استراتيجيات الخطاب الشعري وبناء الرؤية الكونية في ثنائية (عصر الجليد وبعد الجليد) لخليل حاول

أ.م.د. علي محمد عاصي الإزيرجاوي

جامعة ذي قار / كلية التربية الأساسية

Poetic Discourse Strategies and the Construction of a Universal Vision in the «Ice Age and Post-Ice Age» Binary by Khalil Hawi

Asst. Prof. Dr. Ali Muhammad Assi Al-Azirjwi

Universty of Dhi Qar / College of Basic Education

E-mail:ali.assi@utq.edu.iq

ID ORCID: 0009-0004-0755-9306

ملخص

تهدف هذه الدّراسة إلى الكشف عن استراتيجيات الخطاب الشّعري التي يتشكّل عبرها البعد الكوني والوجودي في ثنائية خليل حاوي (عصر الجليد) و(بعد الجليد)، وتنطلق من فرضية أساسية مفادها أنّ الرّؤية الشّعرية ليست فكرة مجرّدة تنقلها اللّغة، وإنّما هي بنية لغويّة مكتنزة تُبنى عبر آليات خطابيّة وأسلوبيّة معقّدة، يتداخل فيها الصّوتيّ، والتّركيبيّ، والدّلاليّ، والصّوريّ.

وقد كشف التّحليل أنّ القصيدتين تشكلان ثنائية متكاملة تجسّد الأولى (عصر الجليد) رؤية قائمة على اليأس والجمود والموت، بينما تجسّد الثانية (بعد الجليد) رؤية مفارقة مؤسسة على الأمل والحركة والبعث، ويتّضح أنّ هذه الرّؤى لم تُقدَّم كمضامين جاهزة، وإنّما تشكّلت لغويًا عبر استراتيجيات خطابيّة معقدة.

وتخلص الدّراسة إلى أنّ خطاب خليل حاوي الشّعري خطاب تكاملي، يمنح النصّ بُعدًا كونيًا جامعًا ويعبّر عن أسئلة الإنسان الكبرى (الموت، البعث، الحرية)، كما تؤكّد النتائج أنّ اللّغة عنده ليست وسيطًا محايدًا، بل هي الوجود ذاته، وأنّ الرّؤية الكونيّة تمثّل المنتج النهائي لاستراتيجيات خطابيّة معقدة ومتداخلة، تجعل النصّ الشّعري وحدة متماسكة تجمع بين البعد الجمالي والفلسفي – الأنطولوجي.

وقد اعتمد البحث منهجًا تحليليًا وصفيًا يستند إلى أدوات اللّسانيات الحديثة في إطار أسلوبيّ يتيح مقاربة مستويات الخطاب الشّعري عند خليل حاوي، وبذلك يجمع المنهج بين الدّقة اللّغوية في تحليل البنى النصّية والعمق التأويلي في استجلاء دلالاتها، بما يحقّق رؤية تكامليّة تُبرز العلاقة العضوية بين الاستراتيجيات الخطابيّة والبنية الرّؤيويّة للقصيدتين.

Abstract

This study aims to uncover the poetic discourse strategies through which the cosmic and existential dimension is shaped in Khalil Hawi›s duality: «Ice Age» and «After the Ice.» It proceeds from the basic premise that poetic vision is not an abstract idea conveyed by language, but rather a rich linguistic structure constructed through complex rhetorical and stylistic mechanisms, in which the phonetic, syntactic, semantic, and pictorial intertwine.

The study concludes that Khalil Hawi›s poetic discourse is an integrative one, endowing the text with a universal, comprehensive dimension and expressing the major questions of humanity: (death, resurrection, freedom, and rebirth). The results also confirm that language, for him, is not a neutral medium, but rather existence itself, and that the cosmic vision represents the final product of complex and intertwined rhetorical strategies, rendering the poetic text a cohesive unit that combines aesthetic and philosophical-ontological dimensions.

The study adopted an analytical and descriptive approach based on the tools of modern linguistics within a stylistic framework that enables an approach to the levels of Khalil Hawi›s poetic discourse. This approach combines linguistic precision in analyzing textual structures with interpretive depth in elucidating their meanings, achieving an integrative vision that highlights the organic relationship between the rhetorical strategies and the visionary structure of the two poems.

الكلمات المفتاحيّة:
استراتيجيات، الخطاب الشّعريّ، الرّؤية الكونيّة، خليل حاوي

Keywords:
strategies, poetic discourse, cosmic vision, Khalil Hawi

المقدّمة:

يحتلّ الخطاب الشّعري (Poetic Discourse) موقعًا مميّزًا في الدّراسات اللّغويّة والأسلوبيّة الحديثة؛ لأنّه يتجاوز حدود النصّ بوصفه بناءً لغويًا مغلقًا إلى كونه ممارسة لغويّة تواصليّة تنتج المعنى في سياق محدّد، تُحدّد بوظائفها الاجتماعيّة ومشروعها الإيديولوجي، فالنصّ من حيث بنيته هو نظام من العلامات والتركيب، أمّا الخطاب فهو الفعل اللّغوي المتحقّق الذي ينطوي على مرسل ومتلقٍّ ومرجع، وعلى أفق تداولي يوجّه عملية التلقّي والتأويل، وبهذا المعنى يصبح الخطاب أكثر حيوية من النصّ، إذ لا يُختزل في المستوى البنيوي وحده، بل يتجاوزه إلى الطاقة التي يحرّكها داخل اللّغة وداخل وعي القارئ (عياشي، (٢٠٠٢)، ص١٣٢).

يتميّز الخطاب الشّعري بخاصيّة الانزياح عن الاستعمال المألوف للغة؛ لأنّه عنصر يميّز اللّغة الأدبيّة ويمنحها خصوصيتها وتوهجها ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللّغة العادية (غفوري، ٢٠٢٠، ص ٦٤)، من هنا تنشأ فرادته الأسلوبيّة، فالقصيدة لا تعكس الواقع بل تُعيد تشكيله، ويتحوّل بها الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيريّة والجماليّة (المسدي،١٩٨٢، ص٣٤)، وقد أشار ياكوبسون إلى أنّ وظيفة الشّعر تكمن في التّركيز على الرّسالة؛ لأنّها لا تؤدي وظيفة واحدة، وإنّما هي تؤدي وظائف مختلفة,p٢١٢,١٩٦٣) (Jakobson؛ أيّ أنّ اللّغة في الخطاب الشّعري تصبح موضوعًا للتأمل، بينما نظر (رولان بارت) إلى الشّعر بوصفه خطابًا مغايرًا لأنساق التواصل اليومية؛ إذ يُحيل على تعدّد

المعنى ويفتح أفقًا لا نهائيًا للتأويل، فالنصّ ليس فعالية ثابتة، وإنّما هو فعالية متحركة ديناميكية، محتملة، وهو يمتلك أكثر من ذاكرة، وإذا ظهرت على قارئ فليس بالضّرورة أن تظهر على آخر، والنصّ كما هو متعدّد المعاني، هو متعدّد القراءات أيضًا؛ أيّ ليس له معنى نهائي ولا يحيل إلى فكرة محددّة بريئة، ومن ثم فإنّ كلّ قراءة تنتج فيه معاني جديدة، والقارئ هو مبدع جديد يشارك في صنع النصّ(فضل، ١٩٩٢، ص ٢٣١).

وفي سياق متصل تُعَدّ رؤية العالم (Vision of the World) من المفاهيم الجوهريّة التي تُتيح لنا استكشاف الكيفية التي يعبّر بها الشّاعر عن موقفه من العالم والوجود داخل بنيته النصّ، فهي البعد الكامن الذي يوجّه الخطاب الشّعري ويمنحه ملامحه الخاصة، وإذا كان هذا المفهوم في دلالته الفلسفيّة العامة يحيل إلى تصوّر شامل للكون والحياة والوجود، يقوم على موقف كلّي من الحقيقة والواقع والإنسان والطبيعة (جون هال، وآخرون، ١٩٨٦، ص ٤٣)، فإنّه حين ينتقل إلى مجال النقد الأدبي يأخذ بعدًا أكثر خصوصية، إذ يصبح العمل الأدبي تعبيرًا عن وعي جماعي أكثر ممّا هو عن وعي فردي؛ إذ تُمثل الذات الجماعية المصدر الحقيقي للرؤية، بينما يقوم الفرد المبدع بتمثيلها وتجسيدها فنيًا عبر أدواته اللّغويّة والأسلوبيّة (ياسين، ١٩٧٠، ص ١٧٠)، وبذلك تصبح (رؤية العالم) بنية شاملة، تهدف بنسقها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تعانيه المجموعة، تمامًا، كما ينبع نسقها المتلاحم من الرّغبة في تطويع الموقف، ولذلك كانت (رؤية العالم) بمثابة الخط المتلاحم والمترابط من المشاكل والإجابات (جون هال، وآخرون، ١٩٨٦، ص٢٢-٢٣).

وفي هذا السّياق، يشكّل مشروع الشّاعر اللبناني خليل حاوي (١٩١٩-١٩٨٢) علامة فارقة؛ إذ اتّسمت تجربته بعمق الرّؤيا وثراء التّرميز وتمازج الأسطورة بالواقع المعيش، وقد امتلك حاوي تجربة فريدة جعلته يتميّز بأن يتحوّل لديه الهمّ الخاصّ إلى همٍّ عام، فالتجربة الشخصية والوطنية التي انصهر بها الشاعر بقوة عارمة جعلت نجم هذه

الرسالة الحيوية المنبثقة من الذات والحضارة المنداحة إلى المحيط الكوني القطب الهادي لإبداعه، والبوصلة الموجهة لحركته والملمح الأول العريض لاستراتيجية خطابه مهما كانت تحولاته (فضل، ٢٠٠٢، ص٤٦).

وتأتي قصيدتاه (عصر الجليد) و(بعد الجليد) لتجسدا ذروة هذه التجربة، حيث تطرحان رؤية كونية متكاملة لأزمة الإنسان الحديث في عالم متذبذب بين هوّة اليأس وآفاق الأمل، إذ تحمل القصيدة الأولى صور الحزن واليأس والألم والموت، أما القصيدة الثانية فهي تحمل صور البعث الموحية بالنشوة والحيوية والانطلاق مُجسّدة في رموز مستمدة من أساطير الخصب القديم (عوض، ١٩٩٣، ص٥)، وفيهما يتنبأ حاوي بالانبعاث العربي والشّرقي بشكلٍ عامٍ (سريدي، ٢٠١٦، ص٤٥٤).

وعلى الرّغم من أهمية هاتين القصيدتين، فإنّ الملاحظ أنّ معظم الدراسات قد انصبّت على موقف الشاعر ورؤيته، وفكره، والابعاد الحضارية في تجربته، والانشغال بدوافع انتحاره، والبعد المأساوي في شعره، مع غياب الدراسات الأسلوبية والدلالية (الخطيب، ٢٠٢١، ص٣٦٧)، ومن هنا، تسدّ هذه الدراسة فراغًا بحثيًا عن طريق مقاربة نصوص حاوي مقاربة أسلوبيّة تكامليّة، تنظر إلى المستويات اللّغويّة المختلفة كشبكةٍ متكاملةٍ من العلاقات التي تتفاعل لإنتاج الرّؤية الكونيّة.

وانطلاقًا من ذلك، تنبثق الإشكالية المحورية للدراسة: كيف تشتغل الاستراتيجيات الخطابيّة والأسلوبيّة على مختلف المستويات اللّغوية في قصيدتي (عصر الجليد) و(بعد الجليد) لبناء رؤية كونية وجودية متكاملة؟ وما طبيعة التحوّل في هذه الاستراتيجيات بين رؤية اليأس في الأولى ورؤية البعث في الثانية؟

وبناءً على ذلك، سيسعى البحث إلى مقاربة مستويات الخطاب الشّعري عند خليل حاوي بما يبرز العلاقة العضوية بين الاستراتيجيات الخطابية والبنية الرؤيويّة للقصيدتين، عبر أربعة مباحث رئيسة يتناول كلٌّ منها آليّة من آليّات التّشكيل اللّغويّ

والدّلالـيّ، بمـا يتيـح فهـم جوهـر التجربـة الشّـعريّة الشّـاملة للشـاعر.

المبحث الأول: البنية الصّوتية وتشكيل الرّؤية في ثنائيّة (عصر الجليد) و(بعد الجليد)

تُعدّ البنيـة الصّوتيـة (phonetic structure) فرعًـا مـن فـروع علـم الأسـلوبيّة، تُعنى بدراسـة العناصـر الصّوتيـة بوصفهـا عناصـر دلاليـة ذات قيمـة أسـلوبية قـادرة علـى الإيحـاء بأبعـاد الواقـع النفسـي، والتعبيـر عـن أعمـق مناطـق العالـم الروحـي والوجدانـي للمبـدع، فبنيـة الخطـاب الشّـعري – بمـا تحملـه مـن طاقـات إيقاعيّـة وصوتيّـة – لا تُختـزل في بعدهـا الجمالي، بـل تؤدّي وظيفـة مركبـة؛ إذ تُسـهم الأصـوات في تشـكيل الأبعـاد الشّـعورية العميقـة، وتنقـل إلـى وجـدان المتلقـي مـا قـد تعجـز المعانـي المعجميـة وحدهـا عـن توصيلـه مـن انفعـالات وأحاسـيس (عكاشـة، ٢٠١٦، ص٤١).

وانطلاقًـا مـن هـذا الفهـم، سـنعمد إلـى كشـف عـن آليـات التّكـرار، مـن العبـث الوجـودي إلـى التوكيـد الابتهالـي في ثنائيـة خليـل حـاوي مـا يوضـح الإرتبـاط بـين الصّـوت والدّلالـة، إذ تمثل قصيدتـا (عصـر الجليـد) و(بعـد الجليـد) ثنائيّـة شـعريّة فكريّـة متقابلـة تجسـدان تحـوّلاً جذريًـا في رؤيـة الشّـاعر للعالـم مـن حالـة اليـأس والجمـود والمـوت القاسـي (عصـر الجليـد) إلـى حالـة الأمـل والبعـث (بعـد الجليـد) (الشـريف، ٢٠١٣، ص٦).

أولاً: التّكرار اللّفظي في قصيدة (عصر الجليد): التّكرار العبثي والتّشظي

يبـرز التّكـرار اللّفظـيّ في قصيـدة (عصـر الجليـد) كآليّـة تشـكيليّة مركزيّـة، لا تنحصـر وظيفتهـا في تحقيـق الإيقـاع النصّـي، بـل تتجـاوز ذلـك لتجسّـد حالـة الوعـي المـأزوم، حيـث يتحـوّل اللفـظ المكـرَّر إلـى مـرآة للتمـزق الدّاخلـي والتّشـظي الوجـودي، كمـا في كلمـة (عبثًـا) التـي تكـرّرت في مطلـع الأسـطر وعلـى نحـوّ متواتـر؛ إذ يقـول:

عَبثًا كُنَّا نصدُّ الريحَ

والليلَ الحزينا

ونداري رعشةً

...

عَبثًا كنا نهزُّ الموتَ

نبكي، نتحدّى،

...

عَبثًا نغتصبُ الشَّهْوةَ حرَّى

عَبثًا نسْكبُها خمْرًا وجمْرا(حاوي، ١٩٦٢، ص٨٩-٩١).

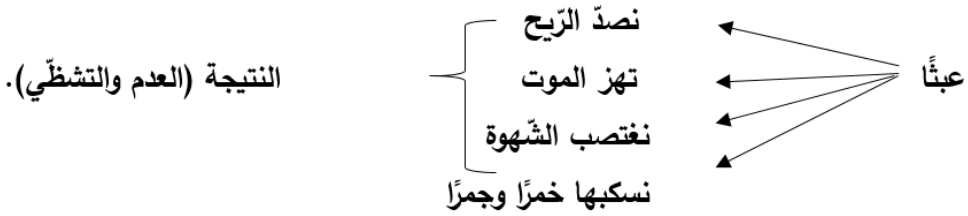
نجد أنّ النصّ يتكئ على لازمة لفظية مركزيّة هي (عبثًا) التي تتكرّر في مطلع الأسطر، لتتحوّل إلى بؤرة دلاليّة - انفعاليّة؛ إذ يتحوّل من مجرّد أداة لغويّة إلى علامة نصّية مهيمنة تُحكم السّيطرة على إيقاع المقطع ودلالته، فـ (عَبثًا) تتكرّر أربع مرّات كإيقاع افتتاحي صارخ يضرب بداية كلّ وحدة شعريّة، فيخلق نسقًا من التّوازي التّركيبي يوحي بالدوران، ويكرّس الإحساس باللا جدوى ويغلق التّجربة في دائرة من العدم.

وعلى المستوى الصّوتي، جاءت لفظة (عبثًا) المكرَّرة محمّلة بطاقة صوتيّة متآزرة مع بنيتها الصّرفية؛ إذ يفتتحها صوت العين الحلقي المجهور (الفراهيدي، ١٩٨٠، ص ٥٨/١)، بطاقة اندفاعيّة، يتبعه صوت (الباء) الشفوي الانفجاري (بشر،١٩٧٠، ص١٠١)، ثم صوت (الثاء) بما يحمله من همسٍ وتفشٍ (عبد التواب، ١٩٨٥، ص ٤٤-٤٥) قبل أن يمتدّ صوت الألف إلى الأمام، وينغلق الإيقاع بغنّة (التنوين)، هذا التّضافر الصّوتي كلّه يضاعف من أثر الانكسار الذي يخيّم على المقطع.

أما على المستوى الدّلالي، فإن التّكرار يكشف عن بنية وجودية مأزومة؛ إذ إنّ كلّ

فعلٍ إنسانيّ (المقاومة، التّحدي، الشّهوة) ينتهي بالعبث، فكلمة (عَبثًا) تُحوّل النصّ إلى دائرة مغلقة مهما اختلف الفعل (نصدّ الريح، نهزّ الموت، نغتصب الشّهوة، نسكبها خمرًا وجمرًا)، فالنتيجة واحدة هي العدم، وهكذا ينتج النصّ تشظيًا دلاليًا، إذ يوزّع أفعال الوجود على محاور مختلفة (مواجهة الطبيعة – مواجهة الموت – مواجهة الرّغبة)، لكنّها جميعًا تتداعى تحت سلطة (العبث).

