

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس -سيدي بلعباس
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

الرمز و دلالاته في القصيدة العربية المعاصرة-قراءة في الشكل-خليل حاوي

أنموذجا

بحث مقدّم لنيل درجة الدكتوراه في اللّغة والأدب العربي LMD

*إشراف :

أ.د.الأحمر الحاج

* إعداد الطالبة :

يوسفي سوهيلة

أعضاء اللّجنة المناقشة:

رئيسا	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ التعليم العالي	أ.د. صبار نور الدين
مشرفا ومقررا	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ التعليم العالي	أ.د.الأحمر الحاج
عضوا مناقشا	جامعة وهران	أستاذ التعليم العالي	أ.د بن سعيد محمد
عضوا مناقشا	جامعة مستغانم	أستاذة محاضرة	د.فريحي مليكة
عضوا مناقشا	المركز الجامعي عين تموشنت	أستاذة محاضرة-أ-	د.الزين فتيحة
عضوا مناقشا	جامعة سيدي بلعباس	أستاذة محاضرة-أ-	د.عليلي فضيلة

السنة الجامعية: (1438-1439هـ) (2017-2018م)



شكر و عرفان

الحمد لله رب العالمين و صلاة الله و سلامه و رحمته و بركاته على صفوة خلقه و خاتم أنبيائه و رسله
سيدنا محمد و آله الطاهرين، و صحابته أجمعين و رحمة الله و مغفرته للتابعين و تابعيهم بإحسان
إلى يوم الدين.

اللهم يا ولي المؤمنين، و متولي الصالحين، اجعل عملنا هذا عملا صحيحا مقبولا، و سعينا مرضيا
مشكورا انفع به الله من أخذ به و عمل بما فيه.

و صلى الله على سيدنا محمد و آله و صحبه و سلم تسليما.

فإن من باب الشكر أن يكون أوله إلى الله سبحانه و تعالى الذي أعانني على إنجاز هذه
المذكرة.

كما أتقدم بخالص الاحترام والشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الأحمر الحاج على
المساعدة القيمة التي أفادني بها طيلة إنجاز هذا البحث.

كما لا أنسى أن نتقدم بجزيل الشكر إلى الشموع التي احترقت تنير دروب العلم والمعرفة،
إلى من صنعوا الرجال وربوا الأجيال.

إلى كل أساتذتنا الكرام عبر كل الأطوار.

إهداء

أهدي تحية عطرة كعطر الياسمين أقطفها من بستان الحب و الوفاء
لأقدمها إلى أعز وأعظم شخص والذي أطال الله في عمره، وأعانني لأرد له ربع
ما قدمه لي بسخاء وكرم، دمت وسام على صدري.

إلى من جعلتني زهرة في بستانها، إلى من سهرت من أجلي الليالي وتحملت
شبح الوحدة وآهاته، إلى عياني التي أرى بهما، إلى رمز الحنان....أمي العزيزة
دمت أملا أعيش من أجله.

إلى أخي سفيان و أختي فاطمة الزهراء.

إلى أعز و أخلص إنسان على قلبي زوجي عبد العزيز الذي قاسمني أفراحي
و أحزاني وساندني في كل خطواتي و بعث في نفسي روح الجد و الأمل.

إلى كل عمال كلية الآداب و اللغات و الفنون و عمال المدرسة العليا للإعلام
الآلي.

إلى زميلاتي جنات، خضرة، هجيرة و كل رفاق الدرب الدراسي.

إلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الآداب و اللغات و الفنون جامعة
سيدي بلعباس.

إلى من عرفتهم والتقيت بهم في مشوار الحياة ولو بابتسامة صادقة.

إلى كل من أحب و نطق لسانه باسمي.

عرفت التجارب الإبداعية الجديدة بتقنيات حديثة تجاوزت بها التجارب الإبداعية التقليدية، جعلت من الغموض و الإلتباس و تعدد المدلولات أبرز سماتها و هي سمات تسمح للشاعر أن يرمي موهبته في خدمة قضايا عصره، فهو يركز على تصور جديد للكون و الإنسان و المجتمع و هو تصور وليد ثورة العالم الحديث على جميع أبعاده المتباينة اجتماعيا و نفسيا و إيديولوجيا، أي أنّ الشعر لم يعد ذلك الكلام المعبر عن الواقع و اعتباره صورة عكاسة للحياة التي يحياها الشاعر بل هو كلام فني جميل تظهر فنيته و جماليته في أن الشاعر يتخطى الحدود المعهودة، و يسمو بشعره إلى أعالي القمم فيشكل سهاما يخترق بها جدار الصمت، ويفتح طرقا عديدة أو ينشئ كفاءات جديدة لقول الشعر.

و لعل أبرز هذه الكفاءات التي وسم بها الشعر الحديث و المعاصر ألا و هي سمة الرمز فلقد اتفق أغلب الدارسين على أن الرمز من أهم العناصر التي تسهم في تشكيل الصورة الشعرية لما يكسبه من أبعاد فنية و دلالية تتجلى من خلاله رؤية الشاعر الخاصة اتجاه الوجود، و هكذا يغدو الرمز عنصرا هاما في خطابات الشعر المعاصر و صفة من صفات الإبداع الشعري، فقد أولى الشعراء له اهتماما كبيرا بعد أن وجدوا في الرمز أداة تعبيرية مناسبة تمنحه الحرية و تمكنه من التعبير عن ذاته و عن تجربته الشعرية.

منح الشعراء اللغة الشعرية دلالات و إيجاءات رمزية تجعل من أعمالهم الأدبية تحمل أبعادا فنية و جمالية راقية إذ يعد الرمز الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية الجمالية و إلى إدراك ما لم يمكن إدراكه و لا التعبير عنه بغيره و لاسيما إذا اتخذ مع وسائل أخرى في السياق الشعري لأن الرمز ابن السياق و هو سمة النص.

شغل التوظيف الرمزي حيزا كبيرا في النص الشعري لدى الشعراء المعاصرين فقد تعددت المجالات و أصبح استخراج الرمز منها ممكنا مما يضيف للعمل الشعري ثراء في إبداع الصورة الشعرية فهو ماثل في الخرافات و الأساطير و الحكايات و النكات و كل المأثور الشعبي.

لجأ الشعراء المعاصرون إلى استخدام الرمز و تضمينه في نصوصهم الشعرية من شأنه أن يغني قصائدهم فيجعلها محملة بإشارات و دلالات مختلفة، فالرمز سمة ملازمة للنص الأدبي بصفة عامة و للنص الشعري بصفة خاصة، فالخطاب الأدبي عموما خطاب رمزي في الإعتبار الأول، فهو رمزي في محصلته النهائية و رمزي في حلقاته الجزئية النامية أي أنه جهد تعبير يحشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية و افرة من شاعر إلى آخر، و يعد الرمز شكلا من أشكال التعبير الجمالي، و هو في حقيقته صور الشيء محولا إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي.

اتجه الشعر العربي المعاصر إلى توظيف الرمز الذي أصبح عنصرا فنيا لافتا للنظر فيه و تقنياته الحدائثة عبر به الشعراء عن تجاربهم و أفكارهم و مشاعرهم بطريقة غير مباشرة و جعلوا منه منفذا للتعبير عن التجربة الشعرية لديهم فهو يمنح للشاعر أداة مفعمة بالإيحاء و الدلالة تستطيع أن تنصهر في القصيدة فيكسبها أرقى الأساليب و يسميها بالتعدد و الإنفتاح الدلالي يعكس فيه الشاعر رؤاه و أفكاره عندئذ يغذو الرمز بعدا جماليا و في الوقت نفسه حرية مطلقة تتيح للشاعر التعبير عن نفسه و ما يجتليح في صدره من أحاسيس و قيم إنسانية.

هكذا غدا الرمز الرائد الأول لدى الشعراء المعاصرين و شكلا جديدا يفرغون فيه مشاعرهم و قالبا معبرا عن موقف فكري أو سياسي أو اجتماعي و هذا ما أحاول تبياناه من توظيف الرمز في الشعر العربي المعاصر الذي عد وسيلة جديدة و تقنية حديثة في الأداء الشعري أكسبت القصيدة بنية دلالية و فنية.

و المتأمل في الشعر المعاصر يجد بلا شك ذلك التضمين الواضح للرموز و الذي أصبح تقنية يوظفها الشاعر في الكثير من المواقف فيمنحها فضاء شعريا واسعا سخيا بالإيحاءات و الدلالات.

يعد الرمز أهم الظواهر الفنية في الشعر المعاصر و وسيلة من وسائل التعبير التي إلتفت إليها الشعراء فاهتموا بتوظيفه و إغنائه خدمة لغاياتهم في بلوغ الاتقان الفني و القدرة على التوصيل و التأثير

وتبع ذلك إهتمام الدارسين بهذه الوسيلة، فبحثوا في أصل الرمز و سبل توظيفه، و قد زاد ميل الشعراء إلى تلك الرموز فضلا عن الحاجات الفنية، غياب القدرة على التصريح في وطن يحكمه الاستبداد ومنظومته، بكل تفرعاتها ووجوهها من بين هؤلاء الشعراء نجد خليل حاوي و الذي يعد من رواد الشعر العربي المعاصر و أكثرهم استخداما لظاهرة الرمز في شعره.

تبدو إمكانية البحث في الظواهر و القضايا الخاصة بالأدب المعاصر عملية سهلة المنال لكن بمجرد حصر ظاهرة ما، لدراستها تواجه الباحث صعوبة الاختيار أولا، ثم صعوبة تحديدها في إطارها الزماني وكذا الفني أيضا، و عليه اخترت ظاهرة تختص بالشعر المعاصر المتمثلة في الرمز.

لم يكن اختياري لهذا الموضوع وليد الصدفة أو وليد زمن قصير و إنما كان منسجبا على خصائص الشعر العربي المعاصر التي تميزه عن الشعر القديم، و لعل أهمها و أبرزها ظاهرة الرمز التي شغلت حيزا كبيرا من الكتابات الشعرية و القراءات الحديثة فاخترت خليل حاوي نموذجا لهذه الدراسة كونه ذهب إلى توظيف الرمز توظيفا فنيا ناجحا هدف يسعى إليه الشاعر المعاصر للتعبير عما تعذر التعبير عنه بأسلوب مباشر.

من هذا المنطلق حاولت طرح جملة من التساؤلات منها: ماهية الرمز؟ كيف وظف الشعراء العرب المعاصرون الرمز في قصائدهم؟ من هو خليل حاوي؟ بماذا تميز شعره؟ من أين استسقى صورته وتجربته الشعرية؟ كيف وظف الرمز في شعره؟

تناولت الرسالة التي وسمت بـ " الرمز و دلالاته في القصيدة العربية المعاصرة - خليل حاوي نموذجا -"، مدخلا و ثلاثة فصول ففي المدخل أدرجت نبذة عن الشعر المعاصر، و قد أشرت فيه إلى نشأة القصيدة المعاصرة و تعرضت إلى أهم مميزات و ظواهرها الفنية للشعر المعاصر.

أما الفصل الأول فقد خصصت فيه الحديث عن الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر حيث أشرت فيه إلى تعريف الرمز لغة و اصطلاحا و التعريف بلاغيا، كما ذكرت فيه مكونات الرمز التي تضم

الأسطورة ووظيفتها في الشعر المعاصر و الصورة بما فيها الصورة البيانية و الصورة الرمزية و أهم خصائصها وإضافة إلى الطقوس، و أدرجت الحديث في هذا الفصل عن الرمزية في الشعر المعاصر بما فيها المدرسة الرمزية الغربية و أم خصائصها العامة و عيوبها، و تحدث أيضا عن المدرسة الرمزية العربية و أهم خصائصها العامة و أغراضها.

أما الفصل الثاني فخصصته للحديث عن توظيف الرمز عند الشعراء العرب المعاصرين بمافيه الرمز الطبيعي لما يحويه على رمزية المطر و الريح، و رمزية الليل و الظلام و الدجى، و أيضا رمزية القمر. و توظيفهم للرمز التاريخي و أهم رموز الشخصيات الأدبية و الإسلامية، و رموز الشخصيات الثورية التاريخية، إضافة إلى الرمز الأسطوري فتحدث فيه عن أهم الشخصيات التي وظفها الشعراء المعاصرين من شخصية السندبادو شخصية سيزيف إضافة إلى استعمالهم للرمز الصوفي و أم الرموز التي مثلها الشعر العربي المعاصر من رمز الخمرة و رمز المرأة.

أما الفصل الثالث فكان عن البناء الفني للرمز في شعر خليل حاوي حيث كان فيه الحديث عن التجربة الشعرية و علاقتها بالرمز، و عن الرمز و علاقته بالصورة الشعرية، و في البناء الرمزي للقصيدة. أما الخاتمة فتمثلت في النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث.

في بحثي هذا واجهت بعض الصعوبات منها تحديد موضوع البحث، و المنهج المناسب له و لكن بفضل الله تجاوزتها و حاولت قدر المستطاع عرضه في صورة جديدة. و في الأخير أقدم جزيل الشكر و الإحترام للأستاذ المشرف الأحمر الحاج على المساعدة القيمة التي أفادني بها طيلة إنجاز هذا البحث و أرجو أن أكون قد وفقت في إنجازه و أتمنى أن أكون قد أسهمت ولو بقدر قليل في إعطاء هذا الموضوع القيمة الأدبية و الجمالية التي يستحقها، و قد التمس العذر إن قصرت في ذلك، فلأن النقص من طبائع البشر.

وأسأل الله التوفيق والسداد و ما توفيقى إلا الله.

1 - نشأة القصيدة المعاصرة:

يعد الشعر المعاصر صياغة فنية لروح الحضارة التي شملت جوانب الحياة المختلفة و إنه الموقف الذي ينبغي أن تتحدد أبعاده أمام المد الحضاري المتنوع فافتقار بعض الشعر إلى هذه الخصيصة يخرج من دائرة الشعر، و يجرده من دعامة أساسية من دعامات بنائه المتطور على الصعيدين الفني و الاجتماعي، بمعنى أنه يفقد عنصرا هاما من عناصره الفنية و هو (المضمون) الذي تتحدد من خلاله رؤى الشاعر و يبرز موقفه الذي يمنحه القيمة الحقيقية¹.

ليس المجدد في الشعر من عرف الطائفة، و الصاروخ و كتب عنهما فهذه في الحقيقة محاولة عصرية ساذجة، فالشاعر قد يكون مجددا حتى عندما يتحدث عن الناقة و الجمل فليس المهم بالنسبة للتحديد هو ملاحظة (شواهد) العصر، و لكن المهم هو فهم (روح) العصر، و هذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه العصرية، إذ ينبغي على كل شاعرو فنان أن يصرف جهده لتفهم روح عصره و التعبير عنه و عندما يتطور الزمن و يصبح للعصر الجديد مكونات جديدة يظل المبدأ قائما و صالحا.

أما عن نشأة القصيدة المعاصرة، فنازك الملائكة قررت في مقدمة ديوانها (شظايا و رماد)، و في مقال نشرته في مجلة (الآداب) سنة 1962 أنها هي أول من ابتكر هذا الشعر الحديث الذي يتحرر من قالب العروضي المسبق، و من القوافي القائمة على روي واحد يتكرر من مطلع القصيدة إلى آخر بيت فيها، و أن قصيدة (الكوليرا) هي أول قصيدة من هذا الشعر و كانت قد

¹ ابراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1404، 1/هـ/1984م، ص159.

نظمتها في 27 أكتوبر 1947 و نشرها في مجلة (العروبة) ببيروت قبل أن تنشر مرة ثانية في الديوان¹.

في النصف الثاني من الشهر نفسه ظهر ديوان (أزهار ذابلة) للشاعر العراقي بدر شاكر السياب، و تضمن قصيدة بعنوان "هل كان حبا"، و بعد ذلك بستتين - أي عام 1949 - صدر ديوان نازك (شظايا و رماد) ليضيف إلى محاولتها الأولى عددا من القصائد التي يطرد فيها هذا النسق الجديد، و بعده بعام صدر (ملائكة و شياطين) " لعبد الوهاب البياتي" ليضم هو الآخر قصائد معفاة من قالب العروض التقليدي، تلاه ديوان "شادل طاقة" (المساء الأخير) و لم يخل هذا من قصائد تحرر فيها من ربة الوزن القائم على البحر، و نشر ديوان السياب (أساطير) في السنة ذاتها 1950 و في الظروف نفسها كان الشاعر "بلند الحيدري" يكتب قصائد ديوانه الأول (خفقة طين)، و قد ضمنه قصائد من هذا الذي يشبه قصيدة (الكوليرا)².

انفتح باب الشعر المعاصر على مصراعيه بعد هذه المحاولات فراح الشعراء جلهم إن لم نقل كلهم يحاولون نظم قصائدهم على هذا المنوال، فتألق عدد من الشعراء منهم: (أحمد عبد المعطي حجازي، صلاح عبد الصبور، أدونيس، خليل حاوي، فدوى طوقان و معين بسيسو و غيرهم.

¹ إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للطباعة و النشر و التوزيع، عمان، ط1، 1424هـ/2003م، ص 268.

² المرجع نفسه، ص 270.

2- أسباب نهضة الشعر العربي المعاصر:

— و عي هؤلاء الشعراء بجلال الخطوة التي اتخذوها فأتبعوها خطوات أخرى تعمق الشعور بقيمة هذا التجديد و أنه لم يقتصر على الوزن أو الجرس الموسيقي.

— رافق هذه المحاولات تنظير نقدي يدعم هذا التوجه دعما قويا مستندا إلى ثقافة أدبية جديدة متأثرة بالأدب الغربي و بمفاهيم النقد الحديث.

— ظهور مجلات أدبية تبني هذا اللون من الشعر، فتنشر النماذج الجيدة منه و ما يكتب عنه من مقالات، و من مجلات التي كان لها دور في تهيئة حركة الحداثة في الشعر مجلة (الآداب) التي بدأت الصدور عام 1954، و مجلة (شعر) 1957، و ثمة مجلتان أقل أثر من هاتين المجلتين و هما (حوار) و (مواقف).

— وجود مطابع و دور نشر ترعى هذا النتاج الجديد، مقابل دور النشر التي يقتصر نشاطها في مجالات الشعر القديم و المحافظ، و من دور النشر التي أسهمت في دعم الحركة (دار الآداب) و تلتها (دار العودة) و إلى حد ما وزارة الثقافة و الإعلام ببغداد.

— تنظيم المهرجانات الشعرية في مناسبات متعددة، و فيها بدأ الشعر الجديد هذا يفرض وجوده إلى جانب الشعر العمودي.

يضاف إلى ما سبق شيء آخر و هو ظهور عدد من المنظرين في مجالات الآداب عامة و الشعر خاصة ممن ألفوا أو كتبوا كتباً أثرت تأثيراً جيداً في الذوق السائد، و جعلته يتقبل هذا الشعر و من هؤلاء: جبرا إبراهيم جبرا، توفيق صايغ، يوسف الخال، علي أحمد سعيد (أدونيس)، رجاء النقاش، عز الدين إسماعيل، محمد النويهي، إحسان عباس، نازك الملائكة، خالد سعيد....، و أعمال هؤلاء ساعدت دونما ريب على توجيه الظروف توجيهها بخدمة حركة الحداثة.

و في ضوء هذه العوامل التي تتضافر مع عامل آخر مهم و هو التحولات الاجتماعية والثقافية التي شملت المجتمع العربي جعلته مهياً لتقبل الأفكار الجديدة ليس في الشعر فقط و إنما في مختلف وجوه النشاط الحيوي، نقول في ضوء هذا كله ترسخت القصيدة المعاصرة.

3- مميزات الشعر العربي المعاصر:

__ تعد التجربة الجمالية للشعر المعاصر، و هي التجربة الماثلة في حركة التجديد الأخيرة
بعامة و في هذا الصدد نقول بإيجاز أن الفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافا جوهريا عن
الفلسفة القديمة و ذلك في انها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني، و ليست مبادئ خارجية
مفروضة فالشعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة، سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل
والمضمون وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثر بحساسية العصر و ذوقه و نبضه.

__ ارتباط الشاعر المعاصر بأحداث عصره و قضاياها لارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد
و ينفعل بما يصف و إنما هو يعيش تلك الأحداث و هو صاحب تلك القضايا، و شعرنا القديم
يتجه إلى تسجيل المشاهد و المشاعر و ليس امتدادا وراءها أما الشعر الجديد فمحاولة لاستكناه
الحياة لا مجرد الانفعال بها.

__ تتكامل ثقافة العصر في شتى جوانبها و تنعكس في الشعر المعاصر، فالشاعر المعاصر
بحق لا بد أن يكون مثقفا بأوسع معاني الثقافة.

__ كل الشعر قديمه و حديثه تعبير عن خبرة شعورية لكن الشعر المعاصر مشاركة في
الخبرات الجماعية، و بلورة لها في أي اتجاه كانت هذه المشاعر¹.

__ ارتباط الشعر المعاصر بالاطار الحضاري العام لعصرنا في مستوياته الثقافية والاجتماعية،
و السياسية المختلفة، و هو هذا الارتباط ليس جديدا و ليس بدعا فقد كان الشعر دائما معبرا
عن روح الإطار الحضاري المتميز في كل عصر، و من ثم يعد كل الشعر عصريا بالقياس إلى عصره
و عصرية شعرنا نابعة من هذه الحقيقة.

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص13.

4- الظواهر الفنية للشعر المعاصر:

إن الشعر في التصور الحديث هو لغة التجربة اللاحدودة و الكثافة و التعقيد و الغموض، الأسطورة و الرمز، ومن ثم يتضح الفرق بين الشعر القديم الذي يتحرك في حدود الاستعارة والتشبيه و الشعر الحديث الذي يتحرك في التجربة المغايرة و المتعددة¹.

استطاع الشعراء المعاصرون خلال تجربة الشعر الجديدة أن يصنعوا للشعر العربي مصطلحا جديدا ينبض بروح العصر و إن كانت اللغة المركبة منه جديدة و غريبة على الأسماع، فمن خلال استخدام الشعراء للغموض و الأسطورة و الرمز و لغة جديدة و موسيقى تختلف عما كانت عليه من قبل، تظهر لنا الطاقة التعبيرية الفذة التي تتمتع بها لغة هذا الشعر، و فيما يلي سنعرض لكل هذه القضايا بنوع من التفصيل:

1- الغموض:

يتسم الشعر الجديد في معظمه بخاصة في أروع نماذجه بالغموض، و هناك حقيقة عامة تقول أنه إذا كان "الوضوح" ممكنا فإن الغموض عجز. و هي حقيقة ينبغي إعادة النظر فيها بخاصة عندما نتحدث عن الشعر، و لكنها على كل حال تسند موقف أولئك الذين يرفضون الشعر الجديد لما يغلب عليه من طابع الغموض. فهم يقولون عندئذ أن هناك قدرا هائلا من الشعر الذي يتسم بالوضوح و البساطة، قادر على أن يهزنا و يثيرنا، فالعدول إذن عن البساطة و الوضوح إلى الغموض لا يمثل ضرورة فنية و شعرية على الإطلاق.

ليس كل الشعر الذي يهزنا بسيطا و سهلا، و إنما هناك كذلك من الشعر ما يثيرنا و إن كان غامضا، فالغموض إذن ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، و إنما هو خاصية مشتركة بين القديم و الجديد على السواء، و كل ما في الأمر هو أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 14.

الجديد تدعوننا إلى التأمل. فلا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في ارضاء ذواتهم عن طريق اغاظة متلقى الشعر بوضعه في اطار من الطلاسم التي تعي على الفهم كما كان المتنبي يصنع، فبييت ملء جفونه ناعم البال و يترك الناس ساهرين يجادلون و يختصمون فيما قال من شعر، فمازال هذا العمد إلى الاغراب شيئاً رخيصاً لا علاقة له بالشعر نفسه.¹

و هنا ينبغي أن نبدأ بشيء من التحديد اللازم لمعنى الغموض في الشعر، فرمما ارتبط الغموض بطبيعة الشعر ذاتها حتى يمكن القول في بعض الأحيان أن الشعر هو الغموض، فشيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلاً على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية، و الاقتراب من طبيعة الشعر الأصلية.

من خلال استقراءنا للشعر العربي نلاحظ أنه يتحرك من الوضوح إلى الغموض فكلمنا تقدمنا في الزمن تزداد كثافة الغموض في النص الشعري إلى حد يبلغ الإبهام، و لم يخل الشعر العربي القديم من الغموض، و إنما كان قليلاً أمام نسبة الوضوح فيه و بتفتح الشعر الحديث على ضروب كثيرة من الغموض المكثف يبدو غموض الشعر القديم أشد وضوحاً و أقرب منالاً.²

تعرض رواد الشعر العربي الحديث لظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة و عدوا ذلك من طبيعة الشعر لأنه رؤياً تكشف المجهول و تتجاوز الراهن، و تقول المستقبل، و لأن لغته إبداعية تخترق العادي لتقول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله.

إن الغموض في الشعر ليس نقيضاً للبساطة، و أن الشعر البسيط الذي يهزنا هو عميق، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن ان تهزنا من أعماقنا، و هذه البساطة العميقة التي تصادفنا لدى بعض الشعراء لا تجعلنا بحيث نرفض الشعر الغامض بل هي أخرى أن تعطفنا إليه، لأن البساطة العميقة و الغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل. و من ثم يمكننا القول

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 188.

² ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991م، ص 90.

أن القدر الأكبر من الشعر القديم يغلب عليه طابع الوضوح و السهولة، لأنه يستخدم لغة محددة الأبعاد، منطقية لا يميزها عن لغة النثر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية، إنها حقا تعرف الاستعارة و المجاز و لكن في صورة جامدة يندر فيها الابتكار و الأصالة.

إذا كان الشعر الجديد يغلب عليه طابع الغموض فلأن الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، و هي أن يقول الشعر أولا و أن يخترع في سبيل ذلك كل صورة و كل لفظة تقضي بها ضرورة أنه يقول الشعر، و هذا معناه أننا نستقبل في الشعر الجديد- رغم أنه غامض ، بل بسبب أنه غامض - شعرا تميزه الأصالة، أو لنقل في بساطة شعرا حقيقيا.

و بهذا الطراز من الشعر يمكن أن تغنى اللغة و تزداد ثراء من جهة، كما يمكن- مع الزمن- تكوين حاسة شعرية صادقة لدى القارئ. فلو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لمل تحركنا من مكاننا خطوة، و أفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر، و أن نروض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعرا.

2- الأسطورة:

دخلت الأسطورة الشعر العربي الحديث من أوسع أبوابه و على أيدي شعراء بارزين تحدوا عامل الرهبة في استغلالها و توظيفها فأصبحوا مثلا لمن جاء من بعدهم و يعد استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجراً للمواقف، لأن في ذلك استعادة لأحداث مرت و استخداها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي المعاصر،" و هذه الطريقة الأسطورية أو ما نسميه المنهج الأسطوري هي التي تجعل للشعر طابعا مميزا في باب المعارف الإنسانية، و يميزه عن الفلسفة و عن العلوم التجريبية و يجعله شعرا"¹.

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضايا و ظواهر الفنية و المعنوية)، ص 255.

اقتحم الشاعر عالم الأسطورة من أبوابها المختلفة، المتعددة فمنهم من لجأ إلى خلق أساطير معاصرة تناسب التجربة الجديدة، كما أن هناك من استدعى الأساطير القديمة كالمصرية والبابلية.....

إذن فاللجوء إلى الأسطورة في الأدب، ليس ضرباً من التقليد و المحاكاة لآداب أخرى كما يظن البعض، وإنما هو بحث عن عالم جديد غير العالم الذي يعيشه الشاعر و يكتبه بمنغصاته، عالم يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى، يلائم فيه بين تجسيد البدائي لتأمله و طموح الإنسان الحديث في إعادة خلق علمه، فأخذ الشاعر المعاصر يبحث عن هذا العالم فيما سلف من العصور، فوجد الأسطورة التي " تمثل للأديب أياً كان عصره النموذج الأول الذي يمتلئ بكل أساليب السحر و المشاعر الإنسانية في طفولتها البريئة".

عندما نوظف الأسطورة في العمل الأدبي فإنها تعطيه ذلك البعد الجمالي الذي يخرج بالرموز الأسطورية من دلالتها المعرفية الضيقة لتلك المساحات الوجدانية الغائرة في النفس، فتظهر الأبعاد والمعاني الدقيقة لتلك الأسطورة، حتى تتبادر للذهن تلك المعاني الدقيقة التي رافقتها في نشأتها الأولى.

3- اللغة:

إن اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، هي أول شيء يصادفنا و هي النافذة التي من خلالها نطل، و من خلالها نبتسم، هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب و الجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق، لاسيما الشعر قديمه وحديثه، إلا أن اللغة في الشعر الحديث تختلف عما كانت عليه سابقا فشعر التجربة الحديثة يتعامل مع اللغة تعاملاً خاصاً و جديداً، حيث أن الشعراء المعاصرين أدركوا أن الكشف عن الجوانب في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فمن غير المنطقي أن تعبر اللغة

القديمة عن تجربة جديدة، و لقد أيقنوا- أن لكل تجربة لغتها، و أن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة، و من هنا تميزت لغة الشعر المعاصر عامة عن لغة الشعر التقليدية¹.

تميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميز عنها، و لو أننا نظرنا نظرة واقعية محددة إلى تطور اللغة مع تطور الحياة و اختلاف التجربة أيقنا من سلامة منطق الشاعر المعاصر في بحثه الدائب عن اللغة الجديدة.

اللغة الشعرية لغة إيحائية تحفل كثيرا بالكلمات الثرية ذات الدلالات المتنوعة، ليست لأنها كلمات خاصة تصلح لأن تكون شعرية، فليس ثمة كلمات شعرية و أخرى غير شعرية في طبيعتها المعجمية، و إنما تكتسب هذه الصفة من خلال استخدام المبدع لها استخداما خاصا يضيف عليها جمالا و يسميها بالشعرية فلغة الشعر تتعد عن الاستخدام النمطي، و تعتمد إلى تجاوز الاشاري إلى الانفعالي لتأخذ من " العالم الخارجي صورتها العيانية، و من العالم الداخلي بعدها الانفعالي المختلط حيث تختلط فيه عوالم الأحلام و الواقع و اللاواقع"²

ليس المقصود بقرب لغة الشعر من لغة الناس هنا، كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية " و إنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم لأن الشعر العربي كان يحمل في كل عصر صورة للغة الناس و الحياة".

لم يعد الشاعر المعاصر يحس بالكلمة على أنها مجرد لفظ صوتي له دلالة و معنى و إنما صارت الكلمات تجسيما حيا للوجود، و من ثم اتحدت اللغة و الوجود في منظور الشاعر، أو صار هذا الاتحاد بينهما ضرورة لا بديل لها.

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 173.

محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث (السياب، و نازك، و البياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط/1، 2003م، ص 51.

نتج عن هذا الإحساس بضرورة الإتحاد بين اللغة و الوجود أن تميزت لغة الشعر المعاصر في مجمله، كما تميزت لغة كل شاعر على حدة، بل كادت تتميز لغة كل قصيدة بميزة التفرد، بمعنى أن ضرورة الالتحام بين اللغة و التجربة، و هيالضرورة التي يحس بها و يقررها الشاعر المعاصر، و من شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزئيات الوجود أي كل تجربة جزئية لهذا الوجود، لغتها الخاصة.

لم تعد اللغة في تصور الشاعر المعاصر وسيلة (ترجمة) للوجود أو للتجربة، و لم يعد الشعر كما كان التصور من قبل (ترجمانا) للمشاعر و الأفكار، كما كان يقال في تعميم " ترجمانا للحياة"، و إنما صار الشعر بالنسبة للشاعر و لنا " هو الوجود و هو التجربة، و هو الحياة"¹.

لغة الشعر المعاصر إذن لغة تتجسم في الوجود و تتحد به، و لاعبرة بالنماذج الشعرية الرديئة أو غير الناضجة التي قد تصادفنا في بعض قصائد هذا الشعر، فالقدرة على خلق مثل هذه اللغة تتفاوت بين الشعراء و لا يتكون للشاعر مصطلحه الشعري إلا بعد كثير من المعاناة و المثابرة.

استطاع الشعراء المعاصرون خلال تجربة الشعر الجديدة، و عبر ما يقرب من عقدين من الزمان، أن يصنعوا للشعر العربي مصطلحا جديدا ينبض بروح العصر و إن كانت اللغة المركبة منه جديدة و غريبة على الأسماع.

4- الموسيقى:

إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها و تنسيق مشاعر المهوشة وفقا لنسقها.

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية)، ص 176.

هذا هو الأساس الجمالي لفكرة التشكيل الجديدة لموسيقى القصيدة، و هذا الأساس مغاير تماما للأساس الجمالي القديم، حيث " كان النص الشعري القديم يقوم على وحدة البيت، و على المعنى الموقوف بالوزن و القافية، و هو من هذا التحديد ذو بنية تامة، أما البيت في النص الشعري الجديد فهو دال ضمن بناء النص ككل، و ليس محورا أو شكلا غجباريا تتأسس عليه القصيدة، وإنما مكون من كونات النص هو معيار البناء في الرؤية الحداثية، و ليس البيت".

لم يبلغ الشعر المعاصر الوزن و القافية، لكن أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليها ليحقق بهما من نفسه و ذبذبات مشاعره بشكل معين ثابت للبيت ذي شطرين و ذي التفعيلات المتساوية العدد و المتوازنة في هذين الشطرين، كذلك لم يعد يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت.

إن السطر الشعري في القصيدة الجديدة سواء طال أم قصر مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للأصوات و الحركات، و المتمثل في التفعيلة، أما عدد هذه التفعيلات في كل سطر فغير محدود، و غير خاضع لنظام معين ثابت، بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرد الصرف الذي تكلفه التفعيلة العروضية، هناك خاصية موسيقية جوهريّة هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساو الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، أما متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد تحديده سوى الشاعر نفسه، و ذلك وفقا لنوع الدفعات و التموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة.

برزت في الشعر المعاصر مشكلة القافية، حيث أنه لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها، لكنه يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر في نهاية السطور، لقد اعتمد الشاعر المعاصر بدل القافية القديمة على نوع من القافية المتحررة التي لا ترتبط بسابقتها إلا ارتباط انسجام دون اشتراك ملزم في حرف الروي، و بذلك صارت النهاية التي تنتهي عندما الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية، و من هنا كانت صعوبة القافية في الشعر المعاصر، كانت قيمتها الفنية كذلك.

5- الرمز:

إن طبيعة الرمز طبيعة غنية و مثيرة، تفرق دراستها في فروع شتى من المعرفة، و في علم الديانات و الأنثروبولوجي و علم النفس و علم الاجتماع و علم اللغة نفسه.

إن من واجب الشاعر المعاصر حين يستخدم رمزا جديدا أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز، لأنه إذا استخدم الرمز منفصلا عن السياق كان ذلك نوعا من الرمز الرياضي أو الرمز اللغوي الأولي، و كذلك الأمر بالنسبة للرموز القديمة، لا بد لبث الحيوية فيها من ورودها في سياق رمزي، و في هذه المناسبة يصح لنا أن نلاحظ أن بعض الشعراء المعاصرين (بخاصة من الناشئين) يخطئون فهم مغزى الرمز، فيستخدمون الرمز الذي استخدمه غيرهم من الشعراء استخداما هزيبا، لأنهم يخفقون في أن يخلقوا له السياق الرمزي المناسب، فضلا عن الارتباط الحيوي في شعرهم بين الرمز و التجربة.

فالواقع أن الرمز إذا كان له مغزى فإن هذا المغزى يختلف - نوعا من الاختلاف - من سياق إلى آخر، لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة. فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق¹.

إن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف و تحديد أبعاده النفسية، و في هذا الضوء ينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها، أما النظر إلى الرمز في الشعر بوصفه مقابلا لعقيدة أو لأفكار بعينها فإن هذا النظر يخطئ معنى الرمز الفني و رمزية الشعر اجمالا، فالرمز المقابل لعقيدة أو فكرة يخضع لعملية تجريد عقلي تختلف تماما عن العملية

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 200.

النفسية التي تصحب استكشاف الرمز و استخدامه. و لهذا فإن علماء الأنثروبولوجيا يستخدمون لهذا النوع كلمة أخرى غير كلمة symbol، هي كلمة emblem.

فعندما نقول أن الشاعر قد استخدم كلمة " البحر " مثلا استخداما رمزيا فلا معنى لقولنا عندئذ أن البحر هنا يرمز إلى الخوف أو الرهبة مثلا، ما لم تتدبر هذا المعنى في السياق الشعري نفسه. فالبحر ليس رمزا أبديا و مطلقا للخوف أو الرهبة، و لكنه يكون كذلك عندما يشحن الشاعر صورة البحر بمشاعر خاصة تستثير في نفسي مشاعر الخوف أو الرهبة. و مادام شعور الخوف و الرهبة يرتبط في نفسى بتجارب لها وزنها فإننا نمنح الحق في أن نطلق على صورة البحر في هذا السياق المعين معنى الرمز، لأنها استخدمت فيه رمزيا سليما، و أن نصف كلمة البحر بأنها رمز، لأنها كانت البؤرة التي تولد من خلالها في نفسى شعور الخوف أو الرهبة...¹

يعد الرمز من وسائل التعبير التي التفت إليها الشعراء بتوظيفه و إغنائه خدمة لغاياتهم في بلوغ الإتقان الفني و القدرة على التوصيل و التأثير و ذلك لأن " طبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة....."، فهو تعميق للمعنى الشعري و مصدر للإدهاش و التأثير و تجسيد لجماليات التشكيل الشعري، و إذا وظف الرمز بشكل جمالي منسجم و اتساق فكري دقيق مقنع فإنه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة و عمق دلالاتها، و شدة تأثيرها في المتلقي.

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 201.

الفصل الأول: الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر

ماهية الرمز

أ- المفهوم اللغوي

ب- المفهوم الاصطلاحي

ج- بلاغة الرمز

مكونات الرمز

الأسطورة

خصائص الأسطورة

وظيفة الأسطورة

الصورة

الصورة الرمزية و الصورة البيانية

خصائص الصورة الرمزية

الرمزية

الرمزية العربية و مظاهرها في الشعر العربي

مظاهر الرمزية العربية

المدرسة الرمزية الغربية

خصائص الرمزية الغربية

ماهية الرمز:

أ- المفهوم اللغوي:

حوى المعجم العربي معاني متنوعة للفظة " رمز " فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: " أن الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم اللفظ، من غير إبانة بصوت وإنما هو إشارة بالشفيتين"¹.

و الرمز في اللغة كل ما أشرت إليه ممّا يبان بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين فتقول: رَمَزَ - يَرْمِزُ - رَمَزًا، والرَّمْزُ والتَّرْمِيزُ في اللغة يعني الحزم والتحرّك.² وقيل الرمز مجاز نوعا ما يسعف الانسان على فهم المثال بالإشارة إليه و تمثيله و تمويهه في آن واحد.

يحدد الخليل في العين معنى الرمز أكثر إذ يكون باللسان: "الصوت الخفي و يكون الرمز الإيماء بالحاجب بلا كلام ومثله الهمس"³.

و يخصص الزمخشري في أساس البلاغة فيجعل الغمز باليد و الهمز بالعين و اللمز بالفم و الرمز بالحاجبين و الشفتين " جارية غمّازة بيدها همّازة بعينها، لّمّازة بفمها، رمّازة بحاجبيها، وقال: كلمه رمزا بشفتيه وحاجبيه"⁴.

¹ ينظر، ابن منظور ، لسان العرب، مادة (ر.م.ز) باب الزاي، فصل الراء، م5، دار صادر، بيروت، ص 356.

² ينظر، المصدر نفسه، ص 357.

³ ينظر، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح. مهدي المخزومي، ابراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، 100: 175¹، ص 366.

⁴ ينظر، الزمخشري، اساس البلاغة، دار الفكر، ص 251.

يرى بعضهم أن أصل الرمز هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم وذلك ما قصد هعز وجل في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا وَادَّكَّرَ رَبُّكَ كَثِيرًا وَسَبَّحَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ﴾¹.

فحين منع زكريا عليه السلام من الكلام كان قادرا على ذكر الله ثم استثنى الرمز والكلام المراد من الآية إنما هو النطق باللسان لا الإعلام بما في النفس.

يتعد ابن فارس عن هذه الآراء و يذكر رأيا آخر عندما يشير إلى أن "الراء والميم و الزاي أصول تدل على الحركة و الاضطراب، يقال كتيبة رمازة تموج من نواحيها"².

فالرمز عند ابن فارس ليس الإشارة و الإيماء، بل هو الحركة و الاضطرابو لعل هذه الحركة و الاضطراب في جذر الكلمة إنما جاءت من صفات الحروف التي يتكون منها، فحرف الراء الذي هو "مجهور متوسط الشدة و الرخاوة" يعطي لكثير من المصادر التي تبدأ به معاني الحركة و الاضطراب كما يرى عباس حسن إذ: "بتأمل معاني هذه المصادر و مشتقاتها يلاحظ أن العربي قد جعل حرف الراء في مقدمة بعضها للكشف عن واقعة التحرك و الاضطراب التي يبدأ الحدث بها"³ أما حرف الميم فهو مجهور متوسط الشدة و الرخاوة، يقول عنه عباس حسن: "أما انفراج الشفتين أثناء خروج صوت الميم فهو يمثل الاحداث التي يتم فيها التوسع و الإمتداد"، و أما الزاي فهو مجهور رخو. "هو إذا لفظ بشيء من الشدة أو حبا لاضطراب و التحرك و الإهتزاز، أما إذا لفظ مخففا بعض الشيء، فهو يوحي بالبعثرة و الإنزلاق"⁴.

غلبت الدلالة الحركية في المعجم على الدلالة الصوتية لكثرة استخدام الحركة الرامزة، يقول الأزهرى: "الرمز و الترميز في اللغة: الحركة و التحرك"⁵. فاستخدام الرمز كأداة إيصالية، و العدول عن الكلام البين

¹ سورة آل عمران الآية: 41.

² ينظر، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج2، دار الجليل، بيروت، دت ص 49.

³ ينظر، عباس حسن، خصائص الحروف العربية و معانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000 ص 87.

⁴ ينظر، المرجع نفسه، ص 75-145.

⁵ ينظر، الأزهرى، تهذيب اللغة، تح رشيد عبد الرحمن العبيدي، الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية، 1935 ج7 ص 250..

يرجع إلى أن الرامز يحجم عن الإفصاح للجميع لسبب ما، فيلجأ إلى الرمز فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم.

تقارب هذه الغاية غاية الأدباء في توظيفهم للرمز الذي عن طريقه يتخلص النتاج الإبداعي من المباشرة و يكون مناطا لمستويات عديدة من التأويل و التفسير.

يعود أصل كلمة الرمز و معناه إلى عصور قديمة جدا فهي عند اليونان تدل على قطعة فخار، أو خزف تقدم إلى الزائر الغريب، علامة حسن الضيافة و كلمة الرمز Symbole مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك Jeter ensemble، أي اشتراك شيئا في مجرى واحد و توحيدهما¹.

يعد الرمز ظاهرة بلاغية حديثة، اكتسب سلطته على كل من المبدع والمتلقي حيث عجزت اللغة بألفاظها المحددة عن التعبير عن العالم و الإنسان، و كل شاعر حديث يتخذ الرمز وسيلة يختصر بها الصيغ الكلامية تصل إلى غايته بأيسر السبل.

كان الشعر الحديث تجربة ذات طبيعة خاصة، تجنح نحو الإيغال و الإستبطان والكشف و الشمولية والمغامرة و اللاتحدد، و الانفعالية و الكثافة و الغموض، التعقيد و التعدد و اللاواقعية².

حظي الرمز في النقد العربي الحديث باهتمام كبير من لدن النقاد، نجد إحسان عباس يعرفه بقوله: "الرمز الشعري بأبسط معانيه هو دلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع إعتقاد المعنى الظاهري مقصودا أيضا أما موهوب مصطفىاوي فالرمز عنده تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينها و بين الفكرة المناسبة و هكذا يكمن الرمز في التشبيهات الإستعارات و القصص الأسطوري والملحمي و الغنائي و في المأساة و القصة و في أبطالها³.

يعرف عز الدين اسماعيل الرمز بقوله: "و ليس الرمز إلا وجهها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة" كما يعرفه بأنه: "أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف الجديد و تحديد أبعاده النفسية، فينبغي تفهم الرمز في

¹ ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم و انعكاسات الرمزية، ج2 ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان 1982، ص508.

² ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص273.

³ موهوب مصطفىاوي، الرمزية عند البحري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1981م، ص138.

السياق الشعري أي في ضوء العملية الشعورية التي يتخذ الرمز أداة وواجهة لها¹. فالرمز أسلوباً من أساليب التعبير لا يقابل المعنى و لا الحقيقة وجهاً لوجه.

يبدو مما تقدم أن الرمز في العربية كان رهن المحسوس والمللموس لم يتجاوزه، وإن كانت تشتمل على أهم ما في معنى الرمز كما فهمه العصر الحديث، ولم يستعمل كوسيلة لأداء معنى مراد التعبير عنه بطريقة يلفها الغموض تختلف عن الإفصاح والإبانة، فشاعت "رمزية المجاز بألوانه البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية التي لم يمسه الغموض إلا قليلاً، وفي مواطن محدودة.

¹ ينظر، عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص195.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

إن مصطلح الرمز كغيره من المصطلحات الأدبية الشعرية النظرية، و نادرا ما نجد مصطلحات كهذه تحديد له تعريف واحد، إذ نجد أن الرمز هو علامة تعتبر ممثلة لشيء آخر و دالة عليه ففي معناه هو ما أخفى من الكلام إذ يستعمل المتكلم الرمز إذ أراد إخفاء أمر ما عن كافة الناس فيضع للكلمة التي يريد إخفاءها إسما من أسماء الحيوان أو الطيور أو سائر الأشياء¹.

ذهب يونغ إلى اعتبار الرمز الوسيلة الوحيدة الميسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد، فتتخذ الرموز وسيلة لولوج القلب البشري.²

نجد عز الدين إسماعيل بدوره يعرف الرمز قائلا: "والرمز اللغوي نفسه رمزا اصطلاحيا تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة، كما تشير الكلمة إلى الشيء الذي أشير إليه بهذه الكلمة ولكن دون أن تكون هناك علاقة حيوية "علاقة تداخل" وامتزاج التي تكون بين الرمز الشعري وموضوعه بين الرمز والمرموز إليه"³.

ذلك أن الرمز يقوم أساس على إخراج اللغة من وظيفتها الأولى للتواصل وإدخالها في الوظيفة الإيحائية. هذا ما أشار إليه غنيمي هلال في تعريفه للرمز: "الرمز هنا الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستمرة التي لا تقوم على أدائها اللغة في دلالاتها، فالرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لاعتن طريق التسمية والتصريح"⁴.

فالرمز ترجمة ذاتية لقريحة الإنسان وما تحتزنه النفس الغائرة، فتعبّر عن ذلك بالإيحاء لأن اللغة البسيطة غير قادرة على إتمام الفكرة.

¹ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت ط 1، 2011، ص 24.

² جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت لبنان ط 1، 1979، ط 2 كانون الثاني يناير، 1984، ص 124.

³ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 191.

⁴ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط 3، ص 298.

يعتبر الرمز من المصطلحات التي حظيت باهتمام كبير لتشعب المجالات التي يعمل فيها فهو "يظهر كمصطلح في المنطق، في الرياضيات و في نظرية المعرفة في علم الدلالات و علم الإشارات، كما أن له أيضا تاريخا طويلا في عوالم اللاهوت(الرمز) أحد مردفات العقيدة و الطقوس، و الفنون الجميلة والشعر". للامتداد جذره التاريخي، فكلمة (رمز) جاءت من اللغة اليونانية، وكان لها تاريخ طويل معقد، ودليل ذلك ما فيه من اتساع بما يجعل وصف ملامحه كافة أمر تكتنفه صعوبة كبيرة.

تحدثت الفلسفة قديما وحديثا عن الرمز منطلقا في تحديدها له من المرتكزات التي تقوم عليها، ونظرا لتشعب المذاهب الفلسفية تباينت دلالة الرمز من فيلسوف لآخر، فأرسطو قسم الرمز إلى ثلاثة مستويات رئيسية: الرمز النظري أو المنطقي (theoretical symbol)، وهو الذي يتجه بواسطة العلاقة الرمزية إلى المعرفة، والرمز العلمي (practical symbol)، وهو الذي يعني الفعل، و الرمز الشعري أو الجمالي (poetical aesthetic symbol) و الذي يعني حالة باطنية معقدة من أحوال النفس، و موقفا أو وجدانيا¹.

يفترض أرسطو أن هذه الحدود تدل على وجود واقعي محسوس لما يندرج تحتها من أفراد، و هذا راجع إلى المنطق الذي لا يعدو أن تكون تصنيفا رمزيا للمعرفة الصورية الخالصة، و الرمز الأخلاقي و العملي يعني بالمبادئ و القواعد التي تنظم السلوك.

رأى جيتيه أن الرمز أداة تستهل من الطبيعة للتعبير عن مشاعر ذاتية، فهو يستعمل الرمز و غايته أن يمتع حاسته الفنية، و يشبع غريزته الجمالية مع التعبير في الوقت نفسه عن تجاربه هو الروحية الخالصة².

تتوافق هذه الرؤيا إلى حد ما مع رؤية دارسي الأدب الذين يرون أن العالم الخارجي في النص الإبداعي ليس موضوعا يتناوله الشاعر تناولاً مجرداً دون التلميح إلى دلالاته المختلفة التي تتفق مع رؤية

¹ عاطف جودة نصر (الرمز الشعري عند الصوفية)، دار الأنلس، بيروت، دار الكندي، بيروت، ط1 1978م، ص 19.

² درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة، القاهرة، ص 85.

الشاعر فثمة تداخل بين الذات و الموضوع. أماموريه فيحدد الرمز بقوله: "هو شيء محسوس يختار للدلالة على إحدى صفاته المسيطرة كالمياه فهي رمز الإنقياد والليونة و الشفافية و التطهير والمعمودية¹. إن أول من تكلم عن الرمز بالمعنى الاصطلاحي هو قدامة بن جعفر فقد وضع في كتابه "نقد الشعر" بابا خاصا بالرمز ففسره في أول الأمر تفسيراً لغويًا ثم اتجه و تنحى بعد ذلك اتجاهها علمياً. ينجح قدامة إلى حد كبير في نقل مفهوم الرمز بمعناه الحسي اللغوي إلى مصطلح أدبي، فيطلق على إشارة و هي بمعنى الرمز على الإيجاز فيقول: "أن يكون اللفظ القليل مشتتاً على معاني كثيرة باتجاه إليها و لمحة تدل عليها"².

و الإشارة الدالة على الرمز تكون سريعة و غير مباشرة حيث أنها لا تفصح عن المراد إفصاحاً مباشراً، لأن الإفصاح المباشر عادة ما يكون إلا بطريقة الدلالة اللفظية أي بحسب ما تدل عليه الألفاظ ممنعانيها اللغوية الوضعية في حين الإشارة فهي خفية نظراً لقصرها و سرعتها، و دلالتها غير المباشرة وهيبطبيعتها أقل وضوحاً من الدلالة الأولى غير أنها تعطي المعنى القوي.

يلخص صاحب معجم مصطلحات الأدب محاولاً تحديد الرمز في شملة محكمة بليغة: "الرمز هو كل ما يحل محل شيء في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة، و إنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها و عادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل مجرد كرموز الرياضية مثلاً التي تشير إلى أعداد ذهنية، و قد اتفق علماء اللغة المحدثون على التمييز بين الرمز و الإشارة، فالرمز عندهم يتميز بصلاحيته للإستعمال في أغراض مختلفة، و تقوم العوامل النفسية بلا شك بدور مهم في تحديد دلالاته فالصليب مثلاً هو رمز المسيحية قد يوحي بانفعالات و تأويلات مختلفة، حسب اتجاهات الناس نحو المسيحية نفسها"³.

¹ صبحيالستاني، الصورة الشعرية الفنية (الأصول و الفروع)، دار الفكر اللبناني للكتاب، لبنان ط1 1986 ص182.

² ينظر، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح و تعليق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 دت، ص90.

³ أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري الرمز، أساطير و رموز و فولكلور في الفكر الإنساني، مؤسسة الحديثة للكتاب، بابل، لبنان ط1 2006م، ص38.39.

يعد الرمز في الشعر الحديث تلك الظاهرة التي استولت على ثايا القصيدة العربية الحديثة، فقد حرص الشعراء على أن يكون في أشعارهم هذا السحر، فهو سحر يوظفه كل شاعر بطريقته الخاصة حين "يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة ولكنها ليست المادة الحسية ولا العقلية ولا العلمية، وإنما هي المادة الروحانية إن جاز التعبير ينبغي أن يكون الفنان قد استتبها وولج إلى أحشائها وأقام في قلبها بعد أن فضّ غلافها الخارجي الزائف"¹.

يعتبر الرمز من أبرز الظواهر التي تعتمدها التجربة الحديثة، وهو ما أضفى طابع الجدية والروعة والجمال ذلك أنه: "تكثيف الواقع لا تحليل له، كشف عن المعنى الباطن والمغزى العميق وإيجاء خصب قادر على المتواصل والتفجير المستمر والتأويل المتعدد لا يتحدد ولا يتحجر".

تنبثق قيمة الرمز الأدبي من داخله وليس من خارجه ذلك أنّ "لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"².

تحدث تودوروف و بيرس و رولان بارت و غريماس و غيرهم عن الرمز أما تودوروف فقد منح الرمز مدلولاً شاملاً يتضمن كل أشكال المجاز بحيث يكون للكلمة مدلولاً آخر غير معناها المعجمي، أما بيرس فيعرف الرمز بأنه "علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبر عرف غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه.

فالرمز إذن نمط أو عرف، أي أنه العلامة العرفية.... وهو ليس عاماً في ذاته و حسب و إنما الموضوع الذي يشير إليه يتميز بطبيعة عامة.

يدرج بارت كلمة رمز ضمن سلسلة من المصطلحات المتقاربة و المتغايرة في آن واحد و هي: العلامة و القرينة، و المجاز الصوري (Allégorie)، و يؤكد على أن "العنصر الذي تشترك فيه كل هذه المصطلحات أنها تحيل جميعاً بالضرورة على علاقة بين طرفين"¹.

¹ إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983، ص 12.

² أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1971، ص 125-126.

يرى كل من بيرس و غريماس أن الرمز ليس علامة، فهو يتميز عنها بكونه يدخل في نظام من المشاكلة لأنه يرتبط عادة بسياق اجتماعي ثقافي.

نجد "بول فرلين" يبرز لنا خاصية أخرى من خصائص الرمز في قوله: "إن الرمز فن التعبير عن الأفكار و العواطف ليس بوصفها مباشرة، ولا بتعريفها من خلال مقارنات أو تشبيهات مفتوحة أو واضحة بصورة محسوسة، و لكن باقتراح ما هي هذه الأفكار و العواطف بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام الرموز"².

يفهم الرمز من إيمانه و إيجاءه أضعاف ما يفهم من كلماته و في الغالب تسعى الرمزية إلى خلق حالة نفسية خاصة، و إيجاء بتلك الحالة في غموض و إبهام يصعب أن نحلل عقليا تفاصيل المعاني التي تعبر عنها القصيدة، و بذلك تكون مهمة اللغة الأساسية عن الرمز هي الإيجاء و نقل واقع الأشياء الخارجية و الداخلية من نفس أي نفس³.

لا يعتمد الرمز في إيجاءه على مبدأ التماثل و لا يقف عند حدود المشابه، بل ينبث من خلال بنية العلاقات الباطنية، تدفع بالمتلقي لإعادة خلق ترابط فكري يتجاوز حد الالتقاط المباشر للأشياء، فالإيجاء الرمزي شعر يتصل بخصائص النفس الإنسانية و يصعب للعقل الواعي إدراك حقائقه التفصيلية، و هو شعر الموسيقى و الجمال المثال.

¹ ينظر، رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر محمد البكري، دط، دار قرطبة للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص 61-62.

² رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، د ط د ت، ص 192.

³ واصف أبو الشباب، القديم و الجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1988م، ص 244.

ج _ بلاغة الرمز:

لم ينزل الرمز من لدن البلاغيين الاهتمام نفسه الذي نالته أقسام البلاغة الأخرى فقد اتفقت كلمة البلاغيين مع أصحاب المعاجم على إدراج المعنى اللغوي وهو: الإشارة إلى قريب على سبيل الخفية. قال السكاكي (ت 626هـ) " الكناية تتفاوت إلى تعريض و تلويح و رمز و إيماء و إشارة... فإن كان فيها نوع خفاء فالمناسب أن تسمى رمزا، لأن الرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية، قال الشاعر:

رَمَزْتُ إِلَيَّ مَخَافَةً مِنْ بَعْلِهَا مِنْ غَيْرِ أَنْ تُبْدِي هُنَاكَ كَلَامَهَا¹

أما الجاحظ (ت 255هـ) فجعل الرمز أو الإشارة من دون تمييز بينهما من أدوات البيان الخمس فهو يقول: "... و أسماء المعنى مقصورة معدودة و محصلة محدودة، و جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ و غير لفظ خمسة أشياء لا تنقصو لا تزيد: أولهما اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال... فأما الإشارة فباليدو بالرأس و بالعين و الحاجب و المنكب... ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص، و لجهلوا هذا الباب البتة... وقد قال الشاعر في دلالات الإشارة:

أَشَارَتْ بِطَرْفِ الْعَيْنِ خَفِيَّةً أَهْلَهَا إِشَارَةً مَذْعُورَةً لَمْ تَتَكَلَّمْ²

إن الرمز هو ما أخفى من الكلام و إنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن الناس والإفشاء به إلى بعضهم فيجعل للكلمة أو للحرف إسما من أسماء الطيور والوحش، أو سائر أجناس أو حرفا من حروف المعجم و يطلع عن ذلك الموضوع من يريد إفهامه رمزه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما و قد أتى في الكتب الأقدمين و الحكماء و المتفلسفين من الرموز شيء

¹ القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجليل، بيروت، ط 3، 1414هـ/1993م، ج 5 ص 175.

² الجاحظ، البيان و التبيين، دار نوبلس، بيروت، ط 3، 2005م ص 75.

كثير، حيث يجعل دلالة الرمز محصورة في حد معلوم بين الرامز و المرموز إليه فتكون دلالاته محدودة، مقصورة على معنى فرض عليه، أما ابن رشيق (ت 456هـ) فجعل الرمز من أنواع الإشارات¹. تابع دارسو البلاغة في العصر الحديث ما انتهى إليه السكاكي و من تابعه، فأثبتوا معناه اللغوي ثم الإصطلاحي، فهو قسم من أقسام الكناية باعتبار الوسائط (اللوازم) و السياق " الرمز لغة: أن تشير إلى قريب منك خفية ينحو شفة أو حاجب، وإصطلاحاً: هو الذي قلت وسائطه مع خفاء في اللوازم بلا تعريض، نحو فلان عريض القفا أو عريض الوسادة كناية عن بلادته و بلاهته، و نحو مكتنز اللحم كناية عن شجاعته، و متناسب الأعضاء كناية عن ذكائه، و نحو غليظ الكبد عن القسوة....."².

يظهر هذا التعريف إشارة إلى أهمية السياق في بيان دلالة الرمز مصطلحاً أدبياً حديثاً فجعلهم مستقبلاً، حيث عرفه (لورغون) بقوله: " إن الرمز هو الذي يمثل شيئاً آخر بمقتضى علاقة متشابهة و بعد أن يؤكد على علاقة المشابهة و ليس على علاقة المجاورة في عمله الإنتقال من الرمز إلى المرموز إليه، يقول: "يمكننا القول إن يوجد رمز عندما يعمل المدلول المعياري للكلمة كدال مدلول ثان هو الشيء المرموز إليه"³.

لم يخرج الرمز عن الخط الرئيسي الذي سلكته الصور المجازية، من حيث عدم الإكتفاء بالمدلول الأولو بالتالي الإنتقال من هذا المدلول الأول إلى مدلول ثان هو الغاية في التعبير أو من جهة وجود علاقة تقييد هذا الإنتقال سواء كانت علاقة مشابهة أو مجاورة، ومهما يكن فإن الرمز له ارتباط وثيق بالصور البيانية كما أنه يحتفظ لذاته بخصائص تميزه عن غيره و تجعله يستقل عن تلك الصور بكيان خاص.

يعد عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) أكثر الأقدمين دقة في تحديد أهمية الأداء الموحى برغم جمعه بين الكناية و التعريض و الرمز و الإشارة في نسق واحد، نظراً إلى مجمل الأداء الحاصل بهذه

¹ ينظر، ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح محمد قرقران، دار المعرفة، ج 1، بيروت، ط 1، 1988م ص 521.

² أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 142هـ/1999م ص 289.

³ صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول و الفروع)، ص 183.

الأساليب و ما ينتج عنه فاهتم بالمعنى و هو غايتها، فقال في كتابه دلائل الإعجاز: " إنك لا ترى نوعا من أنواع العلوم إلا و إذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس، وجدت لعبارة أكثر من الإشارة و التصريح أغلب من التلويح، و الأمر في الفصاحة بالصور من هذا، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزا ووحيا و كناية و تعريضا و إيجاءا إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر و أدق النظر"¹.

يعتمد الإلتجاه الأدبي المعاصر الرمز بصورة عامة و يقلل من الصور كالتشبيه والإستعارة بصفة أن الرمز أكثر فاعلية و قدرة على التعبير عن أوسع الدلالات، فالرمز مستويات يستصاغ منها سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة و هذا جزء من اهتمام البلاغة الحديثة بالكناية بالرمز: " فالكناية الرمزية أكثر أهمية، و نقصد بذلك تعويض المجاورة المخصص الذي صار تواضعا نتيجة لتواتر استعماله فيالعمليات التواصلية و تبعا لذلك كثيرا ما نتحدث عن عملية الرمز و حسب، و ليس فك سننه أمرا يسيرا، لأنه يقتضي معرفة الوقائع التداولية التي تنتمي إلى سياق غير السياق اللغوي، و يرتبط بالمواضعات الدينية التاريخية و الإجتماعية و السياسية و غيرها فالرمز يأخذ دلالاته من البيئة التي ينتمي إليها.

¹ ينظر، الإمام عبد القاهر الجرجاني بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح دالتنحي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995م، ص33.

مكونات الرمز :

1- الأسطورة :

قيل إن الكلمة معربة عن أصل إغريقي وهي *tstoriya* (استوريا) في اليونانية و "historia" في اللاتينية، وأطلقت عندهم على كتب الأساطير و التاريخ، وقد أخذها الجاهليون من الروم قبل الإسلام واستعملوها بنفس المعنى المذكور أي في معنى تاريخ وقصص، ومما يثبت ذلك وجود رقيق من الروم في مكة، كانوا يتكلمون بلغتهم ويحتفظون بكتبهم المقدسة والمدونة .

