المرجعية والرؤيا في ديوان "بيادر الجوع" لخليل حاوي

حنان أحمد حتاملة*
فتحي محمد رفيق أبو مراد**

* أستاذ مساعد، كلية الحصن الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن
** أستاذ مشارك، كلية الحصن الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

الملخص

يتناول البحث بالدراسة والتحليل الرؤيا الشعرية في ديوان (بيادر الجوع) للشاعر خليل حاوي، بوصفها نوعاً من المعرفة التي تتخطّى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتُنافِس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء.

يتقصّى البحث مرجعيات الشاعر من الموروث الديني والأسطوري بوصفها عنصراً أساسياً في لغته الشعرية وبنائها، كما هي في لغة الشعر الحديث عموماً؛ مما يسهم في تمثّل صور الشاعر ورموزه وما تمتدّ إليه من دلالات، في محاولة للوصول إلى خصوصية تجربته الشعرية وتفرّدها، ولاسيما أن قضية الانبعاث الحضاري للأمة العربية قد شكّلت هاجسه الذاتي، واتحدت الأزمة الحضارية بالأزمة الشخصية لديه مولدةً نزوعاً نحو الإنسانية في تجربة شعرية، عمادها مزيج من المرجعيات الفكرية المختلفة، استدعى الشاعر رموزها وأساطيرها، وصهرها في وعيه، ثم أعاد تشكيلها بطريقة إبداعية، ليعبر من خلالها عن نبوءة انبعاثية صحية تارةً، وعن نبوءات، ومعاينات تكشف زيف الانبعاث ولاجدواه؛ حيث اكتنز حاضر الحياة عامةً بالخواء، وواقع الحضارة العربية خاصةً بالخيبة والفشل والانكسار والهزيمة تارةً أخرى. فوجد الشاعر نفسه مكتنفاً بعوالم من الغربة تُودي بالإنسان إلى الضياع؛ مما أفضى به إلى مأزق وجودي جعله يسارع بالمغادرة والرحيل، حين أدرك حتمية التردّي والجمود واللاانبعاث.

وقد اعتمدت الدراسة في منهجها على معطيات نظرية التلقّي والتأويل، واستعانت بكثير من وسائلها وآلياتها في قراءة النصوص وتحليلها وتذوّق مكامنها الجمالية؛ لا سيما في تحليل الرمز الفني وتوظيفه وبيان مرجعياته ودلالاته وجمالياته.

– 1 –

تقديم

يشكّل شعر خليل حاوي، تجربة شعرية (1919–1982م)، تكاد تكون متفرّدة في فضاء الشعر العربي. وثمة عوامل عدّة تضافرت معاً وشكّلت بدورها صوتاً شعرياً متفرداً[1].

تمثّل حاوي جوهر معنى الحداثة في دواوينه الخمسة[2]؛ مما جعله يبتعد عن الذاتية المغلقة التي شكّلت فخّ القصيدة الرومنطيقية، وراح يسعى للتعبير عن الحلم القومي، وعن المسألة الإنسانية، وعن القضية الحضارية التي كانت من أبرز مميزات تجربته الشعرية[3].

ومنذ نعومة أظفاره حتى رحيله عاش خليل حاوي فترة من أصعب فترات التاريخ العربي الحديث خطورة ودقة. كانت طفولته في ظلّ السيطرة الاستعمارية الغربية على الوطن العربي، وعاصر اضطهادها للحركات الوطنية، وكبتها للحريات. وشبّ مع الجلاء الاستعماري، وبروز الفكر القومي الوحدوي في ظلّ واقع سياسي عربي متردٍّ أدى إلى هزيمة الجيوش العربية أمام الصهاينة الذين استفادوا من الدعم الغربي الاستعماري. ثم عاش أحلام تحقق الوحدة العربية الشاملة في ظل التجربة الأساسية للوحدة بين مصر وسوريا، وعانى مأساة انهيار تلك الأحلام وتمزّق الأحزاب الوطنية وانقساماتها الداخلية وانحرافاتها العقائدية، وشاهد انتفاء الفروق بين الرجعي والتقدّمي لدى تسلّم السلطة، وكانت الظروف الأصعب حين بدأت الفاجعة اللبنانية عام 1975، واستمرت بحدّة ودموية متصاعدتين سبعة عشر عاماً، فكانت رمزاً لكل التناقضات الاجتماعية والثقافية والطائفية والعقائدية والحزبية التي عاشها الشعب العربي على مدى نصف قرن من الزمن. ولعل ذروة تلك الفجيعة تمثّلت في اجتياح العدو الصهيوني الإسرائيلي للبنان، واحتلال بيروت في مطلع شهر حزيران 1982، في الذكرى الخامسة عشرة للنكبة العربية الثانية التي احتل فيها العدو الصهيوني بقية الأراضي الفلسطينية وأجزاء من سوريا ومصر. في تلك الليلة

اختار خليل حاوي مصيره وقرر الرحيل مُصوّباً طلقةً بين عينيه لعلّها تمحو الذلّ والعار، وكأنّما يخطّ بدمه قصيدته الأخيرة[4].

طالما تاق حاوي إلى تحقق نهضة الحضارة العربية بعد أن شكّلت أزمةُ انحطاط هذه الحضارة محورَ رؤياه وتجربته الشعرية، وامتدّتا عبر ما يزيد على ثلاثين سنة من الإبداع، وتميّز بما تحلّى به من تجربة عميقة وثقافة واسعة بإدراك حتمية ارتباط الفن الشعري بالبناء الحضاري في بعده القومي بالأخص. فتعمّقَ هوّيةَ حضارته العربية، ووعى مأساة انحسار حيويتها، والتزمَ موقفاً صريحاً وراسخاً حيال ما تواجهه هذه الحضارة من تحديات منذ أكثر من قرن من الزمان، وحيال واقع استجابتها لتلك التحديات، وما يُتشوّف إليه لتحقيق الصحوة المنشودة. وكان يطمح إلى الإسهام في رسم معالم الانبعاث الحضاري وتحديد ملامح النهضة العربية في عصرنا[5]، لكن الواقع كان أكثر فساداً وأشد خواءً مما توقّع، وقد عبّر عنه بقوله: "لقد كان وما يزال واقعاً فاسداً لا يسع المواطن المسؤول إلا أن يفكر فيه تفكيراً ثورياً ويعمل عملاً ثورياً على تغييره أساساً وجوهراً"[6]، وأضاف: "ويفترق الشاعر عن المواطن العادي برؤياه النافذة عبر ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون، ويحاول ما حاوله الشعراء الروّاد من قبل في عصورهم وأممهم أن تكون رؤياه فاتحة عصر جديد"[7].

بحث حاوي عن قيم الحرية والثورة سعياً نحو حياة فضلى كريمة يستحق أن يحياها الإنسان، فحاول في شعره مواجهة ما رسب في الأعماق من الهوان والتردي والانكفاء لتُحيلها رؤياه وتجربته إلى حيوية دافقة تُعيد بعث حضارة الإنسان العربي وكينونته، فإذا برؤيا الانبعاث التي آمن بها وعاد بها ذات يوم فرحاً: (عدتُ إليكم شاعراً في فمه بشارَة/ يقولُ ما يقولْ/ بِفِطرةٍ تحسُّ ما في رَحِم الفَصْلِ/ تراهُ قَبْلَ أن يولدَ في الفُصُولْ)[8] – تتطاير وتذهب أدراج الرياح، وإذَا بالواقع العربي المتأزّم المتقزّم بفعل التمزّق والانكسار والهزيمة يُفضي بالشاعر إلى غربة وضياع أدرك معها في ديوانه(بيادر الجوع)، موضوع الدراسة،أن لا انبعاثاً حقيقياً ألبتة، وإنّما هو واقع مأساوي ماثل وراسخ ومتجذّر، فسُقط بيد الشاعر النبي، ووجد نفسه في مأزق حضاري وجودي جعله يسارع بالمغادرة.

– 2 –

البناء الدرامي

يبرز البناء الدرامي بوصفه ركيزة أساسية في شعر خليل حاوي؛ الأمر الذي يتجلّى في مضمون ذلك الشعر النفسي والشعوري والفكري، وفي بنائه الفني. ولا غرو فهذا شأن الشعر الحديث؛ حيث تنحو القصيدة الحديثة عموماً هذا المنحى، وهذا ما يراه علي عشري زايد ويؤكده في أثناء حديثه عن سمة التركيب؛ إذْ يقول: "طبيعة التركيب في القصيدة الشعرية الحديثة التي تتألف من مجموعة من العناصر النفسية والشعورية والفكرية التي تتفاعل وتتحاور وتتصارع فيما بينها، وينشأ عن تفاعلها وحوارها وصراعها وتعدد مستوياتها ما سميناها سمة التركيب"[9]. إنّ هذه الطبيعة جاءت "استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة التي لم تعد خيطاً شعورياً بسيطاً واضحاً، وإنّما أصبحت نسيجاً شعورياً متشابك الخيوط، سداه ولحمته مزيج غريب من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة المعقدة، ومثل هذه الرؤية الخاصة تحتاج إلى بناء فني في مثل تشابكها وتعقيدها لتستطيع تجسيد أبعادها المختلفة"[10].

إنّ الرؤيا الشعرية عند خليل حاوي رؤيا متكاملة؛ قوامها البنائية الدرامية التي أُسست على مرجعيات دينية وأسطورية مختمرة في وعيه أيّما اختمار، فجاء تمثّله لها على درجة عالية من التعقيد مما جعله ينخرط في بناء فنيّ متشابك معقّد يستطيع أن ينهضَ بهذه الرؤيا ويجسدها على الوجه الأمثل.

تتزاحم في "بيادر الجوع" الأحاسيس والمشاعر المتضاربة، والرؤى المعقدة، والمتناقضات المتجاورة، فيجدها القارئ ماثلة في مستويات مختلفة. وكما تشفّ تسمية دواوين حاوي الأخرى عن الكثير، فكذا هذا الديوان، يحتوي على مجموعة بروزات نصيّة تشكل قلقاً أولياً، يعوق مؤقتاً، العبور إلى النص، فالعنوان مثلاً "بيادر الجوع" لا يمكن أن يُفهم في هذا السياق، إذا ما أخذنا المعنى المتداول لعبارة "بيادر الجوع"؛ فلا تخفى على أحد تداعيات كلمة "بيادر"، وما ترمز إليه، وتذكّر به من الخير والخصب والعطاء والغلة، فضلاً عن

ارتباطها بالزمن وتأثيرها فيه - فالبيدر يكون لمرة واحدة في السنة "الموسم"، ونتيجةُ عطائه تقهرُ فعلَ الزمن السلبي على الإنسان، فيمنحه الشعور بالأمن للبيدر التالي الذي يتولى الأمر نفسه - أو هكذا يُتوقع ويُفترض -. أما بيادر "حاوي" فتنهار منها كل معالم الخصب والخير والعطاء والأمن بإضافتها لكلمة "الجوع"، بل إنّها تكتسب معنى تناقضياً لتضفي تداعيات الحرمان والجدب والقحط المتواصل. ما دامت البيادر - وهي ليست بيدراً واحداً، بل بيادر - توحي بتعاقب وتتابع للجوع وللموت وللخواء. فبنية اللغة تظل تحمل في طياتها طاقة خاصة وشبكة من الدلالات[11]. من هنا تأتي أهمية الكلمة في الجملة الشعرية. وهذا ينسحب على كثير من التشكيلات اللغوية في الديوان، كما سنرى.

- 3 -

مضامين القصائد

يتكوّن ديوان "بيادر الجوع" من ثلاث قصائد نظمها حاوي بين عامي 1961 و 1964[12]. والمضمون الشعري فيها مضمون متصلٌ ومترابطٌ ومتكامل، يفضي بعضه لبعض فضلاً عن اتصاله بسابق نتاجه الشعري ولاحقه. أمّا القصيدة الأولى منه "الكهف"، فيمكن ربطها بشكل مباشر بآخر قصيدة من الديوان الذي سبق الديوان موضوع الدراسة، وهو "الناي والريح" في القصيدة الأخيرة منه، بل في المقطع العاشر والأخير منها: حيث يقول في نهايته:

عدتُ إليكم شاعراً في فمه بشارَة

يقولُ ما يقولْ

بِفِطرةٍ تحسُّ ما في رَحِم الفَصْلِ

تراهُ قَبْلَ أن يولدَ في الفُصُولْ[13]

ففيها عاد السندباد إلى شعبه، وفي فمه بشارة، إنه يحمل كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة، لقد عاين إشراقه الانبعاث وتمّ له اليقين"[14]. أما في الكهف؛ فهو يؤكد من بدء القصيدة أنه لم يعد "شاعراً في

فمه بشارَة" ، بل لقد غدا كهفاً من كهوف الشاطئ بعد أن تبين له أن ما بينه وبين البعث آماد تمطّ فيها الدقائقُ أرجلَها ويتوقف الزمن[15]:

وعرفتُ كيف تمطُّ أَرجلها الدقائقُ

كيف تجمد، تستحيل إلى عصورْ

وغدوتُ كهفاً في كهوف الشطِّ

يدمغ جبهتي

ليلٌ تحجَّر في الصخورْ[16]

وعلى الرغم من تساؤلات وخيالات عدّة تمرّ بالقصيدة، إلا أنها تنتهي من حيث بدأت. بل بشلل كامل في حركة الزمن وفاعليته وديناميته:

هذي العقارب لا تدور[17].

