Available online at http://jgu.garmian.edu.krd

Journal of University of Garmian

https://doi.org/10.24271/garmian.22090326

المقدمات المصاحبة في شعر خليل حاوي- دراسة سيميوطيقية

كوثر محمد أحمد[١]، رمضان محمود كريم[٢]، ملكو أحمد كريم[٢]

١- قسم اللغة العربية، كلية اللغات، جامعة السليمانية، إقليم كوردستان – عيراق

٢- قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة كرميان، إقليم كوردستان – عيراق

Article Info	
Received:	June, 2022
Revised:	July, 2022
Accepted:	August, 2022
Keywords	
المقدمات المصاحبة, خليل حاوي, سيموطيقيا	
Corresponding Author	

الملخص:

تفرّد الشاعر خليل حاوي في التقديم لبعض قصائده بنص نثري أو شعري منه أو مقتبس من مصادر (أسطورية أو تراثية أو دينية أو أدبية)؛ أسميناها المقدمات المصاحبة, يقوم بحثنا الموسوم بـ(المقدمات المصاحبة في شعر خليل حاوي- دراسة سيميوطيقية) بدراسة تلك المقدمات دراسة سيميوطيقية, معتمدا على منهج ريفاتير السيميوطيقي لبيان دلالاتها, ووظائفها المتعددة من حيث التماهي والتناص, عن طريق القراءتين الاستكشافية والارتجاعية.

المقدمة:

المقدمات المصاحبة: هو نص كتابي خارجي، استعاره الكاتب أو الشاعر ليكون مدخلا أو محركا لقيام نصه، ويكون في الغالب نصا صغيرا مثل (آية قرآنية أو حديث نبوي أو حكمة أو مقولة) وكأنه حاشية علوية للنص الشعري, بينهما وشائج لاتظهر إلا عن طريق تشريح النصين دلاليا. وهو غير ما أشار إليه جيرار جينيت بـ (وراء النصوصية/ Metatextulite) والذي يعني ربط النص بنص آخر يتكلم عليه من دون أن يسميه أو ينقل عبارات منه.(ترو 1989، 80)، أي أن النص المصاحب هو نص مقدم على نص أصلي –نصية شعرية أو نثرية- تنتج بينهما علائق ظاهرية أو خفية.(المطوي 1997، 195) ومن الممكن أن يكون مصطلحنا قريبا –إلى حدما- مما نسبه جميل حمداوي(2006, 220-221) إلى (جان ماري شافر) والمتمثل بالتعددية النصية والتي تعني العلاقات القائمة بين نص معين وعدة نصوص أخرى مثلت بالنسبة إليه نماذج أجناس.

ما يهمنا في دراستنا التفاعلات التي تشكلت بين نص وآخر كتابيين بفعل المجاورة أو المصاحبة عن طريق جدلية المصاحِب والمصاحَب، إلى جانب مكونات تداخل الأجناس الأدبية، لأنه ربما يكون المصاحِب جنسا أدبيا بعيدا عن جنس المصاحَب. غير ما قدمها الناقد الفرنسي "جيرار جنيت في طروحاته للعتبات النصية والتي يندرج تحتها العنوانات، والمقدمة والإهداء والفهارس والهوامش، والمسودات، وغيرها, بل النص الذي جاء به الشاعر ليكون مقدمة أو توطئة لنصه الشعري الذي أبدعه, وهي نصوص تتفاوت في الكم والنوع مقارنة بنص الشاعر مما خلق نوعا من التداخل الأجناسي. وهي بمثابة تمهيد للنص الشعري, فلا يمكن الولوج الى عوالم النص الشعري الا بالتوقف عندها، حتى غدت تلك النصوص نصوصا مستقلة بذاتها, ولكنها لا تحمل خطابا مستقلا بمنأى عن النص الاصلي.

تمهيد

تمخض عن ظهور علم العلامات تعددا في المصطلح لانقسام الدارسين في هذا المجال إلى مدارس واتجاهات، وأهمها مدرستان رئيستان: إحداهما أمريكية وينتمي إليها جميع الناطقين باللغة الانجليزية, وانبثق على يد الامريكي (تشارلز بيرس), إذ توسم المصطلح لديهم بال (سيميوطيقيا). والأخرى المدرسة الأوروبية التي ينتمي إليها النقاد والدارسون الأوربيون الذين فضلوا استعمال مصطلح الـ(سيميولوجيا) الذي يرجع الى العالم السويسري (دي سوسير).(عصام خلف الكامل, الاتجاه السيمولوجي ونقد الشعر, 2003) في حين يستعمل غالبية النقاد العرب مصطلح الـ(سيمياء). درس دي سوسير

العلاقة اللغوية ووضح خواصها الاساسية ورأى انها تتدرج في منظومة اكبر هي العلاقات بصفة عامة فكانت اشارات سوسير الى المحاور الاستبدالية والتركيبية والعلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، فيما يؤسس بيرس للسموطيقيا بتحليل العلاقات المختلفة وتمييزه بين مستوياتها المتعددة اذ يحدد الفروق بين الاشارات من حيث: التجاور والايقونة والرمز (فضل 2002, 115-116). أي إن هناك فرقا في الاشتغال على آليات السيميوطيقيا عند التطبيق.