هناك رأي آخر جديد مفاده أن كلمة "أسطورة" مشتقة من اسم الآلهة العراقية (عشتار) أو (أستار) التي تحولت حكاياتها إلى أساس لنوع من الحكايات المقدسة. فكانت (أسطار) و (أساطير) و (أسطورة) .¹

جاءت في المعاجم بمعان مختلفة فالسطر: الصف من الشيء كالكتاب والشجر وغيره جمعه أسطر و سطور (واسطار) جمع جمعه أساطير و (السطر) الخط والكتابة والاساطير الأحاديث لانظام لها جمع أسطار وأسطير بكسرها و سطرًا تسطيرًا ألف و (سطر) علينا أتانا بالأساطير .²

الأسطورة في اليونانية *mythos* (ميتوس) ... وهي في الإنجليزية *Myth* (ميت) وعلى ذلك فإن المعنى في اللغتين هو الشيء المنطوق " ... وهنا نلاحظ القرابة بين هاتين الكلمتين (ماوت) الإنجليزية التي تعني فم فمعنى الأسطورة إذن الكلام المنطوق، أو القول وهو القول المصاحب للعبادة والطقوس الدينية³ ... فهي إثبات للجانب الكلامي في العبادة ، قبل أن تصبح هي نفسها حكاية حول هذه الطقوس أو منبثقة من هذه الطقوس .⁴

¹ خزعل الماجدي، العقل الشعري (الكتاب الأول) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، العراق ط1 2004م، ص233.

² الفيروز أبادي القاموس المحيط ، دار أحياء التراث العربي، بيروت، لبنان ط1412، 1هـ، 1991م. ج2 ص69.

³ رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر ادونيس، ط1 2009. ص18.

⁴ فاروق نحو رشيد، أديب الأسطورة عند العرب ، عالم المعرفة ، عدد 284 ، ص22.

تعرض المصطلح إلى تطور دلالي ذكره عز الدين إسماعيل في أن مصدر الغموض أو الاختلاف الذي اكتشف كلمة الأسطورة يعود إلى الدلالة الاشتقاقية الأولى للفظة mythos فهي تعني في الأصل الكلمة التي كان ظهورها معجزة في حياة الإنسان، فهي المقابل لكل الوجود وبها استطاع الإنسان أن يعرف نفسه ويكشف العالم تم تطور استخدام الانسان لهذا اللفظ من mythos إلى Epos إلى Logos قصة تطور استخدام اللغة ذاتها ، أي التطور من الكلمة التي تعني تفكير الإنسان الرمزي وتعبيره عن أقدم صورة من صور وعيه إلى الكلمة التي تعني تراكيب من الأحداث تستغرق زمنا إلى الكلمة التي تعني طرازا من القيم العقلية، فالاختلاف في دلالة اللفظ عبر الزمان يتمثل انتقال المدلول عن التعبير الرمزي للأساطير الخرافية إلى إطلاق أرسطو كلمة Mythos على المسرحية وهي مجموعة الأحداث التي تكون بنية موحدة و مترابطة ثم إلى استعمال كلمة "أسطورة" في العصر الحديث عندما تتكلم عن أسطورة النازية¹.

يظهر تعريف أبرامز للأسطورة بأنها العنصر المشترك، ويؤكد مسألة أساسية فيما يتعلق بالرمز إذ يقول "الأسطورة قصة واحدة في ميثولوجيا نظام من القصص الموروثة ويمكن القول أي دين لا يؤمنه"² فالذي يؤمن بحقيقة وواقعية شخوص الأسطورة وأحداثها لا ينظر إليها بوصفها رموزا لها دلالات أخرى، بل بوصفها معتقدا. وكل معتقد هو ما انعكس في جميع عقول المجتمع المعني، وتبدى في ظواهر اجتماعية كثيرة. أما الشخصيات والأحداث التي نؤمن بها فقد كان لها وجود موضوعي لا يرقى إليه الشك، هي ليست قصصا الشخصيات والأحداث في الأسطورة ، هي شخصيات وأحداث قصصية، وبهذه الخصيصة وحدها يمكن أن تتخذ رموزا أدبية.

فالرمز الأدبي لا وجود له خارج الأدب، الإيمان بواقعية أو حقيقة شخوص الأسطورة وأحداثها (كما هو الحال في البيئات أو الأقبام الذين نشأت أصلا بينهم، حيث كانوا يعبدون آلهة، إن كان هناك

¹ عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية المعنوية ص 223-224.

² هاني نصر الله، البروجالرمزية، دراسة في رموز السياب الشخصية و الخاصة، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص 18

شيء من هذا القبيل) ليس وارذا ولا قائما على الإطلاق - إلا ربما عند الأطفال "وليس أي طفل ، بل الطفل الذي يعد خيالة واقعا" .¹

لعل هذا ما يفسر استخدام الشعراء للغة الطفولية عند توظيف الأسطورة ، حيث يلحظ أن لغتهم تكاد تصبح لغة طفولية محضة لأنهم عند هذا المفصل ينظرون إلى الأسطورة بوصفها حقيقة واقعة (لأغراض فنية هي تحقيق الانسجام بين الرمز و اللغة)، شأن الأطفال، أو هم مضطرون، مثلنا لتنحية إدراكهم الواعي جانبا، أو مع وجوده لغايات الاندماج في أجواء الحكاية الأسطورية للقصيدة، وتصور مجرياتها بعيدا عن المحاكمة العقلية الواعية .

نخلص إلى أن الأسطورة قصة فنية تتضمن حكاية، يمكن أن تتخذ رمزا له دلالات (غير دلالاته الحرفية كما هي في الأصل) فسر الأسطورة أو جوهرها ، كما يرى كلود ليفي شتراوس لا يكمن في الأسلوب ، ولا في طريقة السرد ، ولا في التركيب النحوي ، وإنما يكمن في الحكاية التي تحكيها.² لم يقف التوظيف الفني للأسطورة عند حكايتها بل شمل عناصرها ومعطياتها الفنية الأخرى الواسعة الشراء : أبطالها ، وما يدور بينهم من صراع حتى أدق التفاصيل التي أصبحت شدرات نجدها هنا وهناك في بنية القصيدة إضافة إلى إطارها العام ، وطبيعتها الدرامية ولغتها البدائية ، وهكذا "ذهب الشاعر الحديث - في توك محموم- يبحث عن الأسطورة ويعتمدها أنى وجدها واتخذ من كل ذلك رموزا"³.

لا تتجاوز تعداد الأسماء، ونسخ الأحداث في تشبيهات فاترة في أول عهد ، ثم اخذ يستعير تفاصيل الأسطورة ليضعها في ابنية رموزه، ويقيم أبطاله المشاركين مكان أبطال الأساطير "وحين اضطر إلى مزيد من التنويع ذهب إلى خلق الأتعة متلبسا الرمز ذاته، في خطوة مبكرة يمكن القول أنها محاولة لخلق

نزاعيونالسرد نظريات الأسطورة /مقال في مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة ،دولة الكويت مج 24، عدد 1.2 يوليو ، سبتمبر ، أكتوبر ،ديسمبر 1995 ص213.214.

² خليل احمد خليل ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ط2 بيروت 1980، ص12.

³ إحسان عبلس اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط2 عمان الأردن 1992 ، ص 128-129

الأسطورة "فالقناع يعد نمطا من أنماط خلق الأسطورة" ¹ أحد الوسائط الأساسية التي يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع، وإدخاله في شبكة الرمز.

تقدم الشاعر العربي المعاصر خطوة أخري حين اتخذ من الأسطورة إطارا لابنيتها الفنية التي اشتقها من صميم تجربته المحلية أو الخاصة، عادة وعندما أعجزه انيائي بالخوارق التي تتضمنها الأسطورة صاغ تفاصيله من همومه وأوجاعه وأحلامه، حيث بدأت تظهر فيها أمكنته وأسمائه، وشظايا اشجانه وهواجسه المروعة كان ذلك في عشر السنوات الأولى التي أعقبت انطلاق حركة الشعر الحر حيث شهدت استخداما نمطيا للأسطورة فبفعل التقييم النقدي و التقويم الذاتي شهد استخدام الرموز والصور والأساطير تدرجا وتقدما ملموسا ولأن الشاعر العربي المعاصر اسلم نفسه للحدثا، مستعين بما وفرته له وسائل الاتصال ونتيجة لاطلاعه المباشر على النتاج الأدبي العلمي "بدأ يدرك أن أدباء العالم من حوله قد تجاوزوا منطقة الأسطورة القديمة، وما ينبثق عنها من الرموز. واخذوا ينادون بضرورة توجه الأديب إلى عالمها الخاص ليخلق منه أسطوره.

من المسائل المتصلة بالأسطورة تلك الطقوس التي افترض أنها اقترنت بها، حتى قيل إن الأسطورة "على التحديد لا تعدو أن تكون شكل الكلمات المرتبطة بطقوس معينة" أو "الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية" ² وجودها كله إنما هو "لإعطاء تبرير لطقس قديم لا يريد أصحابه نبذه أو التخلي عنه".

يذهب ادموند ليش إلى أن "الأسطورة والطقوس أمران لا ينفصلان، احدهما يتضمن الآخر، وهما شكلان رمزيان لصفات النظام الاجتماعي تعبر عنه الأسطورة باللغة في الوقت الذي تعبر عنه الطقوس بالحركة المحسوسة" ³.

¹ سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق ط1 جامعة مؤتة 1995، ص 17.

² شكري عياد (البطل في الأدب والأساطير) دار المعرفة ط2، القاهرة 1971 ص 85، 86.

³ محمد شاهين مختاران نقدية من الأدب العربي الحديث دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد 1991 ص 84.

إن الدلالات لا تتبع من "حكاية" الأسطورة وحدها، بل من طقوسها أيضا فالطقوس ليست حركات أو أفعالا تلقائية، وإنما هي أفعال مقصودة ودالة، لا يكتمل معنى الأسطورة إلا بها. تعد الطقوس سلسلة من الأفعال المحددة المرتبة المتتابعة بطريقة ثابتة صفة الثبات هذه تنسحب على الأفعال فلا تتغير، وعلى الترتيب فلا يختلف وعلى التابع فلا ينقطع فإن تكررت هذه السلسلة من الأفعال نظر إليها على أنها طقوس لها دلالات يمكن أن تتخذ رموزا.

نظر الانتروبولوجيين إلى الطقوس على أنها رموز لها دلالات ابعدها من كونها مجرد شعائر دينية أو سلسلة من الأفعال تؤدي في ظروف اجتماعية معينة أو سلوكا ذا نمط معين يقع بالمصادفة البحتة أو بحكم الضرورة أو بذلك فإن الطقوس توفر للأديب ميدانا رحبا وحقلًا ممرعا من الرموز شأن الأسطورة في جانبها "الحكائي"، وهو ما تنبه إليه الأدباء والشعراء والنقاد وإذا كان بعض الشعراء قد اقتبسوا من الطقوس مقاطع أو شذرات أدخلوها في أبنية رموزهم كما هي أو معدلة قليلا أو كثيرا فان بعضهم أسس طقوسا خاصة لأسطوره، وليس هذا فيما يبدو صعبا أو غريبا لا سيما أن النظرة ذاتها التي واكبت تغير الأسطورة ومفهومها لم تعد ترى أن الشاعر بحاجة إلى القيام بأفعال طقوسية حقيقية.¹

دلت الدراسات الانتروبولوجية الاجتماعية والنفسية التي دارت في نطاق الثقافة الإنسانية على أن الأسطورة كانت القاسم المشترك الأعظم لجميع ألوان الخلق الوجدانية التي امتازت بنقل الوحدة المتكاملة الجذرية المتفردة فالشعر واللغة اجتماعا معا في مجالها والأغنية والقصيدة امتزجت على رجاها والواقع المتصور والفكر والمادة، والإحساس والعمل والمتقابلات جميعا اندمجت وتوحدت في عالم أسطوري لا يشير إلى غيره بقدر ما يحكى ذاته، ويعني نفسه ويظهر ذلك بوضوح في اللغة التي بدأت بداية صورية لا تنحل فيها اللفظة إلى صوت يشير إلى موضوع، أي لا تنحل إلى وسيلة ومحمول وإنما تلتقي فيها الكلمة بمحديها لقاء الداخل والخارج لتحمل جوهر الدلالة الشعورية والأسطورية.²

¹ هاني نصر الله، البروج الرمزية، دراسة في رموز السياب الشخصية و الخاصة، ص25

² نعيم الياني ص246-247

إن مصطلح الأسطورة هو المحبب الأثير في النقد الأدبي الحديث كغيره من المصطلحات الشبيهة التي تملك تاريخها الطويل وأنماطها وضروبها وتستعملها ميادين عدة من المعارف الإنسانية (الدين، الأدب الشعبي، علم الاجتماع، علم الإنسان علم التحليل النفسي ، الفنون ...). وتقترب منها اقتربات شتى ذات مساحة واسعة من المعاني يصعب معها تحديد دلالاته تحديدا جامعا مانعا مثلا نجد رسامين وشعراء يبحثون عن أساطير ونسمع عن أسطورة التقدم والديمقراطية ونسمع عن عودة الأسطورة إلى الأدب العالمي.

خصائص الأسطورة:

1- للأسطورة وظيفة هامة في حياة الفرد قديمه وحديثه، وفي حياة المجتمع على السواء، فهي تهب الحياة معناها وتعطيها قيمتها حين تضع أمام السلوك نموذجا ساميا يشارك الفنان عن طريق مجتمعه في حقيقة حية.

2- تتميز الأسطورة بأنها تظهر في شكلها النهائي ، وتوجد بين أشياء كثيرة ، وإذا كان ثمة من فرق بين وحدة الشعور وبين الشعور بالوحدة فإنها تضمنها معا لتقدم وحدة الإحساس الشامل بالحياة على اختلاف جوانبها.

3- تعمل الأسطورة من خلال العديد من العوامل المتقابلة مثل الطبيعي وما فوق الطبيعي، الذاتي والموضوعي النفسي والمادي الفردي والاجتماعي، الشعوري واللاشعوري.... فالأسطورة فكر وشيء يتضمن تصورا وليست ممكنا يتضمن حقيقة.

4- الأسطورة تجربة حدسية أو رؤية بوساطتها حاول الإنسان أن يفهم معاني الوجود المتناقضة، ويكشف طبيعة العلاقات والأشياء من حوله ويزداد معرفة بها. ولعل اقرب بديل لصفقتها هذه أن نقول أنها النبوءة بالدلالة الإغريقية للكلمة فكلتاهما وسيلة للمعرفة وان كانت الثانية تختص بالأحداث اليومية في حين تختص الأولى بالظواهر الكونية، فهما معا تتضمنان عنصر الصدق أو فعل الاعتقاد ، وبهذه الدلالة فان الأسطورة ليست متعة أو فرارا أو تسلية.

بما أن الشاعر فنان وليس فيلسوفا بالمعنى العلمي للمصطلح فان أدواته غير أدوات الفيلسوف رغم اشتراكها في جملة من التساؤلات والقضايا، وإذا كانت وساطة الثاني الكلمة المحدودة الجبرية فان وساطة الأول ليست اللفظة التقريرية ولا حتى الشكل البلاغي القديم الذي يعجز ويتخلف عن حمل المشكلات والأطروحات أن وساطته هي الأسطورة فهي الشكل القادر على حمل تجربة الوجود والتعبير عن (تيمته).

5- تقوم الأسطورة على إدراك العنصر الدرامي من جهة وعنصر تكثيف الواقع من جهة أخرى ، وهذان العنصران (الدراما والتكثيف) يرتبطان بالبناء الحلمي الذي تتحول فيه الأحداث المتسلسلة في المكان والزمان إلى سلسلة غير متجانسة أو غير منسقة من المدركات ترصد مثلما تظهر في حينها كما لو أنها تغيرات لا معقولة.

الشعر وليد الأسطورة التي لم يكن الأقدمون ينظرون إليها باعتبارها وهما أو خرافة، بل بوصفها إحدى الحقائق الحدسية التي يروها بعين خيالهم على أن هذا المفهوم يتعرض للتغير في القرنين السابع عشر والثامن عشر وفيهما لا تعود الأسطورة حقيقية حدسية بل تصبح رواية أو قصة خيالية غير حقيقية من الوجهتين التاريخية والعلمية ، وعلى أيدي الرومانتيكيين الجرمان و"كولردج" و "أمرسون" و"نيتشه" غدت الأسطورة من جديد - كالشعر- حقيقة من نوع خاص أو معادلا للحقيقة ولم تعد - مثلما كانت عند سابقهم - مجرد نقيضه للصدق التاريخي أو العلمي بل أضحت مكملا لهما، ومن ثم اقتربت من مفهومها القديم في الطور الأول من أطوار البشرية .¹

الأسطورة إذن انعكاس للاشعور الجمعي، وهي بهذا الاعتبار مصدر مشروع الفنان وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح فكان على الشعر أن ينصرف عنه إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديم في أساطيره تلك الأساطير التي لم تعد أوهاما يهرب إليها الإنسان فرارا من حقائق الواقع القاسية .

واستغلالا للدلالة الرمزية في الأسطورة ، جنح بعض شعرائنا إلى استخدامها في بناء القصيدة المعاصرة، وأحيانا كانت الأسطورة بالنسبة لهم أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعري ، وحينما آخر كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجا في إدراك الواقع ونسيجا حيا يتخلل القصيدة، وأساسا يرتكز عليه الشاعر في فنه بعامة ولعل ابرز شاعر عربي عنبلاأسطورة الرمزية هو الشاعر العراقي بدر شاكر السياب.

¹ محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، مصر، ط3، 1977، ص288.

يمكن القول بأن الرمز الأسطوري عند السياب قد مر بمرحلتين : أولاهما كانت الأسطورة تعبيراً عن واقع قومي وحضاري وفي ثانيتهما: كانت تعبيراً عن ألم ذاتي ألهمه المرض الطويل والغربة والحرمان و إذا كان ديوانه " أنشودة المطر " رصداً أميناً للمرحلة الأولى فان ديوانه اللاحقين : المعبد الغريق " و " منزل الأفتان " يعكسان ملامح المرحلة الثانية ، وفيها تتحول الأسطورة من هيكل محدد القسيمات إلى أصداء مبهمه تشف عنها القصيدة ولا تبوح صراحة، حيث أصبحت قصيدة "السياب "نشيجاً ذاتياً يغالب الضنى بالبحث المباشر ويميل عن الرمز إلى التصريح .¹

وأسطورة السياب الرئيسة في تلك المرحلة هي الأسطورة البابلية التي تحكى قصة الإله "تموز" ، وقد صرعه خنزير بري، وهو يموت مرة في كل عام ، هابطاً إلى العالم السفلي المظلم، والمعزى من وراء هذه الأسطورة هو البعث الذي لا يتم إلا من خلال التضحية وان الحياة لا تنبثق إلا من خلال الفداء، وهو معزى نجده وراء معظم الأساطير التي ازدهرت في حضن الحضارات الزراعية القديمة، فالمنبع المشترك بين هذه القصص يكمن حسب ما قرر في إيقاع الطبيعة الأساسي إيقاع موت الفصول وبعثها وما رمزيتها المتنوعة إلا محاولة لتفسير نشأة الحياة بالإضافة إلى ما فيها من معنى ايجابي قوامه الإيمان بان الانتصار الحياة وتلك هي الدلالة الرمزية التي استنبطها "السياب" من معظم أساطيره والتي تعتبر قصيدته "تموز جيكور" من ابرز نماذجها .²

كانت "جيكور" هذه القرية الصغيرة رمزا لتعاسة الوطن العراقي الكبير -فيما قبل الثورة- فان "تموز" ليس إلا رمزا للشاعر خاصة والإنسان العراقي إجمالاً ، وهو ما يمكن أن نستشفه من خلال هذه الأبيات :

نَابَ الْخَنْزِيرُ يَشْقُ يَدِي

سعيدى بوعلام، توظيف الشعر للأسطورة في ضوء الدراسات العربية المعاصرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة السانبا وهران، 1432هـ - 1433، 2011 - 2012، ص 33.

² محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 291.

وَيَعُوضُ لِيظَاهِ إِلَى كَبِدِي

وَدَمِي يَتَدَفَّقُ يَنْسَابُ

لَمْ يَغْدُ شَقَائِقَ أَوْ قُمْحًا

لَكِنَّ مَلْحًا

عَشْتَارُ وَتَحْفُفُ أَنْوَابَ

وَتَرِفُ خَيَالِي أَعْشَابَ

مَنْ نَعَلَ يَخْفُقُ كَالْبَرْقِ

كَالْبَرْقِ الْحَلْبِ يَنْسَابُ¹

يعاني الشاعر هنا من وطأة الضغط السياسي والاجتماعي ما كان يعانيه تموز في ظلمة قبره الموحش ، ومن الواضح كذلك أنه لكي يوحي بهذا التماثل يستعيد كثيرا من أدوات الأسطورة الخنزير الذي صرع تموز".

أضحت الأسطورة اليوم إحدى العناصر الأساسية التي تشكل الخطاب الشعري إذ أنها تعبر عن مواقف وأبعاد يهدف إليها الشاعر وهذا ما يبين لنا أن علاقة الرمز بالأسطورة هي متكاملة في عملية بناء العمل الأدبي فالأسطورة عبارة عن فكرة لها معاني متداخلة مركبة وتحليلها يؤدي إلى دلالة معينة أما الرمز فهو عبارة عن أسلوب بسيط ينهج غالبا الوصف ، ومعظم الرموز تكون مفردة تحمل إيجابا و ليس شرطا أن

¹ بدر شاكر السياب، الديوان، ص 225.

تكون لها دلالة، ومن هنا يبرز أن اللغة الرمزية دور هام في مساعدة القارئ على إمكانية تأويل النص، والتأويل لا يحتمل الخطأ أبداً بل هو مصيب دائماً لأنه لا يكون في الحقيقة إلا تعبير عن باطن المؤول¹

أدى استخدام الشاعر الحديث والمعاصر للأسطورة رمزا ، ومنهجاً، إلى أن تصبح القصيدة الشعرية قصيدة طويلة، ذات بناء درامي يشتمل على حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتجتمع، ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملاً شعرياً ضخماً ، فنجد فيها ان الأسطورة كمعنى وكمنهج ، بناء لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية ، فلم يعرفها الشاعر العربي إلا بعد الخمسينات من هذا القرن ، وبظهور جيل "ادونيس" وخلييل حاوي ويوسف الخال ويدر شاكر السباب وصلاح عبد الصبور ، بحيث يقول الجيوسي: "الأسطورة أصبحت اللحظة الحضارية مناسبة في أواسط الخمسينات لاستعمال شعراء العرب للأسطورة ، فعمدوا إليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية"²

انتقلت الأسطورة على يد الشاعر الحديث من طور الاستعارة التي تتبادل فيها الشخصيات والأحداث تبادلاً محدوداً الدلالة إلى طور آخر، هو توظيفها داخل بنية القصيدة مع ضرورة فنية تدفع إلى استخدامها، وفي تلك الحالة قد يلجأ الشاعر إلى تفتيت إطار الأسطورة ويعيد صياغتها من جديد بما يتفق وواقع تجربته الشعرية³.

من متابعة الرموز القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون تبين لنا أن معظم العناصر الرمزية إنما يرتبط بالقديم بشخص أسطوريين(أو دخلوا على مر الزمن عالم الأسطورة) وبرز هذه الرموز الأسطورية وأكثرها دورانا هي شخص السندباد وسيزيف وتموز وعشترت وأيوب وهابيل وقاييلوأينياس والخضر وعنتر

¹ عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، دار الكندي للطباعة والنشر ، ط1، بيروت ، 1978 م ص39،40.

² السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، د ط 2005، ص143،144.

³ محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي، ص 317.

وعبلة وشهريار وهرقل والتتار(وان كان اسما لجماعة) والسيرين وسقراط وغيرها من الشخوص الأسطوريين الإغريقيين وغير الاغريقيين .¹

¹ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 202.

وظيفة الاسطورة :

لم يغفل الباحثون وظيفة الأسطورة ودورها الفعال في عالم الإنسان الداخلي والخارجي وقد تمثلت الوظيفة تبعا لما تقدم من نشأتها في النقاط التالية :

- 1 - تقوية وتبرير المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطابع الديني بالمعنى الواسع لهذه الكلمة أكثر مما هي تفسير وشرح للطبيعة وظواهرها .
- 2 - الكشف عن النماذج المثالية لكل الطقوس وكل الفعاليات الإنسانية ذات الدلالة.
- 3 - بالأسطورة استطاع الإنسان القديم خلق صور من التعبير تفي بحاجته إلى توطيد كيانه الروحي واستقراره الاجتماعي ، وبواسطة غريزة صنع الرمز المركبة فيه استطاع أن يجسم معرفته بالعالمين الخارجي والداخلي وخبرته فيهما تجسما حسيا .
- 4 -تعمل الأسطورة على توطيد الواقع القائم واستمرار وجوده ، والجانب الآخر الذي يقابل وجهها الإيديولوجي، أي الحلم بما لم يوجد بعد بالانفتاح على المستقبل وتصور أشكال بديلة يمكن أن تنوب عما هو واقع قائم وتبين احتمال وجود معنى بعيد للأساطير بالإضافة إلى معناها القريب.
- 5 - تنطوي الأسطورة على بنية تزامنية لكونها تكرر مستمرا لنشأة الكون وبالتالي دواء ضد الزمن والموت، فدورها يتمثل في التكرار كما تفعل الموسيقى أكثر مما يتمثل في الرواية مثلما يفعل التاريخ .
- 6 - تعطي صورة عن دين عالمي يقع وراء النماذج الخالصة للأديان المعروفة التي تتحدث عبر اللغة الرمزية للأسطورة، لان الأسطورة ليست هي الدين إنما هي الرغبة في الوصول إلى الإيمان الفطري السليم ، رضاء لميول الإنسان الملحة في البحث عن ضلته ، وسدا لفقره المعنوي الذي كاد أن يقضي على روحه لولا إرسال المرسل".

7- تتعامل الوظيفة الاجتماعية التي تتضمنها الأسطورة مع المجتمع لا مع الفرد وتنشأ في وسط إجتماعي، لذا تعد روح التكوين الاجتماعي ومحور الفعل الجماعي ولها تأثير نفسي فعال ينبثق من الغرائز والأنماط البدائية المستبطنة داخل اللاوعي الجمعي للإنسان.

إن وظيفة الأسطورة ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً بسيطاً، بل إن وظيفتها بنائية إذ صح التعبير فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته، ثم من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية، وتلك غاية لا تحقق إلا إذا استشرف الشاعر روح الأسطورة، و لم يقف عند دلالتها الجزئية، وفي هذه الحالة قد يكفي بالتلميح إليها أو تلخيصها كما قد يعيد صياغتها من جديد.

استخدم السياب بالأسطورة استخداماً استعارياً، ويوفق أحياناً أحرافياً استعابها وجعلها جزءاً من بناء القصيدة ومنذ ديوانه "المعبد الغريق" تؤدي الأسطورة في شعره غرضاً ثالثاً هو تلخيص التجربة الشعرية باستقطاب الأسطورة ونفي جزئياتها وتفصيلاتها الثانوية مع الإبقاء على الباعث الرئيسي فيها أو الغاية الكامنة وراءها motive بوصفهما أهم ما يعنى الشاعر من الأسطورة، بل لقد يتخطى الشاعر الأسطورة الملخصة إلى التفكير بالأسطورة، بحيث تصبح الأسطورة أو الرموز التراثية صدى تنبض به القصيدة دون أن تفصح أو تبين.¹

إن صلة الشعر العربي بالأساطير صلة قديمة ترجع إلى العصر الجاهلي ذاته حيث احتوى منذ ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة الأسطورية وأسطورة الهامة أو الصدى.²

لم تقتصر الأساطير على شعب من الشعوب، بل لها من منزلة وصلة بالفكر والدين والسلوك الإنساني، ولم يشد العرب سواء قبل ظهور الإسلام أو بعده، عن هذه القاعدة فقد احتفظت لنا عديد المصنفات من

¹ محمد فتوح، الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 300 301

² علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 179

التفاسير وقصص الأنبياء وكتب التاريخ والأدب بأساطير تصف خلق الكون وترتيبه وهيئة الأرض والسماء.

يعتقد أكثر الباحثين أن الأساطير في الشعر العربي القديم قد فقدت، ولم يبق منها إلا شذرات وإيماءات ورموز وهذه الرموز تمثلت في الحكايات وبعض القصص الخرافية وقصص الحيوانات كالناقة وثور الوحش والظواهر الكونية كالألهة والقمر والشمس والكواكب والمطر والخصب.

استغل الشعراء والكتاب هذه الأساطير في الشعر كما عند جرير وأسطورة الروح ، وبشار بن برد في استخدامه لأسطورة هاروت وماروت البابليين ومن أحسن الشعراء القدماء الذين استخدموا الأسطورة أبو تمام الطائي وأبو العلاء المعري في رسالة الغفران، وقد انشد أبو تمام في قوله في الافشين قائد المعتصم:

مَا نَالَ مَا قَدْ نَالَ فَرْعُونُ وَلَا
هَامَانَ فِي الدُّنْيَا وَلَا قَارُونَ

بَلْ كَانَ كَالضَّحَّاكِ فِي سَطَوَاتِهِ
بِالْعَالَمِينَ وَأَنْتَ أَفْرِيدُونَ¹

كان لجران الفضل في استخدام الأساطير فقد استعملت أسطورة "تموز" و"عشتار" أو "عشتاروت" في الكتابات الإبداعية لأول مرة عندما كتب جبران قطعه الأدبية الروائية لقاء في دمة وابتسام عام 1914م.

أول من قدم الأسطورة العربية (آرم ذات العماد) في مسرحية نثرية نشرت عام 1923م ثم استعملها عام 1925م (نسيب عريضة) في قصيدته (طرق إرم) واستعمل أبو ماضي أسطورة العنقاء العربية في قصيدته التي نشرها في الجداول عام 1927م ، وفي عام 1936م ظهرت عبقر (لشفيق المعلوف) وفيها

¹ ينظر، احمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة) ، دار العودة ، بيروت ط1979، 2، ص 221 ، 222.

كثير من الأساطير العربية ، وفي عام 1942 م استعمل (علي محمود طه) الأساطير الإغريقية، وفي عام 1948 م نشر اللبناني حبيب ثابت قصيدته (عشتاروت وأدونيس)¹ .

وعى الشعراء المعاصرون قيمة الأساطير الفنية والجمالية كما وعوا تأثيرها الفعال في تحريك الفكر وتوسيع أبعاد الخيال ، ثم لم يعضوا النظر عن أهم ما تتضمنه من قيمة إبداعية تتماشى وروح العصر الجديد و ما تشمله من قوى خارقة تشد النفس الإنسانية إلى (البداية المطلقة) وحاجة الإنسان إليها وإحساسه الغامض نحوها بما تشتمل عليه من الشعور بالسرور والفرح² .

بقيت صور القصيدة المعاصرة يلفها الغموض والإغراق في الذاتية وظهرت القصيدة المعاصرة وهي تشق طريقها إلى أعماق النفس من خلال لغة الرموز والأساطير والأحلام التي وصفت بأنها المنافذ المطلقة بالإنسان على عوالم البداية والخلود³ .

تعددت الأساطير وتنوع أبطالها، وتباينت أحداثها مما جعل النقاد يصنفونها إلى أقسام أغلبها لا يستند إلى أساس علمي صحيح و موحد في الوقت ذاته، فاتضح أن جميع أنواع الأساطير قد ظهرت في فترة متأخرة جدا نتيجة الدراسات الكثيرة التي خصصت لها.

لنقف قليلا عند السندباد وهو شخصية عرفها التراث العربي في حكاياته الأدبية الشعبية فالسندباد نفسه تاجر يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف ، ويتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة هذه الشخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه ، عادية على المستوى الجمعي للإنسان إجمالا هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول، وهي غير عادية على المستوى الفردي ،لأننا

سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات، الحركات في الشعر العربي الحديث، ترعبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات، ط2001، ص1794

² رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، ص126.

³ كاملي بلحاج ، أثار التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 ، ص48 ،

ألفنا الفرد الذي تتلخص فيه التجربة الإنسانية نادرا ، وكونه عادي وغير عادي في الوقت نفسه هو الذي جعله بغض النظر عن حكاياته القديمة ، شخصية رمزية أو رمزا .¹

أما السندباد في الأدب العربي المعاصر فقد كان متطلعا لمعرفة عما يشوق له، فالاستخدام الشعري الحديث يجد أحيانا في كل منهما ملاقات الأخطار والترحيب بمواجهة المجهول والتعبير عن الرغبة في الانعتاق من أسر الواقع ورتابة الحياة الاجتماعية يبدو وأن السياب في أدبنا المعاصر يعتبر رمزا للولوج فيالمخاطر والمغامرات صنعا لحياة أفضل وخلاصا من الفقر والمجاعة كما يقول خليل حاوي في ديوانه "النأي والريح" :

رَحَلَاتِي السَّبْعُ وَمَا كُنْتُ نَزْنُهُ

مِنْ نِعْمَةِ الرَّحْمَانِوَ التَّجَارَةِ

يَوْمَ صَرَعْتَالْعُؤْلُو الشَّيْطَانَ

يَوْمَ انشَقَّتْ الْأَكْفَانُ عَنْ جِسْمِي

وَلَا حَ الشَّقُّ الْمَعَارَةَ

رُؤَيْتُ مَا يَزُؤُونَعْنِي عَادَةً

كُنَّمْتُ مَا تَعِيَا لَهُ الْعِبَارَةَ

وَلَمْ أزلْ أَمْضِي وَأَمْضِي خَلْفَةً

أَحْسُهُ عِنْدِي وَلَا أَعْيِيهُ²

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص 203 .

² ينظر، خليل حاوي ، الديوان ، دار العودة بيروت ، ط2 ، 1979م، ص228. 229.

يبحث الشاعر عن شيء يحسه عنده ولا يعيه والدائرة الثانية ستوضح لنا طبيعة المشكلة السندبادية التي منعتها من الاستقرار وهناءة العيش فيقتحم دوخة البحار معترضا لشتى أنواع المخاطر في سبيل الكشف عن ذلك الشيء الذي يحسه عنده ولا يعيه.¹

إن ما ينطبق على شخصية السندباد في استخدامها الشعري ينطبق على سيزيف وأيوب وتموز وسائر هذه الشخصيات الرمزية ، بل و ينطبق كذلك على الرموز الحديثة سواء منها ما كان شخوصا أو عناصر مادية تضمنت الأسطورة أبعادا ثقافية و تاريخية و حضارية وإنسانية عظيمة في نفس الوقت، جعلت من الصعب تفسيرها تفسيراً دقيقاً، لأنها تتطلب معرفة وافية تقوم على فهم العلاقات بين الأشياء والإنسان، وأثارت الأسطورة الخيال الفني والابداعي لدى الشاعر المعاصر فاستخدمها رمزا لموقفه من الحياة، يغير به واقعة الاجتماعي السياسي بل والثقافي أيضا .

يتحتم على الشاعر المعاصر لكي يستخدم الأسطورة أن يحيا في داخلها ويستوعب جميع أبعادها ودلالاتها التاريخية وصورها الفنية ، وربما احتاج أن يفككها إلى عناصر ورموز، حتى يخلق منها مادته الجديدة ويركب من صورها الجزئية صور مركبة أو عدة صور تمازجت في عمله الأدبي وتجربته الفنية الجديدة لتكون عضوا واحدا في القصيدة .²

نبه الدكتور (عشري زايد) إلى المسالك الثلاثة التي استخدمها الشاعر المعاصر في الموروث الأسطوري ، وأولها استدعاء الشخصيات التراثية بلجوء الشاعر إلى أساطير اغريقية وبابلية وفينيقية ، أما المسلك الثاني فهو استمداد بعض الملامح الأسطورية من المصادر التراثية الأخرى كالمصدر الديني كمدنية (إرم) الأسطورية وقصة يأجوج و مأجوج ، والمصدر الفولكلوري كأبطال يحملون ملامح أسطورية كالسندباد وعلاء الدين وسيف بن ذي يزن، يتمثل المسلك الثالث في محاولة إضفاء ملامح أسطورية على بعض

¹ يوسف حلاوي الأسطورة في الشعر المعاصر ، دار الآداب بيروت ط1 ، 1994م ، ص 164.

² رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر ادونيس ص 148.

الشخصيات التراثية غير الأسطورية ، لتكون شخصيات أسطورية كشخصية (مهيار) التي استمدها ادونيس من المورث الأدبي وشخصية عبد الرحمن الداخل (صقر قريش).¹

سلك ادونيس في استخدامه للأسطورة ثلاث طرائق :

1 - نقل الأسطورة بحرفيتها ودون تغيير في بنيتها.

2 - استخدام الأسطورة محورة بما يتفق وأغراض الشاعر .

3-ابتداع أسطورة جديدة،تمزج في حكاياتها الخارقة الظواهر الطبيعية بعالم ما وراء الطبيعة(الميتافيزيقيا)²

يمكن أن نضيف إلى هذه الأساليب أسلوبا رابعا هو تداخل أسطورة بأسطورة أخرى، أو أسطورتين مما أضفى عليها جمالا خاصا حيناً، وأسلمها إلى السأم والملل، وإلى تعدد أسماء غريبة متوالية دون جدوى وحاجة إلى تزاخم هذه الأساطير حيناً آخر.

تحكي لنا قصيدة "موج" قصة خلق ادونيس وكيف ولد؟ وماذا يتداعى من ذكريات حينما يمر طيفه وخياله؟ تبدأ الحكاية من أساطير الأولين أي من الزمن اللامحدود، اللازم أو زمن البدء المقدس أو الزمان الأصلي، إنها بكرة الحب المقدمة التي تركبت مع عناصر الكون الأربعة فانفطرت عن شجرة سال منها ماهو شفاء ورحمة، وتضخمت عن إله عطر الكون بأريج الحكمة والقوة والأصالة والعقل وذاب سره في مزاج جسده الغامض ليكشف عن أروع درجات الخلق والتكوين والإبداع أعظم أنواعها.

في أساطير الأولين

إنَّ أدونيسَ الَّذِي تَأَلَّهَ بِالْحُبِّ ، أَوْ الَّذِي تَوَلَّهَ فَتَأَلَّهَ

خَلَقَ فِي الشَّعْرِ مِنْهُ

¹ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 183-186.

² عدنان حسين قاسم، الابداع ومصادره الثقافية عند ادونيس ، الدار العربية للنشر والتوزيع ص 155.

وُلِدَ مَعَالِصُوءٌ وَالْهَوَاءُ

مَعَالِمَاءُ وَالنَّبَاتِ وَالْعُشْبِ وَالزَّهْرِ

وَالْبَقِيَّةُ مِنْ أَشْيَاءِ الْخَالِقِ¹

يعد يوسف الخال من أكثر الشعراء المعاصرين ولعابتكديس الرموز الأسطورية القديمة في شعره، وعدم توفير المجال الحيوي اللازم لها في القصيدة.

إن الإفراط في استخدام الأسطورة شعريا واعتبارها مجرد واجهة تعكس عمق ثقافة الشاعر وشمولها قد أدب إلى مزالق فنية كان شعراؤنا أحرىء بالتنبه لها لوجل التأثير الرشيد محل الاحتذاء المطلق، ومن هذه المزالق ما يتعلق بالبيئة الشعرية التي تستنبت فيها الأسطورة، ومن المزالق ما يتعلق بجوهر التجربة العصرية التي تحملها الأسطورة، فنمو النزعة المادية في الحضارة الغربية، وافتقارها إلى نمو مماثل في القيم الروحية، دفع بعض الشعراء الأوروبيين نعني بالذاتاليوتوباوند إلى التركيز على الدلالة الرمزية في الأسطورة للايحاء بعقمهذه الحضارة وجفافها، والإشعار المتلقي بوحدة التراث الحضاري على اختلاف مراحل الزمنية قديما وحديثا، إذ لم يتغير منه إلا الشكل.²

¹ ينظر، ادونيس أول الجسد آخر البحر، دار الساقى بيروت لبنان، ط 2، /، 2005، ص 60.

² محمود فتوح، الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 318-319.

2- الصورة:

تكمن الصورة في صميم الرمز باعتبارها الأصل المادي المدرك لوجهه الأول فإذا قلنا "غزالة" حصلنا على صورة للغزالة في العقل، و هذا هو التعريف الأدبي للصورة: " الصورة المنتجة في العقل بوساطة اللغة التي تشير كلماتها و عباراتها إما إلى خبرات يمكن أن تنتج مدركات مادية أو إلى الإنطباعات الحسية نفسها". هي المادة الخام للرمز لكن هذه الصورة ليست رمزا، و لا تغذو كذلك إلا إذا جاءت في سياق و استنادا إلى ترابطات معينة، بحيث تعني شيئا أكبر من الغزالة، أو شيئا آخر غير " الغزالة"، الحيوان المعروف¹.

وسع إحسان عباس المصطلح ليشمل جميع الأشكال المجازية ووسعها آخرون و عدوها جمعا بين شيئين منتمين إلى مجالين متباعدين قليلا أو كثيرا².

تبقى الصورة ذات تأثير موضعي في السياق و سرعان ما تذوب في نسيجه بفعل تلاحق الصورة المختلفة الأنواع كالوصف المباشر للمناظر و الأشياء و الصور التجريدية و الصور الذهنية بخلاف الرمز الذي يتمتع بوحدة ذاتية، و استقلال مكين يجعله السيد الأعلى في القصيدة³، فمهما كانت الصورة و أيا كان نوعها فإن أثرها يبقى محدودا، ذلك أن قيمة الصورة الشعرية- كل صورة- قيمة منتهية و ليست قيمة أبدية أو ثابتة.

يمكن تحديد مستويات الرمز التي تكمن في المستوى الدلالي و هو الذي يتفاعل مع الأشكال الخارجية تفاعلا مجازيا فيعتمد البيان بالمفهوم القديم، و المستوى الاسطوري هو خطاب الرؤيا حيث يتم تجاوز الحس و العقل فيتحرك الخطاب كما يتحرك الحلم دون ان تكون له حدود ، و يكفي متابعة الصورة وهي

¹ هاني نصر الله، البروج الرمزية دراسة في رموز السياب الشخصية و الخاصة، ص14.

الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص169².

³ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981، ص157.

تنمو وتتطور دون الاعتماد على الموازنة والمقارنة أو التشبيه والاستعارة في هذا المستوى نكون أمام بناء لغوي لا يقوم على التعليل أو تقديم أي مسوغ مهما كان، كما لا يقوم على المقاربات والتشبيهات ، بناء يعصف بكل ملامح الواقع ، أو المعقولية بناء ينمو من داخل اللغة نفسها فتتفجر المعاني عن طريق الجمع بين المتباعدين بل حتى المتناقضين في تآلف وانسجام ووحده محولا إياها إلى رموز تحمل دلالات لا حدود لها فهي مناجاة للأداء اللغوي، يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها .

هَذَا رَفَاتِ جَسَدِي

يُوجِعُنِي كُلُّ رَفَاتِ جَسَدِي

أَزْهَرْنَا لِنَفْسِجِيَا نَالسُودُ فِي يَدِي

العَقْمُ وَالظَّلَامُ الصَّتِيعُ

فَلْتَتَمَدُّ الْجُدُوعُ

إِنَّ وِرَاءَ هَذِهِ اللُّحُودِ

مُسَافِرًا عَلَى قِطَارٍ لَنَا يُعُودُ¹

يتعد الفيتوري في هذا المقطع عن قانون العلة والمنطق فالذي يحرك القصيدة هو اللامنطق إذا القصيدة كتلة من المشاعر والرؤى التي يراها المبدع ، وكأن القصيدة حلم لا يخضع لقانون الزمان والمكان حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة وتجتمع المتناقضات ومن تعدد القراءات وتختلف التأويلات توهكذا تصبح الصورة الحديثة " تعبيرا عما هو موجود " ².

¹ ينظر، محمد الفيتوري - ديوان الفيتوري، دار العودة، بيروت، ط 3 ، 1979 ص 228.

² محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العلمية للكتاب، ص 104.

إن كلمة "صورة" في نص محمد العبد لا شك أنها تعني الصورة الفوتوغرافية العاكسة لما هو موجود الناقله حرفيا لماتراه العين بدونزيادة أو نقصان أما الصورة التعبير فهي صياغة بناء لغوي أو هي بهذا الطرح بنت الصياغة اللفظية إنهاالتعبيرالموحي عن الرؤيا، أو الحلم المتحرك الذي يبعثر الأشياء ويتلاعب بالعناصر ليفقدها كل تماسكها وانسجامها الظاهري ثم يضيئها بإشعاعاته الخاصة مسقطا عليها الخيال الذي يعيد تركيبها غير مألوف ولا عادي فإذا المعانيمكسورة بأثواب فاخرة طويلة الذبول تؤخذ من المماثلات الخارجية.

تجدد الإشارة ههنا إلى أن الصورة في هذا المقام الكلامي التشكيلي قد تجاوزت النقل المباشر وتخطت عملية التركيب إلى نوع من الكشف يجب أنتأتي بكامل العفوية والتلقائية التي تحتكم إلى منطق له ارتباط بالتجربة والمعاناة بعيدا عن كل اعتبارية تحول العمل الأدبي إلى نوع من الأحجية والانغلاق.

لا يمكن للشاعر أن يستخدم ألفاظا بعينها إلا لأن النزعات التي يثيرها العالم الخارجي تتضامن فيما بينها لخلق هذه الصورة دون غيرها في وعيه، وذلك ابتغاء تنظيم التجربة المعبر عنها بلغة غير مألوفة مستثمرا كل طاقات الرموز بمرجعياتها المختلفة، الدلالية والجمالية والنفسية للتعبير بالقصيدة الرؤيا، وهكذا يستحيل الرمز إلى تقنية عالية يرتفع بها شأن الصورة التي تكون مع الرمز "علاقة الجزء بالكل"¹.

اجمع النقاد الحديثون على أن "الصورة لم يعد دورها يقتصر على توضيح المعاني أو زيادة المعرفة إنما وظيفتها الكشف عن النفس" فدورها كشف خبايا النفس المجهولة لا المزيد من معرفة المعروف، وهي "تساعد المبدع في سبر أغوار نفسه، وتتبع مشاعره الغامضة، وإحساساته الخفية التي تكونت إثر احتكاكات وتفاعلات متعددة مع تجارب ومدركات حسية تنتسب إلى العالم الخارجي، فيتمكن المبدع عن طريق الصورة من إعادة تشكيل تلك المدركات ليس كما هي عليه في العالم الخارجي بل بطريقة

¹ محمد فتوح احمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص140.

تتداخل فيها المكونات الداخلية و الخارجية وتنصهر عناصرها في بوتقة الإبداع بحيث لا يعود الفصل بينها ممكنا ولا يحتفظ أي جزء منها بخصائصه وصفاته الأصلية¹.

يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ماهو في درجته من التركيب والتجريد الرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنى لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء: سمة الرمز الجوهرية، و الذي يعطيها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي، ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل، أو هي علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معا.

تعتمد كل من الرمز والصورة على نوع من التشابه analogy بين الصورة وماتمثله، والرمز وما يوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها "طبيعة منقطعة، مستقلة بحد ذاتها، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج" ومن أجل هذا كان ما يحصل عليه القارئ من الرمز غير متوقف فقط -على ما بثه الكاتب خلاله، وإنما يتوقف في المقام الأول- على حساسية المتلقي sensitivity ووعيه به، فالرمز يقع كما يقرر إيوت، في المسافة بين المؤلف والقارئ، ولكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر إذا الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي منبع إيحاء، وهما وضعان مختلفان².

كذلك يمكن القول بأن قيمة الصورة بوصفها شكلا حسيا تستنفذ إلى حد ما فيما تمثله وما تمثله محدود بطبيعته أما الرمز فلا يمثل إلا نفسه لأنه يوحي بما لا يقبل التحديد، ومن تم كانت قيمته في شكله مثلما هي في إيحاؤه، أو قل إن الرمز والمرموز وجهان لشيء واحد وكلاهما يعني الشعار بنسبة متساوية .

¹ محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، ص 38.

² محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 139، ص 140

تأثر بعض شعراء العصر بالمدرسة التصويرية والشعر الرمزي معا، يكاد يمحى هذا التفاوت في درجتي الإيجاء والتجريد بين الصورة والرمز إلى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان في الوقت نفسه حديثا عن الآخر وفي هذا التطور غدت الصورة أكثر ايجاء كما غدا الرمز اقل تجريدا عما كان عليه عند رواد النظرية الرمزية .

تبدوا هذه بصفة خاصة في تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيرا وبخاصة في شعرنا المعاصر ونعني "ازرا باوند" و "اليوت". أما باوند" فيرى أن الصورة "مظهر لمركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن على حين يراها "اليوت" معادلا لفظيا له ذاتيته واستقلاله عن كل من الشاعر والقارئ مدفوعا إلى ذلك بنظريته في استقلال العمل الفني وأن الإنسان يتهيأ لكي يصبح فنانا عندما يتوقف على الاهتمام بعواطفه الخاصة إلا من حيث أنها مادة يستقى منها شعره، إذ ليست عواطفنا محور القيمة الفنية، وإنما المحور هو الطريقة التي ننسق بها تلك العواطف ونعبر بها عنها ."

فالرمز مثل الصورة، يطلعنا الشاعر من خلاله على جوهر العلاقة التي تربط بينه وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله، وهي علاقة يطبعها التوثر والتفاعل والتأثر المتبادل يقصد الوصول إلى الانسجام والتوازن أو تحقيق قدر من المصالحة بين الذات والموضوع، ولهذا عبر أحدهم قائلا: "قبل أن يصبح الواقع صورة يجب أن يمر عبر الفنان ويمكننا أن نضيف إليه لكي يتشكل الرمز الفني في القصيدة يجب أن يمر عبر الصورة".¹

إن عملية الرمز من الوجهة النفسية ذات وجهين، فهي من ناحية تجريد للموضوعي، وهي من ناحية أخرى تجسيد للذاتي ولعل ذلك ما كان يشير إليه "ياتج" حيث قرر أن الرمز يعتمد في ظهوره على الحدس

عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر فترة الاستقلال منشورات التبين الجاحظية سلسلة الدراسات الجزائرية
2000، ص 05.

من جهة، والإسقاط من جهة أخرى بالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك في الإنسانية وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجية هو الرمز.¹

وعليه فإن كل ما تجاوزت معه بصيرة الشاعر من عناصر الواقع صالح لأن يكون رمزا شريطة أن تنصهر الذات بالموضوع في ضرب من الرؤيا أو الكشف، وأن تسقط عليه مشاعرها وأحاسيسها وتخلطه بها بحيث تصبح الذات موضوعية، ويصبح الموضوع ذاتياً.

¹ محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 309.

الصورة الرمزية والصورة البيانية:

الصورة البيانية المجازية إما تشبيه أو استعارة أو كناية أو مجاز ولمعرفة الفرق بينهما وبين الرمز نقف عند كل فن من الفنون لمعرفة لماذا الصورة الرمزية وليس الصورة البيانية.

التشبيه لغة يعني التمثيل أي إدعاء أن أحد الطرفين مثل الآخر وهذا يعني أن صورة التشبيه تتكون منالمشبه الذي هو " أساس الصورة بل إن كل عناصرها تأتي لخدمته وإيصال عاطفة الكاتب نحوه، وأفكاره عنه ليجعل الآخر يفهم ويتأثر أي يشاركه موقفه الذي انفع به داخليا ويحاول تصويره بالخيال وعناصر العبارة ليجعله خارجا غيريا".

يعد المشبه محور الصورة الأدبية ومنحائها وغايتها، أما المشبه به فهو الطرف الأقرب إلى الإدراك والحس لأنه يمثل أمام الناس بصورة حسية واضحة" إن المشبه به إنما يأتي لخدمة المشبه و إبرازه مستعينا بالأداة التي هي الواصلة بين طرفي التشبيه ووسيلة عقد المقارنة بينهما ثم وجه الشبه وهو ركن يحدد اتجاه الصورة التشبيهية ويبين غايتها .

ينظر النقد المعاصر إلى التشبيه على أنه " يجمع بين طرفين محسوسين إنه يبقى على الجسر الممدود فيما بين الأشياء فهو لذلك ابتعاد عن العالم¹.

وهذا يعني أن في شعر التشبيه انفصال بين ذات الشاعر والموضوع فهو إذ يفرق بين المشبه والمشبه به كأنما يفصل ذاته عن العالم ولا يتوحد معه لأنه " ينظر إلىالأشياء باعتبارها أشكالا لا معاني أو وظائف، هو إذا لا يمتلكها لا يتوحد معها، ولا يقبض عليها، هي التي تفرض وجودها على شاعر التشبيه وتمتلكه، يصبح هذا الشاعر حينذاك ملحقا بالعالم ، لا سيده له".

¹ ادونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ط154، 1978.

فالتشبيه عند الرمزيين إنما هو صناعة متبدلة تبعد بين الأشياء و تفصل بين المشبه والمشبه به وتقوم على الافتراض والجزئية، يوهم بالحقيقة ويتشبه بها ولا يحملها، ولذلك فهو قاصر " لأنه يقتبس جزءا من الحقيقة عن جزء آخر يمثاله، يدني الحقيقة إلى الحواس والفهم لكنه لا قبل له بنقلها هي بذاتها على ما تنطوي عليه من لبس وغموض.¹

التشبيه عندئذ من البيان الذي يعني التوضيح، فالشاعر عندما يأتي به إنما يريد توضيح المجهول بالمعروف وكأن المبدع يخشى على المتلقي ألا يستوعب الرسالة بشكل دقيق فيلجأ إلى هذه النظرة التشبيهية ليفهمها وكمثال على ذلك قوله تعالى في سورة هود ﴿وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ﴾² حيث أراد سبحانه وتعالى أن يوضح قوة الموج وعلوه في حادثة الطوفان المشهورة ، فالقارئ لم يشاهد موج الطوفان ولكنه يرى الجبال والتي تختلف علوا من بلد لآخر، فيربط قوة الموج وعلوه بالجبال التي يراها في بلده لتكون الصورة واضحة تبين قدرة الله. هذا هو الأصل في التشبيه الذي يوضح المجهول بالمعروف وإن جاء أحيانا للتخيل كما في قوله في سورة الصافات ﴿طَلَعَهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾³.

يشبه الطلع برؤوس الشياطين التي هي أيضا مجهولة غير أن الناس يعتقدون يشبه برؤوس الشياطين التي هي أيضا مجهولة في الصورة والسيرة، ويعتقدون في الشياطين نهاية القبح و التشويه في الصورة و السيرة ألم تقل النسوة لما دخل عليهم يوسف عليه السلام ﴿إِنَّ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾⁴.

فالحسن مقرون بالملائكة، وبالتالي القبح مقرون بالشياطين ، والحاصل أن هذا من باب التشبيه لا بالمحسوس بل المتخيل كأنه قيل إن أقبح الأشياء فيالوهم والخيار هو رؤوس الشياطين.

¹ إيليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشعر العربي و الغربي، ص115.

² سورة هود الآية 42-3

³ سورة الصافات الآية 65.

⁴ سورة يوسف الآية 31.

أما في الرمز فلا نجد المقارنة بين أجزاء الصورة أو المقابلة بين أطرافها، فهو فلا نجد المقارنة بين أجزاء الصورة أو المقابلة بين أطرافها، فهو يكشف في الظاهرة عن حقيقة قائمة بذاتها لا تنتمي إلى أي شيء آخر ولا تستمد منه وجودها أو يقينها إنه " الذروة العليا التي يدركها الشاعر حين ينتفض من عقال الحواس والمقارنة التشبيهية ويقدر له إن حسن ينتفض من عقال الحواس والمقارنة التشبيهية ويقدر له أن يعاين الحقائق الأولى بأمر عينه الباطنية " ¹ .

يعد التشبيه أصل الاستعارة فهي تستمد وجودها منه، وقد عرفها البلاغيون بأنها تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه ولذلك ينطبق عليها حكم التشبيه، صحيح أن أحد طرفيها يحذف، ولكن الحذف لفظي لا غير، هو مجرد تقنية لفظية يوظفها الشاعر، يخفي من خلالها أحد طرفي التشبيه بستر شفاف غير أن الصورة تظهر شيئين وإن كان أحدهما وراء الستار.

إن الفرق الأساسي بين الاستعارة والرمز إنما يكمن في الوظيفة التي يسبغها كلا منهما على التمثيل الذهني الذي يطابق المدلول الشائع للكلمة المستعملة، وهذا يمكن أن ندعوه بلفظ صورة ففي البناء الرمزي يكون إدراك الصورة ضروريا لفهم المعلومة المنطقية التي تتضمنها المقولة، وعلى العكس من ذلك البتة، انتقال المعلومة وفهمها في الاستعارة، وجود هذا الوسيط في حين يتوجب فهم الصورة الرمزية فهما عقلا نيا لكي يتم تفسير المرسل لا تدخل الصورة الاستعارة في البناء العقلا نيا للمقولة ذلك لأن المضمون الإعلامي لهذه الأخيرة يستخرج دون اللجوء إلى التمثيل العقلا نيا " ² ويمكن إيضاح ذلك بالتعرض للرمز الذي ذكرته فدوى طوقان لشخصية هند وبيت المتنبي:

فَلَمْ أَرَ قَبْلِي مَنْ مَشَى الْبَحْرَ نَحْوَهُ وَلَا رَجُلًا قَامَتْ تُعَانِقُهُ الْأَسَدُ ³

¹ أيلىا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر العربي المعاصر، ص 116.

² بسام بركة، المنهجية اللسانية في تحليل الخطاب الادبي، نقلا عن مجلة الفكر العربي، بيروت 1997م، ص 234.

³ المتنبي، الديوان، دار صادر، بيروت، ص 133.

فبيت المتنبي على قوة جماله لا يزيد على أنه شبه سيف الدولة، الرجل الكريم بالبحر لكثرة عطاءاته فالصورة واضحة لا يختلف حولها إنسان حيث حذف المتنبي المشبه، المستعار له وهو سيف الدولة الرجل المعطاء الذي لا تنقطع عطاياه، وصرح بالبحر وهو المشبه به المستعار منه اللفظ المستعار هو الفعل (مشي) الذي يجمع بين المشبه والمشبه به أو المستعار منه لعلاقة المشابهة بينهما إذ كل منهما عطاءاته لا تنفد من أجل إنشاء الاستعارة التصريحية .

أما المجاز هو مشتق من جاز الشيء يجوز: تعدها و سموا به اللفظ الذي نقل من معناه الأصلي و استعمل ليدل على معنى غيره و هو في اصطلاح فقهاء اللغة لفظ مستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي و العلاقة هذه هي المناسبة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي و قد تكون المشابهة فينتج عنها التشبيه و الاستعارة و قد يكون غيرها فينتج المجاز المرسل و المجاز عند البلاغيين من أحسن الوسائل البيانية التي تهدي إليها الطبيعة لإيضاح المعنى، إذ به يخرج المعنى متصفا بصفة حسنة تكاد تعرضه على عيان السامع.

الصورة المجازية في هذا النص كلمات تبعد المجاز عن اللاوضوح، إن الهدف من المجاز إنما هو التوضيح و البيان و التقرير و مقابلة واقع بآخر بعكس الرمز الذي لا يقابل واقعا بآخر و لا يستعير منه بل "ينفذ في ضميره و في نواياه و يطلع من قلب المادة الصماء أرواح الحقائق الكامنة فيها و هو يتم في حالة من التخطف و الدهولو الرؤيا في أصقاع لا قبل للعقل بارتياها في أساليبه الإيضاحية"¹.

النوع الثالث من البيان هو الكناية التي هي مصدر الكني أو الكنو و معناه السترا و ترك التصريح فالكناية لغة: ستر المقصود وراء لفظ أو عبارة أو تركيب يقولون كنيته كذا بكذا عن كذا إذا تركت التصريح

¹ ايليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر العربي المعاصر، ص 142.

به و إما اصطلاحاً فهي "لفظ أطلق و أريدبتلازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى و يوضحونها أكثر فيقولون اللفظ الدال على معنيين مختلفين: حقيقة و مجازاً من غير واسطة لا على جهة التصريح".¹

تضفي الكناية الحسن و البهاء على المعنى كما أنها تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها و هي كالاتعارة لها القدرة على تجسيم المعاني و إخراجها صوراً محسوسة تزخر بالحياة و الحركة و تبهر العيون منظرًا"². ففي قوله تعالى من سورة الكهف ﴿فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَا أَنفَقَ فِيهَا وَ هِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا﴾³.

نجد الكناية في قوله ﴿يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ﴾ و هي كناية عن الحزن و الندم و هذا أمر معنوي تدخلت فيه الكناية فجسمته و أظهرته للعيان في صورة رجل اعتراه الدهول من هول ما أصاب الجنة التي كانت يعتز بها فوقف يقلب كفيه ندماً و حزناً على أمله المنهار أمام عينيه".

هذه هي الصورة البيانية و هي تأتي لتوضح و تجسد بل و تحول المعنوي إلى مشهد عيني محسوس فالصورة المجازية إنما هي صورة بلاغية لها عنصر دلالي تكمن أهميتها في أنها قادرة على التقرير و توصيل المعنى.

¹ علي الجارم، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، ص 125.

² عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 224.

³ الآية 42 سورة الكهف.

خصائص الصورة الرمزية:

لم تقف عند تلك الحواجز الصفيقة بين مجالات الحساسية، بل تركتها تتجاوب و في "وحدة مظلمة عميقة، رحيبة كالليل و كالضوء" على حد تعبير "بودلير"، فمادام المقصود في العمل الشعري أن ينقل أثر التجربة من نفس إلى نفس، فإن من الطبيعي إن يستعير الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حسية أخرى، إذا كان في هذه الاستعارة ما يعين على الإيحاء بما يستعصى على التعبير الدلالي من دقائق النفس و أسرارها الكامنة، فالنفس الإنسانية في جوهرها وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها، وهي وحدة تلتقي بوحدة الوجود.

أفاد شعرنا الحديث من هذه الوسيلة الرمزية في تركيب الصورة الشعرية حيث تعددت أشكالها و تفاوتت في درجاتها من التجريد بتفاوت ثقافات الشعراء و مدى تأثير كل منهم بالأسس العامة للمذهب، فهي بالنسبة لمن أسماها "برمزية التعبير" قد ترد في صورة و تغيب عن صور عدة جزئية، يصنف فيها الشاعر موضوع حاسة إلى حاسة أخرى إضافة مباشرة لا تتم عن تعقيد الرؤية الشعرية أو شمولها.

