Aesthetic Composition in "The Evening" Poem by The Poet Khalil Mutran

Ayoub Haji Mohammed
Department of Arabic Language, University of Zakho, Duhok, Iraq
ayob.mohammed@uoz.edu.krd

KEYWORDS: Khalil Mutran, Aesthetic Composition, Evening Poem.

https://doi.org/10.51345/.v34i2.676.g363

ABSTRACT:

The poet Khalil Mutran was distinguished by his creativity in writing poetry. He also wrote many poems and left behind him a treasure of masterpieces and poems. His poetic style was distinctive; as he was distinguished by emotional honesty, sweet musical tone, and originality. In addition, the poet Khalil Mutran is considered one of the most innovative poets in modern Arabic poetry, and one of the most beautiful and well-known poems in all parts of the Arab world is the poem "Al-Masaa", which was included in some educational curricula. Through this study, we will shed light on the aesthetic aspects through which the poem "Evening" was formed**.**

التشكيل الجمالي في قصيدة "المساء" للشاعر خليل مطران

م.م. أيوب حاجي محمد
قسم اللغة العربية، جامعة زاخو، دهوك، العراق
ayob.mohammed@uoz.edu.krd

الكلمات المفتاحية | خليل مطران، التشكيل الجمالي، قصيدة المساء.

https://doi.org/10.51345/.v34i2.676.g363

ملخص البحث:

تميّز الشاعر خليل مطران بإبداعاته في كتابة الشعر كما أنه قام بكتابة العديد من الشعر وترك خلفه كنزاً من روائع الموروثات والقصائد الشعرية، وكان أسلوبه الشعري مميزاً ؛ إذ امتاز بالصدق الوجداني والرنة الموسيقية العذبة والأصالة بالإضافة إلى ذلك فإن الشاعر خليل مطران يعد من أكثر الشعراء الذين جددوا في الشعر العربي الحديث، ومن أجمل وأكثر قصائده التي عرفت في كافة أنحاء دول العالم العربي هي قصيدة " المساء" حيث تمّ إدراجها ضمن بعض المناهج التعليمية، ومن خلال هذه الدراسة سنسلط الضوء على الجوانب الجمالية التي تشكلت من خلالها قصيدة "المساء".

أولا: المهاد النظري للتشكيل الجمالي للأدب:

يمثل التشكيل الجمالي منهجا ملائما لاستكشاف عالم النص الشعري لما فيه من آليات تطرح أمام القارئ خيارات لغوية تتصل إلى حد كبير بالصورة الأولية للنص في مخيلة الشاعر، وهو منهج يتكئ على مرجعية فلسفة الجمال وعلم الجمال و يعتمد على جهود وإسهامات علم اللغة الحديث ومناهج مثل البنيوية، والشكلية مع عدم الإخلال بالدلالة، ويقوم على آليات شكلية وموضوعية لمعالجة النصوص وتحليلها قوامها العلاقات التشكيلية والبنية اللغوية الظاهرة والخفية في النص والتي من شأنها ترك تأثير جمالي وقيمة دلالية في آن، ذلك أن الشاعر حينما ينتقي من الوحدات اللغوية ما يوافق فكرته، ويدعم مخيلته في مراعاة للتناغم المكاني بين هذه الوحدات ويقوم التشكيل الجمالي على أساس التوافقات أو التخالفات المكانية أو الدلالية بين عناصر البنية اللغوية سواء على مستوى الصوت أو التركيب[1].

وتمثل اللغة عنصراً فاعلا في تشكيل الخطاب الشعري، حيث يقوم الشاعر بالتعبير عن فكرته عبر ما يمتلكه من إمكانات لغوية تجعله قادراً على امتلاك ناصية اللغة، وكسر نسقها المألوف لتكثيف الدلالة، حيث إن لكل أداء لغوي فاعلية متجددة داخل بناء القصيدة، وهذه الفاعلية تخلق عدة علاقات متداخلة متضامنة تتنوع في تيارات لا تدرك منفصلة، وإنما تنبثق شكولها من خلال الدلالات اللغوية[2].

فاللغة كما يرى محمد مندور "هي أساس كل إبداع فني، أدبي، وهي المادة الأساسية التي يتم بها تشكيل القصيدة واللغة الشعرية ليست مجرد أداة للتعبير عما يجيش في الصدور من أحاسيس ومشاعر وانفعالات، وما يدور في المخيلة من أفكار ومعانٍ ونقلها إلى المتلقي نقلًا تقريريًا، إنما هي لغة خلق وابداع، ورسم وتصوير، فهي بالنسبة للشاعر كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثالاً، أو كالألوان التي يلوّن بها المصور رسومه"[3].

ويشترط في لغة الشاعر المبدع حُسن اختيار الكلمات الملائمة الدالة على تجربته الشعرية، وعدم الإفراط في استخدام الألفاظ الشعرية المنمقة، أو استخدام المحسنات البديعية التي تحول شعره جامدًا مغلقا غير مفهوم؛ بل ينبغي أن يتقن المزج بين الألفاظ ومعانيها. ويرى كذلك عز الدين إسماعيل أنه يمكن تحديد عصر الشاعر من خلال لغته الخاصة، فاللغة الشعرية "لا تكون لغة شعرية بحق إلا عندما تكون نابضة بروح العصر"[4].

ويرى النقاد أن التشكيل اللغوي قوام التشكيل الشعري الشامل، وهو لا يقتصر على النظر في الجوانب التركيبية في النص، بل يتجاوز ذلك إلى الصوت والدلالة والنحو والصرف ليشكل بناء كاملاً[5]، وهذا ما تسعى الدراسة لتحديده في قصائد البحيري، من خلال الوقوف على الصور البيانية التي رسمها وطريقة استخدامه للإيقاعات الداخلية والخارجية بما يتناسب والموضوع الذي ينظمه.

ويعتبر صلاح عبد الصبور أن تمكّن الشاعر من عكس رؤيته الفكرية في قصائده إضافة لإبداعه في تشكيلها جمالياً، يحقق له التوازن والتكامل بين عناصر القصيدة "فالمقدرة على التشكيل، مع المقدرة على الموسيقى، هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم[6].

فالتشكيل الجمالي يمثل منهجا ملائما لاستكشاف عالم النص الشعري لما فيه من آليات تطرح أمام القارئ خيارات لغوية تتصل إلى حد كبير بالصورة الأولية للنص في مخيلة الشاعر، وهو منهج يتكئ على مرجعية فلسفة الجمال وعلم الجمال ويعتمد على جهود وإسهامات علم اللغة الحديث ومناهج مثل البنيوية، والشكلية مع عدم الإخلال بالدلالة ويقوم على آليات شكلية وموضوعية لمعالجة النصوص وتحليل قوامها من خلال العلاقات التشكيلية والبنية اللغوية الظاهرة والخفية في النص والتي شأنها ترك تأثير جمالي وقيمة دلالية في آن، ذلك أن الشاعر ينتقي من الوحدات اللغوية ما يوافق فكرته، ويدعم مخيلته في مراعاة للتناغم المكاني بين هذه الوحدات ويقوم التشكيل الجمالي على أساس التوافقات أو التخالفات المكانية أو الدلالية بين عناصر البنية اللغوية سواء على مستوى الصوت أو التركيب[7].

ثانياً: التشكيل الجمالي في قصيدة ((المساء)):

تعتبر قصيدة المساء لخليل مطران.. من أجمل القصائد التي قالها هذا الشاعر، إذ جاءت هذه القصيدة بعد تجربة حب مريرة فاشلة عاشها الشاعر في سنة 1902م ومرض على إثرها، فأشار عليه أصدقاؤه بالذهاب إلى الإسكندرية للاستشفاء من مرضه (النفسي والجسدي) بهواء البحر وسحر الطبيعة، ولكنه لم يجد ما كان يرجوه فلقد تضاعف الألم ألم الفراق لحبيبته التي تركها في القاهرة وألمّ المرض واسودّت الدنيا في وجهه، وخرج ذات يوم قبيل الغروب ووقف بشاطئ البحر حتى حلول المساء، ورأى خياله المُعذب كيف قضى الليل على حياة النهار، فتخيل أنّ هذا الحب الفاشل سوف يقضي على حياته كما قضى الليل على النهار فانفعل بهذا الموقف وكتب هذه الأبيات النابعة من تجربته الذاتية الصادقة[8] فقال:[9]

دَاءٌ أَلَمّ فخلْتُ فيه شفَائي ... من صَبْوَتِي، فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي
كذلك يَا لَلضّعيفَين ! اسْتَبَدّا بِي، ومَا ... فِي الظُّلْمِ مثلُ تَحكُّمِ الضُّعَفَاءِ
قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الصّبَابَةُ وَالجَوَى، ... وَغلاَلَةٌ رثّتْ منَ الأَدْوَاءِ
أيضا وَالرُّوحُ بَيْنَهُمَا نَسيمُ تَنَهُّدٍ ... فِي حَالَيِ التّصْويبِ وَالصُّعَدَاءِ
وَالعَقْلُ كَالمِصْبَاحِ يَغْشَى نُورَهُ ... كَدَرِي، وَيُضْعِفُهُ نُضُوبُ دمَائي
هذا الذي أَبْقَيْتِه يَا مُنْيَتِي ... منْ أَضْلُعِي وَحُشَاشَتِي وَذَكَائي
عُمْرَيْنِ فيكِ أَضَعْتُ، لَوْ أَنْصَفْتِنِي ... لَمْ يَجْدُرَا بتَأَسُّفِي وَبُكَائي
عُمْرَ الفَتَى الفَاني، وَعُمْرَ مُخَلّدٍ ... ببَيَانه ، لَوْلاَكِ ، فِي الأَحْيَاءِ
فَغَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ ، كَذي جَهْلٍ ،وَلَمْ ... أَغْنَمْ ، كَذي عَقْلٍ ، ضَمَانَ بَقَائي
يَا كَوْكَباً مَنْ يَهْتَدي بضيَائه ... يَهْديه طَالِعُ ضلّة وَرِيَاءِ
يَا مَوْرِداً يَسْقِي الوُرُودَ سَرَابُهُ ... ظَمَأً إِلَى أَنْ يَهْلِكُوا بِظَمَاءِ
يَا زَهْرَةً تُحْيِي رَوَاعِيَ حُسْنِهَا ... وَتُميتُ نَاشِقَهَا بلاَ إِرْعَاءِ
هَذَا عِتَابُكِ، غَيْرَ أَنّي مُخْطِئٌ ... أَيُرَامُ سَعْدٌ فِي هَوَى حَسْنَاءِ؟
حَاشَاكِ، بَلْ كُتِبَ الشّقَاءُ عَلَى الوَرَى ... وَالحُبُّ لَمْ يَبْرَحْ أَحَبّ شَقَاءِ
نِعْمَ الضّلاَلَةُ حَيْثُ تُؤْنِسُ مُقْلَتِي ... أَنْوَارُ تِلْكَ الطّلْعَةِ الزّهْرَاءِ
نِعْمَ الشّفَاءُ إِذَا رَوِيتُ برَشْفَةٍ ... مَكْذُوبَةٍ منْ وَهْمِ ذَاكَ المَاءِ
نِعْمَ الحَيَاةُ إِذَا قَضَيْتُ بنَشْقَةٍ ... منْ طِيبِ تِلْكَ الرّوْضَةِ الغَنّاءِ
إِنّي أَقَمْتُ عَلَى التّعلّة بالمُنَى ... فِي غُرْبَةٍ قَالُوا: تَكُونُ دَوَائي
إِنْ يَشْفِ هَذَا الجِسْمَ طِيبُ هَوَائِهَا ... أَيُلَطّفُ النّيرَانَ طِيبُ هَوَاءِ؟

أَوْ يُمْسك الحَوْبَاءَ حُسْنُ مُقَامِهَا، هَلْ مَسْكَةٌ فِي البُعْد لِلْحَوْبَاءِ؟
كَبَثٌّ طَوَافِي فِي البِلاَد، وَعِلّةٌ فِي عِلّةٍ مَنْفَايَ لاسْتِشْفَاءِ
مُتَفَرِّد بِصَبَابَتِي، مُتَفَرِّد بِكَآبَتِي، مُتَفَرِّد بِعَنَائِي
شَاكٍ إِلَى البَحْرِ اضْطِرَابَ خَوَاطِرِي فَيُجِيبُنِي بِرِيَاحِهِ الهَوْجَاءِ
ثَاوٍ عَلَى صَخْرٍ أَصَمّ، وَلَيْتَ لِي قَلْباً كَهَذِي الصَّخْرَةِ الصَّمّاءِ !
يَنْتَابُهَا مَوْجٌ كَمَوْجِ مَكَارِهِي، وَيَفِتُّهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَائِي
وَالبَحْرُ خَفّاقُ الجَوَانِبِ ضَائِقٌ كَمَدَاً كَصَدْرِي سَاعَةَ الإِمْسَاءِ
تَغْشَى البَرِيّةَ كدْرَةٌ، وَكَأَنَّهَا صَعِدَتْ إِلَى عَيْنَيّ مِنْ أَحْشَائِي
وَالأُفْق مُعْتَكِر قَرِيح جَفْنِه يَغْضِي عَلَى الغَمَرَاتِ وَالأَقْذَاءِ
يَا لَلْغُرُوبِ وَمَا بِهِ مِنْ عِبْرَةٍ لِلْمُسْتَهَامِ ! وَعِبْرَةٍ لِلرّائِي !
أَوَلَيْسَ نَزْعاً لِلنّهَارِ، وَصَرْعَةً لِلشّمْسِ بَيْنَ مَآتِمِ الأَضْوَاءِ؟
أَوَلَيْسَ طَمْساً لِلْيَقِينِ ، وَمَبْعَثاً لِلشّكّ بَيْنَ غَلائِلِ الظّلْمَاءِ؟
أَوَلَيْسَ مَحْواً لِلوُجُودِ إِلَى مَدًى، وَإِبَادَةً لِمَعَالِمِ الأَشْيَاءِ؟

هذه القصيدة تتحدث عن موضوع واحد وأساسي والذي يدور حول مرض خليل مطران وانتقاله من القاهرة إلى الاسكندرية ظاناً أن هذا يشفيه من علة أصابته ومرض آلمه، فأخذ يبث شكواه في هذه القصيدة وهو جالس ينظر إلى البحر وغروب الشمس مقارنا حالته بحالة المساء، حيث أنه حين رأى منظر الغروب وانتهاء اليوم، حيث يقول فأتخيل أن عمري قد لفظ آخر أيامه، وكأنني أرى غروب الشمس مرآة لزوال حياتي في مسائي الأخير وعصفت به ذكرياته وأشواقه فراح يوازي بين مرضه وحبه إذ يقول في مطلع قصيدته:

داء أمل فخلت فيه شفائي من صوبتي فتضاعفت برحائي

حيث يقول ألم بي مرض جسدي فحسبت فيه شفائي وسلوان مما أحس من لوعة الحب ولكن تضاعفت أشواقي.

فهذا الموضوع تشتغل فيه عدة من المتواليات الجملية تؤدي معنى دلاليا شاملا نجدها في النص كالآتي:

(داء ألم فخلت فيه شفائي، قلب أدابته الصبابة والجوى، والعقل كالمصباح يغشي نوره، في عزبة قالوا: تكون دوائي)

وتقودنا أجزاء هذه القصيدة إلى فهم واستخلاص موضوع الخطاب باعتبار كل الكلمات والتعابير الموجودة في النص منسجمة في علاقتها مع بعضها وذلك لأنه يتحدث عن موضوع واحد كما نجد أن موضوع القصيدة متفق مع عنوان القصيدة والذي هو "المساء" حيث شبه غروب الشمس لحالته وكأن عمره يلفظ آخر أيام حياته.

حينما ننظر إلى عنوان "المساء" لخليل مطران نجدها متكونة من اسم مفرد و معرف بالألف واللام وهو خبر لمبتدأ محذوف، وهذا يدل على أن الشاعر لا يريد مساء خاصا بيوم محدد أو بشخص محدد وفي هذه القصيدة "المساء" خاص بشخصي، هو محبوبته حيث وهو أمام البحر ينظر غروب الشمس عصفت به ذكرياته وأشوقه فراح يكتب بيث شكواه ومقارنا حالته بحالة المساء وكأنه يرى أن غروب الشمس مرآة لزوال حياته(10).

وإذا عدنا إلى العنوان "المساء" وجدناه محدداً بـــ "أل" التعريف وهذا يدل إلى أن الشاعر لا يريد أيّ مساء، وإنما يقصد مساءً خاصّاً بيوم محدد أو بشخص محدد ولكنّ السياق لا يشير إلى يوم محدد في تاريخ محدد، وإنما عرّفه الشاعر هذا التعريف ليظلّ المساء المحدّد قريباً من الاّ تحديد، أو هو ترك التحديد للسياق ويعني التعريف أنّ ما جاء في النص هو كل ما تعرفه الذات الناطقة، لذلك فإن الحركة السوداوية أخذت منحىً يقينياً من خلال السرد والإحساسات فهذه الذات تدرك سلفاً النتيجة التي ستؤول إليها ولذلك فإنها تتكلّم وفي كلامها معرفة ونبوءة.

والمساء لغة وقت المساء ولكن السياق يبيّنُ أن هذا المعنى غير مقصود لذاته ويبيّن الاتجاه العام في دلالات النص الصراع بين عاطفتين تتنازعان مخيّلة الشاعر ونسيج النص: الألم بسبب المرض، والألم بسبب هجران الحبيبة، وتجري الدلالتان في تيارين يتشابكان حيناً ويتداخلان حيناً إلى أن تهيمن عاطفة الأولى ثم تخفيها إخفاءً تامّاً من دالات النص، ليتحوّل بعد ذلك المناخ إلى رثاء شخصي، إذن "أل" التعريف في المساء تنتقل من البداية إلى النهاية، لتتحول إلى ياء المتكلم " مسائي" في البيت الأخير، فإذا الشاعر يحدد الدلالة المقصودة، ليفتح أمامنا الآفاق البعيدة على ما تبثّه هذه اللفظة الانزياحية من مجالات: كالمصير، والنهاية، والموت الذاتي والإبداعي(11).

وفيما يلي نقف عند بعض التشكيلات الجمالية التي استعان بها الشاعر خليل من خلال كتابته لهذه القصيدة:

أولاً: الصورة البيانية والبديعية:

في قصيدة مطران الكثير من العبارات الرامزة المشعة، فهي التي تحمل طاقة شعورية قوية بما ينبعث فيها من وحي الألفاظ ورمزية الصور والتي تعبر عن جرأة في الصياغة، وخروج عن الاستعمال العربي المحافظ في التعبير والتصوير.

لقد استخدم الشاعر خليل مطران الكثير من الصور الشعرية في قصيدته، وقد جدد في هذا المجال من خلال استخدامه للطبيعة؛ للتعبير عن حالته النفسية مستعيناً بالخيال، ولقد ظهر خلال أبيات القصيدة ما يسمى بالحلول الشعري، فيبث خليل مطران الحياة في الطبيعة بمساعدة الخيال ويلبسها ثوبًا بشريًا، ويجعلها قادرة على التحدث إليه وهذا موجود في القصيدة على الغالب، ومن الشواهد قوله عن البحر الذي وقف يتحدث إليه ويبثه شكواه وفي العديد من المواطن الأخرى. كما استخدم خليل مطران الكثير من الصور البيانية الحية، فتارة يأتي بالتشبيه وتارة أخرى يأتي باستعارة وتارة نرى الكناية بوضوح، مما أضفى على القصيدة إبداعًا جديداً.

ومنها في قصيدته: الخواطر الكلمى الدمع المشعشع والدمعة الحمراء مآتم الأضواء وغيرها، ومثل هذه التعابير والصور، قد أكثر منها شعراء هذا المذهب الرمزي في أوربا مثل بودلير، ورامبو وغيرهما من أتباع هذا المذهب الذين نادوا بتجاوب الحواس، فأطلقوا على المسموع صفة المشموم، ووصفوا الأصوات بما توصف به المرئيات وهكذا لاعتقادهم بأن الحواس تتجاوب، ويأخذ بعضها حسنة بعض، وقد قلدهم في هذا الكثير من شعرائنا ذوي النزعات التجديدية.

لقد تمكن مطران من أن يؤلف كثيرا من الصور الشعرية الجديدة من مجموعة هذه التعابير الرمزية المشعة[12]. يؤازره خياله الخصب، وتأملاته العميقة وقدرته على المواءمة في التأليف بين أجزاء صوره مستعينا بمظاهر الطبيعة التي خلع على كائناتها أحاسيسه[13].

وقد مزج بينها وبينه مزجا عجيبا، تدركه في شكوى الشاعر إلى البحر المضطرب إضراب خواطره وإلى الصخر الأصم والموج الثائر، مازجا بينها وبين ما يعتريه من ضيق وكمد وكدرة، وذلك في الأبيات من الثالث والعشرين إلى الثامن والعشرين[14].

وتتضمن مجموع الصور المتلاحقة التي شكلت في مجموعها صورة شعرية لنفس مطران الكئيبة التي تفيض بالأسى وتنبض بالألم، حتى كأن مكارهه وأسقامه فاضت من أحشائه على هذه الأبيات الطبيعية، فأصابتها بالكآبة والبكاء وفي الأبيات التي تبدأ بقوله:

ولقد ذكرتك والنهار مودع والقلب بين مهابة ورجاء

وتنتهي بقوله:

وكأنني آنست يومي زائلا فرأيت في المرآة كيف مسائي

كثير من الصور الجزئية المتلاحقة التي تعاونت جميعها في تأليف صور كلية حزينة معبرة عن نفس الشاعر المحزونة.

فالخواطر الكلمى تحكي السحاب الدامي، والدمع المشعشع في جفنه يحكي الشعاع الغارب المحمر، والشمس في الشفق الأحمر الباكي تنحدر وتتقطر تقطر الدمعة الحمراء التي سكبتها عينه، وصفحة السماء خلال تلك اللحظة مرآة رأى فيها الشاعر مساء حياته والأبيات في مجموعها زفرات محترقة تثيرها ذكرى الحبيب ساعة الإمساء والنهار مودع[15].

كقوله:

وَالعَقْلُ كَالمِصْبَاحِ يَغْشَى نُورَهُ كَدَرِي، وَيُضْعِفُهُ نُضُوبُ دِمَائي

وقد أفاد التشبيه هنا الدلالة على النور الذي تغشاه الظلمة وتكاد أن تطويه وتغلب عليه.

وقوله أيضاً:

فَغَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ، كَذِي جَهْلٍ،وَلَمْ أَغْنَمْ، كَذِي عَقْلٍ، ضَمَانَ بَقَائي

وسياق التشبيه ومؤداه جرى بين معنيي النغمة والجهل والنغمة والعقل[16].

وقوله أيضاً:

ثَاوٍ عَلَى صَخْرٍ أَصَمّ، وَلَيْتَ لي قَلْباً كَهَذِي الصّخْرَةِ الصّمّاءِ!

لقد تمنى الشاعر لو كان قلبه مثل قلب هذه الصخرة التي يضربه موج البحر دائما ولا يغضب ولا يتحرك، فهذا التمني في التشبيه جاء على حقيقته لأن هذا التمني الحقيقي هو أن يتمنى الإنسان ما هو مستحيل الحصول أو ما هو بعيد لا يطمح في نيله، وهذا أمر مستحيل الحصول واستخدام الشاعر الأداة الحقيقية الموضوعة للتمني وهي ليت هذا يبين أن الشاعر كان في أزمة نفسية، والوجه الشبه بين قلبه والصخرة هو الصماء والصبر والثبات في الموقف الذي يعاني من مرض نفسي وجسدي وغربة فشل في الحب[17].

يَنْتَابُهَا مَوْجٌ كَمَوْجِ مَكَارِهِي، وَيَفُتُّهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَائي

وقد تخطى التشبيه هنا حدوده في المشبه به وما أضيف إليه إذ نسبه إلى حالة نفسية متمثلا المكاره في حدقه خياله الرأي بشكل أمواج تتدافع في خضم نفسه وبذلك ازدوج التشبيه وتولدت منه استعارة قابل فيها بين خضم النفس وخضم المياه، مبقيا على إحدى خصائص البحر، وهي الموج، متحدثا عنها وكأنها ملازمة للنفس ملازمة فعلية[18].

وفي قوله: وَيَفُتُّهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَائي تشبيه الموج بالسقم متوسلا المشبه به المعنوي أي السقم وهو يفيد الإيحاء بدلا من التحديد.

وقوله أيضا:

وَالبَحْرُ خَفّاقُ الجَوَانِبِ ضَائِقٌ كَمَدَاً كَصَدْرِي سَاعَةَ الإمْسَاءِ

ووجه الشبه هنا تخيلي نفسي تولد من المقارنة بين ضيق الصدر واضطراب البحر يقرنيه الجيشان والسعي إلى الانتفاضة والفرار.

وقوله:

أَوَلَيْسَ نَزْعَاً لِلنّهَارِ، وَصَرْعَةً لِلشّمْسِ بَيْنَ مَآتِمِ الأَضْوَاءِ؟

وهذا البيت ينطوي على ثلاثة تشابيه إذ قرن بين المساء والموت في الاحتضار، وبينه وبين الشمس في الهلاك، وبينه وبين الأضواء في الجنازة، فكان آخر دمعة للكون قد مزجت بآخر أدمعي لرثائي وهو تشبيه ناء قصي، توهم الشاعر معه الشمس وكأنها دمعة أخيرة تسكبها مقلة الحياة عليه، وقد تداخل روعة بهذا اليقين فعانى فعلا احتضاره وموته.

لقد جاءت معظم تشابيه هذه القصيدة وكأنها ذات نزعة داخلية يغلب عليها الإيحاء بدلا من التفسير، والحالة الداخلية على الظاهرة الحسية.

الاستعارة المكنية:

ونجد ذلك في قوله:

شَاكٍ إِلَى البَحْرِ اضْطِرَابَ خَوَاطِرِي فَيُجِيبُنِي بِرِيَاحِهِ الهَوْجَاءِ

فقوله شاك إلى البحر استعارة مكنية تصور البحر إنسانا يبثه شكواه وفيه تشخيص وإيحاء بامتزاج نفس الشاعر بالطبيعة وقوله: فيجيبني برياحه الهوجاء حيث تخيل البحر إنسانا مضطربا والرياح شديدة تعبير عن هياجه وثورته[19].

إن الطبيعة عند" مطران" كائن حي يتكلم ويحس، ويفكر مثلما يعاني كافة الناس وتشاركه مرضه وأحزانه إذ صور لنا وقوفه على شاطئ البحر، وشكى إليه حزنه و اضطراب نفسه و أفكاره فأجابه ما يدل على اضطرابه هو، فزاد هو أيضا حيرة الشاعر و ألمه حيث شخص البحر في صورة إنسان يتحاور معه، إذ رياح هوجاء هي صورة لعواطف الشاعر المتوترة.

وفي البيت السادس والعشرين نجد أيضا استعارة مكنية في قوله:

وَالبَحْرُ خَفّاقُ الجَوَانِبِ ضَائِقٌ كَمَدَاً كَصَدْرِي سَاعَةَ الإمْسَاءِ

إذ صور البحر على إتساعه إنسانا حزينا ضيق الصدر، وفيها إيحاء وتشخيص بضيف نفس الشاعر، فما يعانيه من ألم ومرض وحب وغربة وهذا امتزاج الشاعر بالطبيعة .وهكذا يكون الشاعر قد استحضر

عناصر الطبيعة " البحر، الشمس، الكون، الريح الصخر، البرية.... إلخ " محققا بذلك تجاوبا بين عالمه وعالمه الطبيعة وهيكلتها بمؤشرات رومانسية.

الكناية:

ونعثر ثمة على بعض الكنايات في مثل قوله:

قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الصَّبَابَةُ وَالجَوَى، وَغِلاَلَةٌ رَثّتْ مِنَ الأَدْوَاءِ

وقوله:

أيضا وَالرُّوحُ بَيْنَهُمَا نَسِيمُ تَنَهُّدٍ في حَالَيِ التّصْوِيبِ وَالصُّعَدَاءِ

للتدليل على الوهن والهزال الذي أصابه وهو في هذه المرحلة العصيبة.

الطباق:

وقد توشحت به القصيدة في الأبيات التي عبر بها الشاعر عن النقص والتنازع يؤدي، واقعا، أو يصف حالة ليرتد عليها وينقضها بأخرى، وقد تمثل الطباق في القصيدة في مثل هذه العبارات:

"داء / شقاء – شفاء وبرحاء تحكم وضعفاء – التصويب والصعداء الفاني والمخلد ذو جهل وذو عقل – طمس وبعث اليقين الشك".

الجناس:

ونقع عليه في نبذ عابرة: – **"يا للمساء وكم به من عبرة للمستهام وعبرة للرائي. الضعيف والضعفاء – أنعم وأغنم – طيب هواء وطيب هواء أو يمسك الحوباء هل مسكه للحوباء – الصخر الأصم والصخرة الصماء – خواطري ونواظري _مشعشعا بسنى الشعاع – آخر دمعة وآخر أدمعي"**[20].

ثانياً: الإيقاع:

اتفق خليل مطران مع شكل القصيدة من حيث كونها تعتمد وحدة التفعيلة وحرف الروي، أما موسيقى الشعر فقد خضعت لحالته النفسية الحزينة فاعتمد البحر الكامل، وهو من الأوزان الشعرية طويلة النفس والتي تتناسب مع مرضه وحالته النفسية، قبل أن تدخل القصيدة في التشكيل والنسج والتلون بالتجربة الشعرية، لأن يكون ذا موضوعات مختلفة ودلالات مختلفة؛ فهو كاللوحة بلا لون، واللفظ في المعجم يحتاج إلى تجربة جديدة ليحيا بها من خلال السياق الذي يمنح هذا الهيكل دماً جديداً وجسداً جديداً، وهنا جاء صوت الشاعر مطران، لينفخ في هذا البحر حياة جديدة، ولينشد من خلاله تجربته التي عاناها[21].

ودور الإيقاع في التكرار المتساوق المطّرد الذي تقدّمه تفعيلات البحر الكامل بين بيت وآخر كدور النبض في الجسد الحي، فالشاعر – هنا – يتكئ على القافية من خلال حرف الروي وحركته ليندفع إلى البيت الذي يليه، كالنبض في القلب الحي الذي يتكئ على استمرار تدفق الدماء في الشرايين، وكالموجة التي تتكئ على سابقتها لتندفع من جديد.

إن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطع أو القصيدة يُشيع في النص مناخاً محدداً، فتشابه البنية الصوتية يمثل بنية نفسية موازية ومنسجمة ومتشابهة تستهدف تبليغ الرسالة بوساطة التكرار من خلال الترديد المتصل (الجمل المتشابهة المتقاربة مكانيّاً) أو المنفصل، وإذا توقفنا عند بعض العبارات الإيقاعية في هذا النص وجدنا أن التماثل الإيقاعي المتصل يهيمن على كثير من جمله الموسيقية، ومن أمثلة ذلك:

فَغَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ، كَذِي جَهْلٍ، وَلَمْ أَغْنَمْ، كَذِي عَقْلٍ، ضَمَانَ بَقَائي

وحسب لا ينبغي أن يفهم هذا التشاكل التركيبي النحوي الذي يُنتج الإيقاع على أنه صناعة ولكنّه صناعة هادفة إلى تبليغ الرسالة بوساطة تعادل التراكيب النحوية أو إعادتها من خلال ألفاظ ذات إيقاعات متساوية تماماً، وقد نجد تماثلاً صوتياً متقارباً بين الأشطر المتجاورة في مثل قوله:

1. **ياكوكباً من يهتدي بضيائه يامورداً يسقي الورود سرابه / يازهرة تُحيي رواعي حسنها.**
2. **نعم الضلالة حيث تؤنس مقلتي / نعم الشفاء إذا رويت برشفة/ نعم الحياة إذا قضيتُ بنشقة.**
3. **متفرد بصبابتي / متفرد بكآبتي/ متفرد بعنائي.**
4. **شاك إلى البحر / ثاو على صخر.**
5. **أوليس نزعاً للنهار / أوليس طمساً لليقين/ أوليس محواً للوجوداً[22].**

إن الشاعر حرص على المساواة والتوازن في التعامل الإيقاعي بين الوحدات المجاورة، فكان ترديده متصلاً، وإذا كان الترديد هنا شبيهاً بالتكرار، وهو سمة من أهم سمات الشعرية، فإن الشاعر لا يقول، وإنما هناك بؤر لفظية أو تركيبية أو بنى مقطعية.

وتتكرر الهاوية والحفرة عند كل روي في الأبيات الأربعين التي يتشكل منها النص، ولكنّ الهاوية التي تصل إليها تجربة الشاعر ممثلة بهذه الإيقاعية الرمزية، وهي بعيدة عن السرعة والعنف، وكأن النفس التي تتألم تحتضر على نار خفيفة، وتوترها العنيف استسلامي، فالنفس سجينة تختنق شيئاً فشيئاً إلى أن تصل إلى النهاية، وهذا ما يثبت أن التشكيل الإيقاعي في هذا النص هو تشكيل نفسي قبل أن يكون تشكيلاً صوتياً، أو كما يقول جان كوهن في علاقة القافية بالمعنى الحقيقة أن القافية ليست أداة، وليست وسيلة متعلقة بشيء آخر، ولكنها عامل مستقل، أو صورة تضاف إلى غيرها، وهي مثل هذه الصور الأخيرة لاتبدد وظيفتها الحقيقية إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى.

نِعْمَ الضّلاَلَةُ حَيْثُ تُؤْنِسُ مُقْلَتِي أَنْوَارُ تِلْكَ الطّلْعَةِ الزّهْرَاءِ
نِعْمَ الشّفَاءُ إِذَا رَوِيتُ بِرَشْفَةٍ مَكْذُوبَةٍ مِنْ وَهْمِ ذَاكَ المَاءِ
نِعْمَ الحَيَاةُ إِذَا قَضَيْتُ بِنَشْقَةٍ مِنْ طِيبِ تِلْكَ الرّوْضَةِ الغَنّاءِ

وتنهي بقوله:

يا كوكبا من يهتدي في صبائه يهديـــه ظلـــــه ورياء
يا موردا يسقي الورود صرابه ضمأ إلى أن يهلكو بضماء
يا زهرة تحكي روائع حسنـــها وتمیت عاشقها بال ارعاء.

المقطع الأول:

في هذا المقطع نجد تماثلاً بين المساء بوصفه النهار قد أوشك على الرحيل وما يشير في الإنسان من تأملات تجعله يظن أن النهار قد أصيب بالمرض، ولذلك نجد الإنسان أو الذات الشاعرة هي كالمساء لاتنتمي إلى النهار ولا إلى الليل:

والروح بينهما نسيم تنهد في حالي التصويب والصعداء

المقطع الثاني:

في هذا المقطع نجد أن موضوعة المساء بوصفها تعبيرا من نهاية النهار أو بالأحرى مرضة تنتشر أو تشكل مساحة المقطع الرابع بأكمله بل إننا نجد أن الذات الشاعرة ما هي إلا النهار وقد أوشك على النوت:

والبحر خفاق الجوانب ضائق كمدا كصدرى ساعة الإمساء

ها هنا نجد التشابه/التماثل بين الشاعر والبحر، فالبحر المضطرب يشبه صدر الشاعر الصاعد والهابط ساعة المساء.

تغشى البرية كدرة وكانها صعدت إلى عيني من أحشائي

هنا نجد أن المساء قد أسدل بجناحه على البرية فينت غير واضحة، وهنا تجد تشابها بين المساء الذي على البرية واحداء الشاعر المصابة بالمرض الذي جعل عينيه غاليتين، مكدرتين لا تريان الأشياء.

المقطع الثالث:

في هذا المقطع تغدو موضوعة المساء عبرة وعظة بنظر الشاعر، فالمساء ليس نهاية للنهار وليس وانا مجدداً فحسب وإنما هو عبرة للمستهام وعمرة للرائي، ولذلك يتساءل الشاعر:

أو ليس نزعا للنهار وصرعة للشمس بين مآتم الأضواء

هنا أيضاً نجد التضاد يحضر بين النور والظلمة فإذا كانت الشمس بضيائها هي مبعث للحقيقة والحقائق، فإن الظلمة ممثلة بالمساء هي طمس لليقين وللشك ومحو للوجود وإبادة المعالم الأشياء:

أَوَلَيْسَ مَحْوَاً لِلوُجُودِ إِلَى مَدَىً، وَإِبَادَةً لِمَعَالِمِ الأَشْيَاءِ؟

المقطع الرابع:

يعكس هذا المقطع إسقاط الشاعر الأجزائه على الطبيعة في وقت المساء، أو أن المساء يغدو مراء لأحزان الشاعر:

ولقد ذكرتك واللهاء مودع والقلب من مهابة ورجاء
وكانني أنست يومي زائلاً فرايت في المرآة كيف مسائي

ثالثاً: المستوى المعجمي:

تحتاج معرفة الخطاب الشعري إلى القبض على دلالته ورصد شبكة العلاقات المتداخلة التي تكون جمالياته، وتُخفيها عن القارئ، فالدلالة في النص تبين وتخفى سريعاً، إنه يؤمئ ويوحي وينتشر ويلمع، ولكنه لا يشير، وهذه الحركية بين الخفاء والتجلّي، وبين التجلّي والخفاء سمة من سمات النّص المفتوح الثري، وهي التي تفعل فعلها في ذهنية القارئ، وتدفعه إلى المقاربة والمجاسدة والإنتاج، وهي فاعلية إحضار الغائب واستنطاق المسكوت عنه، ولتحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة في وعي القارئ، ثم يعثر عليها في الوقت نفسه، ويأتي – هنا دور المعجم الفني ليسهم في استنطاق الدال الذي يسبح في فضاء شاسع، ويخلق فضاءاته الموحية، ولهذا لابد من اللجوء إلى التزامني "SYNCHRONIE" لإيقاف هذا الجامح الراكض كجواد امرئ القيس الأسطوري في كل اتجاه، للكشف عنه في أنساقه وحقوله الدلالية التي تشع منها وتنطلق وتتكسر الدلالات اللانهائية، وتتشظى في الآفاق والأبعاد والمستويات[23].

وإذا كانت الألفاظ علامات فإن القارئ ينفذ إلى الخطاب الشعري عبر مناطقه الرخوة التي تشكل هذه الألفاظ العلامات، فالعلامة اللغوية وحدة أساسية في بنية الخطاب، ولذلك فإنّ المقاربات النقدية المعاصرة ترتكن في فض دلالة النصوص والوصول إلى بنيتها التحتية إلى هذا المستوى، ومن هنا تتمتّع دراسة المستوى المعجمي في نص ما بأهمية في استنطاقه ومعرفته[24].

ويقصد بالمستوى المعجمي مجموعة الشفرات والإشارات والعلامات اللغوية التي تشكل بنية نص ما تشكيلاً جديداً من خلال سياق يشحن هذه الألفاظ المعجمية بمجموعة من الدلالات السياقية التي يتفرد بها النص

الشعري، وهي التي تشكل حقوله الدلالية " CHAMPS SMANTIQUES التي تُعدّ البنى الصغرى لبنية النص الكبرى (المضمون الإجمالي للنص أو كليته ووحدته)[25].

يتألف هذا النص الشعري من أربعين بيتاً، تتوزع ألفاظه كما يلي: الأسماء 210، منها 93 اسماً نكرة و117 اسماً معرفة والأفعال 53 فعلاً، منها 26 فعلاً ماضياً، و27 فعلاً مضارعاً. والقراءة الإحصائية تثبت هيمنة الاسم على الفعل والمعرفة على النكرة، كما تهيمن الأفعال الماضية والمضارعة هيمنة تامة ليس في النص الشعري أفعال أمر)، وذلك ليؤكد الشاعر أنّ التجربة التي يعانيها يقينية، وأن مصيره حتمي، ولا أمل له في عودة الحبيبة عما عزمت عليه، ولذلك استخدم هذه الأسماء وهذه الأفعال، ليشير إلى حالة ماضية حاضرة من خلال الوصف والتقرير[26].

وتشير القراءة الكشفية للمستوى المعجمي إلى أن هذا المستوى ينفتح على محورين كبيرين يكونان المفاصل الأساسية لهذا النص، وينفتح كل محور منهما على مجموعة من المعاجم الفنية الخاصة به.

المحور الأول: محور المرض وهجران الحبيبة والحزن والشقاء والعزلة الاغترابية والموت، وماله صلة بهذه المعاني.

المحور الثاني: محور الصحة والشفاء والحياة، وماله صلة بهذه المعاني.

المحور الأول:

يمثل المحور الأول قطب النص الشعري وبؤرته، فتنضوي تحته عدة محاور فرعية، تصب كلها في محور الموت، وإذا ضربنا لذلك مثلاً بالبنية الصغرى التالية: "قلب أذابته الصبابة والجوى"، وجدنا أن الإذابة تتضمن في السياق المرض والهجران والحزن والشقاء والعزلة والاغتراب والموت معاً، فالقلب ليس سليماً، فقد أُصيب بحادث ما غير في مسيرته وحركته وطبيعته، وهذا الحدث هو هجران الحبيبة، وقد أفضى الهجران إلى الحزن والشقاء والعزلة والاغتراب الذي يعيش فيه الشاعر، وهذا ما يُفضي إلى الذوبان، وهو حالة من التلاشي والاختفاء والموت (ذوبان الشمعة – الملح – السكر.. إلخ)، ولكن هذا الذوبان أو التلاشي حاضر في بنية النص التحتية كحضور السكر أو الملح في الماء أو الطعام.. ويتشكل المحور الأول من معاجم فنية متداخلة، أهمها[27]:

المعجم الفنّي الأول: المرض وما في حكمه:

داء ألم غلالة رثت من الأدواء يفتها كالسقم في أعضائي.

المعجم الفني الثاني: الهجران وما في حكمه:

قلب أذابته الصبابة والجوى هل مسكة في البعد للحوباء.

المعجم الفني الثالث: العزلة والاغتراب وما في حكمهما:

عبث طوافي في البلاد/ علّة في علّة منفاي لاستشفاء / متفرد بصبابتي / متفرد بكآبتي / متفرد بعنائي / شاك إلى البحر اضطراب خواطري / ثاو على صخر أصم/ صدري ساعة الإمساء.

المعجم الفني الرابع: الحزن والشقاء وما في حكمهما:

الدمع من جفني يسيل مشعشعاً تقطّرت كالدمعة الحمراء آخر أدمعي لرثائي/ تضاعفت برحائي / استبدا بي / قلب أذابته الصبابة والجوى والروح بينهما نسيم تنهد/ كتب الشقاء على الورى.

المعجم الفني الخامس: الموت وما في حكمه:

يضعفه نضوب دمائي / أن يهلكوا بظماء تميت ناشقها بلا إرعاء/ قضيت بنشقة.

إن هذه المعاجم الفنية الخمسة تصب في المحور الأول الذي يدل إلى العزلة والاغتراب والحزن والشقاء والموت، وكلّ ماله صلة بهذه الدلالات، وهو محور يهيمن –كما سنرى– على المحور الثاني الذي يمثل الوفاء والحب والحياة، ويطغى على بنية النص، ولذلك فإنّ مناخاً في الحزن الرومانسي خيم على معجم الشاعر الفنّي.

المحور الثاني:

العافية والصحة والحب والوفاء والحياة والسعادة. والمعجم الفنّي في هذا المحور واحد، وهو الشفاء والصحة:

يتجلى لنا من ملاحظة المحورين السابقين هيمنة معجمية المحور الأول على معجمية المحور الثاني في النص، وينفتح هذا المحور على فضاء حركي يتسع، ويمتد شيئاً فشيئاً ليشكل فضاء الحزن والموت، حتى جاء مجسداً لدلالات تعذيب الذات إلى حد تغييبها عن دور الفعل والفاعلية، ولذلك فإن المحور الثاني جاء فقيراً في معاجمه الفنية، حتى إنه يكاد لا يذكر بالقياس إلى المعاجم الفنية في المحور الأول، وقد نذهب إلى حد القول: إن دلالات المحور الثاني تعكس في دلالتها المغيبة دلالات المحور الأول في وظيفتها، وتبثّها في النص الشعري، فالشفاء الذي جاء في البيت الأول موهوم، لارتباطه بالفعل "خلت"، وهو هنا من أفعال الظن، وهو في البيت السادس عشر في حالة الرجاء والتمني، وليس في حالة التحقق، هو رغبة تظل

خارج التاريخ ما لم تنتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود الفعلي عبر الفعل الإنساني، هو شفاء الحلم والرغبة، ولكنه ليس شفاء الحقيقة، فالواقع يشكل سداً منيعاً يحول دون تحقيق هذا الشفاء[28].

ويقترن الشفاء في البيت الثامن عشر بالغربة والمنفى، ومع أن الشاعر ينشد هذا الشفاء ويترقبه فإنه، في الوقت ذاته، يراه متعذر الوقوع، ولذلك فإنه يستسلم لإرادة الحبيبة الطاغية التي تسلّمه إلى الدموع والأحزان والغروب النفسي والمساء الشخصي.

الخاتمة:

قصيدة المساء للشاعر خليل مطران قصيدة شجية بث فيها صاحبها لواعج وآهات نفسه وقلبه، وأودعها أحاسيسه، كما هي مكتوبة بنار الآلام المبرحة، والأوجاع المضنية، والحرمان القاسي، فكانت بذلك صورة معبرة أصدق تعبير عن خوالج نفس الشاعر المعذبة.

نهضت قصيدة المساء على عناصر البنية البلاغية البيانية فكثرت فيها التشبيهات والاستعارات والكنايات لبيان حالة الشاعر النفسية مثل الألم والحزن والشكوى الناتجة عن المرض أو فراغ الحبيب.

أما من حيث البناء فقد جاءت القصيدة على البحر الكامل للوزن الخليلي ومن حيث الإيقاع الداخلي وفقد وظّف الشاعر عناصر إيقاعية عدة كالتوازي النحوي والتكرار والتصريع والجناس.

المصادر:

1. إسماعيل عزالدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنية، دار الفكر العربي، ط2، قاهرة، 2003.
2. آسيا بن عامر وزهرة بن يوسفي: دراسة لسانية نصية لقصيدة المساء لخليل مطران: رسالة ماجستير، جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت, معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر، 2019– 2020م.
3. أم الخير قدقاد، ودلال سعدي، الملامح الفنية في شعر خليل مطران، قصيدة المساء أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجزائر، كلية الأداب، 2016، 2017.
4. إيليا الحاوي، في النقد والأدب المعاصر، دار الكتب اللبناني، ط2، بيروت، 1986.
5. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.
6. خليل مطران، الديوان، الأعمال الكاملة، مطبعة الهلال بالقاهرة، مصر، 1949.
7. رجاء عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر(د،ط) الإسكندرية: منشأة المعارف.
8. زيد القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، م17، ع1، 2009.
9. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة للطباعة والنشر، ط2، م3، بيروت، 1977.
10. عبد العاطي، أحمد علي محمد، التشكيل الجمالي وقراءة النص الشعري: مجلة المقري، م4 /ع1، الجزائر، 2021.
11. محمد مؤمن صادق، الصورة البيانية في شعر خليل مطران، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا.
12. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، (د،ط) القاهرة: مصر.
13. محمد مندور، محاضرات عن خليل مطران معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1999.
14. ميشال جحا، خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1981.
15. نجيب صالح، شعراء القصة والوصف، دار صادر بيروت لبنان، 1961.
16. قصيدة المساء لخليل مطران (نت) http://www.khayma.com/medhatfoda/m3th/nosoos%203th/3ths2.ht

الهوامش:

(1) عبد العاطي، أحمد علي محمد، التشكيل الجمالي وقراءة النص الشعري: ص114.
(2) رجاء عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر: ص43.
(3) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون: ص 92.
(4) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنية: ص178.
(5) انظر: زيد القرالة التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، ص 212.
(6) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر: ص49.
(7) ميشال جحا، خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث: ص 87.
(8) خليل مطران، قصيدة المساء (نت) http://www.khayma.com/medhatfoda/m3th/nosoos%203th/3ths2.htm
(9) ديوان خليل مطران، الأعمال الكاملة، ج1، ص144.
(10) آسيا بن عامر وزهرة بن يوسفي: دراسة لسانية نصية لقصيدة المساء لخليل مطران: ص76.
(11) خليل مطران، ينظر: دراسة المستوى الدلالي في قصيدة المساء لمطران.. قراءة العنوان والمحاور الدلالية وعلاقاتها
(12) محمد مندور، محاضرات عن خليل مطران: ص 27.
(13) نجيب صالح، شعراء القصيدة والوصف في لبنان: ص 53.
(14) م.ن. ص 56.
(15) نجيب صالح، شعراء القصيدة والوصف في لبنان: ص 58.
(16) إيليا الحاوي، في النقد الأدب المعاصر، ص 164.
(17) محمد مؤمن صادق، الصورة البيانية في شعر خليل مطران، ص 45.
(18) إيليا الحاوي، في النقد والأدب المعاصر، ص 164.
(19) محمد مؤمن صادق، الصورة البيانية في شعر خليل مطران، ص 99.
(20) إيليا الحاوي، في النقد والأدب المعاصر، ص 166.
(21) خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: ص 4.
(22) م.ن، ص 4.
(23) أم الخير قدقاد، ودلال سعدي، الملامح الفنية في شعر خليل مطران، قصيدة المساء أنموذجا: ص66.
(24) م. ن، 66.
(25) أم الخير قدقاد، ودلال سعدي، الملامح الفنية في شعر خليل مطران، قصيدة المساء أنموذجا: ص66.
(26) م. ن، ص 67.
(27) م.ن، ص68
(28) م.ن، ص69