IUGJEPS
Vol 29, No 3, 2021, pp 366 -381

ISSN 2410-3179

مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الانسانية

تاريخ الإرسال (31-08-2020)، تاريخ قبول النشر (21-11-2020)

قصيدة (الكهف) لخليل حاوي
دراسة أسلوبية دلالية

اسم الباحث الأول: أ.د. أحمد موسى الخطيب

اسم الباحث الثاني : أ. هوازن القاضي

اسم الجامعة والبلد: جامعة البترا - عمان - الأردن

* البريد الالكتروني للباحث المرسل:

E-mail address: aalkhateeb@uop.edu.jo

https://doi.org/10.33976/IUGJHR.29.3/2021/16

الملخص:

تتناول هذه الدراسة قصيدة (الكهف) للشاعر خليل حاوي بمنهج أسلوبي دلالي، في محاولة للوقوف على جماليات التشكيل فيها، وفعاليتها اللغوية، ومدى علاقة ذلك بموقف الشاعر ورؤيته لراهنه، وذلك من خلال سيمياء العنوان، ودراسة المستويات: الصوتية، والتركيبية، والدلالية.

وقد لاحظنا مدى توافق رؤيته في ثنائيتها بين الموت والانبعاث، ودلالة عتبة النص، والنسيج الصوتي للقصيدة، وشيوع الجملة بنوعيها، ودوران الأفعال، والحقول الدلالية الأكثر حضوراً، ليقدّم بالتالي تجربة شعرية حداثية مضيئة، تعبّر أصدق تعبير عن أزمته النفسية، وموقفه من واقعه، ومأساوية رؤيته، ورغبته الملحّة في بعث راهنه.

كلمات مفتاحية: عتبة النص، الموت، الانبعاث، مأساوية الرؤية، الحقول الدلالية.

Al-Kahf by Khalil Hawi
A Stylistic Semantic Study

Abstract:

This study adopts a stylistic-semantic approach in the analysis of the aesthetic components and the linguistic effectiveness of the poem entitled *Al-Kahf* (The Cave) by Khalil Hawi. The study tries to identify how these components reveal the poet's attitude regarding his present status as exemplified in the title's semiotic connotations and the phonetic, structural and semantic elements employed in the poem.

The study indicates that there exists a relation between the poet's perception of death and resurrection and how he chooses the title of the poem and the poem's phonetic structure; a relation that is also noted in the poet's choice of the sentences, the verbs and the semantic connotations that make up the poem. This presentation has resulted in the production of a poetic experience that clearly expresses the poet's psychological crisis, his stance regarding reality, his tragic vision and his persistent desire to resurrect his present.

Keywords: text title; death; resurrection, tragic vision; semantic fields.

المقدمة:

تعددت الدراسات التي تناولت تجربة الشاعر خليل حاوي، وكان أكثرها خلال العقدين الأخيرين، وقبل ذلك حظي باهتمام أقل من الدارسين، منها تلك الإضاءات المهمة، التي قدمها عدد من الباحثين، وألحقت بديوانه في طبعته الأولى عام 1979م، وتخصيص تلميذته ريتا عوض لكتاب يتناول حياته وتجربته بعنوان (خليل حاوي) ضمن سلسلة أعلام الشعر العربي الحديث عام 1983م، ودراسة محمد سهيل عفانة للصورة الفنية في شعره عام 1994م، في رسالة للماجستير مخطوطة بالجامعة الأردنية. ثم تناوُلُ محمد جابر الأنصاري له في كتابه (انتحار المثقفين العرب وقضايا راهنة في الثقافة العربية) 1999م.

وفي العقدين الماضيين تناولته الباحثة ريتا عوض في كتاب بعنوان خليل حاوي.. فلسفة الشعر والحضارة عام 2002م، وخصص له الباحث عبادي علي جمعة كتاباً بعنوان (شعر خليل حاوي) عام 2007م، ثم قدمت ريتا عوض دراسة عنه في مجلة العربي الكويتية عام 2008 بعنوان (خليل حاوي .. شاعر خط بدمه قصيدته الأخيرة)، كما تناوله تيراب الشريف من جامعة (أبوظبي) بدراسة عنوانها (الشعرية الثقافوية : خليل حاوي 1925– 1982) ، ودرس أحمد الخطيب من جامعة البترا (ثنائية الموت والبعث في تجربة خليل حاوي) عام 2015، وتناوله الباحث محمود شريح بدراسة عنوانها (العودة إلى حاوي) عام 2018م، وحديثاً كان موضوعاً لندوة تكريمية له بمناسبة مرور مائة عام على ولادته، وكانت بتاريخ 2019/8/24م ونظمتها جمعية النقاد الأردنيين، وشارك فيها عدد من الباحثين، كان الدكتور عبد القادر الرباعي من أهمهم، وقدّم دراسة عنه بعنوان(خليل حاوي.. في انتظار ريح لم تأت بعد).

والملاحظ أن هذه الدراسات قد انصبت على موقف الشاعر ورؤيته، وفكره، والأبعاد الحضارية في تجربته، والانشغال بدوافع انتحاره، والبعد المأساوي في شعره، والوقوف على رموزه، ومصادرها، وخصوصية لغته.

ولاحظنا غياب الدراسات الأسلوبية والدلالية، التي تعكف على أحد دواوينه، أو قصائده الطويلة على نحو رأسي، في محاولة لتلمّس موقفه ورؤيته من خلال اللغة فيها. لذا، رأينا أن ندرس إحدى قصائده المهمة، وهي (الكهف) في ديوانه الثالث (بيادر الجوع)، مستفيدين ممن سبقونا على الدرب في إضاءة عوالم تجربته الشعرية الثرية، متخذين من المنهج الأسلوبي الدلالي سبيلاً لذلك.

* خليل حاوي (1919–1982) شاعر لبناني، كان عضواً في الحزب السوري التقدمي الاجتماعي، عَمِلَ بَنّاءً، والتحق بالجامعة الأمريكية ببيروت، وفيها تخرج، ومنها ابتعث إلى جامعة كامبردج البريطانية للحصول على درجة الدكتوراه، ليعود للعمل أستاذاً في الجامعة الأمريكية. توفي منتحراً عام 1982م إثر الاجتياح الصهيوني لبيروت. له ستة دواوين شعرية، هي (نهر الرماد 1957، الناي والريح 1961، بيادر الجوع 1965، ديوان خليل حاوي 1972: الرعد الجريح 1979، من حجيم الكوميديا 1979).

عتبة النص:

العنوان الجيد يختزل رؤية الشاعر، وينهض بدور كبير في جذب القارئ وإغوائه لدخول أبهاء التجربة، وأول ما يتبادر إلى الذهن من سيمياء عنوان هذه القصيدة، أن الكهوف مرتبطة بمرحلة حضارية بدائية، أو متخلفة، وأنّ الكهف مكان بعينه منقور في الجبل، أو الصخر، وهو مغارة أوسع من الغار.

(ابن منظور، لسان العرب ، مادة كهف) وقد ارتبطت الكلمة بمضافها المحذوف (أهل)، كما ارتبطت بسورة ذات شهرة خاصة ، يحرص المسلمون على قراءتها أيام الجمع، تبركاً وتقرباً إلى الله؛ لأنها في طيّاتها قصة مجموعة من الشباب المؤمن، الذين لاذوا بالكهف فراراً من قبضة حاكمهم الظالم، وطلباً للنجاة من بطشه ، فجعلهم الله آية للناس، وإحدى معجزاته المحسّة على الأرض ، وغدت مثلاً يضربه الناس للنوم العميق، أو للجمود والتخلف، وكأن الكلمة بذلك اكتسبت دلالة زمنية، تعنى اللازمن[1]، أو توقف

[1]–عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر (ص 17).