إن أهم ما يجمع بين الصورة و الرمز و الأسطورة هو التوتر و التوافق في آن معاً، الذات المبدعة بكل خصوصياتها و العالم الموضوعي بكل سلبياته المحدود و المطلق، المؤقت و الدائم، الخاص و العام، إن فعالية هذه الوسائل التعبيرية الثلاثة تكمن في الغاية الفنية التي تقصد إليها و هي إلغاء التناقض الموجود بين الإنسان و العالم المحيط به عن طريق استشارة هذا التناقض و تمثيله و احتوائه بعد ذلك في ما شبه الصراع ثم المصالحة.¹

قد تكون الصورة الفنية بهذا هدفها الكشف ثم تحقيق المصالحة، والفنان الذي يحاول أن يكشف خبايا نفسه في علاقتها بالعالم المحيط به يضطر إلى أن يتوسل برموز فنية تمكنه من إحداث هذا التواصل بتحديد

¹ عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص06، 05

الصلة بالأشياء ، بقصد تحقيق الانسجام الذي يتعرض إلى انقطاع و توتر لسبب من الأسباب، فيلجأ الشاعر في فنه إلى الرمز مجدداً.

الرمزية العربية و مظاهرها في الشعر العربي:

تعتبر الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها لجبران خليل جبران، الشاعر و المفكر العربي المهاجر، فهو فيما يرى مارون عبود-مؤسس مدرستين في لغة الضاد: "الرومانتيكية و الرمزية"، أما الياس أبو شبكة فيقرر انه من خلال أدب جبران و نعيمة و أبي ماضي قد نشأت رمزية مستقيمة لم تفقد فيها اللغة حيائها فتلهو بالمساحيق كالمراة الفارغة، هذا على حين يرى عدنان الذهبي أن جبران كان في الحقيقة أو مبشر بفكرة التمهدب من جهة كما انه كان بروحانية كتاباته و إichاءات رسومه الرمزية أول مبشر بالمذهب الرمزي بالذات.¹

يمكن إرجاع الأسس الفنية التي بنيت عليها هذه المقررة برمزية جبران إلى ظاهرتين رئيسيتين:

أولاً: ما لمس هؤلاء الدراسون في أدب جبران من شفافية الأسلوب و الاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة كالذات المنححة ، و حقل القلب، و مرآشف الأرواح... إلى آخر هذه التعابير التي تقوم أساساً على التشبيه اللاحسوس بالاحسوس و استعارة المادبللمعنوي، و التكنية بالمنظور عن اللامنظور أو العكس.

ثانياً: جنوح جبران أحياناً إلى الحوار و قصص الرمزين متخذاً الموضوعات و الحركة الحوارية و القصصية رموزاً لأفكاره و مشاعره ، و هو ما لمس هؤلاء الدارسون في أبرز كتب جبران : المواكب، آلهة الأرض، حديقة النبيو هم لا ينسون في هذا المقام أن جبران قد ابتدع بعض الرموز الرئيسية التي كثر تردها على قلمه بشكل يخرج بها عن حدودها الدلالية المألوفة كالبحر و العزم و العظمة و الحنين، وهي ثورة عناصر فوق قوى الإنسان الجسدية و العقلية، فهي لجبران عنوان الحرية المطلقة.

¹ مارون عبود، جدد و قدماء دار الثقافة، بيروت سنة 1904م، ص 76

و سنستمد نموذجاً من أبرز أعماله الشعرية، عين مطولته المسماة "بالمواكب" و التي صاغتها في قالب حوارى، هو من ناحية تصوير حياة المجتمع الواقعية، و هو من ناحية أخرى تزين حياة الغاب، إذ ليس فيها في حياة المدينة من أباطل.¹

يقول جبران في إحدى مقطوعات هذه المطولة، مصوراً جمالاً لحياة في الغاب:

هَلْ تَحَدَّثَ الْغَابُ مَثَلِي	مَنْزِلًا دُونَ الْقُصُورِ
فَتَبَعَتِ السَّوَابِي	وَ تَسَلَّقَتِ الصُّخُورِ
هَلْ تَحْمَمَتِ بِعِطْرِ	وَ تَنْشَفَتِ بِنُورِ
وَ شَرِبَتِ الْفَجْرُ حُمْرًا	فِي كُؤُوسٍ مِنْ أَثِيرِ
هَلْ جَلَسَتِ الْعَصْرُ مَثَلِي	بَيْنَ جَفَنَاتِ الْعِنَبِ
وَ الْعَنَاقِيدُ تَدَلَّتْ	كُثْرِيَّاتِ الذَّهَبِ
فَهِيَ لِلصَّادَى عُيُونِ	وَلِمَنْ جَاعَ الطَّعَامِ
وَ هِيَ شَهْدٌ، وَ هِيَ عِطْرٌ	وَ لِمَنْ شَاءَ الْمِدَامِ
هَلْ فَرَشَتِ الْعَيْشُ لَيْلًا	وَ تَلَحَّفَتِ الْفَضُّ ²

تمتاز هذه الأبيات موسيقى أثرية سببها إلتجاء الشاعر إلى وزن قصير و مجزوء الرمل، بما فيه من خفة تنوءم مع شفافية التعبير و اللوحات الطبيعية المتتابعة، فالشاعر يعتمد في تكوين بعض صوره على تراسل معطيات الحواس بحيث يتحول العطر- و هو موضوع حاسة الشر- و يتحول النور- و هو

¹ محمود فتوح، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 185-186

² جبران خليل جبران، المواكب، مكتبة صادر، بيروت 1950. ص 40

موضوع حاسة الأبصار- إلى نطاق حاسة أخرى هي حاسة اللمس، كما يتحول الفجر- و هو من حيث أضواءه موضوع لحاسة الأبصار. إلى نطاق حاسة الذوق، و من ثم لا يتحرج الشاعر أن يدعو إلى الاستحمام بالعطر و التنشف بالنور و شرب الخمر خمرا، بحكم أن هذه المدركات جميعا تنبعث من مجال واحد هو مجال الحساسية، و في هذا ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية.

لا شك في أننا إنسان منذ وجوده، فطر على حب البحث، و من ثم تولدت عنده رغبة التفسير، تفسير الكون و الحياة، بل تفسير كل ما يحيط به و يخامر نفسه، و كانت التجارب و المواقف التي يمر بها في حياته، تدعوه إلى إدراك كنهها، و تسمية الأشياء بأسمائها، فقد أصبحت التجارب الأولى تسمى رموزا، و الثانية تسمى معاني، و الانتقال من الرمز إلى المعنى يسمى الإشارة الرمزية، و هذه الإشارة تتطلب صلة خاصة حيث الرمز و المعنى.¹

استفاد الشعر العربي المعاصر من المذهب الرمزي و سار على بعض خطاه ، فقد ذكر الدكتور درويش الجندي بأن الدعوة الرمزية و مبادئها نجدها أقوى و أشد عند شاعرين من شعراء الأدب العربي حاول أن يقلد الرمزيين الغربيين في المبادئ و الإنتاج معا، هذان الشاعران هما بشر فارس و سعيد عقل. و هذا الأخير كان له الفضل في حمل لواء الرمزية في حماسة القائد و الجندي معا، و بلوة اتجاهاتها العميقة، و طبع مدرسة كاملة بلغة المعالم في الحياة اللبنانية الأدبية.

يرى "بشر فارس" أن الرمزية "استتباط ما وراء الحس من المحسوس و إبراز المضمرة وتدوين اللوامع و البوادة بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه المختلف بكذ أذهاننا، طلب للعالم الحقيقي الذي اضطرب فيه، رضينا أو لم نرضى، تدهشنا ظواهره و تروعنا بواطنه و تعجزنا مبادئه عالم الوجدان المشرق و النشاط الكامن و الجماد المتأهب للتحرك إلى ما يجري بينها من العلاقات الغريبة و الإضافات التائهة

¹ عبد الحميد يونس- الاصول الفنية للأدب، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، ج، م، ع، 1964، ص 185

فيمنعطفات الروح و مثاني المادة، يشترك في كشفها الإحساس الدفين و الإدراك الصرفي، والنخيل المنسرح".¹

شاعت في الشعر العربي المعاصر آراء و أحكام خاطئة بشأن الرمزية و نموها إلى ما لا تنتمي إليه ورأوها في شعر بشر فارس، و قد كانت رمزية بشر فارس نظرية لأنه لم يكن من الشعراء الذين درت لهم الرؤيا الشعرية عن داء ناشب في وجدانهم بين الحياة و الموت، و لقد كتب مسرحية و وضع لها مقدمة في ماهية الشعر الرمزي، و المسرحية تدعي: "مفرق الطرق"، و في تلك المسرحية خطفات رمزية، إلا أنها لا تستقيم لأن النظرية الواعية كانت تقبض عليه من الخارج ثم أنه وضع قصائد رمزية تعمد فيها الأوزان المجزوءة و الموزعة توزيعا خاصا و منها قوله:

أَمَا سَمِعْتُمْ مَعِي

صَوْتًا صَرِيحَ النَّعْمِ

تَلْفِظُهُ أَضْلَعِي

مُنْخَلِعَاتُ الْهَمِّ

أَضْلَعُ صَدْرِي هَفَا

وَ مَا عَلِمَ

إِلَى خَلِيحِ الشَّفَا

مَنْ النَّدَمِ²

¹ نور سلمان - معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي - الجامعة الامريكية - بيروت - 1954، ص 59

² إيليا الحاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، ص 151، 152.

نجد أن النغمية ذاتها معطلة في هذه الأقطار و كذلك فإن نسغ التجربة حاف من الداخل ، فهو لا يوحى و لا يقنع في الآن معاً، و تعتمد الغموض ليس من الأساليب التي تتعمدها الرمزية و إن كانت تعتمد إليها عبر التجربة لتتنقل غموضها، و الحاصل أن الشعراء المعاصرين اقتفوا أثر المدرسة الرمزية فكانت أرائهم " في الفن و الشعر متطابقة مع آراء كبار شعراء الرمزية و منظرها في الغرب، و كان كل همهم أن يبدعوا شعراً عربياً يتطابق مع شعر كبار هذا المذهب في الغرب"¹.

في حوالي عام 1936 أطل على الشعر اللبناني سعيد عقل و فتن القوم، بصورة المستطرفة و توغله في الإيقاع، و كانت قصائده أشبه بثورة في زمنها إن سعيداً ليس رمزياً قط و إن كانت تطيف بشعره بعض الصور الرمزية، و ذلك للأسباب التالية :

أولاً : إن الرمزية حركة روحية صوفية تستبطن العالم و تلامس أشباحه الشعورية بالتموت عن العقل والحس والمنطق أو المادة، و كانت تجربة سعيد ذهنية عقلية، تعتو و تتجبر في لوك المعاني و تمضغها وتولدها و تعقيدها و مد أبعادها و استخراج الافتراضات الأخرى لها و لقد أدركها من عتوه الذهني أبعاداً من المبالغات التي توفي إلى حد التهور.

ثانياً: التجربة الرمزية هي تجربة إبداعية خارجة من رحم الأدب العميق على امرأة وثنية.

ثالثاً: إن تجربة سعيد أشبهما يكون بتجربة البديع العباسي و أدني الشعراء إليه هو أبو تمام، فشعره هو شعر نخاعي بمعنى أن عقله المتمرد و القادر على التجريد، هو الذي يتولاه و يفترسه و ينبذه كحثة موات، يقول:

شَعَلْنَا الْأَزْهَرَ مَا هُمْنَا

نُمُوتُ الضُّحَى أَوْ نُمُوتُ الطِّفْلِ

¹ محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العلمية للكتاب، ط1، 1991م، ص128.

لَنَا عِلَّةُ الْوَرْدِ لَا شَكْلَهُ

فَمَا الْعَمْرُ مَا كَرِهَ فِي مَهْلٍ

يعد هذا الشعر المتعاضل بالأفكار صنوا لشعر أبي تمام المتعاضل على الصحو و المطر في قصيدة الربيع و على الليل والنهار في قصيدة عمورية، أو ليس في قوله علة الورد لا شكله ضرب من التعبير الذهني و الفكري بل الفلسفي المحض، ولنمض في القصيدة التي يريد بعض النقاد أن يسمها بالسمة الرمزية.

مهما يكن فإن الملامح الرمزية لا تنذر في شعر سعيد عقل في بعض القصائد إلا أنه يغرقها في خضم الإنفعالات والإرتيادات الرومانسية فينصل لونها و تضع في زحمة التشابيه و الكنايات و الاستعارات التفسيرية.

تفطن "صلاح لبكي" إلى مثل هذه القضايا الفنية فكان رأيه بمثابة رد قاطع على سعيد عقل و على أولئك الذين أسرفوا في حصر الشعر بالعنصر الموسيقي فقال: "فما أحقرها هذه الموسيقى المتمتمة على الحرف و التي لا تجرؤ على مطاولة أبسط وما أفقرها إلى جانب تلك التي تضيق السانفونيا بها نطقا إذا كانت موسيقى الأبيات هي الشعر فوا رحمته للشعراء".

إن صلاح لبكي لا يهمل عنصر الموسيقى في الشعر غير أنه لا يعتمد على وحده كدعامة أساسية مفردة يقوم عليها الشعر على أساس عناصر الكتابة التقليدية الفكرة و العاطفة و الخيال و الأسلوب مراعي شروط الكتابة العربية منتقدا الذين أسرفوا في حصر الشعر بالعنصر الموسيقي فقط، ذلك أن الشعر عنده عبارة عن التجاوب بين الشاعر و عالمه و الشعر هو الاحساس بهذا التجاوب " فهو من أجل ذلك جمال، و من أجل ذلك فعل سعيد عقل.

إذا كانت الرمزية عند سعيد عقل قد وظفت مع احتفاظه فيها بصفاء السبك و جمالية التعبير لتوطيد أواصر الإقليمية الضيقة و المفتعلة، فهي عند عمر أبي ريشة توظف في الأصل من أجل ولوج أجواء فنية جديدة قصد إعطاء تجربته الابداعية طابع العمق مع احتفاظ الشاعر بأصالته العربية و أسلوبه

العريالمشرق، و عن شغفه بالاتجاه الرمزي يقول أبوريشة " احببت الرمزية باعتبارها تجارب نفسية عميقة تسمح للقارئ ان يحقق قدراته الفنية"، و اقرب الشعراء الرمزيين الى نفسه اولئك الذين كانت غايتهم الشعرية جمالية صرف كما هي الحال بالنسبة لإدجاربو، و شارل بودلير الذين وقف منها عمر ابو ريشة موقف حب كبير و اعجاب شديد فقال: " و أحب الشعراء الى إثنان هما بو وبودلير اللذان صرفت الساعات الطوال في مطالعة آثارهما، فهما اشبه بلولب صور في حانوت رسام كيفما حركته وجدته صوراً جديدة تختلف كل صورة عن اختها و في كل منهما رمز ينقلب من أفق إلى أفق فلا تشعر بملل و لا تحس بتعب .

و تبقى لعمر أبي ريشة عبر أشعاره العديدة و ثبات برناسية ترتدي مرات أثواب رمزية أخرى شفافة مشرقة فيها الكثير من خيوط أصالته العميقة و ذوقه المترف و حسه المرهف "فقد أوتى صاحبها من قوة الخيال و براعة التصوير ما جعله يبذل المرئيات و يقلبها إلى صور رمزية يفوج منها شذا الحب و الحنين، فكأنما الطبيعة عنده صور متحركة أو رمز سحري يروي أحلامها العذبة، فهو لا يرى في الأشياء إلا نفسه، و لا يجد في حياة الأكوان إلا ما يجد في نفسه من الفرح و الحزن و الرغبة و الأمل والقلق و الشك و البؤس لقد عرف نضارة الحياة، و ذاق حلاوتها، و لكن بشفتيه لا بشفتي غيره وأدرك مصير البشرية و عرف بؤسه و شقائها بشعوره و عاطفته لا بعقله، الطبيعة بأسرها رمز لما يشعر به، و هي صور محسوسة للتعبير عما في نفسه من الآمال و الأحلام"¹.

فالرمز عندئذ، تعبیر فوق اللغة، إذ معاني الألفاظ و مدلولاتها القاموسية عاجزة عن إيضاح حلم الشاعر، و غير قادره على إيجاد اللون الذي يرسم به الشاعر لوحته، عند ذلك يلجأ إلى الرمز لأنه الوحيد الذي يجد توازنه النفسي و يشعر بنوع من الرضي على خطابه، و هكذا يصبح الرمز وسيلة ارضائية للمبدع أولاً، ثم وسيلة للتخليق إلى عوالم فنية جمالية إنسانية تؤكد حقيقة الشعر التي تبعده عن النثرية ثانياً.

¹ جميل صليب مجلة الجمع العلمي (المجلد/23 ج2 ص288 عن كتاب سامي الكيالي الأدب العربي المعاصر في سوريا ص 371

خلقت هذه العوامل جملة من الأدباء الرمزيين و أن تظهر رمزيتهم في شكل متمذهب على شكل "مالارمية" و "ألنايو"، إلا أنهم استطاعوا أن يصلوا بشعرهم إلى مستوى رفيع و كان على رأسهم هؤلاء جميعا. "خليل جبران" و في الشعر المعاصر نجد أن هناك نوعين أساسيين من الاستخدام الرمزي سواء منحيت الماهية أو من حيث طبيعة التصوير الشعري ، أولهما "ما تصل بالرموز القديمة أو الحديثة أو الشعبية أو الأساطير العربية أو الإنسانية أو قد يكون مزيج بين نوعين أو أكثر"¹.

نجد بروز التراث بصفة خاصة ليلي حاجات عديدة "كالمستوى الفني بالموضوعية و الدرامية و فن التراث على المستوى الثقافي بإحياء التراث و تأثرا بالشعر الغربي و تواملا مع الثقافة الإنسانية و على المستوى القومي بالارتداء إلى الجذور ضد الغزو الأجنبي و على المستوى النفسي و الهروب من غربة الحاضر إلى عالم أفضل و على المستوى السياسي بتجنب القهر و الاضطهاد".

يدل الرمز في كلام العرب على الإشارة أو الرمز، و الإفصاح لأن حسن الإشارة باليد أو الرأس من تمام حسن البيان ، كما يقول الجاحظ ، أو تنوب عن الكلام و تستقل هي بالدلالة².

كانت غاية الرمزية البلوغ بالشعر إلى حالته الأصفى، وكانت تشكل حركة هي جزء من العملية الشاملة في اكتشاف المعاني الخبيئة المنسوبة في النفس، التي تميز الفكر الحديث، و قد ارتبطت بالرومانسية التي كانت قد تراجعت لكنها تمت ، و قد أرهست بالرمزية التي فتحت لها الطريق". فالشعراء الذين شهد لهم التاريخ في هذا الاتجاه نذكر من بينهم بشر فارس، سعيد عقل، و بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور و غيرهم.

¹ فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر ، بيروت ص 207

² درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة ، مصر، القاهرة ص 41، 42

مظاهر الرمزية العربية :

يمكن إجمال خصائصها فيما يلي :

أولاً: الوحدة العضوية:

تظهر السمة الأولى التي تتميز بها الأعمال الرمزية في الشعر العربي المعاصر في الإلحاح الشديد على مبدأ الوحدة العضوية، الذي عدلها "كولوردج وتعني أن تنمو القصيدة من داخلها، أي أن تكون نسيجاً متنامياً، نمواً عضوياً طبيعياً تؤدي فيه كل خلية إلى التي تليها إلى أن يكتمل البناء الفني و فعلاً ظهرت الوحدة العضوية بهذا المفهوم في الشعر الرمزي العربي.

ثانياً: حدس القارئ يفسر النظر الشعري:

الشعر انفعال بالقلوب و العقول، يغير نظام الكلام و القيمة الشعرية ليست معطاة في الكلمات المباشرة و من هنا تركوا للقارئ الحدس و هو عملية نفسية في تفسير النغم الرمزي لأن الرمزية تؤثر الاقتصاد في التغيير، و بهذا يمتلك النص الشعري القدرة على البث المتجدد، بحيث يخاطب أجيالاً متعددة، و من هنا شدد الرمز على القراءة في الآثار الأدبية ليث المتجدد للنص الشعري.

ثالثاً: العمق و التعقيد المعنوي:

تهدف إلى العمق بغية إنتاج شعر عظيم و هذا ما يسبب الغموض و الإبهام، الذي تفسره الموسيقى الشعرية المتناغمة في ثنايا الألفاظ و التركيب إذ توحى بأفاق المعاني و إبعادها على نحو يشير إلى دلالات متنوعة نكسب الشعر تفسيرات متعددة.

خامسا: هندسة الصورة و غزارتها:

تكثرت الصورة الشعرية بفرعيها: الحسي و المعنوي في الشعر الرمزي و لكنها تأتي مبهمه و غامضة في أكثر الأحيان و هندسة الصور عندهم عملية أساسية في العمل الفني لأنها في رأيهم تكسب الشعر إيحاءة بعيدة المدى في النفوس¹.

لا تتولد فنية القصيدة من جمالية الأجزاء بل تتولد من الوشائج التي ترتبط بمجموع القصيدة أو من دورها في الإضاءة أي من موقعها في جسد القصيدة، وهكذا أصبح للقصيدة معنى يختلف باختلاف القارئ و تتقبل أبياتها التأويلات المختلفة التي تثيرها في ذهن القارئ و بما أن الرمز جمع لمعان مختلفة فالأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية و يدعو إلى كشف المعاني الخفية مما يدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف و إلى ملاقاته في تفكيره بينما الأثر الرمزي الحقيقي يجب أن يحافظ طويلا على سحره و سره و تعدديته معانيه².

هذه هي الرمزية التي تركز على الفهم الإنساني و تدفع القارئ إلى استخدام قواه الإدراكية وتوظيف حواسه للوصول إلى الدلالات و المعاني التي تعجز عن تبليغها اللغة المتداولة و المتعارف عليها و الخروج من الجوف المألوف و المجال الحسي الرتيب و التحرر من الأغلال التي تقف حائلا بين القارئ و النص وتأسره بين حدود النظرة المسطحة و تجعله يتتبع الدلالات من زاوية واحدة فقط.

تلتقي الرموز أضواء كاشفة على جوانب من التجربة الإنسانية فجودة القصيدة ليست رهينة في عباراتها من بساطة مؤثرة و إنما هي رهينة كذلك بما للرموز من قدرة تلقائية حية تجعل المضمون دالا و دلالة المضمون ليست بمعزل من الغموض الثري الذي تصحبه هزات عاطفية متنوعة³، و لعل من الأسباب التي دفعت بالشاعر إلى البحث عن الوسائل الفنية الراقية شعوره بسداجة التعبير العادي و

¹ نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الاشباعية الرومانسية، الواقعية، الرمزية، ص 472، 473.

² هنري بيري، الأدب الرمزي ترهنيغيب، منشورات عويدان بيروت باريس، ط 81/1، ص 10

³ مصطفى ناصف، الصورة الادبية، دار الأندلس، ط 2، بيروت، 1981 ص 167

قصور اللغة المباشرة لهذا السبب وجدنا الشعر الرمزي يقوم أساسا على تغيير وظيفة اللغة الوضعية بإيجاد علاقات لغوية جديدة تشير إلى مواضيع لم تعهدها من قبل ، و هذا يؤدي إلى تغيير مقام الكلمات ، و مجرى الصياغات المألوفة بالنسبة للملكات الإنسانية.¹

¹ عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ط1 مؤسسة نوفل بيروت لبنان 1980 ص 21.

المدرسة الرمزية الغربية:

لا شك أن الثورة العلمية و الصناعية المادية في أوروبا التي رأت أن الماديات هي المصدر الوحيد للحقائق قد أحدثت صدمة كبيرة في نفوس الأدباء حيث أوجدت لديهم فراغا روحيا قاتلا أختقمهم قطعيات المادة أربكهم و جعلهم يعيشون الغربة داخل أوطانهم بل قتل في داخلهم كل جميل كانوا يحبونه، و إذاأظفناإلى هذا بعض المظاهر السلبية الأخرى التي نشأت من سيطرت ديانة نصرانية كهنوية محرفة ، على عقول الناس و قلوبهم فإن الأدباء الذين يرفضون ما يفرض عليهم، لا بد أن يجدوا بديلا يعبرون من خلاله عن رفضهم للمادة و أتباع المادة ، فلجأوا إلى فلسفة أخرى جديدة و التي كانت أسلوبا من أساليب التمرد على المجتمع الذي عجز عن ملء ذلك الفراغ الروحي الذي كان يعاني منه الإنسان.

يرجع تاريخ الرمزية إلى سنة 1885م و هي السنة التي توفي فيها فكتورهيغو و كون الرمزية يؤرخ لها بعد موته هذا يعني أنها جاءت بعد الرومانسية التي تطلب من الفرد الفرار "بروحه و خياله من بيئته إلى بيئات يحلم بها أو إلى ماض ليمارس حلمه .

اشتهر المذهب الرمزي في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر و كان نتيجة لعوامل عدة ، منها الاجتماعي و الاقتصادي، و منها الأدبي و الفني و الثقافي، و لم تنبع كل هذه العوامل من فرنسا، و إنما كان منها الخارجي و الداخلي ، و قد تضافرت هذه العوامل جميعا على إيجاد الحركة الأدبية التي نزعته نزعة صوفية.

يرى النقاد أن الرمزية مذهب ظهر في بدايته كرد فعل للمذهب الرومانسي و قد تجلّى في أعمال بودلير (1874م)، الأديب الفرنسي الذي اشتهر بقصة "زهور الشر" و تأثر بالأديب الأمريكي إدجار

ألان بو¹، الذي كان مؤمنا بشيئين في كل عمل أدبي " أحدهما مقدار ما من التعقيد و بعبارة أدق من التركيب، و الآخر قدر ما من الروح الإيحائي، أي شيء شبيه بمجرى فكري تحت الأرض لامرئي و لا محدود"².

يلاحظ أن التعقيد أو التركيب المذكورين في نص ادجار ألان بو إنما يقصد بهما الصناعة، أو الحرفية، أو القدرة على الصياغة المختلفة و بناء السياق الجديد المختلف عما هو موجود أما الروح الإيحائي فتعني الابتعاد عن المباشرة.

لم تكن ثقافة ادجار ألان بو أدبية حصنة و إنما ألم إماما مكثفا بالقضايا العلمية و الرياضية، إلا أنه مع ذلك وقف من العقل موقفا رفضيا و أحسبأنه عاجز عن اقتحام أسوار النفس الباطنية و الولوج إلى أعماقها و أبعادها، فمعظم قصائده كانت رديفة لأقاصيصه، فيزعم أن القصيدة الحق ينبغي أن تحمل من ذاتها المعاني و الصور الحرة أن تدعها تصل إلى وجدان القارئ دون اللجوء إلى الاجواء و الحثيات الخارجية.

إن الفكرة التي دعا إليها الرومانسيون لم يرفضها الرمزيون بل تمسكوا بها هم أيضا، فكان رفضهم للمادة التي طغت على الحياة، و رفضهم للمظاهر التي غالبا ما تكون مخادعة و لذلك آمنوا أن الحياة ظاهرا و باطنا و أنهم محاطون بالأسرار التي هي روح الواقع و جوهره.

إن الحياة عندهم ليست مظهرا ماديا محسوسا فقط فهناك الجوهر الذي هو روح الشيء و هو الأهم عندهم و لا سبيل لمعرفة أسرار هذه الروح المتخفية في أعماق الظاهر إلا الرمز.

فكان إيمانهم بالمخفيات كبيرا فاستبطنوا الأشياء بل استبطنوا أدواتهم من خلل ذلك، فلكل شيء عندهم مدلول و تمدلول خارجي ينقل الصورة الظاهرة الناطقة و التي غالبا ما تنقل حقائق جزئية و نصفية،

فايز علي، الرمزية و الرومانسية في الشعر العربي، دراسة للأبعاد الأسطورية و الدلالات في العربي منذ الجاهلية العصر الحديث

¹ 2003، ص 27

² موهوب مصطفى، الرمزية عند البحري، ص 179

و أنها زائفة و موهومة لا طائل من دونها، و لذلك لجأو إلى تجاوز هذا الواقع الناقص إلى المدلول الداخلي الذي يوغل في أعماق النفس راسمين صوراً مبهمه، و طبيعي بعد ذلك أن تكون هذه الصورة غامضة، لأن الوسيلة المعتمدة في الكتابة هي الإيحاء و الإلهام رافضين أن يكون الشعر وصف أو إنشاء أو تأملاً و لا خطاباً شعرياً، بل طموح إلى تجاوز المحسوس و الواقعي للولوج في مغامرة المجهول، وحتيكون كذلك فالكلمة يجب أن تكون رمزا مدلول بعيد و بالتالي فاللفظ يجب أن يوضع في مكانه بما يحدث من جرس يؤدي إلى متعة و لذة.

هذه الصور لا يمكن أنتأتي دون تأمل كبير في الكون و نظرة عميقة للموجودات بل هي نتيجة تدريب شاق على ذلك لا يمكن التوصل إليها إلا بعد طول معاناة مما مكن الشاعر منهم من مشاهدة ألوان للأحوال النفسية التي لا لون لها، لأنه يعتقد أن هناك علاقة اتصال كبيرة بين الحواس التي على تنوعها تشبه المراسلات الكائنة بين عالمي الباطن و الظاهر.

إن المبدع في رأيهم لا يتمكن من رؤية ذلك إلا إذا سقط من عينيه المادة التي تحجب عنه النفاذ إلى جوهر الشيء و هي حالة من العلو و الإشراق يجيها الشاعر الرمزي و هو يتغلغل في روح المادة هذه الحالة التي تشبه إلى حد كبير حالة الصوفي عندما يحل في ذات الحقيقة، فعندما "يقول رامبو في ضباب بعد الطهر الفاتر و الأخضر"¹، فالغياب في الطبيعة لا يكون أخضر و بالتالي فهذا اللون ليس نتيجة رؤية عينية بل رؤيا نفسية خيالية، تجاوزت المرئي إلى اللامرئي مكسرة الحواجز المادية متخطية عالم الحواس و الرتب المنطقية.

تعد الرمزية حركة داخلية لها اتصال شديد بالاستشراق الروحي لما وراء المادة و الحياة و الموت، انها حالة من الروحانية الفعلية التي تذيب الظاهر في المضمرة انها حالة التعايش التي تسكن فيها المادة و الحواس و معها العقل في عالم الغيبات النفسية مخرجة صوراً تعبر عن دلالات اخرى جديدة غير ملازمة لها في واقع الحس غامضة عن العقل و بقية الحواس، و كأنها بذلك "عودة الى حالة من براءة الروح التي

¹ ايليا حاوي، الرمزية و السريالية في الشعر العربي و الغربي، ص 114

تمثل الاشياء او حالة من التحرر الضمين الشديد الوطأة ليعود الانسان الى الحالة التي عبر عنها أفلاطون حيث كان هو و الحقيقة ذاتا واحدة".

إن هذا التعبير شكله غير مألوف فلا بد ان يكون غامضا و الغموض انما "هو حالة نفسية طبيعية كانت منذ البدء حيث كانت النفس الاولى مفعمة بذاتها تنطق منها و تقفل إليها و لم تشذل أو ترهن لضرورات العالم الخارجي و قرائن الايضاح و الوضوح.

إن الغموض بعدئذ أصل ثابت أما الوضوح فهو فرع متغير الغموض لصيق بالتجربة الفنية القائمة في أعماق النفس و هي أشبه بالحالة الصماء التي تكون مظاهرها و مقاييسها غير معلنة و لا معروفة فالإنسان كما يقول فيكو "يشكل افكارا خيالية قبل ان يشكل افكارا عامة بل هو يدرك الاشياء ادراكا مشوها قبل ان يصل الى مرحلة التفكير في هذه الاشياء تفكيراً منظماً".

لفظة "مشوه" التي ذكرها فيكو انما هو وصف لاحق لا سابق أصلي أي حكم على التجربة بعد أن وضعت من منظور عقلي منطقي لا قبل الوضع أي أثناء تشكل الصورة و لذلك فالغموض صفة شعرية تنأى به بعيدا عن الشرية التي هي صفة الظاهر و المألوف و إذا كان الوضوح صفة ملازمة للشفوية فإن الغموض نتيجة الاستعمال الآخر للغة التي زامت الشفوية التي تأكلت و استهلكت، وما عاد الشاعر يرتاح للمعاني الجاهزة إذ الاستعمال المباشر للمفردات يعطي نوعا من الشرية التي هي لغة العقول المنطق و الظاهر في حيث يريد الشاعر أن يخلق بعيدا في عوالم القلب و الفضاءات اللامرئية التي تخفي في باطنها الحقيقة التي لا يراها إلا من يملك وسائل الرؤيا و القدرة على الاستبطان "فولجت إلى روح الواقع و ضميره و أخرجت من رحمه الحقائق الكامنة و الهاجعة فيه".

كان لزاما عليها أن تختار لغة جديدة تشحن فيها الكلمات بالمعاني الجديدة تكون لها القدرة على إحداث صوتية جديدة تلخص ما تركب من الاحساسات التي يحاول الشاعر تركيبها و حتى إن كانت على حساب القواعد النحوية و الصرفية ، و "صياح فقهاء اللغة المتشددين" ¹.

و إذا كانت الألفاظ مجرد رموز اصطلاحية تشير بها اللغة الى موضوع معين اشارة مباشرة فإن الرمز قد رفضوا هذه المباشرة و حطموا الروابط عليها لينشئوا لغة أخرى جديدة لا تقوم على الدلالات فقط و لكن على الرمز الذي يجعل الفكر "واعبا لذاته غير مهيا لتقبل فكر موروث" ².

الشاعر الرمزي الحق في نظرهم هو القادر و بدون أن يشتق كلمات جديدة ،على تحويل الكلمات الجارية عن معناها التقليدي المتعارف عليه فيعطيها معاني اخرى جديدة و كأنه يفرغها من معناها الشارعي ليملاها بالمعنى الشعري، و لذلك وجدنا الشعراء الرمزيين يهتمون "بجمالية القبح" كما فعل بودلير و رامبو الذي شغل بلون الكلمة و ايقاعاتها الداخلية و روائح الاحساسات المنبعثة من الألفاظ ألوانا و روائح مختلفة و مالا رمية الذي أجهد نفسه في أن يحمل اللغة ما لم تستطع القيام به، حيث دعا الى شعر لا يقوم على وصف الشيء، و نقل الواقع بل على تأثيره و بالتالي فالشاعر لا يقف أمام الشيء واصفا أو راويا بل موحيا و مندجما فيه.

يحمل العمل الأدبي عند الرمزيين مدلولين، المدلول الخارجي الذي ينقل الصورة الناطقة للواقع المدلول الداخلي الذي يحاول أن يكشف عن أعماق هذه الصورة باعتماد الكلمة للرمز ذات المدلول البعيد و الصورة الميتافيزيقية الهائمة في الأجواء الغيبية، و الولوج في مغارة المجهول حتى زعموا أنهم "اكتشفوا انعكاسات السماء على الأرض" ³ أعطت النظرة الجديدة للشاعر الرمزي القدرة على عمق معاناته و سبر أغوار ذاته فاذا هو يشاهد ألوانا للأحوال النفسية التي لا لون لها عند الآخرين، و إذا هو يضع

¹ موهوب مصطفى، الرمزية عند الباحثي، ص 171، 172

² محمد العبد حمود الحدادثة في الشعر العربي المعاصر بياتها و مظاهرها الشركة العلمية للكتاب، ص 42

³ هزي بير، الادب الرمزي، ص 13

المراسلات بين الحواس و بين عالمي الداخل و الخارج ناظر إلى الخيوط التي تربط بينها قادرا على التعبير عنها بعدما أسقط عالم المادة عن عينيه، و هو لم يصل الى ما وصل اليه الا بعد نوع من الذوبان العقلي الذي "يتهدم به جدار العقل و الحواس و المادة، عن عالم الغيب النفسي، و من خلال تلك الاصقاع و عبر تلك الرؤيا تطلع المظاهر المادية و قد اتخذت دلالة أخرى غير ملازمة لها في واقع الحسي"¹.

كان المذهب الرمزي في نشأته الغربية نتيجة الهروب من الواقع الى الغيب، كان التمرد على المجتمع الذي لم يستطيع أن يملأ الفراغ الروحي الذي يعاني منه الإنسان بسبب السيطرة الكهنوتية، والصدمة التي أحدثتها الثورة العلمية و الصناعة المادية في نفوس الأفراد فيتقن المبدع أن المظاهر وحدها لا تعكس كل الحقيقة.

كان الرمز محاولة فنية للسمو بقدرة الفنان في التعبير و الإيغال الى أبعاد لم تتيسر له من قبل، حاولت أن تشاهد الروح في المادة، و المادة في الروح، على نسب تتباين بين الشعراء وفقا لقدرتهم على استشفاف الكثافة و إدراك الغلذات الكبرى التي تتخطى بها الإبداعية المستوى العادي و الأليف.

و جملة القول في بودلير أنه مهد للرمزية إذ كانت قصائده تشح بها و تلم أحيانا بالرمز وشبه الكامل و مما أثر عن الرمزية الآية الموسيقية و قصائد بودلير حافلة بالإيقاع الموسيقي من الداخل و من الخارج و تكاد لا تخلو قصيدة من الإيقاع العميق الذي يحتضنها و يغمرها بالغيب و الدهولو التمويه.

و بعد وفاة بودلير تلقم لارمية (ت 1980) راية الرمزية ليستلمها من بعده تلميذه بول فاليري، فالرمزية في عرف ما لارمية " تأمل الأشياء و صورة تتصاعد من الأحلام التي تغيرهاو تغذيها، و هي

¹ ايليا الحاوي الرمزية و السريالية في الشعر العربي المعاصر ، ص 128

تصور الأشياء تحت ستر شفاف من الوهم و الغرابة بواسطة الإيحاء و هذا هو في نظر ما لا رمية ، أعجوبة الرمز بعينه.¹

مرت الرمزية بمراحل و أطوار كثيرة فمن الناحية الأدبية استعملت الرمزية مستقلة في مطلع القرن التاسع عشر ، عنوانا لكتاب أصدره العالم الألماني "فريدريك كروزر" ، اسمه الرمزية و الميثولوجية لدى الشعوب القديمة و فيه يذكر المؤلف أن كهنة آسيا القدامى قد نقلوا معارفهم الدينية العليا إلى الطبقات الشعبية بطريقة مجازية.²

تعد الرمزية حركة أفادت من الرومانسية الاتجاه الداخلي الشعوري و منحته القدرة على إعادة خلق المادة و من البرناسية الجمالية التعبيرية و صفاء أدم الأسلوب و من الكلاسيكية امتناعها عن الهذيان والإهتداء بالعقل بعد أن يذاب و يصهر في ضمير التجربة و لسوف تأتي السريالية في حينها و تحول التجربة الرمزية إلى نوع من الهلوسة و الهذيان تماما كما في الحلم اعتقادا منها أن النفس تعبر عن حقيقتها في حالة النوم أكثر مما تعبر عنها في حالة الصحو.

¹ نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 59

² ياسين الأيوبي - مذاهب الأدب، ص 8-9

خصائص الرمزية الغربية:

أولاً: انتقاء الواقع و التحري عن الروح في القلب أو فيما دونه:

اعتبرت الرمزية الواقع المادي و الثري و المنطقي زائفاً في الدلالة على الحقيقة و أنه قناع يسترها ويوهم بها و يخادع الإنسان اليومي القاصر الذي يرتضي ما تبذله الحواس، و في هذا السبيل كانت الرمزية حركة صوفية متعلقة بالسر¹.

إن الشاعر الرمزي الكبير هو الصوفي بل إنه القديس الذي قام بمعجزة الاتصال بالغيب و استخراج حقائقه، و هذه الصوفية ليست الصوفية الصلاة و تلاوة المزامير و التهجد بل أنها نوع من التحدي في قلب المادة و التقصيب العميق للرموز التي تحتضنها. هي نوع من الدراسة الروحية للمادة، و تفكيك أطرها و تمزيق حجبها، بحيث يحل الشاعر فيها و يتحدى بها. وعندئذ يغدوا قادراً على أن يشاهد الروح في المادة، و المادة في الروح، و كأنه يقيم أو يتجول في عالم واحد.

ثانياً: الألفاظ المشعة الموحية:

من الوسائل الفنية التي يوظفها الرمزيون في أشعارهم ما يسمونه "بالألفاظ المشعة الموحية" التي تعتبر في قراءتها عن أجواء النفس أياًجاءت نفسية رحيمة كلفظ "الغروب" الذي يوحي في موقعه مثلاً في مصرع الشمس الدامي و الألوان الغارية الهاربة، و الشعور بأن شيئاً يزول و الإحساس بالانقباض و ما إليها"².

يولع الرمزيون بتقريب الصفات المتباعدة رغبة في الإيجاء كقولهم: "الضوء الباكي و الشمس مرة المذاق و كل تعبير منها في موضعه مشع روحي بألوان الإيجاءات النفسية".

¹ إيليا الحاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، ص 109

² محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 317

ثالثا: الرمز:

أهم خاصة تحسها الرمزية و اتسمت بها و حفل بها الاتجاه الرمزي بصفة عامة، و الشعراء بخاصة ألا و هي "الرمز" حيث لا يقابل هذا الأخير واقعا بواقع آخر.

ينقل الرمز الحقيقة المبهمة بإبهامها، و ليس حقيقة عميقة ألا و هي مبهمة و الحقيقة الواضحة هي سقوط من الحقيقة الغامضة الكلية و النهائية و التي تتلف على ذاتها بالأقنعة و لا تيسر لأدوات الفهم و الإفهام.

تعد الرمزية حالة عليا من الإشراق و الإستشراق الفني، تتم في لحظات خارقة يتمكن عبرها الشاعر من الحلول في قلب الحقيقة ذاتها و نقلها في إرهاب حسي مبتكر.

رابعا: الكلية و الشمول و الجمالية:

إن هدف الرمز بين التعبير عن التجربة في أقصى حدودها، و أبعد مراميها و إن ينهكها إنهاكا، و أنيأتوا على نهاية مطافها، فهم لا يقبلون بالمقطوعة المجزوءة التي تنقل حالة جزئية أو شيئا يسيرا مما يمكن أن يعبر عنه من التجربة، بل يؤمنون أن الرمزية هي وحدها الكفيلة بنقل الحالة في كليتها الأخيرة و شموليتها النهائية¹.

إن الرمزية هي محاولة الإدراك أقصى غاية البلاغة، و الإبلاغ و لهذا كانت غايتها جمالية صرفة، أنها تتخذ الحقيقة كغاية بذاتها و بالنسبة إليها فإن الحقيقة الفنية هي الأسمى و الأكمل

خامسا: الصورة الشعرية و الإيقاع الموسيقي:

من مبادئ المذهب الرمزي كذلك اللجوء إلى الصورة الشعرية، يجددون بعض معالمها لتركوا الأخرى تسيح في جو من الغموض الذي لا يصل إلى الألبان كما نجد في ثنايا كتاباتهم إيقاعا

¹ إيليا الحاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، ص 122

موسيقيا، يقول فرلين في قصيدة له عنوانها "فن الشعر"... عليك بالموسيقى قبل كل شيء... ثم بالموسيقى أيضا و دائما، و لكن شعرك مجنحا حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابرا نحو سمات أخرى".¹

سادسا: نظرية المراسلات:

ترفض هذه النظرية الأبعاد الحسية، و المعاني التي أوفياها العقل الإنساني من العالم المادي من العالم النفسي، و تجد أنها أداة نفعية للتعامل الخارجي إقامة الحياة اليومية لقوم اكتفوا من الوجود بما بذله لهم في العرف المادي، و في لغة المقادير و الأحجام و المقاييس.²

إن سنة الشعر جارية على الأشكال و الألوان و الأصباغ الخارجية ، و ربما نحت إلى مواضيع الجمال و القبح الحسينيين و الماديين، فالشاعر يتولى أمر الوردة، و الوردة المثالية التي كانت فكرة أو حالة أو روحا قبل أن ترتدي قناع اللون، الشكل، و العطر".

كانت الرمزية حركة ممضضة دامية غالبا أعمق من الرومنسية ذاتها لأنها كانت تتلهب دوامة العواطف أما الرمزيون الكبار و بخاصة بودلير ودي نرفال كان يصرعهم رعب العالم صرعا و يقض مضجعهم قضا حتى اليأس و الموت أو الانتحار الفعليين.

لم تكن الرمزية إلا لونا من ألوان الرومانتيكية، كان للرومانتيكية الألمانية و الإنجليزية أثر ليس بالقليل في نشأة الرمزية في فرنسا فقد كان الرومانتيكيون يتحدثون عن الحب، الرحيل و السياسة، أما الرمزيون فقد توغلوا في تجربتهم داخل حقل الفن وحده و قصروا كشفهم على نواحي الفكر و الخيال.

¹ نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية ص 316-317

² إيليا الحاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي ص 113 - 114

الفصل الثاني: توظيف الرمز عند الشعراء العرب المعاصرين

1- الرمز الطبيعي

رمزية البحر

رمزية المطر و الريح

رمزية الليل و الظلام و الدجى

رمزية القمر

2- الرمز التاريخي

رموز الشخصيات الأدبية و الإسلامية

رمز الشخصيات الثورية التاريخية

3- الرمز الاسطوري

الشخصيات الأسطورية التي وظفت كثيرا لدى الشعراء المعاصرين

شخصية السندباد

شخصية سيزيف

4- الرمز الصوفي

أهم الرموز الصوفية التي مثلها الشعر العربي المعاصر

رمز الخمرة

أ) - توظيف الرمز عند الشعراء العرب المعاصرين :

بات استخدام الشعراء المحدثين للرمز في شعرنا المعاصر أمراً ضرورياً ، وذلك لما تحمله هذه الآلية من أبعاد دلالية وفنية ترقى بالشعر إلى مستويات عظيمة وتجعله قريباً إلى نفس الملتقي إذ وظفت على الوجه الصحيح بعيداً عن الإغراق والتعقيم.

فالشعراء لم يلتفتوا إلى الأشياء المادية التي ترمز إليها أو إلى ما تملكه تلك الأشياء من ألوان وظلال وروائح ، وإنما سعوا إلى ما تعكسه تلك الأشياء في نفس الملقى من حالات شعورية ذات أبعاد إيحائية وذلك لأن الرمز ماهو "إلا وجهها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة"¹

فالشاعر عندما يستخدم كلمات مثل البحر،الريح،القمر.... فإنه يستخدم كلمات ذات دلالة رمزية وربما كانت بعض هذه الدلالات مشتركة بين معظم الناس، و لكن استخدامه لها لنا يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز.

يمكن الكشف عن الوظيفة التي يؤديها الرمز في السياق الأدبي بالسؤال عن حاجة استعمال الرمز ، ولا شك أن جزءاً من الإجابة يكمن في سمات الرمز نفسه بما يحمله من قدرة على الإيحاء يستكشف القارئ من خلالها معنى خفياً خلفه ، فالرمز معناه الإيحاء أي التعبير الغير مباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، وما يمتلكه من فعل مؤثر في إغناؤه دلالة النص حين يعمل في مجاله الفني الصحيح فالفن أكثر الميادين التي يحل فيها الرمز محل الأشياء ، كما أن الرمز يساهم في تلاؤم أجزاء العمل الأدبي وترابطها ، ويجعله قادراً على إثارة انفعال القارئ .

إن الرمز وسيلة فنية ومضمونية يعمد الأدباء إليها لاسباب فنية ، وثقافية وسياسية واجتماعية، فالعمل الإبداعي لا يصدر من فراغ فكري أو اجتماعي، إذ لابد للمبدع من موقف اجتماعي من قضية فنه، وقد تعددت أسباب استعمال الرمز فالمبدع يحتاج إلى وسيلة تنقده من الخضوع إلى بؤس الواقع

¹ عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 195.

المحدود، فكان الرمز الأداة التي تستطيع احتمال الحاجات التي يجب وضعها في صياغة فنية تجسد مظاهر التجربة الشعورية وأعماقها .

ومادامت الحاجة قائمة لاكتشاف الرمز وتوظيفه ، فإنها تدعو كذلك إلى تكرار الرمز الواحد لاغنائه ومنحه مزيدا من القدرة على التأثير بإعطائه دلالات جديدة ، ثم الإكثار من الرموز سواء في العمل الواحد فام في أعمال الشاعر مجتمعه .

1- الرمز الطبيعي :

ثمة ظاهرة طبيعية يتفق حولها الشعر المعاصر ، وهي استخدام الرمز الطبيعي بما يحمله من جدة دلالية لأنه عادة تعبيراً عن واقع يعيشه الشاعر ووسيلة يهدف إليها لتصوير مشاعره النفسية ، كانت الطبيعة ولا زالت مصدر الهام الشعراء والفنانين ومنبعهم الذي لا يجف ، فالشاعر المعاصر اتخذ من المظاهر الطبيعية رموزاً تعبر عن مشاعرهم وحالتهم النفسية والتي تختلف من شاعر إلى آخر ، وفي مفهومها من قصد إلى آخر¹.

إن الإنسان جزء من الطبيعة لا يستطيع أن ينسلخ عنها أو يتجاهلها ، والشاعر فنان يعيش حياته في هذه الطبيعة ، يأخذ منها ليمنح الحياة صورة ملائمة لمخيلته وعواطفه وخلقاته العامة ، و من خلال الكلمات يستطيع الفنان أن يقيم علاقة بينه وبين الطبيعة ، فللكلمة صداها ومقدرتها على خلق عالم ملائم للشاعر ، فهي من الأهمية بحيث "إن الكلمة بالدرجة الأولى تمنح الشيء الوجود"².

فالتبيعة بمفرداتها ومدلولاتها لا شك أنها مستثمرة من قبل الشعراء إذ هي مسخره لإيصال أفكارهم التي يريدونها ، هذا أن لم يريدوا الطبيعة في ذاتها بل الرمز الذي تؤديه الطبيعة دائماً ، وهو لا يأتي من العبث وإنما يخلق من خلاله عملية التفاعل بين ذاته والطبيعة ، هذا التفاعل يمكن أن يكون حقيقياً أي حبا للطبيعة وذاتها ، أو أن يكون تعبيرياً ، أي يريد الشاعر الحالة الرمزية التعبيرية للطبيعة ، ليعبر من خلالها عما يجول في مكنوناته من أفكار وقيم يريد توصيلها للناس .

يشكل الرمز الطبيعي أهم عناصر التصوير الرمزي ، يبرز رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود ، ويعمل على تخصيصها ، كما انه يمكن الشاعر من استبطان التجارب الحياتية ، ويمنحه القدرة على استكناه المعاني اسكناها عميقاً ، مما يضيف على إبداعه نوعاً من الخصوصية والتفرد ، والشاعر إذ يستمد رموزه من

¹ عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية ، ص171

² أحمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص199.

الطبيعة يخلع عليها عواطفه ويصبغ عليها من ذاته ما يجعلها تنبت إشعاعات وتموجات تضج بالايحاءات ، فتصبح الكلمات الشفافة القريبة المعنى مكثفة ومحملة بالدلالات ولا فرق بين كلمة وأخرى في هذا المجال ، لأن كل مفردات اللغة لها أن تستخدم في الشعر "استخداما رمزيا ، ولا تكون هناك كلمة هي الأصلح من غيرها لكي تكون رمزا إذ المعول في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحسية التي تربط الشيء بغيره من الأشياء " ¹ .

فالشاعر لا ينظر إلى الطبيعة على أنها شيء مادي منفصل عنه وإنما يراها امتدادا لكيانه تتغذى من تجربته ، زيادة على ما تضيفه الأبعاد النفسية على الرمز من خصوصية يلعب السياق أيضا دورا أساسيا في إذكاء إيحاءيته، لقد استوعب محمود درويش هذا الفهم للرمز الطبيعي وقد لا يزال ، إذا قلنا بأنه تخطاه حين راح يبحث لنفسه رموزا تبدا حين نقرأها في سياقاتها ، وكأنها خرجت لتوها من قاموس جديد هو صانعه وهي عديدة لا حصر لها حتى يبدو وكأن مفردات اللغة كلها قد آلت إلى رموز بين يديه، و من الرموز الأثيرة لديه نجد الأرض، التراب ، الزيتون ، البرتقال ، البداية والنهاية، الشعر، الحلم، الزمن، الريح، الحريق، المطر، الحمام ، الليل ، الحجر، القمر، البحر ، الرمل ، الفراشة، وقد تكررت في نصوصه الشعرية حتى غدت أساسا لصور مهيمنة شكلت صورا رمزية ، سماها "نورمان فريدمان" من قبل "عناقيد الصور" ، و قد أكسبها تكرارها داخل مجموعة من النصوص مفاهيم خاصة تتجدد باستمرار تجدد الشعرية و الموقف ²

ولما كان عدد الرموز المستخلصة من شعر محمود درويش كبيرا فقد اقتصرنا على الرمز المهيمن منها داخل المتن الشعري وخاصة ذي الدلالة المتحددة داخل السياقات المختلفة و خصوصا ذلك الذي أخصبته تجاربه الحديثة ، مثل البحر والفراشة والقمر .

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية ، ص 198

² رشيدة اغبال -الرمز الشعري لدى محمود درويش ، الرمز الطبيعي ص 150.

أ-رمزية البحر :

يثير البحر في الغالب صورة توحى بالقوة والعظمة والغموض ، وهو من العناصر الطبيعية التي وردت بكثرة في الكتابات الإبداعية المعاصرة .

تميز استعمال محمود درويش لرمز البحر تبالسياقات ، إذ نجده يحتل مساحات مهمة في متنه الشعري ، يخترق جملة من الصورة الاستعارية ويحضر رمزا نابضا بالحياة ، حيث كانت للبحر في بدايات محمود الشعرية دلالات البسيطة ، كان يقدم بوصفه معطى يمثل احد أهم المكونات المميزة لطبيعة فلسطين كما هو الشأن في هذا المقطع من قصيدة "أغنية إلى الريح الشمالية" :

وَكَسْرِي الرِّحِيلُ

وَتَقَاسَمْتَنِي زُرْقَةُ الْبَحْرِ الْبَعِيدِ

وَخَضْرُ الْأَرْضِ الْبَعِيدَةِ¹

لم يتجاوز البحر في هذه الصورة الاستعارية بعده الحسي حيث استعمل لغايات تلوينية محضى لم يخرج فيها عن مدلوله المباشر ، ولم يمنحه وروده في هذه الأبيات أية دلالة إيحائية لكن في المراحل اللاحقة من تجربة درويش الشعرية يتخلى البحر عن دلالاته الأصلية ، فبعد أن كان نعنا لجزء جغرافي أصبح مؤرخا يشهد أحداثا ووقائع يدونها في وثيقة تحتزن بنص التاريخ وإيقاعه المتحرك، لقد أصبح شاهدا على الفواجع.

يا بَحْرَ الْبَدَايَاتِ

إِلَى أَنْ نَعُودُ

أَيُّهَا الْبَحْرُ الْمِحَاصِرُ

بَيْنَ اسْبَانِيَا وَصُورُ

¹ محمود درويش ، ديوان حبيبي تنهض من نومها، دار العودة ، بيروت ط14 ، 1994 ، م/1، ص43.

هَآ هِيَا لِأَرْضُ تَدُورُ

لِمَاذَا لَا تَعُودُ الْآنَ مِنْ حَيْثُ أَتَيْتُ

آهْمُنُ يُنْقِدُ هَذَا الْبَحْرُ

دَقَّتْ سَاعَةُ الْبَحْرِ

تَرَاحَى الْبَحْرُ¹

تتكئ الصورة على بنية التكرار تكرارا لفظة (بحر) التي تنتشر بين ثنايا القصيدة للدلالة على الشعب الفلسطيني تارة (أيها البحر المحاصر) وللدلالة على الرحيل تارة أخرى "دقت ساعة البحر" وكأن الرحيل لهذا الشعب قدر لا مفر منه ، كما جاء (البحر) في صيغة منادى وذلك لتعمق فكرة الرحيل، كما زاد في تعميق هذه الدلالة ، اقترانه بحرف نداء يفيد القريب والبعيد معا ، وذلك للمناداة على شعب قريب من الوجدان بعيد عن الأرض ، لقد أتى لفظ (البحر) في سياقات توحى بالحصار المؤدي إلى التشرذم والموت، وأصبح موضعا تتعايش فيه الأزمنة والأمكنة جميعا.

توحى صورة البحرعادة بالقوة والعظمة في هذا السياق بالضعف والتخاذل(تراخي البحر)،بل صارت علامة على الموت يقول درويش في قصيدة "نزل على البحر" :

طَالَتْ زِيَارَتَنَا الْقَصِيرَةَ

وَ الْبَحْرُ فِينَا مَاتَ مِنْ سَنَتَيْنِمَاتَ الْبَحْرُ فِينَا².

كل عظمة وقوة وخلود واتساع وكل صفة إيجابية كان يتصف بها البحر ماتت بعد الهجرات المتكررة والانتقال من شتات إلى شتات ، ولكن البحر وان كان يحمل الموت بين طياته فهو أيضا يحمل بذرة الحياة في أحشائه ، يقول درويش "يكتب الراوي: يموت" .

¹ محمود درويش حصار لمدايح البحر 1984 دار العودة ، بيروت، ط5، 1993 ص 82.

² محمود درويش : هي أغنيةهي أغنية ، المجلد 2 ، ص 237.

لَيْسَ لِي وَجْهٌ عَلَى هَذَا الرَّجَاحِ

الشَّظَايَا جَسَدِي

وَحَرِيفِي نَائِمٌ فِي الْبَحْرِ

وَالْبَحْرُ زَوَاجٌ¹

تتجاوز لفظتا البحر والحريف في هذه الصورة الاستعارية دلالاتهما القريبة وتتحولان إلى رمز يمنحها أبعادا أكثر كثافة وإيحاءات تتطلب من الملتقى جهدا ذهنيا مضاعفا ليدرك كنهها ، في هذه الصورة ، إذن يتعايش رمزان ، رمز "الحريف" ورمز "البحر" ، يتفاعلان مع عنصري التشبيه والاستعارة.

لم يقتصر درويش على صورة البحر باعتباره نعنا لجزء جغرافي معين ، وإنما استقى لونه أيضا ، ولكن ليس بهدف التلوين والتنويع فقط ، وإنما حمله دلالات جديدة ، بل ومناقضة تماما لما عرف عن هذا اللون من إيحاء بالاطمئنان والهدوء ، يقول درويش في قصيدة " أحمد الزعتر " .

لَمْ تَأْتِ أَغْنِيَنِي لِيَتَرَسَّمَ أَحْمَدُ الْمَحْرُوقُ بِالْأَزْرَقِ

هُوَ أَحْمَدُ الْكُوْنِي فِي هَذَا الصَّنْفِيحِ الضِّيْقِ

الْمَتَمَرِّقُ الْحَالِمُ

وَهُوَ الرَّصَاصُ الْبَرْتَقَالِي الْبَنْفَسَجِيَّةُ الرَّصَاصِيَّةُ

وَهُوَ أَنْدِلَاحُ ظَهِيْرَةِ حَاسِمِ

فِي يَوْمِ حُرِيَّةٍ²

¹ محمود درويش : هي أغنية هي أغنية ، ص 293.

² محمود درويش - أعراس ، المجلد 1 ، ص 615.

لم يعد اللون الأحمر في أشعار محمود درويش ، وحده رمزا للدم وإنما تحولت كل مظاهر الطبيعة في فلسطين من تراب وبنفسج وبرتقال إلى رموز التضحية والفداء وتحول البحر من خلال لونه رمز من رموز العذاب الجسدي والروحي التي يواجهها الشعب الفلسطيني وهو يوحي في هذا المقطع بفلسطين كلها، بدمها السائل ولحمها المحروق ، ومخيمات الصفيح الضيقة .

يستدعي الشاعر في هذا المقطع اسم النبي (ص) لماله من دلالات دينية وروحية ليصغي على شخصية المقاتل الفلسطيني مسحة أسطورية ، تجعله منفردا بصفات خارقة (هو أحمد الكوني في هذا المقطع الصفيح الضيق المتمزق الحالم) فأحمد ابن تل الزعتر ، يتحول من إنسان عادي يقطن مخيما من الصفيح إلى مقاتل غير عادي يحلم بمستقبل أفضل ويفتدي الإنسانية بدمه ، فتحل روحه في الطبيعة لتبعث فيها الحياة من جديد ، هو تموز جديد يختلط دمه، بمختلف تراب الأرض و يتحول إلى نار تحرق الاحتلال.

ب - رمزية المطر والريح :

استدعى الشاعر المعاصر رمز "المطر" الذي ضمنه شعراؤنا دلالة الارتواء من ظمأ الحياة ، والمطر يمد الكائن الحي بالحياة والرزق، ويبعث فيه الأمل والتفاؤل ، فتوظيف المطر كرمز في الواقع ، تعبير عن أمل الإنسان الذي لا يتحقق إلا بالعمل أيضا هو التغي بالمبادئ التي يؤمن بها الفرد ويريد أن يلتزم بها وهو مصدر الراحة النفسية لأن فيه تنفيس عما علق بالقلب من جراحات ومتاعب ولفظه "المطر" تنتمي إلى حملها الدلالي دلالات كثيرة، وهذا يدل على قدرة التصرف عند الشعراء ، وتجاوز الدلالات الجاهزة في اللغة، كما فعل شاكر السياب في قصيدته "مطر" إذ كان موفقا في توظيفها ، وشحنها بدلالات عدة ، والمطر يكثر ووردة في الشعر واستعماله فيه يحقق رونقا وجمالا.

حاول بعض الشعراء الانزياح عن دلالة المطر، المتمثلة في الإرواء قصد الخصب والنماء إلى دلالة الطوفان الذي يعصف بالأشياء وبالألوان وتضيع معه كل الاتجاهات يقول ناصر لوحيشي :

أَيْهَا النِّعْمِ الْمُسْتَدِيرُ

يُحَاصِرُونَ الشُّوقَ والشُّوكَوالعِبْرَاتِ

أَرَى دَمْعَنَا الْآنَ مُتَّحِدًا يُنْتَرِلُ والمَاءِ

مَطَرًا قَانِيًا مَسْتَطِيرًا

قَطْرَةٌ.....قَطْرَةٌ

قَطْرَاتُ

وَيَحْتَلِطُ بِاللَّوْنِ

يَرْتَبِكُ اللَّوْنَ

يَرْتَبِكُ الْاَيْنِ

تَرْتَعِشُ النَّسَمَاتُ¹

هذا البناء التقابلي للصورتين يجعل النص يتحرك ضمن ثنائية ضدية محورها المطر، الرمز الذي يحمل التغيير بل يخل بين ما ينبغي أن يكون ، وماهو كائن وتنمو الصورة ، وتتطور لتبلغ قمة التعارض بين الموت والحياة² وهكذا ممكن لمتبع الرمز أن يقف على كثير من الرموز الخاصة التي تأخذ دلالة الخصوص أحيانا ودلالة المموم مرة أخرى ، فهذه التقاطعات الرمزية ترجع أساسا إلى التقاطع في الطبيعة النفسية ، والتوجه الروحي بين المبدعين.

¹ ناصر لوحيشي لحظة و شعاع منشورات إبداع دت ص9-10

² نسيمه بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، ط 1، الجزائر، 2003، ص110.

