه الخراب، ولو أن الشاعر لم يكن يُبدي هذا التأثر بصورة معلنة.

غير أننا، وإذ نذهب إلى أن "الأرض الخراب كانت إحدى مرجعياته الأسطورية، فليس نقصد أنه منها استلهم رموزه الأسطورية كمصدر أصلي، لسبب بسيط هو أن تلك الرموز لها مظان أصيلة هي التي كان يستقي منها إليوت نفسه، لعل أبرزها "الغصن الذهبي" لـ "فرايتزر". إنما مقصديتنا تحديدا أن خليل حاوي تأثر بمترع إليوت الأسطوري، واقتفى في ذلك تجربته ومنحاه، وسار على هدي من نهجه الرمزي الأسطوري هذا، والذي لم تخل من أصدائه جل قصائد الشعر الحديث والمعاصر في مرحلة معينة. هذا المنهج الأسطوري، الذي كان لـ: عز الدين إسماعيل قصب السبق في الإشادة به، ومن ثمة في الإشادة بوعي ت. س. إليوت بقيمة المنهج الأسطوري حين قال:"و ربما كان إليوت في العصر الحديث هو أوضح شاعر التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر نظريا وعلميا. ولا شك في أن شعراء آخرين سبقوه، قد أنجزوا بعض أعمالهم الشعرية وفقا للمنهج الأسطوري مع تفاوت، لكن إليوت هو الشاعر الحديث الذي أكد في أعماله الشعرية ضرورة هذا المنهج وأهميته بالنسبة للشعر... بالإضافة إلى أنه نمى المنهج الجديد في

---

[1] المرجع السابق، ص 69.

[2] جميل جبر، خليل حاوي، ص 54.

استخدامه التحليل الفلسفي في الإطار الشعري، وخرج من المزج بينهما بشعر تأملي هو حسي بمقدار ما عقلي."[1]

لا شك أن حاوي كما سائر الشعراء العرب التموزيين، سار على هدي من هذا النهج الأسطوري الذي رسمه إليوت وغيره. لكن وأيا ما كانت درجة تأثر الشاعر بهذه التجربة، فإنه قد درج في شعره الأسطوري يصدر – عن وعي أو غير وعي – على النمط الإليوتي، ولعل أجود ما قدم من نماذج شعرية، أن تكون أقرب إلى روح هذا النهج منها إلى أي شيء آخر[2].

لم يكن خليل حاوي إذن، بمعزل عن روح قصيدة "الأرض الخراب"، حيث يؤكد كثير من الدارسين أن جزءاً من شعره تبدو فيه بصمة إليوت واضحة من أول نظرة إليه، ففي مجموعته الأولى نتحسس من سيمياء عنوانها "نهر الرماد" – الذي نحن بصدد دراستها – أنه عنوان استلهمه من "الأرض الخراب"، حيث الأرض رمز الخصب والعطاء، بينما الخراب، هو الدمار والتلف.. وقريب من هذا الصوغ "نهر الرماد"، حيث النهر إشارة إلى حضارة أفل نجمها وخمد بريقها، فلم تصر قادرة على الجريان والري فافتقدت عنصر الخصوبة، ومن ثم القدرة على بعث الحياة من جديد[3]، تماما مثلما أومأت الأرض الخراب إلى هذه المعاني، فقط يكمن الفارق هنا في استخدام الرمز في كليهما، حيث اختار حاوي عنصر الماء، الذي منه خلق كل شيء، على حين اختار ت. س. إليوت عنصر التراب الذي منه خلق الإنسان، فخلخل الأول دورة الطبيعة بالمياه، وخلخل إليوت دورة الحياة بالتراب، وكان هدفهما موحدا: الحضارة الإنسانية حيث الماء والتراب أساس فيها[4].

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية-، دار العودة بيروت، ط3، 1981، ص 230.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] كامل فرحان صالح، الشعر والدين، - فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي -، دار الحداثة، بيروت، ط2، 2006، ص 299.

[4] المرجع نفسه، ص 299.

و إذا سلمنا بتأثر حاوي بـ "الأرض الخراب"، فلربما كان انجذابه إليها هدفه القبض على اللحظة الحضارية الراهنة آنئذ[1]، وما طبع تلك المرحلة من مآس وفواجع قصمت ظهر الأمة وأحبطت طموحاتها، ففي أواسط الخمسينات بحسب ما ترى "سلمى الخضراء الجيوسي" سنحت الفرصة لحاوي وسائر الشعراء العرب المعاصرين بشكل عام، لاستخدام الأسطورة لدلالاتها البعيدة، لاسيما حين عبروا عن جدب الحضارة العربية بعد نكبة (1948)، وهنا تحديدا وجد خليل حاوي مبتغاه وصداه لدى ت. س. إليوت وما انطوت عليه أرضه الخراب، التي تبلورت فيها أسطورة الخصب ملمحا ورمزا ودلالةً؛ وكان أكثر شيء جذبه فكرة "الموت القرباني" الذي يفضي إلى الولادة من جديد، فاستهواه مذ ذاك الرمز التموزي[2].

كما صارت القضية الحضارية هما ثقيلا أنهك كاهل حاوي، حيث أصبحت مأساة الإنسان العربي هاجسه، فجاء شعره يقطر هولا ورعبا، حيث كان يرى في ذلك "تعبيرا عن مجابهة الوجود دون الوسائل الحضارية التي تقي الإنسان من الصيرورة العمياء التي تنكشف له في عالم الطبيعة"[3]. كما كان هذا الهول وذاك الرعب ترجيعا لصدى القضية الجوهرية في "الأرض الخراب"، وهي المشكلة التي يراها إليوت متمثلة في أزمة الإنسان الغربي الذي فقد قيم الحضارة، فغدت الأرض الخراب أرضا بلا قيم كما يرى. ولذلك كان يتطلع إلى إيجاد قيم جديدة بالعودة إلى التاريخ حيث تقبع تلك القيم. من هنا انطلى سحر إليوت على خليل حاوي الذي عكف ينسج على منواله، ولعل بعض نماذج شعره تفصح عن أصداء إليوت وتأثيراته، وما بلغه أثر نهجه من مدى على مستوى شعر خليل حاوي، ويمكن أن نلاحظ ذلك في قصيدة "المجوس في أوربا"، وكيف استقى الشاعر بعض صورها ومعانيها من قصيدة الأرض الخراب:

ليلة الميلاد، لا نجم

---

[1] سلمى الخضراء الجيوسي (من مقال: الشعر العربي المعاصر – تطوره ومستقبله-)، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع2، مج4، يوليو – أغسطس – سبتمبر، 1973، ص 354.

[2] المجلة نفسها، المقال نفسه، ص نفسها.

[3] محي الين صبحي، مطارحات في فن القول، – محاورات مع أدباء العصر- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978، ص 58.

و لا إيمان أطفال بطفل ومغاره

ليلة الميلاد.. نصف الليل .. ضيق..

شارع يفرح.. ضحكات حزينة

و أَحدرنا في الدهاليز اللعينة،

لمغارات المدينة،

أعين ترتد على باب لباب،

أعين نسألها: أين المغاره؟

و اهتدينا بسراج أحمر الضوء لباب

حفرت فيه عباره

"جنة الأرض! هنا لا حية تغوي،

و لا ديان يرمي بالجحارة

هاهنا الورد بلا شوك

هنا العري طهاره...!"

اخلعوا هذي الوجوه المستعارة[1]

استقى حاوي هذه الصور والمعاني من قصيدة "الأرض الخراب"، ورمز الحضارة الأوربية التائهة في عوالم السأم، والتي اعتراها الزيف من كل جانب، فحاكى إليوت وهو يبحث في مدائنها عن ربه فلم يجد سوى حشود من البشر تدور في حلقة مفرغة[2]:

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 140-141-142.

[2] خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003، ص 103.

لا أجد

الإنسان المشنوق

فلتخش الموت بالماء

أرى حشودا من البشر تدور في حلقه[1].

كذلك كان شأن "حاوي"، استفاد من صور "اليوت" حين كان يتفرّس عن الطفل "يسوع"رمز البراءة والخلاص في أعتى مدن الحضارة ، فلم ير له أثرا، وسأل عنه كهوف "باريس" وروما ولندن ، وسبر في سبيله أغوارها ، فلم يجد إلاّ البغايا وأجسادًا تفتنُّ في التعرِّي في ليلة ميلاد "المسيح".

ونجد بصمة "اليوت" في قصيدة "وجود السندباد" ، حيث يصوِّر الجسر وهو يهوي ، ويهوي معه الشاعر إلى هوةٍ سحيقة، دلالة على دمار الحضارة وخراجها:

وتلمّستُ حديد الجسر

كان الجسرُ ينحلُّ ويهوي،

صورة تهوي ، وأهوي معها،

أهوي لقاعٍ لا قرارْ.[2]

و هذه لوحة مستلهمة من قصيدة "الأرض الخراب" كذلك، حين يصور إليوت جسر "واترلو" الشهير، ويتنبأ بانهياره، وآنئذ تتهاوى معه الحضارة الزائفة، من خلال رمزها "الجسر"، ومن ثم يعم الدمار أصل الحياة الأوربية، فيموت كل شيء يدل على الحياة[3].

وإذا كانت تلك بعض أصداء إليوت لدى حاوي على المستوى نسيجه الشعري، فلقد طالت تأثيراته تبعا لذلك حتى آراءه النقدية. ولعل أبرز مسألة فنية في هذا المضمار،

---

[1] خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 103(من قصيدة الأرض الخراب) نقلا عن: ELIOT T.S, the waste land and other poems, new york (harest Books 1), p. 31.

[2] خليل حاوي، الديوان، (وجوه السندباد) ، ص244-245.

[3] خليل حاوي الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص97.

نظرية "المعادل الموضوعي" التي نادى بها إليوت ودأب على تطبيقها في شعره، ومفادها – بحسب رأيه – أن الشكل الوحيد الذي يعبر عن الانفعال، في قوالب فنية، والسعي في العثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى على مجموعة من الأشياء، أو على موقف، أو سلسلة الحقائق الخارجية التي يلزم أن تخلص إلى تجربة حسية، فإن الانفعال يثار على الفور[1].

و حتما فإن ذلك يقودنا إلى الصورة الشعرية، وهنا لا يسوغ تجاوز اسما نقديا من العيار الثقيل هو "إزرا باوند Ezra Pound" صديق إليوت الحميم ، الذي وصفه" بالصانع الأمهر" إثر إهدائه" الأرض الخراب " بغرض إبدائه رأيه فيها ، فحذف منها الكثير عملا بتوجيهاته ، حيث إن "باوند" عرف بحسه النقدي الراقي ، ففي الوقت الذي لما يزل فيه "إليوت" حديث عهد بالشعر ، بلغت درجة اشتغال "باوند " بأخطر القضايا النقدية مبلغا بعيدا ، من ذلك بحثه في ضرورة إبراز الشيء الملموس بشكل بالغ الوضوح عن طريق الدقة في التعبير مع مراعاة السلامة اللغوية والإيجاز ، واتباع موسيقى العبارة دون موسيقى الوزن،[2] وهي الأسس التي دارت في فلكها المدرسة الصورية، وتمحورت حولها الصورة الشعرية التي رآها "باوند" تلك التي تقدم تشابكا عقليا وشعوريا في لحظة من الزمن[3]. وفي ضوء تلك الآراء صاغ "إليوت " نظريته " المعادل الموضوعي " التّي لجأ ضمن إطارها إلى الأسطورة، وترجم ذلك عمليا قصيدته "الأرض الخراب " التي صارت فيما بعد –كما سبقت الإشارة إليه – النموذج الأسطوري الذي سار على هديه الجميع.

من المؤكد إذن ، أن "إليوت "!الذي كان له بليغ الأثر في حس حاوي النقدي، بدا نفسه تلميذا مخلصا ل"باوند" يأخذ بآرائه ويعمل بتوجيهاته ، ومما يستهتج من هذا الكلام أن " باوند" ذاته كان له تأثير مباشر على آراء حاوي النقدية ،إلى الحد الذي أصبح فيه يناقش آراءه بعد تنامي وعيه النقدي ، ففي المحاورة التي أجراها معه الأستاذ "محك الدين صبحي " يجيب ردا على أحد أسئلته حول الصورة الشعرية قائلا:"يعد إزرا باوند شاعر

---

[1] يوسف حلاوي، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1997، ص 52.

[2] المرجع نفسه ، ص 56

[3] المرجع نفسه ،ص ن.

المغامرات والمجازفات والتأني والتبصر في مجال صياغة الصورة وصياغة التعبير الشعري، وقد أفاد من تجاربه شعراء عديدون بينهم الشاعر الكبير إليوت كما يعترف هو نفسه أن قصيدته "الأرض الخراب" قد مر عليها إزرا باوند بقلمه الأحمر وحذف منها الروابط المألوفة ولم يبق إلا ما يشبه الصور الاحتزلية التي تطالب القارئ بجهد كبير للكشف عن الروابط الخفية التي تقوم بينها، ولكن محاولات إزرا باوند المتنوعة تنوعا يكاد يبلغ حد التناقض أفقده القدرة على الدفق التلقائي، وأدخل في شعره عنصرا عقليا كان يسعفه أحيانا على إلغاء الروابط العقلية في القصيدة وتحويلها إلى مجموعة من الصور المستقلة ظاهرا، المرتبطة ارتباطا خفيا باطنيا، كأن كان يعمل بعقله على إخفاء عمل العقل في الشعر..."[1].

لا مماحكة، إذن، في أن حاوي يظهر مما سبق صاحب مراس نقدي لا غبار عليه، لا بل ملما بمعظم النظريات النقدية كما يشير أحد الدارسين، وليس أدل على ذلك ما جمع شقيقه إليا حاوي من آراء نقدية تنم عن اطلاع واسع من خليل على أمهات القضايا النقدية السائدة وقتذاك.

و فضلا عن" إليوت" و"باوند" كان للشاعرة الإنجليزية "ستويل" أثر على شعره ونقده، وهو وإن لم يكن يعترف اعترافا صريحا بأصداء هذه الروافد الغربية في شعره بشكل خاص[2]، فإنه بموازاة ذلك لم يعترض على تأثر الشاعر بالرافد الغربي أو أي رافد سواه، ولم ير في ذلك عوارا إذا ما استوعب الشاعر أو المفكر العربي تلك الروافد، وحاز المعيار والأداة في التعامل معها،و له في هذا المقام موقف عميق تجلى في إحدى إجاباته على أسئلة "محي الدين صبحي" وهو يحاوره:"كنت أحاول جاهدا أن أتخطى المذهبية الضيقة، وأرسي الشعر على قواعد رحبة تستطيع الأجيال اللاحقة أن تبني عليها مذاهب متعددة متباينة. لهذا كله، حاولت أن أجدد بالإيقاع دون ألغيه كما فعل السورياليون، وأجدد بالصورة وأجعلها عنصرا معادلا في القيمة للإيقاع، فأكون قد تحاميت تطرف المذهب الرمزي الذي حاول دعاته أن يغلبوا الإيقاع على الصورة تغليبا يكاد ينفي فاعليتها في البناء

---

[1] محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، ص 46.

[2] يوسف حلاوي، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ص 34.

الشعري. ذلك أني رأيت خير الشعر السوريالي والرمزي ما تخطى الحدود المذهبية وأفاد من الصورة والإيقاع معا، كما نشاهد ذلك في الناتج من محاولات "ملارميه" الرمزي و"إيلوار" السوريالي..[1].

خلاصة القول مما سبق ذكره: لقد نسج حاوي على منوال إليوت، وتبنى أسلوبه أحيانا، وحاكى بعض رموزه، كما اتبع نهجه الأسطوري من خلال نموذج "الأرض الخراب" المؤسسة على أساطير الجدب والجفاف والخصب الشرقية القديمة، وربما كان اتباع نهجه الأسطوري أبرز ملامح تأثر حاوي بإليوت، ولعل في الشعور القوي تجاه الأساطير سواء أكان مرجعها تاريخيا تراثيا أو دينيا، لعل في ذلك سمة أخرى من سمات هذا التأثر.

و إذا كان ت. س. إليوت يصف نفسه بأنه "إنجلوكاثوليكي" في الدين، وكلاسيكي في الأدب، فإن هذه الأوصاف تكاد تكون نفسها لدى حاوي، الذي عرف بحبه الممجد للمسيح – عليه السلام–، وبتزوعه الكلاسي في بادئ الأمر، فضلا عن تأثره بالرمزية والسوريالية كما سلف، ثم إنه كان غالبا ما يحيط معاني الموت والتضحية بهالة من التقديس ضمن إطارها الأسطورية، تماما مثلما دأب إليوت في "الأرض الخراب، يرى الموت موتين، أما أحدهما، فحياة خالية من المعنى، وأما الآخر فتضحية واهبة للحياة[2].

وإذا كان خليل حاوي قد عني بأزمة الإنسان العربي وحضارته، حتى عرف بشاعر الحضارة طورا، وشاعر الانبعاث طورا آخر، فلم يكن ذلك – في الواقع – إلا ترجيعا إليوتيا تجلى في أكبر مشكلة أرقت إليوت ذاته، وهي القضية الحضارية المتمثلة في أزمة الإنسان الغربي الناتجة عن سطوة النزعات الليبرالية، والفرديات الرومانطيقية، وهي أسباب جدب الحضارة وجفافها الروحي كما كان يرى إليوت. وذلك ما تمثله حاوي بشكل أو بآخر[3].

---

[1] محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، ص 63.

[2] أسعد رزوق، الشعراء التموزيون، ص 19.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

الشق التحليلي

للبحث

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث

ديوان نهر الرماد بين الأسورة و الراهن

أ. بين البعد الحضاري و الرمز الأسطوري.

ب. قصيدة الانبعاث، الواقع و الاستلهام الأسطوري.

ت. حضور الإنجيل و ''أسطرة'' الرمز الديني في متن حاوي الشعري.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أ. بين البعد الحضاري والرمز الأسطوري:

لقد أضحى مسلما به عند دارسي الأدبي العربي الحديث ونقاده، أن "خليل حاوي" قامة من قامات الشعر العربي الحديث والمعاصر، حيث قدر له أن يمكن في ساحة الإبداع بفضل عبقرية شعرية لا يشق لها غبار، استطاع أن ينفذ بها إلى أصول الشعر وجوهره من أساطير وأقاصيص، فصاغها صياغة بهيجة، تجسدت على مدار تجربته الفنية الطويلة. هذا ما سنحاول الكشف عن مصداقه من عدمه.

لعل مجموعة "نهر الرماد"، أن تكون حاملة عبء تجربته الشعرية هذه، بحكم أنها تمثل باكورة أعماله التي يمكن نظرها مجموعة تمثل تجربة واحدة، نظرا لأن ما أرق حاوي وشغله في هذا السياق الزمني تحديدا، هو مأساة الأمة العربية وظروفها العصيبة التي مرت فيها ، فجاء شعره من ثمة متميزا عن بقية الشعر العربي من حيث شمولية الرؤيا وكثافة الوعي الحضاري لديه[1].

و قد تجلت ملامح وعيه الحضاري هذا، في مستهل مجوعته "نهر الرماد"أي منذ مهدها مع "البحار والدرويش" هذه الأنشودة التي تشكلها ثنائية متضادة، فيها المعنى والمعنى النقيض، والرمز والرمز النقيض. فإذا كان البحار، الرحالة المغامر الباحث في مجاهل المجهول، والذي يتخذ منه حاوي رمز الإنسان الحضارة الغربية، فإن الدرويش هو الزاهد العاكف، الذي زهدت صوفيته الشرقية في زخارف الدنيا وزينتها، فاكتفى بما لديه منها قانعا، وقد قعدت به قناعته عن كل مسعى[2].

سنقف مع أنشودة "البحار والدرويش" هنا، ليس لأنها بالضرورة الأجود من بين قصائده، أو لتميزها فنيا من عدمه. إنما لكونها مثلت مبدأ تجربته الشعرية من ناحية، والتجربة على بكارتها غالبا ما يطبعها الصفاء، كما اخترنا هذه الأنشودة طمعا منا في محاولة استجلاء بعض ملامحها الأسطورية النابعة من إيحاءات الرمز فيها، والذي انطوى

---

[1] خليل حاوي، الديوان (من مقدمة ريتا عوض)، ص 11.

[2] ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، – قراءة في الإبداع العربي المعاصر–، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1990، ص 27.

على أبعاد حضارية عميقة جسدها رحلة الذات في البحث عن ذاتها، وعن قيمها وخلاصها.

منذ البدء يطوف بنا الشاعر مع "البحار والدرويش" في أجواء استهلّها استهلالاً نثريا، لم يخل من جو أسطوري جاذب:"طوف مع "يوليس" في المجهول، ومع "فاوست" ضحى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكّر له مع "هكسلي" فأبحر إلى ضفاف "الكنج" منبت المصوف...! لم ير غير طين ميت هنا، وطينٍ حار هناك. طين بطين!!"[1].

لقد طاف البحار مع يوليس، وشهد مغامراته من خلال عودته من "طروادة" ورحلته الشاقة في المجهول، والتي استغرقته الزمن البعيد، قبل الوصول إلى بيته ولقاء حبيبته "بنيلوب" التي كانت تنتظر عودته طيلة ذلك الأمد البعيد على أحر من الجمر. إن "يوليس" وما يرمز إليه هو جزء لا يتجزأ من تراث البحار، وكذلك "فاوست" الذي باع روحه الشطان من أجل المعرفة والعلم، هو كذلك مجد من أمجاد البحار وملامح تراثه وحضارته[2].

هو البحار إذن، رمز الإنسان الغربي وحضارته المتشربة بالإيمان المطلق بالعلم، وهي الآن على عتبات الردة الحضارية لما انتهت إليه من اليأس مما اغترت به من المعرفة والعلم، فوجدت نفسها تبغي العودة إلى الدين، وهو إنما منبع التصوف الذي يمثله الدرويش وشرقه الغارق في القدم والصوفية، يقبع هذا "الدرويش"، رمز الذات الشرقية زاهدا في السعي واكتشاف المجهول، مكتفيا بالانتشاء في حلقات الذكر المدوخة[3]:

---

[1] خليل حاوي، الديوان، (مقدمة البحار والدرويش)، ص 39..

[2] أسعد رزوق، الشعراء التموزيون، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 28.

بعد أن عانى دوار البحر،

و الضوء المداجي عبر عتمات الطريق،

و مدى المجهول ينشق عن المجهول،

عن موت محيق

ينشر الأكفان زرقا للغريق،

و تمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف.

لفها وهج الحريق،

بعد أن راوغه الريح رماه

الريح للشرق الغريق.

حط في أرض حكى عنها الرواة:

حانة كسلى، أساطير، صلاة

و نخيل فاتر الظل رخي الهيمنات

مطرح رطب يميت الحس

في أعصابه الحرَّى، يميت الذكريات،

و الصدى النَّائي المدوِّي،

و غوايات الموانى النائيات[1].

إنَّه إبحار طويل المدى في أعماق الشرق، لن تُرسى شراعه إلا على ضفاف الكنج حيث عالم الصوفية/ الدروشة. ، شق حاوي/البحار، أو البحار/ حاوي بحارا بعيدة المدى لا قرار لها، متوسلا المعرفة والحقيقة المطلقة. تماما مثل السندباد الرحالة المغامر الذي طوف مع "يوليس" في المجهول، وضحى بروحه مع "فاوست" فداء المعرفة لينتهي إلى الخيبة واليأس

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 41، 42.

منها في هذا العصر، فعلى رغم ما عاناه من طواف بالبحر، يغامر "البحار" في رحلة أخرى تجاه المجهول، هي رحلة مماثلة في بحار الموت، بين جُزُرِ الرماد واليأس وكهوف الركود القاتل[1].

و في خلال هذه الرحلة المضنية تخدعه الريح، وترمي به قسرا نحو ذلك الشطر البعيد من الشرق القديم، العريق عراقة صوفيته، عله يجد له مكانا في هذا الشطر القصي، موطن الشاعر ومربض حضارته التليدة.

و من ثمة كان علي أن يحط الرحال بهذه الأرض التي لطالما كانت حديث الرواة، أرض الشرق مهد الحضارات، عساه يجد فيها سبيلا إلى تحقيق ما يرنو إليه من مثل وقيم عجز عن الظفر بها في رحلاته السابقة المضنية عبر شواطئ الغرب[2]، ذلك ما جعله يستصرخ زهد الدراويش العراة العتقاء:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوختهم "حلقات الذكر"

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكنا، يمتص ما تنضحه الأرض الموات،

في مطاوي جلده ينمو طفيليُّ النبات:

---

[1] أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا – دراسات نقدية في لغة الشعر–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 221.

[2] المرجع نفسه، ص 222.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق.