والسيميوطيقا شأنها شأن الانشطة النقدية المعاصرة الأخرى إذ ترتبط ببيئة الفكر المعاصر خلال تركيزها على حياة العلامات و معالجتها شكليا و فكريا داخل المجتمعات بغية وضع دلالاتها في سياق ثقافي يشتمل على خبرات تاريخية و سياسية و اجتماعية ... الخ (الرويلي والبازعي 2003, 185), و لكل مجتمع بشري ثقافة تخصه و رموز و علامات مميزة لانجدها في ثقافة مجتمع اخر. فالسيميوطيقا إذن علم يدرس العلامة و منظوماتها و يدرس ايضا الخصائص التي تمتاز بها علاقة العامة بالعناصر الدلالية التي ذكرها بيرس. و هي علاقة لا تنفصل الا لاغراض الدراسة و التحليل و ليس للعلامات معنى اصلي ملازم لها او كامن بداخلها, فالعلامات تصبح علامات فقط عندما يكسبها مستخدموها معناها حسب عن طريق احالتها الى شفرة معينة معروفة. وهي في مجملها تهتم بالعلامة على المستوى الانطولوجي الذي يعنى بماهية العلامة بوجودها و طبيعتها و علاقتها بالموجودات الاخرى, من ناحية, والمستوى البراجماتي الذي يعنى بفاعلية العلامة و بتوظيفها في الحياة العملية, من ناحية أخرى.(فيصل و سجاد 2016)

فنظام العلامات السيميوطيقية في مشروعيته يركز على حقيقة ان الاشياء تختلف عما تبدو عليه طبيعتها المادية المرئية فهذه الطبيعة تخضعها لقوانين فكرية و انظمة محددة تقنن الظاهرة و تساعد على تأويلها و تفسيرها و الانسان في سعيه يبني هذا التأويل و التفسير, بغية الوصول الى دلالات أبعد وأعمق. وهذا ما سعى إليه بيرس إذ اشتغل معظم حياته بدراسة أنظمة العلامات وإيضاح العلاقات بينها، ويرى أن هذا العلم هو مرادف لعلم المنطق بمعناه العام، إذ لا يمكن دراسة نسق معرفي ما إلا عبر السيميوطيقا.(قاسم و أبو زيد 1986 ،17), وقبل بيرس دعا جان لوك إلى إدخال السيميوطيقيا الى الفلسفة والعناية بطبيعة العلامات وتوظيف العقل لها لفهم الاشياء.

نعتمد في دراستنا على منهجية ريفاتير الذي بنى منهجه على نظرية التلقي لدى القارئ، أي دراسة المقدمات المصاحبة على مستويين: وهما مستوى القراءة الاستكشافية (Heuristik), ومستوى القراءة الارتجاعية (Hermeneutik), إذ تعتمد القراءة الاستكشافية على تفسير المعنى الظاهر بينما تعتمد القراءة الارتجاعية على النظرة الباطنية استنادا إلى قرائن تكمن وجودها في النص. وهي قراءة هرمينيطيقية دعا إليها ريفاتير والتي ينتج عنهما التفسير والتأويل والتصحيح لاكتمال الدلالات المضمرة(قاسم و أبو زيد 1986, 2017) وهذا يعني أن المعنى يصل القارئ عن طريق التركيب اللغوي للنص، أما الدلالة فتتأتى من تركيب النص على نحو عام وكذلك من السيميوطيقيا، لأن العلاقة بين المعنى والنص علاقة مباشرة يمكن فهمها بالقراءة الاستكشافية، بينما علاقة الدلالة بالنص هي علاقة غير مباشرة لايمكن فهمها إلا عن طريق القراءة الإرتجاعية أو التأويلية(عبدالواحد 2017، 38). وتكون دراستنا قراءة جديدة لهذه المقدمات المصاحبة –الذي أغفلها أغلب النقاد كونها ليست جزءا من النص الشعري- في علاقتها بالنص الشعري, عن طريق تقصي التعبيرات المتراكمة في هيكل النص فضلا عن إظهار الفكرة والمضامين الكامنة وراء المعاني الظاهرة للنص.

يقدم الشاعر خليل حاوي لبعض من قصائده مقدمات أو توطئات؛ استعار بعضها من مقولات و نصوص شعرية وغيرها, مثل: البحار والدرويش ودعوى قديمة, وتوطئات ذاتية مثل تقديمه لبعض قصائدة بنصوص نثرية معهودة كما نجدها في: (عند البصارة, و الناي والريح، وجنية الشاطىء, ولعازر عام 1962, وبعد الجليد والمجوس في أوروبا, هناك توطئات نثرية ذاتية تحتل صفحات من ديوانه. وربما يكمن السبب وراء هذا الاسهاب كما أشارت الناقدة الدكتورة تيراب الشريف (2013، 5) في أن الشاعر تعمد هذه الاستراتيجية لتوجيه القارئ ومن ثم التأثير فيه بغية تفسيره للقصيدة، تفسيرا يقارب تفسير الشاعر، وكأنه يتقمص دور الناقد –حين يكتب التوطئة- مرة، وبعدما ينتهي من ذلك؛ يباشر الكتابة بوصفه شاعرا.

قدّم حاوي لقصيدة (البحار والدرويش) بنص نثري وهو ما نسميه المقدمة المصاحبة:

"طوف مع "يوليس" في المجهول، ومع "فاوست" ضحّى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكّر له مع "هكسلي" فأبحر إلى ضفاف "الكنج"، منبت التصوف...! لم ير غير طين ميت هنا، وطين حار هناك.

طين بطين!!"

نرصد سلسلة من العناصر والتعبيرات مثل (ضحّى بروحه ليفتدي المعرفة- تنكّر له مع هكسلي- طين ميت هنا، وطين حار هناك- طين بطين!!)، والتي تمثّل مايسميه ريفاتير بالحالات اللاقاعدية أو مواضع الخروج عن النظام في طيات النص. تبعا لعدم سطحية هذه العبارات ومفارقتها للواقع، فإن هناك معاني كامنة في عمق البناء الشعرى, ويستوجب اكتشاف الابعاد الدلالية في النص دراسة الألفاظ وعناصرها الدلالية المشتركة, وهي في هذه المقدمة كالآتي:

هناك دلالات عميقة في النص، وربما يتوهم بعضهم أن (الدرويش) تشير إلى يأس الإنسان الزاهد من حياته، الزاهد الذي تاه في متاهات الروحانية تاركا وراءه ملذات الدنيا، ولكنها –في الحقيقة ترمز إلى ماهو أبعد من ذلك- وعن طريق تقصي رمزيتها تشير إلى الضعف او الجهل الذي وقع فيه الإنسان الشرقي, فهو حينما يشد الرحال إلى أوروبا يظن أنه يتلقى أجوبة مقنعة منهم عما شد الرحال له, فنراه يتجه نحو الغرب اولا بحثا عن ضالته, ثم يرجع شرقا ليتقصى ذلك في عمق الروحانية, ولكن الأجوبة تأبى أن تتشكل لدى هؤلاء وهؤلاء على حد سواء, مثلما نراه يذكر طينا حارا كناية عن الغرب, وطينا باردا كناية عن الشرق. ويذكر حاوي أيضا نهر كينج الذي يتقدس به الهنود، بوصفه معادلا موضوعيا بين الدروشة وتطهير النفس بهذا النهر. يقول حاوي بعدها في نص قصيدته:

بعد أن عانى دوار البحر ،

والضوء المداجي عبر عتمات الطريق

ومدى المجهول ينشق عن المجهول،

عن موت محيق

ينشر الأكفان زرقا للغريق.(حاوي 11،1982)

يمكننا أن نعكس نظرة حاوي التي تفيد بأن تكون مقدماته أو توطئاته النثرية نافذة لفهم النص الشعري التي تأتي مباشرة بعد المقدمة، بل نحاول فهم هذه المقدمة عن طريق نصه الشعري. فإذا ما تقصينا دلالة الدرويش في متن قصيدة (البحار والدرويش) نلاحظ أن الشاعر تقمص دور (البحار) الذي يبحث عن المعرفة في الحضارة الغربية التى تعتمد على التجربة، ويرمز الدرويش الى مايسميه الشاعر (الشرق)، أي الحضارة الشرقية التي تاهت في متاهة الغيبيبات وإغفال التجربة البشرية في مسيرة الحياة الطويلة. ثم ينتقل حاوي الى مشهد آخر:

بعد أن راوغه الريح رماه
الريح للشرق العريق.
حط فى أرض حكى عنها الرواة
حانة كسلى ، أساطير، صلاة
ونخيل فاتر الظل رخي الهينمات
.....

يظهر تأثر حاوي بـ(هكسلي) بوصفه شخصية أدبية في المقدمة النثرية التي كتبه قبل الشروع في قصيدته، مشيرا الى الانسان المعاصر وهو يطوف في المجهول مع (يوليس) أحد ابطال هوميروس ومع بطل رواية جوته (فاوست) "الذي باع نفسه للشيطان ليرضي نفسه في معرفة الحقائق، وأنه عصى الشيطان بعد ذلك فغفر له واهتدى الى الحقيقة"(هلال 2003، 318), وقد أشارت نادين طربية الحشاش الى التقاطع بين فكر (الدوس هكسلي) وخليل حاوي على الرغم مما في فكريهما من تلاق بيّن في بعض المسائل, وتقول: "اذا استعرضنا حياة الدوس هكسلي وجدنا أمورا مشتركة بينها وبين فكر حاوي في كثير من شعره وبين ما جاء في قصيدة البحار والدرويش(جحا 2014). ولابد أن نذكر أن سبب وجود اسم هكسلي هنا هو الإشارة الى المجهول وكذلك الخيبة التي طالت حاوي بعد أن رجع خالين اليدين من الغرب والشرق. ولا يخفى تأثره بإليوت. إذ تبنى فكرة إليوت في نقد الحضارة الغربية, وازاد عليه نقده للحضارة الشرقية. إن التأثر بهما واضح في النص الشعري، ولكنه يفنده عن طريق إعادة فرزه بطريقة حاوية بديعة, وهذا ما أشار إليه ريفاتير حينما قال "... هناك عامل ثابت لايتغير وهو أن الشعر يعبر دوما عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر, أو أن الشعر يقول شيئا ويعني شيئا آخر"(قاسم و أبو زيد 1986, 213). ولابد أن نذكر أن خليل حاوي شاطر كل من كولن ولسن وشبينغلر في تدهور الحضارة الغربية, الحضارة التي دق أبوابها, ولكنها فشلت في الإجابة عن كينونة الوجود أو الأسئلة الكبرى. ويتنبأ حاوي بسقوط الحضارتين الغربية والشرقية –مع تباين الاسباب--على يد كل من الرمزين البحار والدرويش. وفى آخر مقطع من القصيدة يتبين للقارئ أن البحار الباحث عن المعرفة هو الذات الشاعرة نفسها التى تبحث عن المعرفة فى أوروبا.

أما قبل قصيدة (دعوى قديمة) فجاء حاوي بثلاث مقولات متتالية إحداها لإفلاطون وثانيها جاهلي أما ثالثها فمقولة لدانتي:

""العمر والزمن وهم وغفلة" أفلاطون والأمثال الشعبية"

""الصدى طائر يستصرخ ويطلب الثأر"أساطير جاهلية"

""رأيت في أروقة الجحيم بشراً لا يعيشون ولا يموتون"دانتي"(حاوي 1982, 29)

بما أن حاوي كان محبا للفلسفة واستاذها فلا عجب أن يقتبس من افلوطين, ولاسيما فيما يتعلق بالزمن اللاعقلاني. وقد أدرك أيضا أن أغلب الفلاسفة في تناولهم الزمن إنما أرادوا الربط بينه وبين الحركة، وهو يتوافق معهم في أن تحل النظرة الصوفية محل النظرة العقلانية-هذا بعد رجوعه من رحلته الخيالية من الغرب- لربط الزمان بحركة النفس الكلية. فالزمان هو نشاط النفس و"أهم ما يميز نشاط النفس هو قدرتها على الحركة والانتقال، على أن نفهم هذه الحركة والانتقال بأنها حركة وانتقال الفكر.. أن حركة أو دورة العالم يمكن أن تقيس الزمان، لكنها لا تخلقه، أما النفس فهي مكان نشأة ووجود الزمان الذي يُعَدُّ امتدادًا لها."(مطر 1988, 46) " وبمعنى آخر, فإن الزمان يتأتى عن طريق اختلاف مراحل الحياة, وعندما تتحرك النفس الى الأمام باستمرار فإنها تحدث الزمان اللانهائي.(مطر 1988, 48), أي أن الزمان مرهون في وجوده بوجود النفس.

وفيما يخص النص المقتبس الثاني, فقد ورد في الاساطير الجاهلية أن الانسان إذا قُتل خرجت روحه على شكل طائر أسود يسمّى الهامة, يظل الطائر يحوم ويصيح اسقوني إلى أن يؤخذ بثأره, فإن أخذ بثأره كف عن الصياح, فلا يمكن القول إن حاوي اقتبس هذا عبثا, ولاسيما أنه وضعه مع مقولتي افلاطون و دانتي, وعلى مايبدو أن هناك مناسبة قوية بين العنوان (دعوى قديمة) وهذه المقدمات, فمن الملاحظ أن النصوص الثلاثة تحمل في مضمونها ماهية الانسان حياته وموته, (العمر, والثأر, والعذاب) في علاقتها الزمنية المتباينة بالحياة والموت.

لايمكن للقراءة الاستكشافية استدلالنا على مدلولات مقولة دانتي الخفية، مع أن دانتي استعار ذلك المشهد من القرآن الكريم كما في قوله تعالى {ثم لايموت فيها ولا يحيي}(الأعلى:13), ولكن السر وراء اقتباس حاوي لمقولة دانتي هو تصوير رؤيته السوداوية للواقع التعيس الذي يئس منه، وهو وصف_أيضا_ لأمته التي وضعته في حيرة, هل يصفها بالموت أم بالحياة؟ أو أن حياتها أصبحت جحيما في ذاتها. ويبدو أن حاوي يرى في المقولات الثلاث-على الرغم من أسطوريتها النسبية أو مجازيتها- معادلا حقيقيا لديه لما يلمسه في واقعه.

ويقدم حاوي أيضا توطئة نثرية إرشادية لقصيدة (بعد الجليد), فيقول:

"في هذه القصيدة التي تعبّر عن معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمة ذات وحضارة وظاهرة كونية، يفيد الشاعر من اسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف، ويفيد من اسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية"(حاوي 1982, 85)

شكل موضوع الموت والبعث ثيمة أساسية في شعر خليل حاوي, لأنه –كما يشير حاوي-أزمة ذات وحضارة وظاهرة كونية. وقد احتل تموز دور البطل المنقذ في قصيدته, بل إلها يدعوه الشاعر نيابة عن الأمة أن ينجيهم ويخلّصهم من الأزمة الحضارية ويحيهم بعد موتهم, لذا نراه يقول في متن القصيدة:

"يا إلهاً ينفض القبور
ويا فصحا مجيد
أنت يا تموز, يا شمس الحصيد
نجّنا, نجّ عروق الأرض"(حاوي 1982, 89)

دعوة حاوي بصيغة الجمع (نجّنا) دلالة على موت الأمة, ولا يمكن لأحد إحياءها غير تموز الذي يذيب الثلج ويعيد الحياة الى الأرض بعدما كانت في سبات, وهي دعوة ذاتٍ يائسة, لا تملك غير اللجوء إلى تموز, ولكن عن طريق القصيدة نرى اليأس يطغى من جديد فيلجأ الشاعر إلى العنقاء, فيقول في قصيدته:

"إن يكن ربّاه,
لايحيي عروق الميتينا
غير نار تلد العنقاء, نار
تتغذى من رماد الموت فينا
في القرار
فلنعانِ من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا:
أمما ينفض عنها عفن التأريخ,
واللعنة, والغيب الحزينا"(حاوي 1982, 95-96)

مع أن هناك صعوبة في الجمع بين تموز والعنقاء إلا أن حاوي أبدع في استخدام هذه الثنائية الاسطورية, ولاسيما في إشارته إلى عنصرين مهمين في حياة الإنسان وهما الماء والنار. ونراه يتوسل بالعنقاء ليقوم بمهمة بعث الأمة الميتة في حياتها. وكما أشار هو إلى العنقاء في مقدمته النثرية فإن العنقاء يلتهب رمادها بعد موتها فتحيا ثانية.(العظمة 1996, 252), فهنا يتخلل بعض من الأمل الى النص, وربما أراد حاوي أن يقول مهما ماتت الأمة في وقتها الراهن، فإن من رمادها يخرج جيل يقوم بالنهضة. وقد عمد حاوي الى تقديم تجربته "في صورة رمزية, وقد كانت هذه الصورة أقدم صورة عرفها الإنسان, وماتزال حتى اليوم أصدق وأقرب صورة من صور التعبير"(اسماعيل 1966, 226) ولا ننسى أنه استخدم الرموز الاسطورية القريبة من فهم وإدراك القارئ العربي, لأنها ليست غربية بل أن مهدها الحضارة العربية.

وقد قدّم حاوي لقصيدة (المجوس في أوربا) بنص ديني:

"وإذا مجوس من المشرق يتقدمهم نجم... ولما رأو الطفل خرّوا وسجدوا له"(حاوي 1982, 107)

ذكرت القصة في انجيل متى الإصحاح الثاني على هذا النحو:"1وَبَعْدَمَا وُلِدَ يَسُوعُ فِي بَيْتِ لَحْمِ الْوَاقِعَةِ فِي مِنْطَقَةِ الْيَهُودِيَّةِ فِي عَهْدِ الْمَلِكِ هِيرُودُسَ، جَاءَ إِلَى أُورُشَلِيمَ بَعْضُ الْمَجُوسِ الْقَادِمِينَ مِنَ الشَّرْقِ،2 يَسْأَلُونَ: «أَيْنَ هُوَ الْمَوْلُودُ مَلِكُ الْيَهُودِ؟ فَقَدْ رَأَيْنَا نَجْمَهُ طَالِعاً فِي الشَّرْقِ، فَجِئْنَا لِنَسْجُدَ لَهُ"(انجيل متى2, الآيات 1,2,3). حين نرى كلمة مجوس يتبادر الى أذهاننا أنها ثلة دينية ممن يشار اليهم بعبادة النار, ولكن للكلمة دلالة أعمق ولاسيما في الكتاب المقدس الذي قرأه ودرسه خليل حاوي جيدا وفهم ما فيه, المجوس هنا جاء من كلمة (موغ) والتي تعني الكاهن أو رجل دين زرادشتي, إذ كان هؤلاء الكهان علماء في الدين والفلك ومستشارين للملوك فيما تخص أمور الدولة, وبحسب الكتاب المقدس فإن هؤلاء استهدوا بنجم ليصلهم إلى بيت لحم حيث ولادة عيسى المسيح, ولكن الغريب أن حاوي أسمى قصيدته (المجوس في أوروبا), بينما المجوس-كما يشير إليهم الكتاب المقدس- جاؤوا من الشرق واتجهوا غربا, ليعبدوا إله تجلّى في صورة إنسان-بحسب الرواية-, أي أن هناك هجرة عكسية. ويمكننا سبر أغوار مقدمته المصاحبة عن طريق نص قصيدته, إذ نرى أن حاوي يستهل قصيدة بهذا المقطع:

"يا مجوس الشرق, هل طوفتم
في غمرة البحر إلى أرض الحضارة
لتروا أيّ إله
يتجلى من جديد في المغارة؟
من هنا الدرب, هنا النجم
هنا زاد المسافر
ساقنا النجم المغامر
عبر باريس. . بلّونا صومعات الفكر
.....
ليلة الميلاد, لا نجم
ولا إيمان أطفالٍ بطفل ومغارة
ليلة الميلاد.. نصف الليل.. ضيق"(حاوي 1982, 109-110)

يشير حاوي هنا إلى سراب جنة أوروبا الذي خدع به أهل الشرق، وهم يرتحلون نحو باريس ولندن وروما لملء الفراغ الروحي أو المادي, وقد صور لنا خيبة الأمل الذي ينتاب الشرقي حين لايجد سوى البغي والرذيلة وعبادة المال(حمود ,133). فالإنسان المعاصر بحسب رؤية حاوي ظل تائها وراء ضالته باحثا عنها في أوروبا ولكنه شهد ضمورا في العلاقات الانسانية هناك, فالمجوس في قصيدة حاوي غير مجوس الكتاب المقدس لأن هؤلاء وجدوا ضالتهم وأفرحهم ذلك, أما مجوس حاوي فرجعوا خالية اليدين, وفكرته قريبة أيضا من فكرة إليوت في بحثه عن الرب, فما وجده بل وجد البشر يدورون في حلقة فارغة.(رزوق ,9-17) يمكننا القول أن حاوي خلق انزياحا وتناقضا في الفكرة ولاسيما في تناصه مع الكتاب المقدس.

ويقدم أيضا لقصيدة (عند البصارة), فيكتب مقدمة نثرية موضوعة بين قوسين:

"(قبيل السفر من بيروت إلى ضفاف "كام" كيمبردج. حوار داخلي تسوق طرفا منه البصّارة والجن الذي يحلّ فيها, فيجسدان للشاعر رعبه من صمت لن يتولد عنه غير مأساة تحيله الى مجنون متأله أو مهزلة تحيله إلى ساحر مهرج. وفي كلا الحالين يستعيض بمعجزات وهمية معادلة لمعجزات أرادها أن تعيد خلق الواقع

وفي النشيد الأخير يتحدى الشاعر الصمت الذي أرعبه ودفعه إلى سؤال البصارة عن مصيره, ويتغلب على المفجع بأفجع منه, بتضحية قد ترضي ربّه فيسعفه على الشعر بقدرة خالق)"(حاوي 1982, 149)

