الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

تخصص نقد أدبي قديم

مذكرة لنيل شهادة ماستر الموسومة بـ:

التأثيرات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق

لقصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران أنموذجا

تحت إشراف الدكتور:

- د. حاكمي لخضر

إعداد الطالبة:

❖ مديسم رشيدة

لجنة المناقشة

عبيد نصر الدين	.....	رئيسا
حاكمي لخضر	.....	مشرفا ومقررا
دايري مسكين	.....	ممتحنا

الموسم الجامعي

1439هـ/1440هـ – 2018م/2019م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

تخصص نقد أدبي قديم

مذكرة لنيل شهادة ماستر الموسومة بـ:

التأثيرات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق

لقصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران أنموذجا

تحت إشراف الدكتور:

- د. حاكمي لخضر

إعداد الطالبة:

- مديسم رشيدة

لجنة المناقشة

عبيد نصر الدين	.....	رئيسا
حاكمي لخضر	.....	مشرفا ومقررا
دايري مسكين	.....	ممتحنا

الموسم الجامعي

1439هـ/1440هـ – 2018م/20

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

تتبعثر الأحرف والكلمات ويصعب جمعها في سطور

سطور كثيرة تمر في الخيال ولا يبق لنا في نهاية المطاف إلا قليلا من الذكريات وصور تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا، فواجب علينا شكر الذين يتركون بنا أشياء سعيدة تجعلنا نبتسم حينما تبدو الحياة كئيبة،

ونخص جزيل الشكر إلى كل من أشعل شمعة في دروب عملنا وإلى من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة فكره لينير دربنا.

إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل

إلى كلية الآداب واللغات والفنون جامعة مولاي الطاهر بسعيدة

وجزيل الشكر للدكتور "**حاكمي لخضر**" الذي مهما نطقت الألسن بأفضالها ومهما خطت الأيدي بوصفها ومهما جسدت الروح معانيها تظل مقصرة أمام روعتها وعلوها التي تفضل بإشراف هذا البحث فجزاه الله ألف خير.

إلى كل من وقف إلى جانبي عندما ضللت الطريق ومد لي يد المساعدة والتفاؤل

إهداء

إلى لغة القرآن الكريم

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله

إلى كل أفراد الأسرة والأقارب والأحبة والأصدقاء

إلى كل علمني حرفا

إلى كل من يسعى إلى تعلم حرف

رشيدة

استفتاح

«اللهم إنا نفتح كلامنا بذكرك ودعائك استعطافا لك ليكون نصيبنا منك بحسب تفضلك لا

بحسب استحقاقنا، ونختم أيضا كلامنا بما بدأنا رغبة في

رحمتك لنا، وتجاوزك عنا ورفقك بنا وإهدائك ما لا ندريه ولا نتمناه إلينا».

" أبو حيان التوحيدي "الإشارات الإلهية، ص203"

مقدمة

الأدب تعبير عن الحياة وتصوير للمشاعر الذاتية والجماعية، والنقد ميزان الأدب ومقياس الحكم عليه فهما غير ثابتين، لأن الحياة متغيرة والمواقف متفاوتة دراستها تقتضي الوقوف على جوانبهما المختلفة، ورصد التأثيرات والجماليات التي تفضي لون جديد إلى الأدب، فقد عرف العصر الحديث تحولات أدبية ومذاهب لونت الإبداع وحركت الأقلام وأثارت الصراع، وشهد الوطن ألوانا من تلك التحولات وكانت «الأسلوبية» قد أثارت الأذهان ونبهت على منهج من البحث الجديد، فاهتمت بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية، كونها تهدف إلى تمكين القارئ من انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه هذه السمات من تأثيرات على المتلقي وغايات وظائفية تعنى بالرسالة اللغوية وبحصاد عملية الإقناع والإبلاغ.

وقد خاضت الأسلوبية تجربة تحليل الخطاب مثلها مثل بقية المناهج الأخرى، وحددت زاوية الاتصال في مستويات تأثيرية ثلاثة: التأثير على المستوى الصوتي- التأثير على المستوى التركيبي – التأثير على المستوى الدلالي، معتمدة في ذلك على التحليل والتفسير لدراسة أعمق لبنية النص الشعري كوسيلة لاستجلاء التميز والخصوصية والرموز وعلاقتها بالمبدع.

وبناء على هذا وقع الاختيار على نابغة الكتاب العربي المعاصرين في المهجر الأمريكي «جبران خليل جبران في –قصيدة المواكب–».

قصد الوقوف على أبرز التأثيرات الأسلوبية التي تهدف إلى استمالة عقل القارئ، وتمت عملية اختيار لهذه القصيدة بناء على مدى شغفي وحبي في تناول ورصد أهم ما تكتنزه كلمات، عبارات وجمل جبران في هذه القصيدة، وما تحيل إليه من تأثيرات عاطفية ووجدانية عقلية، فنلامس فيها تجربته مع الحياة وكذلك إلى قيمة الإبداع الجبراني على مستوى الساحة الأدبية العربية المعاصرة لهذا وقع اختياري لهذه القصيدة «المواكب»

فكان عنوان البحث: «التأثيرات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر قصيدة المواكب لجبران خليل جبران أنموذجا «المواكب» لجبران خليل جبران».

وقد تبلورت إشكالية البحث على النحو الآتي:

1. هل استطاع جبران خليل جبران بلوغ ذروته الشعرية في استمالته عقل القارئ من خلال المواكب؟
2. كيف وظف جبران كل ذلك الزخم المعرفي في إرساء جمالية التلقي الأسلوبي؟ وما هي أهم الحقول التي عمدت في بناء مقاربة أسلوبية تأثيرية؟
3. ما هي أهم التأثيرات التي لفتت انتباه القارئ أثناء عملية التحليل الأسلوبي لـ: «قصيدة المواكب»؟

كل هذه التساؤلات حاولت الدراسة الإجابة عليها.

إن الذي يروم إليه البحث هو رصد التأثيرات الأسلوبية وخصائصها من خلال التحليل، ومطمح هذا البحث استجلاء هذا النمط في القصيدة محاولة الإجابة على مجمل المظاهر الأسلوبية على مستوياتها التأثيرية الثلاث.

وتبنى البحث آلية المنهج التحليلي الأسلوبي، فكان يرصد معايير التحليل الأسلوبي، ثم وصفها وتحليلها وتقديمها وفق منظور واضح وبلغة تجنح إلى الدقة والموضوعية في دراسته القضايا الأسلوبية.

تقع الدراسة في مقدمة وفصلين واشتمل كل فصل على أقسام حاولنا من خلالها أن نلتمس جوانب الإشكالية والإجابة على الفرضيات، للوصول إلى النتائج.

يسعى الفصل الذي جاء بعنوان: الأسلوبيات بين التلقي والتأثير نظرية التأثيرات الأسلوبية مركزا على التلقي الألمانية والأسلوبية البنيوية لـ: ميشال ريفاتير والأسلوبية لجورج مولينيه ورأي ستانلي فيش في التأثر.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ: مقاربة أسلوبية تأثيرية لـ: «المواكب» وذلك بإبراز الصوت المؤثر في نفس القارئ واستنباط مجمل التكرارات والجناس أي الخصائص التعبيرية الشعرية التي وظفها جبران في جلب انتباه المتذوق لنصه في علاقة تفاعلية بينه وبين النص، ثم الانتقال إلى انتقاء الحقل المعجمي الطاغي على القصيدة، وتنوع صوت الناي والغاب في إطار كلمات المعجم التي عجت بها القصيدة.

ثم خاتمة هذا البحث التي تشكلت من هندسة مجموعة من النتائج المتوصل إليها، والتي حصدتها هذه الدراسة.

وذلك بالاعتماد على جملة من المصادر والمراجع ذات الصلة بموضوع البحث، القديمة منها والحديثة، بالإضافة إلى المصدر الرئيسي تميم محمد فاخوري، مجموعة مؤلفات جبران خليل جبران «المواكب» ناسجين لثوب البحث ولباسه من خيوط بعض الكتب والمؤلفات والمجلات الهامة المتمثلة في؛ هانز روبيرياوس: جمالية التلقي، وفولفانغ إيزر: فعل القراءة ونظرية التجاوب، عبد الجليل مرتاض: اللسانيات الأسلوبية، ميخائيل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عبد الله بن المعتز: البديع، عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز.

بقي أن أزجي الشكر موفور إلى أستاذي المشرف «حاكمي لخضر» الذي سعدت بإشرافه العلمي على مذكرتي وعلى مدى اهتمامه بالتحاور معي في إنجاز هذا البحث

وإخراجه في أحسن حلة وكل ملاحظاته الدقيقة في كل حيثيات البحث وعلى صبره وتحمله معي كل عناء، فجزاه الله كل الخير.

وأخيرا، فإنني لا أزعم أن هذا العمل بريء من العيوب والمآخذ ولست أدري هل أخطأت هدفي أو أصبته، ونجحت فيما رميت إليه أو أخفقت، وأسأل الله السداد في القول والعمل، وآخر دعوانا «أن الحمد لله رب العالمين».

الفصل الأول

الأسلوبيات بين التلقي والتأثير

1. التلقي في النظرية الأسلوبية
2. نظرية التأثيرات في الأسلوبيات
3. أسلوبية التأثيرات لجورج مولينيه
4. مسألة استجابة القارئ وتلقيه عند ستانلي فيش
5. خلاصة الفصل

1. التلقي في النظرية الأسلوبية:

نظرية التلقي الألمانية وأهم زعمائها (نظرية القراءة الألمانية والتلقي)

Théorie de la lecture et de la réception

سيطر النص الأدبي على محراب الدراسات النقدية لمدة طويلة، خاصة مع الشكلانيين والبنيويين؛ الذين عدوا كل خروج على النص منقصة من علمية الباحث، لكنه مع أواخر الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي انفتح البحث الأدبي «صوب لمتلقي»،[1] هذا الأخير الذي رد إليه الاعتبار أخيرا لأهميته في تشكيل الدلالة وتفسيرها، وقد شكلت الدراسات التي تعنى بالقراءة والمتلقي نظرية بأكملها سميت بـ«نظرية التلقي».

لقد جاءت هذه النظرية إذا لتحرر النظرة النقدية من أسر النص والرسالة الفنية، «جاءت لتعيد الأنظار إلى سياق العمل الفني وإلى مؤلفه وقد ركزت على عنصر المتلقي كونه البؤرة في تشكيل المعنى»؛[2] أي الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتحديد معانييه، فهذه النظرية تقوم على جوهر أساسي يقوم به القارئ، وهو عملية امتصاص المعنى الأدبي الذي يحمله النص، وتبيان معناه؛[3] بمعنى أن المعنى الأول قد يفتح الثاني ويكون مطابقا للمعنى الذي أودعه المؤلف في النص، وبالتالي تعيد النص قابليته على التأثير وإحداث الدهشة لدى المتلقي، أما إذا كان مخالف للقصد يحدث فعل تأثيري ودهشة وكثير ألا متوقع، وبذلك يكون نتاج العملي الأدبي في ضوء التلقي «نتاج الدلالة التفاعلية بين النص والقارئ»، وذلك في ما هو موضح في المخطط.

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ-2010م، ص 170.

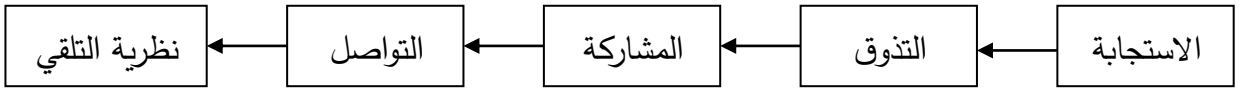
[2] المرجع نفسه، ص 171.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازجي، دليل النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 282.

المصدر: ميجان الرويلي سعد البازجي، دليل النقد الأدبي، ص 170.

ومن هنا نبين «أنه يوجد تفاعل الذات (القارئ) مع الموضوع المقصود (مادة القراءة أو النص) وتتولد العملية التفاعلية عن مولود إنتاج جديد يشكل ثمرة ذلك اللقاء الحميمي أو الصدامي بين القارئ والنص، إذن الأهمية تتجلى فيما يوليه القارئ للنص»،[1] حيث يكون كل فعل للقراءة اكتشافا جديدا من أبعاد النص ما دام النص عبارة لوحة فسيفسائية وفضاء مفتوحا يتيح للقارئ الولوج إلى عالمه.

إن الاستعراض التاريخي السريع لآليات القراءة العمل الأدبي، من جانب، وفهمه وتعبيره من جانب آخر، بأدوات المناهج النقدية، يكشف عن الطريقة التي تواجهه فيها الناقد المنهجي ذلك العمل، فأصبحت المناهج النقدية تعطي أهمية لشروط الإنتاج وأدوات التلقي، ونشطت فرضيات القراءة وأصبحت تلك الفرضيات من ركائز البناء النقدي الذي تطور حتى ظهر متكاملا في «مدرسته كونستانس الألمانية»، إذ صلت تلك الفرضيات وحددتها بالشروط المعرفية، لتخرج بنظرية تولي كل اهتمامها بالتذوق والمشاركة والتواصل الأهمية الكبيرة في النقد.[2]



المصدر: مجلة فصول، الهيئة السورية العامة لكتاب، ص 27.

[1] مجلة فصول، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، المجلد 5، العدد 1، نوفمبر 1984، ص 212-226.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

فكل الفضل يعود إلى هذه المدرسة باعتبارها «أول تجميع نقدي والتفت إلى القارئ عوضا عن النص الذي يعد في نظر البنيويين بنية مغلقة مكتفية بذاتها بعيدا عن المبدع والقارئ»،[1] فإن جذورها أعمق بكثير من ذلك ما قام به زعماؤها لتصبح حلقة مهمة تكمل سلسلة الإطراء المعرفي في البعد، وقد يبدوا أن ما قامت به مدرسة كوستانس من خلال ممثليها المشهورين هانس وأوس روبيرت ياوس (Hans Robert jauss) وفولفانج إيزر (Wotwgang Iser) هو أنها قد عادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن ودور القارئ في فهم عملية النص «إن هذه الفرضية لما تحمله من جمالية التلقي التي تتكون عبر صيرورة تاريخية أو صيرورة القراءة ذاتها هي التي ستغطي لهذه النظرية ميزتها وحدتها وبعدها الخاص»،[2] وأقامت على دعائم موضوعية ومعرفية وفلسفية واعتمدوا على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة: البعد الاستقلالي، البعد التطهيري، البعد التواصلي.

فالحديث عن جمالية التلقي Rezeption asthetik يستدعي الحديث عن البدايات الأولى التي يمكن تلخيصها المقترحات التي صاغها الناقد الألماني Hans Robert Jauns في الستينات التي عدت الأساس في النظريات التي تعاقبت على ذهنه وتحليله وصنعت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة كوستانس تحت عنوان: «لم ينم دراسة تاريخ الأدب»، وقد تضمنت مقالة شهيرة عام 1970 بعنوان «تاريخ الأدب بوصفه تحديا لنظرية الأدب Literary Historie as a challenge»، وإلى جانب مقترحات ياوس فولفانغ إيزر

[1] فيصل أحمر، معجم السميائيات، ص 173.

[2] خالد علي مصطفى، نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديبالي، العدد 69، 2017، ص 10.

مجموعة من الافتراضات التي صبت في هذا الاتجاه نفسه،[1] هذا يعني أن إيزر عد نظرية التلقي أحد الدعائم الأساسية في الساحة الأدبية.

جهود هانز روبرت ياوس:

ينطلق ياوس في نظريته عن التلقي، «من قضية التاريخ الأدبي الذي يجب أن يعاد النظر فيها، وينبغي إعادة بناؤها تأسيسا على جمالية الاستجابة والأثر والناتج عن قراءة النص، وقد كانت «جمالية التلقي» على نحو ما سمي ياوس نظريته في أواخر الستينات، تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعمل فيما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجية أو من خلال مجرد وصفه، والأخرى أن الأدب ينبغي أن يدرس لوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي»،[2] إن حضور أي نص في عملية القراءة لأي تلق محكوم بالأدوات النقدية والمعرفية للعصر الذي يتم فيه القراءة، لهذا صاغ ياوس نظرية الاستقبال انطلاقا من النظريات التي تتعلق بالمعنى والعمل الأدبي ووظيفته، وخصص اهتمامه للمتلقي المنبثق من العلاقة بين الأدب والتاريخ، وقبل ذلك يفرض عيوب التاريخ الأدبي الوضعي والماركيسية والشكلانية، ورغم أنه يثني على الماركيسية التي يمثلها لوكانش وغولدمان لاعتمادها على السياق الاجتماعي للأدب إلا أنه يعيب عليها، الاعتماد على نظرية الانعكاس Réflexion، أما الشكلانية فتحظى .بقبول لديه ما دامت تقتضي قضية الإدراك الجمالي، إلا أنه تحقق في وضع الأعمال الأدبية في سياقها السوسيوتاريخي.[3]

فقد اقترح ياوس خطوتين في القراءة والتلقي

---

[1] علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وإيزر، مجلة فصلية محكمة دواة، جامعة ذيقار، العدد 100، ص 06.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، 2000/01/01، ص 30.

