المملكة العربيّة السعوديّة
وزارة التعليم العالي
جامعة الملك فيصل
كلّيّة الآداب
قسم اللغة العربيّة

سيميائيّة الكآبة
عند جبران خليل جبران

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلّبات درجة الماجستير في تخصّص
الأدب والنقد بقسم اللغة العربيّة بكليّة الآداب بجامعة الملك فيصل

إعداد
عبدالرحمن بن ناصر الجويسم

إشراف الأستاذ الدكتور
عامر بن المختار الحلواني
أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك فيصل

١٤٣٧هـ / ٢٠١٦م

الإهـداء

إلى والـديّ الـكـريمين ..
وزوجـتـي الـغـالـيـة ..
وأولادي الأعـزّاء ..

ملخّص البحث

يهدف هذا البحث إلى تعقّب علامة الكآبة بكلّ أنساقها التعبيريّة وعلاماتها اللغويّة والمرئيّة في مدوّنة (**العواصف**) لجبران خليل جبران وفي عيّنة من رسومه التشكيليّة ، وذلك في ضوء مقاربة سيميائيّة تستند إلى آليّات علميّة مستلهمة من المنهج السيميائيّ البورسيّ نسبة إلى الباحث الأمريكيّ شارل سندرس بورس ، واستنطاقها لتفضي إلى دلالات علميّة ومعانٍ خفيّة من خلال وظائف معرفيّة تفحص عيّنة الدراسة وتربط دلالاتها ، وهي الوظيفة الإيديولوجيّة ، والوظيفة الأنطولوجيّة ، والوظيفة الحجاجيّة ، لتشكّل من خلال هذه الوظائف البُنى والرؤى الجبرانيّة ، وتتّضح معها لغة الخطاب الأدبيّ والتشكيليّ عند جبران عبر أيقونات المنهج السيميائيّ وأماراته ورموزه .

وأنا واعٍ بأنّي أوظّف منهجاً حديثاً في قراءة نصّ نثريّ مع نصّ فنّيّ تشكيليّ حديثَين ؛ ليقيني بأنّ الفنون إنسانيّة ، والمناهج عالميّة كونيّة ، مهما يكن المصر والعصر اللذان أنتجا هذه المناهج وتلك الفنون .

وإنّ غاية ما أرمي إليه في هذا البحث هو تجديد المعرفة بالإبداع الجبرانيّ ، وإنتاج تأويلات غير مسبوقة من خلاله ، دون تعسّفه أو تحميله ما لا يحتمل من الدلالات .

Abstract

This research aims to trace depression symptom in all its expressive forms, and linguistic and visual signs in Jubran Khalil Jubran's book "The Storm", also in a sample of his visual arts. This will be studied in the light of the semiotic approach based on scientific mechanisms inspired by the semiotic peirce approach in reference to the US researcher Charles Sanders Peirce. Moreover, it seeks to interrogate these depression symptoms to lead to scientific connotations and hidden meanings through cognitive functions that examines the sample of the study and links its implications; which are the ideological function, the ontological function, and the Hajaj's function, to form through these functions Jubran's visions and structures, moreover, to show the language of Jubran's literary and visual discourse by the icons, symbols, and the marks of the semiotic approach.

I am aware that I am employing a new approach in reading prose text and also artistic formative text; for I am convinced that the arts are humanitarian, and the curriculums are global and universal, no matter what are the area and era which have produced them.

The renewal of the knowledge about Jubran's creativity, and the production of unprecedented interpretations, without arbitrariness, is what I am looking to achieve in this research.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة البحث

حاولت في هذا البحث الموسوم بـ (**سيميائيّة الكآبة عند جبران خليل جبران**) ملاحقة علامة الكآبة في مدوّنة جبرانيّة أدبيّة وأخرى تشكيليّة في ضوء آليّات المقاربة السيميائيّة البورسيّة نسبة إلى الباحث الأمريكيّ شارل سندرس بورس .

وتتنزّل إشكاليّة هذا البحث في التساؤلين التاليين : لماذا اخترت علامة الكآبة موضوعاً لبحثي ؟ ، وما الدور الذي اضطلعت به هذه العلامة في تحديد ملامح التجربة الفكريّة و الإبداعيّة الجبرانيّة في كتابه (**العواصف**) من جهة ، وفي نماذج من لوحاته التشكيليّة من جهة ثانية ؟ .

اخترت هذا الموضوع لثلاثة أسباب على الأقلّ : أوّلها لأنّي لا أعرف في ما أعلم بحثاً تناول الإشكاليّة التي يدور عليها ، وثانيها مردّه إلى هيمنة علامة الكآبة على مدوّنة البحث الأدبيّة والتشكيليّة هيمنة تكاد تكون كليّة ، أمّا ثالث الأسباب فيعود إلى طبيعة المنهج السيميائيّ البورسيّ الذي استدعته هذه المدوّنة وفرضته علينا فرضاً ، فهو منهج يوظّف في دراسة النصوص المقدودة من علامات لغويّة وغير لغويّة .

وتجيء هذه المحاولة إذن متفرّدة في موضوعها إذ لم أعثر إلاّ على دراسة اهتمّت بطرف من جانب البحث ، وهي أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه بعنوان **شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني** لسمير السالمي ، وفيها محاولة للربط بين آثار جبران الشعريّة ولوحاته الفنّيّة ، وتختلف هذه

الدراسة عن موضوع بحثي في عدّة مناحٍ منها : أنّها تتناول الإبداع الشعريّ لجبران في حين أنّ دراستي تقوم على الإبداع النثريّ لديه ، ثمّ هي مقاربة وصفيّة في الوقت الذي تعتمد فيه مقاربتي المنهج السيميائيّ البورسيّ .

وقد واجهتني في مباشرة هذا البحث صعوبات عدّة منها محاولة تطبيق آليّات المنهج السيميائيّ على العلامة التشكيليّة المرئيّة ، فالدراسات الشائعة في مجال السيميائيّة تتناول العلامة اللغويّة وأبعادها الدلاليّة ، أمّا ما يتّصل بقراءة الصورة التشكيليّة قراءة سيميائيّة فيبدو أنّ هناك شُحّاً في مثل هذه الدراسات ، ممّا يستلزم مزيد البحث في هذا المجال المنهجيّ والمعرفيّ الطريف .

وينقسم البحث بعد النظر في مدوّنة الدراسة وعيّنة الرسوم المنتقاة إلى أربعة فصول ، يأخذ الفصل الأوّل منحى تنظيريّاً بوصفه عتبة يُبنى عليها البحث ، وتباشر الفصول الثلاثة الأخرى تحليل علامة الكآبة في ضوء الأسس التأويليّة الثلاثة التي يقوم عليها المنهج السيميائيّ البورسيّ ، وهي المؤوّل المباشر والمؤوّل الديناميّ والمؤوّل النهائيّ . ويُذيّل بخاتمة تتضمّن نتائج الدراسة ، يردُفها ثبت المصادر والمراجع ، ففهرس الموضوعات .

فأمّا الفصل الأوّل فيحمل عنوان : مدخل إلى المنهج والمصطلح ، ويتوزّع على مبحثين ، تناولت في الأوّل السيميائيّة باعتبارها أسساً نظريّة وأدوات إجرائيّة ، فعرّفتها لغويّاً واصطلاحيّاً ، وكشفت عن جذورها التاريخيّة في التراث العربيّ والغربيّ . وركّزت المبحث الثاني على الكآبة بوصفها مفهوماً مستقرّاً عند أهل الاختصاص ، وعلى سيميائيّة الصورة والعلامة اللونيّة بما هي عنصر من العناصر الأساسيّة البانية للرسم التشكيليّ .

وأمّا الفصل الثاني فوسمته بالمؤوّل المباشر . ودرست فيه الكآبة – علامة جامعة – ومتعلّقاتها في المستوى الذي يقترحه معناها المعجميّ البدئيّ ، وهذا الفصل يتوزّع بدوره إلى مبحثين ، يتوقّف المبحث الأوّل عند الكآبة في الخطاب الأدبيّ الجبرانيّ ، والغاية منه الإحاطة بتواتر العلامة الجامعة والعلامات التي ترجع إليها رجوع الفرع إلى الأصل . بينما ينهض المبحث الثاني بقراءة الخطاب التشكيليّ البصريّ الدائر على الكآبة عند جبران قراءة متأنّية أساسها تفكيك هذا الخطاب ، وتحليله ، وتركيبه ؛ لاستخلاص أهمّ أبعاده الدلاليّة .

وأمّا الفصل الثالث فيتّخذ من المؤوّل الديناميّ أساساً لاستنطاق العلامة الجامعة ومتعلّقاتها في ضوء ما يسميه بورس بـ (السيميوز) ، أو ما يعبّر عنه بالسيرورة الدلاليّة ، ويتضمّن مبحثين ، يقوم المبحث الأوّل على أنقاض المؤوّل المباشر ، ويتولّى بيان أثر الكآبة في الخطاب الأدبيّ والتشكيليّ عند جبران ، وفيه تكون العلامة الجامعة ومتعلّقاتها رهينة مسلك التفافيّ دائريّ يسلمها من معنى إلى آخر . وأمّا المبحث الثاني فيباشر دراسة أبرز بواعث الكآبة الجبرانيّة ويحلّلها، ويسعى إلى الكشف عن مبرّرات الممارسة الإبداعيّة عند جبران من خلال مدوّنة البحث وعيّنة الرسوم التشكيليّة .

ويتكفّل الفصل الرابع بثالث مستويات التأويل البورسيّ وهو المؤوّل النهائيّ . ويتوقّف عند المعنى الذي تستقرّ فيه السيرورة الدلاليّة ، ويسمح باستخلاص الوظائف الثاوية في أعماق الخطاب الأدبيّ والتشكيليّ عند جبران ، ويتوزّع على ثلاثة مباحث ، يدور المبحث الأوّل على إبراز الوظيفة الإيديولوجيّة القائمة على علم الأفكار ، ويروم المبحث الثاني الكشف عن الوظيفة الأنطولوجيّة بالنظر في الوجود بما هو موجود ، بينما يتكفّل المبحث الثالث باستجلاء الوظيفة الحجاجيّة ، وآليّات الإقناع والتأثير في المتلقّي .

وبعدُ ، فإنّ الشكر لله أوّلاً وآخراً على ما أعان ويسّر ، ثمّ لكلّ من مدّ لي عوناً برأي أو نقد أو إفادة ، وأخصّ بالشكر الأستاذ الدكتور عامر الحلواني الذي ما انفكّ يوجّهني ويرشدني ويشحذ عزمي طيلة مباشرتي هذا البحث ، فله من الدعاء أصدقه وأخلصه ، والحمد لله ربّ العالمين .

الفصل الأوّل : مدخل إلى المنهج والمصطلح

يأتي الحديث في هذا الفصل عن المنهج السيميائيّ الذي انتهجتُه في تحليل العلامة اللغويّة وغير اللغويّة عند جبران خليل جبران ، في محاولة لتحديد مفهومه وتتبّع جذوره التاريخيّة ، وعرض بعض الممارسات السيميائيّة في النقود العربيّة والغربيّة ، ثمّ الحديث عن مصطلح الكآبة وتأويله تأويلاً علميّاً ، وبيان انعكاساته النفسيّة على فضاءات الصورة والألوان .

المبحث الأوّل : السيميائيّة أُسساً نظريّة وأدوات إجرائيّة

تعدّ السيميائيّة من المصطلحات اللسانيّة التي ظهرت بدايات القرن العشرين ، وامتدّت لتتقاطع مع العلوم الأخرى ، وتشمل دراسة مختلف الممارسات الثقافيّة في مجتمع ما ، وأخذت في التشعّب المتراكب حتّى غدا من الصعوبة بمكان تحديد هويّة هذا المصطلح دون نسبته إلى أعلامه الذين كتبوا فيه ، فارتبطت اتجاهات السيميائيّة بأعلامها الذين ساهموا في رسم حدودها تنظيراً وتفسيراً ، وتجدر الإشارة إلى أنّ ما أقدّمه هنا لا يمكن النظر إليه باعتباره شرحاً وافياً ، إنّما هي إشارات وتوجيهات تسهم في فهم أبعاد السيميائيّة وآليّاتها في تحليل النصوص الأدبيّة ، والفنون البصريّة .

ويعتبر المشروع اللسانيّ الذي وضع أسسه العامّة عالم اللسانيّات السويسريّ فرديناند دي سوسّير[١] مبشّراً بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم (السيميولوجيا / Semiology) ، كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته عام ١٩١٣م ، وفي الفترة الزمنيّة نفسها تقريباً كان العالم الأمريكيّ شارل سندرس بورس[٢] يدعو إلى تبنّي رؤية جديدة في التعاطي مع الشأن الإنسانيّ أطلق عليها اسم (السيميوطيقا / Semiotics)[٣] ، والمصادفة أنّهما لم يلتقيا أبداً .

ويطلق الاسم المعرَّب (السيميائيّة / semiotic) على السيميولوجيا والسيميوطيقا ، على أنّ الفارق بينهما يرتبط بوظائف الدلالات ، فيرى دي سوسّير ومن معه من أتباع المدرسة الأوروبيّة أنّ الوظيفة الاجتماعيّة هي جوهر الدلالات التي تراهن السيميولوجيا عليها ، في حين يرى بورس أنّ وظيفة الدلالات المنطقيّة هي النقطة التي تسعى السيميوطيقا إلى رصدها[٤] .

في ضوء ما سبق تمّ اقتراح مجموعة من المفاهيم للسيميائيّة ، لكنّ الإحاطة بكلّ جوانبها يكاد يكون مستحيلاً ، فهي "مجال واسع جداً لا تملك أي معالجة له أن تكون شاملة (...) إذ توجد في السيميائية مدارس فكرية مختلفة ويغيب بشكل ملفت إجماع المنظرين المعاصرين حول اتساع مجال السيميائية وأفاهيمها الأساسية وأدوات التحليل فيها"[٥] ، ويأتي هذا الاتساع من كون السيميائيّة

---

[١] فرديناند دي سوسّير (١٨٥٧ – ١٩١٣م) ، يُعدّ مؤسّساً لمدرسة البنيويّة في اللسانيّات ، من مؤلّفاته : **فصول في علم اللغة العامّ** .

[٢] شارل سندرس بورس (١٨٣٩ – ١٩١٤م) أستاذ في الفلسفة والمنطق . وينبغي التأكيد هنا على الخطأ الشائع في كتابة اسم هذا العالم معرّباً ، فالصواب هو (بورس) وليس (بيرس) . انظر : سعيد بنكراد ، **السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بورس** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٥م ، ص ١١ .

[٣] انظر : سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، دار الحوار ، اللاذقية – سورية ، ط٣ ، ٢٠١٢م ، ص ٩ – ١٠ .

[٤] انظر : هيثم سرحان ، **الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم** ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ص ٥٤ .

[٥] دانيال تشاندلر ، **أسس السيميائية** ، ترجمة طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ص ٢٢ . وأشير إلى ما تمليه عليّ اشتراطات البحث العلميّ من تحرّي دقّة النقل ، ولأجله نقلت هذه الإحالات نقلاً حرفيّاً من مصدر البحث ومراجعه دون أيّ تغيير .

علماً "يستمدّ أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنتروبولوجيا"[١] .

وأقرب توصيف للسيميائيّة في الدراسات الفلسفيّة والنقديّة أنّها "دراسة العلامات والطرائق التأويلية"[٢] ، ويرى باحثون أنّه "من الصعب جدا وضع مفهوم محدد للسيميائيات ، هذه الأخيرة التي يعلم الكل أنها تعني "علم العلامات" لكنّ المشكلة متعلقة بهذه العلامات ، التي هي أصل الوجود ، والتي تمس جل جوانبه"[٣] ، فلا غرابة بعد بوجود سيميائيّات وليست سيميائيّة واحدة ، وارتباطها بالتصوّرات التي حدّدها أعلامها السيميائيّون[٤] .

وإذا أردت أن أتتبّع الجذور التاريخيّة للسيميائيّة فإنّ الأمر ليس بالهيّن خاصّة وأنّها ضمن العلوم التي تنتمي إلى ميادين الإنسانيّات المعروفة بتنوّع جهات نظرها[٥] ، فالتفكير في العلامات ليس حديث الميلاد وإن ارتبط طويلاً بالتفكير في اللغة ؛ وذلك بحكم أهميّة العلامات اللغويّة[٦] ، ويجد القارئ إشارات سيميائيّة متناثرة في الثقافة اليونانيّة والتراث العربيّ القديم ، فما السيميائيّة في اللسان العربيّ ؟ .

يحيل مصطلح السيميائيّة على الجذر اللغويّ (س و م) ، وقد اشتقّت منه ألفاظ نحو : السُّومَة والسِّيمة والسِّيما والسِّيميا والسِّيمياء ، وتدور هذه الكلمات حول معنى العلامة ، فسَوَّم

---

[١] سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ٢٥ .

[٢] أوزواك دوكرو وآخرون ، **المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة** ، ترجمة عبدالقادر المهيري وحمّادي صمّود ، دار سيناترا ، تونس ، ٢٠١٠م ، ص ١٧٩ . وأشير هنا إلى الاختلاف في ترجمة اسم المؤلف (أوزواك دوكرو) ، فيرد عند بعضهم (أوزوالد ديكرو) .

[٣] فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص ١٦ .

[٤] يُقسّم بعض الباحثين السيميائيّة وفق أعلامها مثل : سيميائيّة دي سوسّير ، وسيميائيّة بورس ، وسيميائيّة غريماس ، وسيميائيّة كورتيس ، وفي محاولة لردّ السيميائيّة إلى اتجاهاتها يرى بعضهم وضعها في ثلاثة اتجاهات رئيسيّة : ١) السلالة التي تنطلق من نظريّة عامّة للعلامات الطبيعيّة ، البشريّة وغير البشريّة . ٢) السلالة المؤسّسة على السيبرنطيقا ونظريّة الإعلام . ٣) السلالة اللسانيّة . ولبيان صعوبة التحديد المطلق الجامع فإنّ أعمال إيكو مثلاً لا تندرج في أيّ سلالة من السلالات الثلاث . انظر : أوزواك دوكرو وآخرون ، المرجع السابق ، ص ص ١٨٤ – ١٨٦ .

[٥] انظر : سعيد بنكراد ، المرجع السابق ، ص ١١ .

[٦] انظر : أوزواك دوكرو وآخرون ، المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

الفرس جعل عليها السِّيمة ، والسّومة : العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضاً ، وسِيما حسنة معناه علامة[1] ، وورد في القرآن الكريم قوله تعالى : ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِ ﴾[2] ، "وقد يكون هذا المصطلح قد انتقل إلينا من اللغة اليونانية وأخضع لقوانين لغتنا ، كما قد يكون العكس ، وذلك أن "سيمياء" العربية تشبه "semiotic" الغربي ، إذ يشتركان في ثلاثة حروف"[4] ، ومن المحتمل أنّ سيميائيّي العرب المعاصرين أضافوا اللاحقة (يّة) "فصار على هيئة المصدر الصّناعيّ الدّالّ بصورته الاشتقاقيّة على الإطار النّظريّ العام الذي يتنزّل فيه علم العلامات"[5] .

وأجد في تراثنا العربيّ استخداماً لمصطلح (السيمياء) ، وأفكاراً سيميائيّة مبثوثة "من الممكن تنظيمها وترتيبها وإعدادها ؛ لتصبح مكوِّناً رئيسيًّا في النظرية السيميائية المعاصرة"[6] ، وسأقف عند بعض الظواهر السيميائيّة لعلَمين من أعلام الأدب والنقد والبلاغة هما الجاحظ[7] وعبدالقاهر الجرجانيّ[8] ، فأمّا الجاحظ فيقول : "البيان اسمٌ جامعُ لكلِّ شيءٍ كشفَ لك قِناع المعنى ، وهتَكَ الحِجَاب دونَ الضمير ، حتّى يُفْضِيَ السّامعُ إلى حقيقته ، ويَهجُم على محصولِهِ كائناً ما كان ذلك البيانُ ، ومِن أيِّ جنسٍ كان الدّليل ؛ لأنّ مَدَارَ الأمرِ والغايةَ التي إليها يجرِى القائل والسّامع ، إنّما هو الفَهْمُ والإفهام (...) ، وجميعُ أصنافِ الدَّلالات على المعانى من لفظ وغير لفظ ، خمسة أشياءَ لا

---

[1] انظر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، تحقيق أمين عبدالوهاب ومحمد العبيديّ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٧م ، مادّة (س و م) .

[2] سورة الفتح ، آية (٢٩) .

[4] فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، ص ٣٠ .

[5] عامر الحلواني ، من ترديد المداليل إلى أفق التأويل ضمن كتاب جماعي بعنوان **دروب السّيمياء** ، المطبعة الرسمية للبلاد التونسية ، صفاقس – تونس ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ص ٢٠ .

[6] هيثم سرحان ، **الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم** ، ص ٥٥ .

[7] أبو عثمان عمرو بن بحر (١٥٩ – ٢٥٥هـ) ، أديب ولغويّ ، ولد وتوفّي بالبصرة ، من مؤلّفاته : **البيان والتبيين** ، **والحيوان** ، **والبخلاء** .

[8] أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجانيّ (٤٠٠ – ٤٧١هـ) ، نحويّ ومتكلّم ، من مؤلّفاته : **دلائل الإعجاز** ، **وأسرار البلاغة** .

تنقُص ولا تَزيد : أولها اللفظ ، ثم الإِشارة (...)"[1]، ويسترسل الجاحظ في إيضاح الإشارة ودلالتها : "فأمّا الإِشارة فباليد ، وبالرأس ، وبالعين ، والحاجب والمَنْكِب ، إذا تباعَدَ الشخصان ، وبالثَّوب وبالسَّيف . وقد يتهدَّد رافعُ السَّيف والسَّوط ، فيكون ذلك زاجراً ، ومانعاً رادعاً ، ويكون وعيداً وتحذيراً (...) ولولا الإشارةُ لم يتفاهم الناسُ معنَى خاصّ الخاصّ"[2] . وينتهي حديث الجاحظ عن العصا بقوله : "وبالنّاس حفظك اللهُ أعظم الحاجةِ إلى أنْ يكونَ لكلِّ جنسٍ منهم سِيما ، ولكلِّ صنفٍ حليةٌ وسِمَةٌ يتعارفون بها (...) فعند العرب العِمَّةُ وأخذ المِخصرة من السِّيما"[3] .

ويشير ما سبق إلى أنّ الجاحظ كان على دراية بأنظمة التواصل بالعلامات اللغويّة والعلامات غير اللغويّة ، كما أدخل هذه الأنظمة في باب الدلالة المباشرة ، والدلالة غير المباشرة في حديثه عن معنى خاصّ الخاصّ ، لكنّي لا أجد في هذه الظواهر دليلاً على اهتمام واضح بالنظريّة السيميائيّة ذات الموضوع المحدّد .

وأمّا عبدالقاهر الجرجانيّ فكانت له ممارسات سيميائيّة أشدّ ظهوراً وأدقّ تركيزاً ، ففي حديثه عن أضرب الكلام جعلها على ضربين : "ضَرْبٌ أنت تصِل منه إلى الغرض بدلالة اللَّفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تُخْبِر عن «زيد» مَثلاً بالخروج على الحقيقة ، فقلت : «خرج زيد» ، وبالانطلاق عن «عمرو» فقلت : «عمرو منطلق» ، وعلى هذا القياس . وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحدَه ، ولكن يَدُلُّك اللفظ على معناه الذى يَقْتضيه موضوعُه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دِلاَلَةً ثانية تصل بها إلى الغرض"[4] ، ويعود فيزيد الفكرة وضوحاً وإيجازاً بقوله :

---

[1] الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، تحقيق عبدالسلام هارون ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، د.ت ، ج ١ ، ص ٧٦ .

[2] المرجع نفسه ، الجزء نفسه ، ص ص ٧٧ – ٧٨ .

[3] المرجع نفسه ، ج ٣ ، ص ص ٩٠ – ٩٢ .

[4] عبدالقاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، تحقيق محمود شاكر ، دار المدني ، جدة – السعودية ، ط٣ ، ١٩٩٢م ، ص ٢٦٢ .

"فههُنا عبارة مختصرةٌ وهي أن تقول : «المعنى» ، و «معنى المعنى» ، وتعنِي بالمعنى المفهومَ من ظـــاهر اللفظ والّذي تصل إليه بغير واسطة = و«بمعنى المعنى» ، أن تعقل من اللّفظ معنىً ، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[1] .

ومن غير تعصّب للتراث العربيّ فإنّ مثل هذه الإشارات والممارسات السيميائيّة عند العلمـــاء المسلمين يمكن اعتبارها نواة لهذا المنهج ، وهي بلا شكّ بحاجة للكثير من البحث والترتيب ، ومـــن باب الإنصاف فإنّ الجهود الغربيّة جاءت بالتنظير المؤطّر لجوانـــب عـــدّة لا تخفـــى ، فاســـتهدفت السيميائيّة "قضايا الطرح التاريخي والنقد الموضوعاتي ، وكشفت القناع عن سلطة المرجـــع وتهافـــت أسبقية المعنى ، وكشفت الأقنعة المتعددة التي اختفت خلفها هذه السلطة ، وهي أقنعـــة تمتـــد مـــن الأيديولوجيا الفجة إلى أدق أنواع الأحكام الجمالية والأخلاقية"[2] ، وسأعرض لجهود علَمين مؤثّرَين في تاريخ السيميائيّة ، فقد كانت أفكارهما سبباً في تحوّلات نوعيّة في المنهج هما دي سوسّير وبورس .

فأمّا دي سوسّير فقد أعلن صراحة عن مشروعه السيميائيّ : "لقد أصبح ممكنا تصور ذلـــك العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ، ولابد أن يكون جزءا من علم النفس الاجتمـــاعي وبالتالي من علم النفس العام ، وسوف أسميه semiology علـــم العلامـــات (في semeion اليونانية "علامة") . علم العلامات سوف يبين ما الذي يشكل العلامات ، ما القوانين التي تحكمها . ولأن العلم لم يظهر للوجود إلى الآن ، فلا أحد يستطيع القول ماذا سيكون ، ولكن له حق الوجود ، لقد دق أول وتد في التقدم"[3] ، ويظهر تأثّر سوسّير بنتائج أبحاث علم النفس وعلم الاجتماع علـــى

---

[1] عبدالقاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، ص ٢٦٣ .

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي ، **دليل الناقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٨٤ .

[3] فرديناند دي سوسّير ، **فصول في علم اللغة العام** ، ترجمة أحمد نعيم الكراعين ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د.ت ، ص ٤٠ .

يد معاصريه فرويد[١] ودوركايم[٢] ، الأمر الذي جعله يضع السيميولوجيا هذا الموضع من علم النفس الاجتماعيّ ، وندرك كذلك وعيه بالدراسات اللغويّة القديمة بعودته إلى الاشتقاق من الجذور اليونانيّة[٣] .

لقد كان دي سوسّير واضحاً في منهجيّته ، حيث "دعا إلى تبني المنهج الوصفي ، الذي لا تحتكم قوانينه إلى العوامل التاريخية أو الخارجية الأخرى ، بل إن اللغة في إطار هذا المنهج يجب أن تدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها ، إنها منهج مغلق لا يؤمن بما يقع خارجه من عوامل"[٤] . وتقوم العلامة عنده على ثنائيّة الدالّ والمدلول ، ويعني بالدالّ ذلك الانطباع النفسيّ الذي يولّده الصوت عند المستمع ، وأمّا المدلول فهو المفهوم الذهنيّ المتشكّل إثر سماع الصوت ، والارتباط بينهما ارتباط كامل حسب الشكل الآتي[٥] :

طرح دي سوسّير عدداً من الأفكار السيميائيّة حول العلامة ووظائفها ، ويكاد يجمع المعاصرون على أنّ أهمّ خاصيّة في التراث السوسّيريّ هي نظريته في الوظيفة الاختلافيّة للعلامة ، "فإنّ العلامة لا تملك معنى ، إنها تملك استعمالاً ، والاستعمال هو صيغة أخرى للقول إن المعنى موجود في

[١] سيغموند فرويد (١٨٥٦ – ١٩٣٩م) ، طبيب نمساويّ ، يعتبر مؤسّس علم التحليل النفسيّ ، من مؤلّفاته : **السيكولوجيّة النفسيّة** ، **والسلوك** .

[٢] إميل دور كايم (١٨٥٨ – ١٩١٧م) ، فيلسوف وعالم اجتماع فرنسيّ ، من مؤلّفاته : **قواعد المنهج في علم الاجتماع** .

[٣] انظر : فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، ص ٤٢ .

[٤] المرجع نفسه ، ص ٤٠ .

[٥] انظر : فرديناند دي سوسّير ، **فصول في علم اللغة العام** ، ص ص ١٢١ – ١٢٤ .

الاستعمال لا في الوحدات اللسانية المعزولة"[١] ، فهو يرى أنّ الدليل لا يفهم إلاّ من خلال نظـــام أو نسق يحوي تصوّراً عامّاً ، لا من خلال الأجزاء .

وأمّا بورس الفيلسوف الأمريكيّ فقدّم تصوّرات "أصبحت معها الـــسيميائيّة حقيقـــة فنّـــا مستقلاّ . إنها ، حسبه ، إطار مرجعيّ يشمل على كلّ دراسة أخرى : "لم يكن أبدًا في استطاعتي أن أدرس كائنا ما كان – رياضيّات ، أخلاق ، ميتافيزيقيا ، دوران ، حركيّـــة حراريّـــة ، منـــاظر ، كيمياء (...) – إلا باعتبارها دراسة سيميائيّة""[٢] ، وهو بذلك فتح الباب أمام إمكانيّـــة ســـيميائيّة عامّة ، تتناول العلامات اللغويّة والعلامات غير اللغويّة التي تشمل الأفكار الذهنيّة وإشارات التواصل بين البشر[٣] .

قام بورس بمراجعة لمقولات أرسطو[٤] وكانط[٥] الفلسفيّة وأسّس تصوّراته الثلاثيّة للعلامة ، كما أفاد من معلوماته الرياضيّة والعلميّة[٦] ، ويعرّف بورس العلامة بقوله : "إن العلامة (أو الماثول) هي شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئاً ما بأية صفة وبأية طريقة . إنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوراً . إن العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولاً للعلامة الأولى ، وهذه العلامة تحل محل شيء : موضوعها"[٧] ، وعلى ذلك فالماثول نفسه لا يعرّفنا بشيء ، ولا يمكن أن يحيل على موضوعه

---

[١] سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ٧٥ .

[٢] أوزواك دوكرو وآخرون ، **المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة** ، ص ١٨٠ .

[٣] انظر : المرجع نفسه ، والصفحة نفسها .

[٤] أرسطو (٣٨٤ – ٣٢٢ق.م) ، من أعظم فلاسفة اليونان ، وواحد من أهمّ مؤسّسي الفلسفة الغربيّة ، من مؤلّفاته : **الخطابة** .

[٥] إيمانويل كانط (١٧٢٤ – ١٨٠٤م) فيلسوف ألمانيّ ، من مؤلّفاته : **نقد العقل المجرد** ، و**نقد العقل العلميّ** .

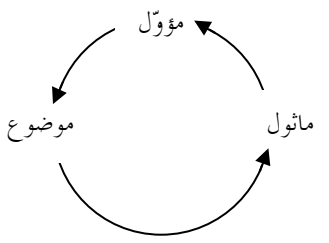
[٦] انظر : فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، ص ٤٨ .

[٧] سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ٩٧ .

إلاّ عبر المؤوّل ، وهذا يكشف الثلاثيّة الأولى عند بورس (عناصر التدلال)[1] وهي : الماثول ، والموضوع ، والمؤوّل . فما المعنيّ بالموضوع والمؤوّل ؟ .

يُقصد بالموضوع ما يمثّله الماثول على اتّساعه ، "سواء كان هذا الشيء الممثل واقعياً ، أو متخيلاً أو قابلاً للتخيل أو لا يمكن تخيّله على الإطلاق . ويلخص بورس هذه الملاحظة بقوله : "إن موضوع العلامة هو المعرفة التي تفرضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع""[2] ، وأمّا المؤوّل فإنّه عملٌ ذهنيٌ يقوم على الخبرات والتجارب المكتسَبة ، ويكون وسيطاً إلزاميّاً يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه ، وهو قانون يحدّ من اعتباطيّة الإحالة[3] .

واستناداً لما سبق فالماثول هو ما دلّ على موضوع عبر مؤوّل ، مع إمكان أن يعود الموضوع من جهة ثانية فيكون قادراً على الاشتغال باعتباره ماثولاً يحيل على موضوع عبر مؤوّل ، وهكذا دواليك ، "وهذه الحركة (سلسلة الإحالات) هي ما يشكل في نظرية بورس ما يطلق عليه السيميوز ، أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها"[4] ، ويمكن تصوّرها في الشكل البيانيّ الآتي الذي يمثّل مسلكاً دائريّاً التفافيّاً :



[1] انظر : فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، ص ٥٣ .
[2] سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ٩٨ .
[3] انظر : المرجع نفسه ، ص ١٠١ .
[4] المرجع نفسه ، ص ٩١ .

وإذا أُدخلت العلامة في السيرورة الدلاليّة (السيميوز) حينها تصبح كلّ الدلالات ممكنة ، وكلّ السياقات محتملة ، فالسيميوز "مطاردة للمعنى لا ترحم ، فبقدر ما يتمنع المعنى ويتدلل ويزداد غنجه ، بقدر ما تتشعب مسارات السيميوز وتتعقد شبكتها وتكبر لذتها ويكبر حجم التأويل ويزداد كثافة وتماسكاً ويؤدي إلى "انزلاقات دلالية لا حصر لها ولا عد""[1] .

وكما نظر بورس إلى العلامات من خلال الموضوع فوضع ثلاثيّته الثانية وهي : الأيقونة ، والأمارة ، والرمز ، فالأيقونة علامة تتأسّس على وجود نوع من التشابه بين الماثول والموضوع الذي يحيل عليه مثل الصورة الشخصيّة ، والأمارة تكون فيها العلاقة بين الماثول والموضوع تحت حكم التجاور كالدخان والنار ، أمّا العلامة الثالثة فهي الرمز وتكون العلاقة في هذه الحالة مبنيّة على العرف والمواضعة كدلالة الحمامة على السلام[2] .

وبما أنّ الممارسة الإنسانيّة تتّسم بالتنوّع وتحيل على الضمنيّ فإنّ الدلالة تابعة لها في ذلك ، ولهذا السبب ميّز بورس بين مستويات التأويل في ضوء ثلاثيّته الثالثة هي : المؤوّل المباشر ، والمؤوّل الديناميّ ، والمؤوّل النهائيّ ، فالمؤوّل المباشر هو المستوى الدلاليّ الأوّل ، وهو المعنى الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر ، ووظيفته الأساسيّة إعطاء نقطة الانطلاق للدلالة وإدخال الماثول في السيرورة الدلاليّة (السيميوز) ، والمستوى الدلاليّ الثاني أطلق عليه بورس المؤوّل الديناميّ ، ويؤسَّس هذا المستوى على أنقاض المؤوّل المباشر ولا يوجد إلاّ من خلاله ، وينطلق نحو آفاق جديدة تضع الدلالة داخل سيرورة اللامتناهي من خلال استحضار معطيات معرفيّة لكي تسلّم العلامة مجمل أسرارها ، ففي المؤوّل الديناميّ نخرج من دائرة التعيين إلى دائرة التأويل بمفهومه الواسع في سلسلة لا تنتهي من

[1] سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ٥٣ .

[2] انظر : فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، ص ٥٥ .

الإحالات من علامة إلى أخرى ، وأمّا المستوى الدلاليّ الثالث فهو المؤوّل النهائيّ ويأتي امتداداً للمؤوّل الديناميّ وليس منفكّاً عنه ، وهو بمثابة قوّة مضادّة تكبح جماح هذه السيرورة الدلاليّة ، وتقترح على الذات المؤوّلة خانة تأويليّة تمنحها الراحة والاطمئنان من عبء المتسيّب واللامحدود[1] .

وبناءً عليه أجد أنّ المدرسة الأوروبيّة السوسّيريّة والمدرسة الأميركيّة البورسيّة وضعتا تصوّرات سيميائيّة قيّمة ، كانت الأولى بمثابة الانطلاق في المراحل المبكّرة ، والثانية مرحلة التأسيس والتنظير ، "ولعلّ ما يجمع بينهما ارتباطهما بمفهوم النّسق الثّقافيّ الذي إليه تنتمي العلامة وبمقتضاه تتشكّل لتفيد معنى مطلوباً في الأصل متجدّداً في الفعل"[2] ، وإن اختلفا في عدد من التوجّهات والطرق الإجرائيّة ، فدي سوسّير لم يصنّف الإشارات إلى أنماط ، لكنّ بورس "كان مُدمناً على الصِّنافة ، وقدّم عدّة تصنيفات"[3] ، والوجود الإنسانيّ عند دي سوسّير لا يتحدّد إلاّ من خلال العلامة اللغويّة ، لكنّه يتحدد في ضوء نظريّة بورس من خلال كلّ الأنساق التواصليّة والتي ليست بالضرورة من طبيعة لسانيّة مثل الرموز والأمارات وحركات الجسد[4] ، ومن خلال الممارسات الثقافيّة أيضاً كالنصوص الأدبيّة ، والصورة المرئيّة ، وأنواع الفنون .

والحاصل من ذلك كلّه أنّ السيميائيّة منهجٌ يطرح العديد من التساؤلات عن المنتوج الإنسانيّ للوصول به إلى غاية معناه وخفاياه ، والنظر فيه من زوايا جديدة ، وتقديم قراءة تحليليّة تأويليّة تنقل المستوى النقديّ من الأحكام الانطباعيّة المطلقة إلى مستوى مؤسّس يكشف عن وظائفه الأنطولوجيّة[5] ، والإيديولوجيّة ، والأكسيولوجيّة ، والجماليّة ، وغيرها .

---

[1] انظر : سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ص ١٠٢ – ١٠٨ .

[2] عامر الحلواني ، من ترديد المداليل إلى أفق التأويل ضمن كتاب جماعي بعنوان **دروب السّيمياء** ، ص ١٧ .

[3] دانيال تشاندلر ، **أسس السيميائية** ، ص ٨٠ .

[4] انظر : عامر الحلواني ، المرجع السابق ، ص ص ٢٥ – ٢٦ .

[5] يقصد بالأنطولوجيا النظر في الوجود بشكل مطلق وبلا تحديد أو تعيين . انظر : مجمع اللغة العربية ، **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة – مصر ، ١٩٨٣م ، ص ٢٦ .

المبحث الثاني : الكآبة لغة واصطلاحاً

يعرف الإنسان شعور الكآبة بالفطرة ، فالنكسة في الطبع نتيجة فقد عزيز ، أو فوات مطلوب ، أو تعسّر مرغوب ، كلّها مشيرات على مرحلة غير مستقرّة ، غير أنّ هذه معرفة عامّة لا تغني عن استكناه حقيقة الكآبة ومعرفة شيء من خفاياها ، وبيان مفهومها في اللغة وعند أهل الاختصاص . وتجدر الإشارة إلى التفريق في الكآبة بين ما هو عرَضيّ وما هو مرَضيّ ، فالأوّل شعور إنسانيّ يمكن أن يشار إليه بردّة فعل مؤقّتة ، وأمّا الآخر فملازم دائم لا يزول حتّى بعد زوال أسبابه .

١) الكآبة لغة :

مادّة (ك أ ب) أصلٌ يدلّ على ضعف داخليّ بسبب مشاعر الضيق والكمَد ، فالكآبة "سُوء الحالِ ، والانكِسارُ من الحُزْن . كَئِبَ يَكْأَبُ كَأْباً وكَأْبةً وكآبة (...) . واكْتَأَبَ اكتِئاباً : حَزِنَ واغْتَمَّ وانكسر ، فهو كَئِبٌ وكَئِيبٌ (...) ومُكْتَئِبٌ (...) . ويقال : ما أَكْأَبَكَ ! والكُأْباءُ : الحُزْنُ الشديد ، على فَعْلاء . وأَكْأَبَ : دَخَل في الكَآبة"[1] . ويكشف المعنى اللغويّ عن دلالتين للكآبة أولاهما أثر الكآبة في الظاهر ، ويقوم على "سوء الحال" . وثانيتهما أثرها في الباطن ، ويبِين بـ "الانكسار من الحزن" . فالتعريف اللغويّ يختزن – على إيجازه – دلالات كبيرة متّصلة ببيان انعكاسات الكآبة على الإنسان ظاهراً وباطناً .

[1] ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادّة (ك أ ب) .

١) الكآبة اصطلاحاً :

توسّع أهل الاختصاص من علماء النفس بوضع تعريفات عدّة للكآبة ، ويمكن ردّ بعض هذه التعريفات إلى بعض ، وتشير في مجملها إلى حالة من الاضطراب النفسيّ الانفعاليّ تصاحبها أعراض تتلخّص في الحزن ، والخمول ، والشعور بالوحدة والفشل ، وعدم الاستمتاع ، وكراهية الذات[١] . ومن التعريفات الموجزة الدقيقة للاكتئاب : "حالة من سيطرة الأفكار السوداء وعدم القابلية للإستثارة"[٢] ، وتوجد "محاولة لتعريف الاكتئاب من خلال نقيضه ، وهو السعادة ، وتعني السعادة وجود شعور بالارتياح ، وهذا الشعور يتضمن الرضا عن النفس وعن الحياة ، أما غياب هذا الشعور فقد يكون هو الوصف المناسب للإكتئاب"[٣] .

ويرى بعض المختصّين أنّ الاكتئاب يجيء في أنواع متباينة ، وفي ضوء ذلك يضعون مجموعة من الأعراض المميّزة له ، هي : سيطرة مشاعر الاستياء والكدر ، وضعف مستوى النشاط الحركيّ ، والشعور بثقل الأعباء ، والشكاوى الجسميّة والأمراض العضويّة ، وتوتّر العلاقات الاجتماعيّة ، ومشاعر الذنب ، واللوم المرَضيّ للنفس ، والإدراك السلبيّ للبيئة ، والتفكير الانهزاميّ[٤] ، ومن الأهميّة التأكيد على "أنه لا يشترط لتشخيص الاكتئاب أن تتوافر هذه الأعراض السابقة مجتمعة . فالمكتئبون لا يتطابقون في تعبيرهم عما يمتلكهم من مشاعر اكتئابية"[٥] ، ولذا يمكن وصف الشخص بأنّه يعاني من الكآبة إذا ظهرت عليه بعض الأعراض السابقة .

---

[١] أورد سعد رياض (١١) تعريفاً متقارباً للكآبة ، انظر : سعد رياض ، **الاكتئاب تشخيص وعلاج** ، دار الكلمة ، المنصورة – مصر ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ص ٩ – ١١ .

[٢] مجمع اللغة العربية ، **معجم علم النفس والتربية** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مصر ، ١٩٨٤م ، ص ٤٣ .

[٣] لطفي الشربيني ، **الاكتئاب المرض والعلاج** ، منشأة المعارف ، الاسكندرية – مصر ، ٢٠٠١م ، ص ١٦ .

[٤] انظر : عبدالستار إبراهيم ، **الاكتئاب اضطراب العصر الحديث فهمه وأساليب علاجه** ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨م ، ص ص ٢٠ – ٢٤ .

[٥] المرجع نفسه ، ص ٢١ .

والملاحظ أنّ الناس يختلفون في تقبّلهم للصدمات المخيّبة للآمال ، وفي طول المدّة التي يرزحون فيها تحت وطأة الحزن والهمّ بسبب ذلك ، وفي حالات عدّة يستمرّ الاكتئاب "حتى بعد زوال فترة الحداد لفترة طويلة (يحددها الدليل التشخيصي الأمريكي بأسبوعين أو أكثر) ، فههنا يحدث ما يدفعنا إلى تسميته بالاكتئاب العصابي"[1] ، وفيه تكون مشاعر اليأس أشدّ اضطراباً وأكثر استمراراً ، وتستدعي التدخّل العلاجيّ ليعود المريض إلى حالة التوازن النفسيّ الطبيعيّ ، والتوافق الفكريّ في ذاته ومع من حوله وفي الحياة .

ويتميّز نمط تفكير الإنسان المكتئب بطرح أسئلة عن قيمة الحياة وأهمّيّتها ، واستدعاء الذكريات الأليمة من الماضي وإسقاطها على الحاضر والمستقبل ، في جوّ تأمّليّ يسوده اليأس والحزن حتّى تسيطر عليه أفكار سوداء قد تنتهي به إلى الانتحار ، وتختلّ عنده المستقبلات البصريّة والسمعيّة فتترجَم العلامات حوله بما يوافق حالته المرضيّة ، فإذا نظر "الى السماء عند الغروب وبدأ يراقب تشكيلات السحب فأنها تتراءى له كوجوه بشرية كئيبة او ترسم امامه صورا مخيفة لاشكال تسبب له القلق والضيق وتزيد من حالة الكآبة التى يشعر بها واذا سمع المريض اى ضوضاء يخيل اليه أنه يسمع صراخ ادمى او صيحات استغاثة بل انه احيانا قد يتوهم سماع اصوات تتوجه اليه بالحديث ومنها ما يقول له "انت انسان سيء" او "انت لا تستحق الحياة" (...) وهذه تختلف عن الكوابيس والاحلام المزعجة التى يمكن ان يراها اثناء النوم"[2] ، ويحسّ المكتئب بهذه الاضطرابات حقيقة وإن لم تكن واقعاً .

---

[1] عبدالستار إبراهيم ، **الاكتئاب اضطراب العصر الحديث فهمه وأساليب علاجه** ، ص ١٨ . ويُعرّف العُصاب (neurosis) بأنّه الخلل العقليّ الناشئ عن الاضطرابات النفسيّة الوظيفيّة . انظر : جميل صليبا ، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية** ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٢م ، ص ٧٦ .

[2] لطفي الشربيني ، **الاكتئاب المرض والعلاج** ، ص ١١٥ .

واستناداً لما سبق أجد أنّ المعنى الاصطلاحيّ للكآبة لا يختلف كثيراً عن المعنى اللغويّ لهـا ، فكلاهما يشير إلى الاضطراب النفسيّ الانفعاليّ المصاحب لمشاعر الحزن الضيق ، مع اختلال التـوازن في تناول أمور الحياة ، وهذا ما يسهم في الإجابة عن السؤالين القائمين : كيف لامست الكآبة جبران خليل جبران ولامسها ؟ ، وما انعكاسات ذلك على نتاجه الأدبيّ والتشكيليّ ؟ ، ساعياً في الوقـت ذاته إلى كشف الأسباب المفضية إلى ما يمكن أن أدعوه بـ (الكآبـة الجبرانيّـة) ، مـستهدياً في مقاربتها بالمنهج السيميائيّ البورسيّ . وإذا كان جبران من جملة المبدعين في قلمه وريشته فما العلاقة بين الإبداع والكآبة ؟ .