غائب عن حسه لن يستفيق

حظه من موسم الخصب المدوي

في العروق[1]

ذلك هو الشرق العربي والأرض التي حكى عنها الرواة، والتي صارت تصارع وصال الموت البطيء، فبعد أن دوخت الدرويش دروشته وبلدت إحساسه، فأمضى في غيبوبة طويلة، وجثم مثل طحلب هرم يتغذى من سطح راكد، رغم أنه ينام على أرض مخصاب لو تفجرت عيونها انبجس الخصب من كل مكان، لكن يأبى الدرويش مع كل ذلك إلا أن يسد على نفسه كل منابع هذا الخصب والعطاء[2]، فلم يكن حظُّه منها غير رقع تزرع جلده البالي العتيق:

رقع تزرع بالزهو الأنيق

جلده الرث العتيق[3]

ثم تستمر غيبوبة الدرويش، غيبوبة الذات الشرقية الزاهدة القابعة في عريها، المنتشية بحلق الذكر:

هاتِ خبر عن كنوز سمرت

عينيك في الغيب العميق

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة "الكنج" العريق

طرقات الأرض مهما تتنائى

عند بابي تنتهي كل طريق،

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 44.

[2] أحمد محمد المعوق، ص 222.

[3] خليل حاوي، الديوان، ص 44.

و بكوخي يستريح التوأمان،

الله، والدهر السحيق[1]

يسرح بنا "خليل حاوي" في غمرة هذه الأجواء الأسطورية الجاذبة، مع الدرويش الذي ما يفتأ مغرقا في صوفيته وروحانيته القديمة، إلى الحد الذي يتحد فيه الله مع الدهر السحيق، وهو إيماء صوفي، وكأن الشاعر أراد منه ترميزا للذات الصوفية من خلال الدرويش، والتي تتجاسر على الحياة متوسلة تسلق المراتب والدرجات، سعيا في الفناء في الذات الإلهية الحالة بدورها في كل موجود على ظهر الأرض[2]. والدرويش رمز الإنسان الذي يعيش على تراثية الزهد والاتصال والحب الإلهي والحلولية والفناء... وما شابه ذلك من المعاني الصوفية الموصلة إلى مرتبة "الوجد"[3]. فبكوخه اجتمع "الله"/الدين والكون، واتحدا في ذاته التواقة للفناء المعادل هنا، لجهله المطبق برحلة الذات في بحار المجهول... حيث غابت المعرفة والمغامرة وحب الاكتشاف عندما انتهى عند بابه كل طريق.

لتبلغ رؤيا الشاعر هذه مبلغا آخر أكثر خطورة عندما يضع درويشه وبحاره وجها لوجه، حيث يشتد السجال بين روحانية الشرق بإشراقاتها الصوفية، ومادية الغرب بردتها ويأسها.

... وأرى، ماذا أرى؟

موتا، رمادا وحريق...!

نزلت في الشاطئ الغربي

حدق ترها... أم لا تطيق؟

.... ذلك الغول الذي يرغي

فيرغي الطين محموما، وتنحم الموانى

---

[1] المصدر السابق، ص 44-45.

[2] أسعد رزوق، الشعراء التموزيون، ص 28.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و إذا بالأرض حبلى تتلوى وتعاني

فورة في الطين من آن لآن

فورة كانت أثينا ثم روما...[1]

إن البحار وقد أيس من حضارته الزائفة، فصار إلى الأرض التي حكى عنها الرواة، حيث الحانات الكسلى والأساطير والصلوات، متوسلا الحل المخلص في هذا الشرق القديم رفقة درويشه الزاهد العتيق[2]، ولكنه سوف يزداد يأسا على يأس حين يلفي الدرويش وقد دوخته مجالس الذكر، لا يتطلع إلى بناء حضارة، مؤمنا أن كل حضارة آيلة إلى فناء، وأن كل ما انتسب إلى حضارة الشاطيء الغربي بما فيها "أثينا" و"روما" كلا ينتهي إلى فنـــاء، فهي برغم ما تملك من عناصر القوة ومقومات الحضارة، فإنها في نظره ليـــست ســـوى فورات طين. غير أن الحيلة تنطلي على البحار نفسه، حين يتراءى له أن حضارته ليـــست سوى ضروب من الجهل والعبث وكأنه بذلك فتن بالملمح الصوفي، بحيث صـــار عقلـــه الباطن[3] صدى لانطباعات الدرويش، واستسلم من ثمة لرؤياه.

غير أن استسلام البحار ناجم – في الواقع – من هول الصدمة، حيث إنه جاء إذ جاء ملتمسا الخلاص لدى الدرويش/ الشرق، فإذا به يجد طبيعة شرقية مغترة، وهـــي لا تدرك أنها تسرح في ظلام دامس وجهل أعمى، ومن أجل ذلك أقر بنفاذ صـــبره حيـــال درويش قابع في ضفة الكنج، يأبى الحضارة، لا بل يأبى التحول في الزمان والمكان معا، ومع ذلك فالغرور مالك قلبه، ولسان حاله يقول مخاطبا البحار:

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 45-46.

[2] أسعد رزوق، الشعراء التموزيون، ص 29.

[3] أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص 223.

أترى حملت من صدق الرؤى

ما لا تطيق؟[1]

فيجيبه البحار ضائقا صدره، نافذا صبره:

خلني! ماتت بعيني

منارات الطريق[2]

و هكذا يرتد البحار مخزونا، يقطر قلبه أسى وجوى، وقد أفلت أنوار طريقـــه، ثم يذهب مع ذلك مستأنسا رحلة البحث عن بصائص الأمل..

خلني! ماتت بعيني

منارات الطريق

خلني أمض إلى ما لست أدري

لن تُغاويني الموانى النائيات

بعضها طين محمى

بعضها طين موات

آه كم أحرقت في الطين المحمى

آه كم مت مع الطين الموات

لن تغاويني الموانى النائيات

خلني للبحر، للريح، لموت

ينشر الأكفان زرقا للغريق

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 48.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

مات ذاك الضوء في عينيه مات

لا البطولات تنجيه، ولا ذل الصلاة[1]

لقد يئس البحار البقاء على ضفاف "الكنج" فقفل مرتدا إلى غربه يجر أذيال الخيبة، لكن إلى أي غرب يعود، وهو هو الغرب الذي طوف فيه أول مرة مع "يوليس" في غياهب المجهول، وقدم روحه قربانا للمعرفة مع "فاوست" ومع هسكلي؛ ولم يطأ أرضا ارتاحت فيها نفسه، واطمأن لها قبله، لذا سيظل عائما في بحاره وقد خفتت أضواء مناراته فبما يهتد؟

على هذا السمت يجسد حاوي المأزق الحضاري تجسيدا حيا، من خلال بحار يائس يدور في حلقة مفرغة، ودرويش قانع قابع في حلقة ذكر مدوخة، فراغ في فراغ وخواء في خواء. إنها الذات المتمزقة بين قطبي الإبحار والدروشة، المادية والروحانية، وبين البطولات والصلوات[2].

ولعل في نسيج الأنشودة الرمزي والأسطوري، من الدالة على عمق معاناة الشاعر/ الذات،و توهج الرؤيا الحضارية لديه — مثلما تشير ريتا عوض. لقد ترجمت أنشودة البحار والدرويش برمزية مومئة، وبأقصى ما يملك الشاعر من بلاغة "شعرية" عمق المأساة الحضارية لإنسان الشرق والغرب في آن معا، كما وعكست الطابع الانفصامي لشخصية حاوي نفسه[3]، حيث لا نكاد نقرأ عنوانا من عناوين مجموعاته، إلا نجدها تضم في قلبها صوتين — على الأقل — مما يسد أبواب الشك في أن "خليل حاوي" كان يتجاذبه دوما صوتان متصارعان، فنهر الرماد، صوت الحياة في النهر، وصوت الموت في الرماد، أو الخصب في الأول والجدب في الآخر. وعلى هذه الشاكلة جاء البحار والدرويش صوتين ورمزين متضادين، "بحار" يطوف البحار وراء المجهول يطلب اليقين، و"درويش" أقعده الزهد عن كل مسعى. وكأن في أعماق الشاعر حنيناً إلى راحة يركن إليها من مشقة

---

[1] المصدر السابق، ص 48-49

[2] أسعد رزوق، الشعراء التموزيون، ص 29.

[3] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 94.

النصب وأعباء الحياة[1]، فلم يكن حاوي بمعزل عن آلام أمته، وما كان له أن ينتبذ عن همومها مكانا نائيا، لا بل كان أول المتحمسين لأتعابها وأعبائها، والمدركين لحتمية ارتباط الشعر بالبناء الحضاري، لذلك فلم يكن إطلاق الشاعر العربي الحديث – على الأقل – في تلك المرحلة، إلا على من وعى هوية حضارته، وعانى إحباطاتها وانتكاساتها[2].

من أجل ذلك جاءت أنشودة "البحار والدرويش" لتعكس ذات الشاعر في بحثها عن المضامين الحضارية، وترقبها الاستشراف الأخلاقي والقيمي[3].

إن الرمز الأسطوري هنا، فاق حدود الإيضاح ليضفي على الأنشودة أبعادا عاطفية وحضارية إلى الصورة التي أراد تبليغها، وهذا هو-تحديدا – الهدف من توسل الرمز الأسطوري، فهو كما قال أحد الدارسين: "لا يهدف إلى الإيضاح بقدر ما يهدف إلى إضافة أبعاد عاطفية وفكرية إلى الصورة التي يريد أن يرسمها لنا، ولا نستطيع بدون استغلال الأساطير تحقيقها بتلك السهولة والتركيز والثراء..."[4]

بيد أن "حاوي" من خلال رمزه الأسطوري يخلص في نهاية هذه التجربة إلى أن خلاصه لن تحققه البطولات أو ذل الصلوات، ولا حتى الحج إلى ضفاف الكنج منبت التصوف، فكانت خاتمة المطاف مضيا نحو مجاهل المجهول:

خلني أمضي إلى ما لست أدري،

لن تغاويني الموانى النائيات

بعضها طينٌ مُحمىً

بعضها طين موات[5]

---

[1] المرجع السابق، ص 96.

[2] ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث: خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1983، ص 24.

[3] أسعد رزوق، الشعراء التموزيون، ص 30.

[4] محمد عبد العزيز الكفراوي، تاريخ الشعر العربي –من أول القرن الهجري إلى العصر الحاضر–، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القارة، ج4، ط1، د.ت. ص 387.

[5] خليل حاوي، الديوان، ص 48-49.

أو هكذا عزف الشاعر على لسان بحاره سيمفونية العصر المشحون بالتوتر والضياع واليأس – سيمفونية القلق الوجودي الرهيب–، ولم يجد غير الهول والرعب طريقا في التعبير عن رؤياه الحضارية، أو بالأحرى موت الحضارة[1]، ويعضد ذلك ما يذهب إليه الشاعر نفسه معترفا:"الهول تعبير عن مجابهة الوجود دون الوسائل الحضارية التي تقي الإنسان من الصيرورة العمياء التي تنكشف له في عالم الطبيعة. وفي التعبير عن الهول يمحى معنى الحضارة وقيمتها من حيث هي سور وخلاص للإنسان، وأفضل تعبير عن الهول والرعب معا ما ورد في "البحار والدرويش"، وفي هذه القصيدة تصبح الحضارة فورة محمومة لا معنى لها إطلاقا..."[2].

يمكن القول مما سبق: إن أول تجل أسطوري في هذه الأنشودة، يستشف من رمزية "البحار والدرويش"، أو رمزية عنوان الأنشودة ذاته. فالبحار رهنا لابد أن يكون صنوا للسندباد[3]، أو – على الأقل – شبيه هذا الرَّحالة المغامر، والشخصية العربية الأسطورية. لذلك فمن الجو العام للأنشودة يتداعى إلى الذهن لأول لحظة أن البحار قد تقمص شخصية السندباد وأخذ كثيرا من ملامحها، مع فارق بسيط بينهما هو الغاية، حيث إن بحار حاوي هنا عبارة عن سندباد داخلي يبحث عن حقيقة يفسر بها وجوده، بمعنى أنه مبحر في بحر الذات والضمير، أما الدرويش "فلفظ مستعار من لغة التراث الصوفي القديم الذي اختلط جانب كبير منه بالأسطورة أو نبع منها... ذلك لأن هذا اللفظ ارتبط بطقوس وتقاليد تداخلت فيها قيم دينية واجتماعية وشعبية مختلفة الأصول، فحولت مضمونه عن مساره الأصيل وجعلت منه لفاظاً أسطوريا اختلط في معناه الزهد والعبادة والاعتكاف، بالتقوقع واعتزال الدنيا، وبالإيمان بالغيبيات ثم بأنواع من الرقص والتطبيل و(الدوامات) الموقعة ثم بالشعوذة والدجل وبالتسول..."[4]

---

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 113.

[2] محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، ص 58.

[3] إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ص 11.

[4] أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص 235.

غير أن أسماء من مثل السندباد والدرويش لا تمثل – في الواقع – أسطورة بالمعنى الشامل لكلمة أسطورة، ولو أن هذا اللفظ أطلق عليها في بعض الكتب تجوزا. هي إذن، أقرب إلى أن تكون رموزا أسطورية منها إلى أي شيء آخر. وإذا سلمنا بهذا الأمر، فإنه يجوز على وفق ذلك الإقرار بأن أنشودة "البحار والدرويش"، بدءاً بعنوانها وانتهاء إلى محتواها – إذا ما استثنينا لفظة الغول* – لم تحو شخصيات أسطورية بعينها، بقدر ما نجد أجواء الأسطورة وإشعاعاتها[1]، فضلا عن المنحى أو النهج الأسطوري الذي بدت ملامحه واضحة في هذه الأنشودة إذ أفصحت عن محتواها الأسطوري حين كان اللفظ فيا يشحن بمعان وإيحاءات جديدة، تجسدت في العلاقات المتعددة داخل القصيدة، أبرزها علاقة البحار بالدرويش في ضوء الحوار الدرامي الذي دار بينهما، ثم علاقة الشاعر ذاته بكل منهما، ومن ثمة لم تكن الرؤيا الحضارية بالنهاية؛ إلا حصيلة هذا اللقاء/ السجال/ أو الحوار الدرامي الذي دار بين البحار والدرويش بغض الطَّرف عما انتهى إليه.

ولعل من تجليات الأسطورة في أنشودة البحار والدرويش لفظة "الغول" بأبعادها الأسطورية، وصياغاتها الرمزية، والتي استلهمها حاوي من لغة الإنسانية وتجربتها الأولى.

... ذلك الغول الذي يرغي[2]

ذلك الغول المعاني[3]

حيث وردت هذه اللَّفظة في الأنشودة مرتين، والغول في الأساطير العربية البدائية، نوع من الشياطين والحيات تظهر للناس في الفلاة فتتلون لهم في صور شتى تغولهم – أي تضللهم وتهلكهم –، وقد جاء في القواميس:"ما يتلون ألوانا من السحرة والجن، وكل ما زال به العقل، والحية والمنية..."[4]

---

* وردت لفظة "الغول" في الأنشودة مرتين في (ينظر الديوان، ص 46-47).

[1] أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص 236.

[2] خليل حاوي، الديوان، ص 46-47.

[3] خليل حاوي، الديوان، ص 46-47.

[4] المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت-لبنان، ط8، 1990، ص 744.

و يبدو أن حاوي لم يرد برمز الغول إلا الإيماء إلى الحضارة الغربية وما يتوارى خلف بريقها الخادع من تهديد للوجود الإنساني برمته. لاسيما وأنه في هذه المرحلة كما يرى بعض الدارسين، كان يعبر عن حالة من العبث الوجودي، فضلا عن معاناة الموت الحضاري في الشرق والغرب، وهو ما حاولت أنشودة "البحار والدرويش" الإفصاح عنه[1].

كما شكلت عبارات "الأرض الموات"، "الخصب المدوى"، "الموت"، "الرماد" و"الحريق"...إلخ، رموزا ذات دلالات أسطورية رمت بالأنشودة في جو أسطوري مفعم بالرهبة والمهابة. وثمة تحديدا تكمن قيمة الرمز الأسطوري في "البحار والدرويش" حيث تتسع الصورة وتشيع لتمثل أجزاء القصيدة كلها دون أن تتجلى سافرة الملامح، وإلى ذلك يشير خليل حاوي نفسه بقوله:"ولا ينهض الرمز بهذه المهمة الكبرى في البناء ما لم يكن أسطورة تراثية شعبية قائمة في ضمير الأمة، هذا القيام يولي الشاعر قدرة على الإشارة السَّريعة إلى الأحداث في الأسطورة دون سرد لها أو تقرير.

وللرمز المستمد من الأساطير التراثية الشعبية وظيفة أخرى هي الإيصال وإشراك الآخرين بتجارب الشاعر، وإدخالهم إلى عالمه بيسر وألفة"[2].

يمكن القول في الختام إن تجربة "البحار والدرويش" القاسية، بما مثلته من سجن ومأوى مظلم، أو ما يوازي "الموت الحضاري" – بحسب تعبير ريتا عوض – ، مثلت بالإضافة إلى ذلك تمهيدا لاقتحام خليل حاوي عالم الأسطورة الشعري من أوسع بواباته، كما هيأت لتجربة الانبعاث والخروج من كهف الدرويش إلى عالم أرحب يملأه الأمل في التجدد والبعث، عالم البعل وتموز والعنقاء..

لكنه ؛مهما لوحظ استعلاء "الواحد" – على حد تعبير "إحسان عباس"–، فإن هذا الواحد من بعد في "البحار والدرويش"، هو الشاعر، هو المنقذ، وهو الشعب الذي يتوق الشاعر لانبعاثه[3]، ومغادرته كهف الدرويش، وانفلاته من ثمة من ربقة الزمن المتحجر، فيغير وجه التاريخ، وعندئذ يكون الشعر قد تحرر من سطوة المكان والزمان في آن معا.

---

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 113.

[2] محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، ص 64.

[3] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان- الأردن، ط3، 2001، ص 132.

ب. قصيدة الانبعاث، الواقع و الاستلهام الأسطوري

1. التجربة السدومية.
2. التجربة التموزية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1. التجربة السدومية:

نعني بالتجربة السدومية، بدايات إيمان حاوي العميق بحتمية البعث، التي جعلته يؤمن بتغيير النسل والحتمية والأقدار، أين تقمص في وقت مبكر من إيمانه بالانبعاث، ذات الإله التوراتي القديم "يهوه"، التي تمثل في فلسفة الشاعر "الطوفانية" التي كانت تبيد نسلا لتقيم مكانه نسلا آخر أقوم صلبا على الصمود أمام عوادي الزمن ونكباته ونوازله، فلقد تعلق حاوي في فترة من فترات إبداعه بإله التوراة القديم – إنه سدوم- وجبروته وطاغوته، وتعلم منه كيف يتشبع بيقين البعث بعد الرماد، ومن زمن "سدوم" التي أمطرها الرب كبريتا ونارا، وقلب المدن كلها، وأباد جميع سكانها[1]، من هنا كان يستلهم حاوي أولى حكاياته مع البعث.

لقد هيمنت السدومية على بعض مراحل حاوي الشعرية، حيث كانت فيها التجربة تقطر أسى وفجيعة، لشدة كرب الأمة وهول معاناتها، فنظم قصائد "سدوم" و"العودة إلى سدوم" من مجموعة "نهر الرماد"، ثم "في سدوم- للمرة الثانية" من مجموعة "جحيم الكوميديا". ولو أن ما يعنينا هنا هو القصيدتان الأوليان، نظرا لكونهما تمثلان مقدمة البعث الكوني وبدايته[2]، بالإضافة إلى كونهما نمطا لهذه التجربة السدومية في توجهها البعثي، سواء أكان على مستوى الأبعاد الفنية للتجربة أم على مستوى أبعادها الإنسانية.

يستهل "خليل حاوي" تجربته هذه في قصيدة "سدوم" بموت جماعي يوحي لأول وهلة، بشدة الكرب وهول الصدمة:

ماتت البلوى ومتنا من سنين

سوف تبقى مثلما كانت

ليالي الميتين

لا اذكار يلهب الحسرة

---

[1] الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح 19: الآيات من 1 إلى 29، ص 13-14.

[2] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 109.

من حين لحين

لا فصول،

سوف نبقى خلف مرمى

الشمس والثلج الحزين

ليس يغوينا ابتهال

يجتدي العاتي يقينا مطمئنا

يجتديه بعض ما استترف منا

بعض إشراق الرؤى بعض اليقين

بعض ذكرى

أي ذكرى، أي ذكرى

من فراغ ميت الآفاق ..صحراَ

مسحت ما قبلها، ثم اضمحلت

خلفت مطرحها طعم رماد

مطرح الشمس رمادا وسواد،

هي ذكرى ذلك الصبح اللعين

كان صبحا شاحبا

أتعس من ليل حزين،

كان في الآفاق والأرض سكون

ثم صاحت بومة، هاجت خفافيش

دجا الأفق اكفهرا

ودوت جلجلة الرعد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فشقت سحبا حمراء حرى

أمطرت جمرا وكبريتا وملحا وسموم

و جرى السيل براكين الجحيم

أحرق القرية، عراها،

طوى القتلى ومرا[1]

مما لا شك فيه أن هذه الإيحاءات الرمزية أصداء قوية لإله التوراة القديم، حولها حاوي من القصة الدينية إلى ما أراد الترميز إليه على مستوى الذات والجماعة، لقد انطلق إذن، من قصة خراب سدوم* ، لكنه استطاع تجاوزها من حيث الرمز والإشارة، حيث مهد للوقائع فيها بالذكرى، والفراغ، والصبح الشاحب، والسكون، وهياج الخفافيش كلها صور جاءت لتمنح صورة الجمر والكبريت بعد الدلالة، وتفجر فيها قوة الإيحاء.. ومن ثم ينفذ تأثيرها إلى أغوار النفس[2].

إن المتأمل لهذه القطعة الطويلة من أنشودة "سدوم" لابد أن يلاحظ الحس المأساوي في رؤيا حاوي بذل الإنسان الذي رمي بالشر كله، وألقي إلى التهلكة، فلم تُرَ غير صور الاضمحلال، ولم يذق غير طعم الرماد، ولم يسد غير السواد، ولم تتوقف مأساة الموات، وكأنها غدت قدرا محتوما على هذه البقعة من الأرض، حيث تداعت كل عناصر الموت والهلاك من جمر وكبريت وملح وسموم، فكان لابد للقرية أن تحرق وتعرى:

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 109-110-111-112.

* ورد في شأن قصة خراب سدوم وعمورة في العهد القديم ما نصه:"و إذ أشرقت الشمس على الأرض دخل لوط إلى صوغر، فأمطر الرب على سدوم وعمورة كبريتا ونارا من عند الرب من السماء. وقلب تلك المدن، وكل الدائرة، وجميع سكان المدن، ونبات الأرض" (من الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح 19: الآيات: 23-24-25-، ص 14).

[2] آمنة بلعلي، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 06-1995، ص 39.

و جرى السيل براكين الجحيم

أحرق القرية، عراها،

طوى القتلى ومرا[1]

فكان قدر الشعر بعدئذ أن يعبر محنة النار مع شعبه، لعل منها ينبعث النسل الجديد:

عبرتنا محنة النار

عبرنا هولها قبرا فقبرا

و تلفتنا إلى مطرح ما كان لنا

بيت، وسمار، وذكرى

فإذا أضلعنا صمت صخور

و فراغ ميت الآفاق.. صحراَ

و إذا نحن عواميد من الملح،

مسوح من بلاهات السنين

إن تذكر عابر الدرب

بحال الميتين

فهي لا تذكر، جوفاء،

بلا أمس، بلا يوم وذكرى[2]

إن ركام الخطايا المجترحة لا سبيل لدرئه ومحقه إلا بلهيب النار[3]، ومن ثمة كان قدر القرية أن تحرق وتُعرَّى، ويباد أهلها عن بكرة أبيهم، فكان قدر الشاعر نفسه اجتياز محنة

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 112.

[2] المصدر نفسه، 112-113-114.

[3] إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ص 20.

النار، لأن الأشياء لا تُطَهَّر ولا تُباد أدرانها إلا بالصلي في لهب النار المقدس، فالنار منذ الصلاة القديمة تكفير وتطهير، وقد جثى الشاعر على الركب أمامها متوسلا فيها بعث الكون وبعث النسل الجديد فيما يشبه طقوسا جاءت من إحساسه الروحي الوثني للاتصال بالحقائق الأولى والعودة إلى الأصول والينابيع[1].

لقد كانت النار، إذن، سمة متألقة في تجربة حاوي بمرحلتها السدومية، ولم يتعلق بها إلا لأنه كان يتوق إلى ولادة نسل جديد قوي الصلب على أنقاض نسل الاضمحلال والترهل، ولم يكن له ذلك إلا عبر معاناة محنة النار والعودة إليها من جديد، فعاد من أجل ذلك إلى "سدوم".

"عودة إلى سدوم"

عدت في عيني طوفان من البرق

و من رعد الجبال الشاهقه،

عدت بالنار التي من أجلها

عرضت صدري عاريا للصاعقه

جرفت ذاكرتي النار وأمسي

كل أمسي فيك يا نهر الرماد:

صلواتي سفر أيوب، وحبي

دمع ليلى، خاتم من شهرزاد

فيك يا نهر الرماد[2]

عاد الشاعر وعادت معه الذات العربية من بروق جبال "سدوم" ورعودها، بنار الرماد التي أفقدته كل صلة بتاريخه وماضيه، وتراثه وقيمه؛ صار الآن بلا ذاكرة[3]، لذلك

---

[1] المرجع السابق، ص 20.

[2] خليل حاوي، الديوان، ص 149-150.

[3] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 112.

استسلم يائسا وصلى كما كان يدعو "أيُّوب" صابرا مسلما قدره وأمره لله. وكأن حاوي يشير إلى ضياع الذات الشرقية بفعل النار السدومية، وما لازَمَتْها من عناصر كلها إيماء إلى الجدب والموات، (طوفان وبرق ورعد وصواعق...، وفي ذلك كله دلالة على نزعة الاستسلام التي يرثيها الشاعر في الذات الشرقية[1].

و تستمر صلاة الشاعر، وتستمر معها آلة الحرق:

و لْيمُتْ من مات بالنار

حملت النار للفندق، للبيت المخرب

فيه أطمار أبي، عكازه

و يضيء البيت خفاش مذهب

دونه يخشع أهلي، إخوتي..

نسل السبايا

خلفتهم غزوات الشرق والغرب

لصوصا وبغايا[2]

إن لهيب النار يتوهج ليطال الفندق رمز المذلة، وبيته الخرب الذي فيه ثياب أبيه البالية وعكازه. إنه عكاز المطاوعة، أما الخفاش المذهب، فَرَمْزٌ لما يخضع له الشرق من خرافة وشطحات، وللاستسلام للأقدار، وإلقاء التبعات على الغيب. وإنما إنسان الشرق بعد ذلك، مرآة عاكسة للتبعية والسكون والجمود أمام التحدي الحضاري[3]. إنه نسل السبايا وسليل العبودية التي كرسها زمن الغزوات التي كسرت جانب الشرق، فصاروا خدم المذلة وحشمها في فنادق الخذلان الذي تستمر صوره المهينة، لتشمل حتى امرأة الشرق، فبعد أن ينعتها بفاقدة الطهارة، تراه بعد ذلك يتجه مباشرة إلى البطل المنقذ:

---

[1] آمنة بلعلي، أثر الرمز في القصيدة العربية المعاصرة، ص 37.

[2] خليل حاوي ، الديوان ،ص150-151.

[3] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 153.

لست بوديا بحبي

أطعم الطحلب والقمل شرايييني وقلبي،

فلْيمت من مات بالنار

و بالطوفان.. لن أبكيك يا نسل سدوم

لن تموت الأرض إن متم

لها بعل إلهيٌّ قديم

طالما حنت إليه عبر ليل العقم..

أنثى واله

فضها البعل ورواها

فغصت بالرجال الآلهه[1]

يتمثل خليل حاوي هنا الروح النيتشوية، وذلك حينما يلجأ إلى البطل المنقذ المخلص، وحين قسم الناس إلى صنفين:"نسل سدوم" الذي لا يستحق الحياة ومن ثم لابد من حرقه، وأما الصنف الثاني، فيتمثل في "الرجال الآلهه"[2].

كأن خليلا هنا لم يستطع صبرا على كظم غيظه الذي تفجر في هذه اللوحة الملحمية الأبعاد، فيرميهم غير آبه، بالنار، بالطوفان، وهو موقن تماما مدى سطوة اللعنة التي يرشقهم بها حين يصرخ في وجوههم:"لن أبكيك يا نسل سدوم، لن تموت الأرض إن متم، لها بعل إلهي قديم"، هو وحده قادر على ولادة المعجزة، فيبيد نسلكم الذي ملأ طباق الأرض جدبا وعقما، سيباركها "البعل" ويمنحُها النسل الحري بها، فتنضح بعد أن يشرق فيها الخصب فتوة ونضارة.. لكأن صوت البعث قد دوى من جديد. لن تموت الأرض فإن لها بعلا قديما[3].

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 152-153.

[2] يوسف حلاوي، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ص 92.

[3] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 155.

يسترك حاوي، ويهدأ روع عاصفة النقمة في صدره قليلا، فيتساءل:

ما الذي أبقت عليه النار

من بيتي، وأتعابي، ومن تاريخ عمري

ما الذي ينبض محرورا طريا

في رماد المطرح الخاوي بصدري؟

كدت أبكي لابتسامات الصغار السمر،

أطفالي، وأبناء حنيني

إنها أصفى من النار

و أقوى من أعاصير جنوني

طالما روضتهم في الريح والثلج

و في الشمس على جمر الرجال

شئتهم من معدن الفولاذ سمرا

و رياحينا طوال

و أنا من أجلهم أحرقت تاريخي،

وطئت التاجر الوغد المرائي

ثعلب يمتص من أعضائهم

وهج دمائي.

كل جيل كنت أبنيه من السمر الطوال

لا مكانا له، لا بيتا وخبزا،

صفوة المطلوب خصيان ضئال

مهنة التمسيح في الفندق

لا يبرع فيها أشباه الرجال[1]

[1] خليل حاوي، الديوا، ص 153-154-155-156

ما الذي بقي من بيته، وأتعابه وتاريخه؟ سرعان ما يجيب الشاعر على تساؤله، ويا لروعة الجواب! فجأة، يحس حاوي برعشة ربيعية في قلبه الآسي الحزين، إنها ابتسامات الطفولة البراء، التي يرى فيها أفقه الجديد. أطفاله هم حنينه، وبسمتهم المرسومة على أعينهم البريئة الحالمة أطهر من النار المقدسة، وأقوى من أعاصير جنونه. يذكر أنه لطالما عانقهم في مخيلته، ولطالما روضهم في الريح والثلج، وفي لهاث الشمس.. إنه صنعهم لصورته، وأعطاهم من الفولاذ صلابته، ومن الرياحين نضارتها وطراوتها واستقامة عودها، أولئك الذين عانى من أجلهم ما عانى، هم وحدهم دون سواهم أحرى بعطائه وتضحيته.. أما جيل أشباه الرجال، فأحرى أن يموتوا مثلما عاشوا بلا تاريخ لتبرأ منهم مهنة التمسيح.

ثم ترى الشاعر يتحسس صوت البعث من جديد، عله ينبعث من حبه لأطفاله وأبناء حنينه، من حبه للحياة، إيذانا بعودة المعجزات، عبر مهديه المنتظر، الفارس الذي يصرع التنين.

وتذكرت قتال الغول والتنين

في أرضي، وكانت وادعه،

إخوتي أهلي على درب الهلاك

بعضهم في شدق هذا

بعضهم في شدق ذاك

و ليموتوا مثلما عاشوا

بلا تاريخ، موتى لا يحسون الهلاك

و تذكّرتُ الصغار السمر حولي

و الوجوه اليانعه

معهم في الكدح والضُّحك،

و وحدي موجع، وجهي بوجه الفاجعه

من خلال الورد والحور

أراها خلف سور "الجامعة"

أترى يولد من حُبي لأطفالي

و حبي للحياة

فارس يمتشق البرق على الغولِ،

على التنين، ماذا هل تعود المعجزات؟

بدوي ضرب القيصر بالفرس

و طفل ناصري وحفاة

روضوا الوحش بروما، سحبوا

الأنياب من فك الطغاة

رب ماذا

رب ماذا

هل تعود المعجزات؟[1]

أترى هل يتحقق الحلم هذه المرة، رغم غصة الاشتهاء؟ هل ينبت من حبه لأطفاله فارس عربي جبار..؟ إن بذرة الخلق لابد أن تثمر وتفعل فعلها، وكفي بالتاريخ شاهدا على ذلك، فهو ذا النبي ابن أعماق البادية – صلى الله عليه وسلم – يقهر الأباطرة والقياصرة، وأما المسيح – عليه السلام – وحواريوه الحفاة فقد زرعوا السلام، والمحبة في الأرض، لا بل في قلب "روما" المتوحشة بعد أن اقتلعوا أنيابها الفاتكة[2].

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 156-157-158-159.

[2] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 157.

ويصلي الشاعر صلاته، ويتلو تراتيلها*، داعيًا الرَّبّ في رجاء حار: "رب ماذا، رب ماذا، هل تعود المعجزات؟"، ولا يزال يصلي ويصلي. عسى صرخة البعث تدوي، وجذب العقم يثمر. هكذا ظل يصلي متشهيا يترقب!

باسم ما أحرقت من نفسي بنفسي

لأصفي وجه تاريخي وأمسي

باسم هذا الصبح في "صنِّين..،

و العتمة خلفي وجحيم الذكريات:

ليحل الخصب ولْتجْرِ الينابيع

و يمض "الخضر" في إثر الغزاة،

فارس يولد من حبي لأطفالي

و حبي للحياة

لتحل المعجزات

رب ماذا

رب ماذا

هل تعود المعجزات؟[1]

هكذا انبرى خليل حاوي يستصرخ المعجزات ويستجديها باسم معاناة الاحتراق التي اجتاز محنتها، وباسم التاريخ وباسم "سدوم"، صلى لإلهها صلاة قديمة قدم التاريخ وقدم سدوم، متوسِّلا بعث الكون وبعث النسل الجديد، وبعث الحضارة من ثم، وعليه وجدناهُ يعود وفي عينيه طوفان "من البرق" مِن تقمصه إله التوراة القديم وهو في فورة

---

* مما كان يدعو المسيح ويصلي من أجل المؤمنين: "...ليؤمن العالم أنك أرسلتني، وأنا قد أعطيتهم المجد الذي أعطيتني..." (من الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل يوحنا، إصحاح 17: 21-22، ص 99.

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 160-161.

غضب على "سدوم" لقاء ما اجترحت من إثم، فصب النار والكبريت لإبادة نسلها واستبداله بنسل آخر أقوم صلبا، مطهرا من الأرجاس والأنجاس.

كما نجد الشاعر، قد تقنع بقناع النبي موسى ـ عليه السلام – الذي صعد الجبل لتحل عليه الرؤيا، فيهبط بها نارا تلتهم مظاهر الإثم والفحش لتحولها إلى "نهر رماد". وهنا تنبغي الإشارةُ إلى أن الاستلهام الأسطوري كان تراثيا بينما الخلاص بالمحصِّلة كان خلاصا وثنيا كما يشير "يوسف حلاوي" في إحدى ملاحظاته[1]، حيث إنَّ الجو العام للأنشودة كان سُدوميا توراتيا، ليندغم فيها جو "البعل" فيما بعد، ويحمل راية الانبعاث بسمات أرضية وسماوية في آن معا، وإن كانت السمة الأرضية أكثر تألقا، ولعل سبب ذلك هو كون "البعل" زوجا للأرض وربا للطبيعة والفصول. لقد كانت العودة إلى زمن "البعل" إذن، عودة إلى زمن اليقين الروحي والانبعاث لدى الشاعر[2]، حتى لو كان هذا البعث بعثا كونيا في هذه "التجربة السدومية"، على أنه يكون ذا طبيعة حضارية أكثر من أي طبيعة أخرى كما سنرى في أنشودة "بعد الجليد" والتجربة التموزية.

---

[1] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 159.

[2] المرجع نفسه، ص 162.

2. التجربة التموزية:

لعل من أعلى مراتب الوعي بقوام الذهنية الأسطورية على مستوى القصيدة التموزية أن الموت لا ينفي الحياة ولا يوازيها، فالذي يموت لا يلبث أن يحي في موته ليبدأ رحلته من جديد في سفر متواصل مضن، بحثا عن ينبوع الحياة، ذلك الجوهر المقدس الذي إذا ما اغتسل منه الإنسان قهر الموت بقوة العشق للحياة. لذلك كان من أبرز ما ترسب في المخيلة البشرية الأولى. أنَّ الموت صنو الحياة ووجهها الآخر، ليرسخ بعد ذلك على مستوى العرف الأسطوري ، أن الطبيعة يجب أن تجدد نفسها بالموت والانبعاث إلى حياة غضة ناضرة[1].

ولقد لاحت تجليات هذا الوعي من جهة "خليل حاوي"، في طموحه وإلحاحه الشديدين على استكشاف معالم الانبعاث الحضاري، فبعد الفجيعة والهول والموت الحضاري الذي عاناه في تجربة "البحار والدرويش"، يتطلع حاوي إلى إشراقة الخلاص والتوق إلى عالم الشرق الجديد. وأولى خطوات تحقيق تطلعاته في هذه التجربة الجديدة في شعره هو الانفلات من كهف الدرويش، والتبرأ من هزيمة البحار يوم استسلم للدرويش وردد محزونا:"خلني! ماتت بعيني منارات الطريق.."

لم يكن لخليل حاوي بعد أن أفل ضوء منارات الطريق، إلا الاستقواء ببوارق أمل خافتة، لعل منها يتألق فجر جديد. من هنا راح يستجدي في تجربته الجديدة "البعل" و"العنقاء" و"تموز"، استبراكا لنسل جديد عتيد، عله يغير به مجرى التاريخ. إن هذه الرموز الأسطورية تحديدا، هي التي كانت ملاذ حاوي في إعادة النبض لقلب أمته وشعبه، مجسدا من ثمة انصهار وعيه الأسطوري بالأزمة الحضارية التي اجتازت فيها الأمة، وما أصاب مناضليها لقاء ذلك من يأس وإحباط.

من أجل ذلك، لم يكن حاوي يرى غير توسل زمن "البعل" التماسا ليقين الانبعاث. وذلك ما بشرت به أناشيد "نهر الرماد" الأخيرة، ولاسيما قصيدة "بعد الجليد"

---

[1] يراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 165.

مفجرة لرؤيا البعث كما يجمع الدراسون، هذه الأنشودة التي عدت بدءا حين ظهرت، وفاصلة في تاريخ الشعر العربي المعاصر[1].

و لقد كان اختيارنا لدراسة هذه القصيدة، نابعا من نهجها الأسطوري الواضح، حيث صيغت صياغة أسطورية تكاد تتفرد من بين أناشيد حاوي الأخرى ذوات المنحى الأسطوري، كما أن هذه الأنشودة جسدت رؤيا الانبعاث الحضاري بإسقاطات أبعادها الأسطورية على الواقع، ربما أكثر من غيرها – على الأقل –في تلك الفترة بالذات.

تتألف "بعد الجليد" من نشيدين اثنين هما: "عصر الجليد" الأولى، و"بعد الجليد" الثانية، كما يطلق عليها بعض الدراسين تمييزا لأحد النشيدين عن الآخر، بها استهل الشاعر خليل حاوي تجربته البعثية للتعبير عن أزمة الأمة من حيث كونها أزمة حضارية. مثلما يقول في مقدمته النثرية عن هذه الأنشودة في كلمة جامعة:"إنها تعبر عن معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمة ذات وحضارة، وظاهرة ''كونية''، يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف، ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية"[2].

ويعلق عليها شقيقه الناقد إيليا حاوي تعليقا ممتعا حين يقول:"مع قصيدة بعد الجليد" يستهل خليل تجربة البعث والنهوض... عبر "معاماة"* شعرية تحسست منابت الخصب وعروقه ودمائه التي انتصرت على الجليد وهو رمز الموت المميت. وفي القصيدة إيقاع حي وعميق تآلفت فيه الرموز والكنايات التي تحصي منابع الخصب ومقوماته من خلال الطبيعة وأثدائها والغلال والأقبية والدنان، وكل أمر آخر مرتبط بانتصار الحياة من ذاتها على دواعي العدم وهواتفه. والإيقاع، فضلا عن ذلك، يتسامى ويتصاعد من ذاته حتى يتوحد مع الإيقاع الكنسي أو الإيقاعات والابتهالات الدينية، وكأن الإنسان يصلي لنفسه من قدرته بذاته على النسل، ومن تنعمه بالخصب الذي تنتصر به الحياة والطبيعة وتتجددان،

---

[1] إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ص 24.

[2] خليل حاوي، الديوان، (مقدمة ''بعد الجليد'' النثرية)، ص 115.

* قد تكون صحفت عن (معاناة)، وإلا قد قصد بها "إيليا حاوي" ما عمي من شعره وخفي به معناه.

ومن الغريزة المعصومة والمطلقة، والتي لا تهزم وإن ركدت ظاهرا وتغشتها عوامل الفناء والجليد."[1]

ليس غريبا، إذن، أن تتبوأ هذه الأنشودة مكانة مبرزة في الشعر المعاصر، وهي التي تتوق إلى انتصار الحياة، وانتفاضة الإنسان عبر مقومات كامنة فيه، ولقد اقتفت هذه القصيدة أثر ذلك كله وهي ترف أجنحة الأساطير، لا بل تستمد وجودها ووجدانها من أعماق الأسطورة[2].

وتشكل "بعد الجليد" لوحتين، الأولى بعنوان "عصر الجليد" والثانية بعنوان "بعد الجليد"، وهما لوحتان متجذتان فنيا.

أما اللوحة الأولى، فنجدها تحمل صور الحزن واليأس، والألم والموت، وأما الثانية، فحاملة لصور الانبعاث الموحية بالانعتاق، مجسدة في رموز مستمدة من أساطير الانبعاث والخصب القديمة.

يستفيد حاوي في اللوحة الأولى "عصر الجليد" من دورة الطبيعة ليعبر عن الانبعاث الحضاري، ومعاناته في عالم يملؤه الموت، وهو يختار "تموز والعنقاء" بوصفهما أسطورتين لا رمزين فحسب[3]، يستهل لوحته الأولى بموت عروق الأرض في عصر الجليد قائلا:

1 . عصر الجليد

عندما ماتت عروق الأرض

في عصر الجليد

مات فينا كل عرق

يبست أعضاؤنا لحما قديد

---

[1] إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

[3] يعقوب البيطار، فاخر مياء، زكوان العبدو (الموت والانبعاث في قصيدة "بعد الجليد" للشاعر خليل حاوي)، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، السنة الأولى، مج29، ع1، 2007، ص 55.

عبثا كنَّا نصد الريح

و الليل الحزينا

و نداري رعشة

مقطوعة الأنفاس فينا،

رعشة الموت الأكيد

في خلايا العظم، في سر الخلايا

في لهاث الشمس، في صحو المرايا

في صرير الباب، في أقبية الغلة

في الخمرة، في ما ترشح الجدران

من ماء الصديد

رعشة الموت الأكيد[1]

لقد تقطعت عروق الأرض وماتت، فحلَّ الموت، وغمر الأرض في هذا العصر الجليدي، إنه الموت المتسرب إلى دواخل العالم ليطال كل شيء دبَّت فيه الحياة، وكل موجود فيها وقد استسلم لرعشته، إيذانا بتحولها من الحياة إلى الموت في الحياة، فتعطلت مظاهرها، وجفت الأعضاء وترهلت؛ إن الكائنات جميعها توقفت فيها الحياة من جراء سطوة الموت المحيق، حتى إن نور الشمس وسرابها انبثَّ وانطفأ، فذهب كل إشراق، وتوقفت كل حركة، المرايا معتمة، والباب توقفت عن الصرير، لأن أقبية الغلة فرغت، ودينانُ الخمرة خوت، أما الجدر فصارت تز دما وقيحا نتنا[2]. وأمام هذا الموقف الرهيب والواقع المتجمد، لم يبق للشاعر غير الانحناء بأكف الضراعة لآلهة الخصب استدرارا لعطفها:

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 117-118-119.

[2] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

يا إله الخصب، يا بعلا يفض

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إلها ينفض القبر

ويا فصحا مجيد،

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

نجنا، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا،

أدفئ الموتى الحزانى

و الجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد[1]

إنه ذلُّ الاستجداء، أو إنه استصراخ الخصب في صيغة نداء ذليل. استصراخ بعل/ تموز، لأجل أن يعيد إلى الأرض التي استحالت عاقرا نضارتها.

إن الأرض تعاني هنا شهوة متأججة، وتتوق إلى الاتحاد بالذكر، و"تموز" هو المحب العاشق/ الإله البعل، الميت المنبعث، واهب الحياة، وهو المنقذ الذي ينجي الأرض من عقم مدمر لولا أن يزرع البذر في رحمها. وليس رغبة الأنثى/ الأرض وشوقها إلى وصال الذكر/ تموز إلا استمرارا للحياة وانتصاراً لها على الموت[2].

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 119-120.

[2] يعقوب البيطار، فاخر ميّا ، زكوان العبدو (من مقال :الموت والانبعاث في "بعد الجليد"، مجلة جامعة تشرين، س1، مج29، ع1 ،2007، ص 56.

من ثمة فإن "تموز" هو المنقذ المخلص، لما يحمل من مفاتيح الحياة وأسبابها، وهو وحده الذي يقدر على افتضاض بكارة الأرض فينهي حالة العقم، وحاوي عندما استصرخ بعلا/تموز، إنما لتوسل مقدرته على بث الإخصاب وإعادة بعث الحياة، وحاصل ذلك إنما تذويب طبقات الجليد التي خنقت الأرض وحاصرتها.

و من شدة حرص حاوي على استصراخ المنقذ، يصلي لأجل الآلهة في ضراعة وانحناء، لكن على رغم ذلك كان عبثا يصلي:

عبثا كنا نصلي ونصلي

غرقتنا عتمة الليل المهل

عبثا نعوي ونعوي ونعيد

عبر صحراء الجليد

نحن والذئب الطريد

عبثا كنا نهز الموت

نبكي، نتحدى،

حبنا أقوى من الموت

و أقوى جمرنا الغض المندى[1]

لم تشفع الشعائر ولا ذلُّ الصلوات. ذهبت هباء منبثا، وضاعت مع أدراج الريح، عبثا كنا نبكي بكاء مرا، ونحيبنا قد ترامى إلى أبعد الأمداء في ظلمة الليل وتحت برد الجليد. كنا نظن أن حبنا أقوى من الموت، وأن جمرنا المندَّى سيعيد له حرارة الحياة[2]، ولم تكن هذه الهتافات إلا صرخة في واد، لم تكن إلا كبكاء طفلة على أبيها تريد إنقاذه من اعتداء، وماذا ينفع نحيب أمام جليدٍ ممتد مترام في أبعد أمداء الصحراء؟

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ، ص 120-121.

[2] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 140.

لم تشفع الشعائر إذن، ولا ذل الأدعية والصلوات، ولا الحب ولا العواء، ولا حتى الجمر الطري. لقد خفت شعاع الرؤيا، وبقيت المأساة رهينة نواميس الكون ورغبة الانعتاق والخلاص[1]، وظل صوت الموت وسطوته أعلى حين يقول:

و ارتمينا جثثا لحما حزينا

ضم في حسرته لحما قديد

عبثا كنا نغتصب الشهوة حرى

عبثا نسكبها خمرا وجمرا

من بقايا في الوريد،

عله يفرخ من أنقاضنا نسل جديد

ينفض الموت، يغل الريح،

يدوي نبضة حرى

بصحراء الجليد[2]

على هذه الأشكال الميتة استحال الإنسان إلى جثث ميتة هامدة ولحم حزين ولحم قديد، باء كل السعي في بعث الحياة فيها بالخيبة. فبين اليأس والرجاء يتأرجح حاوي، وحاله صارت أشبه بحال الغريق يستمسك بقشة عساها تنقذه من الغرق، عند ما راح يمني النفس بعد القنوط بإمكان انبعاث نسل جديد قد يولد من الأنقاض، وكأنه يومئ هنا إلى ملمح من ملامح "العنقاء"، إيذانا ببداية اندغام جديدة في رمز أسطوري جديد في الأنشودة، كسبيل جديد لفك ألغاز العقم والموت الأكيد[3].

---

[1] يعقوب البيطار، فاخر ميا، زكوان العبدو (من مقال الموت والانبعاث في قصيدة ''بعد الجليد'' للشاعر خليل حاوي). مجلة جامعة تشرين، مج29، ع1، 2007، ص 58.

[2] خليل حاوي، الديوان، ص 122-123.

[3] يعقوب البيطار، فاخر ميا، زكوان العبدو (من مقال الموت والانبعاث في قصيدة ''بعد الجليد'' للشاعر خليل حاوي). مجلة جامعة تشرين، مج29، ع1، 2007، ص 58.

و يمكن أن نخلص إلى أن الموت ازدادت شراسته في هذه الأنشودة بدلالة عبارات الجثث واللحم المتحوِّل إلى قديد، والحزن الذي رافق الموت... فالأنشودة مفعمة بكل معاني الموت الوجودي، بمعنى أنهم موتى في الحياة، حيث إن الموتى عادة لا يحسون، فكيف للحزن أن يتسرب إلى جثثهم بتعبير الشاعر. وأيا ما كانت الحال، فإن الموت قد بسط أجنحته على الأنشودة في لوحتها الأولى هذه تماما مثلما يختتم:

حبنا أقوى من الموت العنيد

غير أن الحب لم ينبت

من اللحم القديد

غير أجيال من الموتى الحزانى

تتمطى في فم الموت البليد[1]

و إذا كان هذا شأن "عصر الجليد"، فإن الحال نقيض ذلك في "بعد الجليد"، إذ يدرك التحول من أول لمح، ولعل عنوانها، أول مؤشرات ذلك التحول لما يحمل من دلالة زمنية[2] طرأت بدخول بعد الظرفية على "الجليد". لقد بدأ التحول بالزمن إذن، وكأنه يقول: بعد "عصر الجليد"، فكيف انتهى "عصر الجليد"، فبعد إخفاق عملية الولادة المتعسرة، لم يبقَ للشاعر غير أن يشرئب إلى "مُخلِّص" ينجي عروق الأرض، فينجي الشعب من ربقة موت رهيب، وملامح هذا المنقذ المخلص ليست إلا ملامح "العنقاء"[3].

