مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) ، سال یازدهم ، شماره ۱ ، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۱۷۷/۱/۲۰

Doi: jall.v11i2.57991/10.22067

مسعود مرگان پور[۱] (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
حسین شمس‌آبادی[۲] (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران، نویسنده مسئول)
حسین میرزائی نیا[۳](دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
عباس گنجعلی[٤](دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)

صص: ۸۷-۵۷

بررسی سبک‌شناسی لایه آوایی اشعار خلیل حاوی

چکیده

سبک‌شناسی لایه‌ای یکی از روش‌های ارزشیابی مدرن آثار ادبی است که به‌واسطه آن می‌توان متون ادبی اعم از شعر و نثر را با دقت و ظرافتی افزون‌تر مورد بررسی قرار داد. این سبک‌شناسی علاوه بر توجه به مباحث کلاسیک و سنتی، بررسی متون را در حوزه پنج لایه «آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک» به عهده دارد. در این میان لایه آوایی نسبت به دیگر لایه‌ها به احساسات و عواطف شاعر نزدیک‌تر بوده و می‌تواند گویای حال روحیات وی باشد. خلیل حاوی از شاعران معاصر لبنانی می‌باشد که اشعارش به دلیل پیچیدگی‌های فراوان، کمتر موشکافی گشته است؛ بنابراین بررسی اشعار حاوی از منظر لایه آوایی می‌تواند گزینه مناسبی برای بازگشایی گره‌های روح خسته و غمگینش بوده و نشانگر افکار، اندیشه‌ها و مقاصد فکری او باشد. با توجه به برخی از یافته‌های این پژوهش می‌توان بیان داشت که حاوی در موسیقی بیرونی شعرش تنها از وزن‌هایی بهره جسته که مناسب حال او باشد و یا از استواری و خوش‌آوایی خاصی برخوردار باشد؛ بنابراین بحر رمل را برای بیان آلام درونی، بحر رجز را برای مستحکم و خوش‌آوا نمودن اشعار، در مواردی اندک‌تر بحر کامل را برای بیان خشم‌هایش به کار برده و از بحر وافر که مختص فخر بوده و بحر سریع نیز از مضطرب‌ترین و بی‌ارزش‌ترین وزن‌ها در نزد شاعران است، کمترین بهره را داشته است. در موسیقی کناری نیز از قافیه مترادف که بیانگر غم و اندوه است، بیشترین کاربرد را برای احساساتش داشته، قافیه-

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۷/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱

پست الکترونیکی: 1. marganpour.masoud@gmail.com 2.h.shamsabadi@hsu.ac.ir
3. h.mirzaieniy@fgn.ui.ac.ir 4. a.ganjali@hsu.ac.ir

های متواتر و متدارک نیز به دلیل زیبایی، قدرت و آهنگین بودنشان بعد از مترادف، کاربرد زیادی داشته‌اند و قافیه‌های متراکب و متکاوس به دلیل تقیید در حرکت‌های آوایی و عارض نمودن سنگینی بر گوش، هیچ جایگاهی در بین اشعار ندارند.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، لایه آوایی، خلیل حاوی، وزن، قافیه.

مقدمه

متن ادبی سندی نیست که تنها متعلق به عصر و محیط صاحب آن باشد؛ زیرا هنگامی‌که از دسترس وی خارج شود، متعلق به‌تمامی خوانندگانی خواهد بود که هر یک از آن‌ها در تحلیل و تفکیک رمز و رازهای آن از راهی که دارای بیشترین انسجام با ساختارهای مختلف متن باشد، حق داشته و مختار هستند. شعر معاصر عربی دارای آثار شعری فراوانی است که بیانگر دیدگاه شاعرانش در مورد زندگی و مواضع آن‌ها در مورد قضایا و اتفاقات عصرش می‌باشد. عناصر موجود در شعر هر شاعری باعث متمایز شدن آن از کلام عادی و عامه می‌شود؛ ولی هر شاعر و سراینده‌ای این عناصر را به‌گونه‌ای متناسب با احوالات درونی خود و متفاوت از دیگران به کار می‌بندد که سبب می‌شود هر شاعری دارای سبکی متمایز باشد. پیوند مجموعه ویژگی‌های شعری یک شاعر، سبک وی را تشکیل می‌دهد. برخی از آثار علی‌رغم ظاهری ساده، مملو از رمزها و پیچیدگی‌هاست، به‌صورتی که خواننده برای رسیدن به معانی مورد نظر سروده، خود را در برابر پرسش‌های فراوانی می‌بیند. یکی از این نوع سروده‌ها، اشعار خلیل حاوی می‌باشد که سرشار از پیچیدگی‌ها و اندوه‌های درونی است.

پژوهش حاضر می‌کوشد تا با روش تلفیقیِ توصیفی و تحلیل محتوا به شیوه‌ی مطالعه و بررسی داده‌ها به بررسی سبک‌شناسی لایه آوایی مجموعه کامل شعری خلیل حاوی بپردازد که متشکل از پنج دیوان (نهر الرماد، الناي و الريح، بيادر الجوع، الرعد الجريح و من جحيم الكوميديا) می‌باشد. مجموعه شعری وی به دلیل پیچیدگی‌هایش به‌صورت کامل و به‌اندازه‌ای که درخور آن باشد، مورد بررسی قرار نگرفته است به همین دلیل بر آن شدیم تا جنبه‌ای از اشعارش را مورد بررسی قرار دهیم؛ علاوه بر آن، به دلیل گستردگی فراوان پژوهش‌های سبک-شناسی و ضیق مجال در چارچوب صفحات مقاله، مجبور به گزینش یکی از لایه‌های سبک-شناسی (لایه آوایی) شدیم؛ چراکه آوا و موسیقی به نحوی نیکو بیانگر احساسات شاعر در

سروده‌هایش می‌باشد و می‌توان از لحن شاعر و موسیقی شعرش متوجه روحیه و افکار درونی‌اش شد.

همچنین در این پژوهش سعی بر آن است تا در صدد پاسخ به این پرسش برآید که: خلیل حاوی چه اندازه توانسته افکارش را در موسیقی شعرش بگنجاند و احساساتش در چه مواردی از آواهای سروده‌هایش بیشتر نمود یافته است؟ و همچنین این پژوهش بر این فرضیه استوار می‌باشد که شاعر در بیشتر اجزای موسیقی شعرش به گنجاندن احساساتش که در اغلب موارد سرشار از اندوه و سرخوردگی است، پرداخته و در این مهم نیز موفق بوده است؛ این افکار را می‌توان در موسیقی بیرونی در گزینش وزن‌های سروده‌های وی یافت؛ حتی در موسیقی کناری، نوع قافیه‌ها و حروف روی به همراه حرکاتش نیز بیانگر آن‌ها بوده است. در موسیقی درونی شعرش نیز با تکرارهای عمودی موجود و موارد دیگر، روح مضطرب و پریشان خود را در معرض نمایش قرار داده و در موسیقی معنوی نیز به این منوال بوده است.

پیشینه پژوهش

درباره پیشینه این پژوهش می‌توان بیان داشت که با جستجو در پایگاه‌های مقالات علمی داخل و خارج از کشور، مطلب و موضوعی مشابه با عنوان این مقاله وجود نداشت. ولی در مورد این شاعر به‌صورتی مجزا کتاب‌هایی تألیف شده و پژوهش‌هایی انجام گرفته است که با اهداف مورد بحث این مقاله همخوانی ندارند؛ به برخی از مهم‌ترین آن کتاب‌ها و پژوهش‌ها اشاره می‌شود:

– کتاب «الصورة الشعرية عند خليل حاوی» نوشته هدیهٔ جمعهٔ البیطار، انتشارات أبوظبی للثقافة و التراث، ۲۰۱۰م؛ که ابتدا تعریف تصویر در دوران‌های مختلف بیان داشته و سپس به بررسی تصاویر شعر خلیل حاوی پرداخته است.

– کتاب «شعر خلیل حاوی (دراسه فنیه)» نوشته علی جمعهٔ عایدی، بیروت، دار البلاغة، ۲۰۰۶م؛ که نویسنده در این کتاب بیشتر به محتوای شعر او از منظر معنایی پرداخته است.

– کتاب «الإيقاع فی الشعر العربی الحديث: خليل حاوی نموذجاً» نوشته خمیس الورتانی، سوریا، دارالحوار للنشر و التوزیع؛ این تنها کتابی است که تناسب بیشتری به این پژوهش دارد

ولی نویسنده در این کتاب ابتدا به شرح احوال خلیل حاوی و خصوصیات شعری‌اش پرداخته و سپس تنها برخی از خصوصیات آوایی شعر او را مورد بررسی قرار داده‌است.

– کتاب «خلیل حاوی شاعر الحداثه و الرومانسیه» نوشته عبدالمجید الحر، بیروت، دارالکتب العلمیة، ۱۹۹۵م؛ در این کتاب نویسنده به نوگرایی‌ها و مضامین شعری خلیل حاوی پرداخته است.

– و از بین مقالات نیز تنها مقاله‌ای که تناسب بیشتری با موضوع این پژوهش دارد، عبارت است از «دراسة أسلوبیة فی قصیدة البحار و الدرویش لخلیل حاوی» نوشته سید اسماعیل حسینی أجداد و دیگران، مجله دراسات الأدب المعاصر، عدد ۲۹، ۱۳۹۵ش؛ که چندین سطح سبک شناسی را تنها در یک سروده شاعر مورد بررسی قرار داده است که لایه آوایی در آن به‌صورتی بسیار ناچیز مورد بیان شده است.

تعریف سبک

کلمه الأسلوب از ماده لغوی «سَلب» گرفته شده که به معنی ردیف نخل بوده و هر راهی که ممتد باشد اسلوب نامند (الفیروز أبادی، دون تا، مادة سلب). همچنین به معنی روش، جهت و مذهب نیز به کار رفته و به‌صورت أسالیب جمع بسته می‌شود. (درویش، ١٩٨٤م: ٦٣) (الشایب، ١٩٦٦م: ٤١)

پیر ژیرو بیان می‌دارد که قاموس‌ها و فرهنگ‌های لغت حداقل بیست تعریف از سبک و سبک‌شناسی در اختیار ما قرار می‌دهند؛ از این تعاریف مشخص می‌شود که مشخص نمودن تعریف دقیق آن کاری مشکل می‌باشد (جیرو، ١٩٩٤م: ١٠).

این اختلاف‌ها در تعریف مفهوم سبک، مربوط به درستی یا نادرستی آن نیست؛ بلکه سخن از دیدگاه نگرش، کمال و نقصان این تعریف‌هاست. به نظر می‌رسد تعریفی که بتوان از طریق آن به تمام زوایای سبک پرداخت، تعریفی جامع و کامل باشد.

سبک‌شناسی لایه‌ای

سبک‌شناسی (الأسلوبیة) کلمه‌ای است مشتق شده از واژه أسلوب که ریشه کلمه محسوب شده و برگرفته از ماده لغوی «سلب» می‌باشد. و بخش دوم آن «ی» است که صفتی برای علم و آگاهی است (الفیروز أبادی، د.تا: ٦١).

محمود فتوحی در تعریف سبک‌شناسی لایه‌ای می‌گوید: «زبان توده‌ای از آواها و نشانه‌های درهم و برهم و بی‌نظم نیست؛ بلکه شبکه‌ای نظام مند و درهم بافته از لایه‌ها و پیوندهاست. بنابراین پاره گفتار یا هر تکه از یک متن از ظلال همکاری و پیوستگی چندین سطح متمایز زبانی، سازماندهی می‌شود. سطوح و واحدهای تحلیل در زبان که می‌تواند یک بررسی سبک-شناسانه را سازماندهی کند، عبارتند از: لایه آوایی، لایه واژگانی، لایه نحوی، لایه بلاغی و لایه ایدئولوژیک. پس سبک‌شناسی لایه‌ای متن را در این پنج لایه بررسی می‌کند و در نهایت مشخصه‌های برجسته‌ی سبک و نقش و ارزش آن‌ها در هر لایه را جداگانه مشخص می‌کند.» (فتوحی، ١٣٩٢ش: ٢٣٧)

آوا و لایه آوایی

در لسان العرب آمده است که آوا «الإیقاع» از موسیقی و نواختن می‌آید و غَنّاء کسی است که موسیقی می‌سازد و می‌نوازد. ایقاع واژه‌ای است که از کلمه توقع مشتق شده و آن به معنی نوعی راه رفتن سریع است. (ابن منظور، ١٩٩٤م، ماده وقع: ٤٠٨) پس هنگامی‌که متوجه می-شویم اصول موسیقی به راه رفتن انسان برمی‌گردد، می‌فهمیم که حرکت در موسیقی و لحن جایگاه خاصی دارد. (داود عمران، ٢٠٠٨م: ٣٠)

آوا یا ایقاع «Rythme» در زبان اروپایی، برگرفته از «Rythmos» یونانی به معنی جریان و حرکت است. لغتنامه انگلیسی آکسفورد نیز آن را به عنوان نظام حرکات حسی معرفی می‌کند. (العیاشی، ١٩٧٦م: ٤٠)

در راستای چگونگی ایجاد توازن‌ها وتناسب‌ها، موسیقی شعر به انواع مختلفی تقسیم می-شود. بعضی از انواع شناخته شده‌ی آن را شفیعی *کدکنی* تحت عناوین «موسیقی بیرونی، موسیقی کناری و موسیقی درونی» معرفی می‌کند. (شفیعی‌کدکنی، ١٣٧٣ش: ٢٥١) که در این

پژوهش این موارد را به همراه موسیقی معنوی در شعر خلیل حاوی، مورد بحث و بررسی قرار خواهیم داد.

موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی همان حوزه وزن عروضی شعر است. وزن یکی از پایه‌های استوار و اساسی ساختار موسیقایی شعر و جزء ذات آن به شمار می‌آید. همچنین آن اولین نشانه‌ای است که شعر را از نثر مجزا می‌سازد. پس بخشی زاید و تنها شکلی خارجی نیست که بتوان از آن بی‌نیاز شد. (النویهی، ۱۹۷۱م: ۳۰)

وزن یکی از مهم‌ترین عناصر شعر در لایه آوایی سبک است. وزن، یک زیبایی خارج از شعر نیست که به آن اضافه شود؛ بلکه یکی از نیرومندترین ابزارها برای تعبیر و بیان محتویات زوایای نفس انسان می‌باشد. (عشری زاید، ۲۰۰۲م: ١٥٤)

اینک به بررسی موسیقی بیرونی در شعر خلیل حاوی می‌پردازیم.

بنابر بررسی‌هایی که در مورد اوزان سروده‌های خلیل حاوی انجام گرفت، مشخص شد که از بین ٤٢ سروده او، ۲۲ سروده در بحر رمل، ۱۲ سروده در بحر رجز، ٦ سروده در بحر کامل، ۱ سروده در بحر وافر و ۱ سروده در بحر سریع سروده شده است. که به وزن برخی از سروده‌هایش اشاره می‌کنیم:

بحر رمل: **بَعدَ أن عانَی دُوارُ البَحرِ** (– 0 – – / – 0 – – / – –) (فاعلاتن فاعلاتن فع لن) که در بحر **رمل** سروده شده است.

بحر رجز: **یغلِی بِموجِ الرَّملِ وَ الأصداءِ** (– – 0 – / – – 0 – / – – 0 –) (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

بحر کامل: **أَلِفَ الیاسَ مَعَ الصَقِیع** (0 0 – 0 – / 0 0 – 0 – –) (متفاعلن متفاعلاتن) که در تفعیله دوم آن علهٔ ترفیل وارد شده و یک سبب خفیف بر وزن اصلی آن اضافه شده است.

بحر: **یراوِحُ فِی مَحِطَّتِهِ قطارُ** (0 – 0 0 – / 0 – 0 0 – / 0 – –) (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)

بحر سریع: **فِی سَبخَةٍ مَحرُوقَةٍ مُحرَقَه** (– – 0 – / – – 0 – / – 0 –) (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

بنابراین نسبت درصدی فراوانی وزن‌ها در بین سروده‌های خلیل حاوی به این صورت خواهد بود:

عنوان بحر	تعداد سروده‌ها	درصد
رمل	٢٢	٪ ٥٢,٣٨
رجز	١٢	٪ ٢٨,٥٧
کامل	٦	٪ ١٤,٢٩
وافر	١	٪ ٢,٣٨
سریع	١	٪ ٢,٣٨
	تعداد کل: ٤٢ سروده	کل: ١٠٠ درصد

با مشاهده و بررسی جدول فوق، متوجه خواهیم شد که خلیل حاوی سروده‌های دیوانش را در دایره ٥ بحر سروده است. شاعر بیشترین سروده‌های خود را در بحر رمل سروده است؛ عبدالله الطیب در مورد بحر رمل می‌گوید: «این بحر دارای موسیقی خفیف ولی استوار است که شعر را به عاطفه‌ای با قالب غمگین مرتبط می‌کند؛ ولی آن غم به درجه افسردگی، بیماری و مصیبت نمی‌رسد. که باعث می‌شود این بحر، برای بیان احساسات و افکاری غمگین مناسب باشد.» (الطیّب، ١٩٨٩م: ١٥٨).

همانگونه که این بحر دارای تفعیله‌های بلند فاعلاتن است، شاعر به راحتی توانسته غم‌ها و ناراحتی‌های ضمیرش را در تفعیله‌های بلند این بحر بگنجاند؛ چراکه موسیقی و بحر هر شعری متناسب با حالات درونی شاعر، تغییر می‌کند (أنیس، ١٩٥٢م: ١٧٤).

اعر بعد از بحر رمل، از بحر رجز بیشترین استفاده را نموده است. این بحر در زمان قدیم بیشتر به اشعار تعلیمی اختصاص داشت به همین دلیل نامی‌ترین شاعران آن دوره مانند متنبی و معری، با آن طبع آزمایی نموده‌اند. به اضافه این مورد، بحر رجز دارای ساختاری استوار، دلنشین، مزاجی نوگرایانه، خوش آوا بوده و در سرودن نیز سَبُک می‌باشد؛ بخاطر این موارد

شاعران برای بکار بستن آن، ولع و علاقه دارند (عید، بی‌تا: ۱۱۲). خلیل حاوی نیز از دیگر شاعران مستثنی نیست و می‌تواند به دلیل موارد ذکر شده در کاروان شاعران دیگر قرار گرفته باشد.

عبدالله الطیب در مورد بحر کامل گفته است: «ترنم تفعیلات این بحر بسیار آشکار بوده و با معنی، عواطف و تصاویرش بر شنونده هجوم می‌برد که نمی‌توان از آن جدا شد؛ چه گفتار به‌صورت جدی باشد و چه به‌صورت طنز.» و از خصوصیات بارز این بحر، شایستگی زیاد آن برای بیان عواطف ساده مانند خشم، شادی و فخر نمودن می‌باشد (الطیب، ۱۹۸۹م: ۱۲۲). با توجه به تعریف‌هایی که عالمان و ناقدان در مورد بحر کامل بیان نموده‌اند، شاعر آن را برای بیان خشم بکار برده است.

ابن رشیق در مورد بحر وافر می‌گوید: این وزن در نزد شاعران قدیم بسیار رونق داشته و بعد از طویل و بسیط رتبه سوم را به خود اختصاص داده بود ولی از قرن دوم به بعد اهمیت خود را از دست داد و شاعران معاصر نیز در سرودن شعر آزاد، به آن اهمیت زیادی قائل نیستند (البحراوی، ۱۹۹۳م: ٤٣). برخی از محققان بیان داشته‌اند که این بحر مناسب دورنمایه فخر می‌باشد (الغرفی، ۲۰۰۱م: ٩٦). به طور معمول شاعران بحرهایی را برای سرودن شعر انتخاب می‌کنند که با حالات و روحیات‌شان همخوانی داشته باشد؛ با توجه به تعاریف مذکور می‌توان بیان داشت که خلیل حاوی نیز به این دیدگاه وفادار بوده است تا سروده‌هایش هر چه بیشتر با روح خسته او عجین شود.

مجذوب این بحر را از وزن‌های کم‌اهمیت در نزد شاعران می‌داند که به سجع و نثر نزدیک است (المجذوب، ۱۹۷۰م: ۳۱۳). ابراهیم انیس در مورد آن می‌گوید: «هنگامی‌که با استمداد از این وزن شعر می‌سراییم، اضطرابی در موسیقی آن حس می‌کنیم که گوش نمی‌تواند با وجود آن استراحتی داشته باشد.» (انیس، ۱۹۵۲م: ۸۹). پس می‌توان گفت که خلیل حاوی نیز از دیگر صاحب نظران و ادیبان در به کار بردن این وزن مستثنی نبوده است و شاید به دلیل ضعیف بودن این وزن و مناسبت نداشتن آن با درونیات او آن را به وفور به کار نبسته است.

موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری، جلوه‌های موسیقایی از تکرار واژگان شعری در پایان هر بیت است. البته این تکرار می‌تواند در آغاز بیت ودر قالب‌های نو در پایان هر بند باشد؛ امّا آنچه در قالب‌های سنتی بیش از همه متداول است، قافیه‌ها و ردیف‌های پایانی است. (فیاض منش، ١٣٨٤: ١٦٩)

در تعریف قافیه گفته‌اند: «اسمی است متشکّل از مجموعه‌ای از حروف وحرکات که شاعر در انتهای ابیات قصیده آن را به کار می‌بندد». (العاکوب،١٤٢١ق: ١٧٩) ابراهیم انیس می‌گوید: قافیه تعدادی از صداهاست که در انتهای سطرها یا ابیات یک قصیده تکرار می‌شود؛ و این تکرار بخش مهمی از موسیقی شعری به شمار می‌رود (أنیس، ١٩٧١م: ٤٢٦) (حسنی، ١٩٨٩م: ١٣٩).

قافیه در شعر از اهمیت وجایگاه ویژه‌ای برخوردار است، بطوری که قُدما ارتباط آن را با عروض شبیه به ارتباط بدن با پا دانسته‌اند و شناخت آن را برای عالم عروض و شاعران لازم دانسته و عدم آشنایی با آن را موجب ضعف و اخلال در شعر دانسته‌اند (علی بن عثمان الإربلی، ١٩٩٧: ٧٧) حتی برخی کلامی را که قافیه داشته باشد شعر دانسته‌اند (ابن رشیق القیروانی، ١٩٨١م: ١٥١).

ممکن است قافیه بخشی از یک کلمه، کلمه کامل یا بیشتر از یک کلمه باشد به‌صورتی که مجموعه‌ای از حروف و حرکات صوتی مشترک بوده و از لحاظ تعداد حروف مساوی باشد؛ شاعر در تمامی ابیات شعرش به آن پایبند می‌شود و تکرار این صداهاست که آوا و موسیقی را در شعر به وجود می‌آورد (حسنی، ١٩٨٩م، ج١: ١٤٠).

محققان علم قافیه لوازم و اجزایی را برای آن تعریف نموده‌اند و آن‌ها عبارتند از حروف و حرکت‌هایی که در تمامی ابیات باید به آن پایبند بود؛ مانند حرف روی، ردف، تأسیس، دخیل و وصل که حرف روی در بین آن‌ها از اهمیت بسزایی برخوردار است. (عباچی، ١٣٨٦ش: ١٣١)

در زبان عربی انواع مختلفی از قافیه‌ها وجود دارد که عبارتند از:

مترادف: قافیه‌هایی که در پایان کلمه، به دو ساکن ختم می‌شوند. (0 0)

متواتر: قافیه‌هایی که به حرف متحرکی منتهی می‌شوند که در بین دو ساکن قرار دارد. (/ 0 (0

متدارک: قافیه‌هایی که به دو حرف متحرک منتهی می‌شوند که در بین دو ساکن قرار دارنـد. (0 / / 0)

متراکب: قافیه‌هایی که به سه حرف متحرک منتهی می‌شوند که در بین دو ساکن قرار دارند. (0 / / / 0)

متکاوس: قافیه‌هایی که به چهار حرف متحرک ختم می‌شـوند کـه در بـین دو سـاکن قـرار دارند. (0/ / / / 0) (حسنی، ۱۹۸۹م، ج۱: ۱٤۰)

بنا بر توضیحاتی که درباره انواع مختلف قافیه‌ها بیان شد، می‌توانیم فراوانـی قافیـه‌هـا را در سروده‌های خلیل حاوی به‌صورت زیر طبقه بندی کنیم:

از بین ٤۲ سروده‌ای که در دیوان خلیل حاوی موجود است، ۲۷ مورد از آن‌هـا از نـوع اول قافیه یعنی مترادف است و ۱۳ مورد از سروده‌ها دارای قافیه نوع دوم یعنی متواتر بوده، ۲ مورد از سروده‌ها از نوع قافیه متدارک است و دو نوع آخر قافیه‌ها در بین سروده‌های خلیـل حـاوی هیچ سهمی نداشته‌اند. پس از لحاظ درصدی خواهیم داشت:

نوع قافیه	تعداد سروده‌ها	درصد
مترادف	۲۷	٪ ٦٤,۲۸
متواتر	۱۳	٪ ۳۰,۹٥
متدارک	۲	٪ ٤,۷٦
متراکب	۰	٪ ۰
متکاوس	۰	٪ ۰
	تعداد کل: ٤۲ سروده	کل: ۱۰۰ درصد

با توجه به جدول درصدی قافیه‌های موجود در سروده‌های خلیل حاوی مشخص می‌شـود که قافیه‌ها تنها در سه مورد اول دارای تنوع بوده و دو مورد پایانی در بین قافیه‌های او وجـود ندارد. در مورد قافیه نوع مترادف گفته‌اند: مترادف نامیـده شـده اسـت زیـرا در آن، دو حـرف

ساکن هم‌ردیف و در کنار هم می‌آیند. (کشک، ٢٠٠٤م: ٢٢) و «هنگامی‌که قافیه سروده‌ای مترادف باشد، غم و اندوهی را ایجاد می‌کند که بیانگر دردهای درونی شاعر می‌باشد.» (القاسمی، ٢٠١٥م: ٣٧) پس می‌توان نتیجه گرفت که خلیل حاوی برای انتخاب این نوع قافیه و به کار بردن آن در بسامدی بیشتر از موارد دیگر، دلیلی قانع کننده داشته و برای بیان نمودن دردهای درونی‌اش و در میان گذاشتن آن با مخاطبان خود، قافیه مترادف را برگزیده است. حال واضح است که بزرگترین درد شاعر سیطره بیگانگان بر وطنش و اشغال شدن آن توسط دشمنان می‌باشد که مانند یک بیماری بر تمامی اجزای بدنش حکمرانی می‌کند.

قافیه متواتر نیز از زیباترین قافیه‌هایی است که توسط شاعران به کار گرفته می‌شود. این قافیه با وجود زیبا بودنش، دارای قدرت و وسعت موسیقی است؛ که خلیل حاوی نیز می‌تواند به این دلایل آن را به کار گیرد تا شعرش از هر لحاظ استوار باشد (خلوصی، ١٩٦٦م: ٢٦٧) قافیه متدارک نیز در مرتبه‌ای پایین‌تر از قدرت و زیبایی نسبت به متواتر قرار دارد (همان: ٢٦٩).

در قافیه‌های متراکب و متکاوس، به ترتیب سه و چهار حرف متحرک در بین دو حرف ساکن قرار می‌گیرد که با به کارگیری آن، نوعی تقیید در حرکت‌های آوایی ایجاد شده و باعث عارض شدن نوعی سنگینی بر گوش می‌شود؛ به خصوص زمانی که تکرار شود (الغرفی، ٢٠٠١م: ١٣٨). با توجه به این توضیح می‌توان بیان داشت خلیل حاوی برای رهایی از سنگینی و تقیید، این دو نوع قافیه را در بین اشعارش به کار نبرده است. و در بسیاری از موارد سعی نموده قافیه‌ای را برگزیند تا بتواند با آن، اهداف و دردهای درونی خود را بیان دارد.

از جمله قافیه‌های مترادف در مجموعه شعری خلیل حاوی می‌توانیم به این مورد اشاره نماییم:

«**بعدَ أنْ عانَى دُوارَ البَحرِ،/ و الضَوءَ المداجی عَبرَ عَتَماتِ الطریقْ،/ و مَدی المجهولِ ینشِقُّ عن المجهولِ،/ عَن مَوتٍ مَحیقْ/ ینشرُ الأکفانَ زُرقاً للغَریقْ،/ . . .**» (حاوی، ١٩٩٣م: ٤١) (بعد از آن که به سرگیجه حاصل از سفر دریایی دچار گشت/ و درمیان تنگناهای راه، گرفتار نوری کم فروغ گردید/ و گستره‌ای ناشناخته که از پی مجهول می‌آید/ از مرگی فراگیر/ که کفن‌هایی کبود را برای غرق شدن می‌گستراند).

با مشاهده این شعر متوجه می‌شویم که کلمات طریق، محیق، و غریق قافیه‌های این سروده بوده و انتهای هر یک از این سه کلمه، به دو حرف ساکن منتهی می‌شود. از جمله قافیه‌های متواتر می‌توانیم به این سروده حاوی اشاره نماییم:

«**ضجَّةُ «الطَاحُونَةِ الحَمرا»/ ضُباب التبغ و الخَمرَةِ، و الحمَّى اللئيمَهْ/ غُصَّتى الحَرَّى لِفَخذٍ و جَريمَهْ،/ و ارتخاءُ الشفةِ السُّفلى على الشَهوةِ/ و الرعبُ متى شدَّت يدى «نينا» الشَهيَّهْ/**. . .» (همان: ٦١) (سر و صدای آسیاب سرخ/ دود توتون و مِی، و تب فرومایه/ شوق اتشینم برای رسیدن به یار / سستی لب زیرین از روی شهوت/ و ترس هنگامی‌که نینای دوست داشتنی دستم را محکم گرفت).

قافیه‌های این سروده عبارتند از کلمات (اللئیمَهْ، جَریمَهْ، الشَهیهْ)؛ با کمی توجه متوجه خواهیم شد که هر سه کلمه به حرفی متحرک منتهی شده‌اند که در میان دو حرف ساکن واقع شده است. و این نوع قافیه نیز با بیان شدنش در فاصله‌ای کوتاه از همدیگر، باعث به وجود آمدن موسیقی و آوایی طنین انداز شده و موسیقی کناری سروده را قوت بخشیده است.

همچنین از جمله قافیه‌های متدارک که به ندرت در دیوان شعری خلیل حاوی وجود دارد، می‌توانیم به این مورد اشاره نماییم:

«**عُدتُ فی عَینی طوفانٌ مِنَ البَرقِ/ وَ مِنَ رَعدِ الجبالِ الشاهِقَهْ،/ عُدتُ بالنارِ التی مِن أجلِها/ عرَّضتُ صدری عارياً للصاعِقَهْ،/**. . .» (همان: ١٤٩) (با طوفانی از برق و رعدی از کوههای برافراشته درچشمانم برگشتم، با آتشی که بخاطرش سینه در برابر صاعقه چاک کردم برگشتم).

در این سروده نیز قافیه‌ها عبارتند از (الشاهِقَهْ، للصاعِقَهْ) که با توجه به انتهای این دو کلمه متوجه می‌شویم که به دو حرف متحرک ختم شده‌اند که در بین دو حرف ساکن واقع شده است.

با بررسی سروده‌های خلیل حاوی و بیان مثال‌هایی از آن آشکار شد که شاعر در به کارگیری قافیه‌های خود قدرت هنری و توانایی عروضی زیادی داشته است؛ همچنین قافیه‌های متراکب و متکاوس که هر یک به ترتیب سه حرف و چهار حرف متحرک در بین دو ساکن می‌باشد را در سروده‌هایش به کار نبرده است تا سروده‌هایش آهنگ زیباتری داشته باشد؛ چراکه این دو نوع قافیه، منجر به سنگینی در زبان و گوش در بیان و شنیدار می‌شود.

حرف روی

همانطور که می‌دانیم مهم‌ترین حرف در قافیه‌های یک سروده، حرف روی مـی‌باشـد؛ و آن عبارت است از حرفی که قصیده و یا سروده بر آن بنا شده و با تکرار قافیه نیز تکرار می‌گردد، همچنین نوع قصیده‌ها نیز به آن منسوب می‌گردد. مانند دالیه، نونیه و یا همزیه (عیسی، ۱۹۹۸م: ۹۰). حرف روی به دلیل نقطه ثقل بودن در بیت، باعث اتحاد لفظی و گاه معنایی شده و مهـم-ترین حرف بیت به شمار می‌رود؛ چراکه در بین مصراع‌های قصیده، بـه وسـیله کثـرت خـود، وحدت می‌آفریند (قائمی و دیگران، ۱۳۸۸ش: ١٢٦).

با بررسی‌هایی که در حروف روی سروده‌های خلیل حاوی انجام گرفت، فراوانی و درصـد آن‌ها به این صورت خواهد بود:

حرف روی	تعداد حروف روی	درصد
باء	٥	٪١١,٩٠
تاء	١	٪٢,٣٨
دال	٣	٪٧,١٤
راء	١٣	٪ ٣٠,٩٥
طاء	١	٪٢,٣٨
عین	١	٪٢,٣٨
قاف	٨	٪١٩,٠٤
لام	٣	٪٧,١٤
میم	٢	٪٤,٧٦
نون	٤	٪ ٩,٥٢
هاء	١	٪٢,٣٨
	تعداد کل: ٤٢ سروده	کل: ١٠٠ درصد

شایان ذکر است که برخی از حروف برای انتخاب شدن به عنوان روی، صلاحیت بیشـتری نسبت به دیگر حروف دارند؛ چراکه دارای آوایی زیبا و طنین انداز بوده و دارای تلفظی راحت می‌باشند که برخی از آن‌ها عبارتند از: همزه، باء، دال، راء، عین و لام. برخلاف حروفـی ماننـد

تاء، ثاء، ذال، شین، ضاد و غین که به دلیل سنگینی آن‌ها به هنگام تلفظ و بـه کـارگیری، بـرای روی بودن مناسب نبوده و مورد استقبال شاعران قرار نمی‌گیرد زیرا انتخاب حـرف روی یکـی از حرفه‌های دقیق شعری است. (ابوکریشۀ، ١٩٦٦م: ٣٢٥) با توجه بـه ایـن تعـاریف و دیـوان شعری خلیل حاوی، آشکار می‌شود که خلیل حاوی در انتخـاب حـروف روی سـروده‌هـایش دقت و تبهر بالایی داشته است و حروف کم‌کاربرد در دیوان وی با بسامد بسیار کم به کار رفته و یا این که وجود ندارد. حال برخی از حروف پرکاربردی را که شاعر نیز از آن‌ها بهـره بـرده، مورد بررسی قرار می‌دهیم.

بنا بر جدول فوق، مشاهده مـی‌کنـیم کـه حـرف روی (راء) بـالاترین درصـد را بـه خـود اختصاص داده است؛ دکتر صفاء خلوصی در مورد این حرف گفته است: «حرف راء با صـفت تکراری که در خود دارد، می‌تواند تکرار دردهایی را الهام کند که شاعر در وجـودش احسـاس می‌کند.» (خلوصی، ١٩٦٦م: ٢١٥) با توجه به این نکته می‌توان دقیقاً احساس نمـود کـه خلیـل حاوی با ذوق و قریحه دقیقش توانسته است دردها و ناراحتی‌های درونی‌اش را حتی بر مرکب حروف روی سروده‌هایش نیز سوار کند. وی سعی دارد از هر راهی و با استمداد از هر وسیله-ای دردهایش را بیان کند تا کوله باری از حزن از دوشش بر افتد.

بعد از حرف راء، حرف (قاف) از بسامد بالاتری نسبت به دیگـر حـروف روی برخـوردار است. در مورد این حرف گفته شده است که شاعران از به کارگیری آن در قافیه‌هایشان اجتناب می‌ورزند و تنها در قصیده‌های کوتاه و قطعـه‌هـا از آن اسـتفاده مـی‌شـود. زیـرا آن از حـروف سنگین بوده و در قافیه باعث به وجود آمدن ثقل و سنگینی در تلفظ می‌شود (الطیـب، ١٩٨٩م، ج١: ٤٩) ولی خلیل حاوی تمامی قافیه‌هایش را که با روی قاف بیان نموده، حرف (یـاء) را بـا (قاف) قرین کرده است تا به وسیله آن بتواند سنگینی موجود در آن را مهار نماید، نوعی نرمـی ایجاد نموده و قافیه‌ای غناء و دل انگیز بسازد. چراکه (یاء) در نظر ادیبانی ماننـد دکتـر ابـراهیم أنیس در زمره حروفی قرار داده دارد که بسیار مناسب قافیه و شعر بوده و باعث آهنگین شـدن قافیه می‌شود (أنیس، ١٩٥٢م: ٢٤٨). پس خلیل یا تبهری که سرودن داشته، توانسته است حرفی کوبنده و سنگین را در قافیه‌هایش بنگجاند و آن را با نوعی نرمی همراه سازد و موسیقی زیبایی ایجاد نماید. می‌توان نتیجه گرفت که او در پی بیان سخنان و دردهای کوبنده‌اش بوده ولـی بـا

استمداد از ذوق و قریحه‌اش خواسته است ناراحتی‌هایش را به نوعی بیان دارد که شنونده و مخاطبانش از سروده‌هایش گریزان نشوند.

و روی‌های (باء) و (نون) نیز درصدهای قابل ملاحظه‌ای را دارند. دال نیز از حروفی است که وقتی در قافیه بیان می‌شود، به آن قدرت و سهولت در تلفظ می‌بخشد (أحمد سعدون شلاش، ۲۰۱۱م: ١٦٦) همچنین دال از حروفی است که با بیان شدن آن در قافیه، نوعی نرمی در گفتار را الهام می‌کند (الطیب، ۱۹۸۹م، ج۱: ٤٦). شاعر با به کار بردن این حرف روی مجهور، خواهان مجهور و آشکار ساختن غم‌های درونی خود بوده است تا بتواند از میان مخاطبانش همدردی یافته و دردهایش را با او در میان گذارد.

تقیید در قافیه‌های سروده‌های خلیل حاوی

حرکت حرف روی در شعر عربی یا متحرک است یا ساکن؛ و قدما قافیه را از این حیث به دو قسم تقسیم نموده‌اند: ۱. مطلقه: قافیه‌ای که حرف روی آن متحرک باشد. ۲. مقیده: قافیه‌ای که حرف روی آن ساکن باشد. (أنیس، ۱۹۵۲م: ۲۵۷) جدول زیر نشانگر فراوانی این نوع از قافیه‌های در سروده‌های خلیل حاوی می‌باشد:

حرکت حرف روی	تعداد روی‌ها	درصد
مسکون	۲۷	٪ ٦٤,۲۸
مفتوح	۱۱	٪ ۲٦,۱۹
مکسور	٤	٪ ۹,۵۲
مضموم	۰	٪ ۰
	تعداد کل: ٤۲ روی	کل: ۱۰۰ درصد

با توجه به جدول فوق می‌توانیم این مطالب را برداشت کنیم:

حدود ٦٤,۲۸٪ از روی‌های قافیه‌ها در سروده‌های خلیل حاوی مقیده بوده و ۳۵,۷۱٪ از آن‌ها مطلقه می‌باشد. در این میان، سکون با ٦٤٪ از کل روی‌ها، بیشترین بسامد را داشته و بعد از آن، فتحه و کسره به ترتیب دارای درصدهای بالایی هستند. همانطور که مشخص است شاعر ترجیح داده است بیشتر قافیه‌های خود را با سکون بیان نموده و نوع حروف روی

سروده‌هایش را به‌صورت مقیده قرار دهد. تقیید در لغت بـه معنـی ۱. غـل و زنجیـر کـردن ۲. کسی را بازداشتن، مانع شدن، منع کردن ۳. محدود کردن مـی‌باشـد. (قـیم، ۱۳۸٤ش: ۸٤) ایـن تقیید را می‌توان به قید و بندهایی که کشور شاعر را از لحاظ مادی و معنوی تحت فشـار قـرار داده است، نسبت داد؛ چراکه خلیل حاوی در برابر استعمار بیگانگان بسیار اندوهگین می‌شد و این سکون و بی حرکتی می‌تواند بر تمامی غم‌ها و اندوه‌های درونی او دلالت داشته باشـد کـه همچون حیوانی وحشی عصاره وجودش را در خود می‌بلعد. علاوه بر بیان اندوه‌ها می‌توان بـه قانون‌های ذیل نیز اشاره نمود:

بسیاری از ادیبان و محققان از جمله محمد حماسۀ عبداللطیف بر این نظر هستند کـه شـعر عمودی عربی به قافیه‌های مطلقه تمایل داشته و بیشتر شـعرهای آزاد و معاصـر بـا قافیـه‌هـای مقیده بیان می‌شود؛ که محقق این مورد را با تحقیق در شعرهای قدیم و جدید بیان داشته است (عبداللطیف، ۲۰۰٦م: ۱۰۹).

مقیده و ساکن بـودن حـرف روی در شـعر معاصـر و آزاد، یکـی از مشخصـات مهـم و از برتری‌های قصیده محسوب می‌شود (جربوعۀ، ۲۰۱٤م: ٤۱) زیرا تقیید در قافیه زیبایی خاصـی به موسیقی شعر می‌بخشد؛ چراکه وقفه‌ای شدید ایجاد می‌کند و باعث می‌شـود کـه بـه هنگـام رسیدن به قافیه‌ی هر قسمت، سکوت کنیم. که در این صورت با به وجود آمدن سکوت در هر بند، موسیقی هماهنگی به وجود آید. (الرواشـدۀ، ۲۰۰٦م: ۱۲۸) بـا توجـه بـه ایـن تعـاریف و بررسی دیوان خلیل حاوی متوجه می‌شویم که تمامی سروده‌های او به‌صورت شـعر آزاد مـی-باشد و شاعر نیز کوشیده است شعرش بر اساس قانون سـروده شـود تـا بـه سـمع شـنوندگان خوش آید.

علاوه بر ساکن بودن حرف روی، خلیل حاوی (هائی سـاکن) را در انتهـای بیشـتر قـوافی یعنی درست بعد از حرف روی قرار می‌دهد که ساکن هستند و به آن «وصل» گویند. (عباچی، ۱۳۸٦ش:۱۳۳) همچنین قافیه‌هایی که به حرف روی هاء ختم شده‌اند، ساکن بوده و بـه نـوعی «نشانگر آه، حسرت و اندوه موجود در دل شاعر می‌باشد» (ضیف، ۱۹۵٦م: ۷۷) که می‌توانیم به این نمونه از سروده‌های خلیل حاوی تحت عنوان «وجوه السندباد» اشاره نماییم:

«**لَمْ تَرَ الغُربَةَ فِی وَجهِی/ وَ لِی رَسمٌ بِعَینَیها/ طَرِی ما تَغَیرْ/ آمِنٌ فِی مَطرَحٍ لا یعتَریهْ/ ما اعتَـرَی وَجهِـی/ الذی جارَتْ علیهِ/ دَمغَةُ العُمرِ السفیهْ**» (حاوی، ۱۹۹۳م: ۲۲۱) (غربت را در چهره من ندید/ حال آنکه علامت و نشانه‌ای از من در چشمانش هویدا است/ علامتی تازه که دست نخورده است/ در امان مانده است در مکانی دوردست که دست آنچه که به چهره من رسیده است بدو نرسیده است/ همان چهره‌ای که آثار عمر سفیه بر آن سایه افکنده است).

همانطور که در این سروده خلیل حاوی می‌بینیم، آه و حسرتی بلند در وجود او نهفته است چراکه غربت را به درنده‌ای وحشی تشبیه کرده که او را در جایگاهی وحشتناک به اسارت درآورده و به او بدی می‌کند. و عمر را نیز به انسانی بدخلق تشبیه نموده که گویی با بدخلقی و به وسیله اسبی بر روی او می‌تازد و بر روح و جان او تاثیراتی بد بر جای می‌گذارد. شاعر در بیشتر سروده‌هایش این نوع استعاره‌های مکنیه و زیبا را به کار می‌گیرد و آن‌ها را به‌گونه‌ای به کار می‌بندد که خواننده خود گویی در آن مکان قرار دارد و تجربه‌های تلخ او را می‌چشد.

از بین قافیه‌های مطلقه نیز قافیه‌هایی با حرف روی مفتوح بسامد بالاتری نسبت به دیگر موارد دارد. فتحه دارای معنای بزرگی و ضخامت است و به قافیه طول و گشایش می‌بخشد تا صدایش به یاوران و کمک‌کنندگان برسد به خصوص زمانی که بعد از آن، حرف الف وجود داشته باشد. (مفتاح، ۱۹۸۲م: ۱۸۹) خلیل حاوی بعد از بیان غم‌هایش به وسیله قافیه‌های مقیده، از قافیه‌های مطلقه با حروف روی مفتوح استمداد نمود تا بتواند از طریق آن از مخاطبانش طلب کمک و یاری کند تا مقداری از دردهایش را بر دوش کشند و کشورش را از چنگال استعمار جانخوار برهانند.

موسیقی درونی

تکرار

پدیده تکرار از موارد برجسته موسیقی درونی شعر می‌باشد که در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی بوده و یکی از اسالیب تعبیر شعری بشمار می‌رود؛ همچنین علاوه بر تقویت وجه موسیقایی کلام و ریتم آن، به ترسیخ معنا در ذهن مخاطب کمک می‌کند. تکرار در زبان روزمره عیب به شمار رفته و دلیلی بر ناتوانی و ضعف گوینده است اما در زبان شعر، یک ویژگی اساسی و امتیاز محسوب می‌شود (بوقره، ۲۰۰۳م: ۲۰۷).

توجه به این عنصر از آن جهت است که نشان می‌دهد نویسنده بـه برخـی عبـارات توجـه بیشتری داشته و توجه دیگران را به نقطه‌ای حساس از عبارت جلب می‌کند تـا بیـانگر اهتمـام متکلم به آن شود. همچنین تکرار، اسلوبی بیانی است که اضطراب نفس را به تصویر کشـیده و دلالت بر زیاد شدن تأثیرپذیری از محیط دارد. بنابراین تکرار، هشدار دهنده‌ای صوتی است که برای بیان دلالت‌هایش، بر حروف و حرکات‌های کلمه تکیـه دارد (تبرماسـین، ۲۰۰۳م: ١٩٤) و در سطوح مختلف (هجا، واژه، جمله و یا عبارت) در شعر معاصـر دیـده مـی‌شـود و شـاعران معاصر چه برای توسعه معانی و حسن تأثیر و چه در زمینه سود جستن از نغمه و آهنگ کلام، از آن بهره برده‌اند (روحانی، ۱۳۹۰ش: ١٤٥). پدیده تکرار در سروده‌های خلیل حاوی به وفور یافت می‌شود و به نظر می‌رسد شاعر با این پدیده خواسته است زیبایی سروده‌هایش را بیشـتر جلوه دهد و دردها و اضطراب‌های درونش را با دیگران به اشتراک گذارد. این پدیـده در شـعر حاوی در بیشتر موارد به‌صورت عمودی بوده و از کلمه و فعل آغاز گشته و به عبارت، جملـه و بیت نیز می‌رسد. تکرار عمودی در شعر او به دو صورت می‌باشـد: ۱. تکـرار حـرف، اسـم، فعل، عبارت‌ها و جمله‌هایی که در ابتدای چند بیت در سروده‌های حاوی انجـام گرفتـه‌انـد. ۲. تکرار یک و یا چند بیت در یک سروده او.

بر این اساس بنابر تکرار نوع اول، تنها به برخی از نمونه‌های آن اشاره خواهیم نمود:

عنوان سروده	عبارت تکرار شده	تعداد تکرار	عنوان سروده	عبارت تکرار شده	تعداد تکرار
نعش السکاری	آهِ ما یجدی	٣	لعاذر عام ١٩٦٢	إمسحی	٧
عودة إلی سدوم	یا إلهَ	٣	لعاذر عام ١٩٦٢	غیبینی	٤
الناى و الریح	طول النهار، مدی النهار	٢	الأم الحزینة	لیس فی الأفق سوی	٣
وجوه السندباد	متعبٌ... ماءٌ...	٣	ضباب و بروق	طالما	٤
السندباد فی رحلته الثامنة	لَعَلَّ	٣	جنیة الشاطئ	هل	٣
جنیة الشاطئ	تفاحة الوعر الخصیب	٢	اللفظة البسیطة	اللفظة البسیطة	٤
لعاذر عام ١٩٦٢	فیضی یا لیالی	٢	فی بابل	یا یوم أنکره	٢

بنا بر بررسی‌های انجام گرفته در سروده‌های حاوی می‌توانیم تکرارهای عمودی نوع اول را این گونه بیان کنیم:

از مجموع ٤٢ سروده خلیل حاوی، در ۲۷ سروده او یعنی ٦٤,۲۸٪ آن، تکرار عمودی نوع اول به کار رفته است. و این مورد بیانگر آن است که در بیشتر سروده‌هایش تکرار وجود دارد. این نوع از تکرار می‌تواند دلیلی بر روحیه مضطرب و آشفته شاعر باشد. چراکه وی با تکرار آغازین در ابتدای چندین بیت، غم‌ها، نگرانی‌ها و اضطراب‌های موجود در ذهنش را بازگو می‌کند؛ به‌صورتی که جوشش درونی‌اش را با تکرارهای متوالی فریاد برمی‌آورد تا مقداری از شدت فشار آن‌ها کاسته شود. (المنصور، ١٤٢١ق: ۱۳۰۵) این مورد می‌تواند بهترین دلیل برای تکرارهای موجود در سروده‌های خلیل حاوی باشد؛ چراکه او تا جای ممکن سعی نموده است تا با هر وسیله‌ای از شر غم‌ها و اندوه‌هایش رهایی یابد که تکرار را نیز به عنوان یکی از آن ابزارها برای خود برگزیده است.

اما نوع دوم از تکرار عمودی در سروده‌های خلیل حاوی، تکرار یک یا چند بیت در یک سروده می‌باشد. این نوع از تکرار می‌تواند موسیقی قوی‌تر و زیباتری را نسبت به مورد قبل ایجاد نماید چراکه با تکرار بیت، معنا و عبارت آن بیت‌ها به خوبی در ذهن خواننده مانده و نقش خواهد بست. اکنون به برخی از موارد این نوع تکرار اشاره خواهیم نمود:

عنوان سروده	بیت‌های تکرار شده	تعداد تکرار
بعد الجلید	– یا إلهَ الخصبِ، یا تَمُّوزُ، یا شمسَ الحصیدْ	۲
لعاذر عام ١٩٦٢	– عمّقِ الحفرةَ یا حفَّارُ، عمّقها لِقاعٍ لا قَرارْ – کنتُ أسترحِمُ عینیهِ؛ وَ فِی عینی عار امرأة؛ أنَّتْ، تعرَّت لغریبٍ؛ و لماذا عاد من حفرتهِ؛ مَیتاً کئیبٍ؛ غیرُ عِرق ینزف الکبریتَ؛ مسودَّ اللهیبْ	٢٤
الکهف	– کیف تجمد، تستحیل إلی عصورْ	۳
رسالة الغفران من صالح إلی ثمود	– هَل کُنتَ غیرَ مغامرٍ؛ یغضِی عَن الحبِّ الطری – یا مَن خصاکَ الفلسُ؛ هل عوَّضتَ بالشحم المرفَّهِ	۲
صلاة	– أعطِنِی إبلیسُ قلباً	۷

حالات احساسی و درونی، شاعر او را وا می‌دارد تا در اشعارش بـه تکـرار حـرف و کلمـه اکتفاء نکند بلکه باعث می‌شود در انجام این کار تا تکرار یک جملـه کامـل و یـا بیـت تجـاوز نماید؛ چراکه تکرار جمله کامل و یا بیت، باعث می‌شود معنا پربـار شـود و بـه مرتبـه اصـالت برسد، عاطفه و احساسات قوی شود و مقدار تاثیرش افزایش یافته و موسیقی کـلام را متمرکـز نماید. و همچنین حرکات فرکانس صوتی قصیده را تقویت می‌کند.

این نوع تکرار تنها در ١١ مورد از سروده‌های خلیل حاوی وجود دارد که فقـط در ٢٦,١٩٪ از سروده‌های او، شاهد تکرار عمودی بیت‌ها هستیم. همانطور کـه پـیش‌تـر نیـز بیـان نمـودیم موسیقی حاصل از این نوع تکرار قوی‌تر خواهد بود و همچنین باعث انسجام سروده می‌شـود؛ چراکه شاعر می‌تواند موضوع محوری خود را در این ابیات تکراری قالب‌ریزی کند. هنگامی‌که بعد از چند بیت، دوباره آن بیت تکراری بیان می‌شود علاوه بر ترسیخ معنا در ذهـن مخاطـب، باعث ایجاد جنبش و حرکت در فضای شـعری شـده و آن را از حالـت سـکون و بـی‌حرکتـی بیرون می‌آورد.

جناس

جناس به شباهت داشتن دو کلمه در گفتار گفته می‌شود که در معنا با هم اختلاف دارنـد. و آن یا تام است که دو کلمه در تعداد، نوع، شکل و ترتیب حروف با هم متفق هستند؛ و یا ایـن که غیر تام هستند زمانی که آن دو کلمه در یکی از موارد چهارگانه با هم اختلاف داشته باشند. (القزوینی، ١٤٢٥ق: ٣٢٣) جناس تام در مجموعه شعری خلیل حاوی یافت نشد. و ایـن مـورد می‌تواند به دلیل پیروی شاعر از دیگر شاعران قبل از خودش باشد؛ چراکـه بیشـتر شـاعران در هنگام به کارگیری جناس، در اغلب موارد از جناس غیر تام (ناقص) بهره می‌گیرند. این دلیلـی است که نظر محقق رشاء الخطیب در کتاب «تجربۀ السجن فـی الشـعر الأندلسـی» آن را تأییـد می‌کند. (الخطیب، ١٩٩٩م: ١٥٠) برخی از جناس‌های ناقصی که در مجموعه شعری شاعر آمده است، عبارتند از:

«**خَلَّفَت مطرحها طعمَ رَماد/ مطرح الشمس رمـاداً و سـواد**» (حـاوی، ١٩٩٣م: ١١١) (در بسـتر آن طعم خاکستر / و در بستر خورشید، خاکستر و سیاهی را برجای نهاد)

در این عبارت بین دو کلمه رماد و سواد جناس ناقص از نوع مختلفِ لاحق وجود دارد؛ چراکه دو حرف (ر) و (س) در این دو کلمه قریب‌المخرج نیستند و نمی‌توانند از نوع جناس مضارع باشند. وجود این نوع جناس با تکرار شدن بیشتر حروف دو کلمه، باعث تقویت موسیقی شعر می‌شود به خصوص زمانی که هر کدام از این دو کلمه در آخر مصراع‌ها قرار داشته باشند؛ چراکه به موسیقی شعر حیات می‌بخشند. (القزوینی، ١٤٢٥ق: ٣٢٥) همانند موردی که اینک ذکر خواهد شد.

«**يَتَولَّى خَلقَ فرخِ النسرِ/ مِن نَسلِ العَبيد**» (حاوی، ١٩٩٣م: ١٦٦) (آفریدن جوجه کرکس را از نسل بردگان به عهده می‌گیرد)

در این بیت بین دو کلمه نسر و نسل جناس ناقص وجود دارد. این دو کلمه تنها در دو حرف (ر) و (ل) با هم اختلاف دارند و چون این دو حرف از لحاظ تلفظ با هم قریب‌المخرج هستند، از نوع مختلفِ مضارع خواهند بود.

«**أ تُرى تَهويمَ بعد الظهرِ هوَّمنا**» (همان: ٦٣) (آیا گمان می‌کنی که بعد از ظهر خوابیدیم) در این مصراع بین کلمات تهویم و هومنا که یکی اسم بوده و دیگری فعل می‌باشد، جناس اشتقاق وجود دارد. و این نوع جناس زمانی به وجود می‌آید که هر دو کلمه از یک ریشه باشند.

«**ذلک الصوت المُرائی/ کم یرائی المستَجیر**» (همان: ٩٥) (آن صدای فریبکار/ چه بسیار پناه دهنده‌ای را فریب داده است) در این بیت نیز بین دو کلمه (المرائی) و (یرائی) جناس اشتقاق وجود دارد؛ چون هر دو کلمه از یک ریشه هستند. تأثیر جناس در موسیقی بیت شعری بر هیچ کسی مخفی نیست؛ زیرا نقش مثبتی را در آهنگین نمودن آواهای شعر و رساندن آن به سطوح بالای هنری ایفا می‌کند. در مجموعه شعری خلیل حاوی که شامل چند دیوان می‌باشد، شاهد جناس‌های ناقص فراوانی هستیم ولی به دلیل ضیق مجال به بیان این چند مورد اکتفاء نموده و به موارد دیگر خصوصیات لایه آوایی می‌پردازیم.

رد العجز علی الصدر

بعد از بیان جناس، به ابزار دیگری برای آهنگین نمودن شعر می‌رسیم که عبارت است از رد العجز علی الصدر و آن به این صورت است که یکی از کلمات تکرار شونده و یا متجانس

در آخر بیت ذکر شود و دیگری در ابتدا، حشو و یا انتهای مصراع اول و یا ابتدای مصـراع دوم بیان شود (القزوینی، ١٤٢٥ق: ٣٢٩).

«**مِن حصادِ الحَقلِ عِندی ما کَفانِی/ و کَفانِی أنَّ لِی عیدَ الحصاد**» (حاوی، ۱۹۹۳م: ۱۷۲) (به انـدازه کافی محصول از زمین برداشت می‌کنم، و همین جشن برداشت هم برایم کـافی اسـت) کلمـه حصاد در ابتدای مصراع اول و انتهای مصراع دوم تکرار شده است.

«**طرقات الأرض مهما تتناءی/ عند بابی تنتهی کل طریق**» (همان: ٤٥) (راه‌هـای موجـود در زمـین هر چقدر هم از هم دور شوند/ با این حال هر راهی به منزل من ختم می‌شود) کلمات طرقات و طریق در ابتدای مصراع اول و انتهای مصراع دوم ذکر شده است.

«**ماتَ ذاکَ الضوءُ فِی عَینَیهِ مات**» (همان: ٤٩) (مُرد آن نور در چشمانش مُـرد) کلمـه مـات در ابتدا و انتهای این مصراع تکرار شده است.

هنگامی‌که شاعر از این ابزار بلاغی استفاده می‌کند، بر یـک معنـی معـین تاکیـد نمـوده یـا مخاطب را از اهمیت آن معنی آگاه می‌سازد. با این نوع تکرار کلمه در ابتدا و انتهاء، معنـی بـه خوبی در ذهن تداعی نموده و به مخاطب قدرت حدس زدن و پیش بینی کردن می‌بخشـد کـه به واسطه آن موسیقی داخلی به سطح و درجه‌ای عالی می‌رسد (القزوینی، ١٤٢٥ق: ٣٣٠).

موسیقی معنوی

تضاد

تضاد یکی از اقسام بدیع معنوی است که منجر به شکل‌گیری نوعی موسیقی پنهان در کلام می‌شود. و به این شکل است که کلمه‌ای به همراه ضد و مخالفش در کلام بیان شود کـه مـی-تواند بین دو اسم، فعل، حرف و یا بین دو کلمه مختلف از آن‌ها پیش آید. (تبرماسین، ۲۰۰۳م: ۲۳۰) این صنعت در دیوان‌های خلیل حاوی با بسامد بالایی وجود داردکه بـه برخـی از آن‌هـا اشاره می‌نماییم:

«**کان صبحاً شاحباً/ أتعس من لیلٍ حزین.**» (حـاوی، ۱۹۹۳م: ۱۱۱) (صـبحی رنـگ پریـده بـود/ نگون بخت تر از شبی غم‌آلود) که در این بیت، بین کلمات صبح و شب تضاد وجود دارد.

«**و الضوء المداجی عبر عتمات الطریق**» (همان: ٤١) (و درمیان تنگناهای راه، گرفتار نوری کم فروغ گردید) در این مصراع نیز بین کلمه الضوء و دو کلمه المداجی و عتمات که هر دو به معنی تاریکی هستند، تضاد وجود دارد.

«**لیت هذا البارد المشلول/ یحیا أو یموت.**» (همان: ۷۷) (کاش این کم‌مایه فلج زنده شود یا بمیرد) در این بیت نیز بین کلمات یحیا و یموت تضاد وجود دارد. با توجه به بررسی‌های صورت گرفته آشکار گشت که تضادهای موجود در دیوان شاعر، تنها طباق بین دو کلمه است و مقابله که طباق بین چندین کلمه است، یافت نشد. ولی با این حال شاعر توانسته است با طباق‌های ساده‌اش موسیقی معنوی و آرامی را به اشعارش بیافزاید.

مراعات‌النظیر

عبارت است از بیان نمودن کلمه‌ای به همراه کلمه و یا اموری متناسب با آن که با هم متضاد نیستند که تناسب، توافق و ائتلاف نیز نامیده می‌شود. (التفتازانی، ١٤٣٠ق: ٤١٢) مراعات النظیر از پرکاربردترین صنعت‌های بدیعی در مجموعه شعری شاعر به وفور یافت می‌شود که به برخی از آن موارد اشاره می‌نماییم.

«**سوی بسمهٔ فی عینی/ تستعطی التحیهٔ/ ضعف أعصابی، إرتفاع الضغط/ و الحمی اللئیمه/ . . . / إنَّ لَفحَ الشَّمسِ یحفِی/ الجفنَ و الحاجِبَ فی جردِ الجبالِ/ زندُها التفَّ عَلَی أعناقِنا.**» (حاوی، ۱۹۹۳م: ٦٢) (تنها لبخند چشمانم است/ که سلام دیگران را پاسخ می‌دهد/ اعصاب ضعیفم، فشار خون بالا و تب فرومایه گدایی می‌کند/ . . . / سوزش آفتاب پلک‌ها و ابروها را در ارتفاعات کوه نیک می‌برد/ درحالی که بازویش بر گردن‌های ما پیچیده است) در این ابیات بین کلمات (ضعف أعصابی، إرتفاع الضغط و الحمی) مراعات‌النظیر وجود دارد چراکه هر سه مورد آن‌ها جزء بیماری‌ها هستند و همچنین بین کلمات (الجفن، الحاجب، زند و أعناق) این صنعت بدیعی قابل مشاهده می‌باشد و با بیان شدن این موارد مشابه، هماهنگی و موسیقی پنهان و زیبایی به شعر ارزانی داشته است.

«**و نعمنا بعض لیلات . . تلاها:/ هذیانٌ، سأمٌ، رعبٌ، سکوت.**» (همان: ۷۷) (بعضی اوقات به آسایش می‌رسیدیم . . . به دنبال آن: هذیان، خستگی، ترس و سکوت به سراغمان می‌آمد) در این ابیات نیز بین کلمات (هذیانٌ، سأمٌ و رعبٌ) تناسب وجود دارد چراکه همه عبارت از

حالات نفسانی هستند. با بیان این حالات نفسانی، فضایی از ترس، وحشت و سکوت را برای مخاطب ترسیم نموده است.

«**و دوت جلجلة الرعد/ فشقت سحباً حمراءَ حری/ أمطرت جمراً و کبریتاً و ملحاً و سموم**» (همان: ۱۱۲) (غرش رعد و برق به صدا درآمد؛ و ابرهایی سرخ و تشنه را درهم شکافت؛ آتش، کبریت، نمک و سم بارانید) در این ابیات نیز بین کلمات (الرعد، سحب و أمطرت) این صنعت وجود دارد. با این تناسب زیبا بین کلمات مربوط به ابرها و آسمان، ناخودآگاه ذهن انسان را به تجسم عالمی از ابرهای بارانی و هوای سرد و... سوق می‌دهد.

«**شهوة للشمس، للغیث المُغَنِّی/ للبذار الحی للغلة فی قبو و دن/ للإله البعل، تموز الحصید**» (همان: ۱۲٤) (شوق خورشید به باران ترانه سرا/ به بذرهای زمین و به غله‌های موجود در زیرزمین‌ها و انبارها...) در این ابیات، بین دو دسته از کلمات تناسب وجود دارد: بین کلماتی مانند (شمس، غیث، بذار، غلة و الحصید) که همه بر موارد لازم بر کشاورزی دلالت می‌کنند. و همچنین بین کلمات (بعل و تموز) که هر دو جزء خداوارهای اسطوره‌ای یونانی هستند.

«**عَمِّق الحُفرَةَ یا حَفّار/ عَمِّقها لِقاعٍ بِلا قَرارْ/ یَرتَمِی خَلفَ مَدارِ الشَّمسِ/ لیلاً مِن رَمادٍ ...**» (حاوی، ۱۹۹۳: ۳۳۹) (ای حفار گودال را عمیق‌تر حفر کن؛ آن را عمیق‌تر حفر کن تا به زمین هموار برسد که انتها نداشته باشد؛ در ورای مدار خورشید، شبی از جنس خاکستر ...) در این مصراع‌ها نیز بین کلمات مشخص شده مراعات النظیر وجود دارد که همه در مورد مرگ و متعلقات آن می‌باشد مانند حفر کردن، حفره قبر، حفر کننده و خاکستر. این عبارات جزء مواردی است که خلیل در آن به اوج نا امیدی و اندوه رسیده و آرزوی مرگ دارد و از گورکن می‌خواهد تا قبری برای او حفر کند که انتهایی نداشته باشد تا از رسوایی‌های مردم زمانه و خواری‌های استعماری که گریبانگیر وی است، رهایی یابد.

تلمیح

شعر هم مانند هر هنر دیگری برای برقراری ارتباط با مخاطبان خود، نیازمند فنون و ابزارهایی است که یکی از آن‌ها تلمیح نام دارد. و آن عبارت است از اشاره کردن به داستانی معلوم، شعری مشهور، ضرب المثل و نام شخصیتی معروف که داستانش به‌صورت واضح بیان نشود (التفتازانی، ۱٤۳۰ق: ۵۰۵) که به برخی از آن‌ها در دیوان خلیل حاوی اشاره می‌کنیم:

«**جرفت ذاکرتی النارُ و أمسی/ کل أمسی فیک یا نهر الرماد:/ صلواتی سفر أیوب، و حبی دمع لیلی، خاتم من شهرزاد**» (حاوی، ۱۹۹۳م: ۱٤۹) (آتش حافظه و گذشته مرا پاک کرد/ تمامی گذشته‌ام در وجود توست ای رود خاکستر: عبادت‌هایم سفر ایوب است، عشقم اشک لیلی و انگشتری از شهرزاد است).

همانطور که مشهود است، در این مصراع‌ها سه تلمیح وجود دارد: ابتدا به داستان حضر ایوب در سفر ایوب اشاره شده که آن یکی از اسفار عهد عتیق می‌باشد؛ در آن قصه حضرت ایوب، تجارب، صبر و مجادلاتش با دوستان به تفصیل حکایت شده است. سپس به داستان عشق لیلی و مجنون اشاره نموده و در پایان نیز به داستان هزار و یک شب و ماجراهای شهرزاد اشاره نموده است.

حاوی در قصیدهٔ «حبّ و جلجلهٔ» رنج بر صلیب شدن را آن گونه که در سنّت مسیحی است، به استعاره می‌گیرد تا از خلال آن، از حجم رنجی که تجربهٔ وی را در برگرفته، سخن بگوید. وی برای کسانی که دوستشان دارد، مبارزه می‌کند و در این راه از تمام رنج‌ها و دردها فراتر می‌رود تا علاقهٔ شدید خویش را در رویارویی با ستمگران نشان دهد: (الضاوی، ۱۳۸٤: ۳٤)

(کَیفَ لا أنفضُ عن صدری الجلامید/ الجلامید الثقال/ کیفَ لا أصرعُ أوجاعی و موتی/ کیفَ لا أضرعُ فی ذلٍ و صمتٍ:/ ردّنی ربّی، إلی أرضی/ أعِدنی للحیاهٔ./ ولیکن ما کان، ما عانیتُ منها/ مِحنَهٔ الصلب و أعیاد الطغاهٔ/ غیرَ أنّی سوفَ ألقی کلّ من أحببتُ/ مَن لولا هُمُ ما کان لی بعثُ، حنین و تمنّی...) (حاوی، ۱۹۹۳م: ۱۳۲ و ۱۳۳).

(چگونه صخره‌ها را از سینه‌ام نپراکنم/ صخره‌های سخت را/ چگونه دردها و مرگم را بر زمین نکوبم/ چگونه ذلیلانه و خاموش ننالم که:/ ای خدا مرا به سرزمینم بازگردان/ مرا به زندگی بازگردان./ تا باشد آنچه که بود، رنج‌هایی که/ از رنج بر صلیب شدن و جشن ستمگران کشیده‌ام/ اما من به زودی تمام آنان را که دوستشان دارم، ملاقات خواهم کرد/ کسانی که اگر آن‌ها نبودند، دیگر برای من، رستاخیز، اشتیاق و آرزویی نبود...).

حاوی گاه رنج خود از تحمل سختی‌های زمانه را به رنج مسیح (ع) از حمل صلیب سنگین بر شانه‌های نحیفش مانند می‌کند. شب‌هایی سخت که تاریکی، ترس و استبداد، قلب‌ها را

می‌آزارد و هراس از شکست و ناکامی، سینه را می‌فشارد. حاوی از سختی‌های روزگار، رنج می‌برد. همان‌گونه که مسیح (ع) از فشار صلیب بر دوش خود رنج می‌برد. تا جایی که سنگینی صلیبِ مسیح (ع) را بر شانه‌های خود نیز احساس می‌کند: (فی لیالی الضیقِ و الحرمانِ / و الریحِ المدوِّی فی متاهاتِ الدروب / مَن یقَوِّینا علی حَملِ الصلیب مَن یقیناً سَأمَ الصَحراء؟) (حاوی، ۱۹۹۳: ۵۲) (در شب‌های فشار و تشویش و ناکامی/ و بادِ همهمه کنان در مسیرهای پیچ در پیچ و بی نشان/ چه کسی ما را بر حمل صلیب یاری می‌کند؟/ چه کسی ما را از خستگی صحرا حفظ می‌کند؟)

از ابیاتی که بیان شد، پر واضح است که شاعر در هر دو بخش پایانی، تلمیح و گوشه چشمی دارد به داستان به صلیب کشیده شدن حضرت عیسی (ع) که از این موارد و تلمیح شخصیت‌های دیگر مانند حضرت مریم (ع) نیز در اشعار حاوی به وفور یافت می‌شود ولی به بیان این چند نمونه اکتفا می‌کنیم.

شاعر با بیان این تلمیح‌های زیبا، آوایی معنوی و بدیع را بر مرکب ابیات سروده‌هایش سوار می‌سازد که دگر بار زمزمه‌های سهمگینی از غم و اندوه از آن ساطع گشته و به گوش می‌رسد؛ چراکه با توجه به ابیات ذکر شده مشخص می‌شود که او به داستان‌ها و اتفاقاتی ناراحت کننده و غمگین از آن شخصیت‌ها اشاره و تلمیح نموده است که با خواندن آن انسان وارد فضایی غمگین می‌شود. در مورد اول، ابتدا به داستان زندگی حضرت ایوب اشاره دارد که زندگی این پیامبر گرامی آمیخته از دردها و بیماری‌های جانگداز است. سپس به عشق و گریه‌های لیلی در داستان لیلی و مجنون اشاره می‌کند که آن دو عاشق به یکدیگر واصل نشده و از عشق تنها جدایی، دردها و غم‌هایش نصیب‌شان گشت. در پایان نیز به داستان شهرزاد در هزار و یک شب تلمیح می‌کند که او نیز در اندوه و دلهره به سر برده و از ترس کشته شدن هر شب داستانی برای پادشاه روایت می‌کرد تا او به خواب رود و نتواند شهرزاد را به قتل رساند. در موارد دیگر نیز اشاره به صلیب کشیده شدن حضرت مسیح (ع) دارد که مردمان ستمگر و خداناشناس آن دوره، با قسوتِ دلی فراوان پیامبر خداوند متعال را به صلیب کشیده و به قتل می‌رسانند. تمامی داستان‌هایی که در شعر این شاعر ذکر گردید، به نوعی سوزی از غم و اندوه

را به دوش می‌کشد. پس می‌توان نتیجه گرفت که حاوی اندوه‌های درونی‌اش را حتی به تلمیح‌هایش نیز افزود.

نتیجه

خلیل حاوی در بیشتر سروده‌های دیوانش سعی نموده است تا اندوه‌های درونی‌اش را بیان دارد و تمام تلاش خود را مبذول داشته تا این حالات درونی‌اش را در تمامی جوانب لایه آوایی کلامش بگنجاند. به همین دلیل لایه آوایی می‌تواند گزینه مناسبی برای پی بردن به احساسات و سبک شعری وی باشد.

حاوی در موسیقی بیرونی سروده‌هایش، از وزن‌هایی استفاده نموده است که بتواند بازگو کننده روحیات درونی‌اش باشد؛ بنابراین تنها وزن‌هایی را برگزید که برایش کارآمد باشد. بدین ترتیب از بین ٤٢ سروده او، بیشترین بسامد متعلق به بحر رمل و رجز می‌باشد چراکه این دو وزن برای بیان ناراحتی‌ها بوده و می‌تواند بهترین انتخاب باشد؛ بحرکامل نیز با بسامدی کمتر نسبت به موارد قبل، گزینه مناسبی برای اظهار خشم و غضب در بین سروده‌ها بوده است. بحر وافر نیز به دلیل مناسب بودن برای بیان فخر و افتخارات و بحر سریع نیز که برای آوازخوانی و شادی مورد استفاده قرار می‌گیرد، بسامد بسیار ناچیزی دارند.

از بین ٤٢ سروده‌ای که در دیوان خلیل حاوی موجود است، وی در انتخاب قافیه‌ها نیز سعی نموده است تا آن‌ها متناسب با روحیات خود برگزیند؛ به همین ترتیب ٦٤,٢٨ ٪ از قافیه-هایش را از نوع مترداف انتخاب نموده است چراکه این قافیه بنابر گفته ناقدان و عالمان می-تواند بیانگر غم‌ها و اندوه‌های درونی شاعر باشد. سپس ٣٠,٩٥ ٪ از آن‌ها از نوع متواتر و ٤,٧٦ ٪ نیز از نوع متدارک می‌باشد زیرا این دو نوع از قدرت و وسعت موسیقی برخوردارند. در قافیه‌های متراکب و متکاوس نیز، نوعی تقیید در حرکت‌های آوایی ایجاد شده و باعث عارض شدن نوعی سنگینی بر گوش می‌شود و به همین دلیل حاوی از آن‌ها بهره‌ای نبرده است.

در بخش موسیقی درونی، پدیده تکرار در سروده‌های خلیل حاوی به وفور یافت می‌شود در حالی که اکثریت آن به‌صورت عمودی بوده که به دو صورت به کار رفته است. نوع اول که تکرار کلمه در ابتدای چندین بیت است بیشتر بوده و برای زیبایی شعر و همچنین برای معرفی

روح مضطرب و غمگینش به کار رفته است. تکرار نوع دوم (تکرار بیت)، کمتر از مورد اول بوده و برای انسجام موضوع و آهنگین نمودن ابیات به کار رفته است. در بخش جناس نیز فقط جناس غیرتام در دیوان مشهود است چراکه در ادبیات معاصر جناس تام بسیار کم‌کاربرد می‌باشد. ردالعجز ذعلی الصدر نیز به میزانی قابل توجه در دیوان شاعر یافت می‌شود و او توانسته است به واسطه آن به غنای موسیقی شعرش بیافزاید.

پیوست‌ها

درباره خلیل حاوی

خلیل سلیم حاوی از بزرگان شعر معاصر بوده و در پایان سال ۱۹۱۹ در روستای (الهویۀ) در جوار کوههای دروز از پدر و مادر مسیحی ارتودکس متولد شد (الحر، ۱۹۹۵: ۵۹). ابتدا در مدرسه‌ی انجیلی شویر سپس در مدرسه‌ی یسوعیان خواندن و نوشتن را به زبان‌های عربی و فرانسوی آموخت. (جبر، ۱۹۹۱: ۲۱) در دوازده سالگی پدرش دچار بیماری دردناکی شد و زندگی برای خلیل تنگ گردید؛ چون برای بدست آوردن مایحتاج زندگی مجبور به ترک مدرسه و کار کردن در کارگاه‌ها شد. (البعینی، ۲۰۰۹: ۲۳۱) به هنگام جنگ جهانی دوم با ارتش انگلیس همکاری نمود. (خلیل حجا، ۱۹۹۹: ۲۱۸) سپس برای تحصیل در ادبیات و فلسفه، به دانشگاه امریکایی بیروت رفت. پس از احراز دکترا از دانشگاه کمبریج، به لبنان بازگشت و تا پایان عمر در سمت استاد نقد ادبی و عضو هیئت علمی دانشگاه امریکایی بیروت به تدریس پرداخت (اسوار، ۱۳۸۱: ۳۵۵).

خلیل حاوی دستاوردهای ادبی و دیوان‌های با ارزشی را بر جای گذاشت که دیوان‌های او عبارتند از: نهرالرماد، الناى و الریح، بیادر الجوع، الرعد الجریح و من جحیم الکومیدیا؛ که در بیشتر این دیوان‌ها، نا امیدی و بدبینی نسبت به زندگی و مردمان کشورش موج می‌زند (کاووسی سیسی، ۱۳۸٦: ۲۳).

کتابنامه

۱. إبن منظور. (۱۹۹٤م). *لسان العرب*. ط۳. بیروت: دار صادر للطباعۀ و النشر.

۲. أبوکریشۀ، طه مصطفی. (۱۹٦٦م). *أصول النقد الأدبی*. ط۱. قاهره: الشرکۀ المصریۀ العالمیۀ.

۳. أحمد سعدون شلاش، غیداء. (۲۰۱۱م). الإیقاع فی شعر أبی مروان الجزیری الأندلسی. *مجلة أبحاث کلیة التربیة الأساسیة*. العدد ٤. صص ١٤٧– ١٩٦.
۴. اسوار، موسی. (۱۳۸۱ش). *از سرود باران تا مزامیر گل سرخ: پیشگامان شعر امروز عرب*. تهران: انتشارات سخن.
۵. ابن رشیق القیروانی، ابو علی حسن. (۱۹۸۱م). *العمدة*. تحقیق و تصحیح محمّد محیی الدّین عبدالحمید. ط۵. بیروت: دار الجیل.
۶. أنیس، إبراهیم. (۱۹۷۱م). *الأصوات اللغویة*. قاهره: مکتبة الأنجلو مصریة.
۷. ــــــــــــ (۱۹۵۲م). *موسیقی الشعر*. ط۲. القاهره: مکتبة الأنجلو مصریة.
۸. البحراوی، سید. (۱۹۹۳م). *العروض و إیقاع الشعر العربی*. القاهره: الهیئة المصریة العامة للکتاب.
۹. البعینی، نجیب. (۲۰۰۹م). *موسوعة الشعراء العرب المعاصرین*. ط ۱. بیروت: دار المناهل.
۱۰.بوقرّة، نعمان. (۲۰۰۳م). قراءة لسانیة نصیة فی مجموعة «تراتیل الغربة». جامعة ورقلة. *مجلة الأثر*. العدد ۲.
۱۱.تبرماسین، عبدالرحمن. (۲۰۰۳م). *البنیة الإیقاعیة للقصیدة المعاصرة فی الجزائر*. ط۱. دار الفجر للنشر و التوزیع.
۱۲.التفتازانی، سعد الدین. (١٤٣٠ق). *شرح المختصر*. ط۵. قم: منشورات إسماعیلیان.
۱۳.جبر، جمیل. (۱۹۹۱م). *شعراء لبنان؛ خلیل حاوی*. ط ۱. بیروت: دار المشرق.
۱۴.جربوعة، محمد. (٢٠١٤م). البنیات الأسلوبیة فی قصیدة «قَدَرٌ حُبُّه». مذکرة لنیل شهادة الماجستیر. الجمهوریة الجزائریة. جامعة الجزائر.
۱۵.جیرو، بییر. (١٩٩٤م). *الأسلوبیة*. ترجمة منذر عیاشی. ط۱. سوریا: دار الحاسوب للطباعة و النشر.
۱۶.حاوی، ایلیا. (١٩٨٤م). *خلیل حاوی فی سطور من سیرته و شعره*. ط۱. بیروت: دارالثقافة.
۱۷.حاوی، خلیل. (۱۹۹۳). *دیوان*. لبنان، دارالعودة.
۱۸.الحر، عبدالمجید. (۱۹۹۵م). *خلیل حاوی شاعر الحداثة و الرومانسیة*. ط۱. بیروت: دار الکتب العلمیة.
۱۹.حسنی، عبدالجلیل یوسف. (۱۹۸۹م). *موسیقی الشعر العربی*. القاهره: الهیئة العامة للکتاب.
۲۰.الخطیب، رشاء عبدالله. (۱۹۹۹م). *تجربة السجن فی الشعر الأندلسی*. ط۱. الإمارات، المجمع الثقافی.
۲۱.خلوصی، صفاء. (١٩٦٦م). *فن التقطیع الشعری و القافیة*. ط۳. بیروت: دارالکتب.

۲۲.خلیل حجا، میشال. (۱۹۹۹م). *الشعر العربی الحدیث من أحمد شوقی إلی محمود درویش*. ط ۱. بیروت: دار العودة.

۲۳.داود عمران، عبدالنور. (۲۰۰۸م). *البنیة الإیقاعیة فی شعر الجواهری*. مخطوط دکتوراه. الکوفة.

۲۴.درویش، أحمد. (۱۹۸٤م). *الأسلوب و الأسلوبیة، مدخل فی المصطلح و حقول البحث و مناهجه*. القاهره: مجلة فصول. العدد ۱. ص ٦۳.

۲۵.الرواشدة، سامح. (۲۰۰٦م). *مغانی النص، دراسات تطبیقیة فی الشعر الحدیث*. ط۱. عمان: وزارة الثقافة.

۲۶.روحانی، مسعود. (۱۳۹۰ش). «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر. (با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)». *مجله بوستان و ادب* دانشگاه شیراز. شماره دوم. صص ۱٤۵– ۱٦۸.

۲۷.الشایب، أحمد. (۱۹٦٦م). *الأسلوب دراسة بلاغیة تحلیلیة*. ط ٦. القاهره: مکتبة النهضة المصریة.

۲۸.شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۳ش). *موسیقی شعر*. تهران: انتشارات توس. چاپ چهارم.

۲۹.شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹ش). *آشنایی با عروض و قافیه*. چاپ سوم. تهران: انتشارات میترا.

۳۰.الضاوی، احمد عرفات. (۱۳۸٤ش). *کارکرد سنت در شعر معاصر عرب*. مترجم: سید حسین سیدی. چاپ اوّل. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

۳۱.ضیف، شوقی. (۱۹۵٦م). *الفن و مذاهبه فی الشعر العربی*. ط۲. بیروت: دارالمعارف.

۳۲.الطیب، عبدالله. (۱۹۸۹م). *المرشد إلی فهم أشعار العرب و صناعتها*. ط۲. الکویت.

۳۳.العاکوب، عیسی علی. (۱٤۲۱ق). *موسیقا الشعر العربی*. ط۲. دمشق، دار الفکر.

۳۴.عباچی، أباذر. (۱۳۸٦ش). *علوم البلاغة فی البدیع و العروض و القافیة*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات سمت.

۳۵.عبداللطیف، محمد حماسة. (۲۰۰٦م). *الجملة فی الشعر العربی*. القاهره: دار غریب للطباعة و النشر و التوزیع.

۳۶.عشری زاید، علی. (۲۰۰۲م). *عن بناء القصیدة الربیة الحدیثة*. ط٤. القاهره: مکتبة إبن سینا.

۳۷.عکاشة، محمود. (۲۰۱۱م). *التحلیل اللغوی فی ضوء علم الدلالة*. ط۲. القاهره: دارالنشر للجامعات.

۳۸.علی بن عثمان الإربلی، ابوالحسن. (۱۹۹۷م). *کتاب القوافی*. القاهره: الشرکة العربیة للنشر و التوزیع.

۳۹.العیاشی، محمد. (۱۹۷٦م). *نظریة إیقاع الشعر العربی*. تونس، المطبعة العصریة.

۴۰.عید، رجاء. (د تا). *التجدید الموسیقی فی الشعر العربی*. ط۲. بیروت: دارالفکر.
۴۱.عیسی، فوزی سعد. (۱۹۹۸م). *العروض العربی و محاولات التطور و التجدید فیه*. اسکندریة. دارالمعرفة الجامعیة.
۴۲.الغرفی، حسن. (۲۰۰۱م). *حرکیة الإیقاع فی الشعر العربی المعاصر*. المغرب: إفریقیا الشرق للنشر و التوزیع.
۴۳.فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۲ش). *سبک‌شناسی* (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها). تهران: انتشارات سخن.
۴۴.فیاض منش، پرند. (۱۳۸٤ش). نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه. *مجله پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره ٤. صص ۱٦۳- ۱۸٦.
۴۵.الفیروز آبادی، مجد الدین محمد بن یعقوب. (دون تا). *قاموس المحیط*. بیروت: موسسة الرسالة.
۴۶.قائمی، مرتضی؛ طاهری نیا، علی باقر؛ صمدی، مجید. (۱۳۸۸ش). «فضای موسیقایی معلقه امرؤالقیس». *مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. شماره ۱۲. صص ۱۰۷- ۱۳٤.
۴۷.القاسمی، وسیلة. (۲۰۱۵م). البنیة الإیقاعیة فی دیوان «شاهد الثلث الأخیر» لحسین زیدان، مذکرة لنیل شهادة الماجستیر فی الآداب و اللغة العربیة. الجمهوریة الجزائریة. جامعة محمد خیضر بسکرة.
۴۸.القزوینی، الخطیب. (۱٤۲۵ق). *الإیضاح فی علوم البلاغة*. ط۲. القاهره: مؤسسة المختار للنشر و التوزیع.
۴۹.قیم، عبدالنبی. (۱۳۸٤ش). *فرهنگ معاصر عربی – فارسی*. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
۵۰.کاووسی سیسی، وجیهه. (۱۳۸٦ش). *نمادهای هنری در شعر خلیل حاوی*. پایان نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی دکتر شهریار نیازی. تهران.
۵۱.کشک، احمد. (۲۰۰٤م). *القافیة تاج الإیقاع الشعری*. القاهره: دار غریب للطباعة و النشر و التوزیع.
۵۲.المجذوب، عبدالله الطیب. (۱۹۷۰م). *المرشد إلی فهم أشعار العرب و صناعتها*. بیروت: دارالفکر.
۵۳.مفتاح، محمد. (۱۹۸۲م). *فی سیماء الشعر القدیم دراسة نظریة و تطبیقیة*. ط۱. المغرب: دارالثقافة.
۵۴.المنصور، زهیر احمد. (۱٤۲۱ق). ظاهرة التکرار فی شعر أبی القاسم الشابی. *مجلة جامعة أم القری*. العدد ۲۱٤. صص ۱۳۰۳- ۱۳۵۹.
۵۵.النویهی، محمد. (۱۹۷۱م). *قضیة الشعر الجدید*. ط۲. القاهره: مکتبة الخانجی.