بحوث في الأدب المقارن (فصليّة علميّة – محكّمة)
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي، كرمانشاه
السّنة السّابعة، العدد ٢٥، ربيع ١٣٩٦ هـ. ش/ ١٤٣٨ هـ. ق/ ٢٠١٧ م، صص ١٤٧-١٦٧

توظيف أسطورة العنقاء (قُقنوس) في قصيدتي «قُقنوس» لنيما يوشيج و«عصرالجليد وبعد الجليد» لخليل حاوي[١]

حسين ناظري[٢]
أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الفردوسي، مشهد، إيران
عباس طالب‌زاده[٣]
أستاذ مشارك في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الفردوسي، مشهد، إيران
علي‌اصغر قهرماني مقبل[٤]
أستاذ مشارك في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الخليج الفارسي بوشهر، إيران
حسن عريضي[٥]
طالب الدّكتوراه في فرع اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الفردوسي، مشهد، إيران

الملخّص
إنّ أسطورة طائر العنقاء أو ققنوس من أهمّ الأساطير الّتي استخدمها الشّعراء المعاصرين في أشعارهم. ومن أولئك الشّعراء؛ نيما يوشيج رائد الشّعر الحر في الأدب الفارسي الحديث، وخليل حاوي. ونحن نحاول في هذا المقال أن نجيب على هذا السّؤال: هل الشّاعران نجحا في توظيف هذه الأسطورة في قصيدة ققنوس وعصر الجليد وبعد الجليد؟ وبعد دراسة الأسطورة في القصيدتين المذكورتين سنرى أنّ الشّاعرين وظفا هذه الأسطورة لكي يصوّرا أجواء بيئتهما الاجتماعيّة. كما استخدما كيفيّة مماته وحياته من جديد تعبيرا لأملهما وأهدافهما السّامية. وقد تناولت فكرتهما العناصر الموجودة في الأسطورة بأحسن صورة. أمّا المنهج الّذي انتهجه هذا البحث هو المنهج المقارن الّذي يركّز على وجوه الشّبه والخلاف في استخدام أسطورة العنقاء (ققنوس).

الكلمات الدّليليّة: الأدب المقارن، أسطورة العنقاء، ققنوس، نيما يوشيج، خليل حاوي، عصر الجليد وبعد الجليد.

---

١. تاريخ الوصول: ١٤٣٧/١٢/١ تاريخ القبول: ١٤٣٨/٦/٩
٢. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: hosein_nazeri@yahoo.com
٣. العنوان الإلكتروني: shoshtari@um.ac.ir
٤. العنوان الإلكتروني: ali.ghahramanim@gmail.com
٥. العنوان الإلكتروني: Hasan.arizi@yahoo.com

١. المقدّمة

إنّ الرّمز بمعناه العام والأسطورة بمعناها الخاص يفسحان المجال أمام المفردات من خلال استعمالها في التّراكيب والتّعابير الفنّيّة الرّمزيّة لكي تحمل معاني لم يكن لها أن تحملها بمفردها تحت سطوة حقلها المعجمي. وقد أدرك الشّاعر المعاصر هذا الأمر واستعمل الأسطورة من أوسع أبوابها، وقد أفنى عالمه الواقع، وبنى بمدد الفضاء التّخييلي الوجداني على أنقاضه عالماً يتشكّل من الأساطير والرّموز والإيحاء الشّعري. هكذا ساعدت الأسطورة واستدعاءها وتوظيفها، الشّاعر المعاصر أن ينظم نظماً تجريديّاً وأن يتمرّد على النّظم القديم التّقريري الوصفي، وأن يرفع من قيمة الوظيفة الدّلاليّة والجماليّة.

ومن تلك الأساطير الّتي يحفل الشّعراء المعاصرون باستخدامها وتوظيفها في سياق النّص الشّعري هي أسطورة طائر العنقاء. حيث يكاد أن لا نرى ديواناً شعريّاً في العصر الحديث إلّا وقد وظّفها صاحبه لكي تحمل أعباء الفكرة وأن يجسد تجربته الشّعوريّة الّتي طالما هي تسبح في الفضاء التّخييلي والإيحائي.

يمتدّ جذر هذه الأسطورة إلى حضارة مصر القديمة، وهي تروي بأنّ هناك طائرا ضخما في غاية الجمال، يعيش خمسمئة سنة ولا يظهر للبشر إلا مرّة واحدة في حياته. وما ألفت انتباه الشّاعر المعاصر إلى هذه الأسطورة هو البؤرة الدّراميّة المتمثّلة في ممات الطّائر وكثافتها الرّمزيّة والدّلاليّة. فعندما أُلهِم بأنّ موته قريب، يجمع أعشاب ذات رائحة طيبة، ويصوت بالأنغام المطربة الحزينة. وفي أوقاته الأخيرة يحرّك أجنحته وريشه فتسبّب هذه الحركة ناراً تحرق الأعشاب والطّائر ويصيرهما رماداً، إلّا أنّه بعد خمود النّار تولد عنقاء جديدة صغيرة. وقد انتشرت هذه الأسطورة في أنحاء العالم واتّخذت ميزات تتلائم مع ثقافة أقوامها. ومن تلك الثّقافات هي الثّقافة الفارسيّة الّتي اتّخذت هذه الأسطورة عن طريق العرب بعد الإسلام.

١-١. إشكاليّة البحث

أمّا من الشّعراء الّذين استخدموا هذه الأسطورة في الأدبين الفارسي والعربي فهما نيما يوشيج وخليل حاوي. وفي هذه الدّراسة نريد أن نتناول هذه الأسطورة في قصيدتين لهذين الشّاعرين وهي «ققنوس» لنيما يوشيج، و«عصر الجليد وبعد الجليد» لخليل حاوي. فقد وظّف الشّاعران هذه الأسطورة توظيفا رمزاً لثنائيّة الموت والحياة أو الانبعاث المتمثّل في العلاقة بين الدّال والمدلول في أسطورة هذا الطّائر. وعبّرا عن الحالة المزريّة الّتي هما عليها وهي على وشك النّهاية وأنّها ستبعث من جديد رغم الدّاء والأعداء.

١-٢. الضّرورة، والأهمّيّة والهدف

إذا كان الأدب المقارن «يهتّم بدراسة الصّلات الّتي تقوم بين الآداب القوميّة المختلفة، وما أدّت إليه في الماضي أو الحاضر، أو حتّى كما يمكن أن ينتج عنها في المستقبل.» (مكّي، ١٩٨٧: ٢٦٢) وإذا كانت أهمّيّة الأدب المقارن «لا تقف عند حدود دراسة العلاقات التّاريخيّة بين الآداب بعضها ببعض وتأثّر الآداب بعضها ببعض بل إنّه يكشف لنا عن التّيارات الفكريّة والأجناس الأدبيّة والقضايا الإنسانيّة فيزداد من ثمّ التّفاهم والتّقارب بين الشّعوب بمعرفة عاداتها وطرائق تفكيرها وآمالها الوطنيّة والقوميّة، فيسهل من ثمّ تبادل المنفعة بالأخذ والعطاء والتّأثير والتّأثّر» (السّيّد، ٢٠٠٥: ٥)، فإذن يمكن لنا أن نعدّ دراسة الأساطير وانتقالها وهجرتها من ثقافة إلى ثقافة أخرى ومن أدب إلى أدب آخر، من أهمّ مواضيع الأدب المقارن، «لأنّ كلّ أسطورة تتمثّل عقائد أصحابها ومثلهم وعاداتهم، وتتضح نظرتهم وفلسفتهم في الحياة... وإنّ الأساطير تمثل جزءا ضخما من التّراث القومي الّذي يتلقّاه النّاس جيلا بعد جيل، ويمتزج بنفوسهم حتّى يصبح جانبا حيويا في تكوينهم وحيواتهم.» (سليمان، ٢٠٠٠: ٥)

ومن جهة أخرى، هناك علاقة وثيقة بين الأسطورة والأدب تمتدّ جذورها في قدم التّاريخ. كما أنّ «الأسطورة كانت وستكون عنصرا أساسيّا في الأدب، وإنّ اهتمام الشّعراء بالأسطورة والميثولوجيا كان ملحوظا ومستمرّا من زمن هوميروس.» (فراي، ١٩٩٢: ٣٤) فدراسة الأساطير من خلال الأدب المقارن «تساعدنا على التّعرّف على إخوتنا في الإنسانيّة والتّآلف معهم، ليس فقط أولئك الّذين ينتمون إلى قبيلتنا القوميّة والإيديولوجية والإثنية.» (آرمسترونغ، ٢٠٠٨: ١٢٢)

بناءا على ما مرّ بنا، من الممكن أن نحدّد بابا جديدا للأدب المقارن قلّما تطرق إليه الباحثون في هذا المضمار، وهو «الأدب المقارن الأسطوري». فالنّظر بتعمّق وبتفحّص في البناء الأدبي الأسطوري المشترك بين الثّقافات، يظهر لنا بجلاء مدى الصّلات الحميمة بين الشّعوب والثّقافات، وكيفيّة امتصاص الأساطير من الأوّل، وتذويبها في ثقافة الآخر. وهذا المقال ليس إلّا عملا ضئيلا للكشف عن العلاقات الأدبيّة التّاريخيّة المشتركة من التّراث الإنساني الموغل في القدم، وعن كيفيّة استدعاءها وإحياءها للتّعبير عن الواقع المرير للإنسان المعاصر في ضلّ نضوب الخيال تحت هيمنة العقل والعلاقات المادّيّة والنّفعيّة.

١ –٣. أسئلة البحث

تسعى هذه الدّراسة من خلال تحليل أسطورة العنقاء (ققنوس) في القصيدتين إلى رؤية الشّاعرين لعالمهما وواقعهما في القصيدتين، وتحاول الإجابة عن الأسئلة التّالية:

– ما مدى توظيف أسطورة العنقاء والرّموز والطقوس الّتي تدور حولها في القصيدتين؟

– كيف استثمر الشّاعرين الموروث الشّعبي والحضاري الموجود في الأسطورة المدروسة لتفاعلها مع التّجربة الشّعريّة؟

– هل استطاع الشّاعرين من خلال استثمار هذه الأسطورة في سياق النّص الشّعري بارتفاع الواقع الفردي المعاصر إلى الواقع الاجتماعي العام ذات الطّابع الأسطوري؟

– ما هي المظاهر المشتركة والمختلفة في توظيف أسطورة العنقاء (ققنوس) ورموزها وطقوسها في القصيدتين؟

إن الطّابع الدّرامي النّري في أسطورة العنقاء قد يساعد الشّاعرين في ترسيم الحياة المزريّة الّتي يعيشها مجتمعهما والإنسان المعاصر بصورة عامّة. فاستخدام الموروث الأسطوري في القصيدتين يدلّل على عمق التّاريخي للذّات المتغلغل في روح البشر المعاصر. من هنا يمتصّ الشّاعران كلّ الجوانب الرّمزيّة الحاضرة في أسطورة طائرنا ويقومان بتذويبها في التّجربة الإنسانيّة المشتركة العامّة. ويوظف نيما وخليل حاوي هذا الموروث الأسطوري لتجسيد معالم الموت التّاريخي وضرورة الانبعاث من خلال الثّورة والتضحية. كما أن الشّاعرين من خلال إثراء نصهم الشّعري بمدد الأسطورة ورموزها وطقوسها الموحية، يسعيان إلى تحويل القصيدة إلى بؤرة إشعاعات من المعاني والأحاسيس الّتي تختلج في صدرهما.

١ –٤. خلفيّة البحث

بالنّسبة للدّراسات السّابقة يمكننا القول بأنّه يعتبر «نيما يوشيج»، و«خليل حاوي»، من الشّعراء الّذين قد حظّيا بدراسات عديدة، منها: رسالة ماجستير تحت عنوان «مصطلح الحداثة عند خليل حاوي»، لمنصور زيطة، ورسالة الدّكتوراه «الخطاب الشّعري والموقف النّقدي في كتابات الشّعراء العرب المعاصرين؛ خليل حاوي ونزار قباني نموذجا»، للحبيب بوهرور. وأيضا بالنّسبة لدراستنا مقال «أساطير الموت والانبعاث في مجموعة نهر الرّماد للشّاعر خليل حاوي»، لنادر قاسم، ومقال «تجلّيات أسطورة البعث في ديواني «لا تعتذر عمّا فعلت» و«كزهر أو أبعد» لمحمود درويش»، للدكتورة تهاني عبدالفتاح شاكر، وكتاب *أسطورة الموت والانبعاث في الشّعر العربي الحديث* لريتا عوض. ولقد كثرت الدّراسات الّتي تناولت شعر «نيما»، منها: «التّأمّل في شعر

ققنوس لنيما»، لمير عبد الله سيار، ومقال «**ققنوس مرغی در هیبت آتش**» لعزيز شباني، ومقال «**بررسی عناصر مدرنیسم در شعر ققنوس**»، لسعيد حسام بور، ومقال «**نماد و خاستگاه آن در شعر نیما یوشیج**»، لمحمّد جعفر ياحقي.

