دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة عشرة، خريف ١٤٠٠، العدد الواحد والخمسون: صص ٩- ٣١

دراسة جماليّات اللغة الشعريّة عند خليل حاوى(سدوم وبعد الجليد نموذجاً)

بهمن هاديلو*

ابراهيم ناطق تجرق**

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/١/٣

تاريخ القبول: ١٤٠٠/٢/٢٢

الملخّص

تغيرت لغة الشعر فى العصر الحديث إثر الظروف الجديدة التى طرأت على المجتمع العربى فقام الشعراء بتجديد لغتهم الشعرية. الشاعر *خليل حاوى* كنظائره من الشعراء المعاصرين قام بتجديد فى لغته الشعريّة بأجزاءها المختلفة. واتخذها وسيلة للإبداع ولغته الشعرية لها جمالية ينبغى دراستها. فالمقالة هذه اعتماداً على المنهج الوصفى- التحليلى، يتناول الحديث عن جماليّات اللغة الشعريّة عند شاعرنا هذا محاولا للحصول على المكونات الجمالية فى قصيدتى «سدوم» و«بعد الجليد»، تحاكى نتيجة البحث بأنَّ لغة شعر *حاوى* فيها القوّة فى العبارة والنّضارة وفى بعض الأحيان نراه يستخدم لغة زاخرة بالحياة والعاطفة. ومن بعد جمالية اللغة الشعرية أعطى الشاعر للشعر مناخاً شعوريا جديداً من خلال استخدام التقنيات التى حققها على الصعيد الدلالى والتشكيلى وأدت هذه التقنيات إلى جمالية فى لغته الشعرية. ومن أهمّ عناصر الجمالية عنده تكرار المفردات للتأكيد على المعنى وخلق الموسيقى، والتحول فى بنية الجمل، واستخدام الضمير الذاتى دلالة على اهتمام الشاعر بالشعب، والمفارقة التصويرية، والإنزياح بنوعيه التركيبى والإستبدالى وتوظيف أسطورة تموز.

الكلمات الدليلية: الشعر الحديث، خليل حاوى، جمالية اللغة الشعرية، عناصر الجمالية.

* أستاذ مساعد فى اللغة العربية وآدابها وعضو هيئة التدريس بجامعة علوم القرآن الكريم ومعارفه.

bahman63hadilu@yahoo.com

** خريج فى اللغة العربية وآدابها من جامعة الإمام الخمينى الدولية. nategh.ebrahim@yahoo.com

الكاتب المسؤول: بهمن هاديلو

المقدمة

إنَّ الشعر كمصدر يحتوى على أحاسيس وأخيلة الشاعر له سماتٌ خاصة به تختلف عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى. مثلاً له لغة متمايزة عن لغة النثر ذلک لأنَّ الـذى يجعـل الشعر شعراً هو لغته التى تورده فى دائرة الشعر والذى يجعل لغة الشعر تتميّز عن غيرهـا، أنها تتضمّن المعانى الكثيرة، وتعبّر عن الأفكار الكثيرة. بحيث تتحوّل إلى مقصـد أساسـى فى الخطاب الشعرى، وإلى هدف مركزى فى العمليّة الإبداعيّـة. إنّهـا ليسـت وسـيلة لأداء شىء ما، وإنّما هى الغاية فى حد ذاتها. الكلمات فى الشعر ليست منفصلة عن الأفكار، بـل إنّها على العكس من ذلک، تمتلئ بأفكار تنطوى عليها، وفى وصف الكتابة الشعريّة هنـاک من يفضّل القول إنّ الكلمات هى التى تفكّر، بدلا من القول إن الأفكار هى التى تتكلّم.

أمّا فيما يتعلق إلى الشعر الحديث لغةً ويلزم ذكره هو لغة الشعر الحديث المميزة التـى برزت نظام المفردات من حيث علاقتها بعضها إلى بعض الآخر. وهو نظـام لا يـتحكّم فيـه النّحو بل الانفعال والتجربة. ومن هنا كانت لغة الشعر، لغة ايحاءات على نقيض اللغة العامة أو لغة العلم التى هى لغة التحديدات.

إنَّ ما يحتاج اليه الشعر فى هذا العصر للتعبير عن الشعور الجديد هو لغة جديدة وجدة اللغة تظهر فى العلاقات الجديدة التى يستخدمها الشاعر فى الكلام وتعبيره. لقد بـذل روّاد الشعر العربى الحر جهدهم فى تجديد لغـة الشـعر وحـاولوا أن يعطوهـا غنـىً مـن خـلال نظرهم إلى الحياة الجديدة وألفوا أنَّ اللغة التقليدية ليس بإمكانها أن تنعكس ما طـرأ فـى الحياة من التجديد وكذلک وجدوا أن المعجم الشعرى محصورٌ على ألفاظٍ تافهة لا تحمـل إلّا معانى معيَّنة مكررة لا صلة لها بحياتهم فطغوا على تلک اللغة وقاموا بالتجديد فى اللغة الشعرية لكى تقدر على أن تحكى ما فشى فى البيئة الجديدة من الشعور الجديد. تأسيسـا على هذا إن اللغة الشعرية عند شعراء الشعر الحرّ عامّة وعند *خليل حاوى* خاصة أداة خلق وابداع. هذه الدراسة التى اعتمدنا فى خطتها على المنهج الوصـفى- التحليلـى، جماليـات اللغة الشعرية عند *خليل حاوى*. ذلـک انطلاقـا مـن اهميـة دراسـة هـذه اللغـة الشـعرية، ومحاولة للوصول إلى مكنونات الشاعر الداخلية التى تظهر فى عناصره الشعرية، نظـراً بأنّـه يعد من أعلام الشعر الحرّ فيفيـدنا أن نكشـف ونحلـل سـمات لغتـه الشـعرية مـن جهـة

استخدام الألفاظ والتراكيب والصور ونتعمّق فى طبيعة المكوّن الجمالى لدى *خليل حاوى* من خلال عناصر الشعرية لديه.

نظراً إلى ما ذكر آنفاً، هذه المقالة تسعى أن تجيب على الأسئلة التالية:

- ما هو أهم سمات اللغة الشعرية فى الشعر الحديث؟
- ما هو أبرز المستويات الشعرية عند *خليل حاوى*؟
- كيف تبلورت جماليات اللغة الشعريّة عند *خليل حاوى* إثر توظيفه أسطورة تمّوز؟

