الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 01ـ الحاج لخضر
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

الرؤية الشعرية
في أدب جبران خليل جبران

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي
تخصص: البلاغة وشعرية الخطاب

إعداد الطالب:
ـ قيس عبد المومن

إشراف الأستاذ الدكتور:
ـ علي خذري

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد الرزاق بن السبع	أستاذ	جامعة باتنة 01	رئيسا
علي خذري	أستاذ	جامعة باتنة 01	مشرفا ومقررا
بلقاسم دكدوك	أستاذ	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
صالح مرحباوي	أستاذ محاضر ـأ	جامعة باتنة 01	عضوا مناقشا
محمد عروس	أستاذ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
عبد المالك مغشيش	أستاذ محاضر ـأ	جامعة باتنة 01	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019ـ2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

إن الرؤية الشعرية من أهم الإنجازات التي حققتها مسيرة الإبداع الشعري في العصر الحديث، حتى صار بالإمكان اعتبارها تحوّلا جذرياً في هذا المجال، لقد مثلت النقلة النوعية للشعر من أشكاله التقليدية المؤطرة بحدود الشكل والمعنى والأغراض إلى عالمه الجديد الرحب، الذي يوسع مفهومه وشكله وغايته إلى آفاق أبعد. لقد صار الشعر معرفة واستشرافا للمستقبل بعد أن كان وجداناً ووصفاً؛ لقد صار يُسهم في صناعة الواقع واستشراف مستقبل الإنسان؛ ويمثل هذا المفهوم منطق هذا الشعر وفلسفته، بحيث لا يقف عند شكل معين ولا عند لغة معينة ولا موضوع واحد، بل يظل يُجدّد نفسه كلما بناها، ويهدم نفسه كلما أعاد تشكيلها، وهذا التجدّد يقوم على سياسة القطع مع القواعد الشعرية التي حددت هوية الشعر في الدراسات التقليدية القديمة، من حيث بنيته أو رؤيته أو وظيفته أو جمالياته، دون أدنى اعتبار لأي سلطة سابقة، سواء كانت سلطة التقاليد الأدبية أم سلطة التقاليد القرائية أو سلطة القراءة الجمالية الاجتماعية.

الإنصات فقط لسلطة ذات الشاعر، هكذا يبدو الشعر الحديث في تجاوز مستمر ليؤسس له اتجاها خاصا يتفق مع رؤيته الشعرية في ظل تحولات العالم المعاصر.

ومن ثم كان اختياري لموضوع الرؤية الشعرية في كتابات جبران خليل جبران نتيجة علاقة علمية طويلة كانت بدايتها في دراسات الماجستير، تقاسمنا فيها هموم التفكير في الحداثة الشعرية والنقد الأدبي، وقضايا التراث والفلسفات المعاصرة، وانتهت بإعادة الحديث عن الرؤية الشعرية عند هذا الكاتب، وتحقيق ذلك من خلال دراسة نصوصه المتنوعة والسعي إلى الكشف عن هذه الرؤية من خلال آليات نقدية جديدة.

لقد كان جبران المعبر الأمين عن رؤيته الشعرية إلى أبعد الحدود، وكانت ذاته المتميزة أيضا هي المرآة العاكسة لكل ما كتب عنها من حقائق وموضوعات، وبما أن المرآة كانت مميزة ومختلفة، فقد كان ما انعكس عليها مميزا ومختلفا هو الآخر.

بسبب هذا التميز وهذا البروز الجليّ والمبهر للرؤية الشعرية في انعتاقها وتفلتها وفي مذاهبها واتجاهاتها، كانت رغبتي في أن أدرس الرؤية الشعرية عند جبران، معتمدا كتاباته الشعرية والنثرية أرضية للانطلاق نحو إبراز ما عبّر عنه من موضوعات تتعلق بذاته أو ترتبط بما يحيط به من قضايا اجتماعية وفكرية وإنسانية وغيرها، وقد كتب في كل هذه الأغراض، وكان أدبه بذلك متسما بالكثير من الشمولية والتنوع.

إن أدب جبران الشعري بالدرجة الأولى ثم النثري هو التجلي الأوضح للرؤية والرؤيا على حد سواء (على اختلاف بين مفهوم المصطلحين عرضت له في ثنايا البحث)، وفيه المادة الضرورية للباحث في قضاياها (الرؤية والرؤيا) لمزيد التعمق في جزئياتهما وتفاصيلهما، ومدى ارتباط الرؤية والرؤيا بصاحبها، إذ إنها تختلف باختلاف المبدعين، بل وتختلف في الفترات الزمنية المختلفة عند المبدع الواحد.

ومن هنا كان منطلق البحث، وكان منطقيا أن تطرح الإشكالات الآتية:

- ما حقيقة الرؤية الشعرية، وما أهميتها في العمل الإبداعي؟ وهل تختلف هذه الرؤية من شاعر إلى آخر؟ ولماذا؟
- ماذا يمكن أن ينبثق عن الرؤية الشعرية من جزئيات، كقضية الموضوعية، والثبات والتغير، وعلاقتها باللغة وبالمبدع، وصياغتها، وأنواعها، وغير ذلك من القضايا؟
- ما العلاقة بين الرؤية الشعرية والرؤيا الشعرية، وما مساحات الاختلاف بينهما؟
- ما المرتكزات الفنية والذاتية التي قامت عليها الرؤية الشعرية عند جبران، وما مدى تأثيرها في نجاح رسالته اللغوية؟

ولقد ارتأيت أن تكون هذه الأطروحة في ثلاثة فصول، أولها نظري، والآخران فيهما اسقاط لمفاهيم الرؤية وتمفصلاتها على بعض النصوص مما كتب جبران خليل جبران، وتتبع لاتجاهات الرؤية في هذه النصوص سواء كانت شعرية أو نثرية.

في الفصل النظري، سلطت الضوء على الجانب المفهومي لكل من مصطلحي الرؤية والرؤيا لوجود علاقة وطيدة بينهما، حتى إنهما يتحدان أحيانا في الدلالة على المعنى الذي

تحدده الدراسات النقدية الحديثة، مع الكثير من التفرعات والأسئلة العقلية والمنهجية كقضية ثبات الرؤية وتغيرها، وتعدد الرؤى ورؤية العالم وغيرها من القضايا.

كما أوردت في هذا الفصل مجموعة من آراء الكتاب والباحثين والنقاد والمفكرين في مجال الدراسات الأدبية، وقد حاولت هذه الآراء الإلمام بكل جزئيات الرؤية والرؤيا دراسة وتحليلاً، من أجل وضع أطر للرؤية لا على المستوى التقعيدي الصارم (وهذا ما لا يتناسب مع مفهومها الأساس كونها لا تخضع للقيود) كما هو الشأن بالنسبة إلى مناهج النقد الأدبي مثلا، ولكن على مستوى التعريف والتركيب الجزئي (أي عناصر الرؤية المكونة لها).

وقد كانت أفكار "أدونيس" في هذا الشأن مهمة في تتبع ملامح الرؤيا الشعرية والتقاط ومضاتها، والتوسع في عرض كل مفهوم أو مصطلح أو فكرة ترتبط بها، حتى إنه لَيُعَدُّ أبرز من فصّل في هذا الموضوع من رواد الحداثة. إضافة إلى أنه تعرض لموضوع الرؤيا عند جبران وَرَبَطَهُ بما يسميه الأخير بالجنون، الذي يعني في المعجم الجبراني التمرد والاختلاف والمغامرة.

كما أفدتُ في بحثي كثيرا مما عرضه الدكتور "بشير تاوريرت" في كتابه: (الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية..)، والدكتور "سراتة البشير" في كتابه (الرؤية الشعرية: القصيدة في عصر صدر الإسلام) من مفاهيم تحاول أن تلمس الرؤية الشعرية من شتى جوانبها، ابتداءً من مفهومها اللغوي والاصطلاحي، والفرق بينها وبين الرؤيا، ثم علاقتها بالمبدع وبالبيئة التي تنشأ فيها، ومسألة الموضوعية في الرؤية الشعرية، ثم تصوّر الكثير من المناهج النقدية والتيارات الفكرية كالمنهج الاجتماعي الجدلي والبنيوية التكوينية، والماركسية وغيرها للرؤية الشعرية، أحيانا بتشخيصها كمصطلح مستقل وأحيانا أخرى في داخل سياقات اجتماعية وطبقية وإبداعية وغيرها.

أما الفصل الثاني، فخصصته لدراسة بعض ما مثّل مرتكزات للرؤية الشعرية عند جبران خليل جبران، وما جعل رؤيته تخرج بالشكل الذي هي عليه، وقد كانت أولى هذه المرتكزات في نظري هي الشخصية الجبرانية ذاتها، إذ كانت هي المنبع والأساس الذي انبثقت منه

تلك الرؤية، ثم كانت بعد ذلك لغته المتميزة، المعتمدة في أغلبها على الإيحاء والتصوير والأساليب المجازية التي صاغ بها تلك الرؤية.

ولعل أبرز سمتين ميزتا شخصيته وشكلتا بالنتيجة رؤيته هما عبقريته ونزعته الرومانسية، إضافة إلى تكوينه النفسي المفعم بقيم الحب والخير والجمال.

ولاشك أن مسيرة تكوينه النفسي منذ صباه تركت أثرها في رؤيته وموقفه من العالم والأشياء، سواء ما كان من تلك المكونات موروثا أو مكتسبا، وقد فصّل في ذلك بعض من درس جبران من الناحية النفسية كـ"غسان خالد" في كتابه: (جبران الفيلسوف)، فقد تعرّض لطفولته والطبقة الاجتماعية التي كان ينتمي إليها، كما تعرض لعوامل محايثة لطفولته كالتسلط الأبوي والتماهي مع الأم والارتداع الجنسي والعُصاب وغيرها من الأمور.

أما نزعته الرومانسية فكانت الوعاء الذي امتزجت فيه رؤيته بشعوره ولغته معاً فخرجت في صورتها التي تتخذ من الطبيعة مرجعا وملهِما ومثالا للطهر والصفاء.

ثم عرضت بعد ذلك لجملة أخرى من العناصر كان لها الدور البارز في تشكيل الرؤية الشعرية عند جبران وأهمها ما يدخل في صميم هذه الرؤية، مما يعد مكونا مضمونيا لها كالحلم والكشف والنبوءة، هذه العناصر التي تقترب من الغاية (والتي هي بدورها غير نهائية) لرؤية المبدع، إضافة إلى عناصر أخرى هيكلية في بناء الرؤية وصياغتها كالتصوير الفني وقصيدة النثر والإيقاع والأسلوب، وتوظيف الخيال والأسطورة والمجاز وغيرها. وقد كانت لغة جبران التي وظفت بها هذه العناصر خاصة، لأن رؤيته لها خاصة هي الأخرى، لذا خصصت لها مبحثا في الفصل المتعلق بمجالات الرؤية أسميته الرؤية الفنية، وبينت فيه تصوّر جبران للغة، ثم تجلي ذلك التصور في الممارسة الفنية الإبداعية لديه.

وما يلفت انتباه الدارس للأدب الجبراني هو اجتماع كل تلك العناصر المضمونية والشكلية في أدبه بشكل متناسق عفوي، لا نكاد نحس فيه توقفا أو انتقالا من توظيف عنصر

إلى توظيف آخر، بل إن الأمور تجري في تناغم تام وسلاسة فائقة، لأن ذلك التعبير موحد بين حديث الروح الذي يتضمن مشاعرها، وبين اللغة التي امتلكت الروح ناصيتها.

أما في الفصل الثالث فقد انتقلت إلى دراسة عملية تطبيقية، أدلل فيها على ما أوردته في الفصلين السابقين من حديث عن الرؤية ومرتكزاتها عند جبران، فكانت بعض نصوصه الشعرية والنثرية مادة للكشف عن الرؤية بكل جزئياتها في نواح مختلفة من نواحي الحياة، مراعاة للمنهجية في البحث العلمي؛ فكانت مباحث الرؤية الفنية، الاجتماعية، الإنسانية، الفكرية، رؤية الذات هي المحاور الكبرى في هذا الاتجاه، ولقد تجلت الرؤية الشعرية حقيقة في كل هذه المناحي، وحتى النصوص التي يبدو للوهلة الأولى أنها نثرية هي في أغلبها من النثر الشعري، الذي تظهر فيه عناصر الشعرية بجلاء.

معلوم أن أكثر أدب جبران النثري والذي يمثل جل أعماله هو في حقيقته شعر، فكلامه شاعري، و«في 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»[1]. لذا، ليس من العجب أن نجد بعض النقاد العرب مثل "صلاح لبكي" يشدّد على اعتبار قصصه جميعا «قصائد طويلة أو قصيرة ليس غير»[2]. ولهذا السبب بالذات أؤكد على أنني حين أمثل للرؤية الشعرية عند جبران ببعض نصوصه النثرية وأحللها، فإني إنما أنطلق من هذه الحقيقة، وهي أن الطابع الشعري حاضر بقوة في كل هذه النصوص تماما كحضوره في نصوصه من الشعر، وهذا ما يكتشفه بيسر كل قارئ لأدب جبران.

أما شمولية رؤيته فهي بادية للعيان أيضا، فقد استوعبت كتاباته الكثير من الأغراض والموضوعات الاجتماعية والنفسية والفكرية والإنسانية والفنية بشتى تفصيلاتها وتفرعاتها.

---

[1]- د. خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1982،

[2]- د. أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2004، ص أ، ب.

أما خاتمة البحث فكانت إجمالا لما رشَح من نتائج، وما تَوَضَّحَ من حقائق، تتعلق برؤية جبران الشعرية، وخلاصة هذه النتائج أن جبران خليل جبران هو شاعر الرؤية والرؤيا معاً، وأنه فعلا من كبار المجددين في الكتابة الأدبية العربية، وممن نقلها من حيز التقليد والجمود إلى فضاء الانعتاق والتحرر، كما كان من أبرز ما توصلت إليه أن جبران وظف عناصر الشعرية بطريقة رائعة من أجل صياغة رؤيته ورؤياه الشعرية، وكانت اللغة الشعرية بما فيها من مكونات، وبكل ما تحمل من معاني الإيحاء والرمز والإغراب والخيال وغيرها هي المطيّة لتلك الرؤية، وكانت لقوة امتزاجها بالفكرة هي الرؤية ذاتها.

إن كلا من الرؤية والرؤيا موقف، وإن كان لفظ رؤيا يوحي بشكل أقوى بمعاني الحلم والتجاوز واستشراف الخفيّ، فإن كلمة الرؤية أيضا يمكن لها أن تستوعب هذه المعاني وغيرها، ولقد استعملت منذ القديم في التعبير عن قضايا الفكر والعقيدة والمسائل العقلية، فكان يقال منذ القديم: فلان يرى الرأي الفلاني أي يعتقد به، وفلان يرى أن تفعل كذا وكذا، أي يعتقد أن ذلك ما ينبغي فعله، إلى غير ذلك من الأمثلة. غير أن الذين يريدون أن يُبقوا على الفجوة بين الرؤية والرؤيا، إنما يركزون على المعنى المعجمي، الذي تنتمي إليه الأمثلة السابقة بالأساس، والتي لا تعني مطلقا النظر بالعين ولكن بالقلب..

وانطلاقا من هذا المعنى الأخير، يمكن لمصطلح الرؤية أن يُسحب على كل أنشطة العقل والروح، فيكون معبرا عن الرؤيا الشعرية بكل قوة، ثم إن إضافة لفظ الشعرية إلى مصطلح الرؤية توضح معنى كونها (أي الرؤية) ليست نظرا بالحاسة إلى أشياء مادية، ولكنها رؤية تصطحب معها كل عناصر الشعرية الشكلية والمضمونية، فتكون رؤيا شعرية بامتياز، ولهذا استخدمت مصطلح الرؤيا في الكثير من السياقات، وعرضت لمجموعة من قضاياها في هذا البحث اعتقادا مني أنها من صميم قضايا الرؤية الشعرية.

وقد اقتضت دراسة كل الموضوعات المتعلقة بالرؤية الشعرية اعتماد منهج وصفي تحليلي، يتخذ من آليات الشعرية وسائل لبيان الطريقة الفنية التي صيغت بها تلك الرؤية.

أما أهم ما استندت إليه من مراجع في هذا البحث فكان الكثير من الكتب والمقالات المؤلفة والمنشورة في موضوع الرؤية والرؤيا الشعرية، أذكر منها:

- "الثابث والمتحول" و"زمن الشعر" لأدونيس.
- "الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية.." لبشير تاوريرت.
- "الرؤية الشعرية، القصيدة الإسلامية في صدر الإسلام" لسراتة البشير.

أما القسم الثاني من المراجع فهو ما كُتبَ عن شخصية جبران خليل جبران وإنتاجه الأدبي، إذ لا تخفى العلاقة الوطيدة بين شخصية الكاتب وتوجهه الفكري والنفسي وإبداعه، وكان من بين هذه المراجع:

- "جبران خليل جبران، شخصيته وآثاره" لغازي فؤاد براكس.
- "جبران الفيلسوف" للدكتور غسان خالد.
- "جبران خليل جبران" لميخائيل نعيمة.
- "أحاديث عن جبران" لرياض حنين.

كما استعنتُ ببحث لي سابق نلتُ به شهادة الماجستير، معنون بـ:"شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران" من خلال نماذج مختارة، قدمته في جامعة أم البواقي سنة 2010.

ولعل ما مثّل بالنسبة إليّ صعوبة في إنجاز هذا البحث هو كثرة الدراسات التي تناولت أدب جبران خليل جبران، فقد ألمّت تلك الدراسات تقريبا بكل جوانب أدبه وحتى شخصيته، مما صعّب عليّ العثور على جوانب وزوايا لم يتم التطرق إليها وإضاءتها من قبل.

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي الدكتور: "علي خذري"، الذي كانت توجيهاته المصباح المنير الذي أضاء لي ظلمة مجاهل هذا البحث، فجزاه الله خير الجزاء، كما أتقدم بالشكر مسبقا إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين سيقيّمون هذا العمل، والله ولي التوفيق.

الفصل الأول
في المفهوم النظري للرؤية الشعرية

1. مفهوم الرؤية.
2. رؤية ثابتة أم متغيرة؟
3. قضية الموضوعية في الرؤية والرؤيا الشعرية.
4. أهمية الرؤية الشعرية.
5. العلاقة بين المبدع والرؤية.
6. صياغة الرؤية الشعرية.
7. رؤية العالم.
8. بين الرؤية والرؤيا.
9. علاقة الرؤية الشعرية باللغة.
10. الرؤية السردية.
11. بعض أنواع الرؤيا.
12. تصوير الرؤيا.

تمهيد:

تعد الرؤية الشعرية من أهم المراحل التي وصل إليها الإبداع الشعري في عصر الحداثة، إذ إنها صارت بمثابة المَعلَم الذي تنطلق منه وتؤوب إليه كل الأعمال الشعرية والنثرية، وتُقيّمُ على أساسه، فكلما كانت الرؤية (أو الرؤيا على تفصيل في الفرق بينهما وفي خصوصيات كل من المصطلحين) أكثر بروزا وتأثيرا في العمل الإبداعي، كانت قوة انتماء ذلك الإبداع إلى فضاء الحداثة.

وإذا كان الشعر في الماضي "كلاما موزونا مقفى"، فإنه في عصرنا الحديث إبداع له خاصية التجاوز واللاحدود، ولا يرضخ للقيود التي وضعت له في السابق، فجعلت منه قالبا جاهزا تصاغ فيه أغراض محددة كالمدح والهجاء والوصف وغيرها. إنه تعبير عن معرفة تبلغها الذات من خلال سفرها في ذاتها على أجنحة من الخيال والكشف والنبوءة واللغة الشعرية الخاصة، من أجل هذا سأحاول توضيح المفاهيم اللغوية والاصطلاحية لكل من مصطلحي الرؤية والرؤيا، وبعض الأبعاد التي تنبثق منهما في مجال الإبداع الأدبي.

1. مفهوم الرؤية:

أ. لغة:

للفظ الرؤية، شأنه شأن الكثير من ألفاظ العربية، دلالات متعددة بحسب الاستعمال، يتمحور **أهمها** حول الرؤية بحاسة البصر، والرؤية بالقلب أو العقل.

ورد في معجم (أساس البلاغة) "للزمخشري" (ت 538هـ): «رأيته بعيني رؤية، ورأيته في المنام رؤيا»[1]. وفي هذا الكلام تفريق بين الرؤية التي هي النظر بالعين والقلب، والرؤيا التي تكون في المنام.

[1]- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص326.

أما في (مختار الصحاح) فنجد: «الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين... ورأى في منامه رؤيا على (فعلى) بلا تنوين، وجمع الرؤيا رؤى بالتنوين بوزن رُعى. وفلان مني بمرأى ومسمع أي حيث أراه وأسمع قوله»[1].

وجاء في (لسان العرب): «الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، يقال: رأى زيداً عالماً ورأى رأياً ورؤيةً وراءةً مثل راعةً. وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب»[2].

وواضح من هذه التعاريف أن لفظ الرؤية لا يقتصر فقط على الجانب البصري، «إن الملاحظة الأولى لهذا التعريف تلغي - وبشكل قاطع- انتماء فعل الرؤية إلى الحاسة البصرية فقط، بل إن ذلك الفعل يتجاوزها لِيَلِجَ مجالات أخرى تتصل بالفكر والتدبر. إن لفظة القلب هنا لا تشير إلى المعنى المادي لها، بل إنها قد تدل على الفكر والعقل»[3].

كما أن "رأى" قد تدل على الاعتقاد والانتماء الفكري كما ورد في (لسان العرب): «ويقال: فلانٌ يتراءى برأي فلان إذا كان يرى رأيه ويميل إليه ويقتدي به... كقولك: فلان يرى رأي الشراة، أي يعتقد اعتقادهم، ومنه قوله عز وجل: {لِتَحْكُمَ بَيْنَ النَّاسِ بِمَا أَرَاكَ اللَّهُ} [النساء، 105]، فحاسة البصر هنا لا تتوجه ولا يجوز أن تكون بمعنى أَعْلَمَكَ الله، لأنه لو كان كذلك لوجب تعديه إلى ثلاثة مفعولين، وليس هناك إلا مفعولان: أحدهما الكاف في أراك والآخر الضمير المحذوف للغائب في أراكه»[4].

أما صاحب (تاج العروس) فيقول: «الرؤية بالضم إدراك المرئي، وذلك أضرُب بحسب قوى النفس: الأول النظر بالعين التي هي حاسة الإبصار وما يجري مجراها، ومن الأخير قوله تعالى: {وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ} [التوبة، 105]، فإنها أجريت مجرى

---

[1]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983، مادة (ر.أ.ى).

[2]- ابن منظور: لسان العرب، ج14، ط3، دار صادر، بيروت، 1993، ص291، مادة (ر.أ.ى).

[3]- سراتة البشير: الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2016، ص09.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، ج14، ص300، 301.

الرؤية بالحاسة، والحاسة لا تصح على الله تعالى، وعلى ذلك قوله: {إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ} [الأعراف، 27]، والثاني بالوهم والتخيل نحو: أرى أن زيداً منطلق، والثالث بالوهم نحو: {إِنِّي أَرَى مَا لَا تَرَوْنَ} [الأنفال، 48]، والرابع بالقلب، وعلى ذلك قوله تعالى: {مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى} [النجم، 11]»[1].

مجملُ ما يستخلص من معاجم اللغة هو أن المعنى اللغوي للرؤية هو إدراك الأشياء بحاسة البصر أو العلم مجازا، أو هو النظر بالعين والقلب في حال اليقظة تحديدا وذلك لتمييزها عن الرؤيا التي تقع في المنام أو ما يقترب منه كالإلهام والوحي والتأملات الروحانية وما شاكلها.

قال تعالى: {فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَىٰ كَوْكَبًا} [الأنعام، 76] أي أدرك ببصره.

وقال: {إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ} [يوسف، 04] أي رأى في المنام.

وقال: {قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ} [يوسف، 78] أي نعتقد ونعلم.

مصطلح الرؤية الشعرية إذا يشمل كل هذه الجزئيات المكونة للعمل الأدبي، انطلاقا من رؤية واقع الذات والفكر والمجتمع والوجود، إلى رؤياه الخاصة لما ينبغي أن يكون عليه ذلك الواقع، إلى صياغة هذه الرؤية بطريقة خاصة ممزوجة مزجا بالعنصرين السابقين، بحيث لا يمكن فصل أحد المكونات عن الآخر، «إن مصطلح الرؤية الشعرية يستطيع أن يستوعب جميع هذه الدلالات التي يقدمها لفظ الرؤية على الرغم من اختلافها؛ ذلك أن الرؤية الشعرية لقصيدة معينة تتضمن –في حقيقة الأمر- عند اعتماد المنهج التجزيئي قصد الدراسة عدة رؤى: الرؤية البصرية المادية التي تجسد الواقع الملموس أو الظاهرة المتعامل معها ماديا، الأشكال الهندسية للعمل الإبداعي المتمثلة في المقاطع والفواصل والفراغات، سواء تعلق الأمر

[1]- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج10، ط1، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر، 1986، ص139.

بالنمط التقليدي أو الحديث أو المعاصر للقصيدة الشعرية، الدلالة النفسية العميقة لبعض الأساليب كالتصريع، الذي يشير إلى تواصل وامتداد تلك الرؤية التي يطرحها الشاعر في بداية البيت الشعري، ذلك التواصل الذي يرجع إلى انفعال متأجج وعاطفة جياشة عاصفة، وأخيرا الرؤية القلبية العقلية من خلال طرح الشاعر لتصوراته ومواقفه إزاء واقعه ومجتمعه، وإزاء كينونته ووجوده»[1].

الرؤية إذن مُتضمَّنة في كل نص إبداعي، وإنْ بدرجات متفاوتة في قوة البروز واتساع مداه، وحتى ما نحسبه للوهلة الأولى تعبيرا تقليديا كذلك الذي يلتزم ببناء القصيدة القديمة وأغراضها، أو ذلك الذي يعبر عن رؤية صوفية أو غيرها إنْ هو في حقيقته إلا رؤية في نمط من أنماطها، «فقصائد المتصوفة تحفِلُ بذكر الغزل والخمر والسكر، لكن هذه الموضوعات ليست إلا أعراضا تكشف الرؤية الصوفية للكون والوجود والكينونة الإنسانية. إن الغزل والحب عند المتصوفة حب وعشق للذات الإلهية، والصبابة تشوّق للقاء الله، واللقاء مع المحبوب هو التفاني في الذكر والعبادة والصلاة، كما أن السُّكر هو سُكرٌ عن الحياة العادية وعن متاهاتها.. كما أن المقدمة الطللية عند الشاعر الجاهلي ليست مجرد تعداد لأسماء الأحبة وذكر لديارهم، بل تجسيد رؤية للسيرورة من الحياة إلى الفناء في عالم الكون والفساد، إذ لم تسلم من هذا الموت والفناء حتى الديار والأحجار»[2].

وهذا الاتساع في مجال الرؤية الشعرية وملامستها لكل هذه الجوانب يُكسبها موقع المركز أو المحور في العمل الأدبي والفني، ويجعل منها المنطلق والمرجع في آن واحد.

ب. الرؤية في الاصطلاح النقدي:

تعددت المقاربات لتعريف الرؤية الشعرية عند الباحثين، وتكاد تتفق هذه التعريفات على أمر جوهري هو أن الرؤية سمة رئيسية في المبدع، تتحكم في شكل ومضمون إبداعه،

[1]- سراتة البشير: الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، ص10، 11.

[2]- المرجع نفسه، ص13.

وتنتهي في الأخير إلى أنها موقفه من قضاياه الشخصية وقضايا العالم المحيط به، مصوغة بلغة خاصة.

يرى "حسن الوراكلي"* أن: «الرؤية هي ما يتشكل لدى المبدع بالوراثة أو بالاكتساب أو بهما معا، من منظومة قيم ومبادئ ومُثل - بصرف النظر عن استوائها أو إكبابها– يصدر عنها فيما يكتب من فنون القول، ويرى في ضوئها ووفق شروطها الكون والحياة والمجتمع والناس والتاريخ وهلم جرا»[1].

ويستخلص من هذا أن الرؤية موقف عقدي (إيديولوجي) من العالم، يكشف عن مرجعية صاحبه التصورية والثقافية، مثلما يبين عن غاية خطابه أيّا كان شكل هذا الخطاب.

ويرى الدكتور "علي جعفر العلاق" أن موضوع الرؤية هو أهم ما أنجز على صعيد الحداثة الأدبية، وأن جانب الحداثة الشكلية لا يرقى إلى درجته، يقول: «يمكن القول إن أهم ما أنجز على مستوى حداثة القصيدة العربية لا يكمن في خروجها عن إطار البيت أو القافية الواحدة، على أهمية هذا الإنجاز وخطورته، بل يتمثل في أمر آخر هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث، وفي شعر العالم كله عموما: الرؤيا الحديثة التي تجسّد فعل التجديد حقا. وتشكل الرؤيا الشعرية في حقيقة الأمر مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة، أي أنها تعنى بتجديد الشاعر أولاً، وعياً وثقافة وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تعنى بتجديد النص الشعري فيما يتعلق بتخلف القول الشعري. ليست المعضلة مقصورة على القصيدة وحدها، لأن القصيدة في النهاية ليست إلا محصلة لجهد الشاعر، وتجسيدا جماليا حسّياً لمسلكه الثقافي والذوقي والنفسي في لحظة حياتية ما»[2].

---

* - باحث من المغرب.

[1] - حسن الوراكلي: من تجليات الرؤية في النص الشعري المغربي الحديث، مجلة علامات، ج39، مج10، المغرب، مارس 2001، ص188.

[2] - د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي: حداثة الرؤيا، مجلة الآداب، ع12/10، بيروت، السنة 35، أكتوبر/ديسمبر 1987.

بينما يرى الدكتور "محمود عبد الله الجادر"* أن المدلول الاصطلاحي لمصطلحي الرؤية والرؤيا لا يبتعد كثيرا عن المدلول اللغوي لكل منهما، يقول: «ويبقى مصطلحا (الرؤية والرؤيا) اللذان لن نبتعدا كثيرا – مهما حاولنا – عن مدلولهما اللغوي حيث نتابع مدلولهما الاصطلاحي، فحيث ترتبط الرؤية لغويا بحاسة البصر وترتبط الرؤيا بمدلول الحلم، فإن المدلول الاصطلاحي يقع قريبا من هذا الصعيد، أو هو يقع علي بشكل مباشر في أكثر الأحيان، ولهذا فإن الرؤيا الشعرية قد تبدو في أكثر الأحيان الصياغة الجديدة لنتائج الرؤية والكشف الإبداعي عن وجه آخر لها أو تطويع لتفاصيلها أو إعادة تشكيل لنهاياتها المستقرة في الوعي الطامح إلى رسم قسمات وجه الحياة، لا كما هي كائنة وإنما كما ينبغي أن تكون»[1].

ومن هنا يمكننا القول إن الرؤية هي نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود، وتناقش الفلسفة، وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء، وهي سمة الشاعر الأصيل. كما يمكننا القول إن الرؤية الشعرية تشمل كل هذه الأبعاد، فهي تتسم بالشمولية، والأهم من ذلك أنها تُعنى بالمبدع، فما لم يكن المبدع (جديدا) ومتميزا، لا يمكن لرؤيته أن تأتي بالجديد.

* - أستاذ بكلية الآداب بجامعة بغداد.

[1] - محمود عبد الله الجادر: الصورة بين الرؤية والرؤيا في الشعر العربي قبل الإسلام، مجلة المورد، ، مج23، ع1، بغداد، 1995، ص11.

2. رؤية ثابتة أم متغيرة؟:

يُطرح في موضوع الرؤية الشعرية سؤال ملحّ وهو: هل أن رؤية كاتب أو مُبدع ما تظل ثابتة وملازمة له ولأعماله بمرور الأزمنة وتغيّر الأحداث والظروف؟ أم أنها تتغيّر بتغيّر الحيثيات السابقة؟ وإذا كانت سمتها التغيّر، فما مدى تغيّرها، أي هل هو جزئيّ أم كليّ؟

يرى الدكتور "سراتة البشير" أن: «الرؤية الشعرية بنية أساسية من بنيات العمل الإبداعي الشعري، وهي مجموعة أجوبة ومواقف من القضايا التي تشغل المبدع وتشغل عصره، فلاشك أن هذه المواقف وهذه الرؤى قد تتعدد وتتشعب عند الشاعر الواحد نتيجة تعدد طرق التعبير ومجالاته، إلا أنها لا يمكن أن تتباين، بل تتطور وتنمو عبر مسيرته الإبداعية لتشكل في النهاية نسقا متكاملا، فتقترب بذلك من الشمولية والكلية والعالمية، حيث تصبح الآثار الأدبية حينذاك تعبيرا عن موقف كلي من الكون والوجود والإنسان»[1].

إلا أننا إذا نظرنا إلى أدب جبران خليل جبران بالتحديد، وجدنا أن إبداعه المبثوثة فيه رؤاه مر بمراحل متباينة كان في كل واحدة منها يأخذ موقفا مختلفا خصوصا تجاه المجتمع؛ «فقد أعلن في وقت ما أنه لم يبق حدثا يغني أناشيد العواطف الرقيقة، بل صار رجل قوة. وإنما كانت المرحلة الأولى المشار إليها أي مرحلة الحداثة والرقة تمتد لسنة 1914، أما الثالثة والأخيرة فهي مرحلة المصالحة مع الحياة ووحدة الوجود المتفائلة»[2].

