

الصور الإشارية (التناصية) للموت عند خليل حاوي

على بشيري^١ ، عيسى متقي زاده^٢ ، كبرى روشن فكر^٣ ، ابوالحسن امين مقدسی^٤

تاريخ القبول: ١٤٣٤/١/٢٧

تاريخ الوصول: ١٤٣٣/٧/١

إنَّ الصور الإشارية هي الصور التي استقاها الشاعر من مصادر نصية أخرى واستخدم تجارب الأدب لإيصال المعنى المراد. ويتمثل هذا المفهوم في الأنظمة المفاهيمية للمقاربات النقدية المعاصرة ضمن عناوين مثل التناص، واستدعاء الشخصيات، وتوظيف التراث، والقناع ويشملها جيغاً.

تحاول هذه الدراسة – قدر المستطاع – ضمن المنهج الوصفي- التحليلي تبيين ما استقاها الشاعر اللبناني المعاصر خليل حاوي من المصادر التراثية العربية والعالمية لخلق صوره الإشارية لتصوير ظاهرة الموت وما يدور حولها من مفاهيم وقضايا. سيرى القارئ في نهاية المطاف أن هذا الشاعر الفذ يتمتع بقدر كبير من المعلومات والثقافة الأدبية إذ يدخل في دائرة معارفه الكثير من الصوص والمعارف الأدبية تراثاً عربياً كان (مثل المتني، و المعرى، و جبران خليل جبران) أو عالياً (مثل إليوت، ولوركا) أو الصوص الدينية (مثل الإنجيل والقرآن الكريم) ، وكيف يحور ويدمج هذه الصوص في ثنايا شعره.

الكلمات الرئيسية: الصور الإشارية، التناص، الشعر اللبناني الحديث، خليل حاوي، الموت.

١. طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وأداها بجامعة تربیت مدرس، ali_bashiri136363@yahoo.com

٢. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وأداها بجامعة تربیت مدرس بطهران، emottaqi@yahoo.com

٣. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وأداها بجامعة تربیت مدرس بطهران، kroshan@modares.ac.ir

٤. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وأداها بجامعة طهران بطهران، aminmoghaddaci@yahoo.com

كتاباً حول انتشار المثقفين وفيه أحاديث عن انتشار خليل حاوي ود الواقع هذا الانتشار. وهناك دراسة لريتا عوض بعنوان أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث وهي دراسة قيمة فقد تناولت رؤيا الشعراء وموقفهم الحضاري، وخصصت بعض الصفحات حول ذلك في شعر خليل حاوي. وهناك مقال آخر معنون بالموت وتوازن الرؤيا يتحدث فيه صاحبه نذير العظمة عن انتشار خليل ود الواقعية بدراسة سير ذاتية مستشهدًا أحياناً بعض مقاطع قصائده، وكذلك مقال لخالد سليمان استخرج فيه المعجم الشعري للشاعر وخصص قسمًا منه للألفاظ التي تتعلق بالموت، وله تحليل مؤدّاه أنَّ الموت والحياة أم الانبعاث حيث يحضران بشكل صراع متواصل في ثانياً ديوان الشاعر، وهو في تأرجح دائم بين الموت والانبعاث. وله مقال آخر معنون بـ«قصيدة خليل حاوي بين الإبداع والاتباع» ويعني هذا المقال بالإيقاع واللغة والبناء في قصائد خليل حاوي ونشر المقال ضمن مجموعة مقالات حررها فخرى صالح تحت عنوان «دراسات نقدية في أعمال السباب، وحاوي، ودقهل، وحبرا» وهناك عدد من دراسات اهتمت بالموت في أشعار شعراء آخرين ولكن الباحث وجد دراسة واحدة تقتصر على الموت من منظور تناصي في جزء منها وهي دراسة عبدالسلام المساوي المسماة بـ«جماليات الموت في شعر محمود درويش» التي يخصصها الباحث عدة صفحات للبحث عن التناص محمداً إطاره في «جداريته» وتحدث عن مصادر التناص في هذه القصيدة وهي الأسطوري، والديني، والصوفي، والفلسفي، والأدبي (أنظر المساوي: ٢٠٠٩، ص ٦٨ وما بعدها). أما الذي تهدف إليه هذه الدراسة فهو درس الصور الإشارية التي ظهرت في ثانياً نصوص خليل حاوي الشعرية المتعلقة بموضوعة الموت.

١- المقدمة

يرد الموت بألوانه ودوافعه الكثيرة والكبيرة في ثانياً الشعر المعاصر إذ تستطيع أن تسمى قسماً من الشعر المعاصر شعر الموت ويتمكن الدارس أن يدرس هذه الظاهرة من أبعادها المختلفة نفسياً، وجماعياً، وشكلاً، ومضموناً. فالموت عند خليل حاوي يشكل أحد الشيمات المهمة «فتارة يكون موت الشاعر لوناً من ألوان الانتقام للجماعة، وتارة يكون الموت فردياً يعكس فقر الشاعر وشقائه وغربته ...». (خليل الشيخ، ١٩٩٧، ص ٩٩ و ١٠٠) سيهتم هذا البحث بمعالجة تصوير قضية شائكة كالموت في شعر إحدى العلامات الفارقة بين كبار شعراء العرب المعاصرين وهو خليل حاوي الشاعر اللبناني الذي سادت ظاهرة الموت قسماً كبيراً من قصائده، فقد توصل أحد الدارسين حين إحصائه لمجمله الشعري أنَّ موضوعة الموت وما يتعلق بها من كلمات يحتل المرتبة الأولى بين الشيمات الموجودة في شعره. (سليمان، ١٩٨٩، ج ٢١، ص ٥٩)

١-١ خلفية البحث

من أهم الكتب الموجودة حول خليل حاوي هو ما كتبه الناقد اللبناني وشقيق الشاعر إيليا الحاوي «مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره» وهو دراسة قيمة لأنَّه سيرة ذاتية تعطي القارئ معلومات قيمة وافية عن حياة الشاعر من جهة، ومن جهة أخرى هي ذات تحليلات نقدية لا بأس بها حول قصائد الشاعر حيث تساعد قراءة قصائد خليل حاوي على استيعاب المفاهيم التي أراد الشاعر التعبير عنها وتبين الأجزاء التي خلق الشاعر القصائد فيها. وهناك دراسة حول الانتحار في الأدب العربي الحديث لخليل الشيخ كتب فيها عن خليل وتحدث عن انتشاره وموضوعة الموت بشكل كلي غير مركّز. وقبله صنف محمد حابر الأنباري

إنّ الصور الإشارية التي تحدث عنها اليافي هي التي تسمى التناسق أو التناصية أو تداخل النصوص في النقد الأدبي المعاصر وهذا المصطلح - التناص - مترجم من النقد الغربي الحديث. ولم يشر اليافي إلى مصطلح التناص في كتابه الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث بالرغم من أنه استخدم بعض المصطلحات التي تدل على تأثيره بالنقد الغربي والتي تدور رحاه حول مفهوم التناص و منها مصطلحا الإذابة والخوار مع غياب الإحالة أو المرجعية النقدية التي اعتمد عليها كما فعل ذلك بعض الدارسين الخائضين في هذا الحقل النقدي وحصر هذه الصور الإشارية في أحد شاعر عن شاعر آخر إذ يراها «وسيلة من وسائل الخلق والتعبير يستعملها الشاعر في وضع خاص كأن يورد سطراً أو مقطعاً لشاعر سابق بين ثنيا كلامه، أو يستخدم لغته وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه...» (اليافي، ٢٠٠٨، ص ٢٨٨) ولكنه في كتاب آخر له يعبر عن الصور الإشارية بمصطلح آخر وهو صور التناص التي نقل تعريفها عن جان كوهن، وهي عنده عبارة عن «جمل، أو عبارات، أو أسماء، أو شخصيات ترد في صلب النص بالعربية، أو العامية، أو الأجنبية، لفتحة عليها والخوار معها، في رؤية أو موقف أو قضية، وتتخذ شكل الأقنعة والمرايا، والكتابات، والرموز، والشخصيات، والتعليقات، أو سواها». (اليافي، أوهاج الحديثة، ص ٢١٢، نقاً عن طعمة حلي، ص ٦٤) ويعتبرها ضرباً من الصور «لأنَّ الفنان يقابل عن طريقها ويقارن بين حالتين أو مواقفين أو غرضين ... ويثير في نفس المتلقى انفعالاً من نوع ما، وربما كانت هاتان العمليتان - عملية المقارنة والإثارة - من أهم ما يميز الوسائل الفنية.» (اليافي، ٢٠٠٨، ص ٢٨٨)

يرى غريماس أنَّ أول من استخدم مفهوم التناص هو باختين الباحث الروسي الذي وجهَ أنظار الباحثين نحو

٢-١ أسئلة البحث

يحاول المقال الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما هي أهم المصادر التي استقى منها خليل حاوي صوره الإشارية للموت؟
٢. ما هو الفارق بين السياق الشعري الحاوي لتصوير الموت والسياق المتأثر به في هذا التصوير؟
٣. ما هي كيفية التصوير حضوراً وغياباً؟

