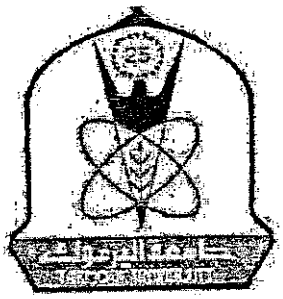
بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية



أطروحة الماجستير في النقد والأدب

(السرد القصصي في شعر خليل حاوي)

The narrative of khalil hawi's poetry

إعداد الطالبة

مي زياد محمد الحصان

إشراف الدكتور

حامد كساب عياط

١٤٣٢هـ/٢٠١٠م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جامعـــــة اليرمـــــوك
كليـــــة الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

السرد القصصي في شعر خليل حاوي

The narrative of Khalil hawi's poetry

"قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص اللغة العربية، جامعة اليرموك، تخصص اللغة العربية وآدابها

إعـــــداد
مي زياد محمد الحصان

إشـــراف
الدكتور حامد كساب عياط

لجنـــــة المناقشـــة

الدكتور حامد كساب ..... مشرفاً ورئيساً

الأستاذ الدكتور نبيل حداد..... عضواً

الدكتور نايف العجلوني ..... عضواً

الدكتور عبد الباسط مراشدة ..... عضواً

نوقشت وأوصي بإجازتها بتاريخ ٢٠١٠/١٢/٢٦م

١٤٣٢هـ / ٢٠١٠م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
فهرس المحتويات	١
الإهداء	٣
الشكر والتقدير	٤
الملخص باللغة العربية	٥
المقدمة	٦
الفصل الأول: خليل حاوي	٧
حياة خليل حاوي	٨
ثقافته	٩
انتحار خليل حاوي	١٢
الفصل الثاني: – مفهوم السرد في النقد الحديث – السرد وتداخل الأجناس الأدبية	١٣
مدخل	١٤
السرد لغةً	١٤
السرد اصطلاحاً	١٥
تمهيد	٢٤
المراحل التي مرت بها الأجناس الأدبية	٢٧
النظرية الأدبية الكلاسيكية القديمة	٣٠
النظرية الأدبية الحديثة	٣٢
مفهوم الجنس والنوع الأدبي والفرق بينهما	٣٤
الجنس الأدبي	٣٥
النوع الأدبي	٣٨
تداخل الأجناس الأدبي	٤٤
تطور الأجناس الأدبية	٤٨
أشكال تداخل الأجناس الأدبية	٤٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث: نماذج تطبيقيه	٥٢
السرد القصصي في شعر خليل حاوي	٥٣
قصيدة البحار والدرويش	٥٤
قصيدة الجسر	٦٦
قصيدة لعازر ١٩٦٢	٧٦
١- حفرة بلا قاع	٧٩
٢- رحمة ملعونة	٨٢
٣- الصخرة	٨٥
٤- زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه	٨٧
٥- زخرف	٩١
٦- " الخضر" المغلوب	٩٤
٧- عرس المغيب	٩٨
٨- زوجة لعازر بعد سنوات	١٠٢
٩- انهيار	١٠٥
١٠-الناصري يتراءى لزوجة لعازر	١٠٨
١١- المجدلية	١١١
١٢-تنين صريع	١١٥
١٣-لذة الجلاد	١٢٠
١٤-الجيب السحري	١٢٣
١٥-الإله القمري	١٢٥
١٦-غربة النوم	١٢٧
١٧-جوع المجامر	١٢٨
الخاتمة	١٣٤
١٨-الملخص باللغة الإنجليزية	١٣٥
١٩-المصادر والمراجع	١٣٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

البعض كالأحلام الجميلة.. نستيقظ منه مرغمين..

لنجدهم قد غرسوا نبأ رحيلهم.. كالرصاصة في القلب..

فالكتابة عنهم أو لهم.. كالتدرب على الموت..

فقد تركوا في القلب ترحاً فائراً

لكل الأشياء الجميلة التي ترحل باكراً

فيضٌ من حبي العميق وشوقٌ يعصف بالقلب الحزين

إليكم.. بكل ما أملك

إليكم.. بكل قوة

أبي

إيناس

وإلى الحنان الذي لا ينضب أبداً.. الخير الذي لا يتوقف أبداً

أمي.. جدتي.. أبقاكما الله ورعاكما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشكر والتقدير

الحمدُ لله ربِّ العالمين، مُنزِّلَ الكتابِ العظيمِ على قلبِ محمدٍ بن عبدِ اللهِ رَسُـولِهِ الكـريم وأُصَلِّي وأُسلِّم على النبيِّ العَرَبِيِّ الأمين وعلى آلِهِ الطيّبين الطاهِرين وصَحْبِهِ أجمعـين ، وأتوّجه إلى الله العلي القدير بالحمد والشكر والثناء أن أعانني على إنجـاز هـذا العمـل وتحقيقه.

وأدعو اللهَ الكريمَ جلَّ وعلا بأن يُوَفّق المسلمينَ والناسَ أجمعين للسَّيرِ على طريقِهِ القويم . فيُسعِدُني أن أتقدّم بجزيل الشكر ووافر الاحترامِ وعظيم الامتنان إلى الدكتور حامد كسّاب المشرف على هذا العمل، وذلك لما بذله من جهدٍ وعطاء وسـعة صـدر والـذي رافـق خطواتِ إنجازِ هذا العمل بِكُلِّ صدقٍ وإخلاصٍ حتى اكتمل، فكان خيرَ عونٍ لي في إرْساء دعائِمِهِ العملية بصورتِها النهائية وله الفضلُ الكبيرُ بعدَ فضلِ الله–عز وجل–.

والشكر الموصول إلى الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بمناقشـة الرسـالة والشكر الجزيل للأستاذ عبد الرحيم مراشدة الأب الحاني كما وأشكر أيضاً كـل الأيـادي البيضاء التي ارتفعت تدعو لي وتساعدني.

لكم جميعاً حبي واحترامي وتقديري.

مي زياد البوريني

٢٠١٠/١١/٣٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المُلَخّص باللّغة العربيّة

السَّرد القصصي في شعر خليل حاوي

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة النَّص الشعري قراءة قصصية عن طريق استشفاف معالم السَّرد فيها، وعناصره في شعر خليل حاوي. وتحاول أيضاً أن تعطي مَلْمَحاً لتكوين القصيدة الشعريَّة التي تتداخل بها عناصر السرد، وذلك من خلال قراءة تحليلية لبعض القصائد من ديوان الشاعر.

يعدُّ خليل حاوي واحداً من الشُّعراء الرُّواد الذين حقَّقوا لأنفسهم مكانةً مرموقة على السّاحة الأدبية في الوطن العربي في العصر الحديث، مما جعل شعره محطّ اهتمام من قبل عدد كبير من الدارسين والنُّقاد ، فقد استطاع أن يَشُقَّ طريقه من خلال شخصية أدبية مستقِلة على مستوى الرؤية الفكرية، وعلى مستوى الأدوات الفنية ، ممّا شكلّ سبباً دافعاً لتناول شعره في هذه الأطروحة.

وقد تناولت الدراسة حياة خليل حاوي حتى وفاته منتحراً ببيروت سنة ١٩٨٢ م ووقفت الدراسة على نماذج من شعر وعملت على تحليلها واستشعار السرد وعناصره وتقنياته فيها وتناولت الحديث عن السَّرد لغة واصطلاحاً وأثر ذلك في المادة الأدبية .

وقد حاولتُ من خلال تحليل القصائد الشعريَّة أن أربُط بين ثقافة الشاعر ومشاعره القومية والظروف التي عاشها ، وتأثره بأهم التيارات الفلسفية، كما تناولت أسلوب الشاعر وأدواته الفنيّة التي مثّلت قوام رؤيته الشعريَّة.

ولكي تحوز الدراسة على قدرٍ من التكامل فقد تناولت بعضاً من قصائده الشعرية من مجموعة "نهر الرماد" و "بيادر الجوع "، فالعمل الأدبي نسيجٌ متكامل تتشابك أجزاؤه وتفاصيله للرؤية العامة للمبدع وبثاً لأفكاره وإيديولوجيته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدمة ..

تُطالعنا ظاهرة من ظواهر ما بعد الحداثة تتمثّلُ في مسألة السّرد وتداخل الأجناس الأدبية فنجد الشعريَّةَ داخل الرّواية ، ونجد المشاهد السَّردية وتقنيات السَّرد حاضرةً في القصيدة ، ومن هنا فإنّ السَّرد يشكّلُ مَلْمَحاً مهماً من ملامح القصيدة العربيَّة الحديثة تستوجب العناية به مثل عناصر القصيدة الأخرى.

تتلمّس هذه الدراسة مدى أهمية السَّرد القصصي في شعر خليل حاوي مبيّنةً أثر ذلك في شعره من حيث أقسامه الرئيسية المختلفة وبنائها الفنّي.

ووجود تجاربٍ تتّخِذ شَكل السَّرد القصصي والتي تبنى عليها بعض القصائد، وهذا ما حملني على التفكير في فنيّة النصوص الشعريَّة وأثر تداخل الأجناس الأدبية فيها وجماليات القصائد التي تحكي قصة وقربها من نفس المتلقّي.

ومن هُنا ذهبتُ لمحاولة أكثر عمقاً ، لعلّي بذلك أُلْفِت النظر للمسألة لتأخذ حقّها من الدراسة وذلك من خلال شعر خليل حاوي بوصفه أنموذجاً في الشعر العربي الحديث لم يحظ هذا الموضوع بدراسة كافية سابقاً، على مستوى التحليل النصّي، ولهذا فإنّه يتطلّب الاطلاع والتمحيص على النصوص الشعريَّة وقراءتها قراءةً متأنيةً ترصد حضور السَّرد القصصي في شعر خليل حاوي ومدى تأثيره العام على شعريَّة النّصّ الشّعري لديه سلْباً أو إيجاباً .

وقد اخترتُ شعر خليل حاوي لِما لَمَستُه في شعره من نزوع علم السرد فيه، فالسَّردُ بُعدٌ غني، يتحوّل العمل بِوَساطتِهِ من التقرير المجّرد إلى الفعل الموحي الذي يظلُّ منفتحاً على الدلالات اللامتناهية ، لأن السرد بُعدٌ غني يفجّر طاقات النص ويوسّعه وقد كانت هذه الدراسة في فصول ثلاثة أولها : مفهوم السَّرد لغةً واصطلاحاً ثم تعريف بحاوي وثانيها: السّرد وتداخل الأجناس الأدبيَّة، وثالثها : فنيَّة السَّرد القصصي من خلال شعر خليل حاوي والقصائد الشعريَّة بوصفها نماذج تطبيقية وقد كانت دراستي دراسةً وصفيةً تحليليةً حيث كان شعره المرجع الأساسي في أكثر الأفكار التي حوتها الدراسة، فقد انطلقت من تحليل شعره وحاولت أن أربط بين ثقافة الشاعر ومشاعره القومية والظروف التاريخية التي عاشها، وقد حاولت أن أتوصّل إلى خصائص لغة الشاعر وفاعلية القصة والأسطورة في توصيل الرؤية الفكرية والفنية التي أظهرها الشاعر من خلال شعره.

وآمل من الله العلّي القدير أن أكون قد وفّقت فيما اخترت...فالله وليُّ التوفيق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

خليل حاوي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حياة خليل حاوي

- **مولده ونشأته :**

ولد خليل حاوي في قرية " الهُويّة " بجبل الدروز سنة ١٩١٩م ، من شهر كانون الأول الأبوين يدينان بالمسيحية الأرثوذكسية حيث كان والده سليم حاوي يعمل في مهنة البنـــاء مثل أبناء قرية الشوير الذين اشتهروا كبنائين ، وقد اضطر خليل لترك المدرسة بســبب مرض والده; أثّر ذلك في مسيرة حياته الاجتماعية والنفسية ،وقد قال خليل حول ذلك:

"والدي كان بنّاء، يعمل كعادة البنائين الشويرين، يرتحل في مستهل الربيع إلــى ســوريا للعمل هناك وبخاصةٍ في منطقتين: منطقة جبل الدروز ومنطقة الجولان، مرض والــدي ولي من العمر اثنتا عشرة سنة ، وكان مرضاً عصبياً موجعاً، وضاقت بنا سبل العيش ، فتحتم عليّ وأنا كبير أخوتي وأخواتي أن أترك المدرسة، وأبدأ بالعمل كما يبدأ الكثير من الشويرين، ومن أوجع الذكريات كان عليّ أن أحمل الحجارة في بناء "البلوكـــاج " بــين الطريق والرصيف، الموجع في الأمر توقف زملائي الطلاب للتحدث إليّ مع العلم أنـــي كنت أعيش من قبل حياةً يمكن أن تعدّ مترفة بالنسبة لدخل والدي .

وممّا أذكر أني كنتُ أيام العطلة وهي أيام الآحاد و الأعياد "ألزم البيت ولا أبرحه لأنـــي كنت أفتقر لثوب جديد يصلح أن يُلبس في المناسبات ، وكنتُ أحس خــلال تلــك الأيــام بالكآبة والسأم، وكنت أتساءل: لماذا تزوج أبي وأنجبني ؟

وفي الرابعة عشرة عملت "عاملاً" متدرباً في التطّين والتبليط " وكان العمل يقتضي أن يبدأ قبل طلوع الفجر ، وألا ينتهي إلا بانتهاء النهار وابتداء الليل. وما زلتُ أذكر الحذاء الذي كان ينضح بماء الكلس، فيؤثر في جلد رجلي تأثيراً قد يبلغ حدّ التفسُّخ".[1]

وقد درس خليل حاوي في المدرسة اليسوعية، وكان من المتفوقين، وحفظ في سنه العاشرة ديوان رشيد نخلة والمساجلات بين شحرور الوادي وطانيوس الحملاوي.[2]

---

[1] جحا، ميشال خليل، الشعر العربي الحديث(من أحمد شوقي إلى محمود درويش)، بيروت، دار العودة، ١٩٩٩.

[2] انظر: عوض، ريتا، أعلام الشعر العربي الحديث، بيروت، دار العودة، ص١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكانت نشأة حاوي في لبنان وسوريا معاً، وذلك لأسباب تتعلّق بعمل أبيه في مهنة البناء، حيث كان ينتقل إلى سوريا في فصل الصيف للعمل في منطقة جولان وجبل الدروز .

ومِنَ المألوف أن الطفولة ترسم ملامح الشخصية في المستقبل، وتسهم في تفاصيلها الدقيقة في خلق وعي الإنسان، ولا شك في أن صراع حاوي مع الفقر وكفاحه في سبيل لقمة العيش قد كان لهما الأثر البالغ في نفسيته وحياته وشعره وهذه الطفولة القاسية جعلته صلباً قوياً [1]

وكانت علاقة خليل بوالديه علاقة طيبة لطيفة، فقد كان أبوه لطيفاً لديه نوع من الرقي الفطري وتجلّى ذلك في معاملته لأبنائه وأمه قوية قديرة أثرت في حياته كثيراً ، وقد وصف ايليا حاوي علاقته بأمه فيقول : "كانت أمه رفيقته ، ومرشدته ، ومشجعته ،هي التي أسعفته في العودة إلى المدرسة، وكانت تسهر عليه وتعنى بعافيته وتحصي حركاته وسكناته إذا افتّر ثغره افترّ ثغرها وإذا تعبّس تعبّست، وإذا نام ونهض نهضت قبله، لتعدّ له ما يطلب من طعام وشراب، إنه هو الذي كان موجوداً، وهي سعيدة بأن توجد له ومن أجله[2]

اشتغل حاوي في بيروت في أشغال يدوية متواضعة، كالبناء ورصف الطرق بالحصى كما مارس صنع الأحذية في دكان "كندرجي" في بلدته، كما عمل مع الجيش البريطاني في بيروت أثناء الحرب العالمية الثانية، ممّا مكنه من جمع بعض المال ، استطاع به أن ينتسب إلى مدرسة "شارل سعيد" في الشويفات سنه١٩٤٦. ولكي يقبل في المدرسة اضطر إلى تصغير عمره خمس سنوات ،حيث اختصر سنوات الدراسة الثانوية بسنة واحدة ونال شهادة "الهاي سكول"، وانتسب إلى الجامعة الأمريكية ونال شهادة البكالوريوس والماجستير، ثم ذهب إلى جامعة (كامبريدج) سنة ١٩٥٦-١٩٥٩ حيث نال شهادة الدكتوراه ، وكانت أطروحته عن جبران خليل جبران .[3]

- ثقافته :

بالإضافة إلى دراسته الفلسفة وإطلاعه على الأدب الانجليزي والعربي والفكر الغربي ، كّون لنفسه ثقافة واسعة، نادرا ما اجتمعت لشاعر عربي، إذ يقول:

"إطلاعي هو اطلاع وثيق جداً في الحضارة العالمية، من ما قبل أفلاطون إلى آخر التطورات في الفكر الحديث ، وهذا أمر مخالف لما تواضع عليه الناس في مجال الثقافة الأدبية. كان المفهوم السائد أنّ الفكر الفلسفي يفسد الأدب ، وبخاصة الشعر. وربما كان

---

[1] انظر: عوض، ريتا، أعلام الشعر العربي الحديث، ص٢١.

[2] حاوي، ايليا، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، مؤسسة خليفة للطباعة، بيروت، ١٩٨٦م، ص٦٦.

[3] انظر: جحا، ميشال خليل، ص٢١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لثقافتي الفلسفية بعض الأثر في تمايز شعري عن شعر الآخرين من رواد الشعر الحديث ، وأعتقد أن الفكر الفلسفي عمّق الرؤيا الشعريّة دون أن يوشحها أي أثر من أثر الفكر الذي يقرر تقريراً ، أو يرد على سبيل الحكمة المأثورة."[1]

تميز حاوي بحدس نافذٍ وتجربة عميقة وثقافة واسعة، وقد أدرك ارتباط الفن الشعري والقصيدة بالبناء الحضاري ، فيمكن اعتباره الشاعر الحضاري في تاريخنا الشعري ، فلم يكن الشعر لديه مجرّد استلهام مبّسط للأسطورة والقصة، بل كان شعره خلقاً جديداً للتراث الأسطوري ، فقد استخدم أسلوب القصّ والسرد والأسطورة، وذكر كل عناصر البعث والموت، فقد كان يسمى" شاعر الانبعاث الأول".

وخليل بدأ في تشكيل ثقافته معتمداً على التراث الذي درسه وحفظ منه وتأثّر به، ولكنه وهو المسيحي الأرثوذوكسي كان قد حَفظ المزامير ونصوصاً من التوراة في مرحلة مبكرة، ممّا أسهم في تشكيل جانب مهم من الثقافة الدينية التي ظهرت أصداؤها في شعره وفي شخصيته، فأخذ يتمرّد على بعض ما تعلّمه في طفولته، فامتلأ بهواجس الأسئلة، وفكّر كثيراً في الوجود ومكانة الإنسان فيه ممّا قاده إلى التشكك في الكثير من المعتقدات الدينية.[2]

- شخصيته :

خليل حاوي ذو شخصيته لطيفة ودمثة، كان أنيساً جداً وفي المواقف الحرجة شرساً جداً، يجمع المتناقضات، يتجنّب الشر ما استطاع، أمّا إذا وقع فلا يتراجع. لم يكن عدوانياً أبداً وهو خفيف، نظيف، متواضع، يزور، يهدي وروداً وكتباً ومسبحته تلازمه، صريح في حديثه عن الماضي، يخبرك أين اخفق وأين نجح، عن امرأة، عن الشعر، عن تجربة سياسة، بسيط، قنوع، بريء جبلي أصيل، وجهه قُدَّ من صلابة وعطف، ينشدك المتنبي أحب الشعراء إلى قلبه.[3]

ويقول حاوي عن نفسه : " ظلت الطباع الجبلية التي نشأت عليها تؤكد ذاتها بعنف، يبلغ حدّ المغالاة في مجال الخلق الشعري، والالتزام بالعقيدة العربية التزاماً يطرح قضية الانبعاث العربي على مستوى مطلق، ومما يُعرف عني التأكيد على الاستقلال بالرأي واعتبار نفسي أصلاً في التراث العربي ، وفي الدعوة إلى بعثه من جديد.[4]

---

[1] انظر: جحا، ميشال خليل، ص٢١٨.

[2] انظر: حاوي، ايليا، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص٤١٩.

(3) انظر: شريح، محمود، خليل حاوي وأنطون سعادة دار نلسن، السويد، ١٩٩٥م.

[4] جحا، ميشال خليل، ص٢٢٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حاوي لم يتزوج، رغم أنه عرف أكثر من فتاة، ذلك لأنه أراد أن ينصرف إلى الشعر، ولم يشأ أن يتخذ للشعر ضرّة، حيث قال :"إن الشعر يقتضي من الشاعر وقف الحيـاة عليـه وحـده، وبخاصة عندما يكون شعراً ملتزماً بثورة انبعاث حضاري مطلقة."[1]

"والشعر يستولي على نفسي بكليتها، وإن أقرب النساء إليّ -كما قالت إحداهنّ- تأتي في الدرجة العاشرة بعد الشعر."[2]

ويقول حاوي عن شعره: " إن من يتتبع شعري يجد أنّ البعث محاولة تلقائيّة مستمرّة في إبداع الرموز المستمدّة من واقع حضارتنا وحكاياتنا الشعبيّة ومظاهر الطبيعة، ومنها تموّز والخضر والعنقاء والبعل والبصّارة و السندباد والثلج والصحراء والرمل والبحر، حيـث ينزع منزع السرد وعرض الظواهر والأحداث بأسلوب وصفيّ متراخٍ مسترسل، فحوّلت الحكاية أو الأسطورة إلى رمز جعلته أساساً خفياً للقصيدة، تحسّه في نظامها ووحدتها، لا يبرز على سبيل التعليل والتفسير."[3]

ويقول حاوي أيضاً :" لقد حاولت إرساء أسس متينة لنهضة شعرية عامة ، لذا اتجهت إلى الأساطير والحكايات المستمدة من واقع حضارتنا في تاريخها الطويل ، ليكون لنـا منهـا إطار عام ينظّم تجاربنا و يرسخ جذوره في تربته الغنّية والعريقة"[4]

فالأسطورة تجسّد تجربة توحّد بين المجرّد والمحسوس ، وتتخطّي دلالتها التاريخية لتوحي ببعد جديد يتواصل فيه الأسس باليوم والغد ،والسرد القصصي كان حبلاً يقـرّب المعنـى ويشدّ المتلقي نحو النص.

كان حاوي متوتراً، عصبي المزاج ،ناقماً، يعاني بين الواقع والمثال فكان انتحاره نتيجـة التصـادم بـين الـداخل والخـارج ورفضـاً للهزيمـة والواقـع العربـي.

---

[1] المرجع السابق ص٢٢٠.

[2] المرجع السابق ص٢٢٠.

[3] حاوي، إيليا، مع خليل حاوي في سيرة حياته ص٢٢٠.

[4] جحا ميشال خليل، ص٢٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- انتحار حاوي

وُلد حاوي بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى مطلع ١٩١٩م وعاصر تقاسم الأوروبيين للأرض العربية ، وكبر في ظل السيطرة الاستعمارية الغربية على الوطن العربي، وشب في ظل واقع سياسي عربي أدى إلى هزيمة الجيوش العربية أمام الصهاينة في فلسطين حتى سلخت عن جسد الأمة العربية.

ثم عانى مأساة انهيار الوحدة بين مصر وسوريا حتى كانت الفجيعة اللبنانية التي بدأت عام ١٩٧٥، واستمرت سبعة عشر عاماً بحدّة ودموية موجعتين ،ولعلّ ذروة تلك الفجيعة تمثلت في سقوط لبنان واحتلال بيروت مطلع حزيران عام ١٩٨٢م في الذكرى الخامسة عشرة للنكبة العربية الثانية ، وما كان من حاوي إلا أن أطلق رصاصة من بندقية الصيد بين عينيه يمحو بها الذل والعار، ويخط بدمه قصيدته الأخيرة.

وهكذا كان انتحار خليل حاوي نهايةً لحياة ملؤها الانكسارات المتتالية وأوجاعٍ كثيرة وحسٌّ حضاري وطني، ولكنه بذلك سطّر قضيةً أخرى يكتبها حاوي بدمه على أرض لبنان .

لخليل حاوي خمسة دواوين شعرية هي : نهر الرماد (١٩٥٧م) ، الناي والرياح(١٩٦١م) بيادر الجوع(١٩٦٥م) ، الرعد الجريح(١٩٧٩م) ،من جحيم الكوميديا(١٩٧٩م) .

وقد كان محور تجربته الشعرية: قضية الإنسان العربي في العصر وأزمة انحطاط الحضارة العربية والتوق إلى تحقيق نهضتها .

جمع خليل حاوي ما كان من أساطير وحكايات شعبيه أعاد إبداعها رموزاً شعرية جسّدت تجربته الحياتية ورؤاه الفنية لذلك تميز شعره بشمول الرؤيا، وغزارة الوعي الحضاري وعمق الثقافة وأتساعها.

وكانت الوحدة في الأعمال الشعرية والتكامل فيما بينها هما مميزتان أساسيتان يتصف بهما شعر خليل حاوي، فدواوينه الخمسة تنتظمها رؤية موحدة

وقد التزم حاوي بقضايا المصير العربي، وعبر في نتاجه الشعري عن الانبعاث الحضاري الذي عاشه على مستوى الرؤيا ، حيث نلاحظ ذلك من خلال العناوين التي يعبر عنها، "فنهر الرماد" و"بيادر الجوع" يرمزان إلى الموت، بينما يرمز عنوان "الناي والريح" إلى انتفاضة القيامة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

- مفهوم السرد في النقد الحديث
- السَّرد وتداخل الأجناس الأدبية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مدخل

اتجه النقد الأدبي الحديث في اشتغاله على النصوص الأدبية في القرن الماضي اتجاهات معرفية جديدة، فقد اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالسرد اهتماماً كبيراً، إذ تشكل دراسته مدخلاً مناسباً يمكن بوساطته الوصول إلى جوهر العملية الإبداعية الأدبية. وتعدد المناهج والدراسات التي تبحث فيه نظرياً وتطبيقياً، فقد اهتمت علوم المنطق واللسانيات والسيموطيقيا* والجمال بالسرد، وتعدّدت مناهج الدراسات النقدية الخاصة به، واختلفت مفاهيمها حسب تأثرها بهذه العلوم، فأدخلت إلى مجال السرديات مصطلحات تنتمي بأصولها إلى السيموطيقيا واللسانيات والمنطق والجمال(١).

السرد لغةً:

يُعدّ مصطلح السَّرد مصطلحاً قديماً حديثاً ومتداخلاً في الفنون الأدبية الشعرية والنثرية، فيعدُّ السَّرد (المنظم العام) للأشكال الأدبية على مستوى الفن والمضمون .

وترى الباحثة هنا ضرورة العودة لمفهوم السرد، الأول: البعد اللغوي والثاني: البعد الاصطلاحي، فالسَّرد لغةً:" من سرد الحديث ونحوه، يسرده سرداً إذا تابعه، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم أنه لم يكن يسرد الحديث سرداً أي لم يكن يتابعه، أو يستعجل فيه" (٢).وقد

---

* السيموطيقيا: هي كما أطلق عليها شارلز بيرس:" ليس المنطق بأوسع معاينة سوى مجرد اسم آخر للسميوطيقيا، أو نظرية العلامات" وهو علم يدرس العلامات، أي: يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، فهو يطلعنا على كنه هذه الدلائل وعلى القوانين التي تحكمها والتي ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات.انظر: سلدن، رامان ،النظرية الأدبية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2 ، ترجمة عصفور، جابر ، آفاق للترجمة،1996، ص110 .

(١) انظر:الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٨.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة (سرد).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جاء في القرآن الكريم قوله تعالى: "أن اعمل سابغات وقدّر في السّرد واعملوا صالحاً إني بما تعملون بصير" (١).

وبذلك فإن للسرد معاني عديدة منها: التتابع، والاتساق، والمهارة في النسج، وسبك الحديث وتزويقه. ولم يأتِ مصطلح "السرد" في القرآن الكريم بل أتى مصطلح "القص"، قال تعالى: "نحن نقص عليك أحسن القصص" (٢).

من هنا، جاء تمييز التراث العربي بين مصطلحي السرد والقص، إذ قصد بالسرد: مهارة الإنسان في سبك كلامه وتزويقه، وقصد بالقص: الإخبار عن الوقائع التي حدثت في الماضي.

السرد اصطلاحاً:

والسرد مصطلح نقدي حديث، يدخل في البنية الداخلية للنّص"القصيدة" حيث يثريه ويخاطب المتلقي مباشرةً ذكره " تزفيتان تيودروف"* أول مرة سنة (١٩٦٩) (٣).

أما علم السرد فقديم في نشأته، وقد أشار إليه " بوريس ايخنباوم"* في مقالة له بعنوان " كيف صيغ معطف غوغول "وذلك سنة (١٩١٨) (٤)، إلا أنه لم يستخدم مصطلحاً نقدياً حتى أعلنه "تيودروف".

---

(١) سورة سبأ، الآية (١١).

(٢) سورة يوسف، الآية (٣).

* تزفيتان تيودروف : ناقد ومؤرخ فرنسي من أصل بلغاري .

(٣) الرويلي، ميجان، البازغي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ٢٠٠٠م، ص ١٠٣.

* بوريس ايخنباوم: مؤرخ أدب كرس حياته لدراسة كاتبين روسيين، هما ليرمانتوف وتولستوي وهو أحد منظري الاتجاه الشكلي.

(٤) ستار، ناهضة، بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات، الوظائف، والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ص ٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد تطوَّر مفهوم السرد في العصر الحديث، واهتمت المعاجم النقدية الحديثة بتعريفه، ولكن النقاد لم يتفقوا على تعريفٍ واحد له، فذهب فريقٌ منهم إلى أنه فعل السرد ذاته، وذهب آخرون إلى أنه فعل السرد إضافة إلى النص المسرود.

ويُعرَّف السرد أيضاً بأنه: " وسيلة توصيل الرؤية إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي "[١]. أو هو: " العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي – الراوي– وينتج عن ذلك النص القصصي المشتمل على اللفظ – أي الخطاب– القصصي والحكاية – أي الملفوظ القصصي– "[٢].

