مجلة العلوم الإنسانية
Journal of Human Sciences
www.Suj.sebhau.edu.ly ISSN 2707-4846
Received 18/10/2017 Revised 12/01/2018 Published online 30/06/2018

أسس تشكيل المعنى خليل جبران: الشعريّ في قصيدة المواكب لجبران

مبروكة محمد علي مدي
قسم اللغة العربية وعلوم القرآن–كلية الآداب–جامعة سبها، ليبيا
للمراسلة: Mab.Madi@sebha.edu.ly

الملخص قصيدة المواكب تجربة شعرية إنسانية موجز معناها كامن في المقطع الأول والأخير، يقف الشاعر جبران فيها مقابلاً بين ثنائية الخير والشر، والإرادة وسلب الإرادة، أمام استحكام سلطة القدر، مستخدماً لنقل تلك التجربة طريقة وأسلوباً خاصاً في التناول، حيث كان اعتماده في الوزن على بحرين شعريين، هندس بهما القصيدة بشكلين مختلفي الإيقاع، في عدد من المشاهد الحوارية لنقل حوار فكريّ، وجدل فلسفيّ مثله صوتان هما :صدى النزاع الدائر في نفس جبران بين ما فطرت عليه النفس الإنسانية من خير، وبين ما يبصره الشاعر في الحياة من شرٍّ وألم وبتلك الطريقة أتاح الشاعر لنفسه فرصة الانتقال من فكرة إلى أخرى، وتوسيع مجال القول في الفكرة الواحدة من خلال استخدامه لبعض التعابير والتراكيب والتشكيلات اللغوية بدلالاتها الحقيقية أو المجازية، وبعض الوسائل الفنية الأخرى: كالتباين والتشاكل والتناقض، وهو بذلك أوجد نصين داخل نصّ واحد، كل نصّ يمثل مجتمعاً، ولكل نص نغمه وموسيقاه ووزنه الخاص.

الكلمات المفتاحية: التشكيل، المعنى الشعري، التشاكل والتضاد، المواكب، الرؤية الشعرية.

Foundations of poetic meaning in the procession poem: by Gibran Khalil Gibran

Mabroka Mohamed Ali made
Department of Arabic Language and Quranic Sciences, Faculty of Arts, University of Sabha
Corresponding Author: Mab.Madi@sebha.edu.ly

Abstract Poet of " Al-mawakib" is human poetic experience and its meaning summarized in first and last stanza. Gibran stand between duality of Good and Evil, Will and looting of the will in front of density and using new method and special style to transfer the experience. He depend on two poetic meters to design the poem in two different rhythms in many dialogical scenes to share intercultural dialogue and philosophical debate, which presented in two voices: conflict in Gibran's soul between the Good in human soul , and what the poet sees in life. The poet allows to himself moving from idea to other and increasing saying field in the one idea by using some language expressions and structures in its metaphorical meaning, and other technical meaning such: contrast, formations and discrepancy. Therefore, he found two texts inside one and each text presents society and each text has its tone, music and special rhythm.

Keywords: punctuation composition-poetic Meaning- Accompanying- human Community- wild life.

المقدمة

ذكر أبو هلال العسكريّ فضائل الشّعر فقال: " الشّعر ديوان العرب وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها"(1) فالشّعر عنده سجلٌ لكل ما ورد عن العرب؛ جيداً كان أم رديئاً، ثميناً كان أم حقيراً، فهو الديوان الجامع لتاريخ وأنساب وأيام ووقائع هذه الأمّة بحلوها ومرّها، وهو الخزانة الحافظة لنفائس جهدها الفكريّ، من حِكَم وأمثال ومواعظ تسهم في تحسين أخلاق النشء جيلاً بعد جيل

والمتصفّح لدواوين الشّعر قديمه وحديثه يتضح له هذا الأمر، كما يتضح له تباين واختلاف طرائق الشّعراء في تأليفهم للشّعر ليكون منهم المحسن والمسيء للاستخدام اللغويّ " فالشّعر علمٌ من علوم العرب يشترك فيه الطّبع والرويّة والذّكاء، ثم تكون الدُّرْبة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المُحْسن المُبرّز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"(2) فالشّعر علمٌ، والعلم نقيض الجهل، وعلمت الشيء عرفته (3)وهذا العلم لا يتأتى للمرء إلا باجتماع أمور فطرية يولد الإنسان وهو مزود بهاــ اجتماع تلك الأمورــ بأمور يكتسبها فيما بعد من كثرة قراءته واطلاعه وتسمى في جملتها بمقومات الشّعر، وأساس تلك المقومات الموهبة التي تحتاج إلى التقوية والتنمية بواسطة الرواية والذكاء، الذي يجب أن يستثمر في الإبداع والنقد . ووجود الثلاثة غير كاف ما لم تتشّط بالدُّرْبة، والتي تجعل ــ حسب ظن الباحثة ــ من الشّعر علماً، بدليل قول الله عزّ وجل في محكم كتابه:{وما علمناه الشّعر وما ينبغي له}(4) فالتعليم هنا تدريب وتمرين على كيفية نسج الكلام ليكون شعراً معبّراً عن الإنسان والحياة، وذلك بالولوج داخل النظام اللغويّ للتوصّل إلى أسلوب معين في الكتابة، يعتمد على استخدام المخيلة الابتكارية، والصورة التعبيرية، والموسيقى؛ لرسم عالم قد يكون حقيقياً أو ممكناً، ونقل ذلك العالم وما يرتبط به من انفعال شعريّ وما يرافقه من إحساس للمتلقي" وما ارتبط بكل

ذلك من قوالب لغوية تحوي الانفعالات الشّعرية "(5). ففضائل الشّعر التي أوردها أبو هلال العسكريّ، ومقومات أو حوافز الإبداع الشعريّ التي حددها القاضي الجرجاني يمكن إدراك قيمتها من خلال تحليل قصيدة" المواكب" لجبران خليل جبران، تلك القصيدة التي أثارت عليه جملة من انتقادات النقاد المحافظين، وفي مقدمتهم عباس محمود العقاد في كتابه الفصول(6)، وعمر فرّوخ في كتابه هذا الشّعر الحديث(7).

قصيدة المواكب تمثل تجربة فلسفية إنسانية، ترصد جملة من الأحداث الإنسانية، رمز الشّاعر لبعضها بالتقابل القيميّ، خير وشر، أو التقابل الفلسفيّ، الإرادة وسلب الإرادة، أو السيكيولوجيّ، الفرح والحزن، أو الثقافيّ، العلم والجهل، أو الدينيّ الإيمان والكفر....الخ .يتضح فيها خيال الشّاعر، وتختفي معاناته العاطفية، ويبدو فيها راصداً للحدث، منتقياً للعلامات المشحونة المحمّلة بالدلالات تارة، ممعناً في التفصيل مكثراً من الإشارات الوعظية والإرشادية المصوغة في قالب حكمي تارات أخر .

فإذا كانت نقطة الانطلاق الطبيعية لقراءة أي نصّ شعريّاً كان أو نثرياً هي العنوان، فإن جبران قد اختار لنصّه عنوان " المواكب"، والموكب بابه من السير ، فوكب وكوباً ووكباناً مشى في درجان ، والموكب الجماعة من النّاس ركباناً ومشاة , والموكب القوم الركوب على الإبل للزينة ، وكذلك جماعة الفرسان(8) ، إنه عنوان قصير يحتاج إلى قرائن لغوية تشير إلى ما يتبعه، وصيغته الجمع، والجمع كما هو معلوم أدل على المعنى لإفادته الكثرة والتنوع، فعنوانه اسم لا يتداخل مع أي عنصر في أيّ علاقة إسنادية ظاهرة ؛ إذ لا فعل يدل على الزمن، ولا اسم يدل على الثبات أو الحدث، إلا ما يتوقعه القارئ من خلال إيحاءات ودلالات بإمكانها أن " تصنع فضاءً معرفياً وذاكرة جديدة "(9) في حدود ما يرتضيه العقل والمعرفة السليمة المستنطقة للنصّ، وليست المرغمة له على قول ما ليس فيه . يقع لفظ " المواكب "مسنداً إليه في تقدير حذفين إذا قدرنا المحذوفين، أولهما قبليّ، والثاني بعديّ.فالأول يقدّر بقول القائل: مشت المواكب؛ فتكون المواكب فاعلاً للفعل مشى، ويكون الناتج من ذلك جملة فعلية لها دلالة التغيّر والتحوّل سواء مشت، أم لم تمش، فهي تصوّر للقارئ حال الرّكب وحركته من حيث السرعة والبطء، والراحة والإعياء، أما الحذف الثاني البعديّ فيقدَّر بقول القائل: المواكب ماشية ؛ فتكون المواكب مبتدأً وما بعدها خبر، والناتج من ذلك جملة اسمية تدل على الثبات والاستقرار)[1](✱والحالة الثانية غير الأولى، فالثانية تصوّر الحالة الدائمة للمواكب بينما تصوّر الأولى الحالة الماثلة بما فيها من حركة وتبدل وتغيّر، فهي تمشي شيئاً فشيئاً. وكذا يمكن أن يؤول الحذف فيها قبلياً وبعدياً في آن واحد، كقول القائل: هذه المواكب تمشي. والعنوان على هذا الأساس جملتان: الأولى اسمية، والثانية جملة فعلية حال للأولى، والشّاعر لم يفصح عمّا ارتضاه من الأحوال السابقة وتوقّف عند الحذف دون التعيين؛ ليعطي القارئ مساحة يتعرف فيها على ما تنطوي عليه النفس البشرية في الزمنين " الطبيعيّ والنفسيّ". فالعنوان إذن اسم يحيل على المشي والسير بما يحمله من دلالة على الجماعة، والسير برفق وتؤدة، وركوب للزينة، وقد يكون للتنزّه أو ما شابه ذلك، مما يجعل دلالته أساسية فهو بمثابة نواة الاستهلال التي يتولّد منها المعنى، لترتبط به بعد ذلك كل الدلالات الجزئية التي ينتجها النص .

فالمواكب جماعة غير معدودة، ركوب ومشاة، عاقلون وغير عاقلين، رجال ونساء خيّرون وأشرار، يسيرون بسرعة وبرفق، فرسان وغير فرسان، ركوبهم للزينة أو التنزّه أحياء ليسوا أمواتا، عوام غير خواص. والمواكب جمع موكب، والموكب يمثل تَجَمّعاً لمجموعة من الأفراد والدَّواب، ويختلف الأفراد فيه في تفكيرهم ومعتقدهم وسلوكهم ومذهبهم في الحياة، وهذا ما يثير في النفس أشياء غائبة تتضح خيوطها بعد قراءة النصّ، الذي مثّل رحلة حياة الإنسان في هذه الدنيا في عصر الشّاعر بكل ما فيها، بدأها بمقدمة في المقطع الأول عبارة عن أربعة أبيات وأتمّها بخاتمة في المقطع الثامن عشر هي ثلاثة أبيات لا غير .

فالنصّ يمثل تجربة شعرية إنسانية موجز معناها كامن في المقطع الأول والأخير، يقف فيها الشّاعر مقابلاً بين ثنائية الخير والشرّ، والإرادة وسلب الإرادة، أمام القدر المستحكم بسلطته. يستخدم الشاعر لنقل هذه التجربة طريقة وأسلوباً خاصاً في التناول، حيث اعتمد في الوزن على بحرين شعريين، وهندس القصيدة بشكلين مختلفي الإيقاع، في عدد من المشاهد الحوارية بين شخصيتين حواريتين؛ ليُبيّن عمق المفارقة بينهما، وليتيح لنفسه فرصة الانتقال من فكرة إلى أخرى، وتوسيع مجال القول في الفكرة الواحدة من خلال استخدامه لبعض التعابير والتراكيب

✱– "فاسم الفاعل إذا استُعْمِل وحده في الكلام غير متصل بشيء بعده ،لا يدل على زَمَن مطلقاً، بل يُستَعمل استعمال الأسماء الجامدة التي لا تقترن بزمن أبداً نحو خالدٍ عاقل"

ينظر: السامرائي: فاضل، اسم الفاعل بين الاسمية والفعلية، المطبعة العالمية، مصر ،1970م، ص68.

بدلالاتها الحقيقية أو المجازية، لتتضافر كل تلك العناصر لتنتج النصّ.

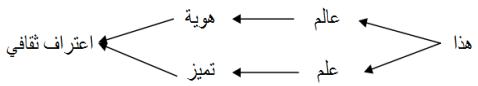
فيمكن عدّ تلك المقدمة قاعدة ننطلق من نسق معلوماتها، وتشكيل لغتها ومفاهيمها لاستجلاء مقاصد جبران المبعثرة على مستويات نصّه، واستجلاء علاقتها بسواها وعلاقتها ببعضها بعضا فالنصّ يبدأ بمقدمة من أربعة أبيات يوجز فيها الشّاعر العصر الذي يعيشه، وثقافة ذاك العصر .تقول المقدمة:

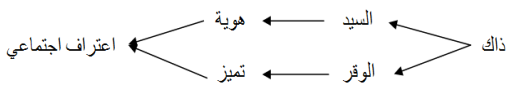
الخيرُ في النّاسِ مصنوعٌ إذا جُبِرُوا
والشـــرُّ فـــي النّاس لا يـَفْنى وإن
قُـبِروا (10)
وأكثرُ النّاسِ آلات تُحرّكـــها أصابعُ
الـدّهرِ يـــــوماً ثمّ
تتكـــــــــــسرُ
فلا تقولنّ هـــذا عالـمُ عـلـمٌ
ولا تقولنّ ذاك السّيّدُ
الـــــــــــــــــوقرُ
فأفضلُ النـّاسِ قطعانٌ يسيـرُ بـــها
صـــــوتُ الرعاةِ ومن لم يمشِ
يـــــــــــــــندثرُ

فهناك عاملان نقيضان مثلا رؤية الشّاعر الإنسانية، أحدهما طبيعيّ كوني والآخر مجتمعيّ ثقافيّ، فتولّدت عن تلك الرؤية الإنسانية رؤية فكرية فلسفية أيديولوجية . فالشّاعر يختزل الطبيعيّ في: الدهر / الفناء / الجبر / الروح / الموت/ ، والمجتمعيّ الثقافيّ في: مصنوع / آلات الرعاة / الغناء / الحقل.

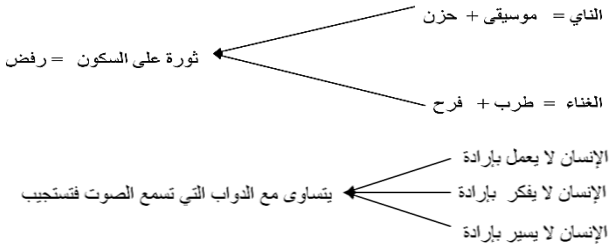
وبالعودة إلى النصّ نجد أن "الخير والشرّ" كلمتان متباينتان مرتبطتان بالنّاس، تلك المفردة الدّالة على المكوّن الاجتماعيّ، إلا أن رؤية الشّاعر الفكرية والفلسفية جعلت الطبيعيّ الكوني يتداخل مع المجتمعيّ الثقافيّ، فالخير الذي فُطِرت عليه النّفس الإنسانية هو "مصنوع"، وهو مرتبط بالإرادة الجبرية "إذا جبروا" (*)،والشّر ينافي الجبرية فهو لا ينعدم منها حتى بالموت لا يفنى وإن قُبِروا .فالشّر موجود أصلاً . فالإجبار على عمل الخير متعلق بالزمنين الحاضر والمستقبل، بينما محو الشّر متعلق بالحاضر فقط. وفي مقابل التباين بين الخير والشّر يشير إلى ثقافة المجتمع الصناعي التي جعلت الإنسان يعمل دون توقف، وما تولد عن تلك الثقافة من ايدلوجية فكرية مناقضة تماماً للسائد، وهي أيديولجيا الرضى والتسليم والانقياد؛ ليستنهض الجانب الخيّر في الإنسان فيتحرك للتغيير، وقد استخدم الشّاعر للتعبير عن ذلك أشدّ العلامات الدالة على الردع والمنع، وهي النهي، إضافة إلى نون التوكيد الثقيلة "فلا تقولنّ" ومال إلى التشاكل اللفظيّ حينئذ فدلت على القريب مع اسم الإشارة هذا، ودلت على البعيد مع ذاك، وما تحمل تلك الإشارة من تباين وجهة نظر الشّاعر والمجتمع للعلماء والسادة والنبلاء، التي بدت في استخدامه لاسم الإشارة الدال على القريب زائد التجرد من(أل) مع العالم العلم، واستخدام اسم الإشارة الدال على البعيد مع السيد الوقر، ليؤدي ذلك إلى عدم الاعتراف الثقافي للعلم والعلماء وعدم احترام عقولهم، وعدم الاعتراف الاجتماعي للسادة والنبلاء كذلك، فالكل سواء ويمكن تمثل ذلك على النحو التالي :

فالمفاضلة بين الناس بدت مفاضلة بلا معنى وبلا معيار أو أي بعد إنسانيّ أو فكريّ .إن محور حديث الشاعر: الخير والشر في العالم الإنسانيّ؛ لذا نجده يميل إلى إظهار التشاكل بعلامة واحدة هي "الناس" يكررها أربع مرات في المقطع الأول، الذي يُعَدُّ مدخلاً للنص الخير في الناس / الشر في الناس، فيعطيه صفة الثبات فهو موقوف على الناس دون سواهم ثم يضيف إلى ذلك استعمال صيغة المبالغة "أفعل"؛ ليعطي المقطع عمقاً فلسفياً لمعنى الانقياد، الذي يتعطل فيه العقل المفكر، واللسان الناطق، واليد الفاعلة "أكثر الناس آلات تحرّكها أصابع الدهر" و "الناس قطعان يسير بها صوت الرعاة". فالإنسان صاحب الإرادة التي صنعت الآلة بأصابعها يتحوّل عن طريق التشاكل المعنويّ إلى آلة تتقاذفها تصاريف الدهر، التي تحوّلت بدورها إلى أصابع .وهذه النخبة أو الصفوة من المفكرين يُقيد تفكيرهم وتخرس ألسنتهُم، فيتحولون أيضاً عن طريق التشاكل في المعنى في وجود الحاكم





المستبد إلى قطيع مسلوب الإرادة .



*-الأصح أجبروا.

إذن كتلة بشرية مسيّرة تحرّكها قدرية إلهية غير مرئية هي القدر، وقدرية بشرية مرئية هي الحكام، ولكن ثمة فرق بين القدريتين، الأولى والثانية، ويكمن ذلك الفرق في: أن الأولى تحترم آدمية الإنسان فتشير إليه إشارة بكل هدوء، ثم أنها تخلف أثراً .أمّا الثانية فلا احترام فيها للإنسان فالأمر يوجه بصوت عالٍ "صوت الرعاة" ولا تخلف أثراً "من لم يمش يندثرُ" (11) فالمشكلة كما يبدو مشكلة أخلاقية يحوّل فيها الحكام شعوبهم إلى قطعان مسلوبة الإرادة يوجهونها كيفما يشاءون، والشاعر يريد كشف جوانب تلك المشكلة الكامنة في هذا المجتمع، فيستخلص معنى مدهشاً من تراكيب المقطع الأول ليقوم بدور كبير في تشكيل البناء الشعريّ بكامله، ذاك التركيب هو "صوت الرعاة" الذي لم يرتضيه الشاعر فأصدر صوتاً مغايراً له تماماً؛ ليشكل به ثنائية ضدية تقوم عليها القصيدة للربط بين الطبيعة بما فيها من غاب، ومراعٍ، ورعاة وناي، والمجتمع وما فيه من بشر :علماء وجهلة، وشجعان وجبناء، وأقوياء وضعفاء....الخ .

فهذه القصيدة تتألف من ثمانية عشر مقطعاً، ومهندسة بشكلين متباينين كما سبقت الإشارة وهي عبارة عن حوارٍ فكريٍّ، وجدل فلسفيّ مثله صوتان، هما صدى النزاع الدائر في نفس جبران بين ما فطرت عليه من حبّ للخير والعدل، وتحقيق للسعادة والإنسانية، وبين ما كان يبصره في الحياة من شرٍّ وظلم وألم ووجع.

فالصوت الأول: صوت الواقع الذي لم يلتزم فيه الشاعر ببداية محددة، فمرة يعبّر بالفعل ومرات بالأسماء، أحياناً مثبتة، وحيناً منفية، كما أنه لم يلتزم فيه بعدد ثابت للأبيات، وهذا يشير إلى قلق الفكرة وعدم ثباتها عند حدّ معين، والشاعر مستسلم لها، ومنكسر أمامها، معبّر عنها بكل حرية، مفصّل لكل جزئياتها.

الصوت الثاني: هو صوت الانطلاق والتحرر من القيد، التزم فيه الشاعر ببداية محددة دالة على النفي وهي حرف النفي "ليس" متبوع باسم مجرور بالفاء "غاب أو غابات" إلا في المقطع الخامس عشر حيث استبدل " لم" بـــ "ليس"، كما التزم فيه بصدر بيتين شعريين جعلهما خاتمة كل مقطع هما قرار منه ودعوة صريحة لتحرير الإنسان من قيود القلق والتشاؤم والشقاء ، وهما ممثلان للأ يديولوجيا الرافضة لذلك الواقع، التي أوجزها في صيغة الأمر"أعطني وغنِّ"، وما تشير إليه اللفظتان من مشاركة ولا مبالاة، وفرح وسعادة وحزن وألم . والانطلاق والتحرر من القيد مطلب ثابت لا يتغير لدى الشاعر وقرار اتخذه؛ لذلك نجده يلتزم بأسلوب ثابت في المقاطع التي يمثّلها الصوت الثاني، وفي كل ذلك سكون وهدوء وراحة ألزمت الشاعر بعدد معين، ولازمة محددة متمثلة في: النّاي والغناء، وهو تعبير عن الرفض. والنّاي من أقدم آلات النفخ التي صنعها الإنسان، وأخذ مادتها من الطبيعة وهي من الآلات الأساسية في الموسيقى العربية، تنفرد من بين الآلات الموسيقية بأنها آلة حزينة تصدح بالحزن، وتخرج الآهات من أعماق القلب؛ لتعبّر عن الانطلاق والتحرر من الواقع الحزين؛ لتحقيق السعادة المطلقة من خلال التباين المنبعث ويمكن تمثل ذلك على النحو التالي:

فجبران في ختام كل مقطع يوجّه دعوة للقارئ بمشاركته تلك الثورة، التي تُعَدّ تنفيساً إيقاعياً عن رغبته في عودة الإنسان الذي استسلم للحياة المعقدة في ظل الحضارة المادية ومفاهيمها وقيمها الزائفة، عودة ذلك الإنسان إلى جوهره، إلى براءته وفطرته السليمة؛ فما النّاي إلا صوت التجاذب بين الكونين، وهو المحوّل القادر على إبقاء الفرضية السليمة الخالية من الزيف الجديرة بالبقاء والخلود.

وأنـــيـــنُ الـــنّاي يبـــــقـــى
بـــعـــــدَ أنْ يـــفـــنى الـــوجـــودْ

وهذا ما أقرّه في نهاية المقطع السابع عشر عندما أدرك أن بقاء الإنسان في هذه الدنيا لا يُقدّر بسنوات عمره، فما الحياة إلا رحلة تنتهي بالموت طالت أم قصرت، لنجده بعد ذلك يخرق قاعدته التي أسس عليها نصّه، للمزج بين الصوتين، صوت الواقع، وصوت المثال المنشود في مقطع مكوّن من عشرين بيتاً نظمها على غرار حوار الصوت الثاني دون أن يلتزم فيه بالبداية المعهودة لهذا الصوت، بل نجده يبدؤه بالخاتمة المعهودة للمقطع، وهي تجدد طلب النّاي والغناء، مقرونان بالنسيان، نسيان الحوار والجدل الذي افترضه الشاعر في السابق وكأننا به يمزق أوراقه ليعيد كتابتها من جديد، بعد أن تنمحي الازدواجية وتنهدم الثنائية وتُزال الفوارق والفواصل، لتعود الوحدة الخالدة، وحدة السعادة المنشودة، والحرية المحققة وهي الغاب، فيمعن في تفصيل جزئياتها فتطول أبيات المقطع، ويختفي قليلاً الأسلوب النثريّ ليحل محله الأسلوب الشعريّ بما فيه من تتابع في الصّور، وتنويع في الأساليب والقوافي فيقول:

أعـــطـــني الـــنـّـاَي وغـــنِّ وانـــــس مـــا قـــلـــتُ وقـــلـــتـــــا(12)
إنّـــمـــا النـّطـق هـــبـــاء فأ فـــدنـــا ما فعـــــــــــــلتـا
هـــل تـــخـــذتَ الـــغاب مثلي منزلاً دون القصـــــــــــــورْ
فـــتتبّعـــت الـــــسواقـــــي وتسلّقت الصـــــــــــــخورْ

هـــل تحمـــمـتَ بعـــطـــر وتنشّفـتَ بنـــــــــــــــــــــــورْ

وشربتَ الفـــــجـرَ خَمْـــرا في كؤوسٍ من أثـــــــــــــــــيرْ

والنصّ محصور في معنى المقطع الأول والأخير، وهو الحديث عن ثنائية الخير والشرّ وانعدام الإرادة البشرية أمام هيمنة سلطة القدر، فالدهر هو مَن يملك زمام الأمور والإنسان عاجز وقاصر أمامه، فالانطلاق إلى العيش في الغاب رغبة الشاعر، وسلطان القدر يهيمن عليه وعلى الناس جميعاً، فهو موقوف على الإنسانية جمعاء؛ مع أن إرادة الإنسان لا تستحيل مع وجود أداة الشرط "لو" فضلاً عمّا توحي به كلمة الأيام من استمرارية وذلك بالجمع لا بالمفرد ، والتكرار في قوله: "كلما " والقرينة اللفظية زائد الدلالة النحوية لجواب الشرط "لغدتْ" فتشاكل الألفاظ يتساوى مع تبايناتها الدلالية؛ فالمحاولات مستمرة للعيش في الغاب دون جدوى، فكلما لجأ للعيش فيه امتنع عليه. وهنا تكمن هيمنة القدر وعجز الشاعر أمامه وهذا ما يؤكده المقطع الأخير عند قوله:

والعيشُ في الغابِ والأيـــامُ لو نظمت

في قَبضتي لغدتْ في الغابِ

تـــــــــــــنتشرُ(13)

لكنْ هو الدهرُ في نفســـــي لهُ أربٌ

فكـــــــــلّما رُمـــــــــتُ

غـــــاباً قامَ يـــــــعتذرُ

وللـتقـــــــاديـــــــرِ ســـــــــبلٌ لا تـــغـيّرها

والناسُ في عجـــــزهِم عنْ قصدهم

قَصروا

وإذا كان الشاعر يميل إلى الإمعان في التفصيل والتكرار في كثير من الأحيان بهدف إقناع المتلقي بالفكرة، وحثّه على تقبلها، فإن تلك الفكرة تظل مجردة خالية من أي انفعال أو إحساس شعري؛ مما يجعل الشاعر يميل إلى استخدام مخيلته الابتكارية في خلق طرق أخرى للتواصل مع المتلقي من مثل:

1_ ميله أحياناً إلى التصوير المجازي كالتشبيه والاستعارة، والكناية في أحيان قليلة؛ لطبع الصور في الذهن، ونقل إحساسه تجاه تلك الصور، وفي بعض الأحيان يتجاوز طبع الصورة في الذهن إلى أثرها في أعماق النفس أو اللاشعور.

2_ ميله إلى الطباق والمقابلة لصنع التشاكل والتباين، مبتعداً عن الصنعة البديعية ما أمكنه ذلك؛ ليحقق نوعاً من الانسجام بين اللفظ والمعنى، فلو قرأنا القصيدة كاملة لوجدناها قائمة على الثنائيات الضدية في التعبير عن رؤية الشاعر الوجودية للعالم، فالوجود عنده مظهر وجوهر، والمظهر مليء بالمتناقضات المتصارعة، التي نغّصت على الإنسان حياته، بينما تنمحي تلك المتناقضات في الجوهر لتسود فيه السكينة والطمأنينة، التي تؤدي بدورها إلى السعادة. فالشاعر يسعى لتحطيم تلك الثنائية وإزالة تلك الفوارق لتتوحد تلك الرؤية الوجودية، التي يمثلها الغاب بما فيه من حرية وانطلاق وسعادة خالصة.

إلا أن تجلي تلك الطرق التواصلية في قصيدة المواكب لا تتضح إلا من خلال دراسة شمولية للنصّ؛ لاستخراج المعطيات التي تعين على تفسيره دون الاستعانة بمساعدات من خارجه ودراسة كل مكوّن من المكوّنات السابق ذكرها لمعرفة كيفية عمل تلك المكوّنات لإنتاج وتشكيل الدلالة.

أولاً: التصوير المجازي:

1ــ التشبيه.

يمثل التشبيه أساساً وقاعدة اعتمد عليها الشاعر في تشكيل صوره، فإذا كان التشبيه كما يرى عبد القاهر الجرجاني " قياس والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستقي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان" (14) فالتركيز في التشبيه يكون موجهاً نحو ما يعيه القلب ويدركه العقل. والإدراك لا يكون إلا بالتصوّر من قبل المرسل والمتلقي والاستجابة التي تولّدها الصّورة في ذهن المتلقي ولا يمكن نسيان الإحساس المرافق للتصوّر والاستجابة معاً، اللذين لا ضير أن مبعثهما القلب؛ قلب المرسل أولاً وقلب المتلقي ثانياً.

يبدأ الشاعر في استخدام تشبيه متشابك مع الاستعارة من أجل إنتاج دلالات تفترضها هذه القراءة بتحليل المكونات، وتأويل النتائج كما في المقطع الأول من القصيدة الذي يقول فيه :

وأكثرُ النّـــــــاسِ آلاتٌ تُحـــــــــــــــــرّكُهَ

أصَابعُ الـــــدهرِ يوماً ثم تَنـــــــــــــــكَسِرُ (15)

فلا تَـــــــــقُولَنَّ هـــــــــــذا عَـــــــالَمُ عَلَـــــــــمٌ ولا تـــــــقُـــــولَـــــنَّ ذَاكَ السّـــــيـــــدُ الـــــوَقَرُ

فَأَفضَلُ النَّاسِ قِطـــعَانٌ يـــــــــــــــسيرُ بهـــا صَـــــــوتُ الرعَاةُ ومَـــــــــــنْ لم يَمشِ يندثرُ

فالإنسان في حقيقته تحرّكه إرادة الله تعالى "الدهر"، والآلة في حقيقتها من صنع الإنسان فهو محرّكها" بأصابعه وفكره"، ولمّا كان الشاعر راغباً في امتهان الإنسان والإعجاب به في آن واحد، مال في رسم صوره إلى التشاكل المعنويّ القائم على التشبيه، فشبهه بالآلة التي صنعها بنفسه وفكره، ثم أخذ إحدى جوارحه وهي الأصابع ونسبها للدهر، وجاء بصيغة التفضيل" أكثر فالإعجاب بالقليل، والامتهان للكثير، ولكن الإنسان بطبيعته

صعب الانقياد وعنيد في ممارسته الحياتية، فأصابع الدهر تلهو به قليلاً فتفقد سيطرتها عليه وتتكسر بعد ذلك، وهذا ما وضحته الصورة الثانية التي جعلت أفضل الناس قطيعاً يسيّره صوت الرعاة . فالتشبيه مع الاستعارة استخدمهما جبران لإثبات الوصف المباشر والصريح لأفكاره وفلسفته التي تهدف إلى إبراز مواقف أخلاقية واجتماعية .

ثم إن الحياة إشارة لغوية شديدة العمومية، لها معان عدة يمكن أن توضح مفهومها، إلا أن الشاعر قطع بعدم وجود بديل لها سوى ما اختارته نفسه الشاعرة مما له علاقة وثيقة بحالته الشعورية وأبعادها السيكولوجية، ومن ثم استبعد كل الإشارات اللغوية الموضوعة لتخصيصها وتعريفها، واستخدم القصر لإعطائها معناها التشاكليّ، ليقول:

وما الحياةُ سوى نومٌ تراوده
أحلامُ مَنْ بمرادِ النّفسِ يأتَمِرُ(16)

فالحياة مسيرة تبدأ من ميلاد الإنسان وتستمر حتى وفاته، وهي فترة يتخللها وعي الإنسان وإدراكه وانشغاله وغفلته، ولكن الغفلة والانشغال يتغلبان على الوعي والإدراك؛ ومن هنا جاء تشبيه الحياة بالنوم، فالنّوم عدم الإدراك وحالة من اللاوعي وهي الغالبة، إلا أن رغبة الإنسان في تحقيق بعض الغايات تكون موجودة وهذا ما جعل التشبيه عند الشّاعر يرتبط بالاستعارة عندما تحوّلت بعض الأحلام عند بعض النّاس إلى امرأة فاتنة تراود فتاها "النّوم" للتغلب عليه والخروج من سيطرته. .فمثل هذه الصّورة أظهرت للقارئ الرؤية السلبية للحياة عند الشّاعر .

وإن كانت الصّورة التشبيهية تسود بكثرة هذا النصّ إلا أنها لم تأت دائماً متشابكة مع الاستعارة فقد تأتي مستقلّة بُغْية الوصف بمستوييه، الحسيّ والمعنويّ؛ لتتحوّل القصيدة إلى صور متتالية في صيغة سردية لتحقيق الانسجام بين المرسل والمتلقي، وخاصة عندما يكون مصدرها الواقع من مثل قوله:

فالأرضُ خمّارةٌ والدهرُ صاحبها وليس يرضى بها غير الأُلى سَكِروا(17)

فالخمّارة هي المكان الذي يُبَاع ويُشْرب فيه الخَمْر، والزَّمن هو مالك هذه الخمّارة، ولا يُقْبَل بها إلاّ مَنْ فقد وعيه أو رغب في فقده، وعلى هذا فكل البشر ممن يعيشون على الأرض هم سُكَارى بالتّغْليب، والقلّة القليلة المخالفة لذلك تدعو إلى العجب، والأرض هي مقرّ للعصاة . فوجه الشبه هو اجتماع الفسق والمعصية، ومشاركة مالك المكان في المعصية باعتباره المسبب في وجودها. فالتشاكل هنا وإن كان معنوياً إلا أنه بدا تاماً.

فالـــمشـــبـــه	الأرض
المشـــبـــه بـــه	الخمّارة
ووجه الشبه	الفـــســاد

ويمكن إضافة أن أُسّ الفساد في الأرض مالكها وهو الدهر، وأُسّ الفساد في الخمّارة مالكها أيضا وهو التاجر، إذن الدهر يتشاكل مع مالك الخمّارة، فسبب الفساد في الأرض إذن هو الدهر وإذا أرد الإنسان الإصلاح فعليه الانتصار على الدهر لا أن يقف عاجزاً أمامه.

وفي بعض الأحيان يكون مصدر الصّورة التشبيهية الطبيعة، وكثيرة تلك التشبيهات في قصيدة المواكب، وإن بدت بطريقة سلبية، لأن الشاعر يمقت أشياء في المجتمع الإنسانيّ ويرفضها، ويرى أنها عامل من عوامل انتشار الشرّ والفساد في المجتمع، وهو يتطلّع إلى محو الشرّ ليحل محله الخير والفضيلة والكمال، الذي يراه الشّاعر في الطبيعة بكل عناصرها، فكانت صياغته الفنية محمّلة بالدلالات التي استهدفها من تلك التعبيرات اللغوية، فانتقى ما يخدم المعنى وكانت معظم تشبيهاته مأخوذة من الطبيعة، وصاغ أغلبها بطريقة سلبية، إلاّ أنه اعتمد في بنائها على التشاكل اللفظيّ المنبعث من تكرار الإشارات من مثل: "في الناس" في قوله:

والدينُ في النَّاس حقلٌ ليس يزرعهُ غيرَ الأولى لهم في زَرْعِـهِ وَطَـــرُ(18)

واللطفُ في النَّاسِ أَ صْدَافٌ وإن نَعُمَتْ أَضلاعُها لم تَكُنْ في جـوفها الـــدُرَرُ

والحـبُّ في النَّاسِ أشكـــــــالٌ وأكثرهـــــا كالعشبِ في الحقلِ لا زهرٌ ولا ثـمرُ

فالأخلاق كما يرى الشّاعر ناقصة، والطبيعة هي الكمال، وإن بدا فيها نقص فمرده للإرادة الإلهية أو للإنسان فهو الذي يُحْدث فيها هذا النقص، وعلى ذلك فالطبيعة مقدسة بالنسبة للشّاعر تربطه بها علائق المحبة والاحترام، ولذا جعلها مصدر صوره.

فالدين في النّاس حقل، والحقل هو "الموضع البكر الذي لم يُزْرع فيه قط"(*) وجماله وقيمته مرتبطة بزارعه فلا خضرة ولا ثمر إلا بتدخل اليد البشرية .واللّطف في الناس أصداف خشنة الملمس من الظاهر، ناعمة من الداخل إلاّ أنّها لا تحوي بداخلها ذرراً وأحجاراً كريمة، بل تحوي أشخاصاً مختلفي الطّباع يقول في ذلك:

فَمن خبيثٍ له نفسان واحـــــــــــــــــدةُ من العجـــــــينِ وأخرى دونها الحـــــــــــــجرُ(19)

*-الموضع البكر الذي لم يزرع قط.
ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة حقل، مج2، ط1، ص995.

ومن خـــفيفٍ ومن مستأنثٍ خـــــــــــنث
تـــــــــــكادُ تـــــــــــدمي ثنايا ثوبهُ الإبـــــــرُ

وأفاد الشّاعر من الأصداف كونها أحياناً تحوي بداخلها حجراً كريماً وأحياناً لا تحوي شيئاً عندها يتولى الإنسان ملأها، كذلك أفاد منها اجتماع القوة والخشونة، واللّين والنّعومة. لتبديد الظلمة من دروب الحياة أمام السالكين، ليتمكنوا من رؤية الحياة الأجمل، فيعطي جبران لنفسه وللقارئ فسحة أمل بذلك التشبيه الماثل في الصّلابة الخارجية لتوفير الحماية للداخل.

والحُبُّ تلك العاطفة النبيلة لها أشكال متعددة أكثرها كالعشب، ذات منظر جميل أخضر وجمالها لا في ثمرها وأزهارها، بل في اخضرارها، فالطبيعة لديه وإن بدت ناقصة فهي جميلة وجمالها يكمن في الهيئة التي خلقت عليها، وتدخل اليد البشرية، والغايات النبيلة فقط هي التي تزيدها جمالاً، إلا أن تلك الغايات إن لم تكن معروفة فستكون نتائجها معدومة، وعندها يميل الشاعر إلى التشبيهات المركبة من عناصر الطبيعة لتصوير النقيضين: الروح والجسد كما في قوله:

وغايةُ الروحِ طيُّ الروحِ قد خفيتْ
فلا المظاهرُ تبديها ولا الصّـــــــــــورُ (20)

فذا يقولُ هي الأَرْواحُ إنْ بَلُغَـــت
حدّ الكمالِ تلاشَتْ وانْقَضَى الخَـــــــبَـرُ

كأنَّمَـــــــا هي أَثْمَـــارٌ إذا نضَجَـــــتْ
ومَرّتْ الريحُ يَوماً عافها الشَّـــــــــجَرُ

وذا يـــقولُ هي الأجسامُ إنْ هجعـــتْ
لمْ يبقَ في الروحِ تهويمٌ ولا ســـــــــمرُ

كأنّمـــا هي ظلٌ في الغـــديـرِ إذا
تعكّرَ الماءُ ولّـــــــتْ وامـــــــحى الأثَـــــرُ

والملاحظ على هذه الصّور أنها جاءت بطريقة سلبية، وامتازت بالثبات وعدم الحركة واعتمدت على التماثل والتشاكل، وبدت العلامات اللغوية فيها عادية، والجمل غير معقدة حيث سلك الشاعر طريق البساطة، وعطف الأبيات على بعضها بعضا لتترابط الصور فيما بينها وتغذي دلالات الجمل.

2ــ الاستعارة:

لعبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة تعريف للاستعارة يحدد فيه أنَّ الشاعر وغير الشاعر يستعملها في كلامه يقول: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنّه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر ــ أو غيرــ الشاعر ــ في غير ذلك الأصل وينقل إليه نقلاً غير لازم، فيصير هناك كالعارية"(21) ويقول: في تعريفها أيضاً" أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل"(22)

ونخلص من قول عبد القاهر إلى نتائج ثلاث؛ الأولى: أن الاستعارة ظاهرة تركيبية قد تتعلق بتركيب الجملة، الثانية: أن أساس بناء الاستعارة نقل اللفظ لغير ما وضع له من معنى.

الثالثة: أن هناك علاقة بين الاستعارة والتشبيه كفيلة بإنتاج الدلالة .

فإن كانت الحياة الأصلية الحقيقية كما يراها الشاعر في الطبيعة، حيث المساواة والعدالة والمحبة فهو لا شك راغب في نقل كل ذلك إلى المتلقي، وهذا ما بدا في محاولة أنسنته للطبيعة وذلك بخلق الحياة في بعض عناصرها من أول مقطع في القصيدة صادر من الصوت المعبّر عن الانطلاق والتحرر من القيد حيث يقول:

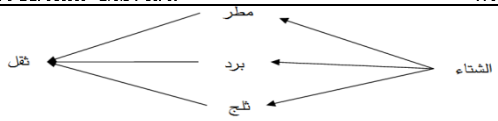
فالشتا يمشي ولكـــــن لا يجاريه
الربيـــــــــــــــــعْ (23)

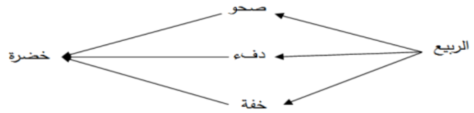
فإذا ما هبَّ يـــــــــوماً سائـــــــــراً ســـار الجميـــعْ

أعطني الناي وغـــــــن فالغـنا يرعـــى
العـــــقـــــولْ

جبران لم يختر المشي والمجاراة والسير والرعي إلا باعتبارها إشارات متشاكلة في الدلالة على الحركة، والحركة مثلما هو معلوم لا تختص بكائن معين دون غيره، وإنما لها "وجود ملحوظ مع كل الكائنات بل وتتعدد الحركات للكائن الواحد"(24) والحديث في النص عن الإنسان والطبيعة بكل ما فيها . فالمشي والجري والسير والهبوب كلها علامات دالة على الحركة، إلا أن سرعة الأداء الحركي فيها متنوعة "من خلال الزمن الذي تستغرقه الحركة، ومن خلال ملمح السرعة يمكن تمييز الحركات إلى بطيئة وسريعة، فمثلاً المشي يختلف عن الجري لاختلاف سرعة كل منها، فالمشي حركة تستغرق زمناً أكبر من زمن الجري، والجري يقطع في المكان مسافة أكبر"(25).

كما أن هذه الحركة تتم في نطاق بيئتين: فالمشي والجري والسير والرعي حركات تتم على الأرض، بينما الهبوب بيئته الهواء، وبالتالي سرعته أقوى وانتشاره أعم.





فالشتاء يمشي، والمشي حركة تستغرق وقتاً، والشتاء مثقل، والثقل يعيق الحركة ويجعلها بطيئة، بينما الربيع يمتاز بالخفة فلا ينوء بثقله أمام الشتاء؛ ولذا فهو لا يحاول المضي مسرعاً، بل يفضل البقاء، وهذه رغبة جبران أن يظل الربيع ساكناً لا يتحرك أ بدا ومن ثم جاء بالنفي "لا يجاريه" فبدا كل من الشتاء والربيع بتلك الاستعارة كائنات حية، بأقدام تسير عليها وتجري بها أمدا طويلا، فالشتاء والربيع عبارة عن فصول، والفصول تحوي أشهر وأسابيع، أما الأيام فهي في حركة دائبة وانتقال سريع ومطلق عبر الهواء ؛ فهي لا تمشي ولا تجري، وإنما تهب هبوباً بسرعة وبقوة، فهي عبارة عن ساعات إذا وصلت تبدأ في التثاقل شيئاً فشيئاً ؛ فمن الهواء إلى الأرض، ومن اسم الفاعل سائر إلى الفعل سار.

فهبَّ = حركة + انتقال + سرعة

سائر وسار = حركة + انطلاق

فاليوم كالريح في الهواء، وإذا نزل إلى الأرض غدا كائناً حياً يسير على أقدامه. والشاعر بهذه الاستعارة يريد اظهار توالي حركة الزمن: الأيام والشهور ومن ثمّ السنوات ومحو التباين بين الطبيعة وبين العالم الذي يشدو لإقامته، حيث المساواة والعدالة والمحبة التي تتحقق بها السعادة. وبالتالي فهو لا يتقيد بالصّور التقليدية من تشبيه واستعارة فقط، وإنما يميل إلى ابتكار علاقات جديدة بين الأشياء بغية إثارة القارئ؛ لاستنهاض الجانب الإيجابيّ فيه، ليرى رونق الحياة الأجمل، كما بدا في المقطع الأخير من القصيدة، وقد ظهرت الأدوات المصاحبة لذلك، والتعامل الواضح مع العلامات الدالة على الزمان والمكان. فهل الاستفهامية تتكرر أربع مرات لتخرج عن معناها الأصليّ، لتكون علامة دالة على النفي الذي تقرّه نفس جبران الممتلئة بالمتناقضات، والتاء ضمير المخاطب يبرز مصاحباً لهل ليكون هو المحور الأساسي للخطاب والعلامات الدالة على الزمن التي تظهر مدى ارتباط الصورة بالزمن اليوميّ: الفجر، العصر الليل. يقول:

هَـلْ تـخذتَ الغَابَ مثلـي منزلاً دونَ
القُصـــــــــــــــــورْ(26)
فـتتبعْـتَ السّــــــواقِـــــي
وتســـــــــــــــــــلّقْتَ
الصـــــــــــــــخُورْ
هلْ تَحمـــــــمتَ بعـــــطـــرْ
وتنــــــــشّــــــفتَ
بــُورْ
وشربتَ الفجرَ خَمـــــــراً فـــــــــــي
كـــــــؤوسٍ من أثـــــيرْ
هلْ جلستَ العصـــرَ مثلي بينَ جــــــفْنــاتِ
العنــــــــــــــــــبْ
هلْ فرشتَ العشبَ ليـــــلاً وتلحّفــــــــــــــتَ
الــــــــــــــــــفضا
وســــــكون الليل بحــــــرٌ
مـــــــــــوجه في مسمـــــــــعكْ
وبصدر الليلِ قـــلـــبٌ خافقٌ في
مــــــــــــجعـــــــــــكْ

فظاهر هل استفهامية، ولكنّ معناها النفي بمعنى لم تتخذ الغاب مثلي منزلاً، ولم تتحمم بعطر، ولم تتنشف بنور، ولم تجلس العصر مثلي بين جفنات العنب، لم تفترش العشب، ولم تتلحف الفضاء، فالشاعر ينفيها لأنها لا توجد إلا منطبعة في خياله، وهو راغب في نقلها إلى خيال المتلقي لتتطبع بشكل معين، وهيئة مخصوصة، ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء وانفعاله الشديد بها، فتؤثر بدورها في أعماق نفس المتلقي، فـ " يتحول العطرـــ وهو موضوع حاسة الشم ـــ ويتحول النور وهو موضوع حاسة الإبصار ـــ إلى نطاق حاسة أخرى هي حاسة اللّمس كما يتحول الفجر ـــ وهو من حيث أضوائه موضوع لحاسة الإبصار إلى نطاق حاسة الذوق (✱) ومن ثمّ لا يتحرج الشاعر أن يدعونا إلى الاستحمام بالعطر، والتنشف بالنور وشرب الفجر"(27).

وتعامله مع المكان يجعله يدعو المخاطب إلى التأمل في هذه الطبيعة والإفادة من خيراتها وإيحائها بالطعم والشم والشرب، ففي الاستحمام نظافة وانتعاش، وفي العطر رائحة طيبة، وفي التنشّف جفاف ودفء واحتواء، وفي النور رؤية، وفي الشرب ارتواء، وفي الفجر رؤية، وفي الخمر انتعاش.

فالطبيعة تمنح الإنسان الطهر والانتعاش والدفء والاحتواء والأمل، وهذا ما يشعر به الشاعر وهو في أحضان الطبيعة، ويقرّ به في أعماق نفسه أو حيز لا شعوره، وأراد نقله وطبعه في قرارة نفس المتلقي أيضاً، لا أن يكتفي بتصويره له ؛ ولهذا اعتمد على إبراز علاقات جديدة بين الأشياء المتباعدة فنقل المشموم والمبصر إلى نطاق حاسة اللمس والذوق فالاستحمام بالعطر لا

✱-ما يعرف بتراسل الحواس.

بالماء، والتنشف بالنور لا بالشمس أو المنشفة، والشرب للفجر لا للخمر.

وإذا كان اليوم هو جامع لليل والنهار فالشاعر يختار من الأوقات ما يدل على ذلك فالفجر توديع لليل واستقبال للنهار، وهو نقطة تحول تحتاج إلى الانتشار والنشاط فكانت الخمر علامة دالة عليه، والعصر هو جزء من النهار يمثل وقت الاستمتاع بالطبيعة وسحرها الخلاب إذ لا حرارة تلفح، ولا عمل يجهد: فأغلب العمل يكون في أول النهار فالعصر وقت الاسترواح الذي جعل خيال الشاعر يتصور أن للعنب جفوناً يجلس بينها الشاعر. أما الليل فهو وقت الراحة التامة " النوم" الذي يحتاج إلى فراش وغطاء، فكانت الطبيعة هي ذاك الفراش واللحاف، ومن ثم التأمل في الكون البديع .

ثانياً: الميل إلى الطباق والمقابلة:

يدرك جبران أن الشعر فن تعبيريّ باللغة، فيحرص على اختياراته اللغوية القادرة على تحقيق الإبلاغ والإقناع والإمتاع، الإبلاغ عن واقع الحياة كما هو في حقيقته على الأرض بكل ما يحمل من تناقضات وأبعاد، منها ما هو إيجابيّ، ومنها ما هو سلبيّ، واجتهد أن يضع ذاك الواقع أو تلك الحياة في أنساق لغوية تخدم غايته المنشودة، وتحقق هدفه المرتقب فاختار لجوانبها المتقابلة أقصى حالات التناقض ؛ لينقل بذلك النفس من شعور إلى شعور آخر ولو لفترة قصيرة؛ وهذا ما صرح به الشاعر من مطلع النص الذي بحث فيه مفهوم الخير والشر بحثاً نفسياً، لأن أساس الصراع في الكون هو صراع بين الخير والشر، فالخير شيء مكتسب يستمده الإنسان من واقعه، في حال أن الشر خالد في النفس الإنسانية، و الخير مرتبط وجوده بالشرط "إذا جبروا" والشرّ مرتبط فناؤه بالنفي زائد الشرط "لا يفنى وإن قبروا" إذن هناك بقاء وهناك فناء، هناك طبيعة وهناك صنعة؛ ولذلك نجد الشاعر يعتمد في إيضاح كل ذلك على التباين.

فالصراع بين الخير والشر هو صراع من أجل البقاء، والبقاء يعني الحياة، والحياة تشمل اليقظة والنوم وقد أطلق علماء النفس على الحالة الأولى، الوعي أو الشعور، وعلى الثانية اللاوعي أو اللاشعور، والشاعر يرى أن النفس المتألمة الحزينة التي لا تقوى على تحقيق ما تصبو إليه في وعيها، تحققه بحلمها، فالألم والحزن يستر سرّ وجودها وهو الفرح وتحقيق السعادة، فإذا تلاشى وانجلى ذلك الحزن استتر بنقيضه الفرح، وهنا تبرز أمام القارئ الثنائية المعروفة في الحياة، لا قيمة للألم بلا فرح، ولا معنى للفرح بدون ألم، كذا رغد العيش وكدر العيش هما مصدر سعادة أو تعاسة الإنسان فابتسامته أحياناً تكون مرفقة بدموعه التي هي في الواقع إحساس خفيّ لسعادته.

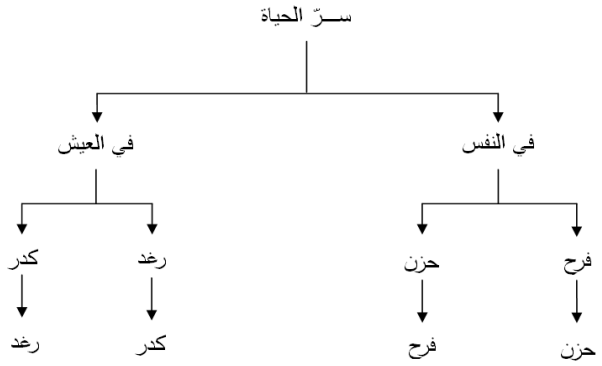
وما الحياةُ سوى نومٌ تراودهُ أحْلامُ منْ بمرادِ النفسِ يأْتمرُ(28)

والسرُّ في النفسِ حزنُ النفسِ يسترُهُ فإنْ تولى فبالأفراحِ يستترُ

والسرُّ في العيشِ رَغْدُ العَيْشِ يحجبُهُ فإنْ أُزِيلَ تولى حجبَهُ الكَدَرُ

فإنْ ترَفَعْتَ عن رَغَدٍ وعن كَدَرٍ جاوَرتَ ظلَّ الذي حارَتْ به الفكرُ

ويمكن تصور تلك الثنائية على النحو التالي:



إلا أن النفس سرعان ما تتبدل أمورها ربما لارتباط كل أمورها بمدبر الأمور سبحانه وتعالى فحزن النفس يذهب وينجلي بنفسه ليحل محله الفرح ؛ ولذا نجده يؤثر استخدام الفعل "يستره" أي يغطيه (29) والفعل المضارع المبني للمعلوم "يتولى" أي يتولى الحزن بنفسه ليحل محله الفرح بينما نجده يستخدم مع العيش الحجاب، وهو ما حال بين شيئين أو منع.(30) فالمادة تمثل صعوبة في المعيشة أكثر من العاطفة، وتحتاج إلى قوة لنزعها لكي تصفو الحياة، فكان استخدامه للفعل الدال على القوة، وبناؤه للمجهول "أزيل" لعدم قدرة النفس على مقاومته بمفردها، وهنا يأتي دور الحكم والقضاء لتحقيق الإنصاف الذي تكتمل به السعادة على وجه الأرض التي تسكنها سائر المخلوقات، العاقلة وغير العاقلة، المنظورة وغير المنظورة، فيبرز التناقض والتباين المنوط بالتهكم والاستخفاف لدى الشاعر فيقول:

والعدلُ في الأرض يُبكي الجنَّ لو سمعوا
به ويستضحك الأموات لو نظروا(31)

فالسجنُ والموت للجانين إن صغروا
والمجد والفخر والإثراء إن كبروا

فسارقُ الزهرِ مذمومٌ ومحتقرٌ

وسارقُ الحقلِ يدعى الباسلُ
الخـــــــــــــــــطرُ
وقـــــاتلُ الجـــــــسمِ مقـــــــــــتولٌ
بفعـــلتـــــــــــــــته
وقاتلُ الـــروحِ لا تدري بهِ
البـــــــــــــــــــشرُ

ففي هذه الأبيات نتلمس روح الشاعر الهادئة وهي تسخر من ميزان العدالة، بجمل وعبارات غير عادية فيها كسر للتوقع، أو لقوانين الاختيار بين الكلمات، فعالم الجن الذي جار وعدل عن الحق في الحكم يبكي عند سماعه لأحكام عدالة البشر، وتطبيقات تلك العدالة تستضحك الأموات لو نظروا إليها .ففي حين أن عالم الجن عالم غير مرئي، ولديه القدرة على التنقل والحركة وليست لديه صورة ثابتة يُظهر عليها معالم حزنه، فكان اختيار الشاعر للصوت، فالبكاء يكفيه السمع دون الحاجة لتعابير الوجه، وآثر أن يكون البكاء جماعياً كما هو السمع، بينما عالم الأموات عالم منظور ثابت لا يتحرك إلا بفعل فاعل فآثر جبران أن تكون تعابير الفرح بادية على الوجه فاختار الضحك، والضحك يحتاج إلى رؤية التعابير على الوجه؛ لأن ضحك الأموات شيء لا يصدق .ويمعن في تفصيل تلك العدالة بثنائيات ضدية أخرى وهي، إن صغروا، إن كبروا، الزهر، سارق الحقل، قاتل الجسم وقاتل الروح. وهنا تلعب الطبيعة دورها؛ فالبكاء يسبق الضحك، والصغر يسبق الكبر، والزهر يسبق الحقل، والجسم يسبق الروح . ولكن لِمَ عطف الموت على السجن؟ نقول: السجن أكل، شرب، تنفس، لا حرية ولا قدرة على التعبير. والموت لا أكل، لا شرب، لا تنفس، لا تعبير، فالسجن سلب للإرادة، والحرية، وكأن جبران يرى أن الحياة في القدرة على التعبير وألاّ حياة لمن لا حرية له، فيكون الموت الأول داخل السجن، وهو كامن في سلب الإرادة والحرية وهو سلب للروح، والموت الثاني هو الموت البيولوجيّ الكامن في موت الجسد، فالإنسان بلا روح هو موات لا محالة. فالمجد والفخر والإثراء كلها مطالب دنيوية تكسب الإنسان عزة ورفعة شأن، فنيل المجد والسؤدد يرفعان من الشأن، كذلك الثراء وكلاهما يجعل لإنسان يتعلق بالدنيا "إن كبروا"، بعكس السجن وما فيه من مذلة ومهانة والموت وما فيه من انقطاع عن الدنيا " إن صغروا"

فسارق الزهر = مذموم + محتقر = صفة ثابتة تلاحقه أينما حلّ وكان، وغير مقترنة بزمن معين ونكرة مجردة من أل ؛ وفي كل هذا انقاص للقدر والقيمة.

سارق الزهر ⟵ مذموم ومحتقر ⟵ صفة ثابتة
قاتل الجسم ⟵ مقتول بفعلته ⟵ صفة ثابتة لا محالة
سارق الحقل ⟵ يدعى الباسل البطل ⟵ صفة ثابتة فيه بالادعاء
قاتل الروح ⟵ لا تدري به البشر ⟵ لا تثبت عليه التهمة

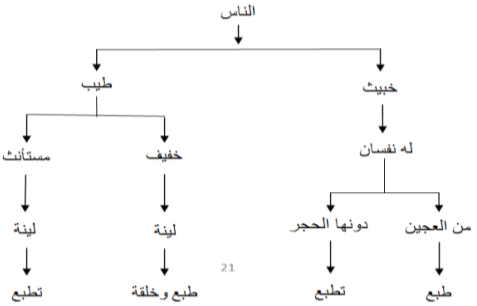
أمّا سارق الحقل= يدعى الباسل الخطر والدعاء هو الاستغاثة قال تعالى: ﴿وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين﴾(32) أي استغيثوا بهم، وهنا تكمن المفارقة، فسارق الحقل لا يمكن الاستغاثة به أو اتخاذه عامل نصرة في إحقاق حقّ فهو لا يمكنه تطبيق عدالة، ويبدو أن جبران في دخيلة نفسه غير مقتنع بهذه الصفة التي وصف بها سارق الحقل، فآثر استعمال بناء الفعل للمجهول " يُدعى" الباسل البطل، وهذا المدعو، معرف بأل وبسالته وبطولته صالحة للزمن الحالي والمستقبلي، وهو بكل هذا راغب في إحداث مساواة بين سارق الزهر، وقاتل الجسم في أنهما لن يفلتا من العقاب، وسارق الحقل وقاتل الروح يفلتان من العقاب .

وإذا كان العدل هو الحكم بالحقّ فإن تطبيق الحكم أهم من النطق به، وهذا ما يحتاج إلى عزم وقوة وشدّة حتى تلين النفس أمام مغريات الحياة، فتتغير الأحوال وفقاً للأهواء، ومن هنا بدا الأمر في يد الجماعة لا في يد الفرد "الأرواح"، والدعوة إلى القوة لا إلى الضعف "إن قوت سادت، إن ضعفت حلّت بها الغير".

والحقُّ للعزمِ والأرواحُ إنْ قويت
سادتْ وإنْ ضَعُفـــــتْ حـــلّتْ بها الغـــــيرُ(33)
ففـــي العرينةِ ريـــــــــــحٌ ليس يقـــربُه
بنو الثعالبِ غابَ النَّاسُ أمْ
حـــــــــــــضروا
وفـــي الزرازيرِ جبنٌ وهي طَائرةٌ
وفي البُزاةِ شـــــــــــموخٌ
وهي تحـــــــــــتضرُ
والعزمُ في الروحِ حقٌّ ليس ينكرهُ
عزمُ الـــــــــسواعدِ شاء
النَّـــــــاسُ أمْ نكروا
فإنْ رأيتَ ضـــــــعيفاً سائداً فعـــلى
قـــــومٍ إذا ما رأوا
أشـــــــــــــــــباههَمْ نفروا

سلك جبران في حديثه عن العدل وتطبيقه طريق البساطة، وعطف الجمل والأبيات على بعضها، واستخدام الصور والأساليب الشرطية بغية أن تغذي دلالات الجمل بعضها بعضاً، كما استخدم فلسفة الحضور والغياب المبنية على أساس حاجة

النَّاس، وصيغة الجمع، وبنى كل ذلك على أساس من التباين والاختلاف، فالأرواح إن قوت سادت وإن ضعفت حلّت بها الغِيَر فالضعف يمثّله بنو الثعالب في حضور الأسود وغيابها، الجبن تمثّله الزرازير حتى في طيرانها و الشموخ تمثّله البزاة حتى وهي تلفظ أنفاسها، فهناك ما يمثّل القوة والضّعف على الأرض وهي الأُسد، وبنو الثعالب، وما يمثّلها في الجوّ الزرازير والبزاة. ويمكن ملاحظة ميل جبران للتشاكل اللفظي الذي لم يخدم النص، ومن ذلك تكراره كلمة العزم ثلاث مرات في خمسة أبيات متوالية، منها مرتين في بيت واحد كان بمقدوره تجنب ذلك التكرار بغنى معجمه اللغويّ، أو بحسن تصرّفه كما فعل في البيت الأول والأخير من المقطع عندما جاء بالأفعال قويت وسادت ، وضَعُفت في البيت الأول، وجاء باسم الفاعل سائد، وصيغة المبالغة ضعيف في الشطر الأول من البيت الأخير فأحدث بذلك تشاكلاً بين سادت وسائد، وضَعُفت وضَعيف، وأحدث نوعاً من الموسيقى البديعية التي مصدرها الجناس، وعندما احتاج إلى التعبير عن الضّعف مرّة أخرى مال إلى المجاز في الشق الثاني من البيت وذلك بقوله: "فعلى قوم إذا ما رأوا أشباههم نفروا" أي ضعفاء ، فالضّعيف لا يكون سيداً إلا على أمثاله .



وإلى جانب القوة القاهرة المستعلية التي آثر جبران أن تتمتع بها النفوس لدعم قوة الساعد، توجد قوة أخرى مناقضة للقوة الأولى هي قوة اللطف واللين؛ فالتباين ينتج التشاكل، والنعومة تكون مع الخشونة، والقوة تكون مع الضّعف، والقسوة تكون مع اللين . فاللّطف أصداف خشنة الملمس من الظاهر، ناعمة من الداخل إلاّ أنها لا تحوي ذررا وأحجارا كريمة، بل تحوي أشخاصاً مختلفي الطباع. ولعل جبران وُفِقَ في اختياره للأصداف؛ لأن الأصداف في بعض الأحيان يكون بداخلها حجر كريم، وفي بعض الأحيان لا يكون بداخلها شيء، كذلك اللّطف أحياناً ينمُّ عن عاطفة صادقة نبيلة، وأحياناً أخرى يكون لرياء أو تشبّه بأنثى، أو لخفة عقل أو لخبث في النفس.

فالخبيث ذو نفسين، ليّنة وهي التي جعلها من العجين ، وهي أساس الفطرة السليمة، وقاسية دونها الحجر، وهذه منافية للطبيعة السليمة والدليل على ذلك أنّ الشاعر يرى أنّ الحجر أقرب منها إلى الإنسانية، والمنافي للطبيعة تطبّع، وبذلك يجتمع للخبيث طبع وتطبّع، كما هو لدى الطيب، فطيب النفس ولينها في الرجل ناجم عن أمرين، إما خفّة في العقل، وهي خلقة جُبِلَ عليها الإنسان، وإما تخنّث وتشبّه بأنثى وهذا ناجم عن تطبّع، ويهدم جبران الثنائية ويجمع النقيضين لإزالة الفوارق والفواصل؛ ليبدد الظلمة من دروب الحياة أمام السالكين حتى يتمكنوا من رؤية الحياة الأجمل فاجتماع القوة واللين يعطيان لجبران فسحة أمل تجعله يوجه ويرشد المتلقي إليهما لا على وجه الاستعلاء، بل على سبيل النصح والإرشاد قائلاً:

فإن لقيتَ قوياً ليناً فبهِ
لأعينٍ فقدتْ أبصارها البصرُ(34)

وعلى سبيل النصح والإرشاد استمر في وصف أخلاق المجتمع البشريّ ليقارن بينه وبين مجتمع الغاب فأتى على ذكر عاطفة نبيلة هي عاطفة الحب، ودعا إلى عدم الإفراط فيها وضرورة الاعتدال والتوسط في الأخذ منها.

وأكثرُ الحبِّ مثلُ الرَّاحِ أيسرهُ
يرضي وأكْثَرُهُ للمدمنِ الخطرُ(35)

ففي البيت تباين وتشاكلان، أحدهما لفظيّ وهو " أكثر و أكثره " ، والآخر معنوي وهو قوله :الحبّ مثل الرّاح فتشبيه الحبّ بالخمر أفاده كثيراً في إظهار القدر المأخوذ من الحبِّ، فالحبّ عاطفة لا يمكن أن تظهر معالمها أو يتلذذ ويكتوي بنارها إلا من عاشها، كذلك الخمر لا يتلذذ بها ولا تذهب إلا عقل شاربها، وهذا ما جعله قصراً على الشارب في قوله: "أيسره يرضي" أي الشارب، وأكثره يضر أي بالمدمن، أما غير الشارب فيقف موقف المتفرج ليس إلاَّ دون أن يعي حقيقة الأمر.

وليكن التلهّف والتعلّق بالمحبوب كلّ على حسب حاجته، فالحبّ أشكال وكلّ يتلهّف ويتعلّق بالشكل الذي يريد ويعشق، فجاء بوصف المحبّ بالهائم والكلف، ونسب إليه الجوع والورد "جوعه ورده" ليكون التعطش للمحبّ والتلهّف إليه، فأساس الحياة لأي كائن الطعام والشراب وعدم وجود الأول يسبب العطش الذي يدعو إلى طلب الماء "الورد" وهو ضد الارتواء الذي يدعو إلى الصدور عنه، ولكن الإفراط في التناول يجعل المجتمع يسئ الظن؛ لأن المجتمع يقف موقف المتفرج من هذه العاطفة، وجبران أحد أفراد المجتمع ولكنه يختلف في حكمه لأنه يدرك كنه وحقيقة الأمر، وهو أن الإفراط في عاطفة الحبّ عامل من عوامل الخلود، ومن لا يدرك هذه الحقيقة فهو من البُهم الميتة قبل

الولادة. فجبران والمجتمع على محور التناقض والتقابل وهذا ما جعله يصدر الأمر الاستعلائي "قلْ" في قوله:"هم البهم"(✱) ويعود لتكراره مرة أخرى في بداية المقطع الذي يليه، ولكن ليظهر في هذه المرة أنه على محور الاتفاق والتفاهم مع القارئ، وذلك بميله لاستخدام الضمير الدال على الفاعلين "نسينا ننسى" في قوله:

وقلْ نَسِينا فخـــــارَ الفاتحين
ومـــــا ننسى المجَانيــن حتى
يغْـــــــمُرَ الغَمَـــــــرُ (36)
قد كان في قلبِ ذي القرْنين مجـــزَرَة
وفي حشَـــــــاشةِ قيسٍ
هَيْـــــــــــــــــكلٌ وَقَرُ
ففي انتصاراتِ هـــــــــذا غَلَبَةٌ خفـــــيَتْ
وفي انكِسَـــــاراتِ هذا الفَوزُ
والظَـــــــــفَرُ
والحبُّ في الروحِ لا في الجسمِ نعرفُهُ
كالخمْرِ للوحي لا
للـــــــــــــــسكْرِ ينْعَصرُ

ذو القرنين ← قوة جسد + صلابة قلب = انتصار + غلبة

قيـــس ← ضعف جسد + ضعف روح = انكسار + فوز + ظفر

فالتباين بين الشخصيتين أدّى إلى التباين في النتيجة، ونتفق مع جبران في ذلك على اعتبار أن قيساً فاز بحبّه الطاهر النقي وإن لم يظفر بمحبوبته، فقد ظفر بالحبّ إلا أن الاتفاق لا يسري على التشاكل المعنوي بين الحبّ والخمر .

"والحب في الروح لا في الجسم نعرفه... الخ" وهذا يعني أن قيساً روحه ضعيفة، وجسده قوي وهذا غير صحيح، لأن الجسد قد يتأثر بالحبّ فيضعف وينالـه الوهن؛ إلا إن كان جبران يرى في الحبّ التقاء الأرواح لا التقاء الأجساد.

ثالثاً: الإيقاع:

يُعدّ الحس الإيقاعيّ أحد مقوّمات الشعر التي يرتكز عليها، ويُسهم بدور فاعل في تشكيل المعنى الشعريّ متى ما كانت للشاعر قدرة على ربط بنائه الفكريّ ببناء موسيقيّ يجسد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعريّ، وهذا البناء لا تمثله الموسيقى الخارجية وحدها بما تشتمل عليه من وزن عروضيّ وقافية ورويّ، بل تشترك معها الموسيقى الداخلية بما فيها من إيحاءات نفسية، تشتد وترتخي، تقسو وتلين، تتسع وتضيق، تتقارب وتتباعد؛ لتكوّن من كل ذلك لحناً متناسقاً(37). يمكن تبيّنه من خلال الفضاء الشكليّ، والمكان النصيّ، والوقفة، والوزن والقافية.

1ــ الفضاء الشكليّ.

هندس جبران قصيدته المواكب على شكلين مختلفين في الوزن والقافية ليكوّن منهما مقاطع شعرية كل مقطع مكوّن من الشكلين معاً:

الشكل الأول لم يلتزم فيه بعدد ثابت للأبيات، اعتمد فيه على نظام الشطرين صدراً وعجزاً وتشاكلت فيه الأبيات بنهاية صوتية تكاد تكون واحدة وهي حرف الراء المتحركة، والراء الموصولة بالواو الدالة على الجماعة " ينكسر، الوقر، الكدر، الفكر، قُبروا، فُطروا، حَضروا " فالرّاء صوتٌ تكراريّ حركيّ ، اختيار الشاعر له يعبّر عن صراع الإنسان المستمر مع هذا الواقع المرير باستمرار الحركة، ومحاولته الخلاص والانطلاق حتى وإن جاء ذلك على حساب اللغة كما في قوله: "ومن لم يمش يندثرُ" حيث رفع الفعل وحقه الجزم. إلا أن هذا التشاكل لا نجده في بدايات هذا الشكل، فقد تباينت البدايات لتباين المضمون والفكرة، فمرة تبدأ الأبيات بجملة اسمية مثبتة، ومرة منفية، ومرة بجملة فعلية والعطف هو وسيلة الربط بين المقاطع باستثناء المقطع الأخير الذي اعتبره الشاعر قرار ينبغي اتخاذه عندما قال:

العَيشُ في الغَابِ والأيامُ لو نظمتْ
في قَبْضَتِي لَغَدتْ في الغَابِ
تنْتَشِرُ(38)

الشكل الثاني والتزم فيه بعدد ثابت للأبيات، واعتمد فيه على نظام الشطرين، تتشاكل فيه الأبيات ببداية موحدة معتمدة على النفي بعبارة مكررة هي "ليس في" لتكون ناقضة رافضة لمعنى الشكل الأول في المقطع، فقد انتظمت القصيدة على شكل مقاطع، كل مقطع مكون من صوتين، كل صوت يمثله شكل من الشكلين السابق ذكرهما، وقد تتشاكل بعض الأبيات في الشكل الثاني بنهاية صوتية واحدة، لتتباين في بعضها الآخر، وقد تتشاكل أبيات الشكل كاملة بنهاية صوتية واحدة كما هو الحال في المقطع الخامس والسادس عشر. إلا أن التشاكل الذي بدا في رويّ الشكل كاملاً هو السكون الدال على الرّاحة والهدوء النفسيّ العميق، زائد التناغم مع الطبيعة التي يألفها جبران في وحدتين متتاليتين تنتهيان بالسكون والبقاء، تشاكلت فيها نهايات هذا الشكل، ليكون معبراً عن الوقف وتهيئة للنفس بتجديد الشعور حين يتغير البيت.

2 ــ المكان النصّي.

والمقصود بالمكان النصّي "امتداد القول الشعريّ من لحظة الانفعال إلى لحظة التوقف"(39) وإذا اعتبرنا المقطع هو الوعاء الذي يسع الفكرة، فإن كل مقطع هو مكان نصيّ لفكرة من أفكار

✱- جمع بهمة وهي الذكر والأنثى لأولاد الضان والمعز.
ابن منظور، لسان العرب مادة بهم، المجل د1، الجزء 5، ص37.

الشاعر، إلا أن الشاعر قد يتسع لديه مجال القول في الموضوع الواحد، وعندها يتسع مكانه النصيّ ليعبر عن موضوعه في أكثر من مقطع .فالمكان النصّي يبدأ عند جبران من بداية المقطع الأول، ويمتد لينتهي بنهاية المقطع الأخير، وذلك بوجود نوع من الحركة بين عناصر القول أو الفاعلين، إما بتكرارها كما بدا في تكرار بعض الألفاظ بذات الصيغة كلفظة الناس الغاب، الحياة، السعادة، الناي، غنِّ، أو بصيغ فيها بعض التشاكل كما في الدهر، الأيام، يوم، وعلى هذا الأساس يمكن تحديد لحظة بداية الانفعال ببداية المقطع الأول، وينتهي بنهاية المقطع الثامن عشر، حيث بدا الزمن مفتوحاً "إذا جُبروا، لا يفنى" لتكون دلالته الحال والاستقبال، وعلى اعتبار أن النصّ يمثّل رحلة الإنسان في هذه الدنيا رأى جبران ضرورة الوقوف عند محطات ذات أهمية يتفاوت زمن الوقوف عندها، فيطول ويقصر من حيث المسافة والسرعة، فأوجد بذلك علاقات بنائية تحمل معاني: الحياة، الدين ، العدل، العلم، حسن المعاملة ، وما ينتج عنها من سعادة وتحقيق غايات، ثم يأتي الموت ليكون ختام رحلة الدنيا، وبداية رحلة الآخرة.

عند الحديث عن الحياة يمتد المكان النصّي ليشغل مقطعين هما المقطع الثاني والمقطع الثالث وتطول اللحظة الزمنية بالمدّ: "ما الحياة، تراود، أحلام، الأفراح" فالمدّ يحتاج إلى طول نفس، وطول النفس قادر على حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة، كما تطول بالتكرار "السرّ في النفس، حزن النفس، السرّ في العيش، رغد العيش" وما في حرف السين من هدوء ينسجم مع الحالة الشعورية التي يتطلّبها إخفاء الإنسان لمشاعر الحزن والحاجة، كذلك تطول بالتأمل لفك شفرة التشاكل، ومعرفة نتيجة الشرط والوقوف عند الاستفهام، بينما تقصر بالوقف والسكون، وتسارع الإيقاع كما هو في الشكل الثاني من كل مقطع . وفي الغالب تأتي لفظة " تفنى أو يفنى" كآخر تركيب لغويّ في المقطع؛ لتعلن التوقف كختام للفكرة .فالمقطعان يمثلان بنية دلالية واحدة هي الحياة وموقف الإنسان منها، ويشتملان على زمنين هما: زمن الفرح ورغد العيش، وزمن الكدر أو الحزن.

والمكان النصيّ لمعنى الدين مكان واحد ويشمل مقطعاً واحداً هو المقطع الرابع، والزمن فيه يطول ويمتد من الماضي إلى المستقبل، وذلك بالحديث عن الدنيا والآخرة، تتخلله لحظات التفاؤل والأمل كما بدا في قوله: آمل وما فيها من مد وما يحمله من دلالة البعد ونعيم الخلد مبتشر، وما تحمله من تفاؤل ولحظات الترقب والخوف كما في قوله: "يخاف النار، ولولا عقاب البعث"، وهذه المسافة الزمنية الطويلة الممتدة ارتبطت بالسرعة؛ لتقصر ويسرع معها الإيقاع، فبدت الكلمات والجمل متساوية في الطول آمل /جهول، نعيم الخلد /يخاف النار، مبتشر /تستعر . أما المكان النصّي لمعنى العدل يطول ليشمل مقطعين وبنيتين دلاليتين هما العدل وتطبيقه. فإذا كان العدل هو الحكم بالحق، فإن تطبيق الحكم أهم من النطق به، والزمن في المكان النصي الخاص بالعدل هو الزمن الحالي على عكس معنى العلم تماماً، الذي خصه بمقطع واحد طال فيه الزمن الواحد ليمتد من الماضي إلى المستقبل حاملاً شيئاً من الانكسار والحزن على العلماء والأمة؛ ليحدث نوعاً من التوازن بين انفعال الشاعر وحالته النفسية فيقول:

والعلمُ في الناسِ سبلٌ بانَ أولها أمّا أواخرها فالدهرُ والقدرُ

فالمسافة الطويلة قطعها جبران بشكل سريع عن طريق التشاكل اللفظيّ أولها ــ آخرها، معتمداً على إطلاق الهاء، والزمن طال فامتدّ من الماضي: بَانَ بما فيه من نفس عميق ناتج عن طول المقطع الصوتي ليصل لزمن المستقبل بلفظة الدهر وما تحمله من أمد، والقدر وما تشير إليه من جهل للمستقبل.

3ــ الوزن .

من أهم ما يعطي العمل الشعريّ سمته الفنية الوزن، فهو وسيلة تعين الشاعر على استظهار الحسّ الفنيّ بواسطة النغم المتكرر، الذي يمثل الموسيقى الخارجية، فقد اعتمد جبران في قصيدته هذه على البحر البسيط بتفعيلتيه المختلفتين، مستفعلن / فاعلن مكررة أربع مرات ليكون ناقلاً لحوار الصوت الأول، وهو صوت الواقع بما فيه من تناقض، كما اعتمد على مجزوء الرمل ذي التفعيلة الواحدة، فاعلاتن، مكررة أربع مرات كذلك، لتكون ناقلة لحوار الصوت الثاني صوت القرار والتحرر والانطلاق. ولا بد أن تكون هناك دلالة لهذا التبدّل العروضيّ فمثل هذا التصرف منه لا يمكن أن يكون عبثاً، وإنما هو ارتفاع في الحركة الداخلية للقصيدة فعالم الواقع غير العالم المثال الذي يدعو إليه جبران، فذاك الواقع جامع لنقيضين، والشاعر يعاني من هذا التناقض ويسعى للخلاص منه، فينعكس ذلك في صورة بحر عروضيّ متعدد التفعيلات.

أمَّا ما اعتبره جبران قرارا لا رجعة فيه، فهو العيش في الغاب، آثر فيه الالتزام ببحر شعري ذي تفعيلة واحدة مكررة أربع مرات، مختلفة تماماً عن التفعيلتين في الصوت الأول، وفي ذلك إشارة إلى اختلاف العالم الذي يدعو إليه جبران عن عالم الواقع، وكونها أربع تفعيلات يعني أنها عالم واحد أي نصف تفعيلات العالم الأول الجامع للنقيضين، وتكرار تفعيلاته يشير إلى الإلحاح في طلبه وتحقيقه.

ومن التشكيلات الجمالية للوزن التي لها تأثير في الإيقاع، التصّريع والقافية، ففي مواكب جبران نقف على خطأ لغويّ نتج عنه تغير في الإيقاع، فكلمة "جُبروا" في عَرُوض البيت الأول

هي بديل لكلمة "أجبروا" التي هي على زنة فاعلن حدثت فيها علة، فصارت: فعلن وتوافقت مع تفعيلة الضرب " قُبروا" ونتج عن هذا التغيير تغيّر ملموس في إيقاع القصيدة بوجه عام، التزم به جبران في القصيدة كاملة، فكان ضرب الصوت الأول في النص بالكامل هو تفعيلة: فعلن. واختار للتصريع الألف الفاصلة وما تمتاز به من اتساع وخفّة وطول في النفس، ووضوح في الجهر، لتحمل مشاعر جبران الممتدة وأحاسيسه العميقة، وقد سبق تلك الألف بحرف الواو، وهو صوت لين يستخدم للندبة والأنين والدهشة، وجبران مندهش أشدّ الدهشة، حزين أشدّ الحزن على ما وصلت إليه العلاقات الإنسانية في مجتمعه، فالتحوّل في التفعيلة هو قرار نهائيّ من الشاعر للتغيير في حركة نغمية مرتبطة ومنسجمة مع الحالة النفسية المتطلّعة إلى التغيير.

لا يقل أثر موسيقى القافية أهمية عن التصّريع في إحداث تأثير في الإيقاع الشعريّ والتشكيل الجماليّ، فقافية جبران تراوحت بين الإطلاق والتقييد، فجبران في نظمه للأبيات المعبرة عن الصوت الأول صوت الواقع، أصرّ إصراراً كبيراً على إطلاق القافية وخروجها أو وصلها وهو خروج للانفعال الصادق، وكأننا به يصرّ على الخروج من هذا الواقع والتحرر من قيوده بينما قافية الصوت الثاني بدت مقيدة بالسكون المصاحب للنفي وتجدد الطلب "أعطني وغنّ" تأكيداً منه على الوضع في عالم الغاب وكيفية التعايش معه، بل يصل الأمر إلى الإحساس بالبقاء على هذه الحال أبد الدهر، وبعد فناء الحياة وفناء الزمن وفناء الوجود، أما النسيج النغمي للقافية في الصوت الأول فهو " الرّاء" الصوت التكراريّ، وتكراره على مستوى المقاطع يدل على الصّراع والتوتر، وضع سيء ورغبة في الخلاص منه بتكرار المحاولة.

في الصوت الثاني نلحظ تغيّر وتبدل النسيج النغميّ للقافية، فحياة الغاب متعددة الألوان تُدخل البهجة والفرح إلى القلوب الحزينة، الأمر الذي جعل انفعال جبران وحالته الشعورية تكشفان ذلك بالتنوع في استخدام حروف الروي.

الخاتمة

وما يمكن استنتاجه من خلال دراسة قصيدة المواكب لجبران خليل جبران ما يلي:ــ

1_ قصيدة المواكب تجربة شعرية إنسانية، صاغها جبران في قالب شعريّ حواريّ ،صور فيه المجتمع الإنسانيّ، وزيّن فيه حياة الغاب التي حلم بها الرومانسيون.

2_ حاول جبران في هذه القصيدة رسم عالمه الشعريّ بنظام لُغويّ اعتمد فيه على المخيلة الابتكارية، والصورة التعبيرية، والموسيقى؛ لتحقيق نوع من التوافق الفكريّ والانسجام النفسيّ بينه وبين المتلقي.

3_افتعل جبران في هذه القصيدة ثنائية جعلت من النصّ نصّين داخل نصّ واحد، كل نصّ يمثل مجتمعاً وكل نصّ له موسيقاه ونغمه ووزنه الخاصّ، وهو بكل ذلك يحاول إظهار المفارقة بين المجتمعين.

4_ أظهر جبران ميله الواضح إلى مجتمع الغاب وألحّ على المتلقي للانضمام إليه، وذلك بالإيقاع المتسارع، والنغم الشجيّ، والتشكيلات اللغوية، بالإضافة إلى استخدام بعض الوسائل الفنية الأخرى: كالتباين، والتناقض، وتكرار طلب النأي.

5_ خالف جبران الشكل التقليديّ ــ وهو اعتماد البحر الواحد ــ دون القطيعة معه، مما يُعدّ نزعاً نحو التجديد والتغيير من الداخل، مما يلبي شعور جبران بالحاجة للتغيير.

6_ اعتمد جبران في تكوين صوره على تراسل معطيات الحواس، بشكل جعل من نصّه أصلاً جمالياً لكثير من الإبداعات.

الهوامش:

[1]– العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الصناعتين .تحقيق علي محمد البيجاوي، المكتبة العصرية بيروت، ط1، 2006 ص 127.

[2]– الجرجاني، عبد العزيز، الوساطة . تحقيق محمد أبو الفضل و علي محمد البيجاوي، المكتبة العصرية، صيدا ــ بيروت، د. ط، د. ت، ص 15.

[3]– ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب . دار المعارف، القاهرة، مادة علم، مج4 ، ج 33، ص 3033.

[4]– سورة يس، آية 69.

[5]– مداس، أحمد، لسانيات النص .عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن للنشر والتوزيع، ط1، 2007 ص 69.

[6]– العقاد، عباس محمود ,المجموعة الكاملة لمؤلفات الأستاذ عباس محمود العقاد. المجلد الرابع والعشرون ــ الأدب والنقد 1 الفصول، دار الكتاب اللبناني، بيروت ــ دار الكتاب المصري، القاهرة، ط2، 1991، ص 229ــ234.

[7]– فروخ، عمر، هذا الشعر الحديث .دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، ص 23 ــ25 .

[8]– ابن منظور: لسان العرب، مادة وكب، مج 6، ج 55، ص 4904.

[9]– مداس، أحمد، لسانيات النص .ص 103 .

[10]– السامرائي، فاضل، اسم الفاعل بين الاسمية والفعلية . المطبعة العالمية، مصر1970م، ص68 .

[11]- جبران، خليل ، المؤلفات الكاملة . تقديم وتحليل نازك سابايارد، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992، مج, 1 ص 365 .

[12]- المصدر نفسه :ص.373

[13]- المصدر نفسه: ص.374

[14]- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة . تحقبق محمد الأسكندراني وآخر، دار الكتاب العربي، ط2، 1998، ص24.

[15]- جبران، خليل ،المؤلفات الكاملة .ص 365 .

[16]- المصدر نفسه . ص 366 .

[17]- المصدر نفسه ص366.

[18]- جبران، خليل ، المؤلفات الكاملة، ص369 .

[19]- المصدر نفسه: ص 396 .

[20]- المصدر نفسه: ص370 .

[21]- المصدر نفسه: ص370 .

[22]- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة . ص31.

[23]- المصدر نفسه، ص 20.

[24]- جبران، خليل ، المؤلفات الكاملة . ص 365 .

[25]- داود، محمد محمد ، الدلالة والحركة . دار غريب للطباعة والنشر والإعلان، ص 36.

[26]- المصدر نفسه: ص 39 .

[27]- جبران، خليل ، المؤلفات الكاملة .ص 374 .

[28]- أحمد، محمد فتوح ،الحداثة الشعرية ــ الأصول والتجليات . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2007ص 122 _ 121.

[29]- جبران، خليل ، المؤلفات الكاملة، ص366 .

[30]- ابن منظور، لسان العرب .مادة ستر، مج 3، ج22، ص1935.

[31]- المصدر نفسه . مادة حجب، مج1 ، ج5، ص 777 .

[32]- جبران، خليل ، المؤلفات الكاملة، ص 367.

[33]- سورة البقرة، آية 23 .

[34]- جبران ، خليل، المؤلفات الكاملة ، ص 370 .

[35]- المصدر نفسه: ص.370

[36]- المصدر نفسه: ص 371 .

[37]- عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي. منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، د.ت، ص 9 .

[38]- جبران، خليل ،المؤلفات الكاملة .ص 374 .

[39]- مداس، أحمد، لسانيات النص، ص 206 .