٢. القسم النظري: التناص

نشأ في النقد الجديد مصطلح أطلق الدارسون في حفله عليه اسم التناص، فتحولوا النص إلى مجال خصب للضجيج والضوضاء وأضافوا إليه صفة الملوسوية إذ رأى كل من الدارسين العربين والعرب المتأثرين بهم إلى بعد من أبعاد العلاقة التي تصل النص بنص آخر فقسموا تقسيم ثم طوروا التقسيم ثم حولوا التطاوير مصطلحاً حيناً ومفهوماً حيناً آخر فاختلط الحابل بالنابل ويدركنا ذلك بالتقسيمات والتقاعيد التي قام بها النقاد القدامي العرب ويمثل ذروة هذا التيار الفكري الآلي قدامة بن جعفر (قدامة بن جعفر، ص ٩١ وما بعدها) وذلك عندما قام بتقسيم المعاني في غفلة عن أن اللغة ولاسيما الأدب كتشكيل وخلق يستمد مادته العُفل من اللغة والكلمات هي جزئيات اللغة وليس عمليّة جمع وتقسيم، فإذا كانت اللغة تنشأ عن الفكرة هل لك أن تقوم بإحصاء الفكرة وحصرها؟! وليسقصد من كل هذا أن تتجاهل عن الجهد المبذولة في هذا المضمار؛ بل يرى البحث أنها لا توجد معايير ثابتة يمكن تطبيقها على النصوص كلها في هذا النوع من الدراسات، واستغلال عنوان التناص قاصراً عن تعين حدود مميزة لتطبيقها.

النص أخذ عنه لو تريامون ويقلب دلالته بطريقة تنفي النص الأصلي الذي يبدو متخفياً داخل قوله: «حيث أكتب خواطري فإنها لاتنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بمقولتي التي أسهوا عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يحييه لي فكري المقيد ولا أتوقع إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم». (جوليا كريستيفا، ١٩٩٩، ص ٧٨)

٢- النفي المتوازي: يقول كريستيفا عن النفي المتوازي «يظل المعنى المنطقي للمقاطعين هو نفسه. إلا أنَّ هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لو تريامون للنص المرجعي معنى جديداً معادياً للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول». وتورد كريستيفا مقطعاً نصياً للا رو شفو كرو حيث تقول: «إنه للدليل على وهن الصدقة عدم الانتباه لانطفاء صدقة أصدقائنا». وهذا ما نجده عند لو تريامون في قوله: «إنه للدليل على الصدقة عدم الانتباه لتنامي صدقة أصدقائنا». (م.ن، ص ٧٩)

٣- النفي الجزئي: وفيه يأخذ الكاتب / الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه، مع نفي بعض الأجزاء منه، مثل ذلك قول باسكال: «نحن نضيع حياتنا، فقط لو تتحدث عن ذلك». المأخوذ من قول لو تريامون: « حين نضيع حياتنا ببهجة، المهم أن لا تتحدث عن ذلك قط». (م.ن، ص.ن)

يمكنا تبيان بعض ميزات عملية التناص فيما يلي:
- الانعكاسية: وهي كيفية الاستخدام الانعكاسي (أو الوعي) للتناص (إذا كان الانعكاس هاماً في التناص فمن المحتمل أن تصير نسخة غير قابلة للتمييز منه تختفي في وجوده).

- التغيير: هو تغيير الأصول (من المحتمل أنَّ التحول الأكثر لفتناً للنظر سيجعل التناص أكثر انعكاساً).

نشاط الإجراءات التي تستوى عليه الدراسات المقارنة التي تتضمنه والتي يمكن أن تؤدي إلى تحول منهجي في نظرية التأثيرات «ولكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه. ولعل عبارة مارلو التي يقول فيها أنَّ العمل الفني لا يتحقق ابتداء من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التي تجري عليها» (فضل، ١٩٩٩، ص ١١٤)

من الممكن تصنيف التناص إلى صفين أولاً تناص التالف، ثانياً تناص التخالف كما فعل ذلك أحد الدارسين (مجاهد، ٢٠٠٦، ص ٣٥٩ وما بعدها). لكن الذي يمكن أن تتحدث عنه إلى جانب التالف - وهو التوافق بين النصين - هو الإختلاف الذي يمكن أن نعبر عنه بالتبالغ الذي يشاهده القارئ إلى جانب التالف القائم بين النصوص و بإمكاننا تصنيف تناص التخالف أو النفي في ثلاثة صنوف:

١- النفي الكلي: يقوم المبدع في هذا المستوى بنفي النصوص التي يتصصها نفياً كلياً دلائلاً، ويكون فيه معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المعاورة لهذه النصوص المميزة، وهنا لابد من ذكاء القارئ الذي هو المبدع الحقيقي الذي يفك رموز الرسالة ويعيدها إلى منابعها الأصلية. يعني أنَّ المقطع الدخيل يكون منفياً نفياً كلياً وأن يكون معنى النص المرجعي مقلوباً. وتوضح ذلك كريستيفا بقول باسكال: «وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحياناً، إلا أنَّ هذا يذكرني بضعفني الذي أسهوا عنه طوال الوقت والشيء الذي يلقيني درساً بالقدر الذي يلقيني إياه ضعفي المنسي، ذلك لأنني لا أتوقع سوى إلى معرفة عدمي». وهذا

بالحكم كما فعل ذلك شجاع مسلم العاني، وقسم التناسخ إلى ثلاثة أولاً التناسخ الظاهر أو الصريح، ثانياً التناسخ المستتر، وثالثاً التناسخ نصف المستتر (العاني: ١٩٩٩، ص ٧٥ وما بعدها). ولو أبدت الدراسة رأيها في الأخير ككل. ولا تدعى هذه الدراسة أنها تستوعب جميع المصادر التي استقى منها الشاعر في خلق صوره الإشارية، إذ إن التجارب الأدبية تختلف من إنسان إلى آخر، ناهيك عن أن هذه الدراسة تتحدث عن شاعر يقال عنه بأنه إلى جانب أدونيس الشاعر السوري المعاصر يعتبران من أغزر الشعراء ثقافة. (أنظر فاضل، ١٩٨٤، ص ٢٧٣)

٣- القسم التطبيقي

إن تقسيم المقطوعات الشعرية المتناصبة في هيكلية البحث سيكون حسب المصادر التي استقى الشاعر منها الكتب المقدسة أولاً، والتراث الأدبي العربي ثانياً، والتراث الأدبي العالمي ثالثاً والأساطير أخرى. وستشير الدراسة إلى جانب المصدر إلى صنوف التناسخ في العناوين الجزئية.

١-٣ الكتب المقدسة

١-١-٣ القرآن الكريم (تناسخ التالف)

جاء في الآية (٤٠) من سورة النور في التنزيل العزيز: ﴿أَوْ كَذُلْمَاتٍ فِي بَحْرٍ لَّهُ يَعْشَأُ مَوْجٌ مِّنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ طَلْمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكُدْ يَرَاهَا وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهَ لَهُ ثُورًا فَمَا لَهُ مِنْ ثُورٍ﴾
ويبدو أن خليل تأثر بالآية القرآنية الشريفة إذ يجد المتلقى مع إمعان النظر أن هناك ثلاثة متتشابهة بين النصين مثل الظلمة والنور والبحر الذي يشير الرعب في قلب الإنسان الذي يرى هذا المشهد؛ فالبحر هائج يهدد الإنسان بالغرق في كل آن، وبند لفظ عتمات في نص خليل حاوي

- الوضوح: الإحالـة الواضحة والمعينة إلى نص أو نصوص أخرى (كالنقل المباشر والنقل المنسوب) يفهم بأنها تناسـخ.

- إشكالية التلقي: من الأهمية بمكان أن يعي القارئ أن هناك تناسـخـاً ما.

- نسبة الاقتباس: النسبة العامة للإشارات / الملحقات في داخل النص.

- الالاتاهـي البـنيـوي: ما هي الفـسـحةـ الـيـ يقدمـ النـصـ فيهاـ كـقـسـمـ (أـوـ مـتـعلـقـ)ـ مـنـ بـنـاءـ أـكـبـرـ (أـوـ يـتـلـقـاهـ القـارـئـ)ـ (كـقـسـمـ مـنـ جـنـسـ أـدـبـيـ،ـ سـلـسلـةـ،ـ مـسـلـسـلـ،ـ مـجـلـةـ،ـ مـعـرـضـ وـغـيـرـهـ)ـ وـهـذـهـ عـوـاـمـلـ لـيـسـتـ لـكـاتـبـ تـحـكـمـ فـيـهـاـ أـغـلـبـ الأـحـوالـ.ـ (ـجـنـدـلـرـ،ـ ١٣٨٧ـ،ـ صـ٢٩٧ـوـ٢٩٨ـ)

يـبـدوـ أـنـ اـسـتـيـعـابـ القـارـئـ لـلـتـفـاعـلـ بـيـنـ النـصـوـصـ يـتـوقفـ عـلـىـ أـمـورـ ثـلـاثـةـ أـوـلـاـ الـمـشـرـكـ الـعـرـفـيـ -ـ الـذـيـ تـحـدـثـ عـنـهـ رـيـتـشـارـدـزـ -ـ بـيـنـ الـقـارـئـ وـخـالـقـ الـنـصـ (ـرـيـتـشـارـدـزـ،ـ ١٩٩٠ـ،ـ صـ٢٣٦ـ)،ـ وـثـالـثـاـ الـطـرـيقـةـ الـيـ قـوـمـ بـهـاـ خـالـقـ الـنـصـ بـتـوظـيفـ نـصـ آـخـرـ،ـ وـثـالـثـاـ الـذـكـاءـ وـسـرـعـةـ الـخـاطـرـ الـلـذـينـ يـتـلـكـهـمـاـ الـقـارـئـ.

