مرتكزات الشّعريّة في أدب جبران خليل جبران

Pillars of Poetics in the Literature of Djebran Khalil Djebran

أ. عبد المومن قيس*

تاريخ الاستلام: 05-12-2018 تاريخ القبــول:20-10-2019

الملخّص: يتناول هذا المقال بالدراسة موضوعا غاية في الأهميّة من موضوعات الإبداع الأدبي الحديث هو الشّعريّة، التي تقوم على مجموعة من المرتكزات، تنزاح بها عن لغة الشّعر القديمة إلى لغة جديدة مختلفة، قائمة على المنهجيّة الأدبيّة بعناصرها: اللغة والأسلوب وقصيدة النّثر، الصّورة الفنيّة بعناصرها: المجاز والرّمز والأسطورة والخيال، ثم العاطفة والرّومانسيّة والإيقاع وغيرها من الدعائم. وقد حاولت في هذا المقال دراسة كلّ هذه المرتكزات في الإنتاج الأدبي لواحد من أبرز كتاب العربيّة هو جبران خليل جبران، ومثّلت لكل واحدة من هذه الدعائم بشواهد من كتاباته لتكون دليلا على وجودها في إنتاجه الأدبي.

الكلمات المفتاحيّة: مرتكزات؛ الشّعريّة؛ أدب؛ جبران.

Abstract: This article in about a very important subject in the domain of modern literary creativity which is poetics that stands on different supports removing it from the language of old poem to a new different language based

* كليّة الآداب واللغات جامعة عباس لغرور خنشلة، الجزائر، البريد الإلكتروني: kaisabdelmoumene@gmail.com

on: style or literary methodology with its elements: language، style and poem in prose، and rhetorical image with its components: metaphor، symbol، legend and fiction، and after that: emotion، romanticism، and intonation with others supports. I tried in this article to study all these pillars in the literary production of a remarkable literature man Djebran Khalil Djebran. I have represented for each of these pillars evidences from his writings.

Key words: Pillars; Poetics; Literature; Djebran.

1. المقدّمة: الشّعريّة من أهمّ المصطلحات التي جاءت بها النّظريات النّقديّة الحديثة، التي تركز على تحليل بنيّة النّص بعيدا عن السّياقات الخارجيّة سواءً كانت تاريخيّة أم اجتماعيّة أم حتى تلك التي تتصل بشخصيّة الكاتب وظروف حياته المحيطة، وقد ظهرت في بادئ الأمر مع الشّكلانيين الرّوس الذين بدأوا ببلورة مفاهيم كليّة تنطوي على قوانين للأعمال الأدبيّة، " التي أجملت في مصطلح واحد هو الشّعريّة (Poetics) وهي قوانين الخطاب الأدبي"(حسن ناظم، 1994)[1]، حيث رأوا أن الشّعريّة هي مجموع خصائص النّوعيّة والقوانين الداخليّة التي تتحكم في الإبداع الأدبي، وقد "حددت الشّعريّة موضوعها على أساس إجرائي يقوم على التّمييز بين الأدبي واللأدبي، بين اللغة الشّعريّة واللغة اليوميّة"(عثماني الميلود، 2000)[2]. كما أن الشّعريّة كمصطلح أدبي من مفرزات الحداثة الأدبيّة، وقد شكلت أحد المحاور المهمّة التي أحدثت تحولا جذريا ليس في مفهوم الشّعر وخصائصه وغاياته فحسب، بل في كلّ أشكال الخطاب السّردي المختلفة. ولقد وفدت الشّعريّة بكل ما تحمله

من معاني التّجديد والتّحرر إلى فضائنا الأدبي العربي إبان عصر النّهضة في أوروبا، الذي اتسم بظهور التيارات الفكريّة والمذاهب الأدبيّة المختلفة كالرّومانطيقيّة والرّمزيّة وغيرهما، وكان لأدباء المشرق العربي خصوصا اتصال قوي، واعتناق لما حملت تلك المذاهب من أفكار ومن بينها النّظرة إلى الشّعر والإبداع الأدبي عموما. وقد كان الأديب العربي المتميز جبران خليل جبران في طليعة أولئك الأدباء الذين تحرروا من قيود الشّعر والكتابة الأدبيّة التّقليديّة وأبدعوا أساليب كتابة جديدة، منبثقة من ذواتهم الشّاعرة أوّلا، ومستلهمة للكثير مما جاءت به المدارس الأدبيّة الغربيّة الحديثة، فكان إنتاجهم متميزا في شكله ومضمونه، لذلك لا يزال محافظا على قيمته ومكانته عند القراء إلى يومنا هذا.