ولابدّ أن نشير هنا إلى أنّ هذه الدّراسة المقارنة جديدة من نوعها، حيث لم يتطرّق باحث إليها من قبل فقد نرى من الباحثين من درس أسطورة العنقاء وققنوس، أو درس فكرة ثنائيّة الموت والبعث لدى شعراء معاصرين ينتمون إلى أدب واحد، وأشار من خلالها إلى أسطورتنا. ولكنّنا لم نرى أيّ بحث عن هذه الفكرة الّتي يقارن فيها بين شاعرين ينتميان إلى أدبين مختلفين. إذن على الرّغم من تنوّع هذه الدّراسات إلّا أنّ هذه الدّراسة، قدمت في شكل مختلف عن غيرها من الدّراسات في المجال نفسه، ولم تفرد دراسة مستقلّة لهذا الموضوع، وهي الدّراسة الأولى الّتي تختصّ بدراسة «توظيف أسطورة العنقاء في قصيدتي «ققنوس» لنيما يوشيج، و«عصر الجليد وبعد الجليد» لخليل حاوي». فجاءت لتسلّط الضّوء على جانب لم يعن به أحد من الباحثين من قبل.

١–٥. منهجيّة البحث والإطار النّظري

إنّ المنهج المقارن الّذي بنينا عليه دراستنا هو منهج المدرسة الفرنسيّة الحديث. ويجدر بنا هنا القول بأنّ هذه المدرسة تؤكّد على الوجهة التّاريخيّة للعلاقات الأدبيّة، كما تهتمّ بعلاقة الأسباب بالمسبّبات. ومن خلال وجهة نظر هذه المدرسة «يشرح الأدب المقارن مناطق التّلاقي التّاريخيّة بين الآداب، ويبيّن طبيعة هذا التّلاقي، ويوضّح ما يفسر عنه من نتائج توجيه حركات التّجديد الأدبيّة والفكريّة، مع الكشف عن وجود الأصالة في هذا التجديد.» (هلال، د. تا: ٣) فمن خلال وجهة نظر المدرسة الفرنسيّة «مذهب الأدب المقارن، تاريخي. ذلك أنّه يدرس مواطن التّلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقّدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصّلات من تأثير أو تأثّر.» (المصدر نفسه: ١٦). إذن ستسير هذه الدّراسة في إطار منهج المدرسة الفرنسيّة الّتي على خلاف مع المدرسة الأمريكيّة الّتي تخرج الدّراسة من علاقة الأسباب بالمسبّبات، وتدرس الظّواهر الأدبيّة في شموليّتها دون مراعاة للحواجز التّاريخيّة، والسّياسيّة، واللّسانيّة وصولا إلى تجميع معارفنا الأدبيّة في تصنيف يراعي المقولات الأدبيّة.

أوّل ما يجب أن نبيّنه هنا هو أنّ نيما يوشيج وخليل حاوي ينتميان إلى ثقافتين وحضارتين تمتدّ جذورها إلى آلالاف السّنين من التّاريخ، كما أنّ حضارتيهما في الشّرق الأوسط كانتا في حالة أخذ وعطاء طوال التّاريخ حتّى يومنا هذا. ومن الصّعب البت في كيفيّة انتقال أسطورة طائرنا من الثّقافة الأولى إلى الأخيرة، ولكن ممّا لا شكّ فيه أن تقارب الحضارتين اللّتين ينتميان إليهما الشّاعران كان يسهل الطّريق للأخذ والعطاء بينهما. وقد لا نرى هذه الأسطورة بعيد الإسلام حتّى العصر الحديث إلّا في ما ورد في كتب الأدب ودواوين الشّعراء، حيث يمكن عدّها ظاهرة أدبيّة مشتركة بين الأدبين العربي والفارسي.

٢. البحث والتحليل

٢–١. العنقاء وققنوس

يذكر ابو الحسن بر بهلول النّسطوري في معجمه السّرياني العربي هذا الطّائر قائلاً: «العنقاء وهي طير يحرق نفسه وهو كلّ خمسمئة سنة إذا أراد أن يتجدّد يحمل على جناحيه خشب الدّارصيني ويجعله في مكان ويحك نفسه عليه فيظهر منه نار تحرقه فيبقى رماداً فيصير من ذلك الرّماد دودة وتنشو وتصير فرّوج ويصير لها جناحات وبعد سبعة أيّام تصير عنقاء كما كانت أوّلاً.»

(البستاني، ١٣٤٨: ٧١) ويذكر صاحب *لسان العرب* في مادّة «عنق» نفس الطّائر ويقول: «العنقاء: طائر ضخم ليس بالعقاب وقيل: العنقاء معرّب كلمة لا أصل لها وقيل: سمّيت عنقاء لأنّه كان في عنقها بياض كالطّوق.» (ابن منظور، د. تا، ج ٤: ٣١٣٦) وهناك كثير من القدماء الّذين كتبوا في كتبهم عن هذا الطّائر الأسطوري[1]. ولا يسمح المجال لنا أن نتناولها هنا، ونكتفي بهذا المقدم.

أمّا إذا راجعنا كتب العصر الحديث باحثين عن أسطورة العنقاء، فسنرى اهتماما بالغاً من قبل الكتّاب بهذه الأسطورة. كتب حول هذا الطّائر في معجم اللّغة العربيّة المعاصرة: «العنقاء: طائر خرافي زعم قدماء المصريين أنّه يعمّر خمسة قرون وبعد أن يحرق نفسه ينبعث من رماده من جديد.» (عمر، ٢٠٠٨، ج ٢: ١٥٦٤) ويقول أمين سلامة حول هذا الطّائر: «فالأسطورة تصوّره بأنّه طائر بديع يشبه النّسر ريشه أحمر مذهب، مقدس لإله الشّمس في القطر المصري، يظهر للبشر كلّ خمسمئة سنة ويقطن في بلاد العرب، إذا أشرف أجله على الانتهاء يضع بيضة في عشه ويموت، وسرعان ما كانت تفقس البيضة عنقاء جديدة إذا ما وصلت سنّ البلوغ حملت أباها الفاني في العش إلى «هيليوبوليس» في القطر المصري ووضعته فوق مذبح إله الشّمس وحرقته ذبيحة. وهناك رواية أخرى تقول إنّه بعد خمسمئة سنة على العنقاء تحرق نفسها في كومة الحطب، ومن رماد المتخلّف تحيا من جديد ويتجدّد شبابها لتعيش مرّة أخرى.» (١٩٩٥: ٢٣٥) وفي كتاب *الإشارات ورموز الأساطير* نرى العنقاء حاضرة، حيث يقول الكاتب ناسبه إلى الشّمس: «طائر شمسيّ آخر، العنقاء، وهو اسم يوناني للبنّو[1] ممثّل بمالك حزين أرجواني. وهذا الطّائر الأسطوري كان مفروضاً أنّه يعود إلى الحياة من رماده يرمز إلى البعث.» (بنوا، ٢٠٠١: ٤٧)

فهذا هو طائر العنقاء الّذي كان يؤمن بوجوده القدماء ويؤسطره أبناء هذا العصر. أمّا إذا بحثنا حول طائر ققنوس فنراه حاضراً سواءاً كان في الكتب القديمة أو في الكتب الحديثة. نقل عن هيرودت المؤرّخ اليوناني الشهير يقول: «هناك طائر آخر يسمّى بـ «فُقنس»، أنا لم أراه قط، ولكنّي شاهدت صورته. قيل أنّ هذا الطّائر يظهر في مصر ندرة، على حدّ قول أهل *هيليوبوليس* يأتي هناك كلّ خمسمئة سنة مرّة واحدة.» (شباني، ١٣٨٥: ٦١)

ومن الكتب القديمة الّتي تحدّثت عن هذا الطّائر هو عجائب المخلوقات لصاحبه القزويني حيث يقول ويسمّيه قوقيس: «طائر بأرض الهند، ... عند التّزاوج يجمع حطبا كثيراً للعشّ ولا يزال الذكّر يحك منقاره على منقار الأنثى حتّى تتأجّج النّار من حكهما في ذلك الحطب وتشتعل ويحرقان منها فإذا سقط المطر على رمادهما يتولّد منه الدّود ثم ينبت جناحها ويصير طيرا كالأصل وتفعل فعل الأصل.» (٢٠٠٠: ٣٥٦) ويقول الدّميري: «هو طائر عظيم بمنقاره أربعون ثقباً يصوّت بكلّ الأنغام والألحان العجيبة المطربة، يأتي إلى رأس جبل فيجمع من الحطب ما شاء ويقعد ينوح على نفسه أربعون يوماً ويجتمع العالم إليه يستمعون إليه ويتلذّذون بحسن صوته، ثم يصعد إلى الحطب ويصفق بجناحيه فتنقدح منه نارٌ ويحترق الحطب والطّائر، ويبقى رماداً فيتكون منه طائر مثله.» (١٩٢٠، ج ٢: ٣١٥)

كذلك الكتب الحديثة لم تكن جاهلة أمر «ققنوس» أو «فُقنس» أم غافلة عنه بل تناولته من جميع زواياه الأسطوريّة، كما قد شغف باحثو العصر الحديث بأسطورتها وأشاروا إلى كلّ ما يمكن أن يشار إليه. يقول غروترود جابز في كتابه *الرّموز*: «أسمى الفينيقيون هذا الطّائر «ققنوس » وربّما قد أخذت مفردة فنيقي منها الّتي تعني النّار الكبرى.» (شباني، ١٣٨٥: ٦٠) وبعض

1. Bennou

آخر يعتقد بمعتقد آخر هو أنّ «مفردة ققنوس أو قُقنس فهي معرّبة لـ "phoenix" أو "kuknus" اليونانيّة.» (ياحقّي، ١٣٨٦: ٦٥١) ويقول *فيليب سيرنج*: «إنه طائر خرافي عند الصّينيين وعند الشّرقيين وشعوب البحر المتوسّط. وهو سيعاود تولّده من رماده، كذلك هو رمز البعث، وتدلّ الكلمة الإغريقية «فونيكس»[1] في آن واحد على النّخيل وفينيسي (نسبة إلى فينيسيا) إضافة لطائر العنقاء.» (١٩٩٢: ٢٠٠) و«كما يزعم بعضهم أنّ ققنس هي «البجعة» الشّهيرة الّتي اشتهرت في الأساطير اليونانيّة بسبب نواحها أنشودة الموت لـ «أبولّو».» (ياحقي، ١٣٨٦: ٦٥١)

على أيّ حال يمكن من خلال ما تقدّم الاستنتاج بأنّ العنقاء ليس إلّا ققنوس، وققنوس ليس إلّا العنقاء، ومصدر نشأتها هو مصر وأساطيرها، وقد انتشرت أسطورتها بين أمم العالم. كما أنّ كلّ أمّة وقوم خصّصوا لها ميزات تتلائم مع ثقافتها فعلى سبيل المثال «غالبا ما سمّيت عنقاء الصّينيين «الطّائر الأحمر» أو «الطّائر القرمزي» وهو خليط من التّدرج والطّاووس.» (سيرنج، ١٩٩٢: ٢٠٠) «وفي مصر هي الطّائر المقدس للإله أزيريس[2]، وفي الصّين: علامة الملكة، ورمز السّعادة، وكثرة الجمال، وفي الأعمال الفنّيّة: الطّائر المتعلّق بنبات «بيونيا»، وفي النّصرانيّة: تدلّ على المسيح، وفي اليابان: تدلّ على العالم كلّه، حيث وراءه أيّ ظهره هو القمر، وأجنحتها هي الرّيح، وأقدامها هي الأرض، وذيلها هو النّباتات.» (شباني، ١٣٨٥: ٦٤) وبما أنّ أمّة فارس لم تكن بمعزل عن العالم، فقد «أخذت الفرس أيضا عن العرب بعد الإسلام هذه الحكايات العجيبة وقالوا بالفارسي (قَقنُس) أو (ققنوس).» (البستاني، ١٣٤٨: ٧١) «ويرى البعض أنّ له صلة بطائر سيمرغ الفارسي.» (عجينة، ١٩٩٤: ٣٣٧)

وقد استعمل الشّعراء سواءاً كانوا من القدماء أو المعاصرين، هذا الطّائر ورمزيّته في أعمالهم الأدبيّة. على سبيل المثال نرى هذا الطّائر في *منطق الطير* لعطّار النّيسابوري، وفي *گرشاسب نامه*، لأسدي طوسي. أما في العصر الحديث فقد استعمله الكثير من الأدباء وخاصّة الشّعراء وبصورة رمزيّة. ففي الأدب العربي الحديث خليل حاوي، وعبد الوهّاب البياتي، وخليل حاوي، وبدر شاكر السّياب، ويوسف الخال، ومحمود درويش هم الّذين تولّعوا في أسطورة العنقاء ورمزيّتها. وفي الأدب الفارسي الحديث نيما يوشيج، وأحمد شاملو الّذي نظم كتاب شعر تحت عنوان *ققنوس در باران* (العنقاء في المطر)، وشفيعي كدكني، ومن الرّوائيين محمود دولت آبادي الّذي كتب مسرحيّة تحت عنوان *ققنوس*، هم الّذين استعملوا رمزيّة هذا الطّائر الأسطوري.

٢-٢. العنقاء في قصيدتي «عصر الجليد وبعد الجليد» لخليل حاوي[٢] و«ققنوس» لنيما يوشيج[٣]

يوظف الشّعراء في العصر الحديث الأساطير في محورين إثنين، ففي المحور الأوّل كما يقول إيليا حاوي: «قد ترد الأسطورة في بيت أو مقطع جزئي وقد تغشى القصيدة كلّها.» (د. تا، ج ٥: ٧٦) وقد تكون قصيدة خليل حاوي على هذا الأسلوب حيث ذكر شاعرنا العنقاء في مقطع، إلّا أنّ مضمونها شمل القصيدة كلّها. وفي المحور الثّاني تكون الأسطورة محور النّص وبؤرته، وفي هذا المحور غالبا ما يكون اسم الأسطورة مذكورا في عنوان القصيدة. وقصيدة نيما خير مثال لهذا المحور حيث عنوانها «ققنوس» وهو اسم الأسطورة، ثم توظيف معالمها من بداية القصيدة عندما قال:

ققنوس، مرغِ خوشخوان، آوازهٔ جهان (١٣٧٠: ٢٢٢).

(التّرجمة: ققنوس، الطّائر ذات الأصوات العذبة، الشّهير في العالم)

1. Phoenix
2. Osiris

إلى نهاية القصيدة حيث يقول:

پس جوجه‌هایش از دل خاکستر به در (المصدر نفسه: ٢٢٣)

(التّرجمة: فإذن تُولد أفراخها من قلب الرّماد)

فأعاد نيما تشكيل أسطورة الطّائر من جديد وصاغها صياغة تعكس تجربته الشّعريّة وإفرازاتها، وأثراها لتكون أكثر حيوية وقدمها داخل سياق النّص برؤى تختلف عن الرّؤى المباشرة والتّقريرية. وقد يشترك خليل حاوي مع نيما في التّوظيف المكثف الإيحابي غير التّقريري، إلّا أنّ الأسطورة لدى حاوي ليست بؤرة النّص الإشعاعيّة الّتي تغشاه من البداية إلى النّهاية كما نراها عند نيما، بل يذكرها في فقرة من النّص ويمرّ مرّا سريعا، ولكن يبقى ظلالها متآخيا مع المضمون والسّياق الفنّي من البداية إلى النّهاية.

٢-٣. كيفيّة استعمال الأسطورة في القصيدتين

لا شكّ في أن خليل حاوي ونيما يوشيج نهلا من منهل أسطورة واحدة مشتركة، ووظفاها لتصوير الحالة المزريّة الّتي كانا يعيشانها، تصويراً رمزيّاً أسطوريّاً. وقد ساعدت الأسطورة الشّاعرين بإنتاج نصّ شعري بفضاءات مفتوحة ليؤكّدان الأحاسيس والأفكار والمعاني الّتي تجوّل في صدرهما، «فالأسطورة ليست حجراً ملقى في الرّيح، بل هي ومنذ نشأتها حنين يربط بالإنسان، ووضعه الخاص، وما واجهه من ضغوط طاحنة، وهي بالتّالي تجسيد لخصائصه النّفسيّة.» (السّلطان، ٢٠١٠: ١٢)

كما أنّ نيما وخليل يشتركان في أمر آخر، وهو بناء الأسطورة، إذ بنى الشّاعران أسطورة العنقاء بناءاً جديداً ملائماً لحالتهما، وتطبيقها مع تلك الحالة. فلم يستعمل الشّاعران الأسطورة كما هي، ولم يسرداها سرداً تقريريّاً بوصف مظاهرها وطقوسها كما كان موقف القدماء تجاه أسطورة العنقاء. فالعنقاء عند حاوي تولد من نارٍ تحيي عروق الأموات وتدبّ فيهم الحياة والانبعاث كما تولد من النّار عنقاء جديدة منها:

لا يُحيي عروقَ الميّتينا/ غَيرُ نارٍ تلدُ العنقاءَ، نارْ/ تَتغذّى منْ رمادِ الموتِ فينا (د. تا: ١١٧).

قد تكون «العروق» هنا هو الماضي المجيد والموروث الثّري للشّاعر، ذلك الميراث الّذي أصبح مندثرا في التّاريخ، إلّا أنّه لم يمحي إلى الأبد وهو يطلب من يضحي بنفسه ليولد ذلك الماضي من جديد، وربّما على الشّعب كلّه أن يضحي بكلّ ما يملك، وأن يثوّر على الحاضر التّعسفي المتقهقر لكي يعيد لنفسه ذلك المجد العظيم. فالعنقاء هو رمز التّضحية الّذي استدعاه الشّاعر من موروثه، وكثف دلالاته الإيحائيّة وفضائه التّخييلي والوجداني.

أمّا ضمير «نا» وهو المتكلّم مع الغير، فله صلة مباشرة بارتفاع الواقع الفردي المعاصر إلى الواقع الاجتماعي العام. ولا ننسى أنّ من أهم ميّزات الأسطورة وتوظيفها في سياق النّص الأدبي هو انعكاس اللّاشعور الجمعي، وهنا استطاع خليل حاوي أن يتعدّى بتوظيف الأسطورة، البعد الدّلالي إلى البعد الجمالي المتأتّي في حضور اللّاشعور الجمعي.

وفقنوس نيما يوشيج لديها أحلام وأمان، ولكن هذه الأمنيّات لا تتحقّق في الحياة بسهولة، وهي بحاجة إلى تفان من أجلها، لهذا تتقبّل أن تكون كبش فداء. وهذا ما لا تعلمه سائر الطّيور، بل إنّما لا يعلمه المجتمع بأسره، وهذا ما يؤلم الشّاعر:

بانگی برآرد از ته دل سوزناک وتلخ/ که معنیش نداند هر مرغ رهگذر/ آنگه ز رنج‌های درونیش مست/ خود را به روی هیبت آتش می‌افکند (١٣٧٠: ٢٢٣).

(التّرجمة: تصيح من صميم قلبها صيحة مؤلمة ومُرّة/ حيث لا يعلم أيّ طائر مارٍّ معناها/ حينئذٍ بسبب آلامها تصبح سكرى/ وتلقي بنفسها

على النّار المتأجّجة.)

الشّاعر هنا من خلال «الصّيحة المؤلمة والمرّة» يأخذ من الأسطورة صورة تبدو ذاتية الطّابع في النّظرة الأولى، إلّا أنّه عندما يقول «لا يعلم أيّ طائر مارّ معناها»، يرتقي بالفكرة إلى الطّابع الإنساني الشّمولي، وهكذا يتّفق مع خليل حاوي في استحضار معاني الأسطورة العميقة في الوجدان الجمعي.

هكذا يخلط الشّاعران بمدد أسطورة العنقاء تجربتهما بالحياة مع رؤيتهم الشّعريّة الّتي تزيل ستار الواقع بريشة الخيال، ويقدّمان بتركيبهما كلمات تهرب من دلالاتها المعجمية وتحمل إشارات ودلالات ذات طابع سوريالي، وترسم لنا لوحة مفعمة بالألوان الرّمزيّة البحتة الّتي تدفع المخاطب إلى الغوص وراء لؤلؤة المعنى المقصود في محيط الرّموز، وهذا من أهمّ ميّزات الشّعر الحديث حيث لا يلقي بالمعاني في طريق المخاطب بل يجبره على أن يبحث وراءها.

وقد يتّفق نيما وحاوي في ضرورة البعث من خلال التّضحية والثّورة على الواقع لإحياء الماضي المجيد، لهذا لجأ الشّاعران إلى أسطورة لا تدلّ على العمق التّاريخي لذات الشّاعرين فحسب، بل على عمق الحضور التّاريخي للإنسان المعاصر الّذي طالته العلاقات المادّيّة والنّفعيّة. ولكن هناك ثمة اختلاف في توظيف هذه الأسطورة لدى الشّاعرين، وهو أن ققنوس نيما تعكس علاقة تضحية الفرد لمجتمعه. والفرد هنا إذا قلنا هو نفس الشّاعر، فيبدو من يجب عليه أن يضحي بنفسه، معلوما معروفا لدى الشّاعر. بل وحتّى قد بدأت ققنوس نيما بالتّضحية من بداية القصيدة:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازۀ جهان/ آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته است فرد (١٣٧٠: ٢٢٢).

(التّرجمة: ققنوس، الطّائر ذات الأصوات العذبة، الشّهير في العالم/ أصبح مشرّداً بسبب هبوب الرّياح الباردة/ على قضيب الخيزران/ جالس لوحده.)

فققنوس نيما بعد تشكيلها وتكثيفها بدلالات رمزيّة موحية تصبح طائرا مشرّدا وجالسا لوحده على قضيب الخيزران بعيداً عن سائر الطّيور الّتي تدلّ على أبناء المجتمع، أو سائر الشّعراء من معاصري نيما، لأنّ نيما قد أتى بأسلوب شعري جديد وهو كان السّبب الرّئيسي في نبذه من قبل تلك الجماعة. فقد كان زمن نيما يتمثّل بالصّحوة والنّهضة وثورة الدّستور في إيران، وهذا ما أثّر في شاعرنا لكي يكون سفير هذا التّحوّل والانبعاث في الأدب. لهذا كان نيما رائد الشّعر الحرّ في العصر الحديث في الأدب الفارسي. فقد استطاع أن يحطّم سنن الشّعر التّقليدي. فالعنقاء هي نفس الشّاعر نيما يوشيج الّذي أصبح وحيداً فريداً. إلّا أنّ ققنوس نيما وإن قلنا هي نفس الشّاعر، فقد تأخذ طابعا إنسانيّا عميقا، لأنّها تلامس كلّ ذات بشريّة ولا تقتصر على ذات صاحبها.

بينما عنقاء خليل حاوي هو طائر الجمع بل الجماعة أو المجتمع بأسره هو العنقاء، وهي تعكس علاقة تضحية المجتمع للمجتمع، وقد حان حين موته وانبعاثه من جديد. وهذا يظهر من بداية القصيدة عندما قال:

عنْدَما ماتتْ عروقُ الأرضِ/ في عصرِ الجليدْ/ ماتَ فينا كلُّ عِرْقٍ (د. تا: ١١٧).

إنّ الأرض تأخذ عادة لدى الشّعراء طابعا إيجابيا في تجاربهم الشّعريّة، كما تبعث لفظتها على الارتياح في السّياق الفنّي الأدبي. لهذا تصلح لكي نربطها برمزيّة أم الحضارات البشريّة الّتي سادها في العصر الحديث الجدب السّياسي والثّقافي والفكري في بلد الشّاعر. فقد عبر عن هذا الجدب بالجليد. وعندما قال «مات فينا كلّ عرق» كأنّما يقول امحت حضارتنا وانقطعت علاقتنا بها

وأصبحنا بعيدين عنها كلّ البعد.

