



جامعة حلب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

التجربة الجمالية بين جبران وطاقور The Aesthetic Experience between Gibran and Tagore

رسالة قدمت لنيل درجة الدكتوراه في الآداب - (الدراسات الأدبية)

إعداد الطالب

أسعد اللايق

بإشراف

الدكتور محمد حسن عبد المحسن

الأستاذ في قسم اللغة العربية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية-جامعة حلب



جامعة حلب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

التجربة الجمالية بين جبران وطاغور
The Aesthetic Experience between Gibran and Tagore

رسالة قدمت لنيل درجة الدكتوراه في الآداب - (الدراسات الأدبية)

إعداد الطالب

أسعد اللائق

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة حلب.

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement of the Doctorate degree in the Syntax and Morphology in the faculty of Arts and Humanities – University of Aleppo.

شهادة

نشهد بأن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قام به الطالب المرشح أسعد اللايق تحت إشراف الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد المحسن في قسم اللغة العربية من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة حلب.

وأي رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثق في النص.

تاريخ ٢٠١١ / /

الأستاذ المشرف على الدراسة
الدكتور محمد حسن عبد المحسن

الطالب المرشح
أسعد اللايق

CERTIFICATE

We hereby certify that the work described in thesis is the result of the candidate. Own investigation under the supervision Prof. Hasan Abdulmuhsen , in the Department. Of Arabic Faculty of Arts and Humanities Aleppo, University.

Any reference to other researches on this subject has been duly
acknowledged in the text.

Date / / 2011

CANDIDATE

As`ad Layek

Professor of studies

Dr. Hasan Abdulmuhsen

تصريح

أُصرح بأن بحث "التجربة الجمالية عند جبران وطاغور"، لم يسبق أن
قُبِل للحصول على أية شهادة، ولا هو مقدّم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

الطالب المرشح

أسعد الملايق

2011 / / ٤

DECLARATION

It is hereby declared that this work
(The Aesthetic Experience between Gibran and
Tagore)

has not already been accepted for any degree, Nor is being submitted
concurrently for any other degree.

Candidate
As`ad Layek

Date / / 2011

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ: / / 2011

- أ. د محمد حسن عبد المحسن
- أ. د سعد الدين كليب
- أ. د راتب سكر
- أ. د أحمد ويس
- د مصلح النجار



المحتوى	رقم الصفحة
المقدمة	4
المدخل	10
مفهوم التجربة الجمالية	10
طبيعة الجميل	11
التحليل النفسي والتجربة الجمالية والفنية	15
التجربة الجمالية والتلقي	20
التجربة الجمالية في الفنون	22
التجربة الجمالية بين النقد الفني وعلم الجمال	28
المؤثرات المشتركة بين جبران وطاغور	31
الباب الأول: التفكير الجمالي	38
تمهيد	39
الفصل الأول: الذاتي والموضوعي في الفكر الجمالي عند جبران وطاغور	40
مقدمة	40
الامتزاج	41
الحدس	46
العقل والقلب	52
الكمال	57
الجمال	62
الفصل الثاني: الطبيعة والمرأة عند جبران وطاغور	67
مقدمة	67
المرأة	67
الطبيعة	76
التصوف	83
الفصل الثالث: فلسفة الألم عند جبران وطاغور	90
مقدمة	90
الألم السلبي	91
الألم الرومانتي	93
الألم الإنساني	97
الألم الوجودي	101
الألم الفلسفي	103
الفصل الرابع: الحرية والإرادة عند جبران وطاغور	107

107	مقدمة
107	مفهوم الوجود الإنساني عند جبران
109	الوجود والنأي عند جبران
110	الحرية الفردية عند جبران
112	الحرية المطلقة والزمان
115	الخير والشر عند جبران
117	طاغور والإرادة
118	طاغور والحرية
125	الباب الثاني: التعبير الجمالي
126	تمهيد
127	الفصل الأول: الشعر والخاطرة
129	تجربة طاغور الشعرية الرحيل
133	الانتظار
136	النور والظل
139	الصدى
141	الوطنية
143	القصة الشعرية
146	تجربة جبران الشعرية
148	الرومنسية
151	الثورية الرافضة
154	التعليمية الحكيمة
157	الوحدة
159	التصوف
161	التجرّد
163	الحنين
165	الفصل الثاني: الأدب السردي عند جبران وطاغور
166	الرواية
171	القصة القصيرة
181	المسرح
190	الفصل الثالث: التعبير الفني في فن التصوير عند جبران وطاغور
194	لوحة أنثى الطين
195	لوحة الأنثى المصلوبة

197	لوحة ملامح الرجولة
199	لوحة اليد المبدعة
202	لوحة نقوش بدائية
204	لوحة المستلقي
204	بورترية
206	إفريقية أنثى
212	الخاتمة
	ملحق 1: فهرس اللوحات
	ملحق 2: الأعلام
	المصادر والمراجع

مُقَدِّمَةٌ

ربّما بدا عنوان البحث غريباً باعثاً على التساؤل، فما الذي يجمع بين مبدع هندي ومبدع عربي-أميركي؟ وما الصلات التي يمكن أن تنشأ بين فنّهما؟ وإن وجدت فهل ثمة تلاق بين تجربتين جماليتين تنتمي كلُّ منهما إلى أدب مختلف ولغة غريبة عن الأخرى كلَّ الغرابة؟

تقوم فكرة البحث على جلاء العلاقة بين التفكير الجمالي والفلسفي والروى الروحية التي ينطلق منها، وبين إعادة إنتاجه والتعبير عنه في الفنّ بما يحدد نوعية (المدرّك) وطريقة تعاطيه مع (المدرّك) وإحساسه به.

والذوق الجمالي هو ما يوحد بين الذاتي والموضوعي في الإدراك، فليس الجماليّ موضوعياً فحسب كما أراد سقراط عندما ربطه بالنفعي، وليس لذة فنية ذاتية محضة كما ذهب "كانت" عندما حاول أن يخلّصها من أضرار النفعية، فالجماليّ في حقيقة الأمر هو

وحدة الأفكار والمثل الذاتية مع المادة الحيائية الموضوعية، ومن ثمّ فإنّ كلّ اتصال جمالي بالأشياء الواقعية أو الفنية سوف ينعكس معرفة عند الأفراد نسبيّة "تجربة جمالية".

وقد تجلّت هذه الوحدة في أدب رابندرانات طاغور (1861 - 1944م) الأديب الهندي الشهير الحائز جائزة نوبل في الآداب (1913م)، إذ غلب عليه الطابع الرومنطي الذاتي مع نفحة مسرحية موضوعية، فضلاً عن تطرقه لأكثر من فنّ، انطلاقاً من وحدة الفنون في تعبيرها عن الذات الإنسانية رغم تنوع أدواتها.

فقد قرّض الشعر مبكراً، وأتاحت له نشأته الثقافية العالية لأسرة أرسنقراطية توافرت على جانب كبير من الثقافة والتعليم؛ كثيراً من الفرص لينمي ملكاته الفنية - ومنها الموسيقا- إذ كان أشقاؤه شعراء وموسيقيين ورسامين معروفين، وفي شيخوخته لجأ إلى الريشة مؤكداً تلك الصلة العميقة بين الفنون.

وعلى نحو مشابه سلك جبران خليل جبران (1883 - 1931م) الذي انطلق من ذاته ليعبر بالكلمة والريشة، فضلاً عن انشغاله بالموسيقا (وإن لم يبدع فيها شيئاً مذكوراً).

ولعلّ العوامل التي دفعتنا إلى النظر في تجربتي جبران وطاغور الجماليتين تتعدى تعدّد الفنون إلى المؤثرات الفنية والفكرية التي تركت فيهما تأثيرات واضحة، فطاغور سليل ثقافة هندية أصيلة، حافظ على ولائه لها ولم يغادر هذا التراث الثري في إبداعاته، ومثله جبران تعلق بكثير من أساطير الهند ومعتقداتها وفكرها مما يتناثر في ثنايا كتاباته، وقد استفاد من مكوّنه في الغرب بين فرنسة والولايات المتحدة الأميركية؛ ليطلّع على المدارس الفنية والأدبية، وإن ظلّ أكثر كلفاً بالمدرسة الرومنطية، في حين

استقى طاغور ميوله الرومنسية العميقة من الشعراء الإنكليز ولاسيما شيلي وكيثس (الذي ترك بدوره أثرًا في جبران).

وإذا كان تأثر جبران بالنزعة الصوفيّة أمرًا يسيرًا بسبب قربه من منابعها واتصاله بتراتها؛ فإنّ طاغور ثار على التصوّف الهنديّ السلبيّ، ومال إلى تصوّف إيجابيّ فاعل، لاقى عنّا في التبشير به بين أبناء قومه، وكان يحمل على عاتقه مسؤوليّة وهما إصلاحيّ يرمي إلى النهوض بمجتمعه خصوصًا والإنسانية عمومًا، انطلاقًا من الرغبة في إصلاح المجتمع، وإعادة بناء الإنسانية، حاملًا رؤى نبويّة تبشيريّة ليست بعيدة عن رؤى "نبيّ" جبران، الذي يعدّ أهمّ ما ترك من آثار.

ولتقتصر الملامح المشتركة على المشاعر النبيلة المرفهة التي حملها كلّ منهما، سواء ما يتصل منها بالطبيعة أو بالإنسان أو بالأحاسيس الذاتية من حزن وشعور بالغربة لعله ملازم للعبقريّة ولعلّ هذا الشعور نسبّ بين الغرباء، وإن كان لم يحمل أيّا منهما على العزلة والانصراف عن المجتمع والإنسان، فقد ظهرت هذه الملامح ظهورًا أسلوبياً في بعض الأحيان ولاسيما ذلك الأسلوب الشرقي في التمثّل بالقصص في خاطرات جبران وأشعار طاغور.

كما شغلت الأفكار الجماليّة حول الحرية والمحبة والوعي الروحيّ كلًّا من جبران وطاقور، وتقاربت كثيرًا من رؤاهما حولها في مؤلفاتهما عمومًا.

وقد تناثرت آراء جبران الجمالية في مقالاته وخاطراته، في حين أفرد لها طاغور عددًا من المؤلّفات المستقلّة، لعلّ أهمّها:

- "سادهانا. إدراك الحياة"، وهو مجموعة محاضرات ألقاها في جامعة هارفارد في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد ترجم الأستاذ طاهر الجبلاوي مقتطفات منها إلى العربية في كتيبه: "مختارات من طاغور" 1961م.

- "ديانة الشاعر" الذي ترجمه إلى العربية الأديبان موسى خوري وغسان خوري 1988م.
- "الشخصية" وهو غير مترجم إلى العربية.

أما إبداع طاغور فقد عرف طريقه إلى العربية عبر وسيط في الترجمة هو اللغة الإنكليزية، وأول ظهور لأشعاره كان في مختارات الجبلاوي سابقة الذكر. كما ترجم الأديب بديع حقي عددًا من دواوينه ومسرحياته في ستينيات القرن الماضي وظهرت بعنوان "روائع طاغور". ونشرت له سلسلة المسرح العالمي مسرحيتين: "الشلال" و "المنبوذة". ومؤخرًا نشر محمد خليفة التليسي ترجمة متنوعة من أشعار طاغور في ثلاثة مجلدات.

بينما جمعت أعمال جبران الكاملة في مجلدين بعناية ميخائيل نعيمة. قبل أن تكتشف أعمال له لم تضمّمها المجموعة الكاملة وتنتشر بعد حين ، إضافة إلى رسائله التي تبادلها مع مي زيادة أو ماري هاسكل و غيرهما.

ولئن كانت الدراسات التي تناولت جبران أكثر من أن تحصى، فإنّ المكتبة العربية تخلو من أية دراسة معمّقة عن إبداع طاغور وفكره، غير كتيّب لـ د. شكري عياد : "طاغور شاعر الحب والسلام" وبضع مقالات في بعض الصحف.

وجاءت هذه الأطروحة بمدخل وبابين. عرض المدخل عرضًا سريعًا لآراء بعض المدارس الفلسفية بما يتعلق بـ "التجربة الجمالية" و "الجميل"، وأشار إلى مشاركات المدارس النفسية في قراءة الإبداع الفني والجمالي، وتوقّف عند قضية الصلة القائمة بين الفنون المتنوعة، وختم المدخل بفقرة تعرض لبعض المؤثرات الفكرية والفلسفية التي تركت ظلالاً واضحة في الأدبيين.

وبحث الباب الأول في التفكير الجمالي عند جبران وطاغور، فعرض لأرائهما الفكرية والفلسفية حول موضوعات الوعي الروحي والحدس والمحبة والطبيعة والمرأة والحرية والإرادة والألم، ولم نقصد بذلك أنهما امتلکا فلسفة أو مدرسة فلسفية، بقدر الإشارة إلى كلفهما بهموم وشواغل فكرية وفلسفية وجمالية.

أمّا الباب الثاني فأنصرف لقراءة التعبير الجمالي عند الأدبيين من خلال نماذج من الأشعار والخطرات، وبعض الروايات والقصص القصيرة، ومن ثمّ قراءة سريعة لبعض اللوحات، من غير أن يكون الهدف من ذلك الإحاطة بنتائجها الغزير، وقد استعنت في هذه القراءات بأدوات من المنهج النفسي التحليلي والإشارات "السيمولوجية" في اللوحات، متّكناً في قراءة التعبير على أسس التفكير التي سبقت دراستها.

وإذا كانت قلّة المراجع حول طاغور من أبرز الصعوبات التي واجهت الباحث في دراسته؛ فإن وفرتها حول جبران شكلت إرباكاً كبيراً بين ما نأخذ وما نترك منها، وإن كان سعينا الأول نحو قراءته في المصادر الأصلية، من خلال كتاباته قبل أن ننظر فيما كتب عنه. وكانت "الشابكة" (الانترنت) عوناً كبيراً لنا في جمع المصادر ولاسيما تلك المكتوبة باللغة الإنكليزية بصورة كتب إلكترونية معتمدة.

ولاشكّ في أنّ اكتشاف طاغور قد ترك فيّ أثراً عظيماً؛ أغراني بالظن بأنّ جبران تأثر به على نحو ما، ولاسيما أنّه التقاه في نيويورك ورسم له صورة، بيد أن القراءة المعمّقة لهما لم تستطع أن تثبت وجود تأثر أو تأثير بين المبدعين، رغم أنّهما عاشا زمن صعود الرأسمالية الغربية في طورها المتمدّن (كما يرى شبنغلر في الحضارات التي تبدأ فنيّة قويّة تنتصر للمبدأ على المنفعة قبل أن تتمدّن وتنتصر للمنفعة في مرحلة تسبق تخشّبها وسقوطها الحضاريّ)، وكابد كلّ منهما بوجه من الوجوه عداء

هذه الرأسمالية الماديّة للفنّ، فوقف طاغور بقوة وشجاعة في مواجهتها، وترجّح جبران بين عدائها والإقبال عليها، ولكنهما معا لم يترددا في استلهاهم الروح الشرقية في تجربتيهما الجماليتين، مما يجعل هذه الدراسة انتصاراً لهذه الروح في مواجهة الطابع الماديّ الحسيّ للمدنيّة الغربية، التي تخلّت عن المبادئ في سبيل المنافع، وأفضى بها التهاك على التملك إلى تضاول الرغبة في الكينونة والوجود الإنساني.

ولي أمل أن تكون هذه الدراسة استمراراً متواضعاً لنهج حضاري يعلي من قيمة الوجدان ويؤمن بقدرة الشرق العريق على صنع حضارة تنهض بالبشرية من جديد، وهو نهج اختطّه له أستاذنا الراحل الدكتور عصام قصبجي، الذي رحل قبل أن يرى الفصل الأخير من هذا البحث، وترك فيّ ألماً لم يخفف من غلوائه غير الدعم الذي تلقّيته من أستاذه المشرف الدكتور محمد حسن عبد المحسن وأساتذتي وأصدقائي في قسم اللغة العربية وعمادة كلية الآداب بجامعة حلب فلهم مني وافر الشكر والامتنان.

المدخل

مفهوم التجربة الجمالية:

التجربة الجمالية معرفة نجمت عن حدس تكرر حتى صار ملكة راسخة، تميز ذوق المبدع، ولا ريب في أنّ الذوق الجماليّ يوحد بين الذات بطبيعتها النفسية، والموضوع بطبيعته المادية، فهو يمثل وحدة الأفكار والمثل الذاتية، مع المادة الحياتية الموضوعية في الإدراك. وهذه الوحدة هي المبدأ الحقيقي للفن.

ولما كانت المنظومة الجمالية بنيةً ذهنيةً فتبدّيًا فنيًا، كان لابدّ من دراسة المنظومة الجمالية أولاً، ومن ثمّ صلتها بالتجربة الفنية، ولعلّ الدراسات الجمالية التي أثرت التجربة، قد انصرفت إلى دراسة التجربة في شقّها الثاني، ونقصد به المتلقّي، وأهملت التجربة في شقّها الأوّل - المبدع ونحن نذهب إلى أنّ التجربة الجمالية هي الطابع الذي يصدر عنه المبدع في إدراكه الجماليّ الكليّ للأفكار والأشياء، بحيث نستطيع أن نميّز المبدع تبعاً لإدراكه، إذ إنّ التجربة حصيلة فكر ووجدان صقلهما الزمن حتى لازما ذوق المبدع، فالفكر ضرورة للمعرفة، والوجدان ضرورة للحدس، والزمن شرطهما اللازم، فلا مناص من تتبع عناصر التجربة عند المبدع من حيث هي «موقف إدراكيّ حسيّ»⁽¹⁾. فالتجربة الجمالية لا يمكن أن تنفصل عن الخبرات الأخلاقية والدينية والعقلية.⁽²⁾ لذلك هي تقوم على شقين رئيسيين:

1- التفكير الجماليّ: وهو الذي يحمل القيم الجمالية مثل القداسة والألم والسكينة والامتزاج وغيرها. إضافة إلى المؤثرات الجمالية مما يؤثر ويتأثر في سياق التجربة ولا سيّما المواقف الفكرية من القضايا الكبرى.

2- التعبير الجماليّ: وهو عنصر أساس في نقل التجربة من واقع «خياليّ» إلى واقع حسيّ قابل للإدراك عندما يتجلّى في «الفنون»، وينجسد بالكلمات والخطوط والألوان والنغمات، وهو الشكل الذي يحقق التجربة الجمالية. فالإبداع الشعريّ في كلمات طاغور (مثلاً) يتحوّل إلى أساس (أنطولوجي) لتجربة المبدع والمتلقّي الجمالية، كما تغدو الخطوط والألوان في لوحة لجبران، جزءاً من عالم جبران الذي أبدعه في اللوحة.

(1) د. وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، القاهرة، د.تأ. ص 126

(2) وهذا ما سنلمحه في أفكار جبران وطاغور عن القضايا الكبرى.

فالاتصال الجمالي بالأشياء الواقعية أو الفنية، انعكاس معرفة لديهما، وهي ما تسمى التجربة الجمالية.

وهي تشمل أحداثاً تربطها علاقات بعد أن كانت فكرة الجمال ترتبط بكونه «جوهرًا» أو «ماهية» كما يؤكد زكريا إبراهيم في قوله: «إن فكرة الجمال على أنه جوهر أو ماهية تحولت إلى مجموعة أحداث تربطها علاقات. أي خبرة⁽¹⁾. فلم يعد الجمال صفة أو صفات مستقرة في باطن الأشياء، بل هو مجموعة العلاقات التي يكشفها الفنان أو المتأمل، فيضفي عليها بذلك طابعاً واقعياً عينياً⁽²⁾».

وقد أفضى ذلك إلى انتقال الفكرة في مجال الجمال إلى نظرة ترى الجمال مجموعة من العلاقات المتفاعلة متفاعلاً من شأنه أن يخلق «حاله» تخلق بدورها «إحساساً» بالجمال، فالحكم الجمالي مرتبط بالتجربة الجمالية تفكيراً وتعبيراً، كما يرتبط بطبيعة الجميل، فما طبيعة الجميل عند المدارس الفلسفية والنفسية؟

طبيعة الجميل:

لما كان الفلاسفة اليونانيون أول من تأمل في التجربة الجمالية عموماً، كان من المفيد النظر في مقولاتهم الجمالية التي انطلقت من العالم ونظام الكون كما يؤكد غادامر: «لكي تفهم الخلفية الفعلية لمشكلة الجميل. وربما لمشكلة الفن كذلك. فإننا يجب أن نتذكر أن النظام السماوي للعالم هو ما قدم الرؤية الحقيقية للجميل بالنسبة إلى اليونان⁽³⁾».

ولم يستطع سقراط الفكاك من نزعتة العقلية في النظر إلى الجمالي بأنه موضوعي، وذهب في محاولته استجلاء العلاقة بين الجميل والمفيد إلى التوحيد بينهما والمطابقة التامة، وينسب إليه قوله في مثال يؤكد نظريته. «لاستطيع أن أسمى الدرع المزخرفة جميلة، إذا كانت لا تحمي المقاتل من ضربات الأعداء. وعلى العكس من ذلك فالدرع التي تؤدي مهمتها الأساسية أداءً جيداً، جميلة وإن كانت زخرفتها قليلة القيمة⁽⁴⁾».

ولا ريب في أن رأي سقراط يبدو عقلانياً ولكنه قاصر عن تفسير الجميل مطابقاً للمفيد، فأيّة فائدة عملية في المنحوتات اليونانية والزخرفات التي تزيّن أعمدة المعابد؟ وأمّا فائدة الدرع فهي تعني قيمته ولا تعني جماله، فهو ليس جميلاً من حيث هو مفيد، ولم يعد أفلاطون نظريته في المثل عندما وصف الجميل بأنه «ذلك الذي يتألق بوضوح

(1) خبرة = experience = تجربة. وهما ترجمتان لمصطلح واحد.

(2) عن زكريا إبراهيم - الفنان والإنسان - مكتبة غريب. القاهرة. 1973 - ص 142.

(3) فؤاد المرعي - الجمال والجلال - ط 1. دار طلاس. دمشق. 1991 - ص 20

(4) غادامر - تجلي الجميل - ط 1. المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - 1997 ص 86

ويجذبنا إلى ذاته، بوصفه التجلي الساطع للمثال»⁽¹⁾. ولعله واضع لبنة علم الجمال المثالي في توحيده بين الخير والجمال.

ولكن كثيراً من الفلاسفة نحوا منحى آخر في تمييزهم طبيعة الجميل فأقصوا المنفعة إقصاء تاماً، مثل "كانت" الذي ذهب إلى أن استيعاب الجمالي استيعاب منزّه عن الغايات والمصالح، وما الجميل عنده إلا ما يترك لذّة فنية محضة، فأكد أنّ البهجة التي نتلقاها عند رؤيتنا للجميل هي: « بهجة منزّهة عن الغرض "disinterested delight" »⁽²⁾.

