



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة البليدة 2.

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها



# التّشكيل الأسلوبيّ وأبعاده الدّلاليّة في ديوان نهر الرّماد لخليل حاوي

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث

تخصّص: الأدب والمناهج المعاصرة.

إشراف الدكتورة :

.سليمة مدلفاف

إعداد الطالب:

.وليد رافع

نوقشت يوم: 2022/10/23

الموسم الجامعي: 2022/2021.



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة البليدة 2



كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

# التّشكيل الأسلوبيّ وأبعاده الدّلاليّة في ديوان نهر الرّماد لخليل حاوي

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث

تخصّص: الأدب والمناهج المعاصرة.

إعداد الطالب:

نوقشت يوم 2022/10/23

. وليد رافع

أمام اللجنة المشكلة من:

| الاسم واللقب      | الرتبة   | الجامعة الأصلية         | الصفة        |
|-------------------|----------|-------------------------|--------------|
| محمد السعيد عبدلي | أستاذ    | جامعة البليدة 2         | رئيسا        |
| سلمية مدلفاف      | محاضرة أ | جامعة البليدة 2         | مشرفا ومقررا |
| محمد طيبي         | أستاذ    | جامعة البليدة 2         | مناقشا       |
| رابح ملوك         | أستاذ    | جامعة البويرة           | مناقشا       |
| رجاء مستور        | محاضرة أ | جامعة البليدة 2         | مناقشا       |
| نعيمة زواخ        | محاضرة أ | المدرسة العليا، الجزائر | مناقشا       |

الموسم الجامعي: 2022/2021.

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين اللذين سهرتا من أجل تربيته وتعليمه

إلى الأهل والأصدقاء وجميع طلبة العلم

أهدي هذا العمل

## الشكر والتقدير:

نحمد الله ونشكره، ثم نشكر من منحتنا من وقتها ونصحها وتوجيهاتها ذات الأثر في إنجاز الأطروحة، الأستاذة المشرفة سليمة مدلفاف حفظها الله ورعاها، وبارك في عمرها، وزادها علما وفهما ونفع الله بها خلقا كثيرا.

ونشكر كل من أسهم معنا في هذا البحث، وأسدى لنا النصح والإرشاد، ولم يبخل علينا بالدعاء والكلمة الطيبة.

## الملخص:

تأتي دراستنا الموسومة بـ "التشكيل الأسلوبي وأبعاده الدلالية في ديوان نهر الرماد لخليل حاوي"؛ لتقارب النص الشعري المعاصر مقارنة أسلوبية، مستثمرة بذلك الآليات الإجرائية للقراءة الأسلوبية من اختيار وتركيب وانزياح وسياق، وتستهدف أثناء التحليل المستويات الأسلوبية الثلاث: المستوى الإيقاعي، والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي.

وعليه فهذه الدراسة إنما هي محاولة لكشف فاعلية المنهج الأسلوبي بآلياته الإجرائية في فتح مغاليق النصوص الشعرية المعاصرة بتحولاتها الشكلية والمضمونية واستكناه الجمالية فيها، كما أنها تروم الوصول إلى السمات الأسلوبية الموجودة في نصوص ديوان نهر الرماد لخليل حاوي، ومن ثم تأويل دلالاتها.

## Abstract:

Our study comes tagged with "the stylistic formation and its semantic dimensions in KHALIL HAWIS DIWAN "NAHR AL-RAMMAD" to convergence of the contemporary poetic text is a stylistic approach ,in which it stands at the aesthetic features of its various semantic dimensions of this formation , thus inversting the procedural mechanisms of stylistic of selection, composition ,displacement and context ,and during the analysis it targets the three stylistic levels : the rhythmic level, the compositional level and the semantic level.

Accordingly, this study is an attempt to reveal the effectiveness of the stylistic approach with its procedural mechanisms in unlocking the barriers of contemporary poetic texts with their formal and substantive transformations and their aesthetic contentment.

# فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

| الموضوع                                               | رقم الصفحة |
|-------------------------------------------------------|------------|
| الإهداء                                               | -          |
| الشكر والعرفان                                        | -          |
| الملخص                                                | -          |
| قائمة المحتويات                                       | -          |
| مقدمة                                                 | ب ---- ح   |
| مدخل نظري: خصائص الشعر المعاصر وآليات المنهج الأسلوبي | 7          |
| 1. خصائص الشعر المعاصر                                | 8          |
| 1.1 الرؤيا مكوّنا شعريًا                              | 8          |
| 2.1 الغموض                                            | 10         |
| 1.2.1 الغموض والشاعر                                  | 11         |
| 2.2.1 الغموض والمتلقي                                 | 15         |
| 2. المنهج الأسلوبي: الماهية والاتجاهات والإجراءات     | 15         |
| 1.2 الأسلوبية في الدرس النقديّ الحديث                 | 15         |
| 1.1.2 مفهوم الأسلوبية                                 | 15         |
| 1.1.1.2 الأسلوبية وفق المرجعية اللسانية               | 16         |
| 2.1.1.2 الأسلوبية وفق المرجعية النقدية                | 16         |
| 2.2 اتجاهات البحث الأسلوبي                            | 16         |
| 1.2.2 الأسلوبية التعبيرية                             | 16         |
| 2.2.2 الأسلوبية النفسية                               | 17         |
| 3.2.2 الأسلوبية البنيوية                              | 18         |
| 1.3.2.2 رومان ياكبسون                                 | 18         |
| 2.3.2.2 ميكائيل ريفاتير                               | 19         |
| 4.2.2 الأسلوبية الإحصائية                             | 19         |
| 3.2 الآليات الإجرائية للمنهج الأسلوبي                 | 20         |
| 1.3.2 الاختيار                                        | 20         |

|    |                                                                     |
|----|---------------------------------------------------------------------|
| 21 | 2.3.2 التركيب الأسلوبيّ                                             |
| 22 | 3.3.2 الانزياح                                                      |
| 22 | 1.3.3.2 الانزياح في النقد الغربيّ                                   |
| 23 | 2.3.3.2 الانزياح في النقد العربيّ                                   |
| 24 | 4.3.2 السياق                                                        |
| 25 | 1.4.3.2 السياق الأسلوبيّ                                            |
| 27 | <b>الفصل الأوّل: البنية الإيقاعيّة- وظائفها وأبعادها الدلاليّة-</b> |
| 28 | 1. الإيقاع الخارجيّ                                                 |
| 28 | 1.1 تواتر البحور الشعريّة في ديوان نهر الرّمد                       |
| 29 | 1.1.1 توظيف بحر الرّمل ودلالته                                      |
| 32 | 2.1.1 توظيف بحر الرّجز ودلالته                                      |
| 33 | 2.1 الزحافات- بحث في الانزياح العروضي-                              |
| 42 | 3.1 القافية وبعدها الدلاليّ                                         |
| 43 | 1.3.1 القافية من حيث التقيد والإطلاق                                |
| 44 | 1.1.3.1 دلالات القافية المقيدة                                      |
| 47 | 2.1.3.1 دلالات القافية المطلقة                                      |
| 51 | 2.3.1 القافية من حيث التوالي والتناوب                               |
| 53 | 4.1 دلالة حرف الروي في الديوان                                      |
| 53 | 1.4.1 تواتر حرف الروي في قصائد الديوان                              |
| 55 | 2.4.1 تكرار أصوات الرّوي من حيث الصّفات                             |
| 58 | 1.2.4.1 دلالة صفة الهمس لحرف الروي                                  |
| 61 | 2.2.4.1 دلالة صفة الجهر لحرف الرّوي                                 |
| 72 | 5.1 الوقفات وأبعادها الدلاليّة                                      |
| 72 | 1.5.1 الوقفة التركيبية والدلاليّة                                   |
| 74 | 2.5.1 الوقفة الوزنيّة                                               |
| 77 | 3.5.1 الوقفة الصفر                                                  |
| 80 | 2. الإيقاع الدّاخليّ                                                |
| 80 | 1.2 التكرار: المفهوم والأهميّة والأنواع                             |
| 80 | 1.1.2 مفهوم التّكرار                                                |

|     |                                                |
|-----|------------------------------------------------|
| 80  | 2.1.2 أهمية التكرار                            |
| 81  | 3.1.2 أنواع التكرار                            |
| 81  | 1.3.1.2 تكرار الكلمة                           |
| 85  | 2.3.1.2 تكرار العبارة                          |
| 93  | 3.3.1.2 تكرار المقطع                           |
| 97  | 3.2 التوازي وأبعاده الإيقاعية والدلالية        |
| 97  | 1.3.2 مفهوم التوازي التركيبي                   |
| 98  | 2.3.2 القيمة الإيقاعية للتوازي التركيبي        |
| 100 | 3.3.2 القيمة الدلالية للتوازي التركيبي         |
| 108 | الفصل الثاني: التركيب الشعري وأبعاده الدلالية. |
| 109 | 1. الوظيفة الدلالية للجمل                      |
| 109 | 1.1 دلالات الجمل ذات المكون الفعلي             |
| 110 | 1.1.1 دلالة الجمل الفعلية الماضية              |
| 115 | 2.1.1 دلالة الجمل الفعلية المضارعة             |
| 121 | 2.1 الوظيفة الدلالية للجمل الاسمية             |
| 128 | 2. التقديم والتأخير بوصفه انزياحا تركيبيا      |
| 128 | 1.2 مفهوم التقديم والتأخير                     |
| 129 | 2.2 تجليات التقديم والتأخير في الديوان         |
| 130 | 1.2.2 دلالة تقديم شبه الجملة                   |
| 138 | 2.2.2 دلالة تقديم الحال                        |
| 140 | 3.2.2 دلالة تقديم المفعول به                   |
| 142 | 3. انزياحية الأساليب الإنشائية                 |
| 142 | 1.3 أسلوبية الاستفهام                          |
| 157 | 2.3 أسلوبية الأمر                              |
| 161 | 3.3 أسلوبية النداء                             |
| 166 | 4. التحول الأسلوبي من خلال إستراتيجية الالتفات |
| 170 | 5. الصيغ الصرفية ومبرراتها الدلالية            |
| 171 | 1.5 الوظيفة الدلالية لاسم الفاعل               |
| 176 | 2.5 الوظيفة الدلالية لاسم المفعول              |

|     |                                                  |
|-----|--------------------------------------------------|
| 178 | 3.5 الوظيفة الدلالية والإيقاعية للصّفة المشبهة   |
| 181 | الفصل الثالث: البنية الدلالية وأبعادها الجمالية. |
| 182 | 1. الصورة الشعرية                                |
| 182 | 1.1 الصورة الشعرية الكلاسيكية                    |
| 182 | 1.1.1 الاستعارة والتأويل                         |
| 184 | 1.1.1.1 الأبعاد الدلالية للتشكيل الاستعاري       |
| 190 | 2.1.1 التشكيل الكنائي وأبعاده الدلالية           |
| 192 | 1.2.1.1 تجليات الكناية في الديوان                |
| 197 | 2.1 الصورة الشعرية المعاصرة                      |
| 197 | 1.2.1 الصورة الرمزية                             |
| 197 | 1.1.2.1 تجليات الرمز في الديوان                  |
| 197 | 1.1.1.2.1 الرمز الطبيعي                          |
| 211 | 2.1.1.2.1 الرمز غير الطبيعي                      |
| 212 | 3.1.1.2.1 الرمز الأسطوري                         |
| 218 | 2. أسلوبية المفارقة من خلال الحقول الدلالية      |
| 218 | 1.2 مفهوم المفارقة الشعرية                       |
| 219 | 2.2 أهمية المفارقة الشعرية                       |
| 219 | 3.2 الحقل الدلالي: المفهوم والأهمية              |
| 220 | 4.2 تواتر الحقول الدلالية في الديوان             |
| 221 | 1.4.2 الحقل المادي                               |
| 223 | 2.4.2 الحقل الروحاني                             |
| 225 | 3.4.2 حقل الموت (السكون)                         |
| 225 | 1.3.4.2 حقل الرغبة في الموت                      |
| 227 | 2.3.4.2 حقل الاعتراف بالموت                      |
| 229 | 4.4.2 حقل الحياة (الحركة)                        |
| 231 | 5.4.2 حقل اليأس                                  |
| 233 | 6.4.2 حقل التفاؤل                                |
| 236 | 3. أسلوبية التناص                                |
| 236 | 1.3 التناص مصطلحا نقديًا                         |

|     |                               |
|-----|-------------------------------|
| 239 | 2.3 تجليات التنّاص في الديوان |
| 239 | 1.2.3 التنّاص الدينيّ         |
| 250 | 2.2.3 التنّاص الأسطوريّ       |
| 252 | 3.2.3 التنّاص الأدبيّ         |
| 255 | خاتمة                         |
| 260 | قائمة المصادر والمراجع        |

مقدمة

## مقدمة:

يأتي المنهج الأسلوبى في طليعة المناهج النصية التي تولي لغة النص أهمية كبرى في مقارنة الآثار الأدبية على اعتبار أن المنطلق الأول والرئيس في دراسة النص الأدبي هو المنطلق اللغوي، فالنص الأدبي إنما ينماز عن بقية الخطابات الأخرى بلغته الخاصة والفريدة في تشكيلها.

وعلى هذا الأساس فإن المنهج الأسلوبى بآلياته الإجرائية ومبادئه المنهجية إنما هو تذوق اللغة الأدبية جمالياً، فاللغة بيد المبدع هي خلق فني خاص وابتكار للجمال، فالشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي، وعليه فإن النص الشعري هو عبارة عن تجربة منصهرة باللغة، وليس معطى جاهزاً؛ لذا كان علينا ارتياد عالمه والغوص فيه لاستجلاء مكنوناته وأسراره، كما أننا لن نغفل دور القارئ في إبراز جمالية النص وإعطاء سماته الأسلوبية أبعاداً دلالية تهبه الاستمرار والتجدد.

وتستهدف الأسلوبية في مقاربتها للنص الشعري ثلاثة مستويات أولها المستوى الصوتي وفيه نكشف عن مظاهر الإيقاع الصوتي ومن ذلك الوزن الذي نقف فيه على دلالات اختيار البحر الشعري، وأسباب الانزياح عن التفعيلة السليمة، كما أنه يجزّ إليه الإيقاع الداخلي من تكرار وتوازٍ، وثانيها: المستوى التركيبي وفيه يقارب النص الأدبي بعده تركيباً، محاولين إعطاء دلالات لتلك الانزياحات التركيبية المتمثلة في الجمل والتقديم والتأخير، والأساليب الإنشائية والالتفات والصيغ الصرفية، وثالثها هو المستوى الدلالي الذي ندرس فيه الصورة الشعرية من استعارة وكناية ورمز، مروراً بالحقول الدلالية لما لها من أهمية في الكشف عن أسلوب الشاعر؛ لأن هذا الأخير يختار كلمات ويوظفها، فيعرف بها، وقد جلبت المقاربة الأسلوبية التناص لساحتها؛ لما يحقّقه من انزياح عن النص الأصلي وهذا ما يدفع المتلقي لتأويل دلالاته وفقاً للسياق الشعري الذي وظّفه فيه الشاعر، وهنا تكمن جمالية التناص.

أمّا عن اختيارنا للشاعر خليل حاوي (1919م/1982م)، فيرجع لجملة من الاقتناعات المنطلق الأساس فيها هو حمولة الوطن العربيّ وقوميّة العروبة، وقد احتوتها جوانب فكرية وحضاريّة وفلسفيّة ضمّنها دواوينه الشعريّة، ولمّا سقط في يدي ديوان خليل حاويّ وجدت فيه ضالّتي فقررت أن أدرسه، أمّا سبب اختيارنا لديوان نهر الرماد دون دواوينه الأخرى، فيرجع إلى أن الدراسة لا تكون عميقة بما فيه الكفاية لو وسّعنا المدوّن، إضافة إلى أنّ ديوان نهر الرماد يمثل منحى لرؤيتين متضادتين: رؤية تشاؤميّة تصل إلى ذروتها منبعها الموت الحضاري المنتشر في الشرق، ولكنها ما إن تلبث حتى تتسحب لتترك المجال لرؤية تفاؤليّة ملؤها الانبعاث والتجدّد.

فضلا عن ذلك، فقد جعل الشاعر من الرؤيا مكونا شعريّا انبثقت عنها جماليّات سعيها إلى إبرازها، كما أنّه استعمل الغموض والإيحاء، ممّا جعله يجدّد في اللغة حتى تستوعب هذه الرؤيا والغموض، وهذا التجديد الحاصل في لغة خليل حاوي الشعريّة جعلنا نختار المنهج الأسلوبيّ بغية مقارنة نصوص ديوانه، فألياته الإجرائية من اختيار وتركيب وانزياح ساعدتنا في الوصول إلى أغوار النصوص، وإنارة عتباته المظلمة، بغية استكناه جماليّة تشكيلها الأسلوبيّ، كما أنّ الدراسة لن تكون مجدية إذا قمنا بليّ النصوص لتتوافق مع المنهج، أو نسقط المنهج إسقاطا على النصوص، بل تظهر النجاعة حين يختار النصّ منهجه الذي يقارب به، فيهبه نفسه، فتستخرج جماليّاته الأسلوبية.

وبناء على هذه الأسباب التي ذكرنا حدّدنا عنوان الدراسة بالتشكيل الأسلوبيّ وأبعاده الدلاليّة

في نهر الرّماد لخليل حاوي.

ولقد أفرز العنوان بعدّه مفتاحا لنا في الطرح لعدّة إشكاليّات نذكرها تباعا:

- ما مدى مناسبة المنهج الأسلوبيّ بألياته الإجرائية النصّ الشعري المعاصر الذي شهد تحولات على مستوى التشكيل من خلال ابتكار لغة خاصة به تعتمد فيها على مكونات كالرؤيا

والغموض والإيحاء؟

- كيف أثر الإيقاع في بنية النصّ الشعريّ جماليًا ودلاليًا؟.
- ما مدى تساوق الوقفات مع الطبيعة السردية لنصوص الديوان؟
- إلى أيّ مدى أسهم التكرار في تشكيل إيقاعيّة النصّ الشعريّ؟.
- هل تمكّن الشاعر من توظيف التكرار توظيفًا فاعلاً، أم أنّه أقحمه بشكل اعتباطيّ في أثناء القصائد، فغدا هجيناً يمجّه الذوق ولا تتشكّف به الأذن؟.
- هل يظهر توظيف التوازي تلك الفاعليّة التي يعولّ عليها في تشكيل الدلالة والإيقاع؟.
- كيف أسهمت الجمل بنوعيتها الفعلية والاسمية في دلالات النصوص الشعريّة؟.
- كيف تسهم ظاهرة التّقديم والتأخير بوصفها انزياحاً عن المعيار في الناتج الدلالي للنصّ الشعريّ؟.
- كيف أسهمت الأساليب الإنشائيّة من استفهام وأمر ونداء في توسيع فضاءات الدلالة في النصّ الشعريّ؟.
- هل مازالت الصورة الشعريّة الكلاسيكية من استعارة وكناية تملك تلك الفاعليّة التي تخولها بأن يعتمد عليها الشاعر الحدائيّ في تشكيل نصوصه الشعريّة؟.
- هل يحقّق الرمز أسلوبيّة النصّ الأدبي من خلال انزياحاته على مستوى الدلالة؟
- ما القيمة الفنيّة والجماليّة التي حققتها المفارقة الشعريّة في قصائد الديوان؟.
- هل شكّل اختيار الحقول الدلاليّة بتنوّعاتها بؤراً دلاليّة في تشكيل النصّ الشعريّ؟.
- هل أحدث التناص خيبة انتظار لدى المتلقي من خلال التحوير الذي يعدّ أعلى مراتب التناص، أم كان مجرد إسقاطات داخل النصّ الشعريّ؟.
- أهداف الدّراسة: تسعى هذه الدراسة لتحقيق هدفين اثنين:

- استخراج الظواهر الأسلوبية في جميع المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية وإعطائها الأبعاد الدلالية.

- استثمار آليات القراءة الأسلوبية في مقارنة نصوص الديوان، والوقوف على مدى نجاعتها في استكناه جمالية اللغة الشعرية التي شكّل بها نصوصه الإبداعية.

ونظرا لطبيعة المنهج المتّبع قسّم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول، فأما المدخل، فكان عبارة عن جانب نظريّ تناولنا فيه خصائص الشعر المعاصر والحديث عن المنهج الأسلوبى وآلياته المعتمدة أثناء مقارنة النص الأدبيّ بدءا من الاختيار والتّركيب مروراً بالانزياح وصولاً إلى السّياق.

أمّا الفصول الثلاثة الأخرى فمثلت الجانب التّطبيقيّ، حيث كان الفصل الأوّل موسوماً بـ "المستوى الإيقاعي وأبعاده الدلالية"، ودرسنا فيه كلّاً من الإيقاع الخارجى الذى انضوى تحته دراسة البحر ودواعي اختياره له، والقافية والزخافات بوصفها انزياحاً، وكذا الوقفات بعدّها تقنية وظفها الشاعر الحداثى أثناء كتابته الإبداعية؛ حتى تساعد في نفث دقّته الشعورية دون انقطاع، ودرسنا فيه أيضاً الإيقاع الداخلى الذى انضوى تحته التكرار والتوازي، حيث يعدّان عنصريّن مهمّين في تشكيل الإيقاع والدلالة معاً في النصوص الشعرية لخليل حاوي، أمّا الفصل الثّاني فعنوانه بالتركيب الشعريّ وأبعاده الدلالية وخصصناه إلى دراسة انزياحية التراكيب المتمثّلة في الجمل الفعلية والاسميّة والتّقديم والتّأخير، والأساليب الإنشائية، والالتفات والصيغ الصرفيّة، أمّا الفصل الثّالث فحدّدناه بالبنية الدلالية وأبعاده الجمالية الذى وقفنا فيه عند انزياح الصورة الشعريّة سواء الكلاسيكية، أو المعاصرة التي تعتمد على الرمز مكوناً لها وكذلك الحقول الدلالية التي قمنا فيها بإحصاء الألفاظ التي وسمت أسلوب الشاعر، متوقّفين على التّضاد الحاصل في هذه الحقول التي خلقت بدورها المفاجأة الأسلوبية، والتّناص الذي أبدع الشاعر في تحوير نصوصه الغائبة خدمة لرؤياه الشعريّة.

ولقد اعتمدنا في دراستنا هذه على عدّة مصادر ومراجع، وكان منها ما اتّكأنا عليه في المدخل النظريّ سواء أثناء حديثنا عن خصائص الشعر الحدائيّ، أم عن المنهج الأسلوبيّ، وكذا عند تأصيلنا للظواهر الأسلوبية في الجانب التطبيقيّ: زمن الشعر والثابت والمتحوّل لأدونيس، وكتاب من أسرار اللّغة وموسيقى الشّعر لإبراهيم أنيس، وكتاب في البنية الإيقاعيّة لكمال أبي ديب، وكتاب إستراتيجية التناص لمحمد مفتاح، وكتاب الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسديّ، والأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السّدّ، ومن الكتب المترجمة اعتمدنا كثيرا على كتاب بنية اللّغة الشّعريّة لجون كوهن، وكتاب معايير الأسلوب لميكايل ريفاتير، وأما في الجانب التطبيقيّ فقد اعتمدنا على مراجع تناولت الجانب المضموني للشاعر منها: كتاب الأسطورة في الشعر المعاصر ليوسف حلاوي، وكتاب خليل حاوي سيرته وشعره لإيليا الحاوي، و خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح من المأساة إلى الملحمة لجورج طرابيشي، هذا فضلا عن ديوان نهر الرّماذ الذي اعتمدناه كمدوّنة للدراسة.

وأما عن الدراسات السابقة فلم يقع في يدي دراسة أسلوبية قائمة بذاتها لديوان نهر الرماد، ولكن وجدت بعض الدراسات التي تقارب جانبا واحدا، أو تقارب نصوصا لجميع دواوينه ومنها: الصورة الشعريّة عند خليل حاوي لهدية جمعة البيطار، زمنيّة التشكيل الشعري مقارنة في ديوان خليل حاوي، وهناك أطروحة دكتوراه عنوانها شعر خليل حاوي دراسة أسلوبية في جامعة عثّابة لم أستطع الحصول عليها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الدراسة لا تدّعي أنّها أحاطت بالأسرار الجمالية والأسلوبية لديوان نهر الرّماذ، ولكن هي قراءة تعقبها قراءات لدارسين آخرين، وهنا يتّضح لنا أنّ من سمات جودة النصّ استيعابه لقراءات عديدة.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أشكر الأستاذة المشرفة سليمة مدلفاف على توجيهاتها وملاحظاتنا، وتقديم نصائحها، حيث أنجز هذا البحث على عيناها.

# مدخل نظري

خصائص الشعر المعاصر وآليات  
المنهج الأسلوبي

## 1. خصائص الشعر المعاصر:

لا ريب أنّ للنصّ الشعريّ المعاصر ميزاتٍ وخصائص تجعل من نصّه الواحد متنا لنصوص متوارية فيه وموازية له بعد أن يتجاوز فيه المعنى لفظه؛ ليتحوّل إلى معنى ثان وثالث، وهذا يعود للتحوّلات التي شهدتها الكتابة الشعرية المعاصرة؛ لأنّ التحوّلات لم تكن على مستوى الشكل فقط، بل تعدت ذلك إلى المضمون وسنلقي الضوء على هذه التحوّلات التي أصبحت خصائص للشعر المعاصر من بعد.

### 1.1 الرؤيا مكّونا شعريّا:

ظهر مصطلح الرؤيا أوّل ما ظهر في الساحة الأدبية الغربية وتكلم عنه كثير من النقاد والأدباء منهم توماس إليوت الذي أيّد أن يكون للشعر وظيفة في هذه الحياة، فالشاعر مطالب بأنّ "يقدم رؤيا، ولا يمكن أن تكون رؤياه في الحياة مكتملة، إذا لم تتضمن تشكيلا تعبيريا عن الحياة يصنعه الذهن الإنساني"<sup>1</sup>، وهنا نفهم أنّ الشاعر لا بد من أن يجمع بين رؤيا معينة للحياة مع جمال في التعبير، فرؤيا بدون قيمة جمالية هي فلسفة مجرّدة، و شعر بدون رؤيا هو قوالب جوفاء ورصّ للكلمات.

وبعد عرضنا لمفهوم الرؤيا في الساحة الأدبية الغربية، نجد أنّه انتقل إلى البيئة العربية بعدما شهدت الكتابة الإبداعية العربية تحولاتٍ على المستوى المضموني وتلقفه شعراء كثير، منهم أدونيس الذي لمسنا فيه تأثرا بتوماس إليوت في تحديده للرؤيا إذ يقول "إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدا فكريّا

<sup>1</sup> عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، د ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2000، ص82.

وإنسانيا بالإضافة إلى بعدها الروحيّ يمكننا حين ذاك أن تعرّف الشعر بأنّه رؤيا<sup>1</sup>، وهنا يظهر لنا أنّ للرؤيا لها أهميّة في تحديد الشعر، فالشعر حتى ينأى عن النظم لابدّ له من هدف سام في الحياة يحفظ له الاستمرارية ولا يموت قبل موت صاحبه.

كما يشترط أدونيس أن تكون من خصائص الرؤيا الشعرية المجاوزة، أي لا بدّ " أن تتجاوز الزمان والمكان، أعني أنّ الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزمنيّ وخارج المكان المحدود وامتداده"<sup>2</sup> أي أنّ الشاعر يتجاوز واقعه بزمانه ومكانه، ويبني واقعا آخر بزمان ومكان مختلفين، أي أنّه يستشرف المستقبل، كما أنّه يعطي حلولاً وأفكاراً لخروج مجتمعه من الأزمات، وهنا يتفق مع الشاعر خليل حاوي الذي هو موضوع دراستنا في مفهومه للرؤيا بأنّها " نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس، وتتأفكس الفلسفة وتتغلّب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء"<sup>3</sup>، ويتابع قائلا: "إنّها القدرة الهائلة التي يجب أن يتصف بها الشاعر على ما يستمدّ من نتاج الآخرين، وطبع بنظرته الخاصّة إلى الوجود وطريقته في التعبير"<sup>4</sup>، ومكمن تغلب الشعر في كون الشاعر يستعين بالرطوبة الشعرية في بثّ رؤياه ليذهب ذلك اليبس الفلسفي، وذلك باستعمال الصور الشعرية والرمزية وغيرها من الأدوات التي تحقق لذة نصيّة، ومن هذا المنطلق سنبين تجليات الرؤيا الشعرية في ديوان نهر الرماد بالاستعانة ببعض الشواهد للتمثيل:

### ومتى نطفر من قبو وسجن

### ومتى، ربّاه، نشدّ ونبني

<sup>1</sup> أدونيس، زمن الشعر، ط6، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005م، ص150.

<sup>2</sup> أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ج3، ط1، بيروت، دار العودة، 1978م، ص167.

<sup>3</sup> جهاد فضل، قضايا الشعر الحديث، ط1، بيروت، لبنان، دار الشروق، 1984، ص272.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بيدينا بيتنا الحرّ الجديد

يعبرون الجسر في الصبح خفافا

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيد

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد<sup>1</sup>.

أعطانا الشاعر في هذه الأسطر الشعرية رؤياه الحضارية، وتضحيتته التي سيقدمها من أجل أمته من أجل الخروج من هذه الأزمة الحضارية، كما أنه أعطى الحلّ في نظره حيث ينبغي أن نتخلّص من بعض الماضي الذي أعاقنا عن التقدم وذلك في قوله:

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا

أمّا تنفض عنها عفن التاريخ

واللعنة، والغيب الحزينا

تنفض الأمس الذي حجر

عينها يواقيتا بلا ضوء ونار<sup>2</sup>.

## 2.1 الغموض:

<sup>1</sup> خليل حاوي، نهر الرماد، ط1، بيروت، دار العودة، 1993، ص168، 169.

<sup>2</sup> الديوان، ص126، 127.

ليس مصطلح الغموض مصطلحا طارئاً على الساحة النقدية والأدبية، بل هو معروف منذ القدم، غير أنه غدا خصيصة من الخصائص التي تميّز بها الشعر المعاصر، فأصبح يعرف بها، كما أنّ لظاهرة الغموض أسباباً دعت الشعراء المعاصرين لتوظيفه في قصائدهم والاهتمام به، ولكن قبل الخوض في معرفة أسباب توظيفه لابدّ أن نحدّد مفهومه حتى لا يلتبس بمفهوم الإبهام أو التعمية التي لا تحقق شعرية في النصّ الأدبي، بل تزيده عتمة، فالغموض الذي نقصده " قد يعني القصد إلى العديد من الأشياء، أو بمعنى آخر الغموض هو احتمالية أن يعني أمراً أو آخر أو الأمرين معاً، كما قد يعني الغموض أن تكون للعبارة معان عدّة"<sup>1</sup>، ومعنى ذاك أنّ الغموض الذي يعنيه هو الغموض الفني الذي يفتح باب التأويل للنصّ الشعري، ويدخله في لعبة الإمكانات، أي أنّ النصّ يحتمل دلالات تختلف باختلاف القراءات، ومن ثمّ يهب الغموض النصّ حيوية، ويكون عابراً للعصور والأزمان.

أمّا إذا أتينا إلى أسباب توظيف الغموض في الشعر المعاصر، فيمكن إرجاعه إلى سببين اثنين: سبب يرجع إلى الشاعر نفسه، وسبب يرجع إلى القارئ أو المتلقّي.

### 1.2.1 الغموض والشاعر:

يلجأ الشاعر المعاصر إلى الغموض في تشكيل قصائده حيث نراه " استبدل العالم الداخليّ بالعالم الخارجي، فاتّجه إلى داخله لاستنطاقه واكتشافه وصار هذا العالم مصدراً أساسياً للطاقة الشعريّة، وهكذا اتّجه النصّ الشعريّ من المعلوم إلى المجهول، وصار الشاعر المعاصر يطرح أسئلة ويثير اختلافات، ولذلك اتّجه الشعراء المعاصرون صراحة إلى الغموض"<sup>2</sup>، فلقد تغيّرت مصادر الثقافة

<sup>1</sup> وليم أميسون، سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص24.

<sup>2</sup> خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربيّ المعاصر، دط، دمشق، منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، 2010 ص141.

عندهم، فبعدما كان الشاعر في عصور مضت يكتفى بما يشاهده، فيعبر عنها ببساطة، صار الشاعر المعاصر ينهل من مصادر شتى من الثقافات، ويستثمر بعض العلوم كعلم النفس والفلسفة وعلم الاجتماع، التي تغوص في النفس البشرية، فتعبر عما يختلج في دواخلها، فيبث في قصائده تساؤلات هذه النفس وما يعترئها من تأزم وجودي وحضاري، وهنا يتشكل الغموض تلقائياً في النصوص الشعرية.

ويتطلب توظيف الغموض من قبل الشاعر التجديد في اللغة، فلغة الشعر الحدائى " لغة تكثيف و غرابة، لغة تؤلف ما لا يأتلف، تصدم، تعبر إلى الإدهاش والسحر، تستخدم كل ما تتيحه اللغة من فضاءات وإمكانات كالمجاز والاستعارة والأسطورة والرمز، وكل ما توحى به من تجريد وإمكانات جمالية وفكرية، فاللغة الشعرية تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل، كما أنه لا يمكن وضعها في هياكل وجداول مسبقة ومعرفة وظائفها خارج سياقها، وبينما تقوم عناصر اللغة العادية بوظيفتها التوصيلية، تكتسب في لغة الشعر استقلالاً خاصاً وقيمة مميزة، وتجنح إلى استبعاد عنصر الآلية المراتب المسبقة كاشفة عن نوع خاص من الدلالة الشعرية<sup>1</sup>، إذن فالغموض الذي ينتج عن المجازات والاستعارات والرموز هو غموض محمود؛ لأنه يبعث في نفس القارئ لذة التأويل، والبحث عن الدلالات المتوارية خلف هذا التشكيل المدهش.

ولم يحد خليل حاوي عن باقي شعراء الحداثة ودعا إلى التجديد في اللغة، فيقول: " كما كان عليّ أن أنهض بالتعبير إلى المستوى نفسه من الشمول، فأستغلّ طاقات اللغة وعناصرها جميعاً بما في ذلك عناصر النثر؛ فهي وحدها الأداة الصالحة للتعبير عن واقع العصر والتراث الشعبى وتحريره

<sup>1</sup> محمد يحيى الحصمانى، قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالغ النقدية، ط1، دار أمجد للنشر والتوزيع، 2018م، ص112.

من القاموس الشعري الذي استنفد طاقته بكثرة الاستعمال، وقد ضل الشعراء الذين عادوا إلى المعاجم في تكوين لغتهم الشعرية؛ ذلك أنّ الألفاظ المعجمية متصلة جامدة تقتصر إلى حيوية الحياة وحرارتها، وإذن يجب الانطلاق من مادة لغوية بكر خام، ثم تعالج بالصقل والنحت وترفع إلى مستوى من الإشراق والتوهج<sup>1</sup>، ويظهر هذا التوظيف الجديد للغة في قصائد ديوانه نهر الرماد، حيث يقول:

أترى تهويم بعد الظهر هومنا

أفقنا سرب غريان كبار

في بقايا شعرنا يزهر وهج الثلج

أدغالا على الصحراء تلتفت إطار<sup>2</sup>.

ويقول أيضا:

لو كان فينا جمرة خضرا

لثارت واستحالت خنجرا يصيح

من لهب أخضر في الجروح

تفتق البلمس والريحان والظلال

كانت جروح.. عاصف وزال<sup>3</sup>.

نلاحظ في هذه المقطوعات الشعرية نأي الشاعر عن تلك الصور الشعرية المباشرة والمكرورة؛ ليستعمل التنافرات الاستعارية التي تجمع بين المتناقضات، محدثة بذلك انزياحا على مستوى التركيب والدلالة لم يألفه القارئ، أو المتلقي، فشكلت لديه خلخلة أدت إلى خرق أفق توقعه، وهنا مكن

<sup>1</sup> خليل حاوي، << ثورة الشعر الحديث في معطياتها الأساسية >>، مجلة الآداب، بيروت، يونيو 1969، ص42

<sup>2</sup> الديوان، ص63، 64.

<sup>3</sup> الديوان، ص89.

الجمالية في توظيف الغموض على مستوى اللغة، وكان ذلك في قوله: جمرة خضراء، في بقايا شعرنا يزهر وهج الثلج، حيث نراه جمع بين متناقضين الجمر والاختضار، وبين الوهج الخاص بالنار وبين الثلج، وهنا صنع ما يسمّى بالدّهشة الأسلوبية.

كما أنّ الغموض يتولد من توظيف الرمز كذلك، إذ يحتمل دالّ الرمز مدلولات عديدة ترجع إلى تنوّع تأويلات القراء لهذه الدوالّ، وسنوضح ذلك ببعض الشواهد من ديوان نهر الرماد، حيث يقول خليل حاوي في قصيدة:

ماتت البلوى ومتنا من سنين

سوف تبقى مثلما كانت

ليالي الميتين

لا أذكّر يلهب الحسرة

من حين لحين

سوف نبقى خلف مرمى

الشمس، والثلج الحزين<sup>1</sup>.

وفي وقوله:

عندما ماتت عروق الأرض

في عصر الجليد

مات فينا كل عرق

يبست أعضاؤنا لحما قديد<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 109.

إنّ المتأمل لهذين المقطوعتين يجد أنّ لفظتي الثلج والجليد قد أخرجهما الشاعر عن معناهما المعجمي، فأصبحتا تحملان دلالة الموات الحضاري الذي حلّ بالشرق.

### 2.2.1 الغموض والمتلقي:

وقد خلق توظيف الغموض من قبل الشاعر بونا شاسعا بين النص الشعري والمتلقي، فالشاعر في القديم كان ينظم الشعر لغرض إطراب السامع، أو لأجل زرع الحماسة فيه، لذلك لم يحدث ذلك الشرح بينه وبين المتلقي، ولكن بعد أن تغيرت إستراتيجية الكتابة بتوظيف الرؤيا وتجديد اللغة أصبح المتلقي يعاني من غموض القصيدة المعاصرة، وحدث له ما يسمّى خرق أفق التوقع، فأصبح مطالبا بتغيير أدواته القرائية؛ ليتسنى له تأويل الدلالات المتوارية خلف هذا التشكيل الجديد للغة الحداثيّة.

## 2. المنهج الأسلوبي: الماهية والاتجاهات والإجراءات:

### 1.2 الأسلوبية في الدرس النقدي الحديث:

تنبؤ الأسلوبية مكانة سامية في الدراسات النقدية الحديثة، حيث تعكف الدراسة الأسلوبية على مقارنة الأعمال الأدبية ومحاولة استكناه قيمها الجمالية وذلك انطلاقا من شكلها اللغوي، وانطلاقا من هذه المكانة اختلف في تأطير مفهومها فجاءت التعريفات على حسب المرجعيات.

#### 1.1.2 مفهوم الأسلوبية:

تعددت تعريفات الأسلوبية بتعدد التوجهات والمرجعيات، فإما أن يكون التعريف وفق مرجعية لسانية، وإما أن يكون وفق مرجعية نقدية.

<sup>1</sup> الديوان، ص 117.

### 1.1.1.2 الأسلوبية وفق المرجعية اللسانية:

لقد خرجت الأسلوبية من عباءة اللسانيات، فاقترنت آلياتها منها، وهذا ما أقره أريفاي في تعريفه للأسلوبية، فيقول: إنها وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، غير أننا نرى أن هناك فارقا بين اللسانيات والأسلوبية، فاللسانيات تصف جميع الظواهر الموجودة في النصوص بلا استثناء، أما الأسلوبية فتصف فقط الظواهر البارزة في النص الأدبي التي تسم أسلوب كاتب ما ويعرف بها.

### 2.1.1.2 الأسلوبية وفق المرجعية النقدية:

يمكننا القول: إن الأسلوبية لا تكون بديلا عن النقد بأي شكل من الأشكال، ولكنها تكون رافدا له؛ لهذا عرفها رومان ياكبسون بأنها " بحث عما يتميز به الكلام عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"<sup>1</sup> وبما أن دور الأسلوبية هو التفريق بين أشكال الخطاب (الخطاب العادي/ الخطاب الأدبي)، فهي أقرب إلى النقد من اللسانيات؛ لأن النقد يجعل مجال اشتغاله النصوص الأدبية بغية البحث عن أدبية الأدب؛ أي ما يجعل النص نصا أدبيا، ومن ثم إعطاء الحكم، وبهذا الأخير تتمايز الأسلوبية عن النقد أيضا.

## 2.2 اتجاهات البحث الأسلوبي:

<sup>1</sup> عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط3، تونس، الدار العربية للكتاب، د ت، ص37.

## 1.2.2 الأسلوبية التعبيرية:

لقد مثّل هذا الاتجاه الأسلوبيّ العالم اللغوي شارل بالي وهو من تلامذة دي سوسير، والمطلّع على مبادئ هذا الاتجاه يجد أنها بنيت على أسس لغوية لسانية، تظهر مدى تأثر شارل بالي بأستاذه؛ لأنّ منهجية بالي ليست معيارية كالبلاغة القديمة، بل اعتمد على منهجية الوصف التي انتهجتها اللسانيات في مقارنة النصوص، بيد أنها تصب تركيزها على الشق الثاني من ثنائية اللغة والكلام؛ أي تهتمّ بأداء المتكلم الفرديّ، ومن ثمّ ينطلق بالي من فكرة مفادها " أنّ اللغة وسيلة للتعبير عن الأفكار والعواطف، لذا فالأسلوبية عنده هي التي تهتمّ بهذه العواطف، ويعني هذا أنّ أسلوبيته تعبيرية انفعالية<sup>1</sup>، ونفهم من هذا أنّ شارل بالي ركّز جهوده في البحث عن الوظيفة التأثيرية لعناصر اللغة في النسق اللغوي المغلق التي تكون مشحونة بعواطف وإحساسات المبدع على المتلقي والقارئ؛ لهذا جعل شارل بالي العواطف والإحساس هو قطب الرّحى في إنجاح عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه.

ولكنّ المزلق الذي وقع فيه شارل بالي في أسلوبيته التعبيرية في كونه اهتم باللغة المعيارية التي تهيمن عليها الوظيفة الإبلاغية أو التواصلية، وأهمل اللغة الأدبية وأخرجها من دائرة اهتماماته، وهذه الثغرة عجلت في ظهور اتجاهات أسلوبية أخرى اهتمت باللغة الأدبية.

## 2.2.2 الأسلوبية النفسية:

يعدّ ليو سبيتزر رائد الأسلوبية النفسية، حيث يضع هذا الأخير النصّ الأدبيّ مطيّة للوصول إلى الخبايا النفسية للمبدع، كما أنّه أرجع حدوث الانزياح في النصّ الأدبي إلى حدوثه في نفسية المبدع، فيقول: " إنّ الإثارة الذهنية التي تتحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لا بدّ وأنّ لها

<sup>1</sup> جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ط1، 2015، ص12.

انحرافا لغويا مرافقا عن الاستعمال العادي<sup>1</sup>، ويظهر ذلك جليا في كون الشاعر يؤخر ويقدم لاعتبارات نفسية، إما للتشويق، أو المسرة، أو الاهتمام، كذلك يتجلى هذا الانحراف في الأساليب الإنشائية فيخرج الاستفهام أو النداء أو الأمر أو التعجب من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي لاعتبارات تتشكل في نفسية المبدع، وقد اعتمدنا على هذا كثيرا في المستوى التركيبي من الجانب التطبيقي.

### 3.2.2 الأسلوبية البنيوية:

نكتفي عند حديثنا عن الأسلوبية البنيوية بعلمين من أعلامها البارزين وهما رومان ياكبسون وميشال ريفاتير:

#### 1.3.2.2 رومان ياكبسون:

لقد أولى رومان ياكبسون اهتمامه بوظائف اللغة حتى غدت أسلوبيته تسمى بالأسلوبية الوظيفية، حيث شكّل نموذجا تواصليا، ومن ثم ربط كل عنصر من هذا النموذج بوظيفية معينة كما هو مبين في الشكل:

السياق (مرجعية)

المرسل (انفعالية).....الرسالة (شعرية).....المرسل إليه (إفهامية)

اتصال (انتباهية)

السنن (ميتالغوية)

<sup>1</sup> نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، دار هومة، الجزائر، 2010، ص79، 80.

ونخلص من هذا النموذج التواصليّ إلى أنّ النصّ الأدبيّ قد يحتوي على جميع هذه الوظائف، أو على بعض منها، ولكن هناك وظيفة تهيمن على بقية الوظائف وهي الوظيفة الشعرية فبدونها لن تتحقّق أدبية النصّ، ولن يسمّى النصّ نصّاً أدبياً، وهذه الوظيفة تتجلّى بما يقوم بها المبدع من انزياحات تكسب النصّ سمة الجماليّة.

### 2.3.2.2 ميكائيل ريفاتير:

نحت الأسلوبية البنيوية مع ريفاتير منحى آخر حيث أشرك القارئ في عملية مقارنة النصّ الأدبيّ، وجعله معياراً للانزياح، ولكن من هو القارئ الذي يمتلك القدرة على تمييز النصوص الأدبية وسبر محتواها؟، والجواب هو القارئ العمدة الذي يعرفه ريفاتير بأنّه: " هو مجموع الرّواة الذين يستخدمون لكلّ مثير أو متوالية أسلوبية كاملة ... إنّّه وسيلة لاستخراج مثيرات النصّ لا أكثر ولا أقلّ"<sup>1</sup>، ونستخلص من هذا كلّهُ أنّ ريفاتير يعوّل على استجابة القارئ في تحديد سمات الأسلوب في النصّ الأدبيّ.

وما نخلص إليه أنّ الأسلوبية الوظيفية أولت اهتمامها بالرسالة أي النصّ، وهمشت القارئ، فجاءت أسلوبية التلقّي مع رائدها ميشال ريفاتير لتسدّ الخلل وذلك بإشراكه أثناء مقارنة النصوص الأدبية.

### 4.2.2 الأسلوبية الإحصائية:

<sup>1</sup> ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الخطاب، تر: حميد لحميداني، ط1، فاس، المغرب، منشورات دراسات سال، 1993، ص92.

تنبؤاً الأسلوبية الإحصائية مكانة مهمة إذ لا تخلو أي مقارنة أسلوبية للنص الأدبي من مرحلة إحصاء الظواهر المراد دراستها، حيث يتوسل المحلل الأسلوبي أدوات إحصائية تقوم على تعيين مميزات الخطاب الأدبي وسماته الأسلوبية، وذلك من خلال قياس تكرار ظهور وحدة بنيوية ذات وظيفة معينة، إذن فهي تروم " تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم، وهي تقوم على إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، فقوم عملها يكون بإحصاء العناصر اللغوية في النص، وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها من النص، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلتها في نصوص أخرى<sup>1</sup>، ونفهم من هذا أن الأسلوبية الإحصائية هي أداة كمية وليست كيفية؛ أي لا يعول عليها فقط في المقاربة النصية، وإنما هي مرحلة متقدمة ينطلق من خلالها المحلل الأسلوبي.

وتعود أهمية الإحصاء إلى " قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواصاً أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً<sup>2</sup>."

### 3.2 الآليات الإجرائية للمنهج الأسلوبي:

#### 1.3.2 الاختيار

يعدّ الاختيار آلية أساسية في التحليل الأسلوبي، وبه يمكن تحديد سمات أسلوب كاتب ما، وعلى هذا الأساس بنى الأسلوبيون تعريفهم للأسلوب على أنه اختيار.

غير أن هناك نقطة مهمة وهي أنه ليس كل اختيار يحقق قيمة أسلوبية، فالاختيار الذي تهتم به الأسلوبية هو الاختيار الواعي، وتطرح الاختيار الذي يكون عن غير وعي من المبدع" فالباث

<sup>1</sup> فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الحديث، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2003م ص20.

<sup>2</sup> سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3، القاهرة، عالم الكتب، 1993، ص51.

يتخَيَّر من الرّصيد اللّغويّ دوالاً معينة يقحمها في ملفوظه عن قصد، وأنّ الخطاب الأدبيّ هو عمل يتمّ عن وعي، ويؤدّي وظيفة قصدها البات<sup>1</sup>،

وتجدر الإشارة إلى أنّ الاختيار الأسلوبيّ لا بدّ أن يوطره سياق؛ "لأنّ المتكلّم أو الأديب يجد أمامه قائمة من العناصر اللّغويّة المختلفة (الكلمات)؛ ليختار منها ما يوافق السيّاق، فهو حين يعبر عن إنسان ما، يستطيع أن يتخيّر أحد هذه العناصر: محمّد، رجل، الصديق الذي أعرفه، هذا الإنسان، هو"<sup>2</sup>، وعليه "فقد فرّق بعضهم بين نوعين من الاختيار: اختيار محكوم بسياق المقام، واختيار تتحكّم فيه مقتضيات التعبير الخالصة"<sup>3</sup>، وبديهيّ أنّ الاختيار الأسلوبيّ هو اختيار سياقيّ، وأنّ النّوع الثّاني هو اختيار نحويّ.

ونقدم ملاحظة مهمة وهي أنّ الاختيار الأسلوبيّ لا يقتصر على الكلمة بل يتعدّى ذلك إلى التراكيب، فقد يفضل المبدع الجمل الفعلية على الاسمية، أو أسلوباً إنشائيّاً على آخر، أو ظاهرة على أخرى، وذلك كلّه بغية تحقيق الوظيفة الجمالية.

### 2.3.2 التركيب الأسلوبيّ:

تأتي عملية التركيب تالية لعملية الاختيار، فبعد أن ينتهي الشاعر من إعداد خياراته ينتقل إلى التركيب الذي يكون بإسقاط مبدأ الاختيار على مبدأ التوزيع، حيث لن تظهر القيمة الأسلوبية لكلمة ما إلا بوضعها في التركيب، كما أنّه لن يكون فضل لكلمة على أخرى إلا فيه أيضاً وترجع أهميّة التركيب في كونه "يتضمّن أبعاداً دلاليّة تخصّه، وأنّ أيّ تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللّغويّة، أو تعريف أو تنكير، أو إظهار أو إضمار يكون بهدف

<sup>1</sup> توفيق الزّبيديّ، أثر اللّسانيات في النّقد العربيّ الحديث، دط، تونس، الدّار العربيّة للكتاب، دت، ص83.

<sup>2</sup> محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ط1، ليبيا، منشورات جامعة السابع من أبريل، 1426هـ، ص83.

<sup>3</sup> سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، ص38.

ويقتصده المنشئ عن وعي وإدراك، ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصد، فمهما كان التغيير طفيفا في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق، ويتطلبه السياق، فإحلال صيغة اسم الفاعل مثلا محل الصفة المشبهة، أو إحلال المضارع محل الماضي أو الأمر، أو إحلال الاسم محل الفعل إنما هي ظواهر لغوية يتطلبها الأسلوب، ويستدعيها السياق"<sup>1</sup>، وقد ظهر هذا جليا أثناء دراستنا للمستوى التركيبي للديوان موضوع الدراسة، فلمسنا دلالات ناتجة عن تغيير في التركيب، من تقديم وتأخير، وهيمنة الجمل الفعلية على الاسمية، وتوظيف الأساليب الإنشائية.

### 3.3.2 الانزياح:

لا ريب أن الانزياح من المصطلحات الحديثة التي كثر الكلام عنها عند الغربيين والعرب على حد سواء، وسنحاول في هذا المبحث أن نستقره ونتبعه عندهم.

#### 1.3.3.2 الانزياح في النقد الغربي :

يحصّر بيير جيرو الأسلوب في الانزياح، فالأسلوب هو انزياح بالنسبة إلى معيار، فيقول: "إنّ كلّ انزياح لغويّ يكافئ انحرافا عن المعيار على مستوى آخر، مزاج وسط ثقافة"<sup>2</sup>. لقد اهتمّ ليو سبيتزر بالانزياح، حيث يرى أنّ وظيفة الأسلوبية تكمن في كونها "تحلّل استخدام العناصر التي تمدّنا بها اللغة، وإنّ ما يمكّن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبيّ الفرديّ، وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العاديّ"<sup>3</sup>، فسبيتزر كما يقول عبد السلام المسديّ "اتخذ من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما ومسارا لتقدير كثافة عمقها، ودرجة نجاعتها، ثمّ

<sup>1</sup> نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص190.

<sup>2</sup> أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار المعارف، القاهرة، ص25.

<sup>3</sup> نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص198، 199.

تدرج في المنهج الاستقرائي، ووصل إلى مطابقة جملة هذه المعايير وبما يسميه بالعقريّة الخلاقة للأسلوب<sup>1</sup>

كما نجد رولان بارت أشار إلى مصطلح الانزياح من خلال تعريفه للنص "فالنصّ عنده قوة متحوّلة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها؛ لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم"<sup>2</sup>، ونفهم من هذا أنّ النصّ ينزاح فيوظف الشعر إن كان سردا ويوظف السرد إن كان شعرا، كما أنّه يوظف الجمالية عن طريق خرق المألوف أثناء التشكيل كالتقديم والتأخير والحذف والمجاز.

### 2.3.3.2 الانزياح في النقد العربي:

قد عني عدد من المهتمين بالمجال الأسلوبي من النقاد العرب المحدثين بظاهرة الانزياح، فهذا عبد السلام المسدي يرى أنّ الانزياح هو مقياس تنظيريّ مشترك بين أغلب التيارات التي تجعل من الخطاب منطلقا من لتحديد الأسلوب، ويستمدّ هذا المقياس تصوّره من علاقته بالّلغة باعتباره خروجاً عليها أي خروجاً على الأصل<sup>3</sup>، والذي يفهم من كلام المسدي أنّ الانزياح نقيس به مدى مفارقة اللغة الأدبية لدرجة الصفر فيها؛ أي نعول في تحسس مواقع الانزياح على المعيار الذي خرج عنه المبدع أثناء كتابة إبداعه.

ويقول صلاح فضل في مسألة الانزياح: "وربّما أمكن لبعض الباحثين أن يربطوا بشكل ما بين مفهوم الأسلوب كانهراف عن قاعدة عامّة، والتّصوّر القديم له باعتباره طبقة زخرفيّة تضاف إلى أصل التّعبير المجرّد لتجميله بوسائل المحسّنات البلاغيّة، ممّا يجعلنا نميّز في النصّ الأدبيّ بين طبقة

<sup>1</sup> عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص102.

<sup>2</sup> أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص103.

<sup>3</sup> عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص78.

المحسنات هذه، والأساس العادي للغة المستخدمة، لكن الإضافة المهمة التي تتجم عن المفهوم الحديث لعلم الأسلوب كانحراف عن القاعدة هي إقامة المستوى المقارن للقاعدة اللغوية<sup>1</sup>، فالانزياح ليس زخرفة لتجميل القول وتحسينه فحسب، بل يتعداه ليكون مستوى يتجاوز اللغة المعيارية؛ لتصبح لغة شعرية؛ أي أن مقولة الانزياح تجيب عن السؤال الذي مفاده كيف تتحقق الأدبية في نص ما.

أما الناقد كمال أبو ديب فقد ربط مفهوم الانزياح بما اصطلح عليه الفجوة أو مسافة التوتر داخل النص الشعري، حيث جعل هذا المصطلح حجر الزاوية في تشكيل الخصيصة الشعرية الجمالية في العمل الأدبي، فنجده يقول: "باستخدام مفهوم الفجوة - مسافة التوتر - نفهم فاعلية مبدأ التنظيم، وتميز لغة الشعر به يمكن أن نصف كلا الشعر والنثر بأنهما سويان معياريان باعتبارهما أصليين متوازيين لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما، ونلغي مفهوم الأصل/ الانحراف نهائياً ونتخلص مثلاً من المشكلة العويصة التي تواجهنا حين نجد مقاطع شعرية في سياق لغة نثرية أو العكس، أو حين نضطر نتيجة للتصور الخاطئ لعلاقة الأصل بالانحراف إلى القول بأن لغة الشعر أسمى أو أفضل، ومع ذلك نواجه حقيقة أن لغة النثر طاغية في الكتابة الإنسانية عبر العصور وأنها مجال التعبير عن روح الحضارات وتطورها"<sup>2</sup>، ثم يستمر فيقول: "في التصور الجديد نصف لغة الشعر بأنها لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة وأن هذا التنظيم حين ينشأ يخلق فجوة: مسافة تؤثر على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية (ولتكن لغة النثر مثلاً)، وإن هذه الفجوة تميز الشعرية تمييزاً موضوعياً لا قيمياً، وأن خلق اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم"<sup>3</sup>

<sup>1</sup> صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1998م، ص209.

<sup>2</sup> كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987م، ص85.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وبذلك تكون شعريّة الانزياح ليست قيمة خاصّة بالخطاب الأدبيّ في ذاته، وإنّما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجماليّة في المتلقّي، أو إثارة الدهشة غير المجانيّة، أو خلق الحسّ بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتّر، أو كسر بنية التّوقعات لدى المتلقّي، أو بعث اللّذة وإثارة الاهتمام لدى قارئه أو مستمعه.

### 4.3.2 السّياق:

لا يمكننا مقارنة نصّ من النصوص الأدبيّة والوقوف على أبعاده الجماليّة والدلاليّة دون مراعاة السّياق، فله أهميّة كبيرة في تأويل الظواهر الأسلوبية واستكناه إمكاناتها الدلاليّة، والسّياق في مفهومه العام " هو بناء كامل من فقرات مترابطة في علاقته بأيّ جزء من أجزائه، أو تلك التي تسبق أو تتلو مباشرة فقرة أو كلمة معيّنة"<sup>1</sup>.

وتعود أهميّة السّياق في تحديد الألفاظ؛ " لأنّنا حين نقول إنّ لإحدى الكلمات أكثر من معنى واحد في وقت واحد، نكون ضحايا الانخداع إلى حدّ ما، إذ لا يطغى في الشّعور من المعاني المختلفة التي تدلّ عليها إحدى الكلمات إلّا المعنى الذي يعنيه سياق النّصّ، أمّا الأخرى فتتمحي وتتبدّد ولا توجد إطلاقاً"<sup>2</sup>، ونفهم من هذا أنّ السّياق هو الذي يتحكّم في اختيارات المتكلّم أو المبدع اللفظيّة والتركيبيّة قصد حصول فائدة من هذا الاختيار.

### 1.4.3.2 السّياق الأسلوبي:

لقد ذكر ميشال ريفاتير السّياق في معرض حديثه عن المعيار الذي ينبغي أن نقيس به الانزياح، فقد رأى أنّ المعيار المؤسّس للانزياح يجب أن نبحت عنه داخل النّصّ وليس خارجه، حيث

<sup>1</sup> محمد السعران، علم اللغة، دط، بيروت، دار النهضة، دت، ص311.

<sup>2</sup> جوزيف فندريس، اللّغة، تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، دط، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1950م، ص222.

يعتقد أن المعيار الموجود داخل النص هو السياق، فالسياق يحتل مكانة مرموقة في نظرية ريفاتير حول الأسلوب، فالسياق عنده "نموذج لسانيّ مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبّه الأسلوبي"<sup>1</sup>.

ولا بدّ أن نشير إشارة مهمّة إلى أنّ ريفاتير يقسم السياق قسمين: السياق الأصغر والسياق الأكبر، ويحدّد ريفاتير معيار الانحراف بالسياق الخارجي ويسمّي وحدته الأساسية السياق الأصغر الذي يتحد مع المخالفة أو التضاد فينتج ما يسمّى المسلك الأسلوبيّ، أمّا السياق الأكبر فيعرّفه "بكونه جزءاً من الخطاب الأدبيّ يسبق الحدث الأسلوبيّ ويتموضع خارجه"<sup>2</sup>، ويقوم بدور مهمّ داخل النصّ، فهو يتحكّم في التأثيرات الناجمة عن السمات الأسلوبية، وذلك بخلق فسح بينها أو ردم هذه الفسح، بحيث يحدث الإشباع الذي يصلح كسياق أصغر لسمة أسلوبية موالية"<sup>3</sup>، وسنعطي مثالا من الديوان وهو عنوان قصيدة جحيم بارد، فالسياق في هذا العنوان هو لفظة جحيم، أمّا التضاد فهو لفظة بارد، وعليه تتحقّق الخاصية الأسلوبية بإسناد عنصر غير موسوم وهو لفظة بارد إلى السياق وهو لفظة جحيم، كذلك يتجلى هذا في قوله:

#### يزهر في بقايا شعرنا وهج الثلج<sup>4</sup>.

فالسّياق الأصغر يتمثّل في الفعل يزهر، ثم يأتي العنصر المضاد وهو كلمة وهج الثلج، وعليه تتشكل الخاصية الأسلوبية بإسناد عنصر غير موسوم وهو الفاعل وهج الثلج إلى السياق الذي يتمثّل في الفعل يزهر.

<sup>1</sup> ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الخطاب، ص 56.

<sup>2</sup> ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الخطاب، ص 41.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 30.

<sup>4</sup> الديوان، ص 63.

بيد أن ريفاتير ينظر في ضوء ما سبق إلى أن " السّياق هو الذي يمنح الخروج على القاعدة اللّسانية سمة أسلوبيّة، وإلا فإنّ بعض مظاهر الخروج على القاعدة اللّسانية لا تكتسي سمة الأسلوبيّة مطلقاً"<sup>1</sup>.

ونخلص في الأخير أنّ هذه الآليات الإجرائية من اختيار وتركيب وانزياح ، تكون عن وعي من المبدع وقصد، كما أنّه لا بدّ أن يؤطرها السياق، لتظهر فاعليتها في خلق الجماليّة في النصّ الأدبيّ، فيكسبه السمة الأسلوبيّة.

<sup>1</sup> حسن ناظم، البنى الأسلوبيّة، دراسة في أنشودة المطر للسياّب، ط1، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2002م ص77.

# الفصل الأول

البنية الإيقاعيّة- وظائفها وأبعادها الدلاليّة-

يعدّ المستوى الإيقاعيّ عنصراً مهماً يعتمد عليه الشاعر في تشكيل نصّه الشعريّ؛ لأنّه يخضع خضوعاً تامّاً لحالة المبدع النفسيّة، كما أنّه أحد أهم عناصر إنتاج الدلالة المتوارية في النصوص الشعريّة، وقد اعتمدنا في تقسيم المستوى الإيقاعيّ في ديوان نهر الرّماد على نوعين: نوع يشمل الإيقاع الخارجي من وزن، وقافية ورويّ، ونوع يشمل الإيقاع الداخلي وينضوي تحته كلّ من التكرار، والتوازي.

## 1. الإيقاع الخارجي:

### 1.1 تواتر البحور في ديوان نهر الرّماد:

| البحر   | القصيدة            |
|---------|--------------------|
| - الرمل | - البحار والدرويش  |
| - الرمل | - ليالي بيروت      |
| - الرمل | - دعوى قديمة       |
| - الرمل | - جحيم بارد        |
| - الرمل | - بلا عنوان        |
| - الرجز | - الجروح السود     |
| - الرمل | - في جوف الحوت     |
| - الرمل | - سدوم             |
| - الرمل | - بعد الجليد       |
| - الرمل | - حبّ وجلجلة       |
| - الرمل | - المجوس في أوروبا |
| - الرمل | - الجسر            |

خلصت من الدراسة الإحصائية التي أجريتها لقصائد ديوان نهر الرماد إلى أنّ الشاعر اختار البحر الرّمل، فغالبية قصائد الديوان تنتمي إلى هذا البحر، عدا قصيدة واحدة، وهي قصيدة الجروح السود التي تنتمي إلى بحر الرّجز.

### 2.1.1 توظيف بحر الرّمل ودلالاته:

وقبل الخوض في دلالة البحر الشعري لا بدّ لنا من وقفة لتعريفه ومعرفة خصائصه، "إنّ الرّمل في اللغة هو الإسراع في المشي، ومنه الرّمل المعروف في الطّواف"<sup>1</sup>، وأمّا عند العروضيين "فهو نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن، فيسمّى بذلك، وقيل سمّي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج، يقال: رمل الحصير إذا نسجه"<sup>2</sup>.

إنّ هذا البحر يميّز بحركة نشطة داخل البنية الإيقاعية "فاعلاتن 0/0//0"، فالحركة داخل التفعيلة تتطلّب نشاطا، وفي هذا يقول عبد الله الطيّب: "وموسيقى الرّمل خفيفة رشيقة مناسبة، وفيه رتّة يصحبها نوع من الملتخوليا، لا أعني بالملتخوليا الجنون، وإنّما أعني بهذا الحرف- وقد كان مستعملا عند القدماء-، هذا الضّرب العاطفيّ الحزين في غير كآبة، ومن غير وجع ولا فجعة"<sup>3</sup>.

و"هو وزن كان شائعا في العصر الجاهليّ، وحتى العصر العبّاسيّ الأوّل، ولكنّه قلّ في العصر العبّاسيّ الثّاني، ثمّ عاد للظهور مع الإحيائيين وخاصّة على يد شوقي، أمّا مع الرومانسيين فقد زاد جدّا ليشغل المرتبة الثّانية، ومازال وزنا مهماً في الشعر الحرّ"<sup>4</sup>.

ويرجع استعمال الشاعر لهذا البحر بالذات إلى كون القصيدة الحديثة "دخلت أبوابا جديدة في سبيل توكيد حدائتها، وأفادت في ذلك من كلّ الفنون المجاورة شيئا من تقنياتها ووظفتها بما ينسجم أولا

<sup>1</sup> صفاء خلوصي، فنّ النّقطيع الشعريّ والقافية، بيروت، لبنان، دار الكتاب، 1996م، ص133.

<sup>2</sup> الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003، ص61.

<sup>3</sup> عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، الكويت، 1989، ص158.

<sup>4</sup> سيّد البحراويّ، العروض وإيقاع الشعر العربيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1993م، ص42.

مع الطبيعة الشعرية للقصيدة، وبما يعزّز موقع الحادثة فيها ثانياً، وأول الفنون التي تحركت عليها القصيدة هي القصّة وفيها من تقنيات في القصّ والسرد، وهذه التقنيات تفرض بطناً في الإيقاع<sup>1</sup>؛ لذلك نجد الشاعر خليل حاوي اعتمد على البحر الزمّل؛ ليرفع من وتيرة الإيقاع لما له من صفة السرعة، حيث تجلّى السرد كثيراً في الديوان وسنكتفي ببعض الشواهد لنؤكد ذلك، حيث طغى الوصف في هذا المقطع، والوصف من خصائص السرد، حيث يكون الزمن فيه متوقفاً.

بعد أن عانى دوار البحر،

والضوء المداجي عبر عتبات الطريق

ومدى المجهول ينشقّ عن المجهول

عن موت محيق

ينشر الأكفان زرقاً للغريق

وتمطّت في فراغ الأفق أشداق كهوف

لقّها وهج الحريق

بعد أن راوغه الريح رماه

الريح للشرق العريق

حطّ في أرض حكى عنها الرواة

حانة كسلى، أساطير، صلاة

ونخيل فاتر الظلّ رخي الهيئات

مطرح رطب يميت الحسّ

<sup>1</sup> محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ط1، دمشق، منشورات اتحاد العرب، 2001، ص45.

في أعصابه الحرى، يميمت الذكريات<sup>1</sup>.

وتجلى السرد أثناء وصفه للحياة في بيروت من ضجة الطاحونة الحمرا و حالة الناس وهم

في المقاهي يدخنون السجائر، يقول في قصيدة دعوى قديمة:

ضجة الطاحونة الحمرا

ضباب التبغ والخمرة والحمى اللئيمة

وارتخاء الشفة السفلى على الشهوة

والرعب متى شدّت يدي نينا الشهية

وأنا ثوب بلا ضوء

سوى البسمة في عيني

تستعطي التحية<sup>2</sup>.

وفي قصيدة المجوس في أوربا راح يصف تلك المدن التي زارها المجوس:

ساقنا النجم المغامر

عبر باريس... بلونا صومعات الفكر

عفنا الفكر في عيد المساخر

وبروما غطت النجم محتة

شهوة الكهان في جمر المباخر

ثم ضيعناه في لندن، ضعنا

في ضباب الفحم، في لغز التجاره

<sup>1</sup> الديوان، ص 41، 42.

<sup>2</sup> الديوان، ص 61.

ليلة الميلاد، لا نجم

ولا إيمان أطفال بطفل ومغاره

ليلة الميلاد.. نصف الليل.. ضيق..

شارع يفرغ.. ضحكات حزينه<sup>1</sup>.

وأما إذا جئنا إلى تشكيل تفعيلة بحر الرّمل من حيث الحركات والسكنات، وجدنا أنه يتضمن أربع حركات تقابلها ثلاث سكنات، أي 57% للحركة، و 43% للسكون، وهذا مؤشر لهيمنة الحركة على السكون؛ فيكون ذلك خدمة للرؤية الاستشراقية التي يحلم بها الشاعر، وهي غلبة الخصب والحياة على الجذب والموات.

### 3.1.1 توظيف بحر الرجز ودلالاته:

اعتمد الشاعر على بحر الرّجز في قصيدة واحدة من الديوان وهي قصيدة الجروح السود، وصفة هذا البحر أنه من البحور الصافية مستعلن مستعلن مستعلن.

كما أنّ الزحافات التي تصيب بحر الرجز، فتتحول التفعيلة بموجبه من (مستعلن) إلى (متعلن) و (فعول) تجعله مستمراً مستعذباً، وينقل الإيقاع من البطء إلى السرعة تماشياً مع طبيعة التجربة الشعورية توتراً وهذوفاً، فكلما تنوّع الجوّ النفسي العام ازداد عدد التفعيلات الزاحفة، وهذا ما

لاحظناه في قصيدة الجروح السود

خلّيتها تروح

وانهار قلبي رمّة

جنازة خرساء لا تنوح

تطلّ من رسم الجدار

<sup>1</sup> الديوان، ص 139 - 141.

ضحكة عينيها.. وعبر الدرب والغبار

امرأة تخفي عيناها

المزقة الرهيبة

تعيا بثقل الشمس والحقيبة<sup>1</sup>.

حيث اختار الشاعر التفعيلة غير السالمة (متعلن)؛ لتتساوق مع معنى القصيدة، فانهيار قلب الشاعر رمة كان مباشرة بعد رحيل تلك المرأة التي كانت تعيش معه في المنزل؛ لهذا نلمس نوعاً من التسارع في أحداث القصيدة، لذلك جاء الإيقاع سريعاً متحققاً بتلك التفعيلة المنزاحة، وذلك عن طريق الفعلين (تروح، وخلي)، كما نشهد توتراً في نفسية الشاعر وكان ذلك حين رحلت عنه المرأة وغادرت.

## 2.1 الزحافات - بحث في الانزياح العروضي:-

| القصيدة         | التغييرات الحاصلة على التفعيلة                                                                                                                                  |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| البحار والدرويش | <ul style="list-style-type: none"> <li>- فعلاتن (حشو)</li> <li>- فاعلات (قافية)</li> <li>- فاعلات (حشو)</li> </ul>                                              |
| ليالي بيروت     | <ul style="list-style-type: none"> <li>- فعلاتن (حشو) و (قافية)</li> <li>- فاعلات (قافية)</li> <li>- فاعلات (ضرب غير مقفّ)</li> <li>- فاعلات (قافية)</li> </ul> |
| دعوى قديمة      | <ul style="list-style-type: none"> <li>- فعلاتن (حشو) و (قافية)</li> </ul>                                                                                      |

<sup>1</sup> الديوان، ص 87.

|                                                                                                                                               |              |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- فعلات (ضرب غير مقفّى)</li> <li>- فاعلاتان (ضرب غير مقفّى)</li> </ul>                                 |              |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- فعلاتن (حشو)</li> <li>- فعلاتن (قافية)</li> </ul>                                                    | نعش السكارى  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- فعلاتن (قافية)</li> <li>- فعلاتن (حشو)</li> <li>- فعلات (قافية)</li> <li>- فاعلات (قافية)</li> </ul> | بلا عنوان    |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- فعلاتن (حشو)</li> <li>- فعلات (حشو)</li> <li>- فاعلات (قافية)</li> <li>- فعلات (قافية)</li> </ul>    | في جوف الحوت |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- فاعلات (ضرب غير مقفّى)</li> <li>- فاعلات (قافية)</li> <li>- فعلاتن (حشو)</li> </ul>                  | السجين       |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- فاعلات (قافية)</li> <li>- فعلاتن (حشو)</li> </ul>                                                    | سدوم         |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- فعلاتن (حشو)</li> <li>- فعلاتن (قافية)</li> </ul>                                                    | عصر الجليد   |

|                                                                |                  |
|----------------------------------------------------------------|------------------|
| - فاعلات (قافية)                                               |                  |
| - فعلاتن (حشو)<br>- فعلاتن (قافية)<br>- فاعلات (قافية)         | حبّ وجلجلة       |
| - فعلاتن (حشو)<br>- فعلاتن (ضرب غير مقفّى)<br>- فاعلات (قافية) | المجوس في أوروبا |
| - فعلاتن (حشو)<br>- فعلاتن (ضرب غير مقفّى)<br>- فاعلات (قافية) | عودة إلى سدوم    |
| - فعلاتن (حشو)<br>- فاعلات (قافية)                             | الجسر            |
| - متفعّلن (حشو)<br>- فاعول (قافية)                             | الجروح السود     |

يمثل هذا الجدول مختلف الزخافات التي طرأت على تفعيلية بحر الرّمل بوصف هذه الزخافات

نوعاً من الانزياح.

كما في قوله من قصيدة البحار والدرويش:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

00//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

دوختهم حلقات الذكر

/0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاع

فاجتازوا الحياة

/0//0/ 0/0/

علاتن فاعلات

حلقات حلقات

0/0/// 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن

حول درويش عتيق

00//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلات

شرّشت رجلاه في الوحل وبات

00/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ساكننا يمتصّ ما تنضحه الأرض الموات<sup>1</sup>.

00//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

<sup>1</sup> الديوان، ص42، 43.

إنَّ الشاعر في هذه المقطوعة يصوِّر لنا حالة الرَّجل الشَّرقيِّ الَّذي ينضوي تحتَه الإنسان المسلم في العصر الزَّاهن الغائص في الوحل الآسن من الجهل والتَّخلف الحضاريِّ، فهذا التَّصوير كأنَّه يطالبه" بما يسمَّى بالتَّدافع التَّدافع ذي المقصد الَّذي ينطلق من إشراك الجميع في تحمُّل مصير ومستقبل الإنسانِيَّة كافَّة، وينقل العلاقة بين الأطراف المتدافعة من الجمود والسَّكون إلى الفعل الحضاريِّ؛ لأنَّ في السَّكون مواتاً"<sup>1</sup>، وهنا يستبين لنا لماذا استعاض الشَّاعر الإيقاع الحادَّ السريع بالإيقاع البطيء الهادئ الخافت، وفاضله عليه؛ لأنَّه يريد أن يهرِّ هذا الإنسان السَّاكن الغائص في أحوال الجهل والتَّخلف والانعزال عن العالم.

واستمرَّ الانزياح من التفعيلة السالمة إلى التفعيلة التي أصابها الزحاف في تشكيل التضاد بين الإيقاع والمعنى وذلك في قوله من قصيدة جحيم بارد:

ونعمنا بعض ليلات... تلاها:

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

هذيان، سأم، رعب، سكوت

00//0/ 0/0/// 0/0///

فعلاتن فعلاتن فاعلات

الرَّؤى السوداء، ربِّي، صرخته

0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

<sup>1</sup> محمد عمار، دط، الحضارات العالمية تدافع أم صراع، دت، ص18.

خلفته باردا مرّا مقيت<sup>1</sup>.

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات.

إنّ الإيقاع الذي انبنى على تفعيله الرّمل (فاعلاتن) التي تدلّ على السّرعة في الحركة تتناقض مع طبيعة المعنى الثّأوي بين أجزاء الأسطر الشعريّة التي يصوّر فيها الشّاعر الجوّ المثقل بالسّأم والهذيان والسّكوت، وهذا التّضادّ بين البنية الإيقاعيّة والبنية الدّلاليّة أصبح سمة أسلوبيّة بارزة في ديوان خليل حاوي، وكأنّه أراد أن يدفع ذلك الروتين الذي سبّبه السّأم وذلك السّكوت بالسّرعة في الإيقاع التي بدورها تدفع الرّتابة الإيقاعيّة.

وتبرز الوظيفة الدلالية للانزياح على مستوى التفعيل في قوله من قصيدة في جوف الحوت:

ومتى يمهّلنا الجلّاد والسّوط المدمى

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فتموت بين أيدي حانيات

00//0/ 0/0//0/ 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

في سكوت في سكوت

00//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلات

ومتى يخجل مصباح الخفير

<sup>1</sup> الديوان، ص76، 77.

00//0/ 0/0/// 0/0///

فعلاتن فعلاتن فاعلات

من مخازي العار

/0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاع

والدمع المدوي من سرير لسرير

00/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/

لاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلات

ومتى يحتضر الضوء المقيت

00//0/ 0/0/// 0/0///

فعلاتن فعلاتن فاعلات

ويموت<sup>1</sup>.

00///

فعلاتن

حين نقرأ هذه الأسطر الشعرية نلمس أنّ هذا السجين (الشاعر) يستبطئ الخلاص من التعذيب الذي يتعرض له طوال اليوم، كما أنّه يتشوّق إلى وصول الليل حتى ينام الجلادون الذين يقومون بفعل التعذيب، كما يتمنى كذلك انطفاء الضوء حتى يخلد هو ومن معه للنوم فيرتاحوا، وكل هذه المعاني تشي بالتباطؤ؛ لذا استعان الشاعر بسرعة الإيقاع، وذلك بالانزياح من فاعلاتن إلى فعلاتن، وكأنّ ذلك تيمنا بأن يتسارع الزمن؛ فيحلّ الليل، فيكون الخلاص.

<sup>1</sup> الديوان، ص 93.

ويتواصل انكاء الشاعر على الزحافات في قول من قصيدة الجسر:

ومتى نظفر من قبو وسجن

00//0/ 0/0/// 0/0///

فعلاتن فعلاتن فاعلان

ومتى رباه نشدت ونبني

0/0/// 0/0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

بيدينا بيتنا الحر الجديد؟<sup>1</sup>.

00//0/ 0/0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلاتن فاعلان

إنّ الإيقاع الذي انبنى على التفعيلة ذات الزحاف (فعلاتن) التي تدلّ على السرعة تتضادّ كذلك

مع المعنى الموجود في هذه الأسطر الشعرية، فالشاعر يروم الشروع بوتيرة سريعة في بناء حضارة

جديدة؛ لأنّه استبطأ الطفرة التي هي بمثابة الخطوة الأولى في البناء.

أما في قوله من قصيدة سدوم:

دجا الأفق اكفهرًا

0/0//0/ 0/0//

ودوت جلجلة الرعد

/ 0/0/// 0/0///

فعلاتن فعلاتن ف

<sup>1</sup> الديوان، ص168.

فشقت سحبا حمراء حرى

0/0//0/ 0/0/// 0/0//

علاتن فعلاتن فاعلاتن

أمطرت جمرا وكبريتا وملحا وسموم

00/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلات

وجرى السيل براكين الجحيم

00//0/ 0/0/// 0/0///

فاعلاتن فعلاتن فاعلات

أحرق القرية، عزّاها،

0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فا

طوى القتلى ومرا<sup>1</sup>.

0/0//0/ 0/0//

علاتن فاعلاتن

نلاحظ في هذا المقطع الشعري توظيفا مكثفا للتفعيلة المنزاحة (فاعلاتن)؛ وذلك تساوقا مع

المعنى، فالشاعر يصوّر لنا سرعة ما حدث للقرية من عذاب ودمار، واستعمال حرف العطف الفاء

الذي يدلّ على الفورية وحذف حروف العطف أحيانا دليل على السرعة في الحدث التراجيديّ.

وكذلك في القصيدة نفسها:

<sup>1</sup> الديوان، ص112.

عبرتنا محنة النار

/ 0/0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلاتن ف

عبرنا هولها قبرا فقبرا

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//

عاتن فاعلاتن فاعلاتن

وتلفتنا إلى مطرح ما كان لنا<sup>1</sup>.

0/// 0/0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلاتن فعلا

ساعد الانزياح من التفعيلة (فاعلاتن) إلى (فعلاتن) في التعبير عن تلك الحركية الموجودة في هذا المقطع الذي حققها الفعل (عبر) المتكرر في السطر الأول والسطر الثاني، وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على التجاوز السريع من الانحطاط الحضاري إلى الارتقاء الحضاري وذلك بفعل الانبعاث والتطهر بالنار.

### 3.1 القافية وبعدها الدلالي:

تعدّ القافية الظاهرة الثانية في موسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي، وهي لا تقلّ أهميّة عن الوزن الشعري، " فهي كالفصلة الموسيقية التي يتوقّع المتلقّي تكرارها في مدد منتظمة"<sup>2</sup>، والشاعر الذي هو محلّ دراستنا يثبت أهميتها، ويقرّ بمشروعيتها كلّما تحدّث عن كيفية تشكيل إيقاع القصيدة الحدائتيّة، بيد أنه يدعو إلى التنويع.

<sup>1</sup> الديوان، ص 112، 113.

<sup>2</sup> صفاء خلوصي، التقطيع الشعري، ص 235.

## 1.3.1 القافية من حيث التقييد والإطلاق:

يرصد هذا الجدول نوع القافية التي اعتمد عليها الشاعر ونسبة تكرارها في جميع قصائده.

| القافية المقيدة | القافية المطلقة | القصيدة         |
|-----------------|-----------------|-----------------|
| %80.4           | %19.6           | البحار والدرويش |
| %69.2           | %30.8           | ليالي بيروت     |
| %36.3           | %63.7           | دعوى قديمة      |
| %000            | %100            | نعش السكارى     |
| %100            | %000            | جحيم بارد       |
| %57.9           | %42.1           | بلا عنوان       |
| %88.9           | %11.1           | الجروح السود    |
| %100            | %000            | في جوف الحوت    |
| %100            | %000            | السجين          |
| %51.9           | %48.1           | سدوم            |
| %63.9           | %36.1           | عصر الجليد      |
| %54.5           | %45.5           | بعد الجليد      |
| %100            | %000            | حبّ وجلجلة      |
| %45.9           | %54.1           | المجوس في أوربا |
| %85.1           | %14.9           | عودة إلى سدوم   |
| %100            | %000            | الجسر           |

من خلال العملية الإحصائية للقافية المستعملة في جميع قصائد الديوان، نجد أنَّ الشاعر يعتمد حيناً على القافية المقيدة وحيناً آخر يعتمد على القافية المطلقة، بيد أنه يستعين بحرف الوصل الساكن حتى لا يحسَّ القارئ بالقافية المطلقة.

### 1.1.3.1 دلالات القافية المطلقة:

وسميت القافية المطلقة بهذا الاسم؛ لأن حرف رويها يكون متحركاً، وهذا النوع كثير ومنتشر في أشعار العرب.

وسنتوقف في هذا المبحث عند دلالات استعمال القافية المطلقة في الديوان:

كيف ننجو من غوايات الذنوب

والجريمة؟

من يقينا وهلة النوم

وما تحمل حمى النهار

أين ظلّ الورد والريحان

يا مروحة النوم الرحيمه؟

آه من نومي وكابوسي الذي

ينفض الرعب بوجهي وجحيمه<sup>1</sup>.

وفي قصيدة نعش السكارى:

يا نعش السكارى

أغثين لنا الحبّ ونجواه ولينه

<sup>1</sup> الديوان، ص 55.

وصفاء الأمس في أرض السكينة

أتغنين؟

وهل أبقى لنا ليل المدينة

أضلعا تشتاق ما كان

وتشتف حنينه

نحن ما جئنا لنحيي الأمس

أو نبكي جنونه<sup>1</sup>.

لو طرحنا السؤال لم اختار الشاعر القافية المطلقة في هذه الشواهد المذكورة آنفاً، لأجبتنا أنّ الشاعر يصور حالته وهو يشعر بالغربة في بيروت المدينة التي لم يستطع الانسجام معها، فساعده القافية المطلقة ليطلق زفراته وآهاته، كما أنّها ساعدته في بثّ لواعجه وأشواقه للماضي الجميل الذي قضاه في الريف.

ويواصل الشاعر توظيف القافية المطلقة في قوله من قصيدة دعوى قديمة:

ضجة الطاحونة الحمراء

ضباب التبغ والخمرة، والحمى اللئيمه

غصتي الحرى لفخذ وجريمه

وارتخاء الشفة السفلى على الشهوة

والرعب متى شدّت يدي نينا الشهية

وأنا ثوب بلا ظلّ، بلا ضوء

سوى البسمة في عيني

<sup>1</sup> الديوان، ص 71.

تستعطي التحية<sup>1</sup>.

مازال الشاعر يراوح بين القافتين كلما احتاج لذلك، ففي هذه المقطوعة يتحدّث عن حنينه لتلك المرأة التي كان يعيش معها ونعم معها بعض الليالي، فتناسب هذا الحنين مع القافية المطلقة؛ لأنها تمنحه الأريحية في التعبير عن شعوره.

وتجلىّ توظيف القافية المطلقة في قصيدة سدوم:

هي ذكرى ذلك الصبح اللعين

كان صبحا شاحبا

أتعس من ليل حزين

كان في الآفاق والأرض سكون

ثم صاحت بومة، هاجت خفافيش

دجا الأفق اكفهرا

ودوت جلجلة الرعد

فشقت سحبا حمراء حرى

أمطرت جمرا وكبريتا وملحا وسموم

وجرى السيل براكين الجحيم

أحرق القرية عزّاها

طوى القتلى ومرا

عبرتنا محنة النار

<sup>1</sup> الديوان، ص 61.

عبرنا هولها قبرا فقبرا<sup>1</sup>.

نلاحظ أنّ الشاعر حين كان يتحدث عن السكون والهدوء الذي عمّ القرية اختار القافية المقيدة حتى تتناسب مع ذلك السكون والهدوء، ولكن حين جاء العذاب لهذه القرية قبلا وأصبح هناك حركة وجلبة انتقل مباشرة لتوظيف القافية المطلقة للتناسب مع ما سيحلّ بهذه القرية من طغيان تلك البراكين التي انطلقت فلم تبق ولم تذر، كذلك تقنية السرد الموجودة في هذه القصيدة فرضت تلك القافية حتى يحسّ القارئ بتلك الانسيابية التي نلمسها في النصوص السردية.

### 2.1.3.1 دلالات القافية المقيدة:

وسميت القافية المقيدة بهذا الاسم؛ لأنّ حرف رويّها ساكن، أي قيّد بسكون، والمطلع في شعر العرب يجد أنّ هذا النوع قليل جدا.

والذي يميّز القافية المقيدة هو أنّ آخر عناصرها وهو الرّوي لا شيء بعده، ويقول إبراهيم أنيس في القافية المقيدة: "هذا النوع من القافية قليل الشّيع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز 10 من المئة، وهو في شعر الجاهليّين أقلّ منه في شعر العباسيين، وذلك لأنّ الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم، بل لا يزال الملحنّ فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها"<sup>2</sup>.

ويقول أيضا: "وتكثر هذه القافية في بحر الرّمل بنسبة تفوق أيّ بحر آخر، وهذا البحر كما أشرنا آنفا بحر الغناء يؤثّر المغنّون والملحنون"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 111-113.

<sup>2</sup> إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952، ص 258.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وسنقف على دلالات توظيف القافية المقيّدة في الديوان، ومنها قوله من قصيدة جحيم بارد:

ليته ما لمّني من وحلة الشارع

ما عودني دفء البيوت

ويدا تمسح عاري وشحوبي

ليت ما سلفني ثوبا وقوت

ونعمنا بعض ليلات.. تلاها:

هذيان، سأم، رعب، سكوت

الرؤى السوداء، ربي، صرخته

خلفته باردا مرّا مقيت

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت

نلاحظ أنّ الشاعر في هذه المقطوعة يتحدّث عن ذلك الكائن الذي "ألمّ بالخمارة وانتزع امرأة

من الشارع ونعم معها ليلات، ثمّ إنّه اعتكف عنها وأغرق في كآباته وفي سويدائه"<sup>1</sup>، وحالة الاعتكاف

والانعزال التي يمرّ بها هذا الكائن جعلت الشاعر يعتمد على القافية المقيّدة.

ويظهر اعتماد الشاعر على القافية المقيّدة في قصيدة في جوف الحوت:

ومتى يمهّلنا الجلّاد والسوط المدمّى؟

فنموت

بين أيد حائيات

في سكوت، في سكوت

<sup>1</sup> إيليا حاوي، قراءة في شعر خليل حاوي، مجلة الفكر المعاصر، ع26، 1983م، ص32.

ومتى يخجل مصباح الخفير

من مخازي العار

والدمع المدوّي من سرير لسرير؟

ومتى يحتضر الضوء المقيت

ويموت

عن بقايا خرق شوهاء

عنّا في نفايات المقاهي والبيوت

حشرت في مصهر الحمى

في مستنقع الحمى

رست في جوف الحوت<sup>1</sup>.

وكذلك في قصيدة السجين:

كان قبل اليوم يغري الفرار

قبل أن تصدأ في قلبي الثواني

لا صدى تحصيه، لا حمى انتظار<sup>2</sup>.

يصوّر الشاعر حالته وحالة السجناء الذي يتلقون شتى أنواع العذاب، مما دفعهم إلى تمني

الموت على أن يبقوا في هذه المعاناة؛ لأنّهم على تعبير خليل حاوي بقايا خرق شوهاء رست في جوف

حوت، فحالة السجناء اقتضت أن تكون القافية مقيدة حتى تنسجم معها، والحال ينسحب على السجين

<sup>1</sup> الديوان، ص 93، 94.

<sup>2</sup> الديوان، ص 103.

الذي يعاني في عذابات سجنه، زمنه متوقف، فتتاسب ذلك مع القافية المقيدة أيضا، فكأنه صوّر  
السجين المقيّد بالأغلال إيقاعيا.

وتظهر القافية المقيدة في قصيدة بعد الجليد:

تصلي وتعيد

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصلب نسلا لا يبيد

يرثون الأرض للدهر الأبد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد<sup>1</sup>

وفي قصيدة الجسر:

ولي في حبهم خمر وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني

وكفاني أنّ لي عيد الحصاد

يا معاد الثلج لن أخشاك

لي خمر وجمر للمعاد<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 128.

<sup>2</sup> الديوان، ص 172.

اختار الشاعر القافية المقيدة التي حرف رويها الدال في هاتين القصيدتين لمقتضيات دلالية، وهي أنه في موضع الدعاء دعاء الإله تموز، فهو يريد أن يسمع جأرتة، وقد ساعده في الإسماع قلقة الدال وانفجاريتها مع سكونه، وتبرز جمالية هذا الاختيار في غياب القافية المطلقة التي تتطلب أن يكون حرف الروي مفتوحا تعقبه الألف بكونها حرف وصل، أو مضموما تتبعه واو الوصل، أو مكسورا تتلوه ياء الوصل، وبهذا تتلاشى معه انفجارية الدال وتُنقص من شدته، فتصير شبيها بالمهموس وهذا ما يناقض المعنى الذي يؤسس له الشاعر، والأمر ينطبق كذلك على المقطع الشعري من قصيدة الجسر، فهو كذلك في موضع إسماع معاد الثلج بأنه لن يخشاه متحديا إياه، فلام ذلك استعمال القافية المقيدة التي حرف رويها الدال الساكن.

### 2.3.1 القافية من حيث التوالي والتناوب:

يدعو الشاعر خليل حاوي إلى التنوع في القوافي لكونه منظرا، فهو يرى أن " تنوع القوافي واعتماد التفعيلة الواحدة أمر ضروري لاستيعاب التجارب الكلية الموضوعية الذاتية التي تفرّد بها الشعر الحديث"<sup>1</sup>، لذلك وجدنا أن الشاعر كان يراوح بين القافية المتتالية والقافية المتناوبة، في جميع قصائد الديوان، ونذكر شواهد على ذلك من قصيدة البحار والدرويش:

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكنا، يمتص ما تنضحه الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات

<sup>1</sup> خليل حاوي، قيم جديدة في الشعر العربي الحديث، ندوة الآداب، العدد 2، 1970م، ص 68.

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق

غائب عن حسّه لن يستفيق<sup>1</sup>.

وفي قوله أيضا من قصيدة ليالي بيروت:

من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب

عندما يحف من كهف المغيب

واجما محتقنا عبر الأزقه

أنة تجهش في الريح، وحرقه<sup>2</sup>.

ويقول كذلك في قصيدة جحيم بارد:

وأحيا زوجة، أما نبيله

تمسح الأمس سوى ذكرى جميله

يا حبيبي، لا تقل: آخر ليله

ملء عينيك وكفّيك رياحين ولين

ويقين الأمس هل ينسى وآثار اليقين

لطح زرقاء في جسمي المهين<sup>3</sup>.

وتجلت هذه التقنية في قصيدة السجين:

الكوى العميا يغطّيها

سواد رطب، طين عتيق

الكوى ما للكوى تنشق

<sup>1</sup> الديوان، ص 43، 44.

<sup>2</sup> الديوان، ص 52.

<sup>3</sup> الديوان، ص 83.

عن صبح عميق

وصدى يهزج من صوب الطريق

هي والشمس، وضحكات الصغار

وبقايا الخصب في الحقل البوار<sup>1</sup>.

وفي قصيدة عصر الجليد:

نجّنا، نجّ عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

أدفي الموتى والحزاني

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد<sup>2</sup>.

عمل الشاعر على الاعتماد على القافية ذات التوالي والتناوب، وذلك قصد إحداث ديناميكية في القصائد تخرج هذه الأخيرة من الرتابة الإيقاعية التي تبعث الملل والسأم المتولدين من القافية الموحدة في نفسية المتلقّي، إضافة إلى أنّ هذا التنوع القافوي يملّيه المقتضى الدلالي، فيغدو الشاعر متحرّراً فلا يلوي عنق القصيدة لأجل القافية، كما أنّ الحياة المعاصرة وما تحمله من تعقّد وتناقض تفرض هذا النوع من التقفية.

#### 4.1 دلالة حرف الروي في الديوان:

##### 1.4.1 تواتر حرف الروي في قصائد الديوان:

<sup>1</sup> الديوان، ص 101، 102.

<sup>2</sup> الديوان، ص 120.

| الروتي             | ب     | ت     | د     | ر     | ق     | ل     | ن     | ي     | م     | ك    | ح     | ع  | س    |
|--------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|------|-------|----|------|
| البحار<br>والدرويش |       | %30.6 |       |       | %42.3 |       |       |       |       |      |       |    |      |
| ليالي<br>بيروت     | %37.8 |       |       | %32.4 |       |       |       |       | %25   |      |       |    |      |
| دعوى<br>قديمة      |       | %9    |       | %13.6 |       | %13.6 |       |       | %62.6 |      |       |    |      |
| نعش<br>السكرى      |       |       |       |       |       |       | %33.3 |       |       |      |       |    |      |
| جديم بارد          | %41.2 | %58.8 |       |       |       |       |       |       |       |      |       |    |      |
| بلا عنوان          |       |       |       |       |       | %42.1 |       |       |       |      |       |    |      |
| الجروح<br>السود    | %10.8 |       |       | %26.3 | %10.8 | %10.8 |       |       | %5    |      | %36.8 |    |      |
| في جوف<br>الحوت    |       | %36   |       | %64   |       |       |       |       |       |      |       |    |      |
| السجين             |       | %5.8  |       | %40   | %11.4 |       |       |       |       |      |       |    |      |
| سدوم               |       |       | %7.7  | %38.4 |       |       |       |       |       |      |       |    |      |
| عصر<br>الجليد      |       |       | %67.6 | %8.9  |       | %5.9  |       |       |       |      |       |    |      |
| بعد الجليد         |       |       | %39.3 | %12.1 |       | %9    |       |       |       |      |       |    |      |
| حب<br>وجلجلة       |       | %14.9 |       |       |       | %26   |       |       |       |      |       |    |      |
| المجوس<br>في أوربا |       |       |       | %81.1 |       |       |       |       |       |      |       |    |      |
| عودة إلى<br>سدوم   | %3.8  | %18.6 | %5.5  |       | %11.1 | %14.9 | %9.2  |       |       | %5.5 |       | %2 | %3.7 |
| الجسر              |       |       | %68.4 |       | %5.8  |       |       | %12.9 |       |      |       |    |      |

خلصت من هذه العملية الإحصائية التي أجريتها لقصائد ديوان نهر الرّماذ إلى أنّ الشاعر يلتزم بحرف رويّ في عدد من الأسطر، ثمّ ينتقل بعدها إلى حرف رويّ آخر في القصيدة الواحدة، ويعود هذا التنوع في حرف الرويّ إلى خصوصيّة نظام التقفية في الشعر الحرّ إذ " يبدو أنّ أنظمة التقفية فيما يسمّى الشعر الحرّ أضفت على هذا النظام سياقات أسلوبية لم تكن تعدها في الشعر العموديّ، فنحن نتعرف على القافية فيه من أوّل بيت، ومن ثم تصل قوة التوقع إلى غايتها القصوى بدءاً من البيت الثاني لأية قصيدة عمودية، وحتى آخر بيت فيها، فلا نفاجأ بأيّ تغيير في الرويّ، وإذا كانت ثمة جماليّة في نظام التقفية في الشعر العموديّ، فإنها ستعود بالضبط لبنية التماثلات الصوتية وليس لبنية التعارضات<sup>1</sup> التي نلمسها في الشعر الحداثيّ الذي يبني القصيدة وفق التعارض أو التضادّ الصوتي على مستوى حرف الرويّ، وهنا تحدث المفاجأة الأسلوبية، وهذا المفاجأة الأسلوبية اعتمد عليها خليل حاوي إذ نوع في حروف رويّه.

#### 2.4.1 تكرار أصوات الروي من حيث الصفات:

تعدّ دراسة حرف الرويّ وعلاقته بالبعد الدلاليّ والعاطفيّ للقصيدة شيئاً يستدعي التّريث والملاحظة باعتباره "... أقلّ ما يمكن أن يراعى تكرّره، وما يجب أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة ذلك الصّوت الذي تتبني عليه الأبيات، ويسمّيه أهل العروض بالرويّ، فلا يكون الشعر مقفّى إلّا بأن يشتمل على ذلك الصّوت المكرّر في أواخر الأبيات"<sup>2</sup>.

| حرف الرويّ | عدد القصائد | القصائد              | صفة الحرف |
|------------|-------------|----------------------|-----------|
| القاف      | 03          | - البحار<br>والدرويش |           |

<sup>1</sup> حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص128.

<sup>2</sup> إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص247.

|                     |                                                                                                                                                                                                 |    |       |
|---------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------|
| مجهور شديد انفجاريّ | <ul style="list-style-type: none"> <li>- السجين</li> <li>- الجسر</li> <li>- في جوف</li> <li>- الحوت</li> </ul>                                                                                  |    |       |
| همس وشدة وانفتاح    | <ul style="list-style-type: none"> <li>- البجار</li> <li>والدرويش</li> <li>- نعش السكارى</li> <li>- في جوف</li> <li>الحوت</li> <li>- حبّ وجلجلة</li> <li>- المجوس في</li> <li>أوروبا</li> </ul> | 05 | التاء |
| مجهورة وليّنة       | <ul style="list-style-type: none"> <li>- السجين</li> <li>- حبّ وجلجلة</li> </ul>                                                                                                                | 02 | الياء |
| مجهور شديد انفجاريّ | <ul style="list-style-type: none"> <li>- ليالي بيروت</li> <li>- جحيم بارد</li> <li>- عودة إلى</li> <li>سدوم</li> </ul>                                                                          | 03 | الباء |
|                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>- عصر الجليد</li> </ul>                                                                                                                                  | 03 | الدال |

|                                    |                                                                                                                                                     |    |       |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------|
| مجهور انفجاري                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>- سدوم</li> <li>- عودة إلى</li> <li>سدوم</li> <li>- الجسر</li> </ul>                                         |    |       |
| مجهور ومتوسط بين<br>شدة ورخاوة     | <ul style="list-style-type: none"> <li>- الجروح السود</li> <li>- حبّ وجلجلة</li> <li>- دعوى قديمة</li> <li>- عودة إلى</li> <li>سدوم</li> </ul>      | 04 | اللام |
| مجهور ومتوسط بين<br>الشدة والرخاوة | <ul style="list-style-type: none"> <li>- بلاعنوان</li> <li>- السجين</li> <li>- سدوم</li> <li>- بعد الجليد</li> </ul>                                | 04 | النون |
| مجهور .                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>- البجار</li> <li>والدرويش</li> <li>- المجوس في</li> <li>أوروبا</li> <li>- عودة إلى</li> <li>سدوم</li> </ul> | 07 | الميم |

|                  |                                                                                                                                          |    |       |
|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------|
|                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- دعوى قديمة</li> <li>- نعش السكاري</li> <li>- حبّ وجلجلة</li> <li>- الجروح السود</li> </ul>      |    |       |
| مهموس ورخو       | <ul style="list-style-type: none"> <li>- ليالي بيروت</li> <li>- الجروح السود</li> <li>- في جوف الحوت</li> <li>- عودة إلى سدوم</li> </ul> | 04 | الراء |
| همس وشدة وانفتاح | <ul style="list-style-type: none"> <li>- عودة إلى سدوم</li> </ul>                                                                        | 01 | الكاف |
| مهموس ورخو       | <ul style="list-style-type: none"> <li>- الجروح السود</li> </ul>                                                                         | 01 | الحاء |

بعد عملية المسح الذي قمنا به لصفات حرف الروي، تبدّى لنا طغيان الأصوات المجهورة وهيمنتها على قصائد الديوان؛ حيث بلغت نسبتها 66,66% في حين نجد انحساراً للأصوات المهموسة التي بلغت نسبتها 33,33%، ممّا شكّل تناغماً مع الدلالة التي تتوارى خلف التشكيل الشعري.

#### 1.2.4.1 دلالة صفة الهمس لحرف الروي:

حرف الرّويّ التّاء، وهو صوت يجهد النّفس؛ لكونه انفجاريّاً نضطرّ معه لإخراج الهواء، وكأنّه

محبوس، ويتّضح ذلك في قول الشّاعر:

هذيّان، سأم، رعب، سكوت

الرّؤى السّوداء، ربّي، صرّعته

خلّفته، باردا مرّا مقيت

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت<sup>1</sup>.

وكذلك يقول:

شاع في البيت مناخ القبر: دلف

عتمة، ريح حبيس، وسكوت

بركة سوداء يطفو في أساها

وجهه المرّ التّرابيّ الصّموت

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت<sup>2</sup>.

ويقول كذلك:

ومتى يمهلنا الجلّاد والسّوط المدى

فنموت

بين أيديّ حائيات

<sup>1</sup> الديوان، ص 77.

<sup>2</sup> الديوان، ص 77، 78.

في سكوت في سكوت<sup>1</sup>.

يتمنى ذلك السجين الذي يتمثله الشاعر الخلاص من أنواع العذاب الشديد التي يتلقاها صباحا وليلا، فهو محبوس يريد الحرية، وقد ساعدت صفتا الانفجارية والانفتاح الشاعر في وصف هذا التمني إذ تكونان بعد انحباس الصوت، وعليه تكون المقابلة بين الدلالة والصفتين، (حبس/حرية)، (انحباس/انفجارية وانفتاح)، كما أنّ همس التاء يتوافق مع المشهد الذي ما فتئ الشاعر في وصفه من صمت وسكوت وشلل ذلك الكائن الموجود في البيت.

ومن الحروف التي لها صفة الهمس واختارها الشاعر حرف رويّ هو حرف الحاء، فما نراه أنّ الوضع النفسي لذلك الرجل يميل إلى الكآبة إذ بدا مفارقا لتلك المرأة، فمدّ قافيته؛ حتّى تتسع لبثّ شكواه، وقد أعان وجود حرف المدّ الردف قبل حرف الحاء على تفريغ هذه الشحنة من الحسرة، وتجلّى ذلك في قوله من قصيدة الجروح السود:

خليتها تروح

وانهار قلبي رمّة

جنازة خرساء لا تنوح.

...

خليتها تروح

جنازة خرساء لا تنوح

حمّى جروح

ودم يسودّ في الجروح<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 93.

<sup>2</sup> الديوان، ص 89.

ومن الحروف المهموسة التي جاءت متناغمة مع دلالة النص هو حرف الكاف رغم قلة حضوره، وكان في قوله من قصيدة عودة إلى سدوم:

وتذكّرت قتال الغول والتّنين

في أرضي، وكانت وادعة

إخوتي أهلي على درب الهلاك

بعضهم في شديق هذا

بعضهم في شديق ذاك

وليموتوا مثلما عاشوا

بلا تاريخ، موتى لا يحسّون الهلاك<sup>1</sup>.

عمد الشاعر لاختيار الكاف الذي من صفاته الشدّة والهمس (الضعف)؛ حتّى يتناغم ذلك مع المعنى؛ لأنّ في خطاب الشاعر لقومه وأهله نبذة غضب وغلظة وشدّة وعتاب على العيشة التي ارتضوها لأنفسهم عيشة الأنعام؛ أي هم ميّتون على قيد الحياة، فقد فقدوا الهدف من الحياة، انسحبوا من معتركها، فلم يعد لهم قدمٌ فيها، ومع ذلك تمتزج هذه النبذة الغاضبة الشديدة بمسحة حزن ساعد على ظهورها همس الكاف.