إن "العنقاء" التي يلتهب رمادها فتنبعث منه من جديد، هي موئل الشاعر في اللوحة الثانية، فبعد أن انكفأت رؤيا النهوض الحضاري، وبعد أن عانى اليأس والإحباط في "العصر الجليدي"، جاءت أنشودة "بعد الجليد" الثانية، لتحمل معها أمل حاوي وتوقه إلى البعث الحضاري، على الرغم من أن الموت ضرب أطنابه، وتعددت أنماطه وأنساقه. وهنا

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 123.

[2] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 141.

[3] يعقوب البيطار، فاخر ميا، زكوان العبدو (من مقال الموت والانبعاث في قصيدة ''بعد الجليد'' للشاعر خليل حاوي). مجلة جامعة تشرين، مج29، ع1، 2007، ص 59.

تتسع رؤيا الشاعر لتشمل معاناة الإنسان بعد أن كانت في البدء معاناةً للـــذات، حيـــث صارت معاناة للحضارة بجميع أبعادها بعد أن كانت معاناة للوطن الضيق. حيـــث ثمـــة يصلي ويدعو إلى قيامة الشرق، وبعث شعوبه، ويزداد تألق استجداءه، وتوهج نجواه لأجل تحقق حلم قومي ومأرب حضاري ،وذلك كلُّه نابع من حُبٍّ عميق للإنسانية، مثل حب بعل وتموز للعنقاء وتوحدهما فيها إلى حد الاحتراق[1]، لا لشيء إلا توقا في الانبعاث، هذه المعاني هي ما أرق خليلا في لوحته الثانية:

2 . بعد الجليد

كيف ظلت شهوة الأرض
تدوي تحت أطباق الجليد
شهوة للشمس، للغيث المغني
للبذار الحي، للغلة في قبو ودن
لإله البعل، تموز الحصيد،
شهوة خضراء تأبى أن تبيد،
و حنين نبضه يسري إلى القبر، إلينا،
يا حنين الأرض لا تقس علينا.
لا تحرم الدم في الأموات، فينا
موجع نبض الدم المحرور
في اللحم القديد،
في عروق بعضها حمى ربيع
و جحيم يبتلينا
بعضها صمت ثقيل وجليد،[2]

[1] المرجع السابق، ص 59.

[2] خليل حاوي، الديوان، 124-125.

إنها بداية "اللوحة الثانية"، وهي برأي كثير من الدارسين من أروع ما كتب حاوي عن مفهوم البعث كشاعر تموزي، حيث استهلّها برجاء القيامة والبعث، في استفهام مبطن بالحيرة ولهفة الانبعاث ولوعته في آن :"كيف ظلت شهوة الأرض تدوِّي تحت أطباق الجليد...؟"فشهوة الانبعاث في الأرض، وإن ضعفت وقلت حرارة وهجها، فإنها مع ذلك هزة تشق أطباق الجليد لتخرقها أشعة الشمس، وتدب في عروقها الحياة تشهيا في الإخصاب وتشوقا للبذار اللواقح. كأن الأرض عروس زفت إلى "بعل" ليخصبها، وحنت إلى "تموز" ليمنحها السنابل وينبت الربيع بين أضلعها[1]، وهنا تنضر الحياة وتقهر الموت. لقاء غلبة الخصب على الجدب والجفاف، وشهوة الأرض قوة قد تخفت، لكنها سرعان ما تتأجج من حين لحين.

لقد هيمنت عناصر الحياة في هذه اللوحة، حيث توسلت الأرض الماء المغني، وضوء الشمس، والهواء...، ولم يبق للشاعر غير استدعاء "العنقاء" للاضطلاع بمهمَّة البعث. وهنا يتوحد معها "تموز"، حيث يساندها ويتقاسم معها خاصيّة الاحتراق والانبعاث من الرماد، ويتوحد معها الشاعر نفسه، رغم قساوة شهوة الانبعاث من النار المتوهجة:

إن يكن رباه،

لا يحي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تتغذى من رماد الموت فينا،

في القرار،

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا:

أمما تنفض عنها عفن التاريخ،

و اللعنة، والغيب الحزينا

---

[1] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 141.

تنفض الأمس الذي حجر

عينيها يواقيتا بلا ضوء ونار،

وبحيرات من الملح البوار،

تنفض الأمس الحزينا،

والمهينا،[1]

يفر حاوي إذن، إلى أسطورة "العنقاء" التي تحرق نفسها لتنبعث من رمادها ناضحة نضارة وفتوة، بيد أن ذلك يتطلب عزيمة لا تكل وقدرة عجيبة لا تضاهي في تحمل الاحتراق، ومكابدته، بغية في إزالة الأدران وتطهير الأدناس.

و يحمل عنصر النار أكثر من دلالة، ففضلا عن كونه عنصرا أساسا من عناصر الحياة، فهي في القصيدة، تذيب الجليد وتحرق رموز التجلد، وتلهب الرماد البارد وتهب الدِّفء للحياة. ثم إننا نرى الشاعر بعد ذلك يجمع بينها وبين الماء، لكونهما رمزي تطهير تغتسل منهما الأجيال لدرء عفونة التاريخ[2]، ولكن وعلى الرغم من تناقضهما، فلقد أسعف "الماء والنار" حاوي في تقديم أسطورتي "تموز" و"العنقاء" في سياق نصي واحد، دون الوقوع في التناقض، حيث إن الأرض إذا ما أُغْدِقَتْ بنعمة الغيث التي تغذي البذار وتهبها الحياة، فالنار آنئذ تحرِق الشوائب والأدران كلها، ومن ثم تنفض المهانة والذل عن الشعب. هُوَ ذَا البعث آت من "نعيم الحرق"، والآن حق لجموع الأمم أن تقف تحت ضوء الشمس في غير خزي ولا خذلان، وتصلي بعد أن تطهرت بالنار وقبلت معموديتها، فغاصت تصلي وتصلي للفجر الجديد[3]:

ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلي

لصدى الصبح المطل

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 125-126-127.

[2] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 142.

[3] يعقوب البيطار، فاخر ميا، زكوان العبدو (من مقال الموت والانبعاث في قصيدة ''بعد الجليد'' للشاعر خليل حاوي). مجلة جامعة تشرين، مج29، ع1، 2007، ص 61.

و تُعيدْ

من ضفاف الكنج للأردن للنيل

تصلي وتعيد:

يا إل الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصلب نسلا لا يبيد

يرثون الأرض للدهر الأبيد،

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد[1]

باستلهام توراتي وطقوسية كنسيَّةٍ، يصر حاوي على أن حفدته سوف يرثون الأرض للدهر الأبيد، وعلى وفق هذه الأجواء الطقوسية الابتهالية المهيبة رددت معه شعوب الشرق شعائر الانبعاث، التماسا لعودة الفتوة إلى الأرض، وانبجاس الحضارة من جديد، وأصواتها ترتفع بالضراعة والدعاء لتموز من أجل أن يبارك النسل العتيد ذا الصلب القوي[2] .

لعلنا نخلص إلى أن رؤيا حاوي هنا، كانت رؤيا شاملة تقوم على بعث الإنسان في الشرق كله من ضفاف الكنج إلى النيل مرورا بنهر الأردن، فاجتازت تبعا لذلك، الخلاص الفردي إلى الخلاص الجماعي[3]. ومن ثمة أراد حاوي التعبير الفني عن أزمة أمته الحضارية،

---

[1] خيل حاوي، الديوان، ص 127-128.

[2] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 143.

[3] المرجع نفسه، ص 150.

متوسلا أساطير "البعل" و"تموز" و"العنقاء"، هذه الأساطير التي منحت القصيدة بنـــشيدها طاقة من الدلالات التي كمنت في سياقاتها الفنية.

لا مماحكة إذن، في أن تُبَوَّأُ هذه القصيدة مكانتها المُبرَّزَة بين قصائد الانبعـــاث في الشعر العربي المعاصر، لإفصاحها عن وعي حاوي الحضاري العميق، ونفاذ رؤياه البعثيـــة، والتي تنمو دون شك من عمق تجربته التموزية بشكل عام.

نستطيع القول في خاتمة المطاف: إن خليل حاوي وفق إلى حد بعيد في استكشاف معالم الانبعاث العربي، ولم يتخذ من الرمز إلا سبيلا في إعادة النبض لهذه الأمة العربية، ولم يتخذ من الأسطورة إلا سبيلا لولادة حضارية جديدة، تستشرف المستقبل، وتجسد انصهار الفكر الواعي بالأزمة الحضارية التي استلبها اليأس والإحباط[1]. ولقد تجسدت هذه المعـــاني جميعها في متنه الشعري الأسطوري بشكل عام، وفي "بعد الجليد" بنشيديها بصورة خاصة، حيث مثلت – لا مشاحة – نموذج البعث الأمثل.

ثم إن حاوي بحكم استيعابه العميق لمعنى الأسطورة وأبعادها، تمكن من تحويل هذه الأسطورة إلى رمز حضاري، حيث أخرجها عن دلالاتها الأسطورية التاريخية البدائيـــة إلى دلالات جديدة، يتفتح في قلبها مضمون وجداني فكري، أو فلسفي أو اجتماعي، يستمد عناصره من مكونات الحضارة بوجهها المشرق، كما يتفتح في قلب هذا المضمون وتحويره نبع من الضياء الهادي إلى مطارح الخصب والتجدد والانبعاث[2]

---

[1] عبد القادر فيدوح (من مقال: مكونات خطاب الرمز الأسطوري)، مجلة الفكر العربي المعاصـــر، ع79 – 80، 1990، ص 108.

[2] حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، د ط، 1988، ص 397.

ج. حضور الإنجيل و أسطرة الرمز الديني في متن حاوي الشعري.

1. أسطرة المسيح.
2. أسطرة الأم.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1. أسطرة المسيح:

قد لا نبالغ إذا ذهبنا إلى أن تجربة حاوي الأسطورية بوجه عام، نمت في أحضان عقيدته الدينية المسيحية التي آمن بها، أو على الأقل لم تكن بمعزل عنها، وقد رأينا في سياقات سبقت، مدى الأثر العميق للكتاب المقدس في حياة حاوي التعليمية، والذي بدت بصماته واضحة في جزء غير يسير من شعره فيما بعد.

و لئن كان حاوي قد انجذب بقوة إلى إله العهد القديم، الذي برز نموذجا لسدومياته، فإن صوت العهد الجديد كان أعلى وأوسع صدى، و لم يخف تعلق حاوي بالإنجيل وحبه الشديد للمسيح – عليه السلام – منذ نعومة أظافره، حتى أضحى لديه رمزا انبعاثيا، لم يرعو في الاستنجاد به، واتخاذه سببا من أسباب الانبعاث، لا بل بطلا لهذا الانبعاث في أحايين كثيرة، والسبب في ذلك يعود لاحتفال هذه الشخصية الدينية العظيمة بكثير من المعاني كالفداء والتضحية والخلاص من ناحية، ولانطواء هذه المعاني وتطابقها مع أم القضايا التي شغلت خليل حاوي وهي قضية البعث التي آمن بها من ناحية أخرى.

و لعل مما ساعد على أسطرة الرمز المسيحي بشكل عام، والمسيح – عليه السلام – بصورة خاصة، هوكون المسيحية ذاتها بناء أسطوريا مشابها إلى حد كبير للرمزية في أساطير البعل وتموز وسائر آلهة الخصب، لاسيما حين قالت بموت المسيح على الصليب أولا، ثم حين اتخذت من موته وانبعاثه أساسا للدين المسيحي مرة أخرى[1].

من ثمة وضع رمز السيد المسيح – عليه السلام – في خانة الأسطورة في شعر خليل حاوي وعلى مستوى الشعر العربي التموزي على حد سواء، بحيث تمت عملية أسطرته حين غض الطرف – أولا – عن كونه رمزا دينيا يشير إلى السيد المسيح كنبي صاحب رسالة، حين رسخت في اعتقاد المسيحيين فكرة ألوهيته وموته وآلامه وصلبه ثم انبعاثه* من جديد بحسب هذه العقيدة.

---

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 46.

* ورد في العهد الجديد عن عقيدة الانبعاث السيد المسيح ما نصه:"أخيرا ظهر للأحد عشر وهم متكئون، ووبخ عدم إيمانهم وقساوة قلوبهم، لأنهم لم يصدقوا الذين نظروه قد قام.." (من الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل مرقس، الإصحاح 16، آية: 14، ص 48).

ثم إن أسطرة "رمز المسيح" مرت بعد ذلك كله عبر البحث عن أوجه تطابقه مع "تموز" وسائر آلة الخصب، وذلك في ضوء عناصر الموت والصلب، الفداء والتضحية، والانبعاث والخلاص[1].. وعلى الرغم من أن للموت معان عديدة في المسيحية فإنها تشترك جميعها مع السياق العام لأساطير آلهة الخصب، وتحديدا مع سياق أسطورة "تموز"، مع فارق يسير يتمثل في أن المسيح يطأ الموت مصلوبا – بحسب العقيدة المسيحية- لتخليص البشرية من أوزار الخطيئة، بينما لا يتصل "تموز" بخطيئة أصلية، إنما يمثل قوة خصب ونماء مستدعاة من المخيلة البدائية[2].

ولم يكن حاوي وحده من اختار التماهي في "المسيح"، ووظفه في كثير من شعره، فلقد توجه قبله كثير من الشعراء المعاصرين إلى نصوص العهد الجديد يستمدون منها الرموز والدلالات، لاسيما حين اسعفتهم تلك النصوص على إيجاد ما كانوا يرنون إليه من مضامين وتجارب، خصوصا ما كان ذا صلة بالقضية الكبرى التي شغلت كثيرا منهم أنئذ، ألا وهي قضية الموت والانبعاث[3].

غير أن نزوع حاوي إلى شخصية "المسيح" وبطولاتها، كان مسوغه فكرة البعث التي دار في فلكها جل شعره، ثم إنه كان يحس إزاءها أنه أكثر حرية في تأول دلالاتها وأبعادها، وهذه خصيصة اشترك فيها أغلب من استخدم رمز المسيح من الشعراء المعاصرين، تماما مثلما اشتركوا في استلهام ملامحها من الموروث المسيحي.

و لعل ملامح الصلب والفداء والحياة من خلال الموت، أبرز ما أسقط عليها الشعراء العرب المعاصرون معظم دلالات الانبعاث التي استلهم على ضوئها المسيح – عليه السلام – فعلى ملمح الصلب أسقطوا كل الآلام التي تعانيها شعوبهم وتتحملها الإنسانية في هذا العصر[4]، وهذا الصدى هو ما نجده تماما لدى حاوي في تعامله مع رمز المسيح،

---

[1] كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص 234.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] وليد بوعديلة، تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر (مخطوطة)، جامعة عنابة، 2007، ص 202.

[4] على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 104.

مثلما دأب عليه في أنشودة "حب وجلجلة"، والتي وقع عليها اختيارنا، لما يسري فيها من روح مسيحي يعكسه الألم العميق الذي يتملك الشاعر من جراء معاناة محنة الـــوطن، إلى الحد الذي يفتتن فيه بتصوير نفسه "مسيحا" يجتاز محنة الصلب، حيث يـــصبح الـــشاعر والمسيح وتموز.. شيئا واحدا.

ففي أنشودة "حب وجلجلة" من "نهر الرماد" ، يعتصر قلبه ألما، يكاد يقضي على جسمه النحيف، حيث إن قساوة البعد عن الوطن الأم جعلته يتجرع مرارة محنته وكـــرب وحشته. ولعل ما يؤيد ذلك كله، تصدير الشاعر الحزين للقصيدة حين كتبها بخط يـــده وقبل أن تظهر في "نهر الرماد":"المجد* للمضطهدين من أجل المحبة والبراءة، المجد لمن يصلب من أجلهما في هذا العصر، وفي كل عصر تشتد فيه مخالب البرابرة!!"[1]

حب وجلجلة

و أنا في وحشة المنفى

مع الداء الذي ينثر لحمي

و مع الصمت وإيقاع السعال،

أنفض النوم لعلي أتّقي

الكابوس والجن التي تحتل جسمي

و إذا الليل على صدري جلاميد،

جدار الليل في وجهي

وفي قلبي دخان واشتعال،

آه ربي! صوتهم يصرخ في قبري:

تعال!![2]

---

* وضع الشاعر كلمة ''طوبى'' ثم محاها مستبدلا إياها بكلمة ''المجد''.

[1] جميل جبر، خليل حاوي، ص 104.

[2] خليل حاوي، الديوان، ص 131-132.

يئن حاوي تحت سطوة المنفى، وفي ذلك القبر المأساوي يتوجع ألما للبعث ثانية بين أحبته وخلان الطفولة في وطنه، ولو أن تكلفة ذلك غالية، وهي تحدي محنة الصلب.

و جاءت صرخة "الآه" من جنس صرخة أصواتهم في قبره، تقطر أسى وجوى:

آه ربي! صوتهم يصرخ في قبري:

تعالْ!!

كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد

الجلاميد الثقال

كيف لا أصرع أوجاعي وموتي

كيف لا أضرع في ذل وصمت:

"رُدّني، ربي، إلى أرضي"

"أعدني للحياة"

و ليكن ما عانيت منها

محنة الصلب وأعيادة الطغاة.[1]

فمن أجل بعث جيل عربي جديد، يتحمل الشاعر محنة الصلب ويستعذب آلامها، فيحسب نفسه مسيحا، وعذاباته صليبا يجره، وهو مقتنع أن هذه الآلام لـــن تـــزول، وأن الجراحات لن تبرأ إلا عبر اجتياز محنة الصلب، وهكذا، وبملمح الصلب يمتزج ملمح الفداء[2] لأن حاوي عندما تحمل آلام الصلب، إنما تحمل مع ذلك فداء للبعث الذي أعتنقه وآمـــن به، وهو حين تجرع العذابات، إنما تجرعها فداء لدعوته من أجل شعبه وأمته.

لذلك فهو لم يكن آبها لما عانى في سبيل ما آمن به:

"ردني، ربي، إلى أرضي"

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 132-133.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 105.

أعدني للحياة"

و ليكن ما عانيت منها

محنة الصلب وأعياد الطغاة[1]

ولعل في فعلي "ردني"و "أعدني" هنا، دلالة واضحة على التماهي في المسيح ومعجزاته، والتوق إلى كراماته، فهو – بنظره – وحده القادر على العودة إلى الحياة، وقد عاد فعلا – بحسب عقيدته – ولعلها أفعال لها دلالتها في الفرار – ربما – من ذلك الموت الرهيب الذي تكبده الشاعر وعاناه، لاسيما وأنها واردة في سياق البعث..

غير أن "مسيح" حاوي هنا قد يكون "تموز" أو المسيح التموزي – بتعبير إيليا حاوي –، ولو أن تموز لم يصرعه الخنزير البري هنا، ولكنه عبر محنة الصلب[2]، كما قد يكون المسيح هو الشاعر ذاته، وهو الشعب كذلك. ويمكن أن نستجلي اندغام المسيح في تموز وتشابك رمزيته بالنسيج التموزي عندما نجد حاوي يردف منشدا:

غير أني سوف ألقى كل من أحببت

من لولا هم ما كان لي

بعث، حنين، وتمني

بي حنين موجع، نار تدوي

في جليد القبر، في العرق الموات،

بي حنين لعبير الأرض،

للعصفور عند الصبح، للنبع المغني

لشباب وصبايا

من كنوز الشمس، من ثلج الجبال

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 132-133.

[2] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 121.

من زهو خطاهم والظلال

في بيوت نسيت أن وراء

السور مرجا وظلال[1]

هنا تحديدا، يستعير "المسيح" ملامح "تموز"، ويعضد ذلك عناصر الطبيعة كقرائن:(من نار تدوي، وعبير الأرض، وتغريد العصافير بالصبح، والشمس والمروج والظلال..، وهي عناصر موحية بالحركة الدائبة والحياة والنماء، وجميعها بشائر بعث جديد، وكأن من يقبع خلف السور المنيع المومىء إلى الجدب، هو "تموز"[2] المترقب لزمن الخصب والنضارة، مستنفرا كل طاقاته، وشهوة الإخصاب تتوهج داخله بحرارة لافحة. لينبعث الإنسان ويتجدد بالنهاية، وهو الذي غالب الشوق إلى البعث منذ البدء، وتكبد من جرائه وفداء له ويلات العذاب ومحنة الصلب[3]. وهو ما يتأكد حين يستطرد حاوي في مختتم أنشودته:

أنتم أنتن يا نسل إله

دمه ينبت نيسان التلال

أنتم أنتن في عمري

مصابيح، مروج، وكفاة

و أنا في حبكم، في حبكن

– وفدى الزنبق في تلك الجباه –

أتحدى محنة الصلب،

أعاني الموت في حب الحياة[4]

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 133-134.

[2] آمنة بلعلي، تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر، ص 29.

[3] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 123.

[4] خليل حاوي، الديوان، ص 134-135.

وهنا يتألق ملمح الانبعاث الأكبر، ملمح "الحياة من خلال الموت"، وبخاصة عندما اختتم منشدا:"أعاني الموت في حب الحياة"، وكأنه "استنساخ" إنجيلي" ينم عن تماهي حاوي في العهد الجديد*. ومعاناة الموت في حب الحياة ملمح أبرز من ملامح المسيح وأبعاده، مثلت إحدى النقاط البؤرية في الأنشودة، فضلا عن ملمحي الصلب والفداء.

إن الشاعر الذي عد نفسه مسيحا يتجرع عذابات الصليب، ويجتاز محنة الصلب لأجل انبعاث جيل جديد، رأى أن كلا من بني شعبه ووطنه مسيح يقدم نفسه قربانا وفداء لذلك المقصد السامي، وليس ذلك عليهم بعزيز وهم نسل إله دمه يجعل التلال القفراء المجدبة تنضح خضرة ونضارة، فتزهر وتورق أغصانها في عز نيسان. لا شك إذن، أنه "تموز" وهم نسله.

من ثمة، فإن خليلا لم يعتم حتى عاد مرة أخرى إلى زمن البعل وتموز والخصب وإلى النشوة بالنسل العتيد.. هذا الهوس التموزي لم يكد يغب ردها عن شعر حاوي، حتى إن شقيقه "إيليا حاوي" عندما يعلق على بعض ما جاء في الأنشودة يذهب إلى القول بأن "هذه المرحلة التموزية لم يكد خليل يترع عنها حتى نهاية حياته، بل إنه نزع عنها في النهاية حين أحس بأن الشعر والحريات والحوافز الانبعاثية كلها ليست سوى أكاذيب أمام غباء التاريخ ودمويته، ونهمه إلى الأشلاء، وتربعه على هامات الجماجم التي تصنع له كرسي الفضاء والزمن والموت... فليس من جدوى أن يكون المسيح إلها وأن يبعثه الله من القبر..."[1].

---

* يبدو أن خليل حاوي استوحى ذلك مما ورد في إنجيل متى:"و بعد السبت، عند فجر أول الأسبوع، جاءت مريم المجدلية ومريم الأخرى لتنظر القبر. وإذا زلزلة عظيمة حدثت، لأن ملاك الرب نزل من السماء... وقال:لا تخافا أنتما، فإني أعلم أنكما تطلبان يسوع المصلوب، ليس هو هاهنا، لأنه قام كما قال! هلما انظرا الموضع الذي كان الرب مضطجعا فيه. واذهبا سريعا قولا لتلاميذه: إنه قد قام من الأموات. ها هو يسبقكم إلى الجليل. هناك ترونه.." (الكتاب المقدس، ع ج، إنجيل متى، إصحاح 28، 29.)

[1] إيليا حاوي. خليل حاوي في منظور من سيرته و شعره. ص 121

و أيا ما كان توحد أسطورة المسيح بتموز في هذه الأنشودة، والذي جعل "إيليا حاوي" يصطلح عليه "المسيح التموزي"، فإن الإنسان بالمحصلة هو المنبعث المتجدد الذي عانى مع الشاعر محنة الصلب[1].

يمكن القول: إن أسطرة المسيح في أنشودة "حب جلجلة"، تمت عبر ائتلاف ملامح الصلب والفداء والموت من أجل الحياة، لذلك جاءت متآلفة النسيج، تلقائية الفيض، وذلك ما أضفى عليها تلك الأجواء الأسطورية الكنسية الابتهالية، فكانت أقرب إلى أجواء محنة حاوي النفسية، التي كابدها لقاء العذابات التي استبدت بشعبه وبه من ثم.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] المرجع السابق، ص 123.

2. أسطرة الأم:

لا يختلف مطلعان على "العهد الجديد" في أن المسيح قد ارتبط بشكل كبير بأمه في كثير من نصوصه، وحتى في القرآن الكريم غالبا ما يقرن ذكره بأمه، وإن كنا اتخذناه نموذجا لأسطرة الرمز الديني على مستوى شعر حاوي، فإن ذلك ما قادنا حتما إلى إلقاء الضوء على رمز "الأم"، بحكم ارتباطها بالإبن والتحامها معه في الكتابين السماويين المذكورين، ولأجل ذلك أردنا التماس رمزية "الأم" وأسطرتها لدى حاوي، وذلك عبر نموذج شعري التمسناه لأول مرة من خارج مجموعة "نهر الرماد" محل بحثنا هذا، ولو أننا - في الحقيقة – لم نبرح مدونة خليل حاوي.