يـهـدـفـ هـذـاـ مـقـالـ إـلـىـ دـرـاسـةـ كـلـ مـاـ يـجـعـلـ النـصـ فـيـ عـلـاقـةـ ظـاهـرـةـ أـمـ خـفـيـةـ مـعـ كـلـ نـصـ آـخـرـ عـلـىـ حدـ قـولـ جـينـيـتـ وـالـذـيـ يـسـمـيـهـ الـتـعـالـيـ النـصـيـ وـيـرـىـ أـنـهـ يـخـتـلـفـ عـنـ التـدـاخـلـ النـصـيـ الـذـيـ تـحـدـثـ عـنـهـ كـرـيـسـتـيـفـاـ وـيـتـضـمـنـ هـذـاـ التـدـاخـلـ النـصـيـ عـنـدـ كـرـيـسـتـيـفـاـ الـذـيـ يـعـنـيـ التـواـحـدـ الـلـغـوـيـ (ـسوـاءـ كـانـ نـسـبـيـاـ أـمـ كـامـلـاـ أـمـ نـاقـصـاـ)ـ لـصـ فـيـ نـصـ آـخـرـ دـاخـلـ الـتـعـالـيـ النـصـيـ الـذـيـ يـتـحـدـثـ عـنـهـ.ـ (ـجـينـيـتـ،ـ لـاـ تـاـ،ـ صـ٩ـ٠ـ)ـ وـبـنـاءـاـ عـلـىـ مـاـ أـشـارـتـ إـلـيـهـ الـدـرـاسـةـ فـيـمـاـ سـيـقـ مـنـ تـوقـفـ اـسـتـيـعـابـ القـارـئـ عـلـىـ ثـلـاثـةـ أـمـورـ فـيـتـفـوـضـ الـدـرـاسـةـ إـلـىـ الـقـارـئـ الـحـكـمـ عـلـىـ أـنـ هـذـهـ الـعـلـاقـةـ ظـاهـرـةـ أـمـ خـفـيـةـ فـيـ كـلـ دـرـاسـةـ جـزـئـيـةـ لـلـتـفـاعـلـ بـيـنـ كـلـ نـصـ آـخـرـ -ـ وـلـاـ تـقـومـ

الحضارى والإنسانى وهو على رأى بعض الناقدين متاثر فى هذا المنحى بالتعبيريين (أنظر غنيمي هلال: ص ٤٠٦) ولعاذر هو العرب الذين لا يستطيعون أن يتکبدوا مشقات البعث ومحاجة الوجود وأما شخصية لعاذر فهو أخ لمريم ومارتا في إنجيل يوحنا، إذ تطالب أختاه المسيح بيعته من الموت. (أنظر إنجيل يوحنا: ١١: ١) يرى جنیت بأنّ واحداً من وظائف العنوان هو التعین، فعنوان هذه القصيدة أي لعاذر عام ١٩٦٢ يعین للقارئ أن لعاذر الذي يتحدث عنه خليل مختلف عما كان يعاصر المسيح ومن وظائف العنوان الأخرى عند جنیت هو الإغراء. (بلغابد، ٢٠٠٨، ص ٧٣ وما بعدها) فهذا التعین الناقص أي أنّ لعاذر هذا يمكنك أن تجده في عام ١٩٦٢ يغريك ويحفزك على تبیین الأمر والإجابة على السؤال الذي يتبارد إلى ذهنك وهو: من لعاذر هذا الذي يعيش في عام ١٩٦٢؟

يتحدث خليل مع لعاذر الذي خلقه في قصيده في مقدمة نشیرة للقصيدة قائلاً: «لئن كنت وجه المناضل الذي انها في الأمس، فأنت الوجه الغالب على واقع جيل، بل واقع أجيال يتلى فيها القوي الخير بالحال فيتحول إلى نقشه، ويقتصص «الحضر» طبيعة «التبني» الجلاد والفاقد، وتكون المذلة مصدر تعاظمه» (حاوي، ١٩٩٣، ص ٣٣٥) ولعاذر حاوي يختلف اختلافاً كبيراً وهو اختلاف تبایین - وليس تضاداً أو تناقضًا أو نفياً - عن لعاذر الإنجيل إذ أحد الشاعر الكثير من ملامح وميزات سلبية من شخصيات عدة، إذ فيه من ملامح لعاذر المذكور في الإنجيل، ومن ملامح الأموات، حيث هو الحي الميت في الحياة، كما فيه من ملامح العترة والجلادين، ومن ملامح الكفارة المخدولين، كما امتص لعاذر حاوي بعض ملامحه من التين حيَا وميتاً وملامح الحضر مغلوباً، وفيه أيضاً من ملامح الأبطال الأسطوريين، مثلما فيه ملامح الغريب عن

يرادف ظلمات في الآية الشريفة التي من الممكن دلالته على الصلال كما نرى النور في الآية الشريفة من جانب الله تعالى الذي يدل على الاهتداء والنجاة من الغرق والموت، ويمثل هذا النور منارات الطريق التي تحدث عنها خليل في البحار والدرويش ولكن هذه المنارات ماتت وانطفأت وسيغرق ساردن هذه القصيدة في البحر الذي ينشر الأكفان زرقاً للغريق:

«بعد أن عائى دوار البحر،
و الضوء المداхи عبر عتمات الطريق،
ومدى المجهول يشق عن المجهول
عن موتٍ محيقٍ
ينشر الأكفان زرقاً للغريق»

...

لن تغافلين الموانى النائياتْ
خلاني للبحر، للريح، لموتِ
ينشر الأكفان زرقاً للغريق
مُحرِّرٌ مائتُّ بعينيه مناراتُ الطريقْ
ماتَ ذاك الضوءُ في عينيه ماتَ
لا البطولاتُ تنجيَّه ولا ذلُّ الصلاةُ» (حاوي،
١٩٩٣، ص ٤٩١)

قد تشبه رموز القصيدة الرموز التي تستعمل في المفاهيم الدينية والصوفية ولكن مثل هذه الغايات لا تسبب الخلاص لشاعرنا اليائس.

٢-١-٣ لعاذر من إنجيل يوحنا (تناص التالف)

يستدعي الشاعر شخصية لعاذر من السياق الإنجيلي استدعاء، يراه عشري زايد أعمق وأنضج استدعاء لشخصية لعاذر في الشعر المعاصر (عشري زايد: ٢٠٠٦، ص ٩٤)، ليبين مدى إخفاق العرب في انبعاثهم من الموت

والإيلام يقابل الإدماء (تدميء)، والجرح يقابل الذنوب والنيوب. فجاء خليل في هذا الأخير بعامل الجرح وهو الذنوب والنيوب واستعاض بالعامل عن المعمول.

«أَتَحْرُّ الْعُمَرَ مُشلُولاً مَدْمَى
فِي درُوبِ هَدَّهَا عَبْءُ الصَّلَبِ
دُونَ جَدْوِيِّ، دُونَ إِيمَانِ
بِفَرْدُوسٍ قَرِيبٌ؟
عُمْرُنَا الْمَيِّتُ مَا عَادَتْ تَدْمِيَةُ الذَّنَوبِ
وَالنَّيُوبِ» (حاوي، ١٩٩٣، ص ٥٧)

وبشكل آخر يستمد من هذا المصراع من بيت المتنبي في مقطع آخر من قصائده عند قوله بأن الموتى لا يحسون الملائكة وهنا الميت يقابل الموتى، والإيلام يقابل الملائكة، وتنم هذه الجملة عن عدم التأثير والانتباه.