#### 2.2.4.1 دلالة صفة الجهر لحرف الروي:

أول الحروف الجهرية التي أسهمت في تشكيل حرف الروي هو حرف القاف الذي أحدث به الشاعر تضادًا مع معنى المقاطع الشعرية التي ورد فيها من قصيدة البحار والدرويش، ومن صفاته الانفجارية التي تخدم مقاصد الشاعر؛ حيث يحاول الشاعر إيقاظ ذلك الدرويش الذي غاب حسّه، غير مستفيق:

<sup>1</sup> الديوان، ص 156، 157.

ومدى المجهول ينشق عن المجهول

عن موت محيق

ينشر الأكفان زرقا للغريق

وتمطّت في فراغ الأفق أشداق كهوف

لفها وهج الحريق

بعد أن راوغه الريح رماه

الريح للشرق العريق<sup>1</sup>.

وفي قوله من القصيدة نفسها:

غائب عن حسّه لن يستفيق

حظّه من موسم الخصب المدوّي

في العروق

رقع تزرع بالزهو الأنيق

جلده الرثّ العتيق<sup>2</sup>.

اختار الشاعر الباء حرف الروي، وهو صوت شديد مجهور انفجاري، وقد زاد من انفجاريته هو تقييده بالسكون محدثا ما يسمّى القلقلة، وهذا كلّه يتناسب وحالة الشاعر التي يمرّ بها، وصفة الانفجارية تنسجم مع تبرم الشاعر من مقارفة الذنوب أثناء إقامته في المدينة، فقد ضاق بها ذرعا،

<sup>1</sup> الديوان، ص 41.

<sup>2</sup> الديوان، ص 44.

فأراد أن ينفّس عما يعتل في صدره من صراع وشعور بالذنب، ويتضح ذلك في قوله من قصيدة ليالي بيروت:

في ليالي الضيق والحرمان  
والريح المدوّي في الدروب  
من يقوّينا على حمل الصليب  
من يقينا سأم الصحراء  
من يطرد عنّا ذلك الوحش الرهيب

عندما يزحف من كهف المغيب<sup>1</sup>.

وكذلك اعتمد عليه في قصيدة حجين بارد:

ليتني مازلت في الشارع اصطاد الذباب

أنا والأعمى المغني والكلاب

وطوافي بزوايا الليل،

بالحانات من باب لباب

أتصدّى لذئاب الدرب

ماذا ليتني مازلت دربا للذئاب

وعلى حشجة الأنقاض في صدري

على الكهف الخراب

يلهث الوغد بحمى رئتيه

<sup>1</sup> الديوان، ص52.

بدعابات السكارى بالسباب

أنا والدرب نعاني الليل وطأ وسباب<sup>1</sup>.

اعتمد الشاعر على حرف الروي الميم جاعلا الهاء حرف وصل له في قصيدة (دعوى قديمة)

و(نعش السكارى)، حتى يصور لنا آهات الشاعر الوجودية المغرقة في السوداوية، والتي لا تنتظر إلا

إلى الجانب القاتم من الحياة، أو أنها لا ترى غيره، وتجلى ذلك في قوله:

وأنا ثوب بلا ظلّ

سوى البسمة في عينيّ

تستعطي التحية

ضعف أعصابي، ارتفاع الضغط

والحمى اللئيمة،

غصّتي الحرّى على مرضعة الأمس الرحيمه<sup>2</sup>.

وفي قوله:

رحمة كانت على الأمّ الرحيمه

عميت، وانطفأت بعد الوليمه

ضعف أعصابي، ارتفاع الضغط

والحمى اللئيمة<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 75، 76.

<sup>2</sup> الديوان، ص 61، 62.

<sup>3</sup> الديوان، ص 65.

حرف الرّويّ الرّاء، يتكوّن هذا الصّوت بأن تتكرّر ضربات اللّسان على اللّثة تكرارا سريعا، وهذا هو السرّ في تسمية الرّاء بالصّوت المكرّر، ويكون اللّسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين، وتتذبذب الأوتار الصّوتية عند النّطق به، فالرّاء لثويّ مكرّر.

وتجسّد فيما يأتي:

أتره كان لي يوم معافى ونضير

أم حكايات ثلوج مدها

البحران في وهج الهجير

كلّ ما أذكره أنّي أسير

عمره ماكان عمرا

كان كهفا في زواياه

تدبّ العنكبوت

والخفافيش تطير<sup>1</sup>.

وكما قلنا من صفات حرف الرّاء التّكرار، وهذا التّكرار ولّد إيقاعا تردّد بين درجتين: درجة الارتفاع ودرجة الانخفاض، وهذا ما أدّى إلى انسجام الدّلالة، فالشّاعر يترنّج بين واقعين: واقع بئيس يعيشه وبين واقع مأمول يرجوه، واقع يسوده الموت والنّفسخ والانحلال، وواقع ثان يكون فيه الانبعاث من خلال الصّعود التّموزيّ وقيامه العنقاء، إنّه إستراتيجية الإحياء الحضاريّ الذي مارسه النخبة العربيّة أثناء النهضة العربيّة في فترة الصّعود القوميّ وهيمنة الرّؤيويّة على الشّعور العربيّ، فترة يجد الحاضر خرابا وموتا وجديبا، ويرى المستقبل بناء مشيدا ملؤه الحياة النضرة، وهذا يتّضح في قوله: أترى كان لي يوم معافى ونضير؟.

<sup>1</sup> الديوان، ص 97.

وقد وظّف الشاعر حرف الراء في قصيدة السجين أيضا:

طالما أغرى الصدى قلبي وجفني

طالما راوغني صوت المغني

طالما أدمت يدي جدران سجني

طالما ماتت على كيد الجدار

ردّ باب السجن في وجه النهار

كان قبل اليوم يغري العفو

أو يغري الفرار<sup>1</sup>.

لقد حاول هذا السجين مرارا وتكرارا الفرار من السجن الذي هو فيه، وقد دفعه إلى هذا ذكرياته الجميلة في الريف من ضحكات الصغار والحقول، والمغني للبدار، وهذا ما جعل الشاعر يشكّل إيقاع القصيدة بما يتناسب مع معنى القصيدة، فصفة التكرار لحرف الراء تناسب مع تكرار محاولة الفرار. وظف الشاعر صوت الدال كصوت مهمين على قصيدتي عصر الجليد وبعد الجليد، وهو إيقاع مسموع نتيجة تكراره في أغلب مقاطع القصيدتين، ممّا يشي بتعمّد اختياري لغرض الإسماع إسماع الإله البعل وتمّوز من أجل أن ينجّيه، وينجّي عروق الأرض، والجلاميد العبيد، لهذا نراه اعتمد على توظيف حرف الدال في هذه المقاطع بالذات:

يا إله الخصب، يا بعلا يفضّ

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إلها ينفض القبر

<sup>1</sup> الديوان، ص 103.

ويا فصحا مجيد

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد

نجّنا، نجّ عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

أدفي الموتى الحزانى

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد<sup>1</sup>.

حرف الرّويّ في قصيدة "بعد الجليد" هو الدّال، وكان موصولا بمدّ كما في قوله: (يعيد، الحصيد، يبيد، الأبيد)، وحرف الدّال حرف من صفاته الشّدة وعند نطقه يمتنع الصّوت أن يجري فيه لكمال قوّة الاعتماد على مخرج الحرف، فحرف الدّال لثويّ أسنانيّ انفجاريّ مجهور ارتبط بالقوّة وكان ذلك في قوله:

تصلّي وتعيد

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصّلب نسلا لا يبيد

يرثون الأرض للدهر الأبيد

بارك النّسل العتيد.

بارك النّسل العتيد

<sup>1</sup> الديوان، ص 119، 120.

بارك النّسل الأبيد

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد<sup>1</sup>.

وفي قوله أيضا:

طفلهم يولد خفّاشا عجوز

أين من يفني ويحيي ويعيد

يتولّى خلقه طفلا من جديد

غسله بالزيت والكبريت

من نتن الصّديد

أين من يفني ويحيي ويعيد

يتولّى خلق فرخ النّسر

من نسل العبيد<sup>2</sup>.

وفي وقوله أيضا:

ومتى نطفر من قبو وسجن

ومتى، ربّاه، نشدّ ونبني

بيدينا بيتنا الحرّ الجديد؟<sup>3</sup>.

وكذلك في قوله:

يعبرون الجسر في الصّبح خفافا

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيد

<sup>1</sup> الديوان، ص 128.

<sup>2</sup> الديوان، ص 166.

<sup>3</sup> الديوان، ص 168.

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد<sup>1</sup>.

ورد حرف الرّويّ الدّال في القافية منساقا في خدمة التّشكيل الموسيقيّ للقصيدة المطبوعة دلاليّا بطابع انفعال الشاعر وأمانيه، فساهم في إبراز دلالة التّفاؤل تلك القيمة التي اعترت الشاعر في لحظة من اللحظات التي رأى فيها أنّ الأمّة العربيّة يمكنها أن تنطلق من جديد.

كما أنّ من دلالات تعمد الشاعر لاختيار حرف الروي الدال في قصيدة الجسر هي التحدّي، فهو يرسل خطابا يتحدّى فيه معاد الثلج بأنّه لن يخشاه؛ لأنّ له من العدة ما تعينه على مجابهته وكان ذلك في قوله:

اخرسي يا بومة تقرر صدري

بومة التاريخ مني ما تريد

في صناديقي كنوز لا تبديد

فرحي في كلّ ما أطعمت

من جوهر عمري

فرح الأيدي التي أعطت وإيمان وذكرى

إنّ لي جمرا وخمرا

إنّ لي أطفال أترابي

ولي في حبّهم خمر وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني

وكفاني أنّ لي عيد الحصاد

<sup>1</sup> الديوان، ص 168، 169.

يا معاد الثلج لن أخشاك

لي خمر وجمر للمعاد<sup>1</sup>.

ومن الحروف التي استخدمها الشاعر حرف رويّ لقصيدته "سدوم" النون، أمّا إذا جئنا إلى صفات حرف النون، فهو صوت مجهور منفتح، واستعماله يدلّ على المعاناة والحزن والبكاء والألم، وسنمثّل لذلك بقول الشاعر:

ماتت البلوى وامتنا من سنين

سوف نبقى مثلما كانت

ليالي الميّتين

لا أدّكار يلهب الحسرة

من حين لحين

لا فصول

سوف نبقى خلف مرمى

الشمس والثلج الحزين<sup>2</sup>.

وفي قوله:

خلّفت مطرحها طعم رماد

مطرح الشمس رمادا وسواد

هي ذكرى ذلك الصّبح اللّعين

كان صبحا شاحبا

<sup>1</sup> الديوان، ص 171، 172.

<sup>2</sup> الديوان، ص 109.

أتعس من ليل حزين<sup>1</sup>.

نلمس في هذه الأسطر الشعرية موسيقى هامسة ذات إيقاع حزين ونغم كسير مال فيها الشاعر إلى استخدام حرف النون رويًا لما فيه من دلالة الحزن وبرز ذلك في قوله: الميتين، الثلج الحزين، صبحا شاحبا، ليل حزين، فالشاعر يصور الحياة المأساوية التي تعيشها الأمم المتخلفة، من موت حضاري، وزمن رتيب لا جدّة فيه.

كذلك استعمل حرف الروي النون مع حرف الوصل الهاء وذلك في قوله من قصيدة نعش

السكرى:

وهل أبقى لنا ليل المدينة

أضلعا تشتاق ما كان

وتشتفّ حنينه

نحن ما جئنا لنحيي الأمس

أو نبكي جنونه<sup>2</sup>.

وتناغم اختيار الشاعر لحرف النون والهاء كحرف وصل مع ذلك الاشتياق والحنين اللذين خامرا الشاعر والمرأة، اشتياق لماضي القرية، ذلك الماضي الذي يتصف بالطهارة والنقاء الذي محاه ليل المدينة بصخبها والانحلال الخلقي الذي طغى على أخلاقها، وكذلك مقارفة الذنوب.

ومن الحروف التي كانت ضمن اختيارات الشاعر في تشكيل رويّ قصائده هو حرف اللام، وهو صوت مجهور شديد، وعليه فقد جاءت صفة الجهر متناغمة مع مقام بوح الشاعر، فالشاعر يظهر ما يملكه من ألم عميق يكاد يقضي عليه، حيث كان يعيش مغتربا عن وطنه، وكان يعاني من

<sup>1</sup> الديوان، ص111.

<sup>2</sup> الديوان، ص71

مرارة هذا الوطن وانسحاق أهله، وحرمانهم من مباحج الحياة، ومن كلّ تفتح على المستقبل، كما أنّه استعان بحرف الياء رويًا؛ لإبراز هذا الانكسار والضعف الذي يعانيه من جراء المرض والغربة وكان ذلك في مستهلّ قصيدته حبّ وجلجلة:

وأنا في وحشة المنفى

مع الداء الذي ينثر لحمي

ومع الصمت وإيقاع السعال

أنفص النوم لعلّي أتقي

الكابوس والجنّ التي تحتلّ جسمي

وإذا الليل على صدري جلاميد

جدار الليل في وجهي

وفي قلبي دخان واشتعال

آه ربّي، صوتهم يصرخ في قبري:

تعال

كيف لا أنفص عن صدري الجلاميد

الجلاميد الثقّل<sup>1</sup>.

5.1 الوقفات وأبعادها الدلالية:

1.5.1 الوقفة التركيبية والدلالية:

<sup>1</sup> الديوان، ص131، 132.

في الوقفة التركيبية" يكون المعنى تاماً في البيت أي لا يحتاج إلى بيت آخر بيت آخر، ويغيب الوزن التام على مستوى السطر الشعري مما يستدعي حضور التدوير، وتأتي بعكس الوقفة الوزنية<sup>1</sup>.

ومعنى هذا" أن هذه الوقفة تنفي التطابق بين السطر الشعري والجملة الإيقاعية التي تمتد إلى سطرين على الأقل، وهذا كان السمة البارزة للقصيدة المعاصرة، إذ تحاول هذه القصيدة الابتعاد عن التجانس بين المستويات المختلفة فيها (الدلالي والتركيب والوزني)، وذلك كي تتحقق لها سمة الصراع بين هذه المستويات، الأمر الذي يضمن لها الحركة<sup>2</sup>.

وللتدوير أهمية كبيرة في القصيدة الحرة، وذلك يكون في "إضافتها إلى سرعة واضحة في إيقاع القصيدة، وإلى ضمان وحدة المقاطع أو الأجزاء المشكلة لها، كما أنها تحقق للقصيدة وحدة نغمية كلية، كما أنها تسمح في الوقت نفسه بتعدد النغمات وتنوعها بين السطر والآخر"<sup>3</sup> وبعد اطلاعنا على ديوان الشاعر استخرجنا بعض النماذج التي تتجلى فيها الوقفة التركيبية، وكان ذلك في قصيدة "عصر الجليد".

وبرزت الوقفة كذلك في قوله في قصيدة نعش السكارى:

من يقينا سأم الصحراء

/0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاع

<sup>1</sup> بشير تاوريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ط1، دمشق، دار رسلان، 2008م، ص138.

<sup>2</sup> يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، دط، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 2006م، ص111.

<sup>3</sup> محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص165.

من يطرد عَنَّا ذلك الوحش الرهيب<sup>1</sup>.

00//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0/

لاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلات

وفي القصيدة نفسها:

آه ما يجدي ضحايا السَّام الملعون

/0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاع

مايجدي نداماك الحيارى<sup>2</sup>.

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/

لاتن فاعلاتن فاعلاتن

وفي قوله من قصيدة سدوم:

ثم صاحت بومة، هاجت خفافيش

0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فا

دجا الأفق اكفهرًا<sup>3</sup>.

0/0//0/ 0/0//

علاتن فاعلاتن

وفي قوله من القصيدة نفسها:

<sup>1</sup> الديوان، ص52.

<sup>2</sup> الديوان، ص72.

<sup>3</sup> الديوان، ص111.

عبرتنا محنة النار

/ 0/0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلاتن ف

عبرنا هولها قبرا فقبرا<sup>1</sup>

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//

علاتن فاعلاتن فاعلاتن

### 2.5.1 الوقفة الوزنية:

وهي الوقفة التي تجعل البيت أو السطر الشعري في حاجة إلى البيت أو السطر الشعري الذي يليه؛ دلالة لا وزنا وهذا ما يسمى بالتضمين، فهو من متعلقات الشعرية وجمالياتها، وظاهرة أسلوبية لها دلالاتها حيث عدّ جون كوهن "تجاوز التركيب لحدود القافية تقنية شعرية من صميم العمل الفني"<sup>2</sup>. وتتجلى الوقفة الوزنية في قوله من قصيدة نعش السكاري، وكان بتفكيك الخبر عن المبتدأ:

ذلك الغول المعاني

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

مأراه غير طفل

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

من مواليد النّواني<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص112، 113.

<sup>2</sup> جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري ومحمد الولي، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986م، ص66.

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

وتجلى فصل خبر عن المبتدأ في قوله:

حظّه من موسم الخصب المدوّي

0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

في العروق

00//0/

فاعلان

رقع تزرع بالزهو الأنيق

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

جلده الرثّ العتيق<sup>2</sup>.

00//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلان

وفي قوله من القصيدة نفسها وكان ذلك بفصل خبر بات عن بات واسمها:

حول درويش عتيق

00//0/ 0/0//0/

<sup>1</sup> الديوان، ص 47.

<sup>2</sup> الديوان، ص 44.

فاعلاتن فاعلاتن

شرّشت رجلاه في الوحل وبات

00/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ساكننا يمتصّ ما تنضحه الأرض الموات.

00//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ويستمرّ تواتر الوقفة الوزنية في الديوان في قصيدة الجسر، وذلك بفصل المفعول به عن الفعل

والفاعل:

ومتى نظفر من قبو وسجن

00//0/ 0/0/// 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

ومتى ربّاه نشتدّ ونبني

0/0/// 0/0//0/ 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بيدينا بيتنا الحرّ الجديد؟<sup>1</sup>.

00//0/ 0/0//0/ 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

3.5.1 الوقفة الصفر:

<sup>1</sup> الديوان، ص168.

الوقفة الصّفر " هي التي تغيب فيها جميع الوقفات الوزنيّة والتركيبية"<sup>1</sup>، فهي تقوم على انتهاك الوقفات الثلاث: التّامة والوزنيّة والتركيبية والدّلالية، فلا التركيب مكتمل ولا الوزن تامّ، وهنا ينتج التدوير والتضمين معاً، ويظهر ذلك في هذه النماذج:

هات خبر عن كنوز سمّرت

0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

عينيك في الغيب العميق<sup>2</sup>.

00//0/ 0/0//0/ 0/

تن فاعلاتن فاعلات

ويدا شمطاء من أعصابه تنسلّ

/0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع

أكفانا له والموت داني<sup>3</sup>.

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/

لاتن فاعلاتن فاعلاتن

ليت هذا البارد المشلول

/0/ 0/0//0/ 0/0//0/

<sup>1</sup> صبيحة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري- دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، الجزائر، دار ميم للنشر،

2016، ص190.

<sup>2</sup> الديوان، ص44.

<sup>3</sup> الديوان، ص47.

فاعلاتن فاعلاتن فاع

يحيا أو يموت<sup>1</sup>.

0/0//0/ 0/0/

لاتن فاعلاتن.

وفي قوله من قصيدة عصر الجليلد:

عندما ماتت عروق الأرض

/0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاع

في عصر الجليلد.

00//0/ 0/0/

لاتن فاعلات

تنفض الأمس الذي حَجَر

// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فع

عينها يواقيتا بلا ضوء ونار<sup>2</sup>.

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/

لاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات.

وفي قوله من قصيدة حب وجلجلة:

<sup>1</sup> الديوان، ص 77.

<sup>2</sup> الديوان، ص 126، 127.

أنفض النّوم لعلّي أتقي

//0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعل

الكابوس والجنّ التي تحتلّ جسمي<sup>1</sup>.

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0

اتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

تستجيب القصائد ذات السّمة السردية أكثر للقافية المطلقة، ولكون الشاعر اختار القافية المقيدة في جلّ قصائد الديوان لمناسبة بحر الرمل نراه استعان بالتدوير والتضمين، إذ حقّقاً أهميّة في إفشاء سرعة واضحة على إيقاع القصيدة، وإلى ضمان وحدة المقاطع أو الأجزاء المشكّلة لها، كما أنّها تحفظ للقصيدة وحدتها النغميّة، وتسمح في الوقت نفسه بتعدّد النغمات وتنوعها بين السطر والآخر؛ حتى يشعر القارئ بانسيابية أثناء القراءة، فتبعث فيه الرغبة في المواصلّة.

## 2. الإيقاع الداخلي:

### 1.2 التكرار المفهوم والأهمية والأنواع:

#### 1.1.2 مفهوم التكرار:

لقد عوّل الشعراء الحدثاؤون على توظيف ظاهرة التكرار في تشكيل قصائدهم إيقاعياً، لما له من فاعلية في رفع وتيرة الإيقاع و توليد النغم، ممّا جعل من يهتم لمقاربة نصوصهم الإبداعية أن يتتبع أبعاده الإيقاعية والدلالية، والتكرار في مفهوم الشعراء الحدثاؤون والنقاد على حدّ سواء هو " إلحاح على

<sup>1</sup> الديوان، ص131.

جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"<sup>1</sup>.

### 2.1.2 أهمية التكرار:

يعدّ التكرار " أحد مظاهر الإيقاع وجزءاً من قاعدته العامة وطريقاً من طرقه التكوينية، فالتكرار بدوره يخلق لغة جديدة تتجانس ولغة النصّ السياقي، وتختلف أبعادها الدلالية من سياق إلى آخر حسب الفضاء النصّي، فالتكرار الإيقاعي المتناسق المميّز للقصيدة يشيع فيه لمسة عاطفية ووجدانية تحقّقها تكرارات المتواليّة اللفظيّة والتركيبيّة ممّا يجعل لدى المتلقّي قدرة على التّأويل والتأمّل بشكل جدّ فعّال، وهذا ضرب من ضروب الانسجام الوجداني بين النصّ والمتلقّي"<sup>2</sup>.

إنّ غاية التكرار الأسلوبية بوصفه من أبرز أشكال الإيقاع هي " أن تأخذ اللفظة المكررة أبعاداً مكانية تعمل على تنسيق الدلالية بحيث يكون هناك اتفاق بين حركة الذهن وحركة الصياغة، فيكون الناتج بعيد الأثر في أدبيّة الصياغة أو شاعريتها"<sup>3</sup>، كما يعدّ التكرار " أسلوباً تعبيرياً يصوّر اضطراب النفس، ويدلّ على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكوّنة للكلمة في الإشارة على الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغيّر المعنى ويتغيّر النغم"<sup>4</sup>.

### 3.1.2 أنواع التكرار:

لقد أولى النقاد المعاصرون أسلوب التكرار إيلاء مهمّاً وخاصّاً، فجعلوه ضرباً وأنواعاً، وإنّ تنوّع أشكال التكرار - في الشعر المعاصر - دليل على غنى هذا الأسلوب بالمشيريات الجمالية التي

<sup>1</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط2، بغداد، مكتبة النهضة، 1965، ص242.

<sup>2</sup> نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعريّ، الأردن، عالم الكتب، 2008م، ص84، 83.

<sup>3</sup> محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط2، مصر، دار المعارف، 1995م، ص115.

<sup>4</sup> عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، القاهرة، الفجر للنشر والتوزيع،

2003، ص194.

تسهم في استثارة الشعرية في أغلب القصائد، فبعض القصائد الشعرية تتطلب تكراراً للكثير من الكلمات والأصوات؛ لتشي بتأزمها وإيقاعها المتوتر، ولتظهر أثرها الجمالي في الشعر المعاصر لا بد من الوقوف على كل أنواع التكرار بالتفصيل:

### 1.3.1.2 تكرار الكلمة:

يعدّ التكرار الحاصل على مستوى الكلمات من أهم أنواع التكرار وأكثرها شيوعاً واستخداماً بين الشعراء، " فتكرار الكلمات يمنح القصيدة امتداداً وتنامياً في الصور والأحداث وتنامي حركة النص<sup>1</sup>. كما أنّ تكرار الألفاظ والمفردات في جسد القصيدة لا يكون عبثاً أو عشوائياً، بل يكون وفق إستراتيجية ينتهجها الشاعر أثناء هندسة قصيدته؛ لأنه بالتكرار يكتف المعنى، ويثير المفاجأة الأسلوبية لدى القارئ.

إنّ تكرار الكلمة في النص الشعري يهدف إلى إيجاد إيقاع معين وكذا استكناه الأبعاد الدلالية، ويستبين ذلك في قول الشاعر:

#### ومدى المجهول ينشق عن المجهول.

نرى أنّ الشاعر كرّر لفظة المجهول في أول السطر ثم أعادها في آخره، ولاشك أنّ هذا التكرار تلائم وتساق مع المعنى والدلالة القارة خلف هذا السطر الشعري، كأنّ الشاعر وهو في رحلته الشكية بحثاً عن اليقين كان في حلقة مفرغة، فكانت النتيجة الحتمية؛ أنّ الإنسان في خضم الحضارة الغربية وامتدادها الماديّ الصّرف أصبح يدور في دوامة يكتنفها الغموض، فالشعار الذي رفع مع بداية عصر الاكتشافات إلى منتصف القرن العشرين: إنّ اتساع رقعة المعلوم تقلّص من رقعة المجهول، لكنّ الذي حدث هو العكس تماماً، فكّما اتّسعت رقعة المعلوم اتّسعت رقعة المجهول، فعوض أن يحقّق سعادته من خلال الاكتشافات العلمية اكتشف الإنسان تعاسته التي كانت مضمرة

<sup>1</sup> حسن الغرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دط، المغرب، إفريقيا الشرق، 2001م، ص84.

بين تلايف المجهول، فانطلق البحار بحثاً عن المعلوم (اليقين) في الضقة الأخرى (الشرق) لعلّه يجد ما يرضي فضوله المعرفي.

ومن تكرارات الكلمة تكرار أسماء الاستفهام التي تحرك النسق الشعري، وتضفي عليه لمسة جمالية آسرة تتناغم مع حسّ الشاعر ولواعجه الداخلية، كما في قول الشاعر:

من يقوينا على حمل الصليب

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب

عندما يزحف من كهف المغيب

واجما مختنقا عبر الأزقة<sup>1</sup>.

في هنيهات يهون الكفر فيها

من يقوينا على حمل الصليب

كيف ننجو من غوايات الذنوب

الجريمة؟

من يقينا وهلة النوم

وما تحمل من حمى النهار؟<sup>2</sup>.

كما تكررت الأداة الاستفهامية متى في قوله:

ومتى نطفر من قبو وسجن

ومتى، رباه، نشند ونبني

<sup>1</sup> الديوان، ص52.

<sup>2</sup> الديوان، ص54، 55.

بيدينا بيتنا الحرّ الجديد<sup>1</sup>.

يحمل تكرار اسم الاستفهام (من) في هذه المقطوعات الشعرية التي ذكرناها آنفا معاني ودلالات مكثفة، فإكثار الشاعر للأدوات الاستفهامية تجعلنا نعيش في صراع متناغم مع ذات الشاعر المتسائلة الحائرة التي تحاول التخلّص من هذا المأزق، وكلّ هذه التكرارات تدفع الشاعر ليكشف عمّا في نفسه من تساؤلات واستفسارات.

يعتمد الشاعر في هذا المقطع الشعريّ على تكرار كلمات معينة بطريقة فنية تنتج بصوتيتها إيقاعا متميّزا إضافة إلى إسهامه في الإنتاج الدلاليّ للنصّ، ونمثّل لهذا بقوله:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوّختهم حلقات الذكر

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق<sup>2</sup>.

عمد الشاعر هنا إلى تكرار كلمة (حلقات) في السطر الثاني والرابع؛ ليرينا أن طبيعة اجتياز حياة الإنسان في الشرق كان على شكل حلقات أي على شكل دائريّ لا يراوح مكانه، دون المضي قدما نحو آفاق أرحب، من أجل بناء الحضارة المنشودة، والدخول في زمن الحضارة الذي يشكل منحى متصاعدا.

ويتجلّى التكرار في قوله:

خلّني للبحر، للريح، لموت

<sup>1</sup> الديوان، ص 168.

<sup>2</sup> الديوان، ص 42، 43.

ينشر الأكفان زرقا للغريق

مبحر ماتت بعينه منارات الطريق

مات ذاك الضوء في عينيه مات

لا البطولات تنجيه، ولا ذلّ الصلاة<sup>1</sup>.

كّرر الشاعر لفظة الموت أربع مرّات في هذه السطور الشعريّة، وذلك لتأكيد رؤيته التشاؤميّة، حيث أحاط به سرادق الموت من كلّ جانب، كما أنّ من دلالات تكرار الموت هو اليأس الذي يعتمل في وجدانه من عودة الحياة إلى المجتمعات الشرقيّة، فهو أولاً وآخرها موت حضاريّ.

### 2.3.1.2 تكرار العبارة:

بعد قراءتنا لديوان خليل حاوي وإحصائنا لأنواع التكرار تبين لنا أنّ التكرار لا ينتهي عند تكرار الكلمات بل تعدّى ذلك إلى تكرار العبارة، وهذا النوع من التكرار لا يتأتى لكل من يستعمله، بل يحتاج إلى مهارة من الشاعر فيوضع العبارة في موضعها المناسب لتؤدي وظيفة إيقاعية وجمالية، وتكرار العبارة يسهم في إحكام تماسك القصيدة، فلا يظهر نشاز فيها.

وخليل حاوي من الشعراء الذين دأبوا على استخدام هذه التّقنية الفنيّة ببراعة وامتنياز، وقد عمد إلى الاتكاء على هذا النوع من التكرار في شعره وسنمّثل لها محاولين إبراز دلالتها وغاياتها الجماليّة، وبرز في قوله من قصيدة ليالي بيروت:

من يقوينا على حمل الصليب

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنّا ذلك الوحش الرّهب

عندما يزحف من كهف المغيب

<sup>1</sup> الديوان، ص 49.

واجما مختنقا عبر الأزقة<sup>1</sup>.

في هنيهات يهون الكفر فيها

من يقوينا على حمل الصليب

كيف ننجو من غوايات الذنوب

الجريمة؟<sup>2</sup>.

يجسد الشاعر من خلال التكرار الحالة النفسية التي هو عليها، وهذا ما نلمسه في تكراره عبارة: من يقوينا على حمل الصليب؟، حيث يظهر أنّ من أسباب اقتراف الذنوب والمعاصي هي حالة الضعف الذي تعتري الإنسان في لحظة من اللحظات؛ لذلك هو يكرّر هذه العبارة من أجل أن يشعرنا أنّ الندم يأكل ذلك الرجل حين وقع في المحذور بمقارفة الذنوب والمعاصي، وعليه فقد حقّق التكرار هنا قيمة جمالية ودلالية في الآن نفسه.

وفي قصيدة جحيم بارد:

ونعمنا بعض ليلات.. تلاها

هذيان، سأم، رعب، سكوت

الرؤى السوداء، ربّي، صرعه

خلفته باردا مرّا مقيت

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت<sup>3</sup>.

وتكرّر العبارة الأخيرة كذلك في قوله:

<sup>1</sup> الديوان، ص52.

<sup>2</sup> الديوان، ص54.

<sup>3</sup> الديوان، ص76، 77.

شاع في البيت مناخ القبر: دلف

عتمة، ريح حبيس، وسكوت

بركة سوداء يطفو في أساها

وجهه المرّ الترابي الصّموت

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت<sup>1</sup>.

حققت تقنية التكرار هنا قيمتين:

قيمة إيقاعية: تحققت هذه القيمة باسترعاء أذن القارئ إلى هذا التكرار التي تدفعه للتوقف

والتأمل لمعرفة سر التكرار، وهنا تعلن القيمة الدلالية عن نفسها.

قيمة دلالية: يظهر الشاعر في بداية القصيدة حيران مترددا بين العيش في هذه الحياة التي

تشبه الجحيم في عذابه وآلامه وبين الموت الذي يعدّه الشاعر خلاصا وذلك بقوله:

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت.

وبعدها نراه يكرّر العبارة نفسها في آخر القصيدة، وكأنّ حالة الحيرة والتردد بين الحياة والموت مازالت

قائمة مسيطرة على نفسية الشاعر، التي هي أقرب للرغبة في الموت منها إلى الحياة.

ويواصل الشاعر الاتكاء على هذه التقنية في قوله:

عنواني؟ ترى أين أكون؟

ربّما عدت لباريس لأحيي

<sup>1</sup> الديوان، ص 77، 78.

ذكريات الجوع فيها والجنون

شارع، ليل، مصابيح، سكون

وسكاري يعبرون

أترى أين أكون؟

ربما عدت إلى الكهف الحزين

عله يغفر لي بعد سنين<sup>1</sup>.

إنّ المتأمل في هذه المقطوعة الشعرية يرى أنّ الشاعر كرّر جملة "ترى أين أكون" مرتين، وإذا أردنا أن نبرز الدلالة المخبوءة من وراء هذا التكرار ونقول: إنّ الشاعر كرّر هذا السؤال أو التساؤل: ترى أين أكون، وكأنّه يلمح أنّ من واجب كلّ إنسان أن يكرّر هذا السؤال سؤال الكينونة، أي لا بدّ على كلّ إنسان أن يعاود على نفسه سؤال الكينونة؛ لأنّ سؤال الكينونة من الأسئلة التي تعيد وجوديّة الإنسان، وتبعده عن مأزق نسيانها؛ لذلك رأينا الشاعر يلح على الإنسان العربيّ معاودة طرح سؤال الكينونة مرّة أخرى وكان ذلك بتكراره؛ لأنّ المدّ المادّي للحضارة الغربيّة يكتسح المجتمعات العربيّة محاولاً سلخها عن قيمها ومبادئها التي تشكل هويتها.

أمّا في قصيدة "المجوس في أوربا" كرّر الشاعر عبارة "جنة الأرض، هنا لا حياة تغوي" مرتين غير أنّ المرّة الثانية غير فيها قليلاً "أنتم في جنة الأرض".

واهتدينا بسراج أحمر الصّوء لباب

حفرت فيه عبارة

"جنة الأرض، هنا لا حياة تغوي"

<sup>1</sup> الديوان، ص 81، 82.

ولا ديان يرمي بالحجارة

ها هنا الورد بلا شوك

هنا العري طهارة...<sup>1</sup>.

ثم نجده كررها في قوله:

أنتم في جنّة الأرض...

صلاة... إن في الأرض السماء<sup>2</sup>.

إن من وظائف التكرار الدلالية هي ترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي، وهذا ما فعله الشاعر حين كرّر عبارة "جنّة الأرض، هنا لا حياة تغوي" بعبارة تشابها "أنتم في جنّة الأرض؛ لأنّ فلاسفة التنوير يرون أنّ الحداثة رؤية كونية تعمل على تحقيق حلم الكمال والفردوس الأرضي؛ لذلك استعملوا أسلوب الترغيب والإغواء والوعد لترسيخ مشروعهم الحداثي وانبجاس القبول لدى الجماهير، فالفكرة تصبح حقيقة بالتكرار، وهذا ما ذهب إليه الفيلسوف المصري عبد الوهاب المسيري في كتابه الفردوس الأرضي "فالغيبية العلمية تدّعي لنفسها احتكار الحقيقة المطلقة، بل إنّها تنسب لنفسها القدرة على تحقيق الفردوس في الأرض" الآن وهنا" بإشباع رغبات البشر ذلك إن استسلم الناس لها وأسلموا لها القيادة، متبعين آخر الأساليب العلمية التي لا يعرفها بطبيعة الحال إلا العلماء، وذلك حتّى يتسنى الوصول في أسرع وقت من خلال أقصر طريق إلى الفردوس الموعود"<sup>3</sup>.

وقد تناسبت إستراتيجية الإغواء والوعد التي انتهجها أصحاب المشروع الحداثي مع إستراتيجية التكرار الذي من دلالاته هو الحثّ على تقبل فكرة ما، فكأنّ الشاعر هنا تمثّل أصحاب المشروع

<sup>1</sup> الديوان، ص 141، 142.

<sup>2</sup> الديوان، ص 144.

<sup>3</sup> عبد الوهاب المسيري، الفردوس الأرضي، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، ص 11.

الحدثيّ الغربيّ وهم يعرضون أفكارهم، ووعدهم بأن يجعلوا الأرض فردوساً، أو يشكّلوا تلك الجنّة الموعودة على الأرض لا بؤس ولا شقاء فيها ولا خوف فيها ولا هم يحزنون.

يعدّ تكرار العبارة تكراراً قائماً على الشّكل الخارجيّ للنّصّ الشعريّ إذ يقوم الشّاعر بتكرير كلمة أو عبارة تخضع لنوع من الهندسة اللفظيّة الدّقيقة، ويهدف من ورائها أن يوجّه القصيدة في اتجاه معيّن، أو لتأكيد موقف ما؛ لأنّ العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشّعور في القصيدة إلى درجة غير عاديّة تغني الشّاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل بالقارئ بمدى كثافة الدّروة العاطفيّة عنده<sup>1</sup>، وهذا ما تمثّل في قول الشّاعر:

طفلهم يولد خفاشاً عجوز

أين من يفني ويحيي ويعيد

يتولّى خلقه طفلاً جديداً

غسله بالزّيت والكبريت

من نتن الصّديد

أين من يفني ويحيي ويعيد.

يتولّى خلق فرخ النّسر

من نسل العبيد<sup>2</sup>.

كرّر الشاعر عبارة: أين من يفني ويحيي ويعيد مرتين في هذا المقطع، وكان لهذا التكرار دلالة وهي رغبة الشاعر في الانبعاث والتجديد؛ لأنّ خليل حاوي ارتضى بالحياة الريفيّة الخصبة

<sup>1</sup> عزّ الدين عليّ السيّد، التكرير بين المثير والتأثير، ط1، بيروت، عالم الكتب، 1978، ص298.

<sup>2</sup> الديوان، ص166.

والحصاد والغلال، وتجدد الحياة عبر النسل... وارتضى أن يكون الإنسان ميتا حيا في الوجود تدور عليه دورات الزمن كما تدور على الأزهار والأشجار والأطيّار"<sup>1</sup>.

ومن النماذج التي تجسّد فيها تكرار العبارات ما نجده في قصيدة "المجوس في أوربا":

اخلعوا هذه الوجوه المستعارة

سلخت من جلد حرباء كريبه

نحن لم نخلع ولم نلبس وجوه

نحن من بيروت، مأساة، ولدنا

بوجوه وعقول مستعارة

تولد الفكرة في السوق بغيا

ثم تقضي العمر في لفق البكارة

اخلعوا هذه الوجوه المستعارة

ودخلنا مثل من يدخل

في ليل المقابر<sup>2</sup>.

إنّ هذا النوع من التكرار من شأنه خلق إيقاع يسيطر على المتلقّي؛ فيعود به مرّة أخرى إلى بدء القصيدة متأمّلا في هذه الجمل المكرّرة؛ فيقف عند الدائرة الدلالية لهذا المكرّر، والذي نراه أنّ الشّاعر قد كرّر عبارة "اخلعوا هذه الوجوه المستعارة"، وبعد قراءتي المطوّلة للبحث عن سبب تكرار هذه العبارة بالذّات وجدت أنّ هذه العبارة هي البؤرة التي يشعّ منها المعنى أو الدّلالة النّصيّة، فالشّاعر يريد أن يوصل لبني قومه أنّ تصوّرهم بأنّ لا ذنب لهم إذ ولدوا في بيروت رمز الحضارة، وصبغوا

<sup>1</sup> إيليا حاوي، <<قراءة في شعر خليل حاوي>>، ص32.

<sup>2</sup> الديوان، ص142، 143.

بأخلاقيها وأفكارها؛ مجردٌ وهم، وبإمكانهم التغيير والتخلص من مخلفات الحضارة المادية التي هيمنت على المدن ومنها بيروت، والعودة إلى أخلاق الريف التي تشع بالروحانية التي تحقق لهم التوازن النفسي.

بما أنّ الشاعر يعي قيمة ظاهرة التكرار، فإنّ ما يدفعه إلى إعمال أقصى طاقاته الإبداعية في استخدامها؛ هو حرصه على إبراز مقصديته من جرّاء تكرار الجملة أو العبارة لإخراجها بمنظار رؤيويّ متجدّد، وهذا يعني أنّ التكرار يستطيع أن يعين المتلقّي في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل إليه، ونستشهد بقوله من قصيدة الجسر:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيّد

من كهوف الشرق من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيّد<sup>1</sup>.

إنّ الشاعر بهذا التكرار ينصبّ نفسه كشاعر مساهم في إخراج الأمة العربية من المأزق الحضاريّ التي هي تروح فيه، يريد أن يرسم إستراتيجية لانطلاقة نهضوية عربية تكون بداية عصر جديد تشرق شموسه على الأمة في جميع أقطارها؛ فتحقّق وحدتها وعزّتها ورخاءها، إستراتيجية يعاد بها بناء الأمة أمة حديثة عصرية تقدمية فاعلة في بناء الحضارة الإنسانية والمساهمة في تطوّر حياة الإنسان، لا أن تكون أمة مستهلكة لنتاج العالم، من خلال تكديس واستيراد منتجات حضارة أخرى، فالشاعر عاش في عوالم قصائده باحثا عن المنفذ الحضاريّ، فهمّ العبور ما إن يلبث حتّى يعاوده، فهو التزام حضاريّ ينقّب عن مخرج حضاريّ ينهي انغلاق الذات والتأريخ الجمعيّ عن نفسيهما.

<sup>1</sup> الديوان، ص 168، 169.

ويبرز تكرار العبارة في قوله:

يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصّلب نسلا لا يبيد

يرثون الأرض للذّهر الأبيد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمس الحصيد<sup>1</sup>.

نلاحظ أنّ الشاعر كرّر جملة: بارك النسل العتيد ثلاث مرات، كما أنّه كرّر جملة النداء: يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمس الحصيد مرتين، أول المقطع وفي آخره، وهذا التكرار فضلا عما حقّقه من نغم موسيقيّ له دلالة، ألا وهي "أنّ الشاعر يرفع صوته أعلى فأعلى كي يصل إلى أسماع إله شبه أصمّ، ولماذا تحتاج الآلهة (الكلية القدرة) - كما هو مفروض - إلى كلّ هذا الصياح كي تسمع وتلبّي، وكأنّ الشاعر يشكّ في قدرتها على السمع أو على التعاطف"<sup>2</sup>.

### 3.3.1.2 تكرار المقطع:

يعدّ تكرار المقطع من أطول أشكال التكرار التي وظّفها الشاعر المعاصر في تشكيل قصائده، ونظرا للمساحة التي يغطّيها المقطع؛ فإنّ هذا الضرب من التكرار يخضع لشروط فهو "يحتاج إلى

<sup>1</sup> الديوان، ص 128.

<sup>2</sup> شوقي بغداديّ، <<بذور الموت في شعر خليل حاوي>>، مجلة الآداب، مج 40، ع 6، 1992، ص 59.

وعى كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكرارا طويلا يمتد إلى مقطع كامل وأضمن سبيل نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر<sup>1</sup>.

وتكمن الدوافع النفسية لهذا النوع من التكرار في تحقيق النغمية وتكثيف المعنى؛ مما يشكل عند المتلقي دهشة أسلوبية تدفعه إلى استكناه الدلالات المتوارية خلف المقاطع المكررة. ويكون هذا التكرار منبهاً أسلوبياً؛ " لأنّ القارئ وقد مرّ به هذا المقطع يتذكّره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة"<sup>2</sup>، وهذا ما لاحظناه في قول الشاعر خليل حاوي من قصيدة الجروح السود:

خلّيتها تروح

وانهار قلبي رمة

جنازة خرساء لا تنوح

تطلّ من رسم على الجدار<sup>3</sup>.

وتكرر المقطع مع التغيير الطفيف في قوله في آخر القصيدة:

خلّيتها تروح

جنازة خرساء لا تنوح،

حمّى جروح

ودم يسودّ في الجروح<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص236.

<sup>2</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص236.

<sup>3</sup> الديوان، ص87.

<sup>4</sup> الديوان، ص89.

حينما نقرأ القصيدة وتعاين مواطن التكرار فيها توقن أنّ الشاعر لم يكرر المقطع من إعياء، بل له قيمتان قيمة إيقاعية وهي جذب انتباه القارئ، وقيمة دلالية وهي في كون الشاعر يعاني صراعا بين ذاته وقلبه، فترك حبيبته تمضي في الوقت الذي مازال تأثير حبها ينازع قلبه؛ ولّد ندما أكل قلبه إذ تركها ترحل؛ لذلك نراه يكرر المقطوعة.

ويظهر توظيف هذه التقنية الإيقاعية في قوله أيضا من قصيدة السجين:

طالما أدمت يديّ جدران سجني

طالما ماتت على كيد الجدران

ردّ باب السّجن في وجه النّهار

كان قبل اليوم يغري العفو

أو يغري الفرار<sup>1</sup>.

ثم كرّر هذا المقطع في القصيدة نفسها في نهايتها:

شبحا تجلده الريح

وضوء الشّمس يخزيه

وضحكات الصّغار

يتخفّى من جدار لجدار

ردّ باب السّجن في وجه النّهار

كان قبل اليوم

يغري العفو أو يغري الفرار<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 103.

<sup>2</sup> الديوان، ص 106.

نلاحظ أنّ الشاعر اتكأ على تقنية التكرار الذي غيّر فيه تغييراً طفيفاً فكان منبهاً أسلوبياً فاعلاً، حيث استوقفني، فالذي لفت انتباهي أنّ الشاعر يحسن اختيار المقاطع التي يريد تكرارها، فالإنسان العربي أصبح مصاباً بما يسمّى القابلية للاستعمار، فحين أصيب بهذه القابلية أصبح مستسلماً خاضعاً، راضياً بهذه القيود الاستعمارية، ويراهم قدراً محتوماً لا مفرّ منه، وهنا يتوقف الإنسان عن المقاومة والتغيير الذي يمكنه من الفرار من هذا السجن؛ لذلك كرّر الشاعر عبارة: ردّ باب السجن في وجه النهار.

ومن المقاطع الشعرية التي شكّل التكرار فيها نبضاً جمالياً متألقاً في دلالاته وإثارته الفنية قول

الشاعر:

أترى يولد من حبّي لأطفالي

وحبّي للحياة

فارس يمتشق البرق على الغول

على التّنين، ماذا هل تعود المعجزات؟

بدويّ ضرب القيصر بالفرس

وطفل ناصريّ وحفاة

روّضوا الوحش بروما، سحّبوا

الأنياب من فكّ الطغاة

ربّ ماذا

ربّ ماذا

هل تعود المعجزات؟<sup>1</sup>.

ويمضي الخضر في إثر الطّغاة

فارس يولد من حبّي لأطفالي

وحبّي للحياة

لتحلّ المعجزات

ربّ ماذا

ربّ ماذا

هل تعود المعجزات؟<sup>2</sup>.

إنّ التّكرار من شأنه أن يخلق قدرا كبيرا من الانسجام والتآلف بين العناصر المكوّنة للنّص الشعريّ؛ لأنّه جزء لا ينفصل عنها ولا يمكن حذفه؛ لأنّه يقصد لذاته، ولذلك أصبح التّكرار من أهمّ ملامح التشكيل الأسلوبيّ للشّعر المعاصر، والتّكرار في اللفظ الثاني يحمل دلالة مغايرة للمرّة الأولى، وهي ليست مغايرة عكسيّة أو مناقضة، بل هي مغايرة تؤكّد وتوسّع دائرة دلالة اللفظ حينما ذكر للمرّة الأولى، إذن فتكرار الشاعر لهذا المقطع:

ربّ ماذا

ربّ ماذا

هل تعود المعجزات؟.

له دلالة؛ لأنّ حالة كالتّي يعيشها الإنسان العربي والشرقيّ مليئة باليأس والهزيمة والألم تحتاج إلى فارس ينقلها من مستنقعات التخلف والانحطاط التي ترزح فيه، إلى الركب الحضاريّ الذي يشعّ حريّة

<sup>1</sup> الديوان، ص 158، 159.

<sup>2</sup> الديوان، ص 160، 161.

وتقدما على جميع الأصعدة، وهذا الفارس أمنية الشاعر؛ ليمتشق البرق ويضرب قيصر، غير أن هذا الفارس لما يولد بعد؛ لذا كان سؤال: رب هل تعود المعجزات؟ يتكرر مرتين؛ ليدل على حالة اليأس والجمود والضعف، وهي حالة الإنسان العربي الذي أصبح يكرر هذا السؤال؛ لعجزه عن التغيير الحضاري.

## 2.2 التوازي وأبعاده الإيقاعية والدلالية:

### 1.2.2 مفهوم التوازي التركيبي:

لقد أولى الأسلوبيون ظاهرة التوازي الأهمية البالغة، وجعلوه حجرا أساسا أثناء مقارباتهم للنصوص الشعرية على المستوى الإيقاعي، ومن خلاله تتحقق القيمة الجمالية للنصوص، كما أن له فاعلية في التأثير على المتلقي بإيقاعه الصوتي وإيحائه الدلالي، وبناء على هذه الأهمية هناك من حصر الشعر في التوازي.

ويعرفه يوري لوتمان " إنه مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر - بدوره - يرتبط بالأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق <sup>1</sup>، ونلاحظ أن يوري لوتمان في هذا التعريف قد رفع عنا اللبس عن مصطلحين بينهما خيط رفيع وهما التكرار والتوازي، فالتكرار صفته التطابق الكلي، والتوازي صفته التماثل والتشابه من حيث البنية التركيبية.

وللتوازي أهمية، فهو " هادف إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية، فالتراكيب

النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية <sup>2</sup>

<sup>1</sup> يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، (د ط)، القاهرة، دار المعارف، (د ت)، ص 129.

<sup>2</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 26.

## 2.2.2 القيمة الإيقاعية للتوازي التركيبي:

يرسي البناء المعماري لديوان نهر الرماد أسسه على خصيصة التوازي، وقد ضمن ذلك بحر الرّمل بتفعيلاته المنسجمة (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن).

|      |    |      |       |         |
|------|----|------|-------|---------|
| قابع | في | مطرح | الياء | ألف ألف |
| قابع | في | ضقة  | الكنج | العريق  |

|    |    |       |    |       |        |
|----|----|-------|----|-------|--------|
| آه | كم | أحرقت | في | الطين | المحمى |
| آه | كم | متّ   | مع | الطين | الموات |

|      |    |        |     |        |        |    |    |        |
|------|----|--------|-----|--------|--------|----|----|--------|
| وأنا | في | الصباح | عبد | للطواغ | الكبار |    |    |        |
| وأنا | في | الصباح | شيء | تافه   |        | آه | من | الصباح |

|       |    |     |     |
|-------|----|-----|-----|
| بعضهم | في | شوق | هذا |
| بعضهم | في | شوق | ذاك |

|       |        |       |         |     |
|-------|--------|-------|---------|-----|
| يجتدي | العاتي | يقينا | مطمئناً |     |
| يجتدي | الهاء  | ما    | استنزف  | منا |

|       |       |        |      |
|-------|-------|--------|------|
| عبثاً | نغتصب | الشهوة | حرّى |
|-------|-------|--------|------|

|      |        |      |       |
|------|--------|------|-------|
| عبثا | نسكبها | خمرا | وجمرا |
|------|--------|------|-------|

|     |    |      |        |       |
|-----|----|------|--------|-------|
| كيف | لا | أصرع | أوجاعي | وموتي |
| كيف | لا | أضرع | في ذلّ | وصمت  |

|     |    |       |       |        |
|-----|----|-------|-------|--------|
| قبل | أن | يأكل  | جفنيّ | الغبار |
| قبل | أن | تتحلّ | أشلاء | السجين |

|    |     |        |       |        |
|----|-----|--------|-------|--------|
| لم | يعد | يخدع   | كفّي  | وجفني  |
| لم | يعد | يخدعني | العفو | اللعين |

ومن خلال استعراضنا لتجليات التوازي التركيبيّ بنوعيه: التّام والناقص في الديوان، وجدنا أنّه منح نصوص الديوان إيقاعا نافس الإيقاع الناتج عن الوزن؛ لأنّ الشّاعر كلّما أحسّ بأنّ المستوى الإيقاعيّ أخذ في الوهن، والرّتبة على نحو ما، من حيث تركيبه الإيقاعيّ استعان بتقنية التوازي، حتى يعطي للإيقاع نفسا جديدا، ونحن نعلم أنّ قصائد الديوان تميل إلى السرد الذي ينقص من وتيرة الإيقاع، ويوقعه في الرّتبة.

### 3.2.2 القيمة الدلالية للتوازي التركيبيّ:

وتأتي هذه الظاهرة ذات قيمة دلالية وجمالية تسهم في إثارة ذهن المتلقي وتحفيزه حتى يلتقطها جماليًا؛ لما يحققه من توازن في البنية التركيبية، ويظهر ذلك في المقتطف الشعري من قصيدة البحار والدرويش:

ذلك الغول المعاني

ما أراه غير طفل

من مواليد الثواني

ويدا شمطاء من أعصابه تنسلّ

أكفانا له والموت داني

وتراني

قابعا في مطرحي من ألف ألف

قابعا في ضفة الكنج العريق<sup>1</sup>.