أراد حاوي تجسيد حالته قبل وبعد سفره إلى ضفاف كيمبريدج, بين سطور سرد خطي لما سيؤول إليه حاله, يبدأ قصيدته بـ (ضحكت من بصّارة الحي) وينهيها بـ(أضحك من بصّارة الحي) العبارتان اللتان توحيان بمدى واقعية الشاعر واصراره للوصول إلى ماكان يخطط له, في الفقرة الأولى من المقدمة النثرية يشير إلى الصمت الذي كشفته البصّارة والجن والذي يتولد عنه الجنون, فيتحدى الشاعر بعدها, ولاينتهي من سؤال البصارة عن مصيره, وإن كان مفجعا, ولكنه لاينسى أن يسعفه الرب على الشعر وإن كان ثمن ذلك تضحيته بكل شيء. حاول حاوي الخروج من حالة الاغتراب التي كانت تساوره, والسمو بالنفس إلى الصفاء الروحي ونستدل على ذلك عن طريق قوله في القصيدة:

"تريد أن تعرف ماذا في غد يكون؟:

وجها غريبا:

ناسكا على ضفاف "كام"

رمّدَ في أذنيه صوت الربّ"(حاوي 1982, 154-155)

يخبرنا الشاعر عن طريق هذا التساؤل بأنه لاشيء يتغير, فالغد كاليوم واليوم كالأمس, وهذه ليست نظرة تشاؤمية وإنما إيحاء بعجز الإنسان في تغيير المواقف والأحداث والاكتفاء بالسير في الطريق المرسوم.

وفي قصيدة (جنية الشاطئ) يكتب حاوي مقدمة نثرية تتضمن خمس فقرات طويلة وقصيرة, نعرض منها مقتطفات:

"في خيم الغجر المشرعة للريح والمبحرة مع الريح, تعرى الذات عن حيوية الفطرة والبراءة الأولى....قبل أن تغريه حلاوة المعرفة... فيطرده سيف النار من الجنة... لذلك كانت ذات الغجرية خير رمز للحيوية المندفعة... والكاهن رمز الذات والحضارة معا"(حاوي 1982, 291)

مقدمته هذا بمثابة تلخيص لفكرة القصيدة و نلاحظ انتقال حاوي "من التجربة الفردية إلى التجربة الجماعية عن طريق الزمن الكلي العام الممثل في "جنية الشاطئ"، والذي حاول عن طريقها أن يصوغ رؤيته في نسق تصويري مجسد ومتماسك".(بومالي 2015, 48), ولكنه خلق بذلك تناقضا بين ما هو شائع في التراث وبين رؤيته. ولكن لماذا تجربة الغجرية؟ ربما لأنها تمثل الأزمة الجماعية لدى الأمة، أو هي تجسيد لعفوية الإنسان فطريا وانسجامه مع الطبيعة وعناصرها المتوثبة الجامحة والمعبرة في انطلاقها وانفلاتها عن حيوية متدفقة تمهر العيش بالهناء والجمال(سويدان 1997، 65)، وقد أورد حاوي في متن قصيدته عبارة "والريح تمسح ما تخلفه العشية من أثر" وهي مؤشر سيميوطيقي يدل على صِدام الفطرة مع الحضارة ويتمثل ذلك في صورة الغجرية وهي تتحطم بين فكّي قوانين المدينة.

وقد أفاد حاوي من رؤية الرومانسيين للإنسان ومنهم جان جاك روسو الذي يؤكد على الحالة الطبيعية للإنسان قبل أن يدخل في المجتمع, وأن الإنسان ليس مجبولا على الشر, بل الشر نتاج لبيئة وظروف اجتماعية تحيط به. وهي رؤية قريبة جدا من رؤية الوجوديين من مثل جون بول سارتر الذي برى بأن نظرة الآخر تشيّئ الإنسان, وهذا يتجسد في الغجرية الطيبة فطريا, على عكس من يرى أن الشرور كامن في الإنسان منذ ولادته. يؤكد حاوي في سيرورة قصيدته أن "تعرية الذات، والوقوف على جوهر فطرتها، لا يقود فعلا إلى التطهر اللازم لتحقيق البعث، فبعد أن كانت الغجرية بريئة تحولت إلى عجوز شمطاء، طائشة العقل، تفعل كل ما لا يقبله العقل ولا الدين ولا حتى العرف"(المجاطي 2002, 121) يريد الشاعر بهذا أن يستعين بلغة الناس وقصصهم لتبليغ رسالتهم إلى السلطات التي تحكم الأمة. السلطات التي تلقّت المجتمعات العربية على إيديها الأذى النفسي والروحي قبل الجسدي, مما دفع بأفراد المجتمع إلى الجنون والضياع, وتغييب العقول التي كانت من المؤمل أن تقوم بنهضة هذه الأمة.

وقبل أن يشرع في كتابة قصيدة (الناي والريح في صومعة كيمبردج), يكتب هذه المقدمة النثرية:

"يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشتق منها العبارة التي تصنع الوجود

مالرميه

قابض على الريح يسيّرها كيف شاء

. . .

تجوع الحرة ولاتأكل بثدييها"(حاوي 1982, 167)

قبل أن يقدم لقصيدته بالمقولات الثلاث يعنونها بـ(الناي والريح في صومعة كيمبردج) ومن العنوان هذا نستدل بالدلالات الخفية في المقدمة وكذلك في القصيدة, فهو يخلق لنا تناقضا من أول وهلة, فالناي أيقونةُ السكون، ورمز للتقليد، وجسد لهذه الرمزية في مقاطع قصيدته بالصراع الداخلي الذي يشعر به, والذي جاء نتيجة القيود المفروضة علية من الأهل وممن حوله. والريح أيقونةُ الحركة، ورمز للحرية والتجديد(مروة 1972،387). ثم يورد مقولة مالارميه, ومن القراءة السطحية يبدو أن حاوي يريد العودة إلى الوراء حيث الجهل والتخلف حكم القبيلة, ولكن الدلالات الخفية تقول عكس ذلك فهو يريد الهروب من قبح ما أفرزه الحضارات الى البساطة والفطرة التي لاتقبل التزييف والازدواجية, أما جملة (قابض على الريح يسيرها كيف شاء) هي بمثابة شرح للحرية التي يدعو إليها في القصيدة للخروج مما فرض عليه من قيود مصطنعة, لأن الريح ترمز الى الحركة بحرية تامة. أما المثل السائر (تجوع الحرة ولاتأكل بثدييها) فأول من قال ذلك الحارث بن سليل الأسَدِي.(الميداني 122/1) وتضرب للتحلي بالصبر والعمل على حفظ الكرامة، وإن ضاقت الدنيا، وتعرض الانسان الى العوز فلا يمكن بيع مايحفظ كرامته. وفي متن القصيدة يشير حاوي الى المرأة البدوية (دربي إلى البدوية السمراء) وهي ترمز إلى الخصوبة والحيوية والبكارة, رمز العفاف الذي لم تلمسه أكاذيب المدنية لتسرق منها فطرتها, وهذا معادل موضوعي بين دلالات المقدمات وبين متن القصيدة, والتي تدور جميعها حول الصراع المستمر في ذات الشاعرة بين القيد والحرية واللتين نابتا عنهما الناي والريح في سيرورة القصيدة.

أما في مقدمة قصيدة (لعازر عام 1962), فيضع بعد العنوان نصا من إنجيل يوحنا:

"وذهبت مريم, أخت لعازر, الى حيث كان الناصري وقالت له لو كنت هنا لما مات أخي, فقال لها أن أخاك سوف يقوم" إنجيل يوحنا"(حاوي 1982, 307)

قبل كل شيء لابد الإشارة إلى أن حاوي تصرف في النص الذي نسبه إلى إنجيل يوحنا, وبعد التقصي تبيّن أن النص الأصلي كما يلي: فلما سمعت مرثا أنَّ يسوعَ آتٍ لاقتهُ. وأما مريمُ فاستمرّتْ جالسةً في البيت. فقالت مرثا ليسوع يا سيّد لو كنتَ ههنا لم يمتْ أخي" (إنجيل يوحنا,الإصحاح الحادي عشر,169).

يوحي العنوان (لعازر 1962) عن طريق علاقته بالنص الانجيلي برمزية دينية-اسطورية, وقد خلقت تلك العلاقة مفارقة وانحرافا دلاليا. لأن الشاعر حين وسم نصه بهذا العنوان كسر أفق التوقع لدى القارئ "فالعنوان مفارق لما هو متعارف عليه, إذ تحول من دلالة إيجابية إلى دلالة سلبية, فلعازر في الكتاب المقدرس رمز الحياة والانبعاث, ولكنه عندما اقترن بـ62 تحول إلى دلالة سلبية, ألا وهي انفصال الوحدة السورية المصرية".(زائرى وند 2011, 30-31) أي أن لعازر غدا رمزا لمأساة الأمة في معاناتها للانبعاث المشوه. (عوض ,121) بعد أن كان يمثل القدرة الاعجازية على إقصاء الموت وإحلال الحياة.

ونلاحظ أن هناك مفارقة زمنية "تنبعُ من نسبة لعازر إلى عام بعينه –عام 1962-بغية تمييزه عن آخرين يحملون الاسم نفسه وينتسبون إلى أعوام أخرى سابقة أو لاحقة، أو بغية الإيحاء باستمرار وجود لعازر واحدٍ خاضعٍ لصيرورة تجارب وتحولاتٍ لا تتناهى إذْ تتواصلُ، متغايرةً ومتبدِّلةً في تساوقٍ منسجمٍ أو في تناقضٍ فادحٍ، عبر الأزمنة بحيثُ تتعدَّد تجليات لعازر بتعدُّد تجاربه وتحولاته."(بسيسو 2015). ثمَّ نجد إشارة تدلُّ على انَّ هذا المُصاحبَ النَّصيَّ مستمد من إنجيل يوحنا,.وفي الصفحة التالية نجد حاوي قد كتب توطئة نثرية تستغرق أربع صفحات, لايسع بحثنا إلى إدراجها, بل مقتضبات, ومنها:

"كنت صدى انهيارٍ في مستهل النضال, فغدوت ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله. ثم راحت ملامحك تُكوّن ذاتها في ذاتي...حاولت أن أهدمك وأبنيك, وكانت مرارات عانيتها طويلا قبل أن أنتهي عن رغبتي في أن تكون أبهى طلعة وأصلب إيمانا وأجلّ مصيرا"(حاوي 1982, 307)

هناك وظائف كثيرة لهذه التوطئة من حيث التماهي والتناص في علاقتهما بكشف دلالات النص, عن طريق تقابل الأنا المتكلمة مع نفسها في تضاد حاد يعكسه التضاد مع الأنت المخاطب، و"تؤسس هذه التوطئة النثرية لهوية "لعازر" على "خضر" متروك، و"تنين" مهيمن، فيجعلهُ قناعاً نقيضاً، فلعازر الإنجيلي؛ لعازر – الإنسان، يتكَّشفُ عن نقيضه: الهولة الحيوانية الخرافية المتوحشة... فنكون إزاء قناعٍ وقناعٍ نقيض يُشكلان هُويَّة الذات الشاعرة لحظة كتابتها القصيدة"(بسيسو 2015). فضلا عن أن هذه التوطئة هي بمثابة فك شفرات الرموز التي استخدمها حاوي ولاسيما الرمزين المتناقضين: لعازر(رمز الموت في الحياة) وزوجة لعازر (رمز الحياة), وتشير الدلالات الخفية للتوطئة إلى أن الذات الشاعرة مع رفضها لرمز لعازر (الموت في الحياة) فإنها فشلت في تحرير كيانها من سطوته وسيادته. نستطيع القول إن المقدمة النثرية هي بمثابة قراءة خاصة لقصيدته, وأن حاوي عن طريق قراءته تلك قد وهب القارئ مفتاح فك الشفرات الدلالية للنص, وكشف هوية القناع, والقناع النقيض, وهي أيضا بمثابة الطريق المختصر لدخول عوالم القصيدة فضلا عن كيفية تكوين الرموز المتعددة فيها.