خلفيّة البحث

نظراً لأهمية اللغة الشعرية لقد حاول المحققون والنقاد فى مجال الشعر أن يتناولوا هذا الموضوع وخلّفوا دراسات ذات قيمة، وبالنظرة العابرة إلى الكتب النّقديّة المعاصرة نرى بحثاً تُعالج فيه اللغة الشعريّة. وبالنّسبة إلى الشعراء التّموزيين نجد بعض الدراسات يمارس لغة الشعر، فمن هذه الدراسات الّتى تجدر بالإشارة هى دراسة *فاروق موسى* لشعر *سيّاب* فى كتاب عنوانه «لغة الشعر عند بدر شاكر السياب وصلتها بلغة المصادر العربيّة القديمة» ولكنّ الكاتب فى تأليفه هذا لا يقوم بدراسة لغة شعر *سيّاب* فى ضوء العناصر والأجزاء المتشكلة للغة الشعر، بل بحثه يندرج تحت إطار صلة لغة الشاعر مع المصادر الماضية من الشعر والنثر فمنها القرآن الكريم. ما عثرنا على بحث آخر فى دراسة اللغة عند الشعراء التّموزيين غير هذه الدراسة وأما فى شأن الشّعراء التّموزيين توجد عدّة الدراسات فى الأطروحات والمقالات. منها أطروحة *على بشيرى*، تحت عنوان «اسطورة تمّوز فى الشعر العربى المعاصر(بدر شاكر سيّاب، خليل حاوى، أدونيس نموذجاً)» فى جامعة تربية المدرّس فى الماجيستر، فى سّنة ١٣٨٧ش والكاتب فيها قام بدراسة كيفيّة توظيف الأسطورة فحسب ولم يدرس اللغة الشّعريّة. ومن المقالات؛ دراسة *نادر قاسم* على عنوان «أساطير الموت والأنبعاث فى مجموعة «نهر الرّماد» للشاعر خليل حاوى» الّتى طبعت فى مجلّة جامعة القدس، فى سنة ٢٠٠٤، وفيها كنظائرها من البحوث، تناول الكاتب توظيف الأسطورة ومنها تموز فى هذه المجموعة *لخليل حاوى* غيرأنّنا ما عثرنا على مقالة تستوعب جمالية اللغة الشعريّة عند *خليل حاوى*.

مفهوم الشعرية وحدودها

الشعرية منهج نقدى قامت على أسس علمية جاءت إلى الأدب و وردت فى حقل الدراسات النقدية واهتمَّ النقاد بها بعد المنهج البنيوى. هذا المصطلح منذ ظهوره كان مثيرا للجدل فى الأوساط الأدبية فى نواحى تحديد المصطلح وبيان مفهومه.

لكنّنا لضيق المجال لا نتطرق إلى كل التعاريف المختلفة التى وردت حول هذا المصطلح بل نقتصر على بعض منها. يعد *جون كوين* من أبرز المتحدثين عن الشعرية ويربط مفهوم الشعرية بمفهوم الشعر نفسه. وبيّن أن الشعر عبارة عن طاقة كامنة ثابتة، وسحر لغوى وافتنان، ودور الشعرية ضمن هذا الإطار يتمثل فى الكشف عن أسرار هذه الطاقة الكامنة، وذلك الافتنان، فالشعرية إذن تسعى إلى إيجاد الفروق اللانهائية التى تفرق الأعمال الأدبية والنصوص الأدبية بعضها عن بعض، ومن ثم محاولة التوصل إلى أسرار تلك الفروق اللانهائية(كوين، لا تا: ٢/ ٢٥٩).

تأسيساً على هذا التعريف عن الشعرية يرى *كوين* بأن لا يمكن الفصل بين الشعر والشعرية، لأنَّهما متداخلان ومتشاركان فى العملية الشعرية. وأيضاً يرى أن أساس الشعرية قائم على ايجاد السمات والأسرار التى تمتاز بها جماليات اللغة الشعرية.

يبيِّن *أحمد هيكل* بأن «الشعرية ما قيل فى تحليل عواطف النفس، ووصف حركاتها والشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً، لا ما كان لغزاً أو خيالاً من خيالات معاقرى الحشيش، فالمعانى الشعرية، هى خواطر المرء وآراؤه وتجاربه، وأحوال نفسه وعبارة عواطفه»(هيكل، ١٩٩٤م: ١٥٦). فإنّه يبيّن أن الشعرية ترتبط بالعواطف النفسية، وكيفية التعبير عن هذه العواطف.

يتبين من خلال دراسة الشعرية ضمن نصوص العلماء أن القصد منه ذلك الكلام الشعرى وليست مقتصرة على نواحى الشعر ويتسع هذا المنهج فى حدوده ليصل حدا بعيداً متمثلاً بالبحث عن شعرية القصة القصيرة، وشعرية الرواية، وشعرية المسرح، وشعرية الخطاب، كما أن بعض النقاد قد توسّعوا فى مفهوم الشعرية حتى وصلوا به إلى حد يشمل الخطاب الثقافى بأكمله(إسكندر، ٢٠٠٨م:٩). فالحدود الشعرية لا تقف عند ناحية بعينها بل تشمل صور الأدب كافة. أيضا إنَّ الشعرية لا تقف عند حدود الصورة الجمالية التى

تظهر فى كلام الشعراء، بل هى أكثر اتساعاً إذ تشمل كافة مظاهر الإنزياح، والحقول الدلالية، والتناص غيرها من المكونات الشعرية.

عناصر جماليّات اللغة الشعريّة عند خليل حاوى

بناءً على ما ذكرنا حول اللغة الشعرية، لكى نتبيّن جماليّات اللغة الشعريّة عند *خليل حاوى* قمنا فى هذا المقال بدراسة ملامح اللغة الشعرية فى قصيدتى«سدوم وبعد الجليد» نموذجا، منها الحديث عن التكرار وجماليّاته فى تأثيره على اللغة وفى خلق الموسيقى ودلالة الفعل والضمائر الذاتية، وكيفية استخدام العناصر المعجمية فى اللغة الشعرية من أجل بيان أهميتها فى نواحى الحقول الدلالية، والحديث عن الانزياح بمختلف نواحيه، والتطرق إلى المفارقة التصويرية ودراسة الصورة الشّعريّة عبر معالجة توظيف أسطورة تمّوز.

التّكرار وتأثيره على اللغة معنويّاً و ايقاعيّاً

دراسة تكرار المفردات فى الشعر تُعد من إحدى الجوانب فى اللغة الشعريّة و«هو أن يكرّر المتكّلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك، تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو الغرض من الأغراض» (البغدادى، لا تا: ٣٦١). فالتّكرار هو أن يأتى المتكلم بعناصر متماثلة فى النص الأدبى، وهو سمة جذرية فى بنية النص الشّعرى قام بتوظيفه الشّعراء التّموزيّون منهم *خليل الحاوى*، وهو يؤدّى دورا دلاليا على مستوى الصيغة بما فيها من حروف وأفعال وأسماء ومشتقّاتها وبما أنّ لكلّ الكلمة العربية صيغة ذات وظيفة لغوية فى تركيب الجملة، «فالتأكيد بصريح التكرير جار فى كل شىء فى الاسم والفعل والحرف والجملة والمظهر والمضمر»(ابن عقيل، ١٩٧٥م: ٢٠٤).

يحتوى أسلوب التكرار كل ما يتضمّنه أى أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه يستطيع أن يغنّى المعنى ويرفعه، ذلک إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه فى موضعه ويري *ابن رشيق* «أن أوّل ما تكرّر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التى يجدها المتفجع، وهو كثير حيث التمس من الشعر

وجداً»(القيروانى،١٩٦٣م:٧٦). والتّكـرار بغـرض التأكيـد علـى المعنـى وتعميـق المفهـوم والفكرة السائدة على القصيدة هى نزعة رئيسيّة يجعل الشّاعر المعاصر يقوم به فـى شـعره. فى الأشعار الّتى وُظّفت فيها الأساطير نجد كثيراً ما المفردات المتكرّرة مرتبطة بالأسطورة ووقائعها. كما نشاهد نفس الأمر فى قصائد *خليل الحاوى* الّتى وظفت أسطورة تّموز.

