مجلة فصل الخطاب Journal of Faslo el-khitab
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 12، عدد رقم: 01، مارس 2023، صص: 67 - 80
تاريخ الاستلام(2022/11/04)تاريخ القبول (2023/02/18)تاريخ النشر (2023/03/30)

الرّمزيّ: المعنى المرجأ والمسيح المتحوّل في قصائد خليل حاوي

The Symbolic: Deferred Meaning and the Transformed Christ in the Poems of Khalil Hawi

علي الطويبي
جامعة سوسة (تونس)، alitouib2020@gmail. com

ملخص:

هل نحن في حاجة لحجّة في مجال الشعر لنؤكّد من خلالها:بأنّ الانسان كائن مصنوع من الكلمات؟ ألم تقدّم لنا الأساطير والكتب السماويّة العديد من الحجج تدعّم هذا المزعم؟ ففي البدء كانت الكلمة، وفي البدء قيل للإنسان اقرأ. ولعلّ حجّة امّحاء الحدود بين الكيان والكلمة هو ما جعل البعض يعرّف هذا الكائن بأنّه كائن قدّ من الكلام، حجّته الرّمز، والرّمز حجّته.

كلمات مفتاحية: الرّمز، الشعر، المسيح المتحوّل، قصائد خليل حاوي

Summary:

Do we need an argument in the field of poetry to affirm that man is a being made of words? Didn't myths and heavenly books provide us with many arguments to support this claim? In the beginning was the word, and in the beginning man was asked to read. Perhaps the argument of erasing the boundaries between the entity and the word is what made some define this being as a being of speech, whose argument is the symbol, and vice-versa.

Keywords : Symbol, Poetry, The Transformed Christ, Khalil Hawi's Poems

المؤلف المرسل: علي الطويبي، **الإيميل:** alitouib2020@gmail. com

المقدمة

هل نحن في حاجة لحجّة في مجال الشعر لنؤكّد من خلالها:بأنّ الانسان كائن مصنوع من الكلمات؟ ألم تقدّم لنا الأساطير والكتب السماويّة العديد من الحجج تدعّم هذا المزعم؟ ففي البدء كانت الكلمة، وفي البدء قيل للإنسان اقرأ. ولعلّ حجّة امّحاء الحدود بين الكيان والكلمة هو ما جعل البعض يعرّف هذا الكائن بأنّه كائن قدّ من الكلام، حجّته الرّمز، والرّمز حجّته.

ولا مريّة أنّ الدّرس الأوروبي المعاصر قد ضبط مجموعة من الحجج الجديدة بعد إدراكه عجز العقل الوضعي، المنبهر بمعادلاته في فكّ رموز التطلّعات النفسيّة للإنسان، المشدود بقواه اللاّواعية وتموّجات عقله الباطني. من هنا برز اتّجاه يعتمد اللاّوعي حجة لفهم ما ألغز عن الذّات من صور معقّدة، وقد أكّد هذا التصوّر أنّ القوى اللاّواعية القابعة في قاع الذّات هي التي تتحكّم فينا وتضبط توجّهاتنا، وتقود ألوانا من سلوكنا، ونذهب مذهب من يرى أنّ آلان بو(Alain Poe)(1802- 1839) يعدّ من أبرز المجدّدين الذين اخترقوا الواقع، مسلّما خطواته إلى اللاّوعي وصوت الأحلام الغريبة حجة لطلب المجهول، فالعقل ليس بمقدوره فكّ أسرار النّفس الباطنيّة، ولا هو قادر على محاورة عمقها وأبعادها. ولعلّ من أبرز قصائده التي بيّنت توجّهه العامّ "أغنية إلى العلم" التي كتبها سنة تسع وعشرين وثمانمائة وألف.

ولئن لم تكن قصائد "بو" حجّة رمزيّة تفضح الواقع مثلما هو الشّأن لقصائد بودلير(Charles Baudelaire) (1821- 1876) وفرلين(Paul Verlaine)(1844- 1869) ورامبو(Arthur Rimbaud)(1854- 1891) ومالارميه فإنّها في جوهرها تدعو إلىنبذ العِلم وإنتاجاته، وتستعيض بالرّمزيّ حجة لفضح وحشيّة النّظام الاستهلاكي الأمريكي.

نظام عالميّ جرّد الإنسان من كلّ أبعاده باسم العولمة.

العودة إلى "إدغار آلان بو" الهدف منه الانفتاح على "جيل الروّاد" الّذين جرى الرمزيّ في قصائدهم حجة دلاليّة بشكل واضح وهم: شارل بودلير الذي يعتبر أنّ الرّمزيّ "ليس وسيلة من وسائل الأداء الشّعريّ فحسب، بل إنّ كلّ ما في الكون "رمزيّ" وكلّ ما يقع في متناول الحواسّ "رمزيّ" يستمدّ قيمته من ملاحظة الفنّان لما بين معطيات الحواسّ المختلفة من علاقات"1. وكذلك بول فرلين الذي ولئن بدأ شاعرا برناسيّا، فإنّه سرعان ما انزاح عن

ذلك، باحثا عن صوته الحقيقيّ. وقد أجرت جوال غارد تمين (Joëlle Gardes-Tamine) دراسة تطبيقيّة في كتابها االأسلوبيّة (La stylistique) عن حظّ الكلاسيكيّة والابتكار في قصيدة فرلين"الشّباب" وقد قادها خطّها الحجاجيّ إلى الإقرار بأنّ فرلين قد استعاد السّابق ولكن بنبرة جديدة يتفرّد بها من غيره2.

