الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد العربي بن مهيدي "أم البواقي"

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم الأدب واللغة العربية

شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران

(من خلال نماذج مختارة)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، شعبة: البلاغة وشعرية الخطاب

إعداد الطالب:

قيس عبد المؤمن

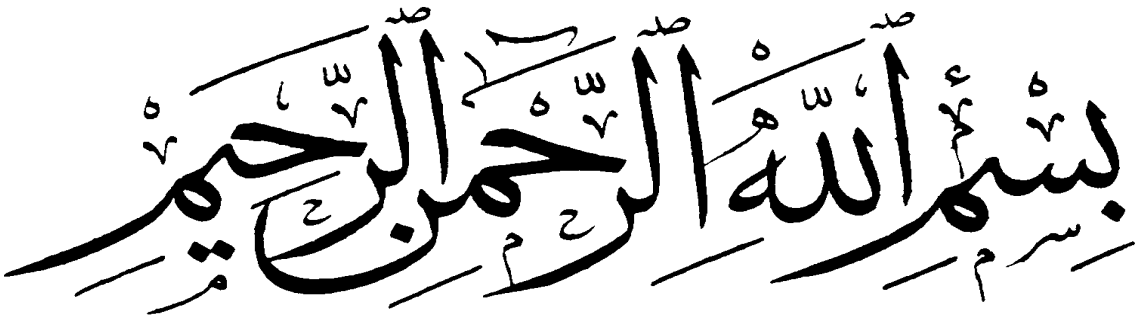
إشراف الأستاذ:

د. عبد السلام صحراوي

أعضاء لجنة المناقشة:

-	جامعة	رئيسا
- د/ عبد السلام صحراوي	جامعة قسنطينة	مشرفا ومقررا
-	جامعة	عضوا
-	جامعة	عضوا

السنة الجامعية 2010/2009


بسم الله الرحمن الرحيم

* معرفة الذات هي أمّ كل معرفة.

{ جبران خليل جبران }

* إني أكدّ في العمل، وفي عملي يحدوني شوق طفل ضائع إلى أمه، وإني أصبحت أعتقد أن رغبة الإنسان في الكشف عن ذاته هي أقوى من جميع المجاعات وأعمق من أي عطش.

{ جبران خليل جبران }

إ هـــــــــــــد ا ء

إلى والديّ أولاً ...
إلــى عــائلتي الصــغيرة: زوجتــي، وأولادي: محمــد، مهــدي، وفاروق.
إلى الأسرة الكبيرة بكل أفرادها...
إلى جميع أصدقائي ومعارفي، وكل من يحب لي النجاح...
أهدي هذا العمل.

مقدمة

عندما نقول: الإنسان، نقول الذات الإنسانية. فالإنسان ليس بجسمه المادي أو شكله الخارجي أو صفاته وأعماله الظاهرة فحسب، لكن بذاته التي يسير بها في الحياة. إنها هي التي تحس وتشعر. إنها هي التي تعي الأشياء والموجودات وتتعامل معها. هي شعلة النور في عتمة ظلام الكون وغموضه. <<هي ألف الوجود وياؤه. من عرفها عرف كل شيء، ومن جهلها جهل كل شيء. من عرفها عرف لذة الألم، وتذوق الطمأنينة الروحية حتى في أنكد حالاته، ومن جهلها جهل مرارة اللذة ولم يعرف سوى الألم حتى في أسعد أوقاته. والفرق بين الناس ليس على قدر ما يملكه ذاك أو هذا من مال أو عقار، أو جاه أو موهبة، أو صيت أو سلطة، وما إليها من صنوف التفاوت البشري، بل الفرق على قدر ما يضيّق الواحد منهم "أنا" ويوسعها الآخر>>[1].

والذات هي التي تضفي على الجمادات الساكنة فيضا من حيويتها، فتجعلها تشارك في موكب الوجود، وتصير جزءا فاعلا في سيره، <<وكل ذلك ينبع في النهاية من منطلق فلسفي يرى في الذات محور الوجود>>[2].

وذات الإنسان ليست ذات وجه واحد ثابت، وليست قالبا موحدا يملكه كل أفراد الجنس البشري بحكم التشابه في التركيب. لا، إنها مجال التنوع والاختلاف والتغير، إنها محل التساؤلات اللامتناهية، والبحث الدؤوب، والسعي الحثيث لاكتشاف المجهول. إنها هي محرك العمل والتفكير والحركة، وهي الساعية بالإنسان إلى أن يفهم نفسه بالغة التعقيد، ويصل بها إلى ما تصبو إليه من درجات الكمال.

وكما دأب الإنسان منذ وجوده على ظهر الأرض على استكشاف وفهم ما حوله من الموجودات، دأب أيضا على فهم ذاته ونوازعها وأهوائها، وعلى السير معها لتحقيق توازنه وطمأنينته الروحية، بل إن مخترعات الإنسان وإنجازاته، وما بنى من حضارات، وما أبدع من فكر على مر العصور ليس إلا تعبيرا عن هذه الذات التي لا تفتر همتها، ولا يني عزمها، ولا تركن إلى اليأس والملل، فكأنها متجددة في كل لحظة، مولودة في كل طرفة. فسبحان من بث فيها هذه العظمة، وأوقد فيها هذه الشعلة التي لا تنطفئ، وجعلها نابضة بالحياة ما بقيت الحياة.

ولا عجب إذن أن تكون <<رغبة الإنسان في الكشف عن ذاته أقوى من كافة أنواع الجوع وأعمق من أي عطش>>[3].

ومثلُ سلوك الإنسان لغته التي لا تخلو من ومضات لتجليات ذاته إن بوعي أو دون وعي. وربما لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن لغة الإنسان وسلوكه في حياته إنما هي انعكاس لما يختلج في داخل نفسه من منازع وأفكار.

فلا شك إذن أن النص الأدبي على مر العصور مجال رحب لتجلي جوانب مختلفة من ذات المبدع وأفكاره، وأهوائه وميوله، ونظرته إلى الأشياء وموقفه منها.

لكن الكتابة الأدبية العربية في العصور القديمة كانت خاضعة لقواعد صارمة وقيود ثقيلة، جعلتها دائما رهنا لكل ما هو قديم، وتابعا لما قرره المتقدمون من أصول، فكانت بهذا الوصف كأنما هي صدى لأفكار الأقدمين وتوجهاتهم، وكانت كابحة للإبداع، كابتة للتجديد، متردية برداء الماضي. <<وإذا نظرنا إلى النظرية النقدية عند العرب، وجدنا صبغتها

---

[1] ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ط9، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981، ص203.

[2] د. تاج السر الحسن: الابتداعية في الشعر العربي الحديث، ط.1، دار الجيل، بيروت، 1992، ص179.

[3] د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1974، ص102.

كلاسيكية متشددة، فهي تنص كثيرا على روح الاعتدال في التعبير وعدم الإيغال في الاستعارة وفي الخيال إجمالا، وتهتم اهتماما جليا بمراعاة المقام وآداب اللياقة، وتسرف في هذه الناحية إسرافا يقيد الشعر في بعض الأحيان، وتعلي من مقام اللفظ على المعنى أو الشكل على المضمون، وتحب الحصر والتقييد والتقعيد<<[1]. ونظرية بهذا الوصف لا يمكن أن تعبر عن ذات المبدع حقيقة.

وبظهور النظرية الرومنطيقية في الغرب على أنقاض نظرية المحاكاة التي ترى أن الفن كله نقل (محاكاة) لما في الطبيعة، ظهر توجه جديد يرى أن الشعر – والفن عامة – تشخيصي تعبيري، وأنه <<فيض تلقائي لعواطف قوية<<[2]؛ أي أنه نابع من الذات الإنسانية، يصور سرورها وألمها، حبها وبغضها، آمالها وأحلامها... <<وقد كانت الثورة طابعا ملازما للرومنطيقية، ففي نشأتها كانت ثورة على الأفكار العلمية والميكانيكية التي أوجدتها الكشوف العلمية، وثورة على انقياد الشعر لهذه الروح الرتيبة المنطقية، أو قل هي ثورة القلب على العقل، بقصد الإعلاء من شأن الشعور والعاطفة، ونزعة إلى أن يثبت الشاعر أن خياله أسمى من العالم الآلي، وأن نفسه أوسع منها مدى، ومن خلالها يرى ما لا يراه الناس في عالم جديد من خلقه<<[3].

ولما كان الأدب العربي الحديث على اتصال بمختلف التيارات والمذاهب التي ظهرت في الغرب، فقد برز عندنا أدباء كثيرون تأثروا – بدرجات متفاوتة – بما حملته تلك المذاهب ودعت إليه من أفكار.

ولقد مثل وفود بعض المذاهب الأدبية إلى وطننا العربي الشرارة الأولى لنهضة شاملة في التصورات والمفاهيم والأفكار وطرق التعبير عنها، وشكل ثورة على كل القوالب الجامدة القديمة، وانطلاقة جديدة لا تحدها حدود، إلى آفاق متجددة، كأنها تكتشف لأول مرة.

وكان لبنان في طليعة البلدان العربية التي انخرطت في سلك النهضة الأدبية، حيث برز هناك الكثير من الأدباء حملوا لواء التغيير والتحرر، أمثال <<اليازجي والبستاني وفارس الشدياق وفرنسيس مراش<<[4] وغيرهم.

وكان جبران خليل جبران من أوائل الذين تأثروا برواد النهضة هؤلاء، إن في جانب شكل الكتابة الأدبية أو في مضمونها، فقد كانت <<فلسفة المحبة الكونية، والصفات العامة التي تميز الأسلوب، والطريقة الرؤيوية المجازية في التعبير مثلا، من أعمق العناصر المرّاشية وأبعدها تأثيرا في تكوين جبران<<[5].

على أن سر تفرده وتميزه كان شخصيته في المقام الأول، حتى إن بعض الباحثين يرى أن <<حياة جبران هي التي تستدعي التعليق أكثر مما يستدعيه نتاجه<<[6].

والدراسات التي تناولت جبران وأدبه ورسمه كثيرة، لكنني شخصيا لم أجد كتبا أو بحوثا في موضوع شعرية التعبير عن الذات عند جبران (الذي هو موضوع مذكرتي)، مما شكل صعوبة كبيرة في إنجاز هذا البحث. لكنني صادفت بعض

---

(1) د. إحسان عباس: فن الشعر، ط.1، دار صادر، بيروت/دار الشروق، عمان، 1996، ص42.

(2) المرجع نفسه، ص29.

(3) المرجع نفسه، ص38.

(4) د. خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ط.1، دار العلم للملايين، بيروت، 1982، ص42.

(5) المرجع نفسه، ص 59.

(6) طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ط1، مكتبة المعارف ، بيروت، 1971، ص08.

الدراسات تهتم بالذات وجمالية التعبير عنها، من بينها دراسة للدكتور "فؤاد أفرام البستاني" بعنوان: "جبران خليل جبران بين الجسد والروح"، ودراسة لـ "خلدون جاويد" بعنوان: "جبران خليل جبران: ومض التسامي وعودة الروح"، ودراسة لـ "محمد حلمي الريشة" بعنوان: "شعرية الذات الرائية"، ودراسة للدكتور "بول العاصي طوق" باللغة الفرنسية بعنوان: "سيرة جبران في أبعادها الوجودية"، وغير ذلك من الدراسات.

وما دفعني إلى محاولة البحث في مسألة الذات وشعرية التعبير عنها في أدب جبران خليل جبران خاصة، هو ما ذكرتُ من معانٍ تتعلق بالذات أولا، وكونُ جبران من أبرز الأدباء الذين تجلت عندهم هذه المعاني، حيث إننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الذات كانت القطب الذي يدور حوله أدبه كله، <<ففي كتابات جبران ورسومه تطالعنا صورة مشرقة لروح صافية صفاء ندى الفجر، طاهرة طهارة زنبق الحقول. روح تواقة يضنيها الحنين إلى ما لا يحدّ. صورة فيها مثالية الشرق وروحانية أنبيائه، ولا نهاية الشوق الغيبي الذي أترع قلوبهم، وصوفية أولئك الذين أمضوا الحياة جهادا روحيا متواصلا ليتدرجوا في مراتب الصوفية درجة درجة...>>[1].

أضف إلى ذلك أن أدب جبران لم يكن خاصا بعصره هو فقط، ولا مقتصرا على ما في ذلك العصر من أشكال متعددة للحياة والأحداث، بل كان متضمنا لقضايا تهم الإنسان في كل زمان ومكان، <<فما كتبه جبران منذ أكثر من نصف قرن يصح قوله اليوم. لقد تكلم بلغة جيله وما قبله وما بعده، وصولا إلى جيلنا وما قبله وما بعده، وقديم جبران هو دائم الجدة>>[2].

وكان طابع أدبه إنسانيا، فقد <<انطلق محلقا إلى أجواء عالية، يرى منها الأرض قرية واحدة وأهلها عائلة واحدة، هي الإنسانية التي وهبها جبران قلبه ومحبته ولمع فكره المتوقد>>[3]. وسبب هذا أن <<جبران كان إنسانا يحب كل إنسان على وجه الأرض، خارجا عن حدود الدين والجنس والإقليم>>[4].

وليس ما يهمني في هذا البحث دراسة أفكار جبران وآرائه أو مناقشتها، بقدر ما تهمني محاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية:

أي الطرق الفنية سلك جبران في معالجته لقضية الذات؟ وما مقدار مساهمة تلك الطرائق الفنية اللغوية في تجلية حقيقة الذات الجبرانية وخصوصياتها؛ أي ما مدى ارتباط التعبير بحقيقة الشعور؟ وأخيرا ما مدى بروز ملامح الشعرية في تعبيره عن هذه القضية وما يتعلق بها، أو في تجليات ذاته في حالاتها المختلفة؟

ومن أجل إبراز هذه الجوانب رأيت أنه من المناسب اعتماد المنهج الجمالي، الذي يهدف إلى إبراز القيم الجمالية للنصوص، إضافة إلى إنتاج المعنى والقيمة المضافة من خلال القراءة الإبداعية المتعددة. وأثناء دراستي، وجدتني آخذ أحيانا بأطراف كل من المنهج السيميائي والمنهج الأسلوبي لوثاقة صلتهما بالتعبير الفني.

وقد اعتمدت في إنجاز بحثي خطة حاولت فيها الموازنة بين جانب نظري وآخر تطبيقي، فقسمت المذكرة تبعا لذلك إلى مدخل نظري وثلاثة فصول.

---

[1] طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص11.

[2] رياض حنين: أحاديث عن جبران، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ص43، 44.

[3] المرجع نفسه، ص80.

[4] طنسي زكا: المرجع السابق، ص19.

تعرضت في المدخل إلى التعريف بمصطلحي البحث الرئيسين وهما: الشعرية والذات، ثم العلاقة بينهما، التي حاولت استكشافها في البحث. وعن الشعرية، تتبعت نشأتها، وتطور مفهومها عبر التاريخ، عند العرب والغربيين على حد سواء، وصولا إلى مفاهيمها عند المحدثين من الجانبين أيضا.

وفي الفصل الأول، عرضت أهم دعائم الشعرية وركائزها، لتكون فيما بعد منطلقات للكشف عن شعرية التعبير في أدب جبران خليل جبران، وقد مثلت لكل دعامة بأمثلة من نصوص جبران.

وكان الفصل الثاني ميدانا للحديث عن مبحث متصل بالموضوع هو البحث عن الذات، وما يصاحبها من شعرية في التعبير. وقد قسمته إلى مطلبين: نقد الذوات القاصرة، والبحث عن الذات المثلى. وقد حاولت في هذا الفصل تحليل بعض النماذج من أدب جبران تعبر عن المطلبين المذكورين، وإبراز ما فيها من سمات شعرية جمالية.

أما الفصل الثالث فخصصته لإبراز ملامح الشعرية في بعض تجليات الذات الجبرانية، من خلال مجموعة من النصوص تعبر تباعا عن: الذات المتألمة، الذات المتمردة، والذات المثلى.

واستعرضت في الخاتمة ما توصلت إليه من نتائج، آملا أن أكون قد أضفت إضافة ولو بسيطة في هذا الميدان من ميادين البحث.

وختمت البحث بملخص باللغتين العربية والفرنسية، وقائمة بمصادر البحث، ومراجعه العربية والمترجمة والأجنبية، ثم فهرس للموضوعات ومواقعها من المذكرة.

وفي الأخير، لابد أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الدكتور عبد السلام صحراوي، الذي أشرف على إنجازي هذه المذكرة، ولم يأل جهدا في توجيهي، وإسداء ما يلزم من نصح وإرشاد إليّ، وزودني بمجموعة قيمة من المراجع مثلت العمود الفقري للمذكرة، فجزاه الله خير الجزاء.

وكل أملي أن يحظى عملي هذا برضا الهيئة العلمية الجامعية، وأن يكون مساهمة ولو متواضعة في بناء صرح البحث العلمي في تخصص اللغة العربية وآدابها.

والله الموفق

المدخل

تعريف بمصطلحات البحث

I-الشعرية:

1- مفهوم الشعرية *(poetics)*.

2- تطور مفهوم الشعرية في الدراسات الغربية.

3- الشعرية في الدراسات الغربية الحديثة:

أ- شعريات رومان جاكوبسون (Roman Jakobson).

ب- شعريات بول فاليري(Paul Valery).

ج- شعريات تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov).

د- الشعرية من وجهة نظر جيرار جينيت (Gérard Genette).

هـ- شعرية الانزياح عند جان كوهين (Jean Cohen) .

4- مفاهيم الشعرية عند النقاد والفلاسفة المسلمين القدامى.

5- ترجمة مصطلح الشعرية (*poetics*) إلى النقد العربي.

6- مفهوم الشعرية في النقد العربي الحديث

II- الذات:

أ- تعريف الذات لغة واصطلاحا.

ب- مفهوم الذات.

ج- علاقة الشعرية بالذات.

المدخل:
التعريف بمصطلحات البحث

I- الشعرية:

1- *مفهوم الشعرية (poetics):*

الشعرية من بين المصطلحات التي جاءت بها النظريات النقدية الحديثة، التي تركز على تحليل بنية النص بعيدا عن السياقات الخارجية، سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو حتى تلك التي تتصل بشخصية المؤلف وسيرته.

وقد ظهرت أول الأمر مع الشكلانيين الروس، الذين بدأوا ببلورة مفاهيم كلية تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية <<التي أجملت في مصطلح واحد هو الشعرية (*poetics*) وهي قوانين الخطاب الأدبي>>[1]؛ ورأوا أن الشعرية هي مجموع الخصائص النوعية والقوانين الداخلية التي تتحكم في الإبداع الأدبي. وقد<<حددت الشعرية موضوعها على أساس إجرائي يقوم على التمييز بين الأدبي واللاأدبي، بين اللغة الشعرية واللغة اليومية>>[2].

الشعرية بهذا المعنى إذن محاولة لإيجاد علم للأدب، لا يكون موضوعه اللغة كلها، ولكن استعمال اللغة بطريقة مخصوصة تحقق أدبية النصوص (أي أن الأدبية هي موضوع الشعرية).

ولكن البحث عن قوانين الإبداع وتتبع خصوصيات اللغة ليس وليد العصر الحديث، بل إن دارسي الأدب منذ القديم دأبوا على استكشاف ما يميز الخطاب الشعري أو الفني عن الخطاب العادي، ومن هنا يمكن أن نقول إنهم اهتموا بالبحث عن هذه الشعرية التي ليست مخصوصة بزمان ومكان محددين.

على أنه من الواجب علينا التأكيد على أن انشغال الأقدمين من العرب وغيرهم بالبحث عن خصائص اللغة الشعرية كان منصبا على الشعر أكثر من غيره من مجالات الخطاب، فليس من العجيب مثلا أن نرى النقاد العرب القدامى يختلفون أيما اختلاف في تحديدهم لمفهوم الشعر ومميزاته، وهذا في حد ذاته بحث في صميم الشعرية.

ولا بأس أن نتتبع تطور مفهوم الشعرية عبر العصور لدى الغرب والعرب لنقف على ما طرأ عليه من تغيرات إلى أن صار يعني هذه << النظرية التي تعنى بالخصوصية الأدبية>>[3].

2- *تطور مفهوم الشعرية في الدراسات الغربية:*

شعرية أرسطو: <<الشعرية (*poetics*) مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته ويعود أصل المصطلح –في أول انبثاقه– إلى أرسطو>>[4]، <<حيث يواجهنا كتابه (فن الشعر) كأول كتاب في هذا الصدد، وقد عرض فيه الشعر ليكون أعلى شكل للفن المنتج، كما عني بصورة خاصة بقدرة الشعر على أن يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع>>[5]، فالفن عند أرسطو عامة محاكاة وتقليد.

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994، ص 5.

[2] عثماني الميلود: الشعرية التوليدية، مداخل نظرية، ط1، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص 15، 16.

[3] هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، ط 2، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2003، ص22.

[4] حسن ناظم، المرجع السابق، ص11.

[5] المرجع نفسه، ص 21.

والمحاكاة في معجم الفلسفة <<تطلق بوجه عام على التقليد والمشابهة في القول أو الفعل أو غيرهما، ومنه قول أرسطو: "الفن محاكاة الطبيعة">>[1]، و<<المحاكاة تصوير للعالم الخارجي وتمثيل له>>[2]. وهي<<اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط وأفلاطون، فقد قال سقراط: "إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد">>[3].

ولقد ارتبط مفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون بالأساس الذي قامت عليه فلسفتهما، والذي مجمله <<أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر: الأولى عالم المثل، والثانية عالم الحس وهو صورة للعالم الأول، والثالثة عالم الظلال والصور والأعمال الفنية>>[4].

لكن نظرة أفلاطون إلى المحاكاة اختلفت كثيرا عن نظرة أرسطو إليها، إذ يرى أن الفنان الذي ليس في مقدوره محاكاة عالم المثل يلجأ إلى محاكاة عالم الحس بما فيه الواقع والطبيعة، لكنه لا يستطيع أيضا محاكاة الواقع إلا بواسطة، وقد تكون محاكاته مشوهة للحقيقة، فيكون بهذا قد مسخ الحقيقة المثلى مرتين. <<فإذا رسم الفنان كرسيا، فلهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود، إذ أن هناك أوّلا فكرة الكرسي كما صنعها الذهن الإلهي، وهناك ثانيا الكرسي المادي الذي يصنعه النجار، وثالثا مظهر الكرسي أو صورته كما يرسمها الفنان. ومعنى ذلك أن العمل الفني لا يحاكي المثل الثابتة للأشياء، ولا يصنع أشياء فعلية كتلك التي نراها في العالم الواقعي، وإنما يحاكي مظاهر لهذه الأشياء الجزئية فحسب. فالفنان إذن أبعد ما يكون عن "الخلق"، بل إنه أقل مرتبة من "الصانع" ذاته، لأن الصانع على الأقل يأتي لنا بأشياء فعلية، أما الفنان فيحاكي تلك الأشياء الفعلية التي أنتجها الصانع>>[5].

من أجل هذا <<كانت نظرة أفلاطون إلى الشعر قاسية، ومن أجلها لم يفسح أفلاطون للشعراء في جمهوريته مكانا عليا، ولم يبح الشعر إلا في تسبيح الله، ومدح الأخلاق الفاضلة، والدعوة إلى الإصلاح>>[6].

معنى هذا أن أفلاطون لم يطرد الشعر كله من جمهوريته، بل أعطى لبعض الأنواع منه حقها، وهذه حقيقة الأمر فعلا، فعلى عكس ما يذهب إليه أكثر النقاد من أنه نفى الشعر جملة، إلا أن المتتبع لتطور المسألة في كتاب (الجمهورية) " يجدها تتدرج تدرجا لا يحيط به التعميم السابق، فقد بدأ أفلاطون بقسمة الشعر قسمين: ما يقوم على المحاكاة وما لا يقوم، ثم تقوى جدله بالتدريج لطرد الشعر الذي يعتمد على المحاكاة، واستبقى أنواعا منه ليست المحاكاة أساسا فيها.

وإنما حمل أفلاطون على الشعر، لأنه يرى<< أن في الشعر من الأوزان والإيقاعات والمؤثرات النفسية ما يصرف أذهاننا عن العلاقات الحقيقية للأشياء، ويحجب عنا صورة الوجود في حقيقته. فحين نستمع إلى قصيدة شعرية، لا تتجه عقولنا إلى الحقيقة المنطقية التي تتحدث عنها القصيدة، أو إلى معرفة علمية للموضوع الذي تتناوله، وإنما ننقاد إلى ما في

---

[1] عبد الكريم المراق: معجم الفلسفة، ط1، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1977، ص167.

[2] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ط1، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 1999، ص 179.

[3] د. إحسان عباس: فن الشعر، ص17.

[4] المرجع نفسه، ص17.

[5] د.فؤاد زكريا: جمهورية أفلاطون، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت، ص164.

[6] د.أحمد مطلوب: المرجع السابق، ص180.

الشعر من عوامل لغوية وبلاغية وموسيقية تكاد تصبح هي الغاية المقصودة لذاتها. هذا الوسيط اللغوي يحجب عنا الصورة الحقيقية للواقع، ويبعث فينا مشاعر لا صلة لها بالرغبة الأصيلة في المعرفة، مثلما تحجب عنا ألوان الرسام حقيقة الموضوعات التي تصورها، وتقدم لنا خيالات وظلالا يتركز عليها اهتمامنا، وكأنها هي كل ما ننشده من حقيقة>>[1].

أما أرسطو، فرغم إيمانه بفكرة المحاكاة، إلا أن نظرته إلى الشعر مخالفة تماما لنظرة أستاذه، وحتى فهمه للمحاكاة مختلف هو الآخر، <<فالشاعر (عنده) لا يضطر إلى أن يصف الأشياء كما هي في الواقع أو كما جرت سلفا في الواقع، بل له أن يصف الأشياء كما يمكن أن تقع في الواقع عن طريقة الضرورة والاحتمال، ويعقد أرسطو مقارنة طريفة موحية بين كل من الفنان والمؤرخ والفيلسوف ملاحظا أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان من حيث إن أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا، بل من حيث إن الأول يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما يروي الآخر ما يمكن أن يقع منها، ولذا كان الشعر أوفر حظا من التاريخ وأسمى مقاما منه>>[2].

كما أن أرسطو أسقط عالم المثل، فصار الفن عنده نسخة من الأصل مباشرة بعد أن كان عند أفلاطون نسخة مشوهة مرتين عن الحقيقة المثلى، وأهم من هذا كله أن أرسطو لم ير في المحاكاة مجرد التقليد الجامد الذي لا روح فيه كما هو شأن أصحاب الحرف عند أفلاطون، بل المحاكاة في الشعر عنده هي التي تجعل الشعر <<كلا محسوسا وليس تقليدا محضا، فيه نظرة الشاعر وانفعاله وتصوير ما يكون عليه الشيء لا ما هو عليه، وهو انعكاس لروح الشاعر وأحاسيسه وانطباعاته>>[3].

وشعرٌ بهذه المميزات، وإن كان يبدو من ظاهره قصد المتعة أو إثارة العواطف كشعر الكوميديا والتراجيديا، لا يؤدي بالضرورة إلى إضعاف النشاط الحيوي للمتلقي كما يرى أفلاطون، بل إلى أن تثار في نفسه عواطف مختلفة كالشفقة والخوف تصل به إلى التطهير، <<أو قل إننا نستفيد من أزمات الأبطال ومحنهم (في المأساة مثلا) فنحاول أن لا نسقط فيما سقطوا فيه، حتى لا نلقى ما لقوه من سوء المصير>>[4]. ورغم اختلاف النقاد في فهم معنى مصطلح (التطهير) الذي ذكره أرسطو إلا أن معاني <<الانسجام النفسي>>[5] والوصول إلى "الانسجام والتناغم في العلاقات البشرية" تظل الأقرب إليه، <<على الرغم من أن البعض يرى أن التطهير هو تطهير للنفس خاصة من الشفقة والخوف جميعا مما يحقق السعادة>>[6].

كما أن وسائل المحاكاة عديدة عند أرسطو، وهي تختلف باختلاف الفنون، <<فالملحمة، والمأساة، والملهاة، والشعر الذي يتغنى به في أعياد باخوس*، وجل صناعة العزف بالناي، والقيثارة، أنواع من المحاكاة لكنها تختلف فيما بينها

---

(1) د. فؤاد زكريا: جمهورية أفلاطون، ص164.

(2) محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ط1، مطبعة سوجيك، تونس، 1999، ص44.

(3) د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص180.

(4) محمود المصفار، المرجع السابق، ص45.

(5) د.إحسان عباس: فن الشعر، المرجع السابق، ص 139.

(6) محمود المصفار ، المرجع السابق، ص46.

* **باخوس**: إله الخمر في الأساطير الرومانية.

بالوسيلة، فبعضها يحاكي بالألوان والرسوم، وبعضها بالصوت، والإيقاع، واللغة، والانسجام. والشعراء يحاكون إما من هم أفضل منا أو أسوأ، أو من هم مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين>>[1].

وبالإجمال، فإن نظرة أرسطو إلى الشعر أرفع من نظرة أفلاطون، لأن مهمة الشعر عنده تطهير النفس، بينما هي عند أفلاطون جلب المتعة واللذة مما يقلل من مردود الفرد ونشاطه، والمحاكاة عنده يمكن أن تكون أجمل وأفضل من الواقع، بينما هي عند أفلاطون مسخ وتشويه له. والشعر عند أرسطو أعلى مقاما من التاريخ والفلسفة، لأن التاريخ يروي الجزئي والشعر يروي الكلي، حيث أن الأول يروي الأحداث التي وقعت فعلا بينما يروي الآخر ما يمكن أن يقع منها، ولأن الفلسفة <<ترى المطلق كما هو في ذاته، في حقيقته النهائية، وفي ماهيته الجوهرية كفكر، بينما يرى الفن المطلق مغلفا في ثوب حسي، وهكذا يجمّل الفن الواقع، ويسبغ عليه طابعا مثاليا من جهة، ويدني الحقائق المجردة ويجسدها بحيث تبدو قريبة واضحة مما يحدث في النفس انفعالات تؤدي إلى الإشباع والتطهير>>[2].

وتأثر الفلاسفة والنقاد المسلمون بما كتب أرسطو عن المحاكاة بعد ترجمة كتابه (فن الشعر) إلى العربية، فأفاضوا في الحديث عنها وعن أقسامها، ومن أبرز من بحث فيها ابن سينا الذي <<قسمها إلى محاكاة تشبيه، ومحاكاة استعارة، ومحاكاة تركيب، وحازم القرطاجني الذي قسمها إلى أقسام كثيرة، وبحسب ما يقصد بها إلى محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة>>[3]. ومن أهم ما توصل إليه تقسيمه المحاكاة <<من جهة ما تخيل الشيء بواسطة أو بغير واسطة إلى قسمين: قسم يخيل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيل لك الشيء في غيره ... فلابد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين: إما أن يحاكي لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف... فمحاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة بواسطة>>[4]. وتبرز أهمية تقسيمه هذا في أنه قصر تحقق الصورة الشعرية على <<المحاكاة التي بواسطة، أو المزدوجة (أما المحاكاة التي بغير واسطة أو المتحدة، حسب عبارات حازم، فلا تتحقق معها الصورة)>>[5].

وهذه الواسطة عند حازم <<شيء أو معنى زائد وغير مقصود يتخذ وسيلة لأجل الوصول إلى الشيء أو المعنى المقصود، والذي يكون موضوع أو غرض القول>>[1].

وهي ذاتها المعنى الثاني الذي يتكلم عنه حازم والذي يطلق مقابلا للمعنى الأول، وهو ما نعبر عنه في عصرنا الحاضر بالدلالة الإيحائية التي هي جوهر التصوير الفني.

---

[1] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص180.

[2] محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص181.

[4] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، د.ط، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1981، ص94 ، 95.

[5] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط.1، المركز الثقافي العربي، 1990، ص143.

[1] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 144.

لقد تفطن حازم القرطاجني إلى جملة من الحقائق تتعلق بالتخييل وأنواع المحاكاة ودورهما في إضفاء سمة الشعرية على الكلام، فكان بحق >> إحدى القمم التي تتشرف الإنسانية بإنجاب أمثالها<<[2].

ولقد ظلت نظرية المحاكاة مهيمنة لأزمنة طويلة على الإنتاج الفني في الغرب عموما، إذ أنها تنتظم إلى جانب الشعر الرسم والموسيقى والنحت والرقص وغيرها ... ولقد صمدت حتى ق 19 في وجه كل ما اعترضها من انتقادات.

وبالعودة إلى أصول الشعرية في البلاغة الغربية القديمة والتي يقرها (جان كوهين) مثلا في كتابه (بنية اللغة الشعرية)، حيث وضع يده على الميراث البلاغي مباشرة فسجله وحفظه تحت اسم اللغة الشعرية، >>وجعل من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة بداية مشروعه<<[3]، فإننا نلحظ أنه كان للبلاغة اتجاهان رئيسيان: حجاجي وأسلوبي، ولعل فن الإقناع المستهدف من الحجاج كان الغالب عليها، وأن اتجاهيها هذين مثّلاَ أساسا قويا لقراءة شعرية حديثة. ومعلوم أن >>البلاغة من أكثر المعارف اتصالا بالشعريات، لأن كليهما يشتغل على الخطاب وخصائص الخطاب الأدبي<<[4].

يقول (هنريش)* : >>إن رواد هذه البلاغة الجديدة في فرنسا هم: رولان بارث، وجيرار جينيت و فاركا ومجموعة *Mu* وبيرلمان وتودوروف ... لقد استطاع هؤلاء الباحثون وباحثون آخرون كثيرون في بلاد أخرى أن يجعلوا من البلاغة مبحثا علميا عصريا<<[5].

وقد سبق أن ذكرنا أن >>محاولة تأسيس شعرية حديثة ترجع إلى الشكليين الروس، الذين كان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم للأدب، بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه<<[6].

>> ولقد انتهت المعالجة إلى أن الشعرية علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر<<[7].

3- *الشعرية في الدراسات الغربية الحديثة:*

عرف مصطلح الشعرية اختلافا في فهمه لدى الدارسين في الغرب، ويمكننا التعرض لبعض تلك المفاهيم بإيجاز:

أ- *شعريات رومان جاكوبسون (Roman Jakobson):*

يُرجع جاكوبسون الشعرية إلى وظائف عناصر الرسالة اللغوية، وبالتحديد إلى الوظيفة الشعرية المرتبطة بالرسالة ذاتها، التي كلما كانت لها الهيمنة على الوظائف الأخرى انزاحت باللغة عن سيرها العادي إلى وجهتها الأدبية، أو

---

[2] المرجع نفسه، ص 147.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص111.

[4] موقع انترنت: mailto:aru@net.sy.

* شاعر ألماني ولد سنة 1777م، اشتهر بتمثيلياته الدراماتيكية العظيمة.

[5] موقع انترنت: mailto:aru@net.sy.

[6] حسن ناظم: المرجع السابق، ص 79.

[7] المرجع نفسه، ص83.

>>حولت الكلام من حالة عادية نثرية مألوفة إلى حالة شعرية مخصوصة<<[1]، كما يوسع مجالها إلى رسائل لفظية أخرى غير الشعر، مع تركيزه على الأخير، يقول في تعريفه للشعرية: >>هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية – بالمعنى الواسع للكلمة – بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية<<[2].

والوظيفة الشعرية عند جاكوبسون تتأتى من صياغة وتركيب عناصر اللغة بآليات معينة تكسب اللغة صبغتها الجمالية، مع تركيز جل اهتمامه على الشعر، حتى إن البعض يعتبره>>ممن يحاول إقامة علم للشعر<<[3]، والذي هو في رأيه لغة في سياق وظيفتها الجمالية،>>وموضوع علم الأدب عنده ليس هو الأدب ولكن الأدبية، وهذا يعني أن موضوع الشعريات هو الأدبية،أي آليات الصياغة والتركيب،لأن الشعر هو تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة في سياقاتها التعبيرية<<[4].

وصياغة وتركيب عناصر اللغة بآليات معينة يوحي بالقصدية وإعمال الفكر، وهذا ما يعتقده جاكوبسون فعلا، إذ >>يعتبر أن الوظيفة الشعرية لا تتأتى عن طريق الصدفة، بل تتأتى عن إرادة وقصد، لأن الاستخدام البارع للغة هو ضرب من السحر، بل لعله السحر الحلال كما يقول العرب، فللألفاظ جمالها الخاص قبل أن تدخل في علاقات مع غيرها في التركيب والتأليف<<[5].

وكي تتحقق الوظيفة الشعرية في نص ما وتهيمن على غيرها من الوظائف يرى جاكوبسون أنه يجب أن تتوفر جملة من المقومات هي ذاتها آليات صياغة وتركيب عناصر اللغة، وأهمها:

>>1- وحدة القصيد أو المقطوعة.

2- قصر المقطوعة لأن القصر يركز الانتباه.

3- التكرار والتوازي، وهما حاجة من الحاجات الأولية التي يتطلبها الذهن، إذ "هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: على مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وعلى مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وعلى مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية، وأخيرا على مستوى تنظيم وترتيب الأصوات... وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه".

4- الفجئي واللامتوقع، وهما جزء من الفن والجمال، ونطلق عليهما مفهوم التوقع الخائب أو خيبة الانتظار.

5- الغموض، وهو ميزة ذاتية لصيقة بكل رسالة أو خطاب يتركز على ذاته. ويقول (*Empson*) إن الغموض أصل من أصول الشعر.

---

[1] طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004، ص 10.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 90.

[3] المرجع نفسه، ص 83.

[4] موقع انترنت: mailto:aru@net.sy.

[5] محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ص20.

6- التناص: ونعني به أن كل خطاب شعري هو نوع من الاستشهاد أو الاقتباس الضمني أو التضمين، أي هو خطاب داخل خطابات.ويوضح (رولان بارث) هذا الأمر بقوله: "إن التناص هو الشرط المحدد لكل نص مهما كان نوعه، وهو لا ينحصر في قضية المصادر والمؤثرات، بل هو مجال عام لصيغ تعبيرية يصعب تحديدها أو التعرف إلى أصحابها>>[1].

ب- شعريات بول فاليري(Paul Valery):

يحرر (فاليري) الشعرية من القيود التي تربطها بالشعر فقط، لأنها مرتبطة بالاستعمال العام، وهذا ما يجعلها مرتبطة بالأعمال النثرية أيضا، وهذا المعنى هو إحدى دلالتي الشعرية عند فاليري إلى جانب الدلالة الثانية التي ترى في الشعرية <<فضاء لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في الوقت ذاته هي الجوهر والرسالة، ومن ثمة فالشعريات لا تعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وإنما هي دراسة للخصائص النصية>>[2].

لكن فاليري فرق بين الشعرية وتاريخ الأدب وما يرتبط به من سيرة المؤلفين وما رافق حياتهم وتأليفهم من أحداث بعد أن "أحيا استعمال الشعرية في درسه الافتتاحي بمعهد فرنسا (*Collège de France*) ... فقال: <<إن تاريخا معمقا للأدب ينبغي أن يفهم لا على أنه تاريخ المؤلفين والأحداث التي جرت في حياتهم الاجتماعية والفنية بل على أنه تاريخ الفكر، وهو ينتج أو يستهلك الأدب، وهذا التاريخ يمكن القيام به دون ذكر لأسماء الكتاب أو المؤلفين، فندرس على سبيل المثال (كتاب جوب *Livre de Job*) أو (كتاب نشيد الأناشيد *Cantique des Cantiques*) دون التعرض بأدنى إشارة إلى حياة المؤلفين الذين لا نعرف عنهم شيئا. على أن تاريخا من هذا النوع يفترض بالضرورة كتمهيد أو تقديم تصورا واضحا عن شروط الأدب وتطوره وطرق إبداعه ووسائل أدائه وأنواع أشكاله، بحيث لا يمكننا دراسة تاريخ الرسم والرياضيات مثلا دون أن تكون لنا فكرة نظرية عنهما وعن طرقهما الفنية الخاصة بهما. على أن مفهوم الشعرية قد يتفق مع هذا الاتجاه في البحث شريطة أن نفهم منه كل نوع من الإبداع تكون فيه اللغة وسيلة وغاية معا، لا أن نفهم منه معناه الضيق الذي يقتصر على القواعد أو القوانين الجمالية التي تهم الشعر وحده. وباختصار، فالغاية من دراسة الشعرية بمعهد فرنسا هي أبعد عن أن تحل محل التاريخ الأدبي أو تتناقض معه، بل الغاية هي إعطاؤها أساسا تقوم عليه ومعنى تؤديه وغاية ترمي إليها في الوقت ذاته>>[1].

ج- شعريات تزفيتان تودوروف(Tzvetan Todorov):

ترتبط الشعرية عند (تودوروف) بكل الأدب منظومه ومنثوره، و <<الأثر الأدبي ليس هو بذاته موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرد الذي هو الخطاب الأدبي>>[2].

---

[1] محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ص21.

[2] موقع انترنت: mailto:aru@net.sy.

[1] محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ص25.

[2] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ط1، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص 17.

و<< شعرية تودوروف هي البحث عن بنية مجردة أعم من الأثر الأدبي الذي لا يعدو أن يكون أحد تحققاتها الممكنة . إن هذه الشعرية علم تجريدي لا يتمثل الأدب لديها في خصوصية الأثر الأدبي، بل في فرادة الواقعة الأدبية في ذاتها، حتى ولو كانت محتملة فقط>>[3].

أما بالعودة إلى أصول الشعرية، فيعترف تودوروف كغيره من النقاد والمتخصصين بأن كتاب أرسطو (فن الشعر) " هو أول وأهم ما كتب في (نظرية الأدب)، لكنه يشبّه إلحاق مصطلح النظرية بالأدب في عهد أرسطو ومن خلال مؤلفه المذكور <<بإنسان خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب>>[4].

ويؤكد تودوروف أيضا أن مؤلف أرسطو لم يكن الشعر بمعناه الشامل، "لكنه في كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام. ونتيجة لذلك، وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة، يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة (أو المتخيلة) يعني الملحمة والدراما، اللذين حللا في مستوى متسلسل واحد من جهة، وعلى مستوى المقطع من جهة أخرى (عولج جنس واحد من الدراما وهو التراجيديا، أما الجزء المتعلق بالكوميديا فهو مفقود أو ببساطة غير موجود)، وبهذا " لم يكن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب" لسبب بسيط هو أنه <<لا مكان في الكتاب للشعر (الذي كان له وجود في هذه الحقبة)، في حين سيعتبر الشعر كما نعلم في الفترة الحديثة، أخلص صورة لتجسيد الأدب>>[5].

لكن تودوروف يقر على الرغم من هذه الملاحظات بأن كتاب أرسطو هو مؤلف في الشعرية، التي تعني التمثيل عن طريق الكلام، وما من شك في أن المحاكاة مع الخيال هما عنصرا تشكيل الصور الفنية، وهما <<جناحا الشاعر المبدع اللذان يحلق بهما في أجواء الشعر، فيستلهم صوره من الطبيعة محاكيا، ومن طاقاته الإبداعية متخيلا، وبذلك يكون الإبداع>>[6].

أما تركيزه الأكبر فكان منصبا على وجوب استقلالية الأدب، بجعل الشعرية فنا مستقلا يكون موضوعه <<المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها>>[1]. وأهم خصوصيات هذا الفن لغته المتميزة، <<فمن المؤكد أن هذا الاسم (يقصد الأدب) وما يجري مجراه استعمل دائما للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي>>[2].

وهذه المميزات والخصائص هي وحدها التي يمكنها تحقيق الوظيفة الشعرية للخطاب، و<<يعرف تودوروف هذه الوظيفة الشعرية على أساس التقابل بين الكلام الشفيف والكلام الثخين، مؤكدا أن الأول مكشوف عار وإن كنا لا نراه

---

(3) هنري ميشونيك: راهن الشعرية، ص 29.

(4) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/المغرب، 1990، ص12.

(5) المرجع نفسه، ص 12.

(6) د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص199.

(1) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص84.

(2) المرجع نفسه، ص10.

في ذاته المحسوسة، أما الثاني فهو بمثابة الحاجز البلوري الذي طلي صورا ورسوما بحيث لا نكاد نرى من خلاله شيئا، أي هو لا يحيل إلا على نفسه، ولا مرجعية محسوسة له، وعلى القارئ أن يبذل الجهد في اختراقه وتقدير غاياته>>[3].

د- *الشعرية من وجهة نظر جيرار جينيت(Gérard Genette):*

يقول (جينيت) في كتابه (مدخل لجامع النص) ما يلي: <<ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة،ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطاب وصيغ التعبير والأجناس الأدبية>>[4].

ومعنى هذا أن الشعرية عند جينيت هي مجموع العناصر التي تكوّن نصا له خصوصية، وهذه العناصر هي: طريقة السرد والأشكال العروضية والموضوعات والأجناس والرموز والأساليب وغيرها.. ، وقد تدخل إلى جانبها أيضا عناصر على درجة أقل من الأدبية. يقول جينيت: <<ومن الجلي فعلا أن ما نسميه عادة الأدب يتكون من ناحية، من أجناس أدبية لا تتوقف الأدبية فيها على أي تقييم، ومثلا لذلك، فإن مسرحية أو رواية أو قصيدة تنتمي إلى الأدب شرعا، مهما كان مستواها أو قيمتها، على النحو الذي تنتمي فيه اللوحة أو التوليفة الموسيقية إلى الرسم أو الموسيقى بغض النظر عن نوعيتها التصويرية أو الموسيقية، ومن ناحية أخرى من أجناس ذات أدبية غير راسخة، كالتاريخ والخطابة والسيرة الذاتية، سواء ارتقت نصوصها إلى المرتبة الأدبية أم لا>>[5].

ومن الواضح أن جينيت يركز على قضية الأشكال الأدبية التي تنتجها تلك العناصر المذكورة سابقا وغيرها، بل إن الشعرية عنده "نظرية عامة للأشكال الأدبية"، وموضوعها <<السعي إلى الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا وليس أثرا أدبيا>>[6].

وفي حديثه عن العناصر التي تكوّن شعرية النص، يتعرض جينيت للحديث عن عنصر يراه على درجة عالية من الأهمية <<هو ما يسميه التعالي النصي: أي ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، ويدخل ضمنه التناص الذي هو التواجد اللغوي لنص ما في نص أخر، كما يقع ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها... وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل>>[1].

ولا تقتصر عناصر التعالي النصي على التناص وعلاقة التداخل فحسب، بل هناك أيضا علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير اللتين تعطي عنهما المعارضة والمحاكاة الساخرة فكرتين متباينتين. ويبرز عند جينيت أيضا مصطلح أخر هو التطريس، والذي هو لفظ يعبر به عن التداخل والتضافر النصي.

---

[3] محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ص22.

[4] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، 1986، ص02.

[5] المرجع نفسه، ص09.

[6] المرجع نفسه، ص91.

[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص91.

ومن أهم مصطلحات التطريس التي وقف عندها جينيت والتي هي بعض علاقات النص أيضا:

<<1- الترافق: أي علاقة النص بما يصاحبه مثل العناوين والتمهيدات، والعبارات التوجيهية، والتوضيحات والتماسات الأخرى.

2- العلاقة النقدية: وهو التعليق الذي يقوم فيه نص على نص أخر، وقد أطلق عليه اسم "النصية الأولية".

3- النصية الضامة: وهي العلاقة التي تضم نصا إلى نص سابق>>[2].

ونلاحظ من خلال هذا الطرح مدى تميز الشعرية عند جينيت بالانفتاح والتحرر وسعة الأفق، وتعدد الارتباطات. لقد اتخذت من النص موضوعها التطبيقي وشحنته بالمعاني التي تختلف طرق استخراجها من باحث إلى أخر، فأفسحت مجالا واسعا للقارئ كي يساهم بشكل فعال في تكميل دلالة النص أثناء القراءة. و<<هذه النظرة إلى النص توصف بأنها نظرة دينامية يجتمع فيها النص والقارئ والشفرات العميقة ليكمل بعضهما بعضا. وتمتد جذور هذه النظرة إلى أطروحات جاكوبسون وتينيانوف اللذين نبذا النزعة الذاتية للمدرسة الشكلية>>[3].

وهذا أيضا ما يميز <<شعرية جينيت المفتوحة عن شعرية الكلاسيكيين المغلقة>>[4].

يركز (جينيت) على علاقات النص الخفية والظاهرة مع غيره من النصوص، وهذا ما يسمى (التناص) الذي هو التواجد اللغوي لنص ما في نص آخر، كما يؤكد على أن مصطلح (جامع النص) الذي ذُكر من قبل أنه موضوع الشعرية ليس مجموعة الأعمال الأدبية الموجودة، ولكنه الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولد لعدد لا نهائي من النصوص.

وهنا يبرز بجلاء اهتمام جينيت بالقارئ، الذي له دور فاعل في تكميل دلالة النص الذي سيصبح بالنظر إليه من هذه الزاوية مفتوحا، قابلا للعديد من التأويلات.

هـ- ***شعرية الانزياح عند جان كوهين (Jean Cohen)*** :

<<يشير بعض الباحثين العرب ومنهم : محمد العمري، نزار التجديتي، عبدا لله صولة وصلاح فضل إلى أن تيار الشعرية البنيوية هو الذي عمق في مفهوم الانزياح وفصل فيه، وقد أقروا أن أكمل صياغة لسانية لنظرية الانزياح وأشهرها هي التي صاغها "جان كوهين" في كتابه (بنية اللغة الشعرية)>>[1]. والانزياح في اللغة كما هو واضح من لفظه هو الحياد عن الأصل والمألوف، والإتيان بصيغ وأساليب مبتدعة تلفت انتباه المتلقي، وتبث في نفسه الإحساس بجمالية اللغة وشعريتها. <<فالمألوف من القول لا يثير في المتلقي أي إحساس لأنه يجري بحسب الإلف والعادة، أما الانزياح عن المعتاد فهو ما يتوسل به لهز يقظة المتلقي، فعملية اختيار أو انتقاء الألفاظ للتعبير عن موقف يستوجب أن يكون هذا الاختيار

---

(2) موقع انترنت: mailto:aru@net.sy.

(3) المرجع نفسه.

(4) المرجع نفسه

(1) موقع انترنت: mailto:aru@net.sy.

مخالفا لما اعتاد عليه الناس وانزياحا عنه حتى يحدث الصدمة المطلوبة التي أشار إليها جاكوبسون والتي تقود إلى الأثر المنشود>>[2].

ويعلي "كوهين" كثيرا من شأن الانزياح حتى يقول إنه <<لا يوجد شعر يخلو من الانزياح>>[3]. والانزياح لا يشمل مستوى واحدا من مستويات اللغة، بل <<الشعر سواء في المستوى النحوي أو في المستويات الأخرى يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة>>[4].

والمستويات التي يتم فيها الانزياح عديدة: <<دلالي، ينتقل من الدلالة التصريحية إلى الدلالة الحافة، وصوتي يتمثل في القافية والتجنيس، وتركيبي يحدث في ترتيب المتوالية الشعرية>>[5].

وفي كل هذه الجوانب، يعطي كوهين الأولوية العظمى للشكل اللغوي، مستبعدا شبكة العلاقات التاريخية للعمل الأدبي، وأصوله النفسية والاجتماعية، وهذا الشكل هو الذي يميز الشعر عن النثر، <<فطبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية أي شكلية، إنه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى>>[6].

و<<الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي، وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة، والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي>>[7].

ولا يمكن لأي شيء أن يكون شعريا بذاته أو بارتباطاته وأصوله، بل <<الذي ينبغي قوله أن الأشياء ليست شعرية إلا بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة، فيكون شعريا إن كانت شعرا ونثريا إن كانت نثرا>>[1].

فما يهمنا إذن في الشعر ليس الأشياء في ذاتها، بل الأشياء معبرا عنها من خلال لغة؛ <<إن القمر شاعري باعتباره" ملكة الليالي"، أو باعتباره ذلك "المنجل الذهبي" ...ويحتفظ بنثريته في عبارة "كوكب أرضي"، ويستخلص من ذلك بوضوح أن الدور الخاص بالشعرية الأدبية هو مساءلة العبارة لا المحتوى الذي يتغير، وذلك لمعرفة مكمن الفرق>>[2].

جوهر الشعرية إذن – في مستوى الدلالة – عند كوهين هو تحطيم علاقة الدلالة "المعيار" أو الدلالة "التصريحية" وتجاوزها إلى "دلالة الانزياح" أو " الدلالة الحافة" حيث تتحول الكلمة إلى إشارة أو علامة. يعني هذا أن <<خصوصية

---

[2] المرجع نفسه.

[3] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص192.

[4] المرجع نفسه، ص183.

[5] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص120 ،121.

[6] جان كوهين: المرجع السابق، ص191.

[7] المرجع نفسه، ص40.

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص38.

الأداء الشعري تنعكس في نقل الكلمات أو الدوال من حدود دلالتها المعجمية إلى اعتبارها دوالا في حقول معجمية أخرى، فتتحول هذه الكلمات من خلال هذه العملية إلى كائنات رمزية تتشكل وفق سياقات خاصة، إذ تتحرر من قيود التصورات الذهنية والمعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها، فتتحول إلى إشارات أو علامات، فمصطلح "إشارة" يتسع ليشمل كل عنصر من عناصر الخطاب الأدبي، فهو ليس بديلا لمصطلح الكلمة ولكنه تحول لها، فالكلمة اللغوية تظل كلمة في كل مجالات استعمالها، ماعدا حالة التجربة الجمالية، حيث تتحول إلى إشارة، وذلك بأن تتخلى عن شطرها الآخر: التصور الذهني لها، وتحتفظ بجانبها الصوتي، وهذا ما يضمن لها حرية الحركة ويحقق لها انعتاقا، ويفرغها من تصورها الذهني الذي كان عالقا بها، ويمكنها من إحداث الأثر>>[3]. وهكذا <<فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى>>[4].

وطبيعي أن مثل هذا الاستعمال الشعري للكلمات هو تكثير لمعانيها وإغناء لما وضعت له في الأصل، وخروج عن الحدود الدلالية التي رسمتها لها المعاجم، ومن هنا فإن << شعرية الكلمة تتجلى في مراوغتها لمعانيها وفي نزوعها الدائم والفريد نحو التكثيف الدلالي وتعديده>>[5].

أما الانزياح في الجانب التركيبي فيتم أيضا بمخالفة قوانين اللغة ومعاييرها، <<فالشاعر يختار الكلمات المناسبة للمقام الذي ينشئ فيه رسالته، ثم يسوق ذلك وفق نظام تركيبي مخصوص يحقق له فرادة رسالته وأسلوبه الخاص، وهو يفعل ذلك غير مبال بقوانين اللغة ومعاييرها، بل يتعمد خرقها ومناقضتها>>[6].

وفي الجانب الصوتي، يشدد كوهين على أهمية الإيقاع الموسيقي وعلاقته المباشرة بالدلالة، ويمثل لاختلاف صورته أو لانزياحه بين النثر والشعر: << فالقافية والجناس في الخطاب النثري تمثل عائقا يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أما الخطاب الشعري فهو على النقيض من ذلك يبحث عنها...، وإشاعة التماثل الصوتي وضم الألفاظ المشتركة والمترادفة والجمع بين الألفاظ المتجانسة في جملة واحدة عملية تتحاشاها اللغة العادية، بينما تستعملها اللغة الشعرية إلى أقصى الحدود>>[1].

وكما أن الإيقاع عنصر جوهري في عملية التعبير عن التجربة الشعرية، فإن الصور البلاغية عند كوهين <<ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها لتكوّن جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفك إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه>>[2].

---

[3] موقع انترنت: mailto:aru@net.sy.

[4] جان كوهين: المرجع السابق، ص49.

[5] موقع انترنت: mailto:aru@net.sy.

[6] المرجع نفسه.

[1] موقع انترنت: mailto:aru@net.sy

[2] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 46.

وكان فاليري أشار إلى أن مالارميه (*Mallarmé*) قد تفطن من قبل إلى هذا الأمر فقال: <<إن القوافي والجناسات من جهة، والصور والمجازات والاستعارات من جهة أخرى لم تعد هنا مجرد تفاصيل وحلية للخطاب بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنها خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فلم يعد الموضوع علة للشكل، بل هو أثر من آثاره>>[3].

وقال فاليري من جهته: <<إن الصور البلاغية التي تلعب عادة في نظام اللغة دورا كماليا وتبدو وكأنها لا تتدخل إلا لتوضيح مقصد، وتظهر لذلك عارضة وشبيهة بحلية يمكن أن تستغني عنها مادة الخطاب، إن هذه الصور لتصير في تأمل مالارميه عناصر أساسية>>[4].

وعلى الرغم من أن كوهين يحدد خصوصيات العمل الأدبي ويبرز ما يميزه عن غيره من أشكال الخطاب، إلا أنه يرفض إلباسه لباس العلم بصبغته المنطقية الجافة وحدوده الصارمة، <<إن الشعر لن يسلم قياده إذا ما اعتبر مجرد شكل من أشكال اللغة وطريقة من طرق الكلام، إنه يريد أن يكون مثله في ذلك مثل العلم والفلسفة، تعبيرا عن حقائق جديدة، واكتشافا للمظاهر المجهولة من العالم الموضوعي، ويجب أن تكون لدينا الشجاعة لنقول إنه يرتكب بصنيعه هذا خطأ قاتلا، فالشعر ليس علما بل هو فن، والفن شكل وليس شيئا آخر غير الشكل، ولا شيء يمنع الشاعر من الإعلان عن حقائق جديدة، غير أننا نؤكد أن ليس مرد شاعريته إلى ذلك>>[5].

وليس مرد شاعريته أيضا إلى مجرد زخرفة الكلام وتنميقه، <<فالشعر ليس اللغة الجميلة، لكنه لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله بشكل آخر>>[6].

4- *مفاهيم الشعرية عند النقاد والفلاسفة المسلمين القدامى:*

كان للفلاسفة المسلمين دور كبير في دراسة الشعر وتحديد مفهومه، وتأتى ذلك من قراءتهم وشرحهم لكتاب (فن الشعر) لأرسطو ولكثير من كتبه الأخرى، <<مما أعانهم على تصور القضايا الفنية في كتاب الشعر والاقتراب من فهمها ومعالجتها إلى حد بعيد>>[1].

لكن الفلاسفة المسلمين لم يكتفوا بنقل ما قال أرسطو، بل سعوا جاهدين إلى تقديم الكثير من الإضافات وصياغة الكثير من الأفكار الخاصة بهم، وتطبيقها على الشعر العربي لإبراز جوانب الشعرية والتميز فيه. من أجل هذا "شعروا بضرورة استكمال شعرية أرسطو، أو قل بإيجاد شعرية عربية تتأسس على الإبداع العربي خاصة، حيث قال ابن

---

[3] المرجع نفسه، ص47.

[4] المرجع نفسه، ص 46، 47.

[5] المرجع نفسه، ص46.

[6] المرجع نفسه، ص155.

[1] محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ص55.

سينا: <<ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل والتفصيل>>[2].

ومن أبرز الفلاسفة الذين ساهموا في إثراء مقولات أرسطو والتوسع فيها الفارابي وابن رشد وابن سينا، فقد " فهم الفارابي أن الأقوال متنوعة الصدق والكذب، وهي في أقصى صدقها برهانية وفي أقصى كذبها شعرية، والأقوال الشعرية عنده تتنوع بأوزانها كما تتنوع بمعانيها"، ويرى أن العلاقة متينة بين الشعراء والرسامين، لأن <<موضع الشعر الأقاويل وموضع الرسم الأصباغ، وفعلهما جميعا هو التشبيه وغرضهما هو إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم>>[3].

أما الشعرية كمصطلح فقد وردت في العديد من نصوص التراث النقدي العربي، دون أن تكون لها مقومات الاصطلاح، <<لأنها غير مشبعة بمفهوم معين>>[4]، ولذا لم يكن بإمكاننا أن نعدّها <<مصطلحا ناجزا ولّدته الكتابات العربية القديمة>>[5]، ومن هذه النصوص:

1- الفارابي (*260* هـ): <<والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا>>[6]، يتحدث الفارابي عن استعمال بعض آليات اللغة للوصول إلى الأسلوب الشعري.

2- القرطاجني (*684* هـ): <<وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع>>[7]، وكأن القرطاجني في هذا النص يرفض أن تكون صفة الشعرية المميزة للشعر هي نظم الأغراض المختلفة للكلام بطريقة اعتباطية، بل إنه يعتقد أنه ينبغي أن تكون هناك قوانين وشروط لهذا الإبداع، وربما كان هذا هو البحث عن قوانين الشعرية التي تتحكم في الإبداع الأدبي عموما.

وبما أن <<الشعريات جميعا قديما وحديثا تسعى إلى الإجابة عن السؤال:

ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟ أو ما الذي يجعل عبارتين: الأولى شعرية والثانية نثرية ؟ رغم أنهما تصفان حالة واحدة أو تعبران عن مدلول واحد أو تحملان المحتوى نفسه>>[1]، فإن التعريفات المختلفة للشعر وما يميزه عن غيره من سائر الخطابات عند النقاد العرب القدامى هي من صميم البحث عن سمات هذه الشعرية التي تضفي عليه خصوصية الجمال والتأثير.

---

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص55.

[4] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 12.

[5] المرجع نفسه، ص 12.

[6] أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، د.ط، دار المشرق، بيروت، 1969، ص141. نقلا عن: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص12.

[7] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص28.

[1] طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص6.

فإذا أخذنا مثلا حد (قدامة) للشعر في أنه <<قول موزون مقفى يدل على معنى>>[2]، وجدناه يوضح خصائص الخطاب الذي يستحق أن يسمى شعرا دون غيره من الخطابات، وإذا أخذنا تقسيمه الشعر إلى أقسام ثلاثة: <<غاية الجودة و غاية الرداءة، ومتنزل بين الطرفين>>[3]، وجدناه ينسب هذا التقسيم إلى مدى ظهور وقوة السمات الشعرية في الخطاب، ثم نجده بعد ذلك يتحدث عن <<الاستعارة أو الانحراف باللغة الشعرية>>[4]، ويخترع مصطلحات لبعض المعاني..

بكل هذه الإجراءات يمكن لنا أن نقول إنه كان يسعى إلى وضع علم للشعر يضبطه ويرسم حدوده ويفصل ما يجب أن يكون فيه من سمات ومميزات.

أما إذا أتينا إلى تعريف (ابن طباطبا) للشعر بأنه: <<كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم>>[5]، فإننا نلاحظ أيضا أنه على غرار (قدامة ابن جعفر) يرسم حدود الشعر ويضع له عيارا أي مقياسا يميزه به عن غيره، وله في هذا المجال تفصيلات كثيرة ومباحث مهمة.

5- *ترجمة مصطلح الشعرية (poetics) إلى النقد العربي:*

أما في النقد العربي الحديث فقد اختلفت ترجمات مصطلح الشعرية ومفاهيمه على حد سواء عند النقاد، وهذا يوحي ربما بتعدد دلالات الكلمة في لغة منشئها من جهة، وفي عدم التزام بعض دراساتنا النقدية العربية لمثل هذه المصطلحات الوافدة بالقدر اللازم من الصرامة والانضباط العلمي من جهة أخرى، وإلا فكيف ربت ترجماتنا للمصطلح على الثلاثين، ولنذكر البعض منها في ما يلي:

1- <<يترجم سعيد علوش في معجمه مفهوم (*poetics*) بالشاعرية بدل الشعرية، ويذهب محمد بنيس مذهبه فيطلق على منظري الأدب اسم الشاعريين (*Poeticiens*)، ثم يأتي استخدام لفظ الأدبية كبديل عنها في فترة لاحقة

---

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص64.

[3] المرجع نفسه، ص 7.

[4] المرجع نفسه، ص 11.

[5] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: د. عبد العزيز ناصر المانع، د.ط، الرياض، 1985، ص01.

باعتبار أن شعرية الشعر هي أدبيته تأثرا بالشكلانيين والبنيويين من الأسلوبيين>>[1]. ويتبنى عبد الله الغذامي الترجمة ذاتها، ويرى أن الشاعرية مصطلح جامع يصف اللغة الأدبية في الشعر والنثر.

2- ترجم آخرون (poetics) إلى الإنشائية، ومنهم عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب)، حيث يقول: <<ترجم بعضهم لفظة (poetics) بالشعرية، إلا أن هذه الترجمة قد تحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني..، ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول "الإنشائية"، إذ الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء>>[2]، وإلى الترجمة ذاتها ذهب توفيق حسين بكار والطيب البكوش، <<وعبد الفتاح المصري في بحث له بعنوان: الإنشائية في النقد الأدبي>>[3].

3- << عرّب د. خلدون الشمعة (poetics) إلى بويطيقا في كتابه (الشمس والعنقاء)، وهذا هو التعريب القديم الذي وضعه بشر بن متى في ترجمته لكتاب أرسطو، <<وإلى هذا ذهب جابر عصفور وسعيد يقطين>>[4].

4- عرب المصطلح إلى بويتيك وقد تبنى هذا التعريب حسين الواد في كتابه (البنية القصصية في رسالة الغفران)، <<وعبد المالك مرتاض في كتابه (النص الأدبي من أين وإلى أين ؟)>>[5].

5- ترجم د. علي الشرع (poetics) إلى نظرية الشعر.

6- تبنى د. يوئيل يوسف عزيز و علية عزت عياد ترجمة (poetics) إلى فن الشعر.

7- وهناك الكثير من الترجمات الأخرى لن نتعرض إلى ذكرها جميعا، إلا أن ما يهمنا منها

هو الترجمة الأخيرة لـ (poetics) وهي (الشعرية) ، وهي الترجمة التي تبناها الكثير من المهتمين بقضاياها ومنهم: محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما لكتاب (جان كوهين): "بنية اللغة الشعرية"، وكاظم جهاد في بعض مقالاته، ود. عبد السلام المسدي الذي يراوح بين ترجمتين هما الإنشائية والشعرية، وسامي سويدان في ترجمته لكتاب "تودوروف": "نقد النقد" >>[1].

6- *مفهوم الشعرية في النقد العربي الحديث:*

قبل أن نعرض مفاهيم النقاد العرب المعاصرين للشعرية، يجب إلقاء نظرة على تعريفها اللغوي، أو على تعريف الشعر بعبارة أدق لأنه أصل اشتقاقها، فقد جاءت مادة (شَعَرَ) في (اللسان) بمعنى <<عَلِمَ، وليت شعري أي ليت علمي،

---

(1) محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ص26.

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ط3، الدار العربية للكتاب، د.ت، ص171.

(3) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 15.

(4) يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص 40.

(5) المرجع نفسه، ص 40.

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص16.

وأشعره الأمر وأشعره به: أعلمه إياه، وفي التنزيل: (**وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءتْ لاَ يُؤْمِنُونَ**)[2] أي وما يدريكم، والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية (وإن كان كل علم شعرا)»[3].

وكما اختلف النقاد في ترجمة المصطلح، اختلفوا في تحديد مفهومه؛ فأدونيس (وهو ممن يتبنى مصطلح الشعرية) «يربط الشعرية بمراحل متقدمة جدا من تاريخ أدبنا العربي، وبالتحديد بمرحلة الشفوية الجاهلية، باحثا عن خصائص هذه الشعرية، وأثرها على الكتابة الشعرية العربية في العصور اللاحقة»[4]، وهو لا يعطي الشعرية مفهوما محددا كما هو الحال في النقد الغربي، بل يرى أن «سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة –أي تراها في ضوء جديد– والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر»[5].

مفهوم الشعرية عند أدونيس إذن له أبعاد ممتدة واسعة، تعود إلى بدايات ظهور الشعر عند العرب، وتطوره عبر مراحله التاريخية المختلفة، لذا يرفض أن تكون للشعر قواعد وقوانين ثابتة، لأنه متغير بتغير العصر والظروف والشاعر الذي ينتجه، يقول: «إن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر»[6].

وبما أن الشعر عنده على هذه الدرجة من الاختلاف والتنوع، فإن ملامح الشعرية عند أي شاعر تختلف عنها جوهريا عند غيره، ومميزات الشعر وآفاقه تختلف من شاعر إلى آخر، «ففي حين لا نرى أية مسافة بين الشعرية والفكر في نص كل من أبي نواس والنفّري، نرى على العكس أن نص أبي العلاء مثقَل غالبا بنوع من الفكرية الباردة»[7].

أما كمال أبوديب فيركز في تحديده للشعريات على البنية الكلية وأنظمة العلاقات، لأن الظواهر المعزولة كما أكدت الدراسات اللسانية لا يمكن لها أن تنتج شعرية دون أن تنتظم في نظام من العلاقات الخاصة المتشكلة في بنية كلية.

انطلاقا من هذا المبدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعريات عند كمال أبوديب إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي تتشكل في بنية كلية أو سياق معين، ومن ثمة فالشعرية عنده «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية بنيتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية نفسها يتحول إلى فاعلية خلق للشعريات ومؤشر على وجودها»[1]. وينعت كمال أبوديب هذه الخصيصة الشعرية بالفجوة أو مسافة التوتر، الكفيلة وحدها بتحقيق الشعرية دون غيرها من عناصر الخطاب منفصلة كالوزن والقافية

---

[2] الأنعام، الآية: 109.

[3] أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، ط.1، دار صادر، بيروت، 1997، ص 442، (مادة شَعَرَ).

[4] أدونيس: الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص5.

[5] المرجع نفسه، ص 78.

[6] المرجع نفسه، ص31.

[7] المرجع نفسه، ص 70.

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 123.

والإيقاع الداخلي والصورة والرؤيا والانفعال والموقف الفكري أو العقدي، وطبيعي أن تكون هذه الفجوة ممثلة في بنية لغوية لها صفة الطبيعية أولا، >>لأن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته، هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية والدلالية، أي نظام العلامات<<[2]. لكن البنية اللغوية في الشعر لا تلبث أن تحدث فيها هذه "الفجوة" القائمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الممكنة التي قد تتحقق على المستوى النسقي أي محور الانتظام، وهذه الفجوة هي >> علاقة المتجانس واللامتجانس، بين الطبيعي واللاطبيعي، وهي انتقال حاد من كون إلى كون أي خلق مسافة شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية<<[3].

ومن خلال كل هذه التعريفات والتصورات، يتضح لنا أن الشعرية وإن اختلفت أساليب التعبير عنها جوهرها واحد وحقيقتها واحدة، إنها ذلك الاستعمال الخاص للغة المختلف عن الاستعمال اليومي العادي، ذلك الاستعمال الذي يقوم على مجموعة من الآليات والعلاقات بين عناصر اللغة، والذي يجنح إلى كل ما هو مجازي وتخييلي لينقل فيوضا من الأحاسيس والمشاعر والأفكار. >>وهي رؤية شاملة للخطاب الأدبي ونقده عامة، وللخطاب الشعري ونقده خاصة، وهذه الشعرية لئن كانت تقوم على الإبداع المنجز فإنها قد تتناول المحتمل أو قل الكائن والممكن معا، لأن موضوع أي علم إنما يتحدد بالقوانين الكلية التي تبيح لنا إدراكه وكذلك بالوسائل التي نتوسلها في تحليله، وإذا كان موضوع اللسانيات هو دراسة اللغة ذاتها في انتظام بناها ونظام وحدتها، فموضوع الشعرية هو الخطاب الأدبي الذي يستعمل هذه اللغة استعمالا مخصوصا أو معدولا<<[4].

II- *الذات:*

أ- *تعريف الذات لغة واصطلاحا:*

>>1- لغة: هي النفس، يقال الذاتي لكل شيء: ما يخصه ويميزه عن جميع ما عداه، وقيل: ذات الشيء نفسه وعينه، وهو لا يخلو عن العرض، والفرق بين الذات والشخص أن الذات أعم من الشخص، لأن الذات تطلق على الجسم وغيره، والشخص لا يطلق إلا على الجسم (تعريفات الجرجاني).

2- الذات ما يقوم بنفسه ويقابله العرض (*Accident*) وهو لا يقوم بنفسه، وبعبارة أخرى فإن الذات تطلق على باطن الشيء وحقيقته، والعرض لا يطلق إلا على التبدلات الظاهرة على سطح الشيء، والذات ثابتة والأعراض متبدلة<<[1].

و>>النفس لغة (وهي المرادف للذات):

---

[2] موقع انترنت: mailto:aru@net.sy.

[3] كمال أبوديب: في الشعرية، ط.1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 27.

[4] محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم، مقاربة مقارنة، ص28.

[1] عبد الكريم المراق: معجم الفلسفة، ص72.

1- عند الحكماء يطلق على الجوهر المفارق عن المادة في ذاته دون فعله... "والنفس هي الجوهر البخاري اللطيف الحامل لقوة الحياة والحس والحركة الإرادية، وسماها الحكيم: الروح الحيوانية، فهو جوهر مشرق للبدن، فعند الموت ينقطع ضوؤه عن ظاهر البدن وباطنه.." (تعريف الجرجاني).

2- النفس مبدأ الحياة أو مبدأ الفكر، أو مبدأ الحياة والفكر معا. وهي حقيقة متميزة عن البدن وإن كانت متصلة به (لالاند).

3- النفس مرادف للروح.

4- النفس مغايرة للروح، وبالنظر إلى هذا التغاير وقع في مجمع السلوك من أن النفس جسم لطيف كلطافة الهواء، ظلمانية غير زاكية منتشرة في أجزاء البدن كالزبد في اللبن والدهن في الجوز واللوز، يعني سريان النفس في البدن كسريان الزبد في اللبن والدهن في الجوز واللوز، والروح نور روحاني آلة للنفس كما أن السر آلة لها أيضا، فإن الحياة في البدن إنما تبقى بشروط وجود الروح في النفس..(الكشاف للتهانوي)<<(2).

<<والروح لغة: هي الجوهر العاقل المدرك لذاته من حيث هي مبدأ التصورات، والمدرك للأشياء الخارجية من جهة ما هي مقابلة للذات>>(3).

ب- *مفهوم الذات:*

<<الإنسان يعيش حياته، أي أنه يمر بمراحل متعددة ومختلفة، ويعرف أثناءها تجارب متنوعة، ومع ذلك فإنه يبقى الشخص عينه أي أنه يظل هو نفسه، رغم التقلبات والأحداث، وبالتالي لابد من التسليم بأن ما يجعل ذلك ممكنا (أي أنه يملك هوية خاصة به) هو وجود نواة منفصلة من الديمومة تشكل هويته وتحددها وتحافظ عليها على مدى حياته بأكملها، وبالطبع فإننا نستطيع أن نتثبت من وجود هذه الديمومة في أية مرحلة من الحياة>>(1).

والإنسان في كل مراحل حياته يبحث عن ذاته ويريد تحقيقها، وعندما نقول يبحث عن ذاته فكأننا نومئ إلى أن هذه الذات مخفية أو محجوبة، وفي هذا الكثير من الحقيقة، لأن في ذات الإنسان من الغموض والتداخلات ما يجعله يقف مذهولا حائرا .. كأنه أمام عالم غريب عنه لم يعرفه من قبل، لهذا نجد الكثير من الفلاسفة والمفكرين يكدون ويدأبون دائما من أجل الوصول إلى ذواتهم الحقة أو الكبرى مسمّين سعيهم هذا <<تحررا>>(2).

---

(2) المرجع نفسه، ص193.

(3) المرجع نفسه، ص78.

(1) بول ريكور: الذات عينها كآخر، ترجمة :د.جورج زيناتي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005، ص 659.

(2) د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ط2، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ص 198.

ولم يكن هؤلاء وغيرهم ليسعوا هذا السعي (حتى إن الكثير منهم سخروا حياتهم كلها لمعرفة الذات) لو لم يكونوا يعلمون أهمية هذا المنحى وعظيم خطره ودوره في توجيه سير الحياة.

إنهم يعتقدون أن الانعكاف على الذات الباطنة واستكشافها يؤدي إلى معرفة أسرار الوجود وإدراك جوهر الحياة، لأن <<كل ما في الوجود هو انعكاس لباطن الإنسان>>[3].

والذات في حقيقتها ليست مفهوما مجردا أو خيالا يطارده الصوفيون والفلاسفة، بل إنها متجلية في كل عمل وسلوك، ومنغمسة في كل ممارسة وفعل... على أنها تكتنفها الكثير من الحجب ويلفها الكثير من الغموض، فلا عجب أن تبذل في سبيل معرفتها كل تلك الجهود.

ج- *علاقة الشعرية بالذات:*

إن أكبر مجال تتجلى فيه الذات وشعرية التعبير عنها هو الأدب الذاتي، الذي يعبر فيه عن<<تجربة فردية تتعلق بالشعر المفرد، حتى وإن كانت هذه التجربة مما يتاح للآخرين في حياتهم العامة والخاصة>>[4]. لكن الأديب بما أوتي من طاقات إبداعية، يصوغ تجربته تلك بطريقة فنية تمنحها الخصوصية والتفرد، وسلطة التأثير على المتلقّين.

وفي أشكال الأدب الذاتي (كالقصيدة الغنائية مثلا) تتجلى "أنا" المبدع بشكل طاغ لأنها لصيقة بالتجربة، <<فشاعر القصيدة الغنائية هو نفسه مؤلفها، وهو في الوقت نفسه المتكلم فيها، فهو يعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصوصيتها، وكل كلمة فيها تنتمي إليه على نحو مباشر. وبإيجاز، فالقصيدة بهذه المثابة هي "أنا" الشاعر، وقد جعلت من ذاتها موضوعا لذاتها>>[5].

ومن شأن بروز الذات سافرة في العمل الإبداعي (خصوصا المتسم بالصدق الفني) أن ينشئ علاقة حميمة بينها وبين المتلقي، <<فبروز شخص الشاعر من خلال "أنا" المتكلم في القصيدة كثيرا ما ينجح في حملنا على القرب منه والإحساس به والانفعال بتجربته على النحو الذي صاغها عليه. وبعبارة أخرى تنجح هذه الأنا في إنشاء علاقة بينها وبين المتلقي، وذلك مرجعه إلى حميمية الخطاب في هذه الحالة؛ فالأنا تعرض نفسها على المتلقي من داخلها، ومهما اصطنعت من الأقنعة فإن هذه الأقنعة تظل أقوى دلالةً عليها، وأصدق إفضاء بمكنونها من وجهها الصريح المباشر>>[1].

فليس حتميا إذن وجود ضمير المتكلم في الخطاب حتى نقول إنه يعبر عن ذات صاحبه، بل هناك طرق متعددة توصل إلى تلك الغاية، <<فالخطاب في الشعر يكون من الذات إلى ذاتها، ويكون من الذات إلى الآخر، كما يكون من الذات في منظور الآخر، ويكون كذلك من خلال التماهي أحيانا مع الآخر. إنها أشكال مختلفة من العلاقات...ونستطيع أن نقول إجمالا: إن الآخر في أي شكل من أشكاله هو بمثابة المرآة التي تتجلى فيها الذات لذاتها،

---

[3] المرجع نفسه، ص 253.

[4] عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ط1، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 206، ص67.

[5] المرجع نفسه، ص 67.

[1] عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص68.

التي ينضج فيها ومن خلالها وعي الذات بذاتها، التي تجد فيها الذات طرقا للتحقق على نحو أوقع وأفضل وأصح بالنسبة إلى نفسها>>[2].

لكن هذا الخطاب الذاتي في حد ذاته، الذي تعبر فيه الذات عن نفسها، مؤشر على أمر آخر غاية في الأهمية هو وعي الذات بذاتها، فالشاعر الذي ينحو هذا المنحى في شعره لابد وأن يكون وعيه بذاته كبيرا. وبقدرته على إعادة إنتاجها في الخطاب، <<يحول "أناه" الشخصية إلى "أنا" شعرية>>[3].

وإذا تمت إعادة إنتاج الذات بطريقة لغوية فنية، تعتمد لغة النفس التي لا تعترف بقيود القوافي والعروض والقاموس، وأسلوبا شعريا يعكس اتجاهات صاحبه النفسية والفكرية، يصدق عليه تعريف الأسلوبيين: "الأسلوب هو الرجل"، وعاطفة جياشة نرى ونسمع تدفقها مع كل جملة وصيغة، ورموزا من مخزن الذاكرة وصورا فنية تكاد تكون هي الشعور عينه محلقة على أجنحة من الخيال، في ثوب من الرومانسية قشيب، منسوجة خيوطه من عناصر الطبيعة الساحرة، وبإيقاع موسيقي هو تارة ترنيم النفس الشاعرة وغناؤها، وحينا بكاؤها ونشيجها، وأحيانا أخرى حركاتها المختلفة باختلاف ما يعتريها من مشاعر وما يكتنفها من أحاسيس.. إذا حصل هذا كان تعبير الذات عن ذاتها في أعلى درجات الشعرية، وأمكننا (ربما..) تسميته: شعرية التعبير عن الذات أو شعرية الذات.

وواضح أن ركائز كهذه لابد وأن تجعل من الخطاب الذي تكونه شعرا <<تختمر فيه عوالم الجمال والإثارة والمجاز والتخييل وما يكتنفها من أجواء ضبابية تأسر وجدان المتلقي>>[4]، ونصا أدبيا <<تنتفي فيه الفواصل بين ما هو خارج الذات وما هو داخل الذات، فينساب النص تيارا متدفقا يتحدث الخارج فيه بلسان الذات، بلسان الداخل، وتتحدث فيه الذات كونها المركز والأساس في خلق جمالية النص>>[1].

وبما أننا سنربط في بحثنا هذا بين الشعرية والذات، وبما أن <<الشعر مغامرة للذات>>[2]، وباعتبار المغامرة نزوعا إلى التجدد، فإننا سنحاول أن نستجلي تلك الطرائق الفنية التي نطبقها على اللغة حتى نعبر بها عما يختلج في نفوسنا، وننتج خطابا مؤثرا مصطبغا بصبغة الجمال الباهر، <<تتجاوز فيه الشعرية كونها التحليل الشكلي للأدب>>[3] إلى <<تسجيل للذات داخل اللغة، "معتبرة "الخطاب ممارسة للذات داخل التاريخ>>[4].

---

[2] المرجع نفسه، ص222.

[3] المرجع نفسه، ص 222.

[4] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص139.

[1] مجلة عمان، الأردن، العدد 70، نيسان 2001، ص60، 61. نقلا عن: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص 126.

[2] هنري ميشونيك: راهن الشعرية، ص 37.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

[4] المرجع نفسه، ص 31.

الفصل الأول

دعائم الشعرية في أدب جبران خليل جبران

1- الأسلوب (المنهجية الأدبية):

أ- اللغـة.

ب- قصيـدة النثر.

2- العاطفـة.

3- الصـورة الشعريـة:

أ- المجـاز.

ب- الرمز (الإيحـاء).

ج- الأسطـورة.

د- الخيـال.

4- الرومانسيـة.

5- الإيقـاع.

لابد قبل أن نشرع في تتبع ملامح الشعرية في كتابات (جبران خليل جبران) أن ننقب عن دعائم هذه الشعرية وركائزها في أدبه، والتي يمكن أن نقول إنها مشتركة (وإن بدرجات وأشكال متفاوتة) بين كل النصوص الأدبية التي تظهر فيها هذه الصفة، وربما كان بإمكاننا أن نجمل تلك الملامح ونتعرض إلى شرحها شرحا مبسطا في النقاط الآتية:

1- الأسلوب (المنهجية الأدبية):

لاشك أن من يقرأ لجبران للمرة الأولى ينبهر بذلك الأسلوب المختلف تماما في لغته وطريقة سبك عباراته، ودقة إيحاءاته، وقوة عاطفته، وطغيان خياله، ولقد كان هذا شأن الأدب المهجري عموما، إلا أن جبران كان فارس ميدانه وحامل لوائه، وكانت ميزة هذا الأسلوب الأولى هي التمرد على الأساليب البالية التي تقدس الصنعة اللغوية والزخرفة الفارغة.

<<واتجه الأسلوب الجديد إلى الصدق الفني والعاطفي في التعبير عما يعتلج في النفس البشرية، في ثوب من اللغة رقيق، لكنه باهر الجمال، فكان ذلك الأدب كالجدول الرقراق العذب متحررا من كل ما لا يصلح للحياة الجديدة، ومطلقا الأقلام على سجيتها، فتجلى الإبداع في الخلق، والتجديد والابتكار، وكانت مؤلفات جبران بصورة جديدة باهرة –فلم يعرف لها الشرق مثيلا فيما سبق– ..كانت كأشعة الشمس تطل على الشرق من وراء الأفق العريض زاهية ساحرة تحمل في طياتها فكرا جديدا في آنية يخطف بريقها الأبصار ويطرب رنينها الآذان>>[1].

يقول في قصة " الأجنحة المتكسرة" بلغة وجدانية مؤثرة: <<مات الطفل ورنات الكؤوس تنمو وتتكاثر بين أيدي الفرحة بمجيئه. ولد مع الفجر، ومات عند طلوع الشمس...

ولد كالفكر، ومات هالتنهدة، واختفى كالظل..

حياة قصيرة ابتدأت بنهاية الليل وانقضت بابتداء النهار، فكانت مثل قطرة الندى التي تسكبها أجفان الظلام ثم تجففها ملامس النور.

كلمة لفظتها النواميس الأزلية، ثم ندمت عليها وأعادتها إلى سكينة الأبدية.

لؤلؤة قذفها المد إلى الشاطئ ثم جرفها الجزر إلى الأعماق...

زنبقة ما انبثقت من أكمام الحياة حتى انسحقت تحت أقدام الموت..

ضيف عزيز ترقبت سلمى قدومه، ولكنه ما حلّ حتى ارتحل، وما فتح مصراعي الباب حتى اختفى..

جنين ما صار طفلا حتى صار ترابا، وهذه حياة الإنسان بل حياة الشعوب، بل حياة الشموس والأقمار والكواكب..>>[2].

---

[1] عيسى الناعوري: أدب المهجر، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1959، ص12.

[2] جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة/تونس، 1993، ص113، 114.

ويقول في مقطع آخر: <<لاح الفجر وارتجفت السكينة لمرور نسيماته، وسال النور البنفسجي بين دقائق الأثير، وابتسم الفضاء ابتسامة نائح لاح له في الحلم طيف حبيبته، فظهرت العصافير من شقوق جدران الخرائب، وصارت تتنقل بين تلك الأعمدة وتترنم وتتناجى متنبئة بمآتي النهار...>>[1].

ويقول على لسان "خليل الكافر" مناجيا الحرية:

<<من أعماق هذه الأعماق نناديك أيتها الحرية فاسمعينا، من جوانب هذه الظلمة نرفع أكفنا نحوك فانظرينا، وعلى هذه الثلوج نسجد أمامك فارحمينا.

أمام عرشك الرهيب نقف الآن ناشرين على أجسادنا أثواب آبائنا الملطخة بدمائهم، عافرين شعورنا بتراب القبور الممزوج ببقاياهم، حاملين السيوف التي أغمدت بأكبادهم، رافعين الرماح التي خرقت صدورهم، ساحبين القيود التي أبادت أقدامهم، صارخين الصراخ الذي جرح حناجرهم، نائحين النواح الذي ملأ ظلمة سجونهم، مصلين الصلاة التي انبثقت من أوجاع قلوبهم، فأصغي أيتها الحرية واسمعينا...>>[2].

إنها حقا أساليب لم نألفها من قبل، امتزج فيها جمال اللغة بقوة العاطفة، وعذوبة الجرس بروعة التصوير، وهذا ما أكسبها تفردا وتميزا منحها الاستحسان وقدرا كبيرا من الإعجاب.

وفي مواقف وقضايا أخرى، يستعمل جبران أساليب مختلفة، لكنها مبتدعة أيضا بما لها من خصوصيات، يقول في بعض مقاطع "آلهة الأرض" على لسان أحد الآلهة:

<<إنني لست مغرورا بهذا المقدار لأتمنى أن لا أكون، فأنا لا أقدر أن أختار إلا أصعب الطرق، لأتتبع الفصول وأخضد شوكة السنين، لأزرع البذور وأراقبها إلى قلب الأرض، لأدعو الزهرة من مخبئها وأسلحها بقوة لتحضن حياتها، ثم أعود فأقلعها عندما تضحك العاصفة في الغابة، لأُنهض الإنسان من الظلمة السرمدية، ولكنني أحفظ لجذوره حنينها إلى الأرض، لأغرس فيها العطش للحياة، وأجعل الموت حامل أقداحه، لأعطيه المحبة النامية بالألم، المتسامية بالشوق، المتزايدة بالحنين، والمضمحلة بالعناق الأول..>>[3].

كان أسلوب جبران إذن جديدا كل الجدة، وربما لم يكن له من رابط يربطه بالأدب التقليدي سوى ألفاظ اللغة، ولم يكن السر في هذه الجدة وهذا التحرر هو ابتكار لغة أو طرق تعبير جديدة، لكنه ذات جبران نفسه، وما تنطوي عليه من أفكار، وأحاسيس ومشاعر، وما تشتمل عليه من قوة وتصور لمختلف قضايا الحياة، لأنه << يجب أن لا يغرب عن بالنا أن الأسلوب الكتابي هو غالبا –عند الأديب الفذ– صورة مرئية صادقة في اختيار الكلمات وتركيب الجمل وطريقة عرض الأفكار عن نفسيته ومفاهيمه للحياة>>[4].

لهذا السبب كان الأسلوب الجبراني ثورة في مجال الأدب، واستطاع جبران أن يبهر العالم العربي بخيالاته الجميلة واستعاراته المبتكرة المدهشة، وبيانه المترقرق كالجدول الصافي، وألفاظه بالغة الرقة والعذوبة وشديدة الأسر. كما أن جبران

---

[1] جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993، ص17.

[2] جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، د.ط، دار الجيل للنشر والطبع والتوزيع، بيروت، 2005، ص 201.

[3] جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، د.ط، دار المعرفة، الجزائر، 2003، ص 11.

[4] د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص 266.

كان يمتلك القدرة على تنويع أسلوبه من كتابة إلى أخرى حسب المقام والغرض الذي يكتب فيه، وكان هذا الأمر مجنبا للملل والرتابة، مذكيا نار الشوق دائما إلى معرفة المزيد مما كتب هذا العبقري، الذي <<لم يكتف بأن ينشئ أسلوبا خاصا به وحده، بل كان عبقريا في جعل أسلوبه يتنوع حتى كأنه مجموعة من الأساليب، فتارة يخاطب الأرواح والقلوب بلغته الوجدانية العظيمة البث والإيحاء، الغنية بالصور والألوان الشعرية كما في (دمعة وابتسامة) و (الأجنحة المتكسرة) ، وتارة يخاطب العقول بالأمثال كما في (المجنون) و (السابق)، وتارة يلجأ إلى أسلوب الحوار التمثيلي كما في (المواكب) ، وتارة يتحدث بالرموز كما في (آلهة الأرض)، وتارة يمزج بين أسلوبين أو أكثر كما في كتاب (النبي) الذي يمزج فيه بين الوجدانية الرومنتيكية والرمزية التي يلتبس معناها أحيانا، ولكنها برغم ذلك تترك في روح القارئ شعورا قريرا بجمال أسلوبها وروعة صورها>>[1].

ولعل أهم ما ميز أدب جبران هو ابتعاده عن ذلك الأسلوب التحليلي الهادئ الذي أخذت وتأخذ به الغالبية العظمى من الكتاب، ولقد ذكرنا سابقا أنه حتى أكثر أعماله النثرية كانت من ضرب القصائد النثرية، وما كان للشعر المتفجر من أعماق الذات أن يتخذ ذلك الأسلوب منهجا وتلك الطريقة وسيلة للتعبير.

<<لم يحاول جبران فرض أفكاره بالأسلوب التقليدي الذي يبدو واثقا من استنتاجاته بالبراهين التي يعرضها، فأبقى مذهبه في غيبوبة تجعل القارئ يقف من أفكاره وقفة التأمل والحيرة والتخمين، مدفوعا بسحر التصور الحر الذي يضفيه جبران على العقل إلى تكوين مذهبه الفلسفي بنفسه، بعذاب باطن مؤلم يبقيه أسير التساؤل الدائم عما إذا كان الذي فهمه من جبران هو فعلا ما شاء جبران أن يقوله، وهو في كل هذا التساؤل والألم يستشعر لذة فائقة في الاستمتاع بكلام شعري يعرض أفكارا فلسفية تنفذ إلى القلب وإلى العقل معا>>[2].

والتجديد في أسلوب الكتابة كما في مضمونها سمة بارزة في الأدب الحديث، وقد فرضه التغير الهائل في أشكال الحياة بجميع مناحيها النفسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، واتساع الموضوعات وتشعبها، فكانت <<المفهومات النفسية خاصة، والتي ردت الإنسان إلى داخل ذاته، متضافرة مع الكشوف الكبرى.. هي التي أوجدت أمام الشاعر عالما جديدا يحتاج إلى نوع جديد من التعبير، ووقفت اللغة عقبة في الطريق حين رأى الشاعر أن التعبيرات والألفاظ القديمة لابد من أن تموت أو تصاب بالاستحالة... وكانت الرغبة في تغير اللغة ناشئة عن الميل إلى التجديد>>[3].

كما كان التحول في مهمة الشعر وموضوعاته محتما لتغيير الأسلوب الأدبي، فالشعراء المحدثون <<بدأوا يتخلون عن الموضوعات التي غدت مألوفة في الشعر، ويتجهون نحو ما يسمى (الشعر الخالص) والذي يريدون به تلك الهزة التي يحدثها الشعر، ويحسون أنها الغاية الوحيدة له، ولاشك أن كل شعر عظيم يحدث هذه الهزة لكن دون قصد وتصميم كما يريد الشعراء المحدثون. لقد أحس المحدثون أن الشعر يعيش في عصر التخصص ولابد له أن يتخصص في مهمة ما، فأرادوا أن يخصصوا مهمة الشعر بهذه الهزة التي يحدثها في النفس>>[1].

---

[1] طنسي زكا: بين نعيمه وجبران، ص 56، 57.

[2] د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص 267.

[3] د. إحسان عباس: فن الشعر، ص 93.

[1] د.إحسان عباس: فن الشعر، ص 94.

ولكن تعمق الشعراء في الأمور النفسية وتعبيرهم عنها ليس معناه أنهم تخلوا عن التحليل العقلي المألوف في الأدب ليقعوا في فخ تحليل آخر نفسي سيضني بدوره ذهن القارئ ووجدانه، لأن << وظيفة الشاعر ليست في أن يحلل ويستعمل الاصطلاحات التي يستعملها العالم النفسي، وإنما مهمته أن يصور الشيء كما يراه، وينقض على بوادره، ويخطف في لمح البرق أشكاله المتغيرة، ويجعلنا نحس نحو هذا الشيء ما أحسه هو، حتى ولو لم يكن في مقدورنا أو مقدوره أن نفهم ويفهم ما يقول، ولذلك يحاول الشعر الحديث أن يجعل الشعر خصبا غنيا، ويحمله أقصى درجات الحقيقة والتأثير الشعري، ويقدم لنا التجربة بكل ما فيها من تراكب وتعقيد، وقد يجيئه الوحي الشعري على شكل دفعات عارمة تحطم طريقته في التفكير، وترفض أن تخضع للقوالب المألوفة>>[2].

وبكل هذه السمات والمزايا الجديدة، أمكن للكثير من الأدباء المحدثين وعلى رأسهم جبران ليس فقط أن يكسبوا إعجاب جمهور القراء بأدبهم، لكن أن يكسبوا محبة ذلك الجمهور، تلك المحبة التي لا يمكن أن تكون<< وليدة التحليل المنطقي، قدر ما هي نتيجة براعة إيحائية في استثارة العواطف الخفية في قلب الإنسان. لذلك، لم ينصرف جبران إلى هذا التحليل، ونجح أكثر من أي مؤلف آخر في استثارة هذه العواطف فينا، فحقق بالكلام الشاعري والعظة الإرشادية والمثل الطريف ما عجز ويعجز عنه أتباع المنطق الجدلي والبحث العلمي الجاف >>[3].

ومن هنا، توصل الكثير من النقاد إلى أن جبران أسس << مدرسة أدبية>>[4]، لها الكثير من الخصائص والمميزات، والكثير من الأتباع والمريدين في أرجاء الوطن العربي، يتأثرون مناهجها، ويتلمسون معالمها، وكان جل هؤلاء المقتدين من الشباب الذين بنى جبران مدرسته في صدورهم، تلك المدرسة التي <<لن تستطيع العواصف أن تهدم حجرا منها لأنها بنيت على القلب والروح وكلست بالدموع والدم>>[5].

وقامت المنهجية الأدبية عند "جبران" على دعامتين أساسيتين هما اللغة وأسلوب النثر الشعري.

أ- اللغة:

---

[2] المرجع نفسه، ص 95.

[3] د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص 267.

[4] طنسي زكا: بين نعيمه وجبران، ص 56.

[5] د.جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ص 147.

لغة جبران بسيطة مألوفة، لكنها مثقلة بإيحاءاتها، طافحة بمعانيها، لأنه يلبس أفكاره ومشاعره أجساما من اللغة مطابقة لمقاسها، فيجد القارئ نفسه –عند قراءته لجبران– يقرأ بل يرى أفكارا لا كلمات، ويحس ويشاهد أحداثا ومشاعر يمكن لو كان غيره هو من كتبها أن تقدر الألفاظ أو تقصر عن التعبير عنها.

<< والكلمات عند جبران أشبه بأجسام لا قيمة لها في ذواتها، بل تكمن قيمتها الفعلية في معناها، وهو "الروح" الذي ينفخ الحياة في تلك الأجسام. ومن الجلي أن جبران يعني بهذا أنه لا يعتبر الكلام أو اللغة إلا وسيلة، رافضا بازدراء ذلك الاعتقاد الذي تمسك به التقليديون الذين عاصروه، وهو أن اللغة غاية في ذاتها >>[1].

وبساطة ألفاظه وألفتها ظاهرة في كتاباته كلها، ولنأخذ كمثال على ذلك مقطعا من مقاله "الجبابرة" يقول فيه:

<<وما عسى أن يصير إليه العالم بعد أن تنتهي الجبابرة من صراعها؟

هل يعود القروي إلى حقله فيلقي البذور حيث زرع الموت جماجم القتلى؟

هل يقود الراعي مواشيه إلى مروج مزقت أديمها السيوف، ويوردها مناهل يمتزج ماؤها بنجيع الدماء؟

هل يركع العابد في هيكل رقصت فيه الشياطين، ويردد الشاعر قصائده أمام كواكب حجبت بالدخان، وينغّم المنشد أغانيه في ليل عانقت سكينته الأهوال؟

هل تجلس الأم بجانب سرير رضيعها مرتلة بهدوء أغاني النوم وهي لا ترتجف وجلا مما سيجلبه الغد؟

هل يلتقي الحبيب بحبيبته ويتبادلان القبل حيث التقى العدو بعدوه وتبادلا القذائف؟

وهل يعود نيسان إلى الأرض ويستر بقمصيه أعضاءها المكلومة؟

ليت شعري، هل يعود نيسان إلى الحقول؟ >>[2].

إنها ألفاظ غاية في البساطة، لكنها مشحونة بحمولات كبيرة من المشاعر والأحاسيس تعبر عنها الألفاظ في يسر وتوصلها باقتدار.

جبران إذن لا يعير اهتماما للتنميق والصنعة اللفظية، لأن ذلك ليس هدفه من الكتابة ببساطة، إن <<الكتابة في نظره وسيلة حوار بين قلب وقلب، يسعى بها الكاتب إلى قلب القارئ ليخلق فيه فجرا شبيها بما يحسه>>[3].

ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف وهو المشاركة الوجدانية، والاعتراف وتعرية الذات، لم يجد جبران بأسا من استعمال الألفاظ العامية التي هذبها الاستعمال، واستساغها الذوق، بل إنه <<يعتقد أن العاميات هي مصدر ما ندعوه فصيحا من الكلام ومنبت ما نعده بليغا من البيان>>[4].

كذلك لم يكن جبران يلجأ إلى القاموس إلا قليلا، لأنه لم يكن يفتقر إلى البراعة اللغوية أولا، ولأنه يعتقد أن حقه وحق كل كاتب أو شاعر في الاشتقاق والتصرف اللغوي يكفل له رصيدا إضافيا من القدرة على التعبير، لقد كان متحررا من قيود الكتابة التقليدية، مقدما فكرته على كل شيء آخر، إذ كان << يصور فكره قبل أن يعبر عنه بالألفاظ،

---

[1] د. خليل حاوي: جبران خليل جبران إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص 279.

[2] جبران خليل جبران: العواصف، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة/تونس، 1991، ص86، 87.

[3] د.جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية و الفنية، ص 130.

[4] د.خليل حاوي، المرجع السابق، ص 280.

لأنه من نوابغ المصورين الفنانين" وكانت " كل عبارة تخرج من فمه ملؤها الشعر والفكر>>[1]. وقد أدى به هذا إلى أن << يتمرد على قيود اللغة وينكرها، ويسخر من النحاة واللغويين والبديعيين، حتى لقد زعم أن له لغة خاصة من دون لغة الناس>>[2].

يقول في مقال له بعنوان: "لكم لغتكم ولي لغتي": <<لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات، ولي منها ما غربلته الأذن وما حفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس، تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأتراحهم. لكم لغتكم ولي لغتي : لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب، ودمعة في جفن المشتاق، وابتسامة على ثغر المؤمن، لكم لغتكم ولي لغتي : لكم أن تلتقطوا ما يتناثر خرقا من أثواب لغتكم، ولي أن أمزق بيدي كل عتيق بال وأطرح على جانبي الطريق كل ما يعوق سيري نحو قمة الجبل، لكم لغتكم عجوزا مقعدة، ولي لغتي غارقة في بحر أحلام شبابها>>[3].

ولقد تفطن جبران إلى أمر جوهري به وحده يتحقق إيصال الفكرة وإحداث التأثير في المتلقي، وهو استعمال المألوف من الكلام والصيغ وطرائق التعبير، لأن تلك الوسائل هي وحدها اللصيقة بنفس المتلقي، إذ بكثرة استعمالها والتعبير بها عن الأغراض المختلفة صارت أجسادا لمعانيها، ومعانيها أجسادا لها، وامتزجت بالإحساس الذي تحدثه امتزاجا كاملا، فتصير حين تخاطب بها إنسانا ما تحرك فيه تلقائيا ذلك الشعور المحدد الخاص بها نوعا وقوة واتجاها، وتجعله يشاركك ما تعيشه وما تريد توصيله جزئية بجزئية، وهذا قمة نجاح الرسالة الأدبية وسر عظمتها.

أما انتقاء الكلام بما يلائم اللغة لا بما يلائم ما تحمله اللغة، فثقيل على السمع والقلب معا، مرهق حتى للعقل، لأن مستقبلاته الشعورية إما غير موجودة في داخل النفس أصلا، وإما غير مطابقة لما يرجى منه من إثارة .

لذا صعب على الأساليب التحليلية الجافة أن ترقى إلى ما رقت إليه الأساليب التصويرية الانطباعية من تأثير وتعبير فني صادق في آن واحد.

ومن هنا لم يكن الشعر عند جبران <<رأيا تعبر الألفاظ عنه، بل هو أنشودة تتصاعد من جرح دام أو من فم باسم..، وهو كثير من الفرح والألم والدهشة مع قليل من القاموس>>[4]، وبما أن الشعر بما يحمله من عظيم المعاني وجليل المشاعر بهذا الوصف، فإن اللغة تبدو أحيانا عاجزة عن أن تصف كل هذا الزخم، فيصير<<ما في قلب شاعر مثل جبران أكثر مما على لسانه>>[5].

انظر إليه مثلا حين يصف الموسيقى، إنه لا يقول عنها كما يقضي الاصطلاح العلمي إنها لغة الأنغام، بل<<هي لغة النفوس، والألحان نسيمات لطيفة تهز أوتار العواطف، هي أنامل رقيقة تطرق باب المشاعر وتنبه الذاكرة، فتنشر هذه ما طوته الليالي من حوادث أثرت فيها بماض غبر.. وهي رنة وتر تدخل سامعتك محمولة بتموجات الأثير، فقد تخرج من

---

[1] جبران خليل جبران: مقدمة رمل وزبد والموسيقى، د.ط ، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1988، ص 07.

[2] د. عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، المضمون وصورة التعبير، ط4، دار الفكر، بيروت، 1983، ص201.

[3] جبران حيا وميتا، ص 132. نقلا عن: طنسي زكا: بين نعيمه وجبران ، ص 60.

[4] جبران خليل جبران: المرجع السابق، ص28.

[5] المرجع نفسه، ص 130.

عينيك دمعة محرقة أثارتها لوعة نأي حبيب، أو آلام كلوم خرقها ناب الدهر. وربما خرجت من بين شفتيك ابتسامة كانت في الحق عنوان السعادة والرجاء. هي جسم من الحشاشة له روح من النفس وعقل من القلب>>[1]. هكذا يستعيض جبران عن التعريف المعجمي بألفاظه التي لا تحرك أي شعور في النفس بنظرته هو وتصوره وإحساسه بهذا الموصوف الذي يمازج نفسه ويختلط بشعوره، فيأتي الوصف مختلفا، والتأثير منبها إلى أن لهذا الشيء شأنا آخر، وهنا تكون الرسالة اللغوية قد بلغت الغاية في إيصال مقصدها، وحولت ما كان (عاديا) إلى معنى طافح بالإحساس، زاخر بالحياة.

ب- ***قصيدة النثر:***

أول ما تجب الإشارة إليه أن أكثر أدب جبران النثري والذي يمثل جل أعماله هو في حقيقته شعر، <<فكلامه شاعري>>[2]، <<وفي قصصه عنصر يؤدي إلى الاتساق هو استخدامه النثر الشعري في جميع أقوال أشخاصه استخداما دائما، وبعض كتبه القصصية مثل (الأجنحة المتكسرة) شعري بكل ما في الكلمة من معنى>>[3]. لذا، ليس من العجب أن نجد بعض النقاد العرب مثل (صلاح لبكي) يشدد على اعتبار قصصه جميعا <<قصائد طويلة أو قصيرة ليس غير>>[4].

إن أكثر أعماله إذن قصائد نثرية كما اصطلح على تسميتها في مراحل لاحقة، ومنه يمكن اعتباره من مؤسسي هذا النوع الجديد من الأدب، <<بل إنه مع الكثير من شعراء الحركة التجديدية المحدثين أمثال: مطران وأبي شادي وأبي ماضي وغيرهم استعاروا بناء السرد القصصي أو الدراما خلال قصائدهم الغنائية، فامتزجت في شعرهم العناصر الأدبية الثلاثة، فأصبحنا نجد الواحد منهم يكتب القصيدة الغنائية، ويقص ويرسم الشخصيات والحوار والأحداث الدرامية في آن واحد، وأصبحنا نجد القصيدة ذات بنية غنائية تأملية استبطانية، وفي الوقت نفسه تحتوي بنية قصصية سردية وبنية درامية في تلاحم كامل>>[5].

بهذه الطريقة، كان جبران ممن يهجن الأنواع الأدبية، لكن دون أن يفقد كل نوع خصوصياته ويتحول كلية إلى نوع آخر، ولا شك أن هذا المسعى يوسع آفاق التعبير، بل ويفتح أبوابا جديدة لإخراج المعاني، ويحرر العمل الأدبي من تلك القيود الثقيلة التي تكبله بها قوانين كل نوع أدبي، ومن تلك الحدود التي ترسمها، وسنتعرض في الفصل المتعلق بالأسلوب إلى بيان هذا الأمر بالشواهد والأمثلة.

ما يهمنا هنا أن هذا المسلك (أي تهجين الأنواع الأدبية الذي يكفي أن يكون بين النثر والشعر كما هو واضح في أدب جبران، وكما سبقت الإشارة إليه) داعم كبير من دعائم الشعرية في كل الأعمال; إنه —كما ذكرنا سابقا— يحرر

[1] جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص77، 78.
[2] د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص 267.
[3] د.خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص 276.
[4] المرجع نفسه، ص 278.
[5] د.أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص أ ، ب.

الفكر واللغة معا ويوسع مجال التعبير، ويقضي على الرتابة "والروتينية"في الأعمال الإبداعية، >> ولقد لفتت كتابات جبران أنظار العالم العربي، ونقلت بعضها بإعجاب مجلة رزينة كمجلة (جرجي زيدان) وأطلقت عليها اسم: الشعر المنثور<<(1).

وجبران ليس أبدا ممن يقدس اللغة الجزلة وإن كانت جوفاء، ويهتم بالزخارف والصنعة اللغوية على حساب ما تحويه الكتابة من معان أو أفكار أو مشاعر، إنه ينفث أحاسيسه ومشاعره وما يعتلج في داخل نفسه من أفكار قوية صادقة، عازفا بها على أوتار قلبه العاطفي الرقيق، فتخرج شعرا عذبا تصدر عنه موسيقى أخاذة تحول مع العاطفة النثر إلى شعر، دون أن تكون له مقومات الشعر الشكلية التي وضعت له عبر العصور.

وأحسب أنه يصعب على غير الشاعر الإتيان بمثل هذا الضرب من الأدب، لأنه الوحيد الذي يكتب شعوره المتداخل المتنوع، الغامض أحيانا، ليجعل الناس يشاركونه ذلك الشعور، أما غيره، فيطرح أفكاره ومواقفه تجاه الأشياء بأسلوب هادئ مسترسل معتاد، ليس فيه أي صفة من صفات الشعر.

ومن أمثلة قصائد جبران النثرية قصيدة "الأرض" الواردة في كتاب (البدائع والطرائف) والتي يقول فيها:

>>تنبثق الأرض من الأرض كرهًا وقسرًا،

ثم تسير الأرض فوق الأرض تيهًا وكبرًا،

وتقيم الأرض من الأرض القصور والبروج والهياكل،

وتنشئ الأرض في الأرض الأساطير والتعاليم والشرائع،

ثم تمل الأرض أعمال الأرض فتحوك من هالات الأرض الأشباح والأوهام والأحلام،

ثم يراود نعاس الأرض أجفان الأرض فتنام نوما هادئا عميقا أبديا،

ثم تنادي الأرض قائلة للأرض: أن الرحم وأنا القبر، وسأبقى رحما وقبرا حتى تضمحل الكواكب وتتحول الشمس إلى رماد<<(2).

وقصيدة "أيها الليل" الواردة في كتاب (العواصف)، والتي يقول في بعض مقاطعها:

>>يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين،

يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة،

يا ليل الشوق والصبابة والتذكار،

أيها الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر

المتقلد سيف الرهبة، المتوج بالقمر، المتشح بثوب السكوت

الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة،

المصغي بألف أذن إلى أنة الموت والعدم،

أنت ظلام يرينا أنوار السماء،

---

(1) ميخائيل نعيمه: جبران خليل جبران، ص 116.

(2) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة/تونس، 1990، ص47.

والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض،

أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية،

والنهار غرور يوقفنا كالعميان في عالم المقاييس والكمية>>[1].

2- العاطفة:

مما يعرف عن جبران أنه <<جدد خصوصا في الأدب الذاتي الذي كان ما يزال في بداية عهده في تراثنا>>[2]، وهذا يعني أنه من الأدباء الذين يعبرون بأدبهم عما في ذواتهم أو عن ذواتهم بعبارة أكثر اختصارا. ومعروف عن الأدب المهجري أنه << أدب ذاتي، شديد الصلة بذوات منتجيه، عميق الإخلاص في التعبير عن عواطفهم وأفكارهم>>[3]. وهذا لا ينافي كونهم يعبرون عن اهتمامات الناس وانشغالاتهم ومختلف أحوالهم، لأن البشر جميعا يشتركون في الكثير من المشاعر والمواقف بحكم التشابه في التركيب النفسي والعقلي خاصة، إلا أن بعضهم يستطيع التعبير عما يضطرب في نفسه، وبعضهم الآخر لا يقدر على ذلك، بل إن أدباء هذا النوع (أي الأدب الذاتي) هم من يعبر بصدق وقوة عن اهتمامات مجتمعاتهم، لأن أكثر موضوعات أدبهم مستقاة من واقع المجتمع، وهدفهم وصف تلك الموضوعات وشرحها للناس، والأهم من ذلك الوصول بهم إلى المشاركة الوجدانية التي تكلمنا عنها سابقا، أي إلى أن يحس هؤلاء الأفراد بما يحس به الكاتب أو الأديب تجاه تلك القضايا.

ولاشك أن ما يحقق هذه الغاية الكبرى هو صدق العاطفة وجيشان الشعور وطغيان الحس، أي –بعبارة أخرى– درجة انفعال ذات الكاتب بما يكتب عنه، ولا خلاف في أن جبران من السابقين والمتميزين في هذا المضمار، لأن الكتابة عنده ليس هدفها ألفاظ اللغة التي يمكن أن تكون أحيانا <<جثثا محنطة باردة، وإنما هي وسيلة حوار بين قلب وقلب؛ العمل الفني يجب أن يعمل بالقلب، هو نوع من عملية حب بين الفنان والقارئ، إنه أكثر من تعبير عن وعي، هو تعبير عن فجر، عن عذوبة، عن تفهم، الكاتب يسعى إلى قلب القارئ ليخلق فيه فجرا شبيها بما يحسه>>[4].

ولقد كان جبران يحمل في قلبه هموم أمته كلها، وكانت تلك الهموم من الكثرة بحيث دفعته إلى الكتابة في قضايا كثيرة ومتنوعة، ربما لم يتسن لكاتب غيره أن يحيط بمثلها. فكتب عن قضايا الظلم والعدالة، والحرية والاستعباد، والمحبة، والقوة، والمرأة، والتقدم والتخلف، والارتقاء بالروح وبالمجتمعات، وعن القهر والتحرر وقضايا الفكر والروح، والتأمل والدين وغيرها من الأمور. وما أعطى لكتاباته النجاح والذيوع، والتقبل الكامل عند الناس هو أنه كان يكتب عن هذه الأمور بصدق كامل وعاطفة قوية مخلصة، لأن <<العاطفة الروحية المقدسة (عنده) يجب أن تكون بدء كل شريعة على الأرض، لأنها ظل الله في الإنسان، وأنا أعلم (يقول جبران) أن المبادئ التي أبني عليها كتاباتي هي صدى أرواح أكثر سكان العالم، لأن الميل إلى الاستقلال الروحي هو من حياتنا بمنزلة القلب من الجسد>>[1].

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص29.

[2] د.جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص 130.

[3] د. عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، المضمون وصورة التعبير، ص92.

[4] طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص 56.

[1] د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص 147.

يقول في مقال "مات أهلي" الذي كتبه في أيام المجاعة:

<<مات أهلي وأنا قيد الحياة أندب أهلي في وحدتي وانفرادي.

مات أحبائي وقد أصبحت حياتي بعدهم بعض مصابي بهم..

مات أهلي جائعين، ومن لم يمت منهم جوعا قضى بحد السيف، وأنا في هذه البلاد القصية أسير بين قوم فرحين مغتبطين، يتناولون المآكل الشهية والمشارب الطيبة وينامون على الأسرة الناعمة ويضحكون للأيام والأيام تضحك لهم.

مات أهلي أذل ميتة، وأنا ههنا أعيش في رغد وسلام، وهذه هي المأساة المستتبة على مسرح نفسي.

لو كنت جائعا بين أهلي الجائعين، مضطهدا بين قومي المضطهدين، لكانت الأيام أخف وطأة على صدري، والليالي أقل سوادا أمام عيني، لأن من يشارك أهله بالأسى والشدة يشعر بتلك التعزية العلوية التي يولدها الاستشهاد، بل يفتخر بنفسه لأنه يموت بريئا مع الأبرياء...

إلى أن يقول: وماذا عسى يقدر المنفي البعيد أن يفعل لأهله الجائعين؟ ليت شعري، ماذا ينفع ندب الشاعر ونواحه؟

لو كنت سنبلة من القمح نابتة في تربة بلادي لكان الطفل الجائع يلتقطني ويزيل بحباتي يد الموت عن نفسه.

لو كنت ثمرة يانعة في بساتين بلادي لكانت المرأة الجائعة تتناولني وتقضمني طعاما.

لو كنت طائرا في فضاء بلادي لكان الرجل الجائع يصطادني ويزيل بجسدي ظل القبر عن جسده. ولكن، واحرّ قلباه! لست سنبلة من القمح في سهول سوريا، ولا ثمرة يانعة في أودية لبنان، وهذه هي نكبتي، هذه نكبتي الصامتة التي تجعلني حقيرا أمام نفسي وأمام أشباح الليل..>>[2].

إنه ليس حزينا على ما أصاب قومه من بلاء بقدر ما هو حزين لأنه لا يستطيع أن يكون إلى جانبهم، يواسيهم ويخفف عنهم، ويساعدهم بما يستطيع به المساعدة، لذا كان بعده هذا عنهم نكبة أعظم عنده من كل ما أصابه، ولاشك أن هذا قمة صدق العاطفة ونبلها وإنسانيتها. وكما تتجلى عواطفه قوية أوقات الحزن والألم، تتجلى بالقدر ذاته من القوة في أوقات الفرح والغضب والحب وغيرها.

ولقوة العاطفة وضخامة الأحاسيس والمشاعر وسعة الخيال، لم يرضخ جبران للكثير من ضوابط اللغة وحدود الأنواع الأدبية، فكان <<شاعرا في نثره أكثر منه في نظمه، لأن انطلاقاته المجنحة وأحاسيسه الجامحة تحد منها ضوابط القوافي والعروض>>[3]، ولأنه <<ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب>>[4].

وهنا يأتي أيضا موضع الإلهام الذي ينتجه هذا التدفق العاطفي، والذي يختلف عن الإحساس الدافع إلى الكتابات التحليلية الهادئة; إن هذه الأخيرة ثمرة إعمال الفكر وإجالة العقل في مختلف الشؤون والقضايا، أما جبران فقد <<كان معتادا أن يكتب تحت وطأة انفعال مفاجئ يخضع له طاقته النقدية الواعية، فكان بهذه المثابة كاتبا يعتمد الإلهام>>[1].

---

(2) جبران خليل جبران: العواصف، ص90، 91.

(3) د.جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص 131.

(4) جبران خليل جبران: المرجع السابق، ص 86.

(1) د.خليل حاوي: جبران خليل جبران إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص 293.

3- *الصورة الشعرية:*

<<الصورة هي الشكل الذي يتميز به الشيء، أو ما قابل المادة، وصورة التمثال عند أرسطو هي الشكل الذي أعطاه المثّال إياه، ومادته ما صنع منه من مرمر أو غيره<<[2].

وفي التراث العربي، ذكرت لها تعريفات عديدة؛ قال أبو البقاء الكفوي: <<الصورة ما تنقش بها الأعيان وتميزها عن غيرها، وقد تطلق الصورة على ترتيب الأشكال، ووضع بعضها مع بعض، واختلاف تركيبها، وهي الصورة المحسوسة. وقد تطلق على تركيب المعاني التي ليست محسوسة، فإن للمعاني ترتيبا أيضا، وتركيبا وتناسبا، ويسمى ذلك صورة فيقال: صورة المسألة، وصورة الواقعة، وصورة العلوم الحسابية والعقلية وكذا وكذا<<[3]. وهي عنده: الصورة النوعية والصورة الذهنية والصورة الخارجية.

وقد اهتم العرب قديما بالتصوير القائم على بعض الأساليب اللغوية كالتشبيه والمجاز، وتكلموا عن الصورة وطرق صياغتها وتأثيرها في السامعين، فهاهو الجاحظ يقول: <<فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"<<[4].

وعن تأثير الصورة يقول الجرجاني: << فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر. فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شانه... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز<<[5].

ويتحدث الجرجاني عن الصورة في نظرية النظم، فيؤكد على أن المعاني قد تكون شائعة مألوفة، لكن ما يضفي عليها حلل الجمال والرونق هو الصياغة والتصوير، وهذا ما يميز الأديب أو الشاعر عن غيره من عامة الناس، ويضرب لهذا الأمر مثلا فيقول: <<وشواهد ذلك حاصلة لك كيف شئت، وأمثلته نصب عينيك من أين نظرت، تنظر إلى قول الناس: "الطبع لا يتغير"، و"لست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جُبل عليه"، فترى معنى غفلا عاميا معروفا في كل جيل وأمة، ثم تنظر إليه في قول المتنبي:

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع عن الناقل

فتجده قد خرج في أحسن صورة، وتراه قد تحول جوهرة بعد أن كان خرزة، وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئا<<[1].

---

[2] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص 157.

[3] أبو البقاء الكفوي: الكليات، د.ط، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة ، بيروت، 1998، ج1، ص470.

[4] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، د.ط، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1938، ج3، ص132.

[5] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص263.

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، د.ط، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة، 1984، ص 422، 423.

أما حازم القرطاجني، فيركز في التصوير على التخييل والمحاكاة التشبيهية، يقول: << إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق>>[2].

والتخييل عنده تبع للمحاكاة أو هو الاستجابة الانفعالية التي تحدثها المحاكاة، التي لا يشترط فيها أن تكون صادقة في التعبير عما تحاكيه من صور خارجية، بل إنه <<ينظر إليها بمقابلتها بالصدق، وكأن المحاكاة لا تتحقق إلا بتحريف معين للشيء المتحدث عنه، وذلك قصد إثارة التخييل لدى المتلقي أي ما يمكن اعتباره استجابة جمالية. صحيح أن المحاكاة ليست كاذبة حتما، لكن يبدو –حسب رأي حازم– أن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، بل إن المحاكاة الصادقة المخيلة قد لا يلتفت فيها إلى جانب الصدق بقدر ما يلتفت فيها إلى ما يثير انفعالهم دون تحكيم للعقل ولا للمنطق >>[3].وليس من سبيل إلى هذا "التحريف" إلا أسلوب التصوير الذي لا يكفي فيه عند حازم الاشتغال على جانب واحد من جوانب العمل الإبداعي، بل يجب أن تشترك في تحقيقه كل مستويات الخطاب التي يسميها حازم "أنحاء" أو "جهات" قائلا: <<والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن>>[4].

وما نلاحظه من خلال نظرة كل من الجرجاني وحازم إلى الصورة، أنهما يتفقان على أن الكثير من المعاني تظل غفلا، بسيطة مهملة، متداولة عند العامة، وأن التصوير هو الذي يخرجها من دائرة الإغفال، بأن يكسوها حللا من التنميق والإغراب والخيال والزخرفة، فتثير اندهاش الناس وتخلب ألبابهم، وتحدث فيهم أنواعا شتى من التأثير.

وكما نالت الصورة الحظوة عند الأقدمين، << أولع بها المعاصرون، لأنها الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، وتحدثوا عنها بإسهاب بعد أن كان بعض المتقدمين يعدها زينة وتزويقا لا عنصرا مهما من عناصر القصيدة. واختلفت تعريفاتها باختلاف الباحثين وتنوع المذاهب الأدبية، فهي عند الرومانسيين تمثل المشاعر والأفكار الذاتية، وعند البرناسيين تعرض الموضوعية، وعند الرمزيين تنقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وعند السرياليين تعنى بالدلالة النفسية.. >>[5].

وعلى غرار الغربيين المنتمين إلى تلك المذاهب المذكورة وغيرها، انبرى المعاصرون من النقاد العرب يعرفون الصورة الشعرية كل حسب نظرته وفهمه، فتعددت تعريفاتها واختلفت، وشكلت أصالتها عند البعض << استجابة لأصالة الإحساس>>[1]، بينما امتزجت عند البعض الآخر بما تعبر عنه من شعور حتى صارت هي الشعور ذاته، وهو رأي الدكتور عز الدين إسماعيل مثلا، حيث يقول: << وأظن أنه قد آن الأوان لأن ننفي نهائيا هذا النوع من الثنائية في التفكير حينما نتحدث عن الصورة، فنحن نتصور أحيانا – متأثرين بالبلاغة القديمة – أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر، وأن الصورة تعبر عن الشعور أو الفكرة، ولا بأس أن تكون الصورة تعبيرا إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكر. إننا نقول مع "هويلي" في كتابه (*poetic Process*) إن الشعور ليس شيئا يضاف إلى

---

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص18، 19.

[3] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 138.

[4] حازم القرطاجني: المرجع السابق، ص89.

[5] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص162.

[1] د. عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، المضمون وصورة التعبير، ص193.

الصور الحسية، وإنما الشعور هو الصورة، أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة، الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى، ويعدل منها. وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت، وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى>>[2].

ويدلل على رأيه هذا الذي يرفض البحث عن صور ناجزة لإلباسها مشاعرنا قائلا: <<ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة وعدم إمكان تصورهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة هي أننا لا نستطيع أن نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا، بل علينا إذا أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي تتولد مع الشعور نفسه أو الفكرة>>[3].

لكن آخرين من أمثال "محمد الولي" يرفضون هذا الغلو في منح الأولوية لحركات النفس واضطراب الشعور، ويعتبرون هذا التوجه إقحاما لعناصر خارجية في دراسة قضية من صميم اللغة، ويرون أن <<كل تعريف جاد للصورة يجب أن ينطلق من اللغة، وكل تجاهل لها في التعريف يظل عملا لا يقدم، بل يؤخر التعريف والوصف>>[4].

ومن هذا المنظار، يقرر محمد الولي أن الدكتور عز الدين إسماعيل <<جرد الصورة الفنية من اللغة ومن عالم الواقع معا، واعتبرها تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع>>[5]، لكنه (أي الولي) على الرغم من هذا لا يفوته أن يؤكد وجود فروق بين الصورة عند الشعراء القدامى وعند المحدثين، يتمثل أهمها في ما يسمى "تكثيف" الصور الشعرية الذي يصل بها إلى درجة الرمز، ويضفي عليها قدرا أكبر من التجريد. يقول: <<إن الفارق الذي يمكن أن يكون متحققا هو فارق كمي لا نوعي، يمكن أن يعمَد الشاعر المعاصر إلى الاستخدام المفرط للصور الشعرية، يمكن أن يطلق لمخيلته العنان بشكل قد لا يفعله الشاعر القديم، يمكن أن يركب صورة على صورة، وهذه الصفات كلها لا تجعل الشاعر المعاصر ينفصل عن الشاعر القديم، لأنهما معا يعتمدان التصوير، وهذه صفة نوعية متحققة في الحالتين. أما الخاصيات الأخرى فأمور تتعلق بالكم لا النوع. إننا، بالاحتكام إلى النص، سنجد التصرف نفسه في نظام الأشياء وطبائعها، عند القدماء والمحدثين، والفوارق الكمية هي نفسها لن نتمكن من اقتناصها إلا من خلال النص، إنه وحده الذي يمكن أن يمكننا من هذه الصفات التي تميز أحدهما عن الآخر، وليس للهاث وراء نفسية المبدع طائل لأجل هذه الخصوصية أو التفرد>>[1].

وما من شك في أن إبداع الصورة لا يتحقق من دون اللغة، لذا يعتبر محمد الولي هذا المنحى الذي يكاد يتجاهل اللغة ودورها، معطيا الأولوية لعناصر أخرى غير لغوية، اتجاها خارجيا في دراسة الشعر، ومثل هذا التوجه الذي يعتمد علم النفس توجهات أخرى اجتماعية وتاريخية وغيرها، ينتقدها "جان كوهين" أيضا بقوله: <<ويصرّ نقادنا اليوم على البحث عن هذا "المحتوى القوي والجاد" لدى الشاعر كما لو كانت القيمة الجمالية للقصيدة تكمن في ما قيل لا في

---

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، د.ط، القاهرة، 1967، ص134.

[3] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص164، 165.

[4] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص166.

[5] المرجع نفسه، ص 166.

[1] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص165.

الطريقة التي قيل بها، فالقصيدة تحلل في مستواها الإيديولوجي، أما المستوى اللغوي فيهمل أو ينظر إليه باعتباره مؤشرا أو عرضا، فيهتم بالشاعر أكثر مما يهتم بالشعر. إن الشرح الأدبي يغدو علما بالخبايا، فالعمل الأدبي أثر يسمح بالانتقال إلى المؤثر، وعندما يصير علم الأدب تحليلا نفسيا أو سوسيولوجيا، فإنه يبقى في العمق عند القضايا القديمة قضايا الأصول. فقد كان النقد القديم يبحث عن الأصول الأدبية، ويعتقد أنه قال كل شيء عن العمل الأدبي عندما يكشف شبكة علاقاته التاريخية، ويبحث النقد الحديث في الأصول النفسية أو الاجتماعية، ويعتقد أنه فسر العمل الأدبي عندما يربطه بطفولة أو وسط ما. إنه يبحث عن مدلول حقيقي مختلف عن المدلول الظاهري، ليتسلم منه مفتاح العمل الأدبي، وبذلك يتوارى عنه موضوعه الحقيقي، إذ يبحث وراء اللغة عن مفتاح موجود في اللغة نفسها كوحدة لا تنفصم بين الدال والمدلول>>[2].

ويمضي "محمد الولي" مدعما رأيه في حقيقة الصورة الشعرية وعلاقتها باللغة برأي "كوهين" الذي يقول فيه: <<لكن فيما يتعلق بالقصيدة الشعرية، فإننا لا نكون بصدد الأشياء ذاتها، بل بصدد الأشياء المعبر عنها باللغة، حينئذ تصبح الهيمنة للغة في علاقتها بالأشياء. إن للتعبير السيادة في تحقيق أو عدم تحقيق شعرية المضمون الممكنة>>[3].

والواضح من هذا العرض – على الرغم مما يبدو من اختلاف ظاهر– أنه لا يمكن أبدا الفصل بين الصورة الشعرية كإنجاز لغوي وبين ما تعبر عنه من أفكار أو مشاعر، بل إن كلا منهما لباس للآخر، ولو لم تكن هناك مشاعر وأفكار نرغب في التعبير عنها لما احتجنا إلى ابتداع هذه الصور وتنويعها من أجل إيصال ما نريد إيصاله في أجلى صورة وأوضحها.

وكما أن أساليب إنتاج الصورة متعددة، فإن أنواعها أيضا عند المعاصرين عديدة ومتشعبة، <<وقد حدد علماء النفس مجموعة من الأنواع المختلفة للصورة الذهنية وهي: الصورة البصرية، وتنقسم أقساما تبعا للإشراق والوضوح، واللون والحركة. والصورة السمعية، والصورة الشمية، والصورة الذوقية، والصورة اللمسية، وتقسم تبعا للحرارة والبرودة والنسيج. والصورة العضوية المتصلة بضربات القلب أو النبض، والتنفس والهضم. والصورة الحركية أو العضلية المتصلة بالتوتر العضلي والحركة العضلية >>[1]. كما أن <<هناك عشرات الصور التي ذكرتها كتب النقد والأدب، منها الصورة التزيينية، والصورة العنيفة، والصورة الغزيرة، والصورة الكثيفة، والصورة الخفية، والصورة الجارية، والصورة المتوسعة..>>[2].

و<<معلوم أن اللغة المجازية بما فيها من تشبيه واستعارة وكناية هي أداة تشكيل الصورة الشعرية أو الفنية، التي كانت دوما موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، وهي وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى>>[3].

---

[2] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص38.

[3] المرجع نفسه، ص38.

[1] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص168.

[2] المرجع نفسه، ص 168.

[3] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص07.

الصورة الشعرية إذن هي عماد الشعرية في النصوص الأدبية، وهي التي تتيح لها التميز عن غيرها من الكتابات، وتعطيها تلك الصبغة المميزة وذلك القدر من التأثير الساحر الذي ينزلها تلك المنزلة الرفيعة، <<ويميزها عن باقي الأساليب بالتشريف>>[4].

ولقد اختلف تعريف الصورة الشعرية من عصر إلى عصر، ومن ناقد إلى آخر، فكان يتوسع أحيانا ليضم إضافة إلى الاستعارة والتشبيه والمجاز ألوانا أخرى من المحسنات، أو ينحو بالصورة منحى آخر يكاد لا يولي اهتماما للغة إطلاقا.

يقول د. محمد حسن عبد الله عن (ابن المعتز) وتصوره للصورة الشعرية: <<وإنه لحدس صائب حقا أن يضع ابن المعتز التجنيس والمطابقة ورد الأعجاز على ما تقدمها في قسم واحد مع الاستعارة، صحيح أنه كان يبحث في طواياها عن المبتدع، ولكنها جميعا تشترك في نزوعها الحسي وجنوحها إلى التصوير>>[5].

أما كثير من القدامى والمحدثين على السواء كأرسطو والجرجاني فيعتبرون الاستعارة دعامة التعبير الشعري، في حين يعتبرها "جان كوهين": <<ما يشكل الخاصية الأساسية للغة الشعرية>>[6].

ولا بأس أن نورد نموذجا من بين الكثير من التعريفات الأخرى الحديثة للصورة الفنية، وهو تعريف الدكتور عبد القادر القط الذي يقول فيه : <<فالصورة في الشعر هي "الشكل الفني" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية>>[7].

وفيما يتعلق بجبران الذي كان رساماً رحب الخيال، فقد كان << يعجز عن أن يتمثل الفكرة ويتملى الإحساس دون أن يتصورهما، فكأنه يفكر ويحسّ من خلال الصور وحدها؛ ما تكاد الخاطرة تلمع في رأسه حتى تشفّ عن صورة، ولا يتم انفعاله ولا يستنفد حتى يتجسد في صورة أو أكثر. فالصورة عمود التعبير عنده، وتوشك أن تكون غايته أيضا في كثير من الأحيان>>[1]. كما أن منطلقاته واتجاهه الرومانسي الذي <<ينظر إلى مظاهر الطبيعة بوصفها كائنا حيا لا منظرا خارجيا ميتا>>[2]، أخصبت فكره ووجدانه بشتى أنواع التصوير: الجزئية والكلية.

<<والصور الجزئية في نظر الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد صور متنوعة، يبنيها الشاعر غالبا بناء تشبيهيا.. والأخرى صور كلية أو قل لوحات عامة تؤدي فيها هذه الصور التشبيهية الجزئية وظيفة بنائية بعينها، إذ تتحول إلى

---

[4] المرجع نفسه، ص 07.

[5] د.محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص 32. نقلا عن: محمد الولي، المرجع نفسه، ص 09.

[6] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص106.

[7] د.عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص 435.

[1] د. عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، المضمون في صورة التعبير، ص191.

[2] د.أحمد عوين: الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001، ص 68.

لبنات في هذا البناء التصويري المتكامل...وهي لوحات يبنيها الشعراء عادة من خلال قص الأحداث وحكاية المواقف>>[3].

وجبران من رواد فن التصوير بالكلمة، وأغلب كتاباته طافحة بالتصوير الذي يجسد ويشخص المجردات، ويضفي على الجمادات حس الحياة، ولعل ميوله الرومنطيقية ومخيلته الرحبة وقوة إحساسه بالأشياء هي التي وهبته هذه الميزة، <<وقد كان جبران عينا ترى، فالفكرة عنده تقترن بصورة ما قد تكون واقعية أو خيالية، وهو في كلا الحالتين يضيف إلى المشهد المادي مغزى معنويا>>[4]، فالمعرفة عنده مثلا <<ينبوع كامن في أعماق النفس سيتفجر يوما ما ويجري منحدرا إلى البحر>>[5]، ونفسه هو شجرة <<مثقلة بأثمارها، والأرض كائن عرف حلمها في السهل، وأنفتها على الجبل، وهدوءها في الوادي، وعزمها في الصخر، وتكتمها في الكهف ... وهي لسان الأبدية وشفاهها، وأوتار الدهور وأصابعها، وفكرة الحياة وبيانها>>[6]، <<ولكل مشهد من مشاهد الطبيعة صدى في صميمه>>[7].

هكذا تتحول الطبيعة بمظاهرها المختلفة إلى <<رموز إنسانية لها حركاتها وأحاسيسها>>[8]، وبالتالي إلى مصدر كبير للصور المبتدعة التي يمزجها الشاعر مزجا بفكرته وشعوره فتصير أشبه بعملة لها وجهان، وهما كما يقول (كانط): <<إن العاطفة بدون الصورة عمياء، والصورة بدون العاطفة جوفاء>>[9].

ولنأخذ أمثلة من نصوص "جبران" تتجلى فيها صوره الفنية الرائعة، يقول في مقال: " بين ليل وصباح": <<أصغ يا قلبي واسمعني متكلما:

كانت نفسي بالأمس شجرة قوية مسنة تمتد عروقها إلى أعماق الأرض، وتتعالى غصونها نحو اللانهاية. ولقد أزهرت نفسي في الربيع وأثمرت في الصيف، ولما جاء الخريف جمعت أثمارها في أطباق من الفضة ووضعتها على قارعة الطريق، فكان العابرون يتناولون منها ويأكلون ثم يسيرون في سبيلهم...>>[1].

ويقول في (النبي) متحدثا عن الشرائع:

<<لذلك أنتم كالأولاد يلعبون على الشاطئ، يبنون أبراجا عظيمة من الرمل بصبر وثبات، ثم لا يلبثون أن يهدموها ضاحكين صاخبين.

فعندما تبنون أبراجكم الرملية يأتي البحر برمال جديدة إلى الشاطئ.

---

[3] د. إبراهيم عبد الرحمن محمد:الشعر الجاهلي،قضاياه الفنية والموضوعية،دار النهضة العربية،بيروت،1980،ص197. 198. نقلا عن:محمد الولي:الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص10.

[4] د.جميل جبر:جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص 134.

[5] جبران خليل جبران: النبي، ص 64.

[6] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص 54.

[7] د.جميل جبر: المرجع السابق، ص 134.

[8] د.أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص 9.

[9] د.زكرياء إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص 50. نقلا عن: د.أحمد يوسف خليفة، المرجع نفسه، ص 10.

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص52.

وعندما تهدمون أبراجكم يضحك البحر منكم في نفسه، لأن البحر يضحك من الأبرياء أبدا>>[2].

ويقول في (البدائع والطرائف):

<<الحياة جزيرة في بحر من الوحدة والانفراد.

الحياة جزيرة صخورها الأماني، وأشجارها الأحلام، وأزهارها الوحشة، وينابيعها التعطش، وهي في وسط بحر من الوحدة والانفراد.

حياتك يا أخي جزيرة منفصلة عن جميع الجزر والأقاليم، ومهما سيرت من المراكب والزوارق إلى الشواطئ الأخرى، ومهما بلغ شواطئك من الأساطيل والعمارات، فأنت أنت الجزيرة المنفردة بآلامها، المستوحدة بأفراحها، البعيدة بحنينها، المجهولة بأسرارها وخفاياها>>[3].

ولو ذهبنا نستقصي الصور الفنية في أدب "جبران" ما استطعنا سبيلا إلى ذلك لكثرتها وتنوعها.

وتتشكل الصورة بطرق كثيرة أهمها:

أ- *المجاز:*

يعرّفه "الجرجاني" بقوله: <<وأما المجاز، فكل كلمة أريدَ بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز. وإن شئت قلت: كل كلمة جُزتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تُجُوِّز إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز>>[4].

وعن أهميته يقول: "هربرت ريد ***Herbert Read***": <<يجب علينا دائما أن نتهيأ للحكم على الشاعر بقوة المجاز في شعره وأصالتها>>[1].

<<ويدخل في المجاز التشبيه والاستعارة>>[2]، والكناية التي تُلحق ببعض أنواع الاستعارة وهي <<الاستعارة بالكناية>>[3].

وتقوم الاستعارة بما يقوم به التشبيه، <<وهي أساس الصور الشعرية لأنها سيدة المجاز، ولأنها أكثر قدرة على تخطي الواقع، ورسم صور جديدة>>[4].

يقول "الجرجاني" في (أسرار البلاغة) : <<وهي (أي الاستعارة) أمد ميدانا وأشد افتتانا وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة، وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم وأسحر سحرا، وأملأ بكل ما يملأ صدرا، ويمتع عقلا، ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا، وأهدى إلى أن تهدي

---

[2] جبران خليل جبران: النبي، ص53.

[3] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص93.

[4] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص269.

[1] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص169.

[2] المرجع نفسه، ص 169.

[3] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص117.

[4] د.أحمد مطلوب: المرجع السابق، ص170.

إليك أبدا عذارى قد تخير لها الجمال، وعني بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدت في الشرف والفضيلة باعا لا يقصر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر، وردت تلك بصفرة الخجل ووكلتها إلى منبتها من الحجر، وأن تثير من معدنها تبرا لم تر مثله، ثم تصوغ فيها صياغات تعطل الحليّ، وتريك الحلي الحقيقي، وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا، وفضائل لها من الشرف الرتبة العليا، وهي أجل من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها، وتستوفي جملة جمالها>>[5]. ثم يمضي ذاكرا بعض فضائلها التي بها حازت تلك المرتبة، واعتلت تلك الدرجة فيقول: <<ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة مومومقة>>[6]. ويضيف: <<ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر>>[7].

ويقول (جان مولينو) عن الاستعارة والتشبيه: <<إن الاستعارة والتشبيه غالبا ما اجتمعا تحت تسمية عامة هي الصورة الشعرية (*Image poétique*)، وبالنسبة إلى الفهم العام اليوم، فإن الصورة الشعرية تعتبر قلب القصيدة، وهذه تتكون من صور شعرية، كما أن الشعر ليس شيئا آخر إلا الاستعمال المسترسل للصور الشعرية>>[8].

ب- *الرمز (الإيحاء):*

<<يكاد يكون مقررا عند بعض الدارسين أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها لجبران الشاعر والمفكر العربي المهاجر، الذي هو – فيما يرى مارون عبود – مؤسس مدرستين في لغة الضاد: الرومنتيكية والرمزية>>[1]، لذا سنتعرض إلى تعريف الرمز وما يتعلق به من قضايا، وحضوره في كتابات "جبران".

<<من معاني الرمز: الإيحاء، وهو التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية. والرمز هو صلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح>>[2].

لكن مفهوم الرمز الذي يحق لنا أن ندرجه في أدب المدرسة الرمزية صارم ودقيق جدا، إنه لا يعترف بالتصوير الجزئي القائم على بعض التشبيهات والاستعارات وما إليهما، فتلك وسائل التصوير الفني عموما. أما << الرمز الفني فهو تركيب لفظي أساسه الإيحاء بما يستعصي على التحديد والتقرير>>[3]، وإنما وصفناه بهذا الوصف لأنه في رأي بعض النقاد لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى، يقول (يونج): <<الرمز وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة

---

(5) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 46، 47.

(6) المرجع نفسه، ص46، 47.

(7) المرجع نفسه، ص 47.

(8) **Molino: Introduction à l'analyse linguistique de la poésie. P.U.F. Paris 1982. p. 169. 170** **نقلا عن: محمد الولي: الصور الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص55**

(1) د.محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص119.

(2) محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، د.ط، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 159.

(3) د.محمد فتوح أحمد: المرجع السابق، ص126.

ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته»[4]. إنه لا يسمي الأشياء إذن بأسمائها الحقيقية، ولا يقرر الأفكار والعواطف تقريرا مباشرا، لهذا وجب أن يكون له مستويان: «مستوى الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي ترمز إليها بهذه الصور الحسية. والمعول في تكوين الرمز على وجود علاقة تربط بين هذين المستويين، بحيث إذا تحققت الصورة الحسية أثارت الحالات المعنوية التي ترمز إليها. ولكن هذه العلاقة لا تعتمد على وجه الشبه الحسي بين الرمز والمرموز ضرورة. إن المرموز ليس شيئا حسيا وإنما هو حالة تجريدية، إنها بالأحرى علاقة مرجعها إلى الشعور، ومن ثم هي علاقة حدسية وليست تقريرية واضحة، ثم هي علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء وليس بين بعض الأشياء وبعضها الآخر»[5].

وفيما يخص مصدر الرمز، يرى (يونج) أنه من الخطأ أن نبحث عن الرمز في المنابع الشخصية، أي أن مصدر الرمز عنده "اللاشعور الجمعي". فالرمز هو «تفاعل بين مظاهر خارجية ومشاعر جماعية كونتها قيم دينية وإنسانية وقومية، ولكنه موجه بخلفية عقلية خاصة بمستخدمه، مهمتها إلى جانب التعبير عن تلك المشاعر إبراز المزاج الذاتي والطابع الشخصي له»[6]. ويتكون اللاشعور الجمعي من التراث والأساطير التي اتخذت بشكل كبير رموزا من قبل الشعراء المحدثين الذين«أخذوا يرددونها في قصائدهم كالسندباد وسيزيف، وتموز، وعشتروت، وأيوب، وهابيل وقابيل والخضر، وعنتر وعبلة وشهريار، والتتار وسقراط، وبور سعيد وأوراس، ودنشواي، والشخصيات العربية والإسلامية كالخلفاء الراشدين، والمواقف العظيمة كالقادسية واليرموك وعمورية وصلاح الدين الأيوبي وغير ذلك»[1].

لكن التأكيد على أن مكونات اللاشعور الجمعي مصدر هام من مصادر الرمز في الشعر الحديث لا ينقص من أهمية كل من اللاوعي الفردي والطبيعة وحقائق الواقع كمصادر أساسية يستلهم منها الشاعر رموزه، ليعبر من خلالها عن مختلف ما يعتلج في نفسه من مشاعر وأفكار.

وبما أن الرمز في جزئه الأساس قائم على التصوير من دون أن يكون به تحديد أو تقرير أو حتى قرينة تدل على ما يراد من ورائه، فإن بعض الباحثين لم يخرجه من حيز الصورة، مع التأكيد على تميزه بالصفة سالفة الذكر: «الحد الفاصل بين الصور والرموز هو حد وهمي، إذ أن الرمز صورة توحي بلا تقرير أو وصف، بيدَ أن الصورة يمكن أن تقرر وتصف، وحينما تحمل المعنى الإيحائي تصبح رمزا، فإذا كانت الصورة تقدم لنا وصفا حسيا، فإن الرمز هو المعنى الذي خلف هذا الوصف والمعنى الذي يوحي به»[2].

معنى هذا أن الرمز ما هو إلا شكل من أشكال الصورة، يصاغ بطريقة خاصة، وأن الصورة أيضا ما هي إلا رمز جرد من بعض خصائصه، فينتج بهذا أن «الفارق بين الرمز والصورة الرمزية ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من الإيحاء والتجريد، فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراءه، وكلاهما يعتمد على ما يلحظه الشاعر من شبه

---

(4) د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص173.

(5) د.محمد فتوح أحمد: المرجع السابق، ص140.

(6) د.أحمد مطلوب: المرجع السابق، ص173.

(1) د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص175.

(2) د.صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في الأرض المحتلة، بيروت، 1979، ص119. نقلا عن: د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص174.

بين الصورة وما تمثله، والرمز وما يوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من التجريد، فيصبح طبيعة مستقلة لا علاقة بينها وبين الواقع إلا وحدة الأثر النفسي. وفي ظل هذه الحقيقة قد ترتقي الصورة بذاتية تكوينها ورحابة إيحائها إلى مشارف الرمز، وقد يحدث العكس حين يصوغ الشاعر رموزه صياغة منطقية بغية تقرير فكرة أو استخلاص عبرة >>[3].

وإضافة إلى أدوات الصورة الفنية، يعمد الرمزيون إلى وسائل أخرى تغنى بها اللغة الوجدانية لتقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه، <<ومن ذلك "تراسل الحواس" أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة >>[4]، وهذا ما سنجد له أمثلة في شعر جبران.

وللإيقاع شأن عظيم عند الرمزيين، فهو ليس مجرد تتابع للحركات والسكنات أو لبعض الأصوات بطريقة منتظمة، بل هو جزء لا ينفصل عن الفكرة أو الشعور، بل يمتزج بهما امتزاجا، ويتغير حسب تغير شكلهما قوة وضعفا، وحدة وهدوءا، وفرحا وحزنا...

ومن خصائص الرمزية التي تهمنا في موضوع البحث في شعرية الذات <<الدعوة إلى الذاتية بالغوص في أعماق النفس والبحث عن الكوامن النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية، وكذا اللجوء إلى استعمال الرموز والصور الشعرية>>[1].

وقد أسلفنا القول إن جبران شاعر غزير الأفكار، فياض الشعور والعاطفة، شديد الانفعال والتأثر بما يراه حوله من أحداث وأوضاع ومواقف، فهو لم يكن كاتبا عاديا يراقب الأمور ثم يحللها أو يعالجها بأسلوب مسترسل هادئ، بل كان وهج الثورة يرى في كل كتاباته تقريبا. فكأن كتاباته تلك لم تكن مجرد عرض أو تحليل بل كانت حروبا يستنفذ فيها كل طاقاته ويستعمل فيها كل أسلحته، من أجل القضاء على كل ما هو بال وبائد من التقاليد والأعراف والسلوكات، من أجل هذا مضافا إليه منطلقاته الرومانسية أي حبه للطبيعة وللفطرة وللسلوك العاطفي وللجمال، تولد عند جبران ميل إلى الأسلوب الإيحائي الذي يعتمد الرمز، ونفور من الأسلوب التحليلي الذي يعتمد بساطة الإيضاح في العرض والاستنتاج، كما أن <<ميله هذا إلى الرموز يعود إلى مزاجه الفني، لأن اغتراب الفنان عن المجاري العادية للحياة يدفعه إلى تلمس الأشياء من بعيد تمردا على هذه الأشياء ونشدانا للمجهول>>[2].

لهذا كان أدب جبران زاخرا بالرموز والتصوير الفني، بل إن أدبه ليبدو لقارئه كأنما كتب بلغة أخرى غير اللغة المألوفة المتداولة، وإن كانت الألفاظ المستخدمة هي نفسها ألفاظ اللغة العادية، أو كأنما هو انتقال بهذا القارئ إلى عالم من الفكر والإحساس والتصور، لا تبدو فيه ألفاظ اللغة إلا كومضات ضئيلة لا تكاد تظهر حتى تختفي تاركة المجال لصور

---

[3] د.محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية. الأصول والتجليات، ص298، 299.

[4] د.أحمد مطلوب: المرجع السابق، ص174.

[1] محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص 161.

[2] د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص 262.

متتابعة متراكبة، تشكل أحيانا مشهدا كليا تبدو فيه الصورة النهائية واضحة الملامح والمعالم، غنية عن كل تنميق وزخرفة لغوية.

وقد كثرت رموز جبران بكثرة أفكاره وتصوره للأشياء، <<فالنار الخالدة مثلا تعني عنده الحب الأزلي، والجنون التحرر من قيود الزمان، والكآبة نزعة تجاوز الذات نحو التفوق، والجسم العاري الخير الحقيقي الفطري>>[3]، كما كان <<يعمد إلى رموز أخرى من أهمها السفينة والشراع والغاب والناي والأرقام واللبن والعسل، والتينة والشجرة والجبل والخمر والهيكل واللوتس، استقى معظمها من الكتاب المقدس، وبعضها من القرآن الكريم، وإلى الرموز الميثولوجية التي شاعت في الشعر الرومنطيقي مثل أدونيس وعشتروت وغيرهما>>[4].

أما طليعة هذه الرموز فهي <<الشمس (نار ونور وشروق وغروب وإشعاع روحي) ثم الماء (بحر أمواج ضباب، مطر ندى) فالريح (عاصفة، نسيم) والأرض (تراب، خصب، بعث، تموز، بعل)، و أما الذات الكبرى فكثيرا ما رمز إليها بالبحر، الذي هو أيضا اللانهاية، والأم الكونية>>[5].

ورغم كل هذا، ورغم إيقاع جبران النفسي المتميز واستخدامه أحيانا لتراسل الحواس، إلا أن بعض الباحثين يرى رمزيته في ذلك العهد الأول لبدايات هذا المذهب في الأدب العربي لا ترقى إلى المفهوم الخاص الذي عرّفت به الرمزية كمدرسة أدبية تتسم أساسا بالإيحاء دون تقرير أو تسمية، أو حتى إيراد قرائن تدل على المرموز من خلال علاقته بالرمز. ويأخذ الدكتور "محمد فتوح أحمد "المقطوعة الآتية من قصيدة "المواكب" ليدلل بها على هذا الرأي. يقول جبران:

"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
فهي للصادي عيون   ولمن جاع الطعام
وهي شهد وهي عطر   ولمن شاء المدام
هل فرشت العشب ليلا   وتلحفت الفضا
غافلا عما سيأتي   ناسيا ما قد مضى
وسكون الليل بحر   موجه في مسمعك
وبصدر الليل قلب   خافق في مضجعك"[1].

---

(3) المرجع نفسه، ص 263.

(4) د.جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص 142.

(5) المرجع نفسه، ص 141.

(1) جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص78، 79.

يلاحظ الدكتور فتوح أن <<الشاعر يعتمد في تكوين بعض صوره على تراسل معطيات الحواس، بحيث يتحول العطر –وهو موضوع حاسة الشم–، ويتحول النور –وهو موضوع حاسة الإبصار– إلى نطاق حاسة أخرى هي حاسة اللمس، كما يتحول الفجر –وهو من حيث أضواؤه موضوع لحاسة الإبصار– إلى نطاق حاسة الذوق، ومن ثم لا يتحرج الشاعر أن يدعونا إلى الاستحمام بالعطر والتنشف بالنور، وشرب الفجر خمرا، بحكم أن هذه المدركات جميعا تنبعث من مجال واحد هو مجال الحساسية، وفي هذا ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية>>[2].

لكنه بالعودة إلى طريقة التصوير والرمز يرى << أن هناك فارقا بين جبران والرمزيين في هذا الشأن، فالرمزيون يعتبرون الرمزية سمة كلية للأسلوب، وليست سمة لتلك العلاقات الجزئية التي تربط كلمة بأخرى. وبعبارة أوضح: لا تتحقق الرمزية إلا داخل إطار من الصور الرمزية المركبة، أما الصور الجزئية، فإنها –مهما كانت قيمتها– لا تستطيع خلق قصيدة رمزية حقة. هذا على حين نرى جبران يعتمد على الوسائل الرمزية اعتمادا جزئيا، وقد يلجأ إليها في بعض صوره ثم لا يلبث أن يفيء إلى الوسائل التقليدية في تركيب الصورة من تشبيه واستعارة وكناية، وهو ما نلاحظه في تعبيره بافتراش العشب والتحاف السماء. أما تصور صمت الليل وكأنه بحر يهدر أو قلب يخفق فهو بعض ما اعتاده الرومنتيكيون من إسقاط مشاعرهم على مظاهر الطبيعة، بحيث تحل في الشاعر كما يحل هو فيها>>[1].

ويخلص الباحث إلى أن رمزية جبران رمزية جزئية تتوجه إلى علاقات الكلمات أكثر مما تتوجه إلى علاقات الصور، وأنها في الغالب لا تقوم على التجريد الكلي للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز، ومن ثم كانت رموزه الرئيسية التي يستمدها من عالم الطبيعة–كالغاب في النموذج السابق– رموزا محددة الدلالة واضحة، يعنى فيها الشاعر بتقرير أفكاره أكثر مما يعنى بالإثارة النفسية، مستشهدا بأن جبران بعد أن رمز بالغاب إلى الحياة المثالية المتحررة من الوهم والنفاق، والقائمة على العدالة والحب والجمال والسعادة، ما لبث أن عاد إلى التصريح بمعنى رمزه ذاك في كثير من أبيات القصيدة مثل :

إن عزم الناس ظل في فضا الفكر يطوف[2]

بل إن جبران صرح بذلك المعنى في الكثير من الأبيات الأخرى مثل:

– إنما العاقل يدعى عندنا الأمر الغريب[3]

– إن علم الناس طرا كضباب في الحقول[4]

على أن هذا الرأي على ما يتسم به من الموضوعية لا يمنع أن تكون لجبران أعمال رمزية خالصة، ومن الأمثلة على ذلك قصيدته النثرية <<الجنية الساحرة>>[5] التي لا يمكننا أن نؤكد بعد قراءتها إن كان يقصد بها امرأة ما أو ذاته هو

---

[2] د.محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية. الأصول والتجليات، ص121، 122.

[1] د.محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية. الأصول والتجليات، ص 122.

[2] جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص62.

[3] المصدر نفسه، ص71.

[4] المصدر نفسه، ص64.

أو شيئا آخر، مما يفسح المجال للتأويلات المتعددة للقراء، الذين قد <<يتدرج بعضهم في اكتشاف إيماءاتها الموحية، فيظفر منها بما لم يظفر به سواه، بل لقد يدرك منها ما لم يدركه صاحبها نفسه>>[6].

ج- *الأسطورة:*

الأسطورة من أهم طرق تشكيل الصورة الفنية، <<وهي في الأصل الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية، وهي بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيرا لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية>>[7]، وهي <<قصة خيالية ذات أصل شعبي، تمثل فيها قوى الطبيعة بأشخاص يكون لأفعالهم ومغامراتهم معان رمزية، كالأساطير اليونانية التي تفسر حدوث ظواهر الكون والطبيعة بتأثير آلهة متعددة. أو هي حديث خرافي يفسر معطيات الواقع الفعلي، كأسطورة العصر الذهبي وأسطورة الجنة المفقودة>>[1].

لكن معنى الأسطورة في الدراسات الحديثة لا يقتصر على الجانب الوهمي والخرافي منها، بل أصبح يرتبط ارتباطا وثيقا بما يسميه "كارل غوستاف يونغ" <<"باللاشعور الجماعي" الذي يعرفه "أدلر ***Adler***" بقوله: "إن اللاشعور الجماعي حسب صياغة "يونغ" هو المخزون المكون من كل التجربة الموروثة منذ ملايين السنين، إنه صدى لأحداث ما قبل التاريخ>>[2]. ويتكون اللاشعور الجماعي من <<صور تكمن في أعمق مناطق اللاشعور، يشترك فيها الجنس البشري، وترجع في أصلها إلى أقدم عهود الإنسانية، يسميها "يونغ" النماذج العليا (*Archetypes*) ، وهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى، وهي مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة، وهي صور تغذي الفن والشعر، وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها>>[3].

وتوجد الأساطير عند أفراد البشر كلهم، إلا أنها عند الأدباء <<تتخذ قالبا رمزيا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية، تمتزج بجسم القصيدة، وتصبح إحدى لبناتها العضوية>>[4].

هكذا تحولت تلك المخزونات الغابرة البدائية الأصل والمحتفظ بها في اللاشعور إلى رموز أسطورية، وليس مجرد بقايا أو زوائد، <<وهكذا لم يصبح رمزا إلا ذلك الذي يبوح بمكنونات أسطورية. أما طريقة استحضاره فعفوية، لا تتدخل فيها الإرادة أو الرغبة أو القرار الإرادي. والأهم من هذا أن هذه الصور الأسطورية لا تموت ولا يمكن أن تموت مهما

---

[5] جبران خليل جبران: العواصف، ص33.

[6] د.محمد فتوح أحمد: المرجع السابق، ص293.

[7] المرجع نفسه، ص244.

[1] عبد الكريم المراق: معجم الفلسفة، ص14.

[2] **Charles Baudouin: L'œuvre de jung, ed: petite bibliothèque, Paris,1963, p62** نقلا عن: محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص**201**.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، 1971، ص379.

[4] د.محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية. الأصول والتجليات، ص244.

تقدم التاريخ، ومهما ارتقى الإنسان سلالم الحضارة والآلة. إن الإنسان وهو يحارب الأسطورة يجد نفسه دون وعي مرغما على إنتاجها في صور وصيغ أخرى، وإن انطبق هذا الحكم على كل الناس فإن انطباقه على الأديب أقوى. إن استحضار الأسطورة محتوم على الأدب قديمه ومعاصره، ولا يمكن بأي حال أن يكون هذا قصرا فيما يتوهم البعض على من يستحضر في شعره أسماء أوديب وأفروديت وإيزيس وأوزريس...>>[5].

وبما أن إيحاءات الأسطورة ليست حاضرة فقط في لاشعور الشاعر أو الفنان، بل في لاوعي الجميع على السواء: الذكي والبليد والمثقف والأمي، فإن حضورها وتجليها ليس مقصورا أيضا على الشعر والإبداعات الفنية، بل <<إن الرمز الأسطوري يتشخص في الكلام العادي وفي الأحلام وفي مجموعة من الممارسات الطقسية أو ما يكتسي هذه الطبيعة، بل قد يكون مجرد سبحة خيالية أو وهمية في لحظة معينة تحيل على هذه الأنماط الأولى من خلال الصور المشاهدة، هذه الأفعال والكلمات والأحلام والأوهام قد تمر أمامنا وقد نعيشها دون إدراك محتواها الأسطوري>>[1].

ويبدو من خلال هذا الكلام أن الكثير من كلامنا وأفكارنا وتخيلاتنا وحتى أفعالنا تنطلق من خلفيات أسطورية كامنة في لاوعينا، لكننا قلما ننتبه لتلك العلاقة الخفية، أو ربما لا ننتبه لها أبدا، لكن الشاعر هو الذي يتميز عنا نحن الناس العاديين بأنه يدرك الأسطورة ويتخذ منها أداة فنية رمزية وبطرق متعددة، ليعبر عن الكثير من المواقف التي لها صلات مشابَهة معها.

وبعيدا عن الآلهة الخرافية والأبطال الأسطوريين، يمكن أن يكون الجبل مثلا <<"رمزا أسطوريا لمحور الكون"، وصعوده "محاولة من الإنسان للتسامي عن وضعه الدنيوي نحو وضع آخر" والهرم الفرعوني من المعاني الصعودية التي تجرد الإنسان من شرطه الدنيوي وتدخله في دائرة المصطفين>>[2].

كما <<يحيل الماء في الأسطورة على معاني الخلق والتطهير والبعث>>[3]، <<والشمس على الأمومة". و"يرتبط سر الخصوبة في المرأة بسر الخصوبة في الأرض في المجتمعات الزراعية بشكل خاص>>[4]. ويمكن للشاعر أن يستقي من التاريخ والتراث الشعبي والقومي والديني <<بعض الرموز التي تؤدي وظيفة الأسطورة، وإن اختلفت عنها في أن الأسطورة خرافية على وجه اليقين، وأن تلك غالبا ما تكون من الحقائق التاريخية أو الدينية المسلّمة>>[5].

وتحظى الأسطورة في النقد الحديث باهتمام كبير، وهي من الاصطلاحات المحبوبة، لأن كونها انعكاسا للاشعور الجمعي جعل منها <<مصدرا مشروعا للفنان وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح، فكان على الشعر أن ينصرف عنه إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديم في أساطيره>>[6].

---

[5] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص202.

[1] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص211.

[2] المرجع نفسه، ص211.

[3] محمد الولي: المرجع السابق، ص212.

[4] المرجع نفسه، ص213.

[5] د.محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية. الأصول والتجليات، ص252.

[6] المرجع نفسه، ص245.

وجدير بالذكر أن الرومنطيقيين هم من أعاد للأسطورة مكانتها <<كحقيقة من نوع خاص أو معادل للحقيقة<<[7] ومتمم لها، بعد أن كانت عند سابقيهم <<تستعمل مناقضة للتاريخ أو العلم أو الفلسفة أو الحقيقة<<[8].

وجبران بحكم إغراقه في الرومنطيقية والخيال، لم يبتعد كثيرا عن نهج الرومنطيقيين أولئك، فقد كانت كتاباته زاخرة باستحضار الأساطير، موغلة في عهود الإنسان الأولى، وفي الكثير من نصوصه جوّ من السحر والغموض يوحي بالأسطورة، انظر إلى قوله: << في وادي ظل الحياة، المرصوف بالعظام والجماجم، سرت وحيدا في ليلة حجب الضباب نجومها، وخامر الهول سكينتها. هناك، على ضفاف نهر الدماء والدموع، المنساب كالحية الرقطاء، المتراكض كأحلام المجرمين، وقفت مصغيا لهمس الأشباح، محدقا إلى اللاشيء. ولما انتصف الليل وقد خرجت مواكب الأرواح من أوكارها، سمعت وقع أقدام ثقيلة تقترب مني، فالتفتّ وإذا بشبح جبار مهيب منتصب أمامي، فصرخت مذعورا: ماذا تريد مني؟...<<[1].

إنها عبارات وأوصاف شبيهة بحكايات الأساطير، ثم إن أوصاف وأقوال المارد الذي قابله جبران على النحو الآتي: <<"فنظر إلي بعينين مشعشعتين كالمسارج"، "لا أريد شيئا وأريد كل شيء"، "فبانت عضلاته المحبوكة كأصول سنديانة مملوءة بالعزم والحياة"، "ثم ضحك فانفجرت ملامحه تحت نقاب من الهزء والسخرية"، "بل أنا مجنون قوي أسير فتميد الأرض تحت قدمي، وأقف فتقف معي مواكب النجوم، وقد تعلمت الاستهزاء بالبشر من الأبالسة، وفهمت أسرار الوجود والعدم بعد أن عاشرت ملوك الجن ورافقت جبابرة الليل"، "في الصباح أجدف على الشمس، وعند الظهيرة ألعن البشر، وفي المساء أسخر بالطبيعة، وفي الليل أركع أمام نفسي وأعبدها"، "أنا والزمان والبحر لا ننام، ولكننا نأكل أجساد البشر ونشرب دماءهم ونتحلى بلهاثهم"<<[2]. وكأن مثل هذا الوصف خلق لأسطورة جديدة من خلال استلهام ملامح الأساطير القديمة، وتأكيد للحقيقة القائلة بأن <<الأسطورة لن تموت إلا بموت الإنسان، وكل ما يستطيع هذا أن يفعله هو أن يعبر عنها بأشكال أخرى وأن يعيد صياغتها، وإذا اتفق أن ضمر في الإنسان منبع الأسطورة، أي الخزان الذي نعمد إليه في أحلامنا وأوهامنا وأشعارنا... فإننا سنكون نواجه حالة مرضية<<[3].

ويستشهد جبران بالأساطير أحيانا أخرى، يقول عن الموسيقى: <<عبدها الكلدانيون والمصريون كإله عظيم يسجد له ويمجد، واعتقد الفرس والهنود بكونها روح الله بين البشر، وقال شاعر فارسي ما معناه: إن الموسيقى كانت حورية في سماء الآلهة تعشّقت آدميا وهبطت نحوه من العلو، فغضب الآلهة إذ علموا، وبعثوا وراءها ريحا شديدة نثرتها في الجو وبعثرتها في زوايا الدنيا، ولم تمت نفسها قطّ، بل هي حية تقطن ذات البشر... والموسيقى عند اليونان والرومان كانت إلها مقتدرا.. وجميع الكمالات تجعله منتصبا كالغصن على مجاري المياه، يحمل القيثارة في يسراه، ويمينه على

[7] المرجع نفسه، ص 245.

[8] د.إحسان عباس: فن الشعر، ص132.

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص05.

[2] جبران خليل جبران: المصدر نفسه، ص06، 07، 08، 09، 10.

[3] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص218.

الأوتار.. وقالوا إن رنات أوتار "أبولون" صدى صوت الطبيعة، رنات شجية ينقلها عن تغريد الطيور وخرير المياه وتنهدات النسيم وحفيف أغصان الأشجار.

وجاء في أساطيرهم أن رنات "أورفيوس" الموسيقي حركت قلب الحيوان فاتبعته الضواري والنبات، ومدت نحوه الأزاهر أعناقها ومالت إليه الأغصان والجماد، فتحرك وتفتت...>>(4).

وبعض أقصوصاته أسطورية إلى حد كبير بإطاريها الزماني والمكاني وأحداثها، ورمزية في الوقت ذاته، كما هو الشأن في أقصوصة "رماد الأجيال والنار الخالدة"، التي يومئ بها إلى تناسخ الأرواح الذي هو بعض معتقداته، يقول في بعض مقاطعها:

<< في خريف 116 ق م.

سكن الليل ورقدت الحياة في مدينة شمس، وأطفئت السرج في المنازل المنتشرة حول الهياكل العظيمة القائمة بين أشجار الزيتون والغار، وطلع القمر فانسكبت أشعته على بياض الأعمدة الرخامية المنتصبة كالجبابرة تخفر في هدوء الليل مذابح الآلهة، وتنظر تيها وإعجابا نحو بروج لبنان الجالسة في الوعر على جبهات الروابي البعيدة. في تلك الساعة المملوءة بسحر الهدوء، الموحدة بين أرواح النيام وأحلام اللانهاية، جاء ناثان بن الكاهن حيرام ودخل هيكل عشتروت حاملا مشعلا..

ويقول في آخر الأقصوصة: مرت الأجيال ساحقة بأقدامها الخفية أعمال الأجيال، وبعدت الآلهة عن البلاد وحل محلها آلهة غضوب يلذ لها الهدم ويبهجها التخريب، فدُكت هياكل مدينة الشمس الفخمة، وتقوضت قصورها الجميلة ويبست حدائقها النضرة..>>(1).

وفي البعض الآخر من القصص، يأبى إلا أن يفسح مجالا لبعض الشخصيات والأحداث الأسطورية، مقويا بها المعنى ومحسنا بها الصياغة الأدبية، يقول في "الأجنحة المتكسرة": <<والداخل إلى هذا المعبد العجيب، يرى على الجدار الشرقي منه صورة فينيقية الشواهد والبيانات، محفورة في الصخر، قد محت أصابع الدهر بعض خطوطها ولونت الفصول معالمها، وهي تمثل "عشتروت" ربة الحب والجمال جالسة على عرش فخم ومن حولها سبع عذارى عاريات، واقفات بهيآت مختلفة، فالواحدة منهن تحمل مشعلا، والثانية قيثارة، والثالثة مبخرة، والرابعة جرة من الخمر، والخامسة غصنا من الورد، والسادسة إكليلا من الغار، والسابعة قوسا وسهاما، وجميعهن ناظرات إلى عشتروت وعلى وجوههن سيماء الخضوع والامتثال>>(2).

وإلى جانب هذا المشهد صورة للمسيح الذي هو من الرموز التي تؤدي وظيفة الأسطورة، والذي هو بالنسبة إلى جبران <<المحرك والغاية وقطب الجاذبية: منه يصدر النداء، وإليه تتجه القوى النفسية؛ في أعماق جبران يدوي صوته، يهيب بميوله وطاقاته إلى الانسجام والانتظام، وبشخصيته إلى الاتزان والأمان>>(3)، ولعله (أي الناصري) من أكثر الرموز استعمالا من قبل جبران، وهو يوضح إيحاءات الرمزين (عشتروت والمسيح) في القصة ذاتها قائلا: << في قلب هذه

---

(4) جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص 80، 81.

(1) جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص 07، 08، 09، 10.

(2) جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص87، 88.

(3) غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، د.ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص361.

الصحرة قد نقشت الأجيال رمزين يظهران خلاصة ميول المرأة ويستجليان غوامض نفسها المراوحة بين الحب والحزن، بين الانعطاف والتضحية، بين عشتروت الجالسة على العرش ومريم الواقفة أمام الصليب... إن الرجل يشتري المجد والعظمة والشهرة، ولكن هي المرأة التي تدفع الثمن<<[4].

وغير هذا من الرموز التي ترتبط بها إيحاءات أسطورية، كثيرة الورود في أدب "جبران" كالماء والنار والمرأة والشمس وغيرها.

د- ***الخيال:***

>>الخيال هو الملكة التي يؤلف بها الأديب صوره<<[1]، و>>التخييل في اللغة ذو دلالات عديدة منها الظن "خال الشيء ظنه"، ومنها التصور والتشبه في اليقظة والحلم "تخيل الشيء له تشبه"، ومنها الازديان " اختالت الأرض وتخايلت إذا بلغ نبتها المدى وخرج زهرها"، ومنها الإشكال "شيء مخيل أي مشكل". والخيال أو التخييل لاشك يستوعب هذه الدلالات جميعا إذ هو قرين التشبيه وقائم على الزينة والزخرف في الإيهام بالحقيقة حد الإشكال، بحيث لا يدري الإنسان أهو في يقظة أو حلم أو هو في رؤية أو رؤيا<<[2].

ولهذه الصفات كان له شأن عظيم و>>دور كبير في نظم الشعر الذي لا يكون نقلا مباشرا للواقع المحسوس، وإنما يكون خلقا وابتكارا، فصلته بالصورة الشعرية قوية، وتبدو علاقته بها في اللغة العربية وثيقة، لأن التصور هو الخيال<<[3].

أما في العصور القديمة، وعند اليونان تحديدا، >>فلم يكن النقاد يهتمون كثيرا بالخيال وطبيعته، ولكن الحديث عن قوة الخيال كان يعلق باهتمام الفلاسفة، فقد اعتقد سقراط أن خيال الشاعر من نوع "الجنون العلوي"، وظل هذا الاعتقاد عند أفلاطون الذي كان يرى أن الشعراء "متبوعون"، وأن الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيّرة وقد تكون شريرة. ولكننا نعرف كيف أن أفلاطون لم يميز بين بعض أنواع الشعراء وبين أصحاب الحرف في قوة الخيال، وأن أرسططاليس هو الذي اعترف لصاحب الملكة المتخيلة بالمكانة اللائقة به، ومجد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصور، وأثنى على القدرة في المجاز<<[4].

وليس غريبا، وقد تصدى الفلاسفة للحديث عن الخيال، وهم من يقدسون المباحث العقلية والمنطقية أن لا يولوه ما يستحق من اهتمام، >>فمجمل الأمر أن الإغريق كانوا أقرب إلى الاتجاه التحقيقي، فكان اهتمامهم بالخيال قليلا، ولذلك قنعوا في شعرهم ومسرحياتهم بتقليب تلك الذخيرة من الميثولوجيا، وكان نثرهم يقوم على الخطابة والتاريخ والفلسفة لا على القص والخيال القصصي، وربما لم نجد لدى الإغريق من يغرق في الخيال مثل أرسطوفان وأفلاطون، وهم

---

[4] جبران خليل جبران، المصدر السابق، ص91، 92.

[1] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص 187.

[2] محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم.مقاربة مقارنة، ص 139.

[3] د.أحمد مطلوب: المرجع السابق، ص 187.

[4] د. إحسان عباس: فن الشعر، ص120.

يرون أن العبقري ليس هو الذي يطلق العنان لخياله، وإنما هو الذي يستكشف الكليات. والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب، بل تحد أيضا من الإنطلاق>>[5].

كما لم يختلف العرب في عصورهم الأولى عن اليونان كثيرا في درجة اهتمامهم بملكة الخيال ومحاولة البحث عن مختلف ما يتعلق بها من قضايا، بل لقد ربطوها بأمور خارجة عن الشاعر وعن عالم الواقع كله، <<وكان اعترافهم بهذه القوة موجودا، ولكن اهتمامهم بالتحدث عن طبيعتها قليل، وقد قرنوها منذ القديم بالشيطان، وتصوروها نوعا من الإلهام، وفي اتهامهم للنبي (ρ) بأنه شاعر ما يصور مدى فهمهم لطبيعة الوحي وطبيعة الشعر. وتحدث بعضهم عن آثار هذه القوة في نفسه، وكيف أنها تغيب وترجع، فإذا غابت أصبح قلع الضرس أهون من قول بيت واحد من الشعر. وقرنوها أحيانا بأزمنة وأوقات صالحة للتلقي والإبداع، وتحدث بعضهم عن الرئيّ والتابع الذي بنفث على لسانه شعرا، وصرح الفرزدق أنه كان صديقا لإبليس وابنه:

هما نفثا في فيّ من فمويهما   على النابح العاوي أشد رجام.

وردّ أبو النجم فحولة شعره إلى أن شيطانه ذكر بينما شيطان خصمه أنثى...>>[1].

ومع ازدياد نضج العقل العربي وتقدم البحث في الكثير من العلوم خصوصا علوم اللغة والفلسفة، اهتدى العلماء والنقاد إلى مبحث الخيال وأولوه عناية كبيرة، فشاع مصطلح "الخيال" أو "التخيل" أو التخييل" الذي اعتبروه <<أساس الشعر>>[2]، وأفاضوا في تعريفه والحديث عن أنواعه ومختلف ما يتعلق به من تفصيلات.<< وفرق النقاد بينه وبين الوهم، وقالوا: إن الخيال أكثر ما يكون في الأمور المحسوسة، أما الأمور الوهمية فإنها تكون في المحسوس وغير المحسوس مما يكون حاصلا في الوهم وداخلا فيه>>[3].

ومن بين تعريفات الدارسين العرب للخيال قول أبي البقاء الكفوي: <<الخيال مرتع الأفكار كما أن المثال مرتع الأبصار، والخيال قد يقال للصورة الباقية عن المحسوس بعد غيبته في المنام وفي اليقظة، والطيف لا يقال إلا فيما كان حال المنام>>[4]. وقال عن التوهم: <<هو إدراك المعنى الجزئي المتعلق بالمحسوس>>[5].

أما القرطاجني، فقد انتفع بما كتب الفلاسفة المسلمون عن التخييل خصوصا ابن سينا، فقال معرفا التخييل ومبينا مدى تأثيره في النفس: <<والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق به، فإن كونه غير مصدق به غير كونه مخيلا أو غير مخيل، فإنه قد يصدّق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان

---

(5) المرجع نفسه، ص 121.

(1) د. إحسان عباس: فن الشعر، ص121، 122.

(2) د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص 191.

(3) يحي بن حمزة بن علي العلوي: الطراز، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي، ط.1، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ج1، ص273.

(4) أبو البقاء الكفوي: الكليات، ج1، ص 364.

(5) المرجع نفسه، ص 264.

المتيقن كذبه مخيلا. وإن كانت محاكاة الشيء لغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب، لأن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق. وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به>>[6].

وعرفه الجرجاني كما يلي: <<وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخييل هاهنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى>>[1].

ثم قسم المعاني إلى عقلية وتخييلية، وقال عن القسم الثاني: << أما القسم التخييلي فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي، وهو مفتنّ المذاهب، كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثم إنه يجيء طبقات ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطي شبها من الحق، وغشّي رونقا من الصدق، باحتجاج تمحّل، وقياس تصنّع فيه وتعمّل>>[2].

وبيّن في تفسيره لقولهم "خير الشعر أكذبه" فضائل التخييل وأفضليته، لعظيم أثره في تنميق الصنعة اللغوية وتجميلها فقال: <<ومن قال: أكذبه، ذهب إلى أن الصنعة إنما تمد باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، وتدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم، والوصف والنعت والفخر والمباهاة، وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطَرَبا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي>>[3].

وعلى غرار القرطاجني وغيره من النقاد الذين قرروا أن التخييل أساس الشعر، أكد الجرجاني أن بناء الشعر والخطابة يقوم على التخييل لا المعقول، قال: <<وعلى هذا (يقصد التخييل) موضوع الشعر والخطابة، أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علةً لحكم يريدونه، وإن لم يكن في المعقول ومقتضيات العقول>>[4].

ولكن طائفة أخرى من المسلمين اهتمت بالخيال اهتماما كبيرا، ولم تقف عند ما وقف عنده نقاد الأدب من تعريفات وإشارات، وهم الصوفية، الذين كانت دراستهم <<ألصق بالشعر من دراسات البلاغيين الذين ضيقوا مجال الخيال وحصروه في قواعدهم التي لم ينتفع بها الشعراء كثيرا>>[5].

---

[6] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص85، 86.

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 215.

[2] المرجع نفسه، ص 210.

[3] عبد القاهر الجرجاني: المرجع نفسه، ص 213.

[4] المرجع نفسه، ص 212.

[5] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص 191.

ولا عجب أن يكون اهتمام الصوفية بالخيال أكبر من اهتمام غيرهم، لأنهم أصحاب "الكشف" والارتقاء في مدارج الكمال الروحي، وهذه السبل والمسالك المعنوية ليس لها من سراج ينير أرجاءها سوى التأمل المستمر، وإعمال الفكر الدائم، ولابد في وضع كهذا أن يكون الخيال أحد ركائز هذا الجهد وهذا التوجه. وكان الخيال بصبغته التجريدية عند الصوفية أعظم تدليلا على القدرة الإلهية مما سواه من المحسوسات.

<<وكان ابن عربي قد تحدث عن الخيال وعدّه أعظم قوة خلقها الله، وربط بينه وبين الكشف الصوفي، قال: "فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي". وربط بين النفس والخيال، وهو أحد قواها، وقال إنه يختلف باختلاف الأرواح واستعداداتها، ولكنه يستطيع أن يتحكم في النفس، وأن يصورها في أي صورة شاء>>[1].

لكن النقاد لم يلتفتوا كثيرا إلى مباحث الصوفية في الخيال، ففاتهم رصيد كبير كان يمكن أن يثروا به بحوثهم في هذا المجال، <<ولو نظر النقاد القدامى إلى ما دار في مجالس الصوفية، وفاض في كتبهم، وتسامى في شعرهم لانتفعوا كثيرا، ولانتفع المعاصرون الذين ذهبوا يتلمسون طريقهم فيما كتبه الغربيون، وقد وجدوا بغيتهم في كولردج (*Coleridge*) وأخذوا يرددون كلامه من غير أن يزيدوا عليه أو يربطوه بما أصّله الفلاسفة المسلمون والنقاد العرب>>[2].

لكن عدم استفادة الشعراء المحدثين بالقدر الكافي مما كتب الصوفية عن الخيال لا يعني أنهم لم يتأثروا نهجهم في الإبداع الفني بشكل عام، ذلك النهج الذي يجنح إلى النواحي النفسية الوجدانية، ويهتم بالمطلق واللامحدود؛ <<إن المتصوفة اعتقدوا في إيمانهم المطلق بما وراء الطبيعة أن الطريق إلى الاندماج المطلق هو التجرد والتخلص من شوائب العالم المادي، حيث يؤدي بهم ذلك إلى حالة الفناء. فالمطلق إذن بمعناه الصوفي –الفلسفي– هو المادة الفنية عند شعراء المتصوفة، ولكنهم يستخدمون في تصويرها أدوات المتغزلين الحسية، وهم بتمسكهم بحالة الفناء يؤكدون أن العقل ليس هو كل شيء، ويركزون مرة أخرى على أن المعرفة محلها القلب، الذي يلعب دورا كبيرا في بلوغ الحقيقة المطلقة>>[3].

في كل هذه المعاني، لاشك أن الصوفي ومن بعده الشاعر المتأثر به يطلقان العنان لخيالهما ليحلق عاليا في آفاق لامحدودة، وهذه المعاني قاسم مشترك وسبب التقاء بين المبدعين: <<ولعل سر اللقاء بين الشاعر العربي الحديث والشاعر الصوفي في العصور المتأخرة، هو ذلك الحنين المثالي الذي فاضت به روح الشاعرين، ولعل هناك عاملا أكد هذا التقارب، فالفكر الصوفي في الشعر كان يحمل طابع التمرد، سواء كان على الواقع الاجتماعي بقصد التهرب منه والتخلص إلى عالم المطلق، أو التمرد على الواقع الفني –في الشعر خاصة– الذي أصبح مقيدا بالجمود الذي فرضته الكلاسيكية العربية>>[4].

---

(1) د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص 191.

(2) المرجع نفسه: ص 191.

(3) د. تاج السر الحسن: الابتداعية في الشعر العربي الحديث، ص 127.

(4) المرجع نفسه، ص 125.

وكما أن الرومانسية تمجد الخيال وتعتبره محور العمل الفني، فإن <<الشعر الصوفي في ميله إلى اللامحدود والمطلق.. ربما كان هو الوحيد الذي استأثر بهذه الصبغة الرومانسية، بالرغم من تقيده في كثير من الأحيان بالشكل الكلاسيكي للقصيدة العربية حسب رأي الدكتور إحسان عباس>>[5].

وكما أن "وحدة الوجود" و"المحبة المطلقة" من أهم مفاهيم الشعر الرومانسي الغربي، فإن هذه المصطلحات ذاتها كانت محور إنتاج الصوفية الأدبي قبل قرون، بل لعلهم أن يكونوا من أوحى بها إلى الرومانسيين الغربيين، <<فظاهرة الشعور الإنساني والحب الإنساني قد وجدا طريقهما إلى الشعر الصوفي العربي في مراحل مبكرة، فالأستاذ محي الدين بن عربي وقد سبق وجود ويتمان بقرون عديدة، قد كتب شعرا تناول فيه قضية الحب والوجود بصورة لا تقل عن تلك التي تناول بها ويتمان الموضوع. وإن كان لهذه الحقيقة دلالتها، فإنما تدل على أن الرومانسية العربية ترتكز على جذورها التاريخية الضاربة في القدم. وعلى العكس، فإن هنالك فرضية تلح علينا من خلال مقدمات هذا البحث، تتلخص في احتمال تأثر الأدباء الأوروبيين في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر –ونعني بهم على وجه التحديد الرومانسيين الأوروبيين– بالأفكار الشرقية الصوفية>>[1].

ولا بأس أن نورد نموذجا من شعر ابن عربي يتكلم فيه عن "المحبة الشاملة" يقول فيه:

لقد كنت قبل اليوم أنكر صاحبي	إذا لم يكن ديني إلى دينه داني
فقد صار قلبي قابلا كل صورة	فدير لرهبان ومرعى لغزلان
وكعبة أصنام وقبلة طائف	وألواح توراة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت	ركائبه فالحب ديني وإيماني[2]

أما في العصر الحديث، فقد آمنت كل المدارس الشعرية بالخيال، بل لقد مثل أول ثلاثة أسس قام عليها الخلاف بين تلك المدارس (الكلاسيكية، الرومنطيقية، الرمزية، الواقعية، السريالية...) إلى جانب أساسين آخرين: مهمة الشعر ثم شكله ومضمونه.

وقالت مدارس الشعر جميعها <<بوجود قوة الخيال الفني حتى الطبيعيون المتطرفون الذين يرون الفن نقلا للطبيعة لم ينكروا وجود هذه القوة، ولكن المذاهب اختلفت في تقديرها>>[3].

ولقد كان البون شاسعا بين المذاهب في تقديرها للخيال واهتمامها به، <<فالاتجاه الكلاسيكي عامة لم يشجع حرية الخيال، فقد يكون خيال الفنان عظيما، ولكنه لا يُسمح أن يرخي له العنان، فمثلا يقول "بوالو": إن الخيال موهبة عظيمة لا يستغني عنها شاعر حقيقي، ولكن إذا استمرأ الشاعر اللعب بها فإنه لن يصل إلى الكمال ولابد أن يكبح عقله خياله، وعلى الشاعر حتى حين ينحرف عما هو طبيعي، أن يحترم قوانين العقل التي تحدده بحدود ما هو محتمل

---

[5] د.إحسان عباس: فن الشعر، ص 45.

[1] د. تاج السر الحسن: الابتداعية في الشعر العربي الحديث، ص 137.

[2] المرجع نفسه، ص 137.

[3] د. إحسان عباس: فن الشعر، ص 119.

ممكن>>[4]. ووصل الأمر ببعض أتباع الكلاسيكية إلى أن <<هاجموا الخيال وعدوه ملكة فوضوية لا تراعي أي قانون، لأنه لا يخضع لسلطان العقل>>[5].

أما من عظم شأن الخيال حقا، وبوأه المنزلة الأسمى في كل إبداع فني، فهم الرومنطيقيون، إذ << وجد عندهم الإيمان المطلق بالخيال، وبلغت نظرية الخيال الشعري ذروتها عند كل الشعراء والمفكرين الرومنطيقيين، فقد آمن هؤلاء أن كل صد لهذه القوة الخالقة قتل للقوة الحيوية في الإنسان، وأن الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلا إذا أرخى لهذه القوة الزمام. ولم يعد الرومنطيقيون يعتبرون الخيال وسيلة لبناء العالم الفني فحسب، بل أصبح لديهم هو المنقذ الوحيد للحقيقة، فأقام "فختة" مثاليته على ما سماه الخيال المنتج، وذهب "شلنج" إلى القول بأن الفن هو الذي يدخلنا إلى معبد تحوم حوله بقية فروع المعرفة، أما الفلسفة فإنها تقف بنا في ساحة ذلك الحرم. وذهب الرومنطيقيون إلى القول بأن التفرقة بين الفن والفلسفة عمل سطحي ضحل حتى قال "فريديريك شليجل": إن أعلى مهمة للشاعر الحديث هي أن يوجد شكلا جديدا من الشعر سماه "الشعر الإعلائي"، أي أن غاية الغايات عند المفكرين الرومنطيقيين هي جعل الفلسفة شعرا والشعر فلسفة. ومن هذا يتبين لنا كيف ارتفع الشعر إلى درجة لم تكن له من قبل. ومضى الشعراء الرومنطيقيون على هذا النحو في تمجيد الخيال، فكان "بليك" يرى أن الخيال قوة إلهية، وأن كل شيء حقيقي يصدر عنها، أما "كيتس" الذي كان أكثر تعاطفا مع عالم الحس من "بليك" فكان يرى الخيال قوة تخلق وتكشف أو تكشف من خلال الخلق، ومن طريق الحس كان "كيتس" يرتفع إلى عالم آخر، ومن خلال الجمال يبلغ الحقيقة القصوى، وكذلك كان الخيال عند غير هذين من الشعراء الرومنطيقيين، وإن تفاوتت النظرة بعض التفاوت>>[1].

وعلى الرغم مما وجه إلى الرومنطيقية من انتقاد بسبب إيغالها في الخيال وإيمانها بحريته الكاملة، مما يحصر إبداع الفنان في المعجب والمدهش، ويفقد عالم الحس صلته بالجمال، إلا أن أتباعها ظلوا متمسكين بمذهبهم لاعتقادهم الراسخ <<أن الخيال يرى ما لا يراه العقل العادي، ومن ثم كان وراء هذا النظام الذي نراه نظام مخالف لما نعرفه في عالم الحس. هناك حقيقة ثابتة وراء المادة، وعن هذه الحقيقة كان الرومنطيقيون يفتشون>>[2].

ومن أهم ما أنجزت الرومنطيقية في نظرية الخيال ما وصل إليه "كولردج" في تحديده لطبيعة هذه الملكة، وهو ذلك التعريف المشهور الذي لم يزد عليه إلى الآن شيء ذو بال، يقول في هذا التعريف: <<إن تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة، وإظهار الجدة فيما هو مألوف>>[3].

ثم يتحدث عن تقسيمه الخيال إلى أولي وثانوي، وعن أمر آخر لا يقل أهمية عن تعريف الخيال ذاته وهو التفريق بينه وبين الوهم، فيقول تحت عنوان "الخيال والتوهم": <<إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في

---

(4) المرجع نفسه، ص 123.

(5) د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص 192.

(1) د. إحسان عباس: فن الشعر، المرجع السابق، ص 124، 125.

(2) المرجع نفسه، ص 125.

(3) المرجع نفسه، ص 126.

رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي. إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها. أما التوهم فهو على النقيض من ذلك، لأن ميدانه هو المحدود والثابت، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة (الاختيار)، ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني<<[1].

ويقول في موضع آخر: >>أما التخيل فهو ملكة عقلية وقوة روحية عاطفية، لذلك فهي أداة موحِّدة، تلمح بين الأشياء جوامعها وترى في الأجزاء والعناصر وحدتها، وأما التوهم فملكة عقلية تخلو من الروحية العاطفية، لذلك فإنها تحشد وتكدس وترصّ، لكنها لا تصل من هذا كله إلى الوحدة<<[2].

ويوضح "كولردج" كيف أن الصور الشعرية المتخيلة وإن كانت موضوعاتها تُتناول من الطبيعة إلا أن الخيال يلغيها (أي الطبيعة) ويكون من أجزائها صورة متخيلة جديدة. وليس بمقدور أي إنسان القيام بهذا العمل، لأنه لا يقدر عليه إلا أناس "غير عاديين" هم الشعراء والفنانون. >>إن هذه العملية التي يقوم بها الخيال الشعري (الثانوي) عملية تحتاج إلى رجل غير عادي، ونقصد بالرجل غير العادي هنا الرجل القادر على أن يرى في الطبيعة التي أمامه أو الواقع الذي يشاهده رؤية جديدة، فالرجل العادي على عينيه غشاوة، هذه الغشاوة قد أوجدتها العادة والتقاليد والأوضاع الاجتماعية والمقاييس الشائعة والمتداولة، ومن ثم كانت نظرته إلى الطبيعة نظرة عادية لا جديد فيها. أما الفنان فهو إنسان يتمتع بقدر أكبر من الحرية لا يتوافر للرجل العادي، فهو لا يقع أسيرا لهذا القيد الذي يقيد الرجل العادي في نظرته إلى الأشياء، لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل وبقدر أكبر من السيطرة على تجربته، ولأنه أكثر من غيره تأثرا بالأشياء وإحساسا بها، فمجال الإثارة عنده متسع ورحب<<[3].

فالخيال إذن نشاط حيوي للعقل، يقوم فيه بهدم الارتباطات القديمة التي تتصل بالموضوع والتي سادت أذهان الناس عنه، ليخلع الفنان عليه من ذاته ما يكسبه معنى جديدا، >>من أجل هذا كان الشاعر والفنان قادرين عند رؤيتهما لموضوع تأملهما أن يجدا دائما في هذا الموضوع مثيرا وجديدا، وذلك لأنهما قادران بطبيعتهما على تحطيم كل ما ألقته العادة على الموضوع من حجب، فينظران إلى أي موضوع كما لو كانا ينظران إليه للمرة الأولى، فتتولد لديهما الدهشة والعجب، ويثار لديهما من الأحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الذي يتعرف على الشيء لأول مرة. من أجل ذلك لا

[1] د.محمد مصطفى بدوي: كولردج، د.ط، دار المعارف، القاهرة، ص156، 157. نقلا عن: د.محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د.ط، دار الشروق، بيروت، د.ت، ص 69، 70.

[2] محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ص 38.

[3] د.محمد زكي العشماوي: المرجع السابق، ص 75.

يوجد أمام الفنان أو الشاعر شيء مألوف أو معاد أو مكرر. إن كل شيء يبدو أمام أعينهما جديدا، ويصبح عند تناوله ذا دلالة مختلفة عما كانت له<<[4].

ورغم تعريف "كولردج" للخيال، وتفريقه بينه وبين الوهم، وضربه أمثلة من الشعر لكل منهما، <<إلا أن نظريته —على عظمتها– ذهبت دون أن يفهمها معاصروه بوضوح حتى "وردزورث" الذي تنبه "كولردج" إلى نظرية الخيال من أجله<<[5]. وهكذا <<ظل الخيال بعيد الإدراك، وظلت تعريفاته خيالية، وبقي الفصل بين التخيل والتوهم صعبا، وأين الشاعر الكبير الذي وهب الخيال الخارق الذي يصهر وينسق ويوحد؟ إن "كولدرج" نفسه غير قادر على ذلك<<[1].

وجبران بنزعته الرومانسية الجارفة من أشد الكتاب العرب ولعا بالخيال وتحليقا مع أطيافه، ولا يكاد يخلو أثر من آثاره من سبحات للفكر في ثنايا الخيال، كيف لا وهو الذي يرى الخيال عنصرا أساسا في الحياة كلها وليس في الإبداع الفني فقط، يقول: <<العالم بدون خيال جزار تعطلت سكاكينه وموازينه<<[2].

ويتحدث عما يقول عنه الناس انتقادا لأفكاره ومذهبه في الحياة وما يكتب للناشئة، فيذكر أن أول ما يقولونه عنه: <<هو متطرف بمبادئه حتى الجنون، هو خيالي يكتب ليفسد أخلاق الناشئة" و"هو خيالي يسبح مرفرفا بين الغيوم"<<[3].

ولنذكر بعض الأمثلة من أدبه، تتزاحم في المثال الأول منها الصور الخيالية حتى يصير المشهد كله من عالم الرؤى، يقول في مقال "بين ليل وصباح": <<اسكت يا قلبي واسمعني متكلما.. في الحلم رأيت شحرورا يغرد فوق فوهة بركان ثائر، ورأيت زنبقة ترفع رأسها فوق الثلوج، ورأيت حورية عارية ترقص بين القبور، ورأيت طفلا يلعب بالجماجم وهو يضحك...<<[4].

ويقول في أقصوصة "سفينة في ضباب" متحدثا عن امرأة كان يراها في أحلامه: << منذ فجر شبابي وأنا أرى في أحلام يقظتي وأحلام نومي طيف امرأة غريبة الشكل والمزايا، كنت أراها في ليالي الوحدة واقفة قرب مضجعي، وكنت أسمع صوتها في السكينة، وكنت في بعض الأحيان أغمض عيني وأشعر بملامس أصابعها على جبهتي فأفتح عيني وأهبّ مذعورا، مصغيا بكل ما بي من المسامع إلى همس اللاشيء<<[5].

وفي مقال "وعظتني نفسي" يوضح لنا بجلاء ما قصده "كولردج" بتجاوز النظرة المألوفة إلى الأشياء، والمرور إلى صورة الخيال الجديدة، يقول: <<وعظتني نفسي فعلمتني أن أرى الجمال المحجوب بالشكل واللون والبشرة.. وعظتني نفسي فعلمتني الإصغاء إلى الأصوات التي لا تولدها الألسنة ولا تضج بها الحناجر.. وعظتني نفسي فعلمتني أن أشرب مما لا يعصر ولا يسكب، بكؤوس لا ترفع بالأيدي ولا تلمس بالشفاه.. وعظتني نفسي فعلمتني لمس ما لم يتجسد ولم يتبلور،

---

[4] المرجع نفسه: ص 75.

[5] د. إحسان عباس: فن الشعر، ص 129.

[1] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص 194.

[2] جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص 52.

[3] جبران خليل جبران: العواصف، ص 58.

[4] المصدر نفسه، ص 51.

[5] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص 19.

وأفهمتني أن المحسوس نصف المعقول، وأن ما نقبض عليه بعض ما نرغب فيه.. وعظتني نفسي فعلمتني استنشاق ما لا تبثه الرياحين ولا تنشره المجامر..>>[6]. وإذا كان جبران قد وصل إلى تحطيم العلاقات السائدة بين الموضوعات والذهن في المرئيات والمسموعات وما يلمس وما يستنشق، فقد ارتمى كلية في بحر الخيال، ولقد كان إنتاجه فعلا تجسيدا في أعلى درجات الوضوح لهذه الحقيقة.

4- الرومانسية:

لعل أكثر خصائص الرومنتيكية تتعلق بالذات، لأنها تنبع منها وتعبر عن أخص ما يتعلق بها، وهذه الخصائص هي:

<< 1- الإحساس بالغربة والقلق والسخط والحزن...

2- العاطفة: التي هي عند الرومنتيكيين هاد صادق لمعرفة الواجب والقيام به، "فالفاضل بالحق يرجع إلى ضميره وشعوره في أداء واجبه لا إلى عقله وتفكيره"، وهي القوة الخلاقة للروح من أجل تخطي الواقع المعيش بغية الإطاحة بالعادات والتقاليد.

3- الحب...الذي هو عند الرومنتيكيين فضيلة، بل يأتي على رأس الفضائل، وهو وسيلة تطهير النفوس وصفائها>>[1].

وقد<<ظهرت الرومنتيكية في أواخر ق *18* في أوروبا ثم في النصف الأول من ق *19* >>[2] كردة فعل أو ثورة على الكلاسيكية التي كانت لا تعرف غير التقليد، فتفضل الشكل على المضمون، وتكبح قوة الخلق والإبداع، لتحد من حرية الخيال، فتشد العبقرية كلها بالقيود.

<<وقد كانت الثورة طابعا ملازما للرومنطيقية، ففي نشأتها كانت ثورة على الأفكار العلمية والميكانيكية التي أوجدتها الكشوف العلمية، وثورة على انقياد الشعر لهذه الروح الرتيبة المنطقية، أو قل هي ثورة القلب على العقل، بقصد الإعلاء من شأن الشعور والعاطفة، ونزعة إلى أن يثبت الشاعر أن خياله أسمى من العالم الآلي، وأن نفسه أوسع منه مدى، ومن خلالها يرى ما لا يراه الناس في عالم جديد من خلقه>>[3].

وقد أغرقت الرومنطيقية في الذاتية وركزت على التعبير عن كوامن النفس حتى عيب ذلك عليها، وقيل إن شعراءها يكتبون فقط لأنفسهم، دون أن يعيروا قضايا مجتمعاتهم وشؤونها اهتماما، لكنه لا يخفى أن الكثير مما يحس به الشاعر الرومنطيقي، وما يتأثر به من أحداث وظواهر يشاركه فيه الكثير من أبناء بيئته، غير أنه هو الأقوى إحساسا والأقدر على التعبير.

---

[6] المصدر نفسه، ص 34، 35.

[1] محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 65.

[3] د. إحسان عباس: فن الشعر، ص 38.

لكنه صحيح أيضا أن <<الرومنطيقية تنبع من التلقائية في التعبير، فهي ذاتية، تقدس البدائية والسذاجة... وفي طبيعتها نزوع شديد إلى الثورة، وتعلق بالمطلق واللامحدود، لأن الرومنطيقي يرى أن الإنسان خيّر بطبعه... وأن الشرائع والتقاليد والعادات هي التي أفسدته، فجاهد في تحطيمها وإنكارها>>[4].

وبما أن منطلقات الرومنطيقيين ومواردهم وأهدافهم اختلفت عنها عند غيرهم، فقد كان أدبهم جديدا ومختلفا؛ جديدا في شكله وأسلوبه ولغته، مختلفا في مضامينه وموضوعاته، فأصبح القارئ يرى <<شعرا يعلي من شأن التجربة الذاتية، ويتعشق المطلق، ويهيم في اللامحدود، ويعتمد على العاطفة العاتية الجامحة، ويمتلئ بالأسى والكآبة والحنين إلى المجهول، ويحس أن القصيدة من هذا النوع ترفع قناع الألفة عن وجه الكون، وتعري الجمال النائم للناظرين، وتتعلق بالمدهش والمعجب والغريب، وتبتعد عن الواقع على جناحين من الخيال الحر الطليق، وتقدس البدائية والطفولة، والعصور الذهبية، وتبحث عن سر الحياة، وكل هذه المظاهر إذا تحدث عنها الناس استعملوا اصطلاح الرومنطيقية >>[1].

وكما كانت الذات محور الإبداع الفني عند الرومنطيقيين، كانت الطبيعة محورا آخر تطوف حوله جل أعمالهم، فالطبيعة عندهم رمز الطهر والبراءة والصفاء، ومصدر الصور والتمثيلات وأرضية إسقاط المشاعر والعواطف، والفرار إليها هو في حقيقة الأمر<<فرار إلى داخل النفس>>[2]، وهي ليست مجرد موجودات جامدة أو غير عاقلة، بل هي <<كائن حي>>[3] تتجلى فيه الحياة الحقة الأصيلة، التي لم يشبها الدنس والتغيير، ولم تطمس وجهها الرغبات والأطماع، ثم إنها <<هي الأم الحانية على الإنسان>>[4]، تتجلى فيها مثله العليا التي يحيا لأجلها، والتي لا يجدها في دنيا الناس وتجمعاتهم.

لذا كان مصدر كتابات الرومنطيقيين <<الحياة بتجاربها النفسية والاجتماعية والسياسية، والطبيعة بأشجارها ونباتها وأزهارها، بجبالها وأحجارها، بأنهارها وجداولها، بسمائها وكواكبها، ومصدرها أيضا النماذج البشرية بأهوائها وهواياتها المتعددة والمختلفة، كالغني والفقير، والسلطان والرعية، والذكي والأبله، والسقيم والصحيح، والأبيض والأسود، والكريم والبخيل، والجميل والقبيح، ومصدرها أيضا الزمن بمقاطعه الليل والنهار، والصباح والضحى والغسق، والأساطير بألوانها >>[5].

وجبران من أوائل الأدباء العرب الذين تأثروا بالاتجاه الرومانسي، لأن ذلك الاتجاه كان فطرة فيه، ولعل مولده ونشأته بين أحضان جبال لبنان وغاباته بطبيعتها الساحرة الخلابة هما اللذان طبعاه بهذا الطابع، فكتاباته كلها تقريبا تلهج بذكر الطبيعة، وتجسدها، وتمجدها، وتستخرج الصور والنماذج منها، وهو<<حينما يتكلم عن الطبيعة سواء تناولها من حيث كونها كيانا أو تناول أشياء خاصة فيها مبينا علاقة بعضها ببعض، يتضح دائما معتقده الأكيد بأن الطبيعة هي

---

(4) المرجع نفسه، ص 38.

(1) د. إحسان عباس: فن الشعر، المرجع السابق، ص 41، 42.

(2) عزا لدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص 63.

(3) محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص 70.

(4) د.عبد الرحمن عبد الحميد علي: النص الأدبي في العصر الحديث بين الحداثة والتقليد، ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2005، ص 86.

(5) د.أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص07، 08.

كائن حي>>[6]، <<وهي تتحول أمام عينيه إلى حالة شبيهة بحالة جنة عدن، فتصبح موطن مسرة وسكينة، وتوحي إليه بمعان مختلفة، إذ هي ملاذ من المجتمع، وغبطة، ومعلم أخلاق، وأم الكائنات الحية كلها>>[7].

ومعلوم أن شعراء المهجر المنضوين تحت لواء "الرابطة القلمية" كانوا جميعا على الخط نفسه، وكانت رابطتهم من المدارس الكبرى التي ساهمت في بعث الأدب العربي في ثوب وصورة جديدين، إلى جانب مدارس أخرى كجماعتي " أبولو" و "الديوان"، وقد <<كثر شعر الطبيعة عند المهجريين. وكان لجوؤهم إلى الطبيعة لنفورهم الشديد من ضجيج الحياة المادية وصخبها، وعدم قدرتهم على التلاؤم مع تلك الحياة، وتلك الحياة المادية بما فيها من تعقيد شديد هي التي طمست صفاء النفس البشرية وكبلتها بأغلال الشر والجشع والأنانية، وهم في ذلك تغلب عليهم روح الاتجاه الرومانسي الذي تأثروا به كل التأثر، فكانت الطبيعة بصفائها هي الصورة المقابلة لتلك الحياة القاتمة التي يشقى بها بنو الإنسان>>[1].

وكانت الطبيعة ملجأ جبران ومنطلقه، وميدان تحرك شخصياته في إبداعاته المختلفة، حتى كأنه كان يقيم في غاب منعزل عن الناس يبدع فيه أعماله، ويستلهم منه صوره وخيالاته، ثم يبعث بها إلى عالمنا، فنجدها مختلفة في شكلها، متميزة في تكوينها، آسرة في سحرها، لذلك لا نستغرب إذا وجدنا << أولى مبادئ منهجيته في الكتابة هي الرومنطيقية، فالميل إلى حياة الطبيعة البريئة من دنس المدنية وتعقيداتها غذى عنده النزعة إلى البحث عن عري الإنسان وأصالته الجوهرية الفطرية المتحررة من الإضافات الخارجية التي أدت إلى وقوعه أسير تصارع خيره الفطري مع شره المكتسب>>[2].

يقول في رسالة له إلى "مي زيادة " : <<لا، لا أعرف شيئا أهنأ من عيش الأودية، وأحب الأودية يا ماري في الشتاء، ونحن أمام موقد، ورائحة السرو المحروق تملأ البيت، والسماء تنثر الثلوج خارجا، والريح تتلاعب بها، وقناديل الجليد مدلاة وراء زجاج النوافذ، وصوت النهر البعيد وصوت العاصفة البيضاء يتآلفان في مسامعنا>>[3].

ويقول في مقال "أيتها الأرض" :

<<لقد ركبت بحارك وخضت أنهارك، وتتبعت جداولك، فسمعت الأبدية تتكلم بمدك وجزرك، والدهور تترنم بين هضابك وحزونك، والحياة تناجي الحياة في شعبك ومنحدراتك، فأنت أنت لسان الأبدية وشفاهها، وأوتار الدهور وأصابعها، وفكرة الحياة وبيانها.

لقد أيقظني ربيعك وسيّرني إلى غاباتك حيث تتصاعد أنفاسك بخورا، وأجلسني صيفك في حقولك، حيث يتجوهر إجهادك أثمارا، وأوقفني خريفك في كرومك حيث يسيل دمك خمرا، وقادني شتاؤك إلى مضجعك حيث يتناثر طهرك ثلجا، فأنت أنت العطرة بربيعها، الجوادة بصيفها، الفياضة بخريفها، النقية بشتائها>>[4].

---

(6) د.خليل حاوي: جبران خليل جبران: إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص 131.

(7) المرجع نفسه، ص 179.

(1) د. أحمد عوين: الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث،ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001، ص83.

(2) د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص 261.

(3) د.جميل جبر: جبران خليل جبران في حياته العاصفة، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981، ص 242.

(4) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص54، 55.

أما أبطاله، فكان يهرب عبرهم إلى الطبيعة، ليجد فيها السكينة لقلبه والسعادة لروحه، يقول على لسان "يوسف الفخري": <<طلبت الوحدة والانفراد لأنني سئمت ذلك البناء العظيم الهائل المدعو حضارة، ذلك البناء الدقيق الصنع والهندسة، القائم فوق رابية من الجماجم البشرية. طلبت البرية الخالية لأن فيها نور الشمس ورائحة الأزهار وأنغام السواقي، طلبت الجبال لأن فيها يقظة الربيع وأشواق الصيف وأغاني الخريف وعزم الشتاء، جئت إلى هذه الصومعة المنفردة لأنني أريد معرفة أسرار الأرض والدنو من عرش الله>>[5]. أما " يوحنا المجنون" <<فكان يسير كل صباح إلى الحقل سائقا ثيرانه وعجوله، حاملا محراثه على كتفيه، مصغيا لتغريد الشحارير وحفيف أوراق الأغصان، وعند الظهيرة كان يقترب من الساقية المتراكضة بين منخفضات تلك المروج الخضراء ويأكل زاده تاركا على الأعشاب ما بقي من الخبز للعصافير...وفي أيام الشتاء كان يتكئ مستدفئا بقرب النار، سامعا تأوه الأرياح وندب العناصر، مفكرا بكيفية تتابع الفصول، ناظرا من الكوة الصغيرة نحو الأودية المكتسية بالثلوج، والأشجار العارية من الأوراق كأنها جماعة من الفقراء تركوا خارجا بين أظفار البرد القارس والرياح الشديدة>>[1]. و"مرتا البانية" كانت تحيا <<الحياة الجميلة البسيطة المملوءة طهرا ونقاوة، تلك الحياة التي إذا تأملناها وجدناها مبتسمة في الربيع، مثقلة في الصيف، مستغلة في الخريف، مرتاحة في الشتاء، متشبهة بأمنا الطبيعة في كل أدوارها>>[2]، لكنها بعد أن <<كانت بالأمس مستأمنة بين أشجار الأودية، هي اليوم في المدينة تعاني مضض الفقر والأوجاع، تلك اليتيمة التي صرفت شبيبتها على أكف الطبيعة ترعى البقر في الحقول الجميلة قد انحدرت مع جرف نهر المدنية الفاسدة وصارت فريسة بين أظفار التعاسة والشقاء>>[3].

هكذا كان جبران يضفي الحياة على مظاهر الطبيعة، باثّا من خلالها آلامه وأحلامه، ومتخذا منها ملاذا من قسوة الحياة وضلالها، وأما حانية يجد بين أحضانها راحة نفسه وطمأنينة قلبه، لقد كان يعتقد أن << كل شيء في الطبيعة يرمز ويتكلم عن الأمومة، فالشمس هي أم هذه الأرض ترضعها حرارتها وتحتضنها بنورها، ولا تغادرها عند المساء إلا بعد أن تنومها على نغمة أمواج البحر وترنيمة العصافير والسواقي، وهذه الأرض هي أم للأشجار والأزهار تلدها وترضعها ثم تفطمها، والأشجار والأزهار تصير بدورها أمهات حنونات للأثمار الشهية والبذور الحية، وأم كل شيء في الكون هي الروح الكلية الأزلية الأبدية المملوءة بالجمال والمحبة>>[4].

5- *الإيقاع:*

قلنا فيما سبق إن الكثير من أدب جبران من نوع النثر الشعري أو القصائد النثرية، لكن ما ميز نثر جبران الشعري هذا إضافة إلى وجود عناصر الشعر من خيال وعاطفة وتصوير فني هو الإيقاع الموسيقي، وهذا العنصر الحاضر بقوة في إبداعاته ليس وليد تصنع أو تكلف غرضه تنميق الكلام وزخرفته، والملاءمة بين أصواته وأجراسه، لكنه إيقاع نابع

---

[5] جبران خليل جبران: العواصف، ص 112.

[1] جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص 27.

[4] جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص 79.

من داخل ذاته كما هو شأن مضامين أدبه، <<وذلك لأن نفس جبران لها وزن وقافية من نوع آخر هما وزن النفس الشاعرة وقافيتها التي لا يمكن أن تقع تحت الحس>>[5].

ولعل ما يؤكد وجود هذه الموسيقى في داخل ذاته هو حديثه الدائم عن أصوات الطبيعة كصفير الرياح، وهدير المياه، وشدو العصافير وغيرها، وعن صوت الناي الذي يردده بعد كل مقطع من مقاطع قصيدة " المواكب " مثلا، وأن من أوائل ما استهل به نشاطه الأدبي كتيب بعنوان "الموسيقى" يقول في بعض عباراته إن محبوبته << أشغلته عن جوهر حديثها بجواهر عواطفها المتجسمة بموسيقى هي صوت النفس>>[1].

وكما تمثل الموسيقى عند جبران صوتا للنفس، يمثل الإيقاع في كتاباته صوت نفسه هو، وليس مجرد رصف الألفاظ واختيار الأساليب بطريقة مخصوصة، <<فاللفظة في أدب جبران إشارة موسيقية، إذا ما وضعها إلى جانب أخواتها اتخذت مكانها الصحيح بحيث لا تشكو غربة أو تنافرا، بل تشعر بالانسجام التام، وتبيت تشكل مع أخواتها ما يمكن أن نطلق عليه اسم "السيمفونية الأدبية"، فاللفظة بحد ذاتها لها عذوبة فائقة كأنها نقرة عود أو أرغن يحسن جبران انتقاءها، ويحملها شيئا من إيقاع نفسه الداخلي، ومن نغم غامض في أعماق الروح يحسه الشاعر الملهم>>[2].

وجدير بالذكر أن نظرة الشاعر الحديث إلى الإيقاع تجاوزت النظرة التقليدية المنحصرة في الوزن والقافية وقوانين علم العروض، <<فلم يعد الشاعر معنيا بالتعبير عن المظاهر الرائعة أو الشكلية للحقيقة الخارجية، بل بالعثور على "النغمة الموسيقية.. المطابقة لكل خفقة من خفقات روحه" على حد تعبير لانسون>>[3].

وهذا الاختلاف في النظرة إلى موسيقى الشعر بين القدماء والمحدثين أدى إلى التمييز بين نوعين من الموسيقى في الشعر: خارجية وداخلية، <<وإذا كان العروض يحكم الأولى، فإن الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين>>[4]. وبهذا تخلى الوزن عن مكانته السامية التي تبوأها طيلة قرون من الزمن، ليتحول إلى<<عنصر من عناصر الجرس>>[5]، وليتم التفريق الكامل بين ما يحمله مضمون مصطلحه وما يحمله الإيقاع من معنى أدق وأشمل.

وكما أن الإيقاع الموسيقي عنصر أساس في الشعر، حتى إنه يشمل جزءا كبيرا من تعريفه، فهو <<قول موزون مقفى يدل على معنى>>[6]، والوزن والقافية من أهم عناصر الإيقاع، فإن << الإيقاع موجود في النثر، وبين نثر موقع ونظم موقع لا نكاد نرى أية فوارق>>[7].

وإنه فعلا لفتح كبير، اكتشاف المحدثين أن الإيقاع جزء لا يتجزأ من عملية البوح النفسي والفكري، لصيق إلى درجة كبيرة بذات المبدع، فهو لم يعد شيئا يؤتى به من الخارج أو يقحم إقحاما لإعطاء شكل مرغوب للعمل الإبداعي،

---

[5] طنسي زكا: بين نعيمه وجبران، ص 63.

[1] جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص 76.

[2] طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص 62.

[3] د.محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية. الأصول والتجليات، ص 341.

[4] المرجع نفسه، ص 341.

[5] المرجع نفسه، ص 341.

[6] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64.

[7] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 54.

بل هو <<بجميع تجلياته ألصق بالبنية النفسية العميقة في الإنسان، لأنه نتيجة رواسب متراكبة في الوعي واللاوعي، ومن ثم يعسُر التحول من نمط إلى نمط في الإيقاع إلا بكثير من التلطف>>[8]. أو لنقل: هو طريقة كلام النفس، الذي يعلو أحيانا، ويتفجر كالبراكين أحيانا أخرى، ويتجه إلى الخفوت إلى أن يصير أشبه بالهمس، ويتخذ غير هذه وتلك من الصور بحسب الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ويعبر عنها.

وبعد أن تفطن المحدثون إلى حقيقة الإيقاع، عزفوا عن الكثير مما تضمن علم العروض والقوافي، بل وصل الأمر ببعضهم إلى التخلي عن ذلك نهائيا، فصار ما يهمهم إيقاع النفس الشاعرة في النثر الشعري، بل صار حلما جميلا يتمناه الأدباء والمبدعون، <<فمن منا لم يحلم –كما يقول بودلير– في أيام طموحه بمعجزة نثر شعري، موسيقي، بدون انقطاع وبدون قافية، فيه من النعومة والشدة ما يجعله يتلاءم مع الحركات الغنائية للنفس، ومع تموج الأحلام وقفزات الوعي>>[1].
وفي كتابات جبران العربية، وجدت جميع عناصر الإيقاع التي اصطلح منذ القديم على أنها المشكلة له، إذ أن<< الإيقاع يعتمد على أسس هي:

* الأول: اللغة، وهي التي تحدد الإيقاع في الشعر، ولما كانت العربية تعتمد على مبدأ القصر والمد جاءت العناصر الإيقاعية كذلك.

* الثاني: التقاء الحركات والسكنات في التفعيلات، وهذا يؤدي إلى نوع من التلاؤم تخضع له موسيقى الشعر.

* الثالث: التشكيل الذي يقوم به الشاعر كالتقسيم والترصيع والتصريع والتكرار، وهذا يعطي القصيدة إيقاعا جميلا>>[2].

ولا بأس أن نذكر تعريفات بعض هذه المصطلحات الأخيرة، لأنها ترد كثيرا في أدب جبران، وتسهم بقدر كبير في تشكيل إيقاع كتاباته، "فالتقسيم هو أن تذكر شيئا ذا جزأين أو أكثر ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك، كقوله:

أديبان في بلخ لا يأكلان إذا صحبا المرء غير الكبَد
فهذا طويل كظل القناة وهذا قصير كظل الوتد[3]

وكقوله تعالى: ﴿ **هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفاً وَطَمَعاً وَيُنْشِئُ السَّحَابَ الثِّقَالَ** ﴾[4].

والترصيع هو <<تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو في جنس واحد في التصريف>>[5]، وهو كثير الورود <<في النثر وفي النثر الفني بالخصوص سواء من القرآن أو الحديث الشريف...ويأتي الترصيع على ثلاثة أنواع:

1- أن تتوالى لفظتان مسجوعتان صوتيا: مَحَشّ ومِجَشّ.

2- أن تتوالى صيغتان متشابهتان صرفيا: مقبل (مفعِل) ومدبر (مفعِل).

[8] محمود المصفار، الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ص 77.

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 51.

[2] د.أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص 82.

[3] د.أحمد مطلوب و د.كامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، ط2، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، 1999، ص 421.

[4] سورة الرعد. الآية 13.

[5] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 80.

3- أن تتوالى عبارتان مسجوعتان تركيبا: أوتاده ماذية وعماده ردينية.

هيفاء مقبلة وركاء مدبرة>>[1].

أما التصريع فخاص بالشعر وهو اتفاق قافية الشطر الأول من البيت الأول مع قافية القصيدة ويكون في البيت الأول، ويندر أن يقع في غيره.

ولعل بعض الأساليب اللغوية الأخرى أيضا تدخل في تشكيل الإيقاع في الكتابة الجبرانية كالمطابقة: << كانت المرأة بالأمس خادمة سعيدة فصارت اليوم سيدة تعسة>>[2]، <<حياة قصيرة ابتدأت بنهاية الليل وانقضت بابتداء النهار>>[3]، وأساليب الاستفهام: <<ولكن هل هو الكلام ...؟ هل هي الأصوات ؟ أفلا يوجد شيء ...؟ أليست هي السكينة؟>>[4]، وتكرار الكلمات: <<انظر إلى وجهي يا صديقي، انظر إلى وجهي جيدا وتأمله طويلا، ... انظر إلى وجهي يا حبيبي، انظر جيدا يا أخي>>[5]، واستعمال الكلمات ذوات الجرس اللطيف، وسنعرض لكل هذه العناصر بتفصيل أكثر في فصول لاحقة.

---

[1] محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم. مقاربة مقارنة، ص 75، 76.

[2] جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص 113.

[4] المصدر نفسه، ص 33.

[5] المصدر نفسه، ص 52.

الفصل الثاني

الشعرية في البحث عن الذات

I- نقد الذوات القاصرة.

أ- نقده لذاته.

ب- نقد الذوات الفردية.

ج- نقد الذات العامة.

II- البحث عن الذات الفضلى.

I- نقد الذوات القاصرة:

قبل أن نشرع في هذا المبحث، لابد من الإشارة إلى رأي "جبران" في الذات من حيث الظهور والاختفاء، فهو يرى أن الذات تحيا في وحدة بعيدة عميقة، فلا يدرَك كنهها ولا تعرف مسالكها. ووحدة الإنسان لا تعني الانعزال عن الناس، والابتعاد عنهم وعن أماكن اجتماعهم للانفراد بالنفس في أماكن قصية خالية، ولكنها تعني وحدة ذاته وتوحدها، واغترابها في البحث عن جوهرها المفقود، أما ما نراه من مظاهر تبدو لنا مجسدة لحقيقتها، فليست سوى صور غرضها مجاراة الحياة وضروراتها: <<يا صاحبي ! إنني لست على ما يبدو لك مني، فما مظاهري سوى رداء دقيق الصنع محوك من خيوط التساهل والحسنى، ألتفّ به ليدرأ عني تلطفك ويقيك من إهمالي وتغافلي. وأما ذاتي الخفية الكبرى التي أدعوها "أنا" فسرّ غامض مكنون في أعماق سكون نفسي ولا يدركه أحد سواي، وهنالك سيبقى أبدا غامضا مستترا>>[1].

لهذا كانت تلك المظاهر في رأي "جبران" قشورا تحجب حقيقة الذات: <<أنا وأنتم أيها الناس مأخوذون بما بان من حالنا، متعامون عما خفي من حقيقتنا.. أنا وأنتم مشغوفون بقشور "أنا" وسطحيات "أنتم"، لذلك لا نبصر ما أسرّه الروح إلى "أنا" وما أخفاه الروح في "أنتم".

وماذا عسى نفعل ونحن بما يساورنا من الغرور غافلون عما فينا من الحق؟ أقول لكم، وربما كان قولي قناعا يغشّي وجه حقيقتي، أقول لكم ولنفسي إن ما نراه بأعيننا ليس بأكثر من غمامة تحجب عنا ما يجب أن نشاهده ببصائرنا، وما نسمعه بآذاننا ليس إلا طنطنة تشوش ما يجب أن نستوعبه بقلوبنا>>[2].

والإنسان مهما انغمس في الحياة، واختلط بالناس وشؤونهم، لم تزل ذاته الأصيلة مختفية في مكامنها، متلفعة بستائرها وحجبها، ضنينة بأسرارها، شحيحة بمحاسن وجهها، فهي <<جزيرة صخورها الأماني، وأشجارها الأحلام، وأزهارها الوحشة، وينابيعها التعطش، وهي في وسط بحر من الوحدة والانفراد>>[3].

لكن هذا التوحد محبب إلى من يدرك جماله وروعته: <<يا وحدتي وانفرادي ! إنك لأعز لدي من ألف انتصار، وأحلى على قلبي من كل أمجاد الأقطار>>[4].

بل إن <<المستوحدين الذين تسيرهم الحياة على سبل ضيقة مغروسة بالأشواك والأزهار، محفوفة بالذئاب الخاطفة والبلابل المترنمة>>[5]، هم بين البشر كالأنبياء، لأنهم وحدهم من التمس نور الذات وسلك طريقها ونهل من معينها:

فإن رأيت أخا الأحلام منفردا ... عن قومه وهو منبوذ ومحتقر
فهو النبي وبُرد الغدّ يحجبه ... عن أمة بلباس الأمس تأتزر
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها ... وهو المجاهر لام الناس أو عذروا

---

(1) جبران خليل جبران: المجنون، ترجمة أنطونيوس بشير، د.ط، دار العرب للبستاني، بيروت، د.ت، ص10.

(2) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص05، 06.

(3) المصدر نفسه، ص93.

(4) جبران خليل جبران: المجنون، ص56.

(5) جبران خليل جبران: العواصف، ص 64.

وهو الشديد وإن أبدى مُلاينة وهو البعيد تدانى الناس أم هجروا[1].

من أجل هذا كان سعي "جبران" الدائب إلى استكشاف مجاهل ذاته، بتنقيتها من كل شائبة وتطهيرها من كل نقيصة، للوصول بها إلى الكمال المنشود، ولهذا السبب ذاته لم يكن عجيبا أن نرى "جبران" ناقدا ورافضا لكل ما يعتري الذات الإنسانية من ضعف وقصور، ولكل ما تمارسه في الحياة من سلوك متسم بالاستسلام والخنوع أمام ما يجابهها من أحداث ومواقف، لأنه ببساطة متمرد، وحريّ بأي متمرد أن يتمرد على عجزه وضعفه قبل أي شيء آخر،<< ويبحث عن مصدر أخطائه في ذات نفسه لا في العالم الخارجي>>[2].

ولقد بدأ "جبران" فعلا –وبكل صراحة– بنقد ما اعترى ذاته من ضعف، وربما بدا هذا الأمر بسيطا وفي متناول أي إنسان، لكن هذا غير صحيح، لأن غالبية الناس غير قادرين على مجابهة أنفسهم بأخطائهم ونقائصهم، بل وعلى اكتشاف تلك النقائص، فتراهم كلما تراءى لهم شيء من ذلك ينحرفون مبتعدين عن حقائق أنفسهم لا يريدون مواجهتها، لأنهم يخافون مواجهة الحقيقة. وهم ضعاف يحبذون السلام ويكتفون بما يلائم همهم الوضيعة، فيعيشون على هذه الشاكلة إلى آخر أيام حياتهم دون أن يحسوا يوما بحقيقة حياتهم.

ثم انتقل بعد ذلك إلى نقد بعض النماذج الفردية، التي هي كثيرة في الحقيقة، والتي تتصف بصفات مذمومة قبيحة، تشوه صورة ذات الإنسان، وترفضها ذاته هو وتحاربها بكل ما أتيح لها من وسائل.

وانتهى "جبران" أخيرا إلى نقد عيوب ما يسميه بالذات العامة، التي <<تشابه بجوهرها وطبيعتها ذات الفرد، وتستمد كيانها من أفراد الشعب>>[3]، فتعرض إلى ما يكتنف المجتمعات خاصة مجتمعه الشرقي من ضعف في الإرادة والفكر، وخمول في العزيمة، وركون إلى الدّعة والاستسلام لكل أشكال التسلط والاستعباد: الديني والسياسي والاجتماعي وغيره.

أ- نقده لذاته:

تفطن "جبران" خلال رحلته لاكتشاف ذاته إلى الكثير من العيوب والنقائص والضعف التي تشوبها، فلم يتنكر لشيء من ذلك، ولم يحاول تجاهل ما وجد كما يفعل الكثيرون، بل انبرى مصححا ومغيرا، غير محابٍ حتى لنفسه التي هي أقرب شيء إليه، بطريقة ثائرة قوية، مدمرة لكل ما من شأنه أن يعيق قيام ذلك <<الكائن الأمثل الرابض فيه، والمغلف بستر الجهل والعبودية والرتابة والاستكانة ونقصان الشجاعة>>[4].

<<معرفة الذات هي أم كل معرفة >>[1]، هذه هي عقيدة "جبران"، وهي عقيدة الكثيرين غيره من المتقدمين الذين يؤمنون بأن " من عرف نفسه عرف العالم" و "من عرف نفسه عرف ربه"، ومعرفة عيوب النفس ونقائصها أساس قيام هذه المعرفة، لأن من يريد أن يقيم بناء راسخا شامخا لا تحركه العواصف ولا تزعزعه تقلبات الأزمان، يجب أن ينقي

---

(1) جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص63، 64.

(2) د.خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص 110.

(3) جبران خليل جبران: العواصف، ص 96.

(4) د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص 208.

(1) جبران خليل جبران: العواصف، ص 100.

عناصر تكوينه من كل شائبة، وأن يزيل عن دعائمه كل عوج أو ميلان، حتى يصفو جوهره، ويسمق إلى طبقات الفضاء. كذلك كان "جبران" متمردا حتى على ذاته، رافضا لضعفها، مناضلا لاسترجاع جوهره المفقود. ومن أجل هذا كان لزاما عليه أن يصارح نفسه ويواجهها بكل عيوبها دون مواربة أو التواء، لأن هذه المصارحة هي بداية الطريق للوصول إلى التكامل النفسي: <<وإذ مثلت لديه نفسه عريانة أقبل عليها يغسلها بكل ما في وجدانه من ماء الحق، ويضمخها بكل ما في روحه من عطر الجمال، ويدفن عند قدميها أوزار حياته وزرا وزرا، فأحس كأنها كانت قصية عنه فدنت منه، وكأنها كانت غريبة فأصبحت قريبة، وكأنها كانت له خصما فانقلبت صديقا، فعانقها وعانقته وعقد معها الصلح الذي كان ينشده كل حياته>>[2].

وما كان "جبران" مداهنا أو "مهذبا" في تصديه لعيوب ذاته أو لعيوب ذوات أخرى، لأنه يعتقد أن <<الاحتشام في إظهار الحقائق الشخصية هو نوع من الرياء الأبيض المعروف عند الشرقيين باسم التهذيب>>[3]، وأن <<من يعتدل بإظهار الحق يبين نصف الحق ويبقي نصفه الآخر محجوبا وراء خوفه من ظنون الناس وتقولاتهم>>[4].

وربما أجمل لنا "جبران" مجموعة من الصفات المعيبة التي اكتشفها في نفسه في مقاله "المراحل السبع" ،حيث يقول: <<شجيت نفسي سبع مرات: المرة الأولى لما حاولت الحصول على الرفعة عن طريق الضعة، والمرة الثانية لما عرجت أمام المقعدين، والمرة الثالثة لما خيرت بين الصعب والهين فاختارت الهين، والمرة الرابعة لما أخطأت فتعزت بخطأ غيرها، والمرة الخامسة لما تجلدت عن ضعف وعزت جلدها إلى القوة، والمرة السادسة لما لمت أذيالها عن أوحال الحياة، والمرة السابعة لما وقفت مرتلة أمام الله وحسبت الترتيل فضيلة فيها>>[5].

هذه جملة من الصفات اكتشفها "جبران" وأظهرها في صدق وشجاعة، وبدأ التعبير عنها بكلمة "شجيت"، وفي هذه الكلمة كمّ كبير من الصدق والاحتقار والأسف في آن واحد، وفيها اعتراف العارف الواثق من نفسه، المراقب لسلوك ذاته، المقيّم لأعمالها بشفافية ووضوح. ثم إنه عدّدها (أو رقمها) واحدةً واحدة، وهذا زيادة في الإيضاح والتأكيد، دون أن يجد أي حرج في التعبير عن هذه الأمور. ثم إنه نسب كل هذه الصفات إلى نفسه، لأنها مصدر كل سلوك وفعل، وها هو يقرّعها ضمنا على ما اقترفت. ولقد اختار الرقم "سبعة" ليجعله عددا لتلك الصفات، ولهذا الرقم إيحاؤه الذي لا يخفى في التراث الديني والميتافيزيقا والأسطورة خاصة؛ <<فالرقم "سبعة" توراتي الأصل، ردده يوحنا الرسول كفكرة محورية ثابتة في "رؤياه" الشهيرة، إذ يذكر فيما يذكره الأرواح السبعة الماثلة بين يدي العرش، التي ترمز إلى الملائكة السبعة الذين يخدمون الله، وإلى مواهب الله السبع التي يعطيها للإنسان، استنادا إلى المعتقدات اليهودية. كما أن هذا الرقم يرمز إلى الكمال، وهو ما يرمي إليه جبران في استعماله له، ونعثر عليه أيضا في القرآن: (**هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُم مَّا فِي الأَرْضِ جَمِيعاً ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاء فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**)[1]، (**وَلَقَدْ خَلَقْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعَ**

---

[2] ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص 254.

[3] جبران خليل جبران: مصدر سابق، ص64.

[4] المصدر نفسه، ص 65.

[5] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص33.

[1] البقرة.الآية29.

طَرَائِقَ وَمَا كُنَّا عَنِ الْخَلْقِ غَافِلِينَ[2]، **(وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعاً شِدَاداً)**[3]>>[4]، من أجل هذا حدد به "جبران" عدد ما ذكر من خصال كي يقول لنا إن هذه الأمور أيضا (وإن كانت في حقيقتها عيوبا)، بالغة الأهمية، لأنها تلتبس بأكثر ذوات البشر وليس بذاته هو فقط، وإنما جعل من نفسه فقط أنموذجا يجسد ويوضح من خلاله ما يريد قوله.

ثم إن التحديد في حد ذاته حصر لجملة معينة من القضايا، وإغلاق للباب أمام سواها، فكأن أديبنا يقول إنه على امتداد حياته (إلى لحظة كتابة المقال) لم يرثِ لحال نفسه إلا تلك المرات السبع، فتكون هذه المرات بالتالي محطات مركزية مادام اكتشفها ثم سيسعى إلى التغلب عليها، سيثب وثبات كبيرة في سبيل الوصول إلى ذاته الكبرى.

وهذا المعنى يؤكد على أن الرقم "سبعة" يرمز عند "جبران" فعلا إلى الكمال، وكأنه يريد أن يقول: إنه من أجل أن أبلغ الكمال يجب علي أن أتجاوز هذه المراحل السبع، وأن أصحح هذه الأخطاء السبعة في ذاتي.

وبطريقة تصويرية، تمثل الذات إنسانا كامل التكوين الجسدي والنفسي، يتحدث "جبران" عن نفسه (كما هي طريقته دائما)، فهي تعرج أمام المقعدين، وتخير بين أمور مختلفة، وتلم أذيالها عن أوحال الحياة، وتقف أمام الله مرتلة.. وكل هذه الأفعال لا يمكن نسبتها إلى النفس على سبيل الحقيقة، إنما على سبيل الاستعارة. ثم إنها حتى في أعمالها الأخرى التي يصح أن تنسب إليها مباشرة (مثل: حاولت، أخطأت، تعزّت، تجلدت، عزَت، حسبت) تبدو ذاتا واعية، منغمسة بالفعل والسلوك، بل إنه يبدو أن لها مركزية الفعل والتصرف، فهي تمثل كل الإنسان، بكل مكوناته.. لكنها تتصف في هذا المقطع بخور العزيمة، وتتسم أفعالها المنسوبة إليها بالضعف: (حاولت، عرجت، اختارت الهين، أخطأت، تعزت، تجلدت عن ضعف، عزت، لمت أذيالها، حسبت). لكن هذا لا يعني أنها لا تتصف إلا بكل ما يشاكل هذه الصفات القبيحة، بل إن معرض الحديث عن مجموعة من عيوبها وأخطائها هو الذي فرض الإتيان بهذه الأمثلة.

وكل الصفات المذكورة في المقال تصور ضعف الذات، وقلة صدقها وشجاعتها، وتفضيلها المرور بجانب الحقيقة أو بعيدا عنها دون مواجهتها مباشرة، وميلها إلى كل ما هو سهل ومألوف وقليل التكلفة، وإلى الادعاء وخداع نفسها من أجل تبرير عجزها، فهي ذات تحاول نيل الدرجات العالية بالأساليب الدنيئة، وتجاري الناس وتداهنهم كي لا ينتقدوها، وتجنح دائما إلى السهل الميسور خوفا من المغامرة وركوب الخطر لاكتشاف المجهول، وهي ذات تلتمس الأعذار لنفسها دون أن تواجه نفسها بالحقيقة العارية في حاليْ الخطأ والتجلد المتكلّف، وتستنكف أن تدخل معترك الحياة بكل ما فيه من متناقضات، وهي أخيرا معجبة بنفسها، شاعرة بفضلها حتى فيما هي مدينة فيه لغيرها.

إن طرح مثل هذه الأفكار، وعرض هذه المثالب التي يستحي الناس العاديون من ذكرها بحجة أنها تسيء إليهم أمام المجتمع، هو عند "جبران" بداية التحرر والانعتاق من <<غربة الإنسان عن ذاته>>[1]، ومن <<ذاته المكبلة بالمبادئ الجامدة>>[2]، وللزّجّ بنفسه في مغامرة البحث عن حقيقتها المثالية.

---

(2) المؤمنون. الآية17.

(3) النبأ. الآية 12.

(4) د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص 214.

(1) د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص198.

(2) المرجع نفسه، ص197.

وأخيرا، يتراءى لنا أن "جبران" يريد أن يقول لنا: إن ضد هذه الصفات هو الكفيل بدفع الإنسان أشواطا كبيرة في طريق معرفة ذاته والسموّ بها، لأنه إن كانت السمة المشتركة للعيوب السابقة هي الضعف والتحريف، فإن محور الصفات المقابلة لها هو الصدق والقوة، وهما الركنان الأكبران في بناء ذات الإنسان الفضلى.

وفي مقال "وعظتني نفسي"، لا يكتفي "جبران" بذكر بعض العيوب التي اكتشفها في نفسه، بل يبين ما صار إليه من تحول بعد أن تأمل وتفكر ووعظته نفسه وعلمته، وما طرأ من تغير جذري في نظرته وتصوراته بين ماضيه وحاضره. يقول في أحد المقاطع: <<وعظتني نفسي فعلمتني حب ما يمقته الناس ومصافاة ما يضاغنونه، وأبانت لي أن الحب ليس بميزة في المحبّ بل في المحبوب، وقبل أن تعظني نفسي كان الحب بي خيطا دقيقا مشدودا بين وتدين متقاربين، أما الآن فقد تحول إلى هالة أولها آخرها و آخرها أولها، تحيط بكل كائن وتتوسع ببطء لتضم كل ما سيكون>>[3].

ونفس "جبران" كما هي دائما محور القيادة والفعل، لكنها هذه المرة تستعمل طاقاتها الإيجابية في توجيه التصور والسلوك، بل إنها في هذه المرة تقف موقف الواعظ المعلم، لتبين حقائق الأمور ومن بينها المحبة، التي يشبهها "جبران" في تصوره الأول لها بخيط دقيق مشدود بين وتدين متقاربين، لتتحول فيما بعد إلى هالة غير محدودة الاتساع.

وإلى جانب التشبيه يستخدم "جبران" الطباق بين مجموعة من الألفاظ زيادة في إيضاح المعنى، فنجد: الحب والمقت، المصافاة والمضاغنة، المحب والمحبوب، أولها وآخرها.

والإيقاع في المقطع ناتج من تلاؤم في التقاء الحركات والسكنات في التفعيلات (تحيط بكل كائن وتتوسع ببطء لتضم كل ما سيكون)، ومن تكرار بعض الألفاظ (أولها آخرها وآخرها أولها)، ومن تتابع بعض الألفاظ الأخرى المتشابهة صرفيا (خيطا دقيقا مشدودا، وتدين متقاربين).

كما لا تغيب اللفتة الرومانسية عن المقطع، والممثلة في تلك الهالة الممتدة المتسعة لتضم الكائنات.

ونلحظ دائما كما مر معنا في النص الأول تركيز جبران على لفظ الدخول أو الاستفتاح، إنه يستعمل دائما ألفاظا قوية، بالغة الوقع والتأثير، حتى كأنها تحتوي كل ما بعدها من كلام، وتجعله متضمَّنا في حيز دلالتها. وعبارة "وعظتني نفسي" هنا لها دلالة قوية، مؤكدة لما سيأتي بعدها، لأن الوعظ في عرف الجميع لا يأتي عادة إلا ممن كانت له القدرة على تقديمه للناس، ولن يتسنى لهذا الأخير الوصول إلى تلك القدرة وذلك المقام إلا إذا جمع من العلم والحكمة والبصيرة الرصيد الوافر. والموعظة من هذا المنطلق، إن صدرت عن مثل هذا الواعظ كانت محض الحقيقة، ولم يكن لاختلاف الناس فيها مجال، وأخذت كمسلمة لا تقبل النقاش.

و"جبران" واعظ، وهو نفسه يقول: <<أريد أن أكون معلما>>[1]، وقد ألف كتابه "النبي" من أجل تلك الغاية، وهو هنا يتحدث عن وعظ نفسه له بعد أن فتشت عن عيوبها، وتجاوزتها إلى السلوك الصحيح، وقد وعظته وعلمته، لأن الوعظ وحده يمكن أن يُقبل ويُعمل به كما يمكن أن لا يؤبه به، لكن نفس "جبران" أوصلته بالإقناع وقوة الحجة إلى التعلم، ومادام وصل إلى هذه المرحلة، فقد أصبحت تلك المواعظ سلوكا جديدا له في الحياة.

---

[3] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص34.

[1] د.جميل جبر: جبران خليل جبران في حياته العاصفة، ص 210.

لقد تعلم من مواعظ نفسه أن يحب ما يمقت الناس ويبغضون، أي أن يخالفهم، لأن نظرتهم إلى الأشياء وحكمهم عليها لا يكادان يختلفان، وأحكامهم قوالب جاهزة جامدة ركِّبت فيهم فلا يسيرون إلا على هداها وإن كانت هي عين الضلال. فهم في الحقيقة خاضعون لعبودية <<تكرههم على اتباع مشارب محيطهم والتلون بألوانه والارتداء بأزيائه، فيصبحون من الأصوات كرجع الصدى ومن الأجسام كالخيالات>>[2].

لكن "جبران" لم يرد أن يكون من أرقّاء هذه العبودية، التي كبلته ردحا من الزمن –قبل أن تعظه نفسه– بعضُ أغلالها. لقد اتسع أفق المحبة لديه <<ليشمل كل شيء في الوجود>>[3] بعد أن تحرر من أحكام المجتمع ومقاييسه، وانطلقت ذاته في آفاقها الرحبة تخوض غمار المجهول.

وفي مقطع آخر يقول: <<وعظتني نفسي فعلمتني أن لا أطرب لمديح ولا أجزع لمذمة، وقبل أن تعظني نفسي كنت أظل مرتابا في قيمة أعمالي وقدرها، حتى تبعث إليها الأيام بمن يقرظها أو يهجوها، أما الآن فقد عرفت أن الأشجار تزهر في الربيع وتُثمر في الصيف ولا مطمع لها بالثناء، وتنثر أوراقها في الخريف وتتعرى في الشتاء ولا تخشى الملامة >>[4].

وبما أن المقام مقام مقابلة بين ما كان عليه تصور جبران لبعض الأمور قبل أن تعظه نفسه وما صار إليه ذلك التصور بعد الوعظ والتعلم، فإن مقاطع المقال كلها مليئة بالمطابقات والمقابلات، إضافة إلى ما أشرنا إليه دائما من جنوح "جبران" إلى التصوير بالكلمة باستعمال أساليب لغوية شتى، وقد طابق "جبران" في هذا المقطع بين: أطرب وأجزع، يقرظها ويهجوها، الثناء والملامة، وبين هذه الألفاظ أيضا تشابه صرفي، ساهم في تشكيل الإيقاع إلى جانب بعض الأسماء الممدودة (الثناء، الشتاء)، والمقابلة بين حال الأشجار في الربيع والصيف، وفي الخريف والشتاء و"موقفها" في كل تلك الفترات والأحوال (أن الأشجار تزهر...ولا مطمع لها بالثناء، وتنثر...ولا تخشى الملامة).

أما الطبيعة فهي المعلم والملهم، بعد أن أضفيت عليها صفات الكائن الحي العاقل، فهي إضافة إلى أنها تثمر وتزهر وتنثر أوراقها، تتعرى، ولا ترجو ثناء ولا تخشى ملامة.

وكما تعرض "جبران" في مقال "المراحل السبع" إلى نقد مجموعة من عيوب ذاته، رأينا أنها تتعلق بأركان بالغة الأهمية في الحياة، نراه في هذا المقطع يتحدث عن تقييم الأعمال، وهو أيضا موضوع في غاية الخطورة، لأن حياة الإنسان كلها ما هي إلا جملة متواصلة من الأعمال، فتقييم هذه الأعمال تقييم لحياة الإنسان بل للإنسان ذاته. ولكن ما معايير هذا التقييم السائدة في حياة الناس؟ وما مقاييسه؟ وهل هي صحيحة يمكن لها أن تقوّم أعمالنا الخاطئة، وتعلي من شأن أعمالنا الصالحة؟

هذا ما أراد "جبران" الإجابة عنه؛ إنه من منطلق التمرد على كل ما هو ثابت ومألوف وفي حكم المسلَّم في عرف الناس، لا يرى في مدحهم لأعماله أو ذمهم لها معيارا صحيحا لصلاحها أو فسادها، بل لقد كانت تلك نظرته القاصرة من قبل، بل نظرة الجميع، وهو إنما يجعل من نفسه –عندما كان على شاكلتهم– نموذجا يبين أعمالهم.

---

[2] جبران خليل جبران: العواصف، ص14.

[3] طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص14.

[4] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص37.

وربما كان هذا المسلك (أي الحديث عن الذات مع قصد الآخر) نوعا من الحيل تصطنعها الذات الشعرية على رأي "الدكتور عز الدين إسماعيل"[1]، وربما كان قريبا مما سماه "موضَعة الذات"[2]. إنها في هذه المواعظ تتحدث عن نفسها وعن الآخر أيضا في حين يبدو لنا ظاهريا أنها تتحدث عن نفسها فقط. وما يمكن أن يدلل على هذا (أي حضور الآخر في الحديث عن الذات) هو أوّلا إيراده لأثر الثناء والهجاء (وهو الطرب والجزع) في إحساس المرء بقيمة أعماله، ولا يخفى أن هذا مسلك أكثر الناس في الحياة، فهذه الحقيقة مأخوذة من الواقع لا يمكن نكرانها، أما ثانيا فالمقطع الأخير من المقال، الذي يقول فيه: <<وعظتني نفسي يا أخي وعلمتني، ولقد وعظتك نفسك وعلمتك، فأنا وأنت متشابهان متضارعان>>[3].

لقد تحول من الإخبار عن نفسه إلى مخاطبة الآخر، كأنه يقول له: إن ما قلت إنه كان موجودا في نفسي وسلوكي من عوج موجودٌ فيك أيضا وفي كل شخص غيرك، وإنني عندما تكلمت عن نفسي تكلمت عنكم جميعا، وإنني اكتشفت ذلك العوج وقومته، وما عليك وعلى غيرك إلا فعل ما فعلت إن أردتم السير خطوات في طريق تقويم النفس والسمو بها.

يرفض "جبران" إذن معايير تقييم الناس لأعماله، ويرى في تلك المعايير قيودا تحدّ من حرية الذات في التعبير عما تريد. إنه لن يحقق ذاته إذا تركها رهينة أحكام الآخرين، وما يحبون وما يستهجنون، لذا يمتاح من الطبيعة ما يوافق تطلعات نفسه، فيتماهى مع الأشجار في تغير حالاتها، المختلفة بتغير الفصول. و<<التماهي منزع فني تتأكد من خلاله حميمية المشاعر وصدقها>>[4]، و<<تلوذ فيه الذات بما يجانسها، وتتوحد معه ليكون في هذا عزاء لها عن وحدتها أو شعورها بالغربة>>[5] أو غيرها من المشاعر.

ومجمل القول أن "جبران" كان دائما يتعمق في تحليل حقائق الحياة، متجاوزا النظرة والحكم السطحيين، وهذا ما أوصله إلى أن يكتشف الكثير من الخطأ في هذا الأمر، إن منه وإن من المجتمع بشكل عام، لكنه بعين الناقد البصير، الصريح مع نفسه، الشجاع في الاعتراف بالنقص والقصور، كان يعرض تلك العيوب ويبرزها، ويبين ما يجب أن يحلّ محلها من خصال القوة والصدق ومواجهة الضعف.

لكن مثل هذا التوجه في المجتمعات الشرقية <<التي تعيش في مسارح الماضي الغابر، وتميل إلى الأمور السلبية المسلّية المفكّهة، وتكره المبادئ والتعاليم الإيجابية المجردة التي تلسعها وتنبهها من رقادها العميق المغمور بالأحلام الهادئة>>[1] محفوف بالآلام والمتاعب، لكنه قدر المتمردين والمستوحدين أصحاب الأرواح اليقظة من أمثال "جبران".

ب- *نقد الذوات الفردية:*

---

[1] د.عزا لدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص111.

[2] المرجع نفسه: ص 111.

[3] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص38.

[4] د.عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص108.

[5] المرجع نفسه، ص109.

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص60.

كما جعل "جبران" من ذاته موضوعا للنقد، جعل من بعض النماذج البشرية الأخرى أمثلة يحلل تفكيرها وسلوكها، ويبين ما فيه من سقم. وطبيعي أنه لم يكن بإمكانه أن ينسب كل ما ينتقده من أخلاق وصفات إلى ذاته، لأنها لن تكون كلها مجتمعة فيه، لذا لجأ إلى نقد بعض النماذج المعينة التي توجد فيها تلك الخصال، ليعمم من خلالها نقده على ما يشابهها من النماذج في المجتمع.

و"جبران" في نقده للأفراد كما هو في نقده لذاته، متصف بالصدق والصراحة والشجاعة، ونقده مبني على أسس قوية من المنطق السليم والفكر المقنع، وربما ظهر في نقده للأفراد والأمم الكثير من الحدّة والشدّة.

يقول في مقال "العهد الجديد" متحدثا عن رجل الشرق: << تعال وأخبرني ما أنت ومن أنت؟ أسياسي يقول في سره: أريد أن أنتفع من أمتي، أم غيور متحمس يهمس في نفسه: أتوق إلى نفع أمتي.

إن كنت الأول فأنت نبتة طفيلية، وإن كنت الثاني فأنت واحة في صحراء>>(2).

وعلى غرار المقال السابق، الذي يقابل بين وضعين مختلفين (قبل وعظ النفس لصاحبها وبعده)، يصوغ "جبران" هذا المقال بالطريقة ذاتها تقريبا، حيث يقتصر على المقابلة والمقارنة بين مجموعة من النماذج البشرية وصفاتها، معتمدا بشكل أساس على فن المقابلة والطباق، اللذين لا يخفى مالهما من عظيم الأثر في إجلاء المعنى للمتلقي، <<فللطباق تأثيره الخاص المتميز، ويتجلى هذا التأثير في أنه بجمعه بين الأضداد يخلق صورا ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيما بينها عقل القارئ ووجدانه، فيتبين ما هو حسن فيها ويفصله عند ضده. ومن هنا فإن هذا الفن البديعي يستوي بحد ذاته معرضا للمعاني الذهنية والنفسية والعقلية المتنافرة، فتترك في الشعور آثارا عميقة بأسلوبها الموازن المقارن>>(3).

كما اعتمد أيضا التشبيه وذيّل به كل مقارنة تقريبا، ومعلوم أن <<مما انعقد الرأي عليه بهذا الصدد أن العقلاء يتفقون على قدر التشبيه وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به لاسيما قسم التمثيل منه، يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أم ذما أو افتخارا أو غير ذلك>>(1).

وإنما كان للتشبيه ذاك القدر وتلك المنزلة، وذلك التأثير في النفس لأسباب <<منها ما يحصل للنفس من الأنس بإخراجها من خفيّ إلى جليّ، كالانتقال مما يحصل لها بالفكرة إلى ما يعلم بالفطرة، أو بإخراجها مما لم تألفه إلى ما ألفته، أو مما تعلمه إلى ما هي به أعلم، كالانتقال من المعلوم إلى المحسوس، فنحن ربما نقول: "فلان إذا همّ بالشيء لم يزُل ذاك عن ذكره، وقصر خواطره على إمضاء عزمه فيه، ولم يشغله عنه شيء"، فلا يصادف السمع له أريحية حتى إذا سمع قول الشاعر:

إذا همّ ألقى بين عينيه عزمه ونكّب عن ذكر العواقب جانبا

امتلأت نفسه سرورا، وأدركته هزة لا يمكن دفعها عنه>>(2).

---

(2) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص87.

(3) د.أحمد مطلوب و د.كامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، ص443.

(1) د.أحمد مطلوب و د.كامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، ص314.

(2) المرجع نفسه، ص314، 315.

والملاحظ في هذا النص صبغته الدرامية، حيث إن عناصر العمل الدرامي كلها متواجدة فيه: الحدث والصراع والشخصيات والحوار، لكن الحوار هنا داخلي، لأن <<الصوتين لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر هو صوته الداخلي الخاص، الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر، وهذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، إنما يضيف بعدا جديدا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى>>[3].

و"جبران" يتساءل: تعال وأخبرني...؟، أسياسي يقول: ..؟

ثم يجيب: إن كنت الأول...، وإن كنت الثاني...

والصراع واضح بين صورتي السياسي المتناقضتين، الماثلتين في ذهنه.

ولقد شكلت المقابلات المعبرة عن معنى الصراع، والتي بها أحيانا ألفاظ مكررة، إيقاع الخطاب (ما أنت ومن أنت؟، أسياسي يقول في سره.. أم غيور متحمس يهمس في نفسه، أريد أن أنتفع من أمتي، أتوق إلى نفع أمتي، إن كنت الأول فأنت..، وإن كنت الثاني فأنت...).

وحرقة التساؤل في المقطع تبرز صدق العاطفة، المبتغية ما ينفع الناس، والماقتة ما يضرهم، وقد تجلت في أساليب الاستفهام، وبعدها في الجمل التقريرية التي تحمل الأجوبة عنها.

والألفاظ المستعملة دقيقة الدلالة على معانيها، إلى درجة أننا نحس الفرق واضحا بين السياسي الذي يقول في سره..، والغيور المتحمس الذي يهمس في نفسه..، فيكاد يخفي حتى عن نفسه ما يصبو إليه من ابتغاء للخير، شهامة منه ومروءة وصدق نية.

وقد بدأ "جبران" بنقد السياسي أو الحاكم لأنه من الأمة بمثابة الرأس من الجسد، ويقول إنه إن كان يضمر في نفسه الأطماع والأغراض الشخصية فهو نبتة طفيلية، تتسلق وتلتفّ لتمتص ما يروي ويشبع أطماعها، ولو على حساب غيرها، ولو كان هذا الغير الأمة التي أوصلته إلى منصبه. لكن "جبران" لا يكتفي بمجرد التقريع والنقد اللاذع، بل يعمد إلى وسيلة أخرى تسير في المنحى الإيجابي، لعلها أن تكون منبها لذلك السياسي ومحركا لضميره، وهي المقابلة بينه وبين من يكون على نقيض أخلاقه وسلوكه وهو الغيور المتحمس الذي يهمس في نفسه: "أتوق إلى نفع أمتي".

إن كان النموذج الأول نبتة طفيلية بما في التشبيه من معاني الدناءة والوضاعة، فإن الثاني واحة في صحراء. والنبتة الطفيلية بالنسبة إلى الواحة كالشر الضئيل يقابله الخير العميم، والواحة في صحراء الهجير والعطش نبع حياة في أفق من الموت.

هكذا، وباستعمال هذين التشبيهين المستمدين من الطبيعة والمتفاوتين كثيرا في السعة، يقزّم "جبران" نموذج الوصولي، ويوسع ويضخم من معنى وقيمة الغيور المخلص. إن إلحاق لفظ الواحة بالصحراء يزيد من وقع العبارة ودلالتها وشعريتها، فالصحراء رمز الإقفار والحرّ والعطش وبلفظ مختصر الموت، لكن الواحة هي ما يُتوسل به في هذا المناخ للحفاظ على الحياة.

---

[3] د.أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص38.

ثم يمر "جبران" إلى مجال آخر لا يقل أهمية عن مجال القيادة والسياسة وهو التجارة، التي بها معايش الناس وأرزاقهم، وما به يجسدون أعمالهم المختلفة في الحياة، فيميز بين نوعين من التجار: بين <<تاجر يتخذ عوز الناس وسيلة للربح والانتفاخ، فيحتكر الضروريات ليبيع بدينار ما ابتاعه بدرهم. وبين رجل جد واجتهاد يسهّل التبادل بين الحائك والزارع، ويجعل نفسه حلقة بين الراغب والمرغوب، فيفيد الراغب والمرغوب ويستفيد بعدل منهما>>[1].

ثم يطلق حكمه على كل من النوعين قائلا: <<إن كنت الأول فأنت مجرم سكنت القصور أو السجون، وإن كنت الثاني فأنت محسن شكرك الناس أم جحدوك>>[2].

إن "جبران" كما في المقطع السابق يقف بحزم ضد النفعية والوصولية والمصالح الضيقة، مهما كانت وسائلها، ويعلي من شأن المروءة وحب الخير للآخرين، وهو في حكمه السالف ينسب الفعل "سكنتَ" إلى المخاطَب (لأن التاجر الجشع فعلا أسكن نفسه)، بينما ينسب الفعل "شكرَ" إلى الناس لأنهم مظِنة من سيحكم على عمل التاجر.

والمقطع مليء بالمطابقات، لأن كاتبه في معرض الموازنة بين أمور متعارضة مثل: باع وابتاع، الراغب والمرغوب، المجرم والمحسن، السجون والقصور، شكروك وجحدوك، بل إن مقارنات مقال "العهد الجديد" كلها قائمة على هذه المقابلات.

من بين النماذج الأخرى التي يوجه "جبران" نقده إليها رجل الدين أو "رئيس الدين" كما يسميه، والذي يمثل فئة <<أحكمت شدّ قبضتها لأجيال على أعناق الناس>>[3]، حتى إنه يذهب في قصة "خليل الكافر" إلى أن <<الأديرة يجب أن تنهي وجودها وتوزع أملاكها على الفلاحين>>[1]، لعظم ما كانت تمارسه من اضطهاد وقهر على الضعفاء من الفلاحين، والبسطاء من أفراد الشعب عامة.

يقول متحدثا عن نموذج "رجل الدين": <<أرئيس دين يحوك من سذاجة القوم برفيرا لجسده، ويصوغ من بساطة قلوبهم تاجا لرأسه، ويدعي كره إبليس ويعيش بخيراته؟ أم تقي ورع يرى في فضيلة الفرد أساسا لرقي الأمة، وفي استقصاء أسرار روحه سلما إلى الروح الكلي؟. إن كنت الأول فأنت كافر ملحد صمت النهار أو صليت الليل، وإن كنت الثاني فأنت زنبقة، وفي جنة الحق ضاع أريجها بين أنوف البشر وتصاعد حرا طليقا إلى الغلاف الأثيري حيث تحفظ أنفاس الأزهار>>[2].

إن "رئيس الدين" هنا لا يختلف كثيرا عن السياسي الذي سبق الحديث عنه، لأنه يستغل منصبه ومركزه لتحقيق مآربه الشخصية على حساب غيره من السذّج والمستضعفين، و"جبران" هنا –كما في مقاطع المقال التي يتعرض فيها إلى ذكر النماذج البشرية– يقرع سمع القارئ الذي يمكن أن يكون رجل الدين نفسه بحرف الاستفهام "الهمزة"، ويظهر جليا ما لهذا الحرف من قوة وقع، وما يحمل في طياته من معان توحي بما يشبه التقريع.

---

(1) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص87.

(2) المصدر نفسه: ص 87.

(3) طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص32.

(1) طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص34.

(2) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص88.

ولا بأس أن نعيد الإشارة إلى أن جزءا كبيرا من شعرية أو جمال الذات الجبرانية يتمثل في هذه القيم الراقية، وفي هذه الأخلاق الرفيعة العالية التي تتحلى بها هذه الروح وتبثها كتابة وسلوكا، بل وتسخر حياتها مجاهدة من أجل إرسائها وترسيخها حقيقة فاعلة مجسَّدة في الحياة. وهو سواء في نقده أو معاضدته للكثير من الأفكار والنماذج والسلوكات في الحياة يجعل تلك المثل العليا، والمبادئ السامية، المحور الذي يدور حوله أدبه، فكيف إذا كانت تلك الشعرية "الأخلاقية" منسوجة بخيوط لغوية بديعة، وبنفس نكاد نسمع أنفاسها وتنهداتها، وبكاءها وضحكها.. في كل مقطع من مقاطع كتاباته.

و"جبران" في نقده لرجل الدين كما في نقده للسياسي الوصولي قبله، ثائر على النفعية والانتهازية، ماقت لها، إلى درجة أنه لم يكتف بتشبيه ممارسها الأول أي السياسي بالنبتة الطفيلية حتى وصف ممارسها الثاني أي رجل الدين بالكفر والإلحاد، وإن أظهر كل أشكال التعبد والتدين.

ثم من هم هؤلاء الذين يستغلهم رئيس الدين هذا ومن قبله السياسي؟ إنهم الفئة العظمى من الناس الذين يظهر "جبران" ناحيتهم خلقا شعريا جميلا، نابعا من ذاته الخلوقة أولا، ومن كونه هو نفسه خارجا من بينهم ثانيا. إنه خلق الشفقة والحب والتعاطف مع من يصفهم بالسذاجة وبساطة القلوب، تلك الفئة التي استغرقت دون مبالغة، النصيب الأكبر من أعمال "جبران" الأدبية.

إن انحياز "جبران" إلى جانب البؤساء والمضطهدين والمقهورين —على اختلاف فئاتهم وعلى اختلاف أشكال الاضطهاد التي تمارس عليهم– وإبرازه لقضاياهم، ودفاعه المستميت عنهم، ووقوفه بكل قوة في وجه ظالميهم بتعريته لأساليب استغلالهم، وفضح كل أشكال خداعهم وأكاذيبهم.. كان من الأمور التي كست كتاباته تلك الحلة الجمالية الرقيقة، التي تتأثر لها أكثر القلوب، وتنكسر لها أغلب النفوس، خصوصا أن ميزتها الشعور الصادق والموقف الأصيل الثابت.

أما من حيث اللغة، فالألفاظ مشبعة بمعانيها في وضوح وقوة، كما أنها ألفاظ تصويرية أو تجسيدية، تكاد من فرط إيحائها أن تجسد أمامنا مشاهد مرئية، انظر إلى العبارات: يحوك برفيرا لجسده، يصوغ تاجا لرأسه، يدعي كره إبليس ويعيش بخيراته، فقد كان بإمكانه أن يجمل كل هذه التفصيلات أو الصور في عبارة واحدة مثل: يريد أن يحقق كل ما يصبو إليه من مآرب، أو: يريد أن يستغل مركزه لتحقيق أغراضه الشخصية، ولو كان الكاتب شخصا آخر غير "جبران" لعبر بجمل على هذه الشاكلة، لكن "جبران" بقوة انفعاله بما يكتب عنه، يرتقي بالتعبير إلى درجة الصورة الحية، التي حين يتلقاها القارئ يجد مشاهدها بارزة بكل وضوح وجلاء، وهنا يكون التأثر في أعلى مستوياته، وربما أمكن لنا أن نعبر عن هذا الفرق في التأثير بين اللغة العادية وهذه اللغة الأدبية الراقية (في هذا الموضع بالذات) بالمثل المعروف: "ليس من رأى كمن سمع".

ولا يخفى أن "جبران" توسل للوصول إلى هذا الهدف (أي التأثير الأقصى في أعلى درجاته) باللغة المجازية، التي تمثل الانزياح اللغوي في أجلى صوره، هذا الانزياح الذي <<يعتبر قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطابات الأدبية،

وحدثا لغويا يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينزاح بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة، فيحدث في الخطاب انزياحا يمكّنه من شعريته، ويحقق للمتلقي متعة وفائدة>>[1].

ويستمر التصوير اللغوي بالشكل ذاته في أجزاء المقطع المتبقية: أنت زنبقة وفي جنة الحق ضاع أريجها، إلى الغلاف الأثيري حيث تحفظ أنفاس الأزهار..

ويقوم الإيقاع على السجع (..برفيرا لجسده، ..تاجا لرأسه، ..يعيش بخيراته؟)، والمقابلة بين بعض العبارات المتشابهة تركيبا (إن كنت الأول فأنت..، وإن كنت الثاني فأنت..، صمت النهار أو صليت الليل).

وتبرز الصورة الرومانسية التشبيهية التي خطوطها: الزنبقة وأريجها، والغلاف الأثيري الذي تحفظ به أنفاس الأزهار.

ويرمز "جبران" بإبليس إلى الشر، وما خيراته التي يعيش بها رجل الدين إلا ما حصّل بالنهب والاحتيال والخداع.

وبالطريقة ذاتها، أي باللغة المجازية المركبة من ألوان التشبيه والاستعارة والكناية، يواصل "جبران" حديثه عن ذوات فردية أخرى من بينها الصحفي، الذي يشبهه بالشوحة الجائعة وبالبثور والقروح إن لم يكن همه إلا الوقوع على أخبار المصائب والويلات، وبالدواء والبلسم إن كان معلما يلقي مواعظه على الناس بعد أن يتعظ بها هو نفسه. والحاكم الذي إما أن يكون زوانا في بيادر الأمة وإما أن يكون بركة في أهرائها، بحسب سيرته في حكم هذه الأمة. والزوج الذي إما أن يضع في حزامه مفتاح سجن زوجته، الذي ليس إلا بيته، فيكون من القبائل المنقرضة، وإما أن يضع يده بيدها، ويشركها في أموره وأفكاره وأمجاده، فيكون في طليعة أمة تسير مع الفجر نحو ظهيرة العدالة والحصافة. والكاتب الذي يمكن أن يكون سخافة مطرّسة وبلادة مزركشة إن بقي يدبّ في هوة الماضي الغابر، أو خبزا للجائعين وماء للظامئين إن كان فكرة صافية تصرف عمرها في بناء ما ينفع المجتمع وهدم ما يضره. ومن بينها أخيرا الشاعر الذي هو إما من المشعوذين إن كان يضرب الطنبور أمام أبواب الأمراء، وإما بصيرة مشعشعة وراء بصرنا، وشوق عذب في قلوبنا إن كان موهوبا يوقفنا متهيبين أمام الحياة وما فيها من الجمال والهول.

هكذا يبالغ "جبران" في تصوير أفكاره كي يكسبها القدر الأكبر من الإيحاء والوضوح، فهو يخرج بها من دائرة اللغة العادية إلى ميدان الصورة الفنية المجسدة التي تكاد تكون محسوسة، ووسيلته في هذا التصوير هي التشبيه (مثل الشوحة الجائعة، فأنت بثور وقروح، فأنت دواء وبلسم، فأنت زوان في بيادر الأمة، فأنت بركة في أهرائها، فأنت سخافة مطرّسة وبلادة مزركشة، فأنت خبز للجائعين وماء للظامئين..)، والاستعارة (فكرة صافية تتفحص محيطها لتعلم ما ينفعه وما يضره، فتصرف العمر في بناء النافع وهدم المضر).

وبالانتقال إلى مقال آخر بعنوان "البحر الأعظم"، نجد "جبران" يتعرض بالنقد لنماذج أخرى من الذوات القاصرة، لعيوب في تركيبتها النفسية أو سلوكها، يقول في المقطع الأول:

<<بالأمس –وما أبعد الأمس وما أقربه– ذهبت ونفسي إلى البحر الأعظم لنغسل بمائه ما علق بنا من غبار الأرض وأوحالها، ولما بلغنا الشاطئ طفقنا نبحث عن مكان خال يحجبنا عن العيون، وبينا نحن سائران التفتنا فإذا برجل جالس على صخرة غبراء وفي يده كيس يأخذ منه الملح قبضة بعد قبضة ويطرحه في البحر، فقالت لي نفسي: "هو ذا

---

[1] موقع انترنت: .mailto:aru@net.sy

المتشائم الذي لا يرى من الحياة سوى ظلها، وليس المتشائم بخليق أن يرى جسدينا العاريين، فلنغادر هذا المكان إذ لا سبيل إلى الاستحمام هاهنا>>[1].

أول ما يسترعي انتباهنا قبل البدء في تحليل هذا المقطع هو عنوان المقال، الذي له الدلالة المحورية فيه، والذي يحمل الإيحاء الأكبر والهدف من النص. وللبحر عند "جبران" دلالات كبرى، <<فهو اللانهاية، هو الأم الكونية والذات الكبرى... والبحر الأعظم يحتضن كل الجداول... والبحر طريق الحقيقة الأزلية، تنطلق فيه السفينة بالإبحار نحو آفاق تتجاوز الأرض>>[2]. ولعل ما يقصده "جبران" بالبحر في هذا المقال هو الذات الكبرى، لأنه قصده ونفسَه ليغسلا بمائه ما علق بهما من أدران وأوحال، أي من أجل التطهر والوصول إلى الذات المثلى، ثم إنه يصادف في جولته هذه العديد من النماذج البشرية التي ترفض نفسه الاقتراب منها أو الاستحمام بجوارها، معنى أن هذا نفسه ترفض ما تتصف به تلك النماذج، وتنشد كل ما هو سام ومثالي... ثم إن نفسه في آخر المطاف لما وجدت على شاطئ ذلك البحر تلك النماذج بما فيها من عيوب، ولم تجد المكان الذي تبحث عنه، تركته إلى البحر الأعظم، معتبرة إياه بحرا عظيما فقط.

وكما اعتمد "جبران" الرمز إلى الذات الكبرى بالبحر الأعظم، اعتمد –على جاري عادته– تشخيص المجردات وتجسيمها، فجعل من نفسه المعنوية كائنا له كل صفات الإنسان، فهي تمارس أفعال الذهاب والكلام والسير وغيرها... بل أسند إليها دور القيادة والتحكم، فهي التي تعرف، وتقيم وتقدر الأمور، وتأمر وتنهى..

ومعلوم أن "جبران" يحمِّل ألفاظه معانيها وأحيانا أكبر من معانيها، فهو في قوله: "وما أبعد الأمس وما أقربه"، يجمل ما قاله عن الزمن في مقال آخر بعنوان "وعظتني نفسي"، وهو : <<وعظتني نفسي فعلمتني أن لا أقيس الزمن بقولي: كان بالأمس وسيكون غدا، وقبل أن تعظني نفسي كنت أتوهم الماضي عهدا لا يردّ، والآتي عصرا لن أصل إليه. أما الآن فقد عرفت أن في الهنيهة الحاضرة كل الزمن بكل ما في الزمن مما يرجى وينجز ويتحقق>>[1].

الأمس إذن بعيد بالمقياس المألوف للزمن، لكنه قريب بل حاضر بمقياس الذات العارفة.

وفي رحلة البحث عن الكمال، التي يعبر عنها "جبران" بالذهاب إلى البحر الأعظم رفقة نفسه للتطهر من أوحال الأرض، هذا التطهر الذي ليس سوى تخليص النفس مما يشوبها ويشينها (فهو في حقيقته تطهر معنوي)، يبحث "جبران" ونفسه عن مكان خال للتستر عن الأنظار، وفي هذا إشارة إلى أن نفسه شاعرة بقيمتها، مقدّرة لعظيم شأنها، فهي لا تتكشف أمام أحد، بل تحب أن تبقى دائما متسترة خلف أستارها، منفردة في مذاهبها وشؤونها.. ولطالما تكلم "جبران" عن هذا الأمر، الذي هو في الحقيقة من أهم معتقداته، فهو يخاطب كل فرد من الناس قائلا: <<حياتك النفسية يا أخي محاطة بالوحدة والانفراد، ولولا هذه الوحدة وذاك الانفراد لما كنت أنت أنت، ولا أنا أنا. لولا هذه الوحدة وذاك الانفراد، لكنت إن سمعت صوتك ظننتني متكلما، وإن رأيت وجهك توهمت نفسي ناظرا في المرآة>>[2]. ويؤكد على أن ما يظهر من أفعالنا وأقوالنا ليس دائما حقيقة ما تنطوي عليه ذواتنا: <<لا يا أخي، ليست الأيام والليالي بظواهرها، وأنا،

---

[1] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص58.

[2] د.جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص141.

[1] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص95.

أنا السائر في موكب الأيام والليالي، لست بهذا الكلام الذي أطرحه عليك إلا بقدر ما يحمله إليك الكلام من طويتي الساكنة، إذن لا تحسبني جاهلا قبل أن تفحص ذاتي الخفية، ولا تتوهمني عبقريا قبل أن تجردني من ذاتي المقتبسة>>[3].

بعد هذا، يمر "جبران" إلى إبراز صفة من بين الكثير من الصفات المعيبة في الإنسان وهي التشاؤم، تلك الصفة التي طالما عابها "جبران" وانتقدها، حتى إنه وصل أحيانا إلى مقابلتها بالموت والفناء، يقول في قصيدته "ماذا تقول الساقية":

ما الممات بالفناء إنما الموت قنوط وسقام[4].

وواضح ما بين التشاؤم والقنوط من تقارب في المعنى والمسار، إذ يوصل التشاؤم في أغلب الأحيان إلى القنوط الشبيه بالموت. وحتى الموضع الذي وجد فيه "جبران" ونفسه الرجل المتشائم دالّ على تلك الصفة، إذ وجداه جالسا على صخرة غبراء من بين كل ما على الشاطئ من صخور بيضاء ورمال ناعمة، ثم إنه كان يأخذ قبضات من الملح من كيسه ويلقي بها في البحر، أي أنه كان يزيد ملوحة البحر ملوحة، وفي هذا التعبير أبلغ الكناية عن وصوله أقصى درجات التشاؤم والقنوط.

لم يرق نفس "جبران" منظر هذا الرجل، لأنها عرفته حالما وقع نظرها عليه وعلى سلوكه، فوصفته "لجبران" وصفا بليغا مضمونه أن هذا الرجل لا يرى من الحياة سوى ظلها، والظل كما هو معروف مائل دوما إلى الظلمة، خال من الإشراق والألق..، وأين ظل الحياة من حقيقتها ونورها وزخمها وتنوعها؟

شجبت نفس "جبران" إذن هذه الصفة ومن يتصف بها، وطلبت منه مغادرة المكان والابتعاد عنه، إذ لا سبيل إلى الاغتسال فيه.

ينتقل جبران في المقطع الموالي إلى نقد الصفة المقابلة للسابقة وهي التفاؤل المفرط، يقول: <<فتركنا ذلك المكان وتابعنا المسير حتى وصلنا إلى خور في الشاطئ فإذا برجل واقف على صخرة بيضاء، وفي يده صندوقه مرصعة بالجواهر، وهو يتناول منها قطعا من السكر ويرمي بها في البحر، فقالت لي نفسي: هو ذا المتفائل الذي يستبشر بما لا بشر فيه، وحذار من المتفائلين أن يروا جسدينا العاريين>>[1].

وعلى عكس صورة المتشائم السابقة، التي كل ما فيها يوحي بالقتامة والملوحة، يرسم "جبران" للمتفائل صورة يوحي كل ما فيها بالبشر والسرور، فالصخرة التي يجلس عليها الرجل بيضاء، والصندوقة التي في يده مرصعة بالجواهر، وما بداخلها قطع من السكر. ثم إنه يرمي بهذه القطع في البحر كأنه ربما يريد أن يحلي مياهه.. ولكن، هل من سبيل إلى ذلك؟

و"جبران" كما هو معروف كاتب التمرد والقوة والتوق إلى المجهول، وكل هذه المعاني تحمل في طياتها تفاؤلا بغد أفضل وذات أسمى وعالم أرحب... ألا تراه ينظر إلى الموت، الذي هو أعظم ما يصيب الإنسان، والذي هو نهاية حياته عند الكثيرين، على أنه بدء الحياة الحقة، وباب التحرر من قيود الأرض، وانعتاق الذات السجينة؟

---

[3] المصدر نفسه، ص09.

[4] المصدر نفسه، ص147.

[1] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص58، 59.

يقول في "المواكب":

والموت في الأرض لابن الأرض خاتمة ... وللأثيريّ فهو البدء والظفر
فمن يعانق في أحلامه سَحرا ... يبقى، ومن نام كل الليل يندثر
ومن يلازم تربا حال يقظته ... يعانق الترب حتى تخمد الزهُر
فالموت كالبحر من خفّت عناصره ... يجتازه، وأخو الأثقال ينحدر[2]

وليس الجسم المادي إلا رحم للروح تستقر به حتى لحظة انعتاقها:

والجسم للروح رحم تستكن به ... حتى البلوغ فتستعلي وينغمر
فهي الجنين وما يوم الحِمام سوى ... عهد المخاض، فلا سقط ولا عسُر[3].

لكن تفاؤل "جبران" واقعي عقلاني، لذلك نجده ينفر من ذلك التفاؤل الخيالي بما لا يمكن أن يتحقق، وقد قال عنه أحد المفكرين الغربيين: <<ليس في حياة جبران من أثر للتقليد أو الجمود، فلا هو بالمتفائل ولا بالمتشائم، ولا هو بالكاهن ولا بالكافر>>[1].

ويواصل "جبران" سيره على الشاطئ رفقة نفسه، ليصادفا نماذج أخرى من البشر، ترفض نفسه دائما أن تستحم أمامها، يقول هذه المرة:

<<فعدنا نواصل السير حتى عثرنا على رجل واقف بقرب الشاطئ يلتقط الأسماك ويعيدها بحنوّ إلى البحر، فقالت لي نفسي: وهذا هو الشفوق الذي يحاول إرجاع الحياة لمن في القبور فلنبتعد عنه. ثم انتهينا إلى رجل يرسم خياله على الرمال فتجيء الأمواج وتمحو ما رسمه، وهو يتابع عمله المرة بعد الأخرى، فقالت لي نفسي: "هذا هو المتصوف الذي يقيم من أوهامه صنما ليعبده، فلندعه وشأنه". ومشينا إلى أن أبصرنا في خليج هادئ رجلا يكشط الزبد عن سطح الماء ويضعه في إناء من العقيق، فقالت لي نفسي: "هو ذا الخيالي الذي يحوك من خيوط العنكبوت رداء ليلبسه، وهو ليس بجدير أن يرى جسدينا عاريين". وتابعنا السير وإذا بنا نسمع صوتا هاتفا: "هو ذا البحر العميق، هو ذا البحر الهائل العظيم"، فبحثنا عن مصدر الصوت فرأينا رجلا واقفا مديرا ظهره إلى البحر وقد وضع صدفة على أذنه وهو يصغي إلى دمدمتها، فقالت لي نفسي: "سر بنا، فهذا هو الدهري الذي يدير ظهره إلى كليات لا يستطيع الإحاطة بها، ويشغل ذاته بجزئيات تستميل كلّيته">>[2].

وبين كل هذه النماذج، ومعها المتفائل، عنصر مشترك هو ميلها إلى الوهم وسعيها وراء الخيالات الفارغة، فكل من الشفوق والمتصوف والدهري يضيعون أعمارهم فيما لا طائل من ورائه، مبتعدين عن واقع الحياة وحقيقتها، لذلك هم

---

[2] جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص77.

[3] المصدر نفسه، ص75.

[1] جبران خليل جبران: النبي، ص10.

[2] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص59، 60.

على الشاطئ كغيرهم من النماذج المذكورة الأخرى، دون أن يلجوا البحر الأعظم الذي يحققون فيه ذواتهم الفضلى، ويعيشون الحياة بكل تنوعاتها.

وربما أمكن لنا أن نصنف ما يفعله هؤلاء ضمن الهوى، الذي يشكل مع العقل عند "جبران" <<سَكان النفس وشراعها وهي سائرة في بحر العالم>>[3]. لكن مثل هذا الهوى الذي لا يستند إلى دعامة من العقل لا يمكن إلا أن يكون <<لهيبا يتأجج ليفني نفسه>>[4]. ولكل واحد من هذه النماذج يرسم "جبران" صورة تمثيلية تصف حاله وما عليه سلوكه في الحياة؛ فالمتصوف يقيم من أوهامه صنما ليعبده، وإنما عبر بالصنم ليؤكد مدى تمكن الأوهام من المتصوف وتحكمها فيه، إلى درجة وصل فيها إلى حد العبادة، والخيالي يحوك من خيوط العنكبوت رداء ليلبسه، وليس شيء أوهن من خيوط العنكبوت التي يستعملها هذا النوع من الناس لينسج بها ثوبا يلف به حياته ومآتيه كلها.

أما آخر النماذج التي وجدها "جبران" ونفسه على شاطئ البحر الأعظم فرجل رأياه في معشبة بين الصخور وقد دفن رأسه في الرمال، فقال جبران لنفسه: "هلمي يا نفس نستحم ههنا، فهذا الرجل لا يستطيع أن يبصرنا، لكن نفسه هزت رأسها قائلة: <<لا وألف لا، إن من تراه هو شر الناس أجمعهم، هو التقي النقي الذي يحجب نفسه عن مأساة الحياة فتحجب الحياة مسراتها عن نفسه>>[1]. هذه أيضا صورة من يعتزل الحياة والناس، مدعيا التفرغ للعبادة، لكنه يحرم نفسه من جمال الحياة ومسراتها، ويحرم الناس مشاركتهم مآسيهم وأفراحهم، وإعانتهم على مواجهة ما يلاقون فيها من صعاب، لذا كان شرا ممن سبقه، بل شر الناس جميعا.

بعد كل هذه الجولة، لم يجد "جبران" ونفسه مكانا مناسبا للاستحمام فيه، لأنهما وجدا على امتداد الشاطئ نماذج من البشر بصفات من النقص عكرت عليهما ما يريدان. حينئذ، ظهر على وجه نفس "جبران" حزن عميق، وبصوت تقطّعه المرارة قالت: <<"لنذهبن من هذه الشواطئ، فليس هناك مكان خفي محجوب نستطيع أن نستحم به، وأنا لن أرضى أن أسرح غدائري الذهبية في هذه الريح، أو أن أكشف صدري البض أمام هذا الفضاء، أو أن أتجرد وأقف عارية أمام هذا النور". فغادرت ونفسي ذلك البحر العظيم، وسرنا ننشد البحر الأعظم>>[2].

اتضح إذن أن هذا ليس البحر الأعظم، لكنه بحر عظيم فقط، هو بحر الذات التي لا تزال مكتنفة بالنقص والقصور، لذا حزنت نفس "جبران" حزنا عظيما لأنها لم تبلغ غايتها، وواصلت المسير ناشدة البحر الأعظم.

ج- *نقد الذات العامة:*

يقصد "جبران" بالذات العامة ذات الأمة مجتمعة، التي <<تشبه بجوهرها وطبيعتها ذات الفرد، وتستمد كيانها من أفراد الشعب كما تستمد الشجرة حياتها من الماء والتراب والنور والحرارة>>[3]. فهناك مثلا <<الذات المصرية التي تبلورت

---

[3] جبران خليل جبران: النبي، ص59.

[4] المصدر نفسه، ص60.

[1] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص 60.

[3] جبران خليل جبران: العواصف، ص96.

قبل ظهور الدولة الأولى على ضفاف النيل بزمن لا يقل عن خمسمائة سنة، ومن تلك الذات العامة استمدت مصر مظاهرها الفنية والدينية والاجتماعية، وما يقال عن مصر يصح في آشور وفارس واليونان ورما والعرب وغيرها من الأمم الحديثة، أي تلك التي ظهرت بعد انقضاء الأجيال المتوسطة>>[4].

ورغم أن أدب "جبران" كان له طابع إنساني يشمل أفراد الجنس البشري أينما وجدوا، فهو القائل: <<البشر ينقسمون إلى طوائف وعشائر، وينتمون إلى بلاد وأصقاع، وأنا أرى ذاتي غريبا في بلد واحد، وخارجا عن أمة واحدة، فالأرض كلها وطني، والعائلة البشرية عشيرتي>>[5]. إلا أنه ركز اهتمامه على معالجة قضايا أمته الشرقية، ورغم أنه عاش الجزء الأكبر من حياته في المهجر، وتوفي فيه، إلا أن قلبه كان دائم الانشغال بقضايا أبناء أمته، خصوصا أنها كانت ترزح تحت أثقال من التخلف والجهل، وأشكال من الظلم والاستعباد..

وطبيعي أن تكون أمة بهذه الحال باعثا على السخط والغضب، وعرضة للنقد من كاتب غيور عليها، محب لكل ما يجلب لها الخير والتقدم، ناقم على كل ما يعتريها من صنوف التأخر والانحطاط.

وكمثال على نقد "جبران" للذات العامة لأمته الشرقية، نأخذ أجزاء من مقال له بعنوان "المخدرات والمباضع"، ولسنا في حاجة إلى التذكير بأن "جبران" في نقده عنيف قاسٍ، لا مكان عنده للتساهل أو المداهنة، وهذا ما بدأ به فعلا مقاله، إذ يقول بعد إيراد المقدمة: <<قد تدل هذه التوطئة على الوقاحة الخشنة، ولكن، أليست الوقاحة بخشونتها أفضل من الخيانة بنعومتها؟ إن الوقاحة تظهر نفسها بنفسها، أما الخيانة فترتدي ملابس فصلت لغيرها>>[1].

ثم يشرع "جبران" في عرض بعض صفات بني أمته في تلك الفترة قائلا: <<يطلب الشرقيون من الكاتب أن يكون كالنحلة التي تطوف مرفرفة في الحقول، جامعة حلاوة الأزهار لتصنع منها أقراصا من العسل. إن الشرقيين يحبون العسل ولا يستطيبون سواه مأكلا، وقد أفرطوا بالتهامه حتى تحولت نفوسهم إلى عسل، تسيل أمام النار ولا تتجمد إلا إذا وضعت على الثلج. ويطلب الشرقيون من الشاعر أن يحرق نفسه بخورا أمام سلاطينهم وحكامهم وبطاركتهم. وقد تلبد فضاء الشرق بغيوم البخور المتصاعدة من جوانب العروش والمذابح والمقابر، ولكنهم لا يكتفون، ففي أيامنا هذه مداحون يضارعون المتنبي، وراثون يضاهون الخنساء، ومهنئون أكثر طلاوة من صفي الدين الحلي>>[2].

قلنا في فصل متقدم إن أغلب كتابات "جبران" النثرية شعر، ولعل التصوير الفني من أهم الدعامات التي يقوم عليها الخطاب الشعري، وفي خطاب "جبران"، لا نكاد نعثر-في هذا المقطع ولا في غيره- على خطاب مباشر ألفته أذهاننا واستأنسته أسماعنا، بل إننا نجد "جبران" دائما يصوغ لنا أفكاره وآراءه وما يريد أن يعبر عنه من قضايا بطريقة أخرى مختلفة، تعتمد التصوير والتمثيل إطارا عاما وأساسيا لها، وكأنه يعتقد أن التعبير المباشر غير قادر بالقدر الكافي على إيصال الفكرة كما يريد هو، وعلى تحقيق التأثير لها.. وإلا، فكيف نجده في هذا المقطع الذي بين أيدينا، والذي يتكلم فيه عما يريد الشرقيون من الكاتب، والذي نتوقع للوهلة الأولى أن تقابلنا فيه جملة من العناصر والنقاط المحددة، يحدثنا

---

(4) المصدر نفسه: ص 69.

(5) رياض حنين: أحاديث عن جبران، ص97.

(1) جبران خليل جبران: العواصف، ص59.

(2) المصدر نفسه، ص60.

عن النحلة التي تطوف مرفرفة في الحقول جامعة حلاوة الأزهار لتصنع منها أقراصا من العسل؟ وعن هذا العسل الذي يسيل أمام النار ولا يتجمد إلا إذا وضع على الثلج؟ وعن فضاء الشرق الملبد بغيوم البخور المتصاعدة من جوانب العروش والمذابح والمقابر؟ ما دخل هذه الأمور فيما يريد الشرقيون من الكاتب؟ أيريدون منه فعلا النحل والعسل ورياحين الحقول؟ أم يريدون منه الثلج والنار وغيوما من البخور تلبد الفضاء؟ إن المجالين فعلا متباعدان، لكن "جبران" يمزج بينهما مزجا، ليخرج منهما صورة موحدة، لها شكل أنيق جذاب، ويسيل معناها لفرط إذابته في ذلك القالب التصويري.

ربما بدأ "جبران" بنظرة الشرقيين إلى الكاتب، لعظيم دوره في تشخيص أمراض الأمة ووصف العلاج لها، لأن الكاتب المخلص هو بحق مثل الطبيب، وهو الذي يحمل في قلبه هموم أمته، وآلامها وأحلامها، حتى إنه يعيش حياته من أجلها. لكن الشرقيين لا يحبون الكاتب الذي يواجههم بحقيقة حالهم، ويفضح عيوبهم وسيئاتهم، ويبرز أشكال ضعفهم وقصورهم، لأن ذلك يزعجهم، ويقلق نومهم الطويل الذي تحفه الأحلام الكاذبة، وإنما يريدون منه أن يأتيهم بكل ما له حلاوة العسل حتى وإن كان غير واقعي وغير ذي جدوى. وقد ذهبت نفوسهم بعيدا في هذا المسار، حتى أصبحت لا يمكن التأثير فيها إلا بما هو محرق كالنار أو جامد كالثلج. كذلك يريدون من الشاعر الذي هو نظير الكاتب في رسالته ودوره في نهضة الأمة —وإن كان يعبر عن ذلك بطريقة أخرى– أن يكون صدى لذواتهم وظلا لأجسادهم، في الخضوع لأولي المكانة والسلطان، وفي السير على خطى الأقدمين من شعراء المدح والهجاء والمناسبات، دون أن يحيدوا عنها قيد شعرة، كل هذا، على الرغم من أن فضاء الشرق كله قد تلبد بغيوم البخور المتصاعدة من جوانب العروش والمذابح والمقابر.

ويا لها من حال مزرية أن يطلب هؤلاء من الشاعر أن يتفانى في إرضاء الحكام والسلاطين حتى يصير بهذه الصورة المجازية الكنائية التي يوردها "جبران" بخورا يضاف دخانه إلى غيوم البخور المتصاعدة من زوايا أخرى.

وقد تضافرت بعض الصيغ التعبيرية على إعطاء إيقاع جميل للنص، مثل بعض العبارات المتشابهة تركيبيا، والتي تحوي في الوقت ذاته ألفاظا متشابهة صرفيا: (سلاطينهم وحكامهم وبطاركتهم، المذابح والمقابر، مداحون يضاهون المتنبي، وراثون يضاهون الخنساء، ومهنئون أكثر طلاوة من صفي الدين الحلي)، وبعض المقابلات (تسيل أمام النار ولا تتجمد إلا إذا وضعت على الثلج).

ووظفت بعض الشخصيات التراثية (المتنبي والخنساء وصفي الدين الحلي) لتؤدي وظيفة أسطورية، لارتباطها بالذاكرة الجماعية.

يمر "جبران" بعد هذا إلى وصف نظرة الشرقيين في ذلك العهد إلى فئتين أخريين من نخبة المجتمع لا يقل دورهما أهمية عن الكتاب والشعراء وهما العلماء والمفكرون، وهي نظرة لا تختلف عن سابقتها، لأنها تطلب دائما كل ما هو قديم وبالٍ، وتجنح إلى ما عفا عليه الزمن من علوم وأفكار وآداب. يقول: <<ويطلب الشرقيون من العالم أن يبحث في تاريخ آبائهم وجدودهم، متعمقا بدرس آثارهم وعوائدهم وتقاليدهم، صارفا أيامه ولياليه بين مطولات لغتهم، واشتقاقات ألفاظهم، ومباني معانيهم وبيانهم وبديعهم. ويطلب الشرقيون من المفكر أن يعيد على مسامعهم ما قاله بيدبا وابن رشد وأفرام السرياني ويوحنا الدمشقي، وأن لا يتعدى بكتابته حدود الوعظ البليد والإرشاد السقيم، وما يجيء بينهما من

الحكم والآيات التي إذا تمشى عليه الفرد كانت حياته كالأعشاب الضئيلة التي تنبت في الظل، ونفسه كالماء الفاتر الممزوج بقليل من الأفيون>>[1].

وما من شك في أن يكون التصوير والإيقاع حاضرين في هذا المقطع. وإضافة إلى ما ذكرنا سابقا من أن ألفاظ "جبران" بجوار بعضها لها نغمات موسيقية، فإن الإيقاع نتج هنا أيضا من رصف هذه الألفاظ المتصلة بالضمير "هم" بجوار بعضها، فشكلت ما يسمى الترصيع (آبائهم وجدودهم، آثارهم وعوائدهم وتقاليدهم، معانيهم وبيانهم وبديعهم)، والفصل بينها أحيانا أخرى لتشكل جملا مسجوعة (.. في تاريخ آبائهم وجدودهم، متعمقا بدرس آثارهم وعوائدهم، بين مطولات لغتهم، واشتقاقات ألفاظهم، وبيان معانيهم وبيانهم وبديعهم). وظاهرٌ ما يحدثه تناسب هذه الألفاظ من جرس موسيقي يطرب الأذن ويبهج النفس.

كما أن مظاهر الطبيعة دائمة الحضور تقريبا في كل نص، لأنها الرافد الذي يستمد منه "جبران" صوره الفنية التشبيهية، لكن، بما أنه في هذا المقام يتكلم عن ذوات يعتريها الكثير من الضعف والنقص، فإنه يستعمل من مظاهر الطبيعة ما يوافق أغراضه، فالفرد إذا تمشى على ما يحب الشرقيون من مواعظ وحكم كانت حياته كالأعشاب الضئيلة التي تنبت في الظل، وكانت نفسه كالماء الفاتر الممزوج بقليل من الأفيون، ولا شيء أشبه بحياة الاختفاء والانزواء من حياة الأعشاب الضئيلة تحت جذوع الأشجار الضخمة، ولا شيء أشبه في هدوئه وتثاقله من الماء الفاتر الممزوج بشيء من المخدرات.

ونظير ما طلب الشرقيون من الكتاب والشعراء أن يبقوا حبيسي الجمود والتقليد والخضوع، طلبوا مثل ذلك من العلماء والمفكرين، الذين هم في الحقيقة أركان النهضة ودعائمها؛ طلبوا منهم السير في أودية الماضي الغابر دون أن يحاولوا الخروج منها، ماضي الآباء والأجداد الغابرين، بما كان لهم من لغة وحكم وعادات وشرائع، كأن ما خلفه هؤلاء هو غاية الكمال الذي لا يمكن أن يزاد عليه شيء، بل كأن من يحاول أن ينتقد أو يجدد في شيء من ذلك إنما هو متمرد على أقدس المقدسات، كافر بما تعارف عليه القوم من تراث وآثار.

وهذا الصنف من الأمم يسميه "جبران" "أبناء الأمس"، ويلخص حاله بالعبارات الآتية:<<أقول لك إن أبناء الأمس يمشون في جنازة العهد الذي أوجدهم وأوجدوه، أقول إنهم يشدون بحبل أوهت الأيام خيوطه فإذا ما انقطع – وعما قريب ينقطع– هبط من تعلق به إلى حفرة النسيان. أقول إنهم يسكنون منازل متداعية الأركان، فإذا ما هبت العاصفة –وهي على وشك الهبوب– انهدمت تلك المنازل على رؤوسهم وكانت لهم قبورا. أقول إن أفكارهم وأقوالهم ومنازعهم وتصانيفهم ودواوينهم وكل مآتيهم ليست سوى قيود تجرهم بثقلها ولا يستطيعون جرها لضعفهم>>[1].

هذا إذن نموذج لذات عامة ضعيفة، تعيش في ظلمات جحور الماضي الغابر، وتهاب الخروج إلى النور، فهي في الحياة وليست في الحياة، وهي بالأشباح تسير وتتحرك وتنتقل، لكنها بالجوهر مكتنفة بأغلفة سميكة من التحجر والجمود والخوف، شبيهة بأكفان وألحاد الأموات، لهذا يخلص "جبران" إلى أن أمة هذه حالها إنما هي أمة نخرت الأمراض

(1) جبران خليل جبران: العواصف، ص59، 60.

(1) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص91.

جسمها، لكن الأدهى من هذا أنها من كثرة معايشتها لهذه الأمراض صارت تنظر إليها على أنها صفات طبيعية، بل فضائل علوية. يقول في هذا الصدد: <<إنما الشرق مريض قد تناوبته العلل وتداولته الأوبئة حتى تعود السقم وألف الألم، وأصبح ينظر إلى أوصابه وأوجاعه كصفات طبيعية، بل كخلال حسنة ترافق الأرواح النبيلة والأجساد الصحيحة، فمن كان خاليا منها عدّ ناقصا، محروما من المواهب والكمالات العلوية>>[2].

وكم هو جميل أن يصور "جبران" الشرق كله إنسانا مريضا، تنطبع صورته في أذهاننا، فنكاد ننسى أن راسمه يتكلم عن مجتمع واسع له الكثير من المكونات والأحوال يصعب علينا الإحاطة بها، بل يختصره لنا في هذه الصورة المصغرة، شديدة وضوح المعالم والجزئيات، فلا نجد أدنى صعوبة، ولا نحتاج إلى أي كدح للفكر في فهم كل ما يتعلق بهذه الصورة، وهذا غاية البراعة في استخدام اللغة لتوصيل الأفكار، والتأثير في المتلقين.

ثم إن "جبران" لا يكتفي بتشبيه الشرق بإنسان مريض، لأنه قد يُفهم أنه مصاب بمرض واحد فقط، بل يذكر جملة من تفصيلات مرضه، زيادة في الإيضاح والإبانة، فهو مريض كثرت أمراضه وتنوعت، وطالت معايشته لها حتى صار ينظر إليها كصفات طبيعية بل كفضائل علوية.

وما أفقد الأمل في علاج أمراض الشرق وإصلاح حاله، هو أن له أطباء يتعهدونه دائما بالمخدرات والمسكنات التي تزيل عنه الإحساس بالألم دون أن تمس عين الداء وحقيقته، لذا يبقى دائما كالعليل طريح الفراش، الذي استعصت أمراضه، فلم يبق له من حياته سوى انتظار الموت.

وبعد أن يشير "جبران" إلى كثرة المخدرات المعنوية وتعدد أشكالها واختلاف ألوانها، وكذا إلى الأسباب التي أدت إلى وجودها، يشرع في عرض أمثلة عنها قائلا: <<وإليك أمثلة من المخدرات والمسكنات التي يتخذها الأطباء الشرقيون لمعالجة الأمراض العائلية والوطنية والدينية:

ينفر الرجل من زوجته والمرأة من بعلها لأسباب وضعية حيوية، فيتخاصمان ويتضاربان ويتباعدان، ولكن لا يمر يوم وليلة حتى يجتمع أهل الرجل بأهل زوجته فيتبادلوا الآراء المزخرفة والأفكار المرصعة، ثم يتفقوا على إيجاد السلام بين الزوجين، فيأتون بالمرأة ويستهوون عواطفها بالمواعظ الملفقة التي تخجلها ولا تقنعها، ثم يستدعون الرجل ويغمرون رأسه بالأقوال والأمثال المزركشة التي تليّن أفكاره ولا تغيرها، وهكذا يتم الصلح —الصلح الوقتي– بين الزوجين المتنافرين بالروح فيعودان قهرا عن إرادتهما إلى السكنى تحت سقف واحد حتى (يبوخ) الطلاء، ويزول تأثير المخدر الذي استخدمه الأهل والأنسباء، فيعود الرجل إلى إظهار نفوره ومقته، والمرأة إلى إزالة النقاب عن تعاستها، غير أن الذين أوجدوا الصلح في المرة الأولى يوجدونه ثانية، ومن يترشف جرعة من المخدرات لا يأبى شرب كأس دهاق>>[1].

كعادته، يستعمل "جبران" من الألفاظ المألوف في السمع، السهل على الفهم، دقيق الدلالة على المعنى؛ فأسباب نفور كل من الزوجين من الآخر وضعية وحيوية، وهما يتخاصمان ويتضاربان ويتباعدان، مبالغة في تأكيد احتدام الخلاف بينهما، لكن ما إن يمر يوم وليلة (كناية عن سرعة تدخل المصلحين) حتى يبادَر إلى حل الخلاف، أو بالأحرى

---

[2] جبران خليل جبران: العواصف، ص60.

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص61.

إلى تغطيته. أما الآراء التي يتبادلها (الأطباء) فمزخرفة، كما أن الأفكار مرصعة والمواعظ ملفقة والأقوال والأمثال مزركشة. وعواطف المرأة يستهوونها، ورأس الرجل يغمرونه بالأقوال والأمثال... كل هذه الألفاظ توحي بالتزييف والخداع ومجانبة جوهر الحقيقة، لذا كانت المواعظ تخجل المرأة ولا تقنعها، والأمثال تليّن أفكار الرجل ولا تغيرها، وفي كلا العبارتين مقابلة لطيفة.

وبما أن المقال كله قائم على التصوير، إذ يشبّه ابتداء من العنوان ما يقوم به (المصلحون) في المجتمعات الشرقية بالمخدرات بعد أن شبههم بالأطباء، فإن "جبران" يعود إلى الحديث عن زوال تأثير المخدر عن كل من الزوج والزوجة ومنه إلى عودة التنافر والخصام بينهما. ثم إنه يأبى في الأخير إلا أن يشبّه طرفي النزاع وقد خضعا مرة ثانية لتخدير المصلحين بمن يترشف جرعة بل كأسا من المخدرات.

وهكذا، تبدو هذه الذوات ضعيفة، وضيعة، ملتصقة بالأرض، مستسلمة للخوف، غير قادرة على مواجهة الحقيقة، مكتفية بالخداع والكذب على أنفسها، ..وهكذا تُمضي حياتها مختفية حتى عن ذواتها في الشقوق المظلمة، فلا ترى نور الشمس حتى تلحَد في ظلمات القبور.

ثم يقول عن فئة أخرى من مجتمعه: <<يتمرد قوم على حكومة جائرة أو على نظام قديم، فيؤلفون جمعية إصلاحية ترمي إلى النهوض والانعتاق، فيخطبون بشجاعة ويكتبون بحماسة، وينشرون اللوائح والبرامج، ويبعثون الوفود والممثلين، ولكن لا يمر شهر أو شهران حتى نسمع بأن الحكومة قد سجنت رئيس الجمعية أو عهدت إليه بوظيفة، أما الجمعية الإصلاحية فلا نعود نسمع عنها شيئا لأن أفرادها قد تجرعوا قليلا من المخدرات المعهودة وعادوا إلى السكينة والاستسلام>>[1].

بهذا التعبير المجازي الأخير، يُجمل "جبران" سبب عدول هذه الجماعة عن مبادئها وأهدافها، وتخليها عما شرعت فيه من تمرد على الحكومة الجائرة، وهكذا تتجلى قوة هذه المخدرات، إذ أنه إذا اعتبرنا نموذج الزوج والزوجة من عامة الناس، يمكن بسهولة التأثير عليهما، فإن مثل هؤلاء الذين يؤلفون جمعية إصلاحية ترمي إلى النهوض والانعتاق، ويخطبون ويكتبون وينشرون اللوائح والبرامج، فئة مثقفة متنورة، لكنها رغم هذا لم تسلم من التخدير بعد أن تجرعت شيئا من هذا المسكّن السحري. أما رئيسها فيعامل بالترهيب بسَجنه، أو بالترغيب بإسناد وظيفة إليه، وهل هناك أقوى من التخدير بالمال والوظائف وكل ما من شأنه أن يجلب المنفعة؟

وبمثل ما عوملت به هذه الفئة، تعامل الطائفة التي تتمرد على رئيس دينها، فبعد أن <<تنتقد شخصه وتنكر أعماله وتتبرم من مآتيه، وتهدده باعتناقها مذهبا آخر أقرب إلى العقل وأبعد عن الأوهام والخرافات>>[2]، يتدخل من يسميهم "جبران" تهكما (عقلاء البلاد)، والذين سماهم من قبل (أطباء) و(مصلحين)، لينا ولوا الجماعة جرعة من المخدر الذي سرعان ما يعيدهم إلى رشدهم، ويعيد الأمور إلى ما كانت عليه.

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص62.

ولأن المقام -في مواضع كثيرة من النص- به الكثير من المقابلات، والجمع بين أمور متناقضة مختلفة، فقد استعمل "جبران" الكثير من صيغ المطابقة (الراعي والرعية، الرئيس والمرؤوسون)، والمقابلة (أقرب إلى العقل وأبعد عن الأوهام، المغلوب الضعيف والظالم القوي، اسمعوا أقوالهم ولا تفعلوا أفعالهم). وهو من بداية المقال يستعمل أسلوب التهكم في تسمية من يسهرون على تخدير الإنسان الشرقي، فيسميهم تارة أطباء وطورا عقلاء البلاد، وليسوا في الحقيقة في شيء من ذلك.

وغير هؤلاء وأولئك، وإن اختلفت أسباب انزعاجهم ومباعث تمردهم، فإنهم لا محالة سالكون الطريق نفسها، فالمغلوب الضعيف والقروي والتلميذ والصبية والشاب كلهم يعالجون بالمخدرات، فيعودوا إلى السكينة والاستسلام.

وبعد أن يستعرض كل هذه النماذج، يلخص "جبران" أحوال الشرق في العبارات الآتية: <<وهكذا تمر الأيام إثر الليالي، والشرقي مضطجع على فراشه الناعم، يستيقظ دقيقة عندما تلسعه البراغيث، ثم يعود ويهجع جيلا بحكم المخدرات التي تمازج دمه وتسير في عروقه، فإذا ما قام رجل وصرخ بالنائمين وملأ منازلهم ومعابدهم ومحاكمهم بالضجيج، يفتحون أجفانهم المطبقة بالنعاس الأبدي ثم يقولون متثائبين: ما أخشنه فتى لا ينام ولا يدع الناس ينامون! ثم يغمضون عيونهم ويهمسون في آذان أرواحهم: هو كافر ملحد يفسد أخلاق الناشئة، ويهدم مباني الأجيال، ويرشق الإنسانية بالسهام السامة>>[1].

وكما أن المقال كله يدور حول هذا المحور المجازي الذي هو "المخدرات"، والذي يقصد به "جبران" ما يلجأ إليه الشرقيون من وسائل، وما يعتمدونه من أساليب في التعامل مع مشكلاتهم، فإن هذا المقطع أيضا استمرار للتصوير المجازي المتمم للصور التي سبقته، والتي تمثلت في تجرع المخدرات، وإعادة تجرعها مرة بعد مرة، كلما اقتضت الأحوال ذلك. وهنا، يصور "جبران" الشرقي الذي شرح حاله وسلوكه سابقا —بتعبير مجازي دائما- إنسانا غارقا في النوم، متلذذا بفراشه الناعم، لا يتحرك إلا لحظات، عندما تلسعه بعض معضلات الحياة ومشكلاتها وتهز كيانه. وهذه المشكلات هي التي يقصدها "جبران" بلفظة "البراغيث". لكنه ما أن يحس بالوخزة أو اللسعة، حتى تعمل المخدرات عملها، وتزيل عنه ذلك الإحساس إلى حين. وهذه المخدرات لكثرة وجودها وضخامة كميتها في حياة الشرقي، أصبحت تمازج دمه وتسير في عروقه، فصار نائما حياته كلها لقوة تأثيرها عليه، وصارت أجفانه مطبقة بنعاس أبدي، وصار بعد أن يستيقظ لحظة اللسع، يعود فيهجع جيلا، لأن المخدر أحكم سيطرته عليه، فلم يعد له منه خلاص.

لكن هناك شيئا آخر غير البراغيث يوقظ الشرقي ولو للحظات أخرى، وهو صراخ أناس مستيقظين —على غرار الكاتب-، يملأون المنازل والمعابد والمحاكم بالضجيج..، وإنما خصت بالذكر هذه الأماكن لأنها مواضع التخدير والتنويم في أجلى صورهما (وإن كانت حياة الشرقي كلها ميدانا لذلك)، فالمنازل تعالج فيها المشاكل العائلية بأنواعها بالمخدرات، والمعابد تعالج فيها مشاكل الرعية مع رجال الدين المستغلين سلطتهم لتحقيق أغراضهم الشخصية بالمخدرات، والمحاكم يكرس فيها الظلم، ويميَّز فيها بين الناس تبعا لمراكزهم وما يملكون من ثروة، وهي لا تخلو من أشكال التخدير وإخفاء الحقائق.

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص63.

لكن وقت هذا الاستيقاظ أيضا لا يختلف عن ذاك الناتج عن لسع البراغيث، بل إنه لا يعدو أن يكون أشبه بحالة بين المنام واليقظة، يتحرك فيها النائمون متثائبين، ليس ليتحققوا من أسباب هذا الصراخ وما يراد منه، أو ليتبينوا مدى أهمية الأمر وخطورته، بل ليعلنوا تذمرهم من مثيري هذا الصخب، ويصفوهم بأقبح الأوصاف.. لأنهم أفسدوا عليهم نومهم اللذيذ. أما حكمهم عليهم فغاية في القسوة، إذ بعد أن يغمضوا أعينهم سريعا، يهمسون في آذان أرواحهم (بهذا التعبير المجازي الجميل) أن هؤلاء شر الناس، وأشدهم ضررا وخطورة، ليس على الناشئة فحسب، بل على الأجيال والإنسانية جميعا.. لأنهم كفار ملحدون مفسدون، وهذه أوصاف جامعة لكل خصال الشر والإنحراف.

أما "جبران" فيعبر عن رأيهم هذا بأسلوب مجازي كما هي عادته فيقول: إنهم يهدمون مباني الأجيال ويرشقون الإنسانية بالسهام السامة.

هكذا تحول المصلحون الحقيقيون في نظر الشرقيين إلى أعداء ألدّاء ومفسدين، وهكذا انقلبت الموازين لديهم انقلابا كليا، لعظم تمكن التخدير والمخدرات منهم وسيطرتها عليهم، ولكن هل يمكن للذات فعلا أن تموت وهي في الحياة، فتصير غير شاعرة بما يصيبها وإن كان في غاية الفظاعة والإيلام؟ نجد الإجابة عن هذا السؤال في قصة "خليل الكافر"، عندما سأل الفلاحون أنفسهم قائلين: <<متى صرخنا متظلمين وأي فرد منا يتجاسر أن يفتح شفتيه؟، فأجابهم: وأنا أقول لكم : إن نفوسكم تصرخ متظلمة في كل يوم، وقلوبكم تستغيث متوجعة في كل ليلة، ولكنكم لا تسمعون نفوسكم وقلوبكم، لأن المنازع لا يسمع حشرجة صدره، أما الجالسون بجانب مضجعه فيسمعون، والطائر المذبوح يرقص متألما قسر إرادته ولا يعلم، أما الناظرون فيعلمون>>[1].

وإذا كان (الأطباء) الذين تكلمنا عنهم سابقا يعالجون أمراض الشرق بالمخدرات، فإن الصارخين الذين يملأون فضاء الشرق ضجيجا وصخبا هم أصحاب المباضع، الذين لا يستطيعون ستر الجروح المتعفنة، ولا مواراة الأمراض المستحكمة، لأنهم يعلمون أن ذلك لن يؤدي إلا إلى الموت، بل غايتهم تشخيص الحالات والبحث عن أسبابها، وإظهارها بجلاء أمام مجتمعهم وأفراده، ثم العمل على استئصال الداء من جذوره لتسلم الحياة بسلامة كيان الإنسان الذي يحياها.

أصحاب المباضع إذن يفتحون الجروح والأعضاء والأجسام المريضة بمباضعهم. نعم، سيسبّب ذلك الكثير من الألم، لكنه ألم مبارك لأنه سيؤدي إلى الشفاء واستعادة العافية، ولاشك أن ألم ساعة تعقبه عافية دائمة خير من تخدير يسكن الألم لحظة، ويزيد من تمكن المرض واستعصائه إلى أن يقضي على الحياة.

لهذا لم يستطع هؤلاء المتمردون أن يجاروا مجتمعهم وأطباءه المخدرين، لأنهم يعتقدون أن <<الاحتشام في إظهار الحقائق الشخصية هو نوع من الرياء الأبيض المعروف عند الشرقيين باسم "التهذيب"، وأن الرقص أمام نعش الميت جنون مطبق، والضحك على الأمراض جهل مركّب، والغناء أمام المصيبة العمياء غباوة عمياء، وأن من يعتدل بإظهار الحق يبيّن نصف الحق ويبقي نصفه الآخر محجوبا وراء خوفه من ظنون الناس وتقولاتهم>>[2].

---

[1] جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، ص175.

[2] جبران خليل جبران: العواصف، ص64، 65.

ولم يستطع "جبران" أن يكون ممن يتناول المخدرات والمسكّنات، لذا يخاطب من سينتقد كلامه من الأدباء والمفكرين الذين يتهمونه هم أيضا بالتطرف والنظر إلى الحياة من زاوية مظلمة قائلا: <<إن كان هناك من يريد أن يبدّل نوحي بالضحك ويحوّل اشمئزازي إلى الانعطاف وتطرفي إلى الاعتدال، فعليه أن يريني بين الشرقيين حاكما عادلا ومتشرعا مستقيما، ورئيس دين يعمل بما يعلم، وزوجا ينظر إلى امرأته بالعين التي يرى بها نفسه. إن كان هناك من يريد أن يشاهدني راقصا ويسمعني مطبّلا ومزمّرا فعليه أن يدعوني إلى بيت العريس لا أن يوقفني بين المقابر>>[1].

وفي مقال آخر بعنوان "يا بني أمي"، وفي الموضوع السابق ذاته، يبلغ غضب "جبران" منتهاه، فتتفجر نفسه غيظا وثورة على حال أمته، وما انحطّت إليه من دركات، فينفث على أوراقه حمم غضبه بلغة قاسية مزلزلة، لا مكان فيها للّين أو التلطف، ويختمها بأن يعلن بكل صراحة أنه أصبح يكره بني أمته بعد أن كان يحبهم ويشفق عليهم. يقول في المقدمة:

<<ماذا تريدون مني يا بني أمي؟

أتريدون أن أبني لكم من المواعيد الفارغة قصورا مزخرفة بالكلام وهياكل مسقوفة بالأحلام، أم تريدون أن أهدم ما بناه الكاذبون والجبناء وأنقض ما رفعه المراؤون والخبثاء؟

ماذا تريدون أن أفعل يا بني أمي؟

أأهدل كالحمائم لأرضيكم أم أزمجر كالأسد لأرضي نفسي؟

قد غنيت لكم فلم ترقصوا ونُحت أمامكم فلم تبكوا، فهل تريدون أن أترنم وأنوح في وقت واحد؟

نفوسكم تتلوى جوعا وخبز المعرفة أوفر من حجارة الأودية ولكنكم لا تأكلون، وقلوبكم تختلج عطشا ومناهل الحياة تجري كالسواقي حول منازلكم فلماذا لا تشربون؟

للبحر مدّ وجزر، وللقمر نقص وكمال، وللزمن صيف وشتاء، أما الحق فلا يحول ولا يزول ولا يتغير، فلماذا تحاولون تشويه وجه الحق؟>>[2].

ما يلفت انتباهنا قبل كل شيء هو عنوان المقال، وعناوين مقالات "جبران" وقصصه وقصائده مفعمة بالدلالة كما هي مضامين كتاباته كلها. وفي العنوان الذي بين أيدينا نداء لبني الأم، وهو ليس نداءً عاديا لاستدعاء الإخوة، لكنه نداء يحمل في طياته الكثير من معاني المحبة والشفقة، خصوصا وأنه مقرون بلفظ الأم الذي هو نبع كل تلك العواطف وأمثالها.. تتضح العاطفة إذن من البداية، وربما وجدنا عند شروعنا ثم تقدمنا في قراءة النص ما يشير إلى نوع آخر من العواطف المعاكسة يصل إلى حد الكراهية. لكن يجب أن لا ننسى أن عقيدة "جبران" هي المحبة الشاملة، وأن الكره عنده ما هو إلا ستار يستر به محبته حال الغضب والثورة.

ثم يستهل "جبران" مقاله بمجموعة من التساؤلات تتفجر منها عاطفته تفجّرا، ويحترق فيها قلبه حزنا وألما، وهي ليست أبدا أسئلة يطلب من بني أمه تقديم إجابات محددة عنها، بقدر ما هي بثّ للشكوى ونفث للغيظ والنقمة. وببناء

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص39.

تصويري تركيبي، يعتمد اللغة المجازية (أبني لكم من المواعيد الفارغة قصورا مزخرفة بالكلام وهياكل مسقوفة بالأحلام، نفوسكم تتلوى جوعا وخبز المعرفة أوفر من حجارة الأودية، قلوبكم تختلج عطشا)،والمقابلات
(أهدل كالحمائم لأرضيكم أم أزمجر كالأسد لأرضي نفسي، غنيت لكم فلم ترقصوا ونُحت أمامكم فلم تبكوا)، والمطابقات (أبني وأهدم، المدّ والجزر، النقص والكمال، الصيف والشتاء)، وأساليب الاستفهام (ماذا تريدون مني يا بني أمي؟ أأهدل كالحمائم.. أم أزمجر كالأسد..؟، فهل تريدون أن أترنم وأنوح في وقت واحد؟ ، فلماذا لا تشربون؟، فلماذا تحاولون تشويه وجه الحق؟)، يفجّر "جبران" عواطفه ومكنونات نفسه.

وفي كل عبارات هذا المقطع تبرز مشاعر الغضب والنقمة عارمة جارفة، في إيقاع يتشكل من جهة من المطابقات والمقابلات المذكورة سابقا، ومن صيغ الاستفهام المتكررة، ثم من العبارات المسجوعة بطريقة غير متصنعة: أهدم ما بناه الكاذبون والجبناء وأنقض ما رفعه المراؤون والخبثاء، ولكنكم لا تأكلون.. فلماذا لا تشربون؟.

أما الطبيعة فلابد أن تكون حاضرة في مثل حالات "جبران" هذه، أوليست بالنسبة إليه بمثابة الأم؟ وهي التي يلجأ إليها دائما ليجد في مظاهرها المتنوعة ما تتوق إليه نفسه وما لا يجده في عالم البشر؟، إنه يريد أن يزمجر كالأسد في حين لا يريد أن يهدل كالحمائم، وخبز المعرفة وفير كحجارة الأودية، ومناهل الحياة تجري كالسواقي، والبحر والقمر والزمن كلها عناصر متغيرة يقابلها بالحق الذي لا يحول ولا يزول ولا يتغير، للمبالغة في تجلية المعنى.

هكذا يمتزج في كتابة "جبران" الكثير من عناصر الشعرية في وقت واحد: التصوير والعاطفة والإيقاع والرومانسية، في لغة مبتكرة وإن كانت ألفاظها مألوفة، وبأسلوب شعري خالص، ليست له أوزان الشعر المألوفة وقوافيه، لكن له أوزانه وإيقاعاته الخاصة وروحه المتميزة.

ثم يقول: <<ناديتكم في سكينة الليل لأريكم جمال البدر وهيبة الكواكب، فهببتم من مضاجعكم مذعورين وقبضتم على سيوفكم ورماحكم صارخين: أين العدو لنصرعه؟، وعند الصباح وقد جاء العدو بخيله ورجله ناديتكم فلم تهبّوا من رقادكم، بل ظللتم تغالبون مواكب الأحلام.

قلت لكم تعالوا نصعد إلى قمة الجبل لأريكم ممالك العالم فأجبتم قائلين: في أعماق هذا الوادي عاش آباؤنا وجدودنا وفي ظلاله ماتوا وفي كهوفه قبروا، فكيف نتركه ونذهب إلى حيث لم يذهبوا؟

قلت لكم هلموا نذهب إلى السهول لأريكم مناجم الذهب وكنوز الأرض فأجبتم قائلين: في السهول تربض اللصوص وقطاع الطرق.

قلت لكم تعالوا نذهب إلى الساحل حيث يعطي البحر خيراته فأجبتم قائلين: ضجيج اللجّة يخيف أرواحنا وهول الأعماق يميت أجسادنا>>[1].

تصوير متواصل ورموز وإيحاءات، تختفي وراءها مقاصده الحقيقية لتظهر أكثر جلاء وأشد ألقا. لم يدعهم أبدا إلى الخروج ليلا، ولا إلى صعود قمم الجبال، ولا إلى الذهاب إلى السهول أو السواحل حقيقة، لكنه بكل تلك العبارات المجازية وتلك الرموز رمى إلى إيضاح سعيه الدائب إلى دعوة قومه إلى الارتقاء في معارج السمو الروحي ونبذ كل القيود،

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص40.

قيود الخوف والتقليد والجمود، للتمتع بالحياة الحقة، مغمورين بأنوار الوجود والحقيقة. ليست مناداته لهم في سكينة الليل إلا دعوة لهم إلى الاستيقاظ، للتمتع بجمال الكون وروعة الكواكب، ولا دعاؤه لهم إلى صعود قمم الجبال إلا دعوة إلى تسنّم قمم المجد والعظمة، وبلوغ ذواتهم المثلى، ولا طلبه منهم اتباعَه إلى السواحل والسهول إلا نداء لاستغلال طاقات الذات وإمكاناتها لاستخراج خيرات الكون والاستفادة منها..

هكذا تأتي اللغة رمزية إيحائية، غير مباشرة، رموزها الليل والقمم والسهول والسواحل، لكن بني أمه لم يروا من هذه الرموز على عظمتها وغناها إلا الجوانب المظلمة المخيفة؛ فلم يروا في الليل إلا ستارا للغزاة والمعتدين، ولم يروا من الجبال إلا كهوفها المظلمة، ولا من السهول إلا أوكار المجرمين واللصوص، ولا من السواحل إلا قربها من أعماق البحر المخُوفة الهائلة..

وهكذا تبرز كل عناصر العمل الدرامي من حدث وشخصيات وصراع وحوار، في مزج عجيب بينه وبين اللغة وعناصر الشعرية، لتخرج هذا الشكل الجديد من التعبير، الذي لا يأخذ فقط بالألباب، بل يقدم المعاني ظاهرة جلية، لا عسر ولا مشقة في تحصيلها.

أما قومه، فكل ما يريده لهم من الخير ويطلبه منهم يرفضونه ويفعلون خلافه، وكل وجهةِ رشد وفلاح يطلب إليهم اتباعَه إليها يعاكسون اتجاهها، فماذا يا ترى يريدون أن يفعل لهم؟. لقد غنى لهم مستبشرا، متفائلا بغد مشرق جميل إن هم نفضوا عن أرواحهم غبار الجمود والتبلّد، وأزالوا عن سواعدهم أدران الكسل والخمول، لكنهم لم يطربوا لغنائه، لأن ما يغنّي لأجله لا مكان له في نفوسهم وعقولهم، فبكى لأجل هذا أمامهم، حزنا على ما صاروا إليه من حياة هي بالموت أشبه، لكنهم لم يشاركوه البكاء أيضا، لأنهم غير شاعرين بما يعتريهم، بل لأنهم يرون أنفسهم في أفضل حال، فلم يبق إلا له أن يظن أن الجمع بين الغناء والنواح أمامهم ربما يحرك شيئا ما في نفوسهم، لكن هيهات أن يكون ذلك، وقد تبلدت أحاسيسهم، وماتت قلوبهم، فلم يبق منهم إلا أشباح تتراءى، أما ما بداخلها فالموت مستحكما.

كذلك ناداهم عديد المرات واستنهضهم، لكنهم كانوا دائما يتجاهلون نداءه ويخالفون وجهته، فإن طلب منهم الخروج ليلا لتأمل جمال البدر والكواكب والاتصال بعالم الليل الهائل، برزوا إلى سيوفهم ورماحهم، لأنهم لا يفهمون شيئا من لغته، أما إن دعاهم نهارا إلى مواجهة العدوّ وقد أتى حقا، فإنهم لا يعيرونه شيئا من أسماعهم، ويستمرون في نومهم مطمئنين، لأن نفوسهم غير مستعدة لتقبل شيء مما يقول لهم.

وإن طلب منهم اتباعَه لصعود الجبال والإشراف على القمم العالية، قمم الرقي والتقدم والمجد، أخلدوا إلى الأرض، وركنوا إلى ما كان عليه آباؤهم وأجدادهم، رافضين رفضا قاطعا مبارحة مواضع أقدامهم، كأن ما وصل إليه آباؤهم هو منتهى الغايات وأغلى الأمنيات.

أما السهول والسواحل الملأى بالكنوز والخيرات، فإن دعاهم إلى الذهاب إليها قالوا إنها مأوى الأشرار ومربض الأخطار، فكيف يا ترى يتصرف مع قوم سيطر الخوف على أرواحهم، وأمات الخور عزيمتهم، وأصبح كل معوجّ وسقيم من الأفكار والأعمال شريعتَهم، فصاروا يعيشون كالحشرات الضئيلة التي في ظلمات الكهوف؟

لقد أدى به هذا إلى كره هذه الذوات القاصرة، بعد أن كان يشفق عليها ويبكي رحمة لضعفها، لكن بكاءه لم يغير شيئا من حالها، فرأى أن الكراهية وإعلان العداء والبغض ربما أوصلاه إما إلى اشتفاء صدره وإما إلى هزّ كيان أمته.. <<لقد كنت أحبكم يا بني أمي، وقد أضر بي الحب ولم ينفعكم. واليوم صرت أكرهكم، والكره سيل لا يجرف غير القضبان اليابسة ولا يهدم سوى المنازل المتداعية. كنت أشفق على ضعفكم يا بني أمي، والشفقة تكثر الضعفاء، وتنمي عدد المتوانين ولا تجدي الحياة شيئا، واليوم صرت أرى ضعفكم فترتعش نفسي اشمئزازا وتنقبض ازدراء. كنت أبكي على ذلكم وانكساركم، وكانت دموعي تجري صافية كالبلور، ولكنها لم تغسل أدرانكم الكثيفة، بل أزالت الغشاء عن عينيّ، ولا بللت صدوركم المتحجرة بل أذابت الجزع في قلبي، واليوم صرت أضحك من أوجاعكم، والضحك رعود قاصفة تجيء قبل العاصفة ولا تأتي بعدها>>[1].

في معرض المقابلة هذا بين مشاعره تجاه قومه في الماضي والحاضر، طبيعيّ أن يستعمل "جبران" للمقارنة بين هاتين المرحلتين بعض صيغ المقابلة (لقد كنت أحبكم.. واليوم صرت أكرهكم)، والمطابقة (الحب والكره، يضر وينفع، قبل وبعد..). أما التصوير المجازي فمهيمن على الكتابة دائما: الكره سيل لا يجرف غير القضبان اليابسة ولا يهدم سوى المنازل المتداعية، كانت دموعي تجري صافية كالبلور ولكنها لم تغسل أدرانكم الكثيفة، الضحك رعود قاصفة تجيء قبل العاصفة ولا تأتي بعدها.

وبما أنه يتكلم عما تتسم به هذه الذوات البشرية من ضعف، فقد استعمل عددا كبيرا من الألفاظ والعبارات التي تدل على ذلك المعنى أو ترتبط به: أضرّ بي الحب ولم ينفعكم، صرت أكرهكم، القضبان اليابسة، المنازل المتداعية، أشفق على ضعفكم والشفقة تكثر الضعفاء وتنمّي عدد المتوانين ولا تجدي الحياة شيئا، ترتعش نفسي اشمئزازا وتنقبض ازدراء، أبكي على ذلكم وانكساركم، أدرانكم الكثيفة، صدوركم المتحجرة، أوجاعكم..

أمر آخر أضفى على المقطع قدرا كبيرا من الحيوية الدرامية والحركة، هو استعمال ما يربو على العشرين فعلا، هذا العدد الذي يبدو كبيرا جدا بالنظر إلى المقطع القصير نسبيا، وقد أضفى كل فعل من تلك الأفعال على الجملة التي تحتويه قوة حركة وحيوية، وحولها إلى مشهد تمثيلي حي، يتعاضد مع المشاهد الأخرى ليشكل الصورة العامة للنص.

هكذا تمرد "جبران" على هذه الذات العامة الضعيفة، وصبّ جام غضبه عليها، منتقدا لها أشد انتقاد. وهكذا عبّر عن توجه ذاته ورأيها في هذا المجتمع بكل صدق وصراحة وشجاعة. وإنها لحقا غاية الشجاعة ومنتهى الولاء للحق أن يعلن كاتب أو أديب –لا إنسان من عامة الناس– كرهه لأفراد مجتمعه بهذا الشكل، دون مداهنة أو مراءاة، ودون خوف من ردة فعلهم وهم أمة كاملة، لأنه يعتقد أن ما يسببه لهم من الألم بهذا النقد اللاذع ربما أدى إلى <<انكسار القشرة التي تغلف إدراكهم>>[2]، وأن هذه <<القشرة الصلدة التي تحجب الثمرة يجب أن تتحطم حتى يبرز قلبها من ظلمة الأرض إلى نور الشمس>>[3]، وأنهم أيضا <<يجب أن تحطم الآلام قشورهم قبل أن يعرفوا معنى الحياة>>[4].

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص40، 41.

[2] جبران خليل جبران: النبي، ص62.

[3] المصدر نفسه: ص 62.

[4] المصدر نفسه: ص 62.

وواضح أن "جبران" كتب هذا المقال في مرحلة التمرد والقوة من حياته، <<عندما أعلن أنه لم يبق شاعرا حدثا يغني أناشيد العواطف الرقيقة، بل صار رجل قوة>>[1]، في حين أن المرحلة الأولى من حياته وتطور مذهبه <<تمتد إلى سنة 1914>>[2]، وتتميز بما أشرنا إليه سابقا، و<<الثالثة والأخيرة هي مرحلة المصالحة مع الحياة ووحدة الوجود المتفائلة>>[3].

ولقد أصبح "جبران" في مرحلته المتوسطة هذه ممتشقا سيف القوة والمجابهة، متسلحا بالقسوة والنقمة على كل ما هو جامد وبليد ومتخلف من الأفكار والمآتي، لقد أصبح كالعاصفة التي يعبر عنها على لسان "يوسف الفخري" في أحد مقالاته في كتاب "العواصف" بالآتي: <<حبذا لو كسرت العواصف أجنحة البشر وهشمت رؤوسهم، ولكن الإنسان مطبوع على الخوف والجبانة، فهو لا يرى العاصفة مستيقظة حتى يختبئ في شقوق الأرض ومغاورها>>[4]، والتي يعتقد أنه لا ينبغي الخوف والهرب منها، وأن الإنسان <<لو مضغته العاصفة لقمة لحصل على شرف لا يستحقه>>[5].

ثم يشرع "جبران" في شرح الأسباب التي دفعته إلى اتخاذ هذا الموقف العنيف من بني قومه، وفي بيان أحوالهم التي حولت حبه لهم وشفقته عليهم إلى بغض ونقمة، فيقول:

<<ماذا تطلبون مني يا بني أمي؟ بل ماذا تطلبون من الحياة والحياة لم تعد تحسبكم من أبنائها؟

أرواحكم تنتفض في مقابض الكهان والمشعوذين، وأجسادكم ترتجف بين أنياب الطغاة والسفاحين، وبلادكم ترتعش تحت أقدام الأعداء والفاتحين، فماذا ترجون من وقوفكم أمام وجه الشمس؟

سيوفكم مغلفة بالصدأ، ورماحكم مكسورة الحراب، وتروسكم مغمورة بالتراب، فلماذا تقفون في ساحة الحرب والقتال؟

دينكم رياء ودنياكم ادّعاء وآخرتكم هباء، فلماذا تحيون والموت راحة الأشقياء؟>>[6].

والملاحظ أن "جبران" من بداية المقال يكرر هذا السؤال: ماذا تريدون (أو ماذا تطلبون) مني يا بني أمي؟، وقد بدأ به مقاله، ولا يخفى أن الغرض من هذه الصيغة الاستفهامية هو <<الإياس>>[7]، وهو من ضروب أو أغراض <<الاستفهام المراد به الإنشاء>>[8]. ونبرات اليأس وملامحه تُسمع وتبدو جلية في كل مقطع من مقاطع المقال. لقد بذل لهم كل نصح، وأرشدهم إلى كل طريق فيها فلاحهم، وفيها بلوغ ذواتهم مدارج كمالها وعظمتها، لكنهم ظلوا في كل مرة مزوِّرين عن نصحه، ناكبين عن سبيله، بل ما فتئوا ملتصقين بالأرض، لا يكادون يقدرون على رفع أبصارهم نحو السماء.. وقد دعاهم مرارًا وتكرارا، وعودا وبدءا حتى أيسَ منهم، فجرد سيف القوة ولبس لَبوس العاصفة، وانبرى يقتلع من جذوره كل غصن يابس، ويهدم كل كيان ضعيف. إن هؤلاء لم يعودوا من أبناء الحياة، وربما لم يكونوا في يوم من الأيام من أبنائها، لأنهم أسلموا أنفسهم رقيقا ذليلا للكهان والمشعوذين، وأسلموا أجسادهم وبلادهم للطغاة والمجرمين،

---

(1) د.خليل حاوي: جبران خليل جبران.إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص128.

(2) المرجع نفسه، ص 128.

(3) المرجع نفسه: ص 128.

(4) جبران خليل جبران: العواصف، ص107.

(5) المصدر نفسه: ص 107.

(6) المصدر نفسه، ص41، 42.

(7) د.أحمد مطلوب و د. كامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، ص138.

(8) المرجع نفسه: ص 138.

فأنّى لهم أن يقفوا أمام وجه الشمس أو في ساحات الحرب والقتال، وقد صدِئت نفوسهم كما صدِئت سيوفهم، وفلّت عزائمهم كما فلّت رماحهم؟ أم كيف لهم أن يحسبوا من أبناء الحياة، وكل صفاتهم تسير عكس تيار الحياة، فدينهم رياء ودنياهم ادعاء وآخرتهم هباء؟

وربما لم يعبر جبران عن أي من هذه الأمور تعبيرا مباشرا، بل نقلها بتصوير فني جميل، فالحياة أم ولها أبناء تعترف ببعضهم وترفض بعضهم الآخر، وأرواحهم كائن مادي ينتفض في مقابض الكهان والمشعوذين، وللطغاة أنياب عظيمة وأفواه بالغة الاتساع بحيث يمكن لها أن تطبق على أجساد البشر المرتجفة في قبضة واحدة، والبلاد ترتعش تحت أقدام الأعداء والفاتحين كمخلوق ضعيف. أما سيوفهم المغلفة بالصدأ ورماحهم مكسورة الحراب وتروسهم المغمورة بالتراب، فترمز جميعا إلى ضعفهم ووهن عزيمتهم ومَهين استسلامهم..

وفي قوله: دينكم رياء ودنياكم ادعاء وآخرتكم هباء إيجاز لطيف، و <<الإيجاز هو العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف>>[1]، و<<به يصل المتكلم إلى هدفه من غير تمهيد أو زيادة لا يقتضيها المعنى، وبه يأتي الكلام قصيرا يسهل حفظه وروايته.. وبهذا الأسلوب أيضا تصل المعاني إلى القلب في أسرع ما يكون، وتؤثر فيه فيهتز طربا إن كان الكلام مما يسرّ، وينفعل ويتجهم إن كان مما لا يسرّ>>[2]، <<وهذا الأسلوب من أهم خصائص اللغة العربية في القديم... وكان العرب يعدّون الإيجاز هو البلاغة>>[3].

وقد صيغت كل المعاني المتقدمة بإيقاع ناتج عن الجمل المسجوعة دون تكلف: (..المشعوذين، ..السفاحين، ..الفاتحين. رماحكم مكسورة الحراب وتروسكم مغمورة بالتراب، ..رياء، .. ادعاء، ..هباء، ..الأشقياء).

هكذا طفح الكيل بجبران، وبلغ به اليأس منتهاه، فقرّر أن لم يبق لبني أمه شيء، لا دين ولا دنيا ولا آخرة، ثم أمرهم بناء على هذا بطلب الموت عسى أن تكون فيه راحة لهم مما هم فيه من شقاء.

وفي الأخير، يتلفت "جبران" إلى بيان حقيقة المعاني الكبرى التي من أجلها أعلن ثورته على بني أمته، لأنهم خالفوا اتجاه سيرها، وتنكروا لنواميس الله فيها، فأعلن لهم للمرة الأخيرة كرهه واحتقاره وعداءه بكل صراحة ومرارة:<<إنما الحياة عزم يرافق الشبيبة، وجدّ يلاحق الكهولة، وحكمة تتبع الشيخوخة، أما أنتم يا بني أمي فقد ولدتم شيوخا عاجزين، ثم صغرت رؤوسكم وتقلصت جلودكم، فصرتم أطفالا تتقلبون على الأوحال وتترامون بالحجارة.

إنما الإنسانية نهر بلوري يسير متدفقا مترنما حاملا أسرار الجبال إلى أعماق البحر، أما أنتم يا بني أمي فمستنقعات خبيثة تدبّ الحشرات في أعماقها، وتتلوى الأفاعي على جنباتها.

إنما النفس شعلة زرقاء متقدة مقدسة تلتهم الهشيم وتنمو بالأنواء وتنير أوجه الآلهة، أما نفوسكم يا بني أمي فرماد تذروه الرياح على الثلوج وتبدده العواصف في الأودية.

أنا أكرهكم يا بني أمي لأنكم تكرهون المجد والعظمة.

أنا أحتقركم لأنكم تحتقرون نفوسكم.

---

(1) د.أحمد مطلوب و د. كامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، ص181.

(2) المرجع نفسه، ص 180.

(3) المرجع نفسه، ص 179.

أنا عدوكم لأنكم أعداء الآلهة ولكنكم لا تعلمون>>[1].

كأن ليس لهم من الحياة والإنسانية وحقيقة النفس أي نصيب، بل هم الصورة العكسية لحقيقة هذه المعاني، حتى إن مراحل الحياة انقلبت عندهم فابتدأت بالشيخوخة لتعود في النهاية إلى الصبا الأول. ومراحل الحياة هنا لا يريد بها "جبران" المراحل العمرية التي تقاس بالأعوام، فهم في هذه متشابهون مع كل من سواهم، لكنه يقصد ما يميز كل مرحلة من تلك المراحل من هيئات وأحوال وأعمال، وهم لم يأتوا في كل مرحلة بما يناسبها ويتماشى معها، بل لم يأتوا بشيء في حياتهم كلها.

والمقطع الأخير هذا مليء بالصور خصوصا التشبيهات، فأبناء أمته عند ولادتهم شيوخ، وعند كبرهم أطفال، والإنسانية نهر بلوري، أما هم فمستنقعات خبيثة، والنفس شعلة زرقاء، ونفوسهم رماد تذروه الرياح.. وفي كل هذه الصور تجسيد لما لا يتجسد وتشبيه للامحسوس بالمحسوس.

وحينما ضاقت نفس "جبران" بما هوت إليه أمته من دركات، هرع مسرعا على جاري عادته إلى أمه الطبيعة، وارتمى في أحضانها ليحقق فيها أحلام ذاته التي لم يجدها عند بني قومه، فإذا الإنسانية التي شوّه قومه صورتها متمثلة في ذلك النهر البلوري المتدفق، وإذا النفس التي لم يعرفوا كنهها تلك الشعلة الزرقاء التي تلتهم الهشيم وتنمو بالأنواء، وإذا العواصف والرياح جنود اشتدت برماد النفوس الضعيفة التي شحنت صدره غيظا، وتعاونت على نثره على الثلوج وفي الأودية..

أما تصريحه بالكره والاحتقار والعداء فكان صادما، عنيفا، لكنه كان مردَفا بالمبررات القوية المقنعة، التي لم تترك عنده مجالا لأي شعور آخر؛ فمن يكره المجد والعظمة ويحتقر نفسه كافر بمواهب الله في عقيدة "جبران"، الذي يتساءل في "الأجنحة المتكسرة": << "هل وهبنا الله نسمة الحياة لنضعها تحت أقدام الموت، وأعطانا الحرية لنجعلها ظلا للاستعباد؟"، ثم يجيب " إن من يخمد نار نفسه بيده يكن كافرا بالسماء التي أوقدتها، ومن يصبر على الضيم ولا يتمرد على الظلم يكن حليف الباطل على الحق، وشريك السفاحين في قتل الأبرياء">>[2].

ما يلفت الانتباه في هذا المقال، ظاهرة أسلوبية أسهمت بالقسط الأكبر في تحقيق شعرية النص وهي الصبغة الدرامية، التي تقوم كما هو معروف على <<أركان وأسس أهمها: الحدث والصراع والشخصيات والحوار>>[3]، هذه العناصر الحاضرة جميعا في نص "جبران" بدرجات متفاوتة من قوة الحضور. والأكيد أن هذا المنحى (أي الأسلوب الدرامي) أجدى في مثل هذه المواقف التي تتسم بالصراع والمواجهة أبلغ تأثيرا من جهة، وأقدر من جهة ثانية على احتواء الشحنة الشعورية للكاتب ثم تفريغها. وإضافة إلى هذا، استعمل "جبران" <<صيغ السؤال التي ترتبط بدورها بالحوار الدرامي>>[1]، وإن كان الكثير من أسئلته لم يحصل على إجابة، لأنه لم يكن يريدها أصلا، بل كان يعرفها مسبقا، والبعض الآخر أجاب عنه بنفسه مثل: تعالوا إذن وانظروا ما أقبح ملامحكم. فالحوار كان أحيانا من طرف واحد هو

---

(1) جبران خليل جبران: العواصف، ص42.

(2) المصدر نفسه، ص42.

(3) د.أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص10.

(1) د.عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص198.

الكاتب. واتخذ زيادة على الأسئلة أسلوب الخطاب المباشر لبث الشكوى ومشاعر الغيظ والنقمة، وكرر لمخاطَبيه الكثير من العبارات والنداءات مثل: ماذا تريدون مني يا بني أمي، لقد كنت أحبكم يا بني أمي، كنت أشفق على ضعفكم يا بني أمي، قلت لكم نصعد إلى الجبل، قلت لكم نذهب إلى الساحل.. كما كرر أداة القصر "إنما" لتأكيد المعاني الحقيقية للحياة والنفس والإنسانية <<قصرا حقيقيا يختص فيه المقصور بالمقصور عليه بحسب الحقيقة، لا يتعداه إلى غيره أصلا>>(2).

وبالإجمال، فإن هذا النص كما هي أكثر نصوص "جبران" تجلٍّ لذاته، بعواطفها ومشاعرها واتجاهاتها الفكرية ومراميها، وما اللغة والأساليب إلا صدى لكلام نفسه، وما الصور إلا انعكاس لصورتها في تلك الحال المنفعلة. وهكذا هو "جبران" دائما في أعماله الأدبية، لا يميل إلى السرد والتحليل الهادئ المألوف، بل يفسح المجال واسعا لذاته كي تشحن الكتابة حركة وقوة، وتمثيلا دراميا طاغيا، تدع القارئ يحس أنه لا يقرأ مكتوبا بقدر ما يشاهد أحداثا وشخصيات، ولا يسمع كلاما سرديا بقدر ما يسمع أصواتا تتباين من الهمس إلى الصراخ، إلى أصوات الطبيعة وغيرها. والجميل أن "جبران" لا يأتي بهذا الشكل من الكتابة تكلفا أو بإرهاق الذهن، بل إن انفعالاته هي التي تنتج أسلوبه، وذاته هي التي تحدد شكل ما يخطه بقلمه.

وفي انتقاد بعض أمراض كل من الجامعة البشرية والأمة السورية، كتب "جبران" مقالا بعنوان " الأضراس المسوّسة"، قدم له بخبر ملخصه أنه ذهب يوما إلى طبيب الأسنان ليخلع له ضرسا يعذّبه، فقام الأخير بتطبيبه وتذهيبه، لكنه لم يلبث أن عاد إلى سابق حاله، فلم يبق له بدّ من التخلص منه، <<فنزع الطبيب الضرس، وكانت ساعة هائلة بأوجاعها، ولكنها كانت ساعة مباركة>>(3).

ثم انتقل بعد هذا مباشرة إلى الحديث عن الموضوع الذي يقصد إليه من خلال هذا التقديم فقال: <<في فم الجامعة البشرية أضراس مسوّسة، وقد نخرتها العلة حتى بلغت عظم الفك، غير أن الجامعة البشرية لا تستأصلها لترتاح من أوجاعها، بل تكتفي بتمريضها وتنظيف خارجها وملء ثقوبها بالذهب اللماع، وما أكثر الأطباء الذين يداوون أضراس الإنسانية بالطلاء الجميل والمواد البراقة، وما أكثر المرضى الذين يستسلمون لمشيئة هؤلاء الأطباء المصلحين، فيتوجعون ويسقمون ثم يموتون بعلّتهم مخدوعين. غير أن الأمة التي تعتل ثم تموت لا تبعث ثانية لتظهر للملأ أسباب الأمراض المعنوية، وماهية الأدواء الاجتماعية التي تؤول بالأمم إلى الانقراض والعدم>>(4).

بطريقته التصويرية دائما، يصور "جبران" الجامعة الإنسانية كلها إنسانا بتكوينه الجسدي والنفسي، و بما يعتريه من أمراض وأحوال مختلفة، وبما يُقدم عليه من سلوك تجاه تلك الأمراض والحالات. وقد اختار "جبران" أن تكون أمراض هذا الكائن – الذي يرمي من خلاله إلى نقد أمراض الذات العامة- متواجدة في فمه، لأن للفم أوّلا مكانه وقيمته في تركيب جسم الإنسان وشخصيته معا، ولأن الأضراس بتعددها يمكن أن تعبر عن تعدد أمراض هذه الجامعة، وحتى عن سيرها وتطورها ثم مآلاتها، بحسب الطريقة التي ينهجها المريض للتعامل معها.

---

(2) د.أحمد مطلوب و د. كامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، ص170.

(3) جبران خليل جبران: العواصف، ص78.

(4) المصدر نفسه، ص 78، 79.

والملاحظ أن ما ينسبه "جبران" إلى الجامعة البشرية عامة من عيوب ينتقدها، هو عين ما نسبه من قبل إلى بني جلدته من الشرقيين في مقال "المخدرات والمباضع"، فكأن هذا المجتمع الشرقي ليس إلا أنموذجا مصغرا لما تعانيه الإنسانية جميعها، وحتى طريقة تعامل الإنسانية مع أمراضها لا تختلف عما يلجأ إليه الشرقيون طلبا للشفاء.

أضراس الجامعة البشرية إذن مصابة بالتسوّس، لكن المرض متفاقم إلى درجة أنه بلغ الأنسجة العميقة، ورغم هذا، فإن المريض غير مدرك لخطورتها وما يمكن أن تجر إليه من عواقب، رغم ما تسببه له من آلام مبرّحة، فيلجأ بالتالي إلى المعالجات السطحية التي لا تستأصل الداء، بل تغطيه بأغلفتها البراقة إلى حين، وهنا مكمن الخطر، إذ أن هذا التجاهل والإخفاء نهايتهما الوصول بالمريض إلى الموت المحتم..

وليس تغليف الأضراس المسوّسة بالذهب اللماع بعد تنظيف خارجها سوى الهروب من مواجهة الحقائق المؤلمة التي تعتري ذواتنا في الحياة سواء كانت مادية أو معنوية. أما من يسميهم "جبران" تهكما "الأطباء المصلحين"، الذين يسهرون على تغليف أمراض البشرية وإخفائها بسواتر براقة فكثيرون، وأكثر منهم المرضى الذين يرتادون عياداتهم مستسلمين من أجل تلقي تلك العلاجات الخادعة، التي تسير بهم من التوجع إلى استفحال الداء، وأخيرا إلى الموت المحتم. فيالها نهاية مؤسفة، ما أعظم خطرها وأشد فتكها وإيلامها، وبطشها ببني البشر!

ولو أن الأمة التي تموت بهذه العلل الملفوفة بمئات الأغلفة تبعث إلى الحياة من جديد، لبينت أن سبب موتها لم يكن سوى تزييف الحقائق ومجانبتها، وخداع النفس والتعمية عليها، وعدم امتلاك الشجاعة من أجل مصارحة النفس بأمراضها وعيوبها، سعيا إلى معالجتها العلاج المناسب الصحيح. لكن استحالة رجوعها إلى الحياة يترك تلك الأسباب طيّ الكتمان والاختفاء، فلا تزال تعمل عملها وتفتك بضحاياها كوحوش الظلام، لكن الضحايا هنا ليسوا أفرادا أو مجموعات قليلة، إنها أمم بأكلمها، بل هي الجامعة البشرية بأسرها.

ومن الجامعة البشرية بمعناها العام إلى الأمة السورية التي هي أمة "جبران" والتي تشمل سوريا ولبنان معا، والتي لا تختلف عن سائر الأمم، كما هو رأيه في مقال "العاصفة" على لسان "يوسف الفخري": <<ليست هذه الأمة إلا كالأمم كافة، فالناس من جبلّة واحدة، وهم لا يختلفون بعضهم عن بعض إلا في الظواهر والمظاهر الخارجية التي لا يعتد بها، فتعاسة الأمم الشرقية هي تعاسة الأرض بكاملها>>[(1)].

ينتقل إذن ليؤكد أنه أمته السورية ليست بمنأى عما تعاني منه الإنسانية من أمراض، وأن أطباءها لا يختلفون في شيء عن نظرائهم في الأمم الأخرى، فأدواتهم نفسها، وأساليب علاجهم لا تختلف عن غيرها، فمآل مرضاهم إذن مشابه، ومصيرهم مماثل؛ يقول: <<وفي فم الأمة السورية أضراس بالية سوداء قذرة ذات رائحة كريهة، وقد حاول أطباؤها تطهيرها وحشوها بالميناء، وإلباس خارجها رقوق الذهب، ولكنها لا تشفى ولن تشفى بغير الاستئصال. والأمة التي تكون أضراسها معتلة تكون معدتها ضعيفة، وكم أمةٍ ذهبت شهيدة عسر الهضم.

ومن شاء أن يرى أضراس سوريا المسوّسة فليذهب إلى المدرسة حيث يستظهر رجال الغد ما قاله "الأخفش" نقلا عن "سيبويه"، وسيبويه عن سائق الأظعان، أو فليذهب إلى المحكمة حيث يتلاعب الذكاء البهلواني بالقضايا

(1) جبران خليل جبران: العواصف، ص114.

الشرعية مثلما تلعب القطة بصيدتها، أو فليذهب إلى منازل المثرين حيث التصنع والكذب والرياء، أو فليذهب إلى بيوت الفقراء حيث الخوف والجبانة والجهالة>>[1].

مثلما صُوّرت الجامعة البشرية من قبل، تُصوَّر الأمة السورية في هذا المقطع كائنا له فم ليس به أضراس مسوّسة فحسب، بل أضراس بالية سوداء قذرة ذات رائحة كريهة، وكأن "جبران" أضاف كل هذه الصفات إلى أضراس الأمة السورية، لمعرفته الشديدة بأحوال أمته وأمراضها. وكما كان للجامعة البشرية أطباء ومصلحون لا عمل لهم سوى تنظيف الأضراس من الخارج وتلميعها لتبدو وكأنها مستعيدة لعافيتها، فإن للأمة السورية أطباء مشابهين، لأنهم لا يعتمدون الاستئصال طريقة للعلاج، بل يكتفون بما ذكر سابقا من تغليف وتزيين خارجي، هو ذاته التخدير الذي تحدث عنه "جبران" في مقال "المخدرات والمباضع"، ولن تكون نهاية هذا المسلك أفضل مما انتهت إليه الجامعة البشرية من قبل، بتعبير مجازي يربط مرض الأضراس بأمراض المعدة التي تؤدي إلى موت الأمم.

أما أمراض الأمة السورية، والتي صورها "جبران" على أنها أضراس مسوّسة، فتتجلى في نواحي الحياة المختلفة: في المدارس والمحاكم، وبيوت الأثرياء والفقراء على السواء، وفي المعابد وأجهزة الحكم، وتقاليد الزواج كما ذكر في المقال السابق. في كل هذه المواضع وغيرها يكرس التقليد الأعمى والجمود، وفنون الخداع والكذب، وطمس الحقيقة.. وهكذا تعيش هذه الأمة عليلة بأمراضها، مثقلة بأوصابها وأوجاعها، مخدرة عن حقيقة ما ينتابها، سائرة في موكب موتها إلى النهاية المؤسفة، دون أن تعلم شيئا عما أوصلها إلى تلك النهاية. وربما كانت اهتدت إلى بعض تلك العلل والأسباب لو أنه تُرك لها مجال البحث والنظر، لكن الأطباء المجرمين لها بالمرصاد، فما إن يروا بارقة يقظة أو استفاقة في كيان الأمة، حتى يسارعوا إلى طمس ذلك البريق وإطفاء ذلك الشعاع من النور، بأساليب مختلفة تصل حتى إلى القمع بالقوة، فلا يبقى للأمة سوى العودة إلى سباتها الأبدي، تاركة المجال فسيحا أمام هؤلاء المطبّبين كي يحققوا ما تصبو إليه نفوسهم الدنيئة، وهذا حقيقة ما يريدون من عملهم هذا، إذ أنهم لا يفعلونه إحسانا وتكرما.

بهذا التعبير التصويري، يصور لنا "جبران" حال الجامعة البشرية عامة والأمة السورية خاصة، ليقرب لنا قدر الإمكان ما يريد قوله ونقله من أفكار وآراء وحقائق. ولقد حقق بالفعل ذلك، إذ رسم أفكاره رسما كما هي عادته دائما، فشاهدنا رسمه واضح الخطوط، بيّن الملامح والتقاسيم والجزئيات، وفهمنا ما أراد نقله عن ذلك الرسم في يسر وسهولة، مستمتعين في الوقت ذاته بلغة جميلة تستمد إيقاعها الموسيقي من مجاورة بعض الألفاظ ببعض، فكان تصويره هذا بحق رسما ناطقا <<على رأي "سيمونيدس" الذي يرى أن الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق>>[1].

ولا يفوت "جبران" بعد أن تحدث عما تعاني البشرية من أمراض، وما تعامَل به من تخدير وعلاجات زائفة، أن يتكلم عمن يمارس هذا الأمر، وهم الذين يسميهم هنا "أطباء الأسنان" قائلا: <<وبعد ذلك فليذهب إلى أطباء الأسنان ذوي الأصابع الناعمة والآلات الدقيقة والمساحيق المخدرة، الذين يصرفون الأيام بملء ثقوب الأضراس المسوّسة وتطهير زواياها المعتلة. وإذا أراد محادثتهم والانتفاع بمواهبهم، فهم هم النبهاء الفصحاء البلغاء، الذين يؤلفون الجمعيات،

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص79.

[1] د.إحسان عباس: فن الشعر، ص21.

ويعقدون المؤتمرات ويخطبون في النوادي والساحات، ففي حديثهم نغم أسمى من أناشيد حجر الرحى وأنبل من أغاني الضفادع في ليالي تموز.

ولكن إذا قال لهم إن الأمة السورية تقضم قوت الحياة بأضراس مسوّسة، وإن كل لقمة تلوكها تمتزج بلعاب مسمّم، وإنه قد نتج عن ذلك أمراض في أمعائها، إذا قال هذا يجيبونه بقولهم: نعم، نحن الآن منصرفون إلى درس أحدث المساحيق وأجدّ المخدرات. وإذا قال لهم: ما قولكم بالاستئصال؟ يضحكون منه لأنه لم يدرس طب الأسنان الشريف.

وإذا أعاد السؤال ثانية يبتعدون عنه متضجرين قائلين في نفوسهم: ما أكثر الخياليين في هذا العالم وما أوهى أحلامهم>>[2].

أول ما أشار إليه "جبران" وهو يتحدث عن أطباء الأمة السورية أنه اعتبرهم هم بدورهم أضراسا مسوّسة، لأنه طلب سابقا ممن يريدون رؤية أضراس سوريا المسوّسة أن يذهب إلى المدارس والمحاكم والمنازل، ثم إلى أطباء الأسنان هؤلاء، فما أعجب أن يكون من يتصدى لعلاج مرض ما، ليس مريضا به فحسب، بل هو المرض عينه، وكأن في هذا إشارة إلى قول الشاعر:

يا أيها الرجل المعلم غيره هلاّ لنفسك كان ذا التعليم

تصف الدواء لذي السقام وذي الضنى كيما يصح به وأنت سقيم

ومع استمرار الطريقة التصويرية المجازية في هذا المقطع، يلجأ "جبران" أيضا إلى أسلوب التهكم والذي يراد منه السخرية والهزء، في معرض حديثه عن تلك الفئة من الناس وأوصافها؛ فهم "أطباء أسنان"، وأصابعهم ناعمة وآلاتهم دقيقة ومساحيقهم مخدرة، وهم موهوبون ونبهاء فصحاء بلغاء، وفي حديثهم نغمة أسمى من أناشيد حجر الرحى وأنبل من أغاني الضفادع في ليالي تموز.

لكن اتضح أن هؤلاء ليسوا أطباء أسنان على الحقيقة، بل هم أصحاب الجمعيات والأحزاب، الذين يعقدون المؤتمرات ويخطبون في النوادي والساحات، وهؤلاء ليسوا وحدهم أيضا، فلقد ذكر "جبران" من قبل نماذج أخرى من "المصلحين"، في البيوت والمدارس والمحاكم وغيرها.

أما رأيه فيما يمارسون من تخدير وتلميع فثابت لا يتغير، رغم ما تصوَّر لهم به الأمة السورية على أنها لفرط مرضها تبتلع غذاء ممزوجا بالسموم سيهلكها، والاستئصال لا مكان له في طبّهم مطلقا، ومن يلح في السؤال عنه ويعتقد بنجاعته يعتبر عندهم خياليا حالما، يعيش بعيدا عن مجاري الحياة.

لا يكتفي "جبران" فقط –كما مر معنا سابقا– بأن يعتبر الجامعة الإنسانية بما فيها أمته السورية كائنا مريضا ومتعدد الأمراض، بل يرى أبناء الحياة جميعا عبيدا للحياة وما فيها، مكبلين بأغلال ثقيلة مشدودة إلى أعناقهم، يرزحون تحت أثقالها إلى أخر أعمارهم، يقول في مقال بعنوان "العبودية": <<إنما الناس عبيد الحياة، وهي العبودية التي تجعل أيامهم مكتنفة بالذل والهوان ولياليهم مغمورة بالدماء والدموع. ها قد مرّ سبعة آلاف سنة على ولادتي الأولى، وللآن لم أر غير العبيد المستسلمين والسجناء المكبلين. لقد جبت مشارق الأرض ومغاربها، وطفت في ظل الحياة ونورها،

[2] جبران خليل جبران: العواصف، ص79، 80.

وشاهدت مواكب الأمم والشعوب سائرة من الكهوف إلى الصروح، ولكنني لم أر للآن غير رقاب منحنية تحت الأثقال، وسواعد موثقة بالسلاسل، وركب جاثية أمام الأصنام. قد اتبعت الإنسان من بابل إلى باريس، ومن نينوى إلى نيويورك، ورأيت آثار قيوده مطبوعة على الرمال بجانب آثار أقدامه، وسمعت الأودية والغابات تردد صدى نواح الأجيال والقرون>>[1].

لا بأس أن نبدأ في تحليلنا لهذا المقطع من المقال بالإشارة إلى <<إيمان جبران بعقيدة "التقمص">>[2]، ولعل إيمانه هذا يرجع إلى مجموعة من الأسباب. لكن ما يهمنا أن "جبران" يرى في هذه الفكرة طريقا لتحقيق الذات العظمى التي لا يمكن تحقيقها في مرحلة حياتية واحدة، <<فالتقمص الذي يبطل فكرة الاختفاء السريع بعد الموت، يهب المؤمن به أمل الخلود في السعادة، وفرصة تحقيق هذه السعادة بتحرره البطيء عبر مراحل حياتية متعددة، تحقيقا لذاته المثالية>>[3].

وفي النص الذي بين أيدينا يشير "جبران" إلى هذه العقيدة بقوله: ها قد مر سبعة آلاف سنة على ولادتي الأولى؛ أي أن له ولادات أخرى ستقع مستقبلا. أما بخصوص الرقم "سبعة" (سبعة آلاف سنة) الذي كثيرا ما يستعمله، فإن له إيحاءات هامة في كتاباته، <<وهو يستعمله غالبا للدلالة على شيء ما، جميل أو كامل يعثر عليه أو يحققه فور بلوغه الرقم السابع أو قطعه الأشواط السبعة.. فهو يحكي أحيانا عن "بوابات الجنة السبع" وعن "ذواته السبع" ، وأحيانا عن "الأقنعة السبعة" و "الأقمار السبعة"، واحتقاره لنفسه سبع مرات، وتحويل اللغة إلى سبع كلمات كي تصير مفهومة، ومثل "الحمامات السبع"، والرجال السبعة بثيابهم البيضاء، والبحار السبعة، والوصيفات السبع لعشتروت. وحينا آخر يذكر "المرات السبع" التي ولد فيها ومات ليتذكر فيها عهد يسوع لهم.. كل هذه إشارات وتلميحات تسمح لنا، في الإطارات المعنوية الواردة فيها، أن نميل إلى الاعتقاد بأن جبران استهدف من ورائها تحديد عدد الحيوات التي يمر فيها الإنسان على هذه الأرض ليتكامل ويبلغ ذاته الكبرى، وهذا العدد هو سبعة>>[4].

أما بالعودة إلى النص فهو تصويري شعري، تلتئم فيه الكثير من عناصر الشعرية، أولها المجاز (وللآن لم أر غير العبيد المستسلمين والسجناء المكبلين، لقد جبت مشارق الأرض ومغاربها وطفت في ظل الحياة ونورها وشاهدت مواكب الأمم... جاثية أمام الأصنام، رأيت آثار قيوده مطبوعة على الرمال بجانب آثار أقدامه، سمعت الأودية والغابات تردد صدى نواح الأجيال والقرون..)، ثم استدعاء الطبيعة (الأودية والغابات)، <<ليجعلها تتجاوب مع حاله النفسية، وتعبر عن مشاعره الذاتية التي تتمثل في الحزن والأسى>>[1]، وتناسق ألفاظ اللغة مما يؤدي إلى إيقاع شعري يطغى على النص كله، مع عاطفة تتحرق ألما وحزنا على حال البشرية نلمسها في أكثر جمل النص (ها قد مر سبعة آلاف سنة.. وللآن لم أر غير العبيد المستسلمين، لقد جبت.. وطفت.. وشاهدت..ولكنني لم أر للآن غير رقاب منحنية..، قد اتبعت الإنسان من بابل إلى باريس..، وسمعت الأودية والغابات تردد صدى نواح الأجيال والقرون).

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص12.

[2] د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص206.

[3] المرجع نفسه، ص215.

[4] المرجع نفسه، ص212، 213.

[1] د.أحمد عوين: الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ص63.

وتبدو نظرة "جبران" سوداوية إلى أبعد الحدود، لكنها نظرة قائمة على النظر والتأمل وتتبع مسار الإنسان منذ أزمنة بعيدة، ولننظر كيف جَبهنا منذ البداية بهذه العبارة التي تحمل نتيجته التي توصل إليها من خلال تتبعه وبحثه: إنما الناس عبيد الحياة. ربما تعودنا أن نقرأ أو نرى الأسباب أو المعطيات أوّلا، ثم نجد بعد ذلك النتيجة المترتبة عليه، لكن "جبران" هنا يبدأ بالنتيجة وبطريقة تقريرية صارمة باستعمال حرف القصر "إنما"، ليؤكد لنا تأكيدا جازما أن استنتاجه هذا من القوة والوضوح وشدة الوقع، بحيث يفرض نفسه قبل أي شيء آخر، وكأنه صار –بقوة براهينه وشدة وضوح ما يدل عليه– أمرا مسلما لا يقبل الجدال، ثم ليمر بعد ذلك إلى عرض ما دفعه إلى إصدار هذا الحكم القاسي والمخيف في آن واحد.

وإذا كان "جبران" في مقالات سابقة تعرض بالنقد لمجموعة من الذوات العامة كالأمة السورية والمجتمع الشرقي والجامعة البشرية في فترات زمنية معينة، تمثلت في أغلب الأحيان في زمنه الذي عاش فيه هو، فإنه في هذا المقال يصدر حكمه بالضعف والخضوع للعبودية على المجتمع البشري كله، على امتداد أحقاب متطاولة وقرون متتالية، تشمل كل تاريخ وجوده على وجه الأرض، وقد أشار إلى هذا بعبارة: ها قد مر سبعة آلاف سنة، وربما لم يبعد هذا الرقم عن تاريخ بدء الحياة البشرية فعلا.

وربما كان ما في هذا المقال تلخيصا أو إجمالا لما مر معنا من أفكار في المقالات السابقة عن الذوات الضعيفة المنهزمة، حيث أكد "جبران" أن الناس يعيشون تحت التخدير حياتهم كلها، وأن هذا التخدير يشمل كل جوانب حياتهم، وأنهم يموتون دون أن يعرفوا سبب موتهم، وأنهم خاضعون مستسلمون للكهان والطغاة والفاتحين، وأن حياتهم مكتنفة بالخوف والذل والهوان، حتى إنها لم تعد تحسبهم من أبنائها، وأن دينهم رياء ودنياهم ادعاء وآخرتهم هباء، وغير ذلك من الصفات التي يجملها في هذا المقال بكلمة واحدة هي "العبودية".

ولقد صارت العبودية –حسب رأي جبران– ملازما للإنسان حتى غدت كجزء من تكوينه، فهي معه منذ وجوده على الأرض، وفي مشارق الأرض ومغاربها، وفي ظل الحياة ونورها، وهي معه منذ أن كان في الكهوف وإلى أن صار في الصروح، وهي في المدن الحديثة الراقية كباريس ونيويورك كما كانت من قبل في بابل ونينوى، وآثارها ملازمة لآثاره أينما حلّ أو ارتحل، وحيثما سار أو اتجه، ولقد صار نواح الأجيال الخاضعة لها أغنية حزينة ترددها الأودية والغابات على مر العصور. وكم كان رائعا تصوير جبران لتلك الأجيال المستعبدة، التي لا نرى منها غير رقاب منحنية تحت الأثقال، وسواعد موثقة بالسلاسل، وركب جاثية أمام الأصنام.

ثم يأخذ "جبران" في تفصيل مظاهر هذه العبودية وصورها، ومواطنها في حياة الناس فيقول: <<دخلت القصور والمعابد والهياكل، ووقفت حذاء العروش والمذابح والمنابر، فرأيت العامل عبدا للتاجر، والتاجر عبدا للجندي، والجندي عبدا للحاكم، والحاكم عبدا للملك، والملك عبدا للكاهن، والكاهن عبدا للصنم، والصنم تراب جبلته الشياطين ونصبته فوق رابية من جماجم الأموات. دخلت منازل الأغنياء الأقوياء وأكواخ الفقراء الضعفاء، ووقفت في المخادع الموشّاة بقطع العاج وصفائح الذهب، وفي المآوي المفعمة بأشباح اليأس وأنفاس المنايا، فرأيت الأطفال يرضعون العبودية مع اللبن،

والصبيان يتلقنون الخضوع مع حروف الهجاء، والصبايا يرتدين الملابس مبطّنة بالانقياد والخنوع، والنساء يهجعن على أسرّة الطاعة والامتثال>>[1].

لا يتكلم "جبران" عن دخوله حقيقة كل تلك الأماكن التي ذكرها –وإن كان يمكن أن يكون دخلها فعلا–، بقدر ما يقصد دخوله إياها بالمشاهدة والنظر، والتأمل في أحوالها وأحوال من فيها، كما شاهد من قبل بالطريقة ذاتها مواكب الأمم والشعوب تسير من الكهوف إلى الصروح، وجاب مشارق الأرض ومغاربها، واتبع حركة الإنسان من مكان إلى مكان.. وكما وصل من خلال تأملاته السابقة إلى أن الناس عبيد الحياة، وصل هذه المرة أيضا إلى بيان حلقات سلسلة العبودية المقيتة، فوجد أنه انطلاقا من العامل البسيط، يخضع كل فرد من الناس لمن هو أعلى درجة منه في سلم الترتيب البشري، إلى أن ينتهي الأمر بالجميع إلى الخضوع للأصنام التي أوجدتها الشياطين. ولا يقصد "جبران" بالأصنام معناها الحقيقي بالضرورة، لكنه يقصد بها كل تلك المظاهر التي يُخضع لها الإنسان ويستعبد بها، من شرائع فاسدة، وأنظمة مستبدة، وأهواء مختلفة. كما لا يقصد بالشياطين سوى كل من يعمل على ترسيخ عبودية الإنسان لتلك المعبودات الزائفة، التي أقيمت على رابية من جماجم الأموات، الذين ليسوا سوى الخاضعين والمستسلمين.

أما ربق العبودية فلم ينج منه أحد: الرجال الذين هم العمال والتجار والجنود ومَن فوقَهم، والصبيان رضّعا ويافعين، والنساء صبايا وراشدات. وبالأسلوب التصويري الذي يعتمد المجاز والخيال، يعبر "جبران" عن هؤلاء جميعا؛ فالرجال من العامل إلى الكاهن عبيد لصنم من تراب جبلته الشياطين ونصبته فوق رابية من جماجم الأموات، الأطفال يرضعون العبودية مع اللبن، والصبيان يتلقنون الخضوع مع حروف الهجاء، وملابس الصبايا مبطنة بالانقياد والخنوع. وقد دخل الكثير من الأماكن التي منها ما هو موشّى بالعاج والذهب، ومنها ما هو مفعم بأشباح اليأس وأنفاس المنايا.

ويستمر "جبران" مكررا اتباعه لخطى الإنسان المثقل بالقيود، وهو بتكرار هذه العبارات: لقد جبت مشارق الأرض ومغاربها وطفت في ظل الحياة ونورها، قد اتبعت الإنسان من بابل إلى باريس ومن نينوى إلى نيويورك، دخلت القصور والمعاهد والهياكل، ووقفت..، دخلت منازل الأغنياء.. وأكواخ الفقراء...يريد أن يقول لنا إن العبودية هي قدر الإنسان المحتوم في كل زمان وفي كل مكان.

وهذه المرة يبدأ بعبارة مشابهة: <<اتبعت الأجيال من ضفاف الكنج إلى شاطئ الفرات إلى مصب النيل إلى جبل سيناء إلى ساحات أثينا إلى كنائس رومية إلى أزقة القسطنطينية إلى بنايات لندن، فرأيت العبودية تسير بكل مكان في مواكب مذابحها ويدعونها إلها، ثم يسكبون الخمور والطيوب عند قدميها ويدعونها ملكا، ثم يحرقون البخور أمام تماثيلها ويدعونها نبيا، ثم يخرّون ساجدين لديها ويدعونها شريعة، ثم يتحاربون ويتقاتلون من أجلها ويدعونها وطنية، ثم يستسلمون لمشيئتها ويدعونها مالا وتجارة، فهي ذات أسماء عديدة وحقيقة واحدة، ومظاهر كثيرة لجوهر واحد، بل هي علة أزلية أبدية تجيء بأعراض متباينة وقروح مختلفة، يتوارثها الأبناء عن الآباء مثلما يتوارثون نسمة الحياة، وتلقي بذورها العصور في تربة العصور مثلما تستغل الفصول ما تزرعه الفصول>>[1].

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص12، 13.

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص13.

هكذا إذن تجسَّد العبودية لتظهر أشكالها المختلفة ومظاهرها المتعددة، فهي آلهة مصطنعة، وملوك مستبدّون، وأنبياء مزعومون، وشرائع فاسدة، ووطنية ضيقة، ثم مطامع وأهواء ومطامح..

هذه هي العبودية التي تشمل بهذا الاتساع كل لحظة من حياة الإنسان في أي مكان يحل فيه، أما تصويرا فهي التي تسير في موكب مذابحها، وتسكّب الخمور والطيوب على قدميها، ويحرق البخور أمام تماثيلها..، وهي في آخر الأمر شيء واحد وإن تعددت مظاهرها وأسماؤها. أما أبناء الحياة فيتوارثونها كما يتوارثون الحياة ذاتها، وبهذا صارت كالجزء التكويني من حياتهم، لا مهرب لهم من اتباع هديها والسير في مسالكها. ومظاهر العبودية هذه هي ذاتها التي يدعو "جبران" إلى التحرر منها في مقال "الحرية" من كتاب "النبي" قائلا: <<وماذا يجدر بكم طرحه عنكم لكي تصيروا أحرارا سوى كسرة صغيرة رثّة في ذاتكم البالية؟

فإن كانت هذه الكسرة شريعة جائرة وجب نسخها، لأنها شريعة سطرتها يمينكم وحفرتها على جبينكم، بيد أنكم لا تستطيعون أن تمحوها عن جباهكم بإحراق كتب الشريعة التي في دواوينكم، كلا، ولا يتم لكم ذلك بغسل جباه قضاتكم ولو سكبتم عليها كل ما في البحر من المياه. وإن كانت طاغية تودّون خلعه عن عرشه فانظروا أوّلا إن كان عرشه القائم في أعماقكم قد تهدم، لأنه كيف يستطيع طاغية أن يحكم الأحرار المفتخرين، ما لم يكن الطغيان أساسا لحريتهم والعار قاعدة لكبريائهم. وإن كانت همّا ترغبون في التخلص منه فإن ذلك الهمّ إنما أنتم اخترتموه ولم يضعه أحد عليكم. وإن كانت خوفا تريدون طرده عنكم فإن جرثومة هذا الخوف مغروسة في صميم قلوبكم وليست في يدي من تخافون>>[2].

ووصل الأمر بالعبودية بمظاهرها المتعددة إلى أن صارت علة أزلية أبدية، وصارت كالنبتة الجبارة التي تلقي بذورها من عصر إلى عصر لتستمر ما استمرت حياة الإنسان الذي أسلم لها كيانه ومواهبه وملَكاته، فصار عبدا ذليلا يجر قيوده، ويعاني الآلام والشقاء ما سارت به الأيام والليالي.

وكم هو هائل ومريع هذا التصوير الذي صوّر به "جبران" حياة الإنسان وحقيقته، ودرجة تحكم العبودية فيه، لكنه تصوير لا يكشف مدى اقتدار العبودية وسطوتها، بقدر ما يكشف ضعف ذات الإنسان وخنوعها وركونها إلى الاستسلام، فالناس جميعا مستعبدون، ولهذا سخّر "جبران" الجزء الأكبر من حياته وأعماله الأدبية والفنية لمحاولة كسر هذا القيد المحكم، وتحرير الإنسان.

بعد هذا، شرع "جبران" في عرض ما شاهد ولقي من أنواع العبودية، مسميا إياها بأسماء غاية في القبح، لإظهار مدى بغضه لها واشمئزازه منها، يقول: <<وأغرب ما لقيت من أنواع العبوديات وأشكالها العبودية العمياء، وهي التي توثق حاضر الناس بماضي آبائهم، وتنيخ نفوسهم أمام تقاليد جدودهم، وتجعلهم أجسادا جديدة لأرواح عتيقة، وقبورا مكلسة لعظام بالية. والعبودية الخرساء، وهي التي تعلّق أيام الرجل بأذيال الزوجة التي يمقتها، وتلصق جسد المرأة بمضجع الزوج

[2] جبران خليل جبران: النبي، ص57، 58.

الذي تكرهه، وتجعلهما من الحياة بمنزلة النعل من القدم. والعبودية الصماء، وهي التي تكره الأفراد على اتباع مشارب محيطهم والتلون بألوانه، والارتداء بأزيائه، فيصبحون من الأصوات كرجع الصدى، ومن الأجسام كالخيالات>>[1].

وقد بدأ "جبران" بعبودية الاتباع الأعمى للسابقين من الآباء والأجداد، التي طالما أعلن حربه عليها، وهي عبودية عمياء لأنها لا تحاول أن ترى أبعد مما ترك الأسلاف، أما صورة عبيدها فهي القبور المكلسة التي تحوي العظام البالية؛ هم القبور مُحكمة الغلق، وأفكار آبائهم الأقدمين وأعمالهم ونظرتهم إلى الأشياء والحياة ما يوجد بداخل تلك القبور من رمم ورفات.

ثم عبودية أخرى خرساء، لا يستطيع المستسلم لها أن يعبر عن رفضه لمن يشاركه لحظات حياته لحظة لحظة، وإن كانت حياته معه الجحيم المستعر في كل يوم، ذلك هو حال الزوجين اللذين جمعتهما الأعراف وبعض الحسابات الخاطئة، دون أن تجمعهما المحبة الروحية التي تحيط الحياة بالسلام والسعادة. وزوجان من هذا النوع إنما تدوسهما الحياة بأقدامها كما تدوس القدم النعل، وسيظلان يجرّان قيودهما في غياهب العبودية إلى أن يَقبرهما الموت هناك.

وعبودية صماء (على سبيل التشخيص كما في نوعي العبودية السابقين)، لا يستمع أسيرها إلى صوت ذاته، وما تريد أن تعبر عنه من ميول وأهواء خاصة بها، بل يكرهها على اتباع سبل الآخرين والنهل من مشاربهم، فلا يكون لذاته أي تميز، ولا لكيانه ووجوده أي خصوصية، بل يكون صدى لأصواتهم وظلا لأجسادهم، فلا يرى في حياته نورا، ولا يلمس شيئا من ذاته الحقيقية إحساسا وشعورا.

وليست هذه كل أنواع العبودية التي لقيها "جبران" في دنيا البشر، بل هناك الكثير من الأنواع الأخرى مثل: العبودية العرجاء، والشمطاء، والرقطاء، والعوجاء، والحدباء، والجرباء، والسوداء..، ولكل نوع من هذه الأنواع أوصافه ومجال تحكّمه في حياة الناس.

هكذا إذن كانت ثورة "جبران" على كل ذات ضعيفة، ومن بينها ذاته هو، التي اعترف بالكثير من جوانب الضعف فيها وانتقدها، ثم ذوات نماذج معينة من الناس، ثم الذات العامة التي تمتد من القومية المحلية إلى الأمة الشرقية إلى الجامعة البشرية بوجه عام.

II- البحث عن الذات الفضلى:

لم ينتقد "جبران" جوانب الضعف والقصور في ذاته وذوات أخرى إلا ليتجاوز تلك الجوانب، ويبحث عن ذات جديدة تتصف بالكمال وتمنحه التوازن الشخصي والسلام النفسي أو السعادة، ومن الطريف أن ملامح هذا المسعى بدأت تظهر عليه وهو لم يزل بعدُ صبيّا، فقد <<تمخضت حركة إثبات الذات (عنده) عن نزعة استقلالية عنيفة اكتشفتها أمه منذ طفولته، إذ عرفت أن حبه الحرية المطلقة يجري في عروقه مجرى دمائه، ولذا كانت قلما تزجره>>[1].

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص13، 14.

[1] غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران. في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص76.

وتحقق الذات يعني <<التعبير المتوافق المنسجم عن القوى الحيوية جميعها تعبيرا يتجه إلى غاية عليا مشتركة، وتمام ذلك لا يكون إلا في "الذات المنتظمة"، أي المتكاملة المتماسكة المتزنة التي تأتلف فيها العواطف والنوازع المستساغة جميعها متجهة نحو مثل أعلى صادق>>[2].

وجدير بالذكر أن حياة "جبران" والتي تعكس الجانب النفسي والفكري منها خاصة آثاره الأدبية توزعتها ثلاث مراحل رئيسة متميزة: مرحلة الحب ومرحلة القوة ثم مرحلة المحبة الروحانية الشاملة، ولقد اتسمت المرحلتان الأوليان من حياته بالكثير من الاضطراب النفسي وعدم الاكتفاء والاستقرار، دفعا به إلى الدأب في البحث عن ذاته العظمى التي تتحقق السعادة والطمأنينة النفسية بتحققها، << فقد أدرك باكرا أن السعادة تبتدئ في قدس أقداس النفس ولا تأتي من الخارج، وليس في بيتها مال ولا قوة ولا سلطة، لكن جمال ومحبة وحكمة. وبعد مضيّ ربع قرن على مولده، يقرّ بأنه أحب السعادة مثل البشر أجمعين، وسعى في إثرها كما سعوا، لكنه لم يهتدِ إليها في سبلهم ولا لمح آثارها في قصورهم ومعابدهم، لأن السعادة صبيّة تولد وتحيا في أعماق القلب، ولن تجيء إليه من محيطه>>[3].

ولاشك أن التحرر وبلوغ الكمال هو هدف كل إنسان في الحياة، <<فالإنسان يولد مكبلا بقيود التاريخ والمادة الجسدية، كأنما ذاته في مستهل وعيها ليست ملكا لنفسها، قدر ما هي خاضعة لضغط العناصر الخارجية الوافدة إليها من العالم البراني: التاريخ عبر الوراثة، البيئة عبر التقاليد والشرائع، الأرض والجسد عبر الحتميات النفسية الفارضة عليه جبرية التصرف، لذا ينبغي أن ينعتق من هذه القيود، ناظرا إلى المستقبل البعيد بطموح غير محدود، لأن نهاية كمال ذاته لا تحدُّ بزمن أو بأرض>>[4].

والنفس <<فيما يرى المتصوفون على غرار أفلاطون أسيرة الجسد، تعيش فيه شريرة شهوانية، متألمة خائفة، ولا تتحرر إلا بانعتاقها من طغيان الجسد، أي بالزهد والتأمل والعشق الإلهي الذي يؤدي إلى الاتحاد بالله>>[1].

ولقد شكل النزوع إلى التكامل الهاجس الأكبر "لجبران"، <<وقد تجلى شغفه بهذا التكامل في انشغاله بالبحث عن نقائصه الشخصية: "قل لي بربك يا يوسف! هل تلاحظ فيّ شيئا من النقص يمكنني إصلاحه؟"، وفي طموحه لأن يصدر حكما على الحياة: "جئت لأقول كلمة وسأقولها، وإذا أرجفني الموت قبل أن ألفظها يقولها الغد"، ثم في تطلعه الدائم إلى الزمن الآتي عندما يحقق ذاته في مجده: "فأنا أريد نوعا ما أن يحبني الناس حتى من أجل ما لم أحققه بعد. كلام صبياني ولاشك! ولكن كيف بوسعي الامتناع عن إرادة ما أريد؟ قلت لنفسي الليلة الماضية: الوعي الطبيعي في النبتة وهي في منتصف الشتاء لا يتجه نحو الصيف الماضي، بل نحو الربيع الآتي، وليست الذاكرة الطبيعية في النبتة لتذكّر بالأيام التي مضت، بل بالأيام التي ستأتي. وإذا صح للنباتات التأكد من قدوم الربيع الذي به سيخرجن من ذواتهن، فلم لا يصح لي أنا النبتة البشرية التأكد من ربيع مقبل أتمكن فيه من تحقيق ذاتي">>[2].

---

(2) المرجع نفسه، ص322.

(3) المرجع نفسه: ص 322.

(4) د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص191.

(1) د.جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص167.

(2) د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص79.

ووصل به الأمر إلى أن أصبح هاجس الوصول إلى ذاته العظمى مبعث عذاب له، على الرغم مما كان يبذل في سبيله من جهود مضنية، كالتأمل والبحث المستمر، والإغراق في العمل إلى حد الإنهاك، والتعبير بالكتابة والرسم عما يجيش في نفسه. لكن كل هذه الأعمال لم تكن تستطيع التعبير حقيقة عما يريد. يقول محدثا "ماري هاسكل" عن مرضه: <<عذابي هذا الأعظم ليس جسديا، إن شيئا عظيما كامنا فيّ لا أستطيع إخراجه، إنه ذات عظمى وصامتة جالسة تراقب "أناي" الأصغر المنهك بجميع الأشياء، ويتراءى لي أن جميع أعمالي كاذبة لأنها لا تعبّر عما أريد. إني أعي دوما أن ولادة ما آخذة في الحدوث، طفل يحاول طوال أعوام أن يبصر النور ولا يستطيع، إنها دائما تنتظر ودائما تقاسي آلام المخاض، ومع هذا فلا ولادة... يصفني الناس بالنبوغ والإبداع، وهذا ما يزعجني لأني أحس أن ما أعمله بعيد جدا عما أودّ>>[3].

وهكذا أصبح التعبير عن الذات المثلى أمرا غاية في المشقة والصعوبة، ولذا ظل التعطش إليه دائما مستمرا، يقول في رسالة إلى "ماري هاسكل": <<إني أكدّ في العمل، وفي عملي يحدوني شوق طفل ضائع إلى أمه، وإني أصبحت أعتقد أن رغبة الإنسان في الكشف عن ذاته هي أقوى من جميع المجاعات وأعمق من أي عطش>>[4].

لقد كان إذن يعيش صراعا مريرا، ومخاضا متجددا، من أجل أن يصنع لذاته في كل يوم تاريخا جديدا، مختلفا عما يورّثه الآباء، وما يجود به المحيط، وما من شك في أن هدفا عظيما كهذا يحتاج إلى صراع طويل، وتحمّل لمقادير كبيرة من الألم.

لكن الألم عند "جبران" هو <<انشقاق القشرة التي تغلّف إدراكنا>>[1]. و<<الألم يفجّر الإدراك، فيقود الإنسان إلى الفهم، الفهم يولّد فيه مخاض التحرك نحو التجدد والإبداع، الإبداع يؤدي إلى زوال الواقع الناقص وظهور الحياة المثالية، والحياة المثالية هذه لا تتحقق إلا إذا تحولت إلى هاجس يهز النفس في كل حين، هاجس التساؤل عن الحياة: "ما عييت إلا أمام من سألني: من أنت؟"، هاجس الرغبة المؤلمة في المعرفة: "نفسي مثقلة بأثمارها فهل من جائع يجني ويأكل ويشبع؟"، هاجس ممارسة التأمل الفلسفي بعيدا عن اليأس والمغالاة في التفاؤل السطحي...وأخيرا هاجس البحث عن الحقيقة التي تخلصنا من كل ألم وهاجس، فينتهي صراعنا مع أنفسنا لنستقر في فرحنا الكبير المرتجى>>[2].

هكذا يمثل الألم الثمن الباهظ للتحرر، وهو طريق فريد في صراع الإنسان مع نفسه ومع العالم، <<ووحده الألم في النزوع إلى المعرفة وممارسة التأمل والاندفاع لتجاوز حيثيات الزمان والمكان، يحررنا من ذواتنا التي انحرفت عن خطها، ويعيدنا إلى نقطة الابتداء حيث نعيد بناء ذاتنا الكبرى>>[3].

---

[3] د.جميل جبر: جبران الخليل جبران في حياته العاصفة، ص229.

[4] غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص81.

[1] جبران خليل جبران: النبي، ص62.

[2] د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ، ص201.

[3] المرجع نفسه، ص202.

والألم في رأي "جبران" جرعة شديدة المرارة، لكننا يجب أن نرتشفها برضى وطمأنينة، لأنها وصفة الخالق، العليم بما يصلح ذواتنا، ولأنه كما أن الفرح من فصول أرواحنا، فإن الألم فصل مقابل له ومتعلق به كتعلق فصول الطبيعة بعضها ببعض: <<بل كنتم تقبلون فصول قلوبكم كما قد قبلتم في غابر حياتكم الفصول التي مرت في حقولكم..

وهذا الكثير من آلامكم هو الجرعة شديدة المرارة التي بواسطتها يشفي الطبيب الحكيم الساهر في أعماقكم أسقام نفوسكم المريضة. لذلك آمنوا بطبيب نفوسكم، وثقوا بما يصفه لكم من الدواء الشافي، وتناولوا جرعته المرة بسكينة وطمأنينة، لأن يمينه وإن بدت لكم ثقيلة قاسية، مقُودة بيمين غير المنظور اللطيفة.

والكأس التي يقدمها إليكم، وإن أحرقت شفاهكم، فهي مصنوعة من الطين الذي جبلته يد الفخاري الأزلي بدموعه المقدسة>>(4).

لكن الذات، من أجل أن ينتصر الأسمى فيها على الأدنى، لابد لها من منارة تهتدي بها، ومرشد يقُودها في مجاهل تلك الطريق المخُوفَة، وهو المثل الأعلى؛ <<إن الذات لا يوحد قواها الحيوية في كلٍّ متناغم، ولا يشكل المنبه المناسب لها الذي يحركها نحو الاكتمال إلا المثل الأعلى>>(5).

والمسيح هو مثل "جبران" الأعلى، ارتبط به روحيا مذ كان صغيرا يسمع من والديه حكايات عظمته، وسيرته، وتحمله للألم، وكان محورا لتفكيره وإبداعه، ومرجعا أخلاقيا وسلوكيا للكثير من مواقفه وآرائه المبثوثة في مؤلفاته، حتى إن آثاره هذه انتظمها <<خط ثابت هيمن عليه وجه "يسوع الناصري" الذي اتخذه مثلا أعلى، فكان لنشاطه الحياتي والفني محركا وغاية>>(6).

وربما ندَر أن نجد من الأدباء من أعطى لمثله الأعلى المكانة التي أعطاها "جبران" للمسيح، حيث تلبس به فعلا، فصار لا يُقدم ولا يحجم، ولا يرِد ولا يصدر إلا عن استلهام منه وتأثر لخطاه.

أما طريق الوصول إلى الذات العظمى فهو العودة إلى فطرة الإنسان الصافية النقية، وجوهره الطاهر الأصيل، الذي لم تلوثه المدنية الفاسدة، ولم تشوه صورته أغراض النفس وأطماعها، ومتناقضات الحياة وتقلباتها، <<فطينة الإنسان الفطرية هي التي تتضمن البذور الأولية للكمال المنتظر، وما على هذا الإنسان إلا الاجتهاد لإيقاظ كمالاته الفطرية بالاستنباش الباطن، لا بالكسب من العالم الخارجي: "العلم يستنبت بذورك ولا يلقي بك بذرا". وهذا يذكرنا "بأفلوطين" الذي اعتبر أن العلم الحق هو العلم الباطن، المؤدي إلى إيقاظ الحقائق الجوهرية النائمة في أصولنا الفطرية>>(1).

وكما <<سحب "أفلوطين" ثقته من العالم البراني، وأودعها يقظة الحكيم على غناه النفسي الفطري، متمردا على ظواهر المدنية، داعيا الإنسان إلى الجهاد لتحقيق كماله المزروع فيه، شدّ "جبران" بالإنسان لاستعادة مجد براءته الأولى،

---

(4) جبران خليل جبران: المصدر السابق، ص62، 63.

(5) غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص355.

(6) المرجع نفسه، ص349.

(1) د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص194.

مجد فطرته... لكن هذه الفطرة ليست الانسياق الأعمى وراء الهوى الغريزي، بل إنها الفطرة الخلاقة التي تهدم مدنية زائفة لتولّد حضورا إنسانيا مثالي الكيان والقدرة>>[2].

يقول "جبران" في مقال "معرفة النفس" من كتاب "النبي": <<إن قلوبكم تعرف في السكينة أسرار الأيام والليالي، لكن آذانكم تتشوق لسماع صوت هذه المعرفة الهابطة على قلوبكم. غير أنكم تودون لو تعرفون بالألفاظ والعبارات ما تعرفونه بالأفكار والتأملات، وتتوقون إلى أن تلمسوا بأصابعكم جسد أحلامكم العاري>>[3].

ويقول في مقال "إرم ذات العماد" على لسان "آمنة العلوية": <<فإن أغمضت عينيك ونظرت في أعماقك رأيت العالم بكلياته وجزئياته، وخبرت ما فيه من النواميس، وعلمت ما يلازمه من الذرائع، وفهمت ما يتلمسه من المحجّات. أجل إنك إذا أغمضت بصرك وفتحت بصيرتك رأيت بداية الوجود ونهايته..>>[4].

ويقول على لسانها دائما: <<إن الله وضع في كل نفس رسولا ليسير بها إلى النور، ولكن في الناس من يبحث عن الحياة في خارجه، والحياة في داخله ولكنه لا يعلم>>[5]. وليس هذا الرسول سوى الفطرة الجوهرية الأصيلة التي أعطيها الإنسان يوم انبثق إلى الوجود.

لكن اتباع الفطرة أيضا يجب أن يكون واعيا، حتى لا يختلط بالأهواء الفاسدة التي لا ضابط لها من العقل، <<إن إصرار "جبران" على فعالية استعادة الحالة الفطرية لا يعني الركض الجنوني الهائج وراء غايات غير محددة، بل الركض الواعي الذي يوازن بين إدراك العقل واندفاع الهوى، فيصير الوعي ضوءا كاشفا للهوى طريقه، كما يكون الهوى محركا وموجها للعقل>>[1].

وهذا ما يعبر عنه "جبران" بسَكان النفس وشراعها اللذين ينبغي وجودهما معا كي تسير سفينة النفس بسلام في بحر الحياة، <<لأن العقل إذا تحكم وحده في النفس كان لها رباطا، والهوى ما لم يكن له وازع، التهم ذاته بذاته على حد ما تفعل النار سواء بسواء>>[2].

ويعتقد "جبران" أن المدنية الحديثة أكبر العوامل أثرا في تشويه الطبيعة وفطرة الإنسان على حد سواء، لذا نجده كثيرا ما يهاجمها، ويفضح مساوئها، حالما بحياة مثالية خالية من كل زيف وخداع وسوء، هي حياة الغاب التي يتغنى بها في قصيدة "المواكب".

يقول عن المدنية في مقال "العاصفة" من كتاب "العواصف": <<تركت المدينة لأنني وجدتها شجرة مسنة فاسدة قوية هائلة، عروقها في ظلمة الأرض وأغصانها تتعالى إلى ما وراء الغيوم، أما أزهارها فمطامع وشرور وجرائم، وأما أثمارها فويل وشقاء وهموم>>[3].

---

[2] المرجع نفسه، ص195.

[3] جبران خليل جبران: النبي، ص64.

[4] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص109.

[5] المصدر نفسه، ص113.

[1] د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص195.

[2] جبران خليل جبران: النبي، ص60.

[3] جبران خليل جبران: العواصف، ص110.

ويقول في المقال ذاته: <<نعم، باطلة هي المدنية وباطل كل شيء فيها، فما الاختراعات والاكتشافات سوى ألاعيب يتسلى بها العقل وهو في حالة الملل والضجر، وما تقصير المسافات وتمهيد الجبال والأودية والتغلب على البحار والفضاء، غير أثمارٍ غشاشة مملوءة بالدخان لا ترضي العين ولا تغذي القلب ولا ترفع النفس. أما تلك الألغاز والأحاجي التي يدعونها بالمعارف والفنون فهي قيود وسلاسل ذهبية يجرها الإنسان مبتهجا بلمعانها ورنين حلقاتها، بل هي أقفاص ابتدأ الإنسان بتطريق أعمدتها وأسلاكها منذ القدم، غير عالم بأنه لا ينتهي من صنعها إلا ويجد نفسه أسيرا مسجونا في داخلها..>>[4].

لكن "جبران" على الرغم من كل هذا الإزراء بالمدنية والتجديف عليها، لا ينفي أنها حلقة من حلقات رقي الإنسان وسعيه نحو الكمال: <<قد تكون المدنية الحاضرة عرضا زائلا، ولكن الناموس الأبدي جعل الأعراض سلّما تنتهي درجاته بالجوهر المطلق>>[5].

ولشدة تعلق "جبران" بالكمال الروحي وتحقيق الذات المثلى، وتأكده في الوقت ذاته من عدم قدرة أي إنسان على بلوغ ذلك الهدف في حياة واحدة، <<آمن بعقيدة التناسخ القائلة إن الموتى الذين لم ينهوا دورة الحياة الكاملة يعودون حتما إلى الأرض ليجددوا عليها ويكملوا العلائق التي تركوها عند موتهم>>[6].

ويتجلى إيمانه بهذه العقيدة في العديد من أقصوصاته مثل "رماد الأجيال والنار الخالدة" و "الشاعر البعلبكّي" وغيرها.

وبغض النظر عن الأسباب الخاصة التي دفعت "جبران" إلى التمرد على ذاته، وتلمّس السبيل إلى تحقيق <<حريته الكبرى المطلقة التي هي المرادف اللغوي للذات العظيمة>>[1]، تلك الأسباب التي يذكر منها بعض الباحثين مجموعة من العقد والعوامل الفطرية والمكتسبة، رافقت خصوصا طفولته وشبابه الأول مثل: التسلط الأبوي، والانتماء الطبقي، وهاجس الأمومة، والارتداع الجنسي وغيرها، (وقد يكون مركّب النقص فعلا خيرا وبركة إذا حفز إلى التكمل وحدا إلى المجد كما يقول أحد المفكرين).. فإن ما يهمنا هو طريقة كدح "جبران" وضراوة كفاحه، بشوق ملتهب وعزيمة صلبة ويقين راسخ بالمستقبل، من أجل التكامل والالتقاء بذاته الحقيقية.

وفي نهاية هذا العرض يحق لنا أن نتساءل: هل تمكن "جبران" حقا من الوصول إلى ذاته المثلى؟

لاشك أن "جبران" تجاوز الكثير من الاضطراب النفسي الذي ميّز فترات من بداية حياته، وقد وصل إلى الكثير من الاتزان والطمأنينة الروحية نلمسها في مؤلفاته المتأخرة. ويلخص لنا الدكتور "غازي فؤاد براكس" الإجابة عن السؤال السابق في الفقرة الآتية، بعد أن أجرى دراسة نفسية تحليلية تركيبية لأدب "جبران" ورسمه وشخصيته: <<وقد نتج عن اختلال الاتزان النفسي في المرحلتين الأوليين أعراض اضطرابية ظهرت في حياته وإنتاجه، فالقلق والحيرة والإحساس

---

[4] المصدر نفسه، ص115.

[5] المصدر نفسه، ص118.

[6] ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص216.

[1] د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص199.

بالشقاء والتوتر النفسي برزت في اعترافاته وإنتاجه معا. غير أن مَثل "جبران" الأعلى ما فتئ يوجهه، مهيبا به إلى الاتزان، حتى انتصر أخيرا، بعد أن عززت قواه عدة عوامل ظرفية مواتية، فإذا بملكوت السلام يقوم في ذاته، ينعكس عبر أدبه في ثلاثة رموز كبرى هي الغاب في "المواكب"، التي كانت الجسر الذي عبر عليه من عهد إلى آخر، و"إرم ذات العماد" و "أورفليس" (مدينة المصطفى نبي جبران)، وكل منها يمثل الواقع النفسي الذي تمّحي فيه المتناقضات ويسود فيه الانسجام والأمان. وقد تميز العهد الأخير بخاصتين مهمتين هما تحقق وحدة الشخصية وسلامها بعد معاناتها التنازع والانقسام، واكتفاء المراتب النفسية الثلاث بحيث عرف كل منها حقه فاحتل منصبه الصحيح ولزم حده فما ظَلم وما ظُلم. وكان لهاتين الخاصتين معالم بارزة في أدبه ورسمه على السواء>>(2).

لكن أفق تحرر الذات لا حد له، حتى إن كل درجة من درجات الحرية يصلها الإنسان، تصبح قيدا مانعا من الارتقاء إلى درجة أعلى، يقول "جبران": <<فإذا اضمحل ولم يبق له من أثر، أمسى النور المتلألئ ظلا لنور آخر سواه. وهكذا الحال في حريتكم، إذا حلت قيودها أمست هي نفسها قيدا لحرية أعظم منها>>(3).

ومهما حطمت الذات من السلاسل التي قيدت نفسها بها، فإن <<حرية الذات ليست محددة، بل هي تتسع وتتكامل بتكامل الارتقاء النفسي>>(4).

ويبقى سر الهيام بالذات هو ذلك التعطش الدائم لمعرفة المزيد من خفاياها بعد كل مرحلة، أما إذا حصل وأدرك الإنسان كنه ذاته فقد مات وانتهى، يقول "جبران":

<<إن الإنسان متى جلس على عرش الملك فقد صار عبدا.

ومتى أدرك أعماق روحه فقد طوى كتاب حياته.

ومتى بلغ أوج كماله فقد قضى نحبه.

بل هو كالثمرة إذا نضجت سقطت واندثرت>>(1).

وسنعرض الآن إلى تحليل بعض نصوص "جبران" تتجلى فيها الشعرية في البحث عن الذات المثلى، ولنبدأ بمقال بعنوان "طائر إيماني" من كتاب "السابق"، يقول فيه:

<<من أعماق قلبي هبّ طائر وصعد محلقا في الفضاء، وكان كلما حلق في الجو أكثر فأكثر، يزداد كبرا فكبرا، فبدأ أولا كالخطاف، ثم صار كالقبّرة، فكالنسر، إلى أن أصبح كسحابة الربيع اتساعا، فملأ السموات المرصعة بالنجوم.

من أعماق قلبي هبّ، وحلق في الفضاء، وكان يزداد حجمه كلما طار، ومع ذلك فإنه ظل ساكنا في أعماق قلبي.

فيا إيماني، يا معرفتي الجامحة القديرة، كيف أبلغ سموّك، فأرى وإياك ذات الإنسان الفضلى المرسومة على أديم السماء؟

كيف أحول هذا البحر الذي في أعماق نفسي إلى ضباب كثيف وأهيم وإياك في فضاء اللانهاية؟

أو هل يستطيع السجين في ظلمات الهيكل أن يرى قباب الهيكل المذهبة؟

---

(2) غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص349.

(3) جبران خليل جبران: النبي، ص58.

(4) غازي فؤاد براكس: المرجع السابق، ص339.

(1) جبران خليل جبران: المجنون، ص57.

أم هل للنواة أن تتمدد فتغلف الثمر كما كان يغلفها من ذي قبل؟

أجل يا إيماني الحليم! أجل، فإني مقيد بالسلاسل الحديدية في غيابات هذا السجن المحدود، تفصلي عنك هذه الحواجز المصنوعة من اللحم والعظم، وليس لي أن أطير معك الآن إلى عالم اللاحدود.

بيد أنك من قلبي تنبثق محلقا في الفضاء الواسع، وأنت لا تزال قاطنا في أعماق قلبي الوجيع، وإني بذلك لراضٍ مستسلم قنوع>>[2].

منذ البدء، أي من العنوان، يلجأ "جبران" إلى المجاز ليعبر عما يريد قوله بخصوص إيمانه ومعرفته التي تتزايد وتتسع أملا في الوصول إلى ذاته الكبرى، فيجعل إيمانه هذا طائرا، ومن عادة "جبران" استعمال الرموز والإكثار منها، لأن تجسيد المجردات يقرّبها أكثر من الأفهام، ويجعل صورتها التي يرسمها الأديب المبدع مشاهَدة بعين الفكر، بينة الخطوط، واضحة المعالم.

وينسب "جبران" طائر الإيمان هذا إليه (طائرُ إيماني) ليحدد القصد ويضيق مجال الدلالة، فلو قال: طائر الإيمان، لكان المعنى مفتوحا،قليل الحرارة، قد يشمل الكثير من الناس، لكن ياء النسبة التي استعملها جعلتنا نحس حميمية العلاقة بينه وبين معرفته، ونوعا من المحبة والإعجاب والتخصيص.

والطائر يرمز إلى الانطلاق والبحث، والترحال في مجاهل الآفاق، وهذه الأمور هي التي تكوّن وجه التشابه بينه وبين الإيمان، الذي يحيا بالفكر والتأمل واستكشاف مجاهل الحياة.

لكن معنى الإيمان الذي يقصده "جبران" هنا ليس ذلك المعنى الجزئي الذي يستعمل للتعبير عن الاعتقاد بأمور معينة محدودة، إنه المعرفة بمعناها الواسع الشامل، لذلك قال في عبارة لاحقة: فيا إيماني، يا معرفتي الجامحة القديرة!. وإنما عبر عن المعرفة بالإيمان، لأن معرفة الذات عنده فطرية يقينية: <<فإن الينبوع الكامن في أعماق نفوسكم سيتفجر يوما ما ويجري منحدرا إلى البحر>>[1].

أما انطلاق الطائر فكان من أعماق القلب، وهو محل تلك المعرفة الأصيلة، ليحلق في الفضاء ويكبر كلما ازداد ارتفاعه، فيصير في البدء كبعض الطيور تتدرج في أحجامها، إلى أن يصير كسحابة عظيمة تملأ أرجاء السموات، وهذه ترجمة <<لاعتقاد "جبران" باتساع الذات من طريق التشوق>>[2].

وتكرار عبارة "من أعماق قلبي هبّ وحلق في الفضاء"، غرضه التوكيد على هذه الأمور التي حصلت في نفسه. ورغم انطلاق معرفته واتساعها وذهابها في آفاق السموات، إلا أن مآلها دائما إلى داخل النفس، وهذه حقيقة الأمر، إذ أن كل تلك الصور ابتداء من نهوض الطائر وتحليقه، وازدياد حجمه مرة بعد مرة ليملأ السموات ما هي إلا صور فنية مجازية، أما الحقيقة، فهي أن كل هذه الأمور جرت في داخل النفس أحاسيس ورؤى وأفكارا مجردة لا تدركها الحواس في عالم الواقع.

---

[2] جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، ص60.

[1] جبران خليل جبران: النبي، ص64.

[2] د.خليل حاوي: جبران خليل جبران إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص241.

وبعد أن صور "جبران" في المرة الأولى إيمانه طائرا، يصوره الآن شخصا يخاطبه ويسائله مستعلما عن سبيل الوصول إلى أمر واحد هو ذات الإنسان الفضلى؛ هدف تلك المعرفة التي انطلقت منذ حين من أعماقه إذن ليس البحث عن معارف علمية أو حقائق كونية أو أفكار فلسفية، لكنه الوصول إلى جوهر الذات الإنسانية الصافية، الخالية من الشوائب، المترفعة عن كل ما يخدش كمالها وعظمتها، لأنها منبثقة من الذات الإلهية المتصفة بالكمال المطلق، لذا قال عنها "جبران" إنها مرسومة على أديم السماء.

ولكن كيف يريد "جبران" أن يصل إلى ذاته الكبرى؟

إنه يريد أن يحول البحر الذي في أعماقه إلى ضباب كثيف. والبحر عند "جبران" يرمز إلى الذات كما مر معنا في مقال "البحر الأعظم"، لكن حالته المادية السائلة، ومحدودية امتداده (على عظمته واتساعه)، تجعل إيحاءاته أدنى من إيحاءات الضباب الذي يعني المطلق واللامتناهي: <<الغموض والسديم هما بداءة كل شيء لا نهايته، وإنني بملء الرغبة أود أن تتذكرني كبداءة. والحياة وجميع الكائنات الحية إنما تتصور أولا في الضباب وليس في البلور. ومن يدري أن البلور لم يكن ضبابا متجمدا؟>>[3]، و <<عندما كنت يا صاح فكرة هائمة في الضباب، كنت هنالك فكرة هائمة مثلك، فنشدتك ونشدتني، فكانت من تشوقاتنا الأحلام، والأحلام كانت زمانا بلا قيود، والأحلام كانت فضاء بلا حدود>>[1].

وتحويل البحر إلى ضباب هو صورة لتحويل الذات المكتنفة بالضعف والقصور والنقص إلى ذات مثلى تهيم في فضاء اللانهاية.

لكن هنالك الكثير من العوائق والحجب تمنع الإنسان من الوصول إلى هدفه، يتساءل عنها "جبران" بطريقة تمثيلية:

أيستطيع السجين في ظلمات الهيكل أن يرى قباب الهيكل المذهبة؟

أم هل للنواة أن تتمدد فتغلف الثمر كما كان يغلفها من ذي قبل؟

إنه يرى نفسه بذاته الحالية كالسجين، وهيكل هذه الذات الذي تقبع فيه مظلم، لكن قباب هيكل الذات العظمى رفيعة مذهبة، وهو في سجنه كالنواة المحتبسة في أغلفتها وهي تحمل كل أسرار أشجار الغاب وأزهاره:

إن في التمر نواة　　حفظت سر النخيل
وبقرص الشهد رمز　　عن قفير وحقول[2]

أما كيف تستطيع النواة أن تتمدد فتغلف الثمر كما كان يغلفها من ذي قبل، فبالبحث والارتقاء إلى غاية التكامل، لأن النواة ليست إلا الذات، وأغلفتها ليست إلا السجن أو الهيكل الذي يحتويها، لكن الذات عند اكتمالها تتعالى على سجنها وتغمره بنورها، <<فالذات في حالتها المكتملة أصبحت والحقيقة المطلقة شيئا واحدا، إذ تطويها تلك الحقيقة كما يطوي البحر جدولا على حد تعبير "جبران"، فتصبح الذات بالتبعية هي الحقيقة المطلقة بعينها>>[3].

---

[3] جبران خليل جبران: مصدر سابق، ص99.

[1] جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، ص37.

[2] جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص76.

[3] د.خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضارية وشخصيته وآثاره، ص223.

في تساؤلاته الماضية، يقر "جبران" بأنه سجين مكبل بالقيود ينشد الخلاص، وهو الآن يؤكد ذلك بصيغة تقريرية: أجل يا إيماني الحليم! أجل، فإني مقيد بالسلاسل الحديدية في غيابات هذا السجن المحدود...

لكن، ما حقيقة هذا السجن يا ترى؟ إنه الجسد ورغباته ومطامحه الأرضية، ذلك الحاجز من اللحم والعظم هو الذي يمنعه من التحليق عاليا إلى عالم اللاحدود.

وما السبيل إلى التحرر من هذا السجن؟

<<في عقيدة المتصوفة أن النفس شعلة روحية إلهية هبطت إلى الأرض ولبسها الجسد، وعليها التحرر منه بالتطهر عن طريق قهر الجسد وإماتة رغباته. وفي عقيدة "جبران" أن النفس والجسد متحدان اتحادا جوهريا، لا فاصل بينهما، فلا تكون النفس بالتالي روحا هبطت من السماء وتلبستها المادة في الأرض.. إنها مع الجسد اسمان لوجود واحد لا ازدواجية فيه، ولا تصاعد أو تدنٍّ في عناصر تكوينه كالقول مثلا إن النفس سامية المصدر أما الجسد فمنحطّ.

وفي عقيدتهم أيضا أن الزهد بالدنيويات، والتقشف والانقطاع إلى التأمل والصلاة في عزلة عن المجتمع، هي السبل الوحيدة لاستكشاف نور الحق والاتصال بالله منبع النور. بينما نرى "جبران" في الكثير مما كتب يحدثنا عن بهجة الحياة، وضرورة الصدوف عن الزهد والتقشف لأنهما سلبيان، والانصراف إلى العمل المثمر..>>[1].

ويقول "جبران" في "العواصف" على لسان "يوسف الفخري": <<وأما التنسك، وهو قهر الجسد وإماتة رغباته، فمسألة لا مكان لها في ديني، لأن الله بنى الأجسام هياكل للأرواح، وعلينا أن نحافظ على هذه الهياكل لتبقى قوية نظيفة لائقة بالألوهية التي تحل فيها>>[2].

ويقول في "المواكب":

لم أجد في الغاب فرقا بين نفس وجسد
فالهوا ماء تهادى والندى ماء ركد
والشذى زهر تمادى والثرى زهر جمد[3]

كيف يمكن إذن أن نزيل ما يبدو تناقضا بين اعتبار "جبران" الجسد سجنا للروح، وإقراره له في الوقت ذاته برغباته وحاجاته؟

<<إن الاتزان النفسي لا يعني قهر الطاقة الحسية، بل العيش حياة شريفة تتكامل فيها القوى ويلزم كل منها حده>>[4].

ويقول "جبران": <<لا قتال بين النفس والجسد إلا في أفكار الذين نفوسهم هاجعة وأجسادهم خانعة>>[5].

ويقول: <<قد ولدت ثانية عندما وقع جسدي بحب نفسي وتزوجا معا>>[6].

---

[1] د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص254.

[2] جبران خليل جبران: العواصف، ص110، 111.

[3] جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص74، 75.

[4] غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص339.

[5] جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص32.

[6] المصدر نفسه، ص16.

التحرر من سيطرة الشهوات الجسدية إذن يتم بالقضاء على عنصر الصراع بين ما هو سماوي وما هو ترابي في الإنسان، وبتحقيق السلام والانسجام بينهما.

وعلى الرغم من أن اعتقاد "جبران" على هذا النحو، فإنه يقر بأنه لا يستطيع أن يحلق (في هذا الوقت على الأقل) مع إيمانه في فضاء اللانهاية، وهذا يعني أنه لم يصل بعد إلى الانسجام المذكور.

لكن ما يقدم له بعض العزاء هو وجود تلك المعرفة وانطلاقها من قلبه المتأجج شوقا وألما، وهي حريّة فعلا أن تكون عزاء له عن كل مصاب، لأنها هي اليقظة الروحية التي يقول عنها في "العواصف": <<هي يقظة في النفس، هي يقظة في عمق أعماق النفس. هي فكرة تفاجئ وجدان الإنسان على حين غفلة وتفتح بصيرته فيرى الحياة مكتنفة بالأنغام، محاطة بالهالات، منتصبة كبرج من النور بين الأرض واللانهاية. هي شعلة من شعلات ضمير الوجود تتأجج فجأة في داخل الروح فتحرق ما يحيط بها من الهشيم، وتصعد سابحة مرفرفة في الفضاء الواسع. هي عاطفة تهبط على قلب الفرد فيقف مستغربا مستهجنا كل ما يخالفها، كارها كل شيء لا يجاريها، متمردا على الذين لا يفهمون أسرارها..>>[1].

لهذا أعلن "جبران" أنه راض مستسلم، قنوع بما يجري في داخل نفسه، لأنه متأكد أن تحليق طائر إيمانه هو بداية الرحلة، ولعله يوشك أن يصل إلى مبتغاه.

لو سرد لنا "جبران" هذه الرؤى بطريقة تقريرية، ما كانت لتحدث فينا كبير تأثير، لكن صياغته لها بأسلوب شعري تصويري محض، يجمع المجاز والرمز والعاطفة، في ثوب من الرومانسية القائمة على استدعاء مظاهر الطبيعة، وبلغة وجدانية مترقرقة، ألفاظها بسيطة لكن معانيها عميقة، وإيقاعها موافق لحركات نفس كاتبها.. جعلها تبدو متلألئة مشرقة، ليس أسهل من أن تتشربها أرواحنا حالما تقع عليها عيون أفهامنا.

وفي قصيدة نثرية أخرى بعنوان "وراء وحدتي" يقول "جبران":

إن وراء وحدتي وحدة أبعد وأقصى.

وما انفرادي للمعتزل فيها سوى ساحة تغص بالمزدحمين.

وما سكوني للساكنين فيها سوى جلبة وضجيج.

إنني حدث مضطرب هائم بعد، فكيف أبلغ تلك الوحدة القاصية؟

إن ألحان ذلك الوادي تتموج في أذني.

وظلاله السوداء تحجب الطريق عن عينيّ.

فكيف أسير إلى تلك الوحدة العلوية؟

إن وراء هذه الأودية والتلال غابة حب وافتتان.

وما سكوني لمن فيها سوى عاصفة هوجاء صماء.

وما افتتاني لعاشقيها سوى انخداع وغرور.

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص116.

إنني حدث مضطرب هائم بعد، فكيف أبلغ تلك الغاية القدسية؟

فإن طعم الدماء لا يزال في فمي.

وقوس أبي ونشابه ما برحا في يدي.

فكيف أسير إلى تلك الوحدة العلوية؟

إن لي وراء هذه الذات السجينة ذاتا حرة طليقة.

وما أحلامي في عقيدتها سوى حرب في ظلام.

وما رغائبي تجاه رغائبها سوى قرقعة عظام.

إنني حدث مهان ذليل بعد.

فكيف أكوّن ذاتي الحرة الطليقة؟

أجل، كيف أكوّن ذاتي الحرة الطليقة؟

قبل أن أثأر لنفسي فأذبح جميع ذواتي المستعبدة،

أو قبل أن يصير جميع الناس أحرارا طلقاء؟

إذ كيف تطير أوراقي مترنمة فوق الريح،

قبل أن تذوي جذوري في ظلام الأرض؟

بل كيف يحلق نسر روحي طائرا أمام وجه الشمس،

قبل أن تترك فراخي عشها الذي بنيته لها بعرق وجهي؟ [1]

يعود "جبران" إلى الحديث عن وحدة ذاته وغربتها، تلك الوحدة المحبوبة، المكتنفة بالشوق والألم، المدفوعة بتعطشها الدائم إلى نشدان المجهول. تلك الوحدة التي تجعل صاحبها غريبا حتى بين أهله وخلانه، فيقف منذهلا مدهوشا قائلا في نفسه: <<ما هذه الوجوه، وما شأن هؤلاء الناظرين إليّ وكيف عرفتهم، وأين لقيتهم، ولماذا أقيم بينهم، بل لماذا أجالسهم وأحادثهم؟ هل أنا غريب بينهم، أم هم الغرباء في ديار بنتها الحياة لي وأسلمتني مفاتيحها؟>>[2]، ثم يصرخ قائلا: <<ولكن لم أنا ههنا يارب؟ لم أنا ههنا وأنا ثمرة عجراء لم تنل بعد شهوتها من النماء، وعاصفة صماء هوجاء لا شرقا تبتغي ولا غربا، وذرة هائمة من كوكب محترق ثائر؟>>[3].

تلك هي الوحدة التي يقول "جبران" إنها تختفي وراء وحدته الظاهرة، وهي بعيدة قصية، وفي انعزاله الظاهر –وإن كان يبدو فيه السكون والصمت– جلبة وضوضاء لا تنقطع، بل براكين ثائرة وأمواج متلاطمة، ترمي كلها إلى الكشف عن الذات العظمى في وحدتها وانفرادها. وذلك الانعزال بتصوير "جبران" ساحة تغص بالمزدحمين من بحث وتساؤل وتأمل وقدح للفكر. وكما أن ما يبدو من الانعزال الهدوء والسكينة، فإن ما يبدو من مساكنة الناس والاختلاط بهم برفق

---

[1] جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، ص71، 72.

[2] جبران خليل جبران: العواصف، ص116.

[3] جبران خليل جبران: المجنون، ص92.

هو الدعة والطمأنينة، وليس الأمر كذلك في الحالتين: فكما أن حقيقة الانعزال ضجيج وجلبة، فإن حقيقة مسايرة الحياة هدير وصخب متواصل.

ولكن، أنى "لجبران" أن يبلغ تلك الوحدة القاصية وهو في وسط هذا الخضمّ؟ إنه حدث هائم مضطرب بعدُ، وهو والجبل والبحر –كما في المجنون– << أحداث تواقون، لكنهم وحيدون مهملون. يتكئون متعانقين عناقا أبديا، لكنهم غير مستريحين، وهل من راحة لشوق مستعبِد وشهوة لا تنفد؟>>[4].

وكم هو بديع تشبيه "جبران" نفسه بالحدث، إن طبيعة الحدث الحركة والاضطراب، لكن الذات الكبرى على عكس ذلك؛ <<غير أن النفس كالقضاء تبصر ولا تتكلم، وتسير ولا تلتفت، فهي ذات عيون تتجلى وأقدام تتسارع، أما لسانها فثقيل>>[5]، فكيف يمكنه الوصول إليها؟

وما الذي حدا "بجبران" إلى أن يتجشم مشاق هذا الطريق؟ إنها ألحان آتية من وادي الروح بلغت مسامعه فأيقظته ليتبعها <<على هذه الطريق الوعرة، المنسابة بين الصخور، المفروشة بالأشواك...كطفل يلاحق أمه، متناسيا ما به من الأحلام، محدقا إلى ما فيها من الجمال، متعاميا عن مواكب الأشباح المتطايرة حول رأسه، مجذوبا بالقوة الخفية الكامنة فيها>>[1].

لقد دعته الألحان إلى اتباعها، لكن ظلال الوادي السوداء تمنعه من رؤية الطريق، فكيف يسير إلى تلك الوحدة العلوية؟

يصر "جبران" دائما على تصوير أفكاره ورؤاه وما يختمر في ذهنه، وما يعتمل في داخل نفسه تصويرا فنيا مجازيا، فإذا هو حدث هائم، وإذا في طريق وحدة ذاته المنشودة ألحانا وظلالا سوداء وأودية وغابات وتلالا.. وإذا الفكرة كلها صورة مكتملة الخطوط جلية الإيحاء.

ووراء تلك التلال والغابات المنظورة غابة من نوع آخر، غابة معنوية ملأى بالسحر والروعة والافتتان. وإن يكن باديا عليه السكون ففي داخله عاصفة هوجاء صماء، وإن يكن يظهر منه إعجاب بعاشقي الغابات فما ذاك إلا مظهر خادع زائف.

إن "جبران" يصانع الناس والحياة من أجل أن لا يفسد عليه أحد هيامه بذاته الكبرى، يقول في "المجنون": <<يا صاحبي! إنني أود أن لا تصدق ما أقول وأن لا تثق بما أفعل، لأن أقوالي ليست سوى صدى لأفكارك، وأفعالي ليست سوى أشباح آمالك.

يا صاحبي! عندما تقول لي: "الريح تهبّ شرقا" أجيبك على الفور: "نعم إنها تهبّ شرقا"، لأنني لا أريد أن يخطر لك أن أفكاري السابحة مع أمواج البحر لا تستطيع أن تحلق طائرة على متون الرياح. أما أنت فقد مزقت الأرياح نسيج أفكارك القديمة البالية، فبتّ قاصرا عن إدراك أفكاري العميقة المرفرفة فوق البحار. وحسنٌ أنك لم تدرك كنهها، لأنني أريد أن أمشي على البحر وحدي.

---

[4] المصدر نفسه، ص76.

[5] جبران خليل جبران: العواصف، ص88.

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص33.

يا صاحبي: عندما تبزغ شمس نهارك تدنو ظلمة ليلي... وما أحلى أنك لا تسمع ولا ترى ذلك لأني أوثر أن أسامر الليل وحدي.

يا صاحبي: عندما تصعد إلى سمائك أهبط إلى جحيمي...أما أنا فإني أضن بجحيمي أن يزوره من كان على شاكلتك، لأني أفضل أن أكون في جحيمي وحدي...

إن طريقي غير طريقك، ولكننا نمشي معا جنبا إلى جنب>>[2].

ثم ما الذي يعوقه عن المسير، إضافة إلى ما سبق من معوقات؟

إنها طبيعته البشرية، بمكوناتها الجسدية وميولها الأرضية، التي يرمز إليها مجتمعة بطعم الدماء وبالقوس والنشاب؛ فطعم الدماء يرمز إلى شهوة الجسد إلى الطعام ومنه إلى سائر الرغبات الأخرى، والقوس والنشاب آلتا الصيد اللتان بهما تحقَّق تلك الحاجة، فهما وسيلة الحياة. وبعبارة أخرى، تشير تلك الرموز إلى سجنه الجسدي برغباته وحاجاته الدنيوية، ذلك السجن من اللحم والعظم الذي تحدث عنه في المقال السابق.

ثم إنه نسب القوس والنشاب إلى أبيه، وفي هذا إشارة إلا أنه لا يزال سائرا على خطى الآباء، متبعا آثارهم، فكيف له أن يهتدي إلى تلك الوحدة العلوية؟

بعد هذه المجموعة من الصور الرمزية، يصرح "جبران" بما يريد أن يقوله بعبارة واضحة: "إن لي وراء هذه الذات السجينة ذاتا حرة طليقة"، وهي من العظمة والسمو بحيث يبدو كل ما يأتيه هو من الأعمال والأحلام ومضات ضئيلة في مقابل رغائبها وأحلامها.

وصورة أحلامه تلك صورة حرب تجري في الظلام، لا تُعرف لها وجهة، ولا يحدد لها هدف، ولا يعرف منهزم فيها ولا منتصر. ورغائبه كقرقعة العظام الجوفاء، لا يسمع منها إلا صوت ضعيف لا يلبث أن يتلاشى ويندثر.

لهذا يشعر "جبران" بالمذلة والهوان والدناءة، لأن ما بينه وبين ذاته الكبرى مسافاتٍ شاسعة وأبعادا مديدة، فأنى له أن يشرف على عظمتها من وراء تلك الأبعاد؟

ويعتقد "جبران" أن تكوين ذاته الحرة الطليقة لا يتم إلا بدفن ذواته المستعبدة، وهو يدفنها ضاحكا، لأنه لا يفقد حينها عزيزا، لكنه يثأر من عدو وقف في طريق تحرره، يقول في "المجنون": <<بينما كنت يوما أدفن ذاتا من ذواتي الميتة إذ وقف بي حفار القبور وقال لي:

أنت هو الرجل الفرد الذي وقع بقلبي دون جميع الناس الذين يأتون إلى هذه المقبرة.

فقلت له: لقد سرني قولك يا صاح، ولكن لماذا وقعت بقلبك دون سواي من الناس؟

فأجابني قائلا: إن سواك يأتي باكيا ويعود باكيا، أما أنت فإنك تجيء ضاحكا وترجع ضاحكا>>[1].

وذوات "جبران" عديدة بتعدد مشاعره وعواطفه وما يعتريه من حالات نفسية، ولا ريب أن هذا من باب المجاز أيضا، لأن لكل إنسان ذاتا واحدة موحدة، لكن حالاتها المتقلبة المتغيرة جعلت "جبران" يسميها في كل مرة باسم الحالة

---

[2] جبران خليل جبران: المجنون، ص10، 11.

[1] جبران خليل جبران: المجنون، ص48.

التي تكون عليها، فإذا عنده << سبع ذوات: ذات حزينة متألمة، وذات فرحة مترنمة، وذات مريضة حبا، ملتهبة شوقا، هائمة حنينا، وذات كارهة ثائرة حقود، وذات حالمة، هائمة في فضاء اللانهاية، وذات مشتغلة عاملة بيديها الدائبتين، وعينيها الساهرتين، وأخيرا ذات بطالة لا عمل لها، تجلس أبدا بين اللانهايتين: الصمت والظلام>>[2].

ولشدة حنَق "جبران" على ذواته المستعبدة، يستعمل ألفاظا قاسية كالثأر والذبح، توحي إلى جانب صبغتها المجازية الفنية بثورته على تلك الذوات، وتذمره منها، وتحرّقه في الوقت ذاته إلى بلوغ حريته مهما كلفه الأمر.

وما نلاحظه في المقاطع الماضية تكراره لتساؤله عن كيفية الوصول إلى "غابة الروح القدسية"، ونلمس من تكرار هذا السؤال تحرقا وتعطشا لا حد لهما، مقرونين بألم عميق نكاد نسمع ممن يشكوه صراخا معذبا.

ولا يريد "جبران" أن يتخلص وحده من العبودية، بل هدفه تخليص جميع الناس من ربقها: "أو قبل أن يصير جميع الناس أحرارا طلقاء". وتحرره لا يكتمل من دون الوصول إلى هذه الغاية التي سخر حياته من أجلها.

ثم يتساءل "جبران" في صيغة تصويرية، يشبه نفسه فيها بشجرة ذاهبة جذورها في أعماق الأرض:

كيف لأوراقي أن تطير مترنمة فوق الريح،

قبل أن تذوي جذوري في ظلام الأرض؟

والجذور ترمز إلى الارتباطات الأرضية، أما الأوراق فرمز الذات العلوية التي تنشد الانطلاق نحو السماء دائما، ولن تتمكن من ذلك ما لم يتحرر الإنسان من الأغلال الثقيلة التي تشده إلى الأرض.

كما لن يتمكن نسر روحه –في الصورة التشبيهية التالية– من التحليق طائرا أمام وجه الشمس، قبل أن تكبر الفراخ وتفارق عشها الأرضي المحكوم بالضرورات المادية.

ولهذه الصورة الإيحاء ذاته الذي كان للصورة التي قبلها، على أن الرمز بالنسر هنا يوحي بالقوة والهيبة اللتين هما وصف الروح على وجه الحقيقة، أما الفراخ التي صفتها العجز والضعف فترمز إلى الذات غير المكتملة. وعرق الوجه الذي بنى به عشها يرمز إلى الارتباط الشديد بأسباب الحياة الدنيوية كالعمل وغيره من الأسباب التي يرجى منها تحقيق أهداف العيش القريبة التي يشترك فيها الناس جميعا.

وهكذا، تجتمع في هذا النص الكثير من عناصر الشعرية، بدءا بأسلوب النثر الشعري القائم على التصوير الفني والرمز والخيال، إلى الصبغة الرومانسية الظاهرة في استحضار عناصر الطبيعة، إلى العاطفة التي تتجلى في التكرار وأساليب الاستفهام المتتالية، والرمز الأسطوري المتمثل في النسر، وأخيرا الإيقاع الذي نحسه أحيانا داخليا، مسايرا لحركة نفس الشاعر، متغيرا بتغير فكرته، متضمَّنا في الأساليب التقريرية حينا وفي أساليب الاستفهام أحيانا أخرى، وخارجيا يتجلى في تشابه التفعيلات في نهاية بعض المقاطع المتتابعة (أذني، عينيّ. فمي، يدي. ظلام، عظام...)، وتتابعها أحيانا أخرى (هوجاء صماء، أبعد وأقصى...).

[2] المصدر نفسه، ص24، 25.

الفصل الثالث

الشعرية في تجليات الذات الجبرانية

1- الشعرية في تجلي الذات المتألمة.

أ- الألم الداخلي.

ب- الألم لأسباب خارجية.

2- الشعرية في تجلي الذات المتمردة.

أ- التمرد على الذات.

ب- التمرد على الأوضاع العامة.

3- الشعرية في تجلي الذات المثلى.

1- الشعرية في تجلي الذات المتألمة:

للألم شأن كبير في حياة جبران وتفكيره وإنتاجه الأدبي، ودوره مرتبط تماما بالارتقاء الروحي، << فالألم يصقل النفس، ويغذي المحبة، وهو الطريق إلى الحق وإلى العظمة الروحية. فالمحارة العائشة بلا ألم فارغة، والألم الذي تحمله المحارة في أحشائها يتبلور لؤلؤة خارقة الجمال، بل إنه الحارس الذي يصون اتزان النفس بالتضحية، ويشفي أمراضها>>(1).

ووصل أمر إدراك عِظم شأن الألم بجبران إلى أن صار يعتقد أن <<المرء إن لم تحبل به الكآبة، ويتمخض به اليأس، وتضعه المحبة في مهد الأحلام، تظل حياته كصفحة خالية بيضاء في كتاب الكون>>(2).

وعند تتبعنا لألم جبران، نجد أنه ينقسم إلى نوعين:

أ- الألم الداخلي: سببه داخلي ممتزج بنفسه، مختلط بكيانه، كان يدفعه دائما إلى طلب الوحدة والانفراد من أجل التأمل، يقول عنه في "الأجنحة المتكسرة": << أما تلك الكآبة التي أتْبعت أيام حداثتي فلم تكن ناتجة عن حاجتي إلى الملاهي لأنها كانت متوافرة لدي، ولا عن افتقاري إلى الرفاق لأنني كنت أجدهم أينما ذهبت، بل هي من أعراض علة طبيعية في النفس كانت تحبب إليّ الوحدة والانفراد، وتميت في روحي الأميال إلى الملاهي والألعاب، وتخلع عن كتفيّ أجنحة الصبا، وتجعلني أمام الوجود كحوض مياه بين الجبال، يعكس بهدوئه المحزن رسوم الأشباح وألوان الغيوم وخطوط الأغصان، ولكنه لا يجد ممرا يسير فيه جدولا مترنما إلى البحر>>(3). وقد سمى حزنه الداخلي هذا "الكآبة الخرساء".

لكنه لم يكن كارها لألمه هذا أو شاكيا له، بل كان يغتبط به، ويجد له لذة لا تضاهى، يقول في "دمعة وابتسامة": << أنا لا أبدل أحزان قلبي بأفراح الناس، ولا أرضى أن تنقلب الدموع التي تستدرها الكآبة من جوارحي وتصير ضحكا. أتمنى أن تبقى حياتي دمعة وابتسامة: دمعة تطهر قلبي وتفهمني أسرار الحياة وغوامضها، وابتسامة تدنيني من أبناء جلدتي، وتكون رمز تمجيدي الآلهة>>(4).

ويرى في عذاب المسيح ومعاناته أسمى صور الانتصار، يقول مخاطبا إياه: <<أنت على خشبة الصليب المضرجة بالدماء أكثر جلالا ومهابة من ألف ملك على ألف عرش في ألف مملكة. بل أنت بين النزع والموت أشد هولا وبطشا من ألف قائد في ألف جيش في ألف معركة.

أنت بكآبتك أشد فرحا من الربيع بأزهاره. أنت بأوجاعك أهدأ بالا من الملائكة بسمائها، وأنت بين الجلادين أكثر حرية من نور الشمس، وإكليل الشوك على رأسك هو أجلّ وأجمل من تاج بهرام، والمسمار في كفك أسمى وأفخم من صولجان المشتري، وقطرات الدماء على قدميك أسنى لمعانا من قلائد عشتروت>>(1).

---

(1) غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص410.

(2) جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص12.

(3) المصدر نفسه، ص11، 12.

(4) جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، د.ط، دار العرب للبستاني، القاهرة، 1991، ص07.

(1) جبران خليل جبران: العواصف، ص22، 23.

ويصور أبطال أقاصيصه أيضا فرحين بآلامهم، لأنهم عرفوا فعلها المبارك في تطهير النفس، <<فتكاد لا تتعرف بطلا من أبطال حكاياته إلا متألما فرحا بآلامه، فعلي الحسيني تمرّ الساعة "وهو فرح بدموعه مغتبط بلوعته". وابن مرتا البانية لا يدري الناس، لعماهم، "أن أمه قد طهرت طفولته بأوجاعها ودموعها. ويوحنا المجنون لم يستطع رهبان دير أليشع أن يسجنوا غير جسده، لأنه كان يحاول الاقتداء الفعلي بالناصري، فيتألم معه بالجسم ويتمجد معه بالروح. و" أيدي الرهبان التي آلمت أعضاءه لم تمس عواطفه المستأمنة بجوار يسوع الناصري". والمرء لا تعذبه الاضطهادات إذا كان عادلا، ولا تفنيه المظالم إذا كان بجانب الحق، فسقراط شرب السم مبتسما، وبولس رجم فارحا >>(2).

وهكذا انعكست كآبة جبران على أدبه، خصوصا قبل أن يبلغ مرحلة السلام والتوازن النفسي، <<فهذه الحلقات الحزينة تتواصل في أدبه، متماسك بعضها ببعض، منذ بواكيره. فلا تطل عليه ذكرى مولده السادسة والعشرون حتى تشرئب معها الكآبة، وتنتصب أمامه حياته السالفة كمرآة ضعيفة ينظر إليها فلا يرى "سوى أوجه السنين الشاحبة كأوجه الأموات، وملامح الآمال والأحلام والأماني المتجعدة كملامح الشيوخ". والحقيقة أنه لا يبصر غير وجهه، وفي وجهه لا يرى سوى الكآبة. والكآبة خرساء، ولذا هي أبهى. وإن تراءى له الأمس "من وراء ضباب التنهد والأسى"، فالغد يَبين لناظره "من وراء نقاب الماضي" >>(3).

وهكذا كان أيضا أبطال حكاياته، الذين ليسوا في الحقيقة سوى ظلال له، << فإنك تكاد لا تلمح فرجة ابتسام، ولا تسمع رنة ضحك في مقالاته وحكاياته طوال المرحلتين الأولى والثانية. حتى مواقف أبطاله جلها كان مأساويا. وإن طالعتك، في أواخر هذه الحقبة، أمثال "المجنون" بوجه عابث ساخر، فوراء التهكم يضج الألم والمرارة>>(4).

ب- الألم لأسباب خارجية: تمثلت تلك الأسباب فيما عايش من مآس وأحداث مؤلمة، وأوضاع مزرية، انعكست على صفحة نفسه المرهفة، فأثارت أحزانه، وفجرت آلامه، فاندمج مع المحزونين يشاركهم حزنهم، ويبكي لبكائهم، فقد <<كان شاعرا يرسم بدم القلب ويكتب بعصير الروح، ليغنّي أفراح الإنسانية ويبكي أوجاعها. وكان فنانا يعبّر بالخطوط والألوان عن نوازع النفس البشرية، ويصور آلام الإنسانية وآمالها، فقد جند كل مواهبه العالية لقيادة البشرية إلى الجمال والخير والحق، وإلى الحب والسعادة والحرية>>(5). ولاشك أن طريقا كهذه لابد فيها من تحمل مقادير عظيمة من الألم.

ومن أجل إبراز بعض ملامح الشعرية في تجلي الذات الجبرانية المتألمة، نأخذ مقاطع من مقال في "العواصف" بعنوان "في ظلام الليل"، كتب أيام المجاعة، يقول فيه جبران:

<<في ظلام الليل ينادي بعضنا بعضا.

في ظلام الليل نصرخ ونستغيث وخيال الموت منتصب في وسطنا، وأجنحته السوداء تخيم علينا، ويده الهائلة تجرف إلى الهاوية أرواحنا، أما عيناه الملتهبتان فمحدقتان إلى الشفق البعيد.

---

(2) غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دارسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص408.

(3) المرجع نفسه، ص310، 311.

(4) المرجع نفسه، ص310.

(5) طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص20.

في ظلام الليل يسير الموت ونحن نسير خلفه خائفين منتحبين، وليس بيننا من يستطيع الوقوف وليس فينا من له أمل بالوقوف.

في ظلام الليل يسير الموت ونحن نتبعه، وكلما التفت الموت إلى الوراء يسقط منا ألف إلى جانبي الطريق، ومن يسقط يرقد ولا يستيقظ، ومن لا يسقط يسير قسر إرادته عالما بأنه سيسقط ويرقد مع الذين رقدوا، أما الموت فيظل سائرا محدقا إلى الشفق البعيد.

في ظلام الليل ينادي الأب أبناءه والأم أطفالها وكلنا جائعون لاغبون متضورون، أما الموت فلا يجوع ولا يعطش، فهو يلتهم أرواحنا وأجسادنا ويشرب دماءنا ودموعنا، ولكنه لا يشبع ولا يرتوي>>[1].

فضّل جبران أن يجعل من ظلام الليل جزءا من عنوان مقاله، وإطارا لما فيه من أحداث، لذا تكررت عبارة: في ظلام الليل، بالانتقال من مشهد إلى آخر. وقد كان بإمكانه أن يتكلم عما عانى قومه من مجاعة وموت دون الحاجة إلى هذا الإطار بالذات أو إلى إطار آخر بعينه، فالمعاناة استغرقها الزمن بليله ونهاره، لكن لليل عند جبران مكانا خاصا ومكانة متميزة، إنه << "ليل العشاق والشعراء والمنشدين، ليل الأشباح والأرواح والأخيلة". إنه "الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر، المتقلد سيف الرهبة، المتوج بالقمر، المتشح بثوب السكوت، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنة الموت والعدم". وقد رآه في الحقول البعيدة "شبحا هائلا جميلا منتصبا بين الأرض والسماء، متشحا بالسحاب، ممنطقا بالضباب، ضاحكا من الشمس، ساخرا بالنهار، مستهزئا بالعبيد الساهرين أمام الأصنام، غاضبا على الملوك الراقدين فوق الحرير والديباج، محملقا بوجوه اللصوص، خافرا بقرب أسرّة الأطفال، باكيا لابتسام الساقطات، مبتسما لبكاء العشاق، رافعا بيمينه كبار القلوب، ساحقا بقدميه صغار النفوس>>[2].

إنه تماهٍ كامل بالليل المشخص جبارا هائلا، وما تلك الصفات التي أسبغها عليه جبران إلا آمال نفسه ومطامحها ونوازعها إلى الكمال والعظمة، لذلك صرح مرارا عديدة أنه كالليل أو أنه يتمنى أن يصير مثل الليل. يقول في "المجنون": << أنا مثلك أيها الليل قاتم عارٍ.. أنا مثلك أيها الليل صامت وعميق.. أنا مثلك أيها الليل آبد جبار.. أنا مثلك أيها الليل صارم وفظيع.. صبور وكئيب، قدير وعظيم.. بل إننا أخوان توأمان أيها الليل، فأنت تكشف مكنونات اللانهاية، وأنا أكشف مكنونات نفسي>>[3].

وغالبا ما يجعل جبران من الليل إطارا لأحداث وشخصيات قصائده وقصصه، خصوصا إذا تعلق الأمر بمشاهد الغموض والرهبة والهول. يقول في مطالع بعض قصائده:

- في سكون الليل لما تنثني ... يقظة الإنسان من خلف الحجاب[1].
- في ظلام الليل يمشي مبطئا ... وهو مثل الليل هولا قد بدا[2].

---

(1) جبران خليل جبران: العواصف، ص74.
(2) المصدر نفسه، ص29، 30.
(3) جبران خليل جبران: المجنون، ص24، 25.
(1) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص136.
(2) المصدر نفسه، ص139.

– سكن الليل وفي ثوب السكون تختبي الأحلام[3].

ويبدأ أقصوصته "رماد الأجيال والنار الخالدة" مثلا على هذا النحو:

<<سكن الليل ورقدت الحياة في مدينة شمس..>>[4].

وعلى النحو ذاته يبدأ الكثير من أقاصيصه الأخرى.

وفي هذا المقال يصور لنا في ظلام الليل بني قومه وقد حلت بهم المجاعة، متنادين، صارخين مستغيثين، ويصور الموت كائنا جبارا بأجنحة سوداء وأيد هائلة وعينين ملتهبتين. وقد جعل ظلام الليل إطارا لهذا المشهد وللمشاهد التي تليه، من أجل تكثيف الصورة، وكي يضيف إلى سواد النازلة التي حلت بقومه وظلمتها، سواد الليل المهيب وظلمته.

وقد جاء التعبير باستعمال ضمير جمع المتكلمين ليزيد من قوة المشهد الدرامي وتأثيره وحيويته، فتحول الخطاب إلى شكوى نسمعها، ومشهد يرتسم في مخيلاتنا فور مواجهتنا للنص، لأن الكاتب لم يجعل من نفسه واسطة ينقل لنا صورة عن غيره، فيجعلنا نمر بمرحلتين من أجل الوصول إلى تصور المشهد، وإنما جعل من نفسه جزءا من الصورة، فكان التلقي مباشرا.

ولم يكن لضمير جمع الغائبين مثلا في (ينادون ويصرخون ويستغيثون) أن يؤدي ما أداه الضمير المستعمل من عمل.

ثم إن ضمير جمع المتكلمين يحمل قيمة إنسانية سامية، فجبران الذي يبدو من خلال النص موجودا مع قومه وقت المصيبة، مشاركا لهم مقاساة آلامها، مصابا بما أصابهم من ويلاتها وأهوالها، لم يكن في واقع الأمر كذلك، لقد كان في بلاد المهجر بعيدا عنهم مسافات شاسعة، لكن عاطفته الإنسانية الصادقة، وغيرته وتوحده مع بني قومه في كل أحوالهم، جعلته يقاسي فعلا ما يقاسون، ويتألم كما يتألمون، ولذلك عبر عن نفسه وعنهم بتلك الطريقة وذلك الأسلوب.

والمشهد مأساوي مروّع، وباعث على الرحمة والتعاطف والرثاء في آن واحد، وقد تأتى ذلك من دقة استخدام الألفاظ الموحية، والتراكيب التصويرية قوية الدلالة على المعنى؛ فما يبعث على التعاطف والمشاركة الوجدانية ألفاظ مثل: ينادي، نصرخ ونستغيث. وتراكيب مثل: ينادي بعضنا بعضا، خيال الموت منتصب في وسطنا، أجنحته السوداء تخيم علينا. وما يجسد هول المشهد تراكيب مثل: يده الهائلة تحرف إلى الهاوية أرواحنا، أما عيناه الملتهبتان فمحدقتان إلى الشفق البعيد، والألفاظ المكونة لهذه التراكيب ذاتها.

والصورة التي جسد بها جبران الموت توحي بفظاعة المصير ومأساوية النهاية. فخيال الموت ليس متواجدا بمحاذاة الناس أو مارّا بقربهم، إنه منتصب في وسطهم، وباسط جناحيه العظيمين فوق رؤوسهم جميعا وعلى كل نفس من نفوسهم، فأنى لهم النجاة من يده الهائلة التي تحرفهم إلى الهاوية؟ هذه اللفظة التي زادت من وقع المأساة وتراجيدية الصورة.

---

[3] المصدر نفسه، ص134.

[4] جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص05.

وقد يسأل سائل: لماذا يصور جبران موت قومه هذا التصوير المأساوي القاتم، وهو الذي يرى في الموت تحررا للروح من سجنها الجسدي، وارتقاء إلى فضاء كمالها العلوي؟

أليس هو الذي يقول في "النبي": << لأن الحياة والموت واحد، كما أن النهر والبحر واحد أيضا>>[1].

ويدعو إلى عدم الخوف من الموت قائلا: << أما خوفكم من الموت فهو أشبه بارتعاش الراعي الواقف أمام الملك الذي يريد أن يرفع يمينه فوقه وينعم عليه بوسام الرضا والفخر>>[2]. بل ينبغي في رأيه الابتهاج بقدوم الموت لما يحمل معه من عطايا: <<أفلا يفرح الراعي مع ارتعاشه لأن مليكه يقلده وسام الشرف والرضا؟ .. وهل موت الإنسان هو أكثر من وقوفه عاريا في الريح وذوبانه في حرارة الشمس؟

أم هل انقطاع التنفس غير تحرير النفس من دورانه المتواصل، لكي يستطيع أن ينهض من سجنه ويحلق في الفضاء ساعيا إلى خالقه من غير قيد ولا عائق؟ >>[3].

وهو الذي يرى في "المواكب" أن لحظة الموت هي لحظة الولادة الحقيقية:

والجسم للروح رحم تستكن به ... حتى البلوغ فتستعلي وينغمر

فهي الجنين وما يوم الحمام سوى ... عهد المخاض فلا سقط ولا عسرُ[4]

وهي بداية الانعتاق والانتصار لمن يفهم أسرار الروح:

والموت في الأرض لابن الأرض خاتمة ... وللأثيريّ فهو البدء والظفرُ

فالموت كالبحر من خَفّت عناصره ... يجتازه وأخو الأثقال ينحدر[5]

هذه فعلا معتقدات جبران عن الموت، ولقد اعتُرض عليه في تعظيمه لموت أهله كما تساءلنا نحن آنفا بالضبط، في مقال كتبه في الموضوع ذاته وفي الفترة نفسها وبالشعور عينه بالقول: << يقولون لي: ما نكبة بلادك سوى جزء من نكبة العالم، وما الدموع والدماء التي أهرقت في بلادك سوى قطرات من نهر الدماء والدموع المتدفق ليلا ونهارا في أودية الأرض وسهولها >>[6].

ويجيبنا جبران جميعا، نحن وهؤلاء المعترضون، في مقاله "مات أهلي"، موضحا الأسباب التي فاقمت حزنه وألمه، وأعظمت مصابه، ومبينا أن أهله لو ماتوا نتيجة ثورتهم على حكامهم الطغاة أو مشاركتهم في حروب الأمم، أو بسبب الزلزال، لكان له في كل ذلك أنواع من العزاء، لكن أسباب موتهم كانت غير تلك الأسباب.

يقول جبران: <<ولكن لم يمت أهلي متمردين، ولا هلكوا محاربين، ولا زعزع الزلزال بلادهم فانقرضوا مستسلمين. مات أهلي على الصليب. ماتوا وأكفهم ممدودة نحو الشرق والغرب وعيونهم محدقة إلى سواد الفضاء.

---

[1] جبران خليل جبران: النبي، ص88.

[2] المصدر نفسه، ص89.

[3] المصدر نفسه، ص89.

[4] جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص75.

[5] المصدر نفسه، ص77.

[6] جبران خليل جبران: العواصف، ص91، 92.

ماتوا صامتين لأن آذان البشرية قد أغلقت دون صراخهم.

ماتوا لأنهم لم يحبوا أعداءهم كالجبناء، ولم يكرهوا محبيهم كالجاحدين.

ماتوا لأنهم لم يكونوا مجرمين. ماتوا لأنهم لم يظلموا الظالمين. ماتوا لأنهم كانوا مسالمين. ماتوا جوعا في الأرض التي تدرّ لبنا وعسلا. ماتوا لأن الثعبان الجهنمي قد التهم كل ما في حقولهم من المواشي وما في أهرائهم من الأقوات. ماتوا لأن الأفاعي أبناء الأفاعي قد نفثوا السموم في الفضاء الذي كانت تملأه أنفاس الأرز وعطور الورود والياسمين..>>[1].

وكم هي حريّة هذه الأسباب أن تحرق قلب جبران وتذيبه، وتفطِر مهجته، وتبلغه من الحزن منتهاه.

ثم يتغير المشهد مما يشبه السكون إلى الحركة، فيسر الموت ويسير خلفه الجائعون مستسلمين يائسين. وسطوة الموت عظيمة وفتكه شديد، لأن مجرد التفاتة منه تقتل ألفا من الناس، يعبر عنهم جبران بأنهم يرقدون ولا يستيقظون كناية عن موتهم الذي لا ترجى بعده حياة.

أما الأمل بالنجاة فلا تلمح له بارقة، بل إن ما يكتنف المشهد اليأس، والاستسلام للقدر المحتوم، لأنه حتى "من لا يسقط يسير قسر إرادته عالما بأنه سيسقط ويرقد مع الذين رقدوا".

ويكرر جبران عبارة "في ظلام الليل" في بداية كل مقطع للتأكيد على أن كل ما يحدث لأهله يجري بعيدا عن أبصار البشرية وأسماعها، تلك البشرية التي صمت آذانها عن سماع صراخهم، وغشّيت أعينها عن رؤية مأساتهم، فجرى لهم ما جرى في سكون وصمت رهيب، وعزلة عميقة بعيدة عن سبل الحياة والناس.

ويأخذ الحدث في التطور فينادي الأحبة بعضهم بعضا رغم الجوع والألم الرهيب، فتظهر عواطف القلب ومشاعره الرقيقة من رحمة وحب وحنوّ، بين الإخوة، والأب وأبنائه، والأم وأطفالها، في أقسى الظروف وأحلك الساعات. لكن الصورة المقابلة معاكسة تماما لصورتهم، إنها صورة الموت المجسد جبارا قاسيا، لا يجوع ولا يعطش، لأنه لا يسأم التهام الأرواح وشرب الدماء.. وكل هذا يجري في ظلام الليل.

ثم يقول جبران: <<في الهزيع الأول من الليل ينادي الطفل أمه قائلا: يا أماه أنا جائع، فتجيبه الأم: اصبر قليلا يا ولداه.

وفي الهزيع الثاني ينادي الطفل أمه ثانية: يا أماه أنا جائع فأعطيني خبزا، فتجيبه: ليس لدي خبز يا ولداه.

وفي الهزيع الثالث يمر الموت بالأم وطفلها ويصفعهما بجناحه فيرقدان على جانب الطريق، أما الموت فيظل سائرا محدقا إلى الشفق البعيد.

في الصباح يذهب الرجل إلى الحقول طالبا القوت فلا يجد غير التراب والحجارة.

وعند الظهيرة يعود إلى زوجته وصغاره خائر القوى فارغ اليدين.

وعندما يجيء المساء يمر الموت بالرجل وزوجته وصغاره فيجدهم راقدين، فيضحك ثم يسير محدقا إلى الشفق البعيد.

في الصباح يترك الفلاح كوخه ويذهب إلى المدينة وفي جيبه حليّ أمه ليبتاع بها الدقيق، وعند العصر يعود إلى قريته بلا قوت ولا حليّ، فيجد أمه وابنتيها راقدات، أما عيونهن فلم تزل شاخصة إلى اللاشيء، فيرفع ذراعيه نحو السماء ثم يهبط إلى الحضيض كطائر رماه الصياد.

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص92، 93.

وفي المساء يمر الموت بقرب الفلاح وأمه وأختيه فيجدهم راقدين فيبتسم ثم يسير محدقا إلى الشفق البعيد>>[1].

ويتجزأ المشهد الكلي بعد ذلك إلى مشاهد جزئية، أولها حوار بين أم وطفلها في الهزيع الأول من الليل، يناديها مستغيثا شاكيا سغبه: يا أماه!، فتعلله بالصبر، آملة أن تأتي ساعات الليل القادمة بمعجزة، لكن المعجزة لا تأتي، والطفل يعيد تضوره من الجوع في الهزيع الثاني من الليل، فلا تجد الأم بدّا من مواجهته بالحقيقة المرة بنبرة يائسة؛ إنه الموت المحتم إذن. نعم هو ذاك، فما أن يأتي الهزيع الأخير من الليل حتى يمر الموت ويصفع الاثنين (إيحاء بالقسوة التي لا تعرف الرحمة) فيقضي عليهما، ويستمر سائرا محدقا إلى الشفق البعيد.

وعبارة "أما الموت فيظل سائرا محدقا إلى الشفق البعيد" التي يكررها جبران بعد مشاهد الموت، توحي بأن الموت لا رحمة لديه، ولا يبالي بهؤلاء الناس الذين يسحقهم تحت أقدامه ويقطع رؤوسهم بأجنحته، وبأن لا أمل في النجاة في وضع كهذا، بل هو الهلاك المحتوم والفناء المحقق.

مرور الوقت وتتالي الفترات إذن لا يبشران بقرب الفرج أو بالنهاية السعيدة (كما هو المألوف عادة)، بل هما مقدمتان فقط لنهاية محتومة هي الموت الزؤام، وتطور الحدث ونموه في الزمن المتعاقب لا نتيجة له إلا السقوط في أعماق الهاوية.

وبمثل ما انتهت إليه الأم وابنها، ينتهي الرجل وزوجته وأبناؤه إلى المصير ذاته، بعد أن يجتهد الرجل صباحا في طلب القوت لإنقاذ أسرته فلا يحصّل شيئا، فيمر قسرا إلى المرحلة الثانية التي يفقد فيها قواه وعزمه، ليستسلم في المساء مع أفراد عائلته للموت الذي يمر بهم ضاحكا، محدقا إلى الشفق البعيد.

ويقضي الفلاح وأمه وأختاه بالطريقة ذاتها، مرورا بأوقات ثلاثة: صباحا حين لا تغني حليّ الأم عن الفلاح شيئا، وعند العصر حين يعود يائسا ثم يجد أمه وأختيه راقدات، فيتهاوى إلى جانبهن، ثم مساء حين يمر بهم الموت مبتسما وقد فارقوا الحياة. والموت في هذا المشهد والذي قبله لا يكتفي بالمرور، بل يضحك ويبتسم مبتهجا بما التهم من أرواح الجوعى وأجسادهم.

ويستمر تشخيص الموت وإضفاء المزيد من الصفات الحسية والأفعال عليه، فهو يسير ويتلفت، ويأكل ويشرب، ويمر بالناس ويصفعهم بأجنحته، ويضحك ويبتسم، ويحدق دائما إلى الشفق البعيد.

كما تظهر بعض الصور التشبيهية الأخرى كصورة الفلاح الذي يهبط إلى الحضيض كطائر رماه الصياد.

ولا يخلو النص من التفاتات رومانسية، تتمثل في استحضار الليل والشفق والحقول والطيور...

وعذوبة ألفاظ النص هي التي تشكل إيقاعه إضافة إلى بعض صور الترصيع (خائفين منتحبين، الملتهبتان فمحدقتان، جائعون لاغبون متضورون، أرواحنا وأجسادنا..)، والمقابلات (يلتهم أرواحنا وأجسادنا ويشرب دماءنا ودموعنا)، والسجع (وخيال الموت منتصب في وسطنا، وأجنحته السوداء تخيم علينا، ويده الهائلة تجرف إلى الهاوية أرواحنا).

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص30، 31.

ويستمر جبران قائلا: <<وفي ظلام الليل، وليس لظلام الليل نهاية، نناديكم أيها السائرون في نور النهار فهل أنتم سامعون صراخنا؟

قد بعثنا إليكم أرواح موتانا رسلا فهل وعيتم ما قاله الرسل؟

وحمّلنا الهواء الشرقي من أنفاسنا حملا، فهل بلغ الهواء شواطئكم البعيدة وألقى بين أيديكم أحماله الثقيلة؟ هل عرفتم ما بنا فقمتم تسعون لإنقاذنا، أم وجدتم نفوسكم في سلامة وطمأنينة فقلتم: ماذا عسى يستطيع الجالسون في النور أن يفعلوا لأبناء الظلام؟ فلندع الموتى يدفنون أمواتهم ولتكن مشيئة الله.

أي، لتكن مشيئة الله.

ولكن هلا تستطيعون أن ترفعوا نفوسكم إلى ما فوق نفوسكم ليصيركم الله مشيئة له وعونا لنا؟>>[1].

صار زمان أهله كله ليلا إذن، فما يحدث لأهله مظلم كالليل وإن كان الوقت نهارا، لأنه يحدث في عزلة وانقطاع من العالم، في زاوية لا يلتفت أحد إليها ليرى ما يجري لأهلها، في بقعة من الأرض يحصد الموت أرواح ساكنيها أطفالا ورجالا ونساء دون أن يكترث لهم أحد أو يهب لمساعدتهم، فكيف لا تكون هذه النازلة ليلا طويلا مظلما ممتدا، لا نهاية له؟

لهذا قال جبران إن ظلام الليل ليس له نهاية، إنه لا يقصد الليل بمعناه المعروف المألوف، فذاك لابد أن يبزغ فجره وتشرق شمس النهار بعده، لكنه يقصد ليل مصيبة قومه السوداء، التي لا تسفر عن ومضة ضوء، أو بارقة نور تبعث الأمل في القلوب.

ولذلك ابتدأ عبارته الأولى من هذا المقطع بحرف الواو، الذي يربط الكلام اللاحق بالذي قبله، فكأنه يقول: إن ما حدث لنا من مآس، حدث في ظلمة رهيبة متواصلة، وإننا من قلب هذه الظلمة التي لازلنا نتخبط في حُلكتها نناديكم ونستغيث بكم.

في الأول، كان النداء وبعض الحوار بين ضحايا المجاعة، بين الأخ وأخيه والأب وأبنائه والأم وأطفالها، أما الآن فقد صار النداء إلى من هم خارج دائرة النازلة ممن يسيرون في نور النهار. ونور النهار ليس إلا رمزا للحياة العادية، السالمة من الكروب والمصيبات.

وفي البداية كان تصوير الحال وشكوى المصيبة والأهوال، والآن جاءت الاستغاثة من قلب مكلوم، وفؤاد دكته الهموم، وروح باكية، وعين دامعة.

وبصيغة مجازية يقول جبران لمن يخاطبهم إنه وقومه أرسلوا إليهم أرواح موتاهم رسلا، وهل رسول أبلغ من أرواح أزهقها الجوع، في عالم يتلذذ أهله بأنواع المآكل والمشارب، ويتنعمون دون أن يحسوا بغيرهم من إخوانهم في الإنسانية؟ وبصيغة مشابهة يقول إنهم حمّلوا الهواء الشرقي من أنفاسهم حملا. وما الذي تراه سيحمل ذلك الهواء غير الزفرات وصوت البكاء والعويل، وحشرجة الموت؟

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص75، 76.

وبأسلوب التصوير، يمثل ذلك الهواء مبعوثا محملا بأحمال ثقيلة، ويسأل المبعوثَ إليهم إن كان وصل شواطئهم البعيدة وألقى بين أيديهم أحماله الثقيلة؟

ويسأل إن كانت ستبدر منهم بادرة عطف ورحمة وإنسانية، تبعد يد الموت عن الجائعين، وتكفكف دموعهم، وتواسيهم وتخفف عنهم شدة الألم، وتداوي جراحهم الغائرة، أم سيركنون إلى حياتهم الوادعة المطمئنة، متجاهلين غيرهم من المكروبين، كأن شأنهم لا يعنيهم من قريب ولا من بعيد؟ راضين لهم الموت حتى إنهم ليصفونهم بالموتى ومازالت لهم بعدُ عيون تطرف وقلوب تختلج، يقولون: لندع الموتى يدفنون أمواتهم، كناية على أن هؤلاء لا محالة مائتون، ولكن قولهم هذا في الحقيقة ليس إلا تدليلا على عجزهم وانحطاط هممهم، وصغر نفوسهم، على الرغم من أنهم يرون أنفسهم جالسين في النور.

ولا يعترض جبران على مشيئة الله التي قد يحتج بها هؤلاء لتبرير قعودهم عن إغاثة أهله، لكنه يهيب بهم أن يرتفعوا بأخلاقهم وإحساسهم وفعلهم، إلى أن يصيروا الأداة التي تتحقق بها مشيئة الله، وينقَذ بها إخوانهم.

ويعبر عن هذا بأن يرفعوا نفوسهم إلى ما فوق نفوسهم، بأن يسيروا خطوة في طريق الذات الفاضلة، لأن كل فضيلة هي خطوة في هذه السبيل.

وهو في كل هذا النداء والاستغاثة إنما يخاطب ضمائر الناس وإحساسهم، لأن << الإحساس هو هو في كل زمان ومكان >>[1].

ويختم جبران مقاله قائلا:

<<في ظلام الليل ينادي بعضنا بعضا.

في ظلام الليل ينادي الأخ أخاه والأم ابنها والزوج زوجته والمحب حبيبته.

وعندما تتمازج أصواتنا وتتعالى إلى كبد الفضاء يقف الموت هنيهة ضاحكا مستهزئا بنا ثم يسير محدقا إلى الشفق البعيد>>[2].

وكأن جبران يكلم نفسه في هذه العبارات المكررة، ولو سمعناه وهو يتكلم لربما وجدنا صوته خافتا. وكأنما تعب من الصراخ والاستغاثة، فأخذ يعيد على مسامع نفسه تلك الحقائق ويكررها لعله أن يقدم لنفسه بعض العزاء. والتكرار في مثل هذه المواضع حمل للنفس على الاعتراف بالواقع، وانتشال لها بالتدريج من جو الصدمة والذهول.

لذلك نرى الإنسان حين يفقد عزيزا، يصرخ مولولا: مات فلان.. لقد مات فلان أيها الناس، فلان مات..، ويكرر مثل هذه العبارات بينه وبين نفسه مرات ومرات.

كذلك خاطب جبران نفسه، أما الآخرون فقد خاطبهم سابقا. وبنبرة حزينة يذكر بينه وبين نفسه نداء الأخ لأخيه، والأم لابنها، والزوج لزوجته، والمحب لحبيبته، أين تتجلى العواطف الإنسانية النبيلة حيرى مولّهة، وقد وقعت بين فكي الموت، فلا تجد منه فكاكا ولا تقوى له على مقاومة.

---

[1] رياض حنين: أحاديث عن جبران، ص97.

[2] جبران خليل جبران: العواصف، ص76.

وكذلك يبقى الأفق مظلما أمام جبران، فلا يرى فيه إلا شبح الموت الهائل ضاحكا من الصراخ والعويل الصاعدين إلى الفضاء، مستهزئا بأرواح الجائعين التي تتهاوى كالهباء، محدقا في سيره إلى الشفق البعيد.

2- الشعرية في تجلي الذات المتمردة:

لا خلاف بين اثنين في أن تمرد جبران كان تمردا لا حدود له، كما كان تمردا لا مداهنة ولا تساهل فيه ولا تسمية للأشياء بغير أسمائها، وقد مر معنا في نصوصه السابقة ما يؤكد هذا بوضوح. ولم يكن تمرده ناشئا من فراغ، أو مفتعلا لتحقيق أغراض شخصية مهما كان نوعها، بل لقد كان واقعه وواقع مجتمعه الباعثَ له على سلوك هذه السبيل، وهذا بالضبط ما حقق لأدبه الخلود، <<فالأدب الذي نعتبره هو الأدب الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها

وهوائها، والأديب الذي نكرمه هو الأديب الذي خص برقة الحس ودقة الفكر وبعد النظر في تموجات الحياة وتقلباتها، وبمقدرة البيان عما تحدثه الحياة في نفسه من التأثير>>[1].

ولقد كانت كل هذه المميزات موجودة في جبران، <<فقد وعى مشكلات عصره، ونفذ ببصره إلى صميم العلاقات القائمة بين الناس وشعر بوطأة الظلم والاستبداد تعاني منها الأكثرية المسحوقة تحت جبروت الشرائع الفاسدة، والسلطات المستبدة دينية كانت أو سياسية، وعرف بشاعة التقاليد ودورها في تشويه الحياة وتوليد البؤس والشقاء، فثار وتمرد على التسلط والمتسلطين، وصب جام غضبه على الشرائع المتحجرة والتقاليد الشوهاء>>[2].

وكانت الثورة طابع كتابته منذ انطلاقته الأولى، << فمنذ بدأ جبران يكتب وهاجس الحرية يثيره، ففي بواكيره دفاع عنيف عن الحرية في اختلاف وجوهها: حرية المرأة في اختيار قرينها، حرية المؤمن في اختيار عقيدته وممارستها، حرية الشعب بأن يكون سيد أمره>>[3].

ومن الضروري أن نذكر في موضوع التمرد أن بعض النقاد والباحثين (وعلى رأسهم ميخائيل نعيمة) يؤكدون على قضية تأثر جبران بالفيلسوف الألماني "نتشه" صاحب فلسفة "إرادة القوة"، والداعي إلى "الإنسان الأسمى"، الذي يقول في كتابه "هكذا تكلم زرادشت" في معنى التمرد:

<<إذا كنت نبيا، وممتلئا بهذه الروح النبوية التي تهيم على القمة العالية بين بحرين.

ذاهبة وآتية، مثل غيمة ثقيلة، بين الماضي والمستقبل، عدوة للقيعان الخانقة ولكل الكائنات المنهكة التي لم تعد تعرف أن تموت أو تحيا.

غيمةٍ مستعدة دائما لأن تطلق من عمق قلبها القاتم البرق، الصاعقة المحررة، الصاعقة التي تقول نعم، وتقول ضحكتها نعم. البرق النبوي..

إذا انتهك غضبي يوما حرمات القبور، وغير معالم الحدود، وألقى في المهاوي العميقة ألواح شرائع قديمة فتحطمت.

لو نثرت سخريتي في الريح كلمات نخرة، ولو كنت المكنسة التي تزيل خيوط العناكب، والريح التي تهوّي القبور القديمة العفنة.

لو حدث يوما أن وقفت ظافرا على قبور الآلهة الميتة، مباركا هذا العالم، محبا هذا العالم، قرب أنصاب المغتابين القدامى لهذا العالم...>>[1].

وبينما يقول الدكتور غازي فؤاد براكس إن <<العملاق النيتشوي عاش في نفس جبران منذ صباه>>[2]، يذكر نعيمة أن جبران عاد إلى أمريكا <<وفي حقيبته نسخة مخطوطة من روايته "الأجنحة المتكسرة "، ونسخة مطبوعة من كتاب

---

[1] د. أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، دار الوفاء، الإسكندرية، 2003، ص18.

[2] طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص177.

[3] د.جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص162.

[1] جيل دولوز: نتشه، ترجمة: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص116، 117.

[2] غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص30.

"نتشه" "هكذا تكلم زرادشت"»[3]، وأنه (أي جبران) «ما عرف "نتشه" حتى كاد ينسى كل من عرفهم قبله من كبار الكتاب والشعراء»[4]، وأنه «كلما فكر "بنتشه" تخيله كالأرض يضيق صدرها بما فيه من نيران فتفرّج عنه ببركان»[5].ويذهب الدكتور عبد الكريم الأشتر إلى أن « ثورة جبران تأثرت بتعاليم "نتشه" حينا، فبدت هوجاء عاتية، وفقدت بذلك طعمها الإنساني المميز»[6].

ولاشك أن أدلة "نعيمة" ومن قال بقوله قوية ومقنعة، وهي ترتكز خصوصا على أسلوب كتاب "النبي" وطريقة صياغته، من حيث التشابه بين نبي جبران و زرادشت نتشه، ونزول كل منهما إلى المدينة لوعظ الناس، وما بثاه من أفكار عن التحرر والارتقاء بالذات بأسلوب فيه الكثير من التشابه. وعلى الرغم من هذا، فإن باحثين آخرين يعترضون على هذا الرأي؛ يقول الدكتور خليل حاوي: «أما تلك الصور القليلة التي يعتقد الأستاذ "نعيمة" أن جبران اقتبسها من "نتشه" فإنها بحد ذاتها لا توقع جبران في مديونية تستحق الذكر»[7]. ويقول طنسي زكا: « أما التشابه بين كلمة واحدة لجبران وأخرى لنتشه فهو مما لا يعول عليه»[8].

وكان هدف ثورة جبران على أشكال الظلم والاستعباد هو تحقيق السعادة للبشرية، والوقوف في وجه من يسومها الخسف ويذيقها النكال، لهذا «رأيناه يهاجم الكهنة المتسلطين على الأرواح، والحكام الإقطاعيين المسيطرين على الأجساد، ورأيناه يحفر القبور ليدفن فيها كل ما ينغص سعادة الإنسانية من حماقات بعض أبنائها الذين يعيثون فيها فسادا، ليبنوا لأنفسهم مجدا وجاها وسلطانا وثروة على حساب البعض الآخر.. ويدعون كل ما يعملون شرائع مقدسة»[9]. وللسبب ذاته «ثار ثورته المشهورة على كل ما في الحياة من لؤم وجهل وضعف، وهل الثورة على اللؤم والجهل والضعف إلا محبة كبرى للإنسانية التي ترزح تحت أعبائها الثقيلة؟»[10].

ولقد كان وضع أمته خاصة والبشرية عامة في ذلك العهد، من التدهور والنزول بحيث لم يترك له ولا لأي غيور مخلص مجالا للسكوت أو التجاهل، فقد كانت «القطعان البشرية المعذبة الضائعة في متاهة الحياة والتاريخ تعيش في جحيم من الويلات والمصائب، سيطرت عليه ثعابين الروح وعاثت فيه فسادا كواسر الإقطاعية. وأخذ جبران جانب المستضعفين: جانب الفلاح والمرأة، الضحيتين الأزليتين في الشرق، الفلاح الذي تحكم فيه الأمير ورجل الدين، والمرأة التي سلبتها التقاليد الاجتماعية إرادتها وإنسانيتها»[1].

---

[3] ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص126.

[4] المرجع نفسه، ص142.

[5] المرجع نفسه، ص138.

[6] د. عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، المضمون وصورة التعبير، ص116.

[7] د. خليل حاوي: جبران خليل جبران إطاره الحضاري وشخصيه وآثاره، ص229.

[8] طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص199.

[9] المرجع نفسه، ص21.

[10] المرجع نفسه، ص21.

[1] طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص21.

وكان موقفه هذا تجسيدا لموقف الرومانسيين من مجتمعهم، <<فهم يضيقون ذرعا بما يسوده من شرائع وقوانين تحدّ من حريتهم وانطلاقهم، ويرون المجتمعات ظالمة آثمة، فيعطفون على ضحاياها من البائسين، ويحكمون عليها باسم المبادئ الإنسانية الخيّرة التي يؤمن بها الفرد الصالح وتنبع من القلب، ويعدّون العاطفة إلهية، لأنها التعبير الفطري السليم عن الطبيعة الصالحة>>(2)

أما من تمرد جبران لأجلهم، فكان أحيانا يخاطبهم بلهجة قاسية، تصل إلى حد التصريح بالكراهية والبغض، لكن باطن تلك الكراهية وذاك البغض كان المحبة الحانية؛ يقول جبران:

<<لا بأس، فإني سأحبهم أكثر فأكثر، ولكني سوف أسدل على محبتي ستارا من البغض، وأستر عطفي بشديد كرهي، وسأتبرقع ببرقع من حديد، ولا أسعى وراءهم إلا مسلحا مدرّعا>>(3).

ويقول: <<كذا شهرتكم بشفتيّ، ولكن قلبي والدماء تنزف منه كان يدعوكم بأرق الأسماء وأحلاها.

أجل أيها الأصحاب والجيران، فإن المحبة قد خاطبتكم مسوقة بسياط ذاتها.

والكبرياء قد رقصت أمامكم متعفرة بغبار خيبتها، مذبوحة بآلامها.

وتعطشي لمحبتكم قد ثار ثائره على السطوح.

ولكن محبتي كانت تسألكم صفحا وهي راكعة صامتة>>(4).

وليس عجيبا إذن أن يكون جبران رائد التحرر في زمنه، إذ <<لم يعرف الفكر اللبناني خاصة والعربي عامة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مناضلا عنيدا من أجل الحرية بوجهيها الفردي والاجتماعي كالذي شهده في كفاح جبران المفكر>>(5). وقد أخذ تمرد جبران منحيين:

أ- التمرد على الذات: اتضح ذلك من خلال نقده لذاته، وعبر عنه في الكثير من النصوص، بطريقة مباشرة أحيانا، وبطريقة رمزية أحيانا أخرى، كما يظهر مثلا في أقصوصة: "البنفسجة الطموح"، حيث يقول في بعض المقاطع على لسان البنفسجة التي طلبت من الطبيعة أن تحولها إلى زهرة:

<<ألا فاسمعن أيتها الجاهلات القانعات، الخائفات من العواصف والأعاصير: لقد كنت بالأمس مثلكن أجلس بين أوراقي الخضراء مكتفية بما قسم لي، وقد كان الاكتفاء حاجزا منيعا يفصلني عن زوابع الحياة وأهويتها، ويجعل كياني محدودا بما فيه من السلامة، متناهيا بما يساوره من الراحة والطمأنينة، ولقد كان بإمكاني أن أعيش نظيركن ملتصقة بالتراب حتى يغمرني الشتاء بثلوجه، وأذهب كمن ذهب قبلي إلى سكينة الموت والعدم... ولكني أصغيت في سكينة الليل، فسمعت العالم الأعلى يقول لهذا العالم: إنما القصد من الوجود الطموح إلى ما وراء الوجود. فتمردت نفسي على نفسي، وهام وجداني بمقام يعلو عن وجداني، ومازلت أتمرد على ذاتي وأتشوق إلى ما ليس لي حتى انقلب تمردي إلى قوة فعالة،

---

(2) د. عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، المضمون وصور التعبير، ص115.

(3) جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، ص75.

(4) المصدر نفسه، ص76.

(5) د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص119.

واستحال شوقي إلى إرادة مبدعة، فطلبت إلى الطبيعة —وما الطبيعة سوى مظاهر خارجية لأحلامنا الخفية- أن تحولني إلى وردة ففعلت..>>[1]

ويتضح جليا في هذا المقطع أسلوب التصوير الفني القائم على الرمز والمجاز والخيال، والكثير من عناصر الشعرية الأخرى، شأنه في ذلك شأن النصوص التي تعرضنا إلى تحليلها.

ب- التمرد على الأوضاع العامة: من أجل توضيح تمرد الذات الجبرانية على الأوضاع القائمة، وما في التعبير عن تمردها من شعرية وجمال لغوي، نأخذ بعض المقاطع من قصة "خليل الكافر"، الذي كان يرعى أبقار الدير، فطرده الكهان عندما واجههم بما يمارسون من اضطهاد للفلاحين واستغلال لخيراتهم، فأوى في ليلة عاصفة إلى بيت راحيل وابنتها، ليقبض عليه بعد ذلك خدام "الشيخ عباس"، الإقطاعي الحاكم في القرية. وأثناء محاكمته <<أبدى جرأة فريدة في الدفاع عن نفسه، وفي التنديد بالإقطاعيين حلفاء الإكليروس، الذين يستبيحون حتى المحرمات في سبيل إرواء شهواتهم على حساب الشعب البائس... وانتهت الأقصوصة بانتصار الحق الذي يمثله خليل>>[2].

يقول خليل مخاطبا الفلاحين الذين اجتمعوا رجالا ونساء في منزل "الشيخ عباس" ليشهدوا استنطاقه: <<في أي ساعة من النهار لا تتأوه أرواحكم متوجعة؟ أفي الصباح عندما تنهركم محبة البقاء وتمزق نقاب الكرى عن أجفانكم وتقودكم كالعبيد إلى الحقول؟ أم في الظهيرة عندما تتمنون الجلوس في ظل الأشجار لكي تتقوا سهام الشمس المحرقة فلا تستطيعون؟ أم في المساء عندما تعودون جائعين إلى أكواخكم ولا تجدون سوى الخبز اليابس والماء العكر؟ أم في الليل عندما تطرحكم المتاعب على الأسرّة الحجرية فتنامون قلقين، ولا يكحّل النعاس أجفانكم إلا وتهبون متوهمين صوت الشيخ يرن في آذانكم؟>>[3].

لعل ما يميز أدب جبران إضافة إلى الصبغة الشعرية الجمالية، المشكلة من أنواع التصوير الفني، وصدق العاطفة، وعذوبة الجرس الموسيقي، هو طغيان المظهر الدرامي. ولعل ما رسخ وجود هذا المظهر وقوّاه هو طبيعة جبران المتمردة، التي حتم عليها تمردها أن تكون في صراع دائم. والصراع (الذي هو أحد أهم عناصر العمل الدرامي) لاشك يستجلب باقي العناصر الأخرى التي هي الشخصيات التي تمثل أطراف الصراع، وما يجري بينها من حوار بخصوص الحدث المتصارع عليه.

<<والصراع يأخذ أشكالا متعددة، فمنه صراع المشاعر أو العواطف، ومنه صراع الأفكار، ومنه صراع القيم، ومنه صراع العادات والتقاليد، ومنه صراع المشاهد والصور. أي أن الصراع قد تكون ساحته خارجية في الطبيعة وصورها وأشكالها، وقد تكون داخلية ممثلة في الرغبات أو المشاعر المتناقضة. وكلما قويت مظاهر الصراع واشتدت تناقضا زادت حدة التوتر والتوهج>>[1].

---

[1] جبران خليل جبران: العواصف، ص170.

[2] جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، ص26، 27.

[3] المصدر نفسه، ص175، 176.

[1] د. أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص18.

والصراع هنا يدور في المرحلة الأولى بين خليل (الذي يتستر خلفه جبران) وبين الفلاحين المضطهدين، أو بالأحرى بين أفكاره المتمردة على الظلم، وأفكارهم الخانعة المتبلدة، الراضخة للاستعباد والتسلط. إنه إذن صراع أفكار وقيم. وهو إذ يعرض أفكاره بهذه الطريقة إنما يستنهض هممهم، ويحرك أحاسيسهم شبه الميتة، ويحاول أن يذْكي فيهم جذوة الحياة الخامدة.

وقد تجلى الصراع الذي من خصائصه أنه <<يقوي الحدث ويزيد توهجه وحدته>>[2]، في أسلوب الخطاب، وأساليب الاستفهام التي يظهر فيها <<الصوت المفرد>>[3] للكاتب، حيث يمتزج السؤال والجواب معا في صيغة واحدة، ويصير الجواب بدوره تساؤلا: أفي الصباح عندما تنهركم..؟ أم في الظهيرة عندما تتمنون..؟ أم في المساء..؟ أم في الليل..؟

أما الحدث فقد صيغت تفاصيله وجزئياته بطريقة تصويرية فنية، فإذا الأرواح تتأوه وتتوجع كل ساعات النهار، وإذا محبة البقاء تنهر الفلاحين وتقودهم كالعبيد، وإذا للكرى نقاب يلقيه على الأجفان، وإذا المتاعب تطرح المضطهدين على الأسرّة الحجرية.

وغاية هذه الصور أن ترسم ما يعاني الفلاحون من قهر واستعباد وإذلال، في إطار زمني تتوزعه فترات النهار وساعاته كلها، الصباح والظهيرة والمساء والليل، مما يجلّي عمق المأساة وسوداويتها، واستمرارها. ويذكرنا هذا بما جرى للجائعين في مقال "في ظلام الليل" على فترات متدرجة تستغرق الوقت كله.

كما ترسم هذه الصور ملامح معاناة نفسية، وآلام يكابدها الكاتب (وتظهر في النص مرتبطة بخليل)، لشدة ما وصل إليه حال تلك الفئة من المجتمع من تدنٍّ. ووراء هذه المعاناة تختفي ولاشك مشاعر وأهداف نبيلة.

وتزيد الألفاظ والتراكيب التي تشكل خطوط الصور من إيضاح مأساوية الحدث: تتأوه أرواحكم متوجعة، تنهركم، تقودكم كالعبيد، لا تستطيعون، جائعين، الخبز اليابس والماء العكر، تطرحكم المتاعب على الأسرّة الحجرية، فتنامون قلقين، تهبون..

أما أساليب الاستفهام المتتابعة، فإضافة إلى أنها ساهمت في تشكيل إيقاع النص، فإنها ترمي إلى توكيد الفكرة وتجليتها من جهة، وإلى تنبيه المخاطَبين لما يَحيق بهم من مآس، وما يكتنف حياتهم من شقاء من جهة أخرى.

وإيقاع النص تأتى من تكرار مثل هذه العبارات التي بينها تشابه في الصياغة: أفي الصباح عندما تنهركم..؟ أم في الظهيرة عندما تتمنون..؟ أم في المساء عندما تعودون..؟ أم في الليل عندما تطرحكم..؟ وتكرار بعض العبارات الأخرى المتشابهة صرفيا: تعودون جائعين، تنامون قلقين، تهبون متوهمين..، وإيراد بعض الأسماء الممدودة: البقاء، المساء.. وإن كان الإيقاع الداخلي المتمثل في تتابع الحركات والسكنات، ومجاورة بعض الألفاظ لبعض أكبر أثرا في تشكيل الإيقاع الموسيقي للمقطع.

---

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص50.

وصدق العاطفة يظهر في عبارات المقطع كله، وأول ما يظهره أن الكاتب (على لسان خليل) واعٍ وعيا كاملا بما يعاني الفلاحون، بل إنه يصور وعيه هذا لمعاناتهم وتفاعله معها تصويرا مؤثرا لم يكونوا ليعبروا بمثله لو كانوا هم المتكلمين: في أي ساعة من النهار لا تتأوه أرواحكم متوجعة؟ تنهركم محبة البقاء، تقودكم كالعبيد إلى الحقول، تتمنون الجلوس في ظل الأشجار لكي تتقوا سهام الشمس المحرقة ولا تستطيعون، تعودون جائعين...

بهذه الطريقة عبر خليل (الذي يمثل صوت جبران) عن تمرده على حال قومه من الفلاحين. لقد نبههم إلى حقيقة وضعهم، وما يتخبطون فيه من تردٍّ وهوان، وبيّن لهم تفاصيل معاناتهم في كل ساعة من ساعات حياتهم، رجاء أن يفيقوا من غفلتهم، وينتبهوا من رقادهم، فيثوروا على من سبب لهم هذا الشقاء، وفرض عليهم هذه العبودية.

ويستمر خليل في السياق ذاته، مواصلا تنبيهه لهم، ومحاولته تحريك مشاعرهم وإيقاظ قلوبهم، فيقول: << وفي أي فصل من السنة لا تندب قلوبكم متحسرة؟ أفي الربيع عندما ترتدي الطبيعة حلة جديدة فتخرجون لمشاهدتها بأطمار بالية ممزقة؟ أم في الصيف عندما تحصدون الزرع وتجمعون الأغمار على البيادر، وتملأون أهراء سيدكم الظلوم بالغلة، ولا تحصلون لقاء أتعابكم على غير التبن والزؤان؟ أم في الخريف عندما تجنون الأثمار وتعصرون العنب ولا يكون نصيبكم منها سوى الخل والبلوط؟ أم في الشتاء عندما يضطهدكم الفضاء ويطردكم البرد والزمهرير إلى الأكواخ الملتحفة بالثلوج، فتجلسون بجانب المواقد متأففين خائفين غضب الزوابع والعواصف؟>>(1).

وكما صور حالاتهم على امتداد ساعات النهار، يصور الآن حالهم بتعاقب فصول السنة إمعانا في الإيضاح والتنبيه. والتصوير فني دائما؛ فالقلوب تندب متحسرة، والطبيعة ترتدي الحلل، والفضاء يضطهد الفلاحين، والبرد والزمهرير يطردانهم، والأكواخ تلتحف بالثلوج، والعواصف والزوابع تغضب وتزمجر فتخيف البشر.

والطبيعة في هذا المقطع كأنها تتفاعل مع خليل وتشاركه حالاته النفسية، فإذا هي مرة ترتدي حلة جميلة كأنها تريد أن تدعو الفلاحين إلى التحرر من أغلالهم والخروج إلى فضاء الحرية الوسيع، وإذا هي مرة ثانية تسلط عليهم جنودها، الزوابع والعواصف والبرد والثلوج، كأنها تريد أن تعاقبهم، وتنتقم منهم بسبب ضعفهم واستسلامهم.

وهكذا صارت الطبيعة بالنسبة إلى المتكلم <<مصدرا خصبا ورصيدا موفورا، لمشاركته وتشخيص معاناته ونقل مشاعره وما يهدف إليه>>(2).

ولكن جبران لم يسند هذه الأدوار إلى الطبيعة جزافا أو عن طريق المصادفة، بل لقد تعمد إقحامها في هذا المقام بالذات لأنها على ارتباط وثيق بالتحرر، <<فالطبيعة في عرف جبران تعني الحرية بقدر ما تعني الحب، لأن الحب لا ينمو ويثمر إلا في أجواء حرة... الطبيعة هي موطن الحرية الأفضل، في رحابها ينمو النبات على هواه، ويغرد الطير طليقا وتسرح القطعان. يوم قيد الإنسان كائنات الطبيعة قيد نفسه، قيدها بالشرائع التي سنها أصحاب الشأن لكي يديموا سلطانهم، ففقد أصالته، وانعكس القيد المادي على القلب فقسا، وعلى العقل فتحجّر، وعلى الروح فماتت، فإذا الإنسان في ظل التقاليد الموروثة والشرائع الخانقة يحيا مستعبدا>>(1).

---

(1) جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، ص177.

(2) د. أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص48.

(1) د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص161.

وما دعوة جبران الدائمة إلى العودة إلى الطبيعة إلا دعوة إلى التحرر من العبودية بجميع أشكالها، << ففيما دعا جبران إلى العودة إلى الطبيعة ثار على المجتمع، عبر المادة والضلال والشر، فأقاصيصه حفلت بالنقمة على الظلم المتمثل إما بإقطاعي جاهل يستبد بالشعب، وإما برجل دين شذ عن تعاليم يسوع فطغى وأفحش، وإما بامرأة بائسة زوِّجت رغم إرادتها فجرّت أيامها في بيتٍ ضريح. وفي مقالاته النقدية نداء تحرر اجتماعي وسياسي وصرخة إلى العدالة والمساواة، لاسيما مساواة الرجل بالمرأة، لأن الطبيعة لا تفرق بين ذكر وأنثى. إنه لا يقول بنظام خاص يحل محل الأنظمة الفاسدة التي ثار عليها، بل يدعو إلى حرية مطلقة، إلى البساطة البدائية، إلى الفطرة كما هي الحال في الطبيعة>>[2].

وفي النص جملة من الأفكار المتعارضة، هدفها المبالغة في تجلية سوء حال الفلاحين، فعندما ترتدي الطبيعة حلة جميلة، يخرجان لمشاهدتها بأطمار بالية، وعندما يحصدون الزروع ويجمعون الأغمار، يملأون بها أهراء سيدهم، ولا يحصلون منها على غير التبن والزؤان، وعندما يجنون الأثمار ويعصرون العنب لا يكون نصيبهم منها سوى الخل والبلوط.

بهذا الوصف، كان هؤلاء يشقون ويتعبون، ويكابدون شظف العيش، ليس من أجل أن يحسّنوا وضعهم، أو يتمتعوا ببعض ما تجنيه أيديهم، بل لأجل أن يقدموا كل ذلك لسادة الحقول ومن يتحالف معهم من رؤساء الدين. أما هم فالشقاء نصيبهم، والبؤس قدرهم الذي لا مفر لهم منه.

وهكذا تنمو الأفكار وتتوسع بالاسترسال في الكلام، فبعد أن ابتدأ خليل في المقطع السابق بخروج الفلاحين إلى الحقول ثم عودتهم مساء، مع ما بين الفترتين من أشكال البؤس، بتعبير يكاد يكون مجملا، ينتقل الآن إلى إبراز معاني أخرى، لاشك أنها ستكون أشد وقعا على الفلاحين، وأعظم أثرا في قلوبهم، وهي كونهم مجرد وسائل حقيرة، لا عمل لها سوى توفير المتعة، وتحقيق لذائذ العيش لفئة من المستبدين، دون أن يكون لأنفسهم أي نصيب من ذلك.

وهنا يتجلى إحكام صياغة الأفكار، ومن ثم شدة إثارتها. وقد وصلت فعلا في نهاية الأقصوصة إلى هز مشاعر الفلاحين وإيقاظ إحساسهم وبعث تمردهم.

وبالشكل ذاته كان تطور الحدث والصراع ونموهما، ليفضيا في الأخير إلى تحقيق الهدف المرغوب.

ولا يبدو فرق في الألفاظ والأساليب والإيقاع بين هذا المقطع والذي قلبه، لأنهما يصاغان بالطريقة ذاتها ويحملان المعاني نفسها تقريبا.

ثم يقول خليل بعد عرض هذه الحقائق على الفلاحين: <<هذه هي حياتكم أيها الفقراء. هذا هو الليل المخيم على أرواحكم أيها التعساء. هذه هي أشباح ذلكم وشقائكم أيها المساكين. هذا هو الصراخ الأليم المستمر الذي سمعته خارجا من أعماق صدروكم، فاستيقظت وتمردت على الرهبان وكفرت بمعيشتهم، ووقفت منفردا متظلما باسمكم واسم العدالة المتوجعة بأوجاعكم، فحسبوني كافرا شريرا وطردوني من الدير، فجئت لكي أشاطركم التعاسة وأعيش بقربكم، وأمزج دموعي بدموعكم، فأسلمتموني مكتوفا إلى عدوكم القوي الذي يغتصب خيراتكم، ويحيا غنيا بأموالكم، ويملأ جوفه الواسع من أثمار أتعابكم>>[1].

---

[2] المرجع نفسه، ص175.

[1] جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، ص177.

هكذا وصل خليل إلى نتيجة عرضه، وفصّل الأسباب التي دفعته إلى التمرد والثورة. وقد جبه الفلاحين بهذه النتيجة بتكرار عبارتي: "هذه هي" و "هذا هو" أربع مرات متتالية، مبالغة في تقرير فكرته وترسيخها في أذهانهم، وإلباسها لباس الحقيقة المسلّمة التي لا تقبل الجدال. وهذه حقيقة الحال فعلا، فصورتهم صورة من يخيم الليل على روحه فيعيش في ظلام سرمدي، وصورة ذلهم وشقائهم أشباح تلازمهم وتحيط بهم أينما حلوا، وصورة معاناتهم الصامتة صراخ أليم خارج من أعماق صدروهم وإن كانت لا تسمع منه نبرة واحدة، أما العدالة التي ثار باسمها فتتوجع بتوجع المضطهدين.

وهكذا تدرّج صراع الأفكار والقيم إلى أن بلغ ذروته، أما أفكار الفلاحين الذين هم طرف الصراع الثاني، فهي –وإن لم يعبروا هم عنها– متضمنة في عبارات خليل التقابلية.

وأخذت الألفاظ والتراكيب منحى الفكرة النهائية لتتماشى معها وتعبر عن مقتضياتها، فإذا المخاطبون في آخر الأمر بؤساء وتعساء ومساكين، وإذا الليل مخيم على أرواحهم، وأشباح الذل والشقاء تلازمهم، وإذا ما يتصل بهم الصراخ والتوجع والدموع والتعاسة.

ويبدو جليا في خطاب خليل للفلاحين <<ارتباط الجانب الموسيقي بالحركة النفسية>>[2]، وهذا أمر غاية في الأهمية، إذ أن <<للإيقاع والوزن صلة وثيقة بحالة الانفعال التي تسيطر على الشاعر. فمن الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة موقعة حين نعاني انفعالات قوية... فإذا كنت في حالة قلق بسيط رأيت ساقك تتحرك وتهتز، وإذا كنت تعاني ألما ماديا أو نفسيا رأيت الجسم كله يضطرب، فإذا اشتد هذا الألم رأيت الجسم يهتز إلى أمام وإلى وراء، ورأيت اضطرابه يصبح منتظما، وإذا كنت أخيرا في حالة فرح شديد رأيتك تقفز وترقص. وهذه الظاهرات نفسها تلاحظ كذلك في أعضاء الصوت، إذ يكتسب الكلام بتأثير التنبيه العصبي قوة وإيقاعا واضحين>>[3].

وما نلاحظه في خطاب خليل للفلاحين، التكرار الذي هو عماد الإيقاع. فالإيقاع ليس إلا <<تردد ظاهرة صوتية –بما في ذلك الصمت– على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة>>[4].

وفي المقطع الذي بين أيدينا تتكرر الكثير من الألفاظ والصيغ المتشابهة أو المسجوعة (هذه هي..، هذا هو..، حياتكم، أرواحكم، ذلكم وشقائكم. بقربكم، بدموعكم، خيراتكم، أموالكم، أتعابكم)، وبعض الأسماء الممدودة (الفقراء، التعساء). وواضح ارتباط هذه الصيغ جميعا بالحالة النفسية للمتكلم.

أما صدق شعور خليل تجاه إخوانه من الفلاحين فيكفي دليلا عليه أنه تمرد باسمهم، وانضم إليهم كي يعيش بقربهم، ويشاطرهم تعاستهم، ويمزج دموعه بدموعهم. ولئن كان ذلك وصفهم، فإن وصف من يضطهدهم نقيض ذلك، فهو أوّلا عدوّ لهم، وهو قوي في عدائه لهم، وهو يغتصب خيراتهم، ويحيا غنيا بأموالهم، ويملأ جوفه الواسع من أثمار أتعابهم. وإلى هذا العدو وجه خليل من قبل ثورته وتمرده، فخرج من الدير مطرودا: <<نعم خرجت مطرودا من الدير لأنني لم أستطع أن أحفر قبري بيدي، لأن قلبي قد تعب في داخلي من متابعة الكذب والرياء، لأن نفسي أبت أن تتنعم بأموال الفقراء والمساكين، لأن روحي قد امتنعت عن التلذذ بخيرات الشعب المستسلم إلى الغباوة. خرجت مطرودا لأن جسدي لم يعد

---

[2] د. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص342.

[3] المرجع نفسه، ص358، 359.

[4] المرجع نفسه، ص342.

يجد راحة في الغرف الرحبة التي بناها سكان الأكواخ، لأن جوفي لم يعد يقبل الخبز المعجون بدموع اليتيم والأرملة، لأن لساني لم يعد يتحرك بالصلاة التي يبيعها الرئيس بأموال المؤمنين والبسطاء. خرجت مطرودا كالأبرص القذر لأنني رددت على مسامع القسس والرهبان آيات الكتاب التي جعلتهم قسسا ورهبانا>>[1].

3- الشعرية في تجلي الذات المثلى:

كان جبران دائم التطلع إلى اللحظة التي <<يدرك فيها ذاته الطليقة القائمة وراء ذاته السجينة>>[1]، وما اشتد حنينه إلى تلك اللحظة إلا لأن يقظة ما لامست قلبه، وصوتا ما دعاه إلى اتباعه. وكانت روحه مهيأة لذلك، وقد رأت الحقيقة مرات بعد التأمل والتفكر، <<فروح جبران من الأرواح التي صفت للحق فاصطفاها، وفي ذلك مجدها وفي ذلك شقاؤها، لأن الروح التي تعكس الحق صافيا ولو لحظة واحدة تتألم فيما بعد كلما انعكس عليها ما ليس حقا.. والعين التي تلمح وجه الجمال المطلق ولو لمحة واحدة تدمع دما كلما وقعت بعد ذلك على وجه ما ليس جمالا>>[2].

وليست هذه الغاية في متناول كل الناس، لأن طريقها صعب محفوف بالمتاعب والألم، بل إن أكثر الناس يعيشون متخبطين في وسط غشاوات هائلة من الوهم والظنون، ويحكمون على أشكال الحياة من خلال القشور والظواهر

---

[1] جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، ص128.

[1] د. خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص241.

[2] ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص218.

السطحية، <<أما الذي طهر أذنيه من جلبة الحواس الخارجية، ومزق غشاوات الوهم عن بصيرته، فليس يسمع أو يبصر من الحياة إلا جوهرها الصافي>>[3].

وكتاب "النبي" —من بين كل كتب جبران— هو الذي تجلت فيه آراؤه ونظرته المثالية إلى حقائق الحياة، وبرزت فيه ملامح ذاته المثلى المتوازنة. صحيح أنه في كل أدبه <<لا يكتب إلا ما يعتقده حقا وصوابا، ولذلك تأتي كتابته مرآة نقية تعكس شخصية كبيرة تأبى أن تتقيد بقيود الماضي أو أن تلبس حلة غير حلتها. بيد أن هذه الشخصية الممتازة قد ظهرت في أوج عظمتها وكمال روحانيتها في كتاب "النبي"، الذي أودعه المؤلف خلاصة آرائه في الحب والزواج، والأولاد، والبيوت والثياب، والبيع والشراء، والجرائم والعقوبات، والحرية، والشرائع، والعقل والهوى، والألم، والصداقة، والدين، والموت، وغير ذلك على لسان نبي سماه "المصطفى">>[4].

وهذا الكتاب فعلا هو خلاصة بحث جبران وتأمله، وزبدة فكره وعصارة روحه،<<وكأننا بالمؤلف قضى حياته يستعد لإخراج هذا السّفر النفيس، فإن كتبه السابقة من عربية وإنكليزية ليست سوى مقدمات لما في هذا الكتاب من حكمة وفلسفة، وشعر وفن، فلا ترى فيه جبران الثائر الذي تراه في "العواصف" و "الأرواح المتمردة"، ولا جبران الشاعر الذي تراه في "آلهة الأرض" و "أيها الليل" وغيرهما، ولا جبران المتألم في "لكم لبنانكم ولي لبناني" وفي صورة "وجه أمي وجه أمتي"، ولا جبران المعلم الحكيم في "القشور واللباب" و "المجنون" و "السابق"، ولا جبران الرسام الرمزي في جميع ما أبرزته ريشته الساحرة، ولا جبران الخيالي في "بين ليل وصباح" وفي "حفار القبور"، بل ترى في هذا الكتاب جبران الذي هو من هذه العناصر جميعها، بل هو خلاصتها المختارة. فإنك لا تقرأ فصلا من فصوله إلا وترى أمامك حكمة من خيال وفلسفة في بلاغة وجمال>>[5].

وأهم ما يلمس في آرائه هذه، المبثوثة في كتاب "النبي"، مسحة من التسامح اللامحدود والرقة الحانية، وثوب شفيف من المحبة الشاملة، تلك المحبة التي صارت تشمل عنده كل شيء في الوجود: <<أحل قد أحببتكم جميعكم، جباركم وصعلوككم، أبرصكم وصحيحكم، وأحببت من يتلمس منكم سبيله في الظلام، كمن يرقص أيامه على الجبال والآكام.

أحببتك أيها القوي، مع أن آثار حوافرك الحديدية لا تزال ظاهرة في لحمي.

وأحببتك أيها الضعيف، على رغم أنك جففت إيماني، وعطلت علي صبري.

أحببتك أيها الغني، في حين أن عسلك كان علقما في فمي، وأحببتك أيها الفقير، مع أنك عرفت عوزي وفراغ ذات يدي...

أحببتك أيها الشاعر المقلد، الذي يستعير قيثارة جاره ليضرب عليها بأصابعه العمياء. أحببتك كرما ولطفا، وأحببتك أيها العالم الدائب عمره في جمع الأكفان الرثة من حقل الخزاف الممقوت.

أحببتك أيها الكاهن الجالس في سكون أمسه متسائلا عن مصير غده.

---

[3] المرجع نفسه، ص218.

[4] جبران خليل جبران: النبي، ص08.

[5] جبران خليل جبران: مقدمة النبي، ص09.

وأحببتك أيها العابد الذي يتخذ من أشباح رغائبه آلهة يعبدها...

أحببتكِ أيتها المرأة المتعطشة وكأسها مملوءة أبدا، لأنني عرفت سرك.

وأحببتك أيتها المرأة الساهرة لياليها، مشفقا عليك..>>[1].

ومن أجل التنقيب عن ملامح الشعرية في بعض تجليات الذات المثلى، نختار مقاطع من مقال في كتاب "النبي" بعنوان: "الوداع"، يقول في أولاها: <<ولكن هنالك ما هو أحلى من الضحك وأعذب من الحنين بين من جاء إلي منكم، ألا وهو الكائن غير المحدود فيكم، الإنسان بالغ العظمة فيكم الذي لستم سوى أنسجة وعضلات في كيانه، والمرنِّم الذي ليس غناؤكم أمام غنائه سوى اختلاج وهينمة.

وأنتم لا تعرفون العظمة إلا بهذا الإنسان العظيم الذي فيكم.

وعندما رأيته رأيت حقيقتكم وأحببتكم.

لأنه هل في الوجود علوّ أو بُعد تصل إليهما المحبة ولا يحيط بهما في دائرة كيانه العظيمة الاتساع؟

أم هل هنالك تصورات أو تمنيات أو أحلام تستطيع أن تسمو فتبلغ أقصى ارتفاعه؟

أجل، إن هذا الإنسان العظيم هو بالحقيقة كالسنديانة الجبارة المغطاة ببراعم التفاح الجميلة. فقدرته تقيدكم بالأرض، وشذاه يرفعكم إلى أعالي الفضاء، وفي عزمه وصبره على عواصف الطبيعة أنتم خالدون>>[2].

الحديث هنا عن الذات العظمى، وهي كائن معنوي، أعذب وأحلى من كل شيء جميل في الوجود. وهي تشبَّه بإنسان بالغ العظمة، متواجد في داخل كل إنسان. لكن ذلك الإنسان الذي يحتويها لا يمثل بالنسبة إليها إلا نسيجا أو عضلة من عضلات كيانها العظيم، فكيف يمكن الجمع بين الأمرين؟ بين أن تكون الذات العظمى متواجدة في الإنسان، وأن تحتويه في الوقت ذاته فلا يشكل في كيانها إلا جزءا ضئيلا؟

حقيقة ذلك أن الذات العظمى كائن معنوي لا يمكن أن يحتويه الجسم المادي داخل حدوده الضيقة، كما لا يمكن أن تعبر عنه التعبير الأمثل الذات المكتنفة بالقصور والنقص، وهو في اتساعه وامتداده يطوي الإنسان في داخله كذرة ضئيلة.

وكما أن الناس ليسوا في كيان الإنسان بالغ العظمة –بتصوير فني– سوى أنسجة وعضلات، فإن غناءهم –بتصوير فني دائما– ليس أمام غنائه سوى اختلاج وهينمة.

والمقصود بالغناء كل الآمال والأحلام، وكل ما يأتيه الإنسان من أعمال من أجل التعبير عن ذاته، وإمضاء رغباته وتحقيق أمانيه.

لكن هذا الغناء ليس إلا اختلاجا وهينمة أمام حقيقة الذات العظمى وأحلامها وآمالها. وكم هو شاسع الفرق بين الصورتين المتقابلتين: بين الاختلاج الذي لا يكاد يسمع وغناء الروح أحلامَها التي لا حدود لها!

لذلك لن يستطيع هؤلاء أن يعرفوا العظمة إلا إذا عرفوا الإنسان العظيم الكامن في أعماقهم.

---

[1] جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، ص73، 74.

[2] جبران خليل جبران: النبي، ص93.

أما نبي جبران فقد رآه. لكن الذات لا ترى بحاسة الإبصار المادية. لقد بلغ إذن ذاته الكبرى وشاهدها بعين فكره وبصيرته، وحينها، بدت له الحقائق جلية واضحة.

وأول ما رأى من الحقائق حقيقة البشر، وهذه بدورها أوصلته إلى المحبة الشاملة.

هكذا، ومن أجل أن تقرَّب إلى الأفهام، صورت الذات المثلى إنسانا جبارا، بأنسجة وعضلات، يغني، ويُرى، ولرؤيته منافع وثمار طيبة.

والمحبة التي هي أولى وأعظم هذه المنافع تجسَّد أيضا، فإذا هي ترتفع إلى أعالي وأبعاد مديدة، لكنها مهما بلغت من العلو والارتفاع لا تستطيع أن تخرج من دائرة مجازية لا حدود لاتساعها هي دائرة الذات العظمى.

ونظير المحبة التي تتعالى وترتفع، يمكن للأمنيات والأحلام (مجسَّدة) أن تسمو أيضا، لكنها لن تستطيع اختراق تلك الدائرة العظيمة، لأن ارتفاعها الأقصى لا يدرَك.

ثم يصوَّر الإنسان العظيم تصويرا آخر، إنه هذه المرة كسنديانة جبارة مغطاة ببراعم التفاح الجميلة. لكن، هل يمكن فعلا أن تنمو براعم التفاح على أغصان السنديان؟

إنها صورة مجازية أخرى، توحي فيها جذور السنديان القوية بقوة الارتباط بالأرض، في حين توحي براعم التفاح الشذية بالارتفاع إلى طبقات الفضاء. وهكذا هما الجزآن المكونان لكيان الإنسان: جسم مادي مرتبط بالتراب، له حاجات ونوازع أرضية، وجواذب تجذبه دائما نحو الأسفل، وروح معنوية تنشد دائما التحليق والارتفاع، وترنو إلى اختراق الآفاق.

والصفات التي ألحقها بكل جزء من أجزاء الشجرة الخيالية دالة على صفة ما نسبت إليه، فالسنديانة المنبثقة من الأرض جبارة، وبراعم التفاح جميلة كجمال الذات وعذوبتها، وهي تغطي أغصان السنديانة كناية عن عِظم شأن الروح وعظيم خطرها.

ويجمل جبران هذه المعاني قائلا: فقدرته تقيدكم بالأرض، وشذاه يرفعكم إلى أعالي الفضاء، وفي عزمه وصبره على عواصف الطبيعة أنتم خالدون.

وليست عواصف الطبيعة سوى ما يعترض الإنسان من صعاب، وما يعتري ذاته من ألم وكبد ومعاناة، في طريق الارتقاء واستحقاق الخلود.

أما فيما يخص الأسلوب في هذا المقال وفي كتاب "النبي" عامة، فهو مشابهته لأسلوب الإنجيل، إذ يعتمد الوعظ ومخاطبة القلوب، <<ولعل من أسباب نجاح الأدب الجبراني، ولاسيما "النبي" ما يمثله من عودة إلى الجوهر الإنساني والطبيعة. فكالناصري كان جبران يوقظ الروح الإنسانية ويعيد نسج الطبيعة كما تنسج الفصول، مكثرا من استخدام المثل والموعظة.

ولا مرية في أن الكتاب المقدس، مذ ترجم إلى العربية، تغلغل تأثيره في أساليب الأدباء، لكننا لا نجد ذلك التأثير عميقا وواضحا في أدب أي كاتب لبناني أو عربي مثلما الحال في أدب جبران. ومرد الأمر إلى العلاقة النفسية الحميمة

بين جبران ويسوع. فجبران التزم نهج الكتاب المقدس عامة، وأسلوب الناصري خاصة، لا رغبة في التجديد الأدبي فحسب، بل كضرورة نفسية يحتمها تجاوبه مع مثله الأعلى>>[1].

وهكذا جسّد جبران الذات العظمى التي بلغها النبي، وصورها تصويرا فنيا، مستخدما أدوات الخيال والمجاز والرمز (السنديانة، براعم التفاح، العواصف..)، موظفا عناصر الطبيعة في رسم أجزاء صورته.

ثم يقول جبران: <<وقد أخبرتكم فيما مضى أنكم كالسلسلة، ضعفاء كأضعف حلقة في كيانكم. غير أن هذا هو نصف الحقيقة. فأنتم أيضا أقوياء كأقوى حلقة من سلسلتكم. لأننا إذا حكمنا عليكم بأصغر أعمالكم، كنا كمن يحكم على قوة البحر بما في زبده من الضعف وسرعة الزوال.

وإن حكمنا عليكم بخيبتكم كنا كمن يلوم الفصول لتعاقبها وعدم ثباتها>>[2].

صورة أخرى غرضها تجسيد الذات الإنسانية وإبراز بعض خصائصها، يشبِّه فيها المخاطبون هذه المرة بالسلسلة، وتحديدا بأضعف حلقة فيها. وإذ تمثل السلسلة الكيان كله، تمثل الحلقة الأكثر ضعفا فيها الحلقة الضعيفة في كيان الإنسان. هذا هو التشبيه الأول، أما الثاني فمعاكس له تماما، حيث يشبِّه المخاطبين بأقوى حلقة في سلسلة كيانهم، فكيف يستقيم التشبيهان المتناقضان في الوقت ذاته؟

من أجل إيضاح ذلك، يدرج جبران المزيد من التمثيلات؛ فإن حكمنا على الناس بجوانب الضعف فيهم كنا كمن يحكم على البحر –على عظمته– بما فيه من الزبد الذي يذهب جفاء، وإن حكمنا عليهم بانكساراتهم كنا كمن يجحد قيام الفصول المشرقة على كواهل الفصول المعْتمة.

وما يلاحظ في هذا المقال استعمال الجمل التقريرية القصيرة، وتمثيل المعاني، وكأن الذات المثلى التي أدركت الحقائق مشرقةً، تبثها بثقة ويقين وهدوء، في قالب لا يخلو كما هو الشأن دائما من الطبيعة ومظاهرها (البحر، الفصول)، وقد أكسبت الجمل التقريرية القصيرة النص جرسا موسيقيا لطيفا.

ويواصل "النبي" مخاطبا المحيطين به: <<أجل، إنكم بالحقيقة كالأوقيانوس العظيم.

فمع أن سفنا عظيمة تنتظر مدّ البحر وجزره على شواطئكم فأنتم كالأوقيانوس، لا تستطيعون أن تعجّلوا مدّكم وجزركم.

وأنتم كالفصول أيضا يا أبناء أورفليس.

فإنكم تنكرون ربيعكم في شتائكم.

ولكن الربيع لا ينكركم، بل يبتسم لكم في غفلته! من غير أن يغضب أو يتعكر صفوه.

ولا يخطر لكم أني أقول هذا لكي أحملكم على أن تهمسوا بعضكم لبعض قائلين: "قد أجاد في مديحنا والثناء علينا، ولم ير سوى الصالح فينا".

فإني أنقل إليكم بألفاظي ما تدركونه أنتم بأفكاركم.

هل المعرفة اللفظية سوى ظل للمعرفة غير اللفظية؟

---

[1] غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص372.

[2] جبران خليل جبران: النبي، ص93، 94.

لأن أفكاركم وكلماتي ما هي عند التحقيق إلا أمواج تقذف بها الذاكرة المحتومة التي تحتفظ بدواوين ماضينا. وما جريانه، وحوادث الأيام المتصرمة عندما لم تكن الأرض تعرفنا، وكانت تجهل ذاتها أيضا، إلا أحلام الليالي عندما كانت الأرض خربة خاوية خالية>>[1].

وكأن الصورتين السابقتين لم تكفيا "النبي" في بيان حقيقة الذات لمستمعيه، على الرغم من أن كلتيهما مشبعة بالإيحاء. ففي كل من السنديانة والسلسلة أوّلا معنى الامتداد والقوة، وفيهما أيضا معنيا الضعف والقوة المتقابلين.. فقرر الاسترسال في التمثيل كي يوصل إلى أفهامهم ما يريد قوله فيستوعبوه.

وهذه المرة شبه نفوسهم بالأوقيانوس الذي هو المحيط العظيم، قارناً هذا التشبيه بعبارة: أجل، إنكم بالحقيقة..، كما قال من قبل: أجل، أن هذا الإنسان العظيم هو بالحقيقة كالسنديانة الجبارة، وقال بعدها: غير أن هذا هو نصف الحقيقة. ولفظتا: أجل وبالحقيقة، في كل هذه المواضع غرضهما التقرير، فكأن ما يقوله لهم بعد هاتين اللفظتين حقائق مؤكدة. وهي بالنسبة إليه كذلك فعلا، لذلك عبر عنها بهذا الأسلوب.

والأوقيانوس الذي يرمز إلى الذات أكثر اتساعا وامتدادا من الرمزين السابقين.

أما السفن العظيمة الراسية على الشاطئ منتظرة مدّ المحيط وجزره، فترمز إلى آمال النفس وأحلامها في بلوغ الكمال وما تصبو إليه من مطامح. ورسوّها على الشاطئ إشارة إلى أنها لا تزال في مرحلة الرؤى، ولم تُلق بنفسها بعد في بحر الذات العظمى لتتحول إلى حقائق.

والمدّ والجزر يرمزان إلى ما يعتري ذات الإنسان من ارتفاع وانحطاط، وهو المعنى ذاته الذي رمزت إليه من قبل جذور السنديانة وأغصانها، وحلقات السلسلة الضعيفة والقوية فيها.

لكن ما تنتظره سفن الآمال تحديدا هو المدّ، حيث ترتقي الذات وتتسع فتبلغ المنازل العالية، أما الجزر فهو حالة نقصانها وارتكاسها، وهو يشدها إلى الأعماق كما تشد الجذورَ السنديانة إلى الأرض، وهو كالحلقة الضعيفة في سلسلة الكيان، التي سرعان ما تنقطع.

أما قول "النبي" إن السفن تنتظر المدّ والجزر فمعناه أنها تنتظر نهاية الجزر وابتداء المدّ.

وبعبارة مكررة غرضها التوكيد يقول "النبي": فأنتم كالأوقيانوس لا تستطيعون أن تعجلوا مدّكم وجزركم، فكما أنه لم يُمْكنّا قبلُ أن نحكم على البحر بالزبد الذي يعلوه، ولا على الفصول بتعاقبها واختلاف أحوالها، كذلك لا يمكننا إلغاء حالة من حالات البحر استعجالا لأخرى، لأن تلك الأولى ما هي إلا مرحلة ضرورية لا يتم من دونها الوصول إلى المرحلة التي تليها.

وهذه الأمور متلازمة عند جبران: النقص والكمال، الضعف والقوة، الحزن والفرح وغيرها، يقول في "البدائع والطرائف": <<ما شربت كأسا علقمية إلا كانت ثمالتها عسلا.

وما صعدت عقبة حرجة إلا بلغت سهلا أخضر.

وما أضعت صديقا في ضباب السماء إلا وجدته في جلاء الفجر.

---

[1] جبران خليل جبران: النبي، ص94، 95.

وكم مرة سترت ألمي وحرقتي برداء التجلد متوهما أن في ذلك الأجر والصلاح، ولكنني لما خلعت الرداء رأيت الألم قد تحول إلى بهجة، والحرقة قد انقلبت بردا وسلاما>>[1].

ويقول في "النبي":

<<إن فرحكم هو ترحكم ساخرا.

والبئر الواحدة التي تستقون منها ماء ضحككم قد طالما ملئت بسخين دموعكم.

وهل في الإمكان أن يكون الحال على غير هذا المنوال؟ فكلما أعمل وحش الحزن أنيابه في أجسادكم، تضاعف الفرح في أعماق قلوبكم.

لأنه أليست الكأس التي تحفظ خمرتكم هي نفس الكأس التي أحرقت في أتون الخزاف قبل أن بلغت إليكم؟

أم أليست القيثارة التي تزيد في طمأنينة أرواحكم هي نفس الخشب الذي قطع بالمدى والفؤوس؟

فإذا فرحتم فتأملوا مليا في قلوبكم تجدوا أن ما أحزنكم قبلا يفرحكم الآن>>[2].

ويقول: <<وعظتني نفسي فعلمتني وأثبتت لي أنني لست بأرفع من الصعاليك، ولا أدنى من الجبابرة>>[1].

ثم يعود "النبي" إلى تشبيههم بالفصول، كل هذا إمعانا في إيضاح حقيقة ذواتهم وكنهها. والملاحظ أن كل ما استعمله من رموز (ما عدا السلسلة) استلهمه من الطبيعة وما في عناصرها من حياة وحركة، وهو فعلا مَعين لا ينضب بالنسبة إلى شاعر مثل جبران.

ومثل السنديانة والسلسلة والمحيط، توحي الفصول بتغيرها واختلافها بمعانٍ متقابلة يراد بها حالات الذات الإنسانية المتناقضة؛ فهي تنكر ربيعها في شتائها، والربيع رمز الذات المكتملة، وكل الأماني المرتقبة، لكن الشتاء بظلامه وضبابه وعواصفه يوحي بكل ما يحجب تلك المرموزات ويمنع تحققها.

ويمكن أن ندعو ما قصد "النبي" إلى إيضاحه من خلال كل الصور الفنية السابقة (السنديانة، السلسلة، الأوقيانوس، الفصول): ثنائية النقص والكمال.

ففي جذور السنديانة وحلقة السلسلة الضعيفة وجزر المحيط وشتاء الطبيعة يتجلى النقص، وفي براعم التفاح وأقوى حلقة في السلسلة، والمدّ والربيع يظهر الكمال.

لكن، هل أن النواميس الإلهية تتعجل أو تنكر بعض مظاهرها ومراحلها كما هو شأن الذات البشرية؟ كلا. إن الربيع رمز التكامل يبتسم مطمئنا في سكونه، لأنه متيقن بانقضاء الشتاء.

وبضربه كل هذه الأمثلة، أراد "النبي" أن يقول لمن يخاطبهم: إن ما تجدون في ذواتكم من نقص وقصور إنما هو جانب طبيعي من مكونات ذواتكم، فلا يجب أن تتذمروا من وجوده، لأن موجودات الكون كلها خاضعة لذاك التكوين، لكن واجبكم تجاوز ضعفكم والتغلب على نقائصكم، لتبلغوا كمال ذواتكم.

---

[1] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص05.

[2] جبران خليل جبران: النبي، ص38.

[1] جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص37.

وليس هذا في الوقت ذاته إطراء لهم أو تغطية لنقائصهم كما يمكن أن يتوهموا، بل هو إظهار لحقائق كامنة في أعماقهم، لا يستطيعون التعبير عنها.

لذلك صور "النبي" تلك الحقائق الكامنة في ذوات هؤلاء، والتي سماها معرفة غير لفظية، كالظل للمعرفة اللفظية، التي تمكّن هو من الوصول إلى التعبير عنها ووصفِها.

ولا يكتفي "النبي" (الذي هو لسان جبران) بتقرير هذه الحقيقة، بل يرسم لها صورة كغيرها من الأفكار، فيجعل التعبير أو الكلمات أمواجا، بينما يجعل من المعرفة غير اللفظية المخزونة في أعماق الذات ذاكرة محتومة تحتفظ بدواوين الماضي، فيصير التعبير حينئذ قذفا للأمواج من الذاكرة التي شبِّهت ضمناً بالبحر دون التصريح به.

وتحوُّل الأفكار إلى كلمات يماثل أيضا –بتصوير فني- تحوُّل أحلام الليالي إلى حوادث الأيام على الأرض، مع تشخيص كل عناصر الصورة (الأرض تعرف، تجهل ذاتها، أحلام الليالي).

وما يلاحظ في هذا المقطع استخدام الكثير من الحروف مختلفة الوظيفة اللغوية، فنجد التوكيد (إنكم بالحقيقة، فأني أنقل إليكم)، والنفي (لا تستطيعون)، والنهي (ولا يخطر لكم)، والاستدراك (ولكن الربيع)، والاستفهام (هل المعرفة..؟)، والاستثناء (ما هي إلا أمواج)، والتشبيه (كالأوقيانوس، كالفصول)، والنداء (يا أبناء أورفليس)، والتحقيق (قد أجاد)، وغيرها، مجتمعة كلها في عدد قليل من الجمل، مما أكسب الأسلوب جمالا وعذوبة وتنوعا.

الخاتمة

اتضح من خلال ما تقدم من فصول، قوة الارتباط بين الشعرية والتعبير عن الذات في أدب جبران خليل جبران. ذلك الارتباط الذي يصل إلى حد الامتزاج الكامل، بحيث لا يمكننا فصل أيٍّ من مكونات التعبير (أي اللغة والمعنى) عن الآخر. وقد قام هذا الامتزاج على جملة من الدعائم، حاولنا تتبعها وإبرازها بالرجوع إلى نصوص مختارة من أدب جبران. وخلال البحث ظهرت لنا جملة من الحقائق، كان بعضها الغرض من البحث، في حين لم يكن بعضها الآخر متوقعا منذ البداية. ويمكن إجمال تلك النتائج المتوصل إليها في النقاط الآتية:

1- خطاب جبران شعري إلى أبعد الحدود، حتى المصاغ منه بأسلوب نثري، لأن جل عناصر الشعرية حاضرة فيه وبشكل طاغٍ.

2- تقوم شعرية الخطاب الجبراني على أدوات التعبير الفنية كالأساليب المتنوعة، وألفاظ اللغة المستخدمة بطريقة خاصة، والتصوير الفني الذي هو عماد شعريته الأكبر، بأدواته: الخيال والمجاز والرمز والأسطورة.

3- يطغى التصوير الفني على الكتابة الجبرانية في أغلبها، ويعني هذا أن لجبران قوة خيال جبارة، تمكنه من تصوير أفكاره ومشاعره قبل أن يعبر عنها بالألفاظ.

4- شكل توجه جبران الرومانسي أساسا قامت عليه الشعرية في أدبه، فحب الطبيعة والتفاعل معها كانا رافدا لسبحاته الخيالية وصوره الشعرية. وكانت الطبيعة الحاضرة في ذهنه دائما كالمختبر الذي ينجز فيه أعماله الإبداعية.

5- مثل الصدق الفني دعامة كبرى لجمالية التعبير الجبراني، وبما أن جبران كان شاعرا ورومانسيا وخياليا، فقد جاءت كتابته النابعة من أعماقه مضمخة بماء الشعر، ولو كان يكتب بأسلوب تحليلي معتاد، ما كان لكتابته ذلك التميز.

6- على الرغم من أن جبران لم يكن يهتم لأمر الأوزان والقوافي، إلا أن كتابته كان لها إيقاع خاص، ناشئ من حسن اختياره الكلمات التي تعبر فعلا عما يريد، أي التي تمازج فكرته وشعوره، فلا يكاد يظهر فرق بينها وبين ما تعبر عنه. ومن هنا يمكن أن نعتبره من أبرز الأدباء الذين تجسد عندهم إيقاع النفس الشاعرة، الذي يتلاءم مع حركاتها، ويساير تموجاتها وحالاتها المختلفة. وحتى استعماله لبعض عناصر اللغة المشكلة للإيقاع كان عفويا، ولم يكن يُرى فيه أي أثر للتكلف أو الزخرفة اللغوية.

7- كانت الذات محورا دار حوله جزء كبير من نتاج جبران الأدبي، واتسم التعبير عنها –كغيرها من القضايا– ببروز طاغٍ للكثير من عناصر الشعرية، فجبران لم يكن يركز فقط على الفكرة أو الإيديولوجيا، بل كان يصوغها بطريقة خاصة، تظهر فيها بجلاء فنيات التعبير وجمال اللغة.

8- لم يتناول جبران في أدبه مسألة الذات من زاوية واحدة، بل سلك سبلا كثيرة للتعبير عما يتعلق بها، فانتقد ضعفها وعيوبها، وبحث عن كمالها، وكانت لذواته المتعددة تجليات كثيرة، حفلت كلها مع طرق التعبير المذكورة، بالكثير من الشعرية، أي أن الكثير من كتاباته – وإن كانت لا تبدو في ظاهرها متصلة بالذات – تتعلق في الحقيقة بذات من ذواته، فينتج من هذا أن أجزاء كبيرة من أدبه تجلت فيها شعرية التعبير عن الذات إن بشكل مباشر أو غير مباشر.

9- بما أن الذات وما يتعلق بها أمور معنوية، فقد أفسح هذا مجالا واسعا لجبران الشاعر، كي يحلّق مع خيالاته، ويُغرق في تصويره وتجسيد أفكاره، كي يقرب إلى الأفهام ما يريد التعبير عنه، وقد أنتج هذا فيوضا من الشعرية. ولو كان ما يعبر عنه أمورا حسية، ما كان الأمر على هذه الحال.

10- إن تميز كتابة جبران ليس إلا دليلا على تميز شخصيته، وهو واقع الحال فعلا، فقد كان متميزا بأفكاره ونظرته إلى الحياة بتفاصيلها المختلفة، وبمشاعره، ورهافة حسه، وتفاعل نفسه بقوة مع كل ما يلاقي من أحداث الحياة وصورها، وبمواقفه من كل ذلك. فتميز الذات الجبرانية هو الذي أنتج ذلك الأسلوب الشعري، وذاك الأدب المميز في شكله ومضمونه. وليس هذا الأمر خاصا بجبران وحده، بل إن طبيعة نفس أي شاعر أو كاتب، وتركيبته الشعورية والفكرية، وما يؤثر في حياته من أحداث، وما يعيش من أوضاع، هي التي توجه إنتاجه الأدبي والفني، وتلونه بألوانها، وتضفي عليه صبغتها. والإبداع الأدبي أو الفني ليس إلا ترجمة لحقائق يتمخض بها الواقع، وتطفو على صفحة الحياة، ثم تتموج في داخل النفس بعد أن تتلقاها، وتمتزج بالشعور المتولد تجاهها، ليأتي التعبير عنها بعد ذلك مبينا لحقيقتها، متناغما مع نبضاتها وحركاتها، مبرزا لها في ثوب جديد، بعد أن اكتست حلة من الشعور، وتزينت بزينة من الفكر، وتلبّست بما يوافقها من ألفاظ، وما يناسبها من عبارات.

11- يمكن للأدب الصادر عن الشخصية المتميزة، والمكتوب بلغة شعرية متميزة، أن يتخطى حدود الموطن والجنس واللغة، وأن يلمس شغاف القلوب، ويداعب أطراف الفِكَر والعواطف، في مواطن أخرى، ولدى أجناس مغايرة، مختلفة في لغتها وطرائق تفكيرها، ونهجها في الحياة.. وهذا ما حدث فعلا مع النابغة جبران، فقد أدى تميز شخصيته أولا، ثم فرادة أسلوبه ولغته، ليس فقط إلى أن ينال إعجاب وتقدير بني جلدته من العرب والشرقيين، بل إلى أن يحظى بمثل ذلك الإعجاب وذلك التقدير عند الغربيين وغيرهم من الأجناس. ويكفي دليلا على ذلك أن أحد كتبه وهو كتاب "النبي"، ترجم إلى عشرات اللغات، وطبعت منه مئات الآلاف من النسخ، وتقبّله الناس بانبهار كبير، حتى اعتبره الأمريكيون "إنجيلا جديدا". أما الكثير من أدباء الغرب وفنانيه، فقد أطروا جبران وأثنوا على تميزه وعبقريته. يقول أحدهم: "نحن نعتقد أن مؤلفات جبران بستان خالد، ممتلئ بأثمار الغبطة والبهجة، بل هو جنة نور عجيب، لا يعثر فيها حتى أعداء الحقيقة أنفسهم". وقال آخر: "إن جبران قد اقترب من الغرب وعلى شفتيه ابتسامة الشرق الجميلة، يحمل عطيّة ثمينة في صدره لكي يقدمها إلى الغرب. فقد جاء كالمسيح يطفح قلبه محبة". ودُعي نابغة المهجر، ورسول الشرق إلى الغرب، واعتبره آخرون نبيا. يقول أحدهم: "ليس في حياة جبران أثر للتقليد أو الجمود، فلا هو بالمتفائل ولا بالمتشائم، ولا هو بالكاهن ولا بالكافر. بيد أنه بالحقيقة نبي بعيد النظر، مترنم أبدا بأناشيد الفن الخالدة، ولعله يرى بعينيه الشرقيتين ما لا تتاح لنا رؤيته نحن أبناء الغرب. ولا غرو، فإن معلمي الإنسانية يجيؤون دائما من الشرق".

12- استطاع جبران بهذه اللغة الشعرية المتميزة أن يؤثر التأثير الأقصى في جمهور المتلقين، ولسنا في حاجة إلى إثبات هذا، فقيمته الأدبية في العالم العربي وحتى خارج حدود العالم العربي لا تخفى على أحد. وقد أثبت بهذا أن استعمال اللغة بطريقة فنية شعرية هو الكفيل بإنجاح الرسالة اللغوية، وتحقيق ما ترمي إليه من أهداف. ولعل

استعمال اللغة الشعرية في التعبير عن موضوع غاية في الأهمية مثل "الذات"، من شأنه تحقيق نتائج باهرة في تقويم النفوس، على مستوى الأفراد والمجموعات، ومن ثم المساهمة الفعالة في بناء صرح الحضارة الإنسانية بوجه عام.

وما من شك في أن الشعرية لها الدور الأكبر في إيجاد هذا التفاعل، وفي تحريك تلك المشاعر الإنسانية المشتركة لدى متلقّي الإبداع الأدبي على اختلاف بيآتهم ومشاربهم وتوجهاتهم.

ملحق

في التعريف بجبران خليل جبران

هو **جبران بن خليل بن ميخائيل بن سعد**. أصله من دمشق. نزح أحد أجداده إلى بعلبك، وانتقل جده يوسف جبران إلى قرية "بشرّي" حيث ولد جبران في السادس من كانون الثاني (يناير) سنة 1883م. تميز منذ طفولته بالذكاء الحاد والطموح والتمرد على كل ما يقيد أحلامه وتطلعاته، وعلى الظلم وأشكال التسلط الاجتماعي والديني. ومنذ صغره، كانت نفسه الحساسة متمردة على الكثير من المظاهر التي لا توافق تفكيره، ولا تتماشى مع أهوائه وميوله، وكان حب الحرية المطلقة يجري في عروقه مجرى دمائه.

وكانت طفولته الأولى التي واكبت خياله في كل مراحل حياته، وداخلت إنتاجه الأدبي والفني، صفية هانئة، يتذكر منها دائما عِشرة لطيفة، وسويعات هنيئة كان يملأها أخوه بطرس بحلاوة أغانيه، وتجوالا بين التلال والسواقي، والشلالات والأودية العميقة، والجبال السامقة المحيطة ببشرّي، وفرحا مع الأشجار والأزهار والأطيار، وجلوسا قرب الكنائس والأديار.

وكانت طفولته تنمو في كنف الطبيعة التي كان متأملا لمظاهرها الفاتنة: للشمس الشارقة من وراء الجبال، أو الغاربة الحزينة الباكية، للرعاة يتفيأون ظلال الأشجار نافخين بشباباتهم، ومفعمين سكينة البرّية بأنغامهم، للصبايا يحملن الجرار على مناكبهن، للقروي اللبناني يفلح الأرض أمام عين الشمس، وقد كللت قطرات العرق جبينه، وأحنت المتاعب ظهره، لحكايات سحرية لذيذة كانت تدور أيام الشتاء بقرب المواقد، بينما الثلوج تتساقط، والأرياح تولول بين المنازل.

لكن وضعه الاجتماعي في البدء كان سببا لشعوره بالدونية، فقد كان أبوه قاسيا، تقتصر حياته على معاقرة الخمرة وإدمان التبغ والقهوة. أما عمله فكان موزعا بين تعداد الأغنام والماعز على ظهر الحصان في جرود "بشرّي" وجوارها، وجباية الرسوم من أصحابها لقاء أجر يتقاضاه من المتصرفية، واهتمامه بما يملك في مزرعته الخاصة. أما مسكنه فكان بيتا وضيعا ذا غرفة واحدة.

وكان تصرفه إزاء ابنه تصرف المتسلط المتحكم، الذي لا يراعي الحرية الشخصية، ولا أوضاع الطفولة وحقوقها، وكان كثيرا ما يضربه أو يقذف فراشه وكتبه في نهر المدينة. وانتهى به الأمر إلى أن اتُّهم بالاختلاس فقبض عليه، وأحدثت هذه الحادثة صدمة عنيفة في نفس الفتى الطموح.

وحتى المدرسة التي تلقى فيها جبران علومه الابتدائية كانت –شأن سائر المدارس عهدئذ– مشحونا نظامها بالقسوة والمعاملة المذلة للشخصية.

وبنيته أيضا كانت صغيرة، لذا كان يشعر بدونية وضعه الجسماني حيال النساء، والأصحاء الأشداء.

عايش جبران تسلط رجال الدين على مجتمع الشرق، الذي لم يكن باستطاعة أحد من أفراده أن يعصي لهم أمرا، أو يبدي لهم معارضة، في الوقت الذي كانوا فيه يستذلون رقاب الناس، ويستغلون مركزهم في تحقيق مآربهم ومطامحهم الشخصية.

وعايش تسلط الإقطاعيين والأغنياء، وظلمهم لشرائح عريضة من الفلاحين وسواهم من ضعاف الحال.

وكانت بيئة جبران بهذا التصوير تجسيدا للطبقية والتمييز، وكانت الطبقة التي ينتمي إليها جبران تتخبط في ظلمات الجهل، وتعاني آلام الفاقة والحرمان، وويلات الأمراض، ومرارة الشقاء.

وكان موهوبا وشديد الحساسية، لذا انطبعت كل هذه الحقائق في نفسه، وانعكست على شخصيته وإنتاجه الأدبي والفني فيما بعد.

وكل ما لازم مرحلة طفولته ومراهقته، مضافا إليه شغفه الفطري للحرية، دفع به إلى التمرد على كل مظاهر التسلط المذكورة، والسعي إلى إثبات ذاته. فصار شغوفا بالعظماء، طموحا إلى الأعمال الجليلة التي تستحق الخلود، تواقا إلى القوة والتفوق والشهرة.

اضطرت أمه "كاملة رحمة" إلى أن تسافر مع ابنها "بطرس" (من زوجها الأول) وجبران وابنتيها "سلطانة" و"مريانا" إلى بوسطن، حيث كان لها هناك بعض الأنسباء.

<<وما أن نزح جبران إلى "بوسطن" بصحبة أمه وأخيه وأخواته، هاربا من الجو الضاغط الخانق، جو أبيه المتسلط وامتداداته المحقرة، حتى وجد نفسه مرغما على القطون ثانية، في مسكن وضيع يقوم في الحي الصيني، أقذر أحياء المدينة وأفقرها عهدئذ. فانطوى على نفسه يجتر شعوره بالدونية وقد تفاقم ألما وعنفا، وانداحت انعكاساته وأصداؤه في شخصيته>>[1].

وفي بوسطن، دخل جبران مدرسة شعبية تعلم فيها أصول الإنجليزية، فاسترعى اهتمام معلمته الأمريكية باجتهاده وميله إلى الرسم، فأوصت به "فريد هولاند داي" الذي كان يرعى بعنايته الموهوبين فنيا، فساعده على دراسة تقنيات الرسم، ومكنه من مواصلة تعلم الإنجليزية. واهتم به القائمون على هذه المدرسة أبلغ اهتمام، بعد أن لاحظوا ميوله الفنية التي كانت تبشر بمستقبل باهر.

ورغم التفوق الذي أحرزه جبران في درس الإنجليزية والرسم، ظل يحن إلى لبنان مربع طفولته، ويتوق إلى إكمال تحصيله في العربية لغة قومه، فتحقق حلمه بعد ثلاث سنوات، حيث عاد إلى لبنان، وانتسب إلى "معهد الحكمة" في بيروت لمدة ثلاثة أعوام أين وسّع معرفته بلغة الضاد، وكان بين رفقائه هناك النحات "يوسف الحويّك".

واضطر جبران بعد سنوات الدراسة بمعهد الحكمة إلى العودة إلى بوسطن أين شهد موت أخته "سلطانة"، ثم موت أمه وأخيه "بطرس" بعد معاناتهما لمرض السل، وحينها استولى الحزن واليأس عليه، فعبر عن ضراوة ألمه بهذه العبارة: "فقدت ينبوع الحنوّ والرأفة والغفران، والصدر الذي أسند إليه رأسي، واليد التي تباركني وتحرسني". وكانت تعزيه في مأساته فتاة شاعرة أحبها قبل أن يعود إلى لبنان هي "جوزفين بيبودي".

بعد هذه المأساة، انطلق جبران في عالم الرسم، وأقام معرضه الأول الذي قوبل بتشجيع كبير من قبل النقاد، وتعرف أثناءه إلى امرأة كان لها دور حاسم في توجيهه الأدبي والفني هي "مارس هاسكل"، التي أعجبت برسومه إعجابا جعلها تدعوه إلى عرضها في المدرسة التي كانت تديرها. وفي تلك المدرسة، حلّت في قلبه المدرّسة "إملي ميتشل" (ميشلين)، لكنها لم تدم طويلا عروس أحلامه.

وكان جبران عهد حلوله الثاني في لبنان استكمالا لتعلمه في "معهد الحكمة"، يوالي تردده صيفا إلى منزل الشيخ "طنوس الضاهر"، الذي اجتذبت ابنته الحلوة "حلا" قلب الفتى الطامح العائد. لكن شقيقها الشيخ "اسكندر" أثاره

[1] غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص68.

طمع "ابن راعي الماعز" في حب أخته، فحظر عليها مقابلته، وأرسل إليه من يبلغه كلاما نفذ في نفسه نفاذ السهم، وكان هذا الموقف بمثابة جرعة جديدة كثيفة من الإحساس بالنقص والمهانة.

في سنة 1904، ظهر لجبران أول مقال له بعنوان "رؤيا"، وكان له صداه البالغ لدى القراء من حيث طرافة النهج، والخيال المجنح. وحدث هذا بعد أن التقى جبران "أمين الغريّب" مؤسس جريدة "المهاجر"، الذي أبدى إعجابا شديدا بخواطر جبران ورسومه، وعرض أن ينشرها.

وبالفعل، نشر جبران في "المهاجر" سلسلة مقالات وجدانية تحت عنوان "رسائل النار"، ظهر معظمها فيما بعد في "دمعة وابتسامة".

وفي سنة 1905، أصدر جبران مقالا طويلا بعنوان " الموسيقى"، ليصدر بعده مجموعتين قصصيتين أسماهما: "عرائس المروج" و "الأرواح المتمردة". وكان في كل هذه الفترة يكتب ويرسم دون كلل أو ملل، وكان شعاره: "لا أريد أن أكتب اسمي بماء على سفر الوجود، بل بأحرف من نار".

وبما أنه كان يطمح إلى أن يصير رساما عالميا، فقد سافر سنة 1908 إلى باريس ليتمم دراسة أصول الرسم، وكانت باريس عهدذاك المركز العالمي الأول للفنون الجميلة، يجيئها الرسامون من كل بلد. وكانت المرحلة الباريسية محطة بارزة في حياته، فتحت له آفاقا جديدة للنجاح وتطوير قدراته ومواهبه.

وفي سنة 1911، انتقل جبران من بوسطن إلى نيويورك، تاركا أخته "مريانا" وصديقته "ماري هاسكل"، ليقضي في نيويورك بقية حياته.

في سنة 1912، نشر جبران روايته "الأجنحة المتكسرة" وأهداها عربون وفاء إلى "ماري هاسكل". وكانت هذه الرواية من جهة أخرى فاتحة علاقة حميمة، ولو من بعيد بين جبران و"مي زيادة" التي أنشأت في القاهرة ندوة أدبية جمعت كبار الكتّاب في مصر.

ولكن جبران لم يكن يشعر براحة تامة في نيويورك، بل كان متذمرا من جو الملل، وطغيان ضجيج الآلة، وصخب المدنية.

وكان لنشوب الحرب العالمية الأولى، وما جرته من كوارث على أوروبا وغيرها من البلاد، وللمجاعة التي حلت بلبنان، أثر بالغ على نفسه، فعبر في سلسلة مقالات عن هول الفاجعة وأثرها في أعماقه، وعن معاناة بني أمته آلام الجوع والتشرد والموت. ولم يكتف جبران بالكتابة، بل ساهم مع بعض إخوانه الأدباء في إنشاء لجنة إغاثة للمنكوبين، خففت من وطأة المأساة على اللبنانيين.

وفي نيسان (أبريل) سنة 1920، أعلن جبران رفقة مجموعة من الأدباء اللبنانيين والسوريين المتواجدين في نيويورك عن إنشاء "الرابطة القلمية"، وهي جمعية أدبية هدفها النهوض بالأدب المهجري ونشره في مختلف أصقاع العالم، وكان أعضاؤها المؤسسون: ميخائيل نعيمة، نسيب عريضة، رشيد أيوب، ندرة حداد، وليم كتسفليس، إيليا أبو ماضي، ورشيد الباحوط.

وخلال الفترة الممتدة بين (1914-1920)، أصدر جبران "المجنون" و"العواصف" و"المواكب" و"السابق". وبعد إنشاء الرابطة القلمية، أبدع رائعته "النبي"، الذي ظهر في صيف سنة 1923، وتلقاه الأمريكيون بحفاوة فاقت الخيال.

ملحق في التعريف بجبران خليل جبران

توفي جبران في 10 نيسان (أبريل) سنة 1931 في مدينة نيويورك. وبناء على وصيته الأخيرة نقل جثمانه إلى مسقط رأسه بشرّي، حيث دفن هناك في "دير مار سركيس" المطلة على الوادي المقدس.

كان جبران شديد الإحساس بذاته، كثير الغيرة على كرامته، شديد الثقة بنفسه، قوي الرغبة في إظهار تأثيره على الناس، حتى إنه مثلا استطاع أن يمارس سلطانا عجيبا على رفاقه من أعضاء الرابطة القلمية، حتى إن بعضهم "كانت تتسارع دقات قلبه وتستيقظ أشباح نفسه، وتتملكه رعشة مجهولة حين كان يرى جبران". يقول "عبد المسيح حداد": "كانت لجبران شخصية رائعة كشخصية يسوع". وعن عبقريته تقول أديبة من أمريكا اللاتينية تدعى "غابرييلا مسترال": "كان يحمل بين تلافيف دماغه كل أحلام الشرق: ذكاء خارق، لطف غير متناه، نعومة ورقة تفوقان الوصف. ترى في عينيه وهو يحدثك بريق العبقرية ولمعان النبوغ".

ويدلل على قوة إحساس جبران بذاته ما يُلحظ في أدبه من تكرار كلمات "النبوة" و "النبي"، و"الذات العظمى" أو "الذات المثلى"، وما شابهها من كلمات. ولكثرة ترديده لمثل هذه الكلمات، كُتب على مدخل الدير الذي دفن فيه: "وما يرقد نبينا جبران".

أما أدب جبران فكان في معظمه تعبيرا عن ذاته، إذ انطلق يستكشف غوامضها، ويظهر أسرارها وخفاياها، ناشدا درجات كمالها العالية.

وبما أنه كان أديبا متميزا، فقد كان الأدب أكبر قناة لبث أفكاره ومشاعره، والتعبير عما يجيش في نفسه، فكان أكثر أدبه تعبيرا عن ذاته. وبما أنه كان شاعرا، فقد كان تعبيره عن ذاته شعريا إلى أبعد الحدود.

ملخص باللغة العربية

تحاول هذه المذكرة البحث في الشعرية، لا كمفهوم أو مجال من مجالات الدراسة الأدبية، ولكن كتطبيقات لمفهومها على معنى من معاني الخطاب، وهو التعبير عن الذات، في نتاج أديب متميز هو "جبران خليل جبران".

ومعلوم أن الشعرية تسعى منذ ظهورها إلى إبراز الخصائص المميزة للخطاب الأدبي، ومن هذا المنطلق كان هدفنا في هذه المذكرة التنقيب عن هذه الخصائص وإظهارها في نتاج واحد من أكبر أدباء العربية في العصر الحديث، تلبّس أكثر من غيره بأسلوب شعري وروح شاعرة، وتجلت في أدبه عناصر الشعر في أجلى صورها وأوضح ملامحها.

لهذا وقع الاختيار على هذا الأديب بالذات. وبالإضافة إلى اشتهار أدبه بالصبغة الشعرية المجازية، فإن تركيزه البالغ على قضية الذات والتعبير عنها كان دافعا آخر إلى أن تكون الدراسة مطبقة على نماذج من إبداعه.

وقد تضمنت هذه المذكرة الأجزاء التالية:

- مقدمة تم فيها تقديم الموضوع من خلال تسليط الضوء على مفهوم الذات، وحضورها في اللغة عموما، وفي الإنتاج الأدبي بصفة خاصة.

وتم في المقدمة كذلك إلقاء لمحة خاطفة على حال الكتابة العربية قديما وحديثا، وتأثرها في العصر الحديث بالمذاهب الوافدة من الغرب، والتي كسرت القيود التي كانت تربط الإبداع بالقوالب والأشكال الموروثة، ودعت إلى أن يكون الأدب تعبيرا صادقا عما يجيش في النفس الإنسانية من مشاعر، وما يتموج فيها من أفكار.

وعرّجت سريعا على تأثر جبران بالمذهب الرومانسي ومفرداته، واستفادته من جو النهضة الأدبية، الذي كان موافقا لطبيعته الحرة، متماشيا مع ميوله وطموحاته، مشجعا له في انطلاقه في ميدان الإبداع الأدبي والفني.

وفي المقدمة عرضت ما اشتمل عليه البحث من فصول وأجزاء، والخطة المعتمدة في عرض تلك المحتويات، بعد أن صغت أسئلة للبحث يمكن للفصول والأجزاء أن تجيب عنها. وتعرضت إلى ذكر الدراسات السابقة التي تناولت موضوع مذكرتي أو اقتربت منه بوجه من الأوجه، وإلى ذكر الأسباب التي دفعتني إلى الخوض في هذه المسألة بالذات. كما حددت ما يرمي إليه البحث من غايات، وما يهدف إليه من نتائج.

- مدخل نظري عرضت فيه تعريف مصطلحي البحث الرئيسين (الشعرية والذات)، وركزت فيه خصوصا على الشعرية وتطور مفهومها في النقد الأدبي عند العرب والغربيين على السواء، وعلى ترجماتها المختلفة إلى النقد العربي.

كما عرضت إلى ما يمكن أن يتبدّى من شعرية في التعبير عن الذات خصوصا، وإلى ما يتميز به الأدب الذاتي من خصائص تجعله يأخذ من الشعرية بنصيب وافر.

- فصل أول نظري، تم فيه عرض عناصر الشعرية التي قامت عليها جمالية الخطاب الجبراني عامة، كالنثر الشعري، والتصوير الفني، والإيقاع والعاطفة والأسلوب، مع تفصيل لكل تلك العناصر وتفرعاتها، وتمثيل لكل منها بنصوص لجبران، من أجل التدليل على وجودها الفعلي في النماذج التي أعتزم دراستها.
- فصل ثان تطبيقي، تتبعت فيه ملامح الشعرية في مقام تجلت فيه وهو البحث عن الذات، وفيه مطلبان: نقد الذوات القاصرة، والبحث عن الذات المثلى. وكان هذا الفصل والذي بعده بمثابة إسقاط لعناصر الشعرية المذكورة في الفصل السابق على النماذج المختارة من أدب جبران، ولقد كان تجلي تلك العناصر في أعلى درجات القوة والوضوح.

- فصل ثالث نقّبت فيه عن عناصر الشعرية في نصوص أخرى لجبران، تجلت فيها ذاته في حالاتها المختلفة، واقتصرت فيه على ذوات ثلاث: الذات المتألمة، الذات المتمردة، الذات المثلى. وفي هذا الفصل عدت إلى نصوص من كتاب "النبي"، الذي هو زبدة أعمال جبران، وخلاصة أفكاره وآرائه في الحياة.
- خاتمة أجملت فيها نتائج البحث، التي تتمحور كلها حول تمظهر الشعرية في التعبير عن قضية الذات وما يتعلق بها. وكان أهم تلك النتائج الحضور القوي للشعرية في التعبير عن الذات في أدب جبران، ودور تلك الشعرية في تحقيق النجاح للرسالة اللغوية، وضمان أبلغ تأثير لها على المتلقين.
- ملخص لمحتوى المذكرة باللغتين العربية والفرنسية.
- ملحق في التعريف بجبران خليل جبران.
- قائمة بمصادر البحث ومراجعه.
- فهرس بمحتويات البحث ومواقعها من الصفحات.

ملخص باللغة الفرنسية

Résumé: ce mémoire essaie de faire une étude dans "la poétique", non pas comme un sens ou un domaine de la recheche littéraire, mais comme des applications de sa définition sur l'un des sens du discours qui est: " le soi ", dans les œuvres d'un écrivain exceptionnel qui est: Jibran Khalil Jibran.

Il est connu que la poétique cherche depuis son apparition à démontrer les caractères spécifiques au discours littéraire, c'est pour celà qu' on a tracé comme but de ce mémoire, la détection de ces caractères dans les œuvres de l'un des plus grands ecrivains arabes, qui se caractérisait par son style poétique, et son âme de poète, et chez qui, avaient apparu clairement les élèments de poétique.

Le choix de cet écrivain est donc fait à cause du style poétique et fictif de ses écritures, ainsi que son souci par ce sujet: " le soi ".

Ce mémoire a contenu les parties suivantes:

- une introduction dans laquelle a été faite la présentation du sujet, à travers la démonstration du sens de la notion du soi, et sa présence dans la langue et dans la production littéraire précisément.

Il est fait aussi une vue sur l'écriture arabe dans le passé, et l'influence des courants provenant de l'occident sur elle. Ces courants qui essayaient de libérer l'écriture, et demandaient qu' elle exprime réellement les sentiments et les idées relatifs à l'écrivain.

Dans l'introduction, sont présentés aussi: le plan de l'étude, son contenu, après avoir formuler les questions de la recherche. J'ai cité aussi les études précédantes dans ce sujet et les causes qui m'ont poussé à l'entamer, ainsi que les buts voulus de l'etude.

- une entrée théorique, dans laquelle j'ai suivi les différentes définitions de la poétique, et les traductions proposées à ce terme dans la critique littéraire arabe.

- un premier chapitre théorique, où sont présentés les éléments de la poétique sur lesquels a été fondu la beauté du discours jibranais d' une manière générale, comme le poème en prose, l'image poétique, l'intonation... etc, en donnant des exemples sur chaque élément par des textes de Jibran.

- un deusième chapitre pratique, dans lequel j'ai suivi les éléments de poétique, dans un sens où elle avait apparu, et qui est avec lui en relation franche; il s'agit de la recherche du soi. Il y existe deux sous-chapitres: la critique des sois déficients, et la recherche du soi idéal.

- un troisième chapitre, dans lequel j'ai cherché les mêmes éléments dans d'autres textes de Jibran. Dans ces textes, ont apparu ses sois divers, dont, j'en ai pris trois: le soi souffrant, le soi révoltant, et le soi idéal.

- une conclusion dans laquelle j'ai récapitulé les résultats du mémoire, qui pivotent tous autour des apparences de la poétique dans l'exprssion du soi et ce qui le concerne.

Les plus impotants résultats étaient:

* la présence très remarquée de la poétique dans l'expression du soi dans les œuvres de Jibran.

* le rôle de la poétique dans l'assurance du succès du message littéraire, et de son influence sur les recepteurs.

- une annexe contenant des renseignements sur la vie de Jibran.

- un résumé du contenu du mémoire en Arabe et en Français.

- une liste des livres ayant servi de sources et de références de cette recherche.

- un sommaire des contenus du mémoire, avec leurs positions dans les pages.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

I- المصـادر:

أ- مؤلفات جبران خليل جبران:

1- خليل جبران، جبران: العواصف، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، 1991.

2- خليل جبران، جبران: البدائع والطرائف، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، 1990.

3- خليل جبران، جبران: النبي، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، 1988.

4- خليل جبران، جبران: "رمل وزبد" و "الموسيقى"، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، 1988.

5- خليل جبران، جبران: الأرواح المتمردة، د.ط، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.

6- خليل جبران، جبران: الأجنحة المتكسرة، د.ط، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1993.

7- خليل جبران، جبران: المجنون، تر: أنطونيوس بشير، د.ط، دار العرب للبستاني، بيروت، د.ت.

8- خليل جبران، جبران: دمعة وابتسامة، د.ط، دار العرب للبستاني، بيروت، 1991.

9- خليل جبران، جبران: "آلهة الأرض" و"السابق"، د.ط، دار المعرفة، الجزائر، 2003.

10- خليل جبران، جبران: "عرائس المروج" و"المواكب"، د.ط، دار المعرفة، الجزائر، 1993.

ب- المصادر العربية:

11- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

12- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، د.ط، القاهرة،ج.3، 1938.

13- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ط.1، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.

14- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، د.ط، القاهرة، 1984.

15- العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: د.عبد العزيز ناصر المانع، د.ط، الرياض، 1985.

16- العلوي، يحي بن حمزة:الطراز، تح:د.عبد الحميد هنداوي،ط.1، المكتبة العصرية، بيروت،ج.1، 2002.

17- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، د.ط، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.

18- الكفوي، أبو البقاء: الكليات، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، د.ط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج.1، 1998.

II- المراجـع:

أ- المراجع العربية:

19- أبو ديب، كمال: في الشعرية، ط.1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

20- أحمد سعيد، علي (أدونيس): الشعرية العربية، ط.1، دار الآداب، بيروت، 1985.

21- أحمد، محمد فتوح: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

22- إسماعيل، عزالدين: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ط.1، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2006.

23- إسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر، د.ط، القاهرة، 1967.

24- الأشتر، عبد الكريم: النثر المهجري، المضمون وصورة التعبير، ط.4، دار الفكر، بيروت، 1983.

25- براكس، غازي فؤاد: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، د.ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981.

26- جبر، جميل: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ط.1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983.

27- جبر، جميل: جبران خليل جبران في حياته العاصفة، ط.1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.

28- حاوي، خليل: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ط.1، دار العلم للملايين، بيروت، 1982.

29- الحسن، تاج السر: الابتداعية في الشعر العربي الحديث، ط.1، دار الجيل، بيروت، 1992.

30- حنين، رياض: أحاديث عن جبران، ط.1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983.

31- خالد، غسان: جبران الفيلسوف، ط.2، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983.

32- خليفة، أحمد يوسف: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ط.1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

33- زكا، طنسي: بين نعيمة وجبران، ط.1، مكتبة المعارف، بيروت، 1971.

34- زكريا، فؤاد: جمهورية أفلاطون، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت.

35- عباس، إحسان: فن الشعر، ط.2، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983.

36- عبد الحميد علي، عبد الرحمن: النص الأدبي في العصر الحديث، بين الحداثة والتقليد، ط.1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2005.

37- العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د.ط، دار الشروق، بيروت، د.ت.

38- عوين، أحمد: الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ط.1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001.

39- غنيمي هلال، محمد: النقد الأدبي الحديث، ط.5، مكتبة الأنجلو المصرية، 1971.

40- القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.
41- الكبيسي، طراد: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
42- كحوال، محفوظ: المذاهب الأدبية، د.ط، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
43- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط.3، الدار العربية للكتاب، د.ت.
44- المصفار، محمود: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم، مقاربة مقارنة، ط.1، مطبعة سوجيك، تونس، 1999.
45- مطلوب، أحمد: فصول في الشعر، ط.1، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 1999.
46- مطلوب، أحمد وحسن البصير، كامل: البلاغة والتطبيق، ط.2، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، 1999.
47- الميلود، عثماني: الشعرية التوليدية، مداخل نظرية، ط.1، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000.
48- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1994.
49- الناعوري، عيسى: أدب المهجر، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1959.
50- نعيمة، ميخائيل: جبران خليل جبران، ط.9، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.
51- وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ط.1، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007.
52- الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1990.

ب- المراجع المترجمة:

53- تودوروف، تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامه، ط.2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.
54- جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط.2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
55- دولوز، جيل: نتشه، تر: أسامة الحاج، ط.1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998.
56- ريكور، بول: الذات عينها كآخر، تر: د.جورج زيناتي، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.
57- كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

58- ميشونيك، هنري: راهن الشعرية، تر: عبد الرحمن حزل، ط.2، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2003.

ج- المعاجم والقواميس:

59- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، ط.1، دار صادر، بيروت، 1997.

60- المراق، عبد الكريم: معجم الفلسفة، ط.1، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1977.

د- مواقع إلكترونية:

mailto:aru@net.sy .

الفهرس

مقدمة.....أ- د

مدخل (تعريف بمصطلحات البحث)

I- الشعرية.....01
1- مفهوم الشعرية.....01
2- تطور مفهوم الشعرية في الدراسات الغربية.....01
3- الشعرية في الدراسات الغربية الحديثة.....06
أ- شعريات رومان جاكوبسون.....06
ب- شعريات بول فاليري.....07
ج- شعريات تزفيتان تودوروف.....08
د- الشعرية من وجهة نظر جيرار جينيت.....09
هـ- شعرية الانزياح عند جان كوهين.....11
4- مفاهيم الشعرية عند النقاد والفلاسفة المسلمين القدامى.....14
5- ترجمة مصطلح الشعرية (poetics) إلى النقد العربي.....16
6- مفهوم الشعرية في النقد العربي الحديث.....17
II- الذات.....19
أ- تعريف الذات لغة واصطلاحا.....19
ب- مفهوم الذات.....20
ج- علاقة الشعرية بالذات.....20

الفصل الأول: دعائم الشعرية في أدب جبران خليل جبران

1- الأسلوب (المنهجية الأدبية) 25
أ- اللغة.....29
ب- قصيدة النثر.....31
2- العاطفة.....33
3- الصورة الشعرية.....35
أ- المجاز.....41
ب- الرمز (الإيحاء) 43
ج- الأسطورة.....47
د- الخيال.....52

4- الرومانسية.....60
5- الإيقاع.....63

الفصل الثاني: الشعرية في البحث عن الذات

I- نقد الذوات القاصرة.....69
أ- نقده لذاته.....70
ب- نقد الذوات الفردية.....76
ت- نقد الذات العامة.....85
II- البحث عن الذات الفضلى.....109

الفصل الثالث: الشعرية في تجليات الذات الجبرانية

1- الشعرية في تجلي الذات المتألمة.....126
أ- الألم الداخلي.....126
ب- الألم لأسباب خارجية.....127
2- الشعرية في تجلي الذات المتمردة.....136
أ- التمرد على الذات.....138
ب- التمرد على الأوضاع العامة.....139
3- الشعرية في تجلي الذات المثلى.....145

الخاتمة.....154
ملحق في التعريف بجبران خليل جبران.....158
ملخص باللغة العربية.....163
ملخص باللغة الفرنسية.....166
قائمة المصادر والمراجع.....169
الفهرس.....174