وبالنسبة إليه كنظائره من الشعراء يمكن العثور على تجليّات مختلفة من التكـرار فـى شعره، وهذه الظاهرة عنده ذات فاعليّة معنويّة وإيقاعيّة فى قصائده. وهو عندما يركّز علـى كلمة معيّنة يجعلهـا النقطـة المركزيّـة الّتـى تتمحـور القصـيدة وكـلّ دلالاتهـا اللفظيّـة والمعنويّة حولها كما فعل فى قصيدة «سدوم» يقوم التكريـر علـى أسـاس التأكيـد علـى المعنى الموت والفشل واليأس المنتزع من قصّة موت تمّوز وعصـر الجليـد ومـوت الأرض وكل ما فيها. والمفردات المتكرّرة تؤكّد على هذه المفاهيم فكلمة «المـوت» كـررّت سـتّ مرّات وكلمة «ذكرى» ستّ مرّات وكلمتان «الرّماد والقبر» مرّتين.

«بعضَ ذِكرى/ أيُّ ذِكرى/ أيُّ ذِكرى/ مِن فراغِ مَيّتِ الآفَاقِ... صَحرا مَسـحتْ مَـا قبلهـا/ ثمّ اضمَحلّت/ خلّفتْ مطرحَها طعمَ الرَّماد/مطرحَ الشّمسِ رَماداً وسَـواد/ هِـى ذِكـرى ذَلـك الصّبحِ اللعينِ»(حاوى، ١٩٧٢م: ٨٢)

فى هذا المقطع ذكرت المفردات المتكرّرة فى القصيدة وكلهـا يـرتبط بعضـهم بـبعض معناً، فتكرار كلمة «ذكرى» يشير إلى الوقائع التى حدثت فى مـوت تمّـوز وهـذه الكارثـة ذكرى مُرّ فى ذاكرة التأريخ كما هى الحال فى حوادث العـالم العربـى. «فللتكـرار دلالاتـه الفنية والنفسية ويدل على الموضوع الـذى يـشغل البـال ويصـوّر مـدى هيمنـة المكـرر وقيمته»(صالح، ٢٠١٠م: ٣٦٣) فهذه الذكرى تشتغل بال الشاعر، كما أنّ مفردات «الرّماد، الموت، القبر» ترمز إلى واقع العالم العربى الّذى فقد عظمته ومجده فى سالف الدهر وغابر الزمن والآن لا نرى منه شيئا سوى الذكرى والرماد والموت.

فى هذه القصيدة يكثرُ *خليل حاوى* فى استعمال المفـردات ويحسـن فـى اسـتخدامها والمفردات المتكرّرة فى قصيدته تعطى الغناء والحيويّة لشعره.

بما أنَّ التكرار له دورٌ هامٌ فى إيجاد الموسيقى يعدُّ من أهم ملامح جماليّـات الشـعرية بوصفه ظاهرة فنية جمالية. و«قد يلجأ الشّاعر إلى التّكرار كحاجتـه لتأكيـد المعنـى، كمـا يلجأ إليه ليوظّفه وظيفة موسيقيّة تعطى دلالة إيقاعيّة تؤثّر فى النفس وتدفعه إلى متابعة

المعنى الدلالى الّذى يلحّ عليه»(حمدى، ٢٠٠٥م: ٢٢٥). الشاعر فى قصيدة «سدوم» تكرّر كلمة «ذكرى»، وأتى بها فى سطرين متعاقبتين ثلاث مرّات ليخلق الموسيقى وعندما يصل الشعر إلى هذه الكلمة يتوقّف الكلام عليها للتأكيد وتعميق معناها، وتكرارها بعد سطور يجعل الشعر يتمحور حول دلالتها المعنويّة، وبعد ذلک، يتحرّر الكلام من التوتّر ويتدفق نحو الإنفراج.

حاوى يستمدّ من إيقاع حرف الياء فى قصيدة «بعد الجليد» الّتى وظّف فيها أسطورة تمّوز وفيها اكتسبت الياء دلالة ايقاعيّة وجماليّة وتساعد فى خلق الصورة الأسطوريّة:

«يا إله الخصب/ يا بعلاً يفض/ التربة العاقرَ/ يا شمسَ الحصيد/ يا إلهاً يَنفُضُ القبر/ ويا فصحاً مجيد/ أنتَ يا تموز/ يا شمسَ الحصيد/ نجِّنا/ نجِّ عروقَ الأرض/ من عقم دَهَاها ودَهَانا/ أدفِيءِ الموتى الحزانى والجلاميد العبيد/ عبرَ صحراءِ الجليد/ أنت يا تمّوز/ يا شمسَ الحصيد(حاوى، ١٩٧٩م: ١١٩)

يبدأ الشاعر بعض أبياته مستهلاً بالحرف الياء وينادى الإله الّذى تتمحور القصيدة حول دلالاته المعنويّة، وجاء الشاعر بحرف النداء لتعظيم الإله ويستمدّ منه للنّجاة من الأوضاع المأسويّة، فتكرار حرف «الياء» تسع مرّات يخلق الفضاء الخطابيّة يجلب الإنتباة المتلقّى ويساعده للولوج فى عوالم الرؤيا ليسهم فى احساس الشاعر. والملاحظ هنا أنّ «الياء» ذكر بشكل مبعثر فى فقرات مختلفة، وتكرّر مرّتين فى بعض السطور ويزداد هذا الحضور فى أبيات مختلفة فاعليّة إيقاعيّة للحرف.

فى شعر *خليل حاوى* يواجه المتلقّى إيقاعاً يحدث فى مجال دلالى يشبه بناءه بما فعل *أدونيس* فى بنيته الإيقاعيّة مع الأفعال ليزخر إيقاع شعره، فيقول:

«عندما ماتتْ عروقُ الأرضِ/ فى عصرِ الجليدْ/ مات فينا كلُّ عِرْقٍ/يبستْ أعضاؤنا لحمًا قديدْ/عَبثًا كُنَّا نصدُّ الريحَ/ والليْلَ الحزينا/ونداری رعشةً/ مقطوعةَ الأنفاسِ فينا/رعشةَ الموتِ الأكيدْ(حاوى، ١٩٨٢م: ٩١).

تنبع إيقاعيّة هذا المقطع من تصوير متشكل من موت الحياة فى الأرض، حيث يجد القارئ نفسه مشدوداً إلى مسار الحركة الدلاليّة الّتى تضمنتها العبارات التالية، وتبدأ هذه الحركة من محور موت عروق الأرض الّذى يؤدى إلى موت كلّ العروق فى الإنسان، فالإيقاع فى الشعر يبنى على المجال الدلالى المأخوذ من الموت وبعد ذلک يسرى هذا

الإيقاع فى جسد القصيدة مع خلق العلاقات الّتى تنشأ من تفاعل الألفاظ المتلائمة بالموت مع عناصر أخرى. والمفردات «ماتت، يبست، الجليد، عبثاً، الليل والرعشة» تدور فى مدار الموت وسيطرة اليأس والحزن على الأرض فى عصر الجليد، وتتمحور القصيدة حول هذا الفضاء، وهذا يخلق نوعاً من الإيقاع النابع من جو الحزن واليأس المتبادل بين الأرض وحياة الإنسان.