وبالإضافة إلى كلّ من بودليروفرلين كان لأرثر رامبو واستيفانمالارميه الدّور الهامّ في ترسيخ نمط شعريّ جديد. وقد استبطن هذا التوجّه نقدا لكلّ من المذهب الطّبيعي والمذهب البرناسي، إذ ازداد هذا التوجّه الجديد رسوخا بعد تقدّم علوم النّفس التي أجازت مشروعيّة الكشف عن مناطق توجد خلف أسوار الوعي والبحث عن خفايا أخرى تتّصل بالحياة الباطنيّة للإنسان.

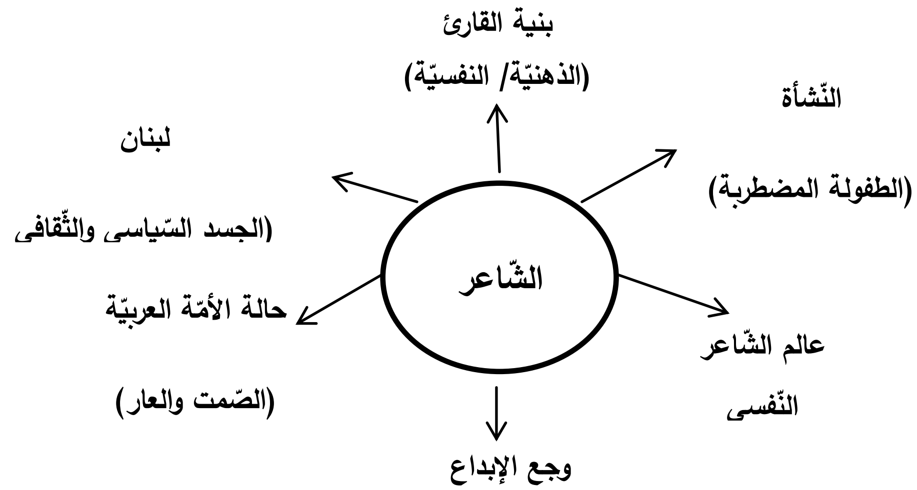
فهل أضحى الرّمزيّ منهجا حجاجيّا يقي القصيدة المعاصرة من الواضح المُكرّر لذاته المنكفئ عليها؟ أهو صوت حجّة اللاّوعى؟ أم إنّه "حفيف اللّغة" المتحرّر من سلطة القصيدة وحرمتها؟ ولكن كيف للقصيدة المنفلتة من لغة الواقع أن تكون حجّة تبرر واقع اللّغة؟ ولكن ألا يكون انفصال القصيدة عن المحْدَث اليوميّ حجّة تخفي صور القطيعة بدل التّواصل مع القارئ ومحيطه؟ ألا يمكن أن يهدّد ذلك مستقبل هذا المذهب فينفر أتباعه بسبب سؤال مركزيّ: لماذا لا نفهم ما يقال؟ ولماذا لا يقول الشّاعر الرّمزيّ ما يُفْهَم؟ ولِمَن يكتب الشاعر قصائده: هل يكتب للإنسان عامّة أم إنّه يرسل خطابات مشفّرة إلى فئة ضيّقة من القرّاء، هم نخبة النّخبة؟ ألا يفقد الشّعر بذلك وظيفته الإنسانيّة والكونيّة؟ ألم يتحوّل إلى طلاسم كثيرة الأوراق شحيحة الثّمار؟ وهل الشّعر إبداع الشّاعر أم هما (الشّعر/ الشّاعر) من إبداع النّاقد الموكول له إعادة كتابة ما كتب؟

المعنى المرجأفي قصائد حاويحجّة لثراء الدلالة

ولمّا كان هاجسنا متّصلا بالدّلالة حجّة لثراء النصّ الشعريّ عزمنا أن نصل ذلكبسميائيّة الرّمزيّ من خلال سبرنا قدرة المصطلح على التّطوّر والنموّ. محاولة لفهم لغة هذا الشّعر واكتشاف آليّات اشتغاله وطرق تشكّله وانبنائه واستجلاء ما غمض وتحجّب من أسراره. فالرّمز يستدعي غيره مصبغا عليه مضامين مختلفة عن الدّلالة الأولى المألوفة، وقد سمّى الباحث محمد صالح البوعمرانيهذه العمليّة بـ "عمليّة التّفجير"3. غير أنّ السؤال الّذي يلحّ علينا في هذا المستوى:ألم تتحوّل اللّغة في كثير من الأحيان إلى كائن حيّ يخاتل صاحبه

ويغدر به؟ يقودنا هذا الزخم الاشكاليّ الى الإقرار بأنّ القصيدة التي اتّخذت من الرّمزيّ حجة تواصليّة قد رسمت لنفسها مسارا احتجاجيّا يقوده المتقبل صاحب القراءة الواحدة.

إنّ قراءتنا للدّلالة من منطلق حجاجيّ بناه الشاعر انطلاقا من منظومة رمزيّة يجعلنا نقف على هدفه والمتمثل في جعل نصّه مبتورا، فالنصّ لا يمنحنا سرّه، ويبقى رسمنا مجرّد توقّعات واحتمالات قد تضاعف من ضبابيّة المقروء، وإنّ مفتاح قراءة الرّمزيّ في شعر خليل حاوي يخضع إلى فهم العلامات المتوازية حينا والمتقاطعة حينا آخر. فالشّاعر تخترقه مختلف خطوط الحياة النفسيّة والذهنيّة والإيديولوجيّة وهذا ما يمكن تبينه من خلال الرّسم التالي :



وبهذا فإنّ خليل حاوي، ولئن اشترك مع معاصريه من الشّعراء في استدعاء نفس الرّموز، فإنّه قد أفرغها من محتواها القديم، لينفخ فيها من روح لبنان، وما تبقّى من روح العروبة. اشتراك في الرّمز، اختلاف في الرّمزي، ذلك جوهر الإبداع والتفرّد. وتلك حجة يتفرّد بها الشاعر عن غيره.

فهل كانت "قصائد النّشأة" تمهيدا لـ "قصائد النّهاية"؟ وهل سطّرت البدايات فجيعة النّهايات؟ هل دفع الشّاعر ثمن عجزه عن التقاط اللّحظات الهاربة من عمره؟ ألهذا كتب عن موته قبل موته؟ أكان يعلم أنّه يؤرّخ لبداية النهايات؟ وأنّا للموت أن يكتب عن الموت؟

لا يقلب الرّمز نظام الدلالات مثلما يعتقد البعض، فالموت في الذاكرة الرّمزيّة نهاية للحياة، ولكن جريان الرّمز في القصيدة وانتقالنا من الرّمز إلى الرّمزيّ، حجة دلاليّة، تتحوّل بموجبه أماكن الدّلالات ومواقعا: يسكن الموت الحياة، وتسكن الحياة الموت. وكأن بالوجود الذي نحياه ونسكنه هو الزيف والبطلان وأنّ الوجود الحقّ هو الوجود اللامرئي القابع في عمق الوجود الأوّل والمخاتل له في ان.

لقد كان الموت من أهمّ المحاور التي استقطبت مختلف السجلاّت الفكريّة، فتقاطع الدّيني بالفلسفي بالأسطوري، دون أن نغفل أهمّ المحاولات العلميّة التي درس أصحابها ظاهرة الانتحار مدقّقين في أسبابها. وقد استند بعض المفسّرين على الأسباب السياسيّة والاجتماعيّة لتبرير هذه الظّاهرة من ذلك ربط محمود شريح انتحار حاوي بالاجتياح الإسرائيلي، ولكن: لو كان الأمر كذلك فلماذا لم تشهد لبنان العديد من المنتحرين في تلك اللّيلة كما تساءل البعض؟ فحاوي لم يأته الموت من الخارج بل كان الموت رفيق حياته منذ البدء.

ولئن اعتبر البعض الموت نهاية النّهايات باعتباره يجسّد لحظة العطب والفساد والانحلال، فإنّ البعض الآخر يرى الموت بدء الوجود وغايته، إذ لم يعد انطفاء الجسد عن الوجود وتلاشيه في التّراب معطى فيزيولوجيّا كفيلا بتفسير مقولة الموت، وعليه فإنّ إقبال حاوي على الانتحار في نظرنا يعود إلى رغبته الشّديدة في كشف ما عجز عن اكتشافه في حياته. يأتي الموت مترصّدا الكائن، فيُضعف جسده، معطّلا دائرة اللّغة الصّادرة عنه، ولكن لم يكن هذا شأن حاوي فموته الرمزيّ كان سابقا، مساوقا للحياة. وأمارتنا على ذلك تقلّص التوظيف الرّمزي في الدواوين الأخيرة لخليل حاوي. من هنا يصبح الموت أحد الحجج المفسّرة للحياة. هكذا يتصدّر الموت رأس الحياة الحقيقيّة التي تبدأ ببداية لحظة الغياب الرمزيّ.

فهل صمت حاوي حقّا؟ وهل مارس موته بشجاعة افتقدها زمن الحياة؟

الموت وخليل حاوي صنوان، كلاهما يعيش في الآخر، لذلك علينا أن ننظر إلى نهايات الشّاعر من داخل النصّ ونكفّ على مقاربتها مقاربة خارجيّة، وعند قراءتنا لكلمة الموت وتصفّح دلالة هذا المصطلح في دواوينه نجده قد تضمّن أبعادا رمزيّة عميقة، وهو ما ساهم في تشتّت وحدة الذات وتفتيتها.