«وَتَذَكَّرُتْ قِتَالَ الْغُولِ وَالْتَّنَبِّئِ
فِي أَرْضِيِّ، وَكَانَتْ وَادِعَةً،
إِحْوَيِّ أَهْلِيِّ عَلَى درَبِ الْمَلَائِكَ
بعْضُهُمْ فِي شَيْدَقِ هَذَا
بعْضُهُمْ فِي شَيْدَقِ ذَاكِ
وَلَيُمْوِّلُوا مِثْلَمَا عَاشُوا
بِلَا تَارِيخٍ، مَوْتَى لَا يُحِسِّنُونَ الْمَلَائِكَ» (م.ن، ص ١٥٦ و ١٥٧)

زوجته، كما فيه ملامح الوحش المفترسة، وفيه ملامح الأمراء الطغاة المتألهين، ومن ملامح العشاق المتميّز أمثال قيس بن الملوح العامر (مجنون ليلي) لكنه يعصر اللذة من حسم طري، وفيه أيضًا من ملامح الجان، والأفعى، وفيه من ملامح الطيف، ملامح مارد يطلع من جيب السفير وأمير متأله صدأ سيفه كما وقد امتص لعاذر حاوي من ملامح الإنسان العربي، كما توجد فيه ملامح أي إنسان تحبط آماله المصيرية، وفيه كثير من ملامح الشاعر خليل حاوي، وهو الذي شكله كييفما أراد وشاء، وخاصة رغبة لعاذر في الموت، والتي نفذها عام ١٩٨٢ و يمكن أن تجد في هذا البطل الذي اكتسب الصفات السلبية ملامح شخصيات وأبطال رواية الضابط السري لجوف كتراد الذين يميلون نحو الفوضوية واليأس والجنون والعدمية. (أنظر برادبرى، ١٣٨٦، ١٢١ و ما بعدها)

«عَمَقَ الْحَفْرَةِ يَا حَفَارُ،
عَمَقَهَا لِقَاعُ لَا قَرَارُ
يَرْثَى خَلْفَ مَدَارِ الشَّمْسِ
لِيَلًا مِنْ رَمَادٍ
وَبَقَايَا نَحْمَةٍ مَدْفُونَةٍ خَلْفَ الدَّارِ» (حاوي، ١٩٩٣، ص ٣٣٩)

٢-٣ التراث الأدبي العربي

١-٢-٣ المتنبي (تناص التالف)

يستلهم خليل حاوي البيت الشهير للمتنبي «من يهن يسهل الهوان عليه / ما لحرج بعيت إيلام»، (المتنبي، ٢٠٠٥، ٢، ص ٣٧٤) وتحديداً المصراع الثاني منه عندما يريد وصف عمره بأنه ميت وليس للذنوب والنيوب تأثير عليه، فيقابل الميت عند المتنبي عمرنا الميت عند خليل حاوي

٣-٢-٣ المعري (تناص النفي المجزئي)

يقول المعري في قصيدة شهيرة له: «خفف الوطء! ما أظن أدى - / م الأرض إلا من هذه الأجساد» (المعري، ١٩٥٧، ص ٧)، ويقول خليل في قصيدة وجوه السنديبداد:

«-٧- فِي عَنْمَةِ الرَّحْمِ
خَفَّفُوا الوَطْءَ
عَلَى أَعْصَابِنَا يَا عَابِرِينْ

٣-٢-٣ جبران خليل جبران (تناص التالف)

يبدو أن خليل كان كثير الإعجاب بأحد أبناء بلده الأدباء وهو جبران خليل جبران، فقد أعد رسالة الدكتوراه حول هذا الأديب اللبناني الشهير، ويعلل إيليا الحاوي سبب اختيار خليل الكتابة عن جبران كأطروحة لنيل الدكتوراه بأنه كان يريد بذل أقل مجهد لأجله قائلاً عنه: «لهذا اختار الكتابة عن جبران، كما صرّح بذلك مراراً لا تُحصى، لأنّ الكتابة عن جبران كانت يسيرة بالنسبة إليه وقد عايشه منذ مطلع عهده وكان ملماً بكتاباته العربية والإنكليزية ومنها ما كان يحفظها عن ظهر قلب.» (إيليا الحاوي، ١٩٨٧، ص ٤٢١) إن قضية الموت بمكان كبير من الأهمية في آثار جبران.

(أنظر حبيب، ١٩٩٥) يقول جبران في سياق شعرى يقترب من أفكار المتصوفة: «في ظمآن قلي دليل / على وجود السلسيل / في جرة الموت الرحوم.» (جبران، ٢٠٠١، ص ٣٤٠) وأيضاً يقول على لسان قوي غني يسترحم الموت الذي ظهر له في هيئة شبح إنسان: «لا أيها الموت الرؤوف» (جبران، ٢٠٠١، ص ١٧١) كما نرى خليل في قصيدة رسالة الغفران من صالح إلى ثود متحدثاً عن بطل يموت الإنسان القديم البالي فيه ليظهر فيه وعنده إنسان جديد نفض عن نفسه مظاهر البلاء والفساد الناشئ عن نفایات حاصرت تاريخ مجتمعه وهو جزء من هذا المجتمع والتاريخ؛ بناء على ذلك فالمولت عنده يتصرف بالرحمة ويلعب دور المخلص إذ يقضي على كل عفن وفساد لتظهر بعد هذا القضاء حياة جديدة سليمة. ويبدو أنّ هذا البطل يتميز بخفة عناصره إذ يقدر على احتياز بحر الموت على حد قول جبران: «فالموت كالبحر، من حفت عناصره / يحيّزه، وأخوه الأثقال ينحدر» (جبران، ٢٠٠١، ص ٢٠٥)

«ضرباتٌ مطرقةٌ
و ميشاقٌ يرسّخه دويٌ المطرقةٌ

نَحْنُ مَا مُنْتَأْ، تَعِينَا
مِنْ ضَبَابٍ وَسَخِّ،
مَهْتَرَيِ الْوَجْهِ، مُدَاجِي
يَتَمْطَلِّي أَفْعُوَانًا، أَحْطَبُوطًا،
وَأَحَاجِي،
رَحْمُ الْأَرْضِ وَلَا الجُوُّ الْلَّعِينُ
خَفَّفُوا الْوَطَءَ
عَلَى أَعْصَابِنَا يَا عَابِرِينْ،
نَحْنُ فِي عَنْتَمَةٍ قَبِيلُ مُطْمَئِنٍ
غَسْحُ الْحَمَّى، وَنَصْحُو، وَنُغَنِّي
نَتَخَفَّى،
وَنَخْفِي الْعُمَرَ مِنْ درَبِ السَّنِينَ
خَفَّفُوا الْوَطَءَ
عَلَى أَعْصَابِنَا يَا عَابِرِينْ.» (حاوي، ١٩٩٣، ص ٢٤٦)
(٢٤٧)

تبدي فاعلية التناص في هذا المقطع الشعري بحضور المضمون الذي تعاطاه المعري في قصيده الشهيرة وأشار فيه إلى أنّ هذه الأرض التي نشى عليها مشحونة بأجسام الأموات ويناشد المخاطب بتحفيض الwoطء على أدميّ الأرض للتحذير وإثارة الانتباه، ويعمد خليل إلى امتصاص هذا المضمون إذ يكلّم العابرين كواحد من الجمّ الذي كأنّه يقطن تحت الأرض ويريد من العابرين تحفيض الwoطء وقد شكل بذلك تناصاً عكسيّاً أو نفياً جزئياً إذ يوافق السياق الخليلي السياق المعري في حدود المناشدة بتحفيض الwoطء ولكنه يتمظهر انتباخ المعايرة عندما ينمّ السياق المعري عن أنّ الذين انطمروا تحت الأرض ماتوا وتحولوا إلى أجساد بيد أنّ خليل يعلن عن عدم موته هؤلاء الذين يتحدثون على أنّه أحد منهم.

من اللحمِ القَدِيدُ
غَيْرُ أَجِيالِ مِنَ الْمَوْتِي الْحَرَانِي
تَسْمَطَى فِي فِيمَ الْمَوْتِ الْبَلِيدُ» (حاوي، ١٩٩٣، ص ١٢٣)

و إِذَا بِأَقْبَيْةِ الْجَحِيمِ
غُرْفُ الْمَرَايَا الْمَشْرِقُ،
بَطْلُ يَارَكِ رَحْمَةَ
الْمَوْتِ الرَّحِيمِ،
يَمْتَازُهُ وَيَعُودُ يَحْمُلُ
ظَلَّهُ وَصَدَاهُ
بِلُورًا وَخَمْرَةً،
وَيَارَكُ الشَّمْسَ الَّتِي تُحْيِي ،
ثُمَّيْتُ، تُعِيدُ مَا تُحْيِي
مِنْ رَحْمِ السَّلِيمِ ،
تَنْهَلُ فِي مَجْرِيِ الْعَرْوَقِ» (حاوي، ١٩٩٣، ص ٤٧٣)
(٢٧٤)

٣-٣ التراث الأدبي العالمي

١-٣-٣ إليوت (تناص التاليف وتناص النفي المجزئي)

يقول إليوت في قصيدة له تحمل عنوان مارينا:

«الذين يشحدون ناب الكلب، يعني

الموت

الذين يظهرون بزهو الطنان، يعني

الموت

الذين يجلسون في زريبة الرضى، يعني

الموت

الذين يتبدلون نشوء الحيوانات، يعني

الموت» (إليوت: نقلًا عن حاجي محمدى، ١٣٨٨، ص ٢٣٨)

يمكننا أن نستشف تأثر خليل باليوت في قصيده هذه؛ إذ يدل ناب الكلب عنده على الموت والقوة القاهرة التي يملكتها والتوحش والقسوة التي يمارسها بعض الأحيان أو السلاح الذي يستخدمه الإنسان في قتل غيره من البشر، ويرى أن إعطاء إمكانية امتلاك القدرة والسلاح القاتل يعني تشحيد ناب الكلب إذ ليس ينبع عنه إلا الموت. ويستخدم خليل أيضًا ناب الكلب للإشارة إلى عامل فتك لا يبني يمارس القتل بحق البشر ليخلف أجساداً ميتة ويقول بلهجته تنم عن التعب والعيء من كثرة ما شاهده من الدمار والقتل.