الزمن لدى فئة أو جماعة من الناس، في الوقت الذي يستمر جريانه بالنسبة للآخرين خارج الكهف " فالكهف .. يمثل ذروة التعبير عن الشعور بالعجز أمام الزمن الجامد [1] "وتاتي الدفقة الاستهلالية للنص مؤكدة على ما ذهبنا إليه، حيث يقول:

وعرفتُ كيف تمطُّ أرجلها الدقائقُ

كيف تجمد تستحيل إلى عصورْ

وغدوتُ كهفاً في كهوف الشطِّ

يدمغ مهجتي

ليلٌ تحجّر في الصخورْ

وهذه الفاتحة النصية الموفقة، جعلت سائر القصيدة شعلة من الإيحاء، والمباغتة والتأثير؛ لأن هذه الفاتحة الاستهلالية ستظل متلاحمة مع جسد القصيدة، وتطل علينا أجزاء منها هنا وهناك، تم تأتي القفلة النصية للقصيدة دليلاً دامغاً لما ذهبنا إليه، وما يختزله سيمياء العنوان من رؤية تشاؤمية، ودلالات مأساوية لواقعه، حيث يكرر أول سطرين من دفقة الاستهلال، مع صرخة حزينة، تثير الدهشة والاستغراب من خلال النداء (ربّاه)، فيقول:

ربّاه كيف تمطُّ أرجلها الدقائقُ

كيف تجمدُ تستحيل إلى عصور!

لم يكتف الشاعر بتلك الفاتحة الاستهلالية، التي نَمّت عن مقدرة فنية ناضجة، لا تظهر كذلك" إلا عند الشعراء العظام، الذين يملكون الخبرة الجمالية والمقدرة الإبداعية على تشعير القصيدة بالشكل الأسلوبي الذي يروقهم[2] بل أراد أن تكون القفلة النصية الختامية محرّضا جمالياً كاشفاً عن رؤيته العميقة، وإحساسه الجمالي في تحقيق إثارة القصيدة؛ لأن القارئ أكثر ما يعلق في ذهنه الوقع النفسي أو الجمالي، الذي خلّفته القصيدة في نفسه من أثر، سواء أكان على المستوى الدلالي أم على المستوى الأسلوبي،[3] وكثير من شعراء الحداثة يلجأون إلى هذه التقنية، لتكثيف رؤية القصيدة، وتوجيه مدلولها النصي، وبالتالي، تضمن القفلة النصية الجيدة دعوة للمتلقي للعودة إلى قراءة القصيدة، كما تضمن للقصيدة تماسكها وعضويتها.

لكن دلالة العنوان الزمنية السلبية، التي ذهبنا إليها، وأكّدتها الفاتحة الاستهلالية للقصيدة، والقفلة النصية لها، ليست نهائية، فأهل الكهف لم يموتوا، فهم (رقود)، وكان نومهم لحكمة ربانية إلى حين بإذنه تعالى، ثم كانت لحظة بعثهم إلى الحياة من جديد { وكذلك بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ ۚ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ ۖ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۚ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ..} [4]

إنّ هذا التناص العنواني مع سورة الكهف ، يفتح لنا أفقا مهما في سيمياء العنوان، ورؤية الشاعر، وفهم التجربة ، دون إغلاقها على دلالة زمنية سلبية، ورؤية تشاؤمية سوداوية مطلقة، لا سيما وأن هذه الرؤية ببعديها المتناقضين مكرّسة في تجربة حاوي الشعرية، وكانت مهمته باعتباره شاعراً مقاوماً لرداءة الراهن العربي في ستينيات القرن الماضي، هي بعث الأمل والنفخ في رماد الأمة، لعل طائر الفينيق ينبعث من جديد قوياً فتياً، ولعل الزمن العربي يعود إلى دورته الطبيعية، وتلحق هذه الأمة بركب الحضارة الذي فارقَتْه، لتنعم بنوم مؤقت مثل أهل الكهف. ولننظر إلى قلب قصيدته حين أخذ الشاعر يناجي تموز واهب الحياة والبعث، والخصب. حيث يقول:

---

[1] – عفانة، الصورة الفنية في شعر خليل حاوي (ص 71).

[2] – شرتح، قراءات جمالية في بنية القصيدة الحديثة (ص16).

[3] – شرتح، شعرية المواربة والاختلاف(146).

[4] – {الكهف آية 19}.

يامَنْ حللتَ وكنتَ لي
ضيفاً على غير انتظار
وملأْتَ مائدتي
بطيب المنّ والسلوى
سكبتَ الخمر مما ليس تعرفه الجرار
أعطيتني ملكاً على جنّ المغاور والبحار
ما يشتهي قلبي تجسّده يدي

ثم يقول:

بضربةِ ساحرٍ: "كوني تكون"
النار تزهر ملءَ موقدتي
وتثمرُ، والربيعْ
يحبو ويفرش غرفتي
غبّ الصقيع
والشمس تأوي من ضبابِ القطبِ
أُدفئُها وتمضي مطمئنةْ
أنّي بغيبتها أحرُّ الجمرةَ الخضرا
وأخصِبُ أرضنا من غير منَّهْ
(حاوي،1979: 282)

المستوى الصوتي:

والحديث عن هذا المستوى يقتضي أن نمهد له بالحديث عن علاقة اللفظ بمدلوله، فلم يستطع علماء الإغريق وفلاسفتهم حسم الأمر في مسألة العلاقة بين اللفظ ومدلوله، وخاض علماء العرب قديماً وحديثاً في هذه القضية، ومال بعض القدماء منهم إلى القول بوجود صلة بين اللفظ ودلالته، وكان الخليل بن أحمد (ت 174هـ) أول من تحدث فيها[1]ولم يبعد سيبويه (ت180 هـ) عن شيخه وأستاذه الخليل، فأشار إلى وجود مناسبة طبيعية، ليس بين اللفظ ومدلوله حسب، وإنما بين الصيغة ودلالتها ، كما هو الحال في صيغة، (فَعَلان) وما تعنية من الغليان، والغثيان فقالوا بتوالي حركات المثال تتوالي حركات الأفعال[2]، وإلى مثل هذا يذهب ابن جني (ت 392هـ) في المصادر الرباعية المضعفة، مثل: الصلصلة ، والزعزعة، والقلقلة، ويعد ابن جني في كتابه (الخصائص) من أكثر اللغويين المتحمّسين للقول بوجود صلة طبيعية بين اللفظ ودلالته، وصرف في ذلك جهداً كبيراً.

وممن ذهبوا هذا المذهب ورجحوه ابن قيم الجوزية في كتابه بدائع الفوائد [3] وحين ننتقل إلى العصر الحديث، نجد أنّ العالم اللغوي دي سوسير قد رفض وجود صلة بين اللفظ ومدلوله، وقال بأنّ الرابط بينهما رابط اعتباطي، لكنه لا ينكر وجود تلك العلاقة في بعض الحالات التي تسمّى فيها الأشياء والأفعال بحكايات أصواتها [4]. وتظل هذه القضية قضية خلافية عند علمائنا في العصر

[1]– ابن جني، الخصائص (ج2/ص 154).
[2]– المرجع نفسه(154).
[3]– الجوزية، بدائع الفوائد(89/1).
[4]– الفرماوي، دروس في الألسنية العامة (ص111).

الحديث، ولكنهم مالوا إلى القول بوجود تلك العلاقة، مثل أحمد فارس الشدياق، والأب أنستاس الكرملي، وجورجي زيدان، وعبد الله العلايلي، وعباس العقاد، وصبحي الصالح، ومحمد المبارك، وإبراهيم أنيس.

ومعنى ذلك، أن هذه العلاقة بين اللفظ ومدلوله لم تحسم على نحو قاطع، ولكننا نميل إلى القول بأن الكلمة تكتسب قوتها من خلال نسيجها الصوتي، وقوة الأصوات التي تشكلها، مع قناعتنا بأنه لا توجد دلالة ثابتة للأصوات تتسم بالمعيارية.

لكن الملاحظ أن الدارسين قد أفادوا من تصنيف علمائنا للأصوات، ووصفها، ومحاولة تحديد دلالة لكل منها، واضعين في الاعتبار أن الصوت مادة خام، يمكن تطويعها لدلالات متعددة، وهذا مرده لموهبة الشاعر.

وقد وجدنا أن أكثر الأصوات دورانا في قصيدة (الكهف) يبينها الجدول التالي:

التاء	الياء	الراء	الواو	الألف	الميم	اللام	النون	الباء	العين	الكاف
86	83	77	73	70	69	58	56	36	32	30

والملاحظ أن هذه الأصوات كلها مجهورة، عدا صوت التاء، فهو صوت مهموس، لكنه مهموس انفجاري، وهذه الإحصائية لها دلالتها على رؤية الشاعر، وموقفه من راهنه العربي. وهذا الاعتماد الواضح على هذه الأصوات المجهورة نابع من رغبة حثيثة لدى الشاعر في التعبير بقوة عن حالته النفسية، التي هي مزيج من الغضب، والضيق، والألم، ومقاومة رداءة راهنه العربي، فهذه التجربة هي تجربة مقاومة بمفهوم المقاومة بمعناه الواسع [1].

لذا، يحاول حاوي أن ينفخ في هذا الواقع من روحه، بكل قوة، على الرغم مما تسرّب للمتلقي من دلالة زمنية سلبية من سيمياء العنوان، ومن دفقة الاستهلال، والقفلة النصّية، ويمكن أن نفهم من هذا أن الشاعر مسكون بالرغبة في التحدي، والمقاومة، والرغبة في تجاوز سلبية الراهن، وهذا ما أمكننا فهمه من تناصه العنواني مع سورة الكهف، وحال أولئك الفتية الذين دخلوا حالة اللازمن، لكن على أمل البعث من جديد. والشاعر حاوي على دراية بأن الأمة، أي أمة، يمكن أن ترتطم، أو تنهزم، أو تتراجع على سلّم الحضارة، ولكن لا تنتهي، أو تفنى، بل هي بخصائصها الذاتية مؤهلة لأن تنهض من كبوتها، وتواصل دورها من جديد.

ثمة هناك ملاحظة مهمة في ألفاظ القوافي عند حاوي في هذه القصيدة، ونحن بصدد دراسة المستوى الصوتي في قصيدته. فالملاحظ بدايةً أن القوافي عنده متنوعة ومتتالية، وهذا النوع من التقفية يعتمد على تعدد القافية والروي في القصيدة وتواليها، سواء أكانت تجعل القافية والروي متحدين في السطرين المتتالين، أم في عدة أبيات، أم في سطر أو أكثر، ينتقل بعدها إلى قافية أخرى متتابعة، ثم يعود للقافية الأول، وهكذا حتى نهاية القصيدة.

وقد لاحظنا أنّ الفاظ القوافي المتنوعة عنده على ضربين، الأول منها ينتهي بصوت ساكن موحّد هو (الراء)، قبله حرف مدٍّ هو (الواو)، والكلمة كلها على وزن (فعول)، وذلك مثل (صخورْ، قشورْ، يثورْ، يبورْ، فتورْ، تدورْ)، ومن هذا الضرب ألفاظ قوافٍ أخرى، تنتهي بصوت (الراء) الساكن، وقبلها حرف مَدٍّ هو (الألف)، وذلك مثل (الجرارْ، البحارْ، جبارْ، دارْ، الجرارْ) كما وردت (الباء) الساكنة قافية وقبلها (ياء) مَدٍّ في لفظتين، هما (غريب، أجيب).

وعندما نتأمل ألفاظ القوافي هذه المنتشرة على امتداد القصيدة، تتبدّى لنا فداحة المعاناة لدى الشاعر. وهذه الهندسة الإيقاعية التي لجأ إليها، معتمداً على حرف مَدٍّ يليه حرف ساكن، توحي لنا برغبته في تصوير زفرات نفسه بين الحين والحين، وهذا ما قصدناه حين قلنا بأنّ الصوت مادة خام، وأن الشاعر يطوعها لدلالات متعددة وفق موهبته، وخبرته، ورؤيته.

ومثل ألفاظ التقفية هذه، استخدامه لعدد من ألفاظ التقفية، التي تنتهي (بألف المد)، قبلها صوت متحرك بالفتح مثل (المدى، الصدى، السلوى، الخضرا، السلوى، السلوى).

[1] – الخطيب، وهج القصيد (ص8).

أما الضرب الثاني من ألفاظ القوافي، التي انتشرت على امتداد القصيدة، فهي تنتهي كلّها بصوت (الياء) الساكن، قبله صوت متحرك بالكسر، وكأنّ الشاعر يواصل زفرات نفسه من خلالها، ويواصل التأكيد على استمرارية التعبير عن معاناته التي وجد نفسه تحت وطأتها.

وقد تكرر صوت (الياء) المجهور (83) مرة، وهو ثاني الأصوات في نسبة التكرار في القصيدة، ومنها (9) مرات كانت فيها حرف روي، وحين تأملنا دوران (ياء المتكلم) في القصيدة، وجدنا أنها تكررت (22) مرة.

ومن الجلي أنّ هذا الانتشار لياء المتكلم على امتداد القصيدة، كان استجابة لواقع نفسي دلالي استدعته الذات المتكلمة، وأدّى إلى تلوين هذه التجربة بشيء من الغنائية المحبّبة، ولا سيما إذا علمنا أن ياء المتكلم كانت حرف روي (9) مرات على امتداد التجربة، وكأنّ حاوي هو المعنيُّ بما يحدث على الأرض العربية، وأنه حارس المدينة الضائعة، أو الأمة المضيّعة، وهو بالتالي تأكيد للذات في مواجهة الواقع.

ولعل هذا الاستخدام لألفاظ القوافي المتعددة، التي راعي فيها نسيجا صوتيا بعينه، قد منح القصيدة قدراً كبيراً من التماسك الإيقاعي، الذي يدعم إيقاعها الموحّد المعتمد على تفعيلة (متفاعلن)، كما نهض أيضا بدور كبير في تماسك القصيدة وعضويتها.

ولا يخفى أنّ حاوي يدرك أهمية التكرار في تشكيل قصيدته الحداثية، شأنه شأن أنداده ومجايليه من شعراء الحداثة، فالشاعر المعاصر يلجأ إلى التكرار ليوظفه في النص الشعري المعاصر لدوافع نفسية، وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية، فإنها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر، يعني التكرار الإلحاحَ في العبارة على معنًى شعوري، ومن ناحية المتلقي، يصبح ذا تجاوب يقظاً مع البعد النفسي للتكرار، من حيث إشباع توقعه، وعدم إشباعه، فيثري تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفّنية للتكرار في تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى، التي تؤهل العبارة، وتغني المعنى[1].

المستوى التركيبي:

(أ) الأساليب:

حين نتأمل الأساليب الطلبية الإنشائية، التي دارت في هذه التجربة، نجد أن الاستفهام كان أكثرها دوراناً، فقد تكرر عشر مرات، ويليه النداء، فقد تكرر خمس مرات، وهذا الاتكاء عليهما له دلالته؛ لأنّ حاوي بإزاء راهن مثير للدهشة، فالعالم العربي إمكانياته تفوق مكانته المتواضعة، فهو بحاجة لمن يحل له ألغاز هذا الواقع العربي، الذي يشبه حال أهل الكهف، فما عاد إحساسهم بالزمن يشغلهم، وزمن الآخرين جامح في سرعته وإنجازه، فكأن الشاعر بحاجة لمن يعينه على مواجهة أحجية العجز والجمود، والتحجر...

كيف تمطّ أرجلها الدقائق؟

كيف تجمد. تستحيل إلى عصور."

ويتكرر هذان السطران ثلاث مرات، ليشكّلا لازمة لهذه التجربة، فجعل منهما مفتتحاً ودفقة استهلالية، ثم جعلهما في قلب التجربة، حين رسم تلك الصورة السريالية الكابوسية لراهنه، التي يمتزج فيها الواقعي بالحلمي الكابوسي، فصرخ:

ربّاه! كيف تمط أرجلها الدقائق .. ؟

ثم جعلها قفلة نصية ختامية، تؤكد على الإيقاع الفكري للتجربة، وترجُّ المتلقي بهذا الختام، كاشفةً عن رؤية الشاعر العميقة.

لذا، شاع الأسلوب الاستفهامي على هذا النحو مُدجّجاً بدلالات التعجب، والدهشة .. وسائر أساليب الاستفهام لم تخرج عن هذه الدلالات، لقد كان الشاعر يعوّل على واهب الحياة (تموز) ليغيّر الواقع، لكن هيهات، فالواقع أصلب من قدرته، والحال أسوأ مما يتبادر لذهن الشاعر، فصرخ:

[1] – الملائكة، قضايا الشعر المعاصر (ص 275).

وهل أصيح بمن يُرجّي المعجزات

ألساحر الجبّار كان هنا ومات؟

من جثة الجبار

كيف تبخّرتْ خرقٌ

وكيف تكوّرتْ شبحاً غريبْ

يمضي وتنفضه الدروب إلى الدروبْ

وقد جاء أسلوب النداء مجاوراً لتساؤلات الشاعر، وفي موضعين جاء تمهيداً لها، فكرّر قوله:

ربّاه ! كيف تمط أرجلها الدقائق.

كيف تجمد. تستحيل إلى عصورْ

فكأنّ النداء هنا هو ضَرْب من الاستغاثة والتوسل للخلاص من حصار التردّي والموت من حوله، فجاءت صيغة النداء مثقلة بالآهات والوجع، مُجسّدة حالة القهر والإحباط، التي يعيشها الشاعر. والنداء هنا في الأصل (يا ربي) فحذف أداة النداء، وقلب ياء المتكلم ألفاً، والهاء الساكنة للسكت [1]، فجاءت صيغة النداء معبّرة عن وجعه وألمه، كما جاءت كل صيغ النداء في القصيدة من موقف الاستغاثة والتحسّر. ولعل مجاورة النداء لأسلوب الاستفهام في أكثر من موضع، إنما هو تعبير عن لحظة ضعفه الإنساني، وشعوره بالاستلاب، فلا يملك إلا أن ينادي، ويطلب العون والغوث، ولعله قد وجد في صيغة النداء (ربّاه، أمّاه) سبيلاً لتجسيد الفجيعة في نفسه " من خلال امتداد حرف الألف عبر مساحة من الأنفاس الدافقة لإيقاظ الآخرين، ولفت انتباههم [2].

ومثل ذلك، دلالة النداء في قوله:

أمّاه لا تسترحمي

بالدمع في غبش العشية لن أجيبْ.

فكأن حاوي ينفض يديه من أي أمل في تغيير راهنه، وجاء بهذا النداء المشفوع بالنهي ممهداً بذلك للقفلة النصية للقصيدة، التي أكّدت رؤيته التشاؤمية.

(ب) الالتفات:

وهو من الأساليب التعبيرية الإبداعية في اللغة الأدبية، ويعني الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر، أو أنّه الانصراف عنه إلى آخر [3]، ويقوم على مقتضيات التخطي والانحراف عن الأنماط المعتادة، وهو خاصية تعبيرية ذات طاقات إيحائية، يبنى على الانزياح عن النسق اللغوي المألوف [4]. وهو من السمات التضليلية التي تأسر وجدان الشاعر، فيلجأ إليها لمداورة القارئ، وتطرية لنشاط السامع [5] ولعل الالتفات النوعي الضميري هو أكثرها شيوعا في الكلام.

وفي قصيدة (الكهف) يستوقفنا تناوب الانزياح بين ضميرين، هما: ضمير المتكلم، وضمير المخاطب، وقد لاحظنا في دراسة المستوى الصوتي مدى انتشار ياء المتكلم على امتداد القصيدة، وذلك استجابة لواقع نفسي ودلالي، استدعته ذات الشاعر، انطلاقا من وعيها بالدور المنوط بها، وبالمسؤولية الملقاة على عاتقها، وكان لهذا أثره في إضفاء الطابع الغنائي على التجربة، ولعل حاوي

---

[1]–حسن، النحو الوافي (ج4/60).

[2]–عيسى، الباشق الذهبي (ص125) .

[3]– فالح، فن الالتفات في مباحث البلاغيين (ص60).

[4]–يونس، رؤف جمعة، خصائص الأسلوب في شعر طرفة بن العبد (ص83).

[5]–حمرة العين، شعرية الانزياح (ص 244).

بذلك يختزل النخب الثقافية في ذاته، ويضعها إزاء مسؤولياتها الجسام في مواجهة تحديات الراهن، وضرورة تجاوزها، وهي تحديات مصيرية (نكون أولا نكون).

ويشكل ضمير المخاطب المحور الثاني في القصيدة، ومنهما معا تتشكل القصيدة، فقد استهل تجربته بضمير المتكلم، ثم عَدَل عنه إلى ضمير المخاطب، الذي يمثل الشق الآخر من ثنائية (الموت والبعث) هذه الثنائية التي شغلت حاوي في مجمل تجربته الشعرية، وعبرت عن موقفه من الواقع، ورؤيته له، ورغبته في تغييره.

ففي الجزء الأول من القصيدة، كانت السيادة لضمير المتكلم، وفيه صَوّر الشاعر رداءة راهنه وتحجّره، وموته، ثم انتقل إلى ضمير المخاطب من خلال مناجاة واهب الحياة والبعث، لعله يعيد إليه دوره الخالد في استدامة الخصب والحياة:

يا من حللتَ وكنتَ لي

ضيفاً على غير انتظار

وملأتَ مائدتي

.....

وحين يئس من استعادته صرخ:

لا تحتجبْ بمغاور الأفقِ

المجمرّ والمصفّح بالحديدْ

ثم يعدل ثانية إلى ضمير المتكلم، متخلّياً عن ضمير المخاطب، الذي يستدعي حضوره التشبث بالأمل، ويعني غيابه الركون إلى الإحساس بالخيبة والإحباط، ليذهب إلى قفلته النصية، التي تؤكد موقفه التشاؤمي، ورؤيته المأساوية.

(ج) الجملة الفعلية والجملة الاسمية:

يكاد يجمع علماء البلاغة على أنّ الجملة الاسمية تفيد الثبات والاستقرار، وأن الجملة الفعلية في أصل وضعها تدل على الاستمرار والحدوث [1]. وحين نتأمل تكرار الجمل في القصيدة، نجد أن الجملة الفعلية قد تكررت (32) مرة، والجملة الاسمية تكررت (27) مرة.

وعلينا أن نضع في الاعتبار أن الجملة الاسمية تدل على الحدوث والتجدد، إذا كان خبرها جملة فعلية، أو وجدت قرينة تدل على الحدوث والتجدد[2] وقد وجدنا أن الشاعر قد استخدم (15) جملة اسمية، جاء خبرها جملة فعلية، فعلها مضارع، مثل قوله(النار تزهر ملء موقدتي /الربيع يحبو ..ويفرش غرفتي / الشمس تأوي من ضباب القطب / العار يفضح كهفي ... الخ) وبالتالي يصبح لدنيا (47) جملة دالة على الحدوث والاستمرار والتجدد، مابين جملة فعلية، وأخرى اسمية خبرها جملة فعلية، ويبقى لدنيا (12) جملة اسمية ذات دلالة على الثبوت والاستقرار.

والملاحظ أن الجملة الاسمية قد بدأت بالظهور التدريجي منذ أن بدأ حاوي مناجاة (تموز) واهب الحياة:

يامن حللت وكنت لي

ضيفا على غير انتظار

ثم كرر هذا النداء بقوله:

يامن حملت إليّ طيب المنّ والسلوى.

[1]–الجوزية، بدائع الفوائد (ص 312).

[2]–عتيق، علم المعاني (ص50).

لكن حضور الجملة الاسمية بكثافة قد جاء مع لقطة الختام، ويبدو هذا الحضور للجملة الاسمية ملبساً، على الرغم من رجحان كفة الجملة الفعلية، لكن ورود (15) جملة اسمية خبرها جملة فعلية، يجعلها من حيث دلالة الاستمرار، والحدوث، والتغيير تنحاز إلى الجملة الفعلية ذات الدلالة هذه في أصل وضعها، وبالتالي تصبح السيادة للجمل ذات الدلالة على الحدوث والاستمرار.

وهذه الرؤية هي التي تشغل حاوي في نتاجه الشعري الأول، وظلت تشغله كذلك على امتداد تجربته، ودامت هذه الثنائية حاضرة تتنازع دواوينه الخمسة، فحينا تكون رؤية البعث للراهن العربي هي الأقوى حضوراً، وحينا تتراجع هذه الرؤية لصالح رؤية تشاؤمية، لا ترى أملا في هذا الراهن المتحجر، الذي فقدت فيه الجماعة إحساسها بالزمن وحركة الحياة، فكأنهم أهل الكهف حين قال قائلهم " لبثنا يوما أو بعض يوم" لكن على الرغم من ذلك، فالتناص مع سورة الكهف له دلالته – كما أشرنا – بأنّ هذا الراهن وأهله لا زالوا أحياء، وأن بعثهم مثل أهل الكهف إلى الحياة ثانية أمر ممكن.

على هذا النحو، أمكننا الإفادة من شيوع الجملة بنوعيها، ودلالة ذلك على رؤية الشاعر، التي يتنازعها تياران من تفاؤل، يتطلع إلى أمل الاستمرار، والحدوث، والتغيير، ومن تشاؤم يستبعد هذا التطلع.

وعلى الرغم مما بدا في لقطة الختام، أو القفلة النصية ذات الأهمية القصوى على رؤية الشاعر، لأنها التي تبقى في ذاكرة المتلقي ووجدانه، وتدفع المتلقي لقراءة القصيدة ثانية انطلاقا من هذه القفلة النصية، ليمضي منها إلى جسد القصيدة، وافتتاحيتها، وعنوانها، فالشاعر من خلال مناجاة تموز واهب الحياة لهذه الأمة في الماضي، يجعلنا أكثر ثقة بإمكاناتنا وقدراتنا الذاتية.

المستوي الدلالي:

دلالة الأفعال:

لقد أفضى بنا الحديث عن دلالة الجملتين الاسمية والفعلية في القصيدة إلى السيادة الواضحة لشيوع الجملة الفعلية بدلالتها على الحدوث، والاستمرار، والتغيير، مما يجعلنا في حاجة للوقوف على دلالة الأفعال فيها.

والملاحظ أنّ الفعل المضارع قد تكرر وروده في التجربة (58) مرة، وتكرر ورود الفعل الماضي (17) مرة، ولم يرد فعل الأمر سوى مرة واحدة (كوني تكن).

والفعل الماضي وظيفته الزمنية، هي الدلالة على حدوث الفعل في الزمن الماضي، أما وظيفته المعنوية، فأبرزها الحركة، والانتقال، والتغيير، والتبدّل... وقد ورد الفعل الماضي، (14) مرة عند حديث الشاعر عن حضارة الأمة، ونهضتها، ودورها، فكان بحاجة للفعل الماضي للدلالة الزمنية على مرحلة سلفت في تاريخ الأمة ، وبحاجة لاستثمار وظيفته المعنوية بدلالاتها الإيجابية العديدة، بالإضافة إلى وظيفة أخرى للفعل الماضي، تتصل بوظيفته السردية، فهذا الجزء من القصيدة برز فيه الحس السردي، الذي نهض بدور مهم في حيوية القصيدة، وتماسكها، وعضويتها، ويبدو ذلك جليا من تتابع تلك الأفعال (حللتَ، كنتَ، ملأتَ، سكبتَ، أعطيتني، حملت، بسطت، خجلتُ، سفحتُ، ذبحتُ).

وقد كان للفعل المضارع حضوره القوي بالنسبة لدوران الفعل الماضي، واستخدمه حاوي (58) مرة، مستغلاً وظيفته الزمنية بالدلالة على الراهن العربي، الذي بدا جامداً متخلفاً، فاقداً لإدراك قيمة الزمن، ومستثمراً وظيفته المعنوية للدلالة على دوام الحالة، بالإضافة إلى الحركية، والحيوية .. وهذه الحركية والديمومة هي الهدف البعيد الذي يتطلع إليه الشاعر، ويطمح فيه، فهو مؤمن بإمكانيات هذه الأمة، وقدرتها على تجاوز تحديات الراهن، واجتراح أفق البعث والحياة الجديدة.

الحقول الدلالية:

تعدُّ الدلالة من أهم ما شغل فكر الإنسان عبر الزمن، وفي مختلف الحضارات، إذ هي أساس التواصل والتفاهم بين أفراد المجتمعات البشرية، وأساس الرقي والازدهار [1] والحقول الدلالية هي إحدى نظريات تحليل المعنى، وأكثرها شيوعا بين دارسي

[1] – شلواي، نظرية الحقول الدلالية، (ع2)

دلالة المعاني، ويتضح هذا الشيوع من خلال الكم الكبير من الأبحاث، التي أجريت معتمدة على تلك النظرية [1] وعرف الحقل الدلالي بأنه مجموعة من الوحدات المعجمية، التي تشمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام، يحدد الحقل [2]. أي هي مجموعة من الكلمات ذات الدلالة المشتركة، التي يمكن وضعها تحت معنى عام.

ويرى بعض الدارسين [3] أن سوسير هو أول من أقرّ بوجود علاقة دلالية بين عدد ما من مدلولات بعض الألفاظ، خاصة عندما يلفت الانتباه إلى ما يسميه بالروابط التشاركية. وهناك من يرى أنّ هذه النظرية لها أصولها، وتطبيقاتها في التراث العربي [4].

وحين نتأمل كلمات هذه القصيدة، نجد أنّ هناك عدة حقول تتمحور حولها، ولعل أهمها ثلاثة حقول، شديدة الصلة بموقف الشاعر ورؤيته، هي:

- حقل الجمود والموت
- حقل البعث والحياة
- حقل الزمن

حقل الموت والجمود:

تبدو كلمات هذا الحقل هي الأكثر حضوراً من الحقلين الآخرين، يليها كلمات الحقل الثاني، ثم كلمات الحقل الثالث (الزمن).

وهذه النتيجة الإحصائية لها دلالتها على رؤية الشاعر، وهي رؤية شعرية موحّدة في دواوينه كافة، وإن انطوت على مضامين متنوعة، وهي رؤية تتفاوت في درجة قناعة الشاعر بقدرة الواقع العربي على الانبعاث والخروج من دوامة التخلف، والعودة بالإنسان العربي إلى دوره الحضاري الفعال. ففي ديوانه (الناي والريح) السابق لديوان (بيادر الجوع) الذي يضم قصيدة (الكهف) كان إيمانه شديداً بحتمية الانبعاث، لكنه سرعان ما تراجع عن رؤيته المتفائلة، ليقول في ديوانه التالي (بيادر الجوع): لا لم يكن انبعاثا. إنّ ما بدا وكأنه نهضة، كان وهماً، كان موتاً متنكراً بألبسة الحياة [5] على هذا النحو مضى في رؤيته بين مدٍّ وجزْر، تتجاذبه، وتصطرع في نفسه بشارات من أمل، وموجات من أسًى.

ففي قصيدة (الكهف) تبدو خيبته واضحة بهذا الحضور لكلمات الجمود والموت، فالدقائق تمط أرجلها، وتجمد، وتستحيل إلى عصور، وغدا الشاعر كهفاً يضاف إلى كهوف الشط، وليله تحجّر، فغدا صخراً، وزوارقه مكسرة الصدى، والريح تُعْوِل، وفي دمه يرسب سمك موات، وأثمار معفّنة، والشاعر قد فقد الإحساس بالأشياء والزمن .. وهكذا يتراكم هذا المد من ألفاظ الدلالة على الجمود، والموت، والإحساس بمأساوية راهنة، وكان الشاعر على وعيٍ بأن الواقع كان بحاجةٍ إلى رجّةٍ عنيفة لتوقظه من سباته.

حقل البعث والحياة:

يحلو لبعض الباحثين أن يطلق على خليل حاوي لقب (شاعر الانبعاث) مثل تلميذته ريتا عوض[6] وقد ظل هاجس الانبعاث ضمن محورين رئيسيين شكّلا رؤيته، فهو مهموم براهنه العربي في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، بعد أن أصبح المشروع الصهيوني قائما في قلب الأمة، ويتناثر أبناء فلسطين على مساحة واسعة من الأقطار العربية، وبدت الأمة عاجزة عن دفع هذا الشر، الذي تكرّس بعد هزيمة 1967،ولم تكن الصورة قاتمة تماماً، فقد كان الأمل موجوداً، وتمثّل في عدد من الثورات هنا وهناك، وفي صمود مصر في وجه العدوان الثلاثي عام 1956م، وقيام الوحدة بين مصر وسوريا عام 1958م ،التي سرعان

[1]– فاروق، عصام، لمحة عن نظرية الحقول الدلالية، موقع الألوكة.

[2]– عمر، علم الدلالة (ص14).

[3]– شلواني، نظرية الحقول الدلالية (ع2).

[4]– عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية (انظر: الدراسة كلها).

[5]– عوض، خليل حاوي شاعر خط بدمه قصيدته الأخيرة (م العربي / ع 597).

[6]– المرجع نفسه، ع 597.

ما آذنت بانتهاء عام 1961م، كل هذا خلق لديه إيمانا بقدرة هذه الأمة على النهوض والانبعاث، بحكم خصائصها الذاتية، باعتبارها أمة خالدة ،على الرغم من ارتطام حاوي بعدد من خيباتها، فظل طوال تجربته أسير هذه القناعة، والإيمان ذاك، كما ظل ضحية تلك الخيبات، فجاءت تجربته الشعرية معبرة أصدق تعبير عن هذه الثنائية.

ففي قصيدة (الكهف) تراجع واضح لإيمانه بالانبعاث والحياة، لصالح الجمود والموت، الذي تقدم على نحو ملحوظ بعدد كلمات حقله، التي جاوزت الثلاثين كلمة، في الوقت الذي بلغت فيه كلمات البعث والحياة حوالي عشرين كلمة، فالشاعر يتمنى لو يثور له عصب، فقد كانت مائدته حافلة ذات يوم بالمنّ والسلوى، وجراره تفيض بخمرة نادرة، ويده تبسط سلطانها على عالم هائل من الاتساع، وما يشتهيه قلبه تجسده يده. إنها سلطة (تموز)، واهب الحياة لأرضنا العربية، صاحب المقولة السحرية (كوني تكون)، فتزهر النار، وتثمر، ويحبو الربيع، ويفرش الأرض.. على هذا النحو تتراكم كلمات البعث والحياة، لتبني الصورة النقيض للجمود والموت، في محاولة من الشاعر لرفض الاستسلام لإرادة الموت واللاحياة، والانحياز إلى منطق الحياة والبعث، فهو شاعر مقاوم، والمقاومة موقف من رداءة الواقع، وإيمان بالقدرة على تغييره إلى الأفضل. ولعل توظيف الشاعر العربي الحداثي لأسطورة (تموز) كان بتأثير من حالة الضياع واليأس التي أعقبت النكبة عام 1948م. لذا، تغنّى جيل الرواد من شعراء الحداثة بالأمل والحياة، والتجدد والانبعاث، التي نجدها حاضرة في أشعار (التموزيين) أمثال السياب، وخليل حاوي، وأدونيس.

حقل الزمن:

يرى إحسان عباس أنّ الزمن هو مفتاح لفهم شعر كل شاعر من أصحاب الشعر الحر، الذين استطاعوا أن يحفروا عميقا في مجرى التيار الشعري، ولعل خليل حاوي واحد من أهم أولئك الشعراء، الذين أضفى موقفهم من الزمن سمة فارقة لشعرهم، وشكّل لديهم تجربة نوعية، لا كمية، حين يكون مُسْقَطاً على المكان أو المسافة، وحين يكون الزمن حقيقة ذاتية، يتضاءل وجوده الخارجي المستقل[1] ويمكن القول بأن ارتباط الزمن بالمكان، أو بالمسافة في أدب القرن العشرين، وتحول أحدهما إلى الآخر أمرٌ ضروري[2] وقد رصدنا ما يقرب من عشرين كلمة ضمن حقل الزمن، ومنها كلمات تكرر ورودها كثيراً في قصيدته، مثل: الكهف، والكهوف، والمغاور، التي تكررت تسع مرات، وكأنّ القصيدة تمتح كلماتها من عنوانها (الكهف)، وفي هذه الكلمة التي يرتبط فيها الزمن بالمكان، حيث يكاد الزمن أن ينعدم تماما، أو يتحرك على نحو بطيء من خلال التناص مع الكهف وأهله في القرآن الكريم.

ولم يكتف بذلك، بل يلجأ إلى استخدام كلمات، يكون الزمن فيها له دلالته الذاتية، التي تنأى به عن دلالته الحقيقية، وبخاصة في ذلك المقطع، الذي تكرر ثلاث مرات على امتداد القصيدة.

وعرفتُ كيف تمطُّ أرجلها الدقائق
كيف تجمد تستحيل إلى عصور
وغدوتُ كهفاً في كهوف الشطِّ
يدمغ جبهتي
ليل تحجَّر في الصخورْ ...

وكان لهذا المقطع دلالته على رؤية الشاعر، وموقفه من واقعة المتردي، الذي غدا خارج الزمن، كما غدا زمنه ثقيلاً بطيئاً، وربما متوقفاً (هذي العقارب لا تدور) وبدت الدقائق فيه كأنها عصور ممتدة، وليله غدا متحجراً، ولعله يفوق ليل امرئ القيس المقيم، والمشدود بحبالٍ متينة إلى جبل يذبل. وهكذا كان حاوي مشغولاً بالتعبير عن موقفه من زمنه العربي، وبالتعبير عن رؤيته لهذا الزمن البطيء، والثقيل، والمتوقف.

[1]– عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر (ص67).

[2]– المرجع نفسه، ص68.

وقد تكرر الفعلان (يجمد وتحجّر) ست مرات في القصيدة، ويرى إحسان عباس أن التجميد للماضي هو ضرب من الانتصار على الزمن، والتشبث بالبقاء [1].

وعلى هذا النحو، كانت كلمات هذا الحقل ذات دلالة على رؤية الشاعر السلبية المأساوية لواقعة من جانب، وعلى رؤيته المتفائلة لهذا الواقع، وذلك من خلال إيمانه بالتجدد والبعث، وقهر الزمن بالتجميد والتحجّر والموت. فقد تكررت كلمة الموت ثلاث مرات في القصيدة، وليس شرطا أن يكون الموت ذا دلالة سلبية مأساوية، فربما كان عند بعض أدباء الحداثة دليل على ذروة الحياة، وهذا ما فعله حاوي في قصيدة (لعازر عام 1962) فقد غدا الموت مطلباً. أليس حاوي هو وريث الميثولوجيا الفينيقية على أرض بلاد الشام، حيث يحترق طائر الفينيق، لينبعث من جديد حياً قوياً. لقد كان حاوي مؤمناً –إلى حدٍّ كبيرٍ –بجوهر أمته، مهما خامره الشك حيناً في قدرتها على تجاوز لحظات التحدي، فكان يهزّها بعنف، ليبعث الدفء في مفاصلها، والحياة في روحها، والأمل في مستقبلها [2].

نتائج الدراسة:

– الملاحظ أن رؤية حاوي المتفائلة ببعث الواقع العربي، قد تراجعت في ديوانه الثالث (بيادر الجوع)، وبخاصة في قصيدته (الكهف).

– وهذا التراجع لا يعني غياب الأمل في بعث الواقع، فقد تواصلت رؤيته مجدولة من ثنائية الموت والبعث، على الرغم من انحيازها إلى التشاؤم، وانحسار مدّ التفاؤل فيها.

– اختزال عنوان القصيدة (الكهف) لثنائية الرؤية، التي يتنازعها الموت والانبعاث، دون أن تنغلق على دلالة زمنية سلبية وحسب.

– على الرغم من غلبة الجانب المأساوي في الرؤية، إلاّ أنّ النسيج الصوتي للقصيدة يؤشّر على رغبة الشاعر الكامنة في التعبير بقوة عن حالته النفسية، وما يمور فيها من ضيق وغضب، سعياً للنفخ في هذا الراهن الرديء، وتحدّياً لسلبيته المقيتة، ورغبةً في تصوير زفرات نفسه.

– التماسك الإيقاعي للقصيدة، نظراً لاستخدام الشاعر لألفاظ قواف متعددة، ذات نسيج صوتي بعينه، مما دعم إيقاعها الموحد المعتمد على تفعيلة (فعولن).

– شيوع الاستفهام التعجبي، مجاوراً لنداء الاستغاثة، والتوسل، وتجسيد الفجيعة، للخلاص من حالة تردّي الواقع.

– تناوب الانزياح بين ضميري المخاطب والغائب، اللذين تتشكل القصيدة منهما معاً، تعبيراً عن ثنائية رؤيته بين الركون إلى الإحساس بالخيبة، والتشبّث بالأمل في ابتعاث الراهن المتردّي.

– سيادة الجملة الفعلية، والجملة الاسمية المقيدة بخبر جملة فعلية، جاء تعبيراً عن تطلّع الشاعر إلى أمل الاستمرار والحدوث والتغيير، وجاء استخدامه للجملة الاسمية على نحو أقل بكثير، تعبيراً عن استبعاده لهذا الأمل في التطلع.

– شيوع الفعل المضارع على نحو لافت، جاء بوظيفته الزمنية معبراً عن تردي الواقع العربي، لكنه بدلالته المعنوية جاء معبراً عن الحركية والحيوية، وهذا ما كان يتطلع إليه حاوي، وإيماناً منه بقدرة الأمة على تجاوز تحديات الراهن إلى حياة أفضل.

– تراجع الكلمات الدالّة على الانبعاث والحياة لصالح الكلمات الدالة على الجمود والموت، تعبيراً عن تراجع رؤيته المتفائلة، وذلك دون التخلّي عن الأمل، الذي ظل قابضاً على جمره.

– لخليل حاوي موقفه المتميز من الزمن، الذي نأى به عن دلالته الحقيقية، مسقطاً إياه على المكان، ليجعل منه حقيقة ذاتية، وليعبرّ بالتالي عن ثنائية رؤيته، التي تتمحور حول الموت والانبعاث.

---

[1] – المرجع نفسه، ص69.

[2] - الخطيب، ثنائية الموت والبعث في تجربة خليل حاوي، (ع1 / 21).

– والشاعر حاوي واحد من شعراء الجيل الأول الكبار لتيار الحداثة، الذين حفروا بقوة وصبر وأناة، ليجترحوا لغة جديدة للشعر العربي، تفارق فيه الكلمات دلالتها المعجمية، وتتحول إلى مجموعة من الأيقونات والرموز، من خلال موقفهم من الزمن، وتوظيفهم للتراث والأساطير.

– لقد استطاع حاوي باعتباره واحداً من الشعراء التموزيين أن يوظف أسطورة تموز في صورة راقية، تنم عن نضج شعري، ويعد توظيف هذه الأسطورة في الشعر العربي من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها أثراً في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر.

المصادر والمراجع

1- ابن جني، عثمان.(1999). *الخصائص*. ط4. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

2- الجوزية، ابن القيم. (1994). *بدائع الفوائد*. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية.

3- حاوي، خليل. (1979). *ديوان خليل حاوي*. ط1. بيروت: دار العودة.

4- حسن، عباس. (1980). *النحو الوافي*. القاهرة: دار المعارف.

5- حمرة العين، خيرة. (2011). *شعرية الانزياح*: دراسة في جماليات العدول. عمَّان: دروب ثقافية للنشر والتوزيع.

6- الخطيب، أحمد. (2009). *وهج القصيد: دراسات في الشعر العربي المقاوم*. ط1. عمَّان: مكتبة الرائد.

7- الخطيب، أحمد. (2015). ثنائية الموت والبعث في تجربة خليل حاوي. *مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية غزة*، 23(1)،21.

8- شرتح، عصام. (2018). *قراءات جمالية في بنية القصيدة الحديثة*. ط1. عمَّان: دار المعتز للنشر والتوزيع.

9- شرتح، عصام. (2012). *شعرية الموازية والاختلاف: دراسات تحليلية في بنية القصيدة المعاصرة*. ط1. دمشق: دار الأمل الجديدة.

10- شلواي، عمار. (2002). *نظرية الحقول الدلالية*. مجلة العلوم الإنسانية بسكرة، ع2 ، 39 ، 48 .

11- عباس، إحسان. (1978). *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*. ط1. الكويت: عالم المعرفة.

12- عتيق، عبد العزيز. (1985). *علم المعاني*. القاهرة: دار النهضة العربية.

13- عزوز، أحمد. (2002). *أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب.

14- عفانة، محمد سهيل. (1994). *الصورة الفنية في شعر خليل حاوي*. (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الأردنية، عمان.

15- عمر، أحمد مختار. (1994). علم الدلالة. ط3. القاهرة: عالم الكتب.

16- عوض، ريتا (2008). خليل حاوي .. شاعر خط بدمه قصيدته الأخيرة. *مجلة العربي*، ع597، 62-70.

17- عيسى، راشد. (2020). الباشق الذهبي. عمَّان: خطوط وظلال للنشر والتوزيع.

18- فاروق، عصام، (1918، 4 نوفيمبر). *لمحة عن نظرية الحقول الدلالية*. تاريخ الاطلاع: 5 يوليو 2020)، الموقع :http://www.alukah.net

19- فالح، خليل رشيد. (1984). فن الالتفات في مباحث البلاغيين. *مجلة آداب المستنصرية بغداد*، ع9، 35.

20- الفرماوي، صالح وآخرون. (1985). *دروس في الألسنية العامة*. ليبيا وتونس، طرابلس: الدار العربية للكتاب.

21- الملائكة، نازك. (1983). *قضايا الشعر المعاصر*. بيروت: دار العلم للملايين.

22- ابن منظور. (د.ت). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

23- يونس، رؤى جمعة. (2007). *خصائص الأسلوب في شعر طرفة بن العبد* (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة بغداد، بغداد.

24- يونس، علي. (1985). *النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

25- الهاشمي، السيد أحمد. (1969). *جواهر الأدب*. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.

References

1–ʻIbn ǧinī, ʿU. (1999). taḥqīq muḥam ā d al–naǧār. ṭ4, al–qāhira, al–hīʾi'a al–mṣrīy ā al–ʿām ā lilkitāb

2– Alǧawzīy ā, 'ibn al–qayīm. (1994). badāʾiʿ al–fwāʾid (in Arabic). ṭ2, bīrūt, dār al–kutb al–ʿlmīy ā.

3– Hāwy, K. (1979). dīwān khalīl ḥāwy(in Arabic). ṭ1, bīrūt, dār al–ʿawda.

4 –Hasan, ʿA. (1980). al–naḥū al–wāfī,(in Arabic). al–qāhira, dār al–mʿārf.

5– Humraẗ al–ʿīn, ḫīraẗ. (2011). šʿirīẗ al–ʻinzīyāḥ.. dirāsẗ fī ǧamālīāt al–ʿudūl,(in Arabic). ʿam ān, durūb ṯqāfīy ā llnašr wāltūzīʻ.

6– Alḫaṭīb, A. (2009). ūhǧ al–qaṣīd: dirāsāt fī al–šʿr al–ʿarbī al–muqāwim,(in Arabic). ṭ1, ʿamān, maktabẗ al–rāʾīd.

7– Alḫaṭīb, A. (2015). ṯnāʾīẗ al–mūt wālbʿṯh fī tağrubẗ ḫalīl ḥāwy,(in Arabic). ġazā, mağaliẗ al–ǧāmiʿāẗ al–īslāmyī llbḥūṯh al–īnsānīya, 23(1),21.

8– šartaḥ, ʿI. (2018). qirāʾat ǧamālīyi fī bunīẗ al–qaṣīda al–ḥadīṯẗ,(in Arabic). ṭ1, ʿamān, dār al–muʿtaz lilnašr wāltūzīʻ.

9– šartaḥ, ʿI. (2012). šiʿrīyaẗ al–muwārba wāli'ḫtilāf: dirāsāt taḥlīlīyi fī bunyīẗ al–qaṣīda al–muʿāṣira,(in Arabic). ṭ1, dimašq, dār al–ʾamal al–ǧdīdi.

10– šilwāī, ʿA. (2002). natharīyaẗ al–ḥuqūl al–dalālīya,(in Arabic). al–ǧazāʾīr, baskra, ǧāmiʿaẗ muḥamd ḫīḍar, mağaliẗ al–ʿulūm al–īnsānīya,T2,39,48.

11– Aabās, I. (1978). 'itǧāhāt al–šiʿr al–ʿarbī al–muʿāṣir,(in Arabic). ṭ1, al–kuwit, ʿālm al–maʿrfa.

12– ʿAtīq, ʿA. (1985). ʿilm al–maʿānī,(in Arabic). al–qāhira, dār al–nahḍa al–ʿarbīya.

13– ʿAzūz, A. (2002). uṣūl turāṯhīya fī natharīyaẗ al–ḥuqūl al–dalālīya (in Arabic). dimšq, mnšūrāt itiḥād al–kitāb

14– ʿAfāna, Moḥamd suhīl. (1994). al–ṣūra al–fanīya fī šiʿr ḫalīl ḥāwy (in Arabic). risāliẗ māǧistīr maḫṭūṭa, ʿamān, al–ǧāmiʿa al–ʾurdnīya, Amman.

15– ʿUmar, A. (1994). ʿilm al–dalāla (in Arabic). ṭ3, al–qāhira, ʿālam al–kutub.

16– ʿAwaḍ, R. (2008). ḫalīl ḥāwy… šāʿir ḫaṭa bidmuh qaṣīdtahu al–ʾaḫīra (in Arabic). al–kuwit, mağalẗ al–ʿarbī, T597,62–70.

17– ʿIsa, R. (2020). al–bāšiq al–ḏahabī (in Arabic). ʿamān, ḫuṭūṭ wathilal lilnašr wāltūzīʻ

18–Faruq,l,(4 November,1918) lamhat AK nathariyat at–hogul al–dlalit(in Arabic).Tareekh al ittelaa:5 july 2020, maugi: http://www.alukah.net.

19- Fālḥ, H. (1984). fan al-āltifāt fī mbāḥith al-blāġyin (in Arabic). baġdād, mağlaẗ adāb al-mustanṣrīya, T9,35.

20- Alfarmāwy, S. (1985). drūs fī al-ʾalsnīẗ al-ʿaāma (in Arabic). lībyā wa tūnis, ṭrābls, al-dār al-ʿarbīya lilkitāb

21- Almlā'īka, N. (1983). qaḍāyā al-šiʿr al-muʿāṣir (in Arabic). bīrūt, dār al-ʿilm lilmlāyin

22- Ibn manẓūr, (d.t), Lisan Alarab (in Arabic). bīrūt, dār ṣādir

23- yūnis, R. (2007). ḫaṣā'īṣ al-ʾaslūb fī šiʿr ṭarfẗ bin al-ʿabd, (Resalat magesteir gair masnshorah).(in Arabic). ğāmiʿaẗ baġdād,Bagdad.

24- yūnis, ʿA. (1985). al-nqd al-ʾadahabī wa qaḍāyā al-šakl al-mūsīqī fī al-šiʿr al-ğadīd (in Arabic). al-qāhira, al-haī'a al-maṣrīya al-ʿāma lilkitāb

25- Alhāšmī, A. (1969). ğawāhir al-ʾadab(in Arabic). al-qāhira, al-mktaba al-tğārīẗ al-kubra