الخاتمة:

تفرّد حاوي من بين مجايليه بكتابة مقدمات أو توطئات مصاحبة لقصائده, وكان لتلك النصوص دورها في ارشاد القارئ لدخول عوالم النص.

اكتفى حاوي أحيانا بمقدمات قصيرة جدا, بينما أورد مقدمات طويلة نسبيا أحايين أخرى, وذلك على وفق ما تقتضيه قصيدته من إيضاح أو تفسير.

أفاد حاوي في تلك المقدمات من التراث والاساطير والنصوص الدينية فضلا عن النصوص الأدبية, وشكلت تناصا مباشرا على هيئة لوحات استدلالية كالتي نشاهدها أطراف الطرق والشوارع لإرشاد المارة.

كان للمنهج الريفاتيري دور مهم في فهم مكنونات تلك المقدمات و بيان وظائفها المتعددة من حيث التماهي والتناص في كشف دلالات النص, عن طريق القراءتين الاستكشافية والارتجاعية.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم
2. الكتاب المقدس, انجيل متى2
3. https://www.bible.com/ar/bible/101/MAT.2.KEH
4. الكتاب المقدس, إنجيل يوحنا, الإصحاح 11.
5. https://st-takla.org/pub_newtest/Arabic-New-Testament-Books/04-John/Enjeel-Youhanna_Chapter-11.html
6. اسماعيل, عزالدين. 1996. الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, القاهرة: دار الفكر العربي, ط3.
7. حاوي, خليل. 1982. ديوان خليل حاوي, بيروت: دار العودة, ط2.
8. حمود, محمد العبد. 1996. الحداثة في الشعر العربي المعاصر, بياناتها ومظاهرها, بيروت: الشركة العالمية للكتاب, ط1.
9. رزوق, أسعد. 1990. الاسطورة في الشعر المعاصر, بيروت: دار الحمراء, ط2.
10. الرويلي، ميجان و البازعي سعد. 2003. دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء/بيروت المركز الثقافي العربي، ط3.
11. سويدان, سامي. 1997. جسور الحداثة المعلقة "من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح", بيروت: دار الآداب, ط1.
12. العظمة, نذير. 1996. سفر العنقاء "حفرية ثقافية في الأسطورة", دمشق: وزارة الثقافة, ط1.
13. فضل, صلاح. 2002. مناهج النقد المعاصر, القاهرة: ميريت للطباعة والنشر, ط1.
14. قاسم, سيزا و أبو زيد, نصر حامد. 1986. أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة, القاهرة: دار الياس, ط1
15. المجاطي, أحمد المعداوي. 2002. ظاهرة الشعر الحديث, الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع, ط1.
16. مروة, حسين. 1972. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي, بيروت: مكتبة المعارف, د.ط.
17. مطر, أميرة. 1988. "الفلسفة اليونانية: تاريخها ومشاكلها", القاهرة: دار المعارف, طبعة معدلة.
18. الميداني, أبو الفضل. 2017. مجمع الامثال, بيروت: المكتبة العصرية, د.ط.
19. هلال, محمد غنيمي. 2003, الادب المقارن, القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. د.ط.
20. بومالي, حنان. 2015. أبعاد الكلمة الشعرية في ديوان "بيادر الجوع" لخليل حاوي, الجزائر: مجلة حوليات كلية الآداب واللغات لجامعة طاهري محمد بشار.
21. حمداوي, جميل. 2006. لماذا النص الموازي؟, جميل حمداوي, مجلة الكرمل, العددان: 88-89, 1 يوليو.
22. زائري وند, علي. 2011. قراءة في قصيدة لعازر 62 في ضوء نظرية تحليل الخطاب, 2011, مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

23. جحا, جورج. 2014. نادين طربية الحشاش...تأثير هكسلي في شعر خليل حاوي,1 رويترز, مارس.
24. https://www.reuters.com/article/oegen-lebanon-writr-ah1-idARACAEA2001B20140301
25. فيصل, اناهيد ناجي وحسن, سجاد شعبان, سيموطيقا الشكل و الدلالة, موقع النور, 2013
26. 28 آذار
27. http://www.alnoor.se/article.asp?id=298404
28. النعيمي, نيرة. 2022. إن السيميائية مجال واسع جداً، لا تملك أي معالجة له أن تكون شاملة, موقع كتابات 3 مارس.
29. https://kitabat.com/2022/03/03/%d8%a5%d9%86-%d8%a7%d9%84%d8%b3%d9%8a%d9%85%d9%8a%d8%a7%d8%a6%d9%8a%d8%a9-%d9%85%d8%ac%d8%a7%d9%84-%d9%88%d8%a7%d8%b3%d8%b9-%d8%ac%d8%af%d8%a7%d9%8b%d8%8c-%d9%84%d8%a7-%d8%aa%d9%85%d9%84%d9%83-%d8%a3