الشعرية في النثر المعاصر ، العواصف لجبران أنموذجا.
– مقاربة أسلوبية –

Poetics in Contemporary Prose, Gibran's Storms as a Model
- stylistic approach -

د. ريــاض الحجاج *
المعهد العالي للغات بقابس ـ جامعة قابس (تـونس)
readhajjej@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2023 /04/08 ـ تاريخ القبول: 2023/06/10 ـ تاريخ النشر: 2023/06/30

الملخّص:

مسألة الشعرية في النثر المعاصر، هو موضوع هذا المبحث، وهو موضوع مشكلي بلغة الرومنطقيين تأتي اشكاليته بالدرجة الأولى من خلال التداخل الاصطلاحي بين شعريّة ونثر أيّ ما هي مسوّغات الحديث عن شعريّة النثر؟ وهل يمكن أن نباشر النثر بأدوات، هي إلى الشعر أقرب؟ .

يتضاعف الإشكال عندما نرتدّ بهذا المبحث إلى علاقة هذه الشعرية بقصيدة النثر، التاريخ والنشأة. وفي هذا المقال مقاربة نظرية وتطبيقية لحدود الشعرية و مقاييسها في النّثر المعاصر بالنّظر في نصّ تأسيسي، أثار الكثير من الجدل حول هويّته الأجناسية وهو نصّ " العواصف لجبران خليل جبران.

الكلمات المفتاحية: إيقاع، شعرية، صورة، قصيدة النّثر.

Abstract :

The issue of poetics in contemporary prose is the subject of this research, and it is a problematic topic in the language of the romantics. Is it possible to start prose with tools that are closer to poetry?

The problem multiplies when we return to this topic with regard to the relationship of this poetics to the prose poem, history and origins. In this article, a theoretical and practical approach to the limits and metrics of poetics in

contemporary prose is presented by looking at a foundational text that sparked a lot of controversy about its gender identity, which is the text of Gibran's Storms.

Keywords: Rhythm , poetry , image , prose poem .

---

*المؤلف المرسل

1. مقدمة:

إنّ الحدود بين الشعر والنثر بدأت تمّحى، وسلطان الشعر على النثر بدأ يخفت. وهذا في الحقيقة ما ظهر منذ الجرجاني، والقرطاجني أي أنّ الظروف بدأت تتهيّأ لنشأة نوع من الكتابة لا هي بالشعر، ولا هي بالنثر. هذا تحوّل الجديد في مسار الكتابة مهّدت له ظروف ذاتية ترتبط بالمبدع في حدّ ذاته، وأخرى موضوعيّة ترتبط بسنّة التطوّر، والبحث عن سبل للإبداع حتى لكأنّ مقولة شعر، نثر قد استهلكت بما فيه الكفاية. ولئن كان القدامي على وعي بهذه الحدود بين الشعر والنثر في مستوى التنظير، لكنّهم لم يعملوا على إزالتها على مستوى الممارسة الفعليّة أي على مستوى المنجز الأدبي .

أمّا الأدب المعاصر فلم تكن هذه حاله، بل نراه يتمرّد فعليّا على تلك الحدود، ويرى فيها عائقا من عوائق الإبداع، بل إنّه اعتبر الكتابة المتحرّرة من سلطة النموذج نثر/شعر "مغامرة حقيقيّة داخل النّص وخارجه على حدّ سواء". فكان أن ظهرت على الساحة الأدبيّة المعاصرة نثريات تروم إثبات ذاتها بصفاتها.

ولعلّ نظرة سريعة على بعض ما كتبه جبران خليل جبران تطلعنا على حدود هذه المعادلة – شعر/نثر– إن نظرت إليها بعين الشاعر استهوتك، وإن قرأتها نثرا انقادت إليك، ومع ذلك يبقى هاجس يلحّ عليك بكونها ليست شعرا محضا، ولا نثرا خالصا. فما هي إذنّ؟ وكيف السبيل إلى إثبات جنسها؟ وما هي حدود الشعر فيها؟ وحدود النثر؟ وكيف تعاملت نظرية الأجناس الأدبيّة مع هذا النوع من الكتابات؟ لا سيما وإنها كتابات لا تعلن عن جنسها، وخصائصها في مقدّماتها كما هي حال الأجناس الأخرى. وما هي المقاييس المعتمدة في عمليّة التصنيف هذه ؟ وإلام تستند ؟

وفي هذا الإطار يروم هذا العمل الكشف عن بعض خصوصيات النثر المعاصر، وبالتحديد الوقوف عند شعريّة هذا النثر، منطلقين في ذلك من أنموذج بدا حلقة واصلة، فاصلة في سياق الجدل الذي أقيم حول الحدود بين الشعر والنثر من جهة وكذلك الجدل الذي أثير حول نشأة قصيدة النثر والتحوّلات التي

ارتبطت بها من جهة ثانية ونعني بذلك كتابات جبران خليل جبران، ومنها كتاب العواصف. أي أنّنا نحاول أن نقرأ هذا الأثر باعتباره أنموذجا للنثر المعاصر ذي السمات الشعريّة، التي قد تجعل منه جنسا قريبا من الشعر أو هو ذو خصائص، ومميّزات تضعه في منزلة بين المنزلتين.

ولقد صار النثر المعاصر مزيجا شديد التعقيد والترابط لخصائص قد تبدو متباعدة فهو لم يعد يكتفي بخصاله النثرية، بل "نراه يلامس وهج الشعر ويقترض منه بعضا من شمائله، لكن دون أن يخرج عن طبائعه العامّة بل يعلي من تأثيرها وثرائها ما يجعل منه نصّا ذا جمال شائك ومكنون احتمالي"[1]، ولعلّ هذا ما جعلنا نتحدّث عن شعريّة النّص النثري فهي ما عادت حكرا على الشعر، فللنثر إذن شعريته التي يختصّ بها وتميّزه من غيره من الأجناس. ألم يشر تودوروف نفسه في كتابه "الشعريّة" إلى أن "الكلمة تتعلّق بالأدب كلّه منظوما كان أو لا، بل قد تكاد تكون متعلّقة على الخصوص، بأعمال نثريّة"[2]، وهذا ما سنتبيّنه في القسم التطبيقي.

2. ماهيّة الشعريّة :

2 .1. بحث في المفهوم: البحث في مفهوم الشعريّة مثّل مجالا رحبا للبحوث والدراسات ولا عجب، فالمفهوم، لم ينشأ من غير أصل، وهو لئن أحال باعتباره "دالاّ" على الشعر فإنّه لم يرتبط به وحده، ولم يتوقّف عند حدود الشعر، ولهذا فإنّنا لا نستخدم الشعريّة بمعناها الضدّي للنثريّة، بل بمعناها النقدي الحديث الواسع"[3].