[3] هانز روبير ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، ترجمة رشيد بن حدو، المشروع القومي، القاهرة، العدد 47، ط1، 2004، ص 58.

أ. مناقشة الجوانب التقصي في الاقتراحات التي عالجت التاريخ الأدبي؛ المتتالية الميتافيزيقية، الوصفية، الشكلانية، الماركيسية.

ب.تحديد مفهومين إجرائيين كبيرين في بناء جمالية التلقي هما: المتلقي وأفق التوقع وبيان دورهما في بناء تاريخ الأدب[1]

أفق التوقع:

يمثل «القطب الرحب أو المركز الذي تدور حوله بقية مفاهيم النظرية فالنص لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ، بل كل كان ينطلق من أفق فكري وجمالي، ويكيف تصرفه ف ي الأفكار وسياسة للأساليب وتمرسها الجمالي بالجنس الأدبي الذي يبدع فيه، ويتألف ذلك الأفق من خبرة القارئ الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء ومن وعيه بالعلاقة التي تربطه بنصوص أخرى، ومن معرته بالفرق الجوهري بين التجربة النصية والتجربة الواقعية»،[2] إذن التطابق يكون بين أثر النص وأفق التوقع، عندما يكسر المنتج أفق التوقع لدى المتلقي، وبذلك يمكن أن تفهم جمالية التلقي عند ياوس في محاولة لإعادة المتلقي إلى مكانة في عملية التفسير.

مفهوم القارئ عند هانز روبير ياوس:

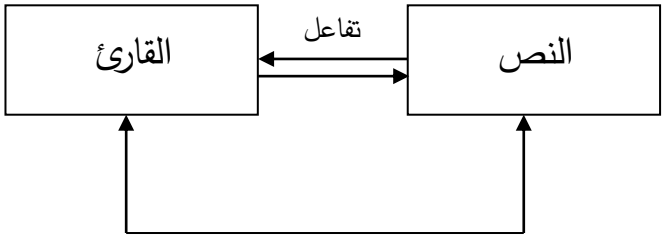
بخلاف النقد التقليدي الذي يحصر اهتمامه في سياق إنتاج النص، والذات المنتجة عبر مثال النص، وبخلاف النقد المحايث الذي يكرس النص وحده النص وحده، تحرص النظرية الأدبية مع. جمالية التلقي على الاحتفاء بالتداخل التأويلي للقارئ ومدى قدرته على تحريك عوالم النص: الجامدة ونشيطها عبر لغته القراءة المتعددة فنلتمس جمالية التلقي عند

---

[1] هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، تر: رشيد بت حدو، المشروع القومي، القاهرة، ط1، 2001، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص 61.

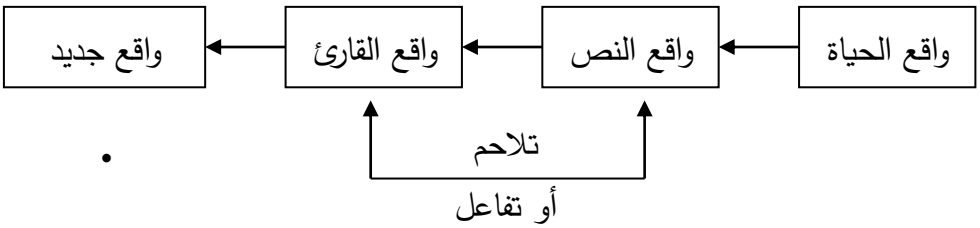
«نبيلة إبراهيم التي ترى بأنها عملي.ة تسير وقف اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، وذلك في إطار علاقة تفاعلية ديناميكية ومتجددة، أما فولفغايغ إيزر، مثلا كأحد رواد جمالية التلقي يرى انطلاقا من نظرية في التأثير أو التجاوب المتبادل».



جمالية التلقي

المصدر: من إعداد الطالبة

أي أن العمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق، ولا يتحقق إلا من خلال القارئ وثم تكون عملية القراءة هي الشكل الجديد للواقع، لذلك تنصب القراءة على .كيفية معالجة هذا الواقع وتتنوع وفق مستويات[1]



المصدر: مجلة نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، ص 103.

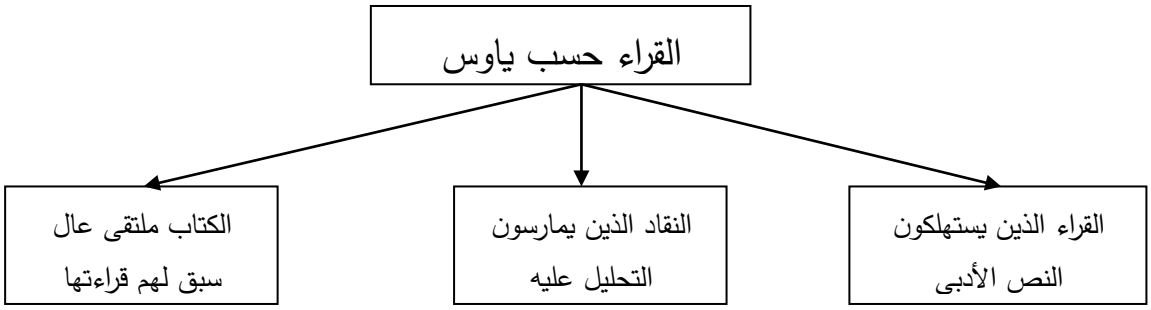
فحسب روبير هولب في كتابه «نظرية التلقي» «فعلى الرغم من أن إيزر وياوس قد اهتما بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف الأنظار عن المؤلف والنص وتركيزها مرة أخرى على علاقة النص القارئ فإن منهجهما الخاصة في معالجة هذه النقلة قد اختلفت

[1] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، أكتوبر – نوفمبر– سبتمبر 1984، ص 102.

• مخطط يمثل مستويات القراءة وتنوعها بين القارئ والنص، ينظر: نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، نظرية التأثير والاتصال، مجلد 5، العدد 01، أكتوبر نوفمبر سبتمبر 1984، ص 103.

اختلافا حادا فعلى حين توجه ياوس بصفة مبدئية نحو نظرية التلقي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب، وحين نجد إيزر من التوجهات التفسيرية في النقد الجديد فيعتمد هانز روبير ياوس خلافا لإيزر على القارئ العقلي والملموس Concert كذات تمتنع بوجود حقيقي خارج النص، وتصطلح بوظيفة تفعيل النص الأدبي، ذلك أن العمل الأدبي من منظور ياوس وكذا إيزر يمتلك تصنيف»،[1] فهانز ياوس يركز على القارئ الفعلي؛ قطبين: في النص؛ إبداع المؤلف، جمالي؛ القارئ وتلقي القارئ.

القراء حسب ياوس[2]



المصدر: المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص 84.

إذا عرفنا العمل بما هو حصيلة تلاقي النص وتلقيه، بأنه شبه دينامية لا يمكن إدراكها الأضمن تفعيلاتها التاريخية فتمكنا "أن تميز لأمين الأثر أي وقع ذلك العمل الفني والأدبي أو العنصرين البانين للتقليد، فالأول أي الأثر يحدده النص والثاني أي التلقي يحدده

[1] المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنافي أنموذجا، عالم الكتب الحديث، فاس، ط1، 1432هـ-2011م، ص 83

[2] مخطط يمثل القراءة حسب ياوس، ينظر: المصطفى العمراني، المرجع السابق، ص 84.

المرسل إليه"،[1] وهكذا تغير فهم النص من متلق إلى آخر، كما يناسب أفق التوقع الذي تحدده تجربة كل قارئ.

فولفانغ إيزر:

لقد أكد إيزر على ضرورة الربط بين الواقع والتلقي، لأن الباقي منتوج بيئته النص في القارئ ولابد لتقديره من اختيار بنى النص التي تستدعي استجابة ما لنرى المقدار الذي اختاره القارئ منها الفجوات والثغرات.

النص في نظرية التلقي، يقدم خطابات أو فراغات تبقى في حاجة إلى التحقق من المتلقي،[2] معنى هذا أن أحد لو رأى الجيل فلا شك أنه يستطيع أن يتخيله ولهذا فإن حدث تميل الحبل في الذهن تفترض غيابه، وعلى هذا فإن المكتوب من النص يمنحنا المعرفة، لكن الجزء الغير المكتوب يمنحنا تمثيل الأشياء وبدون فراغات النص، لا نستطيع أن نملك القدرة على استخدام مخيلتنا؛ مما يجعل العمل الأدبي لا يحمل أهميته في ذاته، بل من خلال فعل التلقي.

لقد ركز إيزر على مفهوم القارئ الضمني، وهو القارئ الموجود داخل النص يمثل الحد الأدنى للوعي والتجربة التي يبنى عليها فعل القراءة كاملا، إن ارتباط إيزر بالنص تبدوا أكثر بفلسفة الظواهر التي كما رأيناها عند إينجاردن؛ ترى العلاقة بين النص والقارئ موازنة للعلاقة بين الذات والموضوع فيؤسس إيزر مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي تعين على فهم آليات التلقي أهمها:

---

[1] فولفانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد حمداني، مكتبة المناهل، فاس، مطبقة الأفق، بدون طبعة، ص 30.

[2] لطيفة برهم، اتجاهات تلقي الشجرة في النقد العربي القديم، مجلة علامات في النقد، المجلد التاسع، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، 1402هـ-2000م، ص 262.

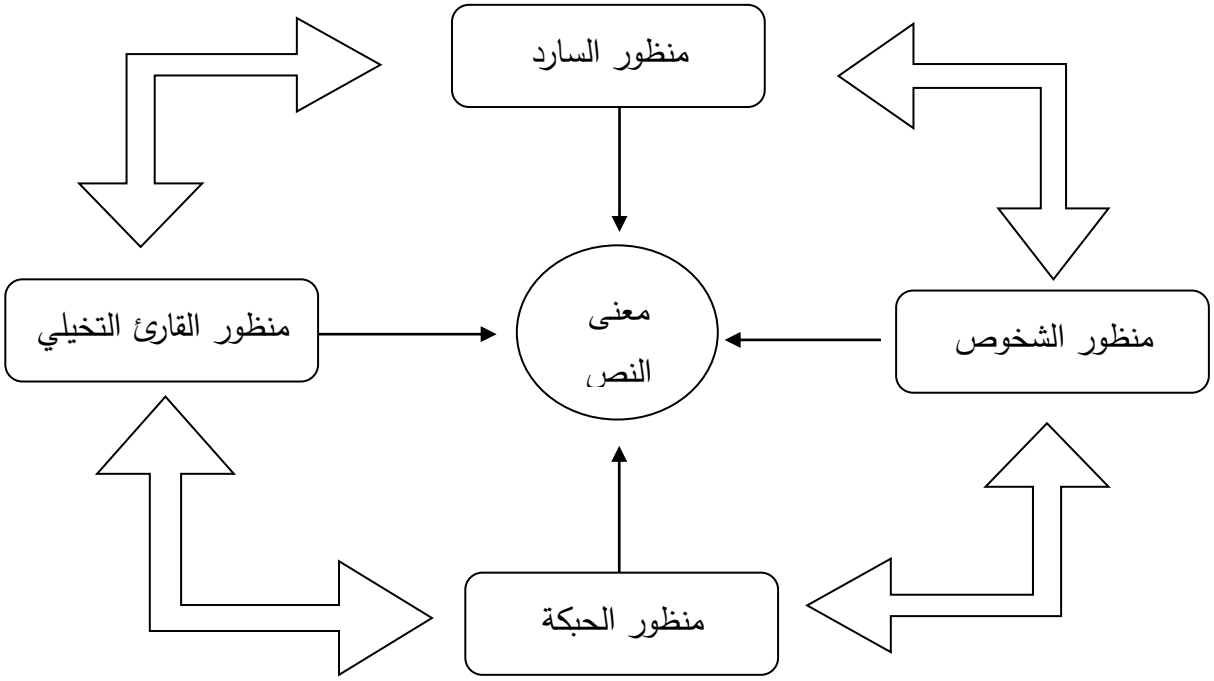
اهتم إيزر بالقارئ الضمني قال: «يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقا بأي حال من الأحوال طبيعته أو وظيفته التاريخية، ويمكن أن نسميه نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن للقارئ الضمني أنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات ليست مرسومة لواقع خارجي وتجريبي بل من طرف النص ذاته، فالقارئ الضمني كمفهوم عند إيزر له جذور متأصلة في بنية النص بل إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي»،[1] وهذا يعني أن النصوص يجب أن تحتوي مسبقا على بعض شروط التحيين التي تسمح بمعناها أن يتجمع في الذهن المتجاوب للمتلقي، إذا فمفهوم القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلقي دون أن يحدده بالضرورة، وهذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلقي على حدة، ويصح هذا حتى عندما تبدوا النصوص وكأنها تعتمد تجاهل متلقيها الممكن وأنها تقصيه تجاوبا يلزم القارئ فهم النص.

إن فكرة إيزر في تحويل النص من غاية إلى أداة للتوصيل «تعطي تفسيرا لعملية التلقي التي يعد النص فيها جزءا من عملية أكبر منه بوصفه منتجا ثابتا كما تقترح مفهوما آخر في عملية التواصل تلك حين يقوم القارئ بملء الفراغات النصية والنظر ما وراء النص الاستراتيجيات وهي أدوات ثابتة ومتعارف عليها تقوم بتنظيم عملية النص والرصد المعرفي والأدبي وتقدمها للقارئ»،[2] إذا مفهوم القارئ الضمني عند إيزر يعد الهرم فيما ابتدعه هذا الدارس لأن قارئه هذا يختلف عن القراء الذين حددتهم القراءات البنيوية والأسلوبية في كونه ليس حقيقيا، بل يتمثل في مختلف النقاط وغيرها من الإضافة المحيطة بالنص.

[1] فولفانغ إيزر، فعل القراءة نظرية التجاوب، مرجع سابق، ص 40.

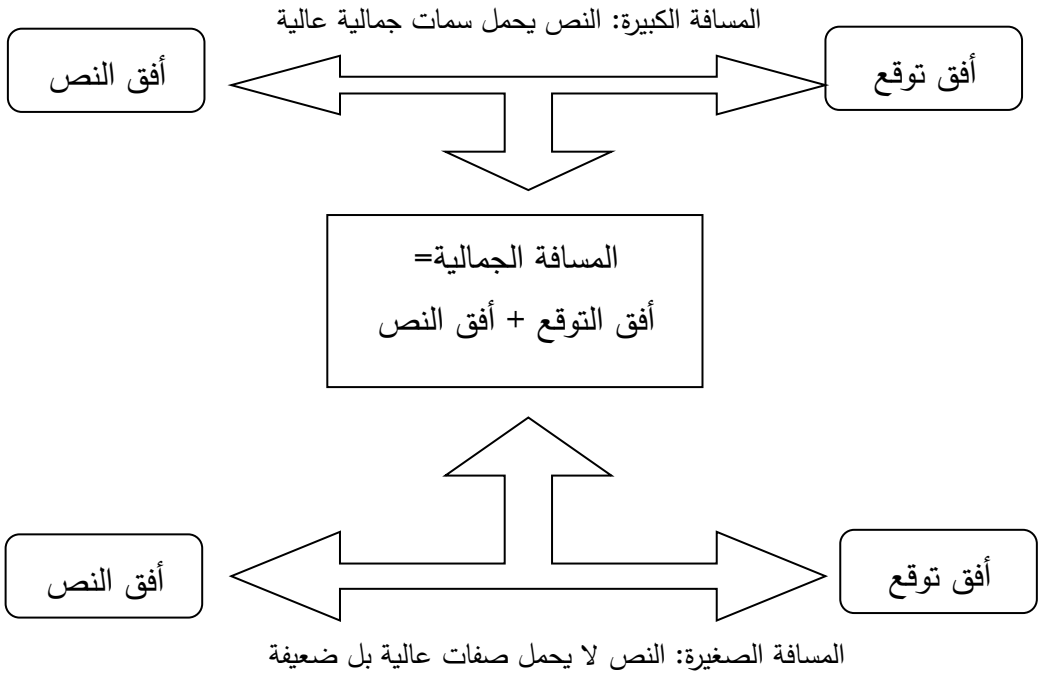
[2] نفسه، ص 90.

سيرورة القراءة عند إيزر



المصدر: كتاب فعل القراءة، ص 31.

كيفية اشتغال المسافة الجمالية (أفق التوقع عند ياوس)



المصدر: روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 33-37

بعد تتبع المسار التاريخي لنظرية التلقي الألمانية عند كل من ياوس وإيزر يمكننا تحديد الفارق بين كل منهما:

1) عند إيزر:

- ✓ فعل القراءة يعتمد على التناغم بين النص والقارئ، هو الذي يصنع القضية في نصابها وذلك بإبراز السياق Contexte، ومعرفة الجنس الأدبي Gendre، الشفرة Code.
- ✓ القارئ الضمني عنده هو الشخص الذي يعمل على فك شفرات النص وتحقيق نوع من التواصل الجمالي أو السيكولوجي واستثمار معطياته ومنتجاته لإعادة بنائه.
- ✓ يتقن إلى فك شفرات النص التي يسلكها المؤلف ليس وحده كافيا للقارئ لتحديد المعنى وبنائه وإنما يحتاج إلى فك الشفرات بالكشف عن بنيات نصية، هذه تولد استجابة القارئ، وتسمى عند إيزر بنيات القارئ الضمني
- ✓ وجد إيزر أن جميع القراء يؤدون وظائف جزئية، وهي عاجزة عن وصف علاقة التماهي بين النص والقارئ.

عند ياوس:

- ✓ إن ياوس يسعى إلى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وصفه الأدب في سياق أوسع.[1]

[1] صلاح فضل، مناهج نقد المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 151.

- ✓ كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلال الذات المدركة، وعلى هذا النحو اتخذ التاريخ وعلم الجمال.[1]
- ✓ أوجد مفهوم ما يسمى أفق الانتظار بمعنى الخبرة الجمالية التي تتولد من رجم أفق التوقع وتغيره من قبل المتلقي.[2]
- ✓ يرى ياوس أن كل جنس أدبي يخلق بالضرورة أثر، وكل أثر يفترض قطعا لأفق توقع الذي قصد به مجموع القواعد السابقة لوجود نص وتوجه القارئ.

2. نظرية التأثيرات في الأسلوبيات:

الأسلوبية البنيوية:

نظرية ريفاتير في القراءة والقارئ:

تداخلت الأسلوبية مع مجموعة من المعارف العلمية فامتزجت باللسانيات والبلاغة والإحصاء والشعرية والسيميائيات والنقد...، لذا أصبحنا اليوم نتحدث عن أسلوبيات عدة، فهناك اتجاهات نذكر منها: الأسلوبية العامة، الأسلوبية الأدبية، الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية التأثيرية، الأسلوبية البنيوية، أسلوبية الخطاب والأسلوبية الإحصائية؛ ويعني هذا أن ثمة مجموعة من الأسلوبيات الرائجة في الساحة الثقافية والنقدية، وما يهمنا من كل هذا هو الأسلوبية البنيوية (الوظيفية) عند رائدها ميشال ريفاتير.[3]

الأسلوبية البنيوية (Stylistique Structural):

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص 80.

[2] عبد الرحمان بودرع، نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ، مجلة مجمع اللغة العربية، ديسمبر 2015، ص 75.

[3] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، الألوكة للنشر والتوزيع، دط، 2015، ص 13.

أشار الدارسون العرب في دراستهم إلى الأسلوبية البنيوية وهم يسايرون الباحثون الغربيون، الذين صنفوا الاتجاهات الأسلوبية في دراستهم «ونعني الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنموا بشكل متناغم، فهي تتضمن بعدا ألسنيا قائما على المعاني النابعة من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات وتوظيف التحليل الأسلوبي للتراكيب يتحقق تبعا لنسقين»،[1] وهذا يعني أن الأسلوبية البنيوية تهتم بالتراكيب:

1. من خلال الكشف عن القواعد العامة الموجودة في سائر اللغات ومعرفة مميزاتها وخصائصها الأسلوبية.
2. الألسنية لا تستطيع تغيير أي لغة كما قد يتبادر في ذهن البعض من خلال تركيب يمكن تطويرها.

ظهرت الأسلوبية البنيوية في سنوات الستين من القرن العشرين مع أعمال كل من رومان جاك بسون، جيرارد جينيت وجماعة مو، جون كوهن، ميشال ريفاتير؛ الذي كتب مجموعة من المقالات النقدية والأدبية وقد توجت هذه الأبحاث كلها بكتاب في السبعينيات من القرن نفسه تحت عنوان «أبحاث حول الأسلوبية البنيوية»، ومن ثم اهتم ريفاتير بالأسلوب وتفكيك الشفرة التواصلية في إطار علاقة المرسل بالمرسل إليه، ومن ثم فقد ركز على آثار الأسلوب في علاقتها بالمتلقي ذهنيا ووجدانيا، كما ربط الأسلوبية باستكشاف التعارضات الضدية وتبيان الاختلافات البنيوية التي يتكئ عليها أسلوب النص،[2] «فقد اهتم بالانزياح في تعارضه مع القاعدة المعيار، واعتنى أيضا بدراسة الكلمات في تموقعها السياقي بمعنى أنه كان يدرس الأساليب بنيويا وسياقيا، وبعد ذلك انتقل ميشال ريفاتير إلى سيميوطيقا

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، دط، 2010، ص 86.

[2] عبد الجليل مرتاض، اللسانيات الأسلوبية، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013، ص 120.

الشعر وإنتاج النص، مركزا بشكل خاص على القارئ النموذجي في استكشاف الواقعة الأسلوبية فهما وتفسيرا وتأويلا»؛[1] ويقصد بذلك أن الظاهرة الأدبية عند ريفاتير ليست النص فحسب بل هي القارئ، لذلك ركز اهتمامه على النص وسلطته على القارئ الذي ليست له حرية التأويل وإنما الطواعية للنص، وبهذا نجد تجليات الأسلوبي البنيوي لا يعتمد على تقسيم النص إلى وحدات، بل شرطه الأساسي هو أن تكون هذه الوحدات مترابطة، ومعنى هذا أن ريفاتير يقترح الوظيفة الأسلوبية بدلا من الوظيفة الشعرية، فيقترح في ذلك الوظيفة الأسلوبية والوظيفة المرجعية.

أسلوبية القارئ عند ريفاتير Michael Riffaterre:

يقول خوسيه ماريا إيفانوكس «لم يعد الاعتقاد الذي ساد مدة طويلة ناجحا، ذلك الاعتقاد المتمثل في أن جميع الملامح ذات الطبيعة الصرفية والنحوية والدلالية يمكن أن تميز الكيان الأدبي لنص ما»؛[2] فهنا يتضح أن الأسلوبية لم تعد تقتصر على البنيات المشكلة بل توظيف عناصر أخرى، خاصة عنصر القارئ الذي أصبح مع أسلوبية ريفاتير أحد المعايير العلمية لتحديد السمات الأسلوبية.

وتأتي الأهمية القصوى التي يبديها ريفاتير تتشكل بين النص والقارئ من خلال اكتشاف الإجراءات الأسلوبية في الكتابة الأدبية، فالظاهرة الأدبية حسبه تتشكل بواسطة مجموع ردود أفعال القارئ الممكنة اتجاه النص، وبالتالي تصبح لعبة موجهة من النص الذي يعرض على القارئ مفاتيح تركيبية تمكنه من فك سنن النص.[3]

---

[1] عبد الجليل مرتاض، المصدر السابق، ص 20.

[2] مصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، عالم الكتب الحديث، ط1، الجزائر، 2011، ص 51.

[3] نفسه.

وكما لا يخفى على أن أي قارئ حينما يصادف نصا أثناء عملية التفكيك يجد نوعا من الغموض والالتباس لذلك يركز ريفاتير حسب هذا الرأي على القارئ النموذجي الجامع Architecture، ويتشكل هذا القارئ «مجموع القراءات وليس معدل القراءات (Unemoyenne) إنه أداة لإظهار منبهات النص لا أقل ولا أكثر»؛[1] وبذلك يعتبر ريفاتير القارئ النموذجي أحد المعايير الأساسية وبديلا إجرائيا عن القراءة الفردية، باعتباره معيار موضوعي يمنع كل قراءة ذاتية، يهدف إلى رصد أكثر قدر ممكن من تلقيات القراء التي تكتسب قيمة أسلوبية.

ففي مجلة مدخل إلى سيميوطيقا الشعر «يعتقد ريفاتير بأن القارئ العادي يماثل القارئ النموذجي في عملية فك رموز نص، ويصرح بأنه إذا كان المطلوب من القارئ لفهم معنى القصيدة، فإنه يستلزم المقدرة الأدبية للتعامل مع اللا نحويات التي يواجهها القارئ أثناء قراءة القصيدة (القراءة الاستكشافية)»؛[2] يهدف ريفاتير إلى أن القارئ النموذجي يستلزم المقدرة الأدبية لفهم النص.

في حين نجد موسى ربابعة يقول: «استرجاع القارئ للأسلوب يتحدد من خلال توقع القارئ وبخبراته السابقة بالأعمال الأدبية والمقاييس الجمالية، وبالتالي يشكل القراءة الاستكشافية للنص عبر العبور إلى القراءة الثانية (التأويلية)»[3]

[1] مصطفى عمراني، المرجع السابق، ص 52-53.

[2] ميخائييل ريفاتير، سيميطيقا ال شعر دلالة القصيدة، ترجمة فريال غزول، مجلة مدخل إلى السيميوطيقا، ج2، منشورات عيون، 1987، ص 55-55.

[3] موسى ربيعة، الأسلوبية، مجلة علامات، الاتصال والتأثير في النقد، ج27، مجلد 7، مارس 1998، ص 34.

انتباه القارئ عند ريفاتير:

يرى ريفاتير «أن الترجمة قد تحمل بعض المغالطات كونها محملة بالنوايا، فعوض أن نهتم بالكتابة ترانا نهتم بالكاتب، وعليه رأى ريفاتير أن الأسلوب هو ذلك الإبراز Mise en Relif»،[1] وهنا نفهم من الأسلوب كل إبراز سواء أكان عاطفيا أو جماليا، كونه يفرض بعض عناصر السلسة التعبيرية لانتباه القارئ.

- **محور التركيب:** يرى عند كل نقطة من نقاط الملفوظ تقوية مقاسه.
- **محور الاستبدال:** حيث تعد الكلمة الماثلة في النص أقوى بشكل أو بآخر من نظيراتها دون أن يؤدي هذا إلى خلل في المعنى، لكن هذا المعنى مهما كان المستوى اللغوي الذي نظر إليه من خلاله لابد أن يختلف لما سبقه ويلحقه، لذلك يعد الاستبدال أحد الركائز المميزة للنص أثناء عملية التحليل، ويضيف ريفاتير في هذا الصدد قائلا «وربما كان من الأوضح والأدق أن نقول أن الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الكلمات في الجمل على انتباه القارئ بشكل لا يمكن حذفه دون تشويه النص، ولا يمكن فك شفرته دون أن يتضح أنمه دال أو مميز مما يجعلنا نتعرف على الشكل الأدبي وشخصية المؤلف»،[2] وباختصار فإن الأسلوب هو دال على التعرف للشكل الأدبي ومعرفة مؤلفه.

يحاول ريفاتير وضع خصائص للسياق التواصلي، ويعني بالأسلوب الأدبي «هو شكل مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية»،[3] يقصد ريفاتير الخصائص الشكلية التي تميز ذلك العمل الأدبي بحيث يشمل الآداب الشفوية وأساليبها.

---

[1] موسى ربايعة، المرجع السابق، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

أثر أو فعل الأسلوب عند ريفاتير:

يأبى ريفاتير أن يرسم تصورا رياضيا لما يمكن أن يكون عليه فعل أو أثر أسلوب باستثمار عناصر السياق والمفارقة والتضاد ومثاله على ذلك:

فنلاحظ من خلال هذه الرموز أن القسم المقام على يسار السهم هو دائما قابل أو محتمل بأن يصبح السياق المثال (Le Contexte Pattern) المقام على اليمين، مما يعني ربطه الخيوط التي على الأسلوبيتين اليمين واليسار أن يمسك بها بين يديه تصير معقدة جدا من أجل أن لا تنفش الخيوط أو تشعف طوال برهانه.

وبعد تقديم ريفاتير مثالا تطبيقيا من خلال تحليله لبعض شعر بودليس معترفا بان المعطيات اللسانية من مصوتات وتنبيهات دلالية تستعمل لإبراز ما أسماه ثنائية القطب (Bipolaire) الأساس، وهي البنية المنطقية التي تصنع التوازن نفسه للنص، فإنه يعتقد أن القارئ الوسطي لا يستعمل إلا عندما يجلب أدلة ذات صلة بالموضوع (Pertinent) في وجهة النظر المختارة، في هذه الحالة فإن البنية النصية تحتل الصدارة وتحدد الاستعمال الوثيق بالموضوع للقارئ الوسطي، وعندئذ لا توجد نقطة انطلاق أخرى غير الدراسة لرسالة الإفصاح عن البنية الأسلوبية، وذلك لتأكيد دور عناصر معينة.[1]

القارئ الأوفى Architecteur عند ريفاتير:

يوظف ريفاتير مصطلح القارئ الأوفى وهو عنده يتألف من "محصلة ردود أفعال عدد من المخبرين Informant اللغويين اتجاه النص بضمه نقاد وعلماء وشعراء ... وما إلى ذلك ويؤدي مصطلح القارئ الأوفى وظيفة تصنيف الملامح الأسلوبية لرسالة ما من الملامح التي

[1] عبد الجليل مرتاض، مرجع سابق، ص 125.

لا تمتلك مثل هذه الوظيفة ...، وهكذا فإن القارئ الأوفى هو وسيلة استكشافية وإجراء كشف، يميل إلى استنفاذ فائدته حالما ينجز مهمته في موضعة المثيرات الأسلوبية في النص حيث يأخذ التحليل الأسلوبي مهمة تفسير هذه الوسائل".[1]

3. أسلوبية التأثيرات (La Stylistique des effets (Jorge Molineah)):

لما كانت اللغة تستدعي إفهاما من طرف المبدع وتستوجب معاني ما، كانت معروضة لقراء يحبونها ويفجرون كوامينها بالشكل الذي ارتضاه صاحبها، وبشكل تأويلي قد يتعالى على قيم النص الضيقة، ومن هنا تظهر قيمة القارئ ومدى التعالق بينه وبين المبدع هذا ما سنرصده من اللبنات الأولى التي شكلت أسلوبية التلقي عند جورج مولينيه.

إن جمالية النص لا تتجلى إلى حين انضمام المحلل الأسلوبي لهذا كان هدف مولينيه «أن يجعل الأسلوبية في النهاية إلى أسلوبية التلقي»،[2] ويعود ذلك إلى العتبات التعبيرية التي تشد انتباه القارئ فتجعله يستقطب المثيرات الماثلة في النص ويركن في تحليله إليها وإلا ظل المعنى حبيس المنشأة ولا يرى له الإفصاح، ولقد عبر مولينيه عن هذه العملية التفاعلية القراءاتية بأسلوبية التأثيران.

لاحظ ريفاتير أن الأسلوب انحراف داخلي عن السياق، هذا الأخير الذي يمثل محور التعرف على إجراءاته الأسلوبية، لذلك "السياق الأسلوبي يؤدي حتما إلى مفاجئة القارئ،

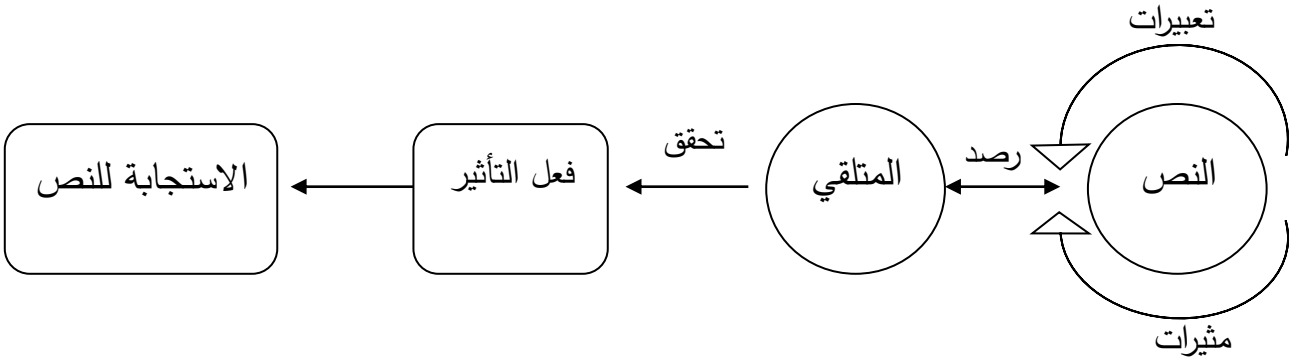
---

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في قصيدة أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الداتر البيضاء، المغرب، ط 2002، ص 72.

[2] جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، ص 07.

والقارئ المقصود هنا هو القارئ النموذجي الذي رآه ريفاتير مجموع القراءات وليس متوسطا، إنه أداة لإظهار منبهات نص ما لا أقل ولا أكثر".[1]

فمن خلال هذا المنظور يبدو أن مكامن التحليل الأسلوبي قابعة، تبدأ درجته الدنيا من النص لترتفع إلى أقصى مداها عند محاورة القارئ لها، ومن هذا المنحى العلائقي يبدأ عمل الباحث الأسلوبي في ترصد ملامح التأثير الواحد أو المتعدد عند ردود فعل القارئ اتجاه النص وهذا ما يمثله المخطط



مخطط يمثل أسلوبية التأثيرات عند مولينيه

المصدر: جورج مولينيه، الأسلوبية، ص 07.

تتم الإطرادات المتتالية حول نص معين من قبل قراء كثر إلى معرفة موضوعية تساهم في خلق مجال حكم أبين لدى محللي الأسلوب وهذه الإطرادات نابعة من النص ذاته.

لذلك الأساس المعتمد في البحث الأسلوبي «نموذج المستند إلى المستمع»؛ أي دور القارئ في إنتاج النص، وهذا ما دفع إلى تكوين مواقف متعددة تجرد النص من كاتبه وتوليه إلى المتلقي وبالتالي نزع كل العوامل الخارجية التي أدت إلى كتابته وتحويله لموضوع دراسة من قبل القارئ.

[1] ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص42.

نستنتج مما سبق أن التلقي الأسلوبي أساس النظرية الأسلوبية نظرا لأهميته اللغوية في الدراسة الأسلوبية، أصبح مفهوم هذه الدراسة هو نظرية الأفعال الكلامية عند سيرل JR.Searl في ألمانيا، وظل الكلام المؤدى هو الموضوع الرئيس كون أن الكاتب حين إنشائه للكلام يتوجب عليه مراعاة متلقيه،[1] وأبرز دوره والطريقة التي يتم بها «الارتباط بالواقع الاجتماعي في أثناء وضع الاختبارات وسنها».[2]

4. مسألة استجابة القارئ وتلقيه عند ستانلي فيش:

سنحاول تتبع مسألة القراءة النقدية للقارئ وتوليد الدلالة وفعالية تلقيه للنصوص والتفاعل بين النص والتجربة الذوقية للنصوص وجمالية التلقي لديه.

استجابة القارئ:

تعكس الأسلوبية الانفعالية في علاقتها بمفردات عند تعاقبها في حيز الزمان، حيث يؤكد على الطبيعة الزمانية لعملية القراءة، موضحا أن معنى النص الأدبي خاضع لتجربة القارئ حيث يكون توقع القارئ للمعنى مكيفا على نحو متواصل فينتج المعنى من مسح كلي للقراءة وهو باقتراحه «الأسلوبية الانفعالية التي تقرر حقيقة هيرمونيطيقة النص وتفسيره وتأويله من قبل القارئ الذي يعطي للنص قراءات مفتوحة ومتعددة الدلالات»،[3] أي أن القارئ هو المصدر الرئيسي والنهائي للمعنى الأدبي إذ يتكون لدى القارئ تجربة معرفية

[1] محمود احمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 2002، ص 40-53

[2] فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ-2003م، ص 215.

[3] الجمعي بولعراس، مسألة استجابة القارئ وتلقيه عند ياوس إيزر ستانلي فيش، مجلة الدراسات الغوية والأدبية، عدد 01، يونيو 2012، ص 08.

دلالية ولسانية صرفية تركيبية يتعرف بفضلها إلى تأليف المعاني وانسجامها داخل النص الأدبي.

فستانلي فيش يضيف قائلا «النص يغزو إنتاج المعنى إلى القارئ ويحاول إثبات نسبة ذلك لأنها لا توجد في معزل عن أنظمة التفكير الذاتية، فالعلاقة بين الذات والموضوع منفكة بحيث كل طرف مستقل على حدة ومن ثم يقترح فيش في بناء النص مجموعة من الذوات أسماها الجماعة المفسرة»،[1] أي الذوات التي تنتج العديد من التأويلات وأنواع من القراءات ومنه هذه الأخيرة تستنبط ملامح موضوعية كالشكل العروضي، نظام القافية، ونماذج أخرى تخص الجنس الأدبي.

المعنى الذي في القارئ:

هذه السمة في نظرية فيش هي إحدى السمات المثيرة للجدل، لأنه يفترض المعنى محايث لا في النص بل في القارئ أو بالأحرى في الجماعة القارئة وبهذا المعنى يقول «في الإجراءات التي أناقشها تعد فعاليات القارئ في مركز الاهتمام حيث لا تعتبر مفضية إلى المعنى بل هي حاملة له»،[2] فهو يعتقد بعدم وجود للمعنى بالنسبة إليه، فالتأويل الصحيح لا يوجد في المعنى بل في داخل القارئ هو له النفوذ في تحديد المعنى، فهو يحاول إنكاره أن النص مادة، إن النص لا يحتوي على معنى كونه مكتوبا على لوح فارغ حيث يتأتى للقارئ إيبان فعل القراءة الحقيقية ويكتب النص عليه؛[3] بمعنى أن القارئ في محاولة فهمه فهو يشرح باستمرار بدون إمكانية تحقيق التأويل.

---

[1] الجمعي بولعراس، المرجع السابق، ص 10-11.

[2] جين ب توميكنز، نقد استجابات القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، دط، 1999، ص 141.

[3] المرجع نفسه، ص 142.

القارئ المخبر عند فيش:

إن عددا كبيرا من نماذج القراء المختلفين يحضرون عندما يصدر الناقد الأدبي أحكاما حول تأثيرات الأدب أو التجاوبات، وعموما تتجلى هنا مقولتان هما: إذا كان الناقد يهتم بتاريخ التجاوبات، والتأثير المحتمل للنص الأدبي، وعليه اختلف القراء في تحديد نوعية القارئ حسب مناهجهم ودراساتهم للنصوص الأدبية وهذا ما نلحظه من موقف فيش في تبنيه لفكرة القارئ المخبر، ينطبق هذا إلى حد ما على مفهوم القارئ المخبر الذي لا يهتم بالمتوسط الإحصائي لردود فعل القراء أكثر مما يهتم بوصفه معالجة النص من طرف القارئ ولهذه الغاية استوجبت لفيش شروط لهذا القارئ المخبر؛ هو الشخص الذي يكون متكلما لفئة باللغة التي يبين بها النص ومتمكنا من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم وهذا يشتمل على المعرفة أي الخبرة بوصفها شيئا منتجا ومفهما معا لأوضاع معجمية واحتمالات تنظيمية ولهجات خاصة ومتنوعة حتى تكون له كفاءة أدبية،[1] إذا فالقارئ الذي يتحدث عنه فيش لا يقصد أنه مجرد ولا حقيقيا بل قارئ هجين أي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبرا، هذا المفهوم طرحة ستانلي فيش من خلال منظور نقدي للقارئ الذي أسماه أسلوبيات العاطفة أو الانفعالية وكما لاحظنا أنه وظف له شروط حتى يكون له مخبرا.

[1] فولفانغ إيزر، فعل القراءة، ص 26.

وهكذا ففيش يرى أن ميزات ردود الأفعال التي تشار إلى القارئ بواسطة البنية السطحية هي التي تظلل القارئ في فهمه للبنية السطحية، وهذا سبب رئيسي الذي جعل هناك تباين لدى القراء في الفهم السطحي للنص، لهذا نجده تخلى على النموذج التوليدي التحويلي وهو كشف المخبر، «ويرجع القول أن معالجة النصوص تؤدي حتما إلى تغيير ذهن المتلقي وهذه القواعد متوقفة على مسألة الخبرة»،[1] هذا الشكل المتعلق بمفهوم فيش ركز فيه على القواعد النحوية وذلك باستحضار القارئ المخبر الذي من خلاله تتم معالجة النص.

منطق الاستجابة عند فيش:

اقترح أنه ليست ثمة علاقة مباشرة بين معنى الجملة أو قصة أو قصيدة وما تعنيه كلماتها وإنما المعلومات التي تنقلها الرسالة هي مكون للمعنى، فيقول فيش أن تجربة قول ما أو تجربة بأسرها فليس كل ما يقال عنها في ذلك يمكن اعتباره من أن المتكلم ينتج عن هذا أنه من المستحيل بطريقتين أن تعنيان الشيء نفسه، وهذا ما يربطه بالتجربة اللسانية الحالية بتأويل أو تجريد يكون توافق بين التجربة والتأويل. [2]

فاللغة كما يرى ستانلي تدعي الدقة وتعمل على حجم دفق التجربة الفعلية وإيقاع الاضطراب فيها، أي نتيجة تأثير اللغة وبالتالي هذا العلم يفرض مفاهيم دقيقة تمثل الأحكام المباشرة لهذه التجربة.[3]

5. خلاصة الفصل الأول:

[1] فولفانغ إيزر، فعل القراءة، المرجع السابق، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

[3] جين ب توميكنز، المرجع السابق، ص 250.

إن مصطلح التلقي أضحى مرتبطا بجامعة كونستانس الألمانية، بعدما ارتوى بماء الفكر الذي ساد عند كل من ياوس وإيزر في تفاعل القارئ مع العمل الأدبي في تحقيق المضمون الجمالي التأثيري.

يعتبر ميشال ريفاتير من أبرز الداعين إلى سبر أغوار الأسلوبية التأثيرية البنيوية، وسبك بنائها معتبرا بذلك الأسلوب بعدا إبداعيا من المنشئ وإرجاعها من المتلقي بتركيزه على القارئ النموذجي.

رؤية جورج مولينيه النص بمثابة جسد جنسي يثير المتلقي بجماله مما يستوجب تفاعلا ديناميكيا، فالقراءة تجمع بين الجسد النصي والمتلقي، وهذا الأخير يمد النص بالخصوبة.

يميز ستانلي فيش في قراءة النص بين البنية السطحية والبنية العميقة، معتبرا البنية الأولى وسيلة تكشف للقارئ خطئه في تقدير البنية الثانية معتبرا القارئ صاحب كفاءة تساعده على فك شفرات النص.

الفصل الثاني

مقاربة أسلوبية تأثيرية لقصيدة المواكب

1. التأثير على المستوى الصوتي
2. التأثير على المستوى التركيبي
3. التأثير على المستوى المعجمي الدلالي

1. التأثير على المستوى الصوتي:

القصيدة ليست الشعر فقط، وليست الغرض، وليست الألفاظ والمعاني، وليست البيئة والثقافة والحضارة، وليست القواعد المتفق عليها وتلك المجتهد فيها، إنما هي عصارة هذا كله، قطعة سكر ذابت في كوب ماء رقراق لا تعرف أين السكر أو أين الماء، وأين الكوب وخلاصة هذا كله نسيج خيوطه متشابكة أشد التشابك وأقواه

د.منير سلطان

توطئة:

سنقوم في هذا الفصل على مقاربة أسلوبية تأثيرية التي ميزت آثار جبران ولاسيما ما كان منها أشد تأثيرا في المتلقي، وأول أثر من آثاره «**المواكب**»، وهي أطول ما كتبه جبران التي تبلغ 203 بيت، وذلك من ناحية التأثير الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي المعجمي.

التأثير الصوتي؛ أي قارئ لقصيدة المواكب ما يلفت نظيره هو النمط الشكلي إذ يلاحظ جبران أن يتناول إيقاع أسلوبه بنمط الشكل البنائي لنص إلى ما تميز به على مستوى العمود القديم إذ زاوج جبران بين وزنين عروضيين هما البسيط ومجزوء الرمل، وكذلك حرف الروي (الراء والام العين الباء) قصد تحقيق إبلاغ للمتلقي اختار التنامي الحواري بين تلك الأصوات تتجاذبها ثنائية الواقع والطبيعة ودليل ذالك؛ يدعوا إلى الغناء خارج النسق المرفوض من طرف الشاعر لذلك نجده يقول:

أعطني النايَ وغنِّ فالغنا يرعى العقولْ[1]

الواقع يقول:

وما الحياةُ سوى نومٍ تراوده أحلام من بمرادِ النفس يأتمرُ[2]

وهذا ما دفع بالشاعر إلى استخدام أصوات لها دور في جذب القارئ، وذلك استنادا على تشكيل بعض قيم الحياة (الخير، الشر، العدل، السعادة، العيش والحرية)، في صورة مواكب وهذا ما عبر عنه عنوان القصيدة الذي يؤثر في أي قارئ لنص جبران، والأديب ذو الذوق السليم يتذوق الألفاظ ويتذوق تركيبها ويختار من الجمل ما يحسن في ذوقه، بل قد تكون كلمة غيرها أجمل منها ولكن موضوعها.

---

[1] تميم محمود فاخوري، مجموعة مؤلفات جبران العربية، دار النهج، سوريا، حلب، ط1، 1434هـ-2013م، ص 210.

[2] المرجع نفسه، ص 211.

الإيقاع Le rythme:

يرتبط معنى الإيقاع بالموسيقى فهو من إيقاع اللحن والغناء يوقع الألحان ويبينها،[1] إذ هو من مصطلحات الموسيقى وقد قسمه الباحثون إلى فرعين وهذا ما ظهر جليا في قصيدة المواكب ولعلنا نستقي ما كان أكثر جذبا وتأثيرا أثناء عملية التحليل الأسلوبي التأثيري، فنج قدامى بن جعفر يعرفها أيضا: «الوزن والقافية كلام موزون ومقفى يدل على معنى»؛[2] لذلك هو معيار نحدد من خلاله الوزن والقافية.

الإيقاع الداخلي Le rythme interne:

تمتاز القصيدة المعاصرة بجمالية وإبداع فني راق مؤسس وفق آليات متعددة، من ذلك البنية الإيقاعية التي تتمرد على معايير موسيقية بما فيها من وزن وقافية محاولة في ذلك إنتاج حركة النص الإيقاعية، فمثلا نجد مفهوم الإيقاع عند ابن منظور مرتبط بالموسيقى، ونعني بالإيقاع الداخلي في هذا الشق بإبراز الأصوات الأكثر تأثير لأي قارئ أو متلقي للقصيدة، ولعل الصوت المجهور كان صاحب الريادة في النص الجبراني.[3]

يجد القارئ نفسه إزاء تعدد الأصوات الفاعلة في تنامي، الذي قصد الشاعر جبران إبلاغها للمتلقي، فنجد بذلك أنه كرر صوتين؛ مجهور (اللام)، مهموس (الفاء).

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج21، مادة وقع، ص 316.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1963، ص 171.

[3] ابن منظور، المرجع السابق، ص 316.

	الصوت المجهور	الصوت المهموس
الصوت	اللام	الفاء
مخارجها	لثوي	شفوي أسناني
صفاتها	طبقي شديد انفجاري مجهور	شفوي أسناني احتكاكي رخو مهموس

المصدر: من إعداد الطالبة

الملاحظ أن صوت «اللام» كانت له حصة الأسد في هذه القصيدة كما ورد في الجدول فهو صوت يمتاز بالقوة كونه يكشف لنا الحالة النفسية والانفعالية التي يعيشها جبران وهو بذلك يحاول أن يعبر عن آلامه مستندا إلى هذا الصوت، ليدعو المتلقي لمشاركته في تجربته وهذا ما أثر في قارئ النص، امتاز الصوت بالجهارة المتوسطة بين الشدة والرخاوة ومثال ذلك قول جبران:

الخير في الناس مصنوعٌ إذا جُبروا والشرُّ في الناس لا يفنى وإِن قبروا
وأكثر الناس آلاتٌ تحركها أصابع الدهر يوماً ثم تنكسرُ
فلا تقولنَّ هذا عالم علمٌ ولا تقولنَّ ذاك السيد الوَقُرُ
فأفضل الناس قطعانٌ يسير بها صوت الرعاة ومن لم يمشِ يندثر[1]

تحيلنا هذه الأبيات على طبيعة القيم في الواقع وكيف يصدر الناس فيها عن تناقضات ومفارقات مثل الخير الذي لا يأتونه تحت الإجبار في مقابل الشر لا يفنى، ويبدو جليا تتبع الشاعر لأحوال الناس في ذلك الواقع، فأثر صوت (الام) وكذلك (الفاء) باعتباره صوت مهموس كان له صدى في نفسية الشاعر ولدى المتلقي حينما يتذوق هذا الفن.

[1] جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، جمع وتقديم أنطوان، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2010، ص 19.

يقول الشاعر:

وما الحياةُ سوى نومٍ تراوده أحلام من بمرادِ النفس يأتمرُ
والسرُّ في النفس حزن النفس يسترهُ فإن تولىَّ فبالأفراحِ يستترُ[1]

الأصوات الشديدة والرخوة:

إن اللغويين لم يهتموا بالجانب الصوتي من حيث الجهر والهمس، وإنما حاولوا دراسة الأصوات كذلك من ناحية الصوت الشديد والرخو، فالمتأمل لكتاب الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس يجده يقول: «بأنك لو تصورت قناة صغيرة تنحدر فيها المياه مسافة قبل أن تصب فيها مياهها في بحيرة أو بركة، فتتصور أن مجرى المياه يختلف في طبيعة وصفه، ففي مكان ينحدر والثاني أرض رخو، فمن ناحية يكون الماء صخبا أو خريرا أو انسيابا هادئا، وهذا مثله ينطبق على الصوت الإنساني الشديد والرخو»،[2]

	الصوت الشديد	الصوت الرخو
الصوت	التاء	السين
مخارجها	لثوي	لهوي
صفاتها	شديد انفجاري	رخو منفتح صفيري

المصدر: من إعداد الطالبة

يلاحظ القارئ اهتمام جبران بالأصوات الشديدة يعبر لنا عن إحساسه على هذا العالم الخارجي من القيم المثلى الإنسانية، فأوجد ضالته في هذه الأصوات ما لفت القارئ وأثر فيه.

[1] جبران خليل جبران، المرجع السابق، ص 19.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات لغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دط، 1971، ص 20.

الإيقاع الخارجي:

لقد تحدث العرب القدامى والمعاصرين كثيرا على هذه الظاهرة، لتي يعتمدها أغلب الأدباء فالناقد كذلك نجده أعرب عن رأيه في الإيقاع الخارجي، حيث تعرض للأثر الذي تتركه القوافي في السامع، فقال «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، وسميت القافية قافية لأنها تقفو»،[1] بمعنى أنه جعل من هذا العلم علم العروض فهو يوضح لنا أن القافية لها علاقة وطيدة بالوزن من حيث الاختصاص بالإيقاع، وسميت قافية لأنها تلزم كل بيت.

إن قراءة العمل الأدبي لجبران خليل جبران يجعل في نفسية أي قارئ أنه يحس بشعور يدفعه إلى أنه لا يقرأ الكلمات فحسب وإنما معاني تتناسب إليه بخفة ولطافة فلا يشعر أنه يقرأ فقط ألفاظ مجردة، وإنما تعبيرا منبعثا من روح الشاعر، وذلك وفق نغم موسيقي يشد الناظر من وزن وقافية وروي، وذلك بالدمج بإحكام بين المحتوى والشكل تجعل من القارئ أن هذه الكتابة لا يمكن أن تتم إلا بهذه الطريقة وبهذه الكلمات النغمية القفوية وحدها، وهذا ما سنحاول استنباطه من قصيدة المواكب وما لفت انتباه كل نظير لها.

الروي:

تتأسس قصيدة المواكب لجبران خليل جبران على التنوع في مجال حرف الروي باعتبار «أن حرف الروي هو منا لأحرف التي تبنى عليها القصيدة، ويلزم في آخر كل بيت

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

ولابد في كل شعر تواجد حرف روي»،[1] لذلك سنقوم باستقراء الحروف المجهورة باعتبارها الأكثر شدا للفت النظر والانتباه، مثال عن اللام والراء

قول الشاعر:

ليس في الغاب عقيمٌ.. لا ولا فيها الدخيلْ إنَّ في التمر نواةً.. حفظت سر النخيلْ
وبقرص الشهد رمزٌ.. عن فقير وحقولْ إنما العاقرُ لفظ.. صيغ من معنى الخمولْ
أعطني الناي وغنِّ.. فالغنا جسمٌ يسيلْ وأنينُ الناي أبقى.. من مسوخ ونغولْ[2]

مثال على «الراء»:

غايةُ الروح طيَّ الروح قد خفيتْ فلا المظاهرُ تبديها ولا الصوَرُ
فذا يقول هي الأرواح إن بلغتْ حدَّ الكمال تلاشت وانقضى الخبرُ
كأنما هي.. أثمار إذا نضجتْ ومرَّتِ الريح يوماً عافها الشجرُ[3]

التمثيل			
اللام		الراء	
الروي	النخيل	الروي	الصور
	الخمول		الخير
	نغول		الشجر

المصدر: من إعداد الطالبة.

البحر والوزن:

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ترجمة: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص 149.

[2] تميم محمود فاخوري، المرجع السابق، ص 217.

[3] المرجع نفسه، ص 216.

- **البحر:**

حين نستحضر اسم جبران ضمن اتجاه التطوير والتجديد في الشعر العربي المعاصر، نلتمس لغته للموروث القديم، ففي نظمه للكلمات جاءت وفق جرس من الماضي، والملاحظ من الشكل البنائي أنه زاوج بين وزنين عروضيين هما (البسيط ومجزوء الرمل)، لذلك يسعى بعض اللغويون والشعراء إلى استخدام وزن القصيدة مرتكزين على بحر معين أو على طريق توزيع موسيقى الشعر على ستة عشر بحرا بحسب تناسق النص، فالوزن الشعري نوع منا الموسيقى تحدث سمة جمالية في نفس المتلقي ودلالة إحائية، فنجد مثلا غنيمي هلال في مؤلفه؛ البعد الأدبي الحديث «يرى أن استعانة الشعر بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإحيائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عما يعجز التعبير عنه»،[1] وهذا ما رصدناه في مواكب جبران ومثال على ذلك بحر مجزوء الرمل الذي استعمل بكثرة على غرار البسيط، يقول إبراهيم أنيس «حسن الموسيقى تطمئن إليه النفوس»،[2] وهذا دليل على أن جبران أوجد فيه نوع من الراحة النفسية لكي يلج من خلاله إلى المتلقي الذي يمثل صوت الشاب الذي يرمز إلى الطبيعة.

نظم الشاعر هذا الصوت بكثرة وذلك بهدف التأثير في القارئ، وهذا ما التمسناه أثناء استقراء القصيدة كونه رملا لسرعة النطق به وذلك لتتابع تفعيلاته فهو في اللغة أسرع في المشي يتكون من فاعلاتن.

قول الشاعر:

خُلقَ الناس عبيداً	للذي يأْبى الخضوعْ

[1] محمد الغنيمي هلال، المرجع السابق، ص 38.

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

0/0//0/0/0//0/	0/0//0/ 0/0//0/
فعلاتن فعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن

نلاحظ طرأ على الوزن تغيير يكمن في:

فعلاتن فاعلاتن وتسمى زحاف الخبن

البحر البسيط:

قول الشاعر:

فسارقُ الزهر مذمومٌ ومحتقرٌ	وسارق الحقل يُدعى الباسلُ الخطر
0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0///0//	0/0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0//
مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

نلاحظ مستفعلن (سبب خفيف /0 + سبب خفيف /0 وتد مجموع //0)

أما فاعلن (سبب حقيق /0 + وتد مجموع //0)

الجناس Anaphylascie:

يمكن لأي قارئ أن يقرأ القصيدة ليجد نفسه أمام احتمالات الفهم المتجدد ويقترب من النص من خلال الانطباعات التي تتركها في النفس وتوحي على مستوى التعبير الفني لغة وإيقاعا، فكأنما تقع كتاباته على بعض الجمل القصيرة وكأنها مطروحة والغرض منها التأثير، فهندسة الشعر واسعة النطاق ولذلك يعد الجناس «قطبا من أقطاب الفاعلية

الأسلوبية والشعرية في الخطاب الشعري التقليدي، وهذه الفاعلية الشعرية متخيلة في القصيدة، كون هذه الظاهرة لها دور فعال في عملية تحديد العناصر الشعرية في النص».[1]

ويعرف عبد الله بن المعتز في كتابه البديع؛ «أن التجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعري وكلام... ومحاسنها لها أن تنبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتابه الأجناس»،[2] وهذا يعني أن الجناس هو تآلف الكلمة مع بعضها البعض في الحروف.

قول الشاعر

ليس في الغابات ذكرٌ.. غير ذكر العاشقينْ فالأولى سادوا ومادوا.. وطغوا بالعالمين[3]

فلو تأملنا هذه الألفاظ (العاشقين العالمين)؛ لوجدنا أنه ركز على الجناس الذي كان له أثر فعال في نفسية المتلقي، حيث أحدث جرسا موسيقيا ولمسة نغمية لدى القارئ كونه اعتمد عليه بهدف لفت الانتباه.

---

[1] نورد الدين السد، مجلة ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية علمية، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، العدد 14، ديسمبر، 1997، ص 37.

[2] عبد الله بن المعتز، البديع، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 05.

[3] تميم محمود فاخوري، المرجع السابق، ص 218.

2. التأثير على المستوى التركيبي Syntaxe:

وربما كان هناك أناس طيبون يقفون أمام القصيدة الشعرية، ويأملون في دراسة جميع عناصرها، ويسمون هذه الدراسة أسلوبية، لكن هذا الطريق لا يقود لأية نتيجة ... ليس هناك من حل سوى الاختيار المسبق...

د.صلاح فضل

توطئة:

سنولي الاهتمام لمستوى آخر؛ هو المستوى التركيبي نخص بذلك الأسماء والأفعال التي كان لها صدى كبير لدى القارئ وخاصة على مستوى تركيب الجملة.

حضور الأسماء والأفعال:

نروم في هذا الجزء إلى تحديد دلالة كل من الأسماء والأفعال التي لها تأثير في المتلقي، في نص المواكب.

فأثناء تتبعنا لقصيدة المواكب لجبران خليل جبران ما يلفت حضور الأسماء، وذلك لاستخدام الرمزية المتمثلة في صوت الغاب الموحي للطبيعة وصوت الناي وذلك للتغني بمحاسن الطبيعة ومدى تأثير هذه الأسماء على القارئ، فنجده يقف عند الهم الوجودي والهواجس الإنسانية في بعدها القيمي الكوني في المطلق، وهذا ما يحقق تأثيرا في نفسية كل من تذوق هذا الفن الشعري في محاورة القصيدة، فنلتمس هذا البعد في الأسماء الأكثر تأثيرا، ومثال ذلك قوله: الغاب – الغابات

ليس في الغابات راعٍ.. لا ولا فيها القطيعْ فالشتا يمشي ولكن.. لا يُجاريهِ الربيعْ[1]
ليس في الغابِ لطيفٌ.. لينهُ لين الجبانْ فغصونُ البان تعلو.. في جوار السنديانْ[1]

[1] تميم محمود فاخوري، ص 210.

فالمتأمل لهذه الأبيات يجد أن أسلوب جبران يحرك العاطفة، يروق المشاعر ولعله يروق الخيال واستعمال صوت (الغابات الغاب) المرشد في داخله إلى استمالة عقل المتلقي ودعوته لرؤية الحياة المثالية، كذلك صوت الناي قوله:

أعطني النايَ وغنِّ.. فالغنا جسمٌ وروح وأنينُ الناي أبقى.. من غبوق وصبوحْ[2]

بنسبة لانشغالات الشاعر في هذين المقطعين يمكن أن يجد القارئ نفسه إزاء تعدد صوت الناي الفاعل في تنامي المعنى الذي قصد الشاعر جبران خليل جبران إبلاغه للمتلقي فرمزية الناي التي يدعو الشاعر من خلالها إلى التغني بالطبيعة والتأثير على المتلقي وكأنه حوار بينه وبين هذا الأخير.

أما على مستوى الأفعال فيدخل فيها عنصر الزمن والحدث، فمعظم الأفعال التي وظفها جبران في المواكب تدل على التفاؤل بالغد والابتعاد على الماضي والسير نحو المستقبل، وهذا ما أدى إلى تحقيق عملية الإقناع التي يهدف إليها الشاعر.

يقول الشاعر (يمش، يندثر).

فأفضل الناس قطعانٌ يسير بها صوت الرعاة ومن لم يمشِ يندثر[3]

فالقارئ لهذه المقاطع يدرك دلالة هذه الأفعال المضارعة التي يجسدها لنا جبران بهدف التأمل في الحياة.

---

[1] المرجع نفسه، ص 214.

[2] تميم محمود فاخوري، ص 214.

[3] نفسه، ص 211.

تركيب الجملة:

الجملة الإسمية Phrase Nominal:

تعد الجملة من أهم مكونات اللغة بل تكاد تكون اللبنة التي يقوم عليها، ولقد وظف الشاعر منها أنواع من التراكيب في نظمه للمواكب والتي لاقت تأثيرا على مستقبل النص، ميل جبران إلى اعتماد اللغة البسيطة على مستوى تركيب الجملة دون الجنوح إلى الإغراب.

النمط الأول: مبتدأ + جار + مجرور + خبر

لقد ورد هذا الصنف التركيبي البسيط في الأبيات

قول الشاعر:

والعدلُ في الأرضِ يُبكي الجنَّ لو سمعوا بهِ ويستضحكُ الأموات لو نظروا[1]

استعمل الشاعر في حديثه عن العدل باسم (العدل) فهو يرى أن العدل يبكي الجن لأنه ليس بعدل، والشاعر يبالغ في قول هذا كما يبالغ في ضحك الموت وهذا ما يلفت انتباه القارئ، فلو تأملنا لوجدنا أن هذه الجمل البسيطة وكأنها مطروحة، على أن الغرض منها هو أن تثير مغزى أعمق مما تتضمنه واستخدام نمط بسيط في تشكيلها (العدل مبتدأ)

[1] تميم محمود فاخوري، المرجع السابق، ص 212.

(يبكي الجن خبر جملة فعلية)

الجملة الفعلية Phrase Verbale:

أطلق النحويون مصطلح الجملة الفعلية لأنها ابتدأت بفعل وهذا ما اقتصر عليه ابن هشام في تقسيمه للجملة، كما جاء كذلك في كتاب النحو العربي لصاحبه مهدي المخزومي في تعريفه للجملة الفعلية «كونها فيها مسندا لا على التغيير والتجديد ويكون هذا المسند فعلا يدل على الحدث سكونا متقدم متأخر عليه، حقيقيا أو مجازيا».[1]

ولقد وجدت الجملة الفعلية في قصيدة المواكب أذكر بعض أنواعها الأكثر تأثيرا:

الجملة الفعلية البسيطة:

النمط: فعل + فاعل

قول الشاعر:

لا يقولُ النسرُ واهاً.. إن ذا شيءٌ عجيبْ إنما العاقل يدعى.. عندنا الأمر الغريبْ[2]

فعل: لا يقول (فعل مضارع)

فاعل: النسر

[1] مهدي مخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص 86.

[2] تميم محمود فاخوري، ص 215.

يتألف صدر البيت من فعل وفاعل، والفعل هنا دال على الاستمرارية ونوع من التجديد الذي يؤدي غرض التأثير الإقناع.

فعالية الأسلوب (أسلوب الشرط) La condition de style:

قد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى فكرة عالمية المعاني ضمن عبارة وردت في كتابه دلائل الإعجاز حيث يقول: «ومعلوم أن الفكرة من الإنسان أن يكون يخبر عن شيء، أو يضيف شيئا بشيء، أو يضيف شيئا إلى شيء، أو يشرك شيئا في حكم شيء، أو يخرج شيئا من حكم قد سبق منه لشيء، أو يجعل وجود شيء شرطا في وجود شيء»،[1] وعلى هذا السبيل فهو فكر في أمور معلومة زائدة على اللفظ أن معاني الإسناد والعطف والوصف والشرط معاني عالمة.

وعلى هذا الأساس يكون الشرط من المعاني النحوية التي تخضع لفكرة عالمية المعاني، ولقد اختلف الجماعات اللغوية في أصول وقوانين النظام المبنوي المعبر عن الشرط، وسيكون مأتانا إلى أسلوب جبران عن طريق استخدامه لهذا النوع، ونقف عند التأثيرات التي شكلت أسلوبه من شأنها أن تحيل إلى معنى الدقة التي أمدت أسلوبه بالغذاء ووفرت له أنماطا من الأساليب كوسيلة للإقناع.

أسلوب الشرط بـ«إذا»:

قول الشاعر:

[1] سمية ناظمي، أسلوب الشرط، مجمع الذخائر الإسلامية، جامعة الأصفهان، الإيران، العراق، دط، 1437هـ-2010م، ص 29.

الخير في الناس مصنوعٌ إذا جُبروا والشرُّ في الناس لا يفنى وإِن قبروا[1]

لقد ورد أسلوب الشرط في قول جبران بأداة «إذا» فجاءت جملة جواب الشرط (الخير في الناس مصنوع) مقدمة وفعل الشرط (جبروا)، أما معنى الشرط فكان في عجز البيت دالا على الجزم بان الشر لا يفنى وهنا تكمن الدلالة الإيحائية لفعل الشرط، والطريقة التركيبية التي صاغها الشاعر لجلب الانتباه

الشرط بـ«من»:

قول الشاعر:

فمن يعانق في أحلامه سحرا يبقى ومن نامَ كل الليل يندثرُ[2]

ورد الشرط بأداة «من» مرتين فعل الشرط (يعانق) وجوابه فالزمن فعلين كلاهما مضارع، وهنا علاقة سببية أي من يعانق الشجر في الأحلام يقرر بقاءه وكذلك فعل الشرط (نام) وجواب الشرط (يندثر) علاقة سببية؛ النوم سبب في الاندثار وبناء على ما سبق ذكره، أن جبران قد ركز على هذا النوع من الأساليب في نظمه للقصيدة، وذلك لما يتميز به أسلوب الشرط من دقة في وصف الحياة الزائفة، ويؤكد للمتلقي الانصراف نحو العيش الجميل والمثل الأعلى.

التكرار Répétition:

[1] تميم محمود فاخوري، ص 210.

[2] تميم محمود فاخوري، ص 215.

سنحاول التركيز على التكرارات التي لقيت أهمية كبيرة ودور فعال في عملية إقناع الشاعر ومدى معرفة دلالتها والغرض منها، فنحن بصدد الحديث عن التكرار باعتباره احد الظواهر التي يطالبها التحليل الأسلوبي، هذا الأخير الذي يهتم بدراسة العناصر اللغوية، ويكشف لنا عن مرامي العلاقات بين وحداتها وفق ما تصالح عليه بعلم «تراكيب الجمل».

ويحدد جورج مولينيه هذا النشاط «من الممكن أن نسمي هذا النشاط اللساني باسم علم التراكيب الذي يقوم على تراكيب الجمل الخاصة بلغة معينة»،[1] لذلك جورج يعتبر التكرار نمط خاص بعلم التراكيب، وسنولي الاهتمام بهذا الجانب في القصيدة مركزين فقط على المؤثرة منها، ومحاولة إظهارها بالشواهد ولعلنا لا نظلم جبران خليل جبران إذا قلنا انه في استطراداته وأوصافه وتنميقه المعنوي والمبنوي، يعمد أحيانا إلى التكرار لا بل يقع أحيانا في الحشو، وهو في تكراره يهمه الوصول إلى قناعة القارئ حاملا إياه تصديق ما يقول، وهذا ما نلتمسه في قصيدته من تأثير هذا النمط في أي قارئ لنصه.

يقول جبران (تكرار الناي):

أعطني النايَ وغنِّ.. فالغنا نارٌ ونورْ وأنين الناي شوقٌ.. لا يدانيهِ الفتور[2]

يقول (تكرار الغاب):

ليس في الغاب رجاءٌ.. لا ولا فيه المللْ كيف يرجو الغاب جزءا.. وعَلَىَ الكل حصلْ[3]

فنلاحظ أن الشاعر تعمد من استعمال هذا الظاهرة، وذلك بغرض الإلحاح والدعاء وقبول المتلقي الانزياح نحو الصوتين (الناي والغاب)

[1] عبد الرحمان بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2014، ص 189.

[2] تميم محمود فاخوري، المرجع السابق، ص 216.

[3] المرجع نفسه، ص 218.

الربط La coordination:

إن للربط أهمية في تحقيق التآلف بين المعاني وهو أساس النظام التركيبي فقد نبه الجرجاني على قيمة الربط بين المعاني في كتابه دلائل الإعجاز «وعلم هذا الباب أعمق وأخفى وأدق وأصعب ... إذا رأيت جملة ترك فيها العطف فن الكلام قد استأنف وقطع عما قبله فلا تطلب منه زيادة على ذلك ولو غفلوا غفلة شديدة»،[1] لذلك قم لنا قواعد تحكم هذا النوع وبين لنا لما له من دور في إزاحة البس والغموض بفعل الربط بين الأجزاء، حتى يسود الاستيعاب والفهم ويتحقق فعل التأثير، قد يكون الربط بضمير أو حروف عطف أو ربط بمفردات لذلك أثناء التحليل الأسلوبي لقصيدة المواكب لاحظنا وجود هذا النوع طاغيا وجليا في النص.

الربط بالمفردات (الربط بالأفعال):

قول الشاعر:

ومن شموخٍ غدت مرآتهُ فلكاً وظلهُ قمراً يزهو ويزدهرُ[2]

وقد استخدم الشاعر في عطفه للمفردات الفعلين (يزهو، يزدهر)، لذلك للربط قيمة كبيرة في كونه يعمل على تحقيق التآلف بين أجزاء النص مما يعطي ذوقا جماليا تأثيريا في كتابات جبران وإقناع المستقبل ولفت انتباهه.

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 239.

[2] تميم محمود فاخوري، المرجع السابق، ص 214.

3. التأثير على المستوى الدلالي المعجمي:

«فالكلمات أشبه بأجسام لا قيمة لها في ذواتها، بل تكمن قيمتها الفعلية في معناها والروح التي تتوج الحياة في تلك الأجسام بغيرها، وسيلة تهذيب الكلمات بطريقة جديدة، الوسيلة الوحيدة لإحياء الشاعر لغته».

د.خليل الحاوي

توطئة:

أضحت دراسة المعنى في العصر الحديث ملتقى لكل العلوم بل إن مباحث في شتى العقول المعرفية قديما وحديثا لا تقوم الدراسة فيها دون أن يكون لقضية المعنى حضورا بارزا.

إن الإسهامات اللغوية اهتمت بدلالة المفردة اللغوية، وجاء الاهتمام بها باعتبارها وحدة أساسية للدلالة على المعنى، فمثلا أحمد مختار عمر في كتابه: «علم الدلالة لاحظ أن الدراسات المعجمية كانت في أغلبها مستقلة على الدرس النحوي، بالرغم من أن الدلالة لا تتحدث إلا من خلال السياق النصي».[1]

وهذا يعني أن مختار عمر يرى أن الدلالة علم مستقل، في حين «يعتبر الآمدي ضمن مبحث بناء الحقول الدلالية موضوع المشترك اللفظي، الترادف باعتبارهم من المعايير الأساسية في وضع الدلالة وتحقيق نظام من المدلولات اللغوية»[2]، إن الحقول الدلالية معيار في وضع الدلالة لذلك هذه الأخيرة تهتم بفهم معنى الكلمة استنادا لمجموعة من الكلمات المتصلة بها.

الخصائص التعبيرية الرمزية:

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1998، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص79.

يلاحظ القارئ اهتمام جبران بالجملة التعبيرية التواصلية باعتباره الشعر كفن تعبيري للغة، فجاءت الصور التي أبدع جبران في رسمها غير منفصلة عن الرؤية الرومانسية، فالصورة البنائية عنده عبارة عن مماثلات تشمل رؤى للحياة، ومن خصائصه التعبيرية اعتماده على التشبيه، الاستعارة، الطباق والتي تجعل من كتاباته فريدة الطراز والمعاصرة.

التشبيه L'analogie:

يعرف الجرجاني في أسرار البلاغة «أن الصورة يثبت لها معنى من معاني دالة أو حكما من أحكامه، فالصورة التشبيهية لها دور في إبراز التأثير والتفاعلات من خلالها تجسد الفكرة في ذهن المتلقي على ما تعرض له المبدع»،[1] وللولوج إلى نفسية الشاعر واستبطان تجربته ومحاولة نقلها إلى القارئ، سوف نعرض أهم التشبيهات التي لقيت استحواذا لعقل المتلقي، يقول جبران:

وأكثر الناس آلاتٌ تحركها أصابع الدهر يوماً ثم تنكسرُ[2]

يجسد الشاعر في هذا الخطاب صورة شعرية بحيث شبه الناس (بآلات) سرعان ما تنكسر، وكأنه يهدف إلى آلية الإبلاغ.

قوله أيضا:

والعلمُ في الناسِ سبلٌ بأنَ أوَّلها أما أواخرها فالدهرُ والقدرُ[3]

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص 37.

[2] تميم محمود فاخوري، ص 210.

[3] المرجع نفسه، ص 213.

يشير الشاعر إلى فضل العلم على الإنسان من خلال تشبيه العلم في الناس، المشبه به ليدرك المتلقي مقصدية الشاعر كون أن بداية العلم واضحة، أما نهايتها المجهولة مما يلفت الانتباه، لذلك استخدم التشبيه في القصيدة بهدف الجنوح نحو الحياة التي يسودها العدل والعلم، وكأنما حاول رسم هذه اللوحة الفنية تجسيدا منه إلى تماسك نصه في شكل صورة محسوسة.

الاستعارة La métaphore:

مجاز لغوي علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يقول الأزهر الزناد في كتابه «دروس البلاغة العربية» «هي تشبيه سكت عن أحد طرفيه (المشبه) وذكر فيه الطرف الآخر (المشبه به) وأريد به الطرف المحذوف فالمتكلم يستعير لفظ المشبه به ليستعمله على الدلالة للمشبه ثم يرجعه إلى مخالفة الأصل»؛[1] لذلك الاستعارة هي إحدى آليات التشكيل التأثيري الأسلوبي، تهدف إلى تقوية وتشخيص المعنى بحلة إنزياحية متنوعة.

مثال ذلك قول الشاعر:

فالشتا يمشي ولكن لا يُجاريهِ الربيعْ[2]

يرسم جبران من خلال هذه اللوحة الفنية الشعرية صورة استعارية جمالية تأثيرية، بحيث شبه فصل الشتاء بالكائن الحي الذي يمشي، مع حذف المشبه والبقاء على أحد لوازمه (يمشي) على سبيل الاستعارة المكنية كونها تحقق الإمتاع والإبلاغ.

الطباق:

[1] الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992، ص 59.

[2] تميم محمود فاخوري، ص 210.

لقد اهتم العديد من الدارسين والباحثين بدراسة الكثير من الصور البلاغية وأبرزها المحسنات المعنوية (الطباق) وهي الطباق فله في كتب النقد والبلاغة عدة مسميات منها (المطابقات، التطابق، التضاد، التكافؤ والمقابلة)، وقد ذكر في القرآن الكريم: «وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ۚ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ ٱلْيَمِينِ وَذَاتَ ٱلشِّمَالِ ۖ وَكَلْبُهُم بَٰسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِٱلْوَصِيدِ ۚ لَوِ ٱطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا ١٨ ».[1]

وقد جاءت الصور التي أبدع فيها الشاعر على شكل الطباق الذي يمثل مرحلة من التشخيص يبرز فيها أسلوبه العاطفي والخيالي، يربط في التعبير رؤيته الوجودية للعالم من خلال الثنائية الضدية الغالبة في كل مقاطع القصيدة (الخير والشر، البكاء والضحك).

قول الشاعر:

والعدلُ في الأرضِ يُبكي الجنَّ لو سمعوا بهِ ويستضحكُ الأموات لو نظروا[2]

كذلك قوله:

الخير في الناس مصنوعٌ إذا جُبروا والشرُّ في الناس لا يفنى وإن قبروا[3]

قد كانت عناصرها وصياغتها الفنية محملة بدلالات التي استهدفها الشاعر في تعبيراته اللغوية مما يدل على التوظيف الفني للصورة الشعرية، كونها تخدم المعنى المراد مشاركته للقارئ إبلاغا بالمضمون وهذا ما التمسناه في المواكب.

الحقول الدلالية المعجمية:

[1] صورة الكهف، الآية: 18.

[2] تميم محمود فاخوري، ص 212.

[3] المرجع نفسه، ص 210.

لعل الملفت للانتباه على مستوى الاستعمال المعجمي، ميل جبران إلى استعمال لغة بسيطة يعبر فيها عن معاني جديدة (الإنسان، الطبيعة) غير أن العنصر الملفت لنظر أي قارئ معجم أو حقل الطبيعة كما هو ممثل في الجدول.

المعجم / الحقل الشعري	دلالته في القصيدة
الطبيعة	الغاب، الربيع، الشتاء
	النجوم، السواقي، السموم
	الغيوم، التراب، الصفصاف، الثلج
	اللوز، الثمر، العشب، البحر

المصدر: من إعداد الطالبة

كما نعلم أنه لا يكاد أي نص شعري يخلو من المعاجم لأنه يساهم في بناء النص الشعري، فمنه نكتشف معاني ودلالات النص وما تحيل إليه في المعجم لدى الشاعر بهدف فك شفرته الدلالية والإنتاجية، وهذا ما نلتمسه في مقاربتنا التأثيرية للمواكب، حيث نجد حقل الإنسان الذي يوظف فيه الشاعر نوعا من الجمادات.

المعجم / الحقل الشعري	دلالته في القصيدة
الإنسان	الناس، السيد، أصابع، الرعاة
	القوم، الكريم، المجيد، العاقل
	البشر، المسيح، الجن

المصدر: من إعداد الطالبة

مثال ذلك قول الشاعر:

النمط الأول: معجم الطبيعة لفظة الغابات

ليس في الغابات علمٌ.. لا ولا فيها الجهولْ فإذا الأغصانُ مالتْ.. لم تقلْ هذا الجليلْ[1]

النمط الثاني: معجم الإنسان لفظة الناس

والدين في الناسِ حقلٌ ليس يزرعهُ غيرُ الأولى لهمُ في زرعهِ وطرُ[2]

سنعرض دلالة بعض الكلمات التي استلهمت كل قارئ لنص الشاعر جبران

الكلمة	دلالتها في المعجم	معناها في القصيدة
الغاب	ذات الشجر الكثيف	صوت استخدمه جبران للدلالة على الطبيعة
الناي	آلة من آلات الطرب	رمز للدلالة على الذهاب إلى الطبيعة حيث النغم

المصدر: من إعداد الطالبة

[1] تميم محمود فاخوري، ص 213.

[2] تميم محمود فاخوري، نفسه، ص 211.

4. خلاصة الفصل الثاني:

أي قارئ لقصيدة المواكب ما يلفت نظره هو النمط الشكلي البنائي للنص، إلى ما تميز به على مستوى عمود الشعر القديم كونه زاوج بين وزنين عروضيين وتكرار الأصوات بين الشديدة والمهموسة.

اهتمامه بالجملة التعبيرية التواصلية باعتباره الشعر كفن تعبيري للغة فجاءت صوره في شكل لوحة رومنطيقية ورؤية للحياة.

وجود السمو العاطفي في إيقاع القصيدة وعمق الخيال والرمزية في صوت الناي، ومن الواضح أ ن أسلوبه يحرك العاطفة، يروق المشاعر في صورة زخرفية وظيفية، استعمال فعل التأثير من خلال تجسيد الجمل القصيرة وتمثيل الطبيعة بلغة بسيطة.

خاتمة

سنقف في نهاية هذا البحث عند جملة من النتائج والخلاصات المعرفية، التي تم رصدها وصياغتها أثناء عملية التقصي والدراسة الأسلوبية لقصيدة المواكب، وهي على النحو الآتي:

- ✓ يعتبر الشكل والأسلوب من بين الآثار المميزة والأكثر تأثيرا في القارئ من خلال النص الشعري لجبران خليل جبران «المواكب».
- ✓ إن أول ما يطالعك في أدب جبران إيقاع أسلوبه أولا من ناحية النمط الشكلي والسمات التعبيرية الرمزية.
- ✓ وجود السمو العاطفي في وإيقاع القصيدة وعمق الخيال.
- ✓ حرص جبران على الأصالة في التفكير والكتابة والدعوة إلى موكب الحياة التي تخلو من سوء العدل والظلم والشر، والانزياح نحو الحياة المثالية.
- ✓ حقق تكرار صوت (الام) و(الفاء) ملمحا صوتيا مؤثرا في القصيدة.
- ✓ كان نص القصيدة ثريا بالتأثيرات التركيبية الاسمية والفعلية.
- ✓ شكلت القصيدة نوعا من الزخم الثنائي الذي حدد دلالة القصيدة مثل (الخير، الشر، الموت، الحياة، العدل، الظلم...).
- ✓ تنوع الصورة البنائية في التشكيل الشعري بين التشبيه، الاستعارة والطباق الذي كان له دور فعال جذب المتلقي.
- ✓ جمالية الأسلوب وفعاليته في التأثير بين الشرط والنفي.
- ✓ الزخرفية الوظيفية في النسق التركيبي والمزج بين البحور والتنويع في القافية والروي.
- ✓ تعدد الحقول المعجمية التي شكلت جسد النص وروحه وغلبت حقل الطبيعة الذي جسد الإطار العام حول الصراع القائم بين الطبيعة والإنسان.
- ✓ الانسجام التام في تفكيره الداخلي، وتعبيره الخارجي مما يزيد شدة التأثير وقوة الإيحاء والإبلاغ.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات لغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دط، 1971.
2. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1998.
3. الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992.
4. تميم محمود فاخوري، مجموعة مؤلفات جبران العربية، دار النهج، سوريا، حلب، ط1، 1434هـ 2013-م.
5. جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، جمع وتقديم أنطوان، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2010.
6. الجمعي بولعراس، مسألة استجابة القارئ وتلقيه عند ياوس إيزر ستانلي فيش، مجلة الدراسات الغوية والأدبية، عدد 01، يونيو 2012.
7. جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، الألوكة للنشر والتوزيع، دط، 2015.
8. جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.
9. جين ب توميكنز، نقد استجابات القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، دط، 1999.
10. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في قصيدة أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الداتر البيضاء، المغرب، ط 2002.

11. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ترجمة: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.
12. روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، 2000/01/01.
13. سمية ناظمى، أسلوب الشرط، مجمع الذخائر الإسلامية، جامعة الأصفهان، الإيران، العراق، دط، 1437هـ2010-م.
14. صلاح فضل، مناهج نقد المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
15. عبد الجليل مرتاض، اللسانيات الأسلوبية، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.
16. عبد الرحمان بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2014.
17. عبد الرحمان بودرع، نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ، مجلة مجمع اللغة العربية، ديسمبر 2015.
18. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1992.
19. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط3، 2005.
20. عبد الله بن المعتز، البديع، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
21. علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وإيزر، مجلة فصلية محكمة دواة، جامعة ذيقار، العدد 100.
22. فولفانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد حمداني، مكتبة المناهل، فاس، مطبقة الأفق، بدون طبعة.

23. فيصل الأحمر، معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ2010-م.

24. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ2003-م.

25. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1963.

26. محمد الغنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1986، ص 380.

27. محمود احمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 2002.

28. المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنافي أنموذجا، عالم الكتب الحديث، فاس، ط1، 1432هـ2011-م.

29. مصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، عالم الكتب الحديث، ط1، الجزائر، 2011.

30. مهدي مخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

31. ميجان الروبلي وسعد اليازجي، دليل النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

32. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، دط، 2010.

33. هانز روبير ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، ترجمة رشيد بن حدو، المشروع القومي، القاهرة، العدد 47، ط1، 2004.

المجلات:

1. نور الدين السد، مجلة ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية علمية، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، العدد 14، ديسمبر، 1997.
2. خالد علي مصطفى، نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديبالي، العدد 69، 2017، ص 10.
3. ميخائييل ريفاتير، سيميوطيقا ال شعر دلالة القصيدة، ترجمة فريال غزول، مجلة مدخل إلى السيميوطيقا، ج2، منشورات عيون، 1987.
4. نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، أكتوبر – نوفمبر– سبتمبر 1984.
5. موسى ربيعة، الأسلوبية، مجلة علامات، الاتصال والتأثير في النقد، ج27، مجلد 7، مارس 1998.
6. لطيفة برهم، اتجاهات تلقي الشجرة في النقد العربي القديم، مجلة علامات في النقد، المجلد التاسع، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، 1402هـ2000–م.
7. مجلة فصول، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، المجلد 5، العدد 1، نوفمبر 1984، ص 226–212.

قائمة الأشكال

عنوان الشكل	ص
نتاج الدلالة التفاعلية بين النص والقارئ	07
شروط نظرية التلقي	07
التجاوب المتبادل بين النص والقارئ	11
مستويات القراءة	11
القراء حسب ياوس	12
سيرورة القراءة عند إيزر	15
أفق التوقع عند ياوس	15
أسلوبية التأثيرات لجورج مولينييه	24

قائمة الجداول

عنوان الجدول	ص
الأصوات المجهورة والمهموسة	34
الأصوات الشديدة والرخوة	35
حرف الروي	37
حقل الطبيعة	55
حقل الإنسان	55
دلالات الكلمات في النص الشعري	56

ملاحق

السيرة الذاتية لجبران خليل جبران:

ولد هذا الفيلسوف والأديب والشاعر والرسام من أسرة صغيرة فقيرة في بلدة بشري في 6 كانون الثاني 1883. كان والده خليل جبران الزوج الثالث لوالدته كميلة رحمة التي كان لها ابن اسمه بطرس من زواج سابق ثم أنجبت جبران وشقيقتيه مريانا وسلطانة.

كان والد جبران راعيا للماشية، ولكنه صرف معظم وقته في السكر ولم يهتم بأسرته التي كان على زوجته كميلة، وهي من عائلة محترمة وذات خلفية دينية، ان تعتني بها ماديا ومعنويا وعاطفيا. ولذلك لم يرسل جبران إلى المدرسة، بل كان يذهب من حين إلى آخر إلى كاهن البلدة الذي سرعان ما أدرك جديته وذكاءه فانفق الساعات في تعليمه الأبجدية والقراءة والكتابة مما فتح أمامه مجال المطالعة والتعرف إلى التاريخ والعلوم والآداب.

وفي العاشرة من عمره وقع جبران عن إحدى صخور وادي قاديشا وأصيب بكسر في كتفه اليسرى، عانى منه طوال حياته.

لم يكف العائلة ما كانت تعانيه من فقر وعدم مبالاة من الوالد، حتى جاء الجنود العثمانيون يوم (1890) والقوا اقبض عليه أودعوه السجن، وباعوا منزلهم الوحيد، فاضطرت العائلة إلى النزول عند بعض الأقرباء. ولكن الوالدة قررت ان الحل الوحيد لمشاكل العائلة هو الهجرة إلى الولايات المتحدة سعيا وراء حياة أفضل.

عام 1894 خرج خليل جبران من السجن، وكان محتارا في شأن الهجرة، ولكن الوالدة كانت قد حزمت أمرها، فسافرت العائلة تاركة الوالد وراءها. ووصلوا إلى نيويورك في 25 حزيران 1895 ومنها انتقلوا إلى مدينة بوسطن حيث كانت تسكن اكبر جالية لبنانية في الولايات المتحدة. وبذلك لم تشعر الوالدة بالغربة، بل كانت تتكلم اللغة العربية مع جيرانها، وتقاسمهم عاداتهم اللبنانية التي احتفظوا بها.

اهتمت الجمعيات الخيرية بإدخال جبران إلى المدرسة، في حين قضت التقاليد بأن تبقى شقيقتاه في المنزل، في حين بدأت الوالدة تعمل كبائعة متجولة في شوارع بوسطن على غرار الكثيرين من أبناء الجالية. وقد حصل خطأ في تسجيل اسم جبران في المدرسة وأعطي اسم والده، وبذلك عرف في الولايات المتحدة باسم "خليل جبران". وقد حاول جبران عدة مرات تصحيح هذا الخطأ فيما بعد إلا انه فشل.

بدأت أحوال العائلة تتحسن ماديا، وعندما جمعت الأم مبلغا كافيا من المال أعطته لابنها بطرس الذي يكبر جبران بست سنوات وفتحت العائلة محلا تجاريا. وكان معلمو جبران في ذلك الوقت يكتشفون مواهبه الأصيلة في الرسم ويعجبون بها إلى حد ان مدير المدرسة استدعى الرسام الشهير هولاند داي لإعطاء دروس خاصة لجبران مما فتح أمامه أبواب المعرفة الفنية وزيارة المعارض والاختلاط مع بيئة اجتماعية مختلفة تماما عما عرفه في السابق.

كان لداي فضل اطلاع جبران على الميثولوجيا اليونانية، الأدب العالمي وفنون الكتابة المعاصرة والتصوير الفوتوغرافي، ولكنه شدد دائما على ان جبران يجب ان يختبر كل تلك الفنون لكي يخلص إلى نهج وأسلوب خاصين به. وقد ساعده على بيع بعض إنتاجه من إحدى دور النشر كغلافات للكتب التي كانت تطبعها. وقد بدا واضحا انه قد اختط لنفسه أسلوبا وتقنية خاصين به، وبدأ يحظى بالشهرة في أوساط بوسطن الأدبية والفنية. ولكن العائلة قررت ان الشهرة المبكرة ستعود عليه بالضرر، وانه لا بد ان يعود إلى لبنان لمتابعة دراسته وخصوصا من أجل إتقان اللغة العربية.

وصل جبران إلى بيروت عام 1898 وهو يتكلم لغة إنكليزية ضعيفة، ويكاد ينسى العربية أيضا.

والتحق بمدرسة الحكمة التي كانت تعطي دروسا خاصة في اللغة العربية. ولكن المنهج الذي كانت تتبعه لم يعجب جبران فطلب من إدارة المدرسة ان تعدله ليتناسب مع حاجاته. وقد لفت ذلك نظر المسؤولين عن المدرسة، لما فيه من حجة وبعد نظر وجرأة لم يشهدوها لدى أي تلميذ آخر سابقا. وكان لجبران ما أراد، ولم يخيب أمل أساتذته إذ اعجبوا بسرعة تلقيه وثقته بنفسه وروحه المتمردة على كل قديم وضعيف وبال.

تعرف جبران على يوسف الحويك واصدرا معا مجلة "المنارة" وكانا يحررانها سوية فيما وضع جبران رسومها وحده. وبقيا يعملان معا بها حتى أنهى جبران دروسه بتفوق واضح في العربية والفرنسية والشعر (1902). وقد وصلته أخبار عن مرض أفراد عائلته، فيما كانت علاقته مع والده تنتقل من سيء إلى أسوأ فغادر لبنان عائدا إلى بوسطن، ولكنه لسوء حظه وصل بعد وفاة شقيقته سلطانة. وخلال بضعة أشهر كانت أمه تدخل المستشفى لإجراء عملية جراحية لاستئصال بعض الخلايا السرطانية. فيما قرر شقيقه بطرس ترك المحل التجاري والسفر إلى كوبا. وهكذا كان على جبران أن يهتم بشؤون العائلة المادية والصحية. ولكن المآسي تتابعت بأسرع مما يمكن احتماله. فما لبث بطرس أن عاد من كوبا مصابا

بمرض قاتل وقضى نحبه بعد أيام قليلة (12 آذار 1903) فيما فشلت العملية الجراحية التي أجرتها الوالدة في استئصال المرض وقضت نحبها في 28 حزيران من السنة نفسها.

إضافة إلى كل ذلك كان جبران يعيش أزمة من نوع آخر، فهو كان راغبا في إتقان الكتابة باللغة الإنكليزية، لأنها تفتح أمامه مجالا ارحب كثيرا من مجرد الكتابة في جريدة تصدر بالعربية في أميركا (كالمهاجر9 ولا يقرأها سوى عدد قليل من الناس. ولكن انكليزيته كانت ضعيفة جدا. ولم يعرف ماذا يفعل، فكان يترك البيت ويهيم على وجهه هربا من صورة الموت والعذاب. وزاد من عذابه ان الفتاة الجميلة التي كانت تربطه بها صلة عاطفية، وكانا على وشك الزواج في ذلك الحين (جوزيفين بيبادي)، عجزت عن مساعدته عمليا، فقد كانت تكتفي بنقد كتاباته الإنكليزية ثم تتركه ليحاول إيجاد حل لوحده. في حين ان صديقه الآخر الرسام هولاند داي لم يكن قادرا على مساعدته في المجال الأدبي كما ساعده في المجال الفني.

وأخيرا قدمته جوزفين إلى امرأة من معارفها اسمها ماري هاسكل (1904)، فخطّت بذلك صفحات مرحلة جديدة من حياة جبران.

كانت ماري هاسكل امرأة مستقلة في حياتها الشخصية وتكبر جبران بعشر سنوات، وقد لعبت دورا هاما في حياته منذ ان التقيا. فقد لاحظت ان جبران لا يحاول الكتابة بالإنكليزية، بل يكتب بالعربية أولا ثم يترجم ذلك. فنصحته وشجعته كثيرا على الكتابة بالإنكليزية مباشرة. وهكذا راح جبران ينشر كتاباته العربية في الصحف أولا ثم يجمعها ويصدرها بشكل كتب ، ويتدرب في الوقت نفسه على الكتابة مباشرة بالإنكليزية.

عام 1908 غادر جبران إلى باريس لدراسة الفنون وهناك التقى مجددا بزميله في الدراسة في بيروت يوسف الحويك. ومكث في باريس ما يقارب السنتين ثم عاد إلى أميركا بعد زيارة قصيرة للندن برفقة الكاتب أمين الريحاني.

وصل جبران إلى بوسطن في كانون الأول عام 1910، حيث اقترح على ماري هاسكل الزواج والانتقال إلى نيويورك هربا من محيط الجالية اللبنانية هناك والتماسا لمجال فكري وأدبي وفني أرحب. ولكن ماري رفضت الزواج منه بسبب فارق السن، وان كانت قد وعدت بالحفاظ على الصداقة بينهما ورعاية شقيقته مريانا العزباء وغير المثقفة.

وهكذا انتقل جبران إلى نيويورك ولم يغادرها حتى وفاته. وهناك عرف نوعا من الاستقرار مكنه من الانصراف إلى أعماله الأدبية والفنية فقام برسم العديد من اللوحات لكبار المشاهير مثل رودان وساره برنار وغوستاف يانغ وسواهم.

سنة 1923 نشر كتاب جبران باللغة الإنكليزية، وطبع ست مرات قبل نهاية ذلك العام ثم ترجم فورا إلى عدد من اللغات الأجنبية، ويحظى إلى اليوم بشهرة قل نظيرها بين الكتب.

بقي جبران على علاقة وطيدة مع ماري هاسكال، فيما كان يراسل أيضا الأديبة مي زيادة التي أرسلت له عام 1912 رسالة معربة عن إعجابها بكتابه " الأجنحة المتكسرة". وقد دامت مراسلتهما حتى وفاته رغم أنهما لم يلتقيا أبدا.

توفي جبران في 10 نيسان 1931 في إحدى مستشفيات نيويورك وهو في الثامنة والأربعين بعد أصابته بمرض السرطان. وقد نقلت شقيقته مريانا وماري هاسكل جثمانه إلى بلدته بشري في شهر تموز من العام نفسه حيث استقبله الأهالي. ثم عملت المرأتان على مفاوضة الراهبات الكرمليات واشترتا منهما دير مار سركيس الذي نقل إليه جثمان جبران، وما يزال إلى الآن متحفا ومقصدا للزائرين.

مؤلفات حبران خليل جبران

هذه لائحة بأشهركتب جبران وتاريخ نشركل منها للمرة الأولى:

بالعربية :

- ✓ الأرواح المتمردة 1908
- ✓ الأجنحة المتكسرة 1912
- ✓ دمعة وابتسامة 1914
- ✓ المواكب 1918

بالإنكليزية :

- ✓ المجنون 1918
- ✓ السابق 1920
- ✓ النبي 1923
- ✓ رمل وزبد 1926
- ✓ يسوع ابن الإنسان 1928
- ✓ آلهة الأرض 1931
- ✓ التائه 1932
- ✓ حديقة النبي 1933

قصيدة المواكب لجبران خليل جبران

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا ♠♠♠ والشر في الناس لا يفنى وان قبروا
وأكثر الناس آلات تحركها ♠♠♠ أصابع الدهر يوما ثم تنكسر
فلا تقولن هذا عالم علم ♠♠♠ ولا تقولن ذاك السيد الوقر

فأفضل الناس قطعان يسير بها ♠♠♠ صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر
ليس في الغابات راع ♠♠♠ لا ولا فيها القطيع
فالشتا يمشي ولكن ♠♠♠ لا يجاريه الربيع
خلق الناس عبيدا ♠♠♠ للذي يأبا الخضوع
فإذا ما هب يوما ♠♠♠ سائرا سار الجميع
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا يرعى العقول
وأنين الناي أبقى ♠♠♠ من مجيد وذليل
وما الحياة سوى نوم تراوده ♠♠♠ أحلام من بمراد النفس يأتمر
والسر في النفس حزن النفس يستره ♠♠♠ فان تولى فبالأفراح يستتر
والسر في العيش رغد العيش يحجبه ♠♠♠ فان أزيل تولى حجبه الكدر
فان ترفعت عن رغد وعن كدر ♠♠♠ جاورت ظل الذي حارت به الفكر
ليس في الغابات حزن ♠♠♠ لا ولا فيها الهموم
فإذا هب نسيم ♠♠♠ لم تجئ معه السموم
وغيوم النفس تبدو ♠♠♠ من ثناياها النجوم
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا يمحو المحن
وانين الناي يبقى ♠♠♠ بعد أن يفنى الزمن
وقل في الأرض من يرضى الحياة كما ♠♠♠ تأتيه عفوا ولم يحكم به الضجر
لذاك قد حولوا نهر الحياة إلى ♠♠♠ أكواب وهم إذا طافوا بها خدروا
فالناس أن شربوا سروا كأنهم ♠♠♠ رهن الهوى وعلى التخدير قد فطروا
فذا يعربد أن صلى وذاك إذا ♠♠♠ أثرى وذلك بالأحلام يختمر
فالأرض خمارة والدهر صاحبها ♠♠♠ وليس يرضى بها غير الألي سكروا
فإن رأيت أخا صحوا فقل عجبا! ♠♠♠ هل استظل بغيم ممطر قمر؟
ليس في الغابات سكر ♠♠♠ من مدام أو خيال
فالسواقي ليس فيها ♠♠♠ غير إكسير الغمام
إنما التخدير ثدي ♠♠♠ وحليب للأنام
فإذا شاخوا وماتوا ♠♠♠ بلغوا سن الفطام
اعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا خير الشراب
وانين الناي يبقى ♠♠♠ بعد أن تفنى الهضاب
والدين في الناس حقل ليس يزرعه ♠♠♠ غير الألي لهم في زرعه وطر
من آمل بنعيم الخلد مبتشر ♠♠♠ ومن جهول يخاف النار تستعر
فالقوم لولا عقاب البعث ما عبدوا ♠♠♠ ربا ولولا الثواب المرتجى كفروا

كأنما الدين ضرب من متاجرهم ♠♠♠ أن واظبوا ربحوا أو أهملوا خسروا
ليس في الغابات دين ♠♠♠ لا ولا الكفر القبيح
فإذا البلبل غنى ♠♠♠ لم يقل هذا الصحيح
أن دين الناس يأتي ♠♠♠ مثل ظل ويروح
لم يقم في الأرض دين ♠♠♠ بعد طه والمسيح
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا خير الصلاة
وانين الناي يبقى ♠♠♠ بعد أن تفنى الحياة
والعدل في الأرض يبكي الجن لو سمعوا ♠♠♠ به ويستضحك الأموات لو نظروا
فالسجن والموت للجانين أن صغروا ♠♠♠ والمجد والفخر والإثراء أن كبروا
فسارق الزهر مذموم ومحتقر ♠♠♠ وسارق الحقل يدعى الباسل الخطر
وقاتل الجسم مقتول بفعلته ♠♠♠ وقاتل الروح لا تدري به البشر
ليس في الغابات عدل ♠♠♠ لا ولا فيها العقاب
فإذا الصفصاف ألقى ♠♠♠ ظله فوق التراب
لا يقول السرو هذي ♠♠♠ بدعة ضد الكتاب
أن عدل الناس ثلج ♠♠♠ أن رأته الشمس ذاب
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا عدل القلوب
وأنيني الناي يبقى ♠♠♠ بعد أن تفنى الذنوب
والحق للعزم، والأرواح أن قويت ♠♠♠ سادت وان ضعفت حلت بها الغير
ففي العرينة ريح ليس يقربه ♠♠♠ بنو الثعالب غاب الأسد أم حضروا
وفي الزرازير جبن وهي طائرة ♠♠♠ وفي البزاة شموخ وهي تحتضر
والعزم في الروح حق ليس ينكره ♠♠♠ عزم السواعد شاء الناس أم نكروا
فان رأيت ضعيفا سائدا فعلى ♠♠♠ قوم إذا ما رأوا أشباههم نفروا
ليس في الغابات عزم ♠♠♠ لا ولا فيها الضعيف
فإذا ما الأسد صاحت ♠♠♠ لم تقل هذا المخيف
أن عزم الناس ظل ♠♠♠ في فضا الفكر يطوف
وحقوق الناس تبلى ♠♠♠ مثل أوراق الخريف
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا عزم النفوس
وانين الناي يبقى ♠♠♠ بعد أن تفنى الشموس
والعلم في الناس سبل بان أولها ♠♠♠ أما أواخرها فالدهر والقدر
وأفضل العلم حلم أن ظفرت به ♠♠♠ وسرت ما بين أبناء الكرى سخروا
فان رأيت أخا الأحلام منفردا ♠♠♠ عن قومه وهو منبوذ ومحتقر

فهو النبي وبرد الغد يحجبه ♠♠♠ عن أمة برداء الأمس تأتزر
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها ♠♠♠ وهو المجاهر لام الناس أو عذروا
وهو الشديد وان أبدى ملاينة ♠♠♠ وهو البعيد تدانى الناس أم هجروا
ليس في الغابات علم ♠♠♠ لا ولا فيها الجهول
فإذا الأغصان مالت ♠♠♠ لم تقل هذا الجليل
أن علم الناس طراً ♠♠♠ كضباب في الحقول
فإذا الشمس أطلت ♠♠♠ من ورا الأفق يزول
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا خير العلوم
وأنين الناي يبقى ♠♠♠ بعد أن تطفى النجوم
والحر في الأرض يبني من منازعه ♠♠♠ سجنا له وهو لا يدري فيؤتسر
فان تحرر من أبناء بجدته ♠♠♠ يظل عبدا لمن يهوى ويفتكر
فهو الأريب ولكن في تصلبه ♠♠♠ حتى وللحق بطل بل هو البطر
وهو الطليق ولكن في تسرعه ♠♠♠ حتى إلى أوج مجد خالد صغر
ليس في الغابات حر ♠♠♠ لا ولا العبد الذميم
إنما الأمجاد سخف ♠♠♠ وفقاقيع تعوم
فإذا ما اللوز ألقى ♠♠♠ زهره فوق الهشيم
لم يقل هذا حقير ♠♠♠ وأنا المولى الكريم
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا مجد أثيل
وانين الناي أبقى ♠♠♠ من زنيم وجليل
واللطف في الناس أصداف وان نعمت ♠♠♠ أضلاعها لم تكن في جوفها الدرر
فمن خبيث له نفسان: واحدة ♠♠♠ من العجين وأخرى دونها الحجر
ومن خفيف ومن مستأنث خنث ♠♠♠ تكاد تدمي ثنايا ثوبه الإبر
واللطف للنذل درع يستجير به ♠♠♠ أن راعه وجل أو هاله الخطر
فان لقيت قويا لينا فبه ♠♠♠ لأعين قد فقدت أبصارها البصر
ليس في الغاب لطيف ♠♠♠ لينه لين الجبان
فغصون البان تعلوا ♠♠♠ في جوار السنديان
وإذا الطاووس أعطي ♠♠♠ حلة كالأرجوان
فهو لا يدري أحسن ♠♠♠ فيه أم فيه افتتان
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا لطف الوديع
وأنيني الناي أبقى ♠♠♠ من ضعيف وضليع
والظرف في الناس تمويه وأبغضه ♠♠♠ ظرف الألي في فنون الإقتدا مهروا

من معجب بأمور وهو يجهلها ♠♠♠ وليس فيها له نفع ولا ضرر
ومن عتي يرى في نفسه ملكا ♠♠♠ في صوتها نغم في لفظها سور
ومن شموخ غدت مرآته فلكا ♠♠♠ وظله قمرا يزهو ويزدهر
ليس في الغاب ظريف ♠♠♠ ظرفه ضعف الضئيل
فالضبا وهي عليل ♠♠♠ ما بها سقم العليل
أن بالأنهار طعما ♠♠♠ مثل طعم السلسبيل
وبها هول وعزم ♠♠♠ يجرف الصلد الثقيل
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا ظرف الظريف
وأنين الناي أبقى ♠♠♠ من رقيق وكثيف
والحب في الناس أشكال وأكثرها ♠♠♠ كالعشب في الحقل لا زهر ولا ثمر
وأكثر الحب مثل الراح أيسره ♠♠♠ يرضي وأكثره للمدمن الخطر
وان الحب أن قادت الأجسام موكبه ♠♠♠ إلى فراش من الأغراض ينتحر
كأنه ملك في الأسر معتقل ♠♠♠ يأبى الحياة وأعوان له غدروا
ليس في الغاب خليع ♠♠♠ يدعي نبل الغرام
فإذا الثيران خارت ♠♠♠ لم تقل هذا الهيام
أن حب الناس داء ♠♠♠ بين لحم وعظام
فإذا ولى شباب ♠♠♠ يختفي ذاك السقام
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا حب صحيح
وأنين الناي أبقى ♠♠♠ من جميل ومليح
فان لقيت محبا هائما كلفا ♠♠♠ في جوعه شبع في ورده الصدر
والناس قالوا هو المجنون ماذا عسى ♠♠♠ يبغى من الحب أو يرجو فيصطبر؟
أفي هوى تلك يستدمي محاجره ♠♠♠ وليس في تلك ما يحلوا ويعتبر!
فقل هم البهم ماتوا قبلما ولدوا ♠♠♠ أنى دروا كنه من يحيى وما اختبروا
ليس في الغابات عذل ♠♠♠ لا ولا فيها الرقيب
فإذا الغزلان جنت ♠♠♠ إذ ترى وجه المغيب
لا يقول النسر واها ♠♠♠ أن ذا شيء عجيب
إنما العاقل يدعى ♠♠♠ عندنا الأمر الغريب
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا خير الجنون
وأنيني الناي أبقى ♠♠♠ من حصيف ورصين
وقل نسينا فخار الفاتحين وما ♠♠♠ ننسى المجانين حتى يغمر الغمر
قد كان في قلب ذي القرنين مجزرة ♠♠♠ وفي حشاشة قيس هيكل وقر

ففي انتصارات هذا غلبة خفيت ♠♠♠ وفي انكسارات هذا الفوز والظفر
والحب في الروح لا في الجسم نعرفه ♠♠♠ كالخمر للوحي لا للسكر ينعصر
ليس في الغابات ذكر ♠♠♠ غير ذكر العاشقين
فالألي سادوا ومادوا ♠♠♠ وطغوا بالعالمين
أصبحوا مثل حروف ♠♠♠ في أسامي المجرمين
فالهوى الفضاح يدعى ♠♠♠ عندنا الفتح المبين
أعطني الناي وغن ♠♠♠ وانس ظلم الأقوياء
إنما الزنبق كأس ♠♠♠ للندى لا للدماء
وما السعادة في الدنيا سوى شبح ♠♠♠ يرجى فأن صار جسما مله البشر
كالنهر يركض نحو السهل مكتدحا ♠♠♠ حتى إذا جاءه يبطي ويعتكر
لم يسعد الناس إلا في تشوقهم ♠♠♠ إلى المنيع فإن صاروا به فتروا
فان لقيت سعيدا وهو منصرف ♠♠♠ عن المنيع فقل في خلقه العبر
ليس في الغاب رجاء ♠♠♠ لا ولا فيها الملل
كيف يرجوا الغاب جزءا ♠♠♠ وعلى الكل حصل؟
وبما السعي بغاب ♠♠♠ أملا وهو الأمل؟
إنما العيش رجاء ♠♠♠ إحدى هاتيك العلل
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا نار ونور
وانين الناي شوق ♠♠♠ لا يدانيه الفتور
وغاية الروح طي الروح قد خفيت ♠♠♠ فلا المظاهر تبديها ولا الصور
فذا يقول هي الأرواح أن بلغت ♠♠♠ حد الكمال تلاشت وانقضى الخبر
كأنما هي أثمار إذا نضجت ♠♠♠ ومرت الريح يوما عافها الشجر
وذا يقول هي الأجسام أن هجعت ♠♠♠ لم يبق في الروح تهويم ولا سمر
كأنما هي ظل في الغدير إذا ♠♠♠ تعكر الماء ولت وامحى الأثر
ظل الجميع فلا الذرات في جسد ♠♠♠ تثوى ولا هي في الأرواح تحتضر
فما طوت شمأل أذيال عاقلة ♠♠♠ إلا ومر بها الشرقي فتنتشر
لم أجد في الغاب فرقا ♠♠♠ بين نفس وجسد
فالهوا ماء تهادى ♠♠♠ والندى ماء ركد
والشذى زهر تمادى ♠♠♠ والثرى زهر جمد
وظلال الحور حور ♠♠♠ ظن ليلا فرقد
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا جسم وروح
وأنيني الناي أبقى ♠♠♠ من غبوق وصبوح

والجسم للروح رحم تستكن به ♠♠♠ حتى البلوغ فتستعلي وينغمر
فهي الجنين وما يوم الحمام سوى ♠♠♠ عهد المخاض فلا سقط ولا عسر
لكن في الناس أشباحا يلازمها ♠♠♠ عقم القسي التي ما شدها وتر
فهي الدخيلة والأرواح ما ولدت ♠♠♠ من القفيل ولم يحبل بها المدر
وكم على الأرض من نبت بلا أرج ♠♠♠ وكم علا الأفق غيم ما به مطر
ليس في الغاب عقيم ♠♠♠ لا ولا فيها الدخيل
أن في التمر نواة ♠♠♠ حفظت سر النخيل
وبقرص الشهد رمز ♠♠♠ عن قفير وحقول
إنما العاقر لفظ ♠♠♠ صيغ من معنى الخمول
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا جسم يسيل
وأنين الناي أبقى ♠♠♠ من مسوخ ونغول
والموت في الأرض لابن الأرض خاتمة ♠♠♠ وللأثيري فهو البدء والظفر
فمن يعانق في أحلامه سحرا ♠♠♠ سيبقى ومن نام كل الليل يندثر
ومن يلازم تربا حال يقظته ♠♠♠ يعانق الترب حتى تخمد الزهر
فالموت كالبحر، من خفت عناصره ♠♠♠ يجتازه، وأخو الأثقال ينحدر
ليس في الغابات موت ♠♠♠ لا ولا فيها القبور
فإذا نيسان ولى ♠♠♠ لم يمت معه السرور
أن هول الموت وهم ♠♠♠ ينثني طي الصدور
فالذي عاش ربيعا ♠♠♠ كالذي عاش الدهور
أعطني الناي وغن ♠♠♠ فالغنا سر الخلود
وأنين الناي يبقى ♠♠♠ بعد أن يفنى الوجود
أعطني الناي وغن ♠♠♠ وانس ما قلت وقلتا
إنما النطق هباء ♠♠♠ فأفدني ما فعلتا
هل تخذت الغاب مثلي ♠♠♠ منزلا دون القصور
فتتبعت السواقي ♠♠♠ وتسلقت الصخور؟
هل تحممت بعطر ♠♠♠ وتنشفت بنور
وشربت الفجر خمرا ♠♠♠ في كؤوس من أثير؟
هل جلست العصر مثلي ♠♠♠ بين جفنات العنب
والعناقيد تدلت ♠♠♠ كثريات الذهب
هي للصادي عيون ♠♠♠ ولمن جاع الطعام
وهي شهد وهي عطر ♠♠♠ ولمن شاء المدام

هل فرشت العشب ليلا ♠♠♠ وتلحفت الفضا

زاهدا في ما سيأتي ♠♠♠ ناسيا ما قد مضى؟

وسكوت الليل بحر ♠♠♠ موجه في مسمعك

وبصدر الليل قلب ♠♠♠ خافق في مضجعك

أعطني الناي وغن ♠♠♠ وانس داء ودواء

إنما الناس سطور ♠♠♠ كتبت لكن بماء

ليت شعري أي نفع ♠♠♠ في اجتماع وزحام

وجدال وضجيج ♠♠♠ واحتجاج وخصام؟

كلها أنفاق خلد ♠♠♠ وخيوط العنكبوت

فالذي يحيا بعجز ♠♠♠ فهو في بطء يموت

العيش في الغاب والأيام لو نظمت ♠♠♠ في قبضتي لغدت في الغاب تنثر

لكن هو الدهر في نفسي له أرب ♠♠♠ فكلما رمت غابا قام يعتذر

وللتقادير سبل لا تغيرها ♠♠♠ والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

الفهرس

إهداء

كلمة شكر

مقدمة أ- د

الفصل الأول: الأسلوبيات بين التلقي والتأثير

التلقي في النظرية الأسلوبية 06

نظرية التأثيرات في الأسلوبيات 17

أسلوبية التأثيرات لجورج مولينيه 23

مسألة استجابة القارئ وتلقيه عند ستانلي فيش 25

خلاصة الفصل 29

الفصل الثاني: مقاربة أسلوبية تأثيرية لقصيدة المواكب

التأثير على المستوى الصوتي 31

التأثير على المستوى التركيبي 41

التأثير على المستوى المعجمي الدلالي 50

خلاصة الفصل 57

خاتمة عامة 59

قائمة المصادر والمراجع 61

قائمة الأشكال 66

قائمة الجداول 68

ملاحق 70

الفهرس

الملخص:

وقف البحث الموسوم بالتأثيرات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر لقصيدة المواكب لجبران خليل جبران على أهم نظرية مهتمة بتلقي الأدب وتأثيره على القارئ، من جانب المستويات الأسلوبية الثلاثة (التأثير على المستوى الصوتي، التأثير على المستوى التركيبي والتأثير على المستوى المعجمي الدلالي).

وأثناء مسيرة البحث ولا سيما شقه النظري الذي أفرد له الفصل الأول تم التعريف بنظرية التلقي الأسلوبي الألمانية عند كل من "ياوس" و"إيزر"، واستجلاء تفاعل القارئ مع النص عند كل من "ريفاتير" و"جورج مولينيه" و"ستارلي فيش"، لقد تم اختيار مدونة الشعر العربي المعاصر "المواكب" التي اشتملت على العديد من التأثيرات الأسلوبية فقد اعتمد على المنهج الأسلوبي التحليلي في رصد هذه التأثيرات، وقد تم تتويج هذا البحث بخاتمة احتوت على أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية:

نظرية التلقي الأسلوبي، فعل التأثر، نظرية التأثير في الأسلوبيات، المقاربة الأسلوبية التأثيرية لقصيدة "المواكب".

Résumé :

La recherche d'influences stylistiques dans la poésie arabe contemporaine de Gibran Khalil Gibran a mis un terme à la théorie la plus importante concernant la réception de la littérature et son impact sur le lecteur par les trois niveaux stylistiques (influence sur le niveau vocal, influence sur le niveau syntaxique et influence sur le niveau lexical.(

Au cours de la recherche, et en particulier de l'appartement théorique consacré au premier chapitre, a été introduite la théorie de la réception de l'allemand stylistique aux "Yaos" et "Ezer", et à explorer l'interaction du lecteur avec le texte de "Revater", "George Moline" et "Starley Fish". , Le code de la poésie arabe a été choisi pour "Al Mawakeb" qui comprenait de nombreuses influences stylistiques. Il était basé sur la méthode méthodologique analytique utilisée pour surveiller ces effets. Cette recherche a abouti à une conclusion contenant les résultats les plus importants.

***Mots clés** : La théorie de l'influence dans le style, l'approche stylistique du poème "processions".*