ويعرف السرد كذلك بأنه "نمط يؤدي إلى اتساع حركة القص؛ لأنه يلخص زُمُراً عريضة من الأحداث في أسطر مُفردات، فهو الذي يبرز الأحداث كما يركز على رواية الوقائع".[٣]

ويحاول بعض النقاد تأصيل مفهوم السرد اعتماداً على لسان العرب، إذ جعلوا من السرد " الطريقة التي يختارها القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي"[٤].

وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، إذ يميل لسان العرب إلى تقديمه بمعنى حُسن نسج المتكلم لكلامه.

---

(١) تودوروف، تزيفتيان، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبـراهيم الخطيـب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢م، ص ١٥٣.

(٢) المرزوقي، سمير وشاكر، جميل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون العامة، بغـداد، ١٩٨٦م، ص ٧٧.

(٣) الحميداني، حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩١، ص٤٦.

(٤) مرتاض، عبد الملك، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغـداد، ديـوان المطبوعـات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٣م، ص ٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتُقيم شُلوميث كنعان في إحدى دراساتها تُمييزاً أساسياً بين السرد الأدبي وبقيةُ الأشكال السردية حيث ترى أن مصطلح السرد يوحي بأمرين؛ الأول: أنه عملية تواصل تتضمن قصاً كرسالة من مرسل إلى متلقٍ، أما الثاني فإنه يوحي إلى الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل الرسالة. هذا هو ما يميز التخييل القصصي عن القصّ في وسائل أخرى كالفيلم، الرقص، أو التمثيل الإيمائي وتأسيساً على مثل هذا التصور يمكن تعريف السرد الأدبي كتوالٍ لأحداث تخييلية تتمثل لفظياً عبر نص له خصوصيته اللغوية المميزة، مما يستدعي بالضرورة وجود سارد يتكفل بإرساله كرسالة من مرسل إلى متلقٍّ، وعليه يمكن أن نشير إلى هذا المفهوم بالمعنى الخاص للسرد، ذلك أن الدراسات السردية قد أفضت إلى بلورة مفهوم أكثر شموليةً فيما يختص بتحديد المصطلح، إذ أصبح السرد يشير إلى مجمل التقنيات والأدوات التي تشكل مجتمعةً بنية النص السردي، وهذا ما اصطلح على تسميته بالمعنى العام للسرد[1]

وهكذا يكون التمييز متحققا ضمن الحدود التي يتعين بها كل من المصطلحين، فالسرد بمعناه الخاص يرتبط بالتلفظ من قبل السارد مخبراً عن عالم القصة، متضمناً – بالضرورة– تتابعاً للأحداث ضمن استمرارية زمانية، مما يعني أنه جزء من السرد بمعناه العام، تماماً كبقية مكونات النص السردي من سارد ومسرود له وزمن حكائي وغير ذلك[2].

ويعد السرد وحدة معقدة يتداخل فيها عدد من العناصر المشكلة له، فهو القص وهو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل

---

[1] انظر: كنعان، شلوميت ريمون، التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة، ترجمة لحسن أحمامه، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٩٥، ص١٠-١١.

[2] انظر: جينيت، جيرار، حدود السرد، ترجمة بنعيسي بوحمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ص٧١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمانية والواقعية والخيالية التي تحيط به[١].

وقد ارتبط مصطلح (السرد) بمصطلح آخر هو (السردية)(Narratology)، والسردية هي: " مجموعة الخصائص التي تصف السرد، وتميزه عن غيره، وهي الملامح الشكلية والسياقية التي تجعل السرد سرداً "[٢].

والسردية هي إحدى الفروع الأدبية، التي تبحث في أدبية الأدب، أو المقومات التي تجعل العمل الأدبي أدبياً، فهي بحث في المقومات التي تجعل من القصة، أو الرواية أدباً سردياً[٣].

ويطلق مصطلح السرديات على مجموعة الأدوات والنظريات التي تستخدم لتحليل النصوص السردية، وابتداء من الشكلانين الروس بدأت الدراسات السردية تأخذ مسارا جديداً فبينما كانت علوم الأدب التقليدية تعنى أساساً بمادة الأدب الأولية وتطلق عليها المضمون، تاركةً ما عداها بحجة أنه شكل، جاءت المدرسة الشكلانية للتمييز بين عمليات التركيب والمواد التي يتم تركيبها، مما أفسح المجال أمام الاتجاهات البنائية الحديثة في النقد الأدبي.[٤] يكون الشكلانيون الروس قد أعطوا بُعداً جديداً لمفهوم السرد، وقد قاموا بذلك من تحولات القراءة على النصوص وإفادتهم من الأبحاث المتعلقة بالسيميائية وعلم اللسانيات.

وعن مثل هذه الرؤية يصدر الشكليون الروس في تمييزهم بين المتن الحكائي الذي هو:"النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نُظمت بها تلك الأحداث، أو

---

(١) انظر: زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، لبنان، ٢٠٠٢، ص١٠٥.

(٢) برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة السيّد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٣٢.

(٣) إبراهيم، عبد الله، السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الخطابي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٢م، ص ٩.

(٤) انظر: فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون العامة، ١٩٨٧، ص٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

أدخلت في العمل، والمبنى الحكائي الذي يتكون من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا". [1]

ومما تجدر إليه الإشارة أن الدراسات السردية كانت تُعنى بالتمييز بين طرفي تداول المرويات السردية إذا كانت تصل إلى المروي له مشافهة، إلى أن ظهرت الطباعة في العصر الحديث حيث تحولت من المشافهة إلى الكتابة، والفرق بين طريقتي السرد هو أن السرود الشفاهية تتألف من الراوي وحكايته، أما في السرود الكتابية فإنها تتألف من محاكاة أو تمثيل لكل من الراوي وحكايته والمتلقي الضمني.

كما أن أشكال السرد في العالم لا حصر لها، وهي تتنوع ضمن عددٍ كبيرٍ من الأجناس، وتتوزع إلى موارد مختلفة، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنظومة شفهية كانت أو مكتوبة كما تم ذكره، والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والسرد حاضر في الأسطورة والحكاية والخرافة وفي الحكاية على لسان الحيوانات، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والملهاة والدراما، واللوحة المرسومة في السينما، والسرد بأشكاله النهائية حاضر في كل الأزمنة والأمكنة وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ من تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد شعب دون سرد وهذه السرود تكون مستساغة من قبل أناس ذوي ثقافات متنوعة.

وقد انقسم النقاد في دراستهم للسرد إلى ثلاثة أقسام، تبعاً لمستويات العقل القصصي: الحكائي والسردي والدلالي[2].

---

(١) توماشنسكي، بوريس ، نظرية الأغراض: نصوص الشكلين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢، ص ١٨٠.

(٢) انظر: بروب، فلاديمير، مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الشكرة، المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٦م، ص ٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالقسم الأول: انطلق في دراسته للسرد من بنية القصة أو الحكاية ذاتها، أي عني بالمستوى الحكائي، وأول من اهتم بهذه الدراسة (فلكوف) الذي قدم صورة منهجية لتحليل الخرافات إلى حوافز، وهي صفات الأبطال وعددهم وأفعالهم، ثم تلاه (توماشفسكي) الذي ركز على الحدث وليس على الشخصية وذلك في دراسته (نظرية الأغراض) عام ١٩٢٥م[١]، وقد أفاد (فلاديمير بروب) من دراسة (توماشفسكي) ليؤسس فكرة الوظائف في دراسته (مورفولجية الخرافة) عام ١٩٢٨م[٢]، إذ أعطى صورة للترابط المنطقي في تسلسل الوظائف في الخرافة، فمن خلال دراسته بنية الحكاية، اعتمد تفكيك أجزائها، وكشف العلاقة القائمة بين الأجزاء المكونة للخرافة، وكيانها العام.

أما القسم الثاني فقد عني بمستويين من مستويات القصة وهما: الحكائي والسردي، وكان أشهر من تصدى لهذا الموضوع (جيرار جينيت) و (رولان بارت) و (ستيفان تيودروف)، درس (جينيت) في كتابيه "خطاب الحكاية" و "عودة إلى خطاب الحكاية" البنية السردية، وموضع الراوي، والمروي له، والزمن والصيغة والصوت السردي، وقد اتسع مصطلح السرد عنده ليشمل مظاهر التعبير اللغوي كلها، من حوار ووصف وسرد

(١) انظر: تودوروف، تزيفتيان ،نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ص١٢٢.

(٢) ستار، ناهضة، بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات، الوظائف، والتقنيات، ص٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

ونظر إلى العمل الأدبي من جانبين: القصة والصياغة الفنية للقصة،[1] ويحدد السرد بقوله أنه: " الصيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب بما أنه تمثيل" الدراما"، هي السرد المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية" [2]

أما (رولان بارت) فقد اقترح في دراسته السرد ضمن كتابيه "مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد" و" لذة النص"، أن يقسم النص إلى ثلاثة مستويات: مستوى الوظائف، ومستوى الأعمال (الأفعال) ومستوى الإنشاء (النظام القصصي) وقسم الوحدات السردية تقسيماً شكلياً نابعاً من طريقة الترابط بين الجمل إلى قسمين: توزيعية وغير توزيعية؛ أما التوزيعية فتقابل الوظائف، وغير التوزيعية هي الإشارات أو القرائن التي تحمل وظيفة دلالية إيحائية، فتصف الشخصيات، وأفعالها، ومشاعرها وطباعها، والزمان والمكان[3]

وقد عُني (بارت) بالأنظمة الاجتماعية والفكرية التي يكمن وراءها المستوى السردي للقصة، واعتماداً على تلك الأنظمة تتحدد لديه دلالة المستوى السردي[4]، ولا يميز (بارت) بين مفهوم السرد، ومفهوم الخطاب، ومفهوم النص[5]

ويرى (تزيفتيان تيودروف) أن العمل الأدبي يتضمن الحكاية والسرد معاً، وهو لا يقيم حدوداً قاطعةً بين مفهومي السرد والخطاب، والحكاية عنده تختص بالأحداث المتحركة في الزمان، أما السرد فيشمل طرق تشكيل الحكاية وأساليب عرضها، فمفهوم السرد عنده يجمع بين مفهومي السردي والحكي، وقد دعا إلى دراسة القصة وفقا لمظهريها السرد أو (الخطاب)

---

[1] بروب، فلاديمير،مورفولوجية الخرافة : المرجع السابق.

[2]رولان بارت، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة حسن البحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢م، ص ٧٥.

[3]انظر: نفسه ، ص١٦

[4]انظر: نفسه،ص١٦

[5]انظر : نفسه ، ص ٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والحكاية، من خلال دراسة الشخصيات ووصفها، ودراسة الأفعال الواقعية والخيالية، وضبط العلاقات التي تربط بين الشخصيات والأفعال، كما دعا إلى دراسة تركيب النص بما يتضمن من وحدات كبرى وصغرى[١].

أما القسم الثالث فقد اهتم بمستوى الدلالة، وقد تزعمه (جوليان غريماس)*، وتتلخص النظرية الدلالية التي قدّمه (غريماس) من خلال (المربع الدلالي)، وقد بنى فكرته انطلاقاً من أن الدلالة تستخلص من علاقات الاختلاف والتقابل التي تقوم بين مجموعة من الوحدات السردية الدالة، فالبعد يدرك بالقرب، والطول يدرك بالقصر، وإدراك علاقات الاختلاف والتقابل تسمح للدارس والقارئ باكتشاف دلالة البنية العميقة المؤسّسة للعمل الأدبي والمسيطرة على البنية السطحية[٢].

وقد أثمر تعدد أساليب النقاد في دراستهم للسرد تنوعاً وغنىً، فدُرس بوصفه خطاباً أو قولاً أو حكياً يستحضر قصة، ودرس بوصفه المقول، أو الحكاية، أو النص.

وتجدر الإشارة إلى أن كثيراً من النقاد مَيَّزَ بين القصة والحكي، والسرد بشكل دقيق، وخلصوا إلى أن "القصة هي المدلول أو المضمون السردي، وأن الحكي هو الدال أو الملفوظ

---

(١) انظر: الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجا، ص ٤٧، فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٢، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (د.ت)، ص ٤٠٣/ ص٤٠٤، ستار، ناهضة، (بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات، الوظائف، والتقنيات)، ص ٦٧.

* آلجرداس جوليان غريماس: لتواني الأصل فرنسي الجنسية، من أكبر الباحثين الأوروبيين الذين اتخذوا من اللسانيات السوسيرية أنموذجًا علميًا رائداً لهم في مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية، وتوصلوا من خلاله إلى تأسيس نظرية سيميائية شاملة في تحليل الخطاب السردي، والتي تعتبر من أخصب النظريات الاستدلالية في ميدان علوم اللغة، وأكثرها وضوحًا على مستوى البناء المعرفي والمنهاجي ودقة المفاهيم الإجرائية وضبط المصطلحات النظرية. انظر: التجديتي، نزار، السيميائيات الأدبية لآلجرداس ج .جريماس: منهج لتحديث قراءة الأدب، مجلة عالم الفكر، مجلد 34 ،عدد1 ، سبتمبر 2005 ، ص150 .

(٢) انظر: العجمي، محمد الناصر، في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣م، ص ٩٣/ ص٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- YarmouK University

أو الخطاب أو النص، وأن السرد هو الفعل السردي المنتج" [١]، "إلا أن القصة هي عبارة عن سرد للحوادث مرتّبةً تبعاً لتسلسل زمنيّ" [٢].

وقد نظر بعض النقاد إلى السرد بنظرة شموليّة، فقد خرج عن كونه طريقةً يقوم بها الراوي أو نصاً إلى فعلٍ لا حدود له، يتسع ليشمل مظاهر التعبير اللغوي كلها من حوار ووصف وسرد، وتندرج تحت لوائه مختلف الخطابات سواءً أكانت أدبيةً أم غير أدبية[٣]. فالسرد:" طريقة لسانية يمكن لها أن تتجسد في أي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياتها باختلاف النظام الذي تستعمل فيه" [٤].

من هنا، تأتي أهمية التمييز بين السرد الأدبي، والسرد غير الأدبي، فإذا كان السرد غير الأدبي يتعلق بحكي مجموعة من المواقف أو الأحداث أو الصور التي قد تقدم شفاهية أو مكتوبة أو إيحاءات أو حركات، فإن السرد الذي يعنينا هو السرد الأدبي الذي يشترط فيه أن يصوغ موضوعاً متصلاً.

مما تقدَّم يتبين أهمية دراسة السرد كفعل منتج للحكاية، أو كطريقة يتبعها الراوي لتسجيل عمله الأدبي (الحقيقي أو الخيالي) بما فيه من أحداث وشخصيات وأزمنة وأمكنة، وبالتالي سوف يتم الإفادة مما ورد حول موضوع السرد في القصص وسيتم تطبيقه على شعر خليل حاوي.

---

(١) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ١٩٨٩م، ص ٤٠.

(٢) فورستر، إم، أركان الرّواية، ترجمة موسى عاصي، دار غروس برس، طرابلس، لبنـــان، ١٩٩٤م ، ص٢٦.

(٣) يقطين، سعيد، الكلام والخبر: مقدمة للسرد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضـــاء،، ١٩٩٧م، ص ١٩، ودليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص ١٠٤.

(٤) فتوح، محمد، تحليل النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٩م، ص ٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تمهيد

بدأت النظرية الأدبية المعاصرة بالتخلي عن المفاهيم الكلاسيكية والمعايير النقدية التقليدية، وبرفض كل ما هو سائد منها، سعياً وراء الحرية، وتجاوزاً للتكرار والإتباع.

وقد أصبح وجود الجنس الأدبي المستقل والمنعزل والنقي وجوداً مشكوكاً فيه، وبدا واضحاً أن الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد بالصلابة التي كانت عليها، وأن الأسوار المحيطة بكل جنس غدت من الشفافية بما يسمح بدخول آليات وتقنيات الأجناس المجاورة، وما دام الحديث عن تداخل الفنون بعامة أصبح حديثاً ذا مشروعية كبيرة، ووجهة نظر يصعب القفز عنها أو تجاوزها؛ فإن حديثاً مشابهاً عن تداخل الأجناس الأدبية، يبدو أكثر مشروعية، ذلك أن اشتراكها في المادة – اللغة وتجلياتها – منطلق مهم لوعي هذا التداخل رغم إشكاليته التي تدفع بالباحث نحو الخلط، وتضعه – أحياناً – في دوامة من التأويل الذي يلجأ إليه مصحوباً بالخوف من الخروج نحو قراءات خاطئة، واستنتاجات ليست بحجم الجهد المبذول، ذلك أن ثمة إشكالية كبيرة في تلقي الشعر الحديث واستقباله وتأويله تصل إلى حد الظاهرة. (١)

بدأ المبدعون المعاصرون بتحطيم قيود الأجناس الأدبية ومعاييرها والتخلي عنها، وربما نتج ذلك عن رفض المبدعين أنفسهم –على اختلاف مجالات إبداعهم– لهذه القيود وخرقهم لتلك المعايير في محاولة منهم لتحقيق الحرية الإبداعية وتجاوز النمطية السلفية سعياً وراء التغيير والتجديد، ومن خلال خلق أعمال مستقلة متميزة بالانفتاح على جميع الفنون والأجناس. من هنا كان لا بد للأجناس من أن تتفاعل فيما بينها، وتدخل في علاقات تناصية متعددة تسمح بتداخلها وتنوعها، وتزيد من إمكانات خلق النص وتكوينه، إضافة إلى تميزه وتفوقه في زحمة

---

(١) ابن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١، ص١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصراع والتنافس بين الأجناس. فتسربت الشعرية إلى مختلف الأجناس الأدبية النثرية، وهيمنت عليها التقنيات الغنائية، حيث وظفت فيها العناصر الشعرية (صورة، مجاز، إيقاع ..الخ). وكذلك تخلت القصيدة المعاصرة عن شكلها النموذجي وعن شعريتها القديمة وتقاليد عمود الشعر والالتزام بالأغراض، واستطاعت من خلال التفاعل النصي مع سياقات ثقافية مختلفة كـــ(الأسطورة، والتراث، والمثاقفة) أن تحقق للشعر المعاصر بنية إيقاعية ودلالية أكثر تعقيداً وإيحاءً[1] .

ومن خلال التفاعل النصي مع الأجناس الأدبية المجاورة عملت على استقطاب تقنيات التعبير، وتطويع البنيات الأسلوبية والدلالية فيها من خلال جعل النص الشعري مسرحياً، وذلك بتوظيف تقنيات الحوار والحوار الذاتي، والنزوع نحو السرد أو (الحكي) لخلق تعددية الأصوات، وبذلك لم يعد الشعر العربي المعاصر مقتصراً على تقديم قصائد غنائية يهيمن فيها صوت الذات، وإنما أصبح يقدم قصائد درامية يغيب فيها صوت الشاعر، أو يفقد سيطرته وتفرده فيها، فيكون صوتاً من جملة أصوات، فتداخل السرد بالشعر، وامتازت القصيدة بتعدد الأصوات والرؤى ووجهات النظر، فاكتسبت بذلك حيوية منبعها الصراع الجاري بين الأصوات المختلفة، مما جعلها قادرة على التعبير عن حاجات العصر، والكشف عن أبعاد الرؤيا التي تسعى للكشف عنها. ولم يقتصر الانفتاح على الأجناس الأدبية فيما بينها فحسب وإنما تعداه إلى سائر الفنون الأخرى (كالفنون التشكيلية، والموسيقا) والسينما، وكانت النتيجة أن تطورت بنية القصيدة العربية شكلياً ودلالياً، وازدادت البنية الشعرية ثراءً وغنىً سواء

---

(١) انظر:الكبيسي، طراد، تحولات النص الشعري، الموقف الأدبي، عدد ٣٢٢، ص٣٠، ١٩٨٨، ص٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أكان على مستوى الصياغة أم التركيب أم أسلوبية النص، أم على مستوى الرؤية والدلالة، وبذلك ابتعدت عن النمطية التي سيطرت عليها قروناً طويلة. (١)

إن العلاقة المتبادلة بين الشعر المعاصر والأجناس الأدبية الأخرى هي التي حددت استخدام الشعر الحر كبداية لانفتاح النص الشعري (القصيدة المعاصرة) على الأجناس الأدبية وإعادة كتابته انطلاقاً من فلسفة التجاوز واستراتيجيات الهدم والبناء، سعياً إلى خلق بنية جمالية مغايرة.

وقد شكل بروز مفهوم الحداثة، محركاً أساسياً للإبداع، منذ منتصف القرن الماضي على يد السياب ونازك الملائكة حيث بدأت سلسلة من عمليات الهدم والتجديد؛ هدم ما ترسخ من تقاليد وأنماط شكلت كما يرى الحداثيون وصاية على المبدع والمتلقي، وجعلت من عمليتي الإبداع والتلقي عمليتين آليتين لا عمليتي تفاعل، وحاصرت المبدع والإبداع بمحيط من التوقع لدى المتلقي لا ينبغي الابتعاد عنه، وهو الأمر الذي دفع باتجاه ثورة بدأت بالشكل، واستمرت بوتيرة عالية لتشمل الشكل والمضمون، اللذين أصبحا وحدةً واحدةً لا انفصام بينهما، وغدا الشكل ذاته مضموناً ذا دلالة تعزز الخطاب، إضافة إلى كونه يمثل المضمون فنياً، مع العلم أن المضمون الشعري تصوغه التأويلات المتعددة والتي توصف بأنها غير يقينية. (٢)

ورافق حركة الحداثة مفاهيم ومصطلحات، دخلت عالم الخطاب النقدي، وساهمت في تحرير العمل الإبداعي من مصطلح النمط السابقة لولادته، والتي كانت قد فرضت أحادية الرؤية لكل من المبدع والمتلقي، فقد ظهر مفهوم النص الذي يوصف بأنه قوة متحولة تتجاوز

---

(١) القمري، بشير، مجازات: مقارنة نقدية في الإبداع العربي المعاصر، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٩، ص٨٩.

(٢) علاق، فاتح، مفهوم الشّعر عند رُوّاد الشّعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص ١٥ وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم، وعملاً لا نهائياً، ومفتوحاً يشارك المتلقي/ القارئ في إنتاجه، دون أن يبقى مجرد مستهلك له.

- المراحل التي مرت بها الأجناس الأدبية:

تناولت نظرية الأدب على اختلاف مراحلها قضية الأجناس الأدبية سواءً أكان في تمايزها ونقائها، أم في تداخلاتها وتفاعلاتها المتنوّعة.

يعد أرسطو هو الأقدم في تصنيف الأنواع الأدبية من خلال تنظيره لقضية الأنواع الأدبية في كتابه "فن الشعر"، وتحديد أنواعها معتمداً على نظرية المحاكاة، ولعل هذا التشدد في التصنيف يعود إلى التصنيف الإجتماعي، وتقسيم الناس إلى نبلاء وسوقية في الزمن القديم، وهذا ما دفع أرسطو إلى الحديث عن المأساة والملهاة والملحمة، إذ جعل لكل جنس لغته وأسلوبه وجمهوره[1].

فقد أرجع محمد مندور في كتابه "الأدب وفنونه" مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية في الأساس إلى (أرسطو)، إذ يقول: "يعتبر أرسطو في كتابه "الشعر" واضع الأسس التي تقوم عليها نظرية (فنون الأدب)، والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن ناحية الشكل على السواء"[2].

---

(١) انظر: القصراوي، مها، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنـواع الأدبية، ٢/ ٧٢٨.

(٢) مندور، محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فنظرية (أرسطو) تعد الأساس العميق لنظرية الأنواع، إذ ما تزال ثلاثية الغنائي والدرامي والملحمي موجودة في النقد الأدبي اعتماداً على جهوده النظرية منذ وقت طويل[١].

كما لم ينس (أرسطو) النثر حيث خَصَّه بكتاب (الخطابة)، فجعل كلامه عنه في ثلاث مقالات: الأولى عن علاقة الخطابة بالجدل، وعن الفضيلة، والرذيلة، والخير النافع، وأنواع الدساتير وغيرها، والثانية عن دور الخطابة في التأثير في السامع، والثالثة عن الأسلوب الفني للخطابة[٢].

وقد تناول (أرسطو) الجنس الأدبي وكأنه كائن طبيعي، فهو يعدُّ الجنس المسرحي جسماً ذا طبيعة داخلية فاعلة في نشوء الآثار المسرحية الفردية وفي تطورها، فالأثر يَخلُف الأثر، كما يَخلُف الفرد أباه[٣].

وقد مرت نظرية الأجناس الأدبية بمرحلتين أساسيتين، "الأولى مرحلة بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، وبحثها بوصفها قارات منفصلة"[٤]. فهي "محددة تحديداً لا يختلط فيه بعضها ببعض، ولا يجور بعضها على بعض، وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون، ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون"[٥].

أما المرحلة الثانية فقد ظهرت حديثاً، "وهي وصفية بكل وضوح، فهي لا تحدد عدد الأنواع الممكنة، ولا توصي الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أنه بالمستطاع مزج الأنواع

---

(١) انظر: عبد الهادي، علاء، مقدمة نظرية لنموذج النوع النووي نحو مدخل توحيدي لحقل الشعريات المقارنة، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الثاني عشر ١/ ٩٥٨.

(٢) يحياوي، رشيد، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص ٤٧.

(٣) انظر: زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٦٧.

(٤) إبراهيم، عبدالله، الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة، علامات في النقد، عدد ٣٨، مجلد ١٠، ٢٠٠٠، ص٣٢٣.

(٥) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص ١٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

التقليدية وإنتاج نوع جديد مثل: المأساة – الملهاة مثلاً. وترى أن بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول أو الغنى، كما كانت تبنى على النقاء، وبدلاً من التشديد على التمييز بين نوع ونوع، فمن المهم بعد الإلحاح على تفرد كل عبقرية أصيلة، وكل عمل فني في إيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة وإظهار صنعاته الأدبية المشتركة، وهدفه الأدبي"[١].

وقد مثّل الرومانسيون هذه المرحلة،"فمبدأ الفصل بين الأعمال الأدبية عند الكلاسيكيين تعرض لهجوم الرومانسيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، معتمدين على مسرح شكسبير الذي لم يعترف بالفصل بين المأساة والملهاة، وظل هذا الهجوم متواصلا حتى بلغ ذروته عند الايطالي (كروتشة)* في إيطاليا خلال فترة ما بين الحربين فكان أحد المعتقدات الأساسية لتلك الجمالية هو رفض نظرية الأشكال أو الأجناس الأدبية"[٢].

وانتهى (جينيت)* في دعوته إلى ما يسمى (جامع النص) لدمج كل المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص[٣]. فقد قسم (جينيت) الأدب "إلى أنواع بعضها ذو شرعية أدبية مثل: المسرحية، والرواية، والقصيدة، وأنواع ذات شرعية غير أدبية كالدراسة، والتاريخ، والخطابة، والسيرة الذاتية" [٤].

من خلال ما تقدم يتبين أن الأجناس الأدبية في الغرب خضعت لسياق تراكمي، إذ نمت في مجتمعات تقاربت فيها ظروفها المعرفية والتقنية، وكانت مستويات نضوجها

---

(١) اوستن، وارين وويليك، رينيه، نظرية الأدب ، ص ٣٠٨.

* بينيدتو كروتشه (١٨٦٦– ١٩٥٢) فيلسوف ايطالي، يعد أشهر من بحث في علم الجمال في عصرنا الحالي.

(٢) اللواتي، إحسان، إشكالية النوع السردي في "لا يجب أن تبدو كرواية!"، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الثاني عشر، ١/ ٤٢.

* جيرار جينيت: ناقد فرنسي.

(٣) جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء، توبقال، ١٩٨٦، ص٩٢.

(٤) عبد الله، فتيحة، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، علامات في النقد، ص ٣٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الاجتماعي وأنماط إنتاجها الاقتصادي متقاربة أيضاً إلى حد بعيد، وهذا ما ساعد على منح أسس التجنيس شكلا من الثبات، وجعل التعامل معها يأخذ سمة القداسة[1].

وفيما يأتي عرض لأهم المراحل التي مرت بها نظرية الأدب التي سبق ذكرها وبيان تناولها لقضية الأجناس الأدبية:

١- النظرية الأدبية الكلاسيكية القديمة:

تعود أصول هذه النظرية إلى كتاب (فن الشعر) لأرسطو، الذي يعد بحق واحداً من أهم المرجعيات لنظرية الأجناس الأدبية، إذ وضع أرسطو المعايير النقدية للأجناس الأدبية بالاعتماد على المادة والموضوع وطريقة المحاكاة التي جعل منها أساساً للتفريق بين أنواع الشعر، الملحمي، والدرامي[2]. كما جرى تصوره للعمل الفني على أساس من الوحدة العضوية، فتحدث عن: "وحدة نظمية للأجزاء على نحو أنه إذا حل جزء منها محل الآخر، أو تم استبعاده، فإن الكل يتفكك ويضطرب"[3] فالحبكة والشخصية والفكر واللغة تشكل عنده وحدة لا يجوز عزلها عن بعضها بعضاً، كما قام بتحديد الخصائص والقواعد المميزة لكل نوع، ووضح الفروق بينهما، فالملحمة مثلها مثل التراجيديا محاكاة لموضوعات جادة في نوع من الشعر الرصين، ولكنهما تختلفان،فالملحمة لا تستخدم غير وزن واحد، وتصاغ في شكل سردي"، والكوميديا "محاكاة لفعل مشوه، ومثير للضحك، وله طول معين وتام في ذاته في لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين. وتتم هذه المحاكاة عن طريق أناس في شكل درامي لا في شكل

---

(١) عبد الهادي، علاء، مقدمة نظرية لنموذج النوع النووي نحو مدخل توحيد لعقل الشعريات المقارنة، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ١/ ٩٥٧.

(٢) انظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، القاهرة، المكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩، ص٧٢-٧٤.

(٣) ويلك، رينيه، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ١٩٩٨، ص٩٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

سردي، ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير*، أما التراجيديا فهي "محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشغولة بكل نوع من أنواع التزيين الفني. وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"(١).