هذا ومن جانب آخر فى هذا المقطع يظهر أثر أسطورة تمّوز ودلالاتها المعنويّة واللفظيّة فى جميع الألفاظ وعناصر القصيدة، والإيقاع نابع من براعة التصوير الكلّى الّذى يستوعب القصيدة كلّها، وهذه الصورة الّتى يهيمن عليها الطابع الرمزى والمجازى تسير وفق حركة المجال الدلالى الّذى يرمز به الموت، وعندما يتوقع المتلقّى إنتهاء هذه الصورة يأتى الشاعر عنصراً جديداً من تصوير وفاجأ القارئ به، وهذه المفاجأة فى التصوير تخلق إيقاعاً يشمل القصيدة وتسرى فيها تصاعدياً.

التحوّل فى بنية الجمل

دراسة التحوّل فى الجملة الإسميّة والفعليّة تعدّ أحدى مؤشّرات اللغة الشعريّة بما لها من الأهميّة والإهتمام لدى النقّاد. أوّل ناقد أشار إلى مفهوم الجملة كان *الزمخشرى* بقوله إنّ الجملة «مركّبة من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى»(الزمخشرى، لا تا: ۶). وأيضاً المبرد كان أشار إلى مصطلح الجملة فى قوله: «إنّما كان الفاعل رفعاً لأنّه هو والفعل جملة يحسن عليها السكوت وتجب بها الفائدة للمخاطب»(المبرد، لا تا: ٨).

ويختلف مفهوم الجملة فى النقد المعاصر وعند الدارسين المحدثين من باحث إلى آخر، «ويعود ذلک إلى اختلاف مرجعياتهم الفكرية وانتماءاتهم إلى المدارس اللغوية المختلفة وقد بذلوا جهوداً كبيرة فى سبيل الوصول إلى تعريف يوضّح الخصائص العامة لمفهوم الجملة مع وصف بنائها وتحديد أركانها على الرغم من تنويههم بجهود القدماء والثناء عليها»(حميدة، ١٩٩٩: ٣). ويهتمّ النقّاد بالجملة كمرجع رئيسى فى تشكيل بنية النص وأنّها الوحدة التى تتمثّل فيها أهمّ خصائص نظام اللغة.

والقارئ يواجه فى شعر *خليل حاوى* الجمل الفعليّة أكثر من الإسميّة عندما يوظّف الشاعر أسطورة تمّوز:

«عبثاً كنّا نصلّى ونصلّى/ غرّقتنا عتمة الليل المهلّ/ عبثاً نعوى ونعوى ونعيد/ عبر صحراء الجليد/ نحنُ والذّئب الطريد/ عبثاً كنّا نهزّ الموت/ نبكى، نتحدّى»(حاوى، ١٩٩٧: ١٢٤).

واللافت هنا أنّ الشاعر يشحن النصّ بالأفعال المتتالية للتعبير عن الظروف القاسية فى المجتمع مع منظومات من الأفعال الّتى تدلّ على العصر الجليدى إثر موت تمّوز، ومع أنّه يوظّف الفعل المضارع فى تعبيره عن إستيلاء الموت على الأرض ولكنّه يستعمل الأفعال الناقصة قبل الفعل المضارع ليظهر وقوع الفعل فى الزمن الماضى بالإستمرار والتداوم، ويتّضح هذا الزمن الأمل عنده وفيه الإشارة إلى مضى زمن الخيبة المستمرّة واليأس المداوم، وهكذا تمتاز الأفعال بإشاراتها ودلالاتها المتعدّدة إذ تتراكم فيها هذه الإشارات والدلالات لتصبّ فى إتّجاه واحد، يتّسق مع رؤيا الشاعر ومفاهيمه وتطلّعاته الأسطوريّة.

الضمير الذاتى

يمكن رصد الذّاتية من خلال الضّمائر الخاصّة بالمتكلّم، سواء أكان المتكلّم منفصلاً أم متّصلاً بالإسم والفعل والحرف أم كان مستتراً.

ففى قصيدة «سدوم» استخدم الشاعر عشرة ضمائر للمتكلّم وكلّها ضمير الجمع:

«عَبَرتنَا مِحنةُ النّار/ عَبَرنا هولُها قَبراً فَقَبرا/ وتَلقَّتنَا إلَى مَطرحِ مَا كَان لنا/ بيتٌ وسَمّارٌ وذِكرَى/ فَإذَا أضلُعُنا صَمتُ صُخُور»(حاوى، ١٩٧٢م: ٨٣)

استعمال جميع الضمائر المتكلّم فى صيغة الجمع فى هذه القصيدة دلالة على اهتمام الشّاعر بالشعب. وهذا المقطع تجسّدَ المجتمع العربى الّذى فقدَ بيته وذكراه وليس فيه الإستقرار والأمان. *فحاوى* يختصّ شعره إلى أمّته ومع توظيف الأساطير منهم تمّوز يقوم بترسيم حياتهم وظروفهم.

على جانب هذه الخصائص للغة حاوى نرى فى لغته كذلك القوّة فى العبارة والنّضارة وفى بعض الأحيان نراه يستخدم لغة مملوءة بالحياة والعاطفة. وعندما ندقّق النظر فى بعض أشعاره نصادف لغة تقترب من بنية الجملة فى الكلام الدّارج ومن روحه وايقاعاته.

ومهما اختلف الشّعراء العرب المعاصرون ومنها الشعراء التّموزيون فى استخدامهم اللغة الشعريّة، «فإنّهم يجتمعون على هدف واحد، وهو بلوغ النّضارة والمعاصرة، باستعمال

قاموس متحرّر من تراث الأربعينات. وهم يظهرون ميلاً نحو استعمال الكلمات بشكل أكثر مواربة، لكنّهم يتوخّون دقّة أكبر فی معانی الألفاظ، وهم يبحثونَ عن لغة أكثر حركيّة، قادرة على التّعبير عن الوضع الحديث للإنسان فی الوطن العربی»(الجيوسی، ٢٠٠٧م: ٧٣٤). وهذا الأمر ملاحظٌ فی شعر *حاوی*، ويختصّ الشاعر شعره بالتعبير عن وضع المجتمع العربی ووصف الأوضاع السّائدة فيه. وهذا يجعل شعره فی إطار الشعر الملتزم.

الإنزياح

فما دام المعنی اللغوی للإنزياح يشير إلى الابتعاد والزوال عن الموضع، فإن الإنزياح بمفهومه الاصطلاحی الأدبی يشير إلى ذلک التمرد على اللغة التواصلية المألوفة التی يفهمها الناس، فإنّ *كوهن* يبيّن أن الإنزياح والشعرية يتعالقان بكل ما هو غير مألوف، وكل ما هو غير مألوف يدخل ضمن دائرة الإنزياح(كوهن، ١٩٨٦م: ١٥).