لقد ضغط الشاعر على صيغة واحدة كانت بمثابة متوالية تركيبية؛ لأنه كان يريد أن يضغط على حالة يريد إظهارها، هذه الحالة هي حالة الدرويش الذي يرمز إلى الشرق الذي لا يريد أن يبني مستقبلا؛ لأنه يعلم أن كل مستقبل لابد أن يصبح ماضيا، إنه يفضل أن ينظر من وجهة نظر الأبدية، على أن ينظر إلى المستقبل بعين الماضي، وإلى الحياة بعين الموت، يفضل أن يقف في الطرف الآخر من العالم، الطرف تمكّن من رؤية ما سيؤول إليه كل مستقبل.

وتستمر ظاهرة التوازي بإلقاء ظلالها الدلالية في قوله من قصيدة البحار والدرويش:

خلّني أمض إلى ما لست أدري

لن تغاويني المواني النائيات

<sup>1</sup> الديوان، ص 47.

بعضها طين محمّي

بعضها طين موات

آه كم أحرقت في الطين المحمّي

آه كم أحرقت مع الطين الموات<sup>1</sup>.

لقد أثار التوازي التركيبيّ في هذا المقطع الشعريّ دلالات ورؤى جديدة، تتحقّق من خلالها وظيفة جماليّة ترتبط بالرؤية الشعريّة لخليل حاوي، فالشاعر اعتمد على تقنية التوازي؛ لأنّه في وضعية موازنة ومقارنة بين حضارتين متضادّتين: الحضارة الغربية والحضارة الشرقيّة اللتين لم تشبعا جوعه المعرفي، فحين غادر البحار ضفّة الكنج يائسا، ظنّنا أنّه سينشر قلوبه باتّجاه الغرب، ولكنّه في الحقيقة لم يأت إلى الشرق إلا يائسا من الغرب، وهذا ما نتبيّنه من المقدمة النثرية التي قدّم بها خليل حاوي لقصيدته: "طوّف مع يوليوس في المجهول، ومع فاوست ضحّى بروحه ليفتدي المعرفة، ثمّ انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكّر له مع هكسلي، فأبحر إلى ضفاف الكنج منبت التصوّف، لم ير غير طين ميّت هنا وطين حارّ هناك، طين بطين"<sup>2</sup>.

ويبرز المسوّغ الدلالي لظاهرة التوازي في قوله من قصيدة السجين:

ردّ لي يا صبح وجهي المستعار

ردّ لي، لا ، أيّ وجه

وجحيمي في دمي، كيف الفرار

وأنا في الصبح عبد للطواغيت الكبار

وأنا في الصبح شيء تافه، آه من الصبح

<sup>1</sup> الديوان، ص 49.

<sup>2</sup> الديوان، ص 39.

وجبروت النهار<sup>1</sup>.

لقد اعتمد الشاعر نسقا لغويا متوازيا؛ ليبرز للقارئ أن فقدان الحرية، لكونه عبدا للطواغيت، كانت نتيجته أنه أصبح شيئا تافها، مما أدى به إلى فقدان كينونته وبعده الوجودي كإنسان؛ لأن الإنسان بدون حرية خرقه ممزقة في هذا الوجود، فغدا متأرجحا بين الوجود والعدم، إذن فالعبارة الثانية كانت تكملة للعبارة الأولى، إذ هي نتيجتها.

ولقد لجأ الشاعر إلى تقنية التوازي التركيبي في قصيدة السجين:

الكوى ما للكوى تنشق

عن صبح عميق

وصدى يهزج من صوب الطريق

هي والشمس، وضحكات الصغار

وبقايا الخصب في الحقل البوار

كلها تذكر ظلي، تعبى

كفي المغني للبذار

كلها تغري وتغري بالفرار

طالما أغرى الصدى قلبي وجفني

طالما أدمت يدي جدران سجني

طالما ماتت على كيد الجدار

ردّ باب السجن في وجه النهار

كان قبل اليوم يغري العفو

<sup>1</sup> الديوان، ص 56، 57.

أو يغري الفرار<sup>1</sup>.

نلاحظ أنّ الشاعر ضغط على نسق تركيبّي معيّن في هذا المقطع الشعريّ، وكان ذلك في قوله: طالما أغرى الصدى قلبي وجفني، و قوله: طالما أدمت يدي جدران سجني؛ لأنّه يريد أن يظهر لنا أنّ الشاعر أحسّ بالغربة والضياح نتيجة فقدانه لعالم فردوسيّ عرفه في تقاليد الريف وعاداته، وهو في دهاليز المدينة التي كانت بمثابة السجن له، وهكذا يشهد الشاعر اختلالاً بعد أن عاصر توازناً ارتاح له في القرية، فراح يستذكر الأيام التي عاشها في الريف، وبهذا كان التوازي منبهاً أسلوبياً يلفت انتباه القارئ إلى بؤر الدلالة الموجودة في النصّ الشعريّ.

وفي القصيدة نفسها يقول:

كان قبل اليوم يغري الفرار

قبل أن تصدأ في قلبي الثواني

لا صدى تحصيه، لا حمى انتظار

قبل أن تمتصني عتمة سجني

قبل أن يأكل جفني الغبار

قبل أن تنحلّ أشلاء السجين<sup>2</sup>.

يتوسّل الشاعر تقنية التوازي؛ لأنّها أداة من الأدوات التي تعين في إضاءة المحور الذي يدور عليه معنى القصيدة، وهذا ما تكشف لنا في التوازي الحاصل في قوله: قبل أن تمتصني عتمة سجني، قبل أن يأكل جفني الغبار، قبل أن تنحلّ أشلاء السجين، فالشاعر لم يعد يغريه الواقع الذي

<sup>1</sup> الديوان، ص 101 - 103.

<sup>2</sup> الديوان، ص 103، 104.

هو خارج السجن؛ لأنه رأى صورة الواقع الكئيبة تتناقض ما عاين من صورة مشرقة، فأمال الشاعر  
انهارت مع استمرار إخفاق الإنسان العربي والأمة العربية.

وبرز كذلك في قوله من القصيدة نفسها:

ما الذي يهذي ترى؟

صوت المغني

لم يعد يخدع كفي وجفني

لم يعد يخدعني العفو اللعين

بعد أن رثت عظامي من سنين<sup>1</sup>.

وما يفتأ الشاعر يعتمد على تقنية التوازي لدواعي دلالية وذلك في قوله من قصيدة عصر  
الجليد: لم يعد يخدع كفي وجفني، لم يعد يخدعني العفو اللعين، فهذا السجين رضي الوجود بأدنى  
شروطه وإمكانياته، وكأنّ هذا السجن قدر محتوم لا مفرّ منه؛ لذلك تخلّى عن المقاومة واستسلم، فراح  
يقنع نفسه بأنّ المقاومة والحرية مجرّد خداع ليس إلا.

وفي قوله من قصيدة عصر الجليد:

ونداري رعشة

مقطوعة الأنفاس فينا،

رعشة الموت الأكيد

في خلايا العظم، في سرّ الخلايا

في لهاث الشمس، في صحو المرايا

في سرير الباب، في أقبية الغلة

<sup>1</sup> الديوان، ص 105.

في الخمرة، في ما ترشح الجدران

من ماء الصديد<sup>1</sup>.

إنّ التوازي الحاصل بين أشباه الجمل المصدّرة بحرف الجرّ في له دلالة مهمّة؛ لأنّ الشاعر أراد أن يستظهر لنا أنّ رعشة الموت قد توغّلت واستقرت في خلايا العظم وسرّ الخلايا وفي الشمس والمرايا وفي صرير الباب وأقبية الغلّة وفي الخمرة والجدران، وبعد هذا التصوير المأساوي يؤذن الشاعر إيداناً أن لا أمل في عودة الحياة إلى ما ذكر، وقد جاءت جميع أشباه الجمل مترادفة تصبّ في مصبّ واحد وهو الجوّ المأساويّ الذي أحاط به الموت من كلّ جانب.

وفي وقوله:

وارتمينا جثثاً، لحما حزينا

ضمّ في حسرته لحما قديد

عبثاً نغتصب الشهوة حرّى

عبثاً نسكبها خمرا وجمرا

من بقايا في الوريد

علّه يفرخ من أنقاضنا نسله جديد

ينفض الموت، يغلّ الريح<sup>2</sup>.

لقد وازى الشاعر بين نسقين لغويّين متماثلين في هذا المقطع الشعري؛ ليظهر أنّ عملية الإخصاب ستكون عبثية غير مجدية؛ لأنّ الشهوة لن تكون فعالة في أجساد هادمة لا حياة فيها، وهنا

<sup>1</sup> الديوان، ص 118.

<sup>2</sup> الديوان، ص 122.

يؤسس إلى رؤيته الفكرية التي مفادها أنّ الفعل الحضاري لن يكون ناجعا ما لم نهى له العقلية المناسبة لذلك، ففشل النهضة العربية يرجع أنّ البيئة لم تكن مناسبة لاستنباتها، وبهذا التوازي التركيبي أراد أن يلفت نظر القارئ لأسباب فشل النهضة العربية.

وفي قوله كذلك من قصيدة حبّ وجلجلة:

آه ربي، صوتهم يصرخ في قبري

تعال

كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد

الجلاميد الثقال

كيف لا أصرع أوجاعي وموتي

كيف لا أضرع في ذلّ وصمت

ردّني، ربي، إلي أرضي

أعدني للحياة<sup>1</sup>.

لقد ضغط الشاعر خليل حاوي على تركيبين، ليكونا بارزين، فتلبية هذا الجيل الذي ينادي الشاعر حتى يشارك معهم في صنع النهضة لا يكون إلا بصرع أوجاعه وموته اللذين لا يكونان إلا بالتضرع بكل سكينه لربه ، فيعيده لأرضه، للحياة، فالمنفى بالنسبة لحاوي هو الموت، فسَلَطَ الشاعر الضوء على ماكان يدور في دواخله من حوار بينه وبين نفسه.

<sup>1</sup> الديوان، ص132.

# الفصل الثاني

التركيب الشعريّ وأبعاده الدلاليّة

تروم المقاربة الأسلوبية في المستوى التركيبيّ دراسة النصّ باعتباره تركيباً، محاولة رصد كل تغيير في البنية؛ لأنّ هذا التغيير يتطلّب السياق، وفي هذا الفصل سنتتبع اختيارات الشاعر التركيبية كالجمل الفعلية (الماضية/ والمضارعة)، والاسمية، وإحلال الأسلوب الإنشائي مكان الأسلوب الخبري، وكذا توظيفه للالتفات، والصيغ الصرفية المحكومة بسياق.

## 1. الوظيفة الدلالية للجمل:

### 1.1 دلالات الجمل ذات المكون الفعليّ:

يعرّف البلاغيون الجملة الفعلية من حيث الدلالة، فيقولون " الجمل الفعلية هي الجمل التي يدل فيها المسند على التجدد، أو التي يتصف فيه المسند إليه بالمسند اتصافاً متجدداً، وبعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلاً، لأن الدلالة على التجدد إنما تستمد من الأفعال وحدها، وقد جاء في التلخيص عند ذكر أحوال المسند "أما كونه - يعني المسند - فعلاً فللتقييد بأحد الأزمنة الثلاثة على أخصر وجه مع إفادة التجديد"<sup>1</sup>، وما يعضّد قول المخزومي كلام شيخ البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني: "وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد الشيء، فإذا قلت: زيد هو ذا ينطلق فقد زعمت أن الانطلاق يقع منه جزءاً فجاء جعلته يزاوله ويزجيه"<sup>2</sup>.

اعتمد الشاعر خليل حاوي على الجمل الفعلية في ديوانه نهر الرماح بشكل لافت للانتباه، حتى أصبحت ظاهرة أسلوبية بارزة كان لزاماً علينا الوقوف عندها لاستخراج وظائفها وأبعادها الدلالية، والجدول الآتي يظهر نسب تواردها في كلّ قصيدة من الديوان:

<sup>1</sup> مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دط، بيروت، لبنان، دار العربي، 1986، ص41.

<sup>2</sup> عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة، مكتبة الخانجي، 2011، ص133.

| عنوان القصيدة   | نسبة ورود الفعل الماضي | نسبة ورود الفعل المضارع |
|-----------------|------------------------|-------------------------|
| البحار والدرويش | %0.94                  | %0.06                   |
| ليالي بيروت     | %0.22                  | %0.78                   |
| دعوى قديمة      | %0.64                  | %0.36                   |
| نعش السكاري     | %0.21                  | %0.79                   |
| جحيم بارد       | %0.57                  | %0.43                   |
| بلا عنوان       | %0.12                  | %0.88                   |
| الجروح السود    | %0.36                  | %0.64                   |
| في جوف الحوت    | %0.27                  | %0.73                   |
| السجين          | % 0.30                 | %0.70                   |
| سدوم            | %0.73                  | %0.27                   |
| عصر الجليد      | %0.30                  | %0.70                   |
| بعد الجليد      | %0.06                  | %0.64                   |
| حبّ وجلجلة      | %0.20                  | %0.80                   |
| المجوس في أوربا | %0.72                  | %0.28                   |
| عودة إلى سدوم   | %0.49                  | %0.51                   |
| الجسر           | %0.28                  | %0.71                   |

## 1.1.1 دلالة الجمل الفعلية الماضية:

ويطالعنا حضور الجمل الماضية المكثف في القصيدة الأولى من الديوان، وهي قصيدة البحار

والدرويش:

بعد أن راوغه الريح رماه

الريح للشرق العريق

حطّ في أرض حكت عنها الرّواة

حانة كسلى، أساطير، صلاة

ونخيل فاتر الظلّ رخي الهيئات

مطرح رطب يميت الحسّ

في أعصابه الحرى يميت الذكريات

والصدى النائي المدوي

وغوايات المواني النائيات<sup>1</sup>.

نلاحظ أنّ الشاعر استعمل الأفعال الماضية ((حطّ، حكى)) في معرض حديثه عن الصورة

التي رسمها البحار المغامر في مخيلته للشرق شرق النّقدّم والازدهار، الشرق تلك الأرض التي تفاخرت

بها الرواة في أيام زهوها وإشراقها وإقبالها، غير أنّ هذا البحار صدم لهول ما رآه من الحال التي آلت

إليها أرض الشرق من دمار وتخلف.

ولا يزال حضور الأفعال الماضية مستمر، وذلك في قوله من القصيدة نفسها:

آه، لو يسعفه زهد الدروايش العراة

<sup>1</sup> الديوان، ص 42.

دَوَّخْتَهُمْ حَلَقَاتِ الذِّكْرِ

فَاجْتَازُوا الْحَيَاةَ

حَلَقَاتِ حَلَقَاتِ

حَوْلَ درويش عتيق

شَرَّشْتَ رِجْلَاهُ فِي الْوَحْلِ وَبَاتَ

سَاكِنًا يَمْتَصُّ مَا تَنْضَحُهُ الْأَرْضُ الْمَوَاتِ<sup>1</sup>.

إنَّ الأصل في الفعل الماضي أن يدلَّ على حدث وقع وانقطع، وهذا ما نراه يتساقط مع المعنى الذي يوَدِّ الشاعر تصويره، وهي صورة هذا المتصوِّف الدرويش؛ لأنَّ هذا الدرويش انقطع عن الزَّمن الحاضر، واكتفى بالعيش ضمن غيبياته وأوهامه التي صورها له خياله المريض أنَّها حقيقة، واكتفى كذلك بالهروب من التحدّيات الكبرى التي تواجهه، من أن يكون له قدم في الحضارة، والانقطاع نوع من الثبات؛ وهذا الدرويش لم يتجوَّل في الزمان والمكان، ولم يتحوَّل إلى تجربة حيّة مفعمة بالمعاناة، وهذا لون من ألوان الموت المعنوي، فاستعمل الفعل اجتازوا وشرشت للدلالة على ما قلناه، وبهذا حقق اختيار الشاعر للأفعال قيمة أسلوبية.

ويظهر تجلّي الفعل الماضي في قصيدة سدوم حتى أصبح ميزة أسلوبية تجلب انتباه المتلقي،

فتدفعه للبحث عن الدلالات المترواية خلف هذا الاختيار، وذلك في قوله:

مِنْ فَرَاغِ مَيِّتِ الْآفَاقِ... صَحْرًا

مَسَحَتْ مَا قَبْلَهَا، ثُمَّ اضْمَحَلَّتْ

خَلَّفَتْ مَطْرَحَهَا طَعْمَ رَمَادٍ

مَطْرَحِ الشَّمْسِ، رَمَادًا وَسَوَادَ

<sup>1</sup> الديوان، ص 43.

هي ذكرى ذلك الصبح اللّعين

كان صبحا شاحبا

أتعس من ليل حزين

كان في الآفاق والأرض سكون

ثمّ صاحت بومة، هاجت خفافيش

دجا الأفق، اكفهرّا

ودوت جلجلة الرّعد

فشقّت سحبا حمراء حرّى

أمطرت جمرا وكبريتا وملحا وسموم

وجرى السيل براكين الجحيم

أحرق القرية عزّاها

طوى القتلّى ومزّا<sup>1</sup>.

نرى أنّ الشاعر أكثر من توظيف الجمل الماضيّة، وذلك لإدخاله فعل السّرد في القصيدة، وكما نعلم أنّ الفعل الماضي هو الأساس في وصف الحدث السّرديّ على اعتبار أنّ الشّاعر يسرد لنا حدثا وقع في زمنه، فكان اختيار الفعل الماضيّ أنسب لتقنية السرد التي وظّفها الشاعر لما حدث للأمة العربيّة من خراب ودمار، كما أنّ استدعاء الشّاعر لقصة سدوم وطريقة عذابها، دفعه لشحن نصّه قصصيا، وكان هذا باختيار الفعل الماضي، وذلك " ليتّم القران بين ما هو ماض، وما هو حاضر، وحيث يتمّ الإسقاط الرّمزيّ على العصر الحاضر عبر المفارقة والتّضاد والتّداخي الجماليّ من

<sup>1</sup> الديوان، ص 111، 112.

خلال الترتيب الزمني للنص<sup>1</sup>، وبناء على هذا يمنح التناص الماضي حضوره وتجده في الحاضر والمستقبل، فماضي سدوم يكرّر نفسه في حاضر مدينة الشاعر.

ولا يفتأ الشاعر يتكئ على الجمل الماضية في تشكيل معانيه، ويبرز هذا في قوله من قصيدة

السجين:

طالما أغرى الصدى قلبي وجفني

طالما راوغني صوت المغني

طالما أدمت يدي جدران سجني

طالما ماتت على كيد الجدار<sup>2</sup>.

اختار الشاعر توظيف الجمل الماضية في هذا المقطع (أغرى، راوغني، أدمت، ماتت)؛ لأنه في مقام الحديث عن الماضي الذي يغريه ويدفعه للفرار من سجنه الذي هو حبيس فيه، فالشاعر عندما يشعر بظلام السجن يخيم عليه، يطويه بسواده، وتشتد قبضة اليأس على قلبه الرقيق المرهف، يلجأ إلى استعادة الذكريات ذكريات الماضي المشرق ماضي القرية التي عاش فيها، وذلك حتى ينسى بعضا مما يكابد من عذابات، وبهذا يبدو الشاعر مغرقا في التأمل والتفكير والتذكر منفصلا عن مكانية السجن الذي هو قابع فيه، لذا أصبح حرا في مكانه الخفي الذي لا يراه أحد ولا يرقب حركاته سجان.

ويبرز توظيف الجمل الماضية في قوله أيضا من قصيدة عصر الجليد:

عندما ماتت عروق الأرض

في عصر الجليد

<sup>1</sup> بشرى البستاني، << زمنية التشكيل الشعري - مقارنة في ديوان خليل حاوي - >>، مجلة الموقف الأدبي، ع33، ص

41.

<sup>2</sup> الديوان، ص 102، 103.

مات فينا كلّ عرق

يبست أعضاؤنا لحما قديد

عبثا كنّا نصدّ الرياح

والليل الحزينا<sup>1</sup>.

نرى توالياً للأفعال الماضية في هذا المقطع (ماتت، مات، يبست، كنّا)، وقد أفادت الإقرار، والاعتراف بحالة الموت التي آلت إليها الحضارة الشرقيّة، فأول خطوات التغيير هو الاعتراف بأننا حضارة ميّتة.

### 2.1.1 دلالة الجمل الفعلية المضارعة:

أحدث حضور الجمل الفعلية المضارعة هيمنة على الجمل الفعلية الماضية في قصيدة ليالي بيروت، وبهذا شكلت الجمل المضارعة منبهاً أسلوبياً جذب ذهن القارئ، وكان ذلك في قوله من قصيدة ليالي بيروت:

في ليالي الضيق والحرمان

والريح المدوّي في متاهات الدروب

من يقوّينا على حمل الصليب

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنّا ذلك الوحش الرّهيب

عندما يزحف من كهف المغيب

واجما محتقنا عبر الأزقة

<sup>1</sup> الديوان، ص 117.

أنّة تجهش في الريح، حرقه

أعين مشبوهة الومض

وأشباح دميمة

ويثور الجنّ فينا

وتغاوننا الذنوب

والجريمة<sup>1</sup>.

يعطينا الشاعر صورة لببيروت التي " يبدو السأم في لياليها وحشا يزحف من كهف المغيب، ويلفّ الشارع المحموم والحيّ الكئيب، وحيث تغاوي الذنوب، ويقع الإنسان تحت وطأة صليبه، ويمتهن الخطيئة، بله الجريمة كردّة فعل على بلادة الزمن وترجييه الخاوي، ويديه المسبلتين، وعزمه المترaxي، وامتناع الجدة في قلبه، ولقد كان السأم ثمة سأمًا وجوديًا، والشاعر من كلّ هذا يجسّد حالة الإملاق بين يدي الزمن الحاضر الذي لا جدّة فيه"<sup>2</sup>، لذا نراه يعتمد على توظيف الفعل المضارع ( يقوينا، يقينا، يطرّد، يزحف)؛ لأنّ له مسوغا دلاليا وهو دلالته على الحال والحاضر.

كما تجلّى كذلك في قوله من قصيدة في جوف الحوت:

ومتى يمهلنا الجلّاد والسّوط المدمّى

فنموت

بين أيد حانيات

في سكوت، في سكوت

ومتى يخجل مصباح الخفير

<sup>1</sup> الديوان، ص52، 53.

<sup>2</sup> إيليا الحاوي، قراءة في شعر خليل حاوي، ص30.

من مخازي العار

والدّمع المدوّي من سرير لسرير

ومتى يحتضر الضوء المقيت

ويموت

عن بقايا خرق شوهاء

عنا، عن نفايات المقاهي والبيوت؟<sup>1</sup>.

وفي قوله من القصيدة نفسها:

وأنا في الكهف محموم ضرير

يتمطّى الموت في أعضائه

عضوا فعضوا، ويموت

كلّ ما أعرفه لأنني أموت

مضغة تافهة في جوف حوت<sup>2</sup>.

كذلك توّسل الشاعر بالأفعال المضارعة في قصيدة السجين (يخجل، يحتضر، يتمطّى)؛

ليصوّر تلك العبثية التي تعاني منها المجتمعات العربية، ممّا جعله يفرّ من هذه الحياة العبثية ويرتمي

في أحضان الموت؛ لأنّه يرى فيه خلاصاً، وهذا الفرار والانتقال يحتاج إلى حركة، فعدل إلى توظيف

الأفعال المضارعة لأنّها تقي بالغرض.

ويتجلى توظيف الجمل المضارعة في قوله من قصيدة بعد الجليلد:

كيف ظلّت شهوة الأرض

<sup>1</sup> الديوان، ص 93، 94.

<sup>2</sup> الديوان، ص 98.

تدوي تحت أطباق الجليد

شهوة للشمس، للغيث المغني

للبدار الحي، للغلة في قبو ودين

للإله البعل، تموز الحصيد

شهوة خضراء تأبى أن تبديد

وحنين نبضه يسري إلى القبر، إلينا<sup>1</sup>.

ما نلاحظه في هذه الأسطر الشعرية أنّ خليل حاوي أكثر من توظيف الأفعال المضارعة (تدوي، تأبى، تبديد، يسري)، وكان ذلك انسجاماً مع المعنى المراد تشكيله، فالشاعر هنا يعبر عن التحول الذي طرأ على الأرض؛ لأنّ الجليد الذي غطى الأرض بطبقاته السمكية لم يقدر على انتزاع الشهوة من رحم الأرض، فما زالت هذه الشهوة تدوي، لتزيل تلك الكتل الجليدية التي رانت عليها لزمّن طويل؛ لتستقبل شمس الحياة، إنّها ترغب من جديد في الإخصاب والتجدّد، تتعطّش للغيث، تتشوّق للبدار، للغلة، للإله البعل الذي يفضّ بكارتها بعدما كانت عاقراً، وفي كلّ هذا نجد أنّ الشاعر استعان لوصف هذا المشهد بالأفعال المضارعة التي تتسم بالحركية والتجدّد والاستمرارية، فجاء مطّرداً مع رغبة الأرض في التجدد والحيوية والاستمرارية، وعليه فقد شكّل هذا التوالي للأفعال المضارعة مثيراً أسلوبياً يسترعي الاهتمام، لا سيما أنّ الأفعال المضارعة في حدّ ذاتها تتميز بقدرة عالية على تصوير الحركة، وتتّجه بالأحداث نحو درامية حيوية.

ثمّ تعاود الأفعال المضارعة بالظهور في قوله من القصيدة نفسها:

إن يكن ربّاه،

لا يحيي عروق الميّتينا

<sup>1</sup> الديوان، ص 124.

غير نار تلد العنقاء، نار  
 تتغذى من رماد الموت فينا  
 في القرار  
 فلنعان من جحيم النار  
 ما يمنحنا البعث اليقينا:  
 أمّا تنفض عنها عفن التاريخ،  
 واللعنة، والغيب الحزينا  
 تنفض الأمس الذي حَجّر  
 عينيها يواقيتا بلا ضوء ونار  
 وبحيرات من الملح البوار  
 تنفض الأمس الحزينا  
 والمهينا  
 ثمّ تحيا حرّة خضراء تزهو وتصلّي  
 لصدى الصبح المطل<sup>1</sup>.

جاءت هذه المعاودة بتوظيف الأفعال المضارعة (يحيي، تتغذى، يمنحنا، تنفض، تحيا) متناغمة مع أولى متطلّبات الشاعر الجماليّة من أجل إتمام تلك اللوحة الوجوديّة التي نحن بصددّها؛ فكانت الأرض بحاجة إلى الإله البعل، وتمّوز؛ ليطلّ عليها بدفق الحياة وخصب الوجود، كانت بحاجة إلى جحيم النّار لتمنح الشاعر ومجتمعه البعث اليقين؛ لتنفّض عنها عفن التّاريخ والأمس الذي حَجّرها

<sup>1</sup> الديوان، ص 125 - 127.

وشلّها عن الحركة، والمضيّ قدما نحو الأمام، وقد جاءت هذه الأفعال المضارعة معبّرةً أصدق تعبير

عن شوق الشاعر الملحّ من أجل تقدّم لا يعرف معنى الركود والتوقّف والهدوء.

ويواصل حضور الأفعال المضارعة في قوله أيضا من قصيدة الجسر:

طفلهم يولد خفّاشا عجوز

أين من يفني ويحيي ويعيد

يتولّى خلقه طفلا جديد

غسله بالزّيت والكبريت

من نتن الصديد

أين من يفني ويحيي ويعيد

يتولّى خلقه فرخ النّسر

من نسل العبيد<sup>1</sup>.

شكّل حضور الأفعال المضارعة في هذه الأسطر الشعرية فاعلية كبيرة، فقد كثّف الشاعر من

توظيفها، وذلك لتحقيق قيمة أسلوبية تفيض بمعاني التجدد والاستمرارية؛ لأنّ الشاعر يتساءل عن ذلك

البطل المخلص الذي يتولّى تجديد الحضارة العربية، ويتولّى تجديد وبناء الإنسان العربي الحرّ الراض

للعبودية والخنوع، إذن فالأفعال (يفني، ويحيي، يعيد، يتولّى) تحمل في جنباتها دلالات التجدد

والتغيير، وهذا جاء منسجما مع الدلالة المتوارية خلف هذا التشكيل اللغوي، وهي رغبة الشاعر الملحة

في أن يولد في المستقبل الجيل العربي الناشئ الذي يستطيع أن يجدد ويرسي قواعد حضارة شرقية

تضاهي ما فعله أجدادهم أيّام زهولهم وازدهار حضارته، فالجيل الذي هو موجود في الحاضر لا يعول

عليه، فهو جيل عاجز خامل، انتقلت إليه جينات العبودية من آبائهم العبيد.

<sup>1</sup> الديوان، ص 166.

وكذلك في قوله من القصيدة نفسها:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيد

من كهوف الشرق من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد

أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد

سوف يمضون وتبقى

صنما خلفه الكهان للرّيح

التي توسعه جلدا وحرقا

فارغ الكفّين، مصلوبا، وحيد<sup>1</sup>.

حقّق الفعل المضارع ( يعبرون ) قيمة أسلوبية، " فالفعل ( يعبرون ) الممتدّ من زمن ساكن راكد؛ لأنّه زمن مستنقع إلى زمن الرّؤى الجديد، ما تلبث الشعريّة أن تحوّله إلى تزامنيّة كثيفة في مفردتي ( جسرا وطيد )، حيث يتمظهر الزمن الثّوري في قوّة جبارة متمركزة في المكان والزمان، وقادرة على التحويل والنهوض بمهمّة العبور، فإنّ للدّال ( يعبرون ) دلالة كامنة على فضاء مكانيّ مطلق يمارس عبوره على الجسر الذي يشكّل علامة تواصل شاملة يضيفي عليها دالّ الصبح على زمنيّة مشرقة<sup>2</sup>.

## 2.1 الوظيفة الدلاليّة للجمل الاسميّة:

<sup>1</sup> الدّيان، ص 168، 169.

<sup>2</sup> بشرى البستاني، <<زمنيّة التشكيل الشعريّ، مقاربة في ديوان خليل حاوي>>، ص 37.

نلاحظ أنّ هذا النمط التركيبي لم نر له حضوراً مكثفاً في الديوان، حيث انسحب؛ ليفسح

المجال للجمل ذات المكوّن الفعليّ، والجدول الآتي يبين نسبة ورودها في

| عنوان القصيدة   | نسبة وروده في القصيدة |
|-----------------|-----------------------|
| البحار والدرويش | %11.6                 |
| ليالي بيروت     | %24.3                 |
| دعوى قديمة      | %34.6                 |
| نعش السكاري     | %3.8                  |
| جحيم بارد       | %11.1                 |
| بلا عنوان       | %30.4                 |
| الجروح السود    | %8.7                  |
| في جوف الحوت    | %14.3                 |
| السجين          | %02.0                 |
| سدوم            | %20.0                 |
| عصر الجليد      | %9.7                  |
| بعد الجليد      | %7.4                  |
| حبّ وجلجلة      | %22.2                 |
| المجوس في أوربا | %12.1                 |
| عودة إلى سدوم   | %12.7                 |
| الجسر           | %29.7                 |

وإذا ما أتينا إلى دلالة الجملة الاسمية وجدناها تدل على الثبات والسكون، فهي تخلو من دلالة التجدد أو الاستمرار، وعلى هذا الأساس نبني دلالاتنا للجملة الاسمية الموظفة في الديوان، ويتجلى توظيف الجملة الاسمية في قوله من قصيدة البحار والدرويش:

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة الكنج العريق<sup>1</sup>.

انزاح الشاعر في هذا التركيب من المكون الفعلي إلى المكون الاسمي لضرورة دلاليّة، لكونه يصف ذلك الدرويش الذي هو قابع من ألف ألف سنة في مكانه لا يتحرك، ومع ذلك تجده يتنبأ بما سيحصل للعالم من تحولات على مستوى الحضارة الغربيّة، وهنا نلاحظ مدى تحقيق الجملة الاسمية قيمة دلالية لم تكن الجملة الفعلية لتحقيقها لو حلّت محلّها، وهنا تظهر أهميّة التركيب في المقاربة الأسلوبية.

وفي قوله أيضا في قصيدة دعوى قديمة:

ضجة الطاحونة الحمرا

ضباب التبغ والخمرة، والحمى اللئيمه

غصّتي الحرى لفخذ وجريمه

وارتخاء الشفة السفلى على الشهوة

والرعب متى شدّت يدي نينا الشهية

وأنا ثوب بلا ظلّ، بلا ضوء

<sup>1</sup> الديوان، ص44.

سوى البسمة في عينيّ

تستعطي التحية<sup>1</sup>.

يصوّر الشاعر لنا أنّ زمنه لا جديد فيه، تغلب عليه الرتابة والسّأم، كأنّه ساكن لا تدور عجلته إلى الأمام، فحياته لا جدّة فيها، يقضي معظم وقته في المقهى، أو في الخمار، وهنا تظهر فاعلية توظيف الشاعر للجمل الاسميّة التي جاءت خادمة للمعنى الذي يؤسّس له الشاعر، فسكونية زمن الشاعر تناسبت مع دلالة الجملة الاسمية.

ويتوالى توظيف الجمل الاسميّة في قوله من قصيدة عصر الجليد:

في خلايا العظم في سرّ الخلايا

في لهاث الشمس، في صحو المرايا

في صرير الباب، في أقبية الغلّة

في الخمرة، في ما ترشح الجدران

من ماء الصديد

رعدة الموت الأكيد<sup>2</sup>.

يصف لنا الشاعر حالة الشرق ف"هاهي مظاهر الحياة تعطلت، وأثناء الطبيعة ييبست، وحتى السرّ الداخليّ للخلايا في العظام، وفي سائر الكائنات انكشف وتجمّدت الحياة، حتى الشمس انطفأت نارها، وذهب معها كلّ إشراق وكلّ حركة، فهاهي المرايا معتمّة والباب يتوقّف عن الصرير؛ لأنّ أقبية الغلّة فارغة، ودنان الخمر فارغة، أمّا الجدران فإنّها تنزّ القيح والدّم من دملها معلنة حلول الموت

<sup>1</sup> الديوان، ص 61.

<sup>2</sup> الديوان، ص 118، 119.

الأکید<sup>1</sup>، وأمام هذا الوضع الذي يشع بدلالات السكون من تعطل حياة وتجمدها وغياب الحركة، وانتشار الموت في جميع الأرجاء، كان توظيف الجمل ذات المكون الاسمي أنسب من استعمال الجمل ذات المكون الفعلي؛ لأن من دلالات الجمل الاسمية الثبات والسكون وغياب الحركة والتجدد.

ويتوالى الاختيار الأسلوبى للجمل الاسمية في قصيدة " في جوف الحوت "

ذلك الجو الجحيمي السعير

في مداه لا غد يشرق

لا أمس يفوت

غير أن ناء كالصخر على دنيا تموت

أترأه كان لي دنيا سواها

كان لي يوم نضير<sup>2</sup>.

يضعنا الشاعر أمام زمنين فـ " هناك زمن يحتقن بالثبات، ويمتلئ بالسكون، والموت، وهناك زمن آخر منجذب إلى الحركة والاستمرار والتدفق، فالأول تجسيد للآني الزاكد، القاحل اليباب، والثاني مؤشّر على النّثي، فهو منبثق ومتفجّر، ومفتوح على التّغيّرات، والتّحوّلات، ولذلك كان همّ الدّات هو استدعاء الزّمن الآخر زمن الامتلاء والحضور، ونشدان الآتي المحمّل بنبض الحياة والمشحون بالتنبؤ وفيض العطاء والمتجدّد على الدّوام، وهذا يدلّ على أنّ عينيّ الشاعر مثبتتان دوماً على صعودهما على المستقبل الخصب، فهو يعزف سيمفونيا الحركة المواظبة على صعودها الأبديّ، وتلكم هي ملحمة الجدل المتحوّل باتجاه الأبدية<sup>3</sup>، وبهذا يكون الصراع محتدماً بين الزّمن المتحرّك والزّمن

<sup>1</sup> يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص 138.

<sup>2</sup> الديوان، ص 95، 96.

<sup>3</sup> عبد القادر فيدوح، دط، معارج المعنى في فنّ الشعر العربي، دت، ص 68.

الساكن، ومن ثم تكون دلالة النَّصِّ أكثر توهّجا وعمقا كلما كان الجدل بين الزمنين حاضرا بقوة، غير أنّ ما يتبدّى لنا هو غلبة الزمن الساكن المتحجر، فهو جاثم كالصخر على صدر الشاعر، لا ينفكّ عنه، في المقابل تجده يرنو إلى زمن آخر زمن حيويّ مشرق نضير، وكان ذلك في تساؤله:

أترأه كان لي دنيا سواها

كان لي يوم نضير.

ويتجلى التوظيف في قوله أيضا من قصيدة سدوم:

سوف تبقى مثلما كانت

ليالي الميّتين

لا أذكّار يلهب الحسرة

من حين لحين

لا فصول

سوف نبقى خلف مرمى

الشمس والثلج الحزين<sup>1</sup>.

اختار الشاعر الجملة الاسمية في قوله: لا اذكّار يلهب الحسرة، من حين لحين، لا فصول، وكان بإمكانه تركيب الجملة على النحو الآتي لا يوجد اذكّار يلهب، ولا فصول، ويرجع هذا الاختيار الأسلوبيّ لمقتضيات الدلالة، فهو يتكلّم عن حياة الميّتين التي توقفت في فصل واحد وهو فصل الشتاء، حيث تجذب والأرض، وتفقد حلتها التي تتشوق إلى ارتدائها في نيسان، وهنا كان استدعاء الجملة الاسمية واختيارها أولى من توظيف الجملة الفعلية.

وتظهر فاعلية الجمل الاسمية في قوله كذلك من قصيدة سدوم:

<sup>1</sup> الديوان ص 109.

وتلفّتنا إلى مطرح ما كان لنا

بيت، وسمّار، وذكرى

فإذا أضلعنا صمت صخور

وفراغ ميت الآفاق.. صحرا

وإذا نحن عواميد من الملح

مسوخ من بلاهات السنين<sup>1</sup>.

إنّ غياب الصيغ الفعلية في هذا التركيب بشكل نسبي، وحضور الجمل الاسميّة وغلبتها لما لها من طبيعة سكونية وثبات يتساق مع قصديّة الشاعر الذي يشير إلى أنّ أيّ تلفت للماضي يحوّل صاحبه إلى عمود من الملح الموات، أو إلى مسوخ من بلاهات السنين، أو إلى صخور صمّاء، فالصورة التي يصوّرها خليل حاوي تشعّ بالسكون والتحرّج والثبات، وهكذا فقد أسهمت الجمل الاسميّة في هذا المقطع في خلق المثير الأسلوبيّ الذي مكّننا من رصد الدلالات المتوارية خلف هذا الاختيار. و يستمر الشاعر في توظيف الجملة الاسمية وذلك في قوله من قصيدة عصر الجليد:

حبّنا أقوى من الموت

أقوى جمرنا الغضّ المندي<sup>2</sup>.

...

حبّنا أقوى من الموت العنيد

غير أنّ الحبّ لم ينبت

<sup>1</sup> الديوان، ص 113.

<sup>2</sup> الديوان، ص 121

من اللحم القديد<sup>1</sup>.

يصور الشاعر هنا ثبات الحب في مقاومة الموت العنيد لذا نراه أتى بالجملة الاسمية التي من دلالاتها الثبات فوافق التركيب الدلالة هنا.

وتبرز الجمل الاسميّة كذلك في قوله من قصيدة حبّ وجلجلة:

وأنا في وحشة المنفى

مع الداء الذي ينثر لحمي

ومع الصمت وإيقاع السعال

أنفص النوم لعلي أتقي

الكابوس والجنّ التي تحتلّ جسمي

وإذا الليل على صدري جلاميد

جدار الليل في وجهي

وفي قلبي دخان واشتعال<sup>2</sup>.

نرى أنّ الشاعر يتملّكه ألم عميق كاد يقضي عليه، وتمثّل هذا الألم العميق في كونه مغتربا ومنفيا عن وطنه، إضافة إلى المرض الذي ينخر جسده، فكان هذا الاغتراب عبارة عن نوع من أنواع الموت والسكون؛ لذلك كان استعمال الجملة الاسمية في هذا المقطع الشعري له مسوّغه الأسلوبيّ؛ لأنّ من دلالاتها الثبات والسكون.

كما أنّ تصوير الشاعر لليل وهو يجثم على صدره كالجلاميد، أو كالجدار كان عاملا مهما في اختيار الجملة الاسمية وتفضيلها على الفعلية، فالشاعر يعاني من وطأة الليل الذي يأبى أن يزول

<sup>1</sup> الديوان، ص 123.

<sup>2</sup> الديوان، ص 131.

كأنه شدّ بأمراس كتان، فالزمن في المنفى ليس نفسه في وطنه وبين أصحابه، فهو يبدو ثابتا لا يتحرك، فانسجم هذا التوظيف لنوع الجملة مع المعنى الذي صورته الشاعر.

## 2. التقديم والتأخير بوصفه انزياحا تركيبيا:

### 1.2 مفهوم التقديم والتأخير:

إن ظاهرة التقديم والتأخير تعد خرقا للمعيار النحوي وانفلاتا من دائرته المعيارية، هذا الانفلات الذي "يسمح بتشكيل العبارة تشكيلا جماليا يتضمن أغراضا جديدة، فتغير مواقع الكلمات يكون في ضوء المعنى تحقيقا للغرض الذي تبنى عليه التراكيب، وذلك بغية تفعيل دورها تحقيقا للمعنى المقصود، وخرق الجملة من تغيرات ضمن العلاقات التي تستند إلى ترتيب الألفاظ على وجه مخصوص إنما يرجع إلى المعنى ومتطلباته، أي أن المعنى هو الذي يتطلب هذا التغيير وهذا يساهم في الكشف عن الأغراض والدلالات المتولدة من الترتيب الخاص"<sup>1</sup>.

إن ظاهرة التقديم والتأخير خصيصة من خصائص الأسلوب الأدبي الذي يعتمد على انتهاك العرف اللغوي والخروج عن المألوف في العلاقات الإسنادية المتداولة إلى مستوى أرحب يرتقي من خلال إضفاء سمة جمالية عليه.

وخرق الجملة والتشويش على ترتيبها يجب أن يثير انتباه المحلل؛ "لأن مواقع الكلمات ونسجها له دلالة لا تتكرر، كما يسهم التقديم والتأخير في تقسيم العبارة على نحو يناسب الوزن، إذ تساعد هذه الظاهرة في إيجاد ذلك التوافق بين التركيب ومستلزمات الوزن والقافية، فكثيرا ما نجد الشاعر يحدث تغييرا في مكونات الجملة بما يتلاءم والقواعد المقررة في الوزن والقافية، لذا يقسم

<sup>1</sup> هشيار زكي حسن أحمد، التائية الكبرى لابن الفارض دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، 2002م، جامعة الموصل، العراق، ص103.

الدارسون التقديم والتأخير إلى ضربين: أحدهما يفيد فائدة معنوية ترجع إلى معنى الكلام، وثانيهما ما كان الغرض منه لفظيا كالتوسعة على الشاعر حتى يستقيم له وزنه وتطرد قافيته<sup>1</sup>.

إن أسلوب التقديم والتأخير يمثل أحد الأساليب المهمة في الأداء اللغوي الفني، وإذا كانت أساليب اللغة الأخرى لها واجهة نفسية ومدلولات وجدانية، فإن لهذا الأسلوب مدلولاً نفسياً متميزاً يرتبط بنفسية المبدع أو منشئ النص.

## 2.2 تجليات التقديم والتأخير في الديوان:

لقد تشكل نسيج النص في جميع الديوان من ظاهرة أسلوبية لا تقل عن أخواتها في الأهمية ألا وهي ظاهرة التقديم والتأخير.

### 1.2.2 دلالة تقديم شبه الجملة: غدا تقديم تقديم شبه الجملة مؤشراً أسلوبياً وذلك

بتواتره في الديوان، والجدول الآتي يوضح هذا التواتر تقديم التقديم شبه الجملة في قصائد الديوان:

| اسم القصيدة     | عدد المرات التي تقدمت فيها الشبه جملة |
|-----------------|---------------------------------------|
| البحار والدرويش | 8                                     |
| ليالي بيروت     | 6                                     |
| دعوى قديمة      | 2                                     |
| نعش السكاري     | 3                                     |
| جسيم بارد       | 4                                     |
| بلا عنوان       | 0                                     |
| الجروح السود    | 2                                     |

<sup>1</sup> عبد العاطي غريب، دراسات في البلاغة، ط1، بنغازي، منشورات جامعة قار يونس، 1997، ص39.

|   |                  |
|---|------------------|
| 4 | في جوف الجوت     |
| 2 | السجين           |
| 2 | سدوم             |
| 4 | عصر الجليد       |
| 1 | بعد الجليد       |
| 5 | حبّ وجلجلة       |
| 3 | المجوس في أوروبا |
| 5 | عودة إلى سدوم    |
| 5 | الجسر            |

وأول خرق للرتبة يتراءى لنا في قوله من قصيدة البحار والدرويش:

وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف

لفها وهج الحريق<sup>1</sup>.

نلاحظ أن الشاعر خليل حاوي أحدث انزياحا تركيبيا في هذه العبارة، حيث قدم ما حقه التأخير وهو شبه الجملة ( في فراغ الأفق ) على الفاعل ( أشداق كهوف )، والشاعر المعاصر يملك من النضج الشعري الذي يجعله يقدم ويؤخر بدافع القصدية وليس اعتباطا، فتراه يضع اللفظة في موضع لتؤدي معنى أو دلالة لا تؤديها لو غير موضعها وهذا ما نلمسه في هذا التقديم والتأخير، فالشاعر

<sup>1</sup> الديوان، ص 41.

يصوّر حاضر الأمّة الذي لا يرى في أفقها إلا الفراغ الذي يولّد العدم؛ لهذا نجده قدّم شبه الجملة في فراغ الأفق، حتى يعطي صورة أوليّة للقارئ عن حال الشرق.

ومن حالات التّقديم والتّأخير التي تنزاح فيها الجملة عن الأداء المعياريّ لها، قول الشاعر من القصيدة نفسها:

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفّة الكنج العريق

طرقات الأرض مهما تتناوى

عند بابي تنتهي كلّ طريق.

وبكوكي يستريح التّوأمين

الله، والدّهر السّحيق<sup>1</sup>

نرى أنّ الشاعر في هذه الصّياغة قدّم شبه الجملة "عند بابي" على الجملة الكبرى "تنتهي كلّ طريق"، فالأصل في التّركيب هو "تنتهي كلّ طريق عند بابي"، وشبه الجملة "بكوكي" على الجملة الفعلية "يستريح التّوأمين"، وكما نعلم أنّ من وظائف التّقديم والتّأخير ما يُحدثه من مفاجأة تثير القارئ، أو المتلقّي، وتلفت انتباهه وتدفعه للبحث عن أسرار هذه الظّاهرة، ومثيراتها السّياقيّة، وأبعادها الدّلاليّة، ولهذا التّقديم دلالة، حتى يظهر لنا الشاعر أنّ هذا الدرويش الذي يمثّل الإنسان الشرقيّ يتوهم المركزيّة، له صلة بدهر عتيق لم يعد له اليوم من أثر، وهذا الدرويش ساكن سكّون الموت نفسه، فرجله قد غاصت في الوحل، والوحل مانع للحركة والانتقال من حال إلى حال، لذا بات ساكناً، وكلّ ما يفعله أنّه يمتصّ ما تتضح الأرض الموات، أي أنّه خارج عن الزمن الذي يعيش فيه، غير واع بما

<sup>1</sup> الديوان، ص 44، 45.

يحدث، ومع ذلك يدّعي أنه أمسك الحقيقة من تلايبيها، الحقيقة التي يبحث عنها البحار (الشاعر)، وأنه يتنبأ بانهايار الحضارة الغربية رغم أنها في أوج ازدهارها، وهو قاعد في ضفاف الكنج العريق. ويتجلى الانزياح في رتب الجملة؛ حيث تقدّم الجارّ والمجرور على الفعل والفاعل في قوله من القصيدة نفسها:

في مطاوي جلده ينمو طفيليّ النبات

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق<sup>1</sup>.

نلاحظ في التركيب تقدّم شبه الجملة "في مطاوي جلده"، على الفعل والفاعل والأصل أن يكون التركيب: ينمو طفيليّ النبات في مطاوي جلده، وقد حدثت الإثارة الأسلوبية بانتقال الفضلة وارتقائها إلى مرتبة العمدة، وهذا الارتقاء يلزم تغييرا في الرتبة، فالشاعر في هذا التركيب أراد أن يصوّر لنا ذاك الرجل الشرقي الذي تغلغل فيه الاستعمار والتخلف فاستقر تحت الجلد، والمتعارف عليه أنّ الطفيليات تعيش فوق الجلد لا تحته، لذلك قدّم شبه الجملة؛ ليبرز حالة التخلف التي وصلت إليها الأمم الشرقية.

وفي قوله من القصيدة نفسها:

ذلك الغول المعاني

ما أراه غير طفل

من مواليد الثواني

ويدا شمطاء من أعصابه تنسلّ

أكفانا له والموت داني<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 43.

<sup>2</sup> الديوان، ص 47.

يقول السامرائيّ: " إنّ خرق رتبة الجملة يرجع إلى المعنى ومتطلباته، أو بمعنى آخر فإنّ المعنى هو الذي يتطلب هذا التغيّر والتبدّل"<sup>1</sup>، وهذا ما اتضح في تقديم الشاعر لشبه الجملة من أعصابه على الجملة الواقعة صفة تنسلّ؛ لأنّه يريد أن يلفتنا إلى أنّ موت الحضارة الغربيّة لن تكون من خارجها، بل سيكون من داخلها؛ لأنّ العدو الحقيقيّ للغرب ليس الآخر في منطقة الشرق، بل هو ذاته الذي ينقرض بسبب جفاف خصوبته وموت أخلاقه، لذا نرى أنّ ذلك الدرويش يبشر البحار بدنوّ موته الأكيد.

وفي قوله كذلك من قصيدة ليالي بيروت:

وأنا في الصبح عبد للطواغيت الكبار

وأنا في الصبح شيء تافه، آه من الصبح

وجبروت النّهار<sup>2</sup>.

انزاح الشاعر في هذه الأسطر الشعريّة عن الأداء المثاليّ للغة، فقدّم شبه الجملة ( في الصبح ) على الخبر ( عبد للطواغيت )؛ لأنّ رتبة الشبه جملة حقّها التأخير، وإحداث هذه الخلطة في الترتيب ينجرّ عنه بعد دلاليّ، لأنّه أراد أن يلفتنا إلى الزمن الذي غدا يؤرّقه وهو الصبح الذي من المفروض أنّه يحمل دلالة إيجابية دلالة الحرية، بيد أنّه شحن بدلالة سلبية وهي دلالة العبودية والمعاناة التي استمرت إلى غاية الصبح.

و في قوله أيضا من قصيدة في جوف الحوت:

عمره ماكان عمرا

كان كهفا في زواياه

<sup>1</sup> محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبيّة، ط1، مصر، الشركة العالمية للنشر، 1994، ص38.

<sup>2</sup> الديوان، ص57.

## تدبّ العنكبوت

والخفافيش تطير<sup>1</sup>.

من أسي الصمت المرير

وأنا في الكهف محموم ضرير

يتمطّى الموت في أعضائه

عضوا فعضوا، ويموت

كلّ ما أعرفه أنني أموت<sup>2</sup>.

نرى أنّ الشاعر قدّم شبه الجملة "في الكهف" على المسند وهو الخبر "محموم ضرير"، وفي هذا المقام يقول فضل صالح السّامرائي: "وإذا كان الجارّ والمجرور قيداً أو فضلة، وحقّه أن يكون بعد المسند والمسند إليه، فإنّ قدّمته عن مكانه دخل في باب التّقديم والتّأخير ولا يكون إلّا لسبب"<sup>3</sup>، فللكهف رمزية عند الشاعر غدت أثيرة عنده، وبهذا التّقديم يظهر لنا أنّ الكهف تحوّل من مكان في الطبيعة إلى ذات تشبه الكهف توقّعت فيه جلاء الاغتراب، كما أنّ هذا التّقديم يعطي للقارئ فسحة لتصور المكان الذي تقبع فيه ذات الشاعر الذي يعاني وهو هذا الكهف.

ويبرز التّقديم والتّأخير كقيمة مهيمنة أيضاً في قوله من قصيدة السجين:

كان قبل اليوم يغري العفو

أو يغري الفرار<sup>4</sup>.

إنّ الأداء المعياري لهذه الجملة هو:

<sup>1</sup> الديوان، ص 97.

<sup>2</sup> الديوان، ص 98.

<sup>3</sup> فضل صالح السّامرائي، الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها، ط1، الأردن، دار الفكر للطباعة والنشر، 2002، ص 35.

<sup>4</sup> الديوان، 103.

## كان يغري العفو قبل اليوم

أو يغري الفرار.

غير أنّ الشاعر قدم شبه الجملة قبل اليوم على الواقعة خبراً لكان يغري العفو، وفي هذا دلالة على لحظة التحوّل في مسار الموقف الشعري لدى الشاعر، إذ في هذا دلالة على نضج وعي الشاعر، ومعرفته بحقيقة الواقع، حيث أصبح يفضل البقاء في سجنه على أن يكون طليقاً في هذا الواقع الذي سيتغرب فيه عن ذاته الواعية، فهو يرفض كل معطيات هذا الواقع الموبوء على شتى الأصعدة، فمادام هذا الواقع لا تتوفر فيه الحرّية بكلّ أنواعها، فهو على حدّ سواء مع السجن، وهكذا شكلت شبه الجملة قبل اليوم البؤرة التي منها تشع دلالة التقديم.

ويتوالى الانتهاك في قوله من قصيدة عودة سدوم:

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا

أمّا تنفض عنها عفن التاريخ،

واللعة، والغيب الحزينا<sup>1</sup>.

قدّم الشاعر شبه الجملة عنها وحققها التأخير، وأخر المفعول به عفن التاريخ وحققه التقديم، وذلك أنّ الشاعر يريد أن يلفت انتباهنا بأنّ طبقة العفن ليست متغلغلة في الأمم بل هي على السطح، فمن دلالات حرف الجر عن هي الاستعلاء، وفي هذا التلاعب بالرتب غاية في نفس الشاعر وهي إعطاؤنا جرعة أمل بأنّ الأمة مازلت بخير وستعود لها نضارتها وزهوها وخضرتها.

وفي قوله من قصيدة حبّ وجلجلة:

وأنا في وحشة المنفى

<sup>1</sup> الديوان، ص 126.

مع الدّاء الذي ينثر لحمي

ومع الصمت وإيقاع السعال

أنفص النوم لعلي أتقي

الكابوس والجنّ التي تحتلّ جسمي

وإذا الليل على صدري جلاميد

جدار الليل في وجهي

وفي قلبي دخان واشتعال<sup>1</sup>.

تجلّى في قوله: أنا في وحشة المنفى، مع الداء الذي ينثر لحمي، ومع الصمت وإيقاع

السعال أنفص النوم؛ خرق لرتبة الجملة عبر تقديم أشباه الجمل على الخبر وهو جملة أنفص النّوم

وذلك بغية إبراز الدلالة؛ لأنّ الشاعر يودّ أن يبرز معاناة أناه بعيدا عن وطنه، منضافا إليها معاناته

مع المرض الذي كاد يقضي عليه.

وفي قوله من القصيدة نفسها:

أنتم أنتنّ يا نسل إله

دمه ينبت نيسان التلال

أنتم أنتنّ في عمري

مصاييح، مروج، وكفاه

وأنا في حبكم، في حبكّن

وفدى الزنبق في تلك الجباه

أتحدّى مهنة الصلب،

<sup>1</sup> الديوان، ص 131.

أعاني الموت في حب الحياة<sup>1</sup>.

هناك مقتضى دلاليّ دفع الشاعر إلى إحداث هذه الخلطة التركيبية بتقديم الشبه جملة: في حبكم، في حبكّن على الجملة الواقعة خبر: أتحدّى محنة الصلب، وهو الاختصاص؛ لأنّ خليل حاوي سيّتحمل ويتحدّى الصلب، ويستعذب آلامه من أجل حبّه لذلك الجيل الذي طالما طمح إلى ولادته.

وجاء التقديم في قوله من قصيدة الجسر:

ومتى ربّاه نشدّ ونبني

بيدينا بيتنا الحرّ الجديد<sup>2</sup>.

إنّ في تقديم شبه الجملة بيدينا التي اشتملت على ضمير النحن على المفعول به بيتنا بعدا دلاليّا يتمثّل في أنّ عملية البناء الحضاري لا بدّ أن تنطلق من الذات وبسواعد أبنائها، وليست باستعارة أدوات البناء من الآخر؛ حتى لا نفع في مآزق التبعية للآخر.

## 2.2.2 دلالة تقديم الحال:

يحقق التقديم والتأخير دهشة للمتلقّي الذي يخيب انتظاره؛ لأنّ هناك خلطة في الترتيب لعناصر الجملة، ويتمثّل ذلك في قوله من القصيدة نفسها قصيدة الجسر:

أنت، يا تمّوز، يا شمس الحصيد

نجّنا، نجّ عروق الأرض

من عقم دهاها، ودهانا

أدفيّ الموتى الحزاني

والجلاميد العبيد

<sup>1</sup> الديوان، ص 135.

<sup>2</sup> الديوان، ص 168.

عبر صحراء الجليل

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد

عبثا كنّا نصلي و نصلي

غرقتنا عتمة الليل المهلّ

عبثا نعوي ونعوي، ونعيد

عبر صحراء الجليل

نحن والذئب الطريد<sup>1</sup>.

قدّم الشاعر الحال ( عبثا ) وحققها التأخير، فالأداء المثالي لهذا التركيب هو:

كنّا نصلي ونصلي عبثا

غرقتنا عتمة الليل المهلّ

نعوي ونعوي ونعيد عبثا

عبر صحراء الجليل

ونحن والذئب الطريد.

شهد هذا التركيب اللغوي انتهاكا تمثل في تقديم ما حققه التأخير وهو المصدر "عبثا"، وقد حقق هذا الانتهاك اللغوي تحويرا إبداعيا في حركة المعاني، فلفظة "عبثا" ولو أخّرت لفقدت معناها، إضافة أنّها تستنفذ ألقها وتوهجها الشعري، لأنّها تمثل البؤرة الجمالية التي تبثّ من خلالها إشعاعاتها الجمالية والدلالية، فالشاعر قدّم لفظة عبثا في هذا البناء التركيبي؛ ليظهر "أنّ صلاة الشاعر مع الجماعة، وترتيلهم الشعائر الطقسية، وابتغالهم أمام أعتاب تمّوز إله الربيع؛ ليزرع البذرة في رحم الأرض، تلك الصحراء مترامية الأطراف يغطيها الجليل ويسيطر عليها العقم، وجثث تتراكم، وتحول

<sup>1</sup> الديوان، ص 119 - 121.

النّاس إلى جلاّ من العبيد الفاقدى القدرة على الحياة، كانت بدون جدوى، لم تغلج كلّ هذه الأدعية، كانت أصواتنا كعواء الذئاب الطريدة الجائعة وسط ظلمة الليل الحالكة، وصقيعه الجاثم فوق النفوس في صحراء جليدية، كان الشاعر مع الجماعة يصرخون، يتحدّون الموت مدّعين أنّ حبهم سيصرعه، وجمهرهم الغصّ سيعيد إليهم حرارة الحياة، ولكن كلّ ذلك كان بدون طائل، فقد صاروا في الحقيقة المرّة<sup>1</sup>.

وارتمينا جثثا، لحما حزينا

ضمّ في حسرته لحما قديد<sup>2</sup>.

واستمرّ الانتهاك التركيبي على الجمل في قوله من القصيدة نفسها:

عبثا نغتصب الشهوة حرّى

عبثا نسكبها خمرا وجمرا

من بقايا الوريد

علّه يفرخ من أنقاضنا نسل جديد

ينفض الموت، يغلّ الرّيح

يدوي نبضة حرّى

بصحراء الجليد<sup>3</sup>.

يأمل الشاعر أن يولد جيل جديد على صورة الإله تمّوز، فتتمّوز بالنسبة لخليل حاوي هو الإنسان الذي يؤمن بأنّه إله ذاته، ولكن مادام عقلية الآبائية العقيمة موجودة، ففعل الإخصاب سيبقى

<sup>1</sup> يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص139.

<sup>2</sup> الديوان، ص122.

<sup>3</sup> الديوان، ص122، 123.

عبثيًا؛ لأنَّ الظروف لم تكن ملائمة له، لذلك قدّم الحال عبثًا حتى يدفع القارئ إلى البحث عن الأسباب التي تعيق عملية الإخصاب المنتجة.

### 3.2.2 دلالة تقديم المفعول به على الفاعل:

يقول الشاعر في قصيدة بعد الجليد:

إن يكن ربّاه،

لا يحيي عروق الميّتينا

غيرُ نار تلد العنقاء، نار

تتغذى من رماد الموت فينا<sup>1</sup>.

أحدث الشاعر انزياحا أو خرقا على المستوى التركيبي، حيث قدّم المفعول به عروق الميّتين على الفاعل غير نار؛ لأنّ ثمة مقتضى دلاليّ يستدعي هذا الإجراء التركيبي، وهو محاولة تشويق المتلقي وانتظاره لمعرفة الفاعل الذي سيقوم بعملية إحياء عروق الموتى، وكأنّ الشاعر بعدما أصابه اليأس من انبعاث الأمة بعد مواتها صار في اشتياق لعملية الانبعاث التي تقوم بها العنقاء من النار، وهنا أراد أن يعيش القارئ الحالة نفسها التي تتملك الشاعر.

ونلمس الخرق نفسه في قصيدة عودة إلى سدوم، حيث يقول:

جرفت ذاكرتي النار وأمسي

كلّ أمسي فيك يا نهر الرماد

صلواتي سفر أيّوب، وحبّي

دمع ليلي، خاتم من شهر زاد<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 125، 126.

<sup>2</sup> الديوان، ص 149.

نلمس كسر الشاعر للأداء المثالي في الجملة، وذلك بتقديم المفعول به ذاكرتي على الفاعل النار، فأحدثت مفاجأة وخلخلة لدى المتلقي، ويرجع هذا الكسر لدواعٍ دلالية، حيث يتبين لنا أنَّ الشاعر قدّم لفظة الذاكرة؛ لأنَّ التخلّي عن الماضي الذي أثقل خطى الأمة في الماضي قدما نحو مستقبل مشرق هو من أولويات ما سيفعله الشاعر بصفته فيلسوف الحضارة ومهندسها.

ويتوالى هذا النوع من الخرق في قوله من قصيدة نعش السكاري:

آه ما يجدي جلاميد الصحارى

نغمٌ نديان يحكي

عن صبايات العذارى<sup>1</sup>.

قدّم الشاعر المفعول به جلاميد الصحارى على الفاعل نغم نديان، ودلالة هذه الخلخلة في الرّتب في كون الشاعر آخر الفاعل لتحقيره؛ لأنّه لا يجدي ولا يلقى فيه فاعلية، فهذه الجلاميد التي ألقت الجمود لا يحركها نغم يحكي عن الماضي، فهي فاقدة للإحساس والمشاعر، فهي تحتاج لفاعل آخر فاعل يكسر هذه الجلاميد ويفتتها.

### 3. انزياحية الأساليب الإنشائية:

#### 1.3 أسلوبية الاستفهام:

يقوم النصّ على هيمنة أسلوب الاستفهام دلاليًا، وكان ذلك على مستوى الحضور الفعليّ لأدواته كما في قول الشاعر من قصيدة البحار والدرويش:

أترى حمّلت من صدق الرؤى

مالا تطبيق؟<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص72.

يخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى دلالات استلزامية تفهم من سياق الكلام، ومقام المتخاطبين، والاستفهام الذي بين أيدينا خرج عن غرضه الحقيقي إلى غرض آخر حدّدناه حسب السياق، فالغرض منه ليس طلب الفهم، بل غرضه هو التعجب الذي يصحب الصدمة، فالباحر كان يحده الأمل بأن يجد في حضارة الشرق الروحية أجوبة تحقّق له ذلك التوازن بين ما هو ماديّ وروحيّ بدلا من الموت الذي أحاط به سرادقه، وهو يحتاج الحياة ممثلا بمادّية الحضارة الغربية، ولكن للأسف الشديد، وبعد حوار طويل مرير مع الدرويش يصدمه ما يراه من الطغيان الآتي لمادّية الحضارة الغربية، فحتى روحانية الشرق لن تتجو منه.

كلّ التراكيب بمختلف الأدوات الاستفهامية تحمل كثيرا من المعاني، بل إنّ الأداة قد تطرح مجموعة من الأسئلة في بنية العمق، لا يكشف عنها إلّا إجابة المتلقّي، ومثل ذلك قوله من قصيدة ليالي بيروت:

في ليالي الضيق والحرمان

والريّح المدوّي في متاهات الدروب

من يقوّينا على حمل الصليب

من يقينا سأم الصحراء<sup>2</sup>.

....

من يقوّينا على حمل الصليب

كيف ننجو من غوايات الذنوب

والجريمة؟<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 48.

<sup>2</sup> الديوان، ص 52.

يبرز الشاعر من خلال هذه السلسلة من الاستفهامات المصدّرة باسم الاستفهام من حسرته على حاله، فقد استهواه الشيطان في لحظة ضعف وهو مقيم في المدينة، فسقط في المحذور فقارف المعاصي والذنوب، فتراه يقول: **من يقوينا على حمل الصليب؟، كيف ننجو من غوايات الذنوب؟،** فحسرتة نابغة من الجلد الذي تعرضت إليه نفسه من قبل الضمير الحيّ الذي مازال محتفظاً به من أيّام الريف الجميلة.

وفي القصيدة نفسها:

**وجحيمي في دمي، كيف الفرار؟.**

**وأنا في الصبح عبد للطواغيت الكبار**

**وأنا في الصبح شيء تافه، آه من الصبح**

**وجبروت النّهار<sup>2</sup>.**

يمارس الشاعر في هذه المقطوعة الشعريّة لعبة الانزياح، فينزاح من معنى الاستفهام الحقيقيّ، في قوله: **كيف الفرار؟** إلى دلالة الاستحالة، فالفرار مستحيل؛ لأنّ الشاعر ينطبق عليه المثل السائر: **كالمستجير من الرمضاء بالنار، فهو يعاني من اللّيل وعذاباته وصراعه النّفسيّ، فإذا أقبل الصبح كان عبداً للطواغيت، كائنًا لا قيمة له ولا وزن، لذلك فالفرار مستحيل لأنّ الزمنين يستويان بالنسبة له (الليل/ النهار).**

برز الاستفهام أيضاً في قوله:

**أنجرّ العمر مشلولاً مدّمي**

**في دروب هدها عبء الصّليب**

<sup>1</sup> الديوان، ص54، 55.

<sup>2</sup> الديوان، ص56، 57.

دون جدوى، دون إيمان

بفردوس قريب؟

عمرنا الميّت ما عادت تدميه الذنوب

والنيوب

ما علينا لو رهناه لدى الوحش

أو لدى الثعلب في السوق المريب<sup>1</sup>.

والاستفهام في قوله: أنجر العمر مشلولاً مدمّى ، ليس استفهاماً حقيقياً، بل انزاح به الشاعر إلى الاستفهام المجازي الذي دلّالته حيرة الشاعر ويأسه، مادام لم يبق أمام سطوة الموت وجبروته أي أمل بالنّجاة، أو إيمان بالتغيير، فحينها لا يبقى للعمر كلّ أي معنى، ولا يضرّ المرء أن يسقط في العبثيّة واللامعنى، فيغدو ضميره ميّناً، يرتكب الذنوب من دون أن يستشعر النّدم.

وفي وقوله من قصيدة يا نعش السكاري:

يا نعش السكاري

أتغنين لنا الحبّ ونجواه ولينه

وصفاء الأمس في أرض السكينة

أتغنين؟

وهل أبقى لنا ليل المدينة

أضلعا تشتاق ماكان

وتشتفّ حنينه<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 57، 58.

<sup>2</sup> الديوان، ص 71.

إنّ الشاعر في حوار مع المرأة وسؤاله إياه (هل أبقى لنا ليل المدينة أضلعا تشتاق)؛ له دلالة على الحنين والاشتياق للريف وأخلاقه الطاهرة؛ لأنّه يريد الفرار من ذلك الحاضر الذي دنسته أخلاق المدينة التي ترمز إلى الحضارة المادية القادمة من الغرب.

و يبرز السّؤال الشعريّ من حاضنة الأداة الاستفهاميّة في قوله من قصيدة بلا عنوان:

عنواني؟ ترى أين أكون؟

ربما عدت لباريس لأحيي

ذكريات الجوع فيها والجنون

شارع، ليل، مصابيح، سكون

وسكاري يعبرون

أترى أين أكون؟

ربما عدت إلى الكهل الحزين؟

علّه يغفر لي بعد سنين<sup>1</sup>.

الناظر لهذا التشكيل الاستفهامي يدرك أنّ الشاعر لا يقصد به طلب المعرفة بقدر ما يصوّر عمق الإحساس بالحيرة والدّهشة والذّهل الذي أصاب الإنسان العربيّ، فتراه يقلّب بصره هل يتوجّه إلى الغرب ومادّيته أم ييمّم وجهه شطر الشرق وروحانيّته، وحصل هذا مذ اصطدما بالنّمودج الحضاريّ الغربيّ المعاصر، فلم نعد نملك حرّية الاختيار بين أن نأخذ به أو نتركه، لقد فرض هذا النّمودج منذ بداية الاستعمار الأوروبيّ، وبكيفية خاصّة وحاسمة، وفي ظلّ هذا الوضع أصبح الإنسان منقسما على نفسه، ويعيش انفصاما خطيرا في شخصيّته، لذا صور الشاعر حيرة تلك المرأة، هل تعود لباريس مهد الحضارة والحادثة، أم أنها ترجع لذلك الكهل الحزين الذي يمثل الشرق في روحانيّته.

<sup>1</sup> الديوان، ص 81، 82.

ويتجلّى الاستفهام ملقيا ظلاله التساؤلية في قوله من قصيدة في جوف الحوت:

ومتى يمهلنا الجلاّد والسوط المدمّى

فنموت

بين أيد حانيات

في سكوت، في سكوت

ومتى يخجل مصباح الخفير

من مخازي العار

والدمع المدوّي من سرير لسرير

ومتى يحتضر الضوء المقيت<sup>1</sup>.

إنّ دلالة أسلوب الاستفهام في قوله: متى يمهلنا الجلاّد والسوط المدمّى، ومتى يحتضر الضوء المقيت؟، هي الاستبطاء، فالشاعر وهو في جوف الحوت ( السجن ) يبدو فاقدا تماما لروح المقاومة، مستسلما لمعذبيه، غير راج منهم سوى منحه فرصة الموت، وهذه المعاناة التي يعانيها في السجن جعلته يرغب في الموت، يرغب في الخلاص؛ لأنّه سئم الحياة في ظلّ هذه الظروف، غير أنّ الموت لم يأت، فراح يتساءل: متى يمهلنا الجلاّد والسوط المدمّى فنموت؟.

وفي القصيدة نفسها يقول الشاعر:

أتراه كان لي يوم معافى ونضير

أم حكايات ثلوج مدها

البحران في وجه الهجير؟<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 93.

<sup>2</sup> الديوان، ص 97.

نلمس في هذا الاستفهام خروجاً عن المعنى الحقيقي إلى دلالة التعجب من المأساة والمعاناة التي يشاهدها في حاضره، وهذا التعجب من الحاضر قاده إلى الشك المريب، فطفق يحدث نفسه: هل فعلاً كان لي ماضٍ مشرق يتناقض تماماً مع الزمن الحاضر الذي يعيشه، أم أنه مجرد حكايات أسطورية لا أصل لها.

يضيف أسلوب الاستفهام على دلالة التراكيب دقة المعنى وانفتاحه إلى دلالات أخرى تعتمل في النفس؛ لتثير فكر القارئ، لاسيما في قضايا الشك والقلق الوجودي، فهو أسلوب يكشف عن نزوع الإنسان نحو التعرف على نفسه والخروج من ضباب الحيرة لنور الحقيقة الإنسانية ذلك السر الخفي، ويمكن استقراء هذا في قوله من قصيدة في جوف الحوت:

أترى هل جنّ حسّي فانطوى الرعب

ترى عاد الصدى، عاد الدّوار؟<sup>1</sup>

انحصر توظيف الاستفهام في السطرين السابقين في تركيب "أترى"، ويبدو أن هذا التركيب يحمل بين دلالاته معنيين استفهاميين الأول متولّد من حرف الاستفهام الهمزة المنسلخ عن دلالاته الاستفهامية إلى دلالة الحيرة، والآخر ما تحمله لفظة "ترى" نفسها من معنى استفهامي سواء أكان مقدّراً فيها، أم لم يكن، فلو وردت في سياق ما، فإنّها تتضمّن دلالة الاستفهام، ولفظة "ترى" قد أضفت دلالة أقوى على المعنى، فطاقة السؤال تنبني في أغلب الأحيان على الضمني، فالشاعر يتعجب من عودة الدوار، والدّوار الذي يقصده الشّاعر هو الدّوار الميتافيزيقي، "وهو دوار يشكل لحظة فارقة في تاريخ الإنسان، ذلك أنه إلى جانب الإنسان الصانع الذي أدّت إليه عملية التطوّر، وجد الإنسان العاقل، وهو إنسان مختلف عن الحيوان، وعن إنسان داروين، فهو إنسان ذو عقل وخيال ووجدان يحسّ بأنّه جزء من الطبيعة وغريب عنها، إذ توجد مسافة تفصله عنها، لذا فهو يشعر بوجود عالم

<sup>1</sup> الديوان، ص 101.

آخر يحتاج للتعبير عنه"<sup>1</sup>، وهو العالم الروحانيّ، والشاعر في هذا الأسلوب الاستفهاميّ يصوّر الحيرة والقلق الوجوديّ التي أصابت الإنسان المعاصر، أو إن شئنا قلنا: إنّه يصف مرض الإنسان المعاصر الذي يحاول البحث عن كينونته المنسية، هل يجدها في البعد المادّي، أم البعد الروحي، أم في الاثنين معا.

وفي القصيدة نفسها يقول:

الكوى العميا يغطّيها

سواد رطب، طين عتيق

الكوى ما للكوى تنشقّ

عن صبح عميق

وصدى يهزج من صوب الطريق:

هي والشمس وضحكات الصغار

وبقايا الخصب في الحقل البوار<sup>2</sup>.

يظهر الشاعر تعجّبه للتحوّل الحاصل بقوله: ما للكوى تنشقّ، عن صبح عميق، بعدما غطّي

الأفق سواد التشاؤم.

تجلّى النسق الاستفهاميّ أيضا في قوله من قصيدة السجين:

قبل أن تنحلّ أشلاء السّجين

رمة، طينا، عظاما

<sup>1</sup> علي عزت بيجوفيتش، الإسلام بين الشرق والغرب، تر: محمد يوسف عدس، ط1، مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام والخدمات، 1994م، ص61.

<sup>2</sup> الديوان، ص101، 102.

## بعثرتها أرجل الفئران

رثت من سنين

كيف تلتئم وتحيا وتلين؟<sup>1</sup>.

يقول أدونيس "إنّ الشعر الذي لا يفتح بؤابة الاكتشاف والتساؤل في حيز ما، هو سطحي، أو يمسّ القشور دون أن يصل إلى الجوهر، أو ما هو جوهريّ وخالد، وقد كان الشاعر السوري نزيه أبو عفش في قوله: الشعر تساؤلات، والشاعر مجموعة من تساؤلات، والتجربة الإبداعية ما هي إلا سلسلة من التساؤلات، وكَم هائل من التساؤلات المفتوحة؛ من لا يتساءل لا يعرف؛ ولا يدرك شيئاً"<sup>2</sup>، وهذا ما تمثّل في هذا النسق الاستفهامي، فخليل حاوي دائماً ما نراه يستعين بالأسئلة، لأنّه مدرك أنّ التساؤلات هي محرّضات شعورية على التفكير بالحياة والوجود، ودلالة الاستفهام في قوله: كيف تلتئم، وتحيا وتلين؟، كيف تخضّر خيوط العنكبوت؟، هي الاستحالة، فقد ظلّ الانبعاث الحضاري الذي كان يحلم به الشاعر ويرجوه استحالة؛ لأنّ في أعماق الشاعر معاناة هلاك، وهي معاناة حالكة السواد، فحين تتغشّى الكون يبدو الإنسان وكأنّه أشلاء ممزقة، مبعثرة على أديم الأرض، لهذا اعترى الشاعر يأسٌ باستحالة الحياة والانبعاث مرّة أخرى، فالواقع لا يبشر بالخير.

توارد الاستفهام في قوله من القصيدة نفسها:

بعد أن رثت عظامي من سنين

هل أخلّيها، أخلّيها وأمضي

خاوي الأعضاء وجها لا يبين.<sup>3</sup><sup>1</sup> الديوان، ص 104.<sup>2</sup> شرتح عصام، الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، دط، دار الخليج للنشر

والتوزيع، ص 195.

<sup>3</sup> الديوان، ص 105.

لقد تجاوزت الأداة الاستفهامية هل في قوله: هل أخلّيتها أخلّيتها وأمضي وظيفتها الباحثة عن المعرفة الغائبة إلى التعبير عن حيرة الشاعر التي قادته إلى اليأس الوجودي؛ لأنّ هذا اليأس الوجودي ينسجم مع فكرة الموت، فالرؤية السوداء تجثم على نفسية الشاعر، فتتهوي به إلى قاع العدم؛ لأنّ الأسئلة الهوياتية عنده لا تجد أجوبة تمنحه ذلك التوازن الفكري والحضاري، فالهوية المتشظية عند حاوي السجين مثله مثل الذات القومية المتشظية والممزقة، كذلك يعبر هذا الاستفهام عن التيه الوجودي، حيث يتساءل عن جدوى المضي بدون هوية التي رمز لها بالوجه والأعضاء.

لا يعني الاستفهام بالضرورة التوجّه بالسؤال وترقب الجواب، بقدر ما هو انزياح تركيبّي ودلالي، يترجم ما يؤرق خاطر الشاعر وعقله، ولكن ما نلاحظه في الاستفهام الواقع في الأسطر الشعرية السابقة أنّ الشاعر يطرح السؤال على القارئ، وذلك في قصيدة بعد الجليل:

كيف ظلّت شهوة الأرض

تدوي تحت أطباق الجليل

شهوة للشمس، للغيث المغني

للبدار الحي، للغلة في قبو ودين

للإله البعل، تموز الحصيد

شهوة خضراء لا تبيد<sup>1</sup>

نلاحظ أنّ الشاعر حشا نصّه بهذا التساؤل الرؤيوي الجدلي المفتوح، ليبقى نصّه مفتوحاً على حوارات دائمة لا تنتفد ولا تنتهي بتعدّد القراء، واختلاف القراءات، والآن نحاول استقطار المدلولات البعيدة لذلك السؤال الحضاري، فقد انزاح الشاعر في هذا الاستفهام عن غرضه الأصلي إلى غرض آخر، وهو التعجّب؛ لأنّ فترات الانحطاط الطويلة التي رانت على المجتمعات العربية والشرقية جعلت

<sup>1</sup> الديوان، ص 124.

الشاعر يعتقد أن حالة الموت والجمود قد تأصلت فينا بشكل عميق، لهذا تعجب من أن " الجليد الذي غطى الأرض بطبقاته الكثيفة لم يستطع استئصال الشهوة من الأرض، فهاهي شهوتها ترعد وتدوي، فتشق الجليد وصولاً إلى شمس الحياة، إنها تحن من جديد للإخصاب، وتتعطش للمياه الخالقة، تتشوق للبدار يلقيها كي تعود الغلة للقبو، وتفيض الخمرة في الدنان، مازالت الشهوة في أعماقها تتلظى"<sup>1</sup>، فهذا التعجب دفع الشاعر لتغيير رؤيته، بعدما سيطر عليه اليأس والتشاؤم، فمازال هناك رمق يسري في الجذور التي تغالب الجذب وتتنصر بالرغم ما اعترأها.

ويتواصل التوظيف للتشكيل الاستفهامي في قوله من قصيدة المجوس في أوربا:

يا مجوس الشرق، هل طوّفتم

في غمرة البحر إلى أرض الحضارة

لتروا أيّ إله

يتجلى من جديد في المغارة<sup>2</sup>.

عمد الشاعر إلى استعمال أدوات استفهامية عديدة متضافرة، وهذا التضافر المختلف لهذه الأدوات أكسب النصّ بعداً دلاليّاً أعمق، وعمل على فتح فضاء التأويل، فالشاعر في هذا الصرح الاستفهامي يوجّه تساؤلاً للإنسان الشرقيّ دون أن ينتظر منه جواباً، فيقول:

هل طوّفتم

في غمرة البحر إلى أرض الحضارة.

غير أنّه انزاح به عن معناه المباشر إلى المعنى المغاير، فغرضه التقريع والتوبيخ على الحالة التي وصل إليها الشرق، وذلك في الوقوع في مستنقع التخلف والانحطاط، إضافة إلى أنّ الشاعر أشرب

<sup>1</sup> يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص138.

<sup>2</sup> الديوان، ص139.

أسلوب الاستفهام الذي وظّف فيه الأداة "هل" أسلوب الأمر، كأنّه يقول: للإنسان الشرقي الذي انبهر بالحضارة الغربية، فراح يقلّدها في حداثتها، وكأنّه لا حادثة إلا حادثة الغرب، طف وارجل وانظر إلى ما وصلت إليه هذه الحضارة التي غطّت ببريقها ذلك الخواء الروحي الذي ينذر بسقوطها، ثمّ تراه يتبع الاستفهام باستفهام آخر قائلاً:

لتروا أيّ إله

يتجلّى من جديد في المغارة.

ومن خلال هذا الاستفهام الذي طرحه الشاعر نلمس تلك الحركة النفسية المنطوية على السخرية من الحضارة الغربية التي تدّعي التقدم والتحضر، وهي تعاني من خواء روحي، حيث استبدلت عبادة الهوى بالدين المسيحي الذي رمز الشاعر إليه بالمغارة.

وظهر الاستفهام قوله من القصيدة نفسها:

وانحدرنا في الدهاليز اللعينة

لمغارات المدينة،

أعين ترتدّ عن باب لباب

أعين نسألها أين المغاره؟<sup>1</sup>.

إنّ الدلالة التي نستشفها من وراء هذا الاستفهام في قوله: أين المغارة؟؛ هي التعجب الذي يؤدي إلى الدهشة دهشة مجوس الشرق الذين ذهبوا إلى أوروبا من تحوّل المغارة التي كانت في مخيالهم مكاناً للطهر والإيمان، والقيم الإنسانية الخالدة، إلى مكان للدنس والعهر وممارسة الرذيلة، ومعاقرة الخمر الذي يذهب العقل ويفسده، وذلك هروباً من تلك القيم المادية التي رمته في العبثية واللامعنى.

يعاود التشكيل الاستفهامي في الحضور في أثناء الديوان في قصيدة عودة إلى سدوم:

<sup>1</sup> الديوان، ص 141.

ويمضي "الخضر" في إثر الغزاة

فارس يولد من حبّي لأطفالي

وحبّي للحياة

لتحلّ المعجزات

ربّ ماذا

ربّ ماذا

هل تعود المعجزات؟<sup>1</sup>.

ويقول أيضا:

أترى يولد من حبّي لأطفالي

وحبّي للحياة

فارس يمتشق البرق على الغول

على التّنين، ماذا هل تعود المعجزات؟<sup>2</sup>.

ثم يتضافر الاستفهام مع استفهام آخر في قوله:

بدويّ ضرب القيصر بالفرس

وطفل ناصريّ وحفاة

روّضوا الوحش بروما، سحّبوا

الأنياب من فكّ الطّغاة

ربّ ماذا

<sup>1</sup> الديوان، ص 160، 161.

<sup>2</sup> الديوان، ص 158.

## ربّ ماذا

هل تعود المعجزات؟<sup>1</sup>.

القارئ لهذه المقطوعات الشعريّة التي تتميز بحضور مكثّف لأدوات الاستفهام قراءة سطحيّة عابرة، يخال أنّ الشاعر حين تساءل: أيولد من حبّه لأطفاله وللحياة فارس يمتشق البرق على الغول، على التّنين، ثمّ يتبعه باستفهام آخر: هل تعود المعجزات؟، فمن شدّة اليأس التي وصل إليها الشاعر، غدا يتمنّى أن يولد فارس يخلّصه، أو أن يكون الخلاص بمعجزة، بيد أنّك لو تعمّقت في الاستفهام المتشكّل من تساؤلات، تتأوله تأويلا مغائرا، فالشاعر ينقل لنا تساؤلات الإنسان العربيّ المعاصر التي تشعّ عجزا ممزوجة بما يسمّيه مالك بن نبي ذهان السهولة الذي يقوم على أنّ الأمة العربية تنتظر البطل الذي سيأتي ويأخذ بأيديهم وينصرهم على أعدائهم، وهناك من ينتظر المعجزة للخروج من المأزق متناسين تماما السنن التي بثها الله في الكون، بأنّ التغيير لن يكون بالمعجزات.

وفي قوله أيضا من قصيدة الجسر:

غير أنّي ما حملت الحبّ للموتى

طيوبا، ذهباً، خمراً، كنوز

طفلهم يولد خفّاشا عجوز

أين من يفني ويحيي ويعيد

يتولّى خلقه طفلا جديد

غسله بالزيت والكبريت

أين من يفني ويحيي ويعيد

يتولّى خلق فرخ النسر

<sup>1</sup> الديوان، ص 159.

من نسل العبيد<sup>1</sup>.

نلاحظ أن الشاعر يتساءل: أين من يفني ويحيي ويعيد، وذلك لرغبته الملحة في الانبعاث والتجدد، أو أنه تسأول استغاثة واستجداد، بذلك البطل الحقيقي المخلص، وتتجسد هذه الرغبة في ولادة جيل جديد لا علاقة له بآبائه العبيد.

لا يكون الشاعر شاعرا بحق، يملك رؤياه إلا إذا كان بؤرة تشعّ بالأسئلة الحارقة المفتوحة على آفاق الحياة ومتغيراتها، وتمثل ذلك في قوله من القصيدة نفسها:

ماله ينشقّ فينا البيت بيتين؟.

ويجري البحر ما بين جديد وعتيق

صرخة، تقطيع أرحام،

وتمزيق عروق

كيف نبقي تحت سقف واحد

وبحار بيننا... سور...

وصحراء رماد بارد

وجليد؟<sup>2</sup>.

يخرج الاستفهام في قوله: كيف نبقي تحت سقف واحد عن غرضه الحقيقي، إلى الغرض المجازي، فغرضه هنا هو الإنكار، أي إنكار الطفل الذي يعول عليه الشاعر في الانبعاث الحضاري أباه وأمه اللذين يرمزان إلى كل ما له علاقة بعقلية التخلف والانحطاط، وذلك حتى يحدث الانبعاث

<sup>1</sup> الديوان، ص 165، 166.

<sup>2</sup> الديوان، ص 167، 168.

الحضاري؛ " لأنّ الشاعر آمن أنّ البعث لا يمكن أن يأتي من الخارج، بل من حركة انفصام رحمي على حدّ تعبير الأستاذ مطاع الصفدي، ينكر فيه الابن أباه، ويثور الصغير على الكبير"<sup>1</sup>.

تواصل تواتر ظاهرة الاستفهام في قوله من القصيدة نفسها أيضا:

ومتى نظفر من قبو وسجن

ومتى ربّاه نشدّ ونبني

بيتنا الحرّ الجديد<sup>2</sup>.

ما نلاحظه أنّ الأسئلة الشعرية لدى خليل حاوي تكتنز عمقا فلسفيا أصيلا؛ إنّها أسئلة فيلسوف يبحث عن السبل الكبرى لانتقال الأمة من واقعها الممزق المتخلف إلى أمة متلاحمة مترابطة، متقدمة، وقد استعان فيها بالرطوبة الشعرية ليذهب بها ذلك اليبس الفلسفي، لذلك نراه انتقل في هذا التشكيل الاستفهامي من بنيته السطحية إلى البنية العميقة التي دلالتها الاستبطاء المصحوب بالشوق إلى إعادة بناء الحضارة الشرقية من جديد، فهذه هي الفكرة التي سيطرت على الشاعر في هذه اللحظات؛ لأنّه يدرك أنّ الحضارة تبنى ولا تكّدس بمنتجات حضارة أخرى.

### 2.3 أسلوبية الأمر:

لقد اتكأ الشاعر على أسلوب الأمر باعتباره انزياحا في مواضع عديدة في الديوان منها قوله

من قصيدة البحار والدرويش:

أترى حمّلت من صدق الرؤى

مالا تطيق

<sup>1</sup> جورج طرابيشي، <<خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح، من المأساة إلى الملحمة>>، مجلة الآداب، العدد 9،

1968، ص 15.

<sup>2</sup> الديوان، ص 168.

خلني ماتت بعيني

منارات الطريق

خلني أمض إلى ما لست أدري

لن تغاويني المواني النائيات<sup>1</sup>.

خلني للبحر، للريحن لموت

ينشر الأكفان زرقا للغريق<sup>2</sup>.

إنّ بنية أسلوب الأمر لها قدرة على إجراء التحوّل بانتقالها من المعنى الحقيقي للأمر إلى غرض أسلوبى يتوارى خلف الظاهر، ذلك لأجل خلق الأثر الدلاليّ الذي ينتج من هذا التحوّل، وهو إبراز حسرة الشاعر ويأسه لفشل كلا الحضارتين من إشباع فضوله المعرفي، فلا مادية الغرب أنقذته ولا روحانيّة الشرق أسعفته، غير أنّ هذه الحسرة الممزوجة بالتشاؤم لم تنته في البحث عن خلاص له ولأمّته وللإنسان المعاصر؛ لأنّه يرفض السكونيّة؛ لذلك تراه يلمتس من الدرويش أن يطلق صراحه بقوله خلّني.

ويبرز أسلوب الأمر في قوله كذلك من قصيدة السجين:

طالما أدمت يدي جدران سجني

طالما ماتت على كيد الجدار

ردّ باب السجن في وجه النهار

كان قبل اليوم يغري العفو

أو يغري الفرار<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 48.

<sup>2</sup> الديوان، ص 49.

كان الشاعر ( السجين ) قبل اليوم يغريه الفرار والصدى الذي يهزج من صوب الطريق والشمس، وضحكات الصغار، وبقايا الخصب، أمّا الآن وهو يرى الحال المأزومة التي هو عليها في واقع مجتمعه، فهي شبيهة بالسجن ذلك المكان الموحش، المؤلم، المستغرب الذي لا يطاق البقاء فيه، فأصبح السّجن امتدادا لسجن الواقع، أي أنّ السجن والواقع سيّان، لذلك تجده يلمتس من السّجان أن يبقى في سجنه، وبهذا تحقق الانزياح في هذا الأسلوب من انتقاله من الأمر إلى الالتماس، ومن ثم من الوظيفة الانتباهية إلى الوظيفة الجمالية.

يوصل الشاعر في الاتكاء على أسلوب الأمر في قوله من قصيدة بعد الجليد:

إن يكن ربّاه،

لا يحيي عروق الميّتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تتغذى من رماد الموت فينا

في القرار

فلنعان من جحيم النّار

ما يمنحنا البعث اليقينا

أمّا تنفض عنها عفن التاريخ

واللغة، والغيب الحزينا<sup>2</sup>.

إنّ الناتج الدلاليّ في خروج أسلوب الأمر في قوله: فلنعان من جحيم النّار من المعنى

الحقيقيّ إلى المعنى المجازي، هو التحديّ " تحديّ الأمم في قبولها الرهان، وخوض المغامرة؛ لتغتسل

<sup>1</sup> الديوان، ص 103.

<sup>2</sup> الديوان، ص 125، 126.

من عفونة التاريخ، وتطرد لعنته التي لاحقتها أجيالا طويلة أصابها فيها التحجّر، وانطفأت أضواؤها، وانكسفت شمس حضارتها، لقد عزمت على إزالة معالم الدّجى، وإذابة بحيرات الملح؛ لتستردّ كرامتها من جديد، وقبول الأمم المتخلّفة لهذا الرهان؛ لأنّهم علموا أن لا سبيل للنهوض الحضاري من جديد إلا ببذل الجهد ونفض الكسل والخمول<sup>1</sup>.

وفي قوله من قصيدة ليالي بيروت:

اخلعوا هذه الوجوه المستعاره

سلخت من جلد حرباء كربه

نحن لم نخلع ولم نلبس وجوه

نحن من بيروت، مأساة، ولدنا

بوجوه وعقول مستعاره<sup>2</sup>.

ينتقل الشاعر في هذا الأسلوب الأمري من دلالة الأمر الحقيقيّ إلى دلالة التقرّيع والتوبيخ؛ لأنّه يوبّخ أهل مدينته بيروت الذين ترسخت في أذهانهم أنّهم ولدوا ونشؤوا بهذه العقلية، ولا سبيل إلى تغييرها، فهي قدر محتوم، وما على الإنسان إلا الرضا والاستسلام له، متناسين أنّ الإنسان حرّ في أن يختار الحياة التي يريد أن يعيشها، كما أنّه حرّ في أفكاره، لأنّهم يرون أن التبعية للحضارة الغربية بقيمتها وأخلاقها قدر محتوم، فينبغي التعقّل بعقلها الماديّ.

ويستمرّ حضور أسلوب الأمر كظاهرة أسلوبية في قوله من قصيدة عودة إلى سدوم:

وليمت من مات بالنّار

حملت النّار للفندق، للبيت المخرب

<sup>1</sup> يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص142.

<sup>2</sup> الديوان، ص142.

فيه أطمار أبي، عكازه<sup>1</sup>.

يحمل أسلوب الأمر في قوله وليمت من مات بالنار دلالة التقريع على تلك الفئة التي لم تستطع أن تقاوم فعل التطهر والتغير، فاندثرت، وكأنَّ الشاعر لا يأسى عليهم، لأنَّهم لو كانوا أهلاً للحياة لقاوموا فعل الاحتراق، أو تطهروا به.

ويتوالى الانتهاك على مستوى البنية الأمرية في قوله من القصيدة نفسها:

إخوتي أهلي على درب الهلاك

بعضهم في شدة هذا

بعضهم في شدة ذاك

وليموتوا مثلما عاشوا

بلا تاريخ، موتى لا يحسون الهلاك<sup>2</sup>.

ينقل الشاعر الفعل (وليموتوا) من الأمر إلى غرض آخر وهو العتاب، فهو يوجّه عتابه وتقريعه إلى نوع من الناس غير القادرين على الفعل الفاعل، وتحقيق ذواتهم، والتحرّر من قبضة الحتميات والأقدار، إنهم موتى أحياء؛ لأنهم ارتضوا بعيشة الأنعام التي تأكل وتنام، لذلك تجد نبرة الغضب منهم بارزة عنده، وهو يخاطبهم:

وليموتوا مثلما عاشوا

بلا تاريخ، موتى لا يحسون الهلاك.

### 3.3 أسلوبية النداء:

<sup>1</sup> الديوان، ص 150.

<sup>2</sup> الديوان، ص 156، 157.

نجد لأسلوب النداء حضوراً مكثفاً في الديوان، انزاح به الشاعر عن معناه الأصلي، لمعناه المجازي الذي يدرك وفق السياق الشعري.

يقول الشاعر في قصيدة المجوس في أوربا:

وركعنا خشعاً للكيمياء

ولساحر

كوّر لنا الجنة من ليل المقابر

وعبدناه إلهاً يتجلى في المغارة

يا إله المتعبين

يا إله الضائعين

يا إلهاً هارباً من صرعة الشمس

ومن رعب اليقين<sup>1</sup>.

انتقل أسلوب النداء هنا من الوظيفة الانتباهية التي يقصد بها جلب انتباه المنادى عليه إلى الوظيفة الجمالية التي تتحقق بالانزياح عن المعنى الحقيقي، ودلالة هذا الانزياح هو التحقير، فالشاعر يحتقر هذا الإله إله المتعبين والضائعين، ذلك الإله الهارب من صرعة ورعب الحقيقة واليقين.

ويظهر كذلك في قوله من قصيدة نعش السكاري:

أنت يا موطوءة النهدين

يا نعش السكاري

أنغنين لنا الحبّ ونجواه، ولينه

وصفاء الأمس في أرض السكينة<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 145.

ينزاح الشاعر في هذا الأسلوب الندائيّ من وظيفته الندائيّة إلى الوظيفة الجمالية التي تتضوي تحتها الدلالة دلالة السخرية، فنراه يسخر من هذه المرأة الممتّنة التي عرضت جسدها للبيع فأصبحت رخيصة، ومع ذلك فهي تدّعي الطهارة والعفة.

وفي قوله أيضا من قصيدة بعد الجليد:

يا حنين الأرض لا تقس علينا

لا تحرّ الدم في الأموات، فينا

موجع نبض الدم المحرور

في اللحم القديد<sup>2</sup>.

ومن الدلالات التي نتجت من انزياح الشاعر في هذا البناء الندائيّ عن معناه الحقيقي؛ هي دلالة الاستعطاف، فالشاعر هنا يستعطف حنين الأرض بأن لا يقسو عليهم، وأن لا يجعل الدم يجري حارًا في أوردة الأموات؛ لأنّ " هذه الشهوة قاسية، ومؤلمة؛ لأنّ الجلاميد العبيد اعتادوا الموت، فإذا ما جرى دم الحياة في لحمهم المقدّد، كان نبضه موجعا بعد الصمت الطويل والتحرّج المديد"<sup>3</sup>.

ويتوالى حضور البناء الندائي في قوله من قصيدة عصر الجليد:

يا إله الخصب، يا بعلا يفضّ

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إلها ينفض القبر

<sup>1</sup> الديوان، ص 70، 71.

<sup>2</sup> الديوان، ص 124، 125.

<sup>3</sup> يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص 141، 142.

ويا فصحا مجيد

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد

نجّنا، نجّ عروق الأرض

أدفي الموتى الحزانى

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد<sup>1</sup>.

لقد أنتجت البنى الدنائية دلالة الدعاء التي يتضمّن التمنيّ، فقد حلّ الموت والقحط والجذب، وغمر الأرض هذا العصر الجليديّ، تقطعت العروق، وماتت ويبست الأعضاء، وتحوّلت إلى لحم قديد، وأمام هذا الواقع المؤذن بالموت الأكيد، كان لزاما على الشاعر أن يرفع أكفّ التضرع والدعاء لآلهة الخصب تمّوز وبعل، غير أنّ هذا التضرع والدعاء ظلّ تمنّيا لم يحصل على أرض الواقع، لذا خرج هذا النداء إلى غرض التمنيّ الذي من دلالاته الرجحان بين التحقق وعدم التحقق، والمقطع الذي يليه يؤكّد أنّ فعل النداء الذي قام به الشاعر وجماعته لم يكن سوى أمان.

عبثا كنّا نصلي ونصلي

غرقتنا عتمة الليل المهل<sup>2</sup>.

وفي قوله من قصيدة عودة إلى سدوم:

فليمت من مات بالنار

وبالطوفان... لن أبكيك يا نسل سدوم

<sup>1</sup> الديوان، ص 119، 120.

<sup>2</sup> الديوان، ص 120.

لن تموت الأرض إن متم

لها بعل إلهي قديم

طالما حنّت إليه عبر ليل عقيم.

يستمرّ الشاعر في عملية الانتهاك، وتعميق توظيفه للنداء، وهذا الانتهاك له مبرّر دلالي، ألا وهو العتاب لنسل سدوم (الإنسان العربي الحالي)، فهو لن يبكي هذا النسل المتعفن المتشكّل من مجرد خصيان مهنتهم هي العمالة للدول المستعمرة؛ لأنه يطمح إلى بناء نسل فاعل في الوجود، مشرب بالحرية، كما أنّ الأرض لا تحتاج هذا النوع من النسل؛ لأنّ لها بعلا يفضّ رحم الأرض حتى الارتواء، فتبدع نسلا متفوّقا يرتفع إلى مصافّ الآلهة.

ونجده في قوله أيضا من قصيدة الجسر:

اخرسي يا بومة تفرع صدري

بومة التاريخ منّي ما تريد؟

في صناديق كنوز لا تبید

فرحي في كلّ ما أطعمت

من جوهر عمري

فرح الأيدي التي أعطت وإيمان وذكرى<sup>1</sup>.

عدل الشاعر في هذا التركيب الندائي: اخرسي يا بومة تفرع صدري من النداء الحقيقي الذي وظيفته هي الوظيفة الانتباهية أي جذب انتباه المنادي إلى الوظيفة الجمالية التي تنضوي تحتها دلالة الزجر، فالشاعر يزجر هذه البومة بومة التاريخ، وهنا يشير الشاعر إلى بارقة التفاؤل التي اعترته من إعادة انبعاث الأمة وعودة الخصب والنضارة لها، بعدما رانت عليها طبقات التخلف والانحطاط.

<sup>1</sup> الديوان، ص 171.

ويظهر في قوله أيضا من القصيدة نفسها:

ولي في حبهم خمر وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني

يا معاد الثلج لن أخشاك

لي خمر وجمر للمعاد<sup>1</sup>.

أتى الشاعر بأداة النداء " يا " التي من دلالاتها البعد؛ ليبين أن معاد الثلج مازال بعيدا، إضافة إلى أن الشاعر ليس غرضه النداء بالمعنى الحقيقي، بل غرضه التحدي الذي يولد الثقة بالنفس؛ لكونه يملك العدة لمجابهة كل ما يعيق التقدم والتطور، من أجل بناء حضارة تقف في وجه الزمن، لذلك تراه يقول: يا معاد الثلج لن أخشاك، لي خمر وجمر للمعاد.

#### 4. التحوّل الأسلوبي من خلال إستراتيجية الالتفات:

يعدّ الالتفات وسيلة من وسائل التحوّل الأسلوبي؛ ذلك لأنه لا يتقيد بقانون السياق اللغوي، وحدوده الصارمة؛ فيغدو مظهرا لغويا متحوّلا عن معيار المقتضى الظاهري، " ويكون هذا التحوّل عن معنى لآخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب<sup>2</sup>، ويقسم الالتفات إلى أقسام، " منها ما يدور حول مجال الضمائر، وهو الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومنها ما يدور حول مجال الصيغ، وهو الرجوع من الفعل المستقبل إلى الفعل الأمر، وعن الماضي إلى فعل الأمر، والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي، ومنها ما يدور في مجال العدد، وهو الرجوع من التثنية إلى الجمع، ومن الجمع إلى الواحد<sup>3</sup>، أمّا إذا جننا إلى أهميّة أسلوب الالتفات، فإنّها تتجلى في إحداث

<sup>1</sup> الديوان، ص172.

<sup>2</sup> شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، ط2، مصر، دار المعارف، 1969، ص30.

<sup>3</sup> حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة العربية، دط، القاهرة، دار الفكر العربي، 1998، ص11.

خرق لقانون التركيب ومعياريته، وهذا الخرق يشكّل المفاجأة الأسلوبية للمتلقّي الذي تدفعه إلى استكناه، وكشف الطاقات الإيحائية التي تتوارى خلف تلك الظاهرة الأسلوبية القائمة في تشكيلها التركيبي على التضاد المتحقّق بين عنصرين يؤثر في استعمال عنصر على آخر، وعلى ضوء هذه الأهمية لأسلوب الالتفات يمكننا أن نختبر وظيفته الإجرائية على نماذج من الديوان.

لقد تجلّت ظاهرة الالتفات باعتبارها تحولا أسلوبيا في قصيدة في جوف الحوت:

ومتى يمهّلنا الجلّاد والسّوط المدمّى؟

فنموت

بين أيد حانيات

في سكوت، في سكوت

ومتى يخجل مصباح الخفير

من مخازي العار

والدّمع المدوّي من سرير لسرير

ومتى يحتضر الضوء المقيت

ويموت

عن بقايا خرق شوهاء

عنا، عن نفايات المقاهي والبيوت

حشرت في مصهر الكبريت

في مستنقع الحمّى

رست في جوف حوت

مضغة يجترها الغاز الجحيميّ السّعير

حشرجات تتعالى

أتراه كان لي دنيا سواها

كان لي يوم نضير

وعرفت الحلم والإيمان والحبّ القرير

أتراه كان لي يوم معافى ونضير

أم حكايات ثلوج مدها

البحران في وهج الهجير

كلّ ما أنكره أني أسير<sup>1</sup>.

يتيح الانزياح في الضمائر للمبدع حرية كبيرة في إضفاء الحيويّة على تراكيب النّص من خلال تعدّد زوايا الرؤية؛ لأنّ بنية الالتفات تسهم في خلق الفجوة (مسافة التوتّر) في جسد النّص، وتمنح المتكلّم حرية كبيرة في المناورة، و وما نلاحظه أنّ الشاعر افتتح قصيدته في جوف الحوت بضمير الجمع(نحن)؛ حيث أدخل الشاعر أناه مع (النحن) السجن، وتنزّلوا جميعاً إلى دركه الأسفل حيث الجحيم الذي توقف فيه الزمن بتوقف الفلك عن الحركة معلناً موت الوجود، ومن الجحيم أرسلوا حشرجات النّجدة دون جدوى، والدلالة التي نستوحيها من استعماله لضمير المتكلمين(نحن) هي أنّه يتحدّث عن الواقع المرير لمجتمعه الذي ينتمي إليه، وفي ظلّ هذه المعاناة المأساويّة التي يعيشها الشاعر مع مجتمعه، يعود إلى الخرق الأسلوبى بالانتقال إلى ضمير الأنأ، فيقول:

أتراه كان لي دنيا سواها

كان لي يوم نضير

وعرفت الحلم والإيمان والحبّ القرير<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 93-96

وثمة مقتضى دلالي يستدعي هذا الإجراء التركيبي، فالشاعر هنا تساءل هل سيكون له يوم نضير، وبعدها راحت أنا الشاعر تحلم كأنها في بيته مع زوجته وفراشه الوثير الدافئ؛ ففي هذه اللحظة تتفصل ذات الشاعر عن النحن.

تستمرّ عملية الخرق عبر الانتقال من سياق الغائب باستخدام الفعل يعبرون، إلى سياق التكلم وذلك في قوله:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا

أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد

سوف يمضون وتبقى

صنما خلفه الكهان للريح

التي توسعه جلدا وحرقا

فارغ الكفين، مصلوبا، وحيد<sup>2</sup>.

يمارس الالتفات أثره الفاعل في كسر أفق التوقع لدى المتلقّي بوصفه منبها أسلوبيا ينشأ من الانزياح الذي أحدثه الشاعر بانتقاله من ضمير الغائب في قوله: يعبرون الجسر في الصبح خفافا إلى ضمير المتكلم أنا في قوله: أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد، وهذا الانزياح له تسويغه الدلاليّ، لأنّ وجودية خليل حاوي تتخطّى الخلاص الفرديّ إلى الخلاص الجماعي، أي أنّ التغيير يكون أولا على مستوى الفرد، ليتجاوزه إلى الجماعة أو المجتمع.

<sup>1</sup> الديوان، ص 96

<sup>2</sup> الديوان، ص 169.

ويتوالى كسر النسق عبر الانزياح في استخدام الضمائر، ويظهر ذلك في قوله من قصيدة

الجسر:

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد

نجّنا، نجّ عروق الأرض

من عقم دهاها، ودهانا

أدفيّ الموتى الحزاني

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد<sup>1</sup>.

نلاحظ في هذه الأسطر الشعريّة أن الشاعر يتحوّل من ضمير المخاطب أثناء ندائه للإله تمّوز، إلى ضمير المتكلم على صيغة الجمع (نحن) في قوله: نجّنا، ثم يتحول من دون أن يحسّ القارئ إلى ضمير الغائب في قوله: (نجّ عروق الأرض، أدفيّ الجلاميد)، ولعلّ هذا التداخل في الضمائر في القصيدة دليل على أنّ أزمة الشاعر هي أزمة حضاريّة، أزمة مجتمع، "فهو ينتقل من معاناة الذات إلى معاناة الوطن، إلى معاناة الحضارة الغربيّة، ويدعو إلى قيامة الشرق، وبعث شعوبه، وتتوهّج نجواه لتحقيق حلم قوميّ، ومطمح حضاري ينبع من حبّ عميق للإنسانيّة"<sup>2</sup>.

## 5. الصيغ الصرفية ومبرراتها الدلاليّة:

حشدنا في هذا الجدول تجلّيات الصيغ الصرفيّة في قصائد الديوان.

<sup>1</sup> الديوان، ص 119، 120.

<sup>2</sup> نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار البلاد، جدّة، 1988، ص 265.

| اسم الفاعل                    | اسم المفعول              | الصفة المشبهة                 |
|-------------------------------|--------------------------|-------------------------------|
| المداجي، فاتر، ساكن، غائب،    | المجهول، محموم، مشبوهة،  | رخي، الحزى، صفيق، الرث،       |
| قابع، دان، فان، المعاني،      | مسحورة، مصهر، المستعار،  | حبل، شمطاء، زرق، الرتيب،      |
| النائيات، مبحر، المدوي، واجم، | مشلولا، مذمى، موطوءة،    | ميّت، اللئيم، الشهيّة، نديان، |
| محتقن، منطمس، العاصف،         | المقيت، المستجير، معافى، | وغد، خرساء، خضراء، أخضر،      |
| العاتي، المغني، البارد،       | مصلوب، مقطوعة، المندى،   | لّين، القرير، نضير، المرير،   |
| حانيات، المرائي، خاوي،        | المخرّب، مذهب، محرورا،   | كريه، خصي، طري                |
| المهلّ، الضائعين، الهاربين،   | المطلوب.                 |                               |
| فارغ، موجد.                   |                          |                               |

### 1.5 الوظيفة الدلالية لاسم الفاعل:

ما يمكن ملاحظته على استخدام الشاعر لأسماء الفاعلين هو ذلك الانزياح الحاصل على مستوى الصيغ، فبدلاً من أن يكون دلالتها على الفاعلية أصبح لها حمولة دلالية سلبية، فكأنها تدل على المفعولية، وقد تكرر ذلك كثيراً في الديوان ومنها قوله في قصيدة البحار والدرويش:

بعد أن راوغه الريح رماه

الريح للشرق العريق

حطّ في أرض حكى عنها الرّواة

حانة كسلى، أساطير، صلاة

ونخيل فاتر الظلّ رخيّ الهيمنات<sup>1</sup>.

ويتوالى الاستعمال ذو الدلالة السلبيةّ لاسم الفاعل في قوله من القصيدة نفسها:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوّختهم حلقات الذكر

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرّشت رجلاه في الوحل، وبات

ساكنًا، يمتصّ ما تنضحه الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيليّ النبات

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق

غائب عن حسّه لن يستفيق

حظّه من موسم الخصب المدوّي في العروق

رقع تزرع بالزهو الأنيق

جلده الرثّ العتيق<sup>2</sup>.

فالسّياق الذي ورد فيه الخبر يقتضي أن يكون اسما لا فعلا؛ لأنّ هذا الدراويش الذي يرمز إلى الإنسان العربيّ صورته الشاعر في صورة تدل على جموده وسكونه، غائص في مستنقع آسن من التخلّف والجهل، فهو ثابت في مكانه لم يبرحه، وكذلك يرجع استعمال اسم الفاعل أنّه من شدة تشاؤم الشاعر

<sup>1</sup> الديوان، ص 41، 42.

<sup>2</sup> الديوان، ص 42 - 44.

بالحال التي آل إليها الإنسان الشرقي عامة والعربي خاصة، ظن أن حالة التخلف والركود والسكونية هي حالة ثابتة في هذا الإنسان ومحال أن ينفذ هذا التخلف عنه ويلحق بالركب الحضاري ويسابق في مضماره لينال أو ليعيد مكانته التي تبوأها في الزمن الغابر، أمّا إذا انتقلنا إلى توظيفه إلى اسم الفاعل غائب فكذلك يحمل دلالة سلبية في طبيّاته، لأنّ الدروشة فعلت فعلتها في الإنسان العربي فغدا غائبا لا يعي ولا يبصر ما حوله وما يحيط به من تغييرات وتطوّرات

ويستمرّ الانتهاك على مستوى الدلالة في قوله من قصيدة جحيم بارد:

ونعنا بعض ليلات.. تلاها:

هذيان، سأم، رعب، سكوت

الرؤى السوداء، ربّي، صرعه

خلفته باردا مرّا مقيت

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت<sup>1</sup>.

أصبح استعمال اسم الفاعل استعمالا ذا دلالة سلبية ظاهرة أسلوبية، ومنها اسم الفاعل: البارد، فالإنسان الذي يصوّره الشاعر في قصيدة جحيم بارد امتنع عن التعامل مع الحياة وانكفأ في المنزل هربا من العالم وعيّنّته، كذلك نراه ينفر من المرأة التي لمّها من الشارع، والمرأة كما هو متعارف عليه رمز للخصوبة والإنتاجيّة، فكأنّ هذا الإنسان أصبح باردا في مشاعره تجاه هذه المرأة، وكناية كل هذا أنّ الإنسان الشرقي عموما والعربي خصوصا أصبح غير منتج، أصبح خارج دائرة الفاعلية في المجتمع.

وفي قوله أيضا من قصيدة المجوس في أوربا:

<sup>1</sup> الديوان، ص 76، 77.

وركعنا خشعا للكمياء

ولساحر

كؤر الجنة من ليل المقابر

وعبدناه إلها يتجلّى في المغارة

يا إله المتعبين

يا إله الضائعين

يا إلها هاربا من صرعة الشمس

ومن رعب اليقين<sup>1</sup>.

حينما نقرأ القصيدة نلاحظ أنّ أسماء الفاعل والسياق الذي وردت فيه له دلالة على السلبية ومنها : الضائعين، هاربا، ففي معرض حديث الشاعر عن الحضارة الغربية، نجده يصف الناس الذين يرتادون تلك المغارات التي من المفروض أن تكون للعبادة، لمعرفة الله، لمعرفة الحقيقة بأنهم أناس ضائعون في هذا الوجود وهذا راجع لطغيان الفكر المادي الذي ساد المجتمعات الغربية، وأنتج إنسانا مستهلكا غير منتج، أمّا إذا جننا إلى اسم الفاعل هارب فكذلك يحمل دلالة سلبية؛ لأنّ هذا الإله إله مزيف؛ لذلك تراه يهرب من شمس الحقيقة و رعب اليقين؛ لأنه إله باطل.

كما أنّ هناك مفارقة عجيبة في توظيف اسم الفاعل عتيق وجديد وذلك في قوله من قصيدة

البحار والدرويش:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوّختهم حلقات الذكر

فاجتازوا الحياة

<sup>1</sup> الديوان، 145.

## حلقات حلقات

حول درويش عتيق<sup>1</sup>.

وفي قوله من القصيدة نفسها:

غائب عن حسّه لن يستفيق

حظّه من موسم الخصب المدوّي

في العروق

رقع تزرع بالزهو الأنيق

جلده الرثّ العتيق<sup>2</sup>.

أمّا توظيف اسم الفاعل جديد فكان في قوله من قصيدة الجسر:

ومتى نطفّر من قبو وسجن

ومتى، ربّاه، نشتدّ ونبني

بيدينا بيتنا الحرّ الجديد<sup>3</sup>.

وفي قوله من القصيدة نفسها:

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيّد

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

إلي الشرق الجديد<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 42، 43.

<sup>2</sup> الديوان، ص 44.

<sup>3</sup> الديوان، ص 168.

<sup>4</sup> الديوان، ص 169.

أحدث الشاعر انزياحا على مستوى الصيغ حيث استعمل صيغة فعيل التي هي من صيغ الصفة مشبّهة على أنّها اسم فاعل، وذلك خدمة للمعنى؛ لأنّ الشاعر بدا في القصيدة الأولى البحار والدرويش متشائما من الوضع المتخلف الذي تقبع فيه الحضارات الشرقيّة فتراه يستعمل لفظة عتيق لما فيها من دلالات التخلف والانحطاط وعدم مواكبة الحضارة، والخروج عن زمنها، ثم تراه يغيّر رؤيته في آخر قصيدة من الديوان وهي قصيدة الجسر، حيث يتلقى جرعة الأمل وتشتعل لديه جذوة التفاؤل بالانبعاث والبناء الحضاري من جديد، لذلك استعمل لفظة جديد ويرجع سبب الانزياح على مستوى الصيغة؛ لأنّ من دلالة اسم الفاعل عدم الثبوت و التحوّل من حال إلى حال، ومن دلالة الصفة المشبّهة هي الثبوت على الحال والصفة، إذن فالشاعر يمّنّي نفسه بانتقال الأمّة العربية من حال الانحطاط إلى حال الانطلاق والتقدّم.

## 2.5 الوظيفة الدلالية لاسم المفعول:

ويتجلى ذلك في قوله من قصيدة ليالي بيروت:

أنجرّ العمر مشلولاً مدمّى

في دروب هذّاه عبء الصليب

دون جدوى، دون إيمان

بفردوس قريب؟<sup>1</sup>.

وفي قوله من قصيدة نعش السكاري:

أنت يا موطوءة النهدين

يا نعش السكاري

<sup>1</sup> الديوان، ص 57.

وتغنين، كأنّ الظلّ في عينيك

ما مات، ولا ينبوع غارا<sup>1</sup>.

وفي قوله من قصيدة الجسر:

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيد

سوف يمضون وتبقى

صنما خلّفه الكهان للريح

التي توسعه جلدا وحرقا

فارغ الكفين، مصلوبا، وحيد<sup>2</sup>.

وفي قوله من قصيدة في جوف الحوت:

في أسي الصمت المرير

وأنا في الكهف محموم ضرير

يتمطّى الموت في أعضائه،

عضوا فعضوا، ويموت<sup>3</sup>.

شحن الشاعر أسماء المفعول بشحنات دلاليّة سلبية تتساق مع الحال التي يكون عليها، ففي

قصيدة جحيم بارد يصوّر الشاعر ذلك الإنسان الذي تتوقع على ذاته، وأبى الخروج ورضي بالقعود

والسكون، كأنّه مشلول عن الحركة، فأدّى به ذلك إلى السقوط في العبثية واللامعنى، أمّا في قصيدة

السجين، فالسجين الذي يتقمّصه الشاعر محموم ضرير يدرك أنّه على مشارف الموت ولكن لا يحرك

<sup>1</sup> الديوان، ص 70، 71.

<sup>2</sup> الديوان، ص 169.

<sup>3</sup> الديوان، ص 98.

ساكنًا، كأن الرغبة في الموت تسيطر عليه، كما أنّه في معرض حديثه عن تلك المرأة في قصيدة نعش السكاري استعمل اسم المفعول **موطوءة** للدلالة على أنّ هذه المرأة ممتهنة مستغلة تتاجر بجسدها من أجل سقط المتاع، فلفظة موطوءة مشحونة بدلالة القبح والسلبية، حتى في قصيدة في جوف الحوت استعان الشاعر باسم المفعول في تصوير ذلك السجين الذي يريد الخلاص من التعذيب الذي يتعرض له وحتى يبين لنا شدة التعذيب وصف السوط **بالمدمى** لكثرة الجلد به تضرع بالدم.

ونصل في الأخير إلى أنّ توظيف اسم المفعول حَقَّق قيمة أسلوبية، إذ نجده تناسب مع ما يصوّره الشاعر من معاناة ومأساة المجتمعات الشرقية والعربية، فجاء اسم المفعول مشحونا بالدلالات السلبية.

### 3.5 الوظيفة الإيقاعية والدلالية للصفة المشبهة:

كثّف الشاعر من توظيف الصفة المشبهة حتى غدت ظاهرة أسلوبية تستحقّ تتبعها لمعرفة دلالة استعمالها، ويظهر ذلك في أول قصيدة من الديوان وهي قصيدة البحار والدرويش، في قوله:

وتراني

قابعا في مطرحي من ألف ألف

قابعا في ضفة الكنج العريق

وبكوخي يستريح التوأمان

الله والدّهر السحيق<sup>1</sup>.

وفي قوله كذلك من قصيدة سدوم:

ماتت البلوى ومتنا من سنين

<sup>1</sup> الديوان، ص 47، 48.

سوف تبقى مثلما كانت

ليالي الميتين

لا أذكر يلهب الحسرة

من حين لحين<sup>1</sup>.

لطالما اعترت الشاعر لوثات من التشاؤم لما رآه من هول الموت المطبق على المجتمعات العربية؛ لذلك وظّف الصفة المشبهة ميّت التي تدلّ على الثبوت، وكأنّ حالة الموت الحضاري التي تعاني منها المجتمعات العربية ثابتة، لا يعقبها حياة.

وفي قوله:

بنتهم تستمرئ الناب الذي يغرز

في البضّ الحريز

وليكن ناب خصي

إن يكن ناب أمير<sup>2</sup>.

وفي قوله:

كلّ جيل كنت أبنيه من السمر الطوال

لا مكانا له، لا بيتا وخبزا،

صفوة المطلوب خصيان ضئال<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 109.

<sup>2</sup> الديوان، ص 151.

<sup>3</sup> الديوان، ص 155، 156.

نلاحظ أنّ الشاعر استعمل الصفة المشبهة خصيّ التي على وزن فعيل، لدلالة وهي أنّ صفة خصيّ لصيقة في هذا الجيل ولا أمل في تغييره؛ لذلك لابدّ من بناء جيل من الأبناء يحدثون قطيعة مع آبائهم الخصيان العبيد، فصفة الخصيّ ترمز لعدم الفاعلية والإنتاجية في بناء الحضارة. ويتواصل حضور الصفة المشبهة في قوله من قصيدة بعد الجليل:

بارك النّسل العتيد

بارك النّسل العتيد

بارك النّسل العتيد

يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمس الحصيد<sup>1</sup>.

وفي وقوله:

يعبرون الجسر في الصّبح خفافا

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيد

من كهوف الشّرق، من مستنقع الشّرق

إلى الشّرق الجديد

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيد<sup>2</sup>.

ولهذا التوظيف المكثّف للصفة المشبهة بعدان: بعد إيقاعيّ وبعد دلاليّ

البعد الإيقاعيّ: كان توزيع الصفة المشبهة في النصوص الشعرية لخليل حاوي اختيارا قصديّا،

إذ وضعه الشاعر وفق إستراتيجية إيقاعيّة

<sup>1</sup> الديوان، ص 128.

<sup>2</sup> الديوان، ص 168، 169.

**البعد الدلالي :** لعلّ المطلع على الفرق بين اسم الفاعل والصفة المشبهة يجد أنّ الصفة المشبهة أقوى من اسم الفاعل؛ لذلك نلّفِي الشاعر اختار توظيف الصفة المشبهة في قوله: **النسل العتيد، جسرا وطيد** على اسم الفاعل؛ لأنّ السياق يقتضي ذلك، فالشاعر يطلب من الإله تَمَوِّز أن يبارك النسل العتيد الذي طالما سعى الشاعر إلى بنائه، كما أنّ من مواصفات هذا النسل هو القوة، كذلك لفظة **وطيد** فيه من دلالة القوة ما يجعلها منسجمة مع نموذج نسل خليل حاوي.

# الفصل الثالث

البنية الدلالية وأبعادها الجمالية

تستهدف المقاربة الأسلوبية في المستوى الدلالي الصورة الشعرية من استعارة وكناية ورمز، مروراً بالحقول الدلالية لما له من أهمية في الكشف عن أسلوب الشاعر؛ لأنّ هذا الأخير يختار كلمات ويوظفها، فيعرف بها، كما أنّ المقاربة الأسلوبية تدرس التناص لما يحقّقه من انزياح عن النصّ الأصلي وهذا ما يدفع المتلقّي لتأويل دلالاته وفقاً للسياق الشعريّ الذي وظّفه فيه الشاعر، وهنا تكمن جمالية التناص.

## 1. الصورة الشعرية:

### 1.1 الصورة الشعرية الكلاسيكية:

تفنّن خليل حاوي في عرض معانيه الشعرية في صوره الفنيّة وظهرت في وضوح، وجلاء في مختلف الأنماط، فاختار لتشكيل معانيه ألواناً من الاستعارات، وأنماطاً من الكنايات.

### 1.1.1 الاستعارة والتأويل

تعد مسألة تأويل الاستعارة من المسائل المهمة التي اشتغل عليها بول ريكور وفي هذا يقول: " ما يهّمنا هنا هو الخلوّص إلى الأفكار الأساسية التي تفرض نفسها هنا؛ نقصد بهذا الاستعارة والتناسب والنموذج، وعلاقة ذلك كلّه بوصف العالم، أي أنّنا بصدد انتقال ثوريّ ذي واجهتين: في الأولى تكفّ الاستعارة عن أن تكون حلية جمالية أو زخرفيّة، وفي الثانية نلاحظ أن الاستعارة أصبحت الأداة للاقترب من الواقع والتّمكن منه تمكناً علمياً، وهو الشيء الذي كان ينكر عليها إنكاراً تاماً<sup>1</sup>، ونفهم من كلامه أنّه وجّه نقداً صارماً للتّصوّر الأفلاطونيّ الذي ينفي عن الاستعارة أيّ دور علميّ أو معرفيّ وأيّة كفاءة للكلام عن الواقع واقعنا الملموس هذا الذي نعيشه.

<sup>1</sup> بول ريكور، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، ط1، ليبيا، دار الكتاب المتحدة الجديدة، 2016م، ص29.

كذلك تحدّث بول ريكور عن مفهوم آخر وهو مفهوم التوتّر، إذ يعرفه " أنّه اهتزاز في بنية معنى الخطاب بأسره، من حيث هو وظيفة أنطولوجية تريد أن تعكس مفهوما متوتّرا في العالم"<sup>1</sup>، فهذا التوتّر " لا يحصل بين مفردتين في القول، بل بين تأويلين متعارضين في القول، والصّراع بينهما يغذي الاستعارة"<sup>2</sup>، ولهذا نجده يقدّم نقدا صارما للاستعارة الاستبدالية ويسمها " بأنّها عقيمة في حين أنّ التوتّر في الألفاظ في الاستعارة الحية يثير - على مستوى الجملة - خلقا حقيقيا للمعنى قد لا تنتبه إليه البلاغة التقليديّة إلّا لآثاره ونتائجه، فهي لا تفسّر خلق المعنى، ولكن في النظريّة التي تذهب إلى التوتّر في المعنى تكون الاستعارة خلقا تلقائيا وابتكارا دلاليا لا مكان للغة السائدة، لذلك تشبه الاستعارة حلّ لغز أكثر ممّا تشبه اقترانا قائما على المشابهة"<sup>3</sup>، وقد بنى ريكور نظريّته هذه على كلام ريتشاردز: "هناك مسلمتان من البلاغة الكلاسيكية رفضهما ريتشاردز وهما؛ " أولاها أنّ الدلالة المستبدل بها لا تمثّل أيّ ابتكار دلاليّ، فنحن نستطيع أن نترجم الاستعارة، أي أن نستردّ المعنى الحرفي الذي حلّت محله الكلمة المجازيّة، وبالنتيجة فالاستبدال زائد التراجع يساوي صفرا، وثانيها أنّ الاستعارة مادامت لا تمثّل ابتكارا دلاليا، فإنّها لا تنقل لنا أية معلومات جديدة عن الواقع"<sup>4</sup>

و من الذين اشتغلوا كذلك على تأويل الاستعارة أمبيرتو إيكو، فهو يرى " أنّ الاستعارة لا تقيم تماثلا بين المرجعيّات التي يحيل عليها المستعار منه والمستعار له، بل يشمل التّماثل بالدرجة الأولى سمتين أو خاصيّتين دلاليّتين في طرفي الاستعارة، بمعنى أنّ هذه الخصائص يشار إليها بنفس المؤولة

<sup>1</sup> بول ريكور، الزمان والسرد، الزمان المروّي، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، دار الكتاب المتحدة الجديدة، 2006م، ج3، ص69.

<sup>2</sup> بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد غانمي، ط2، المركز الثقافي العربي، 2006م، ص93.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص93.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص88، 89.

التي توجد بينهما، وسبب ذلك هو أنّ فهم الاستعارة لا يتطلب الرجوع إلى الأشياء كما هي في العالم وإدراكها إدراكاً حسيّاً، بل يتطلب الرجوع إلى المؤلّات المخترنة في الموسوعة الثقافيّة للقارئ<sup>1</sup>

وقد استحدث إيكو نوعاً من الاستعارة سمّاه بالاستعارة الشعريّة أو الاستعارة الجيدة أو المفتوحة، وهذا النوع من الاستعارة يكتسب صفة الانفتاح هو أنّه بإمكاننا أن نتجول بصفة غير محدّدة في مجال توليد الدلالة، وعليه فإنّ الاستعارة على حسب إيكو هي الاستعارة التي يكون لها إمكانيّة أكثر لتوليد الدلالة، ومن ثمّ تكون غنيّة من الناحية المعرفيّة، وفي المقابل هناك نوع سمّاه إيكو بالاستعارة المغلقة، وهي استعارة فقيرة ضئيلة على المستوى المعرفي<sup>2</sup>.

### 2.1.1.1 الأبعاد الدلالية للتشكيل الاستعاري:

قمنا باقتناص الصور البيانية الموجودة في الديوان، ومن بين الصور البيانية الاستعارة، فبعد قراءتنا للديوان كاملاً واستقريناه وجدنا أنّه يزخر بالاستعارة، طام بها، وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على الأهمية البالغة والمكانة التي حازت عليها الاستعارة في هندسة الأعمال الأدبيّة التي احتوتها أعمال الشاعر خليل حاوي، وأول استعارة رمقنا سماءها هي عنوان الديوان **نهر الرماد** فقد جمع الشاعر بين متناقضين، وأوّل ما يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ الكلمة المضافة ستكون الحياة؛ أي **نهر الحياة**، ولكنّ الشاعر أضاف إلى كلمة نهر كلمة الرماد فأحدث تنافراً إسنادياً تولّد جرّاه مفاجأة أسلوبية، والنتائج الدلاليّة لهذا التوتر الاستعاري هو أنّ الشاعر يرى أنّ الحياة والتجدّد لا تكون إلا بعد الاحتراق. وتجلّى التنافر الاستعاريّ في قوله من قصيدة البحار والدرويش:

<sup>1</sup> رشيد الإدريسي، سمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ط1، الدار البيضاء، المغرب، المدارس للنشر والتوزيع، 2000م، ص45.

<sup>2</sup> أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصّمعيّ، ط1، بيروت، المنظمة العربيّة للترجمة، 2005م، ص301.

بعد أن عانى دوار البحر،

والضوء المداجي عبر عتبات الطريق،

ومدى المجهول ينشقّ عن المجهول،

عن موت محيق.<sup>1</sup>

انصرف خليل حاوي إلى متناقضاته واستدعى أنساقاً متنافرة في تشكيل استعاراته حتى تتأثّر له قدرة تمديد إمكاناتها وتوسيع دلالاتها، ووفق هذا نقوم بتأويل الاستعارة، " فعقل الإنسان - حسب تصوّر الفكر الاستناري - قادر على توليد منظومات أخلاقية من خلال معرفته بالواقع الماديّ ودراسته لحركة المادّة، لذا يمكن تسمية هذا بالاستنارة المضئية، وكان هذا الافتراض أنّ الإنسان بمقدّراته هذه يضيف على نفسه مركزيّة الكون، وهذا ما يمكنه من تجاوز عالم الطبيعة، بل وذاته الطبيعية، ومن تغيير العالم والتحكّم فيه، أي أنّ الإنسان من خلال هذه المعرفة بوسعه أن يولّد من داخله معيارية ويصبح ما يريده، غير أنّ هناك جوانب تفكيكية كامنة في هذه الرؤية العقلانية والمادية، وقد نحت أحد مؤرّخي الفلسفة الغربيّة اصطلاح الاستنارة المظلمة؛ ليشير إلى هذه الجوانب التفكيكية التي تفكّك الإنسان ولا تمنحه أيّ مركزيّة أو مكانة خاصّة"<sup>2</sup>، وهذا ما عاناه البحار بقوله الضوء المداجي، أي عانى من تلك القيم المادية التي تلغي الجانب الروحي في الحضارة الغربيّة، ممّا جعله يبحر تجاه الشرق حيث الروحانية.

وفي قوله كذلك من قصيدة عصر الجليد:

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد

<sup>1</sup> الديوان، ص 41.

<sup>2</sup> عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربيّة، ط1، القاهرة، مكتبة الشروق الدوليّة، 2006م، ص 25،

نَجْنَا، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

أدفى الموتى الحزانى

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد<sup>1</sup>.

تحمل هذه الاستعارة عنصرين متناقضين في داخلها وهما لفظة صحراء ولفظة الجليد، ولهذا الجمع بين المتناقضين دلالة، فلا بدّ لهذا الجليد من حرارة تقوم بإذابته، وكأنّه بذلك يرسل إلينا تفاؤلاً بالخصب القادم في الجزء الثاني من قصيدة بعد الجليد.

ويواصل الشاعر توظيف استعارة التضاد وذلك في قوله من قصيدة الجروح السود:

لو كان فينا جمرة خضرا

لثارت واستحالت خنجرا يصيح

من لهب أخضر في الجروح

تفتق البلسم والريحان والظلال

كانت جروح.. عاصف وزال<sup>2</sup>.

تربط الاستعارة هنا بين الكلمات المتباعدة أو المتناقضة، كأنّه يبتدع لغة من جديد، وهذا ما تبدّى لنا بجمعه بين هاتين اللفظتين المتناقضتين (جمرة خضرا)، فالجمرة هنا رمز للإحساس أو الضمير اتجاه قضايا ومشاكل الأمة العربيّة، فالشاعر يخبرنا أننا فاقدون لهذا الإحساس والرغبة في التغيير، غير أنّ جمعه بين هذين المتناقضين يوحي بأمل الشاعر وتفاؤله في تشكيل عالم آخر مغاير

<sup>1</sup> الديوان، ص 119، 120.

<sup>2</sup> الديوان، ص 89.

لتناقضات الواقع، كما أننا نلاحظ أنّ الشاعر أفرغ لفظة الجمرة التي من خصائصها الإحراق والموت ليكسبها صفة أخرى هي صفة الخصب والنماء والحياة، وما كانت لتكتسب هذه الصفات لو لم تضاف إليها لفظة خضرا.

وفي قوله أيضا من قصيدة البحار والدرويش:

**وإذا بالأرض حبلى تتلوى وتعاني**

**فورة في الطين من آن لآن**

**فورة كانت أثينا ثم روما.<sup>1</sup>**

قبل أن نشرع في التحليل لا بدّ أن ننبه إلى أنّ عملنا ليس وصف الانزياحات وإحصاءها فقط، بل لزوم تفجير مدلولاتها؛ لأنّ الانزياح الدلالي للاستعارة يعمل على توسيع مجال التأويل، فالشاعر في هذه الاستعارة شبه الأرض بالمرأة الحامل إذا أجاها المخاض، فتراها تتلوى وتعاني من ألم المخاض، وترك خصيصة من خصائصها، وهي لفظة "حبلى"، فهذه اللفظة ميزة تتميز بها المرأة، وقد استعيرت من معناها الأصلي إلى معناها المجازي، فالقارئ الحاذق لا يتوقف عند البناء الخارجي للاستعارة، بل يتجاوز إلى الهندسة الداخلية للمعنى الذي يحتضن الاتجاهات النفسانية والفلسفية، والرؤية أو القراءة السطحية من وراء تشكيل الشاعر للنص بهذه الطريقة، أنّه يحاول إبراز أو تأسيس فلسفة شعرية، فأصبح جسد القصيدة تجسيدا للمعرفة الإنسانية، فنلاحظه قد استلهم الأبعاد الرمزية للحضارة واللغة، فالشعر كيمياء خاصة، فبعد أن أمعنت النظر في الاختيارات الأسلوبية في هذا التشكيل الاستعاري، ألفيت أنّ الشاعر يحيلنا إلى ما يسمّى بميلاد الحضارات وتعاقبها على مرّ التاريخ، فقد احتدم الجدل كثيرا حول الحضارات، من حيث صراعها أو تعايشها وتفاعلها، وكان التساؤل قائما، هل كان التاريخ البشري نتاج حضارة واحدة ومتفرّدة، أم أنّه حصيلة تراكم مساهمات حضارات متعدّدة، وقد تبنّى الغرب

<sup>1</sup> الديوان، ص 46.

فكرة استمرار المنحنى المتصاعد لحضارته، و" هذا رأي خاطئ تردى فيه المؤرخون الغربيون المحدثون تحت تأثير محيطهم الاجتماعي، وأوحى به مظهر الحضارة الغربية الخداع"<sup>1</sup>، فواقع الحضارات والسنن الكونية تنبئ أن كل حضارة هي مرحلة من مراحل تاريخ الإنسانية، وأن الحياة دول، ولهذا صدق الشاعر حين قال:

فورة من الطين من آن لآن

فورة كانت أثينا ثم روما.

وتجلت الاستعارة في قوله من القصيدة نفسها أيضا:

ذلك الغول الذي يرغي

فيرغي الطين محموما، وتنحم المواني

وإذا بالأرض حبلَى تتلوى وتعاني

...

وهج حمى حشرجت في صدر فاني

خلفت مطرحها بعض بثور

ورماد من نفايات الزمان.<sup>2</sup>

إنّ جماليّة الاستعارة تتحقّق من حيث صدمتها للقارئ، ونشير أنّ خليل حاوي يناور في أنساقه الاستعارية، وتشكيلاته اللغوية؛ لإحداث هزة جماليّة شعورية إثر تلقي الجملة الشعريّة، وتحرير المفردة من إسارها المعجمي، كما أنّه لا يحطّ انزياحه إلّا ليولّد ويشكل رؤية جديدة ترفع من وتيرة

<sup>1</sup> ينظر: محمد عابد الجابري، فكر ابن خلدون - العصبية والدولة -، ط6، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ص93، 92.

<sup>2</sup> الديوان، ص46.

القصيدة، وحدّتها وجذبها للرؤية، وهذا ما أحدثته الاستعارة التي بين أيدينا، حيث شبّه الشاعر الإنسان الذي أفرزته الحضارة الغربيّة بالبثور والنفائات، فالدرويش يتنبأ بسقوط الحضارة الغربيّة على الرّغم من أنّها في أوج ازدهارها، وهذا السقوط سيخلف إنساناً هو "عرض من أعراض تدهور الحضارة؛ لأنّ اللاّ منتمين يظهرون كالبثور على جلد الحضارة المحتضرة"<sup>1</sup>

ويقول أيضاً من القصيدة نفسها:

أترى حمّلت من صدق الرّؤى

ما لا تطيق؟

خلّني، ماتت بعيني

منارات الطريق

خلّني أمضي إلى ما لست أدري

لن تغاويني المواني النائيات.<sup>2</sup>

تسترعي الاستعارة المبتكرة والمبنية على التنابرات انتباه القارئ، فتدفعه إلى تأويلها، وهذا ما فعله الشاعر حين شبه منارات الطريق بالكائن الذي يموت، وترك دليلاً وهو الفعل مات، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، ولكي تحقّق الاستعارة فعاليتها لا بدّ أن تتميز بالانفتاح والتعدّد، وإلاّ غدت استعارة ميتة لا حياة فيها، ولكن قبل الشروع في تأويل الاستعارة لا بدّ أن نتوقّف عند خيارات الشاعر، فالمتعارف عليه أنّ تفضيلات المبدع واختياراته تسير الملامح الأسلوبية، فهذه الاختيارات تكون بمثابة مداخل نلج منها إلى عوالم النصّ لنفجر ينابيعه الإيحائيّة، فلقد أسند الشاعر لفظة منارات الطريق إلى الفعل مات، ولم يسنده إلى الفعل انطفأ، وذلك لإحداث ما يسمّى التنافر الاستعاريّ على

<sup>1</sup> كولن ويلسون، سقوط الحضارة، تر: أنيس حسن زكي، ط3، بيروت، منشورات دار الآداب، ص6.

<sup>2</sup> الديوان، ص48.

مستوى الإسناد، فموت المنارات دليل على تشاؤمية الرؤية، وعلى شناعة الموت الذي يراه الشاعر من حوله، فما رآه من منظر الدرويش ليس إلا "انعزالاً عن مجرى تيار الخصب في الحياة، الخصب المدوي في العروق، وأنّ ما يشاهده ليس وسيلة من وسائل المعرفة بقدر ماهو وسيلة من وسائل إعدام الإنسان وإماتة خصائص الحيويّة والازدهار في نفسه، فليس عجيباً إذن أن ينتهي الحوار مع هذا الدرويش المنزرع في التربة المختلط بالنبات، برفض الشاعر لهذا الطريق أيضاً، فهو يحس بمرارة الإحساس بعدم الوصول إلى لحظة اليقين"<sup>1</sup>

وتستمر الاستعارة بإلقاء ظلالها في نصوص والديوان وذلك في قوله من قصيدة "بعد الجليد":

أمّا تنفض عنها عفن التاريخ

واللعنة والغيب الحزينا

تنفض الأمس الذي حجر

عينها يواقيتا بلا ضوء ونار

وبحيرات من الملح البوار

تنفض الأمس الحزينا

والمهينا<sup>2</sup>.

تكتسب الاستعارة حيويّتها بانفتاحها على عدة إمكانات تأويليّة، وهذا يتجسد في الاستعارة المراد تأويلها، فلقد رأينا أنّ الشاعر شبّه عفن التاريخ واللعنة والغيب الحزين بالغبار غير أنّه حذفه وترك خصيصه من خصائصه وهو الفعل نفّض الذي يختص بالغبار، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، وفي هذا التشكيل الاستعاري دلالة على أنّ الشاعر يمتلك رؤية تفاؤلية في فعل الانبعاث

<sup>1</sup> أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دط، الفجالة، دار الجبل للطباعة، 1975، ص266.

<sup>2</sup> الديوان، ص126، 127.

الحضاري، فما أصاب الأمة من تخلف وانحطاط ماهو إلا قشرة أو طبقة من غبار لم تتغلغل في أعماقها، وما إن يلبث حتى ينفض، ويزول.

### 2.1.1 التشكيل الكنائي وأبعاده الدلالية:

يعدّ "الأسلوب غير المباشر أكثر تأثيراً فيمن يقصد توجيه الكلام له غالباً، لذا تعتبر الكناية بوصفها تعبيراً مباشراً أبلغ وأكد في الدّعوة من التّصريح الذي يعدل إلى المباشرة في التّعبير"<sup>1</sup> وتعرّف الكناية " على أنّها عبارة لها معنيان، أحدهما قريب يتعلّق بالمعنى المادّي للعبارة لايريده الشاعر غالباً، والثّاني بعيد يحتاج إلى الذّكاء والقراءة بين السطور للوصول إلى المعنى الذي يقصده الشّاعر، وهذا ما يسمّى بدلالة العبارة"<sup>2</sup>.

هذا " وقد اختلف العلماء حول إدخال الكناية في بحث المجاز أو إخراجها منه، فمنهم من عدّها حقيقة كون اللفظة تستعمل في معناها الأصليّ، ولكنّ الغرض هو إفادة معنى ثان يلزم الأوّل، فهؤلاء اعتمدوا على مبدأ النّقل في مفهوم المجاز لأنّ الألفاظ لم تنقل عمّا وضعت له"<sup>3</sup>.

في حين تذهب طائفة " إلى أنّ الكناية من المجاز، حيث اعتمد على المعنى المراد من الكناية، فهو ليس المعنى الأصليّ للفظ، وإلاّ لما كان داع إلى الكناية"<sup>4</sup>.

تتجلّى أهميّة الكناية" في كونها تكشف الدّلالة وتحجبها، فالمعنى الصّادر عن ظلال جملة الكناية يكون حاملاً، أو موحياً بمعنى أعمق، يصل إليه المتلقّي بالتأمّل والتّدبّر، فلغة الكناية تحفل بالمعاني البيانيّة التي تصدر عن جملة الكناية التي تتكوّن أولاً من أسلوب بيانيّ مباشر، ثمّ ثانياً

<sup>1</sup> محمد بركات، حمدي أبو عليّ، فصول في البلاغة، ط1، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، دت، ص242.

<sup>2</sup> محمّد عبد الغنيّ، محمد الباكير، تحليل النّص الأدبيّ بين النظرية و التّطبيق، ط1، عمان، مؤسسة الوراق، 2002، ص41.

<sup>3</sup> محمد الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغيّ للقرآن الكريم، ط1، بنغازي، دار الكتب، 1426، ص360.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يضمّر ذلك الأسلوب كناية عن معنى جديد، ومن هنا نكون أمام مستويين بالمعنى البياني: المستوى السطحي والمستوى العميق الذي هو اللغة الفنية ذات الأداء العالي للنص<sup>1</sup>، ثم "إنّ دلالة الكناية وقيمتها مرتبطان بالسياق، فهو الذي يحدّد مدى دلالتها، أو هو الذي يبين مدى الاتساع الذي يمكن أن تصل إليه دلالتها بما يوحيه هذا الاتساع من لمحات دالة، وعلى هذا يكون التعبير الكنائي مع سواه لمعات خاطفة تبين معالم المعنى"<sup>2</sup>

### 1.2.1.1 تجليات الكناية في الديوان:

نسعى في هذا المبحث إلى الوقوف على الاستعمال الكنائي في ديوان الشاعر خليل حاوي، ومدى فعاليته في تعميق الدلالة، ومن ثمّ تفجيرها دلاليًا، وبعد قراءة متفحّصة وجدنا أنّ الشاعر قد اعتمد كثيرا على ظاهرة الكناية في هندسة نصّه الشعريّ وتشكيله أسلوبيا.

يقول الشاعر في قصيدة البحار والدرويش:

ويدا شمطاء من أعصابه تنسلّ

أكفانا له والموت داني.

إنّ الكناية إجراء أسلوبيّ ناجع يبرز جانبا من الدلالة في النصّ ممّا يستدعي إيلاءها عناية كبيرة من خلال استثمار إمكانات آليات التعبير الظاهريّ المصرّح به على سطح النصّ لغرض الإحالة إلى الكشف عن الدّاخل المكنون، إضافة إلى أنّ الذي يكفل للتعبير الكنائي تميّزه تحريكه لطاقة التأويل لدى المتلقّين فضلا عن تقديمه الملمح الجماليّ المنشط للتذوّق، فقول الشاعر:

ويدا شمطاء من أعصابه تنسلّ

<sup>1</sup> رحمان غركان، نظرية البيان العربيّ، ط1، دمشق، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ص72.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص51.

أكفانا له والموت داني<sup>1</sup>.

هي كناية عن صفة شيخوخة الحضارة الغربية التي هي مؤشّر لدنوّ موتها، وسيكون الموت من داخلها، لأنّ العدوّ الحقيقي للغرب ليس الآخر في منطقة الشرق، بل هو ذاته الذي ينقرض بسبب جفاف خصوبته والتخلّي عن القيم والأخلاق الإنسانية وتعويضها بالقيم المادّية، لذا قال الشاعر: "من أعصابه"، أي من داخله، غير أنّنا لا يمكننا تفسير هذا الموت المرعب للغرب بمعزل عن سياساته القمعية التي نسجت للشعوب المستعمرة أكفانا، وقد أجمع كل من له عين ثاقبة أن الحضارة الغربية قد حانت نهايتها على الأقلّ في شكلها المادّي والتّقنيّ، والتّوسعيّ على العالم، وطبقاً لمؤيدي هذه الرؤية فإنّ النهاية لن تكون مستقبلاً، بل على وشك أن يؤتى بنيانهم من القواعد، فيخرّ السّقف من فوقهم في الوقت الحاضر، وهذا يتوافق مع قول الشاعر: "تنسلّ أكفانا والموت داني".

وهناك تجلّ آخر للانزياح الكنائيّ في قوله من القصيدة نفسها:

حطّ في أرض حكى عنها الرواة

حانة كسلى، أساطير، صلاة

نخيل فاتر الظلّ رخي الهيئات<sup>2</sup>.

يصوّر الشاعر هنا صورة مجازية على سبيل الكناية صورة لا تهيك نفسها من القراءة الأولى، أو القراءة السطحيّة العابرة، بل تحتاج إلى حفر في العمق؛ لتصل إلى الدلالة العميقة من خلال قارئ غوّاص يمتلك أدوات فعل القراءة، فالنّصّ ينطوي على معنى معين بقدر ما يغدو محيلاً إلى مكان يفتتحه فكر القارئ بشكل متعدّد، ودخول اللّغة في لعبة الإمكانيات التي تتجاوز مستوى الوظيفة التواصلية أمر لا يمكن أن يتولّد عنه لا نهائية الدلالة، وهذا ما نحتاجه الآن في قراءة هذه الكناية،

<sup>1</sup> الديوان، ص 47.

<sup>2</sup> الديوان، ص 42.

فالحانة الكسلى ونخيل فاتر الظل رخيّ الهيئات كلها كنايات استعان بها الشاعر؛ ليصوّر لنا الحالة السكونية والراكدة للمجتمعات الشرقية.

استعمل الشاعر خليل حاوي منبّهات أسلوبية جعلتنا نتوقّف عندها؛ لنرسل لها دلالات ، والمنبّه الأسلوبى هو بثّ الانفعال لدى القارئ، ويدفع عنه الرتابة، أو هو محاولة جذب انتباه القارئ إلى موضع مهم يحتاج إلى الوقوف عنده، وهذا ما كان في قوله من قصيدة المجوس في أوربا:

وانحدرنا في الدهاليز اللعينة

لمغارات المدينة

أعين ترتدّ عن باب لباب

أعين نسألها: أين المغارة؟

واهتدينا بسراج أحمر الضوء لباب

حفرت فيه عبارة

جنّة الأرض هنا لا حيّة تغوي

ولاديان يرمي بالحجارة

هاهنا الورد بلا شوك

هنا العري طهارة.<sup>1</sup>

إنّ مهمتنا الآن هو محاولة تحرير النصّ من ربة التفسير المبتسر للمعنى للدخول في مغامرة الإمكان، وفتح باب الدلالة على مصراعيه، وقوله: هنا الورد بلا شوك، هنا العري طهارة كناية عن صفة الإباحية وغياب المعايير والمقاييس الأخلاقية التي نقيس بها القيم والأخلاق، وهي إشكالية فلسفية أخلاقية عميقة تعاني منها الحضارة الغربية، فهي منظومة فلسفية تنكر الروحانية، وثنائية)

<sup>1</sup> الديوان، ص 141، 142.

الطهر/ العهر)، وهو ما يعني بطبيعة الحال غياب المرجعية الأخلاقية وظهور المرجعية المادية، فقد أصبح المركز هامشا والهامش مركزا، فالمجوس حين ذهبوا إلى أرض الحضارة (الغرب) اندهشوا من الانحلال الأخلاقي التي تعاني منه أوربا، فالجانب الروحاني منعدم تماما، والشاعر خليل حاوي حين عرّج على الحضارة الغربية لم يعرج عليها ليقارن أو ليمجّد، بل لينبه بني جلدته الذين ذهبوا إليها بحثا عن الإيمان والحقيقة، فوجدوا عكس ذلك.

قد تجلّت البنية الكنائية في قوله من قصيدة ليالي بيروت:

اخلعوا هذه الوجوه المستعارة

نحن من بيروت، مأساة، ولدنا

بوجوه وعقول مستعارة<sup>1</sup>.

أثناء قراءتنا لهذه البنية الكنائية، كان علينا أن نحدث تحولا بالانتقال من الدلالة المطابقة إلى الدلالة الإيحائية، وفي هذه العبارة معنى خفي؛ لأنّ الشاعر يحاول أن يضع يده على أزمة من أزمت الإنسان في الوطن العربيّ في تكوينها الحضاريّ، فقله: "اخلعوا هذه الوجوه المستعارة، و ولدنا بوجوه وعقول مستعارة" كناية عن وقوع المجتمعات العربية في التبعية والتقليد للأمم الغربية.

تواتر حضور التشكيل الكنائي في قوله من قصيدة جحيم بارد:

شاع في البيت مناخ القبر: دلف

عتمة، ريح حبيس، وسكوت

بركة سوداء يطفو في أساها

وجهه المرّ الترابي الصموت<sup>2</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص 142.

<sup>2</sup> الديوان، ص 77، 78.

إنّ في قوله: (ريح حبّيس)) كناية عن حالة السكون والركود الذي تعاني منه الحضارة العربية، والملاحظ أنّ الشاعر جمع بين نقيضين، الريح التي من دلالاتها الحركة، ولفظة حبّيس التي تدل على السكون والركود، لذلك فالريح التي هي إمكانية التمرد والثورة على الواقع بغية تغييره حبيسة ساكنة. ويتوالى الانزياح الكنائي في قوله من قصيدة الجسر:

غير أنني ما حملت الحبّ للموتى

طيوبا، ذهباً، خمراً، كنوز

طفلهم يولد خفّاشاً عجوز<sup>1</sup>.

في هذه العبارة كناية عن صفة النشأ، وكأنّ الطّفل الذي يولد كان ينبغي أن يولد وأفقّه رحب، يملك طموحاً جموحاً وأملاً في هذه الحياة، بيد أنّ الوضع المزري الذي تعيشه الشعوب العربيّة، صير ذلك الطّفل الذي كلّّه براءة، الذي لا يعي ما حوله ولا يفكر، يعي هذا الواقع المأزوم الذي يزرع فيه المجتمع العربيّ، إضافة إلى أنّ من دلالات الخفّاش هو الشّؤم، كما أنّ لفظة عجوز تحيل إلى مدلول خفيّ أيضاً، وهي أنّ الطفل أصيب بشيخوخة في الطّموح والفكر، أصبح يولد لينتظر الموت، لأنّه سنم من الحياة.

أمّا القراءة الثانية، فتتمثل في كون الشاعر أحدث ما يسمّى خرق أفق توقع القارئ، فغاير دلالة الطّفل في هذه العبارة من دلالة التّفاؤل والإيجابيّة، فالطفل حين يولد يشقّ بخنق العجز والكسل وليالي الظّلام، ليدخل في فجر جديد، فهو إذن يرمز للحرية والأمل والتّجدّد والحركة والمستقبل، وهذه الأخيرة تحيل إلى مشروع للنمو العربيّ نحو المستقبل الآتي، غير أنّ الطّفل ليس كذلك، فهو يولد خفّاشاً عجوزاً، فالعجوز تقلّ حركته وتثقل، العجوز يبشّر بالنهاية، وكأنّ خليل حاوي بهذا ينعي الشعوب العربيّة، بأوان موتها؛ لأنّها لم تواكب حركة التّطوّر والتّجدّد، فطفل النّمو والتّجدّد وصل إلى

<sup>1</sup> الديوان، ص 165، 166.

اللاتجدد، وصل إلى اللانمو واللا حركة، والدلالة في هذا التشكيل انطلقت من بنية التناقض في السياق، فخليل حاوي بعد معاينة الديوان نلفيه يجمع كثيرا بين المتناقضات، فقد تحركت الدلالة الكنائية من الدال "الطفل" باعتباره مؤشرا أسلوبيا، أو منطقة يقين ننطلق منها للوصول إلى مناطق الشك المراد تأويلها.

## 2.1 الصورة الشعرية المعاصرة:

### 1.2.1 الصورة الرمزية:

يعدّ الرمز من أهمّ الأسس المشكّلة للصورة الشعرية في الخطاب الشعري المعاصر، لما له من طاقة فائقة في التعبير عن التجربة الشعورية للشاعر، فهو يمنحه أداة مفعمة من الإيحاء والدلالة، خاصة وأنّ شعراء الحداثة يعانون من آلام وهموم تجاه قضايا أمّتهم.

وإذا ما أتينا لمفهوم الرمز، فهو "اعتباره شيئا ممثلا لشيء آخر، وليس هو بمعنى الإشارة التي يحال فيها إلى شيء محدّد"<sup>1</sup>، ومعنى هذا أنّ الرمز كالكناية له معنى ظاهر ومعنى خفي وهو المقصود، وبهذا يكتسب صفة الانزياح.

وترجع أهميّة الرمز في الكتابة الشعرية الحداثيّة في كونه يكتفّ المعنى ويثري التجربة الشعريّة، ممّا يدفع القارئ إلى البحث عن الدلالة العميقة التي يؤسّس لها الشاعر.

### 1.1.2.1 تجلّيات الرمز في الديوان:

بعد الاستقراء وجدنا أنّ خليل حاوي وظّف الرمز بأنواعه في الديوان سواء الطبيعيّ أو الأسطوريّ أو الدينيّ

<sup>1</sup> محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب، نازك، البياتي)، ط1، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2003م، ص52.

## 1.1.1.2.1 الرمز الطبيعي:

لقد استعمل الشاعر هذا النوع من الرمز بشيء مكثف حتى صار سمة أسلوبية تسم شعره

-رمز الثلج.

تجلى هذا الرمز في قصيدة (دعوى قديمة)

ضحك أطفال، سرير دافئ، حلم

حكايات بجانب النار، أعياد، وليمة

ما جرى بعد الوليمة

للرياحين الصغار

أترى تهويم بعد الظهر هومنا

أفقنا سرب غريبان كبار

في بقايا شعرنا يزهر وهج الثلج.<sup>1</sup>

وفي قوله من قصيدة (في جوف الحوت)

أتراه كان لي يوم معافى ونضير

أم حكايات ثلوج مدها

البحران في وهج الهجير.<sup>2</sup>

وكذلك في قصيدة (سدوم):

ماتت البلوى ومتنا من سنين

سوف تبقى مثلما كانت

<sup>1</sup> الديوان، ص 63.

<sup>2</sup> الديوان، ص 97.