وقد أصبحت تلك الفروق بمثابة قوانين تشريعية لا يجوز الخروج عليها، كما حظي كتاب "فن الشعر" بما لم يحظَ به أي كتاب آخر من الذيوع والشهرة، على الرغم من كونه نابعاً من استقراء عدد معين ومحدد من الأنواع، وضمن فترة تاريخية محددة، ونتاج مؤلفين معينين، يقول (ريمر): "إن ما كتبه أرسطو عن هذا الموضوع ليس من إملاء إرادته القطعية الجازمة، أو استنتاجات جافة من الغيب، بل كان الشعراء هم أساتذته، وقد رد ممارساتهم إلى مبادئ"(٢)، ومع ذلك فقد استمرت سطوته قروناً طويلة، وتزايد إلحاح النقاد على مدى التطابق مع النظرية الأرسطية متجاهلين الهوة الموجودة بين عصر أرسطو والعصور التالية، ومع مرور الوقت تم تصور النظرية على أساس أنها قوانين موروثة ومعتقدات ثابتة للأجناس الأدبية لا يجوز التلاعب بها، بل أصبح من الواجب على كل مبدع أن يتقن قواعد اللعبة فقد كان التقليد وهو مفهوم "يهدف إلى منح مجموعة من الظواهر المتعاقبة والمتماثلة (أو على الأقل المتشابهة) وضعاً زمنياً واحداً فريداً، ... ويبيح اختزال الاختلاف الخاص بكل بداية وبكيفية متصلة من أجل ردها إلى أصل سابق عليها"(٣)، وأصبحت هذه النظرية معياراً أساسياً

---

* نظرية التطهير النفسي: مفاد هذه النظرية أن التراجيديا (المأساة) تقوم على تطهير النفس البشرية عبر إثارة الخوف والشفقة في نفوس الجمهور.

(١) انظر: أرسطو، فن الشعر، ص٨٩-٩٥.

(٢) ويليك، رينيه، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص٨٣.

(٣) فوكو، ميشيل، حفريات المعرفة، ترجمة سالم بقون، ط٢، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ١٩٨٧، ص٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لتقويم الأعمال الأدبية حيث تقاس قيمتها بمدى تقليدها واقترابها من النصوص العظيمة. وبفضل هذا المفهوم تم تجاهل التجديدات ولا سيما تلك التي تقوم على الخرق والانزياح عن حدود الجنس الأدبي، فالتمييز بين الأجناس الأدبية أمر أساسي في النظرية الكلاسيكية فهي "تؤمن بأن هذه الأنواع يجب أن تبقى منفصلة ولا تسمح لها بالامتزاج"(١).

٢- النظرية الأدبية الحديثة:

سعت النظرية الأدبية الحديثة إلى زعزعة البنية القائمة لا بقصد تحطيمها والقضاء عليها وإنما بقصد إعادة صياغتها من جديد، بحيث تصبح قادرة على استيعاب كل عمل جديد. فمع تزايد الانتهاك لقواعد الجنس الأدبي وظهور أجناس أدبية جديدة تشكلت القناعة بأن النظرية الأرسطية غير كافية، وتأسس نوع من التمايز بين المبادئ الجوهرية التي لا يمكن للفنان المبدع- مهما بلغت درجة عبقريته- أن يتجاوزها، لذلك كان هناك محاولات جادة لتفسير الأعمال الجديدة والأجناس الجديدة في ضوء منظومة من الثوابت التي تعطي لهذه الأعمال مشروعيتها وتمنحها نظاماً مستقراً. وبدلاً من التركيز على التمييز بين جنس وآخر حاولت النظرية الأدبية الحديثة إيجاد القاسم المشترك في كل جنس من خلال إظهار ميزاته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبي، فالنوع يمثل جملة من الصنعات الأسلوبية تكون في متناول اليد، قريبة المأخذ للكاتب، وسهلة الفهم لدى القارئ، والكاتب الجيد يمتثل جزئياً للنوع كما هو موجود ثم يمدده تمديداً جزئياً أيضاً(٢).

تدعو النظرية الأدبية الحديثة إلى تجاوز مفهوم الجنس الأدبي والتعالي عليه وإحلال مفاهيم جديدة تتناسب مع مظاهر الإبداع كافة، فلم تعد النظرية الأدبية الكلاسيكية الشغل

---

(١) ويلك، رينيه و وارن، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، حسام الخطيب، ط٣، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢، ص٣٠٦.

(٢) انظر: ويلك، رينيه، نظرية الأدب، ص٣٠٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاغل لنقاد ما بعد الحداثة، ذلك أن الفروق بين الأجناس الأدبية لم تعد ذات أهمية، حيث تميزت الفترة المعاصرة بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد والتطلع إلى كل جديد. فظهرت أعمال تمردت على حدود الأجناس الأدبية، ومزجت بينها بشكل أدى إلى اختلاطها وظهور مفاهيم جديدة مثل: "الكتابة" و"النص" و"التناصّ" و"القارئ"، فالكتابة عند بارت هي: "فضاء كل صوت، وعلى كل أصل، فالكتابة هي الحياد، إنها السواد –البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب"(١).

أما النص عند بارت فيتألف من "كتابات متعددة تنحدر من ثقافات متعددة يدخل بعضها في حوار مع بعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، ليست هذه النقطة هي المؤلف، وإنما هي القارئ، بوصفه الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، فليست وحدة النص منبعه الأصلي، وإنما هي مقصده واتجاهه"(٢).

ومثل هذه الطروحات تشكّلت الارهاصات الأولى مع غيرها المسألة التناص ولمسألة تداخل الأنواع الأدبية في النص، ثم أعطت إضافة جديدة إلى مفهوم المرجعية عند كلٍ من الكاتب والقارئ، فالمرجعيات السابقة والثقافات المتسلسلة عبر أزمنها لدى منشئ النص وقارئه أصبحت مجالاً للدرس النقدي، حيث النص هو منجم من المعرفة والقراءات السابقة عليه وفي الوقت نفسه أصبح النص مجالاً لحوار ثقافات الكاتب والقارئ على حدٍّ سواء وهذا ما قاد فيما بعد لما يُعرف بالنقد الثقافي .

---

(١) بارت، رولان ، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط٣، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٣، ص٨٩.

(٢) نفسه، ص٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- مفهوم الجنس والنوع الأدبي والفرق بينهما:

إن محاولة إيجاد مقاربة لمفهوم الجنس ليست بالأمر اليسير، فبوصفه مفهوماً متعدد الدلالات ينبغي تناوله على مستويين، على المستوى اللغوي أولاً، وعلى المستوى الاصطلاحي ثانياً:

الجنس الأدبي لغةً:

" الجنس: الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. قال ابن سيده:" وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة، وله تحديد، والجمع أجناس، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس"[1]، وهو بذلك يستند إلى معنى جوهري في اللغة، وهو " المجانسة والمشاكلة" [2].

أما في اللغات الأجنبية، فيعد مصطلح الجنس Genre مصطلحاً حديثاً نسبياً في الخطاب النقدي، فقد كان يستخدم للدلالة عليه مصطلحات كثيرة مثل: Kind أو Species، ومن المعروف أن المصطلح Genre يستمد أصله من الكلمات اللاتينية Genus التي تشير في بعض الأحوال إلى Kind أو Sort أو Species، ولكن في بعض الأحوال الأخرى تعتبر Species فرعاً من Genus جذرها هو Genre , Gignere بمعنى (يُنْجِب) و(في حالة المبني للمجهول (يُولَد)، وبهذا المعنى تشير المصطلحات إلى صنف أو مجموعة وإلى عمل مفرد أيضاً، وهي مصطلحات مستمدة بالطبع من المصطلحات الجذرية مثل Gender (بمعنى الجنس من ذكر أو أنثى). والارتباط بين Genre و Gender يوحي بأن استخداماً مبكراً للمصطلح كان يقوم على معنى التقييم أو التصنيف. فالجنسان (ذكر-أنثى) أمر ضروري في

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة "جنس".

(٢) انظر: شبيل، عبد العزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضـــور والغيـــاب، دار محمد علي الحامي، صفاقس- تونس، ٢٠٠١، ص ٤٦٤ – ٤٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-YarmouK University

تعريف واحد منهما، والأنواع (من حيث الجنس: ذكر-أنثى) لا تتضمن فقط مجرد معنى التصنيف، بل تتضمن أيضاً سيادة جنس منهما على الآخر[١].

يلاحظ أن أغلب المقاربات النقدية لمفهوم الجنس الأدبي قد اهتمت بالمظهر الانطولوجي (الوجودي) للجنس انطلاقاً من السؤال: ما نمط وجود الأجناس الأدبية؟ متبنية نظرية المقولات الأرسطية، والنموذج "الشجري" الذي يقوم بتحليل الكائنات والمفهومات اعتماداً على مفهوماتها الملاصقة "الذاتية"، وذلك بأن "يؤخذ الجنس الأعلى الذي لا شيء فوقه أو الذي لا ينقسم، ثم ينظر إلى أية مقولة ينتمي ثم يحلل إلى مقوماته الذاتية الممكنة وإن كانت ألفا على شرط أن يقدم الأعم على الأخص"[٢].

الجنس الأدبي اصطلاحاً:

يعرف محمد غنيمي هلال الأجناس بأنها: "قوالب عامة فنية تختلف فيما بينها -لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب- ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستتبعه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية، أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي"[٣].

أما فاولر* فيرى أن "أفضل رأي في الأنواع أن نعتبرها مؤسسات أدبية وظيفتها الأساسية أن تبني إطاراً لتوقعات تتم القراءة داخله في سياقات اجتماعية وثقافية محددة"[٤]، أي أن الأجناس الأدبية تخضع لتوقعات القارئ فقط بينما يجعل جان مولينو الأجناس الأدبية ذات

---

(١) انظر: تودوروف، تزفتيان وآخرون، القصة الرواية: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة جبري دومة، مرا سيد الحزاوي، القاهرة، دار شرقيات للنشر، ١٩٩٧، ص٣٥.

(٢) مفتاح، محمد، مجهول البيان، د.ط، دار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٠، ص١٦.

(٣) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط٣، بيروت، دار العودة، ١٩٦٢، ص١٣٦.

* روجر فاولر: عالم لسانيات، وله مؤلف بعنوان :(اللسانيات والرواية).

(٤) تودوروف،تزفيتان وآخرون، القصة الرواية: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص١٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بنية ثلاثية قوامها: المؤلف/ القارئ/ المُنظِّر[1]. وبذلك تخضع لتوقعات القارئ ومقصدية المؤلف بالإضافة إلى خصائص العمل الأدبي.

ويرى لطيف زيتوني أن الجنس الأدبي هو:"اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية"[2].

ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر وتفسيره، فضبط الأثر يستند إلى ما يسمى شروط الجودة في الكتابة، وقد حددها أرسطو في المأساة المسرحية، والمرزوقي حددها في الشعر العربي، وهوراس في الشعر اللاتيني، وبوالو في الشعر الكلاسيكي الفرنسي، أما التفسير، فيستند إلى اعتبار الجنس الأدبي كيانا يسير إلى غاية، فغاية المأساة المسرحية مثلاً هي التطهير [3].

يتشكل الجنس الأدبي من خلال مجموعة من نصوص متراكمة، تنتظمها خصائص معينة، تمكن الناقد الأدبي من استنباطها وجعلها قواعد وأسساً لنصوص لم تولد بعد، وعليه "فإن الجنس الأدبي يغدو بعد زمن من تراكم نماذجه ونصوصه كوناً مجرداً، ففي حين تغدو النصوص المنضوية تحت قواعده وطقوسه كوناً ملموساً، وبعبارة أخرى يغدو الجنس نصاً غائباً والنموذجُ المجسّد له نصاً حاضراً، ومن هنا يمكن للمرء أن يرى الجنس الأدبي زمرة

---

(١) انظر: نصر، نبيل، التصور المقولي: مفهوم الأجناس الأدبية عند جان مولينو، مجلة البحرين الثقافية،عدد ٢، ١٩٩٩، ص٦٥.

(٢) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، ٢٠٠٢، ص ٦٧.

(٣ نفسه ،ص٦٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الأعمال الأدبية تمتاز بخصائص أسلوبية محددة، أو صيغة من صيغ التخيل فيها مزايا وخصائص تم التعرف عليها عبر الزمن، تشتمل عليها النصوص المنتمية إليها"[١].

ويمكن القول إن مصطلح الجنس الأدبي يتجاذبه مفهومان يحددان وجوده في التاريخ الأدبي هما "مصطلحا نمط من جهة، وجنس أدبي (بالمعنى الضيق للكلمة) من جهة أخرى"[٢]، والنمط أو ما يسمى بـ"النموذج الأمثل" أو "النص الجامع" هو الجنس المتعالي على كل النتاجات النصية، والذي لا يمكن لأي نص مهما بلغت درجة عبقريته أن يحققه.

وقد ميز تودوروف بين نوعين من الأجناس: الأجناس التاريخية، والأجناس النظرية، فـ: "لكي تتجنب الغموض تماماً لا بد أن تضع على جانب الأجناس التاريخية Historical Genres وعلى الجانب الآخر الأجناس النظرية Theoretical Genres، الأولى تُستنْتج من ملاحظة الواقع الأدبي، بينما تستنتج الثانية من المنظومة النظرية"[٣]. أما الجنس بالمعنى العام، فهو ليس أكثر من "معيار للتقويم الأدبي"[٤] يتم من خلاله تصنيف الآثار الفردية، وتحديد هويتها الجنسية، كأن يقال عن نصٍ ما بأنه قصيدة أو قصة أو رواية.

وتاريخياً استخدم النقاد العرب القدامى مصطلح "الجنس الأدبي" كالجاحظ (ت/ ٨٦٨م) في كتابه (البيان والتبيين) في سياق حديثه عن كلام خطباء العرب ردا على الشعوبية قائلا:

---

(١) الفريجات، عادل، الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم: علامات في النقد، مجلد ١٠،عدد ٣٨، ٢٠٠٦، ص ٢٤٨.

(٢) تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٠، ص٨٧.

(٣) وتودوروف، تزفيتان وآخرون، القصة الرواية :دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص٤٨.

(٤) شيفر،جان ماري، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسان السيد، د.ط، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧، ص٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"ومتى كان اللفظ أيضاً كريماً في نفسه مُتخيِّراً من جنسه"[١]. كما أطلقه ابن طباطبا (ت/ ٩٣٣م) على الشعر في كتابه (عيار الشعر) قائلا: "والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم، وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم " [٢]، كما أطلقه الخطابي (ت/ ٩٩٨م) "على سائر أجناس الكلام الذي يقع منه التفاضل"[٣].

وإلى جانب استخدام لفظ الجنس الأدبي قديماً فقد ورد مصطلح النوع الأدبي أيضاً. وتعريف النوع لغة لا يختلف عن تعريف الجنس، إذ تتفق المعاجم على أن النوع – وإن كان أخص من الجنس – "يقصد به كذلك الضرب من الشيء أو الصنف منه"[٤]، كما أن الجنس يعد أكثر شمولية واتساعا من النوع[٥].

النوع الأدبي اصطلاحاً:

أما النوع الأدبي فيعني:"التجسيد العيني لمفهوم الأدب ووظيفته، ويظل مفهوم الأدب مجرد افتراض نظري، إن لم يقيَّض له أن يتعين في أنواع واضحة الملامح متمايزة

---

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥، ج٢ ص ٨.

(٢) ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٧.

(٣) الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد، بيان إعجاز القرآن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨، ص ٢٢.

(٤) الجرجاني، علي بن محمد، كتاب التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، ط٢، دار الريان للتراث، (د.ت)ص ٣١٦ ، ٣١٧.

(٥) القصراوي، مها حسن، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي: نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الثاني عشر، نبيل حداد و محمود درابسة، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن وعالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،2009 مجلد ٢، ص ٧٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخصائص متلونة السمات"[1]. والنوع الأدبي كما عرفه (اوستن ورينيه*) في كتاب (نظرية الأدب) هو: "مؤسسة، كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة"[2].

و يُلاحظ أن الدراسات النقدية العربية القديمة لم تضبط مصطلح "الجنس" ولم تقنِّن استخدامه، إذ يكثر استخدام مفردات مثل "نوع" و"شكل" للدلالة على مفهوم الجنس نفسه. ففي النقد العربي القديم يجعل مسكويه (النظم والنثر) نوعين[3]، بينما يطلق ابن طباطبا على الشعر لفظ "جنس"[4]، وهناك عدد من النقاد استخدم مصطلح (النوع) في النقد العربي القديم مثل الرماني (ت/ ٩٩٦م)، فقال: "فإن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة: منها الشعر، ومنها السجع، والخطب"[5]. والقاضي الجرجاني (ت/ ١٠٠١م) في كتابه "الوساطة بين بين المتنبي وخصومه"، ويصف التوحيدي (ت/ ١٠٢٣م) الشعر والنثر بأنهما "فنان"[6]، وكذلك وكذلك يرى المرزوقي[7] (ت/ ١٠٣٨م).

---

(١) جندية، بتول أحمد، الأنواع الأدبية التراثية: رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثـاني عشر، ص ١٩٥.

* أوستن وارين و رينيه ويلك: ناقدين عالميين وهما أمريكيي الأصل، لهما كتاب مشترك هو (نظرية الأدب).

(٢) أوستن، وارين وويليك، رينيه، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط٣، المجلس الاعلى لرعاية بالفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٦٢، ص ٢٩٥.

(٣) مسكويه، وأبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، تحقيق: "أحمد أمين والسيد أحمد الصقر – القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١، ص٣٠٩.

(٤) ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، د.ط، الرياض، دار العلوم، ١٩٨٥، ص١٠.

(٥) الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن الكريم، ثلاث رسائل في إعجاز القـرآن، ص ١٠٢.

(٦) التوحيدي، أبو حيان ، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، دار مكتبة الحياة، الحياة، ج٢، ص١٣١.

(٧) المرزوقي، أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، لجنة لجنة التأليف والترجمة، ١٩٥١، ص٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إذ نصح الشاعر بأن لا يقوم "بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحداً"[١]. ويقسم ابن رشيق القيرواني (ت/ ١٠٦٣م)كلام العرب إلى نوعين: منظوم ومنثور"[٢]. ونجد الكلاعي – من أعلام القرن السادس الهجري– قد استخدم مصطلح (نوع) في مواقع مختلفة من كتابه "إحكام صنعه الكلام" [٣].

ولا تقتصر ظاهرة عدم ضبط المصطلح واضطرابه على استخدام مفردات مترادفة لدى كثير من النقاد بل إن استخدام هذه المصطلحات يضطرب عند الناقد الواحد. فعلى سبيل المثال، يستعمل قدامة بن جعفر(ت/ ٩٤٨م) مصطلح الجنس تارة بالمفهوم الفلسفي المأخوذ عن أرسطو (العنوان العام الذي تتدرج تحته الأنواع والفصول) يقول: "إنه لما كان الشعر على ما قلناه لفظاً موزوناً مقفى يدل على معنى، وكان هذا الحد مأخوذاً من جنس الشعر العام له، وفصوله التي تحوزه عن غيره كانت معاني هذا الجنس والفصول موجودة فيه كما يوجد في كل محدود معاني حده"[٤]. ويستعمل تارة بمفهوم "النوع" كما في قوله: "... وصارت أجناس الشعر ثمانية، وهي الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها حده، والأربعة المؤلفات منها"[٥]. وقد يأتي مصطلح "الجنس" بمفهوم مناقض لمفهوم "النوع" وذلك في مواضع كثيرة من كتابه، يقول: "وإذا قد أتيت على ما قدرت أنه نعت للشعر وعددت أجناس ذلك، وفصلت

---

(١) الجرجاني، علي بن عبد العزيز،الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم ، بيروت، لبنان، ١٩٦٦، ص ٢٤.

(٢) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٢٥، ص ٧.

(٣) انظر: الكلاعي، أبو القاسم بن عبد الغفور، إحكام صنعة الكلام، تحقيق، محمد رضوان الدايه، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٦٦، ص ٩٥، ٩٦، ٩٧، ١٣٠، ١٦٠.

(٤) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨، ص٢٤.
ص٢٤.

(٥) نفسه ص٢٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنواعه، فالآن أحسب أن أبتدئ بذكر عيوب الشعر، وأذكر أجناس ذلك على الترتيب الذي رتبت النعوت عليه وبحسب تلك السياقة"[1].

والواضح مما سبق أن النقاد قديما قد استخدموا مصطلح الجنس الأدبي مرادفا للنوع الأدبي، وإن كان الجنس أعم وأشمل.

وهناك إمكانية للقول بعد قراءة أي عمل إبداعي أن كل نص يحتوي على عناصر ومكونات تستدعي تصنيفه، من داخله تبعاً لمرجعيات القارئ وثقافته من جهة ولما يثيره النص من أفكار ووجهات نظر وطرائق تعبير من جهة أخرى .

إن العصر الحديث، وعلى الرغم من كثرة الآراء فيه يَدعو إلى إمكانية تداخل الأنواع الأدبية، وإلى إلغاء الحدود الفاصلة والصارمة إلا أن إشكالية التصنيف تبقى قائمة ومشروعة فيما بينها عقلية المتلقين على أقل تقدير، ومجالاً للسجال لدى النُّقاد عندَ ممارسة الفعل النقدي والآن يمكن القول أن لكل جنس أدبي صفاته وظروفه السياقية والزمانية وله مكوناته وخصائصه، وعليه يبقى عبء التجنيس إشكالية قائمة.

أما في الدراسات النقدية الحديثة فتبدو ظاهرة الخلط بين المصطلحات بشكل كبير في عناوين المؤلفات مثل: "الأدب وفنونه"، "الأنواع الأدبية"، "مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية" وغيرها، فضلاً عما تحمله بعض المؤلفات في ثناياها من الخلط بين المفهومين، فلا تُميِّز بين مصطلح "الجنس" بمفهومه الواسع وبين "النوع" كفرع تابع له. ففي كتابه "الأدب وفنونه" يخلط محمد مندور بين المصطلحين، فبعد أن يقسم فنون الأدب إلى فن الشعر وفن النثر يتحدث عن "فن المسرحية" وما فيها من أنواع، فتحت عنوان "أنواع المسرحيات" يقول: "وإذا كان الأدب

---

(١)ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨، ص٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المسرحي قد عرف منذ ظهوره عند اليونان القدماء نوعين مختلفين من المسرحية هما التراجيديا أي المأساة والكوميديا أي الملهاة فإن التراجيديا كفن مسرحي...."[١].

أما رشيد يحياوي فيقسم الأدب إلى أنواع، فهو يتوزع إلى أنواع تتشابه وتختلف حسب بنية كل نوع"[٢]، ويستخدم عبد الفتاح كيليطو مصطلح النوع للدلالة على الجنس، "والنوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس وارداً في الأنواع الأخرى"[٣]، وهو يسمي النظم نوعاً والنثر نوعاً، كما يسمي الهجاء، والنسيب، والخمريات أنواعاً أيضاً[٤].

ويميز عز الدين إسماعيل بين الجنس والنوع من خلال حديثه عن الشعر، يقول: "الشعر اسم جنس يندرج تحته أنواع شعرية كثيرة يختلف بعضها عن بعض"[٥]، ثم يمضي فيقسم من الشعر أنواعاً، وأصنافاً لا تختلف في جوهرها عن تقسيمات أرسطو في "فن الشعر"[٦].

كما يميز فؤاد المرعي بينها فيقول: "ونحن نسمي هذه الأشكال التي تستخدم فيها الأجناس الأدبية الأنواع الأدبية، وتنقسم الأنواع بدورها إلى ألوان أدبية"[٧]. أما الدراسة التي استطاعت أن تميز بين هذه المصطلحات خير تمييز فهي دراسة سعيد يقطين، فهو يرى أن مفهوم الأدب يتخذ في الاستعمال الجاري اسم الجنس الذي يستوعب مختلف الممارسات اللفظية ذات الخصائص المميزة عن نظيراتها في الحياة اليومية والعلمية، لذلك حين يهتم الباحثون بدراسته من حيث هو جنس، ينسبون مختلف ما يتصل به إليه سواء تعلق الأمر

---

(١) مندور، محمد، الأدب وفنونه، ط٢،مصر القاهرة، دار النهضة، ص١٢٧.

(٢) يحياوي، رشيد، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية،، ط٢، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٤، ص١٠.

(٣) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، د.ط، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٢، ص٢٢.

(٤) نفسه، ص٢٤.

(٥) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ط٤، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٨، ص١٤٧.

(٦) نفسه، ص١٤٩-١٥٠.

(٧) المرعي، فؤاد، نظرية الأدب،، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب ١٩٨١-١٩٨٢، ص٨٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

بأجناسه وأنواعه وأنماطه أم بسواها من الأصناف"[1]، وبذلك فقد استطاع يقطين التمييز بين مصطلحي "النوع" و"الجنس"، وإيضاح درجة استخدام كل منهما، فهو يرى أن: "الشعر والحديث والخبر" أجناس صغرى تنضوي تحت الجنس الأكبر وهو الكلام، كما يعرف الجنس بقوله: "وهو الاسم العام الذي يجمع مختلف الأنواع بغض النظر عن العصر"[2]، أما النوع "فهو ما يندرج ضمن الجنس"[3].

وهناك عدة خصائص مختلفة يراعيها النقاد للتمييز بين الأجناس الأدبية فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكل من إيقاع ووزن وقافية، ومن بنية خاصة في ترتيب أحداث العمل الفني، ومن حجم هذا العمل، وطوله أو قصره، ثم من الزمن الذي يشغله موضوع العمل الفني"[4].

وقد قسم النقاد القدامى الكلام إلى جنسين كبيرين متمايزين هما: المنظوم والمنثور، أو الشعر والنثر، ينضوي تحت النثر أنواع كثيرة منها: السجع، والخطابة، والرسالة، والخبر، والحديث وغير ذلك، في حين لا ينضوي تحت جنس الشعر سوى نوع واحد هو الشعر الغنائي، وإن تعددت أغراضه ومذاهبه[5].

ولعل كثرة المصطلحات المستخدمة للدلالة على مفهوم واحد يعود إلى ما تحمله هذه المفهومات من معانٍ كثيرةٍ مترادفة، لذلك لم يحظ مفهوم الجنس بما ينبغي له من التدقيق، بل

---

(١) يقطين، سعيد، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧، ص١٣١.

(٢) نفسه، ص١٥٣.

(٣) نفسه، ص١٥٣.

(٤) الصفار، ابتسام مرهون، تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ١/ ٥.

(٥) بومنجل، عبد الملك، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ١/ ٨٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ربما أن كثرة المصطلحات المستخدمة في اللغات الأجنبية للدلالة على السمات النوعية التي يتكون منها الجنس هي أصل الخلاف حول هذا المفهوم.

- تداخل الأجناس الأدبية:

إن تداخل الأجناس الأدبية أمرٌ قديم وحديث، فالقصة الشعرية التي تمتلك حضوراً في التراث الشعري العربي والمقامات والسير الشعبية وقصة ألف ليلة وليلة وغيرها إذ تجمع بين تقنية السرد والشعر، ولا تقتصر إشكالية التداخل على جمع أجناس أدبية في جو أدبي مركب، وإنما تمتد إلى انقسام الجنس الواحد إلى أجناس متجانسة متناغمة في جيناتها في كتاب واحد، نحو انقسام القصة القصيرة إلى قصة قصيرة، وقصة قصيرة جدا وأقصوصة، مما يضع إشكالية التداخل في مسارين: مسار خارجي يشمل تداخل أجناس أدبية مختلفة، ومسار داخلي يشمل تداخل أجناس أدبية متجانسة[١]، فبعض الأجناس تتقارب كثيراً، كالخطابة والرسالة؛ لاشتراكهما في السمات الأسلوبية[٢].

ويلاحظ أنه لم يعد هناك حدود فاصلة واضحة بين الأجناس الأدبية، إذ لابد من نبذ التمسك بأسس التفرقة الشكلية ، والتمييز بينها بناء على وظائف الأدب في أجناسه المختلفة[٣]، فهي تشترك فيما بينها" بخصائص عامة نستمدها من انتمائها إلى أصل واحد هو الأدب الذي مثلت البلاغة قمته وطموح أنواعه على اختلافها"[٤].

---

(١) عتيق، عمر عبد الهادي، تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك) للروائي أحمد رفيق عوض، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ١/ ١٠٣٤.

(٢) يحياوي، رشيد، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص ٨.

(٣) القصراوي، مها ، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية، ٢/ ٧٩٥.

(٤) جندية، بتول أحمد، الأنواع الأدبية التراثية، رؤيا حضارية تداخل الأنواع الأدبية، ٢٠١/١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والواضح أن التداخل بين الأجناس الأدبية لم يحطّ أو يقلل من قيمة الكتابة الأدبية. فقد أصبح المزج قانوناً طبيعياً في أي تحول أدبي، إذ لا توجد أنواع ذات استقلال ذاتي وهذا الأمر تمّ تناوله من خلال نظرية التناص عند نقادٍ كثر "[1].

فالتداخل مبني على مبدأ انهيار التراتب بين الأنواع الأدبية، فلم يعد الشعر في رأي بعض الباحثين المحدثين سيداً على بقية الأنواع الأدبية، ويعدُّ صعود الرواية على حساب بقية الأنواع الأدبية وفق بنية التداخل والتعدد والانقسام مؤشراً على استبدال تكافؤ الصيغ، والأنواع الأدبية بتراتبها. فالتحولات والتغيرات التي تحدث داخل جنسي الشعر والنثر ترتبط عادة بهبوط نوع ما، وصعود آخر حسب ما تقتضيه حركة الإنسان في الزمان والمكان[2] .

فالجنس الأدبي متطور متحول بما يحصل في أسلوبه من تغير تحت تأثير السياق الخارجي التاريخي والاجتماعي والثقافي والأديولوجي مع الأخذ بعين الاعتبار الاستقلال النسبي للبنية الثقافية، وجدليتها مع الواقع، وجدليتها الداخلية. فالنوع قد يحتفظ بتراتب بنياته حتى رغم تغير السياق الخارجي"[3].

فمرونة حدود الجنس الأدبي تدفع إلى التساؤل عن المساحة المتاحة للاختراق، فقد يصل الاختراق حداً يؤدي إلى تحول النص عن جنسه، والى امتداد النص نحو جنس أخر، فتكون النتيجة اجتماع جنسين في نص واحد[4]، فذلك يرجع إلى مبدأ التوافق بين القاعدة والخرق، فبقدر ما يكون الخرق متاحا بقدر ما يجب احترام الإطار العام للقاعدة؛ لأن الخروج

---

(١) يحياوي، رشيد، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص ٢٤.

(٢ نفسه، ص١٠٠

(٣) يحياوي، رشيد، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص ١٠٠.

(٤) غوادرة، فيصل ، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشـــر، ٢/ ١٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بالكلية عن القاعدة يلغي مبدأ الخرق ومبدأ القاعدة معا[1]. كما أن التداخل بين الأجناس الأدبية يعين الجنس الأدبي على التطور والتجديد، أما إذا بلغ التداخل حد الإقحام والتكلف والتصنع، فهو منبوذ مرفوض[2].

ويمكن القول إن تداخل الأجناس الأدبية قد ظهر نتيجةً لتطور الأجناس الأدبية كالشعر الذي تطور إلى أنواع أخرى كشعر الفتوح، والشعر السياسي وغير ذلك، ثم قصيدة الشعر الحر، وقصيدة النثر. كما تنوع النثر إلى الخطابة التي تطورت إلى المقالة، والمسرحية، والرواية، والقصة. وهذه الأجناس الجديدة لم يكن يعرفها الأدب العربي، ولكنها كانت تطوراً لبعض الأجناس، وتعد الرواية أكثر الأجناس الأدبية الحديثة قابلية لامتصاص الأجناس الأدبية الأخرى، بسبب مساحة الحرية المتوافرة في نقدية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني فيها مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى[3].

وفي هذا المقام يتساءل تودورف: من أين تأتي الأجناس؟ فالجنس الجديد عنده هو دائماً تحويل لجنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف[4].

يلاحظ بأن رواد النهضة في القرن التاسع عشر قد أجادوا كتابة الفنون، فأتقنوا اللغة، وبرعوا في الكتابة، وأجادوا نظم الشعر، وقد تمكن رواد النهضة الأدبية من إحياء اللغة، ورفع المستوى الإنشائي، وحمايتها من انتشار العامية، إلا أنهم ظلوا متمسكين بأهداب التكلف البديعي، فتحرر الإنشاء منه تدريجياً، وقد أعان على هذا التحرر أمران رئيسان: الأول هو

---

(١) غوادرة، فيصل ، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر ٢/ ١٥٩.

(٢) القصراوي، مها، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية، ٢/ ٨٠١.

(٣) غوادرة، فيصل، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، ٢/ ١٦١.

(٤) نفسه، ١/ ٥٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ظهور المدرسة وتطورها، والثاني هو نشوء الصحافة. وقد درس أدباء عصر النهضة معارف العصر وعلومه وآثاره، إضافةً لدراسة أدب القدماء من خلال الاستناد إلى ألفية ابن مالك وشروحها، ومُلحة الإعراب، ودرة الغواص وغيرها، كما وجهوا اهتمامهم إلى الأدب العباسي المتأخر، وعمدوا إلى تقليده، إذ: "يصح اعتبار أدب هذه الفترة استمرارا للأدب العباسي المتأخر"[١].

وتعدُّ الخطابة من الأجناس النثرية التي ظهرت وتطورت في عصر النهضة الأدبية التي دعت إلى نبذ القديم، والأخذ بالواقع المفيد، والمناظرات العلمية والأدبية[٢]، أضف إلى ذلك تطور الرواية حيث بدأت في القرن التاسع عشر مترجمة عن الآداب العالمية، وخصوصا الفرنسية والإنجليزية، وقد ازدهرت المقالة أيضا في الفترة نفسها لمرافقتها الصحافة، ولعل أكبر ما يميز هذه الحركة الجديدة تقدم الكتابة الروائية والمسرحية، فقد أخذت الروايات تعنى بتصوير أحوال المجتمع على حقيقته، حتى أصبحت وكأنها وثائق تاريخية يعتد بها، يلازمها في ذلك المسرح، الذي يمثل الإنتاج الأدبي ووجهته الواقعية أحسن تمثيل[٣].

وعلى صعيد الشعر وموضوعاته فقد تنوعت الموضوعات في هذا الدور، ولكنها بقيت بقالبها القديم، يتلمس الشعراء الجدد خطى القدماء، ويتغنون في براعة الاستهلال عامدين للتخلص إلى مواضع أخرى في القصيدة، حريصين على فخامة اللفظ، والتركيب الرصين"[٤].

---

(١) المقدسي، أنيس، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط٦، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧، ص ٤٨٨.

(٢) اليازجي، كمال، رواد النهضة الأدبية في لبنان الحديث (١٨٠٠- ١٩٠٠)، ص ١٤٦ – ١٤٧.

(٣) قاسم، محمد وحسني وحسين، تاريخ القرن التاسع عشر، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٨٦.

(٤) مكي، محمد كاظم، الحركة الفكرية والأدبية في جبل عامل، ط١، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٦٣، ص ٢٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكما هو معلوم فإن أغراض الشعر في عصر النهضة الأدبية بقيت هي الأغراض التقليدية المعروفة كالمديح، والهجاء، والرثاء، والغزل، والوصف، والفخر، إلا أن هناك أغراضا جديدة، ومواضيع متنوعة هيأتها البيئة الجديدة، وأملتها الحضارة المستحدثة منها: مشاهد الطبيعة الفاتنة، ونوازع العاطفة الوطنية، ومستحدثات العلم، ومنشآت المدينة الجديدة، والشعر الوجداني، والشعر الذي عالج آفات المجتمع ومظالم الناس، والشعر الاجتماعي الذي دعا إلى تحرير الفكر، والإصلاح الاجتماعي، وتحرير المرأة، وما إلى ذلك من موضوعات جديدة أخرى(١).

فاتصاف الأجناس الأدبية في العصر الحديث بالطابع الوصفي قد ساعد على إمكانية اختلاط جنس أدبي بآخر؛ ليؤلفا جنساً جديداً كما في المأساة اللاهية، وبذلك يبقى الباب مفتوحا على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة. فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون على بينة منها، ولكنه قد يطوعها لأدبه، أو يزيد فيها، وهي دائماً معللة مشروحة لدى القارئ الناقد(٢).

وبالتالي فإن مبدأ التجانس بين الأنواع الأدبية أمرٌ لا مفر منه، وهو أمر مرغوب فيه من أجل تقوية الجنس العام(٣).

تطوُّر الأجناس الأدبية

إن تطوُّر الأجناس الأدبية تعبير عن تطوُّر البشرية في قوالب فنية، على أن الجنس الأدبي في مراحل تطوُّره لا يفقد الشكل الخاص به، فهو يختلط بالملامح الأساسية لنشأته الأولى،

---

(١) الركابي، جودت: الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، ص ٣٢٩- ٣٣٠.

(٢) المناصورة، المرجع السابق، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٦، ص ١٤٠.

(٣) نفسه، ص ٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وتطوُّره وإنما هو تطورٌ في المظهر والمضمون والقوانين الداخلية التي تحكم بنائه عبر التاريخ .

ولو تأملنا ما لحق الأدب العربي منذ العصر الجاهلي إلى عصرنا الحاضر لتبيَّن لنا ما طرأ عليه من تغيرات وتحولات في أجناسه ويمكن ملاحظة ظاهرة التطوُّر هذه في عدَّة أوجه أساسية هي :

١- أجناس تغيَّرت بنياتها .

٢- أجناس طرأت لم يكن لها وجود في السابق ثم صار لها حضور في عصر لاحق .

٣- أجناس اختفت بعد أن كان لها حضور .

أشكال تداخل الأجناس الأدبية ثلاثة هي:

أشكال تداخل الأجناس الأدبية:

الشكل الأول: تفرضه طبيعة الأدب دون قصد الأديب، ولا يكون مقصودا من منتج النص؛ لأنه محكوم بالآليات الداخلية للعائلة النصية الأدبية، فقد نجد عناصر نوعية دخيلة على النوع المهيمن الذي تنتمي إليه. ففي القصة القصيرة ثمة حضور لعناصر مسرحية، كما أن في الرواية حضورا مسرحيا وشعريا[١] . فالذي يميز الشكل هو المحافظة على الخصوصية النوعية للنص، واحتوائه على عنصر نوعي مهيمن (بنية مهيمنة)، فالنص القصصي نتعامل معه كقصة، وإن استعان بعناصر مسرحية[٢].

الشكل الثاني: يقوم على القصدية المسبقة للمؤلف بقصد الأديب، والغاية منها إضفاء روح الجدة على النص من خلال الاستعانة بعناصر نوعية مختلفة تخرجه عن التنميط

---

(١) غوادرة، فيصل ، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، ٢/ ١٦١.

(٢) نفسه ، ٢/ ١٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النوعي، وتكفل له خصوصية في الجنس الذي ينتمي إليه كاستعانة الروائيين وكتاب القصة بأشكال نوعية من التراث السردي كالمقامات وأدب الرحلات وغيرها[١] وفي ذلك إثارة لمسألة خلق أجناس جديدة بالتجريب والسعي للتخطي والتجاوز بحثاً عن التميُّز.

الشكل الثالث: يعد انقلابا على مبدأ النوع الأدبي، ويمثل حالة من تمييع النظام، وغايته الوصول إلى نص جديد بلا هوية ويرفض التنويع، ويعده ضربا من القيد، وهو في الغالب الأعم شكل قصدي[٢].

وبناءً على هذا التقسيم يمكن القول إن الأجناس الأدبية غير ثابتة، فهي في حركة دائمة تتغير في اعتباراتها الفنية من عصر إلى عصر، ومن مذهب إلى مذهب أدبي آخر، وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعد جوهرياً فيه قبل ذلك، فالمسرحية في النقد الكلاسيكي كانت شعراً، ثم صارت في العصر الحديث نثراً[٣].

وبالتالي فإن فكرة الجنس الأدبي ترتبط أشد الارتباط بمفهوم الإبداع من جهة، وبمفهوم النقد من جهة ثانية، وبمفهوم تاريخ الأدب من جهة ثالثة[٤].

إلا أنه والحال كذلك فلم تدرس الأجناس الأدبية من قبل النقاد العرب المحدثين بصورة مفصلة[٥]. حيث ظهر تقصير النقاد العرب في جانب دراسة الأجناس التراثية العربية، ويورد عادل الفريجات: "ولو عدنا إلى تاريخ الأدب العربي القديم، وواقع النقد في التراث ناظرين في مدى شموليته لمسألة الكشف عن الأجناس الأدبية ونقدها والتنظير لها، لوجدنا فيها تقصيراً

---

(١) غوادرة، فيصل ، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، ٢/ ١٦١.

(٢) نفسه، ٢/ ١٦٢.

(٣) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص ١٣٨.

(٤) الفريجات، عادل، الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، ص ٢٤٨ – ٢٤٩.

(٥) شبيل، عبد العزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، ص ٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كبيراً. ففي القديم قصرت نظرية الأنواع الأدبية عن جعل المقامة جنساً أدبياً خالصاً له أصوله وحدوده ونقده إلى أن جاء ناقد معاصر وهو عبد الملك مرتاض، فألف كتابا سماه (فن المقامات في الأدب العربي)، انتهى فيه إلى أن المقامة هي: جنس أدبي قائم بذاته. فسد بكتابه ثغرة وجدت في تاريخ النقد العربي تتصل بمسألة الأجناسية"[1].

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(١) الفريجات، عادل، الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، ص ٢٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث

نماذج تطبيقية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السَّرد القصصي في شعر خليل حاوي

لم يكن استخدام خليل حاوي السّرد في شعره استخداماً عابراً، ولم يكن يؤدي إلى مجرد التوظيف القصصي العابر في شعره، فكانت الأسطورةوالسّرد والإسقاطات التاريخية مفاصل توصل خيوط القصيدة بعضها بعضاً، بهدف تحقيق غرض موضوعي يعّبرُ عن رؤية الشاعر للأشياء، فيمزج أسطورة الماضي والتاريخ بحدثٍ آني ظاهر للعيان.

وهو يرى في هذا الأمر أساساً لانطلاق تجربته الشعرية، في إشارةٍ صريحةٍ منه تُغَلِّب المضمون على الشكل الفنّي حين يقول : " لقد حاولت إرساء أسس متينة لنهضة شعّرية عامة، لذا اتجهت إلى الأساطير والحكايات المستمدة من واقع حضارتنا في تاريخها الطويل، ليكون لنا منها إطارٌ عام ينظم تجاربنا ويرسخ جذوره في تربته الغنية العريقة، إنّي أحذّر من ظاهرة خطرة متفشية فيما يدعى بشعر التجربة، ذلك أن الصورة البرّاقة الغريبة المدهشة، تكاد تصبح غاية بذاتها منفصلة عن التجربة التي تزوي وراءها شيحاً لا حياة فيه، وبما أن مصير الصورة مرتبط بمصير التجربة التي ترفدها بالحياة فلا بُدّ للصورة نفسها أن تضمر بعد حين وتشحب وتعجز عن الإيحاء"[1]

- **نماذج التحليل** : ارتأيت تحليل ثلاث قصائد للشاعر كنماذج للدراسة، أسقط الضوء من خلالها على السَّرد الموجود فيها، وقد سرد حاوي الكثير من الأساطير في شعره كأسطورة يوليس ولعازر وغيرها.

---

[1] جحا، ميشال خليل ، الشعر العربي الحديث، بيروت، دار العودة،١٩٩٩ ص ٢٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- **قصيدة البحّار والدّرويش**

القصيدة من ديوان "نهر الرماد" وهو ديوان خليل حاوي الأول الذي صدر سنة ١٩٥٧م، وتتجلّى فيه الحكاية والسَّرد بشكل واضح، وفيه يعبِّر خليل حاوي عن حالة من العبث الوجودي في القصائد الأولى من " نهر الرّماد" وقد كان يعاني الموت الحضاري في الشرق والغرب " لم ير غير طينٍ بطينٍ" إن بنية الديوان تقوم على الحكاية، وهو يقدّم للقصيدة الأولى من الديوان بقوله : " طوّف مع يوليس في المجهول، ومع فاوست ضحّى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر"[1].

فتميّز " نهر الرّماد" بانتشار الصورة الرمزيَّة والبنية الأسطورية سبيلاً للتعبير عن أزمة حضارته التي تنبض في أعماق شهوة الحياة، وإن كانت تعاني العجز والانهيار، وتجسّدت رؤيته وتجربته في صورتي البحّار والدرويش" البحّار: رمز الإنسان الغربي المعاصر وقد خذله العلم، وجرّدته الحضارة المادية من إنسانيته، فأبحر للبحث عن ذاته وعن حقيقته الوجودية الضائعة. والدرويش : رمز الإنسان المُنْغَمِس في الغيبيات وغير الفاعل في التاريخ، وقد تبلّد حِسُّه، وتجمّد فكره، وأضاع ذاكرته الحضارية ووعيه بالزمن .

فمن الكلمة الأولى تبدأ(مسألة البعد السردي) ويبدأ النص بعنصر"الشخوص" وهو من عناصر القصة، وعنوان القصيدة يأخذنا أيضاً إلى عالم القص والسَّرد والحكايات، إذ يُشَكِّلُ العنوان عتبة سرديَّة مفتاحية للنّص بهذه الكيفيَّة، فالعنوان (البحّار والدرويش) يحيل إلى أن للبحّار حكاية مع الدرويش بدليل الجمع بينهما، فهما شخصيتان رئيسيتان

---

[1] حاوي، خليل، الأعمال الكاملة، بيروت،دار العودة، ١٩٩٣ ص ٤١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالبحّار العارف المتنقّل لديه حكاياته والدرويش أيضاً المتعبّد المحايد له حكاياته، فتكتسب المعارف من خلال الاستقطاب من الذات، ففي الداخل بحورٌ من المعرفة والفنون " الدرويش" والاستقطاب من المحيطات ففيها المعارف بحور(البحّار) يقول حاوي :

بعد أن عانى دوار البحر،

والضوءَ المداجي عبر عتمات الطريقْ،

ومدى المجهول ينشق عن المجهول،

عن موت محيقْ

ينشر الأكفان زرقاً للغريقْ

وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف

لفّها وهج الحريقْ

بعد أن راوغه الريح رماه

الريح للشرق العريقْ[1]

الشاعر لا يبدأ من حيث بدأت الرحلة، بل يبدأ والرحلة قد قطعت أشواطاً من الزمان والمكان، يبدأ وكأنه يسردُ لنا قصة البحّار الذي عانى ما عانى من العتمة والمجهول والموت الأكيد فيقول :"بعد أن عانى دوار البحر" فالبحّار مضى من رحلته ما يجعله مصاباً بالضياع، وهذا البحّار يبحث عن المعرفة، ولكنه يخرج من المجهول ليدخل في مجهول آخر، يقول:

---

[1] حاوي، خليل، ديوان نهر الرماد، بيروت، دار العودة، ١٩٩٣، ص٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومدى المجهول ينشق عن المجهول

عن موت محيقْ

ينشر الأكفان زرقاً للغريقْ[1]

يقصُّ لنا حاوي حكاية البّحار وموته ويقدم مفهوم الموت في هذا السياق، فالموت هو النهاية، والأكفان زرقاء من حوله زرقة البحر وزرقة السماء، إذ يدلّل اللون الأزرق للضياع في المساحات الواسعة، وسع البحرِ والسماء، وكأن الشاعر يريد أن يقول إن الباحث عن المعرفة مصيره الهلاك، وأشداق الكهوف تتلقّى هذا البحار لتبتلعه، فالأمل زائف حيث يصور الكهوف بالوحوش التي تفتح أفواهها، ولكن الريح كان لها دورٌ في مصير هذا البحّار أيضاً، فقد رمته إلى الشرق العريق، أي إلى الشرق صاحب الحكمة والمعرفة والتجلّيات الروحيّة والتصوُّف، بعد أن رماه الريح :

حطّ في أرض حكى عنها الرواة:

حانةٌ كسلى، أساطير، صلاة

ونخيلٌ فاتر الظلّ رخيُّ الهينماتْ

مطرحٌ رطبٌ يميت الحِسَّ

في أعصابه الحرّى، يميت الذكريات

والصدى النائي المُدوِّي

وغوايات الموانئ النائيات[2]

إنها أرض الشرق مكان الدرويش، " حانةٌ كسلى" أي حالة السُكر الروحي المتراخي، أساطير وفكر، صلاة ومعبد ونخيلٍ فاتر متراخٍ متأثر بحالة من حوله من الناس البسطاء، الذين تعرّوا من كل طارئٍ عليهم ومن كل زيف الحياة. هُنا يقدم حاوي عدداً

---

[1] حاوي، خليل، ديوان نهر الرماد، ص٤١.

[2] نفسه ص٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من عناصر القصة كالمكان والشخوص والأحداث. يتمنى حاوي أن يحصل البّحار على معرفته من داخله،"جوانيّة الذات"، ففي داخل الإنسان كلُّ الوجود، والشرق أيضاً "مطرح رطب يميتُ الحس في أعصابه الحرّى"، يميتُ الذكريات، أي أنه عالم من اللاشعور، عالم من الروحانيات العميقة، والشاعر هنا لا يزال يتسلسل بالحكاية فيقول:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوّختهم حلقاتُ الذكرْ

فاجتازوا الحياة

حلقاتٌ حلقات

حول درويش عتيق

شرّشت رجلاه في الوحل وبات

ساكناً، يمتصُّ ما تنضحه الأرض الموات،

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات:

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق[1]

إن السّارد يتمنىّ السّلامة للبحّار، فقد اختار الإبحار والترحال سبيلاً للمعرفة، ولم يصل إلى شيء، السّارد أن هذا البحار المصاب بدوار البحر والذي يواجه الموت الأكيد يحتاج إلى حكمة الشرق كي يشفى، ويتمنّى أن تسعفه معرفته الداخلية، عندما قال : "**آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة** " .

---

[1] حاوي، خليل، ديوان نهر الرّماد، ص٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فمع أنهم زاهدون وعراة وفقراء، إلاّ أن حكمة الشفاء بأيديهم، فقد ارتحل يوليس عبر البحر للوصول لهدف النصر مجابهاً الريح والبحر والموت مقابل ارتحال الدرويش ومجاهدته للوصول للمعرفة ولهذا يريد الاستسلام عند (الطين) [1].

دوّختهم حلقات الذكر

فاجتازوا الحياة[2]

في حين لم يستطع البحّار اجتياز الحياة، فيكون موته بلا معرفة، في حين يجتاز هؤلاء الدراويش الحياة بالمعرفة الإشراقية(الداخلية) من خلال حلقات التعبد وهم :

حلقاتٌ حلقات

حول درويش عتيق[3]

(حول = دائرة) ، و(حلقات = دائرة) والدائرة هي الشكل الكامل الذي يبدأ من أي نقطة وينتهي إليها، والدائرة هي سرُّ الكون الذي يتجلّى في دورة الحياة، دورة اليوم ودورة الشهر ودورة السّنة .وهذا الدرويش الذي يتحلّقون حوله (شرشّت رجلاه في الوحل) أي كأن الشاعر يريد أن يعبّر عن العنف الذي انتاب الشرق وليس الشرق بحدّ ذاته، وكأن كلمة (الوحل) هي ما أراده في المقدمة النثرية للقصيدة حين قال:

لم ير غير طين ميت هنا

وطين حار هناك،

طينٌ بطين!!

---

[1] انظر: فولر، أدموند، موسوعة الأساطير المثيولوجية، اليونانية، الرومانية' الإسكندنافية، ترجمة حنا عبود، دمشق ١٩٩٧.

[2] حاوي، خليل، ديوان نهر الرّماد ص٤٣.

[3] نفسه ص٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكنه رغم ثباته في الحلقات إلا أنه محاط بالشرور، ففي مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات، الذي يمتصُّ ما عنده ولا يعطيه، وثمة طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق، وأرض الشرق مسرح للاستعمار منذ القِدَم، يأتيها فيعيث فيها خراباً، ومن هُنا يسترسل الشاعر في الأحداث ويعّبر عنها أجمل تعبير، وهذا الدرويش كما يقول حاوي:

غائب عن حِسّه لن يستفيق

حظه من موسم الخصب المدوي

في العروق°

رُقَعٌ تزرع بالزهر الأنيق

جلده الرث العتيق[1]

هو في عالم اللاشعور، زاهدٌ حظُّه قليل، فحظُّه في أيام الخصب لا يكون أكثر من رقع يزهو بها، كيف يزهو بها؟ ربما بفرحه أنه ناسك زاهد أو رُبّما بما سيذكره التاريخ عن حكمته، فهذه الرقع مزروعة على جلده القديم البالي المتجدّد في تاريخ الحكمة و الزهد، فلا يزال الشاعر يسرد حالة الدرويش المسكين الزاهد الحكيم إلى أن يستنطقه ويعطيه مساحة للكلام حين يسأله لعلّ في هذا إشارة إلى العفن" الزّيف" الذي يغشى باخضراره ليعتقد الناس بأنه حياة وهو موت .

- **هاتِ خبر عن كنوز سُمّرت**

عينيكِ في الغيب العميق [2]

---

[1] حاوي، خليل، ديوان نهر الرّماد ص٤٤.

[2] نفسه ص٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول: **طرقات الأرض مهما تتناءى**

عند بابي تنتهي كل طريق[1]

فكُلُّ طريق للمعرفة لا بُدَّ أن ينتهي عند حكمة الشرق، يتابع حاوي سرد الحوار ويتابع الدرويش الكلام حيث يقول :

وبكوخي يستريح التوأمان

الله، والدهر السحيق[2]

فهذا الدرويش الشرقي هو مصدر الديانات والعبادات ومهبط الرسالات السَّماوية، وهو أيضاً سجلٌّ حافلٌ للتاريخ السحيق ويصف نفسه ببؤرة الأشياء بدايتها ونهايتها، فعند بابه ينتهي كلُّ طريق!!

هذه هي نظرة الشاعر لشرقه، الشرق الروحاني الاستبطاني والتعمُّق في رحلة الشرق إنما هو تعمق في كَنَهِ الذات لاكتشاف أسرارها الداخلية.

إن هذا الارتداد إلى ماضي الشرق سيتبعه الآن تحول إلى الحاضر والنظر فيه ليرى الشاعر مفارقات غريبة على هذه الأرض، فبدلاً من أن يسود الشرقُ العالم بروحانياته تكون النتيجة:

...وأرى، ماذا أرى

موتاً، رماداً وحريقْ...!

نزلت في الشاطئ الغربيِّ

حدّق ترها...أم لا تطيق؟[3]

---

[1] حاوي، خليل، ديوان نهر الرماد ص٤٥.

[2] نفسه ص٤٥.

[3] نفسه ص٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يرى الدرويش الموت والرماد والحريق،ويشير هنا إلى الحضارة الغربية.ويتابع الشاعر سرد القصّة فيقول :

ذلك الغول الذي يرغي

فيرغي الطين محموماً، وتنحمُّ الموانـي

وإذا بالأرض حبلى تتلوى وتعاني

فورةً في الطين من آنٍ لآنِ

فورةً كانت أثينا ثم روما[1]

تحضر هنا أسطورة الفينيق، وهو طائر يعيد إنتاج نفسه بنفسه، ويعيش على الصمغ الفواح، وعندما يعيش خمس مئة سنة يبني عشاً بين أغصان شجرة السندباد أو قمة شجرة النخيل، ولبناء العش يجمع المرو واللبان والقرفة، ويجعل منها كومة يضع نفسه فوقها فيموت لافظاً أنفاسه الأخيرة بين الطيوب ومن جسد الفينيق الميت يظهر فينيقي صغير يعّمر كما يعمر سلفه وعندما يكبر ويصبح قوياً يحمل جثة أبيه، وينقله إلى مدينة هليوبوليس في مصر ويضعه في معبد الشمس.[2]

وهج حمىّ حشرجت في صدر فاني

خلّفت مطرحها بعض بثورٍ

ورماد من نفايات الزمانِ[3]

" ذلك الغول الذي يرغي" الغولَ بدل من ذلك منصوب، و(ذلك) مفعول بـه (مـاذا أرى) أنه الغول (الغرب)(الاستعمار) الذي استباح حرمة الشرق، فاحترق طين الشرق

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرماد ص٤٦.

[2] فولر، أدموند، موسوعة الأساطير المثيولوجية ص٧٤.

[3] حاوي، خليل، نهر الرماد ص٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قهراً، فتقهر الموانئ والشواطئ الهادئة التي ظلت جميلة وهانئة طوال الدهور، ولكنها مع ذلك تعاني آلام القهر والاستعمار، فمرّة تغزوها أثينا (الإسكندر الأكبر)، ومرة روما (الاحتلال الروماني) الذي ترك هو وغيره من الاحتلالات الحُمّى تتحشرج في صدر الشرق، والبثور على جلده والأمراض في جسمه ورماد الزمان في ساحاته، ومن هنا تتأزم الأحداث لنصل إلى حبكة القصة.وفي المقطع الآتي يفصّل الشاعر أجزاء المفارقة التي يراها أمامه، فيقول :

ذلك الغولُ المُعاني

ما أراه غير طفل

من مواليد الثواني[1]

هذا الغرب الذي يعاني الويلات جرّاء ظلمه للبشرية هو في نظر الشاعر طفل، أو بمعنى أدق هو في نظر الدرويش طفلٌ لا يعي شيئاً غير الخراب ، فأين هو من حكمة الشرق ومعبده العتيق وتعمّقه بذاته، عمر هذا الطفل لا يتجاوز الثواني، والشاعر يدعو عليه بالهلاك حين يقول :

ويداً شمطاء من أعصابة تَنْسُلُ

أكفاناً له والموت داني[2]

ثم يكّررُ (الدرويش) جملته ليبيّن من هو إزاء هذا المحتل الضعيف حضارة الشرق مقابل حضارة الغرب و(الدرويش أحياناً يرمز لعدم المعرفة) ، فيقول :

وتراني قابعاً في مطرحي من ألف ألفٍ

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرماد ص٤٧

[2] نفسه ص٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قابعاً في ضفة الكنج العريق[1]

ويكمل البحّار الحوار مع الدرويش :

أترى حُمِّلتَ من صدق الرؤى

مالا تطيق؟[2]

هل كانت رؤاك صادقة أيها الدرويش؟ وهل كان في رؤاك أن ترى الاستعمار والاحتلال يقيّدانك فتحمل على كاهليك وفي قلبك الحمل الثقيل الذي لا تطيق؟ فيجيب:

خلني ! ماتت بَعِينيَّ

منارات الطريق

خلني أمضِ إلى ما لستُ أدري

لن تغاويني الموانئ النائيات

بعضها طينٌ محمّى

بعضها طينٌ موات

آه كم أُحرقت في الطين المحمّى

آه كم مت مع الطين الموات[3]

يظهر هنا البعد الوجودي ويبدو لافتاً في مسيرة النص واليأس واضح في شعر الشاعر:(خلّني)، فقد ماتت بعينيه منارات الطريق، أي الأمل والمستقبل،ماضٍ إلى المجهول، كما كان البحار أيضاً ماضياً إلى المجهول وهذه الموانئ البعيدة لن تغاوي الدرويش،أي لن تكون سائرة معه، فبعضها طينٌ مُحمّى، وربمّا يقصد هنا طين الحياة

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرماد ص٤٧.

[2] نفسه ص٤٨.

[3] نفسه ص٤٨، ص٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي يقود الإنسان إلى الشقاء، وبعضها طينٌ ميّت لا نفع منه، وفي كلتا الطينتين يواجه الدرويش العذاب والموت وفي نهاية القصة تكون النتيجةَ ،طينٌ بطين !!

ثم يلخّص البحّار رحلته :

لن تغاويني المواني النائيات

خلّني للبحر، للرّيح، لموتٍ

ينشرُ الأكفانَ زُرْقاً للغريقْ،

مُبْحرٌ ماتت بعينيه منارات الطريقْ

مات ذاك الضوءُ في عينيه ماتْ

لا البطولات تنجّيهِ، ولا ذُلُّ الصلاةْ.[1]

فالضياع هو المصير والموت محتوم عليه، فلا البطولات تنجيه ولا ذلُّ الصلاة، كأنه يائسٌ في النهاية حتى من دروشته ومن صلاته .

تقول ريتا عوض عن قصيدة " البحّار والدرويش : " فمنذ بدايات " نهر الرماد" عاش حاوي أزمة الحضارة الإنسانية في تجلياتها الشرقية والغربية، فتجسّدت رؤيته وتجربته في صورتي البحار والدرويش، البحار رمز الإنسان الغربي المعاصر وقد خذله العلم وجرّدته الحضارة المادية من إنسانيته، فأبحر للبحث عن ذاته وعن حقيقته

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرماد ص٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الوجودية الضائعة، والدرويش رمز الإنسان الشرقي المُنْغَمِسُ في الغيبيات، الجامد في التاريخ وقد تبلّد حِسُّهُ، وتجمّد فكره، وأضاع ذاكرته الحضارية ووعيه بالزمن[1]

- **قصيدة الجسر**

قصيدة " الجسر" هي آخر أناشيد مجموعة " نهر الرماد" نظمت هذه القصيدة بين سنتي ١٩٥٣م و ١٩٥٧م، وقد توالت الانهزامات وانهيارات الآمال العربية تحت سطوة الاستعمار في لبنان وغيره من البلاد العربية، وتحكي هموم الشاعر الخاصة، ولكنها في الوقت ذاته هموم القوم، وهموم الآخر التي مافتئت تنتقل عدواها حتى تصيب الجميع، ولذلك نجد تنويعاً في أسلوب الخطاب من حيث استعمال الضمير، فهو يتحدث عن ذاته أوّلا لينتقل إلى الضمائر الجمعية (المخاطبين ، الغائبين، المتكلمين) وتبدأ هذه القصيدة بموقف دفاعي حيث تقوم على رؤية حضارية اجتماعية مفادها أن ينتقل الناس من الجهل والظلام والذل إلى العلم والنور والعز من خلال الأجيال الجديدة، ويستعمل حاوي منها كلمات بمفاهيم جديدة مثل: " خمر، زاد، حصاد الحقل، عيد الحصاد، " حيث أن كل كلمة تعطي أبعاداً رمزيةً معمقه لكنها غير صعبة تُعرف من السّياق لأنها من صُلب المعاناة يقول :

وكفاني أنّ لي أطفال أترابي

ولي في حَبهم خمرٌ وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني

وكفاني أن لي عيدَ الحصاد[2]

---

[1] عوض، ريتا،أعلام الشعر العربي، ص١٢٢.

[2] حاوي، خليل، نهر الرماد ص١٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن لي عيداً وعيد

كلَّما ضوّأ في القرية مصباحٌ جديد[1]

تُشعُّ هالة التفاؤل في بداية القصيدة ويبدأ الشاعر بموقف دفاعي حيث يستعمل كلمات بمفاهيم جديدة ومعاني جديدة مثل:(خمر ، زاد ، حصاد ، عيد الحصاد)، إذ يعطي كل كلمة أبعادا رمزية معمقة، وكأننا هنا أمام حكاية نستلهِمُها من حياتنا اليومية، مثل أمٍّ تحدث أبناءها عن أسرة كانت تعيش بسلام يبدأ معنا الشاعر قصيدة (الجسر)، ويقول: يكفيه أطفال أترابه، ففي ذاته فرح، ولكنه فرحٌ بالمجموع، فيفرح بأطفال أصدقائه، وهذا الحب الذي يُكنُّه لهؤلاء الصّغار هو خمره(فرحه ونشوته) وهو أيضاً زاده وطعامه، هذه فرحته بالناس وبالآخرين، وهي فرحة تمتزج بالأرض أيضاً :

من حصاد الحقل عندي ما كفاني

وكفاني أن لي عيد الحصاد[2]

فهو يحبُّ الناس، ويمتلك الأرض، ويمتلك العيد (عيد الحصاد)، فالحصاد خيرٌ وفير، ولكن عيد الحصاد تتويجٌ لهذا العمل ليصير عملاً جَمْعِيّاً فكرياً وجدانيا يعّبر عن رؤيته وفرحته وعن رؤيا الناس وفرحتهم بموسم الحصاد. وهذا العيد يتكرّر أيضاً ليس في موسم الحصاد فحسب، بل يقول :

وكفاني أن لي عيد الحصاد

أن لي عيداً وعيد

كلَّما ضوّأ في القرية مصباحٌ جديد[3]

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرماد ص١٦٥.

[2] نفسه ص١٦٥.

[3] نفسه ص١٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالمصباح هنا استعمال رمزي للبيت الجديد، فكلّما فُتِحَ بيت جديد، وازداد الناس في قريته أو وطنه فإنه في عيد جديد، ليمتزج مع الآخر في فرحه وسروره ، ويضيف :

غير أنّي ما حملتُ الحُبَّ للموتى

طيوراً ، ذهباً، خمراً ، كنوز

طفلهم يولد خفاشاً عجوز[1]

هُنا يرفض الشاعر الجهل والخرافات، فهُو لم يقدم الطيوب والذهب والكنوز للموتى، فالشاعر ينظر إلى الواقع بواقعيته، الموتى هنا الناس المظلومون والمقهورون والشاعر بضمير الأنا (أناه) يعترف أنه لا يقدر أن يحل مشكلاتهم وينهي معاناتهم ، فالخروج من الرّماد لا يكون بالعطر والكنوز وإتباع الخرافات.

ولنا أن نلاحظ هُنا أن مدة الفرح لم تكن طويلة ، فقد جاءت في ستة أسطر شعرية، لينقل لنا الواقع الحي والحقيقي بعد هذه الأسطر الستة، وكأن لحظات الفرح ما هي إلا خيالٌ لمع في خاطر الشاعر، ثم عاد إلى واقعه الأليم الذي يرفض فيه الجهل، ويأبى إلا أن يعترف بوجود الظلم والظلام ، فيولد الطفل من آبائه الموتى (خَفّاشاً) لا يعيش إلا في الظلام ، فالخفاش رمزٌ لحياة الظلام وفي هذه الحياة يولد الطفل عجوزاً وكأنه يحمل هموم آبائه ويحمل تبعات خطيئة لم يقترفها. وهنا لا يستطيع الشاعر أن يحتمل هذا الأمر ، فيعلن رفضه له ولمطالبه بزواله في آن :

أين من يفني ويُحيي ويميت

يتولّى خلقه طفلاً جديد

غسله بالزيت والكبريت

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرماد ص١٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

من نتن الصديد

أين من يفني ويحيي ويعيد

يتولّى خلق فرخ النسر

من نسل العبيد[1]

يتناص هذا النص مع قصة المسيح – عليه السلام – بحثاً عن مُخلِّص، فالشاعر هُنا يعلن يأسه من البشر كي يرفعوا الظلم عن المظلوم، فيعلن أن الأمر يحتاج إلى معجزة إلهية تنزل حتى يُرفَع الظلم، فيتساءل مستنكراً : (أين من يفني ويحيي ويميت؟) كي يتولىّ إعادة هذا الخلق من جديد ، ليأتي به خلقاً جديداً مغسولاً بالزيت والكبريت كي يخرج منه الصديد (السوء والشر والظلم والجهل) ، ثم يعود ويكرر كلمته بنوع من الإصرار :

أين من يفني ويحيي ويميت ؟

يتولّى خلق فرخ النسر

من نسل العبيد[2]

فيخرج من نسل العبيد الضعفاء نسراً يدافع عن أهله المظلومين، فكأن الشاعر يرى أن تجديد الخلق يكون ببعث البشر الأقوياء الذين ينتصرون للضعفاء ، فهل تحققت آمال الشاعر ومطالبه؟ من هنا نلتمسُ بعضاً من عناصر القصّ كالشخوص والأحداث والحوار مع الذات(المونولوج الداخلي) وهو تقنية سردية ويظهربعض التناص مع القرآن الكريم وواقع يوم القيامة ،كيف ينكر الطفل أباه، وأمه. يقول :

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرماد ص١٦٦.

[2] نفسه ص١٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أنكر الطفل أباه ، أمه

ليس فيه منهما شبهٌ بعيد[1]

عندما نخلّصُ أطفالنا من هواننا وجهلنا وذلّنا فإنهم لا يعودون يشبهوننا، سيرفض أبناؤنا هواننا وجَهلنا وذلّنا ولن يشبهوننا، ولن يرضوا بِذلّنا وسينكروا هذا التصرُّف منّا، لذا ينعدم الشبه بيننا وبين أطفالنا، وهذا الانفصال بين الآباء وأبنائهم صعبٌ جداً فيه صراخ وتمزيق وتقطيع .

هذا هو الضياع وبداية الشتات ، فالطفل غريبٌ عن أمه وأبيه وهما غريبان عنه تماماً ، وملامح التشابه مقطوعة بينهما، فأول القطيعة هي قطيعة الابن عن أبويه ، ثم تأتي قطيعة أهل البيت كاملاً :

ما له ينشق فينا البيت بيتين

ويجري البحر ما بين جديد وعتيق

صرخة، تقطيع أرحام،

وتمزيق عروق،

كيف نبقى تحت سقف واحد

وبحارٌ بيننا ... سورٌ ...

وصحراء رمادٍ باردٍ

وجليدٌ[2]

هذا هو الإنفصال الكبير، وانقسام البيت إلى بيتين، والبحر ثالث ما بين جديد وعتيق، وتتلاشى آمال الشاعر تماماً، فهذه صرخة ألم وليست صرخة ولادة جديدة، بل صرخة الألم العميق

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرّماد ص١٦٧.

[2] نفسه ص١٦٧، ص١٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وصرخة تقطيع الأرحام، لا ولادة الأرحام، وثمة تمزيق عروق وتشتت وإنكار الآباء للأبناء والأبناء للآباء.

ويتساءل: كيف نبقى تحت سقف واحدٍ والبحار(الهجرات) تفصلنا، وكذلك تفصلنا الأسوار (الحدود)، وبيننا أيضاً فاصلٌ كبير (صحراء رمادٍ باردٍ) أي بقايا الرماد، أي التاريخ الدامي الذي اشتعل بجثث الضحايا، ويفصل بيننا أيضا الجليد، فكل تضاريس الخوف والدمار تحول بيننا ببرودٍ قاتل، وكأن الحبكة هنا تشتد ويستمرُّ الشاعر بالتساؤل:

ومتى نطفر من قبوٍ وسجن

ومتى، ربّاه، نشتدُّ ونبني

بيدينا بيتنا الحر الجديد[1]

هنا عودة للأمنيات والتمنّي ، فيسأل الشاعر ربَّه سؤاله الكبير: (متى؟) متى الخلاص من السجون والأقبية ، ومتى نقوى وننتصر لنبني بأيدينا نحن بيتاً حرًّا وجديداً؟ أمنيات تعيدنا إلى بداية النشيد:

وكفاني أن لي عيداً وعيد ومتى ربّاه نشتَّد ونبني

كلما ضوّأ في القرية مصباحٌ جديدٌ بيدينا بيتنا الحُر الجديد

تُرى .. هل سيفلتُ الشاعر من قبضة القيود؟ وهل سيكون الجسر (عبور) من واقع إلى آخر من سلبي إلى إيجابي ؟

يعبرون الجسر في الصبح خِفافاً

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرّماد ص١٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى الشرق الجديد

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد[1]

قد يكون هذا هو الخلاص بعينه (الحل)، فثمة (جسر) رمز العبور والانتقال من حياة إلى حياة أخرى ، وثمة (صبح) رمز الضياء، وهو أيضاً حالة الانتقال من الظلام إلى النّور ، وهم يعبرون خفافاً بعد أن تكسَّرت القيود وتحطّمت ، وها هو الجسر يُبنى من الضلوع ، (ضلوع الشاعر)، فهو يفتدي ويضحي، ويرصُف عظامه وضلوعه في الأرض من أجل غيره ليعبروا إلى حياة الخلاص، وهنا أيضا يتجلّى التناص مع قصة المسيح عليه السَّلام .

وهذا الخلاص ليس خلاصاً من الذُلِّ والاستعمار فحَسْب ، بل هو خلاص من عبودية الفكر الشرقي الذي تحدَّث عنه الشاعر في أنشودة (البحَّار والدرويش) من ديوان (نهر الرماد) ، فالفكر الشرقي الغارق في تصوُّفه وروحانياته فكرٌ لا يروق للشاعر، لذا فهو يريد التَّخلص منه إلى (الشرق الجديد) الفكر الجديد المنير والمعرفة الشاملة، فيلعب الشاعر هنا دور التنويري الذي يوقظ أمته من غفلتها إلى العقل الراشد المستنير.

بعد هذا يبدأ حوار جديد ، ويبدو أنه حوارٌ آتٍ من الداخل، فكأن نفسه تأمره أو توسوس له ، وهذه تقنية سرديّة (المونولوج الداخلي ، حوار الذات) وهي من مكونات الحكاية والنصّ ثم تقابل بين الأنا الثابتة و (الهمُّ) المتحركون وهو نقدٌ للذات وجلدها لعدم الحراك ووضع حاوي كل سطر بين علامتي تنصيص " " وفي هذه الأسطر يقول:

"سوف يمضون وتبقى"

"صنماً خلّفه الكهان للريح"

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرّماد ص١٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

"التي توسعه جلداً وحرقاً"

"فارغ الكفين، مصلوباً، وحيد"

"في ليالي الثلج والأفق رماد"

"ورمادُ النار، والخبز رماد"

"جامد الدمعة في ليل السُّهاد"

"ويوافيك مع الصبح البريد: "

"...صفحة الأخبار .. كم تجترُّ ما فيها"

"تَغلِّيها .. تعيد..!"

"سوف يمضون وتبقى "

"فارغ الكفين، مصلوباً، وحيد" [1]

هذا الصوت النابع من الذات المحبِطة (بكسر الباء) والمحبَطة (بفتح الباء) إنّما هو صوت الانهزاميين ، أو صوت الشاعر نفسه عندما تضعف عزيمته ، فتقول له نفسه:" سوف يمضون وتبقى وحيداً" مخذولاً كالصنم الذي تركه الكهان للريح والعدم، وسوف يتركونك فارغ الكفين مصلوباً في الثلج والبرد ، والأفق رماداً ما به من أمل يلوح.ورماد النار والخبز رماد ، فحياتك ستصير موتاً بموت، وستجمد دمعتك في ليل السهر الطويل ليأتيك البريد بصفحة الأخبار المنقولة والمعادة، حياتك كلُّها خسارات ، ويعيد هنا قوله متأثِّراً بقصة المسيح – عليه السَّلام– كما يراها الشاعر.

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرماد ص١٦٩ ، ص١٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" سوف يمضون وتبقى "

" فارغ الكفّين، مصلوباً ، وحيد "[1]

وهذا تأكيدٌ على الخسارة وسوء المصير ، فهل سيستسلم الشاعر إلى كل هذه الإحباطات ؟

إنه يرد:

اخرسي يا بومة تقرع صدري

بومة التاريخ مني ما تريد؟[2]

يأتي هنا ردُّ الشاعر على بومة التاريخ وعلى الجانب السّلبي من معاناته عندما تحذّرهُ ممّا ينتظره من مصير ويقول بأنه لن يكسب شخصياً أمراً، ويردّ عليها مؤكداً أنه لا يسعى إلى كسبٍ شخصي، ففرحه الدائم في وصول الأجيال الجديدة إلى تحقيق انتصار الحياة والعيش في ظروف العزّ والفخروالكرامة ويردّد أنشودته الدائمة " لي أطفال أترابي" .

في صناديقي كنوزٌ لا تبيد:

فرحي في كل ما أطعمت

من جوهر عمري،

فرح الأيدي التي أعطت وإيمانٌ وذكرى،

إن لي جمراً وخمراً

إن لي أطفال أترابي

ولي في حبّهم خمرٌ وزاد
من حصاد الحقل عندي ما كفاني
وكفاني أن لي عيد الحصاد،[3]

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرماد ص١٧٠.

[2] نفسه ص١٧١.

[3] نفسه ص١٧١، ص١٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يا معاد الثلج لن أخشاك

لي خمرٌ وجمرٌ للمعاد[1]

فهو يقرع بومة الشؤم والتشاؤم ، بومة التاريخ التي توقف الآمال والأحلام ، يوقف هذه البومة عند حدّها ، ويوقف التشاؤم ويفتح باب الأمل من جديد ، الباب الذي ابتدأ به هذا النشيد ، نشيد (الجسر) فيقول لها:

في صناديقي كنوزٌ لا تبيد

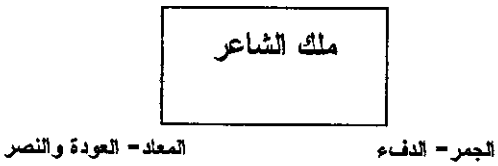
فرحي في كل ما أطعمت

من جوهر عمري

فرح الأيدي التي أعطت وإيمانٌ وذكرى[2]

في صناديقي الشرق كنوز وميراث عظيم لا ينتهي ، فأنا الذي اكتسبت الفرح بعطائي لا بأخذي وطمعي ، فكلُّ غالٍ نفيس ضحّيت به ، أعطيتُ الإيمان والذكرى الطيّبة.

ولي جمرٌ وخمرٌ وأطفال أترابي ، فأنا أملك كل شيء أملك حبّهم وأملك عيد الحصاد وأملك الحياة كُلّها بخمرها وجمرها .



إنّ القصيدة رغم ما يعتريها من رصد للهلاك والموت والدّمار، فإنها تبدأ حاملةً مفاتيح الأمل وتنتهي أيضاً بإشراقات الأمل. فيدعو الشاعر إلى نهضة الأمة ، والعودة إلى الجوهر الحقيقي لها كي تُبعث من جديد، فكُلُّ الدلالات في القصيدة ليست دلالات مباشرة وإنّما دلالات رمزية، هذه القصيدة تقوم على حوارات بين عدد من الرموز(الجسر، المصباح، الكهف، البومة، عيد الحصاد) ومثل هذه الرموز هي التي أعطت القصيدة غِناها الفنيّ، إذ اكتنزت بالمعاني والدلالات دون أن يضطر الشاعر إلى التوَسُّع فيها والتَحوُّل من الشعري إلى النثري السَّردي

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرّماد ص١٧٢.

[2] نفسه ص١٧١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بل كان يكتفي بإعطاء اللّمحة الدّالة ويترك مساحة واسعة للقارئ أو المتلقي كي يستكشف الدلالات.وهكذا تكون قراءة القصيدة الشعريّة قائمة على عنصرين :

الأول : شاعرٌ قادرٌ على إغناء القصيدة .

والثاني : قارئٌ متمكنٌ من فكّ أبواب هذا الغنى.

في قصيدة (الجسر) نجد حكاية الذات وعلاقاتها المتداخلة بالمجموع ، وقد تداخلت فنّيات السّرد في هذه القصيدة .

قصيدة لعازر ١٩٦٢

الحكاية ونبوءة الهزيمة

في القصائد الأخيرة من نهر الرماد تحمل رؤيا الإنبعاث بعد موت طويل، وقد قص الشاعر كثيراً من الأساطير في هذا الديوان كأسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف وأسطورة العنقاء التي تموت ويلتهب رمادها فتحيا ثانية، وبذلك ترمز إلى تجدد الحيوية وغلبتها على الموت والعقم ، ثم يذكر حالة النشوة برؤيا الإنبعاث في قصائد الناي والريح . ويتركز ذلك في القصيدة الأخيرة من الديوان "السندباد في رحلته الثامنة" إذ يثور السندباد على الحضارة الفاسدة ويتطلع إلى الإنبعاث الحضاري الجديد لكن الواقع المتجرد جمع الشاعر بالرؤيا فجاء ديوان "بيادر الجوع".

كتبت قصيدة (لعازر ١٩٦٢) عام ١٩٦٢، أي بعد انفصال الجمهورية العربية المتحدة وانقسامها إلى مصر وسوريا بعام واحد، وبعد حرب ١٩٦٧ سميت قصيدة (لعازر) قصيدة الهزيمة قبل الهزيمة([1])، وكأنها نبوءة بهزيمة أخرى آتية ، وقد صام حاوي عن الشعر بعد قصيدة لعازر حتى عام ١٩٦٧ بعد نكبة حزيران.

([1]) مقدمة الديوان، ص٢١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الصعوبة أن نفصل المقدمة النثرية التي صاغها حاوي لقصيدة (لعازر) عن القصيدة ذاتها، فهي تكاد تكون جزءً من كيانها الشعري، وهي تُعبَر عن مضامين كثيرة في نفس الشاعر نقلها من خلالها، ولذلك أميلُ إلى اقتباس النص الكامل للمقدمة النثرية التي يقول فيها :"كنت صدى انهيار في مستهل النضال، فغدوت ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله.ثم راحت ملامحك تُكوِّن ذاتها في ذاتي، وتعتصر من كل مناضل ينهار أخص صفاته وأعمها، كذلك راح الضجيج يستقر على صورة صافية الإيقاع تشف عن أعماقه المعتكرة .

ويوم تم تكوينك، يوم طلعت من بخار الرحم ودخان المصهر، كنت لعينيَّ وجعاً ووعياً، حاولتُ أن أهدمكَ وأبنيك، وكانت مرارات عانيتها طويلا قبل أن أنتهي عن رغبتي في أن تكون أبهى طلعة وأصلب إيماناً وأجلّ مصيراً . وماذا ؟ لئن كنتَ وجه المناضل الذي انهار في الأمس، فأنت الوجه الغالب على واقع جيل، بل واقع أجيال يبتلى فيها القويّ الخيرّ بالمحال فيتحول الى نقيضه، ويتقمص" الخِضر" طبيعة " التنين" الجلاد والفاسق ، وتكون المذلة مصدر تعاظمه:

" مارداً عاينتهُ يطلع من جيب السفير "

وهكذا، وفيما يشبه الحدس، اتّحد الحاضر بكل زمان، والواقع بالأسطورة، فاكتسبتَ اسماً وكان الاسم جوهر كيانك: لعازر ، الحياة والموت في الحياة، تموت القيم في المناضل وتحتقن الحيوية فيكون الطاغية .

وما شأني إن تكن عناية الناصري أبت عليك أن تموتَ وأنت بطل تراجيدي يتوهج بجلال التضحية ونشوتها بالجراح :

" مبحرُ، سكرانٌ،ملتفٌ بزهو الأرجوان"

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكيف تبعثك العناية وأنت " **ميتٌ، حجرته شهوة الموت**" وفي طبيعة الانبعاث أن يكون تفجراً من أعماق الذات؟ وهذه امرأتك تلتقيك عائداً من الحفرة فيتولاها الرعب :

" **ولماذا عادَ من حفرته ميتاً كئيبٌ**"

" **غيرُ عرقٍ ينزف الكبريتَ مسودّ اللهيبْ**" هي رمز الحياة فقد عدت لتثأر منها لماض خّير مبدّد، وتجعلها على صورتك وتشدها إلى مصيرك، ظلت تتهاوى أبلغت إلى قرار جحيمك وحفرتك، نزفت في دمها الكبريت، فارتدت عليك بالناب والمخلب. كانت تنزع إلى كمال وجودي يشبع النفس والجسد، فخذلتها أنت زوجها الحاقد الميت، وأسعفك الناصري بكماله الملائكي المترفع عن التجربة الحسية.لقد امتنعت عن الصلاة لإله لم يعرف الجوع ولا الأفاعي المتولدة من شهوة متدافعة محتقنة:

"...**ما تجدي الصلاة**"
"**لاله قمريّ، ولطيف قمري**"
" **يتخفى في الغيوم الزرق في الضوء الطري**"
" **حيث لا يُرعدُ جوع مارج بالزفرات**"

وبديهي أن يتعطّل تطور الحياة متى انشقت إلى مثالية غيبية ومادية مفلسة، متى تغورت الحيوية، وخلع الوهم ظله المخدر على فجائع الواقع .

وبعد فأنت لا تختص بجماعة دون جماعة
كنتُ شاهداً ورأيتك في صفوفهم جميعاً[1] .

ويقدّم الشاعر للقصيدة باقتباس من إنجيل يوحنا حيث يشير إلى إحياء المسيح ل" لعازر" من بين الأموات فيقتبس ويقول: " وذهبت مريم، أخت لعازر إلى حيث كان الناصري وقالت له لو

[1] مقدمة قصيدة لعازر من ديوان ص٣٣٥، ص٣٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كنت هنا لما مات أخي، فقال لها: إن أخاك سوف يقوم[1] تأخذ القصيدة تسعاً وأربعين صفحة وهي الأخيرة من ديوانه الثالث "بيادر الجوع" وتتخّذ شكلاً دائرياً مغلقاً لأنها تبدأ بالحفرة وتنتهي بها كما سنرى. وفيها شخصان لعازر وزوجته إلاّ أن لعازر يهيمن بوضوح على القصيدة، حيث أنه ميت حي في آنٍ واحد والقصيدة تتألف من سبعة عشر مقطعاً في المطلع نصغي إلى صوت لعازر يخاطب حفّار القبور قائلاً:

١- حفرة بلا قاع

عَمِّق الحفرة يا حفَّارُ،

عمقها لِقاعٍ لا قرارْ

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلا من رمادِ

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

لا صدى يرشح من دوّامة الحُمّى

ومن دولاب نار[2]

فجاء ديوان "بيادر الجوع" صورة رائعة لهذه الفجيعة التي مازال يعيشها الشاعر إذ عبّر عن مأساة هذا الجيل بالموت المتكرّر الذي تعيشه الحضارة العربية في قصيدته الأخيرة، وتختصر مأساة الجيل العربي المعاصر، حيث هزمت لعنة الموت رؤيا الانبعاث التي تحوّلت إلى جحيم داخلي ، وبدل أنه يحمل المستقبل أملاً بالانبعاث فتزداد اللعنة من جيل لجيل، ويرى الشاعر أن الحضارة ليست هرمه فحسب بل هي بغي تتاجر بجسدها لتعيش حياة الرذيلة.

---

[1] إنجيل يوحنا ، الإصحاح الأول، ص١٥٢.

[2] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" الصدى طائر يستصرخ ويطلب الثأر[1] ويشير إلى أن هذا من أساطير الجاهلية، وهو ما يسمى (الهامة) وهو روح الميت التي تطير فوق قبر المقتول وتصيح : اسقوني ... اسقوني أي اثأروا لي .

وهنا الصدى لا يرشح أي لا يطلب السقيى ولا الثأر،وكأنه في حنين وشوق إلى الموت، فيبقى ميتاً في دوامة الحمى ودواليب النار .

آه لا تلق على جسمي
تراباً أحمراً حيًّا طري
رَحِماً يمخره الشرش ويلتفّ
على الميت بعنف بربري
ما ترى لو مدّ صوبي
رأسه المحمومَ
لو غرّق في لحمي نيوبهْ
من وريدي راح يمتص حليبه

لُفَّ جسمي ، لفّه، حنِّطه، واطمره

بكلس مالح، صخر من الكبريت،

فحم حجري [2]

أيها الحفّار، أمعن في موتي ولا تضع في قبري أي شيء حي لا تضع تراباً أحمراً طريّاً فيه رطوبة، فهذه التربة الحمراء هي تربة طرية ندية، وهي رَحِمٌ منتج مخصب يخترقها الشرش(الجذر) ويصل إلى الميت، سوف يصلني وينفخ الحياة عندي بعنف.

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرمّاد ص٥٩.

[2] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٤٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويتساءل الشاعر: لو مدّ هذا الجذر رأسه المحموم المتلهّف للحياة، ولو غرس نيوبه (أطرافه)وراح يمتصّ طعامه من وريدي ومن جثتي، وقبل أن يجيب الشاعر عن تساؤله وماذا سيحدث إنه يقطع تساؤله وإجاباته ويضع حلاً جذرياً لهذا الأمر فيأمر الحفار منذ البداية أن يزيل أسباب الحياة من الميت تماماً فيقول :" لفّ جسمي ، لفّه، حنّطه، واطمره" أي أبعده عن كل ما يمكن أن يحيى من خلاله، اطمره بالكلس المالح الذي يقتل الجذر والنبات، وضع الصخر والكبريت والفحم الحجري كي تحترق الحياة وأسباب الحياة، ونلحظ أنه يرفض الحياة والبعث، يرفض أن يحيى، وأيضاً هذه الأشياء القاتلة(الكبريت، الكلس، والفحم)، وهي أشياء تقتل الحياة وتقتل النبات وكأنه لا يريد حياة في الموت ولا يريد حياة في الحياة .

٢-رحمةٌ ملعونة

صلوات الحب والفصح المغني

في دموع الناصري

أترى تبعث ميتاً

حجّرته شهوة الموت ،

ترى هل تستطيع

أن تزيح الصخر عني

والظلام اليابس المركوم

في القبر المنيع ،

رحمة ملعونة أوجع من حُمّى الربيع

صلوات الحب يتلوها صديقي الناصري[1]

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٤١، ص٣٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينكر الشاعر على الحب أن يبعث ميتاً، وعيد الفصح المغني في دموع المسيح(وهو ناصري ولد في بيت لحم) هل يعيد ميتاً؟ وقد ذُكِر أن لعازر حضر العشاء الذي أقامه سمعان الأبرص في بيت عنيا إكراماً للمسيح ستة أيام قبل الفصح. هذا الميت أحدث مفارقه وجودية غير مألوفة، فإذا كان الكائن – أي كائن – يتوق إلى الحياة ويشتهيها، فإن هذا الميت يشتهي الموت، بل حجرته شهوة الموت. ويسأل لعازر مسيحه: هل تستطيع أن تزيح الصخر عني، والظلام اليابس المتكلّس في القبر المنيع المحصن بإرادة الموت. والملعون هو الخارج من الرحمة، فالرحمة الآتية من المسيح هي رحمة مرفوضة مطرودة، لأنها أكثر إيلاماً من آلام الحُمّى التي تأتي في الربيع [1]

كيف يحييني ليجلو

عتمة غصّت بها أختي الحزينه

دون أن يمسح عن جفنيّ

حُمّى الرّعب والرؤيا اللعينه:

لم يزل ما كانَ من قبلُ وكان

لم يزل ما كان:

برق فوق رأسي يتلوى أفعوان

شارع تعبره الغول

وقطعان الكهوف المعتمة

مارد هشّم وجه الشمس

عرى زهوها عن جمجمه

---

[1] انظر: إنجيل متّى.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عتمةٌ تنزف من وهج الثمار،

الجماهير التي يعلكها دولاب نار،

وتموت النار في العتمةِ،

والعتمة تنحل لنار[1]

ويقف لعازر عاجزاً مخذولاً أمام الجماهير التي يعلكها دولاب الزمن الناري فتحترق في دوامة فارغة فيهرب لعازر من هذه الرؤيا اللعينة إلى ظلام القبر العميق.

يتساءل لعازر(الشاعر) أو (الإنسان العربي المهزوم) كيف يحييني يسوع الناصري ليزيل العتمة والحزن عن أختي مريم؟ كيف يبعثني وعيناي مملوءتان بالرعب ولا تحلمان إلا بالخوف واللعنات؟ كيف يحييني ولم يزل الأمر على ما هو عليه قبل الموت؟ فالبرق (الحرب) فوق رأسي يتلوى كالأفعى، والشوارع تعبرها الغيلان (المستعمر) وهذا الشارع فيه قطعان الكهوف المعتمة، أي البيوت الفقيرة الحائرة الخائفة، لماذا أبعث من جديد وأحيا والمارد غطّى وجه الشمس؟ الثمار الناضجة التي تتوهّج وتتألّق صارت معتمة من دخان الحرب والقتل والدمار .