والسّؤال الذي نطرحه كمدخل لهذا المقال هو: ماذا كانت المرتكزات التي قام عليها الخطاب الشّعري عند جبران خليل جبران والتي أتاحت له أن يخرج على الصّورة التي هو عليها من التّميز وقوة التّأثير؟

وبعد دراسة نماذج كثيرة من كتابات جبران الشّعريّة والنّثريّة اكتشفت جملة من مرتكزات التّعبير الشّعري لديه، لعلّ أهمها ما يلي:

2. الأسلوب (المنهجيّة الأدبيّة): 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، إلاّ أنّ جبران كان فارس ميدأنّه وحامل لوائه، وكانت ميزة هذا الأسلوب الأولى هي التّمرد على الأساليب الباليّة التي تقدس الصّنعة اللغويّة والزّخرفة الفارغة "واتجه الأسلوب الجديد إلى الصّدق الفني والعاطفي في التّعبير عما يعتلج في النّفس البشريّة، في ثوب من اللغة رقيق، لكنّه باهر الجمال، فكان ذلك الأدب كالجدول الرّقراق العذب متحررا من كلّ ما لا يصلح للحياة الجديدة، ومطلقا للأقلام على سجيتها، فتجلى الإبداع في الخلق، والتّجديد والابتكار وكانت مؤلفات جبران بصورة جديدة باهرة –فلم يعرف لها الشّرق مثيلا فيما

سبق– ..كانت كأشعة الشّمس تطل على الشّرق من وراء الأفق العريض زاهيّة ساحرة تحمل في طياتها فكرا جديدا في آنيّة يخطف بريقها الأبصار ويطرب رنينها الآذان"(عيسى النّاعوري، 1959)[3].

كان أسلوب جبران جديدا كلّ الجدة، وربما لم يكن له من رابط يربطه بالأدب التّقليدي سوى ألفاظ اللغة، ولم يكن السّر في هذه الجدة وهذا التّحرر هو ابتكار لغة أو طرق تعبير جديدة، لكنّه ذات جبران نفسه، وما تنطوي عليه من أفكار، وأحاسيس ومشاعر، وما تشتمل عليه من قوة وتصور لمختلف قضايا الحياة، لأنّه "يجب أن لا يغرب عن بالنّا أن الأسلوب الكتابي هو غالبا –عند الأديب الفذ– صورة مرئيّة صادقة في اختيار الكلمات وتركيب الجمل وطريقة عرض الأفكار عن نفسيته ومفاهيمه للحياة"(غسان خالد، 1983)[4].

لهذا السّبب كان الأسلوب الجبراني ثورة في مجال الأدب، واستطاع جبران أن يبهر العالم العربي بخيالاته الجميلة واستعاراته المبتكرة المدهشة، وبيانه المترقرق كالجدول الصّافي، وألفاظه بالغة الرّقة والعذوبة وشديدة الأسر. كما أن جبران كان يمتلك القدرة على تنويع أسلوبه من كتابة إلى أخرى حسب المقام والغرض الذي يكتب فيه، وكان هذا الأمر مجنبا للملل والرّتابة، مذكيا نار الشّوق 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 كأنّه مجموعة من الأساليب، فتارة يخاطب الأرواح والقلوب بلغته الوجدانيّة العظيمة البث والإيحاء، الغنيّة بالصّور والألوان الشّعريّة كما في (دمعة وابتسامة) و(الأجنحة المتكسرة)، وتارة يخاطب العقول بالأمثال كما في (المجنون) و(السّابق)، وتارة يلجأ إلى أسلوب الحوار التّمثيلي كما في (المواكب)، وتارة يتحدث بالرّموز كما في (آلهة الأرض)، وتارة يمزج بين أسلوبين أو أكثر كما في كتاب (النّبي) الذي يمزج فيه بين الوجدانيّة الرّومنتيكيّة والرّمزيّة التي يلتبس

معناها أحيانا، ولكنها برغم ذلك تترك في روح القارئ شعورا قريرا بجمال أسلوبها وروعة صورها"(طنسي زكا، 1971)[5]، ولعل أهمّ ما ميز أدب جبران هو ابتعاده عن ذلك الأسلوب التّحليلي الهادئ الذي أخذت وتأخذ به الغالبيّة العظمى من الكتاب، ولقد ذكرنا سابقا أنّه حتى أكثر أعماله النّثريّة كانت من ضرب القصائد النّثريّة، وما كان للشعر المتفجر من أعماق الذات أن يتخذ ذلك الأسلوب منهجا وتلك الطّريقة وسيلة للتعبير.

"لم يحاول جبران فرض أفكاره بالأسلوب التّقليدي الذي يبدو واثقا من استنتاجاته بالبراهين التي يعرضها، فأبقى مذهبه في غيبوبة تجعل القارئ يقف من أفكاره وقفة التّأمل والحيرة والتّخمين، مدفوعا بسحر التّصور الحر الذي يضفيه جبران على العقل إلى تكوين مذهبه الفلسفي بنفسه، بعذاب باطن مؤلم يبقيه أسير التّساؤل الدائم عما إذا كان الذي فهمه من جبران هو فعلا ما شاء جبران أن يقوله، وهو في كلّ هذا التّساؤل والألم يستشعر لذة فائقة في الاستمتاع بكلام شعري يعرض أفكارا فلسفيّة تنفذ إلى القلب وإلى العقل معا"(غسان خالد، 1983)[6].

ومن هنا، توصّل الكثير من النّقاد إلى أن جبران أسس "مدرسة أدبيّة"(طنسي زكا، 1971)[7]، لها الكثير من الخصائص والمميزات، والكثير من الأتباع والمريدين في أرجاء الوطن العربي، يتأثرون مناهجها، ويتلمسون معالمها، وكان جل هؤلاء المقتدين من الشّباب الذين بنى جبران مدرسته في صدورهم، تلك المدرسة التي "لن تستطيع العواصف أن تهدم حجرا منها لأنها بنيت على القلب والرّوح وكلست بالدموع والدم"(جميل جبر، 1983)[8].

3. العاطفة: مما يعرف عن جبران أنّه "جدد خصوصا في الأدب الذاتي الذي كان ما يزال في بدايّة عهده في تراثنا"(جميل جبر، 1983)[9]، وهذا يعني أنّه من الأدباء الذين يعبرون بأدبهم عما في ذواتهم أو عن ذواتهم بعبارة أكثر اختصارا. ومعروف عن الأدب المهجري أنّه "أدب ذاتي، شديد الصّلة بذوات

منتجيه، عميق الإخلاص في التّعبير عن عواطفهم وأفكارهم"(عبد الكريم الأشتر، 1983)[10]. وهذا لا ينافي كونهم يعبرون عن اهتمامات النّاس وانشغالاتهم ومختلف أحوالهم، لأنّ البشر جميعا يشتركون في الكثير من المشاعر والمواقف بحكم التّشابه في التّركيب النّفسي والعقلي خاصّة، إلا أنّ بعضهم يستطيع التّعبير عما يضطرب في نفسه، وبعضهم الآخر لا يقدر على ذلك، بل إنّ أدباء هذا النّوع (أي الأدب الذاتي) هم من يعبر بصدق وقوة عن اهتمامات مجتمعاتهم، لأنّ أكثر موضوعات أدبهم مستقاة من واقع المجتمع وهدفهم وصف تلك الموضوعات وشرحها للناس، والأهمّ من ذلك الوصول بهم إلى المشاركة الوجدانيّة التي تكلمنا عنها سابقا؛ أي إلى أن يحسّ هؤلاء الأفراد بما يحسّ به الكاتب أو الأديب تجاه تلك القضايا، ولاشكّ أن ما يحقق هذه الغايّة الكبرى هو صدق العاطفة وجيشان الشّعور وطغيان الحسّ؛ أي –بعبارة أخرى– درجة انفعال ذات الكاتب بما يكتب عنه، ولا خلاف في أن جبران من السّابقين 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 عمليّة حب بين الفنان والقارئ، أنّه أكثر من تعبير عن وعي، هو تعبير عن فجر، عن عذوبة، عن تفهم، الكاتب يسعى إلى قلب القارئ ليخلق فيه فجرا شبيها بما يحسه"(طنسي زكا، 1971)[11].

ولقد كان جبران يحمل في قلبه هموم أمته كلّها، وكانت تلك الهموم من الكثرة بحيث دفعته إلى الكتابة في قضايا كثيرة ومتنوعة، ربما لم يتسن لكاتب غيره أن يحيط بمثلها. فكتب عن قضايا الظّلم والعدالة، والحريّة والاستعباد، والمحبة، والقوة، والمرأة، والتّقدم والتّخلف، والارتقاء بالرّوح وبالمجتمعات، وعن القهر والتّحرر وقضايا الفكر والرّوح، والتّأمل والدين وغيرها من الأمور. وما

أعطى لكتاباته النّجاح والذيوع، والتّقبل الكامل عند النّاس هو أنّه كان يكتب عن هذه الأمور بصدق كامل وعاطفة قويّة مخلصة، لأن "العاطفة الرّوحيّة المقدسة (عنده) يجب أن تكون بدء كلّ شريعة على الأرض، لأنها ظل الله في الإنسان، وأنا أعلم (يقول جبران) أن المبادئ التي أبني عليها كتاباتي هي صدى أرواح أكثر سكان العالم، لأنّ الميل إلى الاستقلال الرّوحي هو من حياتنا بمنزلة القلب من الجسد"(جميل جبر، 1983)[12].

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 السّيف، وأنا في هذه البلاد القصيّة أسير بين قوم فرحين مغتبطين، يتناولون المآكل الشّهيّة والمشارب الطّيبة وينامون على الأسرة النّاعمة 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 والشّدة يشعر بتلك التّعزيّة العلويّة التي يولدها الاستشهاد، بل يفتخر بنفسه لأنّه يموت بريئا مع الأبرياء..."(جبران، 1991)[13].

4. الصّورة الشّعريّة: كان جبران رساماً رحب الخيال، لذا كان "يعجز عن أن يتمثل الفكرة ويتملى الإحساس دون أن يتصورهما، فكأنّه يفكر ويحسّ من خلال الصّور وحدها؛ ما تكاد الخاطرة تلمع في رأسه حتى تشفّ عن صورة، ولا يتم انفعاله ولا يستنفد حتى يتجسد في صورة أو أكثر. فالصّورة عمود التّعبير عنده، وتوشك أن تكون غايته أيضا في كثير من الأحيان"(عبد الكريم الأشتر، 1983)[14]. كما أن منطلقاته واتجاهه الرّومانسي الذي "ينظر إلى

مظاهر الطّبيعة بوصفها كائنا حيا لا منظرا خارجيا ميتا"(أحمد عوين، 2001)[15]، أخصبت فكره ووجدأنّه بشتى أنواع التّصوير: الجزئيّة والكليّة.

"والصّور الجزئيّة في نظر الدكتور إبراهيم عبد الرّحمن محمد صور متنوعة، يبنيها الشّاعر غالبا بناء تشبيهيا.. والأخرى صور كليّة أو قل لوحات عامة تؤدي فيها هذه الصّور التّشبيهيّة الجزئيّة وظيفة بنائيّة بعينها، إذ تتحول إلى لبنات في هذا البناء التّصويري المتكامل...وهي لوحات يبنيها الشّعراء عادة من خلال قص الأحداث وحكايّة المواقف"(إبراهيم عبد الرّحمن، 1980)[16]، وجبران من رواد فن التّصوير بالكلمة، وأغلب كتاباته طافحة بالتّصوير الذي يجسد ويشخص المجردات، ويضفي على الجمادات حس الحياة، ولعل ميوله الرّومنطيقيّة ومخيلته الرّحبة وقوة إحساسه بالأشياء هي التي وهبته هذه الميزة، "وقد كان جبران عينا ترى، فالفكرة عنده تقترن بصورة ما قد تكون واقعيّة أو خياليّة، وهو في كلتا الحالتين يضيف إلى المشهد المادي مغزى معنويا"(جميل جبر، 1983)[17]، فالمعرفة عنده مثلا "ينبوع كامن في أعماق النّفس سيتفجر يوما ما ويجري منحدرا إلى البحر"(جبران، 1988)[18]، ونفسه هو شجرة "مثقلة بأثمارها، والأرض كائن عرف حلمها في السّهل، وأنفتها على الجبل، وهدوءها في الوادي، وعزمها في الصّخر، وتكتمها في الكهف ... وهي لسان الأبديّة وشفاهها، وأوتار الدهور وأصابعها، وفكرة الحياة وبيانها"(جبران، 1990)[19]، "ولكل مشهد من مشاهد الطّبيعة صدى في صميمه"(جميل جبر، 1983)[20].

هكذا تتحول الطّبيعة بمظاهرها المختلفة إلى "رموز إنسانيّة لها حركاتها وأحاسيسها"(أحمد يوسف، 2004)[21]، وبالتّالي إلى مصدر كبير للصور المبتدعة التي يمزجها الشّاعر مزجا بفكرته وشعوره فتصير أشبه بعملة لها وجهان، وهما كما يقول (كانط): "إن العاطفة بدون الصّورة عمياء، والصّورة بدون العاطفة جوفاء"(أحمد يوسف، 2004)[22].

ولنأخذ مثالا من نصوص "جبران" تتجلى فيها صوره الفنيّة الرّائعة، يقول في مقال: "بين ليل وصباح": "أصغ يا قلبي واسمعني متكلما: كانت نفسي بالأمس شجرة قويّة مسنة تمتد عروقها إلى أعماق الأرض، وتتعالى غصونها نحو اللانهايّة. ولقد أزهرت نفسي في الرّبيع وأثمرت في الصّيف، ولما جاء الخريف جمعت أثمارها في أطباق من الفضة ووضعتها على قارعة الطّريق، فكان العابرون يتناولون منها ويأكلون ثم يسيرون في سبيلهم..."(جبران، 1991)[23].

وتتشكل الصّورة بطرق كثيرة أهمها:

1.4. المجاز: يعرّفه "الجرجاني" بقوله: "وأما المجاز، فكل كلمة أريدَ بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثّاني والأول، فهي مجاز. وإن شئت قلت: كلّ 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"(الجرجاني، 2006)[24].

"ويدخل في المجاز التّشبيه والاستعارة"(الجرجاني، 2006)[25]، والكنايّة التي تُلحق ببعض أنواع الاستعارة وهي "الاستعارة بالكنايّة"(محمد الولي، 1990)[26].

وتقوم الاستعارة بما يقوم به التّشبيه، "وهي أساس الصّور الشّعريّة لأنها سيدة المجاز، ولأنها أكثر قدرة على تخطي الواقع، ورسم صور جديدة"(أحمد مطلوب، 1999)[27].

يقول (جان مولينو) عن الاستعارة والتّشبيه: "إن الاستعارة والتّشبيه غالبا ما اجتمعا تحت تسميّة عامة هي الصّورة الشّعريّة (Image poétique)، وبالنّسبة إلى الفهم العام اليوم، فإن الصّورة الشّعريّة تعتبر قلب القصيدة، وهذه تتكون من صور شعريّة، كما أن الشّعر ليس شيئا آخر إلا الاستعمال المسترسل للصور الشّعريّة"(محمد الولي، 1990)[28].

2.4. الرّمز (الإيحاء): "يكاد يكون مقررا عند بعض الدارسين أن الرّمزيّة العربيّة بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها لجبران الشّاعر والمفكر العربي

المهاجر، الذي هو – فيما يرى مارون عبود – مؤسس مدرستين في لغة الضّاد: الرّومنتيكيّة والرّمزيّة"(محمد فتوح، 2007)[29]، لذا سنتعرض إلى تعريف الرّمز وما يتعلق به من قضايا، وحضوره في كتابات "جبران".

ومن المعلوم أن جبران شاعر غزير الأفكار، فياض الشّعور والعاطفة، شديد الانفعال والتّأثر بما يراه حوله من أحداث وأوضاع ومواقف، فهو لم يكن كاتبا عاديا يراقب الأمور ثم يحللها أو يعالجها بأسلوب مسترسل هادئ، بل كان وهج الثّورة يرى في كلّ كتاباته تقريبا. فكأن كتاباته تلك لم تكن مجرد عرض أو تحليل بل كانت حروبا يستنفذ فيها كلّ طاقاته ويستعمل فيها كلّ أسلحته، من أجل القضاء على كلّ ما هو بال وبائد من التّقاليد والأعراف والسّلوكات، من أجل هذا مضافا إليه منطلقاته الرّومانسيّة أي حبه للطبيعة وللفطرة وللسلوك العاطفي وللجمال، تولد عند جبران ميل إلى الأسلوب الإيحائي الذي يعتمد الرّمز، ونفور من الأسلوب التّحليلي الذي يعتمد بساطة الإيضاح في العرض والاستنتاج، كما أن "ميله هذا إلى الرّموز يعود إلى مزاجه الفني، لأن اغتراب الفنان عن المجاري العاديّة للحياة يدفعه إلى تلمس الأشياء من بعيد تمردا على هذه الأشياء ونشدانا للمجهول"(غسان خالد، 1983)[30].

لهذا كان أدب جبران زاخرا بالرّموز والتّصوير الفني، بل إن أدبه ليبدو لقارئه كأنما كتب بلغة أخرى غير اللغة المألوفة المتداولة، وإن كانت الألفاظ المستخدمة هي نفسها ألفاظ اللغة العاديّة، أو كأنما هو انتقال بهذا القارئ إلى عالم من الفكر والإحساس والتّصور، لا تبدو فيه ألفاظ اللغة إلا كومضات ضئيلة لا تكاد تظهر حتى تختفي تاركة المجال لصور متتابعة متراكبة، تشكل أحيانا مشهدا كليا تبدو فيه الصّورة النّهائيّة واضحة الملامح والمعالم، غنيّة عن كلّ تنميق وزخرفة لغويّة، وقد كثرت رموز جبران بكثرة أفكاره وتصوره للأشياء، "فالنّار الخالدة مثلا تعني عنده الحب الأزلي، والجنون التّحرر من قيود الزّمان،

والكآبة نزعة تجاوز الذات نحو التّفوق، والجسم العاري الخير الحقيقي الفطري"(غسان خالد، 1983)[31]، كما كان "يعمد إلى رموز أخرى من أهمها السّفينة والشّراع والغاب والنّاي والأرقام واللبن والعسل، والتينة والشّجرة والجبل والخمر والهيكل واللوتس، استقى معظمها من الكتاب المقدس، وبعضها من القرآن الكريم، وإلى الرّموز الميثولوجيّة التي شاعت في الشّعر الرّومنطيقي مثل أدونيس وعشتروت وغيرهما"(جميل جبر، 1983)[32].

أما طليعة هذه الرّموز فهي "الشّمس (نار ونور وشروق وغروب وإشعاع روحي) ثم الماء (بحر أمواج ضباب، مطر ندى) فالرّيح (عاصفة، نسيم) والأرض (تراب، خصب، بعث، تموز، بعل)، وأما الذات الكبرى فكثيرا ما رمز إليها بالبحر، الذي هو أيضا اللانهايّة، والأم الكونيّة"(جميل جبر، 1983)[33].

3.4. الأسطورة: الأسطورة من أهمّ طرق تشكيل الصّورة الفنيّة، "وهي في الأصل الجزء النّاطق في الشّعائر أو الطّقوس البدائيّة، وهي بمعناها الأعم حكايّة مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيرا لا يخلو من نزعة تربويّة تعليميّة "(محمد فتوح، 2007)[34]، وهي "قصة خياليّة ذات أصل شعبي، تمثل فيها قوى الطّبيعة بأشخاص يكون لأفعالهم ومغامراتهم معان رمزيّة، كالأساطير اليونانيّة التي تفسر حدوث ظواهر الكون والطّبيعة بتأثير آلهة متعددة. أو هي حديث خرافي يفسر معطيات الواقع الفعلي، كأسطورة العصر الذهبي وأسطورة الجنة المفقودة"(عبد الكريم المراق، 1977)[35]، وتوجد الأساطير عند أفراد البشر كلهم، إلا أنها عند الأدباء "تتخذ قالبا رمزيا يمكن فيه رد الشّخصيات والأحداث والمواقف الوهميّة إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصريّة، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيريّة استعاريّة، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها بغيّة الإيحاء بموقف معاصر يماثله، وبذلك تكون

الأسطورة رمزيّة بنائيّة، تمتزج بجسم القصيدة، وتصبح إحدى لبناتها العضويّة"(محمد فتوح، 2007)[36].

وجدير بالذكر أن الرّومنطيقيين هم من أعاد للأسطورة مكانتها "كحقيقة من نوع خاص أو معادل للحقيقة ومتمم لها"(محمد فتوح، 2007)[37]، بعد أن كانت عند سابقيهم "تستعمل مناقضة للتاريخ أو العلم أو الفلسفة أو الحقيقة(إحسان عباس، 1983)[38]، وجبران بحكم إغراقه في الرّومنطيقيّة والخيال، لم يبتعد كثيرا عن نهج الرّومنطيقيين أولئك، فقد كانت كتاباته زاخرة باستحضار الأساطير، موغلة في عهود الإنسان الأولى، وفي الكثير من نصوصه جوّ من السّحر والغموض يوحي بالأسطورة، انظر إلى قوله: "في وادي ظل الحياة، المرصوف بالعظام والجماجم، سرت وحيدا في ليلة حجب الضّباب نجومها، وخامر الهول سكينتها. هناك، على ضفاف نهر الدماء والدموع، المنساب كالحيّة الرّقطاء، 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، فالتّفتّ وإذا بشبح جبار مهيب منتصب أمامي، فصرخت مذعورا: ماذا تريد مني؟..."(جبران، 1991)[39].

4.4. الخيال: "الخيال هو الملكة التي يؤلف بها الأديب صوره"(أحمد مطلوب، 1990)[40]، و"التّخييل في اللغة ذو دلالات عديدة منها الظّن "خال الشّيء ظنه"، ومنها التّصور والتّشبه في اليقظة والحلم "تخيل الشّيء له تشبه"، ومنها الازديان " اختالتّ الأرض وتخايلت إذا بلغ نبتها المدى وخرج زهرها"، ومنها الإشكال "شيء مخيل أي مشكل". والخيال أو التّخييل لاشك يستوعب هذه الدلالات جميعا إذ هو قرين التّشبيه وقائم على الزّينة والزّخرف في الإيهام بالحقيقة حد الإشكال، بحيث لا يدري الإنسان أهو في يقظة أو حلم أو هو في

رؤيّة أو رؤيا"(محمد المصفار، 1999)[41]، ولهذه الصّفات كان له شأن عظيم و"دور كبير في نظم الشّعر الذي لا يكون نقلا مباشرا للواقع المحسوس، وإنما يكون خلقا وابتكارا، فصلته بالصّورة الشّعريّة قويّة، وتبدو علاقته بها في اللغة العربيّة وثيقة، لأن التّصور هو الخيال"(أحمد مطلوب، 1990)[42].

أما من عظم شأن الخيال حقا، وبوأه المنزلة الأسمى في كلّ إبداع فني، فهم الرّومنطيقيون، إذ "وجد عندهم الإيمان المطلق بالخيال، وبلغت نظريّة الخيال الشّعري ذروتها عند كلّ الشّعراء والمفكرين الرّومنطيقيين، فقد آمن هؤلاء أن كلّ صد لهذه القوة الخالقة قتل للقوة الحيويّة في الإنسان، وأن الشّعر لا يكون في أقوى حالاته إلا إذا أرخى لهذه القوة الزّمام. ولم يعد الرّومنطيقيون يعتبرون الخيال وسيلة لبناء العالم الفني فحسب، بل أصبح لديهم هو المنقذ الوحيد للحقيقة، فأقام "فخته" مثاليته على ما سماه الخيال المنتج، وذهب "شلنج" إلى القول بأن الفن هو الذي يدخلنا إلى معبد تحوم حوله بقيّة فروع المعرفة، أما الفلسفة فإنها تقف بنا في ساحة ذلك الحرم. وذهب الرّومنطيقيون إلى القول بأن التّفرقة بين الفن والفلسفة عمل سطحي ضحل حتى قال "فريديريك شليجل": إن أعلى مهمة للشاعر الحديث هي أن يوجد شكلا جديدا من الشّعر سماه "الشّعر الإعلائي"، أي أن غايّة الغايات عند المفكرين الرّومنطيقيين هي جعل الفلسفة شعرا والشّعر فلسفة. ومن هذا يتبين لنا كيف ارتفع الشّعر إلى درجة لم تكن له من قبل. ومضى الشّعراء الرّومنطيقيون على هذا النّحو في تمجيد الخيال، فكان "بليك" يرى أن الخيال قوة إلهيّة، وأن كلّ 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 الشّعراء الرّومنطيقيين، وإن تفاوتت النّظرة بعض التّفاوت"(إحسان عباس، 1983)[43].

وجبران بنزعته الرّومانسيّة 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"(جبران، 1988)[44]، ويتحدث عما يقول عنه النّاس انتقادا لأفكاره ومذهبه في الحياة وما يكتب للناشئة، فيذكر أن أول ما يقولونه عنه: "هو متطرف بمبادئه حتى الجنون، هو خيالي يكتب ليفسد أخلاق النّاشئة" و"هو خيالي يسبح مرفرفا بين الغيوم"(جبران، 1991)[45]، ولنذكر مثالا من أدبه، تتزاحم فيه الصّور الخياليّة حتى يصير المشهد كله من عالم الرّؤى، 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 الثّلوج، ورأيت حوريّة عاريّة ترقص بين القبور، ورأيت طفلا يلعب بالجماجم وهو يضحك..."(جبران، 1991)[46].

5. الإيقاع: قلنا فيما سبق إن الكثير من أدب جبران من نوع النّثر الشّعري أو القصائد النّثريّة، لكن ما ميز نثر جبران الشّعري هذا إضافة إلى وجود عناصر الشّعر 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، لكنّه إيقاع نابع من داخل ذاته كما هو شأن مضامين أدبه، "وذلك لأن نفس جبران لها وزن وقافيّة من نوع آخر هما وزن النّفس الشّاعرة وقافيتها التي لا يمكن أن تقع تحت الحس"(طنسي زكا، 1971)[47].

ولعل ما يؤكد وجود هذه الموسيقى في داخل ذاته هو حديثه الدائم عن أصوات الطّبيعة كصفير الرّياح، وهدير المياه، وشدو العصافير وغيرها، وعن

صوت النّاي الذي يردده بعد كلّ 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 النّفس"(جبران، 1988)[48].

وكما تمثّل 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 موسيقيّة، إذا ما وضعها إلى جانب أخواتها اتخذت مكانها الصّحيح بحيث لا تشكو غربة أو تنافرا، بل تشعر بالانسجام التّام، وتبيت تشكل مع أخواتها ما يمكن أن نطلق عليه اسم " السّيمفونيّة الأدبيّة"، 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 الرّوح يحسه الشّاعر الملهم"(طنسي زكا، 1971)[49].

ومن بين الأساليب اللغويّة التي وظفت في تشكيل الإيقاع في الكتابة الجبرانيّة المطابقة: "كانت المرأة بالأمس خادمة سعيدة فصارت اليوم سيدة تعسة"(جبران، 1993)[50]، "حياة قصيرة ابتدأت بنهايّة الليل وانقضت بابتداء النّهار"(جبران، 1993)[51]، وأساليب الاستفهام: "ولكن هل هو الكلام...؟ هل هي الأصوات؟ أفلا يوجد شيء...؟ أليست هي السّكينة؟"(جبران، 1993)[52]، وتكرار الكلمات: "انظر إلى وجهي يا صديقي، انظر إلى وجهي جيدا وتأمله طويلا، ... انظر إلى وجهي يا حبيبي، انظر جيدا يا أخي"(جبران، 1993)[53]، واستعمال الكلمات ذوات الجرس اللطيف.

6. الخاتمة:

يمكن إجمال النّتائج المتوصل إليها فيما يلي:

- خطاب جبران شعري إلى أبعد الحدود، حتى المصاغ منه بأسلوب نثري، لأن جل عناصر الشّعريّة حاضرة فيه وبشكل طاغٍ.
- تقوم شعريّة الخطاب الجبراني على أدوات التّعبير الفنيّة كالأساليب المتنوعة، وألفاظ اللغة المستخدمة بطريقة خاصة، والتّصوير الفني الذي هو عماد شعريته الأكبر، بأدواته: الخيال والمجاز والرّمز والأسطورة.
- يطغى التّصوير الفني على الكتابة الجبرانيّة في أغلبها، ويعني هذا أن لجبران قوة خيال جبارة، تمكنه من تصوير أفكاره ومشاعره قبل أن يعبر عنها بالألفاظ.
- شكل توجه جبران الرّومانسي أساسا قامت عليه الشّعريّة في أدبه، فحب الطّبيعة والتّفاعل معها كانا رافدا لسبحاته الخياليّة وصوره الشّعريّة. وكانت الطّبيعة الحاضرة في ذهنه دائما كالمختبر الذي ينجز فيه أعماله الإبداعيّة.
- مثل الصّدق الفني دعامة كبرى لجماليّة التّعبير الجبراني، وبما أن جبران كان شاعرا ورومانسيا وخياليا، فقد جاءت كتابته النّابعة من أعماقه مضمخة بماء الشّعر، ولو كان يكتب بأسلوب تحليلي معتاد، ما كان لكتابته ذلك التّميز.
- على الرّغم 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 النّفس الشّاعرة، 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 الزّخرفة اللغويّة.

•استطاع جبران بهذه اللغة الشّعريّة المتميزة أن يؤثر التّأثير الأقصى في جمهور المتلقين، ولسنا في حاجة إلى إثبات هذا، فقيمته الأدبيّة في العالم العربي وحتى خارج حدود العالم العربي لا تخفى على أحد. وقد أثبت بهذا أن استعمال اللغة بطريقة فنيّة شعريّة هو الكفيل بإنجاح الرّسالة اللغويّة، وتحقيق ما ترمي إليه من أهداف. ولعل استعمال اللغة الشّعريّة في التّعبير عن موضوع غايّة في الأهميّة مثل "الذات"، من شأنّه تحقيق نتائج باهرة في تقويم النّفوس، على مستوى الأفراد والمجموعات، ومن ثم الإسهام الفعّال في بناء صرح الحضارة الإنسانيّة بوجه عام.

وما من شك في أن الشّعريّة لها الدور الأكبر في إيجاد هذا التّفاعل، وفي تحريك تلك المشاعر الإنسانيّة المشتركة لدى متلقّي الإبداع الأدبي على اختلاف بيآتهم ومشاربهم وتوجهاتهم.

7. قائمة المراجع:

•إبراهيم عبد الرّحمن محمد: الشّعر الجاهلي، قضاياه الفنيّة والموضوعيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت، 1980، ص197- 198. نقلا عن:محمد الولي:الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي.

•إحسان عباس: فن الشّعر، ط2، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983.

أحمد عوين: الطّبيعة الرّومانسيّة في الشّعر العربي الحديث، ط1، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، 2001.

•أحمد مطلوب: فصول في الشّعر، ط1، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 1999.

•أحمد يوسف خليفة: البنيّة الدراميّة في شعر إيليا أبي ماضي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، 2004.

•جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، د.ط، دار الجيل للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1993.

•جبران خليل جبران: البدائع والطّرائف، د.ط، دار المعارف للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوسة، تونس، 1990.

•جبران خليل جبران: العواصف، د.ط، دار المعارف للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوسة، تونس، 1991.

•جبران خليل جبران: النّبي، د.ط، دار المعارف للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوسة، تونس، 1988.

•جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، د.ط، دار المعارف للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوسة، تونس، 1988.

•جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبيّة والفنيّة، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983.

•حسن ناظم: مفاهيم الشّعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994.

•طنسي زكا: بين نعيمه وجبران، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، 1971.

•عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ط1، مؤسسة الكتب الثّقافيّة للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 2006.

•عبد الكريم الأشتر: النّثر المهجري، المضمون وصورة التّعبير، ط4، دار الفكر، بيروت، 1983.

•عبد الكريم المراق: معجم الفلسفة، ط1، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1977.

•عثماني الميلود: الشّعريّة التّوليديّة، مداخل نظريّة، ط1، شركة النّشر والتّوزيع، الدار البيضاء، 2000.

•عيسى النّاعوري: أدب المهجر، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1959.

•غسان خالد: جبران الفيلسوف، ط2، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983.

•محمد الولي: الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، ط1 المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1990.

•محمد فتوح أحمد: الحداثة الشّعريّة، الأصول والتّجليات، د.ط، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2007.

•محمود المصفار: الشّعريّة العربيّة وحركيّة التّراث النّقدي بين قدامة وحازم.مقاربة مقارنة، ط1، مطبعة سوجيك، تونس، 1999.

8.الهوامش‡:

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشّعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994، ص05.

[2] عثماني الميلود: الشّعريّة التّوليديّة، مداخل نظريّة، ط1، شركة النّشر والتّوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص15-16.

[3] عيسى النّاعوري: أدب المهجر, د.ط, دار المعارف, القاهرة, 1959, ص12.

[4] غسان خالد: جبران الفيلسوف, ط2، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ص266.

[5] طنسي زكا: بين نعيمه وجبران, ط1، مكتبة المعارف، بيروت، 1971، ص56-57.

[6] غسان خالد: جبران الفيلسوف, ص267.

[7] طنسي زكا: بين نعيمه وجبران, ص56.

[8] جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبيّة والفنيّة, ط1, مؤسسة نوفل, بيروت, 1983, ص147.

[9] المرجع نفسه, ص 130.

[10] عبد الكريم الأشتر: النّثر المهجري, المضمون وصورة التّعبير, ط4، دار الفكر، بيروت، 1983، ص92.

[11] طنسي زكا: بين نعيمة وجبران, ص 56.

[12] جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبيّة والفنيّة, ص 147.

[13] جبران خليل جبران: العواصف، د.ط، دار المعارف للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوسة، تونس، 1991، ص86-87.

[14] عبد الكريم الأشتر: النّثر المهجري, المضمون في صورة التّعبير, ص191.

[15] أحمد عوين: الطّبيعة الرّومانسيّة في الشّعر العربي الحديث, ط1, دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر, الإسكندريّة, 2001, ص 68.

[16] إبراهيم عبد الرّحمن محمد: الشّعر الجاهلي, قضاياه الفنيّة والموضوعيّة, دار النّهضة العربيّة, بيروت, 1980, ص197- 198. نقلا عن:محمد الولي:الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي, ص10.

[17] جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبيّة والفنيّة, ص 134.

[18] جبران خليل جبران: النّبي, د.ط، دار المعارف للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوسة، تونس، 1988، ص64.

[19] جبران خليل جبران: البدائع والطّرائف, د.ط، دار المعارف للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوسة، تونس، 1990، ص54.

[20] جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبيّة والفنيّة, ص 134.

[21] أحمد يوسف خليفة: البنيّة الدراميّة في شعر إيليا أبي ماضي, ط1، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، 2004، ص09.

[22] المرجع نفسه, ص 10

[23] جبران خليل جبران: العواصف, ص52.

[24] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة, ط1، مؤسسة الكتب الثّقافيّة للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 2006، ص269.

[25] المرجع نفسه, ص 169.

[26] محمد الولي: الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي, ط1 المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1990، ص117.

[27] أحمد مطلوب: فصول في الشّعر، ط1، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 1999, ص170.

[28] محمد الولي: الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، ص55.

[29] محمد فتوح أحمد: الحداثة الشّعريّة, الأصول والتّجليات, د.ط, دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع, القاهرة, 2007, ص119.

[30] غسان خالد: جبران الفيلسوف, ص 262.

[31] المرجع نفسه, ص 263.

[32] جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبيّة والفنيّة, ص 142.

[33] المرجع نفسه, ص 141.

[34] محمد فتوح أحمد، الحداثة الشّعريّة، الأصول والتّجليات، ص244.

[35] عبد الكريم المراق: معجم الفلسفة, ط1، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1977، ص14.

[36] محمد فتوح أحمد: الحداثة الشّعريّة. الأصول والتّجليات, ص244.

[37] المرجع نفسه, ص 245.

[38] إحسان عباس: فن الشّعر, ط2، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ص132.

[39] جبران خليل جبران: العواصف, ص05.

[40] أحمد مطلوب: فصول في الشّعر, ص 187.

[41] محمود المصفار: الشّعريّة العربيّة وحركيّة التّراث النّقدي بين قدامة وحازم.مقاربة مقارنة, ط1، مطبعة سوجيك، تونس، 1999، ص139.

[42] أحمد مطلوب: فصول في الشّعر, ص 187.

[43] إحسان عباس: فن الشّعر, ص 124, 125.

[44] جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى, د.ط، دار المعارف للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوسة، تونس، 1988، ص52.

[45] جبران خليل جبران: العواصف, ص 58.

[46] المصدر نفسه, ص 51.

[47] طنسي زكا: بين نعيمه وجبران, ص 63.

[48] جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى, ص 76.

[49] طنسي زكا: بين نعيمة وجبران, ص 62.

[50] جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة, د.ط، دار الجيل للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1993، ص67.

[51] المصدر نفسه, ص 113.

[52] المصدر نفسه, ص 33.

[53] المصدر نفسه, ص 52.