الرموز المسيحية حجة لتماسك النصّالشعري: الإحصاء حجّة قراءة

يمكن أن نعتمد في هذا السياق الإحصاء حجة تكشف الهارب من الدلالات، والمتمعّن يمكنه أن يتبيّن أنّ الرّمز المسيحي قد تكرّر ثلاث عشرة مرّة بنسبة 44,82%ولم يغب إلاّ في الدّيوان الأخير الذي سجّل حضور رمز واحد وهو "إبليس". غير أنّ حاوي قد كرّر بعض الرّموز المسيحيّة أكثر من مرّة في مواضع مختلفة من القصيدة ليصل عدد التّكرارات الجمليّ إلى اثنتين وعشرين مرّة كما يبيّنه الجدول التّالي:

القصيدة	الدّيوان	الرّمز	التّكرارات
ليالي بيروت	نهر الرّماد	الصّليب	من يقوّينا على حمل الصّليب(س 3). من يقوّينا على حمل الصّليب(س 23). في دروبٍ هدّها عبءُ الصّليب(س 47).
في جوف الحوت	نهر الرّماد	الصّليب	وصليبٌ ورعٌ فوق السّرير(س 30).
بعد الجليد	نهر الرّماد	الفصح	ويا فِصحًا مجيد(س 20).
حبّ وجلجلة	نهر الرّماد	الصّلب	محنة الصّلب وأعياد الطّغاة(س 18) أتحدّى محنة الصّلب (س 38).
المجوس في أوروبّا	نهر الرّماد	ليلة الميلاد	ليلة الميلاد. . . لا نجم(س 14). ليلة الميلاد. . . نصف اللّيل. . . ضيق(س 16).
عودة إلى سدوم	نهر الرّماد	طفل ناصريّ	وطفل ناصريّ وحفاة(س 77).
الجسر	نهر الرّماد	مصلوبا	فارغ الكفّين، مصلوبا، وحيد(س 38) فارغ الكفّين، مصلوبا، وحيد(س 46)
السّندباد في رحلته الثّامنة	النّاي والرّيح	الجسد	تجسّد واغترف من جسدي(س 169)
الكهف	بيادر الجوع	الذّبح/ المسيح	سفحْتُ دمي. . . ذبحت لك الوريد(س 48)
جنّية الشّاطئ	بيادر الجوع	الصّليب	باسم الصّليب لعلّ يطردها الصّليب(س 74) وأخاف من باسم الصّليب(س 79)
لعازر عام 1962	بيادر الجوع	النّاصري	في دموع الناصريّ(س 20) صلوات الحبّ يتلوها صديقي النّاصري(س 28) وعلى الشّاطئ طفل ناصريّ(س 130) ويرمي في جروح النّاصريّ(س 252)
الأمّ الحزينة	الرّعد الجريح	المسيح	ألف مسيح ومسيح(س 49)
الرّعد الجريح	الرّعد الجريح	المسيح	ولدي ليس المسيح(س 297)

ما نلاحظه استئثار ديوان نهر الرّماد بالرّموز المسيحيّة:

- ✓ نهر الرّماد: سبع مرّات بنسبة 53,9 %
- ✓ النّاي والرّيح: مرّة واحدة بنسبة: 7,7 %
- ✓ بيادر الجوع: ثلاث مرّات بنسبة 23 %
- ✓ الرّعد الجريح: مرّتين بنسبة15,4 %.

استجمع الشّاعر سُبل الخلاص منذ مجموعته الأولى، لينتهي به الأمر في مجموعته الأخيرة من جحيم الكوميديا إلى انطفاء الرّمز المسيحي، وكأنّ أبواب النّجاة قد غُلّقت، ليأخذ "إبليس" مكان المسيح، بل مكان كلّ الرّموز. يوظّف حاوي إبليس، الذي وردت قصته في جميع الكتب السماويّة على اختلافها. تكبّر ابليس ورفض السّجودلادم.

وصدّر خليل حاوي قصيدة "صلاة" بقول بشار: "إبليس من نار وآدمُ طينه/ والطينُ لا يسمو سمو النار" 4. استدعى الشّاعر رمز إبليس ليعبّر عن تمرّده وسموّه على مجتمع ساكن لا يعنيه مشروع الانبعاث. وتكرّر رمز إبليس ثماني مرّات دون أن يشاركه أو يُنازعه أيّ رمز آخر.

أمّا الملاحظة الثّانية فتتمثّل في إعادة الشّاعر الجمل نفسها في مواضع مختلفة من القصيدة من ذلك قصيدة ليالي بيروت (تفعيلة الرّمل) وهذا ما يمكن أن نتّجذه حجّة لكشف قاع القصيدة.

فِي لَيَالِي الضّيقِ والحِرْمَانِ	إنَّ فِي بَيْرُوت دُنْيَا غَيْرُ دُنْيَا	أنَجُرّ العُمْرَ مشلولاً مُدَمّى
والرّيحِ المُدَوّي فِي متَاهاتِ الدُّرُوبْ	(. . .)	فِي دُرُوبٍ هَدّها عِبْءُ الصّلِيبْ
مَنْ يُقوّينَا عَلَى حَمْلِ الصّلِيبْ	فِي هُنَيْهَات يَهُونُ الكُفْرُ فِيهَا	دُون جَدْوَى، دُونَ إيمَانٍ
مَنْ يَقِينَا سَأَمَ الصّحْرَاء	مَنْ يُقوّينَا عَلَى حَمْلِ الصّلِيبْ	بِفِرْدَوْسٍ قَرِيبْ
مَنْ يَطْرد عَنّا ذَلِكَ الوَحْش الرّهِيبْ	كَيْفَ نَنْجُو مِنْ غِوَاياتِ الذّنُوبْ	عُمْرُنَا الميّتُ ما عَادَتْ تُدَمّيهِ الذّنُوب والنّيُوبْ.

ولئن اشترك التّكرار في المعنى العامّ المُنبثق من شعور الشّاعر بثقل المسؤوليّة، فإنّ لكلّ توظيف دلالته الخاصّة به المستقاة من رحم السّياق، وهو ما يُحتّم دراسة الرّمز المكرّر في علاقته بموقع الكلام، أي بما سبقه وما لحقه من أسطر شعريّة، وهو ما سنحاول الاشتغال عليه لاحقا.

لقد أسلفنا الذّكر عن أهمّية المجموعة الأولى في استحضار الرّمز المسيحيّ (بنسبة 53,9 %) لذلك سنقدّم مثالا على ذلك من خلال قصيدة حبّ وجلجلة والتي تحدّى فيها الشّاعر "محنة الصّلب" و"أعياد الطّغاة"، فلقد ذابت ذاته في ذات المسيح على المستويين: اللّغويّ والوجدانيّ، فعلى مستوى اللّغة اعتبر خليل حاوي نفسه المسيح. أمّا على المستوى الوجداني، فخليل هو مسيح هذا الزّمن صبّار على محنة الصّلب، حمّال لأوزارها (تفعيلة الرّمل)5:

وَلْيَكُنْ ما كَانَ، ما عَانَيْتُ مِنْهَا
مِحْنَة الصّلْبِ وأعْيَاد الطّغَاةْ
غيْرَ أنّي سَوْفَ أَلْقَى كُلّ مَا أحْبَبْتُ
مَنْ لَوْلاهُمْ ما كَانَ لِي
بَعْثٌ، حَنِينٌ، وتمَنّي

لم يكتف خليل حاوي بالاندساس في روح المسيح، بل جعل هذه الرّوح منتشرة بين النّاس، أولئك الذين يكابدون ويتعذّبون من أجل تأسيس لحظة الانبعاث (تفعيلة الرّمل):

أَنْتُمْ أنتُنّ يَا نَسْلَ إِلَهٍ
دمُهُ يُنْبِتُ نِيسَانَ التّلاَلْ
أَنْتُمْ أنتنّ فِي عُمْرِي
مصَابيحٌ، مُرُوجٌ، وكماه
وأنَا فِي حُبّكُمْ، فِي حُبّكِنّ
- وفدَىَ الزّنبقِ فِي تِلْكَ الجِبَاهْ-
أَتَحَدّى مِحْنَةَ الصّلْبْ،
أُعَانِي المَوْتَ فِي حُبّ الحَيَاةْ6

هكذا عبّر حاوي من خلال الرّمز المسيحي عمّا يُعانيه الإنسان المعاصر من قهر وظلم، فقدَرُ الشّاعر كقدر المسيح: تحمّل المعاناة، والصّبر على مختلف أنواع العذابات من أجل النّهوض بشعبه، صُلِب المسيح، وانتحر حاوي، وبين النّهايتين وُطّنت الحياة. يقول حاوي في قصيدة عودة إلى سدوم (تفعيلة الرّمل):

عُدْتُ بالنَّارِ الَّتِي مِنْ أَجْلِهَا
عرّضْتُ صَدْرِي عَارِيًا للصّاعِقَة7

عاد المسيح من جديد ليعانق الحياة، وقد ورد في الإصحاح الثّامن والعشرين ما يؤكّد ذلك:

"1 وبعد السّبت، عند فجر أوّل الأسبوع، جاءت مريم المجدليّة ومريم الأخرى لتنظرا القبر 2 وإذا زلزلة عظيمة حدثت، لأنّ ملاك الربّ نزل من السّماء وجاء ودحرج الحجر عن الباب، وجلس عليه 3. وكان منظره كالبرق، ولباسه أبيض كالثّلج 4، فمن خوفه ارتعد الحرّاس وصاروا كأموات 5. فأجاب الملاك وقال للمرأتين: لا تخافا أنتما، فإنّي أعلم أنّكما تطلبان يسوع المصلوب 6 ليس هو ههنا، لأنّه قام كما قال! هلمّا انظرا الموضع الذي كان الربّ مضطجعا فيه 7 واذهبا سريعا قولا لتلاميذه إنّه قد قام من الأموات، ها هو يسبقكم إلى الجليل. هناك ترونه. ها أنا قد قلت لكما" 8 فخرجتا سريعا من القبر بخوف وفرح عظيم، راكضتين لتخبرا تلاميذه 9. وفيما هما منطلقتان لتخبرا تلاميذه إذا يسوع لاقاهما وقال: "سلام لكما" فتقدّمتا وأمسكتا بقدميه وسجدتا له 10 فقال لهما يسوع: "لا تخافا، اذهبا قولا لإخوتي أن يذهبوا إلى الجليل وهناك يروني"8.

لقد حاول خليل حاوي من خلال مجموعاته أن يلتبس بالمسيح مجسّدا أهمّ مقولاته: "الصّلب" و"الفداء" و"الحياة من خلال الموت"*.

يُصدّر خليل حاوي قصيدته لعازر عام 1962 بما جاء في إنجيل يوحنّا: "وذهبت مريم، أخت لعازر إلى حيث النّاصريّ وقالت له لو كنت هنا لما مات أخي، فقال لها إنّ أخاك سوف يقوم"9. غير أنّ عودته لم تكن مثلما ترقّبتها زوجته، يقول خليل حاوي في المقطع الرّابع: "زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه" (تفعيلة الرّمل):

كَانَ ظِلاّ أسْوَدًا
يَغْفُو عَلى مِرْآةِ صَدْرِي
زَوْرَقًا مَيّتًا
عَلَى زَوْبَعَةٍ مِنْ وَهَجِ
نهْدَيّ وشَعْرِي
كانَ فِي عَيْنَيْهِ
لَيْلُ الحُفْرَةِ الطّينِيّ يُدَوّي ويمُوجْ
عَبْرَ صَحْرَاء تُغَطّيهَا الثّلُوجْ
عَبَثًا فتّشْتُ فِيهَا

عَنْ صَدَى صَوْتِي وعَنْ وجْهِي10

وقد تساءلت زوجة لعازر عن سبب هذه العودة (تفعيلة الرّمل):

كُنْتُ أسْتَرْحِمُ عَيْنَيْهِ

وفِي عَيْنَيّ عَارُ امْرَأَةٍ

أنّتْ، تَعَرّتْ لِغَرِيبْ

ولِمَاذا عَادَ مِنْ حُفْرَتِهِ

ميّتًا كَئِيبْ

غَيْرَ عِرْقٍ

يَنْزِفِ الكبْرِيتَ مُسْوَدّ اللّهِيبْ11

مشوّها عاد "لعازر"، كاذبا مشوّها كان البعث العربيّ.

رمزيّة لعازرْ:حجّة مشوّهة لواقع مشوّه

تُعتبر شخصيّة لعازرْ من الشخصيّات المهمّة لارتباطها بشخصيّة المسيح، "وقد شاع توظيف لعازر رمزا للبعث والحياة بعد الموت في الشّعر المعاصر، وإن كانت هذه الدّلالة العامّة لرمز "لعازر" قد أخذت صيغا وأشكالا كثيرة لعلّ أنضجها وأعمقها ما فعله الدّكتور خليل حاوي في قصيدته الطّويلة لعازر عام 1962حيث صوّر من خلال شخصيّة لعازر ذلك البعث العربيّ المجهَض الذي فجع فيه الشّاعر بعد أن عاش حياته يُبشّر ببعث عربيّ جديد، حتّى إذا ما تحقّق ذلك البعث إذا به بعث كاذب، أو على حدّ الشّاعر مخاطبا لعازر في المقدّمة النثريّة للقصيدة: "وكيف تبعثك العناية وأنت ميّت حجّرته شهوة الموت، وفي طبيعة الانبعاث أن يكون تفجّرا من أعماق الذات". ولعازر في هذه القصيدة "ليس ميّتا موتا حقيقيّا، بل هو ميّت وسط أموات من جيله، فقبره" هذا الوجود. وهو قرير بموته، غير شاعر بمسؤوليّة وجوده الحقيقيّ. يخشى تبعات البعث، واستجابة المسيح لرجاء أخته أن يبعثه، لأنّه – على قلقه الضّئيل في موته- يخاف ما يكلّفه البعث من مشقّة" ويبعث لعازر رغم ذلك على يد المسيح، ولكنّه بعث مجهض أليم، نلمح آثاره على زوجة لعازر التي يستخدمها الشّاعر في القصيدة رمزا للحياة الحقيقيّة المتفجّرة، ليصوّر عن طريق موقف لعازر منها بعد بعثه وسلوكه الذي يرشح موتا في مقابل تفجّرها بالحياة والحيويّة مدى خيبة أمله في ذلك البعث الذي تمّ"12 حيث يقول على لسانها بعد أسابيع من بعث زوجها (تفعيلة الرّمل):

كَانَ ظِلاّ أسْوَدًا
يَغْفُو عَلى مِرْآةِ صَدْرِي
زَوْرَقًا مَيّتًا
عَلَى زَوْبَعَةٍ مِنْ وَهَجِ
نهْدَيّ وشَعْرِي
كانَ فِي عَيْنَيْهِ
لَيْلُ الحُفْرَةِ الطّينِيّ يُدَوّي ويمُوجْ
عَبْرَ صَحْرَاء تُغَطّيهَا الثّلُوجْ13

لقد عاد الزّوج يائسا غريبا وهو ما شقّ ذاكرة الزّوجة إلى شطرين، ماض متفجّر حيّ بالحبّ، وحاضر راكد صامت. وفي الحدّ الفاصل بين زمن الصّراع (الحاضر) وزمن الامتلاء (الماضي) ولد حوار باطنيّ (تفعيلة الرّمل):

ولِمَاذا عَادَ مِنْ حُفْرَتِهِ
ميّتًا كَئِيبْ
غَيْر عِرْقٍ
يَنْزِف الكبْرِيتَ مُسْوَدّ اللّهِيبْ14

هذا التّساؤل لم يدم، والحيرة لم تطل، إذ خُتِم المقطع بصيغة إخباريّة يقينيّة تكشف مدى فظاعة الفاجعة.

كما وظّف خليل حاوي بالإضافة الى ذلك شخصيّة ذات أهمّية كبرى في التّراث الإنجيليّ وهي شخصيّة مريم.

رمزيّة مريم حجّة دينيّة لواقع منكسر

وظّف خليل حاوي شخصيّات مقدّسة أخرى من بينها شخصيّة "مريم" أمّ المسيح. يقول في مقطع المجدليّة من قصيدة لعازر عام 1962(تفعيلة الرّمل):

يوم أنّتْ مريمُ، يوم تداعَتْ
زحَفَتْ تَلْهَثُ فِي حُمّى البوَارْ
وأزَاحَتْ عَنْ رِيَاحِ الجُوعِ
فِي أدْغَالِهَا صَمْتَ الجِدَارْ
وسَوَاقِي شَعْرِهَا

انْحَلّتْ عَلَى رِجْلَيْكَ جَمْرًا وبِهَارْ15

نلمح مريم في القصيدة محاطة برموز الخيبة والانكسار، فلا استقرار، ولا هدوء، كأنّنا بها تسكن مدن الحزن فلا خصب ولا ربيع، وإنّما الحياة صخر متكلّس وريح وطفل ذبيح. يقول في قصيدة الأمّ الحزينة(تفعيلة الكامل):

مَا لأُمٍّ شَيَّعَتْ
أَلْفَ مَسيحٍ ومسِيحْ
وأرَاقَتْ دمَهَا المَجْنونَ فِي أعيَادِ حُزْنٍ
وانْتَشَتْ بِالحزْنِ واشْتَفَتْ جُنُونَهْ
ما لَهَا الأمّ الحَزِينَهْ
تَرْتَمِي صَخْرًا علَى الصّخْرِ
سِوَى شَعْرٍ يلُوحْ
خُصَلٍ تنفُضُها الرّيحُ وتُلْقِيهَا
علَى طفْلٍ ذَبِيحْ16

لا يمكن للأمّ الواحدة أن تشيّع ألف طفل ذبيح. وهو ما يشي بأنّنا أمام صورة رمزيّة. فالأمّ وطن، الشّاعر الذّبيح. وتمثّل رمزيّة مريم جزءا من مشهد السّقوط. ومن جهة أخرى، ترمز مريم على ثقافة الانفتاح على عالَم يوجد خارج العالَم، فرمزيتها جعلتها تفوق عالم البشر والناس لأنّها مستوحاة من عالم الحقّ والخير والجمال، فدلالتها استفاضت عن واقع النّاس لما لها من قدسيّة، كما حوّرها حاوي فجعلها ظاهرة حياتيّة، متجذّرة في الواقع، منتمية إليه وهو ما دلّت عليه البنية السرديّة للمقطع (تداعت/ زحفت/ أزاحت). وبين "مريم المسيح" و"مريم الشّاعر" صلات وقرابة وانتماء، ولئن كانت مريم أمّ المسيح قد اتُّهمت في شرفها وهي الشّريفة الصّادقة فإنّ مريم أمّ الشّاعر (لبنان/ الوطن العربيّ)، قد خانها أبناؤها وغدروا بها. فالمرأة في القصيدة الرمزيّة هي الوطن- الأمّة- القضيّة، والشّاعر هو مُنشِئ هذا الخلق الثّاني (الخلق الأوّل: مريم من خلال التصوّر الدّيني/ الخلق الثّاني: مريم من خلال التصوّر الشّعري).

تُدرج مريم مع المسيح ضمن الشّخصيّات التوراتيّة والمسيحيّة، لتخدم غيرها وتكون سندا لهم، وموعظة بها يسترشدون سبل الخلاص لما تُشيعه من قيم الصّبر والتّضحية والنّضال.

وعلى هذا النّحو وظّف خليل حاوي شخصيّة مريم مستلهما تجربتها للتّعبير عمّا يصطخب في نفسه من خيبة. ولعلّ أهمّ ما ركّز عليه حاوي من خلال توظيفه لمريم "ملمح حزنها على صلب المسيح–في الموروث المسيحيّ- وغير ذلك من الملامح التي غالبا ما كانت ترتبط في كلّ قصيدة باستخدام ملامح من شخصيّة المسيح"17.

