دراسات الأدب المعاصر، السنة السابعة، ربیع ۱۳۹۴، العدد الخامس والعشرون: صص۴۵- ۶۵

دراسة أسلوبية فی قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوی

سيداسماعيل حسينی أجداد*
مقصود بخشش**
شهرام دلشاد***

تاريخ الوصول: ۹۳/۶/۱
تاريخ القبول: ۹۳/۱۰/۲۴

الملخص

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

* الأستاذ المساعد فی فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة گيلان.
** الماجستير فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة طباطبايی. m.bakhshesh92@gmail.com
*** طالب مرحلة الدكتوراه فی فرع اللغة العربية وآدبها بجامعة بوعلی سينا.
الكاتب المسؤول: مقصود بخشش

المقدمة

الأسلوبية موضوع علم ما انفكّ تكثر فيه الأقاويل، وتختلف حوله الآراء، وتتفرع عنه الإتجاهات، حتى أصبح الخائض فيه فی خضم عاتية أمواجه، نائية شطانه، تمزقه الحيرة لولا آمال تراوده، وطموح يأخذ بيده، ذلک أن الكتب التی ألفت فی هذا المجال كثيرة. أُستخدم 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. من المعلوم أن كلمة الأسلوب قديمة فی اللغة العربية فقد وردت فی كلام العرب وجاءت فی مصنفاتها اللغوية والمعجمية 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 كفن». إذا أردنا التدقيق أكثر فهی «دراسة الخصائص اللغوية التی يتحول بها الخطاب عن سياقة الإخبارى إلى وظيفته التأثرية والجمالية».

إذا نتطرق إلى الدراسات الحديثة فنجد أن هناک كثير من الدراسات قامت على أساس النقد الأسلوبی بدأ من *رولان بارت* الذی تخفف من حضور المؤلف فی نقد النصوص بنظريته معنونة بـ"موت المؤلف". تناول الباحثون بعد ذلک إلى دراسة البنى الموجودة فی النص وبما هو أفضل طريقة لفهم النصوص ونقدها فهم يعنون إلى النص بما فيه من دلالة. إن التعاريف والآراء حول الأسلوبية كثيرة جداً لكن الأسلوبين يتقفون فی تحديد مستويات التحليل الأسلوبی، الممثلة فی المستوى الإيقاعی واللغوی والمستوى التركيبی والمستوى الدلالی. قد يتربط جميع هذه المستويات مستوى الفكرى أو النفعی الذی يلقيه الشاعر فی النص الأدبی. تستهدف هذا البحث إلى تحليل تلک المستويات فی قصيدة «البحار والدرويش» *لخليل حاوی* حتى نصل إلى مضمونه من خلال النص وداخله لا فی خارجه.

فرضية البحث

يبقى هنا سؤالاً رئيسياً: ما هی الميزات البارزة فی المستوى الإيقاعی والتركيبی والتصويرى، وكيفية تناسبها مع المضمون فی قصيدة «البحار والدرويش»؟

افترضنا فی البداية لهذا السؤال: يتسق اللغة بالمضمون عند حاوی إتساقاً قوياً ولم تكن اللغة منفصلة عن المضمون فإذن معرفة البنی الأسلوبية فی القصيدة يساعدنا فی تجسيد المضامين والثيمات البارزة عند الحاوی. الهدف من دراسة أسلوبية هو الوصول إلی المضامين الموجودة والخفية فی النص والكشف عن زوايا التناسب بين تلك المستويات؛ علی سبيل المثال كشف عن تناسب بين المستوی الإيقاعی والتصويری؛ وفی النهاية وصول إلی مضمون القصيدة الذی تساهم جميع المستويات فی إلقائه 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 «النبؤءة فی الشعر العربی الحديث»(۲۰۰۹) (*خليل حاوی وبدرشاكر سياب* تجسيداً)؛ ألفه *الدكتور طلال المير*، تحدث الباحث فی البحث الرابع من الكتاب معنونة ب«لقاء الشرق المحتضر بالغرب الميّت» فی قصيدة «البحار والدريش». تبيّن هناک الباحث فكرة *حاوی* الرمزية فی القصيدة وعلاقتها بالقضية النبوءة وتأثيره من آيات القران الكريم، وحاول أن يدرس القصيدة دراسة مضمونياً وفكرياً. وإن يعتبر البعض المستوی الفكری أحد المستويات الأسلوبية لكن نحن لا نتطرق إليها فی هذه الدراسة لأن يتطرق إليها الباحث فی هذا الكتاب. مقالة «بنية الرمز الدينامیكی ودلالاته فی شعر خليل حاوی»(۲۰۰۹)، ألّفه محمد *جمال باروت*، مجلة «نزوی». فی هذه الدراسة يتحدث عن الرمز الدينامیكی وأحد القصائد التی درسها الباحث هی قصيدة «البحار والدرويش» بما تمثل البحار فيه رمزاً دينامیكياً 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 «دراسة أسلوبية فی ديوان أغانی أفريقا لمحمد الفبيتوری»(۲۰۱۰) ألّفته *زينب منصوری*. فهی درست هذا الديوان فی ثلاث المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية. أو هناک أيضاً دراسة بعنوان «البنی الأسلوبية، دراسة فی أنشودة المطر للسيّاب»(۲۰۰۲)، ألقاه حسن

ناظم. تحدث الباحث فيها عن المستوى الصوتى والتركيبى والدلالى فى قصيدة أنشودة *المطر*.

البنى الأسلوبية فى قصيدة «البحار والدرويش»

إن البحث فى الأسلوبية وكيفية تعامل مع النص الأدبى يستلزم ابتداءً، تحديد مفهوم الأسلوبية بوصفها منهجاً نقدياً، تمكن منذ زمن بعيد، فى كيفيات ما، أن ينبّه إلى جمالية اللغة فى النص الأدبى ومكوناتها وخصائصها فى مستوياتها المختلفة، وذلک بغرض إبراز الكيفية التى استطاعتت بها هذه اللغة أو الأسلوب تحديداً من أداء وظائفها الجمالية والتأثيرية. يحدد *شاربالى* وهو مؤسس الأسلوبية، الأسلوبية أو علم الأسلوب على أنه العلم الذى يدرس العناصر للغة المنظمة من جهة نظر محتواها التعبيرية والتأثيرية. فالدارس الأسلوبى يجب أن يراعى فى دراسته الإطار التالى الذى كان معهودٌ عند الباحث ويجب أن يحلل النص الأدبى على أساسه.

قصيدة «البحار والدرويش» من أشهر قصائد *خليل حاوى*، فهى تعتبر من أشهر القصائد الأدب العربى، نشرها *الحاوى* فى ديوانه الأول اسمه «نهر الرماد». فى هذه القصيدة «البحار» يرمز إلى المغامر الذى يسعى إلى اكتشاف المجهول ويؤمن بالعلم وهو يمثل الإنسان الغربى. و«الدرويش» يمثل المتدين الزاهد القابع فى مكانه لا يبرحه ويمثل الإنسان الشرقى. هو صراع بين حضارتين؛ كل حضارة تسعى على طريقتها إلى معرفة الحقيقة واكتشافها؛ ولكن الشاعر يؤمن فى أن الحضارتين قد فشلتا فى اكتشاف الحقيقة وأنهما «طين فى طين» تميل هذا البحث إلى دراسة الأبنية الأسلوبية فى قصيدة «البحار والدرويش» فى ثلاث مستويات الإيقاعى والتركيبى والتصويرى، من هنا نسعى أن نحلل القصيدة.

بما اليوم للشعر المعاصر وظيفة كبرى فى إلقاء الفكرة ويجب أن لكل شعر أن يحتوى على مضمون إنسانى أم فلسفى والشعر داعى لبيان تلك الفكرة، والشاعر الحديث لا يترک القصيدة إلا أن ينحوها إلى فكرة ما ويساعدها فى إلقاء الفكرة مجموعة من الأساليب إما الموسيقيايى وإما التراكيب وإما عبر إيجاد صور مختلفة وقصدنا أن نجد فى هذه الدراسة تناسباً بين هذه المستويات فى قصيدة «البحار والدرويش» ومستواها الفكرى.

المستوى الإيقاعی

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

إنما عنصر الإيقاع قد يتبلور فی قصيدة «البحار والدرويش» عبر أشكال مختلفة، فيجب لا ننسی إنّ الفكرة الإزدواجية التی قامت علی أساسها القصيدة قد تأثّر علی 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 إلی: «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».

أما الحروف المجهورة فهی «الف/ب/د/ذ/ر/ض/ظ/ع/غ/» والحروف المهموسة وهی «ء/ت/ث/ ح/خ/س/ش/ص/ط/ف/ق/ه/»(حسان، ۱۹۹۸: ۷۹).

تعتبر قصيدة «البحار والدرويش» من أبرز القصائد حيث تحتوی أصوات تختلف فی وضوحها السمعی التی تساهم فی الإيقاع وقدرتها علی إبراز المعنی. فيما يلی نشاهد نماذج من استخدام هذه الحروف لدی *خليل حاوی*:

«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 اَلهْيَنمياتْ/مَطْرَحٌ رَطبٌ يُميت الحسَّ/في أعصابه الحَرَّى، يميت الذكرَيات/والصدى النائى المدوِّى/ وغوَايات الموانى النائيات».

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؛ وفى دراسة *إيليا حاوى* حول «ظاهرة الألم فى شعر خليل حاوى» يظهر كثير من أبعاد الألم عند *حاوى*.

كما يقول الشاعر نفسه فى مقدمة القصيدة: «وفى قصيدة «البحار والدرويش» طوف مع *يوليس* فى المجهول، ومع *فاوست* ضحى بروحه ليفتدى المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم فى هذا العصر، تنكر له مع *هكسلى* فأبحر إلى ضفاف «الكنج»، منبت التصوف..! لم يرَ غير طين ميت هنا، وطين حار هناك. طين بطين!!». فهو يمثل رحيلاً فى القصيدة و تعب من رحلته إذا انتهى باليأس وتجرى القصيدة فى عوالم الفلسفة والغموض. وكل من البحار والدرويش يتجسس عن الحقيقة وليس الوصل إلى الحقيقة أمر سهلٌ وهم يواجهان بالمشاكل عديدة فى مسيرهما. إذن يتبيّن لنا لماذا استخدم حاوى حروف المد بهذه الكثرة فهو تناسب مع مضمون القصيدة.

تكرار بعض الأصوات تساهم فى الإيقاع كما نشاهد فى الفقرة السابقة إن تكرار حرف «الف» قد تسببت إلى توفير بينة الإيقاع المحزن. وللتكرار دلالة، خاصة لحرف الألف الذى يتكرر بمرات فى القصيدة فهو يدل على حزن الشاعر وألمه.

من هنا نتناول إلى المؤشرات الأخرى الإيقاعية فى قصيدة «البحار والدرويش» منها الوزن: وزن القصيدة أبرز وسائل الإيقاع فى الشعر خاصة فى هذه القصيدة. والشعر الحديث يمتلك على الوزن العروضى لكن مع حذف بعض التفعيلات أو مع طول بعض المصراعات

و قصرها: «**بعدَ أن عانَی دوارَ البحر**(فاعلاتن فاعلاتُن فـاعِ)، **والضَّـوءَ المـداجی عَبـر عَتْماتِ الطريق** (لاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ) **ومدی المجهول يَنْشَق عنِ المجهولِ** (فعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعِ) **عن موتٍ محيق** (لاتن فـاعلاتْ) **ينْشـر الأكفـانَ زُرْقَـاً للغريق؛**(فاعلاتنْ فاعلاتن فاعلات) **وتَمَطَّتْ فی فراغِ الأُفْقِ أشـداقُ كهـوفٍ** (فعِلاتـنْ فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتنْ) **لَفَّهَا وَهْجُ الحريقْ** (فاعلاتنْ فاعلات) **بعـدَ أن راوغَـهُ الـريحُ رماهُ** (فاعلاتن فعِلاتُنْ فَعِلاتـُ) **الريحُ للشرقِ العريقْ**(نْ فاعلاتنْ فاعلات).

إذن القصيدة أنشدت على بحر الرمل إن هناک بعض الزحافات والعلل. وكما نعـرف إن بحر الرمل من البحور أكثر إيقاعاً. تلاحظ على هذه الجملة الشعرية من خـلال التفعـيلات المصاحبة للنص أن التغيير الإيقاعی الذی طرأ علی هـذه الجملـة أو الموجـة يكمـن فـی 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 الروی من مؤشرات أخری الذی تساهم فی ايقـاع اللفـظ. حـرف الـروی فـی القصيدة منتقلة بين حروف «الف» و«القاف» و«الياء». لحرفين قاف والـف أكثـر دوراً فـی ايجاد الروی. بالإلتفات إلی الإزدواجية فی المضـمون نشـاهد أن الـروی أيضـاً يكـون فـی انتقال بين «القاف» و«الف». والأهم هنا ايجاد الإيقاع بواسطة حـرف «ق». بمـا هـو لفـظ شديد ذو صلابة أكثر تسببت إلی توفير بنية الإيقاع فی القصـيدة. إذا ننظـر إلـی المقطـع الآتی سنشاهد الإيقاع الخارجی الذی يساهم فيه حرف «ق» فيه بكثـرة: «**طُرقاتُ الأرْض مهما تتناءَی/ عند بابی تَنْتَهی كلُّ طريـقْ/ وبكـوخی يسـتَريحُ التَوْأمـان:/ الله والدهرُ السَحيق/ وَأری، ماذا أری؟/ مَوتاً، رَماداً وَحَريقْ!../ نَزَلـتْ فـی الشـاطئ الغَربیِّ/ حدِّقْ تَرَهَا.. أمْ لا تُطيقْ؟** (**حاوی، ۱۹۹۳: ۴۵**).

قد تضيف هذه الفقرة علی الإيقاع بما تحتوی من الحركة والأصوات كثيرة التـی تليهـا بعد حرف «ق». مضيفاً علی حرف الروی يزداد علـی الإيقـاع الـوزن العروضـی أی هنـاک تناسب بين الروی والرزن العروضی.

بعضاً نشاهد إن حرف الروی قد يأتی علی حرف «الياء» كالمقطع التالی:

«ذَلکَ الغولَ الذی یُرْغی/ فیُرغی الطینُ محموماً، وتنْحَمُّ اَلموانی/ وَإذا بالأرْض حُبلی تَتَلَوَّی وَتُعانی/ فَوْرَةً فی الطین من آن لآن/ فَورَةً/ کانت أثینا ثُمَّ رومـا!../ وهجَ حمَّی حشرجتْ فی صَدر فانی(المصدر السابق: ۴۶).

هناک تلاحم بین الموسیقی و المضمون. الشاعر یصف غولاً یرمز بها بالحضارة الغربیـة، فهو یرید أن یقول إن الغول یخسر فهو مدمرٌ، إذن جاء حرف الـروی علـی «الیـاء» حتـی یظهر مضمون إمتداد الخسران فی حرف الروی. والناظر إلی حرف «الیاء» ممثل روياً یجد أنها تمتاز لبیان شدة حزن والألم ومن البارز أن *خلیل حاوی* یحس بالبؤس والعقم عنـدما واجه بالحضارة الغربیة. فیما یلی یظهر تناسب بین المضمون الروی بشکل أدق.

الشاعر *خلیل حاوی* فی البدایة یتناول إلی الحضارة الغربیة و تـدمیرها وعـدم نجاحهـا عن حل قضیة الإنسان المعاصر والکشف عن الحقیقة؛ فنشاهد جعل حرف روی علی حرف «القاف» فهو حرف قوی ذو صلابة کما یقول *عباس حسن* فـی کتـاب «معـانی الحـروف» حول حرف القاف: «هو شدید. یلفظه بعضهم مجهـوراً»، وبعضـهم یلفظـه مهموسـاً یصـفه *العلایلی* بأنه:«للمفاجأة تُحدث صوتا». ویصفه *الأرسوزی* بأنه:«للمقاومـة». وکـلا الوصـفین یفضیان به إلی أحاسیس لمسیة من القسـاوة والصـلابة والشـدة، وإلـی أحاسـیس بصـریة وسمعیة، من فقاعة تنفجر، أو فخارة تنکسر.

ولکن ما رأی المعاجم اللغویة فی هذه الإیحـاءات؟ بـالرجوع إلـی «المعجـم الوسـیط» عثرت علی مائتین وثمانین مصدراً تبدأ بحرف القاف، کان منهـا اثنـان وعشـرون مصـدرا تدل معانیها علی أصوات. لکن عندما یرید الشاعر أن یتحدث عن الحضارة الشـرقیة التـی یسمیها «الشرق العریق» یبدل حرف الروی إلی الـف اللینـة، هـذا الحـرف کقـول *عبـاس حسن* تعنی به الإمتداد والبقاء کما یقول: «إن الألف اللینة التی تقع فی أواسـط المصـادر أو أواخرها، یقتصر تأثیرها فی معانیها علی إضفاء خاصـیة الامتـداد علیهـا فـی المکـان أو الزمان».

أما الشعر؛ المقطع الأول عندما یتحدث عن الحضارة الغربیة یقـول: **بعد أن عانی دُوارَ البَحر/ والضَوْءَ المداجی عَبْرَ عَتْمـات الطریـقْ،/ ومَـدی المجهـول یَنشَـقُّ عـن المجهول/ عن مَوت محیقْ/ یُنشرُ الأکفانَ زُرْقاً للغَریقْ/ وتمطَّت فی فراغ الأفـق أشداقُ کهوف/ لفَّها وهجُ اَلحریقْ/ بعد أنْ راوغـهُ الـریحُ رمـاهُ/ الـریحُ للشـرْق**

العَريقْ» أما بعده يتحدث عن الشرق و حضارتهم: **«حطَّ فی أرْض حكی عَنها الرَّوَاةْ/ حانةٌ كَسْلی، أساطيرٌ.../ ونَخيلٌ فاتر الظلِّ رخیٌّ اَلهْيَنماتْ/ مَطْرَحٌ رَطبٌ يُميت الحسَّ/ فی أعصابه الحَرَّی، يميت الذكرَياتْ/ والصدی النائی المدوِّی،/ وغوَايات الموانی النائياتْ.**

بما نحن نشاهد ازدواجية فی المضمون قد اقتحم هذه الإزدواجية والتناقض فی حرف الروی، حينما يتحدث عن الحضارة الغربية جعل الروی علی «القاف» أو عندما يتحدث عن الشرق جعل الروی علی حرف «الف».

الإيقاع الداخلی

تعدّ الموسيقی الداخلية القسم الثانی من دراسة موسيقی النص ومصدراً رئيسياً من مصادر الإيحاء فی الشعر، وبها يتفاصل الشعراء وتتجلی قدراتهم علی الإبداع من خلال الموسيقی المنسجمة مع المعانی والصور، وتآلف الألفاظ وتجاوزها فی تركيب سلس أنيق يجعلها تخفُّ علی اللسان فيعذب وقعها فی السمع لتلاؤم حروفها وحركاتها وطبيعة الأصوات المؤلفة بها مع مراعاة التوافق الصوتی والوزنی بين وحداتها؛ وكأن للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة من حرف وحركة بوضوح تام كونها تأتی خفيّة من اختيار الشاعر. *والحاوی* هو من القلائل الذين يتجسد فی شعره الإيقاع بوجهی الخارجی والداخلی؛ شاهدنا الإيقاع الخارجی فی الوزن والصوت والروی، هنا نشاهد هو يلتفت إلی مؤشرات أخری أی الإيقاع الداخلی؛ يتجسد هذا الإيقاع فی ملامح كثيرة كتجانس الأصوات وظاهرة التكرار والطباق والتقسيم ورد الأعجاز علی الصدور وإلخ؛ هنا نتحدث عن هذه المؤشرات.

إن تجانس الأصوات يساهم فی توفير الموسيقی الخارجية فی القصيدة فهو يرافق مع الوزن والروی وسائر المؤشرات الإيقاعية وتسبب لتوفير الإيقاع. هنا نشير إلی بعض هذه التجانسات فی قصيدة «البحار والدرويش». كما شاهدنا فی ما سبق أن يهتم *حاوی* إلی تكرار الأصوات لتوفير بنية الإيقاع هنا نشاهد فيما يلی أنه يهتم إلی إتيان الحروف أو لأصوات المتجانسة، علی سبيل المثال هناک تجانس بين حرفين «س» و«ص» فی المقطع التالی: **«حطَّ فی أرْض حكی عَنها الرَّوَاةْ: حانةٌ كَسْلی، أساطيرٌ، صلاة».**

أما ظاهرة التكرار تعدّ من أبرز الظواهر الإيقاعية التى تسهم فى إثـراء الـنص الشـعرى بالتناغم الصوتى والتنسيق الأمثل بين الألفاظ والعبارات و كذلک سـبک البيـت الشـعرى. عدّ بعض النقاد التكرار وسيلة من وسائل التعبير التى جـنح إليهـا الشـعراء ليضـيفوا علـى شعرهم إيقاعاً داخلياً معبّراً عن ذات الشاعر بمختلف تجاربـه مـن خـلال تنـاوب الألفـاظ وإعادتها فى سياق التعبير.

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

بعد أن عانى دُوارَ البَحر/ والضَـوْءَ المـداجى عَبْـرَ عَتْمـات الطريـقْ/ ومَـدى المجهول يَنشَقُّ عن المجهول

لقد كرر الشاعر لفظ «المجهول» مرتين ليؤكد معناه فى ذهن السامع بأسـلوب نغمـى للإنتباه، بما إن البحار لم يعمل شىء إلا هو ينشق المهجول مـن المجهـول. هـذا التكـرار بمثابة تؤكيد للفقرة السابقة حينما يقول يعانى البحـار مـن ضـوء المـداجى عبـرَ عتمـات الطريق. فهو تأكيداً لبيان أن البحر كقول الله تعالى «أو كظلمات فى بحرٍ لجّى يغشاه موجٌ من فوقه موجٌ»(سورة النور/ آية ٢٤). فإذن من المحتمـل لا يريـد أن ينشـق البحـار فـى البحر إلا المجهول. أيضا تكرار كلمة «حلقاتٌ» فـى المقطـع التـالى: **دوّخـتهم حلقـاتٌ الذكر/ فاجتازوا الحياة/ حلقاتٌ حلقاتٌ/ حول درويش عتيق.**

أو عندما ننظر إلى المقطع التالى فتدهشنا التكرار اللفطى والعبارة. تتناغم التكـرار مـع المضمون والموسيقى الخارجى:

«لن تغاويني الموانى النائياتْ/ بعضُها طينٌ محمَّى/ بعضُها طينٌ موات/ آه كـم أحرقْتُ فى الطين المحمَّى/ آه كم متُ مع الطين اَلمواتْ/ لـن تغـاويني المـوانى النائياتْ،/ خلِّنى للبحر، للرِّيح، لموت/ ينشرُ الأكفانَ زُرقاً للغَريقْ/ مُبْحـرٌ ماتَـتْ بعَينَيه منارات الطريقْ/ ماتَ ذاکَ الضوء فـى عينيـه مـاتْ/لاالبطولات تنجِّيـه، ولاذلُّ الصلاة

كما نشاهد هناک تكررت كلمة «طين» أربع مرّات، أو تكرا كلمة «موت» و مشـتقاتها -كما تلاحظ – سبع مرات. أو تكرار عبارة «لن تغاويني الموانى النائيـات» مـرتين. مثلهـا

عبارة «طين محمّی». أو تكرار عبارة «طين موّات» مرتين. أو عبارة «ينشر الأكفان زرقاً للغريق» لم تكررت فی هذا المقطع لكن تكررت ثلاث مرات فی القصيدة. إذن كما من المعلوم إن حاوی استخدم ظاهرة التكرار كثيراً لأغراض مختلفة منها: لأن التكرار يساعد فی إرسال المعنی والدلالة إلی الذهن السامع أو القارئ، أو لإيجاد أو تقوية الموسيقی فی النص وشعراء الحداثة يهتمون إلی الموسيقی. أو ربما يأتی التكرار للإنسجام بالوزن العروضی والبناء التركيبی. برأيی الأهم عند حاوی فی الإتيان التكرار هو انجسام و إرسال المعنی بشكل جيدّ، ولا غرض عند حاوی فی تكرار كلمة «الموت» إلی أن يشير بها إلی العقم والمجاعة فی الحضارة الغربية وبشكل عام عدم نجاح أی من حضارتين فی إكتشاف الحقيقة، تكرار هذه الكلمة خاصة عبارة «الأرض الموّات» يرشدنا إلی تأثير حاوی من *تی 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

فقد كرر الشاعر حرف الراء مرات كثيرة، انسجم هذا التكرار بالمعنی والموسيقی الخارجی فنشأ موسيقی داخلی. أما ملمح آخر الذی يلاحظ فی القصيدة ويساهم فی إيجاد الموسيقی الداخلی هو الطباق. فقد سماها القدامی تارة بالمطابقة وتارة بالطباق ومجاورة الأضداد وإلخ. كما نعرف هذه القصيدةُ قامت علی أساس الإزدواجية أو التناقض بين الشرق والغرب ومن البديهی أن تتم إدخال هذه الإزدواجية فی اللفظ. الطباق الأصلی يجری بين لفظ البحار والدرويش هناک طباق بينهما معنوياً وإن نجد فيه أيضاً طباقاً لفظی. فيما يلی نأتی بنمادج من الطباق الذی تلاحظ فی القصيدة «البحار والدرويش».

«**والضَوْءَ المداجی عَبْرَ عَتْمات الطريق**» هناک طباق بين لفظ الضوء ولفظين الدجی وعتمة. نموذج آخر تلاحظ بين تمطت ولفّ كما يلی: «**وتمطَّت فی فراغ الأفق أشداقٌ كهوف لفَّها وهجُ اَلحريق**».

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

نشاهد فی القصیدة أسلوب بلاغی آخر فهو التقسیم. یمثل التقسیم أحد مظاهر الإیقاع الشعری، إذ تتضمن کثیراً من صورة واستعمالاته التی تبنی علی التوازن اللفظة قیماً صوتیة وإیقاعیة. کما یقول *حاوی* فی القصیدة مرتین هذا التقسیم فیما یلی: «**وبکوخی یستریحُ التَوأمان: الله، والدهرُ السحیق**» أو فی موضع آخر یأتی تقسیماً آخر:**حطَّ فی أرْض حکی عَنها الرَّوَاةْ: حانةٌ کَسْلی، أساطیرٌ، صلاة**». أو عندما یتحدث عن الدرویش: **فی مطاوی جلده یَنْمو طُفیلیٌّ النباتْ: طحلبٌ شاخَ علی الدهْر وَلَبلابٌ صفیقْ**.

أسلوب بلاغی آخر الذی یعد من الأسالیب الإیقاع الداخلی هو رد العجر علی الصدر، جاء هذا الأسلوب فی القصیدة وزاد علی ایقاعها وتناغمها. یهتم القدامی به اهتماماً جدیر الذکر کما جاء فی کتاب «العمدة» *لإبن رشیق*، فهو یقول: «أن یردّ إعجاز الکلام علی صدوره فیدل علی بعض ویسهل استخراج قوافی الشعر، و یکسب البیت الذی یکون فیه أبّهة و یکسوه رونقاً ودیباجة ویزیده مائیة و طلاوة». فیما یلی نماذج من هذا الأسلوب فی القصیدة: «**طُرُقاتُ الأرْض مهما تتناءَی/عند بابی تَنْتَهی کلُّ طریقْ**» أو کما یقول: «**ماتَ ذاکَ الضوء فی عینیه ماتْ**».

هذا النوع من التکرار یثیر لدی السامع حرکة ذهنیة إذ تتداعی وتتواصل المعانی بواسطة الکلمة المکررة فی الذهن. فتبعث فی نفسه نشوة الحدس، والتخمین وبذلک تتجلی الموسیقی الداخلیة فی صورة نغمیة عالیة قادرة علی تعطی إلی المعنی قوةً ورصانةً.

إذن کما رأینا فی البحث عن الإیقاع الخارجی والداخلی فی قصیدة «البحار والدرویش» ودراسة بنیة الإیقاعیة وجدنا إن *حاوی* یهتم بموسیقی النص عبر دخول الأسالیب المختلفة فیها، ونضیف الیها حسن إختیار الألفاظ والکلمات عند حاوی وصیاغة التراکیب صیاغة جمیلة. ولاشک إذا یقرأ الشخصُ هذه القصیدة لا یترکها إلا أن یتمها وهذا یکون نتیجة تناغم وانسجام بین الألفاظ والتراکیب والمضمون والروی والوزن العروضی فی القصیدة، الذی یسبب أن یتابع القارئ القصیدة إلی النهایة. والأهم الذی واجهنا عند دراسة البنیة الإیقاعیة هو تناسب بین المضمون و الإیقاع.

المستوى التركيبی والنحوی

المستوى التركيبی يستنبط من خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلی أو التركيبی، ويطلق على هذا النوع من الدلالة الوظائف النحوية أو المعانی النحوية. 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 الدال على هذه الأساليب. كما أن الباحث فی هذا المستوى يتحدث عن الأزمنة الفعلية، كإحصاء عدد تواتر الأفعال الماضية والمضارعة فی شعر ما أو قصة إلخ.

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 الأدبية؛ ذلک أن الجمال فی النص الأدبی، إنما إلى العناصر البنائية متضافرة ومتفاعلة لا إلى عنصر بعينه منها.

الهدف من قراءة قصيدة «البحار والدرويش» هو الكشف عن أبنيّة متضافرة و متماسكة فی النص التی تريد أن تلقی مفهوم النص عبر تلک المكونات. عندما نقرأها نواجه ببناء مستحكم التی قلّما نشاهد ينحو نحو الإنزياح و العدول وإذا ما ينحو نحوها فهو لأغراض بلاغيّة. إن التركيبات قد تتشكل تعادلاً فی الشعر، هذا التعادل بين التركيبات سبب إلى ايجاد الإيقاع الموزون و السليس 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 حاوی* هذه الأمور فی قصيدته، الإنزياح اللافت هو ظاهرة التقديم الذی كثيراً يستخدمها. على سبيل المثال حينما يقول: «**ومَدى المجهول يَنشَقُّ عن المجهول**». جاء حاوی بتقديم كلمة المجهول لأن يكبّرها حتى يقول إن البحار أی «الحضارة الغربية» ينشق المجهولات فقط لا شیء آخر. جاء هذا التقديم للتقرير موضوع «الجهل» بينهم. أی يأتی بتقديم آخر حينما يتحدث عن درويش

يقول: «**حَوْلَ درويش عتيق/ شرَّشَتْ رجلاه فى الوَحْل وباتْ/ ساكناً، يَمتَصُّ ما تنضَحُهُ الأرْضُ اَلموَاتْ**». جاء بتقديم كلمة «ساكن» لأهميته. يريد أن يقول أن الأصل هو درويش، يرمز بها إلى «الحضارة الشرقية» فهو ساكناً يبقى على الأرض دائما 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. *الحاوى* 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 عبارات التالية: «**مطرحٌ رطبٌ يميت الحسّ**»، «**فى أعصابه الحرّى يميت الذكريات**»«**وبكوخى يستريح التوأمان: الله والدهر السحيق**»، «**لا البطولات تنجّيه ولاذّل 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» فى عبارة «ونخيل فاتر الظل رخىٌّ الهيمنات» فهى تكون فى أصلها «هناک نخيلٌ فاتر الظل».

الكلمات والعبارات تتناسقت مع المضمون تناسقاً هارمونياً ويهتم خليل حاوى به كثيراً، على سبيل المثال فى المقطع التالى إذا يتحدث حاوى عن الدرويش نشاهد كيف يلقى كلمات عتيقة وشديدة ذات صلابة كثيرة كمحور الموضوع الذى يدور حول درويش وسمّاه *حاوى* فى القصيدة الدرويش العتيق:

آه لو يسعفُه زُهْد الدَراويش العُراة/ دوّختُهم «حَلقات.../ فاجتازُوا الحَيَاةْ/ حَلَقات حلَقات/ حَوْلَ درويش عتيقْ/ شرَّشَتْ رجلاه فى الوَحْل وباتْ/ ساكناً،

يَمتَصُّ ما تنضَحُهُ الأرْضُ اَلموَات،/ فی مطاوی جلده يَنْمو طُفيليُّ النبات:/ طحلبٌ شاخَ علی الدهْر وَلَبلابٌ صفيق

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

فی دراسة أسلوبية حينما نتحدث عن المستوی التركيبی يجب علينا أن ندرس مكونات النص التركيبة كالجمل الفعلية والإسمية، الجمل المنفية، أو دراسة التراكيب الإنشائية كالأمر والإستفهام و إلخ. لكن هنا نهتم إلی بأهم وأبرز الظواهر الأسلوبية.

إن استخدام الجمل الخبرية فی القصيدة أكثر من جمل إنشائية؛ قلّما نشاهد يستخدم حاوی من الجمل الإنشائية ولا تتجاوز من بعض عبارات. 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؛ *والحاوی* يريد أن يثبت أن كلا حضارتين الشرقية والغربية فی مسيرهما نحو عدم اكتشاف الحقيقة لا ينجحان. لننظر إلی الفقرات التالية ودراسة مكوناتها:

بعد أن عانی دُوارَ البَحر/ والضَوْءَ المداجی عَبْرَ عَتْمات الطريقْ/ ومَدی المجهول يَنشَقُّ عن المجهول/ عن مَوت محيق/ يُنشرُ الأكفانَ زُرْقاً للغَريق/ وتمطَّت فی فراغ الأفق أشداقُ كهوف/ لفَّها وهجُ اَلحريقْ،/ بعد أنْ راوغهُ الريحُ رماهُ/ الريحُ للشرْق العَريقْ/ حطَّ فی أرْض حكی عَنها الرَّوَاةْ: حانةٌ كَسْلی، أساطيرٌ، صلاة/ ونَخيلٌ فاتر الظلِّ رخیٌّ اَلهْيَنماتْ/ مَطْرَحٌ رَطبٌ يُميت الحسَّ/ فی أعصابه الحَرَّی، يميت الذكرَياتْ/ والصدی النائی المدوِّی/ وغوَايات الموانی النائياتْ/ آه لو يسعفُه زُهْدُ الدَراويش العُراةْ/ دوَّختُهم حَلقات / فاجتازُوا الحَيَاةْ./ حَلَقاتٌ حلَقاتْ/ حَوْلَ درويش عتيقْ/ شرَّشَتْ رجلاه فی الوَحْل وباتْ/ ساكناً، يَمتَصُّ ما تنضَحُهُ الأرْضُ اَلموَاتْ،/ فی مطاوی جلده يَنْمو طُفيليُّ النباتْ:/ طحلبٌ شاخَ علی الدهْر وَلَبلابٌ صفيقْ»

كما تلاحظ يستخدم *حاوى* الجمل الخبرية فقط وما نشاهد الجمل الإنشائية كالإستفهام والتمنى والترجى. كما من الوضوح قد تتعدد استخدام الجملة الفعلية فى النص. اللافت النظر هنا عندما يتحدث الشاعر عن البحار وهو كما ندرى يمثل الحركة يكثر فى استخدام الجملة الفعلية خاصة الأفعال المضارع كما نلاحظ فى الأسطر الإبتدائية. أما حينما يتحدث عن الدرويش فهو يمثل السكون يقلّ عن استخدام الجملة الفعلية. أو يستخدم الفعل الماضى. إذن تساهم أبنية القصيدة فى إرسال مضمون الإزدواجية. قلّما نشاهد يستخدم *حاوى* من الجمل المنفية فهو يرجع إلى غرض القصيدة فهو أنشدها للإثبات بعض الأمور للا للنفى أمر ما.

المستوى التصويرى

يعرف المستوى التصويرى بأنه المستوى الذى ينتقل فيه التعبير من الأسلوب المباشر الذى يعتمد التقرير إلى الأسلوب غير المباشر، الذى يعتمد التصوير من خلال إستخدام أساليب البيان كالتشبيه والإستعارة والكناية. لذا كان التعبير التصويرى أقوى دلالة من التعبير المباشر إذ الوصف المباشر يضعف الدلالة وهو دون الصور الإيحائية أيّاً كان مظهر الإيحاء. انحصرت الصورة لدى الباحثين القدماء فى التصوير البلاغى، من مجاز واستعارة وتشبيه، فقد قصروها على هذين الألوان، وأغفلوا أموراً غاية فى الأهمية، كالتصوير بالحقيقة حيث يمكن أن يخلو التعبير من المجاز ويكون فى الوقت ذاته مشرقاً بالصور الفنية الرائعة.

وقد تجاوز النقد الحديث هذا التضييق فى مفهوم الفنية «فلم تعد الصورة البلاغية هى وحدها المقصود بالمصطلح بل قد تخلو الصورة من المجاز أصلاً فتكون العبارات حقيقة الإستعمال مع ذلک تشكل صورة دالّة على خيال خصب».

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: تصوير الأول ممثلة فى البحار وما يحدث عليه الذى يرمز به الحضارة الغربية، و تصوير الثانى ممثلة فى الدرويش يرمز به الحضارة الشرقية. لم يترک *الحاوى* 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 فی مستوى التركيبی، ويتسق بالمضمون الثنائی كما سنرى. إذا ننظر إلی التصوير التالی للبحار نعرف كيفية صياغته عند حاوی و بما أنه شاعر حداثی، والصورة هی العنصر اللافت فی أشعار شعراء الحداثة: «**بعد أن عانی دُوارَ البَحر / والضَوْءَ المداجی عَبْرَ عَتْمات الطريقْ/ ومَدی المجهول يَنشَقُّ عن المجهول/ عن مَوت محيقْ/ يُنشرُ الأكفانَ زُرْقاً للغَريق، وتمطَّت فی فراغ الأفق أشداقٌ كهوف**».

إن ميزة التصوير هی خاصية التمثيل والمشهد. كما نشاهد قد صوّر *حاوی* صورة البحار فهو يطوف ويدور حول البحر وعانی عن الطواف أو الدوار، وليس هناک ضوءٌ فهو عانی من ظلمة الموجودة فی البحر، وكلمة العتمة، تعنی بها الظلام الشديد، تسبب إلی تشديد الظلمة التی تليها تقوية بينة اللون فی الصورة. وتستمر الصورة وكأننا نشاهد أمام أعيننا أن البحار ينشق عتمة المجهول بأيديه دون جدوی وينشر أكفان وإلخ. واستخدام الفعل المضارع فی هذا التصوير ک«ينشق وينشرُ» قد توفّر البنية التصويرية. لأن خاصية التصوير هو أن يجری فی زمن الحال وتساهم هذه الأفعال المضارعة فی ايجاد التصوير. كما نشاهد نحن وقفنا أمام تصويرٍ يخلو من التشبيه والإستعار والكناية فهو معتمدة علی الألفاظ العادية والواقعية والشاعر المعاصر يكثر فی استخدام هذه التصاوير.

أما تصوير الدرويش كما يلی: **آه لو يسعفُه زُهْدُ الدَراويش العُراة/ دوَّختُهم «حَلقاتُ./ فاجتازُوا الحَيَاة./ حَلَقاتٌ حلَقاتْ/ حَوْلَ درويش عتيقْ/ شرَّشَتْ رجلاه فی الوَحْل وباتْ/ ساكناً، يَمتَصُّ ما تنضَحُهُ الأرْضُ اَلموَاتْ**

هذه الصورة تتسم بميزات التصوير لكن علی عكس الصورة البحار تتسم بالسكون، الثنائية والإزدواجية فی المضمون قد تأثرت 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. إذن شاهدنا صورة الدرويش فهو ساكناً فی مكانٍ دوّخ حوله حلقات كثيرة.

عبارة «شرَّشَتْ رجلاه فی الوَحْل وباتْ» الذی جاء بها الشاعر تساهم فی تقویة السکون الذی یتسم بها الدرویش. تعنی بکلمة «شرّشت» السکون المداوم. کما شاهدنا جاء الشاعر بهذین التصویرین دون استخدام الصور البلاغیة. هاتان الصورتان کان أقوی تجسیماً وتجسیداً من التصاویر معتمدة علی المحسنات البیانیة.

تعتبر صورة البحار من التصاویر الدینامیکیة لأن تمتلک من میزات حرکیة الصورة، منها: اعتمادها إلی الأفعال أکثر من الأسماء، کما تلاحظ جمیع الجمل فی صورة البحار تکون جمل فعلیة. الثانی الأفعال الموجودة فی صورة البحار تکون من الأفعال الحرکیة؛ علی سبیل المثال فعل «جلس» من أفعال السکون، لکن فعل «ضرب» من افعال الحرکیة بما یحتوی الحرکة والتمثیل. إذا نشاهد إلی الأفعال المستخدمة فی صورة البحار نلاحظ أن أکثرها أفعالاً متحرکة کالفعل «ینشق» و«ینشر» و«تمطت» أو استخدام مصدر «الدوار». أو کاستخدام الألوان؛ کما نشاهد استخدم *حاوی* لون «الدجی» و«الضوء» و«زرقاً» فی صورة البحار، أیضاً أسلوب المفارقة فی «ضوء المداجی». والموسیقی القوی بشکل عام تقویة البنیة الإیقاعیة فی القصیدة تسببت إلی حرکیة الصورة.

نأتی بإتیان صورة أخری دلالة علی توفیر بنیة التصویر فی القصیدة: **نَزَلتْ فی الشاطئ الغَربیِّ/ حدِّقْ تَرَهَا.. أمْ لا تُطیقْ؟/ ذَلکَ الغولَ الذی یُرْغی/ فیُرغی الطینُ محموماً، وتنْحَمُّ اَلموانی/ وَإذا بالأرْض حُبلی تَتَلَوَّی وَتُعانی/ فَوْرَةً فی الطین من آن لآن**

قد صوّر الشاعر الغول الذی یکون نحو شاطئ الغربی، صوّره الشاعر مرغیاً محموماً، فهو تنحم الموانی وقد صورها یلتف حول نفسه و یعانی من ألمه. قد جاء الشاعر بهذا التصویر عبر الحرکة فهو یتسم بالخاصیة التسریع مطابقة بالمضمون. کما *الغول* ممثلاً بالحضارة الغربیة، یعانی ومن البدیهی أن یلتف حول نفسه من یتألم، وأنه یسیر نحو الموت بسرعة.

فلأجل هذا نشاهد إن الشاعر زوّد التصویر بالحرکة. هذه الصورة تعتبر من الصور الدینامیکیة. خاصة استخدام أفعال المضارع من نوع الأفعال الحرکیة تسببت إلی حرکیة الصورة، کفعل « یرغی»، «تنحمّ»، «تتلوّی». واستخدام کلمة الفورة ما یستدعی الإشارة، لیس هدفٌ لنا فی التبیین حرکیة الصورة و مطابقتها بالمضمون، إلا أن نکتشف تناسب البنی الأسولبیة والمضمون، کما عرفنا الهدف من دراسة أسلوبیة هو الکشف تلک الزوایا.

استخدم الشاعر الأساليب البلاغية الأخرى كالإستعارة والمجاز والكناية والتشبيه. الأسلوب المكثف فی القصيدة هو الإستعارة والكناية ونحن نشير إلى كليهما فقط. تبدو الإستعارة واحدة من أهم ألوان التعبير المجازی وينظر إليها بالمفهوم الجديد على أنها «إعتداء وجرح لشفرة اللغة، أی انحراف عن استخدام العادی»(فضل، ۱۹۹۲: ۲۳۸). الإنحراف عن استخدام العادی هو الظاهرة الكبرى فی هذه القصيدة، حتى نستطيع أن نأخذ القصيدة بكلها استعارة عن العصر الراهن ممثلة فی البحار والدرويش. البحار استعارة لحضارة الغربية والدرويش لحضارة الشرقية. ونشير إلى الإستعمالات الإستعارية الأخرى عبر النماذج التالی:

هات خبِّرْ عن كنوز سَمَّرتْ/ عينَيک فی الغَيْب العَميق/ لن تغاوينی الموانی النائياتْ/بعضُها طينٌ محمَّی/ بعضُها طينٌ مواتْ/خلِّنی للبحر، للرِّيح، لموت/ ينشُرُ الأكفانَ زُرقاً للغَريقْ/ ماتَ ذاکَ الضوء فی عينيه ماتْ/لا البطولات تنجِّيه، ولا ذلُّ الصلاة

الكنوز هنا استعارة للأمجاد الشرق بما إن الشرقيون يأخذون الأمجاد أسوة لهم. طين محمّی هنا استعارة عن ثقافة غربية متسمة بالحركة والنشوة كالرجل المحموم. الطين الموّات هنا استعارة هنا من الجهل. هناک استعارة مكنية فی ذلّ الصلاة. شبة الشاعر الصلاة بالرجل ذوانقياد والمنكسر، حذف المشبه به ورمز به بكلمة «الذل» أحد قرائن القياد. أو كلمة الموانی والبحر والبطولات. نستطيع أن نأخذ عبارات «طين محمّی» و«طين موّات» كنايتان. يكنی بهما الغرب والشرق على الترتيب.

نتيجة البحث

دراسة قصيدة «البحار والدرويش» تؤدی إلى النتائج التالية:

– الأسلوبية كانت على صدد كشف علاقات خفية وتناسبات الجزئية بين المستويات الإيقاعية والتركيبية والتصويرية. فی القصيدة «البحار والدروژش» إن المستويات الإيقاعية والتركيبة والتصويرية – أقل أو أكثر- كانت فی خدمة مضمون القصيدة.

– الإيقاع فی هذه القصيدة تناغم مع المضمون، على سبيل المثال حينما أنشد الشاعر القصيدة بهاجس الألم تتعد فيه اصوات المد. وأيضاً إن الوزن كان على بحر رمل،

يتعبر وزناً أشد ايقاعياً وموسيقياً، يناسب هـذا الـوزن بخاصـية التسـريع التـى تتسـم بهـا القصيدة. للقاف والراء أكثر دوراً فى حرف الروى تناسب هذان الحرفان لشدة واللين مطابقاً لمضون القصيدة الذى يجرى بين هذين النسقين.

– توجد تناسبات دقيقة بين الإيقاع الداخلى ومضمون القصيدة، تحدثنا عن بعضها كالظاهرة التكرار الذى تناسب مع ظاهرة الألم والتأسف فى القصيدة. أو ظاهرة التضاد التى يتعدد استخدامها للمضمون الإزدواجى فى القصيدة.

– إن التركيب يكون فى خدمة مستواها الفكرى وجعل الشاعر تناسـباً بينهمـا. قـد لجأ الشاعر إلى عدة مظاهر تركيبية لبيان مضمونه واستخدام عدة التقديمات والتـأخيرات والحـذفيات لبيـان مضـامين القصـيدة. إذن يوجـد تناسـباً قويـاً بـين الأبنيـة التركيبـة والمضمون. يتسق التركيب كأسلوب من الأساليب البيانى باللغة القصيدة واستخدام كثيـر من الجمل الفعلية الذى تناسب مع خاصية تجددية المضمون دلالة على تلك الإتساق.

– وجدنا تناسباً دقيقاً بين الصورة والمضمون، قد تشـتغل الصـور العاديـة مسـاحات واسعة من القصيدة بدل من الصور الكلاسكية معتمدة على المجاز والتشبيه، كـان صـورها مطابقة لموصوف الذى يصف *الحاوى*، من أهم هذه الصور صورة البحار والدوريش وإن تليه صور أخرى.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

المصادر والمراجع

ابن رشيق، القيروانی. ۲۰۰۶م، **العمدة فی محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محی الدين عبدالمحمد، دار الطلائع.

البصير، كامل حسين. ۱۹۸۷م، **بناء الصورة الفنية فی البيان العربی**، بغداد: لا نا.

جودت، فخرالدين. ۱۹۹۵م، **الإيقاع والزمان؛ كتابات فی نقد الشعر**، بيروت: دار المناهل و دار الحروف العربی.

حسان، تمام. ۱۹۹۸م، **اللغة العربية معناها و مبناها**. ط۳، القاهرة: عالم الكتب.

الخفاجی، عبدالمنعم. ۱۹۹۲م، **الأسلوبية والبيان العربی**، القاهرة: دار المصرية اللبنانية.

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

حاوی، خليل. ۱۹۹۰م، **مجموعة الأعمال الكاملة**، بيروت: دار العودة.

ضيف، شوقی. ۱۹۹۶م، **فی النقد الأدبی**، ط۳، مصر: دار المعارف.

عوض حيدر، فريد. ۱۴۱۹ق، **علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية**، ط۲، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

فضل، صلاح. ۱۹۸۵م، **علم الأسلوب، مبادئه وإجرائاته**، لبنان: دار الآفاق.

قطوس، بسام. ۱۹۹۸م، **استراتيجية القراءة؛ التأصيل والإجراء النقدی**، الأردن: دار الكندی.

ناظم، حسن. ۲۰۰۲م، **البنی الأسلوبية؛ دراسة فی أنشودة المطر للسياب**، المغرب: المركز الثقافی العربی.

هلال، ماهر مهدی. ۱۹۸۰، **جرس الألفاظ ودلالاتها فی البحث البلاغی والنقدی عند العرب**، بغداد: دار الحرية للطباعة.

هلال، محمد غنيمی، ۱۹۷۳م، **النقد الأدبی الحديث**، بيروت: دار الثقافة.

المقالات والرسالات

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

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