قصدنا بلفظة شعريّة ترجمة Poétique بالفرنسيّة، وهي مشتقّة من أصل يوناني Poein ومعناها الفعل والخلق والصنع، وإنّما سمّي الشاعر Poéte لأنّه صانع وخالق كلام. وينبغي أن نفرّق هنا بين Poétique شاعريّة وبين Poétique شعريّة باعتباره اسما خاصّا بأفانين الخلق الأدبي ويبدو أنّ مصطلح شعريّة هو المصطلح الذي استقرّ في الدراسات النقديّة والأسلوبية الحديثة وهي "العلم المختصّ بدراسة الإبداع الأدبي" أو تسعى إلى أن تكون علما وهذا ما سعى إليه ياكبسون من خلال تعريفه للشعريّة ووظائفها عبر ربطها باللّسانيات فيقول: "هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعريّة في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتمّ الشعريّة بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعريّة لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة عبر الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتمّ بها أيضا خارج الشعر"[4]،

وهذا ما أكّده تودوروف نفسه في كتاب (الشعريّة) إذ جعل هذه الكلمة تتعلّق بالأدب كلّه –كما أشرنا. أمّا جون كوهين فيرى أنّ: "الشعريّة علم موضوعه الشعر... وعنت كلمة شعر الإحساس الجمالي الخاصّ (...) ثم استعملت هذه الكلمة توسّعا في كلّ موضوع خارج الأدب من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس"[5].

إنّ جون كوهين يذهب بعيدا فيوسّع من دائرة الشعريّة لتطال النثر والكلام عامّة بما في ذلك الكلام غير الأدبي ومع ذلك فإننا نلاحظ التقاء جلّ هذه التعريفات في الخروج بالشعريّة من مجال الشعر، وهو ما يجعلها صفة للكلام لا تحديدا لجنسه فالشعريّة: "صفة لا ماهية، الشعريّة تلحق بالكلام تتلبس به فيشرع في الارتقاء إلى ذرى جماليّة وتعبيريّة ما كان ليطالها بدونها... وهي تقع في الشعر، وتندسّ في النثر وتعتصر المسافة الممتدّة بين النمطين، تكاد تلغيبها"[6].

2 . 2 . بحث في الموضوع: إنّ أوّل من حدّد موضوع الشعريّة هو اللّساني رومان ياكبسون بقوله: "ليس موضوع الشعريّة الأدب بل الأدبية أي ما يكون به النّص نصّا أدبيّا" واضح أنّ الأدبيّة والشعريّة هنا بمعنى واحد. فموضوع الشعريّة إذن هو الكشف عن قوانين الإبداع في الخطاب الأدبي بوصفه نصّا وليس أثرا أدبيّا"[7]، فكلّ نصّ هو صورة لهذه القوانين العامّة المتحكّمة في كينونة النّص ذاته. فالشعريّة على هذا الأساس لا يهمّها من النّص المفرد إلاّ قوانينه التي يشترك فيها مع غيره لذلك فهي من حيث هي علم لا يقيّم ولا يحكم. فما هي إذن هذه القوانين المحدّدة لشعريّة النّص؟ وهل المقصود بها عناصر الشعريّة في الخطاب الأدبي؟

3. عناصر الشعريّة في الخطاب الأدبي: هي في اعتقادنا تلك القوانين التي تسمح بالوقوف على درجة الشعريّة في أيّ نصّ وقياسها وهي من التعدّد والتفريع بما لا يتّسع له مجال هذا المبحث، ولكن يمكن أن نتوقّف عند أوضحها، وأكثرها جلاء في النّصوص الأدبيّة.

1.3. شعريّة اللغة: "إنّ شعريّة اللغة لا تتحقّق من استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسيّة المتجمّدة، فهذا لا ينتج الشعريّة"[8]، وإنّما ينتجها الخروج بالكلمات إلى طبيعة جديدة، مبتكرة، لا تتقيّد بقيود الزمن، لأنّ في جمودها تقهقرا وموتا لها واللغة المقصودة هنا هي اللغة التي تنحرف بالنّص من مساره النفعي نحو منحى جمالي، مربك أحيانا "وهي إذ تفعل ذلك فإنّها تكسّر الكثير من عادات النثر وثوابته، وتغدو حالة من الرواء المتأجج والتوتّر الحميم"[9].

3. 2. شعريّة الإيقاع: الإيقاع موجود في النثر، وبين نثر موقع، ونظم موقع لا نكاد نرى أيّة فوارق، "والإيقاع يأتي لدعم الإحساس العام بالإنسجام" [10]. وشعريّة الإيقاع في أيّ نصّ ندرسها من زوايا ثلاث:

***الإيقاع النوعي (Rythme qualitatif)** : أي أن ننظر في أنواع الإيقاع المتواترة ومدى تشكيلها لجمالية النّص أي: إيقاع الأنساق التركيبية و إيقاع الكلمة و إيقاع الحرف وإيقاع الحركة.

***الإيقاع الكمّي (Rythme quantitatif)** : أي عدد المقاطع و توازنها وتكافؤها.

وهاتان الزاويان يوقفاننا على البعد الجمالي للنص.

*** الإيقاع الدّال (Le rythme-sens)**

وهذا ما يؤكده ميشونيك عندما يقسم الإيقاع إلى ضربين ضرب متعال على المعنى، وضرب متفاعل مع المعنى (هو الإيقاع الدال) وهو إيقاع حيّ دال يتشكّل بتجربة الشاعر المعيشة ويضيف إلى النّص أدق المعاني وأخفاها يقول ميشونيك "الإيقاع على نحو ما اخبار بالمعاني، وربّما كان هذا الإخبار أهمّ ممّا يخبر به معنى الكلمات ذلك أنّ الإيقاع يعمل خارج وعي الدلالة"[11].

إنّ الإيقاع يمكن أن يرتبط بلاوعي المبدع، وهو يتجسّد مغنى، ومن هنا جاء تعريف ميشونيك للإيقاع بكونه "غناء المعنى/"le chant du sens" بل إنّ الإيقاع عنده يبرّر التركيب « le rythme est la motivation » وسيتضح هذا في نصّ جبران، فمعنى القداسة مثلا في نصّ "أيها اللّيل" يظهر من خلال الإيقاع أوضح من ظهوره من خلال الاستعارة فالإيقاع يفاجئك منذ القراءة الأولى بهذا النسق الثلاثي الذي من دلالته الخاصّة المقدّس في الديانة المسيحيّة.

الإيقاع إذن رافد جوهري من روافد الشعريّة في النّص الأدبي بقطع النظر عن جنسه شعرا كان أو نثرا فالإيقاع "منفصلا عن البحر العروضي هو ميزة كلّ خطاب لا الشعر وحده (...) وليس النثر أقلّ من الشعر بل هو موقّع بطريقة أخرى" [12].

وهذا تأكيد صريح على أنّ الإيقاع أوسع من العروض ملازم باختلافاته فإنّه لكلّ من الشعر والنثر.

3. 3. شعريّة الصورة: تعتبر الصورة جوهر الشعريّة في النّص وهي أساس ما يميّز الكلام العادي عن الكلام الأدبي. ومبحث الصورة هو الذي يحرّر نسبيّا الشعريّة عن اللسانيات التي لم تعنى بالبحث في مستوى الصورة وقد أحاط بمفهوم الصورة غموض ولبس، خاصّة وأنّه لم يحاول أحد من الباحثين والكتاب

والشعراء إعطاء تحديد واضح ودقيق وعلمي لما ينبغي لنا تفهّمه من هذه اللفظة، رغم الإفراط في استعمال الكلمة [13].

ولكن هذا لا يمنع من الوقوف عند بعض التعريفات لها. فالصورة "تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادليّة فنيّة بين طرفين هما المجاز والحقيقة"[14]. وتحاول كارولين سبيرجون تحديد الصورة فتقول: "إنّها الكلمة الوحيدة الصالحة لتشتمل على كلّ نوع من أنواع التشبيه، وعلى كلّ ما هو في الحقيقة تشبيه مكلّف أي استعارة" فكأنّ الصورة= التشبيه + الاستعارة"[15].

4. الشعريّة في العواصف: "المقاربة الأسلوبية":

إنّ تلك التحديدات النظريّة الشعريّة، وعناصرها باعتبارها ظواهر متفرّدة، لا أهميّة لها في وجودها النظري المجرّد لأنّها بذلك "عاجزة عن منح اللغة طبيعة دون أخرى" وهي عاجزة بمفردها كذلك عن الإحياء باللّغة" ولن يؤدّي مثل هذا الدور إلاّ حين تندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكّلة في بنية كلية [...] وهي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميّزة"[16]. وهذا ما سنحاول أن نثبته في هذا القسم التطبيقي الذي سنهتمّ فيه بالنّص الجبراني، وبالتحديد كتاب "العواصف" قد ارتأينا أن يكون تناولنا متدرجا من العام إلى الخاصّ أي الوقوف عند تجسّدات الشعريّة في الأثر ككلّ/ عامّة في مرحلة أولى، ثمّ انتخاب نصّ من الأثر باعتباره جزءا من كلّ في مرحلة ثانية.

إنّ أهميّة النّص الجبراني تكمن في كونه نصّا بكرا" سلك طريقا لم تعرفها الكتابة العربيّة، في أنّه" هدم الذاكرة وبنى الإشارة، فكان بذلك بداية"[17]، ولأنّه يحتلّ هذه المرتبة كان علينا أن نتساءل عن هويّة هذه البداية؟ وربّما تأتينا الإجابة من حيث لا نتوقّع، إنّه يتموقع في بدايتها أي ضمن محور قصيدة النثر التاريخ والنشأة و لعلّ جبران في ما كتب وخاصّة في العواصف يمثّل هذه الإطلالة الأولى على "مدار الرّعب " * شعر/نثر. لم تعد الكتابة بدءا من جبران تتأمّل ذاتها في المرايا اللفظيّة، بل أصبحت تنغمس في العذاب والبحث والتطلّع" [18].

إنّ النصّ إذن لحظة تأسيسيّة في تاريخ الكتابة العربيّة وهو على حدّ عبارة محمد الهادي الطرابلسي "لحظة تتحدّى أعراف الكتابة وتقاليد الإبداع لا فيما هو أدبي وغير أدبي فحسب بل فيما هو نثر وشعر أيضا" [19].

فجبران اخترق الحدود بين الشعر والنثر عن طريق إدخال الشعر إلى النثر أو بتمجيد النثر وهدم الحواجز بين الأجناس الأدبيّة وهذا ما سمّاه محمد بنيس في دراسته للشعر العربي الحديث بنيانه وابدالاته، الرومانسيّة العربيّة بالاختراق الجبراني وهو يعتبر أنّ جبران قد ألغى الحدود بين الشعر والنثر، وهو أيضا من مريدي قصيدة النثر الأوائل إذ يقول: " مع انفجار الرّومانسيّة العربيّة ظهرت في العالم العربي قصيدة النثر بتسميات عديدة، من بينها (الشعر المنثور) التي انتشرت في النصف الأوّل من القرن عبر المشرق والمغرب، مع أمين الريحاني وجبران خليل جبران كثرت قصيدة النثر على مريديها الذين ازداد عددهم مع استمرار الزمن" [20].

والمتأمّل في كتاب العواصف، وهو من مؤلفات جبران الأخيرة، لذلك كان عصارة تجربة هامّة في الكتابة، وتمرس بأفانين القول، يرى أنّه انعكاس لنضج فني، تماهت فيه اللغة مع صاحبها، هو "حديث التمرّد، فالثورة، والهدم الممهّد لبناء أسس جديدة، و"الفاتح" لدروب وعرة في الكتابة" هو عبارة عن سلسلة من المقالات تستعصي على التصنيف أو الانتماء إلى أيّ جنس سابق لها من أجناس الكتابة، لأنّها تعبّر عن تصوّر أدبي يتجاوز مقولات التجنيس، هي حركة دؤوب بين أجناس الكلام ودائرة تفاعل بين أجناس أدبية مختلفة منها ، السردي كحفار قبور و العاصفة، والمسرحي كالصلبان و المقال كفي ظلام اللّيل ومات أهلي والمحاورة كالشيطان والمفاخرة كنحن وأنتم وما يبدو من الشعر كأيها اللّيل وبين اللّيل والصّباح.

ولعلّ شعريّة النص تأتيه من تفاعل مكوّنات هذه الأجناس، فهو نصّ قد عصف بكلّ الحدود والقوانين التي تتمايز بها أجناس الكتابة، إنّه نصّ يرفض السنن المرسومة، يرتاد المجهول عبر طرق بكر، لا يسعى إلى الوضوح، والتعرّي أمام قارئه، يبقى غامضا دائما، لغزا يبحث عن حلّ، وهذه هي سمات الأعمال الإبداعيّة، وهذا هو سرّ عبقريّة صاحبه على حدّ عبارة أدونس "ومن هنا ترتبط التجربة الإبداعية باللانهاية، وبقدر ما يحمل الفنّ من العناصر غير المحدودة يكون فنّا عظيما" [21].

وما تعدّد، الروافد الشعريّة وتنوّعها في العواصف إلاّ دليل إبداع وتفرّد، وطموح لا متناه في الكتابة وارتياد عوالمها. فهو ممارسة نصيّة أدبيّة لما هو نظري.

والشعرية في نصّ العواصف تبدأ من العنوان لتتسرّب إلى المتن. تبدأ من النّص الأصغر باعتباره العتبة الأولى التي ندلف منها إلى النّص الأكبر، فللعنوان "طاقة توجيهيّة هائلة فهو يجسّد سلطة النّص والطاقة الشعريّة في العنوان تأتيه من وجوه عدّة لذلك فإنّ وجوه الدلالة فيه متشعّبة.

العواصف: من الجذر (ع ، ص، ف)، وهي الرّيح إذا اشتدّت، فريح عاصف بالشيء بكثرة فيجعله عصفا أي نباتا متكسّرا" [22].

ما يستوقفنا في هذا التحديد اللغوي للفظة العواصف معنيان الأوّل على علاقة بالدّمار، والخراب أي بالهدم، والثاني على علاقة بنقيضه وهو البناء وهذا المعنى نصل إليه من خلال التماهي في اللفظ بين العاصفة، والرّيح من دلالاتها الحافة التأكيد على معنى الحياة، وبالتالي البناء، وهو عكس الموت والخراب والدّمار أي فعل الهدم، وهذا يعني أنّ دلالة الهدم والبناء تجتمع في هذا اللفظ وإن لم يكن البناء معنى ظاهريّا مصاحبا للفظة مثل الدّمار، بل هو معنى حاف/ متخف وراء مدلول اللفظ فشعريّة العنوان تظهر من هذا البعد الايحائي فيه بما لا يظهره لفظا صريحا.

تتضاعف هذه الشعريّة إذا تبيّن لنا أنّ هذا العنوان بخاصياته هذه ليس سوى تكثيف لما جاء به النّص الأكبر (الفصول) أي إن هذه الفصول إن هي إلاّ انتشار للعنوان العتبة الأولى. كلّ فصل في المتن عاصفة تهدم لتبني. رغم أنّ جبران لم يختر هذا اللفظ إلاّ لفصل واحد من فصول كتابه ولم يكن "العواصف" بل العاصفة. فالعناوين الداخلية للأثر أو ما يسمّيه جيرار جينات النّص الموازي نلاحظ أنّها لا تخلو من هذا المدلول بمعنيه المتناقضين: دمار – بناء، ومع ذلك فهذه العناوين لا تأخذ اتجاها واحدا فكلّ منها مسكون بهاجس غريب، عجيب "يبعث على الحيرة – ويستعصي أحيانا على التحديد وأحيانا أخرى ينفتح على حقل من التناقض" [23]، نلمسه في وعي الكلام وفي لاوعيه* على حدّ سواء، وهذا عنصر آخر من شعريّة النّص. فسليم أفندي دعيبس في "فلسفة المنطق" يخاطب نفسه قائلا: "هذا شأن أكثر المفكّرين الذين تتعب أجسادهم في مرامي نفوسهم" [24] ههنا يندسّ الشعر في ثنايا الكلام الذي يجاهد بدوره لاخفائه وكتم أنفاسه لكنّ النّص وهو يتشكّل يتجلّى الشعري فيه كأوضح ما يكون ويعلن عن نفسه متقمّصا روح الشعر، أليس ما نطق به سليم أفندي وهو يتعرّف إلى ذاته هو عين ما نطق به التنبي بقوله:

"وإذا كانت النّفوس كبارا تعبث في مرادها الأجساد"

إنّ الشعريّة في العواصف "تتجاوز عتبات النّص من عنوان كبير إلى عناوين فرعيّة لتشمل جوانب أخرى مهمّة، في مقدّمتها:

4. 1. اللغة: ولا نعني بها تلك الكلمات النصيّة المجرّدة، بل الوسائل التي يجاهد الكاتب في استخدامها للوصول إلى تحميل اللغة أقصى ما تستطيع، بوحا أو إيحاء، والخروج بالنّص من مساره النفعي والانحراف به صوب منحى جمالي" [25].

وشعريّة اللغة في العواصف لا يمكن أن تكون بمعزل عن تصوّر جبران للغة الكتابة عنده، وهو تصوّر جديد جدّة ما يكتب، إنّه ثورة على القديم والمألوف من الأشكال التعبيريّة إنّها بحث دائم على الجمال ولعلّ هذا ما يقصده بقول: (...) لكم لغتكم عجوزا مقعدة ولي لغتي صبيّة غارقة في بحر من أحلام شبابها، أقول لكم إنّ النظم والنثر عاطفة وفكر وما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك متقطّعة" [26].

ولغة العواصف تشكّل شعريتها من الفضاءات التي يتحرّك فيها جبران، فضاء الخيال وفضاء النفس وفضاء الحسّ فيحرك باللغة ما لا حياة فيه ولا حركة، ولعلّ أبرز فضاء هو فضاء الطبيعة، فمنه يستقي جبران أطره، وصوره وشخصيته بل وتعابيره.

إنّها لغة التمرّد والثورة، لغة الثنائيات المتناقضة دالا ومدلولا ،ودلال حافة ودلالة صريحة ،إنّه نموذج يعصف بمقولة التماثل والتشابه، لأنّها تجسيد لساني لتصوّر الكاتب للحياة والوجود (الغنى والفقر // الخير والشرّ // المحبّة والكره // الحياة والموت)، وهو تصوّر لا يوجد إلاّ في لغة جبران، وما ينشأ بين مكوّناتها من علاقات فألفاظ من قبيل، الحياة / الجماجم / العظام / الدّماء / الدّموع / وهي كثيرة في العواصف تتخلّى عن معناها التقليدي الذهني الجامد ليكسوها جبران بمعان لا تعني شيء محدّدا وتعني في الوقت نفسه أشياء كثيرة.

فالموت الجبار في فصل "يسوع المصلوب" فيصلب يسوعا ليجعله أكثر جلالة ومهابة، أمّا اللّيل في فصل أيّها اللّيل. فلم يعد ذلك الظلام الدّامس فحسب بل ذلك الكائن الذي يرينا أنوار السّماء، والنّار المقدّسة في فصل على "باب الهيكل" تلتهم القوى لكنّها تطهر الشفاء والأمثلة على ذلك كثيرة. هكذا إذن لم يعد للمعنى حدود في لغة العواصف وانتفت فيها الحدود أيضا بين الحقيقي والمجازي. فإذا الإشارة

اللغويّة رؤية وإذا العلامة مرجع في حدّ ذاتها، فتتجدّد بذلك طاقة اللغة، وتتحرّك بهاجس شعري داخلي، يكسر الكثير من عادات النثر، وثوابته وستتجلّى "حيويّة هذه اللغة" واتّساعها في مستوى الصورة .

إنّنا في النّص الجبراني إزاء لغة تتمرّد لأنّها صورة لذات تستمدّ وجودها وحياتها من معين الثورة والتمرّد فتلتقي الصفات والموصوفات والأشياء والأسماء لتجسيد هذا المعنى وتخلق من الضعف قوّة أو من الموت حياة، فما بدا ضعيفا ينتهي قويّا متحدّيا لابسا ثوب التمرّد. فيكفي أن نتأمّل **البنفسجة الطموح** التي تطلّعت إلى زرقة السّماء وبمّمت وجهها شطر الشمس"، ورغم التحذير أصرّت على فعلها وكان لها ما أرادت. "سمعت العالم الأعلى بقوله لهذا العالم" إنما القصد من الوجود الطموح إلى ما وراء الوجود" فتمرّدت نفسي على نفسي وهام وجداني بمقام يعلو عن وجداني ومازلت أتمرّد على ذاتي وأتشوّق إلى ما ليس لي ..." [27].

ولم يعد المكان هو المكان ولا الزمان هو الزمان، يكفي أن نتأمّل فصل **حفار القبور** "في وادي ظلّ الحياة المرصوف بالعظام والجماجم... هناك على ضفاف نهر الدّماء والدّموع..." لندرك كيف تنتقل اللغة بهذه الأشياء إلى وضع آخر يحتدم في الذهن وحده، إنّ النثر في العواصف يتمرّد على جنسه فهو "يتحرّك بهاجس الشعر في الغالب، وهكذا تكتسب اللغة خصائص جديدة، بمقتضاها تصبح لغة خالصة تتنكّر وتغير وتستفزّ وتخلخل التوقّعات [28]، ومنها تتضاعف شعريّة النثر .

4. 2. شعريّة الإيقاع:

إنّ التوقيع خاصيّة "جبرانيّة" فالكاتب كما يتجلّى من خلال الأثر يحرص على انتقاء روافده الإيقاعيّة حتى تستطيع أن تحمل إيقاع نفسه الداخلي، فإذا ما قرأنا النّص نسمع نغما بقدر ما يصل إلينا من معان، وشعريّة الإيقاع في النّص الجبراني مبعثها التراكيب والكلمات والحروف والحركات.

4. 2. 1. إيقاع التركيب: وظفت التراكيب في خدمة الإيقاع فكانت جزءا من جماليّة النّص وجزءا من معناه، حتى بتنا نتحدث عن "تركيب المعنى" فأن تطغى أنماط أو أشكال تركيبية معيّنة فهذا يعني دلالة إضافيّة. فيكفي أن نتوقف عند بنية الجملة في النّص الجبراني، ليتأكّد لنا أنّ اختيار التركيبة الاسمية كما في نصّ" أيّها اللّيل"، أو التركيبة الفعليّة كما في الفصول ذات الصبغة القصصيّة أو التركيبة الخبريّة كما في فصل "نحن وأنتم" أو التركيبة الانشائية كما في فصل "الجنية السّاحرة"، لم يكن اختيارا اعتباطيا، بل يختزن وراءه طاقة إيجابية وجماليّة هامّة. ففاعلية الموضوع مثلا تتجسّد من خلال

التراكيب، اللّيل في نصّ أيّها اللّيل، يقدم تركيبا، لأنّه مقدم في الوجود عند جبران، وهو يحتلّ وظيفة المضاف لأنه مضاف إلى كلّ أشكال الوجود (هذا ما سنبرزه من خلال تحليل بعض المقاطع).

وقد يستمدّ الإيقاع جماليّة من تلك اللاّزمة التي تنضاف إلى شعريّة التركيب، والملاحظ أنّ جبران ينوّع من لازمته الشعريّة فتكون أحيانا ضميرا وأحيانا حرفا وأحيانا كلمة وأحيانا تركيبا، وأحيانا جملة بأكملها:

– فصل الشاعر:" أنا غريب في هذا العالم"

هناك طائفة المستضعفين

هناك طائفة المستبغضين

هناك طائفة المستبقرين [29] .

* وقد تنبثق الشعريّة في التراكيب من مستوى آخر هو مستوى التضاد أو الطباق فالعواصف مثلما أكّدنا من المنتظر أن تحفل بشعرية التناقض والمفارقة وشعرية التضاد لا تتجلّى في تعارض العناصر الصغرى في النّص بل في تضاد المناخات والأجواء [30] [نص نحن وأنتم].

نحن # أنتم

أبناء الكآبة # أبناء المسرّات

نحن نبكي وننتحب # أيّها الضاحكون

أنتم لا تعرفوننا # نحن نعرفكم

أنتم سائرون # نحن جالسون

أنتم لا تعون صراخنا # نحن نستمع

4. 2. 2. إيقاع الكلمة / اللفظ:

و ينشأ من وظيفتها التأثريّة أساسا التي تستمدّ من:

* الترديد أو التماثل، وهو شكل من أشكال السجع متكرّر، ولا يكون هذا التكرار رغبة في ما ينطوي عليه من شحنة صوتيّة إيقاعيّة فقط بل يرتبط بوقع دلالي خاص.

"الحياة بغير الحبّ كشجرة بغير أزهار ولا إثمار الحبّ بغير الجمال كأزهار بغير عطر وأثمار بغير بذور الحياة الحياة والحبّ والجمال(...)'الحياة بغير تمرّد كالفصول بغير ربيع، التمرّد بغير حقّ كربيع في الصحراء، الحياة والتمرّد والحق" [31].

4. 2. 3. إيقاع الحرف:

يكفي أن ننظر في ما يخلّفه التكثيف من حرف الجرّ في نص من النصوص، وهو ما يجعل عمليّة الجرّ تخرج عن مجرّد كونها وضعيّة نحويّة لتصبح ظاهرة دالة (نص الشاعر) أنا غريب عن أهلي / أنا غريب عن نفسي / أنا غريب عن جسدي) وكذلك توزّع حروف اللّين أو الشدّة في النّص يتّضح لنا أنّ تكثيفها يرتبط بكثافة الدفق الوجداني العاطفي، ممّا يؤكّد الحديث عن معنى الحرف الدال (نص العاصفة مثلا)

4. 2. 4. إيقاع الصوت:

إنّ إيقاع الصوت غير معزول عن الحرف، فهو يعمق الطاقة الصوتيّة لكلّ حرف، ولعلّ أبرز مثال على إيقاع الصوت ما يمكن أن يشيعه صوت الكسر، في النّص من إيحاء بالانكسار أو ما يشيعه صوت الهاء من إيهام بالتأوّه، والمعاناة وأحيانا الشعريّة في هذا المستوى تتولد في الأصوات المسجوعة [نص رؤيا].

4. 2. 5. إيقاع التطريز:

وهو أن تنتهي معظم وحدات النّص، إن لم نقل كلّها بضرب من التطريز أي أن يأتي الكاتب في آخر الكلام بكلمات متناسبة فتبقى أواخر الكلمات في وحدات النّص كالطراز في الثوب (أيها اللّيل).

أنت ظلام ..... نور

أنت أمل ..... غرور

هكذا إذن كان الإيقاع في العواصف رافدا جوهريّا من روافد شعريته ومثلما بيّنا فهو حصيلة لعدد من الوسائل اللفظيّة والتركيبية والنغميّة، بل والبلاغية أحيانا كالتحوّل البارع من الإنشاء إلى الخبر.

كلّ ذلك جعل إيقاع العواصف يترقى إلى مرتبة الشعر، إن لم يفقه فتمّحي الفواصل أو الحدود بين الشعر والنّثر في النّص لأنّه نصّ يتحدّى أعراف الكتابة وتقاليد الإبداع في ما هو نثر وشعر بالخصوص ولعلّ دراسة الصورة الشعرية في الأثر تؤكّد هذا.

4. 3. شعرية الصورة :

إنّ الصورة في العواصف تعمل وفق اتجاهين تخيليين متعارضين الأوّل يسير في خطّ تنازلي من الاستعارة، وهي مجاز محض إلى الكناية (تعايش المجاز والحقيقة) وصولا إلى التشبيه، إلى أن ينتهي الكلام فيصبح عاريا تماما من كلّ صورة.

أمّا النمط الثاني من التصوير فتسير فيه الصورة وفق خطّ تصاعدي نحو التكثيف والارتقاء بها في كلّ مرّة إلى درجة أرقى وأعقد، وخصوصا من خلال التأمّل في العلاقة بين المشبه والمشبه به الذي يزداد تعقدا كلّما تقدّمنا في عالم النّصّ. ويكفي أن ننظر هنا في نصّ " يا بني أمّي " من خلال عالمين:

+ عالم يتعلق بالمخاطبين
+ عالم متعلق بغيرهم (الحياة / الإنسانية / النّفي)

فالعالم الأوّل ارتبط به النمط الأوّل من الصّورة والعالم الثّاني ارتبط به النمط الثاني.

وبناء على هذا يصبح النّص نصّين، نصّا يستند إلى الواقع يصوره، ويستعير مادّته التخييلية، ونصّا يستند إلى المثال ويستعير صوره منه وينخرط النصّان في سلك واحد ليشكلا صورة واحدة طرفها الواقع والمثال: وهذا توجه ينطبق على جلّ فصول العواصف.

ثمّ إنّ مضامين الصورة في النّصّ الجبراني، تتوازى وبنيتها وهي مضامين تتراوح نزولا وصعودا بين أدراج الواقع والمثال من ذلك مثل مدار المدنّس (عالم الآخرين) والمقدّس. وهذا ما جعل الصورة تبني بدورها على غاية مفادها تنقيح الواقع وتحسين المثال، صور التقبيح من مجال عالم خطاب المتلقين، بينما صور التحسين غايتها الترغيب في المثال:

مكونات الصورة
- الكنايـــة: تنفيـــر
- الاستعارة: ترغيب

وانطلاقا من هذا التوجه في بناء الصورة عموما تتشكّل صور العواصف على اختلافها، وتنوعها وتعددها بين:

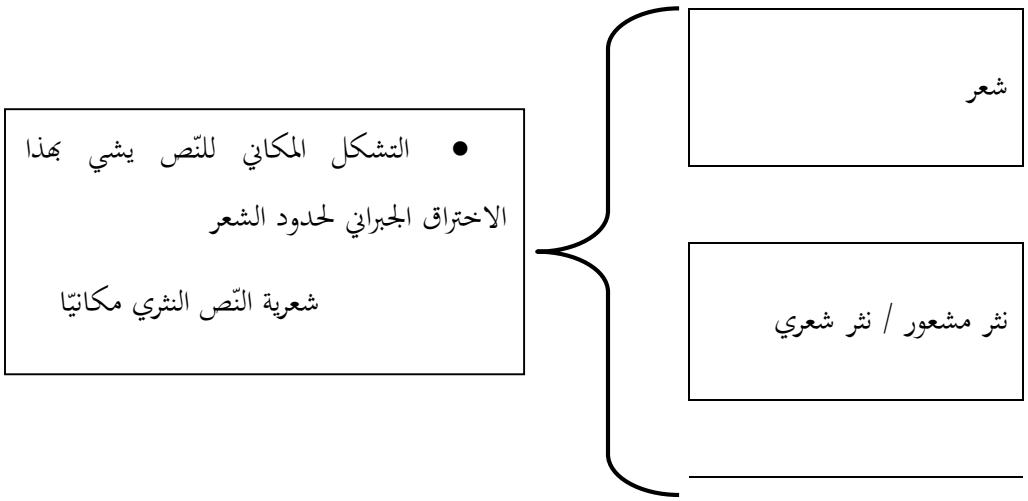
صورة رامزة: تتخذ فيها رموز تاريخية ودينية وأسطورية.

صورة الطّبيعة: التي تنشأ من توجه جبران الرومانسي إذ لا يخلو فصل من فصول الكتابة من صور طبيعية تتفاوت في درجة تعقيدها، وبساطتها. ولكنها لا تحضر مستقلة بل متشابكة مع مواضيع أخرى، وهذا ما يجعل عناصر الطّبيعة تكف عن كونها أشياء جامدة لا حياة فيها. لتبعث فيها الحركة، وليحييها عبر فعل الإيحاء بالمعنى.

هكذا إذن تتجلى شعرية النثر عبر هذه المستويات في النّص الجبراني فتكشف بذلك عن هموم الكتابة الأدبيّة لديه، ماذا يكتب؟ ولمن يكتب وخاصّة لماذا يكتب؟ فهو لا يكتب لغاية التنفيس عن النّفس، وإخراج كوامنها، ومكبوتاتها كما أظهرت الدراسات النفسية لأدبه بل هو يكتب لغاية التأثير والتغيير، أليس هذا مطمح الشرعية في أي نصّ ؟

نصّ أيها الليل: أنموذج لتجليات الشعرية في النثر المعاصر :

يمكن أن ننطلق في مقاربة هذا النّص من شعرية التشكل البصري للنّص فهو يضعنا أمام صورة دالة يمكن أن نرسمه على النحو التالي:



شعر

هذه البنية المركبة للنص تظهر لنا صورة ثلاثية الأبعاده ووفق البنية الثلاثية ستشكّل المكوّنات الداخليّة لوحدات النّصّ، وهذه البنية الثلاثية أيضا هي التي ستتحرّك في فضائها شعرية النّص بأكملها. وهذا سيتضح من خلال عناصر الشعرية فيه.

العنوان: أيها الليل(نداء + تنبيه + منادى) إيحاء بمعنى التعظيم والإجلال والمهابة، وهو ما سيأتي المتن انتشارا له بمستوياته المختلفة.

1– مستوى االتركيب:

مدار النّص على نوعين من التراكيب ←
- إنشاء : قام أساسا على النداء
- خبر : وهو مضمون النداء

وقد ورد الليل في تراكيب مخصوصة شغلت وظائف مميّزة منها:

+ وظيفية المبدأ: وهي وظيفة يزخر بها النّص

"أنت ظلام.....
أنت أمل .....
أنت هدوء.....
أنت عادل" [32] .....

الليل هو موضوع الإخبار به انفتح النّصّ وبه انغلق فهو يلف النّصّ وهو ليل ينعتق من قيد الزمان، بل إنّه يستغرق الزمان كلّه،سمته الامتداد والاطلاقية الزمانية.

+ وظيفة الفاعل : الليل جاء في معظم الأحيان يشغل وظيفة الفاعل، وهو فاعل اقتضى فعله في الغالب مفعولين: فهو فاعل قويّ المفعولية.

- "يرينا أنوار السماء
- يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية
- يبيح بصمته خفيا الأرواح

- يجمع بين جنحي الكرى أحلام الضعفاء بأماني الأقوياء

يغمض بأصابعه الخفية أجفان التعساء " [33]

و هنا تظهر قوة الليل وفاعليته، من خلال عطائه الغزير.

+ وظيفة المضاف : كل ما جاء في النّص من كلمات هو تقريبا مضاف إلى الليل، وقد ورد حوالي (13مرة) ، فقد تشبعت الأسطر الثلاثة الأولى بهذه الظاهرة و استحال الليل إلى مركز تلتقي عنده هوامش الوجود وكل الكائنات تلتقي عنده فهو مشاع بين جميع الكائنات (عشاق// شعراء// منشدين و أشباح/ أرواح// أخيلة و أشواق// صبابة// تذكار).

+ وظيفة المفعول فيه: هي الوظيفة التي تقدح زناد النّصّ ونجدها.قد تكررت ستّ مرات :

"بين طيات أثوابك
في ضلالك
على مكتبك
بين ثنايا ضفائرك
هناك رأيتك" [34]

وقد قدم الليل تركيبا لأهميته
التقديم المعنوي يفسره التقديم التركيبي كأن ←
يقال " للذكر مثل حظ الأنثيين" (قرآن)
تقديم تركيبي يفسره تقديم معنوي←

فالليل إذن مقدم معنى لذلك نجده مقدما تركيبا. كما أن الوظائف النحوية ،لئن كانت في اللغة اعتباطية فإنها في النّصّ تبدو مبرّرة إذ الشاعر / الكاتب يطوّع اللغة وينتقي منها الوظائف التي تتماشى ومحتوى الفكرة.

فالليل بما هو وجود كما يراه جبران امتداد وشمول بل هو سلطان مطلق و سيد الكون ومحوره.

هو الليل بما هو نص ← مبدأ + فاعل: محور النّص (المسند إليه)
← مضاف: ملك مشاع بين كلمات النّصّ
← مفعول فيه مقدّم: وهي وظيفة يشغلها النّصّ

هناك إذن تطابق بين القانون الأساسي الذي للّيل وجودا والقانون الأساسي الذي للّيل نصّا.

كما أنّ هذه التراكيب قد انتظمت ضمن هندسة صارمة تمسح فضاء النّص في شكل وحدات ثلاثية الأركان أو ما هو قابل للقسمة على العدد ثلاثة: 6//9.

2/ مستوى الإيقاع:

- إن الإيقاع في هذا النّص أساسه التركيب، فهو الوجه الموسيقي للتركيب، مع النغم أي جرس الكلمة، وقد يكون النّغم مصدره الحرف أو الحركة كما بينا.
- بينّا كيف أن نسق الترديد في التراكيب ثلاثي مما ولّد في النّص إيقاعا قوامه العدد ثلاثة وهذا يعني أنّ إيقاع النّص مشتق من عقيدة صاحبه التي ترى أن الكون قائم على أركان ثلاثة هي: الأب والابن والروح القدس، وهذا ما يعرف بعقيدة التثليث، وبما أنّ الليل هو المعني بهذا الإيقاع فإنّه يلتحق بهذا الثالوث. وهو ما يجعل الإيقاع يحقق وظيفة جمالية تجعل النّصّ على تخوم الشعر وأخرى دلاليه تربط الليل بالمقدس.

ثلاثة أسطر // يا ليل: ثلاث مرات في المكان نفسه

المضاف إليه: ثلاثة معطوفات

الإيقاع ينتظم عموديا وأفقيا، بدرجة ترتقي فيها درجة الغنائية في النّصّ وبالتالي درجة الشعرية فيه:

الانتظام العمودي في اللّيل + **أنت الظلام**

+ **أنت الأمل**

+ **أنت الهدوء**

الانتظام الأفقي وأساسه المقابلة + **" أنت ظلام والنهار ونور**

+ **أنت أمل والنهار غرور**

+ **أنت هدوء والنهار ضجيج"** [35]

- في مستوى الكلمات (شعرية الكلمة): يكفي أن ننظر في الصيغ التي تعود باطّراد من أول النصّ إلى آخره وهي أساسا:

1- صيغ الجمع وخاصة جمع التكسير وجمع السّالم

العشاق / الشعراء / أشباح / أرواح

واضح أنّ الشاعر هنا ينتقي هذه المجموع بعناية فمعظمها ينتهي بفتحه طويلة قبل الحرف الأخير (عشاق و شعراء و أشباح و أرواح)

2- صيغ الإفراد التي احتوت بدورها فتحة طويلة قبل الحرف الأخير:

(تذكار و جبّار و ظلام و نهار و سماء)

الفتحة الطويلة إذن هي الممثلة لإيقاع النّص الأساسي ومما يدعم قوّة الإيقاع أن صيغ الجمع تتراوح عليه حتى باتت بمثابة القافية لبعض الوحدات وبعضها الآخر ترصيعا لها.

أمّا على مستوى الحروف، فإن كل وحدة في النّصّ تطّرد فيها حروف بعينها تعود في المكان نفسه. ففي الوحدة الثانية مثلا تردد حروف الميم و التاء وكذلك الهمزة والنون و حرف اللام الذي يتكرر من وحدة إلى أخرى بعدد متساو فتكاد تتقاسمه الوحدات تقريبا بالتساوي: (12)/ (13)/ (13) / (15)/ (14)، فكأننا بالشاعر يبحث عن هذه الوظيفة الجمالية للنّص النثري في كلّ جزئية.

هكذا إذن تتضافر الحركات والحروف لبناء جمالية الصوت خصوصا إن بعض الأصوات يعود موقعا فتذوب بذلك الفوارق بين ما هو شعر، وما هو نثر.

4. 4. مستوى الصورة: شعرية الصورة:

إن جبران في هذا النّص لا ينقل صورة اللّيل من خارج النّص، فالشاعر هو الذي يتخيل ليله" فهو أحبّ الرموز إلى جبران لأنه وجد وجه شبه قريب بين روحه والليل، فكلاهما مفعم بالأسرار لذلك لنسمع الشاعر يقول:" أنا مثلك أيّها الليل أنا ليل مسترسل منبسط هادئ مضطرب.." [36]، ومن هذا المنطلق ندرك سرّ التنويع في الصورة وندرك لم كانت الصورة رافدا جوهريا في شعرية هذا النّصّ. ولأن الكلام في النّصّ يموت على صعيد المفهوم، ويبعث على صعيد الصورة، والصورة في نص

أيّها الليل تشكلت على أركان بلاغية ثلاثة هي: + التشبيه

+ والاستعارة المرشحة

+ والاستعارة المكنية

+التشابيه: + أنت أمل

+ أنت هدوء

+ أنت عادل

الاستعارات + الجبار الواقف
+ بين طيات أثوابك
+ وعلى قدميك

إضافة ما لا يضاف إلى اللّيل يجعل الكلام ينعتق من قانون المنطق اليومي.و يدخل دائرة التخييل و المجاز.

إنّه يرسي بذلك قانون الشعرية ويبدو جب
الفني الخالد، لذلك فهي تسلمنا من دال مجازي إلى آخر فهي دائما مرشّحة فالشاعر لا يكفيه أن يجعل الليل ليلا استعاريا بل يجعل حواره في السياق استعاريا أيضا وهذا ما يوسع الصورة ويضاعف من شعرية النّص أليس هو القائل " على منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء" [37]

بات الليل إذن كائنا حيّا متفردا ليس كالإنسان العادي، هو المسيح أو الإنسان المسيح الإله ويدل على هذا أمران:

1. الأعضاء: وهي القدمان ومن دلالتهما أن غسلهما في الديانة المسيحية يعني أن الإنسان دخل ملكوت الآخرين خادما لهم. والراحتان ومن المتعارف عليه أنّ معجزة عيسى في راحتيه.ثمّ المنكبان وعليهما حمل الصليب أخطاء البشرية.

2. الأفعال: اللّيل: يساعد الضعفاء والغرباء والمستوحشين كلّ هذه الأفعال شكّلت فصولا من فصول سيرة المسيح عندما أصابته لعنة المؤسسة الاقتصادية فغاب لكنه كان يلتقي بالغرباء والمستوحشين والبؤساء.

وهذا اللّيل رفع إلى مستوى الألوهية والمسيح هو تجسيد الإله في الأرض عند المسيحية .إن الصورة على هذا النحو قد ساهمت في إقامة بناء النّص من حيث شعريته شأنها في ذلك شأن الإيقاع والتركيب واللغة وهو ما يحقق الوظيفة الجمالية للصورة بالإضافة إلى وظائف أخرى على غرار

- الوظيفة المرجعية: إذ أنّ صورة الليل قد ساهمت في تغيير طبيعة المرجع وموضوع الحديث فالليل انتهى إلى أن يكون ليلا ملتبسا ليس هو ذلك الليل المعروف، خرج من المدنّس إلى المقدس.
- الوظيفة التعبيرية: كشفت لنا الصورة انتماء جبران ورؤيته للعالم وخصائص خياله فهو يتحرك ضمن خصائص العقيدة النصرانية ومنها يستلهم صوره.

- الوظيفة التأثيرية: تعني الايقاع بالمتلقى والنّص يشكل صوره وفق منظور المتلقي وهو يعزف على الوتر الحساس لديه وأيّ وتر أكثر حساسية من صورة المسيح مصلوبا؟.

إن نصّ " أيها الليل" في كلّ تلك المستويات يحدث جماليته الخاصّة وشعريته الذاتية وهو نص يعدّ بالفعل ثورة أو خروجا عن نمط الكتابة النثرية عند العرب. ثمّ إنّ هذه الشعرية ليست لعبة شكلية محضا وإنّما هي شعرية لها علاقة بالمعنى الدلالة. إذ الكلام يتشكّل في النّص في سبيل إبراز الكلمة المفتاح وهي "الليل" وهو ما يجعله بؤرة للدّلالات الحافة المختلفة وهذا ما يجعل الشعرية خادمة للمعنى. فاللغة لغة معنى والإيقاع إيقاع معنى والتركيب تركيب معنى والصوت صوت معنى.

5. خـــــاتمة:

إنّ الحديث عن شعرية النثر المعاصر من خلال العواصف لجبران أبرز لنا أهميّة هذه اللحظة في تاريخ الأدب العربي فهي بحق زلزال اخترق سلسلة من المنظومات إن على صعيد ممارسة الكتابة وإن على صعيد النظرية الإبداعية عموما. وهذا كله يرتد إلى "نظرة جبران الخاصة إلى الحياة والإنسان التي استلزمت شكلا تعبيريا خاصّا " [38] قوامه الابتكار والخلق الناتجين عن فعل الدمار وهذه عاصفة جبران في العواصف.

6 . الهوامش:

[1]- ينظر: علي جعفر العلاق، شعريّة الرواية، علامات، ج23 م. 6 مارس 1997، ص99 ، ص 130

[2]- المرجع نفسه، ص99 ، ص 130

[3]- أحمد بزون قصيدة النثر العربيّة (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، ص123

[4]- ياكبسون رومان: قضايا الشعريّة، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، د .ت، ص35.

[5]- جون كوهين، بنية اللغة الشعريّة، تر: محمد الولي / محمد العمري، دار تويقال 1986.ص 9

[6]- محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعريّة، الفلاسفة والمفكّرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب 1992، ص239.

[7]- حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، 1994، ص33.

[8]- كمال أبوديب، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت لبنان 1987، ص39.

[9]- علي جعفر العلاق،شعريّة الرواية، مرجع سابق، ص108.

[10]- جون كوهين، بنية اللغة الشعريّة ، مرجع سابق، ص 10.

[11]- Henri , Meschonnic : critique du rythme,la grasse Verdier , 1982 p.85

[12]- علي جعفر العلاق،شعريّة الرواية، مرجع سابق، ص41.

[13] - جوزيف ميشال شريم،دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1981، ص62.

[14] – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1994، ص38.

[15]– المرجع نفسه، ص43.

[16] – كمال أبو ديب ،في الشعريّة، مرجع سابق، ص13.

[17] – أدونيس: الثابت والمتحوّل، صدمة الحداثة: دار العودة، بيروت 1983، ص210.

* العبارة مأخوذة من اليوسفي محمد لطفي من كتابه "لحظة المكاشفة الشعريّة".

[18]– أدونيس: الثابت والمتحوّل، مرجع سابق، ص210

[19]– الطرابلسي محمد الهادي، تحاليل أسلوبيّة، دار الجنوب للنشر، 1992 ص117.

[20]– بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، بنيانه وابدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال ط2، 2001، ص51.

[21] – أدونيس: الثابت والمتحوّل، مرجع سابق، ص204.

[22]– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت ، 1992 ،المجلد 9 ، ص248

[23]– العلاق على جعفر، "شعرية الرواية"، علامات ج23، م6، مارس1997.

* المصطلحان استعملهما ميشونيك في تعريف النصّ، وقد يكون المقصود بهما الدلالة الصريحة أو الدلالة الحافة.

[24]– جبران، العواصف، دار صادر بيروت ط1، 2001، فصل: فلسفة المنطق، ص73.

[25]– العلاق علي جعفر، في شعرية الرواية، علامات ج23، م6، مارس1997، ص106-107.

[26] – ضيف شوقي،دراسات في الشعر العربي المعاصر: دار المعارف ط7، ص246.

[27]– جبران خليل جبران، العواصف، فصل البنفسجة الطموح، نفسه، ص124.

[28] – أبوديب كمال، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت 1988، ص8 8ج بالتصرّف

[29] – العلاق على جعفر، شعريّة الرواية، المصدر نفسه، ص30.

[30] – العلاق على جعفر، شعريّة الرواية، المصدر نفسه، ص30.

[31] – المرجع نفسه [رؤيا] ص53-54.

[32]– جبران خليل جبران، العواصف، دار العرب للبستاني ، القاهرة ، د ت، ص 27

[33]– المصدر نفسه، ص 27

[34]– المصدر نفسه، ص ص27 -28

[35]– المصدر نفسه، ص 28

[36] – نعيمة ميخائيل،الغربال، دار نوفل، بيروت لبنان ط 16- 1998 ص 259-260

[37]– جبران، العواصف ، مصدر سابق، ص28

[38] – ادونيس: الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص 195.

*شير إلى أنّنا أفدنا في مقاربتنا هذه من درسين للأستاذين توفيق بكّار وعبدالله صولة في إطار شهادة المناهج للستة الحامعية 1992-1993.

7. قائمة المصادر والمراجع :

1. جبران خليل جبران، العواصف، ، دار العرب للبستاني ، القاهرة ، د ت.
2. نعيمة ميخائيل، الغربال، دار نوفل، بيروت لبنان ط 16- 1998
3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت 1992
4. أبوديب كمال، في الشعريّة مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت لبنان 1987
5. أحمد بزون، قصيدة النثر العربيّة (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد،
6. أدونيس: الثابت والمتحوّل: صدمة الحداثة: دار العودة، بيروت 1983
7. بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، بنيانه وابدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال ط2، 2001
8. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1981.
9. جون كوهين، بنية اللغة الشعريّة: ترجمة محمد الولي / محمد العمري، دار تويقال1986.
10. ضيف شوقي، دراسات في الشعر العربي المعاصر: دار المعارف ط7،د ت
11. الطرابلسي محمد الهادي، تحاليل أسلوبيّة، دار الجنوب للنشر، 1992
12. موسى صالح بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: المركز الثقافي العربي، ط.1، 1994
13. ناظم حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة: المركز الثقافي العربي، 1994
14. اليوسفي محمد لطفي، الشعر والشعريّة، الفلاسفة والمفكّرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب 1992