ومن رموز الطبيعة التي وظفها الشاعر الجزائري يوجد اللون أهم أنواعها في الشعر المعاصر ، وتحديدًا اللون "الأخضر" الذي يحضر بكثافة عند الغماري، مشكلاً سمة التميز في شعره، حيث ارتبطت سيميائية الإحضرار في خطابه الشعري برؤيته للعالم في تعالقه العرفانية من خلال تعبيره¹.

إضافة إلى رموز أخرى شكلت حضوراً في الشعر العربي إجمالاً كرمز "الريح" الذي يمكن اعتباره ثاني رمز يستقطب الشعر الجزائري بعد "اللون"، و الريح عامل طبيعي مهم، ارتبط بالإنسان منذ القدم فحمله دلالات متعددة ترتبط كلها بالريح كمؤثر طبيعي من شأنه أن يغير و يهدم، ذلك أن عملية الهدم تعد إحدى مصاحبات التغيير، و شعراؤنا في توظيفهم للريح لم يخرجوا عن هذا المفهوم و الدلالة، يقرن "يوسف و غليسي" في نصوصه بين الريح و الصفصاف رامياً إلى تجسيد نوع من الحركية الدالة على صراع ما، هذا الصراع لا يلبث أن يضطرم حتى يجبو عدا في النص الذي سنقف عنده و هو حديث الريح و الصفصاف الذي يوحد فيه الشاعر بين الصفصافة و المرأة فيقول:

عَبَسْتُ تَوَلَّتْ وَ الْهُوَى يَجْتَا حُهَا شَنَّفَقَا وَ قَالَتْ كَمْ أَحْبَبْتُ شَنَّفَقَا

فَهَوَاكُ فِي قَلْبِي يَنَامُ مَكْرَمًا كَالطَّيْفِيِّقَى فِي ظِلَامِي خَافَقَا

لَكِنَّمَا رِيحُ الزَّمَانِ تَصُدُّنِي فَاِلَى اللَّقَاءِ اِلَى اللَّقَاءِ اِلَى اللَّقَاءِ²

هذه المعارض "الريح" هو الذي يذكي جذوره الصراع، و يحول العلاقة بين الذات و الموضوع إلى طور الانفصال، و الريح عند عزالدين ميهوبي غدت ثقلاً، ففي قصيدته نجد أن "ريح السموم" أحاطت بروح الشاعر فأحالتها قفراً، خراباً يعيش فيه البوم و كأنه يومئذ إلى أن الرياح إحدى مفعلات الإبادة الروحية هي مدعاة للتشاؤم و النفور، كما البوم مدعاة للتشاؤم في المخيال الجماعي للعرب:

النَّاسُ حَوْلِي كَالْحِجَارَةِ اَنْسَتْ حَيْرَانٌ وَحَدِي مُثْقَلًا بِمُومِي

¹ أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجي الضائعة، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2002، ص 231.

² يوسف و غليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إبداع، 1995، ص 15.

حَتَّى الْقَصِيدَةُ سَافَرَتْ فِي صَمْتِهَا وَ الرُّوحُ تَاهَتْ فِي رِيحِ سُمُومِ
 حَتَّى السَّمَاءُ تَعَلَّقَتْ بِرُوجِهَا وَمَضَتْ تُؤَلِّوُلُ دَعَاكَ تِلْكَ بُحُومِي
 صرَّتْ الغَرِيْبَتُوحَدُتْ أَحْزَانُهُ يَيْكِي وَ تُسْكِنُهُ خَرَابُ بُومِ¹

نشير إلى أن حضور الريح في الشعر الجزائري المعاصر لم يرد محوريا لنصوصه، بل رمزا ثانويا لكنه مهم في إثراء دلالة النص، و نذكر هنا أن الرمز عموما ينطوي في جوفه على دلالة التغيير، الذي لا يتم إلا بالحركة، و التي لا تنجح بدورها إلا بفعل عملية هدم كلي أو جزئي بشكل من الأشكال.

والجدير بالملاحظ كذلك في شعر المغرب الأقصى هو ارتباط رموز الثورة برموز الطبيعة الغاضبة أو الثائرة وبخاصة رمز "العاصفة" كما في قصيدة عبد السلام الزيتوني "بحار وميلاد عاصفة" وقصيدته الأخرى خريف بلا عاصفة" وقصيدة عبد الكريم الطبال "أحلام عاصفة" ففي قصيدة "بحار وميلادي عاصفة" نجد هذا المعنى مضغوطا في الصورة الحسية التي تضم رموز الثورة المأمولة وغضب الطبيعة المخيف ممثلا في مظاهرها المختلفة المساء الظلام، الرياح، العواصف وغيرها وقطب الرحي في هذا المخاض العسير هو الإنسان بطبيعة الحال :

والعنوانان من وضع الشاعر، حيث جعل الطبيعة نفسها تشاركه هذه الرغبة فتسلم قيادها للعاصفة الهوجاء دون مقاومة أنها لون من المخاض العسير تجد فيه الطبيعة والإنسان فرصة التغيير والتجديد والميلاد ويعد استمداد الشاعر رموزه بكثافة من معجم الطبيعة بقصد إغناء تجربته الخاصة اتجاهها رومانسيا عرفه شعراء المغرب العربي.

¹ عزالدين ميهوبي، الرباعيات، دار أصالة للإنتاج الإعلامي و الفني، ط1، سطيف، الجزائر، 1998، ص 20.

ج) - رمزية الليل و الظلام و الدجى:

إن الظلام و الليل و الدجى ألفاظ تلتقي عند مدلول واحد فقط جاء في لسان العرب " الظلام " أول الليل و إن كان مقمرا يقال: أتيته ظلاما أي ليلا و ليلة ظلمة، و ظلماء: شديدة الظلمة، و أظلم الليل: اسود و ليلة ظلماء، و يوم مظلم: شديد الشر... وأمر مظلم: لا يدري من أين يؤتي به... و العرب تقول لليوم الذي تلقى فيه شدة يوم مظلم، حتى إنهم ليقولون يوم ذو كواكب أي اشتدت ظلمته حتى صار كالليل"¹.

أما الليل فقد ذكره الخليل بن أحمد الفراهيدي قائلا: " ضد النهار و الليل: ظلام و سواد، و النهار: النور و الضياء ينهر، أي يضيء... و الليليل إذا أظلم²، أما ابن منظور فيقول بعد ما يبين أن الليل هو الظلام " و ليلة ليلاء و ليلى: طويلة شديدة صعبة، و أما الدجى فمعناها لا يختلف كثيرا عنهما حيث جاء في الصحاح: الدجى سواد الليل مع غيم، و أن لا ترى نجما و لا قمرا، و هكذا نجد أن الليل إنما هو ظلام، و الظلام هو الليل ، و الدجى هو سواد الليل و بالتالي فكل لفظ قد ينوب عن الآخر و يأخذ معناه.

رسم الفيتوري من الظلام و الليل و الدجى لوحة إفريقية الأمس عندما كانت تمن تحت ويلات التخلف و الإحتلال، تحت سيطرة الرجل الأبيض، فهذه الألفاظ كانت تعبر عن الهموم و الأحزان التي تلم بالشاعر، فيوم مظلم: شديد الشر و ليلة و ليلاء و ليلى: طويلة شديدة صعبة، كما جاء في لسان العرب، و المتصفح للشعر العربي يجد بعض التعابير مثل ليلة ظلماء و دجى الليل و ليل أسود تملأ الدواوين والحاصل أن الشاعر العربي أخفق" في مجارة الليل و التأقلم مع معطياته إذ عد زمن للتألم و الشعور بالخيبة، و هو

¹ ابن منظور، لسان العرب، ص 607.

² الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ص 113.

إحساس ترجمته الخرافات الشعبية الإنسانية القائلة بكون الليل موطن الشياطين و الأرواح الشريرة وتضيف أن من مات ليلا مضى إلى الجحيم"¹.

نصل إلى أن الليل في الشعر العربي رمز للشر، رمز للفرقة و الظلم و الغربة و القهر، يمثل المتاعب والمآسي والمعاناة لأن العدو يتستر تحت ظلامه ليتمكن ، ولذلك كان لا بد من الاستعانة بالنار من اجل التقليل من سيطرة الظلام حيث جمعها في ثنائية متلازمة، لأنها الوحيدة التي تبدد دجاه و تنير سواده.

الكلمة الأخيرة التي استعملت في معنى الليل، هي الظلمة أو الظلام وقد تكررت في قصائد الفيتوري منها قصيدة " نكروما"

كَلِمَاتِي أَصَوَاتُ حَيَاةٍ

لَا تَعْرِفُمُوتَ الْكَلِمَاتِ

فِيهَا مِنْ ثَوْرَةٍ إِفْرِيقِيَا

شَعْبَ زَنْجِي الْقَسَمَاتِ

نَقُضَ الظُّلْمَةَ مِنْ عَيْنَيْهِ

وَتَوَهَّجَ مِلءُ الظُّلْمَاتِ

فَإِذَا الشَّمْسُ تَدُورُ

وَتَلِدُ الشَّمْسُ

وَتَلِدُ الْحَرِيَّاتُ²

حمراس محمد، التشكيل الرمزي في شعر محمد الفيتوري، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الشعر العربي المعاصر و إشكالية توظيف التراث، جامعة

¹ جيلالي ليايس بسيدي بلعباس، 2008-2009، ص 55.

² محمد الفيتوري ديوان دار العودة بيروت ط3/ 1977 ص 354.

يشيد الفيتوري في هذه القصيدة بناء مغايرا لا يقوم على تقديم المسوغات أو التعليل ، كما لا يقوم على التشبيهات ، فيه تتحرك اللغة كما يتحرك الحلم ، يعصف بالمألوف وكل ملامح المعقولة والمعاني القاموسية بيني صورتها من دون اعتماد على استعارة الأشياء من الخارج ، فهي تنمو من نفسها وتفجر معانيها من داخلها لتحول إلى رموز محملة بدلالات شتى تتعدد بتعدد القارئ وإسقاطاته النفسية على الخطاب ، إذ على الرغم من تكرار اللفظة الواحدة كما في قوله: (كَلِمَاتِي أَصَوَاتُ حَيَاةٍ - لَا تَعْرِفُ مَوْتَ الْكَلِمَاتِ) وقوله: (نَفْضُ الظَّلْمَةِ مِنْ عَيْنَيْهِ، وَتَوَهُجُ مِلءِ الظُّلُمَاتِ) وقوله (فَإِذَا الشَّمْسُ تَدُورُ... وَتَلِدُ الشَّمْسُ) فهي لم تعد مجرد ألفاظا تحمل معاني تستخرج من القواميس .

تمثل الجملة الشعرية في هذه النصوص "تشكلا دلاليا جديدا وانزياحا للغة (الانحراف) هو خرق للقواعد وخروج على المألوف أو هو احتيال من المبدع على اللغة الثرية لتكون تعبيرا غير عادي عن عالم عادي ، أو هو اللغة التي يبدعها الشاعر ليقول شيئا لا يمكننا قوله بشكل آخر " ¹ .

استمر لفظ الظلام دون أن يتغير معناه كما في قصيدة من "أجل عيون الحرية".

اَكْتُبُ فَالظَّلْمَةُ تُتَوَقَّدُ

اَكْتُبُ فَالْكَلِمَةُ تُتَجَسَّدُ

وَأَيَّادُ مَمْتَدَّةٌ ... وَتَمْتَدُّ

تَحْفَرُ لِلْمُسْتَعْمِرِ قَبْرًا

تَبْنِي فَوْقَ الظَّلْمَةِ جَسْرًا

تَعْبُرُهُ إِفْرِيقِيَا الْكَبْرَى ²

¹ خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر دمشق مطبعة الجمهورية ط1، 1991، ص99.

² محمد الفيتوري، الديوان ص 364

إن احتراق الظلمة لن تكون نتيجة إلا الضياء والنور والكلمة المجسدة هي الحرية التي طالما كانت أملاً، ولعل في الأمر بالكتابة تقرير للحقيقة التي فرضت نفسها ، وهي إنهاء ليل الاستعمار وتنفس صبح الحرية، بامتداد الأيدي البانية للجسر إلى تمر عليه إفريقيا.

ظلت الظلمة كما الليل رمزا للعبودية والرق ، والضعف والهوان في معظم قصائد الفيتوري ، بل ظلت رمزا لتاريخ اسود لا تحسد عليه ، وأضاف إليهما الدجى الذي جسد من خلاله الرمز نفسه ، كان هذا اللفظ بارزا بشكل صارخ في ديوان "أغاني إفريقيا"

يَا أَخَا أَعْرُفُهُ.....رَغَمَ المِحْنُ

إِنِّي مَزَقْتُ أَكْفَانَ الدَجَى

إِنِّي هَدَمْتُ جُدْرَانَ الوَهَى

يَا أَخِي فِي كُلِّ أَرْضٍ عُرِيَتْ مِنْضِيَاهَا

وَتَغَطَّتْ بِدُجَاهَا¹

فالدجى المقصود هو نفسه الليل وهو نفسه الظلام في القصائد الأخرى ، وهو رمز ماضي إفريقيا التي استبعدت وانتهكت حرمتها.

إن الكفن سترة الموتى ، وتمزيقه إعلان عن الرفض ، والدجى هو ليل إفريقيا الحية الميتة ، أو الحية كالميتة ، تعيش كما يعيش من هم دون البشر الذين تعروا من الضياء وتغطو بالدجى الذين عاشوا عبيدا في خدمة الآخر، كما في قصيدة "البعث الإفريقي"

إِفْرِيقِيَا اسْتَيْقِظِي

اسْتَيْقِظِي مِنْ حُلْمِكَ الأَسْوَدُ

¹ محمد الفيتوري، الديوان ، ص 75.

قَدْ طَالَمَا نَمْتُ أَلَمْ تَسْأَمِي

أَلَمْ تَمْلِكِي قَدَمَ السَّيِّدِ

قَدْ طَالَمَا اسْتَلَقَيْتُ تَحْتَ الدُّجَى

مُجْهِدَةً..... فِي كَوْخِكَ الْمَجْهِدِ¹.

يلاحظ أن المقطع يبني صورة تتناسق عناصرها في خدمة معنى يريده الشاعر فالحلم الأسود والنوم، والاستفهام الإنكاري الذي يؤكد السأم والملل، والكوخ المجهد، ألوان جاءت لخدمة مشهد الاستلقاء تحت الدجى الذي يمثل ظلام إفريقيا عبر العصور.

لم يكن الفيتوري وحيدا في توظيف الليل والظلام والدجى في شعره، فلا يكاد يخلو ديوان شاعر معاصر من هذه الألفاظ فهذا إلياس أبو شبكة يقول في قصيدته "صلاة".

تَرَى مَشِيئَتَكَ الْعُلْيَا تُنَادِينِي

بِشُرُوءِ النَّارِ فِي تَلْكَ الْبَرَائِكِينَ؟

رَبَاهُ هَلْ يَنْتَهِي حُلْمِي بِبَرَاقَةٍ

مِنَ اللَّهَيْبِ، وَيَجُوبُ الطِّينُ فِي الطِّينِ...؟

وَهَلْ أَرَى زَاخِفًا فِي اللَّيْلِ مُلْتَهَبًا

بِجَمْرَةِ السَّحَطِ فِي أَيْدِي الشَّيَاطِينِ...؟²

ليل وظلام الفيتوري رمز لهوان شعب، يريد أن ينهيه و أخطاء يريد أن يصحبها هموم يريد الشاعر أن يتخلص منها ففي ذكرها بحث عن فجر جديد، تطهير للذات، أما ليل وظلمة أبي شبكة عذاب من نوع

¹المصدر نفسه، ص 61.

²إلياس أبو شبكة الديوان (أفاعي الفردوس)، دار الحضارة، ط3، 1962، ص 94.

آخر، عذاب ناجم عن عدم الطمأنينة وتمكن التشاؤم من النفس إذ لشاعر يعيش في حالة من ضياع الحلم ، و يرغبني أن يخاطب الله لعله يحظى بقسط من الراحة، "غير أنه في قرارة نفسه مؤمن بان الله لا يصغي إلى نجواه وخطابه"¹.

يغرف السياب من قاموس الليل والظلام كما في قصيدة "اغنية في شهر آب" بعد موت تموز:

الظلماءُ نَقَالَةُ إِسْعَافِ سَوْدَاءُ

وَكَأَنَّ اللَّيْلَ قَطِيعُ نِسَاءِ

كَحُلُوعِبَاءِ أَتْسُودُ

اللَّيْلُ خَبَاءُ

اللَّيْلُ نَهَارُ مَسْدُودِ الظُّلْمَاءِ

نَقَالَةُ مَوْتِي سَائِقُهَا أَعْمَى"²

يدخل السياب عالم الظلماء والليل فإذا هو مشحون بالأسى والألم ، وإذا مدلوله يتعدد ويتنوع حسب الحالة النفسية للشاعر إنهما فضاء يوحي بالحزن والشقاء والتعاسة ، فالظلماء "نقاله إسعاف سوداء" ونقالة الإسعاف تحمل المرضى والجرحى والموتى صوتها مفرغ لأنه يحمل أخبار الموت حتى إذا وصفت بأنها سوداء وسائقها أعمى كان هو الموت والهلاك لا محالة، فكما أن نقالة الإسعاف تثير الخوف ، وتنقل الهلكى كذلك الظلماء تخيف ويستغل لونها القاتم ستارا لإيقاع الجريمة ، الظلماء والليل يظهران نفسية الشاعر الحزينة حيث " حلت روح السياب القانطة في روح الليل وخلقت رموز الوحشة المعادلة للفاجعة في يقين نفسي هو يقين الشؤم الذي أبدع مؤداه الحسي وليس قائما على الوصف التأليفي الافتراضي

¹ ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 155.

² مختار علي ابو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ع 196 ، ص 299

هذا الشؤم الناجم عن غياب تموز ولا أمل بعد رحيل تموز الذي هو رمز الخصب والحياة ، فليس بعد الخصب إلا القفز.

ذهب صلاح عبد الصبور هو الآخر إلى استخدام الليل في قصائده حيث كان يصف لنا تجربته بالليل الذي ينفذه بلا ضمير وذكرى وداع الأصدقاء ، فأعطانا صورة واضحة لليل الذي يعيشه فهو أعمق من الظلمة العابرة التي تسبق ضوء الفجر ، فقصيدته " رحلة في الليل " تتسم بجزئها النابع من تجربة تختلف كيفيا عن مجموع تجاربه في بقية قصائد الديوان، فهي ليست تجربة مقصورة على نوع الحزن فحسب بل هي تمتد إلى نوعية المغامرة الجمالية أيضا¹.

الليلُ يا صديقي يَنْفُضني بِلا ضَميرُ

ويُطَلِّقُ الظنُونِ في فراشي الصغيرُ

ويَنْقُلُ الفؤادُ بالسوادِ

ورِحلةُ الضياعِ في بحرِ الحدادِ

فحينَ يُقبَلُ المساءُ يَفْغِرُ الطريقُ وَالظَّلَامُ مِحْنَةُ الغريبِ

يُهْبُ ثُلَّةُ الرِّفاقِ ، فُضَّ مجلسُ السمرِ

"إلى اللقاء" - "وافترقنا" - نلتقي مساء غد²

لعل السمة الأولى التي تضيء على هذه القصيدة قيمة ريادية ، هي الشمول وتكتسب " رحلة في الليل " هذه الصفة من جماع العناصر الشمولية في جزئياتها الصغيرة ، فالليل الذي يفتح به الشاعر قصيدته ليس هو الليل الرومانسي الذي يعذب المحبين ، ولا هو الليل المضني الذي يقاسي منه المرضى ، ولا هو الليل

¹ غالي شكري شعرنا الحديث إلى أين دار الشروق ط1، 1411هـ-1991م ص 229.

² صلاح عبد الصبور، الديوان م1-2، النلس في بلادي، دار العودة، بيروت 1998، ص 07.

الجنسي الذي تتوق إليه الكثيرون هذه وغيرها ألوان جزئية من الليل الأكبر ، فهو ليل "شامل" والليل عند صلاح عبد الصبور هو عذاب المصير والغربة والموت ، هو مدلول "شمولي لا يقبل التجزئة.

فعذاب الليل لا يرادف السهاد إنما يرادف الإحساس بالنهاية التي يعلننا تعبير الوداع إلى اللقاء وهو يرادف الغربة في العالم.

أَعُوذُ يَا صَدِيقِي لِمَنْزِلِي الصَّغِيرِ

وَفِي فِرَاشِي الظُّنُونِ لَمْ تَدَعْ حَفْنِي يَنَامَ

مَا زَالَ فِي عَرْضِ الطَّرِيقِ تَائِهُونَ يُظْلِعُونَ

ثَلَاثَةَ أَصْوَاتِهِمْ تَنَادِحُ فِي دَوَامَةِ السُّكُونِ

كَأَنَّهُمْ يَبْكُونَ

لَأَشْيَاءٍ فِي الدُّنْيَا جَمِيلٍ كَالنِّسَاءِ فِي الشِّتَاءِ¹

يتحول الليل في هذه الأبيات إلى رمز للضياع عند عبد الصبور فالمسرات الصغيرة كالنساء لا تجلب في النهاية سوى الضحكات القصيرة الأجل السريعة الزوال بلا صدى ، فهو هنا يصور لنا إحساس بالحزن إحساسا ينتفي معه كل تجزء لحساب العاطفة الشخصية أو الاجتماعية فهو إحساس كيانى وكوئى معا هو رمز العلاقة بين الوجود والموجود بين الذات والعالم.

فالرمز الفني اللغوي يحبط بالصورة ويرتفع بدلالاتها، وهو ينبثق أساسا من السياق اللغوي و يتولد من مجمل العلاقات الحميمية بين الصور الجزئية التي تتمر بتناسقها وتكاملها مثل هذا المعنى.

من الواضح أن الجمع بين الليل والبحر والهموم في صورة واحدة ينجو عنه الخوف والحزن فإذا هو ليل طويل بالمقياس النفسي تسيطر فيه الهموم والابتلاءات، ليل ثقيل بحيث إن نجومه وثرياته تبدو واقفة لا تتحرك

¹ صلاح عبد الصبور، الديوان ص 08

أبداء، إنه ليل يدعو إلى اليأس و الألم إنه ليل بائس لا يوجد فيه بصيص لأي خلاص ولو جاء الصباح فلا أمل لنهاية مأساته أو همومه يقول امرئ القيس¹:

وليلٌ كموج البحرِ أرخى سُدُوهُمُعلِي بِأنواعِ الهُمومِ لِيبتَلِي

فقلْتُ له لِمَا تمضيضُبلِهِ وأردفُ اعجازَ وناءِ بكُلِّكلِ

ألا أيها الليلُ الطويلُ إلاَّ أجلُّ بِصُبحِ ومَا الأصباحُ منكِ بِأمثَلِ²

صورة الليل في هذه المقطوعة هي صورة حقيقية لمعاناة الشاعر النفسية وهي صورة أخرى من حياة الشاعر البائسة التي يسيطر عليها الألم والوحدة والقهر.

عثمان حشلاف، الرمز و الصورة في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب 1962-1987، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الجزائر، 1992م، ص 176.

² امرئ القيس، الديوان، دار المعرفة، بيروت، ط2/2004، ص 48-49

رمزية القمر:

عودنا الشعراء العرب أن يتخذوا من القمر أداة تؤدي عدة أغراض في شعر الغزل فقد كان القمر هو المشبه به المثالي في وصف محاسن المحبوبة ، والصدر الرحب الذي يتونه شكواهم ، والخل الوفي في ليالي الوحدة والسهاد ولكن القمر في شعر درويش كان مختلفا في أغراضه واستعمالا إذ انتقل من مجرد رمز طبيعي إلى رمز يوحي بدلالات عدة يقول درويش في قصيدة "حائف من القمر" :

حَبِئْتَنِي أَتَى الْقَمَرُ

لَيْتَ مِرَاتُنَا حَجْرٌ !

وَجْهًا مَسَى مُسَافِرٌ

وَيَدَانَا عَلَى سَفَرٍ¹

يتقاطع القمر مع رمزين آخرين ، هما المرايا والحجر لعل الأول يدل في هذا السياق على الحقيقة، بينما يدل الثاني على الصمود والثبات ، وهما رمزان كثيرا ما تكررا في شعر درويش ، وقد جاء في هذا المقطع في صيغة تشبيهه بليغ مقترن بأداة التمني(ليت) للإيحاء برغبة الشاعر في الاتحاد بالأرض والتوحد مع عناصرها لكي لا تتحول حقيقته إلى سراب بسبب محاولات المستعمر المتكررة لاقتلعه من الجذور والإلقاء به في المنافي ، يستمد القمر إذا دلالاته من هذين الرمزين ليصبح شكلا من أشكال الحقيقة المخيفة التي كانت متوارية فانكشفت، وهي حقيقة لا تكذب ، إن القمر هو الغد الذي لا مفر منه، غد الشتات والسفر إلى المجهول ، وكأن قدر سكان تلك الأرض هو السفر الأبدي ، وأن السفر هو الحقيقة الوحيدة التي يمتلكونها، في الماضي (وجه أمسى مسافر) والوجه يساوي أيضا الحقيقة في هذه الاستعارة المكنية والحاضر (خبئني أتى القمر) والمستقبل (ويدانا على السفر) وإذا كان القمر مصدر إشعاع ونور فإن درويش لا يكتفي منه بالإشارة

¹ رشيدة اغبال، الرمز الشعري لدى محمود درويش، ص156.

المادية في ليل الدجى، وإنما يستعمله في سياق آخر يكتسب فيه دلالات جديدة، يقول درويش في قصيدة "لحن غجري":

شَارِعٌ وَاضِحٌ

وَبِنْتُ

خَرَجْتُ تَشَعَلُ الْقَمْرُ

وَبِلَادٍ بَعِيدَةٍ

وَبِلَادٍ بِلَا أَثَرٍ¹

إن أول ما يسترعي انتباهنا في هذا المقطع هو ورود جمل خبرية قصيرة تربط بينها أدوات العطف وتبدو في ظاهرها بسيطة، وكأن الشاعر يكتفي برصد حالة معينة أو وصف معين، ولكن سرعان ما يطالعنا الرمز من وسط هذا المقطع، ملفعا في هذه الاستعارة المكنية (وبنت خرجت تشعل القمر) ليكشف عن المعنى الخامد خلف تلك البساطة المفتعلة، ويرسل بإشعاعاته في أوصال النص، فيصبح بوصلة توجه مساره، وتدعونا إلى التأمل في أبعاده، ففي هذه الاستعارة المكنية تستوقفنا طبيعة العلاقة التخيلية التي تتحقق بإسناد الإشتعال إلى القمر التي ترمز إلى اشتعال من نوع خاص، اشتعال يتعدى الخير المكاني الضيق إلى كل الأمكنة التي يطالها ضوء القمر إن القمر في هذه الصورة ذات الطابع الاستعاري قد تجاوز مدلوله القريب ليتحول إلى رمز لكل ما ينير الدرب ماديا ومعنويا أن محموله الرمزي هنا يحيل على كل ما ينير النفس ويشرع أبواب الأمل ويعيد الثقة في المستقبل والحلم بالنصر الذي أصبح يبدو مستحيلا.

تتطور دلالة القمر فيصبح معدلا للأرض التي تحولت إلى مجرد حلم وذكر بعيدة، يقول درويش في قصيدة "البئر":

اخْتَارَ يَوْمًا غَائِمًا لِأَمْرِ الْبُئْرِ الْقَدِيمَةِ

¹ محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس، لندن/بيروت، ط2، 1996، ص107.

رَبِّمَا امْتَلَأَتْ سَمَاءُ رُبَّمَا فَاضَتْ عَنِّ الْمَعْنَى وَعَنْ

أَمْثُولَةُ الرَّاعِي، سَأَشْرَبُ حَفْنَةً مِنْ مَائِهَا

وَأَقُولُ لِلْمَوْتَى حَوَالِيهَا، سَلَامًا أَيُّهَا الْبَاقُونَ

حَوْلَ الْبُئْرِ فِي مَاءِ الْفَرَّاشَةِ! أَرْفَعُ الطَّيُونَ

عَنْ حَجَرٍ: سَلَامًا أَيُّهَا الْحَجَرُ الصَّغِيرُ! لَعَلْنَا¹

تخضر مختلف أشكال الطبيعة من بئر وحجر وماء وطيور وفرشات ، تنبعث من الذاكرة لتشكّل عالماً جميلاً بكلّ أشيائه وبكلّ دقائقه وتفصيله، إنه عالم الحلم الجميل الذي لم يعد للشاعر سواه وسط هذا الغياب/المنفى ولتسليط الضوء على هذا النص ، ومن خلاله على دلالة القمر ارتأينا أن نقتحمه من العنوان باعتباره طرفاً أساسياً في أي نص ، وبؤرة إشعاعية تضيء جنباته، وعتبة أولولوجه، انطلاقاً من العنوان التالي: البئر(خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه البئر)، نستشف أن هذا الاسم يتجاوز دلالاته الأصلية باعتباره جزءاً من الأرض ، يحتوي على مياه جوفية ، ليرمز إلى أرض فلسطين كلها ، فتسري بذلك شحناته الدلالية في عموم النص، وإذا كانت البئر جالبة بمائها لكل ظمآن أو عابر سبيل، فإنها في النص تومض في إحدى الاستعارات الرمزية ، وتدخل في علاقات تجاذب مع الصور الاستعارية والتشبيهية والرمزية الأخرى في النص: (وأقول للموتى حواليتها: سلاماً أيها الباقون، حول البئر في ماء الفراشة) فالماء في هذا السياق يوحي بالحياة والاستمرارية، أما الفراشة فتوحي بالانطلاق والتحرر ، وهي هنا ربما توحي بتحرير الجسد من سجن البدن أو ترمز إلى الخلود إذا قرناها بلفظة (الباقون) الدالة على البقاء والثبات والاستمرارية والجملة الاستعارية كلها ترمز إلينا الأرض ليست مجرد تراب ، وإنما هي هوية يحملها الفلسطينيون أينما حلوا وارتحلوا يفتدونا بأرواحهم التي

¹ محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص 69.

لا بد لها إلا هذه الأرض، ولا مستوطن لها إلا حول هذه البئر) لم يقل قرب وإنما قال حول: وهي تعني الإحاطة والشمول¹.

¹ رشيدة اغبال، الرمز لدى محمود درويش، ص 158.

2- الرمز التاريخي :

إن توظيف الرموز التاريخية في شعرنا العربي عرف في المشرق العربي بشكل لافت، ولعل ذلك يعود إلى الانكسارات وخيبة الأمل التي منيت بها شعوب العالم العربي ، والمحاولات الفاشلة للنهضة واستعادة أجداد العرب إذ رزحت معظم البلدان العربية تحت الاستعمار والانتداب الأوروبي بعد سقوط الدولة العثمانية، ومالقه من محاولات جادة بغية مسح تاريخها وهويتها واستلاب مدخراتها الثقافية والمادية ، بالإضافة إلى زرع الكيان الإسرائيلي في جسم الأمة الذي شكل وعيا قوميا موحدًا لدى شعراءنا الذين أشادوا بالقضية واستخدموا القدس كرمز وقناع من أجل استنهاض الشعوب ، والدفاع عن الشرف المسلوب، فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهجوم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي "

أ-رموز الشخصيات الأدبية والإسلامية :

إن كثيرا من دارسي الشعر العربي المعاصر يبدؤون حديثهم عن الرمز عادة-بذكر الإشارات التاريخية التي ينتقيها الشاعر من تراث أمتهم ومن تاريخها الحافل بالبطولات ، أو من الميثولوجيا العالمية، فيستعيرها من سياقها في الماضي ويدخلها في شعره تصريحًا أو تلميحًا لفظ أو معنى، ويحملها في ذلك السياق دلالات جديدة ، ومعاني أخرى، ومواقف معاصرة ، تضاف إلى ثراء الدلالة الأصلية في التراث، فيشف الرمز التاريخي -عندئذ- عن غايات بعيدة ، ويعبر عن تجربة إنسانية واسعة، حاضرة وأزلية ، بحسب طاقة الشاعر التعبيرية وقدرته البيانية على صهر رموزه ضمن سياق التجربة الكلية لامته هذه التجربة التي هي إشعاع دائم بالنسبة إليه ، أما إذا عجز عنه الشعري عن إذابة هذا الرمز التاريخي في التجربة الخاصة للشاعر أو انه لم يستوعب تجربة أمتهم فإن هذا الرمز يظل -حينئذ- أسما نابيا في مكانه طافيا على السطح ، جافيا يرفضه السياق ، وربما يقف هناك حاجزا يمنع تجرب الشاعر إن تمدنا بالمعنى والإيحاء. وقد حاول كثير من شعراء المغرب العربي

المعاصرين توظيف هذا الرمز التاريخي لأغراض فنية وحضارية كثيرة على تفاوت بينهم في التركيز والجودة والتنوع والإفادة من رموز التاريخ العربي¹.

عرف الشعر الجزائري المعاصر في فترة السبعينات وبعدها هذه الميزة الفنية، وهي توظيف الرموز التاريخية، والتي تضم الرموز الدينية و التراثية والسير الشعبية، وأسماء الشخصيات التي كان أثر بارز في تاريخ الإنسانية، والأماكن التي اقترنت بأحداث عظيمة في التاريخ، ولكن غلب عليها استدعاء التراث الديني من قصص الأنبياء والشخصيات التي ورد ذكرها في القرآن الكريم التي أضفت على الصورة الشعرية طابعا من الحيوية والأصالة، وعرف هذا التوجه عند شعراء الاتجاه المحافظ الذي يعتمد على التراث الإسلامي والعربي بشكل مكثف، رغم بعض المحاولات الجادة التي لم ترق إلى المستوى الفني المطلوب، هذا حسب رأي ناصر محمد " وقد سجلوا بهذا الاستخدام تطورا ملحوظا في الصورة الشعرية، ولاسيما استخدامهم للرمز و الأسطورة و هو أمر لم يكن معروف من قبل غير إن استخدامهم للرمز لم يكن ناضجا ولا قويا في جميع الأعمال، بل لا أظني مبالغا إن قلت أنه قلما كان موقفا لأن أغلبية هؤلاء الشعراء لم يتعدوا في الغالب الرمز اللغوي بطريقة مسطحة².

يتجلى الرمز التاريخي أيضا باستحضار شخصيات ومواقف من التاريخ الإسلامي، قصد إعطاء المفارقة بين الأمل وانتصاراته واليوم وانكساراته، في نص لسليمان جوادي:

وَمَاذَا تُرِيدِينَ بَيْرُوتَ مِنْ هُوَلاءِ العَرَبِ

صَلَّاحُ مَضَى

وَمَضَّ خَالِدُ وَأَبُو خَالِدِ

هَلْ تُرِيدِينَ لَيْلَةَ أَنْسِ وَحَفْلِ وَطَرَبِ

¹ عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 65.

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الاسلامي، ط02، بيروت، 2006، ص 591.

مضى طارثواستقألا الحرس

فلا لئلة الوصل عادت

ولأ عادت الأندلس¹

لا شك أن المتفحص للرموز التاريخية في الشعر الجزائري المعاصر يدرك صعوبة تصنيف فئاتها تصنيف يعزل كل فئة على حدة الرموز السياسية منها عن الدينية ، والأخيرة عن الاجتماعية ، وهكذا ، فالفصل بينها أمر في غاية الصعوبة ، إن لم نقل باستحالته ، لما لها من تداخل كبير، وتعاقد شديد، يحول دون تصنيفها في فئة دون أخرى ، فمنها ما هو ديني سيق مساقا سياسيا والعكس، ومنها ما هو ديني سيق مساقا اجتماعيا أو اجتماعي صيغ في سياق ديني، وهكذا .

حظيت الشخصيات التاريخية بنصيب وافر من عمليات الاستدعاء والاستحضار في شعر محمود درويش، الذي اتكأ على شخصيات قديمة وأحداث تاريخية جعلها خلفية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه، حيث اتخذ من صفات الشخصيات والأحداث وما اشتهرت به من دلالات عبر التاريخ ، رموزا مفسرة لموقفه ورأيه في الواقع المعيش².

من هذه الشخصيات الإسلامية التي تكرر ورودها في قصائده ، أسماء الأنبياء والرسل عليهم السلام، والمتنبى وصلاح الدين لما فيها من مشابحة الصورة للواقع السياسي الفلسطيني والعربي التي عز ظهورها فيه وأصبح استدعاؤها أمرا ملحا يفتقد إلأمثالها في واقعنا المعاصر، وتشكل معادلا موضوعيا لما شعر به ، فضلا عن أنه لا يجد عننا وهو يقدم هذه الشخصيات للمتلقى العربي لما لها من الذبوع و الشهرة إذ أصبحت رمزا مشتركا بين أبناء التراث والدين والفني الواحد .

¹ سليمان جوادى، قصائد الحزن و أخرى للحزن أيضا، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982، ص 118.

² أبو علي نبيل، الفرق بين الأسطورة و الخرافة و التاريخ، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد الخامس، 1999، ص 201، 202.

فاستدعاء مثل هذه الشخصيات هي في الحقيقة محاولة لقراءة واقعنا العربي ، لنعرف من خلال هذه المقارنة بين الماضي والحاضر مقدار الخلل الذي أصاب الأمة في حاضرها وما يمكن استلهامه من تجارب الماضي حلولا لمشاكله المشابهة لمشاكل الأجداد، كيف لا... والمتنبى العروبي القومي والقرمطي الثائر ، وصلاح الدين الذي انتصر على الصليبيين ، فأصبحت مثل هذه الشخصيات حاضرة على الدوام في هذا الإنسان العربي ، لك أنها ترتبط في الوجدان العربي والإسلامي بالانتصار في زمن كان حال الأمة لا يبشر بالنصر¹ .

من الرموز التاريخية التي وظفها محمود درويش في شعره شخصية المتنبى ليتوحد بها ويجعلها قناعة إذ يشير عنوان قصيدة "رحلة المتنبى إلى مصر" إلى ولوج درويش إلى شخصية المتنبى ذات الهوية الشعرية المعروفة عبر حقائق مستمدة من حياة الشاعر الكبير ، وهي ثابتة في تاريخية الحافل بالتطورات في مختلف الممالك آنذاك .

لا يعاني المتنبى أزمة فردية تتعلق بمدى تحقيق طموحه وتحول دون الوصول إلى مبتغاه من الحياة والعظمة بعد أن حقق الفرادة على مستوى آخر هو الشعر، وإنما يعاني الأزمة الحقيقية على مستوى الشعور العام بقضايا أمته التي يراها تتساقط تحت وطأة الهزيمة وانهدام مجدها التليد، وتفتت قوامها إلى ممالك أسست ألا وهي من بيت العنكبوت ، حيث المكر وخيانة الحكام وانحطاط حال الأمة إلى الدرك المدل مما أفصح المجال أمام الأعداء لتنفيذ مؤتمراتهم فقد يرى إلى دلالة الصراع الذاتي في أعماق المتنبى بوصفه شخصية قناع، على أنه صراع أعمق يتعدى الفردي إلى الجماعي وبالتالي يكشف عن كل معاني التمزق والسقوط الذي تعانیه الأمة، ولذلك فإن ما يبوح به القناع منذ بداية القصيدة لا يدل على ارتباطه بموم فردية خاصة، بل إنه تعبير عن قضايا تمس الكيان الحضاري للأمة ، وان انبثقت من المأزق الخاص المرتبط بشخصية المتنبى، يقول الشاعر:

لِلنَيْلِ عَادَاتُ

وَإِنِّي رَاحِلٌ

أَمْشِي سَرِيحًا فِي بِلَادِ تَسْرِقُ الْأَسْمَاءَ مِنِّي

محمد فؤاد السلطان - الرموز التاريخية و الدينية و الأسطورية في شعر محمود درويش - مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الانسانية)، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، يناير 2010، ص 02. نقلا عن الأنترنت.

فَقَدْ جِئْتُ مِنْحَلَبِ، وَإِنِّي لَأَعُودُ إِلَى الْعِرَاقِ

سَقَطَ الشَّمَالُ فَلَا أَلْقِي

غَيْرَ الدَّرْبِ يَسْحَبُنِي إِلَى نَفْسِي ... وَ مَضْرُ

كَمْ أَنْدَفَعْتُ إِلَى الصَّهِيلِ

فَلَمْ أَجِدْ فَرَسًا وَفُرْسَانًا¹.

ليست القضية رحلة مغامرة يبحث فيها عن مجد ذاتي ، فيبتسم له الجد تارة ، أو يجھض حساده آماله تارة أخرى ، وإنما هي رحلة مجد من نوع آخر يحاول فيها وعي ذاتها لمخاطمة المخدولة في أوج مصابها ، إنه شعور با لضياع والوحدة والانهيار يتملكه ويسيطر عليه فلا يجد أمامه إلا العودة إلى الذات لاكتشافها مرة أخرى ، وخصوصا في علاقاتها بالآخرين، ولذلك فإن صوت المتنبي يحمل نبرة الأمل والرجاء في خلاص الأمة وتخطيها لمحتها أو محنها باللجوء إلى مصر معقد الآمال ومحط الأنظار.

صدر الشاعر قصيدته على لسان المتنبي بهذه العبارة الشعرية (للنيل عادات ، وإني راحل) ، وكرها أكثر من مرة وختم القصيدة بها أيضا ، وهي توحى بأنها صوت آخر غير صوت الشخصية ، وهذا ما يتحقق في قناع المتنبي ملتقى أصوات الإنسان الثائر على أوضاع القهر والذل والتردي.

لا يستدعي الشاعر الشخصية ليجلومعالمها وإنما يسعى إلى خلقها من جديد، بحيث لا تتنافر مع معطيات التاريخ ، ولا تصاب كذلك بالسكون والجمود فيه، بل يريد لها نموذجا للبطل يتخطى زمانه ويعبر عن حالة إنسانية تتماثل في عصرين متباينين ، ولكن ما يجمعهما هو تشابه الوضع الحضاري المتهاوي ، والمأزق الوجودي الفظيع ، ولعل هناك تشابه بين شخصية الشاعر وشخصية المتنبي بما يشير إلى أن اختيار الشاعر لهذه الشخصية ليس مصادفة وإنما عن وعي تام².

¹ محمود درويش الديوان مج2 دار العودة بيروت ط1 1994 ص 107.

² محمود فؤاد السلطان - الرموز التاريخية و الدينية و الاسطورية في شعر محمود درويش، ص 07.

غادر كل من درويش والمنتبي موطنهم إلى مصر في ظروف متشابهة ، ولكن رحيلهما يشكل لحظات مصيرية حاسمة أثرت في حياتهما ومستقبلهما أقوى تأثير، وكلاهما له طموحه الشخصي القومي ، وكلاهما شغول بالهم الجماعي العام ، مسكون بما آلت إليه الأمة ، وما آل إليه الشاعران وهي قضية الاغتراب عن الوطن وإن اختلفت الظروف، فلنستمع إلى هذا المقطع المثقل بصوت الشاعر المنفي عن الوطن :

وطني قَصِيدَتِي الجَدِيدَةُ

أرى فيما أُرَدُّوْلاً تُوزَعُ كَالهَدَايَا

وأرى السَّبَايَا فِي حُرُوبِ السُّبَى تَفْتَرِسُ السَّبَايَا

فِي مِصْرِكَأَفُورٍ وَفِي زَلَازِلِ

لِلنَّيْلِ عَادَاتُ

وَإِنِّي رَاحِلٌ¹

يتبدد حلم المنتبي الشاعر بسبب قهر الواقع المستبد مما يجعل التناقض حادا ، والتناقضات بين عدة متناقضات تفسر الحالة القصوى للمأساة، وتنبئ عن تصوير الصراع ما بين الأمة وأعدائها بحيث تكشف عن حالة الثورة والتمرد على واقع متخلف ضاعت فيه الأمة وفقدت مجدها .

يعتبر درويش من أكثر الشعراء الفلسطينيين الذين وظفوا تلك الشخصيات من العهد القديم في أعمالهم لما أحسوا به من تشابه بين تجربة المنفى وبين تجربتهم في المنفى ، وعلى الرغم من البون الشاسع والاختلاف التام بين مسوغات التاريخ اليهودي القديم ، والتجربة الفلسطينية الحديثة التي تمحضت على إثر نكبة 1948 ، وتشريد الفلسطينيين في أصقاع العالم على يد اليهود ، فإن ذلك لم يمنع الشعراء الفلسطينيين وفي مقدمتهم درويش من الاستفادة من تراث اليهود وارتداد دور ثقافي، يتجلى فيه دور الشاعر بضم ثقافة العدو

¹ محمود دويش، الديوان، ص 110.

واستيعابها من مصادر المعرفة المختلفة، وتوظيفها توظيفاً فنياً يقوم على البعد الإنساني، وتصوير عمق مأساة الإنسان الفلسطيني ومعاناته.

تأخذ الرموز اليهودية عند درويش بعداً جديداً حين يستلهم كل التراث الفلسطيني على أرض فلسطين بما فيه التراث اليهودي والمسيحي باعتباره نتاج هذه الأرض فيتناول درويش رموزاً تتعلق بتاريخ اليهود ليكسها بعداً فلسطينياً، كما جاء في مقطوعته (السابعة عشرة من ديوان أحبك أولاً أحبك) يقول فيها :

يَا أَطْفَالَ بَابِلَ

يَا مَوَالِدَ السَّلَاسِلِ

سَتَعُودُونَ إِلَى الْقُدْسِ قَرِيبًا

وَقَرِيبًا تَكْبُرُونَ

وَقَرِيبًا تَحْصِدُونَ الْقَمْحَ مِنْ ذَاكِرَةِ الْمَاضِي

وَقَرِيبًا يُصْبِحُ الدَّمْعُ سَنَابِلًا

آه يَا أَطْفَالَ بَابِلَ

سَتَعُودُونَ إِلَى الْقُدْسِ قَرِيبًا

وَقَرِيبًا تَكْبُرُونَ

هَلَلُويَا*

هَلَلُويَا¹

¹ محمود درويش، الديوان، ص 400

* (هَلَلُويَا): لفظ ورد في التوراة نشيد جماعي أو جوقة يتردد صدها في نهاية الفقرة خاتمة الأصحاح.

يماهي شاعرنا بين سبي اليهود وتشردهم إبان السبي البابلي في القرن السادس قبل الميلاد وبين تشريد الفلسطينيين ونزوحهم عن ديارهم من قبل الصهاينة سنة 1948 م ، وبعد ذلك يماهي بين عودة المسيح إلى القدس وبين عودة أطفال فلسطين إلى القدس وهم يرددون (هللوييا) -بمشيئة الله- وهي محررة من رجس الصهاينة بفضل سواعد أطفال الحجارة وحينذاك تتحول الدموع إلى سنابل رمز الفرح والاستقرار في الوطن .

استلهم درويش بعض رموزه من التراث الديني الإسلامي وما يتعلق بحياة محمد (ص) حيث استخدم رمز شاملا للإنسان العربي ، سواء في انتصاره أو عذابه ، وإلى جوار هذه الدلالة شاعت دلالات أخرى في توظيف شخصية الرسول (ص) ، من ذلك التمرد على الظلم وحمل لواء النضال في سبيل الحق والخير الإنساني حيث كان الشعراء يتخرجون من التعبير بشخصية الرسول أو اتخاذها قناعا أو ينسبون لأنفسهم بعض صفاتها، هذا بخلاف شخصية المسيح عليه السلام إزاءها أنهم أكثر حرية، و من ثم أطلقوا لأنفسهم العنان في تأويل ملامحها وانتحالها لأنفسهم فعلى ملمح الصلب أسقطوا كل الآلام التي يتحملها الإنسان المعاصر فيلجأ درويش إلى اقتطاع جزء أو أجزاء من هذا التراث إلى غير ذلك من أشكال القرآن، واستلهام ألفاظه، ومعانيه وقصصه التي يعج بها الشعر العربي المعاصر .

وظف درويش شخصية محمد (ص) التي انفرد بها القرآن الكريم - من خلال إشارات رمزية من خلال توظيف اسم الشهيد الطفل محمد الدرة تارة وتوظيف النص القرآني تارة أخرى، كما في نهاية النص (فأصعد إلى سدرة المنتهي يا محمد) ليحسد رمزا لإصرار اليسوع في الوصول إلى الهدف الوطني والسياسي وهو الصمود والإصرار والثورة على الظلم، لاسيما أن الظالم هو نفسه وهم اليهود وذلك في قصيدة بعنوان (محمد) يقول فيها:

مَحَمَّدُ

يُعَشَّعُشُّ فِي حُضْنِ وَالِدِهِ طَائِرًا حَائِفًا

مِنْ جَحِيمِ السَّمَاءِ، أَخْمِيَّارِي

مِنْ الطَّيْرَانِ إِلَى فَوْقَانَّ جَنَاحِي

صَغِيرُ عَلَى الرِّيحِ وَ الضَّوْءُ أَسْوَدُ

مُحَمَّدٌ¹

ببراعة شاعرنا المعهودة يوظف التراث الإسلامي في حادثة " الإفك ليصور مدى المعاناة التي يلقاها الإنسان الفلسطيني، والمتمثلة في البحر والموج والغرق الذي يرمز به للرحيل من ناحية وللعُدو الصهيوني ومن يقفون وراءه من ناحية أخرى، يقول :

أَلِفٌ شَبَاكَ عَلَى الْبَحْرِ الَّذِي قَدْ أَعْرَقَ الْإِغْرِيْقُ

كَيْ يُغْرِقُنَا الرُّومَانُ

بَيْضَاءُ هِيَ الْجُدْرَانُ

زَرْقَاءُ هِيَ الْمَوْجَةُ

سُودَاءُ هِيَ الْبَهْجَةُ

وَالْفِكْرَةُ مَرَّاهُ الدَّمَاءُ الطَّائِشَةُ²

تبقى الثقافة تبقى الأدب ، يبقى الشعر شاهدا على الوطن على المنفى على منفى الوطن وعلى وطن النفي ، وعلى النفي من الوطن ، والى الوطن من خلال غبار القوافل واستدعاء الشخصيات التراثية التاريخية والدينية المرتبطة بالوطن مثل: هاييل وقايل ونوح، ويعقوب ويوسف، وعيسى ومريم ومحمد (ص) وعائشة ، وصالح الدين ، وغيرهم.

¹ محمود درويش - الديوان ، ط4 ، مج1، دار العودة ، بيروت ، ص584.

² المصدر نفسه، ص154

كان الشعر العربي المعاصر بتونس ينحو هذا المنحى في احتضانه الرموز التاريخية الغرض تكتيف الحالة الشعورية والتعبير عن معاناة الإنسان العربي بعامه (وتجسيد رغبته في التحرر من قيود الاستعمار الحديث بأشكاله المختلفة ، والوصول إلى تحقيق وحدته المنشودة ، سواء أكانت على مستوى المغرب الكبير أم على مستوى العالم العربي الإسلامي، ومن أجل ذلك يسعى شعراؤنا بتونس، أيضا إلى بعث رموز التواصل بمنابع الوحدة والعزة والمتعة في تراثنا الذي ما يزال مخزنا ضخما للقيم الروحية المشتركة، حتى إذا أماط الشاعر عن بعضها اللثام بتشكيله الفني لها ، بدت تلك الرموز التاريخية حية ناصعة ، تنبض بالقوة والتوتر، وتحرص على التغيير والثورة على واقع المهانة والخضوع والتخلف نجد قبسا من هذا التوتر في قصيدة الشاعر مصطفى الحبيب بحري المسماة : " الوجه الآخر للمأساة " التي يوظف فيها شخصية النبي يوسف، الرمز في إشارة واضحة إلى علاقة التضاد التي تكون أول الأمر، بين الشاعر ومجتمعه، فيقول فيها من تفعيلة المحدث:

يَا يُوسُفُ كَفَّكَ عِبْرَاتِكَ

وَ اشْرَبْ فِي صَمْتِ آهَاتِكَ

فَالْبُئْرُ عَمِيقَةٌ

وَ الْقَافِلَةُ ارْتَحَلَتْ

الْأُخُوَّةُ مَارْحُمُوا يَعْقُوبَ انْسَلُوا فِي أَحْدُوْدِ اللَّيْلِ

تَرْكُوكَ وَحِيدًا فِي بُئْرِ الْعُرْبَةِ¹

بالرغم من كون الرمز هنا مازال يتحرك ضمن قرائن السياق في التراث يوسف، البئر، القافلة، الأخوة، يعقوب.....إلا أننا نلاحظ في التفاصيل الإضافية داخل اللوحة ضغطا غير قليل على معاني الغربة ، الوحشة الإنفراد: (كفكف عبراتك، اشرب في صمت آهاتك البئر عميقة، أخذو الليل...) وهذه الحشودات الحسية تحفر كلها في مجرى المعاصرة ، وتفيد فنيا أن الشاعر اتحد برمزه ، فهو يعبر عن مشاعره المتأزمة في

¹ مصطفى الحبيب بحري، الوجه الآخر للمأساة، مجلة الفكر الحدد 8 ماي 1977 ، ص 28، 29

صورة الآخر "يوسف" فصارت الدلالة المعنوية ترتفع في الرمز إلى مستوى التجريد لتشير إلى كل المنفيين المقهورين الذين يعانون مثل هذه الحال.

إن استدعاء بعض الشخصيات الأدبية و توظيفها في نص معاصر يهدف بالأساس إلى معالجة قضايا تتعلق بالحرف والكلمة والأدب بشكل عام، إذ نجد كثيرا من شعراءنا من وظف شخصيات مثل المتنبي وعترة بن شداد، امرئ ألقيس وأبو فراس الحمداني، الخنساء..... الخ وغيرهم من الرموز القامات الأدبية التي كانت لها بصمة في صيرورة الحركة الأدبية في العصر الذي عاشته مصبغين عليها الدلالة التاريخية الحقيقية التي كانت تكتفها، وأحيانا تستدعي الشخصية الأدبية وتفرغ من محتواها الرمزي التاريخي، وتشحن بدلالة مغايرة تماما يعتمد إليها الشاعر قصد تعرية الواقع الأدبي وإجراء مقارنة بين البارحة و اليوم " على أنه من الملحوظ أن الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعراءنا المعاصرين هي تلك التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت في التراث رمز لتلك القضايا وعناوين عليها"¹

إن هذا النوع من الشخصيات لانكاد نعثر عليه في المدونة إلا بعض الشخصيات التي وظفها الشاعر في مناسبات دعته لاستحضراها في نصه، وهي قليلة جدا ، ومتفاوتة الدلالة، باهته البث والإيحاء ، فنجد مثلا في ديوان عوملة الحب عوملة النار قصيرة بعنوان " الأخضر فلوس" للشاعر عز الدين ميهوبي والتي يرفعها إلى صديقه الشاعر الأخضر فلوس ، فتوظيف هذه الشخصية الشعرية لا ينهض كي يؤسس لرمزية تاريخية تحمل دلالة الحضور والغياب، وإنما هي خواطر ووجدانيات شاعر اتجاه صديقه إذ يقول:

" يَا لَيْتَكَ مِثْلِي تَتَوَسَّدُ بَعْضَ الشَّعْرِ

وَتَشْرَبُ قَهْوَتُكَ الْمِرَّةَ

وَتُكْسِرُ فِي الْوَادِي الْجُرَّةَ

¹ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص138

وئسكُنْصُدْرُكَ عَنقَاءُ وَ بُتُولٌ¹

نجد توظيف آخر لشخصية أدبية معاصرة في قصيدة تحت عنوان "محنة الطاهر يحياي" إذ لا يعدو أن يكون النص مواساة الشاعر الأديب الطاهر يحياي في مرضه الذي لازمه الفراش أشهراً ، إذ لا نكاد نلمس أيحالة أو علامة توحى أن الشاعر أسس رمزا من خلال مرض شخصية يحياي، كي يعبر بها عن دلالة موت المثقف في صمت.

ومنه نستنتج أنميهوبي في توظيفه لبعض الشخصيات المعاصرة قد نجح في صناعة بعض الرموز يمكن أن تشكل بؤرا رمزية في النص، وتكتسب دلالات متنوعة حسب استدعاءها في القصيدة، ولم يفلح حسب رأيي في تحويل بعض الشخصيات التي وظفها في مدونته إلى رموز تكون حلي بالإيحائية والدلالية، مكثفيا بتقنية التعبير عنها أيضا من الشخصيات الأدبية التي يطالعنا بها ميهوبي في مدونة شخصية زليخة السعودي بنصحت عنوان "مناجاة الملاك الغائب :

أَخْتَاهُ

يَا نَبْتُ التُّرَابِ

وَيَا قَصِيدُنَا الْبَهِيَّةُ

حِينَ احْتَرَقْتَنَوَهَجَتْ مِلْءُ الْمَكَانِ

حَدَائِقُ الْوَطَنِالنَّدِيَّةِ

وَتَلَأْلَأْنَ فِي قَمَةِ الْأُورَاسِ

فِي الْحَلْمِ الْمَطْرِزِ

أَبْجَادِيَّةُ¹

¹ عز الدين ميهوبي ، عوملة الحب عوملة النار ويليها كاليغولا يرسم غزنيكا الرايس ، دار أصالة ، الجزائر 2002، ص06.

نلمس تلك الإنسانية المتدفقة من الشاعر وهو يجدل من معجمه الشعري كلمات رقيقة تتلاءم ومدى القصيدة، حيث يبدأ ميهوبي المقطع ببناء الفقيده ب (أختاه) دلالة على الرباط الذي يجمع بين أفراد الوطن الواحد، إذ جمعهم أوراسبياً مسفكاً كذلك يجمعهم اليوم، واستطاع الشاعر أن يجعل من زليخة بؤرة رمزية شاملة استغرقت نصه، فزليخة الغائبة جسدياً هي حاضرة ذهنياً اليوم في ذاكرة الأجيال بتضحياتها وأعمالها التي قامت بها أثناء حياتها، ومن ناحية بناء الرمز أصبح حاضراً في كل سطور النص، كما تمتد ظلالة إلى كل الصور الجزئية التي تتألف بشكل متشابك يعتمد على الحركة والفاعلية على المستوى اللغوي، والتأسيس الفكري، مشكلة الدلالة العامة للنص.

من الرموز أيضاً التي استدعاها ميهوبي في قصيدته، شخصية بختي بن عودة، مشكلاً بها نصه الذي يتحدث فيه عن التواييت والموت وانتشار الفتنة، إذ يقول:

"غَرِيبُ عَنَ الحُبِّ

أَبْصَرَني وَأَقْفًا مِثْلَهُ قَالِلي

عُزْبِي وَطَنُ في تَجَاعِيدِ عُمْرِي....

وَهَذَا حَرِيفُ المَدِينَةِ يُتَعَبِنِي ...

فَلَمَنَكُلُ هَذِهِ التَوَايِيتِ؟

هَلْبِينَهَا نَعِشُ "بَحْتِي"²

يندرج النص ضمن سياق تاريخي محدد، فاغتيال الكاتب بختي بن عودة كان زمن انتشار ظاهرة الإرهاب في الجزائر، وخصوصاً في التسعينات، والتي راح ضحيتها الكثير من الكتاب والأدباء الأبرياء وبختي واحد من

¹ عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 27

² عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 52

العائلة المتعلمة ويستحضره الشاعر هنا من أجل تبيان أن الفتنة عندما تمر فإنها تأتي على الأخضر واليابس، المتعلم، والأمي وهكذا.

يحفل ديوان "الهوى والغفران" للشاعر فتحي عبد الله بالشخصيات الأدبية التي تعكس تنوع ثقافته ومدى خصوبة تجربته الشعرية، فقد وسم معجمه الشعري بشخصيات أدبية كان لها الحضور البارز في بعض قصائده لزيادة الأثر الدلالي في الصورة الشعرية " فمن الطبيعي أن يكون المورث الأدبي هو أثر المصادر التراثية وأقربها في نفوس شعرائنا المعاصرين ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الأليق بنفوس الشعراء ووجدانهم لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها وكانت هي ضمير عصرها وصوته الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر¹.

نوع "فتحي عبد الله" في استحضار رمز الشخصيات، فأعطاها بعدا دلاليا لتجسيد رؤياها المعاصرة، ففي قصيدة "طفولة حب" تتجلى لنا بعض الشخصيات الأدبية وظفها الشاعر "فتحي عبد الله" ليعبر من خلالها عن قصة حب فاشلة وأن ينقل لنا هذه الحكاية والتي صاغها ضمن رمز أدبي، مكون من شخصيات تراثية لها وزنها الأديب التراثي في الشعر العربي ليضفي على رؤياه الشعرية نوعا من الإبداع الجمالي فيقول:

لَأْمَنِي الْقَوْمُ فِي هَوَاكِ مَلَامًا نَصْفُهُ فُسُوءَةٌ وَنَصْفُ فُجُورٍ

حَرَمُونِي حَقَّ التَّعْزَلِ قَالُوا أَنْتِ فِي الْحَبِّ مَارِقٌ شَرِيرٌ

أَخْطِئُوا الْفَهْمَ وَ الْوَشَايَةَ نَارٌ لَيْسَ يُجْدِي مِنْ عُنُقِهَا التَّفْسِيرِ

أَشْهَرُوا السَّيْفَ طَالِبُوا بِدِمَائِي وَتَعَالَى التَّهْلِيلُ وَالتَّكْبِيرُ²

¹ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 138

² فتحي عبد الله، الهوى والغفران، زهران للنشر والتوزيع، الأردن، دط، دت، ص 78.

وظف "فتحي عبد الله" كل من شخصية "عمر بن هند" و"الزير" الذي يعرف بأبي ليلي "المهلل"، المشهورين في الأدب الجاهلي لكي يضيفي على الصورة الشعرية نوعا من لغة الرمز، بالمطابقة بين الصراع التاريخي الذي شهدته كلتا الشخصيتين والصراع الذي حدث له في هذه القصة قصة الحب الفاشلة - فيكسبها نوعا من الإيحاء والتأثير كما استثمر الشاعر في هذه القصيدة شخصية تراثية أدبية ألا وهو جرير ليحسد من خلاله الصراع القائم بينه وبين أهل حبيته الدين حرموه منها ظلما فيقول:

صَادَرُوا الْحَرْفَ مِنْ شِفَاهِي لِأَنِّي قُلْتُ فِيهِمْ مَا لَمْ يَقْلُهُ جَرِيرٌ

لَمْ يَعُدْ لِلْوُجُودِ بَعْدَكَ مَعْنَى كُلِّ شَيْءٍ فِي نَاطِرِي حَقِيرٌ¹

فجرير هنا رمز للهجاء والذي بلغ فيه القمه استحضره الشاعر ليرز ذلك الحقد والأسى الذي انتابه من فراق الحبيب.

إن استحضار هذا النوع من الشخصيات لدليل قاطع يبرز من خلالها الشاعر انتمائه إلى موروثه الأدبي ، فشكل منها رمزا فنيا للتعبير عن مواقفه التعبيرية ، فحين نقف على قصيدة "ملحمة الخيبة والندم نجد الشاعر قد انتابه شعور الخيبة والندم ، وقد عبر عن هذا الإحساس باستدعائه شخصية الخنساء الشاعرة العربية الأدبية المخضمة ، فالشاعر كغيره من الشعراء المعاصرين "يختارون من النماذج والأصوات التراثية ما يتجاوب مع أبعاد تجاربهم المعاصرة ، فيستخدمه في نقل هذه التجارب فيقول:

أَرَى الْخُنْسَاءَ تَنْظُرُ فِي دُحُولٍ وَتَسْأَلُنِي أَفْقَرُ فِي الدِّيَارِ ؟

تَرَى أَيْنَ السَّوَاعِدِ وَهَيْتَبَيْنِي وَتَزْرَعُ فِي السُّهُولِ وَالْقِفَارِ ؟

أَتَحْيَا أُمَّهُ مِنْ دُونِ أَرْضِ تَنْمِيهَا السَّوَاعِدُ فِي افْتِحَارِ؟²

¹ فتحي عبد الله، الديوان، ص79

² فتحي عبد الله، الديوان ، ص88.

يصور لنا الشاعر في هذه الأبيات وكأن الخنساء عادت من زمنها الغابر وهي في حالة ذهول لما رآته من حالة فساد وخمول في الأمة العربية والتي تكاثفت عليها المحن والهزائم، وعلى غرار هذا نجد الشاعر "فتحي عبد الله" قد استلهم من شخصية الخنساء ذاك الجانب المأساوي، الباكي الحزين ليسلط ضوء هذه الدلالة الرمزية على واقع الأمة العربية التي تضافرت عليها المحن والانكسارات، وتساقط مدنها التراثية واحدة تلو الأخرى فشخصية الخنساء التي ارتبطت في الوعي الجمالي بالمأساة والحزن، كانت رمزا للفاجعة والمأساة، استحضرها الشاعر في قالب يرثي من خلاله الوطن المفجوع، الذي أمت به المآسي من كل النواحي إنه الواقع الفلسطيني.

ذهب محمود درويش في توظيف شخصية امرئ القيس وهو شاعر عربي معروف، ومن شعراء المعلقات - رمزا له وذلك في إحدى قصائد ديوانه الموسوم "يوميات جرح فلسطيني" حيث احتفظ درويش بكل ملامح الشاعر " امرئ القيس " التراثية ووضع في مقابلها ملامح شخصية هو الخاصة ليصل عن طريق هذه المقابلة إلى تعميق الإحساس لدى المتلقي بالمفارقة بين نموذج الشاعر المترف المرفه ممثلا في امرئ القيس، ونموذج الشاعر الكادح المكافح ممثلا في الشاعر ذاته - درويش - كل ذلك دون أن يبخس امرئ القيس قدره كشاعر عظيم، و الشاعر مند بداية القصيدة يعلمنا بانفصاله من امرئ القيس وبالحوجز الضخمة التي تفصل بينهما وأنه نتيجة لكل هذه الحواجز والفوارق لن يستطيع أن يتابع صاحبه في دربه حيث يقول :

بَيْنَنَا أَفُقٌ دُخَانِيٌّ وَمَالٌ

وَعُصُورٌ زَهَقَتْ ذَاكِرَتِي

وَمَلَأَ بَيْنَنَا غَانٌ وَبِحَازٍ ... وَجِبَالٌ

وَتُنَادِينِي تَعَالٌ¹

¹ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 237.

يبدأ الشاعر بعد ذلك في عرض ملامح شخصيته الخاصة وأبعاد حياته، مقابلة بلامح وأبعاد حياة امرئ القيس، أول هذه الملامح التي تبدو والمفارقة فيها بين الاثنين هي حياة الترف والرفاهية والعيش القرير التي كان يعيشها سلفه في مقابل حياة الكدح والمعاناة التي يعيشها هو وطبقته وهذه المفارقة بدورها تعمق الإحساس بهذه النتيجة التي وصل إليها الشاعر منذ البدء، وهي عدم قدرته على السير في درب سلفه.

أبدع محمود درويش رموزا شعرية و التي ستصبح في المستقبل البعيد رموزا تراثية ، فهو يبدع رموزه الشعرية الأسطورية الخاصة به من خلال الأحداث والأبطال الحاضرين، ويظهر ذلك في قصائده مثل قصيدة " سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"، وذلك لما فيها من إشارات إلى أسطورة العنقاء، فسرحان كان رمز من رموز التحدي العربي في فلسطين كما أنه جعل من "لوركا" وهو شاعر إسباني أسطورة كذلك، أما فيما يخص رموز الأماكن والحواسر رموزا شعرية عبروا من خلالها عن تجربة لشعرية خاصة بهم، ومن بين هذه الأماكن الأندلس هذه الأخيرة التي نجدها موظفة في شعره بكثرة .

يستخدم صلاح عبد الصبور الرموز التاريخية ، فعندما كتب قصيدته " نام في سلام" وظف فيها شخصية سقراط كرمز ليعبر عن مقتل صديقه الطيار الذي استشهد عام 1955 على رمال غزة :

وَمَاتَ ذَلِكَاوَدِيْعُ دُونَ اِحْتِفَالٍ

وَكَانَ فِي وَجْهَالسَّمَا سَحَابَةٌ مِّنَ الشَّفَقِ

حَمْرَاءُ مِثْلَدَمٍ

وَكَانَ فِي طَرْفِي الْمَدَى نَوَارَةٌ الْحُقُولِ¹

يستمد الرمز التاريخي كل مقوماته من التاريخ الأسطوري القديم ، ذلك أن الشاعر يكتفي باستدعاء شخصية أسطورية مثلما فعل بدر شاكر السياب عندما اعتمد على الرمز العشتاري أو مبدع و أدونيس عندما اعتمد على رمز الصقر .¹

¹ صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 86،87.

إن حديث الكثير من دراسي الشعر العربي المعاصر عن الرمز بذكر الإشارات التاريخية و التي ينتقيها الشاعر من تراثه ومن تاريخها الحافل بالبطولات أو الميثولوجيا العالمية فيسعتيرها من سياقها في الماضي دلالات جديدة ومعاني أخرى، أو مواقف معاصرة تضاف إلى تراء الدلالة الأصلية في التراث.

ب/ -رمز الشخصيات الثورية التاريخية :

كان التاريخ منبع استلهام يلجأ إليه الشعراء المعاصرون، لتوليد نوع المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد، بين روعة الماضي وتألقه وازدهاره وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره

¹ محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ستراس للنشر، تونس ط3، نوفمبر 1996، ص 144.

استطاع الشاعر العربي في استدعائه للشخصية التراثية أن يستبصر دلالات معاصرة وهو في تحاوره معها أو تلبسه قناعها ليتمكن في استيطان في رهيف—أن يمد جسرا زمنيا يتلاقى عليه الحاضر والماضي وكلاهما وجهان للهزيمة والانكسارات¹

كان للرموز التاريخية أهمية خاصة لدى الشاعر المعاصر، لما يرتبط معها من أحداث مهمة ومواقف معهودة ، جعلها خلفية لموقفه الشعوري ورأيه في الواقع المعيشي "إن—توظيف الشخصية التراثية في الشعر المعاصر — يعني استخدامها تعبيراً ليحمل بعداً من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيجاء في يد الشاعر يعبر من خلالها —أو يعبر بها —عن رؤياه المعاصرة".²

نجد الشاعر "فتحي عبد الله" حزين أمام سقوط القدس ، وقد جمع في قصيدة الواحدة بين أكثر من شخصية من شخصيات هذا النوع ، لإبراز نوع المفارقة الجماعية بين الواقع التراثي لهذه الشخصيات وماضيها المتألق ، وبين ما آل إليها أمرهم في الواقع الحاضر .

ففي قصيدة نظرة واع يصور الشاعر حال مدينة القدس من مسخ لعواملها الإسلامية الضاربة بحدورها عمق التاريخ من طرف الصهاينة الاسرائيليين فيقول:

وَنظَرْتُ نَحْوَ الْقُدْسِ نَظْرَةَ حَسْرَةٍ وَ الدَّرْبُ تُبْعِدُنِي وَتَتَعَسُّحَالِي

وَبُيَارِقُ ابْنَ الْعَاصِ حَلَّ مَحَلِّهَا زَرَقُ السُّدَاسِيَّاتِ كَالْأَقْفَالِ

وَأَبُو عَيْبَةَ قَدْ أَقْضَى مَنَامَهُ بَحْسُ السُّدَاسِيَّاتِ وَ الْأَزْدَالِ³

إلى أن يقول :

وَبَدْتُ لِعَيْنِي كُهْلَةً وَأُدِلَّتِي وَصَفَتْ هَرِيمَتُنَا بِخَيْرِ مَقَالُ

¹ رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر ، ص301.

² المرجع نفسه ص13

³ فتحي عبد الله ، الديوان، ص6

قَالَتْ وَقَدْ عَلْنَاكَابَةً وَجْهَهَا وَالْيَدُ أَعْرَفُهَا ضَنْىَ التَّرْحَالِ

ابْكُوا الدِّيَارِ كَنَسْوَةَ مُلْتَاعَةً ضَيَعْتُمُوهَا يَا شِبَاهُ رِجَالِ¹

نجد الشاعر من خلال هذه القصيدة أنه قد ضمن فيها شخصيات كانت أكثر مثالية ونبلا ووجها مضيئا لتاريخنا ، كشخصية "عمر بن العاص" و"أبو عبيد الجراح" ، مقارنة ذلك بين الحاضر والماضي بين ما حلفه كل من "عمر بن العاص" و "أبو عبيدة الجراح" من مجد و انتصار وما آل إليه المآل في هذا العصر المعاش.

ولفهم هذا الإستحضار ودلالته الرمزية، نذهب إلى ما قام به علي عشري زايد في تصنيفه للشخصيات التاريخية التي استخدمها الشاعر المعاصر و بالضبط في تقسيمه الثالث والمتمثل في استحضار "الخلفاء والأمراء الذين يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا، سواء بما حققوه من انتصارات وفتوح أو بما أرسلوه من دعائم العدل والديمقراطية، وهذا النوع الأخير من الشخصيات كان شاعرنا في الغالب يستخدمه بطريقة الاستحياء العكسي.

فالشاعر "فتحي عبد الله" في استحضاره لهذه الشخصيات التاريخية إنما يحدث تلك المفارقة بين عصر كان له مجدا وانتصارات ، وعصر حاضرا تبدأ الفساد يسري في أصوله.

نجد شخصية "صلاح الدين الأيوبي" ، حيث استدعاه الشاعر بصورة رمزية طبع عليها نوع من الاستحياء والانكسار، ففي قصيدة "صرخة الشيخ" يقول الشاعر :

وَبَدَا صِلَاحُ الدِّينِ فِي تَارِيخِهَا عِلْمًا غَرِيظًا فِي السَّمَاءِ يُلُوحُ

تَبَا لَكُمْ مُوتُوا عَلَى أَعْتَابِهَا فَالْعَيْشُفِي ظِلِّ الْغُرَاةِ قَيْحُ

تَبَا لَكُمْ ! فَالمَسْجِدُ الأَقْصَى عَلَى شَهَوَاتِ رَبَّيْنِ الحُقُودِ ذَيْحُ

¹المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

موتوا، فلا خيرَ بكم و بنسلكم كيف التفهؤم والبرأحريخ¹

يستدعي الشاعر في هذه القصيدة صلاح الدين الأيوبي رمز الجهاد والنضال من زمنه البعيد الغابر، ليقف معه ويمعن النظر، بنظرة ملؤها الأسى والإحتقار لهذه الأمة العربية التي ارتضت بالذل والهوان، وكأنه يقول: كما قال عبد الوهاب البياتي: "إنني عندما اختار هذه الشخصية التاريخية أو تلك لأتوحد معها، إنما أحاول أن أعبر عما عبرت هي عنه، وأن أمنحها قدرة على تحطيم الزمن التاريخي، بإعطائها نوعا من المعاصرة".²

وقف الشاعر على إحدى القلاع التي بناها صلاح الدين في حروبه مع الصليبيين فجالت بخاطره ذكريات العز، وطلع علينا بهذا الحوار مع البطل صلاح الدين الأيوبي في قصيدة "حوار مع صلاح الدين الأيوبي، فيقول:

صَلَاحُ الدِّينِ مَا لَكَ تَرَدُّدٌ أَخْرُصَكَ الصَّنَى وَطَوَالَ الحَدِّ؟

تُنَادِيكَ الأَرَامِلُ وَاليَتَامَى وَقَدْ ذَرَفَتْ دُمُوعًا لَاتَعَدُّ

تُنَادِيكَ الدِّيَارُ تَبْنُ تَكَلَى يُدْنِسُهَا عَدُوٌّ مُسْتَبِدُّ

وَيُنْهَبُهَا وَيُظْلِمُ سَاكِنِيهَا وَمَا لِشُرُورِهِ فِي الأَرْضِ حُدُّ³

حنى الشاعر "فتحى عبد الله" إلى صلاح الدين وإلى أيام النخوة العربية التي وسم بها تاريخه، مناديا و مستنجدا به ليشفي هذه الرغبة الملتهبة رغبة التآر و الانتقام التي تلتهب وتتأجج بين جوانحه.

"فتحى عبد الله" من الشعراء الذين وظفوا الشخصيات التاريخية وجعلوها ترتبط بالواقع الحالي ارتباطا وثيقا، استحضرها الشاعر من أجل استنهاض عزيمة قومه واستشارة نخوتهم العربية.

¹ فتحى عبد الله، الديوان، ص 07.

² علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 16.

³ فتحى عبد الله، الديوان، ص 98.

نجد الشاعر في قصيدة "حكاية العمر" قد اتكأ على مجموعة من الأعلام والشخصيات والتي كانت لها مواقف معروفة، ولها صدى عميق في التاريخ يهدف من ورائها جعل القارئ، يشعر بالمفارقة بين ماضي منقضي وحاضر قائم، فيقول:

سَيَشْهَدُ الْعَرَبُ دُلًّا بَعْدَ تَرَوِّمِ شَرِّ شَحَاتِ عَيْونِ الدَّهْرِ تُبْكِيهَا

فَعَمَرُوا مَا وَصَلَ الْجُورَاءُ بِوَيْبِنِغْ وَلَا الْمَثْنَى عَلَى يَحْتَزَهَاتِيهَا

وَطَارِقُ مَا رَأَى الْبَتْرُولِفِي حَلْمِبِلُوا الدِّيَارِ فَيَثْرِيهَا وَيُشْقِيهَا

وَسَعْدُ مَا عَرَفَتْ رِجْلَاهُ دَرْهُمَا نَحْوَالْبُؤَاخِرِ فِي الإِدْلَا جِيئِيهَا¹

أبي الشاعر في هذه الأبيات أن يضعنا في صورة بمكيالين، بين شخصيات لها ثقلها التاريخي والديني "كعمرو بن العاص" و"طارق بن زياد" فاتح الأندلس، و"المثنى بن حارثة الشيباني" بطل فتح العراق و"سعد بن أبي وقاص" بطل القادسية، و"جعفر بن أبي طالب" معركة مؤتة والتي أعرب عليها الشاعر في هامش قصيدته وبين قادة العرب المعاصرة، بين شخصيات مفعمة بروح البسالة والنضال و بين قادة معاصرة مولعة بحب الثورة وجمع المال، وبين قادة ضحوا بالنفس والنفيس وبين قادة ضيعوا الوطن بالهوى والتدنيس.

فالشاعر "فتحي عبد الله" كغيره من الشعراء المعاصرين والفلسطينيين الذين استلهموا أحداث التاريخ وشخصياته وجعلوا منها نسقا بنائيا، ونسيجا إبداعيا، مندججا في شبكة العلاقات الدلالية التي ينتجها النص الشعري ويرجع "حازم القرطاجيني أسباب هذه الإحالات أو التناصت التاريخية إلى كونها إحالة تذكرة أو محاكاة، أو مفاضلة أو إضراب أو إضافة.

لقيت الروافد التاريخية اهتماما كبيرا من قبل الشعراء المعاصرين بحيث لا تكاد تخلو قصيدة من قصائدهم من تلك المضامين التراثية فالشاعر "فتحي عبد الله" قد أفاض في هذا المجال باستعمال تقنيات التضمين والاقتراس من التراث العربي ليكسب العمل أصالة وشكلا رمزيا داخل إبداعه الشعري، فهو كغيره لم

¹ فتحي عبد الله، الديوان، ص 96.

يقف عند حدود المدونات التاريخية ، بل تجاوزها إلى ما هو أبعد من أسلوبها السردي، حيث اختار منها مناطق مشعة ومضيئة تنبض بالحياة وأعاد صياغتها، وخلقها من جديد بشكل يتناغم مع تجاربه المعاصرة¹

يبحث الفيتوري عن الزعماء الأفارقة الذين حاربوا الاستعمار الأبيض الذي استعبد القارة وأبناءها، يبحث عنهم ليسير معهم على الطريق التي رسمها لنفسه حيث أثبت في ديوانه الثاني " عاشق من إفريقيا " رموزا ثورية كان لها شأن كبير في بلدانها ، وفي القارة كلها، أذكر على سبيل المثال لا الحصر لو في الكونغو ونكروما في غانا وبن بلة في الجزائر، باتريس لومومبا بطل الكونغو المقدم ، قاوم الاستعمار البلجيكي وأسس الحركة الوطنية عام 1958 وحظي بشعبية واسعة حيث قاد مظاهرات ومواجهات ضد الاستعمار البلجيكي أدت إلى اعتقاله ، ثم قتله والتخلص من جثته بحمض الكبريتيك ، حيث جعل الفيتوري من لومومبا سيف إفريقيا الذهبوفارسها الأول، و بطلها الأسطوري الذي أغتيل على أيدي الخونة، ولكن هذا البطل سيعيش أبدا في ضمير التاريخ ، تاريخ القارة تاريخ الثورة التي قادها لا بل يراه الشمس الجديدة التي تشرق على بلاده.²

يسمى الشاعر قصيدته بعنوان "لومومبا والشمس والقتلة" فيحمل هذا العنوان فضاءات واسعة تتقاطع معانيها فيما بينها ، فأمالومومبا الغضوب الممتلئ حقدا وضغينة فهو السيف الذهبي الذي يقاتل الظلم حتى بعد مقتله ، سيف تحمله قوى خفية ، عادلة تساند الحق وتقف في وجه الظلمة، سيف لا يهزم حامله أبدا ، سيف يتقاطر بدم الجلادين :

فِي قَلْبِي أَنْتَ سَيْفٌ يَقْطُرُ بِالْدَّمِ

يَتَصَبَّبُ حَقْدًا وَضَغِينَةً

يَرْجُفُ غَضَبًا يَا لُومُومْبَا

¹ عز الدين مناصرة ، حارس النص الشعري (شهادات في التجربة الشعرية) ، دار كتاب، بيروت ط1 ، 1993 ، ص95.

² منيف موسى ، محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب ، دار الفكر البناني ط1/1985، ص175

يَا سَيْفُ لَادِي الذَّهَبِي الْمَدْفُونِ

المصلتُ فوقَ رِقَابِ الجِلَادِينِ¹

ومن يحمل سيفاً أسطوريا فلا بد أن يكون، هو نفسه أسطوريا :

كَانَ الْفَارِسُ ذُو الرَّهْبَةِ

ذُو الصَّوْتِ الْفَضِّي

عَيْنَاهُ عَالِقَتَانِ عَلَى بَجْمِهِ

شَفَتَاهُ مُطَبَّقَتَانِ عَلَى كَلِمِهِ²

لومومبا سيف ذهبي أسطوري، يريده الشاعر أن يكون "شمس" غير الشمس التي "أضحت شمس أخرى:

كُلُّ شَمْسٍ، فَلَقَدْ مَاتَتْهَا تِيكَ الشَّمْسِ

مَاعَادَتْ تَسْتَطِيعُ مِلْءُ عَيْونِ الْمُضْطَهَدِينَ³

وبين "شمس" النكرة و "الشمس" المعرفة تمتد مسافة دلالية مسكوت عنها لا يمكن الكشف عنها إلا بعد إعمال الذهن بغية الوصول إلى البنية العميقة التي يسجلها النسيج اللغوي في النص بوصفه مجموعة من الصور المتناقلة يطغى فيها المجاز على الحقيقة و التلميح على التصريح، و المعاني الرمزية فيها صور تباين الحقيقة، ولكنها قد تعكس شيئا من ظلالها، فالمعاني الرمزية ظلال مورفة لأشياء محسوسة تستعصي على التعبير الصريح، فهو يريد من بطله أن يكون شمس الحرية التي تقف في وجه الظلام، الشمس التي تكشف ظلم المعتدين الشمس الثائرة، المتمردة، الشمس التي ترمز للقوة والتحدي والنضال والحرية.

¹ محمد الفيتوري، الديوان، دار العودة، بيروت ط3/ 1979، ص345

² المصدر نفسه، ص347

³ محمد الفيتوري، الديوان، ص346

لا ينسى الفيتوري ثورة الجزائر التي كانت في رأيه إفريقية ، ويكفيه أن تكون على ارض القارة كغيرها من ثورات شمال إفريقيا ، فتكت حريتها بثمن باهظ فهاهو " يقول كلمته فيها بإكبار وفخر واعتزاز فهي أساس الثورات الإفريقية، ويخاطب بن بلة ورفاقه الذين كانوا أكبر من السجون والقيود هؤلاء الذين بنو هرم الحرية فوق ارض الجزائر ، ورفعوا على الكفاح فوق قمة جبل لأوراس في جهاد ونضال مبرين طوال السنوات " ¹ .

سَبْعُسِنِينَ ، وَ أَيَادِيكُمْ تَطْرُقُ بَابَ التَّارِيخِ

تُبْنِي هَرَمًا لِلْحَرِيَةِ

تُبْنِيهِ بِعَظَمِ الشُّهَدَاءِ

بِإِرَادَةِ الْمَلِيُونِ ضَحِيَّةً. ²

يرى ثورة الجزائر من خلال احد رموزها التاريخين (احمد بن بلة) أحد الستة الذين كانوا في الطائفة المتجهة إلى تونس ، وبعد عملية قرصنة جوية سجن أبطالها رموزا النضال في الجزائر :

يَا بَنِيْلَا

فِي سَجْنِكَ أَكْبَرُ أَنْتَ مِنَ السَّجَانِ

أَكْبَرُ مِنْ شِعْرِي

يَا شِعْرِي هَلْ تَسْمَعُ دَمْدَمَةَ الطُّوفَانِ

هَلْ تَسْمَعُ صَرْخَةَ بَنِيْلَا ³

¹ مينف موسى ، محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب، ص 177.

² محمد الفيتوري، الديوان، ص 358.

³ محمد الفيتوري، الديوان ، ص 360.

يفتش الفيتوري دائما عن الأفارقة المناضلين المدافعين عن شعوبهم الواقفين في مواجهة الرجل الأبيض الذي يكتفم أنفاسهم و يسخر من مشاعرهم و يجد في الجزائر بن بلة كما وجد في غيرها زعماء آخرين و بن بلة إنما هو رمز الجزائر الذي هو في السجن أكبر من السجن أكبر بدفاعه عن حقه أكبر برفضه لقوى الظلام بن بلة رمز البطل المناضل الإفريقي الذي تكسرت على صخرته جرائم المعتدين.

و ما كان للفيتوري لينسي أبطال السودان الذين قدموا دمائهم في سبيل حياة بلادهم من هؤلاء نجد البطل الشعبي "السلطان تاج الدين" الذي صنع منه رمز التضحية و الفداء و البحث عن الشهادة وها هو يرسم في لوحات متتالية بطله فيبدأ التعريف به:

يَا فَارِسُ

مَثَلِ الصَّقْرِ إِذَا مَا انْقَضَ

بَيْتَكَ عَالِي الشَّرَفَاتِ

نَارَكَ لَا تَحْبُو... لَا تَسُودُ¹

يظهر الفارس في هذه الأبيات هو العالم بالأمر" يقال : إن فلانا لفارس بذلك الأمر إذا كان عالما به و لعل فارس الفيتوري فارس بالمعنيين قائد الجيش و العالمبشؤون الحرب بل هو الصقر و الصقر" طائر من الجوارح حديد البصر. فنحن أمام بطل له مكانته بين جنوده، بل ذو شرف عال ناره لا تحبو و النار مدلول يفتح على التأويل، إذ النار ترمز للكرم الذي يتناسب مع البيت العالي الشرفات كما أن النار قد ترمز لشراسة في المعركة لتناسب مع الفارس الذي ينقض كالصقر على عدوه و بهذا المشهد يبدأ الشاعر في تشكيل الرمز .

ينتقل بعد ذلك إلى لوحة يظهر فيها السلطان قائدا ناصحا داعيا جنوده إلى الإستعدادوهم على ظهور الخيل و يظهر المشهد لبنة أخرى لها أهميتها في تشكيل الرمز و هي قوة التحمل و الصبر لدى القائد، و

¹المصدر نفسه، ص 308.

الاستعداد لكل النتائج و أنه لا يهاب الموت الذي سيحصد أرواحا كثيرة و لا يتوانى و لا يتراخى لأنه بطل يدافع عن حقه و لا يهمه أن يموت في سبيل حقه بل الموت على الحق خير من الحياة مع الذل:

كَانَ السُّلْطَانُ يُثَوِّدُ طَلَائِعُنَا

نَحْوَ الكَفَّارِ...

وَ مَضَى السُّلْطَانُ يُقُولُ لَنَا

وَلِيَحْرُ الدِّينِ

هَذَا زَمَنُ الشَّدَّةِ يَا إِخْوَانِي

هَذَا زَمَنُ الأَحْزَانِ

سَيَمُوتُ كَثِيرٌ مِنَّا¹

يبرز الشاعر مرة أخرى رمزه عالي الهمة، لا يهاب الموت و لا يسمع لمن يخوفه بالأعداء و سلاح الأعداء، و لا لمن يقول له " إن الحرية مهما طالت لن تهزم مدفع"، و أن سلاحك يا تاج الدين "مسكين"، وكيف يكون بطلا إذا كان يهاب الموت إن مهمته أن يحارب العدو بما عنده من عدة، و لأنه بطل التفت إلى من يحذره:

وَ كعَاصِفَةُ سَوْدَاءٍ تُلْفِتُ تَاجَ الدِّينِ

فِي سَخَطِ الجَبَّارِينَ تُلْفِتُ تَاجَ الدِّينِ

كَانَتْ شَفْتَاهُ رَعُودًا وَ زَلَّازِلَ...

يَا وَبِلِكَ لَوْ لَمْ تَكُنْ صَيِّفِي يَا عَبْدُ اللَّهِ

¹ - محمد الفيتوري، الديوان، ص 309.

عَارُ مَا قَلْتُ...¹

فالبطل مطلوب منه أن يجارب هذه مهمته، و كل رأي غير الحرب إنما هو جبن لأن الذي يدفع تاج الدين إلى ذلك إيمانه بالقضية، و عدم الحرب يعني الإستسلام للعدو الذي يريد أخذ أرضه و استعباد شعبه. و هجم جند السلطان و انتصر و انهار قائد الظلام و أجفل و انتشرت جثث الأعداء هنا و هناك:

قَتَلَى أَعْدَاؤُكَ مَطْرُوحُونَ

لَدَى قَدَمَيْكَ

و أُسْرَى مَغْلُولُونَ و خِدَامٌ بَيْنَ يَدَيْكَ²

قتلى الأعداء بالمئات و الأسرى مملأو الساحات و قائدهم ملقى في الطرقات و كان النصر لتاج الدين البطل المغوار. غير أن " الشمس المجنونة و الريح الحبلى الملعونة، و مازالت مثل الطاحونة تجري خلف خيامك يا تاج الدين و يسقط تاج الدين و لم تسقط رايته و يسقط البطل و لم يسقط الرمز حارب البطل حتى الموت و استمر الرمز يصنع التاريخ بعد الموت.

و من الرموز الأكثر تمثلا و توظيفا في الشعر الجزائري المعاصر، رمز الأوراس الذي يشغل حيزا كبيرا في المتن الشعري الجزائري و ليس ذلك بالشيء الغريب، فقد تغنى الناس بالثورة و بجمال الأوراس التي انطلقت منها الثورة فحق للشعراء إذا أن يكونوا السابقين للإشادة بالأوراس معقل الثورة و أن يتغنوا بمآثره و أجماده، بكبريائه و صموده، بشموخه وعظمته، خاصة و أنهم أكثر الناس إحساسا و أكثرهم قدرة على التعبير عن المشاعرو الأحاسيس، و إن تباينت المواقف و اختلفت الرؤى من شاعر إلى آخر و على العموم فإننا نقول إن الأوراس عند الشاعر الجزائري رائحة التراب أصالة الوطن، تضاريس الواقع الثوري الذي يمتد من أعماق

¹ محمد الفيتوري، الديوان ص 313.

² المصدر نفسه، ص 316.

الجرح إلى آهات القصيدة، يتحرك في الأوراس في المكان من خلال وعي الشاعر له، و يتحرك في الزمان من وعي الشاعر لذاته.¹

تظهر صورة الأوراس عند عبد الله حمادي غامضة حزينة يكتنفها جو من الصمت و الكآبة و يمكن أن نحدد ملامح الصورة من النقاط التالية، و التي تشكل على الترتيب المستويات الدلالية لرمز الأوراس:

- رمز الغضب و الرفض و الثورة
- الأوراس رمز الشرف و الأصالة و الرجولة
- رمز الهوية الوطنية.

يقول الشاعر في قصيدة "مازال يكبر أوراس بذاكرتي":

أوراسُ ماذا دهَاكِ اليَوْمَ محترقُ

و سافر العشقِ من عينكِ و النَّسبِ

هل تَسْتَحِي اليَوْمَ إن غامتِ حوَاطِرِكِ

تحتِ ضبابِ و أشقى زُنْدِكِ الحطَبِ؟

(...) أُوْرَاسُ البَحْرِ... و أبحرُ دونَ ما تَعَبُ إن المسافَةُ تطوي حينَ تصطحبُ²

تبدو صورة الأوراس في هذا النص صورة مقلوبة إن صح التعبير بحيث لا نجد تلك المعاني التي عهدناها عند الشعراء حينما يذكرون الأوراس و يربطونه بالثورة و المواجهة و التحدي.

يرتبط رمز الأوراس في تجارب أخرى بفلسفة الحلم التي اهتم بها الشعراء المعاصرون، كما اهتم بها الرومانسيون في البداية و منحوها قيمة كبرى، و خاصة على يد الكاتبو الفيلسوف الألماني (hader) إلا أنهم

¹ سليمان جوادى، قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982، ص118.

² عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي المعاصر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982، ص15.

ظلوا يتحركون على يد سطوح الظاهرة دون الأعماق التي بلغها الرمزيون الذين استفادوا من تراث الرومانسية، و نظريات فرويد في معالجة الحلميدو أن حديث الكثير من دارسي الشعر العربي المعاصر عن الرمز بذكر الإشارات التاريخية و التي ينتقيها الشاعر من تراث أمته و من تاريخها الحافل بالبطولات أو الميثولوجيا العالمية فيستعيرها من سياقها الماضي ويدخلها في شعره تصريحاً أو تلميحاً لفظ أو معنى ويحملها في ذلك السياق دلالات جديدة و معاني أخرى، أو مواقف معاصرة تضاف إلى تراء الدلالة الأصلية في التراث¹.

الرمز الأسطوري:

يعد الرمز الأسطوري الأكثر شيوعاً في الأدب العربي الحديث و المعاصر إذ يجيل على دلالات متنوعة، اقتبسها الشاعر العربي من أكثر من نبع، فبعضها من الحضارات اليونانية و بعضها من الحضارات البابلية و أخرى من التراث العربي القديم، فنجد في شعرنا توظيف "سيزيف" و "أدونيس" و "سربروس" و نجد أيضاً "عشتار" و "تموز" و "العنقاء" و "آمون" و نجد "عنتره" و "امرئالقيس" و "خالد بن الوليد" و "زرقاء اليمامة" و "الحسين بن علي رضي الله عنه" و غيرهم.

¹عثمان حشلاف، الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 65.

إن تعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة برموزها و شخصياتها و أحداثها يخضع للمعايير العامة التي يخضع لها استخدام الرموز غير الأسطورية في الشعر، و ذلك استنادا إلى مبدأ أساسي هو علاقة الرمز بالسياق الشعري الوارد فيه و ضرورة ارتباطه بتجربة الشاعر، "فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية وذلك عندما يكون الرمز قديما، و هي التي تضيء على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية".¹

للأسطورة سلطة عظيمة على عقول الناس و نفوسهم، و هي إجمالا حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معان ذات صلة بالكون و الوجود و حياة الإنسان.

قد تكون الأسطورة عوناً في إبراز المحتوى الخفي لواقعة ما و الكشف عما فيها من رعب و غموض، فالأسطورة ليس قمعا للإجماعي بل استشارة له و إضاءة جارفة لمخباته " فالأسطورة ليست حجرا ملقى في الريح، بل هي و منذ نشأتها حنين يرتبط بالإنسان، ووضعه الخاص، و ما واجهه من ضغوط طاحنة وهي بالتالي تجسيد لخصائصه النفسية". و هي تعني "حفريات الفكر التي تحكي لنا عن طريق الإستعارة و المجاز و الرمز، قصة، الثقافات والحضارات التي سبقت ثقافتها و حضارتنا، و كذلك عن محاولات الإنسان لحل مختلف المشكلات الإنسانية"².

استنادا إلى هذا فإن القيمة الثقافية للأسطورة كبيرة، إذ تعد مصدرا خصبا من مصادر حضارة الشعوب قديما و حديثا و تحليل رؤيتها للكون و المجتمع و الإنسان، و معرفة مواقفها من القضايا الجوهرية التي شغلها و ما تزال تشغلها و الأساطير في واقع أمرها ظواهر ثقافية في أي مجتمع من المجتمعات فهي

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية، ص 179.

² الخوري لطفى، معجم الأساطير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ط 1، ص 8.

تتاج الخيال البشري الخلاف، و هي ليست مجرد وهم، بل لها ارتباط بالواقع و الحقيقة في الأغلب الأعم و تنبؤاً المنزلة اللاتمة بها¹

تظل الظاهرة الأسطورية متأصلة في أعمال أغلب الشعراء و توجههم الفني بوصفها تراثاً إنسانياً بالغ الأهمية في الشعر العربي المعاصر.

وجد الشاعر العربي المعاصر في الأسطورة بكل ما تجسده من فطرة و سذاجة و فكر بدائي، ملاذاً و ملجأً و مرآة تعكس إلهامه و تصوراته الذاتية و حرارة وجدانه اتجاه هذا الواقع العربي الذي كثرت فيه التناقضات، و شاع فيه الإنحطاط و روح الإنهزامية والخذلان فهذه الأمور أدت إلى ترعرع علاقة حميمة بين الشعر المعاصر و الأسطورة حتى غدت هذه الأسطورة تشكل روح هذا الشعر.

لعل توظيف الرمز الأسطوري في شعرنا العربي المعاصر، بما يفيد إغناء التجربة الشعرية، و تطوير وسائل الأداء الفني في الشعر خاصة لم يظهر بوضوح إلا حين شرع بعض شعرائنا ينظمون قصائدهم و هم على درجة من الوعي بهذا المذهب الرمزي في الغريب، و ما أفاده هذا الشعر الأوربي من الأسطورة أساساً، و كذا إلمامهم بعض وسائله و غاياته التي أفاض في شرحها أساتذة هذا الفن، سواء أكان ذلك من خلال ما ضمنوه قصائدهم من الرموز اللغوية و الأسطورية أو من الإيحاء و الإيماء التي تتطلب هندسة متقنة لهذا الفن.

إحتفى الشعر الجزائري بالأسطورة في وقت مبكر، و أول من أشاد بها على ما يذكر " محمد ناصر" و دعا إلى وجوب النظر إليها و استخدامها في شعرنا الحديث " فإن محمد الحاج الناصر قد استقبل ديوان شفيق معلوق(عبقرا اثني عشر نشيدا) استقبالا طيباً، و لفت نظر الأدباء الجزائريين إلى ما يحتوي عليه هذا الديوان من عناية بالأسطورة التي يعدها من أبرز مظاهر النهضة العلمية المتحررة المطلقة من انحلال التزمّت الديني والأرستقراطية الفكرية².

¹ عجينة محمد، موسوعة أساطير العرب و دلالتها، (1،9)، ط1 دار الفاربي، تونس، ص9 1994م

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 2006، ص575.

يتبنى لنا من موقف محمد الحاج ناصر أنه لا يخلو من انبهار إتجاه ذبوع الأسطورة في تجربة أدباء المشرق وبالخصوص في العراق و الشام، و هذا بالنظر لما يحفل به تاريخهم من تنوع في التجارب الإنسانية إثر تعاقب الحضارات و الدول و الأديان التي أحييت حولها الكثير من الأساطير و الخرافات التي صنعت مخيلتهم.

برز توظيف الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري زمن السبعينات على يد بعض الشباب أمثال: عبد العالي رزاق، و أحمد حمدي، و أحلام مستغانمي، و غيرهم، استطاع بعضهم أن يرتفع بالأسطورة إلى خلق الجو الدرامي الذي يقوم على توفر عنصري التقابل و الصراع لأن البناء الدرامي "لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الإعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، و أن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، و أن التناقضات و إن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الواجب"¹

و في ضوء هذه المقدمات يحق لنا أن نتأمل رموز الشعر المعاصر القديم منها و الجديد، و الأسطوري منها و غير الأسطوري لنذكر مدى توفيق الشاعر أو اخفاقه في استخدامها استخداما شعريا، بحق و لم يلفتنا إلى دراسة هذا الموضوع إلا كثرة استخدام الشعراء المعاصرين للرمز و الأسطورة حتى أصبح ذلك ظاهرة عامة.

لم ينل هذا النوع من الرموز حظا وافرا في تجربة عز الدين ميهوبي غير أنه يختلف عن طبيعة الرموز الشعرية الأخرى التي وظفها الشاعر، لكون الأسطوري يستدعيه الشاعر من الذاكرة الميثولوجية القديمة بأبعادها المتنوعة، جزئية كانت أم كلية و يترتب على ذلك أن أي قصور لدى القارئ في استحضار تلك الأبعاد سيقلل من فهمه للنص الذي يقرأه، مما دعا بالكثير من القراء إلى وصفه بالغموض، و اعتماد الشاعر على الأساطير كإطار رمزي دال "محاولة منه لتفسير ما يستصعب فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيرا يقوم على مفاهيم أخلاقية و روحية"².

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 279.

² نسيم بوسلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، ط1، الجزائر، 2003، ص 112.

* العنقاء هو الطائر الذي ينبثق من نفسه من خلال الإحتراق القديمة عند الآشوريين و اليونان.

إن فكرة الموت و الإنبعاتسيطرت على معظم الشعر العربي، فلا غرابة أن نجد تحتل حيزا ولو صغيرا من نصوص عزالدين ميهوبي، فراح يبحث عن رموز الخصب والحياة في الثقافة القديمة ووجد ضالته في أسطورة العنقاء*.

يقول الشاعر :

"أنا آتٍ

وصوتي في السَّمَاوَاتِ

أغني للترابِ الحرِّ

لأفراجي وآياتي

واطلعَ مثلما العنقا

رمادا دُونَ أصواتٍ"¹

يتماهى الشاعر في هذه الصورة مع طائر العنقاء، ليتحدى الموت بل ليولد منه، ويعلن عودته من جديد في تورته إلى الشهيد الذى ضحى بروحه من أجل أن يبعث وطنه، ويظل حيا في أبناء وطنه، فالأسطورة التحمت بجسد القصيدة مما يتيح للمتلقي أن يستشعر الماضي في الحاضر و الحاضر في الماضي، و إذا اقتصر الأمر على مجرد التشابه بين أحداث الأسطورة وعناصر الحدث المعاصر فإن الشاعر يكون قد بعد عن تجربته الشعرية، بمقدار بعده عن التمثل الصحيح للأسطورة و إعادة اكتشافها وخلقها فنيا.

يقول الشاعر:

شمسُ الوطنِ

هم الطالعونَ من الموتِ في زمنٍ

¹ عز الدين ميهوبي، الشمس و الجلال، غنائية الشهيد محمد العربي بن مهدي، ط1، دار أصالة، سطيف، الجزائر، 1988، ص11.

شكْلُهُ جَمْرَةٌ

لَوْنُهُ خَمْرَةٌ

سَتَبَقَى الْجَزَائِرُ شَامِحَةً مِثْلَكُمْ

رَغْمَ أَنْفِ الْفِتَنِ

و سَيَكْبُرُ فِينَا الْوَطَنُ¹

يتعين علينا في تحليل هذه الأسطر الشعرية أولا الإشارة إلى طبيعة القافية التي تسم نهاية كل سطر إذ تتوزع على صوتين إثنين " النون " في ستة كلمات و " التاء " في ثلاثة كلمات، مع ملاحظة أن كلمة واحدة انتهت بصوت العين، و أخرى بصوت الميم إن التناسق الصوتي في الأسطر الثلاثة الأولى المنتهى بصوت النون أعطى جرسا موسيقيا و مماثلة صوتية الأمر الذي أفضى إلى تولد سياق أسلوبى على المستوى الصوتي، و قد كان ميهوبي موفقا في إختياره لهذين القافيتين لما فيهما إحياءات تجلب النظر و تعمل على توسيع شبكة الدلالات في القصيدة، و نستنتج أيضا أن تغيير القافية كان في الأغلب بعد كل بيت يليه أو بعد بيتين أما حالات التغيير الأخرى فهي قليلة.

الشخصيات الأسطورية التي وظفت كثيرا لدى الشعراء المعاصرين:

وجد الشاعر المعاصر في ثراثنا العربي غنى و تنوع، فأقبل عليه يستمد من ينابيعه السخية أدوات يثري بها تجربته الشعرية المعاصرة بما يضيفه عليها شمول و كلية و أصالة، وفي نفس الوقت يوفر لها أغني الوسائل الفنية للطاقت الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسد هذه التجربة و ترجمتها ونقلها إلى الآخرين، فأدرك جيدا قيمة هذا التراث لما يزر به من رموز متنوعة.

¹ عز الدين ميهوبي، اللعنة و الغفران، مطبعة هومة، الجزائر، 1997، ص 76-77.

ومن متابعة الرموز القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون يتبين لنا أن معظم العناصر الرمزية إنما يرتبط بالقدم بشخص أسطوريين، وأبرز هذه الرموز الأسطورية وأكثرها دورانا هي شخص السندباد وسيزيف وتموز وعشترتوت وغيرها من الشخص الأسطوريين.

إلى جانب ظهور الشخص الأسطوريين نجد الشعراء أحيانا يستلهمون الأسطورة القديمة في مجملها من حيث هي تعبير قديم ذو مغزى معين، كاستلهام أسطورة أوديب و أبي الهول أو قصة نيلوب و أوليس أو حكاية نوم الإمام على فراش الرسول (ص) ليلة الهجرة، فالعناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر المعاصر بعد أن يستكشف لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعرية، معظمها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخص أو بالمواقف، و هذه الشخص أو المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعرية الراهنة لكي تضيف عليها أهمية خاصة، فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الشخص و المواقف تعامل شعريا على مستوى الرمز، فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى، تلك الخاصة المميزة للرمز الفني¹.

1) شخصية السندباد:

لعل قصة و شخصية "سندباد" بطابعها المعروف و قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين إن لم نقل كلهم و يكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى تواجهك هذه الشخصية في قصيدة أو أكثر، فكم فجر الشعراء من دلالات حتى تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه هو السندباد، لذلك تعددت وجوهه لتحيي الواقع الخاص بكل شاعر هذه الشخصية التي عرفها التراث العربي في الحكايات الشعبية يجد أن "السندباد هو تاجر يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف، و يتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 202، 203

منها إلا بعد عناء و مغامرة، هذه الشخصية عادية و غير عادية في الوقت نفسه، هي عادية على المستوى الجمعي للإنسان، لأن قصة الإنسانية إجمالاً هي قصة المغامرة في سبيل الكشف المجهول، و هي غير عادية على المستوى الفردي لأننا ألفنا الفرد الذي تتخلص فيه التجربة الإنسانية نادراً، و كون السندباد عادياً و غير عادي في الوقت نفسه و هو الذي جعله - بغض النظر عن حكاياته القديمة - شخصية رمزية أو رمزاً¹ و على هذا الأساس ينبغي أن نقدر معنى استكشاف الشاعر المعاصر لهذه الشخصية و تفاعله معها.

يبدو أن قصة السندباد البحري قد استهوت الشعراء الجزائريين حيث تمثلوها في تجاربهم و هذا راجع إلى طبيعة شخصية السندباد المعروف بالإغتراب الدائم، وحب التجوال المستمر، و حب المغامرة، و البحث عن الجديد المثير و رفض الواقع، فراحو يبنون عليها قصائدهم، و كأنهم وجدوا في هذه الشخصية الملاذ الآمن للوصول إلى تحقيق الذات " و لعل أسطورة السندباد رمز الإكتشاف و البحث عن عوالم الإمتلاء و الخصوبة، قد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية رؤيا البعث المنتظر لواقع هش و متآكل"².

يعود توظيف الشاعر الجزائري لهذه الأسطورة إلى التأثير بالمشاركة، فقد عرف شعر السياب والبياتي و صلاح عبد الصبور و غيرهم هذه الظاهرة حتى أضحت ميزة من ميزات الشعر العربي في ذلك الوقت، و منهم انتقلت إلى شعرائنا المعاصرين. فنجد مثلاً الشاعر عبد العالي رزاق يحوّله عشقه للجزائر سندباداً دائماً الحركة و السفر من أجل العثور عن الحبيبة و التي هي الجزائر التي يريد لها دوماً مسيرة العصر:

لَا يَنْبَغِي أَنْ تَهْتَفِي بِاسْمِي

¹ عز الدين اسماعيل، المرجع السابق، ص 203.

² عبد القادر فيدوح، الرؤية و التأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 113.

فَقَلْبِي لَمْ تُعَدِّ يَرْتَاخُ لِلْمَاضِي

تَعَيْتُ مِنْ الْحِكَايَاتِ الْقَدِيمَةِ

كَأَنْجُبِكَ رَحَلْتِي الْأُولَى

كُنْتُ السَّنْدِبَادُ¹

أضفى الشاعر الجزائري على شخصية السندباد ملامح معاصرة، فأصبح السندباد مغامرا عصريا رحلته في بحار المعاناة الروحية و النفسية لإقتناص لحظات الأمل الغائبة.

استهوى رمز السندبادمعظم الشعراء فقصيدته "رحل النهار" للسياب خير مثال يوضح لنا كيف يستخدم الرمز استخداما شعريا ناجحا.

إن السندباد هو الرمز الوحيد الذي يظهر في هذه القصيدة،فهو يصادفنا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في كل جزء منها، فيه يتبلور المحور الشعوري للقصيدة و به يرتبط سياق القصيدة إجمالا، و أدل ما يكون على نجاح الشاعر في استخدام هذا الرمز استخداما شعريا أنه لم يتعامل معه من الخارج،أي لم يقحمه على السياق الشعري اقحاما، مكتفيا بأبعاده الذاتية أو بما يمكن أن يكون له من مغزى لدى الآخرين، بل أضفى عليه من موقفه الشعوري و من تجربته الخاصة.²

و هو في الوقت نفسه لم يحمل عليه من عنده أكثر مما يطيق أو مما تتسع له دائرته، بل هو في كل ما أضفاه على هذا الرمز مازال مرتبطا بمعطياته الشعورية ، و قد تكون بعض هذه المعطيات كامنة في الرمز غير مكشوفة، و الشاعر هو الذي يستطيع من خلال موقفه الشعوري الخاص أن يكشفها، و من ثم حدث التلاحم بين تجربة الشاعرو الرمز الذي استخدمه، فإذا الرمز يعطي التجربة ما يأخذه منها و لننظر في القصيدة لنتبين مصداق ذلك، و يبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

¹ عبد العالي رزاقى، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1977، ص14.

² عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية، ص207،208.

رَحَلَ النَّهَارُ

هَا أَنَّهُ انْطَفَأَتْ دُبَالْتُهُ

عَلَى أَفْقٍ تَوْهَجِ دُونَ نَارِ

وَجَلَسَتْ تَنْتَظِرِينَ

عَوْدَهُ سِنْدِبَادُ مِنَ السَّفَارِ

وَالْبَحْرُ يَصْرُخُ مِنْ وِرَائِكَ

بِالْعَوَاصِفِ وَالرَّعُودِ¹

نجد السندباد في هذه الأسطر قد خرج لسفرة من سفراته، طال أمدها (رحل النهار) ولكنه ترك وراءه قلبا ينتظر عودته، فرحلات السندباد مهما طال أمدها تنتهي دائما بعودته، لكن الأمل في عودته هذه المرة قد أخذ يذبل مع مضي الزمن (ها أنه انطفأت ذبالتة)، يؤكد هذا أن (البحر يصرح بالعواصف والرعود) و السندباد لا يملك في رحلته إلا السفين و الشراع، السندباد الشجاع الهمام قد صار في قبضته المقدور، وليس بيده الآن أن يعود أو لا يعود، و لابد أنه فقد القدرة على الرؤية، فالنهار الصريح قد رحل، و الليل المظلم قد أقدم، لقد خرج السندباد إذن من مظلمة المعروف إلى المجهول، من الذلول إلى العصى، و من الوجود إلى الضياع و العدم...

لم يكن هكذا السندباد القديم، و لكن لا غرابة في أن يكون فهكذا رآه الشاعر، أو رأى نفسه فيه، إن رحلته ليست رحلة كشف و مغامرة يعود بعدها بالطرف الفريدة كما كان شأن السندباد، و لكنها رحلة في عالم الضباب و المجهول، رحلة لا عودة منها:

هُوَ لَنْ يَعُودَ

¹ بدر شاكر السياب، الديوان،

أَوْ مَا عَلِمَتْ بِأَنَّهَا سَرُّهُ آلهُ الْبَحَارِ

فِي قَلْعَةِ سَوْدَاءُ فِي جُزْرِ مَنْ الدَّمِ وَالْمَحَارِ

هُوَ لَنْ يَعُودُ

رَحَلَ النَّهَارُ

فَلْتَرَحَلِي، هُوَ لَنْ يَعُودُ¹

إنها رحلة مقطوع بعدم رجوعه منها، هي رحلة الموت، و الزمن الذي مضى لن يعود، والانتظار لم يعدله مبرر أو منه جدوى.

وواضح أن رمز السندباد مقترن بالزوجة التي تحترق انتظار عودة زوجها المغامر، دون أن تفقد الأمل في عودته رغم ما تقوله به كل الدلائل المادية انما يفتح على رمز أسطوري آخر هو رمز أوليس و بنيلوب زوجته، فبنيلوب ظلت تنقض ما تغزل و الزمن يمضي و لكنها لم تفقد الأمل في عودة أوليس، و مهما تقدم بها السن و فقدت زهرتها نضارتها، فإنها قد علقته حياتها عليها أو هي خيط من الأمل في عودته. وهي رغم كل ما ألم بها من ضيق و تعرضت له في الوقت نفسه من إغراء ظلت متعلقة بذلك الخيط الواهي.²

نجد رمز السندباد في هذه القصيدة قد جمع بين مغزاه الشعوري العامو المغزى الشعوري الخاص الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بتجربة الشاعر الخاصة، و التجربة الخاصة بذلك قد أفادت من ذلك المغزى العام بمقدار ما أضافت إليه، و في هذا يتمثل التعانق الصادق بين الحقيقي و غير الحقيقي و هو من أهم ما يميز الرمز الشعري، و قد تمثل في أن الشاعر استطاع أن يشعرنا بأنه إنما يعبر عن أشياء واقعية في مجاله الشعوري في حين كان يبني في الوقت نفسه صورة خيالية لمشاعره.

¹ بدر شاكر السياب، الديوان،

² عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية، ص 210.

شاع استعمال رمز السندباد عند كل شاعر حيث التمس فيه القوة الوحيدة القادرة على تمثل الحلم العربي، و لعل أسطورة السندباد رمز للإكتشاف و البحث عن عوالم الإمتلاء و الخصوبة.¹

ذهب صلاح عبد الصبور إلى توظيف رمز السندباد في قصائده فمثلا نجده يذكره في عدة مواضيع في قصيدته " رحلة في الليل " كما أنه يذكر أحد مميزات السندباد كرحلاته أو البحارة، و نجده يوظف السندباد في قصيدته " رحلة في الليل"، و رحلة الضياع في بحر الحداد ومن ذلك قوله:

في آخر المساء عادَ السندبادُ

ليزسي السفينة

و في الصبح يعقدُ الندماً مجلسُ الندمِ

ليسمعوا حكايةَ الضياعِ في بحرِ العدمِ

السندبادُ: لا تحكِ للرفيقِ عن مخاطرِ الطريقِ²

عبر الشاعر من خلال توظيفه للسندباد عن شدة المعاناة و الآلام التي يكابدها في آخر المساء إذ أنه في أثناء لحظات إبداعية تستجيب له الكلمات و الألفاظ، فشخصية السندباد قدمت مدلولاً إيجابياً لتصور بذلك تجربة الشاعر المعاصر.

إن القصائد التي تمثلت رمز السندباد و رحلاته المليئة بالمتاعب و المغامرات، و رغم أن هذه الأسطورة قد تتخذ أبعاداً متنوعة من شاعر لآخر، فإننا نجد أغلب النماذج تصب في اتجاه واحد يوحي برفض الواقع المتصلب، و الثورة و البحث عن انبعاث جديد يبرر مرارة اليأس، و يخلص الحياة بالأمل في ميلاد جديد منتظر، و من هنا نفهم كيف يتعامل الشاعر مع الرمز الأسطوري، فهو لا يقحمه على السياق الشعري بل يضفي عليه من ذاته، و يلبسه ثياب العصر و بذلك يجمع السندباد بين مغزاه الشعوري العام، و المغزى

¹ عبد القادر فيدوح، الرؤية و التأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 117.

² صلاح عبد الصبور، الديوان م 1-2 الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، 1998 ص 10-11.

الشعوري الخاص، الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشاعر الخاصة، وهذه التجربة لم تكتف بالإستعارة من التجربة العامة، بل أضافت عليها معان جديدة، وبهذا الشكل يقدم الشاعر صورة للتعاقد بين الرمز والتجربة، بين الحقيقي(الواقعي) و غير الحقيقي(الوهمي)، و النتيجة تكون اكتساب الأسطورة مضامين جديدة و عصرية، و ذلك من شأنه أن " يثري العمل الأدبي، و يضيف عليه دما جديدا يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة"¹.

2) شخصية سيزيف:

تأتي أسطورة سيزيف حامل الصخرة رمز المعاناة الأبدية على رأس الأساطير التي تمثلها الشعراء في نصوصهم، و لكل شاعر استخدامه الخاص لهذه الأسطورة.

يرمز عبد العالي رزاقى، بسيزيف إلى واقع الشعوب المضطهدة الخاضعة للقهر، و الضياع و الحرمانو هو يتمشى مع ما تصوره الأسطورة اليونانية حيث يقول:

حَكَمْتُ آلهةَ الرَّيْفِ

¹ عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ط2 دار الرائد العربي، بيروت، 1984 ص 22.

أَنْ أَحْمِلُ صَخْرَةَ سِيزِيفِ

أَنْ أَحْمِلَ طَوْعًا أَوْ كَرْهًا

تَأْشِيرُهُ مَنْفَى...¹

يجسد الشاعر في هذه الأبيات مأساة إنسان القرن العشرين الذي يعاني من القهر و الإستلاب، إنه مثل سيزيف كلما صعد على أعلى تدرج مع صخرته إلى أسفل، فهو يبحث عن طريقه، عن غده عن المخرج الذي يعطيه الحق في الحياة و تنفس الحرية².

كانور الدين صمود يطمح إلى تحقيق هذا المستوى في شعره لم يستطيع بلوغ الغاية على الرغم من محاولته الجادة، كما في قصيدة "مأساة سيزيف" التي نظمها عام 1962م³، و خطط لها بناء رمزيا محكما، و ضمنها عددا من الإشارات الأسطورية و الشعبية فيقول عن أسطورة "سيزيف" الرمز:

أَنَا قَدْ أَدْرَكْتُ أَنَّ الْعَمَرَ كُلَّ الْعَمْرِ حَتَّى مُنْتَهَاهُ

عَبُّمُحْضَى سَخِيفِ

و تَبَيَّنَتْ بَأْسَ النَّاسِ ...

كَلَّ النَّاسِ فِي هَذِي الْحَيَاةِ

فِيهِمْ رَوْحُ سِيزِيفِ

حَمْلُ الْعَبِّ الَّذِي تَصْطَلُكُ

¹ عبد العالي رزاق، الحب في درجة الصفر، ص 98.

² عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي المعاصر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982، ص 121.

³ نور الدين صمود، رحلة في عبير، تونس، الدار التونسية للنشر، 1969، ص 20.

من ذاكِرَة أوصالِ الرِّجال¹

من الواضح أن توظيف الرمز الأسطوري هنا يشوبه تعثر كبيراً إما بسبب جهل الشاعر الغرض الأصلي للأسطورة، وإما أن شاعرنا ما يزال يتطلب الرمز لغاية التوكيد و تقوية سياق المعنى الذي يوجد خارج الرمز في نظره و لا يأتي به لأغراض تتصل بالكشف والإيحاء و تحريك الخيال و تخفير الشعور، أو خلق نوع من الوعي المضاعف لأن "مأساة سيزيف" بتعبير الشاعر الذي جعلها عنوان قصيدته تنطوي على ثنائية محببة تتمثل في "التناقضات العظيمة" كما قال أحدهم، فالعالم يحتوي على الرعب كما يحتوي على الجمال، و فيه الأهوال إلى جانب الروائع فهو فاتن و مفرع في الوقت ذاته، و حب الحياة و النفور منها هما الحالتان البارزتان للنفس البشرية.

تلك إذن بعض المعاني الخالدة المتضمنة في أسطورة "سيزيف" ذلك البطل الأسطوري الصامد الذي لا يكف عن دفع صخرته نحو قمة "الجبل" الرمز أيضاً جبل الخلاص و الحرية و السعادة الأبدية، و قد أشار الشاعر بالتقرير في نهاية قصيدته إلى كثير مما فاتته تصويره قائلاً:

كلُّنا في الكونِ سيزيفُ الذي

أنهكتُ أعباءُ دُنْيانا قِواءَ

كلُّنا يدفَعُ صخرَهاثلاً

كلُّنا يدفَعُهُ مِلْءِ رِضاهُ²

لكن الشعر نسج و تفويق و صناعة و خبس من التصوير كما يقول الجاحظ، و تملك مسألة لها علاقة بالموهبة الفنية و ليس بالعلم النظري.

¹ نور الدين صمود، رحلة في عبير، ص 24.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن التعامل مع الرمز و تحويله إلى مقولة عقلية إنما يجمد الرمز نفسه و يحصر مغزاه في إطار ضيق، فإذا صح للنقد أن يلتمس لنفسه - تحقيقاً للموضوعية - أدوات ووسائل فكرية محددة، يتخذ منها الناقد أسس للنظر في الشعرو تصنيفه، فإن الشعر نفسه يجافي هذا المنهج، ولا يعترف بالقوالب الفكرية المحددة والجامدة، و بخاصة عندما يتعامل مع الرمز.¹

يجمع الرمز السياق الشعري بين الخاص و العام، أو بين الفرديو الجمعي و حين يقسم أدونيس هذا القسم:

أَقْسَمْتُ أَنْ أَكْتُبَ فَوْقَ الْمَاءِ

أَقْسَمْتُ أَنْ أَهْلَمَعَ سِيزِيفُ

صَخْرَتُهُ الصَّمَاءِ

أَقْسَمْتُ أَنْ أَظْلَمَعَ سِيزِيفُ

أَخْضَعُ لِلْحَمَى وَ لِلشَّرَارِ

أَبْحَثُ فِي الْمَاجِرِ الضَّرِيرَةِ²

لا يحق أن نعلق لافتة على أدونيس أو على شعره تقول: " هذا سيزيفي "، و نكون بذلك قد فرغنا من أدونيس ومن شعره.

يتعامل أدونيس هنا مع سيزيف الرمز لا سيزيف المقولة، هذا ما ينبغي للشاعر و الشعر و سيزيف في هذا السياق الشعري يعني بالتأكيد شيئاً خاصاً - أو فردياً - بالنسبة لتجربة الشاعر، و لكنه في الوقت نفسه - شأن كل رمز شعري - يخاطب ضميراً إنسانياً جمعياً، و ليس من الصدق في شيء أن نسمى الشاعر بالسيزيفية أو التفوق في الذات و اجترار الهموم الشخصية الصرف التي لا تعني الـ " نحن " في

¹ - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 205.

² - مقطع "إلى سيزيف" من قصيدة "الإله الميت"، من ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس، ص 167.

شيء بل أنه إذا جاز لنا لغرض التصنيف – أن نقول شيئاً من هذا فإننا عندئذ لا نكون قد قلنا شيئاً عن الشعر نفسه، فضلاً عن الرمز.

إن توظيف الأسطورة ليس بالأمر الهين أو السهل، بل هي عملية معقدة لأنها قضية فنية قبل كل شيء، و حتى يوظف أي شاعر الأسطورة عليه أن يكون مشبع بثقافات الحضارات السابقة و مطلع على موروثها الأدبي.

إذن فالرمز الأسطوري يعيد الإنسان إلى حالة البداءة البديهية، حيث كانت المشاعر تتحول في خياله إلى صور و حين تتحد التجربة بالرمز الأسطوري فهي تنزع من الذاتية المفرطة إلى نوع من الموضوعية التي تشتمل على حرارة الذاتية.¹

الرمز الصوفي:

يعتبر التراث الصوفي من أهم المصادر التراثية التي ولج إليها الشاعر المعاصر، و الذي استقى منها نماذجو موضوعات و صور أدبية عبر من خلالها عن أبعاد تجربته فكان بذلك الملجأ و الملاذ الذي أعطى للعمل الأدبي بعداً جماليا يبدو فيه الاتجاه إلى الرمز الصوفي أمراً غريباً في عصرنا مثله كمثل الاتجاه إلى الأسطورة و الخرافة أيضاً، و هما من الرموز الشائعة جدا استعمالها في الشعر المعاصر، لأن أهم صفة تميز عصرنا الحديث هي نزعتة العلمية العقلية ذات الصبغة المادية و الطبيعة التجريبية، في حين يمثل التصوف

¹ - إيليا الحاوي، في النقد و الأدب، ج5 دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2 1986 ص 15.

تيار الشطح و الأحلام، و يعبر عن نزعة مثالية في الإنسان، و موقف كلي من الكون و الحياة، أي أنه يعبر عن واقع الحلم.¹

سعت الصوفية للدلالة على معانيها الروحية و عوالم النورانية الخاصة إلى استعمال الوصف و الغزل الحسين و الخمرة الحسية، و قد يرجع ذلك إلى عجز الصوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الإستقلالو الحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللغة الحسية، فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي و معه من عالم المادة أدواته و أخيلته التي هي عدته في تصوير عالمه الجديد.²

لذلك نجد الصوفي و هو يتحدث مثلا عن الحب الإلهي ييسط عددا من أسماء المحبوبات - ظاهريا - لا لشيء إلا لإظهار الهيام و ألوانه و الصبابة و العشق للذات العليا، و سبب ذلك قد تكون إظهار حيرته التي لا تفارقه إزاء محبوه، الذي يتفرد بكل أوصاف التميز من خلال لغة محدودة، فأني للمطلق أن يحيط به المحدود العاجز الذي حتى وجوده لا يستمد من ذاته، بل من ذاك المطلق.