تشير دراسات علميّة إلى وجود نوع من الارتباط بين الإبداع والكآبـة[1] ، فالاضـطراب النفسيّ والعقليّ يكون في طوائف من المبدعين أكثر منه في طوائف أخرى ، فهو يزداد بين الأدبـاء والفنّانين أكثر من شيوعه بين الساسة والعلماء ، و"بعبـارة أخـرى فالاضـطراب يجـيء مقترنـا بالموضوعات الابداعية التي تتطلب تعاملا مع المشاعر والتعبير الذاتي والفردي ، ممـا يـدل علـى أن الإبداع في ذاته ليس قريناً للمرض ولكن ببعض الموضوعات التي قد تثير بطبيعتها ضـغوطاً انفعاليـة شديدة"[2] ، وذلك بسبب التوغّل في أعماق الشعور ، وسيطرة الأحاسيس الجيّاشة على النفس ، ممّا يورث اضطراباً نفسيّاً يتفاقم بتزايد الضغط على الذات طلباً لتلك الموضوعات الإبداعيّة .

---

[1] لعلّ أولى هذه الدراسات كانت على يد جالتون الذي أعاد العبقريّة إلى العنصر الوراثيّ عند دراسته لبعض العلماء والفنّانين الإنجليز ، وتبعتها محاولة أريـيتي ، ومن أبرز نتائجها أنّ لحظات الاضطراب في حياة أيّ عبقريّ من شأنها أن تلعب دوراً معيقاً عن الإبداع ، ثمّ جاء كيسل وأيّد هذا الرأي الأخـير ، وأضـاف ملاحظته على البحوث التي سبقته بأنّ عيّنة الدراسة فيها كانت انتقائيّة إلى حدّ بعيد ، ومن أشهر الدراسات المعاصرة التي سعت في تقديم إجابة مقنعـة عـن العلاقة بين العبقريّة والإبداع والاكتئاب ، وامتازت بالعمق والشمول دراسة بوست عام ١٩٩٤م ، وجاءت أهميّة هذه الدراسة بسبب ضخامة عيّنة الدراسـة من جهة ، والإجراءات والشروط التي استخدمها بوست في انتقاء هذه العيّنة من جهة ثانية ، وأبرز نتائج هذه الدراسـة أنّ المبـدعين – وخاصّـة الأدبـاء والفنّانون – يحصلون على درجات عالية نسبيّاً في الاكتئاب ، لكن لا يمكن أن تصنّف بالكآبة المَرَضيّة ، فقد تصدّرت مجموعة الأدباء بـأكثر مـن ٧٢ % ، وتبعتها مجموعة الفنّانين ٤١,٧ % ، ثمّ الساسة ، فالموسيقيّون ، وأخيراً المفكّرون ، والعلماء . كما توصّلت دراسة بوست إلى اقتران الاكتئاب لدى الأدبـاء والفنّانين باضطراب آخر هو الإدمان الكحوليّ ، وهو ما أجده عند جبران ، حيث كان مسرفاً في الشراب ، ممّا أدّى إلى اعتلال كبده وتردّي صحته . انظر : عبدالستار إبراهيم ، **الاكتئاب اضطراب العصر الحديث فهمه وأساليب علاجه** ، ص ص ٥٢ – ٥٩ . و إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليـل جـبران** ، ترجمة ماري طوق ، دار الساقي ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ص ١٦٧ .

[2] عبدالستار إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ٥٥ .

وإنّي إذ أبحث في سيميائيّة الكآبة عند جبران داخل إبداعه الأدبيّ وفنّه التشكيليّ أجد من اللازم التعريف بسيميائيّة الصورة[1] ؛ ذلك أنّ العلامة اللغويّة أكثر انكشافاً ، وأسهل تعرّفاً ، أمّا العلامة غير اللغويّة المتّصلة بالنسق البصريّ فليست "بالبساطة التي يتميّز بها اللسان ، فهي لا تستند إلى نفس مبادئه من أجل إنتاج دلالاتها"[2] ، وإذا أمكن الاتفاق في العلامة اللغويّة على مجموع هامّ من المصطلحات فالموقف في العلامة غير اللغويّة "مختلف اختلافاً كلياً : إذ لا يزال علم السيميائية المرئية غامضاً في الردهات"[3] ، لذا سأعتمد في قراءتي السيميائيّة الأدوات الإجرائيّة التي حدّدها بورس من أجل تحليل العلامات .

وقد تنبّه السيميائيّون الأوائل إلى أنّ على دراسة الصورة أن تصبح قسماً من أقسام السيميائيّة ، فالصورة لها علامة جماليّة مستقلّة "تكتسب أهميّة في ذاتها لا باعتبارها وسيط دلالة فقط ، ولكنْ بجانب هذه الوظيفة الجماليّة المشتركة بين كلّ الفنون ، توجد أخرى تمتلكها (...) وهي تلك الراجعة إلى اللغة وهي الوظيفة التواصليّة"[4] ، وقد تنامى اهتمام السيميائيّة في العقود الأخيرة بهذا القسم ، بل بكلّ أنماط التواصل البصريّ ، "والمقصود بها مختلف أنساق التواصل التي يعتمد إدراك وحداتها ، وما ينجم عنها من رسائل ، على حاسة البصر"[5] ، وإذا كان الإنسان العاديّ يستبطن قوانين التحليل البسيط للأنساق البصريّة وقواعده ، هذه القواعد القائمة على الحدْس والثقافة

---

[1] تعني كلمة صورة : انعكاس الشيء بفعل آلة التصوير التي تنقل "صورة الأشياء المجسمة بانبعاث أشعة ضوئية من الأشياء تسقط على عدسة في جزئها الأمامي ، ومن ثم إلى شريط أو زجاج حسَّاس في جزئها الخلفيّ ، فتطبع عليه الصورة بتأثير الضوء فيه تأثيراً كيمياوياً" ، وتجيء الصورة بمعنى : رسم أو نقش شيء على الورق أو اللوح أو نحوهما ، فالصورة هي الشكل أو التمثال المجسّم . والمعنى الثاني هو المقصود عند استخدام الكلمة في هذا البحث . انظر : مجمع اللغة العربية ، **المعجم الوسيط** ، المكتبة الإسلامية ، استانبول – تركيا ، د.ت ، مادّة (ص ا ر) .

[2] سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ١١٥ .

[3] فرانسيس إدلين وآخرون (مجموعة مو) ، **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة** ، ترجمة سمر محمد سعد ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٢م ، ص ١٤.

[4] أوزواك دوكرو وآخرون ، **المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة** ، ص ١٨٢ .

[5] أمبرتو إيكو ، **سيميائيات الأنساق البصرية** ، ترجمة محمد التهامي العماري و محمد أودادا ، دار الحوار ، اللاذقية – سوريا ، ط٢ ، ٢٠١٣م ، ص١٣ .

المجتمعيّة ، فإنّ مهمّة السيميائيّة هي نقل هذه المعرفة المختزنة اللاواعية من الخفـــاء إلى التجلّـــي[١] ، والوقوف عند وظائفها المختلفة .

وتأتي قوّة الصورة من كونها "مناسبة بشكل خاص للتعبير عـــن أفكـــار يعجـــز الإســـقاط "الألسني" عن إيصالها"[٢] ، فهي نصّ مرئيّ مفتوح على كلّ اللغات ، وعلى كافّة المستويات الثقافيّة المتباينة ، يقبل القراءات المتعدّدة بثراء . وتعني قراءة الصورة العدول عن الظواهر التعيينيّة المصرّح بها ، ومحاولة استكشاف المسكوت عنه ذي الصفة المتوارية التي تحدّدها المقتـــضيات الإيحائيّـــة ، "وذلـــك لاستخلاص نتيجة في إطار ما تدور حوله الصورة ، وما تتضمنه من عناصر ، وما تخفيه من رموز أو دلالات"[٣] ، وممّا يساعد على فكّ مثل هذه الشفرات الاستعانة بالأفكار المتراكمة منـــذ عـــشرات السنين عند مؤرخي الفنّ ، والرسامين ، والنقّاد ، وعلماء النفس[٤] ، وسنجد – بلا شكّ – الكـــثير من أدوات التحليل المساندة للكشف عن معنى المعنى .

بناءً على ما سبق ينبغي في البدء معرفة الأسس والعناصر التي يشتغل بها أهل الاختـــصاص في هذا المجال ؛ لتحقيق قراءة واعية صحيحة للصورة[٥] ، وسيكون التركيز في الغالب الأعمّ على اللـــون

---

[١] انظر : أمبرتو إيكو ، **سيميائيات الأنساق البصرية** ، ص ١٥ .

[٢] دانيال تشاندلر ، **أسس السيميائية** ، ص ٣٧ .

[٣] طارق عابدين إبراهيم ، **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء** ، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية ، جامعة السودان للعلـــوم والتكنولوجيـــا ، العـــدد الأول ، يوليو ٢٠١٢م ، ص ١٥٥ .

[٤] انظر : فرانسيس إدلين وآخرون (مجموعة مو) ، **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة** ، ص ٢٤٦ .

[٥] يتكوّن العمل الفنّيّ التشكيليّ من ثلاثة عناصر : أوّلها : العناصر العامّة : وهي الفكرة ، والخامة ، والتعبير . وثانيها : العناصر البنائيّـــة : وتـــشمل النقطـــة ، والخطّ ، والشكل ، والمساحة ، والكتلة ، والحجم ، والفراغ ، والضوء ، والظلّ ، واللون . وثالثها : العناصر الكلّيّة : وتتـــوزّع في الوحـــدة ، والاتـــزان ، والشيوع ، والإيقاع ، والسيادة ، والملمس ، والأرضيّة . وقد اختزلتها (مجموعة مو) في ثلاثة عناصر ، وذلك بالنظر إلى الوحدات البنائيّة فحسب ، وهـــي : اللون ، والشكل ، والنسيج ، فأمّا اللون فيشمل الضوء ، والظلّ ، وأمّا الشكل فيندرج تحته النقطة ، والخطّ ، والمساحة ، والكتلة ، والحجم ، والفراغ ، وأمّا النسيج فيضمّ الملمس ، والأرضيّة . وأرى أنّ هذا التقسيم جامع مختصر ، لذا سأعتمده في تحليل الخطاب التشكيليّ لجـــبران . انظـــر للاســـتزادة : محمـــود البسيوني ، **أسرار الفن التشكيلي** ، عالم الكتب ، القاهرة – مصر ، ط٢ ، ١٩٩٤م ، ص ص ١٣ – ١٢٨ . و إسماعيل شوقي ، **التصميم عناصره وأســـسه في الفن التشكيلي** ، توزيع مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة – مصر ، ط٣ ، ٢٠١٠م ، ص ص ١٩ – ١٧١ . و فرانسيس إدلين وآخرون (مجموعة مـــو) ، المرجع السابق ، ص ص ٢٤٥ – ٣٤٠ .

وصفاته الثلاث : الكُنْه ، والإضاءة ، والإشباع[1] . والمقصود بكُنْه اللون أصله ، والصفة التي تميّزه عن غيره ، فيعرف بأنّه الأحمر وليس الأزرق أو الأبيض مثلاً ، أمّا الإضاءة فتعني الدرجة التي يكون عليها اللون بين الفاتح والغامق ، ويطلق على مدى نقاء اللون بالتشبّع . وسبب التركيز على اللون هو اعتباره أدقّ وأظهر العناصر المحمّلة بالرموز دون إغفال لنشاط مجموع الدوالّ ، فالفنّ "يعكس أسرار النفس الإنسانية ، ويفضح مكنوناتها ، ويكشف عن خباياها ، وأصبح من المسلمات أن الفن يجسد شخصية الإنسان بكل مقوماتها : المستور منها والظاهر ، اللاشعورى والشعورى ، المبهم والواضح ، الماضى والحاضر"[2] ، والمضامين الانفعاليّة للرسّام تفرض عليه بوعي أو بلا وعي وضع تصوّر عامّ لبناء العمل الفنّيّ فيضحي مكتنزاً بالدلالات التعبيريّة .

وبتحديد بؤرة التركيز في قراءة رسومات جبران حول اللون وأثره[3] ، أجد من الأهميّة تسليط الضوء على بعض أسراره ، فاللون في العمل التشكيليّ "يشتغل بوصفه لعبة سيميائية دائمة الحراك والتشظّي والإشعاع والتأثير والإنتاج ، تسعى دائماً إلى إنتاج معنى خفي ، موارب ، احتمالي ، تخييلي ، زئبقي ، مرآوي ، متعدد ، قابل للقراءة والتأويل ، غامض وتحريضي ومحفّز"[4] ، والمزاوجة بين الألوان لها أسرارها ، " وما دام هناك بواعث (ولو مختبئة) حملت الفنان على أن يختار الأصفر لا البنفسجى ، فيمكننا أن نقول إن الأشياء التي يخلقها الفنان تعكس أعمق ميوله (...) . إن

---

[1] يعبّر بعض الباحثين عن المصطلح (Hue) بالكُنْه أو الصبغة أو الهويّة ، وبالنغمة (Tone) أو النصوع (Brightness) أو القيمة (Value) عوضاً عن الإضاءة (Lumnosity) ، وبالكروما (Chrom) بدل الإشباع (Saturation) . انظر للاستزادة : إسماعيل شوقي ، **التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي** ، ص ص ٩٩ – ١٠٠ . و شاكر عبدالحميد ، **التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني** ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠١م ، ص ص ٢٦٩ – ٢٧٠ . وهذا الاختلاف في المصطلحات ناتج عن تفاوت الترجمة من المصطلح الأجنبيّ من جهة ، وعن تعدّد المصطلحات الأجنبيّة من جهة أخرى .

[2] محمود البسيوني ، **أسرار الفن التشكيلي** ، ص ١٦٩ .

[3] مفهوم اللون علميّاً : "يُعرّف اللون الفيزيائي لسطح ملون من خلال طيفه . وبالقياس إلى كُل أطوال الموجات التي تتحسَّس لها منظومة الإدراك يعطي هذا الطيف العلاقةَ بين كمية الضوء المستقبلة ، والكمية المنعكسة" ، ومن تعريفاته : هو ذلك التأثير الفسيولوجيّ الناتج داخل شبكيّة العين سواء كان ناتجاً من مادّة صباغيّة أو ضوء . وبحسب هذا التعريف فاللون إحساس ولا وجود له في الخارج ، وإنّما هو حوافز ماديّة متموجّة . انظر : فرانسيس إدلين وآخرون (مجموعة مو) ، **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة** ، ص ص ٩٥ – ٩٦ . و إسماعيل شوقي ، المرجع السابق ، ص ٩٩ .

[4] فاتن عبدالجبار جواد ، **اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري** ، دار مجدلاوي ، عمان – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص ٨ .

لوحة من اللوحات لا تعبر عن القلق وإنما هي قلق"[١] ، ودلالة الألوان بحث مستقلّ يمكن تناوله من جهة الممارسة التي يمثّلها الفنّانون ومدارسهم الفنّيّة ، أو من جهة التنظير القائم على البحث العمليّ الفيزيائيّ ، أو التاريخيّ ، أو الفلسفيّ ، أو التحليل النفسيّ ، أو غير ذلك[٢] ، وسأفرد نظرات للتحليل النفسيّ في تناوله لدلالة اللون ؛ كون ذلك يساير النظرة النفسيّة للكآبة .

ارتكز عدد من علماء النفس على أساس نظريّة مسَلّمة مفادها "أن الميل الشخصي نحو لون ما ورفض لون آخر يمكن تفسيره على أساس نفسي تحليلي"[٣] ، فظهر ما يسمّى باختبارات الألوان ، فاللون لديه القدرة على الكشف عن شخصيّة الإنسان تبعاً لاختياره ؛ ذلك لأنّ لكلّ لون دلالة خاصّة ، وارتباطاً بمفهومات معيّنة يمكن معها تحديد قدرات الفرد ، وبيان حالاته العاطفيّة والفكريّة وغيرها[٤] ، والعقل البشريّ يميل بشكل أكبر إلى تفسير اللون في ضوء علاقته بالألوان الأخرى المحيطة به ، على أنّه ينبغي التأكيد بعدم وجود "خاصية رمزية واحدة ملازمة لكل لون ، لا تتغير بتغيّر مواقعه ، وعلاقاته ، وكثافته ، وحضوره ، أو غيابه"[٥] ، ولذا من الخطأ إعطاء حكم قطعيّ جازم على دلالة لون بالإطلاق ، ولعلّ الأقرب هو تقديم أحكام عامّة تزداد تخصيصاً داخل المنظومة التشكيليّة .

وعند الحديث عن الكآبة والألوان لا يمكن إغفال ذكر اللون الأسوَد ، هذا اللون "الأكثر هيمنة على حياة البشر ، والأكثر تدخّلاً في مصائرهم منذ أقدم الأزمة وفي معظم الثقافات على مرّ

---

[١] سامي الدروبي ، **علم النفس والأدب** ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ط٢ ، ١٩٨١م ، ص ٥٠ .

[٢] انظر : سمير السالمي ، **شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ٢٠١١م ، ص ص ١٤١ – ١٤٢ .

[٣] أحمد مختار عمر ، **اللغة واللون** ، عالم الكتب ، القاهرة – مصر ، ط٢ ، ١٩٩٧م ، ص ١٨٦ .

[٤] انظر : المرجع نفسه ، ص ١٨٣ .

[٥] شاكر عبدالحميد ، **التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني** ، ص ٢٨٠ .

العصور"[١] ، لأنه مرتبط بالكثير مما يكره الإنسان كارتباطه بالكآبة ، وجاء التعبير القرآني بذلك في وصف حال المشركين : ﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِٱلْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُۥ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴾[٢] أي مكتئب من شدة حزنه وهمّه حتى صار وجهه أسوَداً[٣] ، وفي كلام العرب : "رمَادٌ مُكْتَئِبُ اللَّونِ إذا ضَرَبَ إلى السَّواد ، كما يكون وجه الكَئيب"[٤] ، وهذا ربط ظاهر بين الكآبة والسواد . كما يرمز اللون الأسوَد في الغالب إلى النفي ، والبرودة ، والسلبيّة المطلقة ، والموت ، ولون الحداد ، والحزن العميق ، والقلق الشديد ، وقد يدلّ على الخصوبة في لون الأرض والغيوم السوداء المحمّلة بالماء[٥] ، ويحمل أحياناً معنى الهيبة والخشوع كما نستشعر في كسوة الكعبة والحجر الأسوَد .

وإذا كان من الخطأ إعطاء حكم قطعيّ على دلالة لون بالإطلاق ، فإنّه من الممكن تحليل أسرار اختيار الإنسان للألوان عموماً ، وللون الأسوَد بشكل خاصّ بالاستناد إلى بعض الدراسات العلميّة ، ومن أشهر هذه الدراسات (اختبار ماكس للألوان)[٦] ، فمن يختار اللون الأسوَد في المركز

---

[١] فاتن عبدالجبار جواد ، **اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري** ، ص ٤٤ .

[٢] سورة النحل ، آية (٥٨) .

[٣] انظر : ابن كثير ، **تفسير القرآن العظيم** ، دار الخير ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٣م ، ج ٢ ، ص ٦٣١ .

[٤] ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادّة (ك أ ب) .

[٥] انظر : خليل أحمد خليل ، **معجم الرموز** ، دار الفكر اللبناني ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ص ٢٠ – ٢١ . وقوام هذا المعجم التأليف والتعريب استناداً إلى المعجم الفرنسيّ الأشهر (**معجم الرموز**) لجون شوفالياي وألان غيربرانت كما ورد في تمهيد الكتاب . ومن المناسب الإجابة هنا عن السؤال : كيف تسلّلت هذه الدلالات إلى اللون الأسوَد ؟ ، لم يرتبط اللون الأسوَد في عشرات الأساطير القديمة بفكرة الخوف والحزن ، بل على العكس كان مرتبطاً بخصوبة الأرض ، وكانت الهرّة السوداء مقدّسة عند الفراعنة ، وكلمة (كيم) ومعناها أسوَد بالهيروغليفيّة تدلّ على الكمال ، وفي الألف الأوّل بعد الميلاد بدأ رجال الدين المسيحيّون بارتداء الأسوَد ، في حين كانت الصورة العامّة للفكر الدينيّ وطقوسه تربط بين الإنسان وعدوّه الشيطان ، وبين الخير والشرّ ، ومع بدء الثورات الصناعيّة والفكريّة والأدبيّة وتوالي الحروب تحدّدت ملامح هذه الفكرة بشكل أكبر ، فصار اللون الأسوَد يساوي شرّاً وخسارة وموتاً ، وتأصّل الرمز أكثر فأكثر في العصر الغوطيّ حيث ازدهرت الصناعة ، واتسعت الطبقيّة بين الأغنياء والفقراء ، حينها ترجم أدباء هذا العصر في رواياتهم صور الحرب والفقر والجوع ، وجاءت بعدها الثورة الفرنسيّة لتردّ على الفورة الصناعيّة التي لم تأبه بالإنسان ، فتحوّل الفنّ القصصيّ إلى حكايات عن الخيال المروّع والسحر والخوارق ، وسيطر اللون الأسوَد على تصوير هذه القصص ، فالقصور مظلمة مهجورة ، تسكنها الغربان والهررة السوداء وأشخاص يتّشحون بالسواد . انظر : ريتا طانيوس ، **إنه اللون دراسة تحليلية لخصائص وتأثير اللون في الطبيعة وفي سلوكنا وحياتنا اليومية** ، دار الخيّال ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص ص ١٥٥ – ١٦٠ .

[٦] أساس هذا الاختبار أن يعرض المختبِر على المفحوص ثماني بطاقات ملوّنة بألوان هي : أزرق ، وأحمر ، وأصفر ، وأخضر ، وبنفسجيّ ، وبنيّ ، وأسوَد ، ورماديّ ، ويقوم بترتيبها تنازليّاً حسب درجة تفضيله لها دون أيّ اعتبار آخر ، ويسجّل المختبِر أرقام تسلسل البطاقات ، ثمّ تُكرّر المحاولة مرّة أخرى دون محاولة تذكّر ما فعله المفحوص في المرّة الأولى ، ويسجّل المختبِر أرقام التسلسل الجديد للبطاقات ، ثمّ يجمع هذه الأرقام بطريقة خاصّة ، ويستعين بجداول لتفسيرها ، وتحليل الحالة الفكريّة والعاطفيّة للمفحوص . انظر : أحمد مختار عمر ، **اللغة واللون** ، ص ص ١٨٦ – ١٨٨ .

الأوّل يعني في نظر ماكس أنّه يريد أن يتخلّى عن كلّ شيء ، معترضاً على حاضره الذي يشعر فيه "بأنه لا شيء يجب أن يظل كما هو . إنه ثورة ضد القدر أو ضد حظه على الأقل . ولذا يتصرّف بدون حكمة في ثورته"[1] ، في حين يدلّ اختيار اللون الأسوَد على طبيعة متطرّفة إذا جاء في المركزَين الثاني والثالث .

ومن نتائج الدراسات التحليليّة لمحبّي اللون الأسوَد أنّهم أشخاص يميلون للأفكار السوداويّة السلبيّة أكثر منها للاعتدال ، ويحاربون الأعراف والمعتقدات والقوانين وكلّ ما يؤثر عليهم ويحاول سلب حرّيّتهم ، وصاحب اللون الأسوَد شديد الخصوصيّة ، منعزل في عيشه وطريقة تفكيره ، ومع ذلك فهو شخص قويّ جريء قادر على التعبير بسهولة عن مشاعره ، ولا يهتمّ بالخسارة كثيراً ، بل على العكس يتأقلم معها مهما خلقت له من مظاهر الوحدة[2] ، وبهذا يظهر اللون الأسوَد منكشفاً على غموضه ، فهو أوسع الألوان تعبيراً عن الخوف والحزن والمعاناة .

---

[1] أحمد مختار عمر ، **اللغة واللون** ، ص ١٩٦ .

[2] انظر : ريتا طانيوس ، **إنه اللون دراسة تحليلية لخصائص وتأثير اللون في الطبيعة وفي سلوكنا وحياتنا اليومية** ، ص ص ١٦٦ – ١٦٧ .

خاتمة الفصل الأوّل

تُعنى السيميائيّة بدراسة العلامات ودلالاتها وطرائق تأويلها ، ولها جذور في تراثنا العربيّ كما يلاحظ عند الجاحظ والجرجانيّ ، لكنّها بحاجة إلى مزيد تنقيب وتقييم وتأليف ، أمّا الجهود الغربيّة فقد جاءت بالتنظير المؤطّر للمنهج السيميائيّ ، ولأسسه الإجرائيّة ، وأدواته التطبيقيّة ، وتتجلّى أبرز تلك الجهود في ما قدّمه دي سوسّير وبورس من تصوّرات نالت الاهتمام والتطوير ، وقد أملت عليّ قراءة المدوّنة الأدبيّة لجبران وصوره التشكيليّة قراءة متأنّية أن أستهدي في مقاربتها بالمنهج السيميائيّ البورسيّ ، وعماد هذا المنهج تمييزه بين مستويات ثلاثة من التأويل : المؤوّل المباشر ، والمؤوّل الديناميّ ، والمؤوّل النهائيّ ، بحيث تدخل العلامة في سيرورة دلاليّة منتجة للمعنى عبّر عنها بورس بمفهوم (السيميوز) ، يستند إليها الباحث السيميائيّ في الكشف عن وظائف العلامة الأنطولوجيّة ، والأيديولوجيّة ، والأكسيولوجيّة ، والجماليّة ، وغيرها .

ولمّا كان مدار البحث حول سيميائيّة الكآبة عند جبران خليل جبران ، توقّفت عند مصطلح (كآبة) باعتباره علامة جامعة ، وأكّدت قيامه على سيطرة الأفكار السوداويّة ، وعدم القابليّة للاستثارة ، وذكرت أعراض الاكتئاب التي يمكن معها تمييز هذا الاضطراب النفسيّ ، نحو : سيطرة مشاعر الاستياء والكدر ، وضعف مستوى النشاط الحركيّ ، والشعور بتثاقل الأعباء ، والشكاوى الجسميّة ، والأمراض العضويّة ، وغيرها ، ثمّ عرّجت على الصورة باعتبارها مبحثاً مهمّاً من مباحث المقاربة السيميائيّة ، ونظرت في طاقتها الإنتاجيّة للدلالات ذات الشحنة الإيحائيّة المواربة ، فللصورة وظيفة تواصليّة عميقة قد تكون أبلغ أحياناً من المقتضى الإيحائيّ الذي تشحن به العلامة اللغويّة . وقد ركّزت اهتمامي على العلامة اللونيّة بشكل عامّ ، وعلى اللون الأسوَد تحديداً في اللوحات التشكيليّة

التي مثّلت جزءاً من مدوّنة بحثي ، وتقصّيت رمزيّتها ودورها في حمل المعنى ، والكشف عن شخصيّة صاحبها ، فاختيار الرسّام لألوان لوحاته هو اختيار مبرّر لا اعتباطيّ ، ويحتاج – لكي يُفهم – لآليّات منهجيّة علميّة ، وأدوات تأويليّة موضوعيّة .

الفصل الثاني : المؤوّل المباشر

تبدأ مستويات التأويل عند بورس بالمؤوّل المباشر ، وأساسه المعنى اللغويّ التعيينيّ الأوّل ، وهو معنى بدْئيّ سطحيّ ، وسأبحث خلاله في علامة الكآبة بوصفها علامة جامعة ، وفي العلامات التي ترجع إليها رجوع الفرع إلى الأصل ، وذلك في الخطابَين الأدبيّ والتشكيليّ عند جبران ، وسأتناول المعنى الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر ، ووظيفته الأساسيّة إعطاء نقطة الانطلاق للدلالة ، وإدخال الماثول في السيرورة الدلاليّة (السيميوز) .

وغايتي في المؤوّل المباشر الإحاطة بتواتر علامة الكآبة ومتعلّقاتها[1] ، وسأضمّ إلى هذه العلامات أضدادها ؛ التماساً لزيادة الكشف والظهور ، وسعياً لعقد المقارنات التي يتوارى خلفها معنى المعنى ، مسنداً موضع العلامة إلى سياقها ، وموضحاً ما أفضته عمليّة التحليل من نتائج في جداول ورسوم بيانيّة .

المبحث الأوّل : الكآبة في الخطاب الأدبيّ الجبرانيّ

أردت في هذا المستوى من البحث أن أهتمّ بعلامة الكآبة والعلامات التي تدور في فلكها داخل الخطاب الأدبيّ عند جبران ، وحدّدت مدوّنة البحث في (**العواصف**)[2] ، حيث ظهر هذا

[1] يشمل التعداد كافّة مشتقّات المادّة اللغويّة الواحدة ، نحو : كآبة ، وكئيب ، ومكتئب ، واكتئاب ، وغيرها .

[2] اعتمدت على طبعة دار الحكايات ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٧م .

الكتاب أوّلاً بإصدار دار الهلال في القاهرة ١٩٢٠م ، ويتضمّن إحدى وثلاثين نصّاً كتبها جبران بين عامَي ١٩١٢م و ١٩١٨م[١] ، ونشرها في عدد من الصحف والمجلاّت الصادرة باللغة العربيّة .

وكان اختياري لهذه المدوّنة نتاج سببين : أوّلهما أنّ نصوص (**العواصف**) تمثّل مرحلة جديدة تالية لمؤلّفات جبران الرومانسيّة[٢] ، فظهرت أفكار وآراء لم تُعهد عنه من قبل ، لعلّ أبرزها حدّة نبرتَي التمرّد والتبرّم ، وذلك يعود إلى نضج تجربته الحياتيّة ، وانفتاحه على المشارب الثقافيّة المتعدّدة التي راح ينهل منها[٣] . وثانيهما تباعد المدّة الزمنيّة في كتابة نصوص المدوّنة التي تقدّر بـ (٧) أعوام تقريباً ، ممّا يتيح فسحة أكبر لتحليل الكآبة عند جبران . فكيف تناول الخطاب الأدبيّ الجبرانيّ العلامة الجامعة ومتعلّقاتها والعلامات التي ترجع إليها رجوع الفرع إلى الأصل ؟ .

١) العلامة الجامعة :

يصرّح جبران بالعلامة الجامعة (الكآبة) تصريحاً مباشراً تعيينيّاً ، حيث تكرّرت (١٩) مرّة ، ويكثّف النصّ الجبرانيّ حضور هذه العلامة في مقالة (**نحن وأنتم**)[٤] ، مفتتحاً إيّاها بقوله :

---

[١] انظر : نزار بريك هنيدي ، **هكذا تكلم جبران** ، مؤسسة علاء الدين ، دمشق – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص ٩٥ . وقد تنوّعت نصوص كتاب (**العواصف**) بين الفنون النثريّة ، فشمل (٢١) مقالة يغلب عليها الطابع الخياليّ تحت العناوين الآتية : **العبودية** ، **المليك السجين** ، **يسوع المصلوب** ، **على باب الهيكل** ، **أيها الليل** ، **الجنية الساحرة** ، **قبل الانتحار** ، **يا بني أمي** ، **نحن وأنتم** ، **أبناء الآلهة وأحفاد القرود** ، **بين ليل وصباح** ، **المخدرات والمباضع** ، **رؤيا** ، **في ظلام الليل** ، **الأضراس المسوسة** ، **مساء العيد** ، **الجبابرة** ، **مات أهلي** ، **الأمم وذواتها** ، **الشاعر** ، **الكلام وطوائف المتكلمين** . كما تضمّن (٩) نصوص ذات أبعاد سرديّة عنواناتها : **حفار القبور** ، **السرجين المفضض** ، **فلسفة المنطق أو معرفة الذات** ، **العاصفة** ، **الشيطان** ، **الشاعر البعلبكي** ، **السم في الدسم** ، **ما وراء الرداء** ، **البنفسجة الطموح** . وانفردت مسرحيّة واحدة في الكتاب عنوانها : **الصلبان** .

[٢] أعني : **عرائس المروج** ، **والأرواح المتمردة** ، **والأجنحة المتكسرة** ، **ودمعة وابتسامة** .

[٣] انظر : نزار بريك هنيدي ، المرجع السابق ، ص ٩٥ .

[٤] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٤٩ – ٥٣ .

"**نحن أبناء الكآبة**" ، ومستأثراً بتكرارها (١٠) مرّات ، بما يفوق نصف تواترها داخل المدوّنة الجبرانيّة ، ويكشف الجدول الآتي مواضعها :

العلامة	السياق	المجموع
الكآبة	ص ٣٣ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٣×٤٩ ، ٥٠ ، ٤×٥١ ، ٢×٥٣ ، ٦١ ، ٧٢ ، ١١٢ ، ١٢٧ ، ١٤٨ ، ١٥٠	١٩

وعند النظر في علامة الكآبة خلال هذه المواضع يمكن أن تتجلّى المفاهيم الجبرانيّة المقصودة بها حسب الآتي :

مفهوم الكآبة	السياق	المجموع
الإيجابيّة البنّاءة	ص ٣×٤٩ ، ٥٠ ، ٤×٥١ ، ٢×٥٣	١٠
الحزن والانكسار الظاهريّ على الملامح	ص ٣٦ ، ٧٢ ، ١١٢ ، ١٢٧ ، ١٤٨	٥
الحزن والانكسار الباطنيّ في النفس والروح	ص ٣٣ ، ٤١ ، ٦١ ، ١٥٠	٤

لقد تناول جبران مفهوماً جديداً للكآبة لم يكن ضمن مرامي اللسان العربيّ ، ولعلّ هذا من التجديد الذي ألحقه جبران في لغته الأدبيّة ، فالكآبة بمفهومها القائم على الإيجابيّة البنّاءة لا تتضمّن الحزن الظاهريّ الذي ورد في (٥) مواضع من مثل قوله : "(...) **برؤوس منخفضة وملامح كئيبة**"[١] ، "**وبصوت تعانقه الكآبة قال** (...)"[٢]، ولا تتضمّن كذلك معاني الحزن والانكسار

[١] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٧٢ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ١١٢ .

الباطنيّ التي جاءت في (٤) مواضع نحو قوله : "(...) **تتعالى روحي متجمّدة بظلام كآبتها**"[١] ، "(...) **فمات كئيباً وحيداً منفرداً**"[٢] ، وذلك خلافاً للمعهود ، وإنّما قصدت الكآبة الجبرانيّة بمفهومها المبتدَع مضامين عليا قائمة على تقديم الخير ، والنفع للعموم ، ولذا وصف بها الأنبياء والشعراء والعلماء والعمّال[٣] ، وفي ذلك يقول : "**نحن أبناء الكآبة ، والكآبة غيوم تمطر العالم خيراً ومعرفة**"[٤] ، وهذا المعنى الأخير جاء في (١٠) مواضع ، أي بزيادة واحد على مجموع المفهوم الأوّل والمفهوم الثاني .

[١] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٤١ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ١٥٠ .

[٣] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٥٠ – ٥١ .

[٤] المصدر نفسه ، ص ٥٣ .

٢) متعلّقات العلامة الجامعة :

ثمّة علامات ترجع إلى الكآبة رجوع الفرع إلى الأصل ، وهي أمارات عليها مرتبطة بها برباط التجاوُر والاستلزام ، وهذه الأمارات هي : الحزن ، والموت ، والظلام ، والليل ، والخريف ، واللون الأسوَد ، وعند التقاط وجمع هذه العلامات وأضدادها أمكنني ساعتئذٍ تصنيفها وفرزها وفق البُنى التشكيليّة الكبرى ، ممّا يساعد على النظر في العلاقات التي تشدّها إلى الرؤية المركزيّة للكآبة الجبرانيّة ، فكانت هذه النتائج :

أ) المشاعر الطبيعيّة :

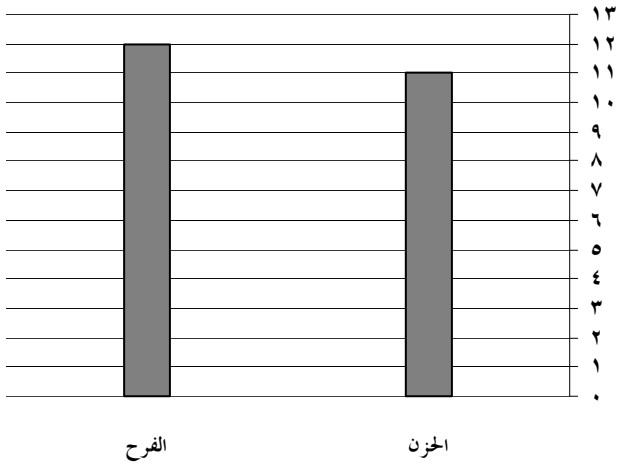
اقترنت الكآبة بمشاعر الحزن اقتراناً لزوميّاً ، وهي أبرز الأمارات الدالّة عليها ، لأجل هذا كان افتتاح التحليل بها ، ويسمع القارئ بوضوح في الخطاب الجبرانيّ أنّة الحزن في لحظات الانكسار النفسيّ التي يمرّ بها الكاتب ، حيث يصرّح جبران بكلّ مباشرة : "**نحن ذوو النفوس الحزينة ، والحزن كبير لا تسعه النفوس الصغيرة**"[١] ، ويمكن مشاهدة أمارات الحزن بادية على الشخوص في الخطاب الأدبيّ عند جبران ، وخصوصاً أولئك المساهمين في دفع الأحداث في الحوار القصصيّ ، في حين لا أجد – على الغالب – هذا التصوير عند الحديث عن الفرح ، ويظهر ذلك في مثل قوله : "**ليشاهدوا المرأة الحزينة**"[٢] ، "**فأجاب وقد ظهرت على شفتيه ابتسامة محزنة**"[٣] ، "**فانتصب**

[١] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٤٩ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ٣١ .
[٣] المصدر نفسه ، ص ٨٥ .

الأمير وقد علت سحنته سيماء الحزن"[1] ، "**وعلى وجهه أمارات الحزن الشديد**"[2] . وقد أصبح الحزن عند جبران مسيطراً على العالم الذي يعيش فيه ، ولا مكان للفرح إلاّ في الأحلام ، يقول مستفهماً : "**في اليقظة رأيت الحزن والأسى فأين ذهبت أفراح الحلم ومسرّاته** ؟"[3] ، ويكشف تحليل علامة الحزن ونقيضه عن النتيجة الآتية :

العلامة	السياق	المجموع	النسبة
الفرح	ص ٣١ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ٢×١٤١ ، ٢×١٤٣ ، ١٥٤ ، ١٦١ ، ١٦٧ ، ١٧١	١٢	٥٢٪
الحزن	ص ٣٠ ، ٣١ ، ٢×٤٩ ، ٥٧ ، ٨٥ ، ٢×١٤٣ ، ١٤٩ ، ١٥٤ ، ١٧١	١١	٤٨٪

واستناداً للجدول السابق نلاحظ تساوياً تقريبيّاً بين مجموع العلامتين ، إذ لا يتعدّى الفرق بينهما علامة واحدة فقط ، كما يوضّحه الرسم البيانيّ الآتي :



[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ١٤٩ .

[2] المصدر نفسه ، ص ١٥٤ .

[3] المصدر نفسه ، ص ٥٧ .

ويمكن تعليل هذا التساوي التقريبيّ بأنّ جبران كان يقرن في الأغلب بين علامة (الحزن) ونقيضه (الفرح) ، فقد تلازما في السياق بما مجموعه (٦) مواضع (ص ٣١ ، ٥٧ ، ١٤٣×٢ ، ١٥٤ ، ١٧١) ، وهذا يساوي النصف تقريباً من تواتر علامة (الحزن) في المدوّنة .

ب) الموت والحياة :

نظر جبران إلى علامتَيْ الموت والحياة من خلال فلسفته ورُؤاه ، وفْق نسَق أفقيّ وعموديّ منتظم يخترق المدوّنة طولاً وعرضاً ، فلا تكاد تخلو منهما صفحة ، وقد سيطرت فكرة الموت عليه فرآه شديد الهول[١] ، بعيد العمق[٢] ، وصوّره مشخّصاً : "**في ظلام الليل نصرخ ونستغيث وخيال الموت منتصب وسطنا . وأجنحته السوداء تخيم علينا . ويده الهائلة تجرف إلى الهاوية أرواحنا . أمّا عيناه الملتهبتان فمحدقتان إلى الشفق البعيد**"[٣] ، ومن مظاهر إحكام فكرة الموت عليه أنّه يرى الأحياء أمواتاً ، يقول في خطابه : "**أنت تنظر بعين الوهم فترى الناس يرتعشون أمام عاصفة الحياة فتظنّهم أحياء وهم أموات منذ الولادة ولكنّهم لم يجدوا من يدفنهم فظلّوا منطرحين فوق الثرى**"[٤] ، كما قرن جبران ذكر الموت بالليل ، فإذا أراد الموت أن يقبض روحاً فإنّ جبران – في الغالب – يختار الليل زمناً لهذه النهاية في الساعة المظلمة[٥] .

---

[١] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٢١ ، و ٥٩ .

[٢] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣٥ ، و ١٦٠ .

[٣] المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

[٤] المصدر نفسه ، ص ١٩ .

[٥] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٧٧ ، و ١٤٩ ، و ١٥٨ .

وأمّا الحياة التي تغنّى جبران ببهائها وسنائها أوّل حياته ، وشبّهها بامرأة حسناء أحبّها قلبه ، فإنّه يقول فيها : "**كلّ ذلك كان بالأمس والأمس حلم لا يعود ، أمّا اليوم فقد ذهبت تلك المرأة إلى أرض بعيدة خالية مقفرة باردة تدعى بلاد الخلو والنسيان**"[1] . وقد استبدل جبران الكُرْه والعزلة برغبته في الحياة ، وتملّكته أفكارٌ قاتمة كانت سبباً في هذا الموقف الارتداديّ ، ويؤكّد ذلك بقوله : "**الحياة امرأة تستحم بدموع عشاقها وتتعطّر بدماء قتلاها .**

الحياة امرأة ترتدي الأيام البيضاء المبطّنة بالليالي السوداء .

الحياة امرأة ترضى بالقلب البشري خليلاً وتأباه حليلاً .

الحياة امرأة عاهرة ولكنّها جميلة ومن يرى عهرها يكره جمالها ."[2] .

ويرى جبران أنّ الحياة تخفي أسراراً يعجز عن كشفها ، ويكرّر مرّة تلو أخرى محاولته في استجلاء هذا المكنون[3] ، ويرِد في خطابه وصف الشيء الغامض بأنّه "**أغرب من الحياة**"[4] ، وأنّ في الحياة عمقاً بعيد النهاية ، أو لا نهاية له[5] . وقد أنتج هذا الفهم اطراداً واضحاً لعلامتي الموت والحياة على نحو ما يبيّنه الجدول الآتي :

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٤٥ .

[2] المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

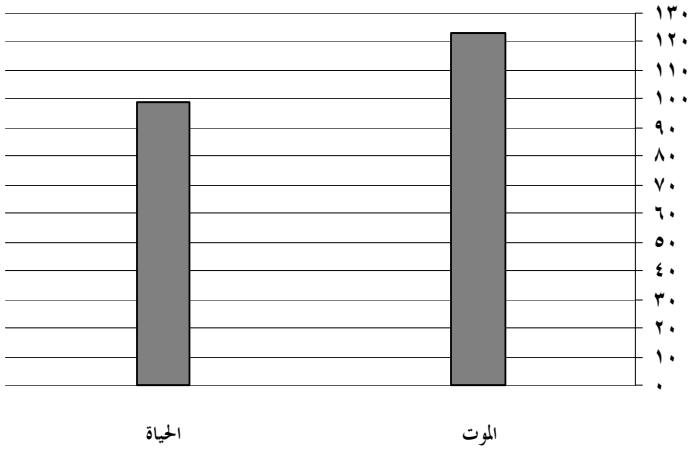
[3] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٢٢ ، و ٣٧ ، و ١٢٤ ، و ١٥٣ ، و ١٦٠ .

[4] المصدر نفسه ، ص ص ٢١ ، و ٣٥ .

[5] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣٠ ، و ٣٧ .

العلامة	السياق	المجموع	النسبة
الموت	ص ١٨×٢ ، ١٩×٥ ، ٢١ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣×٣ ، ٣٤×٢ ، ٣٥×٢ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٥٤ ، ٥٥×٢ ، ٦٨ ، ٧٧×٦ ، ٧٨×٥ ، ٧٩×٣ ، ٨١×٢ ، ٨٣ ، ٨٧ ، ٩١×٩ ، ٩٢×٢ ، ٩٣×٧ ، ٩٤×٩ ، ٩٨ ، ١٠٩×٢ ، ١١١×٢ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١١٨×٣ ، ١١٩ ، ١٢٠×٢ ، ١٢١×٦ ، ١٢٣ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩×٣ ، ١٣٠×٤ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٤٣ ، ١٤٩×٢ ، ١٥٠×٣ ، ١٥٢×٣ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠×٣ ، ١٦١×٢ ، ١٦٥×٤	١٢٣	٥٥٪
الحياة	ص ١٧ ، ١٩×٧ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣×٢ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٠×٢ ، ٣٢×٢ ، ٣٣ ، ٣٤×٢ ، ٣٥×٣ ، ٣٦ ، ٣٧×٣ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٥×٦ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٧٥ ، ٧٦×٥ ، ٨٢ ، ٩٠ ، ٩١×٢ ، ٩٣ ، ٩٤×٣ ، ٩٦×٤ ، ١٠٧ ، ١٠٨×٢ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤×٢ ، ١١٥×٣ ، ١١٧ ، ١١٩×٣ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٢٩ ، ١٣٠×٢ ، ١٣٢ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٥٠×٢ ، ١٥٢×٢ ، ١٥٣×٢ ، ١٥٤×٢ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٤ ، ١٦٦×٢ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ١٧٢	٩٩	٤٥٪

يظهر الإحصاء السابق غلبة حضور علامة الموت على علامة الحياة ، فالفـــارق بينـــهما في الاطراد داخل النصّ الجبرانيّ يساوي (٢٤) مرّة ، وهو ما يوازي (١٠) نسب مئويّـــة ، ويمثّلـــه الرسم البيانيّ الآتي :



و يمكن تفسير هذه الغلبة في حضور علامة الموت – في مستوى المؤوّل المباشر – بلجوء جبران إلى التوكيد اللفظيّ القائم على تكرار الوحدة البنائيّة بعينها ، فنجده يكرّر علامة (الموت) إلى (٩) مرّات في الصفحة الواحدة ، كما في الصفحتين (٩١) و (٩٤) ، و (٧) مرّات في الصفحة (٩٣) ، و (٦) مرّات في الصفحتين (٧٧) و (١٢١) . يقول جبران في مقاله (**مات أهلي**)[١] الذي كتبه أيّام المجاعة التي أصابت سوريا : "**مات أهلي وأنا على قيد الحياة أندب أهلي في وحدتي وانفرادي .**

مات أحبائي وقد أصبحت حياتي بعدهم بعض مصابي بهم .

مات أهلي وأحبابي وغمرت الدموع والدماء هضبات بلادي (...)

مات أهلي جائعين ، ومن لم يمت منهم جوعاً قضى بحد السيف"[٢] ، ويستطرد في المقال ذاته : "**ماتوا لأنّهم لم يحبّوا أعداءهم كالجبناء ، ولم يكرهوا محبّيهم كالجاحدين .**

ماتوا لأنّهم لم يكونوا مجرمين .

---

[١] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٩١ – ٩٥ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ٩١ .

ماتوا لأنّهم لم يظلموا الظالمين .

ماتوا لأنّهم كانوا مسالمين .

ماتوا جوعاً في الأرض التي تدرّ لبناً وعسلاً (...)

مات أهلي وأهلكم أيّها السوريّون ، فماذا نستطيع أن نفعل لمن لم يمت منهم ؟"[1] . ويظهر من تكرار الوحدات البنائيّة المتّصلة بعلامة الموت ما يمكن أن يسمّى التوازي التركيبيّ[2] ، وهو ينتظم في خطّ عموديّ في الخطاب الأدبيّ الجبرانيّ ، وله أثره في البنية الصوتيّة الناشئة من الوحدة النغميّة ، فيتغنّى جبران في هذا التكرار بنبرة الحزن الداخليّ العميق ، ويوجد تعزية لنفسه بإعادة ذكر الموت مرّة تلو أخرى على ما فيه من الوحشة .

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٩٤ .

[2] يعدّ مفهوم (التوازي) من المفاهيم الأساسيّة التي أقام عليها ياكبسون منهجه الإنشائيّ ، وقد أولاه عناية واهتماماً ، وأبرزَ الدور الكبير الذي يقدّمه في الخطابين الشعريّ والنثريّ ، ويكتب فيه : "نجد في النّثر أن الوحدات الدّلالية ذات الطّاقة المختلفة هي التي تنظّم بالأساس البنيات المتوازية ، وفي هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس المشابهة أو التّباين أو المجاورة بشكل فعّال على بناء الحبكة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه وعلى انسياب التيمات السّردية" . رومان ياكبسون ، **قضايا الشعرية** ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م ، ص ١٠٨ . ويمكن ردّ هذا المفهوم إلى الإشارات الأولى له في تراثنا من البلاغة العربيّة ، حيث ذكر قدامة بن جعفر من نعوت الوزن ما سمّاه (الترصيع) ، وعرّفه بقوله : "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف" . قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، الجزيرة للنشر والتوزيع ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٦م ، ص ٦٩ . ويظهر عند قدامة ذكر الشعر دون النثر ، كما جرت العادة عند البلاغيّين الأوائل في العناية بالفنّ الشعريّ ، وفي تخصيصه الترصيع نعتاً للوزن إحالةٌ على تنبّهه للوظيفة الجماليّة المنبنية على التنغيم بفعل مساواة أو تماثل الأجزاء في مقاطع البيت داخل القصيدة .

ج) الظلام والنور والضباب :

إذا كان الظلام هو انعدام النور ، فإنّ الضباب دالّ محايد في الوسط بينهما ، كما يكون اللون الرماديّ حصيلة اللون الأسوَد واللون الأبيض ، وأجد لدى جبران ربطاً قويّاً بين الكآبة والظلام ، فهو يرى مشاعر الحزن والضيق بلون أسوَد ، يقول : "**فإذا ما انتصبت الأرواح متباهية بنور أفراحها تتعالى روحي متجمّدة بظلام كآبتها**"[1] ، لكنّ هذا السواد الجبرانيّ في الظاهر بياضٌ في الحقيقة ، وإشراقٌ ونور ، فهو سوادٌ يفتح الأبصار على بواطن الأسرار ، بخلاف الأنوار المظلمة التي يعمى فيها المبصرون ، ففي مقاله (**نحن وأنتم**)[2] يقرّر الحقيقة الآتية : "**نحن أبناء الكآبة وأنتم أبناء المسرّات** (...) **نحن نراكم لأنكم واقفون في النور المظلم ، أمّا أنتم فلا ترونني لأنّني جالسون في الظلمة المنيرة**"[3] ، وتتكرّر هذه الرّؤية في خطابه تأكيداً وتأييداً[4] . كما اقترن ذكر الظلام بالكهف في سياقات شتّى عند جبران[5] ، يقول في وصفه لحاله : "**أستيقظ في الصباح فأجدني مسجوناً في كهف مظلم تتدلّى الأفاعي من سقفه وتدبّ الحشرات في جنباته**"[6] .

وقد استرعى انتباهي في (**العواصف**) أنّ جبران لم يجمع علامة (الظلمة) مطلقاً ، بينما ورَد جمع علامة (النور) في سياقَين اثنين فقط[7] ، وأنّ مصادر النور متعدّدة في خطابه الأدبيّ ، فهو

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٤١ .

[2] المصدر نفسه ، ص ص ٤٩ – ٥٣ .

[3] المصدر نفسه ، ص ص ٤٩ – ٥٠ .

[4] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣٨ ، و ١٢٣ .

[5] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٢٨ ، و ٣٠ ، و ١٠٦ ، و ١٦٧ .

[6] المصدر نفسه ، ص ١٦٧ .

[7] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣٨ ، و ٨٢ .

يحدّد نور الشمس في (٦) سياقات[١] ، ونور النهار في (٥) سياقات[٢] ، والنور الأعلى في سياقَين[٣] ، ونور القمر في سياقين كذلك[٤] ، ونور السماء[٥] ونور المصابيح[٦] في سياق واحد .

وتفضي نتائج التحليل لعلامات الظلام والنور والضباب إلى المجاميع والنسب المئويّة الآتية :

العلامة	السياق	المجموع	النسبة
الظلام	ص ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٨×٢ ، ٣٩ ، ٤٠×٢ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٥٠×٢ ، ٥٢×٢ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٢ ، ٦٨×٢ ، ٧٧×٥ ، ٧٨×٢ ، ٧٩×٣ ، ٨٢ ، ٨٩ ، ٩٧ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٦ ، ١٢٢ ، ١٢٣×٢ ، ١٢٦ ، ١٥٩ ، ١٦٧	٤٢	٪٤٧
النور	ص ٢٤ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٨×٢ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٥٠×٢ ، ٥١ ، ٥٦×٢ ، ٥٨ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ٨٩ ، ٩١ ، ٩٧ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١٢٢ ، ١٢٣×٢ ، ١٢٤×٣ ، ١٦٥ ، ١٦٧	٣٤	٪٣٨
الضباب	ص ١٧ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ٦٧ ، ٧٥×٢ ، ٧٦ ، ٨٧ ، ١٥٢ ، ١٦٦ ، ١٦٨	١٣	٪١٥

[١] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٣٣ ، و ٥٨ ، و ٩١ ، و ٩٧ ، و ١١٦ ، و ١٢٢ .

[٢] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣٤ ، و ٣٨ ، و ٧٨ ، و ١١٢ ، و ١٦٧ .

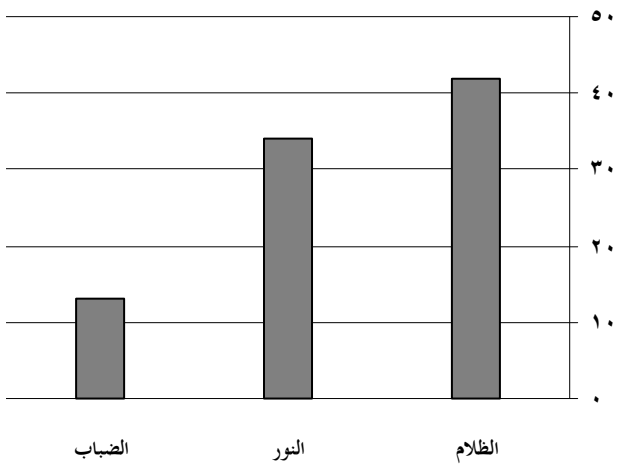
[٣] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣٢ ، و ٥١ .

[٤] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٢٣ .

[٥] انظر : المصدر نفسه ، ص ٣٨ .

[٦] انظر : المصدر نفسه ، ص ٨٢ .

يسمح لنا الجدول السابق باستنتاج أنّ جبران استخدم علامة الظلام في نصف المنجَــز الأدبيّ تقريباً ، في حين يتقاسم النور والضباب القسم المتبقّي ، كما يوضّحه الرسم البيانيّ الآتي :



ومن اللافت للانتباه أنّ الضباب لا يحمل في أصله نوراً ولا ظلمة ، لكــنّ جــبران إذا أورد ذكره في دورة الزمن اليوميّة فإنّه يختار له زمن الليل ، فالضباب عند جبران لا يغطّي المكان إلاّ حــين يعمّ الظلام[1] .

[1] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ١٧ ، و ٢٣ ، و ٣٩ ، و ٧٥ ، و ٧٦ .

د) الزمان :

تشكّل علامة الزمان عند جبران محوراً أساساً في خطابه الأدبيّ عموماً ، وفي فنّه القصصيّ على وجه الخصوص ، وتتراوح هذه العلامة بين الدورة الطبيعيّة اليوميّة ، والدورة الفصليّة ، على النحو الآتي :

١/ الدورة اليوميّة :

يفصّل جبران ساعات النهار في دورة الزمان اليوميّة (الفجر ، الصباح ، الظهر ، العصر) ويجمل ساعات الليل ، وللنهار والليل – كما هو الشأن بالنسبة إلى بقيّة العلامات – رؤية جبرانيّة خاصّة ، حيث يكتب حديثاً فلسفيّاً يخاطب به الليل ، ويصوّر أهواله وأحواله ، ويعقد مفارقة بين الليل والنهار ، ومقارنة بين نفسه بميولها وكينونيّتها ، وبين الليل بأحلامه وجوهره ، من خلال حديثه المعنوَن بـ (**أيها الليل**) : "**أنت ظلام يرينا أنوار السماء ، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض . أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية ، والنهار غرور يوقفنا كالعميان في عالم المقاييس والكميّة .**

(...) **هنالك رأيتك أيها الليل شبحاً هائلاً جميلاً منتصباً بين الأرض والسماء ، متشحاً بالسحاب ، ممنطقاً بالضباب ، ضاحكاً من الشمس ، ساخراً بالنهار** (...) .

هنالك رأيتك أيها الليل ورأيتني ، فكنت بهولك لي أباً وكنت بأحلامي لك ابناً (...) .

أنا مثلك وكلانا متهم بما ليس فيه .

أنا مثلك بميولي وأحلامي وخلقي وأخلاقي .

أنا ليل مسترسل منبسط هادئ مضطرب وليس لظلمتي بدء وليس لأعماقي نهاية ، فإذا ما انتصبت الأرواح متباهية بنور أفراحها تتعالى روحي متجمّدة بظلام كآبتها .

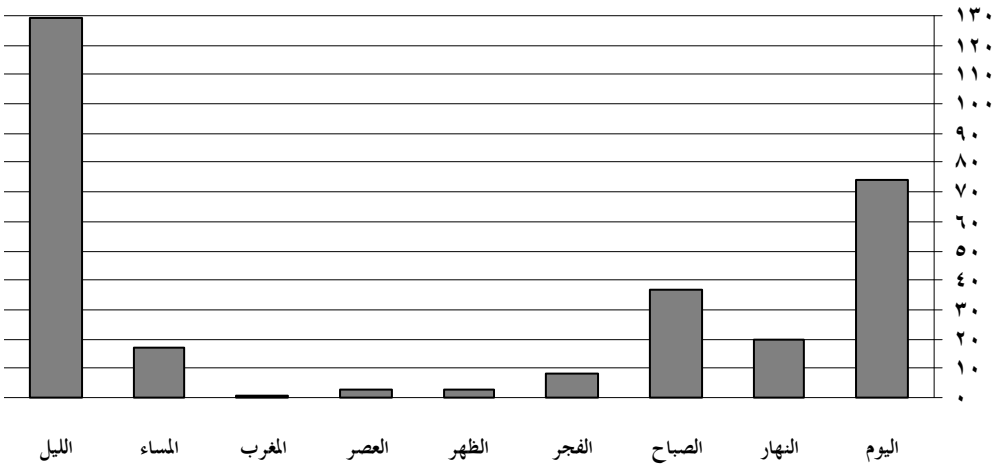
أنا مثلك أيها الليل ولن يأتي صباحي حتى ينتهي أجلي ."[1] .

ولا يولي جبران أهميّة لساعات اليوم والليل المختلفة (الفجر ، الظهر ، العصر ، المغـــرب) سوى كونها محدّدة للزمن الطبيعيّ ، فذكره إيّاها – على قلّته – مجرّد من أيّ دلالة أخـــرى ، وقـــد كشفت نتائج التحليل الآتي :

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٣٨ – ٤١ .

العلامة	السياق	المجموع	النسبة
الليل	ص ١٧×٢ ، ١٩ ، ٢٢×٣ ، ٢٣×٢ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧×٤ ، ٣٩×٢ ، ٤٠×٣ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٠×٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦×٢ ، ٦١×٢ ، ٦٢×٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٤×٣ ، ٧٥ ، ٧٧×٧ ، ٧٨×٢ ، ٧٩×٤ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٦×٣ ، ٨٩ ، ٩١ ، ٩٢×٢ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ٩٨×٢ ، ٩٩×٢ ، ١٠٢×٣ ، ١٠٧ ، ١١٢ ، ١١٧ ، ١٢٣×٦ ، ١٢٤×٤ ، ١٢٥ ، ١٢٧×٢ ، ١٢٩ ، ١٣١×٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩×٤ ، ١٤٠×٢ ، ١٤١ ، ١٤٢×٢، ١٤٣×٢ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧×٢ ، ١٤٨ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٧ ، ١٥٨×٢ ، ١٦٠ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٧١	١٢٩	٪٤٤
اليوم	ص ١٩ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ٣٠×٤ ، ٣١×٤ ، ٣٣ ، ٤٢×٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥×٤ ، ٤٧×٣ ، ٥٠ ، ٥٣×٤ ، ٥٤×٥ ، ٥٥×٢ ، ٥٦×٢ ، ٦٤×٢ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١×٣ ، ٩٨×٣ ، ١٠٢ ، ١١٨×٢ ، ١٢٠×٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٣٩ ، ١٤٨ ، ١٥٢ ، ١٥٣×٢ ، ١٥٤×٣ ، ١٦٦ ، ١٧٢	٧٤	٪٢٥
الصباح	ص ٢٢ ، ٤٠×٢ ، ٤١ ، ٤٤×٢ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٦×٤ ، ٥٩ ، ٦١×٥ ، ٦٢ ، ٧٨×٢ ، ٩٠ ، ١١٦×٢ ، ١٤٤×٢ ، ١٥٢ ، ١٥٣×٢ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٦١ ، ١٦٧ ، ١٦٨	٣٧	٪١٣
النهار	ص ٣٠×٢ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨×٣ ، ٣٩×٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٧٤ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١١٢ ، ١١٧ ، ١٦٣ ، ١٧١	٢٠	٪٧
المساء	ص ٢٢ ، ٣٧ ، ٤٠×٢ ، ٤٢ ، ٥٤ ، ٧٨×٢ ، ٨٢×٢ ، ٨٣×٢ ، ٩٧ ، ١١٦ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ١٧١	١٧	٪٦
الفجر	ص ٣٤ ، ٣٧ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٩٧ ، ١٢٢ ، ١٤٦ ، ١٥٤	٨	٪٢,٧
الظهر	ص ٢٢ ، ٧٨ ، ٩٧	٣	٪١
العصر	ص ٧٨ ، ٩٧ ، ١٦٣	٣	٪١
المغرب	ص ٣٧	١	٪٠,٣

يبيّن الجدول السابق صورة الزمن عند جبران في دورته اليوميّة ، فأمّا وجهه الأكثر انتشاراً داخل الخطاب الأدبيّ فهي علامة الليل التي استغرقت ما يدنو من نصف مجموع علامات الدورة اليوميّة ، يعقبها علامة اليوم ، وقد احتلّت ربع مجموع هذه العلامات ، ثمّ تراجعت النِّسب حتّى استقرّت عند علامة الظهر والعصر فالمغرب ، كما يكشفه الرسم البيانيّ الآتي :



وترتفع نسبة تواتر علامة الليل في المدوّنة واشية بتأويلات قابلة للكشف ، وتترك أثراً في فكر جبران وتفاعله مع أمور الحياة ، فهو يرى في الليل عوائق تقعد به عن مبشّرات الفجر ، وعقبات تمكّنت من أعماقه وجناحيه وعزمه ، وفي ذلك يقول : "**هو ذا موكب الصباح يا قلبي . فهل أبقى سكوت الليل في أعماقك أغنية تلاقي بها الصباح ؟**

هو ذا أسراب الحمام والشحارير تتطاير متنقّلة في أطراف الوادي . فهل أبقى هول الليل في جناحيك صلابة لتطير معها ؟

هو ذا الرعيان يسيرون أمام قطعانهم من الحظائر والمرابض . فهل أبقت لك أشباح الليل عزماً لتسير وراءها إلى المروج الخضراء ؟"[1] ، ولا تظهر مثل هذه الآثار في العلامات الأخرى المتّصلة بالدورة اليوميّة داخل خطاب جبران الأدبيّ ، وألاحظ اتّكاء جبران على ظاهرة التوازي التركيبيّ العموديّ بتكرار (هو ذا .. فهل × ٣) ؛ ليحقّق به متنفّساً من ضغط الكآبة الداخليّ ، ذلك أن النفس ترتاح إذا أخرجت ما بداخلها من الكلام ، ولينجز وظيفةً جماليّةً إيقاعيّةً .

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٦١ – ٦٢ .

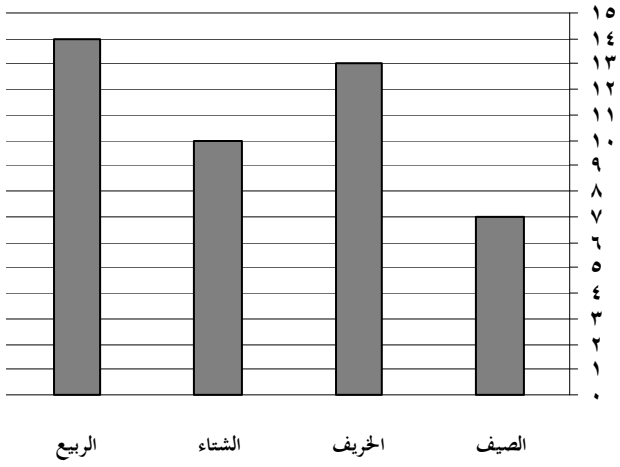
٢/ الدورة الفصليّة :

تتعاقب الفصول الأربعة في (**العواصف**) ، ويوظّفها جبران في تحليل ذاته داخل خطابه حسب أثر هذه الفصول في الطبيعة ، فالصيف موسم تثمر فيه نفسه[١] ، وتغلب فيه الأشواق[٢] ، وفي الخريف تعرى الأشجار ، وتتحاتّ الأوراق[٣] ، وأمّا الشتاء ففيه يقوى العزم[٤] ، وتهبّ العواصف[٥] ، وفي الربيع تزهر نفسه ثانية[٦] ، وتكون اليقظة[٧] . ويظهر الجدول الآتي نتائج تواتر علامات الدورة الفصليّة في الخطاب الجبرانيّ :

العلامة	السياق	المجموع	النسبة
الربيع	ص ٣١×٢ ، ٣٣ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ٥٨×٢ ، ٧٦×٢ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١٥٠ ، ١٥٣ ، ١٥٩	١٤	٪٣٢
الخريف	ص ٥٧×٢ ، ٥٨×٢ ، ١٠٤ ، ١١٠ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٣١ ، ١٣٩ ، ١٥٣ ، ١٦٠	١٣	٪٢٩
الشتاء	ص ٣١ ، ٤٦ ، ٩٠ ، ١١٠ ، ١١١×٢ ، ١١٦ ، ١٢٢ ، ١٥٠ ، ١٦٥	١٠	٪٢٣
الصيف	ص ٣١ ، ٤٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ١١٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣	٧	٪١٦

[١] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٥٧ ، و ٥٨ .
[٢] انظر : المصدر نفسه ، ص ١١٠ .
[٣] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ١٣٩ ، و ١٦٠ .
[٤] انظر : المصدر نفسه ، ص ١١٠ .
[٥] انظر : المصدر نفسه ، ص ٣١ .
[٦] انظر : المصدر نفسه ، ص ٥٧ .
[٧] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣١ ، و ١١٠ .

يغلّب جبران علامة الربيع على بقيّة الفصول كما يظهر من الجدول السابق ، ثمّ تأتي بعده في نسبة التواتر علامة الخريف ، والفارق بينهما ينحصر في علامة واحدة فقط ، ويليهما الشتاء فالصيف ، ويمثّله الرسم البيانيّ الآتي :



والطريف في علاقة جبران بالدورة الفصليّة أنّه غالباً ما يقع اختياره على زمن الخريف لبناء أحداث قصصه ، وقد تواتر ذلك في (٤) سياقات[١] ، واختار زمن الصيف لمجريات حكاية واحدة فقط[٢] .

[١] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، قصة (**العاصفة**) ، و (**الشيطان**) ، و (**الصلبان**) ، و (**السم في الدسم**) .

[٢] انظر : المصدر نفسه ، حكاية لاويص في قصة (**الشيطان**) .

هـ) الألوان :

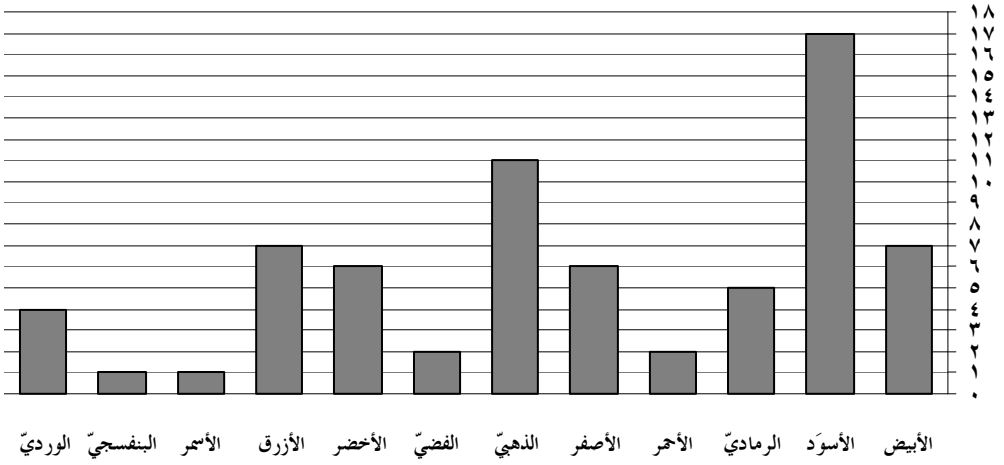
يبرز عند التأمّل في خطاب جبران الأدبيّ اهتمامه اللافت للانتباه بتوظيف الألـــوان توظيفـــاً أسهم في تجسيم الصورة بشكل يكاد يلتقطه البصر ، وقد كان لإبداعه الفنّيّ التشكيليّ دور في إبداعه الكتابيّ ، "وهذا ما يؤكّده الخطاب الجبرانيّ نفسه ، إذ يعرض علينا صورة للذات الكاتبة وقد تحوّلت إلى ذات رسّامة تتحرّك بين الأدب والفنّ التشكيليّ"[1] ، ويدلّ عليه ما يرسمه جبران بحروفه في قوله : "**ثم أخذت أطلي جوانب سفينتي بألوان صفراء كشمس المغيب ، وخضراء كقلب الربيع ، وزرقاء ككبد السماء ، وحمراء كذوب الشفق**"[2] . وقد أفضت عمليّة التحليـــل إلى النتـــائج والبيانات التي تضمّنها الجدول الآتي :

[1] فؤاد القرقوري ، **في الكتابة وسلطة المراجع مقاربة إنشائية للنثر العربي الحديث من خلال أدب جبران خليل جبران وأدب طه حـــسين** ، مركـــز النـــشر الجامعي ، منوبة – تونس ، ط١ ، ٢٠١٢م ، ص ٢٩٨ .

[2] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٥٩ .

العلامة	السياق	المجموع	النسبة
الأسوَد	ص ٢٠ ، ٢٦ ، ٣٦×٢ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٦٢ ، ٧٧ ، ٨١ ، ٩١ ، ٩٣ ، ١٠٧ ، ١١٦ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٣١ ، ١٦٣	١٧	٪٢٥
الذهبيّ	ص ٣١ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٦٩ ، ٨٠ ، ٩٥ ، ١١٠ ، ١١٤ ، ١٢٨ ، ١٤٦ ، ١٥٣	١١	٪١٦
الأبيض	ص ٢٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٦٨ ، ١٦٨	٧	٪١٠
الأزرق	ص ٣٢ ، ٣٨ ، ٤٩ ، ٥٩ ، ٧٤ ، ١٦١×٢	٧	٪١٠
الأصفر	ص ٤٨ ، ٥٩ ، ١١٨ ، ١٢٦ ، ١٤٨ ، ١٤٩	٦	٪٩
الأخضر	ص ٣٦ ، ٥٩ ، ٦٢ ، ٩٣ ، ١٢٩ ، ١٦٤	٦	٪٩
الرماديّ	ص ٤٨ ، ٦١ ، ٧٥ ، ٨٤ ، ١٢٩	٥	٪٧
الورديّ	ص ٤٠ ، ٤٣ ، ١٦١ ، ١٦٨	٤	٪٦
الأحمر	ص ٥٩ ، ١٤٤	٢	٪٣
الفضيّ	ص ٤٤ ، ١٥١	٢	٪٣
الأسمر	ص ١٤٧	١	٪١
البنفسجيّ	ص ١٦٢	١	٪١

يشير الجدول السابق إلى أنّ الصورة الجبرانيّة مجال تتراءى فيه العديد من الألـــوان ، وأهمّهـــا الأسوَد الذي بلغت نسبة حضوره رُبع مجموع النسَب المئويّة ، وتقاسمت بقيّة الألوان وعددها (١١) نسباً متفاوتة ، حيث يلي الأسوَدَ اللونُ الـــذهبيّ بنـــسبة (١٦٪) ، ثمّ الأبـــيض والأزرق بنـــسبة (١٠٪) ، حسب ما كشفه الجانب الإحصائيّ الذي يمثّله الرسم البيانيّ الآتي :



وقد لاحظت عند تحليل علامة اللون الأسوَد – كونها أمارة على الكآبة هيمنت على مدوّنة (**العواصف**) بتواترها (١٧) مرّة – أنّ جبران استخدمها في وصف المـــوت[١] ، والـــشقاء[٢] ، والأفاعي[٣] ، والأحلام[٤] ، والفضاء[٥] ، والغيوم[٦] ، والملابس[٧] ، والأضراس[٨] ، والليل[٩] ، وأمّا اللون الرماديّ وهو الدّال المحايد بين الأسوَد والأبيض فإنّ جبران صوّر به الـــشّيب[١٠] ، والأثـــواب البالية[١١] ، والفضاء[١٢] . وقال في وصف الشيطان : "**وبسط الشيطان ذراعيه وألوى عنقـــه إلى الأمام وتنهّد طويلاً فظهر بلونه الرمادي المائل إلى الاخضرار**"[١٣] .

---

[١] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٧٧ .

[٢] انظر : المصدر نفسه ، ص ٢٠ .

[٣] انظر : المصدر نفسه ، ص ٣٦ .

[٤] انظر : المصدر نفسه ، ص ٦٢ .

[٥] انظر : المصدر نفسه ، ص ٩٣ .

[٦] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٦٣ .

[٧] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣٦ ، و ١١٦ ، و ١٣١ .

[٨] انظر : المصدر نفسه ، ص ٨١ .

[٩] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٤٤ ، و ٤٥ ، و ٩١ ، و ١٠٧ .

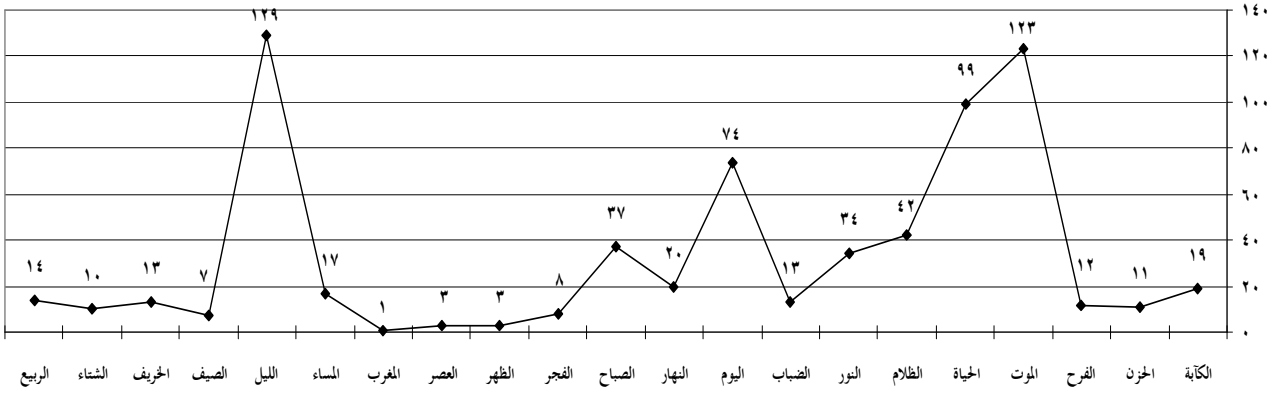
[١٠] انظر : المصدر نفسه ، ص ٤٨ .

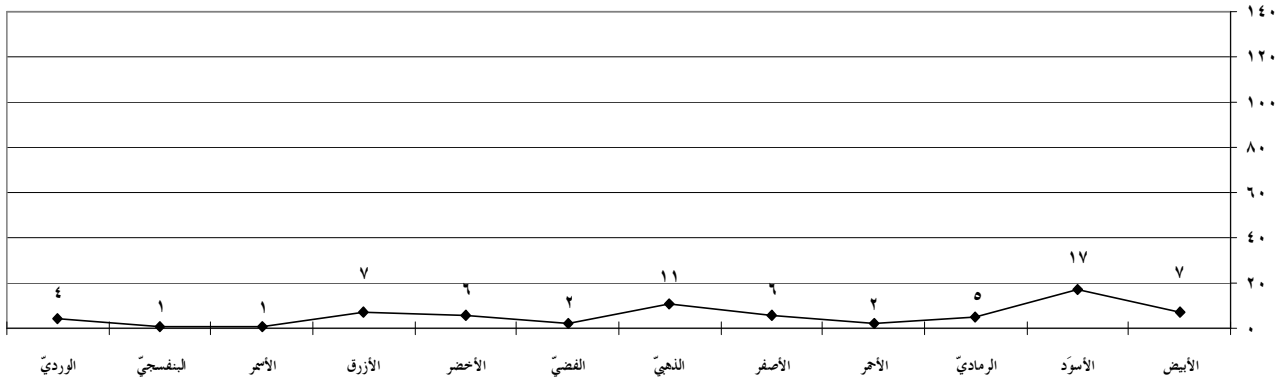
[١١] انظر : المصدر نفسه ، ص ٦١ .

[١٢] انظر : المصدر نفسه ، ص ٨٤ .

[١٣] المصدر نفسه ، ص ١٢٩ .

واستناداً لما سبق فإنّه يمكن تجسيم العلامة الجامعة ومتعلّقاتها في الخطاب الأدبيّ عند جبران في التخطيط الآتي :





ويكشف التخطيط السابق الحضور المكثّف لأمارات الكآبة متمثّلة في علامة الليل (١٢٩) مرّة ، ثمّ علامة الموت (١٢٣) مرّة ، ثمّ علامة الظلام (٤٢) مرّة ، أمّا اللون الأسوَد فجاء تـــواتره (١٧) مرّة بوصفه أكثر الألوان حضوراً في الخطاب الأدبيّ الجبرانيّ ، ومن أمارات الكآبـــة علامـــة الخريف وذكرها جبران (١٣) مرّة .

المبحث الثاني : الكآبة في الخطاب التشكيليّ الجبرانيّ

قام جبران – على امتداد تجربته في الكتابة والرسم – بتخطيط شبكة مركّبة من الرموز والصور ، موحّداً رؤيته الأدبيّة والفنّيّة خلالها ، "مشتقا من عالم الحس عوالمه المتخيلة البديلة ، ومستلهما من خبايا النفس أفكاره وإشاراته القريبة والبعيدة على السواء"[1] . وتعدّ علامة الكآبة واحدة من تلك الرموز الجوهريّة في الصورة التشكيليّة عند جبران[2] ، ويحتاج فهم هذه العلامة إلى قراءة الخطاب التشكيليّ الجبرانيّ قراءة متأنّية أساسها تفكيك هذا الخطاب ، وتحليله ، وتركيبه ، وتأويله . فكيف يكون ذلك كذلك ؟ .

يعتمد إدراك الصورة التشكيليّة على عمليّات فيزيولوجيّة ونفسيّة معقّدة ، تؤثّر فيها المعتقدات والقيم الدينيّة ، والاجتماعيّة ، والاقتصاديّة ، والجماليّة ؛ لكونها "تتضمن أحكاماً عقلية وانفعالية عن العالم الإنساني والاجتماعي والمادي الذي يحيط بالفرد"[3] ، فالشفرة التشكيليّة تحرّك قيماً شتّى إلى حدّ أقصى ممّا يجعل القول الفصل فيها يبدو مستحيلاً ، ومجمل الموضوعات التي تثيرها

---

[1] سمير السالمي ، **شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني** ، ص ص ١٢٧ – ١٢٨ .

[2] يختلف الباحثون في تمييز الجانب التشكيليّ من المسار الإبداعيّ لجبران بين عدّة مراحل ، ويمكن عزو ذلك إلى تباين النظر في تطوّر أعماله ، حيث حدّدها إسكندر نجّار في (٦) مراحل : الأولى من ١٨٩٦م إلى ١٩٠٤م ، والثانية من ١٩٠٨م إلى ١٩١٠م ، والثالثة من ١٩١٠م إلى ١٩١٤م ، والرابعة من ١٩١٥م إلى ١٩٢٠م ، والخامسة : ١٩٢٠م إلى ١٩٢٣م ، والسادسة من ١٩٢٣م إلى ١٩٣١م . ويمكن ملاحظة أنّ هذا التقسيم أهمل السنوات الأولى والمحاولات المبكّرة لجبران في طفولته . وأمّا وهيب كيروز فقد حصرها في (٥) مراحل : الأولى من سنّ السادسة إلى ١٩٠٨م ، والثانية من ١٩٠٨م إلى ١٩١٤م ، والثالثة من ١٩١٤م إلى ١٩١٨م ، والرابعة من ١٩١٨م إلى ١٩٢٣م ، والأخيرة من ١٩٢٣م إلى ١٩٣١م ، وبهذا يتّفق التقسيمان الأوّل والثاني على توقيت المرحلة الأخيرة من مراحل تطوّر جبران في رسوماته . والتقسيم الثالث جمعه سمير السالمي في (٣) مراحل : الأولى : مرحلة الطفولة وبداية الشباب من سنّ السادسة تقريباً وحتّى ١٩٠٨م ، وفيها استخدم جبران قلم الفحم ، والرصاص ، والطبشور الأحمر ، والألوان المائيّة ، وأغلب أعماله صور ذاتيّة ، ورموز أسطوريّة ودينيّة ، ومحاكاة لأعمال المشاهير . والثانية : مرحلة باريس ، وتمتدّ من ١٩٠٨م إلى متمّ ١٩١٥م ، ويمكن تمييزها بكونها مرحلة تعلّم فنّ الصباغة الزيتيّة ، والتمكّن من التشريح الفنّيّ للجسد ، وإنتاج سلسلة رسومات مشاهير الثقافة والسياسة ، وسلسلة أعمال عن المرأة والأمومة . والثالثة : المرحلة المواكبة لصدور كتابات جبران باللغة الإنجليزيّة من ١٩١٥م إلى ١٩٣١م ، ويعود جبران فيها للقلم الفحميّ ، وقلم الرصاص ، والألوان المائيّة ، وخلالها أنجز أعماله الرمزيّة ذات الأبعاد الروحيّة . وهذا التقسيم الأخير مختصر محيط بالمسيرة الفنّيّة ، في حين يمكن ردّ بعض التقسيمات السابقة إلى بعض . انظر : إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ص ١٠٤ – ١٠٦ . و سمير السالمي ، المصدر السابق ، ص ص ٩٩ – ١٠٠ .

[3] قاسم حسين صالح ، **سيكولوجية إدراك اللون والشكل** ، دار علاء الدين ، دمشق – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٦م ، ص ١٥ .

الصورة ليست نتاج علامات دالّة على معانٍ بارزة وثابتة ، بل هي ممتدّة في الذاكرة الجمعيّة ، ولها أبعادها التاريخيّة التي صنعتها الأحداث ، "ولهذا فالألوان والأشكال والخطوط تتسرّب إلى الصورة محمَّلة بدلالاتها السابقة ، والأشكال الهندسية (...) لها دلالات أخرى غير التشكيل الهندسي لفضاءات مقتطعة من كونٍ لا حد له"[1] ، وعلى الرغم من ذلك يبقى مجموع عامّ متّفق عليه في إدراك الصورة لا تخطئه العين ، ويفهمه العامّة والخاصّة ، فالشعور الانطباعيّ الأوّليّ يتّحد – غالباً – لدى قرّاء العلامة المرئيّة ، وهذا ما يفسّر قولة إحدى زائرات معرض جبران حين شاهدت أعماله فبادرته : "أراك في كلّ مكان ! غير أنّي أجدك كئيباً جدّاً . لِمَ أنت كئيب ؟"[2] .

وبناء على ما سبق فإنّ إدراك الرسم التشكيليّ قائم على النظر في الوحدات التشكيليّة التي يمكن عزلها عنه ، أو ما يصحّ أن يطلق عليه (عناصر اللوحة) ، وهي : اللون ، والشكل ، والنسيج[3] ، فأمّا اللون فيُدرس من خلال صفاته الثلاث : كُنْه اللون ، والإضاءة ، والإشباع[4] ، وأمّا الشكل فيحدّد بثلاثة إعدادات هي : البُعد ، والوضعيّة ، والتوجّه . وعند الحديث عن البُعد فالأمر فيه نسبيّ ، إذ يعني تمييز الشكل بين التضادّ الأساسيّ (كبير / صغير) ، وتضادّات أكثر دقّة مثل (طويل / قصير) ، و (واسع / ضيق) ، و (ضخم / دقيق) ، ويقصد بالوضعيّة موقع الشكل من اللوحة ، كالتموضع في المركز أو في الجانب ، كما يطلق على حجم الشكل بين كونه

---

[1] طارق عابدين إبراهيم ، **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء** ، ص ١١٦ .

[2] صاحبة القول هي جوزفين بيبودي إحدى النساء اللواتي تركن أثراً في مسيرة جبران ، وكان ذلك في أوّل لقاء يجمعهما ، انظر : إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ٤٦ .

[3] أشير هنا إلى الدراسة الصادرة عن (مجموعة مو) حول هذه العناصر في إجابتها عن سؤال : "كيف نصف العلامة التشكيلية ؟" ، وكان لها السبق في تحليل عنصر النسيج باعتباره وحدة مكوّنة للصورة التشكيليّة ، وعلامة سيميائيّة تجدر دراسة الآليّات العامّة لمدلوليّتها ، في حين كانت الجهود السيميائيّة قبل منصبّة حول عنصرَيْ اللون والشكل فقط ، وقد استوقفتني دراسة سعيد بنكراد في عرضه لمبحث "الصورة والسنن الإداركيّ" حيث أغفل الحديث عن عنصر النسيج رغم اطلاعه على نتائج دراسة (مجموعة مو) كما أشار إلى ذلك ، ولعلّه أراد تعميم الدراسة حول الصورة بمختلف أنواعها وعدم قصرها في الصورة التشكيليّة . انظر : فرانسيس إدلين وآخرون (مجموعة مو) ، **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة** ، ص ص ٢٤٥ – ٣٤٠ . و سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ص ١١٧ – ١٥٢ .

[4] سبق التعريف بصفات اللون ، انظر من هذا البحث ص ٢٥ .

سطحاً أو ذا ثلاثة أبعاد ، والمراد بالتوجّه هو ناتج حركة افتراضيّة أفقيّاً (إلى اليمين / إلى اليسار) ، أو عموديّاً (إلى الأعلى / إلى الأسفل)[1] ، وأمّا النسيج فأمره متعلّق بخاصيّة السطح المساوية للون ، مثل التفريق بين (أملس / خشن) . وبعدئذٍ فالوحدات التشكيليّة الصغرى المرتبطة بصفات اللـــون وإعدادات الشكل هي العلامات التي يتمّ الكشف عنها في هذا البحث ، وهي القابلة للالتفـــاف في المسلك الدائريّ للسيرورة الدلاليّة (السيميوز) ، ويتبقّى ما اتصل أمره بعنصر النسيج ، وهـــو مـــا تعذّرت عليّ دراسته في الخطاب البصريّ لجبران ، لانعدام المعلومات المتّصلة به حول عيّنة الدراســـة حسب ما وقفت عليه .

وينبغي الربط بين عناصر اللوحة عند تحليل الخطاب البصريّ ، وسيكتشف المتأمّل أنّـــه "في الحالة الأعمّ في مواجهة تركيب أشكال ، وتركيب ألوان ، وسوف يظهر بسرعة أن المدلولات قائمة في العلاقة بين الأشكال والألوان ، أكثر مما هي قائمة ، في الأشكال أو في الألوان ذاتها"[2] ، فتمازج الألوان بالأشكال يؤدّي إلى إظهار دلالات جديدة ، كما أنّ "الألوان ترتبط بالأشكال اســـتناداً إلى وجود قيم دلالية مشتركة بينهما ، أو وجود نوع من التناظر بين ما يحيل عليه اللون وما يحيل عليـــه الشكل"[3] ، ولأجل ذلك جاءت محاولات عدّة لفكّ الشفرة المرئيّة ، واستنطاق الفـــنّ التـــشكيليّ لتظهر مجمل أسراره ، وكلّما زاد وضوح الشفرات التي تفسَّر بوساطتها العلامات أمكن أداء الوظيفة القيّمة للسيميائيّة[4] ، ومن جملة هذه الجهود ما اقترحته (مجموعة مو) محاولة أن تجمع في ترســـيمة واحدة الآليّات التي تقود إلى معرفة الموضوعات ، فظهرت بالخطاطة الآتية[5] :

---

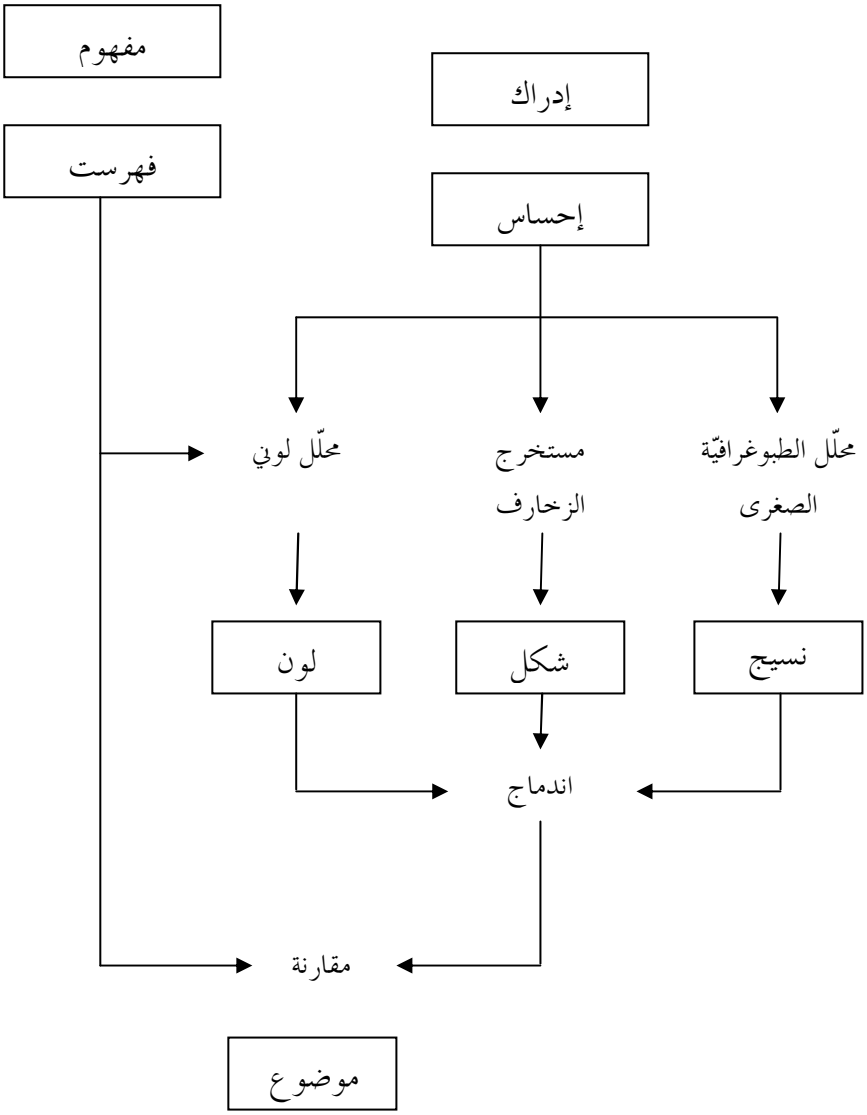
[1] انظر للاستزادة : فرانسيس إدلين وآخرون (مجموعة مو) ، **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة** ، ص ص ٢٨٥ – ٢٨٩ .

[2] المرجع نفسه ، ص ٢٤٩ .

[3] سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ١٤٩ .

[4] دانيال تشاندلر ، **أسس السيميائية** ، ص ٤٣ .

[5] فرانسيس إدلين وآخرون (مجموعة مو) ، المرجع السابق ، ص ١١٧ .



المخطط ١. نموذج كلّيّ لفكّ التشفير المرئيّ عند (مجموعة مو)

يشير (المخطط١) إلى المراحل التي تمرّ من خلالها الكيانات القابلة للإدراك بصريّاً ، وهي ما أسمتها (مجموعة مو) "فهرست" ، كما ميّزت بين الإجراءات وبين المنتجات ، فالإجراءات أو (الأجهزة المعالجة) مشكّلة بالأسهم المشروحة ، وأمّا المنتجات فمشروحة بخانات مستطيلة ، وتنقسم مختلف المنتجات إلى ثلاثة مستويات : المستوى الأوّل : المعطيات الأساسيّة ، ويُقصد بها الإحساس باللوحة المشاهدة . والمستوى الثاني : السيرورات الإدراكيّة ، وهي التي تُفضي إلى تحويل تبسيطيّ للمنتجات الأولى بحيث تكون مندمجة في منتج جديد . والمستوى الثالث : السيرورات المعرفيّة ، وتعني الوصول إلى الموضوع من خلال التكرار والذاكرة .

وإنّ التأمّل في الترسيمة السابقة بمستوياتها الثلاثة يسمح لي بردّها إلى تقسيمات بورس المتصلة بعناصر التدلال ، وهي الماثول ، والمؤوّل ، والموضوع ، وإن كانت (مجموعة مو) لا تصرّح بهذا التشابه ، فالماثول عند بورس يعني العلامة المتمثّلة واقعيّاً ، وأمّا المؤوّل فإنّه عملٌ ذهنيّ يقوم على الخبرات والتجارب المكتسَبة ، ويكون وسيطاً إلزامياً يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه ، فالمعطيات الأساسيّة عند (مو) توازي الماثول ، والسيرورات الإدراكيّة تكافئ المؤوّل ، والسيرورات المعرفيّة يمكن ردّها إلى الموضوع حسب بورس . وهذا ما يمهّد لمعرفة أمارات علامة الكآبة في الخطاب البصريّ الجبرانيّ عند مستوى المؤوّل المباشر .

ترتبط أعمال جبران التصويريّة ارتباطاً وثيقاً بمنجَزاته الكتابيّة ، "ولعلّ مصاحبة رسومه نصوص كتبه هي خير ما يؤكّد هذا التطابق لديه بين الكلمة والرسم"[1] . فالفكر الذي احتضن الحرف هو نفسه الذي أوحى إلى اللون والشكل ، والرؤى الجبرانيّة التي يسكنها وتسكنه تَظهر بين قلم جبران الكاتب وريشة جبران الرسّام ، لذلك سأتعامل مع عيّنة الدراسة من الأعمال التشكيليّة

[1] إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ١٠٦ .

التي انتخبتها لجبران باعتبارها وحدة منسجمة لها امتدادات في ذاتها من خلال عناصرها المكوّنة[1] ، وهي بذلك تشتغل بوصفها نصّاً محيلاً على أبعاد دلاليّة شتّى ، وقد حرصت على أن تكون الرسوم المنتقاة منجَزة في المدّة الزمنيّة ذاتها لنصوص (**العواصف**) ؛ ليكون التحليل أكثر موضوعيّة ، ودقّة ، وغنى ، وقدرة على تحقيق ذلك الرباط الوثيق بين الخطاب الأدبيّ والخطاب التشكيليّ[2] . وقد آثرت أن أعرض هذه الرسوم التشكيليّة التي حرصت في انتقائها على تجسيد معنى الكآبة ودلالتها بعيداً عن كلّ ما يحمل علامة إيروسيّة – إن وجدت – رغم وعيي بقيمتها التمثيليّة ، ونجاعتها التأويليّة ، وهي :

[1] اعتمدت في عيّنة الدراسة على الدليل الواصف لأعمال جبران التشكيليّة من عمل سمير السالمي في كتابه **شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني** ، ص ص ١٧٨ – ٢٢٣ ، وأجده أغفل تسمية عناوين أغلب اللوحات مع شيوع بعض هذه العناوين ، وأرجع سبب هذا الإغفال إلى أنّ صحّة هذه العناوين الشائعة غير ثابتة ، بل لعلّها من تسمية الباحثين أنفسهم ، وقد وقفت على أكثر من عنوان للوحة الواحدة أحياناً ، ممّا يعضد ما ذهبت إليه .

[2] كان جبران قليلاً ما يؤرّخ لوحاته خلافاً للحكم العامّ من إسكندر نجّار القاضي بعدم تأريخ جبران للوحاته مطلقاً ، ويقول : "مرّت مسيرة جبران الفنية بمراحل عديدة ، لا يسهل تحديدها نظراً إلى افتقار لوحاته إلى التواريخ" . اسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ١٠٤ . ودليلاً على ما حكمت به فقد أحصيت اللوحات المؤرّخة حسب الدليل الواصف لأعمال جبران التشكيليّة من كتاب **شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني** فألفيتها ١٨٠ لوحة ممّا مجموعه ٥٠٩ لوحات ، وتشكّل ما نسبته ٣٥ % ، وأذكر بعدُ ما أشار إليه واضع الدليل من عدم الإحاطة بكلّ الأعمال الفنّيّة لجبران ، فقد تعذّر وصوله إلى ما يربو على ١٦٠ لوحة . انظر : سمير السالمي ، المصدر السابق ، ص ص ٢٠٣ – ٢٢٣ .

اللوحة	العنوان	التاريخ	الألوان	النسيج	المقاس
رسم١	الذات الصغرى والذات الكبرى	١٩١٠-١٩١٤م	زيتيّة	قماش	٦٢ × ٥١ سم

يظهر في الرسم شخص عملاق عارٍ يتمركز في منتصف الرسم طولاً ، ويجلس على جـــرف صخريّ ثلاثة أرباع إلى اليمين ، ويطأطئ رأسه وقد بدا ضبابيّ الملامح ، ويمسك بيمينه اليدَ الـــيمنى لشخص آخر عارٍ مصوَّر من الخلف ، ويضع الأخير يده اليسرى على عضُد العملاق ، وتبدو اليـــد اليسرى للعملاق ممتدّة أسفل الرجل حاملة له ، ولون كلا الشخصين أصفر مشوب ببياض ، وتهـــبط درجة اللون في مواضع منهما حتى تكون أقرب إلى اللون البنّيّ ، وتعلو في الغالب حتى تصل نقطـــة الإضاءة والإشراق ، وخلفيّة الرسم باللون الأسوَد والرماديّ إلاّ في منطقة محصورة أعلاه لا تتجـــاوز الخُمُس تقريباً ، وقد حسرت عن غيوم ملبّدة سوداء تكاد تحجب زُرقة السماء .

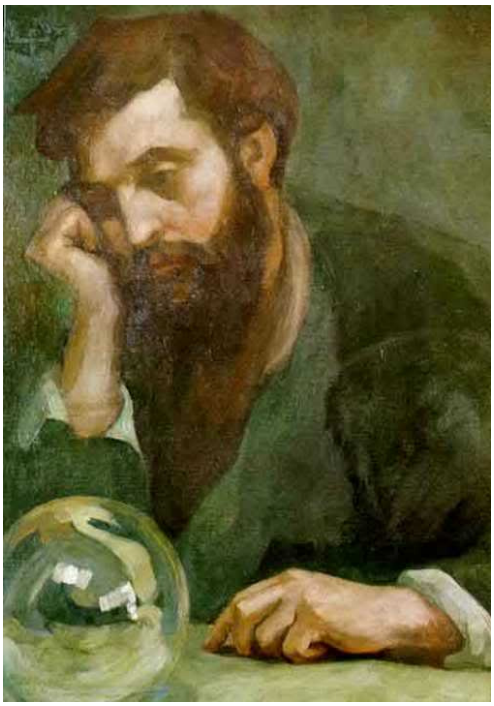
اللوحة	العنوان	التاريخ	الألوان	النسيج	المقاس
رسم٢	بدون	١٩١٨ – ١٩٢٣م	قلم فحميّ	بدون	٢١ × ٢٨ سم

يكشف الرسم عن عين وسط كفّ مبسوطة في مركز اللوحة ، تدور حولها أجنحة باتجاه اليمين ، وتحيط بالأجنحة منطقة معتمة ، يعقُبها أجساد عارية بأوضاع مختلفة تلتفّ دائريّاً بفعل التفاف الأجنحة ، مكوّنة دائرة قد أغفل الرسم طرَفيها الأيمن والأيسر ، وأبقى على الأعلى والأسفل .

اللوحة	العنوان	التاريخ	الألوان	النسيج	المقاس
رسم٣	أمومة	١٩١٥ - ١٩١٩م	زيتيّة	قماش	٤٧ × ٤٨ سم

يصوّر جبران في اللوحة أمّاً تجلس في المنتصف مغمضة العينين بملابس زهريّة اللون ، وبشَرة بيضاء ، وشعر أسوَد ، تحمل في حجرها طفلاً عارياً بشعر أشقر ، ويتوسّد كتفها الأيمن ابنتها - كما يبدو - وهي تحدّق بنظرها إلى الأمام ، وتضع يدها اليمنى قرب خدّها ، وقد ضارعت الأمّ في صفاتها وملابسها ، وتسند بنت أخرى مغمضة العينين رأسها على الكتف الأيسر للأمّ ، ويدها تحت خدّها ، وتظهر بملابس قاتمة ، وبشَعر بنّيّ اللون ، وخلفيّة الرسم سوداء بالكامل إلاّ في منطقة محصورة جهة اليسار حيث تظهر إضاءة يسيرة .

اللوحة	العنوان	التاريخ	الألوان	النسيج	المقاس
رسم٤	بدون	١٩٠٨ - ١٩١٤م	زيتيّة	بدون	٥٤ × ٦٥ سم



يُطالع الناظر في هذه الصورة الجبرانيّة رجلاً ذا لحية شارد الذهن ، يجلس ثلاثة أرباع إلى جهة اليسار ، وقد استقرّ نظره على نقطة أمامه في محيط ساكن ، مسنداً رأسه إلى قبضة يده اليمنى ، وأصابع يده اليسرى نصف مقبوضة على الطاولة ، ويظهر بملابس غير مرتّبة ، وأمامه في الزاوية اليسرى كرة زجاجيّة شفّافة ، ويكسو بشرته البيضاء شعرٌ بنّيّ اللون ، وخلفيّة الصورة بلون أخضر غامق ، يكاد يتداخل مع لون ملابس الرجل .

اللوحة	العنوان	التاريخ	الألوان	النسيج	المقاس
رسم٥	السانتور[1]	١٩١٢ - ١٩١٤م	زيتيّة	قماش	٨٥ × ١٠٢ سم

يلوّن جبران طبيعة جبليّة خالية من أيّ مظهر آخر من خلال هذا الرسم ، ويصوّر قدوم غيوم سوداء تغطّي ثلاثة أرباع السماء ذات اللون الأزرق والأبيض ، وتنعكس ألوان السماء على ألوان الأرض ، فيتدرّج جبران في ألوان الأرض من الأسوَد إلى الرماديّ فالأبيض باعتماد الأقرب فالأبعد ، وتظهر في الأمام صورة جانبيّة لكائن أبيض نصفه الأعلى امرأة ونصفه الباقي حصان (سِنْتور Centaur) ، وقد انحنى برأسه إلى جسد أبيض عارٍ يستلقي على الأرض ، ويحيط رأسه بذراعيه ، ورِجلاه غير كاملتَيْ الاستقامة .

[1] هكذا جاءت في المصدر .

اللوحة	العنوان	التاريخ	الألوان	النسيج	المقاس
رسم٦	بدون	١٩١٠ – ١٩١٢م	زيتيّة	قماش وورق مقوّى	٣٥,٥ × ٥١ سم

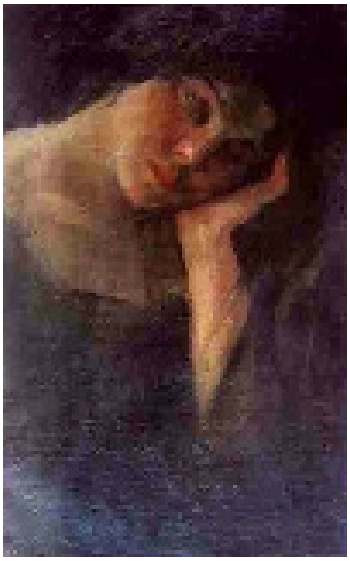
أنجز جبران الرسم مصوّراً منحوتة قُدّت من الصخر على هيئة رجل بملامح غير ظاهرة ، وهو يصارع ليسحب جسمه إلى الأعلى ، ويتحرّر من الأرض ليقف على قدميه ، والصورة ثلاثة أرباع إلى جهة اليمين ، وقد اصطبغت بألوان ممزوجة بين البنّيّ والأسوَد والرماديّ ، واستخدم جبران الأسوَد والرماديّ والأزرق بدرجات سطوع مختلفة لتلوين الأرض الصخريّة ، وخلفيّة الرسم تُظهر سفح جبل وفضاءً ممتداً متداخل الألوان بين درجات الأصفر المشوب بحُمرة .

اللوحة	العنوان	التاريخ	الألوان	النسيج	المقاس
رسم٧	بدون	١٩١٤م	القلم[١]	قماش	٧٥ × ٥٥ سم

يظهر في هذه الصورة الجبرانيّة ثلاثة رجال عراة غير ظاهري الملامح يجلسون على ركبهم ، وأيديهم اليُمنى ممدودة إلى نقطة محدّدة على أرض ضبابيّة ، فأمّا الرجل الأوّل من اليمين فيضع يده اليسرى خلف ظهره ، وركبته اليسرى على الأرض ، وأمّا الثاني فيسند يده اليسرى على ركبته اليسرى ، وركبته اليمنى على الأرض ، وأمّا الثالث فيجلس على ركبته اليسرى ، وتخلو الخلفيّة من أيّ رسم آخر .

[١] لا يحدّد المصدر نوع هذا القلم ، وأرجّح أنّه قلم فحميّ كما يظهر من اللوحة .

اللوحة	العنوان	التاريخ	الألوان	النسيج	المقاس
رسم٨	بدون	١٩٠٩ – ١٩١٥م	زيتيّة	بدون	٤٥,٤ × ٦٣,٣ سم



يُبزر الرسم صورةً شخصيّةً من الأمام لامرأة بشرتها بيضاء ، وشعرها أسوَد منسدل ، وقد احمرّت وجنتاها ، وأغمضت عينَيْها ، وأسندت رأسها إلى كفّ يدها اليسرى ، ويكاد يختلط لون ملابسها بلون الخلفيّة السوداء إلاّ مساحة صغيرة بلون أزرق في أسفل اللوحة .

لقد سعيت فيما سبق من تحليل إلى رصد حضور متعلّقات العلامة الجامعة (الكآبة) في الصورة الجبرانيّة ، فأمكنني التقاط أماراتها من صفات الألوان كُنهاً وإضاءةً وإشباعاً ، وإعدادات الأشكال بُعداً ووضعيّةً وتوجّهاً ، ومن النتائج التي وصلت إليها على مستوى اللون هي الحضور المكثّف للون الأسوَد ، واستخدام الألوان الغامقة مثل البنّيّ والأزرق والأخضر ، وشيوع اللون الرماديّ ، وانفراد لوحتين كاملتين مرسومتين بقلم فحميّ داكن ، وانعدام السطوع والإضاءة إلاّ من الأجساد عموماً ، والأجساد العارية على وجه أخصّ ، أمّا على مستوى الشكل فمقاس اللوحات طولاً وعرضاً لا يكاد يتجاوز المتر ، والأشكال تتموضع في مركز اللوحة غالباً ، كما يشيع غياب الحركة فيها ، فيسيطر عليها السكون والهدوء ، وتأتي خطوط الرسم ناعمة منسابة بعيدة عن التقاطعات والزوايا الحادّة .

كما لاحظت في غالب الصور ضبابيّة ملامح الوجه عند رسم جبران للأجساد العارية ، ومعها يكون الجسم رشيقاً ، لا تظهر فيه العورة الأماميّة ، ويخلو من الشعر في سائر الجسد إلاّ الرأس . وفي غير الأجساد العارية تبدو الملابس غير مرتّبة وبدون تأنّق ، وتتّضح حينها ملامح الوجه ، وتكون الأعين مغمضة ، وفي حال رسمها مفتوحة فإنّ البصر يكون شارداً محدّقاً في نقطة ما ، كما لا تكون رؤية الشخوص إلى الأمام وإنّما إلى اتّجاه اليمين أو اليسار . وتخلو اللوحات من أيّ منظر من مناظر الطبيعة الحيّة ، كالنباتات والأزهار والأطيار ، وتكون – في الغالب أيضاً – دون عناوين .

وينهض من هنا المؤوّل الديناميّ – حسب ثلاثيّة بورس – الذي يقوم على أنقاض المؤوّل المباشر ، وينطلق من خلاله لتجاوز المعنى البدئيّ ، والانطلاق في سيرورة دلاليّة تستنطق علامة الكآبة ومتعلّقاتها عند جبران في الخطاب الأدبيّ ، وتحلّل العناصر البانية في الخطاب التشكيليّ باعتبارها

"وحدات داخل لغة بصرية لها قواعدها التركيبية والدلالية وليست مجـــرد مـــتغيرات أســـلوبية"[1] ، ساعتئذٍ تنكشف الأبعاد الجبرانيّة في عمله الذي جاء استجابة للمثيرات العديدة من الداخل والخارج ، وهذا ما يتناوله الفصل الآتي .

[1] سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ١٤١ .

خاتمة الفصل الثاني

تبدأ مستويات التحليل السيميائيّ عند بورس بالمؤوّل المباشر ، وهو المعنى البدئيّ السطحيّ للعلامة ، ويسعى هذا المستوى إلى الإحاطة بالكآبة بوصفها علامة جامعة ، وبالعلامات التي ترجع إليها رجوع الفرع إلى الأصل ، وذلك في الخطابين الأدبيّ والتشكيليّ عند جبران ، فأمّا الخطاب الأدبيّ فقد تمّ تحديد مدوّنة (**العواصف**) للتحليل ، ودلّت النتائج على تصريح جبران بعلامة الكآبة وتعيينها في (١٩) موضعاً من المدوّنة ، كما كشفت عن متعلّقات هذه العلامة ، وهي أمارات عليها ترتبط بها بعلاقة التجاوُر ، وهذه الأمارات هي : الحزن ، الموت ، الظلام ، الليل ، الخريف ، اللون الأسوَد ، وقد مرّت بمرحلة الجمع ، والفرز ، والتصنيف ، وأضيفت إليها أضدادها إيغالاً في تبيان أسرار الكآبة الجبرانيّة .

وأمّا على مستوى الخطاب التشكيليّ فقد وقع الاختيار على تحليل عيّنة من الرسوم الجبرانيّة المؤرّخة بنفس المدّة الزمنيّة التي تمّ إنجاز (**العواصف**) فيها ؛ للحصول على نتائج أكثر دقّة وغنى ، وابتدأ التحليل ببيان الأسباب التي جعلت الرسوم المرئيّة عصيّة عن القراءة والتأويل ، والتي يمكن ردّها إلى عمليات فيزيولوجيّة ونفسيّة معقّدة ، ثمّ تفسير الأسس التي تنهض عليها تلك القراءة بالنظر إلى العناصر البانية للعمل التشكيليّ ، وهي : اللون ، والشكل ، والنسيج ، وأعقبه بسْط موسّع في تحليل عيّنة الدراسة ، والوقوف على أمارات العلامة الجامعة (الكآبة) ، ومنها : الحضور المكثّف للون الأسوَد ، واستخدام الألوان الغامقة ، وانعدام السطوع والإضاءة في الغالب ، والاشتغال على اللوحات بمقاسات صغيرة ، وانعدام الحركة ومظاهر الطبيعة الحيّة في الرسم .

الفصل الثالث : المؤوّل الدينامي

يعدّ المؤوّل الدينامي ثاني مستويات التأويل عند بورس ، ويقوم على أنقاض المؤوّل المباشر ، حيث تصبح علامة الكآبة الجبرانيّة فيه رهينة سيرورة دلاليّة تُسْلمها من إحالة إلى أخرى – وهو ما يطلق عليه (السيميوز) – حتّى تشي بكلّ أسرارها ، وتبوح بمجمل مكنوناتها ، وتتحرّر من المعنى التعيينيّ الضيّق إلى أفق تأويليّ أرحب .

ويمكن للناقد أن يختبر المنهج النقديّ بالنصّ دون العكس ، وقد يملي عليه ذلك أن يعود لاستكناه ملابسات النص ، واستنطاق الظروف الحافّة بصاحبه ، وفي ذلك ضرورة علميّة للوقوف على التحليل والتعليل ، ولأجل هذا أجد من الأهميّة أن ألقي الضوء على مناحٍ عدّة من حياة جبران خليل جبران عند إخضاع علامة الكآبة للمؤوّل الدينامي ، في محاولة لفهم التفاعل بين (الذات/الذات) وبين (الذات/المجتمع) ، وهو ما يساعد على فهم الشخصيّة الجبرانيّة ، فتتكشّف تأويلات متوارية ، وتظهر نتائج مستترة خلف الخطاب الجبرانيّ .

المبحث الأوّل : أثر الكآبة في خطاب جبران الأدبيّ والتشكيليّ

تدور معاني الكآبة في اللغة والاصطلاح حول الاضطراب النفسيّ الانفعاليّ المصاحب لسوء الحال والانكسار من الحزن ، وقد تناول جبران علامة الكآبة – بوصفها علامة جامعة – في (٩) مواضع من (**العواصف**) بهذا المفهوم التعيينيّ المباشر ، وأمكنني قسمتها إلى قسمين ،

يرجع الأوّل منهما إلى الظاهر ، فيبدو الحزن على ملامح الوجه وحركات البدن ، ويعود الثاني إلى الباطن ، فتكون الكآبة في النفس والروح ، على نحو ما يوضّحه الجدول الآتي :

مفهوم الكآبة	م	السياق	المجموع
الحزن والانكسار الظاهر على الملامح	١	"**ومرّت امرأة كئيبة العينين**" ص٣٦	٥
	٢	"**ملامح كئيبة**" ص٧٢	
	٣	"**بصوت تعانقه الكآبة**" ص١١٢	
	٤	"**يكتئب لأفراحنا**" ص١٢٧	
	٥	"**بعينين جامدتين كئيبتين**" ص١٤٨	
الحزن والانكسار الباطنيّ في النفس والروح	٦	"**أنت بكآبتك أشد فرحاً من الربيع**" ص٣٣	٤
	٧	"**تتعالى روحي متجمّدة بظلام كآبتها**" ص٤١	
	٨	"**فعدت إلى الميناء كئيباً**" ص٦١	
	٩	"**فمات كئيباً وحيداً**" ص١٥٠	

حيث تقوم السياقات الخمسة الأولى في مسار الكآبة الظاهريّة – التي هي ارتداد لأحزان الباطن – بوصف ملامح الجسد ، والعينين المنكسرتين ، والصوت المتهدّج ، وأمّا في السياق السادس فيصوّر جبران يسوع المصلوب وما يحمله من أوجاع وآلام ، وفي السياق السابع جاء حديثه إلى الليل مبيّناً كيف تتوق نفسه إلى العُلا تحت ظلال الحُزن ، ويتناول السياق الثامن ما يؤكّده جبران من مشاعر الانكسار التي طالته بسبب جهل قومه لمقوّمات تفرّده ، وفي قصّة الشاعر البعلبكيّ يجيء السياق التاسع ليُبرز الألم الروحيّ الذي تسبب في موت البطل . وغرض جبران في هذه السياقات التسعة – كما يظهر – لا يتعدّى مجرد وصف الحال ، وتصوير الحزن كما يبدو ظاهراً وباطناً .

ويؤسّس جبران مفهوماً غير مسبوق لعلامة الكآبة متجاوزاً به المعنى اللغويّ المحدود ، وفيه تغدو الكآبة رمزاً محمّلاً بأبعاد إيجابيّة بنّاءة ، تسعى بالذات نحو التفوّق والكمال ، ويمكن تفسير ذلك

بالنظرة المغايرة للأشياء عند جبران ، ممّا يدعوه إلى الأسلوب الإيحائيّ القائم على التشفير ، والبُعد عن بساطة الإيضاح في العرض والاستنتاج ، وحتّى يفهم جبران حقّاً يجب أن تفهم رموزه[1] ، ويُظهر الجدول الآتي عرضاً للكآبة الجبرانيّة بمقتضياتها الإيحائيّة المخصوصة :

مفهوم الكآبة	السياق	المجموع
الإيجابيّة البنّاءة	"**نحن أبناء الكآبة**" ص٤٩×٢	١٠
	"**الكآبة ظلّ إله** (...)" ص٤٩	
	"**نحن أبناء الكآبة**" ص٥٠	
	"**نحن أبناء الكآبة**" ص٥١×٢	
	"**نضع مآتي كآبتنا** (...)" ص٥١	
	"**وبين كآبتنا وسروركم** (...)" ص٥١	
	"**نحن أبناء الكآبة**" ص٥٣	
	"**الكآبة غيوم تمطر العالم خيراً**" ص٥٣	

وينحصر ذكر علامة الكآبة بهذا الوصف في مقالة (**نحن وأنتم**)[2] ، ويتواتر (١٠) مرّات في (٦) منها توكيد لفظيّ بقوله : "**نحن أبناء الكآبة**"[3] ، وفيه تقرير بانتماء جبران والعظماء معه "**نحن الأنبياء والشعراء والموسيقيون**"[4] إلى كآبة أخرى بعيدة كلّ البعد عن الدلالة اللغويّة القريبة ، وركائز هذه الكآبة تقديم الخير ، وإرادة النفع ، والرغبة في مساعدة أولئك الذين اجتنبوا

---

[1] التفسير الصحيح لأيّ رمز يحمل معنى موارياً يجب أن يقوم على تدقيق سليم حتّى لا يحمّل ما لا يحتمل ، ولا يتأتّى ذلك إلاّ بعد استقراء وتأمّل ، وعند بداية شروعي في هذا البحث لاقيت بعض الانتقادات لاختياري هذا الموضوع ، وكان من بينها أنّ مرجع الكآبة عند جبران دينيّ بحت ، فجبران – حسب زعمهم – إنّما ينتقص الذات الإلهيّة – تعالى الله – بوصف لا يليق من مثل قوله : "**الكآبة ظلّ إله**" . جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص٤٩ . لكنّ القائل بذلك وقع في مزلق الاستعجال بالحكم ، ولو أكمل النصّ لظهر له مراد الكلام على خلاف ما فهم ، وتمامه : "**الكآبة ظلّ إله لا يسكن في جوار القلوب الشرّيرة**" ، فالمعنى هنا قائم على تقديس الكآبة وإعطائها بُعداً تشريفيّاً لا يكون لغيرها ، فهي كآبة بمفهوم جبرانيّ مخصوص ، وهو ما أسمّيه (الكآبة الإيجابيّة البنّاءة) ، ولا أطمح في هذا البحث إلى نقد التعبيرات الجبرانيّة رغم وعيي بتجاوزاتها .

[2] المصدر نفسه ، ص ص ٤٩ – ٥٣ .

[3] المصدر نفسه ، ص ص ٤٩×٢ ، و ٥٠ ، و ٥١×٢ ، و ٥٣ .

[4] المصدر نفسه ، ص ٥٠ .

الكآبة وطاقتها الدافعة – وهم من سمّاهم "**أبناء المسرّات**"[1] – حيث يقول : "**نحن ندنو منكم كالأصدقاء وانتم تهاجموننا كالأعداء ، وبين الصداقة والعدوة هوّة عميقة مملوءة بالدموع والدماء .**

نحن نبني لكم القصور وأنتم تحفرون لنا القبور ، وبين جمال القصر وظلمة القبر تسير الإنسانية بأقدام من حديد .

نحن نفرش سبلكم بالورود وأنتم تَغمرون مضاجعنا بالأشواك ، وبين أوراق الوردة وأشواكها تنام الحقيقة نوماً عميقاً أبدياً"[2] .

هذه المقارنات التي يعقدها جبران بين (نحن وأنتم) سبيلٌ لاستجلاء رمز الكآبة بمفهومها الجديد ، وهو يدفع بالنص صعوداً متنامياً ليواكب تصاعد حدّة المعنى فيقول مقرّراً : "**نحن أبناء الكآبة (...) وأنتم – أنتم أبناء غفلات المسرّات ويقظات الملاهي – أنتم تضعون قلوبكم بين أيدي الخلو لأن أصابع الخلو ليّنة الملامس وترتاحون بقرب الجهالة لأن بيت الجهالة خال من مرآة ترون فيها وجوهكم**"[3] ، ويزيد في إيضاح حقيقة أبناء الكآبة وأبناء المسرّات بالنظر في نتائج أعمالهم فيضعها "**أمام وجه الشمس**"[4] : "**أنتم بنيتم الأهرام من جماجم العبيد ، والأهرام جالسة الآن على الرمال تحدّث الأجيال عن خلودنا وفنائكم (...) أنتم تتبعون الملاهي وأظافر الملاهي مزّقت ألفَ ألفٍ من الشهداء في مسارح رومية وأنطاكية . ونحن**

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٤٩ .

[2] المصدر نفسه ، ص ٥٢ .

[3] المصدر نفسه ، ص ٥٠ .

[4] المصدر نفسه ، ص ٥١ . ويعبّر جبران بالرمز "**أمام وجه الشمس**" ويعني به الكشف وظهور الحقيقة ، وقد تواتر الرمز (٩) مرّات في (**العواصف**) ص ص ٢٧ ، و ٤٢ ، و ٥١ ، و ٥٤ ، و ٨٨ ، و ٩٧ ، و ١٢٢ ، و ١٢٨ ، و ١٤٦ .

نلاحق السكينة وأصابع السكينة نسجت الألياذة وسفر أيّوب والتائية الكبرى . (...) قد سممتم سقراط ورجمتم بولس وقتلتم غليلو وفتكتم بعلي بن أبي طالب وخنقتم مدحت باشا وهؤلاء يحيون الآن كالأبطال الظافرين أمام وجه الأبديّة أما أنتم فتعيشون في ذاكرة الإنسانية كجثث فوق التراب لا تجد من يدفنها في ظلمة النسيان والعدم"[1] ، فأبناء الكآبة هم المتحرّرون المجدّدون العاملون ، وأبناء المسرّات هم المقلّدون الخاملون ، وجبران في ذلك يضمر موقفاً إيديولوجياً مفاده التمرّد على التقاليد القديمة ، والدعوة إلى التجديد المطلق ، ذامّاً المنادين بالعودة إلى القديم ، ومبتدئاً بالتجديد في النصّ الأدبيّ ، وفي معاني اللغة العربيّة ، وإكسابه الكآبة هذا المفهوم المحدَث دليل على هذه الثورة .

واستناداً لما سبق فالكآبة البنّاءة عند جبران مرحلة يتوصّل بها لغاية أسمى ، وهي بلوغ العاصفة الثائرة المتمرّدة على الماضي والمتمسّكين به[2] ، ولعلّ في هذا تعليلاً لتسمية كتابه (**العواصف**) ، يقول جبران : "تُحدِث العاصفة فيّ ما لا يُحدِثه أي شيء في الأرض (...) . وأول ذكرى أذكرها هي العاصفة ، فقد مزَّقتُ ثيابي للركض فيها ، وركضوا ورائي وأرجعوني إلى البيت (...) . لكني عدوت في ما بعد في أكثر من عاصفة . وأطلقتُ على كتابي الأخير اسم "العواصف" وقد أحدث في العالم رعداً قاصفاً"[3] ، ومن نتائج كآبته بمفهومها المتفرّد دعوته إلى التمرّد تلميحاً وتصريحاً في مقاله (**المخدرات والمباضع**)[4] ، حيث يستهلّه بعرض ردود أفعال القرّاء في العالم

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٥١ – ٥٢ .

[2] وهذا بالضبط ما عناه جبران عندما كتب عن أبي العلاء المعرّيّ : "كان أعمى بين المبصرين ، ومبصراً بين العميان ، وقد قادته هذه الحالة إلى الوحدة ، فالتشويش ، فالكآبة ، فالشك ، فالتمرّد" . جان داية ، **عقيدة جبران** ، دار سوراقيا للنشر ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٨م ، ص ١١٢ .

[3] يوحنا قمير ، **جبران في الميزان** ، دار المشرق ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٣٢ . وقد نقله عن **نبي الحبيب** ، ج١ ، ص ص ٣١ – ٣٢ .

[4] جبران خليل جبران ، المصدر السابق ، ص ص ٦٢ – ٦٩ .

العربيّ بعد نشر كتابه (**الأجنحة المتكسّرة**)[1] ، ثمّ يعقّب قائلاً : "**أنا متطرّف حتى الجنـــون ، أميل إلى الهدم ميلي إلى البناء ، وفي قلبي كرهٌ لما يقدّسه الناس وحبّ لما يأبونه ، ولو كـــان بإمكاني استئصال عوائد البشر وتقاليدهم لما ترددت دقيقة**"[2] ، ويشبّه جبران الأعـــذار الـــتي يقدّمها المفكّرون لعدم تجاوز الماضي بـــ"**المخدرات الوقتية التي تطيل زمن العلّة ولا تبرئها**"[3] ، ويعدّد مطالبهم القائمة على اجترار القديم ، والاهتداء بسنن الأوّلين ، ويلخّص رؤاهم منتقداً إيّاهـــا بقوله : "**وبالاختصار فالشرقيون يعيشون على مسارح الماضي الغابر ويميلـــون إلى الأمـــور السلبية المسلية المفكهة ويكرهون المبادئ والتعاليم الإيجابية المجرّدة التي تلسعهم وتنبّههم من رقادهم العميق المغمور بالأحلام الهادئة**"[4] .

وتواصل الكآبة الجبرانيّة تمرّدها وانفلاتها من القديم ، فيطلق جـــبران نـــداءه عـــبر مقالـــه "**يا بني أمي**"[5] ، وفيه حسرة ظاهرة على ما آل إليه واقعه ، وتعبير صريح عن مـــدى الألم الـــذي يصارعه ، حيث تكون الكآبة بمفهومها الخاصّ سبباً في الكآبة بمفهومها العام ، ويتّضح ذلك في مقاله النقديّ الآتي : "**قلت لكم تعالوا نصعد إلى قمّة الجبل لأريكم ممالك العالم فأحببتم قائلين : في أعماق هذا الوادي عاش آباؤنا وجدودنا وفي ظلاله ماتوا وفي كهوفه قبروا فكيف نتركـــه ونذهب إلى حيث لم يذهبوا ؟ (...) لقد كنت أحبكم يا بني أمي وقد أضـــرّ بي الحـــب ولم ينفعكم . واليوم صرت أكرهكم والكره سيل لا يجرف غير القضبان اليابـــسة ولا يهـــدم**

---

[1] نشره جبران بالعربيّة في ١٩١٢م ، ويمكن اعتباره قصّة حبّ طويلة ضمّنها عدداً من الأفكار المتّصلة بالكآبة والموت والثورة وغيرها .

[2] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٦٣ .

[3] المصدر نفسه ، ص ٦٥ .

[4] المصدر نفسه ، ص ٦٤ .

[5] المصدر نفسه ، ص ص ٤٦ - ٤٩ .

سوى المنازل المتداعية"[1] . وتظلّ هذه العاصفة ثائرة في مجمل نصوص جبران الدائرة حول علامة الكآبة ، وتقترب من التصريح المباشر تارة[2] ، وتنأى إلى الرمز المواري تارات أُخَر[3] . هذه الكآبة الجبرانيّة هي التي قامت على أساسها أفكار جبران في الخطابين الأدبيّ والتشكيليّ ، وفي نظرته للمجتمع من حوله ، وفلسفته للحياة عامّة ، وقد وُجد في محترفه بعد وفاته دفترٌ يضمّ محاولات شعريّة له ، كتب فيها :

هذا خيال فتى يهوى الحياة ولا يهوى الحياة وفي الحالين يكتئبُ[4]

ولعلامة الكآبة – بما هي علامة جامعة – علامات أخرى ترجع إليها رجوع الفرع إلى الأصل ، وهي أمارات لها ؛ لأنّ علاقتها بها تقوم على التجاور والسببيّة ، أعرضها في الجدول الآتي مرتّبة حسب نسبة تواترها في المدوّنة ترتيباً تنازليّاً :

م	العلامة	التواتر	م	العلامة	التواتر
١	الليل	١٢٩	٤	اللون الأسوَد	١٧
٢	الموت	١٢٣	٥	الخريف	١٣
٣	الظلام	٤٢	٦	الحزن	١١

فالليل بظلمته وصمته مجلبة لمشاعر الضيق إذا تهيّأت أسبابها ، والموت رأس الأحزان ، وهادم المسرّات ، والخريف موسم يبس الزرع ، وتحاتّ ورق الشجر ، وهكذا فإنّ الكآبة تتعاظم بتوفّر متعلّقاتها التي هي أمارات لها .

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٤٧ .

[2] انظر : المصدر نفسه ، مقال (**العبودية**) ، و (**يسوع المصلوب**) ، و (**رؤيا**) .

[3] انظر : المصدر نفسه ، مقال (**نحن وأنتم**) ، و (**أبناء الآلهة وأحفاد القرود**) ، و (**المخدرات والمباضع**) ، و (**الأضراس المسوسة**) ، و (**مساء العيد**) ، وقصّة (**حفار القبور**) ، و (**العاصفة**) ، و (**البنفسجة الطموح**) .

[4] انظر : هنري زغيب ، **جبران خليل جبران شواهد الناس والأمكنة** ، درغام للنشر ، بيروت – لبنان ، ٢٠١٢م ، ص ٦٢ .

وقد كتب جبران (٤) مقالات عن الليل بوصفه أكثر العلامات تواتراً في المدوّنة[١] ، وقال يخاطب الليل ، ويقارن بينه وبين نفسه : "**أنا ليل مسترسل هادئ مضطرب وليس لظلمتي بدء وليس لأعماقي نهاية ، فإذا ما انتصبت الأرواح متباهية بنور أفراحها تتعالى روحي متجمّدة بظلام كآبتها . أنا مثلك أيها الليل ولن يأتي صباحي حتى ينتهي أجلي**"[٢] . ولقد ترك الليل أثراً نفسيّاً بادياً على جبران ، تجلّت مظاهر الكآبة فيه بأن تكرّر اقترانه بحدث الموت ، ففي تلك الساعات المظلمة تكون نهاية الحياة : "**في ظلام الليل نصرخ ونستغيث وخيال الموت منتصب في وسطنا . وأجنحته السوداء تخيم علينا . ويده الهائلة تجرف إلى الهاوية أرواحنا**"[٣] .

كما وصف جبران أشباح الليل بأنّها غير مبالية بتفرّده ، فأثّر ذلك فيه ، وأورثه اليأس من بلوغ مراده : "**اسكت يا قلبي فالفضاء لا يسمعك** (...) **اسكت فأشباح الليل لا تحفل بهمس أسرارك ومواكب الظلام لا تقف أمام أحلامك**"[٤] . ومن أمارات الكآبة النفسيّة التي طبعها الليل على جبران ميله إلى الوحدة فيه ، واعتزال الناس ، والانكفاء على الذات الحزينة[٥] .

وترتبط علامة الليل بالظلام في الظاهرة الطبيعيّة ارتباطاً تلازميّاً[٦] ، وجبران على وعي بتأثير الظلام الظاهر على ظلام الباطن ، وبكون علامة الظلام أمارة على مرارة الإحساس بالكآبة . ففي

---

[١] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، مقال (**أيها الليل**) ، و (**بين ليل وصباح**) ، و (**في ظلام الليل**) ، و (**مساء العيد**) .

[٢] المصدر نفسه ، ص ص ٤٠ – ٤١ .

[٣] المصدر نفسه ، ص ٧٧ . وانظر : ص ص ١٤٩ ، و ١٥٨ .

[٤] المصدر نفسه ، ص ٥٦ .

[٥] أقعدت الكآبة جبران عن التكيّف الاجتماعيّ المتّزن ، وكتب مقالات عدّة يظهر فيها طلبه للوحدة والانفراد في الليل خصوصاً ، وسائر الوقت بشكل عامّ ، ويصرّح في قصّة (**العاصفة**) : "**هجرت الناس لأن أخلاقي لا تنطبق على أخلاقهم ، وأحلامي لا تتفق مع أحلامهم تركت البشر لأنّني وجدت نفسي دولاباً يدور يمنة بين دواليب تدور يساراً**" . المصدر نفسه ، ص ١٠٩ . انظر كذلك مقال (**الملك السجين**) ، و (**رؤيا**) ، و (**مساء العيد**) ، و (**الشاعر**) . وقصّة (**حفار القبور**) ، و (**الشيطان**) ، و (**الشاعر البعلبكي**) ، ومسرحية (**الصلبان**) .

[٦] وهذا مسوّغ تقديم علامة الظلام على علامة الموت في التأويل ، مع أنّ الأخيرة أكثر تواتراً في النصّ ، كما يرد عند جبران الربط بين الظلام والليل . انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣٨ ، و ٥٦ ، و ٧٧×٥ ، و ٧٨×٢ ، و ٧٩×٢ .

حديثه عن علاّت أمّته يستشرف المستقبل ويصوّر أثر ما يكتب على القرّاء ، فهم يصفونه بالحزين الباكي ؛ لأنّه ينظر إلى ما يدعو إليه من خلال الظلام ، يكتب مخاطباً نفسه : "**غداً يقرأ الأدباء والمفكّرون ما تقدّم فيقولون متضجرين : هو متطرّف ينظر إلى الحياة من الوجهة المظلمة فلا يرى غير الظلام ، وطالما وقف فينا نادياً نائحاً باكياً علينا متأوّهاً لحالنا**"[1] . ويصف جبران بالظلام نفسه[2] وروحه[3] في سياق حديثه إلى الليل ، وهو على طول المدوّنة وعرضها لم يجمع علامة الظلام مطلقاً ، بينما جمع علامة النور في سياقَين اثنين ، ولعلّه يشير إلى أنّ الظلمة كلّ لا يتجزّأ ، فهي تغشى الذات بوصفها وحدة متماسكة وإن تعدّدت مصادرها ، بخلاف الأنوار التي تختلف باختلاف مواردها .

وأجد أنّ علامة الليل – وهي الأمارة الأكثر تواتراً في المدوّنة حيث وردت (١٢٩) مرّة – ، وعلامة الظلام – ثالث أكثر الأمارات اطّراداً بتواترها (٤٢) مرّة – قد تأثّرتا بمفهوم الكآبة الجبرانيّة ذات المعنى الإيحائيّ المخصوص ، ففي الليل تكون لحظات الصفاء ، والكشف ، والوصول إلى المعرفة ، ويستتبع ذلك العمل البنّاء بعد العلم ، وجبران يختار زمن الليل دون غيره ليطرح هذه الرؤية الممتدّة ، يقول : "**رأس الحكمة معرفة الذات ، وأنا قد عرفت نفسي في هذه الليلة ومنذ الليلة سأبتدئ بالعمل العظيم الذي انتدبتني إليه فكرة هذا العالم بوضعها في**

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٦٨ .

[2] انظر : المصدر نفسه ، ص ٤٠ .

[3] انظر : المصدر نفسه ، ص ٤١ .

أعماقي عناصر متعدّدة متبانية"[1] . وما عاد الظلام الجبرانيّ معتماً ، وإنّما أضحى بآليّة التناقض[2] نوراً ساطعاً ، وسواداً أبيض مشرقاً يُلهم ذوي النفوس الكبيرة . يقول جبران : "**نحن أبناء الكآبة وأنتم أبناء المسرّات (...) نحن نراكم لأنكم واقفون في النور المظلم ، أمّا أنتم فلا ترونا لأنّنا جالسون في الظلمة المنيرة**"[3] .

فالمجدّدون العاملون هم وحدهم من يُبصر النور المنبثق من الظلام ، وبه تتفتّح بصائرهم نحو الحقائق ، في حين يعمى فيه الخاملون المقلّدون القابعون في كهوفهم المظلمة[4] . ويضاف قلب السواد بياضاً إلى ما سبق من موقف جبران الإيديولوجيّ ورغبته الثائرة المجدّدة لكلّ شيء حتّى في معاني اللغة العربيّة .

وتقترن علامة الموت مع علامة الليل في الفكر الجبرانيّ ، فهو يختار لهبوطه تلك الساعات المظلمة ، وقد تملّكته فكرة الموت حتّى صار أسيراً لها . وتخبر ماري هاسكل[5] أنّ جبران غالباً ما يدور حديثه حول الموت منذ أن كان في أوج شبابه[6] ، وكان يحدّثها بتنبّؤاته في تحديد نهايته المحتومة ، ففي عام ١٩١١م يخبرها أنّه سيعيش (١٥) سنة أو (٢٠) سنة أخرى ، وفي ١٩١٦م

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ١٠٢ من قصّة (**فلسفة المنطق أو معرفة الذات**) . وتكرّرت هذه الرؤية في مقال (**مساء العيد**) ، و (**رؤيا**) ، وقصّة (**حفار القبور**) ، و (**العاصفة**) ، و (**البنفسجة الطموح**) .

[2] أقصد بآليّة التناقض المصطلحَ البلاغيّ الذي أورده قدامة بن جعفر وعنى به الجمع بين الشيء ومقابله ، وذكر أنّ التناقض على أقسام منها ما يكون "على طريق التضاد مثل الشرير للخير والحار للبارد والأبيض للأسود" . قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، ص ١٦٨ . وقد شاع بدلاً منه استخدام مصطلح (الإرداف الخلفيّ) مترجماً عن المصطلح الغربيّ (oxymoron) . انظر : مبارك مبارك ، **معجم المصطلحات الألسنية فرنسي – انكليزي – عربي** ، دار الفكر اللبناني ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ١٩ . وهو بالمعنى ذاته للمصطلح البلاغيّ في التراث العربيّ ، والأولى استخدامه وإشاعته .

[3] جبران خليل جبران ، **المصدر السابق** ، ص ص ٤٩ – ٥٠ . كما تكرّرت فكرته في ص ص ٣٨ ، و ٥٥ ، و ١٢٣ .

[4] يرد الظلام عند جبران صفة للكهوف ، وهو يرمز بالقعود في الكهف المظلم إلى العجز عن تحقيق الذات . انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٢٨ ، و ٣٠ ، و ١٠٦ ، و ١٦٧ .

[5] ماري هاسكل إحدى النساء اللاتي تركن أثراً كبيراً في مسيرة جبران ، وسيأتي بيان ذلك في المبحث الآتي .

[6] انظر : توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، ١٩٩٠م ، ص ٣٢ .

يقول إنّه سيعيش (١٥) سنة أو (١٧) سنة أخرى ، وقد صدق حدسه ، فمات في ١٩٣١م أي بعد (٢٠) سنة من التاريخ الأوّل ، و (١٥) سنة من التاريخ الثاني[١] .

وحاصل القول أنّ جبران كان يعايش قلقاً أنطولوجيّاً متأتّياً من فكرة الموت ، وأورثه ذلك انقباضاً في الروح والجسد ، فترك ثلاث وصايا من خلفه ، كتب الأولى في نفس العام الأوّل الذي تنبّأ بوفاته ، وهو لم يناهز الثامنة والعشرين من عمره ، وأمّا الوصيّة الثانية فمفقودة ، وأمّا الوصيّة الثالثة فتعود إلى ١٩٣٠م قبل وفاته بسنة[٢] .

وبناء على ما سبق أجد علامة الموت تتواتر في المدوّنة (١٢٣) مرّة ، مهيمنة على أفكار جبران ، ومسيطرة على رؤاه ، ثاوية في لاواعيه ، ومنعكسة على كتابته ، فهو يصوّر الموت بشدّة الهول[٣] ، والعمق[٤] ، وبأنّ له نقاباً[٥] ، ويرسم له صورة ذهنيّة متخيّلة بأجنحة سوداء ، ويد هائلة جارفة ، وعينين ملتهبتين محدّقتين إلى الشفق البعيد[٦] .

كما يصف علامة الحياة وقد تواترت عنده (٩٩) مرّة بامرأة عاهرة "**ترتدي الأيام البيضاء المبطّنة بالليالي السوداء**"[٧] . و لم يخفِ جبران انشغاله بالتفكير في معاني الموت والحياة ، فقد كان دائم التسآل عن أسرار الحياة وخفاياها[٨] ، في محاولة منه للوصول إلى أبعاد أنطولوجيّة

---

[١] انظر : توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ٧٨ .

[٢] انظر : إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ٢٣٠ .

[٣] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٢١ ، و ١٥٩ .

[٤] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣٥ ، و ١٦١ .

[٥] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ١٥٠ ، و ١٦٠ .

[٦] انظر : المصدر نفسه ، ص ٧٧ . وتكرّر وصف الموت بأنّ له أجنحة ، ص ٥٥ ، ويداً ، ص ٩٢ ، وبالسير محدّقاً إلى الأفق البعيد ، ص ٧٨ × ٣ .

[٧] المصدر نفسه ، ص ٤٥ .

[٨] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٢٢ ، و ٣٧ ، و ١٢٤ ، و ١٥٣ ، و ١٦٠ .

تتجاوز الحسّ إلى ما هو من ملابسات النفس والفكر والوجود ، فوجد في فكرة التناسخ[1] ما يخفّف من عبء التفكير في دورة الموت والحياة .

و لم يرِد عند جبران التعبير بمفردة التناسخ ، وإنّما استعاض عنها بـ (التقمّص) ، ففي قصّة (**الشاعر البعلبكيّ**)[2] يشير صراحة إلى هذه العقيدة في حكاية رمزيّة يوظّف فيها دعوة أحد حكماء الهند "**إلى الاعتقاد بتقمّص الأرواح من جسد إلى جسد ، وانتقال النفوس من جيل إلى جيل حتى تبلغ الكمال**"[3] ، ولعلّ جبران يقصد بذلك تسلية نفسه المثقلة بمشاعر الكآبة التي لازمته في حياته ، متطلّعاً إلى حياة أخرى تكون أكثر مثاليّة بتوازنها ، فيخبر ماري هاسكل عام ١٩١١م أنّه عاش حيَوات ماضية في عدّة مناطق مختلفة من العالم ، كالهند ، وبلاد فارس ، واليونان ، وإيطاليا ، وغيرها ، وأنّه يرى المستقبل بوضوح إلى ألف عام[4] ، وعلى الرغم من اعتقاد جبران بالتناسخ إلاّ أنّه "لا شيءَ يمْكِنُه إلغاء حتميّة القلق المتأتّية من الموت : لا الفلسفة المنفتحة على الآخرة ، ولا إيمان المؤمنين . فكلاهما لا يقدّم حلولاً تهدِّئُ القلق الذي يثيره الموت في الإنسان بقدر ما يوفّر وصفات تساعده على تجاوز الموت"[5] ، وهذا ما أراه بادياً في أعمال جبران الأدبيّة على وجه التحديد .

---

[1] التناسخ : عقيدة شاعت قديماً عند الهنود وغيرهم ، مؤدّاها أنّ روح الميت تنتقل إلى حيوان أعلى أو أقلّ منزلة لتنعّم أو تعذّب جزاء على أفعال صاحبها الذي مات . انظر : مجمع اللغة العربية ، **المعجم الوسيط** ، مادّة (ن س خ) . ولعلّ تلقّي جبران الأوّل لهذه العقيدة كان مع بداية نشأته في لبنان ، فالتناسخ فكرة راسخة في معتقد طائفتين دينيّتين منتشرتين هما الدروز والعلويّة ، ثمّ تنامت هذه الفكرة بفعل ثقافته متعدّدة المصادر .

[2] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ١٤٦ – ١٥٣ .

[3] المصدر نفسه ، ص ١٤٧ .

[4] انظر : توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ٦٥ .

[5] عامر الحلواني ، **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين الخنساء – مالك بن الرّيْب – أبو ذؤيب الهذليّ قراءة أسلوبيّة** ، مطبعة التسفير الفني ، صفاقس – تونس ، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص ٩١ .

وتنطبع دلالة الكآبة بالمعنى الجبرانيّ المخصوص على علامتَي الموت والحياة كما هو الشأن مع علامتَي الليل والظلام ، وذلك في موضع واحد فقط من المدوّنة عبر قصّة (**حفـــار القبـــور**)[1] ، حيث يسِم الخاملين المستمسكين بالقديم بالأموات وإن كانوا أحياء ، وأنّ الأحياء على الحقيقة هـــم المكتئبون العاملون المجدّدون ، يقول جـــبران : "**أنت تنظر بعين الوهم فترى الناس يرتعشون أمام عاصفة الحياة فتظنّهم أحياء وهم أموات منذ الولادة ولكنّهم لم يجدوا من يدفنـــهم فظلّـــوا منطرحين فوق الثرى** (...) **إن الميت يرتعش أمام العاصفة ، أمّا الحي فيسير معها راكضاً ولا يقف إلاّ بوقوفها**"[2] ، فالعاصفة عند جبران هي رمز الثورة لأجل التغيير ، والحياة مع الخوف مـــن العاصفة موتٌ يستحق صاحبه الدفن ، وهو ما سعى جبران إلى نبذه من خـــلال الرؤيـــة الإيحائيّـــة المخصوصة لكآبته ، وقد اختطّها بنفسه . وإذا كانت السيرورة الدلاليّة كشفت عن الأسرار الكامنة وراء أمارات الليل ، والظلام ، والموت ، فما أثر هذه السيرورة على الكآبة في الصورة الجبرانيّة ؟ .

إنّ الصورة في الخطاب الجبرانيّ الأدبيّ والتشكيليّ مجال تتراءى فيه العديد من الألوان ، ومن أهمّها حسب الترتيب الإحصائيّ اللون الأسوَد ، وذلك بتواتره بنسبة ٢٥٪ داخل المدوّنة ، وبحضوره المكثّف في العيّنة المنتقاة من الرسوم الجبرانيّة ، وانفراد لوحتين كاملتين بالقلم الفحميّ الأسوَد ، وهما (رسم٢)[3] ، و (رسم٧) . كما يُلاحظ انعدام السطوع والإضاءة إلاّ من الأجساد المرســـومة ، وشيوع العتمة والظلّ في كلّ مظاهر الأشكال داخل الإطار الفنّيّ ، وذلك انعكاس لما في نفس جبران من الكآبة السلبيّة ، فالفنّ هو "تعبير عن شعور ، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ١٧ - ٢٣ .

[2] المصدر نفسه ، ص ١٩ .

[3] أشير هنا إلى رمز العين ورمز الجناح في اللوحة ، فأمّا العين فتحيل على التنظيم الماسونيّ الذي اتخذ منها شعاراً على الاطلاع التامّ والنفاذ المطلق ، وأمّا الجنـــاح فقد استقاه جبران من رمزيّة (الذات المجنّحة) في الفكر الصوفيّ ، حيث يكون التجرّد من العادة ، وانعتاق النفس والفكر ، والارتقاء للمقـــدّس ، ومجـــاوزة حدود الوجود . انظر : إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ٨ .

وبين الصورة التي يعبّر بها عن هذه العاطفة"[1] ، وهو ما عناه جبران بقوله : "ان كل ما يكتبه المرء او يرسمه صورة او قصة عما في قرارة نفسه . ان كل وجه يرسمه هو وجهه بالذات"[2] .

رسم٢.

رسم٧.

[1] ب.كروتشه ، **المجمل في فلسفة الفن** ، ترجمة سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص ١٣ .

[2] ناهدة طويل فرزلي ، **شخصية جبران خليل جبران دراسة نفسانية لسيرة حياته وأعمالـــه** ، مطابع التجارة والصناعة ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٣م ، ص ٤٢ ، نقلاً عن : Annie Salem Otto : The Letters of Kahlil Gibran and Mary Haskell . Southern Printing Company - Houston , Texas . p. 568

ويعتبر اللون الأسوَد رمز الموت ، والحزن ، واللاشيء ، ودلالة على القلق الداخليّ الشديد[١] ، ويكشف البحث العلميّ أنّ المحبّ لهذا اللون شخص غامض يميل للأفكار السوداويّة ، ويحارب الأعراف والمعتقدات والقوانين ، ويكون شديد الخصوصيّة ، وطريقة عيشه انعزاليّة ، وآليّة تفكيره ذاتيّة ، فاللون الأسوَد يدلّ على الحصر والانكماش ، معه تتقلّص المساحات ، وتنكمش الصور ، فهو يعيق العين عن رؤية الألوان لأنّه يمتصّها . ومحبّ اللون الأسوَد له طباع هذا اللون نفسها ، فهو إنسان غير منفتح رغم أنّه قويّ وجريء وقادر على التعبير بسهولة عن مشاعره ، وقادر على كبتها وإخفائها أمام من لا يريد أن يعرفه جيّداً[٢] ، وتُطابق هذه التحليلات شخصيّةَ جبران في شتّى علاقاتها (الذات/الذات) و (الذات/المجتمع) .

وتنفرد الصورة الأدبيّة عند جبران بتواتر اللون الذهبيّ (١١) مرّة ، محتلاً به الترتيب الثاني في سلّم شيوع العلامات اللونيّة داخل المدوّنة ، واللون الذهبيّ صِنو اللون الأصفر الكثيف الحادّ ، وأكثر الألوان حرارة والتهاباً ، بما يتواءم مع ثورة جبران وتمرّده ، وهو كذلك لون يرمز إلى المرض والموت[٣] ، مثلما يصفرّ وجه المريض وورق الشجر . فتواتره يعكس الانكسار النفسيّ بفعل الحزن والألم ، وهذا ما يعلّل توظيف جبران للونين ذاتهما في وصف مظاهر الخريف البائس حين تصفرّ أوراقه[٤] ، وتكون أيامه ذهبيّة[٥] ، ويفسّر كذلك اقتران الذهبيّ بالأسوَد في الرؤية الجبرانيّة فنجده يستعمل اللون الذهبيّ للوصف في سياقات ، ويستعمل اللون الأسوَد للموصوف عينه في

[١] انظر : خليل أحمد خليل ، **معجم الرموز** ، ص ص ٢٠ – ٢١ .

[٢] انظر : ريتا طانيوس ، **إنه اللون دراسة تحليلية لخصائص وتأثير اللون في الطبيعة وفي سلوكنا وحياتنا اليومية** ، ص ص ١٦٦ – ١٦٧ .

[٣] انظر : خليل أحمد خليل ، المرجع السابق ، ص ٢٢ .

[٤] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٤٨ .

[٥] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٥٣ .

سياقات أُخَر ، ويتجلّى هذا في وصف الملابس ، والأضراس ، والغيوم[1] ، ممّا يؤكّد تقاطع اللونين في دلالتهما على الكآبة في اللاوعي الجبرانيّ .

وكلّما تكثّف اللون الذهبيّ وهبطت درجاته في السلّم اللونيّ فإنّه يعود إلى عائلته المنتمية إلى اللون البنّيّ ، وهذا اللون الأخير أجد له حضوراً مكثّفاً داخل إطار الصورة التشكيليّة الجبرانيّة ، ويظهر تحديداً في (رسم١) ، و (رسم٣) ، و (رسم٤) ، و (رسم٨) . فاللون البنّيّ بديل من الأسوَد بكلّ رمزيّته ، فهو رمز الورقة الميتة ، والكآبة[2] ، ولون الأسى ، والحزن ، والقسوة ، وفقدان العواطف . وفي المسيحيّة يرمز اللون البنّيّ إلى الموت المقدّس[3] ، لذلك يطوّع جبران هذا اللون في تحديد ملامح الوجه والشعر أو طمسهما ، وله تكثيف داخل مساقط الظلال ، والتدرّج بها نحو الأسوَد المعتم . ففي (رسم١) تتوارى الملامح تحت نقاب اللون البنّيّ ، ثمّ تغيب المشاهد بهيمنة الخلفيّة السوداء ، وأمّا في (رسم٣) الذي يحمل عنوان "أمومة" ، و (رسم٤) ، و (رسم٨) ، فتتراءى نظرة العين المنكسرة المتثاقلة ، والمغمضة الحالمة المتأمّلة المتجاوزة للحسّ إلى ما فوق الحسّ ، وطأطأة الرؤوس ، والإشاحة بالوجه عن المواجهة المباشرة ، والملامح المنطفئة الشاحبة ، بما يوحي للرائي بالكمّ المختزن داخل الصورة من المشاعر الكئيبة ، حيث تتسلّل عبر اللونين البنّيّ والأسوَد الذي يبتلع كلّ شيء .

---

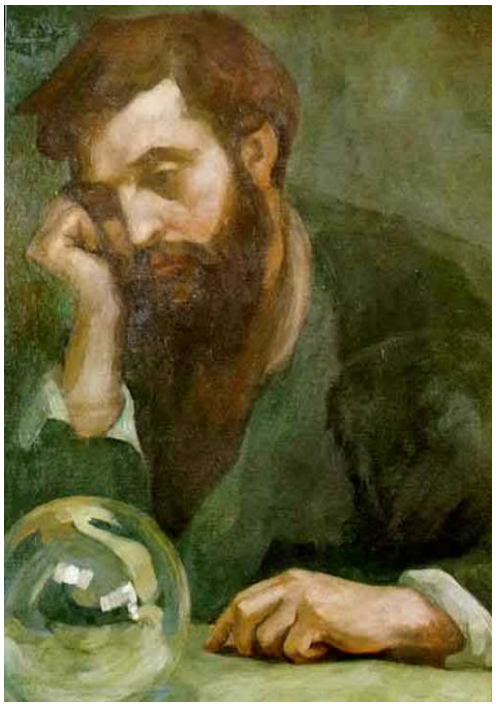
[1] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، حيث يصف الملابس باللون الذهبيّ ، ص ٣١ ، وباللون الأسوَد ، ص ص ٣٦ ، و ١١٦ ، و ١٣١ . ويصف الأضراس باللون الذهبيّ ، ص ٨٠ ، وبالأسوَد ، ص ٨١ . كما يصف الغيوم بالذهبيّة ، ص ٤٠ ، وبالسواد ، ص ١٦٣ .

[2] انظر : خليل أحمد خليل ، **معجم الرموز** ، ص ص ١٩ – ٢٠ .

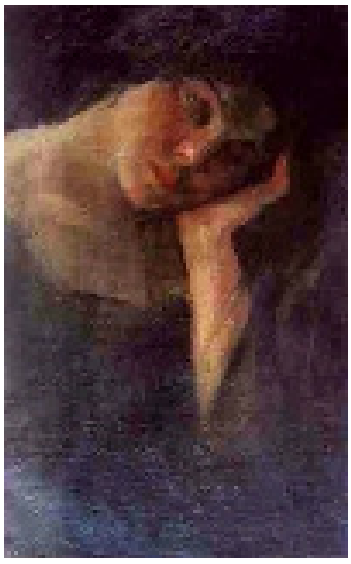
[3] انظر : ريتا طانيوس ، **إنه اللون دراسة تحليلية لخصائص وتأثير اللون في الطبيعة وفي سلوكنا وحياتنا اليومية** ، ص ص ١٢٢ – ١٢٣ .

رسم١.

رسم٣.



رسم٤.



رسم٨.

ويشير التحليل الإحصائيّ والوصفيّ للألوان في الصورة الأدبيّة والتشكيليّة عند جبران إلى التركيز على الألوان الأزرق والأخضر والرماديّ بدرجة إشباع عالية ، فأمّا الأزرق فهو مصنوع من خلاء متراكم ، خلاء الهواء ، وخلاء الماء ، وهذا الخلاء يوحي بالبرودة ، فهو لون لا ماديّ في ذاته ، ويزيل الماديّة عن كلّ ما يتعلّق به من حركات وأشكال[1] ، وأمّا الأخضر فهو عميق ، ودقيق ، ومتوازن ، لكنّه يميل إلى التطرّف الحادّ في لحظات ضعفه ، فيرمز إلى الخَلاص ، والمرض ، والموت ، وهي صفات تتعارض مع معنى اللون نفسه القائم على الحياة ، والقوّة ، والكرم[2] ، وأمّا الرماديّ فلا يحمل دلالة نفسيّة مباشرة مثل بقيّة الألوان ، فهو لون الكآبة ، والكسل ، حيث يرفض التفاعل مع الألوان الأخرى ، ولا يتأثّر بها[3] ، ويرمز به إلى العدم ، وتعاقب الحياة والموت[4] ، فهو لون محايد بين الأبيض والأسوَد .

إنّ استعمال جبران لهذه الألوان يوحي بمعاني الحزن ، ويحيل على علامتها الجامعة ، فهو يصف بالأزرق الليل المظلم[5] ، ويُبرز اللونين الأزرق والرماديّ مع مساحات كبيرة باللون الأسوَد كما في (رسم١) ، و (رسم٥) ، و (رسم٨) ، ويجمع اللون الأخضر مع الأسوَد الظلّ في (رسم٤) بهيئة معبّرة عن معاني الانكسار العميق ، ويزاوج بين الأخضر وبين الرماديّ في صورة تخييليّة تعكس الاتّجاه النفسيّ الكئيب ، يقول : "**وبسط الشيطان ذراعيه وألوى عنقه إلى الأمام**

---

[1] انظر : خليل أحمد خليل ، **معجم الرموز** ، ص ص ١٩ – ٢٠ .

[2] انظر : المرجع نفسه ، ص ص ١٤ – ١٥ . و ريتا طانيوس ، **إنه اللون دراسة تحليلية لخصائص وتأثير اللون في الطبيعة وفي سلوكنا وحياتنا اليومية** ، ص ٦٣ .

[3] انظر : ريتا طانيوس ، المرجع السابق ، ص ص ١٣٦ – ١٣٧ .

[4] انظر : خليل أحمد خليل ، المرجع السابق ، ص ٨٠ .

[5] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٣٨ .

وتنهّد طويلاً فظهر بلونه الرمادي المائل إلى الاخضرار"[1] .

ولعلّ الناظر في الفجوة الواضحة بين اللون الأسوَد عند جبران بتواتره (١٧) مرّة في المدوّنة ، وبين اللون الأبيض بتواتره (٧) مرّات فقط ، يستشعر سعياً جبرانيّاً غير متكافئ لإيجاد التوازن في الحياة المحيطة به ، ممّا تكفّل بغياب التعادل الداخليّ بين كفّتي الكآبة والفرح . فالأبيض لون مطلق يعني السطوع والغياب ، ويرمز إلى السرّ الداخليّ والتخلّص من الذنوب في الفكر الصوفيّ ، وهو لون الحكمة الجوهريّة النابعة من أصول الإنسان والموجّهة لمصير الإنسان ، ولون النقاء والطهارة والحقّ والخير[2] .

وتنخرط علامة اللون الأبيض في منظومة العلامات المنتجة لرمزيّة مجموع الخطاب البصريّ الجبرانيّ ، ودلالات هذا اللون تبرّر استخدام جبران له في درجات السطوع ومساقط الإضاءة على رسوم الأجساد عموماً ، والأجساد العارية على وجه التحديد ، على أنّه يمكن وصف رمزيّة العُري كما يظهر في (رسم١) و (رسم٢) و (رسم٣) و (رسم٥) و (رسم٦) و (رسم٧) ، بأنّه عُري جماليّ استعلائيّ ، ينأى به عن أعمال العُري الباروكيّ[3] للأجساد الكاملة العاضلة ، وعن البعد الإيروسيّ الحالم ، فدوالّ العُري القائمة على تجريد رسوم الأجساد من الشعر عدا الرأس ، ومن الأعضاء الجنسيّة ، وتجنيبها أوضاع الإثارة والإغراء ، والمبالغة في انسيابيّة خطوطها

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ١٢٩ .

[2] انظر : خليل أحمد خليل ، **معجم الرموز** ، ص ص ٩ – ١٠ . و ريتا طانيوس ، **إنه اللون دراسة تحليلية لخصائص وتأثير اللون في الطبيعة وفي سلوكنا وحياتنا اليومية** ، ص ص ١٧١ – ١٧٦ .

[3] نشأ فنّ (الباروك Baroque) في الفترة بين القرنين (١٦) و (١٧) ، ويمكن عدّه ظاهرة ثقافيّة امتدّت إلى مجالات الرسم ، والنحت ، والتصميم ، والعمارة ، وغيرها ، وجاء في مقابل الفنّ الكلاسيكيّ القائم على التوازن ، والاتساق ، والنظام ، وتميّز الفنّ الباروكيّ بميل واضح نحو إظهار الحيويّة والحركة في اندماج مع الأحاسيس العاطفيّة ، والتفنّن بالجانب الحسيّ للأشياء ، والتدقيق في وصفها بأقصى تفصيل ، فجاءت الأجساد العارية مفصّلة بكلّ أجزائها . انظر للاستزادة : محسن محمد عطية ، **الفن والجمال في عصر النهضة** ، عالم الكتب ، القاهرة – مصر ، ١٩٩٨م ، ص ص ١٥١ – ١٥٤ .

ورشاقتها[١] ، دوالٌّ موجّهةٌ لدلالة التجرّد والارتقاء ، ودلالة الروحيّ والدينيّ المقدّس القائم على الطهارة ، والتخلّص من الذنوب كما يرمز إليه اللون الأبيض[٢] ، وقد أكبّ جبران على رسم جماليّة الأجساد العارية وصوّرها في طهرها المرتجى "لأن حدسه الجمالي هذا مرتبط بتزوعه إلى التحرر من مقاييس عالم الزمان ، بلوغاً لفطرة الحياة الأولية ، ولمنتهى غاياتها البعيدة"[٣] . وأرى أنّه من المحتمل أن تكون حقيقة تأثير اللون الأبيض على الأجساد العارية بشكل خاصّ مرتكزةً على الأبيض الفارغ في درجة الصفر اللونيّ ، فتصبح أشباحاً شاحبة بلا دماء ، وفيها يرمز الأبيض إلى الخوف ، والموت ، والفراغ ، والنسيان ، كما تراه النفس الجبرانيّة الكئيبة .

رسم٥.

رسم ٦.

---

[١] يمكن إطلاق اسم الخنثويّ على الأجساد التي يرسمها جبران ، ولعلّه تأثر بنظريّة (الأنيما والأنيموس) للعالم النفسيّ كارل غوستاف يونغ ، وقد التقى به أكثر من مرّة عام ١٩١٣م ، وأبدى إعجابه به ، حيث يرى يونغ أنّ النفس البشريّة تتّصف بثنائيّة الجنس ، فالأنيما صورة المرأة داخل الرجل ، والأنيموس صورة الرجل داخل المرأة ، وعلى أساس ذلك يمكن تفسير كثير من سلوكيّات الطرفين . انظر : يولاند جاكوبي ، **علم النفس اليونغي** ، ترجمة ندرة اليازجي ، دمشق – سوريا ، ط١ ، ١٩٩٣م ، ص ص ١٧٠ – ١٧١ . وأرى أنّ هذا الرأي يدعمه قول جبران حين سألته ماري هاسكل هل يحبّ أن يكون امرأة ؟ ، فيجيبها : "ولماذا ليس امرأة ورجلاً معاً" . توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ١٣٠ .

[٢] انظر للاستزادة من رمزيّة الجسد العاري عند جبران : سمير السالمي ، **شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني** ، ص ص ١٠٦ – ١٠٨ ، و ص ص ١٤٤ – ١٤٨ .

[٣] غسان خالد ، **جبران الفيلسوف** ، مؤسسة نوفل ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٣م ، ص ١٠٧ .

إنّ بنية الصورة الكبرى عند جبران ، على النحو الذي تتوزّع فيه الظلمة والضياء والظلّ داخلها ، تبدو متدرّجة في السير نحو الضمور والغياب ، وإنّما يبدأ ذلك بخفوت النور وتضاؤله ، وانسحاب الصورة نحو الضباب ، ثمّ غَوْرها في الظلمة بالكلّيّة ، ولوحة الألوان المحدّدة التي يعتمدها جبران مفتاح أساس لفهم اختياراته النفسيّة والرمزيّة ، وقد انجذب في صوره الأدبيّة والتشكيليّة إلى رؤى مأساويّة خالصة للكون والحياة ، تجمح به "في لحظات انتشائه الفني نحو عوالمه الموحشة ، وأجواء روحية عاطفية جمالية غريبة الملامح والقسمات . هذه الأجواء وتلك العوالم يفسران ، معاً ، كون خلفيات أعمال جبران مأهولة بالظلال"[1] ، فضلاً عن الهبوط بالسلّم اللونيّ إلى درجة تصبح فيها الألوان غامقة إلى حدّ بعيد .

وترجع أمارة الخريف إلى الكآبة – بوصفها علامة جامعة – رجوع الفرع إلى الأصل ، وترمز إلى المرض ، واليُبس ، والموت ، كما تتحاتّ أوراق الشجر فيه ، وتتواتر في المدوّنة (١٣) مرّة ، مُظهرةً البُعد العميق للحالة الجبرانيّة الكئيبة ، ويفسّر ذلك تسمية جبران لإحدى لوحاته باسم (الخريف)[2] ، وعنها يقول : "(...) إن الصورة المذكورة تمثّل الخريف بشخص امرأة عارية الصدر يتلاعب الهواء بشعرها ونقابها فهي بوقوفها وألوانها ومحيطها تتكلم عن الكآبة"[3] ، ولقد رسخ في اللاواعي الجبرانيّ التلازم بين الخريف والكآبة ، ففي رسالة منه يقرّر : "الخريف الحزين يجيء بعد الصيف المفرح ، والشتاء الغضوب يأتي وراء الخريف الكئيب"[4] ، فالخريف والحزن والكآبة علامات

---

[1] سمير السالمي ، **شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني** ، ص ص ١٤٠ – ١٤١ .

[2] لوحة (الخريف) هي اللوحة الوحيدة من أعمال جبران التي تمّت الموافقة عليها لتعرض في معرض باريس ١٩١٠م ، ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّ المحكّمين رأوا فيها ما لم يروه في غيرها من اللوحات التي تقدّم بها جبران لتجد مكانها في المعرض .

[3] أنطوان القوال ، **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران الرسائل** ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ٢٠١٠م ، ص ٤٦ . والنصّ جزء من رسالة إلى ابن عمّه نخلة جبران ، وفيه إشارات فنّيّة تنبئ عن حسّ واعٍ ، إذ يجمع جبران بإيجاز عناصر بناء العمل التشكيليّ الثلاثة ، فالوقفة تشير إلى الشكل ، واللون هو العنصر الثاني ، والمحيط يحيل على النسيج ، وقراءة الصورة تقوم على هذه العناصر المتكاملة . ويغلب على لوحة (الخريف) اللونان البنّيّ والأخضر بدرجاتهما الغامقة المختفية في السواد .

[4] أنطوان القوال ، **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران الرسائل** ، ص ٤١ .

دالّة على الانكسار الداخليّ عند جبران ، لذا يختار زمن الخريف توقيتاً لأحداث (٤) قصص في المدوّنة من مجموع (٩) قصص[١] ، وتتواتر علامة الصيف (٧) مرّات لتكون بذلك الأقلّ تواتراً ضمن علامات الزمن بدورته الفصليّة ، ولعلّ ذلك يرجع إلى ما أكّده جبران بنفسه في رسالته السابقة بوصفه : "الصيف" بـ "المفرح" ، فعلامة الصيف تتضادّ والكآبة ، وتتنافر مع النفس الجبرانيّة الحزينة .

وأمّا أكثر العلامات تواتراً في هذا المحيط فهي علامة الربيع التي تزيد بعلامة واحدة فقط على الخريف ، وذلك مدعاة للتأمّل في هذه العلامة التي تحيل بظاهرها على البهجة والسرور ، لكنّ الكآبة الجبرانيّة تجعل الربيع رمزاً للتحرّر والتمرّد ، مثلما تنتفض الأرض بعد عواصف الشتاء ، ويقول : "**الحياة بغير تمرّد كالفصول بغير ربيع . والتمرّد بغير حق كالربيع في الصحراء القاحلة الجرداء**"[٢] ، فالربيع هو الكآبة عند جبران بمعناها الإيحائيّ المخصوص المنبني على الإيجابيّة البنّاءة والثورة على القديم ، وهو وقت يقظة النفس وتحرّرها[٣] ، ثمّ إزهارها بفعل هذه اليقظة[٤] .

ولعلّ آخر أمارة على الكآبة في الخطاب الأدبيّ الجبرانيّ هي أمارة الحزن ، وتوصف بكونها من أظهر الأمارات ، وأكثرها انكشافاً ، وذلك ما يعلّل وقوعها في المرتبة الأخيرة حسب الجدول الإحصائيّ لمتعلقات العلامة الجامعة ، إذ يميل جبران إلى الرمز أكثر من ميله إلى التصريح ، فتواترت أمارة الحزن (١١) مرّة ، وسيطرت على حياته حتّى لم يعد يرى الفرح إلاّ في الأحلام ، يقول

---

[١] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، قصّة (**العاصفة**) ، و (**الشيطان**) ، و (**الصلبان**) ، و (**السم في الدسم**) .

[٢] المصدر نفسه ، ص ٧٦ . وانظر في معنى هذه الرمزيّة : ص ص ١١١ – ١١٢ .

[٣] انظر : المصدر نفسه ، ص ص ٣١ ، و ١١٠ .

[٤] انظر : المصدر نفسه ، ص ٥٧ .

جبران : "**في اليقظة رأيت الحزن والأسى فأين ذهبت أفراح الحلم ومسرّاته ؟**"[1] . و لم تنفكّ هذه الأمارة – مثل سابقاتها – عن المفهوم الخاصّ للكآبة في بعض سياقاتها ، فحمّلها جبران أبعاد المقدّس الذي لا يدخل حرَمه إلاّ أصحاب الذات العليا ، يقول : "**نحن أبناء الكآبة ، والكآبة ظلّ إله لا يسكن في جوار القلوب الشرّيرة . نحن ذوو النفوس الحزينة ، والحزن كبير لا تسعه النفوس الصغيرة**"[2] .

واستناداً لما سبق يلاحظ تلاحم الأمارات الدالّة على الكآبة ، وتفاعل بعضها مع بعض ، مكوّنة وحدة النسيج الأدبيّ والتشكيليّ الجبرانيّ ، ممّا يجسّم الخيوط الطوليّة والعرضيّة لأفكاره ورؤاه ، ويجسّر العلاقة الذهنيّة التي أقامها جبران بين الليل والظلام ، وبين الموت والليل . كما أنّ مجموع الألوان في الصورة الجبرانيّة تحيل على الموت ، بدءاً بالأسوَد والذهبيّ الأصفر فالبنّيّ ، وختماً بالأزرق والأخضر والرماديّ فالأبيض ، على نحو ما تحيل عليه أمارة الخريف كذلك ، وهذا يدلّ على استبطان مشاعر الكآبة الداخليّة لأعمال جبران ، واستحواذ ظاهر يتحكّم فيه العقل الواعي واللاواعي ، فيترجَم نصّاً أدبيّاً ، أو لوحة تشكيليّة .

و لم يخفَ تأثّر هذه الأمارات بمفهوم الكآبة العامّ والخاصّ ، فأجدها في سياقات تشير إلى الحزن والانكسار الداخليّ للنفس ، وفي سياقات أخَر ترمز إلى الكآبة الجبرانيّة التي تقوم على الإيجابيّة البنّاءة ، مثلما ظهر في أمارة الليل ، والظلام ، والموت ، والحزن ، فجبران يجمع بآليّة التناقض بين متقابلَين ، الأوّل منهما انكسار وقعود ، والثاني ثورة وتمرّد ، ممّا يضعه في منظومة

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٥٧ .

[2] المصدر نفسه ، ص ٤٩ .

في غاية التعقيد ، وهذه التضادّات تتفاعل فيما بينها لتحدّد الأبعاد النفسيّة والأنطولوجيّة لعلامـــات الكآبة .

ولهيمنة علامة الكآبة على خطاب جبران الأدبيّ والتشكيليّ بواعث وأسباب نستخلصها من داخل عواصفه نفسها على نحو ما نتبيّنه في المبحث الثاني من هذا الفصل .

المبحث الثاني : أبرز بواعث الكآبة الجبرانيّة

يحيل المؤوّل الديناميّ من خلال الخطاب الجبرانيّ على زوايا في حياة جبران كانت بواعث ومسبّبات للكآبة التي استبطنته ظاهراً وباطناً ، وهذا سبب ذكرها في هذا الموضع من البحث ، فجبران ذو الذات المهووسة بالعظمة والكمال والخلود يكتب في عام ١٩١٤م – في الفترة التي رافقت كتابة مقالات (**العواصف**) – : "اريد ان أحبَ ، ان اعبَد ، مدى قرون"[١] ، هذه الذات اصطدمت بالعديد من العقبات التي سبّبت لها الحزن والانكسار ، فكتب مقال " **يا بني أمي** "[٢] ، و "**بين ليل وصباح**"[٣] يصوّر فيهما معاناته التي كابدها لبلوغ مكانة عليّة في مجمتعه ، ولكنّه قوبل بالتهميش واللامبالاة ، يقول : "**اسكت يا قلبي فالفضاء لا يسمعك .**

اسكت فالأثير المثقل بالنواح والعويل لن يحمل أغانيك وأناشيدك .

اسكت فأشباح الليل لا تحفل بهمس أسرارك ومواكب الظلام لا تقف أمام أحلامك"[٤] .

ولا يجد جبران حرجاً في التصريح المباشر بفكرته ، ممّا يوحي بمقدار الألم الذي يتردّد في داخله : "**في الصيف أثمرت نفسي . ولما جاء الخريف جمعت أثمارها الناضجة بأطباق من الذهب ووضعتها على ملتقى السبل فمرّ الناس أفراداً وجماعات ولكن لم يمد أحد يده ليتناول منها .**

(...) فصرخت قائلاً : إن الناس لا يريدون البركة في أفواههم ولا الحقّ في أجوافهم"[٥] ،

---

[١] توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ٥٨ .

[٢] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٤٦ – ٤٩ .

[٣] المصدر نفسه ، ص ص ٥٦ – ٦٢ .

[٤] المصدر نفسه ، ص ٥٦ .

[٥] المصدر نفسه ، ص ٥٨ .

ويختم مقاله بعبارات تفاؤليّة يستنهض بها قلبه ، ويستحثّه على المسير مع مواكب الصباح بعد أن اضمحلّت مخاوف الليل وأحلامه السوداء .

لقد قُدّر لهذه الذات الجبرانيّة أن تقترن بعاملَين أرى أنّ لهما أكبر الأثر في تسريع التفاعل بين بواعث الكآبة وتعميقها ، يرجع العامل الأوّل منهما إلى مباشرة جبران المبكّرة للتجربة الأدبيّة والتشكيليّة قبل إتمام دراسته ، ولمّا يصل وقتها إلى مرحلة النضج والاستقرار النفسيّ والفكريّ ، ممّا ضاعف من الذكريات المختزنة عنده في اللاشعور ، ويعود العامل الثاني إلى أنّ جبران كان يتمتّع بذاكرة قويّة ، نتبيّن ذلك من قوله : "أنا من الذين يحفظون ذكرى الأشياء مهما كانت بعيدة ودقيقة ولا يدعون خيالاً من خيالاتها يضمحل مع الضباب ، وقد يكون احتفاظي بأشباح الأيام الغابرة سبباً لكآبتي وانقباضي"[1] ، وهذان العاملان أسهما على المدى البعيد – وفي ضوء ما أفضى إليه البحث في المؤوّل الديناميّ لعلامة الكآبة باعتبارها علامة جامعة – في استدعاء الكثير من الآلام التي رافقته خلال تجارب حياته ، والعوامل الجوهريّة التي كانت سبباً في تعميق كآبته . فما أبرز تلك العوامل ؟ .

تضافرت على جبران عوامل عدّة أدّت إلى هيمنة علامة الكآبة على مدوّنته الأدبيّة والتشكيليّة في آنٍ معاً ، ويمكن تحديد أبرز هذه العوامل وفق التصوّر المنهجيّ الآتي الذي استلهمناه من مدوّنة البحث :

[1] أنطوان القوال ، **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران الرسائل** ، ص ٤٢ . والمقتبس جزء من رسالته لابن عمه نخلة جبران .

أوّلاً : الإرث الدينيّ :

لقد طبع الإرث الدينيّ على نفس جبران مسحة من الألم فكتب (**يسوع المصلوب . كتبت يوم الجمعة الحزينة**)[1] ، يصوّر فيها أوجاع هذا اليوم ومثله من كلّ سنة ، يقول : "**اليوم تقود الذكرى أرواح المسيحيّين من جميع أقطار العالم إلى جوار أورشليم فيقفون هناك صفوفاً صفوفاً قارعين صدورهم محدّقين إلى شبح مكلّل بالأشواك (...) إن النساء المشغولات ببهجة الحياة المشغوفات بالحلى والحلل يخرجن اليوم من منازلهن ليشاهدن المرأة الحزينة الواقفة أمام الصليب وقوف الشجرة اللينة أمام عواصف الشتاء ، ويقتربن منها ليسمعن أنينها العميق وغصّاتها الأليمة**"[2] ، كما يختار جبران مسقط رأسه في شمال لبنان ليكون مسرحاً لأحداث قصّته (**الشيطان**)[3] ، وكهوف وادي قاديشا المقدّس لتدور حولها مجريات قصّته (**العاصفة**)[4] ، ويحيل ذلك على نشأة جبران الأولى في بشرّي معقل المسيحيّين الموارنة ، فقد وُلد لأبوَين مسيحيّين ، وكانت أمّه كاملة رحمة من عائلة قُسس ينتمون إلى هذه الطائفة[5] ، وفتح عينيه على وادي قاديشا أو الوادي المقدّس ، حيث تحوّلت جوانبه إلى أديرة ، ومصلّيات ، ومناسك مع انتشار المسيحيّة عبر الزمن[6] .

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٣٠ – ٣٣ .

[2] المصدر نفسه ، ص ص ٣٠ – ٣١ .

[3] المصدر النفسه ، ص ص ١١٧ – ١٣١ .

[4] المصدر نفسه ، ص ص ١٠٣ – ١١٧ .

[5] انظر : جين جبران و خليل جبران ، **جبران خليل جبران حياته وعالمه** ، ترجمة فاطمة قنديل ، دار الحداثة ، القاهرة – مصر ، ط٢ ، ٢٠٠٩م ، ص ٣٢ .

[6] انظر : إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ص ١٦٣ – ١٦٤ .

وتسيطر شخصيّة المسيح على جبران ، ويكتب مقاله (**مساء العيد**)[1] يصوّر لقاءه بـــه ، ومحاورته إيّاه ، ومشابهته لصفاته ، ويقول في سياق حديثه معه : "**وبعد سكينة نظرت إليه قائلاً : يلوح لي أنّك في حاجة فهلاّ قبلت درهماً أو درهمين ؟**

فأجاب وقد ظهرت على شفتيه ابتسامة محزنة : نعم أنا بحاجة ولكن إلى غير المال .

قلت : وماذا تحتاج ؟

فقال : أنا بحاجة إلى مأوى .. أنا بحاجة إلى مكان أُسند إليه رأسي .

(...) ووقف منتصباً وتعالت قامته وسطع وجهه وبسط ذراعيه فظهر أثر المسامير في كفيه ، فارتميت راكعاً أمامه وصرخت قائلاً : يا يسوع الناصري"[2] ، وبسبب تشرّب جبران فكـــرة لقاء المسيح يحدّث ماري هاسكل بإسهاب أكثر من مرّة عن أحلامه التي يراه فيها ، وأنّ من عادته أن يرى المسيح في العام مرّتين على الأقلّ ، وعن رغبته في أن يراه في أحلامه كلّ ليلة[3] . لقد بدأ جبران يتماهى بشخصية المسيح منذ مرحلة مبكّرة ، حيث لم تكن المـــدارس العامّـــة موجـــودة في قريتـــه وقتئذٍ ، فظلّ التعليم مقصوراً على عدد محصور من الأطفال بواسطة رهبان القرية ، و لم ينل جـــبران حظوة من التعليم الأوّليّ في ظلّ عدم استقرار أسرته ، لكنّه لّما عاد إلى بيروت في ١٨٩٨م وقد بلـــغ من العمر (١٥) عاماً التحق بمدرسة الحكمة التي كانت تدرّس منهجاً منحازاً إلى الكتابات الكنسيّة والتاريخ والطقوس الدينيّة ، وقدّم له معلّمه الأب يوسف حدّاد[4] "مختارات من العهد القديم باللغـــة

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٨٢ – ٨٦ .

[2] المصدر نفسه ، ص ص ٨٥ – ٨٦ .

[3] انظر : توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ص ٧٦ – ٧٧ . تجدر الإشارة إلى أنّ كثيراً من أفكار جبران اللاهوتيّة وضعها في كتابه (**يسوع ابـــن الإنسان**) وصدر في ١٩٢٨م قبل وفاته بثلاثة أعوام . انظر : جبران خليل جبران ، **يسوع ابن الإنسان** ، دار الحكايات ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٧م .

[4] يوسف حدّاد ولد سنة ١٨٦٥م ، كان يتمتّع بموهبة إرشاد تلاميذه إلى الأدب ، وأتيحت لجبران من خلاله القراءة لابن خلدون والمتنبّي وابن ســـينا وشـــعراء الصوفيّة .

العربية والإنجليزية ، خصوصاً الإنجيل الذي أغرق جبران نفسه في أسلوبه وإيقاعه"[1] ، فترك عليه أثراً لا يمحى من ذاكرته الفتيّة .

تغذّى فكر جبران وروحه بحادثة الصلب ، ونشأ الفتى في ظلّ الأجواء الدينيّة المثقلة بالحزن ، يقول : "**أنت أيّها الجبّار المصلوب (...) إن إكاليل الشوك على رأسك هو أجلّ وأجمل من تاج بهرام ، والمسمار في كفّك أسمى وأفخم من صولجان المشتري ، وقطرات الدماء على قدميك أسنى لمعاناً من قلائد عشتروت**"[2] ، وذلك استدعاء لإرثه الدينيّ من الكتاب المقدّس حيث كان يقرأ في صباه : "حمَلَ عاهاتِنا وتحَمَّلَ أوجاعَنا ، حَسِبناهُ مُصاباً مَضروباً مِنَ اللهِ ومَنكوباً وهوَ مَجروحٌ لأجلِ مَعاصينا ، مسحوقٌ لأجلِ خطايانا . سلامُنا أعَدَّهُ لنا ، وبِجِراحِهِ شُفينا . كُلُّنا كالغنَمِ ضَلَلْنا ، مالَ كُلُّ واحدٍ إلى طريقِهِ ، فألقَى علَيهِ الرّبُّ إثمَنا جميعاً . ظُلِمَ وهوَ خاضِعٌ وما فتَحَ فمَهُ . كانَ كنَعجةٍ تُساقُ إلى الذّبحِ ، وكخروفٍ صامتٍ أمامَ الّذينَ يَجُزُّونَهُ لم يفتَحْ فمَهُ"[3] ، ومقاله (**يسوع المصلوب . كتبت يوم الجمعة الحزينة**)[4] تأثّر ظاهر بما تنصّ عليه التعاليم المسيحيّة من إقامة أسبوع الآلام في الرابع عشر من نيسان للتذكير بمحاكمة المسيح وصلبه ، ويصل الحزن ذروته بين المسيحيّين في يوم الجمعة من هذا الأسبوع الذي صلب فيه المسيح ، حيث ينتهي بإطفاء نور الكنيسة بعد القراءات[5] .

لقد كانت ذكرى أوجاع المسيح متنفّساً لتفريغ بعض مشاعر الكآبة عند جبران ، إذ "يصحّ القول أيضاً إن ميول الناس ، الخفية او الصريحة ، الى دمج مشاعرهم المأساوية بفاجعة صلب المسيح

---

[1] جين جبران و خليل جبران ، **جبران خليل جبران حياته وعالمه** ، ص ١٤١ .

[2] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٣٣ .

[3] **الكتاب المقدّس** ، دار الكتاب المقدّس ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، سفر إشعيا ٥٣ : ٤ – ٧ .

[4] جبران خليل جبران ، المصدر السابق ، ص ص ٣٠ – ٣٣ .

[5] انظر للاستزادة : البابا شنوده الثالث ، **تأملات في أسبوع الآلام** ، دون بيانات .

من خلال أسبوع الآلام ، أنفذت صورة المسيح المعذّب إلى قاع نفس جبران – الولـــد ، وجعلتـــها بعدئذٍ محوراً ذهنياً لنظرة جبران – الرجل إلى نفسه"[1] ، وكما يظهر ذلك في رسم جبران لشخـــصيّة يسوع في أكثر من لوحة .

ولعلّ اللافت للانتباه في كتابة جبران عن المسيح هو نبرة الحدّة غير المتّـــسقة والألم ، فقـــد يكون من السائغ إظهار الضعف والحزن في مثل هذه الذكرى ، لكنّ جبران تجاوز ذلك إلى إظهـــار الثورة والتمرّد ، ومرجع ذلك إلى إيمانه بالكآبة في معناها الإيحائيّ المخصوص ، القائم على الإيجابيّـــة البنّاءة ، نحو قوله على لسان المسيح حين التقى به : "**أنا الثورة التي تقيم ما أقعدته الأمم . أنـــا العاصفة التي تقتلع الأنصاب التي أنبتتها الأجيال . أنا الذي جاء ليلقي في الأرض ســـيفاً لا سلاماً**"[2] ، إنّه خروج على القديم المتحجّر بكل أشكاله وصوره ، وبناء فكر نهضوي حتى لو تطلّب القوة في سبيل ذلك ، ويعيد الفكرة فيقرّر ناقداً النظر القاصر في شخص المسيح : "**الإنسانية تـــرى يسوع الناصري مولوداً كالفقراء عائشاً كالمساكين مهاناً كالضعفاء مـــصلوباً كـــالمجرمين فتبكيه وترثيه وتندبه وهذا كل ما تفعله لتكريمه** . (...)

ما عاش يسوع مسكيناً خائفاً ولم يمت شاكياً متوجعاً بل عاش ثائراً وصلب متمرداً ومـــات جباراً .

لم يكن يسوع طائراً مكسور الجناحين بل كان عاصفة هوجاء تكسر بهبوبها جميع الأجنحـــة المعوجة ."[3] فهي دعوة إلى التحرّر من الضعف أمام الشرّ وأهله ، ونبذ الظلم والاســـتبداد اللـــذَين

---

[1] غسان خالد ، **جبران الفيلسوف** ، ص ٢٤ .

[2] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٨٦ .

[3] المصدر نفسه ، ص ص ٣١ – ٣٢ .

طالما شكّلا محوراً في فكر جبران ، وهذه الكآبة الإيجابيّة هي نفسها التي صرّح بها في خطابه لشخص يسوع المصلوب : "**أنت بكآبتك أشدّ فرحاً من الربيع بأزهاره**"[1] .

واستناداً لما سبق أجد أنّ الإرث الدينيّ عند جبران باعثٌ متفاعلٌ مع غيره من العوامل المؤثّرة في الكآبة الجبرانيّة ، فالإيمان بالمعتقدات الغيبيّة له أثرٌ كبيرٌ على الظاهر والباطن في تحقيق الانسجام أو التنافر بين (الذات/الذات) ، وبين (الذات/المجتمع) .

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٣٣ .

ثانياً : الحالة الاجتماعيّة :

أشار جبران في عواصفه إلى بعض أفكاره الخاصّة عن الحياة الاجتماعيّة ، والتي استقرّت في لاواعيه بفعل تراكمات السنين ، وتجارب الحياة ، فمن أفكاره ما يسجّله في رابطة الزواج : "**ما حياة المرء بين زوجته وأولاده سوى شقاء أسود مستتر وراء طلاء أبيض**"[1] ، فجبران خلال حديثه يرفض فكرة الزواج ، بل يسمّيه (عبوديّة خرساء)[2] ، ويكرّر رأيه مؤكّداً : "**إنما الزواج عبودية الإنسان لقوّة الاستمرار . فإن شئت أن تتحرّر طلّق امرأتك وعش خالياً**"[3] ، وبالأخصّ إذا لم يكن الزوجان على اتفاق ووئام ، و لم يجمع بينهما سوى شريعة المجتمع الذي يسعى في الصلح حال الخصومة بين الرجل وامرأته ، عندما "**يجتمع أهل الرجل بأهل زوجته فيتبادلوا الآراء المزخرفة والأفكار المرصّعة ثم يتفقوا على إيجاد السلام بين الزوجين** ، (...) . **وهكذا يتمّ الصلح – الصلح الوقتي – بين الزوجين المتنافرين بالروح فيعودان قهراً عن إرادتهما إلى السكنى تحت سقف واحد حتى "يبوخ" الطلاء ويزول تأثير المخدر الذي استخدمه الأهل والأنسباء فيعود الرجل إلى نفوره ومقته والمرأة إلى إزالة النقاب عن تعاستها**"[4] ، وكأنّ جبران يرجّح كفّة الانفصال على الاتصال ، وينادي إلى الحريّة التي لا تحدّها قيود الزواج .

تركت الأفكار السابقة على نفس جبران كآبة ملازمة ، حتّى إنّه يقول : "**فإن كان هناك من يريد أن يبدل نوحي بالضحك ويحول اشمئزازي إلى الانعطاف وتطرفي إلى الاعتدال فعليه**

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٢٠ .

[2] انظر : المصدر نفسه ، ص ٢٥ .

[3] المصدر نفسه ، ص ١٩ – ٢٠ .

[4] المصدر نفسه ، ص ص ٦٥ – ٦٦ .

أن يريني (...) زوجاً ينظر إلى امرأته بالعين التي يرى بها نفسه"[1] ، فبين طيّات ذاته حزن بالغ ، وفي أعماقه انكسار شديد ، فما باعث هذه المعتقدات عند جبران ؟ .

تحيلنا إجابة السؤال إلى استقراء حالة جبران الاجتماعيّة ، فقد تزوّجت كاملة أمّ جبران – بعد أن هجرها زوجها الأوّل – بخليل جبران ، وأنجبت له جبران ، وماريانا ، وسلطانة ، وضمّت هذه العائلة بكرها بطرس من زواجها السابق . اشتهرت الأمّ بإرادتها القويّة وحكمتها رغم افتقارها إلى التعليم الرسميّ ، بينما عُرف عن خليل الأب مزاجه المتقلّب ، وطباعه الحادّة ، والانشغال بالشراب والمقامرة عن رعاية الأسرة ، فظهرت العديد من المشاكل بين الزوجين[2] ، مما أفقد الطفل جبران إحساسه بالأمان والحبّ باعتبارهما ركائز التربية النفسيّة السويّة . ويتذكّر جبران من طفولته أنّه عاد للبيت ذات مرّة دامي الفم ، ممزّق الثياب ، إثر عراك مع ولد سخر منه – وكان أكبر منه سنّاً – فتلقّته أمّه وألقت عليه موعظة في حسن السلوك وتجنّب الشرّ ، وأمّا والده فوصفه بالجبان وزاد في ضربه[3] ، فترك مثل ذلك أثراً نفسيّاً كبيراً تشكّل في بُغض الأب ، وفقدان القدوة والمثل الأعلى في الوالديّة .

وازدادت الأمور سوءاً حين صادرت الحكومة أملاك خليل الأب ، وأودع السجن بسبب تهمة سياسيّة ، مما اضطرّ الأمّ أن تختار الهجرة بأبنائها إلى أمريكا رغم قلّة المال الذي في يديها[4] ، فأشعلت الغربة والفقر نفس جبران الطفل ولّما يجاوز (١٣) من عمره ، وحمّلته تجارب قاسية يصعب تجاوزها ، وهو الذي يحفظ تفاصيل ذكرى الأشياء الدقيقة والبعيدة .

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٦٩ .

[2] انظر : جين جبران و خليل جبران ، **جبران خليل جبران حياته وعالمه** ، ص ص ٣١ – ٣٤ .

[3] انظر : ميخائيل نعيمة ، **جبران خليل جبران** ، مؤسسة نوفل ، بيروت – لبنان ، ط١٠ ، ١٩٨٥م ، ص ٣١ .

[4] انظر : جين جبران و خليل جبران ، المرجع السابق ، ص ص ٥٠ – ٥١ .

ويضاف إلى ما سبق من آثار الحالة الاجتماعيّة على جبران تماهيه بشخصيّة يسوع بعد تداعي السلطة الأبويّة ، والبحث عن مثَل أعلى يشغل فراغ الوالديّة ، كما ظهر في مقال : (**يسوع المصلوب . كتبت يوم الجمعة الحزينة**)[1] ، ومقال (**مساء العيد**)[2] . ومن ذلك إسقاطاته في مثل حديثه إلى الليل ووصفه بالأب ، يقول : "**هناك رأيتك أيّها الليل ورأيتني ، فكنت بهولك لي أباً وكنت بأحلامي لك ابناً**"[3] ، ويحيل ذلك على زعزعة ظاهرة داخل نفس جبران ، ومنشأ هذا الاضطراب عائد إلى الكآبة التي استبطنته بفعل الأبوّة غير الملائمة ، وبسبب الزواج الفاشل بين والديه ، ومن المحتمل أن يكون هذا تفسيراً لتعزّب جبران ، ورفضه فكرة الزواج من أصلها .

ولقد اختزن في الشعور الجبرانيّ كرهٌ لمجتمعه ، ورغبة في الانتقام منهم ، ومرجع ذلك إلى الكآبة الداخليّة التي سيطرت عليه ، فكتب مقال "**يا بني أمي**"[4] يستفهم عن طلباتهم منه وقد دعاهم إلى صعود قمّة الجبل ليريهم ممالك العالم ، وإلى الذهاب إلى السهول ليروا مناجم الذهب وكنوز الأرض ، لكنّهم رفضوا وآثروا القعود واتباع سبيل الآباء والأجداد ، فقال في نهاية حديثه لهم : "**إنّما الإنسانية نهر بلّور يسير متدفقاً حاملاً أسرار الجبال إلى أعماق البحر . أمّا أنتم يا بني أمّي فمستنقعات خبيثة تدبّ الحشرات في أعماقها وتتلوى الأفاعي على جنباتها .**

(...)

أنا أكرهكم يا بني أُمي لأنكم تكرهون المجد والعظمة .

أنا احتقركم لأنكم تحتقرون نفوسكم .

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٣٠ - ٣٣ .

[2] المصدر نفسه ، ص ص ٨٢ - ٨٦ .

[3] المصدر نفسه ، ص ٣٩ .

[4] المصدر نفسه ، ص ص ٤٦ - ٤٩ .

أنا عدوّكم لأنّكم أعداء الآلهة ولكنكم لا تعلمون !!!"[1] .

وحتّى في لحظات انقباض جبران عن الناس ، ودخوله في عزلته الاختياريّة ، فإنّه يُرجع ذلك إلى بغضه لمن حوله بعد أن سعى في إصلاحهم : "**هجرت الناس لأن أخلاقي لا تنطبق على أخلاقهم ، وأحلامي لا تتفق مع أحلامهم** (...) **. لم أطلب الوحدة للصلاة والتقشف بل طلبتها هارباً من الناس وشرائعهم وتعاليمهم وتقاليدهم وأفكارهم وضجتهم وعويلهم**"[2] ، ولعلّ في ذلك دليلاً على المشاعر المستقرّة في اللاواعي الجبرانيّ ، فتكون توبيخاته لهم "في غالبيتها مجموعة إسقاطات ، فنيّة أنيقة ، لضجيج نفسي يضطرب بمشاعر البحث عن "ذات جديدة" خالصة من بصمات الإرث العائلي والاجتماعي الطبقي"[3] .

وتأكيداً لما سبق لم تورد المصادر الجذورَ العرقيّة لآل جبران ، فلا أحد يعرف بشكل مؤكّد من أين انحدروا ، رغم الإشارات الضئيلة التي لا تخرج من دائرة الشكّ والاحتمال ، وقد كان آل جبران بضع عائلات تعيش في قرية بشرّي في لبنان ، ولم يشتهروا في قيادة أو صناعة ، وأمّا عشيرة والدته فقد كانت عائلة كهنوتيّة ذات مكانة، حظيت بقوّةٍ سببها العدد الكبير لأفراد تلك العشيرة[4] .

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٤٩ .

[2] المصدر نفسه ، ص ١٠٩ .

[3] غسان خالد ، **جبران الفيلسوف** ، ص ٧٧ . ويظهر تأثير الحالة الاجتماعيّة في كآبة جبران في عدّة مقالات خارج حدود مدوّنة البحث ، منها مقال "يوم مولدي" ، وفيه يذكر حسرته وحزنه على سنّيه الخمس والعشرين التي قضاها . انظر : جبران خليل جبران ، **دمعة وابتسامة** ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٥م ، ص ص ٢٣٥ – ٢٤٥ . و مقال "الكآبة الخرساء" وفيه تصريح باقتران كآبته بذكريات نشأته الأولى . انظر : جبران خليل جبران ، **الأجنحة المتكسرة** ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة – مصر ، ٢٠١٢م ، ص ص ١١ – ١٢ .

[4] انظر : جين جبران و خليل جبران ، **جبران خليل جبران حياته وعالمه** ، ص ص ٣٠ – ٣٢ .

وبالرغم من ذلك كلّه فقد سعَت الذات الجبرانيّة الكئيبة والمسكونة بهـــاجس العظمـــة إلى التباهي بالأصول المميّزة التي تناسب كبرياءها ، وإثبات المكانة الاجتماعيّة المرموقة لتمنحها شيئاً من القوّة ، ولتزيل عنها أوجاع الألم الناتج عن النقص ، فنظر جبران في تاريخ أجداده من جهة أبيه فلم يجد شيئاً يمكنه المفاخرة به ، ممّا دعاه إلى ادّعاء الكثير من القصص المختلقة عنهم ، فيذكر أنّه جاء من أسرة أرستقراطيّة حاكمة ذات ثراء ، وأنّ أجداده وأمّه كانوا على قدر واسع من الثقافة والعلم ، مع إتقانهم لأكثر من لغة[1] .

[1] انظر : توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ص ٦٣ – ٦٤ . وتظلّ الكآبة الجبرانيّة بمعناها القائم على الإيجابيّة قرينةَ الكآبة النفسيّة المنطوية علـــى الحزن والألم والانكسار ، فجبران يرى في أمّه ينبوع العطاء المدهش الذي يستقي منه ثورته ، وفي والده ذلك المحارب العنيد الذي حرّضه على خوض غمـــار الحياة وحيداً ، ففي رسالة إلى ماري هاسكل يقول : "ثلاثة اشياء عملت لي اكثر مما عمله لي أي شيء آخر في حياتي : امي ، التي كانـــت مدهـــشة جـــدا وتركتني وشأني ؛ وانت ، التي آمنت بي وبنتاجي ؛ وابي ، الذي حاربني واستفزني للقتال" . توفيق صايغ ، المرجع السابق ، ص ١٣٦ . ويلاحظ كيف قـــدّم جبران ماري هاسكل على والده الذي حلّ في الآخر ، وما في ذلك من دلالة رفع ماري هاسكل لمقام الأمّ بالمجاورة ، والتحامل الداخليّ النفسيّ علـــى الأب الذي لم يستحقّ أن يكون ذكره رديفاً لذكر الأمّ كما تجري العادة .

ثالثاً : الوضع الصحّي :

في قصّة جبران (**فلسفة المنطق أو معرفة الذات**)[1] إسقاطات صريحة عن حالته الصحيّة والجسديّة ، حيث أجده يتقمّص شخصيّة أسماها (سليم أفندي دعيبس) ، ويخاطب نفسه أمام المرآة : "**أنا قصير القامة وهكذا كان نابليون وفكتور هوغو .**

أنا ضيق الجبهة وهكذا كان سقراط وسبينوزا .

أنا أصلع وهكذا كان شكسبير .

أنفي كبير ومنحن إلى جهة واحدة وهكذا كان سفنرولا وڤولتير وجورج واشنطن في عينيّ سقم وهكذا كان بولس الرسول ونيتشه . (...)

كتفاي متباينتان فالواحدة تعلو على الأخرى وهكذا كان غمبتا وأديب إسحاق .

يدايا ثخينتا الكفّين قصيرتا الأصابع وهكذا كان بليك ودانتون .

وبالإجمال جسدي ضعيف نحيل وهذا شأن أكثر المفكّرين الذين تتعب أجسادهم في مرامي نفوسهم"[2] ، وفي حديثه سرد شبه تفصيليّ عن هيأته ، ومقارنة مباشرة بعظماء القيادة والفكر والفنّ وغيرهم ، وذلك مدح للذات من طريق خفيّ ، مثلما يحبّ أن يفتخر دوماً .

وكما أرى في كتابات جبران الأخرى ورسومه التشكيليّة ما يمكن أن أعدّه من تلك الإسقاطات عن قِصَره وضآلة حجمه ، ويظهر هذا في مقاله الموسوم بـ "**الجبابرة**"[3] ، وفيه يقول :

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٩٩ – ١٠٢ .

[2] المصدر نفسه ، ص ص ١٠٠ – ١٠١ .

[3] المصدر نفسه ، ص ص ٨٧ – ٩٠ .

"**حولي بكل مكان أقزام يرون عن بعد أشباح الجبابرة متناضلين**"[1] ، ويصوّر نفسه بشكل ضمنيّ واحداً من هؤلاء الجبابرة العظماء ، وفي قصّته (**البنفسجة الطموح**)[2] يروي رغبة البنفسجة في أن تضارع الأزهار المرتفعة ، وهي تشكو من قصَرها : "**ما أقلّ حظّي بين الرياحين ، وما أوضع مقامي بين الأزهار ! فقد ابتدعتني الطبيعة صغيرة ، حقيرة ، أعيش ملتصقة بأديم الأرض ، ولا أستطيع أن أرفع قامتي نحو إزرقاق السماء ، أو أُحوّل وجهي نحو الشمس مثلما تفعل الورود**"[3] ، وتظهر هذه الإسقاطات كذلك في خطابه الفنّيّ التشكيليّ فيرسم الأجساد أحياناً بشكل ضخم وعملاق خارج عن المألوف ، على نحو ما يظهر في (رسم١) ، كما أنّ مجمل لوحاته لا تكاد تصل إلى المتر طولاً ، كلّ ذلك يترجم شعوره المكبوت بالدونيّة الجسديّة .

رسم١.

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٨٩ . وتتكرّر فكرة الجبابرة في ص ص ٢٢ ، و ٣٧ ، و ٥٢ ، و ٥٣ ، و ٨٧ ، و ٩٠×٢ .

[2] المصدر نفسه ، ص ص ١٦١ – ١٦٦ .

[3] المصدر نفسه ، ص ١٦١ .

يحيل ما سبق على حادثة وقعت لجبران في صباه غيّرت مسار حياته من الناحية الصحيّة ، وانعكس أثرها على الجانب النفسيّ لديه بالانقباض والحسرة ، فحينما كان في (١٠) أو (١١) من عمره سقط من جسرٍ عالٍ يرتفع أكثر من (١٠٠٠) قدم ، فسبّبت له هذه السقطة جروحاً عميقة في رأسه ، وكُسرت كتفه اليسرى ، وجُبر العظم خطأً على اعوجاج وبروز إلى الأمام ، ممّا استدعى الأطبّاء إلى كسر العظم وإعادة تثبيته ، ورُبط جبران الطفل على صليب لمدّة (٤٠) يوماً[١] ، فكان ينام وهو مقيّد في وضع منتصب[٢] ، مما ضاعف فيه شعور الألم وسلب الحريّة والحركة .

ظلّ جبران يعاني من هذه السقطة طيلة حياته ، بل إنّه علّل قِصَر قامته ، وتوقّف نموّه ، وضعفه الجسمانيّ بهذا السبب ، وكان من المنطقيّ في شخصيّة جبران – عطفاً على ما سبق – أن يختلق أخباراً تظهر انحداره من سلالة قويّة وعظيمة البنية ، وأن يترجم تأثّره النفسيّ برؤى وأحلام يراها كثيراً في نومه ، ويقصّها على ماري هاسكل ، وكيف "يرى نفسه فيها كبيرا ضخما ، وانه يرفع احدى ساقيه ويشعر بانها جبل ، وينظر الى اصبعه فيراها بعيدة عنه جدا – ثم يستيقظ ، "وآه ، فاذا انا صغير جدا في فراشي""[٣] .

لقد أحبّ جبران الحياة في شطر حياته الأوّل ، ورسمها بصورة امرأة وتغنّى بجمالها وتعلّقه بها ، يقول في حديثه : "**إنّ آثار أصابع المرأة التي أحبّها قلبي لم تزل ظاهرة على بلّور مرآتي ، وعطر أنفاسها ما برح متضوّعاً بين طيات أثوابي ، وصدى صوتها لم يضمحل بعد من زوايا منزلي . ولكن المرأة نفسها – المرأة التي أحبّها قلبي – قد رحلت إلى مكان قصيّ يدعى**

[١] لعلّ في ذلك تيمّناً بالمدّة التي قضاها المسيح في البريّة ، وإشارة إلى مدى تقديس التعاليم الدينيّة في المجتمع آنذاك ، وقد كان في صلب جبران هذه المدّة باعث له للتأمّل في شخصيّة يسوع ، ويضاف هذا إلى ما سبق من أسباب تماهي جبران بهذه الشخصيّة .

[٢] انظر : جين جبران و خليل جبران ، **جبران خليل جبران حياته وعالمه** ، ص ٤٢ .

[٣] توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ١٣٠ .

وادي الهجر والسلوان"[1] ، وبعد ذاك الحبّ والتعلّق غدَت الحياة عنده "**امرأة ترتدي الأيام البيضاء المبطّنة بالليالي السوداء . (...) امرأة عاهرة ولكنّها جميلة ومن يرى عهرها يكره جمالها**"[2] ، وقد عنوَن هذه المقالة بـ "**قبل الانتحار**"[3] ، ممّا يوحي بالقلق المتنامي داخل روحه ، واختلال التوازن الفكريّ والعاطفيّ ، ووصول الكآبة حدّاً يفكّر معه في قتل نفسه ، هرباً من الموت إلى الموت .

أمّا سرّ هذا التحوّل في نظرة جبران للحياة فلعلّه نتاج الأسقام التي رافقت جسده الضعيف ، فظلّ يشكو من اعتلال القلب ، وأرهقته زياراته المتكرّرة للمستشفيات ، فيكتب في تذمّر : "منذ جئت هذه المدينة [نيويورك] وأنا أنتقل من طبيب اختصاصي إلى طبيب اختصاصي ، ومن فحص إلى فحص أدقّ"[4] ، وقد صرفه ذلك عن شغفه بالكتابة والرسم ، فكان أشقّ عليه من المرض ، وفي رسالة إلى ميخائيل نعيمة يخبره : "لقد صرت يا ميشا في حالة "مقبولة" وقد ذهبت آلام النقرس أو "العصبي" وقد تحوّل التورّم إلى ضدّه ، أما العلّة فهي في مكان أعمق من الأعصاب والعظام ، (...) إن الأطباء حظروا عليّ العمل ، ولكنّني لا أستطيع سوى العمل"[5] ، فأحسّ بأوجاع جسديّة ونفسيّة متراكمة أورثته الكآبة والانكسار الداخليّ .

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٤٤ .

[2] المصدر نفسه ، ص ٤٥ .

[3] المصدر نفسه ، ص ص ٤٣ – ٤٥ .

[4] ميخائيل نعيمة ، **جبران خليل جبران** ، ص ٢٠٣ .

[5] المرجع نفسه ، ص ٣٠٣ .

تطوّر إحساس جبران بالكآبة بسبب وضعه الصحيّ ، "ولعلّه وقع أسير الخوف من مـــرض السلّ الذي حصد أفراد عائلته"[1] ، حتّى بات يعايش قلقاً أنطولوجيّاً متأتّياً من فكرة الموت[2] ، ففي عام ١٩٠٢م توفّيت محبوبته سلطانة تابت وقد تعلّق بها ، فانفطر قلبه عليها ، وفي العام نفسه توفّيت شقيقته سلطانة وهي لم تتجاوز (١٤) من عمرها ، وفي العام الذي يليه توفّي أخوه غـــير الـــشقيق بطرس ، وتوفّيت أمّه بعده ، ثمّ في ١٩٠٩م توفّي والده ، فتجمّعت الأحزان عليه من كلّ جانـــب ، و لم يكن يهدأ من فاجعة الموت حتّى تهبط عليه تارة أخرى .

[1] غسان خالد ، **جبران الفيلسوف** ، ص ٨٧ .

[2] انظر في تأثير علامة الموت على جبران من هذا البحث ص ص ٨٢ – ٨٣ .

رابعاً : العلاقات العاطفيّة :

التقى جبران في محطّات حياته المتنقّلة بين لبنان وأمريكا وفرنسا بالعديد من النساء ، وأنشأ علاقات عاطفيّة تركت أثراً بادياً عليه ، وساهمت في قَوْلبة فكره وروحه ، وفي بناء نفسيّته ، وتحديد ملامح شخصيّته ، كما انعكست على أدبه وفنّه التشكيليّ ، وأستثني منها العلاقات العابرة المتعدّدة التي اقتضتها الحياة الاجتماعيّة ، فقد كانت كثرتها سبباً في رواج الإشاعات حول جبران[1] .

إنّ للحبّ عند جبران نظرة خاصّة أبانها في عواصفه ، فهو "**السرّ الخفيّ الكامن خلف الدهور المختبئ وراء المرئيات الساكن في ضمير الوجود**"[2] ، ويكتب جبران مقالته (**على باب الهيكل**)[3] في محاولة منه لكشف هذا السرّ داخل المحراب المقدّس ، ويقول : "**قد طهّرت شفتيّ بالنار المقدّسة لأتكلّم عن الحبّ ، ولما فتحت شفتيّ للكلام وجدتني أخرس**"[4] ، ويطرح العديد من التساؤلات لاستيضاح كينونة "**هذه الفكرة المطلقة التي تجيء سبباً لجميع النتائج وتأتي نتيجة لجميع الأسباب**"[5] ، ثمّ يأتيه الجواب ، ويسمع صوتاً من داخل الهيكل يقول : "**الحياة نصفان : نصف متجلّد ونصف ملتهب . فالحب هو النصف الملتهب .**

---

[1] كتبت له ماري هاسكل مرّة عمّا وصل إليها من أخبار عن علاقاته بالنساء في باريس ثمّ في نيويورك ، فيجيبها بأنّه منشغل في إنجاز كتب ورسوم عدّة ، ويردّ : "ان كل من يعرف هذا يعرف ان تحقيق ذلك لم يترك لي متسعا من الوقت للعلاقات العاطفية . لقد كنت مشغولا جدا" . توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ٢٧ . وأشير هنا إلى دراسة تميّزت بالتدقيق ، وربط الأحداث ، مع مناقشة أغلب ما كتب عن جبران حول علاقاته بالنساء ، وألاحظ عليها عدم الشموليّة ، فقد تجاوزت نساء تركن أثراً في جبران ، أمثال هيلانة غسطين ، وبياتريس هينكل ، وغيرهما ، والدراسة لوفيق غريزي ، **نساء في حياة جبران وأثرهنّ في أدبه** ، دار الطليعة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢م .

[2] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٣٥ .

[3] المصدر نفسه ، ص ص ٣٣ – ٣٧ .

[4] المصدر نفسه ، ص ٣٣ .

[5] المصدر نفسه ، ص ٣٥ .

فدخلت الهيكل إذ ذاك وسجدت راكعاً مبتهلاً مصلّياً هاتفاً : اجعلني يا ربّ طعاماً للّهيب – اجعلني أيّها الإله مأكلاً للنار المقدّسة. آمين"[1] .

يشير ما سبق إلى أنّ جبران اختار أن يجعل الحبّ ترجمةً عن حرقة الألم النفسيّ ، والمشاعر المكبوتة في داخله ، والأحاسيس المتراكمة بسبب علاقاته العاطفيّة ، فقدّم روحه قرباناً لنار الحبّ ، لكنّ هذا الحبّ "ذو طابع صوفي يتسامى عن غرائز الجسد ، ويحلّق بأجنحة ما ورائية تلامس عرش النور السماوي"[2] .

وقد قصّ جبران في خطابه الأدبيّ (٤) علاقات زوجيّة تباينت نهاياتها ، يكشفها الجدول الآتي :

م	عنوان القصّة	السياق	نهاية العلاقة
١	**حفار القبور**	ص ص ١٧ – ٢٣	طلاق
٢	**السرجين المفضض**	ص ص ٦٩ – ٧٠	فتور
٣	**السم في الدسم**	ص ص ١٥٣ – ١٥٨	هجران
٤	**ما وراء الرداء**	ص ص ١٥٨ – ١٦١	موت

وقد كانت العلاقة في (**السم في الدسم**) و (**ما وراء الرداء**) مركّبة ، ففي الأولى أحبّت الزوجة صديق زوجها وأحبّها ، ولكنّها ظلّت مخلصة لزوجها الذي أحسّ بتلك المشاعر فهجر زوجته لتتبع قلبها ، وفي القصّة الثانية أحبّ الكاهن زوجة الرجل ، وكان ذلك الحبّ سراً أخفاه عن الجميع حتّى

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٣٧ .

[2] وفيق غريزي ، **نساء في حياة جبران وأثرهنّ في أدبه** ، ص ١٥ .

ماتت الزوجة ، فجثا عندها وباح لها بمكنونه . فكيف ساهمت العلاقات العاطفيّة في بنـــاء خطـــاب جبران الأدبيّ ؟ .

تحيلنا إجابة السؤال على أظهر هذه العلاقات العاطفيّة في حياة جبران ، فقد نبض قلبه بحبّـــه الأوّل لحلا الضاهر ابنة قريته بشرّي ، وهو فتى لم يناهز (١٦) من عمره[١] ، وقد كانت صـــاحبة حسب وجمال وجاه ، في حين لم تملك عائلة جبران من ذلك شيئاً ، وبسبب هذا الفارق الاجتماعيّ بينهما منعها أخوها من ملاقاة جبران ، وانتهى بينهما الأمر بالحرمان[٢] . وفي الوقت ذاته بـــبيروت عام ١٩٠١م كان جبران يشاطر قلبه مع سلطانة تابت ، وهي أرملة شاعرة وذات ذوق فنّيّ ، وقـــد تعلّق جبران بها كثيراً وأظهرت برودا تجاهه ، وفجع بوفاتها فجأة بعد (٤) أشهر من تعارفهما[٣] .

التقى جبران في بوسطن بالشاعرة والكاتبة المسرحيّة جوزفين بيبودي عام ١٨٩٨م ، وعمره آنذاك (١٦) عاماً ، لكنّه كان لقاءً عابراً ، وتوطّدت علاقتهما مع مرور الزمن بعد قدوم جـــبران الثاني إلى أمريكا ، وقد فُتن جبران بجمالها وذكائها ، ويمكن اعتبارها مُلهمة جبران الأولى في الغربة ، وقد أهداها باكورة نتاجه الأدبيّ المتمثّل في كتاب (**الموسيقى**) ، واستمرّت العلاقـــة بـــين جـــبران وجوزفين ما يقارب (١٠) سنوات ، وانتهت بزواج جوزفين مسبّبة صدمة قويّة لجبران منعته مـــن الإجابة عن كلّ رسائلها بعد ذلك[٤] .

---

[١] يصرّح جبران في (**الأجنحة المتكسرة**) بأنّه التقى بحلا الضاهر وهو في (١٨) من عمره . انظر : جبران خليل جبران ، **الأجنحة المتكسرة** ، ص ٧ . لكـــنّ المصادر التاريخيّة تؤكّد بأنّ لقاءهما الأوّل كان في ١٨٩٨م ، أي حين كان جبران في (١٦) من عمره ، ولعلّه كان يحذر من إظهار هذه العلاقة قبـــل بلـــوغ السنّ القانونيّ المنصوص عليه ، وهو عمر (١٨) سنة .

[٢] انظر : وفيق غريزي ، **نساء في حياة جبران وأثرهنّ في أدبه** ، ص ص ٣٠ – ٣٤ . وحلا الضاهر هي بطلة قصة الحبّ الطويلة من كتاب جبران (**الأجنحـــة المتكسرة**) على الراجح ، وقد استعار لها اسم سلمى كرامة بالرغم من نفيه لذلك ؛ ليحيط نفسه بهالة الغموض كعادته ، ويكتب معلّقاً علـــى كتابـــه : "ان الشخصيات والحوادث هي خلقي انا – لاني اعتقد انه ينبغي على الكاتب ان يكون شيئا جديدا – (...) ولكن مع اني عرفت بالطبع علاقات غرامية وتيقظت على الحياة – فليس في هذا الكتاب أي شيء شخصي متعلق بي . ولم اعرف اية شخصية من شخصياته" . توفيق صايغ ، **أضواء جديـــدة علـــى جـــبران** ، ص ٢٨٠ .

[٣] انظر : وفيق غريزي ، المرجع السابق ، ص ص ٣٤ – ٣٥ .

[٤] انظر : المرجع نفسه ، ص ص ٢٣ – ٣٠ . و إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ص ٤٥ – ٥٢ .

تعرّف جبران على ماري هاسكل في ١٩٠٤م أثناء هجران جوزفين له ، فوجد فيها اليد المنقذة من محنته النفسيّة ، ورأت فيه سمات الشابّ الذكيّ صاحب الهمّة العالية ، فتعلّقا ببعضهما على الرغم من أنّها تكبره بـ (١٠) سنوات ، وقدّمت له الدعم الماديّ والمعنويّ ، ودامت العلاقة بينهما نحواً من (٢٧) سنة حتّى وفاة جبران ، وهي أطول علاقة أقامها مع امرأة ، وقد أهداها مجموعته القصصيّة (**عرائس المروج**) ، وسطّر عليها : "مع حبّ طفل قويّ إلى ماري" ، وتكشف الرسائل المتبادلة بينهما عن حبّ عميق لكنّ حرارة الصدق فيه متفاوتة ، وأثناء علاقتهما عرض عليها جبران الزواج فرفضت ، ثمّ تزوّجت قبل وفاته بـ (٥) أعوام[١] .

وظلّ جبران يتنقّل في علاقاته العاطفيّة من امرأة إلى أخرى محتفظاً بعلاقته مع ماري هاسكل ، فوقع في غرام ميشيلين ثمّ هجرها بعد بضعة أشهر[٢] ، ثمّ أنشأ علاقة أخرى مع شارلوت تيلر وانفصلا عن بعضهما تحت ظروف غامضة[٣] ، وبعدها تعرّف على ماري قهوجي[٤] ، وماري خوري[٥] ، وهيلانة غسطين[٦] ، وكلّهنّ لبنانيات الأصل هاجرن إلى أمريكا ، وتقاسم جبران معهنّ الحبّ الذي تحوّل بمرور الوقت إلى صداقة . وأثناء ذلك بدأت قصّة حبّه مع ميّ زيادة الأديبة الناقدة ، حبٌّ تراسلاه من مصر حيث ميّ إلى أمريكا مستقرّ جبران ، واستمرّ طيلة (٢٠)

---

[١] انظر : وفيق غريزي ، **نساء في حياة جبران وأثرهنّ في أدبه** ، ص ص ٣٦ – ٤٦ .

[٢] انظر : وفيق غريزي ، المرجع السابق ، ص ص ٤٦ – ٥١. و إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ص ٢٠٥ – ٢٠٧ .

[٣] انظر : وفيق غريزي ، المرجع السابق ، ص ص ٥١ – ٥٢ .

[٤] انظر : المرجع نفسه ، ص ص ٥٢ – ٥٣ .

[٥] انظر : المرجع نفسه ، ص ص ٥٤ – ٥٦ .

[٦] انظر : إسكندر نجّار ، المرجع السابق ، ص ص ١٥٨ – ١٥٩ .

عاماً لم يلتقيا خلالها أبداً[1] . كما أقام جبران علاقة غامضة كانت طيّ الكتمان مع غيتريد پاري امتدّت كذلك قرابة (٢٠) عاماً[2] .

إنّ مجموع هذه العلاقات العاطفيّة الجبرانيّة يكشف تنوّع نهاياتها حسب ما يوضّحه الجدول الآتي :

م	طرف العلاقة العاطفيّة	نهايتها
١	حلا الضاهر	حرمان
٢	سلطانة تابت	موت
٣	جوزفين بيبودي	هجران
٤	ماري هاسكل	رفض الزواج
٥	ميشيلين	هجران
٦	شارلوت تيلر	انفصال
٧	ميّ زيادة	انعدام اللقاء

يمكن ملاحظة أنّ نهاية هذه العلاقات العاطفيّة تدور حول الألم والحسرة ، وتكرارها يزيد الوطأة على جبران ؛ لأنّ ذلك "يمثل ضغوطا نفسية وعبئا ، وجهدا على الجسم والصحة مما قد يرتبط بالإصابة بكثير من أمراض العصر"[3] ، فولّدت النهايات الحزينة كآبة داخليّة وانكساراً ، وظلّت تتفاعل مع غيرها من البواعث داخل الذات المنسحقة تحت ثقل القهر والطبقيّة .

[1] انظر : إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ص ١٢٠ – ١٢٥ . و وفيق غريزي ، **نساء في حياة جبران وأثرهنّ في أدبه** ، ص ص ٥٧ – ٦٩ .

[2] انظر : وفيق غريزي ، المرجع السابق ، ص ص ٦٩ – ٧٣ . وهي علاقة لم يُشر إليها أغلب الدارسين لجبران على طولها ؛ لأنّها لم تنكشف إلاّ مؤخراً .

[3] عبدالستار إبراهيم ، **الاكتئاب اضطراب العصر الحديث فهمه وأساليب علاجه** ، ص ١٠٤ .

وتكشف هذه العلاقات العاطفيّة – كذلك – عن تمكّن عقدة أوديب[1] من جبران ، حيث فقدَ في طفولته التماهي بالسلطة الأبويّة التي رأى فيها القسوة والتهوّر ، في حين رأى في أمّه الحنان والعطف ، فأشبع داخله بحبّ الأمومة ، وظلّ يبحث عن هذا الحبّ ، ويغذّي نفسه به ، وازداد سعياً في بحثه هذا بعد وفاة والدته عام ١٩٠٣م ، وهو ما يفسّر ارتباطه بنساء أكبر منه سنّاً[2] حسب ما يظهره الجدول الآتي :

م	طرف العلاقة العاطفيّة	فارق السنّ
١	حلا الضاهر	سنتان
٢	سلطانة تابت	١٥ سنة
٣	ماري هاسكل	١٠ سنوات
٤	ميشيلين	بضعة شهور
٥	ماري قهوجي	٤ سنوات
٦	ماري خوري	٩ سنوات
٧	ميّ زيادة	٣ سنوات

ورسائله إلى محبوباته وعشيقاته لا تخلو من مناداتهنّ بلقب الأمّ ، أو وصف نفسه بالطفل أمامهنّ[3] ، حيث يخلط حبهنّ بمشاعره الداخليّة تجاه حبّ الأمّ وفْق عقدة أوديب .

[1] وضع العالم النفسي فرويد تنظير عقدة أوديب ، وقد استوحاها من أسطورة يونانيّة تحكي أنّ عرّافاً تنبّأ للملك أنّه سيقتل على يد ابنه ، ولّما ولدت زوجته ابناً رماه في الجبال ، وعاش الابن (أوديب) حتّى كبر وتطلّع لمعرفة موطنه ، وفي طريق عودته صادف رجلاً فتقاتل معه فقتله ، و لم يدْرِ أنّه أبوه ، ودخل المدينة فتزوّج أرملة كانت هي أمّه دون معرفتهما بذلك ، وأنجب منها طفلة ، وعندما ظهرت الحقيقة شنقت الأمّ نفسها ، وفقأ أوديب عينيه وهام على وجهه في البرّيّة . وقد لاقت عقدة أوديب الكثير من التنظير ، ومفهومها كما يوضّحه فرويد : "إن أول موضوع لحب الصبي الصغير هو أمه ، وإنه ليبقى متعلقاً بها أثناء تكون عقدة أوديب ، بل قد يبقى حبه ملازماً له طول حياته" . سيجموند فرويد ، **محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي** ، ترجمة عزت راجح ، دار مصر للطباعة ، مصر ، د.ت ، ص ١٠٧ .

[2] انظر : وفيق غريزي ، **نساء في حياة جبران وأثرهنّ في أدبه** ، ص ٨١ .

[3] انظر : المرجع نفسه ، ص ص ٨١ – ٨٢ . و توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ص ١٢٩ – ١٣٠ .

بل إنّ جبران يرى الأمومة حتّى في غير النساء ممّا يذكّره بأمّه ، ويعيد إلى لاشعوره صفاتها التي تغذّى بها في نشأته الطفليّة الأولى ، وأرى ذلك في مثل قوله واصفاً الطبيعة : "**أيتها الأم العظيمة بجبروتها ، الهائلة بحنانها**"[1] . ولعلّي لا أبالغ إن قلت إنّ جبران ذهب إلى أبعد من هذا في التماهي بدور الأمّ ، فهو يشبّه نفسه بالأمّ الحامل باعترافه عند حديثه عن (**العواصف**) : "أنا كالمرأة الحامل : ليس لي إلا أن أضع بين أيدي الحياة ما أحمله في أحشائي"[2] ، ويتمنّى أن تسكن فيه أمّ تكون مصدر إلهاماته : "ان المتصوف ليقول ان المرأة في قرارة نفس الفنان هي مصدر قوته . واملي ان تكون المرأة التي فيّ أمّاً صغيرة"[3] ، ويقول لماري هاسكل : إنّ كلاً منهما أمّ للآخر[4] .

وقد شغلت عقدة أوديب جبران في خطابه التشكيليّ كما ظهرت على خطابه الأدبيّ ، فلوحته (رسم٣) تحت عنوان (أمومة) تصوِّر رحمة الأمّ وحنوّها على أطفالها ، وغياب دور الأب في إطار الصورة ، وترسم ملامح البؤس الصامت على الشفاه والعيون المطبقة ، حيث تبتلع الخلفيّة السوداء كلّ شيء ، ولعلّ جبران قصد بها تصوير أسرته التي تضمّ أمّه وأختيه ، واختار هو أن يكون الطفل الذي في حِجر أمّه . وفي (رسم٥) يظهر (السِّنْتور) بجسد نصفه الأعلى أنثى ونصفه الثاني حصان تحنو على رجل ملقى على الأرض ، وكأنّها تواسيه وتشدّ من أزره لينهض[5] . وتبيّن ممّا

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ١٦٢ .

[2] ميخائيل نعيمة ، **جبران خليل جبران** ، ص ١٨٢ .

[3] توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ١٣٠ .

[4] المرجع نفسه ، ص ١٢٩ .

[5] أمكنني تتبّع رسمة (السِّنْتور) حسب الدليل الواصف لأعمال جبران التشكيليّة من كتاب (**شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني**) فوجدتها (٩) لوحات ، منها (٧) كان نصفها الأعلى جسد امرأة ، وواحدة لجسد شابّ ، وواحدة غير محدّدة وأرجّح أنّها لجسد امرأة . انظر : سمير السالمي ، **شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني** ، ص ص ٢٠٣ – ٢٢٣ . وقد بحثت عن اللوحات السبع فوجدت ستّاً منها مبثوثة في المؤلفات التي تناولت جبران وعلى شبكة المعلومات العالميّة (الإنترنت) ، وكلّها تصوّر (السِّنْتور) في حالتين : القوة ، والحنان ، فتارة تحمل (السِّنْتور) طفلاً تجري به ، وفي لوحات أخَر تحنو على رجل أو رجال مستلقين على الأرض ، وفي غيرها تصوّر جموح الحصان مع تقاسيم الأنثى الرقيقة ، وكلّ ذلك انعكاسٌ لصفات أمّ جبران المرتكزة على الحكمة والحزم والعطف ، مما يدعم تمكّن عقدة أوديب من جبران .

سبق كيف يسيطر الجزء اللاواعي الجبرانيّ على الجزء الواعي فيه ، وأنّ في حاضره إسقاطات عن أحداث ماضيه . فما دور عقدة أوديب في الكآبة الجبرانيّة ؟ .

رسم٣.

رسم٥.

تستدعي العلاقة العاطفيّة – في الغالب – الفطرة على الرغبة بالوصال الجنسيّ ، وهـذا مـا أحسّ به جبران في مجموع علاقاته كما أرجّحه ، ولكنّ صورة أمّه سيطرت على أعماق نفسه الغارقة في اللاواعي الجماعيّ ، الذي يقوم على تقديس مقام الأمّ بوصفها العذراء ، ورمز العفّـة والطهـارة والنقاء ، فكلّما دعته غريزته لمثل هذا الوصال ضمن علاقاته تداعتْ عليه خيالات الأمومة "ليتولّـد عنده نوع من الارتداع الخلقي عن مجامعة "الحبيبة – الأم" نتيجة وقوعه أسير "عقدة الـذنب""[1] ، حينها يضطرب خوفاً من تدنيس هذه القداسة ، ويحلّ إحساسه بالإثم والقلق والفزع محلّ الـشهوة . ويحدّث جبران ماري هاسكل عن امرأة كادت تغويه : "وكان فيها الشيء الكثير مما في الأم"[2] ، في محاولة منه لتبرير عدم إقامة أيّ علاقة حميميّة معها . إنّ هذه الديناميّة المتنازعة بين الرغائب والرهائب في نفس جبران ، وصورة أمّه الماثلة بقوّة في حبيبته عند أيّ وصال ، كفيلةٌ بسيطرة مـشاعر الكآبـة والحزن عليه ، حيث لم ينل مراده ، و لم يحتمل صبراً عنه .

[1] غسان خالد ، **جبران الفيلسوف** ، ص ٧٠ .

[2] توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ١٢٩ .

خامساً : الجانب الاقتصاديّ :

كتب جبران في (**العواصف**) مقالتين تعتصران وجعاً وحسرة ، يصوّر فيهما عضّة الجوع ، ومرارة الفقر ، وكآبة الحرمان ، حيث مدّ قلمه لمساعدة المنكوبين من السوريّين أيّام المجاعة فأمّا الأولى فهي (**في ظلام الليل**)[1] ، وأمّا الثانية فعنوانها (**مات أهلي**)[2] ، يجسّم فيهما شبح الموت يطوف فوق رؤوس الأطفال والنساء الجائعين : "**في ظلام الليل ينادي الأخ أخاه والأب أبناءه والأم أطفالها وكلّنا جائعون لاغبون متضوّرون . أمّا الموت فلا يجوع ولا يعطش ، فهو يلتهم أرواحنا وأجسادنا ويشرب دماءنا ودموعنا ولكنّه لا يشبع ولايرتوي**"[3] ، وتضاعفت كآبة جبران في تفاعلها مع هذه النكبة ، نادباً نفسه في غربته لعدم مشاركة أهله وأحبابه : "**مات أهلي أذلّ ميتة ، وأنا هنا أعيش في رغد وسلام وهذه المأساة المستتبّة على مسرح نفسي .**

لو كنت جائعاً بين أهلي الجائعين مضطهداً بين قومي المضطهدين ، لكانت الأيّام أخفّ وطأة على صدري ، والليالي أقلّ سواداً أمام عينيّ"[4] ، ثم يدعو بكلّ مرارة إلى المشاركة الماديّة ، وإلى تقديم الدعم لمن لم يمت منهم .

ويرسم جبران صورة أدبيّة مأساويّة لحال الضعفاء الذين لا يجدون لقمة العيش : "**في الصباح يترك الفلاح كوخه ويذهب إلى المدينة وفي جيبه حلى أمّه وأُختيه ليبتاع بها الدقيق . وعند العصر يعود إلى قريته بلا قوت ولا حلى فيجد أمّه وابنتيها راقدات أمّا عيونهن فلم**

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٧٧ – ٧٩ .

[2] المصدر نفسه ، ص ص ٩١ – ٩٥ .

[3] المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

[4] المصدر نفسه ، ص ٩١ .

تزل شاخصة إلى اللاشيء"[1] ، وأرجّح أنّ في تخصيص ذكر الأمّ والأختين الاثنتين إسقاطاً عن التجربة المريرة التي مرّ بها جبران مع أسرته ، واستدعاء لذكريات أيّام الكفاح المضني .

تحيل هذه المشاعر الجبرانيّة على نشأته الأولى في أحضان الفقر والحاجة ، فوالده يعمل في جباية الضرائب ، ويمتلك مزرعة قريبة من قريته ، لكنّه كان يبذّر أمواله في المقامرة ، ومعاقرة الخمر ، حتّى وصل الأمر إلى أن أصبحت صيانة البيت الحجريّ بسقفه الطينيّ عبئاً على الأب ، فلم تنعم العائلة إلاّ بأقلّ القليل من ضروريّات العيش ، وبسبب تهمة سياسيّة صودرت كلّ أملاكه وأودع السجن[2] ، حينها رأت الأمّ بحكمتها أن تهاجر في طلب الرزق إلى أمريكا ، وتوفّر لأبنائها الأربعة حياة تكفل استقرارهم ، مثل غيرها من المهاجرين الباحثين عن تحسين مستواهم الاقتصاديّ في الخارج .

جمعت الأمّ أبناءها وما معها من المال اليسير ونزلت بحي (الساوث إند south end) على حافّة بوسطن ، وهو من الأحياء الفقيرة المكتظّة بالسكّان ، وبدأت الأمّ على الفور بالعمل لكسب قوت العيش ، فكانت تتجوّل لبيع أنواع الكتّان والخيوط . وقد نشطت المؤسّسات الخيريّة في توزيع الصدقات على سكّان الحيّ الفقير ، فترك ذلك انطباعاً في نفس جبران ذي (١٢) عاماً ، وأحسّ بالألم لحاله وحال أسرته ، وبالإهانة المصاحبة لتوزيع الطعام والملابس والدواء[3] . ويأتي إسقاط هذه التجربة المريرة من جبران/الرجل لذكريات عاشها جبران/الطفل ، ويقول : "**العبودية الشمطاء ، وهي التي تهبط بأرواح الأطفال من الفضاء المتسع إلى منازل الشقاء حيث تقيم الحاجة بجانب الغباوة ، ويقطن الذل في جوار القنوط ، فيشبّون تعساء ويعيشون مجرمين ويموتون**

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٧٨ .

[2] انظر : إسكندر بخّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ٦٣ .

[3] انظر : جين جبران و خليل جبران ، **جبران خليل جبران حياته وعالمه** ، ص ص ٥٥ – ٦١ .

مرذولين"[1] ، فهو يستدعي ذكرياته في أودية بشرّي وحقولها ، وكيف تحوّل ذلك الفضاء المتّسع إلى سكن حقير ضيّق ، وقد جاء في تقرير المؤسّسات الخيريّة المتحدّة وصفاً لأحوال المعيشة البائسة في المنطقة التي نزلت بها أسرة جبران ، وأثر ذلك في نفسيّة أهلها : "تشجّع رغبة السوريين في أن يظهروا بمظهر الفقراء شكلاً غير صحى من أشكال الحياة جسدياً ونفسياً على قدم المساواة ، (...) وإن رفقاءهم هم القذارة والفساد"[2] .

وأدّى العمل الدّؤوب للأمّ إلى توفير مبلغ من المال تمكّن معه بكرها بطرس من فتح متجر لبيع الخردوات ، وساعدته ماريانا وسلطانة في البيع ، لكنّ هذا العمل لم يحقّق أرباحاً رغم كلّ المجهودات ، وظلّت الأسرة تعاني ثقَل الفقر والحاجة ، كما ورد وصف هذه الحالة في رسالة من جيسي فرمونت بيل[3] التي تعمل أمينة مكتبة جمعيّة مساعدة الأطفال بعثت بها إلى فريد هولاند داي[4] وتوصيه برعاية الصبيّ جبران : "العائلة فقيرة بشكل رهيب ، (...) وسوف يصرّون على الحصول على مساعدات مالية من هذا الصبى الصغير بمجرد أن يسمح القانون بعمله إلا إذا استطعنا أن نضعه على الطريق نحو شيء أفضل"[5] ، وقد استجاب داي لرغبتها ، فبدأ فصل جديد في حياة جبران الاقتصاديّة .

اجتمع جبران مع داي في محلّ تصويره ، ونشأت بينهما رابطة ازدادت قوّة مع الأيّام ، وكان داي يشتري له ملابس جديدة ، ويدعوه إلى الأمسيات والولائم ، ممّا أتاح الفرصة لجبران بالاجتماع مع أبرز الكتّاب والرسّامين ، فتطوّرت موهبته الأدبيّة والتشكيليّة ، واستطاع أن يكسب القليل من

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٢٦ .

[2] جين جبران و خليل جبران ، **جبران خليل جبران حياته وعالمه** ، ص ٦١ .

[3] جيسي فرمونت بيل ، مرشدة اجتماعية في بوسطن ، أُوكلت إليها مهمّة إنشاء مكتبات في الأحياء المعدمة ، وكانت معلّمة جبران .

[4] فريد هولاند داي (١٨٦٤ – ١٩٣٣م) ، مصوّر فوتوغرافيّ ، تميّزت أعماله بالجرأة وبمزيج من الميول الرمزيّة والصوفيّة .

[5] جين جبران و خليل جبران ، المرجع نفسه ، ص ٧٥ .

المال مقابل بعض الرسوم التي ينجزها لدور النشر المختلفة . وانكبّ جبران على الرسم فترك عدداً لا بأس به من اللوحات عند داي ، وكان يأمل في بيعها والاستفادة من ذلك لسدّ حاجة الأسرة ، لكنّه فجع بحريق هائل أتى على كلّ مستودعات داي ، والتهم كلّ شيء بما فيها لوحاته التي تعب لأجلها[1] ، فتضاعفت كآبته بسبب الخسارة الكبيرة التي لحقت به .

توالت النكبات الماليّة على جبران ، ففقد جميع ما ورثه عن والده من عقار في لبنان ، ولم يعد يملك شبراً من الأرض التي طالما اشتاق إليها ، حيث لم يتمكّن من دفع دَين عليه وعلى شقيقته ماريانا لسيّدة من بشرّي ، وقد رفعت قضيّة على جبران بموجب سند تحمله ، وتطالب بالحجز على ممتلكاته إن لم يدفع لها ، وأعطت المحكمة جبران مهلة (٨) أيام ، وحين انقضت المدّة القانونيّة تمّ طرح أملاكه بالمزاد العلنيّ ، وبيعت كلّها دون استثناء[2] . ويمكن تبرير عدم عودة جبران للبنان رغم تطلّعه كثيراً لذلك بسبب هذه الخسارة .

ظهرت ماري هاسكل أثناء هذه الانتكاسات الاقتصاديّة في حياة جبران ، فقدّمت له الكثير من الرعاية ، وخصصّت له مصروفاً شهريّاً مقداره (٧٥) دولاراً ، بالإضافة إلى منَح من حين لآخر ، فانتعشت أحواله الماديّة تدريجيّاً ، وكسب المزيد من المال بفعل عمله في إحدى الصحف ، وعن طريق بيع كتبه والعديد من لوحاته ، واستثماره في بعض العقار ، ولم يزل المصروف الشهريّ من ماري يأتيه نهاية كلّ شهر دون انقطاع أو تأخير ، وكتب إليها ذات مرّة : "ألم تعرفي ، ايتها الحبيبة ماري ، انه ما يزال لديّ في البنك مبلغ يكفيني لسنة ؟ انك تعطين وتعطين بدون حساب"[3] ،

---

[1] انظر : إسكندر بجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ص ٨٦ – ٨٨ .

[2] هنري زغيب ، **جبران خليل جبران شواهد الناس والأمكنة** ، ص ص ١٢٦ – ١٣٤ .

[3] توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، ص ٥٠ .

ورغم ما آلت إليه أحواله الاقتصاديّة إلاّ أنّه ما نسي أيّام القسوة ، و لم يبرح مناصرة المحرومين ، والمنكوبين ، والضعفاء .

لقد تفاعلت هذه البواعث الخمسة مع بعضها فناءت بحملها نفس جبران ، وكان الواحد منها كفيلاً بتخطيط مساحة الكآبة في داخله ، وانعكس ذلك - كما ظهر - على خطابه الأدبيّ والتشكيليّ ، فهل كانت كآبة جبران طبيعيّة أم مرَضيّة ؟ . استناداً لما سبق أرى أنّ جبران مصاب بالعُصاب (neurosis) ، وهو الخلل العقليّ الناشئ عن الاضطرابات النفسيّة الوظيفيّة[1] ، ويمكن ملاحظة ذلك في أفكاره الثابتة المتسلّطة كدعوته إلى التمرّد ، وفي مخاوفه مثل وقوعه أسيراً لعقدة الموت ، ويكون العُصاب مصحوباً بألم شديد ، ولا يغيّر شخصيّة صاحبه أو يفقده هويّته ووحدته ، وقد ترجع نشأته إلى صراع داخليّ بين المنازع النفسيّة المختلفة ، وذلك ما حدث مع جبران .

ويفسّر هذا الاكتئاب العُصابيّ كثيراً من إسقاطات ماضي جبران على حاضره ، فـ"عندما يظهر العصاب على بالغ ، تعود إلى الظهور شوارد عالم الطفولة . لكن هذا لا يفسّر لماذا لم تُنَمّ الشوارد آثاراً مَرَضيّة في الفترة البينيّة [بين الطفولة والبلوغ] (...) هذه الآثار لا تنمو إلا عندما يواجه الفرد وضعاً لا يستطيع التغلب عليه بالوسائل الواعية"[2] ، وقد ينحى العُصاب منحى الانقباض والعزلة ، وقد يكون خلاّقاً مبدعاً ، "وفي الشخصية الجبرانية ما يوحي بتلازم هاتين الصفتين"[3] ، إذ ترفض الجمود والكُمُون ، وتدعو إلى الثورة وعدم الاستسلام ، لكنّها لا تنفكّ عن طلب الانفراد والوحدة .

---

[1] انظر : جميل صليبا ، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية** ، ص ٧٦ .

[2] كارل غوستاف يونغ ، **التنقيب في أغوار النفس** ، ترجمة نهاد خياطة ، المؤسسة الجامعية ، بيروت - لبنان ، ط١ ، ١٩٩٦م ، ص ٦٥ .

[3] غسان خالد ، **جبران الفيلسوف** ، ص ٩٦ . وقد كان لجبران طبيبة نفسيّة ساعدته على تخطّي أزماته تدعى بياتريس هينكل . انظر : إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ص ٢٢٩ .

إنّ السيرورة الدلاليّة التي يحدثها الموؤّل الدينامي لا يمكن أن تستقرّ على حال من داخلـــها ، وبما أنّ الذات المؤوّلة تجنح في مستوى القراءة السيميائيّة إلى الاستقرار على مدلول بعينه ، فلا بدّ من اللجوء إلى مستوى آخر من مستويات التأويل ، وهو ما يسمّى المؤوّل النهائيّ عند بورس ، وهذا ما يعرضه الفصل الآتي .

خاتمة الفصل الثالث

يعدّ المؤوّل الديناميّ ثاني مستويات التأويل عند بورس ، ويقوم على أنقاض المؤوّل المباشر ، حيث تصبح فيه علامة الكآبة الجبرانيّة ومتعلّقاتها رهينة سيرورة دلاليّة (السيميوز) ، وذلك في الخطابين الأدبيّ والتشكيليّ ، حيث أظهرت الإحالات الدلاليّة معنى إيحائيّاً مخصوصاً للكآبة عند جبران ، وهو القائم على الإيجابيّة البنّاءة ، وتلك مرحلة يتوصّل بها لغاية أسمى نحو الثورة على القديم والتمرّد عليه ، بالإضافة إلى التمرّد على معنى الكآبة المعجميّ المنبني على الحزن والانكسار .

ويمكن ترتيب أمارات الكآبة الجبرانيّة داخل مدوّنة (**العواصف**) في ضوء المؤوّل الديناميّ ترتيباً تنازليّاً حسب تواترها على النحو الآتي : الليل ، والموت ، والظلام ، واللون الأسوَد ، والخريف ، والحزن ، وأسفر ذلك عن تفاعل هذه الأمارات بين الكآبة بمعناها الأصليّ ، ومعناها الجبرانيّ ، فالليل بظلمته وقت الأحزان ، لكنّ فيه لحظات الكشف والوصول إلى المعرفة ، كما أسفر التأويل الديناميّ عن قلق أنطولوجيّ متأتٍّ من فكرة الموت عند جبران . وقد شاركت العلامات البصريّة التي ترجع إلى علامة الكآبة رجوع الفرع إلى الأصل أمارات الكآبة في الخطاب الأدبيّ ، فكشفت دلالات الحضور المكثّف للّون الأسوَد في الصورة الجبرانيّة ، واستخدام الألوان الداكنة ، وانعدام السطوع والإضاءة في الغالب ، وكلّ ذلك إسقاط عمّا في نفس جبران من مشاعر الحزن .

ويحيل هذا المستوى التأويليّ على بواعث الكآبة الجبرانيّة ، والتي يمكن إرجاع أبرزها إلى الإرث الدينيّ ، والحالة الاجتماعيّة ، والوضع الصحيّ ، والعلاقات العاطفيّة ، والجانب الاقتصاديّ ،

متفاعل بعضها مع بعض في داخل الذات الجبرانيّة المهووسة بالعظمة والكمال ، فأنتج ذلك اكتئاباً عُصابيّاً عند جبران ، يشطّ به إلى الإيجابيّة البنّاءة حيناً ، وإلى الانكسار الداخليّ حيناً آخر .

الفصل الرابع : المؤوّل النهائيّ

تنتقل العلامة عند بورس من النقطة الصفريّة والمعطيات الأوّليّة في مستوى المؤوّل المباشر إلى سلسلة من الإحالات الدلاليّة المتنوّعة خلال المؤوّل الديناميّ ، ثمّ تتوقّف هذه الحركة التأويليّة عند خانة تريحها من عبء المتسيّب واللامحدود من خلال المؤوّل النهائيّ الذي يمثّل قوّة مضادّة تكبح جماح السيرورة الدلاليّة المتلاحقة . ويمكن القول في هذا المستوى باستقرار الماثول على موضوع ، لكنّ الأمر أعقد من ذلك ؛ لأنّ "التدليل ومراحله وخاناته ليست شيئاً شفافاً يمكن المسك به بسهولة . إنه مركب متنوع ومتعدد التجليات"[1] ، ومتمازج إلى درجة يصعب معها الفصل بين نقطة البدء ونقطة المنتهى .

ولّما كان الأمر كذلك ، فإنّ المؤوّل النهائيّ يسمح باستخلاص الوظائف الآتية من مدوّنة البحث المتكوّنة من (**العواصف**) ، ومن عيّنة الرسوم التشكيليّة التي فرضتها الدراسة :

المبحث الأوّل : الوظيفة الإيديولوجيّة

يمكن أن تُعدّ التساؤلات حول مصطلح الإيديولوجيا ممتدّة إلى مترلة لا يمكن وضع حدّ نهائيّ لها ؛ فهو ليس مفهوماً مجسّداً فيوصف بدقّة ، ولا بديهيّاً قابلاً للتعريف الجامع المانع ، "وإنما هو مفهوم اجتماعي تاريخي ، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية

[1] سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص ١٠٧ .

وسياسية عديدة . إنه يمثّل "تراكم معانٍ""[1] ، وهذا ما يفسّر ميل بعض الدراسات إلى اختصار تعريف الإيديولوجيّة تجنّباً للتشذّر ، وميل آخرين إلى بسط حدّها رغبة في الاستيفاء .

وقد ظهر مصطلح الإيديولوجيا (Ideology) في نهاية القرن ١٨م من ابتداع الفرنسيّ دستوت دي تراسي[2] ، وهي كلمة ذات أصل يونانيّ مركّبة من مقطعين ، الأوّل (Idea) ويعني الفكرة ، والثاني (logos) ويقصد به العلم ، فتكون الترجمة الحرفيّة للكلمة : علم الأفكار ، وموضوع الإيديولوجيّة في تصوّراتها الأولى عند دي تراسي : "دراسة الأفكار والمعاني ، وخصائصها ، وقوانينها ، وعلاقتها بالعلامات التي تعبر عنها ، والبحث عن أصولها بوجه خاص"[3] ، فهو علم يخاطب العقل ، ومنه ينطلق وإليه يعود ، في محاولة لوضع تفسيرات للحاضر والمستقبل بناءً على الماضي .

والبناء على الماضي والنظر فيه يعني قراءة التاريخ ، ومن هنا جاء في تعريف الإيديولوجيّة – ضمن تعريفاتها المتعدّدة – بما هي "نسق (له منطقه ودقته الخاصتين) من التمثلات (من صور وأساطير وأفكار وتصورات حسب الأحوال) يتمتع ، داخل مجتمع ما ، بوجود ودور تاريخيين"[4] . فالإيديولوجيّة وليدة التاريخ بكلّ ما يكتنزه من تصوّرات ، وهي مرتبطة اجتماعيّاً بمجموعة بينها اشتراك في الرؤى والاهتمامات ، الأمر الذي يمكن معه أن تنقسم الإيديولوجيّة إلى خمسة استعمالات ، وذلك بالنظر إلى تطوّر مفهومها وتبدّله عبر الحقَب التاريخيّة ، الأوّل : استعمال القرن ١٨م ، حيث تعني الأفكار المسبقة الموروثة عن عصور الجهل والاستعباد ، وفيها يتقابل التقليد الجاهل

---

[1] محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي ، **الإيديولوجيا** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٦م ، ص ٥ .

[2] دستوت دي تراسي (١٧٥٤ – ١٨٣٦م) ، فيلسوف ، وعالم اقتصاد فرنسيّ ، من مؤلّفاته : **مشروع مبادئ إيديولوجيا** .

[3] مجمع اللغة العربية ، **المعجم الفلسفي** ، ص ٢٩ .

[4] محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي ، المرجع السابق ، ص ٨ ، نقلاً عن : Louis Althusser , pour Marx , F.M , Paris , 1972 , pp:238 - 40 .

مع العقل الكاشف عن الحقيقة ، والثاني : استعمال الفلاسفة الألمان ، وتكون الإيديولوجيّة فيه منظومة فكريّة تعبّر عن الروح التي تحفّز مدّة تاريخيّة إلى هدف مرسوم في خطّة التاريخ العامّ ، والثالث : الاستعمال الماركسيّ[1] : حيث تكون الإيديولوجيّة منظومة فكريّة تعكس بنية النظام الاجتماعيّ ، والرابع : استعمال نيتشه[2] : وهو مجموع الأوهام والتحليلات والحيَل التي يعاكس بها الإنسان قانون الحياة ، والخامس : استعمال فرويد : ويعني بالإيديولوجيّة مجموع الأفكار الناتجة عن العقل الذي يبرّر السلوك المعاكس لقانون اللذة والضروريّ لبناء الحضارة[3] .

وتتّفق هذه الاستعمالات الخمسة في مخاطبة العقل باعتباره مركز التحليل والتأويل ، وتتميّز عن بعضها البعض في أنّ الاستعمال الأوّل يتركّز حول تحرّر العقل ، والثاني حول التاريخ ، بينما يؤكّد الثالث على النظام الاجتماعي ، والرابع على الحياة ، وينفرد الخامس بتخصيص قانون اللذة . وهذه الفوارق جاءت وليدة تراكمات تناقلتها الأجيال ، واشتغل عليها العقل البشريّ بأنساق من التفكير وفق آليّات التطوّر بوصفها سنّة من سنن الكون .

وتعدّ الإيديولوجيّة مفهوماً عامّاً من حيث احتضانها لأفكار عصر ما ، وهو مفهوم كلّيّ ، ويتمازج معه مفهوم جزئيّ متّصل بالفرد ومجموع خبراته ، فالإيديولوجيّة الشخصيّة تتمحور حول اهتمامات الذات ، وكلّ فرد يشارك بأجزاء في هذه المنظومة الكلّيّة ، وعندها يمكن القول إنّ الإيديولوجيّة العامّة هي عبارة عن إيديولوجيّات شخصيّة لأفراد ذلك العصر ، ولكنّ الإيديولوجيّة

---

[1] نسبة إلى كارل هاتريك ماركس (١٨١٨ – ١٨٨٣م) ، فيلسوف ألمانيّ ، واقتصاديّ ، وعالم اجتماعيّ ، واشتراكيّ ثوريّ ، من مؤلّفاته : **بيان الحزب الشيوعيّ** .

[2] فريدريش نيتشه (١٨٤٤ – ١٩٠٠م) ، فيلسوف ألمانيّ ، وشاعر ، وناقد ثقافيّ ، وعالم لغويّات ، من مؤلّفاته : **هكذا تكلّم زرادشت** .

[3] انظر : عبدالله العروي ، **مفهوم الإيديولوجيا** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط٥ ، ١٩٩٣م ، ص ص ١٠٣ – ١٠٤ .

العامّة ليست مجرّد خلط عشوائيّ للخبرات الجزئيّة ، وإنّما شيء كلّيّ متماسكٌ بشكل منهجيّ ومنظّم[١] . وهذا ما يمهّد لكشف الوظيفة الإيديولوجيّة في الخطاب الجبرانيّ .

أقام جبران هذا البعد الإيديولوجيّ لديه على منطق النقض والتأسيس ، فهو يسعى للانعتاق من القديم عموماً ، وتشييد البديل المحدَث من إضاءات فكره وفضاءات رُؤاه ، فالكآبة بوصفها علامة جامعة في الخطابَين الأدبيّ والتشكيليّ تمثّل نقضاً للموروث متمثّلاً في اللغة لاستبداله بأنموذج محدَث ، فما عادت الكآبة تدلّ على معناها المعجميّ المتضمّن للانكسار والضعف فقط ، بل أصبحت تحمل معاني القوّة والإيجابيّة البنّاءة ، فيصف بها صفوة المجتمع كما يراه : "**نحن أبناء الكآبة . نحن الأنبياء والشعراء والموسيقيون**"[٢] ، وهذه الكآبة عاملة منتجة يعمّ نفعها الجميع : "**نحن أبناء الكآبة ، والكآبة غيوم تمطر العالم خيراً ومعرفة**"[٣] .

ويتّكئ جبران على آليّة التناقض في سعيه الدؤوب للتحرّر من موروثات الماضي في المسار اللغويّ ، فيجعل الليل مسفراً ، والنهار مظلماً : "**أنت ظلام يرينا أنوار السماء ، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض**"[٤] ، ويحوّل النور إلى ظلمة ، والظلمة إلى نور : "**نحن نراكم لأنكم واقفون في النور المظلم ، أمّا أنتم فلا ترونا لأنّنا جالسون في الظلمة المنيرة**"[٥] ، ويرى الليل – كذلك – برداء أبيض[٦] ، ويصيّره منيراً[٧] .

---

[١] انظر : كارل مانهايم ، **الايديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة** ، ترجمة محمد رجا الديريني ، شركة المكتبات الكويتية ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٠م ، ص ١٣٢ .

[٢] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٥٠ .

[٣] المصدر نفسه ، ص ٥٣ .

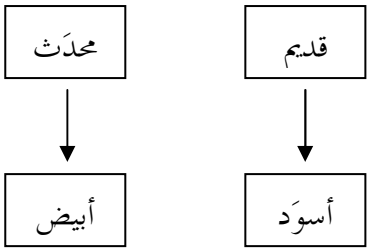
[٤] المصدر نفسه ، ص ٣٨ .

[٥] المصدر نفسه ، ص ٥٠ .

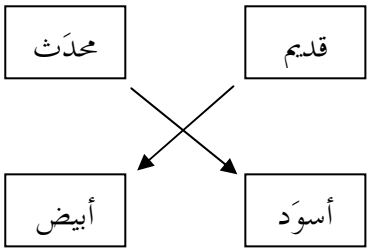
[٦] انظر : المصدر نفسه ، ص ٥٥ .

[٧] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٢٣ .

واللافت في الفكر الجبرانيّ عند دراسة آليّة التناقض في (**العواصف**) هو اطّراد ثنائيّة علامتَيْ (الليل / النهار) ، أو (الظلام / النور) ، أو ما يمكن أن أرجعه في أبسط صوره إلى ثنائيّة (أسوَد / أبيض) ، فلا منزلة وسطى بين المنزلتين ، إمّا تطرّف لليمين ، وإمّا تحيّز لليسار ، ممّا يضمر موقفاً حازماً أمام ثنائيّة أخرى مقابلة له هي (قديم / محدَث) ، وقد يكون من السائغ أن تكون المقابلة (قديم / أسوَد) و (محدَث / أبيض) ؛ لمواءمة دلالة اللون مع دلالة المعنى ، حسب ما يظهره الشكل الآتي :



لكنّ النظرة غير العاديّة للأشياء عند جبران ولّدت فيه إيديولوجيّة خاصّة ، وحوّلت السواد إلى بياض ، والبياض إلى سواد ، وجعلت الفكرة أكثر تعقيداً وعمقاً ، كما هو الشأن في العقليّة الجبرانيّة المركّبة ، ويكشفها الشكل الآتي :



فالتقاطع في الشكل السابق برهان مخالفة ، ودليل ثورة على السائد العامّ ، وبداية تمرّد على إيديولوجيّات مجتمعه ، ودعوة إلى إيديولوجيّة جديدة متمثّلة في الكآبة بمعناها الإيحائيّ المخصوص .

وبناءً على ما سبق فقد نقض جبران المشترك القيميّ في الوعي الجمعيّ الـــداعي إلى احتـــذاء سنن الآباء والأجداد ، واستبدله بالاختيار الشخصيّ المكرّس للثورة ، يقول في مقالـــه (**يـــا بـــني أمي**)[1] : "**قلت لكم تعالوا نصعد إلى قمّة الجبل لأريكم ممالك العالم فأحببتم قـــائلين : في أعماق هذا الوادي عاش آباؤنا وجدودنا وفي ظلاله ماتوا وفي كهوفه قبروا فكيف نتركـــه ونذهب إلى حيث لم يذهبوا ؟**

قلت لكم هلمّوا نذهب إلى السهول لأريكم مناجم الذهب وكنوز الأرض فأجبتم قائلين : في السهول تربض اللصوص وقطّاع الطرق .

قلت لكم تعالوا نذهب إلى الساحل حيث يعطي البحر خيراته فـــأجبتم قـــائلين : ضجيج اللجّة يخيف أرواحنا"[2] . ولقد زيّن جبران اختياره الشخصيّ ، وأغرى المتلقّي للوقوع في حبائله ، ونصب له الفخاخ ليصطاد أكبر عدد من المتابعين له من (بني أمّه) ، فالسالك معه طريـــق الكآبة بمعناها المخصوص سيرى (**ممالك العالم**) ، و (**منـــاجم الـــذهب وكنـــوز الأرض**) ، وسيغنى (**حيث يعطي البحر خيراته**) ، وهو اختيار استغلّ جبران لمزيد تسويغه ثقافته المنفتحة على الآداب والفنون العربيّة والغربيّة .

وقد استقت الثقافة الجبرانيّة من موارد مختلفة ، وأسهمت الأفكار التي تـــشرّبها جـــبران في تكوين رؤاه المنعكسة في خطابه ، وهو وإن لم يحظَ بتعليم رسميّ أوّليّ لكنّـــه نهـــض بـــنفس توّاقـــة للتحصيل والمعرفة ، وبدأ بتعاليم الكتاب المقدّس التي انكبّ عليها قراءة وحفظاً وتأمّلاً ، ثمّ الانفتـــاح

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٤٦ - ٤٩ .

[2] المصدر نفسه ، ص ٤٧ .

على الآداب العربيّة ، فقرأ وخطّط رسماً تخيّليّاً لكلّ من المتنبّي[١] ، وابن خلدون[٢] ، وابن سينا[٣] ، والغزاليّ[٤] ، وابن الفارض[٥] ، والخنساء[٦] ، وأبي نواس[٧] ، وأبي علاء المعرّيّ[٨] ، والمعتمد بن عبّاد[٩] ، وغيرهم ، حيث يمكن ملاحظة قواسم مشتركة بينهم ترجع إلى الفلسفة أو التصوّف أو التمرّد ، ولا تخلو في – غالب حالاتها – من الحزن والكآبة .

واستمرّت الثقافة الجبرانيّة في توسّعها بالاطلاع على الآداب الغربيّة ، فقرأ لنيتشه ، ووليم بلايك[١٠] ، وشكسبير[١١] ، ووالت ويتمان[١٢] ، والتقى بوليم ييتس[١٣] ، وطاغور[١٤] ، وموريس

---

[١] أبو الطيّب أحمد بن الحسين المتنبّي (٣٠٣ – ٣٥٤هـ) ، من أشهر الشعراء في الأدب العربيّ .

[٢] عبدالرحمن بن محمّد ، الشهير بابن خلدون (٧٣٢ – ٨٠٨ هـ) ، يعدّ أوّل من أسّس علم الاجتماع الحديث ، ووضع فلسفة التاريخ ، وعلم السياسة ، والاقتصاد ، من مؤلّفاته : **مقدّمة ابن خلدون** .

[٣] أبو عليّ الحسن بن عبدالله بن سينا البخاريّ (٣٠٧ – ٤٢٧هـ) ، طبيب ، وفيلسوف ، لقّب بالشيخ الرئيس ، من مؤلّفاته : **القانون في الطب** .

[٤] أبو حامد محمّد الغزاليّ النيسابوريّ (٤٥٠ – ٥٠٥هـ) ، فقيه ، وأصوليّ ، وفيلسوف صوفيّ ، من مؤلّفاته : **إحياء علوم الدين** .

[٥] أبو حفص عمر بن عليّ الحموي المعروف بابن الفارض (٥٧٦ – ٦٣٢هـ) ، شاعر صوفيّ ، من أشهر قصائده : التائيّة الكبرى المسمّاة بنظم السلوك ، وتزيد على ٧٠٠ بيت .

[٦] تماضر بنت عمرو السلميّة ، شاعرة مخضرمة ، لقّبت بالخنساء لجمال أنفها ، واشتهرت برثائها لأخويها صخر ومعاوية .

[٧] أبو نواس الحسن بن هانئ (١٤٥ – ١٩٩هـ) ، شاعر ، اشتهر بخمريّاته ، ومدائحه ، ورفضه للطريقة القديمة في الشعر .

[٨] أبو العلاء أحمد بن عبدالله المعرّيّ (٣٦٣ – ٤٤٩هـ) ، شاعر ، وفيلسوف ، لقّب برَهين المحبسَين ، وهما العمى ، ولزوم البيت مع اعتزال الناس ، وله أفكار ضدّ الدين ، والسلطة ، والعادات ، من أعماله : ديوان **اللزوميّات** ، **ورسالة الغفران** .

[٩] أبو القاسم المعتمد على الله بن عبّاد (٤٣١ – ٤٨٨هـ) ، آخر ملوك بني العبّاد في الأندلس ، كان شاعراً ومهتمّاً بالشعر كثيراً ، وقد أُسر وعائلته ونُفوا منكسرين إلى مدينة أغمات في المغرب ، وفيها توفّي المعتمد بعد معاناة مع الظلم والقهر .

[١٠] وليم بلايك (١٧٥٧ – ١٨٢٧م) ، شاعر ، ورسّام ، ونحّات إنجليزيّ ، تتميّز أعماله بطابع الرمزيّة الصوفيّة ، والدعوة إلى التمرّد ، من مؤلّفاته : **قران السماء والجحيم** ، وقد وجدت نسخة منه في مكتبة جبران .

[١١] وليم شكسبير (١٥٦٤ – ١٦١٦م) ، شاعر ، وكاتب مسرحيّ إنجليزيّ ، من أعظم الكتّاب في الإنجليزيّة ، تنوّعت موضوعات مسرحيّاته بين المأساة ، والملهاة ، والتاريخ ، ومنها : **هاملت** ، **وروميو وجوليت** ، **ويوليوس قيصر** .

[١٢] والت ويتمان (١٨١٩ – ١٨٩٢م) ، شاعر أمريكيّ ، كان ضدّ القوالب الشعريّة القديمة ، وهاجم التعصّب والدكتاتوريّة ، ودعا إلى الديموقراطيّة ، وكانت له فلسفة في الكون والأشياء ، من أعماله : ديوان **أوراق العشب** .

[١٣] وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ – ١٩٣٩م) شاعر ، ومسرحيّ إيرلنديّ ، وشخصيّة وطنيّة ، حاز على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٣٢م .

[١٤] روبندرونات طاغور (١٨٦١ – ١٩٤١م) ، شاعر ، ورسّام ، وروائيّ هنديّ ، كان مناصراً لفكرة نبذ التعصّب بين الأديان ، ولمساعدة الضعفاء ، حاز على جائزة نوبل في الآداب عن رواية **البيت والعالم** عام ١٩١٣م .

ماترلنك[١] ، وكارل غوستاف يونغ[٢] ، وتأثر برسوم بلايك التشكيليّة ، وروز سيسيل أونيل[٣] ، وبيير بوفيس دي شافان[٤] ، وألبرت ريدر[٥] ، وأوجين كاريير[٦] ، وغيرهم كثير .

واستناداً لما سبق فقد تشكّل فكر جبران المتفرّد مزيجاً من الشرق والغرب ، وكانت له إيديولوجيّة شبكيّة معقّدة التركيب طولاً وعرضاً ، ممّا أسهم في دعم دعوته إلى الكآبة بمعناها الإيحائيّ المخصوص ، وإلى الخروج عن الموروث القديم ، وإحلال مفاهيم جديدة للكتابة والإبداع .

[١] موريس ماترلنك (١٨٦٢ – ١٩٤٩م) ، كاتب بلجيكيّ ، حاز على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩١١م .

[٢] كارل غوستاف يونغ (١٨٧٥ – ١٩٦١م) ، عالم نفس سويسريّ ، ومؤسّس علم النفس التحليليّ .

[٣] روز سيسيل أونيل (١٨٧٤ – ١٩٩٤م) ، كاتبة ، ورسّامة أمريكيّة ، كانت من المناصرات لحقّ النساء في التصويت .

[٤] بيير بوفيس دي شافان (١٨٢٤ – ١٨٩٨م) ، رسّام فرنسيّ ، من المدرسة الرمزيّة ، وأحد مؤسّسي الشركة الوطنيّة للفنون الجميلة بباريس .

[٥] ألبرت بنكهام ريدر (١٨٤٧ – ١٩١٧م) ، رسّام أمريكيّ ، من المدرسة الرمزيّة ، اشتهر بمزاجه الصعب ، وحبّ الوحدة .

[٦] أوجين كارير (١٨٤٩ – ١٩٠٦م) ، رسّام أمريكيّ ، من المدرسة الرمزيّة ، أفضل لوحاته كانت أحاديّة اللون ، وهو اللون البنّيّ .

المبحث الثاني : الوظيفة الأنطولوجيّة

مصطلح الأنطولوجيا (ontology) أحد المباحث المهمّة في الفلسفة ، ويُعنى بالنظر في الوجود بما هو موجود كما يعرّفه أرسطو ، ويشمل التأمّل في الوجود بإطلاق ، من غير تحديد أو تعيين[1] ، وتعدّ الأنطولوجيا مرادفة لعلم الميتافيزيقيا الذي يبحث فيما وراء الطبيعة ، و يرى بعض الباحثين التفريق بينهما ، فالأنطولوجيا تفسير لبنية وجود الموجود ، بينما الميتافيزيقيا هي وضع وجود هذا الموجود محلّ التساؤل[2] ، فالتصنيف الأدقّ هو أنّ الأولى فرع من الثانية ، إذ إنّ البحث في الكينونة القائمة في الحياة ، ومحاولة وضع قراءات تحليليّة لأبعادها هو موضوع الدراسة الأنطولوجيّة .

ويوصف خطاب الفهم الأنطولوجيّ بأنّه رهين الجواب عن سؤال الوجود ، وأساسه التوغّل في مطاوي النصّ ، وغايته البحث في المقاصد ، وهذه المقاصد لا يتبيّنها القارئ إلاّ بتنزيل الخطاب ضمن سياقه التاريخيّ والوجوديّ[3] ، وهي التي استدعت الوقوف عند أسرار الكون التي ما تنفكّ تدعو الإنسان لاستجلائها ومعرفة المزيد عن ذاته .

ولقد أطال جبران تأمّله في هذه الأسرار ، وأجال النظر في الأبعاد الماورائيّة ، ويقول : "**عليّ أن أزيل النقاب عن أسرار نفسي وأمحو الالتباس عن مكامن قلبي ، بل عليّ أن أُبيّن معاني كياني المعنوي لكياني الهيولي ، وخفايا وجودي الهيولي لوجودي المعنوي**"[4] ، فأضحى للكآبة عنده من عناصر الإيجابيّة البنّاءة ما تتحقّق به قوّة الإنسان في سعيه للكمال ، وهي قوّة تتجاوز الحسّ

---

[1] انظر : مجمع اللغة العربية ، **المعجم الفلسفي** ، ص ٢٦ .

[2] انظر : جلال الدين سعيد ، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية** ، دار الجنوب ، تونس ، ٢٠٠٤م ، ص ٦٨ .

[3] انظر : عامر الحلواني ، **شعريّة المعلّقة امرؤ القيس – لبيد بن ربيعة – زهير بن أبي سلمى** ، مطبعة التسفير الفنيّ ، صفاقس – تونس ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٧٣ .

[4] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٩٩ – ١٠٠ .

إلى ما هو من ملابسات النفس والفكر والوجود ، وبها يتوصّل المكتئب إلى الغاية : "**إنما القصد من الوجود الطموح إلى ما وراء الوجود**"[١] .

وعندما نظرت في علامة الكآبة بمعناها الإيحائيّ المخصوص عند جبران وجدت أنّها أدّت وظيفة أنطولوجيّة بواسطة الخطاب الأدبيّ والتشكيليّ ، متمثّلة في سيطرة فكرة الخلود على عقله ، ولعلّه رأى فيها راحة من عبء السؤال عن النهاية ، وهروباً من المصير الحتميّ ، ومحاولة لفهم الوجود بما هو موجود .

وقد سعى جبران إلى ترسيخ مفهوم الإنسان الخالد ، وهو صاحب الكآبة المخصوصة لا غير ، فثنائيّة (الخلود/الفناء) شغلت حيّزاً في (عواصفه) كما يقرّر في مقاله (**نحن وأنتم**)[٢] : "**نحن أبناء الكآبة وأنتم أبناء المسرّات**"[٣] ، عندما يشيد بأعمال أبناء الكآبة الإيجابيّة التي "**تحدّث الأجيال عن خلودنا وفنائكم**"[٤] ، ويصوّر بقاءهم "**كالأبطال الظافرين أمام وجه الأبدية**"[٥] ، ويلتفت بالخطاب إلى رافضي التجديد ، والمستسلمين للقديم الموروث ، وهم أبناء المسرّات : "**أمّا أنتم فتعيشون في ذاكرة الإنسانية كجثث فوق التراب لا تجد من يدفنها في ظلمة النسيان والعدم**"[٦] .

---

[١] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ١٦٥ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ص ٤٩ – ٥٣ .

[٣] المصدر نفسه ، ص ٤٩ .

[٤] المصدر نفسه ، ص ٥١ .

[٥] المصدر نفسه ، ص ٥٢ .

[٦] المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

وتظهر هذه الثنائيّة – كذلك – في تماهيه بشخصيّة يسوع ، فتبلغ أقصى درجات السرمديّة الخالدة ؛ لأنّه يعدّه من أصحاب الكآبة المخصوصة "**أنت بكآبتك أشدّ فرحاً من الربيع بأزهاره**"[1] ، وهو "**الفاهم أحلام الأبدية**"[2] .

ويمكن أن يشير (رسم٢) و (رسم٦) من الخطاب التشكيليّ عند جبران إلى إسقاطات خفيّة لمعنى الخلود وفق رؤاه ، فالأوّل تكشفه ديمومة الدوران ، وذلك المسلك الالتفافيّ غير المنتهي حول الكفّ وسط اللوحة ، مبتدئاً بدوران الأجنحة ، ثمّ دوران الأجساد العارية بسببها . ويظهر معنى الخلود في الرسم الثاني بفعل مغالبة السكون ، ورفض القعود ، وذلك خلال الهيئة الصخريّة المنحوتة على شكل إنسان راغب في التحرّر والنهوض ، باقٍ ببقاء الأرض .

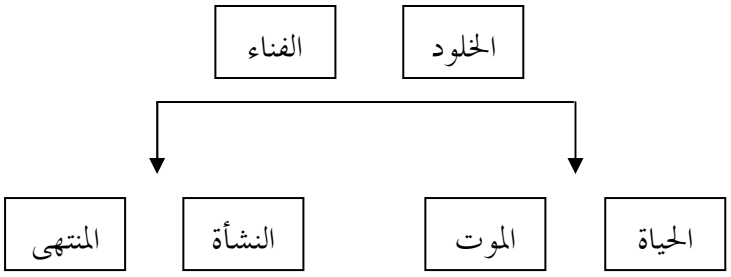
رسم٢ .

رسم٦ .

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٣٣ .

[2] المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

ويتفرّع عن ثنائيّة (الخلود/الفناء) ثنائيّتان ترتبط بها عن طريق الاستلزام هما ثنائيّة (الحياة/الموت) ، و ثنائيّة (النشأة/المنتهى) ، حسب ما يوضحه التخطيط الآتي :



فأمّا ثنائيّة (الحياة/الموت) فإنّ جبران يجعل لها معنى جديداً خلال سعيه إلى ترسيخ مفهوم الإنسان الخالد ، يقول : "**أنت تنظر بعين الوهم فترى الناس يرتعشون أمام عاصفة الحياة فتظنّهم أحياء وهم أموات منذ الولادة**"[1] ، فالعاصفة رمز الثورة والتغيير ، وشعار الكآبة الإيجابيّة ، والميت الحقيقيّ هو من يرتعش أمامها ، و"**أما الحي فيسير معها راكضاً**"[2] ، وفي المعنى ذاته يقول أثناء حديثه ليسوع : "**اغفر لهم لأنّهم لا يعلمون أنّك صرعت الموت بالموت ووهبت الحياة لمن في القبور**"[3] ، وبهذا يقرن جبران الحياة الخالدة بالكآبة الإيجابيّة بمعناها المخصوص ، وما عداها موت وفناء .

وأمّا الثنائيّة الثانية (النشأة/المنتهى) فلها فلسفتها عند جبران في محاولته فهم كينونة الكون ، ورسم خارطة أنطولوجيّة يطمئنّ إليها ، ويستدلّ بها في طريقه لمعرفة الذات ، يقول : "**لي**

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ١٩ .

[2] المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

[3] المصدر نفسه ، ص ٣٣ .

رأي في الرابطة الأمميّة قد يحسبه بعض المفكّرين غريباً لأن أصوله ونتائجه ليست من الأمور المحسوسة .

أمّا رأيي فهو هذا :

لكلّ شعب ذات عامّة ، تشابه بجوهرها وطبيعتها ذات الفرد . ومع أن هذه الذات العامة تستمد كيانها من أفراد الشعب كما تستمد الشجرة حياتها من الماء والتراب والنور والحرارة فهي مستقلّة عن الشعب ولها حياة خاصّة وإرادة منفردة . وكما يصعب عليّ تحديد وتعيين الزمن الذي تتولّد فيه ذات الفرد الواحد هكذا يصعب عليّ تعيين وتحديد الزمن الذي تتولّد فيه الذات العامة"[1] ، ففكرة النشأة غير محدّدة الأُطُر عند جبران ، ويجد نفسه عاجزاً عن تعيين زمنها ، ويبدو أنّه غير مكترث بها ، وأمّا فكرة المنتهى – وهي التي سيطرت على عقله باعتبارها السؤال الملحّ لفهم الوجود – فالأمر على خلاف ذلك : "**وماذا يا ترى يحلّ بالذات العامة بعد أن تلعب دورها على مسرح الوجود ؟**

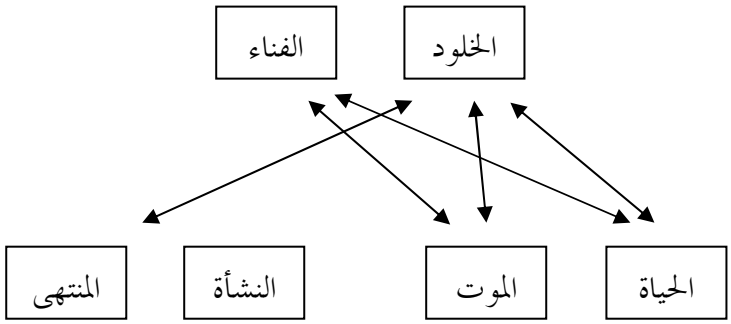
هل تموت وتفنى بدورها غير تاركة وراءها سوى الذكرى لمن يجيء بعدها ؟ هل تضمحل أمام الأيّام والليالي كأنّها لم تكن مظهراً لليالي والأيّام ؟

في عقيدتي أن الكيان المعنوي يتغيّر ولكنّه لا ولن يضمحلّ . فهو كالكيان المادي يتحول من شكل إلى شكل ومن صورة إلى صورة ، أمّا دقائقه وذراته الوضعيّة فباقية ببقاء

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٩٦ .

الزمن"[1] ، والحاصل من هذا أنّ المنتهى عند جبران غير وارد ، بل هو تجدّد وخلود ، وهذه العقيدة الجبرانيّة بمثابة استضاءات في أغوار الكون ، وتجلّيات من خلال أسرار الحياة .

وبناء على ما سبق فالبُعد الأنطولوجيّ عند جبران يمثّل ترابطاً تشعّبياً بين الأصل (الخلود/الفناء) ، وفرعَيه (الحياة/الموت) ، و (النشأة/المنتهى) ، ويمكن إيضاحه في التخطيط الآتي :



ويكشف هذا التخطيط ارتباط الحياة والموت والمنتهى بالخلود عند جبران ، إذ إنّ الموت والمنتهى في التصوّر الأنطولوجيّ الجبرانيّ يعني البقاء والأبديّة وليس العدم ، بشرط أن يقترن الموت بالكآبة المخصوصة ، وإلاّ فإنّه سيرتبط بالفناء كما ارتبطت الحياة به ، فالحياة دليل البقاء ، لكنّها إذا تناءت عن الكآبة المخصوصة فحقيقتها ليست إلى الخلود .

و يُظهر التخطيط – كذلك – تجاهل جبران لفكرة النشأة ، فهي لا تعني له شيئاً يمكن التعويل عليه ، وليس لها ارتباط بخلود ولا فناء ، ولعلّ ذلك نتيجة السؤال الأنطولوجيّ المرتكز عنده على النهاية باعتبارها المصير القادم .

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٩٨ .

وعطفاً على ما مرّ يرد عند جبران ذكر الذات المجنّحة خلال رؤاه الأنطولوجيّة ، وقد تواتر رمز الجناح في (**العواصف**) (١٠) مرّات[١] ، ويبرز في خطابه التشكيليّ على نحو ما يظهر في (رسم٢) ، والجناح دالّ على التجرّد من المادّة ، وانعتاق الروح ، وهو تعبير عن الارتقاء ، وتجاوز حدود المحدود ، والرغبة في الخلود ، والانفلات من أسْر عقدة الموت وأسئلة الحياة والبعث ببلوغ الأعالي السماويّة المطهِّرة ، ولذلك يبرّئ جبران شخصيّته الأولى من النقص : "**لم يكن يسوع طائراً مكسور الجناحين بل كان عاصفة هوجاء تكسر بهبوبها جميع الأجنحة المعوجّة**"[٢] ، فالجناح المكسور والمعوجّ لا يحقّق هدفه من الطيران بكلّ رمزيّته .

رسم٢.

[١] انظر : جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٣٢×٢ ، و ٣٤ ، و ٣٩ ، و ٦٣ ، و ٧٦ ، و ٧٧ ، و ٧٨ ، و ١٠٦×٢ . ولعلّ جبران قد تأثّر في ذلك بأمّه حين أخبرته أنّها كانت تنوي دخول الدير قبل زواجها ، وأنّها لو فعلت لكان هو ملاكاً من الملائكة ، ويروي جبران محاورتهما وردّه عليها : "لكني ملاك على كل حال ! وقالت : دعني المس أجنحتك ! فوضعت يديها على كتفيّ ، وتحسستهما – وقالت عندئذٍ : أجنحة متكسرة ! ولم يتركني التعبير قط" ، وهذا سبب تسمية كتابه (**الأجنحة المتكسرة**) . انظر : توفيق صايغ ، أضواء جديدة على جبران ، ص ٢٨١ .

[٢] جبران خليل جبران ، المصدر السابق ، ص ٣٢ .

ويصف جبران الأشباح الثلاثة الذين قابلهم في (**رؤيا**)[١] ، وأظهروا له معاني الحياة الحقّة متمثّلة في الكآبة الإيجابيّة التي تظهر في الحبّ والتمرّد والحرّيّة بأنّ لهم أجنحة[٢] . وهذا دليل على ما تكتنزه رمزيّة الجناح عند جبران من مضامين كونيّة عليا .

ويرى أنّ مصارعة العاصفة – وإن كسرت جناحك – خير من الاختباء والخوف ، بل إنّه من التشريف للإنسان أن يخرج من العاصفة مصاباً ، ويقول : "**حبّذا لو كان للإنسان بعض طباع الطيور . حبّذا لو كسرت العواصف أجنحة البشر وهشّمت رؤوسهم . ولكن الإنسان مطبوع على الخوف والجبانة**"[٣] ، فالعاصفة – كما مرّ – هي الثورة الطامحة إلى التمرّد على التقاليد ، ونبذ القديم الموروث واستبداله بالمحدَث ، ومن المنطقيّ أن تصادف العاصفة أحياناً قوى مضادّة تحاول صدّها أو تغيير مسارها ، وقد ينتج عن ذلك كسر في (جناح) من يسير مع العاصفة من أصحاب الكآبة الإيجابيّة ، لكنّ ذلك مدعاة للفخر عند جبران ، وأحبّ إليه من سلامة (أصحاب المسرّات) المطبوعين على الخوف والتقليد .

وتواصل الفكرة الجبرانيّة في رمزيّة الجناح انطلاقها حتّى تلامس فضاءات الكون ، وتفسّر قوانين الوجود بما هو عليه ، ويقول مؤكّداً : "**إن للطير شرفاً ليس للإنسان . فالإنسان يعيش في ظلال شرائع وتقاليد إبتدعها لنفسه ، أمّا الطيور فتحيا بحسب الناموس الكلي المطلق الذي يسير بالأرض حول الشمس**"[٤] ، فمحور الرؤية الأنطولوجيّة الجبرانيّة هو اتباع النواميس التي

---

[١] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٧٥ – ٧٦ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ٧٦ .

[٣] المصدر نفسه ، ص ١٠٦ .

[٤] المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

تجري بها الحياة ، حتّى يحقّق الإنسان استقراره الداخليّ/الداخليّ ، و الـــداخليّ/الخـــارجيّ ، وفـــق منظومة محكمة تريحه من عبء المتسيّب واللاقارّ .

ويمكن اعتبار العُري الجسديّ في الخطاب التشكيليّ الجبرانيّ دالاً على الانسلاخ عن الواقـــع الحسيّ للأشياء والأشخاص ، ليلامس "روحانية فكر مهووس بأسئلة الولادة والخلق ، بأسئلة التطور والارتقاء (الروحيين)"[1] ، كما يشير إليه (رسم١) و (رسم٢) و (رســـم٣) و (رســـم٥) و (رسم٦) و (رسم٧) ، فجبران يهب الجسد شفافيّة الروح وسلاستها وتعاليها ، ويضفي عليـــه بُعداً فلسفيّاً إطاره الوجود ، ويصعَد به مخترقاً مدارات الحياة والموت والبعث .

رسم١.

رسم٢.

[1] سمير السالمي ، **شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني** ، ص ١٤٤ .

رسم٣.

رسم٦.

رسم٥.

رسم٧.

ويشير ما سبق إلى رؤى تتداخل فيما بينها سعياً إلى انسجام ، يستطيع جبران مـــن خلالـــه تقديم أنموذج متماسك لفلسفة الوجود ، وفهم لأسرار الكون في رحلة التعرّف على الذات .

المبحث الثالث : الوظيفة الحجاجيّة

ليست الغاية من الخطاب مجرّد الوظيفة الإخباريّة ، القائمة على الإعلام والإفهام فقط ، بل يتعدّاها إلى وظيفة أخرى أكثر حساسيّة ودقّة ، غايتها التأثير والإقناع ، حيث يسهم الخطاب في هزّ فكر المتلقّي لإبدال أفعاله ، أو تغيير مواقفه وأحكامه على الأقلّ ، وعندها ينتهج المرسِل آليّات يحتال بها في كلامه ليمرّر أهدافه المعلنة وغير المعلنة ، ويحقّق مراميه في استمالة المتلقّي إلى مقاصده .

ولأجل ذلك يعمد المرسِل إلى آليّة الحِجاج التي ترتكز على الاستدلال والجدال ، و"حين نصف خطاباً ما بأنه حجاجي ، فذلك معناه أن هذا الخطاب يحتوي ملفوظين اثنين على الأقل : م1 و م2 ، حيث يقوم أحدهما بتعزيز وإسناد الآخر ، فيسمى الأول حجة والثاني نتيجة"[1] ، و يسمّى العامل المؤثّر في ملفوظ معيّن بزيادة طاقته الحجاجيّة عاملاً حجاجيّاً[2] . وقد تتعدّد الحجج فيبرز حينها دور الرابط الحجاجيّ بوصفه "صُريفة تصل ملفوظين أو أكثر تم سوقهما ضمن استراتيجية حجاجية بعينها"[3] ، فدوره الأهمّ هو التمكين من الربط بين الحجج ربطاً تعاضديّاً ، والسير بها إلى مساندة النتيجة ، وبذلك يكون الفرق بين العامل الحجاجيّ والرابط الحجاجيّ أنّ الأوّل يعمل في ملفوظ واحد ، وله غاية دلاليّة ، والثاني يؤثّر في ملفوظين أو أكثر ، وغايته تداوليّة .

ولا يفهم ممّا سبق أنّ المراد من الخطاب الحجاجيّ التأثيرُ العقليّ فحسب ، وإنّما يضاف إليه التأثير العاطفيّ القائم على إثارة المشاعر . ويُشير أرسطو إلى ذلك في سياق حديثه عن التصديقات التي تحتال لها بالكلام ، ويجعلها على أنواع منها : "تهيئة السامع واستدراجه نحو الأمر" ، يقول :

---

[1] رشيد الراضي ، **المظاهر اللغوية للحجاج مدخل إلى الحجاجيات اللسانية** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ٧٧ .

[2] انظر : المرجع نفسه ، ص ص ١٠١ – ١٠٢ .

[3] المرجع نفسه ، ص ١٠٤ .

" (...) وأما بتهيئة السامع فحين يستميله الكلام إلى شيء من الآلام المعترية ، فإنه ليس إعطاؤنا الأحكام في حال الفرح والحزن ومع المحبة والبغضة سواء"[1] ، فالعاطفة مستَند متين يمكنه أن يتضافر مع الحجّة العقليّة لتسريع عمليّة الإغراء والخداع وتسهيلها .

وقد تفنّنت الذات الجبرانيّة في انتقاء صور حجاجيّة مقنعة ، وبناء شبكة متراصّة من البراهين لإيقاع المتلقّي في شَرَكها ، وإقناعه بوجهة نظر على نحو لا يكون معه رفضها ، فينهار البناء الحجاجيّ كلّه . ويظهر ذلك – على سبيل التمثيل – في مقال جبران عن كآبته بمعناها الإيحائيّ المخصوص وعنوانه (**نحن وأنتم**)[2] ، حيث يستهلّه بالجملة الخبريّة التالية التي تمثّل برنامجاً حجاجيّاً مقصوداً : "**نحن أبناء الكآبة وأنتم أبناء المسرّات**"[3] ، ثمّ يسوق الحجج تباعاً ليشلّ تفكير المتلقّي ، ويغريه بفكرته : "**نحن أبناء الكآبة ، والكآبة ظل إله لا يسكن في جوار القلوب الشرّيرة . نحن ذوو النفوس الحزينة ، والحزن كبير لا تسعه النفوس الصغيرة . نحن نبكي وننتحب أيّها الضاحكون ، ومن يغتسل بدموعه مرّة يظلّ نقيّاً إلى نهاية الدهور**"[4] . ويكشف الجدول الآتي عن خصائص هذه الاستراتيجيّة الحجاجيّة وآليّاتها :

م	م١ النتيجة	رمزها	م٢ الحجّة	رمزها
١	**نحن أبناء الكآبة**	ن١	**الكآبة ظل إله لا يسكن في جوار القلوب الشرّيرة**	ح١
٢	**نحن ذوو النفوس الحزينة**	ن٢	**الحزن كبير لا تسعه النفوس الصغيرة**	ح٢
٣	**نحن نبكي وننتحب**	ن٣	**من يغتسل بدموعه مرّة يظلّ نقيّاً إلى نهاية الدهور**	ح٣

[1] أرسطوطاليس ، **الخطابة** ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٩م ، المقالة الأولى ، الفصل ٧ ، ١٣٥٦أ .

[2] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ص ٤٩ – ٥٣ .

[3] المصدر نفسه ، ص ٤٩ .

[4] المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

يُظهر الجدول السابق كيف وظّف جبران العامل الحجاجيّ القائم على أسلوب النفي في (ح١ و ح٢) ، والمتمثّل في أداة النفي (لا) بوصفها واحدة من "عوامل حجاجية ، تشدّ الملفوظ وتبدّل / توجّه أقسام النتائج المرتبطة بالجملة في الملفوظ في بدايته"[1] ، فمفهوم النفي إقامةُ الحقيقة المشار إليها وإلغاء عكسها ، وغايته هنا التكذيب والتبكيت لمن زعم صحّة غير الغاية التي يقصدها جبران ، كما يتجلّى ذلك عند إظهار النفي وضدّه على المثال الآتي :

ح١ : الكآبة ظلّ إله لا يسكن في جوار القلوب الشرّيرة .

- ح١ : الكآبة ظلّ إله يسكن في جوار القلوب الشرّيرة .

ح٢ : الحزن كبير لا تسعه النفوس الصغيرة .

- ح٢ : الحزن كبير تسعه النفوس الصغيرة .

فدلالة النفي في الخطاب ضاعفت من الطاقة الحجاجيّة ، وأدّت إلى ظهور المفهوم وإبرازه ، ومحاولة التأثير في المتلقّي لتغيير سلوكه أو اقتناعاته تجاه مفهوم الكآبة .

وأمّا (ح٣) فإنّ عامل الحجاج فيها يقوم على أسلوب الشرط ، الذي يبني حصول الجزاء (يظلّ) على الفعل (يغتسل) بواسطة أداة الشرط (مَن) ، فلا يتحقّق الجزاء المخصوص إلاّ من طريق هذا الفعل المخصوص ، كما أنّ حدوث الفعل المخصوص سبب في نيل الجزاء المخصوص ، ويمكن أن نتبيّن القوّة الحجاجيّة التي أفادها العامل الحجاجيّ لو انتزعناه من الملفوظ على النحو الآتي :

ح٣ : من يغتسل بدموعه مرّة يظلّ نقيّاً إلى نهاية الدهور .

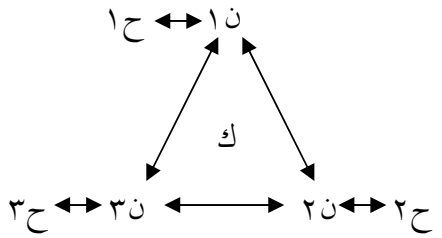
ليصبح :

- ح٣ : اغتسال الإنسان بدموعه مرّة سبب في أن يظل نقيّاً إلى نهاية الدهور .

[1] عز الدين الناجح ، **العوامل الحجاجيّة في اللغة العربيّة** ، مكتبة علاء الدين ، صفاقس - تونس ، ط١ ، ٢٠١١م ، ص ٤٧ .

نلاحظ هبوط الملفوظ حينئذٍ إلى مستوى الوصف والإبلاغ ، وفقده خاصيّة الاقتران القصريّ بين الفعل وجزائه .

وعطفاً على ما مرّ فإنّ الرابط الحجاجيّ في الخطاب الجبرانيّ المذكور يظهر في بُعدَين : أوّلهما الرابط الأكبر ، وهو الربط بين النتائج الصغرى (ن١ و ن٢ و ن٣) ، وثانيهما الرابط الأصغر ، وهو الربط بين النتيجة الصغرى وحجّتها ، ويهدف البُعدان إلى تحقيق النتيجة الكبرى (ك) ، وهي الترغيب في الكآبة المخصوصة ذات المعنى الإيجابيّ البنّاء ، ويكشف ذلك الشكل الآتي :

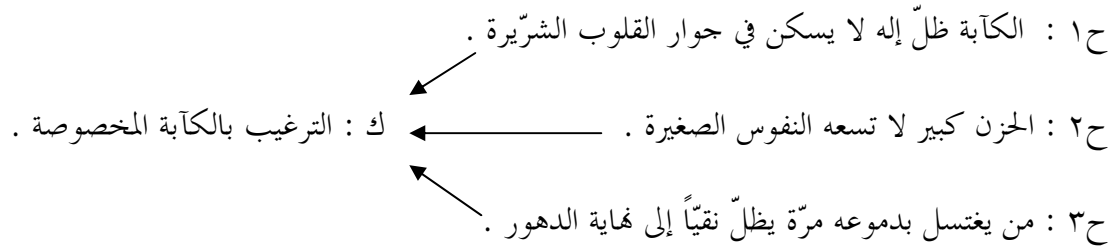


فأمّا الرابط الحجاجيّ الأكبر بين النتائج الصغرى فيظهر في تكرار (نحن × ٣) ، وتأتي قوّته التقريريّة بإعادة اللفظ بعينه ليزيل الشكّ والالتباس ، وأمّا الرابط الحجاجيّ الأصغر ففي حرف الواو بمعناها الاستئنافيّ ، ليؤسّس معنى جديداً ينبني على أسلوب النفي في (ح١ و ح٢) ، وعلى أسلوب الشرط في (ح٣) ، فيتراصّ بذلك البناء الحجاجيّ بروابطه طولاً ، وعوامله عرضاً .

ولأجل ذلك رتّب جبران الحجج في ضوء ما يسمّيه ديكرو[1] بالسلالم الحجاجيّة ، حيث يقرر ديكرو أنّ هناك سمة تميّز الحجج عن البراهين ، فهي لا تقطع قطعاً نهائيّاً في إثبات النتيجة التي تساندها كما هو الحال في الأدلّة البرهانيّة (مثل المسائل الحسابيّة) ، وإنّما غاية ما تقوم به الحجج أن

[1] أوزوالد ديكرو ، ولد عام ١٩٣٠م ، عالم لسانيّات فرنسيّ ، وله مساهمات في الدراسات المتّصلة بالتداوليّات ونظريّة الحِجاج ، من مؤلّفاته : **المعجم الموسوعيّ الجديد في علوم اللغة** بالاشتراك مع آخرين ، و**السلالم الحجاجيّة** .

تزيد في التسليم بالنتيجة ، ولكنّها في الوقت نفسه "تتمايز في مظهر آخر ، وهو قوة كل حجة في إسناد هذه النتيجة الموحّدة"[1] ، فجاءت الحجج المكثّفة في الخطاب الجبرانيّ (ح١ و ح٢ و ح٣) كلّها موجّهة لمصلحة النتيجة الكبرى (ك) ، كما تظهر في التخطيط الآتي :

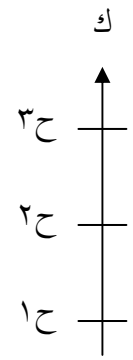


وقد تميّزت هذه الحجج بشكل مَرْتبيّ حسب قوّتها ، فقوّة الاغتسال بالدموع عند الترغيب بالكآبة المخصوصة ليست بقوّة إسنادها للمقدّس أو تقرير عظمة الحزن ، بحيث يصحّ أن نتحدّث عن حجّة أقوى من حجّة ، وحجّة أضعف من حجّة ، وأن نبني العلاقات التفاضليّة الآتية :

- تقرير عظمة الحزن عند الترغيب بالكآبة المخصوصة أقوى من الاغتسال بالدموع .
- إسناد الكآبة للمقدّس عند الترغيب بها أقوى من تقرير عظمة الحزن .
- تقرير عظمة الحزن عند الترغيب بالكآبة المخصوصة أضعف من إسنادها للمقدّس .
- الاغتسال بالدموع عند الترغيب بالكآبة المخصوصة أضعف من تقرير عظمة الحزن .

[1] انظر : رشيد الراضي ، **المظاهر اللغوية للحجاج مدخل إلى الحجاجيات اللسانية** ، ص ص ١٠٨ - ١٠٩ .

وهو ما يمكن تمثيله سلّميّاً على النحو الآتي :



ويكشف الشكل السابق عن الطبيعة السلّميّة التفاضليّة التي تميّز بين الحجج من حيث قوّتها في مساندة النتيجة .

وقد اتّخذ جبران صوراً حجاجيّة تعديليّة تتعدّى مرحلة الإقناع إلى مرحلة تغيير سلوك المتلقّي ، وقد اختزلها في التبشير بالبقاء والخلود لذوي الكآبة بمعناها الإيحائيّ المخصوص دون غيرهم من أبناء المسرّات ، فحاضر من تخلّى عن الكآبة الجبرانيّة ليس بأحسن من ماضيهم ، ومستقبلهم سيكون على ما كان عليه حاضرهم ، وفي ذلك يصرّح جبران : "**منذ سبعين ألف سنة مررت بكم فرأيتكم تتقلّبون كالحشرات في زوايا الكهوف . ومنذ سبع دقائق نظرت من وراء بلّور نافذتي فوجدتكم تسيرون في الأزقّة القذرة وأبالسة الخمول تقودكم وقيود العبوديّة تتمسّك بأقدامكم واجنحة الموت تصفّق فوق رؤوسكم**"[1] ، وفي هذا يساوي جبران بين الحاضر الذي تكبّله قيود التقاليد وبين الماضي القابع في ظلمة كهوف الخوف والجهل .

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٥٥ .

ويواصل جبران – ضمن مجموعة التقنيات الحجاجيّة – إغراء المتلقّي بفكرة الإنسان الخالد ، ويوجّه خطابه لأبناء المسرّات ، فيقول : "**قد صلبتم الناصري ووقفتم حوله تسخرون به وتجدّفون عليه ، ولكن لما انقضت تلك الساعة نزل من على صليبه وسار كالجبّار يتغلّب على الأجيال بالروح والحقّ ويملأ الأرض بمجده وجماله .**

قد سممتم سقراط ورجمتم بولس وقتلتم غليلو وفتكتم بعلي بن أبي طالب وخنقتم مدحت باشا وهؤلاء يحيون الآن كالأبطال الظافرين أمام وجه الأبديّة"[1] ، ومن الملاحظ اتّكاء جبران على حجج تاريخيّة ، وهي بمثابة الأحكام المشهورة ؛ ليدفع عقل المتلقّي إلى الإذعان لما يطرح عليه .

وتتساند في الخطاب الجبرانيّ الحجّة التاريخيّة بالحجّة النقليّة من المقدّس ، حيث يحترمها العقل ويسلّم بها ، ففي الفكرة ذاتها يسوق دليلاً من القرآن الكريم على إيمانه بالتناسخ وأبديّة الروح ، فيقول : "(...) **وامحت هذه الرؤيا أمام عيني الأمير مثلما تتوارى الأحلام بمجيء الصباح ، فوقف ومشى جامعاً ذراعيه على صدره ، مردّداً آية النبي العربي : وكنتم أمواتاً فاحياكم ثمّ يميتكم ثمّ يحييكم ثمّ إليه تُرجعون**"[2] . ويشدّ جبران من إحكام الحجاج فيذكر حججاً عقليّة عمادها الأسلوب الإنشائيّ بالاستفهام ثمّ التعجّب ؛ لإثارة الفكر ، وهزّ قناعات النفس ، فتتهيّأ بعدئذٍ لكلّ وارد ، كما يظهر – على سبيل التمثيل – في الجدول الآتي :

---

[1] جبران خليل جبران ، **العواصف** ، ص ٥٢ .

[2] المصدر نفسه ، ص ١٥٢ . والآية هي قول الله تعالى : ﴿وَكُنتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾ ، سورة البقرة ، آية (٢٨) .

م	السياق	عدد أساليب الاستفهام	عدد أساليب التعجّب
١	**حفار القبور** ص ص ١٧ – ٢٣	٢١	٧
٢	**يا بني أمي** ص ص ٤٦ – ٤٩	١٥	٤
٣	**على باب الهيكل** ص ص ٣٣ – ٣٧	١٢	صفر
٤	**أبناء الآلهة وأحفاد القرود** ص ص ٥٣ – ٥٦	٩	٢
٥	**الشاعر البعلبكي** ص ص ١٤٦ – ١٥٣	٩	١
٦	**الجنية الساحرة** ص ص ٤١ – ٤٣	٩	صفر
٧	**البنفسجة الطموح** ص ص ١٦١ – ١٦٦	٣	٤

ويظهر الجدول السابق اطّراد أسلوب الاستفهام ، وتكثيفه داخل النصّ بشكل مثير للانتباه ، وتواتر أسلوب التعجّب بنسب أقلّ تصل إلى درجة الصفر أحياناً .

وأرى أنّ الخطاب المنقول بهيمنة أفعال الاستقوال عليه من أوفر الأسس البنائيّة لتلك الصور الحجاجيّة التعديليّة في مستوى الخطاب ، فهو يخترق المدوّنة اختراقاً من أوّلها إلى آخرها تقريباً ، ولا تكاد تخلو صفحة منه .

خاتمة الفصل الرابع

يسمّي بورس القوّة المضادّة التي تكبح جماح السيرورة الدلاليّة المتلاحقة بالمؤوّل النـــهائيّ ، وقد سمح لنا هذا المؤوّل باستخلاص ثلاث وظائف من خلال مدوّنة البحث (**العواصف**) ، وهـــي الوظيفة الإيديولوجيّة ، والوظيفة الأنطولوجيّة ، والوظيفة الحجاجيّة .

فأمّا الوظيفة الإيديولوجيّة فهي المتّصلة بعلم الأفكار ، وقد أقام جبران هذا البعد على منطق النقض والتأسيس ، فهو يرفض القديم بكلّ عاداته وقيوده وتقاليده ، ويستبدله بالجديـــد المحـــدَث ، ويتمثّل ذلك في المعنى الإيحائيّ المخصوص للكآبة الجبرانيّة التي تنهض على الإيجابيّة البنّاءة ، وقد سوّغ لجبران هذه الدعوة التمرّديّة ثقافتُه المتعدّدة المصادر ، والمنفتحة على الآداب العربيّة والغربيّة .

وأمّا الوظيفة الأنطولوجيّة فتُعنى بالنظر في الوجود ، والتأمّل في كينونة الكون ، والبحث في أسئلة الخلق والحياة والموت ، فوجد جبران في فكرة الإنسان الخالد ملاذاً يريحه من عبء السؤال عن النهاية ، كما وجد في رمزيّة الذات المجنّحة التجرّدَ من المادّة ، وانعتاق الروح ، والتعبير عن الارتقاء ، وآنس جبران في العُري الجسديّ في خطابه التشكيليّ دلالة على الانسلاخ عن الواقع الحسيّ للأشياء والأشخاص ، لتلامس روحانيّة فكر مسكون بأسئلة الولادة والخلق .

وأمّا الوظيفة الحجاجيّة فهي آليّات في الخطاب استغلّها جبران لتسويغ أفكاره ، ولاستدراج المتلقّي إلى أهدافه ، فتؤدّي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات ، وهو ما ســـعى إلى إثباته في الكآبة المخصوصة ، موظفاً في الإقناع بذلك ما يسمّيه ديكرو بالسلالم الحجاجيّة والعوامـــل الحجاجيّة والروابط الحجاجيّة ، حيث يسوق الحجج المتساندة ، ويرتّبها من الأقوى إلى الأضعف .

خاتمة البحث

أملت عليّ قراءة المدوّنة الأدبيّة لجبران ورسومه التشكيليّة قراءة متأنّية أن أستهدي في مقاربتها بالمنهج السيميائيّ البورسيّ ، وعماد هذا المنهج تمييزه بين مستويات ثلاثة من التأويل : المؤوّل المباشر ، والمؤوّل الديناميّ ، والمؤوّل النهائيّ ، بحيث تدخل علامة الكآبة ومتعلّقاتها عند جبران في سيرورة دلاليّة منتجة للمعنى عبّر عنها بورس بمفهوم (السيميوز) .

ولمّا كان مدار البحث حول سيميائيّة الكآبة فقد توقّفت في الفصل الأول عند مدخل إلى المنهج والمصطلح ، وفصّلت الحديث في مصطلحَيْ "سيميائيّة" و "كآبة" ، فأمّا السيميائيّة فتتبّعت جذورها في النقود العربيّة والغربيّة ، وبيّنت جهود أبرز أعلامها وهما (دي سوسّير) و (بورس) ، وأمّا مصطلح الكآبة فنظرت فيه باعتباره علامة جامعة ، وأكّدت قيامه على سيطرة الأفكار السوداويّة ، وعدم القابليّة للاستثارة ، وذكرت أعراض الاكتئاب التي يمكن معها تمييز هذا الاضطراب النفسيّ ، نحو : سيطرة مشاعر الاستياء والكدر ، وضعف مستوى النشاط الحركيّ ، والشعور بتثاقل الأعباء ، والشكاوى الجسميّة ، والأمراض العضويّة ، وغيرها .

وعرّجت بعد ذلك على الرسوم الجبرانيّة فركّزت اهتمامي على العلامة اللونيّة بشكل عامّ ، وعلى اللون الأسوَد تحديداً في اللوحات التشكيليّة التي مثّلت جزءاً مهمّاً من مدوّنة البحث ، وتقصّيت رمزيّتها ودورها في حمل المعنى ، والكشف عن شخصيّة صاحبها ، فاختيار الرسّام ألوان لوحاته هو اختيار مبرّر لا اعتباطيّ ، ويحتاج – لكي يُفهم – لآليّات منهجيّة علميّة ، وأدوات تأويليّة موضوعيّة .

وأقمت الفصل الثاني على المؤوّل المباشر باعتباره أوّل مستويات التحليل السيميائيّ عند بورس ، وهو المعنى البدئيّ السطحيّ للعلامة ، ويسعى هذا المستوى إلى الإحاطة بالكآبة بوصفها علامة جامعة ، وبالعلامات التي ترجع إليها رجوع الفرع إلى الأصل ، وذلك في الخطابين الأدبيّ والتشكيليّ عند جبران ، فأمّا الخطاب الأدبيّ فقد تمّ من خلال مباشرة مدوّنة (**العواصف**) بالتحليل ، ودلّت النتائج على تصريح جبران بعلامة الكآبة وتعيينها في (١٩) موضعاً من المدوّنة ، كما كشفت عن متعلّقات هذه العلامة ، وهي أماراتها التي ترتبط بها ارتباط التجاوُر ، وهذه الأمارات هي : الحزن ، الموت ، الظلام ، الليل ، الخريف ، اللون الأسوَد ، وقد مرّت بمراحل الجمع ، والفرز ، والتصنيف ، وأضيفت إليها أضدادها إيغالاً في تبيان أسرار الكآبة الجبرانيّة .

وأمّا على مستوى الخطاب التشكيليّ فقد وقع الاختيار على تحليل عيّنة من الرسوم الجبرانيّة المؤرّخة بالمدّة الزمنيّة نفسها التي تمّ فيها إنجاز (**العواصف**) ؛ للحصول على نتائج أكثر دقّة وغنى ، ثمّ تفسير الأسس التي تنهض عليها تلك القراءة للخطاب التشكيليّ بالنظر إلى العناصر البانية للعمل التشكيليّ نفسه ، وهي : اللون ، والشكل ، والنسيج ، وأعقبه بسْط موسّع في تحليل عيّنة الدراسة ، والوقوف على أمارات العلامة الجامعة (الكآبة) ، ومنها : الحضور المكثّف للون الأسوَد ، واستخدام الألوان الغامقة مع انعدام السطوع والإضاءة في الغالب ، والاشتغال على اللوحات بمقاسات صغيرة ، وانعدام الحركة ومظاهر الطبيعة الحيّة في الرسم .

وينهض الفصل الثالث بالمؤوّل الديناميّ ثاني مستويات التأويل عند بورس ، ويقوم على أنقاض المؤوّل المباشر ، حيث تصبح فيه علامة الكآبة الجبرانيّة ومتعلّقاتها رهينة سيرورة دلاليّة (السيميوز) ، وذلك في الخطابين الأدبيّ والتشكيليّ ، فرتّبت أمارات الكآبة الجبرانيّة داخل مدوّنة

(**العواصف**) في ضوء المؤوّل الديناميّ ترتيباً تنازليّاً حسب تواترها على النحو الآتي : الليل ، والموت ، والظلام ، واللون الأسوَد ، والخريف ، والحزن .

وقد شاركت العلامات التشكيليّة التي ترجع إلى علامة الكآبة رجوع الفرع إلى الأصل أماراتِ الكآبة في الخطاب الأدبيّ ، فكشفت عن دلالات الحضور المكثّف للّون الأسوَد في اللوحة الجبرانيّة ، واستخدام الألوان الداكنة ، واعتبرت ذلك إسقاطاً عمّا في نفس جبران من مشاعر الحزن .

ويروم الفصل الرابع إلى كبح جماح السيرورة الدلاليّة لعلامة الكآبة ومتعلّقاتها في ثالث مستويات التأويل عند بورس ، وهو المؤوّل النهائيّ الذي يسمح باستخلاص الوظائف المتولّدة من مدوّنة البحث المتكوّنة من (**العواصف**) ، ومن عيّنة الرسوم التشكيليّة التي فرضتها الدراسة ، وهي الوظيفة الإيديولوجيّة ، والوظيفة الأنطولوجيّة ، والوظيفة الحجاجيّة .

ويمكن تلخيص أهمّ ما أفضى إليه البحث في سيميائيّة الكآبة عند جبران خليل جبران في النتائج الآتية :

- تُعنى السيميائيّة بدراسة العلامات ودلالاتها وطرائق تأويلها ، ولها جذور في تراثنا العربيّ كما يلاحظ عند الجاحظ والجرجانيّ ، لكنّها بحاجة إلى مزيد تنقيب وتقييم وتجريد وتأليف ، أمّا الجهود الغربيّة فقد جاءت بالتنظير المؤطّر للمنهج السيميائيّ ، ولأسسه الإجرائيّة ، وأدواته التطبيقيّة .

- تعدّ الرسوم التشكيليّة مبحثاً مهمّاً من مباحث المقاربة السيميائيّة ، ولها طاقتها الإنتاجيّة للدلالات ذات الشحنة الإيحائيّة الموارِبة ، فللرسم وظيفة تواصليّة عميقة قد تكون أبلغ أحياناً من المقتضى الإيحائيّ الذي تشحن به العلامة اللغويّة .

- الكآبة عند جبران مكتنزة بمعنى إيحائيّ مخصوص ، وهو القائم على الإيجابيّة البنّاءة ، وتلك مرحلة يتوصّل بها لغاية أسمى نحو الثورة على التقاليد القديمة والتمرّد عليها ، بالإضافة إلى التمرّد على معنى الكآبة المعجميّ المنبني على الحزن والانكسار .

- التفاعل التكامليّ بين الخطاب الأدبيّ والخطاب التشكيليّ للمبدع نفسه ، ضمن استراتيجيّة متمايزة من حيث العلامات ، متجاوبة من حيث القيَم الدلاليّة البانية للرؤية الفنّيّة ، وللخطابين كليهما قوّة تزيد في إيضاح الآخر وتفسيره .

- يمكن إرجاع أبرز بواعث الكآبة الجبرانيّة إلى الإرث الدينيّ ، والحالة الاجتماعيّة ، والوضع الصحيّ ، والعلاقات العاطفيّة ، والجانب الاقتصاديّ ، متفاعل بعضها مع بعض داخل الذات الجبرانيّة المسكونة بهاجس العظمة والكمال ، فأنتج ذلك اكتئاباً عُصابيّاً عند جبران ، يشطّ به إلى الإيجابيّة البنّاءة حيناً ، وإلى الانكسار الداخليّ حيناً آخر .

- كشفت القراءة السيميائيّة عن الوظيفة الإيديولوجيّة للخطاب الجبرانيّ الأدبيّ والتشكيليّ ، وقد أقام جبران هذا البعد على منطق النقض والتأسيس ، فهو يرفض القديم بكلّ عاداته وقيوده وتقاليده ، ويستبدله بالجديد المحدَث ، وقد سوّغ لجبران هذه الدعوة التمرّديّة ثقافتُه المتعدّدة المصادر ، والمنفتحة على الآداب العربيّة والغربيّة .

- وجد جبران في فكرة الإنسان الخالد ملاذاً يريحه من عبء السؤال عن النهاية ، كما وجد في رمزيّة الذات المجنّحة التجرّدَ من المادّة ، وانعتاق الروح ، والتعبير عن الارتقاء ، وآنَس في العُري الجسديّ في خطابه التشكيليّ دلالة على الانسلاخ عن الواقع الحسيّ للأشياء والأشخاص ،

وملامسة روحانيّة فكر مسكون بأسئلة الولادة والخلق ، وهو ما حملته الوظيفة الأنطولوجيّة في الخطاب الجبرانيّ .

- أدّت الوظيفة الحجاجيّة دوراً مهمّاً في الخطاب الأدبيّ والتشكيليّ عند جبران ، وقد استغلّها لتسويغ أفكاره ، ولاستدراج المتلقّي إلى أهدافه ، وهو ما سعى إلى إثباته في الكآبة بمعناها الإيحائيّ المخصوص ، موظفاً في الإقناع بذلك ما يسمّيه ديكرو بالسلالم الحجاجيّة والعوامل الحجاجيّة والروابط الحجاجيّة ، حيث يسوق الحجج المتساندة ، ويرتّبها من الأقوى إلى الأضعف .

عساي بهذا البحث أن أسهم في تعزيز الجهود العلميّة التي تدور على الدرس السيميائيّ والإبداع العربيّ من خلال مدوّنة نثريّة وأخرى تشكيليّة ، حيث يتفاعل الأدب مع فنّ الرسم ، وفي ضوء علامة سيميائيّة جامعة هي علامة الكآبة . وأن أوفّر فرصة للباحثين عموماً لتكثيف البحوث في هذا المجال المنهجيّ لتجديد المعرفة بإبداعنا العربيّ أو لإنتاج معرفة جديدة به .

المصادروالمراجع[*]

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .

أولاً : المصادر :

- أنطوان القوال ، **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران الرسائل** ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ٢٠١٠م .
- جبران خليل جبران ، **العواصف** ، دار الحكايات ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٧م .
- سمير السالمي ، **شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ٢٠١١م . (اعتمدت فيه على الدليل الواصف لأعمال جبران التشكيليّة) .

ثانياً : المراجع :

القسم الأول : الكتب العربيّة :

- أحمد مختار عمر ، **اللغة واللون** ، عالم الكتب ، القاهرة – مصر ، ط٢ ، ١٩٩٧م .
- إسماعيل شوقي ، **التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي** ، توزيع مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة – مصر ، ط٣ ، ٢٠١٠م .
- البابا شنوده الثالث ، **تأملات في أسبوع الآلام** ، دون بيانات .

[*] رتّبتها ترتيباً ألفبائيّاً دون اعتبار (أل) و (أبو) و (ابن) .

- توفيق صايغ ، **أضواء جديدة على جبران** ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، ١٩٩٠م .
- الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، تحقيق عبدالسلام هارون ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، د.ت .
- جان داية ، **عقيدة جبران** ، دار سوراقيا للنشر ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٨م .
- جبران خليل جبران ،

– **الأجنحة المتكسرة** ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة – مصر ، ٢٠١٢م .

– **دمعة وابتسامة** ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٥م .

– **يسوع ابن الإنسان** ، دار الحكايات ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٧م .

- جلال الدين سعيد ، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية** ، دار الجنوب ، تونس ، ٢٠٠٤م .
- جميل صليبا ، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية** ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٢م .
- خليل أحمد خليل ، **معجم الرموز** ، دار الفكر اللبناني ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥م .
- رشيد الراضي ، **المظاهر اللغوية للحجاج مدخل إلى الحجاجيات اللسانية** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ٢٠١٤م .
- ريتا طانيوس ، **إنه اللون دراسة تحليلية لخصائص وتأثير اللون في الطبيعة وفي سلوكنا وحياتنا اليومية** ، دار الخيّال ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠م .
- سامي الدروبي ، **علم النفس والأدب** ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ط٢ ، ١٩٨١م .

- سعد رياض ، **الاكتئاب تشخيص وعلاج** ، دار الكلمة ، المنـــصورة – مـــصر ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- سعيد بنكراد ،

– **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، دار الحوار ، اللاذقية – سورية ، ط٣ ، ٢٠١٢م .

– **السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بورس** ، المركز الثقافي العـــربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١، ٢٠٠٥م .

- شاكر عبدالحميد ، **التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني** ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠١م .
- عامر الحلواني ،

– **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين الخنساء – مالك بن الرّيْـــب – أبـــو ذؤيب الهذليّ قراءة أسلوبيّة** ، مطبعة التسفير الفـــني ، صـــفاقس – تـــونس ، ط١ ، ٢٠٠٤م .

– من ترديد المداليل إلى أفق التأويل ضمن كتاب جماعي بعنوان **دروب السّيمياء** ، المطبعة الرسمية للبلاد التونسية ، صفاقس – تونس ، ط١ ، ٢٠٠٨م .

– **شعريّة المعلّقة امرؤ القيس – لبيد بن ربيعة – زهير بن أبي سلمى** ، مطبعة التسفير الفني ، صفاقس – تونس ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

- عبدالستار إبراهيم ، **الاكتئاب اضطراب العصر الحديث فهمه وأساليب علاجه** ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨م .

- عبدالقاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، تحقيق محمود شاكر ، دار المدني ، جدة – السعودية ، ط٣ ، ١٩٩٢م .
- عبدالله العروي ، **مفهوم الإيديولوجيا** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط٥ ، ١٩٩٣م .
- عز الدين الناجح ، **العوامل الحجاجيّة في اللغة العربيّة** ، مكتبة علاء الدين ، صفاقس – تونس ، ط١ ، ٢٠١١م .
- غسان خالد ، **جبران الفيلسوف** ، مؤسسة نوفل ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٣م .
- فؤاد القرقوري ، **في الكتابة وسلطة المراجع مقاربة إنشائية للنثر العربي الحديث من خلال أدب جبران خليل جبران وأدب طه حسين** ، مركز النشر الجامعي ، منوبة – تونس ، ط١ ، ٢٠١٢م .
- فاتن عبدالجبار جواد ، **اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري** ، دار مجدلاوي ، عمان – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٩م .
- فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، ط١ ، ٢٠١٠م .
- قاسم حسين صالح ، **سيكولوجية إدراك اللون والشكل** ، دار علاء الدين ، دمشق – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
- قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، الجزيرة للنشر والتوزيع ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٦م .

- **الكتاب المقدّس** ، دار الكتاب المقدّس ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٥م .
- ابن كثير ، **تفسير القرآن العظيم** ، دار الخير ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٣ م .
- لطفي الشربيني ، **الاكتئاب المرض والعلاج** ، منشأة المعارف ، الاسكندرية – مصر ، ٢٠٠١م .
- مبارك مبارك ، **معجم المصطلحات الألسنية فرنسي – انكليزي – عربي** ، دار الفكر اللبناني ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥م .
- مجمع اللغة العربية ،

– **معجم علم النفس والتربية** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مصر ، ١٩٨٤م .

– **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة – مصر ، ١٩٨٣م .

– **المعجم الوسيط** ، المكتبة الإسلامية ، استانبول – تركيا ، د.ت .

- محسن محمد عطية ، **الفن والجمال في عصر النهضة** ، عالم الكتب ، القاهرة – مصر ، ١٩٩٨م .
- محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي ، **الإيديولوجيا** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٦م .
- محمود البسيوني ، **أسرار الفن التشكيلي** ، عالم الكتب ، القاهرة – مصر ، ط٢ ، ١٩٩٤م .
- ابن منظور ، **لسان العرب** ، تحقيق أمين عبدالوهاب ومحمد العبيديّ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٧م .

- ميجان الرويلي وسعد البازعي ، **دليل الناقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٢م .
- ميخائيل نعيمة ، **جبران خليل جبران** ، مؤسسة نوفل ، بيروت – لبنان ، ط١٠ ، ١٩٨٥م .
- ناهدة طويل فرزلي ، **شخصية جبران خليل جبران دراسة نفسانية لسيرة حياته وأعماله** ، مطابع التجارة والصناعة ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٣م .
- نزار بريك هنيدي ، **هكذا تكلم جبران** ، مؤسسة علاء الدين ، دمشق – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٤م .
- هنري زغيب ، **جبران خليل جبران شواهد الناس والأمكنة** ، درغام للنشر ، بيروت – لبنان ، ٢٠١٢م .
- هيثم سرحان ، **الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم** ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
- وفيق غريزي ، **نساء في حياة جبران وأثرهنّ في أدبه** ، دار الطليعة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢م .
- يوحنا قمير ، **جبران في الميزان** ، دار المشرق ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢م .

القسم الثاني : الكتب المترجمة :

- أرسطوطاليس ، **الخطابة** ، ترجمة عبدالرحمن بدوي ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٩م .
- إسكندر نجّار ، **قاموس جبران خليل جبران** ، ترجمة ماري طوق ، دار الساقي ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
- أمبرتو إيكو ، **سيميائيات الأنساق البصرية** ، ترجمة محمد التهامي العماري و محمد أودادا ، دار الحوار ، اللاذقية – سوريا ، ط٢ ، ٢٠١٣م .
- أوزواك دوكرو وآخرون ، **المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة** ، ترجمة عبدالقادر المهيري وحمادي صمود ، دار سيناترا ، تونس ، ٢٠١٠م .
- ب.كروتشه ، **المجمل في فلسفة الفن** ، ترجمة سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٩م .
- جين جبران و خليل جبران ، **جبران خليل جبران حياته وعالمه** ، ترجمة فاطمة قنديل ، دار الحداثة ، القاهرة – مصر ، ط٢ ، ٢٠٠٩م .
- دانيال تشاندلر ، **أسس السيميائية** ، ترجمة طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
- رومان ياكبسون ، **قضايا الشعرية** ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م .

- سيجموند فرويد ، **محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي** ، ترجمة عزت راجح ، دار مصر للطباعة ، مصر ، د.ت .
- فرانسيس إدلين وآخرون (مجموعة مو) ، **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة** ، ترجمة سمر محمد سعد ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٢م .
- فرديناند دي سوسير ، **فصول في علم اللغة العام** ، ترجمة أحمد نعيم الكراعين ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د.ت .
- كارل غوستاف يونغ ، **التنقيب في أغوار النفس** ، ترجمة نهاد خياطة ، المؤسسة الجامعية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٦م .
- كارل مانهايم ، **الايديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة** ، ترجمة محمد رجا الديريني ، شركة المكتبات الكويتية ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٠م .
- يولاند جاكوبي ، **علم النفس اليونغي** ، ترجمة ندرة اليازجي ، دمشق – سوريا ، ط١ ، ١٩٩٣م .

القسم الثالث : المجلاّت العلميّة :

- طارق عابدين إبراهيم ، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء ، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، العدد الأول ، يوليو ٢٠١٢م .

فهرس الموضوعات

الإهداء ١

ملخّص البحث ٢

مقدّمة البحث ٤

الفصل الأوّل : مدخل إلى المنهج والمصطلح

المبحث الأوّل : السيميائيّة أسساً نظريّة وأدوات إجرائيّة ٨

المبحث الثاني : الكآبة لغة واصطلاحاً ١٩

الفصل الثاني : المؤوّل المباشر

المبحث الأوّل : الكآبة في الخطاب الأدبيّ الجبرانيّ ٣١

المبحث الثاني : الكآبة في الخطاب التشكيليّ الجبرانيّ ٥٦

الفصل الثالث : المؤوّل الديناميّ

المبحث الأوّل : أثر الكآبة في خطاب جبران الأدبيّ والتشكيليّ ٧٣

المبحث الثاني : أبرز بواعث الكآبة الجبرانيّة ٩٧

أولاً : الإرث الدينيّ ٩٩

ثانياً : الحالة الاجتماعيّة ١٠٤

ثالثاً : الوضع الصحيّ ١٠٩

رابعاً : العلاقات العاطفيّة ١١٤

خامساً : الجانب الاقتصاديّ ١٢٣

الفصل الرابع : المؤول النهائيّ

المبحث الأوّل : الوظيفة الإيديولوجيّة ١٣١

المبحث الثاني : الوظيفة الأنطولوجيّة ١٣٩

المبحث الثالث : الوظيفة الحجاجيّة ١٤٩

خاتمة البحث ١٥٨

المصادر والمراجع ١٦٣