ولئن كنا – ربما – قد تجاسرنا على المنهج وشذذنا عليه، فإن اختيارنا لأنشودة "الأم الحزينة" من مجموعة "الرعد الجريح"، إحدى المجموعات الشعرية الخمس التي يتألف منها ديوان خليل حاوي، قد جاء لجملة دواع، منها مرتبتها الفنية العالية باعتراف كثير من دارسي الشعر العربي المعاصر، أما السبب الرئيس في اختيارنا لهذه الأنشودة فهو بُعد "الأم" في سيرة "المسيح" - عليه السلام -، والذي يتراءى عبر صور متعددة، تؤكد جميعها عودته إلى مسرح الحياة عن طريق موته إلى "الأم"، ليولد مرة أخرى.

لا مماحكة في أن لِرمزِ "الأم" في الوعي البشري، امتدادا موغلا إلى أم البشرية الأولى: حواء، والتي تبقى حية في كل جزء من النساء إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. وإذا كانت التوراة قد بخست "الأم" كثيرا من فضائلها، فإنها لقيت مع المسيحية شيئا من العدل والإنصاف[1]. ليرفعها القرآن الكريم بعد ذلك، ويكرمها تكريما لا قبل للشرائع الأخرى به، خاصا إياها بسورة من سوره، وهي "سورة النساء" ورد فيها فضل المرأة وجميع حقوقها ومهورها، قال – جل شأنه -:"و آتوا النساء صدقاتهن نحلة، فإن طبن لكم عن شيء منه نفسا فكلوه هنيئا مريئا"[2]، كما خص القرآن الكريم مريم العذراء ذاتها –

---

[1] كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص 342.

[2] القرآن الكريم، سورة مريم، الآية: 4.

عليها السلام – بسورة كاملة جاءت باسمها تكريما لها وفيها، قوله تعالى:"واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا"[1].

أما إذا عدنا إلى المسيحية، فإننا نلفي بعد "الأم" في سيرة السيد "المسيح" يأخذ صورا متعددة، أبرزها "الأرض"، والتي تشكل في الوعي المسيحي امتدادا لا حدود له في "الأم"[2]، والتي يغدو المسيح في ظلها رمزا لانتظار ولادة جديدة، وتظهر العذراء مريم أم المسيح – عليهما السلام – رمزا للأرض في صلوات الكنيسة الأرثدكسية حين يناديها المؤمنون:"أفرحي يا من انبتت غارس حياتنا... وافرحي يا أرضا غير مبذورة"[3]، وفضلا عن رمز الأرض، ترمز الأم/ العذراء في المسيحية إلى الماء وإلى الشجرة..؛ الأمر الذي يرسخ دورها البؤري في الدين المسيحي؛ إذ تعود "مريم" إلى الحياة في تعاليم الكنيستين الكاثوليكية والأرثدكسية وطقوسهما، إلى حد تصبح فيه تماما مثل الإلاهة الأم الكبرى "عشتروت". وتدعوها صلوات الكنسيتين "ينبوع الحياة" و"أم الحياة"، وتذكر أن بها تتجدد الطبيعة والزمان، وتتجدد الخليقة..[4]

ولئن تعددت صور "العذارء" في قصة المسيح، وفي صلوات الكنيسة وتعاليمها، فإن الشاعر خليل الحاوي قد اغترف من أبعاد العذراء وأحزانها في بحثها عن ابنها، حين عنون إحدى أحزن قصائده وأفجعها بـ:"الأم الحزينة"، والتي جاءت في القصيدة شخصية درامية مفجعة، لقاء ما حدث للإبن "يسوع"، قدَّمها الشاعر عبر لغة حزينة، ووشحها برهبة المشهد من حيث فجيعته ومأساويته، مفتتحا إياها بسؤال يملؤه الاستنكار ومهابة الجو في آن:

ما لوجه الله صحراء

و صمت يترامى عبر صحراء الرمال[5]

---

[1] القرآن الكريم، سورة مريم، الآية: 16.

[2] كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص 342.

[3] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 46.

[4] المرجع نفسه، ص 49.

[5] خليل حاوي، الديوان، مجموعة الرعد الجريح، ص 393.

إنها صورة تقطر أسى وحزنا، الأم تقف ذاهلة حيرانة مثل حيرة النجوم المتألقة في ليلة مقمرة، يتقطر الحزن من جنباتها، تحنو على دمعها مشدوهة فـ "الله" السخي بكرمه وعطاياه وعفوه، ونصرته للمستضعفين، يتماهى مع الصحراء المقفرة من كل شيء إلا الصمت[1]؛ هذا الترامي والامتداد، هذه الرمال!. فـ"الله"، في مطلع الأنشودة، صورة من صورة الموت!، لا يملك المرء أمامها إلا الجثو على الركب من هول الصدمة، صورة ليس لأكبر المتفائلين إلا أن يصفها بالاحتضار ودنو موت أكيد. غير أن السر في سوداوية ذا المشهد، هو – في الواقع – سياق الأنشودة الزمني، حيث سكت حاوي قبل ولادتها ردحا من الدهر إلى غاية هزيمة حزيران (1967)، التي ذهب فيها الحلم العربي هباء منبثا، فالقصيدة كما يقول "إيليا حاوي"، ذات اتجاه سياسي محض، لكن برغم ذلك لم تعطل فنيتها..[2]

أمام انكسار الحلم العربي إذن، لم يجد حاوي – هذا الإنسان الطافح بحسه القومي – سوى هذه الأم الحزينة الحانية، فكانت لعمق مأساة الهزيمة، ملجأ وملاذا، مستعيرا إياها من التراث المسيحي، ليقول عبرها وعبر صمتها ما يريد[3]، وربما منح ذلك القصيدة نفسها بعدا إيحائيا وسع من آفاقها لتمتد وتتطاول من راهن الشاعر إلى عمق التاريخ ألفي سنة خلت ونيف، شاملة مآسي الأرض وآلامها وعذاباتها من كل مغتصب مارد، لكن ليس أهول من فقدان بيت القدس، بيت الله مسرى النبيئين ومعراج النجوم:

.....

ما لبيت القدس، بيت الله،

معراج النجوم

ماله لم يحمه سيف ملاك

يمتطي الريح وأبراج النجوم

---

[1] كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص 343.

[2] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 196.

[3] كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص 344.

يضرب الكفار، أبناء الأفاعي

من سدوم

ما حماة البيت، والعار يغني

و الضحايا تُستباح

لم تر الجنة في ظل الرماح

ويظل العار حيا في جفون الميت

حيا

تجلد الميت رؤاه وتذله

لن تروي قبره

رائحة العار وظله[1]

هكذا يشحن حاوي الأنشودة ويرصها بما ترسب في ذاكرة الإنسان العربي من بطولات، فيذكر أحد أقدس أمكنة الأرض – بيت الله – إيماء منه إلى الجوانب المضيئة من تاريخ الأمة، ورصيدها الديني الهائل.

ولعل تعليق الأستاذ "إيليا حاوي" أن يكون ألطف حول هذه الأبيات، فحين يتساءل الشاعر ذاهلا : ما لبيت القدس... ما لم يحمه سيف ملاك، الملاك، لعله جبرائيل الذي كان يضرب بسيفه إلى جانب المسلمين في وقعة بدر، وقد تمثله خليل ممتطيا الريح والنجوم بضرباته القاصمة على ''أبناء الأفاعي'' وهم نسل اليهود السدوميين. إنها اللعنة الإنجيلية على هذا النسل، إنهم لعناء المسيح[2]، وتلك كما يردف "إيليا حاوي" معلقا: لعنة لها أبعاد التاريخ كله، وسدوم، إنها هي الأخرى تجسد أسطورة المكر والمنكر، وكل مروق من النخوة والأخلاق والملة والدين[3].

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 394-395-396.

[2] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 199.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن التماهي في المعتقد الديني هنا، لم يقتصر على الكتاب المقدس فحسب إنما جاوزه ليطال الموروث الديني الإنساني بما فيه "الإسلام"، لأن "الأم الحزينة" هنا، ولو أنها صورة لمريم العذراء، فإنها بالإضافة إلى ذلك معادل لواقع أمة حزينة مهما اختلفت فيها العقائد، هي لا شك الأمة العربية المنكسة المحبطة، بفعل مأساة حزيران (1967) حيث ضاع الحلم العربي بضياع أغلى قطعة من جسد الأمة، فلسطين السليبة.

و لعل هول المأساة جعل النسغ العام للقصيدة نسغا دراميا، ومن ثمة بقاء مسارها على حاله، لا يتسع إلا عتمة وموتا وانهيارا، ولعله – لهذه الغاية – كما يرى أحد الدراسين[1]، لم يوظف "المسيح" بأبعاده الموحية بالتفاؤل، ليؤكد على الموت والانهيار وإطار "الأم الحزينة"، وإذ استخدم لفظة "المسيح" في مقطع الأنشودة الثالث، فليس إشارة منه لفرح العودة إلى مسرح الحياة، إنما لترسيخ مسار الأنشودة الدرامي:

ما لثقل العار!

هل حملته وحدي

وهل وحدي ترى كففت وجهي بالرماد[2]

إنه بعد استصراخه من يتجشم معه أثقال المأساة، وقد أدرك أنها لم تكن أكثر من صرخة في واد. بعد هذه الصرخة المدوية، تستحيل الأم الحزينة/ مريم العذراء إلى الأم الحزينة/ الأمة العربية، لأنها لم تصر لتشيع مسيحا واحدا، بل صارت في كل حين تبكي ألف مسيح ومسيح:

ما لأم شيعت

ألف مسيح ومسيح

و أراقت دمها المجنون في أعياد حزن

و انتشت بالحزن واشتفت جنونه

---

[1] كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص 344.

[2] خليل حاوي، الديوان، ص 396.

مالها الأم الحزينه

ترتمي صخرا على الصخر

سوى شعر يلوح

خصل تنفضها الريح وتلقيها

على طفل ذبيح[1]

لعله بات مثل الشمس، أن رداء أمومة النبوة هنا، انسحب على الأمة العربية قاطبة، إذن، ليست هي العذراء مريم التي بكت مسيحا واحدا، هو ابنها "يسوع"، إنها في هذا المقطع استحالت إلى أم عربية تبكي في كل حين أكثر من مسيح.

و لربما استخدم حاوي رمز المسيح هنا، لارتباطه بالأم، ولو أن الأظهر هو محاولة مقاربة الحسّ النضالي الذي لأجله، قدم الوطن قرابين فداء من أبر أبنائه وخيارهم لتحرير الأرض من أرجاس المحتل وأدناسه[2]. وإذا كان السيد المسيح مسالما يرفض العنف من أجل تحقيق العدالة والسلام على الأرض، فإن مشهد "الأم" المشيعة لألف مسيح ومسيح ينحرف ليتآلف مع المشهد الثاني حين ترتمي صخرا على الصخر، وتنتفض خصلها الريح وتلقيها على "طفل ذبيح". لعل الغاية، التحام المشهدين بالنهاية، حيث الصورة تكتمل بأن هؤلاء الشهداء أطفال "كذلك، لما يجددوا بعد طريقهم، ولم تبشر بقدومهم نجمة بيت لحم"[3]؛ ماتوا في أجواء قاحلة مظلمة توحي بموت أبدي لا يتلوه انبعاث – بحسب تعبير ريتا عوض –، فكان كل واحد منهم مسيحا، ليس في كونه ميتا منبعثا، بل في عدم كونه بطلا مأساويا[4]. حيث البطل كما تذكر "ريتا" في موضع آخر غير موجود في "الأم الحزينة"؛ إنه ميت منذ مطلع الأنشودة، وكأن في انتفاء وجوده، انتفاء للمأساة بما هي ملحمة بطولة،

---

[1] المصدر السابق، ص 398-399.

[2] كمال فرحان صالح، الشعر والدين، ص 344.

[3] المرجع نفسه، ص 345.

[4] خليل حاوي، الديوان، (من مقدمة ريتا عوض)، ص 25.

لتسود حال الموت والركود، ومن ثمة جاءت "الأم الحزينة" صورة لذهول حزين أمام واقع مأساوي رهيب[1].

وأيا ما كانت الحال، فإن البطل لا يمكن أن يغيب، لكن دوره اختلف عن نمطية المفهوم السائد الذي أوضحته ريتا عوض .. قبلا. حيث إنه فعلا موجود، وهو "الواقع المتداعي المنهار" الذي تتسع دوائر انهياره لتطال كل شيء، إذن، البطل بطل مأساوي في الأنشودة، ومن هنا نقدر على القول: إن بطولة المأساة التي تسيدت وأخذت إطارها الملحمي مع هذه "الأم الحزينة" الفائضة بالأسى، الحانية على دمعها، المرتمية "صخرا على الصخر"..، ورمز الصخر هنا بارز في الدلالة، فالسيد المسيح استشرف بناء كنيسته على "صخرة بطرس الرسول*"، غير أن هذه الحقيقة زالت هنا، حين استحالت الصخرة إلى شيء جامد، بارد، يمتص ردة الفعل والحزن والفاجعة[2].

إن هذه "الكربلائية"، وتلك المأساة تبلغان ذروتهما في نهاية الأنشودة حين تصبح الأرض خرابا، ويستحيل الكون كلُّه إلى كهف عتيق يذكرنا بكهف "الدرويش" على ضفة الكنج العريق، ولذلك يستمرُّ مسار الأنشودة الدرامي إلى آخر جملة شعرية فيها:

ما وحوشٌ تدعي الميزان والعرشَ

و تزهو وتغالي

تدفع الأرض إلى كهف

تضل الشمس عنه، ومصابيح الليالي،

ما التماع الناب والحربة

في وجهي المدمى

حسرتي، لحمي، دمي

---

[1] المصدر السابق، (من المقدمة نفسها)، ص 24.

* هو رسول يسوع المسيح، إلى المتغربين من شتات بنتس وغلاطية وكبدوكية وآسيا... (ك م، ع ج، رسالة بطرس الرسول الأولى، إصحاح 1، ص 204.).

[2] كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص 345.

أرضي التي يمتصها كابوس حمى

ما جدار الصمت في وجه إله

يتناءى عبر صحراء الأعالي

في عروق الأم صمت حجري لا يبالي[1]

لقد مات الإنسان/ الأمة في هذه الأنشودة، لا بل هو ميت منذ مطلعها مثلما أشارت ريتا عوض[2]، ولا يعبر هذا إلا عن ذروة الإحباط واليأس المترتبين على النكسة وعمق المأساة، ورمز واحد في هذا المقطع كفيل بأن يبرر استمرار المسار الدرامي، هو رمز "الكهف" الذي استلهمه حاوي من القرآن الكريم، وخبر الفتية الذين آمنوا بربهم حيث وصفهم القرآن الكريم في قوله تعالى:"و ترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين، وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه..."[3]. بيد أن حاوي يجعل شمس الكهف تضل عنهم والمصابيح كذلك، مما يوحي بأن الأرض العربية حملت عبء السنين والأحقاب المظلمة كلها في لحظة النكسة والهزيمة. ولو أن الأنشودة تحمل بصيصا خافتا من النور يتمثل في الإنسان الفلسطيني سليل القوم الجبارين، والذي ما يفتأ يحفظ مفتاح بيته في فلسطين وإن تآكله الزمن والصدأ، لأن أمل العودة باق، وسيبقى يراوده[4].

مما سبق يمكننا أن نقرأ في أنشودة "الأم الحزينة" نزعة عار الهزيمة، وهي نزعة هيمنت على مقاطعها الأربعة، يدل عليها نسغها الدرامي الواضح، ومسحتها التعبيرية الحزينة، غير أن المتأمل في الأنشودة بإنعام، يمكنه بموازاة ذلك استشفاف نزعة الرجاء بالخلاص، رغم ثقل العار الذي كان يستصرخ الآخرين لأجل تقاسم حمله.

ما لبيت القدس، بيت الله،

معراج النجوم

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 399-400.

[2] المصدر نفسه، (من مقدمة ريتا عوض)، ص 24.

[3] القرآن الكريم، سورة الكهف، آية: 18.

[4] آمنة بلعي، تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر، ص 84.

ماله لم يحمه سيف ملاك

يمتطي الريح وأبراج النجوم[1]

هنا تشتم رائحة ترجي الخلاص من قبل الشاعر، حيث أعلى مراتب ترقب الخلاص، توسم حماية بيت القدس/ إرث الأمة، في ملاك يمتشق سيفه ويركب الريح، وليس من أحد يدري، لعل حاوي قصد بـ "سيف ملاك" فارسا عربيا ينبعث من صلب الأسلاف. صحيح أن الانهيار المخيب قد تملكه، وثقل العار قد أرهقه في "الأم الحزينة"، إلا أن القنوط قد يتبدد بتجلي الرؤيا بإشراقات المجد وزهو الصفاء، فتستجمع شحنات الإيمان من جديد[2]، وهو ما يرنو إليه بعد ذلك فيما أعقب "الأم الحزينة" فبعد اليأس قد تتجلّى "الرؤيا هالة" من هول الرعد ومهابة الجبل في طلعة بطل مخلص، صاغه دفق الحياة البكر في أرض راحت ترفل بحيوية الفطرة، لطول ما اختزنت من طاقة هائلة عبر هجوع طويل."[3]

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 394.

[2] المصدر نفسه (من مقدمة أنشودة ''الرعد الجريح'')، ص 421.

[3] المصدر نفسه، من المقدمة نفسها، ص 420.

الفصل الرابع

أ. الرؤية الشعرية في ضوء القصيدة الأسطورية.

ب. مأساوية الإيقاع في شعر حاوي الأسطوري.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أ.الرؤيا الشعرية في ضوء القصيدة الأسطورية:

لما كنا في هذا المحور من البحث نريد تناول شعر حاوي الأسطوري من زاوية رؤياه الشعرية، فلا بد من كلمة في مقاربة معنى هذا المصطلح، ومن أجل ذلك ينبغي أن نقرر منذ البدء أن الأدب ليس من رسالته أن يحمل إلينا الحقيقة على شكل قضايا، بل ليقدمها إلينا من خلال نظرة شاملة إلى الحياة، يمتلكها كل عمل فني متماسك، بأسلوب قريب من السمت الأسطوري، والذي يعني بالمحصلة ببلورة موقف. ولئن كنا نعترف منذ البدء أننا قد عرضنا من قبل في الفصل السابق لمسألة الرؤيا في شعر حاوي عندما تناولنا البعد الحضاري والرمز الأسطوري، إلا أن ذلك كان يدور في فلك واحد هو الرؤيا الحضارية، ومن ثم فإنه لم يرد في سياق شمولية الرؤيا الشعرية التي هي من طبيعة الشعر والأدب، تعنى بتقديم نظرة شاملة مستشرفة إلى الحياة وصيرورتها، وهذا الذي أردنا تسليط الضوء عليه من خلال نظرة حاوي للشعر، باعتباره شاعر رؤيا انبعاثية بالمقام الأول. لكن قبل ذلك ما الذي يقصد بالرؤيا؟

يذهب أحد الدارسين إلى أن الرؤيا تعميق لمحة من اللمحات، أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة، يفسر الماضي مشتملا المستقبل، وحجته في ذلك "كتاب الشعر" لأرسطو طاليس"، حين يقرر في فصله التاسع أن الشعر أكثر نزوعا فلسفيا وأكثر جدية من التاريخ الذي لا يتجاوز دوره رواية ما حدث، على حين لا يهتم الشعر بما قد حدث، وإنما بما يمكن أن يحدث[1].

فالرؤيا إذن، بما هي لمحة، أو تقديم نظرة وموقف شموليين للحياة، فيهما فسر للماضي دونما إغفال للمستقبل، هي انطلاقا من ذلك، إنما تقدِّم نموذجا مثاليا[2]، يتوحد فيه الفكر بالشعور وعبر عرض التجربة بتفاصيلها، ويندغم فيه الباطن بالظاهر، والمادة بالروح، والمعرفة بالحدس...[3].

---

[1] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1986، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

[3] م ن، ص 37.

و تكاد آراء رواد الشعر العربي الحديث تجمع على أن الشعر "رؤيا" بالمقام الأول، وما خصائصه بعد ذلك إلا امتداد لها، فعناصر اللغة والصورة والإيقاع... وما قارب ذلك، ليست إلا نتاجا لرؤية خاصة للأشياء[1]، كما شددت جل هذه الآراء على النظرة الحضارية الشاملة "للشعر، فالسياب مثلا، يشبه رؤياه الشعر بـ:"القديس يوحنا في رؤيا يوحنا" ودعواته إلى الكنائس السبع*، كما يرى علي أحمد سعيد/ أدونيس "القصيدة الجديدة رؤيا[2]، في حين ذهب البياتي إلى أن الرؤيا تقوم على الرؤية ،لأن الرؤيا إنما تنشأ من خلال فهم الواقع. أما خليل حاوي فيربط الرؤيا بالتجربة[3]، ولعل ما يؤيد ذلك، رأي الشاعر نفسه في أحد أحاديثه إلى "محي الدين صبحي"، حيث ذهب إلى أن الرؤيا تقوم على تجربة شاملة ، يقول :"لست أجهل أن بعض دعاة المذاهب الشعرية يؤكد أن الشعر رؤيا وتعبير وحسب". غير أني أيقنت بعد الممارسة والتأمل الطويلين أن الرؤيا التي لا تتولد عن تجربة كيانية، تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها معاناة للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه، لا يصدر عنها غير إشراقات تتألق في فراغ.... والآفة الكبرى في شعر الرؤيا المجردة أنه لا يفض أسرارا ولا يكشف عن مجاهل في واقع النفس والوجود...."[4].

غير أن خليل حاوي، وعند استرساله في الإجابة على محاوره صبحي، وبعد تأكيده في أحد مواضع الحديث على أن الرؤيا تقوم على تجربة شاملة – بمعنى أنها جزء من التجربة – يعود فيقول:"أما التجربة فهي نقيض الرؤيا، مادة ملبدة مغلقة يشترك في معاناتها الناس جميعا، غير أن الشاعر وحده يستطيع بما لديه من رؤيا فريدة، جلاء

---

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005، ص 115.

* ينظر الكتاب المقدس، العهد الجديد، رؤيا يوحنا اللاهوتي، من 216 إلى 230.

[2] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2006، ص 184.

[3] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 116.

[4] محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، ص 52.

مضامينها التي تخفى على سواه، ويتبع ذلك صفة أخرى يختص بها هي القدرة على التعبير، أي الإفصاح عن المضامين بصور وإيقاعات تتجسد في صياغات لغوية"[1].

و أيا ما كانت الحال، وإن بدا لنا أن حاوي قد ناقض نفسه شيئا ما في السياق السابق من حديثه –إن لم نسئ الفهم –، فإن هذه الرؤيا عنده متصلة بانتماء الشاعر الحضاري أولا، متجاوزة ذلك إلى الإنساني ثانيا[2]. وليس غريبا أن نجد الرؤيا الشعرية لديه بعد ذلك، رؤيا حضارية متوهجة تجسد انصهار وعيه الانبعاثي بأزمة أمته الحضارية، ولذلك كان الانبعاث بؤرة الرؤيا الشعرية ومركزيتها على مستوى مساحة واسعة من شعره. وشهيد على ذلك احتفاء قصائده الأسطورية منها – بشكل خاص –، برموز كالتي مرت بنا على سائر "تموز" و"البعل" و"المسيح" و"لعازر"...إلخ؛ تلك الرموز التي كانت تجابه بالرفض القوي الموت الأكيد الذي لازم الأمة لأمد بعيد، لكن هذه الرموز كانت هي التي تصنع البعث والخلاص في خاتمة المطاف[3].

و انطلاقا من الأسطورة التموزية كانت الرؤيا لدى "حاوي" تتنامى شيئا فشيئا حين كان يتطلع إلى معاني البعث والخلاص، حتى غدت الأسطورة عنده مبنى عضويا جديدا، متداخلا وموحدا لرؤياه الشعرية فيها، فتوحدت من ثمة مع "الإيقاع الداخلي" للذات، وامتدت بالوجود،مادة وحركة في وعيه الشعري الأسطوري الذي تأسست في ضوئه تجربته الشعرية، لتنتج قصيدته الأسطورية الانبعاثية مبنى ورؤيا[4].

تأسيسا على ما سبق يمكن القول: إن الرؤيا الشعرية لدى حاوي اصطبغت في مجملها بالملمح الانبعاثي، وهو مترع بدا جليا عندما عني بإبراز الرموز المناهضة للموت، لذلك فلم تغب الرؤيا الانبعاثية عن جل قصائد مجموعة "نهر الرماد"، والتي تمثلت رؤيا البعث ولاسيما في قصائدها الأخيرة بدرجة أخص.

---

[1] المرجع السابق، ص 52.

[2] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشاعر العربي الحر، ص 116.

[3] أسيمة درويش، مسار التحولات – قراءة في شعر أدونيس –، دار الآداب، بيروت،ط1، 1992، ص 176.

[4] ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، 16.

