

دراسات الأدب المعاصر، السنة الثامنة، ربيع ١٣٩٥، العدد التاسع والعشرون: ص ٨٣ - ١٠٧

دراسة أسلوبية في قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوي

سيد اسماعيل حسيني أجداد*

تاريخ الوصول: ٩٤/٥/١٥

مقصود بخشش**

تاريخ القبول: ٩٤/١٠/٧

شهرام دلشاد***

الملخص

تقدم نقد النصوص الأدبية في العصر الحديث وتفرعت منه المدارس والمناهج النقدية العديدة، منها المنهج البنيوي والمنهج التفكيكي والمنهج التلقّي. لهذه المناهج دور بارز في تحليل النصوص الأدبية إما نصوص قديمة وإما معاصرة. إن البنيوية التي تليها الأسلوبية تشتغل بدراسة كيان النص الأدبي في عدة مستويات منها الإيقاعية واللغوية والتركيبية والبلاغية والدلالية. تستهدف هذه المقالة أن تحلل قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوي على أساس تلك المستويات. إن الأبنية الإيقاعية والتصويرية واللغوية والتركيبية في القصيدة تكون في خدمة مضمونها المزدوج والمتناقض الذي يريد أن يلقيه الشاعر ونشاهد تناغماً قوياً بين تلك المستويات. المنهج المستخدم في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي - التحليلي.

الكلمات الدلالية: خليل حاوي، الأسلوبية، البحار والدرويش، الشعر الحديث.

* عضو هيئة التدريس في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة گیلان، گیلان، ایران (الأستاذ المساعد).

** الماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، ایران. m.bakshesh92@gmail.com

*** طالب الدكتورا في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا، همدان، ایران.

المقدمة

الأسلوبية موضوع علم ما انفكت تكثر فيه الأقاويل، وتختلف حوله الآراء، وتتفرع عنه الإتجاهات، حتى أصبح الخائض فيه فى خضم عاتية أمواجه، نائية شظانته، تمزقه الحيرة لولا آمال تراوده، وطموح تأخذ بيده، ذلك أن الكتب التى ألفت فى هذا المجال كثيرة (أخدارى، ٢٠٠٤: ٩).

إستخدم مصطلح الأسلوبية منذ الخمسينات وأريد به منهج تحليل للأعمال الأدبية يقترح استبدال الذاتية والإنطباعية فى النقد التقليدى بتحليل موضوعى أو علمى للأسلوب فى النصوص الأدبية (الخفاجى، ١٣٩٢: ١١). من المعلوم أن كلمة الأسلوب قديمة فى اللغة العربية فقد وردت فى كلام العرب وجاءت فى مصنفاتها اللغوية والمعجمية (أخدارى، ٢٠٠٩: ٤).

لكن مصطلحاً قد اختلف معناها فى النقد الحديث لاشك أن الأسلوبية تعنى بالأسلوب؛ فهى «تحليل لغوى موضوعة الأسلوب، وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية». وهى أيضاً «دراسة اللغة كفن» (قطوس، ١٩٩٨: ١٣٥). إذا أردنا التدقيق أكثر فهى «دراسة الخصائص اللغوية التى يتحول بها الخطاب عن سياقة الإخبارى إلى وظيفته التأثرية والجمالية» (السد، لاتا: ٩٣).

إذا نعمن فى الدراسات الحديثة فنجد أن هناك كثير من الدراسات قمن على أساس النقد الأسلوبى بدأ من رولان بارت الذى تخفف من حضور المؤلف فى نقد النصوص بنظريته معنونة بـ «موت المؤلف».

تناول الباحثون بعد ذلك إلى دراسة البنى الموجودة فى النص وبما هو أفضل طريقة لفهم النصوص ونقدها فهم يعنون إلى النص بما فيه من دلالة. إن التعاريف والآراء حول الأسلوبية كثيرة جداً لكن الأسلوبيين يتفقون فى تحديد مستويات التحليل الأسلوبى ممثلة فى المستوى الإيقاعى واللغوى والمستوى التركيبى والمستوى الدلالى. قد يتربط جميع هذه المستويات مستوى الفكرى أو النفعى الذى يلقيه الشاعر فى النص الأدبى. يستهدف هذا البحث إلى تحليل تلك المستويات فى قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوى حتى يصل إلى مضمونه من خلال النص وداخله لا خارجه.

الفرضية

يبقى هنا سؤال رئيسى: ماهى الميزات البارزة فى المستوى الإيقاعى والتركيبى والتصويرى وكيفية تناسبها مع المضمون فى قصيدة «البحار والدرويش»؟ افترضنا فى البداية لهذا السؤال: تتسق اللغة بالمضمون عند حاوى إتساقاً قوياً ولم تكن اللغة منفصلة عن المضمون فإذن معرفة البنى الأسلوبية فى القصيدة يساعدنا فى تجسيد المضامين عند حاوى. الهدف من الدراسة الأسلوبية هو الوصول إلى المضامين الموجودة والخفية فى النص والكشف عن زوايا التناسب بين تلك المستويات؛ على سبيل المثال الكشف عن تناسب بين المستوى الإيقاعى والتصويرى؛ وفى النهاية الوصول إلى مضمون القصيدة الذى تساهم جميع المستويات فى القائه عند السامع أو المتلقى.

خلفية البحث

ما وجدنا دراسة أسلوبية لقصائد خليل حاوى وقصيدته الشهيرة «البحار والدرويش»، لكن هناك دراسات عالجت هذه القصيدة مضموناً ومن جهة خاصيتها الرمزية منها: كتاب (٢٠٠٩) «النبوءة فى الشعر العربى الحديث» (خليل حاوى وبدرشاكر سياب تجسيداً)؛ ألفه الدكتور طلال المير، تحدث الباحث فى البحث الرابع من الكتاب معنونة بلقاء الشرق المحترض بالغرب الميِّت فى قصيدة «البحار والدرويش». تبين هناك الباحث فكرة حاوية الرمزية فى القصيدة وعلاقتها بالقضية النبوءة وتأثيره من آيات القرآن الكريم وحاول أن يدرس القصيدة دراسة مضمونية وفكرية. وإن يعتبر بعض المستوى الفكرى أحد المستويات الأسلوبية لكن نحن لا نتطرق إليها فى هذه الدراسة لأنه يتطرق إليها الباحث فى هذا الكتاب. مقالة (٢٠٠٩) «بنية الرمز الديناميكي ودلالاته فى شعر خليل حاوى»، ألفه محمد جمال باروت، مجلة نزوى. فى هذه الدراسة يتحدث عن الرمز الديناميكي وأحد القصائد التى درسها الباحث هى قصيدة «البحار والدرويش» بما تمثل البحار فيه رمزاً ديناميكياً ونشاهد فى القصيدة تعدد الأصوات.

هناك أيضاً دراسات عديدة تناولت النصوص الأدبية دراسة أسلوبية فى القصيدة المعاصرة منها لا يمكن إحصائها فى خلفية هذا المقال، من أهم هذه الدراسات: رسالة (٢٠١٠) «دراسة أسلوبية فى ديوان أغانى أفريقا لمحمد الفيتورى» ألفته زينب

منصوري. فهي درست هذا الديوان في ثلاث المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية. أو هناك أيضاً دراسة (٢٠٠٢) بعنوان «البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياّب»، القاه حسن ناظم. تحدث الباحث فيها عن المستوى الصوتي والتركيبى والدلالي 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، وذلك بغرض إبراز الكيفية التى استطاعت بها هذه اللغة أو الأسلوب تحديداً من أداء وظائفها الجمالية والتأثيرية(السد، لاتا: ٨). يحدد شاربالى وهو مؤسس الأسلوبية؛ الأسلوبية أو علم الأسلوب على أنه العلم الذى يدرس العناصر للغة المنظمة من جهة نظر محتواها التعبيرية والتأثيرية(المصدر نفسه: ١٣). فالدارس الأسلوبى يجب أن يراعى فى دراسته الإطار التالى الذى كان معهودا 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 حاوى فى ديوانه الأول اسمه «نهر الرماد». فى هذه القصيدة «البحار» يرمز إلى المغامرات التى 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 طريقتهما إلى معرفة الحقيقة واكتشافها ولكن الشاعر يؤمن فى أن الحضارتين قد فشلتا فى اكتشاف الحقيقة وأنهما «طين فى طين»(المير، ٢٠٠٩: ١٠٨). يميل 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 وظيفه كبرى فى لقاء الفكرة لآبد لكل شعر أن يحتوى على مضمون إنسانى أم فلسفى. والشعر داعٍ لبيان تلك الفكرة والشاعر الحديث لا يترك القصيدة إلا أن ينحوها إلى فكرة ما ويساعدها فى لقاء الفكرة بمجموعة من الأساليب إما الموسيقائية وإما التراكيبة وإما عبر إيجاد صور

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

المستوى الإيقاعى

دراسة البنية أو المستوى الإيقاعى لقصيدة ما، تعنى دراسة موسيقاها بنوعيتها: الخارجية والداخلية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغماً فى الأذن وأثراً فى النفس، أو يلفت إليه الفكر. الإيقاع «مصطلح إنجليزى اشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق» (أخدارى، ٢٠٠٤: ٢٠). ثم تطور فأصبح «كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام» (مطلوب، ٢٠٠١: ١١٩) وفى هذا إشارة إلى ارتباطه بالشعر والموسيقى. وقد عرف أخيراً بأنه: «الرجع المطرد فى السلسلة المنطوقة للإنطباعات السمعية والمتماثلة التى تخلفها عناصر مختلفة» (جمع من المؤلفين، ٢٠٠٣: ١٣٠). أى هو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية معينة على مسافات محددة. «وقيل إنه غالباً ما يقصد به الوزن أو ما يتعدى إلى الجانِب الموسيقى أو الصوتى فى الشعر، بينما الإيقاع أعم من الوزن والأحرى أن نقول إن الوزن هو أحد عناصر الإيقاع» (جودت، ١٩٩٥: ٢٩). فهو يطلق على الوزن والقافية (الإيقاع الخارجى) كما يطلق على المحسنات البديعية كالتكرار والجناس والطباق (الإيقاع الداخلى).

إنما عنصر الإيقاع قد يتبلور فى قصيدة «البحار والدرويش» عبر أشكال مختلفة، فيجب أن لا ننسى أن الفكرة الإزدواجية التى قامت على أساسها القصيدة قد تأثرت على نشأة الإيقاع وكثرة الأصوات فى القصيدة؛ بما تجرى القصيدة مضموناً بين النسقين فلا بد أن يتبع اللفظ والصوت منهما. فلأجل هذا نجد قد خرجت القصيدة من الوتيرة الواحدة. بداية ندرس الأصوات حتى يتبين دورها فى إيجاد الإيقاع. فهل للأصوات دورٌ أم لا. نعرف يتكون الإيقاع من الأصوات فهى جزء من الإيقاع غير منفصل منه.

قسم علماء اللغة الأصوات إلى: «المهجورة» (les sonores) والمهموسة (les souders) بحسب وضع الوترين الصوتيين، وفى حالة النطق بالمصوت المهجور تنقبض فتحة الزمار ويقترَب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق هذه الفتحة، ولكنها تسمح بمرور النفس الذى يندفع فيها، فيهتز الصوتيان» (طحان، ١٩٧٢: ٥٠).

أما الحروف المجهورة فهي «الف/ب/د/ذ/ر/ض/ظ/ع/غ/» والحروف المهموسة وهي «ء/ات/ث/ح/خ/س/ش/ص/ط/ف/ق/ه/» (حسان، ١٩٩٨: ٧٩).
تعتبر قصيدة «البحار والدرويش» من أبرز القصائد حيث تحتوى أصوات تختلف فى وضوحها السمعى التى تساهم فى الإيقاع وقدرتها على إبراز المعنى. فى ما يلى نشاهد نماذج من استخدام هذه الحروف لدى خليل حاوى:

«بعد أن عانى دُوارَ البحر
والضوءَ المداجي عبْرَ عَتَمَاتِ الطريق
ومدى المجهول ينشقُّ عن المجهول
عن مَوْتٍ محيق
يُنشرُ الأكفانَ زرقاً للغريق
وتمطَّت فى فراغِ الأفق أشداقُ كهوف
لقها وهجُ الحريق
بعد أن راوغه الريحُ رماءه
الريحُ للشرق العريق
حطَّ فى أرضِ حكي عنها الرواة:
حانةٌ كسلى، أساطير... صلاة
ونخيلٌ فاتر الظل رخيُّ الهينمات
مطرَحَ رطبٌ يُميت الحسَّ
فى أعصابه الحري، يميت الذكريات
والصدى النائي المدوى
وغوايات الموانى النائيات

(حاوى، ١٩٩٣: ٤١)

كما من الواضح 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 وفي دراسة *إيليا حاوي* حول «ظاهرة الألم في شعر خليل حاوي» يظهر كثير من أبعاد الألم عند حاوي. كما يقول الشاعر نفسه في مقدمة القصيدة: «وفي قصيدة «البحار والدرويش» طوف مع «يوليس» في المجهول، ومع «فاوست» ضحى بروحه ليفتدى المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكر له مع «هكسلي» فأبحر إلى ضفاف «الكنج»، منبت التصوف! لم يرَ غير طين ميت هنا، وطين حار هناك. طين بطين!!». فهو يمثل رحيلاً في القصيدة وتعب من رحلته إذا انتهى باليأس وتجري القصيدة في عوالم الفلسفة والغموض. وكل من البحار والدرويش يتجسس عن الحقيقة وليس الوصول إلى الحقيقة أمراً سهلاً وهما يواجهان بالمشاكل العديدة في مسيرهما. إذن يتبين لنا لماذا استخدم حاوي حروف المد بهذه الكثرة فهي تناسب مع مضمون القصيدة. تكرار بعض الأصوات تساهم في الإيقاع كما نشاهد في الفقرة السابقة إن تكرار حرف «الف» قد تسببت إلى توفير بنية الإيقاع المحزون. وللتكرار دلالة خاصة لحرف الألف الذي يتكرر بمرات في القصيدة فهو يدل على حزن الشاعر وألمه.

من هنا نتناول إلى المؤشرات الأخرى الإيقاعية في قصيدة «البحار والدرويش» منها الوزن: وزن القصيدة من أبرز وسائل الإيقاع في الشعر خاصة في هذه القصيدة. والشعر الحديث يمتلك على الوزن العروضي لكن مع حذف بعض التفعيلات أو مع طول بعض المصراعات وقصرها: «بعد أن عانى دوار البحر (فاعلاتن فاعلاتن فاع)، والضوء المداجي عبر عتَمات الطريق (لاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ومدى المجهول يَنشَق عن المجهول (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع) عن موتٍ محيق (لاتن فاعلاتن) ينشر الأكفان زُرْقاً للغريق؛ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وتَمَطَّت في فراغ الأفق أشداق كهوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) لَفَّهَا وَهَجُ الحريق (فاعلاتن فاعلاتن) بعد أن راوَعَهُ الريحُ رماة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) الريحُ للشرق العريق (ن فاعلاتن فاعلاتن).

إذن القصيدة أنشدت على بحر الرمل إن هناك بعض الزخافات والعلل. وكما نعرف إن بحر الرمل من البحور أكثر إيقاعاً. يلاحظ على هذه الجملة الشعرية من خلال التفعيلات المصاحبة للنص أن التغيير الإيقاعي الذي طرأ على هذه الجملة أو الموجة يكمن في تدوير التفعيلات بين الأسطر، وهذا ما جعل بنية المقطع موجية متصلة إيقاعياً حتى نهاية الجملة، وهذا ما أدى إلى البناء الهارموني (تعدد الأصوات) في بنية القصيدة المعاصرة.

إن حرف الروى من مؤشرات أخرى الذى تساهم فى إيقاع اللفظ. حرف الروى فى القصيدة منتقلة بين حروف «الف» «القاف» و«الياء». لحرفين قاف والـف أكثر دوراً فى إيجاد الروى. بالإلتفات إلى الإزدواجية فى المضمون نشاهد أن الروى أيضاً يكون فى انتقال بين «القاف» و«الالف». والأهم هنا إيجاد 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 الأَرْضِ مَهْمَا تَتَنَاءَى
عند بابى تَنْتَهَى كُلُّ طَرِيقٍ
وبكوحى يَسْتَرِيحُ التَّوَأْمَانُ:
اللهُ والدَّهْرُ السَّحِيقُ
وَأرى، ماذا أرى؟
مَوْتاً، رَماداً وَحَرِيقاً!..
نَزَلْتُ فى الشَّاطِئِ العَرَبِيِّ
حَدِّقْ تَرَهَا.. أَمْ لا تُطِيقُ؟

(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:

ذَلِكَ العَوْلِ الذى يُرغى
فِيرغى الطينُ محموماً، وتَنَحَّمُ الموانى
وَإِذا بالأَرْضِ حُبلى تَتَلَوَّى وَتُعانى
فَوْرَةً فى الطينِ من أن لَانَ فَوْرَةً
كانت أثينا ثُمَّ روما!..
وهجَ حَمَى حشرجتُ فى صدرِ فانى

(المصدر نفسه: ٤٦)

هناك تلاحم بين الموسيقى و المضمون. الشاعر يصف غولاً يرمز بها بالحضارة الغربية، فهو يريد أن يقول إن الغول يخسر فهو مدمر، إذن جاء حرف الروى على «الياء» حتى يظهر مضمون إمتداد الخسران فى حرف الروى. والناظر إلى حرف «الياء» ممثلاً رويًا يجد أنه يمتاز ببيان شدة حزن والألم ومن البارز أن خليل حاوي يحس بالبؤس والعقم عندما واجه بالحضارة الغربية. فيما يلي يظهر تناسب بين المضمون الروى بشكل أدق.

الشاعر خليل حاوي فى البداية يتناول إلى الحضارة الغربية وتدميرها وعدم نجاحها عن حل قضية الإنسان المعاصر والكشف عن الحقيقة فنشاهد جعل حرف روى على حرف «القاف» فهو حرف قوى ذو صلابة كما يقول عباس حسن فى كتاب «معانى الحروف» حول حرف القاف «هو شديد. يلفظه بعضهم مجهوراً، وبعضهم يلفظه مهموساً يصفه العلايلى بأنه: «للمفاجأة تحدث صوتاً». ويصفه الأرسوزى بأنه: «للمقاومة». وكلا الوصفين يفضيان به إلى أحاسيس لمسية من القساوة والصلابة والشدة، وإلى أحاسيس بصرية وسمعية، من فقاعة تنفجر، أو فخارة تنكسر. ولكن ما رأى المعاجم اللغوية فى هذه الإيحاءات؟ بالرجوع إلى المعجم الوسيط عثرت على مائتين وثمانين مصدراً تبدأ بحرف القاف، كان منها اثنان وعشرون مصدراً تدل معانيها على أصوات (حسن، ١٩٩٨: ١٤١).

لكن عندما يريد الشاعر أن يتحدث عن الحضارة الشرقية التى يسميها «الشرق العريق» يبدل حرف الروى إلى الالف اليتنة، هذا الحرف كقول عباس حسن تعنى به الإمتداد والبقاء كما يقول «إن الألف اللينة التى تقع فى أواسط المصادر أو أواخرها، يقتصر تأثيرها فى معانيها على إضفاء خاصية الإمتداد عليها فى المكان أو الزمان (المصدر نفسه: ٩٥). أما الشعر؛ المقطع الأول عندما يتحدث عن الحضارة الغربية يقول:

بعد أن عانى دَوَارَ البَحْرِ
والضوءَ المداجى عَبْرَ عَتَمَاتِ الطَّرِيقِ،
ومَدَى المَجْهُولِ يَنْشَقُّ عن المَجْهُولِ
عن مَوْتِ مَحِيقٍ
يُنْشِرُ الأَكْفَانَ زُرْقاً لِلْغَرِيقِ
وتمطت فى فراغ الأفق أشداق كهوف
لقها وهج الحريق

بعد أن راوغه الريحُ رماءُ
الريحُ للشرق العريقُ

(حاوي، ١٩٩٣: ٤١)

أما بعده يتحدث عن الشرق وحضارتهم:
حطّ في أرضٍ حكى عنها الرواةُ
حانةً كَسَلَى، أساطيرٌ...
وَنَخِيلٌ فاتر الظلِّ رخيُّ ألْهَيْنِمَاتُ
مَطْرَحٌ رَطْبٌ يُمِيت الحسَّ
في أعصابه الحَرَى، يميت الذكرياتُ
والصدى النائي المدوّى،
وغوايات الموانى النائياتُ

(المصدر نفسه: ٤١)

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

الإيقاع الداخلي

تعدّ الموسيقى الداخلية القسم الثاني من دراسة موسيقى النص ومصدراً رئيسياً من مصادر الإيقاع في الشعر، وبها يتفاضل الشعراء وتتجلى قدراتهم على الإبداع من خلال الموسيقى المنسجمة مع المعانى والصور وتآلف الألفاظ وتجاوزها في تركيب سلس أنيق يجعلها تخفّ على اللسان فيعذب وقعها في السمع لتلاؤم حروفها وحركاتها وطبيعة الأصوات المؤلفة بها مع مراعاة التوافق الصوتي والوزني بين وحداتها وكأنّ للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة من حرف وحركة بوضوح تام كونها تأتي خفية من اختيار الشاعر (ضيف، ١٩٩٦: ٨٧). و*الحاوي* هو من القلائل الذين يتجسد في شعره الإيقاع بوجهي الخارجي والداخلي؛ شاهدنا الإيقاع الخارجي في الوزن والصوت والروى، هنا نشاهد هو يلتفت إلى مؤشرات أخرى أي الإيقاع الداخلي؛ يتجسد هذا الإيقاع في ملامح

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

إن تجانس الأصوات يساهم في توفير الموسيقى الخارجية في القصيدة فهو يرافق مع الوزن والروى وسائر المؤشرات الإيقاعية وتسبب لتوفير الإيقاع. هنا نشير إلى بعض هذه التجانسات في قصيدة «البحار والدرويش». كما شاهدنا في ما سبق أن يهتم حاوي إلى تكرار الأصوات لتوفير بنية الإيقاع هنا نشاهد فيما يلي أنه يهتم إلى إتيان الحروف أو الأصوات المتجانسة، على سبيل المثال هناك تجانس بين حرفي «س» و«ص» في المقطع التالي:

حطاً في أرض حكى عنها الرواة:
حانة كسلى، أساطير، صلاة

(حاوي، ١٩٩٣: ٤٢)

أما ظاهرة التكرار تعدّ من أبرز الظواهر الإيقاعية التي تسهم في إثراء النص الشعري بالتنغم الصوتي والتنسيق الأمثل بين الألفاظ والعبارات وكذلك سبك البيت الشعري (عواد الراوي، ٢٠٠٤: ٤٤). عدّ بعض النقاد التكرار وسيلة من وسائل التعبير التي جنح إليها الشعراء ليضيفوا على شعرهم إيقاعاً داخلياً معبراً عن ذات الشاعر بمختلف تجاربه من خلال تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير.

يتجسد التكرار في قصيدة «البحار والدرويش» بنوعين: تكرار اللفظ والعبارة. كثيراً نشاهد كرر الشاعر بعض الألفاظ الرئيسة في القصيدة بما لها دلالات بارزة في تكوين القصيدة، مثل كلمة الموت والمجهول والريح. فيما يلي نشير إلى بعض هذه التكرارات:

بعد أن عانى دُوارَ البحر
والضوء المداجى عبّر عتّمت الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول

(المصدر نفسه: ٤٢)

لقد كرر الشاعر لفظ «المجهول» مرتين ليؤكد معناه في ذهن السامع بأسلوب نغمي للإنتباه بما إن البحار لم يعمل شيء إلا هو ينشق المجهول من المجهول. هذا التكرار بمثابة تأكيد للفقرة السابقة حينما يقول يعاني البحار من ضوء المداجى عبر عتّمت

الطريق. فهو تأكيد لبيان أن البحر كقول الله تعالى: ﴿أَوْ كظلماتٍ في بحرٍ لجّ يغشاه موجٌّ من فوقه موجٌّ﴾ (النور/ ٢٤). فإذا من المحتمل لا يريد أن ينشق البحار في البحر إلا المجهول. أيضا تكرر كلمة «حلقات» في المقطع التالي:

دوختهم حلقات الذكر

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

(حاوي، ١٩٩٣: ٤٣)

أو عندما ننظر إلى المقطع التالي فيدهشنا التكرار اللفظي والعبارة تتناغم التكرار مع المضمون والموسيقى الخارجية:

لن تغاويني الموانى النائيات

بعضها طين محمى

بعضها طين موات

آه كم أحرقت في الطين المحمى

آه كم مت مع الطين الموات

لن تغاويني الموانى النائيات،

خلنى للبحر، للريح، لموت

ينشر الأكفان زرقاً للغريق

مُبْحَرٌ مَاتَتْ بَعَيْنِيهِ مَنَارَاتُ الطَّرِيقِ

مَاتَ ذَاكَ الضَّوءُ فِي عَيْنِيهِ مَاتَ

لا البطولات تنجيه، ولا ذل الصلاة

(المصدر نفسه: ٤٨)

كما نشاهد هناك تكررت كلمة «طين» أربع مرّات، أو تكررت كلمة «موت» ومشتقاتها سبع مرّات. أو تكرر عبارة «لن تغاويني الموانى النائيات» مرتين. مثلها عبارة «طين محمى». أو تكرر عبارة «طين موات» مرتين. أو عبارة «ينشر الأكفان زرقاً للغريق» لم تتكرر في هذا المقطع لكن تكررت ثلاث مرّات في القصيدة. إذن كما من

المعلوم إن حاوي استخدم ظاهرة التكرار كثيراً لأغراض مختلفة منها: لأن التكرار يساعد في إرسال المعنى والدلالة إلى الذهن السامع أو القارئ، أو لإيجاد أو تقوية الموسيقى في النص وشعراء الحداثة يهتمون إلى الموسيقى. أو ربما يأتي التكرار للإنسجام بالوزن العروضي والبناء التركيبي. برأى الأهم عند حاوي في الإتيان التكرار هو انسجام وإرسال المعنى بشكل جيد، ولا غرض عند حاوي في تكرار كلمة «الموت» إلى أن يشير بها إلى العقم والمجاعة في الحضارة الغربية وبشكل عام عدم نجاح أى من حضارتين في اكتشاف الحقيقة، تكرار هذه الكلمة خاصة عبارة «الأرض الموات» يرشدنا إلى تأثير حاوي من تى اس إليوت في أثره العالمي «الأرض اليباب».

هناك التكرار الصوتي كما تلاحظ في المقطع التالي:

بعد أن راوغه الريحُ رماءُ
الريحُ للشرق العريقُ
حَظُّهُ من مَوْسم الخصبِ المدوّى
في العُرُوقُ
رُقْعَ تَزْرَعُ بالزهو الأنيقُ
جلدهُ الرثَّ العتيقُ

(المصدر نفسه: ٤١)

فقد كرر الشاعر حرف الراء مرات كثيرة، انسجم هذا التكرار بالمعنى والموسيقى الخارجية فنشأ الموسيقى الداخلية. أما الملمح الآخر الذى يلاحظ في القصيدة ويساهم في إيجاد الموسيقى الداخلية هو الطباق. فقد سماها القدامى تارة بالمطابقة وتارة بالطباق ومجاورة الأضداد وإلخ. كما نعرف هذه القصيدة قامت على الأساس الإزدواجية أو التناقض بين الشرق والغرب ومن البديهي أن تتم إدخال هذه الإزدواجية في اللفظ. الطباق الأصلي يجرى بين لفظ البحار والدرويش هناك طباق بينهما معنوياً وإن نجد فيه أيضاً طباقاً لفظياً. فيما يلي نأتى بنماذج من الطباق الذى تلاحظ في القصيدة «البحار والدرويش».

«والضوءُ المداجى عِبْرَ عَتَمَاتِ الطريقِ» هناك طباق بين لفظ الضوء ولفظى الدجى وعتمة. نموذج آخر تلاحظ بين تمطت ولف كما يلي: «وتمطت في فراغ الأفق أشداقُ كهوف لَفْها وهجُ ألحريقِ».

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

نشاهد في القصيدة أسلوب بلاغى آخر فهو التقسيم. يمثل التقسيم أحد مظاهر الإيقاع الشعري، إذ يتضمن كثيراً من صورة واستعملاته التي تبنى على التوازن اللفظى قيماً صوتية وإيقاعية. كما يقول حاوى في القصيدة مرتين هذا التقسيم فيما يلى: «وبكوحى يستريح التّوأمان: الله، والدهرُ السحيق» أو فى موضع آخر يأتى تقسيم آخر: حطّ فى أرض حكى عنها الرّوأة: حانة كسلى، أساطير، صلاة». أو عندما يتحدث عن الدرويش: فى مطاوى جلده يَنمو طُفيلىُّ النبات: طحلبٌ شاخَ علي الدهر ولبلابٌ صفيق» (المصدر نفسه، ٤٣).

الأسلوب البلاغى الآخر الذى يعد من أساليب الإيقاع الداخلى هو رد العجز على الصدر، جاء هذا الأسلوب فى القصيدة وزاد على إيقاعها وتناغمها. يهتم القدامى به اهتماماً جدير الذكر كما جاء فى كتاب «العمدة» لابن رشيق، فهو يقول: «أن يردّ إعجاز الكلام على صدره فيدل على بعض ويسهل استخراج قوافى الشعر، ويكسب البيت الذى يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة» (ابن رشيق، ٢٠٠٦: مجلد ٢: ٣). فيما يلى نماذج من هذا الأسلوب فى القصيدة:

طُرقاتُ الأرض مهمما تتناهى

عند بابى تَنْتَهى كلُّ طريق

أو كما يقول «ماتَ ذاكَ الضوء فى عينيه مات».

هذا النوع من التكرار يثير لدى السامع حركة ذهنية إذ تتداعى وتتواصل المعانى بواسطة الكلمة المكررة فى الذهن. فتبعث فى نفسه نشوة الحدس والتخمين وبذلك تتجلى الموسيقى الداخلية فى صورة نغمية عالية قادرة على التعاطى إلى المعنى قوّة وورصانة.

إذن كما رأينا فى البحث عن الإيقاع الخارجى والداخلى فى قصيدة «البحار والدرويش» والدراسة الإيقاعية وجدنا أن حاوى يهتم بموسيقى النص عبر دخول الأساليب المختلفة فيها، ونضيف إليها حسن إختيار الألفاظ والكلمات عند حاوى وصياغة التراكيب صياغة جميلة. ولاشك إذا يقرأ الشخص هذه القصيدة لا يتركها إلا أن يتمها وهذا يكون

نتيجة تناغم وانسجام بين الألفاظ والتراكيب والمضمون والروى والوزن العروضى فى القصيدة الذى يسبب أن يتابع القارئ القصيدة إلى النهاية. والأهم الذى واجهنا عند دراسة البنية الإيقاعية هو تناسب بين المضمون و الإيقاع.

المستوى التركيبى والنحوى

المستوى التركيبى يستنبط من خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلى أو التركيبى ويطلق على هذا النوع من دلالة الوظائف النحوية أو المعانى النحوية(حسان، ١٩٩٨: ١٧٨). وجانب آخر من المستوى يمكن أن يستنبط من المعانى العامة للجمل والأساليب الدالة على الخبر أو الإنشاء، والإثبات أو النفى، والتأكيد والطلب كالإستفهام والأمر والنهى والعرض والتخصيص والتمنى والترجى والنداء والشرط باستخدام الدالى على هذه الأساليب(عوض حيدر، ١٤١٩: ٤٣) كما أن الباحث فى هذا المستوى يتحدث عن الأزمنة الفعلية، كإحصاء عدد تواتر الأفعال الماضية والمضارعة فى شعر ما أو قصة إلخ(منصورى، ٢٠٠٤: ١٠).

تجمع الدراسات فى مجال الحقل الأسلوبى على قيمة «التركيب» الأسلوبية، باعتباره فاعلاً فى عملية الخلق الأدبى؛ إذ يكتمل به صورة التعبير اللغوية ويخرج من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، والتركيب هو مظهر أدبى؛ ذلك أن الجمال فى النص الأدبى، إنما إلى العناصر البنائية متضافرة و متفاعلة لا إلى عنصر بعينه منها(بوحسون، ٢٠٠٢: ٣). الهدف من قراءة قصيدة «البحار والدرويش» هو الكشف عن أبنية متضافرة و متماسكة فى النص التى تريد أن تلقى مفهوم النص عبر تلك المكونات. عندما نقرأها نواجه بناء مستحكم قلماً نشاهد ينحو نحو الإنزياح والعدول وإذما ينحو نحوها فهو لأغراض بلاغية. إن التركيبات قد تتشكل تعادلاً فى الشعر، هذا التعادل بين التركيبات سبب إلى إيجاد الإيقاع الموزون والسليس فى الشعر.

الإنزياح التركيبى

فى البداية نشير إلى استخدام الإنزياح التركيبى فى القصيدة بما هو يهمنى فى التعرف على مضامين النص؛ نشاهد فى القصيدة بعض العدولات لبيان أغراض منها التقديم

والتأخير والحذف والإلتفات. استخدم *خليل حاوي* هذه الأمور في قصيدته، الإنزياح اللافت هو ظاهرة التقديم التي كثيراً استخدمها. على سبيل المثال حينما يقول: «ومدى المجهول ينشق عن المجهول». جاء *حاوي* بتقديم كلمة المجهول لأن يكبرها حتى يقول إن البحار أي «الحضارة الغربية» ينشق المجهولات فقط لا شيء آخر. جاء هذا التقديم للتقرير موضوع «الجهل» بينهم. أي يأتي بتقديم آخر حينما يتحدث عن درويش يقول:

خَوْلَ درويش عتيق

شرّشت رجلاه في الوخل وبات

ساكناً، يمتصّ ما تنضحهُ الأرضُ الموات

(حاوي، 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 كل ما يصبُّ أو يمتصُّ فيها نشاهدها ساكناً. وليس لأحد قدرة على نضال مع الأرض فنحن نشاهد درويش قائماً فهو يقاتل مع العقم والمجاعة. وفي تفسير آخر المراد من كلمة ساكن المتقدمة تعنى بها الموت. *حاوي* يريد أن يمثل أن الحضارة الشرقية يتسم بالموت وعدم الحركة لأجل هذا نشاهد كثيراً يأتي يتكرر كلمة الموت عندما يتحدث عن الدرويش. لكن المهم عندنا هو تقديم كلمة «ساكن» لغرض ما. أو كما نشاهد التقديم في العبارات التالية: «مطرح رطب يميت الحس»، «في أعصابه الحرى يميت الذكريات»، «وبكوحى يستريح التوأمين: الله والدهر السحيق»، «لا البطولات تنجيه ولا ذل الصلاة».

هذه العبارات تكون بعض تلك التقديمات التي جاء بها *حاوي*. علاوة على ما ذكرنا كثيراً نشاهد قدم *حاوي* ما حقه التأخير كمثال هذه العبارات لأهمية الكلمات المقدمة وتأكيدها؛ على سبيل المثال في العبارة الأخيرة فهو يريد أن يقول ليس هناك سبيل للنجاة وإتيان التقديم سبباً لتأكيدها.

أو نشاهد الإنزياح في التأخير فمثله عبارة «طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق» تأخرت كلمة لبلاّب فهي معطوف عن كلمة طحلب لضرورة حرف الروى. أو ظاهرة

الحذف، فمثلها حذف كلمة «هناك» في عبارة «ونخيل فاطر الظل رخيُّ الهيمنات» فهي تكون في أصلها «هناك نخيلٌ فاطر الظل..»

الكلمات والعبارات تتناسق مع المضمون تناسقاً هارمونياً ويهتم خليل حاوي به كثيراً، على سبيل المثال في المقطع التالي إذا يتحدث حاوي عن الدرويش نشاهد كيف يلقي كلمات عتيقة وشديدة ذات صلابة كثيرة كمحور الموضوع الذي يدور حول دوريش وسمّاه حاوي في القصيدة الدرويش العتيق:

آه لو يسعّفه زُهد الدَراوِيش العُراة

دوّختهم حلّقات...

فاجتازوا الحَيَاة

حلّقات حلّقات

حَوّلَ دروِيش عتيقُ

شرّستُ رجلاه في الوَحْلِ وِباتُ

ساكناً، يَمْتَصُّ ما تنضخُه الأرضُ المواتُ،

في مطاوى جلده يَنمو طُفيليُّ النبات:

طحلبٌ شاخَ على الدهرِ وَلَبْلَابٌ صفيق

(المصدر نفسه: ٤١)

كما تلاحظ يستخدم الشاعر كلمات ذات صلابة وفخامة مطابقاً لكبير الموضوع ويزداد استخدام الأفعال والأسماء المزيدة كفعل «شرّست» و«يمتصّ». أو في أسماء «طحلب، لبلاّب، مطاوى».

في الدراسة الأسلوبية حينما نتحدث عن المستوى التركيبي يجب علينا أن ندرس مكونات النص التركيبية كالجملة الفعلية والإسمية والجملة المنفية، أو دراسة التراكيب الإنشائية كالأمر والإستفهام وإلخ. لكن هنا نهتم إلى أهم وأبرز الظواهر الأسلوبية.

إن استخدام الجملة الخبرية في القصيدة أكثر من الجملة الإنشائية؛ قلّما نشاهد يستخدم حاوي من الجملة الإنشائية ولا تتجاوز من بعض العبارات. لكن يتعدد عند حاوي استخدام الجملة الخبرية خاصة الجملة الفعلية والإسمية والفعلية أيضاً أكثر من الإسمية؛ كما من المعروف تعنى من الجملة الفعلية التجدد والحدوث و/الحاوي يريد أن يثبت أن

كلتى الحضارتين الشرقية والغربية فى مسيرهما نحو عدم اكتشاف الحقيقة لا ينجحان.
لننظر إلى الفقرات التالية ودراسة مكوناتها:

بعد أن عانى دُوارَ البحر
والضوءَ المداجى عَبْرَ عَتَمَاتِ الطريقِ
ومدى المجهول يَنْشَقُّ عن المجهول
عن مَوْتِ محيق
يُنْشِرُ الأَكْفَانَ زُرْقاً للغريقِ
وتمطت فى فراغ الأفق أشداقُ كهوف
لَقَّها وهجُ الحريقِ،
بعد أن راوغهُ الريحُ رماءُ
الريحِ للشرقِ العريقِ
حطَّ فى أرضِ حكي عنها الرواةُ:
حانةُ كَسَلَى، أساطيرُ، صلاة
ونخيلٌ فاتر الظلِّ رخيُّ ألْهَيْمَنَاتِ
مَطْرَحِ رَطْبِ يُمَيْتِ الحسِّ
فى أعصابه الحَرَى، يُمَيْتِ الذكرياتِ
والصدى النائى المدوى
وغوايات الموانى النائياتِ
آه لو يسعُفُهُ زُهْدُ الدراويش العُراءِ
دَوَّخْتَهُمْ حَلَقَاتِ
فاجتازوا الحَيَاةَ
حَلَقَاتِ حَلَقَاتِ
حَوْلَ درويش عتيقِ
شَرَّشَتْ رجلاه فى الوَحْلِ وِباتِ
ساكناً، يَمْتَصُّ ما تنضحهُ الأرضُ المواتِ،
فى مطاوى جلده يَنمو طُفَيْلىُّ النباتِ:

طحلبٌ شاخٌ على الدهرِ ولَبْلَابٌ صفيقٌ

(المصدر نفسه: ٤٣)

كما تلاحظ يستخدم حاوي الجمل الخبرية فقط وما نشاهد الجمل الإنشائية كالإستفهام والتمنى والترجي. كما من الواضح قد يتعدد 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 المضارعة 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. قلّمنا نشاهد يستخدم حاوي من الجمل المنفية فهو يرجع إلى غرض القصيدة فهو أنشدها للإثبات بعض الأمور لا للنفي 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(البصير، ١٩٨٧: ١٨٢). لذا كان التعبير التصويرى أقوى دلالة من التعبير المباشر إذ الوصف المباشر يضعف الدلالة وهو دون الصور الإيحائية أياً كان مظهر الإيحاء(هلال، ١٩٧٣: ٤٥٣). انحصرت الصورة لدى الباحثين القدماء فى التصوير البلاغى، من مجاز واستعارة وتشبيه، فقد قصرها على هذه الألوان، وأغفلوا الأمور غاية فى الأهمية، كالتصوير بالحقيقة حيث يمكن أن يخلو التعبير من المجاز ويكون فى الوقت ذاته مشرقاً بالصور الفنية الرائعة(شاملى، ١٤٣٢: ٧٠)؛ 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 ذلك تشكل صورة دالّة على خيال خصب»(البطل، ١٩٨٣: ٢٥).

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

يحدث عليه الذى يرمز به الحضارة الغربية والتصوير الثانى ممثلة فى الدرويش يرمز به الحضارة الشرقية. لم يترك حاوى البحار والدرويش فى حالته الرمزية المبهمة فقط بل صنع منهما عبر أدوات التصوير الأخرى كالحركة واللون والتخييل والمشهد وإيجاد الفضاء، تصويراً بحتاً. يمكن نعتب 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 حدائى، والصورة هى العنصر اللافت فى أشعار شعراء الحدائى:

بعد أن عانى دُوارَ البحر
والضوءَ المداجى عَبْرَ عَتَمَاتِ الطريقِ
ومَدَى المجهولِ يَنْشَقُّ عن المجهولِ
عن مَوْتِ محيقٍ
يُنشِرُ الأكفانَ رُزْقاً للغريقِ،
وتمطَّت فى فراغِ الأفقِ أشداقُ كهوفِ

(حاوى، ١٩٩٣: ٤١)

إن ميزة التصوير هى خاصية التمثيل والمشهد. كما نشاهد قد صور حاوى صورة البحار فهو يطوف ويدور حول البحر وعانى عن الطواف أو الدوار، وليس هناك ضوء 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 عتمة المجهول بأيديه دون جدوى وينشر أكفان وإلخ. واستخدام الفعل المضارع فى هذا التصوير كـ«ينشق وينشر» قد توقر البنية التصويرية. لأن خاصية التصوير هو أن يجرى فى زمن الحال وتساهم هذه الأفعال المضارعة فى إيجاد التصوير. كما نشاهد نحن وقفنا أمام تصوير 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 يسعفه زهدُ الدراوِيش العُراة/ دَوَّخْتَهُمْ «حَلَقَاتُ»./ فاجتازوا الحَيَاة./ حَلَقَاتُ حَلَقَاتُ/ حَوْلَ دروِيش عتيق/ شرَّشَتْ رجلاه فى الوَحْلِ وبات/ ساكناً، يَمْتَصُّ ما تنضَّحُهُ الأَرْضُ المَوَاتُ»(حاوى، ١٩٩٣: ٤٣).

هذه الصورة تتسم بميزات التصوير لكن على عكس صورة البحار تتسم بالسكون والثنائية والإزدواجية في المضمون قد تأثرتا في الصورة ونحن نشاهد الثنائية في الصورة أيضاً، كما يقول البعض «وضمن هذه الثنائية الضدية المذكورة يمكن القول إن البحار يبحث عن حضارة متحركة مطعّمة، يشترك فيها معظم الشعوب، ويكون طرفاً فاعلاً في بنائها، أما الدرويش فيحتضن حضارة يحنّطها ويحاول قطع صلاتها بالحضارات الأخرى فيكون طرفاً فاعلاً في عمليّة وأدها» (المير، ٢٠٠٩: ١٠٧). إذن شاهدنا صورة الدرويش فهو ساكن في مكانٍ دوّخ حوله حلقات كثيرة. عبارة «شَرَّشَتْ رجلاه في الوَخل وبات» الذي جاء بها الشاعر تساهم في تقوية السكون الذي يتسم بها الدرويش. تعنى بكلمة «شَرَّشَتْ» السكون المداوم. كما شاهدنا جاء الشاعر بهذين التصويرين دون استخدام الصور البلاغية. هاتان الصورتان كانتا أقوى تجسيمياً وتجسيداً من التصاوير معتمدة على المحسنات البيانية.

تعتبر صورة البحار من التصاوير الديناميكية لأنها تمتلك من ميزات حركية الصورة، منها: اعتمادها إلى الأفعال أكثر من الأسماء، كما تلاحظ جميع الجمل في صورة البحار تكون جمل فعلية. الثاني الأفعال الموجودة في صورة البحار تكون من الأفعال الحركية؛ على سبيل المثال فعل «جلس» من أفعال السكون، لكن فعل «ضرب» من أفعال الحركية بما يحتوى الحركة والتمثيل. إذا شاهدنا إلى الأفعال المستخدمة في صورة البحار نلاحظ أن أكثرها أفعالاً متحركة كالفعل «ينشق» و«ينشر» و«تمطت» أو استخدام مصدر «الدوار». أو كاستخدام الألوان؛ كما نشاهد استخدم حاوي لون «الذجي» و«الضوء» و«زرقة» في صورة البحار، أيضاً أسلوب المفارقة في «ضوء المداجي». والموسيقى القوية بشكل عام تقوية البنية الإيقاعية في القصيدة تسببت إلى حركية الصورة.

نأتى بصورة أخرى دلالة على توفير بنية التصوير في القصيدة: «نَزَلْتُ فِي الشَّاطِئِ الْغَرْبِيِّ / حَدِّقْ تَرَهَا.. أَمْ لَا تُطِيقُ؟ / ذَلِكَ الْغَوْلَ الَّذِي يُرْغَى / فَيُرْغَى الطِّينُ مَحْمُومًا، وَتَنْحَمُّ الْمَوَانِي / وَإِذَا بِالْأَرْضِ حُبْلَى تَتَلَوَّى وَتَعَانِي / فَوْرَةَ فِي الطِّينِ مِنْ أَنْ لَانَ» (حاوي، ١٩٩٣: ١٤٥).

قد صوّر الشاعر الغول الذي يكون نحو شاطئ الغربي، صوّره الشاعر مرغياً محموماً، فهو تنحّم الموانى وقد صورها يلتف حول نفسه وبعانى من ألمه. قد جاء الشاعر بهذا التصوير

عبر الحركة فهو يتسم بخاصية التسريع مطابقة بالمضمون. كما الغول ممثلاً بالحضارة الغربية، يعاني ومن البديهي 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»، «تنحّم»، «تتلوّى». واستخدام كلمة الفورة. ما يستدعي الإشارة، ليس هدفاً لنا في تبين 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 في القصيدة هو الإستعارة والكناية ونحن نشير إلى كليهما فقط. تبدو الإستعارة واحدة من أهم ألوان التعبير المجازي وينظر إليها بالمفهوم الجديد على أنها «إعتداء وجرح لشفرة اللغة، أي انحراف عن استخدام العادي» (فضل، ١٩٩٢: ٢٣٨). الانحراف عن استخدام العادي هو الظاهرة الكبرى في هذه القصيدة، حتى نستطيع أن نأخذ القصيدة بكلها إستعارة عن العصر الراهن ممثلة في البحار والدرويش. البحار إستعارة لحضارة الغربية والدرويش لحضارة الشرقية. ونشير إلى الإستعمالات الإستعارية الأخرى عبر النماذج التالي: «هات خبّر عن كنوز سَمَّرتْ/ عينيك في الغيب العميق» (حاوي، ١٩٩٣: ٤٥).

أو «لن تغاويني الموانى النائيات/ بعضها طين محمى/ بعضها طين موات/ خلنى للبحر، للريح، لموت/ ينشر الأكفان زرقاً للغريق/ مات ذاك الضوء فى عينيه مات/ لا البطولات تنجّيه، ولا ذلّ الصلاة» (المصدر نفسه: ٤٩).

الكنوز هنا إستعارة لأمجاد الشرق بما إن الشرقيين يأخذون الأمجاد أسوة لهم. طين محمى هنا إستعارة عن الثقافة الغربية متسمة بالحركة والنشوة كالرجل المحموم. الطين الموات هنا إستعارة عن الجهل. هناك إستعارة مكنية فى ذلّ الصلاة. شبّة الشاعر الصلاة بالرجل ذى الانقياد والمنكسر، حذف المشبه به ورمز به بكلمة «الذل» أحد قرائن القيادة. أو كلمة الموانى والبحر والبطولات. نستطيع أن نأخذ عبارتي «طين محمى» و«طين موات» كنايةتين. يكتن بهما الغرب والشرق على الترتيب.

نتيجة البحث

دراسة قصيدة «البحار والدرويش» تؤدي إلى النتائج التالية:

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

الإيقاع في هذه القصيدة تناغم مع المضمون، على سبيل المثال حينما أنشد الشاعر القصيدة بهاجس الألم تتعدد فيه اصوات المد. وأيضاً إن الوزن كان على بحر رمل، يتعبر وزناً أشد إيقاعياً وموسيقياً، يناسب هذا الوزن بخاصية التسريع التي تتسم بها القصيدة. للقف والراء أكثر دوراً في حرف الروى تناسب هذان الحرفان لشدة واللين مطابقاً لمضمون القصيدة الذي يجرى بين هذين النسقين.

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

إن التركيب يكون في خدمة مستواه الفكرى وجعل الشاعر تناسباً بينهما. قد لجأ الشاعر إلى عدة مظاهر تركيبية لبيان مضمونه واستخدام عدة التقديمات والتأخيرات والحذفيات لبيان مضامين القصيدة. إذن يوجد تناسباً قوياً بين الأبنية التركيبية والمضمون. يتسق التركيب كأسلوب من الأساليب البيانية بلغة القصيدة واستخدام كثير من الجمل الفعلية التي تناسب مع خاصية تجددية المضمون دلالة على ذلك الإتساق.

وجدنا تناسباً دقيقاً بين الصورة والمضمون، قد تشتغل الصور العادية مساحات واسعة من القصيدة بد من الصور الكلاسيكية معتمدة على المجاز والتشبيه، كانت صورها مطابقة لموصوف الذى يصف حاوي، من أهم هذه الصور صورة البحار والدرويش وإن تليه صور أخرى.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن رشيق، القيرواني. ٢٠٠٦م، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق محمد محي الدين عبدالمحمد، لا مك: دار الطلائع.

البصير، كامل حسين. ١٩٨٧م، *بناء الصورة الفنية في البيان العربي*، بغداد: لا نا. البطل، علي. ١٩٨٣م، *الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري*، دراسة في أصولها وتطورها، ط ٣، بيروت: دار الأندلس.

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

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

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

حسان، تمام. ١٩٩٨م، *اللغة العربية معناها ومبناها*، ط ٣، القاهرة: عالم الكتب.

الخفاجي، عبدالمنعم. ١٩٩٢م، *الأسلوبية والبيان العربي*، القاهرة: دار المصرية اللبنانية.

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

ضيف، شوقي. ١٩٩٦م، *في النقد الأدبي*، ط ٣، مصر: دار المعارف. مصر.

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

عوض حيدر، فريد. ١٩٩٩م، *علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية*، ط ٢، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

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

قطوس، بسام. ١٩٩٨م، *استراتيجية القراءة: التأصيل والإجراء النقدي*، الأردن: دار الكندي.

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

ناظم، حسن. ٢٠٠٢م، *البنى الأسلوبية؛ دراسة في أنشودة المطر للسياب*، المغرب: المركز الثقافي العربي.

هلال، ماهر مهدي. ١٩٨٠م، *جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب*، بغداد: دار الحرية للطباعة.

هلال، محمد غنيمي. ١٩٧٣م، *النقد الأدبي الحديث*، بيروت: دار الثقافة.

المقالات والرسالات

- أخذاري، البكاي. ٢٠٠٤م، «قصيدة قذى بعينك للخنساء؛ دراسة أسلوبية»، رسالة الماجستير، كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر.
- بوحنون، حسين. ٢٠٠٢م، الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب بدمشق، العدد ٣٧٨.
- شاملي، نصرالله. ١٩٣٢ق، «دراسة أسلوبية في سورة ص»، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة الرابعة عشرة، العدد الأول.
- متقى زاده، عيسى والآخرين. ١٣٩٢ش، «دراسة أسلوبية في قصيدة "موعد في الجنة"»، اضاءات نقدية، السنة الثالثة، العدد التاسع، آذار ٢٠١٣، ص: ١٣٥ - ١٥٢.
- منصوري، زينب. ٢٠١٠م، «ديوان أغاني افريقيا لمحمد فيتوري دراسة أسلوبية»، رسالة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية اللغة والآداب.