ولا يخفى ما بين هذه المراحل من اختلاف في الموقف والنظرة وطرائق التعبير، ولقد عبر فعلا عن هذه التحولات في كتاباته، فقال في مقال (يا بني أمي) مثلا، بعد أن استعرض ما دعا إليه قومه من الارتقاء إلى درجات الكمال والقوة والمجد، وموقفهم السلبي تجاه تلك الدعوة وتشبثهم بالأرض: «لقد كنت أحبكم يا بني أمي، وقد أضرَّ 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

[1]- سراتة البشير: الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، ص15.

[2]- ينظر: د. خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص128.

شيئا، واليوم صرت أرى ضعفكم فترتعش نفسي اشمئزازا وتنقبض ازدراءً. كنت أبكي على ذلّكم وانكساركم، وكانت دموعي تجري صافية كالبلور، ولكنها لم تغسل أدرانكم الكثيفة، بل أزالت الغشاء عن عيني، ولا بللت صدوركم المتحجرة بل أذابت الجزع في قلبي، واليوم صرت أضحك من أوجاعكم، والضحك رعود قاصفة تجيء قبل العاصفة ولا تأتي بعدها... أنا أكرهكم يا بني أمي لأنكم تكرهون المجد والعظمة. أنا أحتقركم لأنكم تحتقرون نفوسكم. أنا عدوكم لأنكم أعداء الآلهة ولكنكم لا تعلمون»[1].

وربما نجد ما يشبه هذا الموقف في شعر "أبي القاسم الشابي" أيضا، «فحبه لأبناء شعبه لم يكن يدانيه حب، ورغبته في النهوض بهم كانت أكيدة»[2]، إلا أننا نجده يقول في بعض قصائده، بعد أن استنفذ معهم كل وسائل الدعوة إلى النهوض كما حصل مع جبران بالضبط، لكن موقفهم كان مطابقا لموقف هؤلاء:

أنتَ روحٌ غَبِيَّــةٌ، تكــره النّـــو رَ وتقضي الدهـور في ليل مَلْـس[3]

كما نجد ذلك التغير في الرؤية أيضا في شوقه إلى الحياة في فترة من فترات حياته حين يقول مثلا:

ألا انهض وسر في سبيل الحيـــاة فمن نـام لـم تنتظـره الحيـــاة[4]

ثم في سأمه وتمنيه الموت حين أظلمت عليه أرجاء الدنيا:

ليتنـي لـم أفـد إلى هــذه الدُنـــ يــا ولـم تسبحِ الكواكـبُ حولـي[5]

وقوله:

جـفّ سِحـرُ الحيـاةِ يـا قلبي الـدَا مِـي فهيـا نجـربِ المـوتَ هيَـــا[6]

---

[1]- جبران خليل جبران: العواصف، دط، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، 1991، ص40-41.

[2]- عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ط1، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2006، ص64.

[3]- أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ط5، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1998، ص116.

[4]- المرجع نفسه، ص100.

[5]- نفسه، ص131.

[6]- نفسه، ص165.

وقوله:

يـا مـوتُ نفسـي ملـت الدُنـــ يـــا فهـل لـم يـــأت دوري؟[1]

وظاهر من هذه الأمثلة أن الشاعر كغيره من الناس يمكن أن يغير موقفه من الناس ومن الوجود ومن قضايا كثيرة في الحياة بتغير الظروف والأزمان أو بتغير المؤثرات، كمن يغير مذهبه أو دينه مثلا أو مبادئه العقدية أو الفكرية أو غيرها، فلا يمكننا مثلا أن ننتظر من شاعر مخضرم أن يَنْظِمَ في الإسلام قصائد يجاري فيها شعره في فترة الجاهلية؛ إن الرؤية في شعره في الفترة الإسلامية ستكون على النقيض تماما من تلك التي كانت في السابق في كل أنحاء المعرفة والفكر والاعتقاد وكذا السلوك.

على أن فريقا آخر من النقاد يرون بخصوص هذه القضية أن الفن عامة بما فيه الإبداع الأدبي ثابت، لأنه مشروط بالسياقات المختلفة التي يخضع لها المبدع وببنية المجتمع.

فهناك إدراك خاص يتمثل في «أن الفن عامة هو نتاج الوعي الجمالي السائد والمشروط بالبنية المجتمعية العامة، وهو ما يعني أن الفن لا يمكنه أن يتبدل، ما لم يكن ثمة تبدل في الوعي الجمالي»[2].

يقول الشاعر "ممدوح عدوان" في قضية تطور نموه المعرفي من مرحلة إلى أخرى: «إن المتغيرات لم تؤثر على بنية عملي الفني، هناك شيء نضج، وهناك معرفة زادت، وهناك عمر تقدم، وإيقاع هدأ قليلا، ولكنني أشعر أن هذا كله يعمل لصالح الهاجس الأساس، يزيد في توضحيه، ويطور القدرات للتعبير عنه»[3].

---

[1]- أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ص111.

[2]- سعد الدين كليب: وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977، ص01.

[3]- ممدوح عدوان: الشعر، الطفولة والطفل الأبدي، حوار مع ممدوح عدوان، مجلة الكرمل، رام الله، فلسطين، عدد 68، 2001، ص216.

ويقول "صلاح فضل" عند حديثه عن هذه القضية، أي قضية تطور الرؤية الشعرية عند دراسته لإنتاج "محمود درويش" الشعري: «فإبدالات أسلوب درويش الشعري لا تتمثل في تغيير ألوانه واختلاف طرائقه في التعبير عند كل مرحلة من تطوره، بقدر ما تظل أقرب إلى تحولات الوجه الواحد من الطفولة إلى الشباب، ثم انقلابه عند النضج والكهولة بحيث يكتسب ملامح لم يكن بوسعك أن تتوقعها»[1].

التحول الطبيعي إذن في ذات الشاعر ورؤيته، والظروف المحيطة به، وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، هو الذي يؤدي إلى هذا التغير في ملامح رؤيته من دون إخلال برؤيته الكلية السابقة؛ «إن الإجابة عن التساؤلات السابقة تقتضي وعياً بطبيعة التحول والانتقال من مرحلة إلى أخرى، فالتطور ليس معناه طمس معالم المرحلة السابقة بعناصرها وتجلياتها، بقدر ما يرتبط بحلول عناصر جديدة، كانت متوارية في المرحلة السابقة، أو ظهرت بشكل يكشف عن ندرتها، ولكنها في المرحلة الجديدة كانت فاعلة في تأسيس البناء الشعري. التطور – وفق ذلك- تبادل وحركة بين العناصر البنائية للنص الشعري، من وجودها الجزئي إلى وجودها المهيمن، من وجودها المهمّش إلى وجودها الفاعل»[2]. أما التغير في ملامح الرؤية الشعرية فيتخذ أشكالا متعددة، فـ«هناك توجهات عديدة في مقاربة تحولات شاعر محدد من مرحلة إلى أخرى، بداية من العناوين الخاصة بالدواوين... وهناك من بين التوجهات المتاحة دراسة المعجم الشعري، وذلك من خلال تحديد الدوال التي تتكرر بنسبة عالية، في مرحلة معينة، وتختفي وتطلّ مكانها دوال أخرى تحتل المتن الشعري في مرحلة أخرى. ويأتي -في السياق ذاته- توجه يرتبط بمعاينة الصور والخصائص الأسلوبية والثيمات الفكرية التي تتصدر المشهد الشعري في مرحلة ما، وتغيب وتحلُّ محلها بدائل يمكن أن تكون كاشفة عن تحول الرؤية في إطار

[1]- صلاح فضل: محمود درويش حالة شعرية، ط1، مجلة دبي الثقافية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، سبتمبر 2009، ص34.

[2]- عادل الدرغامي: ثبات الرؤية وتحولها في أقنعة ممدوح عدوان، مجلة علامات في النقد، ج73، مج19، المملكة العربية السعودية، جمادى الأولى 1432هـ، أبريل 2011، ص519.

المراحل العديدة، وعن تغير في نوعية المقاربة الشعرية في إطار المرايا المتجاورة والمتجاوبة في حدود المرحلة الواحدة»[1].

والحاصل من كل هذه الآراء أن الرؤية لا يمكن أن تبقى ثابتة وسائرة على خط واحد لا ينحرف طيلة حياة المُبدع، لأن طبيعة الإنسان والوجود والأحداث التغيّر الدائم المستمر، أو تبعا لذلك تتغيّر الرؤية بشكل جزئيّ أحيانا، وكليّ أحيانا أخرى.

[1]- عادل الدرغامي: ثبات الرؤية وتحولها في أقنعة ممدوح عدوان، ص522.

3. الموضوعية بين الرؤية والرؤيا الشعرية:

مما لاشك فيه أن الموضوعية شرط أساس في أي عمل مادي أو عقلي أو روحي، والرؤية الشعرية كغيرها من القضايا تخضع دون شك لهذا المعيار المحوري الذي يحدد وظيفتها كمفهوم حديث له دوره في الإبداع الفكري البشري الحديث. «إن الرؤية الشعرية فعل ديمومي تعاقبي، فهي وإن كانت تستفيد من الماضي لإعادة تشكيل الحاضر من خلال التعرض لقضايا وظواهر الواقع بالنقد والنفي فهي أيضا تستشرف آفاق المستقبل، وهي سمة للأعمال الإبداعية الخالدة التي كانت رؤاها أكثر عمقا وشمولا»[1].

فالرؤية الشعرية إذن لها هذه الخاصية الهامة التي هي الديمومة والاستمرار والارتباط بالمستقبل، أما إذا اكتفى الإبداع بالتصوير المحدد للزمان والمكان فقد خلا من الرؤية بمفهومها الحديث ولم يدرَج في إطارها. «إن الرؤية الشعرية، وتمشيا مع مبدأ التطور والتغيير، لا تكتفي بتقديم نظرة عن الحياة، بل تتجاوز ذلك إلى تقديم هذه النظرة للحياة وإلى الحياة، أي تمدها بتصورات جديدة تأخذ طابع الفعل والتحقق ماديا»[2].

أما إذا عدنا إلى أقطاب المدرسة الرمزية وعلى رأسهم "رامبو" (Rimbaud)، فإنهم فيما يتعلق بالرؤيا، والتي أشرنا إلى أنها امتداد للرؤية في أقل الأحوال، يذهبون في تحديد مرجعيتها مذاهب تخرج عن إطار الواقع إلى عوالم أخرى يحدثها الغياب عن الوعي ولو باستعمال المهلوسات وغيرها، التي توصلهم إلى مرحلة الحلم؛ «إن توظيف الحلم كمادة فنية للشعر، لا تقتصر أيضا على رامبو ومجايليه، وإنما يعد كل من "كولردج" (Coleridge) و"إدغار آلان بو" (Edgar Allan Poe) ممن أبدعوا في اصطناع الأحلام ورسمها عبر القصائد من خلال تجريب المخدرات، ليكون الحلم وسيلة الدخول إلى الذات وبواطن الكون والأشياء اللامرئية، بغية الوصول إلى العالم السري والمعرفة العليا»[3].

---

[1]- سراتة البشير: الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، ص18، 19.

[2]- المرجع نفسه، ص21.

[3]- محمد عبد الرضا شياع: الرؤيا الشعرية بين التصورين الغربي والعربي، مجلة الحوار المتمدن، ع1915، 14 ماي 2007، على الرابط الإلكتروني: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=96557&r=0

ولهذا الفريق أساليب أخرى يعتقدون أنهم بواسطتها يتمكنون من كشف أسرار الغيب والوصول إلى الرؤيا المخفية، يقول "رامبو": «إن الشاعر يجعل من نفسه رائيا بتشويش طويل هائل ومنهجي لكل الحواس»[1]. لقد وجد هذا الجيل من الشعراء ضالته في السكر والعربدة والحشيش والانحراف، وقد أجرى رامبو تجارب عدة عن طريق المخدر ليصل إلى درجة من الهذيانات، كما درب نفسه على حالة الهلوسة. «فالهلوسة قد فرضت نفسها مع رامبو على أنها مادة الممارسة الشعرية بالذات، تماما كما أن الصدمات والحركات هي مادة الميكانيك. من هنا يقول "رامبو": "لقد اعتدت على الهلوسة البسيطة، وكنت أرى بوضوح كبير مسجدا مكان مصنع، مدرسة طبول يتولى شؤونها ملائكة، عربات على دروب السماء، صالونا في قاع بحيرة..."»[2].

يشير هذا الكلام فعلا إلى نظرة أمثال "رامبو" إلى الشعر والرؤيا، إنها الرؤية التوهمية المهلوسة، التي لا صلة لها بالمنطق ولا بالواقع، وهي توصل فعلا إلى نتائج وتكشف عن المجهول، لكنها نتائج من نفس جنس منطلقاتها، أي نتائج هلوسية لا أصل لها ولا غاية، ومجهول من الصور اللامتناهية المتداخلة، التي لا توصل إلا إلى المزيد منها دونما فائدة. ولو سلمنا بهذا المنطق لوجب علينا أن نقول إن المجانين أعظم شعراء الرؤيا. «إن الرؤيا الشعرية هي توهج للذات وإضاءة للموضوع، فلا تنقطع عن الواقع، لأنها الأداة وحلقة الوصل بين الشاعر والفيلسوف من جهة، والشاعر والصوفي من جهة أخرى، وبين هذا وذاك، وبين الذات والموضوع، تحفرُ قصيدة الرؤيا أخاديد حدودها»[3].

ولكن لابد من مناقشة لهذا الموضوع، لأنه صحيح أن الشعر في جانب كبير من جوانبه هو تعبير باللغة في حال انعتاق النفس من كل القيود، أي من سيطرة المرجعية العقلية والمؤثرات البيولوجية والاجتماعية وغيرها، فهو كما يعرفه "صلاح لبكي" مثلا: «حكاية عقل

[1]- محمد عبد الرضا شياع: الرؤيا الشعرية بين التصورين الغربي والعربي. نقلا عن: إسماعيل دندي: الرؤية والشّعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، ع339، السنة الثلاثون، سوريا، كانون الأول ديسمبر 1991، ص146.

[2]- المرجع نفسه. نقلا عن: ر.م ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، ط1، منشورات عويدات للطباعة والنشر، بيروت، 2018، ص144.

[3]- محمد عبد الرضا شياع: الرؤيا الشعرية بين التصورين الغربي والعربي.

يغفو وحاضر يموت، على نغم يَرِفُّ. هناك حكاية اتساع الحياة في مواكب من الصور والأخيلة والأحلام والعاطفة. هناك حالة شعرية، هي الحالة التي تتعطل معها إلى حد ما القوى المدركة الواعية، حالة انعتاق النفس من كل المشاغل، وتكاثف الحياة الروحية إلى أقصى حدود الاستسلام للأحلام، والتأمل في الصور التي يبتدعها الخيال»[1]، أو كما يقول عنه "سعيد عقل": «أرى أن اللاوعي رأس حالات الشعر، ورأس حالات النثر الوَعيُ. قبل إبداعي الشاعر بل في ذروة إبداعي، لا أكون واعيا في ذاتي ولا واحدا من الأشياء الواضحة. والثابت – ويمكن الاستناد في ذلك إلى العالم "هنري بوانكاره" – أن لا أثر فكريا ذا قيمة رياضيا كان أم سياسيا، موسيقيا أم شعريا، تحقق في الضوء»[2]، أو "الشابي" بقوله: «إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه، حرة كالطائر في السماء والموجة في البحر، والنشيد الهائم في آفاق الفضاء، حرة فسيحة لا نهائية، لا تحدها نزعة واحدة ولا مذهب محدود، وإن كانت لا تضيق بكل هاتيك النزعات جمالات نفس الشاعر، ولا تتقيد بصورة أو مثال»[3]، إلى غير ذلك من التعريفات والآراء في الشعر.

إلا أن كثيرا من النقاد يؤكدون على قضية أن يكون الشعر موضوعيا، معبرا عن الذات أو عن قضايا المجتمع، وهذا أمر منطقي من جهة، ومن جهة أخرى فإنه حتى أولئك الذين ينفون تماما عنصر القصد والواقعية في الشعر إنما يغالطون أنفسهم، فما تعبيرهم بتلك الطرق التي يرون أنها لا تتقيد بقيد إلا تصوير لواقع ما في نفوسهم، هو دون شك حالات نفسية مختلفة ومواقف من الحياة والوجود أو غيرها... ولو تسنى لناقدٍ أن يدرس أعمالهم هذه التي يدعون أنها لا صلة لها بالوعي، لوجد أنها من صميم الوعي، يقول الدكتور "محمد فتوح أحمد": «ثم إن تعطيل الوعي في حد ذاته عمل إرادي يحتاج إلى كثير من الرياضة والدربة والمكابدة، كما أن كل عمل فني بحاجة إلى قدر من الوعي والتخطيط والإدراك الكلي، على الأقل في مرحلته الأولى، حين يكون ما يزال فكرة غائمة، أو شعورا مبهما يحاول التكون

[1]- صلاح لبكي: لبنان الشاعر، ط1، منشورات الحكمة، بيروت، 1954، ص34.

[2]- سعيد عقل: مقدمة المجدلية، ص17. نقلا عن: محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، ط1، دار غريب للطباعة والنشر، بيروت، 2006، ص147.

[3]- د. محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، ط1، دار الكتب الحديثة، مصر، 1957، ص02.

والانبثاق، وإلا كان الفن إفرازا تلقائيا لا جهد فيه ولا إبداع، وهو أمر لم يقل به حتى أحرص الرمزيين على تعطيل الوعي، نعني رامبو، لأن اللاوعي في شعره ليس أكثر من غلاف للقصيدة إذا حدّق فيه القارئ تَكَشَّفَ عن معاناة ووعي فني عميق»[1].

وُجِدَ أكثر هذه النظريات في الغرب، على يد "رامبو" وغيره من الشعراء الرمزيين الذين ذكرنا بعضهم سابقا، أما في أدبنا العربي، وفي أدب الحداثة بالخصوص، فكان الموضوع مختلفا، وتمسك أغلب شعرائنا إن لم يكن كلهم برؤيا لا تخرج عن إطار الوعي، «لذلك لم نلمح في التصورات العربية أيّا من تلك التي تدل على الدعوة إلى التحشيش أو الهلوسة جريا وراء المجهول، بل اكتفت هذه التصورات بالحلم والخيال تارة، ومعانقة الواقع تارة أخرى»[2].

يقول "إبراهيم رماني": «الرؤيا تجاوز للواقع دون الانسلاخ الشامل منه، نوع من المعرفة الفلسفية الحدسية التي تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى، في صدقها الحقيقي، قبل أن تغدو آلية استدلالية لا ينفع معها أي مجاز»[3].

وكان لكتابنا ومبدعينا الذين تأثروا آراء الغربيين ونظرياتهم سياقاتهم الخاصة التي يضعون فيها الرؤيا، «فمع أن كتّابنا ومبدعينا يرددون أحيانا أفكار غيرهم من الكتاب والمبدعين الأجانب، فإن ذلك لا يعني وجود تطابق بين أفكارهم وأفكار هؤلاء، فثمة اختلاف وتباين بين سياقات توظيفها... فحتى في الوقت الذي يستعيدون بعض أفكار غيرهم من الكتاب والمبدعين الأوربيين، أو يعتمدون بعض مناهجهم أو تقنياتهم في الكتابة، فإنهم يدخلونها في نسق مغاير ويشحنونها بمضامين ومدلولات جديدة، ويخضعونها لأوضاع ومتطلبات ثقافية واجتماعية مغايرة لتلك التي نشأت فيها»[4].

---

[1]- د. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، ص148.

[2]- محمد عبد الرضا شياع: الرؤيا الشعرية بين التصوير الغربي والعربي.

[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1988/1987، ص110.

[4]- سالم يفوت: الكتابة الإبداعية العربية والعالمية، مجلة شؤون عربية، ع78، القاهرة، يونيو 1994، ص95.

بل إنه منذ البدء، كان لدى بعض الكتاب والنقاد العرب موقف غير متحمس لفكرة الرؤيا، لأنهم ظنوا أنها تعني فقط الإغراق في الخيال والوهم دون ملامسة الواقع الذي يرون أنه محور العمل الأدبي، «إن المواقف العربية من مفهوم الرؤيا وعلاقتها بالممارسة النصية الشعرية لم تكن جميعها متفقة، فهناك من ذهب مذهبا متحاملا على الرؤيا بوصفها موقفا سلبيا يعمل على انفصام شخصية الشاعر وهو يبتعد عن الواقع، متبعا للحلم، هائما وراء الأساطير، مبحرا في متاهات وتناقضات لا نهائية، فيكون قد انفصل عن الواقع الاجتماعي، لأن الإبداع الشعري في هذه الحالة يكون استرسالا تلقائيا مع الرؤيا دون أن يحدده موقف ثابت»[1].

ويستشهد الأستاذ "محمد عبد الرضا شياع" لبيان هذا الموقف بقول "حسين مروة" في مقاله الذي نشره في مجلة الآداب اللبنانية سنة 1966م: «بين نقاد هذا الشعر الحديث من يحاول أن يوجه الشعراء وجهة الرؤيا دون الرؤية، وجهة الإبحار مع الأحلام أينما اتجهت أشرعتها الأسطورية، في المتاهات المتناقضة، في عوالم اللانهائيات والمطلق، وأن يحذرهم من الاتجاه مع رؤية الفكر والواقع، بحجة أن هذه الرؤية مقيدة بإيديولوجية مقررة أو جاهزة مسبقا»[2].

أما التقييم المنطقي لهذه القضية فيقضي بأن الموضوعية في الرؤية الشعرية ركن رئيس من أركانها، خصوصا أن الأدب قطع شوطا كبيراً في مضمار العلميّة؛ «إنّه يُثنى على الرؤية الشعرية إذا كانت تتسم بالموضوعية، وهذا ما يزيد في تألقها ويجعلها أكثر عطاءً وإنتاجية، فما من شك اليوم في أن الأدب أصبح علماً له مجموعة من القواعد والمبادئ، وينبني –سواء كان شعراً أو قصة أو مسرحية- على مجموعة فرضيات وتحليلات ونتائج، يقوم بالكشف عنها السياق السيميائي والصوتي والدلالي للنص، كما أن اعتبار سمة "الموضوعية" من اختصاص العلوم التجريبية المادية بات سفسطة وجدلا عقيما، وهذا التزاوج بين العلم والأدب جعل من اليسير ملاحظة القضايا والظواهر في إطار إنساني كوني، مع الاحتفاظ

[1]- محمد عبد الرضا شياع: الرؤيا الشعرية بين التصوير الغربي والعربي.

[2]- المرجع نفسه. نقلا عن: إسماعيل دندي: الرؤية والشعر العربي الحديث، ص144.

بمجموعة تباينات منهجية تفرضها طبيعة كلّ منهما»[1]. كل هذا يصبّ في مجرى العمل الإبداعي الواعي المثمر.

«إن الرؤية الشعرية الحقة هي رؤية الوعي الإنساني الشامل، ورؤية تدعو إلى التغيير والمستقبل، رؤية تساهم في تكوين "اتجاهات وعلاقات انتظامية جديدة تنمو في قلب الواقع والظواهر الاجتماعية التاريخية القائمة. كما أن هذه المقدرة تساعد على تنظيم الاتجاهات الجديدة، حسب تصور مثالي يقود إلى هدف مستقبلي معين هو حياة جديدة أفضل، ومجتمع جديد أحسن»[2]. لكن استكشاف هذه الرؤية البناءة ليس باليسر الذي يتصوره البعض، إن استكشافها يتطلب الكثير من الجهد والكثير من البحث والتنقيب، وتحليل مكونات النص الإبداعي الشكلية والمضمونية؛ «إن الرؤية الشعرية الحقة سرّ لا نكتشفه منذ أول اتصال بالنص الإبداعي، بل إنه أمر يتطلب منا دراسة شاملة لكل النص من جميع جوانبه، حينئذ يمكن أن ننفض الغبار عنها، ونبرزها بعدما كانت مختفية، متخفّية تحت الكلمات والتفعيلات والدلالات والتركيب. إن الرؤية الشعرية نتاج عمل إبداعي بأكمله، بكل ما يطرحه مصطلح "إبداع" من دلالات وتصورات ورؤى»[3].

من خلال هذه الآراء، نستخلص أن الرؤية من دون موضوعية لا قيمة لها، لأنها لا تقدم شيئا، ولا تُفيد إنْ على المستوى الفردي أو الجماعي، كما أن الرؤيا الشعرية ليس معناها بالضرورة التحليق مع الخيالات والأوهام من دون هدف مُحدد، لكن جنوحها إلى الخيال والحلم ليس إلا جناحاً تطير به لتعبّر عن مضامينها التي هي من صميم الحياة ومن أجل تقويم الحياة.

[1]- سراتة البشير: الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، ص21.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص26.

[3]- نفسه، ص29.

4. أهمية الرؤية الشعرية:

اكتسبت الرؤية الشعرية أهميتها من كونها ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع، سواء كان ماديا أو معنويا، وهذا ما جعل منها في العصر الحديث أحد أهم المعايير في تصنيف الإبداع الشعري، و«تعد الرؤية معياراً مهماً، به يتمكن الناقد الأدبي من التمييز بين فنون تفاعلات الشاعر بالواقع»[1].

لقد أضحت الرؤية الشعرية جوهر العمل الأدبي، ولم تعد كما كانت في الماضي إضاءة على جوانب هامشية أو جزئية من العمل الأدبي؛ «إن الرؤية الشعرية باعتبارها مكونا من المكونات الرئيسة للعملية الإبداعية الشعرية، تحدد - من خلال تَمَثُّلِهَا – مدى استجابة النص الشعري للظروف السياسية والاجتماعية والفكرية والتاريخية، وتحدد بالتالي موقفه من الإنسان والكون والوجود»[2]، وبما أن الظروف المذكورة محكومة بالتغير وعدم الثبات، فإن الرؤية الشعرية بمواكبتها لهذا التغير صارت المعبّر عن طاقة التحول في المجتمع؛ «القيمة الحاضرة للشعر العربي كامنة في مدى تعبيره عن طاقة التحول في المجتمع العربي واحتضانه للقيم والآفاق التي تختزنها هذه الطاقة أو تكشف عنها»[3].

ومن خصوصيات هذه الرؤية أنها لا تتحقق باللفظ أو المعنى كل على حدة، بل إن المُكَوِّنَين يمتزجان في العمل الإبداعي بطريقة عفوية، ويتسايران صعودا ونزولا، وحدّة ولينا، في كل معنى من المعاني المعبر عنها، فهما كالجناحين بالنسبة إلى العمل الأدبي. «والحق أن الرؤية الشعرية هي تصور يشمل ما يسمى بالشكل والمضمون دون تمييز بينهما، ذلك أنهما كلٌّ متكامل متلاحم متجانس الأجزاء، وأن الجانب الشكلي لقصيدة معينة، مهما بلغ في مستواه الجمالي والبلاغي، لا يمكن أن يرقى بالنص إلى أعلى الدرجات الفنية، دون تحقيق المستوى نفسه في

[1]- جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ص05.

[2]- سراتة البشير: الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، ص01.

[3]- أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ط4، دار العودة، بيروت، 1983، ص252.

مجال الأفكار، ولأن القصيدة الشعرية مجموعة من بنيات متناسقة لا يمكن تجزئتها إلا لأجل الدراسة الأدبية العلمية»[1].

لقد أصبحت الرؤية الشعرية السمة البارزة لكل عمل إبداعي سواء كان شعريا أو نثريا، والمعيار الذي تقيم على أساسه النصوص من أجل تصنيفها، فما كان منها مشتملا على هذه الرؤية عُدَّ عملاً أدبياً، وما خلاَ منها، لم ينل تلك المكانة. «إن الرؤية الشعرية حقيقة يعترف بها كل المبدعين ونقاد الأدب والشعر، ولكنها ليست حقيقة مثالية أو ما ورائية، بل إنها بنية من بنيات النص الدالة على نمط معين من التفكير، وعلى علاقات تربط المبدع بالطبيعة والواقع، وبكل ما يؤمن به من أفكار ومعتقدات، والنص الشعري الذي يخلو من هذه الرؤية لا يعدو كونه نصاً نظمياً لا يحتل أي مكان في مجال الشعر والإبداع. فالمنظومات النحوية والصرفية والفقهية، وإن كانت تحتوي على صور بلاغية وبديعية، وعلى مضامين وأفكار، وعلى إيقاعات شعرية، إلا أنها لا تعدّ من باب الشعر، لا لشيء إلا لأنها لا تحمل بين طياتها ذلك التصور الشعري الذي يتعدى درجة الألفاظ السطحية، ليلج ما سماه "عبد القاهر الجرجاني" (معنى المعنى)، وما سماه "رولان بارت" (اللغة على اللغة أو اللغة من الدرجة الثانية)»[2].

وكما أن للرؤية الشعرية كل هذه الأهمية، فإن أهمية الرؤيا الشعرية لا تقل عن ذلك، لأنها صارت محور العمل الإبداعي خصوصا في القصيدة الشعرية، لأنها «تتكئ على الرؤيا التي تمتد بجذورها نحو الغامض واللامرئي، مما يجعل القبض على الدلالة صعبا، ويتسم النص بالإبهام، حيث تنبهمُ معالم الأشياء الحسيّة، ويخفتُ وزن التجارب العينية، وتصبح الكلمات رموزا لعوالم ضاربة في الخفاء»[3].

أما وجود مثل هذه الرؤيا فهو الجوهر في العمل الأدبي، يقول الدكتور "علي جعفر العلاق": «لا يمكن أن ننتظر شعراً جديداً من شاعر لم يكن جديداً جدّة حقيقية، وليس لهذه

---

[1]- سراتة البشير: الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، ص03.

[2]- المرجع نفسه، ص18، 19.

[3]- أوس أحمد أسعد: شعرية (الرؤيا، المكان)، عبقرية المكان، مجلة الموقف الأدبي، ع510، دمشق، تشرين الأول، 2013، ص136، 137.

الجدّة غير معنى أساسي واحد: أن يمتلك رؤيا خاصة به، تختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم، رؤيا تجدده من الداخل، وتجعل من عمله الشعري أو مجموع كتاباته الشعرية وحدات متفاعلة داخل سياق رؤيوي متجانس، شديد الفاعلية»[1].

من هنا نخلص إلى أن الرؤية الشعرية لم تكتسب أهميتها فقط من كونها ترتبط بالواقع وتسعى إلى إصلاحه، بل من كونها مكوّنا أساسيا من مكونات شخصية المُبدع النفسية والفكرية والتعبيرية، وكلما قَوِيَ جانبها وترسخت جذورها واتجهت إلى الإيجابي والمفيد، كان إبداع المُبدع أقرب إلى ملامسة الواقع والتعامل معه بالطريقة المناسبة.

[1]- د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي: حداثة الرؤيا، ص35.

5. العلاقة بين المبدع والرؤية:

مما لاشك فيه أن جوهر الإنسان هو ذاته وفكره، لأنهما المسيّران والمنظمان لكل شؤون حياته المادية والمعنوية، وهما محل الوعي والفهم والإدراك، ولا غرابة في أن يكون القلب (بمعنى العقل أو الروح) هو محور الخطاب الإلهي الموجه للإنسان في القرآن الكريم. يقول تعالى: {إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِمَن كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ} [ق، 37]، ويقول: { قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ} [الزمر، 09]، ويقول: {فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَارِ} [الحشر، 02].

ولا غرابة أيضا في أن ينزل الخالق سبحانه الإنسان الذي لا يستخدم عقله الذي كرمه الله به منزلة الحيوان، قال تعالى: {وَلَقَدْ ذَرَأْنَا لِجَهَنَّمَ كَثِيرًا مِّنَ الْجِنِّ وَالْإِنسِ لَهُمْ قُلُوبٌ لَّا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَّا يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لَّا يَسْمَعُونَ بِهَا أُولَٰئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَٰئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ} [الأعراف، 179]، بل إن سبب عذاب الله للعصاة يوم القيامة إنما هو إهمالهم السير في نور العقل في فترة امتحانهم الدنيوي، قال تعالى: {وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ} [الملك، 10].

وذات الإنسان هي محل هذا الفكر، يقول "بول ريكور" (Paul Riqueur): «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 أن يملك هوية خاصة به) هو وجود نواة منفصلة من الديمومة تشكل هويته وتحددها وتحافظ عليها على مدى حياته بأكملها، وبالطبع فإننا نستطيع أن نَتَثَبَتَ من وجود هذه الديمومة في أية مرحلة من الحياة»[1].

ومن المعلوم أن كل سلوك مادي أو معنوي أو إبداعي إنما يصدر عن ذات صاحبه، هذه الذات التي تشترك في تكوينها عوامل خلقية ومكتَسَبة عديدة، ناتجة عن ظروف مختلفة يمر

[1]- بول ريكور: الذات عينها كآخر، تر: د. جورج زيناتي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005، ص659.

بها الإنسان في حياته. والإبداع الحق هو ذلك الذي يكون فيه انعكاس لنوازع الذات ومذاهبها المختلفة، أو لواقع المجتمع بكل ما فيه من انسجام واختلاف وتآلف وتباين...، أما النوع الأول من الإبداع فيسمى الأدب الذاتي، الذي يعبر فيه صاحبه عن «تجربة فردية تتعلق بالشعر المفرد، حتى وإن كانت هذه التجربة مما يتاح للآخرين في حياتهم العامة والخاصة»[1]، ذلك هو الإنتاج الأدبي الذي تبرز فيه الأنا بكل جلاء، مسفرة عن نفسها، مفصحة عن كل مكنوناتها، معبرة عن مغامراتها، على حد قول "هنري ميشونيك" (Henri Meschonnic): «الشعر مغامرة للذات»[2].

من أجل هذا، يكون الشعر نابعا من الذات وله خصوصيات تميزه عن غيره، «وفق هذا التصور يسعى الشاعر إلى كتابة نوع خاص من الشعر لا يقلّد فيه أحدا، ولا يجترُّ فيه ما كتبه سابقوه، ويراهن على قصيد حالم وكلام ساحر، وعلى شعر يستلزم التأمل لعمقه ورقيّه ورقّته، شعر يعدّل سوء المزاج، ويعيد للحياة صفاءها، ويطرح الأسئلة من جديد لتتوافق مع تصورات الشاعر وأحلامه»[3].

وبهذا تكون الرؤية الشعرية ناتج مخاض ذات المبدع، المتفردة في مذاهبها وتوجهاتها، «إلا أنه مخاض تنتصر فيه الذات في الأغلب الأعمّ من النصوص الشعرية انتصارا وجدانيا وروحيا، تعكسه معنويات مرتفعة تعبّر عنها الذات في سياقات متعددة، حيث تظل راقية متشبثة بالتفاؤل والحلم والأمل، وبكل ما هو مفيد وفاعل وجاد، وتتشبث وتتعلق بكل ما هو إيجابي، بل إن الذات الشاعرة ترحل بحثا عنه في مختلف مظاهر الكون، إنها رحلة شاقة تعكس توقا إلى اعتناق المليح ونسيان القبيح»[4].

---

[1]- عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص67.

[2]- هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تح: عبد الرحيم حزل، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت، 2003، ص37.

[3]- مصطفى الشاوي: العالم الشعري في ديوان (أنا لا أريد قصائد منفى) للشاعر خالد الشوملي، مجلة شؤون فلسطينية، ع269، رام الله، فلسطين، خريف 2017، ص191، 192.

[4]- المرجع نفسه، ص193.

وفي هذا المعنى يقول "أدونيس": «لذلك نقول إن شاعرا غيّر طريقة التعبير، فإننا نعني ضمنياً أنه غيّر طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء»[1].

ولاشك أن الإبداع الذاتي الذي يختلف من مُبدع إلى آخر باختلاف طبيعة الذات البشرية بشكل عام، هو الذي أنتج لنا فسيفساء واسعة من الإبداع الأدبي والفني والفكري على مر العصور، نستمتع به ولا نملُّ من دراسته وقراءته، لأنه يحيلنا دائما إلى الجديد والمختلف، ويبهرنا باللامتوقع والمفاجئ، وإنما لا يُمَلُّ فقط ما كان مُقلَّدا أو مُتكلَّفاً لا رُوحَ فيه. إننا بقراءتنا لأعمال إبداعية ذاتية مختلفة، إنما نقرأ ذواتا مختلفة.

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، (صدمة الحداثة)، ط8، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2002، ص175.

6. صياغة الرؤية الشعرية:

موضوعات الصور الشعرية المتخيلة وإن كانت تُتَنَاوَلُ من الطبيعة، إلا أن الخيال يلغيها (أي الطبيعة) ويكوّنُ من أجزائها صوراً متخيلةً جديدة، وليس بمقدور أي إنسان القيام بهذا العمل، بل إن أناساً (غير عاديين) هم وحدهم من يستطيعون القيام به وهم 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، 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 يقيّد الرجل العادي في نظرته إلى الأشياء، لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل، وبقدر أكبر من السيطرة على تجربته، ولأنه أكثر من غيره تأثراً بالأشياء وإحساساً بها، فمجال الإثارة عنده متسع ورحب»[1].

يمكننا القول إذن إن هذه الصفة خاصة بالفنان والشاعر فقط، لأن لديهما من المواهب ما ليس لغيرهما من الناس، هذه المواهب التي هي المفتاح لمَلَكَةِ الإبداع، «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 حُجب، 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 يوجد أمام الفنان أو الشاعر شيء مألوف أو مُعاد أو مُكرر. إن كل شيء يبدو أمام أعينهما جديدا، ويصبح عند تناوله ذا دلالة مختلفة عما كان له»[2]، لكن شعراً بهذا الوصف لا يمكن إنتاجه إذا لم يكن صاحبه حداثياً في ذاته وفكره وشعوره، متحرراً من كل قيد، غير راضخ لما سلَفَ من تقريرات وتحديدات؛ «فالشاعر لا يستطيع أن يبني مفهوما

[1]- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط2، دار الشروق، بيروت، 1980، ص75.

[2]- المرجع نفسه، ص75.

شعريا جديدا إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يُجدد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش التجدد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة»[1].

أما الرؤية الشعرية فتختلف عن الرؤية التقريرية في وسائلها وطريقة صياغتها، فإذا كانت الأخيرة تستند إلى الواقع، فإن الأولى (أي الرؤية الشعرية) لها أدواتها الفنية الخاصة بها، والتي في مقدمتها اللغة الشعرية؛ «وإذا كان ذلك، فإن الرؤية إما أن تستند إلى الواقع فتكون رؤية تقريرية، بمعنى أنها تقرر ما هو في الواقع ولا تزيد عليه، أو أن تكون رؤية تخييلية، بمعنى أنها تنشئ بواسطة التركيب العجيب للصور الخيالية دلالات غريبة عن الواقع هي الدلالات الفنية، وبهذا، فإن ملكة التخييل تتأسس على مُتَصَوَّر التخطّي؛ تخطي الواقع»[2].

وفي الأدب الجبراني الكثير من التجسيد لهذه الحقيقة، بل يمكننا القول إن الاختلاف هو جوهر الإبداع لديه، يقول 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 قُرب مضجعي، وكنت أسمع صوتها في السكينة، وكنت في بعض الأحيان أغمض عيني وأشعر بملامس أصابعها على جبهتي، فأفتح عينيّ وأهُبّ مذعورا، مصغيا بكل ما بي من المسامع إلى همس اللاشيء»[3].

وفي مقال (وعظتني نفسي)، يوضح بجلاء ما قصده "كولريدج" بتجاوز النظرة المألوفة إلى الأشياء، والمرور إلى صورة الخيال الجديدة في قوله: «إن تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة، وإظهار الجِدَةِ فيما هو مألوف»[4].

---

[1]- أدونيس: زمن الشعر، دط، دار العودة، بيروت، 1972، ص54.

[2]- فتحي أولاد بوهدّة: رؤى الواقع في شعر منور صمادح (من خلال نماذج)، مجلة الحياة الثقافية، ع244، تونس، أكتوبر 2013، ص16.

[3]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، دط، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، 1990، ص19.

[4]- د. إحسان عباس: فن الشعر، ط1، دار صادر، بيروت/ دار الشروق، عمان، 1996، ص126.

يقـول جبران: «وعظتني نفسـي فعلمتني أن أرى الجمـال المحجـوب بالشـكل واللـون والبشـرة... وعظتني نفسي فعلمتني الإصغاء إلى الأصوات التي لا تولّدها الألسنة ولا تضجّ بها الحناجر، وعظتني نفسي فعلمتني أن أشرب مما لا يُعصر ولا يُسكب، بكؤوس لا تُرفع بالأيدي ولا تُلمس بالشـفاه، وعظتني نفسـي فعلمتني لمسَ مـا لـم يتجسـد ولـم يتبلـور، وأفهمتني أن المحسوس نصف المعقول، وأن ما نقبض عليه بعض ما نرغب فيه... وعظتني نفسي فعلمتني استنشاق ما لا تبثه الرياحين ولا تنشره المجامر...»[1].

والشعر بصورة عامة في رأي جبران ليس «رأيًا تُعبّر الألفاظ عنه، بل أنشودة تتصاعد من جُرحٍ دامٍ أو من فَمٍ باسم"، وهو "كثير من الفرح والألم والدهشة مع قليل من القاموس»[2].

ويشاركه "الشابي" التوجّه ذاتهُ في صياغة رؤيته الشعرية، فيقول متحدثا عن الروابي والتلال والأزهار والأغصان: «ألست ترى تيار الحياة يتسلسل في أعماقها على مهل؟ ألست ترى وريقتها الصغيرة تتحرك حركة من يهمُّ بالكلام، كأنما تحاول أن ترتل أغنية الحب والجمال؟... أجل، فقد أرى أني أقترف جريمة تألَمُ لها نفسي باقتطافي وردة يانعة، وأحسب أنني قتلت نفسا بريئة، وأزهقت روحا طاهرة، وقضيت على آمال فتيةٍ تحلمُ بفجر الربيع. ليكن ذلك جنونا أو فليكن هَوَسًا، لا يُهمني أي شيء»[3].

ويقول أيضا: «فَرُبَّ نظرةٍ من رُعبُوبَةٍ فاتنة أهاجت بقلبي ألف فكر، وابتعثت فيه ألف ادّكار غطى عليه الزمن، ورُبَّ ابتسامة حالمة زوّقت لعينيّ مشاهد العيش وأرتني جمال الحياة، ورُبَّ مرأى من مرائي هذا الوجود أضرم في قلبي نيران الشعور، وأسكر نفسي برحيق الخيال، فأصبحت شعلة نارية تتقدُ بين البشر»[4].

---

[1] جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ص34، 35.

[2] - جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، دط، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1988، ص28.

[3] - أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ص19.

[4] - المرجع نفسه، ص56.

إنما تُصاغ الرؤية الشعرية أولاً انطلاقا من ذات صاحبها، تلك الذات التي تتميّز بالإحساس المُرهف والفكر الرصين والعاطفة الصادقة، وتختلف في مذاهبها واتجاهاتها عن مذاهب الناس العاديين واتجاهاتهم، والتي تمتلك في المقام الثاني الأدوات الفنية لصياغة تلك الرؤية الشعرية بما يُمكّنها من إحداث التأثير، ومن ثمّ التغيير.

7. رؤية العالم:

تتسم الرؤية بالشمولية، فهي تمسح بنظرتها الكون كله، بما فيه من ماديات ومعنويات، بما فيه من حقائق وقضايا وإشكالات، ظاهرة وخفية، وهذا ما يسميه النقاد والمختصون (رؤية العالم).

«لابد أن نعرف منذ البداية أن مصطلح رؤية العالم (weltanschauung) مصطلح نشأ في إطار الفكر الألماني، وأصبح شائعا منذ "مارتن هايديجر" (Martin Heidegger) في الربع الثاني من القرن العشرين، ولكنه لم يصبح معروفا في النقد الأدبي العربي إلا في الربع الأخير من هذا القرن، والمقصود بهذا المصطلح هو كيف يدرك المرء عالمه الذي يعيش فيه أو العالم إجمالاً، وقد صرنا منذئذ نطرح السؤال عن رؤية الشاعر أو الأديب أو الفنان بعامة عندما نريد أن نتحدث عن إنجازه. وهو سؤال لم يطرحه أسلافنا المباشرون، فضلا عن أسلافنا القدامى، وبالقدر نفسه لم يعرّفه المبدعون من هؤلاء الأسلاف وأولئك. ولكن ليس معنى هذا أن يمتنع طرح هذا السؤال عليهم، فما من شاعر أو أديب أو فنان في أي مجتمع وأي عصر إلا له رؤية للعالم على نحوٍ أو آخر»[1].

إن رؤية العالم كمفهوم عام هي تصور للإنسان والطبيعة والوجود، وهذه الرؤية يعبّر عنها الأديب أو الفيلسوف تحت تأثير مجموعة من العوامل الذاتية الشخصية، والاجتماعية الخارجية.

العالم في هذا التصور هو الإنسان والطبيعة والوجود، أما في بعض التصورات الأخرى فينقسم إلى قسمين: «الأول هم العالم الأصغر ويطلق على الإنسان الذي يعتبر عالماً صغيراً في مقابل الكون الذي يُعدُّ عالماً أكبر، كما يطلق هذا المصطلح أيضا على المجتمع الإنساني بكل ما فيه من طبقات ونُظُم وقوانين، والقسم الثاني هو العالم الأكبر، أي الكون في مقابلته لجزء

[1]- عز الدين إسماعيل، كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص99.

صغير يمثله من بين الوجوه، مثل الكون في مقابل الإنسان، ويقابل العالم الأكبر العالم الأصغر. ويبدو هذا التقارب في المذاهب التي تقول بالتناظر بين أجزاء الإنسان وأجزاء الكون»[1].

ولا تختلف رؤية العالم كثيرا عن مصطلح آخر هو رؤيا العالم، فمفهوم كل من المصطلحين يتطابق مع الآخر في هذا السياق؛ «إن هذا المفهوم (رؤيا العالم) يعني رؤيا الإنسان للكون والطبيعة والمجتمع، وتتعدد مستويات رؤيا العالم؛ فهناك رؤيا جماعية للعالم، تُعبّر عن نظرة مجموعة اجتماعية للإنسان وموقع الإنسان في العالم ومكانته فيه وموقفه منه، وبهذا المعنى يمكن التحدث عن الرؤيا الإغريقية للعالم أو الرؤيا التي تعبّر على نظرة مرحلة تاريخية محددة، أو رؤيا تعبّر عن نظرة مجموعة ثقافية...»[2].

والعمل الأدبي رواية كان أو أي نوع آخر هو رؤيا فردية للعالم، وقد تختلف هذه الرؤيا الشخصية مع رؤيا المجموعة الاجتماعية أو الثقافية أو تتفق معها خلال مرحلة محددة، لكن بعض الدارسين يذهب إلى أن رؤيا المبدع وإن كانت تبدو في ظاهرها شخصية، إلا أنه يمكننا أن ننسبها إلى المجتمع أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، «فارتباط النص بمبدعه لا يعني الطابع الفردي للإبداع، بل حرية المبدع في خلق عوالم مُتَخَيّلَة، وهذه الحرية محكومة برؤيا الطبقة أو المجموعة التي ينتمي إليها المبدع. إن رؤيا العالم هي رؤيا هذه المجموعة وليست رؤيا المبدع نفسه، غير أن جمهرة النقاد تميل إلى أن الرؤيا في الأدب فردية، يملكها الأديب المتميز بِرُقِيّ مستواه الفكري»[3].

والصحيح أنه لا يمكننا بحال من الأحوال أن ننسب رؤية مُبدع ما للعالَم إلى غيره سواء كان مجتمعاً أو طبقة اجتماعية معينة أو مجموعة أشخاص، إلا إذا كان هؤلاء يشاركونه تلك الرؤية فعلا، سواء تمكّنوا من التعبير عنها أو لم يتمكّنوا. وقد يكون في الطبقة الواحدة

[1]- أسماء أحمد معيكل: رؤيا العالم وتصويرها في الرواية، مجلة الموقف الأدبي، ع369، دمشق، كانون الثاني 2002، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3]- محمد كامل الخطيب: تكوين الرواية العربية، ط1، وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص38.

والمجتمع الواحد رؤى مختلفة وأحيانا متناقضة، فلا يعقل أن ننسبها جميعا إلى مصدر واحد، وإنما ينبغي فرزها وتصنيفها، وإلحاق كل واحدة بمن يعتقد بها.

8. بين الرؤية والرؤيا:

وقع بين النقاد ودارسي الأدب ولم يزل إلى اليوم جدل كبير في مفهوم كلّ من "الرؤية" و"الرؤيا"، والمسافة الفاصلة بينهما؛ ففي حين فرّق البعض بينهما تفريقا كلّيّا من جهة أن الرؤية خاصةٌ بما يكون في اليقظة وأن الرؤيا متعلقة بما يُرى في المنام، وَحَدَ بينهما البعض الآخر، واعتبر آخرون أولاهما (الرؤية) مُوصِلَةً إلى الثانية.

يقول الدكتور "جميل صليبا" في المعجم الفلسفي: «الرؤيا ما يُرى في المنام، وجمعه رؤى، وقد يطلق لفظ الرؤى على أحلام اليقظة. والفرق بين الرؤيا والرؤية أن الرؤيا مختصة بما يكون في النوم، في حين أن الرؤية مختصة بما يكون في اليقظة، فالرؤيا بالخيال، والرؤية بالعين، والرأي بالقلب، ومنه رؤى المصلحين الاجتماعيين وأحلام الفلاسفة. وإذا أطلقت الرؤية على المشاهدة بالنفس سُميت حدساً، وقد تُطلق الرؤية على مشاهدة الحقائق الإلهية، أو على المشاهدة بالوحي، أو على الإدراك بالوهم، أو المشاهدة بالخيال»[1].

إذا كان المعنى المعجمي لكلمتي الرؤية والرؤيا يظهر تمايزا بينهما، فإن معنييهما في الاصطلاح الأدبي يقتربان بعضهما من بعض إلى درجة الإتحاد، فالرؤية في مجال الإبداع سواء كان شعراً أو نثراً هي رؤية فكرية روحية، ثم إنها شعرية، أي تعتمد كل أساليب الشعرية ووسائلها من أجل تصوير تلك الرؤية ونقلها، «ولعل مصطلح الرؤية من المصطلحات الغامضة في النقد الحديث، وذلك نتيجة تركيبته اللغوية التي تشير إلى ما هو حسيّ، بخلاف دلالته الاصطلاحية التي ترتبط بالحسّيّ والمجرد معاً، وهو ما لم نُعْدَمهُ في مصادرنا ومعاجمنا القديمة، هذا زيادة على تعدد معانيه واختلافها بين مذاهب النقد الحديث، والخلط بينه وبين مصطلحات قريبة منه صوتيا ولغويا، إذ تجدر الإشارة هنا إلى مصطلح الرؤيا، حيث نجد بعض النقاد يستعملون المصطلحين معا في السياق نفسه دون التمييز بينهما»[2].

---

[1]- د.جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، ط1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982، ص604.

[2]- سراتة البشير: الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، ص09.

إلا أن آخرين ينظرون إلى هذا الاتحاد في المعنى من زاوية أخرى، ينطلقون فيها من الرؤية البصرية وصولا إلى الرؤيا الشعرية؛ «على أن هذا الاتجاه في فهمنا لمدلولي المصطلحين لا ينبغي أن يعني أن الحد الفاصل بينهما هو الحد الفاصل بين النظر الاعتيادي والنظر الإبداعي إلى الحياة وتجاربها المتجددة، وكلا الممارستين مما يقع في إطار العمل الإبداعي، بل إن الرؤيا الإبداعية لا يمكنها أن تنهض إلا من خلال ما تثيره الرؤية الحسيّة، التي تُمهد لها بشكل منظور أو غير منظور في كل عمل إبداعي، وليس معنى ذلك أن الرؤيا تنتظر دائما ما تقدمه لها الرؤية الحسيّة لتُقيم منطلقاتها من نهاياتها الأخيرة، بل إن الرؤيا قد تصنع طبيعة الرؤية وتقرر لها زاويتها، لتُحدد هويتها الذاتية منذ الخطوة الأولى في العمل الإبداعي»[1].

كما وُجد فريق آخر من القدامى والمُحدثين على السواء تبنّوا التفسير الديني لكلمة الرؤيا، وفرقوا بينها وبين الحلم، مع توسّع في التثميل والتفصيل في العديد من مؤلفاتهم؛ «حين ننعم النظر في الأدبيات العربية الخاصة بحقل الرؤيا التي يراها الإنسان في منامه، نكتشف بسهولة إخلاص العاملين في هذا الحقل لما ندبوا أنفسهم إليه، سواء أكانوا قدامى كابن سيرين في كتابه "تفسير الأحلام الكبير"، وابن شاهين في كتابه "الإشارات في علم العبارات"، وعبد الغني النابلسي في كتابه "تعطير الأنام في تعبير المنام"، أو محدثين كمحمود سليمان ياقوت في كتابه "اللغة والرؤيا والحلم"، وسميرة قمري في كتابها "الحلم والرؤيا في الفلسفة والعلم والدين"، فهؤلاء جميعا انطلقوا من الأساس الديني في تفسير الرؤيا والحلم اللذين يراهما الإنسان في منامه، ثم راحوا يميزون بين "الرؤيا" بمعنى رؤية الإنسان في منامه ما يحبّ، و"الحلم" بمعنى رؤية الإنسان في منامه ما يكره، ولم يكتفوا بذلك بل شرعوا يضعون أسساً لتأويل الرؤى والأحلام، ويجسّدون هذه الأسس في أمثلة تطبيقية ومعايير واضحة محددة، يمكن للإنسان العادي بله الاختصاصي الاستناد إليها في تفسير المنامات وتأويلها»[2].

---

[1]- د. محمود عبد الله الجادر: الصورة بين الرؤية والرؤيا في الشعر العربي قبل الإسلام، ص11.

[2]- تاج السر الحسن: الرواية العربية: البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص195.

لكن هذا لا يعني أنهم أهملوا التفريق بين مصطلحي الرؤية والرؤيا فيما كتبوا، بل كانت لهم آراء مختلفة في تفسير هذين المصطلحين على غرار اختلافهم في كلمتي الرؤيا والحلم؛ «فقد اكتفى هؤلاء بالتمييز الإملائي بين "الرؤية" بتاء التأنيث المربوطة و"الرؤيا" بالألف اللينة الممدودة، وقالوا إنه يحسنُ استعمال الأولى فيما يراه الإنسان في منامه، واستعمال الثانية فيما يتوق إليه الأديب والفيلسوف والمبدع عموما، وفيما يتطلعون إلى تحقيقه انطلاقا من معرفتهم بالواقع الحقيقي وخبرتهم فيه. وكان العاملون في حقل المنامات أكثر ثقة بأنفسهم من الأدباء والنقاد، فقد استعملوا "الرؤيا" بالألف اللينة الممدودة بدلا من "الرؤية" بتاء التأنيث المربوطة للدلالة على المنام، مستندين في ذلك إلى رسمها الإملائي في القرآن، وقد رسخ استعمالهم "الرؤيا" بالألف اللينة، كما رسخ استعمالهم كلمتي "الحلم" و"المنام" أيضا، مستندين إلى ورودهما في القرآن أيضا، وحين جاء اتفاق الأدباء متأخراً زمنيا، مفتقرا إلى سند وأناس مؤمنين به، بقي هامشيا خاصا بالكتابات الأدبية وحدها»[1].

إلا أن باحثين آخرين يميزون تمييزا آخر بين الكلمتين، ويؤكدون أن الرؤية إنما هي التقرير، في حين أن الرؤيا هي الأبعاد الروحية والفكرية والشعورية الأخرى، التي تنبثق عن ذلك التقرير. يقول "محمد جمال باروت": «كان هذا التحول يعني على صعيد الممارسة الشعرية الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكلّية، ومن النموذجية إلى الجديد، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي، ومن الشكلية القبْلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا. من هنا فإن كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء، وقفز خارج منطقها، بفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحول، لأن الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء. ومن هنا كانت الرؤيا خروجا عن الأشكال المألوفة إلى أشكال محددة بقابلية جاهزة. إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة، ودخول في أشكال غير معروفة، مثلما هي موقف من العالم، وشكل من أشكال الوعي الفني له»[2].

---

[1]- تاج السر الحسن: الرواية العربية، ص196.

[2]- محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سورية، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981، ص53، 54.

ويقول أيضا: «القصيدة السلفية تنقل العالم مجسّما إلى أشياء، في حين أن القصيدة الرؤيا تكتشف العالم في كلّيته الحقيقية، في وحدته الكونية... الشاعر الرؤيوي يكتشف الأشياء، وبين الانفعال والاكتشاف فرق أساسي»[1].

ويقول "علي جعفر العلاق": «وشعر الرؤيا هو ذلك الشعر الذي يقتنص نبض الأشياء وسرّها الغامض الخفي، رغم ضجيج العالم وفوضاه القاسية، وهو الذي يرى وراء سطح الحياة وطمأنينتها الخادعة موضوعات لا حصر لها، تتفجر بالقلق والنشوة والنضارة.

لذلك كله فإن نار الرؤيا وجمرها الخالد قادران دائما على رؤية الجوهري والشاملي فيما هو عادي وعابر ويوميّ من أشياء الحياة وتفاصيلها الكثيرة، وهما اللذان يجعلان من الموضوعات الصغيرة العابرة تجسيدا جماليا مدهشا لانهماك الإنسان الحديث وحلمه ومخاوفه»[2].

ويبقى مصطلحا "الرؤية" و"الرؤيا" اللذان لن نبتعد كثيرا –مهما حاولنا- عن مدلولهما اللغوي حين نتابع مدلولهما الاصطلاحي، فحيث ترتبط الرؤية لغويا بحاسة البصر، وترتبط الرؤيا بمدلول الحلم، فإن المدلول الاصطلاحي يقع قريبا من هذا الصعيد أو هو يقع عليه بشكل مباشر في أكثر الأحيان، ولهذا فإن الرؤيا الشعرية قد تكون في أكثر الأحيان الصياغة الجديدة لنتائج الرؤية والكشف الإبداعي عن وجه آخر لها، أو تطويع لتفاصيلها أو إعادة تشكيل لنهاياتها المستقرة في الوعي الطامح إلى رسم قسمات وجه الحياة لا كما هي كائنة وإنما كما ينبغي أن تكون[3].

ومُجمل ما نستخلصه من هذه الآراء أن الرؤيا ما هي إلا شكل من أشكال الرؤية. إنه لا يمكننا أبدا إيجاد فاصل يَحُولُ دون التقاء أحد المصطلحين بالآخر لتداخل مفهوميهما. إن المُبدع الرائي يمتاحُ من ذاته الحالمة ولغته الشعرية ما يعبّرُ به عن رؤيته تعبيرا مختلفا عن غيره من الناس.

---

[1]- محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، ص57.

[2]- د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي، حداثة الرؤيا، ص46.

[3]- د. محمود عبد الله الجادر: الصورة بين الرؤية والرؤيا في الشعر العربي قبل الإسلام، ص11.

وتجدر الإشارة أيضا إلى أن أدب "جبران خليل جبران" والذي هو موضوع بحثنا، يتداخل فيه المصطلحان إلى حد الاتحاد، ويُمكن للقارئ المُدقق أن يكتشف هذا الأمر بسهولة ويُسر؛ «لم يكن جبران مريضا بوهم أنه نبيّ سماوي (وهذا الأمر لا نقاش فيه بخصوص أي مبدع)، بل إنه نبيّ يتجه بخطابه الإبداعي إلى بني قومه، بطموحهم ومعاناتهم (وإن غلف لغته بالنبويّة)، أي أنه مبدع يبشّر بين البشر بفردوس جميل يخص حياتهم الراهنة المحسوسة.. وهو يستلهم من بني قومه رغبة تحقيق مشروعه على الأرض لا في الغيب، لهذا كانت تجربته قائمة على تداخل عنصري الرؤية والرؤيا إلى حد التوحيد بينهما»[1].

وهذا الأمر شائع وملموس بوضوح في جلّ ما كتب جبران، ولنأخذ كمثال على ذلك قوله في مقال "النبي": «بيد أنني لا أستطيع أن أبطئ في سفري، فإن البحر الذي كان يدعو كلّ الأشياء إليه يستدعيني، فيجب عليّ أن أركب سفينتي وأسير في الحال إلى قلبه، ولو أقمتُ الليلة ههنا، فإنني مع أن ساعات الليل ملتهبة، أجمدُ وأتبلور وأتقيّد بقيود الأرض الثقيلة. وإنني أودّ لو يُتاح لي أن يصحبني جميع الذين ههنا، ولكن أنّى يكون لي ذلك؟

فإن الصوت الذي لا يستطيع أن يحمل اللسان والشفتين اللواتي تسلّحن بجناحه، ولذلك فهو وحده يخترق حُجب الفضاء.

أجل، والنّسر، يا صاح، لا يحملُ عشّه بل يطير وحده محلقاً في عنان السماء»[2].

ونلحظ في هذا المقال توحيداً كاملاً بين رؤيته لارتقاء الذات إلى غاية بلوغها الكمال، ورغبته في أن يكون جميع الناس على شاكلته، وبين رؤياه التي صاغ بها تلك الرؤية، حيث عبّر عن الذات الفُضلى بالبحر، وعن نوازع الأرض بالقيود الثقيلة، وعن ذاته التائقة إلى الكمال بالصوت وبالنّسر.

---

[1]- محمد علاء الدين عبد المولى: من جنون الرؤيا إلى السفر البعيد والمختلف، جولة في عالم جبران خليل جبران، على الرابط الإلكتروني: http://maaber.50megs.com/issue_february06/literature8.htm

[2]- جبران خليل جبران: النبيّ، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، 1988، ص14.

ويتضح هذا التوجّه بجلاء في كل موضوعات كتاب "النبيّ" من المحبة إلى الزواج إلى الأبناء إلى الشرائع وغيرها، فكلما أراد جبران على لسان نبيّه إبداء رؤيته لواحدٍ من تلك الموضوعات، اعتمد الرؤيا منهجاً وسبيلاً للتعبير عمّا يعتقدُ، يقول عن المحبة: «أحِبُّ بعضكم بعضا ولكن لا تُقيّدوا المحبة بالقيود، بل لتكن المحبة بحرا متموجاً بين شواطئ نفوسكم»[1].

ويقول عن الأبناء: «إن أولادكم ليسوا أولاداً لكم، إنهم أبناء وبناتُ الحياة المشتاقة إلى نفسها، بِكُمْ يأتون إلى العالم ولكن ليس منكم»[2].

ويقول عن الغذاء: «أودّ لو أنّك تقدرُ تعيشُ على عبير الأرض، تكتفي بالنور كنباتات الهواء... ولتكن مائدتك مذبحاً تُقرّب عليه التقادِم النقيّة الطاهرة من الحقول والسهول ضحية لما هو أكثر منها نقاوة في أعماق الإنسان»[3].

ويقول عن العمل: «فإذا اشتغلت فما أنت سوى مزمار تختلج في قلبك مناجاة الأيام فتتحول إلى موسقى خالدة»[4].

وليست هذه السمة (أي مزج الرؤية بالرؤيا) خاصة بكتاب "النبيّ" فقط، بل إنها ميزة أدب جبران كله.

---

[1]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص26.

[3]- نفسه، ص32.

[4]- نفسه، ص34.

9. علاقة الرؤية الشعرية باللغة:

إن العلاقة بين الرؤية واللغة قوية وطيدة، حتى إنه لم يعد بالإمكان في العصر الحديث الفصل بينهما، لأن اللغة صورة الرؤية والموقف والثقافة؛ «فالكلمة لم تعد في نظر علم اللغة الحديث مجرّد أصوات أو إحساسات تزجيها قوى فيزيولوجية، أو تولّدها روابط عرضية، بل صارت الأولوية فيها للفكر والدلالة التي يقررها تصوّر الإنسان للوجود، واللغة صورة من صور الثقافة، بل هي – كما يقول هيجل -، تشكّل الثقافة»[1].

يقول "عبد الوهاب البياتي": «الشعر رؤيا مضافا إليها اللغة والتعبير، ومن ثم فإن اللغة ليست منفصلة عن تجربة الشاعر وعالمه، فهي جوهر تجربته. الشاعر بدون ذلك يشبه حالة العالم عندما كان في الحالة السديمية قبل أن تتكون ملامحه»[2].

ويقول "علي جعفر العلاق": «واللغة رغم أهميتها في العمل الشعري، لا يجب أن تكون غاية في ذاتها، فيجهد الشاعر نفسه في الزخرفة والتنميق والفخامة كما حدث في فترات الخمول الشعري الماضية من تراثنا العربي، إنما يجب أن تكشف عبر بنائها الجليل الآسر رؤيا الشاعر»[3].

لهذا، وبما أن اللغة والواقع متطابقان، فإن أشكال اللغة وصورها تتغير بتغير الأحداث والمواقف وأشكال الثقافة والفكر؛ فاللغة –كما يقول عزالدين إسماعيل- «تتكيّف بحكم ما في طبيعتها من طواعية ومرونة، وفقا لكل فعل وكل موقف، فإذا هي تحمل الجديد من الشحنات التعبيرية، كلما تجددت الأفعال والمواقف»[4].

---

[1] لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، دط، دار المريخ، الرياض، 1989، ص11.

[2] - فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص128.

[3] - ينظر: د. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص23.

[4] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دط، دار الثقافة، بيروت، ص175.

ولقوة العلاقة العضوية بين اللغة وما تعبّر عنه من مضامين، صارت الخصوصية من طبيعة تاريخية ثقافية، لا من طبيعة لغوية على حد تعبير "تودوروف"؛ «فالأبنية اللغوية أو النصوص الشعرية لا يمكن أن تنفصل –دلاليا- عن سياق ثقافي أو حضاري يؤثر في تجليها على هيئة معينة، ولهذا أكد تودوروف أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية وإنما من طبيعة تاريخية ثقافية»[1].

لذلك صارت مقاربة النص الأدبي شعراً كان أو نثراً، تركز تركيزا بالغا على مضامين النص أي دلالاته، وعلى المحتوى المعرفي الذي تحمله اللغة، وعلى التبدلات التي تطرأ على اللغة بتغير ما تحمل من مضامين؛ «يأتي هذا التوجه في مقاربة النص الشعري منطلقا من أن أيّ نص شعري أو نثري هو في الأساس نص لغوي، ولكنه مملوء بارتحالات للمعنى أو للدلالة المتولدة، التي تنطلق من النص الشعري لتشير إلى واقع معرفي له هيمنة في لحظة معينة، هذا الواقع المعرفي له تأثير على تجلّي النص في هيئة معينة، وإذا تغير هذا الواقع المعرفي، فإن تشكيل النص –بالضرورة- سيتغير»[2].

ومن المؤكد أن اللغة لا يمكن أبدا أن تنفصل عن مضمون الكتابة، إلا أن قوة الرؤية سواء كانت أقرب إلى الفكر أو الشعور تولّد قوة في اللغة، كما أن الرؤيا الجانحة إلى الخيال والحلم وغيره من العناصر تستدعي نوعا من اللغة يلائمها ويجلّيها. ومعلوم أن هذا الأمر (أي اتحاد اللغة مع الشعور والفكر والرؤية) هو من أبرز إنتاجات عصر الحداثة الأدبية، حيث تخلّص الإبداع من الصنعة اللغوية والتكلّف اللفظي الذي هيمن عليه قروناً متطاولة.

---

[1] وهب رومية: الشّعر والناقد من التّشكيل إلى الرُّؤية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم المعرفة، ع331، الكويت، سبتمبر 2006، ص11.

[2] عادل الدرغامي: ثبات الرؤية وتحولها في أقنعة ممدوح عدوان، ص517.

10. الرؤية السردية:

كما أن في الشعر رؤية ورؤيا، تعرضنا للكثير من قضاياهما في المباحث السابقة، فإن السرد بدوره قائم على هذين العنصرين اللذين هما جوهر العمل السردي، والذي يتمثل في موقف الروائي ووجهة نظره في مختلف القضايا «من خلال ما يقدمه من أعمال سردية، وهذا الموقف ليس وليد اليوم، بل إنه ممتد إلى زمن النشأة الأولى لفن الرواية على وجه الخصوص. إن الاهتمام النقدي بتحديد الرؤية السردية وضبط مفهومها ليس وليد اليوم، بل يعود بنا إلى نهاية القرن 19 وبداية القرن 20 في إنجلترا وألمانيا وفرنسا والاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الأمريكية، وقد أسفر ذلك عن ظهور جملة من الأبحاث والاجتهادات عرف عددها تزايداً ملحوظا مع توالي السنوات، ولم تكن هذه الدراسات حول الرؤية السردية متفقة ومتطابقة، بل اختلفت فيما بينها وتضاربت في كثير من الأحيان، ويعزى ذلك إلى ارتباط ذلك العنصر الحكائي بوثوق بأحد أهم مكونات الخطاب السردي وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي بوجه عام»[1].

و«الرواية ليست مجرد شكل أو تقنيات بقدر ما هي تصور ووجهة نظر حول الذات والعالم المحيط من حولهما، والوقوف على وجهة النظر معناه الوقوف على نمط من التفكير ونمط من الحياة، والوقوف على نمط من الارتباط بالكون»[2].

ومجمل ما يمكن أن نستخلصه من آراء النقاد وتعريفاتهم للرؤية السردية أنها وجهة نظر الكاتب التي يطرحها لموضوع في السياسة أو الاجتماع أو الدين أو غيرها. «إن مصطلح الرؤى والرؤية –كما نعلم– يرتبط بتقنية الراوي، ذلك أننا حين نقرأ القصة نقرأها مسرودة من وجهة نظر ساردها الفنية في علاقته بعالمه الحكائي (المتخيل بالطبع)، لذلك اتخذ مصطلح الرؤية –في أبرز معانيه– مفهوم وجهة النظر أو المنظور أو الموقع أو الزاوية أو البؤرة... بتفاوت

[1]- د. فريد أمعضشو: الرؤية السردية مفهوما ومصطلحا، مجلة أفكار، ع281، عمان، حزيران 2012، ص33.

[2]- سعيد يقطين وآخرون: الرواية العربية، إشكالات التخلق ورهانات التحول، مجلة الآداب، ع07 و08، بيروت، 1997، ص45.

نسبي بين هذا المفهوم المرادف للرؤية، وذلك الذي اتخذ اسماً آخر. والرؤية في علاقتها بالسرد مصطلح متنوع الأنماط تبعًا لتنوع الرواة أنفسهم، لذلك يقسمها النقاد البنيويون في أبرز تقسيماتهم النقدية إلى رؤى خارجية وداخلية، وثنائية ومتعددة...»[1].

ولقد كان مصطلح وجهة النظر هو المرادف للرؤية السردية منذ بداية نشأتها الأولى في أحضان الفن الروائي دون سواه من أشكال الإبداع السردي الأخرى؛ «يُرجح أغلب ناقدي السرد أن يكون الفن الروائي المحضن الذي نشأ فيه مفهوم الرؤية السردية، ولاسيما مع "هنري جيمس" (Henry James)، أحد كبار روائيي العالم الأنجلوسكسوني، وبلوره من جاء بعده ممن تأثروا آراءه في هذا المجال، وفي طليعتهم "بيرسي لوبوك" (P.Lubbock)، الذي عرّفَ في كتابه (صنعة الرواية) هذه الرؤية التي أسماها كغيره من النقاد الأنجلوسكسون باصطلاح وجهة النظر (Point of view)، بأنها "علاقة الراوي بالحكاية التي يحكيها"، وألح على ضرورة "أن تهيمن على مجموع مشكل الطريقة في الرواية»[2].

الرؤية السردية في الرواية العربية المعاصرة مثلا هي وجهة نظر كُتابها أو مواقفهم تجاه مختلف القضايا التي تهم المجتمعات العربية، وتكون هذه الرؤية أكثر اكتمالا كلما كان لها نصيب أكبر من الاتفاق والتطابق بين أولئك الكُتاب المختلفي التوجهات، إنها «السعي إلى لمّ شتات الرؤى الروائية في رؤيا كونية واحدة، تتسم بالتماسك وعدم التناقض، وتعبّر عن أحلام العرب وتطلعاتهم في الحاضر، وتستوعب تاريخهم الماضي، وتُسهِمُ في صناعة مستقبلهم المنشود، ذلك لأن غالبية الروائيين العرب لا تملك رؤية روائية واحدة متسقة، بل تملك خليطا غير متجانس من الرؤى الكُبرى، رؤى الأديان السماوية وغير السماوية، فضلا عن الرؤى المستمدة من الفلسفات الدنيوية، من رومنتية وماركسية ووجودية وطبيعية وغيرها..»[3].

---

[1]- آمنة يوسف: الرؤى السردية في قصص محمد أحمد عبد الولي، مجلة فصول، ع70، القاهرة، شتاء ربيع 2007، ص150.

[2]- د. فريد أمعضشو: الرؤية السردية مفهوما ومصطلحا، ص33.

[3]- د. سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص198.

أما طريقة الوصول إلى تحديد الرؤيا الروائية فتقوم على عنصرين أساسيين، «أولهما أن المقاربة النقدية لا تتحقق إذا لم ينظر الناقد المحلل نظرة كلّيّة إلى البناء الروائي ليُحدد علاقة هذا العنصر (الشخصية النسوية مثلا) أو ذاك (الفضاء أو الزمان مثلا) بالعناصر الأخرى المكونة للبنية الروائية، وثانيهما هو تحليل البناء الروائي لمعرفة طبيعة الرؤيا الروائية»[1].

أما البناء الروائي فيقصد به الشكل والمضمون معاً: الشكل أي طريقة التشكيل اللغوي، والمضمون بما يحمل من موضوعات وأحداث وعُقَد وحُلول وغيرها، «لكن البنية اللغوية للرواية هي التي تعبر عنها (أي عن الرؤية الروائية)، فإذا حللنا البناء الروائي استطعنا معرفة طبيعة الرؤيا في إحدى روايات الروائي أو في روايته كلها»[2]، ويمكن تطبيق هذه الآليات على أعمال جبران السردية، والمتمثلة أساسا في قصصه الطويلة منها والقصيرة، المبثوثة في ثنايا كتبه.

وقد تأخذ الرؤية السردية اتجاهات مختلفة بحسب ما تعالج من موضوعات وما تطرح من أفكار، فقد تكون واقعية أو اجتماعية أو سياسية أو أسطورية أو دينية أو صوفية أو مأساوية أو قومية أو إنسانية، إلى غير ذلك من صور الرؤية، كما يمكن أن نجمع بين أنواع كثيرة من الرؤى بدرجات متفاوتة من نص إلى آخر.

[1]- د. سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، ص199.

[2]- المرجع نفسه، ص199.

11. بعض أنواع الرؤية:

أ- الرؤية اللغوية:

ويقصد بها نظرة اللغوي أو الأديب إلى اللغة بمختلف عناصرها، ابتداءً بالوحدات الصوتية والمعجمية إلى طرق صياغة العبارات والنصوص، إلى المستوى الدلالي، إلى غير ذلك من الأبعاد الكثيرة التي يمكن أن تمتد إليها اللغة لأغراض مختلفة.

ويمكن اكتشاف الرؤية اللغوية لمبدع أو باحث ما من خلال نوعية النصوص التي يكتبها أو يقرأها، وطريقة الكتابة أي ما يسمى المنهج اللغوي.

فالرؤية اللغوية «تهدف إلى التعرف على مفهوم أيّ من الباحثين عن اللغة ومجالاتها من خلال دراسة مجموع النصوص التي ينتقيها، حيث إنها تعكس اقتناعه بها من ناحية، وإعجابه بها من ناحية أخرى، وهذه النصوص يمكن أن تكون علامات فكرية تقودنا إلى رؤية الباحث المنهجية. كما تشمل الرؤية اللغوية النصوص التي تسجل مسائل صرفية ونحوية، ومفهوم اللغة في ضوء علم اللغة القديم والحديث، ومفهوم المعنى، مع بيان العلاقة بين الألفاظ والمعاني، وأهمية السياق بشقيه اللغوي وغير اللغوي، وغير ذلك مما يتعلق باللغة»[1].

إلا أن الرؤية اللغوية تختلف باختلاف المُبدعين والكُتاب وتوجهاتهم؛ فكم قرأنا عبر تاريخ الأدب الإنساني تنوعات كثيرة لأدباء تختلف نوعية ألفاظهم وطرائق تعبيرهم، بل لقد وصل بعضهم إلى درجة من التميّز والخصوصية في طريقة الكتابة، جعلت القارئ المُتمرس يعرف أن هذا النص أو ذاك لشاعر أو أديب بعينه دون أن يكون له علم سابق بذلك. وهذا الأمر شائع ومشتهر في تراثنا، ابتداءً من حديث الرسول –صلى الله عليه وسلم- إلى خُطب الإمام علي –كرّم الله وجهه- في نهج البلاغة، إلى الكثير من الشعراء والكُتاب القدامى والمُحدثين، من الفرزدق وجرير، إلى أبي العلاء المعرّي، إلى المتنبّي وأبي تمام وغيرهم، وصولا إلى طه حسين والمنفلوطي وجبران وأحمد مطر وغيرهم من المُحدثين.

[1]- ينظر: نصر الدين صالح سيد: الرؤية اللغوية عند أبي حيان التوحيدي، مجلة فصول، ع01، مج15، القاهرة، ربيع 1996، ص205.

كما أن الرؤية اللغوية تخضع أحيانا للضرورة الكتابية، أي ضرورة المجال أو التخصص الذي يريد كاتب ما الكتابة فيه، فلغة النقد تختلف عن لغة الإنشاء، وكلاهما تختلفان عن لغة العرض والتحليل والوصف، وهكذا.

ب- الرؤية الفنية:

ونعني بها نظرة المُبدع والقارئ معا إلى كل الجوانب الفنية والجمالية في النص الإبداعي، بدءًا باللغة والأساليب إلى المضامين التي تكون في أغلب الأحيان مصبوغة بالصبغة الشعرية المتميزة، والشحنة الوجدانية القوية، وبهذا للعمل الإبداعي وجهان: محسوس وتجريدي، وإنما تكون وظيفة اكتشاف هذين الوجهين منوطة بالذوق الفني للمُبدع والقارئ على حد سواء، «لأن فعل التذوق المتصل بالشعر عامة وبالشعر العربي خاصة يظل فعلا متفردا، دون غيره من مناحي التذوق الإبداعي الأخرى، بوصف أن الشعر يحوي بين دفتيه "المجرد والمحسوس"، "البصري والسمعي"، بقوة لا تتوافر درجته في أيّ من ضروب الإبداع والبيان الإنساني المعروفة حتى يوم الناس هذا.

فعبر الشعر نشهد تجريدا يتجلى في ممارسات تشكيلية للغة وعلى اللغة، وأنغام موسيقية تترنم في دراما إيقاعاته، ثم محسوسا يستوي في قصّ، يتراقص في مسارات أحداثه، ناهيك عن تفلسفاته وتأريخياته واجتماعياته.

فهو إذن كليّ، شامل، مما يلزم لعملية تذوقه –بالمعنى العلمي لمصطلح عملية- أن يبلغ المرء مستويات خاصة من التفاعل والاتصال الحميم بكلا الأمرين معا، المعنوي والمادي، الباطن والظاهر، دون التوغل في هذا التفاعل مع أحدهما على حساب الآخر»[1].

وأهم ما يُضفي سمة الفنيّة على العمل الإبداعي ويُجلّي عناصرها هو وجود الرؤيا لدى المُبدع، وبقدر ما كانت هذه الرؤيا أوسع وأعمق وأقوى، كان الجانب الفنّي في النص سواء كان

[1]- فكري عبد المطلب: الرؤية الفنية لدى عبد المحسن القحطاني، مجلة علامات في النقد، ع56، المملكة العربية السعودية، جوان 2005، ص406، 407.

شعراً أو نثراً أكثر ترّسخا وحضورا وألقاً. ولعلّ تسمية شعر الحداثة بـ"شعر الرؤيا" أقوى دليل على ذلك.

ج- الرؤية الأسطورية:

الأسطورة أحد مكونات التاريخ الفكري والمعرفي للإنسان، وحضورها في العمل الأدبي سواء كان شعراً أو نثراً قويٌّ وغير خاف على أحد، كما أنه حضور قديم قِدَمَ الوُجود الإنساني، لأن «للجماعات الإنسانية ومنذ أن بدأت تصوغ حياتها وتتآلف مع الطبيعة التي تبدو شديدة القسوة وشديدة السخاء والعطاء أحيانا، ذاكرة جمعية اختزنت فيها تجاربها الحياتية، وسطرت هذه التجارب وأسطرتها أيضا لتصبح تاريخا أسطوريا ملحميا متعاليا قابلا للمحاكاة ولإعادة الإنتاج... والذاكرة الجمعية تحتفظ بتاريخ بطولات ملحمية خاضها الإنسان في سبيل تطويعه الطبيعة والسيطرة على قواها الخارقة، لأنه وجد أمامه عالما لا يستطيع أن يدرك كنهه ومراميمه من خلال وظائف الوعي، لذلك خَبِرَهُ أسطوريا في صور أو رموز لنماذج عُليا متعالية هي رموز لوظائف. بدأ يرمز عن الوظيفة أو الحاجة واضعا أولى خطوات رحلة الأسطورة التي تحوّل الرموز إلى معبودات على قاعدة من مرافعات اللاوعي الجمعي.

وصار هذا التاريخ الأسطوري المتعالي يتراكم في مسيرة البشرية مكونا تاريخا من تطور المعرفة الإنسانية، بدءا من أناشيد الخصب التي كانت قرايب لآلهة الخصب وأديان الخصب، مرورا بالأديان الزراعية في مراحل الاستقلال البشري، وصولا إلى الرسالات السماوية التي أسست وقعّدت للمعتقدات البشرية، وبشّرت بالوحدانية»[1].

ومن هنا، فالرؤية الأسطورية تشمل كل ما يتعلق بالأسطورة ووظيفتها في العمل الإبداعي، وأهميتها، وإيحاءاتها ورمزيتها. ونعلم أن آثارا أدبية خالدة قامت على الأسطورة إنْ بشكلٍ كليّ، أو بشكل مثلت فيه أجزاء كبيرة من تلك الآثار.

[1]- ينظر: علي البطل: تحولات المقدس والمدنس، مجلة فصول، ع04، مج61، القاهرة، ربيع 1998، ص256.

د- الرؤية الصوفية:

من المعروف أن الصوفية من أبرز الطوائف التي تميزت بالنزوع إلى الرَّوْحَانِيات والتعمق في المعنويات، ومحاولة الوصول إلى الحقائق عن طريق إطلاق العنان لقوى الروح، من خلال الرياضة الروحية، والارتقاء في مدارج الكمال النفسي، مروراً بمراحل ومراتب، لها عند المتصوفة أسماء وحالات وأوصاف خاصة.

فالرؤية الصوفية (القائمة أساسا على الرؤيا) تتميز بجنوحها إلى كل ما هو غامض ومخفيّ، وتصبو دائما إلى استكشاف مجاهل النفس وحقائق الوجود المجردة، وترنو إلى الانعتاق من عالم الماديات لبلوغ عالم الفضيلة والكمال المطلق؛ «فالرؤيا عند الصوفي وسيلة للعبور إلى عالم أفضل لمعاينة المطلق والوصول إلى الصفاء الرَّوحاني»[1].

و«لقد استمد الشعراء من المتصوفة أداتهم الفعالة في تجاوز الواقع الوقائعي، لأن العقل قاصر أبدا عن استكناه الحقائق، ومن ثمة كانت الرؤية البصرية (الحسية) ترتبط بالشكل الثابت، في حين أن الرؤيا (البصيرة الداخلية) تبتعد عن الشكل وترتبط بالإحساس، بالعمق، والحقيقة المستترة وراء الشكل والثبات، فيجتمع فيها ما لا يجتمع، ويُوصَلُ ما لا يتصل لإثارة الدهشة عن طريق تفجير اللغة المعيارية وإنشاء علائق احتمالية مفارقة»[2].

وليس من المبالغة القول إن الشعر الصوفي من أكبر المجالات التي تتجلّى فيها الرؤيا بمعناها المعاصر، وبعناصرها الفنيّة المتميّزة، وكل قارئ للأدب الصوفي يلمسُ هذا الأمر بسهولة ويُسر.

---

[1]- أحمد بوزيان: الرؤيا بين الصوفي والشاعر في التجربة الشعرية المعاصرة، مجلة عمان الثقافية، ع132، الأردن، حزيران 2006، ص37.

[2]- المرجع نفسه، ص38.

هـ- الرؤية المأساوية:

تحدُث على مر التاريخ وبمرور الأزمنة المتعاقبة مآسٍ وكوارث لها أثرها الواضح في كل صور حياة الإنسان وإبداعه الأدبي والفكري، فكم من الأعمال الأدبية وُلدت من رحم المعاناة، ومن وسط غُبار الحروب والغزو، وكم من الأعمال كُتب تحت وطأة الجوع والفقر والأمراض؛ لذا نجد الشعر وأشكال الأدب الأخرى إضافة إلى الفنون المختلفة تصطبغ دائما بصبغة الظروف المعيشة لأصحابها، ليتعبّر عمّا يعتلجُ في نفوسهم من مشاعر تجاه تلك الظروف.

وبما أن الشاعر والمثقف يتميزان عن غيرهما من الناس برقّة الشعور ورهافة الحس، فإنهما يقفان دائما متسائلين «عن هذا الذي يحدث للإنسان في الكثير من زوايا الأرض، وسط هذه الكوارث المأساوية المستمرة التي يعيشها الإنسان، محاصر من كل الجهات، يتآكله الجوع والرعب والموت، ويسحقه الظلم بكل أنواعه، ويدمّره العذاب اليومي الدائم وهو يرى قوافل الموت وشواخص الجريمة المستمرة على كل هذه الأصعدة في حياته، وسط هذا الركام الهائل من الآلام الإنسانية»[1].

وقد يطغى على الرؤية المأساوية الطابع الفردي أحيانا، إذا كان الكاتبُ يعبّر عما يعيشه شخصيا من مصاعب وآلام كأبي القاسم الشابي مثلا، وقد يطغى عليها الجانب الجمعي إذا ارتبطت بما يُعاني المجتمع كله من مآسٍ مختلفة.

[1]- علي عباس علوان: الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المحاصرة، مجلة فصول، ع04، مج16، القاهرة، ربيع 1998، ص102.

12. تصوير الرؤيا:

يختلف التصوير الأدبي عن التصوير الحسّي، إلا أن ما يميّز التصوير الأدبي هو أنه لا يكتفي فقط بوصف الواقع وعرضه، بل يُبرز رؤية صاحبه الخاصة لذلك الواقع، فيكون تصويرا للرؤية والرؤيا معاً.

للتصوير معنيان، «أولهما لغوي ويقصد به رسم الأشكال والأشخاص والأشياء على فيلم أو ورق بتأثير الضوء، أو الرسم باليد بواسطة القلم أو الريشة، والثاني أدبي ويعني إبراز الانفعالات الداخلية والخارجية بكلمات معبرة، من خلال الوصف النقلي، ومن خلال التحليل، حيث ينقل الأديب إلى قارئه المشهد الذي يقع عليه بصره، فيصوره له تصويرا واقعيا، ويبرزه في تشخيص معبّر، فيكون عمله من حيّز الوصف العادي، أو يوحي إليه من خلال التشابه والرموز والانفعالات، فيرقى بعمله إلى مستوى فنيّ رفيع، ويقترب من أساليب الرمزية أو الانطباعية، وقد يحاول الأديب الفنان تصوير الوجدان وما يعتمل فيه من عواطف فَيُبِينُ عنها واقعيا أو نفسيا باعتماد المفردات والعبارات الموحية التي تنقل إلى القارئ أو السامع إحساسا عميقا بها. وقد يصور الأديب مشاعر الآخرين بالطريقة نفسها»[1].

هذا ما يفرق بين التصوير الحسيّ والتصوير الفني الأدبي للواقع، "يرى "جورج كلاوز" «أن تصوير الواقع ليس تصويرا فوتوغرافيا سلبياً، وإنما هو نشاط إيجابي بناء. إن العمل الفني نشاط مبدع يقوم به الكاتب، وليس انعكاسا بسيطا للواقع يمكن أن تقوم به المرآة»[2].

إن مفهوم التصوير يعني تصوير الواقع والإنسان والعالم الذي يعيش فيه من خلال رؤية مُحددة لهذا العالم تصويراً فنياً، ولا يعني التصوير الانعكاس الآلي كما يحدث في المرآة، وبهذا يقوم التصوير بمهمة التعبير عن رؤيا العالم في العمل الفني الإبداعي. «يرى "غارودي" أن الفنان لا يعيد تجسيد العالم، بل يخلقُ عالماً جديدا وواقعاً آخر له قوانين خلق جديدة،

---

[1]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص69، 70.

[2]- هوريست ريديكر: الانعكاس والفكر، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، تر: فؤاد مرعي، دط، دار الجماهير، دمشق، 1977، ص05.

فالعمل الفني مدعوّ إلى عكس العالم بدرجة أقل من كونه مدعوّاً إلى خلق عالم آخر جديد. إن الانعكاس الواقعي ليس تقليدا بسيطا للواقع، ولكنه فعل خلاق يقوم به الفنان. إن وسيلة التصوير هي وسيلة لبلوغ هدف تحقيق الوحدة في إطار التصوير الفني بين الواقع وموقف الكاتب الخلاق منه، على نحو يجعل القارئ يحس المتعة لمشاركته الفعالة فيه»[1].

ويعبر "بشير تاوريرت" عن هذه القضية، أي تصوير الرؤيا بقوله: «الرؤيا إذن هي آلية من آليات النفاذ إلى ما وراء الواقع، هي محاولة لاستشفاف الغيب عن طريق نص شعري حداثي ذي أبعاد ميتافيزيقية، يتحدُ فيه الشاعر بالعالم اتحادا يشبه الحُلم، وبفعل قانون التعويض تتحقق المكبوتات والرغبات التي عجز العقل الباطن عن تحقيقها في الواقع المرئي، مطامح تسعى الرؤيا إلى تحقيقها، ومن دون الالتزام بقضايا المجتمع والإنسان والتاريخ. وبهذا تُصبح القصيدة الرؤيا قصيدة كليّة تتوحد فيها صورة الأشياء، وتمّحي في جلالها الحدود والفواصل، وهذا ما يخلق شعرية النص»[2].

وكما نجد التصوير الفني في الشعر نجده أيضا في الأشكال السردية للأدب مثل الرواية، التي هي «فن شامل يصعب رسمُ حدوده في كلمات معدودة، فهي نوع من السرد، مختلقة أو متخيَّلة، أو مؤلفة من عناصر واقعية ووهمية، وهي أيضا تصوير للعادات والأخلاق، يتصدى فيها المؤلف لرسم جانب من الحياة الإنسانية، ويترك شخصياته ضمن إطار اجتماعي معين، حسب متطلبات السياق. وتُعْنَى الرواية بالإنسان والعالم، فتتوقف عند البيئة الطبيعية والخُلقية والعادات والتقاليد والتربية والدين، والسياسة والاقتصاد، والحُب والخيال والعلم والتاريخ، فكل ما هو واقعي أو ممكن وقوعه أو وهمي يدخل في نطاق الرواية»[3].

ومن هنا يتضح الارتباط الوثيق بين التصوير الأدبي والصورة الفنيّة، الذي يختلف عن التصوير الوصفي أو التقريري المباشر.

---

[1]- هوربست ريديكر: الانعكاس والفكر، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، ص46-47.

[2]- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص530.

[3]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص128.

الفصل الثاني
عناصر الرؤية الشعرية عند جبران خليل جبران

1. الرؤيا.
2. الحلم.
3. الكشف.
4. النبوءة.
5. العاطفة.
6. الصورة الشعرية.
7. الأسلوب.
8. الرومانسية.
9. الإيقاع.

تمهيد:

قامت الرؤية الشعرية في أدب جبران خليل جبران على جملة من المرتكزات المضمونية، تمت صياغتها بطرق وأدوات فنية مختلفة، جعلت تبرز في ثوب قشيبٍ آسر، أما المضمون فيتمثل في جوهر الرؤية ذاتها، بعناصرها المختلفة كالحلم والخيال والعاطفة، والكشف والنبوءة وغيرها، وأما الأدوات الفنية فهي عناصر الشعرية كاللغة والأساليب، والرمز والإيقاع، والصورة الفنية وغيرها.

وسأعرض في هذا الفصل إلى جلّ هذه المرتكزات بشيء من التفصيل.

1. الرؤيا:

من أهم ميزات نتاج جبران الأدبي التمرد على الكثير مما وصل إلى الناس من أفكار وتصورات وعقائد من طريق التقاليد والأعراف المتوارثة، ولا مراء في أن المتصفح لأدبه يلحظ تلك الروح في جلّ إبداعه، بل إن عناوين بعض كتبه تحمل ذلك المعنى بجلاء كـ"الأرواح المتمردة" و"العواصف" و"المجنون" وغيرها. وكان هذا الجهد كله يصبّ في خدمة هدف كبير وغاية عظمى هي التحرر؛ «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، لأن اهتمامات العقل المشرقي انحصرت يومئذ في براعة استعادة الوجه القديم للحياة وتقليده، كأن يعتبر مخزون التاريخ قمة ما يطمح الإنسان إلى استيعابه ثقافة كان هذا المخزون كتشبّث الأدباء بالتراث القديم لغة وفكرا، أم عادات وتقاليد، كتمسك الناس بالخطوط المسلكية التي حاكها لهم ماضي آبائهم، أم نظما سياسية ومبادئ دينية كمحافظة الشعوب العربية على الإقطاعية الاقتصادية والسياسية، وعلى المظاهر الدينية المتوارثة عن السالفين»[1].

[1]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ط2، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ص119.

ولشدة إيمان جبران بقضية التمرد، كانت البداية بالتمرد على نقائص ذاته وعيوبها، والعمل على إصلاح كل ما يشوبها ويشينها في طريق وصولها إلى الكمال، الذي كان محور حياته وإبداعه.

إن النفس عند جبران تنشأ خاضعة للكثير من المفاهيم والتصورات التي يفرضها عليها المجتمع والبيئة فرضا، ويطبعها بها حتى تصير جزءاً أساسيا منها، تلازمها مدى الحياة، وأول ثورة ينبغي القيام بها هي الثورة على هذه النظم الفكرية والعقدية والسلوكية المتوارثة، وتصحيحها بما يتماشى مع توجهات الذات لا توجهات المجتمع الجامدة، وهو بهذا «ينضوي في صف القائلين بامتلاك الإنسان القدرة على التحرر، لا للحرية المطلقة بالذات، فالإنسان بِنَظَرِهِ يُولد مكبّلا بقيود التاريخ والمادة الجسدية، كأنما ذاته في مستهل وعيها ليست ملكا لنفسها قدر ما هي خاضعة لضغط القدر والعناصر الخارجية الوافدة إليها من العالم "البرّاني": التاريخ عبر الوراثة، البيئة عبر التقاليد والشرائع، الأرض والجسد عبر الحتميات النفسية الفارضة عليه جبريّة التصرف، لذلك ينبغي أن ينعتق من هذه القيود، ناظراً إلى المستقبل البعيد بطموح غير محدود، لأن نهاية كمال ذاته لا تحدُّ بزمن أو بأرض»[1].

وفحوى هذا التمرد وهذه الثورة على الكثير مما هو سائد ومترسب في الذات وفي المجتمع هو ما يعبّر عنه جبران بالجنون، والذي ألف فيه كتيّبه المعنون بـ"المجنون"، ولقد أشاد دائما بهذه الصفة وصوّرها على أنها غاية ما يمكن أن يصل إليه الإنسان، يقول:

فإن رأيت محبّا هائماً كَلِفًا ... فِي جُوعِهِ شَبَعٌ فِي وِرْدِهِ الصَدَرُ
والناس قالوا هو المجنون ماذا عسى ... يرجو من الحب أو يبغي فيصطبر
أفي هوى تلك يستجدي محاجره ... وليس في تلك ما يحلو ويعتبر
فقل هم البُهم ماتوا قبل ما ولدوا ... أنّى دروا كنه من يحيا وما اختبروا[2]

[1]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص190، 191.

[2]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ط2، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993، ص70.

ويقول:

فإن رأيْـتَ أخَا الأحْـلاَمِ مُنفـــرداً عن قومـه وهو مبنـوذ ومحتقـر
فهو النبيّ، وبـردُ الغـدّ يحجبـــه عن أمـة بلبـاس الأمـــس تأتـزر
وهو الغريـب عن الدنيـا وساكنهـا وهو المجاهر لام الناس أم عـذروا[1]

ويقول في قصيدة "المواكب":

وقل نسينا فخـار الفاتحيـــن ومـا ننسى المجانين حتى يُغمر العمـرُ
قد كان في قلب ذي القرنين مجـزرة وفي حشاشـة قيس هيكـل وقـرُ[2]

و«الجنون عنده هو انجذاب إلى عالم غريب بعيد يؤسس علاقات جديدة للإنسان مع الكون ومع الله»[3].

والجنون مرتبط ارتباطا وثيقا بالرؤيا، بل هو الرؤيا ذاتها، لأنه تعبير عما يعتمل في النفس في اللحظة الحاضرة دون العودة إلى أي مرجعية من الماضي، «إنه الكشف والنبوءة الحاضران، اللذان يبرزان دائما كل ما هو جديد. لذلك كان المجنون الجبراني معادلاً وموزياً للرائي، الذي يتجاوز المرئيات وطريقة التعامل الحسّي معها لاكتشافها عبر حواس غير مرئية، و"الحواس البديلة" – إذا صحت التسمية – قد تأخذ معنى "اللاحواس"، التي تساعد على تحقيق وظيفة السفر في البعيد والقصيّ والخفيّ واللامعروف، وهذا كله دفع بجبران إلى وصف المجنون بأنه "بعيد ومختلف"، والبعد والاختلاف كما هو واضح عنصران من العناصر الأساسية في تحديد مفهوم الإبداع، فإذا قلنا إن المجنون مختلف وبعيد، فكأننا نقول في الوقت نفسه "إن الإبداع مختلف وبعيد"»[4].

---

[1]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص63.

[2]- المصدر نفسه، ص71.

[3]- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص545.

[4]- محمد علاء الدين عبد المولى: من جنون الرؤيا إلى السفر البعيد والمختلف، جولة في عالم جبران خليل جبران.

يقول "أدونيس": «الجنون إذن نوع من رؤيا الغيب، وهو من حيث أنه رمز شعري، يمنح الشاعر مزيدا من الحرية ليعبّر عن غير الطبيعي وغير العادي، بدءًا من الطبيعي-العادي. والجنون عند جبران يشير إلى مغامرته الروحية، وإلى التوتر المأساوي في بحثه عن المُطلق، بدءًا من الثورة على المجتمع، تقاليد وشرائع، وهو يشير كذلك إلى الدُّوار الذي يصيب الإنسان حين يواجه الغيب أو السّرّ»[1].

ولهذه الأسباب كان جبران متميزا إلى أقصى درجات التميز، وكان في نظر الكثيرين مؤسسا للكثير من المدارس الأدبية في الوطن العربي، وليس لمدرسة واحدة، يقول الدكتور محمد فتوح أحمد: «يكاد يكون مقررا عند بعض الدارسين أن الرمزية العربية بمفومها المعاصر مَدِينَةٌ ببدايتها لجبران الشاعر والمفكر العربي المهاجر، الذي هو – فيما يرى مارون عبود- مؤسس مدرستين في لغة الضاد: الرومنتكية والرمزية»[2]، ويقول الدكتور غسان خالد: «وجبران الذي كان بصريّا إلى حد كبير في رسومه، كان صوتيا إلى حد عجيب في كلماته الموسيقية ذوات اللحن والجرس، وفي عشقه للإيقاع الجميل عبر الأشياء الطبيعية والبوح الكتابي، وقد يكون مؤسس السريالية في ثقافتنا العربية المعاصرة، فكراً فلسفيا وأسلوبا كتابياً وفناً تصويريا»[3].

ولم يكن السّر في هذا التميز إلا أنه كان رائياً، لأنه كان متمردا ثائرا، كان متنبئاً مستكشفا، كان راكضا دائما وراء ذاته، تهجم به على المجاهيل، وتُريه أعاجيب الصور وعوالم السحر والمعرفة في آن واحد... ولم يكن لديه أيُّ تردد أو هيبة، لأنه يعلم علم اليقين «أن قلوبكم تعرف في السكينة أسرار الأيام والليالي»[4]. «إنه فنان بروحه ولحمه وعظمه، فمن الطبيعي أن يتخطى بإخراجه الأدبي عالم البصر واللمس واليقين، يلج في طموحه الفكري عالم البصيرة والحدس والظن، فيبدو أدبه فلسفة ترفع مقاييس الواقع الظاهر، وتعتنق الرؤيا الحدسية منهجا، لذلك خرج على التقليد المتبع في عالم الفكر، القائل بوجوب اعتماد

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، (صدمة الحداثة)، ص153.

[2]- محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص119.

[3]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص264.

[4]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص64.

بساطة الوضوح، والاستناد إلى المنطق التحليلي في إثبات صحة الأفكار، ثم تطبيق قاعدتي الاستقراء والقياس بالانتقال من التجربة إلى خلاصتها، أو من المقدمات إلى النتائج، واعتمد أسلوب الفنان الذي يفكر بريشته ولحنه، مُشرِعاً أبواب أدبه لشتى أنواع التخمين والتفسير»[1].

ولم يكن هذا مسلك جبران وحده (أي الاغتراب والاختلاف)، بل لقد كان مسلكا للكثيرين غيره من الشعراء المبدعين، يقول أبو القاسم الشابي: «أشعر الآن أني غريب في هذا الوجود، وأنني ما أزداد يوما في هذا العالم إلا وأزداد غربة بين أبناء الحياة وشعورا بمعاني هاته الغربة الأليمة، غربة من يطوف مجاهل الأرض، ويجوب أقاسي المجهول، ثم يأتي يتحدث إلى قومه عن رحلاته البعيدة، فلا يجد واحدا منهم يفهم من لغة نفسه شيئا. غربة الشاعر الذي استيقظ قلبه في أسحار الحياة، حينما تضطجع قلوب البشر على أسرة النوم الناعمة، فإذا جاء الصباح وحدّثهم عن مخاوف الليل وأهوال الظلام، وحدّثهم في أناشيده عن خلجات النجوم ورفرفة الأحلام الراقصة بين التلال، لم يجد من يفهم لغة قلبه ولا من يفقه أغاني روحه»[2].

ويقول: «يقولون حدّثنا عن الحقيقة، وخلّنا من خطرفة الخيال، وهل حدّثهم قلبي عن غير الحقيقة منذ علمته الحياة الكلام؟ ولكنني حينما تحدثت عن الحقيقة لم أتحدث عنها بتلك الأحاديث التافهة التي ألفوا أن يسمعوها من جداتهم في سكون الليل، وهم بين تهويم النوم ومناجاة الأحلام. ويقولون: صف لنا الحياة، وهل وصفت لهم غير الحياة منذ غنيت لهم أناشيدي؟ ولكنني حين وصفت لهم الحياة لم أصفها لهم من نواحيها القريبة الواضحة، وإنما وصفتها من نواحيها البعيدة الغامضة المحجّبة بالضباب»[3].

وليس منطلق هذا الاختلاف إلا تكوين الشاعر النفسي، وحريته التي لا تحدها حدود. يقول الشابي: «أنا شاعر، والشاعر عبد نفسه، وعبد ما توحي إليه الحياة لا ما يوحي إليه

[1]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص264، 265.

[2]- أبو القاسم الشابي: مذكرات الشابي، دط، دار صالح تلانتيقيت للنشر والتوزيع، بجاية، الجزائر، 2003، ص32.

[3]- المرجع نفسه، ص33.

البشر. أنا شاعر، والشاعر يجب أن يكون حرا كالطائر في الغاب، والزهرة في الحقل، والموجة في البحار»[1].

معنى هذا أن هذه الميزة خَلقية ولا يمكن اصطناعها أو تكلّفها، ولعلّ هذا ما أشار إليه القدامى في تقسيمهم للشعر إلى مطبوع ومصنوع، وهذه الصفة تتفاوت قوة وضعفا من كاتب إلى آخر، لكنها الجوهر في العمل الأدبي.

[1]- أبو القاسم الشابي: مذكرات الشابي، ص73.

2. الحلم:

ارتبط لفظ الحلم في معاجم اللغة بالرؤيا، لكنه في المعاجم القديمة يرتبط أساسا بحال المنام، في حين أنه في أدب الحداثة يعبّر عن كل ما يطمح الشاعر والأديب إلى تحقيقه من طموحات ورغائب وما يتبناه من أفكار وما يحسّه من مشاعر.

جاء في لسان العرب: «الحُلْم والحُلُم: الرؤيا والجمع أحلام. ويقال: حَلُم يَحلُم إذا رأى في المنام، والرؤيا والحُلمُ عبارة عمّا يراه النائم في نومه من الأشياء، ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن، وغلب الحُلُمُ على ما يراه من الشر والقبيح، ويستعمل كل منهما موضع الآخر، وتُضّم لام الحُلُمِ وتُسَكَّنُ»[1].

و«الحُلُمُ رديف الرؤيا، أو هو أساسها، ومنبعُ انبعاثها، فهي تقوم على فعل روحي لاإرادي، تشهد فيه القدرات التخييلية نشاطاً هائلاً»[2].

وتندرج الأحلام والرؤى التي تقعُ في المنام ضمن أدب يُسمى أدب الرؤى، وكلمة الرؤيا تقابلها باليونانية كلمة "أبوكالبسيس" (Apokalypsis)؛ «إن كلمة "أبوكالبسيس" اليونانية تعني رؤيا أو كشفا، وأول ما استعملت وصفا لرؤى النبيّ دانيال أو أحلامه، أي كشف معلومات سرية عن أحداث المستقبل، وتظهر هذه الأسرار بطريقة فوق بشرية.

وأدب الرؤى هو مجموعة مؤلفات قديمة عائدة لفترة ما بين عام 210 ق.م و200 م، معظمها يهودية مثل سفر دانيال، وبعضها مختلط أو مسيحي مثل رؤيا يوحنا اللاهوتي، أو إسلامي مثل إسراء النبّي محمد صلى الله عليه وسلم، وليس كل أصحاب الرؤى يعتبرون من الأنبياء والرسل»[3].

---

[1]- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج2، ص145.

[2]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003، ص03.

[3]- د. وديع بشور: أدب الرؤى: من سفر دانيال إلى الإسراء والمعراج، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دار المرساة، دمشق، 2009، ص09.

وقد اختلف تفسير عامة الناس والعلماء على حد سواء عبر حِقَب التاريخ المتعاقبة لظاهرة الحُلُم، فمن قائل إنها من مصدر إلهي أو روحاني، إلى قائل إن أساسها نفسيٌ لا علاقة له بأي مصدر خارجي.

يقول "أدونيس": «وفي الحلم يتحدُ أعلى ما في روح الإنسان وأدنى ما في جسده، وهو بذلك يكشف عن جوهر الإنسان ذاته، فهو بين قوى الإنسان أكثرها حميميّة والتصاقا بذاته العميقة، فيه يمتزج الإنسان بالكون، وفيه يرى الإنسان ما في ظلمات العالم. ولذلك فإن الحلم يبرز العلاقات الخفيّة بين الإنسان والأشياء، وهو بالنسبة إلى الإنسان رمز لارتياد المطلق والوصول إليه. من هنا ندرك أن الحلم ينبوع صُوَر لا ينفد»[1].

إن مدرسة التحليل النفسي التي أنشأها "سيغموند فرويد" (Sigmund Freud) (1856-1939م) تفسرُ الأحلام على أساس نفسي، فتقول: إنّه قديماً كان من المسلَّمات أن الأحلام لها علاقة بالعالم الآخر أي الروحاني، وأنها تجلب الوحي من الآلهة ومختلف الأرواح، ويكون لها هدف يخصّ هذا العالم، خاصة الكشف والتنبؤ بالمستقبل، غير أن "أرسطو" (384-322 ق.م) كان يرى أن الأحلام تشكل مشكلة في علم النفس، وأن الحلم ليس وحياً من الإله أي أنّه ليس من مصدر إلهي بل من الأرواح وله علاقة بالروح بالبشرية، «فالحلم هو نشاط نفسي عند النائم فيه تضخيم للحواس أثناء النوم وتبدلات جسدية خفية لم يلاحظها المرء أثناء النهار»[2].

ولعل الشعراء منذ القديم أكثر الناس جنوحا إلى الأحلام، لأن في طبيعتهم حب الحرية والنفور من الواقع، ولطالما حَلُمَ الشعراء في شعرهم بعوالم خيالية، ترتاح فيها نفوسهم ويجدون فيها سعادتهم وغاياتهم المثلى. «إن هروب شعراء الحداثة من الواقع وبحثهم عن الحرية جعلهم يلجأون إلى الحلم باعتباره أداة لارتياد المُطلق، فهو يفكك الواقع إلى عناصره

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، (صدمة الحداثة)، ص181.

[2]- د. وديع بشور: أدب الرؤى: من سفر دانيال إلى الإسراء والمعراج، ص291.

الأولية، ويعيد تركيبه على نحو لا يخضع فيه إلى قوانين الواقع الخارجي بتجاوز معطياته والالتحام بعوامل ميتافيزيقية»[1].

لكن ظهور الحُلُم بقوة في الشعر، وبروزه كمكوّن مهم من مكونات الإبداع الشعري كان مع شعراء الاتجاه الرمزي، مرورا بالرومنطيقية والسُّريالية وغيرها. «لقد ارتبط الحُلُمُ بالشعر بداية مع الرمزيين، فكانت الإرهاصات الأولى مع "إدجار آلان بو" (Edgar allan poe) الذي أسس نظرية شعرية أولى فيها اهتماماً بالنفس وهي عنده الجزء الخالد من الإنسان، وهي التي تجعل الشاعر يفقد صلته بالعالم الظاهري»[2].

ومن قَبل الرمزيين، أولَى الرومنطيقيون الحُلم والخيال أهمية بالغة حتى صارا أحد أهم ركائز إبداعهم الأدبي، إضافة إلى خاصية الثورة على الكثير مما ألفه الناس وتعارفوا عليه؛ «ولقد كانت الثورة طابعاً ملازماً 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. ولذلك كان أعمق فرق بين الرومنطيقي والكلاسيكي في طبيعة الخيال عند كل منهما، فالأول يوغلُ في خيال مجنح واهم، يخترق به أقطار العالم المحسوس إلى دنيا جديدة، ويحلق بين الذكريات والأمل، أو هو كما يقول "شللي" (Shelley): ينظر وراءه وأمامه ويتحسرُ على ما لم يكن، ويتملكه الحنين للاختفاء من عالم الحقيقة، ويتجه بحنينه هذا إلى المجهول»[3].

أما "رامبو" فيقول معبرا عن مكانة الحُلم في الاتجاه الرمزي الذي ينتمي إليه: «رُضْتُ نفسي على خلق الأحلام الوهمية البسيطة، فكنت أرى في جلاءٍ مسجداً في مكان مصنع،

---

[1]- ينظر: بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ط1، دار الفجر للطباعة، قسنطينة، الجزائر، 2006، ص63.

[2]- ينظر: إحسان عباس: فن الشعر، ص55.

[3]- المرجع نفسه، ص38.

وجوقة لضرب الدفوف، أفرادها من الملائكة، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في السماء، وحجرة استقبال في قاع بحيرة... فأجد في النهاية أن هذا التشويش الفكري قد اكتسب صفة التقديس»[1]، ويقول "فرلين" (Verlaine) في قصيدته (فن الشعر): «أحبُ شيء إليَّ هو الأغنية السَّكرى، حيث يجتمع المحدَّدُ الواضحُ بالمُبهم اللامحدود، وتكون الأهمية الأولى للظلال لا للألوان، كما تتراءى العيون الساحرة من خلف النقاب»[2].

وغيرُ خافٍ على أي مطّلع على الأدب الحديث أن جبران خليل جبران من أكبر رواد عالم الخيال والحلم، في تصويره لجلّ أفكاره ومشاعره، بل إن هذه الصفة هي التي منحت أدبه كثيرا من التميّز، يقول في مقال "أول نظرة": «هي الدقيقة الفاصلة بين نشوة الحياة ويقظتها، هي الشعلة الأولى التي تنير خلايا النفس، هي أول رنّة سحرية على أول وتر من قيثارة القلب البشري»[3].

ويقول في مقال "بيت السعادة": «تعب قلبي في داخلي، فودّعني وذهب إلى بيت السعادة، ولما بلغ ذلك الحرَم الذي قدّسته النفس وقف حائرا، لأنه لم ير هناك ما طالما توهّمه. لم ير قوة ولا مالا، لا، ولا سلطة. لم ير غير فتى الجمال ورفيقته ابنة المحبة، وطفلتهما الحكمة»[4].

ويقول في مقال "اللقاء": «عندما أكمل الليل تنميق ثوب السماء بجواهر النجوم، تصاعدت من واد النيل حورية محفوفة بأجنحة غير منظورة، وجلست على عرش من الغيوم مرتفع فوق بحر الروم، مفضّض من أشعة القمر، فمرّ من أمامها جوقُ أرواح سابحة في الفضاء صارخة: قدّوس، قدّوس، قدّوس ابنة مصر، مجدها ملء كل الأرض»[5].

---

[1]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1990، ص400.

[2]- ينظر: محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، (الكلاسيكية، الرومانتيكية، البرانسية، الواقعية، الرمزية، الوجودية، الدادية، السوريالية)، ط1، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص157.

[3]- جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، دط، دار العلم والمعرفة، القاهرة، 2011، ص152.

[4]- المرجع نفسه، ص155.

[5]- نفسه، ص159.

ويقول في مقال "نشيد الإنسان": «سبحتُ في فضاء اللانهاية، وطرتُ في عالم الخيال، واقتربت من دائرة النور الأعلى، وها أنا الآن سجينُ المادة. سمعتُ تعاليم كنفوشيوس، وأصغيت لحكمة برهما، وجلست بقرب بوذا تحت شجرة المعرفة، وها أنا الآن أغالب الجهل والجحود... شاهدت وسمعت كل ذلك وأنا طفل، ولسوف أشاهد وأسمع أعمال الشبيبة ومآتيها، ولسوف أشيخ وأبلغ الكمال وأرجع إلى الله»[1].

[1]- جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ص249، 250.

3. الكشف:

من أهم ما يميز القصيدة الحداثية إضافة إلى امتطائها أجنحة الحُلُمِ والخيال لارتياد عوالم المجهول، هو اتّسامها أيضا بمحاولة الوصول إلى ومضات روحية معرفية يسميها الحداثيون الكشف، ومفهوم الكشف عند شعراء الحداثة ونقادها قريب من مفهومه عند المتصوفة، فهو «نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، وهو ما يسميه ابن عربي "علم النظرة"، وهو ما يخطرُ في النفس كلمح البصر»[1].

أما الكشف الغيبي أو المرتبط بالعقائد والأديان والميثولوجيا، فليس متاحا إلا للمختارين من الله، وله طرائق عديدة منها: «الظواهر الطبيعية والأحلام التي فسرها القدامى على أساس غيبي، رؤى تنبئ بالمستقبل، وليست استعادة للماضي كما فسرها "فرويد"، والوحي والتنزيل والتجليّ، والتجسّد والتكهن والعِرَافة، والرؤى أو الكشف الذي يكون صاحبه في تركيز ذهني واضطراب عاطفي ومخاض عقلي، يجعله يرى ما لا يُرَى، ويسمع ما لا يُسمعُ، وتعمل حواسه دون أن يوجد محرض خارجي مادي لأيّ من الحواس، وكأنه انخطاف روحي يجعله يتصل بالملأ الأعلى، فيرى لا بالعين، ويسمع لا بالأذن، ويشعر لا بالجسد»[2].

لعلّ كثرة الأفكار والمشاعر وتزاحمها في نفس المبدع في العصر الحديث، وكثرة الهموم الناتجة عن تعقيدات الحياة في مختلف المجالات هي التي دفعت الشاعر المعاصر (والمبدع عموما) إلى توخي هذا المسلك الذي من شأنه تخفيف تلك الأعباء عنه، وإيصاله إلى عالمه المثالي الذي يجد فيه سعادته وراحته النفسية، ذلك العالم الفردوسي الذي تغنّى به الشعراء منذ القديم ولا يزالون حتى ليكادُ يكون أهم محاور إنتاجهم، لأن الشاعر بالدرجة الأولى مفكّر، والمفكّر مستقيم الفكر يرنو دائما إلى المثالي في كل شيء، ويرى المثالية والكمال الغاية الأسمى في الوجود.

---

[1]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص05.

[2]- ينظر: د. وديع بشور: أدب الرؤى: من سفر دانيال إلى الإسراء والمعراج، ص10، 11.

ومعنى الكشف يتداخل بكثافة مع كل من معنى الحُلُم والرؤيا، لأن فيه حركة قوية مندفعة إلى الأمام، «إنه تجاوز الشعر لتراث الواقع، وتجاوزه للشعر الذي يزوّقُ، شعر الفسيفاء والترصيع، إلى الشعر الذي يغيّرُ، شعرُ الثورة والحركة، شعر الواقع الشامل، شعر الكشف والرؤيا»[1].

ويتحدُ هذا المعنى أيضا مع ما يذهب إليه الرمزيون من أن الرمزية «نظرة فلسفية إلى النفس والكون قبل أن تكون نظرة فنية في الأداء الشعري»[2].

يقول "بشر فارس" في مقدمته لمسرحيته الرمزية (مُفترق الطريق)، وهي مقدمة مهمة لفهم اتجاهه الرمزي: «ليست الرمزية هاهنا موقوفة على الرمز بشيء إلى آخر، ولكنها فوق هذا استنباط ما وراء الحس من المحسوس، وإبراز المضمر، وتدوين اللوامع والبواده بإهمال العالم المتناسق المتواضَعِ عليه، المُختلَقِ اختلاقاً بكدِّ أذهاننا، طلباً للعالم الحقيقي الذي نضطرب فيه رضينا أو لم نرض؛ تدهشنا ظواهره، وتروعنا بواطنه، وتعجزنا مبادئه، عالم الوجدان المشرق والنشاط الكامل، والجماد المتأهب للتحرك، إلى ما يجري بينها من العلاقات الغريبة، والإضافات التائهة في منعطفات الروح ومثاني المادة، يشترك في كشفها الإحساس الدفين والإدراك الصِّرف والتخيل المُنسرح»[3].

وللرمزية البعد ذاته الذي يأخذه كلٌ من الحُلُم والكشف في الانعتاق من الواقع القاسي المخيّب للآمال، إلى آفاق الروح الرحيبة وأمنياتها العُلوِيةِ، وفي نهاية طريق هذا السفر تومضُ للمبدع ومضات من الكشف تغمرُ نفسه برداً وسلاماً.

و«لأن هذه الحالات الذاتية مُبهمة بقدر ما هي سريعة الانطفاء، فإن على الشاعر أن يحاول امتلاكها بوسائل مماثلة، باللُّمَعِ الشعرية المُوحية، وليس بالبسط والتوضيح، لأن مثل هذا الشيء لا يُفصّلُ ولا يُعلّلُ، ولكنه يعرِضُ خطفاً، أي أن غموض التعبير في تلك الحالة راجع

[1]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، ط1، دار الشروق للنشر، الأردن، 2003، ص24.

[2]- د. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص180.

[3]- بشر فارس: مفرق الطريق، مسرحية في فصل واحد، مطبعة المعارف، مصر، 1938، ص05، 06.

إلى غموض موضوعه، بالإضافة إلى أن في الإبهام ذاته لذة الاكتشاف التدريجي، لا يعطيك محصوله دفعة واحدة، ولا يبوح إلا بعد طول أناة»[1].

وتمثل كل هذه العناصر عند الرمزيين جوهر العملية الشعرية. يقول "صلاح لبكي": «الشعرُ حكاية عقل يغفو وحاضرٍ يموت على نغمٍ يَرِفُّ، هناك حكاية اتساع الحياة في مواكب من الصور والأحلام والأخيلة والعاطفة، هناك حالة شعرية، هي الحالة التي تتعطل معها إلى حد ما القوى المدركة الواعية، حالة انعتاق النفس من كل المشاغل، وتكاثف الحياة الروحية إلى أقصى حدود الاستسلام للأحلام، والتأمل في الصور التي يبتدعها الخيال»[2].

ويمكن القول إن الكشف هو جوهر القصيدة الحديثة أي قصيدة الرؤيا، لقد صار المحور الذي تقوم عليه، والغاية التي تنتهي إليها؛ «لقد صار الشعرُ رؤيا أو مشروع رؤيا، تظل في حاجة إلى كشف لا تنتهي آفاقه ولا تتحدد أبعاده، يأتي من اللانهائي إلى اللانهائي، لا تَحْصُرُهُ الحدود ولا تُقيده الشروط، ضمن علاقات لغوية تحطم العلائق القديمة للبنى اللغوية المعيارية، مرجعيتها في ذلك التجربة الباطنية، تنطلق منها وتحيلُ إليها»[3].

لهذا صار مفهوم الشعر أكثر ضبابية وغموضا، بعد أن كان في السابق قولا موزونا مقفى يدل على معنى، لأنه صار يجول مع النفس في سفرها، وفي توقها إلى العالم المثالي.

الشعرُ المعاصر إذن هو تجربة رؤيا يتمثل في «العالم الذي يؤسسه، والرؤيا التي يكشف عنها، والآفاق التي يقتحمها للحساسية والفكر»[4]، ولذلك «لا يمكن أن نُعرف الشعر، إنه انسيابي، يتفلتُ من كل تعريف، وينعتق من كل تحديد، لأنه ينبثق من مَعين متدفق، يتسم بالديمومة والتجدد، يتدفق من مجهول متأبٍّ على الكشف»[5].

---

[1]- د. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص181.

[2]- صلاح لبكي: لبنان الشاعر، ص34.

[3]- أحمد بوزيان: الرؤيا بين الصوفي والشاعر في التجربة الشعرية المعاصر، ص36.

[4]- أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1986، ص10.

[5]- أحمد بوزيان: الرؤيا بين الصوفي والشاعر في التجربة الشعرية المعاصر، ص37.

وكونُ الكشف من أهم خصائص الشعر الحداثي ومميزاته، يتفق تماما مع ما تذهب إليه المدرسة الرمزية وتتبناه في هذا الخصوص، كما أنه أحد أهم المعالم التي صنعت الفارق بين القصيدة القديمة والحداثية؛ «ثمة فرق كبير بين الشعر القديم والتجربة الحداثية الشعرية، فإن كانت مهمة الشاعر القديم تكمنُ في التعبير عن الواقع في صورته المرئية، فإن الشاعر الحداثي تجاوز النمط التعبيري، حيث تحول إلى شاعر مكتشف لحقيقة الوجود، وبما أن الوجود –في رؤيا الحداثة بعامة- هو لا شيء خارج الزمن الإنساني، فإن تجربة كشف الذات عن حقيقة وجودها في تجربة هذا التيار ليست شيئا أكثر من كشفها تجربتها وهي تحاول إيجاد نفسها في الزمن، لتغدوَ تجربة الكشف –من ثم- تجربة إيجاد، فكشف الذات عن تجربتها مع العالم هو –في الآن نفسه- إيجاد لوجودها هي نفسها في الزمن بفاعلية الإيجاد، من حيث هي وجودٌ منبثق عن تلك الحركة، يتحقق بتحققها وينقطع عند توقفها»[1].

وبهذا تمتاز القصيدة الحداثية كليا عن القصيدة القديمة، حتى تكاد تَخْفَى نقاط الالتقاء بينهما، لأنه إذا كانت القصيدة القديمة تعبّر عن فكرة أو موقف، أو تصف شيئا، أو تمدح شخصا أو تهجوه إلى غير ذلك من أغراضها، فإن القصيدة الحداثية «يسقط من عَدِّهَا فكرة الانعكاس لتحلّ محلها فكرة الخلق والإبداع، وهنا تلعب الذات دوراً كبيرا في كتابة القصيدة الكشفية، فالشاعر الذي لا يضيف من ذاته للواقع شيئا يَبْطُلُ أن يكون ما كتبه شعراً، بل إن القصيدة الكشفية بطاقاتها الإيحائية الخلاقة، تتخلى عن الموضوعات الجزئية وفكرة الأغراض القديمة والوقائع الصغيرة، والوصف والحدث. قصيدة الحداثة جاءت لتؤسس لنفسها مناخا كشفيا جديدا، يتخطى عن تلك المعمارية العتيقة التي يَنبنِي عليها منطق الشعر التقليدي، وما الشعر الكشفي سوى كشف عن حياتنا المعاصرة في عبثيتها وخللها، إنه كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة»[2].

[1]- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص517.

[2]- المرجع نفسه، ص517.

وربما يتبادر إلى ذهن غير المتخصص في الأدب أن الكشف معناه الوصول إلى معلومات أو معارف في مجالات مختلفة، ربما يكون بعضها ماديا، لكن الحقيقة أن الأساس في الكشف هو الكشف عن خصوصيات الذات، عن حقيقتها، عن تفصيلاتها الدقيقة، عن نوازعها وتوجهاتها التي كانت مخفيّة حتى عن صاحبها، عن مواقفها من الحياة والأشياء.

فالذّات لا تكشف عن نفسها دفعة واحدة، بل تنمو وتتطور وترتقي مع الزمن والأحداث، وتكشف في كل مرة عن جزئية من جزئياتها، ساعية إلى التكامل. وبارتباطها بالناس وبكل أشكال الحياة، تتبلور مواقفها من قضايا الحياة المختلفة، فيكون فعل التغيير والتجديد والإصلاح، وتقديم ما هو مفيد.

ولكن السؤال الذي يُطرح هنا: هل لرحلة الكشف هذه نهاية؟ وهل تصل الذات إلى مرحلة تكشف فيها عن كل ملامحها؟

في أدب جبران خليل جبران الكثير من العبارات، يصوّر فيها أمورا كثيرة غير منظورة، يحاول الوصول إليها ومعرفتها؛ يقول في رسالة له إلى "ميخائيل نعيمة": «في قلبي يا ميشا صور وأشباح تتمايل وتتمشّى وتتهادى كالضباب، ولكنني لا أستطيع وضعها في قوالب من الألفاظ، ربما كان السكوت أجدر بي، حتى يعود هذا القلب إلى ما كان عليه منذ سنة. ربما كان السكوت أولى بي، ولكن ما أصعب السكوت وما أَمَرَّهُ في فم رجل تَعَوَّدَ الكلام»[1].

ويقول في رسالة له إلى "مي زيادة": «أنا ضباب يا ميّ، أنا ضباب يغمرُ الأشياء ولكن لا يتحدُ وإياها، أنا ضبابٌ وفي الضبابِ وحدتي، وفيه انفرادي ووحشتي، جوعي وعطشي، ومصيبتي أن الضباب وهو حقيقتي يتوق إلى استماع قائلٍ يقول: لستَ وحدكَ ونحن اثنانِ، أنا أعرف من أنت. أخبريني يا ميّ، أفي ربوعكم من يقدرُ ويريدُ أن يقول لي: أنا ضبابٌ آخر أيها الضباب، فتعال نُخِيّم على الجبال وفي الأودية، تعال نَسِرْ بين الأشجار وفوقها، تعال نغمُر

[1]- جبران خليل جبران: رسائل جبران، د.ط، الدار النموذجية، صيدا، بيروت، 2008، ص81.

الصُّخور المتعالية، تعال ندخُل إلى قُلوب المخلوقات وخلاياها، تعال نَطُف في تلك الأماكن البعيدة المنيعة غير المعروفة»[1].

ويقول لها في رسالة أخرى: «لديَّ أمور كثيرة أريد أن أقولها عن العنصر الشفاف وغيره من العناصر، ولكن عليَّ أن أبقى صامتاً عنها، وسوف أبقى صامتا حتى يضمحلَّ الضباب وتنفتح الأبواب الدهريةُ، ويقول لي ملاكُ الرب: تكلّم فقد ذهب زمن الصمت، وسِرْ فقد طال وقوفك في ظلال الحيرة. متى يا تُرى تنفتحُ الأبواب الدهريةُ؟ هل تعلمين؟ هل تعلمين متى تنفتحُ الأبواب الدهرية ويضمحلَ الضباب؟»[2].

ويعبرُ جبران عن ترقّبه لهذا الكشف بالانتظار؛ يقول في رسالة له إلى "ميّ زيادة": «الانتظار حوافرُ الزمن يا ميّ، وأنا دائما في انتظار. أنا دائما أنتظر ما لا أعرفه، ويُخيّلُ إليَّ في بعض الأحايين أنني أصرف حياتي مترقبا حدوث ما لا يحدثُ بعد، وما أشبهني بأولئك المقعدين الذين كانوا يجلسون بجانب البُحيرة مترقّبين هبوط ملاكٍ يُحركُ الماء»[3].

ويعبّرُ أحيانا أخرى عن الانتظار (بالكلمة) التي ينبغي أن يقولها، يقول: «إن لديّ شيئا أقوله للعالم، شيئا مختلفا عن أي شيء آخر»[4]، ويقول في رسالة له إلى ابن عمه "نخلة": «... ولكنني أشعرُ بقوة بين تلافيف دماغي وفي عمق أعماق صدري تريدُ الخروج، وسوف تخرجُ مع الأيام إن شاءت السماء»[5].

ولشدة اشتياق روحهِ وتطلعها إلى بلوغ الحقيقة، يتمنى أن لا يدركهُ الموتُ قبل أن يقول كلمتهُ؛ يقول في إحدى رسائله إلى "مي زيادة": «أما تعلمين يا ميّ أني فكرتُ بالانصراف الذي يسميه الناس موتاً، أما وجدتِ في التفكير لذة غريبة، وشعرتِ بشوقٍ هائل إلى الرحيل؟ لكني أعود فأذكرُ أن كلمة لابد من قولها، فأَحَارُ بين عجزي واضطراري، وتُغلق أمامي الأبواب. لا لم

---

[1]- جبران خليل جبران: رسائل جبران، ص103.

[2]- المصدر نفسه، ص110.

[3]- نفسه، ص111.

[4]- توفيق صايغ: أضواء جديدة على جبران، ط1، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت، 1966، ص235.

[5]- جبران خليل جبران: رسائل جبران، ص28.

أقل كلمتي بعد، ولم يظهر من هذه الشُعلة غير الدخان... إني إذا ما انصرفتُ قبل تهجئة كلمتي ولفظها، فإني سأعودُ لأقول الكلمة التي تتمايلُ الآن كالضباب في سكينة روحي... أتستغربين هذا الكلام؟ إن أغرب الأشياء أقربها إلى الحقائق الثابتة، وفي الإرادة البشرية قوة اشتياق تُحوّلُ السديم فينا إلى شُموس»[1].

ويعبّرُ جبران عن شغفهِ بذلك الغيب، وانتظاره لذلك الكشف بجوع الروح وظمئها؛ يقول في رسالة له إلى "يوسف الحويّك": «ونفسي جائعة ظامئة إلى مأكل ومشرب لا أدري أين هما؟ النفسُ زهرة عُلوية لا تعيش في الظل، أما الأشواك فتعيش في كل مكان»[2].

هكذا إذن يعبّر جبران عما لم يتكشّف له من خبايا ذاته بَعْدُ بالسديم والضباب، وبجوع الروح وظمئها، ويسمي مرحلة الانتظار بالترقب.

[1] جبران خليل جبران: رسائل جبران، ص115.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

4. النبوءة:

من المفاهيم التي ترتبط ارتباطا وثيقا بشعر الحداثة مفهوم النبوءة، وهو يتواجد على الخط ذاته الذي توجد فيه الرؤيا والحُلُم والكشف، هذه المصطلحات الجديدة التي هي حقا أجنحة الشعر الحديث، التي يُؤمَلُ أن توصله إلى غايات كُبرى من الحقائق والأفكار البناءة، وهي معالم تحرّره من قيوده التقليدية، والنبوءة بشكل خاص «تُعنى بقراءة الغيب وكشف الغامض، لذلك فهي مرتبطة بالمستقبل. والشعر قائم على شهوة الدخول في الغيب والمجهول، وهذا ما جعل الكثير من الشعراء العرب وبغض الغربيين أمثال "شللي" يذهبون إلى أن الشعر إلهام من قوة غيبية، وأن الشاعر نبي يوحى إليه من السماء، متجاهلين تفكير الشاعر ومعاناته في كثير من الأحيان»[1].

وارتباط النبوءة في الشعر الحداثي بكل من الرؤيا والحُلُم والكشف واضح بجلاء، بل إن معاني هذه المصطلحات في حقل الإبداع الشعري تتقارب في الكثير من الأحيان إلى غاية الاتحاد؛ «ما دام الشعر الحداثي شعر كشف يتجاوز الواقع والآني، فلابد أنه يستشرف المستقبل ويتطلع إليه، فعنصر المستقبل دائم الحضور في الرؤيا، ومن هنا جاء الارتباط بين الرؤيا والنبوءة»[2].

ولارتباط النبوءة أساسا بالمغيّبات، كان شعر الرؤيا شعرا نبوئياً، لأن غايته كشف ما خَفِي في النفس والعقل وحقائق الوجود، تلك الحقائق التي تكون –ربما- مطلقة ولا نهائية، تماشيا مع قوله تعالى: {وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا} [الإسراء، 85].

و«الرائي بهذا المفهوم صاحب رؤيا نبوئية، إذ يطّلع على عالم غير ظاهر للعيان، بفعل الرؤيا التي تزيح الستار وتهتك الحجاب، ويتكشّف للشاعر ما لا قدرة له على قولبته وتشكيله»[3].

---

[1]- ينظر: فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص40.

[2]- محمد عبد المولى: وهم الحداثة، ط1، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2015، ص150.

[3]- أحمد بوزيان: الرؤيا بين الصوفي والشاعر في التجربة المعاصرة، ص37، 38.

وهذا هو جوهر الخصوصية في الأثر الأدبي أو الفنّي، والذي يمنحه خاصية تجاوز الزمن واستشراف المستقبل.

«ما دام الشعر كشفاً وخلقاً لعالم جدلي، وتجاوزا لما هو ممكن، وباحثا لما هو موطنُ إمكانٍ، وهذا ما يمنحُ الرؤيا الشعرية شموليتها وعذريتها، فلا ريب إذن أن تكون هذه الرؤية نبوئية مستقبلية استشرافية، والذي يتكفل بهذه المهمة هو الفن، في نظرته الأمامية للواقع، وهو الإنسان، ذلك لأن الفن بمستقبليته يعمل على تحقيق هذا المشروع النبوئي، لذلك نجد "روجيه غارودي" (Roger Garaudy) يقول على خصوصية الأثر الفني، أي أن الأثر الفني لا يظل أنموذج علاقات إنسان عصر من العصور بالعالم الذي يعيش فيه وحسب، وإنه أيضا مشروع، أو إضفاء أمامي لعالم لم يوجد بعد، لعالم هو في حال المخاض، إن للفنان الحقيقي وظيفة نبيّ، إنه أفضل من يساعد معاصريه على اختراع المستقبل»[1].

«ومن هنا تصبحُ النبوءة تنبؤاً بالمستقبل، تنبؤا بالمحجوب وكشفا لخلاياه المضمرة، فهي ليست عودة إلى الماضي، وإنما هي قراءة للمستقبل وفي المستقبل»[2].

أما إذا عدنا إلى جبران خليل جبران، فقد شغلت النبوءة حيزا مهما في كتاباته النثرية والشعرية على السّواء، ولا أدلّ على ذلك من كتابه "النبيّ"، الذي سعى فيه إلى رسم ما ينبغي أن تكون عليه رؤية الإنسان في مرحلة كماله النهائية للوجود وما فيه بلغة نبوئية مؤثرة.

والنبوءة الإلهية، أي نبوءة الأنبياء –عليهم السلام- شأن آخر، متميز في كل جزئياته، أولا لأن واهبها هو الله سبحانه وتعالى، وثانيا لأن لهم من المؤهلات والمزايا ما ليس لغيرهم، فهم «صنف مفطور على الانسلاخ من البشرية جملة –جسمانيتها وروحانياتها- إلى الملائكة من الأفق الأعلى، ليصير في لمحة من اللمحات ملَكاً بالفعل، ويحصل له شهود الملأ الأعلى في أفقهم، وسماع الكلام النفساني والخطاب الإلهي في تلك اللمحة. وهؤلاء الأنبياء -صلوات الله وسلامه عليهم- جعل الله لهم الانسلاخ من البشرية في تلك اللمحة (وهي حالة الوحي)، فطرة فطرهم

[1]- بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ص543.
[2]- المرجع نفسه، ص544.

عليها، وجِبِلّةً صوّرهم فيها، ونزههم عن موانع البدن وعوائقه ما داموا ملابسين لها بالبشرية، بما رَكَّب في غرائزهم من القصد والاستقامة»[1].

ويتضح مفهوم النبوءة أكثر عند "أدونيس" في تفريقه بين النبوءة الإلهية والجبرانية، «فالنبيّ في الأول ينفّذ إرادة الله المُسبقة الموحاة، ويُعلم الناس ما أوحيَ إليه ويقنعهم به، أما جبران فيحاول على العكس أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، أي وحيه الخاص... فجبران يقدم مفهوما جديدا ضمن تراث الكتابة الأدبية العربية، للإنسان والحياة، وهو يوحي بما سيكون عليه المستقبل، وهو ليس منفعلاً بل فعالٌ، وهو يرى الخفيّ المحجوب ويُلبّي نداءه»[2].

النبوءة الجبرانية إذن تختلف اختلافا كلّيا عن النبوءة بالمعنى الديني لأنها نبوءة إنسانية، غير أن الصلة بين النبوّة والجبرانية هي الآن ما يهمنا؛ «الجبرانية هي جوهريًّا نبوة إنسانية، وجبران بهذا المعنى يطرح نفسه نبيًّا للحياة الإنسانية بوجهها الطبيعي والغيبي، لكن دون تبليغ رسالة إلهية معيّنة، والفرق بين النبوة الإلهية والنبوة الجبرانية هو أن النبيّ في الأولى ينفذ إرادة الله المسبقة الموحاة، ويعلّم الناس ما أوحي إليه ويقنعهم به، أما جبران فيحاول، على العكس، أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، أي وحيه الخاص»[3].

إن تطور الحياة بكل أشكالها، والتطور الفكري والنفسي للإنسان على مدى الأعصُر المتعاقبة، هو الذي أوصلنا إلى هذا الشكل الجديد من الإبداع الذي يقوم على هذه الأسس كدعائم رئيسية تُميّزه عمّا تَقَدَمَهُ من إبداع في العصور الماضية، «وبما أن العالم المعاصر ينزعُ نحو المزيد من الانفتاح والتطور والتكامل، فقد فرض على الأمة العربية بلورة اتجاهات ومقاربات من نوع جديد في مجال الإبداع الأدبي، وبالتالي استوجب على هذا الأدب أن ينتقل من واقع التفوق الجمالي والهامشية إلى واقع الانفتاح على رؤى جديدة، وعلى الأبعاد الإنسانية

---

[1]- ابن خلدون: المقدمة، ج3، د.ط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1999، ص453

[2]- بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ص543، 544.

[3]- أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، (صدمة الحداثة)، ص148.

المصيرية. وما دمنا نقف على مشارف الألفية الثالثة، على عصر بادي الإتساع، واضح التعدد، يَنِمُّ عن تطورٍ، ويَشِي بتحول كبير يُعكسُ بمستويات عديدة من الحياة وطرق التفكير وألوان التعبير... ولقد كان الواقع كله يسعى من أجل خلق وترسيخ قيم جديدة شكلاً ومضموناً، وراح يسعى إلى الانعتاق من قيود التقليد والمفاهيم الجامدة، والأساليب السطحية في التعبير والتفكير والتحليل، وجد في البحث نفسه من خلال إعادة اكتشاف الواقع وتكوينه علاقات ورؤى متطورة ومُجددة ضمن الأعمال والأشكال الإبداعية المختلفة»[1].

و«إذا اعتبرنا –في ضوء ما سبق- أن مفهوم النبوءة في الشعر الحديث، الذي ساد إبان مرحلة ما من مراحل تبلور الحداثة، شكل مدخلا مهما من مداخل انتماء الشاعر الحديث في ذلك الحين إلى ملكوت الحداثة، فإننا سنرى في تجربة جبران، بكل جلاء ودون أيّ لبس تلك الرغبة المسنودة بوعي مُبكر في تقديم لغة قائمة في أساس خطابها على تَمَثُّل الدور "النبوي" للشاعر. وذلك لم يكن من خلال كتابيه "النبيّ" و"حديقة النبيّ"، بل فيما هو أعمق من ذلك: أقصد في اللغة النبوية التي تُشكّل عماد التعبير عن تجربته في شتى أصناف الكتابة (حتى في نتاجه باللغة الإنجليزية، الأمر الذي يتوضح حتى ونحن نقرأه مترجما). يتوضح ذلك أيضا في تلك الآفاق العميقة الخاصة بمظاهر الرُوح والذات، المليئة بها كتابته، التي دفعت اللغة إلى أن تستغل تقنيات الإشارة والرموز، أو تعتمد طريقة لبناء الجملة العربية، ينفخُ فيها من رُوح الخطاب النبوي، سواءٌ في نصّها القصصي أو الشعري النثري، أو في أمثاله وقصصه القصيرة جدا، أو في تأملاته الفلسفية، وكلنا يعرفُ مدى امتزاج رُوح اللغة الجبرانية باللغة الإنجيلية في أبهى أبعادها ومجازاتها»[2].

ولكن جبران الذي يقول في "دمعة وابتسامة": «جئت لأقول كلمة وسأقولها، وإذا أرجعني الموت قبل أن ألفظها يقولها الغد، فالغدُ لا يتركُ سرا مكنونا في كتاب اللانهاية»[3].

---

[1]- مصطفى بلمشري: رؤى جديدة في الإبداع الأدبي، مجلة المسار، ع78، تونس، ماي-جوان 2007، ص95، 96.

[2]- محمد علاء الدين عبد المولى: من جنون الرؤيا إلى السفر البعيد والمختلف، جولة في عالم جبران خليل جبران.

[3]- جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ص263.

لم يكن ليتوهم كحالة نفسية أنه ذلك "النبيّ"، وإنما كان ذلك إمعاناً منه في الإيمان بالدور الحتمي للمبدع الذي سيقوم برسالته (الكلمة)، الآن أو في الغد على يد أحدٍ قادم، فالزمن الآتي سيكشف –لا محالة- كل حجابٍ في مسار الأبدية.

«لم يكن جبران مريضا بوهم أنه نبيّ سماوي (وهذا أمر لا نقاش فيه بخصوص أي مبدع)، ولم يكن يطمح إلى تخُيّل علاقة مَرَضِيّة مع لاهوت غيبي سماوي، بل إنه نبيّ يتجه بخطابه الإبداعي إلى بني قومه، بطموحهم ومعاناتهم (وإن غَلّف لُغته بالنبوية)، أي أنه مبدعٌ يُبشّر بين البشر بفردوسٍ جميل يخصُّ حياتهم الراهنة المحسوسة، لذلك فجبران يُولد في قلب البشر، ولا يتعالى بخطابه النبوي عليهم –مهما انتقدهم ورفضهم واختلف معهم وعادى بعض فئاتهم-، فذلك كله من باب تنبيه البشر إلى الدور الجمالي الخلاق المنتظر أن يقوموا به، وهو يستلهم من بني قومه رغبة تحقيق مشروعه على الأرض، لا في الغيب»[1].

وعلى الرغم من إيغال جبران في الأمور الروحية واستبطان الذات، وسعيه الدائم إلى استكشاف المجهول، فإنه لم يكن متخصصا في الموضوعات الدينية؛ «بالرغم من تشبع جبران بالروحانية وانهمامه بالأسئلة الميتافيزيقية، لا يمكن اعتباره كاتباً دينياً»[2]، لذا فإن حركته النبوئية ترمي إلى نوع آخر من البحث عن المستقبل؛ «تتمثل هذه الحركة أولا في التبشير "بأزمنة جديدة" للإنسانية، لا تأتي بفعل مشيئة إلهية، كما في المقاربة الدينية، بل من خلال فعل وإرادة فعل إنسانيتين تماماً. لا تتمثل النزعة النبوية هنا في التكهن بالمستقبل، ولا في التكهن بمستقبل مرسوم من قبل على يد قوة إلهية أو على يد القدر، بل هي التأشير على اتجاه، وعلى هدف نهائي، وعلى السبيل التي ينبغي انتهاجه»[3].

---

[1]- محمد علاء الدين عبد المولى: من جنون الرؤيا إلى السفر البعيد والمختلف، جولة في عالم جبران خليل جبران.

[2]- بطرس الحلاق: جبران، حداثة عربية: ذات تتكون وأدب يتجدد، تر: إياس الحسن وجمال شحيد، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013، ص331.

[3]- بطرس الحلاق: جبران، ص344.

النبوءة عند جبران إذن هي معرفة متعددة الأبعاد نبعت من أعماق الذات، بعد جهد كبير من التأمل والبحث، وقَدْحٍ للفكر وقِوَى النفس، لتقديمها إلى بنِي الإنسان من أجل أن تكون لهم نبراسا يضيء الطريق في الحياة، ومن أجل أن يستثيروا هم بدورهم دفائن ذواتهم وعقولهم ليصلوا إلى حقائق مماثلة، هي حلقات في سلسلة التكامل الإنساني.

5. العاطفة:

في التعريف العام، هي حالة ذهنية كثيفة تظهر بشكل آليّ في الجهاز العصبي وليس من خلال بذل جهد مُدرَك، وتستدعي إما حالة نفسية إيجابية أو سلبية، وتهيمن العواطف والمشاعر على الكثير من الجوانب في حياتنا، سواء كان بوعيٍ منّا أو لاوعي، وتلعب دورًا كبيرًا في التأثير بالسلوك البشريّ.

مما يعرف عن جبران أنه «جدّد خصوصا في الأدب الذاتي الذي كان ما يزال في بداية عهده في تراثنا»[1]، 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»[2]. 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[3].

لاشك 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

[1]- د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ص130.

[2]- د. عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، المضمون وصورة التعبير، ط4، دار الفكر، بيروت، 1983، ص92.

[3] ينظر: عبد المومن قيس: شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، مذكرة ماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2010/2009، ص33.

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»[1].

لقد 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»[2].

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.

---

[1]- طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ط1، دار المعارف، بيروت، 1988، ص56.

[2]- د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص147.

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..»[1].

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

[1]- جبران خليل جبران: العواصف، ص90، 91.

انطلاقاته المجنحة وأحاسيسه الجامحة تحد منها ضوابط القوافي والعروض»[1]، ولأنه «ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب»[2].

وهنا يأتي أيضا موضع الإلهام الذي ينتجه هذا التدفق العاطفي، «فقد كان جبران معتادا أن يكتب تحت وطأة انفعال مفاجئ يخضع له طاقته النقدية الواعية، فكان بهذه المثابة كاتبا يعتمد الإلهام»[3]، وهذا دون شك يختلف عن الإحساس الدافع إلى الكتابات التحليلية الهادئة؛ لأن هذه الأخيرة ثمرة إعمال الفكر وإجالة العقل في مختلف الشؤون والقضايا.

[1]- د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص 131.

[2]- جبران خليل جبران: العواصف، ص86.

[3]- د. خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص293.

6. الصورة الشعرية:

تُعرّف الصورة بأنها: «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»[1].

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»[2]. 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»[3].

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.

---

[1]- د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ط1، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 1999، ص157.

[2]- أبو البقاء الكفوي: الكليات، ج1، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، دط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998، ص470.

[3]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، دط، القاهرة، 1938، ص132.

[4]- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص07.

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»[1].

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»[2].

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»[3].

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»[4].

---

[1]- د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دط، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص32. نقلا عن: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص09.

[2]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص106.

[3]- د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص435.

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

كما أن منطلقاته واتجاهه الرومانسي الذي «ينظر إلى مظاهر الطبيعة بوصفها كائنا حيا لا منظرا خارجيا ميتا»[1]، 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 لبنات في هذا البناء التصويري المتكامل...وهي لوحات يبنيها الشعراء عادة من خلال قص الأحداث وحكاية المواقف»[2].

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»[3]، فالمعرفة عنده مثلا «ينبوع كامن في أعماق النفس سيتفجر يوما ما ويجري منحدرا إلى البحر»[4]، 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»[5]، «ولكل مشهد من مشاهد الطبيعة صدى في صميمه»[6].

---

[1]- د. أحمد عوين: الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001، ص68.

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

[3]- د.جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص134.

[4]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص64.

[5]- أنظر: جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص54.

[6]- د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص134.

هكذا تتحول الطبيعة بمظاهرها المختلفة إلى »رموز إنسانية لها حركاتها وأحاسيسها»[1]، 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»[2].

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...»[3].

ويقول في "النبيّ" 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.

وعندما تهدمون أبراجكم يضحك البحر منكم في نفسه، لأن البحر يضحك من الأبرياء أبدا»[4].

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.

---

[1]- د. أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص09.

[2]- د. زكرياء إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دراسات جمالية، ط1، مكتبة مصر، القاهرة، 1988، ص50. نقلا عن: د.أحمد يوسف خليفة، المرجع نفسه، ص10.

[3]- جبران خليل جبران: العواصف، ص52.

[4]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص53.

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»[1].

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

وتتشكل الصورة بطرق كثيرة أهمها:

أ. المجاز:

تتضمن كلمة المجاز معنى الجواز، أي المرور والانتقال من معنى إلى آخر، يقول "الجرجاني": «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 تُجُوّز إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[2].

وعن أهميته يقول: "هربرت ريد" (Herbert Read): «يجب علينا دائما أن نتهيأ للحكم على الشاعر بقوة المجاز في شعره وأصالتها»[3].

«ويدخل في المجاز التشبيه والاستعارة»[4]، والكناية التي تُلحق ببعض أنواع الاستعارة وهي «الاستعارة بالكناية»[5].

---

[1]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص93.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص269.

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

[4]- المرجع نفسه، ص169.

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

وتقوم الاستعارة بما يقوم به التشبيه، «وهي أساس الصور الشعرية لأنها سيدة المجاز، ولأنها أكثر قدرة على تخطي الواقع، ورسم صور جديدة»[1].

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 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»[2]. 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 مموقة»[3]. 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»[4].

ويقول "جان مولينو" (Jean Molino) عن الاستعارة والتشبيه: «إن الاستعارة والتشبيه غالبا ما اجتمعا تحت تسمية عامة هي الصورة الشعرية (Image poétique)، وبالنسبة إلى

---

[1]- د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص170

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص46، 47.

[3]- المرجع نفسه، ص46، 47.

[4]- نفسه، ص47.

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»[1].

يلتقي "مولينو" مع "الجرجاني" في قضية التجدّد المستمر للصورة المجازية أو الشعرية، الذي يعبّر عنه "الجرجاني" بالصورة المستجدّة، و"مولينو" بالاستعمال المسترسل للصور الشعرية. إنه لا يقصد بالاسترسال هنا الاستمار والإكثار، بل يقصد ابتداع كل جديد ومختلف من الصور الشعرية وتوليد بعضها من بعض، لكن الجرجاني يوضح الأمر أكثر بقوله إن اللفظة الواحدة والعبارة المجازية الواحدة تعطي في كل مرة دلالة جديدة كلما وردت في موضع جديد.

ب. الرمز:

«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»[2]، 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»[3].

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

[1]- 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.

[2]- د. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص119.

[3]- محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص159.

على التحديد والتقرير»[1]، وإنما وصفناه بهذا الوصف لأنه في رأي بعض النقاد لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى، يقول "يونج" (Carl Jung): «الرمز وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته»[2]. 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»[3].

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»[4]. 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

[1]- د. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص126.

[2]- د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص173.

[3]- د. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص140.

[4]- د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص173.

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[2].

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»[3].

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 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

---

[1]- د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص175.

[2] ينظر: عبد المومن قيس: شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، ص43.

[3]- د. صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في الأرض المحتلة، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص119. نقلا عن: د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص174.

إيحائها إلى مشارف الرمز، وقد يحدث العكس حين يصوغ الشاعر رموزه صياغة منطقية بغية تقرير فكرة أو استخلاص عبرة»[1].

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»[2]، 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»[3].

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

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

[2]- د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص174.

[3]- محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص161.

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»[1].

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 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»[2]، 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»[3].

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»[4].

---

[1]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص262.

[2]- المرجع نفسه، ص263.

[3]- د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص142.

[4]- المرجع نفسه، ص141.

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]

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

[1]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص78، 79.

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»[1].

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»[2].

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 عـــزم النـــاس ظـــل في فضـا الفكـــر يطـــوف[3]

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

[2]- المرجع نفسه، ص122.

[3]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص62.

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

- إنمـا العاقـــل يدعـــى عندنـــا الأمـــر الغريـــب[1]

- إن علـم النـــاس طـــرا كضبـــــاب في الحقـــول[2]

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»[3] التي لا يمكننا أن نؤكد بعد قراءتها إن كان يقصد بها امرأة ما أو ذاته هو 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»[4].

كما أن وجود جبران في العهد الأول لبدايات الاتجاه الرمزي في الأدب العربي لم يكن ليسمح له باستكشاف كل ما ينبغي أن تتسم به الرمزية في صورتها التي يبدو اليوم أنها كاملة. ومؤكَّد أن هذه الرمزية المعاصرة التي ربما يظن البعض أنها شكل نهائي لها لا يمكن إضافة شيء إليها، ربما يأتي عليها يوم تتغيّر فيه الكثير من مفاهيمها وتفصيلاتها، وهذه سنّة جارية في كل العلوم والأفكار والنظريات، المحكومة جميعا بقانوني التطور والتراكم.

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»[5]، وهي «قصة خيالية ذات أصل شعبي، تمثل فيها قوى الطبيعة بأشخاص يكون لأفعالهم ومغامراتهم معان رمزية، كالأساطير اليونانية التي تفسر حدوث ظواهر الكون

[1]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص71.

[2]- المصدر نفسه، ص64.

[3]- جبران خليل جبران: العواصف، ص33.

[4]- د. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص293.

[5]- المرجع نفسه، ص244.

والطبيعة بتأثير آلهة متعددة. أو هي حديث خرافي يفسر معطيات الواقع الفعلي، كأسطورة العصر الذهبي وأسطورة الجنة المفقودة»[1].

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»[2].

وجدير بالذكر أن الرومنطيقيين هم من أعاد للأسطورة مكانتها «كحقيقة من نوع خاص أو معادل للحقيقة»[3] ومتمم لها، بعد أن كانت عند سابقيهم «تستعمل مناقضة للتاريخ أو العلم أو الفلسفة أو الحقيقة»[4].

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؟...»[5].

---

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

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

[3]- المرجع نفسه، ص245.

[4]- د. إحسان عباس: فن الشعر، ص132.

[5]- جبران خليل جبران: العواصف، ص05.

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"»[1]. 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»[2].

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

[1]- جبران خليل جبران: العواصف، ص06، 07، 08، 09، 10.

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

وجاء في أساطيرهم أن رنات "أورفيوس" الموسيقي حركت قلب الحيوان فاتبعته الضواري والنبات، ومدت نحوه الأزاهر أعناقها ومالت إليه الأغصان والجماد، فتحرك وتفتت...»[1].

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[2]، 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..»[3].

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

[1]- جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص80، 81.

[2] ينظر: عبد المومن قيس: شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، ص50.

[3]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص07، 08، 09، 10.

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»[1].

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»[2]، ولعله (أي الناصري) من أكثر الرموز استعمالا من قبل جبران، وهو يوضح إيحاءات الرمزين (عشتروت والمسيح) في القصة ذاتها قائلا: «في قلب هذه الصخرة 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»[3].

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

د. الخيال:

الخيال ركن أساسي من أركان النص الإبداعي الحديث، وهو أحد الأعمدة التي تقوم عليها قصيدة الرؤيا الحديثة، وقد أشار إليه في القديم الكثير من النقاد العرب وغيرهم كحازم

[1]- جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، دط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993، ص87، 88.

[2]- غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، دط، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص361.

[3]- المصدر نفسه، ص91، 92.

القرطاجني وغيره..، أما تعريفه فهو: «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 مخيّل أي مُشكَلٌ". 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 السبب 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].

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 ألفته 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 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].

---

[1]- د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص187.

[2]- محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم، مقاربة مقارنة، ط1، مطبعة سوجيك، تونس، 1999، ص139.

[3]- د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص187.

[4]- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص75.

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»[1]. 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»[2].

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»[3].

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"»[4].

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...»[5].

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

---

[1]- د. إحسان عباس: فن الشعر، ص129.

[2]- د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص194.

[3]- جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص52.

[4]- جبران خليل جبران: العواصف، ص58.

[5]- المصدر نفسه، ص51.

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»[1].

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، وأفهمتني أن المحسوس نصف المعقول، وأن ما نقبض عليه بعض ما نرغب فيه.. وعظتني نفسي فعلمتني استنشاق ما لا تبثه الرياحين ولا تنشره المجامر..»[2]. 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.

[1]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص34، 35.

7. الأسلوب:

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 اللفظية.

«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 كالتنهيدة، 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...

[1]- عيسى الناعوري: أدب المهجر، دط، دار المعارف، القاهرة، 1959، ص12.

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..»[1].

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...»[2].

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...»[3].

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.

---

[1]- جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص113، 114.

[2]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص17.

[3]- جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، دط، دار الجيل للنشر والطبع والتوزيع، بيروت، 2005، ص201.

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..»[1].

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»[2].

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 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

[1]- جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، دط، دار المعرفة، الجزائر، 2003، ص11.

[2]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص266.

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 "النبيّ" 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

[1]- طنسي زكا: بين نعيمه وجبران، ص56، 57.

[2]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص267.

والألفاظ القديمة لابد من أن تموت أو تصاب بالاستحالة... وكانت الرغبة في تغير اللغة ناشئة عن الميل إلى التجديد»[1].

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»[2].

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»[3].

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

[1]- د. إحسان عباس: فن الشعر، ص93.

[2]- المرجع نفسه، ص94.

[3]- نفسه، ص95.

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»[1].

ومن هنا، توصل الكثير من النقاد إلى أن جبران أسس «مدرسة أدبية»[2]، 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»[3].

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

أ. اللغة:

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»[4].

---

[1]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص267.

[2]- طنسي زكا: بين نعيمه وجبران، ص56.

[3]- د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص147.

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

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؟»[1].

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»[2].

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»[3].

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

---

[1]- جبران خليل جبران: العواصف، ص86، 87.

[2]- د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص130.

[3]- د. خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص280.

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، 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].

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»[3]، وبما أن الشعر بما يحمله من عظيم المعاني وجليل المشاعر بهذا الوصف، فإن اللغة تبدو أحيانا

[1]- جبران خليل جبران: مقدمة رمل وزبد والموسيقى، ص07.

[2]- د. عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، المضمون وصورة التعبير، ص201.

[3]- جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص28.

عاجزة عن أن تصف كل هذا الزخم، فيصير «ما في قلب شاعر مثل جبران أكثر مما على لسانه»[1].

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].

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

---

[1]- جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص130.

[2]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص267.

[3]- د. خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص276.

[4]- المرجع نفسه، ص278.

[5]- د. أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص أ، ب.

«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»[1].

[1]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص47.

8. 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 ق19»[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

[1]- محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص69.

[2]- المرجع نفسه، ص65.

[3]- د. إحسان عباس: فن الشعر، ص38.

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.

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»[1].

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»[2].

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»[3]، وهي ليست مجرد موجودات جامدة أو غير عاقلة، بل هي «كائن حي»[4] تتجلى فيه الحياة الحقة الأصيلة، التي لم يشبها الدنس والتغيير، ولم تطمس وجهها الرغبات

[1]- د. إحسان عباس: فن الشعر، ص38.

[2]- المرجع نفسه، ص41، 42.

[3]- عزا لدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص63.

[4]- محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص70.

والأطماع، ثم إنها «هي الأم الحانية على الإنسان»[1]، 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»[2].

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 كائن حي»[3]، «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»[4].

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

---

[1]- د. عبد الرحمن عبد الحميد علي: النص الأدبي في العصر الحديث بين الحداثة والتقليد، ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2005، ص86.

[2]- د. أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ص07، 08.

[3]- د.خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص131.

[4]- المرجع نفسه، ص179.

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.

---

[1]- د. أحمد عوين: الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ص83.

[2]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص261.

[3]- د. جميل جبر: جبران خليل جبران في حياته العاصفة، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981، ص242.

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»[1].

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»[2]. 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»[3]. 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»[4]، لكنها بعد أن «كانت بالأمس مستأمنة بين أشجار الأودية، هي اليوم في المدينة تعاني مضض الفقر والأوجاع، تلك

[1]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص54، 55.

[2]- جبران خليل جبران: العواصف، ص112.

[3]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص36.

[4]- المصدر نفسه، ص22.

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»[1].

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»[2].

[1]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص27.

[2]- جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص79.

9. 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 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»[1].

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»[2].

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»[3].

---

[1]- طنسي زكا: بين نعيمه وجبران، ص63.

[2]- جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص76.

[3]- طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص62.

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»[1].

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»[2]. وبهذا تخلى الوزن عن مكانته السامية التي تبوأها طيلة قرون من الزمن، ليتحول إلى «عنصر من عناصر الجرس»[3]، 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»[4]، والوزن والقافية من أهم عناصر الإيقاع، فإن «الإيقاع موجود في النثر، وبين نثر موقع ونظم موقع لا نكاد نرى أية فوارق»[5].

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، 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»[6]. أو لنقل: هو طريقة كلام النفس، الذي يعلو أحيانا، ويتفجر كالبراكين أحيانا أخرى، ويتجه إلى الخفوت إلى أن يصير أشبه

[1]- د.محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص341.

[2]- المرجع نفسه، ص341.

[3]- نفسه، ص341.

[4]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص64.

[5]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص54.

[6]- محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم، ص77.

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].

ولعل بعض الأساليب اللغوية الأخرى أيضا تدخل في تشكيل الإيقاع في الكتابة الجبرانية كالمطابقة: «كانت المرأة بالأمس خادمة سعيدة فصارت اليوم سيدة تعسة»[3]، «حياة قصيرة ابتدأت بنهاية الليل وانقضت بابتداء النهار»[4]، وأساليب الاستفهام: «ولكن هل هو

[1]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص51.

[2]- د. أحمد مطلوب: فصول في الشعر، ص82.

[3]- جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص67.

[4]- المصدر نفسه، ص113.

الكلام...؟ هل هي الأصوات ؟ أفلا يوجد شيء...؟ أليست هي السكينة؟»[1]، وتكرار الكلمات: «انظر إلى وجهي يا صديقي، انظر إلى وجهي جيدا وتأمله طويلا، ... انظر إلى وجهي يا حبيبي، انظر جيدا يا أخي»[2]، واستعمال الكلمات ذوات الجرس اللطيف..

[1]- جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

الفصل الثالث

أنماط الرؤية الشعرية عند جبران خليل جبران

1. الرؤية الذاتية.
2. الرؤية الفكرية.
3. الرؤية الاجتماعية.
4. الرؤية الدّينية.
5. الرؤية الفنية (الجمالية).

تمهيد:

كتب جبران خليل جبران في الكثير من الموضوعات، وأبان عن رؤيته لكلّ منها، لذلك يمكننا أن نعدّد رؤاه بتعدّد الموضوعات والمجالات التي كتب فيها، فتكون لدينا رؤية اجتماعية وفكرية ولغوية وإنسانية ودينية وغيرها.

وسأحاول في هذا الفصل التطرق إلى أبرز هذه الرؤى مع إبراز نماذج من رؤية جبران لها.

1. الرؤية الذاتية:

أ. تعريف الذات:

اختلف الفلاسفة والعلماء في تعريف الذات منذ القديم، فمنهم من قال إنها النفس، ومنهم من قال إنها الكيان الذي يبنيه الإنسان لنفسه من خلال خبراته في الحياة إلى غير ذلك من التعريفات.

أ.1. الذات لغة:

«1- 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].

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

و«النفس لغة (وهي المرادف للذات):

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)»[1].

«والروح لغة: هي الجوهر العاقل المدرك لذاته من حيث هي مبدأ التصورات، والمدرك للأشياء الخارجية من جهة ما هي مقابلة للذات»[2].

من خلال هذه التعاريف نستنتج أن الذات هي ذلك الجوهر الذي يميّز الإنسان في قِبَالِ جسده، هي حقيقته وباطنه، وهي المكوّن الثابت له رغم التقلبات والأحداث، وهي الحاملة لقوة الحياة والحسّ والفكر، والجوهر العاقل المدرك، الذي بموته ينقطع نور الحياة عن البدن.

[1]- عبد الكريم المراق: معجم الفلسفة، ص193.

[2]- المرجع نفسه، ص78.

أ.2. الذات اصطلاحا:

«الإنسان يعيش حياته، أي أنه يمر بمراحل متعددة ومختلفة، ويعرف أثناءها تجارب متنوعة، ومع ذلك فإنه يبقى الشخص عينة أي أن يظل هو نفسه، رغم التقلبات والأحداث، وبالتالي لابد من التسليم بأن ما يجعل ذلك ممكنا (أي أن يملك هوية خاصة به) هو وجود نواة منفصلة من الديمومة، تشكل هويته وتحددها وتحافظ عليها على مدى حياته بأكلمها، وبالطبع فإننا نستطيع أن نَتَثَبَّتَ من وجود هذه الديمومة في أي مرحلة من الحياة»[1]، من خلال كل هذا يكون «الشعر مغامرة للذات»[2]، وباعتبار المغامرة نزوعا إلى التجديد واكتشافا للمجهول، فإن الخطاب الشعري الحديث يتجاوز الجانب الشكلي للأدب إلى «تسجيل للذات داخل اللغة، معتبرة الخطاب ممارسة للذات داخل التاريخ»[3].

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»[4].

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»[5].

---

[1]- بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص659.

[2]- هنري ميشونيك: راهن الشعرية، ص37.

[3]- المرجع نفسه، ص31.

[4]- د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص198.

[5]- المرجع نفسه، ص253.

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.

ب. علاقة الإبداع الشعري 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»[1]. 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»[2].

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»[3].

---

[1]- عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص67.

[2]- المرجع نفسه، ص67.

[3]- نفسه، ص68.

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، التي ينضج فيها ومن خلالها وعي الذات بذاتها، التي تجد فيها الذات طرقا للتحقق على نحو أوقع وأفضل وأصح بالنسبة إلى نفسها»[1].

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»[2].

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، ويصدق عليه تعريف الأسلوبيين: "الأسلوب هو الرجل"، وعاطفة جياشة نرى ونسمع تدفقها مع كل جملة وصيغة، ورموزا من مخزون 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 الرؤية الشعرية[3].

---

[1]- عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص222.

[2]-المرجع نفسه، ص222.

[3] ينظر: عبد المومن قيس: شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، ص21.

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»[1]، 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»[2].

وبما أننا سنربط في بحثنا هذا بين الذات والرؤية الشعرية، وبما أن «الشعر مغامرة للذات»[3]، 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»[4] إلى «تسجيل للذات داخل اللغة، "معتبرة "الخطاب ممارسة للذات داخل التاريخ»[5].

وقبل 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 يدرك 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

---

[1]- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دط،، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006، ص139.

[2]- المرجع نفسه، ص126.

[3]- هنري ميشونيك: راهن الشعرية، ص37.

[4]- المرجع نفسه، ص10.

[5]- نفسه، ص31.

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 تَسِيرُ بهم 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:

---

[1]- جبران خليل جبران: المجنون، تر: أنطونيوس بشير، دط، دار العرب للبستاني، بيروت، دت، 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.

فإن رأيت أخا الأحلام منفـــردا عن قومه وهو منبوذ ومحتقـــــر
فهو النبي وبُرد الغـــدّ يحجبـــه عن أمـــة بلباس الأمـــس تأتـــزر
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها وهو المجاهر لام الناس أو عـــذروا
وهو الشديـــد وإن أبدى مُلاينـــة 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.

«معرفة الذات هي أم كل معرفة»[3]، 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 عناصر تكوينه من كل شائبة، وأن يزيل عن دعائمه كل عوج أو ميلان، حتى يصفو جوهره، ويسمق إلى طبقات

[1]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص63، 64.
[2]- د.خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص110.
[3]- جبران خليل جبران: العواصف، ص100.

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»[1].

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»[2]، وأن «من يعتدل بإظهار الحق يبين نصف الحق ويبقي نصفه الآخر محجوبا وراء خوفه من ظنون الناس وتقولاتهم»[3].

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»[4].

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

---

[1]- ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص254.

[2]- جبران خليل جبران: العواصف، ص64.

[3]- المصدر نفسه، ص65.

[4]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص33.

الإنسان عن ذاته»[1]، ومن «ذاته المكبلة بالمبادئ الجامدة»[2]، وللزّجّ بنفسه في مغامرة البحث عن حقيقتها المثالية.

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»[3].

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»[4].

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

[1]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص198.

[2]- المرجع نفسه، ص197.

[3]- غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران. في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص76.

[4]- المرجع نفسه، ص322.

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»[1].

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»[2].

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»[3].

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 الفظها 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

[1]- غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران، ص322.

[2]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص191.

[3]- د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص167.

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"»[1].

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»[2].

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»[3].

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.

---

[1]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص79.

[2]- د. جميل جبر: جبران الخليل جبران في حياته العاصفة، ص229.

[3]- غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص81.

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].

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.

---

[1]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص62.

[2]- د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص201.

[3]- المرجع نفسه، ص202.

والكأس التي يقدمها إليكم، وإن أحرقت شفاهكم، فهي مصنوعة من الطين الذي جبلته يد الفخاري الأزلي بدموعه المقدسة»[1].

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»[2].

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»[3].

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

[1]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص62، 63.

[2]- غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص355.

[3]- المرجع نفسه، ص349.

"بأفلوطين" الذي اعتبر أن العلم الحق هو العلم الباطن، المؤدي إلى إيقاظ الحقائق الجوهرية النائمة في أصولنا الفطرية»[1].

أما تغنّيه بهُيام الذات وشوقها إلى ذلك العالم فيعبّر عنه في الكثير من قصائده ومقالاته؛ يقول في قصيدة "يا نفس":

يا نفسُ مَا العَيشُ سوى ليلٍ إذا جَنّ انتهى
بالفجر والفجرُ يدومْ
وفي ظما قلبي دليل على وجود السلسبيل
في جرّة الموت الرحوم
يا نفسُ إن قال الجهول الروح كالجسم تزول
قولي له إن الزهور تمضي ولكن البذور
تبقى وذا كُنه الخُلود[2]

ويقول عن ذلك العالم البعيد الذي تصبو إليه نفسه في رحلة ارتقائها وتكاملها:

يا بلادا حُجبت منذ الأزل كيف نرجوك ومن أيّ سبيل؟
أيُّ قفرٍ دونها أي جبل سُورها العالي ومن منا الدليل؟
أسرابٌ أنتِ أم أنتِ الأمل في قلوب تتمنى المُستحيل؟
أمنامٌ يتهادى في القلوب فإذا ما استيقظت ولّى المنام؟
أم غيوم طُفْنَ في شمسِ الغروب قبل أن يغرقن في بحر الظلام؟[3]

لكنه يعلم علم اليقين أن تلك البلاد ليست في أيّ من تلك الجهات، لأنها موجودة في أعماق الذات التوّاقة إلى المعرفة الكاملة والكمال المُطلق، يقول:

[1]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص194.
[2]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص230.
[3]- المصدر نفسه، ص232، 233.

يـا بـلاد الفكـر يا مهـــدَ الأُلى عبــدوا الحــقّ وصلّــوا للجمــال
مـا طلبنــاكِ بركــبٍ أو علـــى ظهـرِ سفيـنٍ أو بخيـــل ورحـــال
لسـتِ في الشـرق ولا الغـرب ولا في جنوبِ الأرض أو نحو الشمـــال
لسـتِ في الجوّ ولا تحت البحار لستِ في السهلِ ولا الوعـرِ الحَـرِجْ
أنـتِ في الأرواح أنـــوارٌ ونـــار أنـتِ في صـدري فؤادي يَختلـــــج[1]

يقـول "جبران" في مقـال "معرفـة الـنفس" مـن كتـاب "النبيّ": «إن قلـوبكم تعـرف في السكينة أسـرار الأيـام والليـالي، لكـن آذانكـم تتشـوق لسـماع صـوت هـذه المعرفـة الهابطـة على قلـوبكم. غير أنكـم تـودون لـو تعرفـون بالألفـاظ والعبـارات مـا تعرفونـه بالأفكـار والتـأملات، وتتوقون إلى أن تلمسوا بأصابعكم جسد أحلامكم العاري»[2].

ويقـول في مقـال "إرم ذات العمـاد" على لسـان "آمنـة العلويـة": «فـإن أغمضـت عينيـك ونظرت في أعماقـك رأيت العـالم بكلياتـه وجزئياتـه، وخبرت مـا فيـه مـن النـواميس، وعلمـت مـا يلازمـه مـن الـذرائع، وفهمـت مـا يتلمسـه مـن المحجّـات. أجـل إنـك إذا أغمضـت بصـرك وفتحـت بصيرتك رأيت بداية الوجود ونهايته..»[3].

ويقول على لسانها دائما: «إن الله وضع في كل نفس رسـولا ليسير بها إلى النـور، ولكـن في النـاس من يبحث عن الحياة في خارجه، والحياة في داخله ولكنه لا يعلم»[4]. وليس هذا الرسـول سوى الفطرة الجوهرية الأصيلة التي أعطيها الإنسان يوم انبثق إلى الوجود.

لكن اتباع الفطرة أيضا يجب أن يكون واعيا، حتى لا يختلط بالأهواء الفاسـدة التي لا ضـابط لهـا مـن العقـل، «إن إصـرار "جبران" على فعاليـة اسـتعادة الحالـة الفطريـة لا يعني الـركض الجنـوني الهـائج وراء غايـات غير محـددة، بـل الـركض الـواعي الـذي يـوازن بـين إدراك

[1]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص233، 234.
[2]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص64.
[3]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص109.
[4]- المصدر نفسه، ص113.

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].

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].

---

[1]- د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص195.

[2]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص60.

[3]- جبران خليل جبران: العواصف، ص110.

[4]- المصدر نفسه، ص115.

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»[1].

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»[2].

وقد عبّر عن هذا التوجّه في الكثير من نصوصه وقصصه مثل قصة "رماد الأجيال والنار الخالدة" وغيرها.

[1]- جبران خليل جبران: العواصف، ص118.

[2]- ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص216.

2. الرؤية الفكرية:

لا يختلف اثنان في أن جبران من أبرز مفكري الشرق في العصر الحديث، وميزته كما ذكرنا في العديد من المرات أنه أولا صاحب فكر رصين يستند إلى المنطق وإلى المبادئ الإنسانية في منطلقاته وغاياته، ثم أنه يصوغ فكرهُ ذاك بأسلوب متميز، يأخذ بالألباب، ويجذب إليه الألوف من المتلقين والمعجبين. ذلك الأسلوب الذي هو انعكاس فعلي للذات في كل حالاتها، والذي يعتمد الرؤية محورا للعمل الإبداعي. ولقد كان جبران فيلسوفا، ليس فقط لأنه كتب عن الكثير من القضايا الماورائية كالألوهة والموت والخلود، والنبوءة والدين والتدين وغيرها[1]، بل لأنه في طرحه للقضايا المختلفة، يوغل في التحليل والتفكيك والدراسة، ويحيط بكل جوانب الموضوع قبل الوصول إلى ما يريد الخلوص إليه؛ «إنه ليس فيلسوفا بالمعنى التقليدي المتعارف عليه في تراث الفكر، على غرار أفلوطين وابن سينا وتوما الإكويني وكانط، حيث تتصف منهجية الكتاب الفلسفية التقليدية بالجفاف في استنتاج الأحكام وعرضها، وبتدرّجها في تسلسل منطقي دفاعا عن عقيدة متبنّاة سلفاً، مثل هذه المنهجية لا نجدها في كتابات جبران، إلا أننا نجد ذلك "التطلع الفلسفي" في غالبية ما كتب ورسم واضح المعالم، إنه ذلك المنحى الفكري الممتزج بالأسلوب الفني، المختلف عن الأساليب التحليلية المألوفة»[2].

ولا يُخْتلَفُ أيضا في أن جبران كان شاعر الثورة والتمرد، التمرد على الذات وعلى الأعراف والمعتقدات والأفكار الموروثة، وعلى الكثير من المفاهيم التي تحولت عبر الأزمان إلى حقائق مطلقة، لا يجوز التعرض لها بالنقد أو الدراسة، ولابد لمن كان هذا نهجه من الكُتاب والمفكرين من أن يكون له سلاح فكري قويّ، وحجج دامغة يستطيع بها إثبات دعاواه، وإقناع الطرف المقابل بما يعتقده، لهذا كانت كتابات جبران كلها تقريبا طافحة بذلك الحجاج العقلي والفكري الذي يقنع العقل قبل أن يُرضي الوجدان أو الذائقة الفنية.

---

[1]- ينظر د.غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص10.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

وبما أنه مفكر، فقد كتب جبران في موضوعات وقضايا مختلفة تتصل كلها بالإنسان والمجتمع، وتسعى إلى تحسين وضع الإنسان إنْ في حياته الشخصية أو في حياته المرتبطة مع غيره من بني جنسه، فكتب عن الحرية والتدّين والمجتمع والسياسة، وعن الفرح والحزن والألم، والحب والسعادة، وعن الطموح والارتقاء بالذات، وعن الموت والخلود... وغيرها من القضايا، فكان فكرهُ شاملا، كما كان إنسانيا، إذ لم يكن يصطبغ بصبغة القومية أو الوطنية أو العرقية، بل كان يتحدث في كتاباته دائما عن الإنسان؛ يقول في "دمعة وابتسامة": «فالأرض كلها وطني، والعائلة البشرية عشيرتي، لأني وجدتُ الإنسان ضعيفا، ومن الصغر أن ينقسم على ذاته، والأرض ضيقة، ومن الجهل أن تتجزأ إلى ممالك وإمارات»[1].

وإنما كان مردّ اتجاهه الفكري هذا إلى عاطفته القوية الصادقة تجاه ذاته وبني قومه والبشرية بأجمعها، إنّ صبغة روحه الإنسانية بادية في كل عبارة من عباراته، وفي كل مقال من مقالاته، ولقد كان جبران يحمل في قلبه هموم أمته كلها، وكانت تلك الهموم من الكثرة بحيث دفعته إلى الكتابة في قضايا كثيرة ومتنوعة، ربما لم يتسنّ لكاتب غيره أن يحيط بمثلها. وما حقق لكتاباته النجاح والذيوع، والقبول الحسن عند القراء هو أنه كان يكتب عن هذه الأمور بصدق كامل وعاطفة قوية صادقة، 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»[2].

ولعل قوة هذه العاطفة وصدق هذه المشاعر هي التي جعلته يتحرر من الكثير من قيود اللغة، وحدود الأنواع الأدبية، فقد كان «شاعرا في نثره أكثر منه في نظمه، لأن انطلاقاته المجنحة وأحاسيسه الجامحة تحدّ منها ضوابط القوافي والعروض»[3]، ولأنه «ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب»[4].

---

[1]- جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ص254.

[2]- د. جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص147.

[3]- المرجع نفسه، ص86.

[4]- جبران خليل جبران: العواصف، ص86.

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»[1].

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...»[2].

---

[1]- د.جميل جبر: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ص162.

[2]- جيل دولوز: نتشه، تر: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص116، 117.

وبينما يقول الدكتور "غازي فؤاد براكس" إن «العملاق النيتشوي عاش في نفس جبران منذ صباه»[1]، يذكر نعيمة أن جبران عاد إلى أمريكا «وفي حقيبته نسخة مخطوطة من روايته "الأجنحة المتكسرة"، ونسخة مطبوعة من كتاب "نتشه" "هكذا تكلم زرادشت"»[2]، وأنه (أي جبران) «ما عرف "نتشه" حتى كاد ينسى كل من عرفهم قبله من كبار الكتاب والشعراء»[3]، وأنه «كلما فكر "بنتشه" تخيله كالأرض يضيق صدرها بما فيه من نيران فتفرّج عنه ببركان»[4].ويذهب الدكتور عبد الكريم الأشتر إلى أن «ثورة جبران تأثرت بتعاليم "نتشه" حينا، فبدت هوجاء عاتية، وفقدت بذلك طعمها الإنساني المميز»[5].

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»[6]. ويقول طنسي زكا: «أما التشابه بين كلمة واحدة لجبران وأخرى لنتشه فهو مما لا يعول عليه»[7].

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

---

[1]- غازي فؤاد براكس: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، ص30.

[2]- ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص126.

[3]- المرجع نفسه، ص142.

[4]- نفسه، ص138.

[5]- د. عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، المضمون وصورة التعبير، ص116.

[6]- د. خليل حاوي: جبران خليل جبران إطاره الحضاري وشخصيه وآثاره، ص229.

[7]- طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص199.

لأنفسهم مجدا وجاها وسلطانا وثروة على حساب البعض الآخر.. ويدعون كل ما يعملون شرائع مقدسة»[1]. 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؟»[2].

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»[3].

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»[4].

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»[5].

---

[1]- طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص21.

[2]- المرجع نفسه، ص21.

[3]- نفسه، ص21.

[4]- د. عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، المضمون وصور التعبير، ص115.

[5]- جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، ص75.

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»[1].

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»[2].

كان جبران دائم التطلع إلى اللحظة التي «يدرك فيها ذاته الطليقة القائمة وراء ذاته السجينة»[3]، 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»[4].

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

---

[1]- جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، ص76.

[2]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص119.

[3]- د. خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص241.

[4]- ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص218.

على أشكال الحياة من خلال القشور والظواهر السطحية، «أما الذي طهر أذنيه من جلبة الحواس الخارجية، ومزق غشاوات الوهم عن بصيرته، فليس يسمع أو يبصر من الحياة إلا جوهرها الصافي»[1].

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"»[2].

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»[3].

---

[1]- ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص218.

[2]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص08.

[3]- جبران خليل جبران: مقدمة النبي، ص09.

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: «أجل 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.

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].

هكذا إذن كانت الرؤية الفكرية لدى جبران تقوم على دعائم ثلاث: التمرد والتحرر وصدق العاطفة؛ التمرد في مقابل الاستسلام والخضوع لما قُرِّرَ قديما، والتحررُ فيما مقابل التقليد والانقياد، وتقديس الماضي بكل أشكاله، وصدق العاطفة في مقابل التكلّف والسير على خطى الأقدمين في شكل الشعر ومضمونه. لذا كانت هذه الرؤية مختلفة وجديدة، لا أثر فيها للتقليد لا في الأفكار ولا في الجانب الشكلي للغة، بل إن همّه وغايته كانتا هدم الكثير مما

[1]- جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، ص73، 74.

قامت عليه تلك الرؤى التقليدية، وإفساح المجال واسعا أمام الذات لتُعبّر عن نفسها، وذلك هو جوهر الرؤية الشعرية التي تأتي دوما بالجديد. كما كانت هذه الدعائم مُنطلقه في رؤيته لكل القضايا ومجالات الحياة المختلفة.

3. الرؤية الاجتماعية:

نشأ جبران في فترة كانت المجتمعات العربية تعيش فيها أسوأ حالاتها، وكانت كل أشكال التخلف والفقر والمعاناة هي سمة تلك العصور، وكان الجزء الأكبر من تلك المآسي هو الاستعمار بشتى وجوده؛ «فالتسلط الديني المنحرف، والظلم القضائي والاجتماعي، واغتراب الإنسان عن ذاته، كانت مسرحا مثلث القوى يسطو على منازع الفرد وعلى حرية مسلكه، فالحرية كلمة لم تكن قد ولجت بعدُ قاموس الناس بمعناها الفردي والاجتماعي الحقيقي، إنه المجتمع المنغلق على نفسه، أو العائش في ظل الانغلاق، الذي يجترّ برتابة غريزية مخلفات التاريخ من المفاهيم الخُلقية والاجتماعية والدينية، والذي لم يهضم ذهنيا –وعلى نطاق شعبي واسع- مبادئ استقلال الإنسان الشخص، التي كانت ترِدُه عبر الثقافات الغربية»[1].

وكان جبران مهتما في بداية الأمر ببني وطنه لبنان، ثم توسع اهتمامه فيما بعد ليضم الشرق بأكمله، إلى أن وصل إلى المرحلة الأخيرة، التي صارت نظرته فيها شمولية تحتضن الإنسان أينما وجد، يقول: «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»[2]. أما الشرق ومن ضمنه لبنان فيقول عنه: «إنما الشرق مريض قد تناوبته العلل وتداولته الأوبئة، حتى تعوّد السقم وألف الألم، وأصبح ينظر إلى أوصابه وأوجاعه كصفات طبيعية، بل كخلال حسنة ترافق الأرواح النبيلة والأجساد الصحيحة، فمن كان خاليا منها عُدَّ ناقصا، محروما من المواهب والكمالات العلوية»[3].

أما وطنه لبنان، فيشخص الكثير من أوصابه وأوجاعه في مقال "لكم لبنانكم ولي لبناني"، حيث يقول: «لكم لبنانكم ومعضلاته ولي لبناني وجماله... لبنانكم عقدة سياسية تحاول حلها الأيام.. لبنانكم مشكلة دولية تتقاذفها الليالي.. لبنانكم صراع بين رجل جاء من

[1]- د. غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص123.

[2]- رياض حنين: أحاديث عن جبران، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ص97.

[3]- جبران خليل جبران: العواصف، ص60.

المغرب ورجل جاء من الجنوب.. لبنانكم حكومة ذات رؤوس لا عداد لها.. لبنانكم مربعات شطرنج بين رئيس دين وقائد جيش.. لبنانكم طوائف وأحزاب..»[1].

والإنسانية بشكل عام تعيش العبودية منذ نشأتها على الأرض، وما لبنان والشرق إلا صورة مصغرة لما تعانيه من آلام وما تعيشه من مآسٍ؛ «إنما الناس عبيدُ الحياة، وهي العبودية التي تجعل أيامهم مكتنفة بالذل والهوان، ولياليهم مغمورة بالدماء والدموع.. ها قد مرّ سبعة ألاف سنة على ولادتي الأولى، وللآن لم أر غير العبيد المستسلمين، والسجناء المكبلين.. 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»[2]. ويقول عن الغرب الذي عاش فيه فترة هجرته، والذي يبدو في الظاهر متحررا وسعيدا: «إنما الغرب آلة، وكل شيء في الغرب رهنُ الدولاب»[3].

وكان جبران مشحونا بطاقة هائلة من حب التغيير إلى الأفضل، ومن حب الخير لكل فرد من بني الإنسان، وكانت أمنيته أن تصل البشرية إلى ذلك المجتمع المثالي الذي تسود فيه قيم العدل والخير والجمال، من أجل هذا كان يعيش ذلك الألم الذي سماه ألم الخصب والامتلاء، يقول في أحد مقالاته: «نفسي مثقلة بأثمارها، فهل من جائع يجني ويأكل ويشبع، أليس بين الناس من صائم رؤوف يفطر على نتاجي ويريحني من أعباء خصبي وغزارتي؟، نفسي رازحة تحت عبء من التبر واللجين، فهل من الناس من يملأ جيوبه ويخفف عني حملي؟.. ليتني كنتُ بئراً جافة، والناس ترمي بي الحجارة فذلك أهون من أن أكون ينبوع ماء حي، والناس يجتازونني ولا يستقون»[4].

ومن أجل الوصول إلى غايته هذه، كان أحيانا يسلك سبيل العاطفة والحنوّ، وأحيانا أخرى ينهج نهج القوة والثورة على الضعف والاستكانة والخنوع، يقول في رسالة له إلى نسيب

---

[1]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص39.

[2]- جبران خليل جبران: العواصف، ص12.

[3]- جبران خليل جبران: رسائل جبران، ص63.

[4]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص44، 45.

عريضة: «افعلوا ما شئتم، ولكن لا تنسوا أن روح ذلك الشاب قد تقمصت في جسد رجل يحب العزم والقوة محبته للظرف والجمال، ويميل إلى الهدم ميله إلى البناء، فهو صديق الناس وعدوّهم في وقت واحد»[1].

مثلما 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[2].

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»[3].

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

[1]- جبران خليل جبران: رسائل جبران، ص77.

[2] ينظر: عبد المومن قيس: شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، ص76.

[3]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص87.

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.

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.

[1]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص87.

[2]- المصدر نفسه: ص87.

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»[1]، حتى إنه يذهب في قصة "خليل الكافر" إلى أن «الأديرة يجب أن تنهي وجودها وتوزع أملاكها على الفلاحين»[2]، 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»[3].

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.

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

[1]- طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص32.

[2]- المرجع نفسه، ص34.

[3]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص88.

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.

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»[1]. فهناك مثلا «الذات المصرية التي تبلورت قبل ظهور الدولة الأولى على ضفاف النيل بزمن لا يقل عن خمسمائة سنة، ومن تلك الذات العامة استمدت مصر مظاهرها الفنية

[1]- جبران خليل جبران: العواصف، ص96.

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»[1].

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»[2]. 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»[3].

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

[1]- جبران خليل جبران: العواصف، ص69.

[2]- رياض حنين: أحاديث عن جبران، ص97.

[3]- جبران خليل جبران: العواصف، ص59.

الـثلج. ويطلـب الشـرقيون مـن الشـاعر أن يحـرق نفسـه بخـورا أمـام سـلاطينهم وحكـامهم وبطاركتهم. وقـد تلبـد فضـاء الشـرق بغيـوم البخـور المتصـاعدة مـن جوانـب العـروش والمذابح والمقـابر، ولكـنهم لا يكتفـون، ففـي أيامنـا هـذه مـداحون يضـارعون المتنبي، وراثـون يضـاهون الخنساء، ومهنئون أكثر طلاوة من صفي الدين الحلي»[1].

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»[2].

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 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»[3].

---

[1]- جبران خليل جبران: العواصف، ص60.

[2]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص91.

[3]- جبران خليل جبران: العواصف، ص60.

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؟»[1].

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

[1]- جبران خليل جبران: العواصف، ص39.

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 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.

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»[1]، وأن هذه «القشرة الصلدة التي تحجب الثمرة يجب أن تتحطم حتى يبرز قلبها من ظلمة الأرض إلى نور الشمس»[2]، وأنهم أيضا «يجب أن تحطم الآلام قشورهم قبل أن يعرفوا معنى الحياة»[3].

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»[4]، في حين أن المرحلة الأولى من حياته وتطور مذهبه «تمتد إلى سنة 1914م»[5]، وتتميز بما أشرنا إليه سابقا، و«الثالثة والأخيرة هي مرحلة المصالحة مع الحياة ووحدة الوجود المتفائلة»[6].

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

---

[1]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص62.

[2]- المصدر نفسه: ص 62.

[3]- نفسه: ص 62.

[4]- د.خليل حاوي: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص128.

[5]- المرجع نفسه، ص 128.

[6]- نفسه: ص 128.

والجبانة، فهو لا يرى العاصفة مستيقظة حتى يختبئ في شقوق الأرض ومغاورها»[1]، والتي يعتقد أنه لا ينبغي الخوف والهرب منها، وأن الإنسان «لو مضغته العاصفة لقمة لحصل على شرف لا يستحقه»[2].

[1]- جبران خليل جبران: العواصف، ص107.

[2]- المصدر نفسه، ص107.

4. الرؤية الدّينية:

لن أتناول في هذا المبحث اعتقادات جبران الدينية الخاصة به، فيما يتعلق بالألوهة والديانة والتشريعات الدينية وغيرها، لأن ذلك مبحوث في كتب تناولت دراسة شخصيته وحياته واعتقاداته المختلفة، وتأثير اعتقاداته الدينية في أفكاره من جهة، ثم لأن هذا البحث يتناول رؤيته لقضايا الحياة ومجالاتها المختلفة، لهذا سأحاول الإشارة إلى نظرة جبران إلى الدين بصورة عامة، تلك النظرة التي اتسمت بالانفتاح والشمولية، فلم تحصر الدين في طقوس أو أعمال تؤدى بطريقة مخصوصة وفي أوقات مخصوصة، ولا في ديانة محددة، بل كانت ترى الدين شاملا للحياة بكل تفاصيلها؛ أي أن كل ما يعيشه الإنسان ويمارسه في حياته هو من صميم الدين إذا قام به على وجه يوافق العقل والفطرة السليمة، وكانت الغاية منه تصبّ في تحقيق الخير والسعادة للإنسان.

وكان محور الدّين وأساسه لدى جبران هو المحبة. والمحبة تنبع من جداول النفس كما يقول جبران؛ أي أن منبع الدّين هو النفس الإنسانية بما فيها من جمال وقيم ومُثل سامية، وما كل أعمال الإنسان في الحياة سوى انعكاس لتوجهات نفسه ونوازعها.

وكل ما كان من الأعمال والمشاعر دائرا في فلك المحبة كان هو جوهر الدّين وحقيقته. يقول جبران في مقال "الدّين" عندما دنا شيخ من "النبيّ" وقال له: هات حدّثنا عن الدّين، فأجابه قائلا: «وهل تكلمت اليوم في موضوع آخر غير الدّين؟ أليس الدّين كل ما في الحياة من الأعمال والتأملات؟ أليس كل الدّين كل ما في الحياة ممّا ليس هو بالعمل ولا بالتأمل، بل غرابة وعجب ينبعان من جداول النفس أبدا وإن عملتِ اليدان في نحت الحجارة أو إدارة الأنوال؟»[1].

بل المعلوم أن جزءا كبيرا من ثورة جبران كان على تلك النظرة التقليدية الموروثة عن الدّين، خصوصا في محيطه المسيحي، الذي كان يتميز في عصره بالخضوع شبه المطلق لسلطة الكنيسة بما فيها من ثغرات وتناقضات. يقول جبران: «من يستطيع أن يفصل إيمانه عن

[1]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص86.

أعماله، وعقيدته عن مهنته؟»[1]، ويقول أيضا: «لا والا الدّين بما تظهره المعابد وتُبينه الطقوس والتقاليد، بل بما يختبئ في النفوس ويتجوهر بالنِّيّات»[2].

والعبادة عنده ليست طقوسا تؤدى في أوقات خاصة ومحددة، بل هي حركة دائمة مستمرة في كل أشكال الحياة وصورها، يقول في المقال ذاته: «وكل من يعتقد أن العبادة نافذة يفتحها ثم يغلقها فهو لم يبلغ بعدُ هيكل نفسه المفتوحة نوافذه من الفجر إلى الفجر»[3].

ثم يضيف موضحا حقيقة الدّين والتديّن: «إن حياتكم اليومية هي هيكلكم وهي ديانتكم، فخذوا معكم كل ما لكم عندما تدخلون هيكلها. خذوا السكة والكور والمطرقة والطنبور وكل ما لديكم من الآلات التي صنعتموها رغبة في قضاء حاجياتكم أو سعيا وراء مسراتكم ولذاتكم»[4].

واللافت دائما أن جبران يصوغ رؤيته لكل قضايا الحياة سواء كانت فنية أو عادية بطريقة شعرية فنية، نابعة من أعماق نفسه الشاعرة.

وكما كان مجال وجود الدّين والتديّن هو الحياة بأسرها، كذلك كان وجود الله (وليس هذا الوجود بمعنى التحيز المكاني بالطبع)، فالله في نظر جبران موجود في كل صور الحياة وأشكالها؛ يقول: «إن شئتم أن تعرفوا ربّكم، فلا تعنوا بحلّ الأحاجي والألغاز، بل تأملوا ما حولكم تجدوه لاعبا مع أولادكم، وارفعوا أنظاركم إلى الفضاء الوسيع تبصروه يمشي في السحاب ويبسط ذراعيه في البرق، وينزل إلى الأرض مع الأمطار. تأملوا جيدا تروا ربكم يبتسم بثغور الأزهار، ثم ينهض ويحرك يديه بالأشجار»[5].

---

[1]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص86.

[2]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص42.

[3]- جبران خليل جبران: النبيّ، ص87.

[4]- المصدر نفسه، ص87.

[5]- نفسه، ص87.

ويقول في مقال آخر بعنوان: "العثور على الله" عندما أشار رجل إلى صومعة في الجبل وقال لصاحبه إن فيها ناسكا طلّق الدُّنيا منذ زمن طويل، وهو لا يبحث عن شيء ولا يريد شيئا سوى الله، «فقال الرجل الآخر: إنّه لن يجد الله حتى يهجر صومعته وعزلته ونسكه، ويعود إلى العالم، يشاركنا في أفراحنا وأتراحنا، ويرقص مع الراقصين في ولائم الأعراس، ويبكي مع الباكين حول أجداث الموتى»[1].

بل إن جبران يرفض رفضا قاطعا فكرة من يرى أن سبيل الوصول إلى الله هو الانعزال والتقشف والزهد في متاع الدّنيا، ويرى أن ذلك لا يمتُّ بصلة إلى الدّين؛ يقول في قصة "خليل الكافر": «لأن واجب الإنسان أن يكون سعيدا على الأرض، وأن يعلم سبل السعادة ويكرز باسمها أينما كان. ومن لا يشاهد ملكوت السموات في هذه الحياة لن يراه في الحياة الآتية»[2].

ولا يعترف جبران بمن يجعل من الدّين وسيلة للوصول إلى بعض الأغراض كالثواب والعقاب؛ يقول:

والدّين في الناس حقل ليس يزرعه غير الألى لهمُ في زرعه وطرُ
مِن آملٍ بنعيمِ الخُلدِ مُبتشِرٍ ومن جَهُولٍ يخافُ النَّارَ تَسْتَعِرُ
فالقَومُ لولاَ عِقَابُ البَعثِ ما عَبَدُوا رَبًّا ولولاَ الثَّوابُ المُرتَجَى كَفَرُوا
كأنَّمَا الدِّينُ ضَرْبٌ مِن مَتاجِرِهِمْ إنْ وَاظَبُوا رَبِحُوا أو أهمَلُوا خَسِرُوا[3]

[1]- جبران خليل جبران: التائه، دط، دار العلم والمعرفة، القاهرة، مصر، 2011، ص116.
[2]- جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، ص102.
[3]- جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ص44، 45.

5. الرؤية الفنية (الجمالية):

سبق وأشرنا في الفصل المتعلق بدعائم الرؤية الشعرية عند جبران خليل جبران إلى أن جبران كان مجدداً في الكثير من جوانب اللغة وأساليب الإبداع الأدبي ومضامينه، حتى رأى كثير من النقاد أنه «أسس مدرسة أدبية»[1]، لها الكثير من الخصائص والمميزات، والكثير من الأتباع والمريدين في أرجاء الوطن العربي، يتأثرون مناهجها ويتلمسون معالمها.. وذلك التميز – دون شك– هو الذي أتاح له تلك المكانة الأدبية وذلك الجمهور العريض من القراء على مدى العقود المتعاقبة. «ليس بعيدا عن الحق أن نصف جبران بأنه ممن ملأوا الدنيا وشغلوا الناس، حيث لا يستطيع قارئ الأدب العربي ودارسه إلا أن يقف مطولا أمام نتاج جبران الإبداعي، كما لا يمكن لمدّعي القراءة والمطالعة إلا أن يمر-في مرحلة من مراحل حياته- بالإبداع الجبراني»[2].

من خلال كل أنواع التجديد في الشعر والكتابة العربية على حد سواء، وبالنظر إلى الفترة الزمنية المتقدمة نوعا ما، التي أنتج فيها جبران إبداعه وقدّمه إلى القراء، لم يجد النقاد بُداً من الاعتراف بأنه من أبرز من ساهم في نشوء الحداثة في أدبنا العربي بكل تمظهراتها، ولعل من أهم السمات التي منحته ذلك الموقع في أدب الحداثة هو سمة النبوءة، وهي عنصر من بين جمع كثير من عناصر الحداثة، لأننا «إذا اعتبرنا أن مفهوم النبوءة في الشعر الحديث، الذي ساد إبّان مرحلة ما من مراحل تبلور الحداثة، فإننا سنرى في تجربة جبران بكل جلاء ودون أي لبس، تلك الرغبة المسنودة بوعي مُبكّر في تقديم لغة قائمة في أساس خطابها على تمثّل الدور "النبوي" للشاعر، ولم يكن ذلك من خلال كتابيه "النبي" و"حديقة النبي"، بل فيما هو أعمق من ذلك: أقصد في اللغة النبوية التي تشكل عماد التعبير عن تجربته في شتى أصناف الكتابة... يتوضح ذلك أيضا في تلك الآفاق العميقة الخاصة بمظاهر الروح والذات، المليئة بها كتابته، التي دفعت اللغة إلى أن تستغل تقنيات الإشارة والرموز، أو تعتمد طريقة لبناء الجملة

[1]- طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، ص56.

[2]- محمد علاء الدين عبد المولى: من جنون الرؤيا إلى السفر البعيد والمختلف، جولة في عالم جبران خليل جبران.

العربية، ينفخُ فيها من روح الخطاب النبوي، سواء في نصه القصصي أو الشعري النثري، أو في أمثاله وقصصه القصيرة جدا، أو في تأملاته الفلسفية»[1].

إضافة إلى هذه العناصر المهمة: النبوءة واستبطان الذات لإبراز تطلعاتها ونوازعها المختلفة، وتوجهاتها الكشفية، واتباع الروح في مساراتها لاكتشاف المجهول، وُجد عنصر شكلي آخر يرتبط بتشكيل اللغة الجبرانية هو الرمز، الذي هو أحد أهم عناصر الحداثة في الإبداع الأدبي، والذي كان منشأهُ النزعة الرومنطيقية والمزاج الفني لجبران. «هذه المنطلقات الرومنطيقية، أي حبه للطبيعة وللفطرة وللسلوك العاطفي والجمال، ولَّدت عند جبران ميلاً إلى الأسلوب الإيحائي الذي يعتمدُ الرمز، ونفوراً من الأسلوب التحليلي الذي يعتمد بساطة الإيضاح في العرض والاستنتاج. والرمز الكلامي يكاد يُشكل عنده وسيلة رئيسية للبوح فنّيّاً عن أفكار فلسفية، حتى ليستحقّ بحثا مستفيضا قائما بذاته. إلا أننا نكتفي هنا بالقول إن ميله هذا إلى الرموز يعود إلى مزاجه الفني، لأن اغتراب الفنان عن المجاري العادية للحياة يدفعه إلى تلمّس الأشياء من بعيد، تمرداً على هذه الأشياء ونشداناً للمجهول، كما يعود أيضا إلى جذوره المشرقية، حيث كان للغة الرموز مكانة لدى الكثير من المفكرين ذوي الميول الصوفية الإشراقية»[2].

«إن الإيحاء في العمل الأدبي ميزة رئيسية، لأنها تبعثُ الحركة، وتظللُ الصور بظلال من الحياة، وتجعل العبارة حيّةً ناطقة، والمعنى غزيرا خصباً مشخّصاً، وتشركُ المُخيلة لتتخيل أبعاد الصورة وآفاقها، وتنزل إلى عمق مغزاها، فتستجيب لها النفس وتلتحم، وإذا بالفكر يلتذّ، ولذة الفكر لا تحدها حدود، لأن الفكر فكر لا يلتزم بالحدود والقيود. إن المتعة الفنية الأصيلة الخالدة من مستلزمات الأدب الحي الخالد»[3].

أما نظرته إلى اللغة فكانت مختلفة هي الأخرى، تبعا لرؤيته المختلفة للعالم والأشياء من حوله، وللكثير مما يحتوي العالم من جزئيات معنوية بالأساس، ولا ريب في أن التعبير عن

[1]- محمد علاء الدين عبد المولى: من جنون الرؤيا إلى السفر البعيد والمختلف، جولة في عالم جبران خليل جبران.

[2]- غسان خالد: جبران الفيلسوف، ص262.

[3]- عمر السلامي: الإعجاز الفني في القرآن، د.ط، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1980، ص154، 155.

واقع جديد كالرؤيا لابد أن يستعمل لغة جديدة لها خصوصياتها وأساليبها واتجاهاتها المبتكرة. «جبران المبدع، المجنون، الرائي، السابق، سيكون بسبب هذا كله على علاقة مع اللغة مختلفة، تلك بديهية مادام يتمتع بكل هذه الصفات التي ستأخذه إلى فِرادَةٍ وتمايز واستثناء في العلاقة مع اللغة كمشروع تعبير فنيّ عن مشروع رؤيا وتيه وريادة وسبق. لا يمكن لجبران أن ينتج خطابه الموصوف بتلك الصفات بلغة "ميتة"، كما كانت اللغة المهيمنة في عصره وبيئته (ولنتذكر كم انفرد جبران بهذه الميزة في عصر سُمي –بشيء من المبالغة- عصر النهضة، بينما كانت اللغة بشكل عام لا "تنهض"، بل تقلد نهج الأقدمين وتسير عليه»[1].

ومن أقوى الدلائل على هذه النظرة قوله في مقال (مستقبل اللغة العربية): «الشاعر أبو اللغة وأمها، تسير حيثما يسير، وتربض أينما يربض، وإذا ما قضى، جلست على قبره باكية منتحبة، حتى يمرّ بها شاعر آخر ويأخذ بيدها، وإذا كان الشاعر أبا اللغة وأمها فالمقلد ناسج كفنها وحافر قبرها»[2].

لقد كان جبران من مؤسسي الحداثة الأدبية العربية شكلا ومضمونا، والدليل على ذلك أننا لا نكاد نجد في إنتاجه الأدبي إلا القليل النادر من الكتابة التي يستعمل فيها الأسلوب المألوف القائم على العرض والتحليل كمقال: "الأمم وذواتها"[3] و"مستقبل اللغة العربية"[4].

لقد كان بحق ثورة عارمة في حقل الكتابة والفكر على السواء، وكان «رائدا من رواد الحداثة، بل كان في كثير من مواقفه وإنتاجه أسبق من كثيرين منهم، ممن عبروا بلغة تقليدية وميتة عن عالم معاصر، فبدا هذا العالم أكثر موتا في لغتهم مما هو عليه في الواقع. هؤلاء الكثيرون بشّروا بالحداثة بأدوات زائفة فاسدة، من زاوية أنهم ثاروا على واقع بلغة عجزت عن تحقيق ثورتها على نفسها»[5].

---

[1]- محمد علاء الدين عبد المولى: من جنون الرؤيا إلى السفر البعيد والمختلف، جولة في عالم جبران خليل جبران.

[2]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص79.

[3]- جبران خليل جبران: العواصف، ص95.

[4]- جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ص70

[5]- محمد علاء الدين عبد المولى: من جنون الرؤيا إلى السفر البعيد والمختلف، جولة في عالم جبران خليل جبران.

ولا بأس أن نثبت هنا جزءاً من مقال للدكتور "محمد علاء الدين عبد المولى"، كخلاصة لمشروع جبران في تجديد اللغة بتجدد مجالات استخدامها، يقول: «لقد لازم هاجس تجديد اللغة وأدوات التعبير جبران في جميع ما كتب من نثر وشعر وقصة وخاطرة، وتأملات وأمثال وروايات متخيلة، وأناشيد فرح وصلوات..الخ، وفي دلالة واضحة على أن المسألة لم تكن عنده مجرد دعوة من قبيل الترف والفذلكة، بل كان مشروعه يسعى حثيثا لتحقيق المسألة بحسب طاقاته – وما كانت طاقاته بعاديّة -، حتى إن جبران في لمحة ريادية أخرى – وما أكثر لمحاته الريادية! - وصل به الإحساس بمأزق اللغة إلى أن يحس بمأزق التجنيس الأدبي، الأمر الذي بدا واضحا فيما يمكن لنا تسميته دون خوف أو حذر "بالتجريب الأدبي"، المحموم الذي كان يمارسه. لقد أنتج جبران نصوصا كثيرة لا يمكن لنا ردها إلى جنس أدبي ما معروف، أو يمكن لنا أن نقيس عليه، ولم يكن ذلك بمستغرب منه، وهو الذي يتمتع بروح المغامرة والبحث عن أشكال تعبير بِكر لم يُسبق لها أن مورست من قبل. إن كثيرا من كتاباته تقف على مساحة تتجاوز فيها تقنيات القصة القصيرة والخاطرة والمقالة والشعر والنثر والواقع والمجاز والأسطورة واختراع الأسطورة الأخرى... وهي كتابات تُلبي حاجة القارئ، حتى غير المختص إلى قراءة لغة تناسب تعدد المشاعر البشرية وتناقضها وغموضها وتنافرها»[1].

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»[2].

[1]- محمد علاء الدين عبد المولى: من جنون الرؤيا إلى السفر البعيد والمختلف، جولة في عالم جبران خليل جبران.

[2]- جبران حيا وميتا، ص132. نقلا عن: طنسي زكا: بين نعيمه وجبران، ص60.

وانظر 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 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 منها 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.

[1]- جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، ص77، 78.

خاتمة

حاولت هذه الدراسة تسليط الضوء على أحد أهم موضوعات الحداثة الشعرية ألا وهو الرؤية الشعرية"، عند واحد من كبار المبدعين في أدبنا العربي، جسّد بالفعل هذه الظاهرة أقوى تجسيد، وهو جبران خليل جبران. ولقد كان إبداعه بالفعل رؤية بكل ما تحمله الكلمة من معنى، لأننا لا نكاد نجد في كتاباته وصفا لظواهر أو أشياء بطريقة تقليدية، أو عرضا تحليليا للقضايا المختلفة، أو غرضا مما كان يلازم الشعر القديم بأساليبه المعهودة. إن كتابته كلها طافحة بلغة ذاته في مسايرتها للحياة، بكل انفعالاتها وتوجهاتها، بكل أحاسيسها ومشاعرها ونوازعها، بكل آرائها ومواقفها...، هذا هو شعر الرؤية أو الرؤيا الذي يقدم الجديد، لأنه لا يتقيد بقيد، ولا يحشر نفسه في حدود التنظيرات والتقليد والجمود، هذا هو الشعر الذي يسير الحياة ولا يقف على ضفافها. إن شعر الرؤية محرك من محركات الحياة، بل محرك قوي لأنه يقوم على الطاقة الوجدانية والعقلية المتفجرة، التي بفضلها وصل الإنسان إلى ما وصل إليه من رقي وإبداع وحضارة في كل المجالات.

هذه إذن أهم نتيجة لمستها من خلال هذا البحث، وهذه النتيجة هي سرّ خلود أدب جبران وكل أدب مماثل، لأنه أدب يخاطب الإنسان في كل زمان ومكان بلغة الإنسان المشتركة بين جميع البشر، وهي لغة الوجدان، لغة التجاوز التي تَعِدُ بالمبهر والجديد.

الأمر الآخر اللافت في تعبير جبران عن رؤيته هو اعتماده اللغة الشعرية في أقوى صورها، فالرمز والإيحاء والخيال والتصوير الفني، والحلم وتوظيف الأساطير وغيرها، والإيقاع وغيره من عناصر الشعرية تأخذ في أدب جبران قمة مراتب التعبير الأدبي، ولقد احتل إبداعه القمة بجمعه بين هذين المكونين: صدق الرؤية وروعة التعبير.

والأمر الآخر الذي لا يقل أهمية عن السابق هو صدق العاطفة، فلو لم تكن عاطفة جبران قوية وفي أعلى درجات الصدق، ما كان لتعبيره أن يخرج بتلك الصورة الباهرة. والقارئ لكتاباته عن الألم والحرية والاستعباد والظلم وغيرها من قضايا الإنسان لا يجد عناءً في اكتشاف هذه الصفة فيه. ولا ريب أن هناك في مقابل مثل هذه العاطفة عواطف أخرى، قد يكون لأصحابها قدرة على التعبير الأدبي، لكن رؤيتهم تتجه باتجاهات أخرى، تسيّرها إليها دوافع

مغايرة قد تكون عصبية أو سياسية أو طائفية أو نفسية أو غير ذلك مما يصبّ في مجرى المصلحة والانتفاع. وكم قرأنا في تراثنا الأدبي عن شعراء كانوا أبواقا للظَّلَمَةِ، وعن آخرين كانوا يميلون حيث تميل الريح، فيهْجُون اليوم ويمدحون غدا، ويغضبون في الصباح ويرضون في المساء، ولا يمكن لنا بحال من الأحوال أن نعتقد أن عاطفة هؤلاء صادقة، كما لا يمكن نتيجة لذلك أن تكون لهم رؤية حقيقية.

1. شمولية الرؤية للكثير من القضايا والموضوعات، مما يبين حرص جبران على معالجة قضايا أمته في كل مجالات الحياة.
2. هذه الرؤية بامتزاجها بالشعرية هي التي حققت النجاح لأدب جبران، ليس فقط في الوطن العربي بل خارج حدوده.
3. قد نلاحظ للوهلة الأولى في تتبعنا للرؤية الجبرانية خلال مراحل حياة جبران المختلفة أن رؤيته تتغير من مرحلة إلى أخرى، كأن يتحول من شاعر ينشد أغاني الحب والجمال في بداية حياته الإبداعية إلى شاعر يمتشق سيف القوة، وينطق بلسان الشدّة في مرحلة تالية، ثم إلى شاعر يلهج لسانه بالمحبة الشاملة في المرحلة الأخيرة من حياته... لكننا إذا أمعنّا النظر ملياً، وجدْنا أن جوهر الرؤية واحد، هو حبّ الخير لبني قومه وللإنسانية، لكن طرق الوصول بهم إلى الخير هي التي تختلف من مرحلة إلى أخرى، فهو أحيانا يخاطبهم باللين، وأحيانا بالقسوة، لكن الغاية من وراء الخطابين واحدة لا تتغير.
4. اتسمت الرؤية الجبرانية بالموضوعية في أجلى صورها، فما من شيء كتبه إلا له غاية سامية، وما من كلمة خطها قلمه إلا كان من ورائها هدف نبيل.
5. كانت رؤية جبران واحدة في أعماله النثرية والشعرية، فلا نجد فرقا أبدا بين الخطابين عنده، وقد ذكرنا فيما سبق أنّه كان شاعراً في نظمه ونثره على السواء.
6. تبرز الرؤية الشعرية في جلّ ما كتب جبران، ولا تكاد تخلو منها إلا بعض النصوص المكتوبة بأسلوب العرض والتحليل، وهي قليلة، وتبرز الرؤية فيها بالأسلوب ذاته الذي كُتبت به تلك النصوص، من دون استعمال للأدوات الفنية.

7. وضع جبران لبعض مؤلفاته عناوين تحيلُ مباشرة إلى الرؤية والرؤيا مثل: "المجنون" و"السابق" و"النبي"، وقصد بهذه الكلمات معاني التجاوز والانعتاق واللاحدود.
8. كانت ميزة الرؤية الجبرانية أنها إنسانية تلهج بالقيم والمبادئ السامية، وتدعو إلى العودة بالإنسان إلى فطرته الصافية، وأخلاقه الرفيعة، في حين وُجِدَ عند غيره الكثير من الرؤى القومية والتشاؤمية والشهوانية والعبثية وغيرها.

الملخص

بالعربية والفرنسية

الملخص:

تبحث هذه الأطروحة في قضية من أهم قضايا الإبداع الأدبي الحديث، وهي الرؤية الشعرية، هذا المفهوم الذي صار يشكّل المحور الأدبي وجوهره وغايته. ويركز البحث على إنتاج أحد أبرز أدباء العربية في العصر الحديث "جبران خليل جبران"، الذي استطاع بفضل موهبته أولا، ثم بفضل رؤيته ورؤياه الشعرية المتميزة أن يتسنّم القمة في الإبداع الأدبي، وأن ينال الدرجة الرفيعة عند قرّاء العربية، وحتى عند غيرهم ممن قرأ له باللغة الإنجليزية.

وقد جاءت هذه الأطروحة في عدّة أجزاء:

- مقدمة قدمت فيها موضوع الأطروحة وأهميته، وخطة البحث ومنهجه، وأهم المراجع المعتمدة.
- فصل أول نظري عرضت فيه جملة من القضايا المتعلقة بالرؤية الشعرية كمفهومها والفرق بينها وبين الرؤيا، وموضوعية الرؤية، ورؤيا العالم، والرؤية السردية وغيرها.
- فصل ثان بسطت فيه الحديث عن الدعائم الفنية التي اعتمد عليها جبران خليل جبران في التعبير عن رؤيته الشعرية، والتي قدمت هذه الرؤية في صورة متميزة، كالتصوير الفني، واستعمال ألفاظ اللغة وأساليبها بطرق خاصة، ثم اعتماد اللغة الرمزية بكل ما فيها من عناصر الخيال والأسطورة وغيرها.
- فصل ثالث تتبّعت فيه اتجاهات الرؤية الشعرية عند جبران خليل جبران ومجالاتها، فأوردت نصوصا تبرز فيها رؤيته الاجتماعية والفنية والفكرية والدّينية، مع تحليل لهذه النصوص.
- خاتمة أجملت فيها أهم ما خرجت به من نتائج من خلال هذه الدراسة، وكان جلّ النتائج يدور حول عمق الرؤية الشعرية عند جبران وأصالتها وصدقها وقوّتها، مع بعض الخصائص الأخرى.
- ملخص للأطروحة باللغتين العربية والفرنسية.
- قائمة بأهم المصادر والمراجع المعتمدة في البحث.
- فهرس لمحتويات البحث.

Résumé:

Cette thèse est une recherche dans l'un de plus importants sujets de la modernité littéraire, il s'agit de la vision poétique, ce concept qui représente aujourd'hui l'asce du travail littéraire, sa réalité et son but. Cette recherche prend comme matière d'étude la production littéraire d'un célèbre nom dans la littérature arabe moderne, Jibran Khalil Jibran, qui, grâce au don qu'il en a doué en premier lieu, et à sa vision poétique spécifique, avait pu atteindre le sommet de la littérature Chez les lecteurs de l'arabe, et même chez ceux qui l'ont lu en Anglais.

Cette thèse conprend plusieurs parties:

- Une introduction dans laquelle j'ai présenté le sujet de la thèse, son importance, le plan de travail, et les principaux ressources.
- Un premier châpitre théorique concernant des conceptions théoriques relatives à la vision poétique, sa définition, son objectivité, la vision du monde, la vision dans la prose…etc.
- Un deuxième châpitre dans lequel j'ai discuté les principaux supports linguistiques de la vision poétique de Jibran, tels que l'image poétique, l'emploi spécifique de la langue, l'emploi de signes, de l'illusion, des mythes…etc.
- Un troisième châpitre dans lequel j'ai suivi les directions de la vision poétique chez Jibran, et ses domaines; j'ai y choisi des textes, dans lesquels apparait sa vision sociale, artistique, religieuse et intellectuelle, avec une analyse de ces textes.
- Finalement, une conclusion dans laquelle j'ai récapitulé les résultats de la recherche, qui tournent autour de la profondeur de la vision poétique de Jibran, de sa sincérité et de sa force, avec d'autres caractères.
- Un résumé du contenu de la thèse en Arabe et en Français.
- Une liste des livers, dictionnaires, revues scientifiques et sites internet, ayant servi de ressources et références de cette recherche.
- Un sommaire des contenus de la thèse avec leurs positions dans les pages.

Abstract:

This thesis is a research in one of the most important subjects of literary modernity, it is about the poetic vision, this concept which represents today the asce of the literary work, its reality and its goal. This research takes as subject of study the literary production of a famous name in modern Arabic literature, Jibran Khalil Jibran, who, thanks to the gift he endowed with it in the first place, and to his specific poetic vision, had been able to reach the pinnacle of literature Among readers of Arabic, and even among those who have read it in English.

This thesis consists of several parts:

- An introduction in which I presented the subject of the thesis, its importance, the work plan, and the main resources.
- A first theoretical chapter concerning theoretical conceptions relating to the poetic vision, its definition, its objectivity, the vision of the world, the vision in the prose…etc.
- A second chapter in which I discussed the main linguistic supports of the poetic vision of Jibran, such as the poetic image, the specific use of language, the use of signs, illusion, myths… etc
- A third chapter in which I followed the directions of the poetic vision in Jibran, and its domains; I chose texts there, in which his social, artistic, religious and intellectual vision appears, with an analysis of these texts.
- Finally, a conclusion in which I summarized the research results, which revolve around the depth of Jibran's poetic vision, his sincerity and his strength, with other characters.
- A summary of the content of the thesis in Arabic and French.
- A list of books, dictionaries, scientific journals and websites, having served as resources and references for this research.
- A summary of the contents of the thesis with their positions in the pages.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم رواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر:

I. مؤلفات جبران خليل جبران:

1. جبران خليل جبران: رمل وزبد والموسيقى، دط، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1988.

2. جبران خليل جبران: النبيّ، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، 1988.

3. جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، دط، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، 1990.

4. جبران خليل جبران: العواصف، دط، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، 1991.

5. جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، دط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993.

6. جبران خليل جبران: عرائس المروج والمواكب، ط2، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993.

7. جبران خليل جبران: آلهة الأرض والسابق، دط، دار المعرفة، الجزائر، 2003.

8. جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، دط، دار الجيل للنشر والطبع والتوزيع، بيروت، 2005.

9. جبران خليل جبران: رسائل جبران، د.ط، الدار النموذجية، صيدا، بيروت، 2008.

10. جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، دط، دار العلم والمعرفة، القاهرة، 2011.

11. جبران خليل جبران: التائه، دط، دار العلم والمعرفة، القاهرة، مصر، 2011.

12. جبران خليل جبران: المجنون، تر: أنطونيوس بشير، دط، دار العرب للبستاني، بيروت، دت.

II. المصادر العربية:

1. ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
2. ابن خلدون: المقدمة، ج3، د.ط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1999.
3. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، دط، القاهرة، 1938.
4. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.
5. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983.
6. الزبيدي، محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، ج10، ط1، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر، 1306هـ.
7. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد: أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.
8. الكفوي، أبو البقاء: الكليات، ج1، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، دط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998.

ثانيا: المراجع:

I.المراجع العربية:

1. إبراهيم، زكرياء: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دراسات جمالية، ط1، مكتبة مصر، القاهرة، 1988.
2. أبو أصبع، صالح: الحركة الشعرية في الأرض المحتلة، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.
3. أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، (صدمة الحداثة)، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2001.
4. أحمد، محمد فتوح: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.
5. أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ط4، دار العودة، بيروت، 1983.
6. أدونيس: زمن الشعر، دط، دار العودة، بيروت، 1972.
7. أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1986.
8. إسماعيل، عز الدين: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ط1، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2006.
9. الأشتر، عبد الكريم: النثر المهجري، المضمون وصورة التعبير، ط4، دار الفكر، بيروت، 1983.
10. أمعضشو، فريد: الرؤية السردية مفهوما ومصطلحا، مجلة أفكار، ع281، عمان، حزيران 2012.

11. باروت، محمد جمال: الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سورية، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

12. براكس، غازي فؤاد: جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، دط، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981.

13. بشور، وديع: أدب الرؤى: من سفر دانيال إلى الإسراء والمعراج، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دار المرساة، دمشق، 2009.

14. البشير، سراتة: الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2016.

15. تاوريرت، بشير: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ط1، دار الفجر للطباعة، قسنطينة، الجزائر، 2006.

16. تاوريرت، بشير: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

17. جبر، جميل: جبران خليل جبران في حياته العاصفة، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.

18. جبر، جميل: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983.

19. حاوي، خليل: جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1982.

20. الحسن، تاج السر: الرواية العربية: البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

21. الحلاق، بطرس: جبران، حداثة عربية: ذات تتكون وأدب يتجدد، تر: إياس الحسن وجمال شحيد، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013.

22. حنين، رياض: أحاديث عن جبران، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983.

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

24. الخطيب، محمد كامل: تكوين الرواية العربية، ط1، وزارة الثقافة، دمشق، 1990.

25. خليفة، أحمد يوسف: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2004.

26. زكا، طنسي: بين نعيمة وجبران، ط1، دار المعارف، بيروت، 1988.

27. السلامي، عمر: الإعجاز الفني في القرآن، د.ط، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1980.

28. الشابي، أبو القاسم: ديوان أغاني الحياة، ط5، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1998.

29. الشابي، أبو القاسم: مذكرات الشابي، دط، دار صالح تلانتيقيت للنشر والتوزيع، بجاية، الجزائر، 2003.

30. صايغ، توفيق: أضواء جديدة على جبران، ط1، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت، 1966.

31. عباس، إحسان: فن الشعر، ط1، دار صادر، بيروت/ دار الشروق، عمان، 1996.

32. عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، دط، دار المريخ، الرياض، 1989.

33. عبد الله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دط، دار المعارف، القاهرة، 1981.

34. عبد المولى، محمد: وهم الحداثة، ط1، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2015.

35. العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط2، دار الشروق، بيروت، 1980.

36. عصفور، جابر: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008.

37. عقل، سعيد: مقدمة المجدلية، ص17. نقلا عن: محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، ط1، دار غريب للطباعة والنشر، بيروت، 2006.

38. العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، ط1، دار الشروق للنشر، الأردن، 2003.

39. العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

40. علاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ط1، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005.

41. علي، عبد الرحمن عبد الحميد: النص الأدبي في العصر الحديث بين الحداثة والتقليد، ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2005.

42. عوين، أحمد: الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001.

43. فارس، بشر: مفرق الطريق، مسرحية في فصل واحد، مطبعة المعارف، مصر، 1938.

44. الفيصل، سمر روحي: الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

45. القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

46. كحوال، محفوظ: المذاهب الأدبية، (الكلاسيكية، الرومانتيكية، البرانسية، الواقعية، الرمزية، الوجودية، الدادية، السوريالية)، ط1، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2007.

47. كعوان، محمد: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003.

48. كليب، سعد الدين: وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977.

49. لبكي، صلاح: لبنان الشاعر، ط1، منشورات الحكمة، بيروت، 1954.

50. محمد، إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، دط، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.

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

52. مطلوب، أحمد: فصول في الشعر، ط1، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 1999.

53. مندور، محمد: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، ط1، دار الكتب الحديثة، مصر، 1957.

54. الناعوري، عيسى: أدب المهجر، دط، دار المعارف، القاهرة، 1959.

55. هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1990.

56. وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دط،، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006.

57. الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

II.المراجع المترجمة:

1. ألبيريس، ر.م: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، ط1، منشورات عويدات للطباعة والنشر، بيروت، 2018.

2. دولوز، جيل: نتشه، تر: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص116.

3. ريديكر، هوريست: الانعكاس والفكر، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، تر: فؤاد مرعي، دط، دار الجماهير، دمشق، 1977.

4. ريكور، بول: الذات عينها كآخر، تر: د. جورج زيناتي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.

5. كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

6. ميشونيك، هنري: راهن الشعرية، تح: عبد الرحيم حزل، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت، 2003.

III.المراجع الأجنبية:

1. Molino: Introduction à l'analyse linguistique de la poésie. P.U.F. Paris 1982.

IV.المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور: لسان العرب، ج14، ط3، دار صادر، بيروت، 1414هـ.
2. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، ط1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982.
3. عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
4. المراق، عبد الكريم: معجم الفلسفة، ط1، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1977.

V.المجلات والدوريات:

5. مجلة الموقف الأدبي، ع510، دمشق، تشرين الأول، 2013.
6. مجلة الحياة الثقافية، ع244، تونس، أكتوبر 2013.
7. مجلة فصول، ع04، مج61، القاهرة، ربيع 1998.
8. مجلة المسار، ع78، تونس، ماي-جوان 2007.
9. مجلة عمّان الثقافية، ع132، الأردن، حزيران 2006.
10. مجلة المورد، ع01، مج23، بغداد، 1995.
11. مجلة علامات في النقد، ج73، مج19، المملكة العربية السعودية، جمادى الأولى 1432هـ، أبريل 2011.
12. مجلة المعرفة، ع339، السنة الثلاثون، سوريا، كانون الأول ديسمبر 1991.
13. مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع331، الكويت، سبتمبر 2006.
14. مجلة فصول، ع01، مج15، القاهرة، ربيع 1996.

15. مجلة شؤون فلسطينية، ع269، رام الله، فلسطين، خريف 2017.

16. مجلة علامات في النقد، ع56، المملكة العربية السعودية، جوان 2005.

17. مجلة الكرمل، رام الله، فلسطين، عدد 68، 2001.

18. مجلة الآداب، ع12/10، بيروت، السنة 35، أكتوبر/ديسمبر 1987.

19. مجلة فصول، ع04، مج16، القاهرة، ربيع 1998.

20. مجلة دبي الثقافية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، سبتمبر 2009.

21. مجلة الموقف الأدبي، ع369، دمشق، كانون الثاني 2002.

22. مجلة علامات، ج39، مج10، المغرب، مارس 2001.

23. مجلة شؤون عربية، ع78، القاهرة، يونيو 1994.

24. مجلة الآداب، ع07 و08، بيروت، 1997.

25. مجلة فصول، ع70، القاهرة، شتاء ربيع 2007.

VI.الرسائل الجامعية:

1. رماني، إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1988/1987.

2. عبد المومن، قيس: شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، مذكرة ماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2010/2009.

VII.المو اقع الإلكترونية:

1. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=96557&r=0

2. http://maaber.50megs.com/issue_february06/literature8.htm

الفهرس

مقدمة:.....أ-ز

الفصل الأول

في المفهوم النظري للرؤية الشعرية

تمهيد:.....09

1. **مفهوم الرؤية:**.....09

أ. **لغة:**.....09

ب. **الرؤية في الاصطلاح النقدي:**.....12

2. **رؤية ثابتة أم متغيرة؟:**.....15

3. **قضية الموضوعية بين الرؤية والرؤيا الشعرية:**.....20

4. **أهمية الرؤية الشعرية:**.....26

5. **العلاقة بين المبدع والرؤية:**.....29

6. **صياغة الرؤية الشعرية:**.....32

7. **رؤية العالم:**.....36

8. **بين الرؤية والرؤيا:**.....39

9. **علاقة الرؤية الشعرية باللغة:**.....45

10. **الرؤية السردية:**.....47

11. **بعض أنواع الرؤية:**.....50

أ. **الرؤية اللغوية:**.....50

ب. **الرؤية الفنية:**.....51

ج. الرؤية الأسطورية:.....52

د. الرؤية الصوفية:.....53

هـ. الرؤية المأساوية:.....54

12. تصوير الرؤيا:.....55

الفصل الثاني

عناصر الرؤية الشعرية عند جبران خليل جبران

تمهيد:.....58

1. الرؤيا:.....58

2. الحلم:.....64

3. الكشف:.....69

4. النبوءة:.....76

5. العاطفة:.....82

6. الصورة الشعرية:.....86

أ. المجاز:.....90

ب. الرمز:.....92

ج. الأسطورة:.....99

د. الخيال:.....103

7. الأسلوب:.....107

أ. اللغة:.....112

ب. قصيدة النثر:.....115

8. الرومانسية:.....117

9. الإيقاع:.....123

الفصل الثالث

أنماط الرؤية الشعرية عند جبران خليل جبران

تمهيد:.....128

1. الرؤية الذاتية:.....128

أ. تعريف الذات:.....128

أ.1. لغة:.....128

أ.2. الذات اصطلاحا:.....130

ب. علاقة الإبداع الشعري بالذات:.....131

2. الرؤية الفكرية:.....146

3. الرؤية الاجتماعية:.....155

4. الرؤية الدّينية:.....167

5. الرؤية الفنية (الجمالية):.....170

خاتمة:.....176

الملخص (عربية، فرنسية، إنجليزية):.....180

قائمة المصادر والمراجع:.....183

الفهرس:.....194