إنه انطلاقا من ذلك ارتأينا في هذا المقام إلقاء الضوء على إحدى أناشيد "نهر الرماد" لنقف عندها من زاوية رؤيوية بحتة، فاخترنا أنشودة "بعد الجليد" مرة أخرى، حيث سبق أن مرت بنا في سياق التطرق إلى قصيدة الانعباث في الفصل السابق. ولعل من أبرز دواعي اختيارنا لها ثانية: أن البعث في فلسفة حاوي رؤيا نافذة، وبحكم أن الأنشودة حملت حملا كبيرا من عبء تجربة البعث هذه عند الشاعر، فلقد تبلورت في فلك تجربته ونالت من ثمة حظا وفيرا من الرؤيا الشعرية الانبعاثية، وفضلا عن سبب اختيارنا هذا، فلقد أجمع الدارسون أن هذه الأنشودة مثلت إحدى قمم الإبداع الفني في الشعر العربي المعاصر، وهي التي:"حين ظهرت، كانت بدعا، فليس في الشعر العربي المعاصر ما يضاهيها وما يماثلها في المعاناة الحادة والدامية والحتمية لتجربة الهزيمة والانتصار عبر الزمن والطبيعة..."[1]. ثم إن حاوي استلهم فيها أشهر رموز البعث، "تموز" رمز الولادة بعد الموت، و"العنقاء" رمز التجدد بعد الاحتراق، مستغلا هاتين الأسطورتين في إسقاط بعديهما على الواقع العربي وقتئذ، ومن ثمة التعبير عن أزمة الأمة الحضارية، فكانت "بعد الجليد" ثمرة رؤيا انبعاثية متوهجة. ونظرا لارتباط رؤياها هذه بوحدتها العضوية، فإنه يحسن بنا كتابة القصيدة بنشيدها غير مجزأة، ومن ثم التعليق عليها من جهة الرؤيا فيها.

النشيد الأول:

"عصر الجليد"، التجدد والموت

عندما ماتت عروق الأرض

في عصر الجليد

مات فينا كل عرق

يبست أعضاؤنا لحما قديد

عبثا كنا نصد الريح

و الليل الحزينا

---

[1] إيليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ص 24.

و نداري رعشة

مقطوعة الأنفاس فينا،

رعشة الموت الأكيد

في خلايا العظم، في سر الخلايا

في لهاث الشمس، في صحو المرايا

في صرير الباب، في أقبية الغلة،

في الخمرة، في ما ترشح الجدران

من ماء الصديد

رعشة الموت الأكيد

يا إله الخصب، يا بعلا يفض

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إلها ينفض القبر

و يا فصحا مجيد،

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

نجنا، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

أدفئ الموتى الحزانى

و الجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

عبثا كنا نصلي غرقتنا عتمة الليل المهل

عبثا نعوي ونعوي ونعيد

عبر صحراء الجليد

نحن والذئب الطريد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

عبثا كنا نهز الموت

نبكي، نتحدى،

حبنا أقوى من الموت

و أقوى جمرنا الغض المندى

و ارتمينا جثثا، لحما حزينا

ضم في حسرته لحما قديد،

عبثا نغتصب الشهوة حرى

عبثا نسكبها خمرا وجمرا

من بقايا في الوريد،

عله يفرخ من أنقاضنا نسل جديد

ينفض الموت، يغل الريح،

يدوي نبضة حرى

بصحراء الجليد

"حبنا أقوى من الموت العنيد"

غير أن الحب لم ينبت

من اللحم القديد

غير أجيال من الموتى الحزانى

تتمطى في فم الموت البليد[1]

[1] خليل حاوي ، الديوان، ص117-118-119-120-121-122-123.

لقد استهل حاوي مع هذه القصيدة تجربة البعث ومقاومة الموت بالموت ورموزه من موت عروق الأرض وتيبس الأعضاء... ولعل الجليد أن يكون الرمز المركزي الذي تلتف حوله هذه الرموز[1]، لا بل يستقطب القصيدة برمتها، ولذا، فإن موت العروق وتصلب الأعضاء واللحم القديد.. ناتجة كلها عن هذا "الجليد" الذي جمد الحياة وأوقف نبضها. وكأن خليلا أراد تجسيد صورة موت الحضارة العربية.

ثم تراه بعد ذلك ينهمك في صلواته مع الآلهة، مستجديا مرتلا شعائرها، في جو ابتهالي أشبه ما يكون بالجو الكنائسي الذي يردد فيه "الأرثدكس" جملة "يا رب ارحم"، مع الإشارة البارزة إلى أن حرف النداء "يا" قد استخدم ثماني مرات كاملة، مما ينم عن قوة الإلحاح في الضراعة لرمز "تموز/المسيح". غير أن ما يعنينا هنا، ليس كون تموز/ أو المسيح رمزا للبعث أو إلها للخصب، بقدر ما يهمنا أن الشاعر جمع في شخصية تموز أو المسيح تضمينا، خلاصة مفهومه للبطل الفادي المخلص، الذي على صورته يريد أن يبني النسل الجديد المنشود. فتموز هنا هو "شمس الحصيد"، وأما المسيح فهو "الفصح المجيد" الذي ينفض القبر لينتصر على الموت. وهكذا يجمع حاوي صفات البعث والقيامة والحياة فيهما.

لكن الصلاة ورفع أكف الضراعة والبكاء مما بدا، لم تكن لتنفع إطلاقا، وهو ما تؤشر له كلمة "عبثا" التي تكررت خمس مرات كاملة:

عبثا كنا نصلي ونصلي

عبثا نعوي ونعوي ونعيد...

عبثا كنا نهز الموت

عبثا نغتصب الشهوة حرى

عبثا نسكبها خمرا وجمرا[2]

---

[1] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 144.

[2] خليل حاوي الديوان، ص 120-121-122.

إن رؤيا الانبعاث لا تتعزز إلا بضرب جذور الفساد في الأمة من أعماقها، لكن لمن كان يصلي الشاعر حتى الآن، إذن؟، ومن أجل من؟ أليس من أجل موتاها الحزانى، الجلاميد العبيد؟ هل هم هؤلاء أهل صلاته ودعواته؟ طبعا لا. لكن الشاعر لما يدرك بعد هذا. لم يكن المراد، إذن، غير التوق إلى ميلاد جيل من الأبطال جديد، والذي يتوسم فيه أن يكون على شاكلة "تموز" وكماله، ولن يتم ذلك إلا عن طريق الفداء والتضحية، لذا تحتم على الشاعر أن يضحي بنفسه قبل أن يحصل البعث وتتحقق القيامة[1].

من ثمة جاءت الصلوات ضراعة فبكاءً ثم عواءً، ولعل منها، ينفذ الشاعر برؤياه إلى الإقرار بمعاناة الأمة الجماعية ما دامت الصلاة أديت جماعة، وهذه المعاناة الجماعية إنما تصور محنة الأمم الحضارية، والتي لا يرى الشاعر إلا في تموز/ المسيح، سبيلا لتخليصها[2]. ومن أجل خلاصها حشد الشاعر الديني مع الأسطوري، والإلهي مع الإنساني، ليدفع بكل رموز البعث لتخلص البشرية من أزمتها الحادة هذه[3].

غير أنه لا الصلوات ولا البطولات حققت رجاء القيامة من الموت المحيق الذي أحاط بالأمة، فظل بذلك البعث مستحيلا، لاسيما وقد انقاد الشاعر نفسه إلى الموت مع الجماعة بعد إقراره الصريح:

و ارتمينا جثثا لحما حزينا
ضم في حسرته لحما قديد
عبثا كنا نغتصب الشهوة حرى
عبثا نسكبها خمراً وجمرا
من بقايا في الوريد،[4]

---

[1] يعقوب البيطار، فاخر ميا، زكوان العبو، من مقال (الموت والانبعاث في قصيدة "بعد الجليد" للشاعر خليل حاوي، مجلة جامعة تشرين، مج 29، ع1، 2007، ص 59.

[2] المرجع نفسه، ص 57.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] خليل حاوي، الديوان، ص 122.

فكانت خاتمة المطاف انقيادا لخيبة المسعى، وهيمن سلطان الموت على اللوحة الأولى، ومن ثمة خابت رؤيا الانبعاث إلى حين.

النشيد الثاني:

"بعد الجليد"، التحول والبعث

أمام الموت الرهيب المختتم في اللوحة الأولى، لم يكن أمام حاوي غير التحول، ليفر إلى "العنقاء" مستجديا إياها، حيث كانت ملاذه الأخير في هذه الأزمة الانبعاثية/ الحضارية، فجاءت "بعد أجليد" الثانية، إيذانا بالتحول، ورجاء للقيامة والبعث.

و لعله من سيمياء العنوان – بتعبير الدلاليين – يدرك التحول في القصيدة، بما حمله من دلالة زمنية، وكأنه أراد من عنوان اللوحة الأولى "عصر الجليد" إخفاق عملية الولادة التي انتهت إلى حالة الموت الرهيب، ليجيء عصر ما "بعد الجليد" فتخلص الآلهة الشعب وتنجيه بإذابة هذا الجليد[1]، أي أن الانبعاث لن يتحقق إلا بتحطيم كتل الجليد وإذابتها، وهنا ينبغي أن ننوه إلى أن خليلا استطاع أن يخلق رمز "الجليد" فيخلع عليه رؤياه[2]، وهو الرمز المحوري المستقطب لكل رموز القصيدة مثلما سبقت الإشارة إليه.

و إذن، فلقد تجلت الرؤيا البعثية في اللوحة الثانية من "بعد الجليد"، بعد أن انكفأت ويئس الشاعر من دور الآلهة، ومن مرارة الواقع الذي عبرت عنه "عصر الجليد"، فقام لينشد في "بعد الجليد" تائقا إلى التحول والبعث:

كيف ظلت شهوة الأرض

تدوي تحت أطباق امجليد

شهوة للشمس، للغيث المغني

للبذار الحي، للغلة في قبو ودن

للإله البعل، تموز الحصيد

---

[1] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 145.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

شهوة خضراء تأبى أن تبيد،

و حنين نبضه يسري إلى القبر، إلينا،

يا حنين الأرض، لا تقس علينا

لا تحر الدم في الأموات، فينا

موجع نبض الدم المحرور

في اللحم القديد،

في عروق بعضها حمى ربيع

و جحيم يبتلينا

بعضها صمت ثقيل وجليد،

إن يكن رباه،

لا يحي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تتغذى من رماد الموت فينا،

في القرار،

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا:

أمما تنفض عنها عفن التاريخ،

و اللعنة والغيب الحزينا

تنفض الأمس الذي حجر

عينيها يواقيتا بلا ضوء ونار،

و بحيرات من الملح البوار،

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تنفض الأمس الحزينا

و المهينا

ثم تحي حرة خضراء تزهو وتصلي

لصدى الصبح المطل

و تعيد

من ضفاف الكنج "للأردن "النيل"

تصلي وتعيد:

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصلب نسلا لا يبيد

يرثون الأرض للدهر الأبيد،

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد[1]

لقد عدت هذه اللوحة من أروع ما كتب خليل حاوي في البعث ودلالاته كشاعر تموزي رائد، بل ربما استطاعت هذه الأبيات إيجاز تجربة الموت والبعث لدى الشاعر كما يذهب شقيقه إيليا حاوي[2]،و لئن كانت تجربته الانبعاثية شتاتا بين جزء غير يسير من أناشيده، فإن هذه اللوحة أفصحت بجلاء، عن رؤيا النهوض الحضاري، رؤيا عززت توق خليل حاوي إلى بعث الحضارة العربية من جديد برغم كل أنساق الموت وأنماطه المتعددة،

---

[1] خيل حاوي، الديوان، ص 124-025-126-127-128.

[2] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 129.

بل إن من أشكال هذا الموت وأنساقه، ومن عمق المأساة كانت رؤيا الشاعر تتوهج شوقا إلى حلم قومي حضاري لا شك أنه نابع من إنسانية الشاعر، ولأجل ذلك بدا حـــاوي في هذه اللوحة، وقد انتقل من معاناة الذات إلى معاناة الإنسان، ومن معاناة القطر إلى معاناة الوطن الكبير[1] – أي معاناة الحضارة–، ولقد استبان ذلك حين دعا إلى قيامة الشرق وبعث شعوبه، رغم ما كلفه ذلك من معاناة الموت إلى حد الاحتراق مع "العنقاء".

و إذا كان حاوي قد أومأ إلى التحول في هذه اللوحة بدءا من عنوانها مثلما سبقت الاشارة إليه خاليا، فإنه في متنها قد بدأ مع أول جملة شعرية استهلها بها:

كيف ظلت شهوة الأرض[2]

فشهوة الأرض دوت تحت أطباق الجليد فشقتها لتخترقها أشعة الشمس، وتـــدب الحياة في عروقها، وقد تكررت كلمة "شهوة" في القطعة ثلاث مـــرات (شـــهوة الأرض، شهوة الشمس، وشهوة خضراء)، مما يدل دلالة بالغة عن استحكام هذه الشهوة وتوهجها إلى حد عجزت أطباق الجليد على الصمود أمامها فذابت بفعل قوة اشتعال شهوة الأرض المتعطشة إلى الإخصاب والمياه الخالقة..[3]

و لما تعددت أنماط الموت وأشكاله في اللوحة الأولى، فإن ملمح التحول قد تـــألق هذه المرة مع شهوة الأرض التي تتوسل عناصر الحياة من ضوء وماء وهواء...، ومن هـــذا الملمح التحولي تعرف طبيعة الرؤيا في الأنشودة على أنها رؤيا استشراف وانبعاث، ويعـــزز هذا توسل الشاعر بعد ذلك بالعنقاء:

إن يكن رباه،

لا يحي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

---

[1] يعقوب البيطار، فاخر ميا، زكوان العبدو، من مقال (الموت والانبعاث في قصيدة "بعد الجليد" للشاعر خليل حاوي، مجلة جامعة تشرين، مج 29، ع1، 2007، ص 57.

[2] خليل حاوي، الديوان، ص 124.

[3] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 145.

تتغذى من رماد الموت فينا،

في القرار، [1]

.....

هنا تحديدا يصبح سياق أسطورة "العنقاء" هو النص، وأسطورة "تمـــوز" مـــساندة لاحتراقها الذي تولد من رماده[2]. غير أن هذا الاحتراق – في الواقع – لا يقتـــصر علـــى "العنقاء"، إنما يمتد إلى الشاعر والشعب، مما يقتضي قدرة خارقة على تحمل الاحتراق بالنار حتى يتم الخلاص والتطهير من الأدران، ولذلك فإن للنار قدسية خاصة في الأنشودة تنبـــع من رمزيتها، إذ تحمل أكثر من دلالة، فهي تذيب الجليد، وتلهب الرماد البـــارد، وتزيـــل الأدران، وتهب دفء الحياة[3]..، وربما كان مطمح الشاعر استجماع كل هذا الـــدلالات ليضمنها دلالة أخرى لعلها إحراق رموز التجلد والتخلف في الأمة.

و من ثمة دوى صوت الانبعاث، وتفتقت رؤياه أكثر، ولا سيما حينما انـــدغمت أسطورة "العنقاء" في أسطورة "تموز" والتحم "تموز" في "العنقاء" التي تنبعث من رمادهـــا ناضحة فتوة ونضارة لتصلي، وتصلي معها الجموع توقا إلى الفجر الجديد وهي تتوسل في صلاتها بركات "تموز":

ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلي

لصدى الصبح المطل

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 125-126.

[2] يعقوب البيطار، فاخر ميا، زكوان العبدو (من مقال الموت والانبعاث في قصيدة "بعد الجليد" للشاعر خليل حاوي). مجلة جامعة تشرين، مج29، ع1، 2007، ص 60.

[3] المرجع نفسه، ص 61.

و تعيد:

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصلب نسلا لا يبيد

يرثون الأرض للدهر الأبيد،

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد[1]

ويصلي معها الشاعر وشعوب الشرق، وكل يردد شعائر البعث، لتتحول رؤيا خليل حاوي إلى رؤيا شمولية تقوم على بعث الإنسان في الشرق كله من ضفاف الكنج إلى النيل، نشدانا لخلاص جماعي، خلاص شعوب الشرق قاطبة، ومن هنا كانت دلالة رؤيا البعث دلالة جماعية.

بيد أن هذه الرؤيا لا تقتصر دلالتها الجماعية لجهة موقف حاوي من مأساة واقع الأمة وسبيل انتشاله من تحت أطباق الجليد كما يذهب أحد الدارسين، بل إن حنينه لزمن البعل وتموز والعنقاء.. يحمل أبعادا شخصية دفينة في نفس الشاعر، حيث إن ذلك الحنين كان في الواقع حنينا إلى الماضي وذكريات الصبابة والطفولة[2]. وربما كانت هذه أشياء تسلح بها خليل في مواجهة معضلة الموت الكبرى التي واجهت الإنسان منذ الأزل، لذلك فإنه يجد نفسه هنا أمام معضلتين اثنتين: معاناة الموت ومعاناة الزمن، وما من ملاذ بعد ذلك إلا إلى تمجيد النسل والبعل والغريزة، ليستعيد ربما إيمانه بالحظ في الحياة بعد استحالتها[3]. حيث

---

[1] خيل حاوي، الديوان، ص 127-128.

[2] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 150.

[3] المرجع عينه، ص 151.

إن النسل:"يقين فعلي وحاسم، لأن في النسل المتجدد بقاء للحياة وتقية دائمة لها، وكأن الموت هو نبع الحياة.... – وهو برأيه مدعاة تمجيد – النسل والبعل والغريزة، بل إنه يقدس الغريزة ويجلعها أم البكارة، بل الطهارة والأصل الأول..."[1]

نخلص إلى القول مما سبق: إن هذه الرؤيا الاستشرافية التي جسدها "بعد الجليد" ولاسيما في لوحتها الثانية، رؤيا بعيدة نافذة ، استطاعت تصوير منابع الانبعاث في الأمة، ومن هنا يدرك هوس خليل حاوي بقضاياها، لأنها أمة ماجدة، أراد أن يعيد لها ذلك المجد المؤثل – أو على الأقل – أراد لملمة جراحاتها، ومن ثم لملمة تجربته عبر إيقاع حركية الخصب[2]. وإذن، فإن قصيدة "بعد الجليد" تعد النموذج الأمثل والمرجعية الكبرى التي تعكس بوضوح كبير الصورة الصافية لوعي خليل الشعري والحضاري في آن معا، كما وتعكس عمق تجربته ونفاذ رؤياه وتوهجها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص 117.

[2] عبد القادر فيدوح (من مقال: مكونات خطاب الرمز الأسطوري)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع79 – 80، 1990، ص 109.

ب.مأساوية الإيقاع في شعر حاوي الأسطوري:

إذا كنا قد عرضنا إلى مسألة الرؤيا في شعر "خليل حاوي"، وألفينا آراء رواد الشعر العربي الحديث قد أجمعت أو تكاد، على أن الشعر رؤيا، فليس معنى ذلك أن لا محددات للشعر إلا بالرؤيا، حيث مسلم أن مقوماته تعدو ذلك إلى عناصر أخرى منها الصورة الشعرية، والبنية الشكلية، واللغة ، والتشكيل...إلخ ، ويعد الإيقاع أحد أبرز ركائز الشعر قديمه وحديثه، لذلك نجد أن أغلب رواد الشعر العربي الحديث ولاسيما ما عرف منه بالشعر الحر، قد صبوا جام اهتمامهم على مسألة الإيقاع والوزن، بل عدوها من أخطر قضايا الشعر لجهة كون الإيقاع ضرورة كبرى له، ولا يمكن البتة أن يتحدد بمنأى عنها، كما أنه ضرورة قصوى له، لأجل ارتباطه بالرؤيا واللغة كما الصورة ارتباطا صميما.

و لعل سبب اختيارنا إلقاء الضوء على مسألة الإيقاع عند حاوي وضمها إلى مسألة الرؤيا في خاتمة هذا الفصل من البحث – لعل سبب ذلك – كان من إملاء الارتباط العميق للإيقاع بالرؤيا الشعرية، وهنا واسطة القلادة، دون أن يعني ذلك انتفاء علاقة هذا الإيقاع بسائر محددات الشعر الأخرى.

و كدأبنا فيما سبق من هذا البحث، سنسعى قبل التطرق إلى نموذج ذلك عند حاوي، إلى اجتلاء معنى الإيقاع وعلاقته بالوزن، أو على الأقل الاقتراب من مفهومه.

أما لغة، فقد جاء في معجم النقد العربي القديم، نقلا عن محمد صابر عبيد أن "الإيقاع من الميقع والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها."[1] . وعلى ذلك فإن الإيقاع هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من ألفة وتناغم.

و أما اصطلاحا، فهو:"في الموسيقا فصل زمان بفواصل متناسبة. وهو في الأدب، الإفادة من جنس الأصوات وتناغم العبارات واتساق البناء، لإحداث التأثير في القارئ أو

---

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينيات – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001، ص 14.

المتلقي..."[1]. أو هو تقسيم زمان اللحن بنقرات مع تقديرها زمنيا، ثم صياغة هذا اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية[2]. فهذه بعض دلالات الإيقاع في اللغة العربية، ومع أن هذه الكلمة قد اشتقت من اليونانية أصلا، بمعنى الجريان أو التدفق، لكن المقصود به عموما هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو التوتر والاسترخاء...إلخ[3].

بيد أن السائد في الاعتقاد فترة ممتدة في القدم، أن الإيقاع ليس إلا حصيل الوزن والقافية، ومن ثم عكف فيه على درس الأوزان والقوافي في القصيدة العربية، باستخلاص موسيقى الشعر وإيقاعاته[4]. أما في دائرة النقد العربي الحديث، فيمكن القول بأن الإيقاع، أو ما أصبح يسمى بالبنية الإيقاعية في الشعر العربي الحديث، قد مر بمرحلتين رئيستين إحداهما، مرحلة موسيقى الشعر، وأما الأخرى، فهي مرحلة البنية الإيقاعية الجديدة[5].

و لعل المسألة الحرية بالوقوف عندها هنا، هي أن كثيرا من الناس قد اشتبه عليهم الأمر والتبس، إذ وقعوا في مظنة أن الإيقاع والوزن سيان، بينما حقيقة الأمر خلاف ذلك، حيث إن ثمة فروقا بينهما على الرغم من صلة كل منهما بالآخر صلة وثقى[6]، وعليه فالوزن إقليم من أقاليم الإيقاع الشاسعة، لذا فإنه ليس إلا مجرد هيكل وقالَبٍ خارجي تفرغ فيه المعاني المختلفة، أما الإيقاع فروح تسري في النص، مرتبط بالتجربة الشعورية

---

[1] خليل موسى، إبراهيم كايد محمود، من مصطلحات معجم النقد الأدبي المعاصر، د.ت، د.ط، دمشق، 2000، ص 24.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 14.

[3] المرجع عينه، ص 15.

[4] مروان فارس، علم الإبداع عند (جبران خليل جبران – ناديا تويني – خليل حاوي – صلاح ستيتية)، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1990، ص 66.

[5] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديد، المغرب، ط1، 1993، ص 23.

[6] المرجع نفسه، ص 24.

بكل خصبها وغناها[1]، وبهذا المعنى فروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد مع امتزاج التجربة بهذا الوزن[2].

مما سبق إذن، ندرك خطورة دور الإيقاع في الشعر العربي الحديث بوجه خاص، على أن ذلك لا يعني أبدا التقليل من شأن الوزن، أو القول بحظوة الإيقاع على الوزن، هذا الأخير الذي يشكل بالأساس مادة موسيقى الشعر. إنما سقنا هذا الكلام على جهة التمييز بين مفهوميهما فحسب.

ولقد تجلى وعي خليل حاوي بالإيقاع في الشعر، حين عده من أهم عناصره ورأى أن كل قصيدة تخلو من نمط إيقاعي معين يميزها عن إيقاع النثر المعهود، فلا بد أن تكون أقرب إلى النثر منها إلى الشعر. وفضلا عن ذلك ذهب شاعر الانبعاث إلى أن الوزن في الشعر ضروري، في حين أن التساهل في أمر القافية جائز وممكن[3].

يؤثر بعض دارسي الشعر حين تعاملهم مع عنصر من عناصره أن ينطلقوا من بدايات التجربة الشعرية، حيث في بكارتها الأولى تحر في اليقين، وجانب كبير من براءة الشعر وصدقه، وانطلاقاً من هذا المبدأ ألفينا أنفسنا مجبرين مرة أخرى على الانحناء أمام أنشودة "البحار والدرويش" لنستكشف في ضوئها مدى وعي خليل حاوي الإيقاعي في الشعر.

لا ريب أن الذي يتأمل جل أناشيد حاوي يحس بشدى الموسيقى ودفء النغمات،وتلك خاصية نجدها في "البحار والدرويش" التي جاءت نشيدا حزينا ولحنا شجيا في آن معا، وكان ذلك ينبجس من صدق الرؤيا والانفعال، وليس ذلك فحسب، بل كان ينبع من ذائقة فنية عذبة سمتها نبل الوجدان وصفائه:

و يمكن أن نرى أثر ذلك حين ينشد:

---

[1] محي الدين اللآذقاني، من مقال:(القصيدة الحرة- معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية-)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 16، ع1، 1997، ص 44.

