

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

بهمن هاديلو\*

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/١/٣

ابراهيم ناطق تجرق\*\*

تاريخ القبول: ١٤٠٠/٢/٢٢

### الملخص

تغيرت لغة الشعر في العصر الحديث إثر الظروف الجديدة التي طرأت على المجتمع العربي فقام الشعراء بتجديد لغتهم الشعرية. الشاعر خليل حاوي كمنظّره من الشعراء المعاصرين قام بتجديد في لغته الشعرية بأجزاءها المختلفة. واتخذها وسيلة للإبداع ولغته الشعرية لها جمالية ينبغي دراستها. فالمقالة هذه اعتماداً على المنهج الوصفي- التحليلي، يتناول الحديث عن جماليّات اللغة الشعرية عند شاعرنا هذا محاولاً للحصول على المكونات الجمالية في قصيدتي «سدوم» و«بعد الجليد»، تحاكي نتيجة البحث بأن لغة شعر حاوي فيها القوّة في العبارة والنضارة وفي بعض الأحيان نراه يستخدم لغة زاخرة بالحياة والعاطفة. ومن بعد جمالية اللغة الشعرية أعطى الشاعر للشعر مناخاً شعورياً جديداً من خلال استخدام التقنيات التي حققها على الصعيد الدلالي والتشكيلي وأدت هذه التقنيات إلى جمالية في لغته الشعرية. ومن أهمّ عناصر الجمالية عنده تكرار المفردات للتأكيد على المعنى وخلق الموسيقى، والتحول في بنية الجمل، واستخدام الضمير الذاتي دلالة على اهتمام الشاعر بالشعب، والمفارقة التصويرية، والإنزياح بنوعيه التركيبي والإستبدالي وتوظيف أسطورة تموز. الكلمات الدليلية: الشعر الحديث، خليل حاوي، جمالية اللغة الشعرية، عناصر الجمالية.

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

bahman63hadilu@yahoo.com

nategh.ebrahim@yahoo.com

\*\* خريج في اللغة العربية وآدابها من جامعة الإمام الخميني الدولية.

الكاتب المسؤول: بهمن هاديلو

## المقدمة

إنَّ الشعر كمصدر يحتوى على أحاسيس وأخيلة الشاعر له سماتٌ خاصة به تختلف عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى. مثلاً له لغة متميزة عن لغة النثر ذلك لأنَّ الذى يجعل الشعر شعراً هو لغته التى تورده فى دائرة الشعر والذى يجعل لغة الشعر تتميّز عن غيرها، أنها تتضمن المعانى الكثيرة، وتعبّر عن الأفكار الكثيرة. بحيث تتحوّل إلى مقصد أساسى فى الخطاب الشعري، وإلى هدف مركزى فى العملية الإبداعية. إنَّها ليست وسيلة لأداء شىء ما، وإنما هى الغاية فى حد ذاتها. الكلمات فى الشعر ليست منفصلة عن الأفكار، بل إنَّها على العكس من ذلك، تمتلئ بأفكار تنطوى عليها، وفى وصف الكتابة الشعرية هناك من يفضل القول إنَّ الكلمات هى التى تفكّر، بدلا من القول إنَّ الأفكار هى التى تتكلم.

أما فيما يتعلق إلى الشعر الحديث لغةً ويلزم ذكره هو لغة الشعر الحديث المميزة التى برزت نظام المفردات من حيث علاقتها بعضها إلى بعض الآخر. وهو نظام لا يتحكّم فيه النحو بل الانفعال والتجربة. ومن هنا كانت لغة الشعر، لغة احياءات على نقيض اللغة العامة أو لغة العلم التى هى لغة التحديدات.

إنَّ ما يحتاج اليه الشعر فى هذا العصر للتعبير عن الشعور الجديد هو لغة جديدة وجدة اللغة تظهر فى العلاقات الجديدة التى يستخدمها الشاعر فى الكلام وتعبيره. لقد بذل رؤاد الشعر العربى الحر جهودهم فى تجديد لغة الشعر وحاولوا أن يعطوها غنىً من خلال نظرهم إلى الحياة الجديدة وألفوا أن اللغة التقليدية ليس بإمكانها أن تنعكس ما طرأ فى الحياة من التجديد وكذلك وجدوا أن المعجم الشعرى محصورٌ على ألفاظٍ تافهة لا تحمل إلا معانى معيّنة مكررة لا صلة لها بحياتهم فطغوا على تلك اللغة وقاموا بالتجديد فى اللغة الشعرية لكى تقدر على أن تحكى ما فشى فى البيئة الجديدة من الشعور الجديد. تأسيساً على هذا إن اللغة الشعرية عند شعراء الشعر الحرّ عامّة وعند خليل حاوى خاصة أداة خلق وابداع. هذه الدراسة التى اعتمدنا فى خطتها على المنهج الوصفى - التحليلى، جماليات اللغة الشعرية عند خليل حاوى. ذلك انطلاقاً من اهمية دراسة هذه اللغة الشعرية، ومحاولة للوصول إلى مكونات الشاعر الداخلية التى تظهر فى عناصره الشعرية، نظراً بأنّه يعد من أعلام الشعر الحرّ فيفيدنا أن نكشف ونحلل سمات لغته الشعرية من جهة

استخدام الألفاظ والتراكيب والصور وتعمق في طبيعة المكوّن الجمالي لدى خليل حاوي من خلال عناصر الشعرية لديه.

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

- ما هو أهم سمات اللغة الشعرية في الشعر الحديث؟
- ما هو أبرز المستويات الشعرية عند خليل حاوي؟
- كيف تبلورت جماليات اللغة الشعرية عند خليل حاوي إثر توظيفه أسطورة تمّوز؟

### خلفية البحث

نظراً لأهمية اللغة الشعرية لقد حاول المحققون والنقاد في مجال الشعر أن يتناولوا هذا الموضوع وخلفوا دراسات ذات قيمة، وبالنظر العابرة إلى الكتب النقدية المعاصرة نرى بحثاً تعالج فيه اللغة الشعرية. وبالنسبة إلى الشعراء التّموزيين نجد بعض الدراسات يمارس لغة الشعر، فمن هذه الدراسات التي تجدر بالإشارة هي دراسة فاروق موسى لشعر ستياب في كتاب عنوانه «لغة الشعر عند بدر شاكر السياب وصلتها بلغة المصادر العربية القديمة» ولكن الكاتب في تأليفه هذا لا يقوم بدراسة لغة شعر ستياب في ضوء العناصر والأجزاء المتشكلة للغة الشعر، بل بحثه يندرج تحت إطار صلة لغة الشاعر مع المصادر الماضية من الشعر والنثر فمنها القرآن الكريم. ما عثرنا على بحث آخر في دراسة اللغة عند الشعراء التّموزيين غير هذه الدراسة وأما في شأن الشعراء التّموزيين توجد عدّة الدراسات في الأطروحات والمقالات. منها أطروحة على بشيري، تحت عنوان «أسطورة تمّوز في الشعر العربي المعاصر» (بدر شاكر ستياب، خليل حاوي، أدونيس نموذجاً) في جامعة تربية المدرّس في الماجستير، في سنة ١٣٨٧ش والكاتب فيها قام بدراسة كيفية توظيف الأسطورة فحسب ولم يدرس اللغة الشعرية. ومن المقالات؛ دراسة نادر قاسم على عنوان «أساطير الموت والأنبياء في مجموعة «نهر الرماد» للشاعر خليل حاوي» التي طبعت في مجلة جامعة القدس، في سنة ٢٠٠٤، وفيها كنظائرها من البحوث، تناول الكاتب توظيف الأسطورة ومنها تمّوز في هذه المجموعة لخليل حاوي غير أننا ما عثرنا على مقالة تستوعب جمالية اللغة الشعرية عند خليل حاوي.

## مفهوم الشعرية وحدودها

الشعرية منهج نقدي قامت على أسس علمية جاءت إلى الأدب و وردت في حقل الدراسات النقدية واهتمّ النقاد بها بعد المنهج البنيوي. هذا المصطلح منذ ظهوره كان مشيراً للجدل في الأوساط الأدبية في نواحي تحديد المصطلح وبيان مفهومه.

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

تأسيساً على هذا التعريف عن الشعرية يرى كوين بأن لا يمكن الفصل بين الشعر والشعرية، لأنهما متداخلان ومتشاركان في العملية الشعرية. وأيضاً يرى أن أساس الشعرية قائم على إيجاد السمات والأسرار التي تمتاز بها جماليات اللغة الشعرية.

يبين أحمد هيكل بأن «الشعرية ما قيل في تحليل عواطف النفس، ووصف حركاتها والشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً، لا ما كان لغزاً أو خيالاً من خيالات معاقري الحشيش، فالمعاني الشعرية، هي خواطر المرء وأراؤه وتجاربه، وأحوال نفسه وعبارة عواطفه» (هيكل، ١٩٩٤م: ١٥٦). فإنه يبيّن أن الشعرية ترتبط بالعواطف النفسية، وكيفية التعبير عن هذه العواطف.

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

تظهر في كلام الشعراء، بل هي أكثر اتساعاً إذ تشمل كافة مظاهر الإنزياح، والحقول الدلالية، والتناسخ غيرها من المكونات الشعرية.

### عناصر جماليات اللغة الشعرية عند خليل حاوي

بناءً على ما ذكرنا حول اللغة الشعرية، لكي نتبين جماليات اللغة الشعرية عند خليل حاوي قمنا في هذا المقال بدراسة ملامح اللغة الشعرية في قصيدتي «سدوم وبعد الجليد» نموذجاً، منها الحديث عن التكرار وجمالياته في تأثيره على اللغة وفي خلق الموسيقى ودلالة الفعل والضمائر الذاتية، وكيفية استخدام العناصر المعجمية في اللغة الشعرية من أجل بيان أهميتها في نواحي الحقول الدلالية، والحديث عن الانزياح بمختلف نواحيه، والتطرق إلى المفارقة التصويرية ودراسة الصورة الشعرية عبر معالجة توظيف أسطورة تمّوز.

### التكرار وتأثيره على اللغة معنوياً وإيقاعياً

دراسة تكرار المفردات في الشعر تُعد من إحدى الجوانب في اللغة الشعرية و«هو أن يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك، تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو الغرض من الأغراض» (البغدادي، لا تا: ٣٦١). فالتكرار هو أن يأتي المتكلم بعناصر متماثلة في النص الأدبي، وهو سمة جذرية في بنية النص الشعري قام بتوظيفه الشعراء التّموزيون منهم خليل حاوي، وهو يؤدي دوراً دلالياً على مستوى الصيغة بما فيها من حروف وأفعال وأسماء ومشتقاتها وبما أنّ لكلّ الكلمة العربية صيغة ذات وظيفة لغوية في تركيب الجملة، «فالتأكيد بصريح التكرير جار في كل شيء في الاسم والفعل والحرف والجملة والمظهر والمضمّر» (ابن عقيل، ١٩٧٥م: ٢٠٤).

يحتوي أسلوب التكرار كل ما يتضمّنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه ويرى/ ابن رشيق «أن أول ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجعية، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، وهو كثير حيث التمس من الشعر

وجداً»(القيرواني، ١٩٦٣م:٧٦). والتكرار بغرض التأكيد على المعنى وتعميق المفهوم والفكرة السائدة على القصيدة هي نزعة رئيسية يجعل الشاعر المعاصر يقوم به في شعره. في الأشعار التي وظفت فيها الأساطير نجد كثيراً ما المفردات المتكررة مرتبطة بالأسطورة ووقائعها. كما نشاهد نفس الأمر في قصائد *خليل حاوي* التي وظفت أسطورة تموز.

وبالنسبة إليه كمنظائره من الشعراء يمكن العثور على تجليات مختلفة من التكرار في شعره، وهذه الظاهرة عنده ذات فاعلية معنوية وإيقاعية في قصائده. وهو عندما يركّز على كلمة معينة يجعلها النقطة المركزية التي تتمحور القصيدة وكل دلالاتها اللفظية والمعنوية حولها كما فعل في قصيدة «سدوم» يقوم التكرير على أساس التأكيد على المعنى الموت والفشل واليأس المنتزع من قصة موت تموز وعصر الجليد وموت الأرض وكل ما فيها. والمفردات المتكررة تؤكد على هذه المفاهيم فكلمة «الموت» كررت ست مرّات وكلمة «ذكرى» ست مرّات وكلمتان «الرماد والقبر» مرّتين.

«بعضَ ذِكْرِي / أَيْ ذِكْرِي / مِنْ فِرَاقِ مَيِّتِ الْأَفَاقِ... صَحْرًا مَسَحَتْ مَا قَبْلَهَا / ثُمَّ اضْمَحَلَّتْ / خَلَفَتْ مَطْرَحَهَا طَعْمَ الرَّمَادِ / مَطْرَحَ الشَّمْسِ رَمَاداً وَسَوَاداً / هِيَ ذِكْرِي ذَلِكَ الصَّبْحِ اللّعينِ»(حاوي، ١٩٧٢م: ٨٢)

في هذا المقطع ذكرت المفردات المتكررة في القصيدة وكلها يرتبط بعضهم ببعض معناً، فتكرار كلمة «ذكرى» يشير إلى الوقائع التي حدثت في موت تموز وهذه الكارثة ذكرى مرّ في ذاكرة التاريخ كما هي الحال في حوادث العالم العربي. «فللتكرار دلالاته الفنية والنفسية ويدل على الموضوع الذي يشغل البال ويصوّر مدى هيمنة المكرر وقيّمته»(صالح، ٢٠١٠م: ٣٦٣) فهذه الذكرى تشغل بال الشاعر، كما أنّ مفردات «الرماد، الموت، القبر» ترمز إلى واقع العالم العربي الذي فقد عظّمته ومجده في سالف الدهر وغابر الزمن والآن لا نرى منه شيئاً سوى الذكرى والرماد والموت.

في هذه القصيدة يكثر *خليل حاوي* في استعمال المفردات ويحسن في استخدامها والمفردات المتكررة في قصيدته تعطي الغناء والحيوية لشعره.

بما أنّ التكرار له دور هامّ في إيجاد الموسيقى يعدّ من أهم ملامح جماليات الشعرية بوصفه ظاهرة فنية جمالية. و«قد يلجأ الشاعر إلى التكرار كحاجته لتأكيد المعنى، كما يلجأ إليه ليوظفه وظيفته موسيقية تعطي دلالة إيقاعية تؤثر في النفس وتدفعه إلى متابعة

المعنى الدلالي الذي يلحّ عليه» (حمدي، ٢٠٠٥م: ٢٢٥). الشاعر في قصيدة «سدوم» تكرر كلمة «ذكرى»، وأتى بها في سطرين متعاقبتين ثلاث مرّات ليخلق الموسيقى وعندما يصل الشعر إلى هذه الكلمة يتوقف الكلام عليها للتأكيد وتعميق معناها، وتكرارها بعد سطور يجعل الشعر يتمحور حول دلالتها المعنوية، وبعد ذلك، يتحرّر الكلام من التوتّر ويتدفق نحو الإنفراج.

حاوي يستمدّ من إيقاع حرف الياء في قصيدة «بعد الجليد» التي وظّف فيها أسطورة تمّوز وفيها اكتسبت الياء دلالة إيقاعية وجمالية وتساعد في خلق الصورة الأسطورية:

«يا إله الخصب/ يا بعلاً يفيض/ التربة العاقر/ يا شمسَ الحصيد/ يا إلهاً ينفُضُ القبر/ ويا فصحاً مجيد/ أنت يا تموز/ يا شمسَ الحصيد/ نجّنا/ نجّ عروق الأرض/ من عقم دهاها ودهانا/ أدفيء الموتى الحزاني والجلاميد العبيد/ عبر صحراء الجليد/ أنت يا تمّوز/ يا شمسَ الحصيد (حاوي، ١٩٧٩م: ١١٩)

يبدأ الشاعر بعض أبياته مستهلاً بالحرف الياء وينادي الإله الذي تتمحور القصيدة حول دلالاته المعنوية، وجاء الشاعر بحرف النداء لتعظيم الإله ويستمدّ منه للنجاة من الأوضاع المأسوية، فتكرار حرف «الياء» تسع مرّات يخلق الفضاء الخطابيّة يجلب الإنتباه المتلقّي ويساعده للولوج في عوالم الرؤيا ليسهم في احساس الشاعر. والملاحظ هنا أنّ «الياء» ذكر بشكل مبعثر في فقرات مختلفة، وتكرّر مرتين في بعض السطور ويزداد هذا الحضور في أبيات مختلفة فاعلية إيقاعية للحرف.

في شعر خليل حاوي يواجه المتلقّي إيقاعاً يحدث في مجال دلالي يشبه بناءه بما فعل دونيس في بنيته الإيقاعية مع الأفعال ليزخر إيقاع شعره، فيقول:

«عندما ماتت عروق الأرض/ في عصر الجليد/ مات فينا كلُّ عرقٍ/ يبست أعضاءنا لحمًا قديداً/ عبثاً كُنّا نصدُّ الرياح/ واللّيل الحزينا/ وندارى رعشةً/ مقطوعة الأنفاس فينا/ رعشة الموت الأكيد (حاوي، ١٩٨٢م: ٩١).

تنبع إيقاعية هذا المقطع من تصوير متشكل من موت الحياة في الأرض، حيث يجد القارئ نفسه مشدوداً إلى مسار الحركة الدلالية التي تضمنتها العبارات التالية، وتبدأ هذه الحركة من محور موت عروق الأرض الذي يؤدي إلى موت كلّ العروق في الإنسان، فالإيقاع في الشعر يبني على المجال الدلالي المأخوذ من الموت وبعد ذلك يسرى هذا

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

هذا ومن جانب آخر فى هذا المقطع يظهر أثر أسطورة تموز ودلالاتها المعنوية واللفظية فى جميع الألفاظ وعناصر القصيدة، والإيقاع نابع من براعة التصوير الكلى الذى يستوعب القصيدة كلها، وهذه الصورة التى يهيمن عليها الطابع الرمزي والمجازي تسير وفق حركة المجال الدلالي الذى يرمز به الموت، وعندما يتوقع المتلقى إنتهاء هذه الصورة يأتى الشاعر عنصراً جديداً من تصوير وفاجأ القارئ به، وهذه المفاجأة فى التصوير تخلق إيقاعاً يشمل القصيدة وتسرى فيها تصاعدياً.

### التحول فى بنية الجمل

دراسة التحول فى الجملة الإسمية والفعلية تعدّ إحدى مؤشرات اللغة الشعرية بما لها من الأهمية والإهتمام لدى النقاد. أول ناقد أشار إلى مفهوم الجملة كان الزمخشري بقوله إن الجملة «مركبة من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى» (الزمخشري، لا تا: ٦). وأيضاً المبرد كان أشار إلى مصطلح الجملة فى قوله: «إنما كان الفاعل رفعاً لأنه هو والفعل جملة يحسن عليها السكوت وتجب بها الفائدة للمخاطب» (المبرد، لا تا: ٨).

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

والقارئ يواجه فى شعر خليل حاوى الجمل الفعلية أكثر من الإسمية عندما يوظف الشاعر أسطورة تموز:



«عبثاً كنّا نصلى ونصلى / غرقنا عتمة الليل المهلّ / عبثاً نعوى ونعوى ونعيد / عبر صحراء الجليل / نحنُ والذئب الطريد / عبثاً كنّا نهزّ الموت / نبكى، نتحدّى» (حاوي، ١٩٩٧: ١٢٤).

واللافت هنا أنّ الشاعر يشحن النصّ بالأفعال المتتالية للتعبير عن الظروف القاسية في المجتمع مع منظومات من الأفعال التي تدلّ على العصر الجليدي إثر موت تموز، ومع أنّه يوظف الفعل المضارع في تعبيره عن إستيلاء الموت على الأرض ولكنه يستعمل الأفعال الناقصة قبل الفعل المضارع ليظهر وقوع الفعل في الزمن الماضي بالإستمرار والتداوم، ويتّضح هذا الزمن الأمل عنده وفيه الإشارة إلى مضي زمن الخيبة المستمرّة واليأس المداوم، وهكذا تمتاز الأفعال بإشاراتها ودلالاتها المتعدّدة إذ تتراكم فيها هذه الإشارات والدلالات لتصبّ في إتجاه واحد، يتسق مع رؤيا الشاعر ومفاهيمه وتطلّعاته الأسطورية.

### الضمير الذاتي

يمكن رصد الذاتية من خلال الضمائر الخاصّة بالمتكلّم، سواء أكان المتكلّم منفصلاً أم متصلاً بالإسم والفعل والحرف أم كان مستتراً.

ففي قصيدة «سدوم» استخدم الشاعر عشرة ضمائر للمتكلّم وكلّها ضمير الجمع: «عَبَرْتِنَا مِحْنَةُ النَّارِ / عَبَرْنَا هَوْلَهَا قَبْرًا قَبْرًا // وَتَلَقَّتِنَا إِلَى مَطْرَحٍ مَا كَانَ لَنَا بَيْتٌ وَسَمَارٌ وَذِكْرِي / فَإِذَا أَضْلَعْنَا صَمْتٌ صُخُورٍ» (حاوي، ١٩٧٢م: ٨٣)

استعمال جميع الضمائر المتكلّم في صيغة الجمع في هذه القصيدة دلالة على اهتمام الشاعر بالشعب. وهذا المقطع تجسّد المجتمع العربي الذي فقد بيته وذكره وليس فيه الإستقرار والأمان. فحاوي يختصّ شعره إلى أمّته ومع توظيف الأساطير منهم تموز يقوم بترسيم حياتهم وظروفهم.

على جانب هذه الخصائص للغة حاوي نرى في لغته كذلك القوّة في العبارة والنّضارة وفي بعض الأحيان نراه يستخدم لغة مملوءة بالحياة والعاطفة. وعندما ندقّق النظر في بعض أشعاره نصادف لغة تقترب من بنية الجملة في الكلام الدارج ومن روحه وإيقاعاته. ومهما اختلف الشعراء العرب المعاصرون ومنها الشعراء التّموزيون في استخدامهم للغة الشعرية، «فإنّهم يجتمعون على هدف واحد، وهو بلوغ النّضارة والمعاصرة، باستعمال

قاموس متحرر من تراث الأربعينات. وهم يظهرون ميلاً نحو استعمال الكلمات بشكل أكثر موارد، لكنهم يتوخون دقة أكبر في معاني الألفاظ، وهم يبحثون عن لغة أكثر حركية، قادرة على التعبير عن الوضع الحديث للإنسان في الوطن العربي» (الجويس، ٢٠٠٧م: ٧٣٤). وهذا الأمر ملاحظ في شعر حاوي، ويختص الشاعر شعره بالتعبير عن وضع المجتمع العربي ووصف الأوضاع السائدة فيه. وهذا يجعل شعره في إطار الشعر الملتزم.

### الإنزياح

فما دام المعنى اللغوي للإنزياح يشير إلى الابتعاد والزوال عن الموضع، فإن الإنزياح بمفهومه الاصطلاحي الأدبي يشير إلى ذلك التمرد على اللغة التواصلية المألوفة التي يفهمها الناس، فإن كوهن يبين أن الإنزياح والشعرية يتعالقان بكل ما هو غير مألوف، وكل ما هو غير مألوف يدخل ضمن دائرة الإنزياح (كوهن، ١٩٨٦م: ١٥).

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

يظهر الإنزياح التركيبي عند الشعراء في جوانب عناصر التركيب المختلفة، كالإسناد، والتقديم والتأخير وغيرهما فيما يتعلق بالنظام البنائي للكلام، ولا شك أن اللغة الشعرية عند الشعراء المعاصرين لغة خلق وإبداع والانحراف التركيبي أي الخروج من التراكيب المألوفة يعدّ من مظاهر هذا الإبداع عندهم. واللغة المنحرفة والتراكيب المنزاحة في الشعر الحديث تكثر عند توظيف الأساطير والرموز ويؤدّي إلى الإبداع في اللغة الشعرية. فالإنحراف في صياغة التراكيب أو الإنزياح التركيبي قسم مألوف عند النقاد، كما يقول صلاح فضل: «الإنحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الإختلاف في تركيب الكلمات» (فضل، ١٩٩٨: ١٦). وجدير بالذكر أن الإنزياح يتعمق مع تنامي النص بين مكوثاته وهذا ما تبدى في شعر الشعراء التمزويين إذ هم يؤمنون بالطاقات التعبيرية للغة ويعتقدون بأنها قادرة

على التوليد والتطور لتستوعب كل معاني الحياة، ولعلّ هذا ما جعلهم يحاولون إعادة إحياء هذه الميزة الجوهرية في اللغة العربية واستثمارها بما يخدم واقعهم كفرد، وواقع الشعر العربي، وبذلك هم يقومون بإثراء مجالات التعبير بتراكيب جديدة لم يسبق أن وظفت في السياقات الشعرية. وهذه السمة تعدّ من الإبداعات في اللغة الشعرية عندهم. كما نواجه في شعر خليل حاوي الإنزياحات التركيبية حيث يبتعد بها الشاعر عن السطحية في الكلام ويمتلك نصّه أبعاداً دلاليةً وأغواراً لا تتكشف بسهولة وللإنزياح التركيبي في تعميق بناء لغته دور أساسي يزداد جماليةً شعره وبتفرده في لغته الشعرية، كما يقول في قصيدة «سدوم»:

«ماتت البلوى ومُتنا من سنين / سوف تبقى مثلما كانت / ليالي الميتين / لا اذكّر يلهب  
الحسرة من حين لحين / لا فصول / سوف نبقي خلف مرمي / الشمس والثلج الحزين / ليس  
يغويننا إبتها / يجتدي العاتي يقيناً مطمئناً / يجتديه بعض ما استنزف منا / بعض إشراق  
الرؤى بعض اليقين» (حاوي، ١٩٩٧: ١٢٠)

اكتظت في هذه الوحدة صور الإنزياح حتى مثلت شبكة معقدة من الدلالات الشعرية، والملفت أنّ الشاعر في وحدة لغوية «ماتت البلوى» ينزاح عن اللغة المألوفة على سبيل التجسيد والتشخيص ويعامل «البلوى» معاملة شيء متحرك بحيث أنّ الموت يختص بالإنسان أو الحيوان والشاعر ينحرف بشكل بسيط عن النسق العادي للتأكيد على المعنى وتعميقه، وفي الإنزياح التركيبي الآخر في «ليالي الميتين» يفترض الشاعر للميت زمناً ويخرج في تركيبه عن المألوف إذ وجود الليل أو أيّ زمن يختص بالأحياء لا بالأموات، وفي تركيب آخر «الشمس والثلج الحزين» ينزاح الشاعر مع التشخيص عن اللغة العادية إذ تتصف الشمس والثلج بصفة الحزن مع أنها تختص بالإنسان والإنزياح في هذا التركيب يصل إلى ذروة التعقيد ليتجلى فيه عمق المعنى ولم يترك الشاعر الكلمة المنزاحة «الحزين» تنحرف بشكل بسيط بل إنّ تلك الصفة قد صبت في شدة إنزياح الكلمة لتعطي المدلول الأعمق. وأخيراً نرى إضافة إنزياحية في «إشراق الرؤى» إذ الإشراق من ملامح الشمس أو النور وإضافته إلى الرؤى يعبر عن إشتياق الشاعر للوصول إلى رؤياه، وهذا إنزياح بسيط يتفاعل لتعميق المعنى وإثارة عواطف المتلقّي.

أما الإنزياح الإستبدالي فيحدث في الصور كالإستعارة، والتشبيه. بما أن توظيف الرموز يتطلب الصور المنتزعة، يعتبر الإنزياح الإستبدالي أسلوباً مناسباً لدارسة هذه الصور، فخليل حاوي استطاع من خلال هذا المكون الإنزياحي الاستبدالي أن يزيح الكلمات عن معناها المألوف وأن ينقل عبارته الشعرية إلى مزيد من الجمال. ومن ذلك قوله:

«عندما ماتت عروق الأرض / في عصر الجليد / مات فينا كل عرق / يبست أعضاؤنا لحمًا قديداً» (حاوي، ١٩٨٢م: ٩١)

في هذا المقطع أتى الشاعر بعدة الإستعارات وانزاح الألفاظ عن معناها الأصلي. في عبارة «عندما ماتت عروق الأرض» يعطى الشاعر الأرض عروقاً في حالة أن العروق من أجزاء الإنسان فتعامل الشاعر مع الأرض معاملة العاقل على سبيل الإستعارة المكنية، أيضاً نسبة الموت إلى العروق ليست نسبة حقيقياً؛ لأن العروق لا تموت بل تيبس. الإستعارة تقنية بلاغية تقليدية، ولكن الشاعر يضعها ضمن سياق غير تقليدي، ويعالج بها موضوعاً إنسانياً أكثر عمقاً من الموضوع التقليدي الذي تعالجه الإستعارات التقليدية. هذه النسبة تشير إلى مدى تقنط الشاعر وقلة أمله، وتومئ إلى حال أمة تعاني الجذب والسكون.

### الحقول الدلالية

تشوف نظرية الحقول الدلالية إلى اعتبار أن الكلمات المتناثرة تتجمع في حقل دلالي واحد. تهدف نظرية الحقول الدلالية إلى جمع مجموعة الكلمات التي تترايط مع بعضها بعضاً ضمن الحقل الدلالي الواحد والكشف عن مجموعة العلاقات التي تصل كل منها بالأخرى (عمر، ١٩٩٨م: ٨٠).

بعد أن عالجت قصيدتي «سدوم» و«بعد الجليد» توصلنا إلى اعتبار أن أبرز حقل دلالي عنده هو حقل الطبيعة. للطبيعة حضور دائم في القصيدة العربية فقد وجدناها في أشعار الجاهليين بعناصرها المختلفة فاستمر هذا الحضور عبر عصور الشعر العربي المتتالية، ولم يكن شعراء العصر الحديث بأقل حظاً من شعراء العصور الماضية في نظرتهم إلى الطبيعة، خاصة أن هذا العصر قد فتح أبواباً جديدة ونوافذ مظللة على صور مبتكرة لتلك الطبيعة، فلم تعد هي الجبل، والصحراء فحسب، بل قد تتحول إلى رمزيات مكثفة ضمن أطر سياسية أو اجتماعية ذات علاقة بالواقع الذي يعيشه الشاعر.

الطبيعة رمز أبدى خالد من رموز الخصب والخلود فقد امتزج حاوي بها امتزاجاً روحياً كلياً، بل كانت الطبيعة تعبيراً عن رموز مهمة لديه كما نشاهد في المقطع التالي:  
«يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمسَ الحصيد/ باركِ الأرضَ التي تعطى رجالاً/ أقوياء الصلب، نسلًا لا يبيد/ يرثون الأرض للدهر الأبيد، بارك النسل العتيد» (الحاوي، ١٩٧٩م: ١١٩)

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

### المفارقة التصويرية

المفارقة تعتمد اعتماداً كبيراً على الضدية، و ذلك لأنها تشتمل على وجود الضد ضمن العبارة الفنية. المفارقة التصويرية هي «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض وقد يمتدّ هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس في جملة أو بيت كما في الطباق والمقابلة. والتناقض في المفارقة التصويرية في أبرز صورته فكرة تقوم على افتراض الإتفاق فيما واقعه الإختلاف» (عشرى زايد، ٢٠٠٢م: ١٣٠).

تمثلت المفارقة التصويرية في قصيدة «بعد الجليد» بشكل بارز. في القصيدة جزءان في الجزء الأول من القصيدة وهو بعنوان «عصر الجليد» يعكس الشاعر حالة الأرض وما حلّ بها من اضمحلال وفناء إثر الجليد اما الجزء الثاني من القصيدة «بعد الجليد» فيمثل نقطة تحول بارزة عند الشاعر فهذا الجزء يؤكد على وجود الأمل بالبعث من جديد. فالجزء الأول تعبير عن سيطرة الجليد وتمكنه من الأرض حيث الموت يتغلغل إلى العظام وصرير الأبواب وكامل الأشياء فهو يقول:

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

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

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

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

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

### الصورة الأسطورية

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

أشعار الشعراء المعاصرين. فقد إستطاع هؤلاء الشعراء أن يستخدموا عنصر تموز كأداة رمز أسطوري في قصائدهم وأشعارهم وهم استعملوا الرمز التموزي كطقس أسطوري فلهذا يعرفون بإسم الشعراء التموزيين. «كما أن إستغلال أسطورة تموز في الشعر العربي الحديث يعدّ من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها أثراً حتى اليوم لأنّ ذلك إستعادة للرموز الوثنية وإستخداماً لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، أضف إلى ذلك أن لهذه الأسطورة جاذبية خاصة، لأنّها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجذب» (عباس، ١٩٧٨ م: ٦٥).

وكان واقع النكبة قد أفرز شعر يأس وضياع وقلق «فإنّ الزمن المعاصر الذي أعقبت نكبة امتازت بالأشعار التي تغنّت كلّها بالأمل والحياة والتجدّد والإنبعاث، أو ما يسمّى بالموت والإنبعاث التي نجدّها حاضرة في أشعار يوسف الخال و خليل حاوي وأدونيس وآخرون» (جبرا، لا تا: ٣٠).

يستخدم خليل حاوي في التعبير عن مشاعره وأفكاره أساليب مختلفة مثل الرمزية والأسطورية والتراثية في معظم قصائده ويعبر في قصائده بصدق عن مشاكل الإنسان المعاصر وسبل الخروج من هذه الأزمات (قاسم آبادي، ١٤٠٠: ١٢٨). وظّف حاوي أسطورة تموز بشكل مكثّف في مجموعاته الشعرية، وبالتحديد مجموعة «النهر والرماد» وذلك في ست قصائد منها والقصيدتان اللتان برزت فيهما أسطورة تموز بشكل واضح هما «بعد الجليل، عصر الجليل وعودة سدوم». ففي قصيدة «بعد الجليل» ينظر الشاعر بالمستقبل نظرة متفائلة وجعل «عشتار» رمزاً للأرض العربية التي على الرغم مما أصابها من الانتكاسات والصعوبات، بقيت تحنّ إلى الخصب وتنشد أنشودة البعث والحياة:

«كيف ظلّت شهوة الأرض / تدوى تحت أطباق الجليل / شهوة للشمس، للغيث المغنىّ للبذار الحىّ، للغلة / شهوة خضراء تأتي أن تبديد» (حاوي، ١٩٨٢ م: ٨٩)

صورة الشعر تتشكّل من توظيف أسطورة تموز ومن موت إله تموز، فالشاعر قد يصف للمخاطب الأوضاع السائدة في الأقطار العربية، وهو يصورها مصابة بالجليد والموت، في هذه البلاد استولى الإنجماد والجمود على الشعب ولم ير منهم أى حركة نحو الإخصاب، ولكنه يعتقد أنّ الجليل رغم تغلغله في الأرض لم يضرب باطنها فلهذا لم يمكن انتزاعها من شهوتها التي متعطّشة للإخصاب بالبذار والمياه. إذن حاوي يستمدّ من أسطورة تموز

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

إذن، حاوي هو الشاعر الذي تخصّص من بين الشعراء المعاصرين في توظيف الرمز والأسطورة والأقنعة التاريخيّة الدّالة على الخصب والإنبعاث بهدف محاولة إنتشال الأمة من واقعها المؤسف والموجع على الصعيدين السياسي والاجتماعي للخروج بها من عصرها الجليدي المقترن بالموت والجفاف وموت الخبرة إلى عصر الإشراف والإنتعاش وتفتح البراعم وصولاً على عصر الإزدهار والمشاركة الفاعلة في الحضارة الإنسانيّة:

«يا إله الخصبِ يا بعلًا يفيضُ / التربةَ العاقرَ / يا شمسَ الحصيدِ / يا إلهًا ينفضُ القبرَ / ويا فصحاءَ مُجيدِ / أنت يا تمّوزُ / يا شمسَ الحصيدِ / نجّنا / نجّ عروقَ الأرضِ» (حاوي، ١٩٨٢م: ٩٠)

الشاعر في هذه الصّورة الجميلة التي يخلق بتوظيف اسطورة تمّوز، يستنجد بإلهة تمّوز لما له من دلالات إيجابيّة في الحضارة العربيّة، فإنّ العالم العربي يحيا بتجربة البعث العربي كما يعمّ الخصب والحياة بإحياء تمّوز. فحاوي يرمز بها إلى البعث والحياة بعد موت الحركة والبعث في الدول العربيّة، كما يطلب من إله تمّوز النّجاة والتحرير من الحالة المؤلمة.

فيجدر بالإشارة أنّ خليل حاوي يخلق صورته الشعريّة في هذا المقطع بتوظيف اسطورة تمّوز وإشارة مباشرة بإسم إله تمّوز، مع أنّ في أكثر القصائد لم يذكر إسم الأسطورة. ونزعة الشاعر في هذين المقطعين نزعة تفاعليّة، فهو يستخدم المفردات ذات دلالة تفاعليّة مثل شهوة الأرض، والغيث المغنّي، والبذار الحي وفي المقطع الثاني باستخدام المفردات إله الخصب، وشمس الحصيد، وعروق الأرض. هذه الرّؤية التّفاعليّة تكسب بعد التشاؤم واليأس وفكرة الخيبة تجاه الشعب، لأنّهم لا يهتمّون بمصيرهم فلا يوجد فيهم البعث والحيويّة والأمل لبناء المجتمع العربي، فنشاهد هذه الرّؤية في بداية القصيدة «بعد الجليد» حين يقول الشاعر:

«عندما ماتت عروقُ الأرضِ / في عصرِ الجليدِ / ماتَ فينا كُلاًّ عرقُ / يَبُستُ أعضائنا لَحْمًا قَدِيدًا / عبثاً كُنّا نصدُّ الرّيحَ / واللّيلَ الحزينَ / ونُدّارى رَعشَةً / مَقطُوعَةً الأنفاسِ فينا / رَعشَةً الموتِ الأكيّدِ» (حاوي، ١٩٨٢م: ٩١)



ففي هذه الأبيات، الصورة الشعرية مأخوذة من قصة موت التّموز، واستيلاء الموت واليبس والانجماد على الأرض، فيبدأ في هذا الزمن عصر الجليد، كل أعضاء الأرض قد ماتت وسيطرت الحزن والكآبة عليها وينقطع أنفاس الناس ويقترب الأرض من الموت. فالمفردات كلّها يدلّ على هذه الحالة المؤلمة ماتت عروق، وعصر الجليد، والليل الحزين، ورعشة الموت و... ولكن كل هذه الصور ترسم في الماضي والشاعر يستفيد من الفعل الماضي في رسمها، كما يصف هذه الحالة في عصر الجليد، وإسم القصيدة هي «بعد الجليد» فهذا يدلّ على الأمل بالمستقبل وفكرة الشاعر التي تصوّر لنا إنتهاء الجليد واليبس. فهو يحاول إنهاء هذه الحقة الجافة الميتة من حياة الأمة عبر توظيف أساطير الإنبعث والولادة الجديدة. فيمكن القول بأنّ *حاوي* يميل إلى التّفاؤل، الأمر الذي جعل فهم كلامه سهلاً وتراكيبه واضحةً.