«رَنَحَتْ إِبْلِيسَ
حُمَّى رَئِيَ، دَخْنَةُ نَارِي

يقول جيران «الحياة أضعف من الموت والموت أضعف من الحب» (جيران، ٢٠٠١، ص ٥٦) ويستخدم حاوي هذا الكلام ليقول لنا سيكون للحب أثره في تفعيل الإنسان، لكن الحب الذي يصدر من الجثث والأناس الذين يشبهون الموتى وتحولوا إلى لحم صامت لا يمتلك حيوية ولا جدوى منه.

«وَأَرَّمَيْنَا جُحْثًا، لَحِمًا حَرَزِينَا
ضَمَّ فِي حَسَرَتِهِ لَحِمًا قَدِيدًا،
عَبَثًا نَعْتَصِبُ الشَّهْوَةَ حَرَّى
عَبَثًا نَسْكُبُهَا حَمَرًا، جَمَرا
مِنْ بَقَايَا فِي الْوَرِيدِ،
عَلَّهُ يَفْرَخُ مِنْ أَنْقَاضِنَا نَسْلٌ جَدِيدٌ
يَنْفُضُ الْمَوْتَ، يَفْلُ الرِّيحَ،
يُدَوِّي نَبْضَةً حَرَّى
بِصَحْرَاءِ الْجَلِيدِ
«حُبْنَا أَفْوَى مِنَ الْمَوْتِ الْعَيْدُ»
غَيْرَ أَنَّ الْحُبَّ لَمْ يَنْبُتْ

أذهلنا الصيفُ بقدومهِ فوقَ الشتارنبرجرسي» (إليوت:
نقلًا عن يوسف، ١٣٨٨، ص ٩٥)

يستلهم خليل هذا التعبير الإليوتى في مقطع بعد الجليل من قصيده «بعد الجليل» مع وجود بعض الاختلاف، إذ ينادى حنين الأرض بعدم القسوة، وعبر عن هذا المياج الرييعي بقصوة حنين الأرض التي يراها إليوت قسوة شهر نيسان فأشار إليوت إلى عنصر الزمان وأشار في المقابل خليل إلى عنصر المكان يعني الأرض بأنستها وإعطائها إحساس الحنين، فإذا كان إليوت يتحدث عن خروج النبات من الأرض ونموها فإن خليل حاوي يذكر في قصيده أنّ الأرض تسببت في ارتفاع حرارة دماء الأموات ومحاولتها بعث الأموات وتحريكهم وبعثهم من جديد.

٢ - بعد الجليل

«كيفَ ظلتْ شهوةُ الأرضِ
تُدويَ تحتَ أطباقيِ الجليلِ
شهوةً للشمسِ، للبيتِ المعنيِ
للبدارِ الحيِّ، للغلةِ في قبُو ودنِ
للالهِ البعلِ، ثموزِ الحصيدِ،
شهوةً حضراءً تأبى أنْ تَبِدِّ،
وَ حَنِينٌ يَبْضُهُ يُسرِّي إِلَى الْقَرِّ، إِلَيْنَا،
يَا حَنِينَ الْأَرْضِ لَا تَقْسُ عَلَيْنا
لَا تُحرِّ الدَّمَ فِي الْأَمْوَاتِ، فِينَا
مُوجَّعٌ بَضُّ الدَّمِ الْمَحْرُورِ
فِي الْلَّحْمِ الْقَدِيدِ
فِي عُرُوقٍ بَعْضُهَا حُمَّى رَبِيعٍ
وَ جَحِيمٌ يَتَكَبَّنا
بَعْضُهَا صَمَّتْ تَقْفِيلُ وَجَلِيدُ» (حاوي، ١٩٩٣، ص ١٢٤ و ١٢٥)

فالتوى الصاروخُ
عن أهلي وداري
لستُ أنسى الليلَ،
في صحبةِ جاري،
كان جاري يَتَشَبَّهُ
بالموتِ في حضنِ الترابِ
وكفى ما خَلَقْتُ
من جثثِ الأَمْوَاتِ أَنِيَابُ الكلابِ.
...

اعطني أبليسُ قلبًا
يشتهي موتَ الصَّحَابِ
اعطني أبليس قلبًا
يشتهي الموتَ التهابِ
و كفى ما خَلَقْتُ
من جثثِ الأَمْوَاتِ أَنِيَابُ الكلابِ
ص ٥٢٧ - ٥٢٩

يصف إليوت في المقطع الأول (دفن الموتى) من قصيده الشهيرة «الأرض المخرب» شهر نيسان بأنه أقسى الشهور؛ إذ يسبب نمو النبات وخروجه من الأرض الموات فيغير إليوت عن قدرة هذا الشهر وميزته الريعية في الخصب والإماء بالقساوة.

١ - دفن الموتى

«نيسانُ أَقْسَى الشَّهُورِ، يُطْلَعُ
السُّوَسَنَ مِنَ الْأَرْضِ الْمَوَاتِ، يَدْمُجُ
الذَّاكِرَةَ بِالرَّغْبَةِ، يُشَيرُ
رَاكِدَ الْجُنُودِ بَعْطَرَ الرَّبِيعِ
دَفَّانَا الشَّتَاءُ إِذْ غَطَّى الْأَرْضَ بِثَلَجِهِ النَّسَاءَ،
وَغَذَّى بِيَابِسِ الدَّرَنِ حَيَاةَ قَصِيرَةً.

لحم لبنان "المخلع" و"المنيع".» (حاوي، ١٩٩٣، ص ٥١٧و٥١٦)

٤-٣ الأسطoir ١-٤-٣ تموز وعشتار (تناص التالف)

بناء على كلام فريزر كان تموز البابلي شاباً جميلاً كزوج أو حبيب لعشتاروت في الطقوس الدينية البابلية التي هي إلهة التنااسل في الطبيعة، وكان الناس على اعتقاد بأنّ تموز يموت كل سنة وينتقل إلى العالم السفلي وتتابعه عشتاروت إلى هذا العالم المظلم حتى تقدرها، وفي غضون ذلك يتوقف التناضل عند الإنسان والحيوانات وتحتحول الأرض إلى بوار وتخلو من النبات والغص، لأن الحياة وعملية الإخصاب تتوقف على وجود هذه الإلهة، فلأجل ذلك أرسل إيا رسولاً ليرجعها فتجهز إريشكiglian مكرهة بأن ترك عشتاروت العالم السفلي إلى الأرض، ورغمما مع تموز كي تعيد الحياة والجمال إلى الطبيعة ويبدو أنّ الناس كانوا ينوحون لموت تموز في كل متتصف من الصيف في الشهر الذي سي باسمه تموز ويقومون بترتيل المائتى فوق تمثال الإله الميت الذي غسل بالماء الصافي ومسح بالزيرت لابساً رداءً أحمر في حين كان يملاً عطر البخور الفضاء. (فريزر، ١٩٨٢، ص ٢١٠و٢١)، استخدم الشاعر هذا القضاء التموزي في شجرة الدر بصوتها باكية نادبة. (سلیمان، ١٩٨٩، ص ٦١)

«يا صبايا الحيّ شيّعنَ معِي
خبيرَ الضحايا،
يا صبايا،
خلفَ الراحل ذكرًا لن يزولُ.
سوفُ يُحييهِ اللهُ بتعاليٍ

٢-٣-٣ لوركا (تناص التالف)

يقول لوركا في مرثية له حول صديقه مصارع الثيران «وموت فrex في الجرح» (لوركا، ١٩٩٢، ص ٢١٢) ويستعيـرـ على الأرجحـ ما يلزم طائراً من الطيور التي ترمز إلى الموت من قبيل البوـمـ. ويـقـولـ أنـ الموت فـرـخـ ولكنـا نـرـىـ حـاوـيـ يستـخـدـمـ لـفـظـةـ الحـيـوـانـ نـفـسـهـاـ أيـ الـبـوـمـ الذيـ منـ دـلـالـاتـهـ الموـتـ (أنـظـرـ شـوالـيـهـ وـآخـرـونـ، ١٣٨٧ـ، ٤ـ، صـ ٤٣٤ـ وـمـابـعـدـهـ وـسـرـلوـ، ١٣٨٧ـ، صـ ٢٨٦ـ) والـفـرقـ بـيـنـ النـصـينـ أنـ الموـتـ فـيـ نـصـ لـورـكـاـ يـقـعـ فـيـ قـسـمـ منـ الـجـسـدـ إـذـ هوـ جـرـحـ مـاـشـلـ أـمـامـ العـيـنـ فـيـكـوـنـ ظـاهـرـاـ،ـ لـكـنـ الـمـوـتـ الـذـيـ يـعـتـرـىـ السـيـدـ المـخـتـارـ عـنـ حـاوـيـ مـوـتـ لـلـضـمـيرـ وـالـإـنـسـانـيـةـ الـمـتـصـلـةـ بـالـرـوـحـ لـاـ جـسـدـ،ـ وـيـنـتـقـلـ خـلـيلـ باـسـتـخـدـامـ اـسـتـعـارـةـ أـخـرـىـ مـنـ الـمـوـتـ الـمـتـمـثـلـ بـنـمـوـ حـيـوـانـ إـلـىـ الـمـوـتـ الـمـتـمـثـلـ بـنـمـوـ نـبـاتـ إـذـ تـبـتـ فـرـوخـ فـيـ الضـمـيرـ،ـ وـيـبـدـوـ أـنـ الـقـوـةـ الـكـامـنـةـ فـيـ الـمـوـتـ عـنـدـمـاـ تـبـدـأـ النـمـوـ بـشـكـلـ نـبـاتـ يـتـرـسـخـ الـمـوـتـ بـالـجـذـورـ وـالـعـرـوقـ فـيـ أـرـضـ الضـمـيرـ وـيـنـتـشـرـ بـالـقـضـبـانـ وـالـأـورـاقـ فـيـ فـضـائـهـ،ـ إـضـافـةـ إـلـىـ ذـلـكـ،ـ فـإـنـ الـبـاتـ أـقـرـبـ إـلـىـ الـجـمـادـ مـنـ الـحـيـوـانـ وـبـالـنـتـيـجـةـ إـلـىـ