فالإنزياح إذن يمثل طبيعة مخالفة لما عليه أصل اللغة التواصلية، فإن اللغة التواصلية تلزم المتكلم ببعض القيود الإسنادية والتركيبية والدلالية، هذه القيود متوقعة لدى المتلقی، فإذا أراد الشاعر أن يدخل الإنزياح ضمن أدائه الفنی فلابد له من أن يكسر أفق التوقعات لدى هذا المتلقی، ويأتی بالعلاقات اللغوية بين عناصر الكلام على هيئة غير مألوفة لديه، فهذا هو أساس الانزياح ضمن وظيفته الفنية.

يظهر الإنزياح التركيبی عند الشعراء فی جوانب عناصر التركيب المختلفة، كالإسناد، والتقديم والتأخير وغيرهما فيما يتعلق بالنظام البنائی للكلام، ولا شكّ أنّ اللغة الشعريّة عند الشعراء المعاصرين لغة خلق وإبداع والإنحراف التركيبی أی الخروج من التراكيب المألوفة يعدّ من مظاهر هذا الإبداع عندهم. واللغة المنحرفة والتراكيب المنزاحة فی الشعر الحديث تكثر عند توظيف الأساطير والرموز ويؤدّی إلى الإبداع فی اللغة الشعرية. فالإنحراف فی صياغة التراكيب أو الإنزياح التركيبی قسم مألوف عند النقّاد، كما يقول *صلاح فضل*: «الإنحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الإختلاف فی تركيب الكلمات»(فضل، ١٩٩٨: ١٦). وجدير بالذكر أنّ الإنزياح يتعمّق مع تنامی النص بين مكوّناته وهذا ما تبدّی فی شعر الشعراء التموزيين إذ هم يؤمنون بالطاقات التعبيريّة للغة ويعتقدون بأنّها قادرة

على التوليد والتطوّر لتستوعب كلّ معانى الحياة، ولعلّ هذا ما جعلهم يحاولون إعادة إحياء هذه الميزة الجوهرية فى اللغة العربية واستثمارها بما يخدم واقعهم كفرد، وواقع الشعر العربى، وبذلک هم يقومون بإثراء مجالات التعبير بتراكيب جديدة لم يسبق أن وظّفت فى السياقات الشعرية. وهذه السمة تعدّ من الإبداعات فى اللغة الشعريّة عندهم. كما نواجه فى شعر *خليل حاوى* الإنزياحات التركيبيّة حيث يبتعد بها الشاعر عن السطحيّة فى الكلام ويمتلک نصّه أبعاداً دلاليّاً وأغواراً لا تتكشّف بسهولة وللإنزياح التركيبى فى تعميق بناء لغته دور أساسىّ يزداد جماليّة شعره ويتفرّده فى لغته الشعريّة، كما يقول فى قصيدة «سدوم»:

«ماتتِ البَلوى ومُتنا من سنين/ سوفَ تبقى مثلما كانت/ ليالى الميّتين/ لا اذّكارٌ يُلهبُ الحسرةَ من حينٍ لحينْ/ لا فصولٌ/ سوفَ نبقى خلفَ مرمى/ الشمس والثلج الحزين/ ليس يغوينا إبتهال/ يجتدى العاتى يقيناً مطمئنّاً/ يجتديه بعض ما استنزفَ منّا/ بعض إشراق الرؤى بعض اليقين»(حاوى، ١٩٩٧: ١٢٠)

اكتظت فى هذه الوحدة صور الإنزياح حتى مثّلت شبكة معقّدة من الدلالات الشعرية، والملفت أنّ الشاعر فى وحدة لغويّة «ماتت البلوى» ينزاح عن اللغة المألوفة على سبيل التجسيد والتشخيص ويعامل «البلوى» معاملة شىء متحرک بحيث أنّ الموت يختص بالإنسان أو الحيوان والشاعر ينحرف بشكل بسيط عن النسق العادى للتأكيد على المعنى وتعميقه، وفى الإنزياح التركيبى الآخر فى «ليالى الميّتين» يفترض الشاعر للميّت زمناً ويخرج فى تركيبه عن المألوف إذ وجود الليل أو أىّ زمن يختصّ بالأحياء لا بالأموات، وفى تركيب آخر «الشمس والثلج الحزين» ينزاح الشاعر مع التشخيص عن اللغة العاديّة إذ تتّصف الشمس والثلج بصفة الحزن مع أنّها تختصّ بالإنسان والإنزياح فى هذا التركيب يصل إلى ذروة التعقيد ليتجلى فيه عمق المعنى ولم يترک الشاعر الكلمة المنزاحة "الحزين" تنحرف بشكل بسيط بل إنّ تلک الصفة قد صبّت فى شدة إنزياح الكلمة لتعطى المدلول الأعمق. وأخيراً نرى إضافة إنزياحيّة فى «إشراق الرؤى» إذ الإشراق من ملامح الشمس أو النور وإضافته إلى الرؤى يعبّر عن إشتياق الشاعر للوصول إلى رؤياه، وهذا إنزياح بسيط يتفاعل لتعميق المعنى وإثارة عواطف المتلقّى.

أما الإنزياح الإستبدالى فيحدث فى الصور كالإستعارة، والتشبيه. بما أن توظيف الرموز يتطلب الصور المنتزعة، يعتبر الإنزياح الإستبدالى أسلوباً مناسبا لدارسة هذه الصور، *فخليل حاوى* استطاع من خلال هذا المكون الإنزياحى الاستبدالى أن يزيح الكلمات عن معناها المألوف وأن ينقل عبارته الشعرية إلى مزيد من الجمال. ومن ذلک قوله:

«عندما ماتتْ عروقُ الأرضِ/ فى عصرِ الجليدْ/ مات فينا كلُّ عِرْقٍ/ يبستْ أعضاؤنا لحماً قديدْ»(حاوى، ١٩٨٢م: ٩١)

فى هذا المقطع أتى الشاعر بعدة الإستعارات وانزاح الألفاظَ عن معناها الأصلى. فى عبارة «عندما ماتتْ عروقُ الأرضِ» يعطى الشاعر الأرض عروقاً فى حالة أن العروق من أجزاء الإنسان فتعامل الشاعر مع الأرض معاملة العاقل على سبيل الإستعارة المكنية، أيضاً نسبة الموت إلى العروق ليست نسبة حقيقياً؛ لأن العروق لا تموت بل تيبس. الإستعارة تقنية بلاغية تقليدية، ولكن الشاعر يضعها ضمن سياق غير تقليدى، ويعالج بها موضوعاً إنسانياً أكثر عمقاً من الموضوع التقليدى الذى تعالجه الإستعارات التقليدية. هذه النسبة تشير إلى مدى تقنط الشاعر وقلة أمله، وتومئ إلى حال أمة تعانى الجدب والسكون.

الحقول الدلالية

تتشوف نظرية الحقول الدلالية إلى اعتبار أن الكلمات المتناثرة تتجمع فى حقل دلالى واحد. تهدف نظرية الحقول الدلالية إلى جمع مجموعة الكلمات التى تترابط مع بعضها بعضا ضمن الحقل الدلالى الواحد والكشف عن مجموعة العلاقات التى تصل كل منها بالأخرى(عمر، ١٩٩٨م: ٨٠).

بعد أن عالجنا قصيدتى «سدوم» و«بعد الجليد» توصلنا إلى اعتبار أن أبرز حقل دلالى عنده هو حقل الطبيعة. للطبيعة حضورٌ دائمٌ فى القصيدة العربية فقد وجدناها فى أشعار الجاهليين بعناصرها المختلفة فاستمر هذا الحضور عبر عصور الشعر العربى المتتالية، ولم يكن شعراء العصر الحديث بأقل حظاً من شعراء العصور الماضية فى نظرتهم إلى الطبيعة، خاصة أنَّ هذا العصر قد فتح أبواباً جديدة ونوافذ مطلة على صور مبتكرة لتلک الطبيعة، فلم تعد هى الجبل، والصحراء فحسب، بل قد تتحول إلى رمزيات مكثفة ضمن أطر سياسية أو اجتماعية ذات علاقة بالواقع الذى يعيشه الشاعر.

الطبيعة رمز أبدى خالد من رموز الخصب والخلود فقد امتزج *حاوى* بها امتزاجاً روحيا كليا، بل كانت الطبيعة تعبيراً عن رموز مهمة لديه كما نشاهد فى المقطع التالى:

«يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمسَ الحصيد/ باركِ الأرضَ التى تعطى رجالاً/ أقوياء الصلب، نسلاً لا يبيد/ يرثون الأرض للدهرِ الأبيد، بارك النسل العتيد»(الحاوى، ١٩٧٩م: ١١٩)

لقد اشتملت الأسطر السابقة على مجموعة من العناصر المعجمية التى تدخل ضمن إطار حقل الطبيعة الدلالى ومنها الأرض، والشمس، فكل هذه العناصر تكوّنها الطبيعة ويمكن فهم دلالتها العامة التى قصدها الشاعر من خلال فهم علاقتها بالمعنى العام أولاً، وبالعنوان العام للحقل الدلالى ثانياً.

المفارقة التصويرية

المفارقة تعتمد اعتماداً كبيراً على الضدية، و ذلک لأنها تشتمل على وجود الضد ضمن العبارة الفنّية. المفارقة التصويريّة هى «تكنيک فنّى يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التّناقض وقد يمتدّ هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس فى جملة أو بيت كما فى الطّباق والمقابلة. والتناقض فى المفارقة التصويريّة فى أبرز صوره فكرة تقوم على إفتراض الإتّفاق فيما واقعه الإختلاف»(عشرى زايد، ٢٠٠٢م: ١٣٠).

تمثلت المفارقة التصويرية فى قصيدة «بعد الجليد» بشكل بارز. فى القصيدة جزءان فى الجزء الأول من القصيدة وهو بعنوان «عصر الجليد» يعكس الشاعر حالة الأرض وما حلَّ بها من اضمحلال وفناء إثر الجليد اما الجزء الثانى من القصيدة «بعد الجليد» فيمثل نقطة تحول بارزة عند الشاعر فهذا الجزء يؤكد على وجود الأمل بالبعث من جديد.

فالجزء الأول تعبير عن سيطرة الجليد وتمكنه من الأرض حيث الموت يتغلغل إلى العظام وصرير الأبواب وكامل الأشياء فهو يقول:

«عندما ماتت عروق الأرض/ فى عصر الجليد/ مات فينا كل عرق/ يبست اعضاؤنا لحما قديد/ عبثا كنا نصد الريح والليل الحزينا/ ونداوى رعشة/ مقطوعة الأنفاس فينا/ رعشة الموت الأكيد/ فى خلايا العظم/ فى سر الخلايا/ فى لهاث الشمس/ فى صحو المرايا/ فى

صرير الباب/ فى أقبية الغلة فى الخمرة/ فى ما ترشح الجدران/ من ماء الصديد/ رعشة الموت الأكيد»(حاوى، ١٩٨٢م: ٩١)

اما الجزء الثانى «بعد الجليد» فنلاحظ فيه وجود رمق من الأمل يسرى فى مصارعة الموت والإنتصار عليه بتوقع قدوم تموز لإحياء الأرض بعد موتها ومن ثم إحياء الحضارة العربية الميتة وبعثها من جديد وتكثر فى هذا الجزء رموز الحياة والبعث والتجدد مثل الشمس، والغيث، والبذر، والربيع.

«كيف ظلّت شهوة الأرض/ تدوى تحت أطباق الجليد/ شهوة للشمس، للغيث المقنى/ للبذر الحى، للغلة فى قبو ودن/ للإله البعل تموز الحصيد/ شهوة خضراء تأبى أن تبيد»(حاوى، ١٩٨٢م: ٨٩)

لقد جاءت هذه المفارقة الشعرية عند الشاعر للكشف عن حالة نفسية عميقة عنده تشى بالكآبة والانكسار ولقد استطاع *خليل حاوى* أن يبيّن موقفه من هذه الأحوال التى عليها المجتمع من حوله من خلال هذه المفارقة، ومن الناحية الفنية فإن هذه المفارقة منحت النص الشعرى مزيدا من الفنّية والجمال، إذ دفعت هذه المفارقة المتلقى للتأمل فى العبارة الشعرية كى يفهم ما يريده الشاعر منها.

الصورة الأسطورية

لقد تعدّى مفهوم الصّورة الشّعريّة فى الشعر الحديث الصورة البلاغيّة إلى الصورة الرّمزيّة والأسطورة وتعتبر الأسطورة واحدة من الوسائل التعبيرية التى لجأ إليها شاعر العصر الحديث ووظّفها فى شعره، ولها أثر جلىّ على فكره وعمله الإبداعى، «إذ إنها من وجهتها الفنية توسع دائرة رؤيته للتراث الإنسانى، فتصنع التاريخ وأحداثه، وتصنع الكتب المقدسة، والحكايات الشعبية المتوارثة وجمحات الخيال الموفّقة، تصنع كل ذلك مصدراً لإلهامه، حيث يساوى الشاعر المعاصر بين هذه المصادر جميعاً، مبتعداً بها عن قيود الحقيقة التاريخية والقداسة الدينية، إلى رحابة التشكيل الخيالى المبدع، غير مرتبط إلا بفنه موظفاً هذه العناصر الأولية فى عمله الجديد بمضمون تسرى فيه روح عصرنا وهمومه»(عباس، ١٩٧٨م: ١٦٥). وبما أنّ توظيف أسطورة تموز فى الشعر الجديد قد لفت أنظار القراء على نطاق واسع فى الوطن العربى وغيره من البلاد، وهى الأكثر إستخداماً فى

أشعار الشعراء المعاصرين. فقد إستطاع هؤلاء الشعراء أن يستخدموا عنصر تموز كأداة رمز أسطورى فى قصائدهم وأشعارهم وهم استعملوا الرمز التموزى كطقس أسطورى فلهذا يعرفون بإسم الشعراء التموزيين. «كما أنّ إستغلال أسطورة تموز فى الشعر العربى الحديث يعدّ من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثاراً حتى اليوم لأنّ ذلک إستعادة للرموز الوثنية وإستخداماً لها فى التعبير عن أوضاع الإنسان العربى فى هذا العصر، أضف إلى ذلک أن لهذه الأسطورة جاذبية خاصة، لأنّها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوُب الخصب والجدب»(عباس، ١٩٧٨م: ۶۵).