وهذه الجماهير تعلكها دواليب النار وتدوسها وتحرقها، ثم يأتي الشاعر لينهي هذا المقطع بشطرين يُعبّران عمّا في نفسه من دوران وعمّا في عالمه العربي من حيرة واضطراب وتخلخل في كل موازين الحياة، يقول:

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٤٣، ص٣٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وتموت النار في العتمة،

والعتمة تنحل لنار [1]

مع أن النار تحيا وتتوهّج في العتمة، ولكنها هنا تموت وتندثر، والعتمة نفسها تتلاشى وتتحوّل إلى نار!

٣- الصخرة

أنبتِ الصخر ودعنا نحتمي

بالصخر من حمّى الدوار

سَمِّرِ اللحظة عمراً سرمدياً

جمِّد الموج الذي يبصقنا

في جوف غول

إن تكن ربّ الفصول[2]

هنا، ودون سابق إنذار يعلن الميت أو الشاعر الثورة فيطلب من المحيي أو من المخلص أن يحيي الصخر كما يحيي الموتى، ليكون هذا الصخر درعاً واقياً وحامياً للمظلومين من دوار الحرب وحماها، ويطلب منه أيضاً أن يوقف اللحظة حتى الأبد، وأن يجمّد (الموج) أي القتل والدمار والغرق، الذي يضعنا في جوف الغول(الموت)، إن كنت حقّا مخلصاً مُحيياً ومنجياً فافعل لنا هذا الذي نطلبه منك أيها المخلص إن

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٤٤.

[2] نفسه ص٣٤٤، ص٣٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كنت ربا للفصول. وربما استعمل الشاعر لفظ الفصول هنا ليدل على التجدد والحياة والبعث، فإن كنت باعثاً للحياة ودورتها في الفصول، فاستجب لمطالبنا وأعطنا فصول النصر، ولكن سرعان ما تتلاشى فيعود إلى ما ابتدأ ويكون الموت هو المهرب الوحيد أمام البطل الذي يرى المأساة ويعجز عن القضاء عليها وإذا صوت يقول:

عبثاً تلقي ستاراً أرجوانياً

على الرؤيا اللعينة

وبكت نفسي الحزينة

كنت ميتاً بارداً يعبر

أسواق المدينة

الجماهير التي يعلكها دولاب نار

من أنا حتى أردّ النار عنها والدوار

عمق الحفرة يا حفار،

عمقها لقاعٍ لاقرار.[1]

(إذا) هنا هي (إذا) الفجائية، فجأة تظهر الحقيقة المُرّة عبثاً تحاول أن تلقي ستاراً أرجوانياً، أي عبثاً تحاول تجميل الرؤيا اللعينة، ويمكن القول هنا وبشيء من الحذر والتريُّث، إن هذا الكلام : الرؤيا اللعينة ورفض الحياة، قد يكون إرهاصات ومقدمات شعورية أو لا شعورية لدى الشاعر كي يقدم على الانتحار بعد عشرين عامّا من كتابة هذه القصيدة، فهو يتبع الرؤيا اللعينة يقول:

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" وبكت نفسي الحزينة" وأيضاً " كنت ميتاً بارداً يعبر أسواق المدينة" فالرؤيا اللعينة هي رؤيا الموت ، وكان يعبر أسواق المدينة وهو ميت بارد، أي بلا إحساس أو بلا شعور، وكأن الإنسان العربي الرجعي يمرُّ من أمام الحضارة والتقدم بإحساس بارد، وكأن الأمر لا يعنيه، مما جعله يرضى بالموت والدفن ويرفض الحياة من جديد.

يعود الشاعر ويكرر عبارة: " الجماهير التي يعلكها دولاب نار" إنّه يتساءل عن نفسه وعنها ، فمن هو حتى يرد عنها القتل والمرض والدمار ؟!

إنها النهاية الأكيدة :**عمق الحفرة يا حفارْ**

عمقها لقاعٍ لا قرارْ

٤-زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه

قبل البدء بمناقشة هذا المقطع لا بد من الإشارة إلى أن المصادر الإنجيلية لم تشر على أن لعازر كان متزوجاً، وأنه قد ورد في الإنجيل أن له أختين هما مرثا ومريم، زوّج حاوي لعازره ها هنا وأعطى زوجته صوتاً شعرياً فنلتقي في النشيد الرابع زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه ونحسُّ بفجيعة الزوجة بزوجها الذي بعث بعثاً مشوهاً، وتعبّر عن فجيعتها بقولها: **كان ظلا أسوداً**

يغفو على مرآة صدري

زورقاً ميتاً

على زوبعة من وهج

نهديّ وشعري [1]

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يبدو أن زوجة لعازر هاهنا هي (الأرض العربية)، وأن لعازر هو إنسانها العربي المهزوم، فلعازر على لسان زوجته وفي نظرها هو ظِلٌ أسود، يغفو على مرآة صدرها، أي صدرها الصقيل الأسيل الجميل، ولكنه يغفو كالزورق الخامد الهالك، ومع أنها امرأة مشتهاة خصبة(كالأرض العربية) إلا أنه يغفو ميتاً رغم زوبعة الوهج واشتعال الشهوة فيها إنه يضاجعها في الحياة ولكنه ميت، يرفض الحياة، فظلّ ميتاً وهو في الحياة ، وهذه نقطة إختلاف أخرى مع لعازر الإنجيلي الذي رضي بالحياة بعد أن بعثه إليها يسوع .

وتضيف الزوجة قائلة :

كان في عينيه

ليل الحفرة الطيني يدوي ويموجْ

عبر صحراء تغطيها الثلوج

عبثاً فتشت فيها

عن صدى صوتي وعن وجهي

وعينيَّ وعمري[1]

زوجي لعازر لم يعد إلى الحياة وفي عينيه الأمل وبريقه، بل عاد و في عينيه ظلام القبر والطين، ظلام يمتدُّ عبر صحراء مغطّاة بالثلوج، دلالة الركود والبرودة والتقاعس، ويبدو أن هذه الصحراء الثلجية هي ذاتها الصحراء التي تحدَّث عنها الشاعر في قصيدته " الجسر" من ديوان " نهر الرماد" حين قال:

كيف نبقى تحت سقف واحدِ

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبحارٌ بيننا..سور..

وصحراء رمادٍ باردٍ

وجليدْ[1]

والصحراء هنا في " لعازر" هي صحراء التيه والضياع، فقد فتّشت الزوجة فيها عن صدى صوتها، وعن وجهها وعينيها وعمرها، ترى ماذا وجدت في هذه الصحراء؟

كان من حينٍ لحينْ

يعبر الصحراء فولاذٌ مُحمّى،

خنجرٌ يلهث مجنوناً وأعمى

نمر يلسعه الجوع فيرغي ويهيج[2]

إن الفولاذ المحمى هو وسيلة التعذيب والخنجر الأعمى هو الظلم الذي يمارسه ذوو القربى مثل الاستعمار، كي يرسم الشاعر صوتاً لهذا الألم فتمثل بالنمر الجائع الذي يرغي ويهيج.أيضاً في هذه الصحراء نمر جائع هائج، وتضيف الزوجة قائلة عن هذا النمر :

يلتقيني علفاً في دربه

أنثى غريبة

يشتهي وجعي، يُشبع

من رعبي نيوبه [3]

---

[1] حاوي، خليل، نهر الرماد، ص١٦٨.

[2] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٤٨

[3] نفسه ص٣٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذه هي (الأرض) وهذا هو الحاكم العربي المستبد الذي فرط في هذه الأرض ولم يقّدر ما بها من كنوز وخيرات لو أحسن استثمارها . ولكن ما الذي جرّأ هذا الظالم على هذه الأنثى، وما الذي جرّأه على استباحة الأرض، أليس هو التخاذل الشعبي ؟ أليس هو رفض لعازر العربي العودة إلى الحياة ؟!

كنت أسترحم عينيه

وفي عيني عار امرأة

أنّت ، تعرّت لغريب[1]

هذه هي النتيجة، أن تسترحم زوجة لعازر (زوجة العربي) نمراً جائعاً، ظالماً مستبداً، أليس هذا سببه غياب الرجال، أليس هو الرجال الذين يرفضون الحياة مع أنهم أحياء، إنهم الرجال الانهزاميون الذين استسلموا للواقع المرير وتركوا نساءهم يَستَجْدِين الرحمة من نيوب الطغاة . ليس هذا فحسب، بل دفع غياب الرجال ورغبتهم بالموت نساءهم على الخيانة وممارسة الرذيلة، ففي عينيها عار امرأة تعرّت وأنّت وشهقت لشهوة رجل غريب أو ربما هذا الغريب هو زوجها الذي عاد ميتاً. وتتساءل الزوجة في نهاية هذا المقطع :

ولماذا عاد من حفرته

ميتاً كئيب

غير عرق

ينزف الكبريت مسود اللهيب[2]

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٤٩.

[2] نفسه ص٣٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وتستنكر الزوجةُ في الأسابيع الأولى من البعث هذه العودة من القبر، عاد ميتاً كئيباً، موت في الحياة، ولكن ثمة عرق حي فيه، ولكنه في حياة أقرب إلى الموت أيضاً ، فهو عرق نازف ينزف الكبريت ولهيبه أسود! إنه التشاؤم، إن هذا العرق هو الظلام الدائم، والعذاب المستمر ، والدخان الذي يُغلِّف حياة الأحياء والأموات معاً .

٥- زخرف

لم تَزل في الأسابيع الأولى من عودة لعازر العربي إلى زوجته والتي تقول في المقطع الخامس مخاطبة الجارة فيبرز الحوار كتقنية سردية تقول :

جارتي يا جارتي

لا تسأليني كيف عاد[1]

إذا كُنّا نعرف أن لعازر في إنجيل يوحنا عاد بأمر يسوع، فإن لعازر العربي لم تعرف كيفيّة عودته إلى الحياة،ويبدو أن مسألة رفض الحياة عنده(عند الشاعر)أهم من مسألة الكيفية التي عاد بها. والزوجة هنا تطلب من جارتها ألا تسألها كيف عاد، فقد:

عاد لي من غربة الموت الحبيب

حجر الدار يُغَنّي

وتغني عتبات الدار والخمرُ

تغني في الجرار

وستار الحزن يخضرُّ

ويخضرُّ الجدار

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص، ٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عند باب الدار ينمو الغار، تلتمُّ الطُيوب

عاد لي من غربة الموت الحبيب

زنده من بيلسان حول خصري،

زنده يزرع نبض الوردةِ

الحمرا بعيني

بعد أن رمّد في ليل الحداد،

من يظن الموت محواً

خله يحصي على البيدر

غلات الحصاد

ويرى وجه حبيبي

وحبيبي كيف عاد

عاد لي من غربة الموت الحبيب[1]

ترى ما هذه اللوحة التي ظهرت فجأة، وكأنها ترنيمة للحبيب الذي غاب ثم عاد؟ هل اختلفت الحال وبدّلت إلى حالٍ أفضل منها؟ ما سر هذا الفرح عند الزوجة ونحن في الأسابيع الأولى من البعث، وقد كانت قبل قليل تندب حظّها وتشكو موت زوجها في الحياة، وتشكو النمر الجائع والظلم والطغيان؟

إن حاوي كان واعياً جيداً لبنية السّردالقصصي في قصائده، فكان يتمثّل الموقف الانفعالي لدى السّارد، ويتصوّر الجو العام الذي يقف فيه ويتحدث، فالزوجة هنا، زوجة لعازر تقف أمام الجارة، والحديث أمام الجارات يختلف عنه عندما تختلي المرأة

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع،ص٣٥٠، ص٣٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مع نفسها، فزوجة لعازر الآن في موقف المباهاة ، ونحن قد نلاحظ في مجتمعاتنا أن بعض النساء قد يتشفين من بعضهن بموت الأزواج .

وهو عندما يعنون هذا المقطع بـــ" زخرف" فإن ما تحت العنوان من كلام المرأة "زوجة لعازر" لجارتها ما هو إلا كلام مزخرف مُنمَّق لتكيد الجارة وتغيظها فبه، والحال كان على عكس ذلك عندما ركنت الزوجة إلى نفسها وراحت تتحدث بينها وبين ذاتها عن الحال الذي آلت إليه، فيضع حاوي حديث النفس هذا بين أقواس[1] فنراه يقول على لسان زوجة لعازر :

(كنت أسترحم عينيه)

(وفي عينّي عار إمرأةٍ)

(أنّت تعرَّت لغريب)

(ولماذا عاد من حفرته)

(ميتاً كئيب)

(غير عرق ينزف الكبريت)

(مسودَّ اللهيب)[2]

فهي تكرِّرُ ما قالته في المقطوعة رقم (٤) وربما كان هذا التكرار متأتياً من فهم الشاعر لطبيعة المرأة التي تنوح، فهي تكرر كلمات الندب والنياحة في بكائها، وربما من خلال التكرار تؤول هذه الكلمات إلى نشيدٍ للنائحة أو لازمة إيقاعية ترددها باستمرار .

---

(1) أغلب الأسطر الشعرية التي يضعها حاوي بين أقواس في ديوانه تكون حواريات ، وأغلبها حوار الذات مع الذاتها (المونولوج الداخلي وهي تقنية سردية.

(2) حاوي، خليل،بيادر الجوع، ص٣٥٢، ص٣٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويبدو أن تباهي المرأة أمام جارتها بعودة زوجها ما هو إلا تباهي العرب بما يحققونه من إنجازات مزيفة، ويدعون أنهم يواكبون التقدُّم الحضاري، وما هُم سوى مقلدين صانعي تماثيل تقليديَّة للحضارة الغربية الماديَّة التي قطعت شوطاً كبيراً في مضمار التقدُّم .

٦- " الخضر ' المغلوب

يقصُّ الشاعر أسطورة الخضر الذي يغلب التنين، لكن لعازر هنا هو الخضر المغلوب لأن التنين قد هزمه، وينتصر بذلك عنصر الشر على عنصر الخير ويقف البطل المهزوم عاجزاً أمام الواقع المظلم الشرير، وتعاني الزوجة خيبة زوجها وعجزه، فتقول :

ولماذا لم يعد يشتف ما في

صدريَ الريّان من حُبٍّ تصفىّ واختمر،

غيمةٍ تزهر في ضوء القمر

وسريرٍ مارجٍ بالموجِ

من خمرٍ وطيبْ

جنةِ الفلك على حُمّى الدوارْ [1]

لم تزل زوجة لعازر تتساءل، وتضع شهوتها ومفاتنها محوراً لإطلاق التساؤلات، فتعجب من لعازر الميت الحي الذي لم يعد يشتهيها، فلا يشتف من صدرها المملوء المكتنز، إنّه يصوّر السرير بصورة السفينة، وفيه الحركة التي قد تورث الدوار بدليل أنّه يعود إلى صورة الجسد مرة أخرى " طالما عاد" وتفيدنا زوجته :

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طالما عاد إلى صدري مرار

عاد مغلوباً جريحاً لن يطيب

ومدى كفيه أشلاءٌ من الحقّ

مدى جبهته أشلاء غارْ :[1]

مع أن لعازر حاول مراتٍ أن يعود إلى صدرها ويعيش معها الحياة الزوجية، ويمارس معها حُبّه، ولكنه في حقيقته كان مغلوباً، وهنا قد نصل إلى نتيجة خطيرة مفادها أن لعازر رفض العودة إلى الحياة لأنه صار عنيناً عقيماً لا يأتي زوجته ، فهو طالما عاد إلى صدرها ولكنه كان مغلوباً جريحاً لن يطيب، أي لا أمل مرجوّ منه، وسعة كفيه ومداها أشلاء من الحق القتيل، فكأن الحق قد مات وصار جثةً أو أشلاءً، "ومدى جبهته أشلاء وجثث غار"، أي كأن الغار الذي على الجبهة والعز الذي عنوانه الجبين صار أيضاً أشلاء متناثرة بعد أن كان مظفوراً مجدولاً كإكليل غار المنتصرين، وهذا الغار والعز هو ما مثّله الشاعر بـــ:-

" حلوة جرَّت إلى التنين، جُرَّت، دُمِغت "

"للموت وانهارت تعانيه انتظار"[2]

فالمرأة التي يجب أن يحافظ عليها زوجها صارت وصمة عار على الجبين لأن زوجها ضعيف، فجرت إلى تنين، وصارت هي الأخرى تعاني الموت انتظاراً .

وتقول واصفة حالها التي آلت إليها:

" شكل كابوس ولا جسمٌ "

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ٣٥٤.

[2] نفسه ص٣٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" وأشداقٌ طواحين الشرر "

" مخلب ذوّب سيفي"

غاص في صلب الحجر"

" مخلب في كبدي معول نارْ، "

" وعلى الشاطئ طفل ناصري"

" يغرس البلسم في دنيا القرار"[1]

تواجه هذه الزوجة أشكالاً من العذاب وأنماطاً من الأرزاء، فالكوابيس لا تبرح تطاردها في منامها، كابوس له شكل وليس له جسم، وطواحين الشرر أشداق تبتلع كل من تجده أمامها، وذلك مخلب(عدو) ذوب سيفي (قتل زوجي) غاص في صلب الحجر، أي قتل حتى مراكز القوة لدينا وأقتلعها من جذورها .

وذاك مخلب في كبدي (انتهاك العذرية والشرف) وهو مخلب كالمعول الناري يغوص في كبدها.وعلى الشاطئ (الرحيل) ثمة طفل ناصري (المسيح المخلِّص) يغرس البلسم في دنيا القرار، أي يريد أن يعيد الحياة والخصب في دنيا الأموات، وهنا ينتهي المقطع دون أن يكمل ردة الفعل هذه المرة مع الناصري .

يبقى تساؤل مشروع قبل الانتقال إلى المقطع السابع، وهو : لماذا سمى الشاعر هذا المقطع السادس "الخضر" المغلوب؟ وما علاقة الخضر بلعازر ؟الخضر كان يمتلك الحقيقة والشاعر كذلك، لكنه فقدها فأصبح مغلوباً يائساً، فكان الشاعر بمثابة القناع يخفي الخضر المغلوب وما يحمله من دلالات تناصية.

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٥٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حاولت أن أجد علاقة تربط هاتين الشخصيتين إلا أنني لم أستطع الاقتراب من نتيجة مرضية، حيث الزمان فقد كان الخضر في زمن موسى عليه السلام ويشوع بن نون، وقصة الخضر معهما لم ترد في كتاب العهد القديم، الذي تكلم عن موسى وعلاقته بيشوع بن نون، ولعازر عاش في زمن المسيح ، فثمة مدة زمنية طويلة بينهما تزيد عن الألف عام، وفي القرآن الكريم لم ترد الإشارة عن الخضر، ولم تذكر أنه هو الذي كان يبحث عنه سيدنا موسى عليه السلام في البحر ، وقد نجد علاقة بين الخضر ولعازر في هذه الناحية، فقد أوحى الله سبحانه وتعالى إلى موسى عليه السلام أن يبحث عن الخضر ليأخذ منه علماً، وأعطى الله موسى إشارة تشير إلى مكان وجوده، وهذه الإشارة هي أن يحيى الحوت (السمكة) الميتة، أي تبعث فيها الحياة، فهذه السمكة ستحيى عند صخرة في البحر، فإذا قامت واتخذت سبيلها في البحر فإن الخضر سيكون في تلك المنطقة.

قال تعالى :" وإذ قال موسى لفتاه لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أمضي حُقُباً(٦٠) فلّما بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فاتخذ سبيلهُ في البحر سرباً(٦١) فلّما جاوزا قال لفتاه ءاتنا غداءنا لقد لقينا من سفرنا هذا نصباً (٦٢) قال أرأيت إذ أوينآ إلى الصخرة فإني نسيتُ الحوت وما أنسنيه إلا الشيطان أن أذكره واتّخذ سبيله في البحر عجباً(٦٣) قال ذلك ما كُنّا نبغ فارتدّا على آثارهما قصصاً(٦٤) فوجدا عبداً من عبادنا آتينه رحمةً من عندنا وعلّمناه من لدُنا علماً " (٦٥) ([1]) صدق الله العظيم

ففي قصة الخضر وفي قصة لعازر بعث من الموت إلى الحياة وقد يكون هناك رابط آخر، وهو العلم ، فقد أعطى الله سبحانه وتعالى الخضر علماً، حتى أن موسى وهو رسول وصاحب معجزات ذهب ليتعلم منه، وقد علّم موسى، وموسى لم يستطع معه صبراً لإلحاحه في السؤال،

[1] سورة الكهف الآيات ٦٠-٦٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فغلب الخضر موسى عندما قال له:" **إنك لن تستطيع معي صبرا** "(٢) [1]وضحت نبوءة الخضر وكان غالباً في قصته مع موسى، وكان مغلوباً في قصة لعازر ولماذا كان العنوان(الخضر المغلوب)؟ هنا قد يكون لعازر قد عاد من الموت ومعه علم كثير، لأن الذي يموت تتكشف له حجب كثيرة ويعرف أشياء لا يعرفها الأحياء، فعاد لعازر عالماً، ولكنه عاد منكسراً مهزوماً، وقد خانته زوجته وخسر الكثير من مكتسبات الحياة فظل حيًّا ميتًّا .

ويكون حاوي هنا قد اختزل بهذا العنوان المكثف لعازر الإنجيلي قصة الخضر في القرآن الكريم ليوظفهما في فنه القصصي الشعري .

٧- عرس المغيب

إنّ الحوار مسيطرٌ على أسطر القصيدة، ونحن في المقطع السابع نجد أنه مقطع حواري كامل، ولكنه حوار النفس وحديثها مع نفسها (مونولوج) ، يقول حاوي على لسان زوجة لعازر :

" ما جنون الدخنة الحمرا

" في فجوة جرحٍ لن يطيبْ

" لجريحٍ يتلاشى في سرير الموجِ

" من خمر وطيب [2]

كأن الزوجة هنا تضعنا في طقوس السحر والشعوذة ، فهي تلجأ إلى طقوس الدخنة الحمراء، وتلجأ إلى عمل السحر كي تحافظ على زوجها وتمتلكه، ولكن هذا لم ينفع

---

[1] سورة الكهف ، الآية ٦٧

[2] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

مع فجوة جرحٍ لا يرجى برؤه، ولا ينفع السحر مع جريح يتلاشى ويختفي بمحض إرادته .

" تلتقيه الشمس في عرس المغيب

" مبحر سكران ملتفٌ بزهو الأرجوان [1]

فالعرس المأمول لم يكن، ولكن الذي حدث هو عرس المغيب مع الشمس فكأنه تآخى مع الشمس الغائبة ليغيب معها، أبحر بعيداً معها وهو سكران (النشوة) وملتفٌ بالزهو الأرجواني ،(لون المغيب) أبحر بعيداً حتى أنه :

" عبثاً ترغي وترغي

" خلفه أشداق جانْ

" عبثاً ترشقه الأرض بصمت مأتميٍّ

" ويكب الصخر في عينيه

" كابوس من الليالي

"تتفّ من صحف الأزياء

" تنهل على وجهِ جريحٍ لا يبالي،[2]

مهما حاول الجان أن يسترجع هذا الجريح الميت، فإن محاولاته عبث بعبث، حتى الأرض لم تستطع أن تلحق به لتؤبنه وترثيه حيث كان سريعاً إلى موته ، حتى

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٥٦.

[2] نفسه ص٣٥٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كوابيس الليالي المرعبة مهما أخافته وأرعبته في رحلة الموت والعالم السفلي. فإن لعازر مُصِرٌّ على هذا الموت المخيف المرعب، والذي آثره على الحياة .

وما هذه الصحف العربية إلا صحف أزياء، خصصت نتفاً وقصاصات لحديث عن لعازرها (إنسانها العربي) تنهل على وجهه وتنشر صورته، ولكنه لم يبال بالكوابيس ومحاولات الجان السحرية لاسترجاعه .

وهو أيضاً:

" لا يبالي

" بدم ينزف مجنوناً سخيّا ويروِّي

" تربةً مصدوءة يصدأ فيها ويهان

" أو صدى الأجراسِ

" من جيل إلى جيل يدوِّي :

" كان سيفاً مورقاً،

" جرحاً وينبوعاً وكان ،

" مبحرٌ سكران ملتف بزهو الأرجوان [1]

لا يبالي لعازر بدمه الذي يسيل بجنون على تربة صدئة بفعل الهزائم حتى صار صدئا مثلها ومهانا مثلها .

ولا يبالي أيضاً بصدى الأجراس الذي يعلن من حين إلى آخر أن لعازر وأن الأجيال السالفة كانت سيفاً مورقاً، بسبب تلك الفتوحات والانتصارات، كان جرحاً وينبوعاً، أي حرباً ونصراً بعد هزيمة ولكنه اليوم في هزيمة أبدية .ويعود الشاعر يكرر:

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مبحرٌ سكران ملتفٌ بزهو الأرجوان [1]

لينتقل الآن إلى صوت لعازر الذي يقول لزوجته :

" صدرك الريان من جمرٍ ومن"

" خمرٍ وطيب "

" طالما طيب مغلوباً جريحاً لن يطيب[2]

إنها حالة اليأس التي تنتهي بـــ" لن يطيب " مع أن خصوبة أنثاه تعمل عملها، وتشعل سحرها إلا أنها اليوم قد بطل مفعول سحرها، ولن تستطيع أن تطيب هذا الجرح العميق، وهي أيضاً تؤيده في هذا اليأس، وترد عليه في نهاية المقطع بقولها:

(كنت أسترحم عينيه)

(وفي عينيَّ عارُ امرأة)

(أنّتْ ، تعرّت لغريب)

(ولماذا عاد من حفرته

(ميتاً كئيب)

(غير عرق ينزف الكبريت)

(مسودَّ اللهيب)[3]

إنها تكرر الكلمات التي انتهى بها المقطع الخامس (زخرف) حين كانت تحدث جارتها عن بهاء العودة، ثم انزوت وحدها منكسرة تحدث نفسها بهذه الأسطر عن غربتها عن زوجها وعن استغرابها من عودته الكئيبة .وها هو الشاعر يعيد الأسطر نفسها ،

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٥٨.

[2] نفسه ص٣٥٩.

[3] نفسه ص٩٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكأنها لازمة صارت ترددها زوجة لعازر للتعبير عن مأساتها بإيقاع هذه الكلمات ولحنها .

٨-زوجة لعازر بعد سنوات

رأينا أن زوجة لعازر كانت فيما سبق تزخرف عودة زوجها وتكذب على جارتها، ولكن هل سيطول هذا الكذب، أم أنها استسلمت حيث قالت :

غيبيني في بياضِ صامت الأمواج

فيضي يا ليالي الثلج والغربةِ

فيضي يا ليالي

وامسحي ظلي وآثار نعالي[1]

يبدو أن (الثلج) في شعر حاوي يرمز إلى الركود والركون والجمود والاستسلام ويرمز إلى الموت، فها هي المرأة التي كانت تسرد لجارتها حكاية العودة وتبهرجها لها وتزخرفها ، تطلب الآن من الليالي (الظلام) أن تغيبها وتلفها بالعتمة الحالكة تريد أن تغيب في بياض صامت الأمواج (الثلج) الجامد غير المتحرك الميت، وكأنها هنا راحت تؤيد فكرة زوجها لعازر في الغياب والموت والرقود تحت الأرض من شدة ما عانت هذه الزوجة، بل وتريد أن تخفي كل أثر يبقى وراءها حتى ظلها وآثار نعالها .

امسحي برقاً أداريه،

أداري حيةً تزهو في جرحي وترغي

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شَرَرَ الأسلاك في صدغيَّ

من صدغٍ لصدغٍ، [1]

حتى البرق ذو الضوء السريع الخاطف لا تريده إنها تريد من الليالي أن تطفىء البرق الذي كانت تداريه وتأنس به وهي أيضاً تداري حية تزهر في جرحها، وهذا الإزهار قد يكون مقصوداً به العلاج والحياة، فسُمّ الحية يستعمل في علاج الجروح أو بعض الأمراض إذا ما تَمَّ خلطه ببعض الأعشاب ، فهي هنا مصدر شفاء وحياة [2]، ومعلوم أن الحية هي التي أكلت زهرة أو عشبة الخلود في ملحمة جلجامش ، فكأنها هنا عند حاوي تهب الشفاء والحياة، ولكن عمل الحية هذا لا يدوم، فهي ترغي شرر الأسلاك في صدغي المرأة، فهي مصدر صداع وآلام ، ولا بُدّ من مسحها هي الأخرى .

نجد أن هذا التوظيف الأسطوري في السّرد القصصي لدى حاوي يُزوّد العمل الشعري بطاقة إيحائية متجدّدة، ويثبّت أركان الفكرة لديه، ليؤكد لنا فكرته من خلال تناصات أسطورية تتماشى مع سير أسلوبه الفني الذي يتجلى في السرد القصصي الشعري .

وهو يضيف :

امسحي الخصب الذي ينبتُ

في السنبل أضراس الجراد

امسحيه ثمراً من سمرةِ

الشمس على طعم الرماد

امسحي الميت الذي ما برحت

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٠.

[2] انظر : السواح، فراس، لغز عشتار، ط٥ دمشق ، دار علاء الدين، ١٩٩٣ ، ص١٥١ وما بعدها

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تخضر فيه لحيةٌ، فخذٌ، وأمعاءٌ تطولْ [1]

هذا الخصب الذي يشبع الجراد (كناية عن كثرة السنابل وخصوبتها) إنه من كثرته يحيي الجراد .امسحي الخصب بكل أشكاله: الثمر هذا الذي أنضجته الشمس اجعليه رماداً محترقاً لا يعود إلى الحياة .وامسحي أيضاً (لعازر) هذا الميت الذي أعفى لحيته، وطالت عظامه، ودبت الحياة في أمعائه، امسحيه حتى لا يعود إلى الحياة .

هذه المرأة التي كانت تزخرف الكلام أمام جارتها، هي الآن بعد سنوات من بعث لعازر تطلب الموت من جديد كما طلبه لعازر .

جاعت الأرض إلى شلال أدغالٍ

من الفرسان، فرسان المغول،

هيكلٌ يركع في النار

تئنُّ الكتبُ الصفراءُ وتنحلُّ دخاناً

في حداءات الخيول [2]

امسحيه وامسحي الحياة من كل شيء فقد جاعت الأرض إلى القتل والقتلى من فرسان المغول الذين غزوا بغداد، وكأنه هنا يوظف التاريخ ويسقط دخول المغول بغدادَ على واقعنا المعاصر، فالهيكل الذي يركع في النار هو ذاك الخليفة العباسي الذي تصنم على عرشه حتى داسته حداءات الخيول، بعد أن عاثوا في الأرض فساداً وألقوا الكتب في دجلة وأحرقوا العلم في بغداد .فهذا ليس بعيداً عن واقع الشاعر وأمته التي خضعت إلى المغول الجدد.