الموت حيث يقول:

«السيـدـ المـخـتـارـ

يـتـقـنـ مـنـ صـرـاعـ الـفـكـرـ

حـالـاتـ التـشـنجـ فـيـ الـصـرـيعـ

يـرـغـيـ بـحـبـ اللـهـ وـالـإـنـسـانـ

وـالـقـيـمـ الـتـيـ تـلـدـ الـحـضـارـةـ

وـأـرـىـ فـرـوخـ الـبـوـمـ

تـبـتـ فـيـ ضـمـيرـ بـاعـ نـارـةـ

وـمـضـىـ يـبـيـعـ

لـحـمـاـ تـبـعـرـ فـيـ الشـوـارـعـ

يعيا دونها الفكرُ الْكَسِيجُ

أَدُنِيسُ وَالْمَسِيحُ» (حاوي، ١٩٩٣، ص ٣٣٣)

ويطالب في مقطع آخر من أدونيس والمسيح أن يكتنف الزعيم بالحماية، وأن يقول له بأن جهوده ومحاولاته التي تتصف بالإيمان والعقيدة لن تذهب أدراج الرياح وأنّ الموت لا يمكنه أن يخفى فضل أعماله الجيدة في سبيل الشعب والوطن فيقول:

«أَدُنِيسُ وَالْمَسِيحُ

أَدُنِيسُ وَالْمَسِيحُ

شَدَّدَا أَضْلَاعَهُ

قولاً لَهُ

ما عَصْرُكَ الْمَعْتُوْهُ

ما الأَعْمَى الْكَسِيجُ

إِنْ إِيمَانًا سَقَاهُ الدَّمُ

لَا يُتَلَفِّهُ سُوسُ

وَيَطْوِيهُ ضَرِيقُ» (م. ن، ص ٣٣٤)

لقد كتب خليل حاوي قصيدة «حب وجلجة» والتي توحد فيها بال المسيح وقمرز لكي يعبر عن ضيق صدره بسبب الغربة فقد شعر بالنندم لتركه أرض الوطن وسفره إلى إنجلترا لأنّه حصل على منحة دراسية هناك. (إيليا الحاوي، ١٩٨٧، ص ٤٤٣ و ٤٤٤) وكأنّه في الغربة يتحدى محنة الصلب أو يسكن في العالم السفلي، فقد كان

عنه توق عارم نحو الأرض والمروج:

«أَنْتُمْ أَنْتُنَّ يَا نَسْلَ إِلَهٍ

دَمُهُ يُبْتَ نِيسَانَ التَّلَالِ

أَنْتُمْ أَنْتُنَّ فِي عُمْرِي

مَصَابِيحُ، مُرْوِجُ، وَكَعَاهُ

وَأَنَا فِي حُبْكُمْ، فِي حُبْكُنْ

— وَفِدِي الزَّنَبِقِ فِي تِلْكِ الْجِبَاهِ —

وفصول تتوالي،

يلتقي في رَحْمِ الْأَرْضِ الفصولُ

بِطَلاً غَضَّاً يَصُولُ

سَوْفَ ثُبِيَّهُ الفَصُولُ» (حاوي، ١٩٩٣، ص ٦٥١ و

٦٥٢)

لعل هذا الفضاء والمشهد التموزي الجنائزي و التشيع ذا الجملة والضوابط الذي قامت به شجرة الدر ينم عن النفاق الذي تتصف به هذه المرأة، عندما قتلت أبيك بسبب ما أعرب به عن رأيه تجاهها حيث لم يستهواها كلامه الذي تفوه به، فقتلته دون أي شفقة أو رحمة وبعد قتلها دعت جمعاً كبيراً وأثارت جلبة لكي تظهر في قناع امرأة محبة وفيه، كما كانت تحب عشتار تمورها.

وهناك قصيدة نظمها خليل يرثي بها موت زعيم الحزب القومي أنطون سعادة واسم القصيدة هو «أدونيس والمسيح» اللذين كان موقعاً بداعية للبعث والقيامة. (إيليا الحاوي، ١٩٨٧، ص ٣٣٢) ويصور في هذه القصيدة قاعة المحكمة التي أحربت فيها المحاكمة الصورية للزعيم الذي اتهم بالخيانة وبأنّ عقيدته ملحدة مارقة، ويستعيير الشاعر في هذه القصيدة الشخصيتين التراثيين أدونيس والمسيح للزعيم، ويعتقد بأنّ الأصوات التي تعلو معلنةً عن اتهام الخيانة أصحابها من الوحوش وفِكْرُهُمْ كسيح:

«يَعْلُو الْفَحِيجُ

«حَائِنَا» بَعْضُ حُرُوفٍ أَمْ رَؤَى سُودٌ تَلُوحُ

شَهْبٌ تَعْصُرُ فِي عَيْنَيْهِ نَاراً وَتَرُوحُ

وَمَضَةٌ مِنْ خَنْجَرِ الْعَدْرِ وَمَجْرُوحٌ طَرِيجُ

أَدُنِيسُ يَرْتَمِي فِي الْلَّيْلِ

شِلْوَا غَالَهُ الْوَحْشُ الْجَمُوحُ

وَالْمَسِيحُ

ذَنْبُهُ أَنَّ الذُّرَى الْبَيْضَاءَ فِي عَيْنَيْهِ

(محمد جمال باروت وآخرون: ١٩٩٦، ص ٨١، ٨٠) ويعتقد باروت بأنّ «الرمز التموزي في شعر خليل حاوي رمز مسيحي، ولكن الرمز المسيحي الخاص هو بمثابة طبقة دلالية في رمز أوسع هو الرمز التموزي الوثني. الرمز المسيحي روحي حيث ينهض المسيح في الروح في حين أنّ الرمز التموزي الوثني أرضي ينهض في حياة الأرض ودورها الطبيعية والمشترك ما بين الرمزين هو الانبعاث». (م. ن، ص ٨١)

٢-٤ العنقاء (تناص التالف)

تتصل العنقاء اتصالاً وثيقاً بالنار فهذا الطائر الأسطوري يخترق ويعود إلى الحياة ويولد من رماده طائر آخر، وهذا الطائر الأسطوري مصرى الأصل، فقد كان المصريون القدماء يتصورونه على هيئة لقلق، أما اليونان والرومان فقد تصوروه على شكل طاووس أو نسر. وقد نسجت حول موته وولادته خليفة العديد من الأساطير، منها أنه يعود إلى مصر كل خمسائة أو ألف وأربعمائة وواحد وستين عاماً، فيتشيئ عشه ثم يموت وتخرج من جثته عنقاء جديدة. ويقال: أنه ينقر صدره حتى تتدفق منه الدماء التي يخلق منها خليفته. ويقال أيضاً: أنه يحرق نفسه في عشه ومن رماده يخرج ولده. (طعمة حلبي، ٢٠٠٧، ص ٦٥ و ٦٤) هنا يوظ الشاعر الطائر في قصيدته «بعد الجليل» للإعلان عن آرائه النقدية اللاذعة تجاه المجتمع حيث يقول:

«إن يكن، رباه،

لأيحيى عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تُغذى من رماد الموتِ فيما،

في القرار،

فلنُعاشر من جحيم النارِ

أتحدى محنَة الصَّلب،
أُعاني الموتَ في حُبِّ الحياة. (حاوي، ١٩٩٣، ص ١٣٥)

وتساوي عودته إلى أرضه الحياة بأكملها من وجهة نظره:
«رُدْنِي، رَبِّي، إلى أرضي»

«أَعِدِنِي للحياة» (م. ن، ص ١٣٢)

يتخذ الشاعر خليل حاوي المسيح رمزاً للحضارة التي يبحث عنها الشاعر/ المحسوس في أروبا إلا أنّ المحسوس «لم يعشروا هناك على المسيح، ومزروده كان متغطياً بدخان الفحم وليس له مقام في المعابد وفي كرسيه التي بُنيت له» (إيليا حاوي، ١٩٨٤، ص ٣١) وهو يتوحد مع الإله توز الذي يسكن العالم السفلي:

«وَرَكَعَا خُشْعَاعاً لِّلْكِيمِيَّاء

وَلِسَاحِرِ

كُورَجَتَةَ مِنْ لَيْلِ الْمَاقَبِرِ

وَعَدَنَاهُ إِلَهًا يَتَجَلَّ فِي الْمَغَارَةِ:

يَا إِلَهَ الْمُتَعَيْنِ

يَا إِلَهَ الْضَّائِعِينِ

يَا إِلَهًا هاربًا مِنْ صَرَعَةِ الشَّمَسِ

وَمِنْ رُعْبِ الْيَقِينِ

يَتَحْفَى فِي الْمَغَارَةِ:

فِي كُهُوفِ الْعَالَمِ السُّفْلَىِ

مِنْ أَرْضِ الْحَضَارَةِ». (خليل حاوي، ١٩٩٣، ص ١٤٦)

يرى محمد جمال باروت أنّ المرجع الأعمق في نزوع حاوي إلى الرمز التموزي هو المرجع الذي يرتبط بأفكار أنطون سعادة في كتابه الصراع الفكري في الأدب السوري، ولكن يونغ وإليوت قد ساعدهما في تطوير إدراكه لفهم السعادة لاستخدامات الرمز التموزي ووظائفه.