الكتابة الصوفية تجربة للوصول إلى المطلق و لغتها تشهد تحولات رمزية في شعرها كما أن الرمز يعد تحولاً دلالياً أيضاً، و استخدام الرمز الصوفي و الأسطوري يعد شكلاً للإتجاه نحو أعماق أكثر اتساعاً و البحث عن معنى أكثر يقينية، على رأي ادونيس و العودة إلى الكتابة الصوفية نوع من العودة إلى اللاشعور الجمعي، إلى ما يتجاوز الفرد إلى ذاكرة الإنسانية و أساطيرها إلى الماضي بوصفها نوع من اللاوعي.³

أكد الفيتوري في مقدمة الديوان على معايشة التجربة الصوفية من قبل أن يولد، فقد كان والده أحد كبار رجالاتها، ثم مارسها طفلاً و صبياً بل و قبل أن يعرف الشعر... بل عرف الشعر من خلال معرفته بها، فالصوفية عند الفيتوري واقع عاشه و هو لا يزال طفلاً لا يدرك من الحياة أي شيء، و اختزن المشهد

¹ عثمان حشلاف، الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 45.

- زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق، ج9 دط، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، صيدا، لبنان، دت، ص 175².

³ عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعراء السياب نموذجاً، مطبعة هومة، ط1 الجزائر 1998، ص 95.

في أعماقه، و مرت الأيام و كان لابد للمدسوس أن يظهر متأثراً بثقافة الشخصية الجديدة، إذ الصورة التي علفت بذاكرته لابد أن يحدث لها بعض التغيير الناجم عن الثقافة التي شكلت تفكيره و لذلك بين في المقدمة الديوان أن صوفية الشاعر أو شاعرية الصوفي موقف إنساني إيجابي، وواع ومدرك وليس موقف الدرويش المنجذب إلى مجموعة من الأفكار المشوشة و الأحاسيس التجريدية العمياء، إنه الصوفي الثوري وليس أبداً ذلك الصوفي التقليدي المتهالك المهزوم.¹

و هذا يعني ان الصوفية عنده ليست مجموعة من الطقوس و الأوراد التي يقوم بها المرید دون أن يدرك منها أي شيء، إنما الصوفية عنده موقف حيوي، و لعل كلمة " ثوري " التي وصف بها الصوفي، توحى بنوع من الإنقطاع عما هو سائدو مألوف، كما تدل على عدم القبول بكل شيء صوفي نعم، ولكن أي صوفي، إنه الواعي الذي يدرك الأمور، لا الساذج الذي تختلط في ذهنه الأمور.

ترى الصوفية أن التصوف " أخلاق كريمة ظهرت في زمان كريم من رجل كريم مع قوم كرام، إنه استرسال النفس مع الله على ما يريد"².

إن ما يمكن ملاحظته في هذا النص أن الكرم محور عملية التصوف ابتداءً من الأخلاق و مروراً بالزمن و المرید و انتهاءً بالجماعة التي يتعامل معها المرید، و الرابط في كل ذلك علاقة الإنسان بالله و مدى استرسالها مع الله، و لعل تكثيف كلمة " كريم " التي هي صبغة مبالغة من " فعيل " هي التي أفرزت مصطلح الكرامة عندهم، و هو ايضاً "نشر مقام و اتصال بدوام".

و هذا التعريف يبين المراحل و المراتب التي يمر عليها مسار المتصوف في الحصول على هذه الأخلاق الكريمة حيث يظهر في هذا النص مصطلح "المقام"، و المقام هو " ما يتحقق به المرید من الصفات المكتسبة بالرياضة و العبادة كمقام الخوف من الله الذي يحصل بترك الكبائر فالصغار فالمكروهات فالشبه"، و هو على حد تعبير محمد عباسة: " مقام الإنسان فيما يقام فيه من عبادات " أي مكانته في

¹ محمد الفيتوري، الديوان، ص 35.

² ينظر، أبو نصر السراج الطوسي اللمع، تح د عبد الحليم محمود و د طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر 1960، ص 45

الطريقة الصوفية و ما يأتيه من رحمة من الإله، و قد دخل على التصوف مفاهيم ليست منه حتى راح كبار المتصوفة يصححون مساره كما فعل أبو نصر السراج متحدثا عن التصوف:

لَيْسَتْ التَّصَوُّفُ حَيْلَةً وَ تَكْلُفًا وَ تَقَشُّفًا وَ تَوَاجُدًا بِصِيَّاحٍ
لَيْسَ التَّصَوُّفُ كَذِبَةً وَ بَطَالَةً وَ جَهَالَةً وَ دَعَايَةً بِمَزَاحٍ
بَلْعَفَةً وَ مَرُوءَةً وَ فَتْوَةً وَ قَنَاعَةً وَ طَهَارَةً بِصَلَاحٍ¹

يدل النفي في نص السراج على تصحيح ما هو سائد فاسد، أو تبرير ما يتهمهم به من لا يعرف أحوالهم إذ شاع عند الكثير من الناس أن التصوف حيل و تكلفو تقشف و صياح هائمين.....فهو يؤكد على أن التصوف إنما هو جملة من الأخلاق والآداب الإسلامية التي تصلح النفس مثل العفة و المروءة و الفتوة والقناعة والطهارة، فالصوفية بهذا المفهوم هم أهل الباطن، و أمناء الله في الأرض يرون بنور الله.

تعددت آراء الباحثين في أصل كلمة " الصوفية " فمن رأي يؤكد على الثياب الصوفية إلى آخر يرى أنهم من أهل الصفة الذين عرفوا بالتأمل و محبة الله، إلى التبصر في الشؤون الدينية، إلى الصفاء و طهارة الظاهر و الباطن، إلى الإشراق و محبة الحكمة الإلهية، والثابت من الأقوال كلها أنها تلتقي في الإنقطاع إلى الله مع التقشف والتأمل و الحكمة، و بعيدا عن هذه التعريفات الكثيرة يمكن التأكيد على أن " التصوف فلسفة حياة، و طريقة معينة في السلوك يتخذها الإنسان لتحقيق كماله الأخلاقي و عرفانه بالحقيقة و سعاداته الروحية"، فبحثا عن السعادة الروحية الناجمة عن معرفة الحقيقة الناتجة عن الكمال الخلقى، لا بد من اعتماد التصوف منهجا و طريقة في الحياة، لأن التصوف ماهو إلا نزوع ذاتي، تأملي في الخلق في الحياة في الكون باعتماد الخيال و التجربة الذاتية للمتصوف و ذوقه الفردي، مركزا اهتمامه بشكل خاص على النفس و صفاتها.

¹ الخلاص، الديوان، جمع المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون، ص 36.

إن التصوف "إتجاه جديد يعبر عن العاطفة الدينية في صفاتها و نقائها و هو الجانب الروحي الذي يعتمد على منطق الرؤيا و الإشراق و المحبة يكشف الإنسان فيه البعد المتعالى ليتحول إلى إنسان كامل فهو يحاول لكشف حكمة الله في الحياة و تمتع القلب و الروح بلذة المشاهدة"¹.

يعد الشاعر محمد مصطفى الغماري أحد المهتمين بهذا الإتجاه الرمزي الصوفي بالجزائر و تكاد دواوينه الكثيرة تنطلق بذلك، منذ ديوانه الأول "أسرار الغربة"، وهي غربة صوفية بلا ريب و قد يظهر هذا الإتجاه الصوفي الإسلامى جليا في عناوين قصائده أيضا، من مثل: "ثورة الإيمان"، "بين قيس و ليلي"، "مسافر في الشوق"، "معاهد أحبابي"، "ثورة صوفية"، سفر في مسافة الشوق.... و نحوها، و لعل فيوقوفنا عند إحدى هذه القصائد نحللها و ندرسها ما يبين السبل أمام القارئ لإكتشاف طبيعة هذا الرمز الصوفي في شعر الغماري و صلته برموز التصوف العربى القديم².

ترى الباحثة (إليزابندرو) في كتابه: "الشعر.... طريقة لاندماج الفكرة و الخاطرة بالجزيرة في أشكال رمزية و تنقل عن الشاعر الإيرلندي بهذا الصدد قوله: "إن كل من مر بحالة تصوف يعلم أن هناك رموزا كبرى تطفو في العقل قد لا يدرك الإنسان معناها في سنين عديدة، و كأن هذا الشاعر يرى في تجلي ذاكرة الفرد الفنان ما يجعلها تصوير جزءا من ذاكرة الكون، و هي فكرة يمكن أن تناظرها فكرة "اللاوعي الجماعي" عند العالم "يونغ"، كما أنها تؤدي بالتقريب إلى معنى "وحدة الشهود" أو "وحدة الوجود" عند المتصوفين المسلمين و هو ما يسوغ لنا هذا الإتجاه الرمزي الصوفي من الرموز الفنية المركبة في شعرنا العربى المعاصر³.

أهم الرموز الصوفية التي مثلها الشعر العربي المعاصر:

1- رمز الخمرة:

إن التعامل مع الشعر الصوفي يحمل في طياته مخاطرة إذا لم نكن نعرف أبجديات التجربة الصوفية و نحسن التعامل مع اللغة الصوفية التي لا تكفي بالظاهر، بل تغوص في أعماق اللفظ إلى المعاني الماورائية

¹ - فاطمة داود، التصوف الإسلامى مفهومه و أصوله حوليات التراث، ع/1/ 2004 ص60

عثمان حشلاف، الرمز و الصورة في الشعر العربى المعاصر بأقطار المغرب 1962-1987، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الجزائر، 1992م، ص286.

³ عثمان حشلاف، الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربى المعاصر، ص64.

حيث تنكشف الحجب اللغوية، و تفرغ اللفظة من معناها المعجمي لتكتسب معاني أخرى، كل هذا عن طريق التأويل و بهذا يصبح النص الأدبي أفقا مفتوحا لتعدد القراءات، فالخمرة مثلا "تقتلنا من وحل الأشياء العادية، و تقذف بنا فيما وراءها، و تعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، و أن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه و نحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه، و لا نحسه و يتجاز بنا هذه العتبة حيث تزول الفواصل و يصبح الباطن و الظاهر واحدا¹.

منح شعراء الصوفية المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمرة من دائرته المادية الضيقة إلى دائرة الرمز الصوفي، فأصبح يدل على معاني الحب و الفناء والإيحاء. و السكر عند المتصوفة هو غيره السكر المتعارف عليه، فهو انتشاء الصوفي بمشاهدة الجمال و مطالعة تجليه في الأعيان، إنه دهشة و انخيار و حيرة و ووهو هيحان، و قد ارتبط السكر عندهم بالشطح، إذ ينشأ عن مشاهدة الجمال المطلق و مطالعة تجلياته في الأعيان، و أنه ليبدو مصحوبا بالدهش و الغبطة و الهيمان والوله وكلها ظواهر يطيش معها العقل و ينطمس نوره بقوة الوارد المسكر².

جاءت تجارب بعض شعراءنا الجزائريين مليئة بفيوضات صوفية، البعض منهم تمثل التجربة الصوفية بصدق في رفيع، يعكس نظرتهم للحياة و الوجود، و البعض الآخر يحاكي التيار من أجل المتعة الفنية، و يعد مصطفى الغماري أحد الشعراء الذين وظفوا الرمز الصوفي في شعره توظيفا صادقا، إذ نجده في هذا المقطع يطلق العنان لشطحاته ليعبر عن وجدته بلغة مبهمة و ألفاظ غريبة تبرز عطشه إلى الفناء في حضن الألوهية، فيقول:

يَا فَارِسًا لِحَزْنٍ..... نَارُ الْحَرْفِ مَعْشَبَةٌ

و خَمْرَهَا الْبِكْرُ حَمَى وَجْدِي الْحَائِي

سَيُشْرِقُ الْعَدُّ فِي ظِلْمَاءِ غُرْبَتُنَا

وَ يَقْبُرُ الْيَأْسُ فِي أَرْحَامِ أَحْزَانِ

¹ نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة و التأويل، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص241.

² - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1983، ص351.

و تَنْتَشِي مَقْلَةُ السَّمْحَاءِ مِنْ خُلْدِي¹

الخمرة في هذه المقطوعة معادل موضوعي للتجربة الصوفية التي تهدف للوصول إلى المطلق إلى المحبة الإلهية.

كانت بيئة الشعر الموريتاني بما شاع فيها من محاضر العلم و الأدب، و بما ورثه "بلاد شنقيط" من نفائس الثقافة العربية الإسلامية، في الوقت الذي عم فيه الجمود أنحاء العالم الإسلامي أثناء الحكم العثماني، كانت هذه البيئة إذن مرشحة أكثر من غيرها لتحقيق هذا التواصل، و لعل النهضة الحقيقية لأحياء الشعر العربي لم تبدأ من المشرق كما ساد الاعتقاد بل بدأت من بلاد شنقيط حسبما ذهب إليه محمد الحافظ ابن أحمد، و لكن شعراء المشرق كانوا أكثر شهوة لأسباب اعلامية².

إن الدارس لهذا الشعر الموريتاني المعاصر، لا يعدم أن يجد قصائد كاملة نظمت على أساس هذا التيار الرمزي الصوفي، و هي لا يمكن أن تفهم فهما سليما إلا بتحليل معجمها اللغوي و الكشف عما فيه من مصطلحات مثل الخمرة الإلهية و التحلي، و السكر الصوفي ووحدة الشهود أو الوجود و حمي النشوة.... و غيرها، و ذلك بتأويله في إطار الرمز الصوفي فتكون القصيدة كلها حينئذ تجربة ذوقية رمزية³.

كانت الخمرة و ما يتبعها من حال السكر من الرموز الصوفية الشائعة في أشعارهم كما في هذه الأبيات حيث يذكر الشاعر حال الإتحاد و الفناء:

ثُمَّ دَارَتْ بَيْنَ الْحُرُوفِ كُؤُوسُ مَنْ حَمِيًا لِنَشْوَةِ الْخِلَآنِ

سَكْرُ الْخَلِّ وَ الْخَلِيلِ وَ قَالَا قَدْ سِئِمْنَا تَعَدُّدُ الْأُبْدَانِ

نَحْنُ رُوحٌ تَفَرَّقَتْ فِي جُسُومٍ وَ هِيَ جِزْءٌ مِنْ نُورِهَا الشَّعْشَعَانِي

¹ مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الجزائرية للنشر و التوزيع، 1982، ص101.

محمد الحافظ بن أحمد، "المحاضر" جامعات الأدب و الثقافة و معاهد العلم في الصحراء مجلة "الفكر"، عدد2، نوفمبر 1977، ص14.

³ - عثمان حشلاف، الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص46.

فَتَوَارَتْ رُوحَاهُمَا فِي فِضَاءٍ فَوْقَ طُورِ الْإِنْسَانِ وَ النَّسِيَانِ¹

تشير هذه التلويحات و المواجد بوضوح إلى ما كان يعتقد الصوفية من أن المحبة الإلهية هي قوام العالم و مركز الدائرة و لباب الوجود و خطاب كنا فيكون، و هي محبة أزلية قديمة منزهة عن العلل، مجردة عن حدود الزمان و المكان و هي التي بواسطتها ظهرت الأشياء و تجلت الحقائق و أشرقت الكائنات، و هي الخمر المعتقة في أوطاف الأزل شربتها الأرواح المجردة فانتشت و طربت و سكرت قبل أن يخلق العالم.... إلى آخر هذه النعوت الصوفية المخصوصة جدا.

2- رمز المرأة:

تعتبر المرأة بشكل عام أحد أهم منابع الإبداع الخالدة، فنجدها مصدر إلهام و وحي لدى كل المبدعين، و الشعر بشكل خاص استغرقت المرأة فيه حيزا كونيا كبيرا، إذ ينذر ان لا تجد شاعرا قد هام بامرأة و كانت نبع إحساسه و فيوضه، فالمرأة في الشعر الجزائري اتخذها الشعراء بعد الإستقلال معادلا موضوعيا لحب الوطن لأنها تمثل الخصوبة و النماء، ولأن الوله بالحبيبة و الذوبان فيها و التعبد في محرابها هو الأمر نفسه بالنسبة للأرض و الوطن.

تحولت المرأة في التجربة الصوفية كما تحول الخمر إلى رمز عرفاني على ما يعاينه الصوفية من أحوال و مواجد باطنية، وهو يتردد في هذه التجارب لا بصورته المادية المحسوسة و لكنه يتحول إلى رمز له دلالات شتى².

المتتبع للشعر الجزائري المعاصر يجد نماذج عدة تمثل فيها رمزية المرأة التي تجمع بين الحب الإلهي و الحب البشري، أي التعبير عن العشق الروحي في صور مادية و أساليب غزلية موروثه سواء أكانت من الغزل العفيف أو الصريح يقول عبد الله حمادي:

¹ عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، بيروت، الأندلس، 1982، ص132.

² عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص132.

حبيبي وَ أَنْتَ الرَّيِّعُ المَدَاوِي
 لِأَعْرَاسٍ نَفْسُ عَرَاهَا الحُمُودُ
 تَمَاسِكَ عَلَي الرُّمَحِ فِي الأَغْنِيَاتِ
 وَ سَافَرَ مَعَ الفَيْضِ عِبَرَ السُّدُودِ
 وَ قَرُوبُ وَ حَلْقُ وَ هُنَاكَ الظَّلَالُ
 مُرْفَرَفَةٌ فِي بِسَاطِ النُّهُودِ¹

نرى من خلال دوال هذا النص كيف تحول العشق إلى وحدة صوفية تأملية ينشد فيها الشاعر الحب الطمأنينة، وهذا الحب الطافح ليس لغرض مادي غريزي، حتى وإن يبدو كذلك إلا أن الشاعر في حقيقة الأمر يأخذ من نوعي الغزل الصريح العفيف، فيأخذ من الغزل الصريح شيئاً من الحسية و الشهوانية و التغمي بمظاهر الجمال المادي، ويستعير من الغزل العذري لغته المفعمة بالعفة و الطهر و المعاناة الرومانسية التي تدور حول الهجرة و تمني الوصال و نحو ذلك.

إن التغمي بالحب الإلهي و محاولة الإنعتاق من السجن الأرضي و ارتياد عالم شفاف مليء بالتجليات النورانية الخالصة، هو غاية ما يرنو إليه الصوفي، و لذلك تكثر مناجاته للذات العلوية، مثلما تغنت من قبل "رابعة العدوية"، و كأن أقصى أمانيتها أن يكشف الخالق لها الحجب كي تراه، و هذا ما نلمسه عند إدريس بوذبية مضمنا شعر رابعة العدوية:

أحبك حُبَيْنِ
 حُبُّ الهوى.....
 وَحُبُّ لَأَنَّ كَصَحْوَى وَ سُكْرَى

¹ عبد الله حمادي، تحزب العشق ياليلي، دار البعث، الجزائر، 1982، ص 200.

و نُؤنَّشَوَائِي و مَا يُسَيِّطُرُونَ

أَفِينَا لِيَالِينَا

و لَمْتَمِّنَ الْأَشْوَاقُ

أَفِينَا الْعَمْرُ

بَدَدْنَا أَوْقَاتَصَبَانَا الْأَوَّلُ

و لَمْ تَبَدَّدْ¹

تخلت المرأة في هذا النص عن مفهومها المعجمي و استحالت إلى رمز مثالي صوفي، و روح عليا يستحيل أن يبلغها أي إنسان مهما أوتي من قوة و قدرة خصوصاً أن الطريق إليها ليست سوى أشواق في الوصال كما الفراق، و هو بذلك يجسد لنا مأساة الإنسان المعاصر المحاصر بالمادة التي أفرغته من كل ما من شأنه أن يربطه بعالم الروح، و بدأ استعار الشاعر رمز المرأة جاعلاً منها ملجأ و حصناً ينفث من خلالها حرائقه عساه يجد ضالته و هو الهائم في تخوم الدنيا، إذ لم يجد مستقره فهو شاعر مريد لازال يبحث على باب الرجاء يترقى في منازل العرفانية و درجات الصوفية، و هذا ما نلمسه من قوله "ما أشوقني إليك" و في هذا تلويح رمزي إلى عدم تمكن الشاعر من الوصول إلى ملامسة السر الأكبر عند تخوم السماء.

تغنى الشعراء بالمرأة بكل أوصافها المعنوية و الحسية فأطلقوا عليها العديد من الأوصاف، مفصلين في أنواع العيون و ألوانها و حجمها، و من حيث الإتساع و الضيق و لذلك وجدنا بعض شعراء الصوفية من استعار من الأنثى عينيها و أحالهما إلى عالم روحاني يث فيهما السالك إلى الله همومه، و يجد فيهما أنسه و ملاذه هرباً من صعاب الحياة كتعويض منه عن الفردوس المفقود الذي ينشده الصوفي في صعوده نحو العلو، و لذلك يقول يوسف و غليسي في قصيدة "تأملات صوفية في عمق عينيك":

عَيْنَاكَ مَقْبَرَةٌ لِلْحَزَنِ وَ الْوَجَعِ

¹ إدريس بوديبة، أحزان العشب و الكلمات، ص39.

فِي عَمَقِ عَيْنِكَ يُفْنِي الْأَفَّ وَالْآهَ

فِي عُمُقِ عَيْنِكَ يَرْمِي اللَّهُ رَوْضَتُهُ

و تَمَّ يُدْفَنُ قَيْسُ هَمِّ لَيْلَاهُ

تَلُونُ الْبَحْرُ فِي عَيْنِكَ وَاضْطِرَبًا

فِي بَحْرِ عَيْنِكَ أَنْسُ الْبَحْرَ أَنْسَاهُ¹

يتسع الرمز في هذه الأبيات و تتمدد دلالات الصورة المادية فإذا الجامد الهامد حيا، و الساكن متحركا و الجامد الصلد لنا رخوا يتفجر منه الماء رمز الحياة و الخصب و النماء، وتستوقفنا العيون في هذا النص باعتبارهما السمة الأنثوية المميزة، و هي تفتح على دلالات عميقة تحيلنا على المعاني الروحية المختزنة و التي تتخذ منحى تصاعديا من الدلالة المادية إلى المعاني الروحية، و هكذا يؤول الرمز إلى طبيعته الأساسية و هي التأليف بين الخاص و العام بين السماوي و الأرضي بين المادي و الروحي، والشاعر إذا كان يتعلق بالجانب المادي في المرأة ممثلا في العيون فإنه يجعلها و سيطا جماليا للوصول إلى الجمال المطلق و في ذلك دلالة قوية على فقدان الشاعر الإرتواء من المرأة بالمفهوم الصوفي².

من المعروف عن شعراء التصوف الإسلامي قديما أنهم كانوا يستعيرون أسماء الشعراء العذريين العرب و أسماء معشوقاتهم كليلي و بثينة و عزة و يضمونها قصائدهم في العشق الإلهي للتعبير عن أذواقهم و مواجدهم الخاصة، كما يتعقبون الأماكن التي ارتادها هؤلاء العذريون أو ذكروها في أشعارهم و ما ارتبط بها من مواعيد الحب العفيف العنيف الشريف الذي تذكىه الرغبة و يصده الإسلام³، فجعل الصوفية من تلك الأسماء رموزا لأحوالهم و مقاماتهم التي تدق عن الوصف، يعبرون من خلالها عن حقيقة علوية كلية باهرة، تجل عن الذكر و التصريح و الوصف كما قال ابن الفارض:

¹ يوسف و غليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إبداع، 1995، ص 58.

² عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، شعراء الشباب نموذجاً، ص 106-107.

³ عثمان حشلاف، الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 48-49.

و صرَحَ بِإِطْلَاقِ الْجَمَالِ وَلَا تَثْقُلْ بِتَقْيِيدِهِ مِيلاً لِزُخْرَفِ زِينَةٍ
فَكُلُّ مَلِيحٍ حَسَنَةٌ مِنْ جَمَالِهَا مَعَارِلُهُ بَلْ حَسَنٌ كُلُّ مَلِيحَةٍ
بِهَا قَيْسُ لَبْنِي هَامٌ بَلْ كُلُّ عَاشِقٍ كَمَجْنُونٍ لَيْلَى أَوْ كَثِيرُ عِزَّةٍ
فَفِي مَرَّةٍ لَبْنَى وَ أُخْرَى بُثِينَةٌ وَأُونَةٌ تَدْعَى بِعِزَّةٍ عِزَّتْ¹

اتجه هذا النوع من الشعر اتجاهها رمزياً في معالجة الظواهر الكونية و في التعبير عن التجربة الروحية التي يمارسها العارفون من أهل التصوف، ففي رأي الصوفي أن ظواهر الأشياء انعكاسات لبواطنها و أقنعة لجواهرها و لا تخترق تلك الأقنعة سوى التي يغذيها الذوق و البصر، ومن الشعراء الصوفية الذين انصب اهتمامهم بهذا الرمز أبي العباس بن سهل بن عطاء أول فاتحي بواكير الغزل الصوفي حيث قال:

غَرَسْتُ لِأَهْلِ الْحَبِّ غُصْنًا مِنَ الْهَوَى وَ لِمَيْكُ يَدْرِي مَا الْهَوَى أَحَدُ قَبْلِي
فَأُورِقَ أَغْصَانًا وَ أَيْنَعُ صَبُوءَهُوْ أَعْقَبُ لِي مَرًا مِنَ الثَّمْرِ الْمَحْلِي
وَ كُلُّ جَمِيعِ الْعَاشِقِينَ هَوَاهُمُ إِذَا نَسَبُوهُ كَانَ مِنْ ذَلِكَ الْأَصْلِ²

الشاعر في هذه المقطوعة رمز المرأة الذي أضحي جوهر الشعر الصوفي في أشكال متنوعة، وهذه الأبيات تتلبس بشعر الغزل العذري و تكمن عند المرأة التي أصبحت رمز الجمال و الصفاء و النقاء. فالشعر وسيلة لتطهير المجتمع، و الدين أهم منبع للإلهام الغني، فلا غرابة أن يتحدث الشعراء عن الغيب و الميتافيزيقيا، و أن يوظفوا ألفاظ صوفية أو شخصيات استعملوها كأقنعة و إن لم تكن بالقدر المهم الذي أولاه الشعراء لهذا الموروث.

¹عاطف جودة نصر، دراسة في فن الشعر الصوفي، ص117.

²المرجع نفسه، ص164.

الفصل الثالث: الرمز في شعر خليل حاوي

1- رمزية خليل حاوي

الرمز الجزئي

الرمز الكلي

2- منابع الرمز عند خليل حاوي

الطبيعة

الواقع

اللاشعور

3- البناء الفني للرمز في شعر خليل حاوي

التجربة الشعرية و علاقتها بالرمز

الرمز و علاقته بالصورة الشعرية

البناء الرمزي للقصيدة

1- رمزية خليل حاوي:

إن ما يميز شعر خليل حاوي الرمزي عن اشعار الرمزيين الآخرين هو أنه كان يضع حسابا لمجتمعه وواقعه فيشركهما معه بالتجربة الشعرية عن طريق الرموز التراثية الشعبية و التواصل الجدلي ما بين ماضي الأمة و حاضرها و التي كانت نابعة من إحساس ثوري قومي يرفض الواقع الفاسد هادفا إلى استبداله بواقع مثالي عكس الرمز الأوربي الذي كان يهرب من واقعه فرسم خليل حاوي الشاعر لنفسه خطا منذ البداية فتارة سبق الحدث السياسي فيوحي و ينذر، و طورا يلحق بالحدث فيصور الإنعكاسات ويفرح أو ينطوي على نفسه يسائلها المصير من جديد.

ما من قصيدة نقع عليها في أي ديوان من شعره إلا و تضم في قلبها صورتين أبدين يتجادبان و يقويانفي أحشائه و أعماق روحه، و إن كانت التجربة الصورية هي الراجحة على الآلام المضنية و الحسرات.¹

لنأخذ مثلا نهر الرماد و الناي و الريح، ييادر الجوع فالتأمل لها يدرك أنها تحمل صورتين بذاتها، ازدواجية فالنهر يمثل رمز الحياة، و الرماد يمثل رمز الموت و الناي ناي الأحزان و الهموم والإستسلامو الشكوى، و ربح النقض و الثورة، البيادر ييادر الخصب و الحصاد و قفار الجوع و هنا يشير حتما إلى الجوع الروحي جوع الكرامة و الحرية و البطولة.

تعد قصيدة "الجسر" من القصائد النادرة الصافية الإيجابية، يضحى بها الشاعر رمزيا بجسده ويقدمه جسرا للأجيال العربية الطالعة لتعبه من الحاضر العربي المتخلف، الى مستقبل عربي مشرق وبهي يصبح الشاعر نفسه منا رمزا للفداء والتضحية من أجل أمته العربية، تماما كالسيد المسيح، رمز الفداء النموذج:

يَعْبُرُونَ الْجِسْرَ فِي الصُّبْحِ خِفَافًا

¹ إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره، دار الثقافة، بيروت، ط1، ج 1، 1984، ص 96.

أَضْلَعِي امْتَدَّتْ لَهُمْ جِسْرًا وَطَيْدَ

مِنْ كَهُوفِ الشَّرْقِ مِنْ مُسْتَنْقَعِ الشَّرْقِ

إِلَى الشَّرْقِ الْجَدِيدِ

أَضْلَعِي امْتَدَّتْ لَهُمْ جِسْرًا وَطَيْدَ¹

فبمقطع شعري من قصيدة الجسر رمزا إلى حضوره و حضور الشعر في مسيرة النضال التي كانت أقرب من اليأس منها إلى الأمل.

تعد قصيدته البحار و الدرويش أولى قصائده من هذه المجموعة الأولى، و من خلالها دخل إلى ضمير الأجيال العربية، يصحبهم معه في رحلة استكشافية يجوب الآفاق الداخلية قبل الخارجية- أي البحار- باحثا عن الحقيقة الخالصة التي لاشك فيها و لا إلتباس، و يأخذ من الدرويش رمز للإنسان العربي الذي يريخ تحت خذر النسك الإجتماعي والحضاري، فيقنع من سحب الوجود، و هذا واقع عربي إجتماعي مازالت تعيشه جماعات عربية كثيرة.

بَعْدَ أَنْ عَانَى دَوَائِرَ الْبَحْرِ

و الضَّوِّ الْمَدَاجِي عِبْرَعَمَاتِ الطَّرِيقِ

وَمَدَى الْجُهُولِ يَنْشُقُّ عَنِ الْجُهُولِ

عَنْ مَوْتِ حَيِّقِ

يَنْشُرُ الْأَكْفَانَ زَرْقًا لِلْغَرِيقِ²

إلى أن يقول:

¹ - خليل حاوي، الديوان، ص 139.

² المصدر نفسه، ص 41.

آه لو يسعفه زهدا الدراويش الغراء

حوّل درويش عتيق¹

يرمز الدرويش إلى مايسميه الشاعر "الشرق"، ويعني الحضارة العربية التي تعتمد على الإيمان بالغيبيات وإهمال التجربة البشرية فالببحار يحمل الكثير من ملامح السندباد و لكن خليل اكتف بهذه الملامح السندبادية إلى أن جاء ديوانه الثاني (الناي و الريح) حيث اكتملت ملامح هذه الشخصية، و تبلورت سماتها و نلمح هذا جليا في قصيدتي (وجوه السندباد) و(السندباد في رحلته الثانية).

نجد الشاعر في قصيدة (وجوه السندباد) يستعير المدلول العام لشخصية السندباد وهو حب المغامرة و التجوال و يسقط هذا المدلول العام على تجربته الخاصة المثلثة في مغامراتهو رحلته في الوجود للبحث عن ذاته و بذلك يصبح هذا الرمز العام لشخصية السندباد يلقي بظلاله الإيحائية على كل الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر يقول:

لم ترض العُرْبَةُ في وَجْهِي

وَ لي رَسَمَ بِعَيْنِهَا

طَرَى مَا تَعَيَّرَ

أَمَّنْ فِي مَطْرَحٍ لَا يَعْتَرِيهِ

مَا اعْتَرَى وَجْهِي

الَّذِي جَارَتْ عَلَيْهِ

دَمْعَةُ الْعُمْرِ السَّنْفِيهِ¹

¹ خليل حاوي، الديوان، ص13.

يستعير خليل حاوي في هذه القصيدة بالإضافة إلى المدلول العام لشخصية السندباد الممثل في المغامرة و الإرتياد نجد بعض الملامح التراثية لشخصية السندباد و المتمثلة في رحلاته السبع:

رَحَلَاتِي السَّبْعُ مَا كَنَزَتْهُ

مِنْ نِعْمَةِ الرَّحْمَانِ وَالتَّجَارَةِ

يَوْمَ صَرَعَتْ الْعَوْلُو الشَّيْطَانُ

يَوْمَ انشَقَّتْ الْأَكْفَانُ عَنْ جِسْمِي

وَلَاخَ الشَّقِّ فِي الْمَعَارَةِ

رَوَيْتُ مَا يَرُؤُونَعِي عَادَةً²

كانت شخصية السندباد بما تحمله من طاقات إيجابية ضخمة من أبرز الشخصيات التي رافقت الشاعر طوال مرحلة تعتبر من أغنى مراحل تطوره الشعري، فقد عبر من خلالها عن مختلف تجاربه الروحية و الفكرية و الوجدانية و الإجتماعية و القومية، فاستخدام خليل حاوي لهذه الشخصية كان من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية في شعرنا العربي على الإطلاق³.

إذا انتقلنا إلى قصيدته في "جوف الحوت" من المجموعة الأولى نقع على حشد كبير من الرموز الرهيفة الشفافة و هذا ما يبين لنا اتباع خليل في شعره أحيانا " التعبير الرمزي" إذ يقول:

وَ مَتَى يَحْتَضِرُ الضَّوُّ المَقِيثُ

وَ يَمُوتُ

¹ خليل حاوي ، الديوان، نهر الرماد، ص221.

² المصدر نفسه، ص256.

³ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص255.

عَنْ بَقَايَا حَرْقِ شَوْهَاءِ

عَنَّا نَفَايَاتُ الْمَقَاهِي وَ الْبُيُوتِ

حَشَرْتُ فِي مَضَهَرِ الْكَبْرِيتِ

فِي مُسْتَنْقِعِ الْحُمَى

رَسْتَفِي جَوْفِ حُوتٍ¹

فكيف يكون مستنقع الحمى إن لم يكن شكلا يستبطن حالة نفسية و كيف تكون الحشرات سحبا، و هل هي ترى بأَم العين بأنها سحبا؟ إنما هي حقيقتها تسمع و لا ترى فقد رأى الشاعر الحشرجية سحابة و رأى لونها الأصفر و هي من ملامح التجسيد الرمزي.

نجد الشاعر في قصيدة " بعد الجليد " يوظف أسطورتين تموز و العنقاء²، فهاتين الأسطورتين هما أفضل تجسيد لمبدأ الإنبعاث بعد الموت إذ يقول:

لِلْإِلَهِ الْبَعْدُ، تَمُوزُ الْحَصِيدِ

شَهْوُهُ حَضْرَاءُ تَأْتِي أَنْ تَبِيدَ

و حَيْنُ نَبْضِهِ يَسْرِي إِلَى الْقَبْرِ إِلَيْنَا³

¹ خليل حاوي ، المصدر السابق، ص 64.

اسطورة الفنيق(عنقاء)،هو طائر وحيد في حبسه بعد أن علق في الصحراء العربية خمسة أو ستة قرون أحرق نفسه في كومة من الحطب و نفض من الرماد بشباب متجدد ليعيش دورة أخرى فيهزم و يحترق من جديد/ نذير عظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1988، ص 160.

³ خليل حاوي، الديوان، ص 124.

فخليل في توظيفه لتموز رمز الخصب و النماء، يدعو إلى التجديد و النهضة للأمة العربية و رمز العنقاء هي الأخرى رمز للتجديد و الحياة فهو من خلال هذا الرمز يحلم بانبعث الأمة العربية من موتها يقول:

إِنْ يَكُنْ رَبَاهُ

لَا يَجِي عُرُوقَ الْمِيْتِيْنَا

غَيْرَ نَارٍ تَلِدُ الْعَنْقَاءُ نَارَ

تَتَعَدَّى مِنْ رَمَادِ الْمَوْتِ فِينَا

في قرار¹

كانت الأسطورة عند خليل من أبرز الظواهر الفنية التي تعبر عن تجربته الشعرية من خلال ما تحمله من رموز مختلفة.

تضمن ديوانه الأول مجموعة ثانية هي قصائد الناي و الريح التي تضم صوتين كذلك صوت الريح الذي اتخذ رمزا لتقلب الحال فمن كراريسه و صومعته و عواطفه التقليدية ينفذ نفسه ليحدها في دفعات من الحضارة التليدة.

أما صوت الناي فكان رمزا للحزن المشرقي المنبعث من ضمير الشاعر الجماعي لحالة الفراغ و دغدغات الأمل الضبابي التي تظهر من حين إلى حين في سماء الأرض العربية.

ثم تطالعنا قصيدته السندباد في رحلته الثامنة التي كان الباعث لها الإشراقية و الرمز الشعري الفني و هو الحدث القومي الكبير في تاريخ الأمة العربية ألا و هو وحدة القطرين السوري والمصري عام 1958م.¹

¹ خليل حاوي، الديوان ، ص126.

مرآة داري اغتسلي

من همك المعقود والغبار

و احتفلي بالحلوة البريئة

كأنها في الصبح

شقت من ضلوعي

نبثت من زنبق البحار

ما عكر الشلال في ضحكيتها²

الحلوة البريئة هي رمز الوحدة العربية التي ولدت من ضلوعه ومن زنابق البحار نبثت ثم إلى الحمر و الرعب و الخطيئة ينتقل و كلها معاني متكاملة متتالية لا يمكن العبث بها، و يعود من جديد ليدخل مدار الفرح الأكبر و الإحتفال المهيب لأنه عاد من رحلته و عيناه ممرغتان بأكداس البلورات

تأتي قصيدة "جنية الشاطئ" و هي قصيدة رمزية أخرى إذ يرمز من خلالها إلى حالة البراءة الأولى المتمثلة في عجرية تدفعها براكين الحيوية المتفجرة في داخلها إلى الحياة إذ يقول:

في الليل حين يفتح المرجان

في ضوء القمر

ينحل لؤن جدائلي البيضاً

¹ إيليا الحاوي، خليل حاوي سطور من سيرته و شعره، ص52.

² خليل حاوي ، الديوان، ص53.

وَوَجْهَيْتَمَجِي عَنْهُ الحُفْرُ

عَيْدَ التَّجْلِي حِينًا خَلَعُ

شَجَرَةَ الحَرْقِ العَيْقَةَ

وَأَرْوْحَاهُ زُجُّ فِي الطَّرِيقِ¹

يملك خليل عبقرية شعرية استطاع من خلالها أن ينفذ إلى الجذور العميقة للقضايا القومية و المصيرية من خلال استغلال التراث من أساطير و حكايات شعبية، أعاد إبداعها رموز شعرية في لغة مجازية يضبطها الإيقاع المكثف، ضمت الذاتي و العام و الحسي و الكلي في وحدة شعرية متكاملة.

فداووينه الخمسة (نهر الرماد 1957 - الناي و الريح 1961) بيادر الجوع 1965 - الرعد الجريح - من جحيم الكوميديا) تنظمتها و تجمعها رؤية موحدة، و إن انطوت على مضامين متنوعة، فمنذ بدايات ديوانه الأول " نهر الرماد " عاش حاوي أزمة الحضارة الإنسانية في تجلياتها الشرقية و الغربية حيث تجسدت في صورة " البحار و الدرويش " فالبحار رمز الإنسان الغربي المعاصر الذي جردته الحضارة المادية من إنسانيته فأبحرت للبحث عن ذاته و عن حقيقة الوجودية الضائعة، و الدرويش رمز الإنسان الشرقي و المنغمس في الغيبات و غير الفاعل في التاريخ.

تعكس قصائد " نهر الرماد " الواقع الحضاري المعاش في لبنات خاصة كما نلمح أنه تتجلى فيه ثنائية الهدم و البناء و العقم و الخصب و هذا ما نجده في قصيدة " بعد الجليل " فبعد صورة الحزن و اليأس و الألم المسيطرة على القصائد الأولى من هذا الديوان تظهر في مقطع القصيدة " بعد الجليل " صور البعث الموحية بالنشوة و الإنطلاق مجسدة في رموز مستمدة من أساطير الخصب القديمة.

¹ خليل حاوي، الديوان، ص306.

أَنْتِ يَا تُمُوزُ، يَا شَمْسَ الحَصِيدِ

بُحْنًا، بَجُعْرُوقِ الأَرْضِ

مِنْ عَقْمِ، دَهَاها وَ دَهَانا

أَذْفِيءُ المَوْتَى الحَزْبِي

وَ الجَلَامِيدِ العَيْدِ

عَبْرَ صَحْرَاءِ الجَلِيدِ

أَنْتِ يَا تُمُوزُ، يَا شَمْسَ الحَصِيدِ¹

نجد الشاعر هنا من خلال توظيفه لهذه الرموز الأسطورية القديمة الدالة على الخصب والنماء، يأمل و يتوق في أن يبعث الأمة العربية و تنهض من سباتها العميق.

أما في الجزء الثاني من القصيدة، فهناك توقع لقدموم تموز لإخصاب الأرض و إحيائها بعد موتها، و من تم إحياء الحضارة/الثقافة العربية الميتة و إعادتها إلى الحياة. و تكثر هنا رموز الحياة والتجدد: "الشمس"، "الغيث"، "البذار"، "الدم"، "الربيع"، "و" النار":

كَيْفَ ظَلَّتْ شَهْوَةُ الأَرْضِ

تَدْوِي تَحْتَ أَطْبَاقِ الجَلِيدِ

شَهْوَةُ لِشَمْسِ، لِلغَيْثِ المَغْنِي

لِلبَذَارِ الحَيِّ، لِلغَلَّةِ فِي قَبْوِ وَ دُنِ

لِلإِلِهِ البَعْلِ، تُمُوزُ الحَصِيدِ

¹ خليل حاوي، نهر الرماد، الديوان، ص120.

شهُوَةٌ حَضْرَاءُ تَأْتِي أَنْ تَبِيدَ

و حَنِينٌ نَبْضُهُ يَسْرِي إِلَى الْقَبْرِ، إِلَيْنَا

يَا حَنِينَ الْأَرْضِ لَا تَقْسِنِ عَلَيْنَا¹

تصل الرؤية و التجربة بالشاعر إلى ما يشبه اليقين بانبعث حضاري عربي و هذا ما يتجسد في ديوانه الثاني " الناي و الريح " فهو يؤمن بجمالية اندلاع ثورة تزيح مظاهر التخلف، ويعيد للإنسان العربي دور من التاريخ بالناي بما ينطوي عليه من موسيقى حزينة تثير الشوق والحنين، و يرمز إلى حياة رتيبة منسجمة مع التقاليد التالية و الواقع البارد، لا تحركها رغبة في التغيير و لا تتطلع إلى الإنطلاق و الحرية و الريح هي ربح الثورة و قصائد " الناي و الريح " نظمت بين عامي 1956 و 1958، و قد كانت القومية العربية آنذاك في أوجها أمم جمال عبد الناصر قناة السويس و طرد الإنجليز بالإضافة إلى الوحدة بين مصر و سوريا².

استحق حاوي لما تجسده قصائد "الناي و الريح" من رؤيا الإنبعث الحضاري لقب "شاعر الإنبعث الأول" و أصبح مرادفا لاسمه منذ صدور الديوان³.

و لكن سرعان ما أدرك خيبة هذا الإنبعث و كأن هذه النهضة كانت وهما، و كان هذا الإنبعث المزعوم مشوها، و هذا ما جسده في ديوانه "بيادر الجوع"، فهو في هذا الديوان يعبر عن خيبة أمله، فبعد روح الإنبعث على النهضة التي شاهدناها في قصائد "الناي و الريح" حيث كانت الوحدة بين مصر و سوريا قد بشرت بوحدة عربية شاملة تلمس فيها الشاعر بذور انبعث وشيك، و لكنه ما لبث أن الانفصال و ما لحقه من انقسامات حزمية و صراع على السلطة وانهيارات سياسية، بحيث تؤكد لخليل استمرار الإنحطاط الذي هو دليل على إخفاق الإنسان

¹ خليل حاوي، المصدر السابق، ص 124.

² إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره، ص 136.

³ ينظر، مقال ريتا عوض من ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، 01/08/1983م، ص 16.

العربي على الأمة العربية، فهذه المأساة الأليمة عبر عنها في ديوانه " بيادر الجوع" تعبيرا شعريا رائعا.

تبلغ التجربة الشعرية بخليل ذروتها خاصة في قصيدة " لعازر 1962م" فهي نفي لمبدأ الإنبعث بعد الموت، هذا الإنبعث الذي طالما حلم به و بشر به إذ هو انبعث كاذب و مشوه.

سميت قصيدة التجربة " لعازر" بقصيدة الهزيمة قبل الهزيمة¹، و كانها تنبأت بهزيمة العرب أمام الصهاينة سنة 1967، حيث يرى أن كل إنسان عربي هو مسؤول عن هذه الهزيمة، و بذلك كانت قضية الإنسان العربي هي محور قصائد " الرعد الجريح" فالرعد هو رعد الثورة و لكنه رعد جريح بالهزائم العربية، و هذا ما يتضح لنا جليا في قصيدة " الأم الحزينة" التي استلهمها من التراث المسيحي، حيث كانت العذراء مريم هي الأم الحزينة التي عانت آلام موت ابنها.

كان خليل في ديوانه " الرعد الجريح" يؤمن بأن هناك بطل عربي يخلص هذه الأمم من موتها، و قد تغلب إيمان خليل بانبعث الحضارة العربية من موتها بين مد و جزر إلى ان كانت مأساة الحرب اللبنانية و كارثة الغزو الإسرائيلي على بلده الغالي.

هذه المرحلة من تجربة الشاعر، عبر عنها في ديوانه "جحيم الكوميديا" و لعلها أهم قصائده في هذا الديوان " شجرة الدر"، حيث يعود خليل إلى تلك الفترة المضطربة من التاريخ العربي في عصر المماليك التي كثر فيها الفساد الأخلاقي و السياسي، و الصراع على السلطة، فما يعبر عنه هذا الرمز " شجرة الدر"، من انهيار أخلاقي و انحطاط سياسي في عصرها ترجمته الحرب الأهلية اللبنانية.

جاءت شجرة الدر عند خليل لتؤكد أن اليقين الإنبعثي الذي بدا في " الرعد الجريح" ورسالة الغفران من صالح إلى ثمود لم يكن انبعث خالص فقد شابته شكوك و ظنون عبرت عن نفسها في

¹ ينظر، مقال ريتا عوض من ديوان خليل حاوي ، ص21.

"شجرة الدر" و شجرة الدر هي جارية الخليفة التي تأمر عليها زوجها المملوك فطعنته بسكين و شيعته إلى مثواه الاخير بأغان الحزن و آيات الرثاء في جو مليء بالنفاق و الفساد والجريمة" فتعاني شجرة الدر برودة العزلة و جحيم الصراع اللاجدي و تنتهي مثلما انتهى بعازر وزوجته إلى حالة الموت في الحياة يقول الشاعر:

طالما عودتعيني

على ظلمة الحد

دُرَّة حمراء

يَمْتَدُّ رَمَادُ فَاتِرٍ قَبْلِي وَبَعْدِي¹

إن ما عبرت عنه شجرة الدر من انهيار أخلاقي و انحطاط سياسي كانت رؤية الشاعر بحيث تزعزع ما تبقى في ضميره من إيمان قومي و انبعاث بعد مأساة الحرب الأهلية اللبنانية. إن قضية توظيف الرموز و تنوعها شكلت ظاهرة خاصة في شعر خليل، كما أنها تميزت بخصوصية التعامل معها فخليل يرى في هذا المنهج الأسطوري " عودة بالشعر إلى صفاته الأولى وباللغة إلى حيويتها² .

كانت هذه الرموز تعبيرا عن المعاناة و القلق و اليأس الذي عاشه الشاعر فمن خلالها جسد جميع رؤاه سواء كانت رأي انكسارية للأمة العربية.

¹ - خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، الديوان، ص 656.

آمنة بلعلی، أثر الرمز في نسبة القصيدة العربية المعاصرة، الدار المطبوعات الجامعية بن عكنون، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1983، م، 1995/06، ص77

1/ الرمز الجزئي:

لا يستغرق القصيدة كلها، و لا يسهم في بنائها و لا يعني أن تنوب كلمة أخرى مكان أخرى، أو تكون بديلة عنها، بل هو أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المفردة قيمة رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه فيؤدي ذلك إلى إيحاءها و استشارتها لكثير من المعاني الدفينة، وخلقها لموقف رمزي يتضافر مع بقية عناصر القصيدة لبنائها بناءً مكتملاً¹.

يقول خليل حاوي:

عدت في عيني طوفان من البرق

ومن رعد الجبال الشاهقة

عدت بالنار التي من أجلها

عرضت صدري عارياً للصاعقة

حرفت ذاكرتي النار وأمسي

كل أمسي فيك يا نهر الرماد

صلواتي سفر أئوب، و حي

دمع ليلى خاتم من شهرزاد

فيك يا نهر الرماد

و ليمتمن مات بالنار²

¹ عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر و التوزيع و الإعلان، ليبيا، ط1980، 1م، ص148.

² تحليل حاوي، الرعد الجريح، ص119

نرى هنا الكثير من الرموز الجزئية التي تتفاعل مع بعضها و تسهم في بناء القصيدة ككل، نرى الشاعر يتحدد مع - برومثيوس - سارق النار رمز تقدم العلوم و الفنون هذه النار التي تجرف ذاكرة الشاعر و تقضي على كل أمسه.

نجد إشارة رمزية إلى أيوب و صبره و إلى ليلي في حبها، و إلى شهرزاد كل هذه الرموز من اللافعل و السلبية التي تتقبل القدر و الواقع بصورة سلبية، ولا تعرف الثورة على كل ما في الواقع من تخاذل و ضعف، ولا يبالي بمن تحرقه النار.

لا يُبالي حتى ببيتِه القديم

و ما فيه من ذكرياتُ خانقة

و بقايا مُتخاذلة تُنتمي لأبيه

فيه أطمأزُ أبي

عُكَّازُهُ¹

يرمز هذا الأب إلى جيل لا يستطيع أن يسير بقوته الذاتية و إنما يحتاج دائما إلى عكاكيز يتوكأ عليها يحتاج إلى قوى خارجية تسانده، و لا يعرف الثورة على واقعه الفاسد و البيت يرمز إلى وطنه الذي يستمد ضوءه من خفاش مذهب "إن الذي يضيء ليس الشمس، و ليس صورة للشمس ، وإنما الإضاءة تأتي من ذهب فالخفاش الذهبي رمز لإيمان عجوز ، فالناس لتفاهتهم يقتنعون بضوئه المزيف"²

و من هنا نرى كيف تتعاقب الرموز الجزئية في خلق موقف رمزي يقول:

¹ خليل حاوي، المصدر السابق، ص150.

² خليل حاوي، رسائل الحب و الحياة، دار النضال للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 1987م، ص144.

أَجْرَ العَمْرِ مشلُولاً مُدْمَى

فِي دُرُوبٍ هُدَّهَا عِبْءُ الصَّلِيبِ؟

دُونَ جَدْوَى، دُونَ إِيمَانُ

بِفِرْدَوْسٍ قَرِيبِ

عَمَرْنَا المَيِّتُ مَا عَادَتْ تُدْمِيهِ الدُّنُوبِ

و النُّيُوبِ¹

تتعانق الرموز الجزئية في حركة متنامية لتساهم في خلق موقف رمزي، و هذه الرموز تتراوح ما بين رموز ينتزعها الشاعر من التراث أو من الطبيعة أو من الواقع. فمن التراث ينتزع الشاعر رمز الصليب، و هو رمز ديني يمتلك رصيذا كبيرا من الإشعاع، كما أن رمز الفردوس ينتمي للحقل نفسه، و العمر الميت نشتم منه الإشارة إلى أهل الكهف حينما ذهبوا إلى كهفهم و لبثوا فيه ثلاثمائة سنين و ازدادوا تسعا، و تتأكد هذه الدلالة حينما نمضي خطوة أبعد في القراءة فنجد التصريح بكلمة الكهف نفسها.

نجد الشاعر يرمز بالوحش و بالثعلب لفئات من المجتمع استطاعت بحستها أن تكسب الواقع لصالحها، و يرمز بالطواغيت الكبار لأصحاب السلطة الفاسدين الذين ينادمون الدجالين و المرابين.

ما عَلَيْنَا لَوْ رهنَاهُ لَدَى الوحشِ

أَوْ لَدَى الثَّعْلَبِ فِي السُّوقِ المَرِيبِ

و ملأْنَا جَوْفَنَا المَنْهُومُ

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 06.

مِنْ وَهَجِ النَّضَارِ

ثُمَّ نَادَمْنَا الطَّوَاغِيثُ الْكَبَارُ

فَاعْتَصَرْنَا الْحَمْرَ مِنْ جُوعِ الْعَذَارَى¹

هناك النضار رمز المادة التي تعيد ترتيب الواقع وفق أسس من الفساد، ثم رمز الخمر المعتصر من جوع العذاري بما توحى به من لذة بهيمية لا تمتلك أساسا شرعيا، وإنما ترتقي العذاري في أحضان من يدفع ليسد جوعهن، ثم نصل إلى رمز الدب القطبي المنطمس الكهف، و الأعمى الجدار رمزا ينهض بيث ز دلالة قوية لمن يتخلى تماما عن ضميره و مبادئه، و يعيش بلا حرارة تعيد إبداع الكون.²

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 06.

² عايدى علي جمعة، شعر خليل حاوي، ص 63.

2/ الرمز الكلي:

يظهر الرمز الكلي في قصائد مثل وجوه السندباد، و السندباد في رحلته الثامنة، و لعازر 1962 وغيرها... و لعازر هذا هو الذي أحياه المسيح عليه السلام بعد الموت، فقد ورد في الإنجيل " وذهبت مريم أخت لعازر إلى حيث كان الناصري و قالت له لو كنت هنا لما مات أخي، فقال لها إن أخاك سوف يقومو تحققت المعجزة فعلا، فقام أخوها بعد ثلاثة أيام من موته، و أصبح دليلا على قدرة السيد المسيح على بعث الموتى.¹

اختارها الشاعر عمدا لأنها تمثل الإنبعث بعد الموت أي هي مرادفة للأساطير النموذجية الكبرى التي تمثلها أسطورة (أدونيس و تموز و أوزير)، و الشاعر يسقط على هذه الأسطورة الوضع المعاصر على مستوى الذات الفردي (لعازر) الذي يتقمص فيه الشاعر، و إذا كان الرمز قد اتسع للموت فإنما هو رمز الأمة النائمة².

يقوم الشاعر بتحويل هذا الرمز، فيبدو لعازر خليل حاوي راضيا بموته، بل يطلب من الحفار أن يعمق الحفرة لقاع لا قرار له. وحينما يسمع صلوات الحب التي يتلوها الناصري يشك في قدرتها على بعثه من قبره لأن الموت أصبح شيئا أساسيا في كيانه.

حينما تنجح هذه الصلاة في بعثه جسديا، تفشل في بعثه روحيا، فالبعث لم يكن كاملا، فقد قام لعازر ميتا من قبره، و نرى زوجته لعازر بعد أسابيع من بعثه الثاني من قيامته المشوهة، فقد عاد زوجها، و لكن الموت مازال رابضا في أعماقه.

كَانَفِي عَيْنِيهِ

¹ عايدي علي جمعة، شعر خليل حاوي، ص 63.

نسبب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، "الإتباعية الرومانسية - الواقعية - الرمزية" دط، 1980، ص 494.

لَيْلُ الحُفْرَةِ الطِّينِي يَدْوِي وَ يَمْوُجُ

عَبْرَ صحراءٍ تُعْطِيهَا التَّلُوجُ

عَبَثًا فَتَشَتْ فِيهَا

عَنْ صَدَى صَوْتِي، وَ عَنْ وَجْهِ

وَ عَيْنِي وَ عُمْرِي¹

يبدو زوجها غريب عنها تماما، و الرحمة التي كان يتميز بها معها تذهب الآن سدى، فقد أصبح يعاملها بقسوة لأن القيم التي كان يتمتع بها قد ماتت، و بعث حيوانا متوحشا.

مَرَّيْلَسَعُهُ الجُوعُ فَيَرغِي وَ يُهَيِّجُ

يَلْتَقِينِي عُلْفًا فِي دَرْبِهِ

أَنْتَى غَرِيبَةٌ

يَتَشَهَى وَجْعِي، يَشْبَعُ

مِنْ رَعِيبي يَنْوِبُهُ²

تحاول هذه الزوجة أن تزيف الواقع لكنها لا تفجح، فتبدو لجارتها فرحة بعودة زوجها، لكن فجيعتها بانبعائه لا تلبث أن تظهر، و يسيطر الشر على العالم، و ينهزم الخضر أمام التنين.

يستمر الصراع بين لعازر و زوجته، بين وجهي الذات الواحدة، بين حقيقة الموت و حقيقة الحياة، بين التبلد و الحيوية، بين الجفاف و الخصب، بين حياة ماتت فيها القيم و حياة تعيد إبداع

¹ خليل حاوي، الديوان، ص321.

² المصدر نفسه، ص322.

الكون و تبني فيه الحياة، و بعد سنوات من الصراع بين الخير و الشر و بين القيم الإيجابية التي تجسدها الزوجة، والنواحي السلبية التي يرمز إليها العازر تبدأ الحيوية بالتراجعوا الإنهزام.

و هنا تتمنى زوجة لعازر الموت، و تطلبه بإلحاح و تصاب بانهيار تام، يبدو العالم لهما و كأنه مفروش بأقمار السواد، و يخيل إليها أنها ماتت تحت عجلات القطار، و لكنها ليست متأكدة من موتها، فالحياة و الموت بالنسبة لها سواء.

في هذه الغيبوبة يتراءى لها الناصري الذي بعث زوجها، فلا تخاف منه و تعلن كفرها به، لأنه لم يستطع أن يعيد الحياة كاملة لزوجها، و يبدو المسيح عاجزا عن فهم آلام البشر و رغباتهم لأنه إله قمري، و قدما حاولت مريم المجدلية إغواؤه فلم يستجب لها، لأنه لا يعرف الشهوة أصلا، و يتحول زوجها إلى تين يعصر اللذة من جسمها الطري بلا رحمة، و يستمرىء تعذيبها بلذة الجلاد، و يتحول إلى مارد يكتسب سطوته من وجود السفير الأجنبي الذي يحركه بشهوة لخدمة أغراضه¹.

تظهر لنا صورة الامر البترولي الذي يطلع من جيب السفير الأجنبي، و يصبح حفيدا مشوها لأجداده العرب الذين كانوا يدافعون عن قضيتهم بحماس شديد في مقابل هذا الأمير الذي يصدأ سيفه.

تبدو معاناتها بلا نهاية، و دموعها لن تغني شيئا لإله قمري لا يعرف شيئا عن معاناة البشر و هنا تسلم نفسها في غربة نومها لغريب بربري ممتلىء بالخصوبة و الحيوية، لكن ذلك لا يغني عن زوجة لعازر شيئا، من هنا نراها تشتتهي طعم الموت الذي ينقذها من ورطتها، وبذا تتراجع الخصوبة والحيوية التي تمثلها الزوجة أمام عوامل الموت و الفناء التي يمثلها الزوج.

¹ عايدي علي جمعة، شعر خليل حاوي، ص 65.

الفصل الثالث: البناء الفني للرمز في شعر خليل حاوي

فزوجة لعازر التي ترمز للحياة، أو للأرض العربية التي تعودت على فرسانها العرب الأشداء، فهي ترفض وجود مثل هذا النموذج عليها و تتمنى أن تغيب في بياض صامت الأمواج، أفضل من أن تساير مثل هذا الزوج الخالي من الفعل و التأثير.

منابع الرمز عند خليل حاوي:

إذا نظرنا إلى منابع الرمز عند الشاعر خليل حاوي فإننا نجد يستمد رموزه أحيانا من الطبيعة ومن الواقع و من التراث و من اللاشعور.

1- الطبيعة:

الطبيعة كتاب مفتوح يحتضن بريق الإبداعات و القرائح، و هي لوحة فنية رائعة من صنع الخالق الوهاب، بل هي قصيدة زاهية الألوان مفعمة بالحب و الارتياح، و هي ذلك السر العجيب والعبقري الذي يحمل سمفونيات تترنم بالخلق و الإبداع، تلحنها الرؤى و تغنيها الأعين، وتستمعها الأذان فتميل إليها القلوب و الوجدان، و منها راح الشاعر يعبر و يستلهم رموز تجربتهم الشعورية و هيامه في غابات العذراء، فالطبيعة هي ذلك الأساس الآلي المرتبط بما تحمله النفس البشرية من آلام و أحلام و آمال فيكون تعبير الشاعر من العمران ليتخذ من الغاب ملاذا له و مفرا من قسوة المجتمع، و يجعل من رموز الطبيعة أساسا لنفسيته و للتعبير عما يختلجها من مشاعر و أحاسيس ترمز إلى الوجدان تارة و إلى القسوة العمياء تارة أخرى.

كانت الطبيعة منذ القدم و ستظل مصدر إلهام الشعراء و الفنانين و المنبع الذي يغترقون منه دون أن يجف أو ينضب، الشيء الذي جعل عدة قصائد و أشعار تضم في طياتها مناظر، رموز طبيعية ثم توظيفها في حقب زمنية مختلفة و لعل خليل حاوي من الشعراء الذين اهتموا و أحسنوا توظيف الطبيعة في قضايا شعرهم حيث ارتفع هذا التوظيف إلى مستوى الرمز في تعبيرهم¹.

يعد رمز الريح من أبرز الرموز التي استدها الشاعر من الطبيعة إذ " إن عقل الشاعر في لحظات..... يوفق إلى نظرة نافذة إلى قلب الحقيقة، فيقرأ الطبيعة رمزا للشيء وراءها، و لشيء داخل الطبيعة لا ينكشف بالشكل العادي"، و لعل أقوى تحقق لهذا الرمز نجده في ديوان الشاعر

¹ محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 311.

الثاني- الناي و الريح- و لا يمنع ذلك من وروده في دواوين الشاعر الأخرى، لكنه لا يرد بمثل العمق الذي ورد فيه هذا الديوان.

لعل الشاعر كان مدركا لذلك فجعل عنوانه الناي و الريح، و هذا الديوان يتكون من أربعة قصائد- عند البصارة- الناي و الريح في صومعة كيمبردج - وجوه السندباد- السندباد في رحلته الثامنة تبدو الريح في قصيدة الناي و الريح في صومعة كيمبردج رمزا لقوى الثورة و التمرد على واقع تعيس، و هي ريح قوية قادرة على إعادة البكارة و الطهر إلى كون فاسد.

