Aesthetics of the rhetorical composition in Gibran's texts

Dr. Bashir Nasser [*]
Dr. Bothina suliman [**]
Dahi Hassan [***]

(Received 14 / 10 / 2021. Accepted 22 / 2 / 2022)

□ ABSTRACT □

This research tries to identify the aesthetic features of the rhetorical composition in the literature of Gibran Khalil Gibran after viewing the concept of rhetoric and aesthetic functions performed in literary texts, and identifying these aesthetics as proven by critics. The study focuses on the aesthetics of comparison and contrast, aesthetics of considering the counteractive, aesthetics of combining, separating and dividing, and aesthetics of verbal improvements, then testing their role in Gibran's poetic and prose texts, focusing on the rhetorical arts that dominate these texts, through selected poetic and prose models of the writer's creativity .

Key words: rhetorical Composition, Rhetoric, Gibran Khalil Gibran.

*** Professor, Department of Arabic Language , Faculty of Arts and Humanities , University of Tishreen, Lattakia, Syria. Basher12nasser12@gmail.com**
**** Professor, Department of Arabic Language , Faculty of Arts and Humanities , University of Tishreen, Lattakia, Syria. Bosolima1977@gmail.com**
*****Postgraduate student, Department of Arabic Language , Faculty of Arts and Humanities , University of Tishreen, Lattakia, Syria. Dahihasan1988@gmail.com**

جماليات التشكيل البديعي في النص الجبراني

د.بشير ناصر*

د.بثينة سليمان**

ضاحي حسن***

(تاريخ الإيداع 14 / 10 / 2021. قبل للنشر في 22 / 2 / 2022)

ملخّص

يحاول هذا البحث تبيّن السمات الجمالية للتشكيل البديعي في أدب جبران خليل جبران، بعد الوقوف على مفهوم البديع والوظائف الجمالية التي يؤديها في النصوص الأدبية، وتحديد هذه الجماليات كما أثبتها النقاد، وتركز الدراسة على جماليات المطابقة والمقابلة، وجماليات مراعاة االنظير، وجماليات الجمع والتفريق والتقسيم، وجماليات المحسنات اللفظية، وصولاً إلى اختبار دورها في نصوص جبران الشعرية والنثرية، مع التركيز على الفنون البديعية المهيمنة على هذه النصوص، وذلك من خلال نماذج شعرية ونثرية منتقاة من إبداع الكاتب.

الكلمات المفتاحية : التشكيل البديعي، البديع، جبران خليل جبران.

*أستاذ مساعد–قسم اللغة العربية–كلية الآداب والعلوم الإنسانية–جامعة تشرين–اللاذقية–سورية.Basher12nasser12@gmail.com

**أستاذ مساعد–قسم اللغة العربية–كلية الآداب والعلوم الإنسانية–جامعة تشرين–اللاذقية–سورية.Bosolima1977@gmail.com

***طالب دكتوراه– قسم اللغة العربية–كلية الآداب والعلوم الإنسانية–جامعة تشرين–اللاذقية–سورية.Dahihasan1988@gmail.com

مقدمة:

يسهم التشكيل البديعي في رفد النصوص الأدبية بمزايا جمالية تتوزع على جوانب متعددة، فمنها الجانب اللفظي الذي يعنى بتحسين وجوه الكلام من خلال الجمع بين الألفاظ التي تزيد هذا الكلام رونقاً وبهاءً، ومنها الجانب المعنوي الذي يمد جسوراً جمالية بين الألفاظ والدلالات، ومنها الجانب الإيقاعي الداخلي الذي ينهض بمهمة جمالية تعويضية عن غياب الإيقاع الخارجي القائم على الوزن والقافية، أو يعضده بتلوينات موسيقية تقوم على إيقاع التشاكل أو التباين بين الألفاظ والمعاني.

وقد اختار البحث مقاربة الوظائف الجمالية للبديع في نصوص جبران النثرية والشعرية، انطلاقاً من معيار التناسب الدلالي، مع الإفادة من الإمكانات الصوتية الإيقاعية التي يمكن أن ترفد هذا التناسب بمعطيات جمالية ترقى بمستوى تأثيره في المتلقي، وقد استثمر جبران فنون البديع بأشكالها المتعددة في نصوصه، لكننا نلحظ هيمنة فنون بعينها على هذه النصوص، وهو أديب متمرد على كل ما يستلب الحرية، أو ينتقص منها، متنوّع المشارب، متعدد المواهب، مرهف الحسّ، وهذا هو الحافز من وراء البحث، وستعرض الدراسة لأهم هذه الفنون المهيمنة على النص الجبراني، مع الإشارة إلى فنون بديعية أخرى أيضاً.

أهمية البحث وأهدافه:

تأتي أهمّيّة البحث من كونه يدرس أديباً جمع بين الشعر والنثر والرسم والفلسفة والموسيقا، وهذه الدراسة تنطلق من بنية النص في رصد المحتوى الجمالي، ولأنه يضيء جانبين مهمّين أساسين في الأدب، وهما الشعر والنثر، والأسلوب الذي يجمع بين خصائص الضربين عند الخوض في أيّ واحدٍ منهما. والهدف من الدراسة البحث في العناصر الجمالية من منظور علم البديع في أرقى تجلّياتها من خلال جدليّة العلاقة بين اللفظ والمعنى.

منهجية البحث:

تتحدد المنهجية بأنها تتناول مفهوم البديع، وجمالياته في النص الجبراني، وذلك وفق المنهج التحليلي في تناول نصوص جبران خليل جبران؛ إذ يتيح هذا المنهج إمكانية مقاربة النصوص على خطوات متسلسلة، تبدأ بإدراك النص الشعري بوصفه خطوة أولى لمعرفة المضمون المباشر والأولي في النص، ثم تحليل هذا النص وتركيبه وفق رؤية جمالية تعيد إنتاج النص بعد الوقوف على جمالياته المختلفة.

أولاً – مفهوم البديع وجمالياته:

البديع لغةً: المُحدَث العجيب، وأبدعتَ الشيء: اخترعته لا على مثال[1]، أما اصطلاحاً فإن البديع " علمٌ يُعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حُسناً وطلاوة، وتكسوه بهاءً ورونقاً، بعدَ مطابقته لمقتضى الحال"[2].

[1] **ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (بدع).**

[2] **الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ص 360.**

وقد جاء في المعجم الأدبي أن البديع هو علم تُعرف به وجوه تحسين الكلام، وهو قسمان: معنوي ولفظي، وشرط التحسين في المعنوي واللفظي أن يتم بعد رعاية المطابقة المعتبرة في علم المعاني، ورعاية وضوح الدلالة المعتبر في علم البيان[1].

وكان أوّل من جمع بعض فنون البلاغة تحت اسم البديع في مؤلَّف واحد هو ابن المعتز في كتابه (البديع)، محدداً خمسة أبواب في البديع، وهي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدّمها، والمذهب الكلامي، وقد أقرّ ابن المعتز بوجود محاسن للكلام لا تندرج ضمن الأبواب الخمسة التي حددها للبديع، فيقول: "ويعلم الناظر أنّا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختباراً، من غير جهلٍ بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة، فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأتِ غير رأينا فله اختياره"[2]، ثم يُعدد ابن المعتز هذه المحاسن، وهي: الالتفات، والاعتراض، والرجوع، وحسن الخروج من معنى إلى معنى، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف، والهزل الذي يراد به الجد، وحُسن التضمين، والتعريض والكناية، والإفراط في الصفة، وحسن التشبيه.

إن الوظيفة الجمالية للبديع مرتبطة بالوظيفة الدلالية وما يتركه هذا الفن من أثر لا يقف عند حدود الصوت أو اللفظ، وشرط ذلك ألا يكون البديع في النص تكلّفاً، بل جزءاً من البنية النصية، وملمحاً من ملامح الدلالة التي لا تكتمل إلا به، ومن هنا يمكننا الربط بين فن البديع وعلم النص، وهذا ما ذهب إليه الدكتور سعيد مصلوح بقوله: "ولعل في التراث البديعي من الثراء والخصوبة من هذه الوجهة ما يحفّز الجادين من الباحثين إلى استفراغ وسعهم في إعادة تشكيل هذا العلم من منظور نصي"[3].

كما ترتبط الوظيفة الجمالية للبديع بالتناسب الذي يحدثه في النص، سواء أكان هذا التناسب لفظياً أم معنوياً، والتناسب بين عناصر النص من أهم معايير الجمال في الأدب، فالأنواع البديعية تقوم في عمومها على تناسب صوتي بين طرفين أو أكثر في النص، مثل السجع والجناس والتكرار وغيرها، أو تناسب دلالي بين طرفين أو أكثر في النص، مثل الطباق والمقابلة ومراعاة النظير وغيرها، ويكتسب هذا التناسب أهميته في النص بوصفه مقياساً جمالياً يمتلك فاعلية التأثير في المتلقي، وكسب تفاعله وإعجابه، ولهذا ارتبطت تلك المحسنات البديعية عند أكثر البلاغيين بما أسموه المناسبة والملاءمة والترابط والتلاحم وغير ذلك[4].

---

[1] ينظر: عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ص 48 – 49.

[2] ابن المعتز، عبد الله، البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م، ص 58.

[3] مصلوح، د.سعيد عبد العزيز، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، مجلس النشر العلمي، لجنة التأليف والتعريب والنشر، الكويت، ط1، 2003م، ص 237.

[4] ينظر: بودوخة، د.مسعود، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص 188 – 189.

ثانياً – جماليات البديع في النص الجبراني

1- جماليات المطابقة والمقابلة:

يُعد الطباق من المحسنات المعنوية التي تندرج ضمن فنون البديع، وهو "الجمع بين لفظين مُقابلين في المعنى"[1]، أو "الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[2]، ومما لا شك فيه أن الجمع بين الأمور المتضادة يكسو الكلام جمالاً ويزيده بهاء ورونقاً، فالضد يظهر حسنه الضد، ولكن وظيفة الطباق لا تقف عند هذا الزخرف وتلك الزينة الشكلية، بل تتعداها إلى غايات أسمى، فلا بد أن يكون هناك معنى لطيف ومغزى دقيق وراء جمع الضدين في إطار واحد، وإلا كان هذا الجمع عبثاً وضرباً من الهذيان[3].

لقد اعتمد جبران الطباق في بعض نصوصه بوصفه فناً بديعياً يُحسّن وجوه الكلام من جهة، ويرفدها بمعانٍ لطيفة من جهة أخرى، ومن ذلك ما جاء في قصيدته الطويلة (المواكب)، إذ يقول:

وَالسرّ في العَيش رَغدُ العَيشِ يَحجبُه فَإن أُزيلَ تَوَلّى حَجبَهُ الكَدَرُ

فَإن تَرَفّعتَ عَن رَغدٍ وَعَن كَدَرٍ جاوَرتَ ظلَّ الَّذي حارَت بِهِ الفِكَرُ[4]

تأتي المطابقة في هذين البيتين في لفظتي (رغد، كدر)، وقد أسهم تضاد المعنى هنا في خلق حالتين متناقضتين للعيش، لكنهما تحيلان على شيء واحد، وهو احتجاب سر الحياة، فرغد العيش وكدره يحجبان هذا السر، ولا ينجلي السر إلا إذا ترفّع الإنسان عن كليهما، فيجاور حينئذ ظل الإله، وهكذا فإن الجمع بين الضدين في ظاهر الأمر يحيل على تنافر سبل العيش والحياة، لكنه – في الوقت نفسه – يحيل على أن هذه السبل وإن تناقضت فإنها تحجب سر الوجود الحقيقي عن بصيرة الإنسان، وبذلك يؤدي الطباق دوراً مزدوجاً من الناحيتين الجمالية والدلالية في الإحالة على المعنى الذي يرومه جبران.

ويوغل جبران في بعض نصوصه بجمع الأضداد لأسباب دلالية، ومن ذلك ما جاء في نصه الشعري (سكوتي إنشاد) ضمن كتابه (البدائع والطرائف)، إذ يقول في مطلع هذه القصيدة:

سُكُوتِيَ إنشادٌ وَجُوعِيَ تخمَةٌ وَفي عَطَشي ماء وَفي صَحوَتي سكرُ

وَفي لَوعَتي عُرسٌ وَفي غُربَتي لقاً وَفي باطِني كَشفٌ وَفي مَظهَري سترُ[5]

ينهض هذان البيتان على الطباق المتواتر الذي يحيل على معاني متعددة، فالطباق الأول (سكوتي إنشاد) يندرج ضمن المجال الصوتي الذي يجمع فيه جبران بين الصمت والغناء على مستوى المعنى، محاولاً خلق حالة من الائتلاف بينهما رغم تنافرهما المعنوي، فصمت جبران صوت جميل ينبع من داخله، لكنه يبحث عمن يفهم هذا الصمت الصائت، وبذلك يُجرّد جبران الصمت من سكونيته السلبية، ويشحنه بدلالة الإنشاد عبر أسلوب الطباق البديعي، وينطبق الأمر نفسه على بقية المطابقات، فالطرف الأول منها مقرون بياء المتكلم العائدة على جبران، أما الطرف الثاني فهو يجرّد الأول من دلالته الوضعية ويشحنه بدلالة جديدة، هكذا ينوس النص على إيقاع المتضادات: (الجوع، التخمة)، (العطش، الماء)، (الصحوة، السكر)، (اللوعة، العرس)، (الغربة، اللقاء)، (الباطن، الكشف)، (المظهر، الستر)، ويمكننا

[1] **الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ص 366.**

[2] **القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 255.**

[3] **ينظر: فيود، د.بسيوني عبد الفتاح، علم البديع، القاهرة مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط4، 201م، ص 139.**

[4] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 280.**

[5] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 477.**

القول: إن تواتر هذه الثنائيات الضدية يخلق إيقاعاً معنوياً ظاهره الاختلاف على المستوى اللفظي، وباطنه الائتلاف على المستوى الدلالي، كما يمكننا أن نسوّغ هذا الحشد من الطباق بالقول: إن جبران يتوخى تثبيت المعنى الإجمالي لنفسه الوثابة نحو العلا عبر تفصيلات متعددة تحيل بمجموعها على هذه النفس، فكل طباق من هذه المطابقات يحيل على معنى خاص يأتلف مع سابقه ولاحقه في الإحالة على المعنى الكلي للبيتين.

ويرتبط الطباق بالمقابلة ارتباطاً عضوياً، وقد اختلف البلاغيون في المقابلة، فجعلها بعضهم فناً مستقلاً، وذهب بعضهم إلى أنها نوع من الطباق؛ لأنها تقوم على طباق متعدد يتجاوز الضدين إلى ما هو أكثر، ويذهب بعض الباحثين إلى أن التكافؤ والطباق والمقابلة يمكن إدراجها تحت عنوان واحد هو التقابل، وهذا ما سنعتمده في بحثنا هذا، "فالمقابلة أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو بمعان متوافقة ثم بما يقابلها على الترتيب"[1]، وبذلك تخلق المقابلة بنية إيقاعية خاصة في النص، يطلق عليها الإيقاع التقابلي أو المعنوي، أو إيقاع التباين، وهو مختلف عن إيقاع التشابه القائم على التداعي اللفظي في السجع وغيره من المحسنات اللفظية[2]، وهكذا ينبع الإيقاع عن حركة المعاني الكامنة في النفس والمتفاعلة مع الحركة التعبيرية، فتكسبها نمواً حياً يسري من خلال نظام العلاقات اللغوية السياقية، والعلاقات الدلالية الإيحائية[3].

تزخر نصوص جبران بالمقابلات البديعية، ويمكننا القول: إن هذا الفن من أكثر الفنون البديعية حضوراً في الأدب الجبراني، وقد نوّع جبران في مقابلاته بحسب ما يقتضيه السياق، ومن نماذج ذلك:

1- مقابلة معنيين بمعنيين: كقوله في كتابه (البدائع والطرائف) تحت عنوان (حفنة من رمال الشاطئ): "**الفن خطوة من المعروف الظاهر نحو المجهول الخفي**"[4]. ونلحظ هنا أن الطباق حاضرٌ بين (المعروف والمجهول) و(الظاهر والخفي)، فجمع بين معنيين متوافقين هما: المعروف الظاهر، ثم قابلهما بمعنيين آخرين هما: المجهول الخفي، وقد أسهمت هذه المقابلة في تشكيل مسافة جمالية بين المتقابلات، تنهض على وجود حدين مختلفين يعبر الفن بينهما بخطوة، وينتقل من الوضوح إلى الغموض، وهذا ما يُكسب الفن جمالياته الإيحائية.

2- مقابلة ثلاثة معان بثلاثة معان أخرى: كقوله في النص نفسه: "**لم أشعر بألم الوحشة حتى مدح الناس عيوبي الثرثارة وطعنوا في حسناتي الخرساء**"[5]. فهو يُقابل المدح والعيوب والثرثرة بالطعن والحسنات والخرس، وقد سوّغت هذه المقابلة الضدية شعور الوحشة لدى جبران، كما أكسبت النص جمالية قائمة على المفارقة، إذ يمدح الناس عيوب جبران الثرثارة، ويطعنون في حسناته الخرساء.

3- مقابلة أربعة معانٍ بأربعة معانٍ أخرى: كقوله في كتابه (دمعة وابتسامة) تحت عنوان (جمال الموت): "**لا تلبسوا السواد حزناً عليّ، بل تردوا البياض فرحاً معي**"[6]. ونلحظ هنا حضور طباق السلب في المقابلة الأولى بين الفعلين (لا تلبسوا، تردوا)، فيما تأتي بقية المتقابلات على سبيل طباق الإيجاب بين اسمين (السواد، البياض)، (الحزن،

---

[1] **فيود، د.بسيوني عبد الفتاح، علم البديع، ص 154.**

[2] **ينظر: الحميداوي، خالد كاظم حميدي، أساليب البديع في نهج البلاغة-دراسة في الوظائف الدلالية والجمالية، رسالة دكتوراه، 2011م، ص 99.**

[3] **ينظر: حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط1، 1997م، ص 143.**

[4] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 416.**

[5] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 417.**

[6] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 264.**

الفرح)، أو حرفين (عليّ، معي)، وبذلك يشتمل هذا الشاهد على أنواع الطباق جميعها، مما أكسب النص تنوعاً جمالياً قائماً على استثمار جميع أنواع الطباق في مقابلة واحدة.

4- مقابلة خمسة معانٍ بخمسة معانٍ أخرى: كقوله في كتابه (العواصف) تحت عنوان (أيها الليل): "**أنت ظلام يرينا أنوار السماء، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض**"[1]. فهو يُقابل الليل والظلام والرؤية والنور والسماء بالنهار والنور والغمر والظلام والأرض، وهذا من أصعب أنواع المقابلات. لأن المبدع قد يوصف بالتكلّف إذ جمع بين خمسة طباقات في مقابلة واحدة، و"المقابلة الجيدة ما جرت مجرى الطبع ولم تأت متكلفة، وإلا كانت سبباً من أسباب اضطراب الأسلوب وتعقيده"[2]. لكننا نلحظ أن كل عنصر معنوي من عناصر هذه المقابلة له دور أساسي يأتلف مع غيره في سبيل نتاج معنى كلي، وغياب أي طباق من الطباقات الخمسة سيُخلّ بالمعنى المراد من المقابلة، وهكذا ينجح جبران في تفادي التكلّف رغم تعدد أطراف المقابلة.

تؤدي المقابلات السابقة على تنوعها دوراً جمالياً قائماً على إيقاع التباين المعنوي، وللوقوف على جماليات هذا الإيقاع سنقف بالتفصيل التحليلي عند بعض النماذج للمقابلة الجبرانية.

النموذج الأول نص من كتاب (العواصف) تحت عنوان (قبل الانتحار)، وهو عبارة عن مونولوج طويل على لسان شخص يتحدث عن امرأة كان يُجالسها بالأمس قبل انتحاره، ثم يوغل في وصفها، ويُفصّل في تتبع آثارها على روحه خلال مراحل حياته المختلفة، إلى أن يقول في خاتمة النص مفشياً سرّ اسم هذه المرأة:

"**أما المرأة التي أحبَّها قلبي فهو الحياة.**

فالحياة امرأة ساحرة حسناء تستهوي قلوبنا، وتستغوي أرواحنا، وتغمر وجداننا بالوعود، فإن مطلت أماتت فينا الصبر، وإن برّت أيقظت فينا الملل.

الحياة امرأة تستحم بدموع عشاقها وتتعطّر بدماء قتلاها.

الحياة امرأة ترتدي الأيام البيضاء المبطنة بالليالي السوداء.

الحياة امرأة ترضى بالقلب البشري خليلاً وتأباه حليلاً"[3].

يُشخّص جبران الحياة على هيئة امرأة حسناء، وكما تنهض الحياة على المتناقضات والثنائيات، كذلك هذه المرأة، وهكذا يستخدم جبران أسلوب التقابل البديعي للتعبير عن تناقضات الحياة وأثر ذلك على البشر، وذلك عبر مجموعة من الصور التي تتداعى على النحو الآتي:

1. في الصورة الأولى يشبّه جبران الحياة بامرأة حسناء، ثم يعاين أثرها على الناس من خلال جملتين متكافئتين مسجوعتين، يتقابل فيهما الفعلين (تستهوي، تستغوي) والمفعولين (قلوبنا، أرواحنا)، ثم تأتي جملة ثالثة تنزاح نسبياً عن نمط التقابل (تغمر وجداننا بالوعود)، لتشكّل مفصلاً نصياً بين المقابلة المتكافئة والمقابلة الضدية، فوعود الحياة محكومة ظاهرياً بموقفين متضادين (إن مطلت أماتت فينا الصبر، وإن برّت أيقظت فينا الملل)، فظاهر النص يُقابل ضدياً بين الأفعال (مطلت، برّت) و(أماتت، أيقظت)، لكن المفارقة تحدث في ائتلاف هذه المقابلة الضدية ضمن نتيجة

[1] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 317.**

[2] **فيود، د.بسيوني عبد الفتاح، علم البديع، ص 156.**

[3] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 323.**

واحدة مسربلة بالعبث (موت الصبر واستيقاظ الملل)، وهكذا فإن جبران يستخدم المقابلة الضدية للإحالة على ظاهر الاختلاف الذي يُضمر باطن الائتلاف، فيندغم طرفا المقابلة للتعبير عن موقف واحد يراه جبران في الحياة.

2. في الصورة الثانية يُشخّص جبران الحياة على هيئة امرأة (تستحم بدموع عشاقها وتتعطّر بدماء قتلاها)، فنلحظ التناسب المعنوي بين الاستحمام والتعطر، والدموع والدماء، والعشاق والقتلى، وهذه المقابلات تفضي أيضاً إلى نتيجة واحدة، يأتلف فيها الحزن بالألم، وعلى الرغم من الدلالات الإيجابية التي يفتتح فيها جبران مقابلاته عبر الفعلين (تستحم، تتعطر)، إلا أنه يعمد إلى قلب هذه الدلالات عبر أسلوب المفارقة الذي يشحن النص بدلالات جديدة تستمد شرعيتها من السياق الذي يربط الاستحمام بدموع العشاق، والتعطر بدماء القتلى، وهكذا فإن هذه المقابلة كسابقتها، تستبطن الائتلاف في الاختلاف.

3. في الصورة الثالثة يُجسّد جبران الحياة على هيئة امرأة (ترتدي الأيام البيضاء المبطنة بالليالي السوداء)، وتؤدي المقابلة بين الأيام البيضاء والليالي السوداء أدوراً دلالة متعددة المستويات: فهي تحيل أولاً على تعاقب الأيام والليالي زمنياً، كما تحيل ثانياً على أن هذا التعاقب الظاهري لا يعني الانفصال الدلالي الذي تفرضه الصفتين اللاحقتين للأيام والليالي (البيضاء، السوداء)، فقد أدت لفظة (المبطنة) الفاصلة بين الأيام البيضاء والليالي السوداء دورها الإيحائي الدال على أن السواد يستبطن البياض، فكل ما نراه بياضاً إيجابياً في الحياة يخفي تحته سواداً سلبياً يلتصق به ويستبطنه، وهكذا يواصل جبران استثماره لفاعلية المقابلة على نحو مفارق، فيوحي بالتضاد ويُضمر الاتفاق.

4. في الصورة الرابعة يُشخّص جبران الحياة على هيئة امرأة (ترضى بالقلب البشري خليلاً وتأباه حليلاً)، وتُضمر المقابلة الإيحائية بين الخليل والحليل مقابلةً دلالية بين العارض الطارئ والثابت المقيم، كما تحضر المفارقة من خلال المقابلة بين الفعلين (ترضى، تأبى)، إذ يكشف السياق عن تفضيل المرأة للخليل على الحليل، بمعنى أن الحياة محض تحولات وتغيرات، والثابت الوحيد فيها هو نهايتها (الموت)، أما القلب البشري الدال على الإنسانية فالحياة بالنسبة له دار عبور مؤقت، وقد أدّت المقابلة المعنوية، بالتعاضد مع المفارقة، دوراً بالغ الأهمية في الوصول إلى التأويل السابق، من خلال جمال التشبيه وقربه من مستوى الإدراك الأولي، ثم عمق هذا التشبيه الذي يفرز إدراكاً جمالياً ينتهي إلى أن الحياة عابرة، ويُضاف ذلك إلى سلسلة الدلالات المتناسبة التي سبقت هذه الصورة.

لقد أراد جبران إيصال رؤيته للحياة على حامل جمالي، فكانت المقابلات البديعية سبيله للوصول إلى عبثية الحياة، والحزن الذي يكتنفها، والألم الذي يستبطنها، وهكذا يكون الانتحار بمعناه المجازي نتيجة حتمية لهذه الرؤية، وقد أدّت هذه المقابلات دورها الجمالي في تأكيد المعنى وإيضاحه في ذهن القارئ، إذ يرصد القارئ المتقابلات محاولاً الكشف عن إيحاءاتها الدلالية، وبذلك تُفعّل هذه المتقابلات خاصية المقارنة لدى القارئ، وما يستتبع ذلك من آثار نفسية تجعله يرجّح كفة على أخرى تبعاً لإيحاء الدلالة الكامن في المقابلة.

النموذج الثاني نص من كتاب (العواصف) تحت عنوان (نحن وأنتم)، وهو نص طويل يُقابل فيه جبران بين أبناء الكآبة وأبناء المسرات، فيقول في المقطع الأخير من هذا النص:

"نحن أبناء الكآبة وأنتم أبناء المسرات، وبين كآبتنا وسروركم عقبات صعبة المسالك ضيقة المعابر لا تجتازها خيولكم المطهمة ولا تسير عليها مركباتكم الجميلة.

نحن نشفق على صغارتكم وأنتم تكرهون عظمتنا، وبين شفقتنا وكرهكم يقف الزمان محتاراً بنا وبكم.

نحن ندنو منكم كالأصدقاء وأنتم تهاجموننا كالأعداء، وبين الصداقة والعداوة هوة عميقة مملوءة بالدموع والدماء.

نحن نبني لكم القصور وأنتم تحفرون قبورنا، وبين جمال القصر وظلمة القبر تسير الإنسانية بأقدام من حديد.

نحن نفرش سبلكم بالورود وأنتم تغمرون مضاجعنا بالأشواك، وبين أوراق الوردة وأشواكها تنام الحقيقة نوماً عميقاً أبدياً"[1].

ينهض النص السابق على التقابل البديعي القائم على التضاد، ويتجلى هذا التقابل في صورة رئيسة تفرز مجموعة من الصور المتصلة بها، إذ يتحدث جبران بلسان (أبناء الكآبة) في مقابل (أبناء المسرات)، ثم تتعاقب الصور التقابلية المعبّرة عن الطرفين وفق الجدول الآتي:

نحن أبناء الكآبة	وأنتم أبناء المسرات
نحن نشفق على صغارتكم	وأنتم تكرهون عظمتنا
نحن ندنو منكم كالأصدقاء	وأنتم تهاجموننا كالأعداء
نحن نبني لكم القصور	وأنتم تحفرون قبورنا
نحن نفرش سبلكم بالورود	وأنتم تغمرون مضاجعنا بالأشواك

نلحظ في هذه المقابلات ثنائيات ضدية على مستوى الأفعال المسندة إلى أبناء الكآبة (نشفق، ندنو، نبني، نفرش)، والأفعال المسندة إلى أبناء المسرات (تكرهون، تهاجمون، تحفرون، تغمرون)، مما يجعل النص يتأرجح بين دلالتين تتشكلان على إيقاع الأفعال المتقابلة، إذ تدل الأفعال الأولى على العطاء غير المحدود، فيما تدل الأفعال الثانية على النكران والجحود، وهكذا يجد القارئ نفسه مدفوعاً إلى تبنّي موقف أبناء الكآبة إزاء موقف أبناء المسرات، تبعاً للمقابلات التراكمية التي يحشدها جبران لتدعيم موقفه وتأكيد فكرته، ولا يقف الأمر عند دلالات الأفعال، فمستتبعات الجملة تضم مقابلات أخرى ترفد موقف جبران بوحدات معنوية تعمّق الهوة بين الطرفين: (التصغير والتعظيم)، (الأصدقاء والأعداء)، (القصور والقبور)، (الورود والأشواك).

لقد أدت المقابلات التراكمية السابقة دورها الدلالي في تثبيت رجحان أبناء الكآبة على أبناء المسرات من الناحية الإنسانية، كما أدت الثنائيات الضدية المتأتية من المقابلة البديعية دورها الجمالي في تفعيل الأثر الناجم عن التقابل الضدي، فاستطاع جبران استمالة القارئ جمالياً إلى موقفه، كما استطاع إشراكه في إنتاج المعنى وتوليد الدلالة، وذلك عبر المقارنة الدلالية بين طرفي المقابلات، ومن ثم الانحياز إلى الطرف الأول منها.

2- جماليات مراعاة النظير:

مراعاة النظير فن بديعي يقوم على الجمع بين أمرين متناسبين أو أمور متناسبة بغير التضاد، فهو بذلك عكس الطباق أو المقابلة، ويلحق بهذا الفن ما بُني على المناسبة في المعنى بين طرفي الكلام، أو ما يسمى (تشابه الأطراف)، وما بُني على المناسبة في اللفظ باعتبار معنى له غير المقصود في العبارة، أو ما يسمى (إيهام التناسب)[2].

يرتبط فن مراعاة النظير بما يُعرف بنظرية الحقول الدلالية، فالحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها[1]، ومن أهم الأسس التي بُنيت عليها هذه النظرية، والتي تمت بصلة إلى فن

[1] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 328.**

[2] **ينظر: - الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ص 368 – 369.**

- فيود، د.بسيوني عبد الفتاح، علم البديع، ص 158 – 165.

مراعاة النظير، ما يسمى بالتلاؤم، والتلاؤم يعني أن علاقة المفردات بعضها مع بعض تأتي من كونها من باب واحد، كما هو الحال في باب الألوان[2].

لقد أكسب هذا الفن البديعي نصوص جبران سمات جمالية قائمة على التناسب والتلاؤم بين الألفاظ والمعاني، ويتضح ذلك من خلال معاينة بعض النصوص الجبرانية التي يكثر فيها مراعاة النظير.

يقول جبران في كتابه الأول (الموسيقا):

"**الموسيقا تقود أظعان المسافرين وتخفف تأثير التعب وتقصّر مديد الطرقات. فالعيس لا تسير في البيداء إلا إذا سمعت صوت الحادي، والقافلة لا تقوم بثقيل الأحمال إلا إذا كانت الأجراس معلقة برقابها. ولا بدع، فالعقلاء في أيامنا هذه يربون الضواري بالألحان ويدجنونها بأصوات عذبة**"[3].

يحاول جبران توصيف أثر الموسيقا في مشهدٍ مستمد من واقع الحياة العربية القديمة، وهو مشهد الرحيل أو السفر، فيجمع تبعاً لذلك مجموعة من الألفاظ التي تتناسب وتتراصف للتعبير عن هذا المشهد، وينقسم هذا المشهد إلى وحدتين معنويتين مترابطتين:

5. الوحدة الأولى (الموسيقا تقود أظعان المسافرين وتخفف تأثير التعب وتقصّر مديد الطرقات): وفيها يراعي جبران النظائر الآتية (أظعان المسافرين، تأثير التعب، مديد الطرقات)، ثم يربطها بأفعال توجّه دلالتها إلى وجهة أخرى انطلاقاً من أثر الموسيقا فيها، فالموسيقا (**تقود** أظعان المسافرين **وتخفف** تأثير التعب **وتقصّر** مديد الطرقات)، وبذلك فإن هذه النظائر تعطي النص تناسباً جمالياً انطلاقاً من ائتلافها الدلالي الذي يحيل على تعب المسافرين من طول الطرقات، ثم يأتي سياق الجمل الفعلية الذي تندرج فيه هذه النظائر ليشحنها بدلالات جديدة تبعاً لارتباط الموسيقا بها، فيغدو تعب السفر هيناً، والطرقات قصيرة، في حضور الموسيقا.

6. الوحدة الثانية (فالعيس لا تسير في البيداء إلا إذا سمعت صوت الحادي، والقافلة لا تقوم بثقيل الأحمال إلا إذا كانت الأجراس معلقة برقابها): وفيها يراعي جبران النظائر الآتية (العيس، البيداء، الحادي، القافلة، ثقيل الأجمال، الأجراس)، لتأتلف هذه الألفاظ في سبيل رسم مشهد الجمال التي يحدوها صوت الحادي نحو وجهتها، ويخفف صوت أجراسها من ثقل حملها، وبذلك فإن الأثر الموسيقي يتجلى دلالياً من خلال ارتباطه بمشهد القافلة، هذا المشهد الذي يرسمه جبران على إيقاع مراعاة النظير، محتفياً بالتفاصيل التي تتناسب في الإحالة على هذا المشهد، لتأتي الصورة متسقة من الناحية الدلالية والجمالية.

ويختم جبران نصه بوحدة معنوية ثالثة لا تخلو من مراعاة النظير، فيقول: (ولا بدع، فالعقلاء في أيامنا هذه يربون الضواري بالألحان ويدجنونها بأصوات عذبة)، فهو يجمع بين (الألحان والأصوات العذبة) على سبيل التناسب بينهما في الإحالة على الموسيقا، ويُبيّن أثرهما في ترويض الضواري عبر الفعلين المترادفين المنسوبين إلى العقلاء (يربّون، يدجّنون)، فتغدو هذه الوحدة متسقة من ناحية الألفاظ والمعاني، وهذا الاتساق المبني على مراعاة النظير هو الذي يمنحها جماليتها الحجاجية، فهذه الوحدة دليل عقلي على أثر الموسيقا، يدعم بها جبران ما جاء في الوحدتين السابقتين.

---

[1] **ينظر: عمر، د.أحمد مختار، علم الدلالة، دار العروبة، أنقره، ط1، 1982م، ص 79.**

[2] **ينظر: بالمر، علم الدلالة – إطار جديد، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995م، ص 80.**

[3] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 25.**

يحافظ على استثمار مراعاة النظير للتعبير عن الفكرة، لكنه يستثمر فنوناً بديعية أخرى تزيد من جمالية التعبير، يقول جبران:

"وعظتني نفسي فعلمتني أن لا أطرب لمديح ولا أجزع لمذمة. وقبل أن تعظني نفسي كنت أظل مرتاباً في قيمة أعمالي وقدرها حتى تبعث إليها الأيام بمن يقرظها أو يهجوها. أما الآن فقد عرفت أن الأشجار تزهر في الربيع وتثمر في الصيف ولا مطمع لها بالثناء. وتنثر أوراقها في الخريف وتتعرى في الشتاء ولا تخشى الملامة"[1].

يجمع جبران في هذا المقطع بين المقابلة الحاضرة في التركيبين (لا أطرب لمديح، ولا أجزع لمذمة)، والطباق الحاضر في الفعلين (يقرظها، يهجوها)، والاسمين (الثناء، الملامة)، ومراعاة النظير من خلال ألفاظ (الربيع، الصيف، الخريف، الشتاء)، وقد أضفى هذا الجمع بين الفنون البديعية المختلفة ألواناً تعبيرية جمالية تتبدى في المقابلة الضدية التي تنهض على إيقاع التباين، ومقابلة التناسب التي تنهض على إيقاع التشاكل، إذ تأتلف ألفاظ الفصول للتعبير عن دورة الحياة من جهة، ولتعكس رؤية جبرانية جديدة لأعماله من جهة أخرى، فهو يستعين بصورة الطبيعة التي تسير قدماً في دورتها من دون أن تقف عند ثناء أو لوم، ليعرض موقفه الجديد الذي يتماهى مع صورة الطبيعة تلك، وهكذا فإن النظائر التي راعى جبران تسلسلها عبر الأفعال الواقعة على الأشجار (تزهر، تثمر، تنثر، تتعرى) قد أكسبت النص تماسكاً جمالياً ودلالياً، واستطاع جبران من خلالها توضيح موقفه وإيصاله إلى القارئ الذي يتفاعل مع المضمون الجبراني انطلاقاً من جماليات التشكيل البديعي القائم على مراعاة النظير.

لقد كان التناسب بين النظائر التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد وسيلة جبرانية لرفد نصوصه بالجمال المعنوي، وهو يوغل في استثمار هذه الوسيلة في بعض نصوصه الأخرى حد الجمع بين مجموعة من المستويات التي تنتظم النظائر ضمنها، ومن ذلك ما جاء في كتابه (دمعة وابتسامة)، تحت عنوان (يوم مولدي)، إذ يقول معايناً أثر يوم مولده على نفسه:

"إن التأملات والأفكار والتذكارات تتزاحم على نفسي في مثل هذا اليوم من كل سنة، وتوقف أمامي مواكب الأيام الغابرة، وتريني أشباح الليالي الماضية، ثم تبدّدها كما تبدّد الرياح بقايا الغيوم فوق خط الشفق، فتضمحل في زوايا غرفتي اضمحلال أناشيد السواقي في الأودية البعيدة الخالية"[2].

تتعدد مستويات التناسب في هذا النص، لكنها تأتلف للإحالة على فكرة محددة، فنلحظ في البداية التناسب بين (التأملات والأفكار والتذكارات) بوصفها معطيات فكرية مجردة تتزاحم على نفس جبران في يوم مولده، ثم تمدّ هذه المعطيات المجردة جسراً حسياً مع رؤية جبران لها، فنراها توقف أمامه مواكب الأيام الغابرة، وتريه أشباح الليالي الماضية، ويقوم هذا التعبير المجازي لأثر هذه المعطيات على مراعاة النظير من خلال التناسب بين (الأيام الغابرة والليالي الماضية)، فكلاهما يحيل على الزمان الماضي في تعاقبه الأزلي، ثم ينزع جبران منزعاً حسياً خالصاً في رؤيته، مستعيناً بحقل الطبيعة في مقاربة تبديد هذه التأملات والأفكار لذكريات الزمان الماضي، مشبهاً ذلك بتبديد الرياح للغيوم فوق خط الشفق، ليعقب ذلك تشبيه آخر تضمحل فيه هذه الذكريات كاضمحلال أناشيد السواقي في الأودية البعيدة، ويكتسب هذان التشبيهان قيمتهما الجمالية من أمور متعددة، ومنها التناسب بين عناصرهما، فقد راعى

[1] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 428.**

[2] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 248.**

جبران النظائر التي تحيل على الطبيعة في ألفاظ (الرياح، الغيوم، الشفق، السواقي، الأودية)، فجاءت الصورتان التشبيهيتان على إيقاع هذه المراعاة، مما أدّى إلى توليد جمالية التناسب فيهما، وهكذا تصل الصورة الكلية إلى غرضها الأساسي في التأثير بالقارئ جمالياً ونفسياً، منتقلة من المجردات إلى المحسوسات، وما يحيل عليهما من عناصر متناسبة.

لقد شكّلت الطبيعة ميداناً واسعاً لمراعاة النظير في نصوص جبران، فهو يستعين بها في أغلب الأحيان للتعبير عن أفكاره ورؤاه، ويمكننا ملاحظة ذلك في نصوصه النثرية والشعرية على حد سواء.

ومن نماذج نصوص جبران الشعرية ما جاء في قصيدته الطويلة (المواكب)، متحدثاً عن العلم في عالم المثال، وتباينه عن عالم الواقع، يقول:

لَيسَ في الغاباتِ عِلمٌ لا وَلا فيها الجهول
فَإذا الأَغصانُ مالَت لَم تَقل هَذا الجَليل
إنّ عِلمَ النّاسِ طُرّاً كَضبابٍ في الحُقُول
فَإذا الشَّمسُ أَطَلَّت مِن وَرا الأُفقِ يَزُول[1]

يجمع جبران في هذا النص بين (الغابات، والأغصان، والضباب، والحقول، والشمس، والأفق)، وهي أمور متناسبة تحيل على الطبيعة، وجاء هذا الجمع في سياق التفريق بين العلم في الغابات (عالم المثل)، والعلم في الواقع المتعيّن (عالم البشر)، ويجمل البيتان الأخيران صورة شعرية يشبه فيها جبران علم الناس بالضباب في الحقول، فإذا طلعت الشمس زال، وهكذا يوحي بجبران بزوال علم البشر العارض أمام جوهر الحقيقة المشعة كالشمس، وقد راعى جبران النظائر الطبيعية المتناسبة في تشكيل هذه الصورة، مضفياً عليها تنسيقاً جمالياً يحاكي حركة الطبيعة، ويسقطها على علم الناس في الأرض، فكان هذا التناسب أو التوافق بين عناصر الصورة سبيله نحو تعبير جمالي حسي يدعم فكرته المجردة.

لقد استفاد جبران من إمكانات مراعاة النظير في تحسين المعنى الذي يرومه في نصوصه، فجاءت ألفاظه متناسبة في إحالتها على المعنى، مما أكسب هذه النصوص قيمة جمالية عالية يشعر القارئ بأثرها في أثناء القراءة، وتجعل من فعل القراءة نشاطاً جمالياً تواصلياً بامتياز.

3- جماليات الجمع والتفريق والتقسيم:

يُعدّ الجمع والتفريق والتقسيم من الفنون البديعية التي تنهض على بناء علاقات دلالية أو معنوية بين أجزاء من الكلام، ويتبدى جمال هذه الفنون على مستوى القراءة في ملاحقة القارئ لأقسام الكلام، ومحاولته الكشف عن دلالات تقسيمها أو اجتماعها أو تفريقها، وارتباط ذلك بالناحية الجمالية التي تولدها، ويمكننا القول إن هذه الفنون ترتبط ببعضها، ويتضح ذلك من تعريفات البلاغيين لهذه الفنون[2].

[1] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 286.**

[2] **ينظر: – القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 269 – 274.**
– الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ص 377 – 380.
– فيود، د.بسيوني، علم البديع، ص 214 – 226.

فالجمع هو أن يجمع المتكلم بين متعدد تحت حكم واحد، كقوله تعالى: **(الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا)**[1]، أما التفريق فهو أن يُفرّق المتكلم بين أمرين من نوع واحد في اختلاف حكمهما، كقوله تعالى: **(وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ)**[2]، وأما التقسيم فهو أن يُذكر متعدد، ثم يُضاف إلى كل من أفراده ما له على جهة التعيين، كقوله تعالى: **(كَذَّبَتْ ثَمُودُ وَعَادٌ بِالْقَارِعَةِ * فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ * وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ)**[3].

وقد يجتمع أكثر من فن من هذه الفنون في خطاب واحد، كاجتماع الجمع مع التفريق، وهو أن يجمع المتكلم بين شيئين في حكم واحد، ثم يُفرّق بين جهتي إدخالهما، كقوله تعالى: **(قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَاْ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ)**[4]، واجتماع الجمع مع التقسيم، وهو أن يجمع المتكلم بين شيئين أو أكثر تحت حكم واحد، ثم يقسم ما جمع، كقوله تعالى: **(اللَّهُ يَتَوَفَّى الْأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَى عَلَيْهَا الْمَوْتَ وَيُرْسِلُ الْأُخْرَى إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى)**[5].

وقد كان جبران مولعاً بهذه الفنون البديعية، فهي تتيح له استعراض أقسام المعاني، والجمع أو التفريق بينها، وذلك لغايات دلالية لا تخلو من سمات جمالية، وقد أخذت هذه الفنون موقعها في النصوص النثرية والشعرية على حد سواء، ومن شواهد ذلك ما جاء في كتاب جبران (البدائع والطرائف)، تحت عنوان (العهد الجديد)، إذ يقول جبران مقارباً حال وطنه (الشرق):

"**وللشرق اليوم سيّدان: سيّد يأمر وينهي ويطاع ولكنه شيخ يحتضر، وسيّد ساكت بسكوت النواميس والأنظمة، هادئ بهدوء الحق، ولكنه جبار مفتول الساعدين، يعرف عزمه، ويثق بكيانه، ويؤمن بصلاحيته.**

في الشرق اليوم رجلان: رجل الأمس ورجل الغد، فأي منهما أنت أيها الشرق"[6].

يتحدث جبران في هذا النص عن الصراع الذي يكتنف الشرق في عصره، وهو صراع بين جيلين، أحدهما يتمسّك بالماضي، والآخر يرنو إلى المستقبل، وقد استخدم جبران التقسيم أكثر من مرة في هذا النص، فهو يبدأ النص بقوله (للشرق اليوم سيّدان)، وبذلك فهو يذكر متعدد، وهو (السيدان)، ثم يضيف إلى كل (سيّد) ما له على وجه التعيين، وهذه صورة من صور التقسيم، فالسيد الأوّل يأمر وينهي ويُطاع، ولكنه شيخ يحتضر، وهو يحيل على جيل يملك مقاليد الأمور في الشرق رغم شيخوخته الفكرية ومعتقداته التي تذوي لانتمائها إلى ماضٍ غبر، وبذلك فإن فاعلية الأمر والنهي التي يملكها هذا الجيل هي فاعلية سلبية، مصيرها (الاحتضار)، أما السيّد الثاني فهو ساكت وهادئ، ولكنه (جبار مفتول الساعدين)، وهو يحيل على جيل جديد يُدرك حقيقة التغيّر الذي يصيب المجتمعات في مراحل مفصلية من التاريخ، ويعرف أن هذا التغيير قادم لا محالة، وهكذا فإن سكوته وهدوءه هو سكوت العالم بطبيعة النواميس، وهدوء الموقن بانتصار الحق، ونلحظ في هذا التقسيم ميل جبران إلى القسم الثاني (الجيل الجديد)، فهو يضيف إليه مجموعة

---

[1] **الكهف ، 46.**

[2] **فاطر ، 12 .**

[3] **الحاقة، 4 – 5 – 6.**

[4] **الأعراف ، 12.**

[5] **الزمر، 42.**

[6] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 458.**

من المتعينات التي تتفوق على القسم الأول من ناحيتي الكم والنوع، فهذا السيد (يعرف عزمه، ويثق بكيانه، ويؤمن بصلاحيته)، وهكذا يتيح التقسيم لجبران عرض موقفه من خلال إضافة المتعينات لكل قسم.

يختم جبران هذا المقطع بتقسيم آخر مكثّف، يختزل التقسيم السابق في سطر واحد، وهو (في الشرق اليوم رجلان: رجل الأمس ورجل الغد)، ويوحي هذا التقسيم باستيفاء جميع أقسام المعنى، فهو يُصرّح بوجود رجلين لا ثالث لهما في هذا الشرق: الرجل الذي ينتمي بثقافته إلى الماضي الغابر، مقيداً نفسه بأغلال هذا الماضي، والرجل الذي يواكب المتغيرات ويسعى نحو مستقبل يتمايز في معطياته عن معطيات الماضي بأشكالها كافة، وقد يؤخذ على جبران أنه أغفل أو سكت عن قسم ثالث يمكن أن يضاف إلى (رجل الأمس، ورجل الغد)، وهو (رجل اليوم)،ولكن جبران يدرك ببصيرته أن رجل اليوم إما أنه ينتمي فكرياً وثقافياً إلى (أمس) قد مضى، وإما أنه يتطلع إلى (غد) قادم لا محالة يحمل معه التغيير المنشود، ويختم جبران بسؤال لا يتوخى الإجابة بقدر ما يروم التحفيز والتثوير (فأي منهما أنت أيها الشرق؟).

لا يخلو التقسيم السابق من تفريق، وهو ما يتبدى في مقطع آخر من النص نفسه، إذ يقول جبران:

"**أقول في الشرق موكبان: موكب من عجائز محدودبي الظهور يسيرون متوكئين على العصي العوجاء، ويلهثون منهوكين مع أنهم ينحدرون من الأعالي إلى المنخفضات، وموكب من فتيان يتراكضون كأن في أرجلهم أجنحة، ويهللون كأن في حناجرهم أوتاراً، وينتهبون العقبات كأن في جبهات الجبال قوة تجذبهم، وسحراً يختلب ألبابهم.**

فمن أية فئة أنت أيها الشرقي وفي أي موكب تسير؟"[1].

يقسم جبران الشرق إلى موكبين يسيران فيه سيراً متبايناً، ولئن اتفق الموكبان في أنهما من نوع واحد، لكنهما يختلفان في حكمهما، والجدول الآتي يوضح عناصر التفريق النصية:

الموكب الأول	الموكب الثاني
عجائز محدودبي الظهور	فتيان
يسيرون متوكئين على العصي العوجاء	يتراكضون كأن في أرجلهم أجنحة
يلهثون منهوكين	يهللون كأن في حناجرهم أوتارا
ينحدرون من الأعالي إلى المنخفضات	ينتهبون العقبات

إن الموكبين الذين يستعرضهما جبران هما موكبان مجازيان، وتؤدي الدلالات المستندة إلى القرائن النصية دوراً مهماً في التفريق بينهما، إذ يفضي هذا التفريق إلى انحياز جبران للموكب الثاني الذي يحشد له دلالات النشاط والقوة والإرادة، بينما يشتمل الموكب الأول على دلالات العجز والتعب والضعف، ثم يأتي السؤال الختامي الذي لا ينتظر جواباً، وإنما هو سؤال مسبوق بتفريق يحدوه نحو وجهة واحدة يراها جبران الوجهة المثلى للشرقي (فمن أية فئة أنت أيها الشرقي وفي أي موكب تسير؟)، إنه يريد دفع أبناء وطنه نحو موكب يسير بهذا الوطن نحو الأعالي، وقد أدى التفريق البديعي دوره الجمالي في إكساب الخيار الجبراني (الفتيان) قيمة دلالية تتفوق على الخيار الأول (العجائز).

وعلى عكس التفريق، يأتي الجمع عند جبران ليؤدي وظيفة جمع أمور متعددة تحت حكم واحد، ومن ذلك ما جاء في كتابه (دمعة وابتسامة)، تحت عنوان (رحماك يا نفس رحماك)، إذ يقول جبران مناجياً نفسه:

[1] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 460.**

"رحماك يا نفس! فقد حملتني من الحب ما لا أطيقه: أنت والحب قوة متحدة، و أنا والمادة ضعف متفرّق، و هل يطول عراك بين قوي وضعيف؟

رحماك يا نفس! فقد أريتني السعادة عن بعد شاسع: أنت والسعادة على جبل عالٍ، وأنا والشقاء في أعماق الوادي، وهل يتم لقاء بين علو ووطوءة؟

رحماك يا نفس! فقد أبنت لي الجمال وأخفيته: أنت والجمال في النور، وأنا والجهل في الظلمة، وهل يمتزج النور بالظلمة؟"[1].

يحاول جبران في هذا النص تصوير البون الشاسع بين نفسه التواقة للحب والسعادة والنور، وذاته المتعينة التي تكابد المادة والشقاء والجهل، ويستخدم جبران في سياق هذا التصوير أسلوب الجمع البديعي، ليبيّن معاناته مع نفسه التي تنشد الكمال، فهو يجمع بين هذه النفس والحب تحت حكم واحد هو القوّة المتحدة، كما يجمع بينها وبين السعادة تحت حكم العلو الشاهق، وأخيراً يجمع بينها وبين الجمال تحت حكم النور، وفي المقابل فإن جبران عاجز عن مجاراة نفسه في ارتباطها بهذه المعاني السامية، فنراه يجمع بين ذاته المتعيّنة والمادة التي تستهلكه تحت حكم الضعف المتفرق، كما يجمع بينها وبين الشقاء تحت حكم الوطوءة، وأخيراً يجمع بينها وبين الجهل تحت حكم الظلمة، وهكذا يقف كل جمع إزاء نظيره ليعمّق إحساس جبران بالمعاناة مع نفسه، ثم لا يكتفي جبران بذلك، بل يلحق كل جمع متقابل بسؤال العارف الذي ينهض على أسلوب الطباق البديعي (وهل يطول عراك بين قوي وضعيف؟)، (هل يتم لقاء بين علو ووطوءة؟)، (هل يمتزج النور بالظلمة؟)، ليزيد هذا الطباق الذي يتضمنه السؤال من مساحة المعاناة التي يكابدها جبران، لأن الجواب هو استحالة اجتماع الضدين الواردين في كل سؤال، وهكذا أسهم أسلوب الجمع الذي يعضده الطباق في توضيح معاناة جبران.

ويغلب على أسلوب الجمع اقترانه بأسلوب التقسيم في نصوص جبران الشعرية، ويمكننا أن نلحظ ذلك بكثرة في قصيدته الطويلة (المواكب)، ومن نماذج ذلك قول جبران:

وَالدِّينُ في النّاسِ حَقلٌ لَيسَ يَزرَعه غَيرُ الأُلى لَهُم في زَرعِهِ وَطَرُ
مِن آمِلٍ بِنَعيمِ الخُلدِ مبتشرٍ وَمِن جَهُولٍ يَخافُ النّارَ تَستَعِرُ
فَالقَومُ لَولاً عِقابُ البَعثِ ما عَبَدوا رَبّاً وَلَولا الثَّواب المُرتَجى كَفَرُوا
كَأَنَّما الدّينُ ضَربٌ مِن مَتاجرهم إن وَاظَبوا رَبحوا أَو أهملوا خَسِرُوا[2]

يحاول جبران مقاربة علاقة الناس بالدين في المجتمع، فيشبه الدين بحقل لا يزرعه إلا مَن له غاية من زرعه، وهكذا فإنه يجمع الناس في البيت الأول، على تعدد مشاربهم وغاياتهم، تحت حكم واحد، وهو المنفعة، ثم قسّم ذلك الحكم إلى قسمين في البيت الثاني: يحيل القسم الأول على آمل يتخذ الدين مطية طمعاً في الوصول إلى نعيم الخلد، بينما يحيل القسم الثاني على جهول يلوذ بالدين خوفاً من نار الآخرة، ولا يرى جبران قسماً ثالثاً للناس في اتباعهم الدين، فهم برأيه محكومون بثنائية الثواب والعقاب في علاقتهم مع الله، والدين عندهم تجارة ينتظرون ربحها أو خسارتها بحسب درجة مواظبتهم أو إهمالهم، وهذه فكرة جبرانية تحمل في طياتها التقريع الضمني لتديّن الناس جميعاً، وتستقي هذه الفكرة أصولها من النص القرآني، فقد قال تعالى: **(وَلاَ تُفْسِدُواْ فِي الأَرْضِ بَعْدَ إِصْلاَحِهَا وَادْعُوهُ خَوْفاً وَطَمَعاً إِنَّ رَحْمَتَ اللّهِ**

[1] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 201.**

[2] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 282.**

قَرِيبٌ مِّنَ الْمُحْسِنِينَ)[1]، وقال تعالى: **(تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفاً وَطَمَعاً وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ)**[2]، على أن هناك قسماً ثالثاً يسكت عنه جبران، ويضم الناس الذين يعبدون الله لأنه يستحق العبادة، ولا يرجون من عبادتهم له إلا وجهه الكريم، ويبدو أن جبران يرى هذا القسم مفقوداً في زمنه، وهذا ما يضمنّه جبران في المقطع التالي من القصيدة عندما يقول:

إنّ دِينَ النّاسِ يَأتي مِثلَ ظِلّ وَيَرُوح
لَم يَقُم في الأَرضِ دِينٌ بَعدَ طَهَ وَالمَسيح[3]

لقد خدم أسلوب الجمع مع التقسيم الفكرة التي أراد جبران إيصالها عن الدين في عصرنا الحالي، وهذا ما نراه في نموذج آخر من القصيدة نفسها، إذ يقول جبران متحدثاً عن اللطف وأقسامه في الناس:

وَاللُّطفُ في النّاسِ أَصنافٌ وَإِن نعمت أَضلاعها لَم تَكُن في جَوفِها الدُّرَرُ
فَمن خَبيثٍ لَهُ نَفسان واحِدَةٌ مِنَ العَجينِ وَأُخرى دُونَها الحجَرُ
وَمِن خَفيفٍ وَمِن مُستَأنِثٍ خَنِثٍ تَكادُ تُدمي ثَنايا ثَوبِهِ الإِبَرُ
وَاللُّطفُ لِلنّذلِ دِرعٌ يَستَجيرُ بِهِ إِن راعَهُ وَجَلٌ أَو هالَهُ الخَطَرُ
فَإِن لَقيتَ قَوِيّاً لَيّناً فَبِهِ لِأَعيُنٍ فَقَدَت أَبصارَها البصَرُ[4]

يجمع جبران اللطف المتعدد في الناس تحت حكم واحد، وذلك عبر تشبيهه بالأصداف الناعمة الملمس والخالية من الدر، بمعنى أن اللطف في الناس ظاهري وحسب، لا جوهر له، ويأتي تقسيم اللطفاء من الناس بعد هذا الجمع ليؤكد هذا الحكم، وتتوزع تقسيمات اللطف في الناس على النحو الآتي:

7. اللطيف الخبيث: وهو الذي يتخذ من اللطف ستاراً يخفي به حقيقته المناقضة لذلك، وقد عبّر جبران عن ذلك من خلال صورة شعرية قائمة على ثنائية اللين والقسوة، فهذا اللطيف له نفسان: يُظهر الأولى التي تشبه العجين في لينها، ويخفي الثانية التي تحاكي الحجر في قسوتها، وبذلك فإن لطفه ظاهري كاذب، وقسوته هي حقيقته التي يخفيها بخبثه.

8. اللطيف الخفيف: وهو الذي يشتمل على خفّة في شخصيته، فيكون لطفه مشفوع بهذه الخفّة، فلا يعوّل عليه، ويكتفي جبران بتسمية هذا النوع من اللطفاء من دون تفصيل تصويري.

9. اللطيف المستأنث الخنث: وهو الذي يعاني خللاً في تكوينه النفسي، فنراه يتشبه بالإناث في رقته ونعومته، وقد عبّر جبران عن ذلك بصورة الإبر التي تكاد تدمي ثنايا ثوبه، وهذه صورة مبالغة توحي بنعومة جسد هذا اللطيف المخنث، وبذلك فإن لطفه نابع من تخنثه.

10. اللطيف النذل: وهو الذي يتخذ من اللطف وسيلة لمداراة خوفه أو مواجهة خطر يحدق به، فهو ليس لطيفاً إلا في مواقف تتطلب ذلك لينجو بنفسه، وكأن هذا اللطف لباس يرتديه حين الحاجة، ويخلعه حين انقضاء هذه الحاجة، ومن هنا جاء وسمه لدى جبران باللطيف النذل.

---

[1] **الأعراف، 56.**

[2] **السجدة، 16.**

[3] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 282 – 283.**

[4] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 287.**

11. اللطيف القوي: وهو الذي يجمع بين اللطف والقوة، فيكون اللطف طبعاً أصيلاً فيه، لكن جبران يكاد يوحي أن هذا النوع من الناس نادرٌ جداً، ويأتي هذا الإيحاء من خلال صورة يشبّه فيها جبران هذا اللطيف القوي بالبصر لأعين عمياء، وهذا يعني عدم وجود هذا النوع لعدم وجود البصر للعيون العمياء.

لقد جاءت هذا التقسيمات السابقة للإنسان اللطيف لتؤكد الفكرة التي أجملها جبران في البيت الأول على سبيل الجمع البديعي، ومفادها أن اللطف عرض في الناس، وبذلك فإن اقتران الجمع بالتقسيم يؤدي غايته الدلالية والجمالية في تثبيت هذه الفكرة، ورفدها بمعطيات ترسخها في ذهن القارئ، ويُضاف إلى ذلك دور الصور الشعرية التي يتضمنها التقسيم في تعزيز الناحية الجمالية للفكرة الجزئية التي تعبّر عن كل نوع من أنواع اللطف التي يستعرضها جبران.

لقد استثمر جبران فنون التقسيم والجمع والتفريق البديعية خير استثمار، وزاوج بينها في سبيل تحسين الكلام ورفده بأسباب الجمال، من دون أن يغفل عن أثر هذه الفنون في تثبيت المعنى عبر عقد المقارنات، وتفصيل المجملات، وتحديد المتباينات، وهكذا فإن هذه الفنون البديعية ترفد النص بجمال الشكل من جهة، وإجمال المعنى وتفصيله من جهة أخرى، بالإضافة إلى قدرتها على توليد الإقناع لدى القارئ.

4- جماليات المحسنات اللفظية

لا تخلو النصوص الجبرانية من فنون بديعية تتدرج تحت مسمى المحسنات اللفظية، وإن كانت المحسنات المعنوية هي المهيمنة لدى جبران، وتتنوّع هذه المحسنات – على قلّتها – بين الجناس والسجع ورد العجز على الصدر ولزوم ما لا يلزم.

أما الجناس فهو فن بديعي يقوم على التماثل الصوتي بين الألفاظ، وقد عرّفه البلاغيون بالقول: "هو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى"[1]، وقد يكون هذا التشابه توافقاً في نوع الحروف، وعددها، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، فيكون الجناس تاماً، أما الجناس غير التام فهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة السابقة[2].

ولا يرد الجناس كثيراً في نصوص جبران، وإن جاء فهو جناس غير تام، يستدعيه المعنى من دون تكلّف أو تصنّع، كقوله في قصيدته (المواكب):

لَيسَ في الغاباتِ ذِكرٌ غَير ذِكر العاشِقين
فَالأُلى سادوا وَمادوا وَطَغوا بِالعالَمين
أَصبَحوا مِثلَ حُروفٍ في أَسامي المُجرِمين
فَالهَوى الفَضّاحُ يُدعى عِندَنا الفَتح المُبين[3]

يحضر الجناس غير التام هنا في البيت الثاني بين الفعلين (سادوا، مادوا)، وذلك باختلاف الحرفين الأولين منهما، وقد أدّى التماثل الصوتي الجزئي في هذا الجناس دوراً إيقاعياً داخلياً تتعاضد فيه اللفظتين المتجانستين في الإحالة على دلالة واحدة، وهي بسط السيطرة، وقد يأتي اختلاف نوع الحرف في موضع الوسط من الكلمتين المتجانستين، كقول جبران في القصيدة نفسها:

[1] **الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ص 396.**
[2] **ينظر: نفسه، ص 396 – 398.**
[3] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 291 – 292.**

أَعطِني النّايَ وَغَنِّ فَالغِنا نارٌ وَنُور
وَأَنِينُ النّايِ شَوقٌ لا يُدانيهِ الفُتُور[1]

إذ يحضر الجناس غير التام هنا بين اللفظتين (نار، نور)، باختلاف الحرف الأوسط فيهما، فيخلق هذا الجناس ائتلافاً صوتياً ودلالياً يأتي عفو الخاطر، من دون إقحام قسري، وقد يأتي الاختلاف في عدد الحروف بين اللفظتين المتجانستين، وهو ما يُسمى أيضاً بالجناس الناقص، كقول جبران في القصيدة نفسها:

أَعطِني النّايَ وَغَنِّ وَانسَ داءً وَدَواء
إِنَّما النّاسُ سُطُورٌ كُتِبَت لَكِن بِماء[2]

إذ يأتي الجناس الناقص هنا بين لفظتي (داء، دواء)، بزيادة حرف الواو في اللفظة الثانية، ولا يخرج هذا الجناس عن حاجة المعنى إليه، فلا نلحظ فيه تكلّفاً أو تصنّعاً بقدر ما نجده ملائماً لسياق الكلام.

لقد جاء استخدام جبران للجناس مقروناً بإرسال المعاني على سجيتها، فهو يستثمر التناغم الموسيقي بين الألفاظ من ناحية تماثلها صوتياً، ليخلق إيقاعاً داخلياً يحتضن المعنى المراد، وذلك كله من دون أن إسراف أو تكلّف، فالجناس عند جبران وسيلة فنية تتوخى حالة جمالية ودلالية في الوقت نفسه: جمالية من ناحية التماثل الصوتي الذي يخلق موسيقا داخلية يتفاعل القارئ مع أصدائها، ودلالية من ناحية تضافر المتجانسات اللفظية في التعبير عن المعنى وخلق الدلالة المناسبة للموقف الشعري، وهكذا فإن المجانسة اللفظية ليست غاية بحد ذاتها.

والحكم نفسه ينطبق على السجع لدى جبران، فهو قلما يلجأ إليه إلا إذا اقتضاه السياق، ولا سيما سياق المواعظ أو الحكم الذي يقوم على الجمل القصيرة، والسجع تعريفاً هو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من النثر[3]، ومن شواهده لدى جبران ما جاء في كتابه (البدائع والطرائف) تحت عنوان (حفنة من رمال الشاطئ)، وهو نص يضم مجموعة من المواعظ والحكم التي يسوقها جبران بعبارات موجزة مكثفة، يقول جبران:

"**المسكنة نقاب يخفي ملامح الكبرياء، والدعوى قناع يغشي وجه البلاء**"[4].

إذ نلحظ هنا اتفاق لفظتي (الكبرياء، البلاء) في التقفية، وهو ما يخلق حالة موسيقية شبيهة بالحالة التي يخلقها الروي الواحد في أبيات الشعر المتعاقبة، ولا نكاد نلحظ تكلّفاً جبرانياً في هذا السجع، فالسياق يقتضي ورود هاتين الكلمتين على هذا النحو، وإن زادهما السجع رونقاً صوتياً جمالياً تألفه الأذن وتقبله.

وهكذا فإن الجناس أو السجع لا يغدو تحسيناً للكلام إلا إذا طلبه المعنى، وجاء عن طبع من دون تكلّف، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "وعلى الجملة، فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حولاً، ومن هنا كان أحلى جناس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه"[5]، وهذا ما نحسب أن جبران قد انتبه إليه، فجاء الجناس أو السجع في نصوصه عفو الخاطر من دون تصنّع، ولذلك لا نجد هذا اللون البديعي كثيراً في هذه النصوص.

---

[1] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 293.**
[2] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 297.**
[3] **ينظر: الهاشمي، أحمد، ص 404.**
[4] **جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 416.**
[5] **الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص11**

ومن المحسنات البديعية اللفظية التي ترد أحياناً في نصوص جبران ما اصطلح البلاغيون على تسميته (ردّ العجز على الصدر)، وهو – في النثر – أن يُجعلَ أحدُ اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما بأن جمعهما اشتقاق أو شبهه، في أول الفقرة، والآخر في آخرها[1]، كقول جبران في إحدى حكمه من نص (حفنة من رمال الشاطئ):

"**الحقيقة التي تحتاج إلى برهان هي نصف حقيقة**"[2].

لقد ذكر جبران في هذا الشاهد لفظة (الحقيقة) في بداية الجملة، ثم أعاد ذكرها في آخرها مضافة إلى كلمة (نصف)، وذلك في سياق تبيان أن الحقيقة تكتفي بنفسها، ولا تحتاج إلى برهان، فالبرهان يعني أنها نصف حقيقة، وقد جاء رد العجز على الصدر ليعطي فكرة جبران هذه تماسكاً لغوياً، إذ يرتبط آخر الكلام بأوله، كما يدل أوله على آخره، ويصدر المعنى الكلي للجملة عن هذا الارتباط، ليكون هذا الفن البديعي وسيلة لجمع أواصر الكلام في سبيل الدلالة على المعنى الكلي.

أما في الشعر، فإن (رد العجز على الصدر) هو أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني[3]، كقول جبران في قصيدة (المواكب):

وَالسرّ في النَّفس حزن النَّفس يَسترُهُ فَإن تَوَلّى فَبِالأَفراحِ يَستَترُ[4]

فقد جاءت لفظة (يستتر) في آخر البيت، مع مجيء لفظتين يجمعهما الاشتقاق بها في صدر المصراع الأول وآخره (السر، يستره)، ومعنى البيت يشف عن استتار سر النفس عن الإنسان بالأحزان والأفراح على حد سواء، وقد أدّى (رد العجز على الصدر) دوره الجمالي في تأكيد هذا المعنى، وتقريره في الذهن، وينبع ذلك من خاصية التكرار التي تسربل هذا الفن البديعي، وهكذا فإن جبران يستثمر جماليات هذا الفن نثرياً وشعرياً، من دون إسراف قد يوقعه في التكلّف.

خاتمة:

نخلص إلى القول: إن جبران لم يُكثر من المحسنات اللفظية في نصوصه قياساً بالمحسنات المعنوية فيها، ويمكننا القول: إن هذه المحسنات لم تكن مقصودة لذاتها، وإنما كان النص الجبراني يستدعيها بوصفها جزءاً من جمالية التعبير عن المعنى، ولا سيما من الناحية الإيقاعية، أي إن المعنى يستدعي وجودها في النص، فهي، إذن، ليست مجرد زينة لفظية متكلّفة وحسب.

[1] ينظر: القزويني، الإيضاح في البلاغة، ص 294.

- الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ص 407.

[2] جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 417.

[3] ينظر: القزويني، الإيضاح في البلاغة، ص 294.

- الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ص 408..

[4] جبران، جبران خليل، الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية، ص 280.

المراجع:

1. ابن المعتز، عبد الله، ***البديع***، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م.
2. ابن منظور الافريقي المصري، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ***لسان العرب***، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، 2004م.
3. بالمر، ***علم الدلالة – إطار جديد***، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995م.
4. بودوخة، د.مسعود، ***عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية***، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.
5. جبران، جبران خليل، ***الأعمال الكاملة – المؤلفات العربية***، الدار السورية الجديدة – مؤسسة رسلان علاء الدين، ط1، 2002م، مقدمة الدكتور نزار بريك هنيدي.
6. حمدان، ابتسام أحمد، ***الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي***، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط1، 1997م.
7. الحميداوي، خالد كاظم حميدي، ***أساليب البديع في نهج البلاغة – دراسة في الوظائف الدلالية والجمالية***، رسالة دكتوراه، 2011م
8. عبد القاهر الجرجاني، أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد، ***أسرار البلاغة***، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة.
9. عبد النور، جبور، ***المعجم الأدبي***، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.
10. عمر، د.أحمد مختار، ***علم الدلالة***، دار العروبة، أنقره، ط1، 1982م.
11. فيود، د.بسيوني عبد الفتاح، ***علم البديع***، القاهرة مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط4، 201م
12. القزويني، الخطيب، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر، ***الإيضاح في علوم البلاغة***، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م
13. مصلوح، د.سعيد عبد العزيز، ***في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية***، مجلس النشر العلمي، لجنة التأليف والتعريب والنشر، الكويت، ط1، 2003م.
14. الهاشمي، السيد أحمد، ***جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع***، ضبط وتدقيق وتوثيق: د.يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، ط1، 1999م.

Bibliography

1. Ibn al-Mu'taz, Abudulla. Al-Badee. Prepared with Introduction and Bibliography, and published by Ightanius Kratshkovski. Beirut: Dar al-Mazeera. Third Edition. 1982.

2. Ibn Manzour al-Ifriqi al-Masri, AbulFadel Jamal al-Deen Muhammad Ibn Mukram. Lisan al-Arab. Beirut, Lebanon: Dar Sader. Third Edition. 2004.

3. Balmer. Semiotics: A New Perspective. Translated by: Sabri Ibrahim al-Saed. Iskandaryyieh: Dar al-Ma'rifa al-Jameyyieh. 1995.

4. Budukha, Masoud. Aspects of Aesthetic Dimension in Arabic Rhetoric. Irbid, Jordan. First Edition. 2011.

5. Jibran Khalil Jibran. Complete Anthology-Arabic Publications. Introduced by Doctor Nizar Breik Hneidi Syria: Syrian New Publishing House- Raslan Alaa Deen Association. First Edition. 2002.
6. Hamdan, Ibtisam Ahmad. Aesthetic Rules of the Rhetoric Cadence in the Abbaseid Era. Aleppo, Syria: Arab Pen Publishing House. First Edition. 1997.
7. Hmeidawi, Khalid Kazem Hmeidi. Methods of Metaphor in Nahj al-Balagha: A Study of Semantic and Aesthetic Functions. PhD. Thesis. 2001.
8. Abdul Qader al-Jerjani, Abu Baker Ibn Abdul Rahman Ibn Muhammad. Secrets of Rhetoric. Revised and Annotated by: Mahmoud Muhammad Shaker. Jaddeh: Dar al-Madani.
9. Abdul Nour, Jabbour. Literary Dictionary. Beirut, Lebanon: Dar al-Elm Llmalayeen. Second Edition. 1984.
10. Omer, Ahmad Mukhtar. Semantics. Ankara: Dar al-Uruba. First Edition. 1982.
11. Fiyoud, Basiyouni Abdul Fattah. Metaphor. Cairo: Al-Mukhtar Company for Publishing and Distribution. Fourth Edition. 2001.
12. Kazwini, al-Khateeb, Jala al-Deen Muhammad Ibn Abdul Rahaman Ibn Omer. Illustrations in Rhotic Science. Annotated by Ibrahim Shams al-Deen. Beirut, Lebnon: Scientific Books Publishing House. First Edition. 2003.
13. Maslouh, Saed Abdul Aziz. On Arabic Rhetoric and Linguistic Methods. Kuwait: Scientific Publishing Council, Committee of Writing, Translating and Publishing. First Edition. 2003.
14. Hashimi, al-Saed Ahmad Al-,. Jewels of Rhetoric in Semantics, Exegesis and Metaphor. Revised, Annotated and Authenticated by: Doctor Yousef al-Smeili. Seida, Beirut: Modern Library. First Edition. 1999.