وكان واقع النكبة قد أفرز شعر يأس وضياع وقلق «فإنّ الزمن المعاصر الذى أعقبت نكبة امتازت بالأشعار التى تغنّت كلّها بالأمل والحياة والتجدّد والإنبعاث، أو ما يسمّى بالموت والإنبعاث التى نجدها حاضرة فى أشعار يوسف الخال وخليل حاوى وأدونيس وآخرون»(جبرا، لا تا: ٣٠).

يستخدم *خليل حاوى* فى التعبير عن مشاعره وأفكاره أساليب مختلفة مثل الرمزية والأسطورية والتراثية فى معظم قصائده ويعبر فى قصائده بصدق عن مشاكل الإنسان المعاصر وسبل الخروج من هذه الأزمات(قاسم آبادى، ١۴٠٠: ١٢٨). وظّف *حاوى* أسطورة تمّوز بشكل مكثّف فى مجموعاته الشعريّة، وبالتحديد مجموعة «النهر والرماد» وذلک فى ستّ قصائد منها والقصيدتان اللّتان برزت فيهما أسطورة تموز بشكل واضح هما «بعد الجليد، عصر الجليد وعودة سدوم». ففى قصيدة «بعد الجليد» ينظر الشاعر بالمستقبل نظرة متفائلة وجعل «عشتار» رمزاً للأرض العربيّة الّتى على الرغم مما أصابها من الانتكاسات والصعوبات، بقيت تحنّ إلى الخصب وتنشد أنشودة البعث والحياة:

«كيفَ ظلّتْ شهوةُ الأرض/ تَدوى تحتَ أطباقِ الجَليد/ شهوةٌ للشّمسِ، للغَيثِ المغنّى/للبِذارِ الحىِّ، للغَلّة/ شهوةٌ خضراءُ تأبى أنْ تبيد»(حاوى، ١٩٨٢م:٨٩)

صورة الشعر تتشكّل من توظيف أسطورة تمّوز ومن موت إله تموّز، فالشّاعر قد يصف للمخاطب الأوضاع السائدة فى الأقطار العربيّة، وهو يصوّرها مصابة بالجليد والموت، فى هذه البلاد استولى الإنجماد والجمود على الشعب ولم يرَ منهم أى حركة نحو الإخصاب، ولكنّه يعتقد أنّ الجليد رغم تغلغله فى الأرض لم يضرب باطنها فلهذا لم يمكن انتزاعها من شهوتها الّتى متعطّشة للإخصاب بالبذار والمياه. إذن *حاوى* يستمدّ من أسطورة تمّوز

وحالة الأرض بعد موتها لتصوير الظّروف السارية فى البلاد العربيّة، وبتوظيف هذا الأسطورة يقوم بتحريم الهمم نحو الحركة بعد الجود والحياة بعد الموت.

إذن، *حاوى* هو الشاعر الّذى تخصّص من بين الشعراء المعاصرين فى توظيف الرمز والأسطورة والأقنعة التاريخيّة الدّالة على الخصب والإنبعاث بهدف محاولة إنتشال الأمة من واقعها المؤسف والموجع على الصعيدين السياسى والاجتماعى للخروج بها من عصرها الجليدى المقترن بالموت والجفاف وموت الخبرة إلى عصر الإشراق والإنفتاح وتفتح البراعم وصولاً على عصر الإزدهار والمشاركة الفاعلة فى الحضارة الإنسانية:

«يا إلهَ الخَصبِ يَا بَعلاً يفِض/ التربةَ العاقرَ/ يا شمسَ الحصيد/ يا إلهاً يَنفضُ القبر/ وَيا فَصحاً مُجيد/ أنتَ يا تمّوز/ يا شَمسَ الحصيد/ نجّنا/ نجِّ عُروقَ الأرض»(حاوى، ١٩٨٢م: ٩٠)

الشّاعر فى هذه الصّورة الجميلة التى يخلق بتوظيف اسطورة تمّوز، يستنجد بإلهة تمّوز لما له من دلالات إيجابيّة فى الحضارة العربيّة، فإنّ العالم العربى يحيا بتجربة البعث العربى كما يعمّ الخصب والحياة بإحياء تموز. فحاوى يرمز بها إلى البعث والحياة بعد موت الحركة والبعث فى الدول العربية، كما يطلب من إله تمّوز النّجاة والتحرير من الحالة المؤلمة.

فيجدر بالإشارة أنّ *خليل حاوى* يخلق صورته الشعرية فى هذا المقطع بتوظيف اسطورة تموز وإشارة مباشرة بإسم إله تموّز، مع أنّ فى أكثر القصائد لم يذكر إسم الأسطورة. ونزعة الشاعر فى هذين المقطعين نزعة تفاؤليّة، فهو يستخدم المفردات ذات دلالة تفاؤليّة مثل شهوة الأرض، والغيث المغنّى، والبذار الحى وفى المقطع الثانى باستخدام المفردات إله الخصب، وشمس الحصيد، وعروق الأرض. هذه الرؤية التّفاؤليّة تكسب بعد التشاؤم واليأس وفكرة الخيبة تجاه الشعب، لأنّهم لا يهتمّون بمصيرهم فلا يوجد فيهم البعث والحيويّة والأمل لبناء المجتمع العربى، فنشاهد هذه الرّوية فى بداية القصيدة «بعد الجليد» حين يقول الشاعر:

«عندَما ماتتْ عروقُ الأرض/ فى عَصرِ الجَلِيد/ مَاتَ فينَا كُلَّ عِرق/ يَبُستْ أعضَاءُنا لَحمَاً قَدِيد/ عَبثاً كنَّا نَصدُّ الرّيح/ واللّيلَ الحَزين/ وَنُدَارى رَعشَة/ مَقطُوعةَ الأنفَاسِ فِينَا/ رَعشَةَ الموتِ الأكِيد»(حاوى، ١٩٨٢م: ٩١)

ففى هذه الأبيات، الصورة الشعرية مأخوذة من قصّة موت التّموز، واستيلاء الموت واليبس والانجماد على الأرض، فيبدأ فى هذا الزمن عصر الجليد، كل أعضاء الأرض قد ماتت وسيطرت الحزن والكآبة عليها وينقطع أنفاس الناس ويقترب الأرض من الموت. فالمفردات كلّها يدلّ على هذه الحالة المؤلمة ماتت عروق، وعصر الجليد، والليل الحزين، ورعشة الموت و... . ولكنّ كل هذه الصور ترسم فى الماضى والشّاعر يستفيد من الفعل الماضى فى رسمها، كما يصف هذه الحالة فى عصر الجليد، وإسم القصيدة هى «بعد الجليد» فهذا يدلّ على الأمل بالمستقبل وفكرة الشاعر التى تصوّر لنا إنتهاء الجليد واليبس. فهو يحاول إنهاء هذه الحقبة الجافة الميتة من حياة الأمة عبر توظيف أساطير الإنبعاث والولادة الجديدة. فيمكن القول بأنّ *الحاوى* يميل إلى التّفاؤل، الأمر الّذى جعل فهم كلامه سهلاً وتراكيبه واضحةً.

نتيجة البحث

لغة الشعر تتضمّن المعانى الكثيرة، وتعبّر عن الأفكار الكثيرة بحيث تتحوّل إلى مقصد أساسى فى الخطاب الشعرى، وإلى هدف مركزى فى العمليّة الإبداعيّة. إنّها ليست وسيلة لأداء شىء ما، وإنّما هى الغاية فى حد ذاتها. فالشاعر يبحث عن المعنى، وحيث يعثر عليه، يبنيه بناء شعريا من خلال اللغة.

استخدم الشاعر تقنيات أدت إلى جمال شعره أهمها التكرار، والضمير الذاتى، والصورة الأسطورية، والمفارقة التصويرية والإنزياح.

خليل حاوى قام بتوظيف أسطورة تمّوز فى كثير من قصائده وجدّد فى عناصر لغة شعره. كما أنّه منح شعره صبغة جديدة بواسطة تكرار المفردات والأفعال للتعميق والتأكيد على المعنى وباستخدام الضمير الجمع للمتكلم يومئ إلى مكانة الإجتماع لديه واهتمامه بشعبه ووطنه.

دراسة الحقول الدلالية فى قصيدتى «سدوم» و«بعد الجليد» كشفت بأن حقل الطبيعة هو أبرز حقل دلالية فيهما، ويدلُّ الحقل الطبيعة عند الشاعر إلى رمزيات مكثفة ضمن أطر سياسية أو اجتماعية ذات علاقة بالواقع الذى يعيشه الشاعر. تمثلت المفارقة التصويرية فى قصيدة «بعد الجليد» بشكل بارز و منحت النص الشعرى مزيداً من الفنّية

والجمال، إذ دفعت هذه المفارقة المتلقى للتأمل فى العبارة الشعرية كى يفهم ما يريده الشاعر منها.

كشفت الدراسة بأن الإنزياح فى نوعيه التركيبى والإستبدالى فشى فى شعره متأثراً لتوظيف الشاعر رموزا فيه تقتضى استخدام الاستعارات للتعبير عن دلالاتها. وللإنزياح التركيبى فى تعميق بناء لغته دور أساسىّ يزداد جماليّة شعره ويتفرّده فى لغته الشعريّة.

حاوى يستمدّ من أسطورة تمّوز وحالة الأرض بعد موتها لتصوير الظّروف السارية فى البلاد العربيّة، وبتوظيف هذه الأسطورة يقوم بتحريم الهمم نحو الحركة بعد الجود والحياة بعد الموت.

المصادر والمراجع

ابن عقيل. ١٩٧٥م، **شرح ابن عقيل**، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، القاهرة: مكتبة صبيح.

إسكندر، يوسف. ٢٠٠٨م، **اتجاهات الشعرية الحديثة؛ الأصول والمقولات**، بيروت: دار الكتب العلمية.

البغدادى. لا تا، **خزانة الأدب ولسان العرب**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الجيوسى، سلمى الخضراء. ٢٠٠٧م، **الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث**، ترجمة: الدكتور عبدالواحد لؤلؤة، ط٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

حاوى، خليل. ١٩٧٢م، **الأعمال الكاملة**، بيروت: دار العودة.

حاوى، خليل. ١٩٨٢م، **الديوان**، ط٢، بيروت: دار العودة.

حمدى، الشيخ. ٢٠٠٥، **جدليّة الرومانسيّة والواقعيّة فى الشعر المعاصر**، لا مک: المكتب الجامعى الحديث.

الزمخشرى، أبو القاسم محمود بن عمر. لا تا، **المفصل فى علم العربية**، ط٢، بيروت: دار الجيل.

سارتر، جان بول. لا تا، **ما الأدب**، ترجمة: محمد غنيمى هلال، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

عباس، إحسان. ١٩٧٨م، **اتجاهات الشعر العربى المعاصر**، الكويت: عالم المعرفة.

عشرى زايد، على. ٢٠٠٢م، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ط٤، القاهرة: دار النّقد العربى.

علاق، فاتح. ٢٠٠٥م، **مفهوم الشّعرعند رُوّاد الشّعر العربى الحرّ**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عمر، أحمد مختار. ١٩٩٨م، **علم الدلالة**، ط٥، القاهرة: دار عالم الكتب.

الغرفى، حسن. ٢٠١٣م، **كتاب السياب النثرى**، لا مک: منشورات مجلّة الجواهر.

فضل، صلاح. ١٩٩٨م، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، القاهرة: دار الشروق.

القيروانى، ابن رشيق. ١٩٦٣م، **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، ط٣، لا مک: المكتبة التجارية الكبرى.

كوين، جون. لا تا، **النظرية الشعرية**، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

كوهن، جان. ١٩٨٦م، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولى ومحمد العمرى، لا مک: الدار البيضاء.

المبرد، محمد بن يزيد أبو العباس. ١٩٩٧م، **الكامل فى اللغة والأدب**، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، القاهرة: دار الفكر العربى.

الملائكة، نازک. ١٩٧٤م، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٤، بيروت: دار العلم للملايين.

الورقی، سعید. ۱۹۷۹م، **لغة الشعر العربی الحدیث**، مصر: الهیئة المصریة العامـة للکتّـاب.
هیکل، أحمد عبدالمقصود. ۱۹۹۴م، **تطور الأدب الحدیث فی مصر**، القاهرة: دار المعارف.
یوسف، أحمد. ۲۰۰۷م، **القراءة النسقیة، سلطة البنیة ووهم المحایثة**، بیروت: الدار العربیة للعلوم.

المقالات

أدونیس. ۱۹۵۹م، «**محاولة فی تعریف الشعر الحدیث**»، مجلة الشعر، العدد ۱، السنة الثالثة.
أدونیس. ۱۹۶۲م، «**الشعر العربی ومشکلة التجدید**»، مجلة الشعر، العدد ۲، السنة السادسة.
بشیری والآخرون. ۲۰۱۲م، «**الصورة الإشاریّة للموت عند خلیـل حـاوی**»، مجلـة العلـوم الإنسـانیّة الدولیّة، العدد۱۹، صص۳۹-۵۷.
جبرا، إبراهیم جبرا. لا تا، «**أسطورة الموت والانبعاث**»، مجلة الشعر، العدد ۲۰.
صالح، عالیة محمود. ۲۰۱۰م، «**اللغة والتّشکیل فی جداریّـة درویش**»، مجلة جامعة دمشـق، المجلـد ۲۶، العدد الثالث، صص۲۲-۴۱.
قاسم آبادی، افشار. ۱۴۰۰ش، «**تحریر الإنسان المعاصر من الأزمة فی أشعار خلیل حاوی**»، فصـلیة دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة عشرة، العدد التاسع والأربعون، صص۱۲۷-۱۲۸.
ولید جرادات، رائد. ۲۰۱۳م، «**بنیة الصورة الفنیّـة فـی الـنص الشـعری الحـدیث(نازک الملائکـة أنموذجاً)**»، مجلّة جامعة دمشق، المجلد ۲۹، العدد۲، صص۲۲-۳۹.