لِلرِّيحِ جُوعٌ مَبَادِرُ الْفُولَادِ

تَمْسُحُ مَا تَحْجَرُ

مِنْ سِيَّاحَاتٍ عَتِيقَةٍ

و يُعُودُ مَا كَانَتْ عَلَيْهِ¹

ينهض التقديم و التأخير بدور بارز في إظهار دلالة التخصيص للريح جوع، و الشاعر يضيق الجوع إلى مبارد الفولاذ، بما توحى به التهام هذه المبارد لما تحجر من السياحات العتيقة مازجا بين ماهو من طبيعة الكائن الحي (جوع) و ماهو من طبيعة الجماد (الفولاذ). و الشاعر يجعل للفولاذ مبارد، و ليس مبردا واحدا موحيا بكثرة هذه الريح، كما تدل أيضا هذه الكلمة على الحدة، و إضافتها إلى الفولاذ يوحي بصلابتها و عنفوانها، و يستدعي قوله تعالى: ﴿وَأَنْزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ﴾² و على الرغم من صعوبة ما تواجهه هذه الريح و تحجره فإنها سرعان ما تمسحه.

ينهض التضاد في السطر الثاني بدور مهم في إظهار تغلب هذه الريح، فكلمة تمسح توحيا بالسهولة الكاملة، و الإزالة بسرعة كبيرة و كلمة تحجر توحى بالتصلب، لكن الغلبة تكون لكلمة تمسح، و

¹ - خليل حاوي، الديوان، ص 180

² - سورة الحديد، الآية 25.

إمعانا في إظهار قوة هذه الريح نرى الشاعر يستخدم الجمع في كلمة سياجات و يصفها بأنها عتيقة رامزا بها لعوامل التخلف و التحجر في حياتنا.

هذا الصراع بين الريح رمز الثورة و التغيير، و بين السياجات العتيقة رمز عوامل التخلف والتحجر في حياتنا سرعان ما ينتهي في السطر الرابع إلى انتصار الريح، و قدرتها الكبيرة على العودة بأرضنا و ما فيها إلى البكارة الأولى.

التربةُ السَّمراءُ في بدءِ الخليقةِ

بُكراً لأول مرة تشتهي

بِحُضْنِ الشَّمسِ، ليُلازِعِد¹

الشاعر يؤخر الفاعل - التربة - و يقدم عليه ما كانت عليه إمعانا في إظهار دلالة البكارة المسيطرة على تفكيره، و الشاعر يصف التربة بأنها سمراء لم يدنسها شيء، إذ ينهض اللون الأسمر هنا بدلالة الفتوة و الحيوية و الخصوبة.

و من تم رأينا الشاعر يتبعها مباشرة بقوله في بدء الخليقة بما توحى به كلمة بدء الخليقة من بكارة لهذه التربة التي رجعت بفضل الريح إلى طهارتها الأولى و حيويتها².

و من هنا فإن مجيء كلمة " بكرا " يحمل دلالة تأكيدية خاصة لهذه التربة، و من الحقل نفسه - حقل البكارة - تأتي لأول مرة تشتهي بحضن الشمس مازجا بين ماهو من طبيعة الكائن الحي، و ما هو من طبيعة الكائن الجامد في قوله تشتهي - الذي يدل على التجدد و الإستمرار - بإبراز دلالة الخصوبة الأولى و الحيوية الدافقة.

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 208.

² عايدي علي جمعة، شعر خليل حاوي (دراسة فنية)، ص 68.

تظهر العلاقة الحميمية بين التربة السمراء و الشمس التي تحضنها، كما تظهر العلاقة الحميمية أيضا بين هذه التربة، و بين ليل الرعد الذي يوجعنا، و لكنها في نفس الوقت تستمري بروقه والشاعر يضيف كلمة ليل إلى الرعد بما توحى به من شدة و عنفوان لكن هذه التربة من القوة بحيث تتحمل ذلك، بل و تستمر به بما توحى به كلمة تستمري من استعذاب لهذا الليل و رعه. تراجع هذا الرمز في قصيدة وجوه السندباد، و لكنه ما يلبث ان يظهر في قصيدة السندباد في رحلته الثامنة فتصبح أداة من أدوات التطهير القاسية التي تزيل الشوائب عن الجسد.

أغَلَقْتُ الغَيْبُوبَةَ البَيْضَاءُ عَيْنِي

تَرَكْتُ الجَسَدَ المَصْحُونُ

وَ المَعْجُونُ بِالجِرَاحِ

لِلْمَوْجِ وَ الرِّيحِ¹

يبدو ضعفها على عكس قصيدة الناي و الريح في صومعة كيمبرج فنرى الرواق الذي أبصره الشاعر السندباد، و حاول أن يبشر به تصمد أعمدته بوجه الريح.

أَعْمِدَةٌ تَنْمُو وَيَعْلُوهَا رَوَاقٌ أَخْضَرُ

صَلْبٌ بِوَجْهِ الرِّيحِ وَ التُّلُوجِ²

ترمز الريح لقوى الشر التي تحاول أن تقوض حلم الشاعر الكبير في البعث العربي المنشود.

¹ عايدي علي جمعة، شعر خليل حاوي (دراسة فنية)، ص 243.

² تحليل حاوي، الديوان، ص 265.

(2) - الواقع:

يستمد الشاعر رموزه من الواقع كما جاء في قصيدة عند البصارة، فهذا الرمز ترسب في اعماق الإنسان فمنذ العصر الجاهلي نطالع كيف كان يذهب الناس إلى مثل هذا النوع من البشر ليطلعوهم على الغيب الدفين يقول خليل حاوي:

ضَحِكْتُ مِنْ بَصَارَةِ الْحَيِّ

و مَاذَا؟ عُدْتُ مِنْ مُفْتَرَقِ

يُغْلِي بِمَوْجِ الرَّمْلِ وَ الْأَصْدَاءِ وَ الْبُرُوقِ

مَشُوشُ الْعَيْنِينَ¹

يشعر الشاعر هنا بالحيرة الشديدة و عقليته الواعية لا تملك أن تنقذه من حمى الخوف و من غدة الجهول، فيلجأ إلى من هم أدنى ثقافة منه كي يتكئ عليهم في معرفة غده، و كي يبثوا نوعاً من الطمأنينة في قلبه المضطرب. لكن النتيجة تأتي على عكس ما يتوقع، فيزيده الجن الذي حل في البصارة رهقاً غير أن الشعر يفجؤنا بثورته على هذه البصارة و جنبها اللعين، بل و يسخر منها ومنه. و يشعر بقوة كبيرة فاعلة تملكه، فيواجه اليأس الذي صبته البصارة في نفسه الشجاعة، بل يرى طريقة واضحة.

إِنِّي أَرَى الطَّرِيقَ

مِنْ أَحْرَسِ الْأَصْدَاءِ وَ الْبُرُوقِ

مِنْ أَحْرَقِ الْعَمَّةِ وَ الظُّنُونِ

كَأَنَّهَا مِنْ قَبْلُ مَا كَانَتْ وَ لَنْ تَكُونَ

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 149.

أضحكُ مِنْ بَصَارَةِ الْحَيِّ

وَمَا لَفَقَ جِحُّ سَاخِرٍ لِعَيْنِ¹

يرى الشاعر أن حرية الإنسان نابعة من أعماقه جديرة ان تخطو مستقبله كما يريد هو، لا كما يريد أي شيء آخر، فحياة الإنسان مشروع يديره كيفما شاء.

3- التراث:

يستمد الشاعر أحيانا رموزه من التراث بمعناه الواسع، و منه التراث الديني اليهودي فيكتب عن سدوم ثلاث قصائد الأولى بعنوان سدوم، و الثانية عودة إلى سدوم ضمن مجموعته نهر الرماد، ثم يعود لهذا الرمز في ديوانه الأخير من جحيم الكوميديا، فيكتب قصيدته في سدوم للمرة الثالثة.

ورد في العهد القديم " و إن أشرقت الشمس على الأرض دخل لوط إلى صوغر فأمطر الرب على سدوم و عمورة كبريتا و نارا من عند الرب من السماء، و قلب تلك المدن وكل الدائرة و جميع سكان الموت ونبات الأرض، و نظرت أمراته من ورائه فصارت عمود ملح".

يستمد الشاعر هذا الرمز من التوراة و يرمز به إلى واقع الأمة العربية التعيس فيرى مظاهر إنحطاط كبيرة على أرضها، هذه المظاهر الفاسدة لا سبيل إلا إلى حرقها و إبادة كاملة، وإبادة أيضا.

عَبْرَتْنَا مِحْنَةُ النَّارِ

عَبْرَنَا هُوَ لَهَا قَبْرًا فَقِيرًا

و تَلَفَّتْنَا إِلَى مَطَارِحِ مَا كَانَ لَنَا

بَيْتٌ، وَسِمَارٌ، وَ ذِكْرِي

¹ خليل حاوي، الديوان، ص194.

فَإِذَا أَضْلَعْنَا صَمْتُ صُخُورًا

و فَرَاغُ مَيْتِ الْأَفَاقِ.....صَحْرًا¹

بدأت الرؤية التشاؤمية واضحة في هذه القصيدة " و في قصيدة عودة إلى سدوم - في نهر الرماد - ما يفتح باب الرجاء لبزوغ جيل جديد متحرر من كوابيس الضعف و العجز و الإنخزال"².

نرى انفراج الأزمة إلى حد ما، و تكون النار المحرقة و براكين الجحيم التي أحترقت القرية عوامل تطهير، يتولد من بعدها البعث العربي المنشود.

يقول في قصيدة عودة إلى سدوم:

أَتَرَى يُولَدُ مِنْ حَيِّ لِأَطْفَالِي

وَحَيِّ لِلْحَيَاةِ

فَارِسُ يَمْتَشِقُ الْبَرْقُ عَلَى الْعُورِ

عَلَى التَّيْنِ، مَاذَا هَلْ تَعُودُ الْمِعْجَزَاتُ؟

بَدْوِي ضَرْبَ الْقَيْصِرِ بِالْفُرسِ

وطفلاً ناصري حُفَاةً

رَوْضُوا الْوَحْشَ بِرُومًا، سَحَبُوا³

ينتظر الشاعر بعثا عربيا كبيرا، يعيد للعرب مكانتها الأولى و يعيد لأرضهم ألقها، و يرجو أن يولد من خلال أنقاضهم المحترقة فرسان مخلصون في قامة الخضر عليه السلام و قامة سيدنا محمد ذلك

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 83.

² حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي،، مكتبة المعارف، بيروت، د ط، 1988، ص 384.

³ خليل حاوي، الديوان، ص 128.

البدوي الذي أصاب الفرس و الروم في مقتل، و قامة سيدنا عيسى، و قامة أتباعهم الحفاة الأشداء الذين استطاعوا أن يذلوا أعناق الطغاة جميعا، لكن ما يكاد الشاعر يعني نفسه بذلك، و يفرح حتى أن ذلك من الصعوبة بمكان، بل إنه أشبه بمعجزة.

في قصيدته الثالثة في سدوم للمرة الثالثة من ديوانه جحيم الكوميديا تبلغ رؤية الشاعر التشاؤمية ذروتها، و يرى الفناء عاما شاملا، و ليس هناك من بصيص لاي بعث منشود.

يقول:

يُخْتَرِقُ التُّرابُ !

يُخْتَرِقُ الحَجَرُ !

يُخْتَرِقُ السَّحابُ¹ !

يستمد الشاعر أحيانا أخرى رموزه من التراث الديني المسيحي، ففي قصيدة الأم الحزينة، يرمز الشاعر بها إلى الأرض العربية، و إذا كانت الأم الحزينة، و هي مريم أم المسيح عليه السلام قد شيعت ابنها المسيح فإن الأرض العربية لم تشيع مسيحا واحدا، بل شيعت ألف مسيح و مسيح.

يستمد الشاعر أيضا رموزه من التراث الديني الإسلامي، فنرى الشاعر في قصيدة الرعد الجريح يتخذ من النبي(ص) رمزا للبطولة العربية في أسمى صورها، و التي يتمنى الشاعر أن تتحقق في عصرنا الراهن.

يستمد الشاعر رموزه من التراث الأسطوري، وهنا يظهر تموز " وهو رمز كأكثر الرموز الدينية، دائم المعنى آنى الخطورة لأنه مستقى من تجربة الإنسان الأولى للحياة و الخوف والإيمان و الموت، و هو

¹ خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص 57.

الرمز الذي لا يطبق على الإنسان مصاريع اليأس و الظلمة، بل يفتح له في آخر رواق العذاب و الألم باب النجاة"¹.

و أحيانا يستمد الشاعر رموزه من التراث الشعبي، فيظهر السندباد في قصيدتين كبيرتين للشاعر، بل إن ملاحظته تبدو في قصيدة مبكرة هي قصيدة البحار و الدرويش.

هاتان القصيدتان هما وجوه السندباد، و السندباد في رحلته الثامن في القصيدة الأولى يكون السندباد رمزا للشاعر الجواب الذي ينسج وجهه من شتى الوجوه، و يقوم بمغامرات كبيرة ذات طابع عصري، تختلف عن مغامرات السندباد في أحداثها، و لكنها تتفق معها في الغاية الكامنة فيها.

في هذه القصيدة نوعا من التجاوب بين شخصية السندباد و أوديسيوس، فمن المشهور عن أوديسيوس أنه حينما ضل في البحر لم تيأس زوجته من عودته، بل ظلت منتظرة و اشتهرت بحيلتها الذكية في رد الخطاب الكثيرين الذين كانوا يطرقون بابها، " إذ كانت تتعلل لهم بأنها يجب أن تتم أولا عمل كفني لواد أديسوس، و هو لايرتس Laertes ولكنها كانت تنقض ليلا ما تنسجه نهارا"²، و لم ترد مثل هذه القصة في مغامرات السندباد السبع، فالشاعر السندباد خليل حاوي يصطنع حبيبة منتظرة له و لعودته في قصيدته فيربط بين شخصية السندباد و شخصية أوديسيوس حيث أن معظم الأبحاث التي تناولت شخصية السندباد ذهبت إلى أن شخصية أوليس في أوديسة هوميروس كانت أحد مصادر شخصية السندباد، و كان المستشرق النمساوي فون هامر أول من ذهب إلى هذا الرأي ثم تابعه كل من عرض لهذا الموضوع"³.

¹ جبرا ابراهيم جبرا، النار و الجوهر، دراسات في الشعر، دار القدس، بيروت، ط1، مارس 1975م، ص38.

² محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، ص91.

³ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، ص197.

في قصيدة السندباد في رحلته الثامنة يكون السندباد رمزا للشاعر الذي يحاول أن يكون ضمير عصره، و يحاول أن يتحقق نظرة آباء الرومانتيكية للشاعر باعتباره نبيا.

4- اللاشعور:

إذا كانت الحياة الواعية هي القمة التي تظهر للإنسان ، فإن الحياة غير الواعية هي الجسم الكبير المتخفي الذي يقبع تحتها، و نتيجة لتقدم الدراسات النفسية - خصوصا سيغموند فرويد- وجد الشعراء مصدرا غنيا لشعرهم يتمثل في اللاوعي، فامتاحوا منه بشكل مدروس و عرفوا متى يكونون واعين في شعرهم، و متى يكونون غير واعين.

و في هذا الصدد يقول ت س إليوت في مقالته المشهورة التقاليد و الموهبة الفردية" إن الشاعر السوء يكون عادة غير واع في الموضوع الذي يجب عليه أن يكون واعيا، وواعيا في الموضوع الذي يجب عليه أن يكون غير واع".

و الحقيقة أن هناك مدارس شعرية ذائعة أعطت للاوعي دورا كبيرا مثل السريالية، و من قبلها الرمزية و لم يكن الشاعر خليل حاوي بعيدا عن التأثير بهذه المدارس¹.

ففي قصيدة وجوه السندباد نجد نفس الشاعر تتوالد و يخرج منها رفيقا له:

كُنْتُ أَمْشِي مَعَهُ فِي دَرْبِ (سُوهُو)

وَ هُوَ يَمْشِي وَحْدَهُ فِي لَأ مَكَانَ

وَجْهَهُ أَعْتَقْتُ مِنْ وَجْهِي

وَلَكِنْ لَيْسَ فِيهَا نُرُّ الْحُمَى

وَ تَخْفِيرُ الزَّمَانِ

¹ عايدي علي جمعة، شعر خليل حاوي، ص 74

وَجْهَهُ يَحْكِي بَأَنَّ تَوْأَمَانِ¹

هذا الرفيق المستمد من اللاشعور يمارس على الشاعر من الفعل فيسوقه للجسر و يغريه بإلقاء نفسه في الماء، ثم يذهب الشاعر السندباد في غيبوبة يرى فيها الأشياء، و قد انحلت إلى ضباب و يجيل إليه أن رحم الأرض أفضل من ظهرها، و تظهر رغبته الحارة في الإنسحاب من هذا العالم الموبوء.

البناء الفني للرمز في شعر خليل حاوي:

1- التجربة الشعرية و علاقتها بالرمز:

¹ - خليل حاوي، الديوان، ص212.

في تدبرنا للرمز الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص، فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، و ذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما، و هي التي تضي على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية، و عندما يكون الرمز المستخدم جديدا¹.

و مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ و مرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية (أي بوصفها رموزا حية على الدوام) فغنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر بالتجربة الحالية، و أن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها و ليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها².

إن الرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعاينها الشاعر و التي تمنح الأشياء مغزى خالصا، و ليس هناك شيء ماهو في ذاته أهم من أي شيء آخر، إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء و قيمتها ذلك ان التجربة - كلما قلنا - هي التي تمنح الاشياء أهمية خاصة و عند استخدام اللغة في الشعر استخداما رمزيا لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزا، إذا المعول في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحية التي تربط لشيء بغيره من الأشياء.

يعرف محمد غنيمي هلال التجربة الشعرية بأنها " الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عمق شعوره و احساسه"³. و هي جماع للنفس الكوني في صياغة متلاحمة الأجزاء انصهار للذاتي و الموضوعي للفكر و الشعور

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 199.

² المرجع نفسه، ص 200.

³ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 290.

للمحسوس و المتخيل و هي الأداة الشاملة التي تلم الإنسان و العالم عبر تفاصيلها الدقيقة في صورة شعرية تعود إلى معاناة داخلية لا تفلح في تأليفها يغير الرؤية.

فهي تجربة عميقة إنسانية، تعميق الوعي الذي يغذي الرغبة في التغيير و يزيد من ثرائها الخيال الكاشفالنافذ إلى البواطن و الذي يحولها عبر ثقافة واسعة إلى عوامل كبرى، وحتى يستطيع الشاعر أن يصوغ رموز قصيدته يجب أن ينطلق من ذاته فتوظيف الرمز توظيفاً سليماً و مناسباً في سياقه الخاص، فعلى الشاعر أن ينطلق من أبعاد شخصية، أي الحالة النفسية و العاطفية التي تغير الدلالة اللغوية و لذلك فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعاينها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاص.

عندما يكون الشعر جزءاً من الذات ينبع منها و يتصل بوجودان الشاعر ليغدو إنفعالا قائماً في قلب التجربة.... فتجربته هي تجربة الرفض الشامل للإستقرار و لتعفن الحضارة و الحياة العربية¹.

كان خليل حاوي يفجر الرموز الوثنية من خلال التجربة الحضارية الكبرى التي لم يلتفت فيها إلى الواقع الواقعي كما في تجربة السياب الذي جعل بغداد صنو الكون، و بوب صنو نهر الحياة و التاريخ و تجربة هذا الشاعر حضارية ووجودية بمعنى أنها تعبر عن الحضارة كفعل إنتقاذ للإنسان من قصوره و عاهاته و كمبرر لوجوده و احتمال عبث الوجود و غبائه².

ندرك في قصيدته الأولى " البحار و الدرويش " أن البحار هو الجوابة المتقمص بالسندباد، فهو السندباد الداخلي الذي يتحرى عن حقيقة يركن إليها، و تفض بالنسبة إليه لغزو الوجود، و أما الدرويشي فإنه الصوفي القصيد الذي قبع في مكانه من ألف ألف و عند بابه تنتهي كل الطرق، فالبحار هو السندباد الداخلي تفتقت أسطوره المدهشة القديمة لم يعد تبع أسفار مجانية بل أنه غدا المبحر في خضم نفسه و بحر الحياة و الضمير و أما الدرويش فهو الشرقي الذي أفنى من

¹ خليل مرسمي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط1، 1991، ص93.

² إيليا حاوي، الرمزية و السريالية و الشعر الغربي و العربي، ص186.

الحضارة و من التكنية و شاهد باطل الأشياء، كان البحر رمزاً للتوحد مع الذات و الإنقطاع عن العالم الخارجي و العودة إلى التفرد في سبيل فهم الوجود، فأصبحت المدينة تظلمه بشبح السأم عند الأصيل:

مَنْ يَقِينِ سَأَمِ الصَّحْرَاءِ

مَنْ يُطْرِدُ عَنَّا ذَلِكَ الْوَحْشَ الرَّهِيْبِ

عِنْدَمَا يَزْحَفُ مِنْ كَهْفِ الْمَغِيْبِ

وَاجِمًا مُحْتَقِنًا عَبْرَ الْأَرْقَةِ¹

أدت الصورة التي تمثل بها السأم العديل الحسي و جعلت القارئ يراه بأمر عينه محتقناً في الأرقعة أو الشوارع، و هو يتخذ ملامح الأشباح الدميمة و إنما المشهد حسي ابتدع له الشاعر عديله النفسي من أهاب الملامح الحسية الخارجية تلك هي الرمزية، إلا أنها ليست الرمزية المدهمة السوداء التي لا قبل لنا بالتعرف على الملامح و القرائن في متنها و لا وعي الشاعر البحار يفتح عليه في المدينة و يستحيل عليه النوم، إلا أن الشاعر البحار كان يعاني الانفصام او نوعاً من العداوة بين ذاته و ذات الحياة و الكون، و كانت تترد عليه الرؤى الجحيمية، تفجر في الليل عليه حمى اللاوعي و تجتاحه به، و كان في ذلك نوع من العقاب لمن يخرج عن ارادتها و الاستكانة لهان كانت الحياة تعاقبه بالرعب الليلي:

آمٍ مِنْ نَوْمِي وَ كَابُوسِ الَّذِي

يَنْفُضُ الرُّعْبُ بِوَجْهِهِ وَ جَحِيمِهِ

مُخْدِعِي ظِلِّ جَدَائِرِ يَنْدَاعِي

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 220.

ثم يَنْهَارُ عَلَى صَدْرِي الْجِدَارُ¹

و الامتناع عن الاستسلام يعيد الانسان إلى حالته، فترتفع الاشياء عبر النوم جاذبية العقل و الواقع التي تركز الأحوال في مفاهيمها و أقدارها و قيمها و تنفض في حالة من التشويش الذي يتحول في الليل إلى كوابيس. و هنا يتمنى البحار الشاعر أن يرتد إليه الصبح و أن يكف عنه جحيم الليل، لكنه يدرك في يأسه أن الليل و النهار متساويان، كلاهما مماثل للآخر:

رَدَّ لِي يَا صَبْحُوجْهِي الْمَسْتَعَارُ

رُدَّ لِي، لِأَيِّ وَجْهِهِ

و جَحِيمِي فِي دَمِي كَيْفَ الْفَرَاؤُ؟²

فمشكلة البحار حملها معه على غوارب الأمواج و جررها و صباحها في أزقة المدينة وافترسته في الليل، و ها أنه يخاف الصبح لأن الصبح يستعبده و يرتكنه للطواغيت الكبار الذين يتصرفون بالعالم و يبدو الفرد من دونهم و كأنه لا وجود له، رقم من الأرقام و كأنه عاجز عن أي فعل في الوجود، انهم هم الذين يسيرون الوجود بأقوالهم و أفعالهم و الشاعر ضائع في خصم الجلبة والارقام و الوجوه الفاقدة الهوية و الفعل و الحضور:

و أَنَا فِي الصُّبْحِجِبْدُ لِلطَّوَاغِيَتِ الْكِبَارِ

و أَنَا فِي الصُّبْحِ شَيْءٌ تَائِفٌ، آه مِنْ الصُّبْحِ

و جَبْرُوتِ النَّهَارِ!³

¹ خليل حاوي، الديوان، ص312.

² المصدر نفسه، ص56.

³ خليل حاوي، الديوان، ص57.

تلك هي تجربة صادقة و فعلية كان الشاعر يصلي عبرها الواقع و الغيب و أحسن بضمير النهار و أطلع منه أحوالا لم نلفظن إليها، ولم يتعرف عليها الإنسان عبر الزمن و النهار هو بالنسبة إلى الإنسان الواقعي هو نهار العمل و الكدح و الضوء، و بالنسبة إلى الشاعر فإنه نهار التسيير ولقد مثل لنا الشاعر روح الليل و النهار من الداخل و جعلنا نشاهد عبر الصورة الإبداعية ما ينطوي عليه ضميرها، و هنا يتساءل الشاعر إذا كانت الحتمية قد كتبت عليه أن يحمل عمره، كما يحمل الصليب اللامحدي و يخطر له أن يستسلم في المدينة، كما استسلم في البحار و أن يتلبس الواقع و يتكيف بالنسبة إليه فيغدو طاعما و كاسيا و محتالا و مماثلا للبحار، و هو رمز الكسب المادي و اليقين الغبي الذي لا يتحرى عما وراء الأشياء¹:

يسعى البحار في المدينة إلى طلب خلاص الجميع و يحاول أن يقنع ذاته بالخلاص الفردي ، فيغدو إنسانا يوميا و ليس مطلقا و أن يسير مسار الآخرين حيث يغنم المغنم من لحم الأطفال و جوع العذارى البائسات، و أن يكف عن المعاناة الوجودية الكلية، فيدر له النوم المنهوم و يغفو كالدب القطبي في كهفه المنطمس الأعمى الجدار فيقول:

فَاعْتَصَرْنَا الحَمْرَمْنَ جوع العذارى

و التَهْمَنَا لَحْمَ أطفالٍ صَعَاذٍ

و غَفَوْنَا غَفَوًا دَبِّ قَطْبِي

كَهْفُهُمُنْطَمِسٌ، أَعْمَى الجِدَارِ²

¹ إيليا حاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، ص190.

² خليل حاوي، الديوان، ص228.

تلك تجربة إلتزامية، ألقت بين الذاتية و الكلية و الموضوعية و ليس في الإنفعال حرق وحمق و إنما هي معاناة تنهل كالصلاة و فيها شاهدنا رموز الوحش و الثعلب ، و كأن الشاعر يرتاد الأشياء من الداخلو الخارج و شعره يشف و يضيء و لا يستسلم قط للتقرير¹.

عُمرنا الميت ما عادتُدميه الذنوبُ

وَ النُّبُوبُ

ماعلينا لو رهنأه لدى الوحشِ

أولدى الثعلبِ في السُّوقِ المرِيبِ²

وفق البحار إلى شيء من ذلك في لحظة، إلا أن ذاته القديمة انهمرت عليه و عطلت فيه فعل الحياة اليومية، إنه مقتول من الداخل، رث فيه حسه، كما يقول الشاعر و انحلت أعصابه إلى مثل خيوط العنكبوت و استحال منزله إلى مثل منح القبر.

أتراه كان لي دنيا سواها

كان لي يوم نضير

و عرفتُ الحلمَ و الإيمانَ و الحبَّ القيرِ

بنض قلبين و زند لين

و صدَى يهْمسُهُ دفءُ الحريرِ³

¹ إيليا حاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، ص191،192.

² خليل حاوي، الديوان، ص228.

³ خليل حاوي، الديوان ، ص 96.

تثري الرموز في هذه الأبيات و منها الصليب فوق السرير و الزندان و الهمس ، و بها انخلعت المادة عن يقينها الواقعي و اتخذت أبعادا أخرى في الرمز الداخلي و الحي الذي تحتضنه من صلتها بفعل الحياة و الموت و الحرية و التيسير و الواقع و النثال القتل بين يدي الواقع.

يبدو البحار و قد سكن سجننا و كان منذ حين يقطن كهفا للخفافيش، و السجن هو حتما هنا سجن الكون و سجن الواقع و سجن المادة، و يخيل إليه أنه سيطلق من سجنه، إلا أنه لا يريم فلم يعد لديه من القوة و الفعل ما يواجه بهما الحياة، السجن أخرى به و أيسر.

ترد في هذا السياق قصيدة سدوم الرائعة و فيها تنهمر الرموز انهمارا من البوم و الخفافيش والسحب الحمراء و عواميد الملح و البراكين.

ثُمَّ صَاحَتْ بَوْمَةٌ هَاجَتْ خَفَافِيشُ

دَجَا الْأُفُقِ أَكْفَهْرًا

أَمْطَرَتْ جَمْرًا وَ كِبْرِيَا وَ مَلْحًا وَ سُمُومَ

وَ جَرَى السَّيْلُ بُرَاكِينَ الْجَحِيمِ

أَحْرَقَ الْقَرْيَةَ عَرَاهَا

طَوَى الْقَتْلَى وَ مَرًّا¹

و سدوم هي البلدة التي آل إليها إنسان الحضارة، إنها هي التي خلقت المرأة بلا عنوان و نعشا للسكاري، لا قبل له بالإرتحال عنها و القيام فيها غادرها فتلفت إليها بالظن فتحول إلى عمود من الملح، و الملح رمز العقم و الموت.

¹ المصدر نفسه، ص 81-82.

كانت سدوم من الرموز التراثية التي فتقها خليل من خلال تجربة أخرى غير صياحة ومعولة من الداخل و من الضمير و من اللهفة و من الحنين و ليس حسب من خلال الشهوة الواقعية المعولة، فالإنسان المتمزق بين الواقع و المثال، بين الماضي و الحاضر، بين الذات السلفية والذات العليا، و لا قبل له بالتحرر من السفلية و لا طاقة له على الرضا بما عن الحلم الكبير الذي يراوده، وبعد أن خرج منها عاد إليها بالظنو اللهفة فتحجر بالإثم و اللعنة، تلك كانت المرحلة السلبية المرحلة السوداء.

لم يعثر البحار السندباد على يقين يركز إليه لا في البحر و الآفاق و لا في المنزل و لا الخمارة و لا في المعرفة و الحضارة، و لكنه الآن يتبين له أن الحياة لها فعل قائم بذاتها و ان الفرد وإن ضاع في خضم الزمن، إلا أن الحياة تقيم هي من أعماق قبر الجليد بعثت و انطلقت و كان الموت عجز عن وأدها،وهنا يحن عبر الجليد إلى صرير الباب و قبو الغلال و الخمرة و هي رموز للحياة الفعلية و الوثنية و الإنسانية في آن معا. الحياة المتوازنة بفعل الخصب، و يحن عبر الجليد إلى البعل، و هو من الرموز الكبرى فيما كانت الخمرة و الأقبية و صرير الباب من الرموز الجزئية.

يفض إله الخصب التربة العاقر و ينقض القبر إنه البعل و المسيح في آن معا. تموز و المسيح، و لقد كانت العبادة القديمة تعيد لتموز المنبعث من الموت في الربيع و كذلك النصرى في عيد الفصح " يا فصحا مجيد"، إنه إله الحصيد القديم و إله البعث المسيحي الجديد، الأول يعث الأرض و الثاني يعث الحياة و الروح يقول الشاعر:

يَا إِلَهَ الْخَصْبِ، يَا تَمُوزَ، يَا شَمْسَ الْحَصِيدِ

بَارِكْ الْأَرْضَ الَّتِي تَعْطِي رَجَالًا أَقْوِيَاءَ الصَّلْبِ

نَسَلًا لَا يَبِيدُ

يَرْتُونُ الْأَرْضَ لِلدَّهْرِ الْأَبِيدِ

بَارَكَ النَّسْلُ الْعَتِيدُ

يَا إِلَهَ الْخُصْبِ، يَا تَمُوزَ، يَا شَمْسَ الْحَصِيدِ¹

تغذو التجربة إيجابية فعلية و البحار ينهض مع الأمم الناهضة، ينسى الكهف و السجنو الخمارة و الدرويش و حمى الطين التي تمثلت له في الحضارات و رفض الغيب المأفونو يعيد للبعث من ذاته و من الطبيعة في الكنج و الأردن و النيل و تنتهي القصيدة بمثل الصلاة و كأن البحار عاد إلى إيمانها يقينه.

بعد أن أقام البحار في البحر و المدينة و المقهى و المنزل و مع المرأة التي بلا عنوان نراه يمضي مع الجوس مرة أخرى و لكن لا يأتي إلى الشرق، إلى الدرويش الذي تعفن و أكله الطحلب، بل أنه يمضي إلى الغرب في أوروبا، إنه بحر شطر الحضارة، طلب النجم الذي يهدي إلى مسيح اليقين في الشرق فلم يفلح الشرقيون عقموا المسيح و صادروه و انتفعوا به، و لقد هرب المسيح من دونهم وولد من جديد في أوروبا، لم يعثر عليه في الفكر الباريسي و لا في فاتيكان روما، فالنجم غطى شهوة الكهان في عيد المساحر، و في لندن أضاع النجم في ضباب الفحم والمضاربات التجارية، ففي أوربا لم يجد نجم الهداية، فالبحار و صحبه وفدوا من بيروت أو من الشرق، لأن بيروت لا تمثل ذاتها هنا حيث ارتدوا الأقنعة و النفاق، و لم يعرفوا أن الوجه هو الحقيقة و أن القناع هو الرذيلة، كانوا مقنعين من الداخلو الخارج يتظاهرون بالعفة و نفوسهم آسنة كالمستنقع. و يصيح صائح:

سَلَخْتَمِنُ جِلْدَ حَرْبَاءِ كَرِيهٍ

نَحْنُ لَمْ نَخْلَعُوْا لَمْ نَلْبَسُوْجُوْهَ

نَحْنُ مِنْ بَيْرُوتِ مَأْسَاءَ وَلَدْنَا

¹ خليل حاوي، الديوان، ص98.

بُجُوهٍ وَعُقُولٍ مَسْتَعَارَةٌ

تولّد الفِكرَةَ في السُّوقِ عِيَا

ثمّ تقضي العُمُرَ في لَفَقِ البِكارَةِ

إِخْلَعُوا هذِي الوجُوهَ المَسْتَعَارَةَ¹

إنه الشرقي الذي افتقد ذاته و ارتدى وجوه الآخرين يقتبس أفكارهم و ينفق عمره في التمويه عن الاسترقاق و العبودية للآخرين.

كانت الرموز ثمة قائمة بلطف و دون ادعاء فاحتملت ما لم تقم له في دنيا الواقع و الأعراف، فالشاعر يعود إلى وطنه سدوم، و هو عازم أن يزيل الأصنام عاد و في عينه طوفان من البرقو من الرعد و من النار التي توهجت في صدره بعد أن عاد من جبل الثغرب و الوحدة و كأنه موسى الذي عاد من الجبل، يحمل الآيات و لوح الوصايا، فأنجرفت ذاكرته الأخيرة، صلوات أيوب الذي يتصبر و لا يفعل فعلا، و دمع ليلي البائسة و خاتم شهرزاد السحري.

كانت هذه الرموز فعلية. فأيوبيمثل أسطورة الصبر و التحمل و الإنسان تحول معه إلى أداة سلبية يتقبل لعنات القدر و نعمه، و ليلي البائسة الدهرية في الشرق، و هي لا تمارس أفعال الوجود و هو رمز الوهن و الإستسلام و الهزيمة، و خاتم شهرزاد هو أيضا رمزا آخر للإتكالية الشرقية و كان جنيا يبعث من الغيب و ينقذ الإنسان من ورطتهو الشاعر يريد أن يكون الإنسان هو منقذ نفسه².

¹ خليل حاوي، المصدر السابق، ص143.

² إيليا حاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، ص201، 202.

تحرر البحار أخيرا من سويدائه و من تمضعه الهموم و اليأس و انبرى للعالم بالهدم، والإنسان ينقذ ذاته بذاته بفعل الحرية كيف بدا له الشرق حين عاد إليه إنه بدا كالفندق و البيت المخرب يقول في ذلك:

حَمَلْتُ النَّارَ لِلْفُنْدُقِ، لِبَيْتِ الْمَخْرَبِ

فِيهِ أَطْمَارُ أَبِي، عُكَازُهُ

وَ يَضِيءُ الْبَيْتُ خُفَاشَ مَذْهَبٍ¹

و الفندق و البيت المخرب و الأطمار و العكاز و الخفاش المذهب، هذه كلها من الرموز الخفرة للتدليل على التفاهة و العبودية و العقم فاضت من نفس الشاعر بفيضها، و لم يستعيرها من الآخرين و لم يتردد عليها و ينهكها بالتكرار و المراجعة، و ابنه الشرق هذه إنما مثل ليلي الأخرى، تمتهن الدعارة بوجه آخرتبيع جسدها لزوج من أمراء الخليج، الذي تكتظ جيوبه بالأموال تلك الدعارة الأخرى و الأعمق و في ذلك البيت المخرب وجد الشاعر أن ثمة أيضا قوادا آخر، و كما تباع المرأة جسدها للأمير الداعر فكذلك الشاعر يبيع الكلمة يقول:

لَمْ يَزَلْ شَاعِرُهُمْ يَنْسَلُ مِنْجِيِبِ

لَجِيِبِخَلْفَ دِينَارِ صَغِيرِ

ثُمَّ يَزْهُو، يَتَشَهَى، يَسْتَعِيرُ

لَصَرِيرِ الْفَأْرِ فِي أَمْعَائِهِ

مِنْ ضَمِيرِي صَوْتُ عَمَلِاقِ الضَّمِيرِ²

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 150، 151.

² خليل حاوي، الديوان، ص 151، 152.

فالشاعر هو الآخر يتظاهر بالحرية و الفتوة و البطولة كما تتظاهر المرأة بالعفة و قد بيعت إلى الأمير المالي، و هنا يدرك الشاعر أن النار و الرماد لا بد لهما من الإتيان على هؤلاء كلهم و على الإطمار و العكاز الرامز إلى الفشل و التوكل على الآخرين و العجز عن الفعل و ليتحول هؤلاء كلهم إلى رماد.

تبدو القصيدة الأولى في مجموعة الناي و الريح هي قصيدة " عند البصارة"، و البصارة بما كانت مستفادة من الساحرات في مقدمة مسرحية مكبث لشكسبير و رمز البصارة هو رمز شعبي في لبنان و البلاد العربية، و هو ينمو عن تخاذل العقل و عجزه أمام الغد و القدر، و قد انتهكته الرؤيا القديمة في العقمو الحيرة، إلا أن الرمز لا يقف في هذه المجموعة عند اللفظة المفردة التي تحمل أبعادا متعددة و داخلية و إنما هو الرمز المتولد من المشاهدة الحسية الأخرى التي احتوتها النفس ثم أنها أطلقتها من جديد، و الرمز الرؤيا المتسلسلة عبر أبيات بل مقطع و مقاطع، كان امتدادا من الرمز المنفرد اللفظي الأصيل، و هو مركب و معقد فيما كان الرمز الأول في الزهد و الخمرة و صرير الباب و الشمس و ما إلى ذلك إفراديا، معزولا و منها في البصارة¹ يقول:

عُدْتُ مِنْ مُفْتَرِّقٍ

يُغْلِي بِمَوْجِ الرَّمْلِ وَ الْأَصْدَاءِ وَ البُرُوقِ

مَشُوشِ العَيْنَيْنِ

أَسْتَرِحُّ مَا تَحْكِي لِعَيْنِهَا

خَطُوطِ الغَيْبِ فِي رَاحَتِي

وَ بِنَجْمِ عَمْرِي مَا نَوَايَا ضَوْؤِهِ السَّحِيقِ

¹ إيليا حاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، ص 204، 205.

وَمَا لِسَانَ النَّارِ¹

فالمفترق هو رمز طبيعي لماضي الشاعر و حاضره (يغلي بموج الرمل و الأصداء و البروق)، أي زوبعة من الشك تعبت عبرها رمال الضياع و اللااستقرار و أصداء اللبس و الدهول و بروق الحقائق التي تتخطفهو تكاد لا تشخص أمامه حتى تزول، لهذا نجده يقرع جدار الغد بإلحاح دون أن يرى حرجا من أن ينحدر إلى الرجم و التبصير.²

هي فلذات قد لا توفي إلى حالة الرمز و إن كانت تتوق إليها و ربما تمالك الرمز المركب ذاته في قول الشاعر:

ضَوْءُ عَصَا بَيْضَاءَ فِي عَتَمَتِي

يَمْسَحُ عَنْ جَبْهَتِي

زُوبَعَةُ الشُّوكِ الَّتِي تَعَصِبُهَا

الْأَصْدَاءُ وَ الْبُرُوقُ³

تأتي ملامح هذه الصورة في سياق رمزي تمثلت في العصا البيضاء التي تمسح زوبعة الشوك و البروق و الأصداء، و الأفكار و الحواس و العقل و الواقع تتلاحم ثمة و مثل ذلك قوله: " رمد في أذنيه صوت الرب، شروسه تصدأ في وحدته" غلا أن الرمز الأعمق يتجلى في الشمس التي بلا ضوء، و كأنها شمس منطفئة عمياء و الأنجم المحمرة التي يغزلها الجنون، و كيف تجسد الجنون في الشمس السوداء و النجوم المحمرة، ذاك ما يهتدي إليه الشاعر بهديه و من تلمسه الروح القابعة في نوايا الأشياء.

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 179.

² إيليا الحاوي، في النقد و الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، ج1986، ص5، ص197.

³ خليل حاوي، الديوان، ص181.

يبلغ حاوي في ديوانه الثالث "بيادر الجوع" ذروة مأساته في قصيدة "لعازر عام 1962" كما يبلغ ذروة أدائه الشعري، لغة و تصويراً و إيقاعاً و بناءً للتعبير عن رداءة واقعه البائس، و اليأس من واقعه الرديء، و هو يمهّد لها بنص نثري طويل يمثل عتبة شديدة الأهمية لإضاءة التجربة وولوج أبنائها ، حيث يقول السطر الأول منه "

كُنْتُ صَدْرِي انْهِيَاؤُ

فِي مُسْتَهْلِ النَّضَالِ

فَعَدَوْتُ ضَجِيجَ انْهِيَاؤَاتِ

حِينَ تَطَاوَلَتْ مَرَاجِلُهُ¹

وجد الشاعر بعد عملية بعثته العالم على ما هو عليه، فأخذ يخاطب الحفار و يطلب إليه أن يعيده إلى قبر لا قرار له، و أن يلف جسمه بالكلس و يصفر من الكبريت و الفحم الحجري، و لتموت شرايين الحياة في جسده إلى الأبد:

عُمُقُ الحُفْرِ يَا حَفَّارُ

عُمُقُهَا لِقَاعِ لَا قَرَارَ

يَرْتَمِي خَلْفَ مَدَارِ الشَّمْسِ

لَيْلًا مِنْ رَمَادِ

وَبَقَايَا نَجْمَةٍ

مَدْفُونَةٌ خَلْفَ المَدَارِ

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 309.

لأصْدَى يُرْشِخُ مِنْ دَوَامَةِ الْحَمَى

و مِنْ دُولَابِ النَّارِ¹

نفهم من خلال هذا المفتوح طبيعة الإتجاه السلبي الذي تتجه إليه التجربة، فقد عانى لعازر من انبعائه من الموت، حين اصطدم بواقع أو حياة فيها من المآسي ما يفوق مأساة الموت فرأى في الموت خلاصاً من واقع لا جديد فيه، و لا أمل يرتجي منه يقول:

لَمْ يَزَلْ مَا كَانَ مِنْ قَبْلُ كَانَ

لَمْ يَزَلْ مَا كَانَ

بَرَقُ فَوْقَ رَأْسِي يَتَلَوَى أَفْغَوَانُ

شَارِعُ تَعْبَهُ الْغَوْلُ

وَقَطْعَانِ الْكُهُوفِ الْمُعْتَمَةِ²

كانت زوج لعازر في التجربة واعدة بالخصب، تتطلع إلى كمال وجودي موهوم يتحقق من خلال اللقاء المنتظر مع زوجها الذي جاء دوره سلبياً ضد توقعها بعد طول انتظار، فلم يستطع أن ينهض بدور (تموز) في إخصاب الأرض، و بعث الحياة في الأرض المتصحرة التي تعاني فجيرة المأساة و غياب أي نبض للرجاء في بعث جديد، فيعود في نهاية التجربة من حيث بدأ ليغلق الدائرة على مشهد الفجيرة:

انطوي في حفرتي

أفعى عتيقه

¹ خليل حاوي، الديوان، ص113.

² المصدر نفسه، ص 317.

تَسُجُّ القُمْصَانُ

مِنْ أُنْجِرَةِ الكِبْرِيَّتِ، وَ مِنْ وَهْجِ التُّيُوبِ

لِحَبِيبِ عَادَمٍ حُفِرَتْهُ

مِيتًا كَثِيبًا¹

رغم لجوء حاوي إلى المعجزة أولاً، و رغم رفضه المعجزة بعد ذلك، يدع (لعازر) يحيا بشهوة الموت، و بصقيع الموت، و يدع أرضنا تعاني فجيعة المأساة دون رجاء، و كأن حاوي قد نفض يديه من أمته، و تجاهل عناصرها الحيوية المستوطنة في جيناتها، و كأنه قد تخلى عن دوره كشاعر مقاوم.

خليل حاوي في هذه التجربة و غيرها هو ضمير أمته، و هو المرأة الهائلة التي تتجلى عليها ظلال الآتي لهذه الأمة، الذي تجسد في هزيمة عام 1967م، أي بعد خمسة أعوام من صدور روايتي نجيب محفوظ و كنفاني، و تجربة حاوي(لعازر عام 1962م).

يسقط خليل حاوي ذاته على شخصية تاريخية اتخذها رمزا أسطوريا ليعبر عن تجربته الشعرية فهو يرى أن الموت أفضل من العيش في حياة لا تسودها قيم و عدالة، و انتشر فيها الفساد، و ترتبط تجربة الشاعر بتجربة المدينة بحيث هي رمز للمكان الذي تتجسد فيه كل تناقضات الحياة المعاصرة بحيث تحمل المدينة العربية رمزا عربيا موجودا بألف عاهة و عاهة فهي العذاب الإجتماعي و القهر العقادي، و هي الفرع الغامض، الكابوس المبهم الذي لا ينكشف إلا عبر ملامسات كثيفة مهمة.

يعبر خليل في قصيدته " جنية الشاطئ " من ديوانه " بيادر الجوع " عن هذه التجربة عن طريق امرأة غجرية سمراء كانت صورة عن الحقول و البراري الخصب و الرحيل و الحرية و قد حولتها ظروف

¹ خليل حاوي، المصدر السابق، ص360.

العيش في المدينة إلى عجوزة شمطاء و قد كانت العجيرة خير رمز للحيوية المندفعة و لشجرة تفاحة الحياة، تفاحة الوعر الخصب و يسبح الشاعر على العجيرة أوصافا رحبة مهمة ترمز إلى الأرض في تجدد حيويتها و في بكارتها الدائمة بقوله:

كَنْتَ خَيْرُ صَبِيَّةٍ سَمْرَاءُ

يَعْقِدُهَا تَمْرٌ¹

تلقي هذه المرأة بالكاهن الموسوي حارس تلك الشجرة، فيمتحنها بالنار و شريعة و تسري عليها و الكاهن رمز الذات و الحضارة معا في حال الإحتقان الذي يحول الحيوية إلى كبريت و نار مجرمة فرمى العجيرة بالإثم و الشر إلى حيث أصيبت بالجنون فظنت أن حكمة صدق و عدل، وأنها بالفعل جنية و روح شريرة، و كان في جنونها براءة موجعة.

لا تعرف تجربة خليل حاوي في قصيدة " عند البصارة" الإستقرار و الجمود بل نجدتها تتطور و تتكيف بتأثير القلق النفسي الذي يجتاح حياته و ليست الحالات النفسية التي تعبر عنها القصيدة سوى مراحل للتجربة التي يعانيتها، فالشاعر في هذه القصيدة يستطلع نجوم الغد بعد أن انخزل عقله و يئس من الحاضر و عند التأمل الدقيق في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها نجدتها تعج بالرموز الطبيعية بل إن كل لفظة تخرج عن دلالتها المعهودة نجدتها مشحونة بدلالات تعبر عن تجربة الشاعر و عن رؤياه.

وفق خليل حاوي في الربط بين الرمز و تجربته الشعرية أي نواحيه النفسية و حالته البسيكولوجية توفيق ساهم في بناء القصيدة بناءا فنيا راقيا.

¹ خليل حاوي، الديوان، ص293.

2) -علاقة الرمز بالصورة:

كانت الصورة الشعرية عند العرب القدامى تبني أساسا على التشبيه و الإستعارة و الكناية كأنواع بلاغية تؤدي مهمة الإثبات و التوضيح، فالصورة في القديم كانت عنصرا خارجيا زخرفيا وإضافيا و تركيبيا مباشرا غير قادر على إثارة العواطف.

نظرا للتحول الذي طرأ على عمودية القصيدة القديمة و تحولها إلى ما يسمى بالشعر الحر أو شعر التفعيلة الذي يستغنى فيه على نظام الشطرين، و حدث فيه تغيير على مستوى اللغة الشعرية و الأوزان و الموسيقى، فكان من الطبيعي أن يرفض النقاد و الشعراء المعاصرين الصورة الشعرية القديمة بحيث أصبحت في الشعر العربي المعاصر، أو الحالة النفسية هي التي تشكل الصورة فبعد أن كانت الصورة معطى خارجي (مرئي) أصبحت في الشعر المعاصر معطى داخلي (غير مرئي) شعوري ووجداني تتشكل وفق رؤية الشاعر و تصوراته.

و في ذلك يقول ابراهيم رماني: " الصورة معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال و الفكر و الموسيقى و اللغة"¹، و هي الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني و الزماني، و يعرف عزالدين اسماعيل الصورة على أنها مجموعة من التوقعات التي قد تشمل على مثل هذه الصورة المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى، و هي تعبر في مجملها عن حركة تحقق و نماء نفسي تجعل من القصيدة في مجملها صورة واحدة من طراز خاص، يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر و الحياة².

فهي تشكل شكلا من أشكال التعبير الفني الذي له مدلوله في بناء القصيدة من خلال ارتباط المحسوسات المكانية بالحالة النفسية للشاعر. و بذلك لم تعد الصورة في الشعر العربي المعاصر ذاك التركيب الذي يوضح المعنى كأنما هو زائد عليه و إنما أصبحت البنية المسؤولة عن تماسك جزئيات السياق الشعري، و عن الإنسجام في كيان التجربة.

¹ ينظر، ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 254.

² ينظر، عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 306.

لم تعد الصورة ذلك التسجيل الفوتوغرافي للطبيعة أو محاكاة لها و ذلك لا يعني ان الشاعر المعاصر لا يتفاعل من خلال أحاسيه في الطبيعة، و لكن لا ينقلها كما هي بل يخضعها لتشكيله نابعة من أعماق ذاته فتأتي صورة لفكرته هو و ليس صورة لذاتها¹.

لعبت الصورة الشعرية دورا مهما في الشعر العربي المعاصر إذ لم تعد تنحصر في البلاغة القديمة، و إنما أصبحت تحتوي على رموز و أساطير و إلهاءات و إيماءات كما لعب الخيال دورا هاما في تشكيل الصورة الشعرية، بالخيال الواسع يستطيع به الشاعر أن يؤلف صورته و إحساساته المختلفة التي تختزنها نفسه.

تنزع الصورة من العالم الخارجي لتخضع خضوعا كليا للإيقاع الداخلي للشاعر و لحالته السيكولوجية، و الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور و الرمز يعبر عن صورة الاشياء فلا يمكن ضبطه و إدراكه لأنه يجمع بين صفتين مرتبطتين تشكلاهما هما: الحقيقي و الغير الحقيقي، و تصبح الصورة بكل ما يمكن تمثله قائما في المكان، و على هذا يمتزج الرمز في الصورة الشعرية بالحقيقة حتى أننا لا نعرف في كثير من الأحيان ما هو رمز و ما هو حقيقة فالمسألة لا تتم بغير معايير، فاختيار الرمز في تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة من أفكار القصيدة، فالرمز يرتبط جوهريا بالسياق الذي يرد فيه، و الصورة الشعرية تظل محافظة على فكر من الكثافة الحسية ممزوجة بعواطف تظل مصاحبة له.

تنوعت الصورة الشعرية عند خليل حاوي فهي تستمد أصولها من عناصر الحس و في الوقت نفسه تستمد رموزها من عالم التصوف و منطلق الرؤيا.

تنطلق اللغة الرمزية في شعر حاوي تحديدا من المعطيات الحسية للمادة، إلا أن السياق الرؤيوي الرمزي الديناميكي، يجعلها تتخطى مراجعها الحسية إلى ارجاعاتها الدلالية السيمولوجية والمفتوحة يقول في ذلك:

¹ علي الطبل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، ط3، 1981، ص 31.

إِنْ يَكُنْ رَبَّاهُ

لَا يَجِي عُرُوقَ الْمَيْتِينَ

غَيْرَ نَارٍ تَلِدُ الْعَنْقَاءَ نَارُ

تَتَعَدَّى مِنْ رَمَادِ الْمَوْتِ فِينَا

فِي قَرَارٍ

فَلْتُعَانِي مِنْ جَحِيمِ النَّارِ¹

يكتسب رمز النار المتواتر في شعرهمميزات سياقية مختلفة عن المميزات الذاتية ل النار وبكلام آخر تكتسب أبعادا رمزية ديناميكية، هي أبعاد القوة الكونية الخالقة للعالم الجديد عبر رماد التجدد و الاحتراق، فيكون ل النار رمزيا فعل "الإحياء" و "التوليد" و " البعث" و "النفص"، أي يكون لها فعل كلي قادر، و هو فعل ينجلي في آثاره الدلالية انبعائية و نشورية ذات أبعاد حضارية و قومية، حيث ترجع " النار" سيمولوجيا إلى العنقاء و ملكا و سدوم والبعل.... إلخ، ليكتسب رمز " النار" أبعادا أسطورية:

تبدو النار بعد تحولها من اسم في المميز الذاتي إلى فعل مؤسطر في المميز السياقي، و كأنها تضطلع بالوظيفة الرمزية للفعل الشعري أي ما يقترب من وظيفة الكلمة الخالقة الإلهية التكوينية، ومن هنا تنبثق دلالتها الضمنية المقدسة، يتميز رمز النار بالخاصية " التكتيفية" التي تعني ضم صور متعددة في صورة رؤيوية واحدة متعددة الأبعاد و الدلالات، وهو ما يكشف عن حيوية الرمز وثرائه الدلالي المفتوح.

¹ خليل حاوي، الديوان، ص126.

فالنار على مستوى معنى المعنى، أي على مستوى البنية الرمزية هي الصورة الإلهية الكلية القادرة الخالقة و المكونة التي " تحي عروق الميتين" و تقوم بفعل " البعث" و " النفص" و " الحياة" وكلها دلالات نشورية و انبعائية و يتفرع عن صورتها الإحيائية هذه صورة أخرى مكثفة و مدموجة فيها هي صورة " العنقاء" التي تتحدد من رمادها و تبعث حية من جديد، و من هنا فإذا ما حفرنا في الصور الارجاعية التي يثيرها رمز النار و يستدعيها، فإننا نجد تكثيف الصورة " الملكارية" النارية للبعل، حيث تتحول صورة البعل النارية دلاليا إلى الصورة الإحصائية لرمز " تموز" الذي هو أحد استبدالات " البعل".

إن رمز النار الديناميكي المعقد و المتعدد الطبقات الدلالية، يتعين على مستوى الأرجاء إلى التجربة الشخصية للشاعر، و لكن بوصفه شاعرا نبيا جماعيا أو رائيا، يتكلم بلغة الرموز الأصلية هذا التعيين يجد نفسه بصورة معقدة في تجربة " الزوبعة" التي رمزت إلى حركة الحزب السوري القومي الاجتماعي، الذي انخرط فيه حاوي و كتب قصائد " نهر الرماد" أو أناشيده كما كان يجب أن يعبر إبان الانفصال " المفعج الموجه" عنه على حد تعبيره، فالصورة " الملكارية" للنار هي الصورة الحدسية العليا لـ " الزوبعة" بمعناها العميق الانقلابي، فتكون " الزوبعة" بإشاراتها الروحية والإرادية في ذوات المكافحين بجد ذاتها أحد الرموز الضمنية التي يحيل إليها رمز " النار" في شعر حاوي، و هو ما يكسب رمز النار ثراه الدلالي الخصب و المفتوح¹.

يأخذ رمز النار في قصيدتي " سدوم" و " عودة سدوم" تحولا دلاليا يتميز باجتياف التجربة " السدومية" في العهد القديم، و تجتبيها في اللحظة المعاصرة، و ذلك بإسقاط قيم " الزوبعة" القومية عليها فتحين " الزوبعة" المعاصرة الرمز بقدر ما يؤسطر الرمز الزوبعة، و يكسبها أبعادا كلية، فالصورة السدومية التي يجتافها الشاعر و يمتصها هي صورة الزوبعة الكونية، النارية و الكبريتية القادرة، التي لا تبقى ماحقة كل شيء و محولة إياه إلى رماد.

¹ إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره، ص134.

و من هذا الرماد تنبثق مكامن الخصب و الانبعاث و التجدد التي يرمز لها بـ "النهر" في صورة " نهر الرماد" المتضادة مابين صورتني المرات و الانبعاث و الجدد كأن السدومية المهلكة هي تجربة انبعاثية، و كأن التجربة انبعاث الذات لا يتحقق إلا بتدمير الذات القديمة و محققها و ترميدها وإحراق النار لـ " البيت المخرب" و ليس هنا كلمة بل رمز متواتر في شعر حاوي، يحضر في " السندباد في رحلته الثامنة" تحت صورة تحول الرمز عبر الأسماء، فتكون " الدار " و "الرواق" اسمين من أسماء ذلك الرمز الذي يشير إلى الذات، يمجد حاوي إبادة الذات القديمة، ذات نسل السبايا و الخصيان الضئال.

فَلَيْمُتْمَنُ مَاتَ بِالنَّارِ

و بِالطُّوفَانِ.....

لَنْ أَبْكِيكَ يَا نَسْلُ سُدُومٍ¹

لن يعود الشاعر هنا ذلك البوذي الذي وجد في اسم " الدرويش" في قصيدة " البحار والدرويش"، فهو ليس بوذا يجبه يطعم الطحلب و القمل شرايينه و قلبه، بل رسول ملكاتي يدمر، و قد تقمص ذاك الرب العهد القديم " سدوم" و يرمدها، فيحن الشاعر إلى انبعاث " الأرض" من جديد بواسطة بعلمها الإلهي القديم.

لَنْ تَمُوتَ الْأَرْضُ إِذَا مِتُّ...

لَهَا بَعْلٌ إِلَهِي قَدِيمٌ

طَالَمَا حَنَنْتُ إِلَيْهِ مَحَبَّرٌ لَيْلِ الْعَقَمِ

أَنْتَى وَالْهَةُ

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 152.

فصْنَهَا البَعْلُ وِروَاهَا

فَعَصَتْ بِالرِّجَالِ الآلهة¹

تمتص هذه الصورة الرؤيوية الآليات الرمزية الديناميكية الصورتين الأسطورتين، للقوة الكونية الإلهية المذكورة الممثلة بـ " السماء " و التي تحضر هنا عبر أحد استبدالاتها الذي هو " البعل " في طبقة أولى و " البعل الملكارقي " المدمر في طبقة ثانية، لتتواصل الطبقتان مع طبقة ثالثة هي طبقة رب العهد القديم، و للقوة الكونية الإلهية المؤنثة الممثلة بـ " الأرض " أي " عشتار " في الصورة الخفية أو الغائبة المضمنة و المكثفة في آن واحد، البعل هنا هو الزوج الكوني للأرض الأنثى الوالهة التي تحن إلى ماء زوجها الكوني عبر ليل العقم، فيفيض بما تثيره إشارة يفيض من إشارات سيمولوجية إلى أنسنة " الأرض " و جعلها ذات بكاراة الأرض و يرويها لتغض بـ " الرجل الآلهة "².

تحضر هنا علاقات التضاد ما بين السمر الطوال و الخصيان الضئال، الرجال الآلهة و نسل السبايا نسل سدوم، حيث يمجّد حاوي النسل القادر، العملاق الطويل الفلاذي الذي أحرق الرائي " سدومة " برمتها من أجل بعثه، فيرى هذا النسل الذي تصلي الرؤيا له، في صورة البطل القادر المنتظر الفارس الذي يمتشق البرق على الغول و التنين.

مثلت الأسطورة أعلى صور الرمز الذي جعل اللغة تكتسب فضاء شاسع من الإيحاءات باحتوائها مجموعة من الأنماط التصويرية المعقدة، فهي إحدى منجزات الروح الإنسانية التي لا يمكن فصلها عن الرمز، فهما في تداخلهما يشبهان العملة الواحدة التي لا يمكن فصل وجهيهما عن بعضهما البعض لأنهما نتاج خيالي واحد.

تمثل شخصية السندباد رمز لذات الشاعر أو الأمة العربية، و أن رحلته لم تكن سوى رحلة داخلية في أعماق الذات لكن خليل في تصويره لهذه الرحلة نجده قد استعار بعض الملامح التراثية لشخصية

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 153.

² إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره، ص 135.

السندباد بالإضافة إلى المدلول العام لهذه الشخصية و الذي هو حب المغامرة والإرتياد ممثلة في رحلاته السبع و ما كنزه فيها من نعمة الرحمان و التجارة، ثم نجاحه في التغلب على الغول في الرحلة الثالثة ثم دفنه حيا مع زوجته الميتة حسب تقاليد البلد الذي تزوج منه في الرحلة الرابعة و نجاحه عن طريق شق في الكهف الذي دفن فيه، ثم قتله للشيطان بعد أن أسكره في الرحلة الخامسة و كل هذه الملامح تراثية للسندباد يحاول الشاعر أن يجسد من خلالها ماضيه (داره القديمة) التي يقوم برحلته الثامنة ليظهر ذاته من أثرهاو يتخلص من رواسيها¹.

رَحَلَاتِي السَّبْعُ وَمَا كَنَزْتُهُ

مِنْ نِعْمَةِ الرَّحْمَانِوالتَّجَارَةِ

يَوْمٌ صَرَعَتِ الْغُؤْلُو الشَّيْطَانُ

يَوْمَ انشَقَّتْ الْأَكْفَانُ عَنْ جِسْمِي

وَلَاخَ الشَّقِّ الْمَعَارَةُ²

اعتمدت هذه الصور اعتمادا كليا على الملامح التراثية للسندباد البحري المعروف في ألف ليلة و ليلة، و هي تجسيد رؤية رمزية للشاعر نحو تصوره لهذه الدار التي ينوي إخلاتها من محتوياتها البالية الرثة، فالصورة الحديثة أصبحت مضمارا معرفيا معقدا تتداخل فيه الثقافات القديمة من أساطير و موروث شعبي بحيث تصبح القصيدة بنية كلية ذات وحدة عضوية، و هذا ما يسمى بالبناء الدامي.

