

دراسة أسلوبية فى قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوى

سيداسماعيل حسيني أجداد*

تاريخ الوصول: ٩٣/٦/١

مقصود بخشش**

تاريخ القبول: ٩٣/١٠/٢٤

شهرام دلشاد***

الملخص

تقدم نقد النصوص الأدبية فى العصر الحديث وتفرعت منه المدارس والمناهج النقدية العديدة، منها المنهج البنيوى والمنهج التفكيكى والمنهج التلقى. لهذه المناهج دور بارز فى تحليل النصوص الأدبية إما نصوص قديمة وإما المعاصرة. إن البنيوية التى تليها الأسلوبية تشغل بدراسة كيان النص الأدبى فى عدة مستويات منها الإيقاعية، اللغوية، التركيبية والبلاغية أو الدلالية. تستهدف هذه المقالة أن تحلل قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوى على أساس تلك المستويات. إن الأبنية الإيقاعية والتصويرية واللغوية والتركيبية فى القصيدة تكون فى خدمة مضمونها المزدوج والمتناقض الذى يريد أن يلقيه الشاعر ونشاهد تناغماً قوياً بين تلك المستويات. المنهج المستخدم فى هذه الدراسة هو المنهج الوصفى - التحليلى.

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

m.bakhshesh92@gmail.com

* الأستاذ المساعد فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة جيلان.

** الماجستير فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة طباطبايى.

*** طالب مرحلة الدكتوراه فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلى سينا.

الكاتب المسؤل: مقصود بخشش

المقدمة

الأسلوبية موضوع علم ما انفكّ 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 يأخذ بيده، ذلك أن الكتب التى ألفت فى هذا المجال كثيرة. استخدم 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. من المعلوم أن كلمة الأسلوب قديمة فى اللغة العربية فقد وردت فى كلام العرب وجاءت فى مصنفاتها اللغوية والمعجمية 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». إذا أردنا التدقيق أكثر فهى «دراسة الخصائص اللغوية التى يتحول بها الخطاب عن سياقة الإخبارى إلى وظيفته التأثرية والجمالية».

إذا نتطرق إلى الدراسات الحديثة فنجد أن هناك كثير من الدراسات قامت 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 يتقفون فى تحديد مستويات التحليل الأسلوبى، الممثلة فى المستوى الإيقاعى واللغوى والمستوى التركيبى والمستوى الدلالى. قد يتربط جميع هذه المستويات مستوى الفكرى أو النفعى الذى يلقيه الشاعر فى النص الأدبى. تستهدف هذا البحث إلى تحليل تلك المستويات فى قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوى حتى نصل إلى مضمونه من خلال النص وداخله لا فى خارجه.

فرضية البحث

يبقى هنا سؤالاً رئيسياً: ما هى الميزات البارزة فى المستوى الإيقاعى والتركيبى والتصويرى، وكيفية تناسبها مع المضمون فى قصيدة «البحار والدرويش»؟

افترضنا في البداية لهذا السؤال: يتسق اللغة بالمضمون عند حاوي إتساقاً قوياً ولم تكن اللغة منفصلة عن المضمون فإذن معرفة البنى الأسلوبية في القصيدة يساعدنا في تجسيد المضامين والثيمات البارزة عند الحاوي. الهدف من دراسة أسلوبية هو الوصول إلى المضامين الموجودة والخفية في النص والكشف عن زوايا التناسب بين تلك المستويات؛ على سبيل المثال كشف عن تناسب بين المستوى الإيقاعي والتصويري؛ وفي النهاية وصول إلى مضمون القصيدة الذي تساهم جميع المستويات في إلقائه عند السامع أو المتلقي.

خلفية البحث

ما وجدنا دراسة أسلوبية لقصائد خليل حاوي وقصيدته الشهيرة «البحار والدرويش»، لكن هناك دراسات عالجت هذه القصيدة مضموناً ومن جهة خاصيتها الرمزية منها كتاب «النبوءة في الشعر العربي الحديث» (٢٠٠٩) (خليل حاوي وبدرشاكر سياب تجسيداً)؛ ألفه الدكتور طلال المير، تحدث الباحث في البحث الرابع من الكتاب معنونة بـ «لقاء الشرق المحترض بالغرب الميّت» في قصيدة «البحار والدرويش». تبين هناك الباحث فكرة حاوي الرمزية في القصيدة وعلاقتها بالقضية النبوءة وتأثيره من آيات القران الكريم، وحاول أن يدرس القصيدة دراسة مضمونياً وفكرياً. وإن يعتبر البعض المستوى الفكري أحد المستويات الأسلوبية لكن نحن لا نتطرق إليها في هذه الدراسة لأن يتطرق إليها الباحث في هذا الكتاب. مقالة «بنية الرمز الديناميكي ودلالاته في شعر خليل حاوي» (٢٠٠٩)، ألفه محمد جمال باروت، مجلة «نزوى». في هذه الدراسة يتحدث عن الرمز الديناميكي وأحد القصائد التي درسها الباحث هي قصيدة «البحار والدرويش» بما تمثل البحار فيه رمزاً ديناميكياً ونشاهد في القصيدة تعدد الأصوات.

هناك أيضاً دراسات عديدة تناولت النصوص الأدبية دراسة أسلوبية في القصيدة المعاصرة منها لا يمكن إحصائها في خلفية هذا المقال، من أهم هذه الدراسات: رسالة «دراسة أسلوبية في ديوان أغاني أفريقا لمحمد الفبيتوري» (٢٠١٠) ألفته زينب منصورى. فهي درست هذا الديوان في ثلاث المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية. أو هناك أيضاً دراسة بعنوان «البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب» (٢٠٠٢)، ألقاه حسن

ناظم. تحدث الباحث فيها عن المستوى الصوتي 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، وذلك بغرض إبراز الكيفية التى استطاعت 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 معهوداً 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 طريقتهما 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 يترك القصيدة إلا أن ينحوها إلى فكرة ما ويساعدها فى إلقاء الفكرة مجموعة من الأساليب إما الموسيقىي وإما التراكيب وإما عبر إيجاد صور مختلفة وقصدنا أن نجد فى هذه الدراسة تناسباً بين هذه المستويات فى قصيدة «البحار والدرويش» ومستواها الفكرى.

المستوى الإيقاعي

دراسة البنية أو المستوى الإيقاعي لقصيدة ما، تعنى دراسة موسيقاها بنوعيتها: الخارجية والداخلية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغماً في الأذن و أثراً في النفس، أو يلفت إليه الفكر. الإيقاع «مصطلح إنجليزي اشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق». ثم تطور فأصبح «كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام». وفي هذا إشارة إلى ارتباطه بالشعر والموسيقى. وقد عرف أخيراً بأنه «الرجع المطرد في السلسلة المنطوقة للإنطباعات السمعية والمتماثلة التي تخلفها عناصر مختلفة»، أي هو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية معينة على مسافات محددة. «وقيل إنه غالباً ما يقصد به الوزن أو ما يتعدى إلى الجانب الموسيقى أو الصوتي في الشعر، بينما الإيقاع أعم من الوزن والأحرى أن نقول إن الوزن هو أحد عناصر الإيقاع». فهو يطلق على الوزن والقافية (الإيقاع الخارجي) كما يطلق على المحسنات البديعية كالترار والجناس والطباق (الإيقاع الداخلي).

إنما عنصر الإيقاع قد يتبلور في قصيدة «البحار والدرويش» عبر أشكال مختلفة، فيجب لا ننسى إن الفكرة الإزدواجية التي قامت على أساسها القصيدة قد تأثر على نشأة الإيقاع وكثرة الأصوات في 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 في إيجاد الإيقاع. فهل للأصوات دور أم لا. نعرف يتكون الإيقاع من الأصوات فهي جزء من الإيقاع غير منفصل منه.

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

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 تحتوي أصوات تختلف في وضوحها السمعي التي تساهم في الإيقاع وقدرتها على إبراز المعنى. فيما يلي نشاهد نماذج من استخدام هذه الحروف لدى خليل حاوي:

«بعد أن عانِي دُوَارَ البَحْرِ / والضَوءَ المداجِي عَبْرَ عَتَمَاتِ الطَّرِيقِ / ومَدَى المَجْهولِ يَنْشَقُّ
عن المَجْهولِ / عن مَوْتِ مَحِيقٍ / يُنْشِرُ الأَكْفَانِ زَرْقاً للغَرِيقِ / وتمَطَّتْ فِي فِرَاغِ الأفقِ أشْدَاقُ
كَهْوفٍ / لَقَّهَا وهَجُّ الحَرِيقِ / بعد أن رَاوَعَهُ الرِّيحُ رَمَاهُ / الرِّيحُ للشرْقِ العَرِيقِ / حَطَّ فِي أرضِ حَكِي
عَنْهَا الرُّوَاةُ: / حَانَةٌ كَسَلِي، أساطير... صِلَاةُ / ونَخِيلٌ فَاثِرُ الظلِّ رَحِيٌّ / ألْهَيْنِمَاتُ / مَطْرَحٌ رَطْبٌ
يُمِيتُ الحَسَّ / فِي أعصَابِهِ الحَرِّي، يَمِيتُ الذَكَرِيَّاتِ / والصدَى النَّائِي المدوِّي / وغَوَايَاتِ المَوَانِي
النَّائِيَّاتِ».

كما من الواضح قد تعددت حروف المد عند الشاعر في الفقرة السابقة وأيضاً نلاحظ هذه الكثرة في جميع القصيدة، واستخدام حروف المد التي يعنى بها امتداد الصوت ذو دلالة عند الشاعر، فهي توافق في حالات المحزنة والألم أو الحالة الشعورية. الشاعر يتألم دائماً، وصنع نفسه من الألم وهذا يظهر في انتحاره كأقدم شاعر عربي انتحر في 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 ير غير طين ميت هنا، وطين حار هناك. طين بطين!!». فهو يمثل رحيلاً في القصيدة و تعب من رحلته إذا انتهى باليأس وتجري القصيدة في عوالم الفلسفة والغموض. وكل من البحار والدرويش يتجسس عن الحقيقة وليس الوصول إلى الحقيقة أمر سهل وهم يواجهان بالمشاكل عديدة في مسيرهما. إذن يتبين لنا لماذا استخدم حاوي حروف المد بهذه الكثرة فهو تناسب مع مضمون القصيدة.

تكرار بعض الأصوات تساهم في الإيقاع كما نشاهد في الفقرة السابقة إن تكرار حرف «الف» قد تسببت إلى توفير بيئة الإيقاع المحزن. 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 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

و قصرها: «بعد أن عانى دواز البحر (فاعلاتن فاعلاتن فاع)، والضوء المداجى عبر عثمات الطريق (لاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ومدى المجهول ينشق عن المجهول (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع) عن موت محيق (لاتن فاعلاتن) ينشر الأكفان زرقاً للغريق؛ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) لفها وهج الحريق (فاعلاتن فاعلاتن) بعد أن راوغه الريح رماه (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) الريح للشرق العريق (ن فاعلاتن فاعلاتن).

إذن القصيدة أنشئت على بحر الرمل إن هناك بعض الزحافات والعلل. وكما نعرف إن بحر الرمل من البحور أكثر إيقاعاً. تلاحظ على هذه الجملة الشعرية من خلال التفعيلات المصاحبة للنص أن التغيير الإيقاعى الذى طرأ على هذه الجملة أو الموجة يكمن فى تدوير التفعيلات بين الأسطر، وهذا ما جعل بنية المقطع موجية متصلة إيقاعياً حتى نهاية الجملة، وهذا ما أدى إلى البناء الهارمونى (تعدد الأصوات) فى بنية القصيدة المعاصرة.

إن حرف الروى من مؤشرات أخرى الذى تساهم فى إيقاع اللفظ. حرف الروى فى القصيدة منتقلة بين حروف «الف» و«القاف» و«الياء». لحرفين قاف والـف أكثر دوراً فى ايجاد الروى. بالإلتفات إلى الإزدواجية فى المضمون نشاهد أن الروى أيضاً يكون فى انتقال بين «القاف» و«الف». والأهم هنا ايجاد الإيقاع بواسطة حرف «ق». بما هو لفظ شديد ذو صلابة أكثر تسببت إلى توفير بنية الإيقاع فى القصيدة. إذا ننظر إلى المقطع الآتى سنشاهد الإيقاع الخارجى الذى يساهم فيه حرف «ق» فيه بكثرة: «طُرقاتُ الأرض مهما تتناهى / عند بابى تنتهى كلُّ طريقٍ / وبكوحى يستريح التوأمان: / الله والدهرُ السحيق / وأرى، ماذا أرى؟ / موتاً، رَماداً وَحَرِيقاً! /.. نزلتُ فى الشاطئِ الغربىِّ / حدِّقْ ترها.. أم لا تُطيق؟ (حاوي، ١٩٩٣: ٤٥).

قد تضيف هذه الفقرة على الإيقاع بما تحتوى من الحركة والأصوات كثيرة التى تليها بعد حرف «ق». مضيفاً على حرف الروى يزداد على الإيقاع الوزن العروضى أى هناك تناسب بين الروى والرزن العروضى.

بعضاً نشاهد إن حرف الروى قد يأتى على حرف «الياء» كالمقطع التالى:

«ذَلِكَ الْغَوْلَ الَّذِي يُرْغَى / فَيُرْغَى الطينُ محموداً، وتَنَحَّمَ أَلْمَوَانِي / وَإِذَا بِالْأَرْضِ
حُبْلَى تَتَلَوَّى وَتُعَانِي / فَوْرَةٌ فِي الطينِ مِنْ آنَ لَانَ / فَوْرَةٌ / كَانَتْ أَثِينَا ثُمَّ رُومًا!... /
وهجَ حَمَى حَشْرَجَتْ فِي صَدْرِ فَانِي (المصدر السابق: 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 في حرف الروى. والناظر إلى حرف «الياء» ممثل رويماً يجد أنها تمتاز 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 في البداية يتناول إلى الحضارة الغربية و تدميرها 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 في كتاب «معاني الحروف» حول حرف القاف: «هو شديد. يلفظه بعضهم مجهوراً»، وبعضهم يلفظه مهموساً يصفه العلايلي بأنه: «للمفاجأة تُحدث صوتاً». ويصفه الأرسوزي 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 في هذه الإيحاءات؟ بالرجوع إلى «المعجم الوسيط» عثرت على مائتين وثمانين مصدراً تبدأ بحرف القاف، كان منها اثنان وعشرون مصدراً تدل معانيها على أصوات. لكن عندما يريد الشاعر أن يتحدث عن الحضارة الشرقية التي يسميها «الشرق العريق» يبدل حرف الروى إلى الف اللينة، هذا الحرف كقول عباس حسن تعنى به الإمتداد والبقاء كما يقول: «إن الألف اللينة التي تقع في أواسط المصادر أو أواخرها، يقتصر تأثيرها في معانيها على إضفاء خاصية الامتداد عليها في المكان أو الزمان».

أما الشعر؛ المقطع الأول عندما يتحدث عن الحضارة الغربية يقول: بعد أن عانى دُوَارَ
الْبَحْرِ / وَالضَّوَاءَ الْمَدَاجِي عِبْرَ عَتَمَاتِ الطَّرِيقِ، / وَمَدَى الْمَجْهُولِ يَنْشَقُّ عَنِ
الْمَجْهُولِ / عَنِ مَوْتِ مَحِيقٍ / يُنْشِرُ الْأَكْفَانَ زُرْقًا لِلْغَرِيقِ / وَتَمَطَّتْ فِي فِرَاغِ الْأَفْقِ
أَشْدَاقُ كَهَوفٍ / لَفَّهَا وَهَجٌ أَلْحَرِيقِ / بعد أن راوغه الريحُ رِمْاءُ / الرِّيحُ لِلشَّرْقِ

العريق» أما بعده يتحدث عن الشرق و حضارتهم: «حطّ في أرض حكي عنها الرواة/
حانة كسلى، أساطير... / ونخيل فاتر الظل رخي أهينمات/ مطرّح رطب يميمت
الحسّ / في أعصابه الحرّي، يميمت الذكريات/ والصدى النائي المدوّى، / وغوايات
الموانى النائيات.

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 المعاني 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 أدناً
داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة من حرف وحركة بوضوح تام كونها تأتي خفيّة
من اختيار الشاعر. و/لحاوي 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.

إنّ 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
لأصوات المتجانسة، على سبيل المثال هناك تجانس بين حرفين «س» و«ص» في
المقطع التالي: «حطّ في أرض حكي عنها الرواة: حانة كسلى، أساطير، صلاة».

أما ظاهرة التكرار تعدّ من أبرز الظواهر الإيقاعية التي تسهم في إثراء النص الشعري بالتناغم الصوتي والتنسيق الأمثل بين الألفاظ والعبارات و كذلك سبك البيت الشعري. عدّ بعض النقاد التكرار وسيلة من وسائل التعبير التي جنح إليها الشعراء ليضيفوا على شعرهم إيقاعاً داخلياً معبّراً عن ذات الشاعر بمختلف تجاربه من خلال تنوُّب الألفاظ وإعادةتها 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 دَوَّارَ الْبَحْرِ / وَالضَّوَاءَ الْمَدَاجِي عَبْرَ عَتَمَاتِ الطَّرِيقِ / وَمَدَى
المجهول يَنْشَقُّ عَنِ الْمَجْهُولِ

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 المداجي عبر عتَمَاتِ الطَّرِيقِ. فهو تأكيداً لبيان أن البحر كقول الله تعالى «أَوْ كظلمات في بحرٍ لَجِي يَغْشَاهُ مَوْجٌ من فوقه موجٌ» (سورة النور/ آية ٢٤). فإذن من المحتمل لا يريد أن ينشق البحار في البحر إلا المجهول. أيضاً تكرار كلمة «حَلَقَاتٌ» في المقطع التالي: دَوَّخْتَهُمْ حَلَقَاتٌ الذِّكْرُ / فَاجْتَازُوا الْحَيَاةَ / حَلَقَاتٌ حَلَقَاتٌ / حَوْلَ دَرُوشِ عَتِيقِ.

أو عندما ننظر إلى المقطع التالي فتدهشنا التكرار اللفظي والعبارة. تتناغم التكرار مع المضمون والموسيقى الخارجى:

«لن تغاوينى الموانى النائباتُ / بعضُها طِينٌ محمى / بعضُها طِينٌ مواتٍ / آه كم
أحرفتُ فى الطين المحمى / آه كم متّ مع الطين المواتٍ / لن تغاوينى الموانى
النائباتُ، / خلنى للبحر، للريح، لموتٍ / ينشرُ الأكفانَ زُرْقاً للغريقُ / مُبْحَرٌ ماتتُ
بعينيه مناراتُ الطريقِ / ماتَ ذاكَ الضوء فى عينيه ماتٍ / لاالبطولات تنجّيه،
ولاذلُّ الصلاة

كما نشاهد هناك تكررت كلمة «طين» أربع مرّات، أو تكرار كلمة «موت» و مشتقاتها -كما تلاحظ - سبع مرات. أو تكرار عبارة «لن تغاوينى الموانى النائبات» مرتين. مثلها

عبارة «طين محمّي». أو تكرار عبارة «طين موات» مرتين. أو عبارة «ينشر الأكفان زرقاً للغريق» لم تكرر في هذا المقطع لكن تكررت ثلاث مرات 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 انجسام و إرسال 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 إكتشاف 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 رماهُ / الريحُ للشرق العريقُ / حَطَّه منْ مؤسّم الخصب
المدوّى / فى العروقُ / رَقَّعَ تَزْرَعُ بالزهو الأنيقُ / جلدَه الرث العتيق

فقد كرر الشاعر حرف الراء مرات كثيرة، انسجم هذا التكرار بالمعنى والموسيقى الخارجى فنشأ موسيقى داخلية. أما ملمح آخر الذى يلاحظ فى القصيدة ويساهم فى إيجاد الموسيقى الداخلى هو الطباق. فقد سماها القدامى تارة بالمطابقة وتارة بالطباق ومجاورة الأضداد وإلخ. كما نعرف هذه القصيدة قامت على أساس الإزدواجية أو التناقض بين الشرق والغرب ومن البديهي أن تتم إدخال هذه الإزدواجية فى اللفظ. الطباق الأصلي يجرى بين لفظ البحار والدرويش هناك طباق بينهما معنويًا وإن نجد فيه أيضاً طباقاً لفظي. فيما يلي نأتى بنماذج من الطباق الذى تلاحظ فى القصيدة «البحار والدرويش».

«والضوء المداجى عبّر عتّمات الطريق» هناك طباق بين لفظ الضوء ولفظين الدجى وعتمة. نموذج آخر تلاحظ بين تمطت ولف كما يلي: «وتمطت فى فراغ الأفق أشداق كهوف لّفها وهج الحريق».

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

نشاهد في القصيدة أسلوب بلاغى آخر فهو التقسيم. يمثل التقسيم أحد مظاهر الإيقاع الشعرى، إذ تتضمن كثيراً من صورة واستعمالاته التى تبنى على التوازن اللفظة قيماً صوتية وإيقاعية. كما يقول حاوى فى القصيدة مرتين هذا التقسيم فيما يلى: «وبكوحى يستريحُ التَّوَأمانُ: اللهُ، والدَّهْرُ السَّحيقُ» أو فى موضع آخر يأتى تقسيماً آخر: حطَّ فى أرضِ حكى عنها الرَّوْاةُ: حانةٌ كَسلى، أساطيرٌ، صلاةٌ». أو عندما يتحدث عن الدرويش: فى مطاوى جلدِه يَنمو طُفيلُ النَّباتِ: طحلبٌ شاخَ على الدَّهْرِ وَكَلَبابٌ صفيقٌ.

أسلوب بلاغى آخر الذى يعد من الأساليب الإيقاع الداخلى هو رد العجر على الصدر، جاء هذا الأسلوب فى القصيدة وزاد على إيقاعها وتناغمها. يهتم القدامى به اهتماماً جدير الذكر كما جاء فى كتاب «العمدة» لابن رشيقي، فهو يقول: «أن يردَّ إعجاز الكلام على صدوره فيدل على بعض ويسهل استخراج قوافى الشعر، و يكسب البيت الذى يكون فيه أبهة و يكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية و طلاوة». فيما يلى نماذج من هذا الأسلوب فى القصيدة: «طُرقاتُ الأرضِ مهمما تتنأى/ عند بابى تَنْتَهى كلُّ طريقٍ» أو كما يقول: «ماتَ ذاكَ الضَّوءُ 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 تعطى إلى المعنى قوة ورسالةً.

إذن كما رأينا فى البحث عن الإيقاع الخارجى والداخلى فى قصيدة «البحار والدرويش» ودراسة بنية الإيقاعية وجدنا إن 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 التركيبي والنحوي

المستوى التركيبي يستنبط من خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلي أو التركيبي، ويطلق على هذا النوع من الدلالة الوظائف النحوية أو المعاني النحوية. وجانب آخر من المستوى يمكن أن يستنبط من المعاني العامة للجمل والأساليب الدالة على الخبر أو الإنشاء، والإثبات أو النفي، والتأكيد والطلب كالإستفهام والأمر والنهي والعرض والتخصيص والتمنى والترجي والنداء والشرط باستخدام الدال على هذه الأساليب. كما أن الباحث في هذا المستوى يتحدث عن الأزمنة الفعلية، كإحصاء عدد تواتر الأفعال الماضية والمضارعة في شعر ما أو قصة إلخ.

تجمع الدراسات في مجال الحقل الأسلوبى على قيمة «التركيب» الأسلوبية، باعتباره فاعلاً في عملية الخلق الأدبي؛ إذ يكتمل به صورة التعبير اللغوية ويخرج من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، والتركيب هو مظهر الأدبية؛ ذلك أن الجمال فى النص الأدبي، إنما إلى العناصر البنائية متضافرة ومتفاعلة لا إلى عنصر بعينه منها.

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 ببناء مستحكم الذى قلّمنا نشاهد ينحو نحو الإنزياح و العدول وإذا ما ينحو نحوها فهو لأغراض بلاغية. إن التركيبات قد تتشكل تعادلاً فى الشعر، هذا التعادل بين التركيبات سبب إلى إيجاد الإيقاع الموزون و السليس فى الشعر.

الإنزياح التركيبى

فى البداية نشير إلى استخدام الإنزياح التركيبى فى القصيدة بما هو يهمننا فى التعرف على مضامين النص؛ نشاهد فى القصيدة بعض العدولات لبيان أغراض منها التقديم والتأخير والحذف والإلتفات. استخدم خليل حاوي هذه الأمور فى قصيدته، الإنزياح اللافت هو ظاهرة التقديم الذى كثيراً يستخدمها. على سبيل المثال حينما يقول: «ومدى المجهول ينشق عن المجهول». جاء حاوي بتقديم كلمة المجهول لأن يكبرها 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 / شَرَّشَتْ رجلاه في الوَحْلِ وباتٍ / ساكناً، يَمْتَصُّ ما تنضَّحُهُ الأَرْضُ أَلْمَوَاتِ». جاء بتقديم كلمة «ساكن» لأهميته. يريد أن يقول أن الأصل هو درويش، يرمز بها إلى «الحضارة الشرقية» فهو ساكناً 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. وفي تفسير آخر المراد من كلمة ساكن المتقدمة تعنى بها الموت. *الحاوي* 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 عبارات التالية: «مطرحٌ رطبٌ يميمت الحسن»، «في أعصابه الحرى يميمت الذكريات» و«بكوخي يستريح التوأمان: الله والدهر السحيق»، «لا البطولات تنجّيه ولاذّل الصلاة».

هذه العبارات تكون بعض تلك التقديمات التي جاء بها *حاوي*. علاوة على ما ذكرنا كثيراً نشاهد قدّم *حاوي* ما حقّه التأخير كمثّل 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 «طحلبٌ شاخ على الدهر ولبلابٌ صفيق» تأخرت كلمة لبلاب فهي معطوف عن كلمة طحلب لضرورة حرف الروي. أو ظاهرة الحذف، فمثلاً حذف كلمة «هناك» في عبارة «ونخيل فاتر الظل رخيُّ الهيمنات» فهي تكون في أصلها «هناك نخيلٌ فاتر الظل».

الكلمات والعبارات تتناسقت 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 درويش وسمّاه *حاوي* في القصيدة الدرويش العتيق:

آه لو يسعّفه زُهد الدراويش العُراة / دوختهم «حَلَقَات...» / فاجتازوا الحَيَاةُ /
حَلَقَات حَلَقَات / حَوْلَ درويش عتيق / شَرَّشَتْ رجلاه في الوَحْلِ وباتٍ / ساكناً،

يَمْتَصُّ ما تَنْضَحُهُ الأَرْضُ أَلْمَوَاتِ، / في مطاوى جلده يَنْمو طُفَيْليُّ النباتِ: / طحلبٌ
شاخٌ على الدهرِ وَلبابٌ صفيقٌ

كما تلاحظ يستخدم الشاعر كلمات ذي صلابة وفخامة مطابقاً لكبير الموضوع ويزداد استخدام الأفعال والأسماء المزيدة كفعلين «شرّست» و«يمتص». أو في أسماء «طحلب، لباب، مطاوى».

في دراسة أسلوبية حينما نتحدث عن المستوى التركيبي يجب علينا أن ندرس مكونات النص التركيبية كالجمل الفعلية والإسمية، الجمل المنفية، أو دراسة التراكيب الإنشائية كالأمر والإستفهام و إلخ. لكن هنا نهتم إلى بأهم وأبرز الظواهر الأسلوبية. إن استخدام الجمل الخبرية في القصيدة أكثر من جمل إنشائية؛ قلّما نشاهد يستخدم حاوي من الجمل الإنشائية ولا تتجاوز من بعض عبارات. لكن يتعدد عند حاوي استخدام الجمل 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 كلا حضارتين الشرقية والغربية في مسيرهما نحو عدم اكتشاف الحقيقة لا ينجحان. لننظر إلى الفقرات التالية ودراسة مكوناتها:

بعد أن عانى دُوارَ البحرِ / والضوءَ المداجي عبَرَ عَتَماتِ الطريقِ / ومَدَى
المجهولِ يَنْشَقُّ عن المجهولِ / عن مَوْتِ محيقٍ / يَنْشُرُ الأَكفانَ زُرْقاً للغريقِ /
وتمطّت في فراغ الأفق أشداقُ كهوفٍ / لَفَّها وهجُ الحريقِ، / بعد أن راوغهُ الريحُ
رماهُ / الريحُ للشرقِ العريقِ / حطَّ في أرضٍ حكي عنها الرّواةُ: حانّةٌ كَسَلِي، أساطيرٌ،
صلاةٍ / ونخيلٌ فاتر الظلِّ رخيٌّ ألَهَيْنَماتٍ / مَطْرَحٌ رَطْبٌ يُميتُ الحسَّ / في أعصابه
الحرّى، يُميتُ الذكرياتِ / والصدى النائي المدوّى / وغوايات الموانى النائياتِ / آه
لو يسعفه زُهدُ الدراويش العُراةُ / دوختهم حَلقاتٍ / فاجتازوا الحَيَاةُ. / حَلقاتٌ
حَلقاتٍ / حَوْلَ درويش عتيقٍ / شرّستُ رجلاه في الوَحْلِ وباتٍ / ساكناً، يَمْتَصُّ ما
تَنْضَحُهُ الأَرْضُ أَلْمَوَاتِ، / في مطاوى جلده يَنْمو طُفَيْليُّ النباتِ: / طحلبٌ شاخٌ على
الدهرِ وَلبابٌ صفيقٌ»

كما تلاحظ يستخدم حاوى الجمل الخبرية فقط وما نشاهد الجمل الإنشائية كالإستفهام والتمنى والترجى. كما من الواضح 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. قلّمنا نشاهد يستخدم حاوى من الجمل المنفية فهو يرجع إلى غرض القصيدة فهو أنشدها للإثبات بعض الأمور للا لى 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 أياً كان مظهر الإيحاء. انحصرت الصورة لدى الباحثين القدماء فى التصوير البلاغى، من مجاز واستعارة وتشبيه، فقد قصرها 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 ذلك تشكل صورة دالة 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 يترك الحاوى البحار والدرويش فى حالته الرمزية المبهمه فقط بل

صُنِعَ منهما عبر أدوات التصوير الأخرى كالحركة واللون والتخييل والمشهد وإيجاد الفضاء، تصويراً بحتاً. يمكن نعتير هذه الصور صور رمزية. يتسق التصوير مع اللغة كما شاهدنا في مستوى التركيبي، ويتسق بالمضمون الثنائي كما سنرى. إذا ننظر إلى التصوير التالي للبحار نعرف كيفية صياغته عند حاوي و بما أنه شاعر حدائي، والصورة هي العنصر اللافت في أشعار شعراء الحداثة: «بعد أن عانى دُوارَ البحر / والضوءَ المداجي عَبْرَ عَتَمَاتِ الطريق / ومدى المجهول يَنشَقُّ عن المجهول / عن مَوْتِ محيق / يُنشرُ الأكَفانَ زُرْقاً للغريب، وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف».

إن ميزة التصوير هي خاصية التمثيل والمشهد. كما نشاهد قد صور حاوي صورة البحار فهو يطوف ويدور حول البحر وعانى عن الطواف أو الدوار، وليس هناك ضوء فهو عانى من ظلمة الموجودة في البحر، وكلمة العتمة، تعني بها الظلام الشديد، تسبب إلى تشديد الظلمة التي تليها تقوية بينة اللون في الصورة. وتستمر الصورة وكأننا نشاهد أمام أعيننا أن البحار ينشق عتمة المجهول بأيديه دون جدوى وينشر أكفان وإلخ. واستخدام الفعل المضارع في هذا التصوير ك«ينشق وينشر» قد توقّر البنية التصويرية. لأن خاصية التصوير هو أن يجري في زمن الحال وتساهم هذه الأفعال المضارعة في إيجاد التصوير. كما نشاهد نحن وقفنا أمام تصوير يخلو من التشبيه والإستعار والكناية فهو معتمدة على الألفاظ العادية والواقعية والشاعر المعاصر يكثر في استخدام هذه التصاوير.

أما تصوير الدرويش كما يلي: آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة / دوختهم «حَلَقَاتُ. / فاجتازوا الحَيَاة. / حَلَقَاتُ حَلَقَاتُ / حَوْلَ درويش عتيق / شرّشت رجلاه في الوحل وبات / ساكناً، يمتص ما تنضحهُ الأرضُ ألمواتُ

هذه الصورة تتسم بميزات التصوير لكن على عكس الصورة البحار تتسم بالسكون، الثنائية والإزدواجية في المضمون قد تأثرت 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 عملية وأدها. إذن شاهدنا صورة الدرويش فهو ساكناً في مكانٍ دوخ حوله حلقات كثيرة.

عبارة «شَرَّشَتْ رِجْلَاهُ فِي الْوَحْلِ وَبَاتَ» الذى جاء بها الشاعر تساهم فى تقوية السكون الذى يتسم بها الدرويش. تعنى بكلمة «شَرَّشَتْ» السكون المداوم. كما شاهدنا جاء الشاعر بهذين التصويرين دون استخدام الصور البلاغية. هاتان الصورتان كان أقوى تجسيماً وتجسيداً من التصاوير معتمدة على المحسنات البيانية.

تعتبر صورة البحار من التصاوير الديناميكية لأن تمتلك من ميزات حركية الصورة، منها: اعتمادها إلى الأفعال أكثر من الأسماء، كما تلاحظ جميع الجمل فى صورة البحار تكون جمل فعلية. الثانى الأفعال الموجودة فى 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 نشاهد إلى الأفعال المستخدمة فى صورة البحار نلاحظ أن أكثرها أفعالاً متحركة كالفعل «ينشق» و«ينشر» و«تمطت» أو استخدام مصدر «الدوار». أو كاستخدام الألوان؛ كما نشاهد استخدم حاوى لون «الذجى» و«الضوء» و«زرقة» فى صورة البحار، أيضاً أسلوب المفارقة فى «ضوء المداجى». والموسيقى القوى بشكل عام تقوية البنية الإيقاعية فى القصيدة تسببت إلى حركية الصورة.

نأتى بإتيان صورة أخرى دلالة على توفير بنية التصوير فى القصيدة: نَزَلْتُ فِي السَّاطِئِ الْغَرْبِيِّ / حَدِّقْ تَرَهَا.. أَمْ لَا تُطِيقُ؟ / ذَلِكَ الْغَوْلَ الَّذِي يُرْغَى / فَيُرْغَى الطَّيْنُ مَحْمُومًا، وَتَنْحَمُّ الْمَوَانِي / وَإِذَا بِالْأَرْضِ حُبْلَى تَتَلَوَّى وَتَعَانِي / فَوُزَّةٌ فِي الطَّيْنِ مِنْ
آن لآن

قد صور الشاعر الغول الذى يكون نحو شاطئ الغربى، صورته الشاعر مرغياً محموماً، فهو تنحم الموانى وقد صورها يلتف حول نفسه و يعانى من ألمه. قد جاء الشاعر بهذا التصوير عبر الحركة فهو يتسم بالخاصية التسريع مطابقة بالمضمون. كما/الغول ممثلاً بالحضارة الغربية، يعانى ومن البديهي أن يلتف حول نفسه من يتألم، وأنه يسير نحو الموت بسرعة. فلأجل هذا نشاهد إن الشاعر زود التصوير بالحركة. هذه الصورة تعتبر من الصور الديناميكية. خاصة استخدام أفعال المضارع من نوع الأفعال الحركية تسببت إلى حركية الصورة، كفعل «يرغى»، «تنحم»، «تتلوى». واستخدام كلمة الفورة ما يستدعى الإشارة، ليس هدف لنا فى التبيين حركية الصورة و مطابقتها بالمضمون، إلا أن نكتشف تناسب البنى الأسلوبية والمضمون، كما عرفنا الهدف من دراسة أسلوبية 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، 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 خَبْرٌ عن كَنُوزِ سَمَّرتْ / عَيْنِيكَ فى الغَيْبِ العَمِيقِ / لن تغاوينى الموانى
النائيات / بعضُها طِينٌ محمى / بعضُها طِينٌ مواتٍ / خلّنى للبحر، للريح، لموت / ينشُرُ
الأكفانَ زُرْقاً للغريق / ماتَ ذاكَ الضوء فى عينيه مات / لا البطولات تنجّيه، ولا ذلُّ
الصلاة

الكنوز هنا استعارة للأمجاد الشرق بما إن الشرقيون يأخذون الأمجاد أسوة لهم. طين محمى هنا استعارة عن ثقافة غربية متسمة بالحركة والنشوة كالرجل المحموم. الطين الموات هنا استعارة هنا من الجهل. هناك استعارة مكنية فى ذلّ الصلاة. شبه الشاعر الصلاة بالرجل ذوانقياد والمنكسر، حذف المشبه به ورمز به بكلمة «الذل» أحد قرائن القيادة. أو كلمة الموانى والبحر والبطولات. نستطيع أن نأخذ عبارات «طين محمى» و«طين موات» كنايةتان. يبنى بهما الغرب والشرق على الترتيب.

نتيجة البحث

دراسة قصيدة «البحار والدرويش» تؤدى إلى النتائج التالية:

- الأسلوبية كانت على صدد كشف علاقات خفية وتناسبات الجزئية بين المستويات الإيقاعية والتركيبية والتصويرية. فى القصيدة «البحار والدرويش» إن المستويات الإيقاعية والتركيبية والتصويرية - أقل أو أكثر - كانت فى خدمة مضمون القصيدة.
- الإيقاع فى 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 إيقاعياً وموسيقياً، يناسب هذا الوزن بخاصية التسريع التى تتسم بها القصيدة. للقف والرء أكثر دوراً فى حرف الروى تناسب هذان الحرفان لشدة واللين مطابقاً لمضمون 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 تناسباً بينهما. قد لجأ الشاعر إلى عدة مظاهر تركيبية لبيان مضمونه واستخدام عدة التقديمات والتأخيرات والحذفیات لبيان مضامين القصيدة. إذن يوجد تناسباً قوياً بين الأبنية التركيبية والمضمون. يتسق التركيب كأسلوب من الأساليب البيانى باللغة القصيدة واستخدام كثير من الجمل الفعلية الذى تناسب مع خاصية تجددية المضمون دلالة على تلك الإتساق.

- وجدنا تناسباً دقيقاً بين الصورة والمضمون، قد تشتغل الصور العادية مساحات واسعة من القصيدة بدل من الصور الكلاسيكية معتمدة على المجاز والتشبيه، كان صورها مطابقة لموصوف الذى يصف *الحاوى*، من أهم هذه الصور صورة البحار والدوريش وإن تليه صور أخرى.

المصادر والمراجع

- ابن رشيق، القيرواني. ٢٠٠٦م، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبدالمحمد، دار الطلائع.
- البصير، كامل حسين. ١٩٨٧م، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، بغداد: لا نا.
- جودت، فخرالدين. ١٩٩٥م، **الإيقاع والزمان؛ كتابات في نقد الشعر**، بيروت: دار المناهل و دار الحروف العربي.
- حسان، تمام. ١٩٩٨م، **اللغة العربية معناها ومبناها**. ط ٣، القاهرة: عالم الكتب.
- الخفاجي، عبدالمنعم. ١٩٩٢م، **الأسلوبية والبيان العربي**، القاهرة: دار المصرية اللبنانية.
- شاملي، نصرالله. ١٩٣٢ق، **دراسة أسلوبية في سورة ص**؛ مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية - العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية؛ السنة الرابعة عشرة، العدد الأول.
- حاوي، خليل. ١٩٩٠م، **مجموعة الأعمال الكاملة**، بيروت: دار العودة.
- ضيف، شوقي. ١٩٩٦م، **في النقد الأدبي**، ط ٣، مصر: دار المعارف.
- عوض حيدر، فريد. ١٩١٩ق، **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.
- ناظم، حسن. ٢٠٠٢م، **البنى الأسلوبية؛ دراسة في أنشودة المطر للسياب**، المغرب: المركز الثقافي العربي.
- هلال، ماهر مهدي. ١٩٨٠، **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

- بوحسون، حسين. ٢٠٠٢م، «**الأسلوبية والنص الأدبي**»، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب بدمشق، العدد ٣٧٨.
- منصوري، زينب. ٢٠١٠م، «**ديوان أغاني افريقيا لمحمد فيتوري دراسة أسلوبية**»، رسالة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية اللغات والآداب.