ويزداد هذا الطابع وضوحًا مع اعتماد الشّاعر للأفعال المضارعة: (نصدّ)، (نهزّ)، (نبكي)، (نتحدّى)، (نغتصب)، (نسكب)؛ فالمضارع يوحي بالتّكرار والحركة المستمرة، لكن افتتاحها الدّائم بـ (عَبثًا) يحوّلها إلى محاولات ناقصة تسقط في اللا جدوى، بذلك يغدو النصّ كيانًا من الوحدات المتشظية؛ أفعال تتقدّم بإرادة وتعود لتنغلق على العدم.



وهكذا نرى أنّ تكرار لفظة (عَبثًا) في المقطع الشّعري لخليل حاوي ينهض بوظيفة مزدوجة (إيقاعيّة ودلاليّة)، فمن الناحية الإيقاعية يشكّل هذا التّكرار ضربًا من التّوازي التّركيبي الذي يُحكم قبضته على النصّ، ليخلق نسقًا دائريًا مشحونًا باللا جدوى، ومن الناحية الدّلالية يتحوّل التّكرار إلى استراتيجية نصيّة تعبّر عن التشظي الوجودي؛ إذ تتوزع الأفعال الإنسانية بين المقاومة والتحدّي والإشباع، إلا أنّها كلها لم تجدِ نفعًا ، وكانت عبثًا عبر صحراء الجليد المترامية الأطراف التي يحكمها (الموت/ العقم/ العدم) (البيطار، وآخرون ٢٠٠٧، ص٥٨)؛ وبهذا يغدو التّكرار في شعر حاوي علامة على رؤية العالم في أزمنة الانهيار لا خلاص إلاّ في العدم، ولا فعل إلاّ ويُفضي إلى الفراغ.

وفي مقطع آخر من (عصر الجليد)، ينتقل الشّاعر من تكرار (عبثًا) بما يحمله من دلالة الانكسار واللا جدوى، إلى تكرار لفظة (رعشة) بما تمثّله من صورة حسيّة – جسديّة تتصاعد لتغدو علامة وجوديّة شاملة، يقول حاوي:

ونداري رعشةً

مقطوعةَ الأنفاسِ فينا،

رعشةَ الموتِ الأكيدْ

...

رعشةُ الموت الأكيدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص٨٩).

تتكرّر لفظة (رعشة) ثلاث مرّات في المقطع ضمن تدرّج تركيبي دقيق ومقصود:

• أولاً: (رعشةً) نكرة مطلقة غير محدّدة.

• ثم: (رعشةَ الموت الأكيد) مقيدة بالإضافة، تُحدّد مصدر الرّعشة وتكثّف دلالتها الوجوديّة.

• وأخيرًا: (رعشةُ الموت الأكيد) مكرّرة بصيغة التوكيد النحوي، لتؤكد الرسوخ والحتْم.

هذا التّصعيد التّركيبي يحوّل التّكرار إلى توازٍ إيقاعيّ دلاليّ؛ إذ يتردّد الجذر الصّوتي (ر،ع، ش) بإيقاع اهتزّازي يحاكي المعنى نفسه، فينشأ عن طريقه تماثل بين البنية الصّوتية والدّلالة النفسيّة، حيث تجسّد الأصوات نفسها حالة الارتعاش والاختناق، لتغدو اللّغة ذاتها جسدًا نابضًا بالتّوتر والاضطراب.

أما على المستوى الدّلاليّ، فإن الظّهور الأول لـ)رعشةً(يُبقي اللفظة في أفقٍ عامٍ يوحي بالاضطراب الدّاخلي، إلاّ أنّ إضافتها في (رعشةَ الموت الأكيد) تنقلها من الدّلالة

العابـرة إلـى التعبيـر عـن النهايـة الحتميـة؛ ثـم تأتـي الإعـادة الختاميـة في (رعشـةُ المـوت الأكيـد)؛ لتوكّـد المعنـى وتغلـق المقطـع بإحـكامٍ دلالـيّ، حيـث تتحـوّل (الرّعشـة) مـن تجربـة حسّـية فرديـة إلـى قـدر وجـودي شـامل.

وهكـذا، يكشـف التّكـرار عـن آليّـة انحـدارٍ دلالـيّ مـن الانفتـاح إلـى الانغـلاق، ومـن الاحتمـال إلـى القطـع، فالرّعشـة في بدايتهـا مجـرّد اضطـراب يمكـن مواراتـه (نـداري رعشـةً)، لكنّهـا سـرعان مـا تتكشـف لتؤكـد حضـور (المـوت الأكيـد)، وبذلـك لا ينتـج التّكـرار هنـا طمأنينة أو ثباتًـا، بـل يولّـد تشـظيًا شـعوريًّا، تتحـوّل فيـه رعشـة الجسـد إلـى رعشـة وجـود، ثـم إلـى رعشـة المـوت، بمـا يعمّـق الإحسـاس بعبثيـة المواجهـة واسـتحالة الفـكاك مـن المصيـر المحتـوم.

ثانيًا: التّكرار اللّفظي في قصيدة (بعد الجليد): التّكرار التّوكيديّ والابتهاليّ

بعـد أن كشـف التّكـرار في (عصـر الجليـد) عـن دائريّـة العبـث وانغـلاق الأفـق، يتّجـه خليـل حـاوي في (بعـد الجليـد) إلـى توظيـف التّكـرار في أفـق مغايـر، يقـوم علـى التّوكيـد والابتهـال، بمـا يحـوّل البنيـة الإيقاعيّـة إلـى طاقـة حركيّـة تصعيديّـة؛ إذ يقـول:

أُممًا تنفضُ عنها عفنَ التاريخِ،

واللعنَةَ، والغيبَ الحزينا

تنفُضُ الأمسَ الذي حجَّرَ

عَينَيها يواقِيتًا بلا ضوءٍ ونارْ،

وبحيراتٍ من الملحِ البوارْ،

تنفُضُ الأمسَ الحزينا

والمهينا،

ثم تحيا حُرةً خضراءَ تزهو وتُصلِّي

لصدى الصبحِ المطلِّ وتُعيدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٧).

في هذا المقطع، تتكرّر الكلمة المحورية (تَنفُضُ) ثلاث مرّات في موقع الصّدارة:

- (تنفض عنها عفن التاريخ...).
- (تنفض الأمس الذي حجَّر...).
- (تنفض الأمس الحزينا والمهينا).

إنّ هذا التّوازي التّركيبي يمنح النصّ إيقاعًا متدرجًا قائمًا على الحركة والانعتاق، فعلى المستوى الصّوتيّ والإيقاعيّ، تحمل اللفظة في بنيتها ما يشي بالفعل الحركي، فالنون الأنفية (قدوري، ١٩٨٦، ص ٣٢٤)، تضفي امتدادًا انسيابيًا، في حين أنّ الفاء/ الضّاد في (فُض) تُحدث انقضاءً حادًّا يحاكي فعل الاهتزاز والتخلّص، ويأتي التّكرار ليعمّق هذا الأثر، فيحوّل الإيقاع إلى إيقاع تحرّر وانفلات، على النقيض من إيقاع (عَبثًا) الدّائري المغلق في (عصر الجليد).

أما على المستوى الدّلاليّ، فإن تصدير الفعل (تنفض) يضفي على كلّ جملة طابعًا اندفاعيًا يتجاوز الدّلالة الفيزيائية (نفض الغبار) إلى معنى رمزي – وجودي التخلّص من أثقال الماضي والانبعاث نحو أفقٍ جديدٍ، ومن ثمّ يتأسّس النصّ على بنية جدلية بين الماضي (التاريخ/الأمس) وبين المستقبل (التّحرر/الحياة الجديدة).

وعليه، فإنّ تكرار الفعل (تنفض) في (بعد الجليد) لا يُعدّ مجرد إعادة لفظية، إنّما هو آلية إنشائيّة توليدية تمنح الخطاب طابعًا جماعيًا؛ إذ تتحوّل عملية النفض إلى فعلٍ رمزيّ لإزالة (عفن التّاريخ) و(الأمس المهين)، إيذانًا بميلاد رؤية جديدة للعالم، رؤية

تتحرّك من العبث والانكسار في (عصر الجليد) إلى الانبعاث والقدرة على تجدّد الحياة (بعد الجليد) (حلوش، ٢٠٢٣، ص١٣٤).

وإذا كان تكرار الفعل (تَنفُضُ) في (بعد الجليد) قد شكّل إيقاعًا حركيًا اندفاعيًا يرسم صورة الانعتاق من الماضي المثقل بالعفن، فإنّ النصّ يمضي خطوة أبعد عبر تكرار آخر من طبيعة مغايرة، يتجلّى في الجملة الإنشائيّة:

يا إله الخصبِ، يا تمُّوزُ، يا شمسَ الحصيدْ

بارِكِ الأرضَ التي تُعطي رجالاً

أقوياءَ الصُّلبِ نسلاً لا يَبيدْ

يَرثونَ الأرضَ للدهرِ الأبيدْ،

بارِكِ النَسل العَتيدْ

بارِكِ النَسل العَتيدْ

بارِكِ النَسلَ العتيدْ

يا إله الخصبِ، يا تموزُ، يا شمسَ الحصيدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٧-٩٨).

هذا التّكرار الثّلاثي لا يأتي بصفته تزيينًا إيقاعيًا، بل بوصفه استراتيجيّة خطابيّة ذات طابع طقسي - ابتهالي، فهو يذكّر ببنية التعويذة أو الصّلاة، (الشّريف، ٢٠١٣، ص١١)، حيث يتحوّل الطلب من صيغة رجاء فردي إلى يقين شبه جماعي، فصيغة الأمر (بارِكِ) الموجهة إلى قوّة علويّة أو غيبية تجعل من المقطع أنشودة متكرّرة تذكرنا بأصوات المصلين في المعابد حينما يتوجهون إلى خالقهم كي يباركهم ويبارك أولادهم (جمعة، ٢٠٢٢، ص٣٢)، ما يمنحه بُعدًا شعائريًا واضحًا، ومن ثم يمنح النصّ طابعًا تأسيسيًا للحياة وتجدّدها، وهنا يبرز البعد الأسطوريّ في استدعاء تموز كرمز للبعث والانبعاث من

رماد الموت، مؤكدًا بذلك انتصار الخصب في الطبيعة على الجفاف، وغلبة الحياة على الموت (عوض، ١٩٨٣، ص ٤٠).

وعلى المستوى الإيقاعي، يخلق انتظام المقاطع الصّوتية (باركِ، النسل، العتيد) إيقاعًا احتفاليًا دائريًا يقترب من بنية التسبيح والتمجيد، وعلى المستوى الدّلالي، يُحوّل التّكرار الدعاءَ إلى إصرار ملحّ على البركة والخصوبة والاستمرار، فـ (النسل العتيد) رمزٌ للامتداد والبعث بعد الموت والجليد، وهو ما يجعل الذّات الشّاعرة لا تعبّر عن نفسها وحدها، بل تستحضر الجماعة في طقسٍ لغويّ مشترك يستبشر بالخصوبة والانبعاث.

وبهذا المعنى، يغدو التّكرار في (بعد الجليد) مزدوج الوظيفة، فهو حركيّ – تحرريّ في (تَنفُضُ)، وطقسي – ابتهالي في (باركِ النسل العتيد)، كلا الوجهين يشكّلان معًا استراتيجية رمزية للتجاوز، تجاوز الماضي المثقل بالعبث والجليد عبر خطاب يراهن على التحرّر والخصوبة والبركة.

وهكذا، يتكشف الفارق الأسلوبيّ بين قصيدتي حاوي؛ ففي (عصر الجليد) يتكرّر الفعل الإنساني (عبثًا) لينغلق في دائرة العدم، أما في (بعد الجليد) فإن التّكرار ذاته ينفتح على بُعدٍ طقسيّ حركيّ يعكس إرادة الانبعاث والرّجاء، ومن ثم، يصبح التّكرار عند حاوي علامة أسلوبيّة كاشفة لرؤية العالم في تحوّلها الجدليّ من الانكسار إلى الأمل، ومن انسداد الأفق إلى بعثه من جديد (البيطار، وآخرون ٢٠٠٧، ص٥٨).

المبحث الثاني: البنية التركيبية كتمثيل لرؤية العالم في ثنائية خليل حاوي

يشكّل المظهر التّركيبي للنصّ الشّعري المجال الأرحبَ الذي تتجلّى فيه بصمات الإبداع لمنشئه، وفي ذلك الميدان تأخذ المناهج اللُّغوية الحديثة وفرضياتها موقعها بشكلٍ واضحٍ وجليّ، وانطلاقًا من أنّ المقولات التّركيبية المحايدة على الصّعيد النظري القياسي لا بدّ من تحوّلها إلى قيم فنية في مجال الشّعر، وبتعبيرٍ آخرَ فهي لم تُعدّ حياديّةً مع

الشّعر، فذاك حال يقتضيه النصّ النثري، وإنّما تخترق النّظم اللّغويّة المعهودة لتطاوع المنجز الفني للمثيرات الجماليّة المشكلة لبنية النصّ الشّعري، ممّا يبرز الواقعة اللّسانية عن طريق عدّة طرق أهمها: العلاقات الصّغرى المتمثلة بـ (الجمل) وروابطها، والعلاقات السّياقية الكبرى (عمودية النصّ وأفقيته) مضافًا إلى ما يتخيله المتلقي من علاقات تركيبية، قد تكون أمرًا واقعيًا لا متخيلاً بدلالة القرائن اللفظية أو المعنويّة المصاحبة للتركيب (عودة، ٢٠١١، ص٨٨).

وبناءً على ماتقدّم، فإنّ الاختيارات التركيبيّة في الشّعر ليست اعتباطيّة، بل هي استراتيجيات وعي جمالي تمثل- في آنٍ واحدٍ- أداةً للتعبير ومرآةً للرّؤية الكونية التي يصوغها النصّ، فالنصّ الشّعري لا يُعرِّف رؤيته من خلال (ما يقول) فحسب، بل من خلال (كيف يقول) عبر نسقه النحوي (المطيري، ٢٠٢٤، ص٢١٣).

وعليه، سنحاول في هذا المبحث تحليل كيفية اشتغال أنماط الجمل في قصيدتي (عصر الجليد) و(بعد الجليد)، بوصفها استراتيجيات خطابيّة تجسّد رؤيتين متقابلتين للعالم: الأولى رؤية الانكسار والجمود، والثانية رؤية البعث والانطلاق (الشريف، ٢٠١٣، ص٦).

أولاً: أنماط الجمل في قصيدة)عصر الجليد(: نحو الانكسار والاختناق

يقدّم خليل حاوي في قصيدته)عصر الجليد (مشهدًا شعريًّا لعالم مأزوم، تُعبّر بنيته النّحويّة عن انسداد الأفق وتفتُّت التّجربة الإنسانيّة، فالقصيدة لا تقتصر على التّصريح بالموت والجمود، بل تُجسِّد هذه الرّؤية على مستوى التّركيب ذاته، حيث تتحوّل الجملة الشّعرية إلى علامة أسلوبيّة دالة على التّشظي والاختناق، وعبر تتبّع أنماط الجملة في النصّ، يتّضح كيف تغدو البنية النّحويّة مرآةً للانكسار الوجودي، وهو ما تسعى هذه الدّراسة إلى الكشف عنه بالتّحليل والمقاربة.

١- **هيمنة الجمل القصيرة المنفصلة: تشظي الوجود.**

تُشكّل هيمنة الجمل القصيرة المنفصلة السّمة الأولى في البنية النّحويّة لقصيدة (عصر الجليد)، فهذه الجمل، بما تتّسم به من حدّة إيقاعية وافتقار للروابط السّياقية، تُجزِّئ النسيج النصّيّ إلى ومضات متقطّعة تعكس بدورها تجربة وجودية متشظّية ومشلولة الحركة، إنّ اعتماد الشّاعر على الأفعال الماضية التامّة أو على التراكيب الخبريّة المغلقة يحوّل الجملة إلى لحظة انقطاع دلالي، تُسجِّل الموت واليبس بوصفهما حالتين ملازمتين للوجود، وبهذا تغدو الجملة الشّعرية بنيةً تركيبية موازية للتشظّي الوجودي والانكسار الدّاخلي، وهو ما يتجلّى بوضوح في المقطع الآتي:

ماتتْ عروقُ الأرضِ

مات فينا كلُّ عِرْقٍ

يبستْ أعضاؤنا

رعشةُ الموت الأكيدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص ٨٩-٩٠).

تشكّل الجمل الفعليّة والاسمية القصيرة في النصّ نسقًا تركيبيًا قائمًا على العزلة والانفصال؛ فكلّ جملةٍ تؤدي وظيفة إعلان لنهاية كيان حياتي (الأرض، الأعضاء، العروق)، هذا التقطيع النحويّ يعكس تجلّيًا تركيبيًا لحالة التمزق الوجودي، وهو ما يتواشج مع دلالة (العصر الجليدي) بوصفه عصر الموت الذي تسري برودته وقشعريرته في أجسادنا، و تسكن رعشته جوارحنا، وهي دلالات وجودية وحضارية تكشف عن معاناة الانسان و بؤسه (حلوش، ٢٠٢٣، ص١٣٤).

تتوالى هذه الجمل القصيرة الحادّة خارج الامتداد الزمني أو السّببي، فتعمل كومضات تقريرية تقطع نَسق القول وتحوّله إلى شظايا دلاليّة معزولة ومن الناحية النحويّة، تقوم هذه الجمل على أفعال ماضية تامة (ماتت، مات، يبست) أو على خبر

اسمي منغلق (رعشةُ الموت الأكيد) وهو ما يرسّخ الإحساس بانتهاء الحدث واستحالة استمراره؛ فـ (الموت، واليبس، والرّعشة) تحضر كحقائق ناجزة غير قابلة للتراجع.

أما على مستوى الخطاب، فإن هذا التقطيع الجُملي يُكسر الانسياب، ويحوّل النصّ إلى سجلٍ لانقطاعات وجوديّة متتابعة، بحيث تشير كلُّ جملةٍ إلى موتٍ مستقلٍ وجفافٍ مستقلٍ ورعشةٍ مستقلةٍ، معبّرة عن تفكّك التجربة الدّاخلية للشاعر والجماعة معًا.

وبذلك نرى، أنّ الاقتصاد التّركيبي هنا ليس تبسيطًا لغويًّا، إنّما استراتيجيّة أسلوبيّة تترجم رؤية العالم، فالعالم في (عصر الجليد) ليس متماسكًا ولا منسجمًا، بل مفكّك، مجمّد، بلا حركة، وبذلك تتحوّل الجملة القصيرة إلى مرآة نحويّة للانكسار، حيث يغدو النحوّ ذاته وعاءً للانسداد الدّلالي.

٢-الانزياح نحو التّراكيب الظرفيّة المتراكمة: الاختناق الأفقي

تكشف التراكيب الظرفيّة المتراكمة عن شكلٍ آخرَ من الانسداد، حيث تمتد الجملة الواحدة عبر سلسلة من الظروف المتلاحقة لتخلق فضاءً خانقًا؛ إذ إنّ تتابع بنية (في + اسم) يجعل النحوّ نفسه أسيرًا لحالة الاختناق الذي يعيشه النصّ، فيمثل بذلك الوجه التركيبي لتجربة الموت الشّامل، ولو تأملنا في المقطع الآتي:

ونداري رعشةً

مقطوعةَ الأنفاسِ فينا،

رعشةَ الموتِ الأكيدْ

في خلايا العظمِ، في سرِّ الخلايا

في لُهاثِ الشمسِ، في صحو المرايا

في صريرِ البابِ، في أقبيَةِ الغَلَّةِ،

في الخمرةِ، في ما ترشحُ الجدرانُ

من ماءِ الصَديدْ

رعشةُ الموت الأكيدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص ٨٩-٩٠).

نجد أنّ الجملة تبدأ بفعل رئيس: (وندارى رعشةً)، ثم تُثقل بمجموعة من التراكيب الظرفية المتتابعة (في خلايا العظم، في سر الخلايا، في لهاث الشمس، في صحو المرايا....)، هذا الامتداد الظرفيّ يبدّد الطاقة النّحويّة للجملة، ويحوّلها إلى بنية محاصَرة داخليًا، حيث يتكدّس المكان في صورة ظروف متلاحقة، فيغدو النصّ مسرحًا لحالة الاختناق الأفقي؛ إذ ليس هناك تصاعد أو انفتاح عمودي، بل هناك تراكم أفقي يضغط على الجملة حتى يفرغها من أيّ إمكانية للتنفس.

على المستوى الأسلوبيّ، يشكّل هذا التحوّل انزياحًا تركيبيًا ذا طابعٍ درامي، من التقطيع الحادّ الذي أنتجته الجمل القصيرة المنفصلة (ماتت عروق الأرض، يبست أعضاؤنا...)، إلى الجملة الطويلة المتمدّدة، التي تعكس صراعًا داخليًا مرهقًا تحت وطأة التّكرار الظرفي، وبهذا، تتحوّل الجملة الشّعرية إلى فضاء مغلق يتكاثر داخله الموت، في حركة لغويّة تحاكي تجربة الانحباس الوجودي.

أما على مستوى الرّؤية الشّعرية، فإن هذا الانتقال يعكس تحوّلاً دلاليًا عميقًا، فالموت لم يُعدّ حدثًا موضعيًا أو جزئيًا - كما في الجمل القصيرة السّابقة التي حصرت الموت في العروق أو الأعضاء - وإنّما صار حالة كونية شاملة تتوزع في كل تفاصيل الوجود (في العظم، في الشّمس، في المرايا، في الأبواب، في الجدران)، أيّ أنّ الانزياح التّركيبي من الجملة القصيرة إلى التراكيب الظرفيّة المتراكمة يوازي انزياحًا في الرّؤية من موتٍ جزئي محدودٍ إلى موتٍ شاملٍ متفشٍ في كلّ مظاهر الحياة.

٣- الجمل الندائية والدعائية: صوت الاستغاثة المكبوتة

إلى جانب التشظي والاختناق، ينهض النمط الندائي والدّعائي في (عصر الجليد) بوظيفة التعبير عن صوت الاستغاثة، إلاّ أنّ هذه الجمل، رغم طابعها التوسليّ، تظلّ محاصرة بحقول دلاليّة مرتبطة بالموت والجليد، فتغدو صرخة مقطوعة تُجسِّد عجز الذّات أمام انسداد الأفق، وهذا مانجده في المقطع:

يا إلهَ الخصبِ، يا بعلاً يفض

التربةَ العاقِرَ

يا شمسَ الحصيدْ

يا إلهًا ينفضُ القبرَ

ويا فِضّحًا مجيد،

أنتَ يا تموزُ، يا شمسَ الحصيدْ

نَجِّنا، نجِّ عروقَ الأرضِ

من عُقْمٍ دَهاها ودهانا،

أَدْفِئِ المَوتَى الحزانى

والجلاميدَ العَبيدْ

عَبْرَ صحراءِ الجليدْ

أَنتَ يا تمُّوزُ، يا شمسَ الحصيدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٤).

يقوم هذا المقطع على تراكيب نداء متكرّرة (يا إلهَ الخصب، يا بعلاً، يا شمس الحصيد، يا تموز)، يتلوها أفعال دعائيّة في صيغة الأمر (نجّنا، نجّ، أدْفِئ)، هذه الصّياغة

تجعل الخطاب يتحرك من السّردية المغلقة إلى خطاب موجّه نحو آخر/ مخاطب.

وعلى المستوى الصّوتي، فإن تكرار أداة النداء (يا) يفتح فجوات صوتية في جسد النصّ، كأنّها محاولات متكرّرة لاختراق جدار الصّمت والجليد، فهي لحظة تكسير لايقاع التشظي والاختناق السّابق، لكنّها تظلّ صيحات محاصرة.

أما على مستوى الرّؤية الدّلالية، تُستحضر هنا قوى الخصب والانبعاث (بعل، تموز، شمس الحصيد) بوصفها رموزًا مضادّة للجليد والموت، إلاّ أنّ البنية النحويّة تحاصر هذه الرّموز داخل حقول دلاليّة مأزومة، فهي رموز حياة، لكنّها تستدعى في سياق (العقم، موتى، حزانى، صحراء الجليد).

إذن، الجملة الندائيّة في (عصر الجليد) لا تحقّق انفراجًا حقيقيًا، بل تكشف عن مفارقة نحويّة ودلاليّة؛ إذ إنّ أصوات الحياة (النداء، الدّعاء، الرّموز الخصبية) حاضرة، لكنّها مغلوبة ومحاصرة في حقل الموت.

وهكذا، تستكمل البنية النحوية مسارها من التشظي (الجمل القصيرة) إلى الاختناق (التراكيب الظرفية) وصولاً إلى الاستغاثة المكبوتة (الجمل الندائية)، لتجسد رؤية العالم عند خليل حاوي في لحظة الانهيار الحضاري والوجودي.

ثانيًا: أنماط الجمل في قصيدة (بعد الجليد): نحو التكامل والانطلاق

يتحوّل الخطاب النحوي في (بعد الجليد) من سيطرت الجمل القصيرة المتقطعة والتّراكيب الظرفية المتراكمة التي توحي بالاختناق والانسداد إلى البنية المركبة والطويلة التي تعكس اتّساق العالم ورغبة الذّات في الانطلاق، فالجمل لم تعدّ منفصلة أو محصورة ضمن فضاء خانق، بل تتّسع لتضم تراكيب مترابطة، تعكس الحركة المستمرة للطبيعة وللقوى الكونية، هذا التحوّل في نمط الجملة يشكّل أساسًا لفهم رؤية الشّاعر للعالم الجديد بعد الجليد، وهي رؤية تتّسم بالانبعاث والتجدّد، حيث تتّحد العناصر والطاقات

في نسقٍ متكاملٍ من الحركة والدّلالة، وكما سيتضح عن طريق الدّراسة والتّحليل:

١-هيمنة الجمل الطويلة المركبة: اتّساق العالم

تمثّل سيطرة الجمل الطويلة المركبة في (بعد الجليد) تحوّلاً نوعيًا في البنية الأسلوبيّة؛ إذ تدخل اللّغة طورًا جديدًا قوامه الامتداد والاتّساق بعد أن كانت أسيرة التّشظي والاختناق في (عصر الجليد)، فالجملة هنا لم تُعدّ وحدة منفصلة أو متقطعة؛ بل غدت كيانًا متناميًا يفتح المجال أمام بناءٍ لغويّ متماسكٍ، يحاكي في انسيابه حركة الطبيعة وانبعاث قواها الكونيّة، إنّ هذا الامتداد التركيبي يشي برؤية وجودية جديدة، تجعل من اللّغة ذاتها صورةً مصغّرة لاتّساق العالم وتلاحم عناصره، يتجلّى هذا التحوّل في المقطع الشّعري:

كيف ظلَّتْ شهوةُ الأرضِ

تدوِّي تحت أَطباقِ الجليدْ

شَهوةٌ للشمسِ، للغيثِ المغنِّي

للبذارِ الحيِّ، للغَلَّةِ في قبوٍ ودنِّ

للإله البعلِ، تمُّوزِ الحصيدْ،

شَهوةٌ خضراءُ تأبي أنْ تبيد (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٥).

يقدّم هذا النصّ نموذجًا أسلوبيًا مغايرًا لما ساد في (عصر الجليد)، ففي حين كان التشظي يتجلّى هناك عبر جمل قصيرة، حادّة الإيقاع، ومختنقة الدّلالة، يبرز هنا نسق تركيبي متدفّق يستوعب كثافة الصّور والعناصر في جملة واحدة ممتدة؛ تبدأ الحركة باستفهام إنكاري هو: (كيف ظلّت شهوة الأرض...)، وهو استفهام لا يطلب جوابًا بل يؤسّس لدهشة وجودية، تنفتح على سلسلة من الجمل الفرعية والظرفية المتعاقبة: (شهوة

للشمس، للغيث المغني، للبذار الحيّ...)، حيث تتضافر التّراكيب في سياق عضوي واحد.

إنّ هذا الامتداد التّركيبي يقوم على جملة رئيسة تتشعّب عنها روافد نحويّة متعدّدة، تتلاحم معها في نسيج دلاليّ متماسكٍ، فالبنية النّحويّة لم تعدّ قائمة على الانقطاع، بل على التّدفق والتنامي، لتجسّد وحدة القوى الكامنة في العالم، هنا تتحوّل الجملة الطويلة إلى بنية رمزية تمثل الاتحاد الكوني، حيث تتضافر عناصر الطبيعة (الشّمس، المطر، البذار، الحصاد) في سياقٍ دلاليٍّ واحدٍ، ما يعكس رؤية أنطولوجية ترى الكون ككلٍّ متماسكٍ، حيث تتضافر القوى الكامنة لإعادة التّوازن؛ فليس بعد الموت غير الحياة، و بعد الجفاف تلوح بشائر الخصب (حلوش، ٢٠٢٣، ص١٣٤).

ومن ثمّ، فإنّ طول الجملة وترابط مفاصلها لا يُعدّ مجرّد خاصية أسلوبيّة، بل هو تمثيل شعريّ لتحوّل الرّؤية، من الانكسار والانسداد في (عصر الجليد) إلى التّكامل والانطلاق في (بعد الجليد)؛ وبذلك تصبح الجملة الطويلة المركبة آلية أسلوبيّة لبناء (اتّساق العالم)، إذ تُعيد اللّغة تشكيل التجربة في صورةٍ متماسكةٍ، وتستحضر في صميم بنيتها التركيبية عودة التّوازن والانسجام إلى الكون.

٢- الانزياح نحو الجمل الفعلية: إرادة الفعل

يمثل الانتقال إلى الجمل الفعلية في (بعد الجليد) تحوّلاً أسلوبيًّا يكسر رتابة الجمود ويستعيد للذات شيئًا من قدرتها على الفعل، فالفعل هنا لا يُستخدم بوصفه عنصرًا نحويًا وحسب، وإنّما بوصفه علامة على إرادة التغيير، إذ تتّجه اللغة من توصيف الموت والجمود إلى محاولة مقاومته بالفعل، ممّا يعكس نزوعًا وجوديًا نحو الحركة والانبعاث، يتجلّى هذا الانزياح في المقطع الشّعري:

تَنفُضُ عنها عفنَ التاريخِ، واللعنَةَ، والغيبَ الحزينا

تنفُضُ الأمسَ الذي حجَّرَ عَينَيها يواقِيتًا بلا ضوءٍ ونارْ

ثم تحيا حُرةً خضراءَ تزهو وتُصلِّي (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٧).

يتكشف هنا انزياح تركيبي من الجمل الاسمية السّاكنة إلى الجمل الفعلية ذات الحركية، فالفعل (تَنفض) فعل متعدٍ لمفعول واحد، وقد ارتبط بسلسلة من المعطوفات (عفن التاريخ، اللعنة، الغيب الحزين)، ممّا يضاعف مجال تأثيره الدّلالي، ويشي بقوة الفاعل وقدرته على تغيير عالمه.

أضف الى ذلك، أنّ دخول حرف الجر (عنها) بين الفعل ومفعوله يوسّع من الحقل الدّلالي؛ إذ يضيف معنى الانفصال والتخلّص، أما كثافة المفاعيل المعطوفة فتمنح النصّ إيقاعًا تراكميًا يرسّخ صورة الفاعلية المطلقة للفعل، فضلاً عن ذلك إنّ غياب الفاعل الصريح واختصاره بفاعل مقدَّر (أممًا تنهض) يُعطي الفعل صبغة عمومية، بحيث لا يُنسب الفعل إلى فرد بعينه، بل يُقدَّم كحركة شمولية أو ضرورة تاريخيّة، وبذلك يتحوّل الفعل من نشاطٍ مقيدٍ بفاعلٍ محدّد إلى قانون جماعي، ما يمنحه قوة إجرائية تتجاوز الخصوصية إلى الإطلاق.

أما على المستوى الدّلالي؛ فان الفعل (تنفض) يجسد فعلاً حسيًا للتخلّص من الثقل، وحين يقترن بمفعولات ذات حمولة سلبية (عفن، لعنة، غيب حزين)، فإنّه يرسم صورة رمزية للتحرر من قيود الماضي وتراكماته، ثم تأتي الجملة الفعلية اللاحقة (ثم تحيا) لتفتح أفقًا إيجابيًا، حيث ينتقل النصّ من فعل التطهير (النفض) إلى فعل الحياة والامتلاء (الحياة، الخضرة الزهو، الصلاة)، ومن ثمّ تتحقّق البنية الفعلية في أعلى درجاتها بوصفها تمثيلاً لإرادة الانبعاث والنهضة.

٣-التحوّل في نمط الجمل الإنشائية: من الاستغاثة إلى التوكيد

يعكس التحوّل في نمط الجمل الإنشائية من الاستغاثة إلى التوكيد مسار التجربة الشّعرية في ثنائية حاوي؛ فبينما تجسّد الاستغاثة في (عصر الجليد) انكسار الذات

وعجزها أمام قسوة الموت والجمود، تتحوّل في (بعد الجليد) إلى جمل توكيدية تنبض باليقين والانبعاث، وهكذا يغدو الانزياح في الأسلوب الإنشائي علامة على انتقال الرؤية من الضعف والانكسار إلى القوة والثبات، ويتجلّى هذا التحوّل في المقطع الشّعري:

يا إله الخصبِ، يا تمُّوزُ، يا شمسَ الحصيدْ

بارِكِ الأرضَ التي تُعطي رجالاً

أقوياءَ الصُّلبِ نسلاً لا يَبيدْ

يَرثونَ الأرضَ للدهرِ الأبيدْ،

بارِكِ النَسل العَتيدْ

بارِكِ النَسل العَتيدْ

بارِكِ النَسلَ العتيدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٧-٩٨)

في هذا المقطع من قصيدة (بعد الجليد) نواجه تحوّلاً لافتًا في وظيفة الجملة الإنشائية، فصيغة الأمر (بارِكِ) التي تُستخدم عادة في سياق الدعاء أو النداء الاستغاثي، تتجاوز هنا معناها الأولي لتغدو صيغةً إنشائية مشبعة بالتوكيد واليقين؛ إذ إنّ الأمر في السّياق العادي يُفترض أن يصدر من علوّ سلطوي موجَّه إلى مخاطب أدنى، أو أن يتّخذ طابع الدعاء من الأدنى إلى الأعلى، إلاّ أنّ الأمر هنا لا يُقرأ كاستغاثة ضعيفة، بل كصيغة خطابية تستبطن قوة الإرادة، حيث ينقلب الأمر من طلب مشروط إلى إعلان يقيني، ومع التّكرار تغدو الجملة أقرب إلى نبوءة أو خطاب تأسيسي للمستقبل، يتجاوز علاقة التوسل إلى علاقة تقرير وتوكيد.

أضف الى ذلك، إنّ ارتباط الفعل (بارك) بالمفعول به (النسل العتيد) يضفي على النصّ بُعدًا وجوديًا وتاريخيًا؛ إذ يُحاط النسل ببركة مؤكّدة متكرّرة، بما يجعله رمزًا

للامتداد والبقاء والخصب، فالتّكرار الثّلاثي يحوّل البركة من أملٍ متمنّى إلى حقيقة متوقعة، فيغدو الإنشاء نفسه أداة لإنتاج يقين جماعي.

إذن، يتحقّق في هذا المقطع انزياح في وظيفة الجملة الإنشائيّة؛ من دلالة العجز والاستجداء إلى دلالة التوكيد، فالنصّ لا يطلب البركة طلبًا ضعيفًا، بل يعلنها ويؤكّدها ويجعلها جزءًا من الرّؤية الشّعرية التي تؤسّس لزمنٍ قادمٍ، حيث يصبح الإنشاء نفسه فعلاً مؤسِّسًا للوجود الجديد.

المبحث الثالث: آليات الانزياح الدّلالي كمنطق رؤيوي (المفارقة، الكناية، الاستعارة)

يُعدّ الانزياح الدّلالي (Semantic Deviation) من أبرز الآليات الأسلوبيّة التي ينهض عليها النصّ الشّعري بوصفه منطقًا رؤيويًا يتجاوز المألوف ويعيد إنتاج العالم عبر اللّغة، فهو لا يقوم بمجرد خرق للمعيار اللّغوي، بل يُحدث ارتجاجًا في أفق التلقي؛ إذ يعيد ترتيب البُنى اللّغوية على نحوٍ يولّد خلخلة في التوقع القرائي ويفتح مجالاً لدلالات غير متوقعة (مصلوح، ٢٠٠٢، ص٤٣)، بهذا المعنى يغدو الانزياح أداة لإثبات ذاتية النصّ وفرادته، حيث يتحدّد الأسلوب – كما يشير جان كوهين – بانحرافه عن العرف اللغويّ، فكلّ أديبٍ مبدعٍ لا بدّ أن يترك بصمته في انحراف أسلوبيّ فردي (كوهين،١٩٨٧، ص٤٤).

ولا يتوقف الانزياح عند حدّ الانحراف الفني فحسب، بل يكتسب قيمته من كونه آلية تُحوّل اللّغة إلى أفقٍ جماليّ يتجاوز الاستعمال العادي، ليجعل من الشّعر لغةً مغايرةً، لها خصوصيتها وتألقها وإشعاعها (بودوخة،٢٠١١، ص٤٣)، ومن هنا يتداخل الانزياح في ثنائية خليل حاوي مع آليات أخرى كالمفارقة والكناية والاستعارة، ليشكّل شبكة من الانحرافات التي تتحوّل إلى منطقٍ رؤيويّ، يكسر المباشر ويعيد بناء التجربة الشّعرية في صورةٍ مركّبةٍ تتجاوز الظّاهر إلى العميق، والجزئيّ إلى الكونيّ.

ومن هذا المنطلق، يسعى هذا المبحث إلى الكشف عن آليات الانزياح الدّلالي في قصائد خليل حاوي، عبر تحليل نماذج نصّية تتجلّى فيها المفارقة والاستعارة والكناية، بوصفها استراتيجيات بلاغيّة وأسلوبيّة تُسهم في إعادة تشكيل الدّلالة، وتوليد أفق جماليّ ورؤيويّ جديد.

المحور الأول: المفارقة الوجودية (Existential Irony) : قلب أنطولوجي للعالم

تُعدّ المفارقة (Paradox) – في بعدها الوجوديّ – من أبرز التّقنيات الفنية التي تُسهم في قلب أنطولوجي للعالم داخل التجربة الشّعرية، فهي ليست مجرّد تلاعب بلاغي بالتناقضات أو لعبة أسلوبيّة بين المعنى الحرفيّ والمقصود، بل هي أفقٌ يتجاوز حدود اللّغة ليكشف عن توتر كوني يعكس مأزق الوجود الإنسانيّ؛ فهي تنبني على الانزياح اللّغوي والدّلالي، حيث تُوظَّف بنى لغويّة خارجة عن المألوف لتوليد توتر دلاليّ يتجاوز الثبات إلى دينامية لانهائية من المعاني، إذ إنّ النصّ ينفجر إلى ما هو أبعد من الدّلالات المقرّرة لينتشر في فضاء بلا حدود (عبو،٢٠٠٧، ص١٢٥).

بهذا المعنى، تتحوّل المفارقة إلى أداة تكسر المباشرة والوضوح، وتفتح مجالاً للضبابيّة الجماليّة والشفافية البعيدة التي تُحدث عنها (الرواشدة، ١٩٩٥، ص٣٧٨٨)، فهي ليست علامة مكتفية بذاتها، بل ((علامة منتجة لعددٍ غير محدودٍ من العلامات)) (سليمان،١٩٩١، ص٦٠)، بحيث تُبقي الفجوة بين الدّوال حيّة وفاعلة، لتتحوّل إلى فضاء يولّد احتمالات وجودية متناقضة ومفتوحة.

إنّ دراسة هذه الظاهرة من منظور لسانيّ أسلوبيّ تُتيح لنا الوقوف على الآليّات اللّغويّة التي يوظّفها خليل حاوي لبناء مفارقته الوجوديّة، وكيف تُسهم هذه الآليات في تشكيل رؤية شعريّة تُعيد إنتاج العالم عبر قلب أنطولوجي، حيث لا تنفصل المفارقة عن الكناية أو الاستعارة، بل تعمل معها لتشكيل منطقٍ رؤيويّ تتجلّى فيه التجربة الإنسانيّة

في أبعادها الجزئيّة والكونيّة على السّواء، وسنتناول المفارقة الوجودية في قصيدتي (عصر الجليد) و(بعد الجليد)، وعلى النّحو الآتي:

أولاً: المفارقة الوجودية في قصيدة (عصر الجليد): قلب العالم الشّعوريّ والفلسفيّ للنصّ

تتأسّس الرّؤية الشّعرية في نصوص (عصر الجليد)، على المفارقة الوجودية، بوصفها قلب العالم الشّعوريّ والفلسفيّ للنصّ، هذه المفارقة لا تقتصر على الجانب اللّغويّ أو البلاغيّ، بل تمثل آلية أنطولوجيّة تكشف الانكسار العميق للعالم والذّات، وعن طريقها يتحوّل النصّ إلى فضاء يتشابك فيه الفعل واللا فعليّ، الحضور والغياب، الحياة والموت، بما يعكس العبثية الجوهرية للوجود، ومن النصّوص التي اخترناها في قصيدة (عصر الجليد):

عبثًا كنا نهزُّ الموتَ

نبكي، نتحدّى،

حُبُّنا أقوى من الموتِ

وأَقوي جمرُنا الغَضُّ المُندَّى.

وارتمَيْنا جثثًا، لحمًا حزينَا

ضمَّ في حسرته لحمًا قديدْ،

عبثًا نغتصبُ الشَّهْوةَ حرَّى

عَبثًا نسْكبُها خمْرًا وجمْرا (حاوي، ١٩٦٢، ص٩١).

يقوم هذا المقطع على ثنائية مأزومة بين إرادة الفعل الإنسانيّ وسلطة الموت القاهرة، حيث تُبنى المفارقة الوجودية عن طريق جدل متوتّر يجمع بين البطولة والعبث،

فاللّغة تتأرجح بين نزعة المقاومة (نهزّ الموت، نتحدّى)، وبين حتمية الانكسار (ارتمينا جثثًا، لحمًا قديد)، وهكذا لا يُصوَّر الموت كخاتمة طبيعية فحسب؛ بل كقوة كونية طاغية تتجاوز حدود الإنسان وتبتلع فعله.

ففي قوله: (عبثًا كنا نهزّ الموت) تنكشف المفارقة في أوضح صورها؛ إذ يتجاور الفعل الإنسانيّ المحمّل بإرادة التغيير (نهزّ) مع دالٍّ على العدم المطلق (عبثًا)، لتتشكّل جدليّة الحركة القصوى والعجز النهائيّ، وعلى المنوال نفسه، يضع النصّ البكاء جنبًا إلى جنب مع التحدي: (نبكي، نتحدّى)، إن اجتماع رمز الانكسار (البكاء) مع رمز القوّة (التحدّي) يجعل الفعل الإنسانيّ مشدودًا إلى قطبين متناقضين: (بطولة عقيمة) و(انكسار محتوم).

ويتضاعف هذا التوتر حين يُسند إلى (الحبّ والجمر) قوة تتجاوز الموت: (حبّنا أقوى من الموت، وأقوى جمرُنا الغضُّ المندى)؛ إلاّ أنّ هذه القوة لا تجد سبيلاً إلى التحقّق؛ إذ تنقلب على ذاتها لتؤول إلى الفناء: (ارتمينا جثثًا)، هنا يبرز الانقلاب الأنطولوجيّ؛ فما هو رمز للحياة والخصب (الحبّ والجمر) ينتهي إلى موت مبكر وانطفاء، وبذلك تتكفأ الرّؤيا، وتبقى الأزمة في غمرة الصّراع الوجودي بين مختلف الحتميات الكونيّة والحضاريّة، وبين رغبة التحرّر والخلاص من سيطرة هذه الحتميات على الانسان (حاوي، ١٩٩٣، ص١٢٢).

يبلغ النصّ ذروة المفارقة في المقطع: (ارتمينا جثثًا، لحمًا حزينًا، ضمَّ في حسرته لحمًا قديد)، إذ لا يقف التحوّل من الجسد الحيّ المفعم بالشّهوة إلى اللّحم القديد عند حدود الصّورة البلاغية أو التشبيه الفني، بل يتجاوزها إلى فعل تشييء وجودي يُفرغ الكائن الإنساني من جوهره الحيوي، ليُعاد إنتاجه بوصفه مادة هامدة، باهتة، منزوعة الرّوح، وبهذا الانزياح، يتحوّل الجسد الحيّ إلى ما يشبه بقايا وجودية، ويغدو الموت، في بعده الرّمزي، عملية إعادة تشكيل للحياة، لكنّها إعادة مشوَّهة، تُفرغ التجربة الإنسانيّة من معناها الخلّاق وتعيدها في هيئة جامدة وفاسدة.

أما محاولة التشبّث بالوجود عبر الفعل الحسيّ والرّمزيّ: (عبثًا نغتصبُ الشّهوة حرّى، عبثًا نسكبها خمرًا وجمرًا)، فهي بدورها تتكشف عن عبث مطلق؛ إذ تغدو الشّهوة فراغًا، وتتحوّل رموز الفرح والامتلاء (الخمر والجمر) إلى خواء معدوم الجدوى.

بهذا يظهر المقطع بوصفه تمثيلاً مكثفًا للمفارقة الوجودية عند خليل حاوي، فالإنسان، في أقصى اندفاعه نحو الحياة، يُختزل إلى مادة بالية، وتتحوّل أفعال الإرادة إلى أفعال عبثية، فهي رؤية مأزومة للوجود، حيث كلّ محاولة للمقاومة أو الحبّ أو الاحتفال تنتهي بالاصطدام بجدار العدم، ويغدو الموت القوّة الكونيّة التي تعيد تعريف كلّ فعلٍ إنسانيّ.

ثانيًا: المفارقة الوجودية في قصيدة (بعد الجليد): مفارقة الحياة المتجدّدة من رحم الموت

تنهض قصيدة (بعد الجليد) على مفارقة أنطولوجيّة عميقة، حيث يتحوّل الموت من نهاية إلى بداية، ومن قطيعة إلى ولادة، لتكشف عن جدلية الوجود في أقصى توتراته، وبذلك فإنّ الشّاعر يضع القارئ أمام قلب أنطولوجي للعالم؛ فالعروق الميتة تعود لتنبض، والخراب يتفتّح عن بذور خضراء، والجمود ينقلب خصوبة، وهذه المفارقة الوجودية لا تُبنى في القصيدة على مجرد تصوير بلاغيّ، وإنّما تتجلّى كمنطقٍ شعريّ يزعزع البداهة، ليؤكّد أنّ الوجود ليس خطًّا أحاديًّا نحو العدم، بل حركة دائرية تتجدّد من رماد الفناء، وبهذا، فإن قصيدة (بعد الجليد) تتحوّل إلى خطاب شعري يعيد صياغة الرؤية ضمن منطق المفارقة الذي يشيّد ذاته من التناقض ويستمد طاقته من قلب المحال إلى ممكن، ويتجلّى ذلك في قوله:

شَهوةٌ خضراءُ تأبى أنْ تبيد،

وحنينٌ نبضُه يسري إلى القبرِ، إلينا،

يا حنينَ الأرضِ لا تقسُ علينا

لا تحرّ الدمَ في الأمواتِ، فينا
موجعٌ نبضُ الدَّمِ المحرُورِ
في اللَّحمِ القديدْ،
في عروقٍ بَعْضُها حُمَّى ربيعٍ
وجحيمٌ يبْتَلينا
بعضُها صمتٌ ثقيلٌ وجليدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٥).

ينفتح المقطع على صورة متناقضة) شهوة خضراء تأبى أن تبيد)، حيث تتجلّى الحياة في أقصى اندفاعها من قلب الفناء، فـ (الشّهوة الخضراء) ليست مجرد نزعة طبيعية نحو التجدّد، بل رمز لإرادة الحياة التي ترفض الموت، وتستعصي على الزّوال؛ ومن هنا تظهر المفارقة الوجودية؛ فالحياة تنبع من رحم الموت، والوجود يستمد شرعيته من مواجهة العدم.

ثم تأتي صورة (حنينٌ نبضُه يسري إلى القبر، إلينا)؛ لتكثّف المفارقة، فالحنين الذي يُفترض أن يتّجه إلى الحياة والمستقبل، يسري إلى القبر؛ أيّ إلى النهاية، فيصبح القبر مكانًا مزدوجًا (قبر/ رحم)، (موت/ ولادة)، ما يعكس قلبًا أنطولوجيًا للعالم حيث تتقاطع حركتا الفناء والبعث.

وتتجلّى المفارقة الوجودية بشكلٍ حادٍّ في صورة (موجعٌ نبضُ الدّم المحرورِ في اللحم القديد)، حيث يتجاور إيقاع الحياة (نبض الدم) مع صورة الفناء (اللحم القديد)، فهو توتّر أنطولوجي بين (الحركة والسّكون)، (الحرارة واليبس)، بين (الجسد الحيّ)، و(الجسد الميت).

وتبلغ المفارقة ذروتها في تركيب (في عروقٍ بعضها حمى ربيعٍ وجحيم يبتلينا،

بعضها صمت ثقيل وجليد)، هنا ينشطر الجسد والوجود معًا: قسم تحكمه حرارة الربيع والجحيم (اندفاع الحياة واحتراقها)، وقسم آخر يرزح تحت ثقل الصّمت والجليد (جمود العدم)، هذه الثنائية ليست مجرد تصوير بلاغيّ، بل تجسيد شعريّ لـ (قانون المفارقة الأنطولوجية)؛ إذ إنّ الحياة والموت متوازيان في ذات الكيان، يتجاوران بلا حسم نهائي.

وهكذا، نرى أنّ المقطع يشيّد مفارقة وجودية تجعل من الجسد والأرض والزمان فضاءات مزدوجة: (حيوية/ موت، دفء/ صقيع، نبض/ جمود)، فالعالم في القصيدة ليس منقسمًا بين أقطاب متعارضة، بل هو قائم على قلب مستمر، حيث ينبثق المعنى من التوتر بين النقيضين، وهنا تكمن قوّة الشّعرية في (بعد الجليد)؛ لأنّها تجعل من التناقض، ومن المفارقة أفقًا للوجود ذاته.

المحور الثاني: الكناية (ymynoteM): ترميز الحالات الوجودية

تُعدّ الكناية (Metonymy) من أبرز الآليات البلاغية التي تتجاوز حدود المباشرة في التعبير؛ إذ تقوم على الإيحاء والتلميح، وتُنشئ مسافة دلالية بين اللفظ والمعنى، فهي وبحسب الأبحاث الأسلوبيّة والبنيويّة المعاصرة، أصبحت تشكل ((بنية مجازية ذات إيحاء فني خالص أكثر من كونها بنية محايدة))(غركان، ٢٠٠٨، ص٢٢٨)؛ إذ إنّها تتّصف بخصائص أسلوبيّة ((يضمرها السّياق ويجلّيها في الوقت نفسه)) (غركان، ٢٠٠٨، ص ٢٣١)، فهي تنطلق من معايير الأداء النصّيّ، فلا تتكشّف إلاّ عبر القراءة النقديّة المعتمدة على مبدأ التأويل؛ لأنّها ((تعبير لا يراد منه الدّلالة الحرفيّة للألفاظ في فرعها اللّغوي وإنّما هي دلالات يفهم المقصود منها بطريق غير مباشر إما بطريق التلازم، أو بطريق المفهوم، أو بطريق السّياق))(حسن، ١٩٦٤، ص٢٠٣)، ممّا يستدعي القول بأنّ الأسلوب الكنائي هو منجز قصدي وحركة فعل كلامي يستدلّ به على المعنى الحقيقي، ولا سيّما أنّه مكوّن من بنية ثنائيّة الإنتاج (عبد المطلب،٢٠٠٧، ص١٨٦) لها قيمتها الأسلوبيّة؛

إذ تحمل طاقة تعبيرية، وإخبار عن كيفية تطلع المتكلم إلى الواقع الإرجاعي بطريقته الخاصّة (شريم، ١٩٨٤، ص٧٦).

في ضوء ذلك، تمثل الكناية في نصوص خليل حاوي إحدى أهم الآليات الدّلالية التي يوظّفها الشّاعر من أجل ترميز الحالات الوجودية المعقدة، فهي لا تعمل على مستوى الإيحاء البلاغي التقليدي فحسب، بل تتحوّل إلى وسيلة لكشف عمق التجربة الإنسانيّة، إذ تُحوّل المشاعر والوقائع المأزومة إلى صور ملموسة، تجعل القارئ يلامس المأساة أو الأمل في صيغ حسيّة قابلة للتجسد، وعبر ذلك، لا تبقى القصيدة في حدود الوصف أو السّرد المباشر للأحداث، بل تغدو فضاءً شعوريًا ودلاليًا، حيث تتحوّل العناصر الطبيعية والأشياء المادية إلى رموز لحالات وجودية كبرى.

أولاً: الكناية في قصيدة (عصر الجليد): كنايات الاستنزاف والحبس

تتجلّى الكناية في (عصر الجليد) بوصفها آلية تعبيريّة تكثّف البعد الرّمزي للانهيار والجمود؛ إذ تتحوّل من مجرد أداة بلاغيّة إلى وسيلة لإبراز الاستنزاف الشّامل للطاقة البشرية وتجسيده في صورٍ حسّيةٍ موغلةٍ في القسوة والصّدمة، فهي لا تصف الواقع بوصفه مُعطى خارجيًا فحسب، بل تُحيله إلى مشهد كنائي يُبرز انحباس الحياة في قوالب من العجز والاختناق، ويُظهر الإنسان وقد أُفرغ من حيويته، محاصرًا بقيود ماديّة وروحيّة، بحيث تُغدو الكناية هنا لغةً للغياب والانطفاء أكثر من كونها مجرّد مجاز دلالي، ويبرز ذلك في المقطع الآتي:

علَّهُ يُفرخ من أَنقاضنا نسلٌ جديدْ

ينفُضُ الموْتَ، يغلُّ الريحَ،

يدوي نبضَة حرَّى

بصحراءِ الجليدْ

حُبُّنا أقوى من الموتِ العنيدْ

غير أنَّ الحبَّ لم يُنبِتْ

مِن اللحْمِ القديدْ

غَيْر أَجْيالٍ من الموتى الحزانى

تتمطَّى في فم الموت البليدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٤).

يكشف هذا المقطع من قصيدة (عصر الجليد) عن طاقة الكنايّة في ترميز الحالات الوجوديّة؛ إذ تبدأ الصّورة بقول الشّاعر (علّه يفرخ من أنقاضنا نسل جديد)، حيث تتحوّل الأنقاض من مجرد بقايا مادية إلى رمز لانهيار الذّات الجمعيّة وخرابها، ويغدو النسل الجديد كناية عن الأمل المتخيّل ببعث الحياة من قلب العدم، ومن هنا تتشكّل المفارقة الوجوديّة الأولى؛ فالحياة الموعودة لا تنبع إلا من ركام الموت، ويتصاعد البناء الدّلالي مع قول الشاعر (ينفض الموت، يغلّ الريح، يدوي نبضة حرى بصحراء الجليد)، ففي كلّ عبارة كناية عن مواجهة قوى الفناء؛ فالموت يُنفض كأنّه غبار ثقيل يعلو الوجود، والريح تُغلّ بوصفها رمزًا للفوضى الكونية، بينما النبضة الحرّى في صحراء الجليد تجسد الإرادة التي تصرّ على الحياة وسط سكون العدم وبرودته، ويتدخل الحبّ في هذا الصّراع بوصفه طاقة وجوديّة كبرى، حين يقول: (حبنا أقوى من الموت العنيّد)، إلاّ أنّ هذه القوّة سرعان ما تنكسر أمام الواقع الشّعري، إذ يتبدّى الحبّ عاجزًا عن إنبات الحياة من اللّحم القديد، وهو كناية عن الجسد الميت اليابس، حيث يعكس استحالة البعث في فضاء استحكم فيه الموت، ويبلغ المشهد ذروته حين لا يثمر الحبّ إلا أجيالاً من الموتى الحزانى تتمطى في فم الموت البليد، فالأجيال هنا ليست سوى امتداد متكرّر للفناء، والموت البليد رمز للعدم الكوني المحايد الذي يبتلع كلّ شيء بلا قصد أو وعي، يبدو جليا أن الشّاعر خليل حاوي متشائم، وفاقد الأمل في البعث، ومرتاب في قدرة الحياة على التغلب على شهوة الموت،

وهـذا الشّـعور القـاتم والسّـوداوي جعلـه ينحـرف بأسـطورة (تمـوز) عـن دلالاتهـا الأصليـة الموضوعـة لهـا، والتـي تفيـد البعـث اليقينـي، ليحـوّر فيهـا بمـا يتماشـى وواقعـه الكئيـب، و مـن ورائـه الواقـع المأسـاوي الـذي تئـنّ تحـت وطأتـه الأمـة العربيـة، فجعـل (تمـوز) في قصيدتـه عاجـزًا عـن بعـث الحيـاة في جنبـات الأمـة العربيـة المكلومـة (حلـوش، ٢٠٢٣، ص١٣٤).

هكذا تتراكم الكنايات لتؤسّس خطابًا شعريًا يجعل من العدم حضورًا شاملاً، ومن الحياة مجرد لحظة مقاومة عابرة، فتتشكّل المفارقة الوجودية الكبرى التي تقوم عليها القصيدة (أنّ الحبّ والحياة، مهما أُعلِن عن قوتهما، يظلان محاصرين بجبروت الموت الذي يتوالد بلا انقطاع).

بهذا المعنى، يتّضح أن الكناية في (عصر الجليد) لا تقتصر على كونها صورة بلاغيّة، بل هي لغة وجودية تكشف المأزق الأنطولوجي للإنسان في مواجهة الموت والجمود؛ فهي لا تقول الشّيء بشكلٍ مباشرٍ، لكنّها تحوّل المأساة إلى صورة حسيّة كثيفة، تترجم مأزق الذّات في زمنٍ ميتٍ وكونٍ مغلقٍ.

ثانيًا: الكناية في قصيدة (بعد الجليد): كنايات التحرّر والخلق

تتحوّل الكنايّة في قصيدة (بعد الجليد) إلى أداة جوهريّة لتصوير فعل التحرّر وبعث الحياة من جديد؛ إذ يغدو النصّ مشغولاً بتمثيل حالات الانعتاق من الثقل التّاريخي والرّمزي، والانفتاح على أفق الخلق، يظهر ذلك في صورة (عفنَ التاريخ)، حيث تتّخذ الكناية وظيفة مزدوجة، فهي من جهة ترمز إلى الماضي بما يحمله من تراثٍ جامدٍ، لكنّه لا يُقدَّم في صورة الإرث الحيّ أو المرجعية المشرقة، بل في هيئة مادة عضوية متحلّلة تفقد قيمتها، وتتحوّل إلى عبءٍ خانق يعيق حركة الحياة، وهنا يتجلّى الانزياح حينما يجعل من التاريخ كيانًا بيولوجيًا فاسدًا، يمكن نفضه كما تُنفض الأتربة والعوالق عن الجسد، وبذلك تتحوّل الكناية إلى فعل حيوي يرمز للتحرّر من أثقال الماضي وفتح المجال أمام

تأسيس ذات جديدة ومجتمع جديد؛ إنّها لحظة انبثاق تُنهي منطق الاستنزاف والانكسار الذي حكم تجربة (عصر الجليد)، وتعلن بداية إرادة جديدة قائمة على الفعل والخلق، وتتأكّد هذا الصّورة في قول حاوي:

إنْ يكنْ، ربَّاهُ،

لا يُحيي عروقَ الميِّتينا

غيرُ نارٍ تلدُ العنقاءَ، نارْ

تتغذَّى من رمادِ الموتِ فينا،

في القرارْ،

فَلْنعانِ من جحيمِ النارِ

ما يمنحُنا البعثَ اليَقينا:

أُممًا تنفضُ عنها عفنَ التاريخِ،

واللعنَةَ، والغيبَ الحزينا

تنفُضُ الأمسَ الذي حجَّرَ

عَينَيها يواقِيتًا بلا ضوءٍ ونارْ،

وبحيراتٍ من الملحِ البوارْ،

تنفُضُ الأمسَ الحزينا

والمهينا..(حاوي، ١٩٦٢، ص٩٧).

يقوم المقطع على شبكة من الكنايات التي تُعيد توزيع الدّلالة وفق مبدأ الانزياح المعجمي، حيث تُنزَع المفردات من معانيها المباشرة لتُعاد برمجتها داخل نسقٍ رمزيّ

جديدٍ، فالنار تُنزح من معناها الفيزيائيّ (الاحتراق والإفناء) لتُصبح كناية عن قوة الخلق والبعث، والعنقاء طائر يموت ويلتهب رماده فيعود الى الحياة (حلوش، ٢٠٢٣، ص١٣٥)، فيتحوّل إلى إشارة لآلية التجدّد نفسها (عوض، ١٩٨٣، ص٤٠-٤٣)، ومن ثم فإنّ هذا الانزياح يشيّد خطابًا شعريًا يُؤسّس الحريّة الوجوديّة من داخل الفناء.

أما الرّماد، فبدل أن يكون علامة على العدم، يتحوّل إلى كناية عن المادة الخام للخلق؛ إذ (تتغذى النار من رماد الموت فينا)، وهنا يظهر انزياح معجمي - دلاليّ مزدوج؛ فالرّماد، الذي عادةً يُحيل إلى النهاية، يُستثمر شعريًا بوصفه منبعًا للبداية (باروت، ١٩٩٥، ١٨٣)، وهذا التحوّيل يؤكد الوظيفة الأسلوبيّة للكناية بوصفها أداة قلب أنطولوجي للعالم.

كذلك نجد أن تكرار فعل (تنفض) يُؤدي وظيفة إيقاعيّة – كنائيّة؛ إذ إنّه لا يصف حركة جسدية فحسب، بل يرمز إلى عملية التّحرّر الجمعي من ثقل التاريخ ولعناته، ومن ثم فإنّ هذا التّكرار يرسّخ دلالة التّحرّر، ويحوّله من مجرد فعل عرضي إلى بنية أسلوبيّة متجدّدة عبر النصّ.

وفي قوله: (الأمس الذي حجر عينيها يواقيتًا بلا ضوء ونار)، يُبنى الانزياح التّركيبي على علاقة كنائيّة حيث يتحوّل (الأمس) إلى فاعل وجودي قادر على التحجير والتعطيل، فالأمس ليس مجرد زمن ماضٍ، بل هو كناية عن الجمود التاريخي الذي يُطفئ البصيرة ويشلّ فعل الخلق؛ وبذلك يُعاد تشكيل الزمن نفسه كنطاق للعبودية أو التحرّر.

أما صورة (بحيرات من الملح البوار) فهي كناية عن العقم، حيث ينزاح الملح من كونه مادة حافظة للحياة إلى رمز للجدب العقيم، وبالمقابل، يصبح التحرّر مشروطًا بتجاوز هذه البحيرات الميتة؛ أي بتخطّي رموز العقم نحوّ الخلق.

وعبر هذه الشّبكة الكنائية، يتحقّق في النصّ ما يمكن تسميته بـ (التحوّل الكنائي

للوجود): فالموت لا يبقى موتًا، بل يتحوّل إلى مادة للحياة؛ والجحيم لا يبقى عذابًا، بل مخاضًا للحريّة؛ والأمس لا يبقى زمنًا منصرمًا، بل قيدًا وجوديًا يُستهدف كسره، هكذا تنفتح الكناية على أفق التحرّر والخلق، وتغدو آلية لسانية – أسلوبيّة تُعيد بناء الرّؤية الشّعرية في (بعد الجليد).

وهكذا، نرى أنّ الكنايات في (عصر الجليد) و(بعد الجليد) تعدّ أداة رؤيوية تعكس مسار الرّؤية الشّعرية، ففي الأولى تجسد الكناية الاستنزاف والجمود، حيث يهيمن الموت والانكسار، بينما تتحوّل في الثانية إلى رمز للتحرّر والخلق والتجدّد، إذ يُعاد اكتشاف الجوهر وتتجدّد العلاقة بين الذات والعالم، وبهذا الانتقال تغدو الكناية ركيزة لبناء الرّؤية الكونية للشاعر، بما تتيحه من تمثيل للصراع الوجودي ولإمكانية البعث والانفتاح على أفقٍ جديدٍ.

المحور الثالث: الاستعارة الكبرى وبناء الرّؤية الكونية

تتجلّى الصّورة الاستعارية بوصفها نواة أسلوبيّة تقوم على تفكيك البنية الإدراكية للعالم وإعادة بنائها في ضوء علاقة إيحائية تستند إلى الخيال، لا إلى المنطق، فالاستعارة، باعتبارها فعلاً لغويًا تداوليًا، تُعيد تنظيم العلاقات بين الأشياء عبر استدعاء غير المألوف من الصّلات، ممّا يُفضي إلى إنتاج صور تستند إلى التّوتر الدّلالي والانزياح عن النّسق المرجعي، ولهذا قِيل عن الصّورة، إنّها إدراك حسيّ ولكنّه إدراك ينفذ إلى باطن الأشياء (نصرت، ١٩٧٩، ص١٩٧).

وتعمل الاستعارة بوصفها تقنية تشخيص وتجسيد؛ إذ تُحيل المعنى المجرّد إلى تشكيل حسّي نابض، دون الحاجة إلى أدوات التشبيه الظاهرة (وهبة، ١٩٨٤، ص٣١٥)، وهذا الانتقال لا يتمّ إلاّ عبر تواطؤ مكونات ثلاث: (الوعي النفسي، التجربة الشّعورية، والآلية اللّغوية)؛ إنها ليست محاكاة، بل إعادة تأليف للعالم، حيث تتشابك الحركة الفكريّة

بالحركة الشّعوريّة لتنتج طاقة تعبيرية عالية تُحدث توترًا إيقاعيًا داخل اللّغة (وهبة، ١٩٨٤، ص١٨٨).

ومن هنا، تغدو الاستعارة الكبرى إحدى أهم استراتجيات بناء الرّؤية الأنطولوجية لدى خليل حاوي؛ فهي لا تنحصر في تشكيل صور جمالية، بل تؤسس بُنية دلالية مترابطة تعكس الصّراع بين ثنائيات الوجود (الموت والحياة)، (الجمود والتحرّر)، مُحوِّلةً الواقع من مجرد تصوير للأحداث إلى فضاء شعري يستبطن الرّؤية الكونية ويُعيد صياغتها.

وعليه، فإنّ تحليل النماذج الشّعرية عند خليل حاوي يكشف بجلاء كيف تتحوّل الاستعارة إلى أداة لرسم ملامح هذه الرّؤية الكونية، وإلى بنية أسلوبية تُنظّم توتر المعنى وتكثّف أبعاده الدّلالية.

أولاً: الاستعارة في قصيدة (عصر الجليد): استعارة الجمود التاريخي

تغدو الاستعارة في قصيدة (عصر الجليد) إطارًا دلاليًا شاملاً ينهض على تمثيل حالة الجمود التاريخي والعجز الجمعي؛ إذ تُجسّد حالة الانطفاء والشّلل التي أصابت الوجود الإنسانيّ والحضاريّ، ويظهر هذا بجلاء منذ مطلع قصيدة (عصر الجليد)، حيث يقول الشاعر:

عندما ماتتْ عروقُ الأرضِ

في عصرِ الجليدْ

مات فينا كلُّ عِرْقٍ

يبستْ أعضاؤنا لحمًا قديدْ

عَبثًا كُنَّا نصدُّ الريحَ

والليْلَ الحزينا

وندارِي

مقطوعةَ الأنفاسِ فينا،

رعشةَ الموتِ الأكيدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص٨٩-٩٠).

تنهض قصيدة (عصر الجليد) على استعارة مركزية تُؤسِّس بنيتها الرّمزية والدّلالية؛ إذ يتحوّل مفهوم العصر، بما يحمله من أبعاد تاريخيّة وسياسيّة وثقافيّة، إلى ظاهرةٍ طبيعيةٍ قاهرةٍ هي الجليد، هذا الانزياح من التاريخ إلى الطبيعة لا يقتصر على البُعد التصويري فحسب، بل يكثّف رؤية وجودية وشعورية مفادها أنّ الزمن نفسه قد توقّف، وأنّ عجلة التاريخ دخلت في طور من الانجماد الكوني، بحيث غدا الفعل الإنسانيّ مشلولاً أمام هيمنة قوّة الجمود.

ويتجلّى هذا البُعد الكلّي بوضوح في قوله: (يبستْ أعضاؤنا لحمًا قديدْ)، نجد أنّ الشّاعر يقدّم صورة استعاريّة شديدة الكثافة؛ إذ يُختزل الجسد الجماعي للأمة إلى (لحم قديد)، أيّ مادة بالية متفسّخة، فاقدة لأيّ طاقة حيويّة أو قدرة على التجدّد، هذا التّحوّيل الجسدي لا يقف عند بعده العضوي، بل يرمز إلى انهيار النّسق الاجتماعي بكليّته، وإلى تحوّل الجماعة إلى بقايا جامدة بلا روح، فالموت هنا ليس موت الفرد، بل موت الجسد الجمعي الذي تتيبّس أوصاله كما تيبست الأرض؛ وكأن الشاعر يفيد من عصور الجليد التي كانت تغطي الأرض في فترات سابقة، فيموت كل شيء، حتى عروق الأرض لم تسلم من الموت، والأعضاء البشرية يبست وماتت (جمعة، ٢٠٢٢، ص١٤٦).

ومن هذه الاستعارة المركزيّة تتفرّع سلسلة من الاستعارات الجزئيّة التي تبني عالم القصيدة:

• المجتمع البشريّ ← (لحم قديد) يحوّل الشّاعر الجسد الجمعي إلى مادة متفسخة يابسة، فيستعير صورة اللحم القديد للدّلالة على تفكك البنية الاجتماعية وعجزها عن

التجدّد.

• انكسار الفعل البشري ← (رعشة الموت) تمتد استعارة الموت من الجسد (الخلايا، العظم) إلى الطبيعة (الشّمس) والأشياء (المرايا، صرير الباب، أقبية الغلة)، لتصبح رعشة الموت دالاً على احتضار شامل.

• الجمود الشّامل ← (صحراء الجليد) يجمع الشّاعر بين متناقضين: (الصحراء) رمز العقم والجدب، و(الجليد) رمز الجمود والبرودة، ليبتكر استعارة مركّبة تُحوِّل العالم إلى فضاءٍ عقيمٍ جامدٍ، حيث يتضاعف العقم (قحط + تجمد).

إنّ هذه البنية الاستعارية تنفتح في النهاية على دلالة رؤيويّة كبرى، فالعالم في منظور الشّاعر قد دخل مرحلة من نهاية التاريخ، حيث انتصرت المادة الجامدة على الرّوح الحيّة، وغدا الوجود برمّته ـ بأبعاده المادية والرّوحية معًا ـ مسرحًا للتيبّس والانطفاء، بهذا المعنى، تغدو الاستعارة الكلّية في (عصر الجليد) ليست مجرد صورة بلاغيّة، بل هي صياغة شعريّة لفلسفة العجز التّاريخي، وانكسار الفعل البشري أمام قوى الجمود والخراب.

ثانيًا: الاستعارة في قصيدة (بعد الجليد): استعارة الولادة الجديدة من رحم الرّماد

أما في قصيدة (بعد الجليد)، فإن الاستعارة تتّخذ منحىً آخرَ؛ إذ تتحوّل إلى أيقونة رمزيّة لانبعاثٍ جديدٍ يولد من قلب الخراب والرّماد، لتكشف عن حركة انزياحية تتدرّج من الانكسار والانطفاء إلى الفعل الكوني المتجدّد، ويتجلّى هذا التحوّل في قول خليل حاوي:

كيف ظلَّتْ شهوةُ الأرضِ

تدوِّي تحت أَطباقِ الجليدْ

شَهوةٌ للشمسِ، للغيثِ المغنِّي

...

إنْ يكنْ، ربَّاهُ،

لا يُحيي عروقَ الميِّتينا

غيرُ نارٍ تلدُ العنقاءَ، نارْ

تتغذَّى من رمادِ الموتِ فينا،

في القرارْ،

فَلْنعانِ من جحيمِ النارِ

ما يمنحُنا البعثَ اليَقينا:

أُممًا تنفضُ عنها عفنَ التاريخِ،

واللعنَةَ، والغيبَ الحزينا (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٧).

تتجلّى الاستعارة المركزية في قصيدة (بعد الجليد) في صياغتها للعلاقة الجدليّة بين الحياة والموت؛ إذ تُختزل هذه الجدليّة في معادلة رمزية مكثفة: (الحياة = نار تتغذّى من رماد الموت).

وتتميّز هذه الاستعارة بتعقيدها البنيوي وغناها الدّلالي، فهي تعبّر عن رؤية تفاؤلية ترى في الموت بذرةَ حياةٍ جديدةٍ، وفي الفناء شرطًا للانبثاق. فـ (النار) – بوصفها نقيضًا للجليد – لا تنشأ من فراغ، بل تتغذّى من الرّماد نفسه؛ أيّ من بقايا الاحتراق، لتصبح رمزًا لجدلية الخلق والفناء في آنٍ واحدٍ، وبذلك فهي ليست مجرد كلمة بل هي رمز ديناميكي بالمعنى الرمزي، يضطلع بوظيفة الخلق التكوينية المقدسة، التي تكتسب لدى

حـاوي شـكل القـوة الكليـة النارية القـادرة (بـاروت، ١٩٩٥، ص١٨٣).

ويكشـف قولـه: (كيـف ظلّـت شـهوةُ الأرض تـدوّي، تحـت أطبـاق الجليـد)، عـن إسـناد الحيوية إلـى الأرض عبـر اسـتعارة (الشّـهوة)، التـي تمنحهـا طاقـة داخليـة فاعلـة، تجعلهـا كائنًـا نابضًـا بالرّغبـة والحركـة، لا مجـرّد مـادة جامـدة، وهكـذا تتحـوّل الأرض إلـى فاعلٍ أساسـيّ في فعل البعـث، حيـث سـتكون إرادة الحيـاة والخصـب أكثـر قـوّة مـن المـوت والفنـاء وتتجـدّد شـهوة الأرض وتوقهـا للبعـث والحيـاة (جبابليـة، ٢٠٢٣، ص٣١٨).

بهـذا المعنـى، تتّسـع دائـرة الفعـل الشّـعري لـدى خليـل حـاوي لتغـدو مشـروعًا كونيًـا جامعًـا للطبيعـة والإنسـان، يقـوم علـى ديناميـة التحـوّل والتجـدّد، ويتجـاوز النـصّ بذلـك حـدود التجربـة الفرديـة ليجعـل مـن التاريـخ ذاتـه كائنًـا عضويًـا قابـلاً للتشـكّل وإعـادة البنـاء، كمـا يتجلّـى في قولـه: (أُممًـا تنفـضُ عنهـا عفـنَ التاريـخ)؛ إذ يتحـوّل التاريـخ مـن سـياقٍ زمنـيٍّ سـاكن إلـى طاقـة حيويـة تتفاعـل مـع الحاضـر، وتؤسّـس لإمكانـات مسـتقبلية جديـدة، وكأنّ الشـاعر يقـول إنّ هـذه الأمم التـي عاشـت في عصـور الظـلام كثيـرا، وتخلفـت عـن ركـب الحيـاة تحمـل في أعماقهـا بـذرة الخلـود، وسـتأخذ مكانتهـا كأمم حيـة تسـهم في بنـاء التقـدم (جمعـة، ٢٠٢٢، ص١٤٨)؛ وهكـذا تتجسّـد قـدرة الفعـل الإنسـانيّ علـى تحريـر المسـتقبل مـن أعبـاء الماضـي، وتحويـل الذاكـرة التاريخيّـة مـن حالـة منغلقـة إلـى قاعـدة انبعـاثٍ وبنـاء، في إطـار رؤيـةٍ شـعريّةٍ جدليّـةٍ تتخطّـى حـدود الجمـود لتؤكّـد علـى قابليـة الحيـاة علـى البعـث والتجـدّد.

وبناء على هذه الاستعارة المركزيّة تتفرّع الاستعارات داخل جسد القصيدة:

• إرادة الحيـاة ← (شـهوة الأرض)، تجسـيد للشـهوة الحيويـة والطاقـة الكامنـة في الأرض، تجعلهـا فاعـلاً نشـطًا في العمليّـة الكونيّـة للبعـث.

• عمليـة البعـث ← (تلـد العنقـاء)، اسـتعارة أسـطوريّة رمزيّـة تشـير إلـى الخلـق الجديـد مـن الرّمـاد، مؤكّـدة علـى القـدرة الكامنـة للفعـل الكونـيّ والإنسـانيّ علـى إعـادة التشـكيل

والتجديد (حلوش، ٢٠٢٣، ص١٣٥).

• الماضي ← (عفن التاريخ) و(ملح بوار)، استعارات تجسد الماضي السّلبي والعوائق التاريخيّة التي يجب تنقيتها ونفضها، لتصبح قاعدة للفعل الواعي والمستقبليّ.

وفي المحصّلة، تكشف الدّلالة الرؤيويّة في القصيدة عن تصورٍ كونيٍّ يرى أنّ العالم في حالة تحوّل دائم، وأن الموت لا يُمثّل نهاية الوجود، بل مرحلةً ضمن دورة كونية أوسع للحياة، فالرّؤية الشّعرية هنا جدليّة في جوهرها، إذ تنطلق من التناقض بين (الحياة والموت) بوصفه قوة مولِّدة تنتج توليفًا جديدًا يتمثّل في البعث والتجدّد.

وبهذا يظهر أن الاستعارة الكبرى ليست مجرد أداة بلاغيّة، بل هيكل بنيوي للرؤية الشّعرية الكونية، ينقل النصّ من حالة الانكسار إلى حالة التجدّد والتحرّر، ويجعل الفعل الشّعري والفعل الإنساني قادرًا على تحرير المستقبل وإعادة تشكيل الواق، ففي)عصر الجليد(الاستعارة تجسّد تجميد الزمن والمجتمع والثقافة، حيث تكون القوى السلبية والجمود هي الفاعلة، والموت النهائي هو القانون الأوحد، أما في (بعد الجليد) الاستعارة تتحوّل إلى رمز للولادة الجديدة والقوى الفاعلة، حيث يتحوّل الجمود والموت إلى فضاءات للخلق والتجدّد، والطبيعة والماضي يصبحان أدوات للفعل الواعي والمستقبلي.

المبحث الثالث: دلالة الحقول المعجميّة وبناء النّسق الرّؤيويّ في ثنائيّة خليل حاوي

الحقل الدّلاليّ (field Semantic) أو الحقل المعجمي (field Lexical) مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها ببعض، وتنضوي عادة تحت لفظ عام يجمعها، ويعرّفه ليونز بأنّه: ((مجموعة جزئية لمفردات اللغة)) (مختار، ١٩٩٨، ص٧٩)، أو هو مجموعة من الكلمات المتقاربة، أو المعاني التي تجمعها ملامح دلالية مشتركة؛ لأن الكلمة ليس لها معنى بمفردها، بل تكتسب معناها بعلاقتها بالكلمات الأخرى، في إطار الحقل الواحد تهدف

إلى جمع الألفاظ التي تنتمي إلى حقلٍ دلاليّ معين، والكشف عن صلة بعضها ببعضٍ، وصلتها بالمصطلح العام (عزوز، ٢٠٠٢ ص١٣)، حتى نستطيع فهمها، ووضع قوانينها، ومن ثم الحكم عليها، والاستنتاج (الحساني ،٢٠١٣ ص ٢٩١-٢٩٠).

ويمثل المعجم الشّعري في التجربة الإبداعية للشاعر نسيج الوعي ووعاء التّجربة الوجوديّة، فالمفردة ليست مجرد وحدة معجمية، بل هي أثر لوعي مخصوص بالعالم، ومفتاح لتجربة شعوريّة تنعكس في بناء الخطاب، وترتبط نظريّة الحقول الدّلالية ارتباطًا جوهريًّا بالنظرية السّياقية، والتي تعد إحدى النظريات الرائدة في مجال تحليل الخطاب؛ حيث تنطلق من مبدأ أن تحليل دلالة الكلمة يحتاج إلى تحليل السّياقات التي وردت فيها (ظاظا،١٩٧٠ ،ص٢٠)؛ ليكشف عن نسقٍ دلاليٍّ يتجاوز الجماليات السّطحية ليؤسّس لرؤية كونية مضمرة، ومن ثمّ، يصبح المعجم الشّعريّ مجالاً لعلم وجود خاص تُعاد فيه صياغة العلاقة بين الإنسان والكون عبر الاستراتيجيات المعجمية المختلفة.

وانطلاقًا من هذا التّصور، ينهض التّحليل الأسلوبيّ على رصد الحقول الدّلالية المهيمنة في ثنائية (عصر الجليد) و(بعد الجليد)، وكيفية توترها وتحوّلها داخل النصّ، بما يشكل دينامية خاصة بين مفردات الموت والجمود من جهة، ومفردات الحياة والخصوبة والإرادة من جهة أخرى.

أولاً: قصيدة (عصر الجليد): سيطرة حقل الموت والتحلل

تشكّل قصيدة (عصر الجليد) النواة الأولى في الثنائيّة؛ حيث يهيمن مبدأ الموت والانحلال على البنية المعجمية والدّلالية للنصّ؛ إذ ينبني الخطاب الشّعري على شبكةٍ من الحقول المعجمية التي تتضافر لتجسيد انهيار الوجود الإنسانيّ وتفتت الطاقة الحيوية، وهي رؤية تتفاوت في درجة قناعة الشاعر بقدرة الواقع العربيّ على الانبعاث والخروج من دوامة التخلف، والعودة بالانسان العربيّ إلى دوره الحضاري الفعّال (الخطيب، ٢٠٢٠،

ص٣٧٥)، كما يتّضح فيما يأتي:

١-حقل الجمود والموت والفساد

يتمرّكز هذا الحقل المعجمي في قصيدة (عصر الجليد) حول مفردات متكرّرة تؤسّس لبنية دلالية مغلقة، تُشيع في النصّ إحساسًا بالرّكود والانطفاء، ومن هذه المفردات: (عصرِ الجليدْ، ماءِ الصَديدْ، لحمًا قديدْ، ماتَ، ماتتْ، يبستْ، الموتى الحزانى، اللحمِ القديدْ، الموتُ البليدْ، الموتُ الأكيدْ، الموتُ العنيدْ).

تتضافر هذه المفردات لتشكّل نسقًا معجميًا متجانسًا يقوم على تكرار وحدات دلاليّة تتمحوّر حول الموت والتحلّل والجمود، حيث تُحيل كلمات مثل (الجليد) و(القديد) و(الصّديد) إلى عوالم ساكنة خالية من الحيوية، تُجمّد الكائنات وتحوّلها إلى بقايا عضوية فاقدة للحياة.

ومن منظور لسانيّ أسلوبيّ، نلحظ أنّ الشّاعر يعتمد على التماثل الصّوتي والاشتراك الجذري بين المفردات المنتهية بالمقطع الصّوتي (ـِد)؛ لتكوين سلسلة صوتية مغلقة، تُسهم في ترسيخ الإيقاع الثقيل الذي يعبّر عن رتابة الموت وجموده، إن هذا التّكرار الفونيمي ليس مجرد تكرار جمالي، بل يحمل وظيفة دلالية تتمثل في تجسيد دائرة الانغلاق الصّوتيّ التي تحاكي دائرة الانغلاق الوجوديّ.

وتتعمّق الدّلالة عبر الألفاظ الأخرى: (عُقْم)، (التربة العاقرة)، (جُثًا)، (رماد الموت)، (اللحم الحزين)، وهي مفردات تُسند جميعها إلى معجم العقم والفناء، حيث تنعدم الخصوبة وتغيب الدّورة الطبيعية للحياة، وبهذا يتحوّل النصّ إلى مشهدٍ لغويّ لرؤية العالم؛ إذ لا يبقى من الوجود سوى جسد متفسّخ يخضع لتحليل لُغوي – رمزي دقيق، يوازي ما يمكن تسميته بـ (القراءة الوجودية للكون).

ويكشف هذا الحقل المعجمي، في ضوء القراءة الأسلوبيّة، عن تراجع الفعل مقابل

الاسم، وعن هيمنة الصّيغ الجامدة، ممّا يعكس توقف الحركة وتحوّل اللّغة ذاتها إلى كيان متيبّس، إنّ التّكرار الدّلالي للألفاظ المرتبطة بالموت، والعقم، والفساد لا يصف الواقع بقدر ما ينشئه لغويًا، ليعبّر عن انحدار وجودي شامل يوقف الزّمن ويجمّد الكينونة في لحظة انطفاء شامل، وكأن الشّاعر على وعي بأنّ الواقع كان بحاجة إلى رجة عنيفة لتوقظه من سباته (الخطيب، ٢٠٢٠، ص٣٧٥).

٢-حقل العبث واليأس

يتّخذ حقل العبث واليأس في قصيدة (عصر الجليد) موقعًا محوريًا في تمثيل المأزق الوجودي للذات الشّاعرة، إذ لا يصف هذا الحقل العالم الخارجي بقدر ما يصف فعل الذّات داخله، أيّ علاقتها بالعالم الذي فقد المعنى والجدوى، يقول خليل حاوي:

عبثًا كُنَّا نصدُّ الريحَ،

عبثًا كُنَّا نهزُّ الموتَ،

عبثًا نغتصبُ الشَّهْوةَ،

غَرَّقتْنا عَتْمَةٌ،

حبُّنا لم يُنبِتْ... (حاوي، ١٩٦٢، ص٩١).

إنّ تكرار اللّفظة المفتاحية (عبثًا) في مطالع الأسطر الشّعرية يكشف عن بنية تداولية ذات وظيفة نفي شاملة، إذ تُفرغ كل الأفعال الآتية (نصدّ، نهزّ، نغتصب) من فاعليتها ونتيجتها، فالفعل الذي يُفترض أن يكون مظهرًا للحركة والإرادة يتحوّل إلى حركة بلا أثر، إلى جهدٍ ينحلّ في فراغ لغويّ ودلاليّ، وبهذا تغدو اللّغة نفسها مرآةً للعبث؛ إذ تتكرّر الصيغة النحويّة نفسها (عبثًا + فعل) في نظام رتيب يحاكي دَوَران الفعل البشري في حلقة اللا جدوى.

ومن المنظور اللسانيّ الأسلوبيّ، يشي هذا التّكرار بوجود نظام ترابطي سلبي بين الجمل، حيث تتوالى التراكيب على نسقٍ نحويّ متجانس لكنّه ينتج فراغًا دلاليًا، فكلّ جملةٍ جديدةٍ لا تضيف معنى جديدًا، بل تعيد إنتاج الفشل نفسه، في توازٍ صوتيّ ودلاليّ يُعبّر عن تكلّس التجربة الإنسانيّة داخل دائرة العبث.

وتتداخل في هذا الحقل أفعال تنتمي إلى مجالات مختلفة من التجربة الإنسانية: (الصدّ، الهزّ، الاغتصاب، الحبّ، الصّلاة)، لكنّها جميعًا تُردّ إلى مستوى واحد من اللا جدوى والخذلان، فحتى الأفعال المرتبطة بالإرادة والرّغبة تفقد حرارتها، لتتحوّل إلى طقوس عبثية تؤديها الذات في عالم مفرغ من المعنى، فالشّاعر هنا لا يرصد الفعل بقدر ما يفكّك بنيته الوجوديّة، مظهرًا انكسار الإرادة أمام جدار الصّمت الكوني.

أما عبارة (حبُّنا لم يُنبِتْ) فتأتي في ختام هذا الحقل بوصفها تتويجًا للدّلالة السّلبية، إذ يتحوّل الحبّ، رمز الحياة والخصب، إلى فعلٍ عقيمٍ، فيتماهى مع معجم الموت والجمود السّابق، وهكذا تكتمل بنية الحقول الثلاثة في القصيدة على صورة سلسلة من الانحدار الدّلالي من (الجمود والموت)، إلى (الحياة المحاصرة)، وصولاً إلى (العبث واليأس) بوصفهما النتيجة النهائية لانطفاء المعنى وفقدان الجدوى الوجوديّة.

وبذلك، يغدو هذا الحقل المعجمي، في مستواه الأسلوبيّ، تجسيدًا لانهيار العلاقة بين اللّغة والفعل؛ إذ تفقد الأفعال دلالتها الإنجازية ، فلا يعود القول يحقق أثرًا في العالم، بل يكرّس عجز الذّات وانكسارها داخل خطابٍ يحاصر نفسه بنفسه.

٣-حقل الحياة والحركة (الحقل المحاصَر والمشروط)

على الرغم من هيمنة حقل الموت والجمود في قصيدة (عصر الجليد)، فإنّ الشّاعر يفسح مجالاً هامشيًّا لحقلٍ مغاير يناور في أطراف النصّ، هو حقل (الحياة والحركة)؛ إلاّ أنّ هذا الحقل لا يظهر بوصفه قوة فاعلة أو مهيمنة، بل ينهض كحقلٍ محاصرٍ ومشروطٍ،

تتبدّى إشاراته في قول خليل حاوي:

حُبُّنا أقوى من الموتِ

وأَقوي جمرُنا الغَضُّ المُندَّى.

..

علَّهُ يُفرخ من أَنقاضنا نسلٌ جديدْ

ينفُضُ الموْتَ، يغلُّ الريحَ،

يدوي نبضَة حرَّى

بصحراءِ الجليدْ

"حُبُّنا أقوى من الموتِ العنيدْ"

غير أنَّ الحبَّ لم يُنبِتْ

مِن اللحْمِ القديدْ

غَيْر أَجْيالٍ من الموتى الحزانى

تتمطَّى في فم الموت البليدْ(حاوي، ١٩٦٢، ص٩٤).

تتجلّى في هذا المقطع مفردات لغويّة محدودة تنبض بالحياة، مثل: (جمرُنا الغَضُّ)، (نبضَةٌ حرَّى)، (حبُّنا أقوى من الموتِ العنيدْ)، (غيرَ أنّ الحُبَّ لم يُنبِتْ...)، إلاّ أنّ هذه المفردات تتشكّل هذه داخل بنية نحويّة ودلاليّة تقوم على المفارقة بين الإيجابيّ والسّلبيّ، وبين الحركة والانطفاء، فـ (جمرُنا الغضّ) يوحي بدفء الحياة واستمرارها، لكن هذا الدّفء يظلّ تحت الرّماد، محجوبًا ومكبوتًا، أما عبارة (حبُّنا أقوى من الموتِ العنيد) فتقدّم إيجابية مبدئية سرعان ما تُجهضها الجملة التالية: (غيرَ أنّ الحبَّ لم يُنبِتْ)،

هنا يمارس الشّاعر استراتيجية نفيٍ داخلي تُفرغ الطاقة الإيجابية من مفعولها الدّلالي، فتحوّلها إلى طاقة سلبية أو مؤجّلةً.

من منظور لسانيّ أسلوبيّ، يمكن القول إنّ هذا الحقل يعتمد على البنية التقييدية، إذ تُحاصر المفردات الإيجابية ضمن تراكيب نحوية ذات وجهين: إثباتٌ أوليّ يتبعه نفيٌ أو تقييد، فاللّغة ذاتها تبدو منقسمة على ذاتها؛ إذ تبني صورة الحياة ثم تُسارع إلى هدمها، ويتجلّى هذا الصّراع عبر التّوتر بين الأفعال الدّالة على الحيوية (ينبُت، ينبض) وبين الأفعال أو الصّفات الدّالة على السّكون (يبست، ماتت).

كما تكشف المفردات (جمر) و(نبضة) عن طاقة داخلية حبيسة؛ إذ يتّخذ الجمر شكلَ حرارةٍ خافتةٍ تحت قشرة من البرود، والنبضة حركة خفيفة في جسد يحتضر، هذه الصّور، في مجموعها، تشكّل نظامًا معجميًا متوتّرًا يعبّر عن الحياة بوصفها احتمالاً لا يتحقّق، وعن الحركة كخيارٍ مؤجلٍ في عالم يغلب عليه التصلّب.

إنّ حضور هذا الحقل المعجمي المحدود داخل نصّ تغمره مفردات الموت واليباس، يمنح القصيدة بُعدًا دراميًا عميقًا؛ فالصّراع بين الحقول ليس لغويًا فحسب، بل هو صراع وجودي بين بقايا الدّفء وبرد الجليد، وهكذا تتحوّل اللّغة إلى ميدان جدليّ تتقاطع فيه إرادة الحياة مع منطق الفناء، لتنتج خطابًا شعريًا يتأرجح بين الرّغبة في الانبعاث والعجز عن تجاوزه.

ثانيًا: قصيدة (بعد الجليد): صعود حقل الحياة والإرادة

تمثّل قصيدة (بعد الجليد) التحوّل الجوهريّ في البنية الرؤيوية لثنائية خليل حاوي، حيث تنقلب جدلية العدم والجمود إلى جدلية الحياة والفعل، فبعد أن كانت الذات في (عصر الجليد) أسيرة العبث واليأس، تغدو هنا ذاتًا فاعلة تمتلك الوعي التاريخي

والقدرة على التغيير، يتجلّى هذا التحوّل عبر صعود الحقول الدّلاليّة الإيجابيّة التي تؤسّس لغة الخصب والإرادة، وتعيد بناء العلاقة بين الإنسان والعالم على نحوٍّ جدليّ خلاّق، وكما يتّضح فيما يأتي:

١-حقل الحياة والخصب والانطلاق (الحقل المهيمن ديناميكيًا)

يُشكّل حقل الحياة والخصب البؤرة المعجميّة الفاعلة في قصيدة (بعد الجليد)؛ إذ تتبدّل وظيفة اللّغة من تسجيل العدم إلى توليد الحياة؛ لتجسّد عودة الطاقة الكونيّة إلى دورتها الأولى، هذا الصّعود المعجمي لا يُعدّ تحوّلاً دلاليًا فحسب، بل يمثل إعادة تموضع للرّؤية الشّعريّة التي تنقلب من الانغلاق الجليديّ إلى الانفتاح الحيويّ، ومن السّكون إلى الفعل، وبذلك يغدو الحقل المعجمي للحياة والخصب المحرّك الديناميكيّ لخطاب القصيدة، ينهض بالزّمن من لحظة الانطفاء إلى لحظة الانبعاث، وبالذّات من العجز إلى الإرادة الخلّاقة التي تعيد صياغة العالم عبر تكاثف المفردات ذات الإيحاء الحيوي مثل: (شَهوةُ الأرضِ تَدوِّي، بالغيثِ المغنِّي، بالبذارِ الحيِّ، تَنفُضُ الموتَ عن صدرِها، نارٍ تَلدُ العنقاءَ، والبعثَ اليقينا، حُرَّةً خضراءَ تَزهو، بالنسلِ العتيدْ...).

تشهد هذه المفردات تحوّلاً جوهريًا في البنية الدّلالية والوجدانية للقصيدة، إذ تنتقل الدّلالة المعجميّة من حقل الموت والجمود واليأس في (عصر الجليد) إلى حقل الحياة والخصب والانطلاق في (بعد الجليد) (عوض، ١٩٨٣، ص٤٢)، فالمفردات المحوريّة مثل (شهوة الأرض)، (الغيث المغني)، (البذار الحي)، (نار تلد العنقاء)، (النسل العتيد) تشكّل حقلاً معجميًا جديدًا، تتنفس فيه اللّغة حرارة الفعل وإرادة التكوين.

من الناحية اللّسانية، تتأسّس هذه المفردات على شبكة من الأفعال ذات الطابع الحركيّ والديناميكيّ (تدوّي، تنفض، تلد، تزهو)، وهي أفعال تنتمي إلى نمط دلاليّ يؤشر على استعادة الطاقة الحيويّة للعالم، فالفعل هنا لم يعدّ وصفيًا، بل إنشائيًّا مُنتجًا للدّلالة،

يحوّل الكون من حالة (الموصوف الميت) إلى (الفاعل الحيّ)، فضلاً عن ذلك فإنّ البنية النحويّة تميل إلى الانفتاح عبر الجمل الفعلية المتتابعة التي تخلق إيقاعًا تصاعديًا يوحي بالحركة المستمرة والانبعاث المتجدّد، إذ تتحوّل الجملة الشّعرية إلى وحدة دينامية تولّد دلالة الخصب والانبعاث عبر تكرار الأفعال الموحية بالنمو والامتداد.

وعلى المستوى الدّلالي الرّمزي، تبرز صورة (نار تلد العنقاء) كأيقونة كونية تمثل لحظة التحوّل من الموت إلى الحياة، حيث تتداخل ثنائية (الفناء والبعث) في صورة واحدة تجمع بين الاحتراق والتجدّد، وهنا يتجلّى التحوّل من (الرماد) في قصيدة (عصر الجليد) إلى (النار الولّادة) في (بعد الجليد)، في دلالة على استعادة العالم لإيقاعه الطبيعي والوجودي، وبهذا المعنى يحول خليل حاوي رمز النار إلى نمط أصلي أو نموذج أعلى، يستمد نوياته الأساسية من الطبقة الأولية السّابقة على حياة الفرد، أي طبقة اللاوعي الجماعي، فيصبّ في هذا الرّمز مغزى كليًا، يثير دلالات الانبعاث الكوني والقومي الحضاري، فيكتسب الجحيم دلالة المطهر القومي - الحضاري المقدسة والمؤسطرة (باروت، ١٩٩٥، ١٨٣).

وهكذا، يتبيّن أنّ هذا التنامي المعجمي لا يقتصر على الإيحاء بالحياة فحسب، بل يُفعِّل داخل النصّ آلية لغويّة قادرة على إعادة بناء المعنى عبر التفاعل بين مفردات الحقول الدلالية، لتصبح اللّغة ذاتها فضاءً لتوليد الوجود وتجديده.

٢-حقل الجمود والموت (الحقل المتراجع والمنفعل)

يُمثّل حقل الجمود والموت في (بعد الجليد) بقايا النسق الدّلالي القديم الذي كان يهيمن على العالم الشعري في (عصر الجليد)، إلاّ أنّه في هذه المرحلة يفقد مركزه وقوّته الفاعلة، ليغدو مجرّد أثرٍ لغويّ خافتٍ ضمن بنية جديدة تتقدّها الحركة والحياة، فالمفردات المرتبطة بالموت والعفن والجليد لم تُعدّ تمارس فعلها التعطيلي أو سلطتها

الرمزيّة على الوجود، بل أصبحت موضوعًا للفعل الإنسانيّ الواعي الذي ينقضها ويُعيد تشكيلها، وهكذا يتحوّل الموت من مبدأ كونيٍّ مسيطر إلى بقايا خطابٍ يتهاوى أمام إرادة البعث والانبعاث، كاشفًا عن انحسار السّكون لحساب الحركة، وتراجع الجمود أمام اندفاع الحياة وتجدّدها، ويبرز هذا الحقل بدءًا من مطلع القصيدة:

كيف ظلَّتْ شهوةُ الأرضِ

تدوِّي تحت أَطباقِ الجليدْ

شَهوةٌ للشمسِ، للغيثِ المغنِّي

للبذارِ الحيِّ، للغَلَّةِ في قبوٍ ودنِّ

للإله البعلِ، تمُّوزِ الحصيدْ،

شَهوةٌ خضراءُ تأبي أنْ تبيد،

وحنينٌ نبضُه يسري إلى القبرِ، إلينا،

يا حنينَ الأرضِ لا تقسُ علينا

لا تحرّ الدمَ في الأمواتِ، فينا

موجعٌ نبضُ الدَّمِ المحرُورِ

في اللَّحمِ القديدْ.. (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٥).

يبرز في هذا المقطع من قصيدة (بعد الجليد) حقلٌ معجميّ معقّد يتوزع بين مفردات الموت والجمود ومفردات الحياة والحركة، إلاّ أنّ الحقل الأول – حقل الجمود والموت – يفقد سلطته الدّلاليّة التي كانت تحكم النصّ السّابق (عصر الجليد)، ويتحوّل إلى أثر لغويّ خاضع لسلطة الحقل الجديد، حقل الحياة والفعل، فالمفردات التي تستدعي

السّكون والانطفاء مثل: (الجليد، القبر، اللّحم القديد، الأموات)، لم تُعدّ تعبيرًا عن الثّبات والفناء؛ بل غدت فضاءً تتحرّك فيه قوى الحياة الكامنة، في حين تتقدّم مفردات الحيوية مثل: (شهوة، الشّمس، الغيث، البذار الحي، الغلة، البعل، تموز، الحصيّد)؛ لتكوّن محورًا دلاليًا صاعدًا يُعيد ترتيب البنية الرّمزية للقصيدة، وعند التّمعُن في الحقل المعجمي للجمود والموت نجد أنّه لا ينطوي على دلالته المطلقة كما في النصّ السّابق، بل يُعاد تأويله ضمن منطق التحوّل الكوني؛ فـ (أطباق الجليد) لم تعدّ عائقًا بل غطاءً يخفي تحته دفء الشّهوة الأرضية، و(القبر) لم يُعدّ موضع انقطاع بل مجالاً لتسرّب النبض، و(اللّحم القديد) لم يُعدّ رمزًا للفساد بل لبقايا الجسد الذي ما زال الدّم يسري فيه، إنّ الصّراع الدّلالي بين هذه المفردات يعكس اشتغال اللّغة على مستوى داخلي، حيث تتناوب الحقول على السّيطرة داخل السّطر الشّعري الواحد، فـ (شهوة الأرض) تتجاور مع (أطباق الجليد) في علاقة تضادّ تبرز التوتر بين الكامن والمقموع، وبين الرّغبة والحظر، وهنا تظهر الوظيفة الأسلوبيّة للحقول المعجمية بوصفها أدوات توليد دلاليّ؛ إذ لا تعمل الكلمات منعزلة، بل تتفاعل ضمن شبكة من التضادّات والانزياحات التي تخلق حركة دلاليّة من الدّاخل.

إنّ هذا التّفاعل بين الحقول لا يعبّر عن مجرّد تبدّل في المفردات، بل عن تحوّل في الرّؤية الشّعرية نفسها؛ إذ تنتقل القصيدة من تمثيل الموت كقَدَر كوني إلى تمثيله كمرحلة في دورة التجدّد، فاللّغة هنا لا تصف العالم بل تعيد بناءه، والمعجم لا يسجّل الواقع بل يخلقه من جديد، وبهذا المعنى، يغدو الحقل المعجمي للجمود والموت في (بعد الجليد) حقلاً متراجعًا، يتحلّل داخليًا تحت ضغط الحقول النامية للحياة، ليصبح جزءًا من عملية التحوّل الكبرى التي تقوم عليها الرّؤية الكونية في شعر خليل حاوي؛ حيث تتّحد الأرض والإنسان واللّغة في فعلٍ كونيّ واحدٍ هو فعل البعث الدائم.

٣-حقل الفعل والإرادة (الحقل الوصفي الجديد للفعل)

يُشكّل حقل الفعل والإرادة في (بعد الجليد) تحوّلاً جوهريًا في البنية الدّلالية للخطاب الشّعري؛ إذ ينتقل الشّاعر من لغة العجز والعبث إلى لغة الفعل والارادة، إذ لم تُعدّ الذّات منفعلة أمام قوى الموت، بل أصبحت تمتلك إرادة التغيير وتنهض بالفعل الواعي، وغدت الأفعال تتّخذ طابعًا تحويليًا وإيجابيًا، يعيد وصل الإنسان بالتاريخ والطبيعة، ويجعل من الإرادة البشرية مبدأ للبعث والانبعاث، وتتكثّف هذه الرّؤية في قوله:

فلْنعانِ من جحيمِ النارِ ما يمنحُنا البعثَ اليَقينا:

أُممًا تنفضُ عنها عفنَ التاريخِ، واللعنَةَ، والغيبَ الحزينا

تنفُضُ الأمسَ الذي حجَّرَ عَينَيها يواقِيتًا بلا ضوءٍ ونارْ،

وبحيراتٍ من الملحِ البوارْ،

تنفُضُ الأمسَ الحزينا والمُهينا،

ثم تحيا حُرّةً خضراءَ تزهو وتُصلّي لصدى الصبحِ المطلِّ وتُعيدْ (حاوي، ١٩٦٢، ص٩٧).

يُظهر التحليل اللّسانيّ لهذا المقطع كثافةً في الحقول المعجميّة للفعل والإرادة، إذ تتكرّر أفعال إنشائيّة تُحدث تحوّلاً في رؤية العالم (تَنفُض، تَحيا، تُصلّي، تُعيد، يَمنح، فلْنُعانِ)، هذه الأفعال تُولِّد دلالاتٍ حركيةٍ وديناميكيةٍ، فتجعل اللّغة ذات وظيفة إنشائيّة تُنتِج الفعل لا تحكيه، إنّ اختيار الفعل المضارع يمنح النصّ طاقةً زمنية مستمرة، تَشي بالتحوّل والانبعاث المتجدّد، في حين يُسهم فعل الأمر (فلْنُعانِ) في تأسيس بُعدٍ جمعيٍّ للإرادة، حيث تتكلّم الذّات بضمير الجماعة، مُعلنةً تجاوز عزلتها نحو فعلٍ تشاركيٍّ يعيد للوجود حيويته.

ويبدو الحقل المعجميّ هنا منسوجًا بعناية حول ثنائية الفعل/ الجمود، إذ تعمل الأفعال على نفي حالة التحجّر والموت (العفن، البوار، الحزن، المهانة) وإحلال حركية الخلق محلّها، فالبنية النحويّة القائمة على التتابع الفعلي (تنفُض، تَحيا، تُصلِّي، تُعيد) تُنتج إيقاعًا حيويًا يعبّر عن وعيٍ جديد بالوجود، هو وعي الفعل والإرادة، كذلك يتّسع الفاعل في هذه الأفعال من المفرد إلى الجمع (أُممًا تنفُض...)، ما يشي بتحوّل الرّؤية من ذاتٍ فردية متألمة إلى ذاتٍ جمعية فاعلة، تستعيد حضورها التاريخي في دورة الخلق الكوني.

وعلى المستوى الرمزي، يمثّل هذا الحقل انقلابًا في البنية الرؤيويّة للثنائية؛ فبعد أن كان العالم في (عصر الجليد) مُغلقًا على العبث والعدم، ينفتح في (بعد الجليد) على إمكان الفعل والتجدّد، وهكذا يغدو الفعل معادلاً للحياة، والإرادة، في تماهٍ بين اللّغة والكينونة، وهكذا يتبيّن انّ التحوّل في الحقل المعجمي للفعل لا يقف عند حدود المعنى القاموسي، بل يتجاوز إلى بعدٍ إبستمولوجي، تُصبح فيه اللّغة أداة لإعادة تشكيل العالم لا مجرد مرآة له؛ لتؤسّس لولادة كونية جديدة يتوحد فيها الإنسان مع الطبيعة والتاريخ في فعل بعثٍ دائم.

يخلص هذا المبحث، إلى أنّ الحقول المعجمية في قصيدة (عصر الجليد)، تتوزّع حول ثيمات الموت، الجمود، العبث، والانطفاء، وتظهر الألفاظ بوصفها حوامل للانهيارالوجودي، أما في قصيدة (بعد الجليد)، فإنّ النّسق المعجمي يشهد انقلابًا دلاليًا ومنهجيًا، إذ تنتقل المفردات من سكونها إلى فعلها، ومن الموت إلى الخلق، فالمعجم الجديد يُؤسَّس على حقول الحياة والخصب، الفعل والإرادة، التطهر، والإنسان المتجدّد.

خاتمة البحث ونتائجه

بعد هذه الرّحلة التّحليلية الشاقّة والمعمّقة عبر مستويات النصّ الشّعري لخليل حاوي في قصيدتي (عصر الجليد) و (بعد الجليد)، يمكن لنا أن نخلص إلى جملةٍ من

النتائج التي تشكّل في مجملها الكشف عن البنية الرؤيويّة العميقة التي تقوم عليها هاتان القصيدتان انطلاقًا من فرضية مفادها أنّ الرّؤية الكونيّة والوجوديّة للشاعر ليست فكرة مجردة تُنقل عبر اللّغة، بل هي بنية لغوية مكتنزة تُصنع عبر استراتيجيات خطابية معقدة على جميع المستويات، وتعمل في تناغم عضوي لتشكيل عالم شعريّ متماسكٍ هو نفسه رؤية العالم.

١- على المستوى الصّوتي، كشف التحليل عن أن البنية الصّوتية في قصيدتي (عصر الجليد) و(بعد الجليد) ليس مجرد عنصر إيقاعي شكلي، بل هو مكوّن بنيوي فاعل في صياغة الرّؤية الشّعرية، ففي (عصر الجليد) يهيمن النسق الصّوتي القائم على التّكرار، والمدود الثقيلة، والإيقاع الموحش، ليعكس جوّ الجمود والانحباس والعبث الذي يطغى على التجربة الإنسانيّة، بينما تتّخذ (بعد الجليد) مسارًا صوتيًا مغايرًا، إذ تتخلّص من التثاقل الصّوتي لتتّجه نحو أنساقٍ أكثر انسيابًا وإيقاعًا متجدّدًا، بما يتلاءم مع دلالات الانبعاث والتحوّل، وهكذا، فإن البنية الصّوتية في هذه الثنائية الشّعرية تتحوّل إلى مرآة للرؤية الوجودية، من العدمية والانكسار إلى بزوغ أفقٍ جديدٍ.

٢- على المستوى التركيبي، أثبت التّحليل أنّ البنية النحويّة عند حاوي لا تُبنى اعتباطًا، بل تتحوّل إلى بنية دالة تُجسِّد حالات الوجود بين الانكسار والانبعاث، ففي (عصر الجليد) تسود الجمل القصيرة المبتورة والتراكيب الظرفية المتراكمة، بما يعكس التشظي والاختناق وانسداد الأفق، في حين نشهد في (بعد الجليد) بروز الجمل الطويلة المركبة والجمل الفعلية والإنشائية التوكيدية، لتجسّد اتّساق العالم ورغبة الذات في الفعل والانطلاق، وهكذا، يصبح التحوّل في أنماط الجملة من التّشظي إلى التكامل، ومن الاستغاثة إلى التوكيد، صورةً تركيبية لرؤية شعرية كونية؛ رؤية تنتقل من العبث والموت الشّامل إلى التكامل والبعث الجديد، لتؤكّد أنّ النحو ذاته يغدو عند حاوي مرآة لصراع الوجود وصيرورته.

٣- على المستوى الدّلالي، برهن التحليل على أن الانزياح الدّلالي عند حاوي ليس مجرد انحراف عن المألوف اللّغوي، بل هو آلية فكرية ورؤيويّة تنظّم شعره، وتحوّل التجربة الفرديّة والجماعيّة إلى بنية دلاليّة كبرى، يتفاعل فيها التاريخ مع الأسطورة، والمأساوي مع الخلاصي، لتجسيد رؤية شعرية تستشرف المعنى في قلب الخراب.

٤- على المستوى المعجمي، كشف التّحليل أنّ نظام الاختيار اللّغوي في النصّين يقوم على بناء نسقٍ دلاليّ متكاملٍ، يعكس التحوّل في الرّؤية الشّعرية والوجودية، ففي قصيدة (عصر الجليد) تتكاثف المفردات حول ثيمات (الموت والجمود والعبث والانطفاء)؛ لتعمل بوصفها مؤشرات على الانهيار الوجودي وانطفاء الفعل الإنساني، أمّا في قصيدة (بعد الجليد)، فإنّ النسق المعجمي يشهد تحوّلاً دلاليًا ومنهجيًا عميقًا، إذ تنتقل المفردات من دائرة السّكون والعجز إلى مجال الفعل والخلق، ومن دلالة الفناء إلى دلالة الانبعاث، ليُعاد تأسيس المعجم الشّعري على حقول (الحياة والخصب، الفعل والإرادة، التطهّر، والإنسان المتجدّد)؛ بما يجعل اللّغة نفسها فعلاً من أفعال النهوض وإعادة التكوين.

المصادر والمراجع:

١. باروت. محمد جمال،(١٩٩٥)، "بنية الرمز الديناميكي ودلالاته في شعر خليل حاوي"، مجلة نزوى، عدد٤: (١٧٨-١٨٦).

٢. بشر. كمال محمد، (١٩٧٠)، "علم اللغة العام "الأصوات"، ط٧، مصر، دار المعارف.

٣. بودوخة. مسعود، (٢٠١١)، "الأسلوبيّة وخصائص اللّغة الشّعرية"، ط١، الاردن، عالم الكتب الحديث.

٤. البيطار. يعقوب، وآخرون (٢٠٠٧)، "الموت والانبعاث في قصيدة بعد الجليد للشاعر خليل حاوي"، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية م٢٩، ع ١: (٥٥- ٦٥).

٥. جبابلية. الويزة، (٢٠٢٣)، "الموت وفلسفة الانبعاث في شعر خليل حاوي"، مجلة

الخطـاب، جامعـة العربـي التبسـي، الجزائـر، م١٨، ع١: (٣١٣-٣٤٠).
٦. جمعـة. عايـدي، (٢٠٢٢)، "شـعر خليـل حـاوي الصـورة الفنيـة"، ط٢، مصـر، وكالـة الصحافـة العربيـة، ناشـرون.
٧. جـون. هـال، وآخـرون (١٩٨٦)، "مقـالات ضـد البنيويـة"، ط١، ترجمـة: إبراهيـم خليـل، الأردن، دار الكرمـل للنشـر.
٨. حاوي. خليل، (١٩٦٢)،" نهر الرماد"، ط٣، بيروت، دار الطليعة.
٩. الحساني. أحمد، (٢٠١٣)، "مباحث في اللسانيات"، دبي، سلسلة الكتاب الجامعي.
١٠. حسن. عبد الحميد، (١٩٦٤)، " الأصول الفنية للأدب"، ط٢،القاهرة، مطبعة العلوم.
١١. حلوش. محمد،(٢٠٢٣)، جماليات الأسطورة في شعر خليل حاوي، مجلة دفاتر،جزائر، م٨،ع١ :(١٣٠-١٤١).
١٢. الخطيـب. أحمـد موسـى، (٢٠٢١)، "قصيـدة الكهـف لخليـل حـاوي دراسـة اسـلوبية دلالية"(بمحـث)، مجلـة الجامعـة الإسـلامية للعلـوم الإنسـانية، م٢٩، ع٣: (٣٦٦-٣٨١).
١٣. الرّواشـدة. سـامح، (١٩٩٥)،"المفارقـة في شـعر أمـل دنقـل"، الأردن، مجلـة دراسـات،م٢٢،عدد٦: (٣٧٨٧-٣٨١٠).
١٤. سـريدي. فتحيـة، (٢٠١٦)،" روافـد البعـد الرمـزي في شـعر خليـل حـاوي"، مجلـة حوليـات جامعـة قالمـة للغـات،ع ١٥: (٤٤٧-٤٧٨).
١٥. سليمان. خالـد، (١٩٩١)، "نظريّـة المفارقـة"، مجلـة أبحـاث اليرمـوك ،م ٩ ، عـدد٢: (٥٥-٨٤).
١٦. الشـريف. تيـراب (٢٠١٣)، "الشـعرية الثقافويـة: خليـل حـاوي ١٩٢٥-١٩٨٢"بحـث مقـدم للمؤتمـر الدولـي الثانـي للغـة العربيـة في دبـي.
١٧. شـريم. جوزيـف، (١٩٨٤)، "دليـل الدراسـات الأسـلوبيّة"، ط١، بيـروت، لبنـان، المؤسسـة

الجامعية للدراسات والنشر.

١٨. ظاظا. حسن، (١٩٧٠)، "كلام العرب، قضايا في اللغة العربية"، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

١٩. عبد التواب. رمضان، (١٩٨٥)،" المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي"، ط٢، القاهرة، مكتبة الخانجي.

٢٠. عبد المطلب. محمد، (٢٠٠٧)،" البلاغة العربية (قراءة أخرى)"، ط٢، القاهرة، الشركة المصرية، لونجمان.

٢١. عبو. عبد القادر،(٢٠٠٧)،"فلسفة الجمال في فضاء الشّعرية العربية المعاصرة"،ط١،دمشق،اتحاد الكتاب العرب

٢٢. عزوز. أحمد، (٢٠٠٢)،" أصول تراثية في نظرية الحقول الدّلالية"، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب .

٢٣. عكاشة. سعيد (٢٠١٦)،"جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي"، الجزائر، مجلة جسور المعرفة، م٦،ع٤: (٤١-٤٨).

٢٤. ٢٤. المختار. أحمد، (١٩٩٨)، "علم الدلالة"، مصر، عالم الكتب.

٢٥. عودة. علي يونس، (٢٠١١)، "البنيات الأسلوبيّة في شعر أحمد الوائلي"، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة.

٢٦. عوض. ريتا:

• (١٩٨٣)، "خليل حاوي"، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

• (١٩٩٣)، "رائد القصيدة الحديثة يعيد للشعر دوره الحضاري، (مقدمة ديوان خليل حاوي)"، بيروت، دار العودة.

٢٧. عياشي. منذر، (٢٠٠٢)، "الأسلوبيّة وتحليل الخطاب"، بيروت، مركز الانماء الحضاري.

٢٨. غركان. رحمن، (٢٠٠٨)، "أسلوبية البيان العربي من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النصّ الإبداعي"، ط١، دمشق، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر.

٢٩. غفوري. محمد، (٢٠٢٠)،" انزياح الصورة الشّعرية لدى نازك الملائكة، مجلة أوراق ثقافية،م ٢، ع ٩: (٦٤-٧٩).

٣٠. الفراهيدي، الخليل بن احمد، (١٩٨٠)، " العين"، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، العراق، دار الرشيد للنشر.

٣١. فضل. صلاح:

• (١٩٩٢)،" بلاغة الخطاب وعلم النصّ"، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون.

• (٢٠٠٢)،" التحولات الشعرية العربية"، ط١، بيروت لبنان، دار الآداب.

٣٢. قدوري.غانم، (١٩٨٦)،" الدراسات الصّوتية عند علماء التجويد، ط١، بغداد،إحياء التراث الإسلامي، مطبعة الخلود

٣٣. كوهين.جان، (١٩٨٧)، " بنية اللغة الشّعرية"، ط١، ترجمة : محمد الولي، المغرب: دار توبقال.

٣٤. المسدي. عبد السلام، (١٩٨٢)، "الأسلوبيّة والأسلوب"، ط٣، الدار العربية للكتاب.

٣٥. مصلوح. سعد، (٢٠٠٢)، "مبادئ الأسلوب"، مصر، عالم الكتب.

٣٦. نصرت. عبد الرحمن، (١٩٧٩)، "في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة"، عمان ، مكتبة الأقصى.

٣٧. وهبة. مجدي، (١٩٨٤)، "معجم مصطلحات الأدب"، ط٢، بيروت ، مكتبة لبنان .

٣٨.ياسين. السيد، (١٩٧٠)، "التحليل الاجتماعي للأدب"، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

Sources and references:

1- Barut, M. (1995), "The Structure of Dynamic Symbols and Their Connotations in Khalil Hawi's Poetry," Nizwa Magazine, Issue 4:(178-186).

2- Bishr. K., (1970), "General Linguistics: Sounds", 7th ed., Egypt, Dar Al-Maaref.

3- Boudoukha. M., (2011), "Stylistics and the Characteristics of Poetic Language", 1st ed., Jordan, Modern Books World.

4- Al-Baytar. Y., et al. (2007), "Death and Rebirth in the Poem After the Ice by Khalil Hawi", Tishreen University Journal for Scientific Studies and Research, Vol. 29, No. 1:(55-65).

5- Jumaa. Aidi, (2022), "Khalil Hawi's Poetry: The Artistic Image", 2nd ed., Egypt, Arab Press Agency, Publishers.

6- John. H., et al. (1986), "Articles Against Structuralism", 1st ed., translated by Ibrahim Khalil, Jordan, Al-Karmel Publishing House.

7- Hawi. K., (1962), "River of Ashes", 3rd ed., Beirut, Al-Tali'aa House.

8- Al-Hassani. A., (2013), "Studies in Linguistics, Dubai, University Book Series.

9- Hassan, A. (1964), "The Artistic Origins of Literature", 2nd ed., Cairo, Al-Ulum Press.

10- Haloush, M. (2023), "The Aesthetics of Myth in the Poetry of Khalil Hawi", Dafatir Magazine, Algeria, Vol. 8, No. 1 : (130-141).

11- Al-Khatib, A. (2021), "The Cave Poem by Khalil Hawi: A Stylistic and Semantic Study" (with research), Journal of the Islamic University for Humanities, Vol. 29, No. 3: (366-381).

12- . Al-Rawashdeh, S. (1995), "The Paradox in the Poetry of Amal Dunqul",

Jordan, Dirasat Magazine, Vol. 22, No. 6 :(3787-3810).

13- Seridi, F. (2016), "Trendings of the Symbolic Dimension in the Poetry of Khalil Hawi", Annals of Guelma University of Languages, No. 15 : (447-478)

14- Suleiman, K. (1991),"The Theory of Paradox," Yarmouk Research Journal, Vol. 9, No. 2: (55-84).

15- Al-Sharif, T. (2013), "Cultural Poetics: Khalil Hawi 1925-1982," a paper presented at the Second International Conference on the Arabic Language in Dubai.

16- Shraim, J. (1984), "A Guide to Stylistic Studies," 1st ed., Beirut, Lebanon, University Foundation for Studies and Publishing.

17- Zaza, H. (1970), "The Speech of the Arabs: Issues in the Arabic Language," Beirut, Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing and Publishing.

18- Abdel Tawab, R. (1985), "Introduction to Linguistics and Methods of Linguistic Research," 2nd ed., Cairo, Al-Khanji Library.

19- Abdel Muttalib, M. (2007), "Arabic Rhetoric (Another Reading)," 2nd ed., Cairo, Egyptian Company, Longman.

20- Abou, A. (2007), "The Philosophy of Beauty in the Space of Contemporary Arabic Poetry," 1st ed., Damascus, Arab Writers Union.

21- Azouz, A. (2002), "Heritage Origins in the Theory of Semantic Fields," Damascus, Arab Writers Union Publications.

22- Okasha, S. (2016), "The Aesthetics of Rhythm and Its Semantic Dimensions in Arabic Poetry," Algeria, Bridges of Knowledge Journal, Vol. 6, No. 4 : (41-48).

23- Al-Mukhtar, A. (1998), "Semantics," Egypt, Alam Al-Kutub.

24- Awda, A. (2011), "Stylistic Structures in the Poetry of Ahmad Al-Waili," Master's Thesis, College of Education, University of Basra.

25- Awad, R.

• (1983) "Khalil Hawi," 1st ed., Beirut, Arab Foundation for Studies and

Publishing.

• (1993)The Pioneer of the Modern Poem Restores Poetry's Civilizational Role," (Introduction) Diwan Khalil Hawi), Beirut, Dar Al-Awda.

26- Ayachi, M., (2002), "Stylistics and Discourse Analysis," Beirut, Center for Civilizational Development.

27- Gharkan, R., (2008), "Stylistics of Arabic Rhetoric: From the Horizon of Standard Rules to the Horizons of Creative Text," 1st ed., Damascus, Dar Al-Rai for Studies, Translation, and Publishing.

28- Ghafouri, M., (2020), "The Displacement of the Poetic Image in Nazik Al-Malaika," Awraq Thaqafiya Magazine, Vol. 2, No. 9 : (64-79).

29- Al-Farahidi, K., (1980), "The Eye," edited by Mahdi Al-Makhzoumi and Ibrahim Al-Samarrai, Iraq, Dar Al-Rasheed Publishing House.

30- Fadl, S.:

• (1992) "The Rhetoric of Discourse and Textual Science," Kuwait, Alam Al-Ma'rifa, National Council for Culture, Arts, and Letters.

• (2002) "Arab Poetic Transformations", 1st ed., Beirut, Lebanon, Dar Al-Adab.

31- Qaddouri. G. (1986), "Phonological Studies among Tajweed Scholars", 1st ed., Baghdad, Ihya' al-Turath al-Islami, Al-Khulud Press.

32- Cohen. J. (1987), "The Structure of Poetic Language", 1st ed., translated by Muhammad al-Wali, Morocco: Dar Toubkal.

33- Al-Masdi. A. (1982), "Stylistics and Style", 3rd ed., Arab House of Books.

34- Maslouh. S. (2002), "Principles of Style", Egypt, Alam al-Kutub.

35- Nasrat. A. (1979), "In Modern Criticism: A Study of Modern Critical Schools", Amman, Al-Aqsa Library.

36- Al-Wazir. J. (2023), "Death and the Philosophy of Resurrection in the Poetry of Khalil Hawi", Al-Khattab Magazine, University of Arab Tebessi, Algeria, Vol. 18, No. 1 : (313-340).

37- Wahba. M. (1984), "A Dictionary of Terms" Literature, 2nd ed., Beirut, Lebanon Library.

38- Yassin, S., (1970), "Social Analysis of Literature", Cairo, Anglo-Egyptian Library.

39- Jakobson (1963), "Essays in General Linguistics – The Foundations of Language", translated: Nicolas Ruwet, Argument, éditions de Minuit, Paism.