فكما مرّ ذكره، ضمير «نا» يُذكَر للمتكلّم مع الغير وقد كرّره خليل حاوي عشرين مرّة عدى الأبيات الّتي تدلّ عليه. وقد يكون خليل حاوي ضمن ذلك الجمع، إذن يتكلّم الشّاعر بلسان الجمع. بينما نيما يوشيج يتكلّم من خلال الأسطورة بلسان الفرد وهو نفسه. على هذا الأساس إنّ عنقاء (فقنوس) نيما فردية تشكو ما أصابها من المجتمع وأهله جرّاء الأسلوب الجديد الّذي أدخله الشّاعر في الأدب. ولكن عنقاء خليل حاوي إنّما هي نفس المجتمع الّذي تغلغل في الرّخاوة والانكسار بعد الأحداث الّتي يذكر التّاريخ العربي الحديث وقوعها.

٢ – ٤. ممات الطّائر الأسطوري عند الشّاعرين

هناك أمران يلوحان في نهاية حياة العنقاوتين في كلتا القصيدتين؛ الأوّل وهو مشترك حيث يتّفقان عليه الشّاعران في موت العنقاء بالنّار. فالنّار هنا مصدر ثابت في كيفيّة ممات العنقاء. يقول نيما:

باد شديد می‌دمد و سوخته است مرغ/ خاکسترِ تنش را اندوخته است مرغ! (١٣٧٠: ٢٢٣)

(التّرجمة: تهب الرّياح العصيبة وقد احترق الطّائر/ الطّائر قد ادّخر رماد جسده!)

فهناك نار احترقت العنقاء فيها وأصبحت رماداً. فيمكن لنا أن نعدّ النّار هنا رمزا إيحائيّا يتدفّق انفعالا بالتّجربة الشّعريّة نظرا لطبيعته الانزياحيّة ولوظيفته الجديدة الّتي تؤدّيها اللّغة. كما أنّ هذه الظّاهرة ملموسة في قصيدة حاوي كذلك، وإن لم يشر إلى موتها مباشرة في النّار، بينما أشار إلى ولادتها منها. فالنّار هي نقطة انطلاق البعث لدى الشّاعرين بعد تكثيفها وإثراءها إثراءا رمزيّاً إيحاءيّاً. ويعدّ موت العنقاء في هذه النّار بؤرة النّص الدّلاليّة وتطوير بعدها الدّرامي.

أمّا الأمر الثّاني الّذي اختلف الشّاعران فيه لدى توظيفهم أسطورة ققنوس، هو كيفيّة ولادة العنقاء من جديد. فيرى نيما بعد موت العنقاء أنّ أفراخها تولد بعد موتها بينما النّص أسطورة يقول تولد عنقاء واحدة. فيقول الشّاعر في نهاية أنشودته:

پس جوجه‌هایش از دل خاکستر به در (نيما يوشيج، ١٣٧٠: ٢٢٣).

(التّرجمة: فإذن تولد أفراخها من قلب الرّماد)

تأتي الأفراخ في هذا الجزء الحسّاس من القصيدة وهو نهايتها، للدّلالة على الأمل والتّفاؤل وحتميّة البعث. فقد يرى نيما يوشيج من خلال رمز أفراخ العنقاء، أنّ المستقبل سيكون مشرقا بعد تجاوز الواقع المرّ من خلال الموت الّذي يتبعه واقع جديد، والتّضحية لا محالة أنّها ستثمر ثمرا خالصا، وهو بهذا يعبّر عن حقيقة شغلت بال الإنسان المعاصر. ولكن خليل حاوي يرى أنّ النّار هي الّتي تلد العنقاء. كما أنّه يرى أنّ العنقاء المولودة واحدة وليست بعنقاوات:

لا يُحيي عروقَ المَيّتينا/ غيرُ نارٍ تلدُ *العنقاءَ*، نارْ/ تَتغذّى مِنْ رمادِ الموتِ فينا (د. تا: ١٢٥–١٢٦).

وهذا يرجع إلى نظرة الشّاعرين الرّمزيّة، لأنّ نيما يرى العنقاوات المولودة هي أتباعه الّذين سيخطون خطاه من بعده. ولكن خليل حاوي لديه مجتمع واحد ينظم شعره ويفدي نفسه له. هكذا تصبح العنقاء هي واحدة، لأنّ المجتمع العربي واحد لا يمكن أن يكون عنقاوات، طالما سعى خليل حاوي إلى وحدة هذا المجتمع العريض. بناءا على هذا يمكن أن نقول في هذه الحالة أيضا قد لائم الشّاعران الأسطورة مع الأجواء الّتي كانا يعانيانها، وقد بنيا الأسطورة من جديد وفقاً لتجربتهما الشّعريّة، ولكي يرسما واقع شعبهما وأمّتهما وأملها وحلمها في الثّورة على هذا الواقع الّذي تعيش وسطه، والوصول إلى مستقبلها السّامي وربطه بماضيها الأسمى.

٢-٥. تصوير الأمل بمدد الأسطورة عند الشّاعرين

إنّ الشّاعرين نيما وخليل حاوي مستاءان أشدّ استياء من الحالة الّتي مجتمعهم عليها، والقصيدة وطقسها المظلم والقاسي خير دليل على ذلك. ولكن من وجود تلك النّظرة السّوداويّة الّتي نراها تفرض نفسها في القصيدتين من خلال المفردات والتّعابير والتّراكيب، نشاهد في نهاية المطاف أنّ الشّاعرين متفائلان، وتوجد في ليلهم المظلم بارقة أمل ضاوية. فهذا خليل حاوي يقول:

في عروقِ بَعْضُنا حُمّى رَبيعٍ/ وجَحيمٌ يَبْتلينا/ بَعْضُها صَمْتٌ ثَقيلٌ وجليدْ (د. تا: ١٢٤).

إنّ الرّبيع من خلال دلالاته الجماليّة الموحية يدلّ على النّهضة والصّحوة والنّشور في أنشودة خليل حاوي، والرّبيع يجعل خيال الشّاعر يعانق الأمل كلّما تذكره لأنّه الأكثر حيويّة بين مظاهر الحياة وفصول السّنة وله علاقة رمزيّة قريبة لأسطورتنا. وقد يرى الشّاعر أنّ المجتمع متحفز للصّحوة، وهذا هو الأمل الّذي يتغنّى به الشّاعر. لكن هذا الحافز صامت بحاجة إلى شيء يحركه والحيويّة فتأتي هنا تلك النّار الّتي تلد العنقاء:

لا يُحْيي عروقَ المَيّتينا/ مِنْ غيرِ نارٍ تَلِدُ العنقاءَ، نارْ/ تَتَغذّى منْ رِمادَ الموتِ فينا/ في القَرارْ/ فَلْنُعانِ مِنْ جَحيمِ النّار/ ما يَمْنَحُنا البَعْثَ اليَقينا (د. تا: ١٢٥-١٢٦).

من هنا فالشّاعر يستثمر الرّمز التّراثي ليعيد تشكيله دلاليا بما يخدم عقيدته الّتي يريد بثّها ضمن لغته الشّعريّة، لهذا استمدّ خليل حاوي من أسطورة العنقاء الّتي تلد نفسها بنفسها تعبيراً عن الهدف الّذي يرمي إليه. فلا بدّ للمجتمع أن يُنهض نفسه بنفسه ويبني نفسه على تاريخ حضارته، ولا بدّ أن يقدّم من الأرواح لكي ينهض ويقوم. والتّضحية والثّورة أمر حتمي بالنّسبة لأمّة الشّاعر نرى كذلك هذا التّفاؤل لدى نيما يوشيج، إذ يقول:

از رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور/ در ابرهای مثل خطّی تیره روی کوه/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد (١٣٧٠: ٢٢٢).

(التّرجمة: من الأواصر المتمزّقة لمئات الأصوات البعيدة/ في السُّحب الّتي هي مثل خطّ أسود فوق الجبل/ جدارَ بناية خياليّة/ تبني.)

هنا عنقاء نيما تجعل اللُبنات الأولى لذلك العالم الخيالي الّذي سيكمله أفراخها أو أتباعها. والأصوات البعيدة هي دلالة على ما وصل للشّاعر من الأدب الرّاقي القديم الّذي ينتمي لثقافته العريقة. فالشّاعر يرى أنّه يمهد الطّريق بمدد موروثه الأدبي والثّقافي لعالم جديد، لكي يسير أتباعه ويكملون ما بناه يوما، وإنّه مؤمن بما يقوم به لهذا لا يتوانى ولا يتراجع في بناء المستقبل على أنقاض الأيام المريرة الّتي يمرّ بها مجتمعه. هذا هو التّفاؤل بالمستقبل الّذي جعل العنقاء تخطو هذه الخطوة، لأنّها مؤمنة بأنّ هذا البناء سيُكمل يوماً ما، وإن لم يرغب البعض به الآن. أمّا بؤرة التّفاؤل بالمستقبل في قصيدة نيما كما مرّ سابقا، فهي ولادة أفراخ العنقاء في نهايتها بعد موت الطّائر الأسطوري.

وقد عمدا الشّاعران في توظيف أسطورة العنقاء للتّعبير عن أفكارهما وتجربتهما الشّعريّة بواسطة الرّموز الأسطوريّة لينتجا نصّاً أدبيّاً إيحائيّا بعيدا عن الوصفيّة والتّقريرية، ليتيح للمتلقي الولوج في متاحات وسيعة حتّى يكشف رؤى الشّاعرين. كما جعل نيما وخليل حاوي من قصيدتيهما عالما من الأسرار والرّموز الّتي لا تكشف عن نفسها بسهولة، وترغم المخاطب بأن يغوص وراء المعنى لكي يكون سهيما في التّأويل للمعاني وفهمها.

ولم يستغن خليل حاوي بهذه الأسطورة لتصوير أمله في قصيدته فحسب، بل استخدم أساطير أخرى تدلّ على البعث والحياة الجديدة. منها أسطورة الإله «بعل»:

يا إلهَ الخَصْبِ، يا بعلاً يَفضّ/ التّربةَ العاقرَ/ يا شمسَ الحصيدْ/ يا إلهاً ينفضُ القبرَ (د. تا: ١١٨).

والبعل هو «المعنى الحرفي له «للسّيّد» وفي كنعان كان هذا لقب آلهة الخصب المحلّيين.» (كورتل، ٢٠١٠: ٣٠) «ويعتبر بعل مصدر الويلات والأرزاق بنفس الوقت. وقد دخل في صراع كوني مع الإله «موت» إله مملكة الظّلام والموت والعالم الأسفل، انتهى هذا الصّراع بخسارته ولكنّه سيعود الصّراع للأبد ممثّلاً تعاقب سنوات الخصب وسنوات القحط. يعتبر انتصار بعل، انتصاراً لقوى الخصب والحضارة والبناء والنّظام وعالمه مليء بالحياة والحركة.» (نعمة، ١٩٩٤: ١٧٨) فيستدعي ويوظف خليل حاوي هذه الأسطورة لبلورة البعد الدّرامي والدّلالي. والإله بعل يعكس واقع التّجربة الشّعوريّة مع توظيف مضمون الأسطورة مع معانيها التّاريخيّة والخياليّة. والأسطورة الأخرى الّتي يستعملها هي أسطورة «تمّوز»:

أنتَ يا تمّوز يا شمسَ الحصيدْ/ نَجِّنا، نجِّ عروقَ الأرْضِ/ من عُقْمٍ دَهاها ودَهانا (د. تا: ١١٨-١١٩).

إن تمّوز «معبود بابلي، يرمز إلى النّبات وحيوية الطّبيعة... فينزل تمّوز كلّ عام إلى عالم الأموات وتبكيه النّسوة، خصّص السّاميون شهر تمّوز من كلّ عام لعبادته. كما يعود إلى الظّهور مع ولادة الرّبيع، يموت كلّ شتاء ويولد كلّ ربيع.» (نعمة، ١٩٩٤: ٢٦) وقد استعمله الشّاعر دلالة على الحياة والبعث لمجتمعه الّذي حلّ به الجدب السّياسي والفكري والثّقافي. والعقم ليس إلّا دلالة على هذا التّقهقر والتّعسف الّذي عصف بالأمة. ويذكر خليل حاوي هنا مرّة أخرى عروق الأرض الّذي أتى به مرّة أخرى دلالة على الحياة والرّقي والتّقدّم، فعندما يستنجد خليل حاوي تلك الآلهة إنّما يستغيث من التّراث ليكون شمساً في ليل حاضرهم المظلم لأن يكون منشأ البعث والحياة من جديد. كما استعمل خليل حاوي قصّة النّبي عيسى (ع) وعروجه إلى السّماء وأنّه سيرجع يوماً بصورة رمزيّة في هذا المقطع:

يا إلهاً يَنْفُضُ القبرْ/ ويا فِصحاً مجيد (د. تا: ١١٨).

«والمسيح هو فصحاً مجيد الّذي ينفض القبر وينتصر على الموت.» (الحاج، «مدخل إلى عالم الشّعري عند خليل حاوي»، *موقع* جورج الحاج) «إنّه نداء أو ابتهال هو، فيما هو، كنائسي يعرف بالمدائح فيه يردّد المصلّي «يا ربّ إرحم» ثماني مرّات. وهكذا تكتسي تضرّعات الشّاعر حلّة الطّقوس الكنسيّة الأرثوذوكسية في جدية بالغة. ويمزج بين أسطورة تمّوز والمعطيات المسيحية كما نلاحظ من المقطع السّابق، مع الإشارة البارزة إلى أنّ حرف النّداء «يا» قد استخدم ثماني مرّات على طريقة الابتهالات أو المدائح في مخاطبة رمز «تمّوز – المسيح».» (المصدر نفسه)

كما أشرنا سابقاً قد استخدم خليل حاوي كلّ هذه الأساطير والرّموز في قصيدة واحدة، وهذا يدلّ على سعة إطّلاعه عليها وثقافته الغنيّة وحرصه على استعمال التّراث في أدبه. ولا يسمح المجال لنا خوض هذه الاستدعاءات الأسطوريّة لدى خليل حاوي خوفا من تشعب البحث وتضخّمه.

بينما لا نرى نيما يوشيج يوظف إلّا العنقاء فحسب للتّركيز على هذه الأسطورة وتكثيفها وإثراءها. كما أنّ هذا التّوظيف الأسطوري، مترابط ومتناسك ومتآزر من بداية القصيدة إلى نهايتها، يخلق أجواءاً فنّيّة تجذب المخاطب ليشارك الشّاعر فيها. من خلال ما تقدم يمكن لنا أن نقول إنّ قصيدة نيما يوشيج أشبه بلوحة سحريّة يرسم من خلالها رؤيته الشّعريّة عن الموت والانبعاث. ولكن قصيدة خليل حاوي من خلال الأساطير المستخدمة تبدو مسرحيّة متكوّنة من مشاهد مختلفة، إلّا أنّ هذه المشاهد متآزرة ومترابطة حسن ارتباط. فقد نرى من المقاطع الأولى حتّى المقاطع الأخيرة، متناسكة متداخلة تشكل بؤرة القصيدة وهي مسألة الموت والانبعاث وهو ما تابعه نيما يوشيج كذلك في قصيدته.

كذلك عدم استخدام نيما يوشيج تلك الأساطير يدلّ على أن قصيدة نيما ثورة على الماضي بمدد الحاضر وظواهره، ولكن قصيدة حاوي ثورة على الحاضر بمدد الماضي وتراثه. فعنقاء نيما تلد عنقاوات لا تشبه أسلافها ولا تخطو خطاهم، إنّما هي عنقاء بنت حاضرها وتختلف كلّ الاختلاف عن العنقاوات الّتي سبقتها، وتسير في طريق لن تعرفه تلك العنقاوات أبداً. ولكن عنقاء خليل حاوي قد تكون عكس عنقاء نيما، فهي ستشبّ النّار في نفسها لكي تولد منها عنقاء تشبه أسلافها القدماء، ولا أشكالها الحاضرة، وتحذو حذوهم. هذا ما يتمنّاه خليل حاوي في قصيدته، لهذا يستنجد أيّ إله من خصائصه البعث، بعلاً كان أم تمّوزاً.

٢-٦. عناصر أسطورة العنقاء في قصيدتي نيما يوشيج وخليل حاوي

إنّ أسطورة العنقاء أو ققنوس في قصيدتي نيما وخليل، هي حلقة وصل بين الشّاعران والهدف الأساسي الّذي يسعيان لتحقيقه وهو الرّبط بين هذه الأسطورة وتجربتهما الشّعريّة من خلال معان أكثر اشتراكا بينهما وبين المتلقّي. فالتّوظيف الأسطوري في النّهاية يسعى وراء بلورة حجما أكبر من اللّاشعور الجمعي الكامن في الأساطير، لأنّ قيمة التّوظيف الأسطوري تكمن في تجاوز استدعاء الشّخصيّات والرّموز الأساطيرية من البعد الدّلالي إلى البعد الجمالي الحاضر في اللّاشعور الجمعي. من هنا علينا كشف علاقة العناصر والرّموز الّتي تأتي مع الأساطير بنفسها حتّى تتيح لنا فرصة كشف رؤية الشّاعر بعيدا عن النّمطيّة والتّقريريّة وصولا إلى بعدها الجمالي. هذا لأنّ «الأسطورة معنى لا يمكن أن يتوقّف على العناصر المنعزلة الّتي تدخل في تركيب معيّن، وإنّما يتوقّف معنى الأساطير على الطّريقة الّتي تتألّف بها عناصرها المكوّنة لها.» (فضل، ١٩٩٨: ١٥٩) «وهذه العناصر لابدّ أن نبحث عنها في مستوى أعلى من مستوى الاستخدام العادي للتّعبير اللّغوي، أي أنّها بطبيعتها أشدّ تعقّداً تركيباً من الخصائص الّتي تتمثّل في أيّ تعبير لغوي آخر.» (المصدر نفسه) وعندما جعلنا الأسطورة كمحور منظومة القصيدتين، رأينا عناصر مشتركة بينهما تدور حول أسطورة العنقاء. وهذه العناصر قد ساعدت الشّاعرين كثيرا في رسم رؤيتهما الشّعريّة ومزجها بتجربتهما. وسنشير هنا إلى بعض هذه العناصر الّتي باتت مشتركة عند نيما يوشيج وخليل حاوي.

٢-٦-١. البرد

مما يلفت النّظر في بداية دراسة القصيدتين هو استثمار الشّاعرين لعنصر البرودة في بداية قصيدتيهما. فقد قال نيما يوشيج:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان/ آواره مانده از وزش بادهای سرد (١٣٧٠: ٢٢٢).

(التّرجمة: ققنوس، الطّائر ذو الأصوات العذبة، الشّهير في العالم/ أصبح مشرّداً بسبب هبوب الرّياح الباردة.)

هنا الرّياح الباردة ليست إلّا ردّة فعل المجتمع أو الأدباء بالنّسبة إلى ما أتى به الشّاعر من جديد في الشّعر. فهي رياح تدلّ على الجمود وخمود الحركة والنّشاط والحيويّة، بل هو النّقد اللّاذع الّذي وجهه الأدباء الكلاسيكيّون نحو شاعرنا المتجدّد في الأسلوب والمفاهيم. فعندما تهب الرّياح الباردة تنعكس آثارها على الحركة والحيويّة بالخمود والجمود، وهروب الحيوانات من مواجهة البرد القاسي. وعندما يقول نيما ققنوس هو الطّائر الوحيد الّذي لم يجد مكاناً له فكأنّما يقول قد نبذني المجتمع أو المجتمع الأدبي لما أحمل من جديد، بل إنّه ذلك الإنسان المقهور في المجتمع المتخلّف الّذي تفشى فيه الجهل والظّلم والفساد. لهذا يشعر نيما بالغربة في هذا المجتمع المتدني. وإذا درسنا تلك الحقبة الّتي عاش فيها الشّاعر لوجدناها ذات ظروف قاسية عانى الشّاعر فيه جبروت السّلطة السّياسيّة، وسفيف مستوى العلم والفكر الّذي يسود البلاد. وكان لهذا ردّة فعل سلبيّة على شاعرينا جعلتهما يشعران ببرد الوحدة والعزلة في مجتمعهم العريض. ونرى نفس هذا البرد القاسي يلوح من بداية أنشودة خليل حاوي، حيث قال:

عِنْدَما ماتَتْ عروقُ الأَرْضِ/ في عَصْرِ الجَليدْ/ ماتَ فينا كلُّ عِرْقٍ (د. تا: ١١٦).

فإذا كانت البرودة تظهر عند نيما بالرّياح، فقد تتراءى عند خليل بالجليد وهو أشدّ صورة للبرودة، وقد أتت نفس مفردة الجليد في عنوان القصيدة. وهذا ممّا يدلّ على شدّة الوهن والضّعف والتّراجع الّذي أصاب المجتمع العربي في كلّ من الميادين الفكريّة والأدبيّة والعلميّة و... . وقد أمات جليد التّخلف والتّراجع عروق الثّقافة العربيّة الإسلاميّة وقطع نبض حياة التطوّر وأنفاسها، وسلبها الحيويّة والنّشاط والحركة. وقد عاش الشّاعران في ظلّ هذه الأجواء عديمة الحركة والحيويّة، وشعرا بالبرد القارس والجليد الّذي دبّ في عروق المجتمع. لهذا لابدّ للعنقاء أن تموت وتُدفئ المجتمع بموتها ونارها وتكون ضحية كأنّما قدر عليها أن يسامها العذاب. فإذا كان من الواجب أن تموت العنقاء في البداية وتحيى من جديد وتحيي معها عالما يتّسم بالجدّة والرّقي. وعندما ذكر الشّاعران البرد في بداية قصيدتيهما، نقلا إلى القارئ نوعا من الشّعور السّلبي الّذي يصوّر خمود الطّاقة وجمود الحركة في المجتمع. وكأنّما الشّاعران يعمدان في نقل المخاطب من بداية القصيدتين إلى تلك الأجواء المفعمة بالبرد القارس، لكي يعيش معهم تجربتهم الشّعريّة. وبهذا يهيئانه لمشاهدة مسرح درامي تحترق فيه العنقاء لكي تحيي القوم بموتها.

٢-٦-٢. النّار

منذ أنّ خلق البشر على وجه الأرض وكانت النّار قرينة له، تنير طريقه في اللّيل والظّلام، وتدفئه في البرد والشّتاء، وتلين له طعامه وله فيها مآرب أخرى، ممّا أدى إلى تقديسها عند البشر. «فقد أصبح للنّار معنى عميق، متعلّق بالرّوح البشريّة، روح الحياة المتطهّرة، أي الحياة الرّوحانيّة. ومنذ العصور القديمة، قربت الشّعلة من الرّوح، ومن البقاء، وذلك هو وبدون شك، السّبب الّذي من أجله كان المسيحيون الأوائل يدفنون موتاهم مع مصباح صغير من الطّين المشوي.» (سيرنج، ١٩٩٢: ٣٢٣)

وإذا ألقينا نظرة على القصيدتين نرى هذا العنصر، شديد الصّلة بأسطورتنا العنقاء، وقد نجده كثيرا في هاتين القصيدتين. فنيما يوشيج يستمدّ من هذا العنصر ورمزيّته بصورة مثاليّة حيث يضوي اللّيل البهيم بناره الذّاتية الدّاخلية:

بانگ شغال و مرد دهاتی/ کرده است روشن آتش پنهان خانه را/ قرمز به چشم، شعله‌های خردی/ خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب (١٣٧٠: ٢٢٢).

(التّرجمة: صوت الضّبع والرّجل القروي/ أضرم نار البيت الخفيّة/ الشُّعل الصغيرة، الّتي تبدو حمراء/ ترسم خطاً تحت عيني اللّيل الواسعتين.)

وعلينا أن نذكر أن للنّار موروثا تاريخيّاً غنيّاً في الثّقافة الفارسيّة، فالنّار هي الرّمز الأرضي لذات «أهورا مزدا» الرّوحاني المجرّد من شوائب المادّة، وهي مع الشّمس الرّمز السّماوي لذات أهورا مزدا، عنصران متلألآن مضيئان طاهران مطهّران لا يتطرّق إليهما الخبث والفساد. وقد يساعدان إله الخير والضّياء أهورا مزدا في صراع إله الشّرّ والظّلام «أهريمن» حتّى يتغلّب عليه في النّهاية. وإذا راجعنا النّص السّابق من أنشودة نيما سنرى هذا الصّراع قائما بين النّار واللّيل. فالنّار أصبحت هزيلة ولكنّها لم تمت وهناك من البشر من يحميها من بطش الظّلام مؤمنا باستعادة قوّتها لقهره. واستخدم الشّاعر كلّ هذا الموروث التّاريخي والطّقوس الّتي دارت حول النّار في الثّقافة الفارسيّة القديمة، عن طريق التّوظيف الرّمزي الدّلالي المشبع بالإشعاعات الإيحائيّة.

كما أنّ النّار لدى خليل حاوي هي نفس النّار الّتي نراها عند نيما، فهي مصدر البعث والحركة، والنّار هي الّتي تمنح الحياة من جديد كما تفعل بالعنقاء ولهيبها المؤلم يطهّر النّفوس ويساعدها على العلوّ والسموّ:

لا يُحيي عروقَ المَيّتينا/ غيرُ نارٍ تلدُ العنقاءَ، نارْ/ تَتغذّى مِنْ رمادِ المَوْتِ فينا (د. تا: ١٢٥-١٢٦)

هذا الاشتراك في رمزيّة النّار بين القصيدتين يدلّ على النّظرة المشتركة لدى الثّقافتين اللّتين ينتمي إليها الشّاعرين. فهي بالنّسبة

لهما رمز الطّهارة والتّطهير. ورماد الموت هنا هو الجهل والفساد والوهن الّذي أصاب المجتمع ولا بدّ من نار طاهرة مطهّرة تزيل هذا الرّجس بولادة عنقاء جديدة. فإذن النّار وإن أصبحت جحيماً ملتهباً، لكنّها مطهّرة وتبعث الحياة من جديد، لأنّ العنقاء عندما تحترق كأنّما تتحوّل إلى حجيم وثمّ تتولّد مرّة أخرى:

در آن مکان ز آتش تجلیل یافته/ اکنون به یک جهنّم تبدیل یافته (نیما یوشیج، ١٣٧٠: ٢٢٣).

(التّرجمة: في ذلك المكان قد تجسّدت في النّار/ الآن قد تحوّلت إلى جحيم.)

إنّ الاحتراق مؤلم يبعث بالألم الشّديد، ولكن هذه النّار تخلص الأجسام من الرّجس الّذي حلّ بها، وتزيل الأوساخ من عندها. إلّا أنّ النّار الّتي يوظفها نيما تصبح جحيما لكي تبتلع كلّ جهل وتقهقر وظلم ساد المجتمع لكي تولد منه مجتمعا جديدا طاهرا نقيّا. والعنقاء هو الطّائر الّذي يفدي بنفسه لكي تنقدح هذه النّار الملتهبة الّتي تحرق الأخضر واليابس. ولذلك تصبح النّار جحيماً في قصيدة خليل حاوي. فقد استمدّ الشّاعر بها لبعث الشّعب، لأنّها تنفخ في جسده روحاً جديدة لحياة سامية:

فَلْنُعانِ مِنْ جَحيمِ النّار/ ما يَمْنَحُنا البَعْثَ اليَقينا/ أمَماً تَنْفُضُ عَنْها عَفَنَ التّاريخ (د. تا: ١٢٥).

إن خليل حاوي يستعين هنا من النّظرة الإسلاميّة لنار الجحيم الّتي تطهّر البشر من الوثن والذّنوب الّتي أبعدته من بلوغه إلى قمّة كماله والفوز بصحبة أولياء الله في الجنان. فالجحيم سيخلص الإنسان من ذنوبه ويجعله طاهرا كما ولد من بطن أمّه. وظف خليل حاوي هذا الموروث وربطه بأسطورة العنقاء وأثرى وكثف دلالاته الرّمزيّة وصبغه بصبغة تجربته الشّعريّة. وبهذا التّوظيف حاول أن يبعث وينهض بمجتمعه من عفن التّاريخ الّذي أصبح ملتصقا بهيكله المتلاشي.

بناءا على هذا إن النّار وهي مشبعة بالإيحاءات الرّمزيّة، الّتي تنتقل إلى بنيتها الرّمزيّة في سياق النّص الشّعري، فقد تكون الرّوح الّتي تُنفخ في الجسد وتحيي عروق الموتى وتبعثهم من جديد وتمنحهم النّفض والحياة. وقد تدلّ كلّ هذه المفردات على البعث والنّشور، كما تكون ألواناً للّوحة الإحيائيّة. واللّون الّذي يلعب الدّور الرّئيسي في هذه اللّوحة النّشورية؛ فهو لون العنقاء الّتي تنتفض من رمادها البارد وتحيى من جديد.

٢-٦-٣. اللّيل والظّلام والاسوداد

من الطّبيعي أن يتأثّر كلّ إنسان بظواهر الطّبيعة الّتي تلفه، ومن أهمّ تلك الظّواهر هو اللّيل. فالإنسان منذ نعومة أظفاره يرى اللّيل مخيفا، وقد تغلغلت هذه الرّؤية في صميم أفكار البشر حتّى أصبح «اللّيل رمزا بدائيا للشّرّ.» (سيرنج، ١٩٩٢: ٢٤٣) وعد البشر البدائي كلّ ما يتّصف بصفات اللّيل من مصادر الشّرّ لأنها ذات علاقة قريبة به. ومن هذه الصّفات هو اللّون الأسود المقتبس من لون الظّلام. «فالأسود هو ظلام البدايات والحالة الرّئيسيّة لعدم الظّهور، لكنّه كذلك في القطب الآخر لون الظّلمات الخارجيّة. إنّه يرمز إلى الموت، السّلبيّة، القبول، الحداد.» (بنوا، ٢٠٠١: ٧١)

وعند دراسة عنصر اللّيل وتوظيفه في القصيدتين، سنرى أنّ كلا الشّاعرين يخطوان نفس الخطوات الّتي سار عليها أجدادهما في نظرتهم لليل. إلّا أنّ التّوظيف كان رمزيّاً إيحائيّاً، وتفسير معنى اللّيل في الأنشودتين على الأسلوب المعجمي ليس إلّا قتل دلالاته الرّمزيّة قبل ولادتها. فكانت هذه الظّاهرة الصّامتة لدى نيما وخليل حاوي رمزاً يدلّ على بعض صفات الشّرّ المسيطر على بلادهما وهي الجهل والفساد والظّلم والتّقهقر. وكان الشّاعران يعيشان في هذه الأجواء الحرجة والمظلمة الّتي كانت بحاجة إلى بطل وهي ليكسر هذا الصّمت والظّلام والاسوداد. فالعنقاء تظهر هنا لتلعب دور البطل، ولتخلق ذلك التّوتّر الدّرامي في القصيدة بمدد شبّ النّار في نفسها، وثمّ من خلال ولادتها تهب النّور والحياة، وتقهر الظّلام وعناصر الشّرّ لكي يعمّ الخير في البلاد. لهذا

السّبب قد وظف الشّاعران رمز اللّيل والظّلام والاسوداد كثيراً في قصيدتهما حتّى تخلق أجواء ظهور العنقاء. فهذا نيما يوشيج يقول:

او، آن نواى نادره، پنهان چنانكه هست/ از آن مكان كه جاى گزيده است مى‌پرد/ در بين چيزها كه گره خورده مى‌شود/ با روشنى وتيرگى اين شب دراز/ مى گذرد (١٣٧٠: ٢٢٢).

(التّرجمة: هي، تلك النّغمة النّادرة، خفيّة كما هي/ تطير من ذلك المكان الّذي اختارته/ ما بين الأشياء الّتي تتعقد/ مع ضياء وظلام هذا اللّيل الطّويل/ تَمرّ.)

قد أدرك نيما حالة مجتمعه أثناء حياته تماماً، «فهو قد عاش في جحيم من الجهل والظّلم.» (سيار، ١٣٨٩: ١٠٦) هذا ما سبب له أن ينعزل عن مجتمعه المتخلف. فيمكن لنا أن نرى نيما يوشيج ذلك الطّائر الأسطوري الّذي يبتعد عن النّاس وسائر الطّيور. فهذا المجتمع لا يليق به لأنّه يرى ما لا يرى غيره. إنّه لا يجد العيش بين أناس تقبلوا الظّيم والضّنك. فيبحث عن مكان عزلة ويهرب من هولاء البشر الّذين مضوا سنينا طويلة على هذه الحالة، لهذا استعمل تركيب اللّيل الطّويل بصورة رمزيّة لوصف هذا الجهل والظّلم المسطير عليهم لسنين عديدة. ولم يكن مجتمع خليل حاوي في صورة تختلف عن مجتمع نيما يوشيج. فإن ركز نيما على طول اللّيل، فقد سلّط حاوي الأضواء على شدة ظلامه حتّى يصوّر شدّة الجهل والظّلم عندما قال:

عَبَاً كُنّا نُصَلّي ونُصَلّي/ غَرّقَتْنا عَتْمَةُ اللّيل المُهِلّ/ عَبَاً نَعْوي ونَعْوي ونُعيدْ (د. تا: ١١٩-١٢٠).

الشّاعر هنا يعبّر عن ظلام اللّيل بأشدّ حالات الوصف، فالعتمة هي أشدّ حالات الظّلام حيث لا يشاهد أيّ شيء في هذه الحالات من اللّيل. وكما مرّ، يدلّ هذا السّواد والظّلام وشدّته على مدى تفاقم حالات التّخلّف الحضاري في البلدان العربيّة من منظار الشّاعر. كما أنّ خليل حاوي يرى أنّ المجتمع يعرف بهذا التّراجع والضّعف المسيطر عليه، لكنّه يرجع ويكرّر عاداته في اللّجوء إلى الابتهالات والطّقوس الدّينيّة للهروب من هذا الظّلام القاتم.

قد استعمل الشّاعران عنصر اللّيل والظّلام والسّواد في غير مكان، وكان هذا الاستعمال كثيرا يثير الانتباه، ومما يشير إلى الرّخاوة والهوان والجهل والظّلم في الحقبة الزّمنيّة الّتي عاشها الشّاعرين، وقد انعكست صورتها في مرآة أشعارهما بصورة رمزيّة.

٢-٦-٤. الشّمس

في ظلّ هذه الأجواء المظلمة والبائسة لا بدّ من وجود شيء يزيل هذا السّواد القاتم والظّلام المسيطر. فعندما تحدّثنا عن اللّيل والظّلام، وجدنا الشّمس عنصراً هامّاً في القصيدة، لأنّ الشّمس في وضوحها المتألّق ترمز إلى الحقّ والعدالة، ويتحتّم عليها حماية الإنسان من شياطين الظّلام. ومن خلال دراسة العناصر الّتي تحيط بأسطورة العنقاء أو ققنوس، سنجدها تدور حول محورين أساسين وهما الموت والبعث. فلا نكاد نرى عنصرا يميل إلى الموت حتّى نشاهد نقيضه الّذي يدور حول الحياة. من هنا يمكن عدّ رمزيّة الشّمس نقيضا لرمزيّة اللّيل، ومادام اللّيل والظّلام يحول في حياة البشر، ستكون هناك شمسا تنير غدهم ومستقبلهم.

فتدلّ الشّمس في قصيدة نيما حاضرة ولكنّها أصبحت متأثّرة تحت سطوة عصرها وهي تكاد أن تغرب. ولكن نيما قد شعرَ بغروبها، لهذا أضاء ناراً حتّى إذا غرُبت يكون شيء من النّور ليخلف مكانها:

از آن زمان كه زردى خورشيد روى موج/ كمرنگ مانده است به ساحل گرفته اوج/ بانگ شغال و مرد دهاتى/ كرده است روشن آتش پنهان خانه را (١٣٧٠: ٢٢٢).

(التّرجمة: من ذلك الزّمان الّذي أصبح فيه إصفرار الشّمس على الموج/ شاحباً، فإنّه قد تعالى في الشّواطئ/ زمجرة الضّبع، والرّجل القروي/

أضرم نار البيت الخفيّة.)

نرى في هذا القسم من أنشودة نيما بعض الرّموز الّتي تدلّنا على مغزى النّص الشّعري، منها؛ «الشّمس»، و«زمجرة الضّبع»، و«الرّجل القروي»، و«النّار الخفيّة». فالشّمس في طريقها للغروب وأصبح الضّبع يزمجر، بينما الرّجل القروي قد أضرم ناراً خفيّة في ليل مظلم. هنا نرى صراعا قائما بين مكوّنات النّص عبر التّوظيف الرّمزي، تقع الشّمس والنّار في جهة من هذا الصّراع، والضّبع والليل الّذي لم يذكره الشّاعر مباشرة، في جهته الأخرى. والضّبع بزمجرته، والليل بظلامه القاتم يمثّلان قوى الشّرّ الّتي تريد ليطفئ نور العالم. ولكن الرّجل القروي يأبى ذلك، لهذا يضرم نارا حتّى تبقى بارقة أمل إلى أن يهزم النّور والضّياء، الظّلام والعتمة.

فمن الواضح أنّ الشّاعر نقل علامة «الشّمس» اللّسانيّة من مدلولها المعجمي إلى مدلولها الرّمزي الموروث وهو الحق والعدالة والحكمة والعلم و...، وبذلك أصبحت الشّمس شديدة الاتّصال بقيمتها الدّلالة التّاريخيّة الموروثة. ومن هنا يستثمر الشّاعر الرّمز التّراثي ليعيد تشكيله دلاليا ليخدم تجربته الشّعريّة. ولكن هذه الرّموز تبقى تخدم المحور الأساسي لقصيدة نيما وهي أسطورة ققنوس، وقد تساعد على تنامي بعدها الدّلالي والدّرامي.

وإذا راجعنا قصيدة خليل حاوي سنرى الشّمس هي نفس الشّمس الّتي درسناها لدى نيما يوشيج، إلّا أنّ لدى الثّاني منهما، الشّمس والنّار هما اللّتين سيزيلان الظّلم والظّلام. بينما نرى لدى حاوي الشّمس ستمحو الجليد بمدد المطر حيث قال:

تَدْوي تَحْتَ أطْباقِ الجَليدْ/ شَهْوَةٌ لِلْشَمْسِ، لِلْغَيْثِ المُغَنّي (د. تا: ١٢٣)

فمازلت لدى الشّمس شهوة للرجوع إلى القمة، الشّمس الّتي ستذيب وتمحو أطباق الجليد من وجه البلاد، وإنها تعازل العودة لهزيمة الجمود بمدد المطر الّذي مازال يتغنى بالماضي الّذي طالما أزال الجليد والثلوج من وجه الأرض. إذن مدلول الشّمس الرّمزي هو هنا أيضا هو اليقظة والأمل والحق والعدالة. فلم يعدل الشّاعران عن هذه الرّموز وإن كانت شمس نيما تدنو إلى الغروب، وشمس خليل تميل إلى استمرار الحياة. فهما مؤمنان برجوعها وبزوغها من جديد مهما حصل.

٢-٦-٥. الموت والحياة

تعدّ أسطورة الموت والبعث واحدة من تلك الأدوات التّعبيريّة الّتي اهتدى إليها الشّاعر الحديث واستعان بها في شعره ممّا جعل القصيدة الشّعريّة ثورة عطاء، وخصوبة، ودعوة صادقة لحياة جديدة. وذلك لأنّ «الموت في الحداثة عنصر درامي أو مستوى من مستويات القصيدة، أو هو موضوع متداخل بموضوعاتها وعنصر من عناصر البناء الفنّي، وهو يمثّل الفناء في مواجهة عناصر البقاء أو الحياة.» (خمري، ٢٠٠١: ١٤) وتمثّل الغربة في الواقع الحضاري لدى الشّاعر المعاصر الدّافع الأساسي لتجربة الموت والحياة، وحثته إلى أن يكون هدفه الأساسي الخلاص الكلّي وهو يؤمن بأنّ وراء كلّ عسر، يسر، والموت هو نفسه طريق إلى الحياة حين لا يبقى أيّ طريق آخر.

فكان هناك ارتباط وثيق بين معاني الغربة والموت ومعاني التّجدّد والبعث، وكانت «تجربة الحياة والموت تجربة حاول الشّاعر المعاصر من خلالها أن يتجاوز اليأس والغربة والموت إلى الحياة من خلال إيمانه المطلق بضرورة الولادة والتّجدّد والبعث، لأنّ الموت في نظره ليس سوى معبر نمرّ عليه إلى الحياة، والإنسان جدل دائم بين حياته وموته، بين بدايته ونهايته، بهذا المعنى تصبح مهمّة الشّاعر ورسالته أشبه بمهمّة البطل أو النّبي، فهو مطالب بأن يحيل إحساسنا بالموت إلى إحساس بالحياة أي أنّ عليه أن يوجد حياة كاملة من العدم من هنا التجأ الشّاعر إلى توظيف الأساطير ذات العلاقة بالبعث.» (حاوي، ١٩٨٦، ج ٥: ١٩٧)

وإنّ الحياة والموت في قصيدتي خليل حاوي ونيما يوشيج وجهان لعُملة واحدة، لا يمكن للحياة أن تكون إلّا معها الموت

تصاحبه مصاحبة اللّيل والنهار، فلا معنى للنّهار إن لم يكن ليل. فإنّ رائحة الموت تفوح من القصيدتين، ولكنّها مع ذلك ترسم فرحة الانبعاث. والشّاعران يرنوان إلى أفق ضاوٍ، ويسعيان إلى أن يهديا قومهما وشعبهما إلى ذلك الأفق الضّاوي.

لقد اندمج عنصر الموت والانبعاث بأسطورة العنقاء، وأعاد الشّاعران بمدده صوغ الأسطورة صوغا دلاليّاً إيحائيّاً ليعبرا عن قضايا بلادهم وتجربتهم الشّعريّة. وتدلى دراسة الحقول الدّلاليّة الّتي استخدمها نيما وحاوي في أنشودتيهما إلى بلورة حقل الموت والبعث المعجمي، والصّراع القائم بينهما. فقد تقع قصيدتا نيما يوشيج وخليل حاوي في هذا الإطار حيث يمكن لنا أن نقول إنّ غالب المفردات المستعملة في الأنشودتين تحمل إمّا رمز الموت وإمّا رمز الحياة. وقد حددناها في الجدول التالية حتّى يتبين للقارئ مدى اصطباغ القصيدتين بعنصر الموت والانبعاث:

	قصيدة نيما يوشيج	قصيدة خليل حاوي
المفردات الّتي تدلّ على الموت	آواره (مشرّد)، بادهای سرد (الرّياح الباردة)، تیرگی (خط أسود) (٣مرّات)، شب (ليل) (مرّتان)، شغال (ضبع)، سنگ هاش (أحجاره)[٤]، دود (دخان)، رنج (معاناة) (مرّتان)، سوزناک (مؤلم)، تلخ (مرّ)، خاکستر (رماد) (مرّتان).	الموت ومشتقّاته (١٤مرّة)، الجليد (٧مرّات)، يبِسَت، لحماً قديد (٤مرّات)، اللّيل (مرّتان)، عبث (٦مرّات)، لهاث، العاقر، القبر (مرّتان)، عقم، اللّعنة، عتمة، جثث، صمت، عفن، اللّعنة، ملح.[٥]
المفردات الّتي تدلّ على الحياة والبعث	بنای خیالی (البناء الخيالي)، خورشید (الشّمس)، شاخ خیزران (قضيب الخيزران)، آفتاب سمج (الشّمس اللدّودة)، آتش (النّار) (٤مرّات)، شعلهٔ (لهيب) (مرّتان)، روشنی (ضياء) (مرّتان)، گیاه (نبات)، آرزو (أمنية)، امید (أمل)، صبح سفید (الصباح الأغرّ)، جهنم (جحيم)، جوجههایش (أفراخها)	ماء[٦]، الشّمس (٧ مرّات)، الحياة ومشتقّاتها (٣ مرّات)، إله الخصب (٣ مرّات)، فصحاً مجيد، الحب (٣ مرّات)، تمّوز (٥ مرّات)، جمر (مرّتان)، الشهوة (٤ مرّات)، نسل جديد، الغيث، البذار، نبض (٣ مرّات)، بعل (مرّتان)، خضراء[٧]، ربيع، جحيم (مرّتان)، عنقاء، نار (٤ مرّات)، ضوء، البعث، الصّبح، نفض ومشتقّاته (٥ مرّات)، حرّة

من خلال دراسة القصيدتين، ونظراً إلى هذا الجدول سنرى أنّ الأمل بالانبعاث يتغلّب على الموت والجمود. وهنا تتصوّر لنا أسطورة العنقاء وحيث تولد من جديد لا يمنعها أيّ شيء مهما حصل. بناءاً على هذا فمن الطّبيعي أن تكون المفردات والتّراكيب الّتي تدلّ على الحياة والانبعاث أكثر مما تدلّ على الموت والجمود والرّخاوة. والمفردات المذكورة تؤيّد كلامنا، حيث أنّ المفردات الّتي تدلّ على الحياة في كلا القصيدتين أكثر عدداً من المفردات الّتي تدلّ على الموت.

فأساسا على هذا الجدول مع المفردات المكرّرة هناك ١٦ مفردة في قصيدة نيما، و٤٦ مفردة في قصيدة حاوي تدلّ على الموت. هنا المفردات الّتي تدلّ على الموت لدى حاوي أكثر ممّا لدى نيما، وهذا يرجع إلى حجم قصيدة خليل حاوي وكثرة بنودها. أمّا المفردات الّتي تدلّ على الحياة والانبعاث فعند نيما ١٨ مفردة، وعند حاوي ٥٤ مفردة مع المفردات المكرّرة. وهنا المفردات الّتي تدلّ على الحياة والانبعاث بالنّسبة إلى المفردات الّتي تدلّ على الموت والجمود والرّكود هي خير دليل على أنّ الشّاعرين متفائلان بالمستقبل أكثر ممّا هما متشائمان. فقد تظهر هذه المفردات كأنجم في اللّيل البهيم المظلم.

كما إذا دقّقنا النّظر في المفردات فنرى اشتراكاً في كيفيّة استعمال المفردات مما يلفت النّظر. فعلى سبيل المثال هناك اشتراك في رمزيّة اللّيل والشّمس والنّار... وهذا يدلّ على أنّ المنهل الّذي استورده الشّاعران واحد مشترك في مجال أسطورة العنقاء والرّموز. كما يشير إلى الأرضيّة التّاريخيّة المشتركة للشّاعرين. كذلك نرى اشتراكاً في استعمال مفردات سلبيّة بصورة إيجابيّة منها الجحيم. فقد يرى الشّاعران الجحيم محطّة مؤلمة جدّا إلّا أنّها نقطة انطلاق من جديد، كما تمنح الأمور خلوصاً، وتُخلّصها من الرّياح الباردة والجليد الّذي تسلّل إلى كُنه المجتمع.

٣. النّتيجة

إنّ أسطورة العنقاء أو ققنوس في قصيدتي نيما يوشيج وخليل حاوي هي همزة وصل بين الشّاعرين والهدف الأساسي الّذي يسعيان إليه، وقد كتبا أنشودتهما راميين إلى ذلك الهدف الهام. فقد استخدم نيما يوشيج وخليل حاوي أسطورة العنقاء لتصوير الأجواء الّتي كانا يعيشان فيها. ولكنّ نيما قد مثّلها لنفسه أي هو كان ذلك الطّائر الغريب الّذي أنبذه مجتمعه لخلق الشّعر الحرّ في الأدب الفارسي. فنيما تحمّل هذه المصاعب والمصائب لكي يفسح المجال والطّريق للشّعراء الجدد. أمّا عنقاء خليل حاوي فقد كانت نفس المجتمع العربي الّذي كان متجمّداً لا حركة له في عصره الجليدي، وهو بحاجة إلى أبطال كما أنّه بحاجة إلى الوعي والبعث. بناءا على هذا كانت عنقاء نيما تدلّ على الفرد، ولكن عنقاء خليل دلّت على الجماعة أو المجتمع.

شاهدنا بعض الاختلافات بين عنقاوتي نيما وخليل مع أصل الأسطورة، كما لاحظنا اختلافات بين بعضها البعض، فعلى سبيل المثال عنقاء نيما تلد أفراخاً بعد موتها ولكن عنقاء خليل تولد من النّار مرّة أخرى. بينما تقول أصل الأسطورة إنّ العنقاء بعد احتراقها بالنّار، تصبح رمادا وتولد عنقاء صغيرة من ذلك الرّماد. ووجوه هذه الاختلافات تتعلّق بنظرة الشّاعر إليها وتطبيقها مع واقعه الّذي أمزجه مع تجربته الشّعريّة وعالمه الّذي يسوده الخيال. لهذا من الممكن أن نقول إنّ الأسطورة لدى الشّاعرين قد بُنيت من جديد ولم تكن هي كما كانت عليه في الأدب القديم. وكان بناؤها متلائما مع الهدف الّذي كان الشّاعران يرميان إليه.

الأمر الآخر الّذي يستنتج من خلال دراسة القصيدتين تركيزا على أسطورة العنقاء هو الأمل الّذي بات أحد العناصر الّتي لا يتجزأ منها. أساسا على هذا فالأمل حيّ في قلب الشّاعرين مهما حصل. فلذلك، إن النّهاية هي جميلة ضاوية في نظرهما، ويتغنّيان بها. فلهذا يقول خليل حاوي: «حبنا أقوى من الموت». ونيما يرى حتمية ولادة شعراء جدد يكملون مسيرته الّتي مهّدها لهم.

هناك أمرٌ آخر حصلنا عليه في هذه الدّراسة وهو أنّ خليل حاوي لا يكتفي باستخدام هذه الأسطورة أي العنقاء، بل استخدم أساطير ورموز أخرى تدلّ على البعث والحياة الجديدة بعد الموت وهي أسطورة بعل، و أسطورة تمّوز، ورمزيّة النّبي عيسى (ع) في ظهوره من جديد بعد عروجه. ولكن نيما يوشيج يكتفي بأسطورة العنقاء، إلّا أنّه يصوّرها تصويرا مترابطا متآزرا لا نراه في قصيدة خليل حاوي. لهذا تبدو قصيدة نيما استعارة واحدة تدور حولها المفردات والتّراكيب، وهذه الاستعارة هي العنقاء الّتي تشكل الرّكن الأساسي للقصيدة. فمن بداية قصيدته يأتي بمفردة ققنوس، حتّى نهايتها يذكر أفراخ ققنوس الّتي تولد منها.

ومن خلال دراسة العناصر والرّموز بمحوريّة أسطورة العنقاء وصلنا إلى أنّ الرّموز تشكل أساس القصيدتين اللّتين هما رمزيتان بمعنى الكلمة. لهذا قد تكون الأنشودتان بعيدتين عن الوصف كلّ البعد.

كما هناك نتائج أخرى حصلنا عليها من دراسة العناصر هي أنّها لا تختلف في استعمالها عند الشّاعرين. فاللّيل ورمزيته عند نيما كما هو عند خليل. وقد تكون سائر العناصر كالنّار، والبرد، والشّمس، و... وهذا يرجع إلى الجذر الواحد المشترك الّذي ينهل الشّاعران منه. أمّا عنصر الموت والحياة أو البعث فقد يشكل بؤرة القصيدتين وإن كان هناك اختلاف في كيفيّته، فهو عنصر مشترك عند الشّاعرين، وقد بُنيت القصيدتان على أساسه. ولا بدّ أن نقول قد تبقى الغلبة للانبعاث والحياة الجديدة على حساب الموت والرّكود والخمود.

٤. الهوامش

(١) أنظر: *لسان العرب* مادّة حلق وعنق والعنق طول العنق، وعن العنقاء عامّة.

(٢) وُلد خليل حاوي سنة ١٩٢٥م في الشّوير من أتباع لبنان. قد انخرط منذ الخامسة عشرة في تجربة الدّرب السّوري القومي الاجتماعي. نال الدّكتوراه من جامعة كمبريج (إنكلترا) عام ١٩٥٩م. وقد انتحر خليل حاوي في منزله في بيروت سنة ١٩٨٢م بإطلاق ناري من بندقيّة صيد على نفسه، احتجاجاً على اعتداء إسرائيل على وطنه، وتدنيس أرضه.

(٣) وُلد علي اسفنديارى الّذي اشتهر بنيما يوشيج في سنة ١٢٧٦هـ. ش موافق ١٨٩٧ م في محافظة مازندران وفي قرية يوش. انتقل إلى طهران وكان في الحادية عشرة من العمر. وقد تعلّم اللّغة الفرنسيّة وتعرّف على شعرائها الكبار هناك. كان نيما رائد الشّعر الحرّ في الأدب الفارسي الحديث. وقد أصيب نيما في نهايات حياته بداء ذات الرئة بسسبب برد قريته «يوش» القاسي، وتوفّي سنة ١٣٣٨هـ. ش بعد فشل مداواته في طهران.

(٤) إنّ الحجر رمز للصّمت والعناد وعدم الانطباعية. والصّمت يدلّ على الظّلم والاختناق (جواري، ١٣٨٨: ٢٤).

(٥) الملح رمز العقم، وهو المادّة الّتي إذا حلّت في مكان كانت نذيراً بالشّؤم والعقم والهلاك (إيليا حاوي، ١٩٨٦، ج ٥: ٧٧-٧٨).

(٦) للماء رمزيّة غنيّة جدّاً يمكن تصنيفها مجموعات رئيسيّة: مصدر الحياة، وسيلة تطهير، ومسبّبة تجدد (سيرنج، ١٩٩٢: ٣٥٠).

(٧) الأخضر لون الرّبيع، يدلّ على تجدّد الرّبيع في الطّبيعة،.وغالباً ما يكون رمز البعث، أو على الأقل، رمز الأمل. (المصدر نفسه: ٤٢٠).

المصادر

الف: الكتب

١. إبن منظور (د. تا)؛ **لسان العرب**، تحقيق عبدالله علي الكبير، محمّد أحمد حسب الله، هاشم محمّد الشاذلي، د.ط، القاهرة: دار المعارف.

٢. آرمسترونغ، كارين (٢٠٠٨)؛ **تاريخ الأسطورة**، ترجمة: وجيه قانصو، الطّبعة الأولى، بيروت: الدّار العربيّة للعلوم ناشرون.

٣. بنوا، لوك (٢٠٠١)؛ **إشارات، رموز وأساطير**، تعريب فايز كم نقش، الطّبعة الأولى، بيروت: عويدات للنّشر والطّباعة.

٤. الدّميري، كمال الدّين (١٩٢٠)؛ **حياة الحيوان الكبرى**، المجلّد الثّاني، د. ط.

٥. حاوي، إيليا (١٩٨٦)؛ **في النّقد والأدب**، الجزء الخامس، الطّبعة الثّانية، بيروت: دار الكتاب اللّبناني.

٦. حاوي، خليل (د. تا)؛ **الديوان**، د.ط، بيروت: دار العودة.

٧. خمري، حسين (٢٠٠١)؛ **الظاهرة الشّعريّة العربيّة «الحضور والغياب»**، دمشق: إتّحاد الكتّاب العرب.

٨. السّيّد، طلعت صبح (٢٠٠٥)؛ **الأدب المقارن**، الطّبعة الأولى، القاهرة: دار المعرفة.

٩. سلامة، أمين (١٩٩٥)؛ **معجم الأعلام في الأساطير اليونانيّة والرّومانية**، الطّبعة الأولى، القاهرة: دار الفكر العربي.

١٠. سليمان، مظهر (٢٠٠٠)؛ **أساطير الشّرق**، الطّبعة الأولى، القاهرة: دار الشّروق.

١١. سيرنج، فيليب (١٩٩٢)؛ **الرّموز في الفنّ – الحياة – الأديان**، ترجمة: عبد الهادي عبّاس، الطّبعة الأولى، سوريا: دار دمشق.

١٢. عجينة، محمّد (١٩٩٤)؛ **أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها**، الطّبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي.

١٣. عمر، أحمد مختار(٢٠٠٨)؛ **معجم اللّغة العربيّة المعاصرة**، الطّبعة الأولى، المجلّد الثّاني، القاهرة: عالم الكتاب.

١٤. فراي، نور ثروب (١٩٩٢)؛ **الماهيّة والخرافة؛ دراسة في الميثلوجيا الشّعريّة**، ترجمة: هيفاء هشام، الطّبعة الأولى، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة.

١٥. فضل، صلاح (١٩٩٨)؛ **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي**، الطّبعة الأولى، القاهرة: دار الشّروق.

١٦. القزويني، زكريا بن محمّد بن محمود الكوفي (٢٠٠٠)؛ **عجائب المخلوقات**، الطّبعة الأولى، بيروت: مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات.

١٧. كورتل، آرثر (٢٠١٠)؛ **قاموس أساطير العالم**، ترجمة: سهى الطريحي، دمشق: دار نينوى.

١٨. مكّي، الطّاهر أحمد (١٩٨٧)؛ **الأدب المقارن: أصوله وطوره ومناهجه**، الطّبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف.

١٩. نعمة، حسن (١٩٩٤)؛ **ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة؛ ويليه معجم المعبودات القديمة**، د.ط، بيروت: دار الفكر اللّبناني.

٢٠. نيما يوشيج (١٣٧٠)؛ مجموعهٔ كامل اشعار، تدوين سيروس طاهباز، چاپ اوّل، تهران: نگاه.

٢١. هلال، محمّد غنيمي (د. تا)؛ **دور الأدب المقارن في توجيه الدّراسات في الأدب العربي المعاصر**، القاهرة: نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

٢٢. ياحقّي، محمّد جعفر (١٣٨٦)؛ فرهنگ اساطير و داستان‌واره‌ها در ادبيّات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.

ب: المجلّات

٢٣. البستاني، بطرس (١٣٤٨)؛ «تصحيفات غريبة في معجمات اللّغة»، **مجلّة مجمع العلمي العربي (دمشق)**، الجزء ٢، المجلد ١٠، صص ٦٥-٧٦.

٢٤. جواری، محمّد حسين (١٣٨٨)؛ «تحليل تطبيقی ققنوس و آلباتروس: دو شعر از نيما و بودلر»، **پـژوهش‌هـای زبان وادبيات فارسی**، دورهٔ جديد، شمارهٔ ١، صص ١٧-٣٠.

٢٥. شبانی، عزيز (١٣٨٥)؛ «ققنوس طرفه مرغی در هيبت آتش»، **فصلنامهٔ شعر گوهران (ويژه‌نامـهٔ نيمـا يوشـيج)**، شمارهٔ سيزدهم وچهاردهم، صص ٦٠-٦٥.

٢٦. سيار، مير عبدالله (١٣٨٩)؛ «تركيب ناله‌های گمشده؛ تأمّلی در شعر ققنوس نيما»، **نشريهٔ زبان و ادبيّات چيسـتا**، صص ١٠١-١١١.

٢٧. السّلطان، محمّد فؤاد (٢٠١٠)؛ «الرّموز التّاريخيّة والدّينيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش»، **مجلّة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانيّة)** المجلّد الرّابع عشر، العدد الأول، صص ١-٣٦.

ج: المواقع الإنترنتيّة

٢٨. الحـاج، نقـولا (٢٠١٢/١٠/١٠)؛ «**مَـدخَلٌ إلى العـالَمِ الشّـعريّ عنـد خليـل حـاوي: أُسـلوبًا ومضـمونًا**»: *http://georgeel-hage.com/GeorgePublications-Hawi1.htm*

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه
سال هفتم، شمارهٔ ۲۵، بهار ۱۳۹٦ هـ ش/ ۱٤۳۸ هـ ق/ ۲۰۱۷ م، صص ۱٤۷-۱٦۷

اسطورهٔ ققنوس (عنقاء) در دو منظومهٔ «ققنوس» اثر نیما یوشیج و «عصر الجلید وبعد الجلید» اثر خلیل حاوی[۱]

حسین ناظری[۲]
استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران
علی‌اصغر قهرمانی مقبل[۳]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه خلیج فارس بوشهر، ایران
عباس طالب‌زاده شوشتری[۴]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران
حسن عریضی[۵]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران

چکیده
افسانهٔ ققنوس یا عنقاء از مهم‌ترین افسانه‌هایی است که شاعران معاصر از آن بسیار بهره گرفته‌اند؛ از جملهٔ آن‌ها نیمایوشیج، پدر شعر نو فارسی و خلیل حاوی، شاعر معاصر لبنان هستند. این دو شاعر در دو منظومهٔ «ققنوس» و «عصرالجلید وبعد الجلید» از این افسانه برای به تصویر کشیدن فضای اجتماعی خود استفاده کرده‌اند. در این مقاله تلاش شده است تا به این پرسش پاسخ داده شود که چگونه این دو شاعر در به کارگیری این افسانه در جهت اهداف خود در دو قصیدهٔ یادشده بهره جسته‌اند؟ یافته‌ها بیانگر این است که این دو از چگونگی مرگ و زندگی دوبارهٔ این پرنده برای بیان آرزو و آرمان‌های خود استفاده کرده و عناصر موجود در این افسانه را به بهترین شکل در جهت ایدهٔ خود قرار داده‌اند. روش تحقیق در این مقاله، روش تطبیقی است که به نقاط اشتراک و اختلاف در به‌کارگیری افسانهٔ ققنوس (عنقاء) اشاره می‌کند.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، افسانهٔ عنقاء، ققنوس، نیما یوشیج، خلیل حاوی، عصر الجلید و بعد الجلید.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۶/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۱۸
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: hosein_nazeri@yahoo.com
۳. رایانامه: ali.ghahramanim@gmail.com
۴. رایانامه: shoshtari@um.ac.ir
۵. رایانامه: Hasan.arizi@yahoo.com