فلا يمكن أن يتمّ الذوق الجمالي عندما تكون ثمة وجهة نظر عملية غائبة . وعلى الرغم من الانتقادات التي وُجّهت إلى "كانت" بإقصائه المصلحة الاجتماعية، غير أنه ميّز لأول مرة خبرة الفن والجمال « بوصفها قضية فلسفية قائمة بذاتها، فلقد التمس كانت إجابة عن السؤال عن الكيفية التي يمكن بها لخبرتنا التي تُجد فيها شيئاً جميلاً أن تصبح خبرة إلزامية، بحيث لا تكون مجرد تعبير عن استجابة ذوقية »⁽³⁾.

وألحّ كانت على تحديد شروط ومعايير قبلية للحكم على الجميل، ورأى المنتقدون في هذا التفسير النقدي للتجربة الجمالية مأخذاً عليه⁽⁴⁾. وميز كانت في كتابه نقد الحكم بوضوح بين الشعور بالجمال الذي هو فردي وصفة الفن التي هي اجتماعية، اعتماداً على يقينه بأن الذوق أمر نسبي وليس كلياً، إذ يميّز في الذوق نوعين: الأول: ذوق الخبرة الآتي من الخارج وهو ذوق منفعل ليس له قاعدة كلية، الثاني: هو الذوق العقلي، وهو ذوق فاعل، وهو الذوق التأملي الذي يتعلّق بالجمال وبالروعة وبالغائية⁽⁵⁾.

وحرص كانت على إلحاق تصوّر الذوق بتصوّر الواجب، كما ألحق الجمال ولا سيما الجلال بالغائية وبما وراء المحسوس وبالخير، فكانت الحقائق الغيبية حاضرة في كل حكم جمالي أو فني، فكان « مفكراً أخلاقياً حتى في بحوثه الجمالية »⁽⁶⁾.

وعاد هيغل إلى فكرة أفلاطون مؤكداً أن الجميل في الفن ما هو إلا المظهر المحسوس للفكرة، وكان الفن عنده لحظة في السيرة الزمنية للروح. وقد انتقد غادامر هذه النظرة، إذ إنّ النموذج الفني يمثل تجلياً ما للحقيقة، تجلياً جزئياً وليس مطلقاً⁽⁷⁾. وانطلق

(1) غادامر، تجلي الجميل ص86.

(2) المرجع نفسه، ص93.

(3) المرجع نفسه - ص90.

(4) ينظر: سعيد توفيق - الخبرة الجمالية - المؤسسة الجامعية، ط1، بيروت، 1992، ص9.

(5) في آراء كانت الجمالية في كتابه نقد الحكم، ينظر: عبد الكريم اليافي، بدائع الحكمة، ط1، دار طلاس، دمشق 1999، ص229.

(6) اليافي، عبد الكريم - بدائع الحكمة - 249.

(7) ينظر غادامر - تجلي الجميل - 122.

هيجل من الجوهري في الجمال، وهو أن يكون موضوعه محسوساً سواء أكان الإحساس به زمانياً (مثل تمثال أو قطعة موسيقية) أم كان صورة نفسية لشيء محسوس (كما في الشعر)، واستبعد أن يكون تجريداً لأن «الشيء الجميل بذاته يتجه نحو الحواس ويتجه في الوقت نفسه إلى العقل والروح أو يدرك العقل الفكرة المتألفة فيه»⁽¹⁾.

ولما كانت الفكرة هي الحقيقة المطلقة، صارت والجمال شيئاً واحداً، ومع ذلك فهما متميزان: «الجمال هو الفكر متجلياً شكل محسوس، أي مدركاً بالحواس في الفن أو في الطبيعة. أما الحقيقة فهي الفكر مدركاً بذاته، فهي ليست مدركة بالحواس بمحض التفكير أي الفلسفة»⁽²⁾.

وخلص هيجل في فلسفته الجمالية إلى رؤية الجمال في الفنون فحسب، رافضاً أن يسعى فن من الفنون لمحاكاة الطبيعة، ذلك أن الفكر وآثاره لديه أعلى من الطبيعة وأعلى من مجالها، فلزم أن يكون الجمال الفني أرقى من جمال الطبيعة.

وبذلك ارتقى هيجل بالفن عن النقد إلى أدائه بالحرية التي يتضمنها شيء من وظيفة الدين، ووظيفة الفلسفة، فهو نوع من التعبير عما هو إلهي حين يصوغ الفكر المطلق في الشكل المحسوس، وبذلك يغدو مطية لمقاصد الإنسان العميقة العالية، ومقاصد الفكر في تكامله الحر. «إنه وحدة العنصر الطبيعي والعنصر الروحي اللذين يؤلفان باتحادهما تمثيل المطلق»⁽³⁾.

وبحثاً عن تحقيق المطلق قسم «فيلسوف المطلق» - كما كان يحلو لمعاصريه أن يسموه - مراحل تكامل الجمال الفني إلى ثلاث تمثل كل منها مرحلة من مراحل تبدي الفكر في الشكل، وهي مراحل زمنية - تاريخية، ينتمي أقدمها الرمزي إلى الفنون القديمة (من مثل فنون مصر والهند والصين) إذ لا يشير الرمز بالضرورة إلى تطابق بين الشكل والفكرة، فالفكرة فيه مبهمة غامضة لاتلائم الشكل الذي تتخذه، ولكن المرحلة الكلاسيكية الاتباعية عرفت انسجاماً بين الفكرة والشكل الحسي، أما المرحلة الثالثة: الرومانتية فلا تلقي بالاً إلى تطابق الفكر والشكل، بل تؤكد علو الفكر، وعدم ملاءمة أي شكل حسي محدود للتعبير عنها، وهذا ما جعل أقرب الفنون تمثيلاً للمرحلة الرمزية فن البناء، وأقرب الفنون إلى الروح الاتباعية النحت، بينما تحقق فنون الشعر والتصوير ولاسيما الموسيقى التمثيل الأنسب للمرحلة الرومانتية، بما تحتويه من تجريد زمني.

(1) اليافى، عبد الكريم - بدائع الحكمة - ص 258.

(2) المرجع نفسه - ص 258.

(3) المرجع نفسه - ص 265.

واشترك "شوبنهاور" مع زميله اللود هيجل، في إعلاء شأن الموسيقى بين الفنون وقاس درجات الفنون بحسب تمثّلها للإدارة. ولما كانت الإرادة هي مفتاح فلسفة شوبنهاور، فقد جاءت آراؤه الجمالية منسجمة مع نظريته في الإرادة، ذلك أن الحياة في رأيهِ تموّه أشراكها باللذة والألم، فالألم ذات الحياة وصميمها، وما اللذة إلا حقبة عابرة بين ألمين، فالحياة بذلك قبيحة دميمة كريهة سيئة مشؤومة، يسودها قانون الغاب، بل إن شوبنهاور يمضي أبعد من ذلك في تشاؤمه قائلاً: «لو أنّ إلهاً صنع هذا العالم لما رضيت أن أكونه، إذن لمزّق قلبي إذ ذاك شقاءً ماصنعت يداي»⁽¹⁾.

ولكن، ماصلة فلسفة شوبنهاور الموعلة في التشاؤم بالجمال؟ وكيف يمكن أن يجد الجمال وسط كلّ هذه الدمامة، التي ماتتفكّ تغلّف العالم، وما تنني تحكم على الناس بعذاب سرمديّ هو إلى عذاب سيزيف وإكسيون وبنات الدانيد، أقرب، بما تحمله هذه الرموز اليونانية من رموز للعذاب السرمديّ، هنا يتوقف شوبنهاور قليلاً، وتتفرج فلسفته عن شية سعادة عندما يرى أن «التأمل الفني» هو السبيل لكي نلهو برهة، وننسى تباريحنا وآلامنا إلى أمد، فالتأمل يقودنا إلى أن نلمح بالحدس ذلك النموذج الذي تحدث عنه أفلاطون، عندها ننسى أنفسنا، نغفل عن البؤس حيناً، ونتحرر قليلاً من وطأة الإرادة «أيهمنا في مثل هذه الحال أنّنا في قصر أو سجن حيث نتملّى غروب الشمس؟»⁽²⁾.

والتفت شوبنهاور إلى التجربة الجمالية في لحظة الإبداع، قارناً توتّر المبدع بحالة الجنون، عندما يتجمّد الزمان في لحظة الحاضر، وينظر إلى شيء قد يكون نافهاً نظرة الدهشة الأولى، نظرة سذاجة الطفل، ومحياً نظرة حائرة إلى العالم المحيط. وفي التجربة الإبداعية يعيش العبقرى لحظات من تأمل النماذج الثابتة السرمدية، ويغدو العبقرى كجبل "مون بلان" «مبتسم في كآبته، مكتئب في ابتسامته»⁽³⁾. كما عبّر شوبنهاور.

واستبعد فلاسفة الحدس (كروتشه-سانتيانا-برغسون) أن يكون الفن ناشئاً عن الإرادة، فالفن لديهم حدس، ولما كان الحدس نظراً وتأملاً وليس عملاً، فقد امتنع أن يكون الفن عملاً نفعياً، فالعمل النفعي هو ماذهب إلى تحصيل لذة أو اجتتاب ألم، بينما لاشأن للفن بنظرهم باللذة والألم. ولم يلق (كروتشه) بالاً إلى نظرية الأنواع والأشكال، فالتجربة الجمالية تعبر عن حالة نفسية، وهذه الحالة فردية ومتجددة أبداً، فالحدس يتضمن حدوساً لانهاية لها.

(1) اليافي - بدائع الحكمة 161.

(2) المرجع نفسه - 162.

(3) المرجع نفسه - 164.

التحليل النفسي والتجربة الجمالية والفنية:

أما اتجاه التحليل النفسي الذي أسسه فرويد، فهو يفسّر عملية الإبداع الفني بالرجوع إلى الحياة اللاشعورية لدى المبدع، والتجربة الجمالية التي يخوضها المبدع عند أصحاب هذا الاتجاه، تشبه الحلم أو الجنون، لذا غدت هذه التجربة لديهم تحرراً من صراعات اللاشعور، أو هي انفجار لاشعوري يحدث في الحياة الشعورية للرغبات التي لم ينجح الرقيب في كبتها، لذلك رأى هذا الاتجاه في العمل الفني نوعاً من التصعيد أو التّسامي Sublimation لمحتوى اللاشعور، وردّ أصحاب هذا الاتجاه عملية الإبداع إلى عقد نفسية - وعقدة هنا ليست بالمعنى المرضي - كعقدة الهرب حين يكون العمل الفني هرباً من واقع معترضٍ عليه⁽¹⁾.

العقدة الثانية التي قد ينجم عنها العمل الفني هي عقدة الصناعة، ويمثّل النقاد لهذه العقدة بحالة الكاتب الفرنسي "ألكسندر دوما"، الذي كان ينصرف إلى الكتابة مثل انصراف أي حرفيٍّ إلى عمله.

أما باقي العقد، كالعقدة الذاتية، والتداوي بالمثل فإنها تمثل حالة المبدع خير تمثيل وتحاكي واقعه النفسي، وعموماً فإن الآثار الفنية عند هذا الاتجاه قد تكون مطابقة لواقع المبدع، أو بعيدة البعد كلّ عن واقعه، ذلك أن الحكم الجمالي عند المبدع - إذا ما اكتملت لديه عناصر التجربة من فكر ووجدان - يغدو فكرة فائقة تستلهم الوعي الباطن (اللاشعور) خصوصاً ثم يكتمل ذلك الوعي الباطن بالمعرفة الظاهرة، ومن الواضح أنّ الوعي الباطن يحفل بكل ما يتصل بالشعور أو اللاشعور الجمعيّ للأمة في تاريخها وأساطيرها ورموزها وأحلامها، وأنّ المرء لا يستطيع منه فكاكاً غالباً، لأنه يشكل اللبنة الأولى في إبداعه، أمّا المعرفة الظاهرة، فهي مسألة عقلية يتفق حولها الناس لأنّ وحدة الفكر أمر ممكن أما وحدة الشعور فأمر محال، والشعور هو الذي يشكل الثقافة أساساً، بما يحمله من أوجه، ولما كانت التجربة الجمالية ذوقاً وحساً يتعلّق بما سمّي علماً (بالجمال)؛ كان لا بدّ أن تكون التجربة الجمالية مرتبطة أساساً بالذوق والحس، وكلاهما

(1) كما يروى عن الشاعر شيلر حين كتب نشيد الفرح ode to joy، فقد كان - كما تنبئ مذكراته - يعيش أسوأ أيام حياته حزناً وتعاسة أوشك معها على فقدان الأمل ومقاربة الانتحار، فإذا به يسمو بواقعه، ويتسامى بأحزانه إلى إبداع خالد لتلك الروح الإلهية السرمديّة المتمثلة بالفرح، والذي خلّده بيتهوفن في الحركة الرابعة من سيمفونيته التاسعة، التي غدت شعاراً، وعلامة مميزة للمرحلة الرومنتيّة بما فيها من أصالة وتجديد، وحيوية في المشاعر الراضية للاستلاب، ولم يكن بيتهوفن عندما دوّن هذا العمل الفذّ أفضل حالاً من شيلر، إذ كان على مشارف الصمم التام، والعوز الشديد.

يرتبطان بالشعور الباطن (الاشعور)، ويتجهان إلى محاولة الكشف عن علل ثابتة تكون معايير علم الجمال أو قوانينه.

ولمّا كان الوعي (الشعور) يمثل نشاطنا الذهني في وجودنا المتصل بالواقع الخارجي وتمثّله (الأنا)، فإنّ اللاوعي (الاشعور) يمثل وجودنا الذاتي المستقلّ المتحرّر من قيود العالم الخارجي وواجباته، لذا فقد نظر الاتجاه الفرويدي في التحليل النفسي إلى الحلم نظرتة إلى التجربة الجماليّة وقرنها بفن التصوير⁽¹⁾. أو بفن الشعر. ذلكم أنها ثريّة بالرموز التي تشفّ عن ظلال لاشعورية مقنّعة بالصور، إنها لغة رمزية خاصة غامضة تخفي وراءها معاني علينا البحث للوصول إليها.

وعلى الرغم من اتفاق "كارل غوستاف يونغ" مع "فرويد" في وظيفة الأحلام المتمثّلة في إنجاز الرغبات، فإنّه ينفي أن تكون هذه الرغبات وتحقيقها هي ماهيّة الحلم، فالحلم لديه "تمثيل ذاتي، عفوي لحالة اللاشعور الراهنة"⁽²⁾.

ويضيف يونغ إلى وظيفة الأحلام « وظيفة التعويض التي تنزع إلى تحرير الحياة النفسيّة من قسر التكرار، فيكون للحلم - من وجهة النظر هذه - قيمة "شعرية"، لأنّ بعض الصور التي تظهر فيه "لها قوة الرمز"⁽³⁾. ويؤكد ضرورة تحديد سياق الرسالة الحلمية في شبكة العلاقات الشعورية الناجمة عن الحياة المعيشة: « لذلك لدى الحلم، حول هذه الحياة، مايقولُه لنا، وهذه العلاقة هي التي يعوضها الحلم »⁽⁴⁾. فيغدو الحلم ملاذًا يهرب إليه الحالم، فيفرّغ فيه انفعالاته ويحقّق المطالب الصعبة التي أخفق في تحقيقها في الواقع، فالأحلام « تعرّي ماكان محبوباً في هذه الحياة، وتجعل الحالم يعيش انفعالات أخرى، وتتنظر إلى حياة اليقظة وتقيّمها على نحو يختلف عما يفعله التفكير الشعوري »⁽⁵⁾.

وتعدّ الأحلام - من وجهة النظر الفرويدية واليونغية - لغة اللاشعور في مفرداتها وأشكالها ورموزها، ولذا كان لابدّ من الوقوف عند بعض الرموز الحلمية في أي عمل فني، لأنّه يماثل الحلم في قدرته على التعبير عن الرغبات والرؤى، وكشفه المستوى

(1) ينظر: فرويد - تفسير الأحلام - تر مصطفى صفوان ومصطفى زيور. دار المعارف. ط2 القاهرة.

1969. ص 24.

(2) هومبيرت - إيلي يونغ: الأساسيات في النظرية والممارسة. تر. وجيه الأسعد، وزارة الثقافة، دمشق/1991 ص 40.

(3) المرجع نفسه، ص 40.

(4) المرجع نفسه، ص 50.

(5) المرجع نفسه، ص 50.

اللاشعوري عند الفنان، فضلاً عن اشتراكه والعمل الفني في الصور المرئية البصرية والذهنية المتمثلة في رموز متنوعة، فما هي المفاهيم المتعلقة بوجوه اللاشعور التي نقف عليها عند أيّ فنان أو تجربة فنية؟

يقسم "يونغ" اللاشعور إلى قسمين: اللاشعور الشخصي واللاشعور الجمعي ويميز بينهما، فيرى أنّ اللاشعور الشخصي « يشتمل على مضامين منسوبة مكبوتة مدركة، على نحو أدنى من مستوى الوعي تنشأ في حياة الفرد»⁽¹⁾.

ويتألف اللاوعي الجمعي من مضامين - من غير اعتبار الحقبة التاريخية، أو الفئة الاجتماعية أو الاثنية - « هي مستودع أو مخزن ردود الأفعال النموذجية للبشرية انطلاقاً من الأزمنة البدائية بلوغاً إلى الأوضاع البشرية الشاملة أو العالمية، كالخوف، والإحساس بالخطر، والصراع ضد السلطة العليا، والعلاقات بين الجنسين، وبين الأبناء وآبائهم، والكراهية والحب، والولادة والموت، وهيمنة المبدأ المضيء أو المظلم»⁽²⁾. وأنّ اللاشعور - بنوعيه الشخصي والجمعي - يسعى إلى التجلّي من خلال صور وأنماط ورموز، يدعوها يونغ بوجوه الآخر، أي وجوه الفرد المتعددة الكامنة في نفسه.

ويركز يونغ على مفهوم "الظل" الذي يرمز لديه إلى "شقيقنا المظلم" الذي يشكل الجانب غير المرئي، غير المنفصل عن المجموع الكلّي لنفسنا. ويحتل أن يتجلّى الظل في شكل داخلي رمزي أو في شكل ملموس واقعي. مأخوذ من العالم الخارجي، وفي الحالة الأولى قد يتجسّد في مادة اللاوعي في صورة أو صيغة حلم تشخص واحدة أو أكثر من صفات الحالم النفسية. وفي الحالة الثانية، نسقط واحدة أو أكثر من سمات لاوعينا الكامنة على شخص ما في وسطنا يكون مناسباً لهذا الدور، من هنا كان للظل صيغتان: شخصي وجمعي.

وحين يعرف المرء ظله فإنّه سيقف أمام مواجهة أخرى مع وجه من وجوه اللاشعور، مع "الصورة الروحية" التي يدعوها يونغ بالأنيميا عند الرجل، والأنيموس عند المرأة، يقول: « إننا بمعرفة الظل فقط إنما نصل إلى الأنيميا، والأمر نفسه ينطبق على الأنيموس»⁽³⁾، هذا لأنّ كلّ رجل - كما يقول مثل ألماني - يمتلك في داخله حواءه الخاصة، ومن ثم، تمتلك كل امرأة في داخلها آدمها الخاص.

(1) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي، ترجمة: ندرة اليازجي، الأهالي للطباعة والنشر - دمشق - الطبعة الأولى - 1993 م ص 21.

(2) المرجع نفسه، ص 21.

(3) هومبيرت، يونغ، الأساسيات في النظرية والممارسة، ص 90.

وللصورة الروحية - عند يونغ- شكلان: داخلي وخارجي، « ونحن نصادف الشكل الداخلي للأنيموس أو الأنيميا في أحلامنا وتخيلاتنا ورؤانا، وإنما نتعامل مع الشكل الخارجي عندما نسقط جزءاً من نفسنا اللاواعية أو كلّها على شخص ما في وسطنا، ونحقق في التحقق من أنّ هذا الشخص الآخر الذي يجابهنا هو، بطريقة ما، ذاتنا الداخلية الخاصة»⁽¹⁾.

وإذا استحوذت الأنيميا على الرجل، هيمنت عليه « الدوافع الأنثوية، والانفعالات المقاومة، أما المرأة التي يستحوذ عليها الأنيموس، فهي المتشبهة برأيها، العنيدة، المولعة بالجدل، المرأة العالمة بكل شيء، التي تقاوم بأسلوب ذكري وليس على نحو فطري أو غريزي»⁽²⁾.

وتتخذ الأنيميا «شكل عذراء، أو صبية حلوة، أو إلهة، أو ساحرة، أو ملاك، أو شيطان أو امرأة مستعصية، أو عاهرة، أو صديق مخلص... وعلى سبيل المثال تكون شخصيات الأنيميا النموذجية في الأدب: هيلين طروادة في الأسطورة الهوميرية، وبياترس في الكوميديا الإلهية، ودولشيتا في دون كيخوته، وتستطيع الأنيموس أيضاً أن تتخذ تنوعاً من الأشكال. فقد تكون أشخاص الأنيموس النموذجية ديونيسيسوس...، وعلى مستوى أدنى وأكثر بدائية تكون أشخاص الأنيموس نجماً سينمائياً أو ملاكاً بارعاً. ويحتمل أن تتخذ الأنيميا والأنيموس رمزها من الحيوانات وحتى من خلال الأشياء ذات الصفة المذكورة على نحو خاص، أو المؤنثة.. قد تتخذ الأنيميا شكل بقرة أو قطة أو ماعز أو نعجة أو كهف.. إلخ وقد يظهر الأنيموس في صورة نسر وثور، ورمح وبرج.. إلخ»⁽³⁾، فما منشأ هذه الصورة الروحية (الأنيميا والأنيموس) ولماذا نعجز - في كثير من الأحيان - عن مواجهتها في أنفسنا؟ يقول يونغ: « هي الأم التي تحمل أولاً على نحو دائم الصورة الروحية، وفيما بعد، تحمل هذه الصورة من قبل نساء تستحث أو تثير مشاعر الرجل باتجاه "إيجابي أو سلبي". ويعدّ الانفصال عن الأم إحدى أهم وأدقّ المسائل في تطوير الشخصية، ولا سيما للذكر.. وإذا كانت الصورة الروحية، وهي العنصر الجنسي المقابل في أنفسنا، قد غرقت بعمق في اللاوعي، ولعبت، من ثم، دوراً حاسماً جداً ومفجعاً في معظمه في الإنسان، فإنّ اللوم يقع على عاتق حضارتنا أو ثقافتنا الموجهة

(1) جاكوبي، علم النفس اليونغي، ص171.

(2) المرجع نفسه، ص171.

(3) المرجع نفسه، ص172.

على نحو أبوي، هذا لأنّ الرجل يعتبر كبت سماته الأنثوية - قدر الإمكان - فضيلة، وكذلك كانت المرأة، حتى وقت قريب، تعتبر "الاسترجال" أمراً غير لائق بها»⁽¹⁾.

ولعلّ تحوّل الحضارة من وجهها الأمومي إلى وجهها الأبوي، هو ماترك أثراً في أسلوب التعامل مع الأنثى والأنثى مع الرجل والمرأة على حدّ سواء. بيد أنّه لم ينفصل أصل الوجود الأمومي، ومن ثم دور الأم في الحياة النفسية لكل فرد منا، فالأم - كما يؤكد يونغ - «تمثّل اللاشعور بصفاتها الموجود الأول، وهذا لايعني أنّ اللاشعور أمّ أو على صورة الأمّ، ولكن بوسع كلّ فرد أن يجد الاتصال مجدداً باللاشعور إذا استجاب إلى دعوة الأم في نفسه»⁽²⁾.