[2] آمال لواتي، التغريب في الشعر العربي المعاصر (حركة ''شعر'' نموجا)، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي المعاصر (مخطوطة)، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2007، ص 407.

[3] جميل جبر، خليل حاوي، سلسلة شعراء لبنان، ص 62.

حط في أرض حكى عنها الرواة:

حانة كسلى، أساطير، صلاة

و نخيل فاتر الظل رخي الهينمات[1]

أو حين ينشد:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوختهم "حلقات الذكر"

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكنا، يمتص ما تنضحه الأرض الموات،

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات:

.....

أو حين يردف منشدا:

هات خبر عن كنوز سمرت

عينيك في الغيب العميق

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة "الكنج" العريق

.....

خلني! ماتت يعيني

---

[1] خليل حاوي، الديوان، ص 42.

.....

خلني للبحر، للريح، لموت

ينشر الأكفان زرقا للغريق

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق

مات ذاك الضوء في عينيه مات

لا البطولات تنجيه ولا ذلُّ الصلاة[1]

إن صاحب الفطرة الشعرية السليمة، حين يقرأ هذه القطع المتناثرة المجتزأة، من نشيد "البحار والدرويش" يحس بتلك النغمات ودفئها، لا بل بوحدة موسيقاها رغم الفجوات المقصودة، حيث حذفنا كثيرا من جملها الشعرية عمدا، فيمكن لقارئها رغم ذلك أن يحس بأنها نشيد واحد، يجري على دفق شعري واحد، وعلى وفق سمت إيقاعي واحد، بغض الطرف طبعا عن وحدتها العضوية التي لا يمكن أن تأتلف إلا بسوق النشيد كاملا دونما حذف.

إنه إذن، إيقاع موسيقى كله نغم وشجن، اهتدى فيه حاوي ببحر الرمل، والذي أجزاؤه "فاعلاتن ست مرات"، بعروضين وستة أضرب[2]. ورغم أن خليلا لم يتقيد بعدد التفعيلات الثابت في البحر، إلا أنه قفى القصيدة غير ملزم نفسه بقافية موحدة، وذلك سعيا منه كما يرى أحد الدراسين، إلى إخضاع القافية للرؤيا والصورة والتجربة في آن معا[3]، بمعنى أن هذه القوافي كانت تنقاد طوعا لرؤيا الشاعر وتجربته، وهنا يكمن الارتباط العميق للإيقاع بالرؤيا، ناهيك عن ارتباطه بالصورة والتجربة. من ثمة ألفيته طورا، يرصع نشيده بقواف تفيض إيحاء بعمق المأساة وامتدادها البعيد، مثل:(عتيق، عميق، عريق...)،

---

[1] المصدر السابق، ص 42-43-44-45-46-47-48-49.

[2] أبو بكر محمد بن عبد الملك السراج الشنتريني الأندلسي، المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي- سلسلة دراسات أندلسية2-، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، ط1، 1968، ص 60.

[3] أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص 243.

وطورا آخر – يقفي بما يوحي بالبعد اللامتناهي والحزن العميق مثل:(نائيات، ذكريـــات، موات، رواة...).

و إذا كانت المشاعر تضيق ذرعا بالوزن أحيانا كما شاع عند كثير من متـــذوقي الشعر الحديث، فإننا يمكن أن نلاحظ غير ذلك تماما عند خليل حاوي، حيث كانت هذه المشاعر غالبا ما تنبجس في سماحة ويسر في مواضع اليسر، وتتدفق تدفقا شديدا في مواضع الشدة، ولو أن هذه الشدة لم يترع إليها في أنشودة "البحار والدرويش" التي كانت تنساب في سياقات من الحزن والأسى، ولاسيما حين يئس "البحار" البقاء على ضفاف الكـــنج، يقول حاوي على لسانه بنبرة حزينة تقطر لوعة وفجيعة:

خلني! ماتت بعيني

منارات الطريق

خلني أمضي إلى ما لست أدري

لن تغاويني الموالي النائيات

بعضها طين محمى

بعضها طين موات

آه كم أحرقت في الطين المحمى

آه كم مت مع الطين الموات

لن تغاويني الموالي النائيات

خلني للبحر، للريح، لموت

ينشر الأكفان زرقا للغريق،

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق

مات ذاك الضوء في عينيه مات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

غير أن التطويع والتنويع الذي قصده خليل حاوي ودرج عليه في أناشيده، لم يكن أبدا يعني التجاسر على عروض "الخليل بن أحمد"، إنما كان يجري داخل إطار الإيقاع الشعري العربي[1]، أو الخليلي بالأحرى، فلم يستنكف حاوي حينا على أن يلتزم أوزان الخليل ولم يحد عنها بمقدار عشر معشار من ذلك، رغم ما بدا لبعض الدارسين من أن في شعره دعوة إلى التحرر من ميزان الخليل، وربما نتج ذلك عن سوء فهم وتقدير لمقصده من تطويع والأوزان، وهو مذهب لم يقصد منه أكثر من التيسير، دون مساس بوحدة البيت والقافية كما يعترف هو نفسه فيما سيق من شهادته عن السياب.

لا مماحكة إذن، حول أن ما كان يرنو إليه حاوي من فلسفته في الإيقاع، إنما – في الحقيقة – خلق حالة من التناغم والتوافق الإيقاعيين مع ما كانت توحي إليه ألفاظه، وليس ذلك غريبا عن قامة شعرية مثل حاوي، وهو الذي عرف بحاسته الموسيقية المرهفة. ومن أجل ذلك كله، كانت ذائقته النغمية تختار كلمات بقدر إيغالها في القدم وإيمائها إليه، بقدر ما كانت توحد الإيقاع والنغم على نحو (غريب، سحيق، عتيق،...)، وأخرى ذات أصوات طويلة تومئ إلى عمق الفراغ وشدة وقعه في النفس على نحو (كهوف، رواة، هينمات...)، وهي في مجملها كلمات توحي برهبة المشهد وعمق المأساة مما جعل من الإيقاع إيقاعا مأساويا حزينا.

[1] أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص 244.

خاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتمة:

حاولنا في هذا البحث الاقتراب من عالم الأسطورة الواسع، بتجلياتها وطرائق استلهامها عند أحد رواد الشعر العربي الحديث، هو "خليل حاوي"، مستأنسين بالصحبة الممتعة مع هذه القامة الإبداعية الفارعة، وما خطته ريشته من أثر مشهود لا قدر له غير الخلود كعلامة مضيئة في خارطة الشعر العربي الحديث.

و لقد انتهى بحثنا في خاتمة المطاف إلى جملة من النتائج توزعت بين فصوله، وإجمالا نوردها فيما يلي:

1. بدا لنا أن تجربة حاوي الشعرية، إحدى أعمق تجارب الشعري العربي الحديث والمعاصر تجسيدا لهموم الإنسان العربي ومآسيه وإحباطاته الحضارية، وآلامه وآماله، وذلك إبان مرحلة حاسمة من تاريخه الحديث، لاسيما بعد هزيمة حزيران (1967) التي هزت جانب الثقة فيه وأحبطت النفسيات وثبطت العزائم.

2. كما تراءى لنا على مستوى الرؤيا الشعرية، أن مكمن العمق فيها، يرجع إلى خلفية فلسفية عميقة، ربما كان لرسالته "العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد" أثر في تعميق هذه الرؤيا، خصوصا أن هذه الرسالة تمحورت حول جانب مهم من الفلسفة الإسلامية، كما يبدو من رؤيوية الشعر لديه، والتماهي في "المسيح" بدرجة خاصة، غير بعيد عن مترع "جبران خليل جبران" وهو من الشعراء الذين أحبهم "خليل حاوي" كثيرا.

3. لاحظنا في جل أناشيده غنائية حزينة، ومع ذلك كانت أميل فيما يبدو إلى الملحمية والدرامية، بما الشعر لديه – في الواقع – شعر رسالي أكثر من كونه شعر عاطفة، وهذا ما يرجح قرب أناشيده إلى الدرامية.

4. كما أن ذلك الأثر الدرامي كان وليد عالم التضاد عند "خليل حاوي"، فعناوين بعض مجاميعه الشعرية مثل "نهر الرماد" أو "الناي والريح"، أو حتى عناوين بعض أناشيده مثل "البحار والدرويش"... إلخ. هذه الثنائيات وغيرها تعبر فيما تعبر عن أصوات متعددة ومستويات متناقضة، وهي إلى ذلك تعبير عن حيرة الذات الواحدة المنشطرة، ومن ثم فإن في ذلك انعكاسا واضحا لحيرة انفصامية في شخصية "خليل حاوي" نفسه، حيث القلق

والحزن والعصابية، بدت سمات طبعت أناشديه. لكن الذي لا شك فيه أن هذا القلق وذاك العصاب والحزن والحيرة.. هي العوامل المنتجة في جل أناشيده، وهي هي التي كانت تفجر جوانب الاستلهام والإبداع فيها.

5. رصدنا في شعر "حاوي" الأسطوري وعيا نافذا باستلهام الأسطورة؛ حيث إنه لم يستعدها كما المؤرخ ينقلها مادة غفلا، إنما كان يعيد تشكيلها في قوالب جديدة، ويصوغها صوغا آخر أغرز في راهنه وعصره، ثم إنه بعد محاكاتها، ينتج عالما أسطوريا خاصا به، أبرز سماته خلق الرمز الأسطوري وتكثيفه في الأنشودة، ثم ارتباطه في الحين ذاته ببنيتها، حيث في الأنشودة الواحدة ترى حشدا من الرموز تتعانق وتندغم في تيارها العام، وذلك مرده لا ريب إلى خلفية ووعي أسطوريين متوهجين.

6. لاحظنا هيمنة التروع التموزي وفلسفة الإتحاد بين تموز ورموز الخصب، لا بل اتحاده مع رموز ليست من طبيعته، كرمز "المسيح" حيث كثيرا ما أسقط الشاعر ملامح "تموز" على ملامح "المسيح" – مثلا – على اختلاف طبيعة الرمزين، بما تموز يمثل طبيعة وثنية، على حين أن "المسيح" رمز ديني، ففي كثير من الأحيان كان يذكر "تموز" ليدل به على "المسيح"، وربما كان ذلك من إملاء تعلق حاوي الشديد بالعهد الجديد وبالمسيح – عليه السلام – .

7. كذلك كان الرمز التموزي يتراح على "الإله السدومي"، حين استخدمه حاوي استخداما "ناريا"، كنا نحس أنه يستلهم "تموز" حال ذكره لإله التوراة القديم، فيتحد معه لما كان يحرق القرية بالنار ويبيد نسلها ويفني شعبها.. وفيما يبدو أن "حاوي" كان من السباقين هنا إلى التوحيد بين هذا الإله والرمز التموزي، هذا المسلك الذي يقوم كثيرا على تحوير الأبعاد.

8. على مستوى القصيدة بحد ذاتها، أيقنا أنها تستوجب مراسا طويلا للغوص فيها والكشف عن عمق وشائجها وامتداد جذورها في تراث متنوع. على أن ذلك لا يعني استغلاقها، فحاوي حين كان يتوقع شيئا من ذلك الاستغلاق، يهم بالتمهيد لأنشودته بمقدمة نثرية يقتفي هديها في الغالب لأجل فض مغاليقها. غير أن فهم أناشيد حاوي وفك رموزها وخيوطها ليس سهلا نيله إلا باجتماع جهود متكاثفة، وتعانق آليات متنوعة لأجل

تحقيق ذلك، لاسيما وأن مشارب "حاوي" ومراجع تجربته متعددة كما سبقت الإشارة إليه غير مرة.

9. من أهم ما استنتجنا من تعامل حاوي مع الرموز، أن شدة التناقض بين بعضها أحيانا، تولد شدة موازية في التحامها واتحادها، ولعل أبرز مثال على ذلك رمز "النار" و"الماء" فرغم أن النار تناقض في طبيعتها الماء، إلا أنها مع ذلك تغدو مثله تماما مطهرة للأدران فضلا عن "الحرق" خاصيتها الرئيسة. ففي "التجربة السدومية" وقصائد سدوم "تأخذ النار خاصية الماء، وذلك ما يعني أنها لم تأخذ معناها الحسي المرجعي الذي هو "الحرق"، إنما تؤدي إلى التطهير والبعث والتوليد.. بكلمة جامعة، نستطيع القول: إن حاوي أله النار نفسها، حيث صيرها صورة إلهية كلية، قادرة، خالقة، مكونة، محيية.. تحي عروق الميتين.. ومن هنا جاءت دلالاتها محاطة بهالات من التقديس في شعره.

10. كما لاحظنا اتجاها أنجيليا ومسحة مسيحية واضحة في شعره، فمن يقرأ أناشيد حاوي يحس برهبة الأجواء الكنسية، وكأنها أسفار من العهد القديم أحيانا، ومضامين من العهد الجديد تستعاد في قوالب شعرية أحيانا أخرى، كأنه كان يستنسخ مضمون النص المقدس. ويتجلى هذا "الاستنساخ المضموني" أكثر حين كان يتطرق إلى معاني الصلب والتضحية والفداء وآلام المسيح وحزن الأم... إلخ.

11. أما الإيقاع في شعره، فكان عنصرا داخليا بنبض التجربة، وكأنه غشاء روحي يشمل ضمير الأنشودة، ينبجس دائما من داخل النفس والشعور، بمعنى أن حالة الشاعر النفسية هي التي كانت دوما تولد إيقاع أناشيده، ودليل ذلك الحزن العميق الذي غالبا ما اصطبغ به إيقاع حاوي في كثير من أناشيده، ولعل أغلب حالات الإبداع النفسية لدى حاوي كانت أحوالا حزينة، وطبيعي أن تكون اللغة الإبداعية الصادرة عن مثل هذه الحالات حزينة ويتبع ذلك الإيقاع من ثم الجو العام للأنشودة.

و في الختام نأمل أن نكون قد اقتربنا من موضوع الأسطورة وتجلياتها عند حاوي، وأما إن لم نكن على شيء، فحسبنا منه السعي ومشقة الجهد، ولا شك أن استمرار الدرس لهذه القضية من لدن أصحاب الشأن في هذه الدراسات، سوف يتيح القدر الأنفع في التحليل والتوضيح، والله من وراء القصد.

ملحق

بالقصائد

بالمكروسة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

البحار والدرويش*

طوف مع "يوليس" في المجهول، ومع "فاوست" ضحى بروحه ليفتدي المعرفـــة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكر له مع "هسكلي" فأبحر إلى ضفاف "الكنج" منبت التصوف...! لم ير غير طين ميت هنا، وطين حار هناك. طينٍ بطين!!!

مقدمة الأنشودة.

بعْدَ أن عانى دُوارَ البَحْرِ،
و الضَوءَ المُدَاجِي عَبْرَ عتْمات الطّريقْ،
ومدى المجهولِ يَنْشَقُّ عن المجهول،
عن موتٍ محيقْ
ينشُرُ الأكفان زُرْقاً للغريقْ،
و تمطّتْ في فراغِ الأُفْقِ أشداقُ كهوفٍ
لَفَّهَا وهْجُ الحريقْ،
بعد أن رَّاوغَهُ الرِّيحُ رَمَاهُ
الرِّيح للشرقِ العرِيقْ.
حَطَّ في أرضٍ حَكَى عَنْها الرُّوَاة:
حانةٌ كَسْلَى، أساطيرٌ، صلاةْ
و نخيلٌ فاترُ الظِّلِّ رخيُّ الهيْنَماتْ
مَطْرَحٌ رَطْبٌ يُميتُ الذكرياتْ،
و الصَّدَى النام المُدَوِّي،

---

* خليل حاول، الديوان، مجموعة "نهر الرماد"، دار العودة – بيروت – ، ط 1، 1993، الصفحات من 39 إلى 49.

وغِوَايَاتِ المواني النائياتْ.

آه لَوْ يسعفُهُ زُهْدُ الدَّرَاويش العُراةْ

دوَّخَتْهُمْ "حَلَقَاتُ الذِّكْرِ"

فاجتازوا الحَيَاةْ.

حَلَقَاتٌ حَلَقَاتْ

حول درويشٍ عتيقْ

شرَّشَتْ رِجْلاهُ في الوحل وباتْ

ساكنًا، يمتَصُّ ما تَنْضَحُهُ الأرضُ الموات،

في مَطَاوِي جِلْدِهِ يَنْمُو طُفَيْلِيُّ النبات:

طُحْلُبٌ شاخَ على الدَّهْرِ ولَبْلابٍ صفيقْ.

غائِبٌ عَنْ حِسِّهِ لَن يَّستَفيقْ.

حَظُّهُ من موسِمِ الخِصْبِ المُدَوّي

في العُرُوقْ

رُقْعٌ تَزْرَعُ بِالزَّهْوِ الأنيقْ

جِلْدَهُ الرَّثَّ العتيقْ

هاتِ خبِّرْ عن كنوزٍ سَمَّرَتْ

عينيْكَ في الغيبِ العميقْ

قابِعٌ في مَطْرَحي من ألفِ ألفٍ

قابِعٌ في ضِفَّةِ "الكنجِ" العريقْ

طرقاتُ الأرضِ مهما تتناءى

عند بابي تنتهي كلُّ طريقْ،

و بكوخي يستريحُ التَّوْأمانِ:

اللهُ، والدَّهْرُ السَّحيقْ

... وأرى، ماذا أرى؟

مَوْتًا، رمادًا وحريقْ...!

نزلَتْ في الشَّاطئ الغربيِّ

حَدِّقْ تَرَهَا... أمْ لا تُطيقْ؟

... ذلك الغولَ الَّذي يُرْغِي

فَيُرغِي الطِّينُ محمومًا، وتَنحَمُّ الموالي

و إذا بالأرضِ حبلى تَتَلَوَّى وتُعالي

فورةً في الطِّينِ مِن آنٍ لآنِ

فورةً كانَتْ أثينا ثمَّ روما...!

وَهْجَ حُمَّى حَشْرَجَتْ في صَدْرِ فَانِي

خَلَّفَتْ مَطْرَحَهَا بَعْضَ بُثُورٍ،

و رمادٍ مِن نُّفاياتِ الزَّمان

ذلك الغُولُ المعاني

ما أراهُ غيْرَ طفلٍ

مِن مَّواليدِ الثواني

وَ يَدًا شَمْطَاءَ مِنْ أعصابِهِ تَنْسُلُ

أكفاناً لَهُ والموتُ داني

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

و تَرَاني

قابِعًا في مَطْرَحي من أَلْفِ أَلْفٍ

قابِعًا في ضِفَّةِ "الكنجِ" العريقْ

و بكوخي يستريحُ التوأمانْ:

اللهُ والدَّهْرُ السَّحِيقْ

أَتُرَى حُمِّلْتُ من صدق الرؤى

ما لا تُطيقْ؟

- خَلِّني! ماتَتْ بِعَيْنَيَّ

منارَاتُ الطريقْ

خَلِّني أمْضِ إلى ما لَسْتُ أدري

لَن تغَاويني الموانِي النائياتْ

بعضُها طِينٌ مُحَمَّى

بعضُها طينٌ مواتْ

آهِ كَمْ أُحْرِقَتُ في الطِّينِ المُحَمَّى

آهِ كَمْ مِتُّ مع الطِّينِ المَواتْ

لَنْ نُغَاوِينِي الموانِي النائياتْ،

خَلِّني للبحْرِ، للرِّيحِ، لموتٍ

يَنْشُرُ الأكفانَ زُرْقًا للغريقْ،

مبْحِرٌ ماتَتْ بِعينيْهِ منارَاتُ الطريقْ

مَاتَ ذاك الضَّوءُ في عينيْهِ ماتْ

لا البطولاتُ تنجِيهِ ولا ذُلُّ الصلاةْ.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

سدوم*

ماتتِ البلوى ومُتنَا من سنينْ

سوف تَبقَى مِثْلَمَا كانتْ

ليالي المَيّتينْ

لا اذّكارٌ يلهبُ الحَسْرَةَ

من حينٍ لحينْ

لا فُصُولٌ،

سوف تَبْقَى خَلْفَ مَرْمَى

الشَّمسِ والثَّلجِ الحزينْ

ليسَ يُغوينَا ابتهَالٌ

يَجْتَدِي العاتي يقينًا مُطْمَئِنًّا

يَجْتَدِيهِ بعضَ ما اسْتَرفَ منَّا

بعضَ إشراقِ الرُّؤَى بعضَ اليقينْ

بعضَ ذِكْرَى

أيُّ ذِكْرى، أيُّ ذِكرَى

من فَرَاغٍ ميِّتِ الأفاقِ.. صَحْرا

مَسَحَتْ ما قَبْلَهَا، ثمَّ اضمَحلَّتْ

خلَّفَتْ مَطْرَحَهَا طَعْمَ رمادْ

مَطْرَحَ الشَّمسِ رمادًا وسوادْ،

---

* خليل حاوي،الديوان، مجموعة "نهر الرماد" من ص 109 إلى ص 114.

هي ذكرى ذلك الصُّبحِ اللّعينْ

كان صُبْحًا شاحبًا

أتْعَسَ من لَّيْلٍ حزينْ،

كان في الآفاقِ والأرضِ سكونْ

ثُمَّ صاحَتْ بومَةٌ، هاجتْ خفافيشٌ

دَجا الأفقُ اكْفَهَرَّا

و دَوَتْ جَلْجَلةُ الرَّعدِ

فشقَّتْ سُحُبًا حمْراءَ حَرَّى

أمطرتْ جَمْرًا وكِبريتًا ومِلْحًا وسموم

و جَرَى السَّيلُ براكينَ الجَحيمْ

أحْرَقَ القريةَ، عَرَّاها،

طوى القتلى ومَرَّا

عَبَرَتْنَا محنةُ النَّارِ

عَبَرْنا هَوْلَهَا قبرًا فَقَبْرَا

و تَلَفَّتْنَا إلى مَطْرَحِ ما كانَ لَنَا

بيتٌ، وسَمَّارٌ، وذِكْرَى

فإذا أضْلُعُنَا صَمْتُ صُخورٍ

و فَرَاغٌ ميِّتُ الآفاقِ.. صَحْرَا

و إذا نَحنُ عَواميدٌ من المِلْحِ،

مُسُوخٌ من بلاهاتِ السِّنينْ

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إنْ تُذَكِّرْ عَابِرَ الدَّرْبِ

بِحَالِ الميِّتينْ

فهيَ لا تذكرُ، جوفاءَ،

بلا أمسٍ، لا يومٍ وذِكْرَى

عودة إلى سدوم*

غدتُ في عيْنَيَّ طوفانٌ من البرقِ

و من رَّعْدِ الجبال الشَّاهقَهْ،

عدتُ بالنَّارِ الَّتي من أجْلِها

عرَّضتُ صدري عاريًا للصَّاعقهْ،

جَرَفَتْ ذاكرتي النَّار وأمسي

كلُّ أمسي فيكَ يا نهرَ الرّمادْ:

صلواتي سِفْرُ أيُّوبٍ، وحُبِّي

دمعُ ليلى، خاتَمٌ من شهرزادْ

فيكَ يا نهرَ الرمادْ

وليَمُتْ من مَّاتَ بالنّارِ

حَمَلْتُ النّارَ للفُندُقِ، للبيتِ المخرَّبِ

فيه أطمارُ أبي، عُكّازُهُ

---

* خليل حاوي، الديوان، مجموعة "نهر الرماد" ص 149-161.

و يُضيءُ البيتَ خُفَّاشٌ مُذهَّبْ

دونَهُ يخشَعُ أهلي، إخواتي...

نسلُ السَّبايا

خَلَّفَتْهُمْ غزواتُ الشَّرقِ والغربِ

لُصُوصًا وبغايَا

خِرَقًا، مِمْسَحَةً في فندقِ الشرقِ الكبيرْ؛

بِنتُهُمْ تَسْتَمرئُ النَّابَ الذي يَغْرُزُ

في البضّ الحَرِيرْ

و لْيَكُن نابَ خصيٍّ،

إنْ يَّكُنْ نَّابَ أميرْ

لَمْ يزلْ شاعِرُهُمْ ينسَلُّ من جَيْبٍ

لِجَيْبٍ خَلْفَ دينارٍ صغيرْ

ثُمَّ يزهو، يَشْتَهِّي، يَسْتَعيرْ

لِصَريرِ الفَأْرِ في أمعائِهِ

مِن ضميري صوتَ عملاقِ الضَّميرْ

* * *

لَسْتُ بوذيًّا بِحُبِّي

أطْعِمُ الطُّحْلُبَ والقَملَ شرايِيني وقَلْبي،

فَلْيَمُتْ من مَّاتَ بالنَّارِ

و بالطُّوفان.. لنْ أبكيكَ يا نسلَ سُدُومْ

لنْ تموتَ الأرضُ إن متُّمْ.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لَها بعلٌ إلاهيٌّ قديمْ

طالما حَنَتْ إليهِ عبرَ ليلِ العُقمِ..