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦١.

[2] نفسه ص٣٦١، ص٣٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٩- انهيار

وهنا يشير حاوي إلى أسطورة الفينيق الذي يتجدّد ذاتياً ويرفض الموت بطريقة معاكسة.

امسحي البرق، امسحي الميتَ
امسحي الخصبَ الذي ينبتُ في السنبلِ
أضراس الجراد،
أي نعش بارد يعرق
في حُمّى السهاد
وصدى يفرش عينيَّ
بأقمار السواد:[1]

إن الأبيات السابقة تكرر معاني من المقطع السابق، فهي تؤكد هنا فكرة المسيح (الفناء) فتمسح البرق والنور، وتمسح الميت كي يعود إلى موته، وتمسح الخصب الذي يأتي بالجراد .

وتتساءل زوجة لعازر : أي نعش بارد يعرق ؟ فهي تستنكر هذا العرق الذي ينبئ عن الحياة في نعش بارد غير متحرك، وهذا العرق يكون (في حُمّى السهاد) من كثرة الأرق الذي أصاب هذا الميت .

وتتساءل: أي صدى أيضاً يفرش عينيها بأقمار السواد؟ فهي تستعير الصدى هنا للعينين بدلاً من الأذنين، وهذا الاختلاط بين الحاسة ومحسوسها إنما هو تعبير عن اختلاطات كثيرة تدبّ في جسد هذه المرأة الحائرة المقموعة والمغلوبة على أمرها .

وتتساءل :

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كيف كانت تبحر الدربُ

وفي الدرب تذوبْ

كيف كانت تتمطّى الأرضُ

تجري تحت أقدامي الدروبْ [1]

المرأة تبحر إبحاراً وتذوب في ذاتها ،وكأن الأمر صار مثل الخيال من شدة غرابته، والأرض تتمطّى وتبتعد الدروب، ولكن رغم هذا فإن الدروب هي التي تجري بها، وكأنها تريد أن تقول : أنا لا أملك مصيري، ثمة من يحركني ويبعثرني لا تسألي لا يجوز هو هذا حال الأمة العربية؟

تلتقي في فندق يمخرُهُ الوهجُ

وإيقاع القطارْ

يرسل الدخنةَ

شَعْراً معولاً عبر القفارْ،

أترى مرَّت وما مرَّتْ

على جسمي دواليب القطارْ

لم أزل أسمعُ

في مجرى شراييني دبيبهْ

الدواليب الدواليب الرهيبهْ[2]

الدروب كُلُّها تلتقي في مكان واحد، تلتقي في خندق (إخفاق وموت) وهذا الخندق يحفر ويعبره الوهج (النار) وإيقاع القطار (الحضارة المزيّفة) ، فهذا القطار يرسل

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٣.

[2] نفسه، ص٣٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صوته كالشعر الباكي أو النائح عبر الصحراء وهنا تبرز مسيرة الزمن على الجسد والروح والنفس.

وتتساءل هذه الزوجة أيضاً : هل مرت على جسمي وما مرّت دواليب القطار ، إنها حالة اللاشعور واللاإحساس ، فهي مثل زوجها الميت الحي أو الحي الميت .

إنها لم تزل تسمع دبيبه يجري ويصيح في شرايينها، إنها عجلة القتل والدمار الرهيبة وتعود الزوجة ونحن الآن بعد سنوات من عودة لعازر إليها ، تعود لتنهي هذا المقطع بتأكيد الموت والفناء والغياب، فتقول:

غيبيني وإمسحي ذاكرتي، فيضي

ليالي الثلج في الأرض الغريبة

غربة الثلج وموت الدربِ

والجدران في الأرض الغريبَة [1]

فهي لا تريد أن تغيب فحسب ، بل تريد أن تمسح الذاكرة المملوءة بالسواد والحزن والخسارات، وهي تطلب من ليالي الثلج (الجمود والتكلُّس) أن تتكوّم فوقها في الأرض الغريبة التي أخذتها إليها الدروب ، فصارت بلا أرض تعرفها .

وتلخص المرأة مأساتها في السطرين الأخيرين من المقطع حيث تقول : غربة الثلج، وموت الدرب والجدران في أرض "غريبة"، فكأنها حازت الخسارات كلها : غربة الثلج(الجمود) والموت وغياب الدرب (الضياع) وغربة الأرض الأخيرة التي ستدفن فيها .

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٠- الناصري يتراءى لزوجة لعازر

الناصري المقصود في العنوان هو المسيح-عليه السلام- جاء في إنجيل متّى:" فوصل إلى بلدة تسمى الناصرة وسكن فيها ، ليتمَّ ما قيل بلسان الأنبياء إنه سيدعى ناصريًّا[1]"

والمسيح أيضاً مات ثم بعث كما ورد في العهد الجديد، فنجد في إنجيل متى أيضاً :" ويجلدونه ويصلبونه ولكنه في اليوم الثالث يقوم ".[2]

زوجة لعازر الآن تقف وقفة التحدي ووقفة من لم يعد يخشى على شيء، ولم يعد يخشى شيئاً ، فهي تريد أن تبوح بكل عارٍ وصمها، وبكل ذل أذلها ، وها هي الفرصة تسنح لها حين ترى طيف يسوع الناصري يتراءى لها، وكأنه لم يعد هناك رجال حقيقيون تشكو إليهم بؤس حالها فتقول :

سوف أحكي
وأُعرّي جوعَ صحرائي وعاري
سوفَ أحكي
قبل أن يطردَهُ ديكُ الصباح
وتملَّ القيد والمعلفَ
أفراسُ الرياحْ : [3]

لفظة(سوف أحكي) لها قيمة سردّية لابدّ من استثمارها في الحديث عن السرّد فهي تحكي حكايتها وتسرد قصتّها وهنا يبرز عنصر القص الذي يمهّد لمكونات قصصية من أحداثٍ متأزمة ويبرز ذلك من خلال تكرار لفظة(سوف أحكي).

ستبوح زوجة لعازر ليسوع، ستكشف عن الجوع وأسرار العار، إنها فرصة قد لا تعوض، ويجب عليها أن تقتنصها قبل أن يختفي طيف يسوع ، وقبل أن يطرده ديك

---

[1] إنجيل متى، الإصحاح الثاني ، عدد ٢٣ .

[2] إنجيل متى، الإصحاح العشرون ، عدد ١٩.

[3] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصباح بصياحه، وقبل أن تمل الخيول رباطها وتشبع من معالفها فتنطلق كالرياح ،

ترى، ماذا ستقول زوجة لعازر:

جئتني الليلة ممسوحاً رمادياً،
وطيفاً تراءى عبر وهج الحِسّ
حيناً ويتيهْ
كنتَ طيفاً قبل أن يمتصَّك
القبر السَّفيهْ
عبثاً لن أدفع الإصبع
في فجوة جرح تدَّعيهْ[1]

فقد جاءها زوجها ممسوحاً، وقد يقصد الشاعر بالمسح هنا، ذلك المسح الإنجيلي الذي قامت به مريم المجدلية، والمذكور في إنجيل لوقا حيث يقول :

" فما إن علمت أنه متكئٌ في بيت الفريسي، حتى جاءت تحمل قارورة عطر، ووقفت من ورائه عند قدميه باكية، وأخذت تبل قدميه بالدموع، وتمسحهما بشعر رأسها وتقبل قدميه بحرارة وتدهنهما بالعطر..."[2]

العودة للحياة كانت عودة قصيرة لم تستمر إلاّ وقتاً يسيراً وعندما عاد لم يطقها وزوجة لعازر أيضاً كانت خاطئة، وقد اعترفت بخطيئتها عندما قالت في المقطع الرابع:" وفي عيني عار إمرأةٍ أنّت تعرّت لغريب" وبما أنه جاءها خاطئة وكان ممسوحاً ، أي مسحته المرأة الخاطئة الأولى (مريم المجدلية)، فإنه لا مجال أمامها

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٦.

[2] إنجيل لوقا الإصحاح السابع، عدد ٣٧-٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تمسحه وتطيبه، وبالتالي ضاعت عليها منذ أن تراءى لها فرصة الغفران والخلاص ، وهذه خسارة جديدة تضاف إلى خساراتها .

وقد جاءها (رماديًا) كذلك، إذ ربما عنى بذلك أنه يسوع كان محروقاً أو مصلوباً ، أو كان بين حالتي الموت والحياة ، فلا هو ميت،(أسود)، ولا هو حي (أبيض) ،إن الموت(الأسود) يسبب الحياة(الأبيض)أي صلب المسيح(الموت)الفداء يؤدي إلى الحياة أمّا الرمادي فهي الحالة بين الموت والحياة.

وجاءها طيفاً يتراءى ، أي خيالاً أو رؤيا (أحلام) ، جاءها عبر توهج الإحساس، يتراءى حيناً ويتيه أمامها ، فكأن ظهوره لها يكن إلا ظهوراً خيالياً لا جسدياً حقيقياً .

وتقول له : " إنك كنت طيفاً قبل أن يمتصك القبر السفيه، أي أن يسوع طيف قبل أن يصلب ، فهل أرادت بهذا أنها خرجت عن إيمانها بيسوع؟ وهل صارت تعتقد أنه خيالٌ وغير حقيقي ولم يكن موجوداً ؟ هل وصل بها الأمر إلى إنكار يسوع عندما يئست من مجيء الخلاص ، ألهذا الحَدْ وصل الأمر بزوجة لعازر العربي المهانة ؟

وتقول إنها لن تدفع الإصبع لعلاج جرح يسوع، لأنه يدعي هذا الجرح إدعاءً، فهو ليس موجوداً ، فكيف يكون مجروحاً؟ فلن أحاول عبثاً علاج جرحك وهنا تعلن الحياة بالأجراس ويعلن الموت بالأجراس وتقول :

إن تكن جوعانَ حدِّقْ

ما غريبٌ أن يجوع الطيفُ،

أن تكسر كفَّاهُ الرغيفْ

أسهر الليل أُعِدُّ الزادَ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للموتى الطيوفْ،

قُرِعَ الناقوس والتَمّ الضيوفْ [1]

يبدو أن الفكرة المحورية في الأسطر الأخيرة هذه هي أن الزوجة تريد أن تقول بعد أن خسرت زوجها وشرفها وأمتها العربية، تريد أن تقول : لا خبز لدينا ! ربمّا للدلالة على الموت. فحدق يا يسوع بما لدينا إن كنت جائعاً، والجائع يحدق بالطعام، وليس غريباً أن يجوع الطيف والخيال، ويبدو هنا أن زوجة لعازر دخلت في مرحلة من فقدان التوازن بسبب الظروف الصعبة. وليس غريباً أن يأتي الطيف ليكسر الرغيف، كناية عن شدة الفقر، ومع ذلك فهي تسهر الليل كالمجانين، تعد الزاد للأطياف الميتة ، زوجها ويسوع وربما غيرهما، قرع الناقوس (مراسم البدء والحفل والفصح) فالتمّ الضيوف على كسرة خبز!

١١- المجدلية

هي مريم المجدلية ، وقد جاء في إنجيل لوقا ما نصه:" وكان في المدينة امرأة خاطئة ، فما إن علمت أنه متكئٌ في بيت الفريسي حتى جاءت تحمل قارورة عطر، ووقفت من ورائه عند قدميه باكية وأخذت تبل قدميه بالدموع، وتمسحهما بشعر رأسها ، وتقبل قدميه بحرارة وتدهنهما بالعطر" [2]

وقد ابتليت بسبعة شياطين أخرجهم منها المسيح فتبعته، جاء في إنجيل مرقس:" وبعد ما قام يسوع باكراً في اليوم الأول من الأسبوع ، ظهر أولاً لمريم المجدلية التي كان قد طرد منها سبعة شياطين "[3]

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٧.

[2] إنجيل لوقا ، الإصحاح السابع ، عدد ٣٧-٣٩.

[3] إنجيل مرقس ، الإصحاح السادس عشر ، عدد٩-١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد شاهدت صلبه، ودفنه ، وبعثه من جديد، فقد جاء في إنجيل متّى:" ومن بعيد كانت نساءٌ كثيرات يراقبن ما يجري، وكن قد تبعن يسوع من الجليل ليخدمنه، وبينهن مريم المجدلية ومريم أم يعقوب "[1]

وقد شاركت المجدلية في تحنيط يسوع بعد صلبه ، جاء في إنجيل مرقس:

" ولما انتهى السبت، اشترت مريم المجدلية ومريم أم يعقوب وسالومة طيوباً عطرية ليأتين ويدهنّه"[2]

ويهمنا أن نعلم أيضاً أن مريم المجدلية كانت موجودة عند القبر ساعة العودة وبعث يسوع، جاء في إنجيل متى :" وفي اليوم الأول من الأسبوع ، بعد انتهاء السبت، ذهبت مريم المجدلية ومريم الأخرى تتفقدان القبر، فإذا زلزال عنيف قد حدث ، لأن ملاكاً من عند الرب نزل من السماء، وجاء فدحرج الحجر وجلس عليه وكان منظر الملاك كالبرق، وثوبه أبيض كالثلج، ولما رآه الجنود الذين كانوا يحرسون القبر أصابهم الذعر وصاروا كأنهم موتى، فَطمْأنَ الملاك الامرأتين قائلاً: "لا تخافا، فأن أعلم أنكما تبحثان عن يسوع الذي صلب إنه ليس هنا ، فقد قام، كما قال: تعالا وانظرا المكان الذي كان موضوعاً فيه، واذهبا بسرعة وأخبرا تلاميذه أنه قد قام من بين الأموات ، وها هو يسبقكم إلى الجليل ، هناك ترونه، ها أنا قد أخبرتكما ، فانطلقت المرأتان من القبر مسرعتين ، وقد استولى عليهما خوف شديد وفرحٌ عظيم وركضتا إلى التلاميذ تحملان البشرى، وفيما هما منطلقتان لتبشرّا التلاميذ، إذا يسوع نفسه قد التقاهما وقال: سلام، فتقدمتا وأمسكتا بقدميه ، وسجدتا له ، فقال لهما يسوع : لا تخافا ، اذهبا قولا لإخوتي أن يرافقوني إلى الجليل ، وهناك يروننني" [3]

---

[1] إنجيل متى ، الإصحاح السابع والعشرون ، عدد٥٥-٥٦.

[2] إنجيل مرقس ، الإصحاح السادس عشر ، عدد ٣٧-٣٩

[3] إنجيل متى ، الإصحاح الثامن والعشرون ، عدد١-١٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نجد أن مريم المجدلية – كما تروي الأناجيل – كانت شاهداً حيّا ومهمّا على مراحل مفصلية من سيرة يسوع، وأهمها ما يهمنا هنا (البعث)

يقول حاوي :

يوم أنَّتْ مريمٌ، يوم تداعتْ

زحفت تلهث في حمَّى البوارْ

وأزاحت عن رياحِ الجوعِ

في أدغالها صمت الجدارْ[1]

حين أنّت مريم المجدلية المصابة بسبعة شياطين ، أتت يسوع وتداعت زاحفة في حمى البوار، (لحظات الخسارة واليأس) وقد أزاحت عن رياح الجوع (الرغبة في الخلاص) في أدغالها (في نفسها الموحشة) صمت الجدار (الاعتراف) وهنا تعرف مريم المجدلية بخطيئتها، ومن خلال ما سبق تستمرّ القصة .

وسواقي شعرها

اتحلت على رجليكَ جمراً وبهارْ

لم يعكّر صحو عينيكَ التماعُ

السوط والحيَّةِ

في صلب الذكَرْ [2]

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٨.

[2] نفسه ص٣٦٨، ص٣٦٩..

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وها هي مريم تمسح قدميك بشعرها المحلول الجدائل، وربما كان ملوناً بالحناء الأحمر لذلك كان(كجمر)في لونه، وكان معطراً (بهار) في لحظة المسح هذه ، لم يعكّر صحو عيني (يسوع) التماع السوط والحية في صلب الذكر .

وقد حاولت أن أجد تفسيراً لهذا الغموض، ولكني لم أهتدِ إلا لشيءٍ ربما يكون الشاعر قد عناه هنا، وهو أن يسوع (الإله) -حسب زعيم النص- لم تثر فيه الغريزة وشهوة الرجل نحو المرأة وهي تتمسح به لأنه إله – في رأي الشاعر- فهو بعيدُ التفكير عن الاقتراب من المرأة من أجل الجنس، لأنه الإله المخلص الذي خلص مريم المجدلية من شياطينها السبعة، وغفر لها خطيئتها ، وها هو الشاعر يكمل :

مرّ في الصحو ملاكٌ

وانطوى يدمع في ظل القَمرْ

حيث لا يُرعد جوعُ مارج بالزفرات[1]

أثناء صحو يسوع وغفرانه لمريم وتخليصها ، مَرَّ ملاك، تأثَّر بهذا المشهد الروحاني، فلم يحتمل ثقل المشهد، فراح مبتعداً يبكي تحت القمر (النور) حيث لا يسمع نواح التائبه المملوء بالزفرات المتعبة والأنين وربما يكون هذا الملاك هو الملاك المذكور في إنجيل متّى حين يقول :

"وكان منظر الملاك كالبرق " [2]

كنت طيفا قمريّاً

وإلها قمري [3]

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٩.

[2] إنجيل متى ، الأصحاح ٢٨ ، عدد ٣.

[3] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كنت ثوباً غائماً

يعبق بالضوء الطري

يتمشى في جروح المريمات[1]

في المقطع العاشر يسوع يتراءى لزوجة لعازر، ولكن هذا الترائي كان صورياً لم ينجح في خلاص زوجة لعازر مما هي فيه من قهر وذل ، ولكنه الآن طيف قمري ، ملموس محسوس، بل هو إله قمري (مخلِّص).كان ثوبا غائماً ،(مصلوباً) وميتاً ، ولكنه يعبق بالضوء الطري، ضوء الملاك، والضوء الروحاني الإلهي ليعود من جديد يتمشّى في جروح المريمات ويخلصهن.وهؤلاء المريمات هُنَّ : مريم أمه ، ومريم أخت أمه ، ومريم المجدلية ، كما جاء في إنجيل يوحنا : وهناك عند صليب يسوع ، وقفت مريمُ أمُّه ، وأخت أمه مريمُ زوجة كِلوبا ، ومريم المجدلية"[2] وأيضاً هناك مريم أخت لعازر الذي أحياه يسوع أمام أخته، فكان مخلصاً له ولها أيضاً .

وكأن كل مريم مجروحة ، وكل امرأة عربية مجروحة ومقهورة ، فهل من مخلص لهن في هذا الزمان؟ وهذه تساؤلات يطرحها حاوي ويدعها بلا إجابة فالإبداع يثير الأسئلة ولا يجيب.

١٢_تنين صريع

رأينا في المقطع العاشر الناصري وهو يتراءى لزوجة لعازر ، ثم رأينا هزيمتها وعدم خلاصها بقدرة يسوع . وفي المقطع الحادي عشر وظّف الشاعر قصة مريم المجدلية التي خلّصها يسوع من خطيئتها وشياطينها وشهدت هي نفسها موته وبعثه.

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٧٠.

[2] إنجيل يوحنا ، الأصحاح ١٩ ، عدد ٢٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي هذا المقطع كأن زوجة لعازر ستعقد مقارنة بين يسوع الذي عاد إلى الحياة وزوجها لعازر الذي عاد هو أيضاً إلى الحياة فيكتمل لدينا ثالوث العلاقة مع يسوع:

تنطوي صحراء ساقّي على

غصات شمس تتلوّى

في ظلام حَجَري

تنخر الغصاتُ في ساقيَّ

أليافَ الخلايا والجذور[1]

لم تزل زوجة لعازر سائرة في رحلتها عبر المشاق ، فالشمس تلفح صحراءها في ظلام حجري ، أي ظلام ثابت لا يتبدّد ، وهذه الغصات والآلام التي تبعثها الشمس الحارقة تخترق ساقي الزوجة لتصل إلى الخلايا والجذور، فالآلام عميقة ، والرحلة لم تزل طويلة.

الدخان الموحل المحرورُ
يجري من غصوني وثماري
في أهازيج البراري
ويدوّي في بخور الصلواتْ
يرتعي جلجلة الصلبِ
ويرمي في جروح الناصري
وجروح المريمات

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٧٠ ص٣٧١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حسرةَ الأنثى تشهَّت في السريرْ
مهدت صهوةَ نهديها[1]
تهاوت زورقاً يلهث في شط الهجيرْ
خلف بعل لا يجير،[2]

لم تزل فكرة الجنس والشبق ورغبتها بالحياة والاستمرار بالولادة. تراود زوجة لعازر ، فالدخان في جسمها محرور يجري في أعضائها ويظهر واضحاً في أهازيج (أعراس) البراري ، وكأنها تبحث عن عرس أو زوج جديد !

وهذا الدخان المتصاعد من لهيبها يدوي في بخور الصلوات ، أي أنها تطلب زوجها وفحولته حتى في الصلوات ، وهذا الدخان أيضاً يطلب ما يريد في جلجلة الصلب باحثاً عن الخلاص وماء الحياة. وهذه الشهوة ، أو هذا الدخان يرمي في جروح الناصري (يسوع) وجروح المريمات المعذبات حسرة هذه الأنثى(زوجة لعازر)، فهي التي تشهَّت في السرير ، وهي التي أعدت نفسها للزوج ليمتطي صهوة نهديها ، ولكن النتيجة كما هي في البداية ، فقد تهاوت زورقا يلهث في شط الهجير ، فهي كالزورق المحموم تحت صهير الشمس الحارقة على الشاطئ وما قيمة هذا مع زوج عنين عقيم غير قادر على المضاجعة ، بل حتى على الحياة.

وقد حاولت زوجة لعازر أن تنفخ الروح في زوجها وتعيده سيرته الأولى ، تقول:

من بهار الهندِ والفلفلِ
قطَّرتُ رحيقَهْ

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٧٠، ص٣٧١
[2] نفسه ص٣٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في مروج الجمر مرَّغتُ عروقَه [1]

فقد حاولت بث الحياة فيه ، وزرع النطاف ، وإشعال الشهوة ، ولكن كل هذا لم يُجدِ ،:

كان عبر السأم المحمومِ

يمتدُّ الصقيعْ

مَيّتاً خلّفتهُ في الدارِ

تنّيناً صريعْ [2]

الزوجة في سأم محموم لا تجد زوجها الذي يفترض أن يكون نصفها الآخر ، وفي غمرة هذا السأم المحموم (شهوتها العارمة) ينتشر الصقيع ، أي برودة زوجها وتكلسه وجموده، فهو تنين ميت تركته في الدار وراحت تجوب القفار بحثاً عن الخلاص.

لقد تركته وهو:

يعصر اللّذة من جسم طريٍّ

ويروّي شهوة الموت وغلَّهْ[3]

هذا التنين الصريع يعصر لذته من جسمه الطري الضعيف ، ويروي شهوة الموت ، أي يعطي الموت ما يريد ولا يقاومه، أيضا هو بالموت يروي غلَّه، أي يشفي غليله لأنه يريد الموت وتكمل الزوجة:

ليس يشتفُ سوى العهرِ

متى انحرَّت له الجنَّاتُ

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٧٢.

[2] نفسه ص٣٧٣.

[3] نفسه ص٣٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في أعضاء طفلة[1]

فالزوج الميت لا يرغب سوى العهر الذي طغى في عالمنا العربي، وهو يبغي هذا حيث يظهر شبق الجنيات في أعضاء طفلة صغيرة.وكأنه رغب عن زوجته إلى فتاة ناهد صغيرة ، وهذه هي المرة الأولى التي تتهم فيها الزوجة لعازر بالخيانة، أو على الأقل الرغبة بالخيانة.

كان في هوة عينيه

صدى جنٍّ يغني الدرَّ والياقوتَ

في قاع البحار[2]

في هوة عيني لعازر كان صدى (طيف) جنٍّ يغني الدر والياقوت في قاع البحار، زوجة لعازر تمعن النظر في عيني زوجها الميت ، وإذا كان خليل حاوي يعلم بالمعلومة العلمية التي تقول : إن آخر شيءٍ يراه الميت قبل الموت ، يظل منطبعاً في عينيه مدة معينة من الزمن ، فإن آخر شيء رآه لعازر جن يغني وقد ترك صداه في عين لعازر إضافة إلى صورته ، فالمشهد لم يزل حياً في عين لعازر، وهذا الجني كان يغني الدر والياقوت أي أن لعازر كان يريد أن يحصل على الأشياء الجميلة والثمينة، ولكنة مات محتفظاً بخيالها فقط ، فلم ينل منها إلا الخيال :

وفم الأفعى متى ينشق

عن وردٍ وتغريدٍ وحب

---

(1) حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٧٣.

(2) نفسه ص٣٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للعصافير الصغار"[1]

وكأنها تطلب المستحيل هنا ، ففم الأفعى للقاتل (العدو المحتل) هل سيأتي بالورود والألحان والحب للصغار ، الكل يعلم أن الأفعى تفتح فمها لتأكل فراخ العصافير.إنه سؤال إجابته معروفة لدى زوجة لعازر ولدى الشاعر الذي أنهى المقطع دون أن يورد الإجابة لأن الجميع يعرفها.

١٣- لذة الجلاّد

ميّتا كان،
وأدري كيف يزهو ميّتٌ
يزهو يرشُّ الضحك المزهرَ
في جوّ الوليمَه
لذة الجلاد تنصبُّ على الكأسِ
متى ما طالعته من خبايا
الكأسِ أشباحُ الجريمه:[2]

قد يتبادر في الوهلة الأولى عند قراءة العنوان أن الجلاّد هو الحاكم العربي أو السجّان العربي، ولكن السياق يقودنا إلى القول أن الجلاد هو لعازر نفسه الذي استعذب جلد الذات.ونفسه خليل حاوي يقول في المقدمة النثرية للقصيدة: "تموت القيم في المناضل وتحتقن الحيوية فيكون الطاغية[3] "

وما زالت زوجة لعازر تسرد القصة عن زوجها الميت الحي، وصارت تعرف كيف يزهو الميت ويفرح، وقد كان ينثر الضحك المبهج والمزهر في جو الوليمة، أي وليمة القهر والعذاب والموت، فقد صار لعازر محبّاً لطقوس العذاب والموت، ويتلذّذ بالموت ويفضله

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٧٤.

[2] نفسه ص٣٧٤، ص٣٧٥.

[3] حاوي، خليل، مقدمة قصيدة لعازر، ص٣٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على أن يبقى في هذه الحياة، وهو يرى ذل العروبة ينمو يوماً بعد يوم. لعازر الجلاد تزداد لذته وتنصب على الكأس، إذ ظهرت من خبايا الكأس أشباح الجريمة وأدواتها وعلاماتها.

"جسد رصّعه السوطُ ومحمرٌ الحديدْ
"بالورد السود والحمر
"وغدران الصديد [1]

تتبدى خبايا الكأس والعذاب ، جسداً مُرصّعاً بضربات السوط الحامية ، ومكوياً بالحديد المُحمّى ، حتى تقيح جسمه وسال الصديد الذي صار يتراءى للعازر مثل غدران الصديد لأنه صار يستمتع بهذه الأشياء.

"ومحالٌ يحتمي بالموتِ
"من قصف الرعود"
"يتهادى في صدى أشرعةٍ بيضٍ "
"وموجاتٍ رحيمة"[2]

هذا "المحال" هو عودة لعازر أو حياته الجديدة ، فقد صارت من المستحيلات، وهذا المستحيل ما مصيرة ما دام مستحيلاً ؟ إنه كمن يستجير من الرمضاء بالنار، فيهرب من قصف الرعود التي ربما ينجو منها إلى الموت المخيف الذي لا نجاة منه . ولعازر هذا كما تقول زوجته يتهادى في صدى أشرعة بيضٍ ، فهو يلتفُّ بكفن أبيض هو بمثابة الأشرعة التي تبحرُ به في رحلة الحياة والموت فتتلقفه موجات الموت الرحيمة التي صارت أرحم من الحياة.

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٧٥، ص٣٧٦.

[2] نفسه ص٣٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"طَرَبي للكافر المخذول ينحلُّ"
"ويجري في المجارير الوخيمَه"[1]

إنه الاعتراف والرجوع إلى الخيانة ، فطربها لزوجها لعازر ، واستئناسها به بوصفه حِلّها وحلالها سوف ينحلُّ ، وسوف تتحلّل من كل هذا ، فهو الكافر الذي ارتد عن الحياة ، وصار ضعيفاً، واستعذب تعذيب ذاته ، فلن تبقى في عصمته ، وسوف تجري مع طربها ونزقها في مجارير الوخيمة والخيانة ، لأن لعازر لم يرحم نفسه ولم يرحمها فجنى على نفسه بالموت ، وجنت على نفسها بالخيانة والارتداد عن زوجها بسبب ما قام به .

"سوف لن يرجع في الريحِ
"ولن يضرب صمت الباب بعد الباب"[2]

لعازر هذا لن يعود في الريح(عنوان الحياة) ولن يدق الباب (كناية عن فراغ البيت) وربما المقصود أن الرحيل أبدي لا رجوع إلى لعازر بعد دخول تجربة الموت أبداً.

"يستصرخُ، يستسقي الدماء"
"يزعج السمَّار في شجو المساء"[3]

ما زال لعازر الميت الحي يستعذب الدّماء ويريد مزيداً من العذاب ، فيصرخ بصوته الذي يزعج السمار في سهرات المساء.

---

(1) حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٧٦.
(2) نفسه ص٣٧٧.
(3) نفسه ص٣٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"سوف لن يحكي : رفاق العمرِ"

"غربانُ الضمير"

"وجواسيس السفير"[1]

يبدو أن الإفصاح السِّياسي الصَّريح بدأ يُعلن نفسه هنا على لسان الزوجة التي يئست من محاولاتها الكثيرة لإعادة لعازرها إلى حياته الطبيعيَّة، فهي مضطرة هنا إلى البدء في كشف بعض الأسرار. فلعازر كما تقول الزوجة لن يحكي عن رفاق العمر ولن يفصح عنهم، ولن يحكي عن غربان الضمير أي النوايا السيئة التي بدأت تعشش في صدره ، ولن يحكي أيضاً عن الجواسيس، جواسيس السفير، فهل ستحكي هي شيئاً في المقطع الرابع عشر ؟

١٤- الجيب السحري

لم تزل زوجة لعازر هي التي تتحدث ساردةً قصتها، وكأن لعازر لا يريد الكلام ولا يريد أن يفصح عن مخبوءات نفسه ومكنوناتها ، تقول زوجته:

غيّبيني وامسحي ظلّي
وآثار نعالي
يا ليالي الثلج ، فيضي يا ليالي ،
امسحي ظلي أنا الأنثى
تشهت في السرير
خلف بعلٍ لا يجير
ماردا ً عاينته يطلع
من جيب السفير
وأميراً يتألّه[2]

والزوجة لا تزال ترددّ، فتطلب من ليالي الثلج – وكأن الثلج أسود – أن تغيبها وتدفنها، وأن تمسح ظلها ولا تبقي منها شيئاً وكأنّ الثلج في ليالي الثلج هو الذي يغيّب الخُطا، ولم تزل تلحُّ

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٧٧، ص٣٧٨.

[2] نفسه، ص٣٧٧، ص٣٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على أنها حرمت من حقها أمام زوجٍ عنين عقيم ضعيف. وهذا الزوج كان زوجاً ضعيفاً عنيناً ميتاً ، ولكنها اليوم تعاينه مارداً يطلع من جيب السفير ، فهذا الزوج عندما يخرج من جيب السفير ، رمز السياسي الخائن ، يخرج مارداً قويّاً صلباً ، فقد صار لعازر المناضل العربي تابعاً لسفارات الدول الأخرى ، يتلقّى تعليماته منها وهو، قويّ في الظاهر بخيانته وانقلابه على مبادئه ولكن لماذا يطلع من جيب السفير ؟ أرى أن هناك أحد تفسيرين:

١. أن المناضل العربي صار مملوكاً في جيب السفير كما يملك السفير جواز سفره، فصار لعازر العربي مجرد لعبة سياسة في أيدي السفراء والساسة والحُكّام، وتخلّى عن نضاله المشروع، ومبادئه التي كان ينادي بها.

٢- أن يكون الشاعر قد اتّكأ على تفسير قرآني في مسألة حمل مريم بالمسيح عليه السلام، إذ يوجد رأي لمفسرين يقولون أن روح الله نفخ في جيب درع مريم فحملت بالمسيح علية السلام، بعد أن وصلت النفخة إلى بطنها[1] فقد يكون حاوي قد استعار الجيب هنا ليدل على الخروج إلى الحياة وتحقيق الخصب، فقد كانت حياة المسيح من خلال درع جيب أمّه، وهنا حياة لعازر الجديدة من خلال جيب السفير. مع عدم إغفال نظرة الشاعر المتباينة إلى كلا الحياتين.

وهذا الزوج (لعازر) لم يكن بخيانته مارداً في جيب السفير فحسب ، بل كان طموحاً أكثر من هذا حيث كان أميراً يتألّه ويتجبّر، أو أنه صار يرى نفسه إلهاً أو نبياً بجبروته وبرغبته في الصيرورة الإلهية ، ولكن أنّى له هذا ؟

وتتابع الزوجة كلامها:

---

[1] الأشقر ، محمد سليمان عبد الله ، زبدة التفسير ، ط٢ ،عمان ، دار النفائس ،٢٠٠٤ ص ٣٠٦ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأميراً يتألّه
صدئ السيف وما أمطر من صبحٍ
مدى الأردنّ والكنجِ ودجلَةْ،
عامريّاً يتولّه
يعصر اللّذة من جسم طريٍّ
ويروّي شهوة الموت وغلّه[1]

فأي أمير هذا الذي يريد أن يصير إلهاً وسيفه صدئ، إنهم(المتجبرون والمتغطرسون العرب)، فكل يرى نفسه إلهاً ولا سلاح يحميه، وقد انتقلت عدوى (الأنا) هذه إلى لعازر المناضل العربي، والشعب العربي حتى تغلبت المصالح الشخصية على المصالح العامة. ومع صدأ السيف والتخاذل والخيانة والردة لا نجد أي مؤشر لظهور الصبح، ولا إشراقة أمل جديد، فالصُّبح لم يمطر ولم يأت الفرج، فلا صبح ممطرٌ على الأردن، ولا على دجلة، النهر المقدس عند اليهود، نهر الحضارات والديانات القديمة، وهو النهر الذي يعيش حوله الآن جماعة الصابئة، الذي يؤدون عبادتهم في مياهه وبالقرب منه ، فأنهار الشرق حزينة مُمحِلة، فقدت إشراقها ووهجها وقداستها.

وترى الزوجة زوجها مثل قيس مجنون ليلى العامرية، يتولّه ويزداد شوقاً وحبًّا، ولكن لمن؟! إنه جَلَدُ الذات ، وإفراغ الشهوة في فراغ الخسارات، يعصر الشهوة من جسم طري ضعيف ليفرغها في الموت هكذا رأت الزوجة لعازرها ، وهكذا يرى الشاعر إنسانه العربي!

١٥- الإله القمري

غيبّيني وامسحي ظلّي

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع، ص٣٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وآثار نعالي

يا ليالي الثلج ، فيضي يا ليالي،[1]

لم تزل تدعو الليالي وثلج الليالي كي تتغطى بالعدم والفناء.

امسحي ظلي أنا الأنثى

بكت صلّت وصلّت[2]

تريد أن تمسح حتى ظلهاوتختفي، فهي الأنثى التي بكت وصلت مراراً ، وكأنها لم تعد تؤمن حتى بالصلاة، وتحول في فكر القصيدة ، فقد رأينا أن لعازر خان زوجته، ورفض الحياة، ثم تحول إلى خائن لأمته ومبادئه ، وزوجته خانته أيضاً ، وطلبت الموت مثله ، ولكنها الآن تعلن يأسها من الصلاة (الدين) فتتساءل:

ما تُرى تغني دموعي والصلاةْ

لإله ٍ قمريٍّ ولطيف ٍ قمري

يتخفّى في الغيوم الزرق

في الضوءِ الطري

حيث لا يُرعد جوع مارج بالزفراتْ[3]

هذا الإله القمري(صار يتخفّى) فلا يستجيب الدعاء والصلاة ، يئست زوجة لعازر حتى من دعاء الإله القمري، وهي حيرى، والإله في عالمه الأثيري في الغيوم الزرقاء وفي الأضواء الطريَّة البهيَّة ، لا يسمع صوت الجوع الذي يصعق كالرعد ويملؤه الأسى والأنين، وقد يئست الزوجة هنا من الإله، مع أن لعازر الميت الأول واليائس الأول لم ييأس منه.

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٧٩.

[2] نفسه ص٣٨٠.

[3] نفسه ص٣٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٦- غربة النوم

وفي هذا المقطع أيضاً تواصل زوجة لعازر حكايتها:

ولماذا يا بياضَ الثلجِ

لا تنهلُّ في غربة نومي

مثلما تنهلُّ في الأرض الغريبَة،[1]

يتبدى أنّ الثلجَ رمز الجمود والموت; ويأتي كما يأتي في الأرض الغريبة التي يشبعها جموداً وموتاً. تريد الثلج في غربة نومها كي يجمدها ويجمد حركتها وحسها ، فلا يكون هناك إنجاب ولا خصب ، بل عدم وعقمٌ وفناء.

غربة النوم رهيبَةْ

لا مصابيحٌ ، ولا حراسُ ليلٍ ، لا نجوم

غير جوع الريح والجدرانُ تهويّ

وبروقٌ في دمي تزرعُها شمسُ الجحيمْ[2]

إنّ الليل والعتمة في أرضها قد غرّبها ، فبيتها غريب عنها ، وأرضها غريبة ووطنها غريب ، وفي غربة النوم (الموت) لا نور ولا أمل ، ولا حراس ليلٍ ولا نجوم تهتدى بها، أي لا زوج قوي يحميها، ولا سماء لهذا الوطن الذي صار مملوءاً بالجوع، وقد تهاوت أركانه، والشمس التي يجب أن تأتيها بالنور والضياء صارت مصدر جحيمها،إنها تسرد حكايتها وقد تعمق اليأس في قلبها.

عصبٌ يصهل في غيبوبة الصحرا

وحمى خَدَري

طالما استسلمتُ في غربة نومي

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٨١.

[2] نفسه ص٣٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لغريبٍ بربري

يتعالى أخضر الأعضاء

من وهجٍ حبيسٍ في الظلام الحجري[1]

ما تزال زوجة لعازر تُصِرُّ على الغربة والجمود والموت، وكذلك تصر على خيانة زوجها مع الغريب البربري الأخضر الأعضاء، كناية عن قوّته التي يتباهى بها وعن الحياة التي تدّب في أعضائه، وهو يظهرُ لها من وهجٍ محبوس في الظلام الجامد المتحجر الدائم، وكأن هذا الغريب البربري هو نقطة الضوء الوحيدة التي تتمسّك بها زوجة لعازر التي صارت تستعذب الخيانة لأنها تراهن على الرحمة، رحمة الرب، تقول:

رحمةٌ .. والمجد لله الرحومْ

غربة النوم جحيمٌ لا تدومْ[2]

الله هو الرحيم الذي سيعفو عن خطيئتها، فقد عفا يسوع عن خطيئة مريم المجدلية، وبما أن الله رحيم فإنه سيرحمها وغربة النوم (الموت) جحيم لا يدوم، وهذه إشارة في سيرة حكايتها تدلُّنا الآن على شيءٍ من التفاؤل وبصيص أمل يطلع من غربة نومها.

١٧-جوع المجامر :

هذا هو المقطع الأخير من قصيدة (لعازر ١٩٦٢) وتتضّح فيه الرغبة الجامحة في جلد الذات ، لتنتهي القصيدة وتنتهي القصة بلا أمل وبلا أي شعاع ينبئ بحياة فضلى.وقبل البدء بمناقشة المقطع تحسن الإشارة إلى قصة تمُّرد قورح وداثان وأبيرام وأون في العهد القديم ، جاء في سفر العدد:"وشرع قورح بن يصهار بن قهات بن لاوي ، وداثان وأبيرام

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٨٢.

[2] نفسه ص٣٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ابنا ألياب ، وأون بن فالت من سبط رأوبين، يتآمرون على موسى مع مئتين وخمسين من رؤساء جماعة بني إسرائيل ، ذوي المكانة ممن تمّ تعيينهم في المجلس، هؤلاء تألبوا على موسى وهارون وقالوا: حسبكما ! إن كل الجماعة بأسرها مقدّسة ، وفي وسطها الرب ، فما بالكما تترفعان على جماعة الرب؟ فلّما سمع موسى هذا أكب ّعلى وجهه ثم قال لقورح وسائر جماعته: غداً يعلن الرب من هُوَ له، ومن هو المقدس فيقرّبه منه، ولكن يا قورح افعل هذا أنت وجماعتك: خذوا لكم مجامر، وضعوا فيها ناراً وبخوراً أمام الرب غداً، والرجل الذي يختاره الرب يكون هو المقدس"وقد أحضر هؤلاء المجامر ووضعوا فيها البخور واجتمعوا مع موسى وهارون، فغضب الربُّ على هؤلاء دون قوم موسى، فانشقّت الأرض وابتلعتهم مع بيوتهم ، وهناك عبارة تقول:" ودفنوا في باطن الأرض أحياء" [1]. ولعازر وزوجته يريدان أن يدفنا وهما حيّان كي يتخلصا من الحياة فيتجلى التناص هنا فيقول حاوي في المقطع الأخير من قصيدة لعازر :

الحواس الخمس فوهات مجامر

تشتهي طعم الدواهي والخراب

تشتهي طعم دمي

طعم التراب [2]

مجامر الزوجة هنا ليست مجامر حديدية أو نحاسية ، بل هي ذاتها بحواسها ، فحواسها هي فوهات المجامر المشتعلة التي تشتهي الخراب والدمار، كما حَلّ ببني إسرائيل قورح

---

[1] العهد القديم ، سفر العدد ، الأصحاح ١٦ ، الأعداد ١_٧

[2] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٨٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأتباعه ودمروا ودمرت بيوتهم ، ولكن تدمير الزوجة هنا تدمير ذاتي،فهي تتشهى دمها أن يفور وتموت وتتشهى العيش تحت التراب.

ينطوي جسمي على جسمي

ويلتفُّ دوائرْ

ثم ينحلُّ لأجسامٍ

تمحّيها وتبنيها الظنون[1]

ترى الزوجه نفسها هنا أفعى تلتفُّ على ذاتها على شكل دوائر، ثم تنحلُّ إلى أجسام ، وقد يكون المقصود هنا ما هو معروف عن الحية أنها تبدل جلدها بين الفينة والفينة ، يقول فراس السواح: " اعتقد الإنسان القديم بأن الحية خالدة لا تموت، وأن تبديلها لجلدها القديم بجلد آخر ، هو تجديد لحياتها كلما نال منها الهرم"[2] ولكن انحلال جسم الزوجة هو انحلال لأجسام تمحوها وتبنيها الظنون، فهي تحيا بين الحياة والموت على ظنون وآمال ، وهذه الظنون في جدلية ضدّية دائماً، تمحو وتبني ، ومن مظاهر هذا المحو والبناء ما تذكره هي حين تقول:

في ضباب الحلمِ
جسمٌ شاحب يطفو على نهرٍ حزينْ
جبهةٌ يغسلها ظلُّ شعاع
ويوشّي في جبال الليلِ

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٨٣.

[2] السواح، فراس، لغز عشتار، ص١٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أطرافَ الشراعْ[1]

ففي حلمها الضبابي ترى جسماً شاحباً يطفو على نهرٍ حزين، وهذا هو جسم زوجها لعازر الذي يطفو ميتاً، فلا هو في القاع ولا هو في الحياة.وترى أيضاً جبهة زوجها يغسلها ظل شعاع ، وهذا بصيص أمل ، فهذا الشراع رغم جبال الليل الكثيرة إلا أنه يصل أطراف الشراع ويزينها.

ومن مظاهر التفاؤل أيضاً قولها:

وهج نعلّي
يغنّي ويغنّي ويغاويه الجنون
مسرحي الأرضُ
متى يمتصُّها ليل السكون[2]

نعلاها لهما وهج يغني ويغني وهي تسير في مسرحها الكبير (الأرض) ، ولكن هذا المسير يكون ليلاً، فعندما يمتصُّ ليل السكون هذا الغناء والجنون تصبح مسرحاً لمسير هذه المرأة التي تضيف:

ويغنّي صحوُ مرآتي الرفيقَه:
ثوبَ عرسي ، وغلالاتي ونهدي وبريقه ،
حلوة سمرا رشيقهْ
تمرج الدرب إلى بابي غريقهْ
في أهازيج الصبايا والطيوب
عاد لي من غربة الموت الحبيب [3]

رأينا أن في بدايات كلام الزوجة في قصيدة لعازر كانت متفائلة ،فقد زخرفت القول أمام جارتها في المقطع الخامس وسرعان ما تحوَّل هذا التفاؤل إلى تشاؤم وارتداد، وفي المقطع الأخير هنا نجد أنها تعود للتفاؤل ثم بعد قليل تنشر جو التشاؤم، وكأن هذا المقطع

---

(1) حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٨٤.

(2) نفسه ص٣٨٤.

(3) نفسه ص٣٨٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سيكون ملخصاً لأفكار القصيدة ومجرياتها.فالزوجة تستقبل البشارة ، فهي تقف أمام المرآة فترى ثوب عرسها وغلالاتها وبريق نهدها ، فتأتيها حلوة سمراء رشيقة فرحة مُطَيبة، كأنها حورية جاءت تخبرها أن زوجها الحبيب قد عاد من غربة الموت، فكيف ستستقبل الزوجة هذا الخبر؟

حلوة سمراء رشيقه
خدعة المرآة ، ربَّاهُ ، وتمويهُ العيونْ
إن لي جسماً
تُمحيه وتبنيه الظنون[1]

هذه الحلوة السمراء الرشيقة ما هي إلا خدعة المرآة ، الواقع المخادع ، وهي في واقعها خلاف ذلك ، فالعيون مموَّهة لا ترى الحقيقة ، والظنون تلعب بها تارةً تمحوها وتارةً تبنيها ، فهي تحيا على الظنون والآمال التي سرعان ما تتبدى وتتكشف حقيقتها.

أنطوي في حفرتي
أفعى عتيقه
تنسج القمصان
من أبخرة الكبريت ، ومن وهج النيوب
لحبيب عاد من حفرته
مَيْتاً كئيبْ
لحبيب ينزف الكبريت
مسوداً اللهيبْ[2]

لم يعد جسمها يلتفُّ دوائر ، بل صارت تنطوي كأفعى عتيقة غير متجددة لا تبدل جلدها ولا ثيابها ، ومن أين تنسج القمصان لحبيبها ، الزوج الغائب ، تنسجه من أبخرة الكبريت

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٨٥.
[2] نفسه ص٣٨٦، ص٣٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(النار) ومن وهج النيوب (الظلم والقتل والدمار) وزوجة لعازر تنسجه من الكبريت والنار، كيف لا؟ وزوجها ينزف الكبريت ووجهه شاحب مسود اللهيب؟!

وتنهي زوجة لعازر سرد وحكايتها، وينهي حاوي القصيدة بالمقطع الذي تردد في أماكن كثيرة من القصيدة وهو المقطع الذي تبرز فيه نبرة الاعتراف، ولكنه الاعتزاف مع الخذلان والتراجع والاستسلام للموت الأكيد:

(كنت أسترحم عينيهِ)
(وفي عينيَّ عارُ امرأةٍ)
(أنَّت ، تعرَّت لغريب)
(عاد من حفرته ميتاً كئيب)[1]

فكانت قصيده "لعازر١٩٦٢" من ديوان بيادر الجوع، وقد كان هذا العنوان يشير إلى طبيعة التجربة الشعرية، التي تعّبر عنها الثنائيات الضّدية ورموز الخصب من دلالاتها، فبعد النشوة العظيمة لرؤيا الانبعاث الحضاري العربي وقد عاشها الشاعر وجسّدها في قصائد الديوان ، وعبّر عنها تعبيراً شعرياً رائعاً. سُميّت القصيدة بقصيدة الهزيمة قبل الهزيمة وهذه القصيدة تمنح القارئ الصورة الشعرية البديعة والإيقاع المنسجم والراحة النفسية فينال التطهيروهو التأثير في نفس المتلقي، فكانت(لعازر ١٩٦٢م) ذروة هذه التجربة الشعرية فهي تفي لمبدأ الانبعاث بعد الموت المتجذّر في النفس الإنسانية وقد جسّدته الأساطير وبشّرت به الأديان السماوية.

---

[1] حاوي، خليل، بيادر الجوع ص٣٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة:

بناءً على ما تقدم يمكن القول أن توظيف السّرد في الشعر العربي الحديث تراوح بين نقل القصص وترجمتها دون امتزاجها بتجربة الشاعر الذاتية ،واكتفى الشاعر فيها بذكر رموز وإشارات توحي بالقصة.

هذا وقد استنتجتُ من خلال دراسة بعض النماذج الشعرية لخليل حاوي أن أساطير الموت والانبعاث والتجدد هي الأكثر تردداً في شعره مثل أسطورة تموز ، الفنيق، وغيرها ، مما يدل على أن الشاعر خليل حاوي كان حاملاً لهموم الإنسانية ومآسي الشعوب.

وقد امتزجت جميع الموضوعات والمناهل الثقافية والفلسفية لدى خليل حاوي فالوجودية التي نهل منها في تكوين رؤيته الشعرية تتصل اتصالاً وثيقاً بقضية الزمن وقد اتجّه إلى القومية العربية فرعا إلى تحقيق الذات الحضارية من خلال شعره فكان شعره رسالة إلى العالم العربي بأكمله .

وكل المرجعيات الثقافية والأسطورية في شعر خليل حاوي تسهم في قيام الرؤية الحضارية التي تمثل خلاصة شعره وما كان وجود القصة والسرد القصصي إلاّ منهجية رائدة في توصيل ما يريد إلى القراء ، وإبراز رؤيته الحضارية وتطلعاته إلى مستقبل أفضل .

وقد كانت لغته الشعرية وأدواته الفنية منسجمةً مع تقنيات الشعر الحديث ويدل ذلك على ثقافته الواسعة وتجربته الشعرية التي صقلتها ظروفه الصعبة ، وقد أدت القصة والأساطير دوراً بارزاً في تحقيق درجةٍ من العمق والسردية في شعره.

- سرد القصة والأسطورة تقنيات توظيف زمنية شعرية عبر تناصات لبثّ الرؤى الإيديولوجية للشاعر، وهي واضحة من خلال شعر حاوي.
- يتبدى السرد القصصي حاضراً في شعر خليل حاوي من خلال استناده على الأساطير والقصص ومن خلال عناصر السرد الموجودة في القصائد.
- كما نستنتج أن توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث يُعدُّ امتداداً لتوظيفها في الشعر العربي القديم مع ملاحظة التطوُّر في أسلوب التوظيف ودواعيه وما وصل إليه من نضجٍ ووعيٍ بأهمية الأسطورة ودورها في البناء الفني للقصيدة.

وقد سرد خليل حاوي الأساطير والقصص ومزج الخيال بالحقيقة ليجعل من القصيدة أكثر إثارة وجاذبية وليضفي عليها نوعاً من الغموض الذي يستجيب لتطوُّر عقلية الشاعر العربي يجعل من الشعر العربي الحديث قطعة فنية رائعة امتزجت فيها ثقافات الأمم والشعوب بشاعرية الشاعر وثقافته الخاصة.

والله ولي التوفيق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract in The ENGLISH:
Narrative In the poetry of khalil hawi.

The aim of this study is for a poetic text to be read as a short story which features the narrative elements of storytelling and literature from the poetry of Khalil Hawi. It also tries to give a feature to the composition of poetry which interferes with elements of a story and that is through the analysis of some poems from the 'Dewan of poetry'.

Khalil Hawi is considered to be a pioneer in poetry and he was able to secure a prominent place for himself in literature in the modern era of the Arab world which made his poetry the focus of attention by a large number of scholars and critics. He was able to find his way through an independent literary personality at a level of visibility in poetry and the use of technical tools, and this is the main reason that made me deal with his poetry in this study.

The study examined the life of Hawi from his birth until his death when he committed suicide in Beirut in 1982. I then took samples from his poetry and analyzed them, dealt with the sensors of the stories and the elements of the narratives. I also talked about narration in language and terminology and also the overlapping of different literary genres and their impact on the literary material.

In analyzing the poetry, I tried to link between the culture of the poet, his native sentiments, the circumstances in which he lived and the influence the most important philosophical currents had on him. I also addressed the poet's method and art tools which represented the strength of his vision of poetry.

In of for the study to possess a degree of integrity, I have addressed some of his poetry from "The River of Ash " and "Bayder of Hunger". I hope to God Almighty that I have successful in this analysis and utilization.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس
- إبراهيم، عبد الله، السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الخطابي العربي،بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.
- إبراهيم، عبدالله، الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة ، عدد ٣٨، مجلد١٠، ٢٠٠٠.
- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي ١٩٧٨.
- ابن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض، دار العلوم ١٩٨٥.
- ابن منظور،لسان العرب.
- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، دار مكتبة الحياة.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة ، القاهرة، المكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٩.
- إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ط٤، القاهرة، دار الفكر العربي ١٩٦٨.
- الأشقر، محمد سليمان عبد الله، زبدة التفسير، ط٢، عمان، دار النفائس، ٢٠٠٤.
- أوستن، وارين ويليك، رينيه، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط٣، المجلس الاعلى لرعاية بالفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٢.
- بارت، رولان ، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط٣، الدار البيضاء، دار توبقال ١٩٩٣.
- برنس، جيرالد، معجم السرديات، ترجمة السيّد إمام،القاهرة: ميريت للنشر ٢٠٠٣.
- بروب، فلاديمير، مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الشكرة، الرباط، المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦م.
- بومنجل، عبد الملك، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.
- تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، الدار البيضاء، دار توبقال ١٩٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- تردوروف، تزفيتيان وآخرون، القصة الرواية: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة جبري دومة، مرا سيد الحزاوي، القاهرة، دار شرقيات للنشر ١٩٩٧.
- تودوروف، تزيفتيان، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الرباط الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢م.
- التوحيدي، أبو حيان،الإمتاع والمؤانس، تصحيح أحمد أمين وأحمد الزين،بيروت، دار مكتبة الحياة.
- توماشنسكي، بوريس ، نظرية الأغراض: نصوص الشكلين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٢.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٥، القاهرة، مكتبة الخانجي١٩٨٥.
- جحا، ميشال خليل، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، بيروت، دار العودة، ١٩٩٩.
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز،الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت، دار القلم ١٩٦٦.
- الجرجاني، علي بن محمد، كتاب التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، ط٢، دار الريان للتراث.
- جندية، بتول أحمد، الأنواع الأدبية التراثية: رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر.
- جينيت، جيرار، حدود السرد، ترجمة بنعيسي بوحمالة، بيروت منشورات اتحاد كتاب ١٩٩٢.
- جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء، توبقال ١٩٨٦.
- حاوي، إيليا، مع خليل حاوي في مسيرة وحياته وشعره ، مؤسسة خليفة للطباعة، بيروت، ١٩٨٦م .
- حاوي، خليل، الأعمال الكاملة، بيروت دار العودة ١٩٩٣.
- الحمداني، حميد، بنية النص السردي، بيروت، العربي المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.
- الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد، بيان إعجاز القرآن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام،مصر: دار المعارف، ١٩٦٨.
- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن الكريم، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- رولان بارت، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة حسن البحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب ١٩٩٢م.
- الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ط٢، بيروت المركز الثقافي العربي ٢٠٠٠م.
- زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر ٢٠٠٢.
- ستار، ناهضة، بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات، الوظائف، والتقنيات، دمشق: اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٣م.
- سلدن، رامان ،النظرية الأدبية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2 ، ترجمة عصفور، جابر ، آفاق للترجمة 1996.
- السواح، فراس، لغز عشتار، ط٥، دمشق، دار علاء الدين،١٩٩٣.
- شبيل، عبد العزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب، صفاقس– تونس دار محمد علي الحامي، ٢٠٠١.
- شريح، محمود، خليل حاوي وأنطون سعادة، السّويد، دار نلسن ، ١٩٩٥م.
- شيفر،جان ماري، ما الجنس الأدبي، ترجمة غسان السيد، دمشق: اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٧.
- صالح ، صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣
- الصفار، ابتسام مرهون، تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.
- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٢.
- عبد الله، فتحية، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، علامات في النقد.
- عبد الهادي، علاء، مقدمة نظرية لنموذج النوع النووي نحو مدخل توحيد لعقل الشعريات المقارنة، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.
- عتيق، عمر عبد الهادي، تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك) للروائي أحمد رفيق عوض، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.
- العجمي، محمد الناصر، في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب ١٩٩٣م.
- علاق، فاتح، مفهوم الشّعر عند رُوّاد الشّعر العربي الحر، دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥.
- عوض، ريتا،أعلام الشعر العربي الحديث، بيروت، دار العودة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- غانمي ، سعيد، الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور ،تحرير :ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي ١٩٩٩
- غوادرة، فيصل ، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر.
- فتوح، محمد، تحليل النص الشعري، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٩م.
- الفريجات، عادل، الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم: علامات في النقد، مجلد ١٠،عدد ٣٨ ٢٠٠٦.
- فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٢، بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- فورستر، إم، أركان الرّواية، ترجمة موسى عاصي، لبنان دار غروس برس، ١٩٩٤م .
- فوكو، ميشيل، حفريات المعرفة، ترجمة سالم بقون، ط٢، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ١٩٨٧.
- فولر ، أدموند، موسوعة الأساطير المثيولوجية اليونانية الرومانية الإسكندنافية ، ترجمة حنا عبود ، دمشق ١٩٩٧
- قاسم، محمد وحسني وحسين، تاريخ القرن التاسع عشر، القاهرة المطبعة الأميرية، ١٩٥٠.
- القصراوي، مها حسن، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي: نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الثاني عشر، نبيل حداد و محمود درابسة،عمان: جدارا للكتاب العالمي، 2009 .
- القمري، بشير، مجازات: مقارنة نقدية في الإبداع العربي المعاصر، بيروت، دار الآداب ١٩٩٩.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، القاهرة، مطبعة حجازي ١٩٢٥.
- الكبيسي، طراد، تحولات النص الشعري، الموقف الأدبي، عدد ٣٢٢، ١٩٨٨.
- الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، الثقافة، دار الثقافة، ١٩٩٢م.
- الكلاعي، أبو القاسم بن عبد الغفور، إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الدايه، بيروت دار الثقافة، ١٩٦٦.
- كنعان، شلوميت ريمون، التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة، ترجمة حسن حمامه، الدار البيضاء دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ١٩٩٥.
- اللوامي، إحسان، إشكالية النوع السردي في "لا يجب أن تبدو كرواية!"، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الثاني عشر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- مرتاض، عبد الملك، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٣م.
- المرزوقي، أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة ١٩٥١.
- المرزوقي، سمير، شاكر، جميل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، بغداد: دار الشؤون العامة، ١٩٨٦م.
- المرعي، فؤاد، نظرية الأدب،، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب ١٩٨١-١٩٨٢.
- مسكويه، وأبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، تحقيق: "أحمد أمين والسيد أحمد الصقر، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١.
- مفتاح، محمد، مجهول البيان، دار البيضاء: دار توبقال ١٩٩٠.
- المقدسي، أنيس، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط٦، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٧.
- مكي، محمد كاظم، الحركة الفكرية والأدبية في جبل عامل ، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٦٣.
- المناصرة، عز الدين، علم التناص المقارن ، دار مجدلاوي لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٦.
- مندور، محمد، الأدب وفنونه، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر١٩٩٦.
- نصر، نبيل، التصور المقولي: مفهوم الأجناس الأدبية عند جان مولينو، مجلة البحرين الثقافية،عدد ٢، ١٩٩٩.
- هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط٣، بيروت: دار العودة ١٩٦٢.
- ويلك، رينيه و وارن، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، حسام الخطيب، ط٣، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢.
- ويليك، رينيه، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، ، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨.
- اليازجي، كمال، رواد النهضة الأدبية في لبنان الحديث ١٨٠٠- ١٩٠٠.
- يحياوي، رشيد، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية،، ط٢، الدار البيضاء، أفريقيا ١٩٩٤.
- يقطين، سعيد، الكلام والخبر: مقدمة للسرد الأدبي، بيروت المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧م.
- يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، بيروت المركز الثقافي العربي ١٩٨٩م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University