

تحليل الشكل والأسلوب في أدب جبران

الدكتور خليل حاوي

الأسلوب فهو شعري مسرف خلال المقالة كلها ، وهاتان الأنشودتان مكتوبتان على غرار المزامير وترنيمات الكنيسة . ولذا ، لم يقدر جبران أن يزودنا بمعلومات محدّدة أو يوسّع آية 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 نزعّم 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 »^(٥) أو حياة لبنان السياسية ، على حدّ ما نرى في « لكم لبنانكم ولي لبناني »^(٦) .

ولربما كان لجبران من القول المفيد ما يعبر 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 متأخرة ، 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 »^(٧) ، حيث تنبع الوحدة اليتيمة من المطلّ العام الذي يقف الكاتب فيه ، في حين أن جملاً أو مقاطع برمتها مستقلة تماماً ، تعبّر عن رأيه في موضوعات لا تمت 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 وسموه : صفتيه الثابتتين . لذلك نكتفي بهذا الوصف ، متحاشين محاولة اقحام هذا النوع من التأليف في باب أو آخر .

سنبحث* في هذا الفصل ، الشكل والأسلوب اللذين ميّزا آثار جبران ، مبينين مسار تطوّرها ، وعلاقتها 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 ، كما يتسنى 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) - هذا اذا كان لنا أن نفصل بين النوعين الأخيرين .

كان أوّل أثر من آثار جبران كتاباً هو مقالة في الموسيقى بعنوان « الموسيقى » . وهي أطول كثيراً مما اعتدنا أن نطالعنا به المقالة الحديثة . ذلك أنها تؤلّف ثلاث عشرة صفحة من الحجم المتوسّط . على أن مداها ما زال أقصر جداً من آثار لوك وهيوم المندرجة في باب المقالة ، مع أنها كتب تبلغ مئات الصفحات . وإن كنّا بصدد تصنيف أنسب لمقالة جبران في الموسيقى آخذين طولها بالاعتبار ، جاز لنا أن ندعوها مقالة مطوّلة أو بحثاً . أمّا معالجته الموضوع فترتّج بين التأمّلات العاطفية في الآثار الخفيفة التي لا تحدّثها الموسيقى الحقيقية وحدها ، بل أيضاً كلام الحب المنطوق ونصف المنطوق به^(٨) ، وبين بثّ المعلومات في تاريخ الموسيقى ومنزلتها الرفيعة عند مختلف الشعوب في العصور القديمة^(٩) . ثم يختم مقاله بأنشودتين طقسيتين يمجّد بهما الموسيقى والموسيقين ، فيخاطب الموسيقى بقوله : « يا ابنة النفس والمحبة »^(١٠) ، ويدعو الشعوب إلى تكريم أربابها ، أمثال أورفيوس وداود والموصلي ، وغيرهم^(١١) . وأما

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

ولا بد لنا ، قبل القيام بمحاولة تحديد الشكل الذي يميز قصص جبران ، أن نستعيد أولاً تلك الطريقة التي شرحنا بها مضمونها في فصل سابق ، في مجرى حديثنا عن مذهبه ومدى انطباقه على الحياة ، مما اضطرنا إلى عدم الافاضة في بحث مزايا الأشخاص أو أعمالهم افاضتنا في بحث أفواهم والتعليقات الصريحة التي يدلي بها المؤلف نفسه . إنه يشارك في احداث ثلاث من هذه القصص ، وهي « مرثا البانية » و « وردة الهاني » و « صراخ القبور » ، بصفته نصيراً للخير العام أو مصلحاً ، فيوافق على تصرف أشخاصه وأرائهم في الحياة ، أو يرفضها . ويبدو أن في تلك القصص ، اذا ما وضعت ضمن اطار اللون المحلي والوضع التاريخي ، انعكاساً لمذهب جبران ، كما يخضع الأشخاص للأفكار التي يجسّدونها ويمثلونها بأعمالهم ويسطونها بأقوالهم . حتى ليجوز لنا القول إن تلك القصص لا تعدو كونها ذرائع تتيح للمؤلف 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 الرومانطقي . وما دام لا يقرّ إلاّ بعاطفتين هما المحبة والبغضاء ، فهو كذلك لا يصوّر أشخاصه إلاّ بلوني السواد والبياض . على أن لذلك سبباً آخر ؛ فيحسب هذا المذهب ، لا بدّ أن يكون الناس إمّا أشراراً وإمّا أخياراً - إمّا الأخيار فهم الناس الطبيعيون الساكنين المتمردون ، وأمّا الأشرار فهم المتمدّنون الأثرياء ذوو النفوذ^(٨) . وما يبدو أول وهلة افتقاراً إلى البراعة التقنيّة إن هو إلاّ حصيلة حتميّة لنظرة جبران الى الحياة . ولكي يغيّر أسلوبه في تصوير أشخاصه ، كان عليه أولاً أن يبدّل مذهبه .

وفي قصص جبران عنصر آخر يؤدي إلى الاتساق ، هو استخدامه النثر الشعري في جميع أقوال أشخاصه استخداماً دائماً . وتلك الأقوال تأتي إمّا بصورة خطب غنائية تنصف بالحماسة ، وإمّا بصورة عظات منمّقة يميّز بها حتى السرد ، بحيث لا تختلف النبرة في أساسها اطلاقاً . ولعلّه عدّ النثر الشعري عنصراً من عناصر الجمال من شأنه أن يلطّف من تعليميته الصريحة ويجعلها أدمى 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 تتضمّن من قيمة جوهرية . ومن الجليّ 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 . وتظهر مسودات 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 - وهي حبّ الأول - واطافة مواقف عديدة مفرطة في الشاعرية سبق لنا أن وصفناها . فهو يصوّر شخصية سلمى كرامة ، بطلّة 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 حبّ 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 الكتابة من بين تلك الصفات بروزاً ظاهراً للغاية . إذ يصفها بأنها وشاح يضفي على جسد سلمى هبة وغبابة « وتظهر أشعة نفسها من خلال خطوطه كخطوط شجرة مزهرة من وراء ضباب الصباح »^(١٠) . والحال ان جبران لم يبد انصرافاً إلى تصوير الشخصية 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 المتكسرة » ، 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 نقاد آخرون . ففي نظر السيد هـ . م . نهد ، مترجم « عرائس المروج » و « الأواح المتمردة » ، يبدو جبران في قصصه « أشبه بالوعاظ القدامى . . . يكسو مواعظه بالأمثال »^(١١) . وقد دعاها أحد النقاد الغربيين « حكايات رمزية شعرية »^(١٢) . أما النقاد العرب ، فقد كان صلاح لبكي أكثرهم تشديداً على اعتبار القصص جميعاً « قصائد طويلة أو قصيرة » ليس غير^(١٣) . وقد رأى الدكتور سهيل إدريس أنها قصص نسجت محاكاة للرومانطيين^(١٤) . في حين لم يكن في وسع الدكتور نجم أن يعثر فيها على أيّة مزية 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 رمزية ، إلا اذا امكنا أن ندعوها حكايات رمزية بالغة الطول . ومع ذلك ، فليس طولها فقط هو الذي يجرمها حقّ التصنيف في هذا النوع ، بل أيضاً اطارها المتميّز باللون المحلي 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 تعني بالأحداث أو

الحبكة أو تصوير الشخصيات ، فضلاً عن أنها قد تكون شعرية الأسلوب^(١٦) . وقد استخدم هذا الشكل القصصي كل من روسو وشاتوبريان وبراندين دوسان بيار وهوغو ولامارتين وغوته ونوفاليس ، وكثيرون غيرهم من الرومانطيين . ولعل جبران تأثر أيضاً بقصائد شلي وكيتس وورد سورت ، الا أن قصصه أقرب إلى قصص الفئة الأولى ولربما كان يحاول في « الأجنحة المتكسرة » أن يجعل نفسه وسلمى حبيبين يروقان العرب كما راق الأوروبيين بول وفرجيبي ، وفيرتر وشارلوت ، ولامارتين وغرازيلا . هذا هو ما يبدو مرجحاً في نظرنا ، إذ لم يكن سياق القصص 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 يؤدي ذلك الدور دون أن تعيقه القيود الشكلية .

وقد كتب جبران أيضاً محاوره قصيرة عنوانها « ملك البلاد وراعي الغنم »^(١٨) ، فضلاً عن آخرين آخرين ، هما « الصلبان »^(١٩) و « ارم ذات العماد » ثانيها أطول من الأول ، يمكننا أن نصنفها جميعاً في باب الرواية ، لافتقارنا إلى أساء آخر^(٢٠) . وفي هذه جميعاً يبدى لا مبالاة تامة بالشكل وانصرافاً كلياً إلى التوكيد على معتقد أو آخر . وسوف نبحت في شكل كل من الحكاية الرمزية (parable) والمثل الحكمي والقصيدة النثرية عند جبران في مجرى مناقشتنا أسلوبه ؛ إذ يكاد يتعذر الحديث عنه في كل منها على حدة . أما شكل الشعر الموزون المقفى فسوف نبخته أيضاً في معرض حديثنا عن القصيدة النثرية .

وسيكون مأتانا إلى أسلوب جبران من طريق مقوماته الأساسية ، نعني اللغة والايقاع والصورة . ولعل من المناسب أن نمهد لبحتنا في لغته ببعض ما قاله هو في هذا الموضوع . فالكلمات عنده أشبه « بأجسام » لا قيمة لها في ذاتها ، بل تكمن قيمتها الفعلية في معناها ، وهو « الروح »^(٢١) ، الذي ينفخ الحياة في تلك الاجسام . ومن الجلي أن جبران يعني بهذا أنه لا يعتبر الكلام أو اللغة إلا وسيلة ، رافضاً بازراء ذلك الاعتقاد الذي تمسك به التقليديون الذين عاصروه ، وهو أن اللغة غاية في ذاتها . فهو لا يجاريم في الانصراف الكلي إلى الاهتمام بالكلام وأوزانه لاعتقاده أن ذلك مما يقلل من شأن الكلام إذ يجعله « جثثاً محطّطة باردة »^(٢٢) . ويحسم الموقف كذلك بايثاره مستوى اللغة العادي ، أو « ما غربلته الأذن وما حفظته الذاكرة من كلام مألوف مانوس »^(٢٣) ، على حدّ قوله . أما في ما يتعلّق بصلة العربية الفصحى باللهجات العامية المختلفة في العالم العربي ، فهو يعتقد أن العاميات هي « مصدر ما ندعوه فصيحاً من الكلام ومنبت ما نعدّه بليغاً من البيان »^(٢٤) . على أنه يشير بوضوح إلى وجوب تحسين الكلمات العامية وتهذيبها قبل التحامها بجسم اللغة الفصحى^(٢٥) . ولربما اعتبر هذا التطوير عملية لا بدّ من استمرارها إذا أريد للفصحى أن تظل أداة حيّة تنسجم مع ما يتطلّبه كل عصر .

ومع أن جبران هنا ينتحل لنفسه دور من يتتبع الاتجاه الحديث ويدعو اليه ، فقد كان من الميسور له أن يشير إلى أنه استقى ذلك من البستاني وغيره ممن اشتغلوا بترجمة الكتاب المقدس الانجيلية . إذ كان هؤلاء ، على حدّ ما سبق أن بيّنا ، قد عبّروا عن الآراء نفسها تقريباً قبل عهد بعيد . غير أن مآثرته تكمن في افادته من آرائه باستعماله إيّاها استعمالاً فعلياً بتصميم وثبات . فالكلمات التي يستعملها وصياغاتها مألوفة جميعاً ، ولا يستعمل ما هو ممت 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 بديلها « استحم » التي استخدمها القدامى ورسخها المعجميون باثباتها في معاجمهم . وان معظم الذين دافعوا عن جبران وجميع من هاجموا ، بسبب هذه « الغلطة » وغيرها من الأغلاط النحوية أو اللغوية ، احتكموا في تبرير آرائهم إلى تقاليد الفصحى القديمة ، بديل أن يناقشوا مبدأ تطوّر اللغة^(٢٧) . إلا أن جبران ونعيمة كانا واعين القضايا الأساسية ذات الشأن وعياً كاملاً ، فاستندا إلى هذا المبدأ^(٢٨) . فقد أكد كلاهما حقّ الكاتب أو الشاعر المعاصر في اشتقاق الكلمات واستعمالها بحرية 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 إليها 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 وعلمية 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 فصحي وأحدت بالفصحى كلمات عامية بصورة تفوق ما حدث في زمنها . ويعود الفضل في ذلك إلى الجهود الطائلة التي بذها كتاب النهضة ، وكان معظمهم صحافيين يكتبون لجمهور كبير وقد نصّبوا انفسهم قيمين على تقليد الفصحى في الوقت نفسه ، كما يعود أيضاً إلى كتابات غيرهم من الصحافيين الذين قلّم كانوا يهتمون بالصفاء الكلاسيكي . ومما لا يرقى اليه الشك أن جبران يدين بالكثير لترجمة الكتاب المقدس الانجيلية^(٢٩) ، ولما هو فني في لغة مرّاش . وفي اقتباسات جبران الوافرة من الكتاب المقدس برهان على تأثره بلغته ، ذلك انها لا تبرز بروزاً نافرماً في بنية أسلوبه بحال من الأحوال . أما تحسين جبران في لغة الكتاب المقدس ولغة مرّاش فقد

كان في انصرافه الى تهذيب الكلمات واستخدامها بطريقة جديدة على حدّ ما نرى عند الرومانطيين الأوروبيين ، لإتاحة التعبير عن بعض المشاعر والأحوال النفسية الدقيقة . وعلينا أن نوافق جبران في قوله إن « الوسيلة الوحيدة لآحياء اللغة هي في قلب الشاعر وعلى شفتيه وبين أصابعه »^(٣٧) . ومن العجب أنه استطاع أن يوسع مدى العربية ، على ما سنرى ، باعتماده الكلمات المألوفة ليس غير ، حتى بلغ بها مجالات لم تعرفها من قبل^(٣٨) . وقد كانت إحدى مزاياه - ولعله تعهدها متقصداً - أن يتحامي 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 .

ولما سبق أن نبهنا 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^(٣٩) ، في حين أيد وورد سورث^(٤٠) 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^(٤١) .

هذا كلّهُ بيّن أن جبران أولى مسائل اللغة تفكيراً جدياً ، وتبعاً لذلك ارتكز ايثاره الكلام المألوف الى مبدأ معين ولم يكن راجعاً إلى الامبالاة بقواعد اللغة^(٤٢) . وافتقاره إلى البراعة في اتباعها^(٤٣) ، كما ظن نقاد عديدون . وسوف نبحث في لغة جبران على نحو أتمّ ، في ما يتعلق بنسبة الألفاظ المطلقة الى الألفاظ المحددة في مجموعة مفرداته ، وفي أنواع بناء الجمل التي أثارها على غيرها ، وذلك في مجرى دراستنا الايقاع والصورة اللذين ميّزا أسلوبه ، وهما فيه عنصران أساسيان .

واذ نتناول ايقاع أسلوبه أولاً من ناحية النمط الشكلي نلاحظ 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 المبكرة والمتوسطة . ويعود السبب في ذلك إلى أن ذهنه ، إبان تلك الفترة ، كان واقعاً في شرك وجوه من الشائبة ، فكان من الحتمي أن يؤثر ذلك في ايقاع أسلوبه وفي بعض نواحيه الأخرى أيضاً . وهكذا نجد في كتاباته المبكرة عدداً من الجمل ذات الموازنة الطباقية ، كقوله مثلاً : « أريد أن أموت شوقاً

ولا أحياء ملأً »^(٣٧) . بل إن ولعه بالطباق في ذلك الحين يظهر حتى في العنوان الذي وضعه لمجموعة قصائده الشرية التي كان يعمل على انجازها آنذ ، اذ أسماها « دعة وابتسامه » . 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 تراكم الجمل الطباقية بعضها فوق بعض حتى تغدو أشبه بسلم وتستغرق مقاطع طويلة ، مثلاً ذلك المقطع الذي تعترض فيه سلمى كرامة على الوضع البائس الذي تعانیه وتشك في حكمة الله لسماحه به . وتتضح سمة المقطع الطباقية في مثل العبارات التالية : « أنت عاصفة شديدة وهي كالغبار » ، « أنت جبّار وهي بانسة » ، « أنت بصير عليم وهي نائمة عمياء » ، « بيمينك ترفعها اليك وبشمالك تدفعها إلى الهاوية »^(٣٩) ، « أنت تسقيها الحياة بكأس الموت والموت بكأس الحياة » . وضمن هذا البناء الطباقية ، يتبدى لنا شكل آخر ، وهو تكرار عبارات متشابهة في جمل متتالية ، مثلاً : « لماذا تبيدها بالأوجاع ؟ » ، « لماذا تسحقها بقدميك ؟ » ، « لماذا تدريها 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 المدينة فقضيت »^(٤١) .

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

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

« هل أعمتني الفتوة فتوهت الأشعة في عيني سلمى والحلاوة في ثغرها والرقّة في قدها ، أم هي تلك الأشعة وتلك الحلاوة وتلك الرقّة التي فتحت عيني ؟ »^(٤٢) .

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

عني ! » .

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 يرتد 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 التعبيرات المطابقة ضرورية يحتملها المعنى وأنها لا ترد في مواضعها من اجل زينها 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 المتكسرة » :

« وقبّلت شفني قبلة طويلة عميقة محرقة »^(٥٢) . كما أنه ، إبان مرحلته الأخيرة يصف مجموعة الالفاظ التي استخدمها التقليديون الداعون الى البلاغة القديمة بقوله انها « جثث محنطة باردة جامدة » . انه لا يستخدم النعوت بمثل هذا الإفراط في كتاباته الانكليزية البتة ، حتى في «المجنون» حيث بلغ ذروة الخطابية والنعف . ومن الصعب الاهتداء الى 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 بالترادفات والمترادفات المتقاربة .

ولكن كتابات جبران العربية في المرحلتين المبكرة والمتوسطة مميزة بارزة أخرى ، وهي تلك النغمة الاليقاعية 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 ! سيرى معي ! تعالي ! هيّا ! » ، ويكرّر الكلمة

وهو يحقّق ضرباً من المقابلة أحياناً باستخدام المرادفات ، مثلاً « تستنطق وتستفسر » في العبارة « تستنطق الضمير وتستفسر القلب »^(٥٣) . وفي جملة وردت في « خليل الكافر » اقتبسناها في فصل سابق ، نفع على مرادفات كالتالية : « مخالب ، أظافر . . . برائن ، 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 يبنىء بالتعبير التالي بمجرد أن يفكر في ضد التعبير المستخدم قبله ؛ فمثلاً « ملائكة السعادة » يوحي الينا بضدّه « أبالسة الشقاء »^(٥٤) . 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 »^(٥٥) . 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 الرئيسية التي ميّزت مرحلتي جبران المبكرة والمتوسطة ، ومنها استقيناً أمثلتنا ، فاننا نستطيع الآن أن ننقل 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 »^(٥٦) . وفي هذه المجموعة نفسها يخاطب المجنون الليل بغير أن يعود إلى أسلوب مقابله بالنهار ، وقد كان جبران شغوفاً بذلك للغاية^(٥٧) . 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 الأشياء ظاهرة . فاننا لا نعثر على طباق حاد في جمل كقوله : « أليس الشر هو بعينه الخير المتألم إلاّ ما مبرحة من تعطّشه ومجاعته ؟ »^(٥٨) . وقوله : « من يدري أن البلور لم يكن ضباباً متجمّداً ؟ »^(٥٩) ، وفي غير هذين القولين أيضاً ، وذلك لأن التضاد بين الخير والشر ، أو بين البلور 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 شهادتهم وعزة نفوسهم لكي ترى جدارتهم لعطائك عارية وأنفتهم مجردة عن الحياء ؟ »^(٥٩) .

« لنرجع » مرتين ، ثم « اقتربي » أربعاً . ولقد كرّر أيضاً هذه الضمائر : « أنا ، أنت ، هي ، أنتم » ، أو اسماً - اما منفرداً وإما منعوتاً - كما في ذلك المقطع من « الأجنحة المتكسرة » الذي يتكرر فيه التعبير عن « فكر واحد » غير مرة^(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 انا مرارة الغرام وحلاوته ،
يا أحيلة القلب البشري ، يا ثمرة الحزن وزهرة الفرح ،
يا رائحة متصاعدة من طاقة زهور المشاعر المضمومة . . .
يا خمرة القلوب الرافعة شاربها إلى أعالي عالم الأخيلاء^(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 مؤلفيه « دعة وابتسامه » و « الأجنحة المتكسرة » .

أما الروح التي تنفخ الحياة في ايقاع تلك الكتابات ، فهي العاطفية الخالصة ، مما قد يعلّل خصائصها الأخرى - مثل الطلاوة ، والرشاقة ، وتفاوت النغم ، واستعمال كلمات متشابهة أو مترادفة ، لما يتصف به مدلولها الانفعالي من تعبير عن الاثارة أو الاهتياج أو السخط . ولا بدّ أن في هذا الاتقان العاطفي ما جعل الاطناب الذي يتخلل أسلوبه أمراً غير كرهه . 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 تتضمنه الكلمات . وأما انه حاول متقصداً 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 ساكناً 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 ، إذ 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 المتأزرة التي تشكل قصيدة تامة أو مقطعة 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 متكئ على ساعده تحت نقاب لطيف يخفي اعضاءه ولا يخفيها^(٥٩) .

واضح أن جبران يرى وطنه بعين نقّادة 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 اسماً أمكنة أو أفراد أو آلهة من اجل الغرض نفسه . وتلي صورتان تموران بالايحائية البارعة يحاول بها أن ينقل ذكرى انشودة غامضة في داخله لا قبل له ، أو بالاحرى لا ارادة ، بأن ينطق بها :

« هي أعقب من انفاس زهرة الياسمين فأية حنجرة تستعبدتها ؟
وأصون من سرّ العذارى فأية أوتار تستبيحها ؟^(٦٠) .

ولنا كذلك أن نقتبس الوصف التالي لحزن سلمى :

« رأيت تلك الأجناف 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 الرومانطيقين ، فضلاً عن تعرّفه بهم . وبالإضافة إلى ذلك عليه أن يكون صاحب موهبة فذة في اللغة وعين رسّام تلتقط أسرار الأضواء والظلال . صحيح أن قدراً كبيراً من صور جبران ، كبعض مطابقاته مثلاً ، مبنية على مقابلات حادة ، 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 يضيف على فنّ التصوير بالكلمة نوعاً من الخفاء ، ناشئاً عن تحقيقاته الأثيرية الروحية بقدر ما هو ناشئ عن جعله الواقع مثلاً . وهنا يمكننا أن نستحضر صورة جمال سلمى التي اقتبسناها سابقاً ، أو نورد الصورة التالية مثلاً آخر :

« هنيهة مملوءة بتلك السكينة السحرية التي تضم نفوسنا إلى
مواكب الأرواح غير المنظورة^(٦٢) .

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

وقد استمرت هذه الأنواع المبكرة من الصور في مرحلة جبران

يبدوننا أن جبران ، في هذا الكتاب ، جعل من عقله شريكاً في عملية الخلق بصفته أداة ضبط وتوجيه ، فتمكّن تبعاً لذلك أول مرة من تحقيق الایجاز والضببط والاشباع في التعبير ، بغير أن يشوبه الاطناب ، وقد كان غلظته الكبرى في ما مضى . ولا بدّ أيضاً أنه ابتداءً منذ ذلك الحين يتعهّد هذه الخصائص متقصّداً . وتقول السيدة يونغ إن شعاره كاتباً كان « الكلمة الختمية في الموضوع الختمي »^(٦٨) . فمن المؤكد أن هذا لم يكن دأبه قبل « المجنون » حيث تعود مزج الجمل القصار بفقرات طوال متعرّجة .

وقد اقتاد جبران ، بعد « العواصف » ، اعتقاده بوحدة الوجود إلى التنقيب عن رموز من شأنها أن تمثل 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 مظنة أخرى ، وفي مظنة ثالثة الشجرة التي جذورها الانسان وأزهارها 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 ، ولكنها قد ترجع الى السنة نفسها التي كتب « المواكب » فيها ، أو إلى ما بعدها بقليل^(٦٩) .

ويمكننا أن ندعو هذه الرمزية رمزية قياسية ، إذ لا قبل باستخدامها إلا لمن يعتقد أن بين المرثي وغير المرثي توافقاً^(٧٠) ، وأن الظاهرات المرثية تعلن حقيقة ما هو غير مرثي ، أو كما يقول غوته - 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 برموز البحر أن يعلن حقيقة وحدة الموجودات جميعاً ، وهي حقيقة لا يسبر غورها ، ولا سيمياً في « النبي » ، حيث يدعو البحر « أمّاً » على نحو ذي مغزى . وأما البلور والضبباط ، وهما يمثّلان حالين يجتازهما الشيء الواحد : حال الوجود المحدود الجزئي وحال فنائه في الحياة الكلية ، فهما رمزان ينتميان إلى الرمزية القياسية أيضاً ، شأنها شأن فكرة الموت باعتباره « راحة على الرياح » ، مما يعني أنه عرضي فقط وان المرء سيعود بعد الموت حالاً إلى الحياة .

وفضلاً عن الرموز المتعلقة بوحدة الوجود ، وفي اعتقادنا أن ما ذكرناه منها أنفأ يشكل رموزاً أساسية فيها ، فقد استخدم جبران رموزاً تقليدية ، ومنها مثلاً : التين رمزاً للشجر والطغيان الجائر ، والقديس جرجس رمزاً للمحرّر الغالب^(٧٢) ، والعنقاء^(٧٣) وتموز^(٧٤) رمزين للتجدّد والانبعث 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 يفني بهذا المطلب اذ يستخدم تلك الأسماء الأسطورية التي ذكرنا ، مما يغيّر تماماً عادته المبكّرة في تمثيلة الأشباح والآلهة والحوريات في حكاياته المجازية وشعره المجازي واصفاً إياها بتفصيل صريح .

وعلى الرغم من استعماله الرموز استعمالاً وافراً ، فإنه لم يكن شاعراً رمزياً بالمعنى الحديث ، ولم يقصد أن يكون . ذلك بأن عنصر الرمزية الذي دخل فيه لم يمنعه من البقاء على عادته المزمّنة في توكيد المبادئ الاخلاقية والمفاهيم العامة بصورة مباشرة ؛ فهو لم يتخلّ قط عن تعليميته القديمة ، إذ تبرز نبرتها في حكاياته الرمزية وأمثاله المتأخّرة . فالمتصوّف المؤمن بوحدة الوجود الذي احتاج إلى الرموز للتعبير عمّا يرمي اليه ، كان أيضاً نبياً شاعراً يهدف إلى التبشير بالحق^(٧٦) . على اننا نجده ، في حكايات المجنون الرمزية ، أكثر مداورة في تقديم مبادئه العامة 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 الأولى 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 مستقلة 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 » برمته في هذا الشكل ، واتبع الأسلوب الحكمي إلى أقصى حدّ في آثاره المتأخّرة التي لا تحو منحى الحكاية الرمزية . فاذا اتخذنا « النبي » ، مثلاً ، تبين 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 ، حكمية إلى حد بعيد ، ولا سيمياً ذلك الجزء منها الذي ينطق الشيخ به ، حيث يقصد بكل بيت تقريباً أن يكون حكمة وأن يقتبس مثلاً ، وأمّا سائر آثاره العربية المتأخّرة ، وأهمها « ارم ذات العماد » ، فهي حكمية جزئياً على الأقل . ولذا ، فان أمثال جبران العربية أكثر كثيراً جدّاً مما قد يظن المرء لوعده الأمثال الصريحة وحدها ، حتى أن الصحافيين الذين يحبّون زخرفة صفحاتهم بأقوال العظام يجدون في آثاره معيناً دافقاً يمكنهم الأخذ منه ، شأنهم في ذلك شأن العديدين من الوعاظ والخطباء في لبنان والولايات المتحدة^(٧٧) .

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

المعجبين ، ولنا أن نقول المروجين كذلك ، فقد كان ذلك على حساب الوحدة في كتاباته . كيف يمكن تحقيق الوحدة في نتاج أصغر جزئي فيه تأم بذاته ؟ حتى نظريته المتأخرة في فن الكتابة ، ومؤداها « الكلمة الحتمية في الموضع الحتمي » ، تنم عن اهتمام مفرد بالمقومات ، أو الأجزاء ، على حساب الكل . ولتأخذ « النبي » ، وهو يعتبر رائحته بوجه عام ، وننظر فيه من حيث مدى كونه بنية كاملة . إن وراء السعي لاضفاء الكمال على المواعظ وكل ما فيها من أمثال حكمية ، تكمن لا مبالاة فنية جعلته يدع النبي واقفاً من الصباح إلى المساء يلقي العظة بعد الأخرى ، بغير أن يفكر البتة في أن ذلك الشيخ قد ينال منه التعب أو أن سامعيه ربما لا يقدر أن يركزوا الانتباه على عظاته لفترة طويلة . كذلك . ولكي لا يتحول الكتاب إلى مجموعة من المواعظ فحسب ، كان ينبغي لجبران أن يفكر بحبكة أكثر تركيباً ، يجتمع فيها أشخاص واقعيون ويتفاعلون ويحدث مزيد من الأحداث .

ولعل نظرة إلى التأثيرات التي شكّلت أسلوبه من شأنها أن تساعدنا في تحديده على نحو أقرب إلى الدقة . وسنبداً بأسلوب النثر الشعري الذي تتصف به القصص والقصائد النثرية في المرحلتين : المبكرة ، والمتوسطة المنتهية بكتاب « العواصف » والمتضمنة 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 نبهنا 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 الابهتالي ، 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 أيها البتول ، أم الابن الوحيد ، والطور المقدس الذي أومضت فيه النار الإلهية ، والعليقة المنتفسة التي ما انضرت من أجيح اللهب الذكيّة ، البرج المشيد الذي قطنه رب المجد بقوته القوية ، الجفنة المباركة التي حملت العنقود المبارك الذي قطرت منه الحلاوة المنقذة البرية ، الغمامة النيرة التي فاضت على العالم وانتشل منها مطر الأفراح الروحية » (٧٨) .

إن النبرة الابهتالية 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 أوروئى تنتظم المقاطع في قصصه قصيدة واحدة ، تكشف بوضوح عن تأثير سفر الرؤيا ومرآش . ذلك أن الخاصية الاساسية التي تميّز ايقاع جبران وبناء أسلوبه ، وقد سبقنا الإشارة إليها ، تطابق الأسلوب التوراتي في العربية (٧٩) . وربما في لغات

أخرى أيضاً (٨٠) ، مطابقتها لأسلوب مرآش . ولكي نبين كيف اكتسب جبران ذلك الأسلوب واعتمده ، وكيف اختلف أسلوبه عن أسلوب أسلافه ، علينا بادئ بدء أن نربط قصائده النثرية بنظائرها في الأدب الغربي الحديث . فقد تأثر هويتمن ، مطلق الشعر النثري الأميركي ، بالكتاب المقدس تأثراً كبيراً . أما الشعر النثري الفرنسي ، فيمكن ردّ أصوله إلى الكتاب المقدس في المرحلة الأولى ، ومن ثم إلى النثر الشعري عند كبار الرومانطيقين (٨١) ، والى هويتمن (٨٢) أيضاً . ومع أن الرمزيين والسورياليين حسّنوا فيه كثيراً ، فلا يعقل أن يكون جبران قد تأثر بالسورياليين ، نظراً لأنهم ينتمون إلى مرحلة متأخرة . وأما الأدب الانكليزي ، ففيه ذلك النثر المتمق غاية التنميق من نتاج باتر وراسكن والذي أطلع جبران عليه (٨٣) ، ناهيك بنتاج دي كوينسي ، ومعرفته به غير مؤكدة . هذه طبعاً خلاصة توجز جزءاً من قصة طويلة ، الا انها قد تفي بغرضنا . ولئن كان جبران أتى متأخراً ، فقد أمكنه الاعتماد على كل من سبقه ممن ذكرنا ، غير أن خصائص شعره من مضمون وايقاع وصورة ، كلها تمتاز بركة شعور رومانطيقية لا نلقاها الا عند الرومانطيقين وفي الأسفار الشعرية والخيالية من الكتاب المقدس . إن الأمثلة الأوروبية التي ذكرنا ، فقد كانت مهمة بنوع ما دون شك ، اذ أثبتت أن ما قام جبران به كان منوطاً باتجاه عام راسخ .

ويطرح هنا سؤال آخر صعب وأكثر إثارة 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 والقصيدة النثرية مصادر واحدة - أعني الكتاب المقدس ، وهويتمن (٨٤) ، وكبار الرومانطيقين . أضف إلى هذا أن الشعر الحرّ ، وقد اطرح جميع قيود القافية والوزن التقليدية ، أصبح يتعذر تمييزه إيقاعياً من القصيدة النثرية ، إذ أن كليهما حرّ الايقاع حرة مطلقاً (٨٥) . ومع ذلك ، فمن الممكن التفريق بينهما اذا ما نظرنا إلى نقطة انطلاق كل منهما ومراحل تطوّرها المتوسطة . فالفارق بينهما ، على ما يقول ادوار دوجاردان :

« كانت القصيدة النثرية محاولة لتحرير الشعر انطلاقاً من النثر . أما الشعر الحرّ ، 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 منها ، ويمكن أن ندعوها مرحلة الشعر المحرّر (vers libéré) ، في أثنائها تحرّر الشعر الفرنسي من بعض قيوده على يد فرلين ومالارمييه ورامبو وشعراء آخرين عاصروهم (٨٧) . بعدهم فقط برز الشعر 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 عما يتخللها 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 تنوع 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 ويتعلم كما لم يستطع ذلك احد من كتّاب النهضة قبله . لقد قام بتهديب اللغة المألوفة التي استخدمها بعض هؤلاء . أضف أنه تمكن من تعهد القصيدة النثرية وتقريبها إلى الكمال بصفتها نوعاً من الأنواع الأدبية ، بديل أن يرضى بقطع من النثر الشعري يوردها اتفاقاً على حد ما فعل أسلافه . أما ترنيمات الكنيسة فليست جميعها شعراً . ويصدق الحكم نفسه على آثار مراثي 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 المهذبة ، فجعلت أسلوب جبران في قصائده النثرية مختلفاً للغاية عن الأسلوب الذي أتبعه كتّاب النثر المنمق في الأدب العربي القديم وكتّاب النهضة الكلاسيكية في القرن التاسع عشر . أما التأثير الذي خلفه بعض كتّاب النهضة في أسلوب جبران ، فلا يتعدى حدود بضعة انطباعات متفرقة ؛ اجمالها : بعض صور تذكرنا « بنهج البلاغة »^(٨٨) ، وبعض تعبيرات وإشارات بلاغية مقتبسة من اسحق ترد في « العواصف »^(٨٩) ، ومحاكاة لايقاع القرآن وتكراره في قصيدة نثرية من « دمعة وإبتسامة » عنوانها « الجمال »^(٩٠) . وثمة كاتب آخر ، هو أمين الريحاني ، وقد كان معاصراً لجبران وأكبر منه سناً . سبق أن حاول ادخال القصيدة النثرية إلى الأدب العربي متأثراً بهويتهم ، ولكنه اخفق لافتقاره إلى موهبتي الخيال والعاطفة اللتين اتصف جبران بهما^(٩١) افتقاره إلى قدرته اللغوية .

وفي مجرى بحثنا التطور المتأخر الذي انتهى اليه أسلوب جبران ، يمكننا أن نتناول أولاً طريقة التعبير الحكيمية السائدة ، والمثل المستقل ، فنعالجها باعتبارها مظهرين مختلفين للحقيقة الواحدة . فلما كان بعض الرومانطيقيين ، أمثال ف . شليغل ونوفاليس وهوغو ، قد تركوا مجموعات من الأمثال الحكيمية (أو الكلمات الماثورة) خاصة بهم ، فرمما حدا جبران حذوهم . وقد أثر أمرسون ونيتشه ، والمتصوفة بعامة ، أساليب تمتاز بنكهة حكيمية قوية ، فانتج كل منهم أيضاً مجموعة من الأمثال المستقلة خاصة به . كما أن بلايك خلف « أمثال الجحيم » ، وفي الكتاب المقدس سفر خاص بالأمثال . اضف إلى هذا اننا وجدنا في احدى مفكرات جبران ،

ويرجع تاريخها إلى ١٩١٢ ، حوالي مائتين من أقوال محمد أو أحاديثه . وعليه ، يجب أن نتحدث 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 هذه القاعدة استثناء واحداً - وهو تأثير الكتاب المقدس في « النبي » و « يسوع ابن الانسان » بخاصة . وبنه نعيمة الى أن جبران في « النبي » استعار بعض التعبيرات التوراتية ، يذكر منها « قيل لكم . . . أما أنا فأقول لكم » ، و « الحق أقول لكم »^(٩٢) . ثم إنه ، في معظم آثاره المتأخرة ، يستخدم واو العطف على نحو مماثل استخدام الكتاب المقدس لها أحياناً كثيرة جداً ، كما يستخدم الكثير من التعبيرات التوراتية الأخرى . ولا بد 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 تكلم زارادشت » لنيتشه^(٩٣) . وقد زاد الدكتور جبر عليه تأثير الكتاب المقدس^(٩٤) . بيد أننا نعتقد أن في الأمر أكثر من ذلك ، إذ أن شعره - على حد ما تبهنا سابقاً - تميز منذ البداية بسمة السرد في الحكاية الرمزية وان ناقداً غربياً قد سمى قصص جبران حكايات رمزية شعرية ؛ وقد دعاها مترجمها مواعظ تلبست 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 تبيين لنا أنها نوادر شعبية لبنانية ، وهي « الثعلب »^(٩٦) و « الملك الحكيم »^(٩٧) و « البهلول »^(٩٨) و « ملك أردوسة »^(٩٩) . ولربما كان فيها المزيد مما فاتنا ، لمعرفة الضئيلة بالفولكلور اللبناني وانعدام البحث في هذا المجال .

أما الصورة في أسلوبه المتأخر ، فمنها ما ينتمي إلى تراث وحدة الوجود ، كصور البحر والجدول ونقطة الماء مثلاً . ومن المرجح أن يكون الموت باعتباره مكان راحة عرضياً صورة نموذجية عند القائلين بالتقمص ، إذ قال أحد الشعراء المعتقدين به : « . . . لا شيء يموت كي يموت . . . لكننا يستريح هنيهة فقط ! »^(١٠٠) .

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

المراجع

- ١ - المجموعة، ج ١، ص ٤٥ .
- ٢ - المرجع نفسه، ص ٥٤ .
- ٣ - نفسه، ص ٥٧ .
- ٤ - نفسه، ص ٥٨ .
- ٥ - جبران حياً، ص ٩٥ - ٧ .
- ٦ - المجموعة ج ٣، البدائع والطرائف، ص ٢٠٢ - ٩ . ظهر الكتاب الأخير في مصر، ١٩٢٣ . المقالات التي ذكرناها لم يتضمنها أي من كتب جبران المبكرة . وكل ما ظهر بعد «العواصف» من آثار جبران بالعربية لم يقر من قبله، نعيمه، مقابلة، أيلول ١٩٥٧ .
- ٧ - المرجع نفسه، ص ١٧٣ - ٦ .
- ٨ - انظر: المجموعة، ج ١، المقدمة ص ظظ .
- ٩ - المجموعة، ج ٢، ص ٢٦ .
- ١٠ - المرجع نفسه، ص ٢٧ .
- 11 - Spirits Rebellious, introduction , pp. X - XI.
- 12 - « Spirits Rebellious », The Examiner, 24 Sep. , 1949.
- ١٣ - لبنان الشاعر، ص ٩٩ .
- ١٤ - زيدان وجبران ونييمه، رواد القصة في لبنان، الآداب، ج ٥، ع ٣، آذار ١٩٢٧، ص ٩٠ .
- ١٥ - القصة في الأدب العربي الحديث، (مصر، ١٩٥٢)، ص ٢٦٥ .
- 16 - Albert J. George , French Romanticism, pp. 119 - 32, 138 - 42.
- ١٧ - المجموعة، ج ١، المقدمة، ص ١٧ .
- ١٨ - نعيمه، جبران، ص ٣٩٣ - ٨ .
- ١٩ - المجموعة، ج ٣، العواصف، ص ١٢٩ - ٤٣ .
- ٢٠ - قد يقال القول نفسه في «الرواية» غير المنشورة عن القومية السورية .
- ٢١ - «لكم لغتكم»، جبران حياً، ص ٩٥ .
- ٢٢ - الموضوع نفسه .
- ٢٣ - الموضوع نفسه .
- ٢٤ - المجموعة، ج ٣، البدائع، ص ٣٤٥ .
- ٢٥ - الموضوع نفسه .
- ٢٦ - المجموعة، ج ٢، المواعظ، ص ٢٧٢ .
- ٢٧ - 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 المهجر الأميركية، (بيروت، ١٩٥٥)، ص ٢٦ - ٣٠ .
- Tahir Khemiri and G. Kampffmeyer , Leaders in Contemporary Arabic Literature, pt. 1 , (London, 1930) , p. 18.
- ٢٨ - نعيمه، الغربال، ص ٩١ - ١٠٧ .
- ٢٩ - 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 - المجموعة، ج ٣، البدائع، ص ٢٤٦ .
- ٣١ - جبر عبد النور، جبران واللغة العربية، الحكمة، ع ٨، ١٩٥٤، ص ١٢؛ يقدر الاستاذ عبد النور لغة جبران حقا دون اثاره مسألة صحتها قواعدياً .
- 32 - Gilbert Highet , The Classical Traditions , Greek and Roman Influences on Western Literature , (Oxford, 1949) , p. 406.
- انظر أيضاً: عبود، جدد، ص ٨٦ .
- 33 - Graham Hough . The Romantic Poets, Grey Arrow Edition, (London, 1958) , p. 73.

المضمار أيضاً؛ إذ أن نعيمة يبين على نحو وافي مديونية جبران له كما تتضح في احدي قصائده المتأخرة بالعربية، وهي «نفسى مثقلة بأثمارها» (١٠٢)، وفيها يضع 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 الإنسان كوكب وهاج حين تزول بقية السديم من نفسه» (١٠٤). إلى هذا، يقول جبران في نبيّه إنه «فجر يومه» (١٠٥). ويقول زارادشت في ذاته: «... أنا لديك الصائح ولما يزل الظلام منتشرًا على السبل» (١٠٦). كذلك يتكرّر في «النبى» رمزا الافعوان والنسر الزارادشتيان بشكل معدّل كثيراً (١٠٧).

وأخيراً، ففي «مرثاة امرأة من جبيل» من كتاب «يسوع ابن الانسان»، يوحد جبران بين يسوع وتموز على نحو يذكّرنا بقصيدة شلي في كيتس، وفيها وحد شلي بين كيتس وأدونيس، وما الأخير إلا تموز باسم آخر، وهو أيضاً - على ما يقول ج. غ. فرايزر - احد الالهة الذين تسربت 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 عشوت

ويا كل محبّي تموز» (١٠٩)،

في حين أن شلي يبدأ قصيدته هكذا:

«ابكي على أدونيس - 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 مستفدة، فاننا نعتقد أنها تبيّن على نحو كاف أية مصادر أمدت أسلوبه بالغذاء وفوّرت 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 تنوعاً سبيراً، كما كان يعيد ويكرر نغمات الايقاع والصور بعينها تكراراً ملحاً حتى تصبح ملكة الخاص وتعرف به، تعرف بأنها «جبرانية». كما كان يسع عليها من شعوره المتوهج ما يجعل الناس ينسون أصولها خارج أسلوبه، أو على الأقل يجعل من الصعب عليهم أن يتذكروا تلك الأصول .

- 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 - هويتن 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 - ٥٠ ، ١٧٦ - ٧ .
- ٨٣ - نعيمه ، جبران ، ص ٢٩٠ .
- ٨٤ - جونز ، الموضوع المذكور آنفاً .
- ٨٥ - « لم يوفق الشعر الحرّ إلى التميّز جوهرياً من النثر الايقاعي » ، Marcel Raymond, From Baudelaire to Surrealism , 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 الحرّ والنثر الايقاعي يبدو أسهل جداً 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 - جمعه الشريف الرضي ، راجعه وعلّق عليه محمد هـ . ن . المرصفي ، (مصر ، ١٩١٦) ، قا : ص ٨١ - ٢ مع ص ٢١ - ٢ في العواصف .
- ٨٩ - قا : الدرر ، ص ١٦٦ ، مع العواصف ، ص ١٦ .
- ٩٠ - المجموعة ، ج ٢ ، ص ١١٦ - ١٧ .
- ٩١ - بخصوص شعر الريحاني ، راجع : نعيمه ، الغريال ، ص ١٦٢ .
- ٩٢ - جبران ، ص ١٩١ .
- ٩٣ - المرجع نفسه ، هامش ص ١٢٣ .
- ٩٤ - جبران ، ص ١٢٥ .
- 95 - Encyclopedia Britanica - edition of 1946 , Vol XVII, p. 250.
- ٩٦ - المجنون ، ص ٢٩ (بالانكليزية) .
- ٩٧ - المرجع نفسه ، ص ٣٠ - ١ .
- ٩٨ - السابق ، ص ٩ - ١٣ (بالانكليزية) .
- ٩٩ - المرجع نفسه ، ص ٣٨ .
- 100 - Charles Dalmon, Elegy for Edward Thomas , as quoted by Humphreys , Buddhism, revised edition, (London, 1955), p. 105.
- ١٠١ - المجنون ، ص ١٣ ، ٥٣ ؛ المجموعة ، ج ٢ ، المواكب ، ص ٢٤٤ ؛ آلهة الأرض ، ص ٢٠ (بالانكليزية) .
- ١٠٢ - جبران ، ص ١٤١ .
- ١٠٣ - 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 - النبي ، ص ١ (بالانكليزية) .
- ١٠٦ - ص ، ٢٠٩ .
- ١٠٧ - ص ٤٢ ، ٨٧ .
- 108 - The Golden Bough, Vol I, abridged edition, (London, 1957), pp. 254 - 7.
- ١٠٩ - يسوع ، ص ٢٠٥ - ٦ (بالانكليزية) .
- 110 - The complete poetical Works, edited with textual notes by Thomas Hutchinson, (London, 1909), p. 427.
- ٣٤ - المجموعة ، المرجع المذكور سابقاً ، ص ٣٤٥ .
نقلاً عن العقاد ، ص ١٨ .
- 35 - See : Khemiri and Kampffmeyer , op . cit.
- ٣٦ - وديع ديب ، المرجع المذكور سابقاً ، ص ٤٧ ؛ عمر فاخوري ، نظرة ، الأمالي ، ع ٣٥ ، ١٩٣٨ ، ص ٢٧ .
- ٣٧ - المرجع المذكور سابقاً ، ج ٢ ، دمة ، ص ٩٥ .
- ٣٨ - المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ٣١ .
- ٣٩ - المجموعة ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٥٢ .
- ٤٠ - الموضوع المذكور .
- ٤١ - المجموعة ، ج ٢ ، دمة ، ص ١١٥ .
- ٤٢ - المرجع المذكور ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٢٣ .
- ٤٣ - المجموعة ، ج ٢ ، دمة ، ١١٤ .
- ٤٤ - المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .
- ٤٥ - المجموعة ، ج ١ ، الموسيقى ، ص ٥٧ .
- ٤٦ - ص ١٣ .
- ٤٧ - ص ٥٣ - ٦ .
- 48 - The Prophet , p. 61.
- ٤٩ - المرجع نفسه ، ٨٩ .
- ٥٠ - نفسه ، ص ١٨ .
- ٥١ - المجموعة ، ج ٢ ، دمة ، ص ١٠٠ .
- ٥٢ - المرجع المذكور سابقاً ، ج ٢ ، ص ٨٣ .
- ٥٣ - المجموعة ، ج ٢ ، دمة ، ص ١١٨ - ١٩ .
- ٥٤ - المرجع نفسه ، ص ٩٦ - ٨ .
- ٥٥ - المجموعة ، ج ٢ ، ص ٢٢ .
- ٥٦ - المرجع المذكور ، ج ١ ، ص ٥٧ .
- ٥٧ - 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 - المجموعة ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٣٣ .
- ٦٠ - المرجع المذكور ، دمة ، ص ٢١٩ .
- ٦١ - المرجع المذكور سابقاً ، الأجنحة ، ص ٤٤ .
- ٦٢ - المرجع نفسه ، ص ٤٣ - ٤ .
- ٦٣ - المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ٧١ - ٢ .
- ٦٤ - المرجع المذكور ، ج ٢ ، دمة ، ص ١١٤ - ١٥ .
- ٦٥ - المرجع نفسه ، ص ١٣٦ .
- ٦٦ - نفسه ، ص ١٢١ .
- ٦٧ - نعيمه ، الغريال ، ص ١٦٩ .
- ٦٨ - هذا الرجل ، ص ١٢٤ .
- ٦٩ - 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 - 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 - قا : عدنان الذهبي ، الرمزية في أدب جبران ، الأديب ، ع ٣ ، آذار ، ١٩٥١ ، ص ١٨ - ١٩ ؛ قا : لبكي ، لبنان الشاعر ، ص ١١٦ - ١٧ .
- ٧٧ - اخبار شفوية عديدة من أميركيين ومغتربين لبنانيين .
- ٧٨ - عبود ، صقر ، ص ٥٨ .