ليالي الميتين

لا أذكّر يلهب الحسرة

من حين لحين

سوف نبقي خلف مرمى

الشمس، والثلج الحزين.<sup>1</sup>

وفي قصيدة (حبّ وجلجلة):

من كنوز الشمس، من ثلج الجبال

لصغار ينثرون المرج

من زهو خطاهم والظلال

في بيوت نسيت أن وراء

السور مرجا وظلال.<sup>2</sup>

تماهى خليل حاوي مع الطبيعة واستعمل عناصرها في تشكيل نصوصه الشعرية مضيفاً أبعاداً إيحائية إلى تلك الرموز، فاستدعاها بآثاف فيه رؤاه الفكرية، فغدت بؤراً لإشعاعات دلالية أغنت قصائده الشعرية، ومنها لفظة الثلج التي ظهرت في ثلاث قصائد من الديوان، وقد شحنها الشاعر بشحنة دلالية، فأصبحت رمزاً للجذب والتخلف الحضاري الذي هي واقعة فيه الحضارة العربية، وبهذا انزاح الشاعر بلفظة الثلج من رمز الحياة والخصب إلى رمز الموت، فكأنّه كفن لفت به الأرض، وبهذا الانزياح أحدث الشاعر خرق أفق توقع لدى القارئ الذي اعتاد على كون الثلج سبباً من أسباب بعث الحياة في الأرض، كما أنّه مصدر للماء الذي تحيا به الأرض.

<sup>1</sup> الديوان، ص 109.

<sup>2</sup> الديوان، ص 134.

ومن الرموز التي وظفها الشاعر بكثرة في ديوانه رمز الجليد، وذلك في قصيدته (عصر الجليد):

عندما ماتت عروق الأرض

في عصر الجليد

مات فينا كل عرق

يبست أعضاؤنا لحما قديد.<sup>1</sup>

وبرز هذا الرمز كذلك في قصيدة (عصر الجليد):

نجنا، نجّ عروق الأرض

من عقم دهاها، ودهانا

أدفي الموتى الحزاني

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد.<sup>2</sup>

وفي قوله أيضا من قصيدة (بعد الجليد):

كيف ظلت شهوة الأرض

تدوي تحت أطباق الجليد

شهوة للشمس، للغيث المغثي.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص 117.

<sup>2</sup> الديوان، ص 120.

<sup>3</sup> الديوان، ص 124.

جعل خليل حاوي رمز الجليد الرمز المركزي خاصة في قصيدتي عصر الجليد وبعد الجليد، فهذا الرمز هو المحور الذي تلتفت حوله القصيدة، فمنذ مطلعها يواجهنا الجليد، وكل رموز الموت التي يحشدها الشاعر هي نتيجة هذا الجليد، ومن هنا جاءت التسمية "عصر الجليد"؛ لذا فإن موت العروق، وتيبس الأعضاء واللحم القديد ناتجة كلها عن الجليد الذي جمّد الحياة وأوقف قلبها الرحيب، إذن فالجليد رمز للسكون وغياب الفاعلية، فالانحطاط كان بما يشبه طبقات الجليد التي رانت على الأمة العربية من سنين، كذلك يرمز الجليد "إلى ذلك الإنسان الذي استحال إلى كائن جليدي عمّ الكون ذاته، ولم يبق من نبضة واحدة تخفق فيها الحياة، وتتمّ بها عن ذاتها، العقم لم يعد في الإنسان، وإنما صار في الكون، والعقم الحال في الكون تعبير عن اضمحلال فعل الإنسان وفعاليته"<sup>1</sup>.

واستمرّ الشاعر في توظيف الرمز الطبيعي ومن ذلك النّار، وكان ذلك في قوله من

قصيدة (سدوم):

عبرتنا محنة النّار

عبرنا هولها قبرا فقبرا.<sup>2</sup>

وفي قوله من القصيدة نفسها:

ودوّت جلجلة الرّعد

فشقّت سحبا حمراء حرّى

أمطرا جمرا وكبريتا وملحا وسموم

وجرى السّيل براكين الجحيم

أحرق القرية، عزّاه

<sup>1</sup> إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ط1، بيروت، دار الثقافة، 1984، ج1، ص176.

<sup>2</sup> الديوان، ص 112، 113.

طوى القتلى، ومزاً.<sup>1</sup>

وفي قوله كذلك من قصيدة (عودة إلى سدوم):

عدت في عينيّ طوفان من البرق

ومن رعد الجبال الشاهقه

عدت بالنار التي من أجلها

عرضت صدري عاريا للصاعقه

جرفت ذاكرتي النار وأمسي

كلّ أمسي فيك يا نهر الرماد.<sup>2</sup>

وفي قوله أيضاً:

وليمت من مات بالنار

حملت النار للفندق، للبيت المخرب

فيه أطمار أبي، عكازه.<sup>3</sup>

تنطلق اللغة الرمزية في شعر خليل حاوي تحديداً من المعطيات الحسية للمادة، إلا أن السياق الرؤيوي الرمزي الديناميكي يجعلها تتخطى مراجعها الحسية إلى إرجاعاتها الدلالية الثرية والمفتوحة، ومن هذه الرموز النار التي رأيناها طاغية في شعر خليل حاوي - وذلك بعد إحصاء تواجدها في الديوان - حتى غدت ظاهرة أسلوبية تستحق الوقوف عندها، ورمز النار حسب السياق الشعري الذي وردت فيه هي رمز للتطهير، فالملاحظ أن الشاعر تتملكه رغبة عارمة في التطهر من بعض الماضي

<sup>1</sup> الديوان، ص 149.

<sup>2</sup> الديوان، ص 149.

<sup>3</sup> الديوان، ص 150.

الذي قيّد الأمة لسنين ومنعها من الشروع في تجديد الحضارة التي بليت، كما أنه يرغب في التطهر من الحاضر الذي استمرت فيه العقلية التراثية، كما أنّ النار ترمز إلى العقل الذي به نمحص التراث، ونشدّبه، فنأخذ منه ما يفيدنا ونترك ما ليس فيه جدوى من ترحيله للحاضر؛ لأنّه سيعيقنا في عملية بناء الحضارة.

#### - رمز الكهف

تكرّر هذا الرمز كثيرا عند خليل حاوي، وتجلى هذا الرمز في نصوص كثيرة منها قصيدة البحار والدرويش:

وتمطّت في فراغ الأفق أشداق كهوف

لّفها وهج الحريق.<sup>1</sup>

وتجلّى كذلك في قصيدة ليالي بيروت:

فاعتصرنا الخمر من جوع العذاري

وأكلنا لحم أطفال صغار

وغفونا غفو دبّ قطبيّ

كهفه منطمس، أعمى الجدار.<sup>2</sup>

ويستمر رمز الكهف في الحضور وذلك في قصيدة جحيم بارد.

وطوافي بزوايا الليل

بالحانات من باب لباب

أتصدّى لذئاب الدرب...

<sup>1</sup> الديوان، ص 41.

<sup>2</sup> الديوان، ص 58.

ماذا؟ ليتني مازلت دربا للذئاب

وعلى حشجة الأنقاض في صدري

على الكهف الخراب.<sup>1</sup>

وكذلك في قوله من قصيدة في جوف الحوت:

عمره ما كان عمرا

كان كهفا في زواياه

تدب العنكبوت

والخفافيش تطير.<sup>2</sup>

إنّ وجود أنا الشاعر في الكهف هو شعور بعدم انسجام هذه الأنا مع الواقع الخارجي، وهذا ما يؤدي بها إلى الانكفاء والتقوقع، إذا فلفظة الكهف هنا ترمز للانعزال والانكفاء، غير أنّ هذا الانكفاء يكون لحظة حاسمة في شعور الذات، فإمّا أن يؤدي إلى لحظة الميلاد من منطلق كون الذات الشاعرة بوجودها ترفض الفراغ كديمومة، وإمّا أن تؤدي إلى الموات الحضاري، فتفقد الذات وجودها، وإذا ما رجعنا إلى السياق الشعري الذي وُظفت فيه لفظة الكهف تبدّى لنا أنّ انكفاء ذات الشاعر في الكهف أدت به إلى الرغبة بالموت؛ لأنّ الواقع لا يغري بالبقاء.

- رمز الحجر:

ومن الرموز التي اعتمد عليها الشاعر في تجربته الشعرية هي الحجر وكان ذلك في قصيدة

بلا عنوان:

ليلة تمضي، وماذا بعدها قل لي

<sup>1</sup> الديوان، ص 75.

<sup>2</sup> الديوان، ص 97.

جبان أنت، قل "آخر ليلة"  
لا تهدد وجعي، كفاك من صخر  
في عينيك أعياد ذليلة.<sup>1</sup>  
وفي قوله:  
ذلك الصوت المرئي  
كم يرأى المستجير  
ذلك الجوّ الجحيمي السعير  
في مداه لا غد يشرق  
لا أمس يفوت  
غير آن كالصخر على دنيا تموت.<sup>2</sup>  
وفي قوله من قصيدة سدوم:  
وتلفتنا إلى مطرح ما كان لنا  
بيت، وسمّار، وذكرى  
فإذا أضلّعنا صمت صخور.<sup>3</sup>  
وفي وقوله من قصيدة بعد الجليل:  
أمّا تنفض الأمس الذي حجر  
عينيها يواقيتا بلا ضوء ونار.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص 81.<sup>2</sup> الديوان، ص 81.<sup>3</sup> الديوان، ص 113.<sup>4</sup> الديوان، ص 126.

كثيرا ما وظف شعراء الحداثة رمز الحجر، خاصة شعراء فلسطين، وشحنوه بدلالة المقاومة، أما إذا جئنا إلى خليل حاوي، فنجد أنه انزاح به عن هذا المخيال وخبّب أفق انتظارنا، ووظف الحجر كرمز لانحطاط الذي جثم على الحضارة العربية لقرون طويلة، كما وظّفه أيضا ليرمز إلى الزمن الحاضر الذي يعيشه، حيث دائما يبدي الشاعر تبرا من هذا الزمن الرتيب الذي يبدو كأنّه متحجّر ساكن، أثناء تواجده في المدينة.

#### - رمز اللون الأسمر:

وتجلى هذا الرمز في قوله:

كدت أبكي لا بتسامات الصغار السمر

أطفالي، وأبناء حنيني

إنّها أصفى من النار

وأقوى من أعاصير جنوني

وفي الشمس على جمر الرمال

شئتهم من معدن الفولاذ سمرا

ورياحينا طوال.<sup>1</sup>

وأیضا في قوله من قصيدة (عودة إلى سدوم):

كل جيل كنت أبنيه من السمر الطوال

لا مكانا له، لا بيتا وخبزا.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص 154، 155.

<sup>2</sup> الديوان، ص 58.

نلاحظ أنّ الشاعر استعمل كثيرا لفظة السمر خاصة أثناء حديثه عن الأطفال الذين يعول عليهم في التجديد و التغيير الحضاريين، وهي ترمز - فيما ترمز إليه - إلى العروبة، فخليل حاوي متعصب كثيرا للعروبة، لذلك كان يعمل على أن يشرب الأطفال العروبة في قلوبهم، فذهن حاوي غير خاوي من العروبة ، فالنسل العتيد، النسل الذي تتجدّد به الحياة وتستمرّ لا بدّ أن يكون له ملامح، وهذه الملامح هي ملامح العروبة.

#### - رمز الخمر:

وتجسّد هذا الرمز في قوله من قصيدة (المجوس في أوربا):

واستحال العفن الجاري

على الجدران خمرا... ذهابا وحلّ الأزقة

وجسوم حلّ فيها الخمر، صفّاها

جسوم لم تعد طينا وماء

واتّحدنا عسبا، قلبا، دماء.<sup>1</sup>

وفي قوله من قصيدة (ليالي بيروت):

فاعتصرنا الخمر من جوع العذاري

وأكلنا لحم أطفال صغار

وغفونا غفو دبّ قطبيّ

كهفه منطمس، أعمى الجدار.<sup>2</sup>

وكذلك في قصيدة الجسر:

<sup>1</sup> الديوان، ص 144.

<sup>2</sup> الديوان، ص 165.

ولي في حبهم خمر وزاد  
 من حصاد الحقل عندي ما كفاني  
 وكفاني أن لي عيد الحصاد  
 يا معاد الثلج لن أخشاك  
 لي خمر وجمر للمعاد<sup>1</sup>.

يرمز الخمر في المقطع الأول إلى اللذة والانتشاء في الحياة، فالشاعر يصف ما رآه المجوس حين قدموا لأرض الحضارة (أوربا)، "فلقد وجدوا الدروشة من جديد، حلقات الذكر نفسها، ولكن بطريقة مغايرة، هناك في الشرق يدرك بالصوفية، وهنا في الغرب يدرك بالوثنية، هناك تقتل الحياة بالإيمان بأن الحياة الحقيقية هي الأبدية، وهنا تقتل بالإيمان بأن الحياة الحقيقية هي اللحظة الحاضرة، اللحظة الأبيقورية: اللحظة التي تريد أن تهرب من المستقبل بالغرق في الحاضر"<sup>2</sup>، وعليه فصاحب السكر يكون في حالة انفصال عن الواقع الخارجي، ومن ثم تصبح الخمر دالة من دوال الهروب والانفصال، وكذلك الحال يسحب على أفراد مجتمع بيروت، فاعتصارهم للخمر كان من أجل نسيانهم ما يكابدون من ضيق وحرمان وملل في مدينتهم.

أما إذا انتقلنا إلى المقطع الثالث نرى أن الشاعر أحدث انزياحا للفظة الخمر على مستوى إرجاعاتها الدلالية، فبعدما كانت مشحونة بدلالة سلبية وهي الهروب من الواقع، عادت وقد نفخ فيها الشاعر دلالة إيجابية هي الحياة والخصب.

— رمز الليل والصبح:

<sup>1</sup> الديوان، ص 172.

<sup>2</sup> جورج طرابيشي، <<خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح، من المأساة إلى الملحمة>>، ص 15.

انتشر هذان الرمزان كثيرا في نصوص الديوان، حتى أصبح ظاهرة أسلوبية لا بد من الوقوف

عند جمالياتها ومخرجاتها الدلالية وكان ذلك في قوله من قصيدة نعش السكارى:

وهل أبقى لنا ليل المدينة

أضلعا تشتاق ماكان

وتستشفّ حنينه<sup>1</sup>.

وفي قوله من قصيدة السجين:

أترى هل جنّ حسّي فانطوى الرعب

ترى عاد الصدى، عاد الدّوار

من ترى زحزح ليل السجن عن صدري

وكابوس الجدار<sup>2</sup>.

وفي قوله من قصيدة سدوم:

هي نكرى ذلك الصبح اللعين

كان صبحا شاحبا

أتعس من ليل حزين<sup>3</sup>.

وفي قوله أيضا من قصيدة حبّ وجلجلة:

أنا في وحشة المنفى

مع الدّاء الذي ينثر لحمي

<sup>1</sup> الديوان، ص 71.

<sup>2</sup> الديوان، ص 101.

<sup>3</sup> الديوان، ص 111.

ومع الصمت وإيقاع السعال

أنفص الليل لعلّي أتقي

الكابوس والجنّ التي تحتلّ جسمي

وإذا بالليل على صدري جلاميد

جدار الليل في وجهي<sup>1</sup>.

وتجلّى رمز الصباح في قوله من قصيدة ليالي بيروت:

من يقينا وهلة النوم

وما تحمل من حمّى النهار

أين ظل الورد والريحان

يا مروحة النوم الرحيمة<sup>2</sup>.

وفي قوله من القصيدة نفسها:

وجحيمي في دمي، كيف الفرار؟

وأنا في الصباح عبد للطواغيت الكبار

وأنا في الصباح شيء تافه، آه من الصباح

وجبروت النهار<sup>3</sup>.

وفي قوله من قصيدة السجين:

طالما أدمت يدي جدران سجنني

<sup>1</sup> الديوان، ص 131.

<sup>2</sup> الديوان، ص 55.

<sup>3</sup> الديوان، ص 56، 57.

طالما ماتت على كيد الجدار

ردّ باب السجن في وجه النهار

كان قبل اليوم يغري الفرار

أو يغري الفرار<sup>1</sup>.

لم يعد دالّ الليل في توظيفات حاوي الشعريّة يحيل إلى المدلول المتعارف عليه، فقد انزاح به من كونه ظاهرة طبيعية، إلى ظاهرة اعترت الشاعر مثل التخلف والانحطاط الحاصل في الأمم الشرقية، أو إلى ذلك الاغتراب الذي عاناه الشاعر وهو في المدينة بعدما ألف حياة الريف التي ملؤها الطهارة.

أمّا إذا جنّنا إلى لفظة الصبح، فقد انزاح بها الشاعر عما ألفناه من الدلالات كدلالة التغيير والتناؤل في الحياة فضلا عن انزياحه بها عن الدلالة المعجميّة، فغدت مشحونة بكل دلالة سلبية كالتشاؤم والحزن والعبوديّة، فالمعاناة التي تعتور الشاعر حين يرخي الليل سدوله عليه، تستمرّ إلى الصبح، لذا أصبح زمن الليل والصبح عند الشاعر سواء، وهنا نستنتج من خلال السياقات التي وظفت فيها لفظة الصبح أنّها جاءت خادمة لرمز الليل.

#### 2.1.1.2.1 الرمز غير الطبيعي:

ومن الرموز غير الطبيعيّة التي وظّفها الشاعر هو رمز الجدار، فهو رمز أثّر عند الشعراء

الحداثيين، وتجلّى في قوله من قصيدته (ليالي بيروت):

آه من نومي وكابوسي الذي

ينفض الرعب بوجهي وجحيمه

<sup>1</sup> الديوان، ص 103.

مخدعي ظل جدار يتداعى

ثم ينهار على صدري الجدار.<sup>1</sup>

ويظهر رمز الجدار كرمز بارز كذلك في قوله من قصيدة (السجين):

طالما أدمت يدي جدرانُ سجنِي

طالما ماتت على كيد الجدار

ردّ باب السجن في وجه النهار

كان قبل اليوم يغري العفو

أو يغري الفرار.<sup>2</sup>

وفي قوله من القصيدة نفسها:

هل أخلّيتها أخلّيتها وأمضي

خاوي الأعضاء، وجها لا يبين

شبحا تجلده الريح

وضوء الشمس يخزيه

وضحكات الصغار

يتخفى من جدار إلى جدار.<sup>3</sup>

نلاحظ أنّ الشاعر استعمل لفظة الجدار ليرمز به إلى الماضي، فالشاعر يئنّ تحت وطأة هذا

الجدار جدار الماضي، ويطمح في الوقت نفسه أن يتخلّص من هذا الجدار " فالإنسان قادر على عزل

<sup>1</sup> الديوان، ص 55.

<sup>2</sup> الديوان، ص 103.

<sup>3</sup> الديوان، ص 106.

ماضيه، أو إلغائه، أو إسقاطه من حسابه إذا تراءى له أَنَّ الماضي يمثّل هاوية أو حفرة أمامه، أو يمثّل عقبة في وجوده أو في طريق تحقيق ذاتهن هذا الماضي الذي يسمّيه سارتر باسم الجدار؛ لأنه يشبه في تاريخ بعض البشر الحائط الذي يصطدم به الناس، ويعترض طريقهم في الحياة، وقد يكون المستقبل - وليس الماضي - هو الذي يمثّل الحائط في حياة الناس الآخرين، وفي هذه الحالة يبدو الإنسان قادراً على إفراز العدم<sup>1</sup>، وهذا هو الجدار الذي يعاني منه الشاعر جدار الماضي الذي أنهك الأمة وأثقل كاهلها فصدها عن التقدّم والازدهار.

### 3.1.1.2.1 الرمز الأسطوري:

أبدع خليل حاوي في خلق تجربة فنيّة أسهمت في تشكيل الصورة الشعرية وانزياحها، وهي سمتها في شعره، فقد كان " يستخرج من الأساطير التي يستغلّها أبعادا واقعية معاصرة، ويعكسها على واقع الحَيّ الذي يعيش فيه، ويبقى في الوقت نفسه على الدلالات الأسطورية القديمة، بحيث يتحقّق نوع من المزج الفنيّ بين تلك الأبعاد الواقعية وتلك الدلالات الأسطورية<sup>2</sup>، وأوّل هذه الرموز الأسطورية التي تطالعنا رمز الغول وذلك في قصيدته البحار والدرويش:

ذلك الغول المعاني

ما أراه غير طفل

من مواليد الثواني<sup>3</sup>.

يعود الشاعر في هذه المحاورة إلى الغرب الذي يستعير له رمزا أسطوريا غارقا في القدم، وهو رمز الغول، فالغول هو كل إرادة تريد إخافة الآخر والسيطرة عليه، وجعله لا يبادر إلى شيء إذا

<sup>1</sup> هويدي يحيى، قصّة الفلسفة الغربية، دط، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1993، ص128.

<sup>2</sup> توفيق حسن، شعرية السيّاب، دراسة فنية فكرية، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، ص324.

<sup>3</sup> الديوان، ص47.

استشعر حضور الغول، وذلك هو التغول، وإذا رجعنا إلى السبب الذي دفع الشاعر إلى إطلاق رمز الغول على الحضارة الغربية؛ لأنها تحاول السيطرة على الشرق وشلّ حركته، لتستزف خيراته وثرواته، غير أنّ هذا الغول المخيف في نظر الدرويش غير طفل من مواليد الثواني؛ أي أنه يبشّر الغول (الغرب) بفنائه كما فنت من قبل أثينا وروما، وأنّ سبب هذا الفناء في رأي الشاعر هو في كون الحضارة الغربيّة " تخلّت عن النظرة الكونيّة التي تربط الإنسان بالعالم اللامتناهي حوله، فلا تجزئه، ولا تتنكر لروحه، ولا تساير أهواءه"<sup>1</sup>.

ومن الرموز الأسطوريّة التي وظّفها الشاعر كرمز مضادّ لرمز الغول هو رمز الدرويش وكان ذلك في القصيدة نفسها البحار والدرويش:

آه لو يسعفه هد الدراويش العراة

دوّختهم حلقات الذكر

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكنا، يمتصّ ما تنضحه الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> أنس داوود، الأسطورة في الشعر الحديث، ص 268.

<sup>2</sup> الديوان، ص 42، 43.

يبرز لنا رمز آخر هو مضاد لرمز الغول وهو رمز الدرويش الذي استعاره الشاعر وضمّنه نسيج القصيدة، إنّه رمز الراهب الهنديّ (الدرويش) الذي نذر أن يدفن نفسه مدى العمر في الأرض، وأن يجرد بذلك روحه ويسمح لها بالطواف في الملكوت؛ لتجوب أسرار الكون والوجود، منسلخا بذلك عن عوالم الجسد، ويصبح الجسد خاضعا لقوانين الحياة في النمو، فينمو الشعر ويلتحم مع الأعشاب والنبات<sup>1</sup>، وبذلك يصبح الراهب الهنديّ رمزا للحضارة الشرقيّة الذي يصوّره خليل حاوي أنّه يرفض الحضارة والتقدّم، فتراه مستسلما للزمن، لا يحلم بالتغلّب عليه، أو تغييره، إنّه على حدّ قول هذا الدرويش يعلم أنّ مآل كلّ حضارة إلى فناء واضمحلال، لهذا لا يحرك ساكنا في بنائها وتشبيدها، وهذا ما جعله يسخر من الحضارة الغربيّة التي هي في أوج ازدهارها، بأنّها ستضمحلّ وتتلاشى كما تلاشت حضارة اليونان وحضارة روما.

#### - رمز العنقاء:

شكل رمز العنقاء أيقونة في الشعر الحديث، وقد استعمله عامة الشعراء الحداثيين، ولم يحد خليل حاوي عن القاعدة وقد وظفه للتعبير عن الحلول التي ينبغي أن نعتمد عليها إذا ما أردنا الخروج من أزمتنا الحضارة، وكان ذلك في قصيدته (عصر الجليد):

إن يكن ربّاه

لا يحيي عروق الميّتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تتغذى من رماد الموت فينا

في القرار.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> هدية جمعة البيطار، الصورة الشعريّة عند خليل حاوي، ط1، أبو ظبي، دار الكتب الوطنيّة، 2010، ص191.

<sup>2</sup> الديوان، ص125، 126.

وترمز العنقاء إلى التجدد والحيوية وغلبتها على العقم والموت، وقد وظّفها الشاعر خليل حاوي في سياقها الشعريّ على أنّها تعبير عن معاناة الموت والانبعاث بما هي أزمة ذات وحضارة كونية، وما نلاحظه في المقطع الشعري المذكور أنّ رمز العنقاء هنا التصق بالذات الجمعية وليس بالذات الفردية؛ أي ذات الشاعر، كما أنّ هذا الانبعاث يتطلّب قدرة فائقة وعزيمة لا تكل من أجل الاحتراق بالنار كي تظهر الدنس وتزيل الأدران، وهاهي الأمم تقبل الرهان وتخوض المغامرة لتغتسل من عفونة التاريخ وتطرد لعنته<sup>1</sup>.

ومن الرموز التي شكلت قطب الرحى في قصيدة بعد الجليلد هو رمز تمّوز حيث يقول في قصيدة (عصر الجليلد):

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد

نجّنا، نجّ عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

أدفي الموتى الحزاني

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليلد

أنت يا تمّوز، يا شمس الحصيد.<sup>2</sup>

تصلي وتعيد

يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

<sup>1</sup> يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص 142.

<sup>2</sup> الديوان، ص 119، 120.

أقوياء الصلب نسلا لا يبيد.<sup>1</sup>

يخبرنا الشاعر أن "مظاهر الحياة تعطلت وأثناء الطبيعة يبست، وحتى السرّ الداخلي للخلايا في العظام وفي سائر الكائنات انكشف وتجمّدت الحياة، حتى الشمس انطفأت نارها، وذهب معها كلّ إشراق وكلّ حركة... أمام هذا الواقع المتجمّد لم يكن بدّ من استدرار آلهة الخصب وهي تمّوز"<sup>2</sup>، وما نلاحظه في توظيف خليل حاوي للرمز الأسطوريّ تمّوز أنّه لم يستعره استعارة، بل أحدث فيه تحويرا ينسجم مع رؤياه، فتّموز خليل حاوي ماهو إلّا الإنسان النموذج، الإنسان البطل الذي يرى أنّه إله نفسه، الذي به يكون الانبعاث والتجدّد، الخالق لواقعه وحضارته؛ لأنّ أزمة الحضارة العربية هي أزمة إنسان، إنّها تحتاج إلى إنسان له فاعلية تمّوز الإله.

## - رمز المسيح:

استخدم الشاعر رمز المسيح في أثناء قصائده دون ذكره صراحة، حيث نجد ذلك في قوله من قصيدة حبّ وجلجلة:

وأنا في حبّكم، في حبّكنّ

وفدى الزنبق في تلك الجباه

أتحدّى محنة الصلب

أعاني الموت في حبّ الحياة<sup>3</sup>

وفي قوله من قصيدة الجسر:

يعبرون الجسر في الصبح خفاف

<sup>1</sup> الديوان، ص 128.

<sup>2</sup> يوسف الحلاوي، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص 138.

<sup>3</sup> الديوان، ص 135.

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيد

من كهوف الشرق من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد

أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيد<sup>1</sup>.

كذلك استعمل الشاعر رمزية المسيح في قصيدة حب وجلجلة:

آه ربّي، صوتهم يصرخ في قبري

تعال

كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد

الجلاميد الثقال

كيف لا أصرع أوجاعي وموتي

كيف لا أضرع في ذلّ وصمت

ردّني ربّي إلى أرضي

أعدني للحياة

وليكن ما عانيت منها

محنة الصلب، وأعياد الطغاة<sup>2</sup>.

انزاح الشاعر كذلك في توظيف رمز المسيح في ديوانه، فهو لم يقحمه إقحاما فينقص من

شاعرية النصوص الشعرية، بل اقتبس خصائصه " وذلك للوصول إلى هدف ليس بالضرورة أن يكون

<sup>1</sup> الديوان، ص 168، 169.

<sup>2</sup> الديوان، ص 132، 133.

غيبياً، بل غالباً ما يكون دنيوياً<sup>1</sup>، وهنا حَقَّق الانزياح مفاجأة أسلوبية، فالقارئ يظنُّ أنَّ الشاعر وظَّف المسيح ببعده الغيبيِّ ولكن حين تتبَّع السياق الذي وظف فيه تجده أنه خيَّب انتظاره إذ انزاح به إلى البعد الدنيويِّ؛ أي أنَّ الشاعر يتمثِّله في التضحية من أجل تغيير واقعه وواقع قومه.

## 2. أسلوبية المفارقة من خلال الحقول الدلالية:

### 1.2 مفهوم المفارقة الشعرية:

يعرِّف حسني عبد الجليل المفارقة الشعرية بأنها "جوهر الحياة، وتقوم على إدراك حقيقة أنَّ العالم من جوهره ينطوي على تضادٍّ، وانتهى إلى أنَّ المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أنَّ الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى لا يكون واحداً منها هو الصحيح، وتدرك أنَّ وجود التناقضات معاً جزء لا يتجزأ من بنية الوجود"<sup>2</sup>، وهناك مفهوم آخر للدكتورة نبيلة إبراهيم: "إنها لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدِّم فيه صانع المفارقة النصَّ بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفض معناه الحرفيِّ، وذلك لصالح المعنى الخفيِّ الذي غالباً ما يكون المعنى الضدَّ وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم ببعضها البعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بالاً، إلَّا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه"<sup>3</sup>.

وهناك مصطلح يسميه عزَّ الدين إسماعيل الطابع الدرامي الذي يبني عليه الشاعر قصيدته، وهذا الأخير لن يتحقق "ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وأعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة، فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر

<sup>1</sup> أنطوان غوش، <<البعد المسيحي في شعر خليل حاوي>>، مجلة الآداب، ع6، 1992م، ص66.

<sup>2</sup> حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر ابن زيد العبادي، دط، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005م، ص14.

<sup>3</sup> نبيلة إبراهيم، فنَّ القصِّ في النظرية والتطبيق، ط1، القاهرة، مكتبة الغريب، 1995م، ص198.

الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي<sup>1</sup>، وعليه فهنا تبرز القيمة الرئيسة للتضاد، وذلك لقدرته على التجاوز، "فالتقابل في العبارة الشعرية الدرامية ليس مجرد تقابل ألفاظ، وإنما بصفة أساسية تقابل أبعاد نفسية، فالألفاظ ذات التأثير الدرامي هي مجرد ثغرات أو منافذ يطل منها الإنسان على أجزاء من عالم الشاعر الداخلي"<sup>2</sup>، ومن كل هذا يتضح لنا جلياً وظيفة التضاد، فهو "من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقة جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى.

## 2.2 أهمية المفارقة الشعرية:

وللمفارقة وظيفة مهمة في الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص، "فهي في الشعر تتجاوز حدود الفطنة وشد الانتباه إلى إيجاد التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء، الذي يتولد فقط من خلال الكلمات المثيرة والمروعة في السياق، بل عبر إمكانات الشاعر أو الأديب البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية، وكلما اشتد التضاد ازدادت حدة المفارقة"<sup>3</sup>.

## 3.2 الحقل الدلالي: المفهوم والأهمية:

الحقل الدلالي، هو مصطلح "يطلق على مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها وتتشترك جميعاً في التعبير عن المعنى العام، تحت الألفاظ يجمعها، فمصطلح لون في اللغة العربية يضم مجموعة من الألفاظ نحو: أبيض، أسود، أحمر... وغيرها"<sup>4</sup>،

كما أن للحقل الدلالي وظيفة وبعداً دلاليًا في مقارنة النص الأدبي، "فتشكّل المعجم أمر بالغ التعقيد، إذ تتضافر فيه عدّة بنى نفسية واجتماعية ورؤى إيديولوجية، وعليه يكون النظر إلى الحقل

<sup>1</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، ص 285.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 291.

<sup>3</sup> ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، ط1، سوريا، منشورات الهيئة العامة للكتاب، 2011م، ص 106، 107.

<sup>4</sup> أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، القاهرة، عالم الكتب، 1997، ص 79.

الدلالي من الزاوية الدلالية أمراً وجيهاً يستمد مشروعيتها من المنهجية التي تتحكم فيه<sup>1</sup>، " فلكلّ أديب عالمه الخاص به يستقي منه مفرداته وتعايبه، فالحقول الدلالية بدورها تقوم بعملية انزياحية عن بقية الحقول التي يمتلكها شعراء آخرون، لتكون الميزة الأسلوبية تحت ظلالها باعتبارها مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها بمفهوم محدّد"<sup>2</sup>.

## 4.2 تواتر الحقول الدلالية في الديوان:

وما توصلت إليه في مجال الحقول الدلالية في ديوان نهر الرماد للشاعر خليل حاوي، وبعد قراءتي المتعددة والمتكررة للديوان تكشف لي أنّ مضامين قصائده من حيث مفرداتها وعباراتها، يمكن تقسيمها إلى ستة حقول أعرضها تنرى:

| حقل المادية الغربية                                                                                                                      | حقل الروحانية الشرقية                                                                                                                                       | حقل الموت (السكونية)                                                                                                                                            | حقل الحياة (الحركية)                                                                                                                              | حقل اليأس والتشاؤم                                                                                                                                                                   | حقل الأمل والتفاؤل                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| الشاطئ الغربي، الغول، المحمي، الحضارة، باري، عيد المسافر، الكهان، روما، لندن، ضباب الفحم، لغز، التجارة، اللعينة، المدينة، الساحر، الأرض، | الشرق، الزهد، الدوايش، الحلقات، الغيب العميق، أساطير، نخل، ضفة الكنج، النيل، الكوخ، الصلاة، الرؤى، مغارة، الشرق، الإيمان، الكهل الحزين، خرساء، دّم، المدمى، | الأكفان، الحريق، يميت الحس، يميت، الذكريات، الأرض، الموت، طين موات، الموت، الرتيب، غريقا، السموم، سم، الانتحار، عمرنا، الميت، الخراب، جنازة، خرساء، دّم، يحتضر، | بعل إلهي، فضّها، رؤها، ينبض، طريا، محرورا، الخصب، تجري، الحب، الأبطال، الحياة، زاد، عيد، إله، الخصب، شمس، الحصيد، شهوة الأرض، الغيث، البذار الحي، | المداحي، عتبات، الطريق، المجهول، وهج الحريق، خاني، ماتت، منارات، الطريق، ليلي، الضيق، الحرمان، سأم، الصحراء، الموت، الرتيب، غريان كبار، هذيان، رعب، سأم، سكوت، خرق شواء، مضغة، الجوّ | حنين، حمى ربيع، يمنحنا، البعث، اليقين، تنفض، بارك، النسل العتيد، أطفال، أترابي، عيد، الحصاد، ضو، مصباح جديد، طيوب، ذهب، خمر، كنوز، صغار، ينثرون، المرج، زهو، الظلال، نيسان، |

<sup>1</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 39.

<sup>2</sup> ينظر: ريمون طحان، الألسنية العربية، ط2، لبنان، دار الكتاب اللبناني للنشر والتوزيع، 1981م، ص 91.

|        |                      |                     |                     |                    |
|--------|----------------------|---------------------|---------------------|--------------------|
| السفلي | دنيا تموت، رثت       | شهوة خضراء،         | الجحيمي، كهفا،      | مصاييح، الزنبق،    |
|        | عظامي، ماتت          | النبض، حمى          | الصمت المرير،       | حب الحياة، نشد،    |
|        | عروق الأرض، ببسا     | الربيع، يحيي، تحيا، | محموم، ضرير،        | نبنني، بيتنا الحر، |
|        | أعضاؤنا، الموت       | حرة خضراء، تزهـر    | تصدأ، لاصدى، لا     | الجديد، يعبرون،    |
|        | الأكيد، الجثث،       |                     | حمى انتظار، عتمة    | الجسر، الصبح،      |
|        | الموتى، الموت البليد |                     | سجني، لا أذكـار، لا | الشرق الجديد، فرح  |
|        |                      |                     | فصول، الثلج         | الأيدي، جمر، خمر   |
|        |                      |                     | الحزين، فراغ، طعم   |                    |
|        |                      |                     | رماد، الصبح         |                    |
|        |                      |                     | اللعين، بومة،       |                    |
|        |                      |                     | خفافيش، اكفـهـرأ،   |                    |
|        |                      |                     | الجحيم، الليل       |                    |
|        |                      |                     | الحزين، الكابوس،    |                    |
|        |                      |                     | جدار الليل،         |                    |

### 1.4.2 الحقل المادي:

بعد عملية المسح الذي قمنا بها على مستوى قصائد الديوان، وجدنا أنّ الشاعر استعمل بعض الألفاظ ذات الحقل الدلالي المشترك، ألا وهو الحقل الخاص بالحضارة الغربيّة، لأنّ الشاعر صوّر لنا أنّ الإنسان في حالة صراع بين الماديّة الغربيّة والروحانيّة الشرقيّة، فهو في حالة بين مدّ الماديّة و جزر الروحانيّة، طلبا في استعادة كينونته الضائعة المنسيّة، ومن هذه الألفاظ: أرض الحضارة، الإله الجديد، باريس، جنة الأرض، العري، الكيمياء، العالم السفلي، ويتّضح ذلك في قول الشاعر من قصيدة المجوس في أوربا:

يا مجوس الشرق، هل طوّفتم

في غمرة البحر إلى أرض الحضارة

لتروا أيّ إله

يتجلى من جديد في المغارة؟

من هنا الدرب، هنا النجم

هنا زاد المسافر

ساقنا النجم المغامر

عبر باريس.. بلونا صومعات الفكر

عفنا الفكر في عيد المساخر

وبروما غطت النجم، محته

شهوة الكهان في جمر المباخر

ثم ضيعناه في لندن، ضعنا

في ضباب الفحم، في لغز التجاره

ليلة الميلاد، لا نجم

ولا إيمان أطفال بطفل المغارة<sup>1</sup>.

واهتدينا بسراج أحمر الضوء لباب

حفرت فيه عبارة

"جنة الأرض هنا لا حية تغوي"

ولا ديّان يرمي بالحجارة

هاهنا الورد بلا شوك

<sup>1</sup> الديوان، ص 139.

هنا العري طهارة<sup>1</sup>

أنتم في جنّة الأرض

صلاة... إنّ في الأرض السّماء

وركعنا خشّعا للكيمياء

ولساحر

كؤر الجنّة من ليل المقابر

وعبدناه إلها يتجلّى في المغارة<sup>2</sup>.

## 2.4.2 الحقل الروحاني:

إنّ الشاعر وهو في رحلة بحثه عن الحقيقة واليقين؛ بدأ هذه الرحلة من الحضارة الغربيّة، وصولاً للحضارة الشرقيّة علّه يجد فيها ما يرضي فضوله العقليّ والوجدانيّ، غير أنّ أمله خاب في الحضارة الشرقيّة هي الأخرى التي تتسم بالروحانيّة، وعليه وجدنا أنّ ألفاظ الحقل الدلاليّ الخاصّ بالحضارة الشرقيّة منثورة على مساحات في الديوان منها: حلقات الذّكر، اجتازوا الحياة، درويش، الغيب العتيق، الكنج العريق، ذلّ الصّلاة، الكهل الحزين، لطخ زرقاء، اليقين، وتوزّعت على مستوى الأسطر الشعرية الآتية في قصيدة البحار والدرويش:

آه لو يسعفه زهد الدّراويش العراة

دوّختهم حلقات الذّكر

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

<sup>1</sup> الديوان، ص 142.

<sup>2</sup> الديوان، ص 144، 145.

حول درويش عتيق<sup>1</sup>.

غائب عن حسّه لن يستفيق

هات خبر عن كنوز سمّرت

عينيك في الغيب العميق<sup>2</sup>

قابعا في مطرحي من ألف ألف

قابعا في ضفة الكنج العريق<sup>3</sup>.

أترى حمّلت من صدق الرّؤى

مالا يطيق؟<sup>4</sup>.

لا البطولات تنجيه، ولا ذلّ الصّلاة<sup>5</sup>.

ترى أين أكون؟.

ربّما عدّت إلى الكهل الحزين.

علّه يغفر لي بعض السنين<sup>6</sup>.

ويقين الأمس هل ينسى وآثار اليقين

لطخ زرقاء في جسمي المهين<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 43.

<sup>2</sup> الديوان، ص 44.

<sup>3</sup> الديوان، ص 47.

<sup>4</sup> الديوان، ص 48.

<sup>5</sup> الديوان، ص 49.

<sup>6</sup> الديوان، ص 82.

<sup>7</sup> الديوان، ص 83.

لقد جمع الشاعر من خلال الحقول الدلالية بين إيديولوجيتين مختلفتين، لذا لا حظنا انتقالاً للصراع الإيديولوجي المحتدم بين الشرق بتصوّفه وبين الغرب بمادّيته إلى داخل النصّ الشعريّ، ممّا يجعل القارئ يعيش هذا الصراع المضادّ داخل التشكيل اللغويّ عن طريق المفردات المتقابلة التي تنضوي تحت حقل كلّ إيديولوجيّة؛ لتحقيق الوظيفة الجمالية؛ "لأنّ المفارقة لم توجد فجأة في ساح الأدب بقدر ما كانت صدى لوقوعها في الحياة، فإذا وقفنا على أهداف وجودها في الحياة كانت أهدافها في الأدب متحقّقة تلقائيّاً"<sup>1</sup>

### 3.4.2 حقل الموت (السكون): لقد كان هذا الحقل الأكثر انتشاراً، فقد تواتر ظهوره في

أغلب قصائد الديوان، غير أنّنا ارتأينا أن نقسّم هذا الحقل إلى حقول ثانويّة؛ لأنّ الشاعر نوع في توظيف ألفاظ الدالّة على الموت على حسب السياق.

#### 1.3.4.2 حقل الرغبة في الموت<sup>2</sup>:

تجلّت ألفاظ هذا الحقل في قصيدة جحيم بارد:

الرؤى السوداء، ربّي صرخته

خلفته باردا مرّاً مقيت

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت<sup>3</sup>.

وفي قوله:

<sup>1</sup> ناصر شبانة، المفارقة في الشعر الحديث، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002، ص77.

<sup>2</sup> شوقي بغدادي، بذور الموت في شعر خليل حاوي - مجموعة نهر الرماد شاهداً أساسياً، ص60.

<sup>3</sup> الديوان، ص77.

متى يمهلنا الجلاد والسوط المدمى

فنموت

بين أيد حانيات

في سكوت في سكوت<sup>1</sup>.

وفي قوله كذلك:

ومتى يحتضر الضوء المقيت

ويموت

عن بقايا خرق

شوءاء

عنا

عن نفايات المقاهي والبيوت<sup>2</sup>.

وظّف الشاعر ألفاظ الموت على حسب السياق الذي يقتضيه، فألفاظ الموت هنا توحى برغبة في الموت، فتلك المرأة ترغب في موت ذلك الكائن الذي يعيش معها؛ لأنّه انكفاً وانعزل عن العالم، ورضي بالقعود على أن يتفاعل مع الحياة، وكذلك السجين الذي ذاق مرارة السجن والتعذيب، فأصبح يتمنّى الموت ويرغب فيه، والأمر نفسه ينطبق على ذلك الكائن الذي يرى نفسه مضغة تافهة في هذا الوجود لا تنفع لشيء.

#### 2.3.4.2 حقل الاعتراف بالموت<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> الديوان، ص 93.

<sup>2</sup> الديوان، ص 93، 94.

<sup>3</sup> شوقي بغدادي، بذور الموت في شعر خليل حاوي، ص 62.

يقول الشاعر في قصيدة البحار والدرويش:

خَلَنِي، ماتت بعيني منارات الطريق

آه كم أحرقت في الطين المحمّي

آه كم متّ مع الطين الموات

خَلَنِي للبحر، للريح، لموت ينشر الأكفان زرقا للغريق

مبحر ماتت بعينه منارات الطريق

مات ذاك الضوء في عينيه مات

لا البطولات تنجيه، ولا ذلّ الصلاة<sup>1</sup>.

وفي قوله أيضا:

مخدعي ظلّ جدار يتداعى

ثمّ ينهار على صدري الجدار

وغريقا ميّتا أطفو على دوامة

حرّى ويعميني الدّوار<sup>2</sup>.

عمرنا الميّت ما عادت تدميه الذنوب<sup>3</sup>.

وفي قوله كذلك من قصيدة الجروح السود:

خلّيتها تروح

وانهار قلبي رمّة

<sup>1</sup> الديوان، ص 48، 49.

<sup>2</sup> الديوان، ص 55، 56.

<sup>3</sup> الديوان، ص 57.

جنازة خرساء لا تبوح<sup>1</sup>.

ثم تبلغ هذه الرغبة التي سيطرت على الشاعر أعلى ذروتها، وذلك في قوله:

وأنا في الكهف محموم ضريع

يتمطى الموت في أعضائه

عضوا فعضوا، ويموت

كل ما أعرفه أنني أموت

مضغة تافهة في جوف حوت<sup>2</sup>.

وفي قوله من قصيدة السجين:

كان قبل اليوم يغري العفو

أو الفرار

قبل أن تمتصني عتمة سجني

قبل أن تنحلّ أشلاء السجين

رمة، طينا، عظاما

بعثرتها أرجل الفئران

رثت من سنين

كيف تلتئم وتحيا وتلين

كيف تخضرّ خيوط العنكبوت

تشتهي عودة للموت

<sup>1</sup> الديوان، ص 87.

<sup>2</sup> الديوان، ص 98.

في دنيا تموت؟<sup>1</sup>.

تصبّ ألفاظ الموت في هذا الحقل في دلالة الاعتراف بالموت، ويرى أنّه لا سبيل إلى انبعاث إلا من خلال الموت، فالموت بالنسبة له مرحلة أوليّة للإقلاع من جديد، وتجلى ذلك في القصائد الآتية: البحار والدرويش، المجوس في أوربا، الجروح السود، سدوم.

## 4.4.2 حقل الحياة (الحركة):

حشد الشاعر في هذا الحقل دوالاً تشعّ بالحيويّة والانبعاث، ويظهر ذلك جليّاً في قصيدة حبّ وجلجلة، وبعد الجليد، والجسر، وفي هذه القصائد نرى أنّ الشاعر يقاوم الموت، أو يطلب الحياة بالموت، ولا يكون ذلك إلا بالانبعاث من جديد، ويبرز ذلك في قوله من قصيدة حب وجلجلة:

آه ربي، صوتهم يصرخ في قبري

تعال

كيف لا أصرع أوجاعي وموتي

كيف لا أضرع في ذلّ وصمت

ردّني إلى أرضي

أعدني إلى الحياة<sup>2</sup>.

وتظهر رغبته في الحياة ومقاومة الموت في قوله أيضاً:

وأنا في حبّكم، في حبّكنّ

أتحدّى محنة الصلب

أعاني الموت في حب الحياة<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 104، 105.

<sup>2</sup> الديوان، ص 132.

وتصبح الرغبة في الحياة والانبعاث في أوجها ومن ذلك قوله من قصيدة بعد الجليد:

كيف ظَلَّتْ شهوة الأرض

تدوّي تحت أطباق الجليد

شهوة للشمس، للغيث المغني

للبدار الحيّ، للغلة في قبو ودنّ

للإله البعل، تمّوز الحصيد

شهوة خضراء لا تبيد

وحنين نبضه يسري إلى القبر إلينا<sup>2</sup>.

وفي قصيدة الجسر:

ولي في حبّهم خمر وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني

وكفاني أنّ لي عيدَ الحصاد

يا معاد الثلج، لن أخشاك

لي خمر وجمر للمعاد<sup>3</sup>.

تصنّف المفارقة على أنّها "جوهر الأدب؛ لأنّها تقوم على الصراع بين الأشياء: الحياة والموت،

التصوّر المألوف وغير المألوف، الفاني والأزليّ، ولأنّها تعكس رؤية مزدوجة في الحياة، فهي نظرة

<sup>1</sup> الديوان، ص 135.

<sup>2</sup> الديوان، ص 124.

<sup>3</sup> الديوان، ص 172.

فلسفية للوجود من حولها قبل أن تكون أسلوباً بلاغياً<sup>1</sup> وهذا استبان في الحقلين اللذين وظفهما الشاعر: الموت والحياة، فقد أرانا رؤية الحياة المزدوجة، فبعدما أرانا الشاعر جوّ الموت الذي شاع في الأمم الشرقية والعربية، حوّل رؤيته في آخر الديوان إلى تبشير عودة الحياة والخصب لها، وعليه فقد تمثلت أسلوبية المفارقة في قدرة الشاعر على الجمع بين المتناقضات والمقابلة بينهما.

كما نلاحظ أنّ حقل الموت جاء خادماً لحقل الحياة، فالشاعر يرى أن لا حياة ما لم يسبقها موت، فهو منبع لميلاد جديد، والألفاظ التي وظفت في سياق الموت كانت تدلّ على إلزامية الموت كموت نسل سدوم والخصيان اللذين لا يصلحان لبناء الحضارة، وموت بعض من الماضي الذي أعاق الرؤية الاستشرافية للمستقبل، فالانبعاث الذي يحلم به خليل حاوي لا يكون إلا بعد الموت.

#### 5.4.2 حقل اليأس:

سيطرت حالة اليأس على الشاعر من أول قصيدة في هذا الديوان مروراً بقصيدة السجين وفي جوف الحوت وسدوم وصولاً إلى المجوس في أوروبا وفي عصر الجليد، لذا نراه يشكل معجمه الشعريّ من ألفاظ دالة على التشاؤم من انبعاث الأمم الشرقية.

يقول الشاعر في قصيدة البحار والدرويش:

لن تغاويني المواني النائيات

خلّني للبحر، للريح، لموت

ينشر الأكفان زرقاً للحريق<sup>2</sup>.

وفي قوله من قصيدة ليالي بيروت:

<sup>1</sup> نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ط1، دسوق، دار العلم

والإيمان للنشر والتوزيع، 2014، ص17.

<sup>2</sup> الديوان، ص49.

في ليالي الضيق والحرمان

والريح المدوّي في متاهات الدروب

من يقوّينا على حمل الصليب

من يقينا سأم الصحراء<sup>1</sup>.

وفي قوله من قصيدة السجين:

ردّ باب السجن في وجه النهار

كان قبل اليوم يغري العفو

أو يغري الفرار<sup>2</sup>.

وفي قوله من قصيدة عصر الجليد:

ماتت البلوى ومتنا من سنين

سوف تبقى مثلما كانت

ليالي الميّتين

لا أدّكار يلهب الحسرة

من حين لحين

لا فصول

سوف تبقى خلف مرمى

الشمس والثلج الحزين<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 52.

<sup>2</sup> الديوان، ص 103.

<sup>3</sup> الديوان، ص 109.

وفي قوله:

عندما ماتت عروق الأرض

في عصر الجليد

مات فينا كلّ عرق

يبست أعضاؤنا لحما قديد

عبثاً نصّدّ الرياح

والليل الحزينا

ونداري رعشة

مقطوعة الأنفاس فينا

رعشة الموت الأكيد<sup>1</sup>.

#### 6.4.2 حقل التفاؤل:

بعد عملية المسح لقصائد الديوان وجدنا أنّ الألفاظ التي توحى بالتفاؤل بانبعاث الأمة العربيّة

من موتها؛ قد تركّزت في قصيدتي: **بعد الجليد، الجسر، وتمثّل ذلك في قوله من قصيدة عودة إلى**

سدوم:

أترى يولد من حبّي لأطفالي

وحبّي للحياة

فارس يمتشق البرق على الغول

على التنين، ماذا هل تعود المعجزات؟<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 117، 118.

<sup>2</sup> الديوان، ص 158.

وفي قوله أيضا:

باسم ما أحرقت من نفسي  
لأصفي وجه تاريخي وأمسي  
باسم هذا الصبح في صنين  
والعتمة خلفي وجحيم الذكريات  
ليحلّ الخصب، ولتجر الينابيع  
ويمض الخضر في إثر الغزاة<sup>1</sup>.

ويستمرّ الشاعر في توظيف ألفاظ ذات دلالة على التناؤل الإيجابي؛ لإيمانه الراسخ الذي لا يخالطه شكّ من خروج الأمة العربيّة من مأزقها التي هي فيه، ولو بعد حين، فالأمة التي توالّت عليها الأرزاء والنكبات، وانهارت قواها، وأشرفت على الهلاك؛ لم تعد قادرة على غير تلك الصرخات المستجدة والمستغيثة الممزوجة بالتناؤل والاستبشار، فلم يبق لهم من ينقذها من الضياع والتّيه والفناء، غير إله الخصب تمّوز (الإنسان النموذج) الذي اتّجهت إليه الأنظار، وتعلقت به الآمال، ورفعت إليه الأكفّ تضرعا؛ لانتشال الأمة ممّا هي عليه، وكان ذلك في قوله من قصيدة بعد الجليد:

أمّا تنفض عفن التّاريخ  
ثمّ تحيا حرّة خضرا تزهو وتصلّي  
لصدى الصبح المطلّ  
من ضفاف الكنج، للأردن، للنّيل  
تصلّي وتعيد  
يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمس الحصيد

<sup>1</sup> الديوان، ص160.

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصلب، نسلا لا يبيد

يرثون الأرض للدهر الأبد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد<sup>1</sup>.

كشف ذلك التطابق والتضاد ذلك التباين والصراع النفسي لدى الشاعر بين عاطفتين هي اليأس والتفاؤل، وقد اتكأ خليل حاوي على مبدأ التطابق في القول الدلالية؛ "لأنّ التضاد شكل من أشكال الاختلاف، وهو المبدأ الناظم للوجود، ومن ثمّ فهو المبدأ الناظم للفكر، وبوصفه شكلا من أشكال الاختلاف، فهو ينظّم اللغة أيضا، فالفكر يدرك ظواهر الوجود بطريق الاختلاف والتباين، وكلما اتسع الاختلاف وتباعدت الهوة بين الظاهرتين كان إدراك الفكر لهما أوضح وأعمق وأكثر دقة، وهنا يتحوّل التضاد من مبدأ عقليّ إلى مبدأ شعريّ يصبح طريقه في وعي الوجود، ويتحوّل إلى لغة تكشف عن التباين في الوجود"<sup>2</sup>، كما أنّ هذا التضاد بين حقلي اليأس والتفاؤل يعمّق في المتلقي إحساس الشاعر المتأزّم بوطأة الصراع الداخلي الذي يعيشه، وكذلك ينبئ عن مساحة التوتر المتزايدة، غير أنّ هذا التضاد لا يعني بحال من الأحوال خصاما أو تناقضا يعانيه الشاعر بقدر ما يكشف عن تحولات حادة في رؤيته لمصير أمّته.

<sup>1</sup> الديوان، ص 127، 128.

<sup>2</sup> ميادة كامل إسبر، شعريّة أبي تمام، ص 106.

وفي الأخير نصل أن المفارقة من خلال الحقول الدلالية أسهمت في توضيح رؤيته لثنائيات ضدّية كالصراع الإيديولوجي، والموت والحياة، واليأس والتفاؤل، ونظرته القلقة للقدام ومستقبل الأمة العربيّة المجهول، ويمكن القول: إنّ تعميق مفهوم المفارقة يتجاوز بنا الحدود الشكلية للمفارقة القائمة على الجمع بين المفردات والتراكيب المتضادّة بوصفها محسنا بديعيا إلى شحنها بطاقة تعبيرية قادرة على ابتكار الصور والمعاني التي تتكامل بثنائياتها الضدّية.

### 3. أسلوبية التناص:

مما لا شكّ فيه أنّ للموروث العلمي والأدبي والديني أهميته الكبيرة في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، فهو يعدّ منبعاً للإلهام الشعريّ الذي يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحه وأحلامه، وهذا يعني أنّ الماضي يعيش في الحاضر، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر<sup>1</sup>، وهذا ما يسمّى بالتناص، وقد ظهر هذا الأخير كمصطلح حديثي بظهور الدراسات الحديثة التي تهتمّ بعملية التأثير والتأثر بين النصوص المختلفة.

#### 1.3 التناص مصطلحا نقدياً:

أول من مهّد للتناص في صورته الأولى هو ميخائيل باختين، فكان أقرب تعريف أو تحديد لحالة التناص الذي يقدّمه ناقد روسي متعدّد الانتماءات، هو ميخائيل باختين الذي قارب مفهوم

<sup>1</sup> عصام شرّتح، <<استدعاء شخصية المعري في الشعر العربي المعاصر (بين الواقع والتجريد)>>، مجلة التراث العربي، العدد 108، كانون الأول، 2008م، ص133.

التناص ولكن بمصطلحات أخرى مثل الحوارية وتعدّد الأصوات<sup>1</sup>، ويعني باختين بهذه المصطلحات أنّه ليس هناك خلق بكر للنصوص فهناك نصوص تتحاور مع نصوص أخرى.

وقد استلهمت جوليا كريستيفا من التمهيد الذي وضعه ميخائيل باختين بمصطلح التناص، فقالت: إنّ التناص "يندرج في إشكالية الإنتاجية النصّية التي تتبلور كعمل النصّ، وهو ذلك التقاطع داخل نصّ لتغيير قول مأخوذ من نصوص أخرى لنقل تغييرات سابقة أو متزامنة والعمل التناصيّ هو اقتطاع أو تحويل"<sup>2</sup>، ووصلت الناقدة إلى نتيجة مفادها أنّ "كلّ نصّ يتشكّل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، فكلّ نصّ هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"<sup>3</sup>.

كما كان للناقد الفرنسيّ رولان بارت جهود في تطوير وبلورة مصطلح التناص حيث يشير إلى أنّ "التناص هو الذي يجد نفسه فيه كلّ نصّ ليس إلّا تناصا لنصّ آخر، لا يستطيع أن يختلط بأيّ أصل للنصّ: البحث عن ينابيع عمل ما، أو عمّا أثر فيه هو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي يتكوّن منها نصّ ما مجهولة، عديمة السّمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنّها اقتباسات بلا قوسين"<sup>4</sup>.

أمّا ميكائيل ريفاتير فقد جعل "التناص مرتبة من مراتب التأويل، وهذا الاستعمال مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية والأسلوبية والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين

<sup>1</sup> يوسف وغليسيّ، إشكالية المصطلخ في الخطاب النقديّ العربيّ الجديد، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم، 2008م، ص391.

<sup>2</sup> أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقًا، ط2، الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، 2002، ص11.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص12.

<sup>4</sup> رولان بارت، من العمل إلى النصّ، تر: محمد خير البقاعيّ، مقال ضمن دراسات في النصّ والتناصيّة، مركز الإنماء الحضاريّ، سوريا، 2004م، ص16.

الشكل والمضمون، فإنّ مرجعيّات النصوص حسب ريفاتير هي نصوص أخرى والنصّية مرتكزها التناص<sup>1</sup>

وكان لرائد التفكيكية جاك دريدا رأي حول التناص أيضا، فقد ألغى "وجود حدود بين نصّ وآخر، وتقوم هذه النظريّة على مبدأ الاقتباس، ومن ثمّ تداخل النصوص؛ لأنّ أي نصّ أو جزء من نصّ لهو دائم التّعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، فكلّ نصّ أدبيّ هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنصّ في وجودها، كما أنّها قابلة للانتقال إلى نصّ آخر، وهي بهذا كلّه تحمل معها تاريخها القديم المكتسب، وهذا يمكن أن يحدث بشكل مطلق في أيّ زمان وأيّ مكان، والمادّة المقطّعة تتفصل من سياقها؛ لتقيم ما لا يحصر من السياقات الجديدة التي لا حدود لها"<sup>2</sup>

أمّا إذا عدنا لتأصيل مصطلح التناص في النقد العربي المعاصر نجد تأثر نقادنا العرب المحدثين بمفهوم التناص في الفكر الغربيّ المعاصر أيّما تأثر خاصّة من الناحية التّنظيرية.

ويعدّ محمّد مفتاح من أبرز النّقاد الذين درسوا التناص دراسة شافية وافية، فهو ينظر إلى التناص على " أنّه ظاهرة لغويّة معقّدة تستعصي على الضّبط والتّقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقّي وسعة معرفته، وقدرته على التّرجيح"<sup>3</sup>، وهنا نلمس تأثرا منه بميشال ريفاتير الذي يرجع مهمة الكشف عن التناص الموجود بين النصوص إلى القارئ

وممن كانوا روّادا في قضية التناص النّاقّد المغربيّ محمّد بنيس، فقد أطلق عليه مصطلحا النصّ الغائب، يقول: " إنّ النصّ إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى الّا محدودة التي يمكن أن تحوّل النصّ إلى صدى أو تغيير أو اجتراح، فهو بهذا يشير إلى القواعد الأساسيّة للتناص:

<sup>1</sup> نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص109.

<sup>2</sup> عبد الله الغدّامي، الخطيئة والتكفير، ط4، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998م، ص57.

<sup>3</sup> محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ (إستراتيجية التناص)، ص131.

الاجترار والحوار والامتصاص"<sup>1</sup>، حيث نعني بالاجترار تكرار النصّ الغائب من دون تغيير وهذا ينبئ عن محدودية عبقرية الشاعر، أمّا التحوير فهو أعلى شاعرية من الاجترار، حيث يقوم الشاعر بتغيير عن طريق التحوير للنصّ الغائب وذلك بغية إثارة انتباه القارئ، أمّا الامتصاص فيمثل أعلى أنواع التناص وأكثرها خلقاً لشعرية النصوص، حيث يعتمد فيه الشاعر إلى صياغة جديدة للنصّ الغائب وفق مطالب فكرية وجمالية.

أمّا موقف الناقد سعيد يقطين من التناص، فكان مجرد استبدال للمصطلح، فيقول: "إنّنا نستعمل التفاعل النصّي مرادفاً لما شاع مفهوم التناص، أو المتعاليات النصّية كما استعملها جنيت بالأخص، نفصل التفاعل النصّي بالأخص، لأنّ التناص في تحديدنا - الذي ننطلق فيه من جنيت - ليس واحداً من أنواع التفاعل النصّي، كما سنبين ذلك ونؤثره على المتعاليات النصّية، أو عبر النصّية كما يستعملها جنيت لأنها وإن كانت عامّة، وعلى الرغم من أنّي أميل إلى المتعاليات النصّية، فإنّ معنى التّعلي قد يوحي ببعض الدلالات التي لا نضمنها بمعنى التفاعل النصّي الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سويّ وسليم"<sup>2</sup>.

### 2.3 تجليات التناص في الديوان:

#### 1.2.3 التناص الديني:

سنحاول استقصاء ظاهرة التناص الديني لدى الشاعر خليل حاوي، وإيراد النصوص التي تمثّل أشكال التناص الديني لديه، حيث لاحظنا أنّ الشاعر كان حريصاً على توظيف العنصر الديني في

<sup>1</sup> محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقارنة بنيوية تكوينية -، ط2، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985م، ص252.

<sup>2</sup> سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسياق)، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2002م، ص92، 93.

شعرهن كيف لا؟، وكلّ أمة من الأمم قد فطرت على الإيمان بالله والأنبياء، قد نختلف نحن - البشر - في أدياننا ومذاهبنا، ولكن نتفق في حاجتنا إلى هذا الانتماء.

يقول خليل حاوي في قصيدة المجوس في أوربا:

يا مجوس الشرق، هل طوّفتم

في غمرة البحر إلى أرض الحضارة

لتروا أي إله

يتجلّى من جديد في المغارة

ساقنا النجم المغامر

عبر باريس.. بلونا صومعات الفكر

عفنا الفكر في عيد المساخر

وبرما غطّت النجم، محته

شهوة الكهان في جمر المباخر

ثمّ ضيّعناه في لندن، ضعنا

في ضباب الفحم، في لغز التجارة

ليلة الميلاد، لانجم

لا إيمان أطفال بطفل ومغارة

ليلة الميلاد.. نصف الليل.. ضيق..

شارع يفرغ.. ضحكات حزينة<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 140، 141.

بعد قراءتنا لهذا المقطع من قصيدة المجوس في أوربا نجد أنّ الشاعر يتناص مع نصوص

من الإنجيل:

ولمّا ولد يسوع في بيت لحم اليهوديّة 1 في أيام هيروس الملك، إذا مجوس من المشرق قد جاؤوا إلى أورشليم 2 قائلين: (( أين هو المولود ملك اليهود؟، فإنّا رأينا نجمه في المشرق وأتينا لنسجد له )) 3 فلما سمع هيروودس الملك اضطرب وجميع أورشليم معه 4 فجمع كلّ رؤساء الكهنة وكتبة الشعب وسألهم: (( أين يولد المسيح )) 5 فقالوا له: (( في بيت لحم اليهوديّة لأنّه هكذا مكتوب بالنبي )) 6 وأنت يا بيت لحم أرض يهوذا لست الصغرى بين رؤساء يهوذا، لأنّ منك يخرج مدبّر يرى شعبي إسرائيل 7 حينئذ دعا هيروودس المجوس سرّاً، وتحقق منهم زمان النّجم الذي ظهر 8 ثمّ أرسلهم إلى بيت لحم، وقال: (( اذهبوا وافحصوا بالتدقيق عن الصبيّ، ومتى وجدتموه، فأخبروني، لكي آتي أنا أيضا وأسجد له )) 9 فلما سمعوا من الملك ذهبوا، وإذا النّجم الذي رآوه في المشرق يتقدّمهم حتى جاء ووقف فوق حيث كان الصبيّ 10 فلما رأوا النّجم فرحوا فرحا عظيما 11 وأتوا إلى البيت، ورأوا الصبيّ مع مريم أمّه، فخرّوا وسجدوا له، ثمّ فتحوا كنوزهم وقدموا له هدايا: ذهباً ولباناً ومرا 12 ثمّ إذا أوحى إليهم في حلم أن لا يرجعوا إلى هيروودس، انصرفوا في طريق أخرى إلى كورثهم<sup>1</sup>.

تكمن أهميّة التناص الامتصاصي في كونه " يتمّ فيه إعادة كتابة النّص وفق متطلبات تجربة الشاعر، ووعيه الفنيّ بحقيقة النّص الغائب شكلا ومضمونا، وهذه مرحلة أعلى من قراءة النّص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهميّة هذا النّص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحويل لا ينفيان الأصل<sup>2</sup>، وهذا يتضح جليّا في التناص الذي قام به خليل حاوي من الإنجيل، فما

<sup>1</sup> الكتاب المقدّس، العهد الجديد، متى، إصحاح 2، آيات 1-12.

<sup>2</sup> محمّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

نلاحظه أنّ الشاعر أحدث انحرافاً على مستوى المكان، فبعدما كانت المغارة رمزاً للإيمان والعبادة، أصبحت مكاناً لممارسة الرذيلة، أصبحت مكاناً للضييق والحرمان، وكذلك يظهر الانزياح على مستوى المكان، في كون الشرق مهبط الرسالات التي كانت بمثابة موصلة يستدلّ بها البشر في هذه الحياة، فانقلبت الأحوال، وصار الشرق يبيّم وجهه شطر الغرب؛ حتى يستنير بما وصلت إليه الحضارة الغربيّة من تقدّم في العلم.

ويستمر الشاعر في الاعتماد على التناص وذلك في قوله من القصيدة نفسها:

وانحدرنا في الدّاهليز اللّعيّنة

لمغارات المدينة

أعين ترتدّ عن باب لباب

أعين نسألها: أين المغارة؟

واهتدينا بسراج أحمر الضوء لباب

حفرت فيه عبارة

جنّة الأرض، هنا لا حيّة تغوي

ولا ديان يرمي بالحجارة

هنا الورد بلا شوك

هنا العري طهارة....<sup>1</sup>

نجد أنّ الشاعر استدعى قصة الحيّة التي أغوت حوّاء بالأكل من الشجرة، وحدث ما يسمّى بالخطيئة الأولى، وهذه القصة موجودة في الكتاب المقدس - العهد القديم:

<sup>1</sup> الديوان، ص 141، 142.

وكانت الحيّة أصل جميع الحيوانات التي عملها الربّ الإله، فإنّها وسوست إلى المرأة تأكل من ثمرة الشجرة التي وسط الجنة، والحال أنّ الربّ منع أكلها، فرأت المرأة أنّ الشجرة جيّدة للأكل، وأنّها بهجة للعيون، وشهيّة للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل، فحينما قال الربّ للمرأة: "ما هذا الذي فعلت؟"، فقالت المرأة: "الحيّة غرّتني فأكلت"، فقال الربّ للحيّة: "لأنّك فعلت هذا، ملعونة أنت من جميع البهائم، ومن جميع وحوش البريّة، على بطنك تسعين وترابا تأكلين كلّ أيام حياتك، وأضع عداوة بينك وبين المرأة، وبين نسلك ونسلها، فأخرج الربّ آدم وحواء من جنة"<sup>1</sup>.

إنّ مكن الرؤية الجماليّة في التّناص المطروح هو البعد التقابليّ التّضاديّ بين خطابين يشتركان في الصيغة اللسانية ويختلفان على المستوى الدلاليّ، ولهذا أحدثت العلاقة بين النّصين فجوة للتوتّر يدركها المتلقّي بذائقته الجماليّة، والتقابل الحاصل بين نصّ حاوي والنص التوراتي، أنّ هناك شيئا ممنوعا في جنة عدن دفع الحيّة لإغواء حواء بالأكل من الشجرة الممنوعة، أمّا في جنة الأرض (الحضارة الغربيّة) لا يوجد شيء ممنوع، كلّ شيء مباح؛ لذلك لا جدوى من وجود حيّة تغوي لاقتراف الممنوعات، ومن هذا ندرك أنّ الشاعر من خلال كلامه يصرّو لنا مدى الانحلال والتفسّخ الأخلاقي الذي استشرى في الحضارة الغربيّة بالرغم ما تدعيه من تقدّم وتطوّر، حتى ينبّه أبناء حضارته ويزيل عنه ذلك العمى المؤقت الذي أعمى أبصارهم جزاء الانبهار بها، وكأنّها النموذج الأعلى الذي ينبغي الاحتذاء به إذا ما أردنا أن نجدّد حضارتنا، ويكشف ذلك الزيف الذي ادعته الحضارة الغربيّة بأنّها أنجزت الفردوس الموعود.

كذلك تلمسنا معاودة ظهور النصّ التوراتي :

<sup>1</sup> الكتاب المقدّس، العهد القديم، إصحاح 3، آيات 1-22.

(( فأمر الرب على سدوم وعمورة كبريتا ونارا من عند الرب من السماء، وكان أهل سدوم  
أشرار وخطاة لدى الرب ))<sup>1</sup>.

وقد امتص الشاعر النص التوراتي، لينتج من خلاله رؤية جديدة معاصرة، إذ يقول في قصيدة  
سدوم:

ماتت البلوى، ومتنا من سنين

سوف تبقى مثلما كانت ليالي الميتين

سوف نبقى خلف مرمى

الشمس، والتلج الحزين

ليس يغوينا ابتهال

... كان في الآفاق والأرض سكون

ثم صاحت بومة، هاجت خفافيش

دجا الأفق، اكفهرًا

ودوّت جلجلة الرعد

فشقت سحباً حرّى

أمطرت جمراً وكبريتاً وملحاً وسموم

وجرى السيل براكين الجحيم

أحرق القرية، عزاها، طوى القتلى ومزاً<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين 13: آية 24.

<sup>2</sup> الديوان، ص 111، 112.

ويتّضح لنا عند قراءة الأسطر الشعرية أنّ الشاعر قام بتحويل النصّ الغائب على المستوى الدلالي؛ ليعبّر عن رؤاه الفكرية، فهو يضعنا أمام مفارقة عجيبة، فموت الأمم قد يعني اختفاءها الماديّ من الوجود، وقد يعني أنّها على الرغم من وجودها على قيد الحياة، إلا أنّها بلا وزن ولا قيمة ولا تأثير ولا دور فعال في عالم التقدم، وعليه فإنّ السلوك الأخلاقي المنحرف هو طريق الانهيار الحضاري، ولهذا نجد الشاعر يتناص مع سدوم، فإذا كانت سدوم قد محيت من الوجود لانحراف أخلاق أفرادها، فإنّ المجتمعات العربية ومنها بيروت لم تمح من الوجود ولكنّ الله سلّط عليها عذابا آخر وهو التخلف والانحطاط، فعذاب سدوم عذاب مادي محسوس يرى بالعين، أمّا عذاب الشعوب العربية فهو عذاب معنوي، وهنا مكنم الانزياح التناصي بين النصّ الغائب والنصّ الحاضر.

إنّ مناطق التناص متعدّدة الأشكال والوجوه في شعر حاوي، فرأيناه يضطلع كثيرا على التناص الدينيّ، والمطلّع على الأعمال الأدبية لشعراء الحداثة تجدها قد تشكّلت وبنيت على تناصات الخطاب القرآنيّ والتّوراتي والإنجيليّ، ولقد مارس النصّ القرآنيّ حضوره في شعر حاوي عبر أكثر من طريقة وتقنية، فتارة يننقي من ألفاظه وما تحمل من دلالاتها الأصلية ما يناسب تجربته الشعرية، وتارة أخرى يعمل على استدعائه إشارة وتلميحا امتصاصيا؛ ليشكّل رافدا للقيمة الإبداعية له، ومن ثمّ يسهم إلى حدّ بعيد في تشكيل هويته الشعرية.

يقول الشاعر في قصيدة سدوم:

وتلفتنا إلى مطرح ما كان لنا

بيت، سمار، وذكرى

فإذا أضلعنا صمت صخور

وفراغ ميّت الأفاق... صحرا

وإذا نحن عواميد من الملح

منسوخ من بلاهات السنين<sup>1</sup>.

إنَّ الشاعر في هذه المقطوعة استحضر الخطاب القرآني والتوراتي معاً، فاستخدام الفعل الماضي "تلفتنا" يحيلنا بصورة مباشرة إلى الآية الكريمة في سورة هود في قوله تعالى "قالوا يا لوط إنا رسل ربك لن يصلوا إليك، فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب" الآية 81 من سورة هود.

أمّا استخدامه جملة " وإذا نحن عواميد من الملح"، فهذا يحيلنا مباشرة إلى نصوص التوراة التي تتحدث فيها عن قصة لوط: "وكان لما أخرجناهم إلى خارج أنّه قال: "اهرب لحياتك، لا تنظر إلى ورائك، ولا تقف في كلّ دائرة، اهرب إلى الجبل لئلا تهلك"، حتى يصل إلى قوله: " نظرت امرأته من ورائه فصارت عمود ملح"<sup>2</sup>.

إنَّ جماليّة التّناص لا تكون في علاقة التّشابه بين النّصين، أو الإسقاط التّطابقيّ، وإنّما تكون في استعادة النّص بشكل يمكننا من قراءة البنية في مستوى آخر غير المستوى الظّاهر، والتّناص الذي بين أيدينا الذي أودعه الشّاعر في قصيدته سدوم، ينأى عن الإسقاط التّطابقيّ والمباشريّة، فلفظة التّلفّت التي وظّفها الشّاعر انزاح بها عمّا كانت تدلّ عليه في النّص الغائب، ليهب لها دلالة أخرى مغايرة تمثّلت في التّلفّت إلى الماضي، أو التّراث (بيت، ذكرى)، وكأنّه يقول: إن سبب مأساة وهلاك الأُمّة العربيّة نابع من التّشبّث بالتّراث و منتجات الماضي السّحيق، فهو يدعو إلى ما يسمّى القطيعة الإبستمولوجيّة مع بعض من التّراث، لأنّه يتصوّر أن لا سبيل إلى التّخلّص من سلطة الماضي، ووضع حدّ لتحكّمه في حاضرنا ومستقبلنا، والدخول في حادثة العصر، إلّا بإحداث قطيعة معرفيّة معه.

<sup>1</sup> الديوان، ص 113.<sup>2</sup> الكتاب المقدّس، الإصحاح التاسع عشر من سفر التكوين، الآية 18-26.

ومازال الشاعر يعتمد على إستراتيجية التناص لهندسة المعنى في قصيدة ليالي بيروت:

وأنا في الصبح عبد للطواغيت الكبار

وأنا في الصبح شيء تافه، آه من الصبح

وجبروت النهار<sup>1</sup>.

إنّ النصّ الجيدّ هو القادر دوماً على العطاء المستمرّ لقراءات متعدّدة، " وعليه يظلّ النصّ منفصلاً عن القارئ، ومتّصلاً به في الآن نفسه، كما يظلّ فاعلاً ومنفعلاً، مؤثراً ومتأثراً، وتصبح عملية إنتاج النصّ المائل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النصّ المائل، باعتبار القارئ هو الأداة الثانية في تفسير النصّ، وتظلّ عملية القراءة هي عملية أخذ وعطاء: أخذ من النصّ، وعطاء له من قبل المخزون الأدبي والثقافي للقارئ"<sup>2</sup>، فالشاعر في هذه المقطوعة لا يفتأ يستدعي الخطاب القرآني من قوله تعالى: { قالوا يا لوط إنّنا نرسل ربك لن يصلوا إليك فأسر بأهلك من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصيبتها ما أصابهم إنّ موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب}، سورة هود، وقال أيضاً: { ولقد راودوه عن ضيفه فطمسنا أعينهم} سورة القمر: الآية 37، لقد روي أنّه بعد أن طمست أعينهم رجعوا على أديبارهم يتحسّسون بالحيطان، ويتوعّدون لوطاً عليه السلام بالصباح، ولم يكونوا يعلمون أنّ الصّباح عليهم عذاب لا محيص لهم منه ، ولا انفكاك لهم منه.

وكذلك يتناصّ الشاعر مع قوله تعالى: { وقضينا إليه ذلك الأمر أنّ دابر هؤلاء مقطوع

مصباحين}، سورة الحجر: الآية 66، قال المفسّرون في شأن هذه الآية ومعناها: وقضينا أمرنا العظيم

<sup>1</sup> الديوان، ص 57.

<sup>2</sup> محمّد عزام، النصّ الغائب، تجلّيات التناص في الشعر العربيّ، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م،

ص 12.

في عذابهم موحيا ذلك إلى لوط عليه السلام، وهو أن دابر هؤلاء وأثرهم الذي من شأنه أن يبقى بعدهم من نسل وبناء وعمل مقطوع حال كونهم مصبحين.

نرى أن الشاعر عمد إلى التناص مع قصّة لوط وقومه؛ لأنّ دلالة الصبح في سياق الآيات القرآنية التي ذكرناها قد تحوّلت كليّة، فبعد أن كانت دلالة الصبح وانبلاج ضوئه للنّاظر هي بداية الحياة، فهو دلالة على الحركة والحياة، وقد سمّي الصباح صباحا؛ لأنّ فيه أعظم تغيّر يحسّ به الإنسان في حياته، وهو التغيّر من ظلمة الليل إلى نور النهار، كذلك دلالة الصبح تغيّرت عنده، فأصبح فيه عبدا للطواغيت المتسلّطين، أصبح شيئا تافها في الوجود.

ويستمرّ انكاء الشاعر على تقنية التناص في قوله من قصيدة بعد الجليل:

ياإله الخصب، ياتموز، يا شمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصلب، نسلا لا يبيد

يرثون الأرض للذهر الأبدي<sup>1</sup>.

وما نستشقه من خلال قراءتنا لقصائد خليل حاوي أنّ التفاعل مع المتفاعلات الدنيّة كثيرة، ولا يتمّ هذا التفاعل إلّا من حيث كونها مرهنة واقعيّا باعتبار امتدادها في التاريخ العربيّ، والنصّ الغائب الذي تمثّله حاوي في الأسطر التي ذكرناها هو قوله تعالى: {ولقد كتبنا في الزبور من بعد الذكر أنّ الأرض يرثها عبادي الصّالحون} الآية 105 من سور الأنبياء.

ومع قوله تعالى: {وعد الله الذين آمنوا منكم وعملوا الصّالحات لنستخلفنهم في الأرض كما استخلف الذين من قبلهم ولنمكّن لهم الذي ارتضى لهم وليبدلنهم من بعد خوفهم أمنا يعبدونني لا يشركون بي شيئا ومن كفر بعد ذلك فأولئك هو الفاسقون} الآية 55 من سورة النور.

<sup>1</sup> الديوان، ص128.

ومع قوله تعالى: {ونريد أن نمّن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمةً ونجعلهم

الوارثين} الآية 5 من سورة القصص.

كذلك تناصّ مع أسفار العهد القديم ومنها ما جاء في سفر المزامير 37: "لأنّ عاملي الشرّ

يقطعون والذين ينتظرون الرّب هو يرثون الأرض، بعد قليل لا يكون الشرير، تطلع في مكانه فلا

يكون، أمّا الودعاء فيرثون الأرض ويتلذّذون في كثرة السّلامة"

والمزمور نفسه يقول: "المباركون من الرّب يرثون الأرض والملعونون منه يقطعون"

وكذلك في قوله: "الرّب يحبّ الحقّ ولا يتخلّى عن أتقيائه إلى الأبد يحفظون، أمّا نسل

الأشرار فينقطع، الصّديقون يرثون الأرض ويسكنونها إلى الأبد".

يشير الشاعر من خلال التناصّ مع القرآن الكريم والكتاب المقدّس أنّ من قواعد النصر وبناء

الحضارة هي وراثة الأرض للعباد الصالحين، وهذا النموذج من العباد ما يعمل الشاعر لبنائه، فكأنّ

الشرق بحضارته والغرب بحضارته أيضا في كفتي ميزان إن رجحت إحداهما لا بدّ أن ترتفع الأخرى،

فإذا كان في الشرق عامّة والأمة العربية خاصّة جيل صالح فعّال ملكوا مقاليد الحضارة وورثوا الأرض،

وإن تمسّكوا بعقليّة آبائهم العبيد واستكانوا وركنوا للدّعة والخمول كانت قيادة الأرض لغيرهم، ثم تسلّط

عليهم بالقهر والتمزيق والإذلال.

وتظهر إستراتيجية التناصّ كذلك في قوله من قصيدة في جوف الحوت:

**ويموت**

عن بقايا خرق شوهاء،

عنّا، عن نفايات المقاهي والبيوت

حشرت في مصهر الكبريت،

رست في جوف حوت

مضغة يجترها الغاز الجحيمي السعير،

حشرجات تتعالى<sup>1</sup>.

وفي قوله كذلك:

وأنا في الكهف محموم ضرير

يتمطى الموت في أعضائه

عضوا فعضوا، ويموت

كل ما أعرفه أنني أموت

مضغة تافهة في جوف حوت<sup>2</sup>.

في هذه المقطوعات الشعرية التي ذكرناها نجد الشاعر يتناص مع القرآن الكريم، وذلك في قوله تعالى: {إن يونس لمن المرسلين، إذ أبق إلى الفلك المشحون، فساهم فكان من المدحضين، فالتقمه الحوت وهو مليم، فلولا أنه كان من المستبحين، للبت في بطنه إلى يوم يبعثون} سورة الصافات الآية 139 إلى 144.

لقد اتكأ الشاعر على قصة سيدنا يونس عليه السلام، وذلك لإغناء تجربته الشعرية بدلالات متنوعة تضفي عناصر وتأويلات متعددة، ففي قصيدة (في جوف الحوت) يظهر استحضار الشاعر لقصة سيدنا يونس عليه السلام وهو في بطن الحوت، غير أن الشاعر أحدث تحويرا في الدلالة حيث جعل جوف الحوت معادلا للكون، فإذا كان سيدنا يونس في ظلمة بطن الحوت، فإن الشاعر موجود في ظلمة الحياة التي يعاني فيها الاغتراب واليأس والعبثية التي يحياها في المقاهي والبيوت.

### 2.2.3 التناص الأسطوري:

<sup>1</sup> الديوان، ص 94.

<sup>2</sup> الديوان، ص 98.

تتكشف أهمية توظيف التناص الأسطوري في القصيدة المعاصرة في كونها مولدة الدلالة،  
فالشاعر حين يستدعي ويستحضر الأسطورة، يوفر لها سياقاً خاصاً تتفاعل فيه مع تجربة الشاعر  
الشعرية ورؤياه الحضارية، وكان هذا في قوله من قصيدة المجوس في أوربا:

ياإله المتعبين

ياإله الضائعين

ياإله هارباً من صرعة الشمس

ومن رعب اليقين

يتخفى في المغارة

في كهوف العالم السفلي

من أرض الحضارة<sup>1</sup>.

استحضر خليل حاوي أسطورة العالم السفلي، حيث تقول الأسطورة اليونانية أن هناك إلهاً  
يسمى ( هاديس)، وهذا الإله هو إله الجحيم والموتى لديهم، وهو ما يسمى العالم السفلي، وهذا الأخير  
يسكنه الذين أخطأوا على الأرض عقاباً لهم، والشاعر استدعى العالم السفلي ليصور ما وصل إليه  
المجتمع الغربي في ظل هذه الحداثة المادية، فالشقاء الذي تعيشه الإنسانية على أنه عقاب رباني  
على محاولة الإنسان إنشاء جنة على الأرض بلا إله، بل ضده، أو تأليه شيء آخر غير الله، وحين  
أخذ هذا المشروع بعداً كوكبياً في القرن العشرين، كان العقاب ذا سمة كوكبية كذلك، لقد انتهت هذه  
المحاولة بإنشاء أكبر جحيم على الأرض، فما إن يبدأ الإنسان بالتفكير بإيجاد فردوس أرضي، يكون

<sup>1</sup> الديوان، ص 145، 146.

قد رسم الطريق للوصول إلى الجحيم، وقد افتتح الفيلسوف المصري عبد الوهاب المسيري مؤلفه الفردوس الأرضي بمقولة تلخص ما قلناه "الرغبة في الفردوس الأرضي تؤدي إلى الجحيم"<sup>1</sup>.

ويستمر الشاعر في توظيف الأسطورة وذلك في قوله من قصيدة بعد الجليد:

أما تنفض عنها عفن التاريخ،

واللعنة، والغيب الحزينا

تنفض الأمس الذي حَجَر

عينها يواقيتا بلا ضوء ونار.

يستحضر الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية أسطورة ميدوزا التي كانت تحجر عيون كل من ينظر إليها، فصهر هذه الأسطورة لتتوافق مع رؤيته الشعرية، فإذا كانت ميدوزا تحجر من ينظر إلى عينيها، فإنّ هذا الإرث التليد الذي مازالت الأمة العربية تفتخر به، يحجر كذلك من يلتفت وينظر إليه، فقد حجبها أن ترى مأساة الحاضر، كما أنّه حجب الرؤية الاستشراعية التي تمكنها من وضع إستراتيجية للخروج من هذا المأزق الحضاري الذي سقطت فيه.

### 3.2.3 التناص الأدبي:

حينما نقرأ قصائد خليل حاوي كاملة في ديوانه نهر الرماد، تلمس أنّ وطأة الزمن تقض مضجعه، فتراه متبرما منه، فحين نقرأ بعض المقاطع تحس أنّه متأثر بالشاعر الجاهلي امرئ القيس الذي طرق مسألة الزمن وما يعانيه من عذاب، فنجدّه يتناصّ في قوله:

أنفض النوم لعلّي أتقي

الكابوس والجنّ التي تحتلّ جسمي

<sup>1</sup> عبد الوهاب المسيري، الفردوس الأرضي، ص11.

وإذا الليل على صدري جلاميد

جدار الليل في وجهي

وفي قلبي دخان اشتعال<sup>1</sup>.

مع قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي.

كلّنا نعرف أنّ الليل إذا حلّ حلت معه الهموم، إذا فزمن الليل يصبح مصدر عذابات كل إنسان، وامرؤ القيس لا يحيد عن هذا، ففي هذا البيت يظهر شدة الهموم التي تنهال عليه إذا سجي الليل وأرخى سدوله، وقد رمق الشاعر خليل حاوي هذا المعنى اللطيف في هذا البيت، فتناصّ معه، ليبين شدة الهموم التي تصيبه في الليل؛ لأنّ الشاعر يعاني من الغربة والاغتراب، كما أنّه يحنّ إلى وطنه وأبناء أحبائه وأصحابه، تتحقّق شاعرية التناصّ بالتحوير الذي أحدثه الشاعر في النص الغائب) بيت امرئ القيس).

ويتوالى تناص خليل حاوي مع الشاعر نفسه في قوله من قصيدة ليالي بيروت:

آه من نومي وكابوسي الذي

ينفض الرعب بوجهي وجحيمه

مخدعي ظلّ جدار يتداعى

ثمّ ينهار على صدري الجدار

....

وجحيمي في دمي، كيف الفرار

وأنا في الصبح عبد للطواغيت الكبار

<sup>1</sup> الديوان، ص 131.

وأنا في الصبح شيء تافه، آه من الصبح

وجبروت النهار<sup>1</sup>.

إذ يتعالق نصيًا مع قول امرئ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل.

إذا كان الليل والصبح بالنسبة لامرئ القيس سيئين، فإذا هاجمته الهموم في الليل، فلا تتجلي

بانجلاء الليل، وانبلاج الصبح، كذلك هموم خليل حاوي لا تنتقضي بانقضاء الليل، ومجيء النهار،

فالشاعر يخشى من مجيء الصباح؛ لأنه سيكون عبدا للطواغيت، شيئًا تافها، إذا فالصبح ليس بأمثل

من ليله، فهما على حدّ سواء.

<sup>1</sup> الديوان، ص 55-56.

خاتمة

## خاتمة

بعد هذه الدراسة الأسلوبية لديوان "نهر الرماد" لخليل حاوي؛ وهو واحد من أبرز الشعراء المعاصرين، خلصت هذه الدراسة إلى نتائج نذكرها تباعاً:

- لقد أظهر المنهج الأسلوبيّ بآلياته الإجرائيّة فاعلية كبيرة في استكناه جماليات النصّ الشعريّ المعاصر؛ لأنّه يتواءم مع التحولات في الكتابة الشعرية المعاصرة من تجديد في اللغة وتوظيف الغموض والاعتماد على الرؤية الشعرية.

- وفي دراستنا لبنية الوزن وجدنا أنّ الشاعر خليل حاوي اعتمد على بحرّين من بحور الشعر وهما بحر الرمل الذي هيمن على غالبية القصائد وبحر الرجز الذي وظفه في قصيدة واحدة وهي قصيدة الجروح السود، ويرجع اختيار هذين البحرين لما لهما من صفة السرعة التي بدورها تقضي على رتابة الإيقاع الذي شاع فيه السرد كثيراً.

- أمّا فيما يتعلّق بالقافية فلاحظنا أنّ الشاعر نوع في توظيفها على حسب الاحتياج، فمرة يستعين بالمقيّدة ومرة يستعين بالمطلقة، ويرجع كل هذا للحالات النفسية التي تنتابه، أو إلى مقتضيات دلالية.

- وبخصوص حرف الرّويّ فقد شهدنا تنوعاً في الحروف التي استثمرها الشاعر وبنى عليها قصائده مع التّركيز على حروف بعينها، ومن ذلك القاف والتّاء والزّاء والباء.

- وأمّا في علاقة الوزن والتّركيب، فقد وجدنا أنّ الشاعر قد استثمر نظام الوقفات الثلاثة متمثلة في الوقفة الوزنيّة حيث يكتمل السّطر الشعريّ وزنيّاً مع الاكتمال من النّاحيتين التّركيبية والدّلالية، والوقفة الدّلالية حيث يحدث عكس الوقفة الوزنيّة، إذ يكتمل السّطر تركيبياً ودلالياً ولا يكتمل

وزنيًا، وهناك وقفة أخرى هي الوقفة الصفر؛ حيث يكون السطر الشعري مفتقرا من كل النواحي سواء على مستوى الوزن أم على مستوى التركيب والدلالة.

- تكشف لنا ميل الشاعر إلى استخدام تقنية التكرار، فقد شكّل أسلوب التكرار بأنواعه المختلفة عنصرا إيقاعيا عمل على إنتاج الدلالة وابتكارها بدءا من تكرار الأصوات أو الحروف، وقد آزره الشاعر بتقنية لا تقل أهمية عنه وهو التوازي، فله أهمية في رفع وتيرة الإيقاع، وإبراز الدلالة.

- لقد أثر الشاعر في المستوى التركيبي الجمل الفعلية (الماضية/ المضارعة) على حساب الجمل الاسمية؛ لأنّ السياق يقتضي ذلك، فتجده يتكلم إمّا عن الذكريات أو الزمن الحاضر، وهذان الزمان يتناسبان مع الجمل الفعلية لا الاسمية.

- شكّلت أنماط الانزياح التركيبي عند شاعرنا نقطة تلاق بينه وبين المتلقي، هذا الأمر الذي عزّر من شعريته، وعكس مدى فاعلية متلقيه مع خطابيه الشعري، إنّ التقديم والتأخير تركيب شعري مشحون بدلالة لا يمكن أن ندركها بإرجاعها إلى منطق الرتبة، وهي دلالة لا يمكن أن تمارس فعاليتها إلّا ضمن التركيب الذي أسفر عنها، لأنّه لا يمكننا أن ننقلها إلّا عبر هذا التركيب.

- حضور ظاهرة التقديم التأخير في الشواهد التي انتقيناها من الديوان الشعري ساهمت في دفع هذا الأخير إلى قراءة يحضر فيها التوتر الشعري، وينأى عن الركون إلى رتبة اللغة المعيارية ممّا يحقق الفعالية الشعرية والدلالية.

- لقد استخدم الشاعر خليل حاوي تقنية السؤال بكثرة تقريبا في كلّ قصائد الديوان، حيث أبرز تأزم الصراع الداخلي الذي عاناه الشاعر وهو يبحث عن سبيل لخروج الأمة العربية من هذا التخلف الذي مازال رابضا وجاثما على صدرها من قرون خلت، كما نلاحظ أيضا أنّ الشاعر ترك الأسئلة مفتوحة من غير إجابات، وذلك لكي يستقرّ تفكير القارئ؛ فيبحث عن الإجابات، ويدفعه على التأويل.

- كما أنّه عوّل في صناعة شاعرية قصائده على أسلوب الأمر والنداء، اللذين يدفعان القارئ إلى الجدّ والكد في الغوص في بناهم العميقة، والانتقال بهما من الوظيفة الانتباهية إلى الوظيفة الشعرية والمعرفية.

- بروز ظاهرة الالتفات بوصفها انزياحا على مستوى الضمائر، مع تحقيقها لقيم جمالية ودلالية ساعدت الشاعر على بثّ رؤاه الشعرية.

- تقوم الاستعارة على فاعلية التأويل، وهذا ما مكنها أن تكتسب القدرة على الانزياح عن البلاغة التقليدية التي تكتفي بزخرفيتها وتحليتها للنص الشعري، ومن ثمّ تمنح للخطاب الشعري هندسته الحدائثية، إذ تسمح بإحداث فعل التّجاوز للغة المعيارية إلى خلق لغة جديدة تحافظ بها على حيويّتها.

- توجّه الاستعارة مسار خطاب خليل حاوي الشعري، وتنتج دلالاته مسaire لخطية خطابه، إذ بخروجها عن بلاغة الجاهز وبحثها عن تشكّلات أخرى تتفتح عليها؛ لتصبح صدى للمسلك الذي انتهجه، وهو يحاول الانفلات من واقع مأزوم؛ ليستشرف واقعا آخر جديدا.

- إنّ التشكيل الكنائي خصوصيةً تخيلية، وذلك في كونها انزياحا عن إفادة المعنى المراد مباشرة إلى إفادتها عن طريق التأويل، حيث يقوم المتلقّي بعملية عكسية ينتقل خلالها من المعنى الحرفي إلى المعنى المتوراي وراء هذا التشكيل.

- كان مكن جمالية الرمز في قصائد الديوان في كونه أحدث انزياحا عن الدلالة الأصلية للرمز، كذلك وظف الشاعر رموزا خاصة به أثرت التجربة الشعرية لديه.

- لقد تبين لنا بعد الدراسة، أنّ المفارقة الشعرية بمفهومها العميق قد كوّن عنصرا من عناصر البناء الفني للنص الشعري التي وظّفها الشاعر خليل حاوي في ديوانه على نحو متّسق وغايته في إعادة اكتشاف الوجود ومعانيته، وتوضيح رؤيته لثنائيات ضدية كالصراع الإيديولوجي، والموت والحياة، واليأس والتفاؤل، ونظرته القلقة للقادم ومستقبل الأمة العربية المجهول، ويمكن القول: إنّ

تعميق مفهوم المفارقة يتجاوز بنا الحدود الشكلية للمفارقة القائمة على الجمع بين المفردات والتراكيب المتضادة بوصفها محسنا بديعيا إلى شحنها بطاقة تعبيرية قادرة على ابتكار الصور والمعاني التي تتكامل بتنايئاتها الضدية.

- كما تجلّت جمالية المفارقة في الديوان موضع الدراسة من خلال الدلالات الجديدة التي اكتسبتها الحقول الدلالية المستندة إلى شبكة العلاقات الخفية للمعاني المتقابلة والإيحاءات المثيرة والصور المتناقضة، والرؤى المغايرة، لتؤدي وظيفة جمالية أسهمت في الكشف عن جوانب التوتر النفسي لدى الشاعر، والحالة الشعورية المتناقضة داخله، إضافة أنه أعطى للقارئ مساحة ليشارك في هذا التوتر، وتعميق إحساسه بالجدليات التي يثيرها.

- أثبت الشاعر قدرته في توظيف التناص، حيث أحدث في جميع تناصصاته مسافة توتر جعلت القارئ يمكث طويلا أمام هذه التشكيلات التناصية لتفجير دلالاته.

قائمة

المصادر

والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، رواية حفص.

الكتب العربيّة:

1. خليل حاوي، نهر الرماد، ط1، بيروت، دار العودة، 1993.
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952.
3. أبو ديب كمال، في الشعرية، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987م.
4. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار المعارف، القاهرة.
5. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، القاهرة، عالم الكتب، 1997م.
6. أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقًا، ط2، الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، 2002م.
7. أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، ط1، بيروت، دار العودة، 1978.
8. أدونيس، زمن الشعر، ط6، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005م.
9. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، الفجالة، دار الجبل للطباعة، 1975.
10. إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ط1، بيروت، دار الثقافة، 1984، ج1.
11. بشير تاوريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ط1، دمشق، دار  
رسلان، 2008م.
12. توفيق الزبيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، دط، تونس، الدار العربية للكتاب، دت.
13. توفيق حسن، شعرية السيّاب، دراسة فنية فكرية، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،  
1979.
14. جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ط1، 2015.
15. جهاد فضل، قضايا الشعر الحديث، ط1، بيروت، لبنان، دار الشروق، 1984.

16. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، المغرب، إفريقيا الشرق، 2001م.
17. حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة العربية، دط، القاهرة، دار الفكر العربي، 1998.
18. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، ط1، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2002.
19. حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر ابن زيد العبادي، دط، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005م.
20. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003م.
21. خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، دط، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية، 2010م.
22. رحمان غركان، نظرية البيان العربي، ط1، دمشق، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق.
23. رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ط1، الدار البيضاء، المغرب، المدارس للنشر والتوزيع، 2000م.
24. ريمون طحّان، الألسنية العربية، ط2، لبنان، دار الكتاب اللبناني للنشر والتوزيع، 1981م.
25. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3، القاهرة، عالم الكتب، 1993.
26. سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسّباق)، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2002م.
27. سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.
28. شرتح عصام، الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، دط، دار الخليج للنشر والتوزيع.

29. شفيح السّيد، النّظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربيّة، ط1، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2006.
30. شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، ط2، مصر، دار المعارف، 1969.
31. صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري- دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، الجزائر، دار ميم للنشر، 2016.
32. صفاء خلوصي، فنّ التقطيع الشعريّ والقافية، بيروت، لبنان، دار الكتاب، 1996م.
33. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1998م.
34. عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، د ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2000.
35. عبد الرحمان تييرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، القاهرة، الفجر للنشر والتوزيع، 2003.
36. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط3، تونس، الدار العربية للكتاب، د ت.
37. عبد العاطي غريب، دراسات في البلاغة، ط1، بنغازي، منشورات جامعة قار يونس، 1997.
38. عبد القادر فيدوح، دط، معارج المعنى في فن الشعر العربي، دت.
39. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة، مكتبة الخانجي، 2011، ص133.
40. عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، الكويت، 1989.
41. عبد الله الغدّامي، الخطيئة والتكفير، ط4، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
42. عبد الوهاب المسيري، الفردوس الأرضي، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.

43. عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، ط1، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، 2006م.
44. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياها الفنية، ط3، دار الفكر، دت.
45. عز الدين علي السيّد، التكرير بين المثير والتأثير، ط1، بيروت، عالم الكتب، 1978.
46. علي عزت بيجوفيتش، الإسلام بين الشرق والغرب، تر: محمد يوسف عدس، ط1، مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام والخدمات، 1994م.
47. فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الحديث، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2003م.
48. فضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط1، الأردن، دار الفكر للطباعة والنشر، 2002.
49. الكتاب المقدس، الإصحاح التاسع عشر من سفر التكوين، الآية 18-26.
50. الكتاب المقدس، العهد الجديد، متى، إصحاح 2، آيات 1-12.
51. الكتاب المقدس، العهد القديم، إصحاح 3، آيات 1-22.
52. الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين 13: آية 24.
53. محمد السعران، علم اللغة، دط، بيروت، دار النهضة، دت.
54. محمد الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ط1، بنغازي، دار الكتب، 1426.
55. محمد بركات، حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، ط1، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، دت.
56. محمد بنيس، ظاهرة الشعر في المغرب - مقارنة بنيوية تكوينية -، ط2، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985م.

57. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ط1، دمشق، منشورات اتحاد العرب، 2001
58. محمد عابد الجابري، فكر ابن خلدون - العصبية والدولة-، ط6، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، دت.
59. محمد عبد الغني، محمد الباكير، تحليل النص الأدبي بين النظرية و التطبيق، ط1، عمان، مؤسسة الوراق، 2002.
60. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، مصر، الشركة العالمية للنشر، 1994.
61. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط3، مصر، دار المعارف، 1995م.
62. محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناس في الشعر العربي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م.
63. محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب، نازك، البياتي)، ط1، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2003م.
64. محمد عمارة، دط، الحضارات العالمية تدافع أم صراع، دت.
65. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ط1، ليبيا، منشورات جامعة السابع من أبريل، 1426هـ.
66. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناس)، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
67. محمد يحيى الحصامي، قضايا الشعر الجديد في تجربة المقال النقدية، ط1، دار أمجد للنشر والتوزيع، 2018م.
68. مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دط، بيروت، لبنان، دار العربي، 1986.

69. ميادة كامل إسبر، شعريّة أبي تمام، ط1، سوريا، منشورات الهيئة العامّة للكتاب، 2011.
70. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط2، بغداد، مكتبة النهضة، 1965م،
71. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر الحديث، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.
72. نبيلة إبراهيم، فنّ القصّ في النظريّة والتّطبيق، ط1، القاهرة، مكتبة الغريب، 1995م.
73. نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار البلاد، جدّة، 1988.
74. نعمان بوقرة، مدخل إلى التّحليل اللّسانيّ للخطاب الشعريّ، الأردن، عالم الكتب، 2008م.
75. نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ط1، دسوق، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2014.
76. نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، دار هومة، الجزائر، 2010.
77. هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ط1، أبو ظبي، دار الكتب الوطنية، 2010.
78. هويدي يحيى، قصّة الفلسفة الغربية، دط، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1993، ص128.
79. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربيّ، ج1، دط، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 2006م.
80. يوسف وجليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقديّ العربي الجديد، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم، 2008م.
- الكتب المترجمة:**
81. أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصّمعيّ، ط1، بيروت، المنظمة العربيّة للترجمة، 2005م.

82. بول ريكور، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، ط1، ليبيا، دار الكتاب المتحدة الجديدة، 2016م.
83. بول ريكور، الزمان والسرد، الزمان المروحي، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، دار الكتاب المتحدة الجديدة، 2006م، ج3.
84. بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد غانمي، ط2، المركز الثقافي العربي، 2006م.
85. جوزيف فندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، دط، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1950م.
86. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري ومحمد الولي، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986م.
87. رولان بارت، من العمل إلى النص، تر: محمد خير البقاعي، مقال ضمن دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2004م.
88. كولن ويلسون، سقوط الحضارة، تر: أنيس حسن زكي، ط3، بيروت، منشورات دار الآداب.
89. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الخطاب، تر: حميد لحميداني، ط1، فاس، المغرب، منشورات دراسات سال، 1993.
90. وليم أمبسون، سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
91. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، (د ط)، القاهرة، دار المعارف، (د ت).
- المجلات العلمية:
92. إسماعيل شكري، <نقد مفهوم الانزياح>، مجلة فكر ونقد، العدد 23، 1994.

93. أنطوان غوش، <<البعد المسيحي في شعر خليل حاوي>>. مجلة الآداب، ع6، 1992.
94. إيليا حاوي، <<قراءة في شعر خليل حاوي>>، مجلة الفكر المعاصر، ع26، 1983.
95. بشرى البستاني، <<زمنية التشكيل الشعري - مقارنة في ديوان خليل حاوي ->>، مجلة الموقف الأدبي، ع33.
96. جورج طرابيشي، <<خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح، من المأساة إلى الملحمة>>، مجلة الآداب، العدد9، 1968.
97. خليل حاوي، <<ثورة الشعر الحديث في معطياتها الأساسية>>، مجلة الآداب، بيروت، يونيو 1969.
98. خليل حاوي، <<قيم الشعر العربي الحديث>>، ندوة الآداب، عدد2، 1970..
99. شوقي بغدادي، <<بذور الموت في شعر خليل حاوي>>، مجلة الآداب، مج40، ع6، 1992.
100. عصام شرّح، <<استدعاء شخصيّة المعريّ في الشعر العربيّ المعاصر (بين الواقع والتّجريد)>>، مجلّة التراث العربيّ، العدد 108، كانون الأول، 2008م.
- الرسائل والأطروحات:**
101. هشيار زكي حسن أحمد، التائيّة الكبرى لابن الفارض دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، 2002م، جامعة الموصل، العراق.