بيد أن صلة هذه العملية النفسية المعقدة تبدو مبهمة عند الحديث عن العمل الفني، ذلكم أن المكونات الجمعيّة واحدة لدى الجميع، فما الذي يميز الفنان؟ يقول يونغ: إنّ الفنان «في فعاليّته المبدعة واختيار موضوعاته يدنو على نحو كبير من أعماق لاوعيه، وفي إبداعه، يحرك بدوره، لاوعي جمهوره، الأمر الذي يعدّ الحد الأقصى لفعاليّته، وتشرف صور اللاوعي فيه ورموزه وتحمل رسالتها المقتدرة للآخرين من الناس، علماً بأنهم لايعرفون مصدر نشوتهم أو بهجتهم»⁽³⁾.

ولمّا كان يونغ ينتقد مقاربة فرويد للأعمال الفنية، لأنها كانت تتحوّل نحو تفسير الإبداع وتعليل التجربة الجماليّة انطلاقاً من المخزون اللاشعوري، فقد حاول أن يقتصر على وصف العمل الفني وفق مرجعيّاته اللاشعورية، ولكنه في ظلّنا أخفق في ذلك لأنّه انزلق إلى تفسير ظهور الفن، ووضع رؤية معيارية لتقويم الأعمال الفنية، بناءً على نظرية اللاوعي الجمعي، متجاهلاً العناصر الجمالية، ومحدداً قيمة العمل الجماليّة، بقدرته على التعبير عن اللاشعور الجمعيّ، وإشباع احتياجات الجماعة والاستجابة إلى مطالبها، ربما أفلح التحليل النفسي - في رأينا - بإزاحة النقاب عن الرموز والعناصر المكوّنة للعمل، بيد أنّه عجز عن تلمّس جماليّات هذا العمل الفنيّ.

التجربة الجماليّة والتلقّي:

(1) جاكوبي، علم النفس اليونغي، ص 173.

(2) هومبيرت، يونغ، ص 83-84.

(3) جاكوبي، علم النفس اليونغي، ص 77.

نلاحظ في المدارس السابقة، أنها ذهبت إلى تفسير التجربة الجمالية من حيث المبدع، بيد أن ثمة مدارس انصرفت عن دراسة التجربة بهذه الماهية، وراحت تدرسها من حيث المتلقي كـ "الفيونولوجية" إذ جنحت هذه المدرسة إلى ترجيح مستوى التدوّق لدى متلقي العمل الفني فانطلقت من مقولة بسيطة تذهب إلى أن «هناك - من ناحية - أعمالاً فنية، وهناك - من ناحية أخرى - خبرة جمالية بهذه الأعمال الفنية»⁽¹⁾. وركّزت على السؤال: كيف تحدث هذه الأعمال الفنية في خبرتنا؟

وفي الإجابة عن هذا السؤال، سلّمت "الفيونولوجية" بأن «الخبرة الجمالية تحدث في عالم ثقافي»⁽²⁾. فالأعمال الفنية نتاجات ثقافية تختلف باختلاف الثقافات في العصور المختلفة، وحتى في العصر الواحد، غير أن ذلك لا يعني تقبّل فكرة نسبية قيمة العمل، وذلك ما يعني أن العمل الفني يظلّ منتظراً أولئك الذين يستطيعون فهمه، ويكشفون عن حقيقته. واعتزّضت الفيونولوجية على أن يكون الفنان أصلاً للعمل الفني، لأن «العمل الفني هو الذي يجعل الفنان فناناً»⁽³⁾. بل إن الفن هو أصل ومصدر وجود الفنانين والأعمال الفنية على السواء.

فالعَمَل الفني هو «شيء لا واقعي»⁽⁴⁾. كما يؤكّد "سارتر"، بمعنى أن قيمة العمل لا تتبع من وجوده المادي، إنّما من الوعي الذي يسبغ عليه الوجود، وهو وجود يقوم به الخيال.

ويبني سارتر على ذلك طبيعة الخبرة الجمالية عند المبدع والمتلقي في وحدة واحدة، إذ هي خبرة بموضوع خيالي، وبذلك يكون الإبداع «هو القدرة على خلق وسيط ماديّ يعمل كمائل لموضوع جماليّ متخيل، ويصبح التدوّق ثأماً لهذا الموضوع المتخيل من خلال هذا الوسيط»⁽⁵⁾، أي إنه يقوم بعملية استحضار *presencing*.

وانتقدت هذه المدارس التركيز على عملية الإبداع، ودراسة هذه التجربة من حيث نشوؤها ومبدعها، ولا سيما أن المبدع يتحول إلى متلقٍ للعمل، ذلك أن العمل الفني - أو الموضوع الجمالي - لا يعكس بدقة الطاقة الإبداعية لدى الفنان بقدر ما يكون نظيراً لخبرة المشاهد أو المتلقي.

(1) توفيق - الخبرة الجمالية، ص 66.

(2) المرجع نفسه، ص 67.

(3) المرجع نفسه، ص 89.

(4) المرجع نفسه - ص 171.

(5) المرجع نفسه - ص 173.

والحقيقة أنّ التركيز على المتلقّي، أقصى التجربة التي يعيشها المبدع والتي تؤسّس لأيّ عمل فنيّ، وتحدد أبعاده الجماليّة، بما يَمُور فيها من ذوقه وحده، ولا سيما لاشعوره (الفرديّ والجماعيّ)، ومن ثمّ قامت معايير الجمال لديها على خبرة الذات بموضوع جماليّ، خشية من التورّط في بحث الخلفيّة التاريخيّة والظروف النفسيّة للإبداع. ولا سيما أنّ الفرد في التجربة الجماليّة « لا يتطلع قدماً إلى أيّ هدف مقبل، فالموقف الجمالي ليس كالإدراك العملي، الذي يخدم غرضاً لم يتحقق بعد، سائراً في اتجاه المستقبل. بل إنّ الوعي الجمالي يتوقف عند الموضوع » كما يؤكد "ستولينتز"⁽¹⁾.

فالمدرّك يشارك في التجربة الجمالية عندما يفسّر العمل بطريقة أو بأخرى، وعليه أنّ «يقوم ببناء العمل في وعيه، بحيث يمكنه إدراكه موحّداً»⁽²⁾.

ولمّا كان المدرّك (أو المتلقّي) هو المعنيّ عند دراسة التجربة الجماليّة فقد رأى نفر من نقاد الفن أنّ ثمة أربعة أنواع للمتلقّين (بحسب تصنيف عالم النفس الإنجليزي Bullough) بحسب إدراكهم للموضوعات الجمالية واستجاباتهم لها، النمط الأول دعاه "الترابطي associative" والنمط الثاني: "الفيزيولوجي Physiological" والثالث الموضوعي objective" والأخير هو نمط "الشخصية character"⁽³⁾.

وينكر "دوفرين" - الفيلسوف الفينومينولوجي - أن يكون ثمة تساوي بين الطاقة الإبداعية للفنان وبين الموضوع الذي يبدعه، فـ «الوصف الفينومينولوجي للخبرة يجب أن يبدأ من موضوع الخبرة، والموضوع الجمالي هو النظرير والمكافئ في نفس الوقت لخبرة المشاهد أو المدرّك»⁽⁴⁾.

ذلك أنّ "الفينومينولوجيا" تسعى لضبط البحث ضبطاً علمياً فلا يشرد إذا مابدأنا البحث في التجربة ذاتها، بحيث تتسع دلالات الرؤى الجمالية، ويضيع البحث الدقيق ويصبح فضفاضاً فالبحث « يجب أن يبدأ دائماً بوصف موضوع الخبرة لأفعل الخبرة، أي أننا يجب أن نخضع الخبرة لموضوعها لا أن نمنع البحث من أن يشرد خارج حدود البحث الفينومينولوجي الدقيق للخبرة الجمالية»⁽⁵⁾.

(1) ستولينتز - النقد الفني، ص 93.

(2) المرجع نفسه ، ص 110.

(3) انظر تفصيلها في المرجع السابق - ص 111 وما بعد.

(4) توفيق، الخبرة الجمالية، ص 253.

(5) المرجع نفسه ، ص 255.

ولا ريب أنّ إقصاء المبدع عند دراسة التجربة الجمالية ينكر الخواص الفردية والنفسيّة المميّزة لكلّ عمل أدبيّ، والموهبة والشخصيّة المتفردة التي ينطلق منها، ممّا يربط المبدع بعمله برابط وثيق، لانستطيع معه دراسة العمل دراسة مستقلّة بمنأى عن مبدعه.

التجربة الجمالية في الفنون:

لعلّ مسألة تعريف الفنّ مسألة لاتزال موضع نظر وجدال بعد قرون طويلة من المناقشات، إذ ليس ثمة تعريف واحد يصل إلى درجة الإجماع، غير أن تصنيف الفنون وترتيبها مسألة أخرى أدلى فيها دارسو الفنون والجمال بدلائهم، وهي مسألة تعنينا في هذا المقام، ولا سيما أن التجربة الجمالية لكل من جبران خليل جبران و رابندرانات طاغور تمتدّ عبر فنون عدّة من الشعر إلى التصوير والموسيقا والدراما في بعض الأحيان.

وقد ظهر تعبير (الفنون الجميلة Fine arts) في القرن الثامن عشر تمييزاً لها من الفنون النافعة، فالفنون الجميلة تقدّم متعة جمالية للمشاهد أو القارئ أو السامع. وعلى الرغم من اتساع تعبير الفنون التطبيقية (الصناعات) في القرنين التاسع عشر والعشرين، وشمولها لكثير من الإنتاجات النفعيّة، فقد بقي المقصود بالفنون ماتضمن قيمة جمالية شكلية، ولا سيما إنتاجات الإبداع الفني.

وكان لاتجاهات تصنيفات الفنون منطلقات ومبادئ شتى، فقد انطلق بعضها من الحاسة التي يتجه إليها العمل الفني، فرأت في النحت والرسم والعمارة فنوناً بصرية، وفي الشعر والموسيقا فنين سمعيين، وفي الأوبرا والمسرح والسينما فنوناً سمعية بصرية، كما قسمت بعض الاتجاهات فنون الرسم والتصوير والنحت والأدب والموسيقا باعتماد الأسلوب المتبع، كالاتباعي والرومنتي والرمزي، وثمة من قسمها إلى فنون مكانية وأخرى زمانية.

ولعلّ أقدم نص معروف في تاريخ النقد الغربيّ عن هذه الصلة الغامضة بين الفنون هي العبارة المنسوبة إلى "سيمونيدس الكيوسي" (556-468 ق.م) التي يقول فيها: « إنّ الشعر تصوير ناطق، والتصوير شعر صامت»⁽¹⁾. وربما كان لهذه المقولة أثر في نظرية المحاكاة التي فسّرت نشوء الأعمال الفنيّة، فخرج أفلاطون بنظريته في المثل التي أوضحها في صورة الكهف، إذ يرى أفلاطون: « أنّ ماندركه من الأشياء يشبه مايدركه أناس ينظرون إلى ظلال نار على جدران كهف، وقد أداروا ظهورهم إلى

(1) عبدالغفار مكاوي، قصيدة وصورة، مجلة عالم المعرفة العدد 119- الكويت، ص12.

فتحتة التي تتأجج أمامها النار، فهو لاء إنما يدركون الظلال المرتسمة على جدران الكهف فيخالونها حقيقية، فإذا ماتجروا من قيود الظاهر، وغادروا كهفهم أبصروا حقائق الأشياء في النور بعيداً عن الظلال، فكأنّ عالم المثل هو الماهية الحقيقية المجردة التي تسبق الوجود، وما الوجود إلا محاكاة حسية لها بمثابة الظلال من النار»⁽¹⁾.

إذ يحاكي الفنان لدى أفلاطون ظاهر العالم الحسي، حيث العالم الحسي نفسه هو محاكاة لعالم المثل، وهذا يخلق هوّة بين الفكر والفن. بيد أن أفلاطون يشير إلى فكرة مهمة، بعيداً عن المحاكاة الحسية لظاهر الأشياء في الوجود، هي أولوية هذه الأفكار في مخيلة الفنان، إذ تكمن فيها صورته العقلية (الذهنية) المتخيلة، وهو حين يشرع في إنجاز عمله الفني يغدو محاكياً صور العالم الحسي الواقعي من خلال صورته الذهنية، فيدمج الواقع بالخيال، وهذه غاية الفنان.

لذا نبذ أفلاطون الفنان الذي يحاكي عبر «مرآة تعكس ظاهر العالم الحسي بعيداً عن العالم العقلي، ففي مقدور أي إنسان أن يلهو بمرآة ما فيرى الشمس، والأرض، والكواكب، والناس وقد تجلّت فيها، .. وربما تلخص كلمة (المرآة) نظرة أفلاطون إلى الفن؛ فالمرآة أداة تعكس مظاهر الأشياء المحسوسة بعيداً عن الإبداع، وأين الفن مثلاً في صورة كرسيّ تجلّت في مرآة؟ أليس صانع الكرسيّ أولى بالإبداع من مصوّر راح يلهو بمرآة ويرى فيها صورة المحسوسات؟ وهل تكون لوحة المصور أو قصيدة الشاعر، وكلاهما محاكٍ، شيئاً أكثر من مرآة؟»⁽²⁾. لذا ترى أفلاطون في جمهوريته يفضل الصانع على الفنان.

ويلوح أنّ الفنّ المحاكي للمحسوسات، لم يكن ليرضي أفلاطون، إذ رأى فيه لعباً، حين ترتبط الحقيقة في الفن بالمعرفة وبمحاكاة الواقع ونقله نقلاً أميناً، فردّ على أسلوب الفن في حرفيته الحسية، التي غدا حضورها طاغياً. وربما كان مقتنه «البالغ للمحسوسات وتجريده لها من كل عنصر ذهني، مع افتراضه أنّ الفن محاكاة لهذه المحسوسات، هو السبب الرئيس لهذه الحملة»⁽³⁾ فحمل على الشعر «ذي الطابع الحسي الظاهري، الزاخر بالصور، المتعدد الألوان»⁽⁴⁾.

(1) عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم - دار القلم العربي - حنب - الطبعة الأولى - 1980. ص4.

(2) المرجع نفسه ، ص6.

(3) المرجع نفسه ، ص9.

(4) فؤاد زكريا، دراسة لجمهوريّة أفلاطون،، دار الكتاب العربي - القاهرة - 1967م ص157.

وفي حملته تمجيد ضمنى للشعر الروحي الذي ينشد الحقيقة، بعيداً عن محاكاة الظاهر، وانتقد الشاعر الذي يخط بـ « تمثيل... صفات الآلهة والأبطال تمثيلاً مشوّهاً، فهو كالمصوّر الذي لا يشبه رسمه ماصوّرهِ من أشياء»⁽¹⁾.

وطالبه بالحقيقة والابتعاد عن الحواس، ولا سيّما ارتباط الفن بالأخلاق، بذلك نفهم رؤية أفلاطون للمحاكاة إذ هي « تصوير حسّي لظاهر الطبيعة، على نحو يشبّه فيه الرسام الذي يحاكي "الشيء" ولا يحاكي "المعنى" أو "المثل" فيتأخر بذلك عن الصانع الذي يحاكي مثلاً عقلياً إلهياً ثابتاً »⁽²⁾.

وإذا كان أفلاطون قد لمّح إلى تقارب الفنون في محاكاتها لجوهر الطبيعة والمعنى، فإنّ أرسطو صرّح بتلك الصلة حين رأى أنّ « جوهر الفن محاكاة الطبيعة، وإنما تختلف الفنون في وسيلة المحاكاة»⁽³⁾.

وابتعد أرسطو في نظريته بالمحاكاة عن نظرية المثل، لأنّ الفنّ عنده محاكاة للطبيعة، والشاعر «إنما يحاكي الطبيعة بعد أن يفهمها على نحو متكامل منظم، وهو ليس حامل مرآة ينظر إلى مظاهر الأشياء فيها، وإنما هو إنسان يروم محاكاة جوهر الطبيعة الكامن في الأشياء بما يفضي إلى فهمه وصفه»⁽⁴⁾.

وهو يرى في عمل الشاعر ما يميّط لثام الظواهر عن روح الطبيعة وجوهر الأشياء، لتستلهم منها صورة مثاليّة للطبيعة ذاتها، ولم يكن أرسطو - فيما يبدو - يزدري المحسوسات شأن أفلاطون، وإنما جعلها وسيلة لمحاكاة الجوهر، فالمحاكاة لديه لاتسعى إلى مطابقة الأصل مطابقة تامة، وإنما إلى إضفاء القليل من التغيير والتبديل عليه، ويأتي التغيير من اختلاف الأدوات بين فن وآخر، ومن ثم تشترك الفنون في المحاكاة وتختلف في الأدوات (الوسائل) « فالشعر والرسم والموسيقا والرقص، فنون تحاكي الأفعال والمشاعر الإنسانية أكثر مما تحاكي الأشياء، وإنما تختلف في وسائلها وطرائقها»⁽⁵⁾. وفي محاكاة الفعل عند أرسطو يرتقي الفنان من مقلّد إلى مبدع.

وذهب أرسطو إلى أن الشاعر كالموسيقي في ملاحظة معاني النفوس، و«كالراقص في ملاحظة الأفعال، وهما لا يصوران وإنما يعبران، وذلك ما يقرب الشعر

(1) قصبجي، نظرية المحاكاة، ص9.

(2) المرجع نفسه ، ص9.

(3) المرجع نفسه، ص14.

(4) المرجع نفسه، ص13.

(5) المرجع نفسه ، ص16.

من عالم النفس وينأى به عن عالم الحس»⁽¹⁾. يقول أرسطو: «فشعر الملاحم وشعر التراجيديا، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورامي، وأكثر ما يكون من الصفر في الناي واللعب بالقيثار، كل ذلك بوجه عام، أنواع من المحاكاة، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء: إما باختلاف ما يحاكي به، أو باختلاف ما يحاكي أو باختلاف طريقة المحاكاة، فكما أن الناس... يحاكون الأشياء ويمثلونها بحسب ماله من الصناعة أو العادة بألوان وأشكال، ومنهم من يفعل ذلك بوساطة الصوت، فكذا الأمر في الفنون التي ذكرناها، فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع، إما بواحد منها على الانفراد أو بها مجتمعة»⁽²⁾.

وقد جعل أرسطو الفن "صناعة"، فغدا فنّ التصوير لديه صناعة بالألوان والأشكال، وفن الموسيقى صناعة بالصوت، أما فن الشعر فأفضى إلى الاشتراك مع الموسيقى في الوزن والإيقاع والقول، ويشير أرسطو في قوله إلى اختلاف الفنون من خلال الأداة (ما يحاكي به)، والموضوع (ما يحاكي)، والأسلوب (طريقة المحاكاة)، بيد أنها تحاكي جوهر الطبيعة، وتعيد خلقها من جديد بعد فهمها.

ويحق لنا أن نتساءل: هل يؤدي تغيير الأداة والأسلوب في العمل الفني بالضرورة إلى استواء التعبير عن الغرض إذا كان واحداً؟ أو أن تغيير الأداة والواسطة يؤدي إلى تغيير التعبير ولو كانت الفكرة واحدة؟ لعلّ هذا السؤال كان حاسماً في النقد الغربي بين منتصر لهذا الفنّ أو ذاك، متجاهلين وحدة الغرض.

وفي هذا السياق، ينسب إلى الشاعر الروماني هوراس (ت8- ق.م) جملة شهيرة يقول فيها: «الشعر تصوير Utpicture poesia»⁽³⁾.

ويرى النقاد أن مقولة هوراس تركت أثراً بالغاً في الصلة بين الفنون ولا سيما الشعر والتصوير⁽⁴⁾.

(1) قصبجي، نظرية المحاكاة، ص14.

(2) كتاب أرسطو في الشعر، تر: الدكتور شكري عياد مع دراسة لتأثيره في البلاغة العربية، دار الكتاب العربي - القاهرة 1967م - ص28.

(3) هوراس، فن الشعر، ترجمة: د. لويس عوض، الهيئة المصرية للتأليف والنشر - القاهرة، ط2- 1970 - ص57.

(4) انظر مثلاً: مكاي قصيدة وصورة، ص14، واليافي، نعيم، الشعر بين الفنون الجميلة، وزارة الثقافة دار الكتاب العربي - المكتبة الثقافية - العدد 192 - 1968م: الشعر بين الفنون الجميلة، ص12.

ونفى بعض الدارسين أن تكون ثمّة صلات أو قرى بين الفنون كما فعل "ليسينغ" (ت1781) إذ استتكر عدوان بعض الفنون على بعض، وثار على القول بتقاربها، منادياً باستقلال كل فنّ بشخصيته وكيانه وخصائصه⁽¹⁾.

وعقد المصور الشهير "ليوناردو دافنشي" (ت1519م) فصلاً في كتابه (نظرية التصوير) يقارن فيه بين الشعر والنحت والتصوير، غير أنه لم يخرج عن المضاهاة، ومحاولة ترتيب الفنون وفق سلم تصاعدي من الأدنى إلى الأرقى، وسنفيذ من مقولات دافنشي في قراءة لوحات طاغور وجبران من خلال البحث عن شعرية الضوء والظل والتخييل والتأثير التي تحدث عنها دافنشي⁽²⁾.

ومع بزوغ عصر النهضة، تضاعل تأثير "نظرية المحاكاة" الأفلاطونية والأرسطية لتظهر "نظرية التعبير" التي حاولت - تماشياً مع العصر الجديد والقيم الرومانسية - أن تفسر العلاقات الفنية، ولعل قطب رحي هذه النظرية بكل تجلياتها، كان يخدم فنّ الموسيقى الذي رأت فيه تفوقاً في التعبير والتأثير والتقاء، من خلال غناه بالخيال والإيحاء فرأى الفيلسوف الألماني الروماني "هردر" (ت1804م) أن جوهر الشعر يكمن «في تلك القوة السحرية التي تعمل في روع المتلقي من خلال العلاقات، وفي تلك الملكة الخلاقة (الخيال) التي تعمل على تشكيلها وتطويرها»⁽³⁾.

ونجم عن الانتصار للإيحاء تصنيفات للباحثين والفلاسفة للفنون في سلال تصاعدية، ومالت معظمها نحو الموسيقى.

وعلينا ألا نغفل عن حقيقة الغاية النهائية للفن وهي التعبير، وألا تشغلنا اللغة التي يستخدمها الفن - من تصوير وموسيقا وكلمات - ويذهب بنا الظن إلى أن الجمال هو الهدف النهائي للفن. فما هو إلا أداة، وليس بالمغزى التام والنهائي للفن (كما يؤكد طاغور)⁽⁴⁾.

من ثمّ فإنّ الفنّ السويّ هو ذاك الذي لا يظهر فيه التنازع والتنافر بين التصوير والتعبير. والذي يركن إلى الوحدة، ذلك أنّ الفنّ تصوير يصوغه الخيال غير أن غايته التعبير، فهو ليس غاية في ذاته، فالفنّ تعبير يتخذ أشكالاً أحدها التصوير، ولا اعتراض على التعبير بالصور وإشراك الحواس في الإدراك، وجعل الأنغام صوراً تروق العين وتبهج النفس في آن.

(1) ينظر: مكاي، قصيدة وصورة، ص15.

(2) حول نظرية دافنشي ينظر: المرجع السابق نفسه، ص19.

(3) اليافي، الشعر بين الفنون الجميلة، ص22.

(4) ينظر في طاغور. Tagor - Personality- Mcmilan- New York- 1917- p. p8.

ولكن قصر الفن على محاكاة المحسوس وإنكار محاكاة المعقول، أو قصره على العين من دون القلب، تبسيط وتسطيح للفن، وإبقاء له على عهده الحسي الأول. ويستقر الظنّ بنا إذن على أنّ الفنون - على تعدّدها - وحدة لا تتأفر بينها. وإن كان ذلك لم يمنع فلاسفة الفن والجمال من اعتماد تصنيفات متعددة للفنون انطلاقاً من فلسفاتهم المختلفة، فكان "كانت" يضع الشعر في المكانة الأولى لكونه «أقرب ما يكون تعبيراً عن الأفكار الجمالية»⁽¹⁾. فالشعر عنده لعب الخيال، ولكنه يرضي الفهم والعقل، والشاعر بخياله المبدع يبتّ حياة نابضة في التصورات والمعاني ويقدم في خلال ذلك غذاءً سائغاً للذهن.

وتأتي بعده فنون الأشكال كالنحت والعمارة والتصوير، إذ تخاطب اللمس والبصر، والمكان الثالث يضع فيه "كانت" الموسيقى وفنّ الألوان، على الرغم من قوة تأثير الموسيقى، غير أنّ "كانت" لا يلقي بالاً إلى قوة التأثير في الجمال، فأفكارها غير واضحة أو متعيّنة أو دائمة، بينما اتّكأ هيغل - كما سبق الإشارة - على النظرة المتكاملة لتاريخ الفن في تقسيمه إلى مراحل ثلاث: رمزيّة (العمارة) وكلاسيّة (النحت) وأرقاها الرومانتيّة (في الشعر والتصوير ولا سيما الموسيقى).

وانطلق شوبنهاور - كعادته - في تصنيف الفنون من نظريته في الإرادة، فرتّب الفنون بحسب تحقق موضوعيّة الإرادة، فبدأ بالعمارة صعوداً إلى التصوير والنحت فالشعر، وصولاً إلى الموسيقى التي تحقق الإرادة الكلية، فإذا كانت هذه الفنون ظلالاً للوجود، فالموسيقى تتحدث عن الوجود نفسه، ألم يكن موزارت يزعم أنه يسمع صوت الله؟

وهناك من التصنيفات مراعى صلة الفنون بعضها ببعض اعتماداً على تحقيق كل منها لقيم المكان والزمان، والسكون والحركة، والمحاكاة وعدمها، والتداعي الدقيق أو الغامض⁽²⁾. من غير أن نهمل تصنيف "إيتيان سوريو" الذي ربط فيه بين الفنون فرأى تقابلاً بين الهارموني (التوافق الموسيقي) واللون في طريقة تنويع الفكرة بين الموسيقى وفنون الزخرفة، والتشابه هنا ليس فيزيائياً، فليس ثمة قوانين تربط التوافق الموسيقي بالانتلاف اللوني تحقيقاً للانسجام، إنّما يكمن التقابل بينهما من الوجهة الجمالية والتأثيرية⁽³⁾.

(1) اليافي، بدائع الحكمة، ص 407.

(2) مثل ديسوار أو إي أثارا: ينظر: اليافي، بدائع الحكمة، ص 421 - 422.

(3) ينظر في ذلك: سوريو - إيتيان - تقابل الفنون، تر بدر الدين القاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص 49 و 50.

وهذا مادعا سوريو إلى البحث عن تعريف الفن في العنصر المشترك بين الفنون جميعاً، يقول: «الفن هو العنصر المشترك بين السيمفونية والكاتدرائية بين التمثال والآنية. وهو الذي يتيح الموازنة بين التصوير والشعر، أو العمارة والرقص»⁽¹⁾.

فالاختلاف في صورة الفن لا يعني الفصل بين المعنى والصورة، فيُظن أن الفن يعتمد إلى المعنى ثم يختار له الصورة ليوضح بها أمراً، مع أن الصورة هي الأمر لامحالة، ذلك أن معقد الفن صورته، فالفن - كما يؤكد غادامر - « يحقق ماهو أكثر من تجلٍ للمعنى، بل ينبغي بالأحرى أن نقول إن الفن يقوم باحتواء المعنى كي لا يفر أو يهرب منا، وإنما ليبقى آمناً ومحماً داخل السكينة المنتظمة للإبداع»⁽²⁾.

ولا تتأخر في ذلك بين الفكر والفن، إذ الأول يبحث عن نظام الوجود ويؤكدده، والثاني يحس به ويعبر عن جماله، لذا كان الفن معبراً كلما سكن إلى الوحدة وبرئ من تنازع الثنائيات.

أما التناظر فقد نجم عن « شرود الفن عن منبعه»⁽³⁾ وما منبع الفن إلا الشعور، فقد حاول الفن أحياناً أن يخاطب العقل الذي « يأنس بالواضح، ويركن إلى الحس»⁽⁴⁾ فجنح إلى التصوير، وابتعد عن الشعور بما فيه من غموض، وألف دائرة الحس بما فيها من وضوح.

ولعلّ الموسيقى هي الفن الذي يفضي إلى إدراك لا يعلّله الحس، ولا يمكن تلمسه بغير الحدس، فتبدو الموسيقى مرآة الشعور، ولغته ولسانه، وهي قادرة على الإفصاح عما تعجز اللغة عن بيانه، وقادرة على التأثير فيما تقف دونه الألوان، أما الفنون، فإنها تقترب من التعبير اقترابها من الموسيقى، وكلما كانت الألوان في لوحة منسجمة كان انسجامها موسيقياً، وكلما تناوبت إيقاعات الضوء والظلال فيها، بدت أقرب من إيقاع الأنغام، وكذلك القول في الشعر والنحت، وسواهما من الفنون.

التجربة الجمالية بين النقد الفني وعلم الجمال:

ما السبب الذي يدفعنا إلى تحليل أي عمل فني؟ ولماذا نريد الحكم على هذا العمل؟ إن هذه الأسئلة تدفعنا إلى البحث عن ماهية النقد الفني، وصلته بالتقدير الجمالي إذ يقوم

(1) سوريو - إينيان - تقابل الفنون، ص 88.

(2) غادامر - تجلي الجميل، ص 117.

(3) قصبجي - الصلة بين الفنون (مخطوط)، ص 19.

(4) المرجع السابق نفسه، ص 19.

التقدير الجماليّ العمل الفنيّ من حيث جودته أو ردايته، في حين يهتم النقد « بالأسباب التي تؤكد حكم القيمة أو تحقيقه» (1).

فالتجربة الجماليّة تنتمي إلى علم الجمال من حيث نشوؤها، غير أنها تتضوي تحت النقد الأدبي عندما تخضع للتحليل والتذوق. وعندما نصدر حكماً جمالياً على عمل فنيّ ما فهل نتحدث عن العمل في ذاته، أو نصف استجابتنا الخاصة له فحسب؟ وهل يمكن التحقق من الحكم الذي أصدرناه على العمل الفنيّ؟

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تمثل ركناً مهماً من أركان النقد الفنيّ، الذي لا يمكن الحديث عنه قبل أن تكون لدينا فكرة وافية عن "الفن الجميل" و"الجمالي" - كما يؤكد ستولنتر. فالنظريات التي قامت على فكرة "المحاكاة" رأت أن الحكم على موضوع فنيّ يعني «أنّ الموضوع قد توافرت فيه خصائص يشترك الناس في إدراكها» (2). و(الفينومينولوجيون) اهتموا بالمشاهد والمتلقّي، في حين مضت نظريات أخرى أبعد من ذلك.

وينطلق علم الجمال من التجربة الجماليّة ويبحث فيما يكوّنه الفنّ وفي طبيعة الإدراك الجماليّ، كما قد يبحث في وجود الحقيقة في الفنّ وغير ذلك من أبحاث، في حين يتّجه النقد إلى البحث في هذه الجوانب الجماليّة والنشاطات الفنيّة من حيث القيمة، أي تحليل الجودة الجماليّة للموضوع والحكم عليها، ووضع منهجيّة مشكلات الحكم والتحليل.

ونسمع بين الحين والآخر من ينتقص من أهمية النقد الفنيّ بحجّة أنّه عالية على الأدب (3) أو أن الناقد فنّان لم يكتمل فنّه متناسين الأسباب الكامنة وراء قراءة العمل الفنيّ قراءة جماليّة نقدية، فالمرء يميل إلى إعمال الفكر في مزايا الفنّ في التجربة الجماليّة، بعد أن يكون قد استمتع بها، كما أن هذه القراءات تحمل وجهاً اجتماعياً كما يؤكد ستولنتر: «نحن نشترك مع الآخرين فيما نحبه ونكرهه في الفنّ، كما في الطعام» (4)، فهذه المشاركة برأيه تختبر استجابتنا الخاصة للفنّ، فنحن نودّ أن نتأكد أحكامنا، ولانكون واثقين تماماً من أنّ العمل يتّصف بالجودة نفسها التي وجدناه عليها مالم يجده الآخرون كذلك.

(1) ستولنتر - النقد الفني - تر فؤاد زكريا، ط2، المؤسسة العربية، بيروت. 1981 ص558.

(2) المرجع السابق نفسه - ص560.

(3) ينظر: ويلك، مفاهيم نقدية، مجلة عالم المعرفة، العدد 110، الكويت 1987م، ص10.

(4) ستولنتر، النقد الفني، ص562.

بيد أن أهم سبب يدفعنا لتحليل العمل هو البحث عن قيمة الخير - كما يرى ستولينتز-(1) وهو ما يؤدي إلى امتلاك حكمة تساعد في عملية الاختيار الجمالي. ولعل التجربة الجمالية لا تبالي بهذه الأسباب التي يحفل لها النقد، فهي لا تتطلب هذه الدقة، ولا تتوخى هذا الحذر، ولا حاجة لها في البحث عن أسباب إنتاج الموضوع الفني أو وسائله، بل تركز على الموضوع في ذاته فحسب.

فالنقد والتقدير الجمالي يحدثان فارقاً في التجربة الجمالية وفي تذوقنا لها، ويزيدان من القيمة التي تحملها، ويساعدانا على الإحاطة بالعمل المعقد.

وقد نرى أحياناً في عملية التحليل النقدي خسارة للقيمة الجمالية، فيكون شأننا كالطفل الباحث عن سرّ جمال الوردة بتمزيق وريقاتها، فلا يحصل إلا على تويجات قبيحة، كما قال جون ديوي «لنعترف بأننا ما إن بدأ بالتفكير، فلن يضمن أحد أين سينتهي بنا الأمر، والأمر الوحيد المضمون هو أن أهدافاً وغايات ونظماً كثيرة يكون مآلها عندئذٍ إلى الانهيار»(2). غير أننا لاننازع في أن النقد قادر على الكشف عن أعماق وإقاعات في العمل الفني تجعل له دلالة في نظرنا ما كنا قادرين على تلمسها بغير عملية التحليل النقدي، وبذلك يكون « في مقابل كل عمل يدينه النقد، توجد أضعاف مضاعفة من الأعمال التي يجعلها ذات دلالة بنظرنا»(3).

وعلى الرغم من أن علم الجمال جزء من النقد الفني، فإن بعض الدارسين يذهب إلى تمايزهما، بل اختلافهما بحيث يصعب وجودهما معاً لأنه عندما يسيطر أحدهما على الذهن فإنه يطرد الآخر(4). ولعل البحث في هذه المشكلة يقودنا إلى فهم ذلك التشكيك الذي يبديه الفنانون ومنتقو الفن من نقاده، إذ يفترضون دفناً في التذوق الجمالي يفنقه النقد، غير أن هذا وهم لأن التذوق جزء من النقد.

فالنقد في الأصل يرمي إلى الحكم على نواحي القوة ونواحي الضعف في موضوع ما، بيد أن الموقف الجمالي يختلف عن ذلك اختلافاً جلياً، إنه ولاء للموضوع الجمالي، حرّاً، بغير تساؤل، يدعو المتذوق للاستسلام التام والاندماج بالموضوع، لأنه يعجز عن ذلك إذا احتفظ بالريبة والعزلة إزاءه، ولعل هذا ما يفسر عجز بعض الناس عن الإدراك الجمالي بسبب انشغالهم بالتفصيلات والتحليلات وتلمس المآخذ، وهذا الانشغال نقديّ تماماً، إذ ينزع النقد إلى التحليل بحثاً عن القيم الجمالية التي قد تكون في الجمال الحسيّ

(1) ينظر: ستولينتز، النقد الفني، ص 563.

(2) المرجع السابق نفسه، ص 568.

(3) المرجع السابق نفسه، ص 569.

(4) ينظر حول هذا الموضوع: المرجع السابق نفسه، ص 569.

أو البناء أو الانفعال العميق الذي يتركه، ولا سيما دقة الحقيقة التي قد يعبر عنها، وصلة هذه العناصر بعضها ببعض، وفي المقابل يبتعد الإدراك الجمالي عن تقطيع العمل ويدرك العمل في كليته ويشعر بالصفات الحسية، ويحس بالتجربة إحساساً مباشراً يربط مختلف تفاصيل العمل برابط واحد، وتوهم الحقيقة إليه من ثانيا تأمله في جمال العمل. ويختلف النقد عن علم الجمال في الغاية التي يرمي إليها كل منهما، فالتقيد يريد الدفاع عن حكم القيمة الخاصة به، لذا تراه يسعى إلى معرفة العمل معرفة جيدة تصل به إلى غرضه، فاهتمامه غائي وليس مجرداً، بينما لا يهتم الإدراك الجمالي بغير الإدراك المحض كما يؤكد أحد الباحثين: «فاللذة الجمالية... لاتصل إلى أعلى قممها إلا عندما تكون غير واعية بذاتها، وتكون استغراقاً أو اندماجاً لا يحد منه المقصد المعرفي للتقدير والتحليل الموضوعي»⁽¹⁾.

ولكن الفصل بين النقد، والتذوق الجمالي ليس دقيقاً دائماً، لأن التجربة الجمالية التي يعيشها المتلقي، غالباً ما تكون مزيجاً من الموقفين النقدي والجمالي. لأن الإدراك البريء، غير المعلل، والذي لا يدعمه النقد، هو «إدراك ساذج» لا تميز فيه. ولا سيما أن الموقف الجمالي يقوم على توجيه الانتباه والتحكم فيه بطريقة انتقائية، فنحن لانتلقى العمل دفعة واحدة، بل يتم التركيز على عناصر دون سواها، وهذا الانتباه إلى أجزاء العمل يعتمد كثيراً على تجاربنا السابقة في التذوق الجمالي، التي ترسخ في وعينا الجمالي معايير وتقييمات للفنون، بذلك يغدو التأمل الجمالي موقفاً "نقدياً" غير متعمد. وهكذا نخلص إلى أن علم الجمال والموقف الجمالي، والإدراك الجمالي هي عناصر لا يمكن النقد الاستغناء عنها، فمهما كان عمق التحليل النقدي ودقته، ومهما كان الإدراك الكلي متمثلاً فيه، فإنه لا يغني عن الإدراك الجمالي للعمل، لأن النقد إذاً يغدو مفلساً مضللاً، قد تاه عن وظيفته، وأخفق في تقديم شيء للعمل الفني.

المؤثرات المشتركة بين جبران وطاغور:

لعل الدافع الرئيس وراء هذه الدراسة التي شملت جبران وطاقور معاً هو تلك الرؤى المتشابهة في مجالي التفكير الجمالي، والتعبير الجمالي، ذلك أن كليهما يصدر عن بنية ذهنية مثالية، ويحمل إراثاً حضارياً مشرقياً لونتته تشكلات من المدنية الغربية، لم تستطع أن تطمس الروح الحي فيه.

(1) ستولينتز، النقد الفني، ص 571.

فـ«الصلةُ بين مظاهر الحضارة، وتآزرها، وتعاضدها أمرٌ لامحيدٍ عنه سواءً أكانت نقشاً في الحجر أم خاطراً في الفؤاد»⁽¹⁾. ولا مرأى في صدور الفنون جميعاً عن خواطر الفؤاد، وإذا كان العلم حقيقة كلِّ حضارة، فالفنُّ هو مجازها، ونحن إنّما ندرك حضارة ما بإدراك صورها أو مجازها مثلما نلّمّ بعلومها وأفكارها، وهذه الصور هي التي تفصح -على تعددها- عن حقيقة الحضارة وروحها كما يؤكد شبنغلر «إنّ الفنون قد تربط كأشكال للتعبير عن الذات إلى أقاليم خاصة، ونماذج خاصة من الجنس البشري»⁽²⁾.

وإذا نظرنا في الوعي الباطن لطاغور وما يمكن أن يمور فيه من حكمة الهند وأنشيدتها وفلسفتها وإنسانيّتها، أدركنا سرّ روح طاغور المتفائلة حتى في ذروة تشاؤمها، وهي تتشدّد الصفاء والسكينة، وتصدر عنهما. فالفكر الهندي بطبيعته صوفيّ، يعنى بمواجهة المشكلة الكبيرة التي يثيرها اتصال الفكر الإنسانيّ بالكون. فقد سعى التصوّف الهنديّ إلى الوحدة الروحانية مع الكون، بيد أنه بقيّ سلبيّ الأخلاق، يتسم باللامبالاة، إذ « يطلب من الإنسان من جهة أن يصلح كيانه الداخلي بالاحتراس من كل بغضاء وأن يعنى بالرفق وحسن رعاية الآخرين، وأن يبدي من جهة أخرى هذه النوايا (النيّات) بالامتناع عن كل عمل تخريبي أو مضرّ تجاه الكائنات الحية، وأن يتجنّب بوجه عام كلّ عمل عدواني أو مجانب للشفقة. ولكن لا ينبغي عليه أن يطلب من الإنسان محبة فاعلة Agissant »⁽³⁾.

وقد بنيت الفلسفات الهندية، والأفكار والأديان كلّها على هذه المنطلقات التي عزّزت الشعور بالغربة وإنكار العالم سعيّاً وراء الوطن الحقيقيّ للروح في العالم الآخر، كما نلمح في التصوف البراهماتي، الذي نبذ العالم المحسوس ورأى أنّ النفس عندما تكون متحرّرة منه « فإنّ على الإنسان أثناء حياته أن يدير ظهره لكل ما هو أرضي، وأن يوجّه اهتمامه إلى العالم الروحاني. ونقول حكمة من الأوبانيشادات: كإنسان اقتيد خارج بلده وعيناه معصوبتان. ثم تركّ فوق أرض أجنبية ضارباً من قرية إلى قرية وهو يبحث بدون راحة عن طريق وطنه، كذلك ينبغي أن يكون عليه سلوك الإنسان في هذا العالم»⁽⁴⁾.

(1) قصبجي - الصلة بين الفنون، ص8.

(2) شبنغلر، تدهور الحضارة الغربية، ترجمة: أحمد الشيباني، الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. د.ت، 67/1.

(3) شويتزر، فكر الهند، تر: يوسف شلب الشام، دار طلاس، دمشق 1994م، ص18.

(4) المرجع السابق نفسه، ص39.

وكان البراهمانيون يرون عودة النفس الإنسانية إلى الروح الكلّي بعد موتها غير أنّ ذلك كان رهناً بالصلاح وتقديم الأضاحي، وإلا اضطرت النفس إلى المرور بامتحان عسير ترتبط بأساطير عديدة، كانت علّة ظهور فكرة التناسخ، التي ترتبط في الأصل «بأسطورة تروي توجّه الأموات نحو مسكن سماوي، فالنفوس القادمة من الأرض لتذهب إلى السماء تمرّ بموجب هذه الأسطورة بالقمر وتقيم فيه. فبعضها يتابع سيره بعد بعض الوقت نحو السماء، وبعضها يعود مرة أخرى إلى الأرض مع الأمطار. ويمتلئ القمر بوصول هذه النفوس، وعند مغادرتها يتناقص»⁽¹⁾.

وعودة هذه النفوس لا تكون بالضرورة لسكنى الإنسان مرّة جديدة فقد تعود في أجساد مخلوقات أخرى، فترى الهندي ينظر إلى المخلوقات كلها على السواء، لأنها من جوهر واحد.

ومع ظهور بوذا تعمّقت النظرة الهندية في نبذ الحياة، لأنها تحفل بالألم كما يقول بوذا في حكمة شهيرة: «إنّ الولادة ألم، والشيخوخة ألم، والمرض ألم، والعيش مع من لا تحبّه ألم، والفراق عمن تحبّه ألم، وألا يحصل المرء على ما يرغب به ألم»⁽²⁾ فهو يرى إرادة الحياة بلهاء لا تقود إلا إلى التناسخ، لذا وجد ضرورة نبذ الحياة وملذّاتها، والسعي للنفاء المطلق (النيرفانا)، وقد مهد ذلك لظهور التصوّف الهندوسي الذي اختلف عن التصوّف البراهماني في عدم إلغاء النفس الفرديّة في النفس الكلّيّة وإنما «باتّحاد الشخصية الإنسانية بالشخصية الإلهيّة، والهندوسيّة لاتضيع في المجرّدات وإنما تلزم نفسها بأن تكون تقوى حية، والعلاقة التي ينبغي أن تقوم بين الإنسان والله تصفها بأنها اتحاد حب (بهاكتي Bhakti) وكلّ عبادة تقدّم إلى الله ثانوية بالنسبة للرغبة في أن يستسلم له أكثر فأكثر على الدوام»⁽³⁾، ولعلّ الهندوسية بذلك كانت أقرب إلى العامّة من البوذية التي أخفقت في امتلاك قوة شعبية، فغدت الهندوسية القوة الدينيّة الرئيسة في الهند، وهي التي قادت المقاومة في وجه الفتح الإسلامي في القرن الحادي عشر الميلادي، وكانت وراء ظهور فكرة الحبّ الفعّال في الضمير الشعبي، وهي المحبّة المكرّسة للناس إلى جانب فكرة محبة الله، وازدادت مكانة الهندوسية في العصر الحديث، وارتبط تطورها بأسماء مصلحين عدة⁽⁴⁾. بيد أننا سنقف عند أكثرهم تأثيراً في رابندرانات طاغور وهو المهارش «القديس» ديباندرانات طاغور (1817-1905م) والد رابندرانات الذي أضاف إلى الهندوسية قيماً جديدة، هي في مجملها قيم توحيدية، تحثّ على التأكيد

(1) شويتزر - فكر الهند ، ص 47.

(2) المرجع السابق نفسه - ص 87.

(3) المرجع السابق نفسه - ص 88.

(4) ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 89.