حران خليل حران وشعراء وكتاب أحباب مثل لوركا وإليوت.

٢. استخدم الشاعر الصور الإشارية بحيث يتراوح المشار إليه في الإشارة أو عملية التناص بين الحضور والغياب، بين التصريح المباشر والإشارة الخفية؛ إذ يذكر الاسم المستدعي أو يدرج النص المستخدم أو قسم منه بصورة مباشرة في ثنايا النص الحاوي، وفي بعض الأحيان يتمكن القارئ من رؤية ملامح للسياق الذي أشار إليه الشاعر أو يمكن أن تجد عناصر جزئية من السياق المشار إليه، وفي بعض الأحيان تحويل بسيط للنص المشار إليه، وحينما آخر يخالف سياق النص الحاوي السياق المتناسق معه. وإذا أردنا أن نعین كمية أنواع التناص في هذه المقطوعات المدروسة نرى أنّ تناص التاليف ثم تناص النفي الجزئي يزيد عددهما عن بقية أنواع التناص. كما أنها لم نلاحظ شيئاً من تناص النفي الكلي وتناص النفي المتوازي في هذه النصوص المدروسة.

٥- الاقتراحات

١- يمكن للدارس أن يدرس أشعار كل واحد من الشعراء المعاصرين العرب ليرى ما هي المصادر التي استمدوا منها تصوير الموت ويبين كيفية أخذهم من هذه المصادر.

٢- بوسع الدارس أن يدرس موضوعة المرأة وصور ظهورها في شعر خليل حاوي.

٣- موضوعة الزمن وظهوره في قصائد خليل حاوي قضية جديرة بالاهتمام.

المصادر والمراجع

- [١] القرآن الكريم
- [٢] إنجليل يوحنا

ما يَمْتَحِنُهَا الْبَعْثُ الْيَقِينِ:

أَمَّا تَنْفَضُ عَنْهَا عَفْنَ التَّارِيخِ

وَالْعَنَةُ، وَالْغَيْبُ الْحَزِينَا

تَنْفَضُ الْأَمْسَ الَّذِي حَجَرَ

عَيْنِيهَا يَوْاقِيتًا بِلَاضْوَءِ وَنَارِ،

وَبِجُشِيرَاتٍ مِنَ الْمَلْحِ الْبَوارِ،

تَنْفَضُ الْأَمْسَ الْحَرِينَا

وَالْمَهِينَا» (حاوي، ١٩٩٣، ص ١٢٥ و ١٢٦ و ١٢٧)

إذن لا بد لمواجهة جليد الموت والصمت الم قبل الثقل أن نخترق لنظهر ونجياً من جديد، كما تخرق العنقاء نفسها وتتبعت من رمادها عنقاء آخر تنقض نضارة وفتوة فيصرخ الشاعر من تحت الجليد رياه أرسل النار تتغذى من رماد الموت فيما تحرقنا في جحيمها المستعر، تطهّرنا وتخرق فيما كل عيب وتخاذل وانكسار، علنّا ننهض من رمادنا أمّا حرّة جديدة تنقض عفن التاريخ. ويستمر رفض الواقع البغيض عند الشاعر لدرجة أنه يريد أن تتحطم كل مظاهر التحجر والجمود والطقوس البالية العديمة المفعول. فقد عزم الشعب على إبادة الدجى وبمحيرات الملح لتنقض الأمس الحزين المهيّن.

٤- النتيجة

بعد هذا العرض للمصادر التي استقى منها الشاعر صوره الشعرية الإشارية نستنتج ما يلي:

١. استقى الشاعر الصور الإشارية للموت من مصادر عدة أجنبيّة وعربية تتم عن الثقافة الواسعة التي حصل عليها الشاعر طيلة حياته مثل الكتب المقدسة بما فيها القرآن الكريم وإنجيل، والأساطير القديمة مثل تموز والعنقاء، والشعراء العرب مثل المتنبي والمعري، والكتاب العربي مثل

- [١٤] حاوي، خليل (١٩٩٣): الديوان، تقدم ريتا عوض، دارالعودـة، بيـرـوـت.
- [١٥] حبيب، بطرـس (١٩٩٥): حـلـيـة الـحـبـ وـالـمـوـتـ فيـ مؤـلـفـاتـ جـبـرانـ خـلـيـلـ جـبـرانـ العـرـبـةـ، شـرـكـةـ المـطـبـوعـاتـ للـتـوزـيعـ وـالـنـشـرـ، بـيـرـوـتـ، طـ ١ـ.
- [١٦] رـيـتـشـارـدـزـ، آـيـ. إـيـ (١٩٩٠): مـبـادـئـ النـقـدـ الأـدـبـيـ، تـرـجـمـةـ وـتـقـدـيمـ مـصـطـفـىـ بـدـوـيـ، المؤـسـسـةـ المـصـرـيـةـ العـامـةـ لـلـتأـلـيفـ وـالـتـرـجـمـةـ وـالـنـشـرـ.
- [١٧] سـرـلوـ، خـوانـ اـدـوارـ (١٣٨٩): فـرـهـنـگـ نـمـادـهـاـ (ـمعـجمـ الرـمـوزـ)، تـرـجـمـهـیـ مـهـرـانـگـیـزـ اوـحدـیـ، دـسـتـانـ، تـهـرانـ، طـ ١ـ، طـهرـانـ.
- [١٨] سـلـیـمانـ، خـالـدـ: خـلـیـلـ حـاوـیـ، درـاسـةـ فـیـ معـجمـ الشـعـرـیـ، فـصـولـ، العـدـدانـ ٢ـوـ١ـ، جـ ٨ـ، القـاهـرـةـ، المـیـةـ المـصـرـیـةـ العـامـةـ لـلـکـتابـ، صـ ٤ـ٧ــ٦ـ٩ـ، ماـیـوـ ١٩٨٩ـ.
- [١٩] سـلـیـمانـ، خـالـدـ (١٩٩٦): خـلـیـلـ حـاوـیـ بـینـ الإـبـاعـ وـالـإـتـبـاعـ، ضـمـنـ کـتابـ درـاسـاتـ نـقـدـیـةـ فـیـ أـعـمـالـ السـیـابـ، حـاوـیـ، دـنـقـلـ، جـبـرانـ، حرـرـهـاـ وـقـدـمـ لهاـ فـخـرـیـ صـالـحـ، المؤـسـسـةـ العـرـبـیـةـ لـلـدـرـاسـاتـ وـالـنـشـرـ، بـيـرـوـتـ، طـ ١ـ.
- [٢٠] شـوـالـیـهـ، زـانـ وـدـیـگـرـانـ (١٣٨٧): فـرـهـنـگـ نـمـادـهـاـ (ـمعـجمـ الرـمـوزـ)، جـ ٤ـ، تـرـجـمـهـیـ سـوـدـابـهـ فـضـایـلـیـ، جـیـحـونـ، تـهـرانـ، طـ ١ـ.
- [٢١] الشـیـخـ، خـلـیـلـ (١٩٩٧): الـانـتـحـارـ فـیـ الـأـدـبـ العـرـبـیـ، المؤـسـسـةـ العـرـبـیـةـ لـلـدـرـاسـاتـ وـالـنـشـرـ، بـيـرـوـتـ، طـ ١ـ.
- [٢٢] طـعـمةـ حـلـيـ، أـمـدـ (٢٠٠٧): التـنـاصـ بـینـ النـظـرـیـةـ وـالـنـطـبـیـقـ، شـعـرـ الـبـیـاتـ نـمـوذـجـاـ، وزـارـةـ الشـفـافـةـ، دـمـشـقـ.
- [٢٣] العـلـیـ، شـجـاعـ مـسـلـمـ (١٩٩٩): قـراءـاتـ فـیـ الـأـدـبـ وـالـنـقـدـ، اـتحـادـ الـکـتابـ الـعـربـ، دـمـشـقـ.
- [٣] إـلـيـوتـ، تـیـ. سـ. (١٩٨٦): مـختـارـاتـ شـعـرـیـةـ، درـاسـةـ وـتـرـجـمـةـ يـوسـفـ سـامـیـ الـیـوسـفـ، طـ ١ـ، عـمـانـ، الـأـرـدـنـ.
- [٤] الـأـنـصـارـیـ، مـحـمـدـ حـاـبـرـ (١٩٩٩): اـنـتـحـارـ الـمـقـفـینـ الـعـربـ، المؤـسـسـةـ العـرـبـیـةـ لـلـدـرـاسـاتـ وـالـنـشـرـ، طـ ٢ـ، بـيـرـوـتـ.
- [٥] بـارـوـتـ، مـحـمـدـ جـمـالـ وـآـخـرـونـ (١٩٩٦): درـاسـاتـ نـقـدـیـةـ فـیـ أـعـمـالـ السـیـابـ، حـاوـیـ، دـنـقـلـ، جـبـرانـ، تـحـرـیرـ وـتـقـدـيمـ: فـخـرـیـ صـالـحـ، المؤـسـسـةـ العـرـبـیـةـ لـلـدـرـاسـاتـ وـالـنـشـرـ، طـ ١ـ، بـيـرـوـتـ.
- [٦] بـرـادـبـرـیـ، مـالـکـوـمـ (١٣٨٦): جـهـانـ مـدـرـنـ وـدـهـ نـوـيـسـنـدـهـ بـزـرـگـ (ـالـعـالـمـ الـحـدـیـثـ وـعـشـرـ کـتابـ کـبارـ)، تـرـجـمـهـ فـرـزانـهـ قـوـجـلـوـ، چـشمـهـ، تـهـرانـ، طـ ٣ـ.
- [٧] بـلـعـابـدـ، عـبـدـالـحـقـ (٢٠٠٨): جـیـرـارـ جـینـیـتـ، منـ النـصـ إـلـیـ الـمنـاصـ، تـقـدـیـمـ سـعـیدـ يـقـطـینـ، الدـارـ العـرـبـیـةـ لـلـلـعـلـومـ نـاـشـرـوـنـ، طـ ١ـ، بـيـرـوـتـ.
- [٨] جـبـرانـ، جـبـرانـ خـلـیـلـ (٢٠٠١): الـأـعـمـالـ الـكـاملـةـ، المؤـلـفـاتـ العـرـبـیـةـ، دـارـمـیـوـزـیـکـ، لـبـانـ.
- [٩] جـینـیـتـ، جـیـرـارـ (ـلـاـ تـاـ): مـدـخـلـ لـجـامـعـ النـصـ، تـرـجـمـةـ عـبـدـالـرـحـمـنـ أـيـوبـ، دـارـالـشـؤـونـ الـقـافـیـةـ الـعـامـةـ، بـغـدـادـ.
- [١٠] چـنـدـلـرـ، دـانـیـلـ (١٣٨٧): مـبـانـیـ نـشـانـهـشـنـاسـیـ (ـأـسـسـ السـیـمـیـائـیـةـ)، تـرـجـمـهـ مـهـدـیـ پـارـسـاـ، سـوـرـهـ مـهـرـ، تـهـرانـ، طـ ٢ـ.
- [١١] حاجـیـ مـحـمـدـیـ، بـهـرـوـزـ (١٣٨٨): تـیـ. سـ. الـیـوتـ: نـقـدـ سـاـخـتـارـیـ مـنـظـوـمـهـاـ (ـالـنـقـدـ الـبـنـیـوـیـ لـلـشـعـرـ)، قـنـوـنـ، تـهـرانـ، طـ ١ـ.
- [١٢] الـحاـوـیـ، إـبـلـیـاـ (١٩٨٧): مـعـ خـلـیـلـ حـاوـیـ فـیـ مـسـیرـةـ حـیـاتـهـ وـشـعـرـهـ، دـارـ الشـفـافـةـ، بـيـرـوـتـ، طـ ١ـ.
- [١٣] _____ (١٩٨٤): خـلـیـلـ حـاوـیـ فـیـ مـختـارـاتـ مـنـ شـعـرـهـ وـنـشـرـهـ، دـارـ الشـفـافـةـ، بـيـرـوـتــ لـبـانـ، طـ ١ـ.

- [٣١] قدامة بن جعفر، أبوالفرج (لا تا): نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبدالنعم خفاجي، دارالكتب العلمية، بيروت.
- [٣٢] كريستيفا، جوليا (١٩٩٧): علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط٢، المغرب.
- [٣٣] لوركا (١٩٩٢): الديوان الكامل، ترجمة: خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا.
- [٣٤] المتنبي (٢٠٠٥): الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت.
- [٣٥] مجاهد، أحمد (٢٠٠٦): أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- [٣٦] المساوي، عبدالسلام (٢٠٠٩): جماليات الموت في شعر محمود درويش، دارالساقى، ط١، بيروت.
- [٣٧] المعري، أبوالعلاء (١٩٥٧): سقط الزند، دار بيروت، بيروت.
- [٣٨] اليافي، نعيم (٢٠٠٨): تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، ط١، دمشق.
- [٢٤] عشري زايد، علي (٢٠٠٦): استدعاء الشخصيات التراثية، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة .
- [٢٥] العظمة، نذير(١٩٨٢): خليل حاوي، الموت وتوازن الرؤيا، المعرفة، العدد ٢٥٠، السنة الحادية والعشرون، كانون الأول.
- [٢٦] عوض، ريتا (١٩٨٧): أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت.
- [٢٧] غنيمي هلال، محمد (١٩٩٧): النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة.
- [٢٨] فاضل، جهاد (١٩٨٤): قضايا الشعر الحديث، دارالشروق، بيروت
- [٢٩] فريزر، جيمس(١٩٨٢): أدونيس أوتموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، بيروت .
- [٣٠] فضل، صلاح(١٩٩٩): شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، دار الآداب، ط١، بيروت.

تصویرهای اشاری (بینامتنی) مرگ در شعر خلیل حاوی

علی بشیری^۱، عیسی متقی زاده^۲، کبری روشن فکر^۳، ابوالحسن امین مقدسی^۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۹/۲۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/۳

تصویرهای اشاری تصویرهایی هستند که شاعر با استفاده از متون دیگر به آفرینش آنها پرداخته است و تجربه‌های ادبی خویش را برای رساندن معنی مقصود خویش به کار بسته است. در نظام‌های مفهومی پژوهش‌های نقدی معاصر این مفهوم با نام‌هایی چون بینامتنیت، فراخوانی شخصیات، به کارگیری میراث و نقاب نمایان شده و همه‌ی آنها را شامل می‌شود.

این پژوهش بر آن است تا با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی آنچه را که شاعر معاصر لبنانی خلیل حاوی از مصادر میراث عربی وجهانی به کار برده تا به کمک آنها تصاویر اشاری خود را درباره‌ی مرگ و مفاهیم و مسائلی که به آن مربوط است بیافریند، در حد توان بررسی و از آنها پرده بردارد. نتایج بحث گویای آن است که اشعار خلیل حاوی ملامال از اندیشه‌ی برخاسته از میراث ادب عربی، اسطوره‌های بومی و غیربومی با بهره‌گیری از الگوهای ادبیات عربی و جهانی (متبنی، معربی، جبران خلیل جبران، الیوت و لورکا) و متون دینی (انجیل و قرآن کریم) می‌باشد که شاعر با خلاقیت این متون را در تار و پود شعر خویش جای داده و با تبدیل آنها به جزئی از شعر خود به نوآوری سبکی و مضمونی همت گماشته است.

کلید واژگان: تصویرهای اشاری، بینامتنیت، شعر معاصر لبنان، خلیل حاوی، مرگ.

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس، ali_bashiri136363@yahoo.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس تهران، emottaqi@yahoo.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس تهران، kroshan@modares.ac.ir

۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، aminmoghaddaci@yahoo.com

Illustrations Implying Death in the Poetry of Khalil Hawi

Ali Bashiri¹, Isa Motaqizade², Kobra Roshanfekr³,
Abulhasan Amin Moqadesi⁴

Received: 2012/5/23

Accepted: 2012/12/12

Abstract

The illustrations implying death are those images a poet creates using other texts and applied his/her literary experiments to present the targeted meaning. In meaningful systems of contemporary critical researches, such a concept is appeared with names such as intertextuality, personal call, heritage and mask.

Using descriptive – analytical method, the present research attempts to investigate the case of contemporary Lebanese poet Khalil Hawi who applied Arab and the World heritage infinitives so that taking advantage of them he can explain the implication of death and concepts and issues related to it. At the end of such investigation, it is found that poems of Hawi are full of thoughts extracted from Arabic literary heritage, native and non-native legends by applying Arab and world literary patterns (for instance Mutanabbi, Maari, Khalil Gibran, Elliot and Lorca) and religious texts (for example Bible and Qur'an); it will be revealed that how he has allocated such texts and converted them as a part of his poems

Keywords: Implied Illustrations, Intertextuality, Khalil Hawi, Death

1. PhD Student of Arabic Language and Literature, ali_bashiri136363@yahoo.com

2. Assistant Professor, Department of Arabic Languag & Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, emottaqi@yahoo.com

3. Assistant Professor, Department of Arabic Languag & Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, kroshan@modares.ac.ir

4. Assistant Professor, Department of Arabic Languag & Literature, University ofTehran, aminmoghaddaci@yahoo.com