هكذا كان الرّمز المسيحي عتبة رئيسة من عتبات القصيدة المعاصرة، وحجّة أساسيّة تُمكّن الشّاعر من القول، وقد تصل العلاقة بين الشّاعر المُسْتدِعي، وبين المسيح المُسْتَدْعى، واللّغة السيّارة إلى التّماهي، فيلتبس علينا صاحبُ الصّوت الصّاعد من هسهسة اللّغة وحفيفها. أهو صوت المسيح؟ أم صوت الشّاعر؟ أم ترجمة لمدارات القصيدة وهي تطرق أبواب المغلق النّفسيّ من أبواب القارئ؟ ولعلّه كلّ ذلك وغيره في آن؟ من هذا المسيح الماثل في حضرة الأنبياء؟ أهو يسوع بن مريم أم أنّه يسوع هذا الزّمن؟

ولئن تحرّج الشّعراء العرب من توظيف شخصيّة الرّسول حجّة قوليّة للدفاع عن قضاياهم وقضايا الأمّة " الخرساء "، فإنّهم قد وظّفوا شخصيّة المسيح بجرأة كبيرة "ومن ثمّ لم يتحرّج شعراؤنا من التوسّع في استخدام شخصيّة المسيح، نظرا إلى غناها بالدّلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربة الشّاعر المعاصر، ونتيجة لذلك فقد أصبحت شخصيّة المسيح عليه السّلام هي الأكثر شيوعا"18. وقد ركّزوا على صورة الصّلب، وقيم الفداء و"الحياة من خلال الموت"، لذلك نجدهم يُسقطون "معظم الدّلالات المعاصرة التي استخدموها في شخصيّة المسيح، فعلى ملمح "الصّلب" أسقطوا كلّ الآلام التي يتحمّلها الشّاعر المعاصر والإنسان المعاصر عموما سواء أكانت تلك الآلام مادّية أم معنويّة، وقد افتتن شاعرنا المعاصر بتصوير نفسه مسيحا على الصّليب"19.

مراجع البحث وإحالاته:

1- محمّد فتوح أحمد، **الرّمزوالرمزيّة في الشّعر المعاصر**، مصر، دار المعارف، 1997، ص 115.

2- Joëlle Gardes Tamine, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 4èmetirage de 1997, p. 29.

3- **محمّد فتوح أحمد، الرّمزوالرمزيّة في الشّعر المعاصر**، ص 95.

4- ديوان **من جحيم الكوميديا**، تصدير قصيدة **صلاة**، ص 527.

5- ديوان **نهر الرّماد**، قصيدة **حبّ وجلجلة**، ص 103.

6- **الدّيوان نفسه**، القصيدة نفسها، ص ص 104- 105.

7- **ديوان نهر الرّماد**، ، قصيدة **عودة إلى سدوم**، ص 119.

8-**إنجيل متّى**، الإصحاح الثّامن والعشرون.

*- لتبيّن هذه المقولات يمكن العودة إلى قصيدة "**المسيح بعد الصّلب**" لبدر شاكر السيّاب.

9-**إنجيل يوحنّا**، وهو ما أورده خليل حاوي اسفل عنوان قصيدته **لعازر عام 1962** من مجموعة **بيادر الجوع**.

10- ديوان **بيادر الجوع**، قصيدة **لعازر عام 1962**، العنوان الرّابع **"زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه"**، ص ص 320- 321.

11- ديوان **بيادر الجوع**K قصيدة **لعازر عام 1962**، ص 223.

12- علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيّات التر اثيّة**، ص ص 95- 96.

13 - ديوان **بيادر الجوع**، قصيدة **لعازر عام 1962** (4- زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه)، ص 320- 321.

14- **القصيدة نفسها**، ص 323.

15- **نفسها**، ص 342.

16- ديوان **بيادر الجوع**، قصيدة **الأمّ الحزينة**، ص ص 13- 14.

17- تتمتّع مريم العذراء في الدّيانة المسيحيّة بمكانة عالية، فهذه المرأة التي تنحني أمامها الكائنات السماويّة (جبريل) والأرضيّة تحظى في نظر المسيحيّين بمكانة عظيمة عند الله، إنّها في درجة الأنبياء وتتمتّع بما لهم من عصمة. وقد جاء في الإصحاح 49 من إنجيل يُوحنّا قولها: "إنّ الله صنع لي الأعاجيب، تقدّس اسمي". وجاء في الإصحاح الأوّل من إنجيل لوقا: "إنّ القدّيسة مريم العذراء أمّ الله"، وهي رمز العفو والرّحمة وهي كذلك رمز النّقاء والطّهر بسبب عذريّتها الأبديّة.

- انظر: محمّد علي الموساوي، **الرّمز في الشّعر الفلسطيني المعاصر**، ص 245.

المجدليّة: ترمز المجدليّة في الأدبيّات المسيحيّة أساسا إلى التّوبة، وهي المرأة البغي التي أشفقت على المسيح عند صلبه، وكانت تمسح جراحه، فتاب عليها.

- انظر: **المرجع نفسه**، الصّفحة نفسها.

- انظر كذلك:

Tzvetan Todorov, Théories du symbole, p. 246.

18- علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيّات التر اثيّة في الشّعر العربي المعاصر**، ص 79.

19- **المرجع نفسه**، ص 82.