الأخلاقي للعالم، فهو يرى أن «الله مبدأ العالم، هو في الوقت نفسه شخصية أخلاقية، إنه لا يتجسد أبداً، إنه يسمع ويجب الدعوات الإنسانية، وهو لا يتطلب أية عبادة، بل يريد أن يكون معبوداً بالفكر، بالتوبة وهجر الخطيئة يستطيع الناس أن يجدوا الغفران والخلص، يتجلى الله مباشرة في الطبيعة. ليس من كتاب مقدس له قوة القانون»⁽¹⁾.

ويمكن من خلال هذه النظرة السريعة في الفكر الهندي تلمس سماته العامة التي تقوم على التنوع والتعدد (من حيث اللغة والأديان والطوائف والعقائد)، والتركيز على الأمل الذي هو أصل الوجود بشقيي النفسي والروحي، كما يركز على التجربة والممارسة والعمل بدلاً عن الفكر المحض، ولكنها لا تنبذ التأمل والتفكير بالمعنى الذاتي، أي تأمل النفس والتفكير فيها، وربط الفلسفة بالدين، وكان هدفه الحرية والسعادة التي تمر عبر العدل والواجب الذي يعليه الهنود، ويرون في تحقيقه "طريقاً" نحو التحرر والسعادة، وقد قاد هذا الفكر الهنود إلى الانطواء على الذات والعزلة إزاء المؤثرات الخارجية إلى أن جاء الفتح الإسلامي شمالي شبه القارة الهندية، وامتد عبرها فترك أثراً واسعاً، ولا سيما في عقائد الهندوس الذين مالوا إلى عقيدة التوحيد رغم تعدد الآلهة لديهم، كما يؤكد (بايكار) وهو باحث هندوسي معروف في الهند: «من الواضح المقرر أن تأثير الإسلام في الديانة الهندوكية كان عميقاً في هذا العهد (الإسلامي)، إن فكرة عبادة الله في الهنادك، مدينة للإسلام، إن قادة الفكر والدين في هذا العصر، وإن سمو آلهتهم بأسماء شتى، قد دعوا إلى عبادة الله، وصرّحوا بأن الإله واحد، وهو يستحق العبادة، ومنه تطلب النجاة والسعادة، وقد ظهر هذا التأثير في الديانات والدعوات التي ظهرت في الهند في العهد الإسلامي كديانة (Bhagti) ودعوة "كبيرداس"⁽²⁾.

هذا التأثير التوحيدي كان بالغ الأهمية - كما سنلاحظ عند طاغور - في بلد يتنفس التصوّف ويحيا وحدة الوجود، غير أن عزلة هذا البلد، وسلبية إزاء الأخلاق جعلت طيف التأثير الإسلامي يغدو أكثر أهمية مع نشر مبادئ المساواة، كما يؤكد جواهر لال نهرو في كتابه: (اكتشاف الهند) Discovery of India «إن دخول الغزاة الذين جاؤوا من شمال غرب الهند، ودخول الإسلام له أهمية كبيرة في تاريخ الهند، إنه قد فضح الفساد الذي كان قد انتشر في المجتمع الهندوكي، إنه قد أظهر انقسام الطبقات واللمس المنبوذ وحبّ الاعتزال عن العالم الذي كانت تعيش فيه الهند، إن نظرية الأخوة الإسلامية

(1) شويتزر - فكر الهند ، ص 181.

(2) الندوي، المسلمون في الهند، دار ابن كثير، دمشق، 1999م، ص 30. وكبيرداس: شاعر مهم من القرن السادس عشر، ابتدع ديانة مزج فيها الإسلام بالهندوسية وقد ترجم له طاغور ديواناً من الشعر إلى اللغة الإنكليزية وتأثر به كثيراً.

والمساواة التي كان المسلمون يؤمنون بها ويعيشون فيها، أثرت في أذهان الهندوس تأثيراً عميقاً، وكان أكثر خضوعاً لهذا التأثير، البؤساء الذين حرّم عليهم المجتمع الهندي المساواة، والتمتع بالحقوق الإنسانية»⁽¹⁾.

ويظهر هذا النص مساوئ السلبية واللامبالاة الأخلاقية التي سادت الهند رداً من الزمن - وما زالت - ولاسيما اضطهاد المرأة في الطقس المسمّى "ستي" وهو إحراق الأرملة نفسها في أثناء عملية إحراق جثمان زوجها الميت، فقد نظر الحكام المسلمون - رغم احترامهم معتقدات الهندوس - إلى واقع أفضل للمرأة عبر سنّ تشريعات تحترم وجودها وحقوقها في الحياة وحرية رأيها كما يروي رحالة انكليزي هو د. برنير، إذ زار الهند في عهد شاهجهان: «لقد هبط عدد حوادث "ستي" نسبياً، لأنّ المسلمين الذين يحكمون هذه البلاد يبذلون أقصى جهدهم للقضاء على هذا التقليد الوحشي، ولو أنهم لم يستنوا أيّ قانون لمنع هذه الحادثة من الوقوع، لأنهم لا يهدفون في نظام حكمهم إلى التدخل في شؤون الهنالك الدينية، بل إنهم يسمحون لهم بالقيام بأداء واجباتهم الدينية وطقوسهم، ويوفّرون لهم كلّ حرية»⁽²⁾.

ولم يكن تأثير هذه الأخلاق الوافدة على شبه القارة الهندية يقف عند الظواهر الاجتماعية والاقتصادية، لأنه ترك أبعاداً واضحة في أفكار المثقفين والمبدعين - كما سنجد عند طاغور - لم تكن أقلّ شأناً من تأثير الأساطير والمعتقدات الهندية نفسها، وإذا كان من فضول القول تتمثّل طاغور لكل موروثات الهند الثقافية، مثلما ركن الوعي الباطن لجبران للميراث الإسلامي الغني، فإنّ الأمر المحير هو في انتقال هذه الأفكار الهندية إلى جبران، فقد كان يؤمن بكثير من المعتقدات الهندية كالتناسخ (أو تقمص الأرواح عند بعض النحل) ويصعب تفسير وجودها لدى جبران الذي نشأ في بلاد الشام، وعاش رداً من الزمن في فرنسا، والقسم الأكبر من حياته كان في أمريكا، بيد أن سكناه في الحي الصيني ببوسطن ربما تعلّل اختلاطه ببعض هذه الأفكار مما وجد صداه في نفسه، وهناك من يذهب إلى تأثير عدد من المفكرين الغربيين الذين تبنّوا المعتقدات الهندية، ولكنه طفق يحاول تأصيل هذه الأفكار في التراث الإقليمي الذي جاء منه، والذي لا يستنكر فكرة تناسخ الأرواح مثلاً، إذ طالما وجدت من يؤمن بها من بين بعض الطوائف في الشرق.

(1) الندوي، المسلمون في الهند، ص 31.

(2) المرجع السابق، ص 32.

ولم يكن طاغور بعيداً عن التأثير الإسلامي المباشر، وقد اشتهرت أسرته بصلاتها بالأمراء المسلمين حتى إن بعض الهندوس المحافظين كانوا يعدّونهم مارقين. وقد ظهر ذلك جلياً في فكر "دفندراتات" والد طاغور الذي سعى طوال حياته لإنقاذ الهندوسية من عبادة الأوثان وإصلاح العادات والأخلاق الوثنية الذميمة سعياً وراء الإله الأوحد، يقول في أحد أسفاره بالأماكن المقدسة: « كم ضرعتُ إلى الله في أسفاري والدموع تملأ عيني أن يأتي اليوم الذي تزول فيه الاحتفالات الوثنية من بيننا وتقوم مكانها عبادة اللامحدود»⁽¹⁾.

وكانت لطاغور صداقات مباشرة مع أقطاب الأدب من المسلمين الهندود كمحمد إقبال الذي وجد فيه طاغور صنواً له في تقديم هدايا القلب والعقل .

وكانت رحلة طاغور إلى إنكلترا في سنّ السابعة عشرة مخففة فيما ذهب إليه من دراسة الحقوق، غير أنها كانت ثرية جداً بما تركته فيه من أثر ولا سيما في ميداني الأدب والموسيقا، فقد اطلع على منابع الفن الرومنتي وصادق أقطابه ثمة، ممّا لاقى صدقاً في وجدانه وطبيعته الرومننتية أصلاً، فقد كان صديقاً للطبيعة يطيب له الاعتزال في مجالها، ويرى فيها أمّاً بعد رحيل أمه في سنّ مبكرة. فوجد في الرومننتية ما يلائم هواه وموروثه اللاشعوري المترع بالألم الإنساني، والانفعال العاطفي، فعاد إلى الهند "بأغاني المساء" وكان حدثاً في الساحة الأدبية البنغالية بما حمله من أغاني رقيقة نظر فيها إلى الطبيعة بعين حزينة قلقة ظهرت حتى في عنوانات القصائد: "اليأس في الأمل"، "انتحار نجمة"، و "دعوة إلى الحزن"، وأخذ على عاتقه مهمة التعريف بمفكر الرومننتية وأدبائها، في مقالات ظهرت في مجلة كان يصدرها شقيقه، حتى دعي "شلي البنغال".

أمّا جبران فقد اطلع على الرومننتية في سنّ مبكرة، إذ تردّد إلى دروس رسام أمريكيّ هو "فرد هولانداي" كان يعمل على مشروع فنيّ حول "وليم بليك" الشاعر الرومننتي الانكليزي، فأطلع جبران على عالم "بليك" الغامض الشفاف، مما أسر ابن جبال "بشري" إلى هذه الأنغام الكثيرة، وإن كان -آنذاك- عاجزاً عن الخوض في أعماق فكر بليك واكتناه رؤاه الذهنية، وهكذا باشر بالرسم مستوحياً هذا العالم، ولم تفارقه الذهنية الرومننتية حتى عندما دخل مدارس الرسم الحديثة في باريس.

(1) شكري عياد- طاغور شاعر الحب والسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ت، ص 12.

وعلى الرغم من المؤثرات المتشابهة في كلا الأدبيين إلا أن لقاءهما - فيما تروي ميري هسكل - لم يكن حاراً أو مؤثراً فيهما، بل لم يكن انطباع جبران مفهوماً، إذ انتقد طاغور انتقاداً سخيماً، فعلق على صوته الرقيق الذي لم يره ملائماً لرواية الشعر، وأشار في رسالة إلى ميري هسكل إلى موقف طاغور من الحضارة الغربية وانتقادهما، ورأى فيه موقفاً عدائياً من حضارة عظيمة، وكان الظن أن يثير طاغور إعجاب جبران الذي تزيّياً بالشرق في أدبه، ودعا إلى مثالية شرقية، وفكر إنساني لم يكن ثمّة سفير له خيراً من طاغور، بيد أن دافعاً من أنفة العظمة لديه لم يكن راضياً - فيما يبدو - عن التكريم المبالغ به الذي حظي به طاغور في زيارته 1916م لنيويورك حاملاً معه جائزة نوبل⁽¹⁾.

وأيّاً يكن موقف الأدبيين الظاهر فقد كان كلٌّ منهما يمثل روحاً متمردة تبحث عن الحياة المثلى كما ينبغي لها أن تكون، كما مثلاً بعداً إنسانياً طاف بالعالم وأدرك أبعاده، وحاولا التعبير عنه بشتى مظاهر الفن، ومثّل كلٌّ منهما حضارة قائمة بذاتها، لها جذورها وأحلامها وثقافتها وأساطيرها، كلاهما كان يمثل الشرق في بعدين: هنديّ صوفيّ، وآخر عربيّ إسلاميّ - مسيحيّ فكيف عاش كل منهما التجربة الجمالية تفكيراً وتعبيراً؟

(1) ينظر: الحبيب - رسائل الحب بين ماري هاسكل وجبران، مع مذكرات ماري هسكل. الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت - ط2/2004. ص332/333.

البَابُ الْأَوَّلُ

التفكير الجماليّ

الفصل الأول: الذاتيّ والموضوعيّ في الفكر الجماليّ.

الفصل الثاني: الطبيعة والمرأة عند جبران وطاغور.

الفصل الثالث: فلسفة الألم عند جبران وطاغور.

الفصل الرابع : الحرية والإرادة عند جبران وطاغور.

تمهيد :

لما كان التعبير الجمالي بأشكاله الفنية مظهرًا للفكر، فإنّ التوقف عند الأفكار الكبرى لكلّ من جبران خليل جبران، ورايندرانات طاغور، سوف يقودنا إلى فهم النتاج الفنيّ للأدبيين والذي توزّع بدوره بين أنواع الفنون من أدب وتصوير وغيرهما، فكلاهما نهل من فكر الشرق الغنيّ ومثّل نمطاً حضاريّاً رائداً في المزج بين الثقافات من غير صراع، وانتصر على نحو متفاوت لفكر الشرق في مواجهة الفكر الغربيّ، إيماناً منهما بالرسالة الجماليّة لهذا الفكر، التي تنتظر إلى الثنائيات نظرة إيجابية، تجعلها واحدة في خدمة الإنسان والوجود الإنساني في الأرض، وتؤكد إنسانيّة هذا الفكر وشموله، ومن ثم كان فهم نظرة المبدعين إلى القضايا الجمالية (كالجمال والكمال والحدس وغيرها، ثم أفكارهما وفلسفتهما حول الألم، وموقفهما من الطبيعة وصلتها بالمرأة الذي قاد بالضرورة إلى موقف صوفيّ من العالم، ونظراتهما في الحرية والإرادة) معبراً لتأويل التناغم في الإنتاج الجماليّ انطلاقاً من التوافق الكبير في التفكير الجمالي، في محاولة للإجابة عن السؤال الأهم: إذا كان كلا المبدعين يصدر عن مشكاة جمالية واحدة، فهل سوّغ ذلك شكلاً من التقارب أو التشابه في فنون التعبير الجمالي التي أبدعاهما؟

الفصل الأول

الذاتي والموضوعي في الفكر الجمالي

مقدمة

قبل الكلام على الذاتي والموضوعي عند الأدبيين، ينبغي لنا أن نفصل في الكلام على المراد بكل منهما سواء عند المبدع أو عند المتلقي، وعلى إمكانية غلبة أحدهما على الآخر أو اشتراكهما معاً في الموضوع الواحد.

فكلمة "موضوع" Object تعني الشيء الموجود في الخارج أو ما يدرك بالحواس والتجربة، وما هو مستقل عن الوعي أو التصور الإنساني، أما كلمة "الذات" Subject من ذات الشيء أي جوهره وماهيته، أو هي ما يعتل في النفس البشرية من وعي وشعور. وتعتبر الموضوعية Objective عن إدراك الأشياء على ماهي عليه، من دون أن يشوبها أهواء أو مصالح أو تحيز، أي إنها تستند في أحكامها إلى النظر في الحقائق على أساس العقل، إذن فالموضوعية تعني الإيمان أن لموضوعات المعرفة وجوداً مادياً خارجياً في الواقع، وأنّ الذهن قادر على الوصول إلى إدراك الحقيقة الواقعية القائمة بذاتها (مستقلة عن النفس المدركة) إدراكاً كاملاً.

أما الذاتية Subjective فقد تعني الفردية، أي ما يخص شخصاً واحداً، فإن وصف شخص بأن تفكيره ذاتي فهذا يعني أن أحكامه مبنية على شعوره وذوقه، فيطلق لفظ الذاتي على ما كان مصدره الفكر وليس الواقع.

فيرد الذاتي كل وجود إلى الذات، ويعتد بالفكر وحده، خلافاً للموضوعي الذي يرد كل وجود إلى الموضوع المتجاوز للذات، وفي نظرية المعرفة، ينظر إلى الذاتية بناءً على أن تفرقتها بين الحقيقة والوهم لا تقوم على أساس موضوعي، فهي مجرد اعتبارات ذاتية، وليس ثمة حقيقة مطلقة. أما الموضوعية فتري إمكانية التفرقة، وفي علم الأخلاق تذهب الذاتية إلى أن مقياس الخير والشر إنما يقوم على اعتبارات شخصية، إذ ليس ثمة معيارية واحدة، أما الموضوعية فتري إمكانية الوصول إلى معيارية.

وفي علم الجمال تركز الذاتية على انتماء الأحكام الجمالية إلى الذوق، بينما تحاول الموضوعية أن تصل إلى قواعد كلية يمكن عن طريقها التمييز بين الجميل والقبيح.

وربما كان واضحاً أنه يستحيل -جمالياً- غلبة أحدهما على الآخر غلبة مطلقة عند المبدع، ومن ثم فلا بد من اشتراكهما على نحو يصعب التمييز فيه، وربما كان — "كانت" الفضل في التسليم بهذا الاشتراك إذ إنه جعل الإدراك الجمالي -عموماً- ذاتياً موضوعياً في آن. وهو ما يبدو أقرب إلى المعقول.

بيد أننا نحبذ أن نغيّر في السؤال الذي وضعه "كانت" قائلاً: « كيف السبيل للانتقال من العاطفة التي هي بطبيعتها ذاتية، إلى الحكم الجمالي الذي هو بطبيعته كلي (=موضوعي)؟ »⁽¹⁾.

فالسؤال الأصح: كيف تتحول الموضوعية التي يحملها الشيء الجمالي إلى ذاتية نسبية؟، فكل حكم جزئي نسبي هو لبنة في النظرة الكلية للعمل الفني.

على أن الموضوعي هنا يتّضح إذا كانت العودة إلى الذات عودة أصيلة يحاول صاحبها تحويلها إلى مذهب أو مبدأ فهو ينتقل من ذاته إلى المجموع بحيث يغدو المجموع داعماً للذات، فضلاً عن أن المراد بالمجموع عادة صورة الذات مضخمة، فالفنان الأصل موضوعي دائماً كما يؤكد يونغ « لأنه بوصفه فناناً لا يمكن أن يعدّ مجرد كائن حي، وإنما هو بالأحرى عين ماينتج، أو هو على الأصح صميم عمله »⁽²⁾.

ولا ريب أن المتلقي يعيش حالة اندماج ذاتي بالموضوعي لحظة الانسجام الجمالي أو التأمل الجمالي المفضي إلى وحدة مع الموضوع بحيث يغدو الموضوع كلاً منسجماً. كما يؤكد شوبنهاور: « المتعة الجمالية إنما تنحصر أولاً بالذات في واقعة "المعرفة الخالصة" المتحررة من كل إرادة، وحينما نقول عن شيء ما إنه "جميل" فإننا نعني بذلك أنه موضوع لتأمل وجداني أو إدراك جمالي يجعل موقفنا منه موضوعياً صرفاً فلا نعود نشعر بذواتنا بوصفنا أفراداً، بل باعتبارنا ذواتاً عارفة خالية من كل إرادة »⁽³⁾.

الامتزاج:

لما كان جبران وطاغور أدبيين رومانتيين خصوصاً -كما وجدنا سابقاً- تحققت في أدبهما جلّ سمات الرومنسية -بصيغتها الغربية- إلا أنّهما لم يكونا مخلصين لهذه

(1) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د ت، ص 194.

(2) المرجع السابق نفسه، ص 151.

(3) المرجع السابق نفسه، ص 160.

الرومنية إخلاصاً تاماً. فالرومنية الغربية قامت على الذاتية، وتمجيد الفردية، وانفصال الذات عن العالم انفصلاً شبيه تام.

بيد أن طاغور كان يؤمن أنه لا يستطيع أن يفصل ذاته عن الوجود، مثلما لا يستطيع الوجود أن يفرق الفردية التي يتمتع بها كل وجود ذاتي، فالمرء لديه «جزء من الوجود الكلي للعالم»،⁽¹⁾ وتقويض هذه الفردية إفلاس «وخسارتها خسارة للوجود»⁽²⁾. فامتزج الذاتي بالموضوعي لديه امتزاجاً نادراً، وطفق يتدفق كالنهر دون أن يجد تعارضاً بين قلب وعقل، وفكر وشعر. فانطلق إبداعه من القلب والأنغام المطلقة التي اقتنتها من الوجود، متحدّة مع رسالة فكرية إنسانية يحملها بنبل وصفاء، فلا تلمح في قصائده -مثلاً- رسالة إصلاحية فجّة تدعو إلى المحبة الإنسانية. إنما تأتي إليك بسلاسة وتدخل أغوار نفسك، لحظة تقف متأملاً جمال الكلمات، وعذوبة الأنغام. فمحبة الإنسان رسالة فكرية، ولكنها حبّ ذاتي عنده: «إن قلبي لن يجد سبيله نحو من ترافقهم، بل نحو من لارقيق لهم، بين الفقير والحقير والجائع»⁽³⁾.

وهو يحبّ الكون ويشغف به، بل يتحدّ معه في كلّ واحد قائلاً: «إن نهر الحياة نفسه الذي ينساب في عروقي ليل نهار، هو الذي ينساب في الكون، ويرقص على إيقاع موزون، إن شباب الأرض والماء يسمو في قلبي كأنه بخور المجامر، ولهات الوجود كلّ يتردد ضمن أفكاري، كما يتردد في ثقب الناي»⁽⁴⁾.

فهو لا يغفل عن ذاته، ولا يقوِّض وجوده الفردي وأحاسيسه، ولكنها لا تتفصل عن الموضوع الذي يتغنى به، فاللانهائي، والمطلق، والوجود هي صور لمفهوم واحد يتحدّ به، وبحته عنه ليس استقصاء برهانياً بدافع القلق أو الشك، بل الحبّ النقي الصافي البريء من أضرار اللذة، إنه الحب الذي لا يصدف عن الحياة ويهرب منها، زاهداً بها، متجانفاً عنها، بل الحبّ الذي يغريه بالحياة الحرّة الباسمة الجذلي، يقول: «ليس الخلاص في الزهد، إنني أشعر بضمة الحرّة في ألف رباط من اللذات، لا، لن أغلق أبواب

(1) Sadhana, Rabindranath Tagore, three leaves Press- New York, 2004,- p.p 53.

(2) Tagore - sadhana- p.p 53.

(3) روائع طاغور - طاغور، تر. د. بديع حقي، ط1، دار طلاس، دمشق، 1993، ص29.

(4) المرجع السابق نفسه، ص30.

حواسي، إن لذات البصر والسمع سوف تنتظم لذلك، أجل إن أوهامي سوف تحترق في ألفة الفرخ، وإن رغباتي كلها سوف تؤتي ثماراً من الحب»⁽¹⁾.

وعندما يتغنى الوطن، وهو متشوق إلى الاستقلال، وراج الحرية. ننسى "الإيديولوجيا" بين أنغامه، ونطرب لها كأية قصيدة غنائية: « هناك حيث لا يلامس الفكر خوف، ويكون الرأس متطلعاً إلى العلاء، وهناك حيث تكون المعرفة حرّة، هناك حيث لم يجرأ العالم بين حواجز ضيقة مشتركة. هناك حيث لا يضلّ العقل النير في الصحراء الموحشة من العادات البالية، أجل، في نعيم الحرية، أبتاه، دع وطني يستيقظ»⁽²⁾.

فقد كان رابندرانات -كما رأينا- تلميذاً لشعراء الفياشنافا، الذين جعلوا الحبّ الإنساني طريقاً إلى عبادة المطلق، فالتقى عند طاغور المطلق والجزئيّ، المثاليّ والواقعيّ، الجوهر والصورة التي يتبدّى بها الجوهر، فقد غدت عقيدته الإنسانية وحساسيته الشعرية كلاً واحداً.

فالتقت الثنائيات في حسّه بالحياة، وامتزجت في تناغم موسيقيّ، فغاب عن إبداعه "الصراع" لأنّ روحه لم تعرف هذا الصراع، فالصراع ينشأ من التناقض بين الواقعيّ والمثاليّ في النفس البشرية، وبدلاً من الصراع ثمة شوق يربط طرفيّ الثنائيات، شوق الواقع للمثال، وحنين الصورة للجوهر، فتتناغم المتناقضات من غير أن تذوب إحداها في الأخرى، ويمثّل طاغور لتناغم المتناقضات بصورة شعرية هي "الصدى"، فهو جوهر عجيب، واقعيّ وليس بواقعيّ، نشعر به في كل مكان ونجده في كل شيء، ولكنه ليس يلمس، وليس يُبصر. إنه الواقع الذي يسمو إليه؛ واقعٌ أسمى من الواقع، ينبع من الذات ولكنه لا يقف عندها:

«ولكن لماذا لا أستطيع أن أظفر بلمحة منك مع أني أبحث عنك في كل مكان؟»⁽³⁾.

هذا الامتزاج هو كلمة سرّ إبداع طاغور، والمنفذ لكلّ إبداعه من خلال تفكيره الجماليّ، ولكن هل تمكّن جبران من ولوج بوابة الامتزاج هذه؟ فقد ولج جبران -كما وجدنا- بوابة الرومنتيّة عبر "وليم بليك"، وقد صدمه الواقع القاسي الذي عرفه في الشرق والغرب، فسيطرت عليه طبيعتان، ولازمته شخصيتان:

(1) روائع طاغور، ص 103

(2) المرجع نفسه، 69/68.

(3) طاغور، شاعر الحب والسلام، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.أ، ص 16.

شخصية الفنان الوجداني الذاتي بما فيها من رهافة الحسّ والشعور والجنوح نحو الفردية، وهو ما يشبهه ميخائيل نعيمة بدودة القز⁽¹⁾، إذ نسج حول نفسه عالماً ذاتياً مغلقاً، ظنّ معه أنّ الآخر بؤسٌ وعذاب وأنّ النجاة في الانفراد عن العالم، يقول في مقدّمة المجنون: « قد وجدتُ بجنوني هذا، الحرية والنجاة معاً: حرية الانفراد، والنجاة من أن يدرك الناس كياني، لأنّ الذين يدركون كيانا إنما يستعبدون بعض مافيهـا »⁽²⁾. ويحاول أن يشدّد على ذاته الأسر فلا تختلط بالموجودات ولاسيّما الإنسان، لأنّ جبران لم يحسن به الظنّ يوماً: « فما مظاهري سوى رداء دقيق الصنع محوك من خيوط التساهل والحسنى، ألتفّ به ليدراً عني تطفلك ويقيك من إهمالي وتغافلي، وأما ذاتي الخفية الكبرى التي أدعوها أنا فسرّ غامض مكنون في أعماق سكون نفسي ولا يدركه أحد سواي »⁽³⁾.

ولمّا كانت أفكاره المحلّقة عصيّة على إدراك الناس، والناس قاصرون عن ملامستها، كما يؤكّد: « أما أنت فقد مزّقت الأرياح نسيج أفكارك القديمة البالية فبت قاصراً عن إدراك أفكار العميقة المرفرفة فوق البحار »⁽⁴⁾.

فلم كان يخشى الآخر؟ وما منشأ هذه الغربة الروحية التي كانت تفصله عن العالم، حتى ليشعر بأنّ لانهاية لغربته بغير الموت؟ « أنا غريب في هذا العالم، أنا غريب وقد جبت مشارق الأرض ومغاربها فلم أجد مسقط رأسي ولا لقيت من يعرفني ولا من يسمع بي »، « أنا غريب وليس في الوجود من يعرف كلمة من لغة نفسي ».. « وسأبقى غريباً حتى تخطفني المنايا وتحملني إلى وطني »⁽⁵⁾.

فقد آثر الوحدة والعزلة حتى غدت سمة ملاصقة له، يطبع بها الناس جميعهم، وكأنّه لم يكن يؤمن بغير الوجود الفرديّ، أو لايؤمن بأي وجود خارج الذات، كما يؤكّد لمي زيادة في رسالة (سنة 1922م): « أشعر أنّ وحدتي ليست بأشدّ ولا بأعمق من وحدة غيري من الناس. كلنا وحيد منفرد، كلنا سرّ خفي. كلنا محجوب بألف نقاب

(1) نعيمة، جبران خليل جبران، منشورات مجلة الهلال، القاهرة. د.ت. ص116.

(2) جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، دار صادر بيروت، د.ت.، 9/2.

(3) المرجع السابق نفسه، 11/2.

(4) المرجع السابق نفسه، 11/2.

(5) من مقالة الشاعر في كتاب العواصف: المجموعة الكاملة، 487/2 - 488.

ونقاب، وما الفرق بين مستوحَد ومستوحِد سوى أنّ الأوّل يتكلّم عن وحدته والثاني يظلّ صامتاً، وقد يكون في الكلام بعض الراحة. وقد يكون في الصمت بعض الفضيلة»⁽¹⁾.

بيد أنّ هذه العزلة لم تبدّها الشهرة والانغماس في المجتمعات، بل زادت كربتها واشتدّت بين الجماهير لأنّه كان يماشي مريديه وأصحابه ويحاورهم ويبيدي اهتمامه بما يهتمّ له الناس ولكنّ فعله «لا يتعدّى حدود الذات المقتبسة من عالم المظهر، أما ذاته الأخرى، ذاته الخفية، فتبقى ساكنة مستوحدة في عالم المصدر»⁽²⁾.

وهذا الاغتراب عن «الجماهير» يقودنا إلى شخصية جبران الثانية: الواعظ، فقد كان يحمل في نفسه فكرة النبوة، ويرى في ذاته المصلح المرشد الذي يدأب على التفتيش عن مواطن الضعف والوجع في الناس، حتى إذا ما وقع عليها، شرع يندّد ويكّث، ويصف الدواء الأنجع، كما في مقالته التهمكية «الأضرار المسوسة» إذ يؤنّب أمّته (الأمة السورية) لأنها تعتمد إلى إصلاح أمراضها إصلاحاً خارجياً، داعياً إلى استئصال الضرر المنخور، لا حشوه بالذهب، ويرى أنّ الآخرين سيعلقون على كلامه قائلين: «ما أكثر الخياليين في هذا العالم وما أوهى أحلامهم!»⁽³⁾.

وفي هذا التعليق مايشي بذاتيته أكثر من اندماجه بموضوعه، أو كما نلمح في أعماله "الدرامية" من عظات مطوّلة تلقيها شخصياته مثقّلة كاهل القصة التي يرويها، ليظهر اهتمامه "السلبّي" بالآخرين، كما يفعل على لسان "مرتّا"، الشخصية الرئيسية في قصته "مرتّا البانية": «نعم أنا مظلومة، أنا شهيدة الحيوان المختبئ في الإنسان. أنا زهرة مسحوقة تحت الأقدام... أيها العدل الخفيّ، الكامن وراء هذه الصور المخيفة، أنت، أنت السامع عويل نفسي المودّعة ونداء قلبي المتهامل. منك وحدك أطلب وإليك أتضرّع، فارحمني وارعَ بيمينك ولدي، وتسلم بيسراك رuchi»⁽⁴⁾.

وبعيداً عن الوهن في رسم شخصيات جبران الدرامية، فإنّ المواعظ التي كان يلقيها على ألسنتها، تدور جميعاً في فلك قساوة الإنسان وقذارته، وفي جمال الحبّ والحقّ والحرية، وكلّ ذلك كان يجري بتعبير حلو، وتصوير طليّ، وأفكار سامية، ولكنها تبقى جميعاً مواقف ذاتيّة، لم يستطع معها جبران الخروج من "كهوف نفسه"، و "أنفاق ذاته"،

(1) جبران، الشعلة الزرقاء، جمع سلمى الحفار الكزبري، ط2. مؤسسة نوفل، بيروت 1984م، ص105.

(2) المرجع نفسه، 106.

(3) جبران - المجموعة الكاملة ، 421/1.

(4) المرجع السابق نفسه، 66/1-67.

ولم يتمكن -إلا نادراً- من التمرد على ذاتيته التي بقي مخلصاً لها إخلاصاً كبيراً، ومن ثم لم يستطع الامتزاج مع موضوعه، وبقي مترجّحاً بين ذاته تارة والعالم تارة أخرى. ويرجع نفر من الباحثين ذلك إلى عقدة متأصلة في مشاعر التدني، وأخرى في استحالة العيش بسلام مع المجتمع، وذلك استناداً إلى (إدلر)⁽¹⁾. فقد رفض هويته الموروثة، وحاول بناء هوية جديدة، وكثيراً ما تحدّث عن صراع بين ذاته القديمة وذاته الجديدة، ورفض العودة إلى وطنه مؤثراً البقاء في المهجر غريباً بين الغرباء على أن يعود ويصبح غريباً بين الأقرباء⁽²⁾.

أما خطابه لقومه خصوصاً والشرقيين عموماً، فهي حشد من التوبيخ والتأنيب -كما في "يابني أمي" إذ يعلن كرهه لهم، في إسقاط فني « لضجيج نفسي يضطرب بمشاعر البحث عن "ذات جديدة" خالصة من بصمات الإرث العائلي والاجتماعي الطبقي»⁽³⁾.

الحدس:

عندما وضع غوته لسيرته عنواناً هو "الشعر والحقيقة" كان يقف على مفترق سبيلين للمعرفة: المعرفة العقلية، وهي سبيل العلم، والمعرفة الشعرية أو الحدسية. ولمّا كان الحدس هو آلية المعرفة في التجربة الجمالية بما يمثله من اتحاد المدرك بالمدرك، فقد كانت التجربة الجمالية حدساً كلياً يمتزج فيه المدرك بالمدرك. لمعرفة عقلية تفصل بينهما، لذا ارتبط -في تاريخ علم الجمال- الفنّ والأدب ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الحدس⁽⁴⁾ وشدّد "كانت" على مفهوم الخيال في عملية التلاعب بالملكات المعرفية، لأن الحدس لديه تمثّل للخيال، والمتعة الجمالية تخلو من التصوّر. فالخيال الذي تقوم عليه عملية الإنتاج الجمالي والتذوق الجمالي معاً، هو «القدرة العامة على تحقيق حدس (تمثّل) حتى في حالة حضور الموضوع أمامنا»⁽⁵⁾. وربط كانت في نظريته عن المعرفة بين الحدس والتصوّر، مؤكّداً أن الحدس يلعب « دوراً تأسيسياً في المقام الأول عندما يخاطبنا عمل

(1) ينظر، غسان خالد، جبران الفيلسوف، ط2، مؤسسة نوفل - بيروت، 1983، ص76.

(2) الشعلة الزرقاء، 108.

(3) غسان خالد، جبران الفيلسوف، 77.

(4) كما يرى غادامر - تجلّي الجميل - ص304.

(5) المقبوس عن كانت في: المرجع السابق نفسه، 306.

فَنِّي ما»⁽¹⁾. فالفنّ لديه رؤية حدسية للعالم، وإذا عدنا إلى التعريف الأولي لعلم الجمال الذي يرتبط بالإدراك الحسي، عرفنا صلة علم الجمال بالحدس، إذ هو ملكة الإدراك الحسي.

فما الذي انتهى إليه جبران وطاغور في تفكيرهما الجمالي بين المعرفة الظاهرية والحدس الباطني؟ وهل وفقاً للمصالحة بينهما؟

يذهب معظم دارسي جبران إلى أنه انتصر للحدس، وأنّ كتاباته وفكره الجماليّ- إنتاجاً وتذوّقاً - قائمان على المعرفة الباطنية، بل إنّ أحدهم⁽²⁾ يهاجمه هجوماً عنيفاً بحجّة إهماله المعرفة العقلية وانجرافه وراء الحدس والأوهام. ولعلّ الإرث المعرفي الذي قام عليه فكر جبران- الرومنّيّ، الصوفيّ، المسيحيّ- يدعم هذا التوجّه، فتراه في بواكير إنتاجه (الموسيقي) متطّلعاً إلى تلك المعرفة المطلقة، والحكمة الأزليّة، التي لا يمكن للاستدلال العقلي الوصول إلى كنهها، بيد أن نغمة موسيقية وضعتها الحياة في تغريدة عصفور تنبّه الإنسان من غفلته، فيصغي، ويشعر و «يمجدّ معه الحكمة مبدعة نغمة الطائر العذبة وشعوره الرقيق، وتهيج تلك التغريدة قوى فكرته، فيسأل ذاته، وما يحفّ به، عمّا أسرّه لحن ذلك الطائر الحقيق فحرك أوتار عواطفه وأوحى إليه معاني ماحوتها كتب الأولى تقدّموه»⁽³⁾.

فهذه الحكمة (ماورائية)، وهذه المعرفة غيبية، ليس في وسع العقل الإحاطة بها، إنها تقذف في القلب والشعور كإشراق، يبدو معه المرء وكأنّه يتلقّى كلمات، ويصغي إلى إيقاع الوجود «أراني كطفل ينسخ كلمة من نشيد طويل غنته الملائكة عندما جبل الله الإنسان الأول، أو كأمّي يستظهر جملة من كتاب وضعته الكلمة على صفحات المشاعر قبيل ابتداء الدهر»⁽⁴⁾. ولا ريب أنّ الركون إلى العاطفة مرشداً إلى الحقيقة والجمال، هو شأن رومانتي محض، وننذكر الشاعر "توفالس" الذي رأى أنّ الإشراق الروحي هو الذي يقودنا وحدّه إلى حقيقة العالم، وأنّ عواطفنا المبهمة الغامضة هي دليلنا الوحيد على الحقيقة⁽⁵⁾. ونذكر في هذا السياق الموسيقيّ "موتزارت" الذي أشرع أبواب الرومنّية في الموسيقى- وكان أقرب إلى الإنسان العامّي في علومه ومعارفه، عندما سئل عن إبداعه

(1) غادامر، تجلي الجميل ، 315.

(2) جورج ميخائيل ديب- موت النبي الزائف، ط1، دار المدى، دمشق. 2005م، ص44.

(3) جبران، المجموعة الكاملة، 34/1. (الأولى: صوابها: الألى)

(4) المرجع السابق نفسه ، 42/1.

(5) غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1955م ص153.

ومصادر عبقريته الموسيقية التي كان يتدفق معها بسلاسة عجيبة. كان يجيب "إني أسمع صوت الله".

والإبداع لديه ماهو إلا قوةٌ وحس وإشراق في القلب، أما الفنان فهو يقدمه إلى المتلقين: « الروح يحيي هذه الجفنة الصغيرة وأنا أعصر عناقيدها وأسقيها للظامئين. السماء تملأ هذا السراج زيتاً وأنا أنيره وأضعه في نافذة بيتي من أجل العابرين في ظلمة الليل، أنا فاعل هذه الأشياء، لأنني أحيا بها وإذا منعني الأيام وغلت يدي الليالي طلبت الموت، فالموت أخلق بنبيّ منبوذ في أمته وشاعر غريب في أهله»⁽¹⁾. فالشاعر -والفنان عموماً- يقذف في روعه، وهو يعيد إنتاج هذا الحس، ولنلاحظ هنا الموازنة بين الشاعر والنبي، وكأنّ الشعر نبوةٌ ما، فـ "الشاعر والنبيّ واحد في نظر الرومانسيين لأنّ كلاهما يدرك الحقيقة بالحدس أو الوحي أو القلب والخيال، وهي حقيقة لا يستوعبها العقل ومن التزم حدوده»⁽²⁾.

وهو يرى في الموجودات وجوداً روحياً يتحد مع الوجود الجسدي، فالسبيل الوحيد لإدراكها إدراكاً حقيقياً هو في الاستبطان والحدس، كما يؤكد على لسان العلوية، -الشخصية الصوفية في مسرحيته إرم ذات العماد- : « كل مكان وزمان حالة روحية، وكلّ المرئيات والمعقولات حالات روحية. فإن أغضت عينيك ونظرت في أعماق أعماقك رأيت العالم بكلّياته وجزئياته وخبرت مافيه من النواميس وعلمت مايلزمك من الذرائع وفهمت مايتلمسه من المحجّات»⁽³⁾.

ويشير ميخائيل نعيمة- صديق جبران وكاتب سيرته- إلى تأثره العميق بالقس رالف إمرسن (1803-1882م) الذي خرج على الكنيسة وتعرض للحرمان عندما أسس مذهبه (ترانسندناليزم Transdenatalism) أو التّسامي، والذي عرف في الأوساط الدينية بـ (التوحيدية Uniterian)، وعدّ نعيمة إمرسون معلّمه وأنّه ترك أثراً في كلّ أدباء عصره ومفكره، يقول في هذا المذهب: «أمّا الحركة الفكرية التي قام بها إمرسون بمعاونة بعض الكتاب فقد عُرفت باسم "الترانسندناليزم" والكلمة تعني بلوغ الحقيقة عن طريق البديهة والفطرة والحسّ الباطنيّ التي تتخطّى جميعها حدود الحواس الخارجيّة... وأنّ الكون ليس بغير نظام أو منظم، فالأفضل للإنسان المنطوي كيانه على ذلك النظام

(1) المجموعة الكاملة، 344/1.

(2) نازك يارد، مقدمة يسوع بن الإنسان، ص9.

(3) المجموعة الكاملة، 584/1.

أن يمتثل له بدلاً من أن يعانده، ففي الامتثال الراحة، وفي العناد الشقاء»⁽¹⁾. وأفكار جبران الفلسفية تماثل هذه الأفكار في ثقته اللانهائية بقدرة المعرفة عن "طريق البديهة" أو الوجدان والخيال، وعدم الثقة بالتجريبية وبالوضعية في المعرفة العلمية. فالنفكير «عقبة دائمة في سبيل الشعر»⁽²⁾.

والمعرفة لاتجلب إلا الألم⁽³⁾. لأنها تسلك سبلاً برهانية متعبة فـ « ماذا تقدر أن تصنع جيوش أفكاركم، حيث تجتمع المحبة بجيوشها الجرارة؟ »⁽⁴⁾. والفكر الذي يعتمد على المقاييس الدقيقة، والموازن المحكمة، لا يمكنه معانقة أسرار الحياة والوصول إلى جوهرها، كما يؤكد في استعارة إنجيلية: «الفكر يزن وقيس، ولكن الروح تصل إلى قلب الحياة وتعاقد أسرارها، وبذرة الروح لا ولن تموت»⁽⁵⁾. وأفضل العلم لديه حلم تظفر به في نعاسك، وإن واجهه الناس بالسخرية، فهو الدرب اللاحب لإدراك ينبوع الكامن في أعماق النفوس، والطريق القوية لنقب الكنز المظمور في الأعماق اللامتناهية للنفس الإنسانية، وعندما يقف "المصطفى" واعظاً في معرفة النفس، ومبشراً بالوصول حدسياً إليها، فإنه يحذر مريديه: « ولكن حذار أن تأخذوا معكم موازينكم لكي تزنوا بها كنزكم غير المعروف، كلا، ولا تسبروا غور معرفتكم بقياس محدود أو حبل مشدود، لأن الذات بحر لا وزن ولا قياس له »⁽⁶⁾.

ورأى بعض النقاد تناقضاً في بعض مقولات جبران، فالرجل الذي رفض مقاييس الواقع الظاهر، واتخذ الرؤيا الحدسية منهجاً، يخرج أحياناً على هذه الفلسفة، ليدعو إلى العقلانية متأثراً ببنيتشة تارة، وبابن سينا تارة أخرى⁽⁷⁾. والحق أن لاصحة لما أشاعه ميخائيل نعيمة عن إعجاب جبران البالغ بـ « هكذا تكلم زرادشت » وأنه هذا حذوه في كل ماكتب، بل عدّ مرحلة كاملة من حياة جبران مرحلة التأثر ببنيتشة⁽⁸⁾ لأن ما يحمله جبران من فكر فلسفي مناقض تماماً لبنيتشة الذي رأى هدف الإنسان من وجوده « هو في الدرجة الأولى تحقيق كيانه الفردي كسيّد على الكون »⁽⁹⁾.

(1) ميخائيل نعيمة- في الغربال الجديد، ط8، نوفل، بيروت، 1991، ص121-122.

(2) ينظر: المجموعة الكاملة، 164/2.

(3) المرجع السابق نفسه، 388/2.

(4) المرجع السابق نفسه 388/2.

(5) يسوع بن الإنسان، 213.

(6) المجموعة الكاملة، 117/2.

(7) ينظر: ديب، النبي الزائف، 56، 57، 58، 59.

(8) نعيمة، جبران 242.

(9) غسان خالد، جبران الفيلسوف، 272.

ويرفض نيتشه أساليب الشعراء الاستبطانية الحدسية الحلمية للوصول إلى الحقيقة⁽¹⁾ فهم يعكرون جداولهم لتبدو أعماق غوراً في نظره، أما إعجاب جبران بعقلانية ابن سينا، وإدراكه «مكونات المعقولات بواسطة المرئيات»⁽²⁾. في قصيدته:

هبطت إليك من المحلّ الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتمنّع
وصلت على كرهٍ إليك وربّما كرهت فراقك وهي ذات تفجّع

فليس دليلاً على إنكاره الحدس وانتصاره للعلم، في تناقض مع مجمل آرائه، ذلك أنّ ما أثار إعجابه بابن سينا وقصيدته، هو تلاقيها مع معتقده في النفس كما يصرّح هو بذلك⁽³⁾. ذلك المعتقد الذي سعى إليه "شعرياً" و "حدسياً" يثبته ابن سينا الذي صرف عمره «مستقصياً أسرار الأجسام ومزايا الهيولى»⁽⁴⁾. ولا ضير - في شرعتنا - أن نلاحظ شيئاً من التناقض عند الفنان لأنه يؤسّس رؤى، وأفكاراً تقوم على اتجاهات فلسفية. ولا يؤسّس منظومة فلسفية بالمعنى "الإبستمولوجي"، ولعلّ هذا الحكم لا يختلف عند الحديث عن طاغور الذي أشار في بعض الأحيان إلى قيمة العلم العقلي، وبراعة الفكر البرهاني عندما تناول في مقالاته السياسية قضايا الوطن باحثاً عن حلّ منطقي لنظام الطوائف والمنبوذين، مشجّعاً على تنمية الصناعات المحلية، بيد أنّه آمن بأن المعرفة العقلانية وحدها مجرّدة من قوى الحدس والشعور هي معرفة باردة، عاجزة عن الامتزاج بالكيان الإنساني، ويمثّل لذلك برجل اللاهوت الذي يمتلك معرفة برهانية بالإلهي «بيد أنّ معرفته المجرّدة بالإلهي، لا يمكن لها أن تمتزج بكيانه، لأنّه يفتقد حرارة الشعور»⁽⁵⁾. أو بالعالم الطبيعيّ الذي يستطيع إذاعة ماتعلّمه بوساطة التحليل والاختبار، بخلاف الفنان الذي لا يستطيع البوح بمشاعره بالشرح والتوضيح، فالمشاعر لا تمتّ بصلة إلى القوانين «بل تتعلّق بالذوق، ولا تدرك إلّا بالذوق»⁽⁶⁾. فالذوق والحدس هما السبيلان اللذان يسلكهما الشاعر بحثاً عن الحقيقة، وهما السبيلان اللذان على المتلقي أن يسلكهما للوصول إلى "المعنى" الكامن وراء الإبداع، لأن فلسفة الشاعر الجمالية - كما يراها طاغور - لا تنبثق من الفلسفة العقلية، بل من الاستبصار الباطنيّ، والحدس الذي يتلمّس

(1) نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، تعريب: فليكس فارس، دار القلم، دمشق. د ت، ص 156.

(2) المجموعة الكاملة، 542/1.

(3) ينظر: المرجع السابق نفسه 542/1.

(4) المرجع السابق نفسه 542/1.

(5) Tagor - Personality - p. p. 23.

(6) ibid - p. p. 26.

الحقيقة في أصداء الكون، يقول طاغور في محاضرة له بالقاهرة « إنَّ الشعر هو وسيلة الوصول إلى الحقيقة لأنَّه جواب الروح الخالدة ونداء الحقِّ الكامن في كلِّ مكان»⁽¹⁾.

ومن يتوقَّف عند الظاهر، سيعميه غباره عن اكتناه الحقيقة: « كان بوسع حفنة من التراب أن توارى عنيَّ إشارتك حين لم أكن أفهم معناها. فلما صرْتُ أكثر حكمة، تمكَّنت من استجلائها في كلِّ مكان يخفيها عني.

أراها مرسومة فوق أفواف الزهر، متألِّقة فوق زبد الأمواج، زاهية فوق قمم الروابي والآكام.

كنت أقرأ رسائلِك عرضاً، عاجزاً عن فهمها، لأنِّي كنت أحوِّل وجهي عنك»⁽²⁾.
ذلك أن المعرفة والإدراك الجمالي يشبهان إشراقاً في القلب، قد يحمله ضياء القمر، وأفواف الزهر، ولكن الكتب لا يمكنها الوصول إليه، فليست المعرفة العقلانية سبيلاً إلى الجمال كما يؤكِّد في قصيدة:

أيُّ روحِ الجمال، كيف تختفين وراء ضوء القمر،

وأنت تملئين السموات بنورك

كيف تحجبك كلمات كتاب،

تتصاعد كالضباب وتخفيك عن العيون⁽³⁾

فالكلمات ذات الطابع "الترابي" الملتصق بالأرض، تحجب النور، فالحقيقة لا يمكن اقتناصها من آثارها المحسوسة فحسب، إنها كغزال المسك الذهبي، وشتان بين من يحاول قنصه بمتابعة آثار أظلافه على الأرض، وبين من يتبع رائحة المسك المنبعثة من ذفرته:

« إنني أقنص الأيل الذهبيّ.

في ميسوركم أن تبتسموا، يارفاقي، ولكني ألاحق الخيال الذي يفرّ مني»⁽⁴⁾

ولا تخفى علينا هذه الإشارة للحقيقة بظبي المسك، التي أشعلت وجدان جلال الدين الروميّ، شوقاً ووجداء، وغير خافٍ ما ترمي إليه بالحقيقة، وهي الحقيقة المطلقة،

(1) مختارات من طاغور - طاهر الجبلاوي، دار الفكر العربي - القاهرة، 1961، ص14.

(2) Tagore, Fruit-Gathering, Translated by the author from the original Bengali,

New York: The Macmillan Company, 1915.. p.p. 5. واستفدنا في الترجمة من

الجبلاوي ص24/ وحقي، روائع طاغور، ص131.

(3) مختارات من طاغور، للجبلاوي، ص27.

(4) حقّي، روائع طاغور، ص272.

اللانهائي، الواحد، المتجلي في كل شيء في الحياة، ولكنّ الجدل العقيم، والمخطوطات الصفر العابسة بوجه الحياة، تعرقل الدروب المفضية إلى الحقّ.

ويحمل العالم عند طاغور معنى حيويّاً للإنسان، ومن واجب المرء إدراكه تمام الإدراك، وأن يتوصل إليه بالمعرفة « غير مدفوعين في ذلك بدافع الفضول العلميّ أو جشع المنفعة المادية، وإنما يجب علينا أن ندركه بروح التجاوب النفسيّ مستشعرين في هذا شعوراً لا يقدر من الفرح والسرور»⁽¹⁾. فالمعرفة المؤسّسة على الشعور، والتي تتخذ النظرة الروحيّة، والحدس سبيلاً لجلاء جوهر العالم، لن تصل إلى المعنى الذي يحمله، والحقيقة الكامنة فيه فحسب، إنما هي معرفة طافحة بالجدل، فـ « الإنسان الذي لا توصله معرفته بالعالم إلى ماهو أعمق مما يوصله إليه العلم، يستحيل عليه أن يدرك ما يجده الرجل ذو النظرة الروحية في هذه المظاهر الطبيعية»⁽²⁾. ويمثّل طاغور لذلك بالماء، فهو ليس ذلك الشيء الذي ينظّف الجسد فحسب، ولكنه يطهّر القلب لأنّه يمسّ الروح، ((The water does not merely cleanse his limbs; it purifies his heart, for it touches his soul))⁽³⁾. ومن تشغله ظواهر الأشياء عن حقيقتها، فإنّما تشغله الشباك عن الصيد الثمين⁽⁴⁾.

ربما وجد بعض الباحثين غموضاً فيما يتعلّق بموقف جبران المعرفي، بيد أنّه يتفق مع طاغور في أنّ الحدس هو ملكة تذوق الجمال وتأمّل مجاليه، معرضين عن المعرفة ذات الطابع العقليّ الصرف.

العقل والقلب:

لما كانت الكلاسيّة أدب العقلانية والموضوعية، فإنّ الرومنتيّة ثورة على الموضوعية، فهي تنتمي للذات والفردية والغنائية، وفي نقیض إعلاء شأن العقل، أعلت الرومنتيّة من شأن العاطفة والخيال والوجدان.

وجبران كان رومنّياً بهذا الوصف - في معظم أعماله الأولى، إذ طالما انتصر للعاطفة في مواجهة العقلانية. ولا سيّما في قصصه الدرامية، التي شغلها الحبّ وبؤسه في معتقل الأحكام العقلية، فالعاطفة وحدها هي التي قادت « وردة الهاني» لاستبدال كوخ

(1) الجبلاوي، ص98.

(2) الجبلاوي، ص99.

(3) Tagore, sadhana, pp.5.

(4) ينظر p.p 56 - ibid.

حقير تملؤه المحبة بنعيم قصر زوجها الذي لا تحب، وألم الوجدان، وعذاب القلب قاداً "ليلي" في قصة "مضجع العروس" إلى قتل حبيبها والانتحار، وهو في ذلك كله يلقي خطاباً مهوِّمة في العاطفة، ساحرة من العقل الذي يقيد الناس، كما يقول في "العاصفة" على لسان يوسف الفخري: « باطلة هي المدنية وباطل كل شيء فيها، فما الاختراعات والاكتشافات سوى ألعيب يتسلّى بها العقل وهو في حالة الملل والضجر؛ وما تقصير المسافات وتمهيد الجبال والأودية والتغلب على البحار والفضاء، غير أثمار غشاشة مملوءة بالدخان لاترضي العين ولا تغذي القلب ولا ترفع النفس. أما تلك الأغواز والأحاجي التي يدعونها بالمعارف والفنون فهي قيود وسلاسل ذهبية يجرها الإنسان مبتهجاً بلمعائها ورنين حلقاتها؛ بل هي أقفاص ابتداء الإنسان بتطريق أعمدها وأسلاكها منذ القديم غير عالم بأنه لا ينتهي من صنعها إلا ويجد نفسه مسجوناً في داخلها»⁽¹⁾

فهو يرى في العقل قيداً وسلاسل -ولا تغفل أن الحرية قيمة جمالية كبرى عند الرومنتيين. ويرى القبح في منجزات العقل والعلم التي لاترضي العين ولا تغذي القلب، أما الجمال فهو بعيد عن المدنية واكتشافاتها، إنه في الطبيعة العذراء، والعاطفة الفطرية، وهذه النظرة إلى علوم التمدن، والعقل الذي يقودها، قادت جبران في مرحلة تالية إلى فكرة جمالية هي "الجنون". فالمجنون لديه ليس شخصاً بل قيمة، تمثل الخروج على العقل، من حيث هو مجموعة من القيم المتعارف عليها، ومن حيث هو قيدٌ للفرد بقيم الجماعة السائدة، والجاهزة، وفكرة "المجنون" فكرة قديمة في ذهن البشري بوجهيها السلبي، والإيجابي، إذا تذكرنا وسم كفار قريش للنبي صلى الله عليه وسلم بالجنون إذ خرج على معتقداتهم الموروثة، والجنون فكرة سادت الأوساط الرومننتية بوصفها معادلة للشعرية والنبوة، ومعادية للعقلانية، ونذكر في هذا السياق أحد أساتذة جبران - تأثيراً - وهو وليم بليك، الذي كثيراً ما سخر من عقل نيوتن واعتز بقيمة الجنون:

The one who believe in a golden Rule is a golden fool. (من يؤمن بقاعدة ذهبية

مجنون ذهبي)⁽²⁾.

والجنون هنا سمة إيجابية، ألا ترى إلى جبران في رسالة إلى ميخائيل نعيمة مؤرخة 1921م يقول له: « إذن أنت على شفاة الجنون، هذه بشارة جليّة بهولها، هائلة بجلالها وجمالها. أقول: إن الجنون أول خطوة نحو التجرد الرباني، كن مجنوناً ياميشاً كن مجنوناً وأخبرنا ما وراء نقاب "العقل" من الأسرار، إن القصد من الحياة

(1) جبران، المجموعة الكاملة - 446/1.

(2) عن حاشية لـ: نذير العظمة، فضاءات الأدب المقارن، وزارة الثقافة، دمشق 2004م، ص 200.

الاقتراب إلى تلك الأسرار وليس كالجنون مطية، كن مجنوناً وابقَ أخاً مجنوناً لأخيك المجنون»⁽¹⁾. فالعقل نقاب من النقب التي اتخذتها الحقيقة، يحجب ماهيتها ولا يفصح عن السبيل الصحيح إليها، ومن يمتدّ العقل واسطة إلى أسرار الحياة، يخفق في اكتناه هذه الأسرار، بل إنّ الجنون لدى جبران يتخذ صفة علوية حين يكون خروجاً على فهم رجال العقل واللاهوت لرسالة السيد المسيح - التي كان جبران يجلّها - فابنُ الإنسان حمل رسالة إنسانية تقوم على المحبة والقوة في آن، وهما المفهومان اللذان أخضعهما العقل الإكليروسي فتحوّل لديه مفهوم القوة إلى ضعف في رسالة المسيح، وخضوع في أتباعه، أمّا مفهوم المحبة فتحوّل إلى أنانية بغيضة، ولم يستطع جبران أن يمارس فضيلة الصمت وكبرى يقينياته تتعرض للتدمير، فجرّد حملة قاسية على رجال الإكليروس، ولا سيما في أعماله الدرامية، وهنا يبرز المجنون في صورة رجل بسيط من ريف لبنان هو يوحنا، لم يتلق تعليماً - وهذا جوهرى - وكان أساتذته كتابَ الطبيعة الخالد، وكتاب السيد المسيح، واصطدم هذا الشاب برجال الكنيسة ذوي السطوة والنفوذ - على الفهم والرزق - فما كان منه إلا الثورة في وجه هذه القيم البائسة التي تحملها الكنيسة، وهنا التحول الدرامي في النص، يشفّ عن وجه المجنون. فصار "يوحنا المجنون"⁽²⁾. ولا يذهبن بنا الظن إلى أن تمرّد جبران في هذا النص قد توقف عند الكنيسة، "فالجنون" تجاوز موضوع الفهم اللاهوتي ليتمرّد على بنية المجتمع الذي يحمل - كما يرى جبران - وزراً في سيادة العقل اللاهوتي، وإقصاء العاطفة التي يحسّ بها الناس جميعاً، وينكرونها، لأن من يعلنها يغدو مجنوناً، فالكهنة ينهون بسطاء القلب عن استطلاع خفايا تعاليم يسوع ويحرمونهم من «نعم الكنيسة» إذا فعلوا⁽³⁾. وتأمّل يوحنا حال الكهنة، وحال القرويين ليصل إلى قناعة بأنّ « الاستبداد شجرة قوية لاتنتب في غير التربة المنخفضة » وأنّ « الخضوع حقل مهجور لاتعيش فيه إلا الأشواك »⁽⁴⁾. إذن "جُنّ" يوحنا هذا ولم يخش العاقبة لأنّ « الذئاب تفترس النعجة في ظلمة الليل، ولكن آثار دماها تبقى على حصباء الوادي حتى يجيء الفجر وتطلع الشمس »⁽⁵⁾.

يرى كثيرون أنّ جبران قد استعار معول "نيتشه" لهدم "العقل" الذي تأسس عند الشرقيين، ولا سيما أنّ "نيتشه" نفسه قد انتهى به المطاف إلى الجنون كما يؤكّد أحد

(1) رسائل جبران، ط1، الدار النموذجية، صيدا، 2004م، ص74-75.

(2) يوحنا المجنون، ضمن عرائس المروج، المجموعة الكاملة، 69/1.

(3) المرجع السابق نفسه، 69/1.

(4) المرجع السابق نفسه، 77/1.

(5) المرجع السابق نفسه، 81/1.

الدارسين الألمان: «جنون الفيلسوف نيتشه العظيم، ناتج عن اتساع عقله اتساعاً أدى به إلى الانفجار؛ لقد ضاق رأس نيتشه عن أن يسع عقله فانتهى به الأمر إلى الجنون»⁽¹⁾. بيد أن جبران لم يقم على هذا الصراع بين العقل والعاطفة، إذ تلاشت ثورته ضد العقل مع نموّ وعيه الصوفي بالعالم، ونظرته الشمولية للكون ليصل إلى ذروة "حكمتة" مع النبيّ حين تسامى على هذا الصراع الذي يعيشه المرء فـ «كثيراً ماتكون نفوسكم ميداناً تسير فيه عقولكم ومدارككم حرباً عواناً على أهوائكم وشهواتكم»⁽²⁾. وكان همّ "المصطفى" تحويل هذا التناظر والخصام إلى وحدة وسلام، فرأى في العقل دفعة سفينة النفس، وفي العاطفة شراعها، واتحادهما معاً يخلص المرء من التنازع فيركن إلى السكينة: «لأنّ العقل إذا استقلّ بالسلطان على الجسد قيّد أهواءه، ولكنّ الأهواء إذا لم يرافقها العقل كانت لهيباً يتأجج ليفني نفسه. فاجعل نفسك تسمو بعقلك إلى مستوى أهوائك، وحينئذ ترى منها مايطربك ويشرح لك صدرك. وليكن لك من عقلك دليل وقائد لأهوائك لكي تعيش أهوائك في كلّ يوم بعد موتها وتنهض كالعنقاء متسامية فوق رمادها»⁽³⁾.

فالعقل والعاطفة -إمّا اتحدا- كانا خير سبيل إلى روح الله وإدراك كنهها في الوجود، وهذا الصراع الذي مرّ به جبران وصولاً إلى الإيمان بالوحدة، لم يعيشه طاغور لأنه لم يكن يؤمن أصلاً بوجود المتناقضات في الحياة، فهذه الثنائيات -أو مايسمى بالسنسكربتية "فاندفا" وهي سلسلة من الأشياء يخالف بعضها بعضاً كالإيجابي والسلبي، وهي تومئ إلى مايسمى بالصينية ين-يانغ- وتفضي بالضرورة إلى وحدة وهذا المبدأ «هو سرّ الأسرار، فالازدواج يثير في عقولنا سؤالاً نجد جوابه في الوحدة، فإذا وصلنا في النهاية إلى وجود علاقة بين هذين الاثنين ووجدنا أنهما شيء واحد في جوهره، أحسنا أننا وصلنا إلى الحقيقة، ووضعنا حداً لأشدّ المتناقضات لدينا هو أن يبدو الواحد متعددًا، وأن يخالف المظهر الحقيقة وإن كان يتصل بها اتصالاً لاينفصم»⁽⁴⁾.

فالنقص الذي يظنه الناس بالحياة، هو جهل بتيارها الذي لاحدود له، وعلى الرغم من أنّ هذا التيار يحفل بالمتناقضات، فإنّه يقود بالضرورة إلى الكمال، يقول طاغور في

(1) نذير العظمة، فضاءات الأدب المقارن، ص181.

(2) النبي في المجموعة الكاملة، 114/2.

(3) المجموعة الكاملة، 115/2.

(4) عن سادهانا في: الجبلوي- مختارات من طاغور، ص142.

سادهانانا: « إن تيار الحياة له حدوده، وإلا لم يكن فيها وجود، إلا أن غرضها لا يبدو في الحدود التي تحتجزها، وإنما يتجلى في حركتها التي تقودها نحو الكمال»⁽¹⁾.

ولعل طاغور المفعم بغنائية متفائلة - رغم مافيها من كآبة وألم رومانتى - لم يعيش هذا الصراع بين العقل والعاطفة لأنه لم ير فيهما أصلاً شيئاً متناقضاً، فكلاهما - في شرعته - ينبع من مصدر واحد، هو العقل الكلى، هو المطلق اللانهائى الكائن فينا.

وعندما نجد طاغور ينتقد المنطق أو التفكير العقلي، كما في إحدى قصائد الـ "هايكو"^(*): « العقل الذي يسير وراء المنطق في كل شيء، سلاح ذو حدين، يدمي اليد التي تستخدمه»⁽²⁾. فإنما ينتقد العقل والمنطق الجاف الذي لا يرى ما وراء الأشياء، ويكبل نفسه بقيود خارجة عن الفطرة. أما العقل الفطري فسوف يقود إلى الحقيقة مثلما يصب القلب فيها، فجميع هذه الـ "الفاندا" تصب فيها كما تجري الأنهار إلى البحار، أما العقل الذي يتحرر من هذه القيود فإنه مصباح يرسل في الحياة الإنسانية - كما علق طاغور على الحقائق التي توصل إليها دارون⁽³⁾. والوصول إلى الحقائق العلمية الخاصة بالكون يحقق سروراً كبيراً للإنسان، لأن فيها تحرير الفكرة، فسقوط تفاحة من الشجرة، أو نزول المطر إلى الأرض هي حوادث قد يحيط بها عقل الحيوان. غير أن عقل الإنسان وحده هو القادر على إدراك حقائقها وصياغة قانون الجاذبية، - كما فعل نيوتن -⁽⁴⁾.

وقد ينتقد طاغور الأهواء والعواطف إما كانت فردية، لأنها تعوق الوصول إلى الحقيقة: «إن الإنسان إذا أراد أن يكون كامل الوعي للحقيقة الكائنة في كل شيء، وجب عليه أن يتحرر من قيود الأهواء الشخصية»⁽⁵⁾.

فالحب عند طاغور هو غير الهوى - مثلما العقل هو شيء مختلف عن المنطق الضيق - إنه ذلك الوجد الكلى، ذلك العشق الذي يسمو بنا وصولاً إلى مبعث الوجود، والمطلق، فالحب لديه كمال الوعي، ومن ثم فإن نقص فهمنا، وقلة معرفتنا بالوجود، تشير إلى عدم كمال محبتنا، فالحب هو كل ما يحيط بنا وليس إحساساً عاطفياً مجرداً، فلا يكتمل قبول عطاء الحبيب إذا نظرنا إلى الهدية بمنظور الإفادة، وعندما تكون الهدية هدفاً في ذاتها، وننظر إلى أهميتها، فإننا نقبل العطاء على أنه الكل وقد وهب الكل، الحب

(1) مختارات الجبلاوي، ص 115.

(*) وهي نمط ياباني من النظم بجمل قصيرة مكثفة.

(2) المرجع السابق نفسه، ص 90.

(3) ينظر: Sadhana- p.p 20

(4) Ibid- p.p 20

(5) مختارات الجبلاوي، ص 104.

أن نعطي بفرح كما أخذنا بفرح، فنعي أن الكون هو نحن، وأننا الكون، إنه الحب الإنساني والإلهي في آن، فאלله -كما يشير طاغور- عند الهنود ليس قصياً، بل هو قريب مقيم في البيوت والمعابد والنفوس والعلاقات الإنسانية، ويورد نموذجاً لذلك من قصيدة لشاعر هندي من القرن الخامس عشر هو "كبير داس" ترجم طاغور مختارات من قصائده إلى الإنكليزية:

« ثمة ينهمر نبض إيقاع الحياة والموت:

الوجد يتجلّى، والفضاء كله يشعّ نوراً.

هناك تهتف الموسيقى التي لم تعزف بعد؛ موسيقا العشق من ثلاثة أكوان.

و تتقدّ ملايين المصابيح من شمس وأقمار؛

ويقرع الطبل فيرقص العاشق عابثاً.

وتعلو أغاني العشق؛ ويهطل النور مدراراً⁽¹⁾.

الكمال:

ليس في وسعنا الوقوف عند الذاتي والموضوعي في التفكير الجمالي لكل من جبران وطاغور من غير التوقف عند مفهوم الكمال، ذلك أن جبران جعل من الكمال قيمة مثالية، يسير إليها جاعلاً هدف الفضائل كلها هو اكتناه هذا الكمال، ولا سيما أن فكر جبران الذي تأسس على أن الإنسان جزء من الذات الإلهية. وجد أن كمال الإنسان هو في عودة هذا الجزء إلى الكل مثلما تعود قطرة المطر إلى برهان جديد، يقول في المجنون مخاطباً الله: « ياإلهي الحكيم العليم، ياكُمالي ومهجتي، أنا أمسك وأنت غدي، أنا عروق لك في ظلمات الأرض وأنت أزاهر لي في أنوار السماوات، ونحن ننمو معاً أمام وجه الشمس⁽²⁾». فالله ليس ذاتاً منفصلة (مفارقة)، وإذا خاطبه المرء بنغمة الانفصال، لم يجبه، فالكمال أن تخاطب الله كما تخاطب ذاتك، عندها تكون مؤهلاً لأن يطويك إليه كما يطوي البحر جدولاً منحدرًا إليه.

وفي كتابه "المجنون" نفسه، يكتب قطعة ختامية بعنوان "العالم الكامل"، ونخال أننا سنقع على رؤية "المجنون" أو جبران لهذا العالم، بيد أن النص لا يحدثنا إلا عن عالمنا وهو -في رأيه- عالم في منتهى النقص، فكيف يمكن التوفيق بين عالم بهذا النقص وفكرة الكمال؟ لعل شخص "المجنون" الضائع الذي ينجي إلهاً كاملاً متحدثاً عن النقص

(1) نقل طاغور هذه القصيدة في كتابه: Personality p.p. 25 .

(2) المجموعة الكاملة، 10/2.

الذي يعتري العالم، والذي يعتريه نفسه، ليس قيمة سلبية، لأنه يبدو شخصاً ناقصاً، ولكنه ساعٍ إلى الكمال، وهذا السعي فضيلة، بيد أنه يشير في مكان آخر إلى العوائق والأعباء التي تعيق تحقيق الكمال، وأبرز هذه العوائق هو هذا السجن المكون من لحم ودم، بما يقتضيه من رغائب مادية تفضي بالمرء إلى البعد عن كماله بالاتصال بالإيمان الأسمى: «أو هل يستطيع السجين في ظلمات الهيكل أن يرى قباب الهيكل المذهبة؟ أم هل للنواة أن تتمدد فتغلف الثمر كما كان يغلفها من قبل؟ أجل يا إيماني الحليم! أجل، فإني مقيد بالسلاسل الحديدية في غيابات هذا السجن المحدود، تفصلني عنك هذه الحواجز المصنوعة من اللحم والعظم، وليس لي أن أطير معك الآن إلى عالم اللاحدود»⁽¹⁾.

ولن يكون ذلك الكمال إلا بالتحرّر من هذه الحواجز، والحرية هنا تتلازم مع مفهوم الكمال لأنها شرطه وهو غايتها: «فكيف أكون ذاتي الحرة الطليقة - قبل أن أثار نفسي فأزيج جميع ذواتي المستعبدة»⁽²⁾.

وقاد هذا الولع بالكمال جبران إلى كراهية الوسط بين الأمور، وهذا ماجعله ثائراً في وجه البلادة، لأنّه كره هذا الوسط الذي لا يقود إلى منتهى سامٍ ورأى أنّه أفسد الناس الذين عملوا بمقتضاه: «لم يعمل البشر إلا بمقتضى قول القائل: «خير الأمور الوسط» ولذلك تراهم يقتلون المجرمين والأنبياء»⁽³⁾.

ونلمح في هذا القول رأياً في الأنبياء، لأنّهم ثورة على الوسط، وكمال في ذواتهم، ولا سيّما أن جبران - المتدينّ أصلاً - قد قاد فكرة الكمال لتتمثّل - بشرياً - في شخص يسوع، ونحن نعلم بأنّ جبران قد خرج على مفهوم الكنيسة للمسيح، وهو في "يسوع بن الإنسان" يبشّر بمسيح "بشر مثلي ومثلك" فقد هدم الكنيسة بوصفها مؤسسة، وأسقط عنها الطقوس ليرى في المسيح إنساناً تفوّقت طاقته الروحية على طاقاتها بمجاهدات قام بها للارتقاء إلى ذاته الكبرى، فهو درجة روحية يمكن لأيّ امرئ أن يبلغها إذا ماناضل وجاهد، وهو بذلك يختلف عن مفهوم الكنيسة التي تجعله إلهاً في الأرض، لأنّه وجد فيه إنساناً نشد الكمال ووصله ومن ثم تألّه.

وكنا قد أشرنا سابقاً إلى فروقات بين نظرة نيتشه للكمال ونظرة جبران، فنيّشه يفترض مواصفات تتوافر في الإنسان المتفوق، بينما ينظر جبران إلى هذه المواصفات على أنّها تلك التي تحقّقت في المسيح، والتي كان يرى نفسه سائراً في دروبها، بل إنّ

(1) المجموعة الكاملة - 64/2.

(2) المرجع السابق نفسه - 73/2.

(3) المرجع السابق نفسه - 183/2.

بوحى من "بليك" والرؤى الرومنسية التي لم تفارقه. كان يرى في نفسه نبوءة ما، أو صورة من صور المسيح: «أيها المصلوب إنك مصلوب على قلبي والمسامير التي ثقت يديك تخترق جدران قلبي، وغداً عندما يمرّ غريب بهذه الجلجلة لن يظن أن دم اثنين نازف هنا، بل يظنه دم واحد فقط»⁽¹⁾.

فكمال يسوع يتجلى في إنسانيته، وقوّته، وأخلاقه، وهي الملامح العامة للكمال الذي يتشوّف إليه جبران في الأرض -أما الكمال السماوي فله مبحث آخر- كما نرى في قوله عن المسيح: «لأخي يسوع ثلاث عجائب لم تكتب بعد في الكتاب: الأولى أنه كان إنساناً مثلي ومثلك. والثانية أنه كان ذا كياسة وظرف، والثالثة معرفته أنه غالب مع أنه غلب»⁽²⁾. ناهيك عن الصفات الجزئية التي يسم بها يسوعه في كمال مشيئته وصوته وطبّه ورقته وغيرها كثير.

أمّا طاغور فلم ينظر إلى الكمال نظرة جزئية، بل ربطها بنظرته الكلية التي ترى الوحدة وتنشد الكمال في كلّ شيء. فكلّ ماعلى الأرض أجزاء ناقصة، ولكنها معاً مظهر للكمال الإلهي، فليس ثمة نقص إلا في وهمنا، وهو لا يني يردد أن «ليس في الإمكان أحسن مما كان»⁽³⁾.

وفي قصيدة من الـ "هايكو" يعود بنا إلى ما قاله أحد الفلاسفة ما كان عليه أن يكون فيجب أن يكون قد كان: «لأستطيع أن أختار أحسن الأشياء ولكن أحسن الأشياء هي التي تختارني»⁽⁴⁾.

ولكنّ المرء بنظرته الضيقة يتمنى خلاف ما هو عليه: «يتمنى الطائر أن يكون سحاباً ويتمنى السحاب أن يكون طائراً»⁽⁵⁾.

وما ذلك إلا بسبب صرفنا الفكر إلى جوانب محدودة من الحياة، والابتعاد عن النظرة الشمولية التي توحد ما هو جزئي: «ونحن إذ نصرف أنظارنا إلى ناحية محدودة من نشاطنا، ستبدو خيبتنا وشقاوتنا الفردية عظيمة في نظرنا. ولكنّ حياتنا تفقدنا بالسليقة إلى أن ننظر إليها من ناحية أوسع وأعم. وتمدنا بالمثل الأعلى للكمال الذي يتخطى بنا حدودنا الحاضرة على الدوام. إنّ لدينا لأملاً يتقدّم تجربتنا المحدودة

(1) المجموعة الكاملة، 200/2.

(2) المرجع السابق نفسه - 200/2.

(3) عن سادهانا في مختارات الجبلوي، ص 143.

(4) طاغور، طيور شاردة، ترجمة ديمتري أفيرينوس، ط 1، دمشق، 1998م، ص 16.

(5) المرجع السابق نفسه، ص 19، وقد أثرنا ترجمة الجبلوي، ص 89.

الحاضرة دائماً؛ وهو عقيدتنا التي لا تنفى في "اللانهاية" الذي يملأ نفوسنا»⁽¹⁾. فالنقص ليس الحقيقة الأخيرة، فالنهر -مثلاً- له حدوده وشطآنه، والشيطان ليست الحقيقة الأخيرة للنهر وليست هي النهر ذاته، إنما هي حدود يبدو غرضها في حركتها التي تقودها نحو الكمال، وهو في ذلك مثل الحياة، لم يكن لها وجود بغير هذه الحدود، إنما يتجلى غرضها منها في سعيها نحو الكمال⁽²⁾.

لذا نظر طاغور -انطلاقاً من إرث غني- إلى الظواهر الحسية في الكون، على أنها ضرورية، وليست مما يترك جانباً لأنها عندما تتحد فعلاً ستقضي إلى الكمال المنشود: « فالأرض والضياء والفاكهة والأزهار، لم تكن عندها (أي الهند) من قبيل الظواهر الحسية التي تستخدم وتترك جانباً، ولكنها ترى أنها ضرورية للوصول بها إلى غرضها الأسمى نحو الكمال»⁽³⁾. وهي في ذلك كالموسيقا السيمفوني، كل نغمة فيها ضرورية لإكمال الصورة الكلية للحن، ولكنها لا تشكل بمفردها كمالاً بغير اتحادها بباقي النغمات، وهذا يجعل كل ما في الوجود مظهراً للروح الأبدية، وهادياً إلى عظمة الحياة في أسمى مراتبها « ومن ثم يجد نفسه في الحقيقة الكاملة ويتم اتحاده بسائر الأشياء»⁽⁴⁾. وأفضى هذا الشعور نحو العالم لدى طاغور -والهند عموماً- إلى الإحساس بالاتصال الوثيق بما يحيط بهم جسماً وروحاً، فالشمس المشرقة، والماء الدفّاق، والأرض المثمرة، كلها مظاهر للحقيقة الباقية التي تضم الإنسان بين جنببيها، وانتقد طاغور سبل الكمال التي تنتهجها المذنبات الغربية بسبب ميلها الشديد نحو التملك والسيطرة. وإخضاع عناصر الطبيعة بدل الامتزاج بها: « وتحاول المدنية الحديثة في الغرب بسائر ما لديها من الجهود المنظمة، أن تصل بأبنائها نحو الكمال بالكفاية المادية والعقلية والخلقية، وينصرف جل نشاط هذه الأمم إلى بسط نفوذ الإنسان على كل ما يحيط به»⁽⁵⁾.

وهو يرى أن كل النجاح والتقدم الذي حققته هذه المذنبات لم يصل بالإنسان إلى التحرر والكمال، بل زاد من عبوديته، وغداً رِقاً لما يريد أن يملكه، ولنفسه وللعالم، وغفلت عن حقيقة أن الإنسان عاشق لا ينال حريته وكماله بغير الحب، وقد رأى جبران في موقف طاغور من الحضارة الغربية تجنّياً وعداءً، وتغاضياً عن المنجزات الإنسانية الهائلة لهذه الحضارة، وفي رأينا أن جبران على الرغم من قناعاته بنظرية الكمال في

(1) عن سادھانا - في مختارات جبلاوي 119.

(2) ينظر Sadhana- p.p 37.

(3) مختارات الجبلاوي - 98.

(4) المرجع السابق نفسه، 100.

(5) المرجع السابق نفسه - 103/102.

الوحدة التي ينشدها طاغور فإنّه لم يلامس هذه الروح، ولم تشرق عليه هذه الشمس، لأنّه حببها بغيوم رماديّة كثيفة أورثته إيّاها إقامته المديدة بين بوسطن ونيويورك، وأخذت لديه نار الوجد والتوق نحو اللانهائي، ذلك أنّ طاغور لم يكن يفصل في فكره بين الكمال، والله، لأنّ الكمال هو الله نفسه، والله الذي تجلّى في المخلوقات بطريق المحبة، جعل كلّ هذه الموجودات الكونية كاملة إذا مانظرنا إليها في سياقها الكوني، وهو ما يجعل الرغبة المدنيّة عند الغرب بالتمكك والسيطرة، خروجاً على إدراك الوجود في حقيقته لن يؤدي بالإنسان إلى السعادة، بل سيزيد من تعاسته وهمومه، ولأنّ الرغبات -كما يؤكّد طاغور- عقبة في سبيل الكمال، لأنّ المرء خلق بصورة روحية يطمح إليها وهي صورة الحقّ بأكمل معانيه، ومنه يستمدّ سروره الأسمى: «إنّ فيه يميّط له عن أبعد أغوار الوحدة التي تصل بينه وبين ما يحيط به، وليس سوى رغباتنا الشخصية التي تحدّد مدى تحقيق المثل العليا في نفوسنا وتقف حائلاً بيننا وبين امتداد وعينا وتكثر من خطيئتنا التي هي الحائل بيننا وبين الله»⁽¹⁾.

وعاد طاغور إلى فكر بوذا -الذي يرى الألم في كلّ شيء في الوجود- لأنّ بوذا حين فكّر بخلاص الإنسانية من وهدة الشقاء، لم يرَ ذلك إلا في الكمال والاتحاد بسائر الموجودات، ووصل إلى حقيقة تقول: «إنّ الإنسان حين يصل إلى أسمى مراتبه باندماجه الفردي في الحياة الشاملة، يتحرّر من أسر الألم»⁽²⁾.

بيد أنّ الاختلاف في النظرة إلى الكمال بين جبران وطاغور -بسبب اختلاف منابع الفكر، والبنية النفسية لكلّ منهما- ينبغي ألا يغفل بنا عن سمات مشتركة ترى ارتباطاً بين الكمال واللانهائي، وبين الكمال والحرية. وترى في الأهواء والرغائب عائفاً دونه، إلّا أنّ جبران فصل بين ذاته والمجتمع والإنسانية عموماً، فرأى في الإبداع كمالاً شخصياً⁽³⁾. واتفق مع طاغور في أنّ كمال الإنسانية هو فيما يكون عليه الإنسان لأفيمّا يتملّكه، وانفرد في الحديث عن كمال الإنسان في خصاله الأخلاقية والجسدية ولعلّ ذلك انعكاسٌ لوسواس عاشه، ناقماً على حظّه الضئيل من قوّة الجسد وبسطته، كما بدت نظرتّه الدينيّة جليّة عندما تحدّث عن كمال المجتمع مظهرًا آثام الناس وخطاياهم، وساعياً لتحقيق الكمال بنزعة عدوانية تظهر في غربته بتقويض البنيان الاجتماعي للأسرة والأمة، وقد لازمته فكرة سيطرة الشرّ على العالم وتخيل نفسه عاصفة تطهّر الأرض مما فيها من الشرور والآثام -في استعادة توراتيّة لحدث الطوفان!- بينما سار طاغور

(1) مختارات الجبالوي، 152.

(2) المرجع السابق نفسه، 123.

(3) كما في لوحته: بيدي المبدعة.

كالجدول الهادئ نحو البحر الأعظم، لا يرى في الحياة نقصاً، ولا يرى في الوجود إلا مظاهر للكمال اللانهائي.

الجمال:

لا يتم الحديث عن الذاتي والموضوعي في التفكير الجمالي لكل من جبران وطاغور بغير الحديث عن مواقفهما الجمالية، فالجمال ينتظم هذه الرؤى الجمالية، وهو نتيجة المواقف من العالم والذات، كما لا ينفصل عن الكمال والقلب والحدس، فكلها مفهومات تقود إلى الجمال من حيث هو كنه الوجود الفردي للإنسان، وللعالم. ولما كان المفكران ينتميان - كما لاحظنا سابقاً - إلى الفكر المثالي، فقد تواشجت لديهما كمالات الموجودات وجمالها بالذات الإلهية ولا ريب أن هذا الارتباط هو ما جعل نغمتي "الحنين" و "الانتظار" تسودان التعبير عن الجمالي، والتشوق إليه، من حيث هو مثال أعلى متسام، ينبغي للمرء أن يتوجه إليه بقلبه من غير أن تحجبه نقب عنه، وجبران يعدّ الجمال الشكلي - في الثياب والمساكن مثلاً - حجاباً دون تجلّي هذا الجميل، فهي رفاهية فحسب، ممزوجة بالطمع، تتملك الإنسان شيئاً فشيئاً لتصرفه عن الجمال الكلي الذي يتجلّى في السلام والسكينة والحنين، لافي الحجارة والقناطر:

« هل عندكم السلام، وهو القوة الصامتة التي تظهر ذاتكم الشديدة العزم المستترة في أعماقكم؟

هل عندكم التذكارات، وهي القناطر اللامعة التي تصل قنن الفكر الإنساني بعضها ببعض؟

هل عندكم الجمال، الذي يرتفع بالقلب من مصنوعات الخشب والحجارة إلى الجبل المقدس؟⁽¹⁾. وكأنه ينظر إلى موعظة المسيح، « ويل لكم أيها الكتبة والفريسيون المراءون لأنكم تشبهون قبوراً مبيضة »⁽²⁾ ولعلّه يفصل بين جمال الظاهر، وجمال الروح أو الجمال المعنوي - كما كان يحلو له أن يقول - بل كان يجد في الشكل الجميل وهماً يحبس فيه المرء نفسه: « ومع كل ما يميز منازلكم من الجلال والجمال فإنها لن تستطيع أن تحتفظ بسرّكم أو أن تؤوي حنينكم: لأنّ غير المحدود فيكم يقطن في منزل السماء، الذي بوابته سحابة الصباح ونوافذه سكون الليل. وأناشيده »⁽³⁾. وهذه النغمة ذاتها هي السرّ في قصيدة "المواكب" التي تقوم فكرتها الجمالية على مديح "الغاب" والانتقاص من

(1) جبران، المجموعة الكاملة - 101/2 - 102.

(2) إنجيل متى، (23 - 28)

(3) جبران، المجموعة الكاملة ، 103/2.

"المدنية". والفكرة نفسها يكررها في غير موضع، فالنبيّ "المصطفى" يخاطب أبناء أورفليس: «إنّ ثيابكم تحجب الكثير من جمالكُم، ولكنها لاتستر غير الجميل»⁽¹⁾. فهو يدعو للتخلّص من هذه الحجب، واستقبال الشمس والريح بثياب البشارة عوضاً عنها، لأنّ الجمال عنده يترفع أن يكون ضرباً من الحاجات المادية، أو الرغبات الفردية « والجمال ليس ضرباً من الحاجات غير المكتملة بل هو انشغاف وافتتان. أجل وليس الجمال فما متعطشاً أو يداً ممدودة، بل هو قلب متلهب، ونفس مفتونة مسحورة»⁽²⁾. ونخاله يوحد مظاهر الوجود حين يصل إلى قناعة بأن « الجمال هو الحياة بعينها سافرة عن وجهها الطاهر النقي»⁽³⁾. بيد أنه يعود إلى الفصل بين المظاهر والجوهر. ظاناً أن القبح يحجب الجمال: « ولكن أنتم الحياة وأنتم الحجاب، والجمال هو الأبدية تنظر إلى ذاتها في مرآة. ولكن أنتم الأبدية وأنتم المرآة»⁽⁴⁾. ولا يتفق هذا الموقف من الجمال مع مايردده في "رمل وزيد" من أنّك إذا «ترنّمت بأناشيد الجمال، تجد من يصغي لإشادك ولو كنت في قلب الصحراء»⁽⁵⁾. أو أنّك « إذا بلغت إلى قلب الحياة تجد الجمال في كلّ شيء، حتى في العيون المتعامية في الجمال»⁽⁶⁾. ولا ريب أنّنا إذا ما اتخذنا مقولتيه السابقتين للحكم على موقفه في "النبي" من الجمال؛ وجدناه ثمة بعيداً عن قلب الحياة، مما جعله يرى نقباً وحجباً، بيد أن الجمال المتجلّي في كلّ شيء سيصل إلى المرء، لأنّ سعيه في تتبّع مجالي "اللانهاي" هو شكل من أشكال الانتظار والحنين والشوق إلى الجمال الأعظم: « الجمال ضالتنا المنشودة في حياتنا كلّها، وكلّ ماسوى ذلك أشكال من الانتظار»⁽⁷⁾. فجوهر الحياة هو جمال فحسب، ولا مكان هنا للقبح، والجمال لايفصل عن الحرية « الجمال العظيم يأسرني، ولكنّ الجمال الأعظم يحرّرني من أسر ذاته»⁽⁸⁾. غير أنّ من يتذوّق الجمال من غير شوق وحنين وانتظار، لن يدرك أغواره وجلاله: « يشرق الجمال أكثر لمعاناً في قلب

(1) المرجع السابق نفسه، 102/2.

(2) المرجع السابق نفسه، 131/2.

(3) المرجع السابق نفسه 132/2.

(4) المرجع السابق نفسه 132/2.

(5) المرجع السابق نفسه 164/2.

(6) المرجع السابق نفسه 166/2.

(7) المرجع السابق نفسه 166/2.

(8) جبران، المجموعة الكاملة 166/2.

المشتاق إليه مما في عيني الذي يراه»⁽¹⁾. ولعلّ الجمال بسبب ذلك لا يقطن أبراجاً عاجية، وصوامع في قنن الجبال، بل يعيش مع الحياة، ويحيا في قلبها، ويرتوي في قلوب المحبين، ويشدّ عزيمة الكرامين والمزارعين « في الوجود عنصران لثالث لهما، وهما الجمال والحق، الجمال في قلوب المحبين، والحق في سواعد الذين يحترثون الأرض»⁽²⁾..

والجمال الفني لدى جبران هو «خطوة تخطوها الطبيعة نحو الأبدية»⁽³⁾. وقد رأى بعض الدارسين في بحث جبران عن الجمال الفني ونشده التناسق الجمالي، بحثاً عن الرقّة التي تحوّل الاضطراب الذي يحياه سكينه⁽⁴⁾. وأنّه كان يسعى عبر الممارسة الجمالية إلى العثور على ذاته "المنسحقة" والتكيف الاجتماعي "المشحون بالاضطراب"، ولذلك كانت ممارسته الجمالية هي التي تكسبه صفة الموجود الحقيقي. وقد طبع تفكيره الجمالي أساليب تعبيره، ولأسيما في التصوير، إذ دأب على تصوير الجمال كما يجب أن يكون، معرضاً عما هو كائن، بخلاف طاغور الذي كان يرى العالم كاملاً، والجمال فيه لا يمكن أن يكون على غير ما هو عليه، تتاغماً مع نظريته في الوحدة التي تنتظم الوجود، ولا ريب أنّ الوجود بذاته -للاكتب والعلوم الرسمية- هي المصدر الأول للجمال كما يؤكد في قصيدة "في ضوء القمر" :

كان الليل موحشاً إليّ..

وكنت أقرأ في كتاب حتى جفّ قلبي

وقد خيل إليّ أنّ الجمال شيء ابتدعه تجار الكلام

فأغلقت الكتاب وأنا مجهد الجسم

وأطفأت الشمعة

وفي لحظة أشرقت الحجرة بضوء القمر.

* * *

أي روح الجمال. كيف تختفين وراء ضوء القمر،

وأنت تملئين السموات بنورك.

كيف تحجبك كلمات كتاب،

تتصاعد كالضباب وتخفيك عن العيون،

أنت التي يصمت لها قلب الأرض

(1) المرجع السابق نفسه 190/2.

(2) المرجع السابق نفسه ، 190/2..

(3) المرجع السابق نفسه 199/2.

(4) ينظر: خالد، جبران الفيلسوف، 102.

في هدوء يجلّ عن الوصف!!⁽¹⁾

والحجاب الذي يرمي إليه طاغور هنا، ليس حجاباً مادياً، إنما هو الفكر الذي يتعلّق بالمعرفة التملّكية، التي تطيل درب الإنسان في مغاني الجمال، ولا تهديه إلى السبيل القويم.

ذلك أن معرفة الكون وتلمس جماله لا تكون بتملك الموجودات، إنما هي في الانسجام مع الوجود، وتلاشي الفردية، وفي ذلك إدراك للوحدة الكبرى التي تربط روح الإنسان بالعالم.

ويتوقّف طاغور مليّاً عند الطبيعة، مدركاً أنها الأصل الأول للجمال في الكون، ويمثّل لذلك بجمال الزهرة التي لا يرى العلم فيها ما يراه الوجدان، فما هي لدى التحقيق إلاّ عامل نشيط، ليس لديه متنفّس للمتعة أو المرح، وواجبها أن تعدّ نفسها من أجل التكاثر، وأنّ مظاهر الجمال والعذوبة التي تخال أنها تحمل لنا، هي من صنع أنفسنا، وهو محض خيال.

ولا يعترض طاغور على ذلك، بل يجد في وظيفة الزهرة ضمن محيطها الطبيعي شهادةً تركيبها لأنها تقوم بعمل نافع، بيد أنها بقيامها بