Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية

العدد (99) المجلد (2) اذار 2024

جمالية الخطاب في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران

أ. م. حيدر هادي سلمان الأسدي
كلية التربية الأساسية ـ جامعة الكوفة

Abstract

This research aims to explore the aesthetics of discourse in the poem "Al-Mawakib," one of the timeless works of the brilliant writer Gibran Khalil Gibran. The focus of the study revolves around analyzing the aesthetic elements of poetic discourse in this poem, categorizing the analysis into three main levels: the rhythmic level, the structural level, and the semantic level.

At the rhythmic level, the research delves into the internal music aesthetics of the poem, examining the impact of repetition, whispered and voiced letters on the rhythmic flow of the poetic text. These aspects are elucidated through several poetic examples extracted from "Al-Mawakib."

On the structural level, emphasis is placed on the aesthetics of presentation and delay, as well as the structural and informational analysis of the poem regarding its construction and narrative elements. This analysis is presented through illustrative examples derived directly from the poem.

As for the semantic level, the research focuses on the aesthetics of figurative, metaphorical, and symbolic imagery, with a concentration on antithetical dualities. The semantic elements are analyzed drawing on the principles of rhetoric and grammar, shedding light on how these elements interact with the data of aesthetics.

Overall, the research is characterized by a detailed and in-depth examination of the aesthetics of poetic discourse in the poem "Al-Mawakib," aiming to comprehend the mystery behind these aesthetics by drawing on advanced principles of rhetoric, grammar, and aesthetics.

Email:

Published: 1- 3-2024

Keywords: المواكب، جبران، جمال، خطاب، جماليّات.

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

يهدف هذا البحث إلى استكشاف جماليات الخطاب في قصيدة المواكب، وهي إحدى الأعمال الأبدية للكاتب المتألق جبران خليل جبران. يتمحور البحث حول تحليل العناصر الجمالية للخطاب الشعري في هذه القصيدة، حيث يتم تقسيم هذا التحليل إلى ثلاث مستويات رئيسية، وهي: المستوى الإيقاعي، المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي.

في المستوى الإيقاعي، يتناول البحث جماليات الموسيقى الداخلية للقصيدة، مستعرضًا تأثير التكرار والحروف المهموسة والمجهورة على إيقاع النص الشعري. يتم توضيح هذه الجوانب بواسطة عدة نماذج شعرية مستمدة من المواكب. في المستوى التركيبي، يتم التركيز على جماليات التقديم والتأخير، وكذلك التحليل البني للقصيدة من حيث البناء الإنشائي والعناصر الخبرية. يُقَدَّم هذا التحليل من خلال أمثلة توضيحية تستخلص من القصيدة نفسها، أما في المستوى الدلالي، يركز البحث على جماليات الصور التشبيهية والاستعارية والكنائية، مع التركيز على الثنائيات الضدية. يتم تحليل هذه العناصر الدلالية بالاعتماد على مفاهيم البلاغة والنحو، ويُسلط الضوء على كيفية تفاعل هذه العناصر مع معطيات علم الجمال.

بشكل عام، يتسم البحث بالتفصيل والعمق في فحص جماليات الخطاب الشعري في قصيدة المواكب، محاولًا فهم السر الذي يكمن وراء تلك الجماليات بالاستناد إلى معطيات متقدمة من البلاغة والنحو وعلم الجمال.

المقدمة

تتناول هذه الدراسة قصيدة "المواكب" التي صاغها الشاعر المتألق جبران خليل جبران، حيث تمتد هذه القصيدة عبر مئتين وثلاثة أبيات، وتتميز بطابعها الأنشودي، إذ تجمع بين صفات القصيدة والترانيم في آن واحد. ينقسم نص هذه القصيدة إلى ثمانية عشر مقطعًا، يحمل كل منها مجموعة من الأفكار الرئيسية. وفي هذه القصيدة، كانت رسالة جبران هي دعوة للاندماج مع الطبيعة، والعيش في تفاصيلها الدقيقة، واستخلاص العبر منها. إنّ هذه القصيدة تمثل قطعة شعرية ذات جمالية خاصة تثير فضول الباحث وتحفزه لاستكشافها باستخدام أدوات وأساليب تحليلية ومنهجية متقدمة.

لذلك، قررت اعتماد المنهج التحليلي الوصفي، بدعم من معطيات الأسلوب الحداثي، لغاية اكتشاف بعض من جماليات هذه القصيدة. بدأت الدراسة بتوضيح مفهومي الجمال والجمالية في اللغة والاصطلاح، ثم تعريف الخطاب، وبعد ذلك قمت بتقديم تعريف موجز للشاعر. في الخطوة التالية، تم التركيز على جماليات الخطاب الشعري في هذه القصيدة على ثلاثة مستويات رئيسية. في المستوى الإيقاعي، تم التحليل لجماليات التكرار والأصوات المهموسة والمجهورة. أما المستوى التركيبي، فركّزت

على جماليات التقديم والتأخير في هذا السياق. وفي المستوى الدلالي، تم التركيز على جماليات الصور التشبيهية والاستعارية، مع استعراض أمثلة توضيحية لكل منها. اختُتِمَ البحث بخاتمة تلخص النتائج التي توصل إليها الباحث خلال هذا الاستكشاف.

تعريف الجمال والجماليّة في اللغة والاصطلاح:

عند العودة إلى المعجمات اللغوية من أجل البحث عن معنى هذه اللفظة اللغويّة نجد أنها تردّ هذه اللفظة إلى جذرها الثلاثي (جمل)، ونلحظ أن بعض هذه المعجمات، أو كلها يتكلّم على هذا الجذر اللغوي وفقاً لما يأتي:

فقد جاء في معجم (مقاييس اللغة) للعالم اللغوي ابن فارس أنّ الجيم وبعده الميم وبعده اللام أصلان من أصول اللغة، أحدهما دالّ على التجمّع والخلقة العظيمة، والآخر دال على الجمال والبهاء والحسن، ولذلك يسمّى الجمل الحيوان المعروف بذا الاسم بسبب حجمه الكبير، والأصل الثاني هو للدلالة الجمالية المنافية للقبح، ويقال: رجل جميل وصاحب جمال، وقال العالم اللغوي ابن قتيبة الدينوري: أصله مأخوذ من الجميل المعبر عن ودك الشّحم الذّائب يراد من ذلك أنّ الماء يجري بنضارة في وجهه، وهذا دلالة على الحيوية،[1].

وقول اللغوي العالم ابن فارس، هنا، دالّ على أنّ هذه اللفظة تستخدم استخدامين في دلالتين متغايرتين الأولى دالّة على الحجم الكبير، والثانية دالةّ على الحسن الذي ينافي القباحة، وفي الحقيقة إننا نجد هذين الاستخدامين متعالقين مترابطين، ولا يقبلان الانفكاك عن بعضهما، فالخلقة الكبيرة والعظيمة تعود بالجمال والحسن على من يتميز بها، لأنّها تعطيه قواماً كبيراً وشخصية بهيّة في شكلها ومظهرها، أمّا القبح المكروه، فهو يأخذ أشكالا متعددّة، فربما يكون ناجما عن انحراف في الأخلاق والتصرفات أو ناتجا عن عدم في انضباطية في التعاملات أو ناتجا عن طيش وعن قلّة فهم وإدراك، أو يكون منشؤه ناجماً عن عدم تناسق وانسجام في الظواهر المتباينة.

وبالعودة إلى معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي نلاحظ أنّه تحدث عن الجمال باعتباره مصدراً للفعل (جمل)، إذ يقول عنه ما معناه:

الجمال هو مصدر للجمل، والفعل منه هو جمل و يجمل، ويقول الله تعالى :{ ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون}[2]، فالمراد من الجمال هنا هو البهاء والحسن [3].

وهنا نلاحظ أن الخليل بن أحمد المعروف بالفراهيديّ لم يعرج على معنى الضخامة الخلقية الذي يؤدي إلى الجمال، كما فعل العالم اللغوي ابن فارس في مقاييسه اللغوية، فقد أخذ الجمال عنده بعدا واحدا هو البعد المعنوي العقلي المجرد عن الحسيات والماديات .

أمّا الراغب الأصفهاني، فقد قال: الجمال هو حسن غزير، وهو نوعان أولهما مختصّ الإنسان به في ذاته أوفي جسمه أوفي فعله، والآخر هو ما يتوصل من خلاله إلى سواه، وعلى هذا المعنى يروى الحديث عن رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم أنّه قال في باب تحريم التكبّر ((إنّ الله جميل يحبّ الجمال))[4]، ويقول تعالى:{ ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون}[5] ويقال عن كلّ مجموعة لا تنفصل عن بعضها جملة، ويقال عن الكلام الذي لم يتوضح تفصيله: كلام مجمل[6].

ممّا سبق يمكن لنا القول: الجمال في الحقل اللغوي يطلق، والمراد به الخلق العظيم والتجمّع أو الحسن والبهاء الذي يظهر في الأفعال والأخلاق معا ، ومن يتّصف بالفعل الحسن والخلق البهي ، فهو لا محالة جميل وهو بالتالي يمكنه إثارة مشاعر الاستحسان والمحبة عند المتلقّي، وهو في الوقت ذاته شيء ذاتي وموضوعي كونه يتعلق بذات باعثة له، وبذات مستقبلة له في الوقت نفسه، كما ذكر قبلا.

أمّا الجمال في الاصطلاح، فإن الدّارس يستطيع التوقف على عديد من المرتكزات الاصطلاحيّة المرتبطة به التي تثير أحاسيس الرضا والحب والاستحسان المتوافقة كلها في عنوان الجمال، أو ما يجوز أن يدعى (علم الجمال) الذي يتميز بوجود أسس وقوانين ناظمة له تتباين بتباين أفكار أصحابها ونظراتهم وأزمنتهم وثقافاتهم .

فقد شعر الإنسان بوجود الجمال من العصور القديمة والعصور الأولى، وتشكل هذا المفهوم أو النظرة الجمالية عنده حينما صار صاحب رؤيا نفاذة تساعده على استكناه الأشياء ومعرفتها بشكل دقيق، وعندما نما ذوقه الفنّيّ الذي ظهر في استساغته ما يراه، ومن خلال تقديم نتيجة خبرته المعيشية على خبرات غيره من الناس، وعلى معارفه الماضية، وعندما سمت مداركه ونمت معارفه بشكل ملحوظ فأصبح يطلق الأحكام العلمية والتقييمات المنهجية المعللة، فراح يطور إبداعاته مع سيرورة الزمان، فعبّر عن إبداعاته هذه من خلال الأشكال التعبيرية المتنوعة، نحو الرسم والكلمة والتلوين والتخطيط والتشكيل وسوى ذلك، وكان هذا موجودا عنده قبل تبلور الجمال عنده بصفته مفهوماً متمايزا أو علماً ذا منهجيات و ضوابط معروفة، وقبل أن يصير النّصّ الأدبيّ ذا فلسفة مميزة له تعنى بالبحث في وجوده الذاتي بكل تفصيلاته، وتسعى لاكتناه أسراره الإبداعية وخلفياته الفنية المتجلية وفقا لأشكال متنوعة في تراكيبه ومفرداته وجمله والعلاقات المتنوعة التي تجمع ما بينها، فالنّصّ له تاريخه الذي يعدّ جزءاً من كونه الخاص الجماليّ المميز له، كما أنّ الأفكار الفنّيّة والنظرات البديعية جميعها تعتبر قسماً من علم الجمال الذي قد مرّ بمراحل عديدة مختلفة، و قد تمّ هذا عبر أزمنة تطوّر علم الجمال [7] .

وهنا لا معدى عن التدليل على أنّ تحسس الجمال أو وصف الظواهر به شيء بمقدور معظم البشر، إذا لم نقل جميعهم، ولكن أن نوجد تعريفاً جامعاً مانعاً للجمال فهذا يعد من الأمور الصعبة، بسبب نسبية الجمال وتباين فهمه وتقييمه من شخص لآخر، ومن موقف لموقف آخر ومن وضع لوضع آخر ولتباين مراتب الإحساس، والإدراك عند الإنسان نفسه من وقت لآخر، كما أنّ الميول التي يحملها الإنسان تجاه حالة جماليّة محددة من دون سواها يجعل أمر ترجيح إقرار حكم ثابت بوجود قيمة معينة جماليّة لأمر ما أمراً ممكناً أو وارداً في أحيان كثيرة، لأنّنا في إطار بحث في علم الجمال نتوقف عند ظاهرة عصية على التّعيين، ما دمنا في مجال الوجدان والعواطف وليس في إطار القضايا العقلانية أو المنطقية[8].

وبالعودة ولو بشكل بسيط إلى الخلف من أجل اكتناه مفهومات العلماء القدماء عن القضية الجمالية، فإنّنا نجد أنفسنا نواجه الإمام الغزالي عندما أراد أن يضع تعريفاً للجمال، حين قال:

كلّ شيء يتميز بحسن أو يتمتع بجمال في حضوره من خلال الكمال اللائق به والجائز له، فإذا ظهرت فيه جميع كمالاته التي تجوز له، فهو نهاية في الجمال، وإذا ظهر فيه بعض منها كان حظه من الجمالية بنسبة استحقاقه من هذه الكمالات، فالخيل الجميل هو فرس يجمع كلّ ما يناسب الخيول من شكل وحسن جري وسهولة في كرّها وفرّها، والخطّ الجميل أو الحسن هو حظ جمع بين تناسق في الأحرف وتوازيها مع استقامة في ترتيبها وحسن في انتظامها، ولكلّ أمر كمال لائق به، وحسن هذا الأمر وجماله في كماله الذي يليق به [9].

فالغزالي في نصه هذا يجعل الجمال ينبع من داخل الشيء وذاته، وليس نابعا من شيء خارجه، وهو بذلك ينفي وجود الأبعاد الموضوعية التي يجب لجمال الأشياء أن يتحلّى بها، ويعتبر أن الأشياء لها تشكلاتها المميزة واعتباراتها المتفردة التي تخلق الغيرية فيما بينها ما يجعل اتصافها بالجمال مرهونا بتكامل السمات الجمالية ووجودها بشكل تام غير منقوص في تشكلاتها وحيثياتها هذه، وهذا يتطلب من الشيء الذي يمكن وصفه بالجمال أن يبلغ حالة من الكمال الوجودي والخلقي والتكويني أو النفسي تمكنه من جعل هذه الحالة تنعكس على سطحه الخارجي المرئي بشكل واضح جلي لكل المتلقين .

أمّا الباحثة المعاصرة رباب عرابي، فقد قالت في تعريف الجمال :

الجمال هو قيمة عليا كامنة في صور الوجود ومعانيه المنبثّة فيه، وهي مفهوم يدركه العقل، وتشعر النفس بوجوده، ويتفاعل معه السلوك بشكل واضح بسبب ما ينتج عن إدراكه من لذة ورضا [10].

فهنا تفرّق هذه الكاتبة ما بين الجمالية التي تعد قيمة كامنة في الظواهر والأشياء، وبين الإحساس الذي يعيشه المستقبل تجاهه، لأنّها جعلت من الجمال قيمة عليا معنوية متجلية في تفصيلات

الوجود المتنوعة المتعدّدة، ويحصل الاختلاف ما بين البشر في إدراكه بسبب تنوّعهم في التّفكير والمعرفة والإدراك، وبسبب تغير حالاته النفسية ووضعه العام والخاص من فينة لأخرى ومن ساعة لساعة ثانية ومن ظرف إلى ظرف مختلف متباين، كما تقر بوجود السمات الجمالية في جميع التفصيلات الكونية والوجودية في الأشياء المختلفة والمتعددة، فلكل شيء أو لكل أمر في هذا الكون الفسيح جماليته الخاصة التي تفرقه عن بقية الأشياء والموجودات ولكل منها درجته الجمالية المائزة له وبها يمكن أن يفرقه الباحث الجمالي الخبير عن سواه فللجمال تراتبية في هذا الوجود ولا يستوي شيئان أو لا تتماثل ذاتان في نصيبهما منه لأن تساويهما في الدرجة الجمالية يفضي بالضرورة إلى اشتراكهما في الماهية والجوهر ويقضي على الغيرية الثابتة فيما بينهما ويفضي إلى العينية وهذا محال ترفضه قوانين المنطق وتأباه الطبيعة وقوانين الخلق والتكوين.

في حين حاول أحد الباحثين أن يحدده من خلال قوله : الجمال هو فهم وإدراك للعلائق التي تجلب الراحة ويستطيع الإنسان أن يتجاوب معها في شتى التفصيلات والمظاهر [11]، فهو يجعل من الجمال أمراً عقليّاً ناتجاً عن حالة نفسانية تؤدي إلى حصول الارتياح عند المتلقّي، وهذا التحديد جامع للشقّين الموضوعي والذاتي للجمال، كما أن فيه اعترافا بوجود ترابطات وعلاقات جمالية متنوعة وخفية تربط بين الأشياء والمظاهر وإن إدراك هذه الترابطات يحتاج فطنة ثاقبة ومعرفة دقيقة تكشفها وتبينها لما فيها من الدقة والخفاء، ولما فيها من أسرار جمالية تكشف كثيرا من حقائق هذه الأشياء والموضوعات وتجليها على نحو كاشف عند المتلقي أو الناقد الحصيف.

ويتداخل مفهوم الجمالية مع منهج التلقي، فقد ظهرت نظريات جديدة على الساحة النقدية وهدمت الجدار الراسخ بين المؤلف والقارئ، ومن تلك النظريات نظرية القراءة والتلقي وعلى رأس المنادين بها ياوس وآيزر، " لقد ذهب ياوس إلى القول بأنه من الضروري أن ترصد صيرورة وسيرورة تاريخ الأدب في إطار نظرية التلقي، لذلك حاول أن ينظر إلى تطور الأدب من زاوية المتلقي وعلى أساس من آرائه وتفسيراته وهذا من خلال ما يسمى بأفق التوقعات، وذلك بعد أن رأى إهمالا متصاعداً لطبيعة الأدب التاريخية "[1].

إن آيزر يحمل القارئ مسؤولية إنتاج المعنى ويمنح سلطة عليه، لاعتباره إياه المركز الأساسي للنص، فالمعنى موجود لكنه يحتاج من ينقب عنه ويستخرجه ويظهره إلى الوجود. وهنا تبرز جمالية التلقي فالمعنى يظهر من " خلال فهم المتلقي لأنماط البنية اللسانية وتجربته في ذلك الفهم على

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، صفحة١٧٤.

النحو الذي أسس له رومان انغاردن، وتبعه في ذلك ياوس وآيزر حين اعتقدوا أن العمل وأثره يندمجان لصيانة المعنى"[1].

فحتى تعرف قيمة النص لابد من وجود قارئ له، يتتبع تطور تلك القراءات، لأن النص تظهر براعته من خلال المتلقي وكيفية عمله على فهم النص، والدلالة التي يخرج بها منه، ونادر ناظم على العموم لا يكتب لنفسه فقط، بل يهدف إلى إيصال رسالة غير معلنة، يفهمها المتلقي بحسب ثقافته ودرايته، لذلك لا يخرج جميع القراء بمعنى ودلالة واحدة، بل تتعدد المعاني وتتنوع الدلالات للنص المتناول.

وعلى ذلك يؤكد الكاتب هذه الفكرة بقوله: " لا يعد التلقي توصيفاً لحالة استقبال سلبي لنص لم يكن بصورة تامة مكتملة ثابتة منتهية، بل هو فعالية نشطة بها يتحقق النص ويتجسد"[2]. لا يمكن لأي نص أدبي أن يتجسد بدون وجود حالة من التلقي، فكيفية حدوث عملية التلقي هو ما يجعل منه نشاطاً فعالا.

لأن وجود تاريخ للتلقي في أي ثقافة من الثقافات يتطلب أولا معرفة تاريخ تلقي كل نص لوحده " وهو ما يحفظ لكل نص خصوصيته التي كثيراً ما تهدر في سبيل تحقيق مطابقة كاذبة بين مسارات التلقي المختلفة باختلاف النصوص وملابسات التلقي وظروفه"[3].

تعريف الخطاب:

إنّ مفردة الخطاب في الموروث العربي تدلّ بوضوح على التّفاعل والتشارك المعرفي واللغوي بين أكثر من جهة، فالخِطاب هو عملية تفاعلية تقوم على حالة من المراجعة للكلام، وعندما نقول عن شخص ما : خاطبه لرفيقه من خلال الكلام خطابا ومخاطبة ، وهما كلاهما يتخاطبان... والمخاطبة على وزن مفاعلة وهي من المشاورة والخطاب [12].

فهذا اللفظ يدلّ على لغة مستعملة، أو على استخدام لغوي، ولا يدل على اللغة بوصفها نظاماً من الأنظمة المجردة [13]، وعلى الرغم من هذا فإنّنا نجد أن غالبية الذين كتبوا عن مصطلح (الخطاب) من العلماء المحدثين قد أشار لكون هذا المصطلح يتّصف بالضبابية، وأنه يتداخل مع سواه من المصطلحات، والخلاف في دلالاته ومعانيه في الفكر المعاصر، وهذا أمر يماثل إلى درجة ما ذلك الخلاف المثار من أجلها في أقوال مفسّري القرآن الكريم، وفي العلم الأصولي في التّراث القديم العربي،

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، صفحة١٣٤.

[2] نادر كاظم. المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، دراسة أدبية، صفحة١٣

[3] نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني، صفحة١٩.

فهذه اللفظة تحمل مفهوما ودلالات رجراجة وزئبقية يحتاج معها الدارس إلى كثير من البحث والتأمل بغية القبض على القيمة المفهومية الكامنة فيه.

وقد جاء هذا لفظ الخطاب في كتاب الله الكريم في أكثر من موضع ومنها:

1- قال تعالى: ﴿وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب﴾ [14].

2- وقال تعالى: ﴿فقال أَكفِلْنِيها وعزّني في الخطاب﴾ [15].

3- وقال تعالى :﴿ربّ السموات والأرض وما بينهما الرّحمن لا يملكون منه خطاباً﴾[16].

ودلالة عبارة (فصل الخطاب) في الآية الكريمة : {وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب}[17] :أي أنه كان من الذين أعطاهم الله تعالى حدة الفهم، ويقال عن الخطاب هو الإصابة في القضاء وتفهمه، و فصل الخطاب في وجه آخر هو علم القضاء... ويقال عنه في وجه آخر: هو الكلام وهو البينات والفهم أو هو الشاهدان واليمين ويقال: هو قول "أما بعد..."[18].

وقال بعض المفسرين في تفسير هذه الآية : وفصل الخطاب : هو الحكم بالبيّنة أو الحكم باليمين، ويقال معناه هو الفصل بين الحق والباطل، والتمييز بين الحكم وضدّه، وقيل فصل الخطاب : أمّا بعد ؛ وداوود عليه السّلام هو أوّل من قال: أمّا بعد، وقيل: فصل الخطاب الفقه في القضاء. وقال أبو العبّاس : معنى أمّا بعدُ : أمّا بعدَ ما مضى من الكلام فهو كذا وكذا [19]، ومعنى الخطاب الوارد في قول الله تعالى: "فقال أكفلنيها وعزّني في الخطاب" أي ((صار أعزّ منّي في مخاطبته إيّاي، لأنّه تكلّم فهو أبينُ منّي.. والخطاب الكلام))[20]، وأضاف الطبري قول الضّحّاك (ت 64 هـ): ((إن تكلّم كان أبين منّي، وإن بطش كان أشدّ منّي، وإن دعا كان أكثر منّي))[21]، فحمّل الخطاب معاني ودلالات تجاوز بها حدود الجملة والكلام، إلى دائرة من التّشارك والتّفاعل (اللغوي وغير اللغوي)، كما أن عبارة فصل الخطاب يمكن أن تقرأ في بنيتها العميقة وفقا لعبارة تجعلهما صفة وموصوفا بدلا من كونهما مضافا ومضاف إليه فتصبح : الخطاب الفصل والفصل هنا بمعنى الفاصل أي الذي يفرق بدقة ويميز بين الغث والسمين والزبد والخاثر والصحيح من السقيم والحق والباطل إلى ما سوى ذلك من العناصر المتناقضة والمتغايرة والمتضادة طبعا وماهية ووجودا.

أمّا معنى الخطاب في الآية الكريمة: {ربّ السّموات والأرض وما بينهما الرّحمن لا يملكون منه خطاباً} [22]أي لا يملكون مخاطبة الله، والمخاطِب هو المخاصِم زميله[23].

فالخطاب هو كما تقدّم هو الكلام، أوالفهم، أو الفقه، وفي تفسيرات ذات معان أخرى الخطاب هو القضاء، أو الحوار أو الخصام... ولا شكّ في أنّ هذه الدّلالات توسّع دائرة الدلالة المنبثقة عن مفردة

(الخطاب)، ما يجعلها تتخطى مدلول (الكلام) الذي أشارت إليه في المعجمات، ليستقر بنا المطاف في النهاية إلى أن الخطاب نشاط تشاركي اتصالي تفاعليّ ضمن سياق معيّن، وإلى معرفة أن الخطاب يشمل كثيرا من الأشكال التواصلية والتشاركية بين من يلجؤون إليه بغية إيصال أفكارهم وآرائهم ونظرياتهم وحواراتهم مع سواهم وهو صفة لازمة للإنسان العاقل المدرك الواعي من دون غيره من الكائنات والموجودات .

تعريف موجز بالشاعر:

ولد جبران خليل جبران الشاعر والأديب الشهير سنة 1883م في بلدة أو منطقة بشري في شمال لبنان، وقد ترعرع في يوسطن في الولايات المتحدة الأمريكية، وهناك درس فنّ التصوير، ثمّ رجع إلى بيروت، وانتسب إلى مدرسة الحكمة، ثمّ انتقل إلى باريس، ودرس في معاهد التصوير والرسم فيها، وأقام فيها ما يقارب ثلاث سنوات، وله آثار عديدة من مثل دمعة وابتسامة والأرواح المتمردة والأجنحة المتكسرة وعرائس المروج والعواصف والمواكب وغيرها، رأى جبران في مجتمعه عيوباً وخرافات متعدّدة أعمت بصائر الكثيرين من الناس، وهو مفكّر من كبار المفكّرين أتى بأقوال رائعة عظيمة في كتبه، وخاصة كتاب النّبي، فقد بسط فيه بعض التعاليم السامية الجليلة، وقد أوتي جبران خيالاً وثّاباً نمّاه بروح التصوّف الشرقي، وبعواطف متوقّدة وألوان اقتبسها من الكتاب المقدّس، فكان مصوّراً في تعبيره أكثر منه كاتباً، وإنشاء جبران يتمتّع بأنّه يسيل كينبوع عذب، كما أنّه ساحر بموسيقاه مبهر بألوانه الرائعة وألفاظه المختارة بعناية ودقّة.

جمالية الخطاب في المستوى الإيقاعيّ في قصيدة المواكب:

الإيقاع، هنا، يشمل الموسيقى الداخلية الداخلة في بناء النّصّ الشّعري، وهي ذلك الهمس الصادر عن الكلمة الواحدة والمتمثّل في تأليفها والظاهر بما تتركه من صدى وحسن موقع بما تحمله من رهافة ودقة وتأليف وانسجام في حروفها وبعدها عن صفة التنافر وتقارب حروفها من حيث مخارجها الصوتية[24].

فهي تكشف لنا السّمات اللغويّة الإيقاعيّة الكامنة في النّصّ الشّعريّ، وتبيّن جماليّاته، وذلك يتجلّى من خلال رصد الحالة التّكراريّة للأصوات والكلمات، وهي سمة صوتية نغمية ترفع الطاقة الموسيقية للنص الإبداعي الموجودة فيه وتجعله يدخل إلى أعماق المتلقي بما يثيره في نفسه من صوت ونغم ورنين، وهي أبرز مظهر تتجلّى فيه جماليّة المستوى الإيقاعيّ في قصيدة المواكب.

أمّا التّكرار لغة، فقد عرفه ابن منظور في مادة (ك رر) بمعنى الرجوع، والعود، ويجيء بمعنى الإعادة والعطف، فكرّر الشيء، وكرّره أي أعاده كرّة بعد كرّة، ومرّة بعد أخرى[25].

وهو يقوم على ذكر المتكلم شيئاً بلفظه، ثمّ يقوم بإعادته بعينه، سواء أكان هذا اللفظ متّفقاً مع المعنى أو غير متّفق معه، أو قد يأتي بمعنى معين ، ثمّ يعيده بعينه، وهذا شرط من شروط الاتّفاق بين المعنى الأوّل والمعنى الثاني، فان كانا متحدين في الألفاظ وفي المعاني، ففائدة إثباته تأكيد ذلك الشيء أو تقريره في نفسه[26]

أي أنّ التكرار هو عبارة عن ظاهرة أسلوبيّة يستعملها الشاعر من أجل تعميق المعاني وتجسيدها بطرائق مختلفة، وذلك لإثبات وتأكيد رأيه لمن يعترض عليه وإقناعه به، وللتكرار فوائد معنوية عديدة ودلالات شتى متنوعة يفرزها السياق ويقررها الجو العام والخاص للقصيدة بما يتناسب والحالة المعرفية والشعورية التي يعيشها المبدع ويريد إيصالها من خلال نصه إلى المتلقي، وهي بلا ريب ناتجة عن مقصديه إبداعية واعية عند المبدع ولم تأت في النص بشكل عبثي أو اعتباطي بل كان لها غاياتها الجمالية وأسرارها البلاغية كما تقدم، وللتّكرار مظاهر عدّة في قصيدة المواكب، وهي:

1-التّكرار على مستوى الكلمة :

تكرّر في القصيدة عديد من الكلمات، ومن هذه الكلمات:

كلمة "النّاس": تكرّرت كلمة "النّاس" في القصيدة خمسة وعشرون مرّة (25)، فالشّاعر يعرض لنا صورة عن جملة القيم الإنسانية والأخلاقية والفكرية داخل المجتمع، والغرض من هذا التّكرار هو التأثير على السامع وإقناعه بما يعرضه عليه من قناعات وأفكار تتّصل بشكل مباشر بهذه القيم،

ومن بين الأبيات التي وردت فيها كلمة " الناس" نذكر:

- الخير في النّاس مصنوع إذا جبروا والشّرّ في النّاس لا يفنى وإن قبروا
  وأكثر النّاس آلات تحرّكها أصابع الدّهر يوماً ثمّ تنكسر
  فأفضل النّاس قطعان يسير بها صوت الرّعاة ومن لم يمش يندثر
- فالنّاس إن شربوا سروا كأنّهم رهن الهوى وعلى التّخدير قد فطروا
- والظّرف في النّاس تمويه وأبغضه ظرف الألى في فنون الاقتدا مهروا[27]

وهنا تأخذ مفردة الناس دلالات شتى ناجمة عن اختلاف تسييقها في النص الإبداعي ففي البيت الأول تستحيل هذه المفردة جنسا عاما يضم بني آدم جميعا ويشملهم كلهم ويعبر عنهم وفقا لقاعدة كلية يراها الشاعر منطبقة عليهم جميعا دونما استثناء في كل زمان ومكان وهو هنا يدخل في العمق النفسي للشخصية الإنسانية في أبعد قرار له ويقول إن الشر صفة فطرية لازمة لهم في حين أن الخير في نفوسهم في نظره صفة عرضية مؤقتة تفرضها العوامل الخارجية المحيطة بهم ولا تنبع بشكل تلقائي من نفوسهم كحال الشر، في حين تأخذ هذه المفردة في البيت الثاني صفة التغليب فالشاعر يتحدث هنا عن معظم بني البشر ويصفهم بأنهم آلات تعيش في حالة قسرية تفرضها

عليهم يد الدهر والأقدار ولا دور لهم في الأحداث التي تجري عليهم في حياتهم بسبب تجردهم من صفة القوة والإرادة التي تسمح لهم بتغيير مسارهم المرسوم لهم، وفي البيت الثالث يتكلم الشاعر على الناس وفقا لصفة التغليب أيضا ويجعلهم هذه المرة بمنزلة القطعان التي لا تدرك ولا تدري ماذا يراد بها ومنها وتسير وفقا لغرائزية غير منضبطة بل تسير وفقا لما يمليه عليه رعاتها وزعماؤها ثم يستخدم الشاعر مفردة الناس في البيت الرابع يصفه التعميم أيضا فالناس في نظر الشاعر يسرون في حال شربهم الخمور ويصبحون كأنهم رهن للهوى وفي البيت الخامس يستخدم مفردة الناس بصفة التعميم أيضا متحدثا عن حزن شديد يحياه حالة الظرف التي يظهرونها معتبرا أنها في حقيقتها تمويه وتزييف وتغطية لحزن شديد يعيشه هؤلاء الناس .

كلمة "**الغاب**" في أكثر من موضع في القصيدة، وعددها ثلاثة وعشرون مرّة (23)، فالشّاعر جبران خليل جبران معروف بانصرافه إلى الطّبيعة وانسجامه في أدقّ تفصيلاتها، والبحث في أسرارها، وهو في المهجر، وهذه نزعة رومانسية تجعل ذات الشاعر تتماهى مع الطبيعة وتنسجم في التفاعل مع تحركات وتغايرات مظاهرها المختلفة فتنبسط نفسه حين تنبسط الطبيعة وتخرج أغلى مكنوناتها وتنقبض حين ترسل الطبيعة وتخرج غضبها الشديد على المخلوقات براكين وزلازل وغير ذلك وما شابهه والتفكر بعلاقة الشاعر بالطبيعة تفضي بالدارس إلى الوصول إلى كثير من النتائج والمعلومات التي تفسر تكرار كلمة الغاب في هذه القصيدة و قد يكون غرضه من تكرار كلمة "الغاب" هو بثّ شوقه وحنينه إلى بلده الأمّ لبنان ، وتأكيد الشاعر رؤيته في الحياة وهي تتلخّص في قناعته الراسخة بأنّ السّعادة موجودة في الطبيعة بما فيها من بساطة وفطريّة واضحتين، ومن الأبيات التي تكرّرت فيها كلمة الغاب:

ليس في الغاب لطيف لينه لين الجبان

ليس في الغاب ظريف ظرفه ضعف الضّئيل

العيش في الغاب والأيّام لو نظمت في قبضتي لغدت في الغاب تنتشر[28]

هنا تكررت مفردة الغاب في هذه الأبيات الثلاثة بالمعنى ذاته ولكنها في كل مرة تأخذ منحى جديدا ففي البيت الأول ينفي صفة اللطف عن الغاب وفي البيت الثاني ينفي عنه صفة الظرف وفي البيت الثالث تتكرر هذه المفردة مرتين في سياق حديثه عن العيش في الغاب معتبرا أن الزمان لو كان زمامه في يديه بأيامه وشهوره وأعوامه لغدا منتشرا في هذا الغاب الفسيح.

كلمة النّاي: تكرّرت كلمة "الناي" في القصيدة أربعاً وثلاثين مرّة(34)، وغاية الشّاعر من تكرار كلمة "الناي" إقناع المتلقي الاستمتاع بصوته، ولا سيّما أنّه آلة موسيقيّة تصدر أرقّ الألحان وأعذبها، والابتعاد عن الحياة المادية وجميع عيوبها، ومن الأبيات التي جاءت كلمة "النّاي" فيها :

-أعطني النّاي وغنّ فالغنا خير الشّراب[29]

– وأنين النّاي وغنّ فالغنا خير الصّلاة[30]

–أعطني النّاي وغن فالغنا عدل القلوب[31]

وهنا تتكرر هذه المفردة في هذه الأبيات ليخرجها الشاعر من حدودها الموسيقية والفيزيائية ليجعلها أداة سحرية بين يديه فبمجرد أن يملكها تنفتح أمام الطرف الآخر الذي يكلمه ويطلب منه أن يعطيه هذا الناي كثيرا من الفضاءات التي كان من المستحيل أن يلجأ من دون هذا الناي وهنا تظهر جمالية تكرار هذه المفردة لأن الشاعر في كل مرة يعطيها صفات جديدة ومواصفات فريدة تخرجها عن ثباتها وسكونيتها وجمودها.

2– التّكرار على مستوى الأفعال :

لقد كرّر الشاعر مجموعة من الأفعال، وذلك لتعميق الأثر الذي تتركه في القصيدة، فقد تكرّر الفعل " تقولن" خمس مرات في القصيدة، وكان غرض الشّاعر من تكراره هو استمالة المخاطب ، وتأكيد صحّة ما قاله.

وتكرّر الفعل "أعطني" تسعة عشر مرّة، ودلالته توجيه المتلقّي، ودفعه إلى الاستمتاع بالحياة، كما أن في تكراره هنا إلحاحا واضحا من الشاعر لجعل المتلقي يعيش معه في حالة تشاركية وجدانية تتيح له أن يؤمن بقضاياه الفكرية والحياتية والوجودية الكبرى .

تكرّر الفعل "غنّ" عشرون مرة، والغاية من تكراره هو إقناع المتلقّي بالغناء الذي ينقّي العقول ، ويمتعها، كما أن الغناء فيه راحة للنفس البشرية وانبساط لها وتفريج عن همومها وتنفيس عن كروبها وإطلاق للنفس في آفاق اللذائذ المعنوية والنفسية الواسعة الميدان، كذلك ليؤكّد الشّاعر صحّة ما يقوله، كما أنّ هذا التّكرار أكسب القصيدة إيقاعاً موسيقيّاً خاصاً.

3–التّكرار على مستوى الجملة :

تكرّرت جملة "أعطني النّاي" وغنّ" في أكثر من موضع في القصيدة، وبلغ عددها تسعة عشر مرّة(19)، ويتجلّى ذلك في قوله:

- أعطني النّاي وغنّ فالغنا خير الشّراب[32]
- أعطني النّاي وغنّ فالغنا خير الصّلاة[33].
- أعطني الناي وغنّ فالغنا عدل القلوب[34]

ويقصد الشاعر بهذا التكرار هو تثبيت حقيقة الحياة المجرّدة في نظره التي هي الغنا وترسيخها ، فالشاعر يدعو المخاطب للغناء، لأنّه يمثّل سرّ الحياة المثاليّة، ويظهر الغرض منه في إقناع المتلقّي، والتأثير فيه، وهذا الأمر المتكرر بالإعطاء يحمل دلالات فكرية شتى تتفاعل في نفس صاحبها فقد يكون

الناي معادلا موضوعيا لكل ما يجلب الفرح والسرور للنفس ويبعثها على التفكير والتأمل في أسرار هذا الوجود.

ووظّف الشّاعر التّكرار على مستوى الجملة مرّة ثانية، والجملة التي تكرّرت هي " أنين الناي"، وعددها في القصيدة ستة عشر(16) مرّة، ونذكر البعض من الأبيات التي وردت فيها:

- وأنين النّاي يبقى بعد أن تفنى الشّموس[35]
- وأنين النّاي يبقى بعد أن تطفى النّجوم[36]
- وأنين النّاي أبقى من ضعيف وضليع [37]

فالشّاعر أراد بهذا التّكرار لجملة " أنين النّاي " تغيير المفهومات المعتمدة في الواقع، والتوجّه إلى الطّبيعة، حيث يكون الحقّ والخير والجمال، فالشّاعر أراد التّأثير في المتلقّي، ليقبل برهانه وحجّته، ويلتزم بالأفكار التي دعا إليها، والأنين كما يبدو هنا هو من أخص خصائص الناي وأكثرها تمييزا له فهو صوته المنبعث من جوفه وبه تختزل كثير من الأسرار والأفكار والرؤى التي يحرص الشاعر على إظهارها وتبيننها وكشف الجانب المضيء الصحيح فيها .

أمّا بالنسبة إلى تكرار الحروف المجهورة والمهموسة في هذه القصيدة، فقد حصل ذلك وفقاً للنّحو الآتي:

الحروف المجهورة:

قسّم علماء اللغة الأصوات إلى أصوات جهريّة يهتزّ فيها الحبلان الصوتيّان بقوّة كافية، وبشكل منظم متناسق بما يحدث نغماً موسيقيّاً تتباين شدّته بحسب درجة هذه الهزّات أو التذبذبات في الثّانية، وفي حالة نطق الصّوت المجهور تنقبض فتحة المزمار في الفم، ويقترب هنا هذان الحبلان الصّوتيان من بعضهما، ما يؤدي إلى تضيق هذه الفتحة، ولكنّ ذلك لا يمنع مرور النّفس الذي يندفع فيها، ما يؤدّي إلى اهتزاز هذين الوترين الصّوتيّين، والحروف المجهورة هي : الألف، والهمزة، والباء، والجيم، والذّال، والعين، والزّاي، والصّاد، والعين، والدّال، والنّون، والميم، والرّاء، والواو، والياء[38]، وقد تكرّرت هذه الأحرف في هذه القصيدة وفقاً للنّسب والأعداد الآتية:

الألف: تكرّر مئة وسبعة وخمسين مرة، الهمزة تكرّرت خمساً وعشرين مرّة، الباء تكرّرت مئتين وتسع وعشرين مرّة، الياء تكرّرت مئتين وستّ وثمانين مرّة، النّون تكرّرت أربعمئة مرّة ومرّتين، الميم تكرّرت ثلاثمئة وعشرين مرّة، الرّاء تكرّرت ثلاثمئة وخمس عشرة مرّة، الواو تكرّرت أربعمئة واثنين وستّين مرّة، الجيم تكرّرت سبع وثمانين مرّة، الذّال تكرّرت اثنتين وأربعين مرّة، العين تكرّرت تسع وثمانين مرّة، الزّاي تكرّرت أربعين مرّة، الصّاد تكرّرت أربع وأربعين مرّة، العين تكرّرت مئة واثنتين مرّة، الدّال تكرّرت مئة وسبع مرّات، وهذا التكرار الكبير لهذه الأحرف المجهورة يدل على سعي الشاعر الحثيث وحرصه الواضح على ترسيخ هذه الأفكار التي دعا مستمعه إلى اعتناقها والإيمان والعمل بها .

الحروف المهموسة:

الصوت المهموس هو الصوت الذي يتمّ فيه اهتزاز للوترين الصوتيّين، من دون أن يسمع لهما أيّ رنين عندما يتمّ النّطق به، وليس له أي معنى، وهذا لأن ليس للنفس فيه ذبذبات نهائيّاً، ولم تدركه الأذن، ولكن المراد بهمس الصوت هو صوت الوترين الصّوتيّين عند نطقه، والصوت المهموس يسمح بأن يمرّ الهواء إلى الرّئتين، وهو بذلك لا يؤثّر على الحبلين الصّوتيّين، فهما يحافظان على مكانهما، ولا يؤثّر فيهما الاهتزاز الهوائي أو الصوتي، فالأصوات المهموسة هي الأصوات التي يتذبذب فيهما الوتران الصّوتيان، والأصوات المهموسة هي الهاء، والتّاء، والقاف، والسّين، والكاف، والحاء، والقاف، والشّين، والضّاد، والظّاء، والخاء، والثّاء[39]، وقد تكرّرت هذه الأصوات في قصيدة المواكب وفقاً للنّسب، والمعدّلات الآتية:

تكرّرت الكاف أربع وثمانين مرّة، تكرّرت الحاء مئة وواحد وعشرين مرّة، وتكرّرت الشّين أربعاً وأربعين مرّة، وتكررت الضّاد سبعاً وثلاثين مرّة، وتكرّرت الظّاء ثلاثاً وعشرين مرّة، وتكرّرت الخاء اثنين وخمسين مرّة، وتكررت الثّاء واحداً وثلاثين مرّة.

ونلحظ، هنا، أنّ الشّاعر استخدم الأصوات المجهورة بدرجة أكبر بكثير من استخدامه الأصوات المهموسة، ولهذا دلالته العميقة، فهو، هنا، في مقام الإظهار والتبيين إظهار آرائه، وكشفها، وتبيينها بكلّ وضوح واستقلاليّة، وهو يهدف من وراء ذلك إلى إقناع السّامع بأفكاره، ورؤاه، وليس كبت صوته، وإخفائه، أو طمس آرائه، ورؤاه، وقناعاته، فهو واثق من نفسه ومن قناعاته لدرجة لا يخشى في سبيل إظهارها وتبيينها للمتلقي بشكل واضح وجريء من أي نقد أو من أي لوم وتقريع وتأنيب يمكن أن يوجه إليه من قبل الآخرين.

جمالية الخطاب في المستوى التّركيبيّ في قصيدة المواكب:

أ- جمالية التقديم والتأخير في قصيدة المواكب:

يتناول المستوى التركيبي كثيراً من الظّواهر التّركيبيّة الدّاخلة بشكل مباشر في تأليف الجملة العربيّة، ومن أهمّها ظاهرة التّقديم والتّأخير، وهو أكثر الظّواهر التّركيبيّة بروزاً في قصيدة المواكب، وقد اعتنى العلماء العربيون والغربيّون بهذا الباب، وألفوا فيه أبحاثا مطولة ضافية، وتحدّثوا عن الجائز تقديمه، وما غير الجائز فيه ذلك، لأنّ باب الجواز أو الإباحة في هذا المجال ليس جائزاً بشكل كامل أو مفتوحا على كل الاحتمالات في هذا المجال، فالكلام فيه الرتب محفوظة والرتب غير محفوظة، فمن الرّتب ذات النمط الأول تقدّم الاسم الموصول على جملة صلته، وتقدم الاسم الموصوف على صفته، وتأخّر عنصر البيان عن العنصر الذي يبيّنه، والاسم البدل عن الاسم الذي أبدل منه، واسم التّمييز عن فعله المميز له، وما بشبه ذلك، وكذلك الأمر بالنسبة إلى أسماء أخرى لها حق الصدارة في الجمل، من مثل الأسماء

الشّرطية والاستفهامية، وتقدم الأحرف الجارة على مجروراتها، والحرف العاطف على ما العنصر المعطوف به، والأدوات الاستثنائية على ما العناصر المستثناة بها، وحروف القسم على العنصر المقسم بها، وواو المعيّة على اسم المفعول معه، والاسم المضاف على الاسم المضاف إليه، ومن الرّتب التي تنتمي إلى النمط الثاني رتبة الاسم المبتدأ والخبر، ورتبة الاسم الفاعل والمفعول به ورتبة الضّمير وما يرجع إليه، واسم التّمييز من بعد فعلي المدح والذم، وما شابه هذا[40].

وقد تحدث العلماء القدامى عن فوائد التقديم وفوائد التأخير، وأسرارهما البلاغيّة، من مثل الإمام العالم عبد القاهر الجرجاني الذي عقد بحثاً منفرداً في كتابه دلائل الإعجاز وتكلّم فيه مطوّلا على دلالاته وأسراره وقدم تطبيقات عديدة في هذا المضمار تجلت بالتمثيل لمواضع التقديم وأماكن التأخير المختلفة من الآيات والسور القرآنية وأشعار العرب القديمة يعتبر من الحجج الدامغة في المجال اللغوي، فهو يقول: هذا باب له مزايا متعددة، ومحاسن غزيرة، وأهداف عميقة، وتصرّفات كثيرة، لا يزال في حالة كشف للقارئ عن بدع متعددة، ويسمعه أشعاراً لطيفة الموقع رائقة للسمع، وعندما نبحث عن سر هذه الجماليّات الكائنة في تلك القصائد نجد أنّ التقديم، وتحويل المواقع الأصلية للكلمات السبب[41].

أمّا العالم اللغوي ابن جني، فقد جعل أسباب تقديم الاسم المفعول به على الاسم الفاعل في الجملة هو الاهتمام به، وسر ذلك التقديم هو أنّه فضلة في النحو العربي، إذ يقول : والأصل في وضع المفعول به هو أنّه فضلة في الحديث، وأن يجيء بعد الاسم الفاعل، فإذا اهتمّ المتحدث بشأن المفعول به جعله أولا في الحديث قبل الفاعل، وحينما يزداد اهتمامهم به يجعلونه متقدما على فعله نفسه، وإذا ازداد الاهتمام به جعلوا منه سيدا لجملته، عنصرها الرّئيس، فقالوا مثلا: زيد ضربه عمرو، فيتجاوزون به أن يكون الفضلة إلى أن يجعلوه عمدة في الجملة [42] .

ومن الجدير ذكره أنّ الإمام اللغوي عبد القاهر الجرجاني قد قسّم التّقديم والتّأخير إلى ضربين: هما تقديم مبني على نيّة للتأخير، وهذا يتم في العناصر التي تحمل حكما إعرابيّاً واحداً من قبل التقديم ومن بعده، وتقديم ليس مبنيّاً على نيّة التأخير، وذلك يتجلى من خلال نقل العنصر إلى حكم جديد من أحكام الإعراب يفرضه موقعه الجديد الذي تقدم إليه، أو تأخّر عنه [43] .

هذا تقسيم مزدوج من حيث الوظيفة والمهمة، ويهدف إلى كشف الميزات الدّلاليّة والنّحويّة الإعرابية التي لا تتأتى إلا من خلال التّقديم الذي يكون مبنياً على نيّة التّأخير بسبب ارتباط ميزة التّقديم كما يرى بعمليّة الاختيار ذي القيمة الفنّيّة التي تظهر عند الموازنة بين أسلوب التّقديم وأسلوب غيره مفترض يكون فيه العنصر المتقدّم متأخرا[44].

أمّا العالم اللغوي جان كوهن، فقد كتب فصلاً في مؤلفه الموسوم ب(بنية اللغة الشّعريّة) تكلم فيه على ترتيب الألفاظ، وعلى القلب بينها دعاه الانزياح النحوي، وقد قام فيه بدراسة الصّفات في الجملة في

اللّغة الفرنسيّة ودراسة التّقديم والتّأخير الذي يحصل بينها، مدللاً على أنّ اللّغة الفرنسية تميل إلى استخدام الصّفة بعد موصوفها، كما تكلم على بيت شعر يعد من أكثر الأبيات في اللّغة الفرنسيّة شهرة وذيوعا، وهو (تحت جسر ميرابو يتدفّق نهر السّين)، ويفترض أنّ هذا البيت الشعري لو جاء بتراتبية مغايرة هي: السّين يتدفّق تحت جسر ميرابو، لما ولّد المعنى الدّلاليّ الذي يولده في الشكل الأول، معتبراً أنّ سرّ الشّعريّة ومكمنها هنا نابع من تأخير بعضه على بعض[45]، ومهما كان من اعتبار، فلا شك في أن التّقديم والتّأخير مظهر مهم للانزياح، ونمط من أنماطه يقوم على الخلخلة الأفقيّة للعناصر في التّركيب والبنية القواعدية الصارمة له، فهو تغيير أفقي في العناصر المركبة للجملة ولكنه تغيير مولد لكثير من الدلالات الجمالية والمعاني الإبداعية.

ونرى في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران أمثلة كثيرة لهذا النمط من الجوازات التركيبيّة المولّدة لكثير من الجماليّات النّصّيّة، من مثل قوله:

وغيوم النّفس تبدو من ثنايا النّجوم[46]

هنا نلحظ تقديم الفاعل (غيوم) على فعله، وتقدير الكلام تبدو غيوم النّفس، وقد أفاد التّقديم، هنا، التّركيز على أهمّيّة الفاعل المقدّم، وتسليط الضّوء عليه، بغية إظهار حالته بشكل دقيق، ومفصّل، فغيوم النّفس تتجلّى من خلال النّجوم السّاطعة البرّاقة، وهذا يفيد أنّ هذه الغيوم لا يمكن لها أن تتجلّى بهذا الشّكل البديع إلّا من خلال هذه النّجوم، وغيوم النفس هنا هي مركب إضافي قائم على إضافة الغيوم إلى النفس الإنسانية فقد جعل الشاعر النفس هنا بمنزلة السماء التي تكون صافية حينا وتارة تكون ملبدة بالغيوم فحذف المشبه به وهو السماء هنا وترك شيئا من لوازمه وهو التلبد بالغيوم من باب الاستعارة المكنية وهنا تتبدى أهمية هذا التقديم هنا فهذا التركيب الإضافي يحتاج من الشاعر أن يقدمه ويبرزه أمام الساحة الفكرية والشعورية للمتلقي بغية حثه على البحث في أسرار وجماليات هذا التركيب الإضافي والقيام بربطه مع جملته التي تليه وهي جملة الفعل تبدو ولا سيما إذا لاحظنا أن تجليلا غيوم النفس هذه لا تظهر إلا من خلال النجوم وهذا ما يجعلنا نبحث عن وجه تأويلي يفسر هذا البيت ويبين أسرار وجماليات هذا التقديم وخلاصة هذا الوجه التأويلي هو أن النفس الإنسانية عندما تتكدر أو حينما تعرض لها العوارض المزاجية التي تبعدها عن استجلاء حقائق الكون فلا شيء يجعلها تتجاوز مرحلة الكثافة والغبش هذه إلا بعض الأفكار والحقائق التي تلتمع في أعماقها كما تلتمع النجوم في كبد السماء مزيلة عنها الغيوم والسحب والظلام وغير ذلك من المظاهر والأشياء التي تمنع الرائي من رؤية جمالها وانفساحها اللامحدود وانفتاحها على المطلق.

ومن مثل قوله:

الخير في النّاس مصنوع إذا جبروا والشّرّ في النّاس لا يفنى وإن قبروا[47]

هنا نلحظ في هذا البيت بنية تركيبيّة قائمة على تقديم وتأخير في أكثر من موضع من مواضعها، وتقدير الكلام، هنا، : إذا جبر الناس فالخير مصنوع فيهم، وإن قبروا فإنّ الشّرّ لا يفنى فيهم، ولكن التّحوير الكبير الذي أصاب هاتين الجملتين في هذا البيت أدّى إلى تشكيل بؤر جماليّة متعدّدة، هنا، وقد أدّت جميعها ما يريده الشّاعر من دلالات ومعان متعدّدة، من أبرزها توضيح ماهيّة الخير والشّرّ في النّفس الإنسانية والتّأكيد على كون الخير مجرّداً من صفة الفطرة، بعكس الشّرّ الذي هو عامل مغروس في ذواتهم على نحو يستحيل معه انتشاله أو اقتلاعه من جذورهم، حتّى لو ماتوا، وتعرّضوا للهلاك، لأنه شيء مغروس في ذواتهم غرسا راسخا يستحيل معه اقتلاعه أو اجتثاثه من نفوسهم.

ومن مثل قوله:

ليس في الغابات راع لا ولا فيها القطيع[48]

هنا نلحظ تقدّم خبر ليس وهو شبه الجملة (في الغابات) على اسمها (راع)، ولهذا سبب نحويّ يتجلّى في كون اسم ليس نكرة، أمّا غايته البلاغيّة الجماليّة، فهي النّفي التّام القاطع لوجود أيّ راع لهذه الغابات، وانتفاء حصول ذلك بشكل كلّيّ.

ب_ جمالية المركب الإنشائي والمركب الخبري في قصيدة المواكب:

ومن الجدير أن يذكر في هذا المقام أنّه يوجد شكلان للبنية النصية في لغة العرب أوّلهما الإخبار، والآخر هو الإنشاء، ولكلّ من هذين الأسلوبين حدوده، وضوابطه، ومظاهره، وأسراره، وتجلّياته المتعدّدة، فالنمط الخبري هو كلام محتمل للتصديق أو للتكذيب، فهو شكل كلامي يتكلم على نسبة ربما تكون جارية في الواقع، وقد لا تكون متحققة فيه، أمّا الكلام الإنشائي، فهو ذو صيغة لا تحتمل التّصديق أو التكذيب لذاتها، فهو شكل كلامي لا يتكلم على نسبة في الواقع الخارجي، بل هو إنشاء حادث من أجل معنى بكلمات غير متقاربة معه في الواقع الحسي، كما أنّ وقوع مدلول الكلام الإخباري ليس مرهوناً بنطقه، أمّا حصول الإنشاء، فمرهون بنطقه، كما أنّ دلالة الخبر يراد بها أن تكون متكلمة على شيء حادث في أرض الواقع أو غير حادث فيه، أو يقصد منه أن تكون النّسبة النصية الكلاميّة متطابقة مع النّسبة الواقعية أو الحسّيّة الخارجية، أمّا دلالة المركّب ذي الصبغة الإنشائيّة، فهي متعلقة بالدّلالة على أمر لم يجر من قبل [49] .

وتتجلى السّمة الجماليّة في هذين الشكلين التعبيريين من خلال خروجهما عن دلالاتهما المعجميّة، أو عن الدلالات التي وضع بسببها كلّ من هذين الشكلين، فقد تكون الصّيغة الكلامية إنشائيّة في اللفظ إخباريّة في المعنى أو العكس، وفي التناقض الكامن بين شكل الصيغة ومعناها أو مؤداها الدلالي تظهر مفارقة معنوية تؤدي إلى اتصاف هذا الأسلوب أو ذاك بصفة الجمال والسحر وما على القارئ والحالة هذه قائمة إلا البحث في أسرار هذا التناقض والقبض على جمالياته النصية الهاربة .

ونلحظ هذا الشيء بشكل واضح في قصيدة المواكب للشّاعر جبران خليل جبران، ومنها قوله:

وقلّ في الأرض من يرضى الحياة كما تأتيه عفواً ولم يحكم به الضّجر [50]

هنا نلحظ أنّ هذه الصّيغة خبريّة لفظاً، ولكنّها في الحقيقة إنشائيّة في المعنى، فالشّاعر لا يعرض هذه الحقائق في هذا البيت وغيره، منتظراً من السّامع تصديقه أو تكذيبه، بل يعرضها على نحو يجعل السّامع يؤمن بصحّتها إيماناً عميقاً لا يخالجه تكذيب أو ردّ أو انتقاد، لذلك فهذه الجملة وأشباهها في هذه القصيدة تخرج من ثوب الخبر إلى ثوب الإنشاء ضرورة، كما أن في تكرار جملة أعطني الناي ذات الصيغة الإنشائية نلمح أنها بتكرارها خرجت من الصفة الإنشائية إلى حالة من الإخبار الذي يدل على أن الشاعر عندما يمتلك هذا الناي الذي يتميز بصفات كثيرة سحرية وعجيبة تخرجه من دائرة الآلات الموسيقية العادية المألوفة، فإنه سيفتح به وسيكتشف من خلاله كثيرا من معميات الوجود وأسراره الخبيئة المبثوثة في كل تفصيل من تفصيلاته الدقيقة، كما أنه سيمتزج به من خلال حسه وتفكيره وسيتفاعل مع كثير من مظاهره الحياتية وألغازه المتنوعة والمتشعبة والمنبثة في هذه التفصيلات .

جمالية الخطاب في المستوى الدّلاليّ في قصيدة المواكب:

أ- جمالية المركب التشبيهي في قصيدة المواكب:

جاءت تعاريف وحدود عديدة للتّشبيه في الكتب البلاغية والنقدية القديمة عند العرب، وهي كلها متقاربة في دلالاتها في تعيين هذا النمط البلاغي، وقد ذكر كل هذه التّعريفات مؤلف معجم المصطلحات البلاغيّة، ودلّل عليها بما لا حاجة بعده للقارئ[51]، أمّا في عصرنا الحديث، فقد تعددت أيضاً تعاريف العلماء لهذا النمط البياني، ومعظمها يدور في الدلالات العمومية التي قام بذكرها هؤلاء العلماء القدماء، وقد كان من أكثر هذه الحدود أهمية ما ذكره الدّكتور الناقد جابر عصفور حينما قال ما معناه : التشبيه هو علاقة تجمع جهتين متّحدتين أو متماثلتين في أمر أو في حالة أو أكثر، وقد تكون هذه العلاقة مرتكزة على مشابهة حسّيّة، أو على تقارب في حكم أو في مقتضى ذّهنيّ بين هاتين الجهتين، من دون أن يكونا متقاربتين ضرورة في شّكلهما الحسي أو في كثير من الصّفات المحسوسة المشاهدة[52]، ويتميز التّشبيه بمحافظته على غيريّة الذّوات أو الأشياء أو العناصر، فهو لا ينسف جوهر الغيرية بين العناصر، ولا ينفي أي فارق فيما بين هذه العناصر [53]، ومن هنا نلحظ قيام جوهر هذا النمط البياني على حالة التماثل بين العناصر والأشياء، مع احتفاظها بوجودها الذّاتي الذي لا يقبل التماهي أو الاضمحلال مع العنصر الآخر من المركب التشبيهي وفقاً لهذه العلاقة التشابهية، كما أنّ المركّب التّشبيهي قائم على عنصرين أساسيين هما في العملية التشبيهية عنصر المشبّه وعنصر المشبّه به ولا يمكن حذفهما في هذه العمليّة وركنين غيرهما يعدان مساعدين، هما : الأداة التّشبيهية والوجه الشّبهي بين العنصرين الأساسيين، ويمكن

حذفهما أو حذف واحد منهما في المركب التّشبيهي، ويتفرع وفقاً لهذا إلى أشكال متنوعة هي التام الأركان القائم على وجود الأركان التشبيهيّة كاملة، والتشبيه البليغ وهو قائم على حذف الأداة التشبيهية والوجه الشّبهي، ومجمل قائم على إسقاط الوجه الشّبهي، ومرسل قائم على ذكر الأداة التّشبيهية [54]، ومن يقرأ قصيدة المواكب للشّاعر جبران خليل جبران يلحظ استخدام هذا الفنّ في قصيدته هذه، نحو قوله:

فالأرض خمّارة والدّهر صاحبها وليس يرضى بها غير الألى سكروا[55]

هنا يتجلّى التّشبيه البليغ في قوله : الأرض خمّارة، فقد حذف الشّاعر، هنا، أداة التّشبيه، ووجه الشبه جاعلاً من الأرض كلّها خمّارة للهو والسّكر والعربدة، في حين جعل الدّهر صاحباً لهذه الخمّارة، وفي هذا تدليل على الامتداد الزّمنيّ الواسع الذي تتميّز به هذه الخمّارة، فهي موجودة منذ زمن سحيق موغل في القدم، وباقية إلى زمن بعيد أيضاً، فهي بذلك تخرج عن كونها خمارة عادية تشبه بقية الخمارات الموجودة في الدنيا بل هي معادل فني موضوعي للأرض الفسيحة الواسعة الممتدة التي تشمل كل الموجودات المحيطة بنا لنغدو هذه الأرض هي الخمارة الكبرى التي يعيش بها كل الناس والمالك الحقيقي لها هو الدهر بكل ما تعنيه هذه الكلمة من امتداد زماني ومكاني واسع فسيح لذلك فلا يمكن أن يعيش في هذه الأرض أو في هذه الخمارة إلا الذين عاشوا حياة السكر وقد يكون السكر هنا بمعنى اللامبالاة أو عدم الاكتراث بما يجري على هذه الأرض من أحداث عديدة متنوعة وقد يكون بمعنى عدم الاستغراب بأي حادث أليم يجري على سطحها، ومن مثل قوله:

فالذي عاش ربيعاً كالذي عاش العصور[56]

هنا يشبّه الشّاعر الإنسان الذي عاش سنة واحدة بمن عاش دهراً كاملاً، فكلاهما متشابهان في حتمية الوصول إلى الموت، طال العمر بهما أم قصر، وهنا حذف الشّاعر وجه الشّبه الممثّل بالموت الحتميّ الذي هو نهايتهما المؤكّدة، وهنا جماليّة نصّيّة يبثّها هذا التّشبيه، تتركّز في اختصار المسافات الزمنية بين الناس والإقرار بتساويها في نهاية المطاف وإن بدت لنا للوهلة الأولى متباينة أشدّ التّباين، ومختلفة أكبر الاختلاف، وهنا إقرار خفي من الشاعر بأن الزمان قيمة مطلقة لا يستطيع عالم البشر اللحاق بها ما يجعله ذا قدرة كبيرة من خلاله امتداده اللامحدود على المساواة القسرية القهرية بين أبناء الدنيا جميعا.

ب-جمالية المركب الاستعاري في قصيدة المواكب:

أمّا بالنسبة للاستعارة، فهي تعدّ عنصراً رئيسا في العمليّة الانزياحية، وشكلاً بليغاً من أشكاله، لقيامها على التغيير العموديّ للبنية الخطابية الإبداعيّة وهي تتجلّى في انتهاك العلاقات الإسناديّة المعيارية، ما يجعل مدلولات الألفاظ تتشظى إلى مدلولات جديدة تبقى متعلقة بالدلالة المركزيّة الذي تغدو نقطة تعد بمنزلة قطب رحى مركزيّة، والدلالات الفرعيّة الجديدة التي ولدتها العملية الاستبدالية

الاستعاريّة تكون دائرة حولها، وهذا ما يجعل الدلالات الجديدة الناتجة عن وضع الكلمات في العملية الاستبدالية الاستعاريّة هذه دائرة مركزيةً تتوالد منها الطاقات الإبداعية، وتتناسل من خلالها الطاقات الدلالية للألفاظ ، فالاستعارة قائمة على نّقل قائم على مشابهة أي نقل اسم أمر ما إلى أمر جديد بسبب رابطة مماثلة بين هذين الأمرين، فيستعاض عن هذا الأصل الذي نقل عنه باسم مستعار موضوع في سّياق ما عوضا عنه، فتنتقل الجملة أو اللفظة، وتوضع في المكان الذي يفترض أن تأخذه سواها، وجوهر هذه العمليّة الاستعارية التصويرية تشابه أو تناسب فيما بين الطّرفين أي بين الطرف المستعار والطرف المستعار منه، ويتم امتزاج اللفظ بالمعنى الجديد المتولد عن عملية النقل هذه حتّى يصبح تنافرهما معدوما، ولا يظهر في أي منهما أي جفاء عن اللفظ الثاني[57].

وقد لجأ الشاعر جبران خليل جبران إلى استخدام الاستعارة في أكثر من موضع من قصيدته المواكب، من مثل قوله:

إنّ عدل الناس ثلج إن رأته الشّمس ذاب[58]

هنا تتجلّى الاستعارة في الشّطر الثّاني في قوله: إن رأته الشّمس، إذ يشبّه الشّمس، هنا، بشخص واع يرى، ويدرك ما يراه جيّداً، فقام بحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من صفاته ولوازمه، وأبقى ذكر المشبّه من باب الاستعارة المكنيّة، وهنا تظهر سمة مهمة لهذه الاستعارة وهي تقوم على جعل الشمس كائنا مشخصا بإنسان يرى ، وهنا تظهر جماليّة هذه الاستعارة عندما جعل ضوء الشّمس كافياً لإذابة الثّلج المعبّر عنه بالعدل، وربّما يكون المقصود بهذا الضّوء هو الحقيقة المجرّدة التي تبيّن الحقائق، وتكشف الزّيف.

ومن مثل قوله:

وسكوت اللّيل بحر موجه في مسمعك[59]

هنا تتجلّى الاستعارة في شطر البيت الأوّل في قوله: وسكوت اللّيل، فقد شبّه الشّاعر اللّيل، هنا، بكائن حيّ يصيبه السّكوت، فحذف المشبّه به، وترك شيئاً من لوازمه، وهو السّكوت، وترك المشبّه على سبيل الاستعارة المكنيّة، وهنا تظهر قيمة أو سمة فنية عليل لهذه الاستعارة ناتجة عن التشخيص أي تشخيص الليل وجعله إنسانا يلتزم الصمت والسكوت وهنا تتجلّى القيمة الجماليّة في هذه الاستعارة من خلال سعي الشّاعر إلى التأثير في المتلقّي، وحمله على الاقتناع بما يقدّمه من أفكار ورؤى، وجعله يحثّ تفكيره بغية تأويل الصّورة الاستعاريّة، هنا، كي يدرك المقصود جيّداً من رسالة الشّاعر، ويفهمها على نحو ينمّي الحسّ الجماليّ، والذّائقة الجماليّة لديه.

ج- جمالية المركب الكنائي في قصيدة المواكب:

أمّا بالنسبة للكناية، فهي تقوم على إخفاء شيء ما بسبب دلالة أمر ثان عليه، لوجود علاقة بين هذين الأمرين تلازميّة أو تكون ترابطيّة، فلابدّ من الاستدعاء الذهني لطرف منهما بسبب ذكر الأمر الآخر في السياق العام، ويكون هذا الأمر المستور هو المراد، والأمر الثاني غير المقصود هو المذكور أو الواضح في هذا السياق، والتّعريف الاصطلاحيّ للمركب الكنائي غير ناء عن تلك الدّلالات كثيراً، فعند العودة إلى المؤلفات والأبحاث النّقدية والبلاغية والاصطلاحيّة يجد القارئ تعريفات عدة للمركب الكنائي، وهي كلها غير خارجة عما يأتي:

الكناية كلام كان ما يقصد وما يراد منه مستترا، ومخفيا وإن كانت دلالته ظاهرة لغويا، وقد يقصد منه الحقيقة أو يقصد منه المجاز، والكناية يقصد بها تعبير عن شيء معين بكلمات غير صريحة وغير واضحة في دلالتها عليه لسبب ما، من مثل الإبهام والتشويش على السامع أو لسبب بلاغيّ أو فصاحيّ، من مثل فلان كثير الرماد أي كريم[60] .

ولم تخل قصيدة المواكب من اللّجوء إلى استخدام الكنايات، من مثل قول الشّاعر جبران خليل جبران:

ففي العرينة ريح ليس يقربه بنو الثّعالب غاب الأسد أم حضروا

وفي الزّرازير جبن وهي طائرة وفي البزاة شموخ وهي تحتضر[61]

هنا نلحظ استخدام الكناية في هذين البيتين، وهنا كناية عن ثبات معادن الأشياء والموجودات، وإن أظهرت هذه الأشياء خلاف طبيعتها الثّابتة التي خلقت أو فطرت عليها، منذ بدء تكوينها، فالعرين بيت للأسد لا تقربه الثّعالب غاب الأسد أم حضروا، والزّرازير جبنها لازم لها لاصق بها حتّى وإن طارت، أمّا الباز، فهو شامخ حتى في حالات ضعفه واحتضاره، والكنايتان هنا هما كنايات عن صفة وليس عن موصوف أو عن نسبة .

د- الثنائية الضدية في قصيدة المواكب:

أمّا بالنّسبة للثّنائيّة الضّدّيّة، فهو مفهوم حديث أطلقه بعض الفلاسفة المعاصرين[62]، وقد كان معروفاً في تراث العرب القديم تحت مسميات عدة، من مثل المطابقة أو الطباق أو التقابل، فهو دال على هيئة حاصلة من التضاد اللفظي أو على حالة من تضاد معنوي، والثنائيّة الضّدّيّة حاملة طرفين أحدهما ناف للثاني، وإن قام بالتذكير بوجوده أو إعادته إلى الذهن ، من مثل الظلام، والضوء، والليل، والنهار، والباطل، والحقّ، وسوى ذلك، ممّا هو داخل في هذا المضمار، وقد دلّل على الثّنائيّة الضّدّيّة غير ناقد من النقاد العرب القدماء، من مثل الناقد والعالم اللغوي قدامة بن جعفر الذي يقول: وأقصد بقولي عن الشيئين المتضادين إنّهما يتكافآن أي هما يتقاومان، إمّا من جهة التضاد وإما من ناحية الإيجاب والسلب، أو سوى هذا من الأشكال التي تنطوي عليها المقابلة [63]، ويقول أبو هلال العسكري: إنّ

العنصرين المتضادين عنصران يلغي وجود أولهما وجود الثاني، من مثل البياض، والسّواد، والنور والظلام والبرد، والحرّ[64].

- وفي العصر الحالي تحدث النّقّاد عن هذه القضية، واهتموا بها، وجعلوها هدفا أو مطلبا أساسياً جوهريّاً في درس الأنساق التي تهيمن في النّصّ الفني، فلا بدّ من أن يحمل النّسق سمة الاكتمال، لتحدث حالة التماهي لهذا النّسق، وإن هذا الاعتبار هو الأساس لنجاح أي عمل، فتماهي الأنساق هو نشوئها في مستوى أرقى هو مستوى التّباين المرتكز على جدليّة حضور وغياب، وتتكون من خلال هذا التباين بنية ثنائية ضدّيّة نابعة من تخالف وتباين بين عنصرين أساسيين في النصّ الإبداعي، وهذا يعلل للمتلقي بعض الشّيء الحيويّة الدّيناميّة التي يحملها النص [65]، وقد اعتنىّ اللّغويّون المعاصرون بهذا المصطلح، وأكّدوا فاعلية دوره في النّصّ الأدبي، لأنّه معنى مفجّر للطّاقات المخزونة في الدلالات والصور[66]، كما قام بعض النقاد من الباحثين بتسويغ وجود هذه الثنائيات الضّدّيّة في الأعمال الشّعرية، فهو مرتكز على حالة من التّباين والاختلاف، فلا يوجد مجتمع و لا توجد حضارة تتجانس عناصرها مع بعضها بشكل تام، بل لا بدّ من وجود اختلافات فيها، بسبب حركية الحياة غير المستقرة على وتيرة واحدة، ولو كان التّطابق سمة لازمة للوجود لصارت الحياة مكرورة مملّة يسودها الجمود، ولاشك في أنّ كلّ تلك التغايرات نتيجة طبيعيّة للتجاذبات المتباينة بين طرفي هذه الثّنائيّة في الأفق الحياتي الوسيع[67]

.

- وعندما نأخذ ما تقدم بالحسبان، ونطبقه بشكل دقيق وعملي على قصيدة المواكب للشّاعر جبران خليل جبران نلحظ وجود الثّنائيّات الضّدّيّة فيها، ومن مثل قوله:

فالقوم لولا عقاب البعث ما عبدوا ربّاً ولولا الثّواب المرتجى كفروا

كأنّما الدّين ضرب من متاجرهم إن واظبوا ربحوا أو أهملوا خسروا[68]

تتبدّى الثّنائيّات الضّدّيّة، هنا، بين لفظتي (عقاب) و(ثواب)، ولفظتي (عبدوا) و(كفروا) في البيت الأوّل، وقد استخدمهما، هنا، للتّدليل على الحالة الاجتماعيّة والسّلوكيّة للنّاس، وشرحها، وتبيينها، وكشفها، فالنّاس يعبدون الله خوفاً من عقابه لا حبّاً به، وهم لولا طمعهم بالثّواب لجحدوا الله عزّ وجلّ، فمصالحهم تحرّكهم، وليس في أعمالهم شيء نابع عن حبّ عميق صاف لله، بل هم عبيد مصالحهم فقط.

وتتجلّى الثّنائيّة الضّدّيّة في البيت الثّاني بما يعزّز المعنى العام المطروح في البيت الأوّل، وهي، هنا، بين لفظتي (واظبوا) و (أهملوا)، وبين لفظتي (ربحوا) و(خسروا)، فالنّاس– كما يقول جبران– يتّبعون الدّين ما دام يدرّ لهم الأرباح، ويجلب لهم المصالح، فإذا واظبوا عليه فربحهم مضمون، وإذا تقاعسوا عنه، فخسرانهم هو النّتيجة النّهائيّة التي سيحصدونها جرّاء ذلك، وهذا ما استدعى من الشّاعر استخدام

الثّنائيّات الضّدّيّة، هنا، للكلام على هذه الحالات المتناقضة التي يعيشها النّاس، وتسيطر على سلوكهم وتفكيرهم.

الخاتمة:

من الممكن أن نصل إلى مجموعة من النّتائج بعد ما تقدّم، وهي:

1- يمكن أن تدرس النّصوص الأدبيّة وفقاً لمبادئ الجمال والجماليّة، متضافرة مع معطيات البلاغة والنحو بشكل موضوعيّ بعيد عن الذّاتيّة، ومتميّز بروح علميّة صرف.

2- استخدم الشّاعر جبران خليل جبران في قصيدته هذه التّكرار على مستوى الكلمة، وعلى مستوى الجملة من باب تأكيد المعنى وترسيخه.

3- استخدم الشّاعر في قصيدته هذه الأحرف المجهورة أكثر من الأحرف المهموسة، لأنّه في مقام البوح والتّصريح بأفكاره وقناعاته، فاستلزم ذلك اللجوء إلى الإكثار من الحروف المجهورة التي تناسب هذا الجهر والتّصريح.

4- استخدم الشّاعر التّقديم والتّأخير في بناء الجمل من باب التّركيز على العنصر المقدّم، وإيضاحه في الأذهان، وتبيين وجهة نظر الشّاعر فيه.

5- يتطابق المعنى اللّغويّ للتّضاد مع معناه الاصطلاحيّ والبلاغيّ، ووجوده في قصيدة المواكب ليس من باب الحلية التّزيينيّة العارضة، بل هو طاقة دلاليّة تعبيريّة ذات دور مهمّ وواضح في السّياق النّصّيّ، وفي توثيق الرّوابط الفكريّة، ومدّ الجسور المعرفيّة بين المتلقّي وهذه القصيدة، كما أسهمت الثّنائيّات الضّدّيّة، هنا، في إثراء نصّ هذه القصيدة، ومنحه حركة دلاليّة فعّالة، وحيويّة متدفّقة جعلت منه نصّاً قابلاً ومنفتحاً لعديد من القراءات.

6- كشفت الثّنائيّات الضّدّيّة في هذا النّصّ عن حجم القلق والحيرة التي يعيش بها الشّاعر جبران خليل جبران، وعن حجم الانفعالات النّفسيّة والوجوديّة التي تتصارع في أعماق ذاته المضطربة.

استخدم الشاعر جبران خليل جبران الصّور البيانيّة من استعارة وتشبيه من أجل التّعبير عن المعاني المقصودة في ذهنه بطرائق غير مباشرة، وأساليب جماليّة راقية تؤثّر في المتلقّي بشكل واضح وعميق

المراجع

الهوامش

[1] ينظر: القزويني، أحمد بن فارس بن زكريا،(1994م)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، مكتبة دار الفكر، بيروت، ط1، ج1، 335.

[2] النحل، الآية 6.

[3] ينظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الأزدي،(2003م)، العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ج1، 26.

[4] مسلم،(1991م)، صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، باب تحريم الكبر، الحديث رقم 19، 336.

[5] سورة النحل، الآية 6.

[6]ينظر: الأصفهاني، الحسين بن محمد الراغب،(2005م)، مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق مركز الدراسات والبحوث، مكتبة نزار مصطفى البرباز، ط1، ج1، 127-128.

[7] ينظر :البيطار، يعقوب،(2009م)، علم الجمال، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، 31، وعبده، مصطفى،(د ت)، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، 36.

[8] ينظر: الشامي، صالح أحمد،(1986م)، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، سوريا، ط1، 24.

[9] ينظر: الغزالي، أبو حامد،(د.ت)، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، ج4، 299.

[10] ينظر: عرابي، رباب كامل فرحان،(2088م)، التربية الجمالية رؤية إسلامية، دار النفائس، الأردن، ط1، 46.

[11] ينظر: البسيوني، محمود،(1406هـ)، تربية الذوق الجمالي، دار المعارف، القاهرة، 16.

[12] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة(خ ط ب)، 156.

[13] ينظر: عناني، محمد، (1996م)، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 19.

[14] سورة ص، 20.

[15] سورة ص، 23.

[16] سورة النبأ، 37.

[17] سورة ص، 20.

[18] ينظر: الطبري، محمد بن جرير،(2001م)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق الدكتور عبد الله بن المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ج20، 52.

[19] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (خ ط ب)، 157.

[20] الطبري، محمد بن جرير، (2001م)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق الدكتور عبد الله بن المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،ج20، 59.

[21] المرجع السابق، 60.

[22] سورة النبأ، 37.

[23] الطبري، محمد بن جرير، [23] الطبري، محمد بن جرير، (2001م)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق الدكتور عبد الله بن المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ج24، 347.

[24] ينظر: الوجي، عبد الرحمن،(1989م)، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 74.

[25] ينظر: ابن منظور، (د.ت)، دار صادر، بيروت، ج5، مادة (ك ر ر)، 135.

[26] ينظر: طبانة، بدوي، (1997م)، معجم البلاغة العربية، دار منار للنشر، السعودية، ط4، 585.

[27] المصدر السابق، 21.

(28) المصدر السابق، 30.

(29) جبران، جبران، المواكب، 15.

(30) المصدر السابق، 16.

(31) المصدر السابق،17.

(32) جبران، جبران، المواكب، 15.

(33) المصدر السابق، 16.

(34) المصدر السابق، 17.

(35) المصدر السابق، 18.

(36) المصدر السابق، 19.

(37) جبران، جبران، المواكب، 21.

(38) ينظر: محمد، إبراهيم، (2006م)، أصوات عربية، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 58. وطحان، ريمون، (1972م)، الألسنية العربية(مقدمة– الأصوات– المعجم– الصرف)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، ج1، 50–51.

(39) ينظر: محمد، إبراهيم، (2006م)، أصوات عربية، 63. وطحان، ريمون، (1972م)، الألسنية العربية(مقدمة– الأصوات– المعجم– الصرف)، ط1، ج1، 55–56.

(40) حسان، تمام، (1994م)، *اللغة العربية معناها ومبناها*، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب العربي، 207.

(41) الجرجاني، عبد القاهر، (1981م)*دلائل الإعجاز في علم المعاني*، صححه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 83.

(42) ابن جني، أبو الفتح عثمان،(1994م)، *المحتسب في وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها*، تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الحليم النجار وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ج1، 65.

(43) الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، 83

(44) تقي، مراد، *المعنى الإسنادي في الجملة العربية بين التأصيل والفنية*، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور محمد بنبري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2006م، 137.

(45) كوهن، جان، (1986م)، *بنية اللغة الشعرية*، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والطباعة والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب العربي، ط1، من 175 إلى 190.

(46) جبران، جبران، المواكب، 14.

(47) المصدر السابق، 13.

(48) جبران، جبران، المواكب، 13.

(49) العاكوب، دعيسى، *المفصل في علوم البلاغة*، 77.

(50) جبران، جبران، المواكب، 14.

(51) مطلوب، أحمد،(2007م)، *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط2، من 324إلى329.

(52) عصفور، جابر،(1977م)، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*، دار المعارف، مصر، 188.

[53] سلوم، تامر،(1983م)، *نظرية اللغة والجمال في النقد العربي*، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 241.

[54] العاكوب، عيسى، (2000م)، *المفصل في علوم البلاغة العربية(المعاني– البيان – البديع)*، منشورات جامعة حلب، سوريا، من 385إلى 390.

[55] جبران، جبران، المواكب، 15.

[56] جبران، جبران، المواكب، 28.

[57] القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز،(1966م)، *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 41.

[58] جبران، جبران، المواكب، 17.

[59] المصدر السابق، 29.

[60] السيد الشريف الجرجاني، علي بن محمد،(2004م)، *معجم التعريفات*، تحقيق ودراسة صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، 157.

[61] جبران، جبران، المواكب، 19.

[62] صليبا، جميل،(د.ت)، *المعجم الفلسفي*، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1/ 285.

[63] ينظر: ابن جعفر، قدامة،(1963م)، *نقد الشعر*، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 163.

[64] ينظر: العسكري، أبو هلال،(1952م)، *كتاب الصناعتين(الكتابة والشعر)*، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 307.

[65] أبو ديب، كمال،(1981م)، *جدلية الخفاء والتجلي*، دار العلم للملايين، بيروت، 109–110.

[66] الكعبي، ماجد، *الثنائية الضدية في نماذج من الشعر العباسي*، مجلة أطراس، جامعة البصرة، العراق، س1، ع2، 2006م، 53.

[67] الديوب، سمر،(2009م)، *الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم*، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 4. و قادرة، غيثاء، *الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلقات*، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، دمشق، 2012م، ع 10، 28–29.

[68] جبران، جبران، المواكب، 16.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1– الأصفهاني، الحسين بن محمد الراغب،(2005م)، مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق مركز الدراسات والبحوث، مكتبة نزار مصطفى البرباز، ط1، ج1.

2– البسيوني، محمود،(1406هـ)، تربية الذوق الجمالي، دار المعارف، القاهرة.

3–البيطار، يعقوب،(2009م)، علم الجمال، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

4–تقي، مراد، المعنى الإسنادي في الجملة العربية بين التأصيل والفنية، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور محمد بنبري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2006م.

5– جبران، جبران، (1923م)، قصيدة المواكب، مطبعة المقطم، مصر.

6-الجرجاني، عبد القاهر، (1981م)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.
7-ابن جعفر، قدامة،(1963م)، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر.
8-ابن جني، أبو الفتح عثمان،(1994م)، المحتسب في وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الحليم النجار وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ج1.
9-حسان، تمام، (1994م)، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب العربي.
10-أبو ديب، كمال،(1981م)، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت.
11-الديوب، سمر،(2009م)، الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.
12-سلوم، تامر،(1983م)، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.
13-السيد الشريف الجرجاني، علي بن محمد،(2004م)، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر.
14-الشامي، صالح أحمد،(1986م)، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، سوريا، ط1.
15-صليبا، جميل،(د.ت)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
16-طبانة، بدوي، (1997م)، معجم البلاغة العربية، دار منار للنشر، السعودية، ط4.
17-الطبري، محمد بن جرير، الطبري، محمد بن جرير، (2001م)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق الدكتور عبد الله بن المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ج 20،ج24.
18-طحان، ريمون، (1972م)، الألسنية العربية(مقدمة- الأصوات- المعجم- الصرف)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، ج1.
19-عبده، مصطفى،(د ت)، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، القاهرة.
20-العسكري،أبو هلال،(1952م)، كتاب الصناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر.
21-عرابي، رباب كامل فرحان،(2088م)، التربية الجمالية رؤية إسلامية، دار النفائس، الأردن، ط1.
22-عناني، محمد، (1996م)، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1.
23-عصفور، جابر،(1977م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر.
24-الغزالي، أبو حامد،(د.ت)، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، ج4.
25-الفاخوري، حنا، (1953م)، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البوليسية، بيروت، ط2.
26-الفاخوري، حنا، (1986م)، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1.
27-الفراهيدي، الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الأزدي،(2003م)، العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ج1.
28-قادرة، غيثاء، الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلقات، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، دمشق، 2012م .

29–القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز،(1966م)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4.
30–القزويني، أحمد بن فارس بن زكريا،(1994م)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، مكتبة دار الفكر، بيروت، ط1، ج1.
31–الكعبي، ماجد، الثنائية الضدية في نماذج من الشعر العباسي، مجلة أطراس، جامعة البصرة، العراق، س1، ع2، 2006م.
32–كوهن،جان، (1986م)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والطباعة والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب العربي، ط1.
33– محمد، إبراهيم، (2006م)، أصوات عربية، مكتبة النهضة المصرية، ط2.
34–مطلوب، أحمد،(2007م)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط2.
35– مسلم،(1991م)، صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، باب تحريم الكبر، الحديث رقم 19، 336.
36–ابن منظور، الإمام العلامة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري،(1997م)، لسان العرب، صححه أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، م2.
37–الوجي، عبد الرحمن،(1989م)، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1.