و إذا حاولنا أن نقرب من الآراء في البناء الفني للرمز الذي جاء به خليل حاوي، و ذلك من خلال قصيدته " البحار و الدرويش"، حيث يقول الشاعر في تقديمه لهذه القصيدة.

¹ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص250.

² خليل حاوي، الديوان، ص257.

طوفَ مع بوليسٍ في الجُهلِ

و مَعْفَاوَتٍ ضَحَى بِرُوحِهِ

يَفْتَدِي المَعْرِفَةَ

ثُمَّ انْتَهَى إِلَى اليَأْسِ مِنَ العِلْمِ

فِي هَذَا العَصْرِ نَنكُرُ لَهُ مَعَهْسِكَلِي¹

و من تم فقد انطلق في مغامرة جديدة باتجاه الشرق، مهد التصوف

بَعْدَ أَنْ عَائَى دَوَاؤُ البَحْرِ

و الضَّوْءُ المَدَاجِي عِبْرَعَتَمَاتِ الطَّرِيقِ

وَمَدَى الجُهلِ يَنْشَقُّ عَنِ الجُهلِ

عَنْ مَوْتِ مَحْيِقٍ²

فالباحر في هذه القصيدة هو رمز للمغامرة المتجددة الحية و الإرتياد الدائم للمجهول والسعي الدائب المحموم في سبيل الكشف و يعني أيضا في هذه القصيدة زمنه هذا – زمن الشاعر – و يعيش معه و يعيش في صراع معه، يدرك فيه البحار أنه مهزوم و مشكلته في أنه يرى و يعي ما يراه، و هي طبيعة المكان و لكنه يبحث عن بقية من الخصب في هذا النهر الموات الذي يحول فيه الماء إلى رماد و هناك يلتقي بالدرويش الذي يرمز به إلى ما في الشرق من عراقه و في نفس الوقت من ثبات و عزوف عن المغامرة و خوف من خوض المجهول فهو المقابل الرمزي للبحار.

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 09.

² خليل حاوي، الديوان، ص 11.

يعاني الشاعر تمرقا حضاريا يعبر به عن هذه الأفكار متخذاً في ذلك رموزاً طبيعة ألبسه حلقة و سياقا خاصين تظهر من خلالهما صورا فنية تظهر الخيال الواسع للشاعر فاتخذ من الزرقة رمز للحالة السيئة و للشؤم.

أما الكهف هو رمز الخراب، فالدرويش يعيش كأهل الكهف في زمن غير زمنه، و إذا كان البحار قد داخ من الطواف لأنه طاف العالم بحثا عن المعرفة المطلقة و اليقين، فإن الدرويش قد داخ من الطواف حول نفسه، فخرج بذلك علم الزمان و اكتفى بالعيش ضمن أحلام وهمية و رضى بواقعه المريض، ثم يتخذ لذلك خليل من الموسسات الطبيعية رموزا لقصيدته.

فبعد أن قدم لنا البحار في مطلع القصيدة في صورة مدفقة للحياة و بالمعاناة الحية، يقدم لنا هنا الدرويش، و لقد توقع على ذاته داخل صدقة القيم الثابتة التي بلغ يقينه لها درجة الجمود، محتما لهذه الصدقة من رياح التجديد التي تعصف بالخارج، و مهما تضطرب به الحياة حول من عرامة وجيشان لا يهد ألهما أواز¹.

شَرِسْتُ رَجُلَاهُ فِي الْوَحْلُو بَاتَ

سَاكِنًا يَمْتَصُّ مَا تَنْضُجُهُ الْأَرْضُ الْمَوَاتَ

غَائِبٌ عَن حَسِبِهِ لَنْ يَسْتَفِيقَ²

فتمو الطفيليات و انتشار الصحالب و اللبالب الصفيق، كلها رموز تدل على تعفن الوضعية العربية و على تدهور الحالة و فسادها، فقد استلهم شاعرنا صورة الرمز من المحسوسات في الطبيعة و كلها تدور في نسق واحد حتى الألفاظ المستعملة (الطفيليات، الأرض، الموات، النبات، الغريق، الحريق) فكلها قوافي ساهمت في تماسك النسيج الفني للقصيدة، و كلها تراكيب ساعدت على

¹ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص244.

² خليل حاوي، الديوان، ص13.

تشكيل الصورة الشعرية، اختارها الشاعر من قاموسه الشعري، و لكل شاعر عالمه الخاص الذي يعده عن دنيا الناس و يستمد منه صور شعره و رموزه.

اتخذت الصورة الشعرية عند شاعرنا و ساهمت في بناء القصيدة بناءً حديثاً متماسكاً و طورت الإبداع الشعري تطوراً واضحاً.

فخليل حاوي بالإضافة إلى استلهامه لشخصية السندباد التي هي الشخصية الرئيسية و توظيفها في القصيدة بحيث تحرك كل رموز القصيدة، فإنه حشد هذه القصيدة بحيث تحرك كل رموز القصيدة، فإنه حشد هذه القصيدة بمجموعة من الصور المستقاة من الرموز الأسطورية في قوله:

مُوسَى يَرَى

إِزْمِيلُ نَارٍ صَاعِقُ الشَّرِّ

يُخْفَرُ فِي الصَّخْرِ

وَصَايَا رَبِّهِ العَشْرِ

الرَّزْفُ وَ الكَبْرِيتُ وَ المَلْحُ عَلَى سَدُومَ

وَ كَاهِنُفِي هَيْكَلِ بَعْلِ

يَرِي أَفْعَوَانًا فَاجِرًا وَ بُومَ

يَفْتَضُ سِرَّ الخَصْبِ فِي العَدَارَةِ

يَهْلُلُ السُّكَارَى¹

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 260.

نلاحظ من خلال هذه المقاطع هذا الحشد للصور الأسطورية و الرموز الدينية فمن الصور الأسطورية نجد صورة الكاهن البعلي الذي يقترف شتى أنواع المعاصي تحت ستار الورع و التقى و سدوم هي بلدة الشهوات تغرق في الموبقات، فيغضب عليها الرب و يمطرها زفتا و كبريتا وملحا، و موسى يجفر على الصخر وصايا ربه العشر.

شكل هذا الحشد للصور المركبة في جملة الصورة الكلية المتمثلة في الحالة التي هي عليها دار السندباد القديمة فهي تعج بالفساد و الفسق كما نجد من أمثلة الصور التي اعتمد في تشكيلها على التشبيه قوله:

مرأة داري اغتسلي

من همك المعقود والعبارة

و احتفلي بالحلوة البريئة

كأنها في الصبح

شقت من ضلوعي¹

يريد الشاعر من خلال هذه الأبيات أن يغسل الوطن من مفسده بالتمسك بقيم العروبة، و قد رمز إليها بالحلوة البريئة، فهو يستمد طاقته من المقاربة بين العروبة و حواء، فالشاعر يحرص على إبراز وجه الشبه بينهما، و هو اشتقاقهما من الضلوع مستقيدا مما جاء في الإنجيل، فجملة " شقت من ضلوعي تحيل إلى زمن ديني جعله معادلا موضوعيا لما يدعو إليه من التمسك بقيم العروبة.

يوحد الشاعر في تطهيره لداره القديمة (ذاته) من محتوياتها الرثة بين التجربة و التجربة التي حصلت للرسول(ص) في قوله:

¹المصدر نفسه، ص 280.

لنَادِعِي أَنْ مَلَكَ الرِّي

أَلْقَى خَمْرُهُ بَكَرًا وَ جَمْرًا اخْضَرًا

فِي جَسَدِي الْمَغْلُولِ بِالصَّقِيْعِ

صَفَى عُرُوقِي مِنْ دَم

مَحْتَقِنٌ بِالْغَازِوِ السُّمُومِ

عَنْ لُوحِ صَدْرِي مَسْحُ

الدَّمَعَاتِ وَ الرُّسُومِ¹

عبر خليل من خلال هذه الصور عن معاناته رغبته في التطهير من الذنوب و المعتقدات البالية والنهوض بركب الحضارة العربية.

لَعَلَّهَا الْبَحْرُ حَفَّ الْمَوْجِ وَ الرِّيَاحِ

لَعَلَّهَا الْغَيْبُوبَةُ الْبَيْضَاءُ وَ الصَّقِيْعُ

شَدَا عُرُوقِي لِعُرُوقِ الْأَرْضِ

كَانَ الْكُفُّ الْأَبْيَضُ دَرَعًا²

فاللون الأبيض هنا رمز بين الأوربيين، يدل على الطهر الملائكي التي تتجرد فيه النفس من أدران العالم، فلقد أراد الشاعر من خلال هذا اللون أن ينتقل السندباد إلى جو الحقيقة، حيث يتحقق في جزيرة من جزر الصقيع، حيث لم يبدأ واقع بعد و حيث تقف الحقائق العارية كالطيور المبتلة

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 279.

² خليل حاوي، الديوان، ص 280.

منتظرة مطلع الشمس و ابتداء الحياة، و فجأة يتحرك السندباد لأن ملاك الأرض قد اختاره
لنبوة، فيتهاى ليستقبل بشارته، فهو يحسها و لا يعيها، فقلبه يدقو شفثيه تجف بحق و يمتد حوله
الصمت فيتسعير من الرواية الذهبية تصويرها بكيفية نزول الوحي على النبي صلى الله عليه وسلم،
حيث يأتي جبريل الملاك الموكل بالوحي:

كَيْفَ لَأَقْوَى عَلَى الْبَشَارَةِ؟

شَهْرَانِ، طَالَ الصَّمْتُ

جَفَّتْ شَفْثِي، مَتَى تَسَعْفُنِي الْعِبَارَةُ؟¹

في هذا إفصاح تام على أن الشاعر يصور بعثا عربيا جديدا، و تأتي الساعة الرؤيا كالشمس لعيني
السندباد:

تَحْتَلُعْنِي مَرْوَجٍ، مَدَخْنَاتِ

و إِلَهٍ بَعْضُ بَعْلِ خَصِيبِ

بَعْضُهُ جَبَارٌ فَحَمِو نَارِ

مَلِيُونِ دَارِمَثَلِ دَارِي وَ دَارِ

تَزْهُو بِأَطْفَالِ غَصُونِ الْكُرُومِ

وَ الزَّيْتُونِ، جَمْرُ الرِّبِيعِ²

¹ المصدر نفسه، ص 260.

² تحليل حاوي، ص 262.

هذه الرؤيا دنيانا الجديدة التي نراها في ضمير الغيب محمولة على الغصون الخضراء و المداخن، فيها مليون دار مثل دار السندباد، و الكرم و الزيتون رمز للإشراف و السلام و هي تعبير عن واقع يعيشه ملايين العرب على شواطئ أنهارهم المقدسة.

مَا كَانَ لِي أَنْ أُحْتَفِي

بِالشَّمْسِ لَوْ لَمْ أَرْكُم تَغْتَسِلُونَ

الصَّبْحُ فِي النَّيْلِ وَ فِي الْأَزْدُنِ وَ الْفِرَاتِ

مِنْ دَمْعَةِ الْخَطِيئَةِ¹

حضي السندباد في آخر القصيدة نتائج الرحلة فيجد أنه ضيع رأس المال و لكن:

عَدْتُ إِلَيْكُمْ شَاعِرًا فِي فَمِهِ بَشَارَةٌ

يَقُولُ مَا يَقُولُ

بِفِطْرَةِ تَحْسُ مَا فِي رَحِمِ الْفَضْلِ

تَرَاهُ قَبْلَ أَنْ يُوَلَّدَ فِي الْقُصُولِ²

فتجربة الشاعر ليست إلا رمزا لتاريخ الإنسان و حضارته، فعبر رحلة السندباد عاد إلينا بكنز لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السبع، فالسندباد هنا مر بمرحلة من مراحل سيرة الشاعر، حيث تخوف من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقه الانبعاث و من ثم اليقين.

¹ المصدر نفسه، ص 266.

² تحليل حاوي، الديوان، ص 267.

وظف خليل حاوي الصور الحامية التي تعتمد على الرمز و هي تنبع من اللاشعور الفردي و تحتاج إلى تفكيك و تأويل و قراءة معمقة و هي قابلة للقراءات المتعددة و من أمثلة ذلك قوله:

فِي شَاطِئِمِنْ جُزْرِ الصَّقِيعِ

كُنْتُ أَرَى فِيمَا يَرَى الْمَبْنُجُ الصَّرِيعُ

صَحْرَاءُ كَلِسَ مَالِحٌ بُوَازُ

تَمْرُجٌ بِالثَّلْجِ وَ الزَّهْرِ وَ بِالثَّمَارِ

دَارِي الَّتِي تَحَطَّمَتْ

تَنْهَضُ مِنْ أَنْفَاضِهَا

تُخْتَلِجُ الْأَحْشَابُ¹

يلق إيليا الحاوي على هذه الأبيات بقوله: " الرمز هنا مستمد من واقع الحلم الليلي حيث تتحرر الروح تحررا كامل.... عبر الحلم الليلي تتحول كل اختلاجه في النفس إلى ظاهرة مشهدية..."².

تقع هذه الأبيات على جزر الصقيع، و الصقيع رمز الموت و رموز العقم و الموت تبدو في الملحو الكلس، فالصحراء هنا هي صحراء داخلية، فنجد الثلج و الزهر و الثمار تنمو في هذه الصحراء الداخلية.

هذه الرموز مستمدة من أعماق الحرية التي يهبها الحلم للروح، ومن خلال هذا النسيج كانت الصورة تتشابك متلاحقة مشكلة بناء كلياً جعلت الشاعر يوقف في إعطاء قصيدته شكلاً درامياً، فالصورة الشعرية عنده تعبر عن رؤيته الكونية و تماشى مع تجربته.

¹المصدر نفسه، ص272.

²ينظر، إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره، ص194.

3- البناء الرمزي للقصيدة:

تتميز القصيدة الرمزية بخاصية الدقة و الإتقان، إذ تتجمع الصور الفرعية الغزيرة مع بعضها مؤلفة في النهاية بناءً فنياً شامخاً فيه تكامل و توحيد، فالوحدة العضوية لهذا البناء لا تمكن القارئ استعجال نهاية القصيدة أو القفز عن مقاطها و لذلك يضطر الدارس لشعره إلى الإستشهاد بقصيدة كاملة و الشاعر هنا طافح بالنظرات الإنسانية العميقة النابعة من ثقافة موسوعية حوت أبعد الفلسفة

والأدب و التريخ و الإجتماع في محمول لتحقيق الأمل بيعث جيل متمرد على كوايس الضعف والعجز و التخادل.

يحمل الشاعر هما كبيرا من هموم عصرنا الحضاري فيضطلع شعره بهم هذه المعاناة اضطلاع القادر المجهز بأوفر وسائل النجاح، فأصبحت التجربة الشعرية واحدة من أعمق التجارب العربية تجسيدا لهموم الإنسان في بلاده و تاريخه¹.

اعتمد الشاعر في بناء قصيدتهالرمزية على وحدانية الرمزالذي يضم لب القصيدة و معناه، جمع بين طياته كل جزئياته ، ولم ينظر للرمز على أنه مجرد وسيلة للتعبير، فالشاعر يعبر عن بعض تجاربه الخاصة مما لا علاقة له بشيء مطلق خارج هذه الخصوصية و مع هذا قد يصبح الشعر بالنسبة للقارئ تعبيراً عن موقف عام، و قد يصبح تعبيراً عن بعض تجاربه الذاتية².

ينبع بناء القصيدة الرمزية عند خليل حاوي من خلال لغته و رؤيته و رموزه و إيجاءاته بحيث تتكاثف في هذا المنهاج المعاني و تتداخل الرموز عن طريق تجميع الصور و رفع صوت الجرس النغمي في أجزاء أثرية سحرية كقصيدة " لعازر"، "و عند البصارة"، ففي الأخير تتجمع الصور الفرعية وتتكاثف الرموز و تعلقو الموسيقى في حوار داخلي تسوف فيه البصارة و الجن طرفاً منه قبيل سفر الشاعر من بيروت إلى كمبردج و يتراءى لنا بدء جني البصارة مستخدماً بعض الرموز الطبيعية التي توحى إلى أشياء قد تتعدى الطبيعة نفسها:

ألا تراني غيرَ تمسّاحٍ تراني شجرةً مسنومةً

صمّت جميل يعزلُ الجئونَ مهرجاً حزيناً؟

أراك في الصّحراءِ كهفًا صامتًا أنسُ مما كنتُ من سنينَ

¹ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص72.

² محمد أحمد فتوح، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص307.

الآ تَسْمَعُ صَوْتًا وِ صَدَى يُعْرِي كُهُوفَ الصَّمْتِ الْهَزِيحِ

كأَمَّا جَدْرَانُهَا تَحَوَّلَتْ صُنُوجٌ؟ أَلَا تَرَى مَلءُ وِرْدِي حُمْرَةُ الشَّمْسِ¹

وجد الشاعر المعاصر في تراثنا العربي غنى و تنوعا، فأقبل عليه يستمد من ينابيعه السخية أدوات يثري بها تجربته الشعرية المعاصرة بما يضيفه عليها من شمول و كلفة و أصالة، وفي نفس الوقت يوفر لها أغنى الوسائل الفنية للطاقت الإيحائية و أكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة وترجمتها و نقلها إلى الآخرين، فأدرك جيدا قيمة هذا التراث لما يزرع به من رموز متنوعة أهمها: شخصية السندباد و لعل قصة السندباد بطابعها المعروف، ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين إن لم نقل كلهم، و يكفي أن نفتح أي ديوان جديد حتى تواجهنا هذه الشخصية في قصيدة أو أكثر، فكم فجر الشعراء فيها من دلالات حتى تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه هو السندباد، لذلك تعددت وجوهه لتحي الواقع الخاص بكل شاعر.

هذه الشخصية التي عرفها التراث العربي في الحكايات الشعبية يجد أن السندباد هو تاجر تجوب سفينته البلدان لحثا عن الطرائف، و خلال رحلاته المتسلسلة يتعرض لمواقف صعبة لا يخرج منها إلا بعد عناء و مغامرة، و قد اكتسب طابع الأسطورة لأنها شخصية عادية و غير عادية في الوقت نفسه، فهي عادية لأنها قصة الإنسانية التي تسعى دوما للمغامرة في سبيل كشف المجهول، و غير عادية لأن الإنسان الذي تجتمع فيه التجربة الإنسانية مفقود إلى حد ما.

تقمص الشاعر هذه الشخصية ووظفها بشخصية السندباد حيث يقوم بسياحة جديدة في قصيدة طويلة يسميها " السندباد في رحلته الثامنة" و هي من منظور الشاعر الرحلة التي لم يقم بها السندباد قديما، و التي كان لا بد أن يقوم بها لو أنه كان حيا بيننا، و قد أحياه الشاعر بكل أبعاده النفسية القديمة لكي يضيف إليه من أبعاد العصر ما لم يتح له من قبل.

¹ خليل حاوي، الديوان، ص163، 162.

تعتبر هذه الشخصية من أبرز الشخصيات التي رافقت خليل حاوي طوال مراحل تطوره الشعري، فقد عبر من خلالها عن مختلف تجاربه الروحية و الفكرية و الوجدانية و الإجتماعية والقومية.

فرمز السندباد في قصيدته السندباد في رحلته الثامنة هو رمز أسطوري كانت وظيفته بنائية فمن جهة وجد بين العصور و الأماكن و الثقافات و مزجها بعصرين و أجوائه و ثقافته، و من جهة أدى وظيفته العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية و باعتباره بناء متكامل بين جزئياتها إذ لا يمكن أن تتعرض في دراستنا لجزء من القصيدة فقط أو بحذف بعض أبياتها، لأن القصيدة بأكملها تحمل في بنائها رمز السندباد فهو متعلق بذات القصيدة في تمامها فيكرر ذكره، أو ذكر ما يتعلق به في كل الأبيات¹.

تتحرك القصيدة في هذا المحور و يتحرك معها السندباد لتمتد عبر مساحة شاسعة موزعة على عشر مقاطع، كل منها يرتبط بسابقة و يؤدي إلى لاحقه.

أنحل هذا الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي يعبر الشاعر من خلاله عن رحلة من رحلاته، و الشاعر يحدد لنا منذ بداية القصيدة ملامح هذه الدار القديمة التي تهدف إلى إخلائها من محتوياتها البالية الرثة، انتظار المقدم و الغد الجديد يحسه و لا يعيه و كأنه و هو يعمل على إخلاء هذه الدار و تجديدها يحس نحوها بنوع من الوفاء العاطفي، فقد صحبته هذه الذات القديمة في كل تجاربه و مغامراته السابقة و كانت نعم الصاحب و لكنه مع هذا الشعور بالوفاء يحس بضرورة تغييرها، حتى تستطيع أن تعزي ذلك الوافذ المنتظر.

دَارِي الَّتِي أَبْحَرْتُغْرَيْتُ مَعِي

و كُنْتُخَيْرَ دَارٍ

فِي دَوْخَةِ الْبِحَارِ

¹علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص246.

و غُرْبَةَ الدِّيارِ

و اللّيلِ في المدينةِ

تَمْتَصُّني صَحْرًاؤُهُ الحَزِينَةَ

و عُرْفَتِي يَنْمُو عَلَيَّ عَتَبَتَيْهَا العُبارِ

فَأَبْتَغِي الفَرَارُ¹

تبعث القصيدة من شعور مزدوج، شعور بالحيرة و الضياع دار يتضح من أوصاف أنها تعج بالفسق والفجور و شعور بالرغبة في التطهير و الإنبعاث و التخلص من الفساد و الشر، و لعل أول ما يلاحظ في هذا المجال هو انقسام القصيدة إلى محورين رئيسين مختلفين في الإتجاه: المحور الأول تمثله دار السندباد قديمة والثاني تمثله داره الجديدة.

يواصل الشاعر رحلته فالبرغم من أنه حاول أن يتعد عن ذاته القديمة في رحلاته السبع حيث انتصر على الغول و الشيطان و دفن و بعث و توهم أنه انفتحت له نافذة من مغارة الكون.

أما الدار القديمة – كما يتضح من أوصافها – فهي تحوي السموم و الشرور ما يكفي لهجرها و الإبتعاد عنها:

و كَانَ في الدارِ رواقُ

رَصَعَتْ جَدْرَانُهُ الرُّسومَ

مُوسَى يَرَى

إِزْمِيلَ نَارَ صَاعِقُ الشَّرِّ

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 227.

يُحْفَرُ فِي الصَّخْرِ

وَصَيَا رِبِهِ الْعَشْرُ

الزَّفْتُ وَ الْكَبْرِيتُ وَ الْمَلْحُ عَلَى سُدُومِ

هَذَا عَلَى جِدَارٍ¹

يتضح من هذه أن الدار كانت مليئة بأنواع الخطايا و الفجور، فالوصايا العشر تنتهك و تحرق حدودها، سدوم تغرق في شتى أنواع الموبقات يغضب عليها الرب و يمطرها زفتا و كبريتا و ملحاً، أما على الجدار الثاني فهناك صورة لكاهن في هيكل البعل يربي أفغوانا فاجرا و بوما، و يرتكب المعاصي و يفتك سر الخصب في العذار تحت ستار الورع و التقى في قوله:

وَ كَاهِنُفِي هَيْكَلِ بَعْلِ

يُرْبِي أَفْغَوَانًا فَاجِرًا وَ بُومِ

يُفْتَضُّ سِرَّ الْخَصْبِ فِي الْغَدَارَةِ

يُهْلِلُ السُّكَارَى

إِلَى قَوْلِهِ: عَلَى جِدَارٍ آخَرَ إِطَارُ²

أما الجدار الثالث فنرى فيه المعري الذي حقد على المرأة بوصفها بؤرة الشر و الآثام، فنأدى بقطع النسل البشري، تلك هي مواصفات السندباد القديمة، و هي دار تدل على الفساد و الشر كما ترسمه صور جدرانها التي علق على رواقها.³

هَذَا الْمَعْرِي

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 258.

² خليل حاوي، المصدر السابق، ص 258.

³ كاملي بلحاج، الرمز في الشعر العربي المعاصر، الحامل البيداغوجي لسنة 2006، 2007، ص 06.

خَلَفَ عَيْنَيْهِ

و فِي دَهْلِيْزَةِ السَّحِيْقِ

دُنْيَاهُ كَيْدَ امْرَأَةٍ لَمْ تَغْتَسِلْ

مِنْ دَمِهَا، يَشْتُمُ سَاقِيَهَا وَ مَا يُطِيقُ

شَطِيْ خَلِيْجِ الدَّنْسِ الْمَطْلِي بِالرَّحِيْقِ

تَكْوِيْرُهُ النَّهْدِيْنَ مِنْ رَعُوْتِهِ

وَ سَوَسَنُ الْجِيَاهِ¹

استحضر خليل حاوي شخصية أبو العلاء المعري ووظفها بحيث نجد معري خليل في هذه القصيدة حاقدًا على المرأة و على الحياة فنأدى بقطع النسل البشري.

قضى السندباد في هذه الدار أيام طفولته يرضع من تلك السموم و يشرب من الشأم و الشرور حتى سرت في عروقه و انطبعت في صدره، و أصبح مدمنا عليها منغمسا في وحوها و رذائلها، متفننا في أساليب الخداع و المكر و النفاق يقول:

بَلَوْتُ فِي ذَاكَ الرُّوْقِ

طِفْلاً جَرَّتْ فِي دَمِهِ الْغَازَاتُ وَ السُّمُومُ

وَ انْطَبَعْتُ فِي صَدْرِهِ الرُّسُومُ

وَ كَتَفِيهِ وَ الصَّحَابُ الْعِتَاقُ

زَفَفْتُهَا اللُّؤْمَ، نُحْلِي طَعْمُهُ بِالنَّفَاقِ¹

¹ خليل حاوي، الديوان، ص، 261.

يستفيق السندباد في المقطع الثالث من عفوته فتراه يشد أزره و يصمم على مغادرة رفاق السوء و التخلص من شرهم فيلجأ إلى داره ينظفها و يطهرها من صدى أشباحهم و يغوص في اعماق ذاته ليزيل عنها فجورها لعله يرقى إلى مصاف الأنبياء و المتطهرين.

سَلَخْتُ ذَاكَ الرَّوَاقِ

خَلِيَّتُهُ مَأْوَى عَتِيقٍ لِلصَّحَابِ العُتَاقِ

طَهَّرْتُ دَارِي مِنْ صَدْرِي أَشْبَاحَهُمْ

فِي اللَّيْلِ وَ النَّهَارِ

مِنْ غُلْفِنَفْسِي، خَنْجَرِي

لِيْنِي، وَ لِيْنُ الحَيَّةِ الرَّشِيقَةِ

عِشْتُ عَلَى ائْتِظَارٍ²

ظلت الدار على الرغم من كل هذا مختنقة بالصمت و الغبار كأنها صحراء كلس مالح بوار، لأن ما كان ينتظره السندباد لم يأت بعد، و النبوة مطلب عسير لا يتحقق بمجرد تطهير الدار، و إن كان خطوة لا بد منها، كما أن العثور على البديل أمر في غاية الصعوبة في زمن كثر فيه الشر و الفساد و فقد فيه الإنسان إنسانية و مكاتته، وأصبح الإنبعاث أمراً يتطلب التضحيات الجسام، رفع السندباد يديه إلى السماء يشكو الضيف و يطلب صحو الصبح و الإمطار³:

طَلَبْتُ صَحْوَ الصُّبْحِ وَ الإِمطَارِ، رِي

¹ خليل حاوي، المصدر السابق، ص 266.

² خليل حاوي، الديوان، ص 267.

³ كاملي بلحاج، الرمز في الشعر المعاصر، ص 08.

فَلِمَاذَا اعْتَكَّرْتُ دَارِي

لِمَاذَا اخْتَنَقْتُ بِالصَّمْتِ وَ الْعُبَارِ

صَحْرَاءُ كَلِسُ مَالِحُ بُوَارِ

وَ كَأَنفِي دَارِي التَّتَقْتُ¹

لم يستسلم السندباد، لأن بواعث التغيير و التجديد كانت تدفعه إلى الأمام و تلح عليه، و أيقن أن البعث الحقيقي يقتضي الهدم الكلي للدار، فراح يقوض السقف و يحطم الجدران و يرمي بها للموج الأسود و الرياح.

كَيْفَ انْطَوَى السَّقْفُ وَ انْطَوَى الْجِدَارُ

كَالْحَرْقَةِ الْمُبْنَلَّةِ الْعَتِيقَةِ

وَ كَالشَّرَاغِ الْمُرْتَمِي

عَلَى بَحَارِ الْعَتَمَةِ السَّحِيقَةِ

حَفَ الرِّيحُ السُّودِ يَخْفِيهِ

وَ مَوْجُ أَسْوَدُ يَعْلكُهُ

يُرْمِيهِ لِلرِّيحِ²

يدخل السندباد في بداية المقطع الرابع في حالة من الغيبوبة المفاجئة، و فيما يشبه المنام يرى أن داره قد تغير حالها من صحراء كلس مالح بوار إلى جنة تموج بالثلج و الزهر و الثمار:

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 269.

² خليل حاوي، المصدر السابق، ص 270.

صحراءُ كليسُ مالخُ بُوازُ

تمرُّجُ بالثلجِ و الزَّهرِ وَ بالثَّمارِ

داري التي تحطمت

تنهضُ من أنقاضها

تختلجُ الأخشابُ

تلتمُ و تُحيي فيه خضراءُ في الربيع¹

لم تتحقق هذه الرؤيا بعد في عالم الواقع، فهي مجرد حلم من أحلام السندباد التي كانت تراوده أثناء معاناته و رغبته في التطهير، فالدار مازالت على ما كانت عليه معتمة المسالك، تعز على الترميم، و السندباد الآن في حاجة إلى أن يسلخ عن نفسه ذلك الزيف الذي ورثه و تشرب سمومه و هو طفل صغير، فهو مصمم على تحرير نفسه و تنظيف داره من جديد يقول:

أفرغت داري مرةً ثانيةً

أحيًا على جمرٍ طرِيطِيوِ جُوعِ

كأنَّ أعضائي طيورُ

عبرُبحارُ

وحددي على انتِظار²

¹ المصدر نفسه، ص272.

² خليل حاوي، الديوان، ص276.

يأتي المقطع الخامس ليكشف مقاما آخر من مقامات الرحلة، و يتحقق بعض حلم السندباد، و إذا بصوت امرأة طاهرة تناديه و تقبل عليه بخطوات تزرع الإخضرارو الطمأنينة:

فِي سَاحَةِ الْمَدِينَةِ

كَانَتْ خُطَاهَا

زُورِقًا يَجِيئُهَا هَزِيحٌ

مِنْ مَرَحِ الْأَمْوَاجِ فِي الْخَلِيجِ

كَانَتْ خُطَاهَا تُكْسِرُ الشَّمْسُ

عَلَى الْبُلُورِ، تُسْقِيهِ الظَّلَالَ

الْخَضْرُ وَ السَّكِينَةَ¹

تعم الفرحة نفس السندباد، ينسى معها عذاب السنين العجاف و يطير قائلا:

مِلْءُ دَمِي وَ سَاعِدِي

أَطِيبُ مَا تَزْهُو بِهِ الْفُصُولُ

فِي الْكَرْمِ وَالْيَنْبُوعِ وَ الْحُقُولِ

أَلْعَمْرُ لَنْ يَقُولَ

يَا لَيْتَ مَنْ سَنِينَ²

¹ خليل حاوي، المصدر السابق، ص 277.

² المصدر نفسه، ص 278.

يخايل السندباد في هذا المقطع طيف هذه الحبيبة التي لعلها ذاته الجديدة النقية أو لعلها الحياة الجديدة التي ينشدها الشاعر لنفسه و لقومه أو لعلها فعلا محبوبة و اقعية لها ملامح ذلك الميلاد الطاهر الذي شمل ذات الشاعر بكل جوانبها، ففي رؤيا هذا الشاعر يمتزج العام بالخاص والواقع بالرمز امتزاجا فنيا رائعا¹.

في المقطع التاسع يتجسد هذا المنتظر في بعث حضاري و روعي شامل للشاعر و أمته في شتى جوانب حياتها و ينبثق من كل ما كان يفعم واقعه القديم إلى ذاته القديمة إلى واقع آخر جديد يبالغ النصاعة و الشموخ.

تَحْتُلِينِي مَرْوَجٌ، مَدَخَنَاتِ

و إِلَهٍ بَعْضٍ بَعْغٍ خَصِيبِ

بَعْضُهُ جَبَارٌ فَخْمُو نَارِ

مَلِيُونٌ دَارِمَثَلٌ دَارِي وَ دَارِ

تَزْهُو بِأَطْفَالِ غَصُونِ الْكُرُومِ

وَ الزَّيْتُونِ، جَمْرِ الرِّبِيعِ

غَبٌ لِيَالِي الصَّقِيعِ²

لم يكن مجانيا هذا البعث ، و إنما كان ثمة هذه المعاناة الطويلة و هذه التضحيات المتوالية من الشاعر و أمته " و لكن رؤيا الشاعر توشح في ختامها بنوع من النار و الدخان الأحمر "ربي"، لماذا شاع في الرؤيا دخان أحمر و نار؟ فالبعث رغم شموله لم يكن كاملا فمازال هناك التماسيح و

¹ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص254.

² خليل حاوي، الديوان، ص290،291.

الأنهر الموحلة، ومن ثم فقد ظلت محبة الشاعر كما يقول، وقفنا على الأخضر و النامي في أرضنا و لعل صفاء الرؤيا سوف يكتمل حين تبيد مظاهر الإنحطاط في حياتنا فتفيض على أرضنا بأسرها¹.

أضحت دار السندباد و غيرها من الدور تـموج بالخصب و الإخضرار فيها أطفال كالبراعم يتفتحون، و مروج و مدخنات دلالة على الحركة الإنتاج و دور الإنسان الفاعل في الحياة، إذ لم يعد السندباد ذلك الشخص الذي عرفناه في مطلع القصيدة، لقد تغيرت شخصيته بعد أن غاص في أعماق ذاته فطهرها من الزيف و الشوائب.

يقوم السندباد في الختام برحلته تلك بحساب الريح و الخسارة فيرى أنه قد خسر ذاته القديمة، ممثلة فيما جمعه من كنوز في رحلاته السبع السابقة و لكنه عاد إلى أمته يحمل بشارة البعث².

ضِيَعْتُ رَأْسَ الْمَالِوِ التَّجَارَةَ

عُدْتُ إِلَيْكُمْ شَاعِرًا فِي فَمِهِ بَشَارَةٌ

يُقُولُ مَا يَقُولُ

بِفِطْرَةِ تَحْسُ مَا فِي رَحِمِ الْفَصْلِ

تَرَاهُ قَبْلَ أَنْ يُوَلَّدَ فِي الْفُصُولِ³

اكتسب السندباد بهذا التحول أو الولادة الجديدة شخصية ثانية قادرة على تغيير الأفكار وبناء واقع جديد، بعد أن هدم داره (رمز الحضارة القديمة)، و قضى على مفاستها وتناقضاتها و بنى دارا جديدة (رمز الحضارة الجديدة أو المنتظرة)، و قد لاحظنا كيف أنه وصل إلى ذلك بعد معاناة

¹ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 254.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ خليل حاوي، الديوان، ص 299.

كبيرة و انتظار طويل، كشف عنه المقاطع الثمانية للقصيد، حيث كان في كل مرة يعود بنا إلى المشكلة نفسها، إلى الشيء الذي يحسه عنده و لايعيه.

لم يكن الشاعر عند اختياره رمز السندباد كقناع لهإزاء عملية بسيطة يستبدل فيها صوتا مباشرا بصوت آخر غير مباشر على سبيل الكناية، بل نحن في الحقيقة إزاء صوت جديد متميز يعتمد تميزه بجدته - على درجة تفاعل كلا الصوتين على السواء¹.

فالسندباد في هذه القصيدة هو الشاعر، و هو أيضا رمز للأمة العربية، فبعد أن كان غارقا في مستنقع حضارته الآسن، كما صوته القصيدة نراه الآن قد ولد من جديد و عاد يحمل معه بشارة ميلاد حضارة جديدة، تبنى على سواء الإنسان الفاعل في هذا الوجود.

قد تكون المعاناة التي مر بها خليل حاوي " هي التي ساقته إلى الإيمان بالحضارة على أنها فعل تقدم، و أن إله التقدم هو إله للإنسان الحقيقي، كما آمن به مفكرو القرن الثامن عشر في فرنسا"²، ومن ثم فالإنسان وحده قادر على كسر الحواجز و تجاوز الصعاب لتقرير مصيره و بناء حضارته، فهو المحور الذي يبدأ منه كل شيء و ينتهي عليه، و هذا الطرح يشبه في بعض جوانبه طرح الفيلسوف الألماني فريدرشنيثشه 1844_1900 حول فكرته (الإنسان الأعلى)³.

فالإنسان العربي المعاصر في نظر حاوي لا قيمة له في ذاته، و لا مكان له في هذا العالم، و كل ما بقي منه أنه وسيلة لبعث إنسان آخر من النوع الأعلى على حد تعبير نشته.

كان بعث السندباد أول محاولة يقوم بها الشاعر بوصفها رمزا لبعث الإنسان، لأن هذا الأخير لا يستطيع أن يفعل شيئا ما لم يبعث من جديد كما بعث السندباد.

¹ جابر عصفورة، أقتعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 4 يوليو 1981، ص 124.

² إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من حياته، ص 135، 136.

³ عبد الرحمان بلوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2، 1984/ص 515.

بهذا كله فلقد كان سندباد خليل حاوي من انضج النماذج في استخدام الشخصية التراثية عنوانا على مرحلته و تجسدت الصور في الأفكار في تجربة الشاعر من خلال السندباد الذي اتخذ به اتخاذا داخليا ومن هنا يتضح أن الشاعر استطاع ان يستلهم احداث القصيدة و أطوارها المختلفة من خلال رمزا واحدا في بناء القصيدة بناء نصبا متكاملا.

يكتنف الغموض قصائد ديوانه " نهر الرماد" إذ يعبر عن تجربة الإستيطان بالوحوال في عالم مليء بطين ميت هنا، طين حار هناك في الغرب طين بطين، ففي قصيدة " البحار و الدرويش" يتحدث عن البحار الذي طوف مع " بوليس" في المجهول و مع " فاوست" الذي ضحى بنفسه ليفتدي المعرفة ثم انتهى إلى اليأس مع العلم في هذا العصر فأبحر إلى الشرق العريق باحثا عن المعرفة فلما رأى حاله كفر بها قائلا:

خلني أمض إلى ما لست أدري لن تغاويني المواني النائبات

بعضها طين حمى بعضها طين موت

آه كم أحرقني طين المحمي آه كم مت مع الطين الموت

خليني للبحر للريحلموت ينشر الأكفان رزقا للفريق

مُبْحَرُ مَاتَ بَعَيْنِهِ مَنَارَاتُ الطَّرِيقَاتِ ذَاكَ الضَّوُّ فِي عَيْنَيْهِ مَاتَ¹

و الملاحظ هنا أن هذه العلاقات المجازية التي قامت بين الكلمات الشعرية تشدد الشاعر في حذف التعابير الموضحة لبعض الالتباسات و مكامن الغموض اختصر الشاعر عباراته و رمز إلى كل فكرة قائمة في نفسه بكلمة واحدة، فاستنجد بألفاظ الطبيعة و أسقطها مباشرة على الواقع الانساني، كما أن هناك الرمز اللامحدود المصور إلى اليأس الذي انتهى إليه أثناء شكه بالثقافة

¹ خليل حاوي، الديوان، ص 18-19.

المعاصرة " و نحن نفهم من رموزه أن العلوم العصرية ليست منجاة للإنسانية بقدر ماهي أغطية تكفن جفاف الحياة"¹.

نجد أن شعر خليل حاوي يعج برموز طبيعية توحى أبعادا واقعية مثل " الصخرة" رمز الحياة الطيبة الباقية، يختار الشاعر الصخرة ليرمز إلى الديمومة في حياة طيبة يبقى خيرها، و يتجمد فيها الزمن، ليقول "لعازر الناصري"، إذا كانت تستطيع أن تتحكم نواميس الحياة فلا تحاول أن تلقي على القبح الكوني ستارا أرجوانيا جميلا يخفي قبحه، بل المطلوب معجزة جديدة تنقذ البشرية.

فالحياة عند حاوي هي ذلك الستار الجميل الذي يرمز إلى أبهى الألوان و يمنحها السعادة في العيش و حب الديمومة و الأمل:

أَنْبَتَ الصَّخْرَةَ وَ دَعَانَا نَحْتَمِي

بِالصَّخْرِمَنْ حُمِّي الدُّوَارِ

سَمُرُ اللَّحْظَةِ عَمْرًا سَرْمَدِيًّا

جَمْدُ المَوْجِ الَّذِي يَبْصِقُنَا

فِي جُرْفِ غَوْلٍ²

إن خليل حاوي رغم لجوئه إلى المعجزة يدع لـ "عازر يحيى" بشهوة الموت و يدع أرضه تعاني فاجعة المأساة دون رجاء. فإذا كان هذا هو البحث المرتجي فعلى حوافر الخيل أن تدوس الكتب و يدعو الشاعر إلى التدمير الشامل:

جَاعَتِ الأَرْضُ إِلَى شَلَالٍ أَدْغَالُ

¹ نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر المعاصر، ص 490.

² خليل حاوي، الديوان، ص 318.

مِنْ الْفُرْسَانِ فَرَسَانُ الْمُعُولِ

هَيْكَلٌ يَرْكَعُ فِي النَّارِ

تَبْنُ الْكُتُبُ الصَّفْرَاءُ تَنْحَلُّ دَخَانًا

فِي حِدَاءَاتِ الْخَيُْولِ¹

لم يجد الشاعر في طبيعة وجوده ما يستحق الانبعاث السوي، و هو في هذا يطالبنا بمسح الخصب بعدة أشكال مثل مسح الدروب، مسح الذاكرة، مسح القطار لأنه يمثل الحركة، مسح الجدران و تتوالى الصور الموحية على هذا النوع بكل ما تحويه من إيقاع داخلي تتجاوب في ثناياه أصداً موسيقى الموت مع حياة الكون و نواميسه².

تبدو لنا الرموز في هذه القصيدة أنها تأخذ عدة أشكال، بحيث تكاد كلمات خليل حاوي كلها تتحول إلى رموز، و تشير إلى حقيقة أو تومئ بفلسفة حتى غدا البناء الشعري لديه مجموعة كثيفة من الرموز، تخفي نظرات الشاعر الفلسفية إلى هموم عصرنا الحضاري المغمور بالصراع بين مختلف الحتميات الكونية و الحضارية.

¹ المصدر نفسه، ص 335.

² حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص 339.

خاتمة

إن معمارية القصيدة العربية الجديدة قد تطورت على أيدي شعرائها باكتشافهم ظواهر فنية جمالية جديدة في شعرهم ساهمت بشكل كبير في تحديث الشعر المعاصر، كما أثرت في بنية القصيدة شكلا و مضمونا.

تعدد طرح الرمز في الشعر العربي المعاصر باختلاف الثقافة و الذوق، و حتى باختلاف الموضوعات و المضامين، و المغزى من استخدام الرموز استخداما كاملا في الشعر دليل على ثراء الرمز الشعري و قوته التعبيرية، و هذا هو حال الرمز في الأدب المعاصر.

و يمكن إجمال نتائج هذا البحث في النقاط الآتية:

- خليل حاوي يعد واحدا من شعراء جيل الحداثة الشعري الأول الذي استطاع أن يثور على الأشكال الشعرية السائدة.

- لا يكتسب الرمز قيمته إلا من خلال البناء الكلي للقصيدة، فالكلمة مفردة لا تعني سوى ما تدل عليه، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضوا حيا في جسم الرمز أو الوحدة القصيدة.

- يعني الرمز بالإيحاء والفارق بينه وبين الصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التحديد.

- لخص الشاعر خليل حاوي تجربته الذاتية والانسانية في رمز من الرموز بطريقة إبداعية فيها التكتيف و التركيز والتفاعل مع هذه الرموز من خلال استحضارها.

- مزج الشاعر بين الذات و الموضوع، وربط الحاضر بالماضي، وهذه هي صفات الشاعر المعاصر.

- يخلق الشاعر خليل حاوي للشعر الحديث بنية فكرية تاريخية نفسية فنية و يتميز شعره بوحدة الرؤيا و انسجام البنية و تماسك الأسلوب و صفاء الرموز و توجهها.

- احتل الرمز مكانة مرموقة في القصيدة العربية و ذلك ما للرمز بكافة أنواعه و مصادره من أهمية كبيرة لدى الشاعر المعاصر الذي راح يسقط ما يراه بمنظور رؤيته على هذا العالم بلغة الرمز فوجد فيه الأداة التعبيرية المناسبة التي تتيح له حرية التعبير عن أفكاره و رؤاه، هو الأمر نفسه الذي أدى بالشعراء بتبني الرمز و جعله الوسيلة الأمثل في التعبير عن التجربة الشعرية لديهم و إخراجها بلغة جديدة تتضمن رؤيا فنية.

- من سمات القصيدة عند خليل حاوي كثافة الرموز، وارتباطها في الوقت نفسه ببنية العمل الأدبي عنده، ففي القصيدة الواحدة نرى حشداً هائلاً من الرموز الجزئية التي تتعاقب، وتمضي في تيار القصيدة العام، وتمثل خلايا حية في بنية الرمز الكلي للقصيدة، وربما يرجع ذلك إلى اعتماد الشاعر بشكل جوهري في قصائده على الأسطورة، ونظرة في قصائد مثل البحار والدرويش، السندباد في رحلته الثامنة، لعازر 1962م، قصيدة الغفران من صالح إلى ثمود، آلام الحزينة، سدوم.... إلخ.

- يعد خليل حاوي من أكثر الشعراء حشداً للرمز فما تكاد تخلو قصيدة من قصائده من شبكة من الرموز هذه الرموز تتراوح بين الرموز التراثية والرموز الطبيعية والرموز الواقعية والرموز اللاشعورية وتكاد كل كلمة تحمل في سياقها إشعاعاً رمزياً وقدرة الشاعر على ابتكار الرموز كبيرة وقد بلغت حداً كبيراً من الشهرة في الشعر العربي الحديث نذكر منها على سبيل المثال رمز الريح ورمز الناي ورمز الطاووس، ورمز البدوية السمراء، ورمز الناسك، كل هذه الرموز في قصيدة واحدة هي قصيدة الناي والريح في صومعة كمبردج.

- بلغ خليل الحاوي في تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة حداً كبيراً، فلا نستطيع أن نقدم سطرأً أو نؤخره أو نحذفه، وكل شيء موضوع في موضعه وفق هندسة محكمة. لقد وصل خليل حاوي في قصائده إلى هذه الدرجة في الوقت الذي رأينا فيه بعض رصفائه يقعون في عيب حشد الرموز الكثيرة دون ضرورة فنية كبيرة لذلك.

- من ملامح القصيدة عند خليل حاوي وهو نجاحه في الاستفادة من أفكار عصره، وتشبع قصيدته بها دون أن تصاب بالجفاف وأنه يعتمد إلى تحقيق المعادل الموضوعي لأفكاره وفي هذا الصدد يقول خليل حاوي "وأعتقد أن أفضل منازع الفكر التي يفيد منها الشاعر هي المنازع التي تشيع في عصره، وتتجسد وتصبح واقعاً حياتياً حياً ينفي عن الفكر صفة التجريد ويجعله من المسلمات البديهية".

- تعتبر تجربة خليل حاوي من أعمق التجارب العربية تجسداً لهُموم الإنسان في بلاده وتاريخه وتراثه الشعري.

- تتضح مكانة خليل حاوي في حركة الشعر الحر، بل وفي حركة الشعر العربي الحديث عموماً، وتتميز القصيدة لديه بهندسة محكمة كل شيء فيها موضوع في موضعه، ورغم عمق القصيدة الواضح عنده، فإنها لا تتسم بسمة الإبهام الذي ينسف المعنى أو الدلالة. كما رأينا تميز القصيدة لديه بكثافة الرموز، وارتباطها في نفس الوقت ببنية العمل عنده وللشاعر قدرة كبيرة على ابتكار الرموز. وقد ارتبطت بعض الرموز به مثل رمز البدوية السمراء والناي والريح والناسك، وجنية الشاطئ والبصارة إلخ.

في الأخير أتمنى أن أكون قد وفقت في تقديم دراسة موضوعية متكاملة لظاهرة الرمز في الشعر العربي المعاصر بحيث تبتتها طائفة من الشعراء المعاصرين، وأثروا بها تجربتهم الشعرية، حيث يعد خليل حاوي من الشخصيات الكاسرة للرتابة، التي كان يعاني منها الشعر العربي المعاصر وهذا من خلال توظيفه للرموز، كما أتمنى أيضاً أن أكون قد وفقت في إعطاء الشاعر حقه من العناية ووفيت البحث حقه من الدراسة و التحليل.

أرجو أن أكون قد وقفت ولو بدرجة قليلة في الإمام بجميع جوانب هذا الموضوع.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، رواية ورش

أولاً: المصادر

- 1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح محمد قرقزان ، دار المعرفة، ج 1 ، بيروت، ط1.
- 2- عبد القاهر الجرجاني بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني ،دلائل الإعجاز، تح دالتنجي، دار الكتاب العربي ، بيروت، 1995م.
- 3- الجاحظ، البيان و التبيين، دار نوبلس،بيروت، ط3 ، 2005م
- 4- خليل حاوي ، الديوان ، دار العودة بيروت ، ط2 ، 1979م.
- 5- صلاح عبد الصبور،الديوان، م 1 2،الناس في بلادي، دارالعودة، بيروت، 1998م.
- 6- فتحي عبد الله،ديوان الهوى والغفران، زهران للنشر والتوزيع،الأردن.
- 7- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح و تعليق عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط1.
- 8- المتنبي،الديوان،دار صادر، بيروت.
- 9- محمد الفيتوري - ديوان الفيتوري، دار العودة، بيروت، ط 3 ، 1979م.

ثانياً: المراجع

- 1- ابراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1404هـ/1984م.
- 2- إبراهيم خليل،مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث،دار المسيرة للطباعة و النشر و التوزيع ،عمان، ط1، 1424هـ/2003م.
- 3- ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر، 1991م.

- 4- إحسان عباس اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط2 عمان الأردن 1992م.
- 5- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
- 6- أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، المكتبة العصرية، بيروت، ط1 ، 142هـ/1999م
- 7- أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري الرمز، أساطير و رموز و فولكلور في الفكر الإنساني، مؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان ط1 2006م.
- 8- احمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة) ، دار العودة ، بيروت ط2، 1979م.
- 9- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة، بيروت، 1981م.
- 10- ادونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ط2، 1978م.
- 11- أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة الشعر العربي، دارالعودة، بيروت، لبنان، ط3، 1971م.
- 12- آمنة بلعلی، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، الدار المطبوعات الجامعية بن عكنون، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1983م.
- 13- إيليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر، ج6، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1983م.
- 14- إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983م.
- 15- إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره، دار الثقافة، بيروت، ط1، ج1، 1984م.
- 16- إيليا الحاوي، في النقد و الأدب ، ج5 دار الكتاب اللبناني، بيروت ط2، 1986م.
- 17- بشير تاويرت، الشعرية والحدائث، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، سوريا، ط1، 2008م.
- 18- جبرا ابراهيم جبرا، النار و الجوهر، دراسات في الشعر، دار القدس، بيروت، ط1، مارس 1975م.

- 19- حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي،، مكتبة المعارف، بيروت، 1988م.
- 20- خزعل الماجدي، العقل الشعري (الكتاب الأول) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، العراق ط 1 2004م.
- 21- خليل احمد خليل ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2 بيروت، 1980م.
- 22- خليل مرسمي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط1، 1991م.
- 23- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة مصر، القاهرة.
- 24- رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر ادونيس، ط1، 2009م.
- 25- رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف.
- 26- زكي نجيب محمود، معالشعراء، دار الشروق، بيروت، ط2 1400 هـ 1980م
- 27- سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث ، دراسة في النظرية والتطبيق ط1 جامعة مؤتة 1995م.
- 28- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، 2005م.
- 29- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات، الحركات في الشعر العربي الحديث، ترعبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات، ط2001، 1م.
- 30- سليمان جوادي، قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982م.
- 31- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السميوطيقا، ج1 ، ط2 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.
- 32- شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993م
- 33- شكري عياد (البطل في الأدب والأساطير) دار المعرفة ط2، القاهرة 1971م.
- 34- صبحي البستاني، الصورة الشعرية الفنية (الأصول و الفروع)، دار الفكر اللبناني للكتاب، لبنان ط1 1986م.

- 35- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت، لبنان 1416هـ، 1996م
- 36- صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار العودة، بيروت، ط 3، 1982
- 37- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت لبنان، ط 3، 1984م
- 38- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعراء السياب نموذجاً، مطبعة هومة، ط 1 الجزائر 1998م.
- 39- عبد الحميد يونس- الاصول الفنية للأدب، ط 2، مكتبة الأنجلو المصرية، ج، م، ع، 1964م.
- 40- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ط 2 دار الرائد العربي، بيروت، 1984م.
- 41- عبد العالي رزاق، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1977م.
- 42- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م.
- 43- عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي المعاصر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982م.
- 44- عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر فترة الاستقلال، منشورات التبين الجاحظية، سلسلة الدراسات الجزائرية، 2000م.
- 45- عدنان حسين قاسم، الابداع ومصادره الثقافية عند ادونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع.
- 46- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر و التوزيع و الإعلان، ليبيا، ط 1، 1980م.
- 47- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة.
- 48- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة بيروت، ط 3، 1981م
- 49- عز الدين ميهوبي، الشمس و الجلال، غنائية الشهيد محمد العربي بن مهيدي، ط 1، دار أصالة، سطيف، الجزائر، 1988م.
- 50- علي الجارم، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر.

- 51- علي الطبل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، ط3، 1981م.
- 52- علي عشري الزايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.
- 53- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، ط1، 1411هـ، 1991م.
- 54- فراس السواح المغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة، دار علاء الدين ط10، دمشق 1993م.
- 55- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، ج5، ط3، 1414هـ/1993م.
- 56- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.
- 57- مارون عبود، جدد و قدماء دار الثقافة، بيروت، 1904م.
- 58- محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العلمية للكتاب، ط1، 1991م.
- 59- محمد بن مريومة، المغني الفقير، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م.
- 60- محمد شاهين الأدب و الأسطورة المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 بيروت 1996م.
- 61- محمد شاهين، مختاران نقدية من الأدب العربي الحديث، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد 1991م.
- 62- محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث (السياب، و نازك، و البياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2003م.
- 63- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3
- 64- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط3، 1964م
- 65- محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977م.

- 66- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ستراس للنشر، تونس ط3، نوفمبر 1996م.
- 67- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 2006م.
- 68- مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر، بين التجربة و المغامرة، قراءة في النص، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1988
- 69- مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الجزائرية للنشر و التوزيع، 1982م.
- 70- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م.
- 71- موهوب مصطفى، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1981م.
- 72- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، "الإتباعية الرومانسية - الواقعية - الرمزية"، 1980م.
- 73- نسيم بوصول، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، ط1، الجزائر، 2003م.
- 74- نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة و التأويل، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992م.
- 75- نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1954م.
- 76- هاني نصر الله، البروج الرمزية، دراسة في رموز السياب الشخصية و الخاصة، عالم الكتب الحديثة، إريد، الأردن، ط1، 2006م.
- 77- هنري بيري، الأدب الرمزي تر هنري زغيب، منشورات عويدان بيروت باريس، ط1/1981م.
- 78- واصف أبو الشباب، القديم و الجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1988م.
- 79- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1990م.

80- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم و انعكاسات الرمزية، ج2 ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان 1982م.

81- يوسف حلاوي الأسطورة في الشعر المعاصر، دار الآداب بيروت ط1، 1994م.

المعاجم العربية:

- 1- ابن منظور لسان العرب مادة (ر، م، ز) باب الزاي، فصل الرء، م5، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.
- 2- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج2، دار الجيل بيروت.
- 3- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح. مهدي المخزومي ابراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، 100-175^{هـ}
- 4- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت ط1، 2011م.
- 5- الأزهري، تهذيب اللغة، تح رشيد عبد الرحمن العبيدي، الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية ج7، 1935م.
- 6- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت لبنان ط1، 1979م، ط2، كانون الثاني يناير، 1984م
- 7- عباس حسن، خصائص الحروف العربية و معانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000م.
- 8- مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دارالمعرفة، بيروت، لبنان ط3 1429^{هـ}، 2008م.
- 9- محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، م4، دار مكتبة الحياة بيروت لبنان.

الرسائل الجامعية:

- 1- بن جبارة سعدية ماجدة، جمالية الأثر في الشعر الجزائري المعاصر، شعر عبد القادر راجحي أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي المعاصر، مشروع التلقي و التأويل في النقد المعاصر، جامعة سيدي بلعباس، 2014-2015.
- 2- حمّراس محمد، التشكيل الرمزي في شعر محمد الفيتوري، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الشعر العربي المعاصر و إشكالية توظيف التراث، جامعة جيلالي ليايس بسيدي بلعباس، 2008-2009.

- 3- سعيدي بوعلام، توظيف الشعر للأسطورة في ضوء الدراسات العربية المعاصرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة السانبا وهران، 1432هـ - 1433، 2011 - 2012.
- 4- عثمان حشلاف، الرمز و الصورة في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب 1962-1987، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الجزائر، 1992م.

المجلات

- 1- بسام بركة، المنهجية اللسانية في تحليل الخطاب الادبي، نقلا عن مجلة الفكر العربي، بيروت 1997م.
- 2- جابر عصفورة، أفنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 4 يوليو 1981م.
- 3- محمد الحافظ بن أحمد، "المحاضر" جامعات الأدب و الثقافة و معاهد العلم في الصحراء مجلة "الفكر"، عدد 2، نوفمبر، 1977م.
- 4- محمد فؤاد السلطان - الرموز التاريخية و الدينية و الأسطورية في شعر محمود درويش - مجلة الأقبى (سلسلة العلوم الانسانية)، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، يناير 2010م.
- 5- نواز عيون السرد نظريات الأسطورة /مقال في مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة، دولة الكويت مج 24، عدد 1.2 يوليو، سبتمبر، أكتوبر، ديسمبر 1995م.

فہرس

أ	المقدمة
	مدخل : نبذة عن الشعر العربي المعاصر
02	نشأة القصيدة المعاصرة
04	أسباب نجاح القصيدة المعاصرة
06	مميزات الشعر العربي المعاصر
	الفصل الأول: لرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر
	ماهية الرمز
17	أ- المفهوم اللغوي
21	ب- المفهوم الاصطلاحي
26	ج- بلاغة الرمز
*29	مكونات الرمز
29	الأسطورة
35	خصائص الأسطورة
41	وظيفة الأسطورة
49	الصورة
55	الصورة الرمزية و الصورة البيانية
60	خصائص الصورة الرمزية
62	الرمزية
70	الرمزية العربية و مظاهرها في الشعر العربي
73	مظاهر الرمزية العربية
73	المدرسة الرمزية العربية
80	خصائص الرمزية العربية

الفصل الثاني: توظيف الرمز عند الشعراء العرب المعاصرين

86	- الرمز الطبيعي
88	رمزية البحر
91	رمزية المطر و الريح
95	رمزية الليل و الظلام و الدجى
104	رمزية القمر
108	- الرمز التاريخي
108	رموز الشخصيات الأدبية و الإسلامية
126	رمز الشخصيات الثورية التاريخية
138	- الرمز الاسطوري
143	الشخصيات الأسطورية التي وظفت كثيرا لدى الشعراء المعاصرين
144	شخصية السندباد
150	شخصية سيزيف
154	- الرمز الصوفي
158	أهم الرموز الصوفية التي مثلها الشعر العربي المعاصر
158	رمز الخمرة
160	رمز المرأة

الفصل الثالث : الرمز في شعر خليل حاوي

167	رمزية خليل حاوي
179	الرمز الجزئي
183	الرمز الكلي
187	منابع الرمز عند خليل حاوي

187	الطبيعة
191	الواقع
192	التراث
196	اللاشعور
198	3-البناء الفني للرمز في شعر خليل حاوي
198	التجربة الشعرية و علاقتها بالرمز
216	الرمز و علاقتة بالصورة الشعرية
232	البناء الرمزي للقصيدة
250	خاتمة
254	قائمة المصادر والمراجع
263	الفهرس

ملخص

يعالج هذا البحث موضوع الرمز و دلالاته في القصيدة العربية المعاصرة -خليل حاوي- نموذجاً حيث يعد الرمز من أهم الظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر و وسيلة من وسائل التعبير التي إلتفت إليها الشعراء فاهتموا بتوظيفه و إغنائه خدمة لغاياتهم في بلوغ الاتقان الفني و القدرة على التوصيل و التأثير، فقد بدأنا بحثنا هذا بإدراج نبذة عن الشعر المعاصر، و قد أشرنا فيه إلى نشأة القصيدة المعاصرة و أهم مميزات و ظواهرها الفنية ثم انتقلنا إلى الحديث عن الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر من مكونات الرمز و خصائص المدرسة الرمزية الغربية و العربية و بعدها تحدثنا عن توظيف الرمز عند الشعراء العرب المعاصرين بما فيه الرمز الطبيعي و الأسطوري والتاريخي و أهم الشخصيات التي وظفها الشعراء المعاصرين، فحتمنا بحثنا هذا بالحديث عن البناء الفني للرمز في شعر خليل حاوي وعن التجربة الشعرية و علاقتها بالرمز، و الرمز وعلاقته بالصورة الشعرية، و في البناء الرمزي للقصيدة.

الكلمات المفتاحية: الرمز-الدلالة-القصيدة المعاصرة-الرمزية- خليل حاوي

Résumé

Cette recherche traite du sujet du symbole et de son importance dans le poème arabe - contemporaine Khalil Hawi-en tant que modèle ou le symbole est l'un des phénomènes artistiques les plus importants de la poésie arabe contemporaine et un moyen d'expression que les poètes ont cherché à les employer et à les enrichir pour atteindre leurs objectifs techniques et la possibilité de se connecter et l'influence, nous avons commencé notre recherche en incluant un profil de la poésie contemporaine, Et nous avons parlé de l'émergence du poème contemporain et de ses caractéristiques les plus importantes et des phénomènes artistiques, puis nous nous sommes déplacés pour parler du symbole et du symbolisme dans la poésie contemporaine des composantes symboliques de l'école symbolique occidentale et arabe et avons parlé de l'emploi du symbole dans les poètes arabes contemporains, y compris le symbole naturel et légendaire et historique Et les personnages les plus importants employés par les poètes contemporains, nous avons conclu cette conversion en parlant de la construction artistique du symbole dans la poésie de Khali Hawi et de l'expérience de la poésie et de sa relation avec le symbole, le symbole et sa relation avec l'image poétique et dans la construction symbolique du poème.

Mots-clés : Symbole-Sémantique-Poème Contemporain-Symbolisme-Khalil Hawi.