أُنثى وَالِهةْ

فضّها البَعلُ وروَّاها

فغصَّتْ بالرِّجال الآلهةْ

- ٢ -

ما الذي أبْقَتْ عليهِ النّارُ

من بَيْتي، وأتْعابي، ومِن تاريخِ عُمري

ما الذي ينبُضُ محرورًا طريًّا

في رمادِ المطرحِ الخاوي بصدري؟

كدتُّ أبكي لابتساماتِ الصّغارِ السُّمرِ،

أطفالي، وأبناءِ حنيني

إنَّها أصْفَى مِنَ النَّارِ

و أقوى من أعاصيرِ جنوني

طالما روَّضتُّهُمْ في الرِّيح والثَّلجِ

وفي الشَّمسِ على جمْرِ الرِّمالْ

شِئْتُهُمْ من معدنِ الفولاذِ سُمرًا

و رياحينًا طوالْ،

و أنا مِنْ أجلهمْ أحرقتُ تاريخي،

وطِئْتُ التَّاجرَ الوغْدَ من أعْضائِهِمْ

وَهْجَ دمائي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كُلُّ جيلٍ كنتُ أبنيهِ من السُّمرِ الطِّوالْ
لا مكانًا لَهُ، لا بيتًا وخبزًا،
صَفْوَةُ المطلوبِ خصيانٌ ضئالْ.
مِهنةُ التَّمسيحِ في الفندقِ
لا يبرعُ فيها غيرُ أشباه الرِّجالْ
و تذكَّرتُ قتالَ الغولِ والتِّنينِ
في أرْضي، وكانتْ وادعهْ،
إخوتي أهل على دربِ الهلاكْ
بعضُهُمْ في شِدْقِ هذا
بعضُهُمْ في شدقِ ذاكْ
و لْيموتوا مثْلمَا عاشوا
بلا تاريخٍ، مَوْتَى لا يُحسُّونَ الهلاكْ

و تذكَّرْتُ الصِّغارَ السُّمرَ حوْلي
و الوجوهَ اليانعهْ
معَهُمْ في الكدْحِ والضُّحْكِ،
ووَحْدي موجَعٌ، وجهي بوجهِ الفاجِعهْ
من خلالِ الوردِ والحُورِ
أراها خَلْفَ سور "الجامعهْ"

أترى يُولَدُ من حُبِّي لأطفالي
و حُبِّي للحياهْ
فارسٌ يمْتَشِقُ الرَّقَ على الغولِ،
على التِّنِّينِ، ماذا هل تعودُ المعجزاتْ؟

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بدَوِيٌّ ضَرَبَ القيصَرَ بالفُرْسِ
و طِفْلٌ يرى وحُفاةْ
روَّضُوا الوحشَ بِروما، سحَّبُوا
الأنيابَ من فكِّ الطُّغاةْ
ربِّ ماذا
ربِّ ماذا
هل تعودُ المعجزاتْ؟
* * *
بِاسْمِ ما أُحْرِقْتُ من نَّفْسِي بِنَفْسِي
لأُصَفِّي وَجْهَ تاريخي وأمْسِي
بِاسْمِ هذا الصُّبْحِ في "صِنِّينَ"،
و العَتْمَةُ خَلْفِي وجحيمُ الذِّكْرياتْ:
لِيَحِلَّ الخِصْبُ ولْتجْرِ الينابيعُ
و يَمْضِ "الخِضْرُ" في إثْرِ الغُزَاةْ،
فارِسٌ يُولَدُ مِنْ حُبِّي لأطفالي
و حُبِّي للحياةْ
لِتَحِلَّ المُعجِزاتْ
ربِّ ماذا
ربِّ ماذا
هل تعودُ المعجزاتْ؟

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بعد الجليد*

في هذه القصيدة التي تعبر عن معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمة ذات وحضارة. وظاهرة كونية، يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف، ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية.

مقدمة بعد الجليد

-١- عصر الجليد:

عندما ماتَتْ عروقُ الأرضِ
في عصرِ الجليدْ
ماتَ فينا كلُّ عرقٍ
يبسَتْ أعضاؤنَا لَحْمًا قديدْ
عبثًا كنَّا نَصُدُّ الرِّيحَ
و اللَّيْلَ الحزينا
و نُدارِي رَعْشةً
مقْطوعةَ الأنفاسِ فينا،
رعْشةَ الموتَ الأكيدْ
في خلايَا العظمِ، في سرِّ الخلايَا
في لهاثِ الشَّمسِ، في صَحْوِ المرايَا
في صريرِ البابِ، في أقبيةِ الغَلَّة،
في الخَمْرَةِ، في ما تَرْشُحُ الجُدُرانُ

---

* خليل حاوي، الديوان، مجموعة "نهر الرماد"، الصفحات من 115 إلى 128.

من ماءِ الصِّديدْ

رعشةُ الموتِ الأكيدْ

* * *

يا إلهَ الخصبِ، يا بعلاً يَفُضُّ

التُّرْبةَ العاقرْ

يا شمس الحصيدْ

يا إلهًا ينْفُضُ القبْرَ

و يا فِصْحًا مجيدْ،

أنتَ يا تمّوزُ، يا شمسَ الحصيدْ

نجِّنَا، نجِّ عُروقَ الأرضِ

من عُقمٍ دهاها ودهانَا،

أَدْفِئِ الموتَى الحزانَى

و الجلاميدَ العبيدْ

عَبْرَ صحراءِ الجليدْ

أنتَ يا تمُّوزُ، يا شمسَ الحصيدْ

عبثًا كُنَّا نُصَلِّي ونُصَلِّي

غرَّقَتْنَا عَتْمَةُ اللَّيلِ المُهِلّ

عبثًا نعوي ونعوي ونُعيدْ

عبرَ صحراءِ الجليدْ

نحنُ والذِّئْبُ الطَّريدْ

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

عبثًا كنَّا نَهُزُّ الموتَ

نَبْكِي نتحدَّى،

حُبَّنَا أقوَى منَ الموتِ

و أقوَى جَمْرُنَا الغَضُّ المندَّى

و ارتَمَيْنَا جُثَثًا، لَحْمًا حزينًا

ضَمَّ في حَسْرَتِهِ لَحْمًا قديدْ،

عبثًا نغتصِبُ الشهوةَ حرَّى

عبثًا نسكُبُهَا خَمْرًا وجمرًا

مِنْ بقايَا في الوريدْ،

علَّهُ يُفْرِخُ مِنْ أنقاضِنَا نسْلٌ جديدْ

ينفُضُ الموتَ، يَغِلُّ الرِّيحَ،

يُدوِّي نبضَةً حَرَّى

بصحراءِ الجليدْ

"حُبُّنَا أقْوَى من الموتِ العنيدْ.

غيرَ أنَّ الحُبَّ لَمْ يُنبتْ

من اللَّحْمِ القَديدْ

غيرَ أجيالٍ من الموتى الحزَانَى

تتمَطَّى في فمِ الموتِ البليدْ

* * *

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

– ٢– بعد الجليد:

كيف ظلَّتْ شهوةُ الأرضِ

تُدَوِّي تحت أطباقِ الجليدْ

شهوةٌ للشَّمسِ للغيثِ المُغنِّي

للبذارِ الحيِّ، للغلَّةِ في قبوً ودنّ

للإلهِ البَعلِ، تُّموز الحصيدْ،

شهوةٌ خضراءُ تأبَى أن تبيدْ،

و حنينٌ نبْضُهُ يَسري إلى القبرِ، إلينا،

يا حنينَ الأرضِ لا تَقْسُ علينا

لا تَحرِ الدَّمَ في الأمواتِ، فينَا

مُوجِعٌ نبضُ الدَّمِ المحْرورِ

في اللَّحْمِ القَديدْ،

في عروقً بعضُها حُمَّى ربيعً

و جحيمٌ يبتلينَا

بعضُها صمْتٌ ثقيلٌ وجليدْ،

إنْ يكنْ ربَّاهُ،

لا يُحْيِ عروقَ الميِّتينا

غيرُ نارٍ تلد العنقاءَ، نارْ

تتغذَّى مِنْ رمادِ الموتِ فينا،

في القرارْ،

فلنغانِ من جحيمِ النارِ

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ما يمنحُنا البعثَ اليقينَا:

أُمَمًا تنفُضُ عنها عَفَنَ التَّاريخ،

و اللَّعنةَ، والغيبَ الحزينَا

تنفُضُ الأمس الّذي حجَّرَ

عيْنَيْها يَواقينًا بلا ضوءٍ ونارْ،

و بحيراتٍ من الملحِ البوارْ،

تنفُضُ الأمسَ الحزينَا

و المُهينا،

ثُمَّ تحْيا حُرَّةً خضراءَ تزهُو وتُصلِّي

لِصدَى الصُّبْحِ المطِلِّ

و تُعيدْ

مِنْ ضفافِ "الكَنجِ "للأردنِ "للنِّيلِ"

تُصَلِّي وتُعيدْ:

يا إله الخِصبِ، يا تمُّوزُ، يا شمسَ الحصيدْ

بارِكِ الأرضَ الَّتي تُعطي رِجالًا

أقوياءَ الصُّلبِ نَسْلًا لا يَبيدْ

يَرثونَ الأرضَ لِلدَّهرِ الأبيدْ،

بارِكِ النَّسلَ العتيدْ

بارِكِ النَّسلَ العتيدْ

بارِكِ النَّسلَ العتيدْ

يإله الخِصبِ، يا تمُّوزُ، يا شمسَ الحصيدْ

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

حب وجلجلة*

و أنا في وحشةِ المَنفَى

مَعَ الدّاءِ الَّذي ينثُرُ لحْمِي

و مع الصَّمتِ إيقاعُ السُّعالْ،

أنفُضُ النَّوم لعلِّي أتَّقي

الكابوسَ والجِنَّ الَّتي تحتلُّ جسْمي

و إذا اللَّيلُ على صَدْري جلاميدٌ،

جِدارُ اللَّيلِ في وجْهي

و في قَلْبي دُخَانٌ واشتعالْ،

آهِ ربِّي! صوتُهُمْ يصرُخُ في قبري:

تعالْ!!

كيف لا أنْفُضُ عن صدري الجلاميدَ

الجلاميدَ الثّقالْ

كيف لا أصرَعُ أوجاعي ومَوتي

كيف لا أضْرَعُ في ذُلٍّ وصمتِ:

"رُدَّني، ربِّي، إلى أرضي"

"أعِدْني للحياةْ"

و لْيَكُنْ ما كانَ، ما عانيتُ منها

محْنَةَ الصّلْب وأعيادَ الطّغاة.

غيرَ أنِّي سوفَ ألْقَى كلَّ من أحببْتُ

---

* خليل حاوي، الديوان. مجموعة "نهر الرماد"، الصفحات من 131 إلى 135.

منْ لولاهُمْ ما كانَ لي

بعثٌ، حنينٌ، وتمنِّي

بي حنينٌ موجعٌ، نارٌ تُدوِّي

في جليدِ القَبْرِ، في العِرْقِ الموات،

بي حنينٌ لعبيرِ الأرضِ،

للعصفور عندَ الصُّبْحِ، للنَّبْعِ المغنِّي

لشبابٍ وصَبايَا

منْ كنوزِ الشَّمسِ، من ثلجِ الجبالْ

لصغارٍ ينثُرونَ المَرْجَ

من زهوِ خُطاهُمْ والظِّلالْ

في بيوتٍ نَسِيَتْ أنَّ وراءَ

السُّورِ مرجًا وظلالْ

أنتُمُ أنتُنَّ يا نسْلَ إلهٍ

دمُهُ يُنْبِتُ نيسانَ التِّلالْ

أنتُمُ أنتُنَّ في عمري

مصابيحٌ، مروجٌ، وكُفَاهْ

و أنا في حُبِّكُمْ، في حُبِّكُنَّ

- وفِدَى الزَّنبق في تلك الجِباهْ

- أتحدَّى مِحْنَةَ الصَّلْبِ،

أعاني الموتَ في حبّ الحياهْ

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الأم الحزينة*

ما لوجْهِ الله صحراءٌ
و صمتٌ يَتَرَامَى عبْر صحراءِ الرمالْ
ما لِضَيْفٍ غاصِبٍ
يُوقِدُ نارَهْ
حولَهُ الآفاقُ جدرانُ مغارهْ
حولَهُ أيدي الرِّجالْ
غابةٌ تمشي
و يمشي معها تيهُ الصحارى والبِطَاحْ
و يَمْحِي دَرْبَهَا
موجٌ من الرَّملِ المدوِّي في الرِّياحْ
ما تُرى تحكي الرِّياحْ
عنْ جراحٍ فاتَهَا الثَّأْرُ
و ما يَسْكِبُ مِنْ ضوءٍ ومِسْكٍ
في الجِراحْ،
ما لِبيْتِ القدسِ، بيتِ اللهِ،
مِعْراجِ النّجومْ
ما لَهُ لَمْ يَحْمِهِ سيفُ ملاكٍ
يمْتطِي الرِّيحَ وأبراجَ التُّخومْ

---

* خليل حاوي، الديوان، من مجموعة "الرعد الجريح"، الصفحات من 393 إلى 400.

يَضْرِبُ الكفّارَ، أبناءَ الأفاعي

من سدومْ

من حُماةُ البيتِ، والعارُ يُغَنّي

و الضَّحايا تُستباحْ

لَمْ ترَ الجنَّةَ في ظلِّ الرِّماحْ

ويظلُّ العارُ حيًّا في جفونِ الميْتِ

حيًّا

تجلدُ الميْتَ رؤاهُ وتُذلُّهْ.

لن تُروِّي قبرَهُ

رائحةُ الغارِ وظِلُّهْ

* * *

ما لِثَقْلِ العارِ!

هلْ حُمِّلْتُهُ وحْدِي

و هلْ وحْدِي تُرَى كفّنتُ وجْهي بالرَّمادْ

أَلجنازاتُ التي يحْمِلُها الصُّبْحُ

تُدَوِّي في جِنَازاتِ السُّهادْ

.أَلجْبادُ انطفأتْ وانطفأَ السَّيفُ

و أضواءُ البروجْ،

ليس في الأفْقِ سِوَى فَحْمِ

من محيطِ لخليجْ،

ليسَ في الأفقِ

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

سِوَى ضفَّةِ نهرٍ، وبيوتٍ لا تَبينْ

صَدِئَتْ في خِيمِ المنفَى المفاتيحُ

بأيدي العائدينْ،

ليسَ في الأفْقِ

سوَى صمْتِ السّؤالْ

عن حُماة القدسِ،

و العارِ المُغَنِّي خَلْفَ آثارِ النِّعالْ.

و ضميرُ اللهِ صحراءٌ

و صمْتٌ يترامى عَبْرَ صحراءِ الرِّمالْ.

* * *

ما لِأُمٍّ شَيَّعَتْ ألفَ مسيحٍ ومسيحْ

و أراقَتْ دَمَهَا المجنونَ في أعيادِ حُزنٍ

و انْتَشَتْ بالحزْنِ واشتفَّتْ جنونَهْ

مالَهَا الأمُّ الحزينَهْ

ترتَمي صَخْرًا على الصَّخْرِ

سِوَى شَعْرٍ يَلُوحْ

خُصْلٍ تنفُضُها الرِّيحُ وتُلقيهَا

على طِفْلٍ ذبيحْ.

* * *

ما وُحوشٌ تدَّعِي الميزانَ والعَرْشَ

و تزهُو وتُغالي

تَدْفَعُ الأرضَ إلى كهفٍ

تُضِلُّ الشّمْسُ عنه، ومصابيحُ اللّيالي،

ما الْتِماعُ النّابِ والحِربَةِ

في وجهي المُدمَّى

حَسْرَتِي، لَحْمِي، دَمي

أَرْضي الَّتي يمتصُّها كابوسُ حُمَّى

مَا جِدارُ الصَّمْتِ في وجْهِ إلهٍ

يَتَنَاءَى عَبْر صحراءِ الأعالي

- في عُروقِ الأُمِّ صَمْتٌ حَجَرِيٌّ لا يُبَالي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Résumé

Etant parmi les meilleurs "temmouzihes" qui ont su évoqué la légende et qui ont maîtrisé les procédés de son usage, ce grand symbole de la poésie arabe contemporaine, "Khalil Haoui" a excellé dans la poésie de la légende.

C'est ce qui a concrétisé sur engagement littéraire et sa conviction quant au devoir de l'élite, notre homme s'est lancé derrière la légende en la puisant dans ses sources les plus originales, les plus fécondes avec ses dimensions les plus lointaines. Son souci dans tout cela est de reformuler la légende dans un contexte qui reflète la réalité sombre qui traversait sa nation arabe.

De notre sincère conviction quant à la conscience légendaire de ce grand artiste, de son expérience poétique distincte, notre recherche est élaborée dans un cadre intitulé "Emergences d'usage mythique dans la poésie de Khalil Haoui - recueil ''rivière de cendres''".

Notre recherche comprend une introduction, un préambule, quatre chapitres et une conclusion.

Dans l'introduction on a essayé de mettre en exergue la conscience de Khalil Haoui à travers sa capacité d'employer avec souplesse la légende. En plus, on y est arrêté sur les causes motivantes au choix de ce thème. Pour cela, la capacité à l'inspiration du symbole légendaire serait parmi les motifs les plus forts;

Dans le préambule, nous nous sommes penchés sur la signification de la légende dans les sens les plus larges et sur sa dimension et son rôle poétique.

Quant au 1er chapitre, nous avons fait allusion à l'environnement natal du poète d'ou est née sa formation didactique. Nous avons aussi montré brièvement ses oeuvres.

Dans le 2eme chapitre, nous avons traité les références de la légende et ses contenus dans sa poésie. Nous avons focalisé sur

certaines: la relance, la mort, Temmouze, El Anka..., en suite, nous avons évoqué la légende religieuse et plus précisément, la légende du symbole religieux: le Christ, la vierge...; ces légendes dont les origines se sont diversifiées dans la poésie de Khalil Haoui, on formé, pour lui, une matière importante dont il s'est fait la poésie légendaire.

Dans le 3eme chapitre, nous y sommes attardés sur l'analyse critique pour mettre en valeur certaines marques de ces légendes dont les contenus et les sources se sont variées. Ces légendes employées majoritairement dans un contexte de relance à laquelle ce poète a cru.

Dans le dernier chapitre nous avons abordé deux points essentiels qui ont formé un signe distincte dans l'expérience poétique de Khalil Haoui: la vision et la cadence. la 1ere est venue dans sa totalité vision de relance issue de son esprit de relance; tandis que la 2eme est venue proche du tragique et de la tristesses; surtout que la philosophie rythmique du poète est spécifique; dans la plupart des cas; ce qui reflète l'âme d'un poète.

Quant à la conclusion, elle a contenu un ensemble de résultats, de cette recherche, qui se sont réparties à travers les quatre chapitre; à titre d'exemple: l'expérience de Khalil Haoui a représenté l'une des expérience les plus profondes dans la poésie arabe contemporaire, outre cela, la vision poétique hyper-profonde, dont l'origine est la philosophie du poète à la richesse de sa culture et à la diversité de ses sources. Aussi parmi nos déductions dans cette recherche, le profil religieux et l'empreinte biblique dans la poésie de Khalil Haoui.

قائمة المصادر والمراجع

1. المصادر:

أ. الكتب السماوية:

- القرآن الكريم. برواية حفص عن عاصم.
- الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، القاهرة، مصر، الإصدار الثالث، الطبعة 44، 2006.

ب. الدواوين الشعرية:

- خليل حاوي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

ج. المعاجم:

- ابن منظور (محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج 3، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
- المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت- لبنان، ط8، 1990.
- Paul Robert, Dictionnaire Alphabetique de la Langue Française, Société du Nouveau Littré, Paris, 4/6, Ed. 1959.

2. المراجع:

- أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج القرشي الأندلسي، المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، سلسلة دراسات أندلسية 2، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، ط1، 1968.
- أبو زهرة محمد، محاضرات في النصرانية، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، د. ت.
- أبو غالي مختار علي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1998.

- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والموضـــوعية- دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

- الحر عبد المجيد، خليل حاوي – شاعر الحداثة والرومانسية - دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د. ت.

- السامرائي ماجد، تجليات الحداثة، قراءة في الإبداع العربي المعاصر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1990.

- السواح فراس، الأسطورة والمعنى – دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001.

- الكفراوي محمد عبد العزيز، تاريخ الشعر العربي – من أول القـــرن الهجـــري إلى العصر الحاضر - دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ج4، ط1، د. ت.

- المعتوق أحمد محمد، اللغة العليا – دراسات نقدية في لغة الشعر - المركز الثقـــافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

- المعداوي أحمد، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منـــشورات دار الآفـــاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993.

- الموسى خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتـــاب العـــرب، دمشق، د.ط، 2003.

- موسى خليل، إبراهيم كايد محمود، من مصطلحات النقد الأدبي المعاصـــر، د. د، د. ط، دمشق 2000 .

- بلعلي آمنة، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995/06.

- جبر جميل، خليل حاوي (من سلسلة شعراء لبنان)، دار المشرق، بـــيروت، ط1، 1994.

- حاوي إيليا، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ج1، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1984.
- حاوي إيليا، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ج2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1،1984.
- حلاوي يوسف، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994.
- حلاوي يوسف، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1997.
- حمود محمد العبد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر – بيانها ومظاهرها – الشركة العالمية للكتاب، بيروت – لبنان، ط1، 1996.
- داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2006.
- داود أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط3، 1992.
- درويش أسيمة، مسار التحولات – قراءة في شعر أدونيس - دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.
- رزوق أسعد، الشعراء التموزيون – الأسطورة في الشعر المعاصر – دار الحمراء، بيروت، ط2، 1990.
- زايد على عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس – ليبيا، ط1، 1978.
- سويدان سامي، جسور الحداثة المعلقة (من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح)، دار الآداب، بيروت،ط1، 1997.
- صالح كامل فرحان، الشعر والدين – فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي - ، دار الحداثة، بيروت، ط2، 2006.

- صبحي محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1986.
- صبحي محي الدين، مطارحات في فن القول – محاورات مع أدباء العصر-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978.
- عباس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط3، 2001.
- عبد الحكيم شوقي، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة بيروت، لبنان، ط1، 1982.
- عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينيات-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.
- علاق فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005.
- علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
- عوض ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978.
- عوض ريتا، أعلام الشعر العربي الحديث "خليل حاوي"، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، 1983.
- عيد رجاء، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، 1985.
- فارس مروان، علم الإبداع عند (جبران خليل جبران، ناديا تويني، خليل حاوي، صلاح ستيتية)، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- مروة حسين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، د. ط، 1988.
- هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت ط1، 1982.

3. المراجع المترجمة:

- إلياد مرسيا، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1991.
- خير بك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة (لجنة من أصدقاء المؤلف)، دار المشرق، لبنان، ط1، 1982.
- صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية - بحث في الأساطير - ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية سورية، ط1، 1983.

4. الرسائل الجامعية:

- بوعديلة وليد، تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر (مخطوطة)، جامعة عنابة، 2007.
- لواتي آمال، التغريب في الشعر العربي المعاصر(حركة "شعر" نموذجا)، رسالة دكتوراه دولة في الأدب العربي المعاصر (مخطوطة)، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2007.

5. المجلات والدوريات:

- الفكر العربي المعاصر، عدد 26، 1983. 79-80، 1990، بيروت، لبنان.
- عالم الفكر مج 4، عدد 2 يوليو– أغسطس- سبتمبر، 1973. مج 16، عدد 3،1985، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- فصول، مج 16،عدد 1، 1997، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج 29، عدد 1، السنة الأولى، 2007.
- أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، منشورات مخبر "الأدب العام والمقارن"، جامعة عنابة، يناير 2007.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهارس

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس

مقدمة: ..... أ–ز

تمهيد/ البعد الأسطوري وأثره في الشعر العربي الحديث المعاصر: 1

الشق التأصيلي للبحث 7

الفصل الأول/المؤثرات الفاعلة في تكوين خليل حاوي 8

أ. البيئة وطبيعة التعلم: 9

ب. آثاره الأدبية: 16

الفصل الثاني/ مرجعيات التوظيف الأسطوري في شعره 23

أ. أساطير الموت والانبعاث. 24

1. أسطورة تموز: 28

2. أسطورة بعل: 31

3. أسطورة العنقاء: 34

ب. الأسطورة الدينية. 37

1. أسطورة المسيح: 39

2. أسطورة لعازر: 46

الشق التحليلي للبحث **60**

الفصل الثالث/ ديوان نهر الرماد بين الأسطورة والراهن 61

أ. بين البعد الحضاري والرمز الأسطوري: 62

ب. قصيدة الانبعاث، الواقع والاستلهام والأسطوري. **75**

1. التجربة السدومية: 76

2. التجربة التموزية: 88

ج. حضور الإنجيل وأسطرة الرمز الديني في متن حاوي الشعري 101

1. أسطرة المسيح: 102

2. أسطرة الأم: 110

الفصل الرابع 119

أ.الرؤيا الشعرية في ضوء القصيدة الأسطورية. 119

ب.مأساوية الإيقاع في شعر حاوي الأسطوري: 135

خاتمة: 143

ملحق القصائد المدروسة **147**

ملخص بالأجنبية **170**

قائمة المصادر والمراجع **172**

الفهرس: **178**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية