تحليل الشكل و الأسلوب في أدب جبران

الدكتور خليل حاوي

سنبحث* في هذا الفصل ، الشكل والأسلوب اللذين ميّزا آثار جبران ، مبيّنين مسار تطوّرهما ، وعلاقتهما بتقاليد الأدب العربي ، ولا سيّما ما كان منها أشدّ تأثيراً في زمنه ، وأيضاً بتقاليد الآداب الأخرى التي ربّما أثّرت فيه . كذلك سنقيم العلاقة بين الشكل والأسلوب عنده من جهة ، وبين مختلف الأنواع الأدبية التي ألّف فيها من جهة أخرى ، كيما يتسنّى لنا أن نحكم الى أيّ مدى لاءمت تلك الأنواع غاياته . ومع أن معرفته بجميع الأنواع المحدّدة والمستعملة في الأدب الأوروبي كانت معرفة جيّدة ولا ريب ، فقد قيّد نفسه بالشعر الموزون المقفّى ، والقصة ، والقصيدة النثرية ، والمقالة ، والحكاية الرمزية (parable) والمثل (Allegory) ـ هذا اذا كان لنا أن نفصل بين النوعين الأخيرين .

كان أوّل أثر من آثار جبران كتابٌ هو مقالة في الموسيقى بعنوان « الموسيقى » . وهي أطول كثيراً مما اعتدنا أن تطالعنا به المقالة الحديثة . ذلك أنها تؤلّف ثلاث عشرة صفحة من الحجم المتوسط . على أن مداها ما زال أقصر جداً من آثار لوك وهيوم المندرجة في باب المقالة ، مع أنها كتب تبلغ مئات الصفحات . وان كنّا بصدد تصنيف أنسب لمقالة جبران في الموسيقى آخذين طولها بالاعتبار ، جاز لنا أن ندعوها مقالة مطوّلة أو بحثاً . أمّا معالجته الموضوع فتترجّح بين التأملات العاطفية في الآثار الخفيّة التي لا تحدثها الموسيقى الحقيقية وحدها ، بل أيضاً كلام الحب المنطوق ونصف المنطوق به[1] ، وبين بثّ المعلومات في تاريخ الموسيقى ومنزلتها الرفيعة عند مختلف الشعوب في العصور القديمة[2] . ثم يختم مقالته بأنشودتين طقسيتين يمجد بهما الموسيقى والموسقيين ، فيخاطب الموسيقى بقوله : « يا ابنة النفس والمحبّة »[3] ، ويدعو الشعوب إلى تكريم أربابها ، أمثال أورفيوس وداود والموصلي ، وغيرهم[4] . وأما الأسلوب فهو شعري مسرف خلال المقالة كلّها ، وهاتان الأنشودتان مكتوبتان على غرار المزامير وترنيمات الكنيسة . ولذا ، لم يقدر جبران أن يزوّدنا بمعلومات محدّدة أو يوسّع أيّة ناحية ويناقشها . فقد جاءت أوصافه للموسيقى من الابهام بحيث يمكننا تطبيقها على الشعر أو الحب أو أي موضوع مثير للعاطفة ، على حدّ سواء . ومن الواضح أننا نكاد لا نقدر أن نزعم أن هذه القطعة تتحلّى بوضوح في الشكل من شأنه أن يسعفنا على نسبتها الى نوع من الأنواع الأدبية دون غيره . والحال أن جميع آثار جبران المتأخرة التي يبدو أنها تتخذ المقالة شكلاً لها ، يصحّ أن تدرج في باب المقالة المطوّلة أو البحث . ذلك أنه يستخدم الأسلوب الشعري نفسه وطريقة المعالجة نفسها في جميعها ، سواء أكان الموضوع هو اللغة ، كما نجد في « لكم لغتكم ولي لغتي »[5] أو حياة لبنان السياسية ، على حدّ ما نرى في « لكم لبنانكم ولي لبناني »[6] .

وولربما كان لجبران من القول المفيد ما يعبّر عنه في مثل هذا النوع من الموضوعات ، بيد أن نفوره من التعبير النثري والجدل المنطقي منعه من توسيع أفكاره وربطها لتؤلّف كلاً جيّد الاحكام . بل انه ، في مرحلة متأخّرة ، لم يبال أحياناً بوحدة الشكل والمضمون ، حتى بات ما قصد به أن يكون مقالة لا يتعدّى في الواقع كونه مجموعة من الملاحظات في موضوعات متنوّعة . وخير مثال لذلك هو في « القشور واللباب »[7] ، حيث تنبع الوحدة اليتيمة من المطلّ العام الذي يقف الكاتب فيه ، في حين أن جملاً أو مقاطع برمّتها مستقلة تماماً ، تعبّر عن رأيه في موضوعات لا تمتّ إلى ما يسبقها أو يتبعها بأية صلة . ولئن لم يكن في طوقنا أن ندعو هذا الضرب من نتاج جبران مقالات على نحو صحيح ، فلا يمكننا أيضاً أن ندعوه قصائد نثرية ، فمع أن الأسلوب شعري على الجملة لكنّه يفتقر إلى توهّج الشعر وسموّه : صفتيه الثابتتين . لذلك نكتفي بهذا الوصف ، متحاشين محاولة اقحام هذا النوع من التأليف في باب أو آخر .

* فصل من كتاب « جبران خليل جبران » ترجمه عن الانكليزية سعيد فارس باز ، بإشراف المؤلف ومراجعته .

ولا بدّ لنا ، قبل القيام بمحاولة تحديد الشكل الذي يميّز قصص جبران ، أن نستعيد أولاً تلك الطريقة التي شرحنا بها مضمونها في فصل سابق ، في مجرى حديثنا عن مذهبه ومدى انطباقه على الحياة ، مما اضطّرنا إلى عدم الافاضة في بحث مزايا الأشخاص أو أعمالهم افاضتنا في بحث أقوالهم والتعليقات الصريحة التي يدلي بها المؤلف نفسه . إنه يشارك في احداث ثلاث من هذه القصص ، وهي « مرتا البانية » و « وردة الهاني » و « صراخ القبور » ، بصفته نصيراً للخير العام أو مصلحاً ، فيوافق على تصرّف أشخاصه وآرائهم في الحياة ، أو يرفضها . ويبدو أن في تلك القصص ، اذا ما وضعت ضمن اطار اللون المحلّي والوضع التاريخي ، انعكاساً لمذهب جبران ، كما يخضع الأشخاص للأفكار التي يجسّدونها ويمثلونها بأعمالهم ويبسطونها بأقوالهم . حتّى ليجوز لنا القول إن تلك القصص لا تعدو كونها ذرائع تتيح للمؤلّف أن ينصرف الى همّه الأول ، الا وهو عرض أفكاره . واذا كان الأشخاص لا يظهرون متجمّدين ، أو كالدمى الخشبية ، فان الفضل في هذا لا يعود إلى حيواتهم الذاتية ، بل إلى ما ينفخ فيهم الكاتب من نبضه النشيط ، اخلاصاً منه لشعوره الرومانطيقي . وما دام لا يقرّ إلاّ بعاطفتين هما المحبة والبغضاء ، فهو كذلك لا يصوّر أشخاصه إلاّ بلوني السواد والبياض . على أن لذلك سبباً آخر ؛ فبحسب هذا المذهب ، لا بدّ أن يكون الناس إمّا أشراراً وإمّا أخياراً ـ أمّا الأخيار فهم الناس الطبيعيون المساكين المتمرّدون ، وأمّا الأشرار فهم المتمدّنون الأثرياء ذوو النفوذ[٨] . وما يبدو أوّل وهلة افتقاراً إلى البراعةالتقنيّة إن هو إلا حصيلة حتميّة لنظرة جبران الى الحياة . ولكي يغيّر أسلوبه في تصوير أشخاصه ، كان عليه أوّلاً أن يبدّل مذهبه .

وفي قصص جبران عنصر آخر يؤدّي إلى الاتساق ، هو استخدامه النثر الشعري في جميع أقوال أشخاصه استخداماً دائماً . وتلك الأقوال تأتي إمّا بصورة خطب غنائية تتصف بالحماسة ، وإمّا بصورة عظات منمّقة يتميّز بها حتى السرد ، بحيث لا تختلف النبرة في أساسها اطلاقاً . ولعلّه عدّ النثر الشعري عنصراً من عناصر الجمال من شأنه أن يلطف من تعليميته الصريحة ويجعلها أدعى للقبول ، غير عالم أنه بذلك كان يتعدّى مبدأ « مشكالة الواقع » . ولما كانت الحال هكذا ، فالقصة تثبت أو تسقط بمدى ما تبلغه من جاذب شعري ، لا لسبب ما قد تتضّمنه من قيمة جوهرية . ومن الجلّي أن جبران استهدف ذلك ، إذ أن العنصر الشعري في قصصه أصبح أبرز وأميز بمرور الزمن .

أما ثالث كتبه القصصية ، وهو « الأجنحة المتكسرة » ، فهو شعري بكل ما في الكلمة من معنى . وتُظهر مسوّدات هذا المؤلف الأربع ، المحفوظة في متحف جبران ، ان التغييرات التي أجراها تشير بوضوح الى عزمه على اقصاء ما تبقى في القصة من ظلال النثرية والارتفاع بالأسلوب إلى مستوى من الشعرية المغالية . وهذا مما استتبع ، في ما يبدو ، اسقاط العناصر غير الشعرية من التجربة الشخصية التي كان يصورها ـ وهي حبّه الأول ـ واضافة مواقف عديدة مفرطة في الشاعرية سبق لنا أن وصفناها . فهو يصوّر شخصية سلمى كرامة ، بطلة القصة ، على نحو يبيّن طموحه إلى المرأة المثالية القادرة على منحه عطف الأم في الوقت نفسه الذي تكون فيه أختاً لروحه ؛ وليس المقصود بها أن تكون صورة واقعية صادقة لحلا الضاهر ، موضوع حبّه الأول في واقع حياته . كذلك يتبدّى اضفاؤه الصفات الشاعرية على سلمى في وصفه جمالها بأنه « كان غريباً كالحلم أو كالرؤيا أو كفكر علوي »[٩] . وهو يجود عليها ، في سبيل الاتقان، بكل ما يمكن تصوّره من صفات الكمال الجسدي والروحي . وتبرز الكآبة من بين تلك الصفات بروزاً ظاهراً للغاية . إذ يصفها بأنها وشاح يضفي على جسد سلمى هيبة وغرابة « وتظهر أشعة نفسها من خلال خطوطه كخطوط شجرة مزهرة من وراء ضباب الصباح »[١٠] . والحال ان جبران لم يبد انصرافاً إلى تصوير الشخصيّة في قصصه السابقة كما أبدى ذلك في وصفه سلمى . وقد جعله نزوعه إلى التعبير الشعري يطلق العنان للمقاطع الغنائية والمواعظ التي تدور حول موضوعات شتى بشكل لم نعهده عنده من قبل ، حتى أن « الأجنحة المتكسرة » ، مع أنها لا تتضمّن احداثاً أكثر من قصصه الأخرى ، جاءت أطول كثيراً جداً من أي واحدة منها . بيد أن اهتمامه بالقصص تناقص بعد « الأجنحة المتكسّرة » ، فقد اصطنع هذا النوع بين الفينة والأخرى ، ثم أسقطه نهائياً في الأخير . ولعلّه بات مقتنعاً الآن بأن الحكاية الرمزية أنسب لغرضه التعليمي .

ولنا ، قبل ابداء رأينا في شكل قصص جبران ، أن نذكر باختصار بعض الآراء التي أوردها نقّاد آخرون . ففي نظر السيد هـ . م . نهمد ، مترجم « عرائس المروج » و « الأواح المتمردة » ، يبدو جبران في قصصه « أشبه بالوعّاظ القدامى . . . يكسو مواعظه بالأمثال »[١١] . وقد دعاها أحد النقّاد الغربيين « حكايات رمزية شعرية »[١٢] . أمّا النقّاد العرب ، فقد كان صلاح لبكي أكثرهم تشديداً على اعتبار القصص جميعاً « قصائد طويلة أو قصيرة » ليس غير[١٣] . وقد رأى الدكتور سهيل ادريس أنها قصص نُسجت محاكاة للرومانطيقيين[١٤] . في حين لم يكن في وسع الدكتور نجم أن يعثر فيها على أيّة مزيّة ما خلا أسلوبها ونمط تفكيرها[١٥] . هؤلاء النقاد جميعاً تنبّهوا إلى غرض جبران التعليمي من كتابة قصصه ، غير أن التعليمية ، في رأينا ، لا تكفي لجعلها حكايات رمزيّة ، إلا اذا امكننا أن ندعوها حكايات رمزية بالغة الطول . ومع ذلك ، فليس طولها فقط هو الذي يحرمها حقّ التصنيف في هذا النوع ، بل أيضاً اطارها المتميّز باللون المحلّي والوضع التاريخي . وان كنا بصدد ردّها إلى نوع أدبي مخصوص ، فمن الأنسب ، على ما يقترح الدكتور إدريس ، أن تنسب الى القصة أو الرواية الرومانطيقية . أما هذا النوع من القصّ ، فليس من الضروري أن يكون خرافة ، بل يعني بالحري قصّه تتقبّل التعليمية الصريحة ، وقلّما تعتني بالأحداث أو

الحبكة أو تصوير الشخصيات ، فضلاً عن أنها قد تكون شعريّة الأسلوب[١٦] . وقد استخدم هذا الشكل القصصي كلّ من روسو وشاتوبريان وبرناردين دوسان بيار وهوغو ولامارتين وغوته ونوفاليس ، وكثيرون غيرهم من الرومانطيقيين . ولعلّ جبران تأثر أيضاً بقصائد شلي وكيتس وورد سورث ، الا أن قصصه أقرب إلى قصص الفئة الأولى ولربّما كان يحاول في « الأجنحة المتكسرة » أن يجعل نفسه وسلمى حبيبين يروقان العرب كما راق الأوروبيين بول وفرجيني ، وفيرتر وشارلوت ، ولامارتين وغرازييلا . هذا هو ما يبدو مرجّحاً في نظرنا ، اذ لم يكن سياق القصّ بالمعنى الحديث معروفاً في الأدب العربي زمن جبران[١٧] ، وما دام قد حاول القيام بدور شاعر نبي أو مصلح ، فقد اختار شكل الرواية الرومانطيقية قالباً لقصصه بغية أن يؤدّي ذلك الدور دون أن تعيقه القيود الشكليّة .

وقد كتب جبران أيضاً محاورة قصيرة عنوانها « ملك البلاد وراعي الغنم »[١٨] ، فضلاً عن أثرين آخرين ، هما « الصلبان »[١٩] و « ارم ذات العماد » ثانيهما أطول من الأوّل ، يمكننا أن نصنّفها جميعاً في باب الرواية ، لافتقارنا إلى أسماء أُخَر[٢٠] . وفي هذه جميعاً يبدي لا مبالاة تامّة بالشكل وانصرافاً كلّياً إلى التوكيد على معتقد أو آخر .

وسوف نبحث في شكل كلّ من الحكاية الرمزية (parable) والمثل الحكمي والقصيدة النثرية عند جبران في مجرى مناقشتنا أسلوبه ؛ اذ يكاد يتعذر الحديث عنه في كل منها على حدة . أمّا شكل الشعر الموزون المقفّى فسوف نبحثه أيضاً في معرض حديثنا عن القصيدة النثرية .

وسيكون مأتانا إلى أسلوب جبران من طريق مقوّماته الأساسية ، نعني اللغة والايقاع والصورة . ولعلّ من المناسب أن نمهّد لبحثنا في لغته ببعض ما قاله هو في هذا الموضوع . فالكلمات عنده أشبه « بأجسام » لا قيمة لها في ذواتها ، بل تكمن قيمتها الفعلية في معناها ، وهو « الروح »[٢١] ، الذي ينفخ الحياة في تلك الاجسام . ومن الجليّ أن جبران يعني بهذا أنه لا يعتبر الكلام أو اللغة إلّا وسيلة ، رافضاً بازدراء ذلك الاعتقاد الذي تمسّك به التقليديون الذين عاصروه ، وهو أن اللغة غاية في ذاتها . فهو لا يجاريهم في الانصراف الكلي إلى الاهتمام بالكلام وأوزانه لاعتقاده أن ذلك مما يقلّل من شأن الكلام اذ يجعله « جثثاً محنّطة باردة »[٢٢] . ويحسم الموقف كذلك بايثاره مستوى اللغة العادي ، أو « ما غربلته الأذن وما حفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس »[٢٣] ، على حدّ قوله . أمّا في ما يتعلّق بصلة العربية الفصحى باللهجات العاميّة المختلفة في العالم العربي ، فهو يعتقد أن العاميّات هي « مصدر ما ندعوه فصيحاً من الكلام ومنبت ما نعدّه بليغاً من البيان »[٢٤] . على أنه يشير بوضوح إلى وجوب تحسين الكلمات العاميّة وتهذيبها قبل التحامها بجسم اللغة الفصحى[٢٥] . ولربّما اعتُبر هذا التطوير عمليّة لا بدّ من استمرارها اذا أريد للفصحى أن تظل اداة حيّة تنسجم مع ما يتطلّبه كل عصر .

ومع أن جبران هنا ينتحل لنفسه دور من يبتدع الاتجاه الحديث ويدعو اليه ، فقد كان من الميسور له أن يشير الى أنه استقى ذلك من البستاني وغيره ممّن اشتغلوا بترجمة الكتاب المقدّس الانجيلية . اذ كان هؤلاء ، على حدّ ما سبق أن بيّنا ، قد عبّروا عن الآراء نفسها تقريباً قبل عهد بعيد . غير أن مأثرته تكمن في افادته من آرائه باستعماله إيّاها استعمالاً فعليّاً بتصميم وثبات . فالكلمات التي يستعملها وصياغاتها مألوفة جميعاً ، ولا يستعمل ما هو ممات ومغرق في القدم . وان كان ذلك قد ورّطه في بعض المشكلات أحياناً . وتتعلّق هذه المشكلات بكلمات وتعابير لا توافق المفهوم التقليدي للفصاحة ، مع أنها فصيحة وصحيحة . من أمثلة ذلك أنه استخدم ذات مرة الكلمة المألوفة « تحمّم »[٢٦] عوضاً عن بديلتها « استحم » التي استخدمها القدامى ورسخها المعجميون باثباتها في معاجمهم . وان معظم الذين دافعوا عن جبران وجميع من هاجموه ، بسبب هذه « الغلطة » وغيرها من الأغلاط النحوية أو اللغوية ، احتكموا في تبرير آرائهم الى تقاليد الفصحى القديمة ، بديل أن يناقشوا مبدأ تطوّر اللغة[٢٧] . إلا أن جبران ونعيمة كانا واعيين القضايا الأساسية ذات الشأن وعياً كاملاً ، فاستندا إلى هذا المبدأ[٢٨] . فقد أكد كلاهما حقّ الكاتب أو الشاعر المعاصر في اشتقاق الكلمات واستعمالها بحريّة تامة . حقّ بات مسلماً به الآن بوجه عام ؛ بيد أنه بدا في نظر معاصري جبران وكأنه دعوة إلى تعدي القواعد واللامبالاة بها .

والآن نستطيع أن نستعيد نقطة كنّا قد ألمعنا اليها مسبقاً ، ومفادها أن لغة جبران لم تكن جديدة بكاملها ، ولكنها تقدمت خطوة واحدة بالاتجاه الذي طوره أسلافه ، بدءاً من القرن السادس عشر حتى البستاني ومرّاش في التاسع عشر . وقد اختلف البستاني عن جبران في استخدامه اللغة استخداماً تقريرياً خالصاً ، في حين استخدمها جبران استخداماً فنياً . ولكن مرّاش ، مع أنه استخدم اللغة استخداماً فنياً ، انصرف إلى معالجة قضايا فلسفية وعلميّة لم ينصرف إليها جبران ، فأفاد إلى الغاية من ألفاظ استمدّها من الفلسفة والعلم ، وان كان لم يتقن قط استخدامها على نحو فني .

وبين جبران وهذين الكاتبين فارق آخر ، هو أنه في زمنه انتشرت كلمات فصحى واتّحدت بالفصحى كلمات عاميّة بصورة تفوق ما حدث في زمنهما . ويعود الفضل في ذلك إلى الجهود الطائلة التي بذلها كتّاب النهضة ، وكان معظمهم صحافيين يكتبون لجمهور كبير وقد نصّبوا انفسهم قيّمين على تقليد الفصحى في الوقت نفسه ، كما يعود أيضاً إلى كتابات غيرهم من الصحافيين الذين قلّما كانوا يهتمون بالصفاء الكلاسيكي . وممّا لا يرقى اليه الشك أن جبران يدين بالكثير لترجمة الكتاب المقدس الانجيلية[٢٩] ، ولما هو فنّي في لغة مرّاش . وفي اقتباسات جبران الوافرة من الكتاب المقدس برهان على تأثره بلغته ، ذلك انها لا تبرز بروزاً نافراً في بنية أسلوبه بحال من الأحوال . أما تحسين جبران في لغة الكتاب المقدّس ولغة مرّاش فقد

كان في انصرافه الى تهذيب الكلمات واستخدامها بطريقة جديدة على حدّ ما نرى عند الرومانطيقيين الأوروبيين ، لإتاحة التعبير عن بعض المشاعر والأحوال النفسية الدقيقة . وعلينا أن نوافق جبران في قوله إن « الوسيلة الوحيدة لاحياء اللغة هي في قلب الشاعر وعلى شفتيه وبين أصابعه »[٣٠] . ومن العجب أنه استطاع أن يوسع مدى العربية ، على ما سنرى ، باعتماده الكلمات المألوفة ليس غير ، حتى بلغ بها مجالات لم تعرفها من قبل[٣١] . وقد كانت احدى مزاياه ـ ولعله تعهّدها متقصّداً ـ أن يتحامى التحول عن اللغة المألوفة حتى في التعبير عن موضوعات رفيعة مثل الصوفية ووحدة الوجود ، الأمر الذي استطاع تأديته ببراعة تامة دون اللجوء إلى لغة المتصوفة والقائلين بوحدة الوجود ، تلك اللغة المتخصصة إلى أبعد حد ، اذا لم نقل الغريبة تماماً .

ولمّا سبق أن نبّهنا إلى اتصال لغة جبران بلغة أسلافه من العرب ، فالآن نستطيع أن نبحث تأثير هوغو وورد سورث في آرائه وفي طريقة استخدامه تلك اللغة . لا بدّ أنه كان قد تعرّف بتلك المحاولات التي قاما بها فوجد فيها ما يشجعه : إذ ادعى هوغو أنه وضع على المعجم قبعة حمراء وقضى على نظام الكلمات المتحجر[٣٢] ، في حين أيّد وورد سورث استخدام « اللغة التي يتكلمها الناس في الشعر » . ومع ذلك ، فلا بدّ من لفت الانتباه إلى أنه لم يكن في نية جبران وورد سورث[٣٣] توسل الكلام العامي أداة للتعبير في الأدب . وقد أتى جبران ، ذات مرة ، على ذكر جماعة من الشعراء الأوروبيين والأميركيين استطاعوا التوفيق بين الفصحى والعامية في شعرهم ، بيد أنه لم يسمّهم[٣٤] .

هذا كلّه يبيّن أن جبران أولى مسائل اللغة تفكيراً جدياً ، وتبعاً لذلك ارتكز ايثاره الكلام المألوف الى مبدأ معيّن ولم يكن راجعاً إلى لامبالاته بقواعد اللغة[٣٥] . وافتقاره إلى البراعة في اتباعها[٣٦] ، كما ظن نقّاد عديدون . وسوف نبحث في لغة جبران على نحو أتم ، في ما يتعلق بنسبة الألفاظ المطلقة الى الالفاظ المحددة في مجموعة مفرداته ، وفي أنواع بناء الجمل التي آثرها على غيرها ، وذلك في مجرى دراستنا الايقاع والصورة اللذين ميّزا أسلوبه ، وهما فيه عنصران أساسيّان .

واذ نتناول ايقاع أسلوبه أولاً من ناحية النمط الشكلي نلحظ أنه يقوم على المقابلة في مختلف أشكالها بصورة رئيسية . أما أكثر أنواع المقابلة وروداً فهي المطابقة التامة أحياناً والناقصة أحياناً أخرى . وهو يستخدمها في كتاباته العربية على نحو أكثر وفرة مما في كتاباته الأنكليزية ، ولا سيّما في مرحلتيه المبكّرة والمتوسطة . ويعود السبب في ذلك إلى أن ذهنه ، إبّان تلك الفترة ، كان واقعاً في شرك وجوه من الثنائية ، فكان من الحتمي أن يؤثر ذلك في ايقاع أسلوبه وفي بعض نواحيه الأخرى أيضاً . وهكذا نجد في كتاباته المبكّرة عدداً من الجمل ذات الموازنة الطباقية ، كقوله مثلاً : « أريد أن أموت شوقاً ولا أحيا مللاً »[٣٧] . بل إن ولعه بالطباق في ذلك الحين يظهر حتى في العنوان الذي وضعه لمجموعة قصائده النثرية التي كان يعمل على انجازها آنئذ ، اذ أسماها « دمعة وابتسامة » . ولم يكن باستطاعته ، في مرحلته المتوسطة من بعد ، أن يخاطب الليل ، مثلاً ، دون استحضار النهار ، بل لم يكن في وسعه أحياناً أن يمتدح الأول بغير أن يذم الثاني . لقد كان في كل جملة يؤكد على مطابقة ما ، يقابل العبارة التي تصف الليل بأخرى تصف النهار . فهو يقول مخاطباً الليل : « أنت ظلام يرينا أنوار السماء ، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض »[٣٨] . يلي هذه الجملة جملتان أطول منها مصوغتان على النمط نفسه . ولقد تتراكم الجمل الطباقية بعضها فوق بعض حتى تغدو أشبه بسلم وتستغرق مقاطع طويلة ، مثلاً ذلك المقطع الذي تعترض فيه سلمى كرامة على الوضع البائس الذي تعانيه وتشك في حكمة الله لسماحه به . وتتضح سمة المقطع الطباقية في مثل العبارات التالية : « أنت عاصفة شديدة وهي كالغبار » ، « أنت جبّار وهي بائسة » ، « أنت بصير عليم وهي تائهة عمياء » ، « بيمينك ترفعها اليك وبشمالك تدفعها إلى الهاوية »[٣٩] ، « أنت تسقيها الحياة بكأس الموت والموت بكأس الحياة » . وضمن هذا البناء الطباقي ، يتبدّى لنا شكل آخر ، وهو تكرار عبارات متشابهة في جمل متتالية ، مثلاً : « لماذا تبيدها بالأوجاع ؟ » ، « لماذا تسحقها بقدميك ؟ » ، « لماذا تذريها على الثلوج ؟ »[٤٠] . وفي ما يلي مثال آخر على النوع نفسه من المطابقة ، ولكن المشابهة في بنائه أقرب :

« أنا القلب البشري قد حبست في ظلمة سنن الجامعة فضعفت ، وقيدت بسلاسل الأوهام فاحتضرت ، وأهملت في زوايا غيّ المدنيّة فقضيت »[٤١] .

فاذا صرفنا النظر عن التشابه العام في المعنى ما بين هذه العبارات المتتالية ، نلاحظ أن فيها شبهاً قريباً من حيث الحركة ما بين الكلمات الواقعة في بدء كل منها وفي نهايتها :

« حبست ـ ضعفت ـ احتضرت ـ أهملت » ، وان بعضها يتساجع مع بعض . وثمة شكل من المطابقة آخر ، وهو ردّ نهاية الجملة على بدايتها . فاحدى الجمل المقتبسة آنفاً تبدأ بقوله : « بيمينك ترفعها . . . وبشمالك تدفعها » ، ثم تنتهي باعادة الفعلين عينهما في قوله : « وهي لا تدري أنّى ترفعها وكيف تدفعها » . ولربّما كان لهذا النمط في أذن جبران ذلك الوقع الحسن الذي يحدثه الصوت ورجع صداه ، حتى لم يجد بأساً في تكرار ثلاث كلمات بعينها في جملة واحدة . فهو يقول :

« هل أعمتني الفتوّة فتوهمت الأشعة في عيني سلمى والحلاوة في ثغرها والرقّة في قدّها ، أم هي تلك الأشعةوتلك الحلاوة وتلك الرقّة التي فتحت عينيّ ؟ »[٤٢] .

كذلك نستطيع أن نلاحظ أن في الجملة طباقاً جزئياً ، بسبب من المقابلة بين بدايتها ـ « هل أعمتني الفتوة ؟ » ونهايتها « فتحت

عيني ! » .

وهو يحقّق ضرباً من المقابلة أحياناً باستخدام المرادفات ، مثلاً « تستنطق وتستفسر » في العبارة « تستنطق الضمير وتستفسر القلب »[٤٣] . وفي جملة وردت في « خليل الكافر » اقتبسناها في فصل سابق ، نقع على مرادفات كالتالية : « مخالب ، أظافر . . . براثن ، أنياب » . ولما لم يكن بمقدوره أن يأتي بكلمة خامسة من شأنها أن تكون مرادفاً دقيقاً إمّا للزوج الأول وإمّا للثاني ، فقد استخدم اللفظة القربى بقدر الإمكان ، وهي « مقابض » . غير أن الاهتداء إلى كلمات طباقية كان أيسر جداً ، ولذلك استخدم مثل تلك الكلمات بغزارة تفوق استخدامه الكلمات المترادفة أو المتشابهة ، حتى ليستطيع المرء أحياناً ، بعد أن يتعرّف بأسلوبه قليلاً ، أن ينبىء بالتعبير التالي بمجرّد أن يفكر في ضد التعبير المستخدم قبله ؛ فمثلاً « ملائكة السعادة » يوحي الينا بضدّه « أبالسة الشقاء »[٤٤] . على أنه من الحق أن نقول إن طباقاته ليست جميعاً حادة واضحة اذ يخفف عنصر التشابه من حدة بعضها ، كما في قوله : « يا ثمرة الحزن وزهرة الفرح »[٤٥] . حيث تقلل المشابهة بين اللفظتين « ثمرة » و « زهرة » بعض الشيء من الطباق الحادّ بين : « الحزن » و « الفرح » .

أما وقد رأينا أن المقابلة ، سواء في الطباق أو في الكلمات المتشابهة أو المترادفة ، هي من الخصائص الرئيسة التي ميّزت مرحلتي جبران المبكّرة والمتوسّطة ، ومنها استقينا أمثلتنا ، فاننا نستطيع الآن أن ننتقل الى المطابقة في كتاباته الانكليزية . فأنواع المطابقة الثلاثة المذكورة موجودة في « المجنون » أول كتبه الانكليزية . وقصيدة « يا صاحبي » غاصة بالمطابقات الناجمة عن التضارب التام بين الشاعر وصديقه الذي يخاطبه بقوله : « عندما تكون يا صاحبي في نهار ، أكون أنا في ليل . . . عندما تصعد إلى نعيمك ، أهبط أنا إلى جحيمي »[٤٦] . وفي هذه المجموعة نفسها يخاطب المجنون الليل بغير أن يعود إلى أسلوب مقابلته بالنهار ، وقد كان جبران شغوفاً بذلك للغاية[٤٧] . ومع أنه لم يتخلّ في كتاباته المتأخرة عن المقابلة الطباقية اطلاقاً ، فقد كان لها شأن آخر مهم بعد أن بات يعتقد بوحدة الوجود . ذلك بأنه رأى إذ ذاك أن الثنائية في الاشياء ظاهرية . فاننا لا نعثر على طباق حاد في جمل كقوله : « أليس الشر هو بعينه الخير المتألم آلاماً مبرحة من تعطّشه ومجاعته ؟ »[٤٨] . وقوله : « من يدري أن البلور لم يكن ضباباً متجمّداً ؟ »[٤٩] ، وفي غير هذين القولين أيضاً ، وذلك لأن التضاد بين الخير والشر ، أو بين البلّور والضباب ، ينحل بالتوكيد على أن مثل هذه الاضداد هي واحدة في الحقيقة . زد أنه يفيد كثيراً من استعمال المقابلة المتشابهة ، المشرفة أحياناً على الترادف :

« ومن أنت حتى أن الناس يجب أن يمزّقوا صدورهم ويحسروا القناع عن شهامتهم وعزة نفوسهم لكي ترى جدارتهم لعطائك عارية وأنفتهم مجرّدة عر الحياء ؟[٥٠] .

هذا التخفيف نفسه من وطأة الأسلوب المطابق يحدث في آثاره المتأخرة بالعربية ، وفيها يعالج موضوعاته بروح من يؤمن بوحدة الوجود . ولكنه ما ان يجنح الى الجدل حتى يرتدّ الى أسلوبه القديم ، ومن الأمثلة على ذلك « لكم لغتكم ولي لغتي » ، وقد ذكرناها سابقاً .

على أن بين المطابقة في كتبه العربية بعامة والمطابقة في آثاره الانكليزية ، فارقاً أساسياً واحداً . فليس في كتاباته الانكليزية تضحية بالمعنى في سبيل الشكل ، أو فيها قليل منها ، إذ أن التعبير هنا دقيق ومقتصد ، في حين أننا بالنظر إلى كتاباته العربية لا نجدنا دائماً على اقتناع بأن جميع التعابير المتطابقة ضرورية يحتمها المعنى وأنها لا ترد في مواضعها من اجل رنينها فحسب ، وان تكرار الكلمات في جملة واحدة اثنتين اثنتين أو ثلاثاً ثلاثاً ، مثلاً ، يمكن الاستغناء عنه بكل يسر ، لو أراد الشاعر ذلك ، دون إضعاف المعنى . أضف أنه استعمل هاتين الكلمتين : « تستنطق وتستفسر » في العبارة « تستنطق الضمير وتستفسر القلب » . فلو شاء الا يصطنع مثل هذا الأسلوب ، لاكتفى بالقول : « تستنطق الضمير والقلب » . وفي ما يلي مثل آخر على ذلك : « قد ملكت قلباً واستعبدت نفساً . . . وخلبت عقلاً . . . »[٥١] . فمهما يكن لجملة كهذه من مزايا ، فان الاقتصاد ليس فيها . ومن وجوه الاطناب في أسلوبه العربي ، استخدامه الصفات استخداماً مفرطاً ، كقوله في « الأجنحة المتكسّرة » :

«وقبّلت شفتي قبلة طويلة عميقة محرقة»[٥٢] . كما أنه ، إبّان مرحلته الأخيرة يصف مجموعة الالفاظ التي استخدمها التقليديون الداعون الى البلاغة القديمة بقوله انها « جثث محنّطة باردة جامدة » . انه لا يستخدم النعوت بمثل هذا الإفراط في كتاباته الانكليزية البتة ، حتى في«المجنون» حيث بلغ ذروةالخطابية والعنف . ومن الصعب الاهتداء إلى سبب ذلك ، ما دام الاطناب والايجاز ممكنين في كلتا اللغتين على السواء ، بيد أن العربية قد تكون أكثر تسامحاً بهذه الغلطة ، لكونها أغنى من الانكليزية بالمترادفات والمترادفات المتقاربة .

ولكتابات جبران العربية في المرحلتين المبكّرة والمتوسطة ميزة بارزة أخرى ، وهي تلك النغمة الايقاعية الناتجة عن استخدامه أدوات الاستفهام في بدء الجمل أو الفقرات المتعاقبة . ولذلك يستخدم الالفاظ التالية : « أين ؟ كيف ؟ لماذا ؟ أ ؟ » استعمالاً حتمياً . وينزع في ذلك إلى طرح عدد من الاسئلة ثم الاجابة عنها واحداً فواحداً ، على حدّ ما يفعل في « الحروف النارية »[٥٣] . كذلك تنتج نغمة أخرى من تكراره الكلمة الواحدة ، أو استخدامه الكلمات المتشابهة بعضها في جوار بعض ، كما في « حياة الحب »[٥٤] حيث يستعمل :

« هلمّي ! سيري معي ! تعالي ! هيّا ! » ، ويكرّر الكلمة

« لنرجع » مرّتين ، ثمّ « اقتربي » أربعاً . ولقد كرّر أيضاً هذه الضمائر : « أنا ، أنت ، هي ، أنتم » ، أو اسماً ـ اما منفرداً وإما منعوتاً ـ كما في ذلك المقطع من « الأجنحة المتكسرة » الذي يتكرر فيه التعبير عن « فكر واحد » غير مرّة[٥٥] . بل يبرز واضحاً في مجموعة الكتابات نفسها نغم تعزيمي أو طقسي يمكننا تمثيله بالمقطع التالي من دعاء جبران إلى الموسيقى :

« يا ابنة النفس والمحبة ، يا اناء مرارة الغرام وحلاوته ،
يا أخيلة القلب البشري ، يا ثمرة الحزن وزهرة الفرح ،
يا رائحة متصاعدة من طاقة زهور المشاعر المضمومة . . .
يا خمرة القلوب الرافعة شاربها إلى أعالي عالم الأخيلة »[٥٦] .

ويمكننا العثور على أمثلة أخرى ، من هذا القبيل ، في ترنيمة الدعاء إلى الحرية في « خليل الكافر » ، وفي قصيدة « جمال الموت » النثرية ، وفي مقطع صلاة من « الأرملة وابنها » ، وفي مقطع آخر يقع في نهاية « يوم مولدي » ، وفي مقطع ثالث في نهاية « على باب الهيكل » . كذلك يتخلل هذا النغم عينه مؤلّفيه « دمعة وابتسامة » و « الأجنحة المتكسّرة » .

أما الروح التي تنفخ الحياة في ايقاع تلك الكتابات ، فهي العاطفية الخالصة ، مما قد يعلّل خصائصها الأخرى ـ مثل الطلاوة ، والرشاقة ، وتفاوت النغم ، واستعمال كلمات متشابهة أو مترادفة ، لما يتّصف به مدلولها الانفعالي من تعبير عن الاثارة أو الاهتياج أو السخط . ولا بدّ أن في هذا الاقناع العاطفي ما جعل الاطناب الذي يتخلل أسلوبه أمراً غير كريه . غير أننا نقع في الكتابات نفسها على بعض الجمل القصيرة المثقلة ، وكأنها مطروحة في متن الصفحة بفظاظة ، على أن الغرض منها هو أن تثير مغزى أعمق مما تتضمّنه الكلمات . وأمّا انه حاول متقصّداً أن ينحو هذا النحو ، فأمر يبيّنه التطور المتأخر الذي بلغه أسلوبه ، كما يبيّنه مفهومه المثالي للفن ، مما يتّضح في ما يلي :

« . . . . الفن ، بتلك المسافات الصامتة المرتعشة التي تجيء بين النبرات والخفضات في الأغنية . وبما يتسرّب اليك بواسطة القصيدة مما بقي ساكتاً هادئاً مستوحشاً في روح الشاعر »[٥٧] .

ومن الواضح أن أسلوباً تحرّك العاطفية ايقاعه يروق المشاعر . ولعله يروق الخيال أيضاً بواسطة صوره . على أنه لا بدّ لنا ، قبل أن نحاول تحليل الصورة عند جبران ، أن ننبه إلى أنها في مرحلته المتوسطة ، لم تكن هي هي بالتمام في مرحلته المبكرة ، اذ قد تطورت بعض الشيء من حيث الوفرة والعمق والمدلول الرمزي . ولذلك علينا أن نتناول كلاً من تينك المرحلتين على حدة ، وان نقسم الموضوع أيضاً إلى صور مفردة وصور بنائية : أما الصور المفردة ، فنعتقد أنها لا تحتاج الى تعريف ؛ واما البنائية ، فنقصد بها تلك الصور المتآزرة التي تشكل قصيدة تامّة أو مقطعاً من احدى القصص كاملاً[٥٨] .

ولما كانت آثار جبران تعجّ بالصور المفردة ، نستطيع أولاً أن ننتقي بعضاً منها ، كيفما اتفق ، من كتاباته المبكرة ، مثل صورة لبنان في ضوء القمر :

« بان لبنان من تحت تلك الاشعة الفضية كأنه فتى متكىء على ساعده تحت نقاب لطيف يخفي اعضاءه ولا يخفيها »[٥٩] .

واضح أن جبران يرى وطنه بعين نفّاذة البصر . وفي مقاطع أخرى ، يحاول أن يستغل تلك القوة المثيرة للذكريات والعواطف التي تنطوي عليها لفظة « لبنان » بذاتها ، بكل ما تحمله من تداعيات جغرافية وتاريخية ، ويغلب أن يستخدم اسماء أمكنة أو أفراد أو آلهة من اجل الغرض نفسه . وتلي صورتان تموران بالايحائية البارعة يحاول بهما أن ينقل ذكرى انشودة غامضة في داخله لا قبل له ، أو بالاحرى لا ارادة ، بأن ينطق بها :

« هي أعبق من انفاس زهرة الياسمين فأية حنجرة تستعبدها ؟ وأصون من سرّ العذارى فأية أوتار تستبيحها ؟ »[٦٠] .

ولنا كذلك أن نقتبس الوصف التالي لحزن سلمى :

« رأيت تلك الأجفان التي كانت منذ أيام قليلة تبتسم كالشفاه وتتحرك كأجنحة الشحرور قد غارت وجمدت واكتحلت بخيالات التوجّع والألم »[٦١] .

ربّ قائل إن هذا النوع من الصور كان يمكن ادخاله إلى العربية على يد أي شاعر تشرّب مدرسة الرومانطيقية الأوروبية ، ولكن الأمر عندنا لا يبدو بمثل هذه البساطة : ففي اعتقادنا أن شاعراً كهذا لا بدّ له من التحول الفعلي بفضل الرومانطيقيين ، فضلاً عن تعرّفه بهم . وبالاضافة إلى ذلك عليه أن يكون صاحب موهبة فذّة في اللغة وعين رسّام تلتقط أسرار الأضواء والظلال . صحيح أن قدراً كبيراً من صور جبران ، كبعض مطابقاته مثلاً ، مبنيّة على مقابلات حادّة ، ومرسومة بالأسود والأبيض فحسب ، مثلاً : « ابالسة الشقاء » و « ملائكة السعادة » . غير أنه حيثما استطاع التخلّص من هذه النزعة تمكّن من الكتابة البارعة الموحية المثيرة ، على حدّ ما رأينا . كما أنه استطاع أن يضفي على فنّ التصوير بالكلمة نوعاً من الخفاء ، ناشئاً عن تحليقاته الأثيرية الروحية بقدر ما هو ناشىء عن جعله الواقع مثالاً . وهنا يمكننا أن نستحضر صورة جمال سلمى التي اقتبسناها سابقاً ، أو نورد الصورة التالية مثالاً آخر :

« هنيهة مملوءة بتلك السكينة السحريّة التي تضم نفوسنا إلى مواكب الأرواح غير المنظورة[٦٢] .

وإلى أنواع الصور التي ذكرنا حتى الآن ، علينا أن نضيف الصورة الطقسيّة الابتهالية أو التوراتية التي تنتشر في كتابات جبران بغزارة . على أننا نكتفي بهذه الاشارة دون ايراد أمثلة ، اذ لا يبدو ذلك ضرورياً .

وقد استمرت هذه الأنواع المبكّرة من الصور في مرحلة جبران

الثانية ، غير أن صوراً جديدة برزت إلى جانبها ، وقد تميّزت منها بالغنى والعمق والمدلول الرمزي ، على حدّ ما ذكرنا . نجد هذه الصور في كتاب « العواصف » ، وهو يشكل جزءاً كبيراً من آثاره التي أنتجها في تلك الفترة وينمّ عن رؤيا أعمق ، وقدرة على التخيّل أقوى ، مما في آثاره السابقة . ولما كنّا قد فسّرنا ما فيه من صور رئيسية ، في الفصل السابق ، نكتفي باستعادة بعضها ، كصورة الليل مثلاً : فهي في آن واحد اشارة إلى الليل الفعلي ورمز لتحول الشاعر الى اللاوعي . وفيه أيضاً صورة رمزية لمشهد طبيعي في « حفّار القبور » ، وصورتا غرفة الشاعر وعالمه في « الشاعر » ، وهي صور تأتي عفو الخاطر لا تقيّدها السببية العاديّة ، وتنطوي على مدلول يكاد أن يكون سوريالياً . ومن الجلي أن صوراً كهذه ليست زخرفية بل وظيفية ، حتى اننا لو استبعدنا جميع معانيها ما عدا معناها الصريح لكانت النتيجة نقصاً وتشويهاً فادحاً .

وأمّا الصور البنائية عند جبران ، فهي إمّا مماثلات (Allegories) وإما رؤى للحياة أو لمظهر من مظاهرها . فالمماثلات ، وفيها تشخيص مفاهيم واتجاهات وصفات عامّة ، أكثر وفرة من الرؤى في مرحلتيه المبكّرة والمتوسّطة . ومع ذلك ، فلعلّه لم يميّز بين التماثل والرؤيا ، اذ يبدو أنه ينظر إلى كلتيهما نظرة واحدة ويسبغ عليهما اسماً واحداً وصيغة واحدة . ذلك بأنه في قصيدة نثرية من المرحلة المتوسطة عنوانها « رؤيا »[٦٣] ، يقصّ خبر ثلاثة أشباح يراها على شاطىء البحر ، وجميعها تؤكّد أن الحب والتمرّد والحرية هي حقيقة واحدة مطلقة . على أنّه يتحصل لدينا انطباع شديد بأن تلك الاشباح هي في الواقع هذه الفكر الثلاث مشخّصة . والى هذا ، فلا ريب أن عند جبران بعض الصور البنائية التي تشتمل فعلاً على رؤى للحياة ، كصورة الحياة بصفتها مواكب ، مثلاً ، في قصيدة « المواكب » التي كتبها في نهاية مرحلته المتوسّطة . وتقنعنا قصيدة مبكّرة عنوانها « رؤيا »[٦٤] ، وهي رؤيا تتصوّر القلب البشري طائراً ميتاً ، انها رؤيا بكل معنى الكلمة ، ولو أن فيها عنصراً من التشخيص ؛ اذ أن الشاعر يصوّر فيها ما قد رآه بعين ذهنه رؤية حقيقية ، وهو لا يتوسّل أسلوباً للتعبير فحسب .

وبما أن معظم هذه القصائد ينتهي بعبرة اخلاقية ، يعبّر عنها بطريقة حكمية في الغالب ، كان فيها من عناصر الحكاية الرمزية عنصر بارز . ففي القصيدة النثرية « أمام عرش الجمال » ، تكشف « ابنة الاحراج » للشاعر عن حقيقة الجمال بأن تؤكد في خاتمة القصيدة :

« ان الجمال هو ما تراه وتودّ أن تعطي لا أن تأخذ »[٦٥] . وفي قصيدة نثرية أخرى ، عنوانها « بين الخرائب » ، يختتم سليمان ومحبوبته حديثهما بهذه الحكمة : « لا تحفظ الأبدية إلا المحبّة لأنها مثلها »[٦٦] .

ولولا السموّ العاطفي في ايقاع هذه القصائد وعمل الخيال في خلق صورها المفردة ، لكنّا دعوناها مجرّد حكايات رمزية بسيطة ، وخاصة لأنها مكتوبة نثراً ، سوى أن في طوقنا ، مع ذلك ، أن نلمح في خصائصها المثليّة والحكميّة بذور الحكايات الرمزية والأمثال التي سوف يكتبها من بعد . أضف أن هذه القصائد اتّسعت لعدد كبير من الكلمات المجردة ، بيد أنها بقيت ذات مستوى عال من التوهج الشعري ، ولم تبد مجرّدة في معناها ومبناها ، وذلك بفضل الايقاع والصورة . فالواقع أن ألفاظاً مثل « الموت ، الحياة ، العدم ، الزمن ، المطلق ، القوة ، الخيال ، المحبّة ، العدل ، الانسان ، الطبيعة ، الشرائع ، المادّة » وهلّم جرّا ، تتكرر فيها مراراً كثيرة .

ويمكننا الآن أن نبدي بعض الملاحظات في عادة جبران في الكتابة إبّان مرحلته المبكّرة وأوائل مرحلته المتوسّطة ، مما يتضمّن « العواصف » . وترتكز هذه الملاحظات الى مراجعتنا المسوّدات الأوَل ـ والتالية أحياناً ـ لعدد لا بأس به من القصائد والقصص التي كتبها في أثناء تلك الفترة . فالمسوّدات الأوَل للقصائد تبيّن على نحو ثابت أن يداً مضطربة خطّتها . ذلك أن لغتها كثيرة الأغلاط ، وبعض الصور فيها ناقصة غير موسّعة . ومما يمكن الاستدلال عليه بهذا ، أن جبران كان معتاداً أن يكتب تحت وطأة انفعال مفاجىء يُخضِع له طاقته النقدية الواعية . فقد كان ، بهذه المثابة ، كاتباً يعتمد الالهام . ولا بدّ أنه وثق بالهامه ثقة شديدة ، اذ ليس في أيّة من المسوّدات النهائية تغيير ملحوظ لما في الأصل من حالة وايقاع وصورة ، وان كان قد لفتنا فيها قدر كبير من تطوير بعض الصور المفردة واضافة بعض التفاصيل وتصحيح اغلاط لغوية .

ومن المرجح جداً أنه كتب القصص بالطريقة نفسها ، اذ ليس في مسوّداتها النهائية أي تبديل في الحبكة أو الأشخاص ، ما خلا تطوير بعض الصور وتصحيح أغلاط لغوية فحسب . ومع ذلك ، فللقصص ـ كما نعلم ـ حبكات في غاية البساطة وقدر قليل من تصوير الأشخاص ، لكونها تتألّف بالدرجة الأولى من قصائد غنائية وخطب طنّانة ، وكلا هذين النوعين يمكن أن يكتب على احسن وجه تحت وطأة انفعال مفاجىء .

وحالما ننتقل من « العواصف » الى « المجنون » تتبدّى لنا اتجاهات جديدة على نحو جلي . وتشمل هذه الاتجاهات حدّة في التفكير ، وايجازاً في التعبير ، واستخداماً للرمزية متزايداً ، فضلاً عن بروز نوع من الرمز جديد ، واستمراراً في استخدام الحكاية الرمزية . غير أن حدّة التفكير لا تسبّب أي نقص في التدفق العاطفي ، اذ يتواجد هذا وتلك في معظم مقطوعات الكتاب بنسب متساوية[٦٧] . ولم يبق جبران على هذا التوازن في جميع آثاره المتأخرة ، سواء العربية منها والانكليزية . أمّا « السابق » و « التائه » (وهما بالانكليزية) وسائر آثاره العربية تقريباً التي صدرت بعد « المجنون » ، فهي مجرّدة وتقريرية إلى أبعد الحدود ، مما جعلها ادنى مرتبة من « المجنون » بمعيار أدبي صرف .

يبدو لنا أن جبران ، في هذا الكتاب ، جعل من عقله شريكاً في عملية الخلق بصفته أداة ضبط وتوجيه ، فتمكّن تبعاً لذلك أوّل مرة من تحقيق الايجاز والضبط والاشباع في التعبير ، بغير أن يشوبه الاطناب ، وقد كان غلطته الكبرى في ما مضى . ولا بدّ أيضاً أنه ابتدأ منذ ذلك الحين يتعهّد هذه الخصائص متقصّداً . وتقول السيدة يونغ إن شعاره كاتباً كان « الكلمة الختمية في الموضع الختمي »[٦٨] . فمن المؤكد أن هذا لم يكن دأبه قبل « المجنون » حيث تعوّد مزج الجمل القصار بفقرات طوال متعرّجة .

وقد اقتاد جبران ، بعد « العواصف » ، اعتقاده بوحدة الوجود إلى التنقيب عن رموز من شأنها أن تمثّل الفكرة الاساسية الكامنة وراءه بصورة مناسبة ، ألا وهي وحدة الموجودات جميعاً . فاستخدم ، في « المجنون » ، رموزاً مختلفة متعدّدة ، منها البحر في احدى المظان ، حيث الجدول يمثّل الانسان ، والبحر الأعظم في مظنّة أخرى ، وفي مظنّة ثالثة الشجرة التي جذورها الانسان وأزاهرها الله . أما الرمز الذي اصطنعه في « المواكب » لأجل الفكرة نفسها ، فهو الغاب ، حيث الناي هو الهادي اليه والمرشد في داخله . على أنه يعود فيجعل البحر رمزاً في قصيدة عنوانها « البحر » لا يمكننا تحديد تاريخها بالضبط ، ولكنّها قد ترجع الى السنة نفسها التي كتب « المواكب » فيها ، أو إلى ما بعدها بقليل[٦٩] .

ويمكننا أن ندعو هذه الرمزية رمزية قياسية ، اذ لا قبل باستخدامها إلّا لمن يعتقد أن بين المرئي وغير المرئي توافقاً[٧٠] ، وأن الظاهرات المرئية تعلن حقيقة ما هو غير مرئي ، أو كما يقول غوته ـ وهو يعتقد بوحدة الوجود أيضاً : « ان ما هو جزئي لا يمثّل ما هو كلي على صورة حلم أو ظل ، بل على صورة كشف خاطف لما لا يسبر غوره »[٧١] . ومن هذه الناحية ، على ما نعتقد ، يقصد جبران برمز البحر أن يعلن حقيقة وحدة الموجودات جميعاً ، وهي حقيقة لا يُسبر غورها ، ولا سيّما في « النبي » ، حيث يدعو البحر « أمّاً » على نحو ذي مغزى . وأما البلور والضباب ، وهما يمثّلان حالين يجتازهما الشيء الواحد : حال الوجود المحدود الجزئي وحال فنائه في الحياة الكليّة ، فهما رمزان ينتميان إلى الرمزية القياسية أيضاً ، شأنهما شأن فكرة الموت باعتباره « راحة على الرياح » ، مما يعني أنه عرضي فقط وان المرء سيعود بعد الموت حالاً إلى الحياة .

وفضلاً عن الرموز المتعلّقة بوحدة الوجود ، وفي اعتقادنا أن ما ذكرناه منها آنفاً يشكل رموزاً أساسية فيها ، فقد استخدم جبران رموزاً تقليدية ، ومنها مثلاً : التنين رمزاً للشر والطغيان الجائر ، والقديس جرجس رمزاً للمحرّر الغالب[٧٢] ، والعنقاء[٧٣] وتموز[٧٤] رمزين للتجدّد والانبعاث الدائمين . ونحن نستحضر هذه الرموز لأنها توافق تعريف الكلمة الأوسع ، مما يتضمّن استخدام « أي مجاز أو أسطورة أو خرافة أو مثل رمزي أو صورة شعرية ، للدلالة على ما يشغل الشاعر عقلياً وعاطفياً »[٧٥] . على أن هذا التعريف لا ينطبق إلا اذا استخدمت تلك الأنواع الرمزية على نحو تلميحي . أما اذا أعيد إنتاجها بأي تفصيل ، فانها تحتفظ بطبيعتها الأصلية ، ولا يمكن أن تدعى رموزاً بحال من الأحوال . الا أن جبران يفي بهذا المطلب اذ يستخدم تلك الأسماء الأسطورية التي ذكرنا ، مما يغاير تماماً عادته المبكّرة في تمثيله الأشباح والآلهة والحوريات في حكاياته المجازية وشعره المجازي واصفاً إيّاها بتفصيل صريح .

وعلى الرغم من استعماله الرموز استعمالاً وافراً ، فانه لم يكن شاعراً رمزياً بالمعنى الحديث ، ولم يقصد أن يكون . ذلك بأن عنصر الرمزية الذي دخل فنه لم يمنعه من البقاء على عادته المزمنة في توكيد المبادىء الاخلاقية والمفاهيم العامّة بصورة مباشرة ؛ فهو لم يتخلّ قط عن تعليميّته القديمة ، اذ تبرز نبرتُها في حكاياته الرمزية وأمثاله المتأخّرة . فالمتصوّف المؤمن بوحدة الوجود الذي احتاج إلى الرموز للتعبير عمّا يرمي اليه ، كان أيضاً نبيّاً شاعراً يهدف إلى التبشير بالحق[٧٦] . على اننا نجده ، في حكايات المجنون الرمزية ، أكثر مداورة في تقديم مبادئه العامّة مما هو في قصائده المبكّرة أو حكاياته الرمزية المتأخّرة في « السابق » و « التائه » .

والآن ننتقل الى الحديث عن الأمثال الحكمية . فعلى حدّ ما ذكرنا سابقاً ، كانت نماذجها الأوليّة في خاتمات بعض قصائده . والى هذا ، فقد كان لها أيضاً جذور في مظهر آخر من مظاهر شعره المبكّر ، حيث يغلب تكرار جمل من شأنها أن تقوم بذاتها مستقلّة عن سياق الكلام حتى يسهل عزلها منه ، مثلها مثل بيت الشعر العربي التقليدي . أما استخدام جبران للمثل ، في ذاته ، فقد كان واسعاً إلى الغاية : اذ وضع كتاب « رمل وزبد » برمّته في هذا الشكل ، واتّبع الأسلوب الحكمي إلى أقصى حدّ في آثاره المتأخّرة التي لا تنحو منحى الحكاية الرمزية . فاذا اتخذنا « النبي » ، مثلاً ، تبيّن لنا أن هذه القاعدة لا تشمل مواعظه فقط ، بل خاتمته ومقدمته أيضاً ، مع انهما تتصفان بالحنين والاستغراق في الغنائية . ويصدق القول نفسه على كتاب « آلهة الأرض » الى حدّ بعيد ، وان كان من المفروض أنه قصيدة . زد على هذا أن « المواكب » من بين آثاره العربية ، حكميّة إلى حد بعيد ، ولا سيّما ذلك الجزء منها الذي ينطق الشيخ به ، حيث يقصد بكل بيت تقريباً أن يكون حكمة وأن يقتبس مثلاً ، وأمّا سائر آثاره العربية المتأخرة ، وأهمها « ارم ذات العماد » ، فهي حكميّة جزئياً على الأقل . ولذا ، فان أمثال جبران العربية أكثر كثيراً جدّاً مما قد يظن المرء لوعدّ الأمثال الصريحة وحدها ، حتى أن الصحافيين الذين يحبّون زخرفة صفحاتهم بأقوال العظام يجدون في آثاره معيناً دفّاقاً يمكنهم الأخذ منه ، شأنهم في ذلك شأن العديدين من الوعّاظ والخطباء في لبنان والولايات المتحدة[٧٧] .

ولئن كان هذا الميل إلى الأقوال المأثورة بصفة عامة في انتاج جبران ـ وبخاصة في « رمل وزبد » ـ قد أكسبه جمهوراً كبيراً من

المعجبين ، ولنا أن نقول المروّجين كذلك ، فقد كان ذلك على حساب الوحدة في كتاباته . كيف يمكن تحقيق الوحدة في نتاجٍ أصغر جزيء فيه تامٌ بذاته ؟ حتى نظريته المتأخرة في فن الكتابة ، ومؤدّاها « الكلمة الحتمية في الموضع الحتمي » ، تنمّ عن اهتمام مفرط بالمقوّمات ، أو الأجزاء ، على حساب الكل . ولنأخذ « النبي » ، وهو يعتبر رائعته بوجه عام ، وننظر فيه من حيث مدى كونه بنية كاملة . إن وراء السعي لاضفاء الكمال على المواعظ وكلّ ما فيها من أمثال حكميّة ، تكمن لا مبالاة فنيّة جعلته يدع النبي واقفاً من الصباح إلى المساء يلقي العظة بعد الأخرى ، بغير أن يفكّر البتّة في أنّ ذلك الشيخ قد ينال منه التعب أو أن سامعيه ربّما لا يقدرون أن يركزّوا الانتباه على عظاته لفترة طويلة . كتلك . ولكي لا يتحوّل الكتاب إلى مجموعة من المواعظ فحسب ، كان ينبغي لجبران أن يفكّر بحبكة أكثر تركيباً ، يجتمع فيها أشخاص واقعيّون ويتفاعلون ويحدث مزيد من الأحداث .

ولعلّ نظرة إلى التأثيرات التي شكّلت أسلوبه من شأنها أن تساعدنا في تحديده على نحو أقرب إلى الدقة . وسنبدأ بأسلوب النثر الشعري الذي تتصف به القصص والقصائد النثرية في المرحلتين : المبكّرة ، والمتوسّطة المنتهية بكتاب « العواصف » والمتضمّنة له . كذلك سنتحدث عن شكل القصائد النثرية وصلته بالأسلوب ، ثم ننتقل إلى التطور المتأخر في الأسلوب والشكل معاً ، شكل الحكايات الرمزية والأمثال . وقد سبق لنا أن نبّهنا إلى تأثير شكل القصة أو الرواية الرومانطيقية في قصص جبران ، والى واقع كون هذه وتلك مكتوبة بالنثر الشعري . ولما كنا قد عزونا بعض لغة جبران الى التراث الطقسي الابتهالي ، فعلينا أن نضيف أيضاً تأثير الايقاع والصورة في ذلك التراث ، وما دام من المحال أن نأتي بأمثلة على خصائصه كلها ، فاننا نكتفي باقتباس فقرة نموذجية من صلاة يرقى عهدها إلى القرن السابع عشر :

« نطلب منك أيتها البتول ، أمّ الابن الوحيد ، والطور المقدس الذي أومضت فيه النار الإلهية ، والعليّقة المتنفّسة التي ما انضرت من أجيج اللهبة الذكيّة ، البرج المشيّد الذي قطنه رب المجد بقوّته القوية ، الجفنة المباركة التي حملت العنقود المبارك الذي قطرت منه الحلاوة المنقذة البريّة ، الغمامة النيرة التي فاضت على العالم وانتشل منها مطر الأفراح الروحية »[٧٨] .

إن النبرة الابتهالية والصورة الطقسية والطبيعية ، اللتين تتصف بهما هذه الصلاة العائدة إلى القرن السابع عشر ، لا تختلفان اختلافاً كبيراً عن النبرة والصورة في أناشيد عديدة كتبها جبران ، وهي في الواقع استعارات أو رؤ ى تنتظم المقاطع في قصصه قصيدة واحدة ، تكشف بوضوح عن تأثير سِفر الرؤ يا ومرّاش . ذلك أن الخاصيّة الاساسية التي تميّز ايقاع جبران وبناء أسلوبه ، وقد سبقت الاشارة اليها ، تطابق الأسلوب التوراتي في العربية[٧٩] . وربّما في لغات أخرى أيضاً[٨٠] ، مطابقتها لأسلوب مرّاش . ولكي نبيّن كيف اكتسب جبران ذلك الأسلوب واعتمده ، وكيف اختلف أسلوبه عن أسلوب أسلافه ، علينا بادىء بدء أن نربط قصائده النثرية بنظائرها في الأدب الغربي الحديث . فقد تأثّر هويتمن ، مطلق الشعر النثري الأميركي ، بالكتاب المقدس تـأثراً كبيـراً . أمّا الشعـر النثري الفرنسي ، فيمكن ردّ أصوله إلى الكتاب المقدس في المرحلة الأولى ، ومن ثمّ إلى النثر الشعري عند كبار الرومانطيقيين[٨١] ، والى هويتمن[٨٢] أيضاً . ومع أن الرمزيين والسوريساليين حسّنوا فيه كثيراً ، فلا يعقل أن يكون جبران قد تأثّر بالسوريساليين ، نظراً لأنهم ينتمون إلى مرحلة متأخرة . وأما الأدب الانكليزي ، ففيه ذلك النثر المنمّق غاية التنميق من نتاج باتر وراسكن والذي اطّلع جبران عليه[٨٣] ، ناهيك بنتاج دي كوينسي ، ومعرفته به غير مؤكّدة . هذه طبعاً خلاصة توجز جزءاً من قصة طويلة ، الا انها قد تفي بغرضنا . ولئن كان جبران أتى متأخراً ، فقد أمكنه الاعتماد على كلّ من سبقه ممّن ذكرنا ، غير أن خصائص شعره من مضمون وايقاع وصورة ، كلها تمتاز برقة شعور رومانطيقية لا نلقاها الا عند الرومنطيقيين وفي الأسفار الشعرية والخيالية من الكتاب المقدس . إن الأمثلة الأوروبية التي ذكرنا ، فقد كانت مهمّة بنوع ما دون شك ، اذ أثبتت أن ما قام جبران به كان منوطاً باتجاه عامّ راسخ .

ويطرح هنا سؤ ال آخر صعب وأكثر اثارة للجدل : ما هي علاقة القصيدة النثرية بالشعر الحرّ في الفرنسية ، وما الفرق بينهما ، ولماذا نربط شعر جبران بتلك لا بهذا ؟ ثمّة من يزعم أن للشعر الحرّ والقصيـدة النثريـة مصـادر واحـدة ـ أعني الكتـاب المقـدس ، وهويتمن[٨٤] ، وكبار الرومانطيقيين . أضف إلى هذا أن الشعر الحرّ ، وقد اطرح جميع قيود القافية والوزن التقليدية ، أصبح يتعذر تمييزه إيقاعيّاً من القصيدة النثرية ، إذ أن كليهما حرّ الايقاع حرية مطلقة[٨٥] . ومع ذلك ، فمن الممكن التفريق بينهما اذا ما نظرنا إلى نقطة انطلاق كل منهما ومراحل تطوّرهما المتوسّطة . فالفارق بينهما ، على ما يقول ادوار دوجاردان :

« كانت القصيدة النثرية محاولة لتحرير الشعر انطلاقاً من النثر . أما الشعر الحر ، فقد استهدف الغاية نفسها ، ولكن انطلاقاً من الشعر »[٨٦] .

والواقع أن من الممكن التحدث عن مرحلة متوسطة في تطوّر الشعر الحرّ تقع بين التقيّد بالوزن والقافية والتحرّر النهائي منهما ، ويمكن أن ندعوها مرحلة الشعر المحرّر (vers libéré) ، في أثنائها تحرّر الشعر الفرنسي من بعض قيوده على يد فرلين ومالارميه ورامبو وشعراء آخرين عاصروهم[٨٧] . بعدهم فقط برز الشعـر الحرّ الحقيقي إلى الوجود .

ومن الواضح أن نقطة الانطلاق عند جبران لتحرير الشعر العربي ، كانت النثر العربي ، إذ تبقى قصيدته النثرية نوعاً من

النثر ، بصرف النظر عمّا يتخلّلها من ايقاع وخيال وعاطفة ، مهما كان مقدارها كبيراً . ففي ما كتبه من شعر وفقاً لتقليد العروض العربي شكلاً ، لم يخرج عن حدود المسموح به عروضياً ، من تنويع في القافية وجوازات في وزن القصيدة الواحد . صحيح أنه نظم قصيدة « المواكب » على وزنين ، إلا أنه نظم معظم قصائده على وزن واحد وقافية واحدة .

لقد كان لتراث الأدب الغربي من الشعر النثري فضل على جبران . غير أنه استطاع أن يقتبس منه ويتعلّم كما لم يستطع ذلك احد من كتّاب النهضة قبله . لقد قام بتهذيب اللغة المألوفة التي استخدمها بعض هؤلاء . أضف أنه تمكّن من تعهّد القصيدة النثرية وتقريبها إلى الكمال بصفتها نوعاً من الأنواع الأدبية ، بديل أن يرضى بقطع من النثر الشعري يوردها اتفاقاً على حدّ ما فعل أسلافه . أما ترنيمات الكنيسة فليست جميعها شعراً . ويصدق الحكم نفسه على آثار مرّاش أيضاً . على أن أسلوب جبران خالف الكتاب المقدس أيضاً بسبب من الدور الذي قامت به عاطفته الرومانطيقية .

وقد اتحد الخيال الطليق والعاطفة ، وهما من ميزات الرومانطيقية ، بالطابع الطقسي واللغة المألوفة المهذّبة ، فجعلت أسلوب جبران في قصائده النثرية مختلفاً للغاية عن الأسلوب الذي اتّبعه كتّاب النثر المنمق في الأدب العربي القديم وكتّاب النهضة الكلاسيكية في القرن التاسع عشر . أمّا التأثير الذي خلّفه بعض كتّاب النهضة في أسلوب جبران ، فلا يتعدّى حدود بضعة انطباعات متفرّقة ؛ اجمالها : بعض صور تذكّرنا « بنهج البلاغة »[٨٨] ، وبعض تعبيرات واشارات بلاغية مقتبسة من اسحق ترد في « العواصف »[٨٩] ، ومحاكاة لايقاع القرآن وتكراره في قصيدة نثرية من « دمعة وابتسامة » عنوانها « الجمال »[٩٠] . وثمّة كاتب آخر ، هو أمين الريحاني ، وقد كان معاصراً لجبران وأكبر منه سناً ، سبق أن حاول ادخال القصيدة النثرية إلى الأدب العربي متأثراً بهويتمن ، ولكنّه اخفق لافتقاره إلى موهبتي الخيال والعاطفة اللتين اتصف جبران بهما[٩١] افتقاره إلى مقدرته اللغوية .

وفي مجرى بحثنا التطور المتأخر الذي انتهى اليه أسلوب جبران ، يمكننا أن نتناول أولاً طريقة التعبير الحكمية السائدة ،والمثل المستقل ، فنعالجهما باعتبارهما مظهرين مختلفين للحقيقة الواحدة . فلما كان بعض الرومانطيقيين ، أمثال ف . شليغل ونوفاليس وهوغو ، قد تركوا مجموعات من الأمثال الحكميّة (أو الكلمات المأثورة) خاصة بهم ، فربما حذا جبران حذوهم . وقد آثر أمرسون ونيتشه ، والمتصوفة بعامة ، أساليب تمتاز بنكهة حكمية قويّة ، فأنتج كلّ منهم أيضاً مجموعة من الأمثال المستقلة خاصة به . كما أن بلايك خلّف « أمثال الجحيم » ، وفي الكتاب المقدس سفر خاصّ بالأمثال . اضف إلى هذا اننا وجدنا في احدى مفكّرات جبران ، ويرجع تاريخها إلى ١٩١٢ ، حوالي مائتين من أقوال محمّد أو أحاديثه . وعليه ، يجب أن نتحدّث عن التراث الأدبي الذي ينتمي اليه أسلوب جبران المتأخر ، لا عن تأثير فلان من الكتّاب ، أو كتاب كذا وكذا ، على وجه التخصيص ، وان كنا نجعل لهذه القاعدة استثناء واحداً ـ وهو تأثير الكتاب المقدّس في « النبي » و « يسوع ابن الانسان » بخاصّة . وينبّه نعيمة الى أن جبران في « النبي » استعار بعض التعبيرات التوراتية ، يذكر منها « قيل لكم . . . أما أنا فأقول لكم » ، و « الحق أقول لكم »[٩٢] . ثمّ إنه ، في معظم آثاره المتأخرة ، يستخدم واو العطف على نحو يماثل استخدام الكتاب المقدّس لها أحياناً كثيرة جداً ، كما يستخدم الكثير من التعابير التوراتية الأخرى . ولا بدّ أنه ، في « يسوع ابن الانسان » ، استهدف أسلوباً يكون في آن واحد أسلوبه الخاص بما لا يقبل الجدل ويكاد لا يتميز من أسلوب العهدين القديم والجديد .

وينسب الاستاذ نعيمة استخدام جبران للحكاية الرمزية في « المجنون » وبعده الى تأثير « هكذا تكلّم زارادشت » لنيتشه[٩٣] . وقد زاد الدكتور جبر عليه تأثير الكتاب المقدّس[٩٤] . بيد أننا نعتقد أن في الأمر أكثر من ذلك ، إذ أن شعره ـ على حدّ ما نبّهنا سابقاً ـ تميّز منذ البداية بسمة السرد في الحكاية الرمزية وان ناقداً غربياً قد سمّى قصص جبران حكايات رمزية شعرية ؛ وقد دعاها مترجمها مواعظ تلبّست شكل الحكاية الرمزية ، وردّها إلى تقليد قدامى الوعّاظ . ولنا أن نستدل بهذا على أن جبران باصطناعه الحكاية الرمزية شكلاً فنياً ، كان على نحو ما يرعى نزعة متأصلة فيه . لقد نشأت الحكاية الرمزية في الشرق[٩٥] ، وتبعاً لذلك كان من الطبيعي لجبران أن يستخدم واحداً من أساليب التعبير عن حكمة الشرق ، وقد أثرت فيه تلك الحكمة (بما فيها الكتاب المقدس) أبلغ تأثير . كذلك يبدو أن وراء اختياره ذلك الأسلوب اعتقاداً بوفاء الحكمة الشعبية بالمراد ، إذ بين حكاياته الرمزية بالانكليزية أربع تبيّن لنا أنّها نوادر شعبية لبنانية ، وهي « الثعلب »[٩٦] و « الملك الحكيم »[٩٧] و « البهلول »[٩٨] و « ملك أردوسة »[٩٩] . ولربّما كان فيها المزيد مما فاتنا ، لمعرفتنا الضئيلة بالفولكلور اللبناني وانعدام البحث في هذا المجال .

أما الصورة في أسلوبه المتأخّر ، فمنها ما ينتمي إلى تراث وحدة الوجود ، كصور البحر والجدول ونقطة الماء مثلاً . ومن المرجّح أن يكون الموت باعتباره مكان راحة عرضياً صورة نموذجية عند القائلين بالتقمص ، اذ قال أحد الشعراء المعتقدين به : « . . . لا شيء يموت كي يموت . . . لكنّما يستريح هنيهة فقط ! »[١٠٠] .

وقد سبق لنا أن ذكرنا أنّ جبران اقتبس من بلايك رمزي الناي والنافخ فيه ، ويمكننا الآن أن نضيف صورتي السماء والجحيم اللتين تتكرّران في « المجنون » ، وفي آثاره المتأخّرة أيضاً ؛ ويمكن أن تردّا إلى ذلك المصدر بعينه[١٠١]. زد على هذا أن لنيتشه أهمية في هذا

المضمار أيضاً ؛ اذ أن نعيمة يبيّن على نحو وافٍ مديونية جبران له كما تتضح في احدى قصائده المتأخرة بالعربية ، وهي « نفسي مثقلة بأثمارها »[١٠٢] ، وفيها بضع صور تحمل سمة تأثير نيتشه واضحة . ونود أن نشير كذلك إلى بعض ما يذكّرنا بنيتشه ، في « المجنون » مثلاً ، حيث يفارق بين « العالم الكامل » ذي « الشرائع الكاملة » وبين المجنون نفسه ، فيصفه بأنه « سديم »[١٠٣] ، مما يذكّرنا بتوكيد نيتشه أنه « لن يخرج من الأنسان كوكب وهّاج حين تزول بقيّة السديم من نفسه »[١٠٤] . الى هذا ، يقول جبران في نبيّه إنه « فجر يومه »[١٠٥] . ويقول زارادشت في ذاته : « . . . أنا الديك الصائح ولّما يزل الظلام منتشراً على السبل »[١٠٦] . كذلك يتكرّر في « النبي » رمزا الافعوان والنسر الزارادشتيّان بشكل معدّل كثيراً[١٠٧] .

وأخيراً ، ففي « مرثاة امرأة من جبيل » من كتاب « يسوع ابن الانسان » ، يوحّد جبران بين يسوع وتموّز على نحو يذكّرنا بقصيدة شلي في كيتس ، وفيها وحّد شلي بين كيتس وأدونيس ، وما الأخير إلا تموّز باسم آخر ، وهو أيضاً ـ على ما يقول ج . غ . فرايزر ـ احد الآلهة الذين تسرّبت عباداتهم الى النصرانية في مرحلة مبكرة جداً ، أو على الأقل أثرت فيها ، بطريقة من الطرق[١٠٨] . والبيتان الافتتاحيان في قصيدة جبران ، وهما لازمتها ، هما :

« ابكين معي ، يا بنات عشتروت
ويا كل محبّي تموز »[١٠٩] ،

في حين أن شلي يبدأ قصيدته هكذا :

« ابكي على أدونيس ـ فهو ميت !
إي ، أبكوا على أدونيس . . . » .

ويتكرّر البيت الأول في هذا المقطع أوّل بيت في المقطع الثالث[١١٠] .

ومع أن هذه التنبيهات الى التأثيرات التي شكّلت أسلوب جبران قد تكون غير مستنفدة ، فاننا نعتقد أنها تبيّن على نحو كاف أية مصادر أمدّت أسلوبه بالغذاء فوفّرت له انماطاً من الايقاع والصورة . ومع ذلك ، فقد كان جبران وما زال مشهوراً بتلك المزايا الخاصّة التي جعلت « الأسلوب الجبراني » مرادفاً للابداع والاصالة . وتفسير هذا الأمر ، انه كان شاعراً تعليمياً ، ولذلك كانت منازعه ولغته جميعها محصورة في حدود مذهبه . وكان في كل مرحلة جديدة من مراحل تطور مذهبه يعيد بعض منازعه وينوعها تنويعاً يسيراً ، كما كان يعيد ويكرر نغمات الايقاع والصور بعينها تكراراً ملحاً حتى تصبح ملكه الخاص وتعرف به ، تعرف بأنها « جبرانية » . كما كان يسبغ عليها من شعوره المتوهّج ما يجعل الناس ينسون أصولها خارج أسلوبه ، أو على الأقل يجعل من الصعب عليهم أن يتذكروا تلك الأصول .

المراجع

١ ـ المجموعة ، ج ١ ، ص ٤٥ .
٢ ـ المرجع نفسه ، ص ٥٤ .
٣ ـ نفسه ، ص ٥٧ .
٤ ـ نفسه ، ص ٥٨ .
٥ ـ جبران حيّاً ، ص ٩٥ ـ ٧ .
٦ ـ المجموعة ج٣ ، البدائع والطرائف ، ص ٢٠٢ ـ ٩ . ظهر الكتاب الأخير في مصر ، ١٩٢٣ . المقالات التي ذكرناها لم يتضمّنها أي من كتب جبران المبكرة . وكل ما ظهر بعد « العواصف » من آثار جبران بالعربية لم يقرّ من قبله ، نعيمه ، مقابلة ، أيلول ١٩٥٧ .
٧ ـ المرجع نفسه ، ص ١٧٣ ـ ٦ .
٨ ـ انظر : المجموعة ، ج ١ ، المقدمة ص ظط .
٩ ـ المجموعة ، ج ٢ ، ص ٢٦ .
١٠ ـ المرجع نفسه ، ص ٢٧ .
11 - Spirits Rebellious, introduction , pp. X - XI.
12 - « Spirits Rebellious », The Examiner, 24 Sep. , 1949.
١٣ ـ لبنان الشاعر ، ص ٩٩ .
١٤ ـ زيدان وجبران ونعيمه ، روّاد القصة في لبنان ، الآداب ، ج ٥ ، ع ٣ ، آذار ١٩٢٧ ، ص ٩٠ .
١٥ ـ القصّة في الأدب العربي الحديث ، (مصر ، ١٩٥٢) ، ص ٢٦٥ .
16 - Albert J. George , French Romanticism, pp. 119 - 32 ,138 - 42.
١٧ ـ المجموعة ، ج ١ ، المقدمة ، ص ١٧ .
١٨ ـ نعيمه ، جبران ، ص ٣٩٣ ـ ٨ .
١٩ ـ المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ١٢٩ ـ ٤٣ .
٢٠ ـ قد يقال القول نفسه في « الرواية » غير المنشورة عن القومية السورية .
٢١ ـ « لكم لغتكم » ، جبران حيّاً ، ص ٩٥ .
٢٢ ـ الموضع نفسه .
٢٣ ـ الموضع نفسه .
٢٤ ـ المجموعة ، ج ٣ ، البدائع ، ص ٣٤٥ .
٢٥ ـ الموضع نفسه .
٢٦ ـ المجموعة ، ج ٢ ، المواكب ، ص ٢٧٢ .
٢٧ ـ العقاد ، الفصول ، ص ٤٦ ؛ عمر فاخوري ، نظرة في نظم جبران ، الأمالي ، ع ٣٥ ، ١٩٣٨ ، ص ٢٧ ؛ مارون عبود ، جدد ، ص ٧٢ ؛ وديع ديب ، الشعر العربي في المهاجر الأميركية ، (بيروت ، ١٩٥٥) ، ص ٢٦ ـ ٣٠ ؛
Tahir Khemiri and G. Kampffmeyer , Leaders in Contemporary Arabic Literature, pt. 1 , (London, 1930) , p. 18.
٢٨ ـ نعيمه ، الغربال ، ص ٩١ ـ ١٠٧ .
٢٩ ـ لاحظ كثيرون قبلنا أثر الأسلوب التوراتي العربي في أسلوب جبران . على أنهم لم ينتبهوا الى الأثر الخاص للترجمة الانجيلية باعتبارها معارضة لليسوعية من حيث مستوى الألفاظ ومراتبها .
٣٠ ـ المجموعة ، ج ٣ ، البدائع ، ص ٢٤٦ .
٣١ ـ جبور عبد النور ، جبران واللغة العربية ، الحكمة ، ع ٨ ، ١٩٥٤ ، ص ١٢ ؛ يقدّر الاستاذ عبد النور لغة جبران حقّها دون اثارة مسألة صحّتها قواعدياً .
32 - Gilbert Highet , The Classical Traditions , Greek and Roman Influences on Western Literature , (Oxford, 1949) , p. 406.
انظر أيضاً : عبّود ، جدد ، ص ٨٦ .
33 - Graham Hough , The Romantic Poets, Grey Arrow Edition, (London, 1958) , p . 73.

٣٤ ـ المجموعة ، المرجع المذكور سابقاً ، ص ٣٤٥ .
نقلاً عن العقّاد ، ص ١٨ .

35 - See : Khemiri and Kampffmeyer , op . cit.

٣٦ ـ وديع ديب ، المرجع المذكور سابقاً ، ص ٤٧ ؛ عمر فاخوري ، نظرة ، الأمالي ، ع ٣٥ ، ١٩٣٨ ، ص ٢٧ .
٣٧ ـ المرجع المذكور سابقاً ، ج ٢ ، دمعة ، ص ٩٥ .
٣٨ ـ المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ٣١ .
٣٩ ـ المجموعة ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٥٢ .
٤٠ ـ الموضع المذكور .
٤١ ـ المجموعة ، ج ٢ ، دمعة ، ص ١١٥ .
٤٢ ـ المرجع المذكور ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٢٣ .
٤٣ ـ المجموعة ، ج ٢ ، دمعة ، ١١٤ .
٤٤ ـ المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .
٤٥ ـ المجموعة ، ج ١ ، الموسيقى ، ص ٥٧ .
٤٦ ـ ص ١٣ .
٤٧ ـ ص ٥٣ ـ ٦ .

48 - The Prophet , p. 61.

٤٩ ـ المرجع نفسه ، ٨٩ .
٥٠ ـ نفسه ، ص ١٨ .
٥١ ـ المجموعة ، ج ٢ ، دمعة ، ص ١٠٠ .
٥٢ ـ المرجع المذكور سابقاً ، ج ٢ ، ص ٨٣ .
٥٣ ـ المجموعة ، ج ٢ ، دمعة ، ص ١١٨ ـ ١٩ .
٥٤ ـ المرجع نفسه ، ص ٩٦ ـ ٨ .
٥٥ ـ المجموعة ، ج ٢ ، ص ٢٢ .
٥٦ ـ المرجع المذكور ، ج ١ ، ص ٥٧ .
٥٧ ـ المرجع المذكور سابقاً ، ج ٣ ، البدائع ، ص ١٧٦ .

58 - See : R. A. Foakes , The Romantic Assertion, A study of the Language of 19th Century Poetry, (London, 1958), pp. 49 - 50.

٥٩ ـ المجموعة ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٣٣ .
٦٠ ـ المرجع المذكور ، دمعة ، ص ٢١٩ .
٦١ ـ المرجع المذكور سابقاً ، الأجنحة ، ص ٤٤ .
٦٢ ـ المرجع نفسه ، ص ٤٣ ـ ٤ .
٦٣ ـ المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ٧١ ـ ٢ .
٦٤ ـ المرجع المذكور ، ج ٢ ، دمعة ، ص ١١٤ ـ ١٥ .
٦٥ ـ المرجع نفسه ، ص ١٣٦ .
٦٦ ـ نفسه ، ص ١٢١ .
٦٧ ـ نعيمه ، الغربال ، ص ١٦٩ .
٦٨ ـ هذا الرجل ، ص ١٢٤ .
٦٩ ـ عباس ونجم ، الشعر العربي في المهجر ، ص ٧٥ .

70 - C. S. Lewis, The Allegory of Love, A study in Medieval Traditions, (London, 1948) , p. 45.

٧١ ـ نقلاً عن :

Eric Heller, The Desinherited Mind, p. 81.

72 - The Fore - runner, p. 26.

73 - The Prophet , p. 48.

74 - Jesus, p. 205.

75 - Chiari, Symbolism, p. 47.

٧٦ ـ قا : عدنان الذهبي ، الرمزية في أدب جبران ، الأديب ، ع ٣ ، آذار ، ١٩٥١ ، ص ١٨ ـ ١٩ ؛ قا : لبكي ، لبنان الشاعر ، ص ١١٦ ـ ١٧ .
٧٧ ـ اخبار شفهية عديدة من أميركيين ومغتربين لبنانيين .
٧٨ ـ عبود ، صقر ، ص ٥٨ .

79 - Khemiri and Kempffmeyer , Arabic Lit. , p. 18.

80 - See: Theodore H. Robinson, The Poetry of the Old Testament, (London, 1947).

81 - P. Mansell Jones , The Background of Modern French Poetry, (Cambridge, 1951) , p. 97.

٨٢ ـ لهويتمن فضل لا ينكر . لكن المسألة الحرجة هي هذه : هل ندعو شعره والشعر الفرنسي الذي تأثر به شعراً نثرياً أو شعراً حرّاً . راجع المرجع السابق نفسه ، ص ١٣٨ ـ ٥٠ ، ١٧٦ ـ ٧ .
٨٣ ـ نعيمه ، جبران ، ص ٢٩٠ .
٨٤ ـ جونز ، الموضع المذكور آنفاً .
٨٥ ـ « لم يوفّق الشعر الحرّ إلى التميّز جوهرياً من النثر الايقاعي » ،
Marcel Raymond, From Baudelaire to Surealism , tr . by the author , introduction by Harold Rosenberg, (London, 1943), pp. 47 - 8;
ويقول جونز إن « أية محاولة للفصل نظرياً بين الشعر الحرّ وغيره من الأنماط الايقاعية . . (كالنثر الشعري مثلاً . . .) تتعقّبها نزعة بعض هذه للتعدّي على بعضها الآخر » . وهو أيضاً يقتبس ما قاله ريمه دي غورمون : ان تحسّس الجوهر الذي يفرق بين الشعر الحر والنثر الايقاعي يبدو أسهل جدّاً من تحديده .
« L'Esthetique de la Langue Française», Mercure de France, 1899, p. 273 , Modern French Poetry, p. 125.

86 - Mallarmé Par un des Siens , (Paris, 1936), p. 188.

87 - Jones, op . cit. pp. 110 - 19.

٨٨ ـ جمعه الشريف الرضي ، راجعه وعلّق عليه محمد هـ . ن . المرصفي ، (مصر ، ١٩١٦) ، قا : ص ٨١ ـ ٢ مع ص ٢١ ـ ٢ في العواصف .
٨٩ ـ قا : الدرر ، ص ١٦٦ ، مع العواصف ، ص ١٦ .
٩٠ ـ المجموعة ، ج ٢ ، ص ١١٦ ـ ١٧ .
٩١ ـ بخصوص شعر الريحاني ، راجع : نعيمه ، الغربال ، ص ١٦٢ .
٩٢ ـ جبران ، ص ١٩١ .
٩٣ ـ المرجع نفسه ، هامش ص ١٢٣ .
٩٤ ـ جبران ، ص ١٢٥ .

95 - Encyclopedia Britanica - edition of 1946 , Vol XVII, p. 250.

٩٦ ـ المجنون ، ص ٢٩ (بالانكليزية) .
٩٧ ـ المرجع نفسه ، ص ٣٠ ـ ١ .
٩٨ ـ السابق ، ص ٩ ـ ١٣ (بالانكليزية) .
٩٩ ـ المرجع نفسه ، ص ٣٨ .

100 - Charles Dalmon, Elegy for Edward Thomas , as quoted by Humphreys , Buddhism, revised edition, (London, 1955), p. 105.

١٠١ ـ المجنون ، ص ١٣ ، ٥٣ ؛ المجموعة ، ج ٢ ، المواكب ، ص ٢٤٤ ؛ آلهة الأرض ، ص ٢٠ (بالانكليزية) .
١٠٢ ـ جبران ، ص ١٤١ .
١٠٣ ـ ص ٧٧ .

104 - The Complete Works Vol. IV , Thus Spake Zarathustra, ed. by Oscar Levy, intr. by Elizabeth Forster Neitzsche, (London, 1909), p. 12.

١٠٥ ـ النبي ، ص ١ (بالانكليزية) .
١٠٦ ـ ص ، ٢٠٩ .
١٠٧ ـ ص ٤٢ ، ٨٧ .

108 - The Golden Bough, Vol I, abridged edition, (London, 1957), pp. 254 - 7.

١٠٩ ـ يسوع ، ص ٢٠٥ ـ ٦ (بالانكليزية) .

110 - The complete poetical Works, edited with textual notes by Thomas Hutchinson, (London, 1909), p. 427.