### نتيجة البحث

لغة الشعر تتضمّن المعاني الكثيرة، وتعبّر عن الأفكار الكثيرة بحيث تتحوّل إلى مقصد أساسي في الخطاب الشعري، وإلى هدف مركزي في العملية الإبداعية. إنّها ليست وسيلة لأداء شيء ما، وإنّما هي الغاية في حد ذاتها. فالشاعر يبحث عن المعنى، وحيث يعثر عليه، يبنيه بناء شعرياً من خلال اللغة.

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

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

دراسة الحقول الدلالية في قصيدتي «سدوم» و«بعد الجليد» كشفت بأن حقل الطبيعة هو أبرز حقل دلالية فيهما، ويدلّ الحقل الطبيعة عند الشاعر إلى رمزيات مكثفة ضمن أطر سياسية أو اجتماعية ذات علاقة بالواقع الذي يعيشه الشاعر. تمثلت المفارقة التصويرية في قصيدة «بعد الجليد» بشكل بارز و منحت النص الشعري مزيداً من الفنية

والجمال، إذ دفعت هذه المفارقة المتلقى للتأمل في العبارة الشعرية كي يفهم ما يريد  
الشاعر منها.

كشفت الدراسة بأن الإنزياح في نوعيه التركيبي والإستبدالي فشى في شعره متأثراً  
لتوظيف الشاعر رموزاً فيه تقتضى استخدام الاستعارات للتعبير عن دلالاتها. وللإنزياح  
التركيبي في تعميق بناء لغته دور أساسى يزداد جماليّة شعره ويتفرده في لغته الشعريّة.  
حاوى يستمدّ من أسطورة تمّوز وحالة الأرض بعد موتها لتصوير الظّروف السارية في  
البلاد العربيّة، وتوظيف هذه الأسطورة يقوم بتحريم الهمم نحو الحركة بعد الجود والحياة  
بعد الموت.



## المصادر والمراجع

- ابن عقيل. ١٩٧٥م، شرح ابن عقيل، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة: مكتبة صبيح.
- إسكندر، يوسف. ٢٠٠٨م، اتجاهات الشعرية الحديثة؛ الأصول والمقولات، بيروت: دار الكتب العلمية.
- البغدادى. لا تا، خزنة الأدب ولسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الجيوسى، سلمى الخضراء. ٢٠٠٧م، الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث، ترجمة: الدكتور عبدالواحد لؤلؤة، ط ٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- حاوى، خليل. ١٩٧٢م، الأعمال الكاملة، بيروت: دار العودة.
- حاوى، خليل. ١٩٨٢م، الديوان، ط ٢، بيروت: دار العودة.
- حمدي، الشيخ. ٢٠٠٥م، جدلية الرومانسية والواقعية فى الشعر المعاصر، لا مك: المكتب الجامعي الحديث.
- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر. لا تا، المفصل فى علم العربية، ط ٢، بيروت: دار الجيل.
- سارتر، جان بول. لا تا، ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- عباس، إحسان. ١٩٧٨م، اتجاهات الشعر العربى المعاصر، الكويت: عالم المعرفة.
- عشرى زايد، على. ٢٠٠٢م، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط ٤، القاهرة: دار النقد العربى.
- علاق، فاتح. ٢٠٠٥م، مفهوم الشعر عند رؤاد الشعر العربى الحر، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عمر، أحمد مختار. ١٩٩٨م، علم الدلالة، ط ٥، القاهرة: دار عالم الكتب.
- الغرفى، حسن. ٢٠١٣م، كتاب السياب النثرى، لا مك: منشورات مجلة الجواهر.
- فضل، صلاح. ١٩٩٨م، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، القاهرة: دار الشروق.
- القيروانى، ابن رشيق. ١٩٦٣م، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط ٣، لا مك: المكتبة التجارية الكبرى.
- كوبن، جون. لا تا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.
- كوهن، جان. ١٩٨٦م، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمرى، لا مك: الدار البيضاء.
- المبرد، محمد بن يزيد أبو العباس. ١٩٩٧م، الكامل فى اللغة والأدب، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٣، القاهرة: دار الفكر العربى.
- الملائكة، نازك. ١٩٧٤م، قضايا الشعر المعاصر، ط ٤، بيروت: دار العلم للملايين.

الورقي، سعيد. ١٩٧٩م، لغة الشعر العربي الحديث، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.  
هيكل، أحمد عبدالمقصود. ١٩٩٤م، تطور الأدب الحديث في مصر، القاهرة: دار المعارف.  
يوسف، أحمد. ٢٠٠٧م، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، بيروت: الدار العربية للعلوم.

#### المقالات

أدونيس. ١٩٥٩م، «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، مجلة الشعر، العدد ١، السنة الثالثة.  
أدونيس. ١٩٦٢م، «الشعر العربي ومشكلة التجديد»، مجلة الشعر، العدد ٢، السنة السادسة.  
بشيرى والآخرون. ٢٠١٢م، «الصورة الإشارية للموت عند خليل حاوي»، مجلة العلوم الإنسانية  
الدولية، العدد ١٩٥، ص ٣٩-٥٧.  
جبرا، إبراهيم جبرا. لا تا، «أسطورة الموت والانبعاث»، مجلة الشعر، العدد ٢٠.  
صالح، عالية محمود. ٢٠١٠م، «اللغة والتشكيل في جدارية درويش»، مجلة جامعة دمشق، المجلد  
٢٦، العدد الثالث، ص ٢٢-٤١.  
قاسم آبادي، افشار. ١٤٠٠ش، «تحرير الإنسان المعاصر من الأزمة في أشعار خليل حاوي»، فصلية  
دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة عشرة، العدد التاسع والأربعون، ص ١٢٧-١٢٨.  
وليد جرادات، رائد. ٢٠١٣م، «بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (نازك الملائكة  
أنموذجاً)»، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٩، العدد ٢، ص ٢٢-٣٩.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی





پروپشگاه علوم انسانی ومطالعات فرہنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