الأمر الذي ينتهي به إلى نداء وتساؤل مأساوي يائسٍ:

ربَّاهُ كيف تمطُّ أَرجلَها الدقائقُ

كيف تجمدُ، تستحيلُ إلى عصور[18]

أدّت الصورةُ الرمزية التي تمثل بها السأم والتساؤل المأساوي اليائس، هنا، المعادلَ الحسّي للفكرة، وجعلت القارئ يراه بأم عينه محتقناً في العصور المتطاولة في الكهوف وفي الليل المتحجّر. فالمشهد حسيّ ابتدع له الشاعر معادله النفسي من إهاب الملامح الحسية الخارجية، وتلك هي الرمزية، فالشاعر يوحي من خلال هذا المعادل الحسّي بشلل كامل في حركة الزمن وفاعليته وديناميته.

الرمز الفني، إذاً، يتركّب من مستويين من الدلالة: المستوى المادي الملموس، وهو المستوى الواقعي الظاهر للرمز وقالبه، والمستوى الرمزي المجرد غير الظاهر، وهذان المستويان ينموان معاً، فتارةً يظهر الأول، وتارة يظهر الثاني، وطوراً يتحدان، وفي كل الأحوال لا ينفصلان، ولا يستغني أحدهما عن الآخر، ولذلك فكلاهما مقصود لذاته، ويخطئ من يظن أن المستوى الرمزي هو المقصود في الرمز حسب؛ إذ لو قصد الشاعر ذلك لما كان

ثمة حاجة لبناء الرمز أصلاً في القصيدة. وبتفاعل هذين المستويين واتحادهما معاً يتخلّق الرمز الفني، ولذلك فإن إغفال أحد المستويين يخل بعملية خلق الرمز وتشكيله[19].

وفي القصيدة الثانية "جنية الشاطئ" حيث "تعرى الذات عن حيوية الفطرة والبراءة الأولى"[20]، فإن "تعرية الذات والوقوف على جوهر فطرتها، لا يقود إلى التطهير اللازم لتحقيق البعث؛ إذْ إن من شأن الواقع الحضاري المتفسخ، أن يفسّخ الذات، أو أن يوهمها، بأنها كذلك"[21]؛ فبعد أن كانت جنية الشاطئ – وهي رمز الحيوية، رمز البراءة، رمز الأرض البكر، رمز ذات الأمة – صبية سمراء في خيم الغجر:

هل كنتُ غير صبية سمراءَ

في خيم الغجرْ،

. . . .

أَلريحُ تحملها فتبحرُ

خلف أعياد الفصولِ[22]

وبعد أن كانت تتمتع بـِ "طبع الرمال الغضّة العطش"، وتمتزج بعناصر الطبيعة بتآلف وتناغم دون عناء:

ألنعنعُ البريُّ يمرحُ في مطاوي

السفحِ

والريحانُ أدغالاً بأوديتي تهيجْ[23]

وعلى الرغم من كلّ شيء، ولأن كل ما يحدث يجري بنسق من البراءة والبداءة؛ فإن الحيوية باقية متجددة:

ويظلُّ للجسد الطريِّ صفاءَ مرآةٍ

وعنقودٍ يجوهر في دَعَهْ

عبرتْ وما عبرتْ عليه الزوبعه[24]

إلّا أن هذه الحيوية والبراءة سرعان ما تتحوّل إلى "**كبريت ونار محرقة**" حال اصطدامها بالحضارة المحتقنة، المتمثلة في الكاهن الموسوي، الذي حاول تطهيرها، إلّا أنّه فشل فصرخ:

"**جسدُ اللعينةِ لن يطهّره العمادْ**" (25)

وبعد أن كان الحال أنّهم:

يحكونَ:

"**أَطبخُ في الكهوفِ لحومَ أطفالٍ**

ولي عينٌ أصيدُ بها الرجالْ" (26)

إنها في حالة اندهاش مما يحكون، ويقتلها رعبُ العابرين الذين يخافونها، ويستعيذون منها باسم الصليب:

وأموت حين أُحسُّ رعب العابرينْ

وصدىً لعينْ:

"**باسم الصّليبِ لعلَّ يطردها الصليبْ**" (27)

ما زال هناك شيء من البراءة الموجعة التي تنهزم في نهاية المطاف، لينتصر عالم السقوط والاحتقان؛ فبعد أن كانت تتألم لِما رُميتْ به من الخطيئة، ولِما اتُهمت به من الجنون، ولِما كانوا عنها يحكون، بعد أن كانت تتألم لرعب العابرين وتخاف حين يقولون "باسم الصليب":

ما زلتُ أجهلُ ما الذنوبُ وكيفَ

تُغتسلُ الذنوبْ

وأخاف من "باسم الصليب" (28)

تتحوّل إلى "كبريت ونار محرقة" لتنعدم البراءة والحيوية وتنهزم أمام إرادة الكاهن الموسوي، "رمز الذات والحضارة معاً في حال الاحتقان الذي يحوّل الحيوية إلى كبريت ونار مجرمة" (29)، فإذا بالغجرية تطرب لرعب العابرين وتستمتع به، وإذا بها فعلاً تطبخ لحمَ أطفالٍ:

أحببتُ حين صحوت تلكَ

الدمغةَ الحمراءَ تلمع في الجبينْ،

طربي لرعب العابرينْ

في الليلِ أطبخُ لحمَ أطفالٍ، يقينْ[30]

لقد تحوّلت "الصبية السمراء في خيم الغجر" إلى "عجوز شمطاء"، تنبش في المزابل عن قشور.. في تحوّل متنامٍ لرمزية الغجرية من الحيوية والبراءة وإمكانية البعث إلى الكبريت، النار المُحرقة، الاحتقان، الخواء، العبثية وانعدام البعث.

وفي القصيدة الأخيرة في "بيادر الجوع"، "لعازر عام 1962" يسير خليل حاوي حثيثاً في إحساسه المتفاقم اليائس من الانبعاث؛ فلعازر نفسه في القصيدة متشبثٌ بالموت، وقد قيدته شهوةُ الموت عن التجاوب الحيوي مع صلوات الناصري شكّاً منه في إمكانية البعث – التي ما هي إلا شكّ "حاوي نفسه" بها:

صلوات الحبِّ والفصح المغنّي

في دموع الناصري

أَترى تبعث ميتاً

حجَّرته شهوة الموتِ،

ترى هل تستطيعْ

أن تُزيحَ الصخر عنِّي

والظلام اليابس المركوم

في القبر المنيعْ،

رحمة ملعونة أوجع من حمّى الربيعْ

صلوات الحب يتلوها صديقي الناصري[31]

ولأنّ لعازر آيسٌ من البعث رافضٌ له، فقد طلب من الحفّار منذ مطلع

القصيدة أن يعمّق الحفرةَ لقاع لا قرار له، تأكيداً في عدم رغبته في الانبعاث والحياة:

عمّقِ الحفرةَ يا حفَّارُ،

عمِّقها لِقاع لا قرارْ

يرتمي خلف مدار الشمسِ

ليلاً من رمادٍ

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدارْ

لا صدى يرشح من دوَّامة الحمّى

ومن دولاب نارْ[32]

يخاطب "حاوي" في مقدمته رمزه "لعازر" قائلاً: "كنت صدى انهيار في مستهل النضال، فغدوت ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله"[33]. أما ملامحه التي راحت تكوّن ذاتها في ذات الشاعر، فقد اعتصرت "من كل مناضل ينهار أخص صفاتها وأعمها"[34]. إذن، فقد عَجزَ لعازر عن القيام بدوره كمناضل، وتخلّى عن مسؤولياته؛ إذ إنّه يشكّ في قدراته منذ البداية، بل إنّ رغبته انهارت في كل مقاومة، أو حتى محاولته لتغيير الواقع، على الرغم من أنّه يعاينه ويرى مدى مأساويته:

ألجماهير التي يعلكها دولابُ نارْ

من أنا حتى أردَّ النار عنها والدوارْ

عمِّقِ الحفرة يا حفَّارُ،

عمِّقها لقاعٍ لا قرارْ[35]

إذاً، فقد كان انبعاث لعازر مخفقاً؛ لأنه "ميت حجّرته شهوة الموت"، حتى وإنْ كانت عناية الناصري تصرّ على بعثه، وتأبى أن يموت إلا أنّ عودته سببت الرعب لزوجته؛ لأنه عاد للحياة جسداً حيّاً وروحاً ميتةً؛ ذلك لأنه لا رغبة له بالانبعاث أو الحياة "وفي طبيعة الانبعاث أن يكون تفجّراً من أعماق

الذات"[36]، لذلك خُذلت زوجته، رمز "الحياة"، و"الحياة العربية"، فستبقى على حالها؛ لأن انبعاثه مشوّه:

ولماذا عادَ من حُفْرَتِهِ

مَيْتاً كئيبْ

غيرُ[37] عِرْقٍ

يَنْزِفُ الكِبْريتَ مُسْوَدَّ اللَّهيبْ[38]

لقد عاد عرقاً ينزف الكبريت مسودّ اللهيب، عاد لنشر الضياع والاحتقان في الحياة. وعلى الرغم من تنامي الصراع واشتداده في ثنايا القصيدة بين "لعازر" رمز الموت، والموت في الحياة (الموت الحضاري)، وعدم الانبعاث والتخاذل عن النضال للتغيير من جهة، وبين زوجة لعازر، رمز الحياة والخلاص الحضاري والانبعاث من جهة أخرى، إلّا أن الغلبة كانت للعازر على زوجته – في رمزية كل منهما – لتفضي التجربة الدرامية القاسية إلى الموت في الحياة، واللاانبعاث فتكتمل خيبة "حاوي" التي اكتنفت ذاته في نهاية "بيادر الجوع"؛ فينتهي الأمر بـِ"جوع" إلى الانبعاث لم يكن من سبيل إلى إشباعه أو سدّ رمقه، فتحوّل إلى "بيادر" موت وخراب.

– 4 –

مرجعيات حاوي: صوره رموزه

ينبغي تسليط الضوء، على شعر حاوي عموماً و"بيادر الجوع" خصوصاً لنرى كيف وظّف حاوي المرجعيات في شعره: رموزاً وقصصاً وأساطير؟ وما طبيعة هذا التوظيف؟ ثمّ هل نجح حاوي فعلاً في استخدام الرموز والأساطير؟وإلى أيّ مدى؟

إنّ جولةً في شعر حاوي تُظهر بجلاء توظيفه للرمز في قصائده بكثرة؛ سواء أكان توظيفاً جزئياً أم كليّاً، وتجيب بشكلٍ وافٍ عن التساؤلات السابقة.

فحين يقول حاوي،على سبيل المثال،: "**عُدْتُ في عينيَّ طوفانٌ من البَرْقِ/ ومن رَعدِ الجبالِ الشاهِقَهْ/ عُدْتُ بالنارِ التي مِنْ أَجلِها/ عرَّضْتُ صدري**

عارياً للصاعِقَهْ،/ جَرفتْ ذاكِرَتي النارُ وأمسي/ كلُّ أمسي فيكَ يا نهرَ الرمادْ:/ صَلَوَاتي سِفرُ أَيُّوبٍ، وحُبِّي/ دَمْعُ لَيلى، خاتَمٌ مِن شهرزادْ/ فيك يا نهرَ الرمادْ / وَليَمُتْ مَنْ ماتَ بالنارِ/ حملتُ النارَ للفندُقِ، للبيتِ المُخَرَّبْ/ فيهِ أَطْمارُ أبي، عُكَّازُهُ/ وَيُضيء البيتَ خفَّاشٌ مُذَهَّبْ"، نرى الرموز الجزئية تتفاعل معاً لتسهم في بناء القصيدة ككل. فالشاعر يتحدّ مع(بروميثيوس) سارق النار، رمز العقل في جوهره والكشف والمعرفة، فتجرف النارُ ذاكرة الشاعر، ثمّ ترد إشارة إلى أيوب في صبره، وليلى في حبها وإلى شهرزاد، لكن هذه الرموز تبدو من السلبية واللافعل، فتتقبل الواقع بكل ما فيه من تخاذل ولا تعرف سبيلاً للثورة، فلا يبالي بعد ذلك بمن تحرق النار، ولا يبالي ببيته القديم وما فيه من ذكريات خانقة متخاذلة تنتمي لأبيه، إنّ عكاز هذا الأب يرمز إلى جيل لا يستطيع السير قدماً بقوته الذاتية، إنه يحتاج ما يتوكأ عليه (عكازه)، والعكازة هنا ترمز إلى القوى الخارجية التي يطلب هذا الجيل مساندتها، فهو لا يستطيع تغيير الواقع الفاسد أو الثورة عليه، في حين يظن واهماً أنّ ذلك ممكن أنْ يحدث بمساعدة الآخرين. وحتى البيت الذي يرمز للوطن إنّه يستمد ضوءه من(خفاش مذهّب) وفي ذلك إشارة إلى زيف الضوء والنور والذي كان ينبغي أن يكون مصدره الشمس، أو مصدر آخر حقيق بإشاعة النور[39]. لقد تعاضدت الرموز الجزئية لخلق موقف رمزي متكامل، فإذا بالنار البروميثية بكل تداعياتها الإيجابية "لم تثمر له ولا لقومه إلا البؤس والشقاء"[40]، وكذلك سائر الرموز، إنّه الإحساس الحادّ باليأس بسبب الإخفاق المتكرر الذي بات طابع الواقع العربي الحديث. ومثل هذا التوظيف نجده شائعاً في شعر خليل حاوي وقادراً على إبراز الرؤيا وحمل التجربة.

وقد يكون الرمز كلياً كما في قصيدة (وجوه السندباد)[41]، و(السندباد في رحلته الثامنة) في ديوان (الناي والريح)، و(لعازر) في (بيادر الجوع). وحيث سيقف البحث في الصفحات القادمة بشيءٍ من التفصيل على رمز (لعازر)، فيمكن القول سريعاً إنَّ استلهام حاوي لأسطورة "السندباد" كان استلهاماً متميزاً حيث أضاف للسندباد رحلة جديدة (ثامنة)، ونحن نعلم أنَّ للسندباد/ الأسطورة

رحلاتٍ سبعاً كان يعود فيها سالماً غانماً، على الرغم مما يعترضه، عادةً، من المصاعب الكثيرة والمشاق الجمّة، " لقد أعاد استخدام "السندباد" الذي يرمز في الذاكرة العربية إلى المغامرة والكشف ونشوة الانتصار والسلامة والعودة، مُعيداً صياغة الرمز بما ينسجم مع رؤيته للواقع العربي الحالي، ومقارباً بين السندباد والشاعر، فالسندباد هنا راءٍ يكشف في وطنه عن النكوص والتناحر والسقوط والإخفاق والانهيار عبر نفوس تآكلت في داخلها الرغبة في أن تثور على واقعها الفاسد وتتخلص منه، مما يعطي السندباد دوراً جديداً في الواقع، ورؤية حضارية خاصة، ووعياً بعالمه وأملاً في بعث هذا العالم من رقاده والنهوض به من جديد"[42]، لذلك عاد، وعلى الرغم من إضاعته لِ "رأس المال والتجارة"، فقد ظل يشعر أنّ في فمه بشارة، "عدتُ إليكم شاعراً في فمه بشارَة".

يستمدّ حاوي رموزه من التراث الديني الإسلامي والمسيحي؛ ففي قصيدة "الرعد الجريح" يتخذ من محمد – صلى الله عليه وسلم – رمزاً للبطولة العربية في أسمى صورها والتي يتمنى تحققها في زمننا الحاضر، وفي قصيدة لعازر يستمدّ هذه الشخصية من الإنجيل حيث أحياه المسيح بعد أيام من موته، ويتمنى الشاعر البعث والإحياء والتجديد للواقع العربي، لكنَّه حوَّر عملية البعث في القصيدة فبعث لعازر ميتاً، في رمزية لاستحالة بعث الواقع العربي الخرب نابضاً حياً معافىً من جديد.

لم يستخدم حاوي الأسطورة الغربية في شعره إلا قليلاً، فقد استخدم أسطورة بروميثيوس الغربية أو الإغريقية، كما رأينا، أما الأسطورة الكنعانية، أسطورة تموز، فقد توسَّع في استخدامها في شعره ولاسيما في ديوان (نهر الرماد)، وكذلك في (بيادر الجوع) وقصيدة (بعد الجليد)[43] التي أفاد فيها من أسطورة العنقاء أيضاً. "ولهذا يحسب له أنه لم يكدّس في قصيدته الأساطير الغربية التي تنقطع صلة القارئ العربي بها، ويحتاج إلى كثير من الهوامش كي يقترب منها وكثيراً ما يعمد إلى نسج صوره استمداداً من الأسطورة بمعنى تقديم التجربة بصورة رمزية[44]".

غالبية رموز حاوي، إذاً، كانت ذات طابع ديني أو شعبي أو تاريخي، وقد استوحى رموزاً مثل سدوم والنبي صالح والنبي يونس والخضر ومريم، فضلاً عن المسيح ومحمد، عليه السلام، والخارجي والسندباد وشهرزاد، وشجرة الدر. . . ؛ لأنّه يرى أن الأسطورة يجب أن تنبعث من تربة حضارتنا فتكون أحداثها الكبرى معروفة نوعاً ما[45]. وذلك كي يتمكن المتلقي من الولوج إلى عالم النص وأفق دلالاته.

وليس ثمة خلاف مع أدونيس الذي يرى أنّ النص الإبداعي "أفق من الدلالات أو من الحقائق، وليس مكاناً لفكرة أو مجموعة من الأفكار نراها ونلتقطها بوضوح"[46]، وحيث إنّ "القراءة مستويات تابعة لمستوى القراء"[47]؛ فإنّ من الضرورة بمكان لقارئ الشعر الحديث أن يكون موسوعيَّ الثقافة؛ بحيث يربط ما يقرأ من الشعر بمرجعيته الخاصة، إذ إن غالبية الشعر الحديث ذات مرجعية معينة من الموروث؛ دينية كانت أم تاريخية أم أسطورية. . . ويركّز الشرع، في كتابه "لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث"، على أهمية الوقوف على مرجعية الشاعر لفهم الشعر وتفسيره، يقول: "إنّ مرجعية الدلالة (أو المعنى) في لغة الشعر العربي المعاصر حقيقة واضحة، ولعلها أوضح الحقائق في لغة هذا الشعر، والوقوف عند موضوع المرجعية له أهمية خاصة، سواء في فَهم هذا الشعر أم في تفسير العلاقات الغائبة من سياقه اللغوي الماثل للعيان، أم في توضيح مجموعة الصور والأخيلة على طبيعة الدلالة في لغة هذا الشعر"[48]. أما عن سبب عودة الشاعر المعاصر إلى الموروث وإعادة قراءته فيما أطلق عليه الشرع "المرجعية"[49] التي باتت تشكّل ظاهرة في الشعر الحديث، فإن مردّها - كما يرى - إلى سببين: "الإحساس بعبء الماضي الموروث المنحدر منه من جهة، ومن الإحساس برغبة الخروج من مجموعة التصورات الفكرية والجمالية التي شكلت الفلسفة العامة لهذا الماضي وموروثه من جهة ثانية"[50]؛ ذلك أنّ الحداثة الحقّة لا تقطع الصلة بالماضي، بل تستلهم منه ما يمدّها بإمكانات إبداعية تهضمه وتُقولب ما استمدت بالتجربة الشعرية الخاصة لهدف أسمى. فإذا استوحى الشاعر شخصيات من الموروث الفكري -

على سبيل المثال- ووظفها في قصائده كان همه "إبراز الجانب الإنساني والحضاري الذي تمثله شخوص هذه القصائد في مسيرة الإنسان الحضارية"[51]. أضفْ إلى ذلك أن هذا الاستخدام يُثري تجربة الشاعر، ويرقى بلغته.

يقول س.موريه: "واستخدام الرموز والقصص الموروثة يجنب الشاعر الوصف المباشر ويكسب شعره جدّة وطرافة"[52]. وهذا ما يُلحظ في "بيادر الجوع"، فلكل قصيدة، بشكل أو بآخر مرجعياتها الدلالية الخاصة، وإنْ كانت جميعها تسير في إيقاع واحد سيطر على حاوي في هذا الديوان، أهم معالمه: الشعور بالخيبة والفجيعة والإخفاق واللاحراك.

تبدو المرجعية واضحة في أول قصائد ديوان "بيادر الجوع" - قصيدة الكهف-؛ ففي القرآن الكريم تأتي سورة "الكهف" السورة الثامنة عشرة في ترتيبها بين سور القرآن الكريم، وهي تحكي -كما لا يخفى على أحد- قصة أهل الكهف الذين أنامهم الله نوماً ثقيلاً يمتنع معه السمع لعدد من السنين، ﴿فَضَرَبْنَا عَلَىٰٓ ءَاذَانِهِمْ فِي ٱلْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا﴾[53]، ثم أيقظهم: ﴿ثُمَّ بَعَثْنَٰهُمْ لِنَعْلَمَ أَىُّ ٱلْحِزْبَيْنِ أَحْصَىٰ لِمَا لَبِثُوٓاْ أَمَدًا﴾[54]. ولكن حاوي يعيد تشكيل هذه المرجعية بما يتفق ورؤيته. تقول ريتا عوض: "ولعل الرعب ناتجٌ عن تحطيم الرموز المألوفة وإعطائها دلالات جديدة، فالقصيدة الأولى "الكهف" تذكّر بسورة الكهف في القرآن، أعظم تعبير عن الانبعاث بعد الموت، وغلبة الحياة في الإسلام. لكن كهف حاوي "ليل متحجّر في الصخور" وصحراء قاحلة، وسمك ميت، وزمن متجمّد تتحوّل الدقائق فيه إلى عصور. وتنهزم الحياة في القصيدة، ويقف الزمن وتأتي نهاية كلّ شيء (هذي العقارب لا تدور)"[55]. أما إيليا حاوي فيقول: "ومن النقاد مَنْ كانوا يعتبرون قصيدة الكهف من أكمل قصائد خليل فيها معاناة النبي الذي انقطع عنه الوحي، وانقطاع الوحي ليس أمراً يسيراً، إنه ينمّ عن عدم التوافق بين قوى النفس وقوى الوجود والغيب، وأن الصلة الحية والناجزة بين حقائق النفس وحقائق الكون انبتت، والشاعر يخشى أن يكون مزمعاً أن يفقد عاقلته من دون ذلك الصمم

الأصم إزاء الأشياء والعبارة"[56]، إزاء الزمن الذي عبّر عن تثاقله بل تجمده مع بدء القصيدة:

وعرفتُ كيف تمطُّ أَرجلها الدقائقُ

كيف تجمد، تستحيل إلى عصورْ[57]

ويستمد الشاعر صورة "المن والسلوى" من التوراة، في القصيدة نفسها. وربما استمدها من القرآن؛ فقد ورد ذكر "المن والسلوى" في ثلاث سور في مواقع مختلفة من القرآن الكريم؛ أولها في سورة "البقرة" في الآية(57) حيث يقول - عز وجل -: ﴿وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ ٱلْغَمَامَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْكُمُ ٱلْمَنَّ وَٱلسَّلْوَىٰ كُلُوا۟ مِن طَيِّبَٰتِ مَا رَزَقْنَٰكُمْ ۚ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَٰكِن كَانُوٓا۟ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾. ووردت في سورة الأعراف في نهاية الآية (160) بالصورة نفسها، كما وردت أخيراً في سورة "طه" الآية (80): ﴿يَٰبَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ قَدْ أَنجَيْنَٰكُم مِّنْ عَدُوِّكُمْ وَوَٰعَدْنَٰكُمْ جَانِبَ ٱلطُّورِ ٱلْأَيْمَنَ وَنَزَّلْنَا عَلَيْكُمُ ٱلْمَنَّ وَٱلسَّلْوَىٰ ﴿٨٠﴾ كُلُوا۟ مِن طَيِّبَٰتِ مَا رَزَقْنَٰكُمْ وَلَا تَطْغَوْا۟ فِيهِ فَيَحِلَّ عَلَيْكُمْ غَضَبِى ۖ وَمَن يَحْلِلْ عَلَيْهِ غَضَبِى فَقَدْ هَوَىٰ﴾[58]، فهذه مرجعية الشاعر في الصورة الجزئية للمن والسلوى في قوله:

وملأتَ مائدتي

بطيب المنّ والسلوى[59]

يعلّق إيليا حاوي على المن والسلوى بقوله: "وهما من مائدة السماء والأرض معاً ومن رموز الاستجابة بين الخالق والمخلوق، بل من رموز التحاور بينهما"[60]. ويلحظ أن الشاعر يرتاد "الصور الأسطورية الخاطفة والقاطبة والعضوية في متن التجربة: "بضربة ساحر كوني تكون" و"ملكي على جنّ المغاور والبحار" وهي صورة سحرية سندبادية تغيب في غيوب وهو ذاته لا يولجها، الأسطورة تحلّ حلولاً وتنبعث من داخل القصيدة دون تمايز بينها وبين خلايا الصور والتجارب"[61]. ويوظف خليل حاوي الأسطورة بوصفها: "مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر

بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان بألوهيتها "[62]. ويشير الشرع إلى استخدام حاوي بعض ملامح أسطورة بروميثيوس "من وجهة نظر الذين لم يروا في بروميثيوس إلا سبباً في تدمير الحياة الطبيعية، وهذه هي وجهة نظر هسيود الذي اعتبر بروميثيوس وسرقته النار سبباً في معاناة البشر"[63]، ويضيف: "إنّ خليل حاوي بدلاً من تمجيده روح التمرد والمعاناة من أجل مستقبل الإنسان، كان في الواقع أكثر ميلاً إلى تعميق صورة الحزن البروميثي وإلى توسيع رقاع اليأس في مسعى الإنسان"[64].

وغدوتُ كهفاً في كهوف الشطِّ

يدمغ جبهتي

ليلٌ تحجَّر في الصخورْ

وتركتُ خيل البحر تعلكُ

لحم أحشائي

تغيِّبه بصحراءِ المدى

عاينتُ رعب زوارقٍ

تهوي مكسَّرة الصدى،

عبثاً يدوِّي عبر أقبيتي الصدى

يلقي على عينيَّ ليل جدائلٍ

في الريح تعولُ، تستغيثُ، وترتمي

غبّ انسحاب البحرِ

يرسب في دمي

سمك مواتٌ،

بعض أثمار معفنة، قشورْ[65]

هذا هو الحسّ المأساوي اليائس يستحوذ على تجربة الشاعر ويكتنفها، وتتراءى بعد ذلك صور الندم البروميثي؛ حيث يستعيد بروميثيوس أيام النعيم.

يقول الشرع: "تقدم القصيدة صوراً من ندم بروميثيوس على ما أصابه بعد أن أعلن عصيانه على كبير الآلهة، فبعد أن كان ينعم بقربه من الآلهة وبالنعيم المرافق لقرب المنزلة، وهو المعنى المتجسد في الصورة التالية، غدا الإنسان أو بروميثيوس يعاني مرارة غضب الآلهة ونقمتهم"[66]؛ إذاً، فحالة رضا الآلهة عليه ومنحه كل ما يتمنى ويشتهي حالة في الزمن الماضي. يُظهر بروميثيوس/ الإنسانُ، حاوي ندمَه عليها:

يا من حللتَ و كنتَ لي
ضيفاً على غيرِ انتظارْ
و ملأتَ مائدتي
بطيب المنِّ و السلوى
سكبتَ الخمر مما ليس تعرفه الجرار
أعطيتني مُلكاً على جنِّ المغاور والبحار
في الطين يخفقُ ما تغيِّبه الظنونْ:
حُورٌ، يواقيتٌ، عمارات
بضربةِ ساحرٍ: " كوني تكونْ "
النارُ تزهرُ ملءَ موقدتي
وتثمرُ، والربيع
يحبو و يفرش غرفتي
غبَّ الصقيعْ
والشمس تأوي من ضبابِ القُطْبِ
أُدفئها، وتمضي مطمئنَّهْ
أني بغيبتها أحرُّ الجمرةَ الخضرا
وأخصبُ أرضنا من غيرِ مِنَّهْ[67]

"غير أنّ هذه الحالة الهانئة الدافئة قد تلاشت يوم أعلن بروميثيوس أو الإنسان

عصيانه وتمرّده، وبدلاً مما كان يتمتع به من حلاوة الرضا والاطمئنان غدا يقلّب كفيه ندماً وحسرة على ما فات، وأخذ يتشكك في جدوى عناده الإنساني، ويترقّب غضب الإله متجسداً بصاعقته، وفوق ذلك كله لقد فَقَدَ بروميثيوس (أو الإنسان) ثقتَه بقواه، وخارت صورة الجبّار التي كان يتقمصها في حالة تمرده"[68].

عيناي سمّرتا على أفق الحديد بلا جفون

وأخاف من كبريت صاعقةٍ

يفجّر فيهما ضحك الجنون

ما عدت أعرف مَن تكون،

أللعنة الحمراء في شفتي

وفي شفتي التوجع والصلاةْ،

ألعار يفضح كهفيَ المطويّ

في منفى الكهوفِ

وهل أصيح بمن يرجّي المعجزاتْ

ألساحرُ الجبار كان هنا وماتْ؟

من جثة الجبارِ

كيف تبخّرت خِرَقٌ،

وكيف تكوَّرتْ شبحاً غريبْ

يمضي وتنفضه الدروبُ إلى الدروبْ.[69]

أما عن قول خليل حاوي:

أُمّاهُ لا تسترحمي

بالدمع في غبش العشيةِ، لن أجيبْ:

"خلف الكهوفِ، وخلف صحراءِ الشواطئِ

"معولٌ، حقلٌ، ومكتبةٌ ودارْ"

إنّ بروميثيوس، الإنسان، الشاعر مدبرٌ عن الحياة ومعطياتها وأسبابها، إنّ تلك الأم "الأرض" لم تعُدْ قادرة على جذب الإنسان أو بثّ الفاعلية فيه "والأرض حيث كانت الأرض قبلة كل البروميثيين وملاذهم الأخير. وتنبّهُ خليل حاوي على هذه العلاقة جعله يتوجّه للأرض بالاعتذار عما أظهره من خور وضعف، كما أنه يعتذر لها عن عدم قبوله لإغراءاتها التي ستكون سلاحه على متنها، بما في ذلك: المعول والحقل والمكتبة والدار"[70].

أما سبب هذا الخور والضعف، فهو الشعور باليأس والخيبة والفجيعة:

ماذا سوى كهفٍ يجوع، فم يبورْ

ويدٍ مجوَّفةٍ تخطُّ وتمسحُ

الخطَّ المجوَّف في فتورْ؟

هذي العقاربُ لا تدورْ،

ربَّاهُ كيف تمطُّ أَرجلَها الدقائقُ

كيف تجمدُ، تستحيل إلى عصورْ[71]!

واضح، إذاً، أنّ الشعور بالإحباط وبتوقف الزمن على مأساة اللاجدوى يسيطر على حاوي؛ إذ إنه فشل في رحلة "البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية"[72]، فعبّر عن اكتشاف الجدب في نفسه "الفرد" وفي "الجماعة" كواحد من أهم (الشعراء التموزيون)[73]، كما يسميهم أسعد رزوق. ويرى الشرع أنّ عزوف خليل حاوي عن دروس بروميثيوس ونيرانه "مرتبط بإحساس حاوي وغيره من الشعراء العرب المعاصرين باليأس والإخفاق المتكرر على صعيد الحياة العربية الحديثة"[74]؛ فلا الذات وجدت نفسها داخل الذات، ولا وجدت نفسها ضمن منظومة القيم الحضارية.

وربما وقفنا، قبل أن نغادر مرجعيات قصيدة "الكهف" إلى مرجعيات القصيدة التالية في الديوان على هذا الطرح: لِمَ جاءت قصة أهل الكهف الواردة في القرآن الكريم مختلفة، وربما إلى درجة التناقض مع رمزية "الكهف" في القصيدة؛ الأمر الذي جعل رموز القصيدة الأخرى، التي تمّ تناولها، معدومة

الصلة تقريباً بقصة أهل الكهف؟ إنَّ "أهل الكهف في النص القرآني يرمزون إلى الانبعاث وانتصار شهوة الحياة التي انبثقت بعد سبات دام أكثر من ثلاثمائة عام، وهي أكثر فتوة وعنفواناً وفاعلية، غير أنهم في كهف "حاوي" الحديث يرمزون إلى هزيمة الحياة وسقوطها، وسيطرة العطالة والموت عليها[75]". والسبب في ذلك يكمن في كيفية تعامل حاوي مع الرمز؛ إذ إنّه كثيراً ما يعيد قلب الرمز أو تحويره، فيقوم بهدمه وإعادة بنائه من جديد بما يتوافق مع رؤاه وتجربته، إنه التوظيف الرمزي الذي يغتني بدلالات معاصرة يمكن إسقاطها على الواقع الذي يعاينه الشاعر. وعليه لن يجد قارئ هذه القصيدة ارتباطاً تفصيلياً لرموز القصيدة بدقائق قصة أهل الكهف في القرآن الكريم؛ وذلك لأن ديدن حاوي في استخدام رموزه إعادة تشكيلها من جديد بما يتوافق مع التجربة المعيشة، إنِّه التوظيف الذي يشحن الرمز بدلالات جديدة ويمنحه القدرة على التعبير عن رؤيا الشاعر بإسقاط إمكانات الرمز المتولِّدة من إعادة بنائه على معطيات الواقع المعاصر. وهذا، في ظني، مما يحسب للشاعر.

أمّا في القصيدة الثانية من "بيادر الجوع"، وهي "جنية الشاطئ"؛ ففي معرض الحديث عن مرجعياتها أقتبس كلاماً لأسعد رزوق من حديثه عن استئثار فكرة الأسطورة والرموز التي تتضمنها الأساطير على اهتمام بعض الشعراء والكتّاب المحدثين؛ حيث بلغ مدى اهتمام هؤلاء حدّ الافتتان بالأساطير لسحرها وتأثيرها العجيب[76]. يقول: "ويتخذ ذلك الافتتان بالأساطير شكل الاستحضار والاستيحاء والتكييف والتبنّي إذا كانت الأساطير تنتمي إلى التراث القديم، والتراث الإغريقي على وجه الخصوص أو يتعدى ذلك إلى محاولة خلق أساطير جديدة متى أمكن ذلك"[77]. وما أريد الوصول إليه هو ذلك الذي انتهى به الكلام المقتبس لرزوق، حيث قام خليل حاوي بصنع أسطورة من تصوّره الخاص في "جنية الشاطئ"، يقول جميل جبر: "جنية الشاطئ أسطورة من تصوّر الشاعر... الغجرية بطلة الأسطورة"[78]، هذا بالمفهوم الأوسع للأسطورة، حيث "تعني أية قصة مؤلفة تتحدث عن الإنسان ومصيره"[79]، وجنية الشاطئ تتحدث عن الإنسان ومصيره منذ وجوده؛ كبدء صراعه مع شجرة

الحياة، أيقدم عليها ليأكل منها فيصل إلى المعرفة، أم يحجم امتثالاً لأمر الله، "لذلك كانت ذات الغجرية خير رمز للحيوية المندفعة ولشجرة الحياة (تفاحة الوعر الخصيب) ولقدرة الإنسان في حال البراءة على الاندماج بعناصر الحيوية في الطبيعة وعول الجبل وخيول البحر"[80]، وفي المدينة يعصى على الغجرية فهم الشريعة وشجرة المعرفة: "أيعبّ غير رطوبة الحمى وتعقدها ثمر؟". وتلتقي الكاهن الموسوي حارس تلك الشجرة ليمتحنها بالنار وبشريعة لا تسري عليها، والكاهن رمز الذات والحضارة معاً في حال الاحتقان الذي يحوّل الحيوية إلى كبريت ونار محرمة"[81].

وتبدو مرجعية حاوي الإنجيلية واضحة في حديثه المتكرر عن النار والكبريت؛ حيث وردت في غير موضع ومناسبة في العهد الجديد؛ فقد جاء في "رؤيا يوحنا": "وألقى إبليس الذي ضلّلهم في بحيرة النار والكبريت"[82]. وجاء فيه "أمّا الجبناء وغير المؤمنين والأوغاد والقتلة والفجّار والسحرة فنصيبهم في البحيرة الملتهبة بالنار والكبريت هذا هو الموت الثاني"[83].

أمّا المرجعية العامة لهذه الأسطورة التي يقصّ فيها مصير الإنسان، فمرتبطة بحادثة السقوط من الجنة التي وردت في القرآن الكريم في سورة البقرة الآية (34) و (35): ﴿وَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٣٥﴾ فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا ٱهْبِطُوا۟ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِى ٱلْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾[84]. وجاء في التوراة "العهد القديم" في القسم الأول: الخليقة والناموس، سفر التكوين "وأخذ الرب الإله آدم وأسكنه في جنة عدن ليفلحها ويحرسها وأوصى الرب الإله آدم قال: "ومن جميع شجر الجنة تأكل. وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها. فيوم تأكل منها موتاً تموت"[85]. قال حاوي: "في المدينة يعصى على الغجرية فهم الشريعة وشجرة المعرفة"[86]. فشجرة المعرفة من مرجعيات حاوي، وصورة الغجرية التي أغواها الكاهن الموسوي بمحاولة تطهيرها التي صارت عليها لعنة مستمدة من قصة المرأة

"حواء" في الجنة التي أغوتها الحية لتأكل من شجرة المعرفة؛ فتحولت إلى لعنة عليها وعلى آدم، وعوقبا على إثرها من قبل الإله، وبدأت مسيرة الكدّ والتعب والعناء والضياع إلى ما لانهاية[87]. لقد رمى الكاهن الموسوي "الغجرية بالإثم والشر والمنفى إلى حيث أصيبت بالجنون، فظنت أنّ حكمَه صدق وعدل وأنها بالفعل جنية وروح شريرة"[88]، وعلى مدى المقاطع الستة يتفاعل الرمزان: وتبدأ القصيدة بصوت الغجرية – رمز البراءة والحيوية التي تحوّلت بفعل الرمز الآخر (الكاهن الموسوي) إلى جنيّة تُرعب من يمّر بها – ولكن الصوت مرتدّ من الحاضر المأساوي إلى الماضي المشرق:

هل كنتُ غير صبية سمراءَ

في خيم الغجرْ،

خيم بلا أرضٍ وأوتادٍ وأمتعةٍ تعيقْ،

أَلريحُ تحملها فتبحرُ

خلف أعياد الفصولِ

تحطُّ من عيد لعيد في الطريقْ

والريحُ تمسح ما تخلّفهُ

العشية من أَثرْ

للهرجِ والنيرانَ في خيم الغجرْ[89].

ويستمر الارتداد إلى الماضي مذكّراً بما كانت عليه الغجرية من حيوية متدفقة وبكارة متجددة، "ويسبغ الشاعر على الغجرية أوصافاً رحبة معممة ترمز إلى الأرض في تجدد حيويتها وبكارتها الدائمة"[90] في المقطع الثاني: "وعول الجبل وخيول البحر"، حيث يمتزج الكلّ بالغجرية وتمتزج الغجرية بالكلّ دون أن يترك ذلك أثراً فيها، وينصّ على ذلك صوت القصيدة بقوله:

ويظلُّ للجسد الطريِّ صفاءَ مرآةٍ

وعنقودٍ يجوهر في دَعَهْ

عبرتْ وما عبرتْ عليه الزوبعهْ[91]

وذلك لأن جسدها كان كالرمال الغضّة العطشى التي تشتفُّ عنف الموج يمخرها:

هل كان في جسدي

سوى طبع الرمال الغضةِ

العطشى، رمالْ

تشتفُّ عنف الموج يمخرها

ويجتاح الشواطئَ والمضيقْ[92]

وفي المقطع الثالث "في المدينة" تظلّ على حالها رمز البراءة والحيوية:

هل كنتُ في ليل المدينةِ

غيرَ أعياد البيادرِ في الحصادْ

تفاحةَ الوعر الخصيبِ، وهبتُ

من جسدي، دمي،

خمراً وزادْ[93]

ولكن يستعصي عليها فهم بعض الأمور، وعلى أي وجه تسير:

وعجبتُ من جسد تلِّويهِ

وتعصرهُ سياجاتٌ عَشرْ

أَيعبُّ غير رطوبة الحمَّى

ويعقدها ثمرْ [94]**؟**

فتلتقي هناك الكاهن الموسوي "حارس شجرة المعرفة ليمتحنها بالنار وبشريعة لا تسري عليها"[95]، فيقع هذا الحدث الأليم لها في المقطع الرابع "الكاهن الموسوي والدينونة":

يُرغي عليَّ الأسودُ الداجي

المقنَّع بالرماد

وأرى خلال الرغوةِ الصفراء

كبريتاً تجمَّر في مغارَهْ

ويفوح محمرُّ الحديدِ

ودُخنةُ اللحم الطريِّ من العبارَهْ:

"جسدُ اللعينةِ لن يطِّهره العمادْ"

يستمر التفاعل بين الرمزين إلى آخر مقطع ويتنامى الصراع، "وتتبلور الرؤيا في النهاية بانتصار الكاهن ونجاحه في القضاء على البراءة فكانت جناية المعرفة عليها مؤلمة"[96]، كما كانت على المرأة (حواء) في الجنة. تقول ريتا عوض "في جنية الشاطئ" تنهزم البراءة والحيوية المجسدتان بغجرية لا تعرف الخير والشر؛ لأنها تعيش في الجنة قبل سقوط الإنسان. وينتصر عالم السقوط وتسود شريعته فترمى الغجرية بالخطيئة وتتهم بالجنون وتتحوّل إلى جنية تثير رعب العابرين"[97].

هكذا، يتضح أن الشاعر "يرتاد الأشياء من الداخل والخارج وشعره يشفّ ويضيء ولا يستسلم قط للتقرير. هنا الرمزية انثالت من التجربة، من طبيعتها ومستواها الخاص بها وليست ابنة النظرية التي تتلاعب بالألوان وفقاً لواعي تعيه وتقتدي به وتحاكيه. الشعر يدرّ ينبوعه من الداخل"[98].

أمّا القصيدة الأخيرة في ديوان "بيادر الجوع" "لعازر 1962" فتبدو مرجعية الشاعر فيها واضحة، فهو يستمد هذه الشخصية/الرمز من العهد الجديد؛ ففي سفر "يوحنا" جاء: "ومرضَ رجلٌ اسمه لعازر من بيت عينا من قرية مريم وأختها مرتا، ومريم هذه هي التي سكبت الطيب على قدمي الرب يسوع ومسحتها بشعرها، وكان لعازر المريض فأرسلت الأختان إلى يسوع تقولان: "يا سيّد، الذي تحبه مريض"، فلما سمع يسوع قال: "ما هذا المرض للموت، بل لمجد الله، فبه سيتمجد ابن الله [ثم قال لتلاميذه] "حبيبنا لعازر نائم، وأنا ذاهب لأوقظه" فقال له التلاميذ: إذا كان نائماً يا سيد فسيشفى "وكان

يسوع يعني نومة الموت فظنوا أنه يعني راحة النوم"، فقال لهم يسوع بكل صراحة: "لعازر مات، ويسُرني لأجلكم حتى تؤمنوا، أني ما كنت هناك، قوموا نذهب إليه!" . . . فلما وصل يسوع وجد أن لعازر في القبر من أربعة أيام. . . ووصلت مريم إلى المكان الذي فيه يسوع، فما إن رأته حتى وقعت على قدميه وقالت له: "لو كنت هنا يا سيّدُ ما مات أخي!" فلما رآها يسوع تبكي ويبكي معها اليهود الذين رافقوها توجعت نفسه واضطرب، وقال: "أين دفنتموه؟" قالوا: "تعال، يا سيّد، وانظر"، وبكى يسوع، فقال اليهود: "انظروا كم كان يحبّه". لكن بعضهم قال: "هذا الذي فتح عيني الأعمى أما كان يقدر أن يرد الموت عن لعازر؟"، وتوجعت نفس يسوع ثانية وجاء إلى القبر. وكان القبر مغارة، وعلى مدخلها حجرٌ فقال يسوع: "أزيحوا الحجر!" فأجابت مرتا أخت الميت: "أنتن يا سيّدُ، فله في القبر أربعة أيام" فقال لها يسوع: "أما قلت لك إن آمنت تشاهدين مجد الله؟" فأزاحوا الحجر. . . وصاح [يسوع] بأعلى صوته: "لعازر، اخرج. فخرج الميت مشدود اليدين والرجلين بالأكفان معصوب الوجه بمنديل، فقال لهم يسوع: حُلّوه ودعوه يذهب"[99].

ويرمز الشاعر بلعازر هذا "إلى الإنسان العربي في العصر الحديث في وقوفه على أعتاب نهضة حضارية ليست نابعة من ذاته هو، ومن ثم فإن هذه النهضة مجهضة خالية من المضمون"[100]، أما ريتا عوض فترى أن هذه القصيدة التي تمثل ذروة التجربة الشعرية في "بيادر الجوع" هي "نفي لمبدأ الانبعاث بعد الموت المتجذّر في النفس الإنسانية الذي جسدته الأساطير وبشّرت به الأديان السماوية، وتتعمّق مأساة الموت حين يغدو الموت نهايةً حقيقية، وينتفي الأمل بالعودة إلى الحياة. ويزيد من وقع الفجيعة أن هذه النهاية لا تواجه الإنسان وحده، بل تطال أمماً وحضاراتٍ تسير نحو موت لا يتبعه انبعاث"[101].

وما اتضح سابقاً، من آلية استخدام الرمز التي بدت تناقضية في قصة أهل الكهف مقارنة مع رمزيتها في قصيدة "الكهف"، يتكرر في قصيدة "لعازر"؛ فإذا كان "لعازر" الذي بعثه المسيح بعد ثلاثة أيام سليماً معافىً، فكان رمزاً للانبعاث ولانتصار الحياة على الموت، فإنّه في القصيدة رمز للموت والبلى،

والسبب أنّ حاوي، كما ذكرنا، يهدم الرمز ويعيد بناءَه ليعبر عن الانبعاث المشوّه والموت الحضاري الذي تعيشه الأمة حالياً[102]. وهذا مما يحسب للشاعر نجاحاً في استخدام الرمز؛ إذ إن "دلالة أي رمز هي في تصميمها دلالة موضعية تتحدد في السياق الذي ترد فيه"[103]،

وهكذا، نجد هذا الرمز الكلي "لعازر" ينقلنا إلى معانٍ خفية وفلسفة خاصة، ومن هنا تبرز قيمة الرمز. يقول أدونيس: في "زمن الشعر": حين لا ينقلك الرمز بعيداً عن تخوم القصيدة، بعيداً عن نصها المباشر لا يكون رمزاً. الرمز هو الذي يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز هو، قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشفّ عالماً لا حدود له"[104]. وهكذا "تكمن فلسفة حاوي برمتها لمصائر الانبعاث في هذا الرمز الانبعاثي المعكوس، رمز "اليعازر 1962" وكأن حاوي هذا الراثي العميق.. يصادق في "بيادر الجوع" بحدسه الأورفي المأساوي المستبصر للغات البعيدة على الصيرورة "التنينية" لـ "الخضر، وتكشف مشروع "الانبعاث" عن موت أخطر مواتاً من الموت نفسه"[105]، إنه الموت في الحياة.

وكما كان الصراع الدرامي المتصاعد في "جنية الشاطئ" بين الكاهن الموسوي والغجرية برمزية كل منهما، نجد الصراع الدرامي هنا بين لعازر رمز "الحياة والموت في الحياة، لعازر تموت القيم في المناضل وتحتقن الحيوية فيكون الطاغية"[106] بين لعازر المتشبث بالموت عديم الرغبة بالانبعاث وبين زوجة لعازر التي ترمز للحياة، وهي إذ تستجدي الناصري بعثه تُرعب بعودته المشوهة.

"... ويوم تمّ تكوينك كنتَ لعيني وجعاً ورعباً، حاولتُ أن أهدمك وأبنيك، وكانت مرارات عاينتها طويلاً قبل أن أنتهي من رغبتي في أن تكون أبهى طلعة وأصلب إيماناً وأجل مصيراً"[107]. وماذا بعد هل انتهى حاوي عن رغبته في بعث لعازر البعث الحقيقي؟! نعم، لقد يئس فلا بعث ولا حياة "لئن كنتَ وجه المناضل الذي انهار في الأمس، فأنت الوجه الغالب على واقع جيل، بل

واقع أجيال"[108]. فاللابعث ممتدّ من الحاضر إلى المستقبل، لا يمثله الجيل الذي عايشه حاوي فقط، بل تمثله أجيال تالية متتابعة. لقد فجع الواقعُ المتحجر الشاعرَ بالرؤيا التي بشّر بها السندباد في رحلته الثامنة فانهزمت الحضارة التي حكم عليها بالموت.

نعم، إنَّها ثلاثُ قصائد أحالت "البيادر"، عند اشتداد أزمة الذات أمام الواقع، من رمزيتها المعروفة في الأذهان، الخصب والعطاء، إلى بيادر جوع وبوار وخواء، لتصبح الذات كهفاً يتوقف فيه الزمن على كل ما هو انسحابي سلبي، فإذا بفم الشاعر الذي كان يحمل "بشارة" "يتحوّل إلى "فم يبور"، في "الكهف". وفي "جنية الشاطئ" التي ترمز للذات وللحياة وللبراءة من جهة، وللذات والحضارة والمعرفة من جهة أخرى، تعرّت الذات عن حيوية الفطرة والبراءة الأولى، فإذا بالواقع المحتقن، يحوّلها إلى "كبريت ونار محرقة" لا أمل فيها لتجدد أو انبعاث، فهي مُتنكِّرة تقول: "هيهات يُعرف مَنْ أنا، عبثاً، محال". أما القصيدة الأخيرة "لعازر عام 1962" رمز البعث والحياة، فبعد هدْم هذا الرمز وإعادة بنائه بما يتوافق وموضعيته من النص، أصبح لعازر رمزاً للانبعاث المشوّه، للعدم، لولادة/ الموت وفق واقع متصلّب عقيم تظن به خيراً، فإذا به إلى شرّ، كان أمل حاوي كبيراً في الوحدة المصرية السورية كفاتحةٍ لانبعاثٍ عربيّ سرعان ما انكشف بطلانه وزيفه بانفصالها، إنّه انبعاث مشوّه أفضل منه اللاانبعاث والموت. ويستمر إحساس حاوي بالفاجعة ومعاينته لخيبة الأمل في دواوينه التالية، "**لئن كنتَ وجه المناضل الذي انهار في الأمس فأنت الوجه الغالب على واقع جيل، بل واقع أجيال**".

– 5 –

الرؤيا تأسيساً على المرجعية، قراءة متكاملة في "جنية الشاطئ"[109]

تتناول الدراسة –في هذا الحيز– قصيدة "جنية الشاطئ"، بوصفها جانباً تطبيقياً أكثر تفصيلاً؛ إذْ تبدو النزعة الدرامية واضحة في بنية هذه القصيدة، وهذا الوضوح لا يتبدّى من خلال تقسيم هذه القصيدة إلى مقاطع عدة، وإعطاء كلّ

مقطع عنواناً ورقماً حسب، بل من خلال الأحداث التي تتصاعد وتتنامى، مما يؤدي إلى تنامي الشخصية الرئيسة: شخصية الغجرية، رمز البراءة والحيوية المتدفقة، ومن ثم تطوّرها إلى جنية ترعب الناسَ؛ إذْ إنها قد تحوّلت إلى روح شريرة، لا سيما بعد أنْ رماها الكاهن الموسوي بالإثم والشر والمنفى ذلك الذي يرمز إلى الذات والحضارة حال الاحتقان الذي يحوّل الحيوية إلى كبريت ونار مجرمة[110]. أما العنصر الرئيس في الدراما/ الصراع، فيتجلّى عبر تصادم القوى المتناقضة، ويتنامى من خلال تصادم الرمزين أو الصوتين: صوت الغجرية من جهة وصوت الكاهن الموسوي من جهة ثانية، وما تلبث أن تخبو جذوة الصراع معلنةً انتصار الكاهن الموسوي[111] من جهة، وتجلّي جناية المعرفة على البراءة والبداءة من جهة أخرى. ففي رحلة البحث عن الذات "تُعرى الذات عن حيوية الفطرة والبراءة الأولى.. والبراءة حال الإنسان الأول في ظل شجرة الحياة قبل أن تغريه حلاوة المعرفة ومرارتها في شجرة الخير والشر، فيطرده سيف النار من الجنة"، فحيث غادرت الغجرية جنتها "خيم الغجر المشرعة للريح والهجرة مع الريح"، وعبرت المدينة لتلتقي هناك الكاهن الموسوي، ويحدث لها مالا تُحمد عقباه، ونتيجة لتطور الأحداث، تصل الأمور إلى غاية المأساوية، وترتدّ الغجرية، بطلة القصيدة، في ألم وحسرة إلى الماضي، تحاول إيجاده أو الحلول فيه ولكن هيهات.. في المقطع الأول "خيم الغجر" أستطيع أن أسميه "جنة عدن"؛ حيث عاش الإنسان لا يميز الخير من الشر، ولم يحمل عبء المعرفة والتساؤل والقلق الذي لم يفضِ به إلى الراحة، بل إلى جحيم مستعر لا يرسي به على شاطئ أو برّ لتنطفئ نيرانه بمياه بحر، بل يدفعه ليتجرّع عبر هاجس القلق والتساؤل والبحث مراراتٍ، فيبثّ آهاتٍ:

هل كنتُ غير صبية سمراءَ

في خيم الغجرْ،

تبدأ القصيدة، إذاً، بطرح الغجرية – حال افتقادها البراءة والحيوية المتدفقة – هذا السؤال الذي يعبر عن لوعة عميقة لافتقاد تلك المرحلة – خيم الغجر– مرحلة الفطرة والبداءة. "**خيم بلا أرضٍ وأوتادٍ وأمتعةٍ تعيقْ**".. يا له من مكان

جميل، كانت تعيش فيه الغجرية في ذلك الزمان الجميل، لا شيء يثقلها أو يقيدها أو يعوق حركتها، إنها الحرية والانطلاق "**أَلريحُ تحملها فتبحرُ/ خلف أعياد الفصولِ/ تحطُّ من عيد لعيد في الطريقْ**"، إنها تتحدث عن شفافية ذلك المكان الذي ترسم له صورة مشرقة، نستطيع أن نتخيله معها، يتنقل بفعل الريح، ويلاحق أعياد الفصول في تتابعها وتجددها.. إنها تعيش الفرح، وتحطّ لتسعد بعيد، فتنتقل منه إلى عيد آخر، ثم إنّ هذه الريح التي أبحرت فيها خلف أعياد الفصول – ونلاحظ إيجابية دلالة الريح في ذلك الزمن – "تمسح ما تخلفه/ العشية من أثر/ للهرج والنيران في خيم الغجر" ليتجدد ذلك كله مرة أخرى بحيوية وفرح لا انتهاء لهما، لا يقيدهما زمان ولا مكان ولا قوانين سماوية أو وضعية.

وفي المقطع الثاني "وعول الجبل وخيول البحر"، يصف الشاعر قدرة الإنسان، في حال الفطرة والبراءة، على الاندماج بعناصر الحيوية في الطبيعة؛ فبعد أن وصف الشاعر عالم البراءة، وكيف كان الإنسان يعيشه بانسجام تام، وحركة متواصلة، وتنقّل دائم متجدد، ومرح عارم مع الطبيعة بفصولها ومواسمها، راح يتحدث هنا عن تجدد آخر، إنه تجدد جسد الغجرية الدائم – في الزمن الماضي:

هل كان في جسدي

سوى طبع الرمال الغضةِ

العطشى رمالْ

تشتفُّ عنف الموج يمخرها

ويجتاح الشواطئَ والمضيقْ

واضح أنّ هذا التساؤل، أيضاً، يوحي بما كان لجسد الغجرية من طبيعة غضّة، تتدفق نضارة وحيوية، كالرمال التي تشتفّ عنف الموج.. جسد يجتاح الشواطئ والمضيق.. جسد يستقبل من الطبيعة كلَّ ما من شأنه تجديد الحياة وإخصابها. وتستمر الغجرية في وصف جسدها الذي كان يقترن، بعفويته وحيويته واندفاعه، مع كل صور الخصب والفحولة والعنفوان:

كانت ظلالُ الحَوْرِ تحرقني

تشفُّ ضلوعه الخضراءُ

عن جمرٍ تخمَّر في القرارْ

وأَرى رؤى محرورةً طولَ النهارْ:

أشياءَ من برك الدمِ

الفوَّار يحجبها بخارْ

ينزاح عن وعل يحرُّ عروقَ

عينَيهِ احمرارْ

ويلحُّ في دفع الوعولْ

ماذا أَتعبرني الوعولْ؟

فبعد أنْ كانت الغجرية ترى رؤى محرورة غامضة تدبّ في جسدها، ذلك لأنها مُستودَعةٌ فيه بشكل طبيعي، نجدها تتحقق، الآن، بأكمل صورها، إنها الغريزة التي أودعت الجسد، تشبع بشكل طبيعي على أكمل صورة:

جسدي يئنُّ، يضيقُ، يلهثُ، يستحيلْ

علفاً، تلالاً غضة، غوراً، حقولْ،

أَلنعنعُ البريُّ يمرجُ في مطاوي

السفحِ

إنّه الالتقاء والالتحام الذي يشبع تلك الطبيعة المتفجرة خصباً... إنه الاندفاع الطبيعي الغريزي الذي يؤدي إلى بعث الحياة من جديد في معالم الطبيعة لينتج كل ما هو طبيعي، مثل: "ألنعنع البري" "الريحان" الذي يشكل أدغالاً بأوديتها استجابة فطرية وطبيعية لذلك الفعل ولتلك التجربة المتكررة من الوعل، فالوعول، وخيول البحر التي تزحمها خيول:

والريحانُ أدغالاً بأوديتي تهيجْ

تلهو، وتمرحُ فيه قطعان الوعولْ

وتروح تمخره، خيولُ البحرِ تزحمها خيولْ

تُرغي وتكتسح الخليجْ

وعلى الرغم من ظلال الحور التي تحرقها، والرؤى المحرورة، والوعول والخيول والشواطئ والخليج.. على الرغم من فعل المخر والاكتساح والرغيان، إلا أن النعنع البري والريحان يظل سيد الموقف، ويبقى لجسد الغجرية صفاؤه وطراوته، لأن ما حدث حدث بفعل الطبيعة وإشباعاً لها:

ويظلُّ للجسد الطريِّ صفاءَ مرآةٍ

وعنقودٍ يجوهر في دَعَهْ

عبرت وما عبرتْ عليه الزوبعهْ

يقول إيليا حاوي في تعليق على هذه الصورة: "وإنما الغريزة مركوزة في قلب الخلايا نفسها، وهي من فعل الطبيعة فينا وتحقيقها يكون فعلاً طبيعياً طاهراً. وحركات وعول الجبال وخيول البحر، إنما هي مثلٌ حاسم في أن الطبيعة غرست فينا يقينها غرساً ولا إرادة لنا دونه، وإذا ما كبت شُوّهت الطبيعة وأفِنَتْ"[112]. ويضيف حاوي: "خليل كانت ذاكرته ترفد معاناته، ويعلم أنّ "نيتشه" و"برغسون" كانا يقولان بالاندفاع الحيوي وأنه أصل الوجود وأنه، بقدر ما يدنو منه الإنسان يدنو لحقيقته ونفسه، وبقدر ما ينأى عنه يبتعد عن حقيقته ونفسه"[113]. وإذا عدنا إلى قوله: "عبرتُ وما عبرت عليه الزوبعهْ"، وجدنا براءة ذلك الجسد وحيويته في تجدد مستمر، كما كان المكان في تجدد مستمر في المقطع الأول نتيجة فعل (المسح) الذي مارسته الريح على كل أثر "للهرج والنيران من خيم الغجر"، لعل هذا ما يقفنا على انفتاحية المكان ولامحدوديته وتجدده، تجدد جسد الغجرية الذي يعبّ الشهوة ويمنح الخصب بانفتاحية طبيعية وبراءة ولا محدودية.

يواجه هذا الجسد الإشكالية في المقطع الثالث "**في المدينة**" حيث ما زالت الغجرية تتساءل:

هل كنتُ في ليل المدينةِ

غيرَ أعياد البيادرِ في الحصادْ

تفاحةَ الوعر الخصيبِ، وهبتُ

من جسدي، دمي،

خمراً وزادْ،

للأسف أوقف الغجريةَ قدرُها على "ليل المدينة"، ونلحظ دلالة الليل السلبية هنا؛ فالمدينة صفحة سوداء معتمة يعصى على الغجرية قراءتها أو فهمها، وقفت على واقع المدينة الداجي، وهي لم تكن إلا "**أعياد البيادرِ في الحصادْ / تفاحةَ الوعر الخصيبِ**" لقد كانت الحيوية، والبراءة، والخصب، والفطرة، والبداءة تقف في خضم ليل المدينة بشكلها وذاتها العفوية المعطاءة: "وهبتُ، من جسدي، دمي، خمراً وزاد"، فبكل خصبها وعطائها يواجهها ليل المدينة؛ فلا تفهم كيف تُساس الأمور هناك:

وعجبتُ من جسد تلوّيه

وتعصرهُ سياجاتٌ عَشرْ

أَيعبُ غير رطوبة الحمَّى

ويعقدها ثمرْ؟

في هذا المقطع، حيث التقت البراءة والحيوية بالحضارة المحتقنة تأزّم الموقف، ولم تستطع الغجرية فهم الشريعة وشجرة المعرفة – كما يقول خليل في مقدمة القصيدة – فإذا بها في المقطع الرابع: "الكاهن الموسوي والدينونة "تلتقي الكاهن الموسوي حارس تلك الشجرة؛ فيمتحنها بالنار وبشريعة لا تسري عليها" – مقدمة القصيدة –:

يُرغي عليَّ الأسودُ الداجي

المقنَّع بالرمادْ

إنه الكاهن الذي قال خليل فيه إنه "رمز الذات والحضارة في حال

الاحتقان" ، وهذا الاحتقان يظهر من الصورة؛ فهو أسود داجٍ مقنع بالرماد وبما تحمله كلمة "الرماد" من دلالة على الموت واللاحياة.

وأرى خلال الرغوةِ الصفراء

كبريتاً تجمَّر في مغارَهْ

ويفوح محمرُّ الحديدِ

ودُخنةُ اللحم الطريِّ من العبارهْ:

تمثل هذه الصورة الطريقةَ التي يمتحن فيها الكاهنُ الموسوي - بكل قسوة بالنار والكبريت والحديد - الغجريةَ، رمزَ البراءة والاندفاع الحيوي؛ فتأتي عبارته القاسية:

"جسدُ اللعينةِ لن يطهِّره العمادْ"

إنّ "الكاهن الموسوي من اقتفى أثره أولج إلى روح الغجرية المُندفعة من جسدها في يقينه النابع منه، أولج إلى روعها أنها وعاء الدنس والعورة والشرّك والريبة، وأنّ الشيطان حلّ في موبقات ذلك الجسد"[114] فيردّ صوتها الحزين الممزق:

(وزَّعت من جسدي، دمي)

(خمراً وزاد)

وكأنها تريد أن تقول: علامَ أُعاقب؟! ولِمَ أُرمَى بالخطيئة واللعنة؟! "ذاك أنّ الغجرية كانت حياتها تفد من داخلها، وكانت تهبّ الرجال خمرة الحب والنشوة وزاد الحيوية والخصب. إنها حاجة من حاجات الطبيعة والغريزة، ولكن الكاهن يستطلع في ذلك الجسد حالةً من الفتنة، وأن النقاء لا يكون معه، والنقاء حالة خرج الإنسانُ من عدنها ونعيمها، حين صار يحدّد ويقيّد ويقدم ويؤخر ويضع الممكنات والمحرمات"[115]

أَيشقُّ عن كبدي لينهشه الغرابْ

كادت تمزِّقني الكلابْ،

فإذا كان الكاهن يريد أن يشق عن كبدها لينهشه الغراب في محاولة لإنزال العقوبة بها، أو جعلها تدرك ما لا تطيق، أو لتطهيرها، فهي لا تستطيع ذلك ولا تطيقه:

لليوم أَرجف، أُغمض العينينِ..

أَصرخ.. لا أطيقْ

وتصيحُ في نهديَّ آثارُ الحروق

وعلى الطريقْ

جسدٌ يموت ويستفيقْ

بعد أنْ حمّلها ذلك الكاهن ما لا تطيق، وتركها تتألم تائهة على الطريق، فلا هو تركها على براءتها الأولى، ولا وصل بها إلى المعرفة الحقة؛ أخذت مسيرتها في العذاب "جسدٌ يموت ويستفيق" لقد قضى على روح البراءة فيها، وتركها جسداً يتأرجح ويتنازعه الموت والحياة.

وفي المقطع نفسه " تتساءل – والتساؤل للشاعر– عما يريد الكاهن الموسوي، رمز الأديان والحضارة والمعرفة، أو عما يريده منها بروميثيوس الذي صعب عليه أن يعيش الإنسان بالفطرة متخلياً عن العقل. إنّ الكاهن الموسوي أو بروميثيوس – يريد للغجرية – الحياة – يريد أن يشقَّ عن كبدها لينهشه غراب زيوس"[116]، ومع أنها تؤكد أنها لا تطيق، يأتي المقطع الخامس "دمغة الجن والخطيئة" فيصرّ على دمغها لتدخل مجبرةً "دائرة العقل والإدراك لتعرف كنه المصائب التي تعتورها في طقوسها الأبدية، ولتعرف معضلة الذنب والخطيئة والصواب والثواب"[117].

دمعتْ جبيني لعنةٌ حمراءُ

كانتْ من سنينَ وما تزالْ

يحكونَ: لي جسد عجيبْ

ترتدُّ عنه النارُ، ترتدُّ

الخناجرُ والنبالْ

نرى في هذه الصورة كيف تحوّل جسد الغجرية الذي لم يكن له سوى طبع الرمال الغضة. . " إلى جسد حديدي أو فولاذي ترتدّ عنه النار والخناجر والنبال.

يحكونَ:

"أطبخُ في الكهوفِ لحومَ أطفالٍ

ولي عين أصيدُ بها الرجالْ"

هكذا، تسير الغجرية بعد الدمغة التي كانت نقطة سوداء مركزية في مصيرها الذي تؤول إليه، تسير نحو كل ما هو مؤلم ومأساوي؛ فهي تسمع الآخرين وما يقولون من أنها تطبخ في الكهوف لحومَ أطفالٍ. . " فتتألم لما تسمع أيما ألم، وتتألم لخوف العابرين منها.

وأموت حين أحسُّ رعب العابرينْ

وتتألم حين تسمعهم يستعيذون منها مردّدين "باسم الصليب. .

وصدىً لعينْ:

" باسم الصليبِّ لعلَّ يطردها الصليبْ"

فيرتدّ إلى وعيها صوتها الداخلي يحلم بما كانت عليه من البراءة والحيوية:

(تفاحةٌ غجريةٌ)

(وصبيةُ الوعر الخصيبْ)

وعلى الرغم من الدمغة، وعلى أنها تحوّلت في نظر الآخرين إلى شخصية أسطورية، أو جنية يُستعاذ منها ويُتحصن "باسم الصليب"، فهي ما زالت على براءتها الموجعة؛ فلا هي عرفت حق المعرفة وفهمت، ولا هي بقيت على براءتها وفطرتها واندفاعها إلا أنها ما زالت تجهل ما الخطيئة وما الذنوب، وكيف تتخلص منها، وما هو سبيلها إلى نقاء البدء. فتنسلّ إلى كهف ذاتها التي أصبحت خربةً بفعل الكاهن الموسوي:

ما زلتُ أجهلُ ما الذنوبُ وكيفَ

تُغتسلُ الذنوبْ

وأخاف من "باسم الصليب"

أنسلُّ للكهف المعلِّقِ

فوقَ أمواجِ المضيقْ

رملٌ، نفاياتٌ، كلابٌ

مرفأٌ خَربٌ عتيقْ.

أمّا المقطع السادس والأخير "عجوز مجنونة"؛ فيمثل مرحلةَ تآلف الغجرية مع ما آلت إليه؛ فاختلاط المتناقضات في كهف ذاتها التي اسودّت، أدى بها إلى الخروج النهائي من طور البراءة، الصبية السمراء، الحيوية، الطبيعة البكر إلى طور الجنون المرتبط بعالم المعرفة:

كانت بروقُ الليل تلعبُ

في زوايا الكهفِ تفرشه شَرَرْ

حمَّى وبردٌ، عتمةٌ، لهبٌ، خَدَرْ

كل هذه المتناقضات التي جرّها عليها الموسوي، رمز الذات والحضارة المحتقنة، جعلها تحب ما هي فيه، وما هي عليه:

أحببتُ حين صحوت تلكَ

الدمغةَ الحمراءَ تلمع في الجبينْ،

طربي لرعب العابرينْ،

في الليلِ أطبخُ لحم أطفالٍ، يقينْ،

إنّ صورة الجنية أو الساحرة المخيفة غدت مقابل صورة الغجرية البريئة، فباتت تطرب لرعب العابرين، بعد أن كانت تموت لرعبهم، وبعد أن كانوا "يحكون: أطبخُ في الكهوف لحومَ أطفالٍ" أصبحتُ: "في الليل أطبخ لحم أطفال، يقين" وماذا بعد:

في الليل حين يفتح المرجانُ
في ضوء القمرْ
ينحلُّ لونُ جدائلي البيضا
ووجهي تمَّحي عنه الحُفَرْ،
عيدُ التجلِّي حين أخلعُ
شَجْرةَ الخرَقِ العتيقةِ
صَدْفَة الجسدِ العتيقْ

لقد غدت الصبية السمراء ذات جدائل بيضاء، تنحلّ ليلاً. أما العيد "عيد التجلّي" فهو حين تخلع شجرةَ الخرقِ العتيقةَ، صدفةَ الجسد العتيق، لقد أوغلت لجنونها،غير المسؤولة عنه، في التنكّر لماضيها الحميد، وبات عيدها يختلف تماماً عن الأعياد التي مرّت في المقطعين الأول والثالث "أعياد الفصول"، "من عيد لعيد"، "أعياد البيادر في الحصاد"، تلك أعياد مرتبطة بزمن انصرم وأفل إلى غير عودة، زمن الحيوية والبراءة، "عيد التجلّي" في المقطع الأخير؛ فيرافق أشكال الجنية التي أحبت الدمغة الحمراء، وأصبحت تستمتع بإثارة رعب العابرين، وتتقي اللعنات بأساليبها الخاصة، وتطبخ حقيقةً لحومَ أطفالٍ، وتتنكّر فلا يستطيع معرفتها أو الوصول إلى كنهها أحدٌ، كلّ ما يرونه شمطاء تنبش في المزابل عن قشور البرتقال" :

ومع السحَرْ
أَلهو، يطيب ليَ التنكرُ،
أَتَّقي اللَّعَنَات، أسخرُ بالبَشرْ
هيهات يُعرفَ مَنْ أَنا، عبثاً، مُحالْ.
شمطاءُ تنبش في المزابلِ
عن قشور البرتقال

لقد جلبت المعرفة على الإنسان الحيرة والمعاناة اللانهائية. "لا شك أن

القرّاء الذين ألفوا عويل الانفعال ونزقه وافتراءاته، لا قبل لهم بتذوّق هذا الاتجاه الداخلي. فالمرأة التي عرضت لهم في الشعر كانت امرأة عارمة الجسد، وثنيّة تكاملت تكاملاً وصفياً أخرق تفتح عينيها فتشرق الشمس وتغمضها فتنطفي، تعدو على الأرض فتزهر، وتعبر، فتملق وما إلى ذلك من ترهات وأباطيل ونفايات متخثة شوهاء. وإنما المرأة هي المرأة المعانية تُقهر على جمالها وعذريتها فتقيم بين السكارى وتستحيل إلى نعش لهم يقيؤون عليها ما تتمخض به نفوسهم وبطونهم آخر الليل. والمرأة هنا رمز النّقاء والدّنس والحتمية والتيسيير في دنيا الواقع والمثال "[118].

وهكذا، فقد عاضدت الصور بعضها بعضاً في هذه القصيدة حتى لمسنا كيف يكون الشعر في هذا المستوى من الإيحاء والتصوير والتخييل، إنه "نسيجٌ من القلق، والشكّ، والتساؤل، وما أبعده عن تلك العقول الواثقة، التي تتدحرج باطمئنان على سطح العالم كمثل قطيعٍ من الحصى "[119].

وبعد، فإن التجربة الحياتية المتفرّدة لحاوي، التي رُفدت بتجربة ثقافية عميقة تمثّلت تراثنا الزاخر، وتشربّت الثقافة الإنسانية عامة، وأوغلت في الغربية خاصةً، قديمها وحديثها من خلال الإحاطة بمذاهبها الفلسفية وإبداعاتها الأدبية والفنية أفرزت تجربة شعرية جعلت الرؤيا التي أنارت التجربة لديه فناً متميزاً ينفذ إلى الجذور العميقة المتشابكة لقضايانا القومية المصيرية، متمثلاً ما اكتنز به التراث من أساطير وحكايات شعبية أعاد إبداعها رموزاً شعرية جسّدت تجربته الحياتية ورؤاه الفنية، وما اختمر في نفسه من مخزون ثقافي. فجاءت تجربته الشعرية في حينها متجاوزة ما عرفه الشعر العربي من تجارب[120]، ولعل هذا ما جعل شعره محطّ اهتمام شريحة محدودة من متلقي الشعر العربي الحديث ومتذوقيه؛ إذ إنّ متلقّي هذا الشعر ومتذوقه لا بدّ أن يتمتّع بثقافة موسوعية تقارب على الأقل، إنْ لم تكن تضاهي ثقافة الشاعر. ولعل ما يؤكد هذا الرأي جواب الشاعر نفسه عن سؤال طُرح عليه حول المقدمات النثرية التي قدَّم بها لبعض قصائده، وإذا ما كانت هذه المقدمات تعبّر بشكل ما عن فكرة القصيدة، فقال:

"ليس في القصيدة فكرة، إنّها تصدر عن تجربة ورؤيا. إنّ الرؤيا هي التي تضيء التجربة، ولم تكن هذه المقدمات سوى تنازل من جانبي لصالح القارئ، الذي لم أكن أثق بثقافته وذوقه؛ لأنه لم تتوفر له الثقافة الصالحة التي يمكن أن تجعل ذوقه الفني ذوقاً مرهفاً، يتلمّح الخفايا والدقائق في صياغته ومضامينه إنها قضية تنازل، لا أكثر ولا أقل.. "[121]. وأضاف في إجابة عن سؤال آخر: "كنت في مقدماتي أحاول أن أشير إلى ما يمكن أن يعدّ (مفاتيح القصيدة)"[122].

وربما كانت ثمة أسباب أخرى عامة أدّت إلى محدودية انتشار شعره[123]، يشترك فيها الديني إلى جانب القومي، والثقافي إلى جانب السياسي، وصولاً إلى التكنيكي والتقني.

فالبعض أملتْ عليه ثقافته التشبَّث بالشعر القديم، ولم يُقبِل على حاوي أو غيره من الشعراء المعاصرين، وبعضهم ظنّ بمحاولة هؤلاء الشعراء تشويه الجانب الديني أو القومي، أضفْ إلى ذلك أن هؤلاء الشعراء لم يكن مُرحباً بشعرهم من لدن السلطة نظراً لِما يحمل هذا الشعر من مضامين ثورية، فضلاً عن الوسائل الفنية المستحدثة التي استخدمها الشاعر الحديث عموماً، فحالت بينه وبين شريحة عريضة من المتلقين. فكيف بحاوي الذي "تميّز شعره عن بقية الشعر العربي الحديث بشمول الرؤيا، وكثافة الوعي الحضاري، وعمق الثقافة واتساعها، وهو ما يسرَّ له اكتناه حقيقة الذات البشرية وإدراك أبعادها القومية والإنسانية، ووعي قضيتها الوجودية "[124]. وقد عبّر خليل حاوي عن ذلك كله "بالرمز والأسطورة في لغة مجازية يضبطها الإيقاع ويكثّفها. ضمّتْ الذاتي والعام، والحسيّ والكليّ، والجوهر والصورة في وحدة شعرية متكاملة"[125].

الخاتمة

انتهت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- تأسس شعر خليل حاوي على رؤيا عميقة صدرت عن تجربة كيانية عانتها ذاته، معاناةً للواقع والوجود. تلك الذات التي زُوِّدت بمستوى من الثقافة

مكّنه من الاطلاع على مقومات الحضارة الإنسانية ومكنوناتها بمختلف مراحلها، فإذا به يقف على قيم الحضارة العربية ليشكِّل بعثُ هذه الحضارة وإحياؤها هاجسَه الأول وهمَّه الأوحد، بعيداً عن التلكؤ عند حدود الهموم الشخصية الآنية، أو القضايا الجزئية العابرة؛ فعمل جاهداً كي "تكون رؤياه فاتحة عصر حضاري جديد". لكن الانهيارات المتتالية والهزائم المتكررة التي أصابت أمّته أجهضت المشروع الحضاري/ الحلم وأَرْدته قتيلاً. فجاء "بيادر الجوع" تحديداً بين دواوين الشاعر تعبيراً صارخاً عن الخيبة والسقوط والانكسار والإخفاق والتردي.

- شكّلتْ البنائية الدرامية ركيزة أساسية في ديوان "بيادر الجوع"، وأسهمت في نقل الرؤيا الشعرية المتكاملة، وقد أُسستْ هذه التكاملية على مرجعيات دينية وتراثية وأسطورية اختمرت في وعي الشاعر: صوراً ورموزاً، فأعاد تشكيلها بطريقته الخاصة وفق تجربته الشعرية المعيشة.

- تنبع رموز حاوي وصوره من تجربته، من طبيعتها ومستواها الخاص بها، وليست ابنة النظرية التي تتلاعب بالألوان وفقاً لواعٍ تعيه وتقتدي به وتحاكيه.

- وقفت الدراسة على مرجعيات الشاعر المختلفة في نصوصه الشعرية؛ إذ إنّ معرفة المرجعية هي التي تمكِّن المتلقي من التعامل مع لغة هذا الشعر لإزالة الإبهام أو الغموض الذي يكتنفه غالباً من جهة، ولتمثّل صوره ورموزه والقبض على لحظاتها الجمالية والدلالية من جهة ثانية.

- امتاز حاوي بقدرته على إعادة قراءة الموروث؛ فاستلهمه وقولَبَهُ وحوّرَهُ بطريقة إبداعية أفضت، في "بيادر الجوع" إلى تراجع ذات الشاعر القلقة واستسلامها أمام طموحاتها وأحلامها المُرتطِمة بسوداوية الواقع الموات، وتراءى ذلك كله في لغة شعرية ترجمت عجزها عن إحداث التغيير أزمةً، بل أزمات أودت بذات الشاعر التي تيقّنتْ من سيطرة اللافعل واللاحراك واللاحياة.

الهوامش والمراجع

(1) حصل حاوي على درجة الماجستير عن أطروحته: (العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد)، ثم نال درجة الدكتوراه من جامعة كيمبريدج. أما اكتناز حاوي بالمعارف المتعددة والثقافة الواسعة؛ فكان أثناء إعداد أطروحة الدكتوراه (جبران خليل جبران: إطاره الحضاري وشخصيته وشعره)؛ حيث نهل من الفنون والآداب الأوروبية والأدب المقارن والفكر والفلسفة، مما شكّل لديه ثقافة فكرية وفلسفية أثّرت تجربته الشعرية وأكسبتها خصوصيتها.
انظر: عوض، ريتا: **أعلام الشعر العربي الحديث، خليل حاوي**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983، ص20 – 23 بتصرف.

(2) نهر الرماد، (1957)، والناي والريح (1961)، وبيادر الجوع (1965)، والرعد الجريح (1979)، ومن جحيم الكوميديا (1979)،

(3) حاوي، خليل: **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، 2001، ص6 بتصرف، من تقديم للديوان بعنوان: (رائد القصيدة الحديثة يعيد للشعر دوره الحضاري) بقلم: ريتا عوض.

(4) ديوان خليل حاوي، ص8–10 بتصرف.

(5) ديوان خليل حاوي، ص7، بتصرف.

(6) فاضل، جهاد: **قضايا الشعر العربي**، ط1، بيروت: دار الشروق، 1984، ص276–277.

(7) قضايا الشعر العربي، ص277.

(8) ديوان خليل حاوي، ص299.

(9) زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر، 1978، ص200.

(10) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص24.

(11) سقال، ديزيرة: **من الصورة إلى الفضاء الشعري**، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1993، ص37.

(12) ديوان خليل حاوي، ص388.

(13) ديوان خليل حاوي، ص 299.

(14) علي، عبد الرضا: **دراسات في الشعر العربي المعاصر (القناع، التوليف، الأصول)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995، ص28.

(15) المجاطي، أحمد المعداوي: **ظاهرة الشعر الحديث**، ط1، الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع، المدارس، 2002، ص120.

(16) دراسات في الشعر العربي المعاصر (القناع، التوليف، الأصول)، ص 305.

(17) ديوان خليل حاوي، 314.

(18) ديوان خليل حاوي، ص 314.

(19) اليافي، نعيم: **تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1983، ص 283.

(20) ديوان خليل حاوي، ص 317 (مقدمة القصيدة).

(21) ظاهرة الشعر الحديث، ص121.

(22) ديوان خليل حاوي، ص 319.

(23) ديوان خليل حاوي، ص322 – ص323.

(24) تمّ ضبط النصوص الشعرية كما وردت في الديوان، ديوان خليل حاوي، ص 323.

(25) ديوان خليل حاوي، ص326.

(26) ديوان خليل حاوي، ص 328.

(27) ديوان خليل حاوي، ص328.

(28) ديوان خليل حاوي، ص329.

(29) ديوان خليل حاوي، ص 318.

(30) ديوان خليل حاوي، ص 330.

(31) ديوان خليل حاوي، ص 341 – 342.

(32) ديوان خليل حاوي، ص 339.

(33) ديوان خليل حاوي، ص335 (مقدمة القصيدة). .

(34) ديوان خليل حاوي، ص335 (مقدمة القصيدة). .

(35) ديوان خليل حاوي، ص 344.

(36) ديوان خليل حاوي، ص 336.

(37) تمّ ضبط النصوص الشعرية كما وردت في الديوان، فجاءت كلمة (غير) مرفوعة، مع جواز النصب.

(38) ديوان خليل حاوي، ص349.

(39) راجع: شعر خليل حاوي (دراسة فنية)، ص80–82، بتصرف.

(40) الشرع، علي: **الفكر البروميثي والشعر العربي المعاصر**، إربد، الأردن: منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، 1993، ص99.

(41) ديوان خليل حاوي، ص219.

(42) جابر، يوسف حامد: "خليل حاوي شاعر الموت والحياة"، **عالـم الفكـر**، ع2، مج31، أكتوبر – ديسمبر2002، ص202.

(43) ديوان خليل حاوي، ص115.

(44) شعر خليل حاوي (دراسة فنية)، ص146.

(45) راجع: "خليل حاوي شاعر الموت والحياة"، ص202، و شعر خليل حاوي (دراسة فنية)، بتصرف، ص146.

(46) أدونيس: **الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)**، ج4، ط9، بيروت: دار الساقي، 2006م، ص262.

(47) الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، ص262.

(48) الشرع، علي: **لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث**، إربد، الأردن، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، 1991، ص 62.

(49) ولعل د.علي الشرع هو الناقد الأول الذي استخدم مصطلح "المرجعية " في هذا المجال، ونبّه على أهمية تحديد مرجعية الشاعر لتفسير النص الشعري وفهمه.

(50) لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، ص62.

(51) الشرع، علي: **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس** (دراسة)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1971، ص68.

(52) موريه. س: **الشعر العربي الحديث 1800 – 1970 (تطوّر أشكاله وموضوعاته بتأثر الأدب العربي)**، ترجمة: شفيع السيد وسعيد مصلوح، د.ط، د.ت دار الفكر العربي، (مقدمة المترجمين موقعة بتاريخ يناير، 1986)، ص362.

(53) القرآن الكريم: سورة الكهف، الآية11.

(54) القرآن الكريم: سورة الكهف، الآية12.

(55) أعلام الشعر العربي الحديث، خليل حاوي، ص65 – 66.

(56) الحاوي، إيليا: **مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره (أحداث، وأحاديث، ودراسة)**، بيروت، مؤسسة خليفة للطباعة، 1986، ص 554.

(57) ديوان خليل حاوي، ص305.

(58) القرآن الكريم: سورة طه الآية80–81.

(59) ديوان خليل حاوي، ص308.

(60) مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص555.

(61) مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص555.

(62) داود، أنس: **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ط3، القاهرة، دار المعارف، 1992، ص 19.

(63) الفكر البروميثي والشعر العربي المعاصر، ص95.

(64) الفكر البروميثي والشعر العربي المعاصر، ص95.

(65) ديوان خليل حاوي، ص305 – 307.

(66) الفكر البروميثي والشعر العربي المعاصر، ص96.

(67) ديوان خليل حاوي، ص308 – 310.

(68) الفكر البروميثي والشعر العربي المعاصر، ص97.

(69) ديوان خليل حاوي، ص311 – ص313.

(70) الفكر البروميثي والشعر العربي المعاصر، ص98.

(71) ديوان خليل حاوي، ص314.

(72) رزوق، أسعد: **الأسطورة في الشعر المعاصر (الشعراء التموزيون)**، بيروت: منشورات مجلة آفاق (1)، 1959، ص21.

(73) انظر: الأسطورة في الشعر المعاصر (الشعراء التموزيون)، ص26.

(74) الفكر البروميثي والشعر العربي المعاصر، ص99.

(75) "خليل حاوي شاعر الموت والحياة"، ص 202.

(76) الأسطورة في الشعر المعاصر (الشعراء التموزيون)، ص7 (بتصرف).

(77) الأسطورة في الشعر المعاصر (الشعراء التموزيون)، ص 7.

(78) جبر، جميل: أعلام الشعر العربي الحديث (خليل حاوي)، ط1، بيروت: دار المشرق، 1991، ص67.

(79) شعر خليل حاوي (دراسة فنية)، ص 142 نقلاً عن أوستن دارين – رينيه ويلك، نظرية الأدب، ص198.

(80) ديوان خليل حاوي، مقدمة القصيدة، ص317.

(81) ديوان خليل حاوي، ص318.

(82) الكتاب المقدس: العهد الجديد، ص416.

(83) الكتاب المقدس، ص416.

(84) القرآن الكريم: سورة البقرة، ص6.

(85) الكتاب المقدس، العهد القديم، ص3.

(86) ديوان خليل حاوي، مقدمة القصيدة، ص318.

(87) ورد في سفر التكوين في العهد القديم تحت عنوان "السقوط": "وكانت الحية أصل جميع الحيوانات البرية التي خلقها الرب الإله فقالت للمرأة: "أحقاً قال الله: لا تأكلان من جميع شجر الجنة؟" فقالت المرأة للحية: "من ثمر الجنة نأكل وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمسّاه لئلا تموتا" فقالت الحية للمرأة: "لن تموتا ولكن الله يعرف أنكما يوم تأكلان من ثمر تلك الشجرة تنفتح أعينكما وتصيران مثل الله، تعرفان الخير والشر". ورأت المرأة أن الشجرة طيبة المأكل شهية للعين وأنها باعثة للفهم فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت زوجها أيضاً، وكان معها فأكل فانتفخت أعينها فعرفا أنهما عريانان، فخاطا من ورق التين وصنعا لهما مآزر. وسمع آدم وامرأته صوت الرب الإله وهو يتمشى في

الجنة عند المساء فاختبأ من وجه الرب الإله آدم وقال له: "أين أنت؟" فأجاب: "سمعت صوتك في الجنة، فخفت ولأني عُريان اختبأت" فقال الرب الإله: "ومن عرّفك أنك عريان؟ هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك أن لا تأكل منها؟" فقال آدم: "المرأة التي أعطيتني لتكون معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت" فقال الرب الإله للمرأة: "لماذا فعلتِ هذا؟ فأجابت المرأة: الحية أغوتني فأكلت "فقال الرب الإله للحية: لأنك فعلتِ هذا فأنت ملعونة من بين جميع البهائم وجميع وحوش البر على بطنك تزحفين، وتراباً تأكلين، طوال أيام حياتك. بينك وبين المرأة أقيم عداوة بين نسلك ونسلها فهو يترقب منكِ الرأس وأنت تترقبين منه العِقب". وقال للمرأة: "أزيد تعبك حين تحبلين وبالأوجاع تلاقين البنين، إلى زوجك يكون اشتياقكِ، وهو عليك يسود". وقال لآدم: "لأنك سمعت كلام امرأتك، فأكلت من الشجرة التي أوصيتك أن لا تأكل منها. تكون الأرض ملعونة بسببك. بكدك تأكل طعامك منها طوال أيام حياتك شوكاً وعوسجاً تنبت لك، ومن عشب الحقل تقتات، بعرق جبينك تأكل خبزك حتى تعود إلى الأرض لأنك منها أخذت. فأنت تراب. إلى التراب تعود". وسمى آدم امرأته حواء، لأنها أم كل حي، وصنع الرب الإله لآدم وامرأته ثياباً من جلد وكساهما. وقال الرب الإله: صار آدم كواحد منا يعرف الخير والشر. والآن لعله يمدُّ يده على شجرة الحياة أيضاً فيأخذ منها ويأكل، فيحيا إلى الأبد" فأخرج الربُّ الإله آدم من جنةِ عدن ليفلح الأرض التي أخذ منها فطرد آدم وأقام الكروبيم شرقي جنة عدن، وسيفاً مشتعلاً متقلباً لحراسة الطريق إلى شجرة الحياة" العهد القديم من الكتاب المقدس، سفر التكوين، ص503.

(88) ديوان خليل حاوي، مقدمة القصيدة، ص318.

(89) ديوان خليل حاوي، ص319- ص320.

(90) ديوان خليل حاوي، ص317.

(91) ديوان خليل حاوي، ص323.

(92) ديوان خليل حاوي، ص320.

(93) ديوان خليل حاوي، ص324.

(94) ديوان خليل حاوي، ص324 – ص325.

(95) ديوان خليل حاوي، ص318.

(96) المغايرة، مي نايف أحمد: **الزمن في شعر خليل حاوي**، إربد، الأردن، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ص171.

(97) أعلام الشعر العربي الحديث، خليل حاوي ص66.

(98) حاوي، إيليا: **الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي**، ط2، بيروت: دار الثقافة، 1983، ص162

(99) الكتاب المقدس، العهد الجديد، سفر يوحنا، ص173 – 175.

(100) شعر خليل حاوي (دراسة فنية)، ص95.

(101) أعلام الشعر العربي المعاصر، خليل حاوي، ص 66.

(102) انظر: عوض، ريتا: **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978، ص12 – ص133.

(103) إبراهيم، زكريا: **مشكلة البنية**، دار مصر للطباعة، د.ت، ص188.

(104) أدونيس: **زمن الشعر**، بيروت: دار الساقي، 2005، ص269.

(105) باروت، محمد جمال: **بنية الرمز الديناميكي ودلالاته في شعر خليل حاوي**، نزوى، ع4، سبتمبر، 1995، وعبر الانترنت: www.nizwa.com/volume4/p178 186.html ص21.

(106) الديوان، ص336.

(107) الديوان، ص335.

(108) الديوان، ص335.

(109) الديوان، ص317–332.

(110) تمت الإشارة إلى رمزية الغجرية والكاهن الموسوي في غير موضع سابق من الدراسة، وانظر مقدمة القصيدة (317 –318)؛ حيث أخذت منها في هذه الفقرة بتصرف.

(111) انظر مرجعيات قصيدة "جنية الشاطئ" التي سبق أن أشرنا إليها في هذه الدراسة وهوامشها.

(112) مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص549.

(113) مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص519.

(114) مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص550.

(115) مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص550.

(116) الفكر البروميثي والشعر المعاصر، ص94.

(117) الفكر البروميثي والشعر المعاصر، ص95.

(118) الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص194

(119) أدونيس: **موسيقا الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)**، ط1، بيروت: دار الآداب، 2001، ص27.

(120) انظر: ديوان خليل حاوي، ص5–ص11 بتصرف.

(121) السامرائي، ماجد: "تصفية العالم من رموز الانحطاط"، **الآداب**، ع10–11 تشرين الأول – تشرين الثاني، 1978، من حوار أجراه مع الشاعر، ص20.

(122) "تصفية العالم من رموز الانحطاط"، ص20.

(123) يقول إيليا حاوي في ذلك: كان خليل حاوي "يفجر الرموز الوثنية من خلال التجربة الحضارية الكبرى التي لم يلتفت فيها إلى الواقع الواقعي، كما في تجربة السياب الذي جعل بغداد صنو الكون، وبويب صنو نهر الحياة والتاريخ. وتجربة هذا الشاعر حضارية ووجودية

بمعنى أنها تعبر عن الحضارة كفعل إنقاذ للإنسان من قصوره وعاهاته وكمبرر لوجوده واحتمال عبث الوجود وغبائه" . انظر : الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص186 .

(124) ديوان خليل حاوي، ص11 .

(125) ديوان خليل حاوي، ص12 .