الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

عناصر التشكيل الأسلوبي في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران

– مقاربة أسلوبية –

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها
تخصص : البلاغة و الأسلوبية

إعداد الطالب :
منتصر ضيف الله

إشراف الدكتور :
عمار حلاسة

السنة الجامعية
2015-2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

عناصر التشكيل الأسلوبي في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران

– مقاربة أسلوبية –

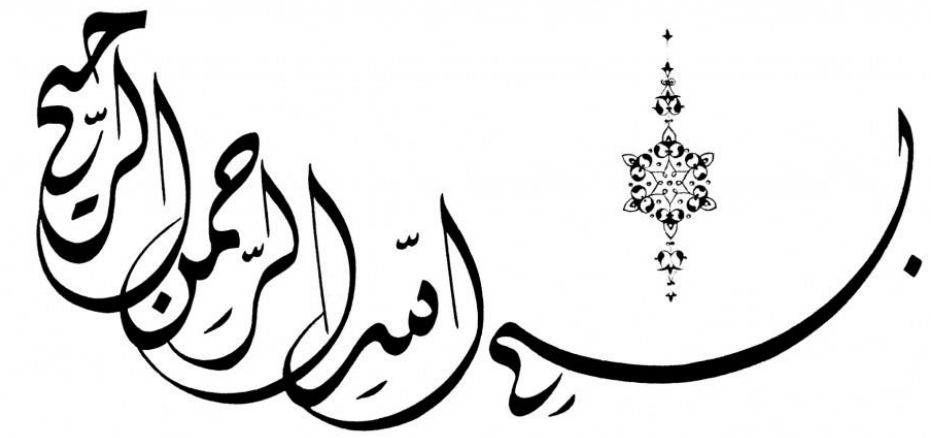
مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها
تخصص : البلاغة و الأسلوبية

إعداد الطالب :
منتصر ضيف الله

إشراف الدكتور :
عمار حلاسة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د. عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	رئيسا
د. عمار حلاسة	أستاذ محاضر	جامعة ورقلة	مشرفا و مقررا
د, عمر بن طرية	أستاذ محاضر	جامعة ورقلة	مناقشا
د. أحمد حاجي	أستاذ محاضر	جامعة ورقلة	مناقشا

السنة الجامعية
2015-2014



إنّي رأيت أنّه لا يكتب أحد كتابا في يومه إلاّ قال في غده :

لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل،

ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء

النقص على جملة البشر .

العماد الأصفهاني

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر إلى الدكتور عمار حلاسة
الذي شرّفني بتأطير هذا البحث منذ كان فكرة إلى أن تمّ على
صورته هذه ، فله منّي عظيم التقدير و العرفان على ما بذله من جهد
في تقويم وتسديد هذا البحث من مجراه إلى مرساه.
كما أتقدّم بشكري العميق لأعضاء اللجنة المناقشة ، الذين تفضلوا
بقراءة هذا البحث، و تشرّفت عظيم الشرف بمناقشتهم لي.
و الشكر موصول لقسم اللغة و الأدب العربي، بكلية الآداب
و اللغات بجامعة قاصدي مرباح ورقلة
و كذا خالص الشكر للصديق الدكتور رشيد بلعيفة
و الذي كان لي عضدا و عونا.
و لكل الزملاء و الأصدقاء

إلى والدي الغاليين أبي و أمي حفظهما اللّه ..

إلى سندي : أخي و أخواتي ..

إلى زوجتي الكريمة ..

و ابنتي العزيزة روان ..

و ابني الغالي غيث ..

و كل الأصدقاء و الزملاء ..

أهدي عملي هذا ..

مُقَدِّمَة

مُقَـدّمَة

شهدت الساحة الأدبية الحديثة و المعاصرة جملة من التيارات الأدبية و النقدية، التي أسهمت في دفع سيرورة العملية الإبداعية إلى الأمام، وعجّت هذه الساحة أيضا بمختلف المتون التي واكبت عملية التطور الحاصل في المجتمعات العربية، فقد عرفت الأقطار العربية نوعا جديدا من الإبداعات على غرار القصة والرواية والمسرحية والقصيدة الشعرية، هذه الأخيرة التي مكّنت لنفسها مكانا مهما زاحمت به غيرها من الإبداعات، نظرا لتغيّر نمط الحياة للفرد العربي كما المجتمعات العربية، إن على مستوى الاجتماع أو الاقتصاد أو السياسة.

هذا التغير جعل من عملية المواكبة أمرا لا مناص منه، فنتج عن ذلك نوع جديد من الإبداع ساير مختلف هذه التحولات، وانجرّ عنه زخم نقدي و معرفي، أسهم من خلاله النقاد العرب المحدثون في تحليل وتفكيك مختلف بنيات هذه الإبداعات الحديثة. واتجهت العناية إلى الدراسات الداخلية (النسقية) للنصوص، وإهمال كلّ السياقات التي تحيط بها، على غرار المقاربات الأسلوبية والبنيوية والسيميائية، التي تحتكم أثناء تحليلها لمختلف هذه المتون إلى البنى الداخلية للنص، باعتبار النص عالم مكتفٍ بذاته ولا يحتاج إلى غيره من السياقات، على عكس نوعية الدراسات السياقية التي كانت شائعة قبل بزوغ نجم اللسانيات التي نادت بالدراسة المحايثة للنص.

وتأسيسا على هذا، وقع الاختيار على مدونة إبداعية حديثة للأديب العربي جبران خليل جبران، ممثلة في قصيدة "**المواكب**"، قصد الوقوف عند أبرز التشكيلات الأسلوبية التي تكتنزها، وكذا معاينة مختلف الإمكانيات اللغوية والأسلوبية التي تحتكم إليها، و قد تمّت عملية الاختيار في شقها الأول بناء

على علاقة وطيدة بيني و بين الأدب الجبراني منذ مرحلة مبكرة، ويرجع الاختيار في شقّه الثاني إلى قيمة الإبداع الجبراني في ساحة الأدب العربي الحديث، و محاولة دراسة إبداع من إبداعاته على ضوء المنهج الأسلوبي، لذلك وقع اختياري على تتبع مجمل المظاهر الأسلوبية التي تتشكل منها قصيدة المواكب لجبران، فكان عنوان البحث : **عناصر التشكيل الأسلوبي في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران.**

و قد صيغت إشكالية البحث على النحو الآتي : ماهي أهم الملامح الأسلوبية التي تبرز أثناء قراءة و تحليل قصيدة المواكب؟ هل استطاعت اللغة الشعرية لجبران أن تحمل خصوصية فردية له؟ وماهي طبيعة هذه اللغة؟ ماهي أهم الانزياحات الدلالية والتركيبية التي نهضت بإبرازها القصيدة؟ وكيف وظّف جبران ذلك الكمّ المعرفي من الحقول الدلالية التي عملت على إرساء انزياحات القصيدة ؟ و هل بمقدور القصيدة الحديثة أن تفي بإبراز جوانب المسكوت عنه داخل اللغة المتوسّل بها، على مستوى الصورة والانزياح؟

كلّ هذه التساؤلات و غيرها هو ما تنهض هذه الدراسة للإجابة عنها وبسطها، و قد تم اعتمادنا على آليات المنهج الأسلوبي في تحليل الخطاب بمستوياته المعروفة : الصوتي و التركيبي و الدلالي، واتجهت عنايتنا إلى الاحتكام بآلية الإحصاء الوصفي في سبر مجمل الظواهر الصوتية و التركيبية والدلالية، لما له من أثر بالغ في استجلاء المعاني.

و انطلاقا من إشكالية البحث و منهجه المتبع في عملية التحليل و الحفر، تمّ تقسيم الدراسة إلى :

مدخل نظري موسوم بـ"مدخل إلى الأسلوب و الأسلوبية" ، تطرقنا فيه إلى التعريف بالأسلوب ، و الأسلوبية من حيث النشأة والمفهوم، وتلقي الأسلوبية في النقد العربي المعاصر ، ثم اتجاهات البحث الأسلوبي ومحدداته.

ثم جاء الفصل الأول بعنوان : "عناصر التشكيل الصوتي في قصيدة المواكب"، حيث نهض على تفكيك الموسيقى الداخلية للقصيدة من حيث الجهر والهمس، والشدة والرخاوة، وتكرار الصوت مفردا

و مجتمعا، و كذا التماثل الصوتي، ثم تلاه الإيقاع الخارجي الذي أبرز موسيقى الشعر ودلالتها، كتعيين البحر وأعاريضه و أضربه، و جملة الزحافات التي لحقت ببحر الشعر.

و انبنى الفصل الثاني – و عنوانه " عناصر التشكيل التركيبي في قصيدة المواكب" – على إبراز جملة من المظاهر التركيبية التي صاغت القصيدة نحويا، من حيث أنواع الجمل الاسمية و الفعلية، وحضور الأسماء و الأفعال، و الأسلوب المنفي ، و الشرطي، و التقديم و التأخير، و دلالة الربط بين المفردات والجمل.

ثم جاء الفصل الثالث ، و الذي كان موسوما بـ " عناصر التشكيل الدلالي في قصيدة المواكب" ، و الذي قام على مقاربة أهم الانزياحات التي وردت في القصيدة، و التي تشكلت من مجموعة من الصور الكلية و الجزئية بأنواعها ، سواء كانت تشبيهية أو استعارية، أو حسية ، ثم أبرزنا أهم الحقول الدلالية التي عجت بها القصيدة.

ثم كانت خاتمة البحث التي قامت على إبراز أهم النتائج والاستخلاصات التي حصدتها هذه الدراسة.

و قد كان اعتمادنا على جملة من المصادر و المراجع ذات الصلة بموضوع البحث ، القديمة منها والحديثة، و المترجمة، فإضافة إلى المصدر الأساس في إنجاز هذا الدراسة : قصيدة "المواكب" المأخوذة من المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، فقد كانت إفادتنا من بعض المؤلفات النقدية الهامة مثل : الأسلوبية و الأسلوب لعبد السلام المسدي، و علم الأسلوب – مفاهيم و تطبيقات– لمحمد كريم الكواز ، و علم الأسلوب – مبادئه و إجراءاته – لصلاح فضل، و الأسلوبية – الرؤية و التطبيق– ليوسف أبو العدوس، والأسلوبية وتحليل الخطاب لتور الدين السد، و الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، و علم الأصوات لكمال بشر، و علم الدلالة لأحمد مختار عمر.

و أخيرا، أتقدم بأسمى عبارات التقدير و الاحترام إلى أستاذي المشرف الدكتور "**عمار حلاسة**"، الذي سعدت بإشرافه العلمي على جزئيات هذا البحث، وعلى حرصه و اهتمامه البالغين لإنجازه في أحسن حلة، و على ملاحظاته الدقيقة في تقويم هذا البحث، فله مني خالص التقدير و الامتنان، وجزاه الله عني خير الجزاء على صبره معي و عليّ.

عين آزال في : 05 **ديسمبر** 2014

مدخل
إلى الأسلوب و الأسلوبية

1. مفهوم الأسلوب
2. الأسلوبية، النشأة و المفهوم
3. اتجاهات الأسلوبية
4. محددات الأسلوب

ينهض هذا القسم من الدراسة على استجلاء أهم المظان المعرفية التي حددت مفهوم الأسلوب و الأسلوبية في الدراسات اللغوية العربية والغربية، لذلك ستتجه عنايتنا بمقاربة المفاهيم في هذه البيئات مجتمعة.

1. مفهوم الأسلوب :

تعددت تعريفات الأسلوب، و تباينت مرجعيات المعرفين له، فكل واحد منهم يحمله إلى مرجعيته، و يضع له مفهوما على حسب ما يعنى به من دراسة و بحث، لهذا ما يزال مفهوم الأسلوب غامضا، و ليس هذا لقلة ما كتب فيه، و لكن لتباين القصد بين الباحثين، لغويين أو بلاغيين أو من سائر علوم اللغة و الأدب. فلا نكاد نقف على مفهوم شامل جامع له، يُجمع فيه كل هذا التعدد، وسنعرض فيما يأتي بعضا من هذه التعريفات؛ من الجانبين : العربي و الغربي.

1.1. عند النقاد العرب القدامى و المحدثين :

أورد له **ابن منظور** في "لسان العرب" تعريفا، يقول :" يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال : و الأسلوب الطريق و الوجه و المذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، و يجمع : أساليب. الأسلوب : الطريق تأخذ فيه. الأسلوب بالضم : الفن، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ..."[1].

[1] ابن منظور جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم : لسان العرب، مركز الشرق الأوسط الثقافي، بيروت، ط1، 2011، مج10، مادة "سلب"، ص : 42.

و جاء في "أساس البلاغة" **للزمخشري** :" سلكت أسلوب فلان " طريقته و كلامه على أساليب حسنة"[1].

إن هذا المفهوم الذي أعطي للأسلوب، يجعلنا نميز بين بعدين اثنين، بعد أول لغوي مرتبط بمدلولات مادية، تمثلت في الطريق الممتد، و السطر من النخيل، أو تعلقت بنواح شكلية، كعدم الالتفاف يمينا و يسارا. و بعد ثان مرتبط بأساليب القول و أفانينه (سلكت أسلوب فلان ..). وربما يتقارب البعدان أكثر إذا ما عدّت مهمة غرس النخيل و تنظيم سطوره فنا هو الآخر.

و نجد أيضا **عبد القاهر الجرجاني** معرض حديثه عن الاحتذاء، يورد كلمة "أسلوب"؛ يقول : "و اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء و أهل العلم بالشعر و تقديره و تمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له و غرض أسلوبا- والأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه-، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره فيشبّه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله"[2]، فالاحتذاء عند **الجرجاني** ضرب من الأسلوب، و مفهومه له (الأسلوب) مرتبط بالنظم، من حيث هو نظم للمعاني و ترتيب لها، فهو يطابق بينهما، و لا يجعل بينهما تباينا أو مفارقة، و يشير **الجرجاني** على بيان شخصية المبدع و خفاء شخصية المحتذي، إذ تغلب شخصية المبتكر المبدع على المحتذي الذي يعتمد على خصوصية الأول (المبدع).

كما نجد أيضا **حازم القرطاجني** الذي أدرك قيمة الأسلوب و أثره على المتلقي، وعالج كثيرا من القضايا المتعلقة بالأسلوب، فربطه بالفصاحة و البلاغة، و بطبيعة الجنس الأدبي، يقول :" و لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني و المقاصد، ... وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار

[1] جار الله الزمخشري : أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، مادة "سلب"، ص : 568.

[2] الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح : محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص: 430.

في أوصاف جهة من جهات غرض القول ... فالأسلوب هيئة تحصل على التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل على التأليفات اللفظية"[1].

أما **ابن خلدون** فقد عدّ الأسلوب سلوك أهل الصناعة (الشعر)، يقول في مقدمته:" و لنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة و ما يريدون بها في إطلاقهم، و اعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه .."[2]، فهو المنوال أو القالب الذي تفرغ فيه التراكيب، هذا من جهة، و من جهة أخرى أرجع الأسلوب إلى صورة ذهنية لهذه التراكيب، يقول:"و إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها و يعيدها في الخيال كالقالب أو المنوال"[3]، فالأسلوب عند **ابن خلدون** مكتسب من الملكة اللغوية التي يمتلكها الأديب، فهو إذن يجمع بين اللغة و الأسلوب و يماهي بينهما.

هذا بعض ما جاء به النقاد العرب القدماء في تحديد مفهوم الأسلوب، أما حديثا، فقد اختلفت تعريفات النقاد و الدارسين العرب للأسلوب، و هذا مردّه إلى تباين مصادر الثقافة عند هؤلاء؛ فمنهم المتشبع بالثقافة العربية، المحافظ عليها، يعيد ما ورد في دراسات القدماء دون إضافة تذكر، ومنهم المنبهر بالدراسات الغربية الحديثة، فيكون بمثابة الجسر الناقل لكل ما ظهر عند الغرب إلى الساحة العربية، و منهم من يحاول التوفيق بين الموروث العربي القديم و الدراسات الغربية الحديثة.

فنجد **أحمد الشايب** مثلا ، قد حاول أن يعطي مفهوما للأسلوب انطلاقا من التراث البلاغي العربي، وذلك حين وصله بنظرية النظم للجرجاني، فإذا كانت الصورة اللفظية التي هي أول

[1] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح : محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، 1966، ص : 363-364.
[2] ابن خلدون : المقدمة، ضبط و شرح و تقديم محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص : 522.
[3] نفسه، ص : 522.

ما تلقى من الكلام لا يمكن لها أن تحيى مستقلة، فإن الفضل في ائتلافها مع الألفاظ الأخرى يعود إلى المعنى، فينتظم بذلك الكلم في نفس الكاتب أو المتكلم، و يؤدي وظيفته التي أوكل لها.[1]

و يعرف الأسلوب بتعريفات مختلفة، منها أنه "طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ و تأليفه للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح و التأثير"[2]، و قد خصّ **الشايب** الأسلوب الأدبي بهذا التعريف، أما لباقي العلوم و الفنون فقد عرفه بأنه "طريقة التعبير"، لما لها من طرق تعبير أخرى، تختلف عن التعبير الأدبي، كالألحان و الألوان و ما إلى ذلك.

أما **عبد السلام المسدي** فيتناول مفهوم الأسلوب منطلقا من ثلاث ركائز، هي المخاطب، والمخاطَب، و الخطاب، يقول :"إذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي، و شقّه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية، اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي، دعائمه هي المخاطب، والمخاطب، و الخطاب"[3]. فالمخاطب هو المتكلم الذي يقوم بعملية تركيب الخطاب و صياغته في نسق كلامي محسوس، لينقل إلى المتقبل أو المخاطَب، الذي يقوم بعملية تفكيكه.

و من النقاد المحدثين أيضا، نجد **شكري عياد**، الذي درس مباحث الأسلوب في الثقافة العربية القديمة، و تتبعها إلى غاية مفهومه في الثقافة العربية المعاصرة، يقول :" إن القدماء بوجه عام تناولوا ظاهرة الأسلوب من مدخل التقاليد الفنية، و أن المحدثين تناولوها من مدخل التجربة النفسية والتعبير عن الذات، و كلا المدخلين لا يأخذنا إلى قلب الظاهرة، فإذا نظرنا إلى كل ذلك الحشد من الأفكار و النظريات عن الأسلوب وجدناها لا تجمع إلا على شيء واحد، و هو أن الأسلوب يعتمد على اللغة، في وسعنا إذا أن نقول إن الأسلوب ظاهرة لغوية، و أن نشرع في تفسيره على هذا الأساس"[4].

---

[1] ينظر: أحمد الشايب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية،مصر،ط8،1991، ص: 40.

[2] نفسه، ص : 44.

[3] عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دت، ص: 61.

[4] شكري محمد عياد : اللغة و الإبداع – مبادئ علم الأسلوب العربي، أنترناشيونال، القاهرة، ط1، 1988، ص : 33.

يؤسس **شكري عياد** لمفهوم الأسلوب في الثقافة العربية القديمة بشيء من الإسهاب، فيجد أن الكلمة تفاوت مدلولها بين بيئة وأخرى مما أسهم في إغناء دلالتها وثرائها. والأمر الآخر هو أن مفهوم الأسلوب سواء في القديم أم في الحديث، إنما يرتكز على مكتسبات العلوم اللغوية القديمة منها والحديثة.[1]

2.1. عند النقاد الغربيين القدامى و المحدثين :

إن الأصل اللغوي الإنجليزي لكلمة Style "أي أسلوب يعود إلى اللغة اللاتينية، حيث كان يعني عصا مدببة تستعمل في الكتابة على الشمع "[2]، ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفاهيم تتعلق بطريقة الكتابة.

و لقد تناول علماء اللغة الأوربيون في العصور الوسطى دراسة الأسلوب، فقرروا تقسيم "الأسلوب على ثلاثة أقسام، متخذين أعمال الشاعر الروماني **فرجيل** الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد مثلا، فكانت القصائد الريفية التي كتبها عن حياة الفلاحين نموذجا للأسلوب المتدني أو الواطئ، والقصائد الزراعية التي كتبها لحثّ الرومان على التمسك بأرضهم نموذجا للأسلوب الوسيط، في حين تعدّ ملحمته الشهيرة (الإنياذة) نموذجا للأسلوب السامي أو الوقور".[3]

و بهذا تمّ تفريع الأسلوب بحسب طبيعة المتكلمين، فكان منه البسيط و المتوسط، والأسلوب السامي الرفيع، و الملاحظ أن هذا التقسيم يعتمد الوضع الاجتماعي لكل طبقة بعينها، لكن مصطلح الأسلوب لم يعتمد في اللغات الأوربية الحديثة إلا في بدايات القرن التاسع عشر، وبالتحديد

[1] ينظر : رشيد بلعيفة : النظرية النقدية العربية الحديثة – قراءة في الأنظمة المعرفية–، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013- 2014، (مخطوط) ، ص : 227.

[2] محمد كريم الكواز : علم الأسلوب – مفاهيم و تطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، دت، ص : 53.

[3] نفسه، ص : 55.

في "النقد الألماني، في معجم Grimm، و ورد لأول مرة في اللغة الإنجليزية كمصطلح عام 1846 طبقا لقاموس أكسفورد، و دخل القاموس الفرنسي لأول مرة كمصطلح عام 1872"[1].

و قد كان **للكونت بوفون**[2] **Conte Buffon** (1707-1788م) مفهوم شهير قدمه للأسلوب في خطابه عن الأسلوب، إذ يقول :" إن المعارف و الوقائع و المكتشفات تنتزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة التنفيذ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان، و أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، و لذا لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يهدم "[3].

فالأسلوب عند **بوفون** سمة شخصية لصيقة بصاحبها، لا يمكن نقلها؛ لأن ذلك يشوّه ملامح الكاتب، فهو يربط التعبير الأسلوبي بشتى أنواع النشاط الإبداعي للشخص.

أما الأسلوب عند **بيير جيرو Pierre Guiraud** فهو طريقة الكتابة، و هو من ناحية أخرى، طريقة الكتابة لكاتب من الكتاب، و لجنس من الأجناس و لعصر من العصور[4]، و في موضع آخر يربط بين الأسلوب و طريقة تفكير صاحبه، يقول : "الأسلوب هو الطريقة للتعبير بوساطة اللغة"[5].

أما **شارل بالي**[6] **Charles Bally** فالأسلوب عنده هو : " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، و واقع

---

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب – مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص : 94.

[2] الكونت بوفون (1707-1788م) : اهتم كثيرا بقيمة اللغة التي تكتب بها الآثار العامة، و اعتبر أن اللغة في صياغتها ونظام الأفكار التي تحملها إنما تكشف عن شخصية صاحبها، و هو عالم في الطبيعيات و أديب.

[3] بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، دط، دت، ص : 37.

[4] نفسه، ص: 05.

[5] نفسه، ص : 06.

[6] شارل بالي لساني سويسري، ولد بجنيف و توفي بها (1865-1947)، تتلمذ على يد سوسير، أرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث.

اللغة عبر هذه الحساسية"[1]. ف"بالي" ركز على الطابع العاطفي للغة، و مدى ارتباطه بفكرتي القيمة التعبيرية و طريقة التوصيل، فاللغة عنده مترجمة لذاتية التفكير الفردي، كما تعكس أيضا الجانب العملي في الحياة، بمعنى أدق علاقة الفكر بالحياة عبر اللغة.

و تأسيسا على ما سبق، نخلص إلى أن الأسلوب يتحدد وفق اختيار الكاتب أو المتكلم لألفاظ بعينها، ثم يؤلفها مع بعضها البعض على محور التراكيب على أساس التشابه أو الاختلاف، أو انحراف لذلك التأليف عن المعنى الأصلي الموضوع له، شرط أن يصاحب هذا الانحراف وظيفة جمالية تعبيرية.

2. الأسلوبية، النشأة و المفهوم :

تزامنت نشأة الأسلوبية أو علم الأسلوب مع تجديد دراسة اللغة، و ظهور علم اللغة الحديث (اللسانيات) على يد **دي سوسير**، و قد تعددت مفاهيمها لدى النقاد و اللغويين، إذ حاول كل منهم تحديد مفهوم لهذا المصطلح من زاوية مغايرة لما يراه الآخر، هذا التباين أدى إلى العديد من المفاهيم و التعريفات، نورد فيما يلي بعضا منها، بدءا بما أتى به الغربيون، باعتبارهم أصحاب الفضل في ظهور هذا العلم، ثم بعدها نعرج إلى الرؤية العربية، و كيف تلقاها المنظرون و النقاد العرب.

1.2. عند النقاد الغربيين :

يذهب الدارسون إلى تحديد ظهور علم الأسلوب فيما أعلنه العالم الفرنسي **جوستاف كويرتنج** عام 1886م في قوله: " إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن .. فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية .. لكن الهدف الحقيق لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعهما الأسلوبية في الأدب"[2]، و بهذا القول يكون

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، ص : 18.

[2] نفسه، ص : 16.

جوستاف قد حدد مجالات علم الأسلوب الحديث بحثا عن التعبير المتميز، و مهّد الطريق أمام الباحثين لإرساء قواعد علم الأسلوب، نذكر منهم :

1.1.2. شارل بالي Charles Bally :

يعد **بالي** من المؤسسين لنظرية علم الأسلوب، فقد نشر عام 1902م كتابه الأول "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثم أتبعه بدراسات أخرى، أسس بها علم أسلوب التعبير، و قد "رأى أن اللغة مجموعة من وسائل التعبير التي تتناوب مع الفكرة؛ أي الدلالات المضافة مع الفكرة، و أن علم الأسلوب يعنى بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن أفكار معينة"[1].

و يعرف **بالي** الأسلوبية على النحو التالي :" هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، و واقع اللغة عبر هذه الحساسية"[2] . فهو بذلك ربط الأسلوبية بالجانب العاطفي للغة، و وصل طابعها الوجداني بفكرتي القيمة و التوصيل، و قد خص **بالي** الكلام المنطوق بالدراسة، مستبعدا الأدب، إذ رأى أن علم الأسلوب يبحث في لغة جميع الناس، بما تعكسه من عواطف و مشاعر وانفعالات، لا بما تعكسه من أفكار خالصة، فالدارس الأسلوبي في نظر بالي دارس لغوي محض.

2.1.2. رومان جاكبسون[3] Roman Jakobson :

لقد تأثر **جاكبسون** بالنزعة الوصفية لأستاذه **بالي**، فعرّف الأسلوبية بأنها" البحث عما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، و عن سائر الفنون الإنسانية ثانيا"[4]، فمجال بحثها هو المستوى الفني للخطاب، المتميز عن غيره من الخطابات، و الذي يعتبر الفاصل بينه (الخطاب)

---

[1] محمد كريم الكواز : علم الأسلوب، ص : 66.

[2] صلاح فضل : علم الأسلوب – مفاهيم و تطبيقات، ص : 18.

[3] عالم لغوي، وناقد أدبي روسي.

[4] أحمد درويش : الأسلوب و الأسلوبية – مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه، مجلة فصول، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج5، ع1، 1984، ص : 66.

وبين الفنون الأخرى، التي قد تتشارك مع الأدب في مادة التعبير، لكنها تخالفه في الوسيلة و الشكل التعبيري.

و يرى **جاكبسون** أن النص الأدبي هو خطاب تغلب فيه الوظيفة الشعرية للكلام، و لقد أفاد من نظرية التواصل اللفظي ★، في بلورة رأيه في وظائف اللغة التواصلية، و التفريق بين دراسة الأدب، بوصفه طاقة كامنة في اللغة، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، و بين دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته.

3.1.2. ميشال ريفاتير[1] Michael Riffaterre :

ساهم في تأصيل ما يسمى بالأسلوبية البنيوية، في النصف الثاني من القرن العشرين، و علم الأسلوب عنده "علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية (...) تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا، أي دراسة النص في ذاته ولذاته، و تفحص أدواته و أنواع تشكلاته الفنية (...)، و تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي لما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية"[2].

فموضوع الدراسة الأسلوبية عند **ريفاتير** هو النص في حدّ ذاته (عكس ما رآه بالي في دراسة الكلام فقط دون الأدب)، فالنص نوع من التواصل بين الكاتب و القارئ، و لأن الكاتب فاقد لوسائل التعبير غير اللغوية (الإشارات، التنغيم ...)، وجب عليه استخدام أفضل ما عنده من صيغ

★ تقوم نظرية التواصل اللفظي، و تسمى أيضا نظرية الإخبار، على ستة عناصر هي : مرسل (متكلم أو مؤلف)، مستقبل (سامع أو قارئ)، رسالة (نص)، سياق، اتصال (السمع أو القراءة)، شيفرة أو رمز (اللغة).

[1] باحث ألسني، وناقد أدبي بنيوي أمريكي، كتابه (الأسلوبية البنيوية) عام 1971، أتبعه بكتاب (صناعة النص) 1979.

[2] فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع، بيروت، ط1، 2003، ص: 15.

وأساليب، بهدف استدراج عدد من القراء، ومن هذه الأساليب المبالغة والاستعارة، والتقديم والتأخير.[1]

2.2. عند النقاد العرب :

حاول النقاد العرب المحدثون مواكبة الاتجاهات النقدية الغربية الحديثة، متأثرين بكل جديد تأتي به هذه الدراسات؛ سواء في الجانب اللغوي أو النقدي، ونتيجة لهذا التأثر، كان اهتمامهم بالمنهج الأسلوبي اهتماما كبيرا، و هذا ما يتجلى من المؤلفات و الدراسات التي قام بها عديد من النقاد العرب، محاولين تطبيقها على النص الأدبي العربي، و لعل من أهم هؤلاء النقاد :

1.2.2. عبد السلام المسدي :

عرّف الأسلوبية انطلاقا من محاور ثلاثة : المخاطب (صاحب النص)، و المخاطَب (متلقي النص)، و الخطاب (النص الأدبي)، و قد كان تعريفه لعلم الأسلوب تأسيسا على تعريفات الغربيين له، فجاء تعريفه له :" علم تحليلي تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني، يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذات مفارقات عمودية"[2]، فقد اتسمت بحوثه بالبحث عن نقاط التكامل بين المنحى الجمالي و المنحى الموضوعي العلمي، و بنزوعه إلى روح التجريدية العلمية أكثر من الكشف الجمالي للنصوص الإبداعية.

2.2.2. صلاح فضل :

اعتمد **صلاح فضل** مصطلح علم الأسلوب بدلا من الأسلوبية، فهو يرى أن علم الأسلوب جزء لا يتجزأ من علم اللغة العام و هو الوريث الشرعي للبلاغة [3]، كما أطلق على الأسلوب

---

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص : 140.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص : 92

[3] ينظر : نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997، ج1، ص : 34.

والشعرية معا مصطلح "علم الأسلوب الشعري"، و هو لا يغفل المواشجة بين المراحل النصية والسياقية، و كذا الظواهر الجمالية أثناء التحاليل الأسلوبية للنصوص الشعرية و أساليبها بشرط احترام خصوصيات النص الأدبي العربي.[1]

3.2.2. سعد عبد العزيز مصلوح :

فضّل **سعد مصلوح** مصطلح "الأسلوبيات"، و هذا موافقة لما جاء على لسان السلف على وزن الرياضيات و الطبقات ..، و هو يرى أن المصطلح يتفق حديثا مع مصطلح "اللسانيات"، لكنه "لم يسمه منهجا، بل درسا، متخذا الاتجاه الإحصائي في رصد الظاهرة، و كذلك لم يسمه اتجاها منهجيا بل سماه معالجة، جاعلا منه وسيلة للتحليل اللساني متوخيا الضبط المعرفي لرصد النصوص"[2] إذ يعدّه علما (الأسلوب)، و لا يعده منهجا؛ لأنه يضم عدة مناهج بداخله.

4.2.2. شكري محمد عياد :

يقوم علم الأسلوب عند **شكري محمد عياد** على دراسة الإمكانيات التعبيرية للغة، و قد اجتهد في تقسيم و تفريع الأسلوبية إلى صنفين اثنين : [3]

- **علم الأسلوب العام** : و هم علم يختص بالخصائص الأسلوبية التعبيرية في اللغات عموما كالمجاز و غيرها.

- **علم الأسلوب الخاص** : و يعنى بالمميزات التعبيرية للغة معينة.

انطلاقا مما سبق يتبين لنا أن البحوث العربية النقدية و إن تعددت، فإنها تلتقي في مسار واحد لا يخرجها عن نطاق كونها علم لغوي، يهدف لوصف النتاج الأدبي في لغته الحاملة لميزات

[1] ينظر : نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص : 37.
[2] فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص : 97.
[3] نفسه، ص : 85.

وخصوصيات تميزه عن غيره، و يشترط في هذا الوصف الموضوعية و العلمية، لذلك عدت الأسلوبية من أكثر فنون اللسانيات صرامة في مقاربة النص الأدبي. كما نلحظ أن هذه الجهود الأسلوبية في الدرس العربي لم تختلف في نظرتها للأسلوبية عن نظرة النقد الغربي لها، و قد سبق الإشارة إليها.

3. اتجاهات الأسلوبية :

لقد تنوعت اتجاهات الأسلوبية و تفرعت مباحثها حتى بات من الصعب حصر فروعها، ومع ذلك فقد تحدث الدارسون عن اتجاهين كبيرين يندرج تحتهما العديد من الاتجاهات الأسلوبية؛ هما: الاتجاه الوصفي أو أسلوبية التعبير، و الاتجاه الفردي أو الأسلوبية التأصيلية.

1.3. الأسلوبية التعبيرية Stylistique de l'expression:

قطب هذه المدرسة هو العالم اللغوي **شارل بالي**، و هو مؤسس علم الأسلوب الحديث. انطلق مفهومه للأسلوبية من مفهوم أستاذه **دوسوسير** للغة؛ باعتبارها حدث من نتاج جماعي قديم في نظامها و قواعدها و بلاغتها. و قد اهتم بالي بالقيم العاطفية و التغيرات اللغوية الحادثة على مستوى اللغة المنطوقة التي تكشف عن قيم أسلوبية، حتى أصبح "مجال علم الأسلوب شاملا للغة الخطاب بما فيها من لغات و لهجات" [1].

و استبعاد **بالي** للنصوص الأدبية في بدايات دراساته لم يكن تقليلا من شأنها، إنما كان نتيجة نظرته لهذه النصوص بعدم قدرتها على وصف الوقائع اللغوية المعاشة، و تمثيل اللغة التلقائية الطبيعية، فقد وضعت الأسلوبية التعبيرية مستويات الدراسة للقيم التعبيرية وفق اللهجة،و العصور و الأمكنة، والطبقات الاجتماعية و الطوائف، و الأعمار و الأجناس.[2]

[1] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية – الرؤية و التطبيق، ص : 97.

[2] نفسه، ص : 99- 100.

و اهتم **بالي** في دراسته بالبحث عن "علاقة التفكير بالتعبير، و إبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول، و ما يستطيع قوله"[1]، مضمنا خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه، فمهمة دارس الأسلوبية هو اكتشاف العلاقة بين تلك الشحنات العاطفية و كيفية التعبير عنها.

2.3. الأسلوبية الفردية :

تعرف هذه الأسلوبية أيضا بأسلوبية الكاتب Stylistique de l'écrivain ، أو الأسلوبية التكوينية Stylistique Génétique، و تقوم على فكرة **بوفون** في اعتبار الأسلوب هو الرجل. ويعد العالم النمساوي **ليو سبيتزر Léo Spitzer** رائد هذا الاتجاه، فقد رفض التفرقة بين اللغة والأدب، ورأى أن مجال الدراسة هو علاقة التعبير بالفرد و الجماعة، و كذا دراسة حيثيات هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به، و تتلخص خطوات المنهج عنده في النقاط التالية : [2]

- المنهج ينبع من إنتاج و ليس من مبادئ مسبقة، و كل عمل أدبي فهو مستقل بذاته.
- الإنتاج كل متكامل، و روح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل و نجومه، و لابد من البحث عن التلاحم الداخلي.
- إن الحدس هو وسيلة الناقد للنفاذ إلى محور العمل الأدبي، و ذلك من خلال قراءات متعددة للعمل الأدبي، تمكنه من الملاحظة و الاستنتاج، و هذا الحدس هو نتيجة الموهبة والتجربة و التمرس في الإصغاء للأعمال الأدبية.

[1] نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص : 66.

[2] أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، دط، دت، ص: 37.

- اللغة مرآة لشخصية الكاتب، و وسيلة من وسائل التعبير التي يرتكز عليها في إيصال الفكرة .
- الظاهرة الأسلوبية هي ذلك الانزياح الشخصي الذي يميز الاستعمال اللغوي الخاص بالكاتب بخلاف الاستعمال العادي للغة.
- ينبغي أن يكون النقد الأسلوبي نقدا تعاطفيا؛ لأن العمل كلّ متكامل ينظر إلى جزئياته الداخلية كما ينظر إليه بشكل كلي متكامل، الأمر الذي يقتضي تعاطفا معه ومع مبدعه.

إن أهم هدف عند **سبيتزر** هو الوصول إلى نفسية المبدع و ميوله و نوازعه، مما يدل على أن دراسته جاءت متأثرة بالأبحاث السيكولوجية التي تسعى إلى التعمق في نفسية الكاتب و معرفة ميزات تفردها بالتجربة الأدبية عن غيرها، و قد كان لمنهجه أثر كبير في إخصاب النقد الأدبي و تخليصه من بعض الآثار السلبية للاتجاه الوصفي .

3.3. الأسلوبية البنيوية Stylistique Structurelle:

لقد تأثرت الأسلوبية البنيوية باللسانيات الحديثة، و هذا من حيث انطلاقها في بحثها من النص كنسق لغوي، و خاصة علوم الصرف و المعاني و التركيب، لرصد ما يحمله النص من دلالات و إيحاءات، وقد كانت نتيجة اهتمام البنيويين بمصطلح البنية و التعبير معا، أمثال **رومان جاكبسون** و غيرهم من الشكلانيين الروس و بذلك أسهموا في تأسيس الأسلوبية البنائية التي تهتم بدراسة الأسلوب الفعلي في ذاته لا بدراسة الأسلوب كطاقة كامنة في اللغة.

و يعدّ **ميشال ريفاتير** من أعلام هذه المدرسة، فقد قام بتوجيه أبحاثه و دراساته الأسلوبية نحو المتلقي، مركزا على أهمية القراءة، كما جاء في كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية" سنة 1971، ومن أبرز نقاط هذه المدرسة : [1]

[1] عمر أوكان : اللغة و الخطاب، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2001، ص : 172-173.

- تنطلق من مبدأ أن الأسلوبية تتطلب القارئ النموذجي و السياق الذي يفاجئه.

- الانزياح قائم على أساس السياق، و ليس على أساس المعيار اللساني.

- لا يمكن إنكار أي قيمة أسلوبية لبنية من النص مهما كانت بسيطة.

- الإحصاء يعطل دور المحلل الأسلوبي، و لا يعد التواتر في الكلمات مقياسا أو سمة أسلوبية.

- لخص **ريفاتير** الإجراءات البنيوية في التحليل الأسلوبي ضمن خطة في مرحلتين : مرحلة الوصف، ثم مرحلة التأويل و التفسير.

يؤمن **ريفاتير** بوجود بنية في النص، و بضرورة البحث عن تلك البنية، و دراسة النص عنده دراسة شكلية تنظر في شكل هذا النص، لتبرز فرديته المتمثلة في أدبيته، فالأسلوب في نظره وحدة، وهي لا تظهر في تقطيع النص إلى عناصر منعزلة، بل الأسلوب كامن في التراكيب والجمل، هذه التراكيب لا تكسب معناها من الأشياء التي تدل عليها، بل من الدور الذي تقوم به في بنية النص، لهذا فهو لا يرى حاجة إلى الاعتماد على الكلمات المفاتيح و على الإحصاء في الشرح، بل الاعتماد على النص فقط.[1]

لقد أحدثت نظرية **ريفاتير** تطورا كبيرا، و أدت إلى ظهور بعض المناهج التي اعتمدت على النتائج التحليلية المعتمدة على القارئ، لكن هذه النظرية قد تطبق على النصوص المحدودة في الحجم، و لا يتمكن الباحث من تطبيقها على عمل كبير أو مؤلف بأكمله.[2]

[1] الهادي الجطلاوي : مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا و تطبيقا، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص: 83- 84.

[2] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية- الرؤية و التطبيق، ص : 151.

4.3. الأسلوبية الإحصائية Stylistique Statistique:

تعتمد الأسلوبية الإحصائية الإحصاء الرياضي سبيلا للدخول إلى عوالم النصوص الأدبية، فهي تهدف من خلاله إلى "تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص، لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية"[1] عن باقي النصوص الأدبية الأخرى. و قد ركزت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على مقاربة النص الإبداعي من خلال البحث عن الصيغ و المفردات التي يركز عليها المبدع دون سواها.

و ترجع أهمية الإحصاء إلى أنه منهج "يحقق بعدا موضوعيا يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب، أو التمييز بين السمات و الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية و السمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا"[2]، و من تلك السمات على سبيل المثال : استخدام كلمات معينة، و طول الجمل و نوعها، و الزيادة أو النقص في استخدام صيغ معينة (صفات، أفعال، حروف جر ...) . ثم إن هذه السمات حين "تحظى بنسبة عالية من التكرار، و حين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالته،تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص بنسب مختلفة"[3].

لكن و مع أهمية بعض جوانب هذه المنهج في الدراسة الأسلوبية، إلا أنها قد "تخرج النص عن طبيعته اللغوية إلى طبيعة رقمية خالصة، و من ثمّ تخرج الدراسة من صميم البحث الأدبي"[4].

4. محددات الأسلوب:

عمل النقاد الأسلوبيون على تبيان و رصد الميزات التي يتفرّد بها كل كاتب عن غيره، وهذا من خلال أسلوبه في الكتابة، و طريقته في صياغة اللغة، مرتكزين في ذلك على مقولات ثلاث؛ هي: الاختيار و التركيب و الانزياح.

---

[1] محمد عبد العزيز الوافي : حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، ج42، مج11، ديسمبر 2001، ص : 122.

[2] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص : 152.

[3] محمد كريم الكواز : علم الأسلوب، مفاهيم و تطبيقات، ص : 105.

[4] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص : 153.

1.4. الاختيار :

هو "انتقاء الوسائل اللغوية المناسبة من النظام اللغوي لتأدية المعنى و التعبير عنه، و يتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف؛ أي على أساس الترادف و التخالف"[1]، و بما أن اللغة هي خزّان جماعي رحب من المفردات، ينتقي منها المبدع ما شاء منها، و يتخير ما يناسبه ليكون قالبا يصب فيه ما تجيش به نفسه من أحاسيس و مشاعر، فإن عمل الباحث الأسلوبي ينطلق من هذه النقطة، ليبحث عن العلل و الأسباب وراء هذا الاختيار أو ذاك. و قد اهتم النقد العربي منذ بداياته الأولى بالعلاقة التي تربط الأسلوب بالاختيار، "و تمثل هذا الأمر بمقولة أساسية من مقولات النقد العربي القديم، و هي مقولة "لكل مقام مقال""[2].

يكاد يكون تعريف الأسلوب في الدراسات الحديثة بأنه اختيار من التعريفات الشائعة والمعروفة في الدراسات النقدية الحديثة، و قد "شاع في الدراسة الأسلوبية أن نظام اللغة يقدم للمبدع إمكانات هائلة، له أن يستخدمها للتعبير عن حالة واحدة أو موقف معين"[3]، و للمبدع الحرية في انتقاء واختيار ما يناسب نفسيته و موقفه، و يرى البعض أن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير يكمن الأسلوب[4].

2.4. التركيب :

ترتكز ظاهرة التركيب من الناحية الأسلوبية على ظاهرة الاختيار التي تسبقها، فالتركيب يكمّل الاختيار، إذ لا جدوى لاختيار الألفاظ و المفردات إذا لم يتم إحكام تأليفها و تركيبها في النص الأدبي، فعملية التركيب هي " تنضيد الكلام و نظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي"[5] وفق ما

---

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب و صلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984، ص : 56.

[2] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، ص : 160.

[3] نفسه ، ص : 167.

[4] بيير جيرو : الأسلوبية، ص : 11.

[5] نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص : 168.

يرتضيه المبدع و يصبو إليه، و قد عدّ النقاد العرب الأسلوب تركيبا لغويا ذا قيمة جمالية، "يحوّل الخطاب الأدبي إلى عمل فنّي من خلال وحدته و انسجامه الداخلي"[1].

و ليس التوفيق في اختيار الألفاظ و المفردات كافيا في العملية الإبداعية، إذ يعتبر ما اختير من المعجم اللغوي مادة خامّ، و المعروف أن المواد الخام لا تجتمع ذاتيا فيما بينهما حتى يقوم البناء، بل لابدّ من التنسيق و التأليف بينها، و هذا ما يعمد إليه المبدع، مرتكزا في ذلك على الأساس النحوي للغة، محققا بذلك التأليف النحوي ؛ إن على مستوى الجملة المشتمل على التقديم و التأخير، والحذف مثلا، أو على مستوى الجمل، و المتضمن الفصل و الوصل[2]، فالعملية التركيبية للمفردات والألفاظ المختارة ترتكز إلى قواعد النحو التي تضبطه، و بذلك يتحقق قوام الخطاب الأدبي.

3.4. الانزياح :

ركزت الدراسات الأسلوبية على ظاهرة الانزياح، باعتباره يشكل حجر الزاوية في جماليات النصوص الأدبية، و الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، و هو حدث لغوي يظهر في صياغة الكلام و تشكيله، و يمكن من خلاله التعرف على سمات الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته، و يمكن تقسيم الأسلوب إلى مستويين :

- **المستوى العادي** : و تهيمن عليه الوظيفة البلاغية؛ أي أساليب الخطاب التواصلية.
- **المستوى الإبداعي** : و هو استعمال مخصوص يجانب الاستعمال المألوف للغة، و يكسر صيغ الأساليب الجاهزة، بل هو هدم و إعادة بناء؛ لأنه يحدث صدمة لدى المتلقي.

إنّ الخطاب الأدبي نظام لغوي غير مألوف، و لكنه مقصود في تأليفه، فالأديب سعى إليه وشكّله عن قصد، لأن المبدع يختار الكلمات المناسبة للمقام بعيدا عن تركيبها في نسيج لغوي من

[1] نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص : 172.

[2] أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، ص : 166.

أجل تأدية وظيفة فنية و جمالية، و هو عندما يختار هذه الألفاظ بهذا السياق، يجعلها تتجاوز دلالتها العادية المتواترة و المتعارف عليها إلى دلالة جديدة، لأن اللغة ستصبح غاية في حدّ ذاتها لا وسيلة.

و الانزياح هو "إجراء أسلوبي مقصود من المؤلف يتغيى منه تكريس قيمة فنية و جمالية تنبجس في النص، لتولد في النص عناصر ذات أبعاد جمالية تقود إلى التأثير في القارئ"[1]، إذن فالانزياح قضية أساسية في تشكيل جمالية النص، بوصفه حدثا لغويا يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينزاح بأسلوب الخطاب عن السنن و القواعد اللغوية الشائعة، فيحدث في الخطاب نوعا من الشعرية، و يحقق للمتلقي متعة و فائدة.

فالمألوف من الخطاب لا يثير في القارئ أي إحساس؛ لأنه يجري مجرى العادة التي أَلِفها، أما الانزياح عن المعتاد، فهو ما يكسر به أفق انتظار القارئ، فعملية انتقاء الكلمات تستوجب أن يكون مخالفا لما اعتاده القارئ؛ لأنه يحدث صدمة على مستوى التلقي عنده، "فكلما كان النص خارجا عن النحوية كان أكثر أدبية"[2]، و الخروج عن النحوية لا يعني السقوط في مطبات اللحن، إنما المقصود به التقديم و التأخير و الحذف و ما إلى ذلك من الظواهر الأسلوبية، كما أنّ المجازات والاستعارات هي انزياح عن السنن المعتادة. و لقد جعلت الأسلوبية بمختلف اتجاهاتها مفهوم الانزياح عصب البحث الأسلوبي؛ لأنه "قائم على المقابلة بين بنيتين : بنية اللغة المحايدة ذات الدرجة الصفر من التعبير، و بنية العبارة المشحونة"[3].

نستخلص مما سبق أن الانزياح نوع من الخطاب الأدبي المغاير للخطاب العادي، و قد يكسر القواعد اللغوية الموضوعة سلفا، أو لا يلتزم بالنمط المألوف للغة، أو يستعمل صيغا و أساليب جديدة، أو يستبدل تعبيرات مفردة بأخرى شاذة قديمة هجرت، أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظتين أو أكثر، أو يستخدم لفظا في غير ما وضع له. و هذا الخروج عن الاستعمال العادي هو ما اصطلح

[1] موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص: 37.

[2] نفسه، ص : 38.

[3] نور الدين السد : الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة الجزائر، 1994، ص: 160.

عليه الأسلوبيون بمصطلحات عدّة، لعل أشهرها الانحراف، العدول، الانزياح ...، و التي تعتبر من أكبر الحيل المقصودة لشدّ انتباه القارئ.

و يتّصل الانزياح بالصور البلاغية كلها، و التي تعمل على خرق سنن اللغة، وإذا كانت اللغة من المنظور الوظيفي وسيلة للتواصل من أقرب الطرق، فإن الشعر يسعى إلى عرقلة هذه الوظيفة بطرق متعددة.

الفصل الأول :
عناصر التشكيل الصوتي في قصيدة المواكب

1. الإيقاع الداخلي :
   1.1. تكرار الصوت المفرد
   2.1. تكرار الأصوات مجتمعة
2. الإيقاع الخارجي :
   1.2. البحر و الوزن
   2.2. نظام التقفية

توطئة:

يعدّ المبحث الصوتي من أهم المباحث في مقاربة الجانب اللغوي والأسلوبي لأي نص أدبي، خاصة الشعري منه، فهو أساس بناء باقي المستويات اللغوية، الصرفية والتركيبية و الدلالية، "فالنظام الصوتي يتعلق بطبيعة الأصوات ومخارجها وصفاتها وتداخلها إلى غير ذلك، و النظام القواعدي يتعلق ببنية الكلمات في اللغة و تحويلها و اشتقاقها و ميلها و إبدالها و علاقة المفردات ببعضها، و نظام البنية الدلالية لمعجم مفردات اللغة يتعلق بدلالة الألفاظ على المعاني"[1]، فكل هذه المستويات هي المشكّلة للنظام اللغوي، و على الدارس الأسلوبي، و قبل الخوض في عملية التحليل والاستنباط لاستظهار ميزات أي نص شعري، و تبيان خصائصه اللغوية، أن يكون مطلعا على قواعد النظام الصوتي اطلاعا يعينه في تحليله الأسلوبي.

و لا ضير قبل البدء في الدراسة التطبيقية لقصيدة جبران من جانبها الصوتي، أن نشير إلى تنبّه العرب إلى العلاقة التي تربط الأصوات بالمعاني، فبينوا أثرها في الأسلوب، فنجد الجاحظ مثلا يعرف الصوت على أنه " آلة اللفظ، و هو الجوهر الذي يقوم به التقطيع و به يوجد التأليف، و لن تكون حركات اللسان لفظا و لا كلاما موزونا و لا منثورا إلا بظهور الصوت"[2] على نحو تطرب له الأذن وتستحسنه، و لا يتحقق هذا الأثر إلى في التراكيب التي "تباعدت مخارجه من الحروف، نحو الهمزة

[1] أحمد شامية : خصائص العربية و الإعجاز اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص : 45.

[2] الجاحظ : البيان و التبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، 2003، ص: 58-61.

مع النون و الحاء مع الباء" [1]، أما ما تداخلت و تقاربت منه فعدّ قبيحا، فالأولون اعتبروا "الصوت مع نقيضه أظهر منه مع قرينه و لصيقه"[2].

و قد غدت العلاقة الرابطة بين الأصوات و المعاني مجالا للتطبيقات الصوتية في الدراسات اللغوية الحديثة، إذ تتناول النواحي الصوتية على مستويين :

- **علم الأصوات Phonétique**، الذي يركز في أبحاثه على "الأصوات كوحدة صوتية، منعزلة عن السياق الصوتي الذي ترد فيه، و من ثمّ يدرس الصوت كحدث إنساني ينتجه جهاز الصوت ليتلقاه السامع للوقوف على مخارج الأصوات و صفاتها، غير أنه لا يهتم بوظيفة الصوت داخل التركيب"[3]، فهو بذلك علم تجريبي يهتم بالصوت من حيث هو مادة.

- **علم وظائف الأصوات Phonologie**: هو علم يهتم بدراسة "العناصر الصوتية للغة ما، وتصنيف هذه الأصوات تبعا لوظيفتها في اللغة"[4]؛ أي هو علم باحث في الوظيفة الأساسية للأصوات ضمن التركيب البائي للكلام.

لقد تعمقت الدراسات الصوتية الحديثة، و اهتمت أكثر بما يحققه الصوت من جمالية داخلية النص الأدبي، بعد أن كانت هذه عبارة عن إشارات تستوقف اللغويين و الباحثين في الدرس اللغوي، و قد أصبح التكرار من أبرز الوسائل اللغوية، التي يعمد إليها الباحثون في دراساتهم اللغوية كمرتكز أساسي و أولي لاستنطاق النصوص الشعرية المعاصرة، و استجلاء دلالاتها المختلفة.

و قصيدة "المواكب" التي ظهرت عام 1919م هي المطولة الوحيدة في شعر جبران، تقع في ثلاثة و مئتي بيت (203)، و هي ذات "حوار فلسفي، ذي صوتين، صوت الشيخ المجرب، الحكيم،

---

[1] عثمان أبو الفتح بن جني : الخصائص، تح: عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، دط، دت، ج1، ص : 151.

[2] نفسه، ص ن.

[3] تمام حسان : اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1979، ص: 47-48.

[4] حلمي خليل : الكلمة دراسة لغوية معجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1980، ص : 34.

الذي يمثل الحكمة الناضجة المستمدة من تجربة السنين و الحياة ... و صوت الشاب الذي يرمز إلى الطبيعة بعفويتها"[1]، فالمواكب إذن تتكون من صوتين متحاورين، يليهما "نغم الناي الذي يبدو قرارا أو نداء"[2] يدعو الناس إلى العودة إلى الطبيعة.

و سنحاول فيما يلي مقاربة هذه القصيدة من جانبها الصوتي، و تحديدا من ناحية الإيقاع الداخلي ثم الخارجي .

1. الإيقاع الداخلي :

يرتبط معنى الإيقاع عند العرب بالموسيقى، فهو "من إيقاع اللحن و الغناء و هو يوقع الألحان و يبينها"[3]، فهو إذن من "مصطلحات الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام، و لا من مصطلحات علم العروض"[4]، إلا أنه يقترن عادة بالوزن على الرغم من أنه أشمل منه، إذ الوزن مضمّن فيه، فكل موزون له إيقاع، و ليس كل ما له إيقاع موزون، كالقرآن الكريم مثلا له إيقاعه الخاص به، لكنه غير موزون، و كذلك الحديث النبوي الشريف، و كثير من فنون النثر كالخطابة مثلا.

و الإيقاع "مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان و التدفق، ثم تطور فأصبح كل ما يحدثه الوزن و اللحن من انسجام"[5]، و في هذا إشارة إلى علاقته بالشعر و الموسيقى، و قد قسمه الدارسون و الباحثون إلى فرعين : إيقاع داخلي، يدرس فيه الجهر و الهمس و الشدة والرخاوة، و إيقاع خارجي يعنى فيه بالوزن و القافية و غيرهما من جوانب العروض.

و سنعنى بالإيقاع الداخلي في هذا الشق من الدراسة، من حيث تكرار الأصوات مفردة، وتكرارها مجتمعة.

---

[1] عناد غزوان : أصداء دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص : 27.

[2] نفسه، ص : 27.

[3] ابن منظور : لسان العرب، ج21، مادة **وقع**، ص : 316.

[4] محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ، 1991، ع32 ، ص : 12.

[5] مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص : 71.

1.1. تكرار الصوت المفرد :

يعدّ التكرار ملمحا أسلوبيا هاما لمقاربة النصوص الأدبية، و قد أولاه الدارسون الأسلوبيون أهمية بالغة في استنطاق إيحاءات و دلالات النصوص الأدبية، خاصة الشعرية منها، و "الصوت وهو يتكرر يمثل وسيلة بلاغية تعمل على تصوير الموقف و تجسيمه، فضلا عن الإيحاء بما يدل عليه ذلك الصوت ضمن الألفاظ من خصائص صوتية و طاقة تنغيمية، مما يساهم في إبراز المعنى و تأكيده"[1].

و سنحاول فيما يلي أن نعرض لتكرار الصوت المفرد في القصيدة محلّ المقاربة، منطلقين من تبيان صفة الصوت المفرد من حيث جهره و همسه، و شدّته و رخاوته، محاولين بذلك الوقوف عند أهم ما تحيلنا إليه هذه الأصوات من معاني.

1.1.1. صفة الجهر و الهمس :

تنقسم الأصوات إلى مجهور ومهموس، فالمجهور هو "الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"[2]، والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما "تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: (ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن)، يضاف إليها الواو و الياء"[3].

أما المهموس من الأصوات فهو الصوت "الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، و لا يسمع لهما رنين حين النطق به"[4]، و مجموعها اثنا عشر، هي : (ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ). ولقد برهن الاستقراء على أن "نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة"[5].

و سنحاول استقراء هذه الأصوات المجهورة و المهموسة في قصيدة "المواكب"، محاولين استظهار إيحاءاتها و دلالاتها، و مدى تأثيرها في البنية الدلالية للقصيدة.

---

[1] ياسر أحمد فياض: البنى الأسلوبية في شعر النابغة الذبياني، مجلة جامعة الأنبار، كلية الآداب، ، مج1، العراق، 2009، ع4 ص: 353.

[2] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1971، ص : 20.

[3] نفسه، ص : 21.

[4] نفسه، ص : 20.

[5] نفسه، ص : 24.

- **جدول يوضح الأصوات المجهورة و عدد تكرارها و نسبها :**

الأصوات المجهورة	عدد التكرار	النسبة %
ب	237	7.23
ج	96	2.93
د	158	4.82
ذ	64	1.95
ر	333	10.16
ز	44	1.34
ض	44	1.34
ظ	30	0.92
ع	188	5.74
غ	98	2.99
ل	626	19.11
م	342	10.44
ن	440	13.43
و	330	10.07
ي	246	7.51

المجموع : 3276 صوتا مجهورا بنسبة 64.79%.

• جدول يوضح الأصوات المهموسة و عدد تكرارها و نسبها :

الأصوات المهموسة	عدد التكرار	النسبة %
ح	124	6.97
ث	42	2.36
هـ	215	12.08
ش	52	2.92
خ	63	3.54
ص	47	2.64
ف	295	16.57
س	169	9.49
ك	91	5.11
ت	249	13.99
الهمزة	229	12.87
ق	145	8.15
ط	59	3.1

المجموع : 1780 صوتا مهموسا بنسبة 35.21%.

وجب علينا الاعتراف قبل مباشرة التحليل لقصيدة المواكب، أن استنباط المعاني من مجرّد أرقام إحصائية هو عمل صعب و مضن، يحتاج من صاحبه ميزة التأمل الثاقب، و الصبر الشديد، إلا أننا سنحاول قدر استطاعتنا أن نقرأ القصيدة من خلال ما ورد فيها من حروف مهموسة و مجهورة، محاولين بذلك الوصول إلى معرفة المعاني المتوارية داخلها.

إن الإحصاء الذي قمنا به عن أصوات الجهر و الهمس، سجل لنا حضورا قويا للأصوات المجهورة، تكررت 3276 مرة، و بنسبة 64,79%، في مقابل انخفاض حضور الأصوات المهموسة التي تكررت 1780 مرة نسبة 35,21%.

و مرتكز هذا التباين بين الأصوات، عائد إلى أن جبران نظم قصيدته ليبين لنا صور المواكب الإنسانية، التي حادت عن سبل السعادة و الحرية الكامنة في الغاب – بوصفه رمزا رومانتيكيا للطبيعة–، إلى عوالم الحياة المصطنعة، فكان لزاما عليه إيقاظ تلك المواكب على صوت مجهور ينبهها إلى حقيقة ضياعها، و يعيدها إلى فطرتها الأولى، فطرة الطبيعة و ما تحفل به من حرية و استقلال، لهذا فهو في مقام المنادي، و تلك المواكب منادى، و لا يتآلف مع هذا المقام سوى الصوت المجهور، حتى يسمعه الناس فيوصل رسالته لهم.

ففي مضرب من القصيدة، حين يحدثنا جبران عن العدل، يقول : [1]

والعدل في الأرض يبكي الجن لو سمعوا   به و يستضحك الأموات لو نظروا
فالسجن و الموت للجانين إن صغروا   والمجدُ و الفخر و الإثراءُ إن كبروا
فسارق الزهر مذموم و محتقر   و سارق الحقل يدعى الباسل الخطر
و قاتل الجسم مقتول بفعلته   و قاتل الروح لا تدري به البشر

* * *

ليس في الغابات عدل   لا و لا فيها العقابْ
فإذا الصفصاف ألقى   ظله فوق الترابْ
لا يقول السرو هذي   بدعة ضد الكتابْ
إن عدل الناس ثلجُ إن   رأته الشمس ذابْ

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، دار الجيل للنشر و الطبعة والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2010، ص : 22.

تقوم البنية الصوتية لهذه المقطوعة على تكرار صوت "اللام" 35 مرة، و هو الذي تكرر في القصيدة كاملة 626 مرة، بنسبة 19.11%، فكانت له حصة الأسد، و هو صوت ينماز بالشدة والقوة، و الوقوف على الجانب الدلالي لهذا الحرف يكشف عن حالة نفسية وانفعالية خاصة يعيشها الشاعر، إذ يحدثنا جبران عن العدل الذي لا يطبق إلا على صغار الجناة، فسارق الزهر ينال العقاب المرير، أما سارق الحقل فتنحني أمام سطوته الأعناق. إنّ من يقتل جسدا يذهب في جريمته، أما قاتل الروح فهو في عصمة عن التهم، يسير في الأرض في حمى القانون و حرم الشريعة.

هذا الواقع، يرفضه جبران رفضا تاما، فكان طبيعيا أن تتخير أنفاسه صوت "اللام" المجهور، حتى يعبّر عن رفضه هذا، و يوضح للناس أنّ عدلهم زيف و بهتان، و يعلن لهم أن الغاب خالية من ثنائية العدل/العقاب، فهي مجرّد أوهام لا وجود لها في الطبيعة، و إن وجدت فسرعان ما تتلاشى، فالطبيعة الجبرانية حرة تعشق الحرية و العدل المطلق. [1]

و يحدثنا جبران في لوحة أخرى عن رفضه للحرية بمفهومها الضيق عند الناس، يقول: [2]

و الحر في الأرض يبني من منازعــه[3] سجناً له و هو لا يدري فيؤتسر

فإن تحرّر من أبنــاءِ بجدتــه[4] يظل عبداً لمن يهوى و يفتكر

فهو الأريب[5] ولكن في تصلبه حتى وللحق بُطل بل هــو البطر[6]

و هو الطليق ولكن في تسرعه حتى إلى أوجِ مجدٍ خالـدٍ صغر

* * *

ليس في الغابات حر لا ولا العبد الدميم

---

[1] ينظر : عناد غزوان : أصداء دراسات أدبية نقدية، ص : 41.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة – الشعر، ص : 25.

[3] **منازع جمع منزع** : النزوع إلى الغاية، و النزوع حالة شعورية ترمي إلى سلوك معين لتحقيق رغبة ما.

[4] **بجدته** : أصله، جنسه.

[5] **الأريب** : البصير، العاقل.

[6] **البطر** : نكران الحق تكبرا و طغيانا.

إنما الأمجـادُ سخـف   وفقاقيـع تعـــوم
فإذا ما اللـوز ألقى   زهره فوق الهشيم
لم يقل هــذا حقير   و أنا المولى الكـريم

* * *

أعطني الناي و غني   فالغنا مجـدٌ أثيل
و أنين النـاي أبقى   من زنيم و جليل

نلاحظ تواتر صوت "النون" في هذه المقطوعة 17 مرة، و في القصيدة حسب الإحصاء 440 مرة، بنسبة 13.3%، و "صوت النون مقتبس من الأنين. والأنين هو التعبير الهيجاني المباشر عن ألم النّفس الداخلي، سواء أكان مصحوباً بألم جسدي أم غير مصحوب"[1]، و تكرار هذا الصوت يوحي بما في ذات جبران الكسيرة من الألم الدفين، و خاصة و هو يحدثنا عن أهم معتقداته : الحرية. ولذلك كان "الصوت الرنان ذو الطابع النوني (أي ذو المخرج النوني)، الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع"[2] التي تتخالج بداخله.

و في لوحة يبحث فيها الشاعر عن مفهوم الخير و الشرّ، يقول : [3]

الخير في الناس مصنوع إذا جُبروا   و الشر في الناس لا يفنى وإِن قبروا
وأكثــر النـاس آلات تحركـــها   أصابع الدهــر يومـــاً ثم تنكســر
فلا تقولـــن هذا عــالم علــم   ولا تقــولن ذاك السيد الوقــر
فأفضل الناس قطعان يسير بها   صوت الرعــاة و من لم يمش يندثر

* * *

1 حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص : 292.
2 نفسه، ص : 158.
3 جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 19.

ليس في الغابات راع   لا و لا فيها القطيع
فالشتا يمشي و لكن   لا يجاريــه الربيــع
خلق الناس عبيـداً   للذي يأْبى الخضوع
فإذا ما هــبَّ يومــاً   سائراً ســار الجميع

نلحظ في هذه الأبيات تواتر صوت "العين" 12 مرة، و هو صوت "يتشكل بتضيُّق مخرجه في أول الحلْق على شكل حلقة ملساء، ومن ثم بتجميع ذبذبات النفس في بؤرة هذه الحلقة. وهكذا لابد لصوته النقي الناصع أن يوحي بالفعالية والإشراق والظهور والسمو"[1].

يحاول الشاعر أن يظهر تجربته في الحياة ، ليبين لنا أنّ الخير ظاهرة إنسانية مكتسبة، يستمدها الإنسان من حياته الاجتماعية و بيئته الطبيعية، مقابل نظرته للشر الذي هو حسب رأيه خالد في النفس البشرية، لا ينتهي بانتهاء البشر و تلاشيهم، فالناس آلات تحركها أنامل الدهر (الرعاة) كيفما شاءت، ثم ما تلبث أن تتعطل و تنكسر، فتكون المفاضلة بين هؤلاء في الألقاب، بين عالم جليل وسيد وقر، مفاضلة يرفضها جبران، إذ لا تستند إلى معيار دقيق صائب.

هذه هي النظرة الجبرانية المتمرّدة على زيف الحقائق في الحياة البشرية. نظرة كان الصوت المجهور ركيزة في بيانها، و أساسا في إظهارها للناس، فتوافقت نفسيته مع هذا الجهر و تناسبت؛ وتماهى الجهر مع مشاعر التمرّد و الرفض و العصيان لما يحياه الناس في حياتهم الضيقة.

و كما سلف ذكره، فإن نسبة شيوع الأصوات المهموسة حسب استقراء اللغويين لا تكاد تزيد على 20% في الكلام، فإذا تجاوزت حدّها العادي تعلّقت بها دلالة خاصة، و هذا ما يتضح لنا أثناء إحصاء الحروف المهموسة في القصيدة، إذ وردت بنسبة 35,21%، فالصحيح أن الغالب فيها هو الصوت المجهور، نظرا لما تقتضيه نفسية الشاعر الرافضة و المتمرّدة على الواقع، لكن بلوغ الأصوات المهموسة هذه النسبة لم يكن اعتباطيا.

[1] عناد غزوان : أصداء دراسات أدبية نقدية، ص : 208.

يخفي الشاعر حزنا دفينا يغلّفه بتمرده و قوته. حزن على ما آلت إليه الحياة المعاشة، من ضياع و تيه، و ظلم و قهر، هذا طبعا في نظره، فحين يحدثنا بقوله : [1]

و السر في النفس حزن النفس يستره   فإن تولىَّ فبالأفــراح يستتــر
و السر في العيش رغدُ العيش يحجبه   فإن أُزيل تولى حجبــه الكدر
فإن ترفعت عن رغـدٍ و عن كدر   جاورت ظل الذي حارت به الفكر

فمجموع الأصوات في هذه الأبيات 107 صوتا؛ المجهور منها 65 صوتا بنسبة 60.75%، والمهموس 42 صوتا بنسبة 39.25%، و نلاحظ أن نسبة الأصوات المهموسة قد تجاوزت 20%، وهي بهذا تجاوزت حدّها العادي، لتوحي لنا بحيرة جبران مع النفس الإنسانية الحزينة المتألمة تارة والفرحة تارة أخرى، تستتر بالألم مرة، فإن زال فبنقيضه الفرح مرة أخرى، هذه الثنائية المعروفة في الحياة، حزن / فرح، أتعبت نفسيته، و جعلت صوته مهموسا يروي لنا يأسه و حزنه الدفين.

2.1.1. صفة الشدة و الرخاوة :

قسّم اللغويون العرب الأصوات العربية إلى شديدة ورخوة، فنجد **إبراهيم أنيس** قد مثل للشديدة منها بمجرى المياه، فهو مثل مجرى النفس أثناء الكلام، فنراه يضيق فتسمع لمروره صفيرا أو حفيفا، ويتسع حينا آخر فلا نكاد نسمع له حفيفا، و قد ينحبس في مكان ما لحظة سريعة جدا ينطلق بعدها بقوة، و هنا نلحظ له انفجارا و دويا[2]، و يطلق عليها حديثا الأصوات الانفجارية.[3]

و هذه الأصوات هي : الألف، و القاف و الكاف و الدال و الضاد و التاء و الطاء و الباء[4]؛ و عددها 8 أصوات.

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص: 27-28.
[2] ينظر : إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص1: 25.
[3] ينظر : كمال بشر : علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص : 212.
[4] نفسه، ص: 212.

أما أصوات الرخاوة فهي الأصوات التي عند "النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكما، و إنما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيقا جدا، و يترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصفير أو الحفيف"[1]، و هي : "الهاء، العين، الحاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، السين، الزاي، الظاء، الذال، الثاء، الفاء".[2]

و سنعرض فيما يلي إلى نسبة ورود هذه الأصوات الشديدة و كذا الرخوة منها في المدونة محلّ الدراسة.

- **أصوات الشدة و نسب ورودها في القصيدة :**

الأصوات الشديدة	عدد التكرار	النسبة %
ب	237	19.55
ت	249	20.54
ط	59	13.03
ك	91	7.50
ق	145	11.96
ض	44	3.63
د	158	13.03
الهمزة	229	18.89

المجموع 1212 صوتا شديدا بنسبة : 45.85%

[1] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 26.

[2] نفسه، ص : 213.

يتجلى لنا أن من الأصوات التي وردت بنسبة كبيرة هو صوت "التاء"، مقارنة ببقية الأصوات الشديدة الأخرى، و هذا بـ 247 مرة بنسبة 20.54%، و تعدّ "التاء" من الأصوات المهموسة الشديدة الدالة على الضعف و الرقة[1].

و لعلّ جبران يبدو غريبا عن هذا العالم الذي يتحلّق به، عالم خال من قيم الإنسانية المثلى، وأراه قد وجد في صوت "التاء" نغما "صوتيا مساعدا يسهّل التعبير عن هذه الغربة"[2]، فالتاء مستقلة و باردة، و الدم لا يجري في اللسان أثناء النطق بها، و هذه الدلالات الإيحائية للصوت تعكس لنا ما يحسّ به الشاعر من يأس وإحباط، و هو يرى مواكب الناس هائمة في الحياة بلا وعي، و لنقرأ معا قوله :[3]

العيش في الغاب و الأيام لو نظمت   في قبضتي لغـدت في الغـاب تنتثر
لكن هو الدهر في نفسي له أربٌ   فكلـما رمـت غـاباً قـام يعتـذر
وللتقاديـر سبـل لا تغيـرها   و الناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

نلاحظ أن الشاعر قد كرر حرف التاء هنا 8 مرات، فبعد رحلته الطويلة في القصيدة متتبعا مواكب الناس في الحياة، ينتهي في قراره إلى الخيبة و اليأس ، فيتغشاه الألم و تخنقه المعاناة ، و يدرك عجزه في بلوغ الحياة المثلى، فكانت حاله هذه منسجمة مع صوت "التاء" الذي يعكس هذا الشعور المؤلم .

يصف **ميخائيل نعيمة** نفسية **جبران** هذه فيقول:" لكنها ما أعلنت رغبتها في الانعتاق من عالم المقاييس والموازين، والخير و الشر، حتى ثارت عليها رغائبها الأرضية و مطامعها البشرية، فاستسلمت لضعفها من جديد و راحت تقدم عنه أعذارا، و في اعتذارها مرارة الخيبة و ألم الانحدار".[4]

[1] ينظر: حسن عباس : خصائص الحروف العربية و معانيها، ص: 56.
[2] ينظر: حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2001، ص:37.
[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 34.
[4] ميخائيل نعيمة : جبران خليل جبران، حياته، موته، أدبه، فنه، دار صادر، بيروت، ط4، 1960، ص : 153.

ثم يأتي صوت "الباء" في المرتبة الثانية من حيث نسبة الورود، بـ 237 مرة بنسبة 19.55%، فصوت "الهمزة" بـ 229 مرة بنسبة 18.89% .

- **أصوات الرخاوة و نسب ورودها في القصيدة :**

الأصوات الرخوة	عدد التكرار	النسبة %
س	169	11.81
ز	44	3.07
ص	47	3.28
ش	52	3.63
ذ	64	4.47
ث	42	2.94
ظ	30	2.10
ف	295	20.61
هـ	215	15.02
ح	124	8.67
خ	63	4.40
ع	188	13.14
غ	98	6.85

المجموع : 1431 صوتا رخوا بنسبة 54.14%.

يتبين لنا من خلال الاستقراء، أن الصوت الطاغي في الأصوات الرخوة هو صوت "الفاء"، وذلك بتكرار 295 مرة و بنسبة 20.61%، فعندما "يخرج النفَس مع صوت الفاء على المدرج الصوتي

يبدو لنا وكأن الأسنان الأمامية العليا هي التي تقوم بالضرب خفيفا على طرف الشفة السفلى، حبْسا للنفَس، ثم يتمُّ الانفراج بينهما بشيء من التأنّي، فيخرج الصوت مع النفس المبعثر أثناء الانفراج ضعيفاً واهيا"[1]، فهو صوت يوحي بالتشتت و البعثرة و الانتشار برقة و لطافة.

يليه صوت "الهاء" بتكرار 215 مرة، و هو صوت مهموس رخو، و "صوت حرف الهاء باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي أول ما يوحي بالاضطرابات النفسية. فلابد أن يكون الإنسان العربي قد اهتدى إلى صوت هذا الحرف للتعبير عفويا عن اضطراب نفسي معين قد أصابه". [2]

يقول جبران : [3]

و اللطف في الناس أصـــداف و إن نعمت ... أضلاعها لم تكن في جوفها الدرر
فمن خبيث له نفســان واحـدة ... من العجين و أُخـــرى دونها الحجـــر
و من خفيـــف و مـن مستـأنث خنث ... تكادُ تدمي ثنايا ثوبـه الإبــــر
و اللطـــف للنـــذل درع يستجير به ... إن راعـه وجل أو هالـه الخطـــر
فإن لقيـــت قـوياً لينـاً فبـه لأَعين ... فقـدت أبصـارها البصـــر

يصف جبران في هذه الأبيات الإنسان الذي يصطنع اللطف ليستر ضعفه و عجزه، ذلك اللطف الذي مهما نعم لا يحمل في قراره الحقيقة، فافتعاله يوقع الإنسان في الازدواجية النفسية، و قد هال جبران أن يتبدّى المرء بغير ما يضمر، لطف يداري خبثا، فتبعثر بين هذه الثنائية، و اضطرب وتشتت، و هذا ما يوحي إليه صوتا "الفاء" و "الهاء".

---

[1] حسن عباس : خصائص الحروف العربية و معانيه، ص : 131.

[2] نفسه، ص : 189.

[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 27.

2.1. تكرار الأصوات مجتمعة :

أولى النقاد قديما و حديثا اهتماما بالقيمة الإيقاعية للكلمة المفردة، و يتبين لنا من خلال دراساتهم اللغوية مدى "إلحاحهم على الملاءمة بين الألفاظ صوتيا و دلاليا طلبا للإيقاع الجميل الذي تقتضيه النفس"[1]، و رأوا في البديع مصدرا مهما من مصادر تحقق هذا الإيقاع. و من أهم أنواعه :

1.2.1. التجنيس :

يعرّفه عبد الله بن المعتز في كتابه "البديع" بقوله :" التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر أو كلام، و مجانستها لها أن تشبهها في تأليف الحروف"[2]، فهو يوفر "من نغم مصدره التماثل الذي يحصل بين أجزاء الكلام"[3] حين دخوله عليه، و هذا ما نلحظه في القصيدة، إذ حاول الشاعر جبران أن يحقق في نهاية أسطره الشعرية توافقا إيقاعيا يستميل القارئ و يدفعه إلى مواصلة القراءة، و من أضرب ذلك، يقول : [4]

ليس في الغابات حزن لا و لا فيها الهمــــوم
فإذا هــبّ نسيـــم لم تجئ معه السموم
ليس حزن النفس إلا ظــلّ وهــم لا يدوم
و غيوم النفس تبدو من ثناياها النجوم

و يقول أيضا : [5]

ليس في الغابات عدل لا و لا فيها العقــابْ

---

[1] عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، دط، 1999، ص:249.

[2] عبد الله بن المعتز : البديع، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط$_1$، 1982، ص : 5.

[3] نفسه، ص : 141.

[4] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 20.

[5] نفسه ، ص : 23.

فإذا الصفصاف ألقى ظله فـــوق الترابْ

لا يقول السرو هذي بدعة ضــد الكتابْ

و يقول أيضا : [1]

ليس في الغابات ذكر غير ذكر العاشقين

فالأُلى سادوا و مادوا و طغـوا في العالمين

أصبحوا مثل حروف في أسامي المجرمين

و لعلّ اهتمام الشاعر و تركيزه على هذا النوع من القوافي المتجانسة، مردّه حرصه الشديد على تحقيق النغم الإيقاعي في القصيدة، فلا يملّ القارئ من قراءتها، فقد اعتمد على هذه الظاهرة حتى يشدّ المتلقي، و يبقيه متابعا و مركزا، و مرامه من وراء ذلك أن يوصل له كل معانيه و مشاعره، فيكون بذلك قد حقق هدفه المرجو من نظمه لقصيدته هذه.

2.2.1. التماثل الصوتي :

تكثر في قصيدة المواكب المقاطع الصوتية المتكونة من صامت و صائت طويل، سواء أكان الصائت الطويل ألفا أو واوا أو ياء، و "لحروف المد و الحركات وظيفة فنية صوتية، إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة"، تؤثر في نفس المتلقي تأثيرا جميلا.

و لأصوات المدّ ميزة الوضوح في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة[2]، فهي أصوات تحتاج إلى زمن طويل حين النطق بها، و قد أوردها الشاعر في قصيدته ليوحي لنا بطول معاناته و يأسه، ومما يمثله :[3]

إنما الناس سطـور كتبت لكن بماء

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 29.

[2] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص : 32.

[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص: 34.

ليت شعري أي نفع في اجتماع و زحام
وجـدال وضجيجٍ واحتجاجٍ و خصام
كلها أنفاق خلـــدٍ وخيوط العنكبوت
فالذي يحيا بعجز فهوفي بطءٍ يموت

و يتمثل امتداد الصوت في الألفاظ : "سطور، ماء، شعري، اجتماع، زحام، جدال، ضجيج، احتجاج، خصام، أنفاق، خيوط، العنكبوت، يموت.."، فتوافقَ هذا التماثل الصوتي مع دلالة المقطوعة التي يعبّر فيها عن سخطه على ما يحياه الإنسان من تدافع و فوضى و خصام دائم، دفعته للاستعانة بالمدّ ليكون له متنفسا كافيا للتعبير عن دواخله المكلومة.

2. الإيقاع الخارجي :

اهتم القدماء بالشعر، فكان لهم الديوان الذي جعلوا بين طياته أفكارهم و مشاعرهم و طباعهم و توجهاتهم، و جعلوا له ضوابط تميزه عن باقي الفنون الأدبية، اصطلح عليها "علم العروض"، وسنحاول مقاربة قصيدة جبران ومدارستها عبر الوقوف على أهم هذه الضوابط : الوزن والقافية.

1.2. البحر و الوزن :

يعدّ الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية، إذ يحقق الموسيقى التي لها الأثر البالغ في سحر قلوب المستمع للشعر، و "استعانة الشعر بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح و التعبير عما يعجز التعبير عنه"[1].

[1] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1986، ص : 380.

و قد كشفت المقاربة العروضية لقصيدة "المواكب" اتخاذ الشاعر بحرين اثنين، و لعلّ اختيار "جبران بحرين مختلفين في مواكبه قد يكون أوقع تعبيرا عن اتجاهين مختلفين للحياة"[1]، فاتخذ للاتجاه الأول بحر البسيط، و "سميّ بسيطا لانبساط الحركات في عروضه و ضربه. و هو على ثمانية أجزاء: مستفعلن فاعلن أربع مرات"[2].

و جعل للثاني مجزوء الرمل، و "سميّ رملا لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن .. و أصله فاعلاتن ست مرات"[3] إذا كان تاما، أما المجزوء فهو "ما حذف منه ثلثه، و بذلك يصبح كل شطر تفعيلتين اثنتين فقط"[4] : فاعلاتن × 2.

و في الجدول التالي نوضح نسبة اعتماد الشاعر على كل من البحرين:

نوع البحر	عدد الأبيات	النسبة %
بحر البسيط	81	39.90
مجزوء الرمل	122	60.10

يتّضح لنا بعد هذا الإحصاء أن الشاعر قد اعتمد على مجزوء الرمل في 122 بيتا من قصيدته، أي بنسبة 60.10% من مجموع أبيات القصيدة، و هو بحر "حسن الموسيقى تطمئن إليه النفوس"[5]، لهذا اتخذه الشاعر وزنا لصوت الشاب الذي يرمز إلى الطبيعة بعفويتها و جمالها، و مطية لأنفاسه

[1] عناد غزوان : أصداء دراسات أدبية نقدية، ص : 28.

[2] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله،مكتبة الخانجي، القاهرة،ط3، 1994، ص: 39.

[3] نفسه، ص : 83.

[4] عبد العزيز عتيق : علم العروض و القافية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، دط، 1987، ص : 82.

[5] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 2010، ص : 117.

التواقة لأحضان الغاب، حيث المساواة و المحبة و البعد عن بهرج الحياة و نفاقها المصطنع، فكان مناسبا للتعبير عن ثورته، يقول : [1]

ليس في الغابات علم   لا ولا فيها الجهول
فإذا الأغصان مالت   لم تقل هذا الجليل
إن علم الناس طرا   كضبابٍ في الحقول
فإذا الشمس أطلت   من ورا الأفق يزول

* * *

أعطني الناي وغنّ   فالغنا خير العلوم
وأنين الناي يبقى   بعد أن تطفى النجوم

أمّا الصوت الأول، صوت الحكمة المستمدة من تجارب الحياة، و مصاعب الأيام، فقد جعل له الشاعر 81 بيتا موزونا بأوزان بحر البسيط، و هو بحر يمتاز بدقة إيقاعه و جزالة موسيقاه. و يعدّه العروضيون من البحور الطويلة، التي يعمد إليه الشعراء في الغالب حين يتطرقون للمواضيع الجادة[2]، كمواضيع هذه القصيدة في صوتها الأول.

فيحدثنا جبران عن الخير و الشر، و العدل، و الحب، و السعادة، و الحرية ...، كل هذه المواضيع جدية و مهمة للإنسان، إن لم نقل هي الحياة كلها بالنسبة له، و تحتاج إلى رصانة و عمق في التعبير عنها، و "الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه و جزعه"[3]. و حتى تتسم دراستنا بشيء من الدقة، سنعمد إلى تحليل كل بحر بشكل خاص، نورد فيه ما طرأ عليه من تغيير و تبدل على مستوى التفعيلة و الوزن.

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 25.

[2] ينظر : ناصر لوحيشي : مفتاح العروض و القوافي، دار الهداية، قسنطينة، الجزائر، دط، دت، ص : 64.

[3] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص : 177.

1.1.2. بحر البسيط :

يلحق التفعيلة أحيانا تغيير لا يخرجها من إطار البحر الذي تندرج فيه، و هذا التغيير يطلق عليه العروضيون "الزحاف"، و هو "تغيير يحدث في حشو البيت غالبا، و هو خاص بثواني الأسباب"[1]؛ أي الحرف الثاني من السبب.

و يربط العروضيون الزحاف بالتفعيلة لا بالبيت، فبحر البسيط مثلا يشتمل على :

- التفعيلة "مستفعلن" (سبب خفيف /0 + سبب خفيف /0 + وتد مجموع//0)، ويجوز حذف ثانيها الساكن، فتصير "متفعلن"، وتنقل إلى "مفاعلن"[2]، ويسمى هذا النوع من الزحاف "الخبن".
- التفعيلة "فاعلن" (سبب خفيف /0 + وتد مجموع //0)، و بحذف ساكنها الثاني، تصير "فعلن"، و هو خبن. [3]

و يبلغ عدد تفعيلات القصيدة 648 تفعيلة، توزعت كما يلي :

1. **التفعيلات السالمة** : بلغ عددها 341 تفعيلة، بنسبة 52.62%، منها 246 تفعيلة لـ"مستفعلن" بنسبة : 37.96%، و 95 تفعيلة لـ "فاعلن" 14.66% .
2. **التفعيلات المخبونة** : بلغ عددها 307 تفعيلة، بنسبة 47.38%، منها 78 لتفعيلة "مفاعلن"، بنسبة 12.04%، و 229 لتفعيلة "فعلن"، بنسبة 35.34% .

يتجلى لنا من خلال هذه العملية الاستقرائية لنسب ورود التفعيلات السالمة و المخبونة في القصيدة، أنّ الشاعر لم يول اهتماما لواحدة عن الأخرى، بل تكاد تتفق في الحضور بنسب متقاربة (السالمة 52.62% / المخبونة 47.38%).

---

[1] عبد العزيز عتيق : علم العروض و القافية، ص : 170

[2] ينظر : الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض و القوافي، ص: 43.

[3] ينظر : نفسه، ص : 44.

يوحي لنا هذا التقارب في الحضور، أن جبران مؤمن باعتقاده القائم على الرفض و النفور من العالم الإنساني، فهو في موضع الراوي المتأكد من ماهية الحقائق السائدة في الحياة البشرية، من ضياع وظلم و تعاسة و عبودية. فهو مضطرب و متوتر، و هذا ما يوحي إليه "الخبن" في التفعليتين "مفاعلن" و"فعلن" بحذف ساكنهما الثاني، و كأني بجبران يشير إلى فقدان السكن و الطمأنينة في عالمه الذي يحياه، و يحياه معه الباقون.

و من أمثلة الخبن : [1]

فسارق الزهر مذموم ومحتقر وسارق الحقل يدعى الباسل الخطر
//0//0 /0//0 /0/0//0 ///0 //0//0 /0//0 /0/0//0 ///0
مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مخبونة / سالمة / سالمة /مخبونة مخبونة / سالمة / سالمة / مخبونة

و قاتل الجسم مقتول بفعلته وقاتل الروح لا تدري به البشر
//0//0 /0//0 /0/0//0 ///0 //0//0 /0//0 /0/0//0 ///0
مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مخبونة / سالمة / سالمة / مخبونة مخبونة / سالمة / سالمة / مخبونة

و قوله أيضا : [2]

ففي انتصارات هذا غلبة خفيت وفي انكسارات هذا الفوز والظفر
//0//0 /0//0 /0/0//0 ///0 //0 //0 /0//0 /0/0//0 ///0
مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مخبونة / سالمة / سالمة / مخبونة مخبونة / سالمة / سالمة / مخبونة

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 22.
[2] نفسه، ص : 29.

2.1.2. مجزوء الرمل :

نظم الشاعر الصوت الثاني في قصيدته على مجزوء الرمل، و بعملية إحصائية، كان مجموع التفعيلات هو : 488 تفعيلة، توزعت كما يلي، أما الزحافات و العلل[1] فوردت بـ 228 مرة، وبنسبة 46.72%. مفصلة في الجدول التالي :

التفعيلة	سالمة	زحاف	علة	النوع	النسبة %
فاعلاتن	260	-	-	سالمة	53.28
فعلاتن	-	113	-	الخبن	23.16
فاعلان	-	-	81	القصر	16.60
فاعلن	-	-	14	الحذف	2.87
فعلان	-	16	-	الخبن	3.28
فعلن	-	-	3	الخبن	0.61
فاعلات		1	-	الكف	0.20

فمجموع التفعيلات هو 488 تفعيلة، توزعت على :

1. **التفعيلات السالمة**: وردت منها 260 مرة، أي بنسبة 53.28%، وهي تفعيلة "فاعلاتن".
2. **ما طرأ عليها زحاف أو علة** : وردت في مجزوء الرمل عدة زحافات و علل، نفصلها كما يلي:

[1] **العلة** : تغيير يطرأ على الأعاريض و الأضرب فقط، و هو نوعان : علة زيادة، و علة نقص. ينظر : محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، غراس للنشر و التوزيع، الكويت، ط$_1$، 2004، ص : 28.

• **زحاف الخبن** : وردت 113 مرة، بنسبة 23.16%، في تفعيلة "فاعلاتن"، فصارت "فعلاتن". و يجوز الخبن "فاعلان" فتصير "فعلان" [1]، و قد وردت 16 مرة بنسبة 3.28%، كما يجوز الخبن في "فاعلن" لتصير "فعلن"[2].

و مثاله : [3]

خلق الناس عبيدا	للذي يأبى الخضوع
0/0/// 0/0///	0/0//0/ 0/0//0/
فعلاتن فعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن
فإذا ما هب يوما	سائرا سار الجميع
0/0//0/ 0/0///	0/0//0/ 0/0//0/
فعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعـلاتن

و قوله : [4]

إن دين الناس يأتي	مثل ظـــل و يروح
0/0//0/ 0/0//0/	00/// 0/0//0/
فاعلاتن فاعــلاتن	فاعلاتن **فعــــلان**

و قوله : [5]

كيف يرجو الغاب جزءًا	وعلى الكل حصل؟
0/0//0/ 0/0//0/	0/// 0/0///
فاعلاتن فاعـــــلاتن	فعلاتن **فعلن**

[1] ينظر : الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض و القوافي، ص : 89.

[2] محمد بن فلاح المطيري : القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، ص : 66.

[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 19.

[4] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 22.

[5] نفسه، ص : 30.

● **زحاف الكف**[1] : و هو حذف السابع الساكن، و قد طرأ على التفعيلة "فاعلاتن"، فصارت "فاعلات"، و قد وردت مرة واحدة في القصيدة في قوله : [2]

لم يقم في الأرض دين	**بعد طه والمسيح**
0/0//0/0/0//0/	00//0/ /0//0/
فاعلاتن فاعـــــلاتن	**فاعلات** فاعلان

● **علة القصر**[3] : و هو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة و إسكان متحرّكه، وطرأ على التفعيلة "فاعلاتن" فصارت "فاعلاتْ"، ثم نقلت إلى تفعيلة مستعملة هي "فاعلان"، و قد وردت 81 مرة، بنسبة 16.60%.

و مثال ورودها : [4]

ليس في الغابات عدل	**لا ولا فيها العقاب**
0/0//0/ 0/0//0/	00//0/ 0/0//0/
فاعلاتن فاعــــلاتن	فاعلاتن **فاعلان**
فإذا الصفصاف ألقى	**ظله فوق التراب**
0/0//0/ 0/0///	00//0/0/0//0/
فعلاتن فاعــــلاتن	فاعلاتن **فاعلان**
لا يقول السرو هذي	**بدعة ضد الكتاب**
0/0//0/0/0//0/	00//0/0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن **فاعلان**

[1] محمد بن فلاح المطيري : القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، ص: 32.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 22.

[3] نفسه، ص : 34.

[4] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 23..

● **علة الحذف**[1]: و هو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة و إسكان ما قبله، وطرأ على التفعيلة "فاعلاتن"، لتصبح "فاعلا"، ثم نقلت إلى تفعيلة مستعملة هي "فاعلن"، و قد وردت في القصيدة 14 مرة، بنسبة 2.87%. و من أمثلته :[2]

وبما السعي بغاب	أملا وهــو الأمـــل؟
0/0/// 0/0///	0//0/ 0/0///
فعلاتن فعلاتن	فعلاتن **فاعـلن**

إنما العيش رجاء	إحدى هاتيك العلل
0/0/// 0/0//0/	0//0/ 0/0//0/
فاعلاتن فعلاتن	فاعـــلاتن **فاعلن**

يتّضح لنا أن الشاعر قد استعمل في شعره الانحرافات العروضية من خبن وحذف وقصر وغيرها، و التي لا تعدّ عيبا في نظم الشعر، إنما هي "تنويع في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"[3]، و الروح تأنس إلى هذه الانحرافات اللطيفة، و قد قال الأصمعي عن الزحاف :" الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليه إلا فقيه"[4].

و قد نظم الشاعر أفكاره و آرائه حول الطبيعة على مجزوء الرمل، الذي فيه شيء من السرعة والخفة، و قصر الأبيات يؤدي إلى توالي النغمات و تكرارها بسرعة، ما يضفي عليها إيقاعا جميلا عاليا، استعدادا للتغني بمزايا الطبيعة و محاسنها، أليس يطلب الناي في كل مرة؟ و يدعو المتلقي للغناء طربا بالطبيعة.

---

[1] محمد بن فلاح المطيري : القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، ص : 32.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 30

[3] يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في الشعر العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط$_2$، 1982، ص : 172

[4] ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و نقده و آدابه، شرح : عفيف نايف حطوم، دار صادر، لبنان، ط$_1$، 2003، ص : 131.

2.2. نظام التقفية :

يرى **ابن رشيق** أن "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[1]، فهي تمثل سمة أسلوبية لها وظيفتها و دلالتها اللافتة للانتباه في القصيدة، و قد اختلف العروضيون في تحديدها، "فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، و قال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع ...و منهم من يجعل حرف الروي هو القافية"[2]، و قد سميت بهذا الاسم لأنها "تقفو الكلام أي تجيء في آخره"[3].

ويعرفها **إبراهيم أنيس** على أنها "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، و تكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها"[4]. و فيما يلي سنعرض لدراسة القصيدة (المواكب) من حيث القافية وأنواعها، محاولين استنطاق بعض دلالاتها و إيحاءاتها الأسلوبية .

1.2.2. الروي :

هو الحرف الذي "تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية، و يلزم في آخر كل بيت منها، و لابدّ لكل شعر قلّ أو كثر روي"[5]. و سنعمد إلى دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددا في أواخر أبيات القصيدة موضوع الدراسة.

---

[1] نفسه، ص: 132.

[2] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص : 149.

[3] نفسه، ص ن .

[4] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص : 233.

[5] الخطيب التبريزي : الكافي في العروض و القوافي، ص : 149.

- **جدول يوضح حروف الروي و تواترها :**

الروي	عدد الأبيات	النسبة	صفة الحرف
الراء	91	44.83	مجهور
الميم	22	10.84	مجهور
اللام	22	10.84	مجهور
الباء	14	6.90	مجهور
النون	12	5.91	مجهور
الحاء	8	3.94	مهموس
العين	6	2.96	مجهور
الفاء	6	2.96	مهموس
الدال	6	2.96	مجهور
التاء	6	2.96	مهموس
الهمزة	4	1.97	مجهور
الضاد	2	0.99	مجهور
الكاف	2	0.99	مهموس
السين	2	0.99	مهموس

يتضح لنا أن أكثر الحروف الهجائية المستعملة حرفا رويّا في القصيدة هو الحرف المجهور "الراء"، إذ تواتر حضوره في 91 بيتا بنسبة 44.83%، فتكاد تبلغ نصف أبيات القصيدة، يليه حرفا "الميم" واللام" بتكرار 22 مرة لكل منهما، و هما من الأصوات المجهورة، فالشاعر اعتمد على حروف الجهر "الراء" و "الميم" و "اللام"، ما يتناسب مع نفسيته الثائرة، المتقمصة دور الناصح المرشد، الداعي مواكب البشر إلى الانتباه لما آلت إليه أحوالهم من شقاء وضياع، و نداؤه لها بالإقبال على الطبيعة حيث الحرية و السعادة، فلا شقاء و لا ألم.

وحروف الروي المجهورة إذا جمعناها مع بعض، نجدها تفوق الحروف المهموسة، إذ نجد حضورها بـ 179 مرة، بنسبة 88.18%، أما المهموسة فكانت 24 مرة فقط، بنسبة 11.82%، و هذا ما يؤكد ما قلناه سلفا عن سبب اختيار الشاعر لهذه الحروف رويا لأبياته.

2.2.2. القافية المردوفة :

و الرّدف هو "حرف مدّ يكون قبل الروي، سواء أكان هذا الروي ساكنا أو متحركا"[1]، وحروف المد الثلاثة : الألف و الواو و الياء، من حيث الردف قسمان : [2]

- **القسم الأول** : الألف، و هي قسم بذاته، بمعنى أن الردف متى كان بالألف، فإنه يجب أن يستمر إلى آخر القصيدة، فلا يجوز أن تتناوب الألف مع الياء أو الواو.
- **القسم الثاني** : الواو و الياء، فإذا الشاعر لم يشأ أن يجعل الردف بالألف، بل اختار الواو مثلا، فإنه لا بأس عليه في هذه الحالة أن يعاقب بينها و بين الياء في قصيدة واحدة.

فمن القوافي المردوفة بالألف قول الشاعر : [3]

ليس في الغابات سكر　　　من خيال أو مدام
فالسواقي ليس فيها　　　غير إكسير الغمام
إنما التخديرُ ثدي　　　و حليبٌ للأنام
فإذا شاخوا و ماتوا　　　بلغوا سن الفطام

و من المردوفة بالواو، قوله : [4]

ليس في الغابات موت　　　لا و لا فيها القبور
فإذا نيسان ولّى　　　لم يمت معه السرور

[1] عبد العزيز عتيق : علم العروض و القافية، ص : 155.
[2] ينظر : نفسه، ص : 156.
[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 21.
[4] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 33.

إن هــول الموت وهم ينثني طيّ الصــدور
فالذي عـاش ربيعاً كالذي عاش الدهـور

و المردوفة بالياء، قوله :[1]

ليس في الغابِ ظريف ظرفه ضعف الضئيل
فالصبا و هي عليــل ما بها سقــم العليل
إن في الأنهار طعـماً مثل طعم السلسبيل
وبها هول و عــزم يجرف الصلدَ الثقيل

و من المتعاقبة بين الياء و الواو، قوله :[2]

ليس في الغاب عقيم لا ولا فيها الدخيــل
إن في التمـــر نواة حفظت سـر النخيل
وبقرص الشهد رمز عن قفيــر وحقــول
إنما العاقــر لفظ صيغ من معنى الخمول
أعطني الناي وغن فالغنا جسـم يسيل
وأنين النــاي أبقى من مســوخ ونغـول

يتبين لنا أن الشاعر اعتمد على هذا النوع من التقفية "الردف" 96 مرة، أي بنسبة 47.29%، و مردّ ذلك إلى طول النفس الذي تحققه حروف المدّ، "فالهواء حال النطق بحروف المد الثلاثة يمتد خلال مجراه، و يستمر في الامتداد لا يقطعه شيء و لا يمن استمراره أي عارض، و لا ينتهي الهواء إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه"[3]، مما يسهم في تعزيز المستوى الإيقاعي للقصيدة من جهة، و من

[1] نفسه ، ص : 27.
[2] نفسه، ص : 32.
[3] أماني داوود سليمان : الأسلوبية و الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص : 52.

جهة أخرى تناسب نفسية الشاعر الثائرة، المنادية إلى نبذ القواعد والأعراف، التي هي حسب رأيه لا تغدو سوى قيودا تحدّ من حرية الإنسان و تجمح استقلاليته.

3.2.2. القافية المتراكبة:

و هي القوافي التي يكون فيها ثلاثة أحرف بين آخر ساكنين[1]، و ورد في القصيدة على سبيل التنويع في القافية و الإيقاع الموسيقي، يقول الشاعر :[2]

و اللطف في الناس أصداف و إن نعمت   أضلاعها لم تكن في جوفها الدّرر
---------------------   0///0 --------------

فمن خبيث له نفسان واحـــــدة   من العجين و أُخرى دونها الحجر
---------------------   0///0 --------------

و من خفيـف و من مستـأنث خنث   تكادُ تدمي ثنايـا ثوبه الإبـــر
---------------------   0///0 --------------

و قد ورد هذا النوع من التقفية 81 مرة من مجمل أبيات القصيدة؛ أي بنسبة 39.90%، وقد كانت حضورها بارزا، لشدّ اهتمام القارئ، بإحداثها نغما موسيقيا خاصا بها.

4.2.2. القافية المطلقة :

و هي ما كانت متحرّكة الروي؛ سواء بالكسر أو الضم أو الفتح [3]، و لعلّ نهاية القافية إضافة إلى الروي مما يعلق بذهن المتلقي و سمعه، لذلك من المهم دراستها في إطار التحليل الصوتي.

و من أمثلة ما ورد من شاكلة هذه القافية موصولة بضم، قول الشاعر :[4]

---

[1] محمد بن فلاح المطيري : القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، ص : 110.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 26.

[3] ينظر : عبد العزيز عتيق : علم العروض و القافية ، ص : 164-165.

[4] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 27.

و اللطف للنذل درع يستجير به إن راعه وجل أو هاله الخطرُ
فإن لقيت قوياً ليناً فبه لأَعين فقدت أبصارها البصرُ

يتبين لنا عند استقرائنا للقوافي التي انتهت بضمّ، أنها وردت في كل الأبيات المنظومة على بحر البسيط، و هو البحر الذي خصّه الشاعر للصوت الأول من حواره الفلسفي الدائرة بين اتجاهين: الواقع و الطبيعة، و أراه في ورودها بالضم، إيحاء و دلالة على محاولة الشاعر التماسك و مجاهدة النفس على المواجهة و التحدي، فهي توحي بحركية الشاعر و انفعاله، و غضبه، ومقته للواقع الراهن.

5.2.2. القافية المقيدة :

و هي ما كانت ساكنة الروي[1]، و جلّ أبيات القصيدة المبنية على بحر مجزوء الرمل، و التي خصّ به الشاعر الصوت الثاني من حواره الفلسفي، جاءت قوافيها مقيّدة، و مثالها : [2]

ليس في الغابات موت لا و لا فيها القبورْ
فإذا نيسان ولّى لم يمت معه السرورْ
إن هول الموت وهم ينثني طي الصدورْ
فالذي عاش ربيعاً كالذي عاش الدهورْ

و لعلّ جبران من خلال تقييده لقافيته حين يتحدث عن الطبيعة و ما لها من ميزات يتوق إلى بلوغها، يُسكن أنفاسه ليستريح من غضبه و ثورته في وجه الحياة المصطنعة التي يمثلها الصوت الأول، أو أراه يغلق باب الحركية و الدينامية، ليخبرنا أن الطبيعة هي حقا سكن و طمأنينة له ولنا بعيدا عن تعاسة الحياة الإنسانية المكلفة.

---

[1] ينظر: عبد العزيز عتيق : علم العروض و القافية ، ص : 164.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 33.

الفصل الثاني :
عناصر التشكيل التركيبي في قصيدة المواكب

1. حضور الأسماء و الأفعال
2. تركيب الجملة
3. التركيب المنفي
4. التركيب الشرطي
5. التقديم و التأخير
6. الربط

نروم في هذا الفصل إلى مقاربة التشكيل التركيبي في قصيدة المواكب، و ذلك بمحاولة الوقوف على الكيفية التي انبنى بها النص الشعري، من منطلق دراسة التركيب النحوي، "للكشف عن القوانين الداخلية التي تساهم في ضبط الممارسة الكلامية، من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام". [1]

و ترتكز البنية التركيبية للنص الأدبي على التركيب النحوي، لما تؤديه فاعليته من دور في معنى القصيدة و جماليتها. و قد قادنا تأملنا للقصيدة من خلال تتبع نمطها التركيبي إلى التركيز على دراسة التركيب الاسمي و الفعلي، و الأسلوب الشرطي الذي يعدّ ملمحا أسلوبيا جليا فيها، و كذا الانزياح التركيبي كالتقديم و التأخير.

يوحي تجمع الكلمات الفعلية أو الاسمية بدلالات معينة، تتفق مع المعنى العام للنص، فورود الأسماء بكثرة في النص مثلا يخالف بدلالته ورود الأفعال بصفة أكبر. و هذا ما سنحاول الوقوف عنده من خلال هذه المقاربة التركيبية للتشكيل الشعري في القصيدة، كالآتي:

1. حضور الأسماء و الأفعال :

نهدف في هذه الجزئية من البحث، إلى إبراز الدلالة الإيحائية للتجمعات الاسمية أو الفعلية في النص الشعري، و محاولة ربطها بمعاني القصيدة، فالتباين في الورود، و الاختلاف في الحضور بين الأسماء و الأفعال له دلالات خاصة، إذ تدل الأسماء على خصوصية معينة في النص، هي الاستقرار و الثبات، و يلجأ إليها المبدع حين يقصد ثبات المعنى، "ذلك أن الاسم يخلو من الزمن، ويصلح للدلالة على عدم التجدد و إعطائه لونا من الثبات"[2].

[1] محمد عزام : التحليل الأسلوبي للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، دط، 1994، ص : 147.

[2] أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، ص : 153.

أما الأفعال، فيدخل فيها عنصر الزمن و الحدث، بخلاف الأسماء، و "لأن عنصر الزمن داخل في الفعل، فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل"[1]، ويستطيع المبدع إذا أجاد استغلال الفعل في نظم عباراته أن ينقل جوّ الحدث و التصور إلى القارئ نقلا رائعا.

و قد بلغ حضور الأسماء في قصيدة "المواكب" نحو : 890 مرة، تقابلها الأفعال بـ 343 مرة، ولأن القصيدة تقوم على صوتين، حاولنا المقارنة بين الأبيات المنظومة للصوت الأول الواصف لمنظومة الحياة عند البشر، و بين الأبيات التي جعلها الشاعر للصوت الثاني الداعي للطبيعة، فوجدنا أن أغلب الأفعال وردت في الشق الأول، ما يوحي إلى الحركية و اللااستقرار عند الشاعر، فكل ما يراه لا يعدو سوى فوضى تسود العالم، و تفرض منطق اللاثبات عند الإنسان.

أما في الشق الثاني، و في معرض حديثه عن الطبيعة، و ندائه الغير للتوجه نحوها، فكأني أراه يسرد محاسنها ومزاياها متأكدا كل التأكد من حقيقتها، فكان الغرض من اختياره الأسماء دون الأفعال في كثير من مفرداته في هذا الجانب، هو بثّ الثبات و الاستقرار في نفس المتلقي، فيطمئن، ويؤمن بعقيدة الشاعر و يصدق نداءه.

و نضرب مثلا، يقول: [2]

و الحر في الأرض يبني من منازعــه[3]   سجناً له و هو لا يدري فيؤتسر

فإن تحرّر من أبنـــاءِ بجدتـــه[4]   يظل عبداً لمن يهوى و يفتكــر

يرى جبران أن الأرض باتت مقفرة من الحرية، و الإنسان في صراع و صدام بين نفسه و غيره من الناس، فجاءت الأفعال 7 مرات في البيتين (يبني، يدري، يؤتسر، تحرّر، يظلّ، يهوى، يفتكر)، وتصف هذه الأفعال الحركية الدائمة لصراع الإنسان في طلب الحرية، و تجدد هذه الصراع الذي

---

[1] أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، ص : 151.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة – الشعر، ص : 25.

[3] **منازع جمع منزع** : النزوع إلى الغاية، و النزوع حالة شعورية ترمي إلى سلوك معين لتحقيق رغبة ما.

[4] **بجدته** : أصله، جنسه.

يوحي إليه زمن الأفعال، فمعظمها أفعال مضارعة تنقل لنا هذا الاحتدام الذي ينطلق من الماضي ليبلغ الحاضر، و المتجلّي في نفسية الإنسان، فنشعر بها و نحسّ باستمراريتها و تكرار حدوثها.

و الأفعال المضارعة أفعال حية، يمكنها بث الحياة في النص الأدبي، و ذلك بطبيعة دلالتها الآنية، و لقد وظفها الشاعر في قصيدته لخلق تفاعل مباشر بين خطابه الشعري و المتلقي، إضافة إلى تميزها عن أفعال أزمنة الماضي، من كونها تجعل الأفكار أوثق بزمانها، و تعمل على تأكيد وجود الحوادث، الأمر الذي يساعد بقدر كبير في عملية الإقناع، فهي تسرد أحداثا حاضرة، ينتفي بها الشك عند المتلقي.[1]

و ينتقل بنا جبران من الصوت الأول إلى الثاني، ليحدثنا عن الحرية في الغاب، و كيف هي؟ يقول :[2]

ليس في الغابات حر لا ولا العبد الدميم
إنما الأمجادُ سخف و فقاقيع تعوم
فإذا ما اللوز ألقى زهره فوق الهشيم
لم يقل هذا حقير وأنا المولى الكريم

تواترت الأسماء في هذه الأبيات أكثر من الأفعال، فحرية الغاب عند الشاعر حرية مطلقة، ينساق المجد إليها على تواقيع الغناء، فالحر عنده مرّ على الأرض دون أن يثقل نفسه بأحلامها، أو يتوقف طلبا لصغائر أمجادها. فحين وصفَ هذه الحرية، جعل الأسماء أكثر حضورا من الأفعال ليحملنا على الإيمان بثباتها و قرارها، و ديمومتها إن صح التعبير، و الأفعال لم ترد سوى 03 مرات، ما يوحي إلى قناعات الشاعر و مبادئه الثابتة القارة حول الغاب، نوجزها فيما يلي:

[1] ينظر : محمد العبد : بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1999، ص : 69.
[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 25.

– تعاسة الإنسان في الحياة، و تجرّعه كؤوس الظلم و العبودية، و غلبة النفاق و الزيف على نفوس البشر، و صراعه الدائم مع الأعراف و الأديان التي تجمح حريته الفطرية. كل هذا منبوذ عند الشاعر.

– نقاء الطبيعة و صفاء جوهرها من كل خلق سيء، فهي رمز الحرية المطلقة، فلا دين، و لا قانون يقيد الإنسان، و لا ألقاب أو درجات تفرّق بين الناس. كل هذا مرغوب عند الشاعر.

2. تركيب الجملة :

1.2. الجملة الاسمية :

وظّف الشاعر في قصيدته التركيب الاسمي بنوعيه، البسيط و المركب، و لكل تركيب ميزة مفردة به، تكشف عن الغايات التي من أجلها وُظّف في بناء النص، و لكن نلمح غلبة تواتر التركيب الاسمي المركب في القصيدة أكثر من البسيط، و مردّ هذا هو يقين الشاعر من آرائه و أفكاره، وسعيه إلى نفي الشك عند ذات المتلقي.

و نورد فيما يلي عينة من هذه التراكيب الاسمية، محاولين استقراء إيحاءاتها و دلالاتها و وظيفتها في البناء التركيبي العام للقصيدة.

1.1.2. الجملة الاسمية البسيطة :

هي الجملة الاسمية البسيطة التي اكتفت بإسناد واحد في تركيبها، و جاءت عناصرها مفردة[1]، ويفيد هذا التركيب غالبا الأوصاف الثابتة و الأحكام المطلقة التي تخلو من الزمن.[2]

و قد ورد هذا التركيب البسيط في القصيدة، نرصد منه ما يلي:

---

[1] محمد خان : لغة القرآن الكريم، ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2004، ص : 77.

[2] نفسه، ص : 77.

● **النمط 1** : مبتدأ + خبر مفرد

و مثاله : [1]

فهو النبي و برد الغد يحجبه   عن أمة برداء الأمس تحتجب

تتألف الجملة الاسمية (هو النبي) من ضمير الغائب المفرد (هو)، و الخبر (النبي). فإيمان الشاعر بعظم مكانة العالم و سمو منزلته، أنزله بمنزلة الأنبياء، مستخدما تركيبا بسيطا يثبت به هذه المرتبة التي يرقى إليها العالم.

● **النمط 2** : مبتدأ + جار و مجرور + خبر مفرد

و مثاله :[2]

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا   و الشرّ في الناس لا يفنى و إن قبروا

يتألف صدر هذا البيت من جملة اسمية من مبتدأ (الخير)، و جار و مجرور (في الناس)، وخبر ورد اسما مفردا (مصنوع)، و أفاد الشاعر بتركيبه هذا ثبات صفة اكتساب الخير عند الناس، فهو ليس متأصلا فيهم.

و قد تواتر هذا التركيب في مضارب عديدة من القصيدة : الدين في الناس حقل / العزم في الروح حق / العلم في الناس سبل / اللطف في الناس أصداف / الحب في الناس أشكال / الجسم للروح رحم. والملفت أن الشاعر يستخدم هذا التركيب كلما أراد الولوج إلى موضوع آخر من مواضيع قصيدته، (الدين، العزم، العلم، اللطف ...)، ليؤكد نظرته و ينفي الشك عن حقيقة ما يطرحه من أراء ثابتة إزاء هذه الحقائق.

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 24.

[2] نفسه، ص : 19.

● **النمط 3** : خبر (جار و مجرور) + مبتدأ

و مثاله : [1]

ففي العرينة ريح ليس يقربه بنو الثعالب غاب الأسد أم حضروا

و في الزرازير جبن و هي طائرة و في البزاة شموخ و هي تحتضر

تتألف بنية الجمل الاسمية (ففي العرينة ريح)، (في الزرازير جبن)، (في البزاة شموخ) من خبر جار و مجرور، و مبتدأ نكرة مؤخر (ريح، جبن، شموخ) مخصص بالجار و المجرور الذي قبله، و قد استخدم الشاعر هذا التركيب لاهتمامه بالخبر قبل المخبر عنه، و هذا لتقوية المعنى و تأكيد الصفة.

● **النمط 4** : حرف مشبه بالفعل + اسم + خبر

و مثاله : [2]

إنّ عدل الناس ثلج إن رأته الشمس ذاب

جاءت بنية الجملة الاسمية (إن عدل الناس ثلج) متكونة من حرف مشبه بالفعل (إنّ) يؤكد العلاقة بين ركني الإسناد، و اسمها مضاف (عدل الناس) و خبرها (ثلج)، و هي جملة أريد بها تأكيد معنى انتفاء العدل بين الناس في نظر الشاعر.

و قد وردت هذه الصيغة أكثر من مرة في القصيدة : إنّ عزم الناس ظلّ، إن حبّ الناس داء، إنّ هول الموت وهم ...، و هذا من باب تأكيد الشاعر لحقيقة ما يصفه من أحوال الناس في الحياة.

كما وردت أيضا بمعنى آخر في قوله : [3]

إنما الأمجاد سخف و فقاقيع تعوم

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 22.

[2] نفسه ، ص : 23.

[3] نفسه، ص : 25.

تتألف جملة صدر البيت من حرف مشبه بالفعل (إنّ) دخلت عليه (ما الكافة) [1] التي كفّت عمله، و مبتدأ (الأمجاد) و خبر (سخف)، و قد زادت (إنما) – التي تفيد الحصر– المعنى تأكيدا، بأن حصرت أحد ركني الإسناد في الآخر(الأمجاد / السخف).

و قد تواتر ورود هذا التركيب في القصيدة أكثر من مرة : إنما الزئبق كأس، إنما العقر لفظ، إنما النطق هباء، إنما التخدير ثدي ..، و جاءت هذه الصيغة لتفيد التأكيد، إضافة إلى الحصر الذي يزيد المعنى قوة و جلاء.

- **النمط 5** : ناسخ + خبر شبه جملة + اسم

و مثاله : [2]

ليس في الغاب حزن لا و لا فيها الهمـــوم

تألفت الجملة الاسمية في صدر البيت من ناسخ (ليس)، و شبه الجملة (في الغاب) في محل خبرها مقدم، و(حزن) اسم ليس، و قد أفادت النفي؛ نفي الحزن عن الغاب.

و ورد هذا النمط من التركيب في القصيدة في أكثر من بيت : ليس في الغابات سكر / ليس في الغابات دين / ليس في الغابات عدل / ليس في الغابات لطيف ...، و الملفت هو استخدام الشاعر لهذا التركيب كلما انتقل في حديثه إلى الصوت الثاني في القصيدة، فينفي عن الغاب ما وصف به أحوال الناس و صفاتهم في العالم الحقيقي، و يسارع إلى إقصاء الثنائيات المتناقضة (الحرية/ العبودية، العدل / الظلم ...)، هذه الثنائيات المتجذرة بين الناس ليس لها حضور في عالم الطبيعة النقي الذي ينشده.

[1] ينظر : أبو الحسن علي بن عيسى الرماني: كتاب معاني الحروف، تح: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق للنشر والتوزيع و الطباعة، جدة، السعودية، ط2، 1981، ص : 89.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 20.

2.1.2. الجملة الاسمية المركبة :

تتألف هذه الجملة من وحدة إسنادية كبرى تفرّعت بعض عناصرها إلى جملة صغرى أو أكثر، مختلفة في أبنيتها و وظائفها التي تؤديها في صلب الجملة الكبرى.[1]

و قد تضمنتها القصيدة بأنماط عديدة، نورد منها :

- **النمط 1** : مبتدأ + خبر جملة فعلية

يقول :[2]

أعطني الناي و غنّ   فالغنا يرعى العقول

تتألف الجملة الاسمية في عجز البيت من مبتدأ، و خبر جاء جملة فعلية من فعل و فاعل مضمر (هو) و مفعول به، و قد استخدم الشاعر هذا الصيغة المركبة حين حديثه عن إحدى قناعاته المختلفة، التي من بينها تأثير الغناء في العقول تأثيرا إيجابيا لا سلبيا.

و يقول في موضع آخر :[3]

و حقوق الناس تبلى   مثل أوراق الخريف

تتألف الجملة الاسمية (حقوق الناس تبلى) من مبتدأ معرّف بالإضافة و جملة فعلية (تبلى) فعل و فاعل في محل خبر المبتدأ، و قد جاءت تعبيرا عن ضياع الحقوق بين الناس، مؤكدة إيمان الشاعر بانتفاء العدل في عالم الحياة المصطنعة، ودوام هذا الانتفاء بدلالة زمن الفعل المضارع.

[1] ينظر : محمد خان : لغة القرآن الكريم، ص : 97.
[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 19.
[3] نفسه، ص : 24.

- **النمط 2** : مبتدأ + جار و مجرور + خبر جملة فعلية

و مثاله :[1]

العدل في الأرض يبكي الجن لو سمعوا   به و يستضحك الأموات لو نظروا

استند الشاعر في حديثه عن العدل بين الناس، على الجملة الاسمية (العدل في الأرض يبكي)، المتكونة من مبتدأ و جار و مجرور و جملة فعلية في محل خبر، ما تناسب مع رؤيته في بلوغ العدل منزلة دنيا بين الناس، فهي حقيقة قارّة مؤكدة عنده حتى أنها أبكت الجن و أضحكت الأموات عليها على حدّ تصويره لها.

يتضح لنا مما سبق، أن صيغة الجملة الاسمية المركبة وردت في أكثر من موضع من القصيدة، لما لها من ميزة ثنائية، جمعت بين سمة الثبات و القرار للاسم، و بين الاستمرارية التي يحققها زمن الفعل (المضارع) في خبرها، ليقويّ الشاعر تأكيده و يزيده متانة، فلا يسري الشك في نفسية المتلقي أو يحس بشيء من الريبة.

2.2. الجملة الفعلية :

هي كل جملة "يكون فيها المسند دالاّ على التغير و التجدد"[2]، و يكون المسند "فعلا يدل على الحدث و الحدوث؛ سواء أكان متقدما على المسند إليه أم متأخرا عنه"[3]، و قد يكون هذا الإسناد حقيقيا أو مجازيا، "فالفعل يسند إلى من أوجده بإرادته، كما يسند إلى من وقع عليه، كقولك: سقط الجدار، انقطع الحبل، فهما فاعلان في الصورة، و لكنهما لم يفعلا شيئا على الحقيقة"[4]. و قد وردت الجملة الفعلية في قصيدة "المواكب"، في صور شتى:

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 22.

[2] مهدي المخزومي : في النحو العربي، – نقد و توجيه–، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص : 86.

[3] سناء حميد البياتي : قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، ط1، 2003، ص : 42.

[4] محمد خان : لغة القرآن الكريم،، ص:39.

1.2.2. الجملة الفعلية البسيطة :

- **النمط 1** : فعل + فاعل

و مثاله، قول الشاعر : [1]

ضلّ الجميع فلا الذرات في جسد تثوى و لا هي في الأرواح تحتضر

تتألف الجملة الفعلية في صدر البيت (ضلّ الجميع) من فعل ماض و فاعل، و يتحدث الشاعر هنا عن تيه الناس في الحياة، مستندا على زمن الفعل الماضي، الدال على حدوث الفعل و انتهائه.

- **النمط 2** : فعل + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به

و مثاله : [2]

إنّ في التمر نواة حفظت سر النخيل

تتألف بنية الجملية الفعلية في عجز البيت من فعل ماض، و فاعل ضمير مستتر (هي)، ومفعول به مضاف (سرّ النخيل).

2.2.2. الجملة الفعلية المركبة :

- **النمط 1** : فعل + فاعل + مفعول به أول + مفعول به ثاني

و مثاله في القصيدة : [3]

أعطني الناي و غنّ فالغنا سرّ الخلود

تتألف الجملة الفعلية (أعطني الناي)، من فعل أمر و فاعل مستتر (أنت) و مفعول به أول (ياء المتكلم)، و مفعول به ثان (الناي). و قد وظف الشاعر هنا فعلا من أفعال المنح و العطاء، وهي الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين، و جاء بصيغة الأمر ليفيد الإلزام بالعمل في الزمن الحالي.

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 31.
[2] نفسه، ص : 32.
[3] نفسه، ص : 33.

فبعد أن ينهي الشاعر عرض حواره بين صوتيه المتناقضين، يأتي بالحكم (الدعوة إلى الغناء)، مستخدما فعلا أمر يوجب وقوع الفعل في آنيته، إعلانا على انتهاء الحوار بينهما.

- **النمط 2** : فعل + شبه جملة + اسم موصول+ جملة فعلية

و مثاله : [1]

و قلّ في الأرض من يرضى الحياة كما تأتيه عفوا و لم يحكم به الضجر

تتألف بنية الجملة الفعلية في البيت من فعل ماض (قلّ) و شبه جملة (في الأرض)، واسم موصول (من) فاعل، و صلة الموصول جملة فعلية (يرضى الحياة كما تأتيه عفوا).

3. التركيب المنفي:

النفي أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، و هو أسلوب نقض و إنكار، يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب، فينبغي إرسال النفي مطابقا لما يلاحظه المتكلم من أحاسيس ساورت ذهن المخاطب خطأ، مما اقتضاه أن يسعى لإزالة ذلك بأسلوب النفي[2]، مستخدما مختلف أدواته. و قد تعددت صور الجملة المنفية في القصيدة بحسب الأدوات التي استخدمها جبران (لا، لم، ليس، لا، لن، غير).

و يحضر أسلوب النفي في القصيدة بشكل ظاهر و بأنماط مختلفة، ليعكس إصرار الشاعر على تصوراته و آرائه للحياة.

- **النمط 1** : النفي بـ (**لا**)

مثاله :[3]

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا و الشر في الناس لا يفنى و إن قبروا

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 20.

[2] مهدي المخزومي : في النحو العربي ، ص : 277.

[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 19.

يؤكد جبران ثبوت صفة الشر عن الناس بتركيبة فعلية أحسن اختيار فعلها (يفنى)، و"لا" خاصة بنفي الحدث في الأفعال و كذا نفي الأسماء، و دلالة النفي بها حاصلة الثبوت لا محالة، لهذا تواترت في القصيدة 41 مرة. و وظّفها الشاعر في هذا البيت ليؤكد أن الشر باق في النفس البشرية حتى بعد الموت !، و يمنحه صفة الخلود و الديمومة.

- **النمط 2** : النفي بـ **(ليس)**

و مثاله:[1]

ليس في الغاب حزن لا و لا فيها الهموم

عمد جبران إلى استخدام أداة النفي "ليس"، ليؤكد خلو الطبيعة من الأحزان. و قد وظّف الشاعر أداة النفي "ليس" 23 مرة في قصيدته، لإزالة اللبس في الأمر الحسن الجيد، و الذي يتمثل عنده في الغاب (ليس في الغابات سكر، ليس في الغابات موت...)، أو لنفي الثنائيات المتضادة عن عالم الطبيعة : الدين / الثواب أو العقاب، العدل / الظلم، الحرية / العبودية ...، و يؤكد خلو الغاب منها.

- **النمط 3** : النفي بـ **(لم)**

تختص بالأفعال، و عملها الجزم في الفعل، و إنما عملت الجزم؛ لأنها نقلت الفعل نقلتين : نقلته إلى الماضي ونفته[2]. و قد وظّفها الشاعر 04 مرات في القصيدة.

و مثاله : [3]

فإذا هبّ نسيم لم تجئ معه السَّموم

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 20.

[2] ينظر : أبو الحسن علي بن عيسى الرماني: معاني الحروف، ص : 100.

[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 20.

وردت في هذا البيت لتأكيد صفاء نسيم الطبيعة و نقائه، و خلوه من السّموم و هي الريح الحارة.

- **النمط 4** : النفي بـ (**ما**)

مثاله : [1]

فالقوم لولا عقاب البعث ما عبدوا ربّا و لولا الثواب المرتجى كفروا

تواترت صيغة النفي بـ"ما" 06 مرات في القصيدة، منها توظيف الشاعر لها في هذا البيت ليبين سبب التعبد عند الناس، إذ يراه متعلقا بالعقاب أو الثواب، و ينفي عنهم صفة العبادة الخالصة في تركيبة النفي (ما عبدوا ..).

- **النمط 5** : النفي بـ (**غير**)

و النفي بـ"غير" مختص بالأسماء فقط دون الأفعال، و مثاله : [2]

فالسواقي ليس فيها غير إكسير الغمام[3]

يظهر لنا جبران مدى نقاء و صفاء الحياة في الطبيعة، و ينفي عنها التخدير و السكر، فسواقيها لا تحوي سوى ماء السحاب النقي، و هذا دلالة على انتفاء الأوهام و الأحلام في الغاب.

4. التركيب الشرطي:

هو "أسلوب لغوي، ينبني على جزءين، الأول : منزل منزلة السبب، و الثاني : منزل منزلة المسبب، يتحقق الثاني إذا تحقق الأول"[4]، فوقوع الجواب متعلق بوقوع شرطه، فالشرط سبب والجواب مسبب. و يتحقق أسلوب الشرط بتوظيف حرفا "إن" و "إذما" أو الأسماء : من، و ما، ومهما،

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 22.

[2] نفسه ، ص : 21.

[3] **الإكسير** : شراب زعموا أنه يطيل الحياة. و زعم الأقدمون أنها مادة تحوّل أي معدن رخيص إلى ذهب.

[4] مهدي المخزومي : في النحور العربي – نقد و توجيه–، ص : 186.

ومتى، و أيّان، و أين، و أنّى، و حيثما، و كيفما، و أيّ . و هي أدوات جازمة، و ثمّ أدوات تفيد الشرط ولا تجزم، هي : لو، لولا، لوما، أمّا، لما، إذا، كلّما. [1]

و قد وظّف الشاعر أسلوب الشرط في القصيدة بصور مختلفة، نورد منها :

- **النمط 1** : الشرط بـ (**إذا**)

تستعمل أداة الشرط "إذا" مع المتوقع وقوعه، فالأصل فيها أن يكون الشرط مقطوعا بوقوعه[2].و قد تواتر أسلوب الشرط بـ "إذا" 14 مرة في القصيدة، و من أمثلته : [3]

إنّ حبَّ الناس داءٌ   بين حلـــم و عظام

فإذا ولّى شبـــابٌ   يختفي ذاك السقام

ورد أسلوب الشرط في البيت الثاني بأداة الشرط (إذا) و فعل الشرط (ولّى) و جواب الشرط (يختفي)، و مضمون الشرط في هذا البيت جاء لتأكيد حقيقة اختفاء الحب و تلاشيه بعد انقضاء مرحلة الشباب في عمر الإنسان، و تقدم عمره، و هذا ما يتوقعه جبران بعد أن درس صنوف الحب بين الناس، و توصل إلى قناعته هذه.

أما في قوله : [4]

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا   و الشر في الناس لا يفنى و إن قبروا

فوردت جملة جواب الشرط (الخير في الناس مصنوع) مقدمة على فعلها (جبروا)، و جاء مضمون معنى الشرط هنا دالا على القطع و الجزم باعتبار جواب الشرط جملة اسمية. و هذا ما أراد الشاعر بلوغه من وراء توظيفه لأسلوب الشرط بهذه الصيغة.

[1] ينظر: حفني ناصف وآخرون: الدروس النحوية، دار العقيدة للطبع والنشر والتوزيع،القاهرة، مصر،دط، 2007، ص:376

[2] ينظر : مهدي المخزومي : في النحو العربي، ص : 291.

[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 25.

[4] نفسه ، ص : 19.

● **النمط 2** : الشرط بـ **(إنْ)**

و هي أداة تدل على الشرط، تستعمل مع المشكوك في وقوعه[1]، و قد وردت صيغة الشرط بـ "إن" 24 مرة في القصيدة، و مثاله :[2]

و السر في النفس حزن النفس يستره   فإن تولىَّ فبالأفـراح يستـتر

فصيغة الشرط في عجز البيت (فإن تولى فبالأفراح يستتر)، و تألفت من أداة الشرط (إن) وفعل الشرط (تولى) و جوابه (فبالأفراح يستتر)، و هو الترتيب العادي للجملة الشرطية، و جاء شقاها مختلفان في الزمن (ماضي و مضارع)، و يدل مضمون معنى الشرط في هذا البيت على تأكيد الشاعر و إثباته لحقيقة الأسرار في النفس البشرية، إذ تتستر بثنائية الحزن / الفرح، فلا تكون ظاهرة للعيان، إنما متخفية بأحد طرفي هذه الثنائية.

و أما في قوله:[3]

فالسجن و الموت للجانين إن صغروا   و المجدُ و الفخر و الإثراءُ إن كبروا

نجد جملة الشرط في الشطر الأول من البيت مرتبة ترتيبا عكسيا؛ إذ جاء جواب الشرط جملة اسمية مسبوقة (فالسجن و الموت للجانين)، ثم أداة الشرط (إن)، ثم فعل الشرط (صغروا)، و الأمر نفسه للشطر الثاني، فجاء مضمون الشرط هنا دالا على الجزم و الإثبات بأن العقاب واقع على الجناة الصغار و مؤكد، أما الكبار منهم فلهم كل التمجيد و التعظيم.

● **النمط 3** : الشرط بـ **(مَنْ)**

تختص "من" "بأولي العلم، سواء كانت موصولة أم استفهامية أم شرطية" [4]، و هي ما يهمنا في مقامنا هذا، و تستعمل "من" مع الأكيد وقوعه، أي أنّ فعل جواب الشرط يتحقق لا محالة.

[1] ينظر : مهدي المخزومي : في النحو العربي، ص : 290.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 20.

[3] نفسه، ص : 22.

[4] فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع،عمان، الأردن، ط1، 2000، ج1،ص: 129.

ومن أمثلة ورودها في القصيدة، قول الشاعر :[1]

و الموت في الأرض لابن الأرض خاتمة   و للأثيري فهو البدء والظفـر

فمن يعانـق في أحلامـه سحـــراً   يبقى و من نام كل الليل يندثر

وردت الجملة الشرطية في البيت مرتين بأداة الشرط "من"، الجملة الأولى "فمن يعانق في أحلامه سحرا يبقى"، تتألف من أداة الشرط و فعل الشرط (يعانق) و جوابه (يبقى)، فكان الترتيب عاديا، و الزمن في الفعلين متماثل (زمن المضارع)، و العلاقة بينهما سببية، إذ سبب البقاء متعلق بمعانقة الأحلام، فجاء التركيب مشحوذا بطابع العارف بسرّ الخلود في الحياة. و الأمر سيان للجملة الثانية، (من نام كل الليل يندثر) مع اختلاف في الزمن، وقد تعلّق جواب الشرط (يندثر) و هو المسبب، بفعل الشرط (نام) و هو السبب، فجاءت العلاقة سببية هي الأخرى.

و تأسيسا على ما سبق، نجد الشاعر جبران قد ارتكز على بنية الجملة الشرطية في قصيدته، بغرض تقوية معانيها، و إثبات وقوع الأفعال و تأكيدها، و لعلّ مرتبة الناصح المرشد التي منحها لشخصه، جعلته يعتمد هذا الأسلوب ، لما يوفره من فسحة في وصف الحياة الزائفة التي يحياها المتلقي، علّه يقنعه بالعدول عنها، و الانصراف إلى الغاب الرامز لحياة الطبيعة الفطرية.

5. التقديم و التأخير :

هو أحد أساليب العرب في كلامهم ، يراد به مخالفة عناصر تركيب الجملة ترتيبها الأصلي وزوال اللفظ عن مكانه تقديما أو تأخيرا، و بعبارة أوضح هو تقدّم ما الأصل فيه التأخير ، و تأخر ما الأصل فيه التقدّم.

فالجملة العربية —كما يرى النحاة – تتألف من ركنين أساسيين : المسند و المسند إليه، و هما عمدة الكلام، و من فضلة[2]، و المسند إليه عندهم لا يكون إلاّ اسما، أما المسند فيكون اسما وفعلا[3]،

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 33.

[2] العمدة ما لا نستطيع حذفه، و الفضلة ما يمكن حذفه دون أن يختل المعنى الأصلي للجملة.

[3] ينظر : فاضل صالح السامرائي : الجملة العربية – تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص : 34.

و الأصل في الجملة التي مسندها اسم أن يتقدم المسند إليه ، أما إن كان المسند فعلا ، أن يتقدم الفعل، و لا يتقدم المسند إليه في كلتا الصيغتين إلا لسبب[1].

و بهذا تتجلى لنا أصول صياغة الجملة العربية و ترتيبها الأصلي، لكن قد تطرأ الأسباب فتكون الحاجة إلى العدول عن هذا النمط الأساسين لتحقيق أغراض جمالية و بلاغية.

و لست أجد أجزل قول عن التقديم و التأخير كما أورده **عبد القاهر الجرجاني** في "دلائل الإعجاز" ، إذ يقول :" هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعة، و يفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، و يلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدّم فيه شيء و حوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[2].

وقد عمد جبران في قصيدته إلى اعتماد آلية التقديم في أكثر من موضع، و بصيغ متنوعة ومتباينة، رصدنا منها تقديم الخبر عن المبتدأ (الاسم) في الجمل المنسوخة، و مثالها : [3]

ليس في الغابات سكر   من مدام أو خيـــال

تقدم خبر (ليس) شبه الجملة (في الغابات) اسمها (سكر)، و لما كان الاسم نكرة وجب تقديم المسند إليه عن المسند، و قد حقق هذا الانزياح التركيبي غرضا أسلوبيا تمثّل في الاهتمام و العناية بالمقدّم، فالشاعر يعشق الغاب و ما يرمز إليه من التحرر و الاستقلالية، فجاء بلفظه مقدما عن لفظ "السكر"، ليوحي لنا بعظم قناعته و إيمانه بعالم الغاب.

و وردت صيغة التقديم هذه في أكثر من مرة في القصيدة : ليس في الغابات راع / ليس في الغابات سكر / ليس في الغابات دين / ليس في الغابات عدل / ليس في الغابات علم / ليس في الغابات حرّ / ليس في الغاب لطيف / ليس في الغاب ظريف / ليس في الغاب خليع / ليس في

[1] ينظر : فاضل صالح السامرائي : الجملة العربية ، ص : 35.
[2] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : 143.
[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 21.

الغابات ذكر / ليس في الغاب رجاء / ليس في الغاب عقيم . مما يدلّ على سمو الغاب في نظر الشاعر ، و علو مكانته عنده، لذا جاء به مقدما في كل مرة عن المبتدأ (الاسم).

و الملاحظ أنّ الشاعر يورد المسند إليه في جميع الحالات نكرة، و للتنكير "معنى شامل وعميق، و صالح لأن يتولد منه معاني كثيرة"[1]، فقصد الشاعر من وراء هذا تحقير حياة الناس و ضوابطها، فيحقّر عدلهم و دينهم و علمهم و حريتهم، و لا يعترف بها، لهذا جاءت كل هذه الألفاظ نكرة خالية من التعريف.

هذا من جهة، و من جهة أخرى حتى يتوافق النص الشعري مع الوزن و تفعيلات بحره، فلو عمدنا إلى إيراد الجملة "ليس سكر في الغابات" لاختل الإيقاع الداخلي للبيت، و ما صلح الوزن والإيقاع، و بتمثيل واحد فقط ندرك الأمر:

ليس سكر في الغابات

0/0/0/0/0/0//0/

نلاحظ جيدا اختلال وزن البيت حين أوردنا الجملة بتركيبها العادي بلا تقديم للخبر، فجاء البيت غير مناسب من حيث الوزن ، و بتقديم شبه الجملة (في الغابات) عن الاسم (سكر)، ضبط للوزن و تناغم في الإيقاع.

و الأمر نفسه في قوله:[2]

و في الزرازير جُبن و هي طائرة — و في البزاة شموخ وهي تحتضر

فقد جاء تركيب الجملة : خبر مقدم (في الزرازير) و مبتدأ نكرة مؤخر (جبن)، والأصل في المبتدأ أن يكون مُعَرَّفاً، لكنه ورد في الجمل منكّراً ، وهذا ما سوّغ تأخيره مع تقديم الخبر (شبه جملة) بغرض التخصيص.

---

[1] محمد محمد موسى : خصائص التركيب – دراسة تحليلية لعلم البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط4، 1996، ص : 214.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 23.

و من أمثلة التقديم و التأخير أيضا ، قوله : [1]

فغصون البان تعلو في جوار السنديان

فأصل التركيب أن يكون على النسق التالي :

فتعلو غصون البان في جوار السنديان[2]

فقدّم المسند إليه (غصون البان) الذي هو في الأصل فاعل ، و يرى علماء البلاغة أن تقديم المسند إليه في الجملة التي مسندها فعل يصلح لأمرين؛ الأول : تقوية الحكم و توكيده و تقريره. والثاني : الاختصاص؛ أي اختصاص المسند بالحكم المسند إليه.[3]

فقوله : فغصون البان تعلو ، قدّم فيه المسند إليه على الخبر الفعلي ، فأفاد تقوية الخبر الذي هو "العلو"، فتحولت الجملة بتقديم المسند إليه من جملة فعلية إلى جملة اسمية، و تحول الفاعل إلى مبتدأ، و الفعل المضارع الدال على استمرارية وقوع الفعل إلى جزء من جملة خبرية تامة لمعنى المبتدأ. إضافة إلى ذلك ، ورود ترتيب الجملة بهذا النسق جاء ضابطا للوزن في البيت الشعري.

يتضح لنا من خلال ما سبق، أن جبران قد استخدم التقديم و التأخير في بناء قصيدته استخداما يخدم غاياته و مقاصده في تقوية المعاني، و تماسك التركيب اللغوي، ليحقق بذلك تأثيرا في المتلقي، و لعلّ قمة هذا التأثير هو إقناعه بمعتقداته و أرائه الفلسفية حول الحياة و ما تحويه من ظواهر و معتقدات زائفة، يروم شاعرنا إلى نفيها و هدمها، و بناء عالم آخر، موطنه الغاب، موطن الفطرة الإنسانية كما يحسبه.

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 26.

[2] **البَانُ** : ضرب من الشجر ، سَبْط القَوام ، لين، ورقه كورق الصَّفصاف ، ويُشبَّه به الحِسَان في الطول واللِّين.

و **السنديان** : جمع سِنْديانة : بَلُّوط ، و من فصيلة البلُّوطيّات ، أنواعه كثيرة معظمها أشجارٌ كبيرة أخشابها صُلبة صناعية وقشور ، وهو شجر جميل المنظر ، غليظ الساق ، كثير الخشب

[3] ينظر : محمد محمد موسى : خصائص التركيب، ص : 220.

6. الربــط :

يتبيّن لدارس الجملة العربية، أنّ النحاة المتقدّمين لم يشيروا إلى الربط إلا إشارات عابرة و في مواضع متفرّقة، لا يسع المقام لذكرها ، و مردّ هذا جعلهم الإعراب منهجا لهم، ما حرمهم من دراسة الجملة درسا تركيبيا معنويا يقوم على الارتباط و الانفصال بين المعاني الجزئية داخلها.[1]

أمّا المتأخرون[2] منهم فقد تنبّه بعضهم إلى أهمية هذه الظاهرة التركيبية، فحاولوا حصر مواضيعها في مباحث خاصة، غير أن مباحثهم تلك جاءت بعيدة عن النظرة الشمولية المتكاملة[3] ، ففكرة الربط لم تكن جزءا من منهجهم.

و قد تنبّه **عبد القاهر الجرجاني** إلى ظاهرة الربط في حديثه عن الفصل و الوصل، يقول:" وعلم هذا الباب أغمض و أخفى، و أدقّ و أصعب، و فد قنع الناس فيه بأن يقولوا إذا رأوا جملة قد ترك فيها العطف : إنّ الكلام قد استؤنف و قطع عما قبله، لا تطلب أنفسهم منه زيادة على ذلك. ولقد غفلوا غفلة شديدة" [4]، مرتكزا في ذلك على مجموعة من القواعد النحوية، التي بلورها النحاة لأجل ضبط العطف.

إنّ للربط قيمة كبيرة في كونه يعمل على تحقيق التآلف بين المعاني الجزئية، و الذي هو أساس النظام التركيبي للجملة، كما يعدّ قرينة مادية في اللغة العربية، "إذ تلجأ إلى الربط بواسطة لفظيّة حين تخشى اللبس في فهم الانفصال بين معنيين، أو اللبس في فهم الارتباط بين معنيين، و الواسطة

---

[1] ينظر : مصطفى حميدة : نظام الارتباط و الربط في تركيب الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط$_1$، 1997، ص: 190.

[2] منهم : ابن هشام صاحب "مغني اللبيب"، و ابن أبي الربيع صاحب "شرح الإيضاح"، و الأندلسي صاحب "شرح المفصّل" .. ، ينظر : مصطفى حميدة : نظام الارتباط و الربط في تركيب الجملة العربية ، ص: 190- 193.

[3] ينظر : نفسه، ص ن.

[4] الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص : 239.

اللفظية إمّا أن تكون ضميرا بارزا منفصلا أو متصلا، و ما يجري مجراه من العناصر الإشارية، كالاسم الموصول و اسم الإشارة، و إما تكون أداة من أدوات الربط"[1].

و تأسيسا على هذا، يقتضي الجانب المعنوي تقسيم مواضع الربط في التراكيب إلى قسمين: الربط بالضمير و ما جرى مجراه، و الربط بالأدوات. و هو ما يهمنا في دراستنا هذه، إذ تعتبر حروف العطف من أكثر الأدوات استعمالا في عملية الربط، و لها دور كبير في تحقيق التماسك، فالحروف يدخل إما للربط، أو النقل، أو للتأكيد، أو للتنبيه، أو للزيادة. [2]

1.6. الربط بالضمير :

يختلف الربط بالضمير عن الربط بالأداة، فوظيفة الربط بالضمير "ناشئة مما في الضمير من إعادة الذكر، و في هذا تعليق و ائتلاف و ربط، .. و أما وظيفة الأداة في الربط فناشئة من تلخيصها لمعنى نحوي كالعطف و الشرط و الاستثناء"[3]. و أقصد بالضمير هنا، الضمير البارز، لأن المستتر "هو قرينة معنوية تستنبط بالعقل و لا يشير إليها لفظ"[4].

و قد عمد جبران إلى استخدام هذا النوع من الربط في قصيدته ، فمثلا في قوله : [5]

و العلم في الناس سبل بان أوّلها   أما أواخرها فالدهر و القدر

تحقق الربط في البيت من خلال الضمير المتصل "الهاء" في "أوّلها / أواخرها" ، فبنية الجملة أصلها : و العلم في الناس سبل بان أول السبل / أما أواخر السبل فالدهر و القدر، و لما كانت هذه البنية غامضة، احتاج الشاعر للإيجاز، عمد الشاعر إلى إضمار كلمة "السبل" و جعل الضمير المتصل البارز "الهاء" رابطا ، فتحقق بذلك الائتلاف بين المعاني الجزئية لتركيب الجملة العام.

[1] الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : 195-196.
[2] ينظر : نفسه ، ص : 193.
[3] نفسه، ص : 196.
[4] نفسه، ص : 196.
[5] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص :24.

و في موضع آخر ، يقول :[1]

فإن رأيت أخـا الأحلام منفــرداً عن قومـــه و هـو منبوذ و محتقر
فهو النبي و بُردُ الغـدّ يحجبه عن أُمـــة برداءِ الأمـــس تأتزر
و هو الغريبُ عن الدنيا وساكنها و هو المهاجــر لام الناس أو عذروا
و هو الشديد و إن أبدى ملاينة و هو البعيدُ تدانى الناس أم هجروا

نلاحظ تنوع الضمير في هذه الأبيات، بين متصل و منفصل، فالمتصل منها ما ورد في : قومه، يحجبه، ساكنها، عذروا، هجروا. فالهاء في "قومه" تعود على "أخا الأحلام" ، و تقوم بوظيفة الربط القائمة على إعادة الذكر و أمن اللبس، ليتحقق التوافق بين المعاني، و هي كذلك في (يحجبه) تعود على (النبي) ، و في (ساكنها) على (الدنيا)، و "واو الجماعة" في (عذروا، هجروا) تربط بين الفعل و(الناس).

أما الضمير المنفصل فنجد تواتره بصيغة الغائب "هو" في جميع الأبيات، و نلاحظ أنه استخدم لأمن اللبس في فهم الارتباط بين "أخا الأحلام" و (النبي، الغريب، المهاجر، الشديد، البعيد) إن كانت صفة أم خبرا، فإذا حاولنا القول : أخا الأحلام النبي ، أخا الأحلام الغريب ... ، و أردنا إنشاء علاقة إسناد بينها، لوقعنا في لبس لفهم العلاقة؛ لأن كلا الاسمين معرفة، لذلك لجأ الشاعر إلى الربط بين الاسمين بضمير المنفصل الغائب كي تظهر علاقة الإسناد واضحة جلية. و تفيد الدلالة على أن الوارد بعد الضمير خبر و ليس صفة، و التأكيد على ذلك.

2.6. الربط بالأدوات :

ركّز جبران في قصيدته على أدوات الربط، لما لها من قيمة في تحقيق التماسك و الائتلاف في النص الشعري، و قد بدت حروف العطف ظاهرة أسلوبية كثيفة في القصيدة، بمختلف أنواعها، نحاول فيما يلي تبيان دورها في ربط المفردات و الجمل فيما بينها.

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص: 24.

1.2.6. ربط المفردات:

تواترت أدوات الربط في القصيدة للربط تارة بين المفردات، و تارة أخرى بين الجمل ، فمثال الأول في القصيدة قول الشاعر : [1]

وأنين الناي أبقى   من مجيدٍ و ذليل

يتماسك هذا البيت داخليا من خلال الربط الموجود بين المفردة (مجيد) و (ذليل)، و وجه الربط بينهما في كونهما متضادين فجمعهما حرف "الواو" إلى سياق واحد.

و قد وردت المفردات التي ربطت بالعطف متنوعة، كالأسماء، و الأفعال، الصفات، فمن الأسماء مثلا قول الشاعر : [2]

ليس في الغابات سكر   من مدام أو خيال

و من الأفعال : [3]

و من شموخ غدت مرآته فلكا   و ظلّه قمرا يزهو و يزدهر

و من الصفات : [4]

فإن رأيت أخال الأحلام منفردا   عن قومه و هو منبوذ و محتقر

و قد استخدم الشاعر في عطفه للمفردات أربع أدوات هي : الواو، الفاء، لا ، أو، و هذا حسب ما تقتضيه حاجة النص، فقد ورد في أحايين كثيرة لربط متضادين، و الأغلب في هذا الربط ورد بـ "الواو" ، و في كل الأحوال ورد الربط بحروف العطف للحفاظ على سير المعاني و ترابط النص و تماسكه.

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص: 19.

[2] نفسه، ص: 21.

[3] نفسه، ص: 27.

[4] نفسه، ص: 24.

2.2.6. ربط الجمل :

غلب على القصيدة عطف الجمل، و قد ورد بصيغ مختلفة، أبرزها : عطف جملتين اسميتين، أو جملتين فعليتين. و من أمثلة العطف الأول ، قول الشاعر :[1]

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا   و الشر في الناس لا يفنى و إن قبروا

بدأ الشاعر قصيدته بحديثه عن ثنائية الخير / الشر، و هما خصمان دائمان، يتقاذفان الإنسان طول حياته، و ورود هاتين الفكرتين أوجب ربطهما بحرف العطف "الواو"، فالواقع هنا هو الربط بين وجود الخير و وجود الشر، للتعبير عن الصراع الدائم بينهما.

فلو عمدنا إلى حذف حرف "الواو" الرابط بين الجملتين ، للمسنا في المعنى ضعفا و وهنا :

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا   الشر في الناس لا يفنى و إن قبروا

فجاء الربط ب"الواو" ليحقق تماسك جزأي المعنى و ربطهما بالمعنى العام للبيت، بالإضافة إلى سير و انسياب المعاني بشكل سهل.

و كما حقق الربط تماسك شطري البيت ، فإنه عمل أيضا على تحقيق التماسك الداخلي للشطر الثاني، و ذلك بالربط بين نهايتين : نهاية الشرّ و نهاية الإنسان.

و في قوله :[2]

و ما الحياة سوى نوم تراوده   أحلام من بمرادِ النفس يأتمر
و السر في النفس حزن النفس يستره   فإن تولىَّ فبالأفراح يستتر
و السر في العيش رغدُ العيش يحجبه   فإن أُزيل تولى حجبه الكدر
فإن ترفعت عن رغدٍ و عن كدر   جاورت ظل الذي حارت به الفكر

نلحظ أن الأبيات الأربع تفتتح بحرف العطف (الواو ، الفاء) ، و يدل هذا ما بين الأبيات من تماسك شكلي يعضده تماسك على محور الدلالات، فالنفس الإنسانية منشغلة بالملذات

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص: 19.
[2] نفسه، ص:20.

والملهيات، عوض السعي إلى بلوغ الكمال الإنساني، و الترفع عن أمور الدنيا الفانية، من رغد العيش و كدره، فكل هذه الملهيات تصيّر النفس غير حقيقية (نوم)، و كان الأجدر بها الانقطاع عن الدنيا و الارتباط بالله عزّ و جلّ (جاورت ظلّ الذي حارت به الفكر).

كما نلاحظ ورود أسلوب الشرط الذي يوحي بالاستدلال العقلي، بتأسيس المقدمات والأسباب و استخلاص النتائج، و يدعم هذا، الورود المؤثر لحرف "الفاء" بتواترها سببية في كل مرة.

و من خلال تتبع الربط من خلال حروف العطف في النص، تبيّن لنا أنها وردت ضمن ثلاثة محاور تمثل علاقات العطف، و هي التخيير و الترتيب و الجمع المطلق.

فالتخيير جاء بالحرف "أو" ، و هو يساهم في التآلف و الترابط من منطلق أن كلا الخيارين ممكن الوجود، فمثلا : [1]

ليس في الغابات سكر   من مدام أو خيـال

فالتخيير هنا يخضع لأداة النفي (ليس)، فكلاهما منفي ، فأصل البنية : ليس في الغابات سكر من مدام، و ليس من خيال . ثم تحلّ أداة الربط "أو" محل أداة النفي "ليس"، ليربط المفردتين (مدام ، خيال) به (النفي)، مما يحقق التآلف و التماسك بشكل قوي.

و من أمثلة وروده أيضا في القصيدة : [2]

و هو الغريبُ عن الدنيا و ساكنها   و هو المهاجر لام الناس أو عذروا

و قوله : [3]

كأنما الدين ضربٌ من تجارتهم   إن واظبوا ربحوا أو أهملوا خسروا

يبرز التخيير في عجز هذا البيت بقوة الربط بين معنيين متناقضين، فاختلاف طرفي الاختيار يخلق تجاذبا شديدا بينهما، و هذا ما نلحظه في البيت (إن واظبوا ربحوا / أهملوا خسروا)، بالإضافة

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص: 21.

[2] نفسه، ص: 24.

[3] نفسه، ص: 22.

إلى الحذف الحاصل لأداة الشرط، فالأصل : إن واظبوا ربحوا ، إن أهملوا خسروا ، و هذا الحذف ساهم في زيادة تماسك و تآلف العبارتين.

و أما علاقة الترتيب ، ففي قوله : [1]

فإن رأيت أخا صحوا فقل : عجبا ! هل استظل بغير ممطر قمر ؟

فالفاء في (فقلْ) واقعة في جواب الشرط، المتضمن معنى الترتيب، إلا أنها (الفاء) تسهم من خلال المعنى الذي تحمله و هو التعقيب على زيادة تماسك المعنى العام للبيت، فالقول و التعجب في صدر البيت متتابع دون فاصل، ذلك أن الشيء العجيب مثير يقتضي التعليق عليه سريعا. و هذا ما أدته صيغة الربط بالفاء.

و أما الجمع المطلق، و هو الغالب على أبيات القصيدة، فجاء لجمع العبارات و الجمل متفرقة المعاني، ففي قوله : [2]

و في الزرازير جبن و هي طائرة و في البزاة شموخ و هي تحتضر

ورد حرف العطف "الواو" أربع مرات ، الأولى لربط الشطر الأول بالبيت الذي سبقه، أما الثانية و الرابعة فهي واو الحال، و هي بذلك تحقق ربطا لا يمكن الاستغناء عنه، فقد ربطت الزرازير بأحسن حال لها، و هي أن تكون طائرة، و ربطت بين البزاة و الاحتضار ، ثم عملت الواو الثالثة على ربط هذين المعنيين المتفرقين في كلا الشطرين لتحقق تماسكا و انسجاما للبيت بشكل عام.

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص: 21.

[2] نفسه، ص: 23.

الفصل الثالث :

عناصر التشكيل الدلالي في قصيدة المواكب

1. التشكيل البياني
2. الصورة الكلية
3. عناصر تشكيل الصورة
4. الحقول الدلالية

توطئة :

ركزت المناهج النقدية اللغوية في دراستها للمعنى – منذ وقت مبكر – على الدلالة الخاصة بالمفردة اللغوية، أو ما يعرف بالمعنى القار، و جاء الاهتمام بها باعتبارها وحدة أساسية للدلالة على المعنى الأولي للكلمة، و الملاحظ أنّ تلك الدراسات المعجمية كانت في أغلبها مستقلة عن الدراسات النحوية، رغم أنّ المفردة لا تحدد دلالتها جيدا إلا ضمن السياق اللغوي الذي وردت فيه؛ أي من خلال العلاقات النحوية و السياق النصي أيضا[1]، فالكلمة قابلة للتشكيل و التغيّر حسب وضعها في الإطار النحوي، و من هنا تكون الدلالة متحولة و غير ثابتة.

لذلك، لم تقتصر معاينتنا في هذا الفصل من البحث على الوقوف عند الدلالة الحافة للمفردة، بقدر ما رمنا للوصول إلى أكبر قدر ممكن من المعاني المتدثرة بنوع من الألغاز و الغموض، فحاولنا الوقوف عند الصورة الكلية للقصيدة، و ذلك بتفحصنا أهم الحصول الدلالية التي حفلت بها، إضافة إلى تفكيك بعض التراكيب الانزياحية التي عجّت بها القصيدة، و شكّلت ما يمكن الاصطلاح عليه بالصور الانزياحية، التي تخطف القارئ من وهدة السكون و الطمأنينة إلى قلق التساؤل و الشك والارتياب.

و أخيرا، كانت استعانتنا ببعض دلالات الثنائيات التي شكّلت مشاهد لكيفيات التنوع الدلالي و تعدده، من حيث تتبع الدلالة السياقية لكل ثنائية ضدية على حِدة، إذ بالأضداد تتضح معالم الأشياء.

و مادامت عملية الإبداع الشعري تحتكم بصورة كلية إلى جماليات التصوير الفني، التي تجعل من القصيدة حقلا خصبا لتلك المشاهد المتحركة و المشدودة إلى خلفيات، و إمكانيات متنوعة في عملية الإبداع في حدّ ذاتها، فقد ارتكزت القصيدة على جملة من الصور التي عملت على دفع جمالياتها قدما، الأمر الذي يجعل منها مجالا خصبا لاستخراج تلك المرامي القصيّة التي ننشدها أثناء

[1] ينظر : أحمد مختار عمر : علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص : 53.

عملية القراءة و الاستنطاق، غير أنّ ما يدفع عملية القراءة و منظوراتها الدلالية خلوّ تلك الصور من المجاز أصلا، باعتبار الصورة ليست مجازا مشروطا يتغياه المبدع، بقدر ما هي تخريجات و تنويعات دلالية، يهتم القارئ بمعانيها و معالجتها.

فالتجربة الشعورية "تتبدى من خلال الصورة التي يقدمها الفنان، ذلك أنه لا يفصح دائما عن مراميه و أعماقه التي تحس و تنفعل، قد يحدثنا الشاعر حديثا مباشرا إلا أنه يلجأ إلى الصورة، لتعبّر عن إحساسه بداخله، فاختيار الزاوية التي يقف عندها جزء من موقفه، ثم سعيه إلى أن يرسم الأشياء و الناس و الأفعال كما هي في نفسه، يتطلب أن يجعلها أكبر أحيانا و بلون آخر أحيانا ... وهكذا يخرج من إطار المحدود إلى مجال يتسع و يستجيب إلى رغبته و ميوله"[1]، و ليس له غير الكلمة مطية لذلك، فتراه يعمد إلى البعيد فيدنيه منه، و يسافر إلى ماضيه و يحنّ إليه، و ينظر إلى غده متشوقا.

و تأسيسا على هذا، يحسن بنا و نحن نعاين مظان الجمالية الإبداعية، و نستشف مواطن الشعرية داخل القصيدة، أن نجمل الحديث عن بعض مكوناتها، و لعلّ أهمها ما زخرت به القصيدة من صور و مجازات وظفها الشاعر في قصيدة بغية التأثير في المتلقي.

1. التشكيل البياني :

الصور هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، و ذلك ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة و إمكاناتها في الدلالة و التركيب و الإيقاع و الحقيقة و المجاز، و غيرها من أدوات التعبير الفني[2].

---

[1] فايز الداية: جماليات الأسلوب –الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت،ط2، 1996،ص:71-72.

[2] ينظر: زكية خليفة مسعود: الصورة الشعرية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة بنغازي، ليبيا، ط1، 1999، ص: 22.

و جاء في تعريف **دي لويس** للصورة أنها "سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع، و هو يتطور في أوجه مختلفة، و لكنها صورة شعرية، و هي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة و الشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان"[1].

يتبين من خلال هذا المفهوم انفكاك الصورة عن المفهوم التقليدي الذي لازمها منذ عصور، فبعد أن كانت كما يقول إحسان عباس "الصورة هي جميع الأشكال المجازية، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر"[2]، فقد غدت الصورة مجموعة من الصور المتتالية و المرتبطة بالحالة الشعورية و النفسية للمبدع، من أجل تشكيل منطقها الخاص، بعيدا عن رتابة الواقع و آليته ونمطيته، و رغم استقلال كل منها بدلالتها إلا أنها تتظافر لتقدم صورة كلية للخطاب الشعري؛ لأنها "توحي إلينا فقط، و من وراء هذا الإيحاء، و عن طريق علاقات متداخلة نستطيع أن ندرك المقصود، شريطة أن يكون للقارئ قدرة أخرى تملك إرادة الخلق"[3].

وانطلاقا من ذلك، تأتي لحظة الخلق و التصوير، فتجعل هذه الحركة الداخلية تبرز للعيان، بعد أن كانت مختلجة في أعماق النفس البشرية. إن التساؤل الذي يطفو على ساحة النقد هو كيف شكّل جبران خطابه الشعري "المواكب" في مستواه البياني؟

2. الصورة الكلية :

الصورة الكلية لنص قصيدة **المواكب** لجبران، في إطارها العام، هي تجسيد لواقع إنساني يتفجر داخل الذات الشاعرة، تطعمه جمل من العوامل النفسية و الوقائع الاجتماعية، و يسهم في تكوينه ونموه، كون وجودها يدور قبل الدواليب الحسية البشرية، فيلتقطها الشعور المرهف، ليعتّقها في مخبره، و يقدم للقارئ نصا مشكلا من دوال لغوية تبدع صورة مكثفة للإيحاءات و الظلال.

[1] محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2006، ص : 182.

[2] علي بولنوار : نحو معالجة حداثية لقصيدة من الشعر المغربي القديم، جامعة جيجل، 2005، ع3، ص : 213.

[3] رجاء عيد : دراسة في لغة الشعر – رؤية نقدية–، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، دت، ص : 41.

هي الصورة الكلية و الرمزية للحياة و الزمن، بكل تشعباته و انكساراته، و انتصارات الذات الإنسانية المجردة البعيدة عن تحديد أفقي لها، باعتبار الزمن ظاهرة وجودية، نفسية، اجتماعية، وواقعية، صورة يتنازعها مدّ و جزر، ثنائية الأنا / الآخر، الحضور / الغياب، الموت / الحياة، الخير/ الشر، كل هذه الدوال تدفع بعملية القراءة إلى آمادها القصية، قصد بلوغ الدلالة الممكنة و ليست اللانهائية؛ لأن تركيب و ترتيب الأسطر الشعرية ينمّ عن تجربة شعرية صادقة و خالدة، إضافة إلى ذلك السحر الذي يسري في أعطاف النص من مجراه إلى مرساه، و التي تأخذ دلالتها المتعددة من العلاقات المتكونة من عمليات التجاور و التجانس مع غيرها.

فملفوظات مثل : (أصابع الدهر، الشتا، الربيع، يوما، الحياة، أحلام، العيش، شاخوا، ماتوا، المجد، الروح، الخريف، الدنيا، السعادة، رجاء، الأمل، الموت، خاتمة ...)، و غيرها من الملفوظات التي تكتنز دلالة الزمن و الحياة التي هي محور النص الشعري بكل روافده التصويرية، و طاقات اللغة العدولية، التي تدفع بالقارئ إلى ارتياد مكانة عالية قصد سبر كنه هذه المتطابقات التصويرية.

الأمر لا يعدو مجرّد رصف لتلك المعاني المكتنزة داخل النص، إنما الأمر يتجاوز ذلك إلى رسم صور متعددة لمختلف تجارب الحياة الإنسانية و تصوير لأدق تفاصيلها، مع إلمام واضح لتلك التشكيلات البيانية التي حملتها اللغة الانزياحية، و اضطلع النص بممارسة لعبة التخفي و التجاوز والتجاور، ناهيك عن تلك التعددية المعنوية التي احتكمت إلى جملة من الحقول الدلالية التي بوأتها احتلال موقع سامق في سماء الدلالة الثانية القابعة وراء الدلالة الأولى لمختلف الملفوظات أو الأسطر الشعرية. و تستمر الصورة الكلية في الانتشار و الوضوح داخل خارطة النص الشعري، و تسيطر على باقي الحقول الدلالية الأخرى، التي تردفها بمنسوب دلالي هام في التكشف و الوضوح.

إن النص الشعري يحتكم إلى مختلف تلك الثنائيات الضدية التي تؤسس لوضوح المعنى داخل أفق القارئ، على اعتبار أن المكونين القارئ / النص، له أفقه الخاص الذي صنعه لنفسه، مما يمكنه من بلوغ مأرب معرفي ما.

فالقصيدة من مطلعها إلى مقطعها تنتشر أفقيا و عموديا، لتبرز تلك المعاني المتدثرة بنوع من الإلغاز و الغموض، و ترسم لوحة فنية غاية في الجمالية لمختلف مراحل العمر البشري؛ سواء كان نفسيا أو زمنيا، و تضع في ذات الوقت الصوت الآخر في مجابهة مباشرة مع تطلعات الأنا الشاعرة، لتجرّد الذات من نفسها مخاطبا حاضرا دلاليا، غائبا وجوديا، و تتضح الصورة بشكل جلي في القضايا التقريرية التي عمّقت المعرفة على نحو لا يترك مجالا للتخمين و الاضطراب.

يقول :[1]

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا   و الشر في الناس لا يفنى و إن قبروا

و أيضا:[2]

و قاتل الجسم مقتـــول بفعلتــه   و قاتـــل الروح لا تدري به البشر

فمجمل هذه القضايا التي وردت في الأبيات الممثلة، هي قضايا تقريرية متواضع عليها، لا تحتمل دلالات بعيدة، فالخير و الشر متعلقان بالإنسان، و قاتل الجسم ظاهر للعين مدرك، أما قاتل الروح فمجهول مستتر.

3. عناصر تشكيل الصورة :

1.3. الصورة التشبيهية :

وهو "إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر، بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة"[3]، و قد عرّفه الجرجاني بقوله : " أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه"[4]، فهو يقوم على التقريب بين حقيقتين و إظهار المشترك بينهما من حيث المعنى، أو صفة من الصفات.

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 19.
[2] نفسه، ص : 23.
[3] عبده عبد العزيز فلقيلة : البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص : 37.
[4] الجرجاني : أسرار البلاغة، تعليق : محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، ط1، 1991، ص : 90.

و للصور التشبيهية قيمة ترتكز على درجة التفاعل بين طرفي التشبيه، ضف إلى ذلك علاقة التأثير و التأثر بين طرفي الصورة، فهذا التبادل المؤثر يعطي للمتلقي صورة صادقة لتجربة المبدع.

و تعدّ الصورة التشبيهية من الأدوات الفنية و التعبيرية التي استعان بها جبران في بناء قصيدته، و نقل تجربته إلى المتلقي، و هو في أحايين كثيرة من تشبيهاته يتجاوز العلاقة القائمة بين طرفي التشبيه في شكلها الظاهري، إلى ما يمكن استنباطه و فهمه للولوج لنفسيته .

و لنقرأ قوله : [1]

و الحبُّ في الناس أشكال و أكثرها   كالعشب في الحقل لا زهر و لا ثمر

يتحدث جبران عن الحب، و هو أقدس مقدساته، و ليبين لنا قيمة الحب بين الناس و درجة منزلته، اعتمد التشبيه في البيت، و الصورة في هذا التشبيه يتعالق فيها العقلي بالحسي (أكثر الحب/العشب)، فغالبية الحب بين الناس بلا قيمة، لا فائدة ترجى منه، فالشاعر ينتقد هذا الحب الترابي إن صح التعبير، الذي لا يتجاوز علو العشب في الحقل، فلا ماهية له ولا طبيعة، فهو ليس إلا نزوة متشة عابرة لا يعقبها إثمار، و لا تبلغ فيه الأرواح منتهى سكينتها.

أما في قوله : [2]

و ما السعادة في الدنيا سوى شبح   يرجى فإن صار جسماً مله البشر

كالنهر يركض نحو السهل مكتدحاً   حتى إذا جاءَه يبطي و يعتكر

يصور لنا جبران نظرته للسعادة، التي هي في رأيه التشوق و التعطش لها (يرجى)، و البحث الدائب عنها، و هي لا تنال إلا في عالم الحدس، و إن تجسدت تغدو مملة، فشبهها بالنهر الذي

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 27 .

[2] نفسه، ص : 30.

يحدوه الشوق للانضمام إلى البحر الكبير، فإن بلغه اعتراه الفتور و سكن؛ لأن شوقه انطفأت ناره فخمد.

و في موضع آخر، يقول : [1]

و الدين في الناس حقل ليس يزرعه   غير الألى لهم في زرعـــه وطر

يحدثنا جبران عن الدين، فشببه بالحقل، الذي لا يزرعه إلا الذين لهم من وراء ذلك غاية التكسب، فأراه قد خبر نفوس الناس، و أدرك سرائرهم، و بلغ درجة المجرب الخبير، ليحدثنا عن حقيقة الدين عند الناس في صورة تعالق فيها العقلي (الدين) بالحسي (الحقل)، فزاد بذلك للمعنى قوة و تأثيرا في المتلقي.

و قوله : [2]

فالأرض خمارة و الدهر صـاحبها   و ليس يرضى بها غير الألى سكروا

تشبيه بليغ، إذ حذف الأداة و وجه الشبه، و جعل الأرض بأسرها عاملا أساسيا في دفع الناس للمجهول و تغييبهم قصرا عن الواقع، فهي موطن السكر و اللاوعي، و زادت الصورة عمقا حين ملّك الشاعر الزمن على الأرض؛ فهل بمقدور الإنسان التواجد خارج إطاري المكان و الزمان، فقد استطاع لملمة جزئيات هذه الصورة و جمع بين المجرد و المادي (الحسي / العقلي) في رسمها ما زادها ثراء و تماسكا.

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 21.
[2] نفسه، ص ن.

و قد تواترت صور التشبيه في القصيدة في العديد من المواضع، جاء بها الشاعر ليعضد معانيه، و يزيدها متانة، و غايته في ذلك إقناع المتلقي من خلال هذه الصور بما يدعو إليه من هجر الحياة الكئيبة التي يحياها، و التوجه صوب الغاب موطن النقاء و الحرية، و قد تراوحت عمليات التصوير بالتشبيه و لملمة أجزاء الصورة بين الجوانب التجريدية و المادية، شأنه في ذلك شأن بقية الشعراء الرومانسيين الذين يجنحون للطبيعة، باعتبارها نبع إلهامهم.

2.3. الصورة الاستعارية :

تعدّ الاستعارة شكلا من أشكال الانزياح، يقوم بكسر أفق التوقع عند المتلقي، و مباغتته بالخروج عن سنن اللغة و ما هو مألوف في استعمال توظيفاتها. يقول عنها الجرجاني :" إنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، و لها في كل موضع من تلك المواضع شأن مفرد، و شرف مفرد، و فضيلة مرموقة، و خلابة مرموقة. و من خصائصها التي تذكر بها و هي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة درر". [1]

فالاستعارة آلية من آليات التشكيل الجمالي لدى المبدع، تتجلى في توظيف اللفظ الواحد بمعان متشعبة، و هذا بتباين السياق الذي ترد فيه، فهي عامل أساس في تطوير اللغة و إثرائها، إذ تنتقل اللفظة من معناها المعجمي الموضوعة له، إلى معان مختلفة تكتسبها خلال رحلتها في السياقات المختلفة و الاستعمالات الانزياحية المتنوعة.

و من أمثلة ورودها في القصيدة، قوله : [2]

ليس في الغابات راع　　لا و لا فيها القطيــع

[1] عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، ص : 42-43.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 19 .

فالشتا يمشي و لكن لا يجاريــه الربيــع

يرسم لنا جبران لوحة فنية غاية في الروعة، تجسد صورة الشتاء الماشي، و خلفه الربيع، فأسند الصفة الإنسانية (المشي) للشتاء، فالصورة هنا تشخيصية تحققت بها المفارقة الدلالية، التي تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة و الطرافة، و تكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المتوقع[1]، فغرض جبران منها هو تبيان النظام القائم في الطبيعة، فبرغم قوة الشتاء و جبروته، فإنه ليس مسؤولا عن الربيع الموصوف باللطف، فالشتاء/ الربيع في الطبيعة، يقابلهما الراعي/ الناس في الحياة، فالراعي قوي و الناس قطعان ينقادون تحت إمرته.

و قوله : [2]

إن عــــدل الناس ثلجُ إن رأته الشمس ذابْ

الاستعارة في الشطر الثاني من البيت، حيث حذف المشبه به (الإنسان)، و أبقى على لازمة من لوازمه (الرؤية) ألحقها بالمشبه (الشمس) على سبيل الاستعارة، و هذا ليصور لنا قضية أساسية مصيرية تقوم عليها حياة الناس؛ العدل، باعتبارها عمودا من أعمدة الحياة الرغيدة، فإن غابت دخل الناس في ظلمات الظلم و القمع، و هو في نظره (العدل) غير دائم بين الناس، سريع الزوال، شأنه شأن الثلج في الطبيعة، إن تعرّض لنور الشمس ذاب.

و قوله : [3]

وأكثر النــــاس آلات تحـــركـــها أصابع الدهــــــر يوماً ثم تنكســـر

---

[1] ينظر : سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة، ط3، 2002، ص : 194.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 23 .

[3] نفسه، ص : 19 .

وردت الاستعارة في الشطر الثاني من البيت، (أصابع الدهر يوما ثم تنكسر)، إذ شبه الدهر بالإنسان، ثم حذف المشبه به (الإنسان)، و أبقى على لازمة من لوازمه هي الأصابع على سبيل الاستعارة، حيث رسم بهذه الصورة صورة نمطية جبرية للإنسان الذي لا يملك الاختيار، على اعتباره صنيعة من صنائع الدهر، مسير لا مخير.

و قوله : [1]

و العدل في الأرض يبكي الجن لو سمعوا　　　به و يستضحك الأموات لو نظروا

تتجلى الصورة الاستعارية في (يستضحك الأموات)، إذ شبه الأموات بالإنسان الحي، ثم حذف المشبه به (الإنسان)، و أبقى على لازمة من لوازمه (الضحك) على سبيل الاستعارة، و هي دالة على تهكم واضح من قبل جبران بحقيقة العدل بين الناس، فاستضحك الأموات حين سماعهم لمجرّد لفظ "العدل في الأرض"، من قبيل خبرتهم به، أفلم يكونوا أحياء بينهم ؟ ! و أدركوا عدم وجود العدل قبل موتهم.

3.3. الصورة الحسية :

تعدّ الصورة الحسية من الصور الجزئية في النص، و تتحدد من كل تعبير يثير إحساس المتلقي، فنجدها بذكر ما يرى أو يسمع أو يشم أو يلمس أو يتذوق، فالقارئ يتجسد فكرة النص من خلال ذكر هيأة عناصر المشهد أو ألوانه أو طعمه أو صوته أو تذكر مجتمعة معا، متضافرة مع معطيات لغوية متنوعة، منها حسن اختيار اللفظ و التركيب المناسب للعبارة. [2]

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 22 .

[2] ينظر : شيماء عثمان محمد : الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، مج36، ع1، العراق، 2011، ص : 68.

و غالبا مع يستند عليها الشعراء في قصائدهم، إذ تعدّ حواس الإنسان حلقة الوصل بينه وبين محيطه، و خير ما يمثّل إحساسه، و مثل هذه الصورة لا ترد في النص الشعري بغية التوضيح و الإبانة فقط، بل هي وسيلة فنية توضيحية جمالية "تتخطى عالم الحس الخارجي، و تحاول الغور في وديان عميقة من أجل التنبؤ بالأبعاد الداخلية النفسية للأشياء"[1].

و قد عُرفت الصورة الحسية في التراث النقدي العربي، **فالجاحظ** في معرض حديثه عن جودة الشعر بقوله "إنما الشعر صناعة و ضرب من النسج وجنس من التصوير"[2] أوجب للشعر إثارة صورة بصرية يمكن أن يصل إليها المتلقي بتخيله لها إلى درجة تكاد ترى بالعين. و أما **حازم القرطاجني** فقد تحدث عن أهمية الصورة الحسية، فقال:" و أما الأشياء فمنها ما يدرك بالحس و منها ما لا يدرك بالحس، و الذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله النفس لأن التخيل تابع للحس"[3].

و أما حديثا، فتحدثنا **إليزابيث درو** عن أهمية الصورة الحسية في التأثير على المتلقي، تقول:"الأخيلة التصويرية تكشف لنا عن تشبيهات خارجية، تنعش حواسنا على الدوام، و تثير البهجة في نفوسنا، و هي لا تتعدى الحواس، و لكن الاستعارة تكون أكثر عمقا في الشعر، حيث تلتئم الفكرة و العاطفة مع الصورة الحسية" [4]، و لعل ما ترمي إليه الناقدة هو كون الصور الملتقطة حسيا لا تتعدى جوارحنا، و رغم ذلك فهي تنعشها على الدوام، و تجعلها مهيأة دائما لالتقاط الجمال، و إيجاد العلاقات القائمة بين الأشياء، لكن هذه الصور الشعرية حين تجتمع بصدق العاطفة و حسن التماهي مع الفكرة يكون أثرها في النفس أعمق.

[1] عيسى علي العاكوب : العاطفة و الإبداع الشعري، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص : 153.
[2] الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ج3، ط3، 1969، ص: 13.
[3] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص : 98.
[4] محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري، ص : 174.

و تصنف أنواع الصور الحسية على حسب أنواع الحواس، فمنها البصرية، والسمعية، والذوقية، والشمية، و اللمسية، و من خلال تتبعنا لهذه الصور في القصيدة موضوع الدراسة، رصدنا ما يلي :

1.3.3. الصورة البصرية :

يعدّ البصر من أوثق حلقات الوصل بين الإنسان و عالمه الخارجي، و أكثر الحواس تعاملا مع الواقع، فهي تمكنه من إدراك أدق تفاصيل محيطه وما يدور حوله، و قد عمد جبران إلى توظيف أفعال الرؤية (رأيت، نظروا..) لرسم الصورة الحسية البصرية، لتساعده على وصف إحساسه و إشراك المتلقي و دمجه في دائرة إحساسه، يقول مثلا :[1]

فإن رأيت أخا الأحلام منفـــرداً   عن قومه و هـــو منبوذ ومحتقر
فهو النبي و بُردُ الغـــــدّ يحجبه   عن أُمـــة برداءِ الأمــــس تأتــزر
و هو الغريبُ عن الدنيا و ساكنها   و هو المهاجر لام الناس أو عذروا

أفاد جبران من تأثير الصورة البصرية التي وظفها، من حيث أنه يشرك المتلقي معه في إحساسه و حسرته على غربة الإنسان المتعلم بين الناس، فتوظيفه للفعل (رأيت) بصيغة المخاطب، يسهم في إيقاظ ذهن المتلقي و إذكاء مخيلته، و إدخاله دائرة الإحساس و الشعور بنفسية الشاعر المكسورة تجاه المعاناة التي يعيشها المتعلم منفردا غريبا بين الناس.

و في قوله :[2]

و العدل في الأرض يبكي الجن لو سمعوا   به و يستضحك الأموات لو نظروا

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 22.
[2] نفسه، ص : 24.

رسم الشاعر صورة بصرية غاية في الجمال، إذ يدفع المتلقي إلى تخيّل عناصر هذا المشهد الذي يصوره : بكاء الجن، و نظر الأموات و ضحكهم، و كأني بجبران يأخذ بيد المتلقي ليرحل معه إلى عالم الجن فيريه بكاء الجن حين سماعهم بحقيقة العدل بين الناس، ثم يعّرج به إلى عالم الموت، ليرى ضحك الأموات، في مشهد ليس مألوفا لدى المتلقي، وهي صورة رهيبة أراد الشاعر إشراكنا في تخيلها حين حديثه عن العدل.

2.3.3. الصورة السمعية :

تتميز حاسة السمع بقدرة عالية لحفظ التواصل المستمر بين الإنسان و محيطه، و تتجلى لنا في القصيدة من خلال توظيف الشاعر للألفاظ الدالة على التكلم و الاستماع (غنّ، صاحت، أنين، قلْ، غنى، يقل، ...).

و لقد أفاد الشاعر من الطاقة التعبيرية للصورة السمعية، فوظفها على حسب غرضه الشعري، فتارة تكون الصورة صاخبة، و تارة هادئة، فمثلا في قوله : [1]

أعطني الناي و غن   فالغنا يمحــو المحن

و أنين الناي يبــقى   بعد أن يفنى الزمــن

وظف جبران الصورة السمعية الصاخبة حين طلب من الطرف الثاني الغناء (غنّ)، والمخاطب نجهله، وظفه الشاعر حين ينزل منزلة استخلاص الحكم بين الصوتين المتحاورين في القصيدة، و هو حكم مرتبط بالغناء، الذي يرى فيه الدواء لكل ما يعانيه الناس من أحزان، وأنين الناي و نغمته هي نغمة هادئة جعلها عنوان الخلود و الحياة الشاملة.

و تتجلى الصورة السمعية الصاخبة متقابلة مع الهادئة في قوله : [2]

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 20.

[2] نفسه، ص : 24.

ليس في الغابات عزم لا و لا فيها الضعيف

فإذا ما الأُسدُ صاحت لم تقل هــذا المخيف

فصياح الأسد في الغابات صورة توحي بالصخب و القوة، قابلها الشاعر بصورة سمعية هادئة (لم تقل)، في مقابلة جميلة دالة على غلبة سكون و هدوء الغاب على ما تحويه من صخب الأسود وزئيرها.

و مما ورد من الصور السمعية في القصيدة، قوله :[1]

ليس في الغابات علم لا و لا فيها الجهول

فإذا الأغصان مالت لم تقل هذا الجليل

و أيضا :[2]

فإذا ما اللوز ألقى زهره فـــوق الهشيم

لم يقل هذا حقير وأنا المولى الكريـــم

3.3.3. الصورة الذوقية :

يبدو هذا النوع من الصور في القصيدة من خلال ذكر الملفوظات (شربت، الخمر، خمرا، الراح، شهد، الطعام، دواء، السلسبيل، العنب، التمر، الصادي، عيون، المدام ...)، فهو يوظفها لوصف محاسن الطبيعة ومزاياها، أو لحالة الضياع و التيه الطاغية على عقول الناس و أرواحهم. يقول:[3]

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 25.

[2] نفسه، ص ن.

[3] نفسه، ص : 29.

و الحبُّ في الروح لا في الجسم نعرفه   كالخمر للوحي لا للسكر ينعصر

يوظف الشاعر الصورة الذوقية في حديثه عن الحب الروحي (الصوفي) البعيد عن شهوة الجسم و نزوته، و يصوره لنا شبيها بالخمر التي تشرب لأجل الوحي و الإلهام، لا لغاية السكر و التخدير؛ الذي يرفع عن الإنسان صفة الوعي، و يدخله ظلمات اللاوعي، فيغدو غير مدرك لأفعاله وأقواله، شأنه شأن الحب إن ألحق بالجسم، فإنه يصبح مجرّد شهوة، لا تسمو بالروح إلى مراتب النقاء.

و قوله : [1]

إن في الأنهار طعماً   مثل طعم السلسبيل

و بها هول و عزم   يجرف الصلدَ الثقيل

تتجلى لنا الصورة الذوقية في البيت من خلال المعجم الشعري للمأكل و المشرب (طعم، السلسبيل)، فيحاول الشاعر وصف طعم أنهار الطبيعة بمذاق السلسبيل، و هي الخمر، و قد ورد هذا البيت في مقطوعته التي يتحدث فيها عن الظرف التي يستر الحقائق، و يحمل المرء أن يضع في شفتيه ابتسامة إعجاب لأمر يجهله جهلا فادحا، فهو نفاق لا نجده في الطبيعة، فالنهر مثلا الذي يقدم ماءه العذب كعذوبة الخمر لا يخشى أن يتحول تيارا مهولا يجرف جلامد الصخر.

أما قوله : [2]

هـــل تحممـــت بعطـــــر   و تنشفـــت بنـــــــور

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 27.

[2] نفسه، ص : 33-34.

و شربت الفجـــــر خمراً في كؤُوس من أثـــــير [1]
هل جلست العصـر مثلي بين جفنـــات العنبْ
و العنـــاقيـــد تدلـت كثريــــات الذهــــبْ
فهي للصـــــادي عيون و لمن جــــاع الطعام [2]
وهي شهـــدٌ و هي عطـر و لمن شــــــاءَ المدام

تعددت الصور الذوقية في هذه الأبيات، (شربت الفجر خمرا، العناقيد تدلت، للصادي عيون، جاع الطعام، هي شهد، لمن شاء المدام)، أراد الشاعر من خلال توظيفها إشراك المتلقي في الوقوف على جماليات الطبيعة، و ليتذوق معه طعمها المتميز عن الحياة المملة في واقعه، مبرزا له التنوع في العنصر الواحد، فالعنب في الطبيعة ماء و طعام و عسل و خمرة، فكأني به يغري المتلقي في نهاية القصيدة ليستدرجه إلى عالم الطبيعة و يقنعه بالرحيل إليها.

من خلال ما سبق، يتبدى لنا الشاعر متمرّدا رافضا لواقع الناس و حياتهم، و قد وظّف هذه الصور الحسية للتعبير عن حالته النفسية الرافضة لكل ما يحيط بها من وقائع، فكان مدركا لأهميتها ودورها الفاعل في التأثير عل المتلقي، لذا نجده دقيقا حين وظفها في قصيدته.

4. الحقول الدلالية :

أولت الدراسات القديمة و الحديثة اهتماما بالغا بالمعجم اللغوي، من حيث التركيب والدلالة، باعتبار أن المخزون المعجمي للمبدع هو مطية لبلوغ ما يدور بخلده، و التعمق في ذاته الباطنة، "فالحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها و توضع تحت لفظ عام يجمعها، و لكي

[1] **الأثير** : عند الأقدمين : سائل لطيف يملأ الفضاء الممتد وراء جو الأرض، و عند علماء الطبيعة مادة لا تقع تحت الوزن، تتخلل الأجسام و يكون امتداد الصوت و الحرارة بواسطة تموجاتها.

[2] **الصادي** : العطشان . **عيون** : ينابيع.

يفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي"[1]. و يعرّفه **ستيفان أولمان S. Ullman** بقوله:" هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معيّن من الخبرة"[2]، و مثال ذلك كلمة "الألوان" فهي تحت المصطلح العام (لون) و تضم : أحمر – أزرق – أبيض ... .

و ترى نظرية الحقول الدلالية أنه لفهم معنى الكلمة يجب فهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، و يعرف **ليونز Lyons** معنى الكلمة بأنه "محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي"[3]، و يتفق أصحاب هذه النظرية على جملة من المبادئ :

- لا توجد وحدة معجمية مشتركة في أكثر من حقل.
- لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.

و من هنا، فإن التدقيق في المعجم اللغوي لأي شاعر يكشف لنا عن اتجاه حركة المعنى داخل أبيات قصيدته، كما أن قدرته على اختيار الكلمات المناسبة المعبرة عن فكرته التي يعرضها للمتلقي في نصه، تسهم في رفع قيمة الشاعر أو خفضها، و تقدير حظّه من الشاعرية، و الحكم له أو عليه بالفنية.

و سيتم اعتمادنا على التقسيم الذي اقترحه معجم **Greek New Testament** ، والذي يقوم على التقسيم الرباعي للحقول الدلالية ، و هي : الموجودات، الأحداث، المجردات، العلاقات [4]، نبرزها فيما يلي :

---

[1] ينظر : أحمد مختار عمر : علم الدلالة، ص : 79.

[2] نفسه ، ص: 79.

[3] نفسه ، ص : 80.

[4] ينظر : نفسه ، ص : 87.

1.4. حقل الموجودات :

ينضوي تحت هذا الحقل جملة من الحقول الجزئية، التي تشكل معالمه الكبرى، و سنحاول رصد هذه المكونات الهامة في جسد النص الشعري ، مبرزين أهمها :

1.1.4. حقل الطبيعة :

سيطرت الطبيعة على قلم الشاعر، و نفسيته، و فكره، أو ليست الملاذ الأخير الذي ينادي إليه الناس، و يدعوهم إلى التوجه نحوه؟ فكانت جلّ ملفوظاته موصولة بعالم الطبيعة، وهذه عادة الرومانسيين الحالمين بالخلاص من فساد المجتمع إلى طهر الطبيعة البكر، التي لم تعث فيها يد الإنسان فساداً بعد، فالطبيعة مصدر أسرار جبران، يستلهم منها الفكر و الفلسفة و التأمل لبلوغ حياة أسمى و أرقى من التي يتخبط فيها الناس.

لقد غلب على النص الشعري معجم الطبيعة و ما تعلق بها ، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر :

الغابات، الغاب، الربيع، الشتاء، النسيم، السموم، النجوم، الغيوم، الأرض، السواقي، الغمام، الهضاب، الصفصاف، القفيل، التراب، السرو، الثلج، الشمس، قمر، الخريف، أغصان، الحقول، الضباب، الشمس، الهشيم، الزهر، اللوز، الأصداف، الشذا، المدر، السنديان، مطر، الأرجوان، الأنهار، السلسبيل، نبت، العشب، الزهر، الحقل، الثمر، النهر، الشجر، الغدير، الماء، الذرات، الهواء، الثرى، التمر، النخيل، النواة، الشهد، الترب، البحر، الفجر، الصخور، السواقي، الندى، أثمار، الريح، العناقيد، الليل ... .

و من أمثلة ورودها :[1]

ليس في الغابات سكر   من خيال أو مدام
فالسواقي ليس فيها   غير إكسير الغمام

و قوله :[2]

ليس في الغابات عدل   لا و لا فيها العقابْ
فإذا الصفصاف ألقى   ظله فـــــوق الترابْ
لا يقـول السرو هذي   بدعة ضـــــد الكتابْ
إن عـــــدل الناس ثلجُ   إن رأته الشمس ذابْ

و قوله :[3]

ليس في الغابات علم   لا و لا فيها الجهول
فإذا الأغصان مالت   لم تقل هذا الجليل
إن علم الناس طرا   كضبابٍ في الحقول
فإذا الشمس أطلت   من و را الأفق يزول

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 21.
[2] نفسه، ص : 23.
[3] نفسه، ص : 25.

يتبدى المعجم الشعري الخاص بالطبيعة من خلال تنويعات توظيفها على مستوى الدلالة الأفقية و العمودية للنص الشعري، فالطبيعة ماثلة بكل تجلياتها وصورها، مما أكسب النص عمقا في التناول وجمالية على مستوى الإبداع، الأمر الذي مكّن الشاعر من التنويع في استثمارها على مستوى الاستعمال، فهي بمثابة المعين الذي لا ينضب، والأنيس الذي يهرع له الشاعر عند الملمات، وليس ذلك بغريب على شاعر كرس جل إبداعاته مناهضا لتلك السلوكات المشينة التي يقترفها الإنسان في حقّ الطبيعة.

فالطبيعة رمز للنقاء (ثلج) ، و رمز للفطرة (التراب) ، و رمز للجمال (الربيع، الزهر)، و رمز للحياة و التجدد (مطر، الأنهار...) ، و رمز للسمو و العلو (النجوم، قمر ...) ، كلّ هذه الرموز يكتنزها المعجم الشعري للطبيعة عند جبران، و غيره من الشعراء الرومانسيين، ما جعله أكثر الحقول تداولا و تكرارا على مستوى النص الشعري "المواكب".

2.1.4. حقل الإنسان و ما يتعلّق به :

ورد هذا المعجم الشعري الخاص بالإنسان و ما يتعلق به من صفات، على اعتبار أن الإنسان مكون هام و فاعل في الوجود، و عنصر أساسي من عناصره، فقد استثمره الشاعر بشكل لافت من خلال استحضاره كصوت آخر جرّد منه مخاطبا له، إما بالنصيحة أو بالأمر أو بالترغيب و الترهيب.

و من أمثلة هذا المعجم :

الناس، أصابع، عالم، السيد، الوقر، الرعاة، الفطام، عبيدا، الألى، القوم، نوم، متاجرهم، آمل، طه، المسيح، الأموات، الباسل، سارق، محتقر، مذموم، جانين، الخطر، قاتل، الجسم، الصلاة، القلوب، الذنوب، السواعد، الخبيث، الكريم، الجهول، الفكر، الأريب، الطليق، حقير، الدميم، العبد، الكريم، ضعيف، المولى، الأمجاد، خبيث، النذل، الجبان، العاقل، النبي، حصيف،

الرصيف، قيس، ذي القرنين، المجرمين، العاشقين، العالمين، الجن، البشر، جسد، الغناء، مسمعك، الغريب، المهاجر، الشديد، الجليل، مضجعك، .. .

و من أمثلة ورودها في القصيدة ، قوله :[1]

الخير في الناس مصنوع إذا جُبروا   و الشر في الناس لا يفنى و إن قبروا

وأكثر النـــاس آلات تحـــركـها   أصابع الدهـــــر يوماً ثم تنكســر

فلا تقولن هـــذا عالـــم علـم   ولا تقـــولن ذاك السيــد الوقر

فأفضل الناس قطعان يسير بها   صوت الرعاة و من لم يمش يندثر

و قوله : [2]

و الدين في الناس حقل ليس يزرعه   غير الألى لهم في زرعـــه وطـــر

من آمـــل بنعيم الخلـــدِ مبتشر   و من جهول يخاف النار تستعر

فالقوم لولا عقابُ البعث ماعبدوا   رباً و لولا الثوابُ المرتجى كفـروا

كأنما الديــن ضربٌ من تجـارتهم   إن واظبوا ربحوا أو أهملوا خسروا

يعدّ هذا الحقل من أهم الحقول التي ارتكز عليها جبران في قصيدته، و التي يدور محورها على سلوكات الناس و أفعالهم، إذ تشكل القصيدة صورة حية لهذه الأفعال، و إبراز مختلف التصرفات الحميدة و الشائنة التي يقوم بها الإنسان، فالقصيدة من بدايتها إلى نهايتها مرتع لتبيان و توضيح هذه السلوكات، إن بالمدح أو بالقدح.

---

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 19.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 21.

فالمعجم الشعري الذي اضطلع بإبراز صفات الإنسان و متعلقاته كفيل بأن يدفع بالقارئ إلى كشف مختلف الدلالات الضمنية التي يرصدها أثناء عملية التحليل.

3.1.4. حقل الحيوان :

يعد المعجم الشعري الخاص بحقل الحيوان من المعاجم المهمة في نسج خيوط القصيدة الرومانسية، حتى و إن قلّ توظيف هذا المعجم في قصيدتنا موضوع الدراسة، فالحيوان عنصر هام من عناصر الطبيعة، التي ركن إليها الشاعر إبداعيا، الأمر الذي جعله يمزج بين المكونات العديدة للطبيعة.

و أمثلة هذا المعجم : قطعان، القطيع، البلبل، الأسد، العرينة، الثعالب، البزاة، الزرازير، الطاووس، الخليع، الثيران، الغزلان، النسر، العنكبوت.

و من أمثلة ورودها في القصيدة : [1]

ففي العرينة ريـــح ليس يقربـــه　　　بنو الثعالبِ غابَ الأسدُ أم حضروا

و في الزرازيــر جُبن و هي طائـــرة　　　و في البزاة شمـــوخ و هي تحتضر

تمت عملية استثمار هذا المعجم لإبراز الصفات و الأفعال الكامنة و الظاهرة للحيوان، فقد تنوعت بين الجبن، و الخنوع، و بين القوة و الإقدام و العظمة ، و تعدّ هذه الصفات رموزا أو معادلات موضوعية استعان بها الشاعر في إبراز صفات الإنسان و تنوعها ، فتراوحت بين النفع والضرر، و القوة و الوهن، و الشموخ و الابتذال.

2.4. حقل الأحداث (الأفعال):

يبرز هذا المعجم جملة من الأحداث أو الأفعال المنوطة بالإنسان، و التي تدلّ على تنوع و ثراء بالغين على مستوى بنية الإنسان العقلية أو المادية، فتنوع مصادر الأفعال أو الأحداث التي يقوم بها

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة، ص : 23.

الإنسان دليل على ثراء تجربته في الحياة، الأمر الذي استثمره جبران في هذه القصيدة، مبينا مدى غنى هذه التجربة الإنسانية في الحياة و ثرائها و تنوعها.

و قد وردت في القصيدة بصفة ظاهرة، رصدنا منها : جبروا، قبروا ، تحرّكها، تنكسر، تقولن، يسير، يندثر، يمشي، هبّ، غنّ، يرعى، تراود، يستتر، يحجب، تولى، ترفعت، جاورت، تجيء، قالوا، يدوم، يمحو، يبقى، يفنى، يرضى، حوّل، خدّر، يعربد، استظل، واظبوا، صاحت، ظفرت، سخروا، سرت، يحجب، تأتزر، تدمي، يستجير، يفتكر، تعلو، يحلو، يستدمي، يعتبر، ينتحر، ماتوا، ولدوا، خارت، يختفي، يصطبر، يحيي، يغمر، سادوا، مادوا ... .

و من أمثلة ورودها ، قوله : [1]

و الناس قالوا هو المجنون ماذا عسى يبغي من الحبِّ أو يرجو فيصطبر

أَفي هوى تلك يستدمي محاجــــره وليس في تلك ما يحلـــو و يعتبر

فقل هم البهم ماتوا قبل ما ولدوا أنى دروا كنه من يحيي و ما اختبروا

وردت في الأبيات أفعال خاصة، دالة على فعل الإنسان؛ كالقول (قالوا، قل) والرجاء (يرجى)، و البكاء (يستدمي) و الاصطبار (يصطبر)، و الدراية (دروا)، فهي جميعا متعلقة بالإنسان تصف لنا تجربته و حركيته الدائمة في الحياة.

3.4. حقل المجرّدات :

يضم هذا الحقل جملة من الملفوظات المعنوية التي شكّلت خارطة النص الشعري تجريديا، فقد مزج الشاعر بين المحسوس و المعنوي ، أو بين المادي و المجرّد، ليثبت عمق العلاقة الواصلة بين هذين العالمين، فلا يمكن أن تتشكل الصورة الكلية للقصيدة من العناصر المادية فحسب، بل تتعداها إلى توظيف العنصر التجريدي (المعنوي) الذي يرفد الصورة إلى مناطق سامية في الدلالة و المعنى.

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 28.

و مجمل توظيفات الشاعر التجريدية إنما تنمّ عن عمق التجربة الشعرية و الفكرية التي يضطلع بها جبران، فعملية المزاوجة أدت إلى نضج الفكرة جيدا في مخيلة المتلقي.

و قد تنوع المعجم الشعري لهذا الحقل، نرصد منه : الخير، الشر، الدهر، العقول، الحياة، الموت، أحلام، النفس، السر، الأفراح، العيش، الكدر، الفكر، حزن، هموم، المحن، ضجر، الهوى، خيال، الثواب، الكفر، المجد، الفخر، العزم، العلم، الكرى، جليل، الحق، اللطف، النذل، الحب، الغرام، الهيام، الروح، الأرواح، الجنون، انتصارات، البعث، الوحي، شبح، الملل، الرجاء، الأمل، الشوق، السرور، الخلود، الوجود... .

و من أمثلتها في القصيدة : [1]

و ما الحيـــاة ســـوى نوم تراوده أحـــلام من بمرادِ النفس يأتمر

و السر في النفس حزن النفس يستره فإن تـولىَّ فبالأفــــراح يستتر

و السر في العيش رغدُ العيش يحجبه فإن أُزيل تولى حجبــــه الكدر

فإن ترفعت عن رغــدٍ وعــن كدر جاورت ظل الذي حارت به الفكر

نستخلص مما سبق، أن القصيدة عجّت بهذه النماذج من الحقول التجريدية أو المعنوية، حيث عملت على تكثيف الدلالة و انبجاس المعنى بشكل لافت، و عملت على بلورة الصورة الكلية للقصيدة متمثلة في أهم ثنائياتها الضدية الموت/الحياة، الخير/الشر، الوجود/الفناء ... ، والتي دأب الشاعر من خلال قصيدته على إظهار صراع الإنسان معها في الحياة، و تعرضه لانكساراتها.

[1] جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة، ص : 20.

خاتمة

خاتمة

يحسن بنا في نهاية هذا البحث أن نقف عند جملة من النتائج والخلاصات المعرفية ، و لا ندعي إطلاقا أنها نتائج نهائية ومغلقة على نوع من الحقائق، إذ العمل في مجال النقد لا يمكن أن ينتهي إلى غاية محددة، فحسبه التجربة والمحاولة؛ لأن مثله كمثل عملية التأويل التي لا تنتهي بقدر ما تعلن بداية جديدة، لكن رغم ذلك رصدنا جملة من النتائج نصوغها على النحو الآتي:

- تنوعت الاستعمالات الصوتية في القصيدة بين تكرار الأصوات المجهورة كما المهموسة، مما نجم عنه نغما موسيقيا صنع الإيقاع الداخلي لها.

- لم تعتمد القصيدة في تشكيلها الموسيقي الخارجي على بحر واحد، إنما تأسست على تنوع نغمي، ما أسهم في ثرائها إيقاعيا.

- حقق تكرار الصوت المفرد بجانب تكرار الأصوات مجتمعة ملمحا صوتيا بارزا في قصيدة المواكب.

- لم تسلم بعض تفعيلات القصيدة من الزحافات و العلل، خاصة عندما يعتمد النص على مجزوء البحر، مما أبرز الحالة النفسية و الشعورية لصاحب النص، دون أن تنقص هذه العلل من جمالية القصيدة في شيء.

- كان نص القصيدة ثريا من حيث المواءمة بين التراكيب الاسمية و التراكيب الفعلية في نسج القصيدة.

- تواترت الأفعال والأسماء بشكل اطرادي في تشكيل بنية النص الكلية.

● أسهم الانتشار الواسع للأفعال في تحسس حركية القصيدة وديناميتها من مطلعها إلى مقطعها، لتواكب الحالة الشعورية للشاعر.

● مزج النص الشعري بين أنماط متعددة للجمل النحوية، حيث ارتكز النص على الجمل الفعلية كما الاسمية، وشكّل تواتر الجمل الشرطية و المنفية ملمحا أسلوبيا بارزا، أسهم في جمالية واسعة لنص القصيدة.

● دارت دلالة القصيدة برمتها على إبراز صورة كلية تشكلت أساسا من جملة من الثنائيات، لعلّ أهمها : الخير / الشر، الحياة / الموت، العدل / الظلم ... ، و تنوعت أطراف الصورة في تشكيلاتها البيانية وفق عناصر ساعدت على تركيبها، منها الصورة التشبيهية والاستعارية والحسية، على اعتبار أن المبدع لم يحد عن الحدود المعرفية في تشكيل الصورة؛ إذ امتاح من البلاغة العربية هذه المكونات الأساسية للتصوير الفني.

● تعددت جملة الحقول الدلالية التي صنعت جسد النص الشعري بين حقل الموجودات، وحقل المجردات، وحقل الأحداث، وعملت هذه الحقول مجتمعة على إبراز الحقل الدلالي الغالب على القصيدة ، والذي شكّل إطارها العام و المتمثل في الصراع القائم بين الإنسان و الحياة.

● اتّسمت اللغة الشعرية لجبران خليل جبران بالتميّز عن باقي الشعراء الذي عاصروه، أو حتى الذين أتوا بعده، فقد تميّزت لغته بنهلها من معجم خاص —الطبيعة – انفرد به جبران، مما جعله يتبوأ تلك المكانة المتميزة بين أبناء جيله من شعراء الحداثة اللبنانيين، ذلك أن المعجم الشعري له يتميز بتعدد منابعه و مشاربه ، الأمر دفع باللغة الشعرية عنده إلى ارتياد تلك المناطق البعيدة في المعنى و الدلالة.

الملحق

قصيدة الكواكب

جبران خليل جبران [1]

ولد جبران خليل جبران في بشري بلبنان، في 6 جانفي 1883م، بين ولولة الرياح و هبوب العواصف و تساقط الثلوج، فكأن روحه قد تأثرت من ثورة الطبيعة، فنشأ كئيبا في مظهره، متمردا بروحه، ثائرا بأفكاره، جريئا في كلمته.

كان جبران في صباه صورة مصغرة لجبران في شبابه و كهولته، تلازمه الكآبة و يرافقه حب العزلة ، و يستميله التفكير.

سافر مع والدته و أخيه و أختيه سنة 1894 إلى نيويورك، حيث قضى ثلاث سنوات، توالت عليه الرزايا ، ففقد أخاه بطرس ثم أمه ثم أخته سلطانة. و في سنة 1897م عاد إلى لبنان، فدخل مدرسة الحكمة ببيوت، درس فيها ثلاث سنوات أصول العربية و الفرنسية، و بعدها عاد إلى بوسطن، وانصرف إلى فن الرسم.

كانت أول مقالة كتبها "رؤيا"، نشرت في جريدة المهاجر بنيويورك في 17 ماي سنة 1907، وبعدها بزغ نبوغه في فن التصوير ، و عرض صوره لأول مرة سنة 1908.

سافر إلى باريس ، و بتاريخ 6 جانفي سنة 1908 كتب جبران مقالته الخالدة "يوم مولدي"، وذلك بمناسبة بلوغه الخامسة و العشرين من عمره، ثم عاد إلى الولايات المتحدة فكان يقضي مدة في بوسطن و أخرى في نيويورك، و شاغله الأوحد التصوير، عارضا رسموه تارة في المعارض العامة، و طورا في معارضه الخاصة.

[1] ينظر : جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 11-16. و أيضا : نبيل كرامة : جبران خليل جبران و آثاره في الأدب العربي، ص : 07-10.

و خلال هذا الترحال و التطواف، كان قد أصدر كتابه الأول "الموسيقى" سنة 1905، تلاه "عرائس المروج" سنة 1906، فكتابه الثالث "الأرواح المتمردة" سنة 1908، ثم توالت مؤلفاته باللغتين العربية و الإنجليزية، فكانت "الأجنحة المتكسرة" 1912م، "دمعة و ابتسامة" 1914، "المجنون" 1912 (بالإنجليزية)، "المواكب" 1919م، "العواصف" 1920، "السابق" 1920 (بالإنجليزية)، "البدائع والطرائف" 1921، "النبي" 1923 (بالإنجليزية)، "رمل و زبد" 1926 (بالإنجليزية)، "يسوع ابن الإنسان" 1928 (بالإنجليزية)، و "آلهة الأرض" 1931م (بالإنجليزية)، الذي صدر قبل وفاته بأيام.

أسس سنة 1920م مع نفر من الشعراء و الأدباء العرب في نيويورك "الرابطة القلمية" و ترأسها.

و منذ سنة 1926م بدأ الجسد ينوء بثقل العمل المضني و المستمر، فأصيب بداء السل ، و توفي سنة 1931م بنيويورك، و نقل إلى لبنان الذي أحبه، ليرقد بسلام في مسقط رأسه بشري ، ناعما بجمال الطبيعة و سكونها.

بعد وفاته صدر "التائه" 1932م بالإنجليزية، ثم "حديقة النبي" 1933 بالإنجليزية أيضا.

المواكب [1]

الخير في الناس مصنوع إذا جُبروا و الشر في الناس لا يفنى و إن قبروا
وأكثر النـــاس آلات تحـــركـــها أصابع الدهـــــر يوماً ثم تنكسـر
فلا تقولن هـــذا عالـــم علـم ولا تقـــولن ذاك السيـد الوقر
فأفضل الناس قطعان يسير بها صوت الرعاة و من لم يمش يندثر

ليس في الغابات راع لا و لا فيها القطيع
فالشتا يمشي و لكن لا يجاريـــه الربيع
خلق الناس عبيـــداً للذي يأْبى الخضوع
فإذا ما هـــبَّ يوماً سائراً سار الجميع

أعطني الناي و غـن فالغنا يرعى العقـول
وأنين الناي أبـــقى من مجيـدٍ و ذليل

***

و ما الحيـــاة ســـوى نوم تراوده أحـــلام من بمرادِ النفس يأتمر
و السر في النفس حزن النفس يستره فإن تـولىَّ فبالأفـــراح يستتر
و السر في العيش رغدُ العيش يحجبه فإن أُزيل تولى حجبـــه الكدر
فإن ترفعت عن رغـــدٍ و عـن كدر جاورت ظل الذي حارت به الفكر

ليس في الغابات حزن لا و لا فيها الهمـــوم
فإذا هـــبّ نسيـــم لم تجىءْ معه السموم
ليس حزن النفس إلا ظل وهـــــم لا يدوم
و غيوم النفس تبدو من ثناياها النجـــوم

أعطني الناي و غن فالغنا يمحـو المحـن
و أنين الناي يبـقى بعد أن يفنى الزمـــن

***

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص : 19-34.

و قل في الأرض من يرضى الحياة كما تأتيه عفواً و لم يحكم به الضجر
لذاك قد حـولوا نهر الحيـاة إلى أكواب و هم إذا طافوا بها خدروا
فالناس إن شربـوا سـروا كأنهم رهن الهوى و علىَ التخدير قد فطروا
فذا يعربـدُ إن صلى و ذاك إذا أثرى و ذلك بالأحـلام يختمـر
فالأرض خمارة و الدهر صـاحبها وليس يرضى بها غير الألى سكروا
فإن رأَيت أخـا صحو فقل عجباً هل استظـل بغيم ممطر قمر؟!

ليس في الغابات سكر من خيال أو مدام
فالسواقي ليس فيها غير إكسير الغمام
إنما التخديـر ثدي و حليـبٌ للأنام
فإذا شاخوا و ماتوا بلغوا سن الفطام

أعطني الناي و غن فالغنا خير الشـرابْ
و أنين النـاي يبقى بعد أن تفنى الهضاب

***

و الدين في الناس حقل ليس يزرعه غير الألى لهم في زرعـه وطـر
من آمـل بنعيم الخلـدِ مبتشر و من جهول يخاف النار تستعر
فالقوم لولا عقابُ البعث ماعبدوا رباًّ و لولا الثوابُ المرتجى كفـروا
كأنما الديـن ضربٌ من تجـارتهم إن واظبوا ربحوا أو أهملوا خسروا

ليس في الغـابات دين لا و لا الكفر القبيح
فإذا البلبـل غنى لم يقل هذا الصحيح
إن دين النـاس يأْتي مثـل ظل و يروح

أعطني الناي و غن فالغنا خير الصلاة
و أنين الناي يبقى بعد أن تفنى الحياة

***

و العدل في الأرض يبكي الجن لو سمعوا به و يستضحك الأموات لو نظروا
فالسجن و الموت للجانين إن صغروا و المجدُ و الفخر و الإثراءُ إن كبروا
فسارق الزهر مذمـــوم و محتقـر و سارق الحقل يدعى الباسل الخطر
و قاتـــل الجسم مقتـــول بفعلته و قـاتل الروح لا تدري به البشر

ليس في الغابات عدل لا و لا فيها العقابْ
فإذا الصفصاف ألقى ظله فـــوق الترابْ
لا يقـول السرو هذي بدعة ضـــد الكتابْ
إن عـــدل الناس ثلجُ إن رأته الشمس ذابْ

أعطني الناي و غـن فالغنا عدل القلوبْ
و أنين النـــاي يبقى بعد أن تفنى الذنوبْ

***

و الحق للعـــزم و الأرواح إن قويت سادت و إن ضعفت حلت بها الغير
ففي العرينة ريـــح ليس يقربـــه بنو الثعالبِ غابَ الأسدُ أم حضروا
و في الزرازيـــر جُبن و هي طائـــرة و في البزاة شمـــوخ و هي تحتضر
و العزم في الروح حق ليس ينكره عزم السواعد شاءَ الناس أم نكروا
فإن رأيت ضعيـــفاً سائداً فعلى قوم إذا ما رأَوا أشبـــاههم نفروا

ليس في الغابات عزم لا و لا فيها الضعيف
فإذا ما الأُسدُ صاحت لم تقل هـذا المخيف
إن عـــزم الناس ظل في فضا الفكر يطوف
و حقـــوق الناس تبلى مثل أوراق الخريـف

أعطني الناي و غن فالغنا عـــزم النفوس
وأنين النـــاي يبقى بعد أن تفنى الشموس

***

و العلم في الناس سبْل بان أولها أما أواخـرها فالدهـــر و القـــدر
و أفضل العلم حلم إن ظفرت به و سرت ما بين أبناء الكــرى سخروا
فإن رأيت أخا الأحلام منفـــرداً عن قومه و هـــو منبوذ و محتقر
فهو النبي و بُردُ الغـــدّ يحجبه عن أُمـــة برداءِ الأمـــس تأتـزر
و هو الغريبُ عن الدنيا و ساكنها و هو المهاجر لام الناس أو عذروا
و هو الشديد و إن أبدى ملاينة و هو البعيدُ تدانى الناس أم هجروا

ليس في الغابات علم لا و لا فيها الجهـــول
فإذا الأغصان مالت لم تقل هذا الجليـــل
إن علم الناس طرا كضبابٍ في الحقـــول
فإذا الشمس أطلت من و را الأفـــق يزول

أعطني الناي و غن فالغنا خير العلـــوم
و أنين النـــاي يبقى بعد أن تطفى النجوم

***

و الحر في الأرض يبني من منازعه سجناً له و هو لا يدري فيؤتسر
فإن تحرر من أبنـــــاءِ بجدته يظل عبداً لمن يهوى و يفتكر
فهو الأريب و لكـــن في تصلبـــه حتى و للحق بُطل بل هو البطر
و هو الطليق و لكن في تسرعـــه حتى إلى أوجِ مجدٍ خالدٍ صغر

ليس في الغابات حر لا و لا العبد الدميم
إنما الأمجادُ سخف و فقاقيـــــع تعوم
فإذا ما اللوز ألقى زهره فـــوق الهشيم
لم يقل هذا حقير وأنا المولى الكريـــم

أعطني الناي و غن فالغنـــا مجدٌ أثيل
و أنين النـاي أبقى من زنيـــم و جليل

***

و اللطف في الناس أصداف و إن نعمت أضلاعـــها لم تكن في جوفها الدرر
فمن خبيــث له نفســـان و احـــدة من العجين و أُخـــرى دونها الحجر
و من خفيـــــف و من مستأنث خنث تكـــادُ تدمي ثنـــايا ثوبـــه الإبر
و اللطف للنـــــذل درع يستجـير به إن راعـــه و جـــل أو هاله الخطـر
فإن لقيـــت قـــوياً ليـــناً فبـــه لأَعين فقـــدت أبصـــارها البصـــر

ليس في الغابِ لطيف لينه لين الجبـــان
فغصـون البان تعلو في جوار السنديـان
وإذا الطاووس أُعطي حلة كالأرجـــــوان
فهو لا يدري أحســـن فيه أم فيه افتتـان

أعطني النـــاي و غن فالغنا لطف الوديع
و أنين النـــــاي أبقي من ضعيف و ضليع

***

والظرف في الناس تمويه و أبغضه ظرف الأولى في فنون الاقتدا مهروا
من معجبٍ بأمـــور و هو يجهلها و ليس فيها له نفـــع و لا ضـــرر
و من عتي يرى في نفســـه ملـــكاً في صوتها نغـــم في لفظـــها سور
و من شموخ غدت مـرآته فلـــكاً و ظله قمراً يزهـــــو و يزدهـــــر

ليس في الغابِ ظريف ظرفه ضعف الضئيل
فالصـــبا و هي عليل ما بها سقـــم العليل
إن في الأنهـــار طعماً مثل طعـم السلسبيل
و بها هول و عـــزم يجرف الصلـدَ الثقيل

أعطني النـــاي و غن فالغنا ظرف الظريف
وأنين النـــــاي أبقى من رقيـــق و كثيف

***

و الحبُّ في الناس أشكال و أكثرها كالعشب في الحقل لا زهر و لا ثمر
و أكثر الحبِّ مثـــل الراح أيسره يرضي و أكثره للمدمـــن الخطر
و الحبُّ إن قادت الأجسام موكبه إلى فـــراش من اللذات ينتحـر
كأنه ملك في الأســـر معتقـل يأبى الحياة و أعـــوان له غدروا

ليس في الغاب خليع يدَّعي نبـل الغـرام
فإذا الثيران خـارت لم تقل هذا الهيـام
إن حبَّ النـاس داءٌ بين حلـم و عظام
فإذا ولى شبـــابٌ يختفي ذاك السقام

أعطني النـاي و غن فالغنا حـبٌّ صحيح
وأنين النـاي أبـقى من جميـل و مليح

***

وإن لقيت محـبأً هائـماً كلـفاً في جوعه شبـع في ورده الصدر
و الناس قالوا هو المجنون ماذا عسى يبغي من الحبِّ أو يرجـو فيصطبر
أفي هـوى تلك يستدمي محـاجره و ليس في تلك ما يحلـو و يعتـبر
فقل هم البهم ماتـوا قبل ما ولدوا أنى دروا كنه من يحيي و مااختبروا

ليس في الغابات عذل لا و لا فيها الرقيـبْ
فإذا الغـزلان جُنت إذ ترى وجـه المغيبْ
لا يقول النسـر واهاً إن ذا شيءٌ عجيـبْ
إنما العاقـل يدعى عندنا الأمر الغريـبْ

أعطني النـاي و غن فالغـنا خير الجنون
و أنين الناي أبـقى من حصيف و رصين

***

و قل نسينا فخـــار الفاتحـــين و ما ننسى المجانين حتى يغمـــر الغمـر
قد كان في قلب ذى القرنين مجـــزرة و في حشاشـــــة قيس هيكل وقـــر
ففي انتصـــارات هذا غلبـة خفيت و في انكسارات هذا الفوز و الظفر
و الحبُّ في الروح لا في الجسم نعرفه كالخمر للوحي لا للسكـــر ينعصر

ليس في الغابـات ذكـر غير ذكـــر العاشقين
فالأُلى سادوا و مـــادوا و طغـــوا في العالمين
أصبحوا مثـــل حروف في أســـامي المجرمين
فالهوى الفضاح يدعى عندنا الفتـــح المبين

أعطني النـــاي و غن و انس ظلم الأقويـــاء
إنما الزنبـــــق كأس للنـــدى لا للدمـــاء

***

و ما السعادة في الدنيا سوى شبح يرجى فإن صار جسماً مله البشر
كالنهر يركض نحو السهل مكتدحاً حتى إذا جـــاءَه يبطي و يعتكر
لم يسعد النـــاس إلا في تشوقهم إلى المنيع فإن صـــاروا به فتروا
فإن لقيت سعيـداً و هو منصرف عن المنيع فقل في خلقـــه العبر

ليس في الغاب رجـــاءٌ لا و لا فيـــه الملـــل
كيف يرجو الغاب جزءا وعلى الكـــل اشتمـــل
وبما الســـعي بغـــاب أمـــلا و هـــو الأمل؟
إنما العيـــش رجـــاء إحدى هاتيـــك العلل

أعطني النـــاي و غن فالغنا نـــار و نـــور
وأنين الناي شـــــوق لا يدانيـــه الفتـــور

***

وغاية الروح طي الروح قد خفيت فلا المظاهـــر تبديها و لا الصـــور
فذا يقـــــول هي الأرواح إن بلغت حدَّ الكمال تلاشت و انقضى الخبر
كأنما هي أثمـــــار إذا نضجـــت و مرت الريـــح يوماً عافها الشجر
و ذا يقول هي الأجسام إن هجعت لم يبق في الروح تهويـــم و لا سمر
كأنما هي ظـــــل في الغديـــر إذا تعكـــر المـــاءُ ولّت و مـحى الأثـــر
ضل الجميع فلا الذرات في جسدٍ تثـــوى و لا هي في الأرواح تحتضـر
فما طوت شمـــــأل أذيال عاقلة إلا و مـــــرّ بها الشرقي فتنتشـــر

لم أجدْ في الغاب فرقاً بين نفـــس و جســدْ
فالهـــوا ماءٌ تهـــــادى و الندى مـــاءٌ ركـــدْ
و الشـــذا زهر تمادى و الثرى زهـــر جمـــدْ
و ظلال الحـــــور حور ظن ليـــلاً فرقـــــدْ

أعطني النـــــاي و غن فالغنا جســـم و روح
وأنين النـــــــاي أبقى من غبوق و صبـــوح

***

و الجسم للروح رحم تستكـــن به حتى البلـــوغ فتستعلى و ينغمـــر
فهي الجنين و ما يوم الحمام سوى عهدِ المخاض فلا سقط و لا عسر
لكن في الناس أشبـــاحاً يلازمـها عقم القسي التي ما شـــدَّها وتر
فهي الدخيلـــة و الأرواح ما ولدت من القفيل و لم يحبـــل بها المدر
و كم على الأرض من نبـــت بلا أَرجٍ و كم علا الأفق غيم ما به مطـــر

ليس في الغاب عقيـــم لا و لا فيها الدخيـــل
إن في التمـــــر نـــواة حفظت سر النخيـــل
و بقرص الشهـــد رمـــز عن قفير و حقـــــول
إنما العاقـــر لفـــــظ صيغ من معنى الخمول

أعطني النـــــاي و غن فالغنا جســـم يسيـــل
و أنين النـــــاي أبـقى من مســـــوخ و نغول

و الموت في الأرض لابن الأرض خاتمة و للأثيري فهو البدءُ و الظفـر
فمن يعانـــق في أحلامـــه سحراً يبقى و من نام كل الليل يندثر
و من يلازم تراباً حـــال يقظتـــه يعانق التربَ حتى تخمد الزهـر
فالموت كالبحر من خفت عناصره يجتازه و أخو الأثقال ينحـدر

ليس في الغابات موت لا و لا فيها القبـــور
فإذا نيســـــان ولىَّ لم يمت معه السرور
إن هـــول الموت وهم ينثني طي الصـــدور
فالذي عـــاش ربيعاً كالذي عاش الدهـور

أعطني النـــاي و غن فالغنا سر الخلـــود
و أنين النـــاي يبقى بعد أن يفنى الوجود

***

أعـــطني النـــاي و غن وانس ما قلت و قلـتا
إنما النطـــق هبـــاءٌ فأفدني مـــا فعلـــتا
هل تخذت الغـــاب مثلي منـــزلاً دون القصـــور
فتتبعـــت الســـــواقي و تسلقـــت الصخـــور
هل تحممـــت بعطـــــر و تنشـــفت بنـــــور
و شربت الفجر خمـــراً في كؤُوس من أثيـــــر
هل جلست العصر مثلي بين جفنـــات العنـبْ
و العناقيـــــد تدلـــت كثريـــات الذهـــبْ
فهي للصادي عيـــــون و لمن جـــــاع الطعام
وهي شهدٌ و هي عطـــــر و لمن شـــــاءَ المـــدام
هل فرشت العشب ليـلاً و تلحفـــت الفضـــا
زاهـــــداً في مـــا سيـأْتي ناسياً ما قـــد مـضى
و سكـــــوت الليل بحـــر موجـــه في مسمعـك

وبصـــــــدر الليـــل قلبٌ خافـق في مضجـــعك
أعطني النـــــاي و غـــن و انـــس دأء و دواء

***

العيش في الغاب و الأيام لو نظمت في قبضتي لغـــــدت في الغـــاب تنتـــثر
لكن هو الدهـــــر في نفسي له أَربٌ فكلما رمـــت غـــاباً قـــــام يعتـــــذر
و للتقاديـــــر سبـــــل لا تغـــيرها و الناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

جبران خليل جبران

قائِمة المصَادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن منظور جمال الدين أبي الفضل: لسان العرب ،مركز الشرق الأوسط الثقافي ،بيروت ، ط$_1$ ، 2011.
2. ابن خلدون : المقدمة ، ضبط و شرح محمد الإسكندراني ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2005.
3. ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و نقده و آدابه ، شرح : عفيف نايف حطوم ، دار صادر ، لبنان ، ط$_1$ ، 2003.
4. أبو الحسن علي بن عيسى الرماني: كتاب معاني الحروف ، تح: عبد الفتاح إسماعيل شلبي ، دار الشروق للنشر والتوزيع و الطباعة ، جدة ، ط$_2$ ، 1981.
5. أحمد الشايب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية مصر ، ط$_8$ ، 1991.
6. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، دط ، دت.
7. أحمد شامية : خصائص العربية و الإعجاز اللغوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995.
8. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، ط$_4$ ، 1971.
9. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط$_5$ ، 2010.
10. أماني داوود سليمان : الأسلوبية و الصوفية ، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، ط$_1$ ، 2002.
11. أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط$_5$ ، 1998.
12. بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، دت.
13. تمام حسان : اللغة العربية معناها و مبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1979.

14. جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، جمع و تقديم : أنطوان القوال ، دار الجيل للنشر والطبعة والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، دط ، 2010.

15. جار الله الزمخشري : أساس البلاغة ،تح: محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط$_1$ ، 1998.

16. الجاحظ : البيان و التبيين ،تح: درويش جويدي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ،دط ، 2003.

17. الجاحظ: الحيوان ، تح: عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط$_3$ ، 1969.

18. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب ابن الخوجة ، تونس ، 1966.

19. حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط$_1$ ، 2001.

20. حلمي خليل : الكلمة دراسة لغوية معجمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، 1980.

21. حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط ، 1998.

22. حفني ناصف وآخرون: الدروس النحوية ، دار العقيدة للطبع والنشر والتوزيع ،القاهرة ،دط ، 2007.

23. الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي ، تح: الحساني حسن عبد الله ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ط$_3$ ، 1994.

24. رجاء عيد : دراسة في لغة الشعر – رؤية نقدية- ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط$_1$ ، دت.

25. زكية خليفة مسعود: الصورة الشعرية في شعر ابن المعتز ، منشورات جامعة بنغازي ، ليبيا ، ط$_1$ ، 1999.

26. سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، عالم الكتب للنشر و لتوزيع والطباعة ، ط$_3$ ، 2002..

27. سناء حميد البياتي : قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم ، دار وائل للنشر ، ط$_1$ ، 2003.

28. شكري محمد عياد : اللغة و الإبداع - مبادئ علم الأسلوب العربي ، أنترناشيونال ، القاهرة ، ط1 ، 1988.

29. صلاح فضل : علم الأسلوب - مبادئه و إجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، ط$_1$ ، 1998.

30. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تح : محمد رضوان الداية وفايز الداية ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط$_1$ ، 2007.

31. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تعليق : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، السعودية ، ط$_1$ ، 1991.

32. عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط$_3$ ، دت.

33. عمر أوكان : اللغة و الخطاب ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، د.ط ، 2001.

34. عثمان أبو الفتح بن جني : الخصائص ، تح: عبد الحكيم بن محمد ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، دط ، دت.

35. عناد غزوان : أصداء دراسات أدبية نقدية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000.

36. عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية بن عكنون ، دط ، 1999.

37. عبد الله بن المعتز : البديع ، دار المسيرة ، بيروت ، لبنان ، ط$_1$ ، 1982.

38. عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت ،دط ، 1987.

39. عبده عبد العزيز فلقيلة : البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط$_3$ ، 1992.

40. عيسى علي العاكوب: العاطفة و الإبداع الشعري ، دار الفكر المعاصر ،دمشق ، سوريا ، ط$_1$ ، 2002.

41. فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، دراسة في تحليل الخطاب ، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط$_1$ ، 2003.

42. فاضل صالح السامرائي: معاني النحو ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،ط$_1$ ، 2000.

43. فاضل صالح السامرائي : الجملة العربية - تأليفها وأقسامها ، دار الفكر ،عمان ، الأردن ،ط$_2$ ، 2007.

44. فايز الداية: جماليات الأسلوب -الصورة الفنية في الأدب العربي ،دار الفكر المعاصر ، بيروت ،ط$_2$ ، 1996.

45. كمال بشر : علم الأصوات ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، دط ، 2000.

46. محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن ، ط$_1$ ، 2006.

47. محمد محمد موسى : خصائص التركيب - دراسة تحليلية لعلم البيان ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، مصر ، ط$_4$ ، 1996.

48. محمد عزام : التحليل الأسلوبي للأدب ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، دط ، 1994.

49. محمد العبد : بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط$_1$ ، 1999.

50. محمد خان: لغة القرآن الكريم ،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ،عين مليلة ،الجزائر ،ط$_1$ ، 2004.

51. محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية و أحكام القافية العربية ، غراس للنشر و التوزيع ، الكويت ، ط$_1$ ، 2004.

52. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، دط ، 1986.

53. محمد كريم الكواز : علم الأسلوب - مفاهيم وتطبيقات ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ، ط$_1$ ، دت.

54. مهدي المخزومي : في النحو العربي- نقد و توجيه- ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، ط$_2$ ، 1986.

55. مصطفى حميدة : نظام الارتباط و الربط في تركيب الجملة العربية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط$_1$ ، 1997.

56. ميخائيل نعيمة : جبران خليل جبران ، حياته ، موته ، أدبه ، فنه ، دار صادر ، بيروت ، ط$_4$ ، 1960.

57. مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، ط$_2$ ، 1984.

58. موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط$_1$ ، 2003.

59. نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج$_1$ ، دار هومة ، الجزائر ، 1997.

60. ناصر لوحيشي : مفتاح العروض و القوافي ، دار الهداية ، قسنطينة ، الجزائر ، دط ، دت.

61. الهادي الجطلاوي : مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا و تطبيقا ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط$_1$ ، 1992.

62. يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في الشعر العربي القديم ، دار الأندلس ، لبنان ، ط$_2$ ، 1982.

63. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية-الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط$_1$ ، 2007.

- الرسائل الجامعية :

64. رشيد بلعيفة : النظرية النقدية العربية الحديثة — قراءة في الأنظمة المعرفية- ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2013-2014.

65. نور الدين السد : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، أطروحة دكتوراه ، مخطوط ، جامعة الجزائر ، 1994.

- الدوريات و المجلات :

66. أحمد درويش : الأسلوب و الأسلوبية - مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه ، مجلة فصول ، مج$_5$ ، ع$_1$ ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

67. شيماء عثمان محمد : الصورة الحسية في شعر فهد العسكر ، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية) ، مج$_{36}$ ، ع$_1$ ، العراق ، 2011.

68. علي بولنوار : نحو معالجة حداثية لقصيدة من الشعر المغربي القديم ، جامعة جيجل ، ع$_3$ ، 2005.

69. صلاح فضل : علم الأسلوب و صلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، مج$_5$ ، ع$_1$ ، 1984.

70. محمد عبد العزيز الوافي : حول الأسلوبية الإحصائية ، مجلة علامات ، ج$_{42}$ ، مج$_{11}$ ، ديسمبر 2001.

71. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، ع$_{32}$ ،1991.

72. ياسر أحمد فياض: البنى الأسلوبية في شعر النابغة الذبياني ، مجلة جامعة الأنبار ، كلية الآداب ، مج$_1$ ، العراق ،2009.

الفِهرِس

الفَهرس

مقدمة ..... أ

مدخل إلى الأسلوب و الأسلوبية

1. مفهوم الأسلوب 07
1.1. عند النقاد العرب القدامى و المحدثين 07
2.1. عند النقاد الغربيين القدامى و المحدثين 11
2. الأسلوبية، النشأة و المفهوم 13
1.2. عند النقاد الغربيين 13
1.1.2. شارل بالي 14
2.1.2. رومان ياكبسون 14
3.1.2. ميشال ريفاتير 15
2.2. عند النقاد العرب 16
1.2.2. عبد السلام المسدي 16
2.2.2. صلاح فضل 16
3.2.2. سعد عبد العزيز مصلوح 17
4.2.2. شكري محمد عياد 17
3. اتجاهات الأسلوبية 18
1.3. الأسلوبية التعبيرية 18
2.3. الأسلوبية الفردية 19
3.3. الأسلوبية البنيوية 20
4.3. الأسلوبية الإحصائية 22
4. محددات الأسلوب 22
1.4. الاختيار 23
2.4. التركيب 23
3.4. الانزياح 24

الفصل الأول: عناصر التشكيل الصوتي في قصيدة المواكب

توطئة 28

1. الإيقاع الداخلي 30

1.1. تكرار الصوت المفرد 30

1.1.1. صفة الجهر و الهمس 31

2.1.1. صفة الشدة و الرخاوة..... 38

2.1. تكرار الأصوات مجتمعة 43

1.2.1. التجنيس 43

2.2.1. التماثل الصوتي 44

2. الإيقاع الخارجي 45

1.2. البحر و الوزن 45

1.1.2. بحر البسيط 47

2.1.2. مجزوء الرمل..... 49

2.2. نظام التقفية 53

1.2.2. الروي 54

2.2.2. القافية المردوفة 55

3.2.2. القافية المتراكبة 57

4.2.2. القافية المطلقة 58

5.2.2. القافية المقيدة 58

الفصل الثاني: عناصر التشكيل التركيبي في قصيدة المواكب

1. حضور الأسماء و الأفعال 61

2. تركيب الجملة 64

1.2. الجملة الاسمية 64

1.1.2. الجملة الاسمية البسيطة 64

2.1.2. الجملة الاسمية المركبة 68

2.2. الجملة الفعلية 69

1.2.2. الجملة الفعلية البسيطة 70

2.2.2. الجملة الفعلية المركبة 70

3. التركيب المنفي 71
4. التركيب الشرطي 73
5. التقديم و التأخير 76
6. الربط 80
1.6. الربط بالضمير 81
2.6. الربط بالأدوات 82
1.2.6. ربط المفردات 83
2.2.6. ربط الجمل 84

الفصل الثالث : عناصر التشكيل الدلالي في قصيدة المواكب

توطئة 88
1. التشكيل البياني 89
2. الصورة الكلية 90
3. عناصر تشكيل الصورة 92
1.3. الصورة التشبيهية 92
2.3. الصورة الاستعارية 95
3.3. الصورة الحسية 97
1.3.3. الصورة البصرية 98
2.3.3. الصورة السمعية 100
3.3.3. الصورة الذوقية 101
4. الحقول الدلالية 103
1.4. حقل الموجودات 104
1.1.4. حقل الطبيعة 104
2.1.4. حقل الإنسان و ما يتعلق به 107
3.1.4. حقل الحيوان 108
2.4. حقل الأحداث (الأفعال) 109
3.4. حقل المجردات..... 110
خاتمة 113
الملحق 116

قائمة المصادر و المراجع 129
الفهرس 135