الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة العربي التّبسيّ –تبسة–
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

بِنْيَةُ الْخِطَابِ اَلشِّعْرِيِّ عِنْد "خَلِيل حَاوِي"

مُقَارَبَةٌ سِمْيَائِيَّةٌ تَأْوِيلِيَّةٌ فِي دِيوَانِ "النَّاي وَالرِّيح".

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د، في الأدب الحديث.

إعداد الطّالبة: سندس أحمد شاوش

إشراف الأستاذ الدّكتور: لزهر فارس

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	عمر زرفاوي	أستاذ	جامعة العربي التبسي –تبسة–	رئيسا
02	لزهر فارس	أستاذ	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مشرفا ومقررا
03	محمد عروس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مناقشا
04	بلال محي الدين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مناقشا
05	فيصل حصيد	أستاذ	جامعة الحاج لخضر –باتنة 01–	مناقشا
06	رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	مناقشا

السّنة الجامعيّ:2021/2020

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جـــــامعـــــة العربـــيّ التّبســـــيّ –تبسة–
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

بِنْيَةُ الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ عِنْد "خَلِيل حَاوِي"

مُقَارَبَةٌ سِمْيَائِيَّةٌ تَأْوِيلِيَّةٌ فِي دِيوَانِ "النَّاي وَالرِّيح".

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د، في الأدب العربيّ الحديث.

إعداد الطّالبة: سندس أحمد شاوش

إشراف الأستاذ الدّكتور: لزهر فارس

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	عمر زرفاوي	أستاذ	جامعة العربي التبسي –تبسة–	رئيسا
02	لزهر فارس	أستاذ	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مشرفا ومقررا
03	محمد عروس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مناقشا
04	بلال محي الدين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مناقشا
05	فيصل حصيد	أستاذ	جامعة الحاج لخضر –باتنة 01–	مناقشا
06	رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	مناقشا

الموسم الجامعيّ: 2021/2020

بِسْمِ اللَّـهِ الرَّحْمَـٰنِ الرَّحِيمِ

﴿وَقُلْ رَبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَلْ لِي مِنْ لَدُنْكَ سُلْطَانًا نَصِيرًا(80)﴾

[سورة الإسراء: الآية 80]

(رواية ورش عن نافع)

شُكْرٌ وَتقديرٌ

الشّكرُ والحَمدُ أوّلاً لله سبحانه وتعالى الّذي وفّقني لإكمال هذا البحث، فالحمد لله حمدًا كثيرًا طيّبا مباركًا فيه، وصلى الله على سيدنا محمّد عليه أفضل صلاة وأزكى تسليم.

وكما جاء في حديث رسولنا محمّد صلى الله عليه وسلّم: «لا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لا يَشْكُرُ النَّاسَ»، فأتقدم بأسمى عبارات الشّكر للأستاذ الفاضل المشرف "**لزهر فارس**"، على مجهوداته الجبّارة، ونصائحه القيّمة، وما قدمه لي طيلة مشواري البحثيّ.

والشّكر لأستاذي ووالدي "**محمّد مزيلط**"، على عطائه الدّائم.

وإلى كلّ من أسهم من قريب أو من بعيد في إنجاز البحث.

وشكر خاص موصول إلى لجنة المناقشة.

إِهْدَاءٌ

أهْدِي ثَمَرَةَ جُهْدِي،

إِلَى أَعَزِّ اَلنَّاسِ، الوَالِدَيْن الكَرِيمَيْن....(محمّد والزّهرة)

إلى إخوتي (زين الدّين، عبد الحي، جيهان، نسرين)

إِلَى كُلِّ أَحِبَّتِي...

إلى كُلِّ مَنْ رَافَقَنِي فِي مِشْوَارِي الْعِلْمِيِّ وَالْبَحْثِيِّ..

مُقدِّمة

مُقدمةٌ:

شَهِدَت السَّاحَةُ النّقديّةُ في العقودِ الأخِيرةِ صيروراتٍ على مستوى قِراءةِ النَّصّ الشِّعرْيِّ، فتَعَدَّدتِ الْمنَاهِجُ وآليَات القِرَاءة واختلفَت، نِتيجَةً للتّغيُرَاتِ الَّتِي لَحِقَت بنية الخطابِ الشِّعرِيِّ، فلمْ تَعُدِ الْقِراءَات كَمَا كَانَتْ عَليه في السَّابِقِ، تَهْتَمُّ بالسّيَاقَاتِ الخَارِجِيَّةِ للنّصِّ فقط كَمَا عَهِدَتهُ المَنَاهج ما قبلَ البِنويّة، أو بالنَّسَق الدَّاخِلِيِّ النّصيِّ، كما هو الحَال معَ المَنَاهجِ البنويَّةِ، بل انفتَحَتْ عَلَى مُستويَات وَآليَّاتٍ جديدَةٍ، وأَعْطَت السُّلطة للقارِئ، ليُمارسَ فعْلَ القِراءَةِ، بِصُورَةٍ تَسْمَحُ لهُ بمقَارَبة واستكناه الدّلالات المتوارية فِي النَّصّ.

لَقَدْ أَخَذَ هَذَا البَحْثُ عَلَى عَاتِقِهِ ، رَصْدَ مَجْمُوعَة مِنَ المستَويات والآليَّاتِ السّميَائِيَّة والتَّأويليَّةِ لتحْلِيلِ الخِطَابِ الشِّعرِيّ. فاخْتَرْنَا ديوانَ "النّاي والرّيح"، للشَّاعِر "خليل حاوي"، لِسَبْر أغوَار الخِطَاب الشِّعريِّ لدَ يْه، وكَشْف آليَّات اشتغَالِهِ، وَذَلكَ بالتَّركيزِ عَلى البنيَةِ العَميقَةِ المُتوَارِيةِ وَرَاءَ الاسْتعَارَات والكِنَايَاتِ والتَّصويرِ بوجْهٍ عَامٍ، فَضْلاً عَنِ التَّوْظِيفِ الرَّمْزِيِّ والأسطُوريِّ في الخِطَابِ، ولذلك وسمنا بحثنا بـ: بِنية الْخطابِ الشّعريِّ عند "خليل حاوي"، مقاربة سميائيّة تأويليّة في ديوان "النّاي والرّيح"، أمَّا عَلَى الصَّعيدِ المَنْهَجِيِّ فَيَهْدِفُ البَحْثُ للاستفَادَةِ مِنَ ال مناهج النَّقديّةِ المُعَاصرَة الّتِي أَثْبَتَتْ كَفَاءَتَها الإجرَائِيَّة خَاصَّة فِي تَطْبِيقَاتِهَا عَلى مِثْلِ هذه النُّصُوصِ، كمَا يَهْدِفُ مِنْ جِهَةٍ ثَالثَةٍ لإ عادة النّظرِ في بعض الأحْكَامِ النَّقْديَّةِ الجَاهِزَةِ الَّتي رَبَطَتْ تَجربَةَ حَاوي بسقُوطِ مشْرُوعٍ سِيَاسيٍّ فَاشلٍ يَرتبطُ بالقوميَّةِ العربيَّةِ ، واخْتِزال عَدَدٍ مِنَ الدِّرَاسَاتِ في تَجربتِه الشِّعْرِيَّةِ في ذلك الفشلِ ؛ وبالتالي لَمْ تَتْرُكْ بُدًّا للبَحث فيهَا، والحقُ أنَّ هَذَا الحكْم يَحتاجُ إلى مراجَعَة ولذلك سَنعملُ على التَّفصيلِ في كلِّ هذهِ المسائِلِ.

لَقَدْ دَعَتْنَا أَسْبَابَ مُخْتَلِفَة لِإخْتِيَارِ هَذَا الْمَوْضُوعِ بَيْنَ ذَاتِيَّةٍ وَمَوْضُوعِيَّةٍ، فَمِنِ الْأَسْبَابِ الذَّاتِيَّةِ نَذكرُ مَيْلنا لِلنُّصُوصِ الشِّعْرِيَّة. أَمَّا لِلْأَسْبَابِ الْمَوْضُوعِيَّةِ الْحَافِز الْأَكْبَر فِي اِخْتِيَارِ هَذَا الْمَوْضُوعِ بالذات تكْمُنُ فِي قِلَّة الدِّرَاسَاتِ الَّتِي تَنَاوَلَتْ "خَلِيل حاوي" إِذَا مَا قِيسَ بنظرَائِه مِنَ الشُّعرَاءِ سواء شعراء الشّعر الحرّ أو قصيدة النّثرِ، عَلَى غِرَارِ "أدونيس"، وَ"مَحْمُود دَرْوِيش"، وَ"أَمَل دنقل"، وَ"يوسف الْخَال". وَإِلَى ذَلِكَ نُضِيفُ قِيمَةَ الْمُدَوَّنَاتِ

الشِّعْرِيَّةِ لـ"خَلِيل حاوي"، وَالْحَامِل لِأَبْعَاد فَلْسَفِيَّةٍ، وَرُؤْيَة شَعْرِيَّةٍ أَقَلّ مَا يُقَالُ فِيهَا أَنَّهَا نَأَت بِنَفْسِهَا عَنِ الْخِطَابِيَّةِ، وَعَنْ مهاوي التَّقْرِيرِيَّة وَالْمُبَاشِرَة فِي الطَّرْحِ. كَمَا لَا نُخْفِي أَيْضًا رَغْبَتَنَا فِي تَجْرِبَة فعْل الْقِرَاءة لِلْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ وَلِذَلِكَ فَضّلْنَا أَنْ تكَونَ الْمُقَارَبَة سِيمِيَائِيَّة تأويليَّة؛ حَتَّى نَتمكن مِنْ دعمِ قُدرَاتِنَا التَّطْبِيقِيَّةِ فِي قِرَاءةِ الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ، وَلَعَلَّ هَذِهِ الْأَسْبَاب كَافِيَة لِاخْتِيَارِ هَذَا الْمَوْضُوعِ.

وَيُحَاوِلُ الْبَحْثُ الْإِجَابَةَ عَنْ إِشْكَالِيَّةٍ رَئِيسِةٍ: بم تَمَيَّزَ الْخِطَابُ الشِّعْرِيُّ لَدَى خَلِيل حاوي؟ تَتَفَرَّعُ عَنْهَا إِشْكَالِيَّاتٍ فَرْعِيَّةٍ، فَمَا مَدَى عُمْق الرُّؤْيَةِ الشِّعْرِيَّةِ لَدَيْه؟ وَهَلْ تَتَموقَعُ تَجْرِبَتهُ الشِّعْرِيَّة ضِمْنَ مُحَاوَلَةِ اِسْتِنْسَاخِ تَجَارِب مُعَاصِرَة وَسَابِقَة لَهُ؟ أَمْ أَنَّهَا اِسْتَطَاعَتِ النَّأْي عَنْهَا وَتَحْقِيق خَاصِّيَّة التَّفَرُّد؟ مَا السِّرُّ فِي الْحُضُورِ الْأُسْطورِيِّ وَالرَّمْزِيِّ فِي دِيوَانِ النَّاي وَالرّيحِ، وَمَا الْأَشْكَال الَّتِي حَضَرَ بِهَا التَّنَاصُّ فِي الدِّيوَانِ، وَمَا الدَّلَالَات الَّتِي يَكْتَنِزُهَا؟.

وَيَتَوَزَّعُ هَيْكَلُ هَذَا الْبَحْثِ وَخُطَّتِهِ عَلَى مُقَدِّمَةٍ مَنْهَجِيَّةٍ، وَمَدْخَل، وخَمْسَةِ فُصُولٍ، وَخَاتِمَةٍ، كُلُّ هَذَا مَنْ أَجَلِ الْإِحَاطَةِ بِجُلِّ الْقَضَايَا الْمُتَعَلِّقَةِ بِبِنْيَةِ الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ عِنْدَ "خَلِيلَ حاوي".

فَالْمَدْخَلُ وَسَمْنَاهُ بـ: أَنْطُولوجيا الشِّعْرِ الْمُعَاصِرِ وَبِنْيَاته. خَصَّصْنَاهُ لِعَرْضِ بِنْيَةِ الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ الْمُعَاصِرِ، الَّذِي خَرَجَ مَنْ قُيُودِ الشِّعْرِ الْقَدِيمِ وَمُوسِيقَاه، وَالتَّمَرُّدِ عَلَى الشَّكْلِ النَّمُوذَجِيِّ لِلْقَصِيدَةِ، فَخَلَقَ لُغَةً جَدِيدَةً وَمُوسِيقَى لَمْ يَأْلَفْهَا الشِّعْرُ الْقَدِيمُ، وَامْتَازَ بخصَائِصَ جَدِيدَةٍ كَالْتَّكْثِيفِ وَالتَّصْوِيرِ.

أَمَّا الْفَصْلُ الْأَوَّلُ وَسَمْنَاهُ بـ: التَّجْرِبَةِ الشِّعْرِيَّةِ عِنْدَ "خَلِيل حَاوِي" تَوَزَعَ عَلَى مَبْحَثَيْنِ، الْمَبْحَثُ الْأَوَّلُ: مُؤَثِّرَاتُ الْكِتَابَةِ الشِّعْرِيَّةِ عِنْدَ "خَلِيل حاوي"، وَوَقَفْنَا عِنْدَ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْمُؤَثِّرَاتِ، بِدَايَة بِالْمُؤَثِّرَاتِ السِّيَاسِيَّةِ وَأَشَرْنَا إِلَى تَأْثِيرِ الْجَانِبِ السِّيَاسِيِّ عَلَى الشَّاعِرِ، وَكَيْفَ ظَهَرَ فِي كَتَابَاتِهِ الشِّعْرِيَّةِ، لِنَنْتَقِلَ إِلَى الْمُؤَثِّرَاتِ الْاِجْتِمَاعِيَّةِ وَبَيَّنَا مَدَى تَأَثُّر الشَّاعِر بمجتمعِه وبِبِيئَتِهِ الَّتِي تُعْتَبَرُ حَافِزًا كَبِيرًا وَدَافِعًا لِلْكِتَابَةِ، بَعْدَهَا الْمُؤَثِّرَاتُ النَّفْسِيَّةُ وَأَنْهَيْنَاهَا

بِالْمُؤَثِّرَاتِ الْفَنِّيَّةِ. وَأَشَرْنَا فِي الْمَبْحَثِ الثّانيّ لِلْمَضَامِين الشّعرِيَّةِ عِنْدَ "خَلِيل حاوي"، وَقُوفًا عِنْدَ مَجْمُوعَةٍ مِنَ التِّيمَات: تِيمَةُ الْمَوْتِ، تِيمَةُ الْاِغْتِرَابِ، تِيمَةُ الْحُرِّيَّةِ، وتِيمَةُ الْأَرْضِ.

وَوَسَمَنَا الْفَصْلَ الثّاني بـ: آلِيَّات التَّحْلِيلِ السّميائيّ لِلْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ وَمُسْتَوَيَاتِهِ، وَقَسَّمَنَا هَذَا الْفَصْل إِلَى مَبْحَثَيْنِ، الْمَبْحَث الْأَوَّلُ: مُسْتَوَيَاتُ التَّحْلِيلِ السّميائيّ لِلْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ، تَنَاوَلَنَا جُمْلَةَ الْعَتَبَاتِ النَّصِّيَّةِ: العنوانُ، الغلاف، الإهداءُ، وَالْمَبْحَثُ الثّاني: آلِيَّاتُ التَّحْلِيلِ السّميائيّ لِلْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ، عَرْضَنَا مَجْمُوعَةً مِنَ الْمُقَارَبَاتِ التَّطْبِيقِيَّةِ لِآلِيَّاتِ التَّحْلِيلِ السّميائيّ: التَّشَاكُلُ، التَّنَاصّ، الْبَيَاض، وَاللُّغَة.

أَمَّا الْفَصْلُ الثَّالِثُ: الْخِطَابُ الشِّعْرِيُّ، وَمُمْكِنَاتُ التّأويلِ، وَقَسَّمْنَاهُ إِلَى مَبْحَثَيْنِ اِثْنَينِ، الْمَبْحَثُ الْأَوَّلُ: مُسْتَوَيَاتُ تأوِيل الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ، عَرَضْنَا مَجْمُوعَةً مِنَ الْمُقَارَبَاتِ النَّقْدِيَّةِ العربيّةِ لِمَجْمُوعَةٍ مِنَ الْمُسْتَوَيَاتِ: الْعُنْوَانُ، اللُّغَةُ، وَالْإِيقَاعُ الْمُوسِيقِيّ، وَالْمَبْحَثُ الثّاني: آلِيَّاتُ تأويل الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ، تَنَاوَلَنَا جُمْلَةً مِنَ الْمُقَارَبَاتِ النَّقْدِيَّةِ لِمَجْمُوعَةٍ مِنَ الْآلِيَّاتِ: الْإِسْتِعَارَةُ، الْفَجْوَاتُ النَّصِّيَّةُ، الرَّمْز.

وَخَصَّصَنَا الْفَصْلَ الرَّابع وَالْخَامِسَ لِدِرَاسَةِ وَمُقَارَبَةِ دِيوَانِ "النَّاي وَالرّيح" لِلشَّاعِرِ "خَلِيل حاوي"، فعُنونَ الْفَصْلُ الرَّابعُ بِالتَّحْلِيلِ السّميائيّ لِدِيوَانِ "النَّاي وَالرّيحَ"، لـ"خَلِيل حاوي"، وأشَرَنَا إِلَى مَجْمُوعَةِ العَتَبَاتِ النَّصِيَّةِ (كالعنوان، الغلاف، اسم الشّاعر، والإهداء...)، وسِمْيَاء التَّشَاكُل، التَّنَاص، والبَيَاضِ. وفِي الفَصْلِ الخَامِسِ والأَخِيرِ قَارَبْنَا الدّيوَان الشِّعرِيّ "النّاي والرِّيح"، مِنْ مَنْظُورٍ تَأْوِيلِيٍّ، وعُنونَ هَذَا الْفَصْل بالتَّحْلِيلِ التّأويليّ لِدِيوَانِ "النَّاي وَالرّيح"، لـ"خَلِيل حاوي"، فقَسَّمْنَا الفَصْلَ إِلَى عَنَاصِر، أوّلاً: مُكَاشَفَاتٌ في دَوَالِ النّايِّ والرِّيح، حَاوَلْنَا قَدْرَ الإمكانِ قرَاءَةَ واسْتنطَاقَ البُنَى الخَفِيَّة، أمّا العُنْصُر الثَّانِي، فَتَحَدَثْنَا عَنْ مَخْفِيِّ اللُّغَةِ وَمَسْكُوتُهَا، بِاعْتِبَارِ أَنَّ اللُّغَةَ تُخْفِي أَكْثَرَ مِمَّا تُظْهِر، وَهِي لاَ تُقُول بَلْ تُهَدد لِتقُول. وأَشَرْنَا كَذَلِكَ إِلَى الإِيقَاعِ المُوسِيقِيِّ، الصُّورة الشِّعْرِيَّة، والفَجوات النَّصِيَّة. فَاِسْتَطَعْنَا –من خلال ذلك– اِسْتِنْطَاق أغْلب الْبُنَى النَّصِّيَّةِ فِي الدِّيوَان.

وَاِعْتَمَدْنَا فِي إِعْدَادِ وَتَحْرِيرِ هَذَا الْبَحْث عَلَى مَجْمُوعَةٍ من المراجع الَّتِي سَاعدَتنَا فِي الْإِجَابَةِ عَنِ الْإِشْكَالِيَّاتِ، والمراجع المعتمدة كَثِيرَةٌ وَمُتَنَوِّعَةٌ، نَذْكُرُ مِنْهَا: خليل حاوي،

شَاعِرُ الحَدَاثَةِ والرُّومَنسيَّةِ، للْكَاتِبِ عبدُ المجيد الحر، التَّحليلُ السِّميائيُّ للْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ، لعبد الملك مرتاض، وَحَدَاثَةُ الكتَابَةِ، فِي الشِّعْرِ العَرَبِيِّ المُعَاصِرِ، لصلاَح بُوسْرِيف، أبْعَادُ التَّجْرِبَةِ الصُّوفِيَّةِ، الحبُّ- الإنصاتُ- الحكايةُ، لعبدِ الحقِّ منْصِف ، و شِعْرِيَّةُ القَصِيدَةِ قَصِيدَةُ القِرَاءَةِ تَحليلُ مركب لقصيدَةِ أشجَانٌ يمنِيَّةٌ، للكاتبِ عبد الملِكِ مُرْتَاض...

وَلِلْإِحَاطَةِ بِالْمَوْضُوعِ وَالْإِجَابَةِ عَنْ كُلِّ تِلْكَ الْإِشْكَالِيَّاتِ، فَقَدِ اِعْتَمَدْنَا عَلَى مَنْهَجَيْنِ رَئِيسِيَّيْنِ: السِّميائيُّ والتّأويليُّ كَمَا هُوَ مُبيّنٌ فِي عُنْوَانِهِ الْفَرْعِيِّ، وَيَبْدُو أَنَّهُمَا مُتَنَاسِبَانِ مَعَ الْمُدَوَّنَةِ الْمَطْرُوحَةِ لِلتَّحْلِيلِ، وَمَعَ تَجْرِبَتِهِ الشِّعْرِيَّةِ بِوَجْهِ عَامٍ، فحاوي كَمَا أَشَرْنَا سَابِقًا، لَمْ يَرْكَبْ مَوْجَةَ السُّهولَةِ وَالْمُبَاشِرَةِ، بَلْ آثَرَ الْعُمْقَ الْفَلْسَفِيَّ، وَخَاصَّةً فِي الْأَسْئِلَةِ الَّتِي صَاغَهَا حَوْلَ الْوُجُودِ وكينُونته فِيه، فحاوي شَغُوفٌ بِاِعْتِمَادِهِ الْمُخْتَلِفِ عَلَى مُخْتَلِفِ الْمُسْتَوَيَاتِ، البانيّةِ لخطَابِهِ الشّعريِّ.

أَمَّا أَهم الصُّعُوبَات الَّتِي اِعْتَرَضَتْ مِشْوَارَ بَحْثِنَا، فَتَمَثَّلَتْ أَسَاسًا فِي قِلَّةِ الدِّرَاسَاتِ السَّابِقَةِ الَّتِي تَنَاوَلَتْ كِتَابَات "خَلِيل حاوي"، إِضَافَةً إِلَى صُعُوبَةِ التَّوْفِيقِ بَيْنَ التَّدْرِيسِ وَالْمُشَارَكَةِ فِي الْمُلْتَقَيَاتِ وَالْبَحْث فِي آنٍ وَاحِدٍ.

وَفِي الأخِيرِ مِنْ وَاجِبِنَا أَنْ نَتَوجَهَ بِالشُّكْرِ إِلَى الْأُسْتَاذِ الْمُشْرِفِ "لزهر فَارِس"، وَنُنَوِّه بِمَجْهُودَاتِهِ وَتَوْجِيهَاتِهِ الْقَيِّمَةِ، دُونَ أَن أَنْسَى مَجْهُودَات أُسْتَاذِي "مُحَمَّد مزيلط" الَّذِي كَانَ سَنَدًا لِي فِي بَحْثِي، وَالشُّكْرُ مَوْصُولٌ أَيْضًا إِلَى أَعْضَاءِ اللَّجْنَةِ عَلَى تَحَمُّلِهِمْ عَنَاءَ قِرَاءةِ وَتَصْوِيبِ الْبَحْثِ لِيَسْتَقِيمَ عَلَى الْوَجْهِ الْأَكْمَلِ.

مَدْخَلٌ

تَوطِئةٌ:

أضحى الخطابُ الشّعريُّ المعاصرُ، أكثر استجابة للوضع الأنطولوجيّ الجديد للشّعر، الّذي امتزج فيه الشّعر بالنّثر، واختفى في ظلّ وجوده ذلك البرزخ الّذي كان بينهما، فنتج عنه ما يسمّى "قصيدة النّثر"، الّتي شهدت قبولا كبيرا في السّاحة الأدبيّة والنّقديّة، كما شهدت رفضا لدى البعض الآخر، وهذا شأن كلّ مفهوم ومصطلح جديد، لم تألفه الذّائقة الفنيّة من قبل.

تحرّر الشّعر من القيود الصّارمة الّتي فرضتها القصيدة القديمة، من قالب موّحدٍ، وبحر ثابت على طول القصيدة، وغيرها من القوانين الأخرى، في حين أنّه بقيَ لصيقا بلفظة القصيدة، وهذا ما دفع بالنّقاد، إلى تجاوز هذا المصطلح، الّذي يوحي بنوع من التّناقض، فأضحى الخطاب الشّعريّ المعاصر من منظور النّقاد على غرار الطّرح البوسريفيّ، يقترب من مفهوم الكتابة، بمعناها الواسع والشّامل.

بدأ الغموض يسود الكتابة الشّعريّة المعاصرة؛ لأنّ الشّعر لم يعد إبداعا شعريًّا، يوحي ببيئة الشّاعر ونفسيته فحسب، بل أضحى يحمل رؤى صوفيّة، وفلسفيّة، امتزج فيها الواقع بالخيال، والبياض بالسّواد، والحقيقة بالأسطورة، وأضحى يعتمد في تدليله على الأسطورة والرّمز. فخلقت هذه الكتابة المعاصرة، بِنية شعريّة جديدة، حققتها عناصر شعريّة متنوّعة، كاللّغة، والإيقاع الموسيقيّ، والتّكثيف....

إنّ المهمّ بالنسبة لنا، لا يكمن في الطّـريقة التي ستتّم بها عملية عرض المدخل، بقدر ما يهمّنا ما الذي نعرضه؟ وما إن كان يُمكّننا من كشف وفهم بنية الخطاب الشّعريّ؟

1/ شعريّة اللّغة.

تتحدّد شعريّة الشّعر بلغته المميّزة للغة الخطابات الأخرى، خاصة في ظلّ تداخل الأجناس الشّعريّة، وظهور قصيدة النّثر، الّتي أصبحت نثريّة في شكلها، شعريّة في لغتها وإيقاعها الموسيقيّ. هذه اللّغة الشّعريّة الّتي انشقت عن أصلها، وعن استعمالها المألوف، واتخذت لنفسها عالما آخر، تكثر فيه الانزياحات اللّغويّة، والرّموز والأساطير، الّتي حقّقت الغموض داخل الخطاب الشّعريّ، الّذي خلق –بدوره– شعريّة اللّغة وجماليتها.

يراوغ الشّاعر بالكلمات، بأسلوب متميّز، لم يألفه القارئ من قبل، ليفرغ اللّغة من معناها المألوف، ويشحنها بدلالات ومعاني أخرى ؛ لأنّ المبدع لا يكتب «كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب، هذا يعني إفراغ لغة الكتابة بحسب الكلام، إنّ اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة، هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف واستئصالها من سياقها المعروف»[1]؛ أي أنّه يحتفظ بالدّال، ويغيّر مدلوله، فيخلق لغة جديدة، ألا وهي اللّغة الشّعريّة. لغة «تخلق هي بدورها فجوة حادة بين الواقع اللغوي وبين المتصور اللغوي، من الكون اللغوي الذي ترسب وتصفى واستقر وأصبح عرفا مستقرا وبين كون لغوي جديد »[2] فيبتعد الشّاعر عن المألوف، الّذي اعتاده القارئ، وألفه، فيتخذ للدّال مدلولا جديدا. وعلى سبيل المثال، قول الشّاعر "بدر شاكر السّياب":

عيناك غابة نخيل ساعة السّحر.

أفرغ الشّاعر الكلمات من محتواها أو من معناها المألوف، وشحنها بمعاني جديدة. وخلق علاقة بين دوال (العينان/ الغابة/ النخيل/ السحر) لا علاقة بينهم في الواقع، وهنا تظهر اللغة الشّعريّة. فبرغم من وجود فجوة بين الدّوال من حيث اللفظ، إلاّ أنّ وجه الشّبه بينهما واحد وهو الهدوء والسّكينة. فقد اجتمعت كلمات، لا تجتمع إلاّ في النّصوص

1: أدونيس: الثّابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ج3، 1978، ط3، ص: 282.

2: كمال أبو ديب: في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، 1986، ط1، ص:75.

الشّعريّة، الّتي هي «كيمياء الفعل التي تحدث عنها رَامْبُو تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة» [1]. فتحوّلت إلى لغة مجازيّة، لغة انزياح، هذه اللغة الّتي «لا تعبر عن العلاقات الموضوعية للأشياء والظواهر، إنما تعبر عنها كما تتخيّلها الذات الشاعرة، فهي لغة تخييلية تعتمد التعبير بالصور أساسا ، إنها لا تخبر أو تصف قدر ما توحي وتشير» [2]؛ لأنّ الوصف والإخبار يقترن باللّغة اليوميّة، عكس اللغة التخييلية الّتي تدل على اللّغة الشّعريّة. فالشّاعر لا يحتاج إلى الإخبار، بقدر حاجته إلى التصوير. فهي لغة إشارة، لا لغة إيضاح، –على حد تعبير "أدونيس" – لغة تريد التّعبير عن انفعالات، أو عواطف، أو قضيّة ما، لا تستطيع اللّغة اليوميّة التّعبير عنها، «لغة حافلة بشعاعها، حافلة بالوهج والغرابة والنوايا الملتهبة»[3].

يشير "جون كوهن" إلى نقطة مهمة، في الانزياح اللغويّ، ويبيّن أنّه«لا يكفي انتهاك القانون اللغوي لكي تكتب قصيدة، إن الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوب» [4]؛ أي أن الخروج عن مألوف العادة، لا يصنع لوحده لغة شعريّة، أو نصّا شعريّا، فمثلا، تغيير مواقع الكلمات، كالتقديم أو التأخير، أو وضع كلمة في غير سياقها المعتاد، لا يمكن أن يحقق جماليّة لوحده، بل يحتاج إلى ذلك العنصر الجماليّ الّذي يضفي على اللّغة جماليّة شعريّة، وهو عنصر التخييل. فتصبح اللغة –كما أشرنا سابقا– لغة تصوير، لا لغة إخبار ووصف. فيتخلى الشّاعر عن الرّوابط المنطقيّة، عكس ما هو عليه الحال

1: جان كوهن: بنية اللغة الشعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص: 113.

2: عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق، بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دط، 1985، ص: 69.

3: شوقي أبي شقرا: اللغة الشعرية في قلب العالم، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، ع28، س7، 1993، ص: 92.

4: جان كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، 2000، ص: 225.

في الاستعمال العلمي للغة الّتي يعني أن «تنتمي الروابط والعلاقات والإشارات إلى النمط الذي نسميه "منطقيا" لكن بالنسبة للاستعمال العاطفي لا تعد العلاقات المنطقية ضرورية، بل إن هذه العلاقة المنطقية ضرورية، بل إن هذه العلاقة المنطقية يمكن أن تكون–كما يحدث دائما–عقبة»[1].

تختلف اللغة الشّعرية عن اللغة اليوميّة انطلاقا من قصدية المتكلم «فإذا كان يستعمل اللغة بغية التوصيل، فستنتمي آنذاك إلى اللغة اليومية التي لا تكون فيها الأصوات والعناصر الصرفية أية قيمة مستقلة، أما إذا تخلف هدف التوصيل إلى المرتبة الثانية وبرزت الظاهرة اللغوية بقيمة مستقلة لأصواتها وعناصرها الصرفية فستنتهي إلى اللغة الشعرية»[2]. فاللغة الشّعريّة، هي لغة انزياح بامتياز، فلا يوجد شعر يخلو من الانزياح، والعكس صحيح، لا انزياح خارج الشّعر –على حد تعبير "جون كوهن"–. فهي لغة مجازيّة، تفتح باب التأويل لدى القارئ، فتتعدد القراءات وتختلف، نتيجة هذه الانزياحات. تخلق لنفسها عالما جديدا، تعبر عن الحقائق أو ما تريد التعبير عنه، بطريقة خفيّة، مراوغة –إن صح التعبير–، فهي لا تقول بل تهدد لتقول. لا تكشف عن مدلولها بسهولة، بل يجب الخوض في معانيها، والحفر عميقا وصولا إلى ما تريد أن تقوله. فاللغة الإخباريّة لغة ميتة، تموت وقت التلفظ بها، عكس اللغة الشّعريّة، لغة حيّة، لا تموت؛ لأنّ لكل قارئ، أو متلقي، زاوية نظر يقرأ ويفهم بها هذه اللغة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ لأنّ الشاعر «يريد أن يجعل من قصيدته تجربة باطنية كامنة وهو يهز اللغة هزا عنيفا في سبيل الوصول إلى مدلولات، تبعد كثيرا من ظواهر الألفاظ»[3].

تتميّز اللّغة الشّعريّة بنسق خاص، يميزها عن اللّغة العاديّة، وعن لغة النّثر، حيث تتسم بخصائص معيّنة، تُسهل على القارئ التفريق بين ما إن كان النّصّ شعريّا، أو

1: جان كوهن: النظرية الشعرية، ص: 239.

2: حسن ناظم: مفاهيم شعرية، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 86.

3: محمد مصطفى: هدارة النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1981، ص: 121.

خلاف ذلك، ومن بين هذه الخصائص، الاعتماد على الانزياح والتّصوير، توظيف الرّموز، كتوظيف الرّموز الأسطوريّة ومن أشهرها (السندباد، سيزيف، ...)، أو الرّموز الطبيعيّة، (الرّيح، المطر، ...).... وكلّ هذه الخصائص غايتها تكثير الدّلالة، وإخراج اللفظ«من وضعه الأصلي إلى حالة ثانية، فكأنه يخرج به من اليقين إلى الظن أو الاحتمال، ومن الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة، الوصف يبلور الحالة الشعورية، والمجاز يخلق حالة احتمالية في اللغة تساوي حالة الاحتمال في الشعور. الوصف يغلق اللغة، والمجاز يفتحها»[1].

تظهر لغة الانزياح، أو لغة الرّمز في النّصوص الشعريّة الحديثة والمعاصرة، وقد أبدع الشعراء في توظيفهم للغة، حيث فجّر كلّ واحد منهم اللغة وحوّلها إلى لغة شعوريّة، بالغة التّصوير إلى ما يريد أن يصبوَ إليه. وسوف نضع بين أيدي القارئ مجموعة من النّصوص الشّعريّة المتفرقة، للشّاعر "خليل حاوي"، الّذي مرّر الكثير من القضايا والأحداث، بلغة شعريّة، رمزيّة، مفارقة للواقع، وبدلالات استعاريّة.

وفي هذا يقول الشّاعر:

وأُمسِي كلَّ أمْسِي فيكَ يا نَهر الرّمادِ
صلواتي سفَرُ أيُوب وحبِّي دمع ليلَى[2]

وظّف الشّاعر في هذين السّطرين لفظتين هما "أيوب" و"ليلى"، والحديث عنهما هو حديث عن قصص، وعن عبر ودلالات تربطهم بهذين الدّالين. لكن الشّاعر اكتفى بذكرهما، دون أيّ تفصيل، وهذا ما يسمى التّكثيف، الّذي سنتحدث عنه لاحقا. لكن ما يهمّنا هنا، هو كيف خلق الشّاعر لغة شعريّة، انطلاقا من هذه الدّوال؟ فكلمة "أيوب" خارج هذا السّياق الّذي ذكرت فيه، لا تحمل أية دلالة مجازيّة، أو رمزيّة. لكن علاقتها بما يسبقها من كلمات، وبما يلحقها، خلق لغة شعريّة، لغة جديدة، فـ"أيوب" هو رمز للصّبر،

1: أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، دط، 1974، ص: 107.

2: خليل حاوي: الرّعد الجريح، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص: 25.

فصبر "أيوب" على ما ابتُلي به، هو الصّبر نفسه الّذي يتحدث عنه الشّاعر. فكلّ هذه الرّموز، والانزياحات، ساهمت في بناء لغة شعريّة.

يقول الشّاعر –أيضا–في ديوان آخر:

إبليسُ من نارٍ وآدمُ من طينٍ
والطّين لا يسمو سُموَّ النَّار[1]

خلق الشّاعر بنية لغويّة جديدة، فاستطاع تصوير الواقع بلغة شعريّة بليغة. فمن منا لا يعرف حقيقة خلق سيدنا "آدم" عليه السّلام، وإبليس. لكن لم يكن القصد من توظيفه لمثل هذه الدّوال، أو الرّموز، الإخبار أو الوصف، بل القصد منه هو التّصوير، فأضفي على كلماته سمة التخييل. وأراد أن يصور لنا جحيم الكوميديا، الّذي اتخذه عنوانا لديوانه الشّعريّ.

يتضح لنا، أن اللّغة الشّعريّة لغة إيحائيّة، والعلاقة بين الدّال والمدلول علاقة لا منطقيّة، فهي لغة مستقلة وذاتيّة الغاية –على حد تعبير تودوروف–، حطمت القيود المتعارف عليها، وخرجت من تتابع وخطية اللغة العاديّة. والحديث عن كيفيّة صياغة خطاب جميل هو «حديث يستند في جوهره على اللغة الشعرية، مادام الشعر حسب الباحث الفرنسي جان كوهن Jean Cohen ليس هو التعبير العادي عن عالم عادي، بل هو على العكس تماما التعبير غير العادي عن العالم العادي»[2].

2- شعريّة الإيقاع.

لم يعد الحديث عن الموسيقى الشّعريّة، هو حديث عن بحورها وأوزانها الخليليّة، كما ألفته القصائد الشّعريّة القديمة، بل تجاوزتها إلى موسيقى داخليّة أكثر منها خارجيّة،

1: خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص: 35.

2: عبد الرحيم أبطي: الانزياح واللغة الشعرية، مجلة علامات، ج54، م14، شوال 1425هـ، ديسمبر 2004، ص: 459.

تمثلت في الإيقاع، أو البنية الإيقاعيّة. عبرت عنها مجموعة من العناصر، كالتكرار والتّشاكل والتقابل، إضافة إلى إيقاع«الجملة وعلائق الأصوات، والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائيّة، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة، هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم قد توجد فيه، وقد توجد دونه»[1]، إضافة إلى النّبر، الوقف، السّجع، المقابلة، والتّقديم والتّأخير. فتعمل كلّ هذه العناصر متضافرة، لتحرر الشعر العربيّ الحديث من قبضة الإيقاعات المفروضة، والقوالب الجاهزة، فيبني لنفسه بنية إيقاعيّة، تتماشى وطبيعة العصر الّذي يعيشه الشّاعر؛ لأنّ لا وجود لإبداع شعريّ، ما لم يتجدد الشّكل الشّعريّ هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ لأنّ الشّكل الشّعريّ ليس«جهازا خالصا، أو قالبا صناعيا، نتناقله ونتوارثه. الشكل الشعري كالمضمون الشعري يُولد ولا يُتبنَّى، يُخلق ولا يكتسب، يُجدّد ولا يُورّث. حيت يكرر شاعر شكلا كان في زمن غير زمنه، لمشاعر غير مشاعره، وحياة غير حياته، لا يكون شاعرا؛ يكون صانعا»[2].

تتّحد مجموعة من الظواهر الموسيقيّة، لتخلق إيقاعا داخل النّصّ الشّعريّ، كالتكرار، «والسجع والجناس والتضاد والازدواج، وإيقاع الصورة الشعرية والإيقاع النفسي للنص، والتوزع الطباعي لشكل الصفحة الشعرية وتكرار اللوازم النصية...» [3]. ونحن بصدد الحديث عن بعضها، إجمالا، لا تفصيلا، لما تفرضه طبيعة البحث.

يعدّ التكرار عنصرا إيقاعيّا، تداوله الشّعراء المحدثون في شعرهم، فلا تخلو قصيدة حديثة من بنية التّكرار، الّذي خلق إيقاعا موسيقيّا داخل النّصّ الشّعريّ، وساهم في اتساق النّصّ، من جهة أخرى.

1: علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص: 116.

2: المرجع نفسه، ص: 110.

3: نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في؛ الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والإيمان، مصر، دط، 2013، ص: 119.

وحتى لا يفقد التكرار جماليّة الألفاظ«وأصالتها وجودتها ويبهت لونها ويضفي عليها رتابة مملة، ينبغي أن تكون [الألفاظ المكررة] من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة»[1].

وللتكرار أشكال مختلفة، كتكرار الألفاظ، والتّكرار الاستهلالي، والتّكرار الدّائري المغلق، والتّكرار الحلزونيّ...، لكنّنا سنتحدث عنها إجمالا لا تفصيلا؛ لأنّ الهدف الأساسيّ، هو بيان دوره في خلق إيقاع موسيقيّ. وجدير بنا أن نقدّم أمثلة لنصوص شعريّة، لنكشف للقارئ من خلالها، ديناميكيّة التّكرار، وأثره في إضفاء الطّابع الموسيقيّ الشّعريّ على النّصّ. بطريقة تستسيغ له ا الآذان، وتأنس بها النّفس. والأمثلة عديدة، لا يمكن حصرها، لأنّ التّكرار هو السّمة الغالبة في الشّعر الحديث. ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر "عبد الله بن حلي":

يَا نِعْمَةَ الرَّبِ
صُبِّي عَلَى القَلْبِ
يا نعمةَ الدَّرْبِ
صُبِّي عَلَى الشَّعْبِ
صُبِّي عَلَى الحَرْبِ
يَا نعمة الرَّبِ
صُبِّي عَلَى الحبِ
يَا نِعْمَةَ الرَّبِ
صُبِّي عَلَى...[2]

تكرار الكلمات في النّصّ الشّعريّ السّابق، أشبه بتكرار التّفعيلات في الشّعر القديم، وتكرار الحرف الأخير في كل سطر شعريّ، بمثابة الرّويّ، في القصيدة العموديّة. وتكراره للفعل صبّي، وحرف النّداء الياء، والمنادى"نعمة الرّب"، بطريقة تداوليّة، متساوية من

1: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص، ص: 285، 286.
2: عبد الله بن حلي: نجمى والشاعر، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص، ص: 50، 51.

حيث عدد مرات تكرارها، خلق ترتيبا موسيقيّا، وإيقاعا حسنا، أضفى على النّصّ الشّعريّ انسجاما، إلى جانب السجع الّذي أحدثه توافق أوزان الكلمات، وأواخرها. فهذه الوحدات اللغوية المتكررة، هي بمثابة درجات موسيقيّة أو كما تسمى في عالم الموسيقى النوتات، الّتي توضع بطريقة دقيقة، لا عشوائية، ولا اعتباطيّة، وأي خلل في النوتة يحدث نشازا صوتيّا، لا تألفه النّفس، ومن جهة أخرى تتغيّر دلالة النّصّ. وهذا ما نجده في الأسطر السّابقة، إذ يشعر القارئ، بانتقاله من درجة إلى درجة موسيقيّة، تختلف عن الأولى من حيث درجة ارتفاع الصّوت وانخفاضه.

يقول الشّاعر في قصيدتة "انسكبي":

انْسَكِبِي انْسَكِبِي
يَا كُلَّ دُمُوعِي انْسَكِبِي
والْتَهِبِي يا كُلَّ ضُلُوعِي
ثُمَّ تَلاَشِيْ وَانْسَحِبِي[1].

يكرر الشّاعر، لفظة /انسكبي/ في الأسطر الشّعريّة السّابقة، ثلاث مرات. إلى جانب تكرار كلمات على نفس الوزن أو الإيقاع، وذلك في كلمة /انسكبي، التهبي، انسحبي/، إيذانا برغبته في انسكاب الدموع، وما يحمله هذا الفعل من دلالة المطاوعة باعتباره فعلا مزيدا على وزن "انفعل"، إلى جانب دلالة الأمر، فهو يخاطب الدّموع ويأمرها بالانسكاب. في حين أن الدّموع لا تنسكب، لكنّه جسّد ما في نفسه بصورة بليغة، لإيصالها للقارئ. وتتكرر الكلمة الواحدة«في نهاية عدة أسطر، سواء أكان بينها فاصل أم لم يكن، غير أن هذا التكرار لا يزعجك كما هو شأن التكرار، بل يكون في ذلك الموضع عامل توكيد نغمي أنت في حاجة إليه.»[2]، وهذا ما لمسناه في النّصّوص الشّعريّة السّابقة الذّكر.

1: عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل، دط، 2000، ص: 42.

2: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، ص: 78.

إذن فالحديث عن التكرار هو حديث عن ظاهرة فنيّة، لها دلالة في حد ذاتها؛ لأنّ تكرار كلمة أو حرف أو عبارة دون غيرها، ليس من محض الصّدفة. بل إنّه يحمل رؤى شعوريّة، وشعريّة. فتكرار كلمة هو دلالة على وقعها في نفس الشّاعر. وأشكال التكرار «متنوعة للغاية: عودة إحدى اللازمات على مسافات منتظمة، لازمة متشابهة دائمًا عندما يُراد التأكيد على الشعور بالثبات، /.../ واسترجاع جملة البداية في موقع النهاية، ...»[1]. وغيرها من أشكال التكرار التّي ذكرتها الناقدة "سوزان برنار"، كتكرار العبارات والأصوات، والتماثل الّذي يعد شكلا من أشكال التكرار.

لم يستغن الشّاعر الحديث، عن القافية، بل غيّرها بشكل آخر، يناسب طبيعة النّصّ الشّعريّ، «فالقافية في الشعر الجديد –ببساطة– نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الايقاعيّة» [2] فلم تعد القافيّة المتكررة في نهاية كل بيت شعريّ، كما عهدناها في الشّعر القديم، بل ارتبطت القافيّة لا بنهاية البيت، بل بنهاية السّطر الشّعريّ، الّتي تشكل نهايتها إيقاعا موسيقيّا لدى القارئ أو السّامع. فالشعر إيقاع لا عروض، على حد تعبير النّاقد "محمد بنيس".

شهد الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، نقلة نوعيّة على مستوى موسيقى الشّعر، فاتخذ نمطا جديدا من التشكيل الموسيقيّ للقصيدة، حيث أنّك «لا تحس بأي ظل من الظلال النغمية للبيت القديم وأنت تقرأ هذه السطور. وأنت في الوقت نفسه تحس بارتباط نغمي بين السطر وما يسبقه وما يليه» [3]. فخلق انسجاما موسيقيّا، وهذا ما جعل قصيدة

1: سوزان برنار، تر: راوية صادق، قصيدة النثر، من بودلير إلى الوقت الراهن، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ج2، ط1، 2000، ص: 163.

2: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 67.

3: المرجع نفسه، ص: 78.

النّثر في غنى عن القافية والوزن؛ لأنّها ارتوت بمتون أخرى، ورأت في«الجملة الشعرية، وفي إيقاع المفردة، وفي التكرار،... طاقات شعرية، لم تستطعها القافية ولا الوزن»[1].

تشير "سوزان برنار" إلى أنّ الأجزاء الإيقاعية تتجمع«لتشكل وحدات أو جملا؛ لكن هذه الجمل تصبح بدورها، في قصيدة النثر عناصر، مجمّعة ومنظمة إيقاعيّاً، لمجموع أوسع، مُشكِّلةً كُلاّ، أي القصيدة» [2]، فهي خالية من نظام القصيدة الّذي ألفناه قديما مع القصائد العربيّة القديمة، ولكنّها ليست خالية من الموسيقى بشكلها المطلق –على حد تعبير نزار قباني–.

يمكن الوقوف عند نص شعريّ، لنحاول رصد العناصر الموسيقيّة الحاضرة فيه، وكيف ساهمت في بناء موسيقى النّصّ. على سبيل المثال، نصّ للشّاعرة "وفاء العمراني":

«عابرةٌ في الزّمان
عابرةٌ في المكان
عابرةٌ في الما بين
ولا من يطرحُ العبور عنِّي
(...)
العشقُ جهلُ المعارف
يُدقّق المُتواعد
فيخيبُ
وتخبطُ الصُّدفة
فتصيبُ
في خلوتي قرأتُ الآخر

1: إيمان ناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربيّ، 2007، لبنان، بيروت، ط1، ص: 229.

2: سوزان برنار، تر: راوية صادق، قصيدة النثر، من بودلير إلى الوقت الراهن، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ج2، ط1، 2000، ص: 132.

وفي الآخر قرأتُ نفسي»[1]

أوّل ما يلفت نظر القارئ، هو هيكل القصيدة، أو كيفيّة بناء هذه الأسطر، فظهر انسجام بين طريقة الكتابة، وبين إيقاع القصيدة، حيث خلقت تناغما، وتجانسا؛ لأنّ التوزيع أو «التشكيل الهندسي لفضاء النص يتحقق بالتوازي والتقابل الهندسي الذي يقوم على تماثل واختلاف أشكال خطية أو هندسية بصرية معّينة. أو توزيع معّين لحركة الأسطر والمقاطع وفق جدلية التماثل والاختلاف أيضا. وهو يدخل ضمن ما يسمى الإيقاع البصري»[2].

ويظهر التكرار بصورة جليّة، بداية بتكرار لفظة "عابرة"، والجرس الّذي أحدثه الحرف الأخير في كلمتي (زمان/ مكان) وكذا حرف الباء في لفظتي (يخيب/ تصيب) إلى جانب التّضاد بين اللفظتين. والنّغم الّذي حدث في آخر أسطر القصيدة، حين تلاعبت الشّاعرة بالكلمات، وجعلت آخر لفظة في السطر، بداية السطر الّذي بعده. ولا نغفل عنصرا مهما، وهو الصمت، فليست الكلمات لوحدها تبني موسيقى الشّعر، بل للصمت –أيضا– دور في بنائها؛ لأنّ الإيقاع هو «تردّدُ ظاهرة صوتية –بما في ذلك الصمت– على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة»[3]، باعتبار أنّ الصمت، توقف عن الكلام لبرهة من الزّمن. وقد ظهر في القصيدة على شكل نقاط متتالية كُتبت بين قوسين (...) فنكون ههنا بصدد ثنائيتين هما الصّمت والكلام، حيث أنّهما تضافرا لبناء موسيقى هذه القصيدة، إلى جانب العناصر الموسيقيّة الأخرى. وهذا ما يجعل قصيدة النّثر تختلف عن أي نثر آخر ، فضلا«عن إيقاع الجمل وعلاقاتها وارتباطاتها ببعضها، ولكن أيضا وقفاتها /.../، فإن الإيقاع الذي تقدمه القصيدة الحرة هو الأقرب إلى الموسيقى السيمفونية التي تمتلك

1: وفاء العمراني: أنين الأعالي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص، ص: 6، 7.

2: عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003، ص: 55.

3: محمد فتوح: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعريّ، مجلة البيان، ع288، الكويت، 1990، ص: 36.

إيقاعات متعددة وانتقالات صوتية من مستوى إلى آخر (الهبوط، الارتفاع) ضمن العلاقات التأليفية للعمل كله»[1].

لم تعد للبحور، والقوافي، أو تكرار التّفعيلة كما عهدها الشّعر الحر، الدّور الأساسيّ في توليد موسيقى الشعر، بل أصبح لأجزاء أخرى –كما ذكرناها سابقا– أكثر أهمية منها بالنسبة لقصيدة النّثر، وذلك بمحاولتها«تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى وربما شحن جزء من أجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به»[2].

وكتابات "حاوي" الشّعريّة، واحدة من الكتابات المعاصرة، الّتي امتازت بإيقاع موسيقيّ مميّز، وأضحى التكرار سمة بارزة في كتاباته، حيث أضفى بنية موسيقيّة، وجماليّة، كما جاء في قوله:

يعبرونَ الجسرَ في الصُّبحِ خفافًا
أضلعي امتددتْ لهم جسرًا وطيدْ
من كهوفِ الشَّرقِ
من مستنقعِ الشّرقِ
إلى الشّرق الجديدْ[3]

تحكم هذه الأسطر الشّعريّة بنية إيقاعيّة، الّتي حققت انسجاما بين الأسطر، كتوظيف "حاوي"، وتكراره لشبه الجملة (الجار والمجرور) في أربعة أسطر، "في الصّبح" "من كهوف" "من مستنقع" "إلى الشّرق" هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تكراره للدّال "الشّرق" الّذي أضحى بمثابة المركز في هذه الأسطر الشّعريّة، فساهم التّكرار ههنا في تماسك وانسجام النّصّ الشّعريّ، كما يحدث تكرار آخر حرف وهو حرف الدّال السّاكن في السّطرين الثاني والخامس، نغما يوحي برغبة الشّاعر في التّفجير، من أجل شرق جديد.

1: فاضل العزاوي: بعيداً داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربية، دار المدى للثقافة والنشر،دمشق، ط1، 1994م، ص، ص: 101، 102.

2: يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، دط، 1983، ص: 98.

3: خليل حاوي، الدّيوان، ص، ص: 168، 169.

وبناءً عليه، يمكن القول، أن كلّ هذه العناصر السّابقة الذّكر، تجتمع لتعبر عما يختلج ذات الشّاعر، بصورة فنيّة بليغة. ومن جهة أخرى فإنّ موسيقى الشّعر تأتي من فعل«الكتابة نفسه، ومن المعاناة المستمرة، والمغامرة مع المجهول اللغوي»[1].

3/ شعريّة التّكثيف.

يعد التّكثيف من أهم عناصر القصيدة الحديثة، بشرط أن يحسن الشّاعر توظيفه، ولا يخل بالبنية الفنيّة للنّصّ الشّعريّ، فيستغني عن كلّ ما يراه غير لازم، ويقلص من تركيبة الجمل، فيوظف –مثلا– كلمات متتالية، لا يربطها أي من حروف الاتساق (كحروف الرّبط، أو الجر، ....)، بل يربطها رابط الانسجام فحسب، ويركز الشّاعر ههنا على توظيف الرّموز، كذكر أو استحضار شخصيّة دينيّة، أو أسطوريّة، مثلا شخصيّة "أوديب". فالشعر «أساسه تكثيف موضوعاته»[2].

أكد أغلب النّقاد، على غرار الناقدة "سوزان برنار"، على ضرورة الإيجاز والتكثيف كشرط لازم لتحقيق قصيدة النثر. وهذا راجع إلى طبيعة العصر –كما أشار النّقاد–، «فالإيقاع السريع للعصر وتراكم المشكلات وشدة التوتر، حالات اقتضت من بعض الشعر أن يكون مكثفا جدا فيه عمق وتركيز وإيجاز وقصر، فظهر ما يهكن أن ندعوه قصيدة الومضة»[3]، إذن فطبيعة العصر الّذي نشأ فيه هذا الجنس الأدبي (قصيدة النّثر) هو من فرض طابعا معيّنا تُبنى عليه القصيدة، مثلما كان الحال مع القصيدة القديمة.

نحاول تقديم بعض النّصوص الشّعريّة، لنبيّن سمة التّكثيف. يقول الشّاعر "عز الدّين المناصرة":

1: عز الدين اسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، ص: 54.
2: يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دط، ص: 79.
3: أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2007، ص: 15.

«وصلتُ إلى المنفى
في كفي خُف حُنين
حينَ وصلتُ إلى المنفى الثاني
سرقُوا منّي الخُفّين»[1].

يتضح أنّ الشّاعر كثّف، أفكاره وما يريد أن يقوله، في لفظة "خف حُنين"، هذا المثل العربيّ، الّذي يخبـئ داخله قصة شعبيّة، مشهورة، وقد اشتهرت في ذلك الزمان، وبقي المثل يُتداول بين النّاس، إلى يومنا هذا، فيُضرب عند اليأس من الحاجة، والرجوع بالخيبة. فالشّاعر أشبه بالرّجل الّذي عاد إلى أهله بخف حُنين، كأنّ الشّاعر يريد أن يقول، أنّه لم يستطع المقاومة، فقد ضاع منه كلّ شيء.

يلاحظ القارئ، أنّه رغم التكثيف والإيجاز في العبارة، إلاّ أنّها تحمل مدلولات كثيرة في باطنها، وهنا نستحضر قول "النّفري"، "كلما ضاقت العبارة، اتسعت الرؤية" وذلك بتوظيفهم للرّمز. فالتكثيف«في التعبير الشعري يعتمد الرمز في إشاراته للمعاني. والرمز هو البؤرة الرؤياوية التي تنبثق منها المعاني المراد التعبير عنها، ليس مباشرة، وإنما إيحاء»[2] وهذا ما أشرنا إليه سابقا.

وفي نصّ شعريّ آخر للشاعرة "سنيّة صالح" تقول:

(ها هي المياه
تخفي ملامح أنوثتها
وترتبك أمام العاشق
أيها التراب، هل يعذبك عناقي؟
أيحيرك ذلك الطيف العظيم،

1: عز الدين المناصرة: «الهايكو» العربي «قصيدة التوقيعة الومضة»، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، https://www.diwanalarab.com، يوم 21، 08، 2020، على السّاعة: 22:00.

2: يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص: 18.

جسدي)[1]

توظف الشّاعرة الأسماء المعرفة، كأنّها تسمي الأشياء بعينها، فهي تتحدث عن مياه بعينها دون غيرها، وعن عاشق دون غيره، وعن تراب دون غيره، لكنّها لم تكشف عن أي تفصيل، ولا توجد أية إشارة توضح للقارئ مقصدها، فقط "ال" التّعريف. فيتضح لنا أنّ التكثيف هو «تصوير حالات ومواقف وانفعالات واسعة وعميقة في ألفاظ قليلة، هو تفجير صخرة لا تجميع كومة حجارة» [2]؛ لأنّ اللفظة الواحدة ستفجر معاني كثيرة، ستتعدد القراءات، وتختلف. وتتضاعف اللفظة، فمن كلمة إلى نصوص نقديّة، كما هو الشأن بالنسبة لنا، في تعاملنا مع هذه النّصوص.

نفهم أنّ النّزوع إلى التّكثيف، والإيجاز «شبه الغريزي، لدى كل شاعر نثر: عندئذ، تصبح القصيدة ومضة خاطفة لا تسلسلا في الزمن، وتأثيرها على القارئ مباشر لا اضطراري /.../ فالكثافة هنا هي النتيجة الطبيعية للإيجاز» [3]. لكن يجب الإشارة إلى أنّ سمة التّكثيف، لم تجعل النّصّ أجوفا، كما يعتقد البعض، بل بالعكس من ذلك، وكما لاحظناه في النّصّوص السّابقة الذكر، أنّ النّصّ مشبع بالدّلالات والمعاني الخفيّة خلف هذه الألفاظ القليلة، وكلّ ما يقوله القارئ، قد خرج من تحت عباءة هذه الكلمات.

إذن، يمكن القول أنّ أبرز ظاهرة في "قصيدة النثر" هي«الإيجاز والتكثيف، وليس المقصود بهما القصر، إنما المقصود تعميق الوجدان والحفر في الأعماق، بأقل ما يمكن من أشكال التعبير »[4]. فكلّ شعر يحمل مميزاته الّتي تميزه عن غيره من النّصّوص الشعريّة في فترة محددة، فيمكن للقارئ بمجرد قراءته لنص شعريّ، تحديد الفترة الزمنية الّتي قيل فيها هذا الشّعر، فمن منا لا يمكنه التفريق بين النّصّ الشّعريّ القديم، وبين

1: مجلة الكفاح العربي، 24، 6، 1985، ص: 62. نقلا عن: يوسف حامد جابر، عن قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دط، ص: 93.

2: أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، ص: 55.

3: سوزان برنار، تر: راوية صادق، قصيدة النثر، من بودلير إلى الوقت الراهن، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ج2، ط1، 2000، ص: 156.

4: أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، ص : 15.

الشّعر الحديث، أو المعاصر، فكما كان «الشعر القديم قد عوض عن الصورة بالوزن والقافية وسلاسة الإيقاع فإن في قصيدة النثر تسعى إلى التعويض عن الصورة بالإيجاز والتكثيف والإيقاع الداخلي»[1].

يتحقق التكثيف أحيانا بالتكرار، فهو «يؤدي إلى عملية تكثيف على المستويين الصوتي والدلالي، وهو يلتقي مع الجناس في ذلك وهو لا يمثل تكرار الكلمات ذاتها وإنما يتعدى ذلك فهدفه الأساس دلالي أي أنه عملية صوتية دلالية في نفس الوقت» [2]، أي أنّ سمة التّكثيف تخلق إيقاعا داخل النّصّ، وكلما كان النّصّ أطول، كلما بدأ الإيقاع يقل، يعني هذا أنّه كلما«زادت درجة الكثافة كلما نصعت وتجلت درجات الإيقاع»[3].

لعِبت اللفظة المفردة في قصيدة النّثر، دورا أساسيّا، وهذا لاعتماد الشعراء سمة التكثيف والإيجاز، وابتعادهم عن الشّرح والإطناب، والوصف. واعتبروا أنّ قوة النّصّوص الشّعريّة كامنة«في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها. ذلك أن قصيدة النثر ليست وصفا. وهي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري يؤلف الشاعر موضوعا أو شيئا فنيا ينظم عالما معقدا يتجاوز هذه العناصر، ولهذا يمكن أن يسمى خالقا له»[4].

يرتبط التّكثيف بالإيحاء في القصائد الشّعريّة، فتجد الشّاعر حريصا أشد الحرص على اختيار الألفاظ الموحية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يحرص على تماسك بنية النّصّ اللغويّة، «بما يكفل استمرار وهج الفكرة فيها، ويبعث انفعالاته من خلال لغة مكثفة، تجافي شروخات الذات وتفجعاتها، وتقترب من اكتمال القصيدة في نموها

1: أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، ص: 55.

2: محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص: 72.

3: عبد الله السّمطي: قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية، مجلة علامات، ج71، مج18، ذو القعدة 1431هـ، نوفمبر 2010، ص: 230.

4: أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، لبنان، س 4، ع14، 1960، ص: 81.

وأفكارها، وابتعادها عن الشائع المألوف في الكشف والتأويل »[1]، فهي تجمع أكبر عدد من الأحداث، في جمل قصيرة، تغطي مساحات صغيرة. حيث يظهر التكثيف بداية بالعنوان، ليختار الشّاعر عنوانا مكثفا، يحمل في طياته دلالات ورؤى كثيرة، كعنوان "نهر الرّماد" للشّاعر "خليل حاوي" مسافر ليل لـ "صلاح عبد الصبور" وأنشودة المطر لـ"بدر شاكر السيّاب".... فيوظف الشّاعر المجاز؛ لأنّه هو الّذي يقوم«بتكثيف لغة القصيدة بدلا من ايجازها»[2].

يمكن القول في الأخير، أنّ كلّ هذه العناصر تعمل مجتمعة، لبناء النّصّ الشّعريّ، بطريقة غير مباشرة، دون مبالغة من الشّاعر، أو تكليف منه. باعتبار أنّ اللّغة دون تكثيف، هي لغة إطناب، والتّكثيف دون إيقاع موسيقيّ، لا دلالة له. والإيقاع من غير لغة، لا يرتبط أصلا بالنّصّ الشّعريّ. وإلى جانب العناصر الشّعريّة السّابقة الذكر، لا ننسى دور بعض العناصر الأخرى، كالصورة الشّعريّة، الّتي تفتح «الباب على مصراعيه أمام احتمالية النص، لأنها لا تعبر كالصورة التقليدية على فكرة ثابتة مستقرة، بل تسهم في خلق الفكر أثناء تشكلها رافضة البعد الأوحد للصورة القديمة مستبدلة تعدد المعنى وتعدد الرؤى»[3]. فتتفاعل كلّ هذه المكوّنات الشّعريّة، لتحقق جماليّة شعريّة، تتمثل في النّصّ الشّعريّ. وهذا ما يجعل لها قدرة تأثيريّة كبيرة على المتلقي، ليتجاوز فعل القراءة، إلى فضاء التّأويل.

1: عماد عبد الوهاب الضمور: جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور ديوان (وطن... وحجر... وحمام) نموذجا، مجلة جامعة الشارقة، م13، ع2، ربيع الأول 1437هـ، ص: 45.

2: عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق، ص: 69.

3: صلاح رزق: أدبية النص- محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، دط، 2002، ص: 9.

الفصلُ الأوَّلُ

الفصل الأوّل: التّجربة الشّعريّة عند "خليل حاوي".

أوّلا: مؤثرات الكتابة الشّعرية عند "خليل حاوي".

1/ المؤثرات السّياسيّة.

2/ المؤثرات الاجتماعيّة.

3/ المؤثرات النّفسيّة والوجدانيّة.

4/ المؤثرات الفنيّة.

ثانيّا: المضامين الشّعريّة عند "خليل حاوي".

1/ تيمة الموت.

2/ تيمة الاغتراب.

3/ تيمة الحريّة.

4/ تيمة الأنثى.

تَمْهِيدٌ:

تُعتبرُ تجربة "خليل حاوي" الشّعريّة، تجربة فنيّة حياتيّة، تتبعُ من حياته، يتخللها الكثير من التّخييل، الّذي يُضفي على الكتابات الشّعريّة، طابعا فنيّا جماليّا. ولو تتبّعنا المسار الحياتيّ والاجتماعيّ، للشّاعر، لوجدنا أثَرَه في كتاباته. وتجربة "حاوي"، تجربة معقدة غامضة، يُصعب على القارئ الإحاطة بها إحاطةً دقيقةً، فهي تجربة يَمُورُ فيها الفلسفيُّ بالجماليِّ، وبالرَّمزيِّ، تجرِبَةٌ يُتاخِمُ فيها الواقعيّ بالمُتخيَّل ، تجربة تعكس قلق الوجود، وتبحث عن خلاص لهذا الوجود. تجربة تُثيرُ مجموعة من الأسئلة في ذهن القارئ، أبرزها، ممّ استمد "حاوي" تجربته الفنيّة؟ وما المضامين الشّعريّة البارزة في تجربته الشّعريّة؟، وهل لهذه المضامين علاقة بمؤثرات الكتابة؟

أوّلاً: مُؤَثِراتُ الكِتَابَةِ الشَّعريَّةِ عند "خليل حاوي".

إنّ الحديث عن مؤثرات الكتابة الشّعريّة عند الشّاعر "خليل حاوي"، هو حديث عن الأسباب والدّوافع الّتي دفعت بالشّاعر لفعلِ الكتابةِ، وهنا تكمن الصّعوبة في الفصل والتَّمييز بين هذه المؤثرات في شعره؛ وبيان الأكثر تأثيرًا في التَّجربةِ الجماليَّة ما إن كان نفسيًّا، أو سياسيًّا، أو اجتماعيًّا، أو حتَّى فنيٌّ خالصًا. وهذا يرجع إلى سمة الغموض الّتي طبعت شعره، والّتي تأبى الكشف عن مؤثرات الكتابة.

ولا يُفْهَمُ من هذا الإجراء أنّ البحث يتبنى مُقاربةً سياقيَّة، يبحث فيه عن سيرة الكاتب، والسّياقات التي أحاطت به، بل سنعمد إلى قراءة نُصُوصه الشّعريَّة ونحاول أن نجلو من تلك القراءات حُضور المؤثِّرات السَّ الف ذكرها في تجربته؛ بُغيةَ الإمساك بالدّواليب المحركة للكتابة الشعريّة عند "خليل حاوي".

1/ المُؤثِرَاتُ السِّيَاسِيَّةُ.

كَبُرَ الشّاعر "خليل حاوي" في جو سياسيٍّ مكهرب، فقد شهد عصره، أزمة علاقات بين القوى السّياسيّة الطّائفيّة، وكانت كلّ طائفة تسعى للسّلطة، وتسعى لخدمة أبنائها، دون غيرهم، فكان للشّاعر نظرة، اتجاه هذه الصّراعات السّياسيّة، الّتي ستؤدي بلبنان وشعبها إلى حبل المشنقة. فنظر إلى حال الأمة نظرة استشرافيّة، يرى الغيوم الملبدة الّتي تحمل الدّمار للبلد، راجيا غدا أفضل، كَأنْ تمطر السّماء مطرا تحيي البلاد بعد موتها؛ لأنّه يدرك النّهاية المأساوية. فتداخلت الحروب وتعددت، من حروب طائفيّة، وأهليّة، وزحف إسرائليّ. فكان شديد القلق على ما سيحدث، فجسد نظرته وموقفه في شعره بكلمات مشحونة بحزن نتيجة المؤثرات السّياسيّة الّتي يعيشها ويرفضها، فاتخذ الكتابة سبيلا؛ لأنّه لم يجد سبيلا لتخليص الأمة من دمائها الّتي أغرقتها.

وظّف الشّاعر في كتاباته فكرة البعث، الّتي تعيد الحياة للوطن من جديد، ليخلصه من التّناقضات السّياسيّة، الّتي«ظلت تعصف بلبنان في مرحلة الحرب الأهلية في السبعينات من القرن الماضي»[1]، والّتي تُسبب ضياع الهوية.

تأثر خليل حاوي بمؤسس الحزب القوميّ السّوريّ "أنطوان سعادة"، «الّذي قدم بعقيدته التي رأى فيها هؤلاء (خليل وجيله) أن فيها كثيراً من الأنفاس الجبرانية، فالتحموا بها» [2]، لما وجده "خليل حاوي"، من توافق الأفكار والرؤى بينهما، فرأى فيه جانبا منيرا، وبإمكانه تخليص الأمة م ن أزمتها السّياسيّة، والحضاريّة عموما، فيذكر الّذين«عرفوا حاوي عن كثب أنه كان في أحاديثه الخاصة إليهم ينوّه بفضل مبادئ سعادة عليه، ويفتخر بمعرفته

1: رمزي منير بعلبكي، وآخرون، اللغة والهوية في الوطن العربي، إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ط1، 2013، ص: 483.

2: هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أو ظبي، ط1، 2010، ص: 93.

الشخصية بزعيم الحزب السوري القومي الاجتماعي» [1]، إلى أن وقعت بعض الخلافات فانفصل عن الحزب.

كانت تجربة "خليل حاوي" «في الحركة القومية رسمت شخصيته في أعماقها، وكان لها الأثر الفعال في يقظته الفكرية والشعورية والإرادية في نظرته إلى الإنسان والحياة والفن»[2].

درس "حاوي"، بجامعة "كيمبردج" الأميركيّة، فاتسعت رؤيته؛ لأنّه احتك بفئات طلابيّة، من جنسيات عربيّة مختلفة،« وأدرك أن الدعوة إلى الوحدة يجب أن تكون باسم العروبة وهذا ما أدى ارتباط الوحدة العربية بالنزعة الانبعاثية التي صنعت شعره» [3]. كان كلما سمع بغزو أجنبيّ، على دولة عربيّة، إلاّ وتألّم أكثر، كأنّه يريد أن يُخلصَ الأمّةَ مما هي عليه ولكنَّه لا يستطيع. فلم يجد إلاّ القلم، ليغيّر الواقع بكتاباته، ليُبرزَ الحسّ السّياسيّ في نصوصه الشّعريّة، فاهتمّ بقضايا الدّول العربيّة، كمصر، وسوريا، ولبنان، والقضيّة الفلسطينيّة، فرأى أنّ كلّ القضايا السّياسيّة، هي قضايا عربيّة، مهما اختلفت الدّول، فإنّ العدوّ واحد، والمعاناة واحدة، والأمل واحد.

طرح "خليل حاوي" التزامه للقضيّة العربيّة «(قضية الانبعاث العربي على مستوى مطلق) كان جو الجامعة حين التحق بها خليل حاوي مفعما بالتأثر الثوري الذي ولدته هزيمة العرب في حرب فلسطين سنة 1948، فانفعل الشاعر الناشئ به، ووطد علاقته بـ"العروة الوثقى" و"الحركة الطلابية الجامعية كبديل عن (الحزب القومي)"»[4].

1: محمود شريح: خليل حاوي وانطوان سعادة، روابط الفكر الروحي، دار نلسن، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 37.

2: المرجع نفسه، ص: 37.

3: عبد المجيد الحر: خليل حاوي، شاعر الحداثة والرومنسية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 74.

4: المرجع نفسه، ص: 76.

جاءت نصوص "خليل حاوي" ثورة على الأوضاع المختلفة في وطنه، وفي الأوطان العربيّة عامة، الّتي تُوحي، بالانكسار والتّشتت، فيقول في إحدى قصائده:

«لم تر الغربةَ في وجهي
ولي رسم بعينها
طري في مطرح لا يعتريه
ما اعترى وجهي
الذي جَارتْ عليهِ
دَمعَةُ العُمرِ السفيهِ
كيفَ، ربي لا ترى
ما زور العمر وما حَفَر»[1]

ينظر الشّاعر إلى القضايا السّياسيّة، على أنّها قضايا إنسانيّة، ثائرا على الوضع السّياسيّ، الّذي تعيشه الدّول العربيّة، مدركا أهميّة صلاح هذا الجانب، فإذا صلح، صلحت الأمة. وكان يرفض هذه الانقسامات بين الدّول والشّعوب؛ لأنّ هذه الفجوات تسمح للعدوّ بالدّخول، والاستيطان داخلها، فأشار في الأسطر الشّعريّة السّابقة إلى الغربة الّتي يعيشها المرء داخل وطنه، بين أفراد مجتمعه.

كانت لكلّ هذه الثّورات، الّتي تَحْدُث في الوطن العربيّ وقع في نفس الشّاعر، لينفرد بنفسه، فيبدأ في الكتابة، متأثرا بواقع سياسيّ، كتأثره بالغزوّ الإسرائيليّ، على الجنوب اللّبنانيّ، سنة 1982م، ليدرك وقتها أنّ النّظام السّياسيّ، لا يملك حيلة للقضاء على الزّحف الإسرائيليّ، فاختار لنفسه الانتحار؛ لأنه هو الحياة في نظره. لا البقاء في وطن لا حياة فيه، وكلّ ما فيه يوحي بالموت.

1: خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص: 140.

2/ المؤثرات الاجتماعيّة.

تحدّثنا في العنصر الأوّل عن المؤثرات السّياسيّة، ومن الواضِحِ أنّ تدهور الأوضاع الاجتماعيّة، مردُّها إلى تدهور الأوضاع السّياسيّة، هذا من جهة، من جهة أخرى سيتأثر الشّاعر بالمؤثرات الاجتماعيّة؛ لأنّه خرج منها، ويعيش فيها، وهو جزء منها. ويُرجع بعض النّقاد إلى اعتبار المشهد الاجتماعيّ الّذي يعيشه "حاوي"، أنّه«مأخوذ من قصائد حاوي وليس العكس ونقصد أن هناك حضوراً شديداً لمثل هذه المشاهد في شعر حاوي حتى ليحسب المتابع والقارئ أن (حاوي) يضع المناخ الزماني والمكاني ويخرج ليبحث عنه في الواقع، وهذا يعني أنه مقنع إلى درجة كبيرة، فكان الواقع مأخوذ عن قصيدته، ولن نحتاج إلى بذل جهد كبير إذا بحثنا عن هذا المشهد في نصوصه الشعرية»[1].

كانت أشعار "حاوي"، تُوحي بالموت، والفجيعة، الّتي تعكس الواقع الاجتماعيّ، فلم يكن الألم الّذي يتألمه يخصّه وحده فحسب، بل كان يخصّ مجتمعا بأكمله، ولقد«أصبح من الواضح ذلك الجوّ النّواحيّ المتفجّع بالحياة والموت والباحث عن الخلاص الذي تقدمه لنا رؤى حاوي وأشعاره التي لا يكاد يخلو بيت واحد منها من رثاء الإنسانية والكون والبشر ورثاء الذات والأمّة والقيم والحياة وكل موجودات الأرض في مشاهد الفجيعة والخراب والفساد والانهيار، والبحث عن البعث»[2]، للخروج من هذا الواقع.

تأثُرُ "حاوي" بالأوضاع الاجتماعيّة، كان له وقع بليغ على نفسه، وفكره، وشعره؛ لأنّه لا يمكنه تقبل الوضع العربيّ، الّذي يتحمّل أعباءً، ويمشي حافيّا، على الجمر، على الإبر، ويروض الأفعى، كما جاء في ديوان "النّاي والرّيح"، فقارئ«نص حاوي الشّعري عامة وسيرته الشخصية خاصة مهما يكن فيها من تحوير ومبالغة ومثالية؛ فإنه لابدّ أن يلمح الملمح العصابي الواضح في شخصيّة حاوي الذي يكاد يصل إلى حد المرضية

1: هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 77.

2: المرجع نفسه، ص: 85.

الفصامية في ردود أفعاله نحو أحداث الحياة والكون» [1]. كما جاء في إحدى قصائده، يقول فيها:

ليت هذا البارِدَ المشلولَ
يحيا أو يموتْ
رثَّ فيه حسُّه،
أعصابُه انحلَّت شِباكًا مِن خيوط العنكبوتْ
شاعَ في البيت مُناخُ القبرِ: دلفٌ،
عَتْمةٌ، ريحٌ حبيسٌ، وسكوتْ
بِرْكةٌ سوداءُ يطفو في أَساها
وَجْهُه المُرُّ الترابيُّ الصَّموتْ،
ليْتَ هذا البارِدَ المشلولَ
يَحْيَا أو يموتْ
ليته!
يا ليت ما سلَّفني دفئًا وقوتْ[2]

حاول الشّاعر التّعبير عن الواقع الحضاريّ والاجتماعيّ، من خلال رحلة "السّندباد"، في ديوانه "النّاي والرّيح"، كما عبّر عن ضعف هذا المجتمع، وعُقمه، الّذي يعيش حالة جمود، في مشهد "السّندباد"، الّذي يحاول«إنقاذه من واقعه الطيني الموبوء بالطحالب الطفيليات غير المنتجة، التي تعيش على كدّ الآخرين، وتتغذى على دمائهم، ففَقد السندباد متعة رحلاته ومغامراته وارتدّ إلى ذاته مدحورا أمام هول المأساة الإنسانية، وانكمش درويش واضمحل في فراغه الذي يعيشه»[3]؛ إنّه يرفض الواقع الّذي يعيشه، ويأمل في غد

1: هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 88.

2: خليل حاوي: جحيم بارد، مأخوذ من الموقع: http://www.adab.com، في تاريخ: 2020/05/16، على السّاعة: 00:59.

3: هديّة جمعة البيطار: الصّورة الشّعرية عند خليل حاوي، ص: 110.

أفضل، لذا استدعى حضورا للأسطورة العنقاء في شعره، مستمدا منها فكرة التّحوّل والبعث من جديد.

3/ المؤثرات الوجدانيّة النّفسيّة.

تُعتَبَرُ حياة الشّاعر "خليل حاوي"، سيرورة من الألم والمعاناة والاكتئاب، يعقبها انتحار. لتشير بعض الكتب والدّراسات، إلى الجانب النّفسيّ المتعب في حياته، وهذا يعد من الأسباب الرئيسيّة، الّتي دفعت بالشّاعر للكتابة، معبرا عمّا يختلج صدره؛ لأنّ الكتابة تخرج من رحم المعاناة، من ذلك المخاض العسير.

لم يعش الشّاعر طفولة سويّة كما يجب أن تكون؛ لأنّه عاش مرارة الفقد، منذ صغره، فقد فَقَدَ أخته "أوليفيا"، وهذا ما خلّف «الأثر العميق في نفس الحاوي وذاكرته إذ شغف بها غاية الشغف فقد كانت بمنتهى الرقة والجمال وخفة الظل، مرضت "أوليفيا" مرضا خطيرا وعجز الأطباء عن إنقاذ حياتها، ولعلم الوالدين بحب خليل الكبير لها، أرسلاه بعيدا إلى منطقة الشوير، وخلال ذلك توفيت الصغيرة، ودفنت في المديرج عند قوم من أهل الحاوي»[1]، وقد تركت هذه الحادثة، أثرا كبيرا في نفسيّة الشّاعر، لازمته طوال حياته، فكأنّ شعره جاء ترجمانا لحالته النّفسيّة والوجدانيّة، فكيف لشاعر عاش وذاق كلّ مظاهر الحرمان، أن يَكتبَ شعرا عن السّعادة؟، فكانت أغلب أشعاره ذات طابع مأساويّ، مثل ما جاء في قصيدته بعنوان "حفرة بلا قاع"، يقول فيها:

عمّقِ الحفرة يا حفَّارُ،
عمّقها لِقاع لا قرارْ
يرتمي خلف مدار الشمسِ
ليلاً من رمادٍ
وبقايا نجمة مدفونة خلف المدارْ
كيف يُحييني ليجلو

1: إيليا الحاوي: خليل في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1984، ص: 68.

عتْمةً غصَّت بها أُختي الحزينَهْ
دون أن يمسح عن جفنيَّ
حمّى الرعب والرؤيا اللعينَهْ:
لم يزلْ ما كان من قبلُ وكانْ[1]

تُوحي كلّ كلمات هذه الأسطر، بمرارة العيش، طالبا الموت، وحُفْرة يريدها لنفسه، للتّخلص ممّا هو عليه، كما يوحي آخر سطر من هذه الأسطر، على الماضي الّذي مازال يُراود الشّاعر، ولم يستطع الاستغناء عنه، فهو يلازمه، ويتمثّلُ له في حمّى الرّعب، والرؤيا اللّعينة، ليذكرنا بأسطورة "لعازر"، الّذي طلب من الآلهة إعادته للحياة بعد موته، لكن الأسطر تُثبتُ أنّ "حاوي"، يرفض الرجوع عكس "لعازر".

وفي موضع آخر يقول:

«آه ربي، صَوتهم يصرخُ في قبري تعال
كيف لا أنفضُ على قبرِي الجلاجيدُ الثقَالُ
كيف لا اصرعُ أوجاعي وموتي...
ولْيكنْ مَا، ما كان ما عانيتُ من محنة الصّلبِ»[2]

عاش الشّاعر حياة صعبة على كل الأصعدة، أو الجوانب، فكان له التأثير القويّ على الجانب النّفسيّ والوجوديّ له، والشّاعر ابن بيئته، وحتى إن حاول الابتعاد عنها يبقى تأثيرها عليه ظاهرا في شعره. فكيف لشاعر رافض للوضع الّذي هو عليه، أن يرتاح في نفسه وفكره؟!

كانت صور حزينة ومؤلمة لها الوقع الكبير في نفسيّة حاوي، كتذكره للأموات، إلى أن أصبح يقول «لست أدري إنّها أمور تنزل في نفسي رُغما مني، ولا سبيل لي إلى دفعها»[3]، فلا سلطان على نفس الإنسان، فكلّ هذه الصّور الّتي تراود الشّاعر، توجد على

1: خليل حاوي: حفرة بلا قاع، مأخوذ من الموقع: http://www.adab.com ، في تاريخ: 2020/05/16، السّاعة: 01:09.

2: خليل حاوي، الديوان، ص: 104.

3: إيليا حاوي: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ص: 80.

مستوى لا وعيه، كما حدّثنا عنها الطبيب النّفسيّ "سيغموند فرويد". ولم يغفل الشّاعر هذا الجانب، فقد ذكر البعض تطلع الشاعر على المدرسة الفرويديّة «وأعجب بما أنجزته من كشف لأسرار العقل اللاواعي، وأثبتت أنه لا يقل أهمية عن العقل الواعي في السلوك البشري، وأن الوعي واللاوعي لا يتعارضان بل يتكاملان في تكوين الشخصية»[1].

فكتاباته هي عصارة لكل هذه المؤثرات؛ لأنّ الحياة الّتي عاشها الشّاعر، أو حاول التّعايش معها؛ –لأنّه كان يرفض الوضع الّذي هو عليه–، هي حياة يسوده الظّلام والاكتئاب، حياة لا حياة فيها، فلا يمكن في وضع كهذا أن يخرج إلى الوجود شعر مفارق لشعر"حاوي"، إنّ كلّ الكتابات الّتي كُتبت تعاني الألم ذاته، مستبشرة بغد أفضل.

4/ المؤثرات الفنيّة.

يُعتبر الشّاعر "خليل حاوي"، أحد أعلام، ورواد الشّعر الحديث، في العالم العربيّ، حيث أطلقوا عليه اسم "شاعر الرؤيا". كان "حاوي" محبّا للطّبيعة، فهي عالمه الّذي وجد فيه الرّاحة، بعيدا عن ضوضاء المدينة، ومشاكلها، فتأثر الشّاعر بها، واستمدّ ألفاظ شعره، من الطّبيعة ذاتها، ومن النّقاد من وصفه بأنّه شاعر الحداثة والرّومانسيّة. حيث تبدو«الظلال الرومانسية في شعر حاوي منبسطة الثنايا، متماوجة الألوان، متراوحة الامتداد في التأثر والتأثير الانفعاليّ السوي أحياناً، وغير المتوازن على ركائز الرصانة النقلية من الهدوء إلى الانفصال العاطفي، المتصل برغائب الذات الإنسانية أحيانا أخرى.»[2]، فتعتبر الطّبيعة من المؤثرات الفنيّة الّتي أثرت في الشّاعر.

تَحْملُ نصوص "حاوي" الشّعريّة، طابعا فنيّا، مثلما يظهر في ديوانه "نهر الرّماد"، فهو عنوان رمز«ذو دلالتين هما: الانصهار في بوتقة التطور؛ ونشر الرومانسية في عصارة الفكر المنصهر»[3]، فكلّ عناوين شعره مستوحاة من الطّبيعة، "نهر الرّماد"، "النّاي

1: عبد المجيد الحر: خليل حاوي، شاعر الحداثة والرومانسية، ص: 78.

2: المرجع نفسه، ص: 137.

3: نفسه: ص: 143.

والرّيح"، "بيادر الجوع"، و"الرعد الجريح". وكانت علاقته بالطّبيعة قويّة، لا يمكنه الاستغناء عنها«لأن الطبيعة رمز أبديّ خالد من رموز الخصب والخلود فقد امتزج حاوي بها امتزاجا روحيا كليّا، بل كانت الطبيعة تعبيراً عن رموز مهمة لديه، كان أهمها رمز الآلام ودماء المسيح»[1].

تأثر "حاوي" بالشّاعر "جبران خليل جبران" وشعره، الّذي كان يمثل رمز الثّورة والتّغييرفي زمن "حاوي"، وكانت للشّاعر صحبة مع مجموعة من الشّعراء أمثال، "نزار قباني"، "يوسف الخال"، "صلاح الدّين عبد الصّبور"، "بدر شاكر السّياب"، و"نازك الملائكة"، وكان لهؤلاء التأثير البليغ على كتابات "حاوي"، كما تأثر بالكتابات الغربية، مثل كتابات«اليوت وازارا باوند وربما على رواسب من رامبو وفاليري و ربما على ملامح من أحدث شعراء العصر في أوربا وأمريكا»[2].

كَثُرَ توظيف الرّمز في شعر "حاوي"، حتّى صنفوه في خانة الشّعراء التّموزيين، إلى جانب الاستعارات الّتي تظهر في دواوينه، والصّور الشّعريّة والفنيّة، وتوظيفه للأساطير.

نعتبر رؤية "خليل حاوي" الصّوفيّة، رؤية فنيّة، حيث كانت دواوينه مفعمة بالحسّ الصّوفيّ، فسَمَا بنفسه عاليّا، وأبعدها عن الحياة الماديّة، إلى حياة روحانيّة، يجد فيها الصّفاء والنّقاء، الّذي سُلب منه في الواقع المعاش. لتسموَ الرّوح«فتنال الشحنات العاطفية، وتغمر القصيدة بوحدة جمالية، وحالة من اللذة، التي يغدق تناغما وانسجاما»[3].

تُعَبِّرُ كتاباته الشّعريّة عن«لقطة محدودة من بانوراما تجربته الحياتية الكلية..لقطة ذات خصوصية تجعلها أقرب ما تكون إلى "السر الشخصي" العزيز، ولكن الشاعر، بعبقريته الفنية وقوة ملكته الإبداعية، يرفعها إلى المستوى الشمولي ويدخلها ببراعة فائقة في فلسفته الحياتية والشعرية ويحيلها إلى جزء من موقفه العام حيال قضية وجوده الذاتي،

1: هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 86.

2: محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص، ص: 62، 63.

3: هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 109.

وقضية الحضارة عموما» [1]، فقد كانت للشّاعر رؤى، شعريّة، إلى جانب رؤى نقديّة، وفلسفيّة، فاجتمعت كلّها في بلورة شعره. وكانت بمثابة المؤثرات الفنيّة، الّتي دفعت به للكتابة الشّعريَة.

تحدثنا عن جملة من المؤثرات الّتي أثرت في الشّاعر "حاوي"، ليحمل قلمه ويكتب ما كتبه من نصوص شعريّة، كان له الأثر الإيجابيّ الكبير في السّاحة الإبداعيّة، والنّقديّة، فكانت تلك المؤثرات تمثل سيرورة في حياة الشّاعر، بداية بالمؤثرات السّياسيّة، الّتي كانت سببا في ظهور المؤثرات الاجتماعيّة، وهما معا نتجت عنهما مؤثرات نفسيّة وفكريّة، وبين كل هذه المؤثرات، تظهر المؤثرات الفنيّة، الّتي لا يمكن لأي شاعر أن يستغنيَ عنها. فهي الّتي تُخرجُ اللّغة من طبيعتها المألوفة العاديّة، إلى لغة شعريّة جماليّة. والنّصّ الشّعريّ الحاويُّ«يمثل حالة تتكشف من خلال تتبعها الظروف النفسية والاجتماعية والسياسية والشخصية للشاعر، فالنص تعبير عن خليل حاوي بكلّ ما تحمله نفسه من انكسارات وألم وأمل وتفاؤل ورغبة في الثورة ويأس من التغيير»[2].

ثانيّا: المضامين الشّعرية عند حاوي.

عَرَفَ مصطلح " التّيمة" تعدّدا مصطلحيّا ومفهوميًّا، الّذي يُعدّ من مفاهيم النّقد الموضوعيّ، ويتحدّد انطلاقا من تكرُرِ دالٍ لفظًا أو معنى، ف يَنْتج عنه ما يسمّى التّيمة البارزة في تلك الكتابة. وهي كما يعرفها البعض، «شبكة من الدلالات أو عنصر دلالي متكرر لدى كاتب ما في عمل ما »[3]؛ أي بإمكاننا تحديد التيمة في أكثر من عمل شعريّ لكاتب واحد.

كما يمكن أن نجد في النّصّ الواحد أكثر من تيمة. وسنحاول في هذا الجزء رصدَ أهم التّيمات الأكثر حضورا في شعر "خليل حاوي". الّتي تظهر على شكل «مبدأ تنظيمي

1: أحمد يوسف داود: خليل حاوي: شعره، حياته وموته، مجلة المعرفة، ع 248، أكتوبر، 1982، سوريا، ص: 192.
2: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 274.
3: يوسف وغليسي: مناهج النّقد الأدبيّ، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2010، ص: 149.

محسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد، النقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية في ذلك التطابق الخفي والّذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة.»[1]

نجد على مستوى دواوين "حاوي" الشّعريّة، جملة من التّيمات، على سبيل المثال: تيمة المرأة، تيمة الوطن، تيمة الموت، تيمة الحرية..... ، فالتيمة أو الموضوع كما يصطلح عليه البعض، يوجد «كسلسة أمثالٍ لغوية تحتوي وتتمثل في داخلها أنواع الترسيمات التي تأتلف مع بعضها في مجموعةٍ مقولاتيةٍ واحدةٍ.»[2].

1/ تيمة الموت.

أشرنا في المطلب الأوّل من هذا الفصل، في حديثنا عن مؤثرات الكتابة الشّعريّة عند "خليل حاوي"، إلى أنّ كل هذه المؤثرات، توحي بالموت، سواء كان الموت، موت ماديّ، أو معنويّ. حيث كانت تيمة الموت تحظى بحضور بارز في كلّ دواوينه، فقد وظف الشّاعر لفظة "الموت"، كما وظف ما يوحي إليها من ألفاظ، أو رموز.

وظف الشّاعر في دواوينه الشّعريّة، أساطير الموت والانبعاث، كأسطورة أوليس، أسطورة تموز، أسطورة عشتار، أسطورة العنقاء، وأسطورة برومثيوس...، ولا يسعنا الحديث عن تيمة الموت في كلّ هذه الأساطير نكتفي ببعض الأمثلة فقط، قصدا منّا لتوضيح تيمة "الموت"، في شعر "حاوي". وتبرز كلّ هذه الأساطير، في دواوين الشّاعر، خاصة ديوان "نهر الرّماد".

يصور الشّاعر الحياة ووقائعها، في صورة الموت الّتي غابت عنها مظاهر الحياة، فأصاب الموت كلّ العروق، ليقول الشّاعر:

«عندما ماتت عروق الأرض

1: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1990، ص، ص: 46، 47.

2: المرجع نفسه، ص: 47.

في عصر الجلد

مات فينا كل عرق

يبست أعضاؤنا لحماً قديد»[1]

إلى أن تغلغل الموت في كلّ مظاهر الوجود، ليستمر الشّاعر في وصفه، فيقول:

«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»[2]

لقد اشتغل "حاوي" على آلية بلاغية للإعراب عن مدى تغلغل الموت في سراديب الحياة، وفي كل مفاصلها، تكمن في التقديم، فتقديم أشباه الجمل من جار ومن مجرور في المقتطف السابق كلها متعلِّقةٌ بمحذوف خبر تقديره موجود أو كائن، فرعشة الموت كائنة في العظام والخلايا والشَّمس والأقبية، في كل حيٍّ، أو في كلِّ ما يتعلَّق بالحياة، ويقوم اختيار مواطن الموت على التَّداعي، لا الاختيار الواعي، وإلاَّ ما الذي يجمع الصرير بالصديد أو الخمر بالشَّمس؟ فأسلوب التّداعي هو محاولة للخلاص من شعور الخوف من الموت عن طريق فعل الكتابة، أو التَّطهر بها.

يُصرح الشّاعر بالموت، الّذي سكن كلّ شيء، سكن العظم، والخلايا، وسكن الشّمس، فمات نورها. فقد غيّر الموت طعم الحياة، لم تعد كما كانت عليه في الماضي البعيد، لكن يأمل الشّاعر في مستقبل جديد، ليستحضر إله الخصب، ربما يُعيد الحياة للوجود، كما جاء في قوله:

«يا إله الخصب، يا بعلاً يفض

التربة العاقر

1: خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982 ، ص: 87.

2: المرجع نفسه، ص، ص: 88، 89.

يا شمس الحصيد

يا إلهاً ينفض القبر

ويا فصحاً مجيد

أنت يا تموز يا شمس الحصيد

نجنا، نج عروق الأرض»[1]

وظَّف الشّاعر أسطورة "العنقاء"، الّتي توحي بالانبعاث، بعد الموت؛ لأنّ الحياة الّتي يعيشها، حياة يائسة، لا أمل في ولادة الحياة فيها، إلاّ بعنقاء، يلتهب رمادها فتحيا من جديد، وهذا ما تحدّث عنه "حاوي"، فيقول:

«عبثاً كنا نهز الموت

نبكي، نتحدى

حبنا أقوى من الموت

وأقوى جمرنا الغض المندى

عبثاً نغتصب الشهوة حرى

عله يفرخ من أنقاضنا نسل جديد

غير أن الحب لم ينبت

من اللحم القديد

غير أجيال من الموتى الحزانى»[2]

وظف الشّاعر ألفاظا توحي بالموت، وبصعوبة الحياة، كالبكاء، والجمر،... كلّها لن تُنبتَ الحبَّ، بل تُنْبِتُ الموتى والحزانى، ولن تخضّر الحياة إلاّ بنار العنقاء، الّذي يُحيي عروق الميتين، لتكون النّار «سبيلا إلى الحياة بعد الموت لأن العودة إلى الحياة لا تتم بدون ألم وبدون اكتواء باللهب، ويعني الشاعر بذلك أنّ تحقيق النهضة نضال شاق لا

1: خليل حاوي: الديوان، ص: 89.

2: المرجع نفسه، ص، ص: 91، 93.

يطال غلا بالتضحية وإنّ الخلاص من الجمود والعجز لا يتم إلا بعبور الموت وتخطيه إلى الانبعاث»[1]، فيقول الشّاعر:

«إن يكن، رباه
لا يحيي العروق الميتينا
غير نار تلد العنقاء، نار
تتغذى من رماد الموت فينا
في القرار
فلنعان من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا»[2]

كانت تيمة الموت واضحة، في شعر "حاوي"، موت اقتحم كلّ أشكال الوجود، استشرى على نطاق واسع من الحياة، فظهر في كلّ الموجودات الّتي تحيط بالشّاعر، أصبح الموت قرينه، الّذي يأبى الانفصال عنه، وذكرنا في البداية أنّ الموت بشكليه ظاهر في شعره، الموت الماديّ، والموت المعنويّ، فالأوّل هو الموت البيولوجي الحقيقيّ، الّذي يُصيب الإنسان، أو الكائنات الحية، أمّا الثانيّ، فهو موت سيكولوجيّ، مَوْتٌ للحبّ، والأمل، هو موت لكل أشكال السّعادة، والبقاء، هو إعلان عن ميلاد حياة لا حياة فيها، فكلّ ما في الوجود يُوحي بالموت المعنويّ، الّذي ينتج عنه موت ماديّ.

2/ تيمة الاغتراب.

يُعدّ الاغتراب من المفاهيم، الّتي يسودها الغموض، لصعوبة تحديد مفهوم واحد له، لكنّها تشترك في وجود سبب لحدوث هذا الاغتراب، وإن اختلف هذا السبب من حقل إلى آخر، أو من دارس إلى آخر، والاغتراب أنواع: الاغتراب الاجتماعيّ، الاغتراب السّياسيّ، الاغتراب الثّقافيّ، الاغتراب الدّينيّ، والاغتراب النّفسيّ.

1: ريتا عوض: خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص: 43.
2: خليل حاوي: الديوان، ص، ص، 95، 96.

تجلّى الاغتراب في شعر "خليل حاوي"، بصورة واضحة عميقة، والذي كان نتيجة المؤثرات الّتي تأثر بها "حاوي"، والّتي سبقت الإيماءة إليها، فهو يعيش اغترابا، لا مع العالم، والمجتمع والوطن فحسب، بل مع ذاته أيضا، والّذي يمثل أعتى أشكال الاغتراب.

يُعتبر رفض الشّاعر لمظاهر الحياة والوجود شكلاً من أشكال الاغتراب، فيُحدِثُ صراعا نفسيًّا داخليًّا، لدى الشّاعر، إنّه يأبى البقاء على هذه الحال، كأنّه يعيش دوّامة من الصراعات الدّاخليّة والخارجيّة، أفضت لحدوث هذا الاغتراب، الّذي وصل إلى الذروة القصوى، فيبدو «أن (دوامة الحمى) و(دولاب النار) هي الصور المثلى لصدى الواقع المرير، حيث (دوامة الحمى) عبر احتمالاتها خرجت وتجاوزت القيم الاجتماعية الفاسدة، وراحت تأخذ منحى الصراع الوجودي العميق، الصراع الذي ينطوي على اغتراب على كافة المستويات، إلى حد العدمية»[1].

قال "حاوي":

آه لا تلق على جسمي
تراباً أحمراً حيًّا طريًّا
رحمًا يمخره الشرش ويلتف
على الميت بعنفِ بربري
ما ترى لو مدّ صوبي رأسه المحمومَ
لو غرّق في لحمي نيوبَه
من وريدي راح يمتصّ حليبه
لُفَ جسمي، لفَه، حنطْهُ،
واطمرْهُ
بكلسٍ مالحٍ، صخرٍ من الكبريتِ،

1: ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان، من عام 1945، إلى عام 1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999، ص: 210.

فحم حجري[1]

يُصور "حاوي" مرارة الاغتراب، لوصوله إلى درجة اللاشعور، واللاوعي. ومطالبة الشّاعر بتحنيطه، يُومئُ بموته الدّاخليّ، نتيجة الاغتراب، ففي مظهره الخارجيّ حيّ، أمّا في داخله فهو ميّت؛ لأنّ التّحنيط هو حفظ لجثث ميتة، باستعمال مواد تحفظ الشّكل الخارجيّ، للميّت، ليظهر أنّه حيّ.

اغترابٌ بالموت وفي الموت، هي عبارةٌ يمكنُ أن توجز تجربة الاغتراب في شعر "حاوي" من خلالِ المُقتطف الشّعري السّابق، فكيف يكون الاغتراب بالموت، وكيف يكون فيه؟ إنَّها تجربة مزدوجة، أو إنهما وجهان لاغتراب الموت، افتتح بالنُدبة، فإذا أخذنا بالمفهوم المُبسّط للاغتراب على أنَّه تناقضٌ بين فكر الإنسان وسلوكه، نُلفي اختيار "حاوي" للموت يوحي بالاغتراب بالموت، يتجاوز فيه بعضًا ممَّا جاء في هذا السّياق بالذَّاتِ في التّراث الشِّعريّ العربيّ، كما هو الشَّأن مع "مالك بالريب"، فالأمر هنا لا يتوقف على أعتاب رثاء النَّفس؛ بل هو طلبٌ للموت، فالجسد يهوى الحياة وملذَّاتها، لكن العقل الشّعري يريدُ له غير ذلك، باستحضار طقُوس الدَّفن. ولئن توقّف الأمر في هذا الحد؛ لاستُسِيغَ بوجهٍ من الأوجه؛ لكن الأمر يتعدى للطقس نفسه، إذ يُريده "حاوي" مختلفًا عن المُتعارف عليه، فهو لا يُريد أن يُردَّ عليه الترابُ الأحمر، لأنّه يكفلُ له شكلا من الحياة فوق دِمْنَتِهِ حتى بعد موته، لكنه يريد أن يرد عليه اليحموم والكلس والفحم! فصورة الاغتراب المزدوج تؤثث الخطاب الشّعريّ على نبرة حادة، ومشهد مأساوي، يؤكد ما اعتمل في نفسيته، وما اضطرب في حياته كما أُشير سابقًا.

يشير رمز "السندباد" إلى الاغتراب، الّذي ورد في بعض المؤلفات النّقديّة، باسم "اغتراب السّائحين"، أو "الاغتراب الجغرافيّ"، فيدلّ السّفر على الانتقال من مكان إلى مكان آخر، مع اختلاف سبب السّفر أو الرّحلة، وأرتبط "السّفر" في الشّعر، بالاغتراب.

والاغتراب عند الصّوفيّ، هو العزلة والابتعاد، عن الأخطاء وكلّ ما يمثل دنسا في الحياة، للانتقال إلى حياة الطّهر والصّفاء، وارتبطت لدى بعض الصّوفيّة «الأوائل كأبي

1: خليل حاوي: الديوان، ص، ص: 314، 315.

يزيد البسطامي، والحلاج، والشبلي...، بالميل إلى البحث عن الحقيقة الإلهية خارج حدود الحياة المعتادة»[1]، هي الحقيقة ذاتها الّتي يريد "حاوي" البحث عنها، فقد خرج من حياته الّتي صار العيش فيها مستحيلا، بحثا عن الحقيقة الّتي غابت، في ظل الفساد الحاصل. والسفر نوعان، سفر ماديّ، وسفر معنويّ، روحيّ، «والسفران متلازمان، لأن السفر الجغرافي هدفه البحث عن تجليات وآثار الألوهية. وأما السفر المعنوي (أو بالقلب)، فهدفه انتقال الصوفي من صفة إلى أخرى، (هو الذي يسميه ابن عربي: الاغتراب في الأحوال)»[2].

عاش الشّاعر "خليل حاوي" النوعين من السّفر، يتمثل الأوّل في سفره إلى بريطانيا، لإكمال دراسته في جامعة "كامبريدج"، فقد شعر «بالعزلة في المدن الصناعية الكبرى التي يتطاحن فيها البشر ويتصارعون على المادة، ولا يجد فيها الغريب إلا الوحشة والضيق»[3].

وفي الوقت نفسه، كان يعيش اغترابا معنويّا، فلم يكن فقط اغتراب عن وطنه، وينتهي بانتهاء الدّراسة هناك، بل كان أشدّ وقعا من هذا، لأنّ ما دفعه إلى السّفر هو الاغتراب الحاصل في وطنه، الّذي كان يشمل كلّ مجالات الحياة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى الاغتراب الّذي عاشه "حاوي" في وطنه بعد عودته من بريطانيا، فلم يجد حلاّ إلاّ الاغتراب بالنّفس، والسّمو بها عاليّا. ولم تكن رحلة السّندباد واحدة، أو سبع رحلات فحسب، بل أضاف الثامنة، حيث كانت الرّحلة الثّامنة، هي أعمق اغتراب لذات الشّاعر. فشخصيّة السندباد هي الّذات الشّاعرة، الّتي ترفض البقاء في هذا المكان، وتريد مكانا غير الّذي تحيا فيه.

أراد "حاوي" التّخلص من كلّ شيء، كأنّه يريد ولادة جديدة، فيأمل أن يجد في هذه الرّحلات الخلاص، والبعث من جديد؛ لأنّه يعيش «الفيض من الضياع والشجن

1: عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، الحب–الإنصات–الحكاية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2007، ص، ص: 49، 50.

2: المرجع نفسه، ص: 50.

3: عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، دار الفكر العربيّ، القاهرة، مصر، ج2، ط3، 1959، ص: 220.

والإحساس بالقهر، والانهزام ورفض الواقع والانسياق تحت جبروته» [1]، فلم تعد له حاجة في العيش؛ لأنّه تجرع الاغتراب، الّذي تحكمه وتشكله «دوامات من الوعي واللاوعي، ومن الضوء الباهر والقتامة الداكنة الموغلة في أغوار الأغوار» [2]، فالشّاعر يريد الخروج، أو الانعتاق، من عالمه الخارجيّ، الماديّ، إلى عالمه الخاص، الّذي صنعه بنفسه.

غَرَقُ الآخر الغربيّ في الماديّات، دفع حاوي للشّعور بحالة اغتراب، لانعدام الجانب الإنسانيّ الّذي تحيا به النّفس البشريّة، «لقد أحسن حاوي تصوير هذه النقطة حين شبّه الحضارة الغربيّة –كما يُستشفّ– ببحر ينشر صفحة مياهه كفناً للمشاعر الإنسانيّة التي تسعى نحو الاندثار أو العدم بفعل الاحتكاك مع الآلة وطغيان النزعة الماديّة التي قد تفرز نقيضها؛ فبعد الخطر الحضاريّ الغربيّ، بدأ البحار الذي يمثل الغرب نفسه، بالتّوجه إلى الشّرق» [3]

لم يستطيع "حاوي" العيش في المحيط الغربيّ، «بقي يشعر أنّه في أرض غريبة دفعت به إلى التّمسّك بضراوة، بثقافته الشرقيّة، ورموز الشرق على اختلاف جنسيّاتها، تمسّكا دفعه إلى إلغاء كلّ رمز غربيّ، فلم يتذبذب بين حضارتين، ولم يستطيع التوليف بين عالمين» [4]، هذا التّذبذب هو إحدى المؤثرات النّفسيّة الّتي تُؤثر في"حاوي"، وهي الّتي تسبب هذا الاغتراب.

يقول:

وأرى الفارس يهوي ويغيب
وأرى البومة تهوي وتغيب
بين شطّين من الموج العباب

1: محمود زكريا: الاغتراب في رواية محمود حنفي، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع12، 1993، ص: 325.

2: المرجع نفسه، ص: 325.

3: طلال المير: النبوءة في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي، وبدر شاكر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص: 114.

4: المرجع نفسه، ص: 113.

وأرى عبر الغياب
شبحا يبحر في البحران
يُغويه السراب
تلتقيه في ضباب التبغِ
أشباح يغشّيها الضّباب[1].

هذا الشّبح، هو النّفس الحاويّة، المذبذبة بين هذا وذاك، ترى الضّباب المنتشر في كلّ مكان، فلن يتمكن من رؤية الوجود، فهذه النّفس تحترق بنار الاغتراب، راجيّة البعث من جديد. ليكمل الشّاعر «النبيّ رحلة اغترابه فيرى أنّ العالم الغربيّ "طين محمّى"، يسير نحو حتفه، ويلتفت نحو الشرق فيرى فيه طيناً مواتاً»[2]، فيقول:

داري التي أبْحرتِ، غرّبْتِ
مَعِي، وكنتِ خيرَ دارْ
في دوخةِ البحارْ
فِي غُربَتي
وغُرفتِي
ينمو على عَتْبتها الغبارْ،
في مُدنٍ تُحَجِّرُ اللّيلَ بأَعْصَابِي
فأمضي، أرتمي والليلَ في القطارْ[3]

اغترب "حاوي" عن داره، الّتي كانت خير دار، لترميه موجة البحر، إلى اللاوجود، واللامكان، حيث لا وجود للصّحاب والرّفاق ولا الأهل، ماتت الحياة، ومات الوجود، في ظل وجود هذا الدّاء الفتاك، وهو الاغتراب، الّذي يصعب الفرار منه. ليعيش "حاوي" كلّ أشكال الاغتراب، وأصعبها الغربة الوجوديّة، وهي «من أفدح المصائب التي يمكن أن تنزل في ساحة النفس الإنسانية، غير أنها تقوم بدور إيجابي في الإطار الفني والأدبي،

1: خليل حاوي: الرّعد الجريح، ص، ص: 33، 34.
2: طلال المير: النبوءة في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي، وبدر شاكر السياب، ص: 123.
3: خليل حاوي: الناي والريح، ص، ص: 73، 74.

فهي التي تغذّي الهذيان الفنيّ»[1]. وقد تجلى الاغتراب في الأسطر السّابقة في قوله "غربة الدّيار"، كعبارة صريحة عن الاغتراب، كما توحي باقي الأسطر، وال دّوال، بالاغتراب أيضا، كدوخة البحار، تمتصني صحراؤه، السكينة، الغبار، اللّيل، والقطار، كلّها تيمات تعبّر عن الوحدة، الّتي تسبب الاغتراب الدّاخليّ والخارجيّ، وهو الطّريق إلى الموت.

3/ تيمة الحرية.

ثمَّة جدليَّةٌ بين الاغتراب والموت من جهة والحريَّة من جهة أخرى، فشعور الخوف والاضطراب والعزلة واللانتماء مرده لغياب الحريَّة والإكراهات الممارسة على حياة الذّات الشّاعرة بل الذَّات الإنسانيّة، كون الشَّاعر يُمثِّل انتلجنسيا أخذت على عاتقها تحرير الذَّات من ربقة تلك الإكراهات، ولذا لا تخلو دواوين "حاوي" من إيقاع الحرية ولا سيما "نهر الرّماد"، و"النّاي والرّيح"، الّتي تحمل في طيّاتها تيمة الحريّة، فهي تخرج من العذاب، والحب. وفي ظلّ النّظرة التّشاؤميّة للواقع، يبحث الشّاعر عن الحريّة، فيوظف كلّ الرّموز والأساطير الّتي توحي بهذه التّيمة. كان ينتظر بعثا جديدا، يخلص الوجود من الضياع والألم.

يبحث "حاوي"، عن كلّ مظاهر الجمال والحريّة، فيستغيث بإله الخصب، فيقول:

يا إله الخصبِ، يا بعلاً يَفضْ
التربةُ العاقرُ
يا شَمْس الحصِيدْ
يا إلهاً ينفضُ القَبَر
ويا فصحاً مجيدْ
أنتَ يا تمُوز يا شَمْسَ الحَصيدْ
نجِنَا، نج عروقَ الأرضْ.[2]

1: طلال المير: النبوءة في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي، وبدر شاكر السياب، ص: 176.
2: خليل حاوي: الدّيوان، ص: 89.

تفوحُ رائحة الدّمار، والعذاب، من هذه الأسطر، فيُناجي الشّاعرُ إله الخصب، ليزرع الفرحة والسّرور، فتَنْبت الحريّة؛ لأنّه لم يعد هناك طعم للوجود، في غياب الحريّة.

الحريّة مفهوم عميق، والشّاعر بدوره أثبت في كتاباته كلّ أشكال الحرّية، فهو يبحث عن حريّة يسمو بها إلى عالم الصّفاء، ليتحرر من الفساد، الظّلم، والقتل، بنار تحرق كلّ مظاهر العبوديّة، وتخلصه من دنس الوجود، فيقول:

عُدتُ في عينِي طُوفانٌ من البرقِ
ومن رعدِ الجبال الشّاهقهْ
عُدت بالنّار الّتي من أجلها
عرّضتُ صدرِي للصّاعقة.[1]

تحرق النّار كلّ الفساد، لتُطهر الوجود، وتبعث حياة جديدة، حياة تطير بجناحيها، كالطائر المتحرر من قفصه، لا تُوقفه الصّواعق ولا الطّوفان، وانعكست تيمة الحريّة في اللّغة الحاويّة الشّعريّة أيضا، الّتي توحي بالتّحرر من كلّ القيود.

تُولد الحريّة من رحم العذاب والمعاناة؛ فلولا مظاهر المعاناة الّتي يعيشها "حاوي"، لما تعطّش للحريّة، فهو يريد أن يفكّ القيود الّتي تُكَبّله، فيقول:

آه ربِّي، صَوتُهُمْ يصرخُ في قبرِي تعالَ
كيفَ لا أنفُضُ عنْ قَبْرِي الجَلاَجِيدُ الثِّقالُ
كيفَ لا أصرعُ أوجاعِي وموتِي...
ولْيكُنْ مَا، ما كَانَ ما عَانَيْتُ منْ مِحْنَةِ الصّلْبِ[2]

يريدُ أن ينفُضَ عن قبرهِ القيود الّتي تقيّده، فهو يُصارع ال وجع والموت، ويحمل في نفسه رغبة في التّحرر، وبناء مستقبل لا وجود للظّلم، ولا للفساد فيه، يبحث فقط عن حياة حرّة، لا وجود لمن يفرض عليها قانونا خاصا، يمنعها من التّكلم، والبوح بما يختلج صدرها.

1: خليل حاوي: الدّيوان، ص: 119.
2: المرجع نفسه، ص: 104.

يتوسل "حاوي"، لنهر الرّماد، أملا في الخلاص والحريّة، ليستدعي كلّ رموز التّحرر، فيقول:

جَرَفتْ ذاكِرتِي النّارُ وأمسِي
كلُّ أمسِي فِيكَ يا نـهْرَ الرمادْ:
صَلَواتِي سِفْرُ أيُّوبْ، وحُبيَّ
دمْعُ ليلِي، خَاتمُ منْ شَهرَزَادِ
فِيكَ يَا نَهرَ الرمَادِ.[1]

لم يعد أمام "حاوي" خيار آخر للوصول إلى الحريّة، إلاّ الدّعاء، والتّضرع، فهو يعيش فقدانا للحريّة مع نفسه ومع الآخر، يبحث عن نار تحرق هذا الوجود لبعث من جديد؛ لأنّه وجود منمّق، يخدع ناظريه. ويكشف "حاوي" عن هؤلاء اللّصوص، فيقول:

وَلْيَمُتْ منْ ماتَ بالنارِ
حَمِلتُ النارَ للفُنْدُقِ، للبَيْتِ المُخرّبْ
فيه أطمَارُ أَبِي، عُكَّازُهُ
ويضيءُ البيتَ خفاشُ مُذهّبْ
دُونَهْ يخْشعُ أهلي، إخوتِي...
نَسْلُ السَّبَايَا
خَلَّفَتْهُمْ غَزَواتُ الشَرقِ والغربِ
لُصُوصاً وبَغَايَا
خِرَقًا، مِمْسحةٌ في فُنْدقِ الشرقِ الكبيرِ[2]

أضحى الفندق الموروث خرابا بلا ضوء ولذلك حمل "حاوي" شعلة من نار من أجل أن يكشف جنباته المدلمة ، لتجاوز الماضي وبناء المستقبل، فلا ينفع البكاء ولا النّحيب، لأنّ ما أخِذَ بالقوّة لا يُسترجع إلاّ بالقوّة، وهؤلاء اللّصوص سلبوا الحريّة والكرامة، فلا للخضوع والقبول للآخر؛ لأنّ الحريّة لا تُشترى بثمن.

1: خليل حاوي: الدّيوان، ص، ص: 119، 120.
2: المرجع نفسه: 120، 121.

4/ تيمة الأنثى.

لا وجود للحياة في ظلّ غياب هذه التّيمة، الّتي برزت في الكتابات الحاويّة، بشكل متنوّع، وهذه الأنثى، هي الأرض، اللّغة، المرأة، الأم، الآلهة، والثّورة... فيسعى "حاوي" جاهدا لمنح هذه التّيمة قيمتها، فهي الأنثى الّتي تُعبر عن النّضال والكفاح، لاسترجاع ما ضاع منها في هذه السّنين، أنثى ثائرة، رافضة للآخر.

يُدَافعُ "حاوي" عن الأنثى، ويُدْركُ أنّها سرُّ الوجود، وهذه التّيمة، مرتبطة بتيمة الأرض أشدّ الارتباط، فهو يستدعي، كلّ التّيمات والرّموز الأنثويّة، لأجل الأرض الّتي يموت ويحيا لأجلها، كما قال:

فَلْيَمُتْ منْ ماتَ بالنارِ
وبالطُوفانِ... لنْ أبْكِيكَ يا نسْلَ سدُوم
لنْ تَمُوتَ الأرضُ إنْ مُتُمْ...
لهَا بَعْلٌ إلهيٌّ قَدِيمٌ
طَالَما حَنَّتْ إليهِ عَبْرَ ليلِ العُقْمِ...
أنْثَى والهة
فَضَّهَا البُعلُ وروَّاهَا
فَغَصَّتْ بالرجالِ الآلهة[1]

فتأكيده بأنّ الأرض لن تموت، هو دليل واضح على تمسك "حاوي" بأرضه، الّتي لن يتركها تموت؛ لأنّ لها من يحميها، ويُرجع لها الحياة، فهي أنثى تأبى مفارقة من تحب، ومن يحبها يأبى مفارقتها، كما قال "حاوي":

وَحُبِي للحياةِ
لتَحُلَ المُعْجِزاتْ
ربِّ ماذا؟

1: خليل حاوي: الدّيوان، ص، ص: 122، 123.

ربِّ مَاذا؟

هلْ تعودُ المُعْجِزَاتُ[1]

يطلب "حاوي"، من الرّب، أن يُنزّل المعجزات، من أجل هذه الأنثى الّتي تَئنُ، هذه الأنثى الغريبة كما يصفها "حاوي"، الّتي حُقِنت بالوجع، والألم، فيقول عنها:

أنثى غرِيبَهْ

يَتَشَهَّى وَجَعِي، يَشْبعُ

مِنْ رُعْبِي نُيُوبَهْ

وفي عينيَّ عارُ إمرأةٍ

أنثى، تَعَرَّتْ لغرِيبٍ

ولماذا عادَ من حفرَتِه

ميتاً كئيب؟

غيرُ عرق

ينزفُ الكبريت مسوَدَّ اللهيب[2]

يرفض "حاوي"، أن تُعطى الأنثى للغريب، سواء أكانت هذه الأنثى امرأة، أو أرضا، أو أُمًّا،...، فهي من المحارم الّتي لا يجوز أن تكشف حالها لغير محارمها، والشّاعر يتأسف من الأرض الّتي تعرت للغريب، فسَلب منها كلّ شيء.

وقال أيضا:

عِنْدَمَا مَاتَتْ عروقُ الأرضِ

في عَصْرِ الجليدِ

مَاتَ فينَا كلُ عرقٍ

يَبِسَتْ أعضاؤنَا لحمًا قديدْ

عبثًا كُنَا نَصُدُ الريحَ

واللّيلُ الحزين

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 127، 128.

2: خليل حاوي: الدّيوان، ص، ص: 321، 322.

ونُدَاري رَعْشَة
مقْطُوعةَ الأنفاسِ
رعشة الموتِ الأكيدة[1]

يُبين "حاوي"، أنّ موت الأرض هو موت شخصيّ، وحياتها هو حياة للبشريّة جمعاء، وموت عروق الأرض هو موت كلّ عرق فيهم، فكما قلنا سابقا أنّ الأنثى هي سرّ الوجود، والأرض الحرّة هي الأرض الّتي لا تموت، والأرض هي الأم الّتي لن تترك أولادها، تحارب من أجلهم، من أجل غد أفضل. فبارك الشّاعر في هذه الأرض، الّتي تلد الخير، وتعطي ثمرات، كما قال:

بَارِكْ الأرضَ التِي تُعطِي رِجَالاً
أقويَاء الصّلْب نَسْلاً
يرثُونَ الأرضَ للدهرِ الأبيدِ،
بَارِكْ النسلَ العتيدَ
بَارِكْ النسلَ العتيدَ
بارِكْ النسلَ العتيدَ
يا إلهَ الخَصبِ، يا تموز، يا شمسَ الحصيدِ[2]

لن تموت الأرض؛ لأنّ النّسل لن يتوقف، وسيقاتل من أجلها؛ لأنّهم من رجال أقوياء، يرثون الأرض، ولن يتركوها للغريب، فهو يطلب من المرآة أن تغتسل، لتُظهر الحقائق الّتي خبّأها الغبار والوحل، فقال:

مرآةُ دَارِي اغْتَسِلِي
منْ هَمِّكِ المَعْقُود والغُبار
واحتَفِلِي بالحُلْوَةِ البريئةِ
كَأَنَّهَا في الصّبحِ
شَقَتْ مِنْ ضُلُوعِي

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 85.
2: المرجع نفسه، ص: 98.

نَبَتَتْ مِنْ زِنْبَقِ البِحَارِ
ما عَكْرُ الشَّلالِ فِي ضِحْكَتِهَا[1]

ينتظر الحريّة، والوحدة العربيّة، الّتي تُخلّصه من الوجع، والتّبعيّة، فهي حلوة بر يئ، أنثى لا تعرف المكر ولا الخداع، ضحكتها تقول ما لم تَقُلْه الكلمات، تتوعد لغد أفضل، إنّها الحلوة البريئة.

يُصرح "حاوي"، بأنّه سيتحدى المحن من أجل كلّ أنثى، كما قال:

أنَا في حُبِّكم، في حُبِّكنَّ
أتحدَّى محنةَ الصلبِ
أعانِي الموتَ في حبِّ الحياةِ[2]

ففي حب "حاوي" للأنثى حكايات، وتحديّات، لن يتوقف قلمه حتى يحرر الأنثى، الّتي تمثل الوجود، فلن يتوقف حتى تندلع الثّورة، وتسترجع كرامة الإنسان، فهي أنثى همّها الوحيد، تنظيف الحياة من الدّنس والظُلم، الّذي بات يهدد الإنسانيّة.

كلّ تلك التّيمات الّتي عرضناها، وغيرها من التّيمات الّتي يمكن لقارئ آخر، رصدها، هي تيمات لا تناقض بعضها، كلّها تريد للحياة أن تحيا من جديد، وأن يُبعث فيها كلّ جميل، حياة لا وجود للموت والغربة فيها، فقط شمس الحريّة، الّتي تنير الطّريق، طريق الحقّ، والصّفاء والنّقاء.

يتضح لنا في نهاية هذا الفصل التّداخل الحاصل بين مؤثرات الكتابة والتّيمات المبثوثة على مستوى الكتابات الحاويّة، فما تيمة الموت أو الاغتراب، إلاّ نتيجة لكلّ المؤثرات، (النّفسيّة، الاجتماعيّة، والفنيّة...)؛ لأنّه لا يحدث الشّعور بالموت في ظل وجود كلّ صور الحياة، ولن يطالب الإنسان بالحريّة، في ظلّ وجودها، فغياب كلّ مظاهر الحياة، دفع بالشّاعر لتوظيف كل تيمات الموت، والاغتراب، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، توظيف التّيمات المقابلة لتلك التيمات كتيمة الحرية والحياة، لتصبح القصيدة

1: خليل حاوي: الدّيوان، ص: 53.
2: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، 105.

صورة، لا نرى «فيها ملامح الرسام واختلاجات نفسه، بل ملامح منظر أو شيء معين، تتفاعل فيها الظلال والألوان والأبعاد لتثير في النفس إحساسًا معيّنًا يريد الفنان إثارته.»[1]، فبدلا من أن يذكر الشّاعر الموت، فإنّه يوظف دوالا، وصورا، ورموزا، معادلة للموت.

1: محمّد عزام: المنهج الموضوعيّ في النّقد الأدبيّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999، ص: 81.

الفَصْلُ الثَّاني

الفَصْلُ الثَّاني: آليات التّحليل السّميائيّ للخطاب الشّعريّ ومستوياته.

أوّلا: مستويات التّحليل السّميائيّ للخطاب الشّعريّ.

1/ العنوان.

2/ الغلاف.

3/ الإهداء.

ثانيًا: آليات التّحليل السّميائيّ للخطاب الشّعريّ.

1/ التّشاكل.

2/ التّناص.

3/ البياض.

4/ اللّغة.

تَمْهِيدٌ:

عَرَف النّقد الحديث والمعاصر، جملة من المناهج النّقديّة الّتي تُقارب النّصوص الإبداعيّة، والّتي اختلفت وتباينت من حيث مفاهيمها وأهدافها، ومن بين هذه المناهج المنهج السّميائيّ، هذا المنهج الّذي يضع قدما في البنويّة، وقدما في ما بعد البنويّة؛ لأنّه يشتغل على كلّ العناصر الدّاخليّة والخارجيّة، الّتي تنهض بالنّصّ الأدبيّ، والّتي تساهم في كشف كلّ البنى الخفيّة في النّص.

سنركز في هذا الفصل على مستويات وآليات التّحليل السّميائيّ للخطاب الشّعريّ، انطلاقا من المنجز النّقديّ العربيّ، وعادة ما يتصل الحديث عن المقاربات السميائيّة العربية بنظيرتها الغربيّة؛ لأنّ غالبيّة الجهود العربيّة ما هي إلا امتداد للمقاربات النقديّة الغربيّة، خاصة ما تعلّق بالجانب النّظريّ ، فالمفاهيم الّتي يستعملها النّاقد العربيّ ترجع أساساً إلى النّقاد الغرب، أمثال: "جيرار جينات"، في حديثه عن العتبات النّصيّة، و"جوليا كرستيفا" في مفهومها للّتناص، وغيرهما. ومن جهة أخرى نجد من يُحاوِلُ التّأصيل لتلك المفاهيم، ولكن يبقى ذلك مجرد إسقاطات في نظر نقّاد آخرين؛ لأنَّ الجهود العربيَّة لم ترقَ إلى حدّ النَّظرية، بقدر ما هي ممارسة لا أكثر . لكن تظهر البصمة العربيّة في الجانب التّطبيقيّ، انطلاقا من مقاربتهم للنّصّوص الأدبيّة، وفق أسلوبهم ولغتهم الخاصة، فحتى وإن تشاكلت المفاهيم، فإنّ المقاربات التّطبيقيّة تتباين وتختلف من ناقد إلى آخر، وهذا ما نسعى لإثباته، والإجابة عن السؤال الرئيسيّ، هل المقاربات النّقديّة العربيّة السّميائيّة، قمينة بالاعتماد عليها في مقارباتنا اللاّحقة لتحليل ديوان "النّاي والرّيح"، لـ"خليل حاوي"، أم أنّها مجرد مقاربات لمواكبة أحدث التّطورات الغربيّة؟. وكيف ساهمت المستويات والآليات السميائيّة في سبر أغوار الخطاب الشّعريّ؟

أوّلاً: مستويات التّحليل السّميائيّ للخطاب الشّعريّ.

سنركز في هذا العنصر على العتبات النّصيّة، الّتي تعدّ مستوى من مستويات التّحليل السّميائيّ، والّتي عرفت اهتماما كبيرا في العقود الأخيرة، حيث لم تعد مجرد هوامش كما كانت من قبل، بل أضحت مدخلا هامًا للتّحليل النّصيّ، وأضحت تتصل

به«اتّصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليّته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للدّاخل النّصّيّ، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليّته» [1]، وقد عددّها "جيرار جنيت" في كتابه "الأطرس"، بداية بالعنوان الرّئيسيّ، «العنوان الفرديّ، والعناوين الدّاخليّة، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتّمهيد، والهوامش من أسفل الصّفحة أو في النّهاية، والمقتبسات، والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتّنويه والشّكر، والشّريط، والقميص، وأنواع أخرى من العلامات الثّانوية والإشارات الكتابيّة، أو غيرها، ممّا توفّر للنص وسطا متنوعا، وقد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي»[2]. وهي بمثابة مفاتيح لولوج عالم النّصّ، حيث لا يمكن للقارئ فكّ شفرات النّصّ، إلاّ بالمرور عبر هذه العتبات. الّتي تقوم على وظيفتين، وظيفة جماليّة، ووظيفة سميائيّة. وبناءً عليه، سنسلط الضّوء على مجموعة من العتبات النّصّيّة الأكثر حضورا في النّصّوص الشّعريّة. والّتي لا يقوم النّصّ إلاّ بحضورها. حيث أنّنا سنحاول الربط بين الجانبين النّظريّ والتّطبيقيّ، فالأول يكون من خلال عرض آراء ومفاهيم النّقاد لكل عتبة، في الوقت نفسه نقوم بدراسة وتحليل بعض النماذج لنصوص موازية من أعمال ودواوين شعريّة.

1/ العنوان.

يعتبر العنوان عتبة أساسية في الشّعر الحديث، حيث لا يخلو ديوان شعريّ، ولا قصيدة من عنوان، فهو بمثابة العلامة الّتي تميزه عن غيره من النّصوص. وتُعدُّ القصيدة، أو النّصّ الشعريّ الّذي لا يحمل عنوانا، بمثابة لقيط لا نسب له؛ لأنّ النّصّ يعرف بعنوانه كما يعرف المرء بلقبه. والعنوان هو:«ما يستدل به على غيره» [3]، فهو السّمة، البارزة في أوّل صفحة لأي ديوان شعريّ، وقد جاء في لسان العرب مادة /ع ن و ن/ :«العُنوانُ والعِنوانُ سمة الكتاب. وعنونَهُ عَنونَةً وعنواناً، وعنّاهُ، كلاهما: وسَمَهُ بالعُنوان.

1: محمّد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص: 76.

2: جريس مخوّل: العتبات النصيّة والنص الموازي، الكتاب لأدونيس نمودجا، أطروحة مقدمة لنيل اللقب الثاني في الأدب العربي، جامعة حيفا، 2009، ص: 9، نقلا عن جيرار جينات: الأطرس، 1982، ص، ص: 87،88.

3: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425هـ، 2004م، ص: 633.

وقال أيضاً: والعُنْيَانُ سمةُ الكتابِ، وقد عنَّاهُ وأعْنَاهُ، وعَنْوَنْتُ الكتاب وعَلْوَنْتُهُ. قال يعقوب: وسمعت من يقول: أطِنْ وأَعِنْ أي: عَنْوِنْهُ واخْتِمْهُ. قال ابن سيده: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي: أثر» [1] وأثر السّجود خير دليل ومثال على العنوان، فأوّل ما يجذب الناظر في وجه المرء هو العلامة الّتي على جبين المصلي، مثلما ينجذب القارئ إلى العنوان الّذي على واجهة الكتاب قبل قراءة المتن النّصيّ. فيعتبر«أول مثير سميائي في النص، من حيث أنه يتمركز في أعلاه، ويبث خيوطه وإشعاعاته فيه، ويشرف عليه، كما لو أنه ثريا يضيء العتمات ويجليها، ويشير إلى شيء ما، يجعل المتلقي يتخذ العفر والتنقيب سبيلا للكشف عنه وعن ملابساته» [2]، وهو بمثابة المغنطيس الّذي يجذب القارئ لقراءة النّصّ الأكبر، باعتباره النّصّ الأصغر، حيث لا يمكن الولوج إلى عالم النّصّ، إلاّ باجتياز هذه العتبة، فهي تمثل« تمفصل حاسم في التفاعل مع النص...باعتباره سُمّا وترياقا في آن واحد: فالعنوان، عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقا محفزا لقراءة النص، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص؛ يصير سما، يفضي إلى موت النص، وعدم قراءته» [3]، إضافة إلى أنّ العلاقة بينهما لا تتوقف عند هذا الحد، بل تتعداه إلى علاقة بالغة التّعقيد، «إنّه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة» [4]، فالعلاقة بينهما علاقة تكاملية، جدلية، يمثلان وجهين لعملة واحدة، حيث لا يستطيع العنوان وحده أن يكوّن نصا متكاملا دلاليّا؛ لأنّ هناك دلالات تبقى مؤجلة في ذهن القارئ إلى أن يتم قراءة النّصّ المتن، هذا من جهة، من جهة أخرى

1: ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1119هـ، ص: 3147.

2: أحمد فرشوخ: جماليات النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية"لعبة النسيان"، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرّباط، دط، 1996، ص: 22.

3: محمد بوعزة: من النص إلى العنوان، مجلة علامات في النقد الأدبي، مج14، ع53، النادي الأدبي، جدة، رجب 1425، ص: 408.

4: علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، مجلة علامات في النّقد الأدبي، مج6، ع23، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ذو القعدة 1417، مارس 1997، ص: 101.

نص بلا عنوان، هو نص قابل للذوبان في نصوص أخرى. فالعنوان «مرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا»[1].

يمثل العنوان أُولى عتبات الدّواوين الشّعريّة، الّذي يحظى بعناية كبيرة من قبل المؤلفين، من حيث الشّكل، والبناء الفنيّ واللّغويّ له. فيُكتب بخط سميك، بارز، ملوّن بألوان لافتة للنّظر، ويتربع «فوق صفحة الغلاف الأمامي للكتاب، أو العمل، أو المؤلف، مشبعا بتسمية بارزة خطا وكتابة وتلوينا ودلالة، سواء أكانت هذه الدلالة حرفية تعيينية أم مجازية قائمة على التضمين والإيحاء» [2]، كلّها مشبعة بدلالات ظاهرة وضمنيّة غالبا. يكتشفها القارئ انطلاقا من معارف قبليّة، كدلالات الألوان، أو تكبير كلمة على حساب الأخرى، أو اختيار لفظة بدلا من غيرها..، حيث أنّ كل هذه التّكْتِيكات الفنيّة، الجماليّة، واللّغويّة، الّتي وضعها الكاتب، ليست عشوائيّة، بل تحمل في طيّاتها دلالات عميقة، بعضها يستشفه القارئ انطلاقا من قراءته للعنوان، وأخرى تبقى مؤجلة إلى حين قراءته للمتن النّصيّ. والقول بتأجيل الدلالة، ليس اعترافا منّا بعجز العنوان على كشف المعنى، بقدر ما هو إشارة إلى العلاقة التّشابكيّة الكامنة بينهما؛ لأنّ جماليّة القراءة ولذة النّصوص تكون إلّا مع العناوين الّتي تحمل أبعادا دلاليّة وتأويليّة. فهو «بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والإيديولوجية»[3].

وخير دليل على ذلك، أنّ كتابة واختيار الكاتب للعنوان لاحقة لكتابة المتن النّصيّ، فليست «القصيدة هي التي تتولد من عناوينها، إنما العنوان هو الذي يتولد منها، وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان لديه آخر الحركات» [4] فالعنوان آخر ما يكتبه الكاتب أو

1: شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح)، للشاعر عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة خيضر، بسكرة، 2000، ص: 271.

2: جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، شبكة الألوكة، ط1، 2005، ص: 13.

3: جميل حمداوي: السميوطيقا والعنونة: مجلة عالم الفكر، مجلد25، عدد03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص: 104.

4: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط1، 1985، ص: 261.

المؤلف، وأوّل ما يقرؤه القارئ، وهو عصارة لما جاء في المتن النّصيّ، بأسلوب تكثيفيّ، تفرضه طبيعة العنوان، الّذي «يختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص»[1]، لذا يستوجب على القارئ الوقوف طويلا عند العنوان، وقراءته قراءة عميقة، كاشفة لما يحمله في طياته من أبعاد لغويّة، فلسفيّة، فكريّة، وأيديولوجيّة؛ لأنّ معانيه ودلالاته ليست مطروحة على الطريق، ظاهرة لكل من يقرؤها، سهلة الإفصاح عنها. فبقدر عسر اختيار العنوان، يقابله عسر القراءة، فهو يحتاج «إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان، إذن له وظيفة الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا»[2] ؛ لأنّ كلما ذاقت العبارة اتسعت الرؤية، على حد تعبير "النّفريّ".

العنوان علامة سميائيّة تمارس التّدليل، وهي الّتي يَعْبُرُ منها القارئ إلى النّصّ، والنّصّ «إلى العالم، والعالم إلى النّصّ، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويجتاح كل منهما الآخر»[3]. فيخلق العنوان نوعا من الإرباك لدى القارئ، نتيجة ما في العنوان من« التلميح، والإيحاء، والأدلجة، والتناص، والتكنية، والمدلولية، والتعليق، والتشاكل، والشرح، والاختزال، والتكثيف، وخلق المفارقة والانزياح »[4]، وكل هذه العناصر الحاضرة في العنوان، تستدعي من القارئ التعامل معها، وتحديد دلالتها. لذا تعدّ العناوين «بمثابة رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة ومعبرة، ومشبعة برؤى للعالم »[5]. وتبقى في الوقت نفسه عصيّة عن فك شفراتها، مراوغة، زئبقيّة، صعبة الإمساك بدلالتها، كأنّها تأبى الإفصاح عن أسرارها الدّفينة والمختبئة خلفها. فيجد القارئ نفسه بصدد الإجابة عن جملة من التّساؤلات تشكلت في ذهنه لحظة تصادمه بالعنوان. ولا يستطيع هذا النّصّ المصغر الإجابة عنها بل يجب تجاوزه إلى النّصّ الأكبر.

1: شعيب حليفي: النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع ،46، مصر، 1992، ص: 83.

2: عبد الملك أشبهون: قصة اختيار العنوان في الرواية العربية، مجلة عمان، عدد ،98 أمانة عمان، الأردن،2002، ص: 55.

3: جريس مخوّل: العتبات النصيّة والنص الموازي، الكتاب لأدونيس نمودجا، ص: 63.

4: جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، شبكة الألوكة،ط2، 2016، ص: 58.

5: المرجع نفسه، ص: 57.

ويجب على كلّ كاتب تحديد جنس العمل الّذي يكتبه ما إن كان رواية، أو قصة، أو شعرا؛ لأنّ العنوان لوحده لا يعبر عن جنس العمل الأدبيّ، ليَكتُبُه تحت العنوان الرّئيسيّ أو الخارجيّ، وهو ما يسميه النّقاد بالعنوان التّعيينيّ، أو العنوان التّجنيسيّ؛ أي يحدد جنس النّصّ، فيدرك القارئ أنّه بصدد اختيار أو قراءة فن من الفنون الأدبيّة دون غيره، قبل الخوض في غمار النّصّ. فهو نظام رسميّ «يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل»[1] فللمؤشر الجنسيّ وظيفة واحدة لا غير وهي وظيفة إخبار القارئ بجنس العمل، ما إن كان شعراً، أو قصة، أو رواية، أو غير ذلك.

اهتم النّقاد الغرب بالعنوان كعتبة رئيسيّة لدخول النّصّ، فعلى غرار جيرار جنيت (G.GENETTE)، نجد هنري متران (H.METTERAND)، ولوسيان كولدمان (L.GOLDMANN)، وشارل كريفل (CH.GRIVEL)، وروجر روفر (ROGER ROFER)، وليوهويك (LEO.HOEK)، وغيرهم، وقد تحدث "جيرار جينات" عن العتبات، وألف كتابا أسماه "ceuil". ونحن بدورنا سننطلق من هذا الكتاب لتحديد وظائف العنوان.

يقول "جيرار جينات" أنّ للعنوان، ثلاث وظائف، ويبين أنّ: « الوظائف الثلاث المذكورة (تعيين، ذكر المحتوى، إغراء الجمهور)، ليست بالضرورة حاضرة جميعا في كل حالة»[2]، يُمكن للعنوان أن يحمل وظيفة واحدة، أو وظيفتين، أو كلّ الوظائف. فطبيعة العنوان هي الّتي تفرض الوظيفة المناسبة لها. والوظيفة الأولى هي وظيفة إلزاميّة، أما الوظيفة الثانية والثالثة فهما اختياريتين.

1: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1429هـ، 2008م، ص: 89.

2: Gérard Genette: seuils, Éditions du seuil, paris, 1987, p: 80.

«Les trois fonction indiquées(désignation, indication du contenu, séduction du public) ne sont pas né sont nécessairement toute présentes à la fois»

والوظيفة التّعيينيّة أو التّعريفيّة كما يسميها البعض، هي الّتي «تعين اسم الكتاب وتعرّف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس».[1]؛ أي أنّها وظيفة تسمويّة تمنح العمل الأدبيّ اسما يميّزه عن باقي الأعمال الإبداعيّة الأخرى، وهي «الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى».[2]

الوظيفة الإيحائيّة، هي الوظيفة الّتي تُثير إشكاليّة أو حيرة في ذهن القارئ، كقولهم "الثّلج أسود"، فهو عنوان إيحائيّ يولد المعنى «في ذهن القارئ أكثر من قيامه على توضيحه، فليست غايته البيان والتبيين وإنما توليد المعنى في رحم النّصّ»[3].

يحمل عنوان "نبي بلا معجزات" للشاعر "فاروق جويدة"، وظيفة ايحائية لمفارقته الواقع؛ لأنّ المعروف أنّ النّبيّ بمعجزاته، ولا وجود لنبيّ بلا معجزة، فـقارئ هذا العنوان سيتساءل، كيف لوجود نبيّ من غير معجزة؟ ماذا يريد النّصّ قوله، أو ماذا يخفي العنوان عن القارئ؟، وبعد أن يقرأ القارئ النّصّ يجد أن الكاتب لا يتحدث عن أيّ نبي من الأنبياء التّي نعرفها، بل يتحدث عن نفسه؛ لأنّه يكشف في الأخير ويقول: أدركت بعد فوات الأوان...أنّي نبيّ بلا معجزات، فيتولد المعنى ههنا في رحم النّصّ.

أمّا الوظيفة الإغرائيّة، فالواضح من خلال الرّؤى النّقديّة لكثير من النّقاد والدّارسين، أنّها وظيفة غير مستحبة، في نظرهم والأفضل والأجدر الابتعاد عن مثل هذه العناوين؛ لأنّها في أغلب الأوقات تخدع القارئ، لاقتنائها فحسب، ما أن يقرأ المحتوى، أو المتن النّصّي، ينصدم بالهوة الكبيرة بين العنوان والنّصّ. فكما يرى أغلب النّقاد أنّ مثل هذه العناوين هي بمثابة سمسار للكتاب. فعلى الكتّاب الابتعاد عن «التأنق المفضوح في عناوينهم على

1: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص: 86.

2: المرجع نفسه، ص: 86.

3: محمود الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص: 120.

حساب معنى النص ومضمونه قصد تحقيق أكبر المبيعات، فالقارئ لم يعد مغفلا كما كان يعتقد»[1]، فمثل هذه العناوين، هي بمثابة كمين يُطيح بالقارئ لشراء هذا الكتاب.

لكن متى لا يعاب على مثل هذه العناوين ذات الوظيفة الإغرائيّة؟، الجواب من وجهة نظرنا هو، في حالة ما إذا كان محتوى الكتاب، ذا قيمة من حيث المضمون؛ أي أنّ هدف الكاتب ليس ماديّا فحسب، بل هدفه استفزاز القارئ، لقراءة هذا الكتاب ومقاربته، كما تختلف الغاية من ذلك الاستفزاز، قد تكون للدّعاية، أو من أجل مماطلة المعنى، كما يمكن أن تكون غايته الوصول إلى التّعدد الدّلاليّ، والقراءات بانفتاح النّصّ، فتكون العناوين في هذه الحالة ذات أبعاد دلاليّة وتأويليّة.

يحمل العنوان في داخله دلالات ورموز يستشفها القارئ بعد قراءة عميقة كاشفة، فالعنوان بمثابة نصّ مكثّف، يحاول المؤلف «أن يثبت فيه قصده برمته، أي إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة»[2]، إلاّ بقراءة النّص المتن. والعنوان «تيمة تعقد صلة تأويلية بين العنوان والعمل بكيفية تنعكس على طريقة قراءته من قبل الجمهور. إن التعليق على العنوان هو أيضا سياث تحليلي يستحضر بعض خلفيات العمل وظروف تحريره.»[3].

2/ صورة الغلاف.

يمثل الغلاف الصّفحة والواجهة الأولى للدّيوان، الّذي يضم علامات سميائيّة عديدة ومتنوعة، على غرار العنوان. وباعتبار هذه العلامات عتبات نصيّة أيضا، يتم الحديث عن كل واحدة منها على حدة، وبناء عليه سنحاول الحديث والتّركيز على الغلاف كعلامة لوحده؛ أي كيف اختار المؤلف غلاف الدّيوان، وما الدوافع الّتي دفعت به لاختيار صورة دون غيرها، وكيف ساهم هذا الغلاف في دعم بنيّة النّصّ المتن ودلالته؟، ومما لا

1: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص: 89.

2: جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص: 109.

3: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص: 55.

شكّ فيه أن هناك علاقة كبيرة بين الغلاف، والنّصّ المتن من جهة، ومن جهة أخرى بين العنوان سواء أكان العنوان الرئيسيّ، أو العناوين الدّاخليّة داخل الدّيوان. فيحمل في طياته دلالات ومعاني عميقة لها علاقة بالمتن /النّصّ الشّعريّ، فليس هناك أيّ انفصال بينهما، بل يشكلان علاقة تكامليّة، لا «امبراطورية مستقلة، أي عالما منغلقا لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى»[1].

وهذا ما ستكشفه لنا النماذج المختارة. على أن يبقى الحديث الأوسع والأعمق عن العتبات النّصيّة وعلاقتها بالنصوص الشّعريّة إلى حين دراستنا التطبيقيّة في الفصول اللاحقة، مع الديوان المختار "الناي والريح" لخليل حاوي، الّذي يمثل موضوع اشتغالنا في هذه الأطروحة.

تتوزع العلامات اللّغويّة الموضوعة على الغلاف بطريقة مميّزة؛ أي أنّ ترتيب هذه الإشارات أو العلامات تختلف من غلاف، إلى آخر، وهذا يساهم بشكل كبير في جماليّة الغلاف الخارجيّ، من جهة، ومن جهة أخرى في تشكيل الدّلالة. فيجب علينا كنقاد أن نؤمن بأنّ هذه التّوزيعات لهذه الإشارات ليست اعتباطيّة –حتى وإن كانت كذلك–، لنتمكن من قراءتها قراءة سميائيّة وتأويليّة في الآن نفسه.

والحديث عن الغلاف هو حديث عن واجهتين، أماميّة وخلفيّة. وعموما يُكتب على الواجهة الأماميّة للغلاف: اسم المؤلِف، والمؤلَف (العنوان الأصليّ والفرعيّ)، نوع العمل الأدبيّ (جنسه)، الصّورة أو الرّسومات الّتي توضع على الواجهة والّتي لها علاقة بالعناوين والنّصّ المتن. سنة النّشر ودار النّشر (أحيانا تكتب على الواجهة الأمامية، وأحيانا أخرى تكتب على الواجهة الخلفيّة).

1: محمد غرافي: قراءة في السيمولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، مج31، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص: 222.

ونجد على مستوى الواجهة الخلفيّة، صورة المؤلِف، ملخص لسيرته الذّاتيّة، وأعماله السابقة النّشر، ثمن المؤلَف (المطبوع)، وكما أشرنا سابقا سنة النّشر ودار النّشر.

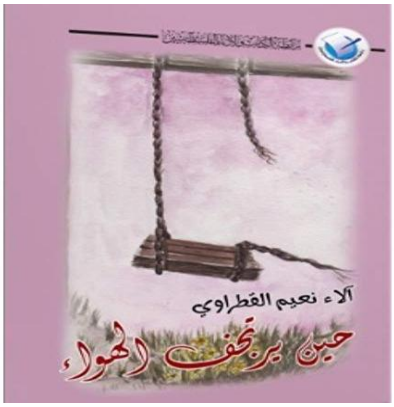
يعدّ الغلاف علامة سميائيّة، غير لغويّة، فهو لغة بصريّة، «بالغة التركيب، كما أنها لغة تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلىأخرى؛ لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل– الخط، اللون، الظل، الملامح، والاتساق البصري، والتنوع؛ لتضعها في سلم القراءة، وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك عبر تحريك وإعمال العقل ومهاراته»[1]، فيتضح لنا أنّ قارئ الغلاف، هو قارئ لخطاب صوريّ، أو مرئيّ، باعتبار الغلاف صورة، «وهذا يعنى أن الغلاف الخارجي للعمل يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية ومن تم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف وتشكيله وتبئيره»[2].

يمكننا الاستعانة بأي غلاف لأيّ ديوان شعريّ وقراءته، وعلى سبيل المثال، اخترنا واجهة ديوان، "حين يرتجف الهواء" للشاعرة الفلسطينيّة "آلاء نعيم القطراوي"، كما هو مبيّن في الصورة أدناه، الّتي تظهر فيها أرجوحة على وشك السّقوط، فقد«مثلت الأرجوحة عنصرها المركزي، وهى أرجوحة بدائية، مبتور أحد حبائلها، معلقة في عمود خشبي بدون قوائم مثبته في الأرض، فيها قاعدة خشبية معلقة بحبلين، وتميل في لونها إلى اللون البني»[3]، إضافة إلى الألوان المختارة الّتي تكشف عن جوٍّ كئيب، جوّ يسوده الضّباب والرّياح، جوّ قتل وحطّم كلّ شيء، سلب الألوان الجميلة من الطّبيعة، كلون العشب الّذي يظهر عليه الاصفرار، والذبول، فكل هذه الرّموز تبشر بحياة قاسيّة.

1: محمد إسماعيل حسونة: النّصّ الموازي وعالم النص، دراسة سميائيّة، مجلة جامعة الأقصى، م9، ع2، 26 يونيو 2015، ص: 12.

2: المرجع نفسه، ص: 12.

3: نفسه، ص: 12.



(صورة رقم (1): غلاف ديوان حين يرتجف الهواء)

يمكن القول أنّ تحطم الأرجوحة سببه ارتجاف الهواء، الّذي اختارته الشّاعرة كعنوان لديوانها "حين يرتجف الهواء"، فالعلاقة بين فعل الارتجاف والأرجوحة، تفسره دلالة الفعل؛ لأنّ المقصود بالارتجاف هو الارتعاد والاضطراب الشّديد، الّذي يُفقد المرء السّيطرة، فيكاد يُسقط كلّ شيء، حاله حال الأرجوحة الّتي على وشك السّقوط، بسبب الارتجاف الّذي أصابها. وبذلك يمكننا تأكيد العلاقة الكامنة بين الغلاف والعنوان، أو بين كل الأيقونات المتواجدة على مستوى هذا الغلاف الّذي يأخذ أبعادا دلاليّة متعددة.

3/ الإهداء:

يُعتبر الإهداء الجسر الرابط بين المؤلِف (الكاتب) والمؤلَف (النّصّ /المتن الشّعريّ)، فلا نعتقد ولا نؤمن بغياب العلاقة بين الإهداء والنّصّ، كما يعتقد البعض، بل بقراءة عميقة لكلمات الإهداء وللمتن الشّعريّ، نستشف الخيوط الرابطة بينهما، فلا يخلو نص من إهداء لمن يريد الكاتب أن يُهديَ له كلماته. فليس الإهداء «في نصوصنا الشعرية والسردية العربية المعاصرة، تحشية زائدة ومجانية، بل لها وظائف عدة /.../، وللإهداء علاقة وطيدة بالنص الإبداعي التخييلي، وخاصة الشعري منه، حيث يلخصه، ويوضحه، ويشرح علاماته، ويوضح دلالاته، ويلمح إلى سياقه النصي والذهني والخارجي. »[1]، هذا يدفعنا إلى القول أنّ التّعامل مع نص الإهداء لا يختلف على تعاملنا مع النّصّ المتن، وهذا ما أشار إليه النّاقد "جميل حمدواي" أيضا، إذ يُحلل الإهداء على مستوى البنية من

1: جميل حمداوي: شعرية الإهداء، شبكة الألوكة، ط1، 2016، ص: 21.

حيث جوانب عدة، بداية بالجانب الصّوتيّ كدراسة السّجع والتّنغيم، أو تماثل الأصوات...، والجانب الصّرفيّ، الّذي يدرس بنية الكلمات والمقاطع. إضافة إلى دراسة الصّور البلاغيّة تقريرا وتضمينا ومن حيث دلالاته. ودراسة طبيعة تركيب الجمل بسيطة أو مركبة، فعليّة أو اسمية، أو شرطيّة...، وهذا ما يسمى بالجانب التّركيبيّ. فيحلل الإهداء كخطاب مستقل بنفسه، من جهة، ومن جهة أخرى في علاقته بالنّصّ المتن؛ لأنّ بعض الإهداءات تستفز القارئ لقراءة النّصّ، حتى يتمكن من الإجابة عن تساؤلاته.

يظهر أنّ الإهداء في العصر الحديث والمعاصر، كلام مكتوب من طرف كاتب أو مرسل أو مبدع، إلى مرسل إليه، أو إلى شخصيّة ما، يحدّدها نصّ الإهداء ويكشف عنها؛ ذلك لغموضها وصعوبة معرفتها في بعض نصوص الإهداء، الّتي تجعل من المرسل إليه، غير ظاهر، بل يفهمه القارئ انطلاقا من قراءته وتحليله لدوال الإهداء. ومن ثم، يعدُّ الإهداء «بمثابة كتابة رقيقة، قد تكون نثرية أو شاعرية، تقريرية أو إيحائية، توجه إلى المهدى إليه الذي قد يكون فردا معروفا، أو مجهولا، أو جماعة معينة أو غير معينة»[1]. فهو تقدير، أو عرفان، يوجهه الكاتب إلى شخصية فرديّة أو جماعيّة، واقعيّة أو افتراضية.

يمثل الإهداء رسالة من المهدي إلى المهدى إليه، ويكون غالبا المهدي هو الكاتب ذاته، على خلاف المهدى إليه الّذي يختلف من إهداء إلى آخر، إمّا أن يكون خاصا؛ أي لأحد الأقارب أو لفرد من الأسرة أو العائلة. وإمّا أن يكون عاما؛ أي«يتحدد في العلاقات العامة الّتي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية، أو منظمات إنسانية، أو أحزاب سياسية، أو لرموز وطنية وقيم حضارية.»[2]

1: جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ص: 9.

2: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص: 97.

أو يكون الإهداء ذاتيّا؛ أي يكتب الكاتب لذاته الكاتبة، كما قام به « "جويس" في أول أعماله (Une brillante carriér)، أين صدر إهداءه بقوله: إلى خالص روحي، اهدي أول أعمال حياتي»[1].

لا يخلو مفهوم أيّ ناقد، للإهداء، عن كونه عتبة رئيسيّة مؤثرة في القارئ؛ لأنّ اختيار الكاتب لشخص ما دون سواه، أو مؤسسة دون غيرها مثلا، هو في حدّ ذاته إثارة لتساؤل واضح فحواه، ما الدافع الّذي دفع بالكاتب أن يُهديَ كلماته هذه لمهدى إليه بذاته دون غيره؟، فما من قارئ لإهداء إلاّ وطرح هذا التّساؤل، ليجد إجابته بين ثنايا النّصّ؛ لأنّ الكاتب أو المهدي لا يُهدي كلماته جزافا أو اعتباطا لمن مرّ على ذاكرته في ذلك الوقت، بل يُهدي كلماته لمن له علاقة بالنّصّ المبدع، وهذا ما يلاحظه القارئ، وجود صلة ترابطيّة بين الإهداء والنّصّ المبدع. فلن نجد هوة بينهما، فإذا كان النّصّ يتحدث عن حرمان وألم عاشته مجتمعات أو فئة معيّنة، فسيكون الإهداء موجها لشخص أو مجموعة عانت أو تعاني الأمر نفسه أو ما يشبهه. أو سيكون الإهداء للفئة ذاتها الّتي تحدث عنها في النّصّ. وخير دليل لإثبات وجود صلة بينهما؛ كتابة الإهداء تكون لاحقة لكتابة النّصّ، شأنها شأن العنوان، فلا يبدأ الكاتب بكتابة الإهداء، بل يكتب النّصّ، ليعرف لمن سيهديه. فيجب أن نعرف أنّه ليس من السّهل كتابة إهداء لنّصّ إبداعيّ شعريّ أو نثريّ؛ لأنّ قراءة النّصّ مرهون بمدى قوّة عبارات الإهداء، ووقعها على نفس القارئ، «ولهذا الاعتبار، يتصدر الإهداء النصوص، سواء أكانت سردية أم شعرية أم درامية، باعتباره أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص »[2]. فيفتح باب القراءة والتّأويل، وقوفا عند محطاته الأربع: البنية، الدّلالة، الوظيفة، والقراءة الأفقية والعموديّة ، كما حدّدها النّاقد "جميل حمداوي"، ويمدّنا الإهداءُ «بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامي ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو –إن صحت المشابهة

1: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص: 98.

2: جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، ص: 94.

بمثابة الرأس للجسد– والأساس الذي تبنى عليه» [1]، باعتباره علامة لغويّة، تحتاج إلى قراءة سميائيّة للوصول إلى مكامن النّصّ الأدبيّ، فهو الّذي يمدّها بالحياة الحقيقيّة، والروح المتحركة، والمعنى النّابض، على حد تعبير النّاقد "جميل حمداوي".

ويجب علينا أنْ نُوَضح أنّ الإهداء المقصود هنا، ليس الإهداء الّذي يكتبه أو يوقعه الكاتب أثناء بيعه للكتاب، بل ما يدون على صفحة المؤلَف في ورقة يخصصها الكاتب للإهداء فقط. والّذي يقوم على وظيفتين اثنتين هما: الوظيفة الدلالية، والوظيفة التّداوليّة، فالأولى هي «الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله» [2]، أمّا الوظيفة الثانية فهي تداوليّة، وهي «وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه» [3]، ولا تتحقق الأولى إلاّ إذا تحققت الثانيّة؛ لأنّ معرفة الوظيفة التّداوليّة، هو معرفة لكل أطراف الخطاب من جهة، ومن جهة أخرى معرفة لكلّ الظّروف الخارجيّة المحيطة بنصّ الإهداء، والّتي دفعت به للخروج. فالإحاطة وفهم الوظيفة التّداوليّة هو مؤشر على معرفة وفهم الوظيفة الدلاليّة، ذلك أنّ الوظيفة الدّلاليّة متضمنة في الوظيفة التّداوليّة. والفائدة «الفنية لهذه الإهداءات أو النصوص المصاحبة تتمثل في محاولتها بلورة فكرة الشاعر وإشارته إلى محور آرائه ومنبع عواطفه وفي ذلك ما قد يساعد دارس الأدب وناقده ومؤرخه في قراءة النص وتأويله من خلال عتباته»[4]

بعد العرض النَّظريّ السَّابق لا بأس بِعَرْضِ طائِفَةٍ من الإهداءاتِ المُختلفةِ؛ بُغية بيان جملة من المسائل المُتَّصلة بأنماطها ووظائفها. وقد دبج "بختي ضيف الله" كتاب: "ما لم تقله الفراشة" بالإهداء الآتي:

1: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص: 72.

2: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص: 99.

3: المرجع نفسه، ص: 99.

4: محمد إسماعيل حسونة: النّصّ الموازي وعالم النص، دراسة سميائيّة، ص: 16.

إلى الّتي نَقَضَتْ غَزلَها...

من بعدِ قوّة..

-عُودي إلى غَزلك..

..من جَدِيد..[1]

وظف الشّاعر دوالاً مفتاحيّة، تُمكِّنُ القراءةُ المتبصِّرة والمتأنيَّةُ القارئ من فكِّ شفرة الإهداء. الذي توجَّه به إلى "نقضت غزلها"، وهي ليست امرأةٌ بعينها، وإنَّما جاءت على سبيل التَّمثيل، وذلك م ا يُفهم من القرآن الكريم، لقوله تعالى:﴿ **وَلَا تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِن بَعْدِ قُوَّةٍ أَنكَاثًا تَتَّخِذُونَ أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ أَن تَكُونَ أُمَّةٌ هِيَ أَرْبَىٰ مِنْ أُمَّةٍ إِنَّمَا يَبْلُوكُمُ اللَّهُ بِهِ وَلَيُبَيِّنَنَّ لَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ** ﴾[سورة النّحل، الآية: 92]، هذه المرأة الّتي كانت تنقُض غزلها من بعد إبرامه. والواضح أنّ الشّاعر لا يتحدث عن هذه المرأة، بل عن كلّ امرأة حالها كحال من نقضت غزلها بعد إبرامه، فهو نداء لكل امرأة تركت طريقها الصحيح، الّذي تراه غير ذلك، أن تعود إليه. والملاحظ وجود علاقة بين العتبات النّصيّة؛ أي بين العنوان، الغلاف، الإهداء، والنّصّ المتن أيضا.

إضافة إلى هذه العتبات النّصيّة، السّابقة الذّكر، نجد العديد من العتبات الأخرى، الّتي تظهر على مستوى كلّ ديوان شعريّ، وحتى لا نطيل الحديث، وهذا سيأخذ منا صفحات كثيرة، وطبيعة البحث لا تسمح لنا بالوقوف عند كلّ واحدة على حدة والتفصيل فيها، سنذكر ما تبقى من العتبات إجمالا لا تفصيلا.

نجد في الصّفحات الأولى من الدّواوين الشّعريّة، كلمة النّاشر، وعادة لا تتجاوز الصّفحتين، تضمّ ملخصا لعمله المقدّم، وهذا سيساعد القارئ حتما على معرفة محتوى هذا العمل.

إضافة إلى ما يُكتب في آخر الدّيوان على الغلاف الخارجيّ من الخلف، وفي أغلب الأحيان يكون عبارة عن سيرة ذاتيّة للكاتب. إلى جانب تاريخ نشر القصيدة، والّذي يُعتبر

1: بختي ضيف الله: ما لم تقله الفراشة، مؤسسة شمس للنّشر، ألمانيا، دط، ص: 4.

مهما من وجهة نظر القارئ؛ لأنّه يفتح له باب التّأويل، بربطه بالواقع الخارجيّ للنّص. كأن تكتب القصيدة في السّنة ذاتها الّتي وقع فيها ما يسمّى بالرّبيع العربيّ.

يجب علينا أن لا ننسى علامات التّرقيم، الّتي أصبحت «تمثل بالنسبة إلى قارئ الخط حقل مشاهدة فذ، إذ هي على ضآلتها حجما يعتبر تحليلها في غاية الثراء من حيث المعلومات التي توفرها عن اللاشعور»[1]، وقد لاحظنا في العديد من الدّواوين الشّعريّة هذه العلامة، غير اللّغويّة، وهذا ما لاحظناه في نصّ الإهداء السّابق الذكر، تلك النّقط المتتاليّة، الّتي تريد أن تقول للقارئ لك حريّة القراءة والتّأويل، كأنّ الكاتب مزال يريد البوح عمّا في نفسه، إلاّ أنّه اكتفى بتلك الكلمات وتلك النّقط.

حاولنا عرض أغلب العتبات النّصيّة، الّتي يجدها القارئ أثناء قراءته للدّيوان الشّعريّ، وحاولنا أيضا تقديم بعض الأمثلة التّطبيقيّة، لتوضيحها أكثر، مع تأجيل العمل التّطبيقيّ المعمق إلى الفصل التطبيقيّ، حيث سنعمل على رصد كلّ هذه العتبات في ديوان "النّاي والريح" للشّاعر "خليل حاوي".

وبناء عليه، إنّ حضور كل هذه العلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة الّتي تظهر بداية بالغلاف الخارجيّ للديوان أو النّصوص الشّعريّة، والبياضات، والصّور المصاحبة أحيانا للنّصّوص في المتن، تمتلك قيمة إشاريّة. فكل« النصوص والعلامات والأشياء والأشكال اللغوية وغير اللغوية، إلا وتتضمن معنى ما أو معاني ما، قد تبوح بها وقد تسكت عنها»[2].

توجد عتبات ثابتة، وأخرى متغيرة، –على حد تعبير "جميل حمداوي"–، فالثابتة كالعنوان، أو الغلاف الخارجيّ، فلا نصّ دون عنوان، ولا عنوان دون غلاف يُكتب عليه.

1: عبد الستار محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مجلد26، عدد 02، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1997، ص: 304.

2: إدريس جبري: في سيمياء الشخصية والجسد، قراءة في أعمال سعيد بنكراد، ضمن مجلة فكر ونقد، السنة السادسة، ع 58، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2004، ص: 13.

والعلامات المتغيّرة، كالسيرة الذّاتية للكاتب، وغيرها. فللكاتب الحريّة في ذلك، لذا يُنظر إلى «حضورها أو غيابها كأيقون على الانفتاح والتحرر أو العكس، أو كأيقون على الانضباط والالتزام بإلزامات المواضعات التخاطبية»[1].

كثر الحديث عن العتبات النّصيّة، فإن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على قيمة هذا الشّيء وأهميته، وأعادت الدّراسات الحديثة الاعتبار لكل العتبات النّصيّة التي تشكل ما يسمى بالنص الموازي. فلا يمكن للقارئ تجاوزها، بل لا بُدّ له الوقوف عندها،«ومساءلتها بشكل عميق ودقيق قصد تحديد بنياتها، واستقراء دلالاتها، ورصد أبعادها الوظيفية. لأن الشكل مهما كان عتبة، أو تعبيرا، أو صياغة، أو مادة مطبعية، يحمل دلالات معينة، يقصدها المبدع أو لا يقصدها. وتؤخذ هذه الدلالات الشكلية بعين الاعتبار في قراءة النص الإبداعي وتأويله تشريحا وتركيبا.»[2]، فما كان هامشا في زمن مضى، أصبح مركزا مع الزّمن الحديث، والمعاصر. ومنحت له فرصةَ القراءة والتّأويل. مثله مثل بقيّة النّصوص.

ولا تُعتبر هذه العتبات عنصرا زائد كما يعتقد البعض من الباحثين والدّارسين، بل تُعتبرُ عنصرا ضروريّا في بناء النّصّ، وتشكيل الدّلالة، فمن الضّروريّ «دراسة العتبات، وتفكيك المصاحبات المناصية، واستكشاف الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل»[3]. ومن هنا يكون القارئ قد ألمَّ بكل ما يحيط بالنصّ المتن، لينتقل إلى المرحلة الثَّانية وهي قراءة الدّاخل، ليصل بعدها إلى ربط الدّاخل بالخارج. ويدرك حينئذ العلاقة التَّشابكية بينهما.

1: محمد الماكري: الشكل والخطاب، نحو تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص: 240.

2: جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ص: 8.

3: جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، ص: 94.

ثانيًا: آليات التّحليل السّميائيّ للخطاب الشّعريّ.

يُقارب النّاقد أو القارئ النّصّ الشعريّ من جهتين اثنتين، فيحاول أوّلا رصد بنيته التي تشكّل مجموع أجزائه والّتي أطلقنا عليها مستويات التّحليل السّميائيّ وقد سبق الإشارة إليها والحديث عنها. ولا يكفي الرصد أو اكتشاف المستويات البانية للنص في تحليله وسبر أغواره، ولذلك يحتاج إلى أدواتٍ أو ما نسمّيها بآليات التّحليل. وهنا يصعب التَّوافُقُ على آليات بعينها بين النُّقاد، وحتى وإن وظَّف بعضهم الآلية نفسها إلاَّ أنَّهم يفترقون بعد ذلك في الطريقة المتغيرة من ناقد إلى آخر؛ فلكل ناقد طريقته في التّحليل السّميائيّ . وهذا هو الرّهان الّذي يرفعه الفصل؛ أي محاولة استخلاص آليات ومستويات فاعلة تُمكِّننا من مقاربة أعمال "خليل حاوي".

ولعلَّ من أبرز آليات التَّحليل السيميائي للخطاب الشّعري في النقد العربي آلية التّشاكل، والتي وظِّفت لدى أكثر من ناقد عربي، على غرار "محمد مفتاح" و"عبد الملك مرتاض"، و"فاضل ثامر" وغيرهم.

1/ التّشاكل.

يُعتبر مصطلح التَّشاكل من أهم المفاهيم التي اعتمدها النُّقاد العرب في التحليل السيميائي، وهو وليد التّربة الغربيّة، على غرار عدد من المصطلحات النّقديّة الأخرى. فقد استلهم كُلاًّ من "عبد الملك مرتاض"، و"محمّد مفتاح" هذا المصطلح من النَّقد الغربيّ، واشتغلا عليه، ووظفاه في تحليلهما للنّصوص الشّعريّة. واتخذ كلّ ناقد منهما طريقه في قراءته للخطاب الشِّعري.

يقصد بالتشاكل عموما، التّشابه أو التماثل الّذي يحصل بين وحدات لغويّة. ويُعرّف النّاقد "عبد الملك مرتاض" التّشاكل بأنّه «تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية إما بتكرار أو بالتماثل، أو بالتعارض سطحا أو عمقا، وسلباً وإيجابياً»[1]. سواء كانت هذه

1: عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 43.

الوحدات معجميّة، أو صرفيّة، أو صوتيّة، أو معنويّة، أو تركيبيّة. وينطوي التّشاكل على مجموعة من الآليات الإجرائية القائمة بذاتها داخل إطار التشاكل ومنها التّحليل المقوماتي، والتّحليل الاستعاري، وتشاكل التّعبير وتشاكل المعنى...

يُبيّن النّاقد "محمد مفتاح" أنّ وجود التّشاكل يستدعي نقيضه التّباين؛ أي أنهما متلازمتان. ويؤكد على أنّ التّشاكل «لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة ومعنى هذا أنه ينتج عن تباين، فالتشاكل والتباين إذن لا يمكن فصل أحدهما على الآخر»[1].

قارب النّاقد "عبد المالك مرتاض"، قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي" للشّاعر "بدر شاكر السّياب" من منظور تشاكليّ، وقد قسّم القصيدة إلى لوحات شعريّة –كما يسميها النّاقد– وكلّ لوحة شعريّة تضمّ وحدات شعريّة، منطلقا منها في دراسة مواطن التّشاكل والتّباين.

فيظهر التّشاكل بين الجمل الخبريّة في اللّوحة الشّعرية الأولى:

الوحدة الأولى: وَأَذْكُرُ مِنْ شِتَاءِ القَرْيَةِ النَّضَاحِ فِيهِ النُّور.

الوحدة الثّالثة: تَسَرَبَ مِنْ ثُقُوبِ المعْزَفِ اِرْتَعَشَتْ لَه الظلم.

وجزء من الوحدة الثّانية: مِنْ خَلَلِ السَّحَابِ.

وجزء من الوحدة الرّابعة: وَقَدْ غَنَّى صَبَاحاً..طِفْلاً كُنْتُ أَبْتَسِمُ.

يبدأ النّاقد من اللّوحة الشّعرية الأولى، مبيّناً وجود تشاكل بين الوحدة الشّعريّة الأولى والثّالثة والرّابعة على مستوى الأسلوب الخبريّ، موضحاً أنّ جزءا من الوحدة الثّانية والوحدة الرابعة يندرجان في السّياق الإنشائيّ، فكلّها«في سياق الخبر؛ من حيث يجري جزء من الوحدة الشّعرية الثانية في سياق الإنشاء. كما تجري الوحدة الثّالثة كلها في سياق الخبر، بينما يجري جزء من الوحدة الشّعرية الرابعة في سياق الخبر أيضاً وجزء آخر في

1: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيّة التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992، ص: 21.

سياق الإنشاء» [1]. فالتّشاكل الحاصل ههنا هو تشاكل بين الوحدات التّركيبيّة. وهذا التّشاكل خلق بدوره تباينًا على مستوى الأسلوبين "الخبري والإنشائيّ".

وكما يذكر الشّاعر تبايناً للفظتين وردتا في اللّوحة الشّعريّة الأولى أيضاً. فقد أُختتمت الوحدة الشّعريّة الأولى الخبريّة «بمقوم "النّور"، والوحدة الشّعرية الثالثة الخبريّة. اختتمت بمقوّم "الظلم" ... يوجد تباين ينصّ على اختلاف معنيي النّور و الظّلام» [2]. كما هو مبيّن في الوحدات الشّعريّة، والمعروف بيننا أنّه لا يستقيم ظهور أو وجود النّور والظّلام معا فمن غير المعقول أن يظهرا في الوقت نفسه، فوجود النّور يستدعي غياب الظلام، والعكس صحيح، وجود الظلام، إعلان عن غياب النّور.

ويبين لنا الشّاعر نوعا آخر من أنواع التّشاكل، وهو التّشاكل المعنويّ، الّذي حدده في لفظتين من الوحدة الشّعريّة الرّابعة. وهما "غنّى" و"صباحا"، فيقول بأنّ «الغناء في مألوف العادة، شيء جميل؛ لأنّه نتاج صوت نديّ رخيّ، رطيب رخيم؛ فهو أرقى الأصوات المتبادلة ... والصباح يكون أجمل الأوقات عادة، من النّهار؛ وقد شهد بذلك واصفوا الجمال ومتحسسوه ومتذوّقوه» [3]، فيظهر التّشاكل من خلال الجمال الموجود في لفظة "غَنَّى"، والموجود أيضاً في الصّباح فكأنّ «الصّباح هو فتوّة النهار، وشبابه، وعنفوانه. ففي جمال الزّمان، وجمال الصوت المنبعث من المكان. تشاكل متراكب يتجسد في أن الصّباح وما في مدلوله من زمان، استكمل زمن الغناء؛ وفي أن زمن الغناء جميل؛ كما أن زمن الصّباح جميل. ثم، في أنّ الغناء انتشار جميل للصوت، والصباح انتشار جميل للنّور» [4].

فتشاكل كلاسيم: الصّباح، مع كلاسيم: الغناء، أساسه وجود سيمات مشتركة بينهما. استطعنا الاهتداء إليها بقراءتنا بتحليل "مرتاض":

1: عبد المالك مرتاض: التّحليل السميائيّ للخطاب الشّعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص: 34.

2: المرجع نفسه، ص: 34.

3: نفسه، ص: 38.

4: نفسه، ص: 39.

الصّباح: طبيعي+فتوّة+نديّ+جمال+طيب.

الغناء: انساني+ندي+طيب.

وبناء على المقوّمات المعنويّة المشتركة بين الصّباح، والغناء يدلل "مرتاض" على تشاكلهما. ويذكر النّاقد صورا متنوعة لأشكال التّشاكل المبثوثة على مستوى القصيدة. كالتّشاكل الإيقاعيّ بين المقوّمين "يصيدون" و"ينتظرون" فـ«مقوم"يصيدون" يتشاكل، إيقاعيّا، مع مقوّم:"ينتظرون"»[1]، إضافة إلى التّشاكل النّحويّ، تمثله ضمائر الغائب، حيث يقوم«تشاكل نحويّ –آخر– على اصطناع ضمائر الغيبة في اللوحة الشّعريّة: يصيدون، سيسيل، وأرعدت، فرنّ، ارتعشت»[2].

وكلما تحدّث عن شكل من أشكال التّشاكل إلاّ وذكر شكلا للتّباين، والتّركيز على فكرة التّباين يمكن عدّه خبرة خاصة بطريقة "مرتاض" في التّحليل. فكانت ظاهرة التّشاكل والتّباين، مبثوثة على طول القصيدة . وقد حاول النّاقد الإحاطة بكل مظاهر التّشاكل والتّباين إذ أنّه لا يسعنا الحديث أو تقديم كلّ هذه المظاهر فالمهم هو معرفة كيف قارب النّاقد "عبد المالك مرتاض" سميائيّا النّصّ الشّعريّ.

والمتأمل في تحليل "مرتاض" للنّصّ الشّعريّ من المنظور التّشاكليّ، ليدرك مدى قربه من الفهم الغربيّ للتّشاكل، والّذي يقوم على أساس المقوّمات المعنويّة.

أمّا بالنسبة للنّاقد "محمّد مفتاح"، قد تعامل أيضًا مع مجموعة من النّصّوص الشّعريّة من منظور تشاكليّ، لكن الطّريقة تختلف ولو بنسبة قليلة بينهما. وهذا ما سنكتشفه بعد تقديمنا لتحليل "مفتاح" لرائيّة "ابن عبدون "، الّذي حاول تطبيق المربع السّميائيّ لـ "غريماس" لاستنتاج البُنى العميقة، المختبئة خلف الكلمات. في حين أنّ تطبيق "المربع السميائيّ" يكون على مستوى النّصوص السّرديّة لا الشّعريّة، فهنا تظهر بصمة الناقد "مفتاح"، في اتخاذه المربع السّميائيّ سبيلا للوصول إلى التّشاكل الموجود على مستوى القصيدة، وهذا ما لا نجده في تحليل "مرتاض" السّابق الذّكر.

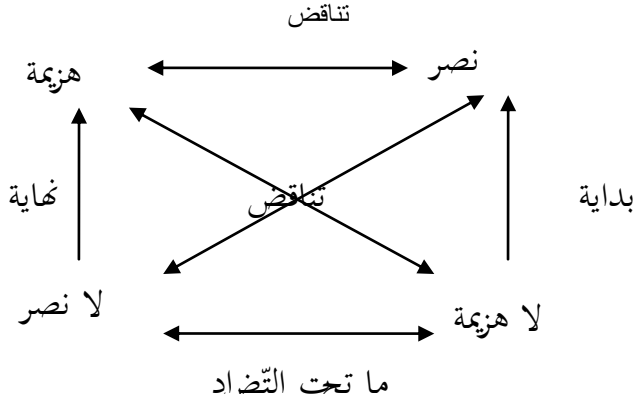
1: عبد المالك مرتاض: التّحليل السميائيّ للخطاب الشّعري، ص: 44.

2: المرجع نفسه، ص: 44.

يُقرّ النّاقد على وجود تشاكل في بيت الشّاعر:

كَمْ دَوْلَةٍ وَلِيَتْ بالنّصْرِ خِدْمَتَهَا لَمْ تَبْقَ مِنْهَا –وَسَلْ ذِكَرَاكَ– مِنْ خَبَرِ[1]

فيظهر التّشاكل في«لفظتين مركزتين بينهما تشابه في الأصوات، وهما "دولة"، و"ولي". وواضح أنّهما يشتركان في حرفين (الواو، واللام) وتبعا لذلك، فإنهما يشتركان في المعنى»[2]. فالدّولة تحتاج لولي يحكمها. ويرعى شؤونها. ويوضح ذلك بالمربع السميائيّ الآتي:[3]



(مخطط رقم (2) المربع السّميائيّ)

فكل من الدّولة والولاية يعيشان حالة نصرة، كما يعيشان حالة هزيمة، ويشير في البيت نفسه إلى وجود تباين بين الشّطرين الأول والثّاني، بين النّفي والإثبات في قوله (لم تبق) و(سل)، الأولى نفيّ والثّانيّة إثبات.[4] أو غيرها من أوجه التّباين في البيت. ويُكمل النّاقد تحليل أبيات القصيدة على الشّاكلة نفسها الّتي حلّل بها البيت الأوّل، موضّحًا أوجه التّشاكل والتّباين.

1: ابن عبدون، قصيدة الرائيّة، مأخوذ من الموقع:
http://islamport.com/w/adb/Web/533/592.htm في تاريخ: 2020/04/03، على السّاعة: 00:43،
2: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، المركز الثّقافي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص:197.
3: المرجع نفسه، ص: 197.
4: ينظر، المرجع نفسه، ص: 199.

يبدو لنا أنّ القراءة التّشاكليّة عند "مفتاح" تبدو أعقد من نظيرتها لدى "مرتاض". ولعل مردّ ذلك عائد إلى ضرورة إحاطة النّاقد "مفتاح" بحقول أخرى على غرار الاستعارة الثّقافيّة، ومعروف عن "مفتاح" ميله الشّديد لفتح النّقد أمام المعارف الأخرى. بما يراه في ذلك من عظيم فائدة، والعائد إلى بحثه الموسوم مفاهيم شعريّة موسّعة تبيّن ذلك.

2/ التّناص.

عرف مصطلح "التّناص" مفاهيم عدة، شأنه شأن بقيّة المصطلحات الأخرى، فقد عرّفه النّاقد "محمّد مفتاح" على أنّه«فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»[1]؛ أي تداخل مجموعة من النّصوص السّابقة في بناء النّصّ الحاضر. ودون الخوض في مفهوم التّناص، ننتقل إلى كيفيّة الاعتماد على التّناص كاستراتيجيّة في تحليل النّصوص الشّعريّة.

كَثُرَ الحديث عن الجانب النّظريّ لمصطلح التّناص، وأغْفِل الجانب التّطبيقيّ، كدراسة "محمّد مفتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجيّة التناص"، الّتي تخلو تماما من الجانب التّطبيقيّ. لذا سنحاول رصد مجموعة من المق اربات النقديّة لظاهرة التّناص في الشّعر العربيّ.

لاحظنا بعد قراءتنا لمجموعة من المقاربات النّقديّة، أنّ أغلب النّقاد إن لم نقل كلّهم، درسوا التّناص من الجوانب نفسها. وبناءً عليه سنعتمد على مدونتين نقديتين هما: "التّناص نظريّا وتطبيقيّا" للنّاقد "أحمد الزّعبيّ" و"التّناص في الشّعر العربيّ الحديث" للنّاقدة "حصة البادي".

قارب النّاقد "أحمد الزّعبي"، قصيدة "راية القلب" للشّاعر "إبراهيم نصر الله"، ورصد مظاهر التّناص فيها، وعدّدها كالآتي: التّناص الأسطوري، التّناص الدّيني، التناص التاريخي، والتناص الأدبيّ.

1: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص: 121.

يقف النّاقد عند قول الشّاعر:

تسللت من أين؟
أين ولدت؟!
وكيف تكاثرت...
كيف استطعت
أن أتغافل أجدادنا
كيف باغتّ "تموز"
كيف تخفيت في ثوب أفعى[1]

وظف الشّاعر في أسطر هذه القصيدة لفظة "تموز"، الّتي تُوحي مباشرة بأسطورة "تموز"، فلم يكن التّناص ضمنيّا، بل كان ظاهرا.

وقد بيّن النّاقد، مدى ارتباط "تموز"، بالموت والحياة من جديد، مدركا أنّ تجسيد الشّاعر لأسطورة "تموز" هو رؤيته«لواقع الصراع بين عناصر الحياة المتمثلة في "عودة الربيع والخصوبة والولادة من جديد" وأقنعة الموت المتمثلة في "الجفاف والقتل والاحتلال" وهذا الصراع صورة عن الحرب والمواجهة مابين الشاعر/الحياة والعدو المحتل/الموت»[2]. فتحيا الأرض من جديد، ويعود الأمل، وتعود الحياة، فيقول الشّاعر:

فاخضرت الأرض ثانية
...
ونحيا ومازلت تنتحر[3]

ليوضح النّاقد أنّ الشّاعر استوحى فكرة الموت والحياة، والبعث من جديد، من أسطورة تموز، فحدث ما يسمى بالتّناص الأسطوريّ، فكلاهما«يموت ويحيا، يجف ويزهر

1: إبراهيم نصر الله: حطب أخضر، دار الشروق، عمان، دط، 1991، ص، ص: 159، 160.
2: أحمد الزّعبي: التّناص نظرياً وتطبيقيّاً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص: 118.
3: إبراهيم نصر الله: حطب أخضر، ص، ص: 199، 205.

في معارك وجولات مختلفة، لكنه في آخر الحرب يحيا ويزهر وينتصر في حين يموت المحتل وينطفئ ويندحر»[1].

يذكر النّاقد، إلى جانب أسطورة "تموز"، أساطير أخرى حاضرة في هذه القصيدة، كأسطورة جلجامش، أسطورة عوليس، وأسطورة فينوس. والّتي كانت كلّها، تحاول إثبات فكرة يريد الشّاعر توصيلها للقارئ، وهي أنّ بعد الموت حياة، وأنّ الحياة ستحيا من جديد.

ينتقل النّاقد من التّناص الأسطوريّ، إلى التّناص الدّينيّ، ليرصد مظاهر مختلفة ومتعددة، كلّها مستوحاة من الدّين الإسلامي، ومن القصص الدّينية، ومن بين الأمثلة الّتي ذكرها النّاقد، نختار قول الشّاعر:

ويطول الرحيل إلى أرض يثرب
في العتم ألف سراقة خلفي
ناديت: عودوا
لم يعد منهم أحد
كانت الريح خلفي"سراقة"
ورمل الصحاري سراقة
قلت بيني وبين المدينة يومان
/.../
فاشعل الآن يا قلب ما شئت
من عتمة ...ولتكن لي فضاء
إني أعود وألف سراقة خلفي...[2]

في هذه الأسطر الشّعريّة تناص دينيّ واضح، فالأوّل "يثرب"، والثّاني قصة "سراقة"، قصة الرّجل الّذي تبع النّبي صلى الله عليه وسلم، قصد كشف مكانه والفوز بالمكافأة. فالحادثة تختلف لكن الأحداث تتشابه، فالخونة والأعداء يحاصرون«الشّاعر وأبناء وطنه

1: أحمد الزعبي: التّناص نظرياً وتطبيقيّاً، ص: 119.
2: إبراهيم نصر الله: حطب أخضر، ص: 150.

ويلاحقونهم في كل مكان يأوون إليه أو يهاجرون نحوه، مثلما فعل سراقة القديم...ولكنه يتمسك "بقلبه" وبإيمانه بحتمية نجاته، ويشعل قناديل الحياة ويجتاز أخطار "ألف سراقة" تطارده وتتعبه في الليل المعتم» [1]. وإلى جانب هذا التّناص، نجد تناصا مع قصة "آدم وحواء"، و"قابيل وهابيل".

يُكمل النّاقد على الشّاكلة نفسها، رصد مظاهر التّناص في القصيدة، فيُبيّن وجود تناص تاريخيّ، يتمثّل في "روما ونيرون"، و"المغول/ التتار وبغداد"، وتناص أدبيّ مع المتنبي، والسيّاب في قصيدة "المطر". مبيّنا أنّ كل مظاهر التّناص الّتي اختارها الشّاعر، تجمعها ثنائيّة واحدة وهي ثنائية الموت والحياة.

أما بالنسبة للمدونة النّقديّة الثّانية "التّناص في الشّعر العربيّ الحديث" للنّاقدة "حصة البادي". فآلية الاشتغال نفسها. لكن الجديد في هذه الدِّراسة، أنّها ذَكرت مظهرا آخر للتناص، لم نجده في المدونة النّقديّة السّابقة، وهو ما تسميه النّاقدة "التّناص الدّاخلي"، مشيرة إلى أنّه يتم داخل النّصّ الشّعريّ الواحد، أو داخل مجموعة النّصوص المنتجة للشّاعر. وكان اشتغالها على قصيدة "شهوات" للشاعر "مريد البرغوثي"، ووضحت فكرة التناص الداخلي بعرضها لمجموعة من الأبيات الشّعريّة. وعلى سبيل المثال، قول الشّاعر:

شهوة لوجوه الرجال الذين بنوا في المضافة

بيت الكرم

وبيت النكات اللئيمة

[2]...

تُشير النّاقد إلى أنّ هذه الأسطر الشّعريّة المأخوذة من قصيدة "شهوات" وغيرها من الأسطر الشّعريّة، نجدها في قصائد أخرى للشّاعر ذاته. كما أوضحت أنّه لا يقع في قصيدة واحدة فحسب، بل نلمسه في العديد من قصائد الشّاعر. كأن يُعيد الأسطر نفسها،

1: أحمد الزعبي: التّناص نظرياً وتطبيقيّاً، ص: 139.

2: مريد البرغوثي: الأعمال الكاملة، طبعة دار الشّروق، مصر، ط2، 2013، ص: 31.

أو يغيّر بعض الكلمات، أو أن يكون التّناص معنويّا؛ يفهم انطلاقا من المعنى. وكلّ هذا وضحته النّاقد في مدونتها، وأشارت إليه. ولكن يجب علينا أن نُوضح نقطة مهمة هنا، هو أنّ تكرار أسطر شعريّة، في قصيدة أخرى، يمكن أن يَأْخذ معنى ودلالة جديدة؛ لأنّ سياق القصيدة له الدّور الفعّال في تحديد دلالة القصيدة، وكما هو معروف أنّ لكل قصيدة سياقها الّذي نشأت فيه.

ركّزت النّاقدة كثيرا على التّناص المعنويّ؛ أي ذلك التّناص الذي لا يظهر على سطح القصيدة، بل يكتشفه القارئ بقراءة عميقة للنّصّ. فبيّنت مثلاً لهذا التّناص بين الشاعر"تميم البرغوثي"، و"محمود درويش"، من خلال الذاتيّة المتشبّثة بالحياة، الّتي ظهرت في قصائدهما، واستدلت على ذلك بأبيات شعريّة للشّاعرين.

3/ البياضُ النَّصيُّ:

يُعتبرُ البياض سمة بارزة في النّصوص الشّعرية الحديثة والمعاصرة، فلا تخلو قصيدة من بياض، يتخلّله السّواد الظاهر في القصيدة، كأنّه تعاقب بين اللّيل والنّهار، بل بين السّواد والبياض. فأدرك القارئ أنّ توظيف الشّاعر لسمة البياض في النّصّ، لم يكن جزافا بل كان له دلالة في حد ذاته، وهذا ما سنكشفه انطلاقا من مدونات نقديّة تناولت سمياء البياض والصّمت في نصوص شعريّة.

نجد في مقال للنّاقد "أحمد الجوة"، بعنوان "سميائيّة البياض والصّمت في الشعر العربي الحديث"، مقاربات نقدية لمجموعة من النّصّوص الشعريّة، وكما هو مبيّن في عنوان المقال، قد تناول سمياء البياض والصّمت. ووضّح أنّ البياض في النّصّوص، تمثله علامات التّنقيط المتتابعة والظاهرة على مستوى النّصّ، ومن أمثلة ذلك ما أورده النّاقد، من قول للشّاعر:

هذه سريرتك الأبديّة

وجهاكِ

عيناك الخزريّة

في طوطَمِ

جالس

تحت

وجه القتيل

.....

.....[1]

الواضح وجود صمت كبير في هذه الأسطر الشّعريّة، وكأنّ الشّاعر يُخفي أسرارا كثيرة، لا يريد البوح بها، حيث أنّ«تقلُّصُ الكلام إلى حد الامّحاء وإبدال الدّال اللسانيّ بالدّال الصناعيّ الصّامت وجه من وجوه انحباس الصّوت الشّعريّ وتمثيل صوت الموت وصورة الموت بعد ذكر القتيل» [2]، فمثل هذه البياضات، تفتح باب التأويل والقراءة، ليبدأ القارئ في فك هذه البياضات، الّتي هي عبارة عن شفرات. مفاتيحها أو رموزها بيد القارئ نفسه. فكأنّ الشاعر يريد أن يخلق علاقة بينه وبين القارئ في بناء هذا النّصّ، ويُشير النّاقد "الجوة"، إلى أنّ«السطور الصامتة في هذه القصيدة تتكلم بصوت ينطق به اللسان» [3] .

يوضح النّاقد وضعيات أخرى للصّمت في القصيدة، كتقطيع الكلمة مع نقاط متتابعة بين كلّ جزء. حيث يمكننا أن نفسر هذا بتقطيع نَفَسِ الشّاعر واسترجاعه في كلّ مرة، كقول الشّاعر:

أنا ببغاء الكلام

أنا الببّغاء.. الـ.. بـ.. غـ.. ا ....ءُ

البـ... غ... ا..... ء[4]

1: محمد علي شمس الدين: الشّوكة البنفسجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1981، ص، ص: 15، 16.

2: أحمد الجوة: سمياء البياض والصّمت، في الشعر العربي الحديث، محاضرات الملتقى الخامس، السمياء والنّص الأدبي، بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر 2006، ص: 118.

3: المرجع نفسه، ص: 119.

4: محمد علي شمس الدين: الشّوكة البنفسجية، ص: 17.

كُتبت لفظة "الببّغاء" متقطعة في السّطرين الثّاني، والثالث بشكلين مختلفين مع حذف صوت الباء منها، وإخراج الكلمة«بالتقطيع يصيّر الكلام الشّعريّ على صلة بحبسة الكلام التي تعطّل النّطق وسبب إجهادا للمتكلم حين يروم إخراج الكلام. وأما اقتطاع جزء من الكلمة فمآله إلى تحريف وتصحيف تغادر بسببه العلامة اللسانية سياقها الدّلاليّ الأصليّ إلى سياق غير مألوف» [1]. فما يريد قوله النّاقد ههنا، أنّ الكلمة المتصلةَ الأصوات، تختلف في دلالتها عن الكلمة المتقطعة. وسقوط حرف الباء من اللّفظة، له دلالته أيضا، فلو أردنا تركيب الأصوات المتقطعة، لكوّنا لفظة جديدة تختلف من حيث التّركيب والدّلالة عن لفظة "الببغاء"، فنتحصل على لفظة "البغاءُ". والبغاءُ هو الفساد، الفجور، والزّنا، وقد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم أيضا.

يتضح لنا من خلال مقاربات نقدية عديدة ومختلفة لأكثر من ناقد، على غرار "أحمد الجوة"، أنّ سمة البياض أو الصّمت، تظهر على مستوى القصيدة على شكل نُقط متتابعة، قد تقلّ أو تكثر، كأننا نفهم أنّ طول هذه النقاط، محدد بطول الكلام، فكلما تتالت النقاط وطالت، دلت على أنّ ما سكت عنه الشّاعر هو كلام طويل. وهذا يُذكّرنا بعنصر التكثيف الّذي تحدّثنا عنه في مدخل هذا البحث، فلا وجود لعنصر دخيل في القصيدة، كلّ عنصر له علاقة ببقيّة العناصر الأخرى المشكلة للنّصّ الشعريّ. ألا يذكرنا أيضا بعنصر الإيقاع في القصيدة؟ بلى، فالصّمت يُحدث إيقاعا موسيقيّا داخل القصيدة. إلى جانب ما أضفاه من جِدة من حيث البنية الشكليّة للقصيدة، الّتي عرفت السّواد مع القصائد القديمة.

إذن فهذا البياض ، أو كما يُسميه بعض النقاد "المسكوت عنه"، –حيث أرى بأنّها تسمية أقرب للصواب، وأبلغ من حيث المعنى من قولنا "بياض" أو "صمت"؛ لأنّ في الحقيقة قد سكت الشّاعر عن كلام، عوضه بنقاط، أو ببياض–هو علامة سميائيّة، تتطلب من القارئ كسر حاجز الصّمت، ويكشف عمّا يخفيه خلفه من دلالات. هذا الصّمت الّذي لم يكن عشوائيّا، متى أراد الشّاعر السّكوت فليسكت، بل كلّ بمقدار.

1: أحمد الجوة: سمياء البياض والصّمت، في الشعر العربي الحديث، ص: 119.

4/ اللّغة.

تعمَّدْنَا ترك سمياء اللغة آخر هذه العناصر، أو هذه الآليات؛ لأن اللّغة في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، هي انزياح وخروج عن مألوف العادة، حيث أصبح للدال مدلول غير الّذي تعارف عليه. وهذه العناصر أو الآليات هي في حد ذاتها انزياحات، فالبياض مثلا، هو انزياح، وهو خروج عن مألوف العادة. إضافة إلى أنّ كل الآليّات السّابقة الذّكر هي "لغة"، فالصمت لغة، حيث أنّه في بعض الأحيان يفصح عن دلالات تعجز اللغة عن الإفصاح عنها. لكن في هذا العنصر سنتحدث عن اللغة؛ أي الألفاظ الّتي خلقت انرياحا داخل النّصّ.

سنعتمد على مدونة نقديّة بعنوان "اللّغة الثّانية"، للنّاقد "فاضل ثامر"، الّذي قارب من خلالها أبياتا شعريّة، وحدد من خلالها كيف استطاعت اللّغة خلق الانرياح. فعلى سبيل المثال، قد اختار الشّاعر أبياتا، للشّاعر "يوسف الصّائغ" يقول فيها:

"كُرْسِيٌّ
خَشَبِيٌّ
مَنْسِيٌّ عِنْدَ البَابِ
مَفْتُوحَ الكَّفَين
يَتَطَلَّعُ للعَالَمِ باستِغْرَابٍ
مرَّتْ سَنَتَان
والكُرْسِيُّ الخَشَبِيُّ لَدَى البَابِ
مَشْلُولَ الكَفَينِ
مَكْسُورَ القَدَمَينِ"[1].

1: يوسف الصائغ، قصيدة الكرسيّ، مأخوذ من موقع:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=324726. في تاريخ: 2020/04/03، على السّاعة:01:02.

تتضمن هذه الأبيات الشّعريّة كلمات مألوفة لدى القارئ، كالكرسيّ، الّذي لا غرابة فيها من حيث اللفظ، أما الغرابة هنا، أو الانزياح، الكامن في جوهر هذه الألفاظ؛ أي في مدلولاتها. هذا الكرسيّ الّذي تحوّل من مجرد أداة أو من مجرد شيء، إلى كائن حيّ، يرى ويسمع. فالشّاعر في هذه الأبيات أنسن الأشياء، فهو«يحيل إلى دلالة إنسانيّة، إنّه هو الآخر عرضة للاستلاب والاغتراب والموت»[1]. فقد اتخذ الدّال مدلولا جديدا، غير المدلول المتعارف عليه بين النّاس.

وكما جاء في أبيات شعريّة للشّاعر "سامي مهدي":

«أَقْدَامٌ

أَقْدَامٌ

تَتَقَاطَعُ فِي كُلِّ مَكَانٍ

تَتَقَاطَعُ في كُلِّ الأَيَّامِ».[2]

بيّن النّاقد أنّ الأقدام هي الأخرى اتخذت لنفسها مدلولا جديدا، فصورة«الأقدام هذه ليست مجرد أشياء صمّاء؛ بل تدلّ على زاوية الرؤيا الشّعرية وعلى المرصد الّذي أقامه الشّاعر لنفسه وهو يراقب الحياة الإنسانيّة» [3]. فالرؤية الشّعريّة هي الّتي جعلت الأقدام تحيل إلى كينونة الشّاعر ووضعه في الحياة. على نحو يكون أقرب لأقدام النّاس، لكي يكون أعرف بهم وبأحوالهم، فالدّوال اللّغويّة حسب "ثامر" تحوّلت في شعر "سامي مهدي" و"يوسف الصائغ" إلى«مؤشرات indexes على كيانات إنسانيّة عن طريق المجاورة والتّعبير عن الكل بالجزئي»[4].

اتضح لنا أنّ مقاربة "فاضل ثامر" للغة الخطاب الشّعريّ، قد اتسمت بطابع التّجديد من حيث مستويات اللّغة التّركيبيّة والافراديّة. حيث تعاطى ثامر مع الدّوال من منظور

1: فاضل تامر: اللّغة الثانية، (في اشكاليّات المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 27.

2: سامي مهدي، 2016/05/02، على السّاعة 13:00، على صفحته في الفايسبوك،(الشّاعر سامي مهدي).

3: فاضل تامر: اللّغة الثانية، (في اشكاليّات المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث)، ص: 28.

4: المرجع نفسه، ص: 29.

رمزيّ، وبيّن كيف استطاعت اللّغة خلق عالم جديد لنفسها، فخرجت من مألوف العادة، إلى لغة جديدة من حيث الدّلالة.

لا يسعنا في نهاية هذا الفصل، إلاّ الإقرار بقيمة المقاربات النّقديّة التّطبيقيّة المعتمدة، سواء الّتي طرحت أو الّتي لم تطرح؛ لأننا وجدنا مقاربات عديدة ومتنوّعة قمينة هي الأخرى بالطّرح، إلاّ أن طبيعة البحث تفرض علينا عرض بعض منها، وقد وقع اختيارنا على تلك المقاربات. كما هو الشأن بالنسبة للمستويات والآليات، الّتي يمكن لقارئ آخر أن يختار مستويات وآليّات غير الّتي اخترناها، وقد كان اختيارنا منوّعا، بين الدّاخل والخارج، لنثبت أنّ كلّ العناصر أو البنى المشكلة للنّصّ الأدبيّ لها قيمة فعّالة في بناء النّصّ، وبناء الدّلالة. والأهم من هذا، أنّنا سنعتمد على هذه المقاربات في تحلينا للمدونة الّتي سنشتغل عليها، وهي ديوان "النّاي والرّيح". وسنستفيد –أيضا– من تلك الاختلافات الّتي لمسناها في مقاربات النّقاد، كمقاربة "عبد الملك مرتاض"، و"محمّد مفتاح"، في تحليلنا للمدّونة الشّعريّة.

الفصلُ الثَّالِثُ

الفصلُ الثّالثُ: الخطابُ الشّعريُّ، وممكناتُ التّأويلِ.

أوّلا: مستويات تأويل الخطاب الشّعريّ.

1/ العنوان.

2/ اللّغة.

3/ الإيقاع الموسيقيّ.

ثانيًا: آليات تأويل الخطاب الشّعريّ.

1/ الاستعارة.

أ/ الاستعارة في ظل النّظرية التفاعلية، ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" لـمحمود درويش أنموذجا. للناقدة "جميلة كرتوس".

ب/ دراسة عرفانية للاستعارة في قصيدة "أحمد زعتر" لمحمود درويش، للنّاقد "منية محمد عبيدي".

2/ الفجوات النّصيّة.

3/ الرّمز.

أ/ رمز المرأة والخمرة.

ب/ الرّمز الأسطوريّ.

الفصلُ الثّالثُ: الخطابُ الشِّعريُّ، وممكناتُ التّأويلِ.

تَمهيدٌ:

شهدت الكتابات الشّعريّة الحديثة والمعاصرة تغيّرات على مستوى الكتابة الإبداعيّة، والنّقديّة، ممّا أدى إلى ضرورة تغيير آليات القراءة وفق طبيعة النّصّوص، فلم تعد الدّراسات النّقديّة التّطبيقيّة تقتصر على تحديد وإبراز الجوانب النّفسيّة، والاجتماعيّة،... للكاتب فقط، أو شرح للدّوال النّصيّة، بل أضحت القراءات المعاصرة عموما والتّأويليّة على وجه الخصوص تُقارب النّصّ وفق مستويات وآليّات كفيلة بقراءة النّصّ قراءة عميقة، لا تبحث عما هو كائن، بل لما سيكون. والنّصّ في نظر أغلب النّقاد حمّال أوجه، ومتعدد القراءات، والقراءة التّأويليّة هي القراءة القمينة بالطّرح ههنا؛ لأنّ النّصّ بمثابة البصلة الكبيرة لا ينتهي تقشيرها، –على حد تعبير عبد القادر فيدوح–.

سنعرض في هذا الفصل جملة من المستويات والآليات لتأويل الخطاب الشّعريّ، لدى بعض النّقاد، وسيلاحظ القارئ وجود بعض المستويات أو الآليات مشتركة وما عُرض سابقا في التّحليل السميائيّ، لكن حتما سيلمس الاختلاف في المقاربات، لنُؤكد في كلّ مرّة، أنّ القراءة التّأويليّة، تكمل ما بدأته القراءة السّميائيّة، للوصول إلى كلّ خفي وغامض في النّصّ، ولتصبح القراءة متكاملة. فيَسبر غورَ مكنونات النَّصّ ، وفق قراءة متنوعة تجمع بين مختلف القراءات والرؤى التّأويليّة ، وهذا ما سنشتغل عليه لاحقًا في تحليلنا لديوان "النّاي والرّيح".

وممّا لا شك فيه أنّ القراءة التأويليّة العربيّة، تأثرت بنظيرتها الغربيّة، فإلى أي مدى تشاكلت المقاربات النّقديّة العربيّة بنظيرتها الغربيّة في مقاربتها للكتابات الشّعريّة؟

أوّلا: مستويات تأويل الخطاب الشّعريّ.

سنعرص مجموعة من المقاربات النّقديّة، لمستويات تأويل الخطاب الشّعريّ، لنمتلك أرضيّة نرتكز عليها في مقاربتنا اللاحقة لديوان "النّاي والرّيح" لخليل حاوي، ويجب أن نشير إلى تعدد مستويات تأويل الخطاب الشّعريّ، واختلافها من ناقد إلى آخر، فتوجب علينا رصد بعض منها، كالعنوان، اللّغة، الإيقاع الموسيقيّ.

1/ العنوان:

تَحدّثنَا في الفصلِ السَّابِقِ عَن العُنْوانِ كَعتبَةٍ نَصيَّةٍ، وكَيفيَّة التَّعامُل مَعهُ من مَنْظُور سِمْيَائيٍّ، وكيف تَتَحدّدُ علاقته ببقيّة العتبات النّصيّة، والنّصّ المتن، لكن مع كلّ هذا تبقى القراءة بحاجة إلى قراءة تُكمّل ما بدأت به السّميائيّة، ألا وهي القراءة التّأويليّة، الّتي تتعامل مع العنوان كنصّ أصغر، له علاقة بالنّصّ الأكبر. فتظهر لنا العلاقة التّكامليّة بين القراءتين، حيث تتقاطع السمياء والتّأويليّة، في الدّرجة الصّفر، على المحوريّن الأفقيّ والعموديّ، حيث«تتخذ السميولوجيا (بحسب الإحداثيات الديكارتية) المحور الأفقي والهرمنوطيقا (التأويلية) المحور العمودي. ويكتسب هذا "التّقاطع" أهميته بالنّظر إلى أنّ السميولوجيا تمارس هويتها التفسيرية (تفسير النص) على نظام علاماتي (دلائلي) مغلق، ولا تحوز، تبعا لذلك /.../ في هذه النقطة /.../ تبدأ الهرمنيوطيقا بالعمل بالربط بين النص والعالم في حركة –ليست معاكسة– وإنما عمودية وهابطة على الحركة الأفقية لنشاط للنّصّ» [1]، فلا تُلغي القراءة التّأويليّة، عمل القراءة السّميائيّة، بل تتضافر معها لتكمل ما بدأته، وتربط النّصّ بالعالم، سواء كان المقصود بالنّصّ، هنا العنوان، باعتباره، نصّ مصغر، أو النّصّ المتن، والمهم من ذلك أنّ كل يهما يخضعان لقراءة سميائيّة تأويليّة.

1: خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للطباعة والنشر، سوريا، دط، 2007، ص، ص: 158، 159.

تحاول القراءة التّأويليّة ربط العنوان بعالم النّصّ ، والإمساك«بأشكال الحضور المختلفة للعنوان في النص: اللفظية والدلالية، وعلاقة هذا الحضور بثيمات النص. وكما أنها ستبحث في كيفية انتشار العنوان وامتداده في النصّ، ثم تعكس المسار ذاته، وتبحث في حركة ارتداد النص نحو العنوان، حتى يتحصّل إدراك كنه التناص الداخلي بين العنوان والنص»[1]. إلى جانب تناص العنوان، مع عناوين أخرى.

نحاول تتّبع بعض المقاربات التّطبيقيّة التّأويليّة، بُغيةَ استقصاء أدوات تحليل العنوان، كأدوات أو مفاتيح تساعدنا في الدّراسة التّطبيقيّة للمدونة المختارة، في الفصول القادمة.

تجدرُ الإشارة إلى أنّ ربط العنوان بالنّصّ المتن –كما أشارنا سابقا–، يستدعي تأويلات محتملة، ترجح أكثر إذ كانت تتشاكل مع التّأويلات الأخرى للمتن . حتى نتمكن من الإمساك بكل الجزئيات الّتي تربط بينهما، حيث تكون هذه القراءة في حركة مدّ وجزر دائمة، من العنوان إلى النّصّ، ومن النّصّ إلى العنوان، (⟷).

يقارب النّاقد "خالد حسين حسين"، –في مدونته النّقديّة، "في نظريّة العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"–، مجموعة من العناوين الشّعريّة، انطلاقا من مستويات ثلاث: مستوى البنية، مستوى التجاذب، مستوى التّناص.

يتحدّد مستوى البنية، من مستويات فرعيّة: تركيبيّة، معجميّة، وبلاغيّة. الّتي تشابه إلى حد بعيد تلك الّتي أشرنا إليها في القراءة السّميائيّة، وهذا ما أشرنا إليه سابقا، أنّ لا بداية لقراءة نصّ، من غير القراءة السّميائيّة، ولا نهاية من غير التّأويليّة. لتمثل السّميائيّة، ههنا آليّة للقراءة التّأويليّة. ومن بين العناوين الشّعريّة الّتي حظيت بقراءة من طرف النّاقد، عنوان "غرفة الشّاعر" للشّاعر "علي محمود طه"، ليصل في قراءته إلى حدّ أنسنة العنوان. فيتخذ للدّال، "الغرفة"، أكثر من مدلول، غير المدلول الّذي ألفناه، الدَّال على الجماد. بل أصبحت الغرفة، تحمل أبعاد إنسانيّة، كالأم مثلا، أو المرأة...لاشتراكهما في

1: خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص: 163.

فعل الاحتواء. ومن جهة أخرى ينظر إلى "الغرفة"، على أنّها "اللّغة"، كأنّه يريد أن يقول، ما قاله "مارتن هيدغر"، أنّ اللغة بيت الوجود. فهي بيت الشّاعر أيضا؛ لأنّه جزء من هذا الوجود، وهذا ما كشفت عنه بنية القصيدة، من خلال ما قدّمه النّاقد من أسطر شعريّة كأمثلة، لبيان العلاقة الكامنة بين العنوان، والنّصّ.

ينتَقل الشّاعر إلى المستوى الثّانيّ، مستوى التّجاذب، مبيّنا تلك المعانقات الحاصلة بين العنوان والنّصّ، حيث يغدو «"العنوان" هو المسند إليه، وجسد النص "مسندا" بحيث يتحركان في مجال خطابي مشترك هو النّصّ الشكلي» [1]. مستنطقا كلّ الـتيّمات الرابطة بين العنوان والنّصّ، كتيمة الصّراع، مؤكدا على انتشار عنوان "غرفة الشّاعر" «على نحو مثير وملفت للدّهشة في مجال النّصّ ومداه، ويؤكد الزعم الذي انطلقت منه القراءة، وهو تناسل النص مع العنوان، وتشكيله لكينونة النّص» [2]. فيظهر الترابط بينهما من خلال تيمات ظاهرة وأخرى خفيّة، فالظّاهرة متمثلة في التكرار بشتى أنواعه، كالتكرار التضادي، والتطابقيّ...، وهذا التكرار لا يكون«إلاّ بكونه اختلافا، فما أن يولد حتى يحمل في رحمه بذرة الاختلاف» [3]، أما بالنّسبة إلى التيمات الخفيّة، فهي ما يستنطقها القارئ من البنى العميقة للنّصّ.

أما على المستوى الثّالث، مستوى التّناص، فقد أشار النّاقد إلى تناصيّة العنوان، مع عناوين أخرى سابقة ومعاصرة له. حيث يظهر من خلال تشابه الدّوال على مستوى العناوين، والّتي عدّدها النّاقد كعنوان «ميلاد الشّاعر، غرفة الشّاعر، الله والشّاعر، قبر الشّاعر...» [4] الّتي تعود لمجموعة من الشعراء، أمثال "إيليا أبو ماضي"، "خليل جبران خليل".... ويذهب النّاقد إلى أبعد من ذلك من خلال إثبات تناص المعنى، بين عنوان "غرفة الشّاعر"، وعنوان "كلمات الفارس الغريب" لأدونيس.

1: خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص: 192.
2: المرجع نفسه، ص: 198.
3: نفسه، ص: 231.
4: نفسه، ص: 202.

تظهر لنا قراءة النّاقد للعنوان، قراءة عميقة، قراءة لا تحلل البنى السّطحيّة للعنوان فحسب، بل تتعمق، لتمسك بكلّ خفيّ، ولتربط العنوان بعناوين أخرى ذات صلة تناصيّة بالعنوان المختار.

2/ اللّغة:

يجب على القارئ أثناء تعامله مع اللّغة الشّعريّة من منظور تأويليّ، أن يسموَ عاليّا، كسمو اللّغة في حد ذاتها. فلغة الخطاب الشّعريّ، لغة زئبقيّة، مراوغة، يصعب الإمساك بدلالتها، لذا تعدّ القراءة التأويليّة قمينة بالتّعامل معها، باعتبارها لا تبحث عن إيجاد دلالة لما تقرأ، بل هدفها هو تقديم قراءة لهذه اللّغة، ونحن الآن بصدد التعامل مع اللّغة الشّعريّة، انطلاقا من قراءة النّقاد التّأويليّة لها؛ أي قراءة للقراءة ، أي أنّنا سنتعامل مع النّصّ الثّاني لا الأوّل، وبطريقة غير مباشرة سنتعامل مع النّصّ الأوّل أيضا لكن عن طريق النّصّ الثاني، فنكون قد اشتغلنا على ما يسمى نقد النّقد.

بعد إطلاعنا على مجموعة من القراءات التّأويليّة للغة الخطاب الشّعر يّ، اتضح لنَا أنّ لكل قارئ استراتيجيّة قراءة، تختلف عن غيره، فلا يسعنا الحديث عن كلّ هذه المقاربات، بل سنختار بعضا منها؛ لأنّ كلّ ما نقدمه في الجانب النّظريّ، يعدّ بمثابة الأدوات المفتاحيّة لقراءتنا التّطبيقيّة لديوان "النّاي والرّيح".

تحمل لغة الشّعر المعاصر في طياتها دلالات التّشظي والغياب كما أوضح النّاقد "وليد منير"، وقد اتخذ أشكالا لها أهمها: «"الحذف"، "القلب"، "القطع"، "التشذير"، "إحلال التضاد"، "إشباع سياق النفي"، "التضليل"، "التشوية"»[1].

يشير النّاقد إلى أنّ "الحذف" هو بلاغة الغياب الأولى، ويمثل لذلك بأسطر شعريّة للشّاعر "سعدي يوسف" الّتي يقول فيها:

1: وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج16، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص، ص:177، 178.

وفي الحلم
تدخل حتى الشجيرة
مثقلة بالسكاكين..

... ...
... ...
... ...

هل قلت: إنا انتهينا؟[1]

يظهر الحذف من خلال النقاط المتتابعة في ثلاثة أسطر متتالية، إذ طغى الصّمت على الكلام، والبياض على السّواد، فشكلّ أيضًا لغة أيضا. فكأنّ البياض الّذي توسط السّواد، هو سرد لأحداث وقعت، سبَّبَت في انتهاء الشّاعر ومن حوله؛ أي الموت. سواء كان، الموت موت فعليّ، أو معنويّ. لكن الشّاعر اكتفى بالحذف، رغبة منه في ترك باب التأويل للقارئ، فتصبح الكتابة الشعريّة ههنا ليست ملكا للقارئ فحسب، بل هي تفاعل بين القارئ، والكاتب، والنّصّ أو الكتابة. وهذا أشبه بالكتابة التّفاعليّة أو ما يسمّى بالنّصّ التفاعليّ. ومن جهة أخرى هو إثبات لتشظي الدّلالة الّتي تحدّثنا عنها في البداية. فلم يعد الصّمت«صَمْتاً، بالمعنى الذي يجعلُهُ عدماً، بل إنَّه أصبح وُجُودًا، لأنه مُمَارَسةٌ وإنْجَازٌ، يَحْدُثُ إبَّانَ الكلام، أو في حالات التَّوَقُّفِ أو اللَّحظات التي، فيها يَجْعَلُ المُتَكَلِّم نَفْسَهُ يَنُوبُ عن تعبيرات لا تَحْدُثُ بالكلام، بل بالصَّمْتِ»[2].

فقد عبّر هذا الحذف عن غياب، لا يحتاج«إلى تأكيده بالكلمات، ولكنه يحتاج إلى تأكيده بالصمت، يكفي أن تدخل الشجيرة القاتلة غابة الحلم ليستدرك القتيل بتساؤله ما كان قد نسيه: هل قلت إنا انتهينا؟»[3].

ينتقل النّاقد للحديث عن "القلب". هذا الشّكل الّذي يُضفي على الكتابة، شيئا من الغرابة، والمجاز والخيال. ويحدث "القلب" غالبا، لتقديم لفظة أو حدث على حساب الآخر

1: وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ص: 179.
2: صلاح بوسريف: نداء الشعر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص: 12.
3: وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ص: 179.

لأهميّته لدى الكاتب والقارئ. لكن توظيف "القلب" في الكتابة الشّعريّة، أبلغ من هذا، فهو شكل من أشكال التّشظي والغياب، إذا يعمل على «تأصيل عنصر المفاجأة أو البغتة، وتدشين عجائبية الحدث، واختطاف الواقع من واقعيته لإعادة تشكيله بوصفه فانتازيا مفارقة لمنطق اليومي والعادي والسائد»[1]، ويقدّم مثالا على ذلك، للشّاعر"محمود درويش":

كان ما سوف يكون
فضحتني السنبلة
ثم أهدتني السنونو
لعيون القتلة.[2]

تُوحي لفظة "كان ما سوف يكون"، إلى حدوث حدث مستقبل، في الماضي، وهذا التّقديم والتّأخير في الأزمان، والتّداخل الحاصل بينهما هو التّشظي والغياب في حد ذاته، فالتّشظي الحاصل على مستوى اللّغة والزّمن ينعكس على الدّلالة، فعودة الدلالة إلى مدلولها مقترن بعودة الزّمن إلى أصله، فخلق "القلب" انزياحا على مستوى الزّمن، الّذي عبّرت عنه اللّغة. فالقلب «مفارقة تعكس دورة الطبيعة والزمن والأشياء، لتقدم النتيجة على السبب، والمعلول على العلة، والقضية على البرهان. وهي بذلك تفترض الحقيقة المضادة دوماً بوصفها أصلا وبداية في في تاريخ تأسيس الوجود المؤول أو الكامن»[3].

يُواصل النّاقد حديثه عن الأشكال الأخرى مؤكدا في كلّ مرّة على فكرة التّشظي والغياب. اللّذان لحقا باللّغة. وحديثه عن "التّشذير"، هو أقرب ما يكون لفكرة التّشظي. فقد خلق هذا التّوزيع الغريب للغة، أو التّشكيل الهندسيّ، كتابة جديدة. هي دلالة أوّلا على تشظي الوجود أو عالم الكاتب، يعقبه تشظي على مستوى الكتابة، ليصل هذا التّشظي إلى القارئ نفسه. فاللّغة هي "بيت الوجود"، وجود للعالم اللاموجود الذي تحتضنه اللغة (الوجود) وتحوّله إلى موجود. ليتحوّل إلى اللاموجود وقت تصادمه مع القارئ، وهو بدوره

1: وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ص: 179.
2: المرجع نفسه، ص: 179.
3: نفسه، ص: 156.

يحوله إلى موجود، بواسطة اللغة –أيضا–، وهكذا تتواصل العمليّة التأويليّة، إلى ما لا نهاية.

لا يسعنا الحديث عن كلّ المقاربات النّقديّة للغة، لكن يمكننا تقديم مفهوم نقديّ للغة الشّعر، من عصارة القراءات التأويليّة. لنقول بأنّ اللّغة علامة سميائيّة، يمارس عليها فعل التّأويل، هذه العلامة السّميائيّة، هي كثيرة المدلولات، لدال واحد، كأنّه عرس الدّال على حدّ تعبير "رولان بارث". فكلّ ما يوجد على المستوى الخارجيّ للنّصّ، هو دال /علامة/ لغة. سواء كانت لغويّة أو غير لغويّة؛ لأنّه لم يعد السّواد فقط هو الّذي يشكل لغة، بل البياض أيضا، والشّكل الهندسيّ للكتابة، كلّ هذا هو علامة سميائيّة، وهي لغة خاضعة للقراءة التّأويليّة.

هو عودة الذّات إلى ما قبل التّسميّة؛ إنّها فكرة العود الأبديّ، لتصبح الذّات هي الكفيلة بخلق علاقة جديدة بين الدّال والمدلول، غير العلاقة الّتي ألفتها. ليتعامل القارئ مع لغة جديدة، أو حديثة الولادة، لا تربطها أية صلة مع أي مدلول سابق، وتأبى الارتباط بأي مدلول في المستقبل. لتبقى القراءة التّأويليّة للّغة هي لغة ثانيّة.

3/ الإيقاع الموسيقيّ:

تحدثنا فيما سبق، عن بنية الإيقاع في النّصّ الشّعريّ الحديث، باعتباره العنصر الأساسيّ في بنائه، فإضافة لِما قيل سابقا، فإنّنا الآن بصدد الحديث عن كيفيّة مقاربة هذه البنيّة من منظور تأويليّ. والإيقاع كباقي العناصر الأخرى، هو علامة، لكن هذه العلامة خفيّة، أكثر منها ظاهرة؛ أي أنّها تَظْهر في أشكال أخرى، تحقق إيقاعا موسيقيّا. كيف ذلك؟، في حقيقة الأمر، ومن الدراسات النّقديّة، الّتي اطلعنا عليها، لم نجد دراسة نقديّة، تدرس هذا المستوى الشّعريّ في حدّ ذاته، بل كان يُدرس إلى جانب مستويات أخرى. وباعتبارنا قراء أيضا، سنجمع تلك الشّذرات المبثوثة في مجموعة المقاربات النّقدّية.

أكدّنا سابقا، أنّ القراءة التّأويليّة تُقارب النّصّ انطلاقا من علاقته بباقي العناصر الأخرى المحيطة بالنّصّ، وبالعالم الخارجيّ من جهة أخرى، وبناءً عليه سنسير وفق هذه

الفكرة، للقبض على أغلب البُنى المشكلة للإيقاع الموسيقيّ. لذا ارتأينا أن تكون البداية بالعتبات النّصيّة، نظراً لدورها الأساسيّ، في بناء الموسيقى الشّعريّة.

يبدأ الحديث عن الموسيقى الشّعريّة، من العنوان، باعتباره العتبة الأولى للمنجز الشّعريّ، حيث أنّ تحقيق التّجانس بين العنوان والنّصّ المتن، هو تحقيق لتناغم موسيقيّ. وكلما تضاءلت العلاقة بينهما، كلما قلّ هذا التّناغم. ولو أخذنا على سبيل المثال، عنوان "غرفة الشّاعر"، وهو العنوان ذاته الّذي قُرِأ في المستوى الأوّل. واعتبرنا أنّ لا وجود لعلاقة بين العنوان وبين النّصّ المتن، فهل سيحدث انسجام وتناسق بينهما سواء على البنية السّطحيّة أو البنية العميقة؟ حتما ستكون الإجابة، لا وجود لانسجام بينهما، إذن فلا وجود لموسيقى أو لإيقاع موسيقيّ. فالنتيجة ستكون واضحة، وهي فقدان النّصّ لركيزة من الرّكائز الّتي يرتكز عليها. على العكس ما إذا كان بينهما توافق كما وضحنا ذلك في مستوى العنوان.

والحديث نفسه، بالنّسبة لمجموعة العتبات النّصيّة الأخرى، كعتبة الغلاف الّتي تفصح دائما عن النّصّ المتن، وعن العنوان أيضا. كصورة الغلاف الّتي اخترناها في الفصل السّميائيّ من هذا البحث، والّتي عكست لنا ما نريد الوصول إليه الآن، وخلقت إيقاعا موسيقيّا، لتوافقها وانسجامها مع العنوان، والنّصّ.

لننتقل إلى متن النّصّ، ومنه نستخرج البنيات النّصّيّة الّتي ساهمت في بناء موسيقاه، على غرار البياض أو الصّمت، والرّمز، وما ذُكر في ما سبق من البحث. فمن وجهة نظر شخصيّةٍ، لمسنا دورا فع الا لعنصر، قد أضفى وجوده على النّصّ، إيقاعا من نوع خاص. ألا وهو التّقابلات. أو كما تداولها الكثير باسم الثنائيات، حيث أنّ الحديث عن هذه التقابلات، هو حديث عن تقابلات مبثوثة على المستوى الكليّ للنّصّ، تمارس بدورها لعبة الظّهور والاختفاء، أو الحضور والغياب، يتبادلان الأدوار كلّ مرّة بصورة منتظمة. وهذا ما يُحدث الإيقاع داخل النّصّ.

يمثل هذا التواتر بين الخفاء والتّجلي، إيقاعا مركزيّا«يشد الخطاب فيوحد بين تفاصيله، وصوره وكلماته، ويذيب الكلّ في شكل نسيج متناغم، يرشح هو الآخر، بتلك

الثّوابت المستترة الّتي توقع الكلام وتولّده، فيُحيل عليها باعتبارها الفضاء الّذي تنحدر منه أو باعتباره الرحم الحاضن للكلام آن تشكله هكذا تتحول علاقة الاستحضار تحت ضغط بروز عنصر الإيقاع لتصبح نوعا من التناغم ينشأ من تفاصيل الكلام (صورا وكلمات وإيقاعا)»[1].

بيّن النّاقد "محمد لطفي اليوسفيّ"، هذه التقابلات النّصّيّة، في نصوص شعريّة، كالنّور والظّلمة، الوجود والعدم، زمن الدّيمومة وزمن التّلاشي، البياض والسّواد،...، أغلبها في الحقيقة لم تكن ظاهرة، بل كانت قابعة في غور النّصّ. كانت كلّها تعمل في حركة دائمة، كانت كلّ واحدة منها تلد أخرى، فتتوالى وتتكاثر، إلى ما نهائيات التّقابلات، فساهمت بشكل كبير في تماسك النّصّ إيقاعيّا، ودلاليّا.

هذا العمل الظاهر على مستوى الكتابة الإبداعيّة، هو أشبه ما يكون بالدّورة الدّموية، حيث يمثل النّصّ، القلبَ النابض الّذي يبعث الدّم إلى بقيّة الأجزاء الأخرى المشكلة للنّصّ، وغياب عنصر، أو ضعفه، هو إخلال لنظام القصيدة، وتعطيل لعملها، ....، وهذا الّذي يخلق التّوازي للنّصّ الشعريّ، الّذي بُنيَ أصلا على اللاتوازي، شكلا ومضمونا.

نشير في الأخير، إلى وجود مستويات أخرى لتأويل ا لخطاب الشّعريّ، كالزّمان والمكان. حيث أنّ نسبة حضورها في الكتابات الشّعريّة، أكبر، مقارنة بغيرهم من المستويات، فيظهران في كلّ مستوى من المستويات السابقة الذّكر، أو الّتي لم نذكرها. فلم تعد قراءة الزمان والمكان بسيطة كما يعتقد البعض، بل أصبحت دراسة معمّقة كاشفة. فنجد في نصوص شعريّة، أنّ الشّاعر قد وظف أفعالا أو أسماء تدلّ على رفضه أو قبوله لزمن معيّن، كرفضه للحاضر مثلا، وانتظاره للمستقبل. فالزّمان والمكان قد أخرجا، الكتابات، من وجودها الحقيقيّ، أو الفعليّ، إلى وجود متغيّر، وجود تداخلت فيها الأزمنة والأمكنة، لتخلق أزمنة وأمكنة جديدة. وتختلف دلالتهما الرّمزيّة من كتابة إلى أخرى، ذلك

1: محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، دط، 1992، ص: 91.

لارتباط كلّ منهما بأحداث في نفس كلّ شاعر. وكلّ هذه المستويات بحاجة إلى قراءتين أوّلهما القراءة السّميائيّة، تتبعها القراءة التأويليّة، باعتبار الأولى تكشف عن هويّة النّصّ، وإذا كانت الأولى «تكشف عن هويته الداخلية عبر فضح علاقاته الداخلية وكيفية اشتغالها، فإن الهرمنيوطيقا (التأويلية) تنقل لنا خبرات مدفونة في النصوص»[1]. وتستنطق كلّ البنى الخفيّة في النّصوص.

ثانيًا: آليات التحليل التأويليّ للخطاب الشّعريّ.

يستوجب على القارئ لدخول عالم النّصّ،–الّذي يعدّ بمثابة عالم مغلق–، مفاتيح تفتح مغاليق هذا العالم، ألا وهي الآليات، الّتي يحدّدها الباحث /القارئ / النّاقد، فيتحوّل من نسق مغلق إلى نسق مفتوح.

فلوتأينا –بعد قراءة مطوّلة وعميقة للتّحليل التّأويليّ، لمجموعة من النّقاد، من بيئة عربيّة وغربيّة–، اختيار جملة من المقاربات النّقديّة لبعض ا لآليات: الاستعارة، الفجوات النّصيّة، الرّمز.

1/ الاستعارة.

الاستعارة مصطلح قديم، قِدم البلاغة العربيّة، يُراد به تشبيهٌ بليغٌ حُذف أحد طرفيه، ولم يتوقف عند هذا الحد من التّعريف، بل أخذ مفاهيم جديدة وعديدة، حديثة ومعاصرة، بقدر حداثة النّصّ الشّعريّ. حيث تفرّعتِ الاستعارات وتعددت، ولم تعد بتلك السّهولة الّتي ألفتها من حذفٍ لمشبه، أو مشبهٍ به، أو بتسمية الشيء باسم غيره، –كما ذهب إلى ذلك "عبد القاهر الجرجاني". بل أصبحت أشدّ غموض، الشّيء الّذي جعل القراءات التّأويليّة تتعدد، فارتبطت "الاستعارة" كمفهوم، ومصطلح، بأعلام لكبار الفلاسفة والنّقاد الغربيين خاصة، أمثال بول ريكور، إمبرتو إيكو... وغيرهما، من النّقاد الّذين سنتعرف على أسمائهم وآلية اشتغالهم، في دراستنا التّطبيقيّة هذه. حيث نهج كلّ واحد منهم نهجه.

1: خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص: 159.

سنعتمد في دراستنا هذه على مقاربات تطبيقيّة، لمجموعة من النّقاد، نرصد من خلالها، آلية الاستعارة، وكيف ساهمت هذه الآلية في فتح مغاليق النّصّ الشّعريّ، وكشف عن مخبوء عالم النّصّ الشعريّ؛ لأنّ الاستعارات شبيهة بالحواس الّتي نُدرك بها العالم، فهي «تلعب دورا يوازي، من حيث أهميته، ذلك الدور الذي تلعبه حواسنا في مباشرة إدراك العالم وممارسة تجربته»[1].

وقع اختيارنا على مجموعة من المدونات النّقديّة، الّتي اتخذت الاستعارة آلية لمقاربة النّصّ الشعريّ، فمنها ما كان على شاكلة مقال كتحليل الاستعارة النّقديّ قراءة في التّصوّرات الاستعارية في (خطبة الهنديّ الأحمر....) لمحمود درويش، للنّاقد "محمّد الصّالح البوعمراني"، وَدراسة عرفانية للاستعارة في قصيدة "أحمد زعتر" ل . " محمود درويش"، للنّاقد "منية محمد عبيدي"، وَنهاية النّص وبداية التّأويل . عالم النّص: من الأفق الشّعري إلى الحدس الفكريّ، للنّاقد "محمد أبو هاشم محجوب"، ومنها ما أُخذ من كُتب نقديّة، والآخر منها كان من رسائل ماجستير. وبناءً عليه، سنحاول عرض كلّ واحدة على حدة، لاستنباط أسس وآليات كلّ واحدة؛ لأنّ هدفنا هو استثمار هذه الرؤى في الفصل التّطبيقيّ من بحثنا.

أ/ الاستعارة في ظل النّظرية التفاعلية، ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" لـمحمود درويش أنموذجا. للناقدة "جميلة كرتوس".

قاربت النّاقدة، نصوصا شعريّة، من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدًا"، للشّاعر "محمود درويش"، بعد حديث لها عن بعض الجوانب النّظريّة للاستعارة. حيثُ قَسَّمت عملها التّطبيقيّ إلى مباحث، الّتي تُعدّ بمثابة أنواع للاستعارات.

تحدّثت النّاقدة في المبحث الأوّل عن الاستعارات الوضعيّة، الّتي تضمّ أشكال مختلفة من الاستعارات، كالاتجاهيّة، والأنطولوجيّة، كما تحدثت في المبحث الثّاني عن

1: جورج لايكوف، مارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص: 12.

الاستعارات غير الوضعيّة (الإبداعيّة)، واستدلت على ذلك بأسطر شعريّة، من الدّيوان السّابق الذكر.

سيكون تعاملنا مع هذه المدونة، موازة مع كتاب الناقدين "جورج لايكوف"، و"مارك جونسن"؛ بحكم أنّ النّاقدة وظفت الآليات ذاتها الّتي جاءت في كتابهما "الاستعارات الّتي نحيا بها"، وقد أشارت النّاقدة إلى ذلك في مقالها.

حاولت النّاقدة إثبات فكرة أنّ الاستعارات الوضعيّة، هي استعارات مرتبطة بتجارب الإنسان الفيزيائيّة. واستدلت على نوع الاستعارات الاتجاهيّة بأسطر شعريّة للشّاعر "محمود درويش" يقول فيها:

"**من غير حرب سقطت**"

"**في حطامي**"[1]

تربط هاذين العبارتين بالاستعارة التّصويريّة، استعارة "الخضوع والضعف تحت"، فسبب اختيار النّاقدة لهذين السّطرين، هو ارتباط تصوّر الخضوع والضّعف، بالمرتكز الفيزيائيّ، سقط، (السّقوط)؛ فالخضوع والضّعف ناتجان حتما من سقوط في حطام. فيرتبط فعل السّقوط «بالوضع الفيزيائي الذي يتخذه الجسم في أثناء تعثره، كما يرتبط بموضوعات مادية محسوسة، غير أنه يمكننا أن نعبر عن الفشل والانهزام بالتصور المجرد، ليغدو السّقوط حينها تصورا معنويا مجردا، جراء إسقاط حسية الفعل "سقط"»[2]. عادة ما ترتبط وضعية السّقوط، بالأحداث السّلبيّة لا الايجابيّة، المتمثلة مثلا في الدّمار، الموت، الضعف، التدهور، الانهيار... فقط عكس ما ترتبط به وضعية الوقوف، من علو، ارتفاع، بناء، حياة، وازدهار...

1: محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا؟، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2001، ط3، ص: 116.

2: جميلة كرتوس: الاستعارة في ظل النّظرية التفاعلية، ديوان"لماذا تركت الحصان وحيداً؟"لمحمود درويش أنموذجا، مجلة فصول، البلاغة الجديدة، مجلد: 26، ع: 101، 2017، ص: 623.

أما الاستعارات الانطولوجيّة، فهي الاستعارات الّتي تنتج من خلال تفاعل الأشياء الفيزيائية مع تجاربنا في العالم الخارجيّ، فتكون تجاربنا مع«الأشياء الفيزيائية (وبخاصة أجسادنا) مصدراً لأسس استعارات أنطولوجية متنوعة جدا، أي أنها تعطينا طرقا للنظر إلى الأحداث والأنشطة والإحساسات والأفكار... إلخ، باعتبارها كيانات ومواد.»[1].

أشارت النّاقدة إلى أنّ الاستعارة الأنطولوجيّة، تتضمن الاستعارات التّشخيصيّة؛ ويراد بذلك أن تصطبغ الأشياء المعنوية صبغة ماديّة إنسانيّة، كتجربة«ارتفاع الأسعار التي يمكن أن تعتبر استعاريا كيانا نسميه التضخم»[2]. واتخذت النّاقدة استعارة "الزّمن شخص"، كاستعارة أنطولوجيّة، وضحتها أسطر الشّاعر:

-.....لا غد

يأتي ولا ماض يجيء

-كان يومًا مسرعا[3]

يتخذ الزّمن طابع الإنسانيّة، انطلاقا من الأفعال الّتي اسندت إليه، من مجيء، ومضي، فالنسق «التصويري الذي يبنين فهمنا للإنسان وخصائصه، هو نفسه من يوجه تفكيرنا في نسق تصويري مغاير يكمن في الزمن؛ حيث نعبر عن الزمن انطلاقا من محفزات وأنشطة بشرية، ومن خلالها يتم فهم ظواهر العالم.» [4]. فتصنف كلّ من "غد، ماض، يوما"، الّتي وردت في الأسطر الشعريّة السّابقة في حقل الزّمن، في حين أن الأفعال "يأتي، يجيء"، بالإضافة إلى الحال "مسرعا" فهي مرتبطة بالإنسان، الشخص، فقد عُبر عن الزّمن بأفعال بشريّة، فإنّنا هنا نتحدث عن الزّمن «كما لو كان شخصًا حقيقة، ومن هنا، تتجلى استجابتها لمبدأ النوع أو الكيف، كما تتضمن إثباتات حرفية، مما يجعلها تستجيب لمبدأ الوضوح، ومن ثم طواعيتها لمبدأ الطريقة أو الأسلوب، إضافة إلى

1: جورج لايكوف، مارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، ص: 45.

2: المرجع نفسه، ص: 46.

3: محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص: 159.

4: جميلة كرتوس: الاستعارة في ظل النّظرية التفاعلية، ديوان"لماذا تركت الحصان وحيداً؟" لمحمود درويش أنموذجا، ص: 624.

استجابتها لمبدأ العلاقة أو الأسلوب بسبب استعمالنا للاستعارة بشكل عفوي وتلقائي، بعيدًا عن أي قصد إبداعي.»[1]

أما حديثها عن الاستعارات الغير وضعيّة، فهو حديث عن الاستعارات الإبداعية، الّتي توجد «خارج نسقنا التصوري العادي والمتعارف عليه، وتستند أساسًا إلى إبداع مشابهات جديدة، مما يسمح بإعطاء فهم جديد لتجاربنا وأنشطتنا»[2]، كاستعارة "اللغة ذات/الشاعر"، واستعارة "الشاعر لغة"، في قول الشّاعر:

-.....وهويتي الأولى

-.....أنا لغتي أنا

وأنا معلقة...معلقتان...عشر هذه لغتي...[3]

يتضح من هذه الأسطر ذوبان أو تماهي الشّاعر في اللّغة، واللّغة في الذّات الشّاعرة، فاللغة هنا هي بيت الشّاعر، وتشير النّاقدة إلى أن الهوية هنا هي هوية إنسانيّة لا هوية قوميّة أو وطنيّة.

يتضح لنا من مقاربتنا للمدوّنة، أنّ الناقدة، سارت على الخطى نفسها الّتي سار عليها كل من "جورج لايكوف"، و"مارك جونسن"، في كتابهما "الاستعارات الّتي نحيا بها".

ب/ دراسة عرفانية للاستعارة في قصيدة "أحمد زعتر" لمحمود درويس، للنّاقد "منية محمد عبيدي".

قاربت النّاقدة قصيدة "أحمد زعتر"، لمحمود درويش، مقاربة تأويلية، محاولة الإمساك بالاستعارات التصويريّة المبثوثة على مستوى القصيدة، فلجأت إلى تصنيف الاستعارات ووصفها، كاستعارات الإهداء، استعارات الذات، استعارات الواقع والأمل، استعارات الاغتراب، استعارات الأرض والجسد.

1: جميلة كرتوس: الاستعارة في ظل النّظرية التفاعلية، ديوان"لماذا تركت الحصان وحيداً؟" لمحمود درويش أنموذجا، ص: 624.

2: المرجع نفسه، ص: 625.

3: محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص: 116.

لا يسعنا مقاربة هذه المدونة بشكل مفصل، بل نكتفي بعرض بعض الجزئيات الّتي لمسنا لها علاقة بأطروحات نّقديّة لبعض النّقاد، أمثال "بول ريكور"، "جورج لايكوف"، "ماك جونسن"، "إمبرتو إيكو"...

تحدثت النّاقدة عن استعارات الاغتراب، وهذا يُذكرنا بقول للفيلسوف والنّاقد "بول ريكور"، في حديثة عن رمزية الشّر، حيث قال أنّ«هذه اللغة لا تستطيع أن تتحدث عن الشر إلا بواسطة استعارات من قبيل الاغتراب، والسقوط والقهر والعبودية» [1]. وهذا ما حاولت النّاقدة إثباته، في اختيارها لأسطر شعريّة من قصيدة الشّاعر "محمود درويش"، يقول فيها:

«مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني»[2]

لنعبر عن هذه باللغة نفسها الّتي عبر عنها "بول ريكور" في حديثة عن "الشّر"، لنقول أنّ اللغة لا تستطيع أن تتحدث عن الألم، واللاستقرار،...، إلّا بواسطة استعارات الاغتراب، حيث أنّ رحيل الغيوم، أصبح«استعارة مطردة تتكرر بتكرر مأساة الاستبداد والقهر وهدم البيوت التي يضطرّ أصحابها إلى التيه في المخيمات أو الفرار من جرح الوطن، والروح مصلوبة على أعمدة القهر وسواري الظلم»[3].

ترتبط الغيوم بالنّماء والخصب، عكس غيابها الّذي يدلّ على الجفاف، فيُنظم«نظامُنا التصوري هذه المفاهيم بطريقة منظّمة، فالحياة والخصب والاستقرار مفاهيم مترابطة تتّصل بالغيم الذي يمثّل محور عمليّة المَقْولة. وقد أطلق لايكوف وجونسون على هذه الظاهرة"تصوّر السببيّة"»[4].

1: أحمد عبد الحليم عطية: ريكور والهرمنيوطيقا، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2011، ط1، ص: 79.

2: محمود درويش: أحمد الزّعتر، يوم: 31/ 08/ 2020، السّاعة: 22:43، مأخوذ من موقع: https://www.aldiwan.net/poem6697.html.

3: منية محمد عبيدي: دراسة عرفانية للاستعارة، في قصيدة "أحمد الزعتر" لمحمود درويش، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2016 ، ص: 205.

4: المرجع نفسه، ص: 205.

تتحدث النّاقدة عن استعارات الأرض والجسد، فبيّنت فيها اغتراب الجسد عن أرضه واغتراب الأرض عن الجسد، أو عن أصحابها كما قالت النّاقدة. ويظهر ذلك في قول الشّاعر:

.. نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل
البلاد وكانت السنةُ انفصال البحر عن مدن
الرماد وكنتُ وحدي
ثم وحدي ...
آه يا وحدي؟ وأحمدْ
كان اغترابَ البحر بين رصاصتين
مُخيّما ينمو ، وينجب زعتراً ومقاتلين [1]

توحي كلمات الشّاعر بجانب من الشّر في الأرض الّذي يحيا فيه الجسد، أو يعيش فيها الجسد الإنسانيّ، فترددت استعارات التّشرد والاغتراب في أغلب شعر درويش، –كما وضّحت النّاقدة–، وهذا دليل على وجود الشّر وغياب الخير ، لو قاربناه من منظور ريكوريّ؛ فحديث "بول ريكور" عن الخير والشّر، هو حديث عن تقابلات ضمنية داخلها، يمكن استنتاجها؛ أي تُمثّل هذه الثّنائيّة، بنية كبرى، تخرج من تحت عباءتها بنيات تقابليّة متعددة. فوجود الخير هو وجود للأمن للحب، وللنّور، عكس وجود الشّر الّذي هو وجود للأمن، للكره، للظلام، وللاغتراب... فلولا وجود الشّر لما كان هناك اغتراب.

اختلفت الاستعارات في هذه المدونة وتعددت، فاستفادت من الاستعارات التّصويريّة، موضحة النّاقدة ذلك في مدونتها. وذكرت تركيز الشّاعر على استعارات الاغتراب، بأشكاله المختلفة.

1: محمود درويش: أحمد الزّعتر، بتاريخ: 31/ 08/ 2020، السّاعة: 22:45، مأخوذ من الموقع: https://www.aldiwan.net/poem6697.html.

نكتفي بهذين المدونتين النّقديتين التّطبيقيتين، الّتي أفادت من مدونات نقديّة، وبتصورات نقديّة غربيّة، لأنّ طبيعة البحث تفرض علينا ذلك، هذا من جهة، ومن جهة أخرى اشتغال بقيّة المدونات المختارة بالطريقة نفسها.

الحديث عن الاستعارة، هو إقرار منا بوجود دالين اثنين، الأوّل وهو الدّال الأصليّ، أمّا الثّاني فهو الدّال المجازيّ، وهو الدّال الحاضر. فغياب الدّال الأصليّ نتج عنه حضور لمدلولات كثيرة متنوّعة ومختلفة، تختلف باختلاف قراءة كل قارئ، من جهة أخرى لم تعد هناك علاقة محددة وواحدة بين الدّال ومرجعه، على أن تبقى علاقة بين الدّالين يحددها وجه الشبه بينهما.

اتضح لنا وجود علاقة تكامليّة بين ألفاظ الاستعارة، حيث أن هناك كلمة تُمثل "البؤرة"، وبقية الكلمات تمثل الإطار المحيط. كقولنا تمزق قلب الطفل خوفا. تمزق هنا هي البؤرة، أما بقية الكلمات فهي الإطار المحيط، ولو كانت الكلمة البؤرة في محيط غير هذا الّذي وُضعت فيه، لربما لم تتحقق استعارة أصلا، كقولنا "تمزق الثّوب"، أو قد تتحقق استعارة أخرى.

تتوالد الاستعارات ولا تتوقف ولا تنتهي، والجديد منها يُغيِّبُ القديم، لذلك ميّز "بول ريكور"، بين الاستعارات، واعتبر أنّ ثمّة استعارات ميّتة، واستعارات حيّة، فالأولى هي الاستعارات الّتي ألفناها، واعتددنا الحديث بها، فأصبحت كالعبارات العاديّة، اليوميّة، لا جمال فيها ، ولا غرابة. أما الثّانية فيسير إلى عنصر الابتكار الكامن فيها. ويُشير أيضا إلى أنّ هذه الاستعارات الحيّة تتحول بدورها ومع الوقت والاستعمال إلى استعارات ميّتة، كأنّه يريد القول، يجب علينا ابتداع استعارات جديدة، باستمرار، دون توقف، لتبقى سمة التّأثير والدهشة لصيقة بها. وهذا ما يزيد النّص جمالا، وخلودا. في حين يُؤكد من جانب آخر على أن الرّموز لا تموت، باعتبار أنّ الرّموز«تمدّ جذورها في أصقاع الحياة

والشعور والعالم المتينة، ولأن لها ثباتا استثنائيا، فإنها تفضي بنا إلى التفكير بأن الرمز لا يموت، بل يتحول فقط»[1].

2/ الفجوات النّصيّة.

تُعتبر الفجوات النّصيّة، آلية من آليات التّحليل التّأويليّ، هذه الآليّة الّتي اشتغل عليها "فولفغانغ إيزر"، قبله أستاذه "رومان إنجاردن"، وتوالت الدّراسات بعدهما وتعدّدت، إلى جانب تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد، فنجد مصطلح ، الفراغات، البياضات، أماكن اللاتحديد...، على غرار الفجوات النّصيّة. وتربتط القيمة الجماليّة للنّصّ الشّعريّ، بحضور أو بوجود هذه الفجوات؛ لأنّها تستدعي حضورا للقارئ، فتُصبح ههنا العمليّة الإبداعيّة غير مقتصرة على المبدع (المؤلِف) فقط، بل يشترك فيها القارئ أيضا. لذا يَعْتَبِرُ«"ايزر" القيمة الجمالية في حد ذاتها نتاجا لعملية التحقيق وسد أماكن اللاتحديد النصية»[2].

سنقارب مجموعة من المدوّنات النّقديّة الّتي اشتغلت وفق آليّة الفجوات النّصيّة، ولن نشتغل على كلّ واحد على حدة، كما فعلنا مع الآليّة الأولى، بل سنجمع بينهم؛ لأنّ جلّ المقاربات تركز على الجوانب نفسها، فقط تبقى لغة النّاقد هي الّتي تصنع الفارق بينهم.

تتمثل الفجوات النّصيّة، أو الفراغات في تلك البياضات المبثوثة على مستوى النّصّ الشّعريّ، وتتعدّاها إلى فراغات معنويّة، تختبئ خلف الأسطر الشّعريّة، وكلّ هذه الفجوات تمنح القارئ «حرية أكبر في التأويل وتجعله يبحث ويشارك في عملية الكتابة بملء الفراغات المتناثرة على جسد النص ومساءلة المعاني الحافة»[3].

1: بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص: 108.

2: عبد الكريم شرفي: من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 223.

3: رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة فصول، مصر، مجلد 15، ع: 2، 1996، ص: 101.

أشار النّاقد "محمّد مفتاح"، في مؤلفه النّقديّ "المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي"، إلى ظاهرة البياض في الشّعر، فاعتبر البياض ذلك المتمثل في نقاط الحذف الّتي تظهر على مستوى النّصّ الشّعريّ، واستدلّ بأبيات من الشّعر توضح ذلك.

لو انتقلنا إلى مقاربة نقديّة اتخذت البياض آليّة للتحليل الشّعريّ، وتتبعنا مقاربتها، وحاولنا الوقوف عند كلّ نقطة لتَوَصّلنا إلى ما نريد الوصول إليه. فمثلا مقاربة النّاقد "رضا بن حميد"، الموسومة بـ "الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري"، الّتي تجاوزت فكرة ارتباط البياض بنقاط الحذف فحسب، إلى بياض الصّفحة إجمالا، فأصبحت الفجوات النّصيّة، مبثوثة على طول الصّفحة، بل على طول الدّيوان الشّعريّ، وأصبحت الكلمات كأنّها عائمة في بحر البياض، فيُدرك القارئ أنّ الكتابة المتشظيّة، الّتي تنثر الكلمات هنا وهناك، بينهما فجوات نصيّة، لها دلالة في حدّ ذاتها، فكتابة البيت على شاكلة بيت عموديّ، يختلف عن الكتابة النّثريّة. فالقراءة ههنا ستتحوّل من قراءة عموديّة، إلى قراءة متشظيّة هي أيضا كالكتابة. ليكون هذا البياض لغة أيضا. وهذا ما أشار إليه النّاقد، واعتبر نصّ البياض هو الّذي يسعى إلى«مجاوزة أبنية وعي المتلقي التي اعتادت الشكل المتناظر للكتابة أو شعر التفعيلة الذي يجعل من بداية السطور منطلقا للكتابة»[1].

تُقربنا قراءة النّاقد "رضا بن حميد"، إلى قراءة النّاقد "صلاح بوسريف"، الّذي تحدث عن الفجوات النّصيّة، في حديثه عن حداثة الكتابة، وجاء بأمثلة لنصوص شعريّة، اتخذت من البياض سبيلا لها، ولا يسعنا تقديم هذه الأشكال، لذا نحاول تقريب الصورة إلى القارئ، لنقول أنّها تشبه الزخارف، حيث كانت الكلمات متناثرة، ومكتوبة بطرائق تشتت العين حين تحاول قراءتها، إلى جانب الحروف المنفصلة للكلمة الواحدة. وتظهر سمة البياضات أو الفجوات بصورة جليّة، وبهذا سيصير الفضاء النّصيّ«مجالا للالتقاء وتجاور

1: رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، ص: 102.

أشكال لا تهادن العين، أو تسير وفق إنجاز خطي مألوف، بل سيجعل الصفحة مكان للقاء المُتَعَارضَاتِ، وتجاور ما لم يكن يقبل التجاور من قبل»[1].

يحمل النّصّ الأدبيّ الكثير من مواطن اللاتحدد، وهذا لا يقلل من قيمة النّصّ الأدبيّ، بقدر ما يزيد من قيمته. فليس كما يعتقد البعض أنّه تقصير من المؤلف. بل الجماليّة الفنيّة تكمن هنا. فإن لم تكن مواطن اللاتحدد، لما كان للقارئ أيّ دور، أو لنقل ما كان للقارئ الدّور الرئيسيّ والفعال، في قراءة النّصّ، فعلى القارئ أن يقرأ بين السّطور، على حدّ تعبير "انجاردن"؛ لأنّ النّصّ«يتسم بتعددية أبعاده وديمومة القراءة والتأويل فإن القارئ الفاعل الجيد هو الذي يملأ فراغات يتركها النص، ويعيد بتأويله وجودا جديدا للنص، ربما غفل عنه القارئ السلبي»[2].

النّص عند "انجاردن"، على شكل "مظاهر تخطيطية"، "schematized aspects"، حيث استمد هذا المفهوم من تحليل "ادموند هوسرل" لمظاهر الأشياء، كما جاء به "سعيد توفيق" في كتابه "الخبرة الجمالية"، أن النّصّ لا يكشف عن كلّ شيء، بل الكثير من الأحداث والحقائق، أو غيرها، يكتشفها القارئ، انطلاقا من وحدات نصيّة. وهذه الوحدات النّصّيّة هي بمثابة آليّات، أو لنقل مفاتيح، يفتح بها القارئ أبواب عالم النّصّ المغلق، والفجوات واحدة من هذه المفاتيح. لذا يجب أن تبقى "المظاهر التخطيطية" «كائنة في حالة تأهب، وألا تكون مقدمة مباشرة بوصفها إسقاطات أو قصديات معان تصويرية، وإلا فإن المظاهر نفسها هي ما سيكون متمثلاً في هذه الحالة. وعلى هذا النحو فإن المظاهر التخطيطة الكائنة في حالة التأهب يكون لها دورها الجمالي في العمل الفني الأدبي، فهي تظهر موضوعاتها المتمثلة المرتبطة بها بطريقة حية من خلال العناصر اللاتصويرية في لغة النص الأدبي. ولهذا يرى انجاردن أن هذا النمط من

1: صلاح بوسريف: حداثة الكتابة، في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق،المغرب، دط، 2012، ص: 198.

2: محمد السيد أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007، ص: 11.

المظاهر يميز الأعمال الأدبية ذات القيمة الفنية الجمالية، ولا يكون طابعا عاما لكل الأعمال الأدبية.»[1]، ونرى بأنّ البياضات هي من العناصر اللاتصويرية في النّصّ.

لو تأملنا هذه الأبيات الّتي قاربها النّاقد "صلاح بوسريف"، للشّاعر"سعدي يوسف " الّتي يقول فيها:

وَأُمّي تَعْرِفُ أَنّي أَعْرِفُهَا
لَمْ أَنْظُرْ فِي عَيْنَيْهَا، لَمْ أَعْرِفْ لَوْنَهُمَا
/.../
أَنَا الإِبْنُ الضَّالُ المِسْكِينُ
الضَّائِعُ بَيْنِ سَمَاوَاتِ القَارَاتِ
كَنَجْمٍ أَفِلَتْ...[2].

يظهر على مستوى هذه الأسطر الشّعريّة، فجوات نصيّة، أو لنقل بياضات، فيبدو وجود انسجام بين السّواد المتمثل في الدّوال، وبين البياض، حيث أنّ حالة الضّياع الّتي يعيشها الابن، ترجمتها الكلمات كما ترجمتها البياضات، كما ترجمتها طريقة الكتابة الّتي تظهر في أسطر لاحقة، وحالة الضياع هي حالة مشتركة بين الكاتب، والنّصّ، والقارئ.

أصبحت القراءة في ظلّ وجود البياضات النّصيّة، قراءة بلوريّة، قراءة لا تُعْنَى بقراءة«السّواد فقط، بل للبياض دوره الّذي لا يمكن تجاهله أبداً »[3]، فأصبح الصّمت المتمثّل في البياضات لغة، الّذي هو أبلغ من الكلام، يحمل داخله عالماً من المدلولات، والقارئ عليه أن يخترق جدار الصّمت ليصل إلى عمق اللّغة، فلم تعد المعاني مبثوثة على السّطح، بل أصبحت مختبئة في العمق، كمن يبحث عن الشّيء الثّمين، لن يجده

1: سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، هيدجر، سارتر، ميرلو بونتي، دوفرين، إنجاردن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص: 430.

2: صلاح بوسريف: الكتابي والشّفاهيّ، في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف، زنقة المرسي القنيطرة، ط1، 2007، ص: 153.

3: المرجع نفسه، ص: 16.

إلاّ بالحفر في أعماق الأرض، كما يحفر القارئ في أعماق النّصّ، وصولا إلى ما يريد الوصول إليه.

3/ الرّمز.

توظيف هذا المستوى في الكتابات، هو إعلان صريح، عن لغة جديدة، انزياحيّة، غير مألوفة، هي لغة الشّعر. والحديث عن الرّمز الشّعريّ، يأخذ منّا صفحات كثيرة، فمنهم من ألّف مؤلفات تتجاوز مئة صفحة، عن الرّمز الشّعريّ فحسب، لذا يجب علينا تكثيف ما جاء في المقاربات النّقديّة للرّمز.

تعدّدت أشكال الرّمز واختلفت، فمن بينها: رمز المرأة، رمز الخمرة، رمز الطّير، رمز الطّبيعة، الرّمز الأسطوريّ ، الرّمز التّاريخيّ، والرّمز الدينيّ.... الّتي اقترنت في أغلب القراءات بالقراءة الصّوفيّة، لدرجة التصق فيها الرّمز بلفظة الصّوفيّ، يكادان لا ينفصلان عن بعضهما. ولا تخلو كتابة من الكتابات الحديثة من هذه الرموز على مستوى النّصّ، وهذا ما يلمسه أي قارئ. إلى درجة أصبحت فيها القصيدة بمثابة«عالم غارق في عتمة الرموز المقفلة»[1]، الّتي يصعب على القارئ في كثير من الأوقات حلّها، أو فكّها. كأنّها تأبى الإفصاح عن مكامنها. أشبه ما تكون، بلوحة "الموناليزا"، الّتي تُخفي أكثر مما تظهر، كلّ ما فيها يوحي بالغموض، لما تحتويه من رموز فنيّة. حيث يظهر الرّمز أحيانا بداية بالعنوان، مثلما نجده في العناوين الشعريّة، للشّاعر"خليل حاوي"، على غرار "النّاي والريح"، الذي يمثّل مدونة اشتغالنا في الفصول التّطبيقيّة.

أ/ رمز المرأة والخمرة.

تحوّلت دلالة الحب والغزل الّتي صاحبت رمز "المرأة" قديما، إلى دلالات جديدة، مع القصيدة الحديثة، كدلالتها على الوطن، أو على الحياة، مثلا، أو على العشق الإلهيّ، أو أن تأخذ معنى الموت أحيانا أخرى. كلّ هذه الرُؤى، يكتشفها القارئ انطلاقا من قراءته

1: محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص: 105.

التّأويليّة، للّرمز الأنثويّ. فالسّياق«الرّمزيّ للأنثى الصّوفية منزاح كلّية عمّا رسّخته القصائد الغزليةُ عذريّةً كانت أم إباحيةً، إنّها رمز الحكمة والحبّ، وإنّ جمالها ما هو إلاّ أمارةٌ على الجمال الكليّ الدّائم» [1]والحديث ذاته عن الخمرة، الّتي ابتعدت عن مفهومها المحرّم، وارتبطت بمفهوم جديد، هو مفهوم صوفيّ في جوهره، بحيث أنّهما يتشابهان شكلا، لكنهما يختلفان مضمونا، فما عرفناه في القصائد القديمة، هو خمرة ماديّة، أما ما نجده في الكتابات الحديثة والمعاصرة، هو خمرة معنويّة، فالأولى لذة يعقبها ألم، أما الثّانية ألم تعقبه لذّة؛ نتيجة وصول النّفس إلى الصفاء الرّوحيّ، والكشف الإلهيّ، ومثالٌ على ذلك قول الشّاعر "مصطفى الغماري":

يا فارسُ الحزن .....نار الحرب مُعْشَبةٌ

وخمْرُهَا البِكْرُ حمَى وجدِي الحَانِي

سَيُشْرقُ الغدُ في ظلماءِ غربتُنَا

ويقبرُ اليأْسُ في أرحامِ أحزَانِ

وتنتَشِي مقْلة السَّمحاءِ من خُلدي[2]

يوظف الشّاعر، لفظة الخمرة، وما يوحي إليها، كلفظة "تنتشي"، وكما أشرنا قبل قليل، قد أُلْبِسَتِ الْخمرة دلالة غير الدلالة الّتي ألفتها. فنارُ الشوق مشتعلة لحدوث ذلك الكشف الإلهيّ. الّذي يحدث إلاّ بواسطة هذه الخمرة. فقد وظف الشّعراء مسميات الخمر«ومتعلقاتها من سكر وشراب وري وصحو ليعبّروا بها عمّا يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوفات، وبواده الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشّرب ثم الري. فصفاء معاملاتهم يوجب لهم أدق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم

1: أسماء خوالدية: الرّمز الصّوفي، بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرّباط، ط1، 2014، ص: 58.

2: مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، دط، 1982، ص: 101.

يقتضي لهم الري. فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشّرب سكران، وصاحب الري صاح»[1]. فهي في الحقيقة خمرة أزليّة.

ب/ الرّمز الأسطوريّ.

يتحقق مفهوم الرّمز أيضا من خلال توظيف الشّاعر للأسطورة، فيسمّى الرّمز الأسطوريّ، وهو السّبيل الّذي يُخْرج الشّاعر من عالمه الواقعيّ إلى عالم الميتافيزيقا، فما لم يستطع تحقيقه في عالمه، يُحاول تحقيقه في العالم الآخر. ومن بين هذه الرّموز الأسطوريّة، نجد أسطورة "سيزيف"، "أوديب"، "عشتار"، "العنقاء"، ومن التّراث العربيّ أيضا، "عنترة"، "زرقاء اليمامة"، "خالد بن الوليد"...، فعندما يتجاوز«الشّاعر مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الاستلهام والاستحياء والتوظيف يصير خالقا لسياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الأسطورية» [2]. كما يظهر ذلك في قول الشّاعر:

«وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار:
دمي ذلك الماء، هل تشربونه؟
ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه!
وتمّوز تبكيه لاةُ الحزينة»[3]

يبدو الرّمز الأسطوريّ واضحا جليّا، ، في هذه الأسطر، وهو رمز"تموز"، هذا الرّمز الّذي يحمل دلالة العودة إلى الحياة والانبعاث، ولكن النّاقدة"نورا مرعي"، بيّنت أنّ الشّاعر عمد إلى«تحوير في الأسطورة ذاتها، كي تناسب الحالة العامة والنتيجة المرجوة في القصيدة وفقا للسياق الدلالي العام، ما أعطى الأسطورة دلالة أخرى هي الموت وعدم

1: أسماء خوالدية: الرّمز الصّوفي، بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف، ص: 62.
2: المرجع نفسه، ص: 43.
3: بدر شاكر السّياب: الأعمال الشّعريّة الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مج: 2،1، دط، 2005، ص: 75.

القدرة على الإخصاب» [1]. فمثل هذه الرّموز الأسطوريّة، تُكثّف لغة النّصّ، وتفتح باب التّأويل للقارئ.

كما توجد رموز أخرى، كالرّموز الطّبيعيّة، والرّموز الدّينيّة، الّتي نجدها مبثوثة على مستوى أغلب الدّواوين إن لم نقل كلّها، وقد تحوّلت اللّغة في ظلّ كلّ هذه الرّموز المبثوثة على مستوى الكتابات الشّعريّة، إلى لغة رمزيّة في حدّ ذاتها. وكلّ هذه الرّموز هي بمثابة علامات سميائيّة، تحمل في طياتها رؤى عميقة، تكشف عنها القراءات التأويليّة. وهذه الرّموز في حقيقة أمرها هي الوسيط أو الرّابط الّذي يربط الماضي بالحاضر، في نظرة استشرافيّة للمستقبل. واستخدام« الرّمز أو مجموعة الرموز في القصيدة يجب أن يتم من خلال القدرة على تمثل أبعادها الدلالية والتخييلية والجمالية، وتحويلها إلى بؤرة إشعاعات إيحائية تغني النصّ»[2]، وهي بدورها تعمل على خلق إيقاع للنّصوص الشّعريّة.

يتبيّن في نهاية الفصّل الثّالث، مدى عمق المقاربات النّقديّة التّأويليّة في مقاربتها للنّصوص الشّعريّة، فأضحى النّصّ عالما من الدّوال، الّتي تبحث عن مدلولاتها، سرعان ما تتحوّل هذه المدلولات، إلى دوال هي أيضا. كما لاحظنا تشاكل المقاربات النّقديّة العربيّة بنظيرتها الغربيّة، كآليّة الاستعارة الّتي أفاد النّقاد العرب في مقاربتهم للنّصوص الشّعريّة، بما جاء به "جورج لايكوف"، و"مارك جونسن" . وأثبتت لنا المقاربات علاقة التّأويليّة بالقراءة السّميائيّة، كما أشرنا في متن هذا الفصل.

1: نورا مراعي: تنوّع الدلالات الرمزيّة في الشعر العربي الحديث، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص: 277.

2: أسماء خوالدية: الرّمز الصّوفي، بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص: 43.

الفَصْلُ الرّابِعُ

الفَصلُ الرّابعُ: التّحليل السّميائيّ لديوان النّاي والرّيح"، لـ"خليل حاوي".

أوّلا: العتبات النّصيّة.

1/ العنوان.

2/ الغلاف.

3/ اسم الشّاعر.

4/ المؤشر الجنسيّ.

5/ الإهداء.

ثانيًا: سمياء التّشاكل.

ثالثًا: سمياء التّناص.

1/ التّناص الدّينيّ.

2/ التّناص الأسطوري.

3/ التّناص التّراثيّ.

رابعًا: سمياء البياض.

الفصل الرّابع: التّحليل السّميائيّ لديوان "النّاي والرّيح" لـ"خليل حاوي".

تَمهيدٌ:

تطرقنا في الفصليين النّظريين من بحثنا هذا، إلى مستويات التّحليل السّميائيّ، وآلياته،وكيف قُوربت عند بعض النّقاد، وكيف لهذه المستويّات والآليّات، الدّور الأساس، في كشف مكامن النّصّ، حيث تُعتبر المستويّات بمثابة الأسوار، أو الأبواب التي يتوارى خلفها عوالم النّصّ، أما الآليّات فتعدُّ مفاتيح تلك الأبواب، أو ممكنات القراءة ل لنّصّ، وتجدر الإشارة إلى أنَّ المستويات والآليات المذكورة آنفًا قد نستعينُ بها جميعًا أو ببعضها، وذلك وفقًا لما تقتضيه طبيعة المُدوَّنة؛ لأنَّنا حاولنا سبر غور الدّلالات الممكنة من خلال البياضات النَّصيَّة فضلا عن العتبات؛ لأنَّ وجودها في المدوَّنة لا نحسبه اعتباطيًّا كما أن الاشتغال على التّناص لا يخرج كثيرًا عن المقاصد المذكورة حول الدلالة.

إنَّ القراءة السّيميائيّة من شأنها فهم جملة من العلاقات الكامنة في النَّصِّ، ومن جملتها ما بين النَّاي بالريح، وصلتهما بالذَّاتِ، وكيفيّة اِنْبِنَاءِ الكون الشِّعريِّ عند "خليل حاوي" من خلال الدِّيوان.

أوّلا: العتبات النّصيّة.

المستويات البانية للنصِّ والمُشكِّلة له هي أوّل ما يُصادف القارئ حينما يطرق باب الدّيوان، فلا يجوز له تجاوزها، ودخول النّصّ، دون قراءتها، بل عليه التّوقف عند كلّ واحدة منها على حدة، ومنحها حقّها ومستحقّها من القراءة. ليطرح حينها العديد من الأسئلة، الّتي تُعِينُه على فهم القراءة، وكلّها تصب في سؤالين اثنين، هما: وهو ما يحرك فضول القارئ حول رِهَانِ الخطاب الشعري على النصوص الموازية في تشكيل الدلالة.

1/ العنوان.

يمثّل العنوان العتبة الأولى لولوج عالم القصيدة، فهو مفتاح«أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها »[1]. وسنتعامل مع العنوان، على أنّه نصٌّ مصغرٌ، قائم بحد ذاته، نصّ يُخفي أكثر مما يظهر، يحمل أبعادا رؤيويّة، ولا يفصح عمّا داخله بسهولة، بل يدفع القارئ للحفر عميقا، واكتشاف أسراره. وسنقرأ عنوان "النّاي والرّيح" وفق قراءتين اثنتين، فالأولى تقف عند حدود المشاكلة بين الدّالين، وأمّا الثّانية، فتقف عند حدود المقابلة. مقابلة مدلول "النّاي" مع مدلول "الرّيح".

تدلّ لفظة "النّاي" كلفظة منعزلة وبعيدة عن سياق الدّيوان الشّعريّ هذا، على مدلول مألوف ومتعارف عليه، وهو آلة موسيقيّة، كما هو الشأن بالنسبة للفظة "الرّيح"، الّتي يعرفها الكلّ على أنّها ظاهرة طبيعيّة، لا تحمل أيّ بعد مجازيّ، وبين هذه المفاهيم المتداولة والاصطلاحيّة، تختبئ الدّلالات المجازيّة، فيبدأ القارئ في التّساؤل: ماذا سيحكي لنا نايّ الشّاعر "خليل حاوي"؟ وماذا تحمل لنا الرّيح؟، وما العلاقة بين "النّاي" و"الرّيح"؟...

يتكوّن العنوان الّذي بصدد قراءته من دالين معرّفين بالألف واللاّم يتوسّطهما حرف العطف الواو، مستوحيان من الطّبيعة، فالرّيح ظاهرة طبيعيّة، معنويّة، لا يمكن للإنسان القبض عليها، أمّا النّاي فهو ماديّ مصنوع من مواد طبيعيّة، يمكن القبض عليه، على عكس الرّيح. ويحمل حرف العطف "الواو" دلالة المشاركة؛ فما بعده يشترك مع ما قبله في معنى واحد، كقولنا مثلا: (سافرَ زيد وأحمد)، فالسّفر فعل مشترك بينهما، فما الأمر أو الشيء المشترك بين "النّاي" و"الرّيح"؟

يُعرف النّاي على أنّه آلة موسيقيّة، يُصنع من القصب، يَجْرِي فيه الهواء ليعطيَ صوتا موسيقيّاً جميلاً، والرّيح في مفهومه، هو انتقال لكتل هوائيّة. إذن يشترك النّايّ مع الرّيح في انتقال الهواء لحدوث النتيجة، وعادة ما يريد العازف على النّاي، الانفصال عن

1: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 72.

العالم الواقعيّ، ليعيش عالمه الخاص، مع ذاته ف قط، نتيجة ما في هذا الواقع من ألم ومعاناة، فيعزف لنا الشّاعر بالنّاي شوقا وحنينا وأملا، يحكي لنا ما لم يستطع البوح به، ليقوله عن طريق النّاي، عبر طبقات صوتيّة.

ذُكَرَتْ لفظة "الرّيح" في القرآن الكريم، في مواضع كثيرة، كقوله تعالى:﴿ **إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصَراً**﴾[سورة القمر، الآية: 19]، وقد فسّر أهل العلم والدّين، لفظة "الرّيح"، بمعنى، التّخويف، العذاب، والعقاب، فإذا أراد الله بقوم الهلاك أو العذاب أرسل عليهم ريحًا، وأشاروا إلى اختلاف لفظة "الرّيح"، عن لفظة "الرّياح"، فوردت لفظة "الرّياح" في القرآن بمعني الخير، النّعمة والبركة، فدلّت على عكس ما دلّت عليه لفظة "الرّيح"، لقوله تعالى:﴿**وَأَرْسَلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحَ فَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاء مَاء فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ وَمَا أَنتُمْ لَهُ بِخَازِنِينَ**﴾[سورة الحجر، الآية: 22]، مستشهدين في ذلك، بحقائق علميّة.

إذا أردنا أن نربط دلالة الرّيح كما وردت في القرآن الكريم، بالرّيح الّتي ذكرها الشّاعر في العنوان، لقلنا أنّ الشّاعر يعيش العذاب، والهلاك، فهو يبحث عن ريح، وإن كانت تحمل الهلاك، فإنّ هلاكها سينفع الشّاعر، لربما بعد الهلاك، يأتي الخير، والفرج، فهو يبحث عن بعث للحياة، بعد ريح تُحَطِّمُ كلَّ شيء، تأكل الأخضر واليابس، فتُولَدُ حياة أخرى كما يتمناها الشّاعر أن تكون.

عُرفَ الشّاعر بتوظيفه المكثّف للرّموز، ويحتوي عنوان الدّيوان، على رمزين اثنين، الأوّل "النّاي"، ويوحي هذا الرّمز عموما، بالحزن، الألم، المعاناة، والاكتئاب، ويوحي الرّمز الثّاني، –وهو رمز طبيعيّ–، بالدّلالة ذاتها، لنعود أدراجا إلى الكلام السّابق الذكر، وهو دلالة حرف الواو، الّتي تدلّ على المشاركة، ليتضح لنا أنّ الاسمين، يشتركان، في فعل أو حدث أو صفة واحدة، فالشّيء المشترك بينهما، هو الألم، والمعاناة، الّتي تسبب فعل الاغتراب، وهو في حدّ ذاته، السّبب المؤدي للموت.

أصبح رمز "النّاي"، متداولا، لدى الكثير من شعراء الحداثة، فعلى غرار "خليل حاوي"، فقد وظفه "جبران خليل جبران"، "عبد الوهاب البيّاتي"، وكما نجده في شعر "جلال الدّين الرّومي"، وغيرهم من الشّعراء، ودائما ما يحمل دلالة الفراق، أملا في الوصال،

الّذي سيأتي مستقبلا. ويبدو أنّ الشّاعر "حاوي"، يعاني الأمر ذاته، فكأن "النّاي"، هو الدّاء والدّواء؛ لأنّ تلك الأصوات الحزينة، الّتي يُسْمِعُنَا إيّاها النّاي، تخرج من داخل الشّاعر وأعماقه، فتخرج حزينة، كحزن "حاوي"، ومؤلمة، كألمه، فيشعر بعد إخراج الشّحنات السّلبيّة، بالرّاحة النّفسيّة. واختيار الشّاعر اللون الأصفر في كتابته للعنوان، خير دليل، على أمرين اثنين، الأوّل ما يحمله من دلالة المرض والتّعب، والثّاني، دلالة للفرح والسّرور، لارتباط هذا اللّون بالشّمس، فيأمل الشّاعر في شمس تُشرق من جديد، فتبعث في النّفس السّعادة، والحب، وتخرجه من آلامه وعذاباته.

يرى "حاوي"، في "النّاي"، و"الرّيح"، السّبيل والخلاص، فهما يرتبطان بفكرة البعث . فعودة الرّاحة والحب، للشّاعر، بعد عزفه على "النّاي"، هو عودة الحياة للوطن، بعد ريح، تقتلع الفساد والدّمار من جذوره، ليحيا العالم من جديد.

ولو اعتبارنا الواو الواقعة بين الدالّين "النّاي" و"الرّيح"، واو مقابلة لا واو مشاركة، لاتجهنا اتجاها مغايرًا، واعتبارنا الدّلالة بينهما دلالة مقابلة واختلاف، كما ذهب إلى ذلك مجموعة من النّقاد"، أمثال "محمود منير" في مقال له بعنوان "خليل حاوي في انتظار ريح لم تأت بعد"، فالنّاي في أصله يدلّ على الجماد والسّكون لا الحركة، في حين أنّ الرّيح، ترمز إلى الحركة والثّورة، ليثبت الشّاعر انطلاقا من هذين الدّالين، عالمين اثنين، الأوّل وهو العالم الكائن والواقعيّ، الّذي يمتاز بالجمود، والتّقليد، والتّبعيّة، أمّا الثّاني فهو العالم المأمول. العالم الّذي يريده الشّاعر أن يكون. فالريّح ثورة، على الجمود، وحضور «الناي في سياقه المتشكّل الذي يقطّر ماء الحزن ومشاعر الاغتراب، نتيجة الانفصال عن مواطن الألفة ومبارحة رحم الوجود الذي تمثله أجمة العائلة، يستدعي الشّاعر فاعلية الريح في توظيف رمزي مضاد، يشدّ في الاتجاه المعاكس»[1]، وكلمات الدّيوان تثبت ذلك.

وظّف "حاوي" –إلى جانب العنوان الرّئيسيّ–، عناوين فرعيّة، في المتن الشّعريّ، تُوحي كلّها بعنوان الدّيوان "النّاي والرّيح". وهي أربعة عناوين، أو لنقل أربع قصائد وهي:

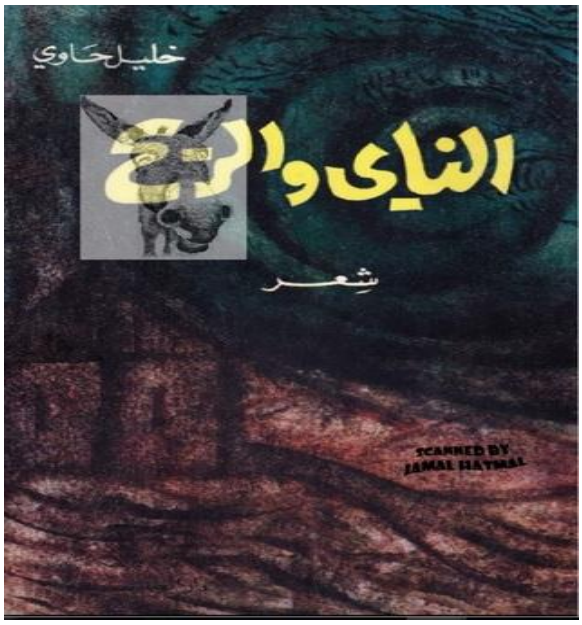
1: وفيق سليطين: ناي الرومي في لهاة الشعر العربيّ الحديث "لا يشدو الناي إلاّ عندما يكون فارغا"، مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكّمة، ع1، 1389، 2010، ص، ص: 70،71.

"عند البصّارة"، قصيدة "النّاي والرّيح، في صومعة كمبردج"، وقصيدة "وجوه السندباد"، وقصيدة "السندباد في رحلته الثامنة"، وحملت كلّ هذه القصائد، مرارة المعاناة، والألم.

ابتعدنا قدر الإمكان عن ربط العنوان، بالمتن، مؤجلين ذلك إلى حين قراءة ومقاربة النّصّ الشّعريّ، لنرى مدى توافق العنوان مع المتن، ومدى توافق قراءتنا مع ما جاء في المتن، إضافة إلى تأجيلنا، للقراءة الّتي تحمل البعد الصّوفيّ، للعنوان، لارتباطها بالقراءة التأويليّة، لتكون هذه المقاربة بداية، لما سيكون في الفصل اللاحق، من التّحليل التأويليّ؛ ليشكلا قراءة واحدة.

2/ الغلاف.

يُعتبر غلاف ديوان "النّاي والرّيح"، بمثابة المتاهة، الّذي يُتَوّه النّاظر إليه، ويرميه في غيابات الجبّ، لا يُفهم مقصده، من نظرة سطحيّة عابرة للقارئ، بل يُفهم انطلاقا من دخول القارئ إلى عمق تلك العين الّتي وُضعت على الغلاف، تلك العين الّتي توحي بالبُعد، وبعمق التّفكير، والاغتراب، إضافة إلى تلك الظّلمة النّابعة منها، والموزعة على مساحة الغلاف. كما هو مبيّن في الصّورة الآتيّة:



(صورة رقم (3) غلاف ديوان: النّاي والرّيح)

يَصْعُبُ على القارئ، معرفة الصّورة الّتي على الغلاف، بسبب تلك الرّسومات الغريبة، والألوان الدّاكنة، الّتي تُخفِي خلفها كمّا هائلاً من الصّور، فهي بمثابة الطّريق المظلم، الّذي يستدعي من القارئ توخي الحذر، وأخذ الحيطة أثناء قراءته.

قارئ صورة الغلاف، هو قارئ للغة العيون، هذا العضو الّذي يكشف ما يريد المرء إخفاءه، والتّستر عليه، فالعين أبلغ من الكلام، في أوقات كثيرة، يمكن النّظر في عيني الشّخص، لمعرفة إن كان صادقا أو كاذبا، أو، إن كان سعيدا أو حزينا...، ويدرك "حاوي"، قوة العين في التّأثير، والتّأثر، فالعين الّتي على الغلاف، هي العين الّتي ينظر منها الشّاعر للوجود، هذه العين الّتي خزَّنَت كلّ مظاهر العذاب والألم، لم تر إلا السّواد، فعكست ما رأته للقارئ، بصورة بليغة ودقيقة.

يلاحظ القارئ اتساعا في حدقة العين الّتي على الغلاف، حيث تُثبت الدّراسات العلميّة، أنّ اتساع حدقة العين يكون في وقت الظّلام، وفي الأماكن المظلمة، فتتسع حدقة العين لتحسين عمليّة الرؤية، وهذا واضح على مستوى الغلاف –كما أشرنا سابقا–، مع انتشار اللّون الأسود، الّذي يُعيق الرّؤية، فتتسع ههنا حدقة العين، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يُفسر أهل الاختصاص اتساع حدقة العين، برؤيتها للشيء الّذي تحبه، سواء أكانت الرؤية حقيقيّة، أو في خيال المرء. فنفهم أنّ "حاوي"، ينظر للوجود نظرة سوداويّة، نتيجة السّواد الّذي غرق فيه، لكن حدقة عينه تتسع، وقت تفكيره، في الانبعاث، وفي حياة أخرى، وفي مستقبل، غير الحاضر الّذي هو عليه.

يظهر على مستوى الغلاف وفي حضور هذه الظّلمة الحالكة، بعض النّور الّذي يخرجُ من كلمات العنوان "النّاي والرّيح"، وبالتّحديد من الرّيح، الّتي تثور على النّاي؛ أي ثورة على كل أشكال الجماد. ل يخرج النّور من الرّيح الّتي تهبُّ فتأخذ معها كلّ ميّت، وتبعث حياة جديدة؛ أي أنّ "حاوي" يأمل في حياة أخرى، لا تكون إلا بالانبعاث.

يظهر تناسق بين الصّورة والعنوان، فالعنوان يكمِّل الصّورة؛ لأنّ وجوده يُزيل الظّلمة عنها. إضافة إلى اللّون الأصفر الّذي جعل العنوان بارزا في وسط السّواد، فيرتبط اللّون

الأصفر بلون الشّمس، وتربط الشّمس بالحريّة، فيُقال شمسُ الحريّة، وهي الشّمس الّتي يبحث عنها "خليل حاوي".

يُدرك قارئ الدّيوان، العلاقة بين العنوان والغلاف، والمتن الشّعريّ، لتتحولّ كلّ هذه العلامات غير لغويّة إلى علامة لغويّة، يفتتح بها الشّاعر ديوانه، فقال:

ضحِكْتُ من بصَّارةِ الحيِّ
وماذا؟ عُدتُ من مفترقٍ
يغلي بموجِ الرّملِ والأصداءِ والبروقْ
مُشوَّشَ العَينَينِ،[1]

فما تشويش العينين، إلاّ دلالة على الظّلمة المبثوثة على مستوى الغلاف الخارجيّ للدّيوان، هذا من جهة، من جهة أخرى، تشويش العينين إعلان عن فقدان الوعيّ، وهو سبب في فقدان الطّريق، في مفترق يغلي بموج الرّمل والأصداء والبروق. في مفترق مظلم كظلمة الغلاف، وساكن كسكون النّاي، لكنّ أمل "حاوي" في البعث من جديد لا يعرف الظّلام، ينتظر ريحًا تهبّ كما تشير عبارته، لتخلصه من دنس الوجود.

يبدو على واجهة الغلاف، أنّه ثمة دوامة ريح في الأعلى تشبه العين إلى حد ما وبيت غير واضح المعالم، حيث تغلب على الصّورة الألوان الداكنة وهي صورة تجريدية، فيدلّ البيت على السّكينة وعلى العالم المحسوس وعلى الواقع المعاش. لم يعد البيت يُرى، بسبب الظّلام الحالك الّذي غمره، فتحوّل إلى مقبرة مهجورة، يخافها المرء. وسكانه هم أيضا أموات، كالأموات في القبور.

يلاحظ القارئ اختلافا على مستوى الغلاف الخلفيّ للدّيوان، مقارنة بأغلفة الكثير من الدّواوين الأخرى، فلم تكن عليه سيرة "حاوي" الذّاتيّة، ولا أعماله السّابقة، بل خصصها "حاويّ"، لآراء بعض الشعراء والنّقاد، حول ديوانه "النّاي والرّيح"، فاختار النّاقد والكاتب، والفنان الفلسطينيّ "جبرا خليل جبرا"، كما اختار الفنان التّشكيليّ والنّاقد اللّبنانيّ "حليم جرداق"، والشّاعر "نزار قباني"، والشّاعر والنّاقد المصريّ "أحمد عبد المعطي حجازي"،

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1961، ص: 7.

والنّاقدة "عفاف بيضون"، وكانت أقوالهم توحي، بشعريّة "حاوي"، وأصالة شعره، وخلقه للغة جديدة.

كان الغلاف تعبيرا عمّا في المتن، وعن تلك الصّور المبثوثة في الدّيوان، فما سواد الغلاف، إلاّ نتيجة، لما جاء في المتن، من برك الوحل، والعفن المطمور، والذباب، وكهوف الصّمت...، وكانت لهذه العتبة النّصيّة، أو المستوى السّميائيّ الفضل في كشف الكثير من رؤى الشّاعر.

3/ اسم الشّاعر.

كُتب على واجهة الغلاف الخارجيّ للدّيوان اسم الشّاعر، بخط بارز وبلون أبيض، في أعلى الصفحة من جهة اليسار، في موقع بارز ومميّز يلفت الأنظار. وأضحى اسم الكاتب، عتبة نصيّة هامة؛ «إذ أنه يمنح سلطة توجيه المتلقي/ القارئ من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم الكاتب بنصه»[1]، فلا يخلو أي عمل أدبي شعريّ أو نثريّ من اسم الكاتب.

يُكتب العنوان على صفحة الغلاف الخارجيّ للدّيوان، ليبين للقارئ هويّة صاحب الدّيوان، هذا من جهة ومن جهة أخرى، ليحفظ الدّيوان من كلّ سرقة أو انتحال. والمتأمل للغلاف الخارجيّ سيلاحظ حتما التقابل بين لون سواد الغلاف، ولون بياض اسم الشّاعر، وتقرأ دلالة اللّون الأبيض لعتبة اسم الشّاعر من زاويتين: الأولى، إنّ كُتب العنوان باللّون الأسود كالغلاف، لاختفى في ظلّ وجود كلّ ذلك السّواد الدّاكن. الثّانية، ما يحمله اللّون الأبيض من دلالة النّقاء والصّفاء والتّجديد، يريح النّفس، وينشر فيها الطّمأنينة والسّلام. فكتب اسم الشّاعر، باللّون الأبيض، للدّلالة على أنّ "خليل حاوي"، هو منقذ العالم والوجود من هذا الظّلام القاتل.

1: باسمة درمش: عتبات النّصّ، ص: 74.

4/ المؤشر الجنسيّ.

صرّح الشّاعر بجنس عمله، فأطلق عليه اسم "شعر"، ولم يطلق عليه اسم "ديوان"، وكان باستطاعته ذلك؛ لأنّ عمله هذا على شكل ديوان، يجمع مجموعة من القصائد الشّعريّة، تجمعها فكرة واحدة، وتصبّ في مجرى واحد، هو "النّاي والرّيح". فوظيفة المؤشر الجنسيّ، هي الوظيفة الإخباريّة؛ لأنّه يُعبر عن «مقصديّة كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصنيفها أو إقرارها فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل»[1].

كُتب المؤشر الجنسيّ، تحت العنوان "النّاي والرّيح"، بلون أبيض وبخط بارز، يتوسط صفحة الغلاف الخارجيّ، يُبيّن للقارئ، نوع الجنس الّذي بصدد قراءته. ولم يغيّب "حاوي"، هذه العتبة، لأهميّتها في المقاربة النّقديّة للنّصّ؛ لأنّ آليّات قراءة الشّعر، تختلف عن آليّات قراءة النّثر.

واللّون الأبيض، وهو لون السّلام، والنّقاء والصّفاء من كلّ دنس، فهو اللّون الّذي يعكس قيمة الشّعر، هذا الفن الأدبيّ الّذي يبحث عن التّغيير، والبعث من جديد، وعن خلاص من عالم الدّنس.

5/ الإهداء.

تحدّثنا في الجانب النّظريّ، عن مفهوم الإهداء، والّذي أصبح يمثّل عنصرا أساسيّا في كلّ الكتابات، الأدبيّة والنّقديّة، ليُفاجأ القارئ وهو بصدد قراءة ديوان "النّاي والرّيح"، أنّه لا وجود للإهداء، فقد شرع "حاوي" مباشرة في شعره. لنتساءل: هل غياب الإهداء في ديوان "النّاي والرّيح" مقصود، أم يدل على عدم معرفة ووعي الشّاعر"حاوي" بقيمة هذه المتعالية النصية؟

1: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّصّ إلى المناص)، ص: 89.

للإجابة عن هذا التساؤل، سنتبع قراءتين اثنتين، الأولى القول بمقصديّة غياب الإهداء، ولنا حججنا في ذلك، والثّانيّة القول بعدم معرفة ووعي الشّاعر بقيمة هذه المتعاليات النّصيّة.

يلاحظ قارئ الدّيوان، صفحة الإهداء بيضاء، فارغة، كأنّ الشّاعر يريد أن يُثبتَ للقارئ أنّه يدرك هذه العتبة، وتَرْكُهُ للإهداء، لم يكن اعتباطا، بل كان له مقصده في ذلك، كأن يترك للقارئ حريّة كتابة الإهداء.

لم يكن "حاوي" الشّاعر أو الكاتب الوحيد الّذي لم يضع إهداءً لديوانه الشّعريّ، بل الكثير من الكتابات الشّعريّة والنّثريّة، تغيب عنها عتبة الإهداء، وغياب الإهداء، دافع رئيسيّ للتّساؤل، عن سبب هذا الغياب، فيُفهم من غيابه، معاني كثيرة. لذا لا يجب على القارئ اعتبار غياب الإهداء، لا دلالة له، بل غيابه يفتح باب التّأويل، أكثر من حضوره في الدّيوان؛ لأنّ غيابه يقابله صمت، ولا كلام، وبياض، كأنّ الشّاعر يأبى الكلام، فهنا تبدأ التّأويلات، لهذه العلامة السّميائيّة، الخفيّة، الّتي ستظهر للوجود، حال قراءتها، ومقاربتها.

يمكن أن نعتبر غياب الإهداء، دلالة على رفض الشّاعر إهداء كلماته لأيّ أحد، وهذا يرجع من وجهة نظرنا إلى سببين، أوّلهما، أنّه يرى، أنّه لا وجود لشخص عاش أو سيعيش حالته، بتلك النّظرة الصادقة، والمُحبّة للتّغيير، والسّبب الثّاني، يمكن أن يكون، نتيجة ما يحمل الدّيوان من مظاهر الموت والاغتراب، والظّلم، وفي نظره مثل هذه الكلمات غير مناسبة للإهداء.

وغياب الإهداء، يقابله –أيضا– غيابُ رغبةِ الشّاعرِ في كتابته، كأنّ حجم المعاناة والظّلام، الّذي يعيشه "حاوي"، كفيل بمنعه، فاكتفى بورقة بيضاء، لا سواد فيها؛ لأنّه سَئِم السّواد، والظّلام.

من جهة أخرى يمكن اعتبار غياب الإهداء، دلالة على الانفتاح؛ أي أن شعره مهدى لكل النّاس لكل البشر دون استثناء، دون أن يختار واحدا دون غيره، أو فئة دون غيرها؛ أي هو مهدى لكل من قرأ الديوان، وتذوق كلماته، وعاش ما عاشه "حاوي".

كما يمكن أن يُعتبر الدّيوان كلّه إهداء، فربما في نظره، يتجاوز الإهداء الصّفحة الواحدة، إلى كلّ صفحات الدّيوان. وغياب الإهداء«داخل هذا النظام يكون احتماليا وذا دلالة على درجة الصّفر»[1]؛ أي في الدّرجة الّتي تتحرر فيها الكتابة من كلّ القيود، الّتي تُمثّل عائقا بالنّسبة لها، وهذا ما نلاحظه في ديوان "النّاي والرّيح"، رَفْضُ الشّاعر لكلّ تلك القيود، بحثا عن التّحرر، فانعكس ذلك، على الشّكل الخارجيّ والدّاخليّ لديوانه، بداية بمستوى الإهداء، الّذي يوحي غيابه، بدرجة الصّفر.

كما يُفهم من غياب الإهداء عدم فهم ووعي الشّاعر "خليل حاوي"، بعتبة الإهداء، ومن الأسباب الّتي تبرر ذلك، ظهور كتاب "عتبات" "seuils" لـ"جيرار جنيت"، لاحق لكتابات "حاوي" الشّعريّة، إضافة إلى أنّ "حاوي"، لم يكتب ولو كلمة أو عبارة في الإهداء، مثلا: أهدي إلى.....، أو لا أهدي.... هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالفترة الّتي عاشها "حاوي"، هي فترة اللاّوعي بأهميّة العتبات النّصيّة. فيمكن أن تكون هذه القراءة بمثابة حجة لإثبات أنّ غياب الإهداء لم يُغيّب، بل يدلّ على عدم فهم الشّاعر فقط، وهذه القراءة تنفي قراءتنا الأولى الّتي ترى أنّ غياب الإهداء له مقصديته في ذلك. لكنّنا لاحظنا ظهور الإهداء في كتابات شعريّة سبقت "حاوي"، وتأثر "حاوي" بكتاباتهم، أمثال "جبران خليل جبران"، الّذي وظف الإهداء في دواوينه، كديوان "الأجنحة المتكسرة". لكن توظيف العتبات آنذاك كان ممارسة فقط، لم يرتق لمستوى الوعي. ليبقى غياب الإهداء في ديوان "النّاي والرّيح"، يتأرجح بين المقصديّة، وغياب الوعي بهذه العتبة.

نجد إلى جانب هذه العتبات الثّلاث، السّابقة الذّكر، عتبات أخرى، كدار النّشر، الّتي كانت دار نشر لبنانيّة، وهي "دار الطّليعة للنّشر والتّوزيع"، فقد اختار "حاوي" دار

1: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص: 99.

نشر من نفس المكان الّذي ينتمي إليه، رغم أنّ له إمكانيّة النّشر في أي دار نشر يختارها، وهذا له تفسير واحد، حب "حاوي" لوطنه، الّذي يريد مشاركته في كلّ كبيرة وصغيرة، حتى لا يشعر بالاغتراب.

نُشِرَ ديوان "النّاي والرّيح"، في كانون الثاني سنة 1961، وهو الشّهر الأوّل من الأشهر الميلاديّة (جانفي)، وقد أشار "حاوي"، في نهاية الدّيوان، إلى سنة تنظيم هذه المجموعة، وكانت بين عامي، 1956م، و1958م، وأعيد النّظر في بعض قصائدها سنة 1960م. يعكس لنا ديوان "النّاي والرّيح"، بداية بالعنوان، إلى آخر صفحة كُتبت في الدّيوان، مدى مرارة الوضع، وصعوبته من كلّ الجهات (الاجتماعيّة، السياسيّة، والنفسيّة..)، وهذا ما عاشه الشّاعر خلال سنوات تنظيم ونشر الدّيوان، فقد كانت سنوات مفعمة بكلّ أشكال الموت، والدّمار، والاغتراب، فقد حدث في سنة 1956م، العدوان الثّلاثيّ، أو حرب 1956، أو حرب السّويس، والّذي كان الهجوم ثلاثيّا، آنذاك، في تحالف ثلاثة أطراف وهي: (بريطانيا، فرنسا، وإسرائيل) على مصر، أمّا عن سنة 1958، فقد كانت الثّورة في العراق، الّتي أطاحت بالمملكة العراقيّة الهاشميّة، فكلّ هذه الأحداث، والظّروف السّيّئة الّتي تعيشها لبنان، والوطن العربي ككل، تُوحي بغد أسوء، يحتاج لتضحيات كبيرة، لبزوغ شمس الحريّة. فكانت ألفاظ الدّيوان خير دليل عن هذه الظّروف الخارجيّة، الّتي دقق "حاوي" في تصويرها، كالسّواد الحجريّ، فلم يكتف بالسّواد فقط، بل أكده بأنّه حجريّ...

تأليف أو كتابة ديوان شعريّ، في مثل هذه الظروف، دليل على تأثر الشّاعر بتلك الأوضاع. ولو عدنا، إلى العتبات النّصيّة السّابقة (العنوان، الغلاف، الإهداء)، وحاولنا الرّبط بين كلّ ما قدمناه في التّحليل، لقلنا أنّ سواد الغلاف، وغياب الإهداء، لهما علاقة بتلك السّنوات، ففي مثل هذه السنوات، لا يصلح إلاّ السّواد، ولا يُكتب الإهداء. وكان العنوان مناسبا للوضع، فما النّاي، إلاّ صوت الأنين، وما الرّيح، إلاّ الأمل في الانبعاث.

نجد عتبة أخرى، وهي المقدمة، الّتي بدأ بها "حاوي" شعره قبل الدّخول في قصيدة "عند البصّارة"، فتلك التّوطئة أو المقدمة الّتي بدأ بها الشاعر، هي بمثابة توضيحات

وتفسيرات من الشّاعر إلى القارئ، حتى لا يضيع القارئ في بحر الرّموز والألفاظ، فيريد الشّاعر توصيل فكرة وصورة للقارئ، ويُدرك أنّه لن يفهمها إلاّ بمفتتح أو كما قلنا توطئة؛ لأنّ الشّاعر لا يكتب من أجل كتابة نص شعريّ فحسب، بل يكتب من أجل الخلاص، من أجل حَ مْلِ القارئ والأمة للنّهوض من سُباتها العميق، من غيبوبتها، الّتي طالت، فتخرج من حالتها المزرية؛ لأنّه لم يجد بيده حيلة للدفاع عن وطنه ونصرته، إلاّ بالكتابة.

يوجد في آخر الدّيوان بعض الملحقات، والّتي كانت نصوصا نقديّة لمجموعة من النّقاد، قاربوا ديوان "النّاي والرّيح"، على سبيل المثال، مقال النّاقدة "عفاف بيضون"، بعنوان "التّطوّر في شعر خليل حاوي من نهر الرّماد إلى الناي والرّيح"، ومقال الشّاعرة والنّاقدة، "سلمى الخضراء الجيوسي"، بعنوان "قصيدة النّاي والرّيح"، ومقال "أحمد معطى الحجازي"، بعنوان "السندباد في رحلته الثامنة"،...، فتحدّثوا عن رحلة "حاوي" المتعبة، وكانت مقالاتهم تكشف عن رؤى "حاوي"، وتزيل الغموض وتجيب على كثير من التّساؤلات، فكانت بمثابة تكملة لما جاء في الدّيوان، فكانت المقالات شأنها شأن الدّيوان، قمينة هي الأخرى بالقراءة.

تجتمع كلّ هذه العتبات النّصّية، لتشكل عالما قائما بذاته، وكما لاحظنا بعد مقاربتنا لهذه المستويات؛ أنّها ليست عتبات بكماء، لا قيمة لها، بل هي نصوص موازيّة، تحتاج لقارئ يغوص في أعماقها، ليُنطقها. وقد لاحظن ا –أيضا– تكامل هذه المستويات فيما بينها، فكانت عتبات ديوان "النّاي والرّيح"، تجمع بين الألم والأمل، بين الموت والحياة، بين الواقع والمأمول، فقد كشفت عن مكامن المتن الشّعريّ، وكانت بمثابة الظّل له.

ثانيًا: سمياء التّشاكل.

ذكرنا في الفصل النّظريّ، آلية التّشاكل عند بعض النّقاد، وكيف قارب كلّ ناقد النّصّ الشّعريّ، وفق هذه الآليّة، وأشرنا إلى أنّ الحديث عن "التّشاكل"، يفرض علينا حديثا عن "التباين"، فهما يعملان ويتداخلان، في بناء وتشكيل بنية الجملة، والنّصّ.

والتشاكل في حقيقة الأمر تشاكلات، لا تشاكل واحد، فنجد التشاكل النحويّ، الصرفيّ، الصّوتيّ، والمعنويّ...

لا يسعنا الحديث عن كلّ التّشاكلات، الموجوده في ديوان "حاوي"، ولكن باستطاعتنا رصد أغلب مظاهر التّشاكل في النّصّ، فارتأينا ألا نُقسّم هذا العنصر إلى عناصر أخرى، والحديث عن كلّ نوع على حدة؛ لأنّه بإمكاننا الوقوف عند جملة واحدة، يجتمع فيها أكثر من نوع.

سننطلق في قراءتنا النّقديّة من العنوان، الّذي يتكوّن من دالّين، "النّاي"، و"الرّيح"، وبين هاتين اللفظتين تشاكلات متنوّعة وعديدة، فإذا أردنا تحديد هذه التّشاكلات، لحدّدنا تلك السّيمات المشتركة بينهما، فنقول:

النّاي: اسم+جماد+انسانيّ+آلة+صوت

الرّيح: اسم+جماد+غير انسانيّ+ظاهرة طبيعيّة+صوت

قبل الحديث عن تداخل هذه السيمات فيما بينها، نوضح للقارئ المقصود، بإنسانيّ، وغير إنسانيّ، إنسانيّ، أي للإنسان دخل في حدوثه؛ لأنه هو من يعزف على هذه الآلة، عكس الرّيح، الّذي لا دخل للإنسان في حدوثه.

يشترك "النّاي"، مع "الرّيح"، في بعض السّمات، كما يختلف عنه في بعضها الآخر، فهما يصنفان في خانة الاسم، ويُصدران صوتا، يحدث نتيجة بعض العوامل، وهما جماد، يتحركان بفعل فاعل. ويتباينان في الفاعل، لحدوث الظّاهرة. والرّيح رمز طبيعيّ، كالنّاي؛ لأنّ المادة الّتي صنع منها "النّاي"، هي مادة طبيعيّة، مستوحاة من الطّبيعة، أعاد الإنسان تدوير هذه المواد، لصنع أشياء، يحتاجها في حياته اليوميّة.
إضافة إلى تشاكل المعنى بينهما، وقد ذكرنا سابقا في مستوى عتبة العنوان، في الفصل النّظريّ، وفصّلنا الحديث، فبدا لنا وجود تشاكل من حيث المعنى؛ لأنهما يُعبران عن الألم والحزن، فأحدثت التّشاكلات انسجاما بين اللّفظتين، ونتج بينهما علاقة، لا يمكن أن تحدث خارج هذا السّياق، ولا في الواقع الخارجيّ.

يواصل الشّاعر، توظيف آليّة التّشاكل، على مستوى النّصّ المتن، فيظهر التّشاكل في أزمنة الأفعال، الّتي تظهر من أوّل سطر للدّيوان، أو من أوّل لوحة شعريّة، على حد تعبير النّاقد –عبد الملك مرتاض–، فيذكر الشّاعر الأفعال الماضيّة، ويبدأها بالفعل: ضحكتُ، تليه مجموعة من الأفعال: عدتُ، سمعتُ... إلى جانب توظيفه للأفعال الحاضرة، مع تنويع في الضّمائر، كقوله:

وحلَّ في البصَّارةِ الجنُّ
وأرغى فمُها أزرَق
وفي غيبوبةٍ جنونْ
أَبرقَ ضوءٌ وتجلَّتْ طرقُ الغيبِ
وكانتْ طرقاً ملعونَةً
سمعْتُ صوتًا ساخراً لعينْ:
تريد أن تعرفَ ماذا في غدٍ تكونْ؟:
وجهاً غريباً،
ناسكاً على ضفاف"كامْ"
رمَّدَ في أُذُنَيْهِ صوتُ الرَّبِّ[1]

يظهر لنا في هذه الأسطر تشاكلا بين الأفعال، (حلّ، أرغى، أبرق، رمّد)، والفعل (سمعتُ)، فكان للفعل الماضي الحضور المكثف في هذه الوحدات الشّعريّة، ويتجلّى لنا التّباين بين الأفعال، الماضية، والحاضرة، وبين الضمائر –أيضا– (هو، أنا، أنت)، فأحدث هذا التّعاقب، أو التّناوب، بين أزمنة الأفعال، وبين الضّمائر، تشاكلا بينهم، وتباينا في الوقت نفسه، وكان توظيف الشّاعر للضّمير (أنت) بدلا من ضمير (أنا) أو (هو) كما في الأسطر السّابقة، له دلالته، فيوحي بأنّ ما يريد الإخبار، أو الكشف عليه، معلوم، عنده وعند الغائب (هو) لكنه مجهول عند الحاضر المخاطِب (أنتَ)، فيلجأ الشّاعر إلى إحداث تغيير أو تباين في الضّمير، ليبيّن للقارئ ذلك الاختلاف، وكان بوسع

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 9، 10.

"حاوي"، مواصلة الكلام، دون ذكره للضمير(أنتَ) لكنه قصد ذكره، لينبّه القارئ، إلى ما يريد الحديث عنه، ونلاحظ أنّ التّغيير لم يكن على مستوى الضمير (أنت) فقط، بل كان في زمن الفعل أيضا، فتحوّل زمن الفعل من الزّمن الماضي، إلى الحاضر، فما حدث في الماضي، يريد المخاطب (أنتَ) معرفته الآن.

يظهر تباين آخر في السّطر نفسه، الّذي ظهر فيه تباين الزّمن والضّمير، وهو الأسلوب الإنشائيّ، الّذي كسر رتابة الأسلوب الخبريّ، الّذي جاء في أسطر قبله، وبعده، فأحدث تناسقا وانسجاما، وموسيقى شعريّة، فبعد تشاكل في الأسلوب الخبري في أكثر من سطر كقوله: (وحلَّ في البصَّارةِ الجنّ، وأرغى فمُها أزرَق...) يظهر التّباين، فيُوظف الشّاعر الأسلوب الإنشائيّ، المتمثل في السّؤال، وتختلف معه نبرة الصّوت كذلك، ويحدث ما يسمّى بالتّنغيم، لتتحقق وظيفة الأسلوب الإنشائيّ.

رصدنا بعض التّشاكلات المعنويّة، على مستوى ديوان "النّاي والرّيح"، تنهض «على محور تراكم الانتشار المعنويّ»[1]، مثل قول الشّاعر "حاوي:

نحنُ في عتمةِ قبوٍ مُطمئنِ
نمسحُ الحمَّى، ونصْحو، ونغنِّي
نتخفى[2]

نلفي في مقوم "عتمة"، معنى انتشار الظّلام، الموجود داخل القبو، وانتشار الظلام يقابله انحصار للضّوء، أو النّور، فيظهر الانتشار المعنويّ بين مجموعة من المقوّمات، على مستوى الأسطر الشّعريّة السّابقة الذّكر: عتمة/ القبو/ الحمّى/ الصّحوُ/ الغناء/ الاختفاء. فالعتمة انتشار للظلام، والقبو، انتشار للظلام أيضا، والغناء انتشار للصّوت، والحمّى انتشار للمرض.

يظهر التّشاكل بين أوزان الكلمات، كما في الأسطر السّابقة في الفعلين (أرغى، أبرق)، وفي كثير من الكلمات الأخرى مثل (الرّمال، الظّلال) في قوله:

1: عبد الملك مرتاض: التّحليل السميائيّ للخطاب الشّعريّ، ص: 65.

2: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 18.

في بِرَك الوحلِ وصحو النبعِ والرمَالْ
العَفَنُ المطمورُ في الظِّلالْ[1]

وبعض التّشاكلات الأخرى (عتمتي، جبهتي)، (الذّباب، الذّئاب)، (جبهتي، رئتي)، (جرّوني، عرّوني)، (اسمي، شبحي)، (البهيج، الخليج)...، كما يظهر تكرار لبعض الكلمات (الصمت، الصمت)، (البهيج، البهيج)، (الوحول والوحول)...

كما يذكر الشّاعر "حاوي" تباينًا بين بعض الألفاظ، كلفظة "النّهار"، و"اللّيل"، و"تحيا"، و"تموت"، فالمعروف أنّ لا ليل دون نهار، ولا نهار دون ليل، فهما في تناوب، فلا يستمرّ الليل طول الدّهر، كما لا يستمر النّهار، والحديث نفسه بالنّسبة للحياة والموت، كقوله تعالى:﴿**كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ، ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ**﴾[سورة البقرة، الآية 28.]، فلا يحدث الموت إلاّ بعد الحياة، ولا تكون الحياة إلاّ بعد الموت، ومن غير المعقول وجود اللّيل مع النّهار، ولا الحياة مع الموت.

وظّف الشاعر بعض التّشاكلات المعنويّة، كلفظة (ذهبٌ) و(عسلٌ)، في قوله:

ثديانِ يأكُلُ منهما عسلاً
ويحصِدُ منهما ذهَباً وعاجْ[2]

يُعتبر الذّهب، والعسل، من الأشياء الثّمينة، الّتي يجد الإنسان صعوبة في إخراجها، وتشكليها، إضافة إلى التّشاكل بين لونهما، وهو اللّون الأصفر الّذي يميل إلى الحُمرة، فكانت اللفظتان، على نفس الإيقاع، فنتج تشاكلّ إيقاعيّ صوتيّ، وإيقاع معنويّ، وبينهما سمات مشتركة هي:

الذّهب: مادة+أصفر اللّون+لمعان+ذو قيمة+لا يفسد+نادر+للزينة.

العسل: مادة+أصفر اللون+لمعان+ذو قيمة+لا يفسد+نادر+دواء.

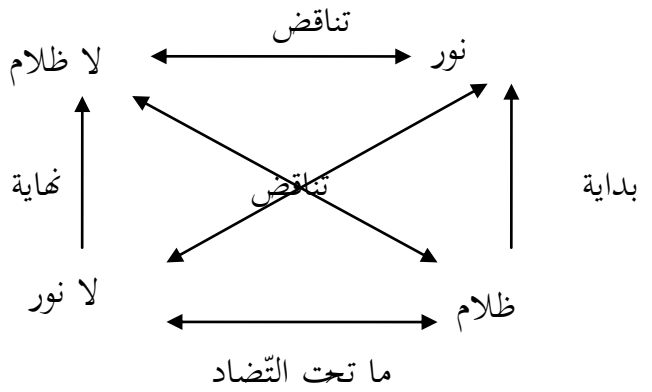
كلاهما شيء جميل عند الإنسان، ذو قيمة ومنفعة.

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 13.
2: المرجع نفسه، ص: 35.

يمكن الاستعانة بالمربع السّميائيّ، في بيان التّشاكل بين الدّوال، كما جاء في تحليل النّاقد "محمّد مفتاح"، وذلك بين "العتمة" و"الضّباب"، كما قال:

عَتْمةُ الشارعِ،
والضوءُ الذي يجلو فراغَ الأقنعَهْ
وقِنَاعٌ مسَّهُ، حدَّقَ فيهِ،
لو دعاهُ، آه لن يمضي معَهْ
أَنْتَ! هلْ أَنتَ؟ بَلَى،
لا، لستَ، لا، عفواً
ضَبَابٌ موحلٌ يُعْمي مصَابيحَ الطَريقْ،[1]

هناك تشاكل، بين "العتمة"، و"الضباب"، ويسببان، انخفاضا، أو غيابا كليّا، للرؤية، وهما في تباين مع لفظة "الضّوء"، المذكورة في هذه الأسطر، فنقول، أنّ حضور العتمة والضباب، هو غياب للضّوء. ونمثّل هذا التّشاكل في المربع السميائيّ، الآتي:



(المخطط رقم (4) المربع السّميائيّ، لديوان: النّاي والرّيح)

فكل من "الضباب"، و"العتمة"، يحدثان في وقت غياب الشّمس، أو الضّوء، جزء منه، أو كلّه، فيحدث الظلام، أو اللانور . وحضور النّور، هو غياب للظّلام . فيذكر الشّاعر أنّ وجود ضباب، قد أعمى مصابيح الطّريق، ويبحث الشّاعر عن النّور، والضّوء، ليخرجَ من

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 59.

ظلام الطّريق، وظلام الحياة ككل؛ لأنّه يدرك أنّه لا يستطيع إكمال ومواصلة الطّريق، مع وجود الظلام، (العتمة/الضباب).

يتضح لنا، أنّ الدّيوان، قد بُنيَ وفق آلية التّشاكل والتّباين، هذه الآليّة الّتي خلقت انسجاما للنّصّ، فلو لم تكن هذه الآليّة، لما كان هناك ترابط بين الأسطر الشّعريّة، ويتضح لنا –أيضا–، رفض الشّاعر لكلّ أشكال المعاناة، وبحثه الدّائم عن حياة الاستقرار، وعن شمس تنير الدّرب.

ثالثًا: سمياء التّناص.

يتأثر الشّاعر بتجارب سابقة، تظهر في كتاباته الشّعريّة، فينتج لنا ما يسمّى "التّناص"، وهو آلية في حدّ ذاته، يستعين به القارئ، أو النّاقد لقراءة النّصّ، وكشف أبعاده النّصيّة، و"حاوي" واحد من بين العديد من الشّعراء، الّذين وظّفوا التّناص في دواوينهم، وقد تنوّعت أشكال التّناص في ديوان "النّاي والرّيح"، سنحددّها في هذا العنصر.

نبدأ بتناص العنوان مع عناوين أخرى، لمجموعة من الشّعراء أمثال، "النّاي المحترق"، للشّاعر، "إبراهيم ناجي"، كما قال:

كم مرَّة يا حبيبي والليل يغشى البرايا
أهيم وحدي وما في الـظ ـلامِ شاكٍ سوايا
أصيِّرُ الدمعَ لحنًا وأجعَلُ الشعرَ نايا!
وهل يلبِّي حطام أشعلته بجوايا؟!
النار توغل فيه والريحُ تذرو البقايا
ما أتعسَ الناي بين الـ ـمنى وبين المنايا!
يشدو ويشدو حزينًا مرجعًا شكوايا[1]

1: محمّد محمود الباوي: عمالقة الأدب العربي المعاصر، دار الأرقم، بيروت، لبنان، دط، 2007، ص، ص: 64، 65.

كانت كلمات "إبراهيم ناجي"، تعبر عن الألم والحزن، كما أنّه ذكر أيضا لفظة "الرّيح"، لكن عنوانه خير دليل على تأثر "حاوي" به.

لفظة الناي أيضا توحي بكلمات الشّاعر "جبران خليل جبران"، في قصيدته "المواكب"، يقول:

أعطنى الناىَ وغنّ فالغناء سر الخلود
و أنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود
هل اتخذتَ الغابَ مثلي منزلاً دونَ القصور
فتتبّعتَ السواقي و تسلّقتَ الصخور؟
هل تحمّمتَ بعطرٍ و تنشّفتَ بنور
و شرِبتَ الفجر خمرا في كؤوسٍ من أثير؟
أعطنى الناي وغنّ فالغناء سر الخلود
و أنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود[1]

يوجد تناص عميق بين كلمات "جبران خليل جبران"، وديوان "خليل حاوي"، والخيط الرّابط بينهما واحد، ليثبتا أنّ النّاي، وما يخرجه من أنغام موسيقيّة، هو الّذي يبقى بعد رحيل الإنسان، وفناء الوجود وزواله، لندرك سبب اختيار "حاوي" للنّاي، لأنّه يحقق سمة الوجود، الّتي يبحث عنها.

1/ التّناص الدينيّ.

تأثر الشّاعر بنصوص دينيّة، من الكتب المقدسة، كالتّوراة، والقرآن الكريم أيضا، ومن القصص الدّينيّة، فكان ذلك واضحا، في دواوينه كلّها على غرار ديوان "النّايّ والرّيح".

تكشف لنا الأسطر الآتيّة تناصا مع وصف القرآن للجنّة:

مُتْعَبٌ أنتَ وحضْنُ الماء
مرجٌ دائمُ الخضرةِ، نيسانٌ،

1: جبران خليل جبران: المواكب، ص، ص: 58، 59. https://foulabook.com/ar/book/.

أَرَاجِيحٌ تغَنِّي، وسريرْ
مخمليُّ اللينِ شفَّافٌ حريرْ،
وبناتُ الماءِ ما زِلْنَ
على الدهرِ صبايا
ربَّما كانَ لديهنَّ
قَواريرٌ من البلسمِ،[1]

لو تأملنا في كلمات هذه الأسطر، لاستحضرنا الآيات القرآنيّة، الّتي ذُكر فيها وصف الجنة، فكان جمال المنظر الّذي يصفه "حاوي"، شبيه بجمال الجنّة، كالسّرير الّذي يصفه "حاوي" أنّه مخمليُّ اللين شفّاف حرير، وذَكر الله في سورة الغاشيّة، وصفا للسّرر في الجنّة يقول الله تعالى:﴿**فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ**﴾[سورة الغاشيّة، الآية: 13]، وذكر الشّاعر لفظة قوارير، وقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿**وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا(15)قَوَارِيرَ مِنْ فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا(16)**﴾[سورة الإنسان، الآية: 15، 16.]، غير أنّ قوارير "حاوي"، من البّلسم.

وتُبيّن لنا الأسطر الآتيّة، إشارة إلى التّناص مع القرآن الكريم أيضا، يقول "حاوي":

وما لسانُ النار
ما يحكي لسانُ النارِ والدخانْ
(ينبعُ من مبخرةٍ سوداءَ
شَدْقَيْ مارِدٍ وجانْ)[2]

يذكر "حاوي" الجان والنّار، وكيف يحكي لسان النّار عن خلق الجان المارد، وهذا، يُذكِّرُنَا بقول الله تعالى في خلقه للجان في سورة الرحمن:﴿ **وَخَلَقَ الْجَانَّ مِنْ مَارِجٍ مِنْ نَارٍ**﴾[سورة الرحمن: الآية: 15]، فاستعان "حاوي" في فكرة خلق الجان، بما جاء في القرآن الكريم.

يذكر "حاوي"، وصايا الرّب العشر، فقال:

1: خليل حاوي، النّاي والرّيح، ص، ص: 61، 62.
2: المرجع نفسه، ص: 8.

وكان في الدارِ رواقٌ
رَصَّعَتْ جدرانَهُ الرسومْ
موسى يَرى
إزميل نارٍ صاعقَ الشرَرْ
يحفرُ في الصخْرِ
وصايا ربِّهِ العَشَرْ:
اَلزفتُ والكبريتُ والملحُ على سَدُومْ.
هذَا على جدارْ
على جدارٍ آخرٍ إطارْ:
وكاهنٌ في هيكلِ البعْلِ
يُرَبِّي أُفعُوَانًا فاجرًا وَبُومْ
يَفْتَضُّ سرَّ الخصبِ في العَذَارى
يهلِّلُ السكارى
وتُخصبُ الأرحامُ والكرومْ
تُفَوِّرُ الخمرةُ في الجِرَارْ.[1]

يظهر لنا في هذه الأسطر تناصا واضحا، في ذكر "حاوي"، لبعض الألفاظ: (موسى، إزميل، وصايا ربه العشر)، والوصايا العشر هي الوصايا، الّتي أنزلها الله سبحانه، على سيدنا موسى، لبني إسرائيل، وكانت هذه الوصايا، بمثابة أوامر من الله تعالى إلى بني إسرائيل، للابتعاد عن بعض الأفعال المحرمة، (كالشرك بالله، القتل، السّرقة، والزّنا....) وابتدأت كلّها بحرف النّهي اللاّم (لا)، لم يذكر "حاوي"، تلك الوصايا الّتي ذُكرت في الكتاب المقدّس، بل اكتفى فقط بما يدلّ عليها، ووصايا "حاوي" وإن اختلفت، عن وصايا سيدنا موسى، فإنّ ما جاء به من وصايا في شعره، حرام أيضا، فتبيّن لنا حينها«أن دار السندباد مليئة بالفسوق والفساد، ما دفع موسى إلى أن يحفر

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 76، 77.

وصايا ربّه العشر في الصخر، لكنّ الوصايا مغايرة هنا إنّها: الزفت والكبريت والملح على السدوم»[1].

يذكر الشّاعر في الأسطر الآتيّة، كيف ألقى ملاك الرّب خمرةً بكراً، وجمراً أخضراً، وفي هذه الأسطر نستشّف تناصًا معنويًّا مع حادثة شق صدر النّبيّ محمد صلى اللّه عليه وسلم، يقول "خليل حاوي" في هذه الأسطر:

لن أدعي أن ملاك الرب
ألقى خمرة بكراً وجمراً أخضراً
في جسدي المغلول بالصقيع
صفى عروقي من الدم
محتقنا بالغاز والسموم
عن لوح صدري مسح
الدمغات الرسوم[2]

نَعرِفُ أنّ الرّسول صلى الله عليه وسلّم، قد شُقَّ صدره، على يد المَلَك جبريل، بعد أن أَخْرَجَ قلبه، وغسله، في طسّت من ذهب مملوءة إيماناً، فغسله، ثم أعاده، –كما جاء في الأحاديث عن النبيّ صلى الله عليه وسلم–، وفي أبيات "حاوي"، تشابه من حيث المعنى، فقد ألقى ملاك الرّب خمرة بكراً، وجمراً أخضراً، فصفى عروق دمه، كما صفّى سيدنا جبريل، قلب رسولنا الكريم. فالشّاعر «يعترف بأن جسده من الضعف بمكان لذا فإنه يحتاج إلى معجزة من الخارج كي تخلص جسده من ضعفه وخير من يقوم بهذا الدور هو ملاك الرب جبريل.»[3].

1: نورا مرعى: تنوّع الدلالات الرّمزيّة في الشعر العربي الحديث، نماذج من: خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السّياب، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص، ص: 89، 90.

2: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 87.

3: علي جمعة عايدي: شعر خليل حاوي، دراسة فنيّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص: 84.

2/ التّناص الأسطوري.

تأثر "حاوي" بالأساطير القديمة، فوظّفها في كتاباته الشّعريّة، لتشكل ما يعرف بالتّناص، والملاحظ أنّ "حاوي"، لم يوظف الأساطير توظيفا حرفيّا، بل اكتفى كما فعل في التّناص الدّيني، بذكر بعض الألفاظ الموحيّة، أو بتوظيف المعنى دون اللفظ. فمثلا قول "حاوي" في الأسطر الآتيّة:

ألا ترى في فوهة البركان وجهي عاريا
والنار تجتر نعالي
ثم ترميها إلى السفوح
ودخنة في رئتي
دخنة نار ودم
تروي عروق الرب حتى ينتشي يبوح[1]

نستخرج من هذه الأبيات، الكلمة المفتاح، وهي كلمة (النّار)، هذه اللّفظة الّتي توحي مباشرة بأسطورة الفينيق، هذا الطائر العجيب، الّذي يحترق فيُولد من رماد احتراقه، طائرٌ جديدٌ، وهو يرمز إلى الانبعاث بعد الموت، فـ "حاوي" يريد أن يقول لنا، «أن إبداعه لا يأتي بسهولة، وإنما يحترق كثيراً من أجله.» [2]، كما يحترق طائر الفنيق، هذا الطائر العجيب، الّذي لا يحتاج لغيره، بل يعتمد على نفسه، فيولد من رماد احتراق جسده، وممّا لا شكّ فيه أنّ في عمليّة البعث من جديد، صعوبة، تقابلها قوّة، وهذا ما يريد "حاوي" قوله، أنّ بعث الحياة من جديد ليس بالأمر السّهل. كما أشار إلى فكرة الانبعاث، الّتي ارتبطت بطائر الفينيق، في أبيات يقول فيها:

داري الّتي تحطَّمَتْ
تَنهضُ من أنقاضِها،
تختَلِجُ الأخشابُ

1: خليل حاوي: النّاي والريح، ص: 16.
2: علي جمعة عايدي: شعر خليل حاوي، ص: 123.

تلتمُّ وتحيا قُبَّةً خضراءَ في الرَّبيعْ[1]

يذكر الشّاعر في ديوانه "النّاي والرّيح"، أسطورة سندباد، الّتي ارتبطت عند الكثير من الشّعراء، بفكرة الاغتراب، والمغامرة، وسيرورة البحث عن حياة أخرى، مغايرة للحياة الّتي هو عليها. وشخصيّة السّندباد، «قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين، إن لم نقل كلهم، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك السندباد في قصيدة منه أو أكثر، وكم فجر الشعراء في هذه الشخصية الشعبية الفنية، من دلالات، لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات، أنه هو السندباد» [2]، هذه الشخصيّة الّتي ارتبطت بالرّحلة، ليأخذ منها "حاوي" بعض الجوانب المشتركة، الّتي تمثل تناصا، واختلف معها في بعض الجوانب الأخرى، حتى يُثبت تميّزه، وأسلوبه الخاص، فكانت هذه الرّحلة كباقي الرّحلات، تريد الوصول إلى مُبتغاها، لكنّ "حاوي" أضاف رحلة ثامنة. ورحلته، كرحلة السّندباد، مليئة بالمصاعب والأهوال، لترصد لنا القصيدة ما«عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتمّ له اليقين» [3]. وعبارة (تمّ له اليقين)، الّتي قالها "حاوي"، هي ذاته ا الّتي وصل إليها السندباد الرّحالة، الّذي خاض أمواج البحر، ونجا منها بصعوبة، فرحلة السندباد الّتي تحدث عنها "حاوي" هي رحلة حياته، الّتي في حدّ ذاتها أسطورة، رحلة معاناة، حتى أنّ سفره إلى بريطانيا وتركه لداره كما قال في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة"، كان بحثا عن حياة علميّة أخرى. قال "حاوي":

داري التي أَبْحَرْتِ، غَرَّبْتِ
معِي، وكنتِ خيرَ دَارْ
في دوخةِ البحارْ
في غُربتي
وغَرفتي
ينمو على عَتْبتها الغبارْ،

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 86، 87.

2: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1972، ص: 35.

3: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 71.

في مُدُنٍ تُحَجِّرُ الليْلَ بأعصابي
فأمضي، أَرتمي والليلَ في القطارْ.[1]

ليذكر "حاوي"، متاعب هذه الرّحلة، الّتي تشبه لحد بعيد رحلة السّندباد، سواء من حيث المعنى، أو من حيث الألفاظ الّتي وظفها "حاوي"، ليجعل من رحلته رحلة تجارية، فقال:

رِحلاتيَ السبعُ وما كنَّزتُهُ
مِنْ نعْمةِ الرحمانِ والتجارَهْ
يومَ صرعتُ الغَولَ
والشيطانَ...دفني...
ثم ذاكَ الشقُّ في المغَارَهْ،
رَوَيْتُ ما يَرْوُونَ عنِّي عادةً
كَتَمْتُ مَا تعْيَا لهُ العِبارَهْ[2]

صارع السّندباد سمكة ضخمة، ظنّا منه أنّها جزيرة، بينما صارع "حاوي" الغول. والسّمكة الضّخمة هي بمثابة الغول، فكل منهما يمثل عائقا بالنسبة للآخر، فنلاحظ أنّ "حاوي" أبقى على الأحداث الّتي وقعت للسّندباد، لكنّه غيّر بعض الدّوال، كاستبداله المغارة بالكهف، فكما تروي لنا قصص ألف ليلة وليلة، أنّ السّندباد دخل كهفا ليختبئ فيه، بينما دخل "حاوي" مغارة، وكلّ منهما ذاق الصّعوبات ذاتها. ففي هذه الأحداث، يتبيّن لنا جليّا التّناص؛ لأنّ رحلة "حاوي"، رحلة سندباديّة، رحلة تحمل في طياتها بذور التّجديد، والانبعاث من جديد، وتغيير الواقع.

نلمس حب "حاوي"، للبعث من جديد، وروح التّفاؤل، كشخصيّته، "السّندباد"، ذاك التّاجر الّذي«يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف، ويتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة /.../ هي قصة المغامرة في سبيل كشف

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 74.
2: المرجع نفسه، ص: 74.

المجهول»[1]، نفسها مغامرة "حاوي"، الّتي ذاقت العناء، ومرارة العيش، بحثا عن المجهول. ونلاحظ طغيان تجربة "حاوي" الحياتيّة على فكره، ليجد في أسطورة السّندباد، السّبيل الوحيد. لتكون الرّحلة الثّامنة الّتي أضافها "حاوي"، في حقيقة الأمر هي«الرحلة التي لم يقم بها السندباد قديما، والتي كان لابد أن يقوم بها لو أنه كان حيا بيننا. وقد أحياه الشّاعر بكل أبعاده النفسية القديمة لكي يضيف إليه من أبعاد العصر ما لم يتح له من قبل.»[2].

يتحدّث "حاوي" في قصيدة "السّندباد في رحلته الثّامنة"، عن طفلة، تمارس فعل الحكي له باستمرار، فتحكي، ما حكته له مرار، عن صبيّ غصّ بالدّمعة، وهذا يُذكّرنا، بحكايات "شهرزاد"، لزوجها "شهريار"، فاستطاع حاوي، أن يجعل من ديوانه ذات صلة تناصيّة، بحكايات "ألف ليلة وليلة"، وفي هذا قال "حاوي":

فظلَّتْ طفلةَ الأَمسِ وأصْغَرْ
تغَزلُ الرسمَ على وجهي،
وتحكي ما حكته لي مِرَارْ
عن صبيٍّ عصَّ بالدمعَةِ[3]

توحي لنا كلمات ديوان "النّاي والرّيح"، بألم ومعاناة الشّاعر، ورفضه للواقع المعاش، لكنّه على الرّغم من هذا، فإنّه يحمل صخر ة سيزيف، لنلمس ههنا تناص المعنى، بين ديوان "النّاي والرّيح"، وبين أسطورة سيزيف، هذا البطل الّذي تحمَّل عناء حمل الصّخرة إلى القمّة، رغم تدحرجها في كلّ مرة، لكنّه كان يتحلّى بالصّبر، مثله مثل "حاوي"، الّذي تحمّل أعباء الحياة، وحاول إصلاحها في كلّ مرة، لكنّ منحدر الحياة، كان

1: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 203.
2: المرجع نفسه، ص: 35.
3: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 44.

عائقا أمامه في كلّ مرّة، فقد«جثم هم المصير على كتفيه، إنه سيزيف الذي لا ينفك يحمل صخرة القدر، محاولا أن يرتقي إلى الذروة.»[1].

3/ التّناص القرّاثي.

يظهر ف ديوان "النّاي والرّيح"، بعض الأسطر الشّعريّة، الّتي نلمس فيها التّناص مع أبيات شعريّة أخرى، لمجموعة من الشّعراء، كالأسطر الشّعريّة الآتية، الّتي توحي بأبيات الشّاعر "أبو العلاء المعري"، كما قال "حاوي":

خفِّفُوا الوطءَ
على أعصَابِنا يا عابرينْ
نحن مُتْنَا، تَعِبْنَا
من ضبابٍ وَسِخٍ
مهتريء الوجهِ، مُدَاجي
يتمطَّى أُفْعُوَاناً، أُخْطُبُوطاً،
وأُحَاجِي،
رَحِمُ الأَرضِ ولا الجوُّ اللَّعِينْ
خَفِّفُوا الوطءَ
علَى أَعْصَابِنَا يا عَابرينْ،[2]

وقال "أبو العلاء المعريّ" (363هـ-449هـ /973م-1057م):

خَفّفِ الوَطْء ما أظُنّ أدِيمَ الأرْضِ إلاّ مِنْ هَذِهِ الأجْسادِ
وقَبيحٌ بنَا وإنْ قَدُمَ العَهْدُ هَوَانُ الآبَاءِ والأجْدادِ
سِرْ إنِ اسْتطَعتَ في الهَوَاءِ رُوَيداً لا اخْتِيالاً عَلى رُفَاتِ العِبادِ
رُبّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْداً مراراً ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الأضْدادِ

1: إيليا حاوي: المضمون الوجودي، في الناي والريح، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ع4، أفريل 1961، ص:19.
2: خليل حاوي، النّاي والرّيح، ص، ص: 64، 65.

وَدَفِينٍ عَلى بَقايا دَفِينٍ في طَويلِ الأزْمانِ وَالآباءِ[1]

لا يظهر التناص، من خلال عبارة (خففوا الوطء) فقط، بل يتعداها إلى تناص المضمون، فكل منهما يناشد الآخر، بتخفيف الوطء، نظرا لمعاناتهما، وآلامهما، ونلاحظ أنّ ألم "حاوي"، نفسيّ، لا جسديّ؛ لأنّه يناشدهم بتخفيف الوطء، على أعصابهم، ويشير إلى المخاطب وهو (العابرين)؛ أي أنّ بقاءهم لن يطول، لكن "المعري"، يخاطب الأموات، ولو نظرنا من زاوية أخرى، لقلنا أنّ العابرين الّذين تحدّث عنهم "حاوي"، هم أموات في نظره، (موتى الضّمير)، مثل الّذين خاطبهم المعري وهم موتى الجسد. ويعمد «خليل إلى امتصاص هذا المضمون إذ يكلم العابرين كواحد من الجمع الذي كأنّه يقطن تحت الأرض ويريد من العابرين تخفيف الوطء»[2]، ويثبت "حاوي" انتماءه إلى الأموات.

بعد قراءتنا لأبيات "حاوي"، و"المعري"، وإثبات آلية التناص بينهما، تبيّن لنا تناصا عكسيّا بين هذه الأسطر، أو «نفياً جزئياً إذ يوافق السياق الخليلي السياق المعري في حدود المناشدة بتخفيف الوطء ولكنه يتمظهر انبثاق المغايرة عندما ينم السياق المعري عن أنّ الذين انطمروا تحت الأرض ماتوا وتحولوا إلى أجساد بيد أن خليل يعلن عن عدم موت هؤلاء الذين يتحدث على أنّه أحد منهم» [3]، فأبيات "حاوي"، تثبت لنا تيمة الموت الّتي تحدثنا عنها في الفصل الأوّل، وهذا يجعل من بحثنا متماسكا، وكل الفصول لها علاقة ببعضها البعض، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يتبيّن لنا ظهور تيمة الموت، في كلّ دواوين "حاوي" الشّعريّة، واشتراك تيمة الموت بين "حاوي" ، و"المعري".

يظهر تناص آخر، في ديوان "النّاي والرّيح"، بين "حاوي"، و"المتنبي"، في الأسطر الشّعريّة الآتية:

1: خليل الشيخة: مجلة بيارق، أبو العلاء المعري، تعب كلها حياة، بتاريخ: 2020/08/29، على السّاعة: 22:00، من موقع: https://byariq.com/?p=1068.

2: علي بشيري، وآخرون: الصورة الإشارية (التناصيّة) للموت عند خليل حاوي، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، ع19، 2012، ص: 62.

3: المرجع نفسه، ص: 62.

قابض على الريح يسيّرها كيف يشاء[1]

وقولُ "المتنبي":

على قلقٍ كأنَّ الريحَ تحتي أوجهُها جَنوباً أو شمالا[2]

أشار أغلب النّقاد، إلى هذا التّناص، ونلاحظ أنّ الشّاعر ين يسيّران الرّيح كيفما يشاءان، والفعلان "أُسيّر"، و"أُوجه"، قريبان من حيث المعنى، فهما يشتركان في فعل الحركة، وكلّ منهما يتحكم في الرّيح، ويسيطر عليها، إمّا بالقبض عليها كما ذكر "حاوي"، أو بوضعها تحته كما جاء عند "المتنبي"، فالتّناص ظاهر في البيتين، من حيث الألفاظ، ومن حيث البنية المجازيّة أيضا؛ لأنّه يصعب، أو يستحيل القبض أو الإمساك بالرّيح، والتّحكم فيها. فوظف الشّاعران، هذين الدّالين (قابض، تحتي)، للدلالة على امتلاكهما القوّة، في تغيير الحياة. ويذكر "حاوي"، سطرا شعريّا، آخر، يحمل نفس الدلالة، فقال:

ريحٌ تهبُّ كما تشيرُ عبارتي[3]

يُسيّر الرّيح كما تشير عبارته؛ أي يوجهها جنوبا أو شمالا، فحاوي«يقبض على الريح ويسيطر عليها، بينما المتنبي يمتطيها ولا يقبض عليها بل يوجهها كيفما، والجامع بينهما أن كليهما سيدا الريح والمسيطران عليهما.»[4].

يظهر إلى جانب هذه الأشكال من التناص، التناص التّاريخي، الّذي نلمسه في قول الشّاعر:

طفلاً جرت في دمه الغازات والسموم

وانطبعت في صدره الرسوم

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 21.

2: أبو الطيب المتنبي: الديوان، شرح: أبو البقاء العبكري، ضبط وتصحيح: مصطفى السقا وآخرون، ج3، دار المعرفة بيروت، لبنان، دط، ص: 225.

3: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 32.

4: نورا مرعى: تنوّع الدلالات الرّمزيّة في الشعر العربي الحديث، نماذج من: خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السّياب، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص: 139.

وكنت فيه والصحاب العتاق
نرفه اللؤم، نحلي طعمه بالنفاق
بجرعة من عسل الخليفة[1]

يُذكّرنا قول الشّاعر "بجرعة من عسل الخليفة"، بحادثة كانت تحدث في قصور الخلفاء«حيث كانوا يأمرون بتقديم العسل الحلو الذي يحمل في قلبه الموت إلى من يريدون التخلص منه. وكان السندباد حينما أبحر في دنيا ذاته وجد أشياء كثيرة ينبغي عليه أن يتخلص منها، لكي يتطهر إلى أقصى غاية حتى يستطيع أن يستقبل النبوءة التي يحلم بها.»[2].

يمكن اعتبار طريقة "حاوي" في الكتابة، تناصا، فنلاحظ وقوفه على ساكن، وهذا ما عرفته قصائدنا العربيّة القديمة، الّتي لا تقف على متحرّك، إضافة إلى تناص الكتابة في حدّ ذاتها الّتي يحُفُها البياض، فكانت موزعة على صفحات الدّيوان بطريقة مختلفة، وهذا ما عهدناه مع شعراء الحداثة، وكتابة "حاوي" لم تكن من العدم، فقد تأثر بمن سبقه من الشّعراء. وأسلوبه –أيضا– الّذي كان يميل إلى توظيف الرّموز، وهذا يمثل تناصا وتأثرا بالشّعراء أمثال "بدر شاكر السّياب"، وشعراء الغرب، أمثال "توماس إليوت".

حاولنا رصد أغلب مظاهر التّناص في ديوان "النّاي والرّيح"، وتبيّن لنا بروز آلية التّناص في هذا الدّيوان، وكيف وظفه "حاوي"، بطريقة فنيّة، أضفت على الدّيوان، إيقاعاً موسيقيّاً، وفرادة في اللّغة، والأسلوب.

رابعًا: سمياء البياض.

بيّنا في الجزء النّظري، كيف يظهر البياض في النّصوص الشّعريّة، وتوصلنا إلى أنّ أغلب النّقاد درسوا آلية البياض، انطلاقا من النّقاط المبثوثة على مستوى النّصّ، كما فعل

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 81.
2: علي جمعة عايدي: شعر خليل حاوي، دراسة فنيّة، ص: 91.

النّاقد "أحمد الجوة"، في مقاربته لبعض النّصوص الشّعريّة. ونحن الآن بصدد التّعامل مع آلية البياض على مستوى ديوان "النّاي والرّيح".

اتضح لنا بعد قراءتنا للديوان، بروز سمياء البياض، الّتي كانت تعمل بشكل متناوب والسّواد، وكان هذا البياض على شكل نقط متتاليّة، يختلف مكانها من سطر لآخر، فمرة تصادفنا في بداية الكلام، ومرة في وسطه، ومرة أخرى، في آخره.

حاولنا استخراج كل الأسطر الشّعريّة الّتي يتخللها البياض، بداية بقول الشّاعر "خليل حاوي":

ابني، وقاهُ اللَّهُ، كنزُ أبيهْ،
جسرُ البيتِ، يحملُ همَّنا همّاً ثقيلْ
...ألعامُ خلفَ البابِ يا بنتي، يعودُ
غداً، يعودُ إليكِ، بَعْضَ الصَبرِ
سَوفَ يعُودُ، واللّهُ الكفيلْ.[1]

كانت هذه أوّل نقاط حذف للشّاعر . وكما يلاحظ القارئ، قد أخذت مساحة صغيرة، من المساحة الكليّة للسّواد. وتحدّث "حاوي"، في هذه الأسطر عن وجود همّ ثقيل يحمله جسر البيت، ورغم هذا الهم الثّقيل، إلاّ أنّ البياض كان قليلا، مقارنة بالسّواد، فاتضح لنا أنّ هذا البياض لا تفسره الأسطر الّتي قبله بل تفسره الأسطر الّتي بعده، فرغم وجود همّ ثقيل، سيعود الصّبر، والله الكفيل، وهذا البياض الّذي كان يفسر الهم، ومرارة العيش، لن يطول، لا البياض، ولا الهم، بعودة الصّبر.

وفي موضع آخر قال "حاوي":

ألشوكُ ينبتُ في شقوقِ أظافِري
ألشوكُ في شفتيَّ يمرجُ باللهيبْ
...في وجهها عَبَقُ الغريزةِ
حينَ تصمتُ عن سؤَالْ

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 25، 26.

...نهضَتْ تلمُّ غرورَ نهديْهَا
وتنفضُ عن جدائلها حكاياتِ الرمالْ،
تحدو، تدورُ كما أُشيرُ بإصبعي[1]

يواصل "حاوي"، توظيفه للبياض في أوّل السّطر، ويؤكد هذا البياض بلفظة (تصمتُ)، فكان البياض أو الصّمت نتيجة، للشّوك الّذي في شفتَيْه، يمرجُ باللّهيب، ونتيجة الصّمت عن السّؤال؛ أي أنّ الشّوك والصّمت سببان في حدوث البياض.

كما كان الموت سببا في البياض–أيضا–، فلا وجود للكلام بعد الموت، وهذا ما أثبته "حاوي" في الأسطر الآتية:

غِبْتَ عَنِّيْ،
والثواني مَرِضَتْ،
مَاتَتْ على قلبي،
فما دَارَ النَّهارْ،
...ليلُنَا في الأَرْزِ من دهرٍ تُراهُ
أَمْ تُرَاهُ البارحهْ؟[2]

ليصمت الشّاعر برهة من الزّمن، بعد السّؤال (أم تُراه البارحة؟)، فلربما كان هذا الصّمت، نتيجة عجزه عن الإجابة، أو نتيجة تفكيره في إجابة لهذا السّؤال، فقال:

...صدرُكَ الطَيِّبُ
نفسُ الدفء والعُنْفِ،
ونفسُ الرَائِحَهْ،
وجهك الأسمرُ...[3]

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 30.
2: المرجع نفسه، ص: 45.
3: نفسه: ص: 45.

كانت هذه الأسطر المتتاليّة، مليئة بالصّمت، أو البياض، ف قد بدأ "حاوي" هذه الأسطر ببياض، وأنهاها ببياض. وهذا ما جعل القارئ يشعر بالصّمت، فـخلق هذا الصّمت نوعا من الموسيقى، ونوعا من الانسجام.

لينتقل "حاوي"، من بياض بداية الكلام إلى وسطه، فيقول:

مَنْ تُرَى يحتلُّ ذاكَ الفندقَ الريفيَّ،

عُرسُ الجنِّ فيه...مُحْرَقَهْ!

لَهَبُ الرقصِ،

ورَقصٌ في اللهَبْ،

والتعبْ؟

مَنْ تُرَى يتعبُ مِنْ[1]

ويقول أيضًا:

لو دعاهُ عابرٌ للبيْتِ

لن يمضي معَهْ، لو دعتْهُ إمرأَهْ،

ربَّما طَابَتْ لها الخمرُ

وطابَ الشعَرُ..نِعْمَ التوطئهْ..

ما بنا، لا ما بنَا من حاجةٍ

للضوْءْ..أو للمدفأهْ..[2]

كأنّ "حاوي" يصمت، عن سرد بعض الأحداث، فاكتفى بذك ر "عرس الجنّ"، دون سرد ما وقع فيه، ليواصل كلامه بعد بياض، ويذكر بأنّها مُحرقة، فما حدث في عُرس الجنّ، أدى إلى اللّهيب والحريق والتّعب. ويظهر البياض بعد قوله (طاب الشّعر، ونعم التوطئة)، وقوله: (للضوء، أو للمدفأة)، ويُخبر "حاوي" القارئ، أنّه لا حاجة له لا للضّوء ولا للمدفأة، ويكتفي بالدّالين، مع بياض، دون ذكر السّبب؛ أي سبب عدم حاجته للضوء،

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح: ص: 49.

2: المرجع نفسه: ص، ص: 57، 58.

أو للمدفأة، فصمَتَ عن ذكر السبب، وتركَ للقارئ حريّة التّأويل، وملء هذا البياض، فيتضح لنا، أنّ "حاوي"، أَلِف الظّلام، والبرد، لا حاجة له للضوء، أو للمدفأة.

نذكر بعض الأسطر الّتي يظهر فيها البياض، كقول "حاوي":

مُتعَب، دوَّامةٌ عمياءْ،

هذا اللولبُ الملتفُّ حولي،

ذلك التيارُ دوني والدُّوارْ،

مُتْعَبُ..مَاءُ..سريرْ..

متعَبٌ..ماءٌ..أراجيحُ الحريرْ..

مُتْعَبٌ..مَاءٌ..دَوَارْ..[1]

تعِب "حاوي"، من دوار البحر، فاكتفى بالصّمت، وتوقف عن الكلام. واحتلّ البياض هنا، مساحة كبيرة، على عكس ما جاء في الأسطر السّابقة الذّكر، وهذا راجع أساسا، إلى دوار البحر، الّذي أثّر على "حاوي"، وأفقده الكلام، فلو لم يكن هذا الدّوار، لتمكن "حاوي" من الكلام، فكل من الدّوامة العمياء، واللولب الملتف حوله، والتّيار، والدّوار، والأراجيح، والماء، والتّعب، أسكَتُوا "حاوي".

وقال:

يومَ صرعتُ الغُولَ

والشيطَانَ...دَفْني...

ثمَّ ذاكَ الشقُّ في المغَارَهْ،

رَوَيْتُ ما يرْوُونَ عنِّي عادةً

كَتَمْتُ ما تعْيَا لهَ العِبارَهْ[2]

يذكر "حاوي"، في رحلة السّندباد، يوم صَرع الغول، والشيطان. ومما لا شكّ فيه، أنّ هذا الصّراع دام لوقت، ولكنّه سكت عن ذكر ما وقع في المغارة، بينه وبين الغول،

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح: ص، ص: 62، 63.

2: المرجع نفسه: ص: 74.

واكتفى بنقاط الحذف، فواضح أنّه عانى، وذاق الألم، والتّعب داخل المغارة، وهو يصارع الغول.

كانت هذه كل البياضات المبثوثة على مستوى ديوان "النّاي والرّيح"، وقد حاولنا كشف كنهها، وتحويل البياض، إلى سواد؛ لأننا أثبتنا فيما سبق، أنّ البياض لغة، يحتاج فقط لقارئ، يقارب آلية البياض، باعتبارها علامة سميائيّة، ليُنطق هذا البياض.

أدركنا بعد مقاربتنا لديوان "النّاي والرّيح"، انطلاقا من مستوياته، وآلياته، قيمتهم في بناء النّصّ الشّعريّ، وكيف أضْفوا عليه إيقاعا موسيقيّا، بداية بأول مستوى وهو العنوان، إلى آخر آلية وهي التّناص، فلو استغنى الشّاعر عن المستويات، أو الآليات، لكان شعره بمثابة صحراء قاحلة، أو كالأرض الظمأى، لا معنى له ولا قيمة.

الفَصْلُ الخَامسُ

الفَصلُ الخَامسُ: التّحليلُ التَّأويليّ لديوان "النّاي والرّيح" لـ "خليل حاوي".

أوّلاً: مكاشَفَاتٌ فِي دوال النّاي وريحِه.

ثانيًا: مَخْفِيُّ اللّغة ومسكوتُها.

ثالثًا: الإيقاع الموسيقيّ وبلاغته.

رابعًا: الصّورة الشّعريّة.

1/ الاستعارة.

2/ الرّمز.

أ/ الرّمز الطّبيعيّ.

ب/ الرّمز الدّينيّ.

ج/ الرّمز الأسطوريّ.

خامسًا: الفجواتُ النَّصيَّةُ.

الفصل الخامس: التّحليل التّأويليّ لديوان "النّاي والرّيح" لـ "خليل حاوي".

تَمهيدٌ:

تقوم قراءتنا التّأويليّة لديوان "النّاي والرّيح" على جملة من المستويات والآليات، وبناءً عليه سنعتمد على الجانب النّظريّ، ونسير وفق المسار ذاته، ونكمل ما قدمناها في التحليل السّميائيّ للدّيوان؛ لأنّنا قلنا سابقا أنّ لا وجود لقراءة تأويليّة، دون القراءة السميّائيّة، والعكس صحيح، لن تكتمل القراءة السميائيّة، إلاّ بالقراءة التأويليّة.

تتداخل مجموعة من المستويات، والآليات، في بناء ديوان "النّاي والرّيح" للشّاعر "خليل حاوي"، هذا الدّيوان الّذي يتميّز بلغة رمزيّة، وبعد تصوريّ عميق، ورؤى صوفيّة، وفنيّة، وسندخل هذا الدّيوان ونحن نملك مجموعة من المستويات والآليات، وزاد تطبيقيّ، شكلته الدراسات التّطبيقيّة في الفصول السّابقة من هذا البحث. لتظهر ههنا قيمة الدّراسات السّابقة؛ لأنّه لا يمكن الانطلاق من العدم، بل يجب أن نشكل أرضية خصبة للقراءة والنّقد.

أوّلاً: مكاشَفَاتٌ فِي دوال النّاي وريحِه.

بيّنا في التّحليل السّميائيّ، رمزيّة العنوان، هذا العنوان الّذي يخفي أكثر مما يظهر، إنّه ذو بعد صوفيّ. ونلمس في لفظة "النّاي"، فكرة الصّفاء الرّوحي، الّتي تَحْدُثُ للإنسان، وهو ينفخ في النّاي، فهو يتخلّص من الشّحنات السلبيّة الّتي بداخله، ويسمو بالرّوح عاليّا، وهذا ما يفعله الصّوفيّ، هو تطهير النّفس، وإبعادها عن كلّ ما يعكر صفو حياتها. والنّاي كما ذكرنا في التّحليل السّميائيّ، آلة موسيقيّة، ترمز، إلى الحزن والألم، فعازف النّاي شخص يحمل داخله، آلام، لا يستطيع كتمانها، لتخرج من فتحات هذا القصب، وهو النّاي، فيحدث، الصّفاء الرّوحيّ.

يُحاول الشّاعر محاكاة النّفخ الإلهيّ، فيظهر«النفخ الإنساني في الناي، فعلاً محاكياً للنفخ الإلهي؛ إنه إنتاج آخر لفعل الخلق، يصير به المخلوق خالقاً، وكأنه يعيد "تحيين"

الفعل التأسيسي، ويقيم من خلاله في الطور المقدّس، عبر إنتاجه له من جديد» [1]، فينفخ اللّه الرّوح، ليخلق خلقا جديدا، ويريد "حاوي"، محاكاته، ليخلق حياة أخرى جديدة، والنّفخ هو علّة الخلق، فلا يَخْرُج صوتا من النّاي، إلاّ بواسطة النّفخ، فكأنّ «النفخ يزرع في الآلة الجامدة روحاً جديدة متفتحة. ومن هنا يبرز نوع من "التناظر" حتى لا أقول: "التطابق" بين النفخ الإلهي في الطين والنفخ الإنساني في الناي، على مركزية العلة الموجبة لكل منهما»[2].

لم يستخدم "حاوي" النّاي، رمزا للألم والمعاناة، والحزن، فقط، إنّما جعله«رمزا لأسباب الأسى التي تعتصر نفسه، رمزا للقيود العاطفية التقليدية التي تشل خطوته وتعوقه عن الانطلاق إلى آفاق التجربة البكر. ثم يصبح الناي رمزا لكل القيود والتقاليد البالية» [3]، ورمزا للتّحرر من كلّ هذه القيود، وهنا يتخلّص من كلّ الشّحنات السّلبيّة، ليذوق حلاوة العيش، ليتخلى "حاوي"، عن حاضره بفعل النفخ على النّاي، منتظرا ولادة جديدة«تسحب منه إمكانية القول، وتنأى به عن مألوف كلامه، وتجعله أسير لغة جديدة، هي لغة العمق والخفاء والنفخ المتدفق الساري في المظاهر والصور والأشكال»[4].

تتضح لنا رغبة "حاوي"، في الانفصال عن واقعه، والاتصال بواقع جديد، وفي«النغمة الملتاعة للناي يتكشّف نداء الكينونة، وينطلق صوت الرغبة في الرجوع إلى أجمة القصب والانغراس فيها.» [5]، وهو نداء يُعبّر عن حالة "حاوي"، في انفصاله عن كينونته، ووجوده، وعيشه مرارة الاغتراب، فصوت النّاي هو صوت "حاوي"، ورغبته في الرجوع إلى حياته الأولى، حياة النّقاء والصّفاء، لتحدث ههنا لحظة المكاشفة، فتتكشف له المغيبات.

1: وفيق سليطين: رمزية الناي في الشعر الصوفي، مجلة ثقافات، البحرين، ع14، 2005، ص: 72.

2: بسام موسى عبد الرحمن قطوس: ذوق المعنى وسبر المبنى صورتان صوفيتان في قصيدة، "من سكّر المعنى" للشاعر العراقي عمر عناز، الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص: 447.

3: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 219.

4: وفيق سليطين: رمزية الناي في الشعر الصوفي، ص: 77.

5: المرجع نفسه، ص: 74.

وقد أشرنا إلى دلالة الرّيح، في التّحليل السّميائيّ، وربطناها، بدلالتها في القرآن الكريم، فكما يرتبط النّاي بالصّوت الهادئ، الّذي يريح النّفس، فإنّ الرّيح«مرتبطة بالاندفاع والانطلاق والقوة العاصفة، ووضع الكلمتين متقابلتين على هذا النحو في عنوان القصيدة يوحي أن ثمة صراعا سيدور بين كل هذين المعطيين بما يرتبط به ويدور في فلكه من قيم ودلالات، وبين الآخر بما يرتبط به أيضا ويدور في فلكه من قيم ودلالات»[1]، فبين هاتين القوّتين، يحدث الصّفاء الرّوحي، ويتم البعث من جديد، البعث الّذي ينتظره "حاوي"، فربما يقف الرّيح، عائقا أمام النّاي، ويمنعه من العزف، وإخراج الصّوت، لكن تبقى العلاقة بينهما حاضرة، «وإذا نظرنا إلى سياق الدلالة في التركيب (الناي والريح) فإن الريح تكتسب دلالاتها من عطفها على الناي، فهي عندئذ الريح التي تناسب الناي وتحمل أنغامه لتنثرها عبر الفضاء وتبددها عبر الآفاق، وبذلك تتحقق الغاية النفسية التي يتوخّاها التعبير اللغوي» [2]، لتصبح "الرّيح"، وسيلة مساعدة، تساعد "النّاي"، على حمل أنغامه، وانتشارها في كلّ مكان، فالأنغام الّتي تخرج من النّاي، تمثل كلّ مظاهر التّجديد، والتّغيير، الّتي تنشرها الرّياح، في كلّ الوطن العربيّ، فالرّيح مثلها مثل النّاي هي علة الوجود أيضا.

اتضح لنا بعد قراءتنا للنّصّ المتن، علاقته بالعنوان، فكانت كلّ ألفاظ"حاوي"تصبّ في مجرى واحد، فقد خصّص الشّاعر، قصيدة باسم النّاي، وأخرى باسم الرّيح.

يبدأ حاوي عزفه، ليسمعنا كلماته، فيقول في قصيدة "النّاي":

"**ابني، وقاه الله، كنز أبيه،**"

"**جسر البيت، يحمل همَّنا همَّاً ثقيلْ**"

"**... العام خلف الباب ، يا بِنْتي، يعود**"

"**غداً، يعود عليك، بعض الصبر**"

1: على عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1998م، ص: 141.

2: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010 ، ص: 145.

"**سوف يعودُ، والله الكفيلْ**"[1]

تُبيّن لنا هذه الكلمات (جسر البيت، همّنا همّا ثقيل، الصبر، سوف يعود، الله الكفيل)، أنغام "حاوي" الحزينة، الّتي يريد التّخلص منها، ويتحدّاها بالصّبر. ويُدرك "حاوي"، عظمة اللّه، في زوال الهم، فيقو ل: (والله الكفيل)، فقد قلنا في الأسطر السّابقة، أنّ الشّاعر يبحث عن الصّفاء الرّوحي، ولا يتحقق هذا الصّفاء إلاّ بالصّبر، كالعزف على النّاي الّذي يتطلب جهدا وصبرا من العازف.

ويكمل "حاوي"، عزفه، فيقول:

ولربَّما ماتَتْ غداً
تلك التي يبست على اسمي
ومصَّ دماءها شبحي
وما احتفلتْ بلذَّاتِ الدماءْ،
ماتت مع الناي الذي تهواه
يسْحَبُ حزنه عَبْرَ المساءْ
ومع الورود متى التوت
بيضاءَ، ينسج عرسها ثلجُ الشتاءْ
طولَ النهار
مدى النهارْ
نتحلُّ في عَصَبي جِنازَتُها
يحزُّ النَّايُ فيه
وما يزيحُ عن القرارْ:
ماتَتْ وما احتفلتْ وما عَرَفَتْ
رفاه يدٍ تُظللُّها ودارْ.[2]

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 25.

2: المرجع نفسه، ص، ص: 26، 27.

نشعر بهذا النّغم الموسيقيّ، الّذي خلقه الشّاعر، وهذا النّاي الّذي تحوّل، من جماد، إلى كائن حيّ، يموت ويحيا كالإنسان، فقد أنسنه "حاوي"، ليقول: (ماتت مع النّاي الّذي تهواه)، من هي الّتي ماتت مع النّاي؟ وهل يموت النّاي؟ لربما تكون الّتي ماتت هي الحياة، أو هي الدّال الشّعريّ، ويمكن أن تكون امرأة، لكن الأقرب من هذه الاقتراحات، هو الدّال الشّعريّ، لأنّه ربطه بالنّاي، والدّال الشّعريّ، هو الّذي يهوى النّاي، ليخرج عبره، إلى الوجود، فالهم الثقيل الّذي تحدّث عنه "حاوي" في الأسطر السابقة، هو الّذي يقتلها ويقتل النّاي، "ماتت وما احتفلت وما عرفت، رفاه يد تظللها ودار"؛ أي ماتت قبل أن تخرج للوجود، ماتت ولم تعرف طعم السّعادة، ولم تر دارا تظللها.

يتحدث "حاوي" عن الرّيح، ويصف، زوابعها، ويدقّق في تصويرها للقارئ، فقال:

دربي إلى البدويّة السمراءِ
واحاتِ العجينِ البكر،
والفجوات أودية الهجيرْ،
وزاوبعِ الرملِ المريرْ.
تعصى وليس يروضها
غير الذي يتقمَّصُ الجَمَلَ الصَّبُورْ
وبقلبه طفلٌ يكوِّر جنَّةً،[1]

كلمات "حاوي" ووصفه للرّيح، له علاقة بما أوردناه من تحليلنا السّميائيّ، للعنوان، فقلنا أنّ الرّيح، عكس الرّياح. إذ ترتبط الرّيح بالعذاب، فهي كما يقول حاوي، زوابع الرّمل المرير، شديدة القوّة، يصعب إيقافها، إلاّ الجمل الصبور؛ لأنّ الجمل حيوان يتحمّل قسوة الحياة والطّبيعة.

كان للريح الأثر العميق، في نفس "حاوي"، إلى أن أصبح يراها في دهاليزه، فقال:

في دهاليزي تمرُّ وما أعي
وبدون أن أُملي الحروف وأدَّعي

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 28، 29.

تحدو، تدورُ، تزوغُ زوبعةً طروبْ
وأرى الرياح تسيحُ؛ تنبعُ
من يديها:
منبعَ الريحِ المعطَّرة الجنوبْ
ومنابع الريحِ الطَّريَّة والغضوبْ
للريح موسمها الغضوبْ[1]

تحدّث "حاوي" عن الزّوبعة الطّروب، ليبيّن لنا مظهرا إيجابيّا، من مظاهر الرّيح؛ لأنّ الزوبعة تُطَهر الأرض من الأمراض والحشرات، وههنا مربط الفرس، هذه هي الرّيح الّتي يبحث عنها "حاوي"، ريح تُصفي وتُطهر النّفس، ريح معطرة جنوب.

تتضح لنا، بعد مقاربتنا للعنوان من منظور تأويليّ، بنية الدّيوان الواحدة، من العنوان إلى آخر شيء يُكتب في الدّيوان، فكلّ كلماته، توحي بالعنوان، والعكس صحيح، كلمات العنوان، توحي بالمتن الشّعريّ، فكلها تنادي وتبحث، عن الصّفاء الرّوحي، وعن بعث جديد.

ثانيّا: مخفيُّ اللّغة ومسكوتُها.

يُعتبر التّعامل مع اللّغة، تعاملا مع كلّ مكوّنات النّصّ الشّعريّ، أو الدّيوان الشّعريّ، ولغة "حاوي" لغة رمزيّة بامتياز، فاللّغة الشّعرية عنده«من العوامل المميزة لشعره، فهي تشترك في انتمائها إلى لغة الشعر الحديث من حيث البناء الفني المغاير والابتعاد عن العادية والواقعية، نزوعاً إلى خلق عالم جديد، أداته اللغة.»[2]، ونحن أيضًا، سنقارب ديوان "النّاي والرّيح"، بالطّريقة ذاتها الّتي قارب بها النّاقد "وليد منير"، كالقلب، القطع، والتشذير...

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 30، 31.

2: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 275.

1/ القلب.

يعدّ "القلب"، شكلا من أشكال اللّغة، فيسعى إلى«نوع من الإبدال أو كسر التّعاقب المعروف ليبرز تفرد حدث ما، مدهش، وغريب، وخارق للمألوف.» [1]، فيظهر "القلب" في أسطر شعريّة عديدة، من ديوان "النّاي والرّيح"، كما جاء في قوله:

الشوكُ ينبتُ في شقوقِ أظافري
الشوكُ في شفتيَّ يمرجُ باللهيبْ[2]

ليجعل "حاوي" الشّوك سابق لفعله، فكان من المفروض أن يسبق الفعل الاسم، فيقول: ينبتُ الشّوكُ في شقوقِ أظافري/ يمرجُ الشّوكُ في شفتيَّ باللهيب، لكنّنا لو رجعنا إلى الأسطر الّتي تسبق هذين السّطرين، لتضح لنا سبب القلب، فقد كانت تلك الأسطر تُعبّر عن الألم والتّعب، فيَصِفها الشّاعر، بزوابع الرّمل المرير، الّتي تعصي وليس يروضها، غير الّذي يتحلّى بالصّبر، فمرارة وصعوبة العيش، كانت سببا، في قلب اللّغة، فقدم الشّوك، لما له من وقع في نفسية "حاوي"، كأنّ الشّوك نَبَتَ قبل أوانه؛ لأنّه لا يَصلُح أن ينبتَ غير الشّوك في هذه الطّبيعة القاسية، الّتي تحتاج لحصن يحميها من الأضرار الخارجيّة.

ويظهر "القلب" في موضع آخر:

ضَحِكَتْ:
"ثوبي الدِمَشْقِيُّ الحريرْ
لستُ أَدري، لم أَسَلْ مَنْ مَزَّقَهْ"[3]

يحدث القلب هنا، بين فعل الضّحك، وسببه، فالأصل في ذلك، وقوع السّبب، قبل فعل الضحك؛ لأنّ الضّحك يحدث عادة بعد وقوع الحدث، فرؤيتها، للثّوب الدمشقيّ الحرير الممزق، هو الّذي دفعها للضّحك، وضحكتها هنا، ليست ضحكة فرح، بل هي

1: وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ص: 179.
2: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 30.
3: المرجع نفسه، ص: 50.

ضحكة استغراب، ودهشة؛ لأنّها لا تعرف حتى من مزقه. فقدم ما يجب تأخيره، وأخر ما يجب تقديمه، «لإظهار خرق العادة ومجاوزة الأسباب»[1].

ليتلاعب "حاوي"، بالكلمات، فيقدم بريئة مرة، ويُؤخرها مرة أخرى:

بريئَةٌ جريئهْ

جريئةٌ بَرِيئهْ[2]

هذه البريئة، الّتي تحدّث عنها "حاوي"، قبل هذه الأسطر، هي حلوة، قبل أن تكون جريئة، وبريئة، قبل أن تكون جريئة، ليؤكد "حاوي" في السّطر الثّاني، على أنّها جريئة، فيقدمها على البريئة، ولماذا هذا القلب بين الكلمتين؟ فقد بدأ "حاوي" بالبريئة؛ لأنّه كان يتحدث عنها ويصفها، فأكمل وصفه، بتقديمها في بداية الكلام، ليؤكد على أنّها بريئة، لكنّه حدث القلب في السّطر الثّاني، لتصبح لفظة "بريئة"، في آخر السطر؛ لأنّه سيكمل الحديث عن هذه البريئة، في الأسطر اللاحقة، بأنّ في شفتيها تُزبدُ الخمر...، فنجمع بين هذين السّطرين، فيكون: بريئة جريئة، جريئة بريئة، لتكون لفظة جريئة، محصورة، بين لفظة "بريئة".

2/ إحلال التّضاد.

يظهر هذا المظهر اللّغوي في ديوان "النّاي والرّيح" بشكل لافت للنّظر؛ لأنّه خلق إيقاعا ولغة مميّزة، فولّد«صورة شعريّة مدهشة، ولكنها مشحونة بطاقة سالبة تنفي مفهوم الشيء نفسه»[3]، كما قال "حاوي":

لستُ أرَى

إنِّي أَرى الطَرِيقْ[4]

1: وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ص: 179.

2: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 96.

3: وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ص: 182.

4: خليل حاوي: النّاي والريح، ص: 18.

يظهر في هذين السّطرين الشّعريين، ما يسمى بـ"إحلال الشّيء في نقيضه"، فلست أرى، نقيضه أرى؛ أي الرؤية، نقيضها اللارؤية، فجمع"حاوي"، بين هذين النّقيضين، فهو لا يرى، لكنّه يرى الطّريق؛ أي أنّه لا يرى أي شيء ؛ لأنّ العتمة في عينيه، لكنّه يرى إلاّ الطّريق، فأي طريق يا ترى؟، هو ذاته الطّريق الّذي بُنيَ عليه هذا الديوان، طريق الغيب، طريق الصّفاء، الّذي يُخرجه من العتمة الّتي لا يرى فيها أي شيء، فهو لا يرى لكنّه يرى، لا يرى بعينه، بل يرى بقلبه.

ليجمع حاوي مرّة، أخرى بين متضادين، هما الحياة، والموت، فقال:

تحيا، تموتُ على انتظارْ[1]

فكيف لها، أن تحيا وتموت في الآن نفسه؟، بل يبدو أنّ الموت يسكن الحياة، لا يغادرها، فهي تحيا وتموت في الوقت نفسه، حيّة جسدا، ميتة روحا، فجمع "حاوي" بين هذين اللّفظتين المتناقضتين، فهما لا يلتقيان أبداً، ليلتقيا في شعر"حاوي"، ل يُصبح الموت حياة، والحياة موت.

وقال "حاوي" في موضع آخر:

شُربُ المراراتِ الثّقالِ

بلا مرارهْ[2]

قسوة الحياة، هي الّتي تسبّبت في فقدان حاسة الذّوق، فلم يعد "حاوي" يستطعم طعم أي شيء، فعادة ما ينفر الإنسان من الشّراب المرّ، لكنّ "حاوي"، يؤكد على أنّه بلا مرارة، والمقصود بلا مرارة، إمّا أنّه بلا طعم، أو أنّه حلو، فجمع بينهما ، بين المرارة، ولا مرارة، فقط ليثبت للقارئ، ما جاء به في الأسطر السّابقة، من عسر الحياة وألمها، فأصبح بلا إحساس، ولا شعور. كما قال:

أحسُّه عندي ولا أَعيهِ.[3]

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 39.

2: المرجع نفسه، ص: 22.

3: نفسه، ص: 74.

3/ التّشويه.

يرتبط فعل التّشويه عادة، بفعل التّغيير، لتتغيّر حقيقة الشّيء، فيُفسده ويُقبّحه، وهو يشبه«حلما كابوسيا مفزعا، يتحول عبره الإنسان إلى مسخ» [1]، ويظهر التّشويه، على مستوى ديوان "النّاي والرّيح"، في أسطر عدّة، فمثلا ما جاء في قوله:

طولَ النَّهارِ
مدى النهارْ
الحينُ بعد الحين تعْبر جبهتي
صورٌ وتنبت في الطريقْ
صورٌ يشوِّهها الدوارْ
أمي، أبي، تلك التي
تحيا تموت على انتظارْ.
النَّاسك المخذول في رأسي
يشدُّ قُواهُ ينهرني، أفيقْ:
بيني وبين الباب
صحراءٌ من الورقِ العتيقِ وخلفها
وادٍ من الورقِ العتيقِ وخلفها
عمرٌ من الورقِ العتيقْ.[2]

يذكر "حاوي"، تلك الصّور الّتي يشوّهها الدّوار، وذاك النّاسك المخذول الّذي في رأسه، والّذي يُسَبِبُ له التّشويه أيضا، فيشُدُّه وينهرُه. إلى جانب رعب الألفاظ الّتي استخدمها "حاوي"، والّذي يعكس رعب الحياة الّتي يعيشها، والصّور المفزعة الّتي يراها، وتلك الرُؤى المرعبة الّتي تعمل على«تقويض منظومة المثل الجمالية، لا لتستبدل بها مثلا جمالية أخرى، بل لتفتح الفضاء على وحشية القبح، وتؤكد تقهقر عوامل الاختيار

1: وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ص: 186.
2: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 38، 39.

السوية، ومن ثم فهي تعرقل حيوية الحضور الإنساني في العالم.» [1]، وتؤكد–أيضا–مرارة العيش، وتبيّن العراقيل، الّتي تُعيق سير الحياة، فكلّ ما فيها يشوّه صور الجمال، فأدى هذا التّشويه إلى حدوث الدّوار، كما قال "حاوي":

مُتعَبٌ .. ماءٌ .. أراجيحُ حريرْ ..
مُتعبٌ .. ماءٌ .. دُوارْ ..
وتلمّستُ حديدَ الجسرِ
كان الجسرُ ينحلُّ ويهوي،
صُورٌ تهوي وأهوي معها،
أهوي لِقاعٍ لا قرارْ
وتلمّستُ صديقي أين أنتَ،
كيف غاب ؟
الضبابُ الرطْبُ في كفيّ
وفي حَلقي وأعصابي ضَبابْ
ربّما عادتْ إلى عنصرها الأشياءُ
وانحلّتْ ضبابْ[2]

فهذا الغياب الّذي يشعر به "حاوي"، هو نتيجة ذاك التّشويه، الّذي أتعبه، وسبّب له الدّوار، فهَوَى إلى قاع بلا قرار. ويظهر هذا التشويه في هذه الأسطر، على شكل ضباب رطب، في كفّه وحلقه، وأعصابه، فقد غمر التّشويه، حياة الشّاعر، فأغلقت الغيبوبة البيضاء عينيه، كما قال "حاوي":

أغلقتِ الغَيْبوبةُ البَيْضاءُ عَيْنَيَّ
تركتُ الجَسدَ المطحونَ
والمعْجونَ بالجراحْ

1: وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ص: 187.

2: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 63.

للموجِ والرياحْ[1]

فأيّ صورة هذه الّتي تجسد مظهر التّشويه؟، إنّها صورة الفساد والمعاناة، الّتي تركَت الجسد مطحونا، ومعجونا بالجراح، وهذا يؤكد لنا، أنّ التّشويه أفسد كلّ مظاهر الحياة والوجود، وقبّحه.

لغة "حاوي"، لغة رمزيّة، لغة تُخفي أكثر مما تظهر، لغة لها مجال واسع«للإيحاء عنده أكثر منه عرْضاً لرأي أو تصوراً لحقيقة.» [2]، لغة مُنزاحة، خَلقت لنفسها عالما خاصا، هي لغة "حاوية"، وهي لغة الشّعر الحداثيّ، وهي«ليست لوحاً زجاجياً نقياً يظهر ما تحته، ليست لغة شفافة تشفّ المعنى، وإنما هي إيحائية إشارية تومئ إلى المعنى وتشير إليه، وهي هكذا عند شعراء الحداثة العربية المعاصرة» [3]. و"حاوي" واحد من هؤلاء الشّعراء الّذين، تجاوزوا المألوف، وابتكروا لغة، اتخذت من البياض والسّواد، عالما لها.

تتسم لغة "حاوي"، بالغموض، الّذي أضفى جماليّة على ديوانه، فكان يُدرك، غموض لغته، فهَوَّنَ الوضع على القارئ، في تقديمه لبعض التّوطئات، قبل القصائد، حتى لا يَتيه في عالم اللّغة الحاويّة، «وهذا ما يشير إلى وعيه بغموض أو إبهام كثير من قصائده، وهذا الأمر يقدّم للمتلقي نوعاً من الاستئناس الذي سيساعده بلا شك على إدراك بعض الدلالات الغامضة في شعره وتلمّسها»[4].

خلق "حاوي" لغة جديدة، إذ فنلمس البصمة الخاصة بالشّاعر في كلّ كلمة من كلمات الديوان، وهذا ما دفع بالنّاقدة "ريتا عوض"، الإقرار بفرادة التّجربة الحاوية، بأنّ لها خصوصيتها، ولها منهجها الفنيّ، وهذا نلاحظه نحن كقراء أيضا، أنّ لغة "حاوي" وشعره، وهو كشاعر لا يشبه «أقرانه الذين جمعهم رحم التجربة الحديثة، وسيقف طويلاً عند هذه

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 85.

2: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 266.

3: عبد الرحمن محمّد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، مارس، دط، 2002، ص: 250.

4: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 268.

اللغة وهذا البناء الفني الرفيع الذي يعكس وعياً حاداً بمفردات الشعر الفنية» [1]، وبعمقها، وجمالها الفنيّ. فلغة "حاوي"، لغة ذات أبعاد دلاليّة عميقة، يَفُكُّ القارئ رموزها بقراءة سميائيّة، تعقبها قراءة تأويليّة، كاشفة لكل خفيّ وراءها، لغة "تعصي وليس يروضها غير الذي يتقمص الجمل الصبور"، على حدّ تعبير "حاوي"، في ديوانه "النّاي والرّيح".

ثالثا/ الإيقاع الموسيقيّ وبلاغته.

يُمثل ديوان "النّاي والرّيح"، بنية موسيقيّة، بداية بأول عتبة وهي العنوان، إلى آخر ما كُتب في الدّيوان، فيظهر الإيقاع الموسيقيّ، على مستوى هذا الدّيوان، انطلاقا من عدة بنيات نصيّة.

يُحقق ترابط العنوان مع العتبات النّصيّة الأخرى، ومع النّصّ المتن، إيقاعا موسيقيّا، فكلّ المستويات والآليات الّتي عُرضت، أو ستعرض، في هذا البحث، كلّها تشكّل نغما وإيقاعاً، فلو أمعنا النّظر في بنية العنوان، لتذوقنا ذلك الإيقاع، الحاصل بين اللّفظتين، (النّاي والرّيح)، بداية بالحروف المشكلة للكلمتين، فيُعتبر حرف النّون والرّاء، من الحروف المجهورة، فيليهما حرف مدٍّ، من جنس حركة الحرف الّذي قبله، فهذا التّجانس الحاصل بين طبيعة الحروف في اللفظتين، يُحدث إيقاعا موسيقيّا، فيشعر به القارئ، إضافة إلى عدد الأحرف في الكلمتين، وحركتهما الإعرابيّة.

يَبرز مظهر من مظاهر الإيقاع في ديوان "النّاي والرّيح"، وهو التكرار، الّذي يظهر على المستوى السّطحي، كتكرار الأصوات، الكلمات، العبارات، وتكرار التّفعيلات، وعلى المستوى العميق، وهو التّكرار الخفيّ، كتكرار المعاني، فيؤدي التّكرار «إلى بروز الكيان المادّيّ للقصيدة مجسّداً برهافةٍ تقنيّةٍ بالغةٍ روحَها التعبيريّ المنغوم، ورؤيتها الكونيّة المتماسكة، حتّى ليبدو تدوير العبارة الشّعريّة أشبه بعمليّة صبّ القوالب التشكيليّة.» [2]، ويظهر تكرار المعنى، على طول الديوان، كقول الشّاعر مثلا:

1: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 272.

2: صلاح فضل: تحولات الشعرية العربيّة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص: 76.

شُرُوشُهُ تصدأُ في غربتِهِ،
وصمتُهُ ليلٌ، سوادٌ حَجَرِيٌّ
حَلَقَةٌ من صَدَإِ الحديدْ،
هيهاتِ لنْ يَخْتَمِرَ الصمتْ
وَيُعطي ثَمَرَاتٍ،
جُزُراً تهزجُ عَبْرَ الصحوِ وَالسكونْ،
وربَّما انشقَّ ضميرُ الصمتِ
عن شمسٍ بلا ضوءْ[1]

تُوحي كلّ هذه الأسطر الشّعريّة بالغربة، أو الاغتراب الّذي يعيشه "حاوي"، فتبدو على شكل قالب واحد، متناسقة، يتكرر في كلّ سطر معنى الاغتراب، أو الصّمت، الّذي يَنتجُ عن الاغتراب، وهذا الّذي خلق الإيقاع الموسيقيّ . ورغم اختلاف الألفاظ أو الدّوال إلاّ أنّها تصبّ في مجرى واحد، وهو الشّمس الّتي بلا ضوء، كما جاء في آخر سطر.
كما نلمس –أيضا– في هذه الأسطر التّكرار اللّفظيّ، كتكرار كلمة "الصّمت"، الّتي تكررت ثلاث مرات.

ساهم تسكين آخر حرف من كلّ سطر، في حدوث الإيقاع الموسيقيّ، والّذي يظهر على طول الدّيوان الشّعريّ، كقول "حاوي":

مَنْ تُرَى يرتاحُ في حُمَّى السريرْ!
صاحَ:"هذا الكَأْسُ لي
مَن أهرقَهْ؟"
ضَحِكَتْ:
"ثوبي الدِمَشْقيُّ الحريرْ
لستُ أَدري، لم أسلْ مَنْ مَزَّقَهْ"[2]

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 10، 11.
2: المرجع نفسه، ص: 50.

يلاحظ القارئ أنّ تسكين آخر حرف لا يكون في آخر كلّ سطر، بل يضعه "حاوي"، في نهاية كلّ معنى، وهذا النّغم الموسيقيّ الّذي يُحدثه السّاكن الأخير، ألفناه مع القصائد العموديّة القديمة، والّذي يُعتبر عنصرا موسيقيّا مهمّا في بناء القصيدة، إلى جانب عناصر أخرى كالتفعيلة.

بيّنا في الجانب النّظريّ، دور الحضور والغياب في بناء الإيقاع الموسيقيّ للنّصّ، فيظهر أوّلا في ثنائيّة، البياض والسّواد، والّذي أشرنا إلى وجودهما ودلالتهما في عنصر سابق، فهذا التّناوب الحاصل بينهما هو الّذي خلق الإيقاع.

تظهر مجموعة من التّقابلات النّصيّة، كالظّلمة والنّور، الصّبر واليأس، المتعة والألم، وفي هذا قال "حاوي":

عَتْمَةُ الشارعِ
والضوءُ الذي يجلو فراغَ الأَقْنعَهْ
وقِنَاعٌ مسَّهُ، حَدَّقَ فيهِ،
لو دعاهُ؟ آه لن يمضي معهْ[1]

كَسَرَ الضوءُ عتمةَ الشّارعِ، في الوقت الّذي كان ينتظر فيه القارئ، كلمات مفعمة بالظّلام، يُفاجَأ ببعض النّور، فيحدث ههنا الإيقاع الموسيقيّ، فلو كانت كلّ الأسطر تحكي عن عتمة فحسب، لما حدث هذا الإيقاع، لكن في ظل ظهور هذا الضوء، حدث هذا الإيقاع، كالعازف الّذي يعزف على آلة موسيقيّة، ويتحكم في طريقة توزيع الأصوات، ليحقق الإيقاع الموسيقيّ.

دون أن ننسى التنوع في الأساليب، الّذي يساهم بقدر كبير في خلق الإيقاع، والأمثلة كثيرة في ديوان "حاوي"، منها:

"**أَنْتَ! هَلْ أَنْتَ؟ بَلَى،**
لا، لستَ، لا، عفواً،

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 58.

ضبابٌ موحلٌ يُعْمي مصابيحَ الطريقْ،
إنَّ في وجهكَ بعَضَ الشبهِ
منْ وجهِ صديقْ."[1]

ألا يُحدِثُ هذا التّنوع في الأساليب إيقاعا موسيقيّا؟، بلى إنّ هذا الارتفاع والانخفاض في الصّوت، يُحدث نغماً، فيؤدي بدوره المعنى المطلوب، وهذا ما يعرف باسم التّنغيم؛ إذ تختلف دلالة الدّال الشّعريّ " أنت" الموجودة على مستوى الأسطر السّابقة، من صيغة التّعجب، إلى صيغة الاستفهام، إلى صيغة التّقرير، فيختلف معها الإيقاع الموسيقيّ.

لمسنا حضورا لمستوى الإيقاع في ديوان "النّاي والرّيح"، فكانت«قصائده، وبخاصّة في "الناي والرّيح" وما بعده بنيانيّة، رائعة البناء، وكانت منتظمة على إيقاع متنام وبنائيّ قلّما عرفته التجارب الشعريَّة قبلاً» [2]، فاهتم "حاوي" بهذا العنصر؛ لأنّه يدرك أهميته في بناء القصيدة، فكان «يحرص عليه ويناضل دونه ويدّعيه ويقيم عليه.»[3]، فالشّعر في ظل غياب هذا المستوى لا يعتبر شعرا، فهو عامل «خلق وانتظام يمنع التبدُّد ويضاعف من تبعة الشاعر ويفرض عليه عسراً داخلياً في تأليف الوجود، ومن دونه ينفلت ويتشرّد وتتناثر أحداقه ورؤاه ويغدو نثراً منثوراً»[4].

كما يجب على الشّاعر التّنويع في الإيقاع كما لمسناه في ديوان "حاوي"، لتصبح «أهميّة الإيقاع توازي أهمية اللغة في الشعر.» [5]، وتصبح اللّغة دون الإيقاع، جوفاء، ومجرد لغة منثورة. فكانت قصائد "حاوي"، تتجسد «في حركات منتظمة، يحدّدها نسق كلّيّ متضافر، بالاعتماد على قدر واضح من التشكيل الحسّيّ للأصوات والأقوال» [6]، فلا تخلو لفظة ولا عبارة في الدّيوان، من إيقاع، يكشف عن إيقاع الرّوح الّتي تسكن "حاوي"،

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 59.
2: صلاح فضل: تحولات الشعرية العربيّة، ص: 73.
3: إيليا حاوي: خليل حاوي: ملامح وثوابت في سيرته وشعره، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، مج40، ع6، 1992، ص: 49.
4: إيليا حاوي: خليل حاوي: ملامح وثوابت في سيرته وشعره، ص: 49.
5: المرجع نفسه، ص: 49.
6: صلاح فضل: تحولات الشعرية العربيّة، ص: 75.

فقد كان بناء القصيدة عند "حاوي" مشروع «وحدة سمفونية حقيقة: ليس من تفاهة في السر، ولكن حركة متنامية في اتجاهات متباينة، تجمع الموسيقى الأصلية، عائلتها في الظلال اللونية الفرعية المطلوبة، فتزيد الهيكل الإيقاعي غنى وإيحاء.»[1]، فلا يخلو الدّيوان من الإيقاع الموسيقيّ، حيث كان بناء ديوان "الناي والريح"، وكلّ ما جاء فيه هو «هو رسالة ميتافيزيقية شاملة. فالألفاظ المبتكرة، والأنغام الأساسية، وحركات النمو المختلفة، تتعانق كلها، لتشع بموسيقى المعنى، ببيان الزخم الميتافيزيقي الذي أصبح نموذج الشاعر لحملها لروحه، ولما تبدع هذه الروح.»[2]، ليصبح الإيقاع الموسيقيّ في حدّ ذاته ميتافيزيقا.

رابعا/ الصّورة الشّعريّة.

يلجأ الشّاعر في كتابة نصوصه الشّعريّة، إلى توظيف الصّور الشّعريّة، الّتي تُبنى على الاستعارات الرّموز، فيوظف الاستعارات بغية تصوير الواقع أو ما يريد الشّاعر تصويره، في صورة بليغة، غير مباشرة، تقبل قراءات وتأويلات متعددة. ويوظف أيضا الرّمز كموضوع ديناميّ كما جاء في الطّرح البورسيّ.

1/ الاستعارة.

بيّنا في الجانب النّظريّ مفهوم الاستعارة في الكتابات الشّعريّة الحديثة، والآن نحاول رصد هذه الاستعارات في ديوان "النّاي والرّيح"، وسنعرض مجموعة من الاستعارات الاتجاهية، الّتي ظهرت في ديوان "النّاي والرّيح"، كقوله:

حوريةٌ تهبطُ من أكمَامِهِ الطّوالْ.[3]

يستدعي فعل الهبوط، نقيضه، وهو الصّعود، ويدلّ فعل الهبوط –أيضا–، على تواجد الشيء في الأعلى، فقد خلق هذا التّعبير أو التّصوير المجازيّ، صورة جديدة، لم

1: مطاع صفدي: اللحظة الحضارية والشعر، حول شعر خليل حاوي، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ع3، مارس، 1961، ص: 12.

2: المرجع نفسه، ص: 70.

3: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 16.

يألفها القارئ من قبل، فكيف لحورية أن تهبط من كمّ؟ لتذكرنا هذه الاستعارة الاتجاهيّة، بقوله تعالى: ﴿**إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ، وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ**﴾[سورة الأعراف، الآية: 40]، الشّاهد من هذه الآية (حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ)، فيستحيل ولوج الجمل في سمّ الخياط، كما يستحيل هبوط حورية من الأكمام الطّوال، فأراد الشّاعر بهذا التّصوير، تأكيد فعل الهبوط؛ أي السّقوط، وارتبط الهبوط، بالحورية، الّتي تمتاز، أو ترمز إلى الجمال، فهبوط الجمال، إعلان بميلاد الرذيلة والقبح.

وقال "حاوي":

العَامُ خلفَ البابِ يا بنْتِي، يعودُ،
غداً يعودُ إليكِ، بَعْضَ الصَبْرِ.[1]

يتواجدُ العامُ خلف الباب، فهو مختبئ، يأبى الظّهور، وعادة ما ارتبط الاختباء بالخوف من الوجود، واختباؤه هنا مرتبط بوقت محدد، ليظهر في وقت لاحق، سيعود غدا، فقط بعض الصبر، ليصبح العام أمام الباب لا خلفه. والباب هو «بحث عن البعث والخروج من حالة السبات والموات والزمن الذي(تمط أرجلها دقائقُه)، وهو اليقين الوحيد كما يبدو عند الشاعر، ومن المستغرب أن نقع على معنى اليقين عند حاوي وهو الذي شكك في كل شيء، ولم يجد يقينا سوى ضرورة بعث أمته وانعتاقها.»[2].

وقال "حاوي" في موضع آخر:

وتَلَمَسْتُ حديدَ الجسرِ
كَانَ الجسرُ ينحلُّ ويَهْوِي،
صُوَرٌ تهوي، وأهوي مَعَها،
أَهوي لِقَاعٍ لا قَرَارْ[3]

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 25.

2: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 139.

3: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 63.

كلّ هذه الصّور، الّتي يراها "حاوي"، سببها واحد، وكلّها تهوي لقاع لا قرار، فهي توحي بالسّقوط من علوٍّ إلى أسفل، فقد هوى الجسر، الصّور، وهوى "حاوي"، لتدلّ هذه الاستعارة، على الضّياع، الاغتراب، والألم، لما يحمله فعل السّقوط، من دلالة الانكسار، الخذلان، والخسارة.

تُشير كلّ الاستعارات الاتجاهيّة الّتي وظّفها "حاوي"، إلى زمنين، زمن الوقوف، وزمن السّقوط، ووظف "حاوي" الاستعارات الّتي توحي بالسّقوط فحسب، لكنّها تكشف عن زمن سابق، وزمن لاحق، كما قال في إحدى الاستعارات السّابقة الذّكر، سيعود ذلك اليوم، بعض الصّبر فقط، فقوله سيعود، دليل أنّ الصّبر كان موجودا في السّابق، واختفى، ولكنّه سيعود. وقال في موضع آخر:

كَانَ الكفَنُ الأبيضُ درعاً
تحتَهُ يختمرُ الربيعْ[1]

اختمار الرّبيع تحت الكفن الأبيض، هو اختمار لكلّ مظاهر الحياة، والجمال، وظهور لكل مظاهر الموت، والقبح، فللكفن الأبيض رمز للموت، الّذي وُضِعَ فوق الرّبيع.

وظّف "حاوي"، استعارات أنطولوجيّة، هذه الاستعارات الّتي أنسنت بعض الأشياء، فاشتركت مع الإنسان في بعض الأفعال. نعرض بعضا منها، كقوله:

صَمْتَ جَحِيمٍ يغزلُ الجُنُونْ،
مهرِجاً حزينْ؟[2]

فِعْلُ الغَزْلِ، هو فعل يُنسب للإنسان عادة، كأن يغزل الصّوف أو القطن، لكنّه خرج عن مألوف العادة، ونُسبَ لغير صاحبه، وهو الجحيم، الّذي يغزل إلاّ الألم والجنون.

وقال "حاوي":

دَمي ينحَرُّ، يشتمني، يئنُّ:

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 88.

2: المرجع نفسه، ص: 17.

إلى متى أزني، وأبصِقُ[1]

كلّ هذه الأفعال هي أفعال إنسانيّة؛ أي من فعل الإنسان، غير أنّها في هذه الأسطر، التصقت بالدّم، وكلّها أفعال توحي بالقذارة، والمرض، والتعب، فما الأنين إلاّ نتيجة المرض. ولم يعد يحتمل الدّم تلك السّموم الّتي تدخل الجسم، فـيتألم لوجودها؛ لأنّه يريد الصّفاء، والنّقاء.

وفي استعارة أخرى، يجعل من الغبرة، تأكل كما يأكل الإنسان، فقال:

تَأكلُ الغبرةُ أشيَاءَ الحقيبَهْ
تَأْكلُ الوجهَ الّذِي خَلَفَهُ
لَمَا تَعَرَّى
ومضى وَجهاً طريّاً
ما له أمسٌ وذِكرى.[2]

وجود الغبرة في مكان أو شيء ما، دلالة على هجرانه، وغبرة الشّاعر أكلت أشياء الحقيبة، والوجه، فقد أكلت كلّ شيء، فماذا يبقى بعد أن أكلت الغبرة وجهه؟

توحي هذه الاستعارة الأنطولوجيّة، بفكرة الاغتراب الّتي أشرنا إليها سابقا، الّذي أنساه أمسه وذكراه.

وفي موضع آخر قال:

وَيَمُرُّ العُمرُ مهزوماً
ويَعْوِي عنْدَ رِجلَيهِ
وَرِجْلَينَا الزمانْ[3]

انْهزَمَ العمر، في معركة الحياة الّتي خاضها، فبكى عند رجليه الزّمان. والانهزام، هو ذلك الانكسار الّذي يُصيب الإنسان، لأسباب معيّنة، فيُشعره بالفشل والخيبة.

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 24.
2: المرجع نفسه، ص، ص: 48، 49.
3: نفسه، ص: 69.

نلاحظ توظيفا كبيرا للاستعارات في قصيدة "السندباد في رحلته الثّامنة"، منها (غربة الديار، ينمو الغبار، يرتمي الليل ، تزهو السكينة، أبحرت، دوخة البحار، تمتصّني صحراؤه)، ويرجع«سبب تراكم الاستعارات وازدحامها في النص المذكور عائداً إلى محاولة تغيير دار السندباد التي تعجّ بالفسق والفجور والتي باتت تشكلّ عبئاً تراثيّاً عليه، والاستعارة هي محاولة تغيير في مدلول العبارة من طريق استعارة خصائص عنصر مغاير، وإلصاقها بالعنصر الأساسي.» [1]، فكلّ هذا يؤكد لنا شغف الشّاعر بتوظيف الاستعارات، وبالتّلوين الصّوريّ «استخدامه لتقنيات المجاز المختلفة، ويرتقي رويداً عن الصور النمطية ذات الطرفين المتعادلين اللذين تنتصفهما الأداة التشبيهية، بل تبدو الصور أكثر تجريدية وموغلة في الاستعارة.» [2]، الّتي توحي بالخوف، الاغتراب، الموت، ورفض الزّمن المعاش، ومحاولة بعث حياة جديدة.

نتذكر ههنا موقف "بول ريكور"، و"إمبرتو إيكو"، ورفضهما، صفة الاستبداليّة، فقد اعتبرا أن الاستعارة لا تحمل صفة الاستبداليّة؛ أي تعويض أو استبدال لفظ بلفظ آخر فحسب، بل هي أبعد من ذلك، وهذا الطرح هو الّذي جعل من الاستعارة عالما منفتحا على تأويلات كثيرة؛ أي لديها«قدرة على توليد غزارة مفهومية» [3]، وهذا ما يُكسب النّصّ الشّعريّ روحا جديدة ورؤى متعدّدة.

2/ الرّمز.

تعَدَّدَ الرّمز عند "حاوي" واختلف، فمنه الطّبيعيّ، الأسطوريّ، والدّينيّ... ، وديوان "النّاي والرّيح"، مفعم بالرّموز، الّتي شكّلت حيزا معتبرا. فكان انتشارها على مستوى الدّيوان واضحا للقارئ بداية من العنوان إلى كلّ قصائد المتن الشّعريّ.

1: طلال المير: النبوءة في الشعر العربي الحديث، ص: 177.

2: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص: 104.

3: بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص: 89.

أ/ الرّمز الطّبيعيّ.

يظهر الرّمز الطّبيعيّ بداية بالعنوان، الّذي يحمل رمزا طبيعيّا هو "الرّيح"، كما يمكن اعتبار "النّاي"، من الرّموز الطّبيعيّة ؛ لأنّه مصنوع من مادة طبيعيّة، إلى جانب رموز أخرى مبثوثة في المتن النّصيّ، سنحاول رصد هذه الرّموز، وبيان دلالتها، وبُعدها التأويليّ، دون أن ننسى أنّ هذه الرّموز هي علامات سميائيّة، تحمل رؤى تأويليّة، ومن هذه الرّموز الطّبيعيّة الّتي تظهر في ديوان "النّاي والرّيح"، نذكر: اللّيل، الشّمس، الوحل، الرّمال، البركان، الثّلوج...

رمز الناي«رمز لذات الشّاعر الشّرقية المكبّلة بذكريات الأهل والخطيبة وبالارتباطات الاجتماعيّة والتقاليد المحليّة. وأمّا الريح فترمز هنا إلى ثورة الشاعر على هذه الارتباطات التقليديّة بغية تحقيق الذات عبر رسالة الشعر.» [1]، وهي ثورة على كلّ أشكال الرّذيلة، والاغتراب، ثورة على هذا الزّمن الّذي يجمع كلّ مظاهر الموت، ورغبة في بعث حياة جديدة، كما يمكن أن يكون رمز "الريح" المعادل الموضوعيّ«لرمز المسيح الذي دعا الإنسان إلى التّخلي عن الارتباطات والمنافع الشخصيّة في سبيل المطلب الأعظم، وإن يكن هذا المطلب عند المسيح روحيّا غيبيّا وعند حاوي فنيّا دنيويّا.» [2].

اكتشفنا رمزيّة "النّاي"، بناءً على ما جاء في قصيدة "النّاي"، وهي رمزيّة الشّر، والحزن، الّتي تخرج مع النّغم الّذي يُصدره النّاي، هذا الّذي تعزف«عليه بومة الشرق الحزين، حيث يستفيق الإنسان في بيت حجارته متداعية وساكنوه ينظرون إلى الحياة بعيني الهم المنطفئين» [3].

ويذكر في أسطر أخرى، رمز الشّمس، وهي من الرّموز الطّبيعيّة، فقال:

ورُبما انشقَ ضميرُ الصمتِ

1: أنطوان غوش: البعد المسيحي في شعر خليل حاوي، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، مج40، ع6، 1992، ص: 67.

2: المرجع نفسه، ص: 67.

3: إيليا حاوي: المضمون الوجودي، في الناي والريح، ص: 77.

عن شمسٍ بلا ضوءْ[1]

ارتبطت رمزيّة الشّمس، بالأمل، والنّور، الّذي يُنير ويُضيء الحياة، لكنّ شمس "حاوي"، بلا ضوء، وغياب الضّوء عن الشّمس، دلالة واضحة، عن الظّلام الّذي غَمر الوجود؛ لأنّ غياب الشّمس يقابله غياب للحياة، وهو دلالة على الفناء، ويُؤكد "حاوي" في أسطر لاحقة، على مظهر الشّمس الحزين، فقال:

مِنْ مَرَحِ الشمسِ
الّذي يَغْزِلُ لوناً واحداً
في بِرَكِ الوحلِ وصحوِ النَبْعِ والرِمَالْ
العفنُ المَطْمورِ في الظِلالْ[2]

لا يكفي أنّها بلا ضوء، فهي تغزل لونا واحدا، في برك الوحل، والعفن، فأي شمس هذه؟، هي شمس سُلب منها كلّ جميل، شمس لا ترى إلاّ القبيح، و لا تشعّ إلاّ القبيح، فترمز الشّمس في شعر "حاوي"، إلى كلّ مظاهر البشاعة والدّنس. وليس أدل«على معاناة الشاعر للضجر من صورة الشمس التي لا تبرح تعزل لونا واحداً. الشمس هي الوجود، واللون الواحد هو الرتابة التي غشيت مظاهره جميعا حتى تشابهت الأيام فيما بينها، كما تتشابه الأرقام الصماء التي لا حركة فيها ولا تطور أو تغير لها.»[3].

ترتبط كلّ هذه الدّوال أو الأيقونات(الانشقاق، الصّمت، العفن، الوحل، شمس بلا ضوء)، بموضوع ديناميّ واحد وهو الإحباط والضجر من الواقع، وتتفرع منه موضوعات ديناميّة أخرى، كالألم، الحزن، الظّلام، والخوف من الواقع المعاش...، فيستعمل "حاوي" في بداية المقطع، (حرف الجرّ الشّبيه بالزّائد "ربّ" الّذي كفّ عن العمل لاتصاله بالميم الزائدة) ليُلْحقَه بانشقاق ضمير الصّمت، فيثبت لنا ظهور الصّمت وحدوثه، وهو نفيّ لحدوث الكلام من جهة أخرى، فغالبا ما يكون الصّمت الحلّ الوحيد وقت الشّعور بالإحباط والضّجر والحيرة. ويوظف "حاوي" إلى جانب كلّ هذه الدّوال الأيقونيّة، دالاّ

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 11.
2: المرجع نفسه، ص: 13.
3: إيليا حاوي: المضمون الوجودي، في الناي والريح، ص: 20.

أيقونيّا، وهو "الشّمس"، كما أشرنا سابقا إلى رمزيّته خارج السيّاق الشّعريّ، لتختلف رمزيّته وموضوعه الدّيناميّ داخل السّياق، ففقدان الشّمس لنورها، أو ضوئها، هو اقتراب لرمز اللّيل أو الظّلام.

ليذكر "حاوي"، في متن النّصّ، لفظة الرّيح، مفردة وجمعا، وقد أشرنا سابقا إلى رمزيّة ودلالة "الرّيح" و"الرّياح"، فالرّيح رمز للغضب والانتقام، فقال "حاوي":

وبدونِ أن أُملي الحروفَ وأدَّعي
تحدو، تدورُ، تزوغُ زوبعةً طَروبْ
وأرى الرياح تسيحُ، تنبعُ
من يديْها:
منبعَ الريحِ المُعَطَّرَةِ الجنوبْ
ومنابعَ الريحِ الطَّرِيةِ والغضوبْ
للريحِ موسمُها الغضوبْ.[1]

جعل اللّه تعالى النّهار معاشا، فالنّهار، رمز للنّشاط والعمل، لا للنّوم، والحلم، غ ي أنّ واقع الحياة المتغيّر، غيّر رمزيّة النّهار، أو ألغى وجوده كزمن في الحياة، لطغيان كلّ رموز اللّيل، كما جاء في قول "حاوي":

هَلْ جُنِنْتَ فرحتَ تحلمُ في النهارْ
حُلْمَ النَّهَارْ
مدَى النَّهَارْ؟[2]

رمز الصّحراء من الرّموز الطّبيعيّة القديمة؛ لأنّه ذكر في القصائد الجاهليّة، فكانت الصحراء مكان عيشهم، يتغنون بها، وهي رمز «للبداوة، لبداءة الحس وعفوية الرغاب

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 31.
2: المرجع نفسه، ص: 38.

والنزاعات والإخلاص في معاناة الوجود التي تعصف برمالها رمزا للثورة التي ستعيد الأرض إلى بكارتها الأولى، بعد أن تزيل السياجات المفتعلة البالية.»[1].

يرمز "الماء" إلى الحياة لقوله تعالى: ﴿**وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ**﴾ [سورة الأنبياء، الآية: 30]، كما يرمز أحيانا إلى العطش والظمأ، ذكر "حاوي" الماء لفظة صريحة، كما ذكر ما يدلّ عليه، كجسر "وارتلو"، وهو جسر في بريطانيا، وباللّغة الإنجليزيّة، WATERLOO، فهي تحتوي على كلمة "WATER"، والّتي تعني الماء. وقال "حاوي":

«مُتْعَبٌ أنتَ وحضنُ الماءِ
مرجٌ دائمُ الخضرةِ، نيسانٌ،
أراجيحٌ تعنّي»[2]

يرمز الماء في السّطر الأوّل إلى التّعب، والغثيان، لتتغيّر رمزيّته، في السّطرين الأخيرين، إلى رمز الحياة، ولذا يبدو «أنّ المياه التي أوردها حاوي هنا، هي مياه ربيعية صافية، تزهو من خلالها المروج الخضراء في شهر نيسان، شهر الولادة الجديدة والفرح والحياة.»[3].

ب/ الرّمز الدّينيّ.

تظهر بعض الرّم وز الدّينيّة في ديوان "النّاي والرّيح"، والّتي تشير بدورها إلى دلالات دينيّة، كرمز "الكهف"، الّذي ذكره "حاوي"، فقال عنه:

أَراكَ في الصَحراءِ كَهْفاً صَامِتاً
أتعسَ ممَا كنتَ مِنْ سِنينْ[4]

1: إيليا حاوي: المضمون الوجودي، في الناي والريح، ص: 78.
2: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 61.
3: نورا مرعى: تنوّع الدلالات الرّمزيّة في الشعر العربي الحديث، ص: 374.
4: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 17.

يتبادر إلى أذهاننا عند سماع كلمة "كهف"، قصة أصحاب الكهف. هذا المكان الّذي كان لهم مخبأ، وهؤلاء الأصحاب الّذين لم تعجبهم الحياة آنذاك، قد فرّوا إلى كهف صامت، يعبدون الله فيه، ويبتعدون عن حياة الكفر. ليصبح الكهف رمزا للعبادة، والصّفاء الرّوحي، وترك كلّ ملذات الدّنيا، بحثا عن الجمال الرّوحيّ.

ويذكر رمزا آخرا من الرّموز الدّينيّة، وهو رمز"القبة"، فقال:

تلتَمُ وتحيا قُبَّةً خضراءَ في الرَّبيعْ[1]

ترمز "القبّة"، إلى مكان التّعبّد، فتوضع عادة فوق المساجد، أو فوق الأضرحة . وهذا المكان يلجأ إليه الإنسان، للتّقرب من الله تعالى، والابتعاد عن ملذات الدّنيا وشهواتها، فهي رمز للصّفاء الرّوحيّ، وتطهير النّفس من كلّ دنس الحياة.

ويذكرُ رمزاً دينيّا جديدا، وهو "الصّومعة"، وقد عَنون إحدى قصائده باسم "في الصومعة"، «ولا شك أن كلمة "الصومعة" توحي بالتنسك والعبادة، ولكنها في نفس الوقت توحي بالعزلة والانقطاع عن الناس وعن تيار الحياة الهادر المتدفق»[2]، ويذكرها في سطر من أسطر الدّيوان، فقال:

أَنا لستُ منكمْ طغمةَ النسَّاكِ
واللحمِ المقدَّدَ في خلايَا الصومعهْ
لن يستحيلَ دمي إلى مصْلٍ[3]

ويذكرها في موضع آخر:

ربّي متى أنشقُ عن أمّي، أبي
كُتُبي، وصومَعتي، وعن تلك الّتي
تحيا، تموتُ على انتظارْ[4]

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 87.

2: على عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص: 141.

3: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 24.

4: المرجع نفسه، ص: 28.

ترمز "الصّومعة" إلى مكان التّعبد مثلها مثل القبّة، كما ترمز إلى مكان الارتفاع والعلوّ؛ لأنّها ذلك المكان الّذي يدلّ على موضع الآذان، فمنها يُرفع صوت الحق، ويصمت صوت الباطل، وهذا هو«الخيار في شكله الظاهريّ، بين الكتب والطريق، لكنّ بنيته العميقة تكشف عن جدليّة الخلق الفنّيّ مع الالتحام المباشر بالحياة. فعزلة الصومعة اقتراب أشدّ من الحياة عن طريق الصمت النافذ والتكوير البارع لكائنات الحقيقة، حيث تصبح العبارة رحما ولودا مفعمة بالشهوة المصفّاة للإبداع.»[1]

وظف رمز "النّاسك"، فقال:

النَّاسكُ المخذولُ في رأسي
يُطلُّ عليَّ، يسأَلني، يَحارْ[2]

وقال في موضع آخر:

النّاسكُ المخذولُ في رَأَسي
يَشُدُّ قُوَاهُ ينْهرني، أُفيقْ[3]

يرمز "النّاسك"، إلى التّعبد والزّهد، وإلى العزلة أيضا؛ لأنّه يعيش بعيدا عن المجتمع، متَّخذا لنفسه مكانا معزولا عن كلّ ما في الوجود، وناسك "حاوي"، يشدّهُ، يسأله، وينهره، لكي يبتعد عن الحياة الّتي يعيشها، ويتّخذ لنفسه مكانا، يعيش فيه الصّفاء والنّقاء.

كما ذكر "حاوي"، لفظة الكاهن، الّتي ارتبطت قديما بالجانب الدّيني، فالكاهن هو الرّجل الّذي يتكهن بالمستقبل، فهو في نظرهم رجل دين، له من الحكمة، والنّباهة، لكنّ عمله شرك باللّه، كما وصفه "حاوي":

وكاهنٌ في هيكلِ البعْلِ
يُرَبي أُفعُواناً فاجراً وبُومْ[4]

1: صلاح فضل: تحولات الشعرية العربيّة، ص: 76.
2: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 36، 37.
3: المرجع نفسه، ص: 39.
4: نفسه، ص: 76.

يستخدم "حاوي" لفظة "البئر"، فهو المكان الّذي يُستخرجُ منه الماء . ويرمز إلى العُمقِ، كما يرمز أيضا، إلى الصّفاء، لأنّه ماء عذبٌ طاهرٌ، كما تُذكرنا هذه اللفظة، بقصة سيدنا يوسف "عليه السلام"، الذي كان البئر مكانا ورمزا فاصلا، لينتقل من حياة إلى حياة أخرى، لكن بئر "حاوي" هي بئر جفاف، فقال:

وكانَ ما عاينتُ ممّا ليْسَ
يُروى عادةً أَو يُعادْ:
بئرٌ جفافٌ فوَّرَتْ،
وفوّرَتْ من عَتْمتي منَارهْ.[1]

وظّف "حاوي"، لفظة الجنّ، وهو رمز دينيّ؛ لأنّ هذه اللفظة ذُكرت في القرآن الكريم، والجنّ رمز «الألم والشعور بالضيق، وهذا الرمز له بعدٌ نفسيّ عند حاوي، إذ يعكس لنا وجعه وألمه بسبب بعده عن وطنه، والوحشة التي ترافقه في المنفى، لذا حمل رمز الجن عنده بُعدًا نفسيًّا، وعكس حالة داخلية يائسة عند حاوي.»[2].

ج/ الرّمز الأسطوريّ.

برز في ديوان "النّاي والرّيح"، رمز أسطوريّ، أخذ حصة الأسد، وهو رمز "السّندباد"، هذا الرّمز الّذي يدل على السّفر الدائم، وحب المغامرة، وخوض صعاب البحر، وأهم«الرموز الأسطورية عند خليل المسيح وتموز والسندباد والمجوس والبحار والدرويش والمن والسلوى والخمرة والزاد، فضلاً عن رموز أخرى بين بسيطةٍ ومعقَّدةٍ.»[3].

السندباد هو رمز القلق«الروحي والمادي، ورمز الصراع بين الإنسان ومقومات الزمان والمكان»[4]، ورمز الصراع بين الحياة والموت، بين الوجود واللاوجود، فهو رمز التّحدي، والقوّه، رمز التجديد، والتّغيير، والانتقال من حياة إلى حياة أخرى، ورمز

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 100.
2: نورا مرعى: تنوّع الدلالات الرّمزيّة في الشعر العربي الحديث، ص: 68.
3: إيليا حاوي: خليل حاوي: ملامح وثوابت في سيرته وشعره، مجلة الآداب، ص: 48.
4: رشيد مبارك: ميثات عربية وشرقية في الشعر العربي الحديث، دار الماهر، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 241.

"السندباد" في رحلته الثّامنة هو «الكشف الجديد، كشف هذه الجزيرة المخيفة، التي تضج بالحديد والدخان، وتتحول الوحوش والجان والعالقة، إلى مخترعات هائلة، إنها جزيرة القرن العشرين، ملك الحضارات الأخرى.»[1].

يذكر "السّندباد" رحلاته السبّع، فقال:

رِحلاتي السبعُ وما كنَّزْتُهُ
مِنْ نعْمةِ الرحمانِ والتجارَهْ
يومَ صرعتُ الغُولَ
والشيطَانَ...دَفْني...
ثُمَّ ذاكَ الشقُّ في المغارَهْ،[2]

رحلات "السندباد" رحلاتٌ متعبة، وشاقة، تبحث عن الجديد، تتغلّب عن كلّ الصّعاب، من أجل الوصول إلى مبتغاها، لكنّه يبقى يحنّ إلى داره، فهو يهاجر «ويبحر إلا أنه لا يقوى على التخلي على داره، أي عن ذاته القديمة، بالرغم أنه حاول أن يبتعد ويتخلى عنه في رحلاته السبع السابقة، حيث انتصر على الغول والشيطان ودفن وبعث وتوهم له أنه انفتحت له نافذة من مغارة الكون.»[3].

"السندباد" رمز للضّياع، والابتعاد عن عالم الفساد، والرّذيلة، إلى عالم الطُّهر والنّقاء، فهو رمز للحيرة والتّيه «في دار يتضح من أوصافها أنها تعج بالفسق والفجور، وشعور بالرغبة في التطهر والانبعاث والتخلص من الفساد والشر» [4]، والخبث والمكر . وكلّ تلك الصّعوبات الّتي واجهت "السندباد"، هي ذاتها الّتي واجهت "حاوي"، فشخصيّة السّندباد، هي ذاتها شخصيّة "حاوي"، و"السّندباد في رحلته الثّامنة" هي «الآية الكريمة الأخيرة التي

1: مطاع صفدي: اللحظة الحضارية والشعر، حول شعر خليل حاوي، ص: 72.
2: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 74.
3: إيليا حاوي: المضمون الوجودي، في الناي والريح، ص: 79.
4: كاملي بلحاج، أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2004، ص: 105.

يهتدي إليها زمن الضياع والبداد. إنها الساعة الفاصلة، التي تقدم لنا الإحساس الميتافيزيقي للحظة حضارية انبعاثية.»[1].

يجمع "السّندباد"، الكثير من الرّموز،–على غرار ما ذكرناه سابقا– وهو رمز، للحيرة، والتّعب، والقلق، فشخصيّة "السندباد"، شخصيّة مفعمة بالرّموز، الخفيّة. فهو «ليس شخصية جاهزة مسبقا كما رسمتها الأسطورة، وإنما هو شخصية نامية، صنعت رمزيتها وملامحها تجربة الشاعر ومعاناته، ولذا نجد سندباد القصيدة غير سندباد الأسطورة وإن اشترك معه في بعض السمات والملامح التي تضفي عليه طابع الأصالة»[2].

تصادفنا رموزا أخرى، كرموز الحيوانات، ورموز الألوان، ورمز الخمرة، والمرأة. ونجد بعض الألوان ذُكرت صراحة، كاللّون الأبيض، الأخضر، والأسود، وبعضها الآخر نستنطقه من الألفاظ، كالشّمس مثلا، والّتي تدلّ على اللّون الأصفر، والدّم الّذي يرمز للّون الأحمر.

يختلف رمز كلّ لون من مجتمع إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، ولكنّ ديوان "النّاي والرّيح"، منبته عربيّ، فالأسود رمز للأحزان والظّلمات، والأبيض رمز للفرح والنّور، فهما رمزان لا يلتقيان، فوجود النّور، يستدعي غياب الظلام . والأخضر رمز للنّماء والحياة، والأحمر رمز الدّم، فهو رمز للغضب، والانتقام، والقوّة.

تُوحي كلّ هذه الألوان، إلى عالمين، عالم الفساد والدّنس والسّواد، الّذي يسعى الشّاعر للخروج منه، وعالم الصّفاء والنّقاء الّذي يحلم به الشّاعر وينتظره.

ذكر "حاوي" مجموعة من الحيوانات، كالتمساح، الأفعى، الذباب، والذّئاب ...، كلّها حيوانات ترمز إلى الخوف والمكر والخديعة، ويقول في حديثه عن التّمساح:

أَمَا التَّماسيحُ مَضَوا عن أَرْضِنَا
وفَارَ فيهم بَحْرُنَا وغَارْ

1: مطاع صفدي: اللحظة الحضارية والشعر، حول شعر خليل حاوي، ص: 72.
2: كاملي بلحاج، أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص: 104.

وخلَّفوا بَعْضَ بَقَايَا
سُلِخَتْ جُلُودُهم،
ما نَبَتَتْ مطرحَها جلُودْ.[1]

التّمساح رمز لكل مظاهر الدّنس، والفساد، وكما هو شائع، هو «رمز لانعدام الحس، أما الذباب والعلق الأصفر والذئاب، فهي تعبير وجداني توحد فيه الحس في الداخل مع المادة في الخارج، ليمثل الرذائل التي لا تبرح تلذع نفس الشاعر بذباب الدناءة أو تنهشها كذئاب القدر أو تمتص منها كعلق اللؤم الأصفر.»[2]، وموقف "حاوي" اتجاهها، هو موقف الرّافض، الباحث عن سبيل للخلاص منها. أمّا الجمل«في موروثنا هو رمز الصبر والقدرة على تحمل المشقات والصعاب، أما الطفل فيتمتع بسريرة بالغة النقاء وخيال شديد النشاط والتحليق، وهو المعادل الفني للموهبة الإلهية التي تمنح الشاعر طاقات روحية وخيالية غير عادية.»[3].

الخمرة عند "حاوي"، هي رمز للنّقاء والصّفاء الرّوحيّ، فهي ليست خمرة طبيعيّة، حرامٌ شُربها، بل هي خمرة، تُخلِّصه من الواقع المعاش، والحياة الّتي لم تعد حياة، وترفعه إلى حياة أخرى، فتسمو به عاليّا، وجمع"حاوي"، في إحدى أسطره بين "الخمر"، و"المرأة"، فقال:

لو دعَاهُ عابِرٌ للبيْتِ
لنْ يَمْضِي معهْ،
لو دعَتْهُ إِمْرَأهْ،
رُبَمَّا طَابَتْ لها الخَمْرُ
وطَابَ الشِعْرُ..نِعْمَ التوطِئَهْ..[4]

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 106.
2: إيليا حاوي: المضمون الوجودي، في الناي والريح، ص: 20.
3: على عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص: 149.
4: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 58.

ترمز الأنثى في ديوان "حاوي"، إلى المرأة، والوطن، والبدويّة السمراء، كما ترمز للحياة. وكلّ هذه الرّموز هي رموز صوفيّة، والتجربة«االصّوفيّة الدّينيّة مبثوثة في أعماق تجارب خليل، وهو، وإن لم يكن من المؤمنين الذين يرتادون الكنائس والمعابد ويتهجّدون أمام الناس، فإنّه كان يحمل المسيح الثائر في نفسه.»[1].

رَصَدْنَا بعض الرّموز الأخرى، كرمز "البصارة"، الّذي يرمز لتشوش«اليقين في نفسه وتروعه، بل رعبه من انسحاق العقل أمام جدار الحياة والزمن.» [2]، وقد وظف "حاوي"، رموز الخصب، ووظف–أيضا–إلى جانب الرّموز الثلاثة "النّاي" و"الرّيح"، و"الصّومعة"،... مجموعة من«الرموز والصور الفرعية التي دعمت هذه الرموز الأساسية وتفاعلت معها، مثل "الباب" و"البدوية السمراء" و"العجين البكر" و"الثمر العجيب" و"الطاووس" و"الناسك"...، بالإضافة غلى تلك الصور الشعرية البارعة التي لم يخل منها بيت واحد من أبيات القصيدة»[3].

إنّ توظيف "حاوي" لكلّ هذه الرّموز، بطابعها المختلف«وفّر لقصيدته بعداً فنّياً راقياً، ولعبارته تكثيفاً دلالياً مكّنه من التعبير الراقي عن موقفه من الحياة وأيديولوجيته الفكرية والإنسانية.»[4]، فقد كثرت الرموز، إلى أن أصبح الديوان كأنّه غابة من الرموز، على حد تعبير "بودلير". فليس«في هذه القصيدة صورة إلا وقد تفتقت في قلب الرمز. وقد تتابع هذا الخط الشعري، حتى توهم لنا التجربة الشعرية لا تصفو في قصائد خليل إلا فيما تنهمر عليه من الرؤى بأحداق الرموز»[5].

والرّمز هو السّبيل الوحيد، الّذي يصلُ بين الذّات وبين عالم الوجود، وهو حالة عليا«متى تحقق تتّحد الذات بالموضوع والجزئي بالكلّي والآني بالدائم والطارئ بالثابت، ويتحدّ

1: إيليا حاوي: خليل حاوي: ملامح وثوابت في سيرته وشعره، ص: 44.

2: إيليا حاوي: المضمون الوجودي، في الناي والريح، ص: 19.

3: على عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص: 156.

4: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص:274.

5: إيليا حاوي: المضمون الوجودي، في الناي والريح، ص: 79.

الإنسان بالكون.»[1]، وهذه هي الأسباب الّتي دفعت بالشّاعر، لتوظيف هذا الكمّ الهائل من الرّموز، ولم يقتصر على طبيعة رمز واحدة، بل نوّع في اختياره للرّموز، وربط بين رموز، لا رابط لها إلاّ الشّعر. كما نلاحظ ولع "حاوي" باستخدام رموز البكارة والخصب«وصورهما وألفاظهما، وكثيرا ما تحمل هذه الرموز والصور بعض الملامح والإيحاءات الجنسية الموظفة توظيفا فنيا راقيا، وهو يوظف هذه الرموز والصور المستمدة من عالم الخص والبكارة للتعبير عن الأبعاد الإيجابية والسلبية في رؤيته إلى سواء.»[2].

فقد خلق هذا التّوظيف البديع للرّموز، إيقاعا، وبعدا جماليّا وفنيّا، وتبيّن لنا أنّ بالرّمز«تتوق التجربة أن تكون كليّة، ومن دونه فإنّها تتهافت وتكون جزئيّة إيهاميّة تهويليّة، تفتن عن الحقيقة بذرائعها ورقاها وتعاويذها.» [3]، فكانت كلّ هذه الرّموز، في حدّ ذاتها، ترمز إلى الرؤيا، والحياة من جديد، إلى شمس بضوء، ونور ينير الطّريق. فاستطاع "حاوي"، من خلال رموزه«أن يتغلغل إلى عمق الذات العربية ويكشف الزيف الذي يكتنفها ويحيط بها.»[4].

تضافر في بناء ديوان "النّاي والرّيح"، موضوعان ديناميّان، أوّلهما موضوع الإحباط والحزن، الّذي يتخلّله موضوع ديناميّ، وهو التفاؤل بغد أفضل، وهذا ما كشفت عنه الاستعارات والرّموز، فإلى جانب وجود الدّنس والظّلام، يوجد الماء والنّور. فتظهر في كلّ الأسطر الشّعريّة زاوية يشعّ منها النّور، وشمس الغد الّتي ستشرق من جديد.

خامسًا/ الفجوات النّصيّة.

يظهر على مستوى ديوان "النّاي والرّيح"، مجموعة من الفجوات النّصيّة، على غرار البياضات، الّتي تحدّثنا عنها كآلية في التّحليل السّميائيّ، سنتجاوزها إلى فجوات أخرى، تظهر على مستوى الألفاظ في حدّ ذاتها؛ لأنّها ألفاظ مفعمة بالغموض، تُخفي أكثر مما

1: إيليا حاوي: خليل حاوي: ملامح وثوابت في سيرته وشعره، ص: 46.

2: على عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص: 156.

3: إيليا حاوي: خليل حاوي: ملامح وثوابت في سيرته وشعره، ص: 47.

4: كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص: 117.

تظهر، فهي تحاول السّكوت عن كثير من الكلام، الّذي يجب أن يُقال، ونحن بدورنا سنحوّل هذا المسكوت عنه، إلى كلام، لنكشف كلّ خفيّ.

نبدأ مع هذه الأسطر الشّعريّة، الّتي يقول فيها:

أَبْرَقَ ضَوْءٌ وتجلَّتْ طُرُقُ الغيبِ
كانتْ طُرُقاً ملعونَةً[1]

نلاحظ خفاءً كبيرا وسط هذه الأسطر أو الفجوات النّصيّة، فماذا تُخفي طرق الغيب؟، وأيّ ضوء هذا الّذي أبرق؟؛ إنّه ضوء الحقيقة، ضوءٌ كَشَفَ كلّ أسرار الوجود، وكشف طُرق الغيب، وهي طرق الغدّ المستقبل، فلم يَجدْ فيها ما يبشّر بالخيرّ، وجدها طرقا ملعونة، واللّغة الحاويّة، لغة غيبيّة، كتلك الطّرق الّتي تجلّت له.

يُعبّرُ "حاوي"، عن هذا الصّمت، أو الفجوات النّصيّة، بمجموعة من الألفاظ الّتي توحي بهذا السّكوت العميق، فعلى سبيل المثال قوله:

صَمْتُهُ ليلٌ، سوادٌ حَجَرِيٌّ
حَلَقَةٌ مِنْ صَدَإِ الحديدْ،
هيهاتِ لن يختمرَ الصمتُ
وَيُعْطِي ثَمَرَاتْ،[2]

لا تظهر الأشياء في السّواد، كما لا تظهر الكلمات في الصّمت، لكنّ هذا الصّمت لن يستمر، وسيعطي ثمرات، وينبع من هذا الصّمت صوت، رافض للحاضر، ومشتاق للماضي، صمت اختلط مع اللّيل، سببه السّواد الّذي غمر الوجود، فيحاول "حاوي"، كسْر هذا الصّمت؛ لكنّه ينتظر في شمس الغد الّتي تبعث بالحقيقة، لتنير الطّريق، فوراء هذا السّواد نور، سيظهر من جديد، ووراء الصّمت كلام، سيقال عن قريب. ويقول "حاوي":

وربَّما انشقَّ ضميرُ الصمتِ
عن شمسٍ بلا ضوءْ

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 9.

2: المرجع نفسه، ص: 11.

وحمَّى أنجمٍ محمَّرَةٍ يَغْزِلُهَا الجنونْ[1]

تظهر لنا بعض الفجوات النّصيّة في هذه الأسطر، فلم يُخبرنا الشّاعر، عمّ سيحدث عند انشقاق الصّمت. ولكنّه يتضح لنا بقراءة تأويليّة، وحفر في عمق هذه الأسطر، وتقليب الكلمات، أنّ زمن الصّمت وزمن الكلام، يُحددهما الواقع، والوجود، فإذا انشقّ الصّمت في زمن الحاضر؛ أي في زمن السّواد، الحزن، الفساد، والظلم، لن يكشف عن الحقيقة، وسينشقّ عن شمس بلا ضوء، أي عن كلام بلا حقيقة. والماضي هو زمن الكلام، والحاضر هو زمن الصّمت، ليبقى المستقبل مجهولا، مذبذبا بين هذا وذاك، بين الصّمت والكلام.

يشعر قارئ ديوان "النّاي والرّيح"، أنّ أغلب كلمات الدّيوان، لا تقول بل تهدد لتقول، فهنا نقول أنّ هناك فجوات نّصيّة، فمتى توقف القارئ عند سطر، وطرح جملة من التّساؤلات، ورأى بأنّ الكلمة تخبِئ تحتها أسرارا كثيرة، تأبى الإفصاح عنها، يُدرك حتما أنّها فجوات نصيّة، بحاجة للتّأويل.

وقال في موضع آخر:

مُهَرّجٍ حَزينْ
في مسرحِ الغَجَرْ
يروّضُ الأفعى ويمشي حافياً
يمشي على الجمرِ على الإبَرْ
يعجنُ في أسنانهِ الزجاجَ والحَجَرْ
يضمُّ في كفيهِ وَهْجَ الشمسِ للظلالْ
ينسجُ منها هالةً وشالْ،
حوريةٌ تهبطُ أكمامهِ الطّوالْ
....[2]

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 11.

2: المرجع نفسه، ص، ص: 15، 16.

تُفصح هذه الكلمات النّصيّة، عن مرارة العيش، وصعوبته، ومشقة الحياة، فهذا الّذي يُرّوض الأفعى ويمشي حافيّا، هو إنسان كَره الوجود؛ لأنه فقد كلّ طعم للسّعادة، فيوجد خلف هذه الأسطر الشّعريّة، عالم مليء بالغيوم، الآلام، التّعب، والصّعوبات، بل يُوجد جحيم تَشْتَعِلُ نيرانه، أحرقت كلّ مواطن الإحساس والشّعور، فأصبح يمشي على الإبر، ويأكل الزّجاج والحجر.

خَلْف هذا الجحيم، صمت يغزلُ الجنون، كما قال "حاوي":

صَمْتَ جحيمٍ يغزلُ الجنونْ،
مهرجاً حَزينْ؟
أراكَ في الصحراء كَهفاً صامتاً
أتعسَ مما كنتَ من سنينْ[1]

يُوجد خلف هذه الكلمات، صمت عميق، صداه يُسمع من بعيد، يحكي ما لم يحكيه الشّاعر، وجع السّنين، الّذي ينتظر اليقين، كما قال "حاوي":

هَمُّ العبورِ
وَخطوةٌ أو خطوتانِ
إلى يقين البابِ، ثمَّ إلى الطريقْ[2]

خطوات قليلة تفصله، عن نقطة الوصول، ليحقق حلمه، ويصل إلى ذلك الصّفاء الّذي يبحث عنه، لتصبح القضيّة، ليست«قضية اختيار سهل بين التزام العالم وانطلاق الفنان، وخطوة أو خطوتين تفصلانه عن هذا الانطلاق ليس عليه سوى أن يخطوهما ليحقق حلم الفنان فيه بالانطلاق» [3]، إلى عالم النّقاء، لا وجود للرّذيلة، ولا إلى أي شكل من أشكال المعاناة. الّتي سببت في انهيار نفسيّ للشّاعر، فطلب الانشقاق، من كلّ ما في الوجود، فقال:

رَبي متى أَنْشَقُ عن أمّي، أَبِيْ

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 17.

2: المرجع نفسه، ص: 23.

3: على عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص: 146.

كُتُبي، وصوْمَعَتِي، وعن تلكَ التي
تحيا، تموتُ على انتظارْ[1]

كلّ هذه الألفاظ الّتي ذكرها "حاوي"، بينها وبين "حاوي"، صلة قرابة: (الأم، الأب، الكتب، الصومعة، تلك الّتي على انتظار)، والانفصال الحقيقيّ، هو الانفصال عن اللغة، ولربما كانت تلك الّتي تحيا وتموت على انتظار، هي اللّغة، الّتي تنتظر الخروج، من صفحات الكتب، إلى الوجود، لتُسمع صوتها لكل البشر، لعلّها تدقّ ناقوس النّجاة، فتغلق تلك الفجوات.

اللّغة الحاويّة، أشبه بوجه ذلك الطّالب القاسي، الّذي قال عنه:

وَجْهُ ذاك الطَّالبِ القاسي
على أعصابِ عينٍ متعَبَهْ
في زوايا متحفٍ، في مكتَبَهْ
وجهُهُ يعْرُقُ مصْلوباً
على سِفْرٍ عتيقْ
وعلى صمتِ الصّورْ،
ووجوهٍ من حَجَرْ،
ثمَّ يرتاحُ إلى الصَمتِ العَريقْ
حيثُ لا عمرٌ
يبوخُ اللونُ فيه والبريقْ،
....[2]

تتبيّن لنا خلف تلك الزّوايا، فجوات نصيّة، ولغة لا تقول بل تهدد لتقول، لغة تجد راحتها في ذلك الصّمت العريق، وحياة من الظّلام، وعين متعبة، لتثبت سرّ تلك الفجوات النّصيّة؛ لأنّه لا يجد ما يقول، فما يعيشه، وما يخفيه في نفسه أكبر من أن يُقال في كلمات، فهو يناسبه الصّمت، والخفاء. وهو في مدينة حرام العيش فيها، كما قال:

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 28.
2: المرجع نفسه، ص، ص: 54، 55.

مَدِينةٌ في مسرحِ الأفيُونِ تستفيقْ
على صدى الزلزالِ في أحشائها،
سورٌ من النيرانِ
يُعمِي الليْلَ والطَريقْ،[1]

لا يوجد أبلغ من هذا الوصف، للحياة الّتي يعيشها، وللفساد المنتشر فيها، مدينة كلّها أفيون، مدينة تنام وتستيقظ على وقع مخدر، يجري في عروقها، وزلزال زَلْزَلَ كلّ شيء، ونيران أحرقت النّور، والضّوء في الطّريق. ليسأل نفسه بعض الأسئلة الّتي يدرك إجابتها، لكنّه لم يجد ما يفعله غير السؤال، فقال:

فلماذا أَعتكرتْ دارِي
لماذا اختنقَتْ بالصمتِ والغُبارْ
صحراءَ كلسٍ مالحٍ بوارْ.[2]

لا يريد "حاوي" من الصّمت أن يطول؛ لأنّه يخنقه، فهو يريد سدّ هذه الفجوات، الّتي بَنَتْ جسرا بينه وبين الوجود، يريد أن يريح نفسه من الكلمات الّتي تأبى الخروج، الّتي حوّلت حياته إلى جحيم، إلى غيبوبة، هذه الغيبوبة الّتي أغلقت عَيْنيه، كما قال "حاوي":

أَغلقتِ الغَيبوبةُ البَيْضَاءُ عَيْنَيَّ
تركتُ الجَسدَ المطحونَ
والمعجونَ بالجراحْ
للموجِ والرياحْ.[3]

لم يستطع الكلام، فاستسلم للآلام والجراح، ليفصح عن زمن هذا الصّمت، كما قال:

شهرانِ، طالَ الصمتُ،
جَفَّتْ شَفَتِيْ،

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص: 80.
2: المرجع نفسه، ص: 83.
3: نفسه، ص: 84.

متَى متَى تُسْعِفُني العبَارَهْ؟[1]

ليتساءل مرّة أخرى، عن الوقت الّذي يتمكن فيه من الكلام، متى تسعفه العبارة؟، ألاّ يدلّ فعل الجفاف على غياب الماء؟، بلى فقد غابت الكلمات، إلى أن جفّت الشّفاه، وهو تصريح واضح وعميق، عن صمت غمر حياة الشّاعر، وخلق الفجوات النّصيّة. مدركا أنّ السّاعة سوف تأتي، فقال:

تُفَوّرُ الرُؤيَا، وماذَا،
سَوْفَ تأْتي ساعةٌ،
أقولُ ما أقولْ:[2]

كانت كلّ هذه الاستعارات، والرّموز، والفجوات النّصيّة تُنبئ بماضي مشرق، وحاضر حزين، ومستقبل ينتظر بعثا جديدا، ليشرق من جديد، فكانت روح "حاوي" حاضرة في ديوانه، فقد استدعى للتعبير عن قلقه«الشخصية المناسبة للتّعبير عن حالته ورؤاه الواقعيّة والمستقبليّة معاً، وقد نجح في توظيفه هذا.» [3]، فالتّجربة الشّعريّة الحاويّة، هي تجربة تعبّر عن قلق الوجود، وعن السّبيل للخلاص من هذا القلق، لذا تعدّ تجربة "النّاي والرّيح" للشّاعر "خليل حاوي" «تجربة حضارية تتصدى للقلق والتمزق اللذين يثيران الحيرة واللبس، ويدفعان بالشاعر إلى أن يطوف، كالسندباد، في خضم العالم أي في خضم الذات، لعل رياح القدر تؤدي به في النهاية إلى مرفأ اليقين.» [4]، والصّفاء الرّوحيّ والوجوديّ، الّذي يسعى للوصول إليه، ولا يكون الوصول سهلا، بل يحتاج لتضحيات، وصبر كبير؛ لأنّ الأشياء لا يمكن أن تعود إلى«عذريتها الأولى إذا نظر الإنسان بعينيه القديمتين، عينيه اللتين أطفأ بريقهما الروتين والتعود على اللادهشة» [5]، عليه أن ينظر بعين التّغيير والتّجديد، بعين لا ترى الخلاص مستحيلا، ليتمكن من الرّجوع إلى الزّمن

1: خليل حاوي: النّاي والرّيح، ص، ص: 99، 100.

2: المرجع نفسه، ص: 102.

3: نورا مرعى: تنوّع الدلالات الرّمزيّة في الشعر العربي الحديث، ص: 86.

4: إيليا حاوي: المضمون الوجودي، في الناي والريح، ص: 20.

5: جورج طرابيشي: من المأساة إلى الملحمة، خليل حاوي بين"نهر الرماد"، و"الناي والريح"، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ع9، سبتمبر 1961، ص: 14.

الماضي، زمن الطّهر والنّقاء، الزّمن الأوّل، وهذا قالته اللّغة الحاويّة، أنّه يوجد حنين«إلى الزمن الأوّل حين كان الإنسان والحقيقة كياناً واحداً، هو فيها وهي فيه، وليست خارجة عنه ومنفصمة، يتوق إليها وهي تتلامح عبر غيب لا يؤسر ولا ينال.» [1]. زمن الطّفولة الّتي لا تعرف الخداع ولا النّفاق، ويُدرك "حاوي" أنّ السّعادة والخلاص، «يتجلّى في استعادة حالة الطفولة داخل الذّات، حالة براءة الإنسان الأولى قبل أن يطرد من الفردوس. ومثل هذه الاستعادة يمكن أن تتمّ بفعل إنساني خالص وبدون النعمة الإلهيّة التي لا يمكن أن يتطهَّر الإنسان وفق المعتقد المسيحي بدونها.» [2]، فنجده قد وظف العديد من الرّموز، الّتي توحي بالخلاص الإلهيّ، في زمن لا خلاص فيه، فكانت تجربة حاوي تجربة صوفيّة، تبحث عن الصّفاء، والعشق الإلهيّ، وليست صوفيّة فحسب، بل هي تجربة«صوفيّة دينيّة، حضاريّة وجوديّة وفنيّة في آن معاً.» [3].

تبقى قراءتنا لديوان "النّاي والرّيح" للشّاعر التّموزيّ "خليل حاوي"، واحدة من بين العديد من قراءات النّقاد؛ لأنّ كتابات"حاوي" تقبل أكثر من تأويل، متعددة الرؤى والأبعاد ، وكلما«تعمق القارئ في قراءتها منحته أعماقا وأبعادا جديدة لا تمنحها للقارئ العجل المتسرع، فهي مثل العبارة الشعرية "تعصي وليس يروضها غي الذي يتقمص الجمل الصبور" على حد تعبير الشاعر الرائع عن العبارة الشعرية» [4].

استطاع "حاوي" تجسيد التّجربة الشّعريّة الحديثة، بطريقة بليغة، سواء من حيث الشّكل أو المضمون، فكان القالب الشعريّ، قالب ا حداثيا، والمضمون أيضا، لكن يبقى الأسلوب هو الفيصل الوحيد بين كلّ الكتابات الحديثة، ليكون "حاوي" واحدا من بين الّذين غادروا الوجود، تاركين بصمتهم، الّتي خلّدت وجودهم في الحياة، فقد استطاع«في نتاجه الشعري أن يحقق الانسجام المفقود بين الشعر والفكر، وأن يحول الفكر العظيم إلى شعر

1: إيليا حاوي: خليل حاوي: ملامح وثوابت في سيرته وشعره، ص: 46.

2: أنطوان غوش: البعد المسيحي في شعر خليل حاوي، ص: 75.

3: إيليا حاوي: خليل حاوي: ملامح وثوابت في سيرته وشعره، ص: 44.

4: على عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص: 153.

عظيم، فيه كل عمق الفكر وسخائه، وكل نبض الشعر وحيويته، لذلك فإن رؤيته الشعرية على قدر كبير من العمق والتركيب وتعدد الأبعاد والمستويات»[1].

فربما كان الصّمت عند "خليل حاوي" «بمثابة وقفة ترى إلى فراق الكتابة والثّقافة وتواجه سؤال الثّقافة الملّح ! وقفة تقول السؤال الضّمنيّ وتطرحه على وعي الشاعر وكتابته، صمت يقول ما لا تقوله الكلمات الشّعريّة »[2]، فنقول ههنا أنّ الصّمت أبلغ من الكلام؛ لأن ديوان "النّاي والرّيح"، كشف لنا بلاغة هذا الصّمت الّذي يحمل في طياته كلاما غير متناه، عبّر عنه الصّمت. فما هذه البياضات النّصيّة، والدّوال الّتي توحي بالصّمت إلاّ «إعلانا عن تفاعل الصّمت مع الكلام وتفاعل البصريّ مع السّمعيّ في بناء إيقاع النّصّ»[3].

ولا أودّ أن أطيل الكلام، وحسبي أن أذكر أنّ التّجربة الحاويّة تجربة قمينة بالطّرح والقراءة، تجربة تستفز قارئها ليغوص في أعماقها، ويستخرج كلّ ثريّ فيها، تجربة فنيّة، كلّ ما فيها يوحي بإيقاع موسيقيّ منسجم، ولغة تسمو عاليّا، تأبى النّزول، لوجود لا يستحق أن تطأ الأقدام عليه.

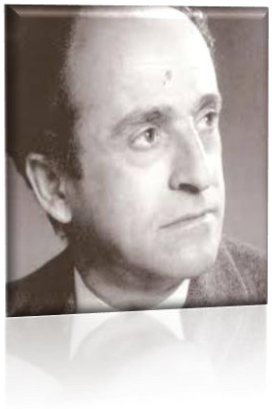
1: على عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص: 153.

2: يمنى العيد: في القول الشّعريّ، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص: 75.

3: محمّد بنيس: الشّعر الحديث، بنياته وإبدلاته، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص: 212.

السّيرةُ الذّاتيّةُ

السّيرةُ الذّاتيّةُ للشّاعر "خليل حاوي".



"خليل حاوي"، شاعر لبنانيّ وُلدَ ببلدةِ الشّويرِ، في: 1919/12/31، تعلّم إلى جانب الأدب والنّقد والفلسفه، الفيزياء والرّياضيات والكيمياء، وانضمّ "حاوي" سنة 1934، إلى الحزب السّوريّ القوميّ، وانتهي إلى الانفصال عن الحزب سنة 1951، تخرجَ سنة 1955، من الجامعة الأمريكيّة في بيروت بدرجة ماجستير، حملت أطروحته عنوان "العقل والإيمان بين ابن رشد والغزالي". توفي منتحرًا يوم 1982/06/07.

1/ مؤلفاته الإبداعيّة الشّعريّة:

-نهر الرّماد، بيروت، 1957.

-النّاي والرّيح، بيروت، 1961.

-بيادر الجوع، بيروت، 1965.

-قصيدة "الأم الحزينة"، بيروت، 1971.

-قصيدة "ضباب وبروق"، بيروت، 1972.

-قصيدة "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود"، بيروت، 1975.

-الرّعد الجريح، بيروت، 1979.

-جحيم الكوميديا، بيروت، 1979.

2/ مقالاته النّقديّة:

-الخلق العضوي في نظرية الشّعر ونقده، بيروت، 1961.

-الشّعر والموقف والفكر الفلسفي، بيروت، 1971.
-العقل والإيمان والحضارة العربية، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1980.
-الإيمان الصّوفي في مذهب الغزالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1981/1980.

المرجع المعتمد: محمود شريح، حاوي: سيرة وثائقيّة.

خاتمة

خاتمةٌ:

توصلنا من خلال أجزاء البحث وفصوله إلى جملة من النتائج، يُمكن تلخيصها فيما يلي:

-شهدَت الكتابات الشّعريّة العربيّة صيرورات على مستوى الشّكل والمضمون، فكانت قصيدة النّثر ثورة على كلّ القيود الّتي فرضها الشّعر العربيّ القديم وميزانه، وتداخلت في ظلّ وجودها الأجناس الأدبيّة الشّعريّة والنّثريّة، فأضحت تتّسمّ بإيقاع شعريّ جديد، ولغة شعريّة مكثّفة، وصُور شعريّة لم تألفها القصائد القديمة.

-ساهمت كلّ المؤثرات في ولادة التّجربة الشّعريّة الحاويّة، فليست كما يعتقد البعض أنّ التّجربة الحاويّة مرتبطة بسقوط مشروع سياسيّ فاشل يرتبط بالقوميّة العربيّة فقط، بل هي تجربة فنيّة قبل كلّ شيء. تأثرت بمجموعة من المؤثرات الّتي كانت حافزا ودافعا للكتابة، كالمؤثرات النّفسيّة، والاجتماعيّة، والسّياسيّة.

-نلمس في كتابات "خليل حاوي" ظهورا لمجموعة من التّيمات، الّتي أضفت على الكتابات نوعا من الانسجام النّصيّ، كتيمة الموت الّتي بدت ظاهرة بنسبة كبيرة في كتاباته، بصفة مباشرة وغير مباشرة، ليثبت لنا مدى تغلغل الموت في سراديب الحياة، وفي كل مفاصلها. وتيمة الاغتراب الّتي أضحت سببا في ظهور تيمة الموت، سعيّا من الشّاعر للتخلص من كلّ هذه التّيمات وبحثه عن تيمات أخرى كتيمة الحريّة، والخَلاص.

-خَلقت العتبات النّصيّة في كتابات حاوي انسجاما، وأضحت مدخلا هامًا للتّحليل النّصيّ، فلمسنا العلاقة بين عتبات الدّيوان من جهة، ومن جهة أخرى بين العتبات والنّصّ المتن.

-يُعدُّ عنوان "النّاي والرّيح"، عنوانا رمزيّا مكثّفا، يحمل في طيّاته الكثير من الرّموز والرؤى الفنيّة والصّوفيّة، فهو العتبة الأولى لدخول عالم النّصّ. حيث يرمز عنوان الدّيوان، إلى كلّ مظاهر الوجود، الّتي تُوحي بالموت والاغتراب، والبحث عن الخلاص، لارتباطهما بفكرة البعث.

-عَرفتْ كتابات حاوي توظيفا لأنواع مختلفة من الرّموز، كالرّموز الطّبيعيّة، والأسطوريّة، والدّينيّة، والتّراثيّة، فلا تخلو كتابات "حاوي" عموما، وديوان "النّاي والرّيح"، من الرّموز، وعنوان الدّيوان خير دليل، لاحتوائه على رمزين هما "النّاي" و"الرّيح"، إضافة إلى الرّموز المبثوثة في المتن، كالسّندباد، والكهف، والماء...

-يظهر التّناص بصورة عميقة وبليغة في الكتابات الحاويّة، حيث وظفه "حاوي"، بطريقة فنيّة، أضفت على الدّيوان، إيقاعاً موسيقيّاً، وفرادة في اللّغة، والأسلوب. وقد نوّع "حاوي" في توظيفه للتّناص، كالتّناص الدّينيّ، والأسطوريّ، والشّعريّ.

-اتضح لنا بعد قراءتنا للدّيوان، بروز سمياء البياض، الّتي كانت تعمل بشكل متناوب والسّواد، فظهر البياض في كتابات حاوي على شكل نقط متتاليّة، تُخفي الكثير من الكلام.

-أثبتت القراءة التّأويليّة لعنوان "النّاي والرّيح" للشّاعر "خليل حاوي"، الأبعاد الصّوفيّة، والفلسفيّة، الّتي يحملها العنوان، والّتي تبحث، عن الصّفاء الرّوحي، وعن بعث جديد، وخلاص من عالم الدّنس والرّذيلة، الّتي أغرقت الوجود.

-امتازت الكتابات الحاويّة، بتوظيفها للاستعارات بأنواعها المختلفة، كالاستعارات الاتجاهيّة، والاستعارات الأنطولوجيّة الّتي أنسنت بعض الأشياء، فأضحت تتسم بصفات إنسانيّة.

-تحدّث "حاوي" عن أشياء، وسكت عن بعضها الآخر، فخلق ما يسمّى بالفجوات النّصيّة، أو المسكوت عنه، باعتباره آليّة من آليات تأويل الخطاب الشّعريّ، فكانت بعض الألفاظ تُخفي تحت عباءتها الكثير من الكلام، تأبى الإفصاح عنه، إلاّ بعد قراءة عميقة تفصح عن المسكوت، وتملأ الفجوات النّصيّة.

- مثّل "خليل حاوي" نموذجًا متفرّدًا عن غيره من الشّعراء، فقد أسس "حاوي"، لشعريّة خاصة، ولخطاب شعريّ أثير، لتبقى كتابات حاوي قمينة بالدّراسة والطّرح، نظرًا لثرائها وتميّزها.

-شهدت كتابات حاوي حضورا بارزا لجملة من المستويات والآليات، كالاستعارات والكنايات والتّصوير، فضلا عن التّوظيف الرّمزيّ والأسطوريّ في الخطاب. وتوظيفه للتّناص الّذي يعكس إطلاع "حاوي" المكثّف لنصوص سابقيه، ولكل المجالات.

-تبحث الكتابات الحاويّة، عن حياة جديدة، وعن بعث جديد، يخلصها من عالم الدّنس والمجون، فوظف مجموعة من الرّموز كرمز الخمرة، هذه الخمرة صوفيّة الّتي تسري في عروق الشّاعر، لتصفي جسمه من كلّ السموم، فهي خمرة ليست كالخمرة المحرمة، هي خمرة صفاء وطهارة.

-تمتاز كتابات "حاوي" بالغموض، الّذي يُعتبر صورة من صورة الحياة –على حد تعبير نازك الملائكة–، فوظف الشّاعر، كلّ الدّوال والرّموز والصّور الّتي توحي بالغموض.

-لاحظنا ترابطا كبيرا بين كل البنى النّصيّة، في الكتابات الحاويّة، بداية بالعتبات النّصيّة؛ لأنّه لا يمكن للقارئ قراءة العتبات النّصيّة بمعزل عن النّصّ المتن، وبيّنا في فصول هذا البحث، العلاقة التكامليّة بين كل المستويات والآليات.

-يعتبر "حاوي" من الشّعراء التموزيين، لتوظيفه العميق والواضح للرموز البعث؛ لأنّ يدرك أنّ الحياة الّتي يعيشها لا وجود لصور الحياة فيه، فهي تحتاج لبعث، وولادة جديدة، وهذه من أهم الأسباب الّتي دفعت بحاوي للكتابة؛ لأنّ الكتابة وليدة الألم.

-تُنبئ الكتابات الحاويّة، بالنهاية الّتي وصل إليها "حاوي"، وهي الانتحار؛ لأنّ كلّ التّيمات والمؤثرات توحي بذلك؛ لأنّه وصل لطريق مسدود، لم يعد باستطاعته مقاومة أوجه الاحتلال.

-كانت كلّ الاستعارات، والرّموز، المبثوثة على مستوى ديوان "النّاي والرّيح"، للشّاعر "خليل حاوي"، تُنبئ بماضي مشرق، وحاضر حزين، ومستقبل ينتظر بعثا جديدا، ليشرق من جديد، فكانت روح "حاوي" حاضرة في ديوانه.

وأخيرًا يمكن القّول إنّ "حاوي" أسس لشعريّة خاصة به، ومن أجل ذلك جعلنا من الخطاب الشّعريّ عنده موضوعًا أثيرًا، مع إمكانيّة المواصلة في هذا الموضوع، نظرًا لثرائه، وتشابكه بالوضع السياسي، والنفسي لخليل حاوي.

قائمةُ المصادرِ والمراجعِ

القرآنُ الكَريمُ، برواية ورش عن نافع.

أوّلاً: المصَادر:

أ/ خليل حاوي: النّاي والرّيح، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1961.

ب/ خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1997.

ج/ خليل حاوي: الرّعد الجريح، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

د/ خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

ثانيًا: المراجعُ:

1/ المُؤَلَّفَاتُ العَرَبِيَّةُ:

1/ أحمد الزّعبي: التّناص نظرياً وتطبيقيّاً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2000.

2/ أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2007 .

3/ أحمد عبد الحليم عطية: ريكور والهرمنيوطيقا، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

4/ أحمد فرشوخ: جماليات النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرّباط، دط، 1996.

5/ أدونيس: الثّابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ج3، ط3، 1978.

6/ أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، دط، 1974 .

7/ أسماء خوالدية: الرّمز الصّوفي، بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرّباط، ط1، 2014.

8/ إيليا حاوي: المضمون الوجودي، في الناي والريح، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ع 4، أفريل 1961.

9/ إيليا حاوي: خليل في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1984.

10/ إيمان ناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربيّ، لبنان، بيروت، ط1، 2007.

11/ بسام موسى عبد الرحمن قطوس: ذوق المعنى وسبر المبنى صورتان صوفيتان في قصيدة، "من سكّر المعنى" للشاعر العراقي عمر عناز، الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

12/ جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، شبكة الألوكة، ط2، 2016.

13/ حسن ناظم: مفاهيم شعرية، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

14/ خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للطباعة والنشر، سوريا، دط، 2007.

15/ رشيد مبارك: ميثات عربية وشرقية في الشعر العربي الحديث، دار الماهر، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

16/ رمزي منير بعلبكي، وآخرون : اللّغة والهوية في الوطن العربي، إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ط1، 2013.

17/ ريتا عوض: خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

18/ سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، هيدجر، سارتر، ميرلو بونتي، دوفرين، إنجاردن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

19/ صلاح بوسريف: الكتابي والشّفاهيّ، في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف، زنقة المرسي القنيطرة، ط1، 2007.

20/ صلاح بوسريف: حداثة الكتابة، في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق،المغرب، دط، 2012.

21/ صلاح رزق: أدبية النص– محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، دط، 2002.

22/ صلاح فضل: تحولات الشعرية العربيّة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

23/ طلال المير: النبوءة في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي، وبدر شاكر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

24/ عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م.

25/ عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، الحب–الإنصات–الحكاية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2007.

26/ عبد الرحمن محمّد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، مارس دط، 2002.

27/ عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1990.

28/ عبد الكريم شرفي: من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

29/ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط1، 1985.

30/ عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003.

31/ عبد المالك مرتاض: التّحليل السميائيّ للخطاب الشّعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب،دمشق، دط، 2005 .

32/ عبد المجيد الحر: خليل حاوي، شاعر الحداثة والرومنسية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

33/ عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

34/ عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق، بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دط، 1985 .

35/ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1972.

36/ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3.

37/ عز الدين اسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3.

38/ على عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1998م.

39/ علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

40/ علي جمعة عايدي: شعر خليل حاوي، دراسة فنيّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

41/ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، دار الفكر العربيّ، القاهرة، مصر، ج2، ط3، 1959.

42/ فاضل العزاوي: بعيداً داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1994م.

43/ فاضل تامر: اللّغة الثانية، (في اشكاليّات المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

44/ كاملي بلحاج، أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2004.

45/ كمال أبو ديب: في الشّعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان،ط1، 1986.

46/ ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان، من عام 1945، إلى عام 1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999.

47/ محمد السيد أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007.

48/ محمد الماكري: الشكل والخطاب، نحو تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.

49/ محمّد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989.

50/ محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

51/ محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994.

52/ محمّد عزام: المنهج الموضوعيّ في النّقد الأدبيّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999 .

53/ محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، دط، 1992.

54/ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، المركز الثّقافي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

55/ محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

56/ محمود شريح: خليل حاوي وانطوان سعادة، روابط الفكر الروحي، دار نلسن، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

57/ منية محمد عبيدي: دراسة عرفانية للاستعارة، في قصيدة"أحمد الزعتر" لمحمود درويش، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

58/ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983.

59/ نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

60/ نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في؛ الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والإيمان، مصر، دط، 2013.

61/ نورا مرعى: تنوّع الدلالات الرّمزيّة في الشعر العربي الحديث، نماذج من: خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السّياب، دار الفارابي، بيروت، لبنان، دط، 2016.

62/ هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أو ظبي، ط1، 2010.

63/ يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، دط، 1983.

64/ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دط.

2/ الكتبُ المترجمَةُ:

65/ بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

66/ جان كوهن: بنية اللغة الشعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

67/ جان كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، 2000.

68/ جورج لايكوف، مارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

69/ سوزان برنار، تر: راوية صادق، قصيدة النثر، من بودلير إلى الوقت الراهن، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ج2، ط1، 2000.

3/ الكتب الأجنبيّة:

70/ Gérard Genette: seuils, Éditions du seuil, paris, 1987.

4/ المعاجم العربيّة:

71/ ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1119هـ.

72/ مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م.

5/ الدّواوين الشّعريّة:

73/ إبراهيم نصر الله: حطب أخضر، دار الشروق، عمان، دط، 1991.

74/ أبو الطيب المتنبي: الديوان، شرح: أبو البقاء العبكري، ضبط وتصحيح: مصطفى السقا وآخرون، ج3، دار المعرفة بيروت، لبنان، دط.

75/ بختي ضيف الله: ما لم تقله الفراشة، مؤسسة شمس للنّشر، ألمانيا، دط.

76/ بدر شاكر السّياب: الأعمال الشّعريّة الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مج: 1،2، دط، 2005.

77/ عبد الله بن حلي: نجمى والشاعر، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009.

78/ عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل، دط، 2000.

79/ محمد علي شمس الدين: الشّوكة البنفسجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1981.

80/ محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا؟، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2001.

81/ مريد البرغوثي: الأعمال الكاملة، طبعة دار الشّروق، مصر، ط2، 2013.

82/ مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، دط، 1982.

83/ وفاء العمراني: أنين الأعالي، دار الآداب، بيروت، دط، 1992.

6/ المجلاّت والدّوريّات العربيّة:

84/ أحمد يوسف داود: خليل حاوي: شعره، حياته وموته، مجلة المعرفة، ع 248، أكتوبر، 1982، سوريا.

85/ إدريس جبري: في سيمياء الشخصية والجسد، قراءة في أعمال سعيد بنكراد، مجلة فكر ونقد، السنة السادسة، ع 58، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2004.

86/ أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، لبنان، س 4، ع14، 1960.

87/ أنطوان غوش: البعد المسيحي في شعر خليل حاوي، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، مج 40، ع6، 1992.

88/ إيليا حاوي: خليل حاوي: ملامح وثوابت في سيرته وشعره، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، مج 40، ع6، 1992.

89/ جميل حمداوي: السميوطيقا والعنونة: مجلة عالم الفكر، مجلد 25، عدد 03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

90/ جميلة كرتوس: الاستعارة في ظل النّظرية التفاعلية، ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً؟ "لـمحمود درويش أنموذجا، مجلة فصول، البلاغة الجديدة، مجلد: 26، ع: 101، 2017.

91/ جورج طرابيشي: من المأساة إلى الملحمة، خليل حاوي بين "نهر الرماد"، و"الناي والريح"، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ع9، سبتمبر 1961.

92/ رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة فصول، مصر، مجلد 15، ع: 2، 1996.

93/ شعيب حليفي: النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع ،46، مصر، 1992.

94/ شوقي أبي شقرا: اللغة الشعرية في قلب العالم، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، ع 28، س7، 1993.

95/ صلاح بوسريف: نداء الشعر، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2009.

96/ عبد الرحيم أبطي: الانزياح واللغة الشعرية، مجلة علامات، ج 54، م 14، شوال 1425هـ، ديسمبر 2004.

97/ عبد الستار محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مجلد 26، عدد 02، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1997.

98/ عبد الله السّمطي: قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية، مجلة علامات، ج 71، مج18، ذو القعدة 1431هـ، نوفمبر 2010.

99/ عبد الملك أشبهون: قصة اختيار العنوان في الرواية العربية، مجلة عمان، عدد، 98، أمانة عمان، الأردن، 2002.

100/ علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، مجلة علامات في النّقد الأدبي، مج 6، ع23، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ذو القعدة 1417، مارس 1997.

101/ عماد عبد الوهاب الضمور: جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور ديوان (وطن... وحجر... وحمام) نموذجا، مجلة جامعة الشارقة، م13، ع2، ربيع الأول 1437هـ.

102/ محمد إسماعيل حسونة: النّصّ الموازي وعالم النص، دراسة سميائيّة، مجلة جامعة الأقصى، م9، ع2، 26 يونيو 2015.

103/ محمد بوعزة: من النص إلى العنوان، مجلة علامات في النقد الأدبي، مج 14، ع53، النادي الأدبي، جدة، رجب 1425.

104/ محمد غرافي: قراءة في السيمولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، مج 31، ع 01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.

105/ محمد فتوح: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعريّ، مجلة البيان، ع288، الكويت، 1990.

106/ محمد مصطفى: هدارة النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1981.

107/ محمود زكريا: الاغتراب في رواية محمود حنفي، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع12، 1993.

108/ مطاع صفدي: اللحظة الحضارية والشعر، حول شعر خليل حاوي، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ع3، مارس، 1961.

109/ وفيق سليطين: رمزية الناي في الشعر الصوفي، مجلة ثقافات، البحرين، ع14، 2005.

110/ وفيق سليطين: ناي الرومي في لهاة الشعر العربيّ الحديث "لا يشدو الناي إلاّ عندما يكون فارغا"، مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكّمة، ع1، 2010.

111/ وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج16، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

7/ النّدواتُ والملتقياتُ:

112/ أحمد الجوة: سمياء البياض والصّمت، في الشعر العربي الحديث، محاضرات الملتقى الخامس، السمياء والنّص الأدبي، بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر 2006.

113/ شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح)، للشاعر عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة خيضر، بسكرة، 2000.

8/ المواقع الالكترونيّة:

114/ ابن عبدون، قصيدة الرائيّة، 2020/04/03، على السّاعة: 00:43، (http://islamport.com/w/adb/Web/533/592.htm).

115/ جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، شبكة الألوكة، ط1، 2005.

(/https://www.alukah.net)

116/ جميل حمداوي: شعرية الإهداء، شبكة الألوكة، ط1، 2016.

(/https://www.alukah.net).

117/ خليل الشيخة: مجلة بيارق، أبو العلاء المعري، تعب كلها حياة، يوم 2020/08/29، على السّاعة: 22:00، (https://byariq.com/?p=1068).

118/ سامي مهدي، 2016/05/02، على السّاعة 13:00، على صفحته في الفايسبوك، (الشّاعر سامي مهدي).

119/ محمّد محمود الباوي: عمالقة الأدب العربي المعاصر، دار الأرقم، بيروت، لبنان، 2007، دط. (https://foulabook.com)

120/ يوسف الصائغ، قصيدة الكرسيّ، 2020/04/03، على السّاعة:01:02، (http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=324726).

فهرسُ الموضوعاتِ

فهرسُ الموضوعات.

الموضوع	الصفحة
مقدمةٌ	أ–د
مدخلٌ: أنطولوجيا الشّعر المعاصر وبنياته.	23–6
الفصلُ الأوّلُ: التجربةُ الشّعريّةُ عند "خليل حاوي".	53–26
أوّلا: مؤثرات الكتابة الشّعريّة عند "خليل حاوي".	36–26
1/ المؤثرات السّياسيّة.	29–27
2/ المؤثرات الاجتماعيّة.	32–30
3/ المؤثرات النّفسيّة والوجدانيّة.	34–32
4/ المؤثرات الفنيّة.	36–34
ثانيّا/ المضامين الشّعريّة عند "خليل حاوي".	53–36
1/ تيمة الموت.	40–37
2/ تيمة الاغتراب.	46–40
3/ تيمة الحريّة.	49–46
4/ تيمة الأنثى.	53–49
الفصل الثّاني: آليّات التّحليل السّميائيّ للخطاب الشّعريّ ومستوياته.	87–56
أوّلا: مستويات التّحليل السّميائيّ للخطاب الشّعريّ.	72–56

فهرسُ الموضوعات.

1/ العنوان.	63-57
2/ الغلاف.	66-63
3/ الإهداء.	72-66
ثانيّا: آليات التّحليل التأويليّ للخطاب الشّعريّ.	87-73
1/ التّشاكل.	78-73
2/ التّناص.	82-78
3/ البياض.	84-82
4/ اللّغة.	87-85
الفصل الثّالث: الخطابُ الشّعريُّ وممكناتُ التّأويل.	115-90
أوّلا: مستويات تأويل الخطاب الشّعريّ.	100-91
1/ العنوان.	94-91
2/ اللّغة.	97-94
3/ الإيقاع الموسيقيّ.	100-97
ثانيّا: آليات تأويل الخطاب الشّعريّ.	115-100
1/ الاستعارة.	107-101
أ/ الاستعارة في ظل النّظرية التفاعلية.	104-101

ب/ دراسة عرفانية للاستعارة.	107-104
2/ الفجوات النّصيّة.	111-107
1/ الرّمز.	115-111
الفصل الرّابع: التّحليل السّميائيّ لديوان "النّاي والرّيح"، لـ"خليل حاوي".	130-118
أوّلا: العتبات النّصيّة.	130-118
1/ العنوان	122-119
2/ الغلاف	125-122
3/ اسم الشّاعر	125-125
4/ المؤشر الجنسيّ	126-126
5/ الإهداء	129-127
ثانيّا: سمياء التّشاكل	136-130
ثالثا: سمياء التّناص.	148-136
1/ التّناص الدّينيّ.	140-136
2/ التّناص الأسطوريّ.	144-141
3/ التّناص الشّعريّ.	148-145
رابعا: سمياء البياض	153-148

فهرسُ الموضوعات.

الفصل الخامس: التّحليل التأويليّ، لديوان "النّاي والرّيح"، لـ"خليل حاوي".	196-156
أوّلا: مكاشفات في دوال النّاي والرّيح.	161-156
ثانيّا: مخفيُّ اللّغة ومسكوتها.	168-161
ثالثا: الإيقاع الموسيقيّ وبلاغته.	172-168
رابعا: الصّورة الشّعريّة.	196-172
1/ الاستعارة.	176-172
2/ الرّمز.	196-176
أ/ الرّمز الطّبيعيّ.	180-177
ب/ الرّمز الدّينيّ.	183-180
ج/ الرّمز الأسطوريّ.	188-183
خامسا: الفجوات النّصيّة.	196-188
السّيرة الذّاتيّة، للشّاعر "خليل حاوي".	199-198
خاتمة.	203-200
قائمة المصادر والمراجع.	215-205
فهرس الموضوعات.	220-217
ملخص.	221

ملخصٌ:

يندرج مشروع هذا البحث الموسوم بـ: «بنية الخطاب الشّعري عند خليل حاوي مقاربة سيميائيَّة تأويليَّة لديوان النَّاي والرِّيح » ضمن البحوث الرامية لدراسة التَّجارب الشِّعريَّة العربيَّة الحديثة والمعاصرة، والتي تبقى موضوعاً بحثياً مفتوحًا؛ نظرا لثرائها، وتنوُّع الأسئلة التي طرحها الشَّاعرُ العربيُّ في تفاعُله مع واقعه، ومع الظروف التَّاريخيَّة الّتي أحاطت به، أو حتى مع ذاته. وبالموازاة مع هذا كلِّه نلمس تنوعا مماثلاً واختلافاً بين الشعراء العرب في كيفية طرحهم لتلك الأسئلة، أو حتَّى في تقديمهم لإجابات عنها، ولقد مثَّل "خليل حاوي" نموذجا متفردا عن غيره من الشعراء بخصوص تلك الأسئلة والإجابات معا، وبناءً على ذلك يمكن القول إنَّ حاوي أسَّس لشعريَّة خاصَّة به.

Abstract:

This study " the stuctur of poetic discourse of Khalil Haoui: a semiotic hermeneutic approach to the flute and the wind collection " is a part of researches concerned with the analysis of modetn and contemporaneous arabic poetic experiences that are still particular subject of study for their richness and the variety of issues raised by arabic poets in their interaction with reality, history and even with themselves . We notice also a variation in the way each poet raises the same issue and in the answers they propose.

Khalil Haoui represents a singular sample when he deals with issues or answers. Thus it is possible to say that he set his own poetics for himself.