دراسات الأدب المعاصر، السنة الثامنة، ربیع ۱۳۹۵، العدد التاسع والعشرون: صص **۸۳**– **۱۰۷**

دراسة أسلوبية فی قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوی

سید اسماعیل حسینی أجداد*

مقصود بخشش**

شهرام دلشاد***

تاریخ الوصول: ۹۴/۵/۱۵

تاریخ القبول: ۹۴/۱۰/۷

الملخّص

تقدم نقد النصوص الأدبية فی العصر الحديث وتفرعت منه المدارس والمناهج النقدية العديدة، منها المنهج البنيوی والمنهج التفكيكی والمنهج التلقّی. لهذه المناهج دور بارز فی تحليل النصوص الأدبية إما نصوص قديمة وإما معاصرة. إن البنيوية التی تليها الأسلوبية تشتغل بدراسة كيان النص الأدبی فی عدة مستويات منها الإيقاعية واللغوية والتركيبة والبلاغية والدلالية. تستهدف هذه المقالة أن تحلل قصيدة «البحار والدرويش» *لخليل حاوی* على أساس تلک المستويات. إن الأبنية الإيقاعية والتصويرية واللغوية والتركيبة فی القصيدة تكون فی خدمة مضمونها المزدوج والمتناقض الذی يريد أن يلقيه الشاعر ونشاهد تناغماً قوياً بين تلک المستويات. المنهج المستخدم فی هذه الدراسة هو المنهج الوصفی – التحليلی.

الكلمات الدليلية: خليل حاوی، الأسلوبية، البحار والدرويش، الشعر الحديث.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* عضو هيئة التدريس فی فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة گيلان، گيلان، ايران(الأستاذ المساعد).

** الماجستير فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبايی، طهران، ايران. m.bakhshesh92@gmail.com

*** طالب الدكتورا فی فرع اللغة العربية وآدبها بجامعة بوعلی سينا، همدان، ايران.

المقدمة

الأسلوبية موضوع علم ما انفكّ تكثر فيه الأقاويل، وتختلف حوله الآراء، وتتفرّع عنه الإتجاهات، حتى أصبح الخائض فيه فی خضم عاتية أمواجه، نائية شطانه، تمزقه الحيرة لولا آمال تراوده، وطموح تأخذ بيده، ذلک أن الكتب التی ألّفت فی هذا المجال كثيرة(أخذاری، ٢٠٠٤: ٩).

إستخدم مصطلح الأسلوبية منذ الخمسينات وأريد به منهج تحليل للأعمال الأدبية يقترح استبدال الذاتية والإنطباعية فی النقد التقليدی بتحليل موضوعی أو علمی للأسلوب فی النصوص الأدبية(الخفاجی، ١٣٩٢: ١١). من المعلوم أن كلمة الأسلوب قديمة فی اللغة العربية فقد وردت فی كلام العرب وجاءت فی مصنفاتها اللغوية والمعجمية(أخذاری، ٢٠٠٩: ٤).

لكن مصطلحاً قد اختلف معناها فی النقد الحديث لاشک أن الأسلوبية تعنی بالأسلوب؛ فهی «تحليل لغوی موضوعة الأسلوب، وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية». وهی أيضاً «دراسة اللغة كفنّ»(قطوس، ١٩٩٨: ١٣٥). إذا أردنا التدقيق أكثر فهی «دراسة الخصائص اللغوية التی يتحول بها الخطاب عن سياقة الإخبارى إلی وظيفته التأثرية والجمالية»(السد، لاتا: ٩٣).

إذا نمعن فی الدراسات الحديثة فنجد أن هناک كثير من الدراسات قمن علی أساس النقد الأسلوبی بدأ من *رولان بارت* الذی تخفف من حضور المؤلف فی نقد النصوص بنظريته معنونة ب«موت المؤلف».

تناول الباحثون بعد ذلک إلی دراسة البنی الموجودة فی النص وبما هو أفضل طريقة لفهم النصوص ونقدها فهم يعنون إلی النص بما فيه من دلالة. إن التعاريف والآراء حول الأسلوبية كثيرة جداً لكن الأسلوبيين يتفقون فی تحديد مستويات التحليل الأسلوبی ممثلة فی المستوى الإيقاعی واللغوی والمستوى التركيبی والمستوى الدلالی. قد يتربط جميع هذه المستويات مستوى الفكرى أو النفعی الذی يلقيه الشاعر فی النص الأدبی. يستهدف هذا البحث إلی تحليل تلک المستويات فی قصيدة «البحار والدرويش» *لخليل حاوی* حتی يصل إلی مضمونه من خلال النص وداخله لا خارجه.

الفرضية

يبقى هنا سؤال رئيسیّ: ماهی الميزات البارزة فی المستوى الإيقاعی والتركيبی والتصويری وكيفية تناسبها مع المضمون فی قصيدة «البحار والدرويش»؟ افترضنا فی البداية لهذا السؤال: تتسق اللغة بالمضمون عند *حاوی* إتساقاً قوياً ولم تكن اللغة منفصلة عن المضمون فإذن معرفة البنی الأسلوبية فی القصيدة يساعدنا فی تجسيد المضامين عند *حاوی*. الهدف من الدراسة الأسلوبية هو الوصول إلی المضامين الموجودة والخفية فی النص والكشف عن زوايا التناسب بين تلك المستويات؛ علی سبيل المثال الكشف عن تناسب بين المستوى الإيقاعی والتصويری؛ وفی النهاية الوصول إلی مضمون القصيدة الذی تساهم جميع المستويات فی القائه عند السامع أو المتلقی.

خلفية البحث

ما وجدنا دراسة أسلوبية لقصائد *خليل حاوی* وقصيدته الشهيرة «البحار والدرويش»، لكن هناک دراسات عالجت هذه القصيدة مضموناً ومن جهة خاصيتها الرمزية منها: كتاب(۲۰۰۹)«النبوءة فی الشعر العربی الحديث(خليل حاوی وبدرشاكر سياب تجسيداً)»؛ ألفه *الدكتور طلال المير*، تحدث الباحث فی البحث الرابع من الكتاب معنونة بلقاء الشرق المحتضر بالغرب الميّت فی قصيدة «البحار والدريش». تبيّن هناک الباحث فكرة حاوية الرمزية فی القصيدة وعلاقتها بالقضية النبوءة وتأثيره من آيات القرآن الكريم وحاول أن يدرس القصيدة دراسة مضمونية وفكرية. وإن يعتبر بعض المستوى الفكری أحد المستويات الأسلوبية لكن نحن لا نتطرق إليها فی هذه الدراسة لأنه يتطرق إليها الباحث فی هذا الكتاب. مقالة(۲۰۰۹) «بنية الرمز الديناميكی ودلالاته فی شعر خليل حاوی»، ألّفه *محمد جمال باروت*، مجلة نزوی. فی هذه الدراسة يتحدث عن الرمز الديناميكی وأحد القصائد التی درسها الباحث هی قصيدة «البحار والدرويش» بما تمثل البحار فيه رمزاً ديناميكياً ونشاهد فی القصيدة تعدد الأصوات.

هناک أيضاً دراسات عديدة تناولت النصوص الأدبية دراسة أسلوبية فی القصيدة المعاصرة منها لا يمكن إحصائها فی خلفية هذا المقال، من أهم هذه الدراسات: رسالة(۲۰۱۰) «دراسة أسلوبية فی ديوان أغانی أفريقا لمحمد الفيتوری» ألّفته *زينب*

منصوری. فهی درست هذا الدیوان فی ثلاث المستویات الصوتیة والترکیبیة والدلالیة. أو هناک أیضاً دراسة (٢٠٠٢) بعنوان «البنی الأسلوبیة، دراسة فی أنشودة المطر للسیّاب»، القاه حسن *ناظم*. تحدث الباحث فیها عن المستوی الصوتی والترکیبی والدلالی فی قصیدة أنشودة المطر.

البنی الأسلوبیة فی قصیدة«البحار والدرویش»

إن البحث فی الأسلوبیة وکیفیة تعامل مع النص الأدبی یستلزم ابتداءً، تحدید مفهوم الأسلوبیة بوصفها منهجاً نقدیاً، تمکن منذ زمن بعید، فی کیفیات ما، أن ینبّه إلی جمالیة اللغة فی النص الأدبی ومکوناتها وخصائصها فی مستویاتها المختلفة، وذلک بغرض إبراز الکیفیة التی استطاعت بها هذه اللغة أو الأسلوب تحدیداً من أداء وظائفها الجمالیة والتأثیریة(السد، لاتا: ٨). یحدد *شاربالی* وهو مؤسس الأسلوبیة؛ الأسلوبیة أو علم الأسلوب علی أنه العلم الذی یدرس العناصر للغة المنظمة من جهة نظر محتواها التعبییرة والتأثیریة(المصدر نفسه: ١٣). فالدارس الأسلوبی یجب أن یراعی فی دراسته الإطار التالی الذی کان معهودا عند الباحث ویجب أن یحلل النص الأدبی علی أساسه.

قصیدة «البحار والدرویش» من أشهر قصائد *خلیل حاوی*، فهی تعتبر من أشهر القصائد الأدب العربی، نشرها *حاوی* فی دیوانه الأول اسمه «نهر الرماد». فی هذه القصیدة «البحار» یرمز إلی المغامرات التی یسعی إلی اکتشاف المجهول ویؤمن بالعلم وهو یمثل الإنسان الغربی. و«الدرویش» یمثل المتدین الزاهد القابع فی مکانه لا یبرحه ویمثل الإنسان الشرقی. هو صراع بین حضارتین. کل حضارة تسعی علی طریقتها إلی معرفة الحقیقة واکتشافها ولکن الشاعر یؤمن فی أن الحضارتین قد فشلتا فی اکتشاف الحقیقة وأنهما «طین فی طین»(المیر، ٢٠٠٩: ١٠٨). یمیل هذا البحث إلی دراسة الأبنیة الأسلوبیة فی قصیدة «البحار والدرویش» فی ثلاث مستویات الإیقاعی والترکیبی والتصویری، من هنا نسعی أن نحلل القصیدة. بما الیوم للشعر المعاصر وظیفة کبری فی القاء الفکرة لابد لکل شعر أن یحتوی علی مضمون إنسانی أم فلسفی. والشعر داعٍ لبیان تلک الفکرة والشاعر الحدیث لا یترک القصیدة إلا أن ینحوها إلی فکرة ما ویساعدها فی إلقاء الفکرة بمجموعة من الأسالیب إما الموسیقائیة وإما التراکیبة وإما عبر إیجاد صور

مختلفة وقصدنا أن نجد فی هذه الدراسة تناسباً بين هذه المستويات فی قصيدة «البحار والدرويش» ومستواها الفكری.

المستوى الإيقاعی

دراسة البنية أو المستوى الإيقاعی لقصيدة ما، تعنی دراسة موسيقاها بنوعيها: الخارجية والداخلية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغماً فی الأذن وأثراً فی النفس، أو يلفت إليه الفكر. الإيقاع «مصطلح إنجليزی اشتق أصلاً من اليونانية بمعنی الجريان والتدفق»(أخذاری، ۲۰۰۴: ۲۰). ثم تطور فأصبح «كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام»(مطلوب، ۲۰۰۱: ۱۱۹) وفی هذا إشارة إلى ارتباطه بالشعر والموسيقی. وقد عرف أخيراً بأنه: «الرجع المطرّد فی السلسلة المنطوقة للإنطباعات السمعية والمتماثلة التی تخلفها عناصر مختلفة»(جمع من المؤلفين، ۲۰۰۳: ۱۳۰). أی هو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية معينة على مسافات محددة. «وقيل إنه غالباً ما يقصد به الوزن أو ما يتعدى إلى الجانب الموسيقی أو الصوتی فی الشعر، بينما الإيقاع أعم من الوزن والأحری أن نقول إن الوزن هو أحد عناصر الإيقاع»(جودت، ۱۹۹۵: ۲۹). فهو يطلق على الوزن والقافية(الإيقاع الخارجی) كما يطلق على المحسنات البديعية كالتكرار والجناس والطباق(الإيقاع الداخلی).

إنما عنصر الإيقاع قد يتبلور فی قصيدة «البحار والدرويش» عبر أشكال مختلفة، فيجب أن لا ننسى أنّ الفكرة الإزدواجية التی قامت على أساسها القصيدة قد تأثّرت على نشأة الإيقاع وكثرة الأصوات فی القصيدة؛ بما تجری القصيدة مضموناً بين النسقين فلابد أن يتبع اللفظ والصوت منهما. فلأجل هذا نجد قد خرجت القصيدة من الوتيرة الواحدة. بداية ندرس الأصوات حتی يتبين دورها فی إيجاد الإيقاع. فهل للأصوات دورٌ أم لا. نعرف يتكون الإيقاع من الأصوات فهی جزء من الإيقاع غير منفصل منه.

قسم علماء اللغة الأصوات إلى: «المهجورة(les sonores) والمهموسة(les souders) بحسب وضع الوترين الصوتين، ففی حالة النطق بالمصوت المهجور تنقبض فتحة الزمار ويقترب الوتران الوصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق هذه الفتحة، ولكنها تسمح بمرور النفس الذی يندفع فيها، فيهتز الصوتيان»(طحان، ۱۹۷۲: ۵۰).

أما الحروف المجهورة فهي «الف/ب/د/ذ/ر/ض/ظ/ع/غ/» والحروف المهموسة وهي «ء/ت/ث/ ح/خ/س/ش/ص/ط/ف/ق/ه»(حسان، ١٩٩٨: ٧٩).

تعتبر قصيدة «البحار والدرويش» من أبرز القصائد حيث تحتوى أصوات تختلف في وضوحها السمعى التى تساهم فى الإيقاع وقدرتها على إبراز المعنى. في ما يلي نشاهد نماذج من استخدام هذه الحروف لدى *خليل حاوى*:

«بعد أن عانى دُوارَ البَحر
والضَوْءَ المداجي عَبْرَ عَتْمات الطريق
ومَدى المجهول يَنشَقُّ عن المجهول
عن مَوت محيق
يُنشرُ الأكفانَ زرْقاً للغَريق
وتمطَّت في فراغ الأفق أشداقُ كهوف
لفَّها وهجُ اَلحريقْ
بعد أنْ راوغهُ الريحُ رماهُ
الريحُ للشرْق العَريقْ
حطَّ في أرْض حكى عَنها الرَّوَاةْ:
حانةٌ كَسْلى، أساطير...صلاة
ونَخيلٌ فاتر الظلِّ رخيٌّ اَلهْيَنماتْ
مَطْرَحٌ رَطبٌ يُميت الحسَّ
في أعصابه الحَرَّي، يميت الذكرَيات
والصدى النائي المدوِّي
وغوَايات الموانى النائيات

(حاوى، ١٩٩٣: ٤١)

كما من الوضوح قد تعددت حروف المد عند الشاعر فى الفقرة السابقة وأيضاً نلاحظ هذه الكثرة فى جميع القصيدة، واستخدام حروف المد التى يعنى بها امتداد الصوت ذو دلالة عند الشاعر، فهى توافق فى حالات المحزنة والألم أو الحالة الشعورية. الشاعر يتألم دائماً، وصنع نفسه من الألم وهذا يظهر فى انتحاره كأقدم شاعر عربى انتحر فى العصر

الحديث وفی دراسة *إيليا حاوی* حول «ظاهرة الألم فی شعر خليل حاوی» يظهر كثير من أبعاد الألم عند *حاوی*. كما يقول الشاعر نفسه فی مقدمة القصيدة :«وفی قصيدة «البحار والدرويش» طوف مع «يوليس» فی المجهول، ومع «فاوست» ضحی بروحه ليفتدی المعرفة، ثم انتهی إلی اليأس من العلم فی هذا العصر، تنكر له مع «هكسلی» فأبحر إلی ضفاف «الكنج»، منبت التصوف..! لم يرَ غير طين ميت هنا، وطين حار هناك. طين بطين!!». فهو يمثل رحيلاً فی القصيدة وتعب من رحلته إذا انتهی باليأس وتجری القصيدة فی عوالم الفلسفة والغموض. وكل من البحار والدرويش يتجسس عن الحقيقة وليس الوصل إلی الحقيقة أمرا سهلًا وهما يواجهان بالمشاكل العديدة فی مسيرهما. إذن يتبيّن لنا لماذا استخدم حاوی حروف المد بهذه الكثرة فهی تناسب مع مضمون القصيدة.

تكرار بعض الأصوات تساهم فی الإيقاع كما نشاهد فی الفقرة السابقة إن تكرار حرف «الف» قد تسببت إلی توفير بنية الإيقاع المحزون. وللتكرار دلالة خاصة لحرف الألف الذی يتكرر بمرات فی القصيدة فهو يدل علی حزن الشاعر وألمه.

من هنا نتناول إلی المؤشرات الأخری الإيقاعية فی قصيدة «البحار والدرويش» منها الوزن: وزن القصيدة من أبرز وسائل الإيقاع فی الشعر خاصة فی هذه القصيدة. والشعر الحديث يمتلک علی الوزن العروضی لكن مع حذف بعض التفعيلات أو مع طول بعض المصراعات وقصرها: «بعدَ أن عانَی دوارَ البحر(فاعلاتن فاعلاتُن فاعِ)، والضَّوءَ المداجی عَبر عَتْماتِ الطريق(لاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ) ومدی المجهول يَنْشَق عنِ المجهولِ(فعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعِ) عن موتٍ محيق(لاتن فاعلاتْ) ينْشر الأكفانَ زُرْقَاً للغريق؛ (فاعلاتنْ فاعلاتن فاعلات) وتَمَطَّتْ فی فراغِ الأُفْقِ أشداقُ كهوفٍ(فعِلاتنْ فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتنْ) لَفَّهَا وَهْجُ الحريقْ(فاعلاتنْ فاعلات) بعدَ أن راوغَهُ الريحُ رماهُ(فاعلاتن فعِلاتُنْ فَعِلاتـُ) الريحُ للشرقِ العريقْ(نْ فاعلاتنْ فاعلات).

إذن القصيدة أنشدت علی بحر الرمل إن هناک بعض الزحافات والعلل. وكما نعرف إن بحر الرمل من البحور أكثر إيقاعاً. يلاحظ علی هذه الجملة الشعرية من خلال التفعيلات المصاحبة للنص أن التغيير الإيقاعی الذی طرأ علی هذه الجملة أو الموجة يكمن فی تدوير التفعيلات بين الأسطر، وهذا ما جعل بنية المقطع موجيّة متصلة إيقاعيّاً حتی نهاية الجملة، وهذا ما أدی إلی البناء الهارمونی(تعدّد الأصوات) فی بنية القصيدة المعاصرة.

إن حرف الروى من مؤشرات أخرى الذى تساهم فى ايقاع اللفظ. حرف الروى فى القصيدة منتقلة بين حروف «الف» «القاف» و«الياء». لحرفين قاف والف أكثر دوراً فى ايجاد الروى. بالإلتفات إلى الإزدواجية فى المضمون نشاهد أن الروى أيضاً يكون فى انتقال بين «القاف» و«الالف». والأهم هنا ايجاد الإيقاع بواسطة حرف «ق». بما هو لفظ شديد ذو صلابة أكثر تسبب إلى توفير بنية الإيقاع فى القصيدة. إذا ننظر إلى المقطع الآتى سنشاهد الإيقاع الخارجى الذى يساهم فيه حرف «ق» فيه بكثرة:

طُرقاتُ الأرْض مهما تتناءَى
عند بابى تَنْتَهى كلُّ طريقْ
وبكوخى يستَريحُ التَوْأمان:
الله والدهرُ السَحيق
وَأرى، ماذا أرى؟
مَوتاً، رَماداً وَحَريقْ!..
نَزَلتْ فى الشاطئ الغَربىِّ
حدِّقْ تَرَهَا.. أمْ لا تُطيقْ؟

(حاوى، ١٩٩٣: ٤٥)

قد تضيف هذه الفقرة على الإيقاع بما تحتوى من الحركة والأصوات الكثيرة التى تليها بعد حرف «ق». مضيفاً على حرف الروى يزداد على الإيقاع الوزن العروضى أى هناك تناسب بين الروى والوزن العروضى. بعضاً نشاهد إن حرف الروى قد يأتى على حرف «الياء» كالمقطع التالى:

ذَلكَ الغولَ الذى يُرْغى
فيُرغى الطينُ محموماً، وتنْحَمُّ اَلموانى
وَإذا بالأرْض حُبلى تَتَلَوَّى وَتُعانى
فَوْرَةً فى الطين من آن لآن فَورَةً
كانت أثينا ثُمَّ روما!..
وهجَ حمَّى حشرجتْ فى صَدر فانى

(المصدر نفسه: ٤٦)

هناک تلاحم بين الموسيقی و المضمون. الشاعر يصف غولاً يرمز بها بالحضارة الغربية، فهو يريد أن يقول إن الغول يخسر فهو مدمرٌ، إذن جاء حرف الروی علی «الياء» حتی يظهر مضمون إمتداد الخسران فی حرف الروی. والناظر إلی حرف «الياء» ممثل روياً يجد أنه يمتاز لبيان شدة حزن والألم ومن البارز أن *خليل حاوی* يحس بالبؤس والعقم عندما واجه بالحضارة الغربية. فيما يلی يظهر تناسب بين المضمون الروی بشكل أدق.

الشاعر *خليل حاوی* فی البداية يتناول إلی الحضارة الغربية وتدميرها وعدم نجاحها عن حل قضية الإنسان المعاصر والكشف عن الحقيقة فنشاهد جعل حرف روی علی حرف «القاف» فهو حرف قوی ذو صلابة كما يقول *عباس حسن* فی كتاب «معانی الحروف» حول حرف القاف «هو شديد. يلفظه بعضهم مجهوراً، وبعضهم يلفظه مهموساً يصفه العلايلی بأنه:«للمفاجأة تُحدث صوتا». ويصفه *الأرسوزی* بأنه: «للمقاومة». وكلا الوصفين يفضيان به إلی أحاسيس لمسية من القساوة والصلابة والشدة، وإلی أحاسيس بصرية وسمعية، من فقاعة تنفجر، أو فخارة تنكسر. ولكن ما رأی المعاجم اللغوية فی هذه الإيحاءات؟ بالرجوع إلی المعجم الوسيط عثرت علی مائتين وثمانين مصدرا تبدأ بحرف القاف، كان منها اثنان وعشرون مصدرا تدل معانيها علی أصوات(حسن، ۱۹۹۸: ۱۴۱).

لكن عندما يريد الشاعر أن يتحدث عن الحضارة الشرقية التی يسميها «الشرق العريق» يبدل حرف الروی إلی الالف اليّنة، هذا الحرف كقول *عباس حسن* تعنی به الإمتداد والبقاء كما يقول «إن الألف اللينة التی تقع فی أواسط المصادر أو أواخرها، يقتصر تأثيرها فی معانيها علی إضفاء خاصية الامتداد عليها فی المكان أو الزمان(المصدر نفسه: ۹۵). أما الشعر؛ المقطع الأول عندما يتحدث عن الحضارة الغربية يقول:

بعد أن عانی دُوارَ البَحر
والضَوْءَ المداجی عَبْرَ عَتْمات الطريقْ،
ومَدی المجهول يَنشَقُّ عن المجهول
عن مَوت محيقْ
يُنشرُ الأكفانَ زُرْقاً للغَريقْ
وتمطَّت فی فراغ الأُفق أشداقُ كهوف
لفَّها وهجُ اَلحريقْ

بعد أنْ راوغهُ الريحُ رماهُ
الريحُ للشرْق العَريقْ

(حاوى، ١٩٩٣: ٤١)

أما بعده يتحدث عن الشرق وحضارتهم:

حطَّ فى أرْض حكى عَنها الرَّوَاةْ
حانةٌ كَسْلى، أساطيرٌ...
ونَخيلٌ فاتر الظلِّ رخىٌّ اَلهْيَنماتْ
مَطْرَحٌ رَطبٌ يُميت الحسَّ
فى أعصابه الحَرَّى، يميت الذكرَياتْ
والصدى النائى المدوِّى،
وغوَايات الموانى النائياتْ

(المصدر نفسه: ٤١)

بما نحن نشاهد ازدواجية فى المضمون قد اقتحم هذه الإزدواجية والتناقض فى حرف الروى حينما يتحدث عن الحضارة الغربية جعل الروى على «القاف» أو عندما يتحدث عن الشرق جعل الروى على حرف «الف».

الإيقاع الداخلى

تعدّ الموسيقى الداخلية القسم الثانى من دراسة موسيقى النص ومصدراً رئيسياً من مصادر الإيحاء فى الشعر، وبها يتفاصل الشعراء وتتجلى قدراتهم على الإبداع من خلال الموسيقى المنسجمة مع المعانى والصور وتآلف الألفاظ وتجاوزها فى تركيب سلس أنيق يجعلها تخفُّ على اللسان فيعذب وقعها فى السمع لتلاؤم حروفها وحركاتها وطبيعة الأصوات المؤلفة بها مع مراعاة التوافق الصوتى والوزنى بين وحداتها وكأن للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة من حرف وحركة بوضوح تام كونها تأتى خفيّة من اختيار الشاعر(ضيف، ١٩٩٦: ٨٧). *والحاوى* هو من القلائل الذين يتجسد فى شعره الإيقاع بوجهى الخارجى والداخلى؛ شاهدنا الإيقاع الخارجى فى الوزن والصوت والروى، هنا نشاهد هو يلتفت إلى مؤشرات أخرى أى الإيقاع الداخلى؛ يتجسد هذا الإيقاع فى ملامح

كثيرة كتجانس الأصوات وظاهرة التكرار والطباق والتقسيم ورد الأعجاز على الصدور وإلـخ؛ هنا نتحدث عن هذه المؤشرات.

إن تجانس الأصوات يساهم فی توفير الموسيقی الخارجية فی القصيدة فهو يرافـق مـع الوزن والروی وسائر المؤشرات الإيقاعية وتسبب لتوفير الإيقاع. هنا نشير إلـی بعـض هـذه التجانسات فی قصيدة «البحار والدرويش». كما شاهدنا فی ما سبق أن يهتم *حـاوی* إلـی تكرار الأصوات لتوفير بنية الإيقاع هنا نشاهد فيما يلی أنـه يهـتم إلـی إتيـان الحـروف أو الأصوات المتجانسة، على سبيل المثـال هنـاک تجـانس بـين حرفـی «س» و«ص» فـی المقطع التالی:

حطَّ فی أرْض حكی عَنها الرَّوَاةْ:
حانةٌ كَسْلی، أساطيرٌ، صلاة

(حاوی، ۱۹۹۳: ۴۲)

أما ظاهرة التكرار تعدّ من أبرز الظواهر الإيقاعية التی تسهم فی إثـراء الـنص الشـعری بالتنـاغم الصـوتی والتنسـيق الأمثـل بـين الألفـاظ والعبـارات وكـذلک سـبک البيـت الشعری(عواد الراوی، ۲۰۰۴: ۴۴). عدّ بعض النقاد التكرار وسيلة من وسائل التعبيـر التـی جنح إليها الشعراء ليضيفوا على شعرهم إيقاعاً داخليـاً معبّـراً عـن ذات الشـاعر بمختلـف تجاربه من خلال تناوب الألفاظ وإعادتها فی سياق التعبير.

يتجسد التكرار فی قصيدة «البحار والدرويش» بنوعين: تكـرار اللفـظ والعبـارة. كثيـراً نشاهد كرر الشاعر بعض الألفاظ الرئيسة فی القصـيدة بمـا لهـا دلالات بـارزة فـی تكـوين القصيدة، مثل كلمة الموت والمجهول والريح. فيما يلی نشير إلی بعض هذه التكرارات:

بعد أن عانی دُوارَ البَحر
والضَوْءَ المداجی عَبْرَ عَتْمات الطريقْ
ومَدی المجهول يَنشَقُّ عن المجهول

(المصدر نفسه: ۴۲)

لقد كرر الشاعر لفظ «المجهول» مرتين ليؤكد معناه فی ذهن السامع بأسـلوب نغمـی للإنتباه بما إن البحار لم يعمل شیء إلا هو ينشق المهجول مـن المجهـول. هـذا التكـرار بمثابة تؤكيد للفقرة السابقة حينما يقول يعانی البحـار مـن ضـوء المـداجی عبـرَ عتمـات

الطريق. فهو تأكيد لبيان أن البحر كقول الله تعالى: ﴿أوكظلمات فى بحرٍ لجّى يغشاه موجٌ من فوقه موجٌ﴾(النور/ ٢۴). فإذن من المحتمل لا يريد أن ينشق البحار فى البحر إلا المجهول. أيضا تكرار كلمة «حلقاتٌ» فى المقطع التالى:

دوّختهم حلقاتٌ الذكر
فاجتازوا الحياة
حلقاتٌ حلقاتٌ
حول درويش عتيق

(حاوى، ١٩٩٣: ۴٣)

أو عندما ننظر إلى المقطع التالى فيدهشنا التكرار اللفظى والعبارة تتناغم التكرار مع المضمون والموسيقى الخارجية:

لن تغاويني الموانى النائياتْ
بعضُها طينٌ محمَّى
بعضُها طينٌ مواتْ
آه كم أحرقْتُ فى الطين المحمَّى
آه كم متُ مع الطين اَلمواتْ
لن تغاويني الموانى النائياتْ،
خلِّنى للبحر، للرِّيح، لموت
ينشُرُ الأكفانَ زُرقاً للغَريقْ
مُبْحرٌ ماتَتْ بعَينَيه منارات الطريقْ
ماتَ ذاكَ الضوء فى عينيه ماتْ
لا البطولات تنجِّيه، ولا ذلُّ الصلاة

(المصدر نفسه: ۴٨)

كما نشاهد هناك تكررت كلمة «طين» أربع مرّات، أو تكررت كلمة «موت» ومشتقاتها سبع مرات. أو تكرار عبارة «لن تغاويني الموانى النائيات» مرتين. مثلها عبارة «طين محمّى». أو تكرار عبارة «طين موّات» مرتين. أو عبارة «ينشر الأكفان زرقاً للغريق» لم تتكرّر فى هذا المقطع لكن تكررت ثلاث مرات فى القصيدة. إذن كما من

المعلوم إن حاوی استخدم ظاهرة التكرار كثيراً لأغراض مختلفة منها: لأن التكـرار يسـاعد فی إرسال المعنی والدلالة إلی الذهن السامع أو القارئ، أو لإيجاد أو تقوية الموسيقی فـی النص وشعراء الحداثة يهتمون إلـی الموسـيقی. أو ربمـا يـأتی التكـرار للإنسـجام بـالوزن العروضی والبناء التركيبی. برأيی الأهم عند *حاوی* فی الإتيان التكرار هو انجسـام وإرسـال المعنی بشكل جيدّ، ولا غرض عند حاوی فی تكرار كلمة «الموت» إلی أن يشير بهـا إلـی العقم والمجاعة فی الحضارة الغربية وبشكل عام عدم نجاح أی من حضارتين فی إكتشـاف الحقيقة، تكرار هذه الكلمة خاصة عبارة «الأرض الموّات» يرشدنا إلی تأثير *حاوی* من *تـی اس إليوت* فی أثره العالمی «الأرض اليباب».

هناک التكرار الصوتی كما تلاحظ فی المقطع التالی:

بعد أنْ راوغهُ الريحُ رماهُ
الريحُ للشرْق العَريقْ
حَظُّهْ منْ مَوْسم الخصْب المدوِّی
فی العُرُوقْ
رُقَعٌ تَزْرَعُ بالزهو الأنيقْ
جلدَهُ الرثَّ العَتيق

(المصدر نفسه: ۴۱)

فقد كرر الشاعر حرف الراء مـرات كثيـرة، انسـجم هـذا التكـرار بـالمعنی والموسـيقی الخارجية فنشأ الموسيقی الداخلية. أما الملمح الآخر الذی يلاحظ فـی القصـيدة ويسـاهم فی إيجاد الموسيقی الداخلية هو الطباق. فقد سماها القدامی تارة بالمطابقة وتارة بالطبـاق ومجاورة الأضداد وإلخ. كما نعرف هذه القصيدةُ قامت علی الأساس الإزدواجية أو التنـاقض بين الشرق والغرب ومن البديهی أن تتم إدخال هذه الإزدواجية فی اللفظ. الطباق الأصلی يجری بين لفظ البحار والدرويش هناک طباق بينهما معنوياً وإن نجـد فيـه أيضـاً طباقـاً لفظيا. فيما يلی نأتی بنمادج من الطباق الذی تلاحظ فی القصيدة «البحار والدرويش».

«والضَوْءَ المداجی عَبْرَ عَتْمات الطريق» هناک طباق بين لفـظ الضـوء ولفظـی الـدجی وعتمة. نموذج آخر تلاحظ بين تمطت ولفّ كما يلی: «وتمطّـت فـی فـراغ الأفـق أشـداقُ كهوف لفَّها وهجُ اَلحريق».

كما تلاحظ إن الطباق ورد فی القصيدة من نوع الإيجاب فنجد أن هذا الطباق بين الألفاظ زاد على المعنى قوّة وإيقاعاً فی ذهن السامع.

نشاهد فی القصيدة أسلوب بلاغی آخر فهو التقسيم. يمثل التقسيم أحد مظاهر الإيقاع الشعری، إذ يتضمن كثيراً من صورة واستعمالاته التی تبنی على التوازن اللفظی قيماً صوتية وإيقاعية. كما يقول *حاوی* فی القصيدة مرتين هذا التقسيم فيما يلی: «وبكوخی يستريحُ التَوأمان: الله، والدهرُ السحيق» أو فی موضع آخر يأتی تقسيم آخر: حطَّ فی أرْض حكى عَنها الرَّوَاةْ: حانةٌ كَسْلى، أساطيرٌ، صلاة». أوعندما يتحدث عن الدرويش: فی مطاوی جلده يَنْمو طُفيليٌّ النباتْ: طحلبٌ شاخَ علي الدهْر وَلَبلابٌ صفيقْ»(المصدر نفسه، ٤٣).

الأسلوب البلاغی الآخر الذی يعد من أساليب الإيقاع الداخلی هو رد العجز على الصدر، جاء هذا الأسلوب فی القصيدة وزاد على ايقاعها وتناغمها. يهتم القدامی به اهتماماً جدير الذكر كما جاء فی كتاب «العمدة» *لإبن رشيق*، فهو يقول:«أن يردّ إعجاز الكلام على صدوره فيدل على بعض ويسهل استخراج قوافی الشعر، ويكسب البيت الذی يكون فيه أبّهة ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة»(ابن رشيق، ٢٠٠٦: مجلد٢: ٣). فيما يلی نماذج من هذا الأسلوب فی القصيدة:

طُرُقاتُ الأرْض مهما تتناءَی
عند بابی تَنْتَهی كلُّ طريقْ

أو كما يقول «ماتَ ذاكَ الضوء فی عينيه ماتْ».

هذا النوع من التكرار يثير لدی السامع حركة ذهنية إذ تتداعی وتتواصل المعانی بواسطة الكلمة المكررة فی الذهن. فتبعث فی نفسه نشوة الحدس والتخمين وبذلک تتجلی الموسيقی الداخلية فی صورة نغمية عالية قادرة على التعاطی إلى المعنى قوةً ورصانةً.

إذن كما رأينا فی البحث عن الإيقاع الخارجی والداخلی فی قصيدة «البحار والدرويش» والدراسة الإيقاعية وجدنا أن *حاوی* يهتم بموسيقی النص عبر دخول الأساليب المختلفة فيها، ونضيف اليها حسن إختيار الألفاظ والكلمات عند *حاوی* وصياغة التراكيب صياغة جميلة. ولاشک إذا يقرأ الشخصُ هذه القصيدة لا يتركها إلا أن يتمها وهذا يكون

نتيجة تناغم وانسجام بين الألفاظ والتراكيب والمضمون والروی والوزن العروضی فی القصيدة الذی يسبب أن يتابع القارئ القصيدة إلى النهاية. والأهم الذی واجهنا عند دراسة البنية الإيقاعية هو تناسب بين المضمون و الإيقاع.

المستوى التركيبی والنحوی

المستوى التركيبی يستنبط من خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلی أو التركيبی ويطلق على هذا النوع من دلالة الوظائف النحوية أو المعانی النحوية(حسان، ۱۹۹۸: ۱۷۸). وجانب آخر من المستوى يمكن أن يستنبط من المعانی العامة للجمل والأساليب الدالة على الخبر أو الإنشاء، والإثبات أو النفی، والتأكيد والطلب كالإستفهام والأمر والنهی والعرض والتخصيص والتمنی والترجی والنداء والشرط باستخدام الدالی على هذه الأساليب(عوض حيدر، ۱۴۱۹: ۴۳) كما أن الباحث فی هذا المستوى يتحدث عن الأزمنة الفعلية، كإحصاء عدد تواتر الأفعال الماضية والمضارعة فی شعر ما أو قصة إلخ(منصوری، ۲۰۰۴: ۱۰).

تجمع الدراسات فی مجال الحقل الأسلوبی على قيمة «التركيب» الأسلوبية، باعتباره فاعلاً فی عمليّة الخلق الأدبی؛ إذ يكتمل به صورة التعبير اللغوية ويخرج من حيّز الوجود بالقوّة إلى حيّز الوجود بالفعل، والتركيب هو مظهر أدبی؛ ذلک أن الجمال فی النص الأدبی، إنما إلى العناصر البنائية متضافرة و متفاعلة لا إلى عنصر بعينه منها(بوحسون، ۲۰۰۲: ۳). الهدف من قراءة قصيدة «البحار والدرويش» هو الكشف عن أبنيّة متضافرة ومتماسكة فی النص التی تريد أن تلقی مفهوم النص عبر تلک المكونات. عندما نقرأها نواجه ببناء مستحكم قلّما نشاهد ينحو نحو الإنزياح والعدول وإذما ينحو نحوها فهو لأغراض بلاغيّة. إن التركيبات قد تتشكل تعادلاً فی الشعر، هذا التعادل بين التركيبات سبب إلى ايجاد الإيقاع الموزون والسليس فی الشعر.

الإنزياح التركيبی

فی البداية نشير إلى استخدام الإنزياح التركيبی فی القصيدة بما هو يهمنا فی التعرف على مضامين النص؛ نشاهد فی القصيدة بعض العدولات لبيان أغراض منها التقديم

والتأخير والحذف والإلتفات. استخدم *خليل حاوى* هذه الأمور فى قصيدته، الإنزياح اللافت هو ظاهرة التقديم التى كثيراً يستخدمها. على سبيل المثال حينما يقول: «ومَدى المجهول يَنشَقُّ عن المجهول». جاء *حاوى* بتقديم كلمة المجهول لأن يكبّرها حتى يقول إن البحار أى «الحضارة الغربية» ينشق المجهولات فقط لا شىء آخر. جاء هذا التقديم للتقرير موضوع «الجهل» بينهم. أى يأتى بتقديم آخر حينما يتحدث عن درويش يقول:

حَوْلَ درويش عتيق
شرَّشَتْ رجلاه فى الوَحْل وباتْ
ساكناً، يَمتَصُّ ما تنضَحُهُ الأرْضُ اَلموَاتْ

(حاوى، ١٩٩٣: ٤٢)

جاء بتقديم كلمة «ساكن» لأهميته. يريد أن يقول أن الأصل هو درويش، يرمز بها إلى «الحضارة الشرقية» فهو ساكن يبقى على الأرض دائماً حينما يمتصّ ويأكل الأرض الموات كلَّ ما يصبُّ أو يمتصُّ فيها نشاهدها ساكناً. وليس لأحد قدرة على نضال مع الأرض فنحن نشاهد درويش قائماً فهو يقاتل مع العقم والمجاعة. وفى تفسير آخر المراد من كلمة ساكن المتقدمة تعنى بها الموت. *حاوى* يريد أن يمثل أن الحضارة الشرقية يتسم بالموت وعدم الحركة لأجل هذا نشاهد كثيراً يأتى يتكرر كلمة الموت عندما يتحدث عن الدرويش. لكن المهم عندنا هو تقديم كلمة «ساكن» لغرض ما.

أو كما نشاهد التقديم فى العبارات التالية: «مطرحٌ رطبٌ يميت الحسّ»، «فى أعصابه الحرّى يميت الذكريات»، «وبكوخى يستريح التوأمان: الله والدهر السحيق»، «لا البطولات تنجّيه ولا ذلّ الصلاة».

هذه العبارات تكون بعض تلك التقديمات التى جاء بها *حاوى*. علاوة على ما ذكرنا كثيراً نشاهد قدّم حاوى ما حقّه التأخير كمثل هذه العبارات لأهمية الكلمات المقدمة وتأكيدها؛ على سبيل المثال فى العبارة الأخيرة فهو يريد أن يقول ليس هناك سبيل للنجاة وإتيان التقديم سبباً لتأكيدها.

أو نشاهد الإنزياح فى التأخير فمثله عبارة «طحلبٌ شاخ على الدهر ولبلابٌ صفيق» تأخرت كلمة لبلاب فهى معطوف عن كلمة طحلب لضرورة حرف الروى. أو ظاهرة

الحذف، فمثلها حذف كلمة «هناک» فی عبارة «ونخيل فاتر الظل رخیٌّ الهيمنات» فهی تكون فی أصلها «هناک نخيلٌ فاتر الظل..»

الكلمات والعبارات تتناسق مع المضمون تناسقاً هارمونياً ويهتم *خليل حاوی* به كثيراً، على سبيل المثال فی المقطع التالی إذا يتحدث حاوی عن الدرويش نشاهد كيف يلقی كلمات عتيقة وشديدة ذات صلابة كثيرة كمحور الموضوع الذی يدور حول دوريش وسمّاه *حاوی* فی القصيدة الدرويش العتيق:

آه لو يسعفُه زُهْد الدَراويش العُراة
دوّختُهم حَلقات...
فاجتازُوا الحَيَاةْ
حَلَقات حلَقات
حَوْلَ درويش عتيقْ
شرَّشَتْ رجلاه فی الوَحْل وباتْ
ساكناً، يَمتَصُّ ما تنضَحُهُ الأرْضُ اَلموَات،
فی مطاوی جلده يَنْمو طُفيليٌّ النبات:
طحلبٌ شاخَ علی الدهْر وَلَبلابٌ صفيق

(المصدر نفسه: ۴۱)

كما تلاحظ يستخدم الشاعر كلمات ذات صلابة وفخامة مطابقاً لكبر الموضوع ويزداد استخدام الأفعال والأسماء المزيدة كفعل «شرّست» و«يمتصّ». أو فی أسماء «طحلب، لبلاب، مطاوی».

فی الدراسة الأسلوبية حينما نتحدث عن المستوی التركيبی يجب علينا أن ندرس مكونات النص التركيبة كالجمل الفعلية والإسمية والجمل المنفية، أو دراسة التراكيب الإنشائية كالأمر والإستفهام وإلخ. لكن هنا نهتم إلى أهم وأبرز الظواهر الأسلوبية.

إن استخدام الجمل الخبرية فی القصيدة أكثر من الجمل الإنشائية؛ قلّما نشاهد يستخدم *حاوی* من الجمل الإنشائية ولا تتجاوز من بعض العبارات. لكن يتعدد عند *حاوی* استخدام الجمل الخبرية خاصة الجملة الفعلية والإسمية والفعلية أيضاً أكثر من الإسمية؛ كما من المعروف تعنی من الجملة الفعلية التجدد والحدوث و *الحاوی* يريد أن يثبت أن

كلتى الحضارتين الشرقية والغربية فى مسيرهما نحو عدم اكتشـاف الحقيقـة لا ينجحـان.
لننظر إلى الفقرات التالية ودراسة مكوناتها:

بعد أن عانى دُوارَ البَحر
والضَوْءَ المداجى عَبْرَ عَتْمات الطريقْ
ومَدى المجهول يَنشَقُّ عن المجهول
عن مَوت محيق
يُنشرُ الأكفانَ زُرْقاً للغَريق
وتمطّت فى فراغ الأفق أشداقُ كهوف
لفّها وهجُ اَلحريقْ،
بعد أنْ راوغهُ الريحُ رماهُ
الريحُ للشرْق العَريقْ
حطَّ فى أرْض حكى عَنها الرَّوَاةْ:
حانةٌ كَسْلى، أساطيرٌ، صلاة
ونَخيلٌ فاتر الظلِّ رخىٌّ اَلهْيَمناتْ
مَطْرَحٌ رَطبٌ يُميت الحسَّ
فى أعصابه الحَرَّى، يميت الذكرَياتْ
والصدى النائى المدوِّى
وغوَايات الموانى النائياتْ
آه لو يسعفُه زُهْدُ الدرَاويش العُراةْ
دوَّختُهم حَلقات
فاجتازُوا الحَيَاةْ
حَلَقاتٌ حلَقاتْ
حَوْلَ درويش عتيقْ
شرَّشَتْ رجلاه فى الوَحْل وباتْ
ساكناً، يَمتَصُّ ما تنضَحُهُ الأرْضُ اَلموَاتْ،
فى مطاوى جلده يَنْمو طُفيليُّ النباتْ:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طحلبٌ شاخَ على الدهْر وَلَبلابٌ صفيقْ

(المصدر نفسه: ۴۳)

كما تلاحظ يستخدم *حاوی* الجمل الخبرية فقط وما نشاهد الجمل الإنشائية كالإستفهام والتمنی والترجی. كما من الوضوح قد يتعدد استخدام الجملة الفعلية فی النص. اللافت النظر هنا عندما يتحدث الشاعر عن البحار وهو كما ندری يمثل الحركة يكثر فی استخدام الجملة الفعلية خاصة الأفعال المضارعة كما نلاحظ فی الأسطر الإبتدائية. أما حينما يتحدث عن الدرويش فهو يمثل السكون يقلّ عن استخدام الجملة الفعلية. أو يستخدم الفعل الماضی. إذن تساهم أبنية القصيدة فی إرسال مضمون الإزدواجية. قلّما نشاهد يستخدم حاوی من الجمل المنفية فهو يرجع إلى غرض القصيدة فهو أنشدها للإثبات بعض الأمورلا للنفی أمر ما.

المستوى التصويری

يعرف المستوى التصويری بأنه: المستوى الذی ينتقل فيه التعبير من الأسلوب المباشر الذی يعتمد التقرير إلى الأسلوب غير المباشر الذی يعتمد التصوير من خلال إستخدام أساليب البيان كالتشبيه والإستعارة والكناية(البصير، ۱۹۸۷: ۱۸۲). لذا كان التعبير التصويری أقوى دلالة من التعبير المباشر إذ الوصف المباشر يضعف الدلالة وهو دون الصور الإيحائية أيّاً كان مظهر الإيحاء(هلال،۱۹۷۳: ۴۵۳). انحصرت الصورة لدی الباحثين القدماء فی التصوير البلاغی، من مجاز واستعارة وتشبيه، فقد قصروها على هذه الألوان، وأغفلوا الأمور غاية فی الأهمية، كالتصوير بالحقيقة حيث يمكن أن يخلو التعبير من المجاز ويكون فی الوقت ذاته مشرقاً بالصور الفنية الرائعة(شاملی، ۱۴۳۲: ۷۰)؛ وقد تجاوز النقد الحديث هذا التضييق فی مفهوم الفنية «فلم تعد الصورة البلاغية هی وحدها المقصود بالمصطلح بل قد تخلو الصورة من المجاز أصلاً فتكون العبارات حقيقة الإستعمال مع ذلک تشكل صورة دالّة على خيال خصب»(البطل، ۱۹۸۳: ۲۵).

قصيدة «البحار والدرويش» تشمل على عدة التصاوير بأنواعها المختلفة، أكثرها معتمدة على الواقعية وإن تلاحظ فيها تصاوير كلاسكية معتمدة على التشبيه والإستعارة. كما عرفنا أن القصيدة قامت على أساس تصويرين: التصوير الأول ممثّل فی البحار وما

يحدث عليه الذى يرمز به الحضارة الغربية والتصوير الثانى ممثلة فى الدرويش يرمز به الحضارة الشرقية. لم يترک *حاوى* البحار والدرويش فى حالته الرمزية المبهمة فقط بل صُنع منهما عبر أدوات التصوير الأخرى كالحركة واللون والتخييل والمشهد وإيجاد الفضاء، تصويراً بحتاً. يمكن نعتبر هذه الصور صور رمزية. يتسق التصوير مع اللغة كما شاهدنا فى المستوى التركيبى، ويتسق بالمضمون الثنائى كما سنرى. إذا ننظر إلى التصوير التالى للبحار نعرف كيفية صياغته عند حاوى و بما أنه شاعر حداثى، والصورة هى العنصر اللافت فى أشعار شعراء الحداثة:

بعد أن عانى دُوارَ البَحر
والضَوْءَ المداجى عَبْرَ عَتْمات الطريقْ
ومَدى المجهول يَنشَقُّ عن المجهول
عن مَوت محيقْ
يُنشرُ الأكفانَ زُرْقاً للغَريق،
وتمطَّت فى فراغ الأفق أشداقُ كهوف

(حاوى، ١٩٩٣: ٤١)

إن ميزة التصوير هى خاصية التمثيل والمشهد. كما نشاهد قد صوّر حاوى صورة البحار فهو يطوف ويدور حول البحر وعانى عن الطواف أو الدوار، وليس هناک ضوءٌ فهو عانى من ظلمة الموجودة فى البحر، وكلمة العتمة، تعنى بها الظلام الشديد، تسبب إلى تشديد الظلمة التى تليها تقوية بينة اللون فى الصورة. وتستمر الصورة وكأننا نشاهد أمام أعيننا أن البحار ينشق عتمات المجهول بأيديه دون جدوى وينشر أكفان وإلخ. واستخدام الفعل المضارع فى هذا التصوير ک«ينشق وينشرُ» قد توفّر البنية التصويرية. لأن خاصية التصوير هو أن يجرى فى زمن الحال وتساهم هذه الأفعال المضارعة فى ايجاد التصوير. كما نشاهد نحن وقفنا أمام تصويرٍ يخلو من التشبيه والإستعارة والكناية فهو معتمد على الألفاظ العادية والواقعية والشاعر المعاصر يكثر فى استخدام هذه التصاوير.

أما تصوير الدرويش كما يلى: «آه لو يسعفُه زُهْدُ الدَراويش العُراة/ دوَّختُهم «حَلقاتُ./ فاجتازُوا الحَيَاة./ حَلَقاتٌ حلَقاتْ/ حَوْلَ درويش عتيقْ/ شرَّشَتْ رجلاه فى الوَحْل وباتْ/ ساكناً، يَمتَصُّ ما تنضَحُهُ الأرْضُ اَلموَاتْ»(حاوى، ١٩٩٣: ٤٣).

هذه الصورة تتسم بميزات التصوير لكن على عكس صورة البحار تتسم بالسكون والثنائية والإزدواجية فی المضمون قد تأثرتا فی الصورة ونحن نشاهد الثنائية فی الصورة أيضاً، كما يقول البعض «وضمن هذه الثنائية الضديّة المذكورة يمكن القول إن البحار يبحث عن حضارة متحركة مطعمّة، يشترک فيها معظم الشعوب، ويكون طرفاً فاعلاً فی بنائها، أما الدرويش فيحتضن حضارة يحنّطها ويحاول قطع صلاتها بالحضارات الأخری فيكون طرفاً فاعلاً فی عمليّة وأدها»(المير، ۲۰۰۹: ۱۰۷). إذن شاهدنا صورة الدرويش فهو ساكن فی مكانٍ دوّخ حوله حلقات كثيرة. عبارة «شرَّشَتْ رجلاه فی الوَحْل وباتْ» الذی جاء بها الشاعر تساهم فی تقوية السكون الذی يتسم بها الدرويش. تعنی بكلمة «شرّشت» السكون المداوم. كما شاهدنا جاء الشاعر بهذين التصويرين دون استخدام الصور البلاغية. هاتان الصورتان كانتا أقوی تجسيماً وتجسيداً من التصاوير معتمدة على المحسنات البيانية.

تعتبر صورة البحار من التصاوير الديناميكية لأنها تمتلک من ميزات حركية الصورة، منها: اعتمادها إلى الأفعال أكثر من الأسماء، كما تلاحظ جميع الجمل فی صورة البحار تكون جمل فعلية. الثانی الأفعال الموجودة فی صورة البحار تكون من الأفعال الحركية؛ على سبيل المثال فعل «جلس» من أفعال السكون، لكن فعل «ضرب» من افعال الحركية بما يحتوی الحركة والتمثيل. إذا نشاهد إلى الأفعال المستخدمة فی صورة البحار نلاحظ أن أكثرها أفعالاً متحركة كالفعل «ينشق» و«ينشر» و«تمطت» أو استخدام مصدر «الدوار». أو كاستخدام الألوان؛ كما نشاهد استخدم حاوی لون «الدجی» و«الضوء» و«زرقاً» فی صورة البحار، أيضاً أسلوب المفارقة فی «ضوء المداجی». والموسيقی القوية بشكل عام تقوية البنية الإيقاعية فی القصيدة تسببت إلى حركية الصورة.

نأتی بصورة أخری دلالة على توفير بنية التصوير فی القصيدة: «نَزَلتْ فی الشاطئ الغَربیِّ/ حدِّقْ تَرَهَا.. أمْ لا تُطيقْ؟/ ذَلکَ الغولَ الذی يُرْغی/ فيُرغی الطينُ محموماً، وتـنْحَمُّ اَلموانی/ وَإذا بالأرْض حُبلی تَتَلَوَّی وَتُعانی/ فَوْرَةً فی الطين من آن لآن»(حاوی، ۱۹۹۳: ۱۴۵).

قد صوّر الشاعر الغول الذی يكون نحو شاطئ الغربی، صوّره الشاعر مرغياً محموماً، فهو تنحم الموانی وقد صورها يلتف حول نفسه ويعانی من ألمه. قدجاء الشاعر بهذا التصوير

عبر الحركة فهو يتسم بخاصية التسريع مطابقة بالمضمون.كما الغول ممثلا بالحضارة الغربية، يعانى ومن البديهى أن يلتف حول نفسه من يتألم، وأنه يسير نحو الموت بسرعة. فلأجل هذا نشاهد إن الشاعر زوّد التصوير بالحركة. هذه الصورة تعتبر من الصور الديناميكية. خاصة استخدام الأفعال المضارعة من نوع الأفعال الحركية تسببت إلى حركية الصورة، كفعل « يرغى»، «تنحمّ»، «تتلوّى». واستخدام كلمة الفورة. ما يستدعى الإشارة، ليس هدفٌ لنا فى تبيين حركية الصورة ومطابقتها بالمضمون، إلا أن نكتشف تناسب البنى الأسلوبية والمضمون، كما عرفنا الهدف من الدراسة الأسلوبية هو الكشف تلك الزوايا.

استخدم الشاعر الأساليب البلاغية الأخرى كالإستعارة والمجاز والكناية والتشبيه. الأسلوب المكثف فى القصيدة هو الإستعارة والكناية ونحن نشير إلى كليهما فقط. تبدو الإستعارة واحدة من أهم ألوان التعبير المجازى وينظر إليها بالمفهوم الجديد على أنها «إعتداء وجرح لشفرة اللغة، أى انحراف عن استخدام العادى»(فضل، ١٩٩٢: ٢٣٨). الإنحراف عن استخدام العادى هو الظاهرة الكبرى فى هذه القصيدة، حتى نستطيع أن نأخذ القصيدة بكلها استعارة عن العصر الراهن ممثلة فى البحار والدرويش. البحار استعارة لحضارة الغربية والدرويش لحضارة الشرقية. ونشير إلى الإستعمالات الإستعارية الأخرى عبر النماذج التالى: «هات خبِّرْ عن كنوز سَمَّرتْ/ عينَيك فى الغَيْب العَميق»(حاوى، ١٩٩٣: ٤٥).

أو «لن تغاوينى الموانى النائياتْ/ بعضُها طينٌ محمَّى/ بعضُها طينٌ مواتْ/ خلِّنى للبحر، للرِّيح، لموت/ ينشُرُ الأكفانَ زُرقاً للغَريقْ/ ماتَ ذاكَ الضوء فى عينيه ماتْ/ لا البطولات تنجِّيه، ولا ذلُّ الصلاة»(المصدر نفسه: ٤٩).

الكنوز هنا استعارة لأمجاد الشرق بما إن الشرقيين يأخذون الأمجاد أسوة لهم. طين محمّى هنا استعارة عن الثقافة الغربية متسمة بالحركة والنشوة كالرجل المحموم. الطين الموّات هنا استعارة عن الجهل. هناك استعارة مكنية فى ذلّ الصلاة. شبّة الشاعر الصلاة بالرجل ذى الانقياد والمنكسر، حذف المشبه به ورمز به بكلمة «الذل» أحد قرائن القياد. أو كلمة الموانى والبحر والبطولات. نستطيع أن نأخذ عبارتى«طين محمّى» و«طين موّات» كنايتين. يكنى بهما الغرب والشرق على الترتيب.

نتيجة البحث

دراسة قصيدة «البحار والدرويش» تؤدی إلی النتائج التالية:

الأسلوبية كانت علی صدد كشف علاقات خفية والتناسبات الجزئية بين المستويات الإيقاعية والتركيبية والتصويرية. فی القصيدة «البحار والدرويش» إن المستويات الإيقاعية والتركيبة والتصويرية -أقل أو أكثر- كانت فی خدمة مضمون القصيدة.

الإيقاع فی هذه القصيدة تناغم مع المضمون، علی سبيل المثال حينما أنشد الشاعر القصيدة بهاجس الألم تتعدد فيه اصوات المد. وأيضاً إن الوزن كان علی بحر رمل، يتعبر وزناً أشد ايقاعياً وموسيقياً، يناسب هذا الوزن بخاصية التسريع التی تتسم بها القصيدة. للقاف والراء أكثر دوراً فی حرف الروی تناسب هذان الحرفان لشدة واللين مطابقاً لمضمون القصيدة الذی يجری بين هذين النسقين.

توجد تناسبات دقيقة بين الإيقاع الداخلی ومضمون القصيدة، تحدثنا عن بعضها كالظاهرة التكرار التی تناسب مع ظاهرة الألم والتأسف فی القصيدة. أو ظاهرة التضاد التی يتعدد استخدامها للمضمون الإزدواجی فی القصيدة.

إن التركيب يكون فی خدمة مستواه الفكری وجعل الشاعر تناسباً بينهما. قد لجأ الشاعر إلی عدة مظاهر تركيبية لبيان مضمونه واستخدام عدة التقديمات والتأخيرات والحذفيات لبيان مضامين القصيدة. إذن يوجد تناسباً قوياً بين الأبنية التركيبة والمضمون. يتسق التركيب كأسلوب من الأساليب البيانية بلغة القصيدة واستخدام كثير من الجمل الفعلية التی تناسب مع خاصية تجددية المضمون دلالة علی ذلک الإتساق.

وجدنا تناسباً دقيقاً بين الصورة والمضمون، قد تشتغل الصور العادية مساحات واسعة من القصيدة بد من الصور الكلاسكية معتمدة علی المجاز والتشبيه، كانت صورها مطابقة لموصوف الذی يصف *حاوی*، من أهم هذه الصور صورة البحار والدوريش وإن تليه صور أخری.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن رشيق، القيروانی. ٢٠٠٦م، **العمدة فی محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محی‌الدين عبدالمحمد، لا مک: دار الطلائع.

البصير، كامل حسين. ١٩٨٧م، **بناء الصورة الفنية فی البيان العربی**، بغداد: لا نا.

البطل، علی. ١٩٨٣م، **الصورة فی الشعر العربی حتی آخر القرن الثانی الهجری**، دراسة فی أصولها وتطورها، ط٣، بيروت: دار الأندلس.

جمع من المولفين. ٢٠٠٢م، **المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات**، عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المغرب: مطبع النجاح الجديدة.

جودت، فخرالدين. ١٩٩٥م، **الإيقاع والزمان؛ كتابات فی نقد الشعر**، بيروت: دار المناهل و دار الحروف العربی.

حاوی، خليل. ١٩٩٠م، **مجموعة الأعمال الكاملة**، بيروت: دار العودة.

حسان، تمام. ١٩٩٨م، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ط٣، القاهرة: عالم الكتب.

الخفاجی، عبدالمنعم. ١٩٩٢م، **الأسلوبية والبيان العربی**، القاهرة: دار المصرية اللبنانية.

السدّ، نورالدين. لا تا، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، الجزائر: دار هومة.

ضيف، شوقی. ١٩٩٦م، **فی النقد الأدبی**، ط٣، مصر: دار المعارف. مصر.

عباس، حسن. ١٩٩٨م، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دمشق: منشورات اتحاد الكتب العربية.

عوض حيدر، فريد. ١٤١٩ق، **علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية**، ط٢، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

فضل، صلاح. ١٩٨٥م، علم الأسلوب؛ **مبادئه وإجرائاته**، لبنان: دار الآفاق.

قطوس، بسام. ١٩٩٨م، **استراتيجية القراءة؛ التأصيل والإجراء النقدی**، الأردن: دار الكندی.

المير، طلال. ٢٠٠٩م، **النبوءة فی الشعر العربی الحديث**، دمشق: منشورات اتحاد الكتب العربية.

ناظم، حسن. ٢٠٠٢م، **البنی الأسلوبية؛ دراسة فی أنشودة المطر للسياب**، المغرب: المركز الثقافی العربی.

هلال، ماهر مهدی. ١٩٨٠م، **جرس الألفاظ ودلالاتها فی البحث البلاغی والنقدی عند العرب**، بغداد: دار الحرية للطباعة.

هلال، محمد غنيمی.١٩٧٣م، **النقد الأدبی الحديث**، بيروت: دار الثقافة.

المقالات والرسالات

أخذاری، البکای. ۲۰۰۴م، **«قصيدة قذی بعينک للخنساء؛ دراسة أسلوبية»**، رسالة الماجستير، کلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر.

بوحسون، حسين. ۲۰۰۲م، **الأسلوبية والنص الأدبی، مجلة الموقف الأدبی**، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الکتاب بدمشق، العدد ۳۷۸.

شاملی، نصرالله. ۱۴۳۲ق، **«دراسة أسلوبية فی سورة ص»**، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أکادمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة الرابعة عشرة، العدد الأول.

متقی‌زاده، عيسی والآخرون. ۱۳۹۲ش، **«دراسة أسلوبية فی قصيدة "موعد فی الجنة"»**، اضاءات نقدية، السنة الثالثة، العدد التاسع، آذار ۲۰۱۳، صص: ۱۳۵- ۱۵۲.

منصوری، زينب. ۲۰۱۰م، **«ديوان أغانی افريقيا لمحمد فيتوری دراسة أسلوبية»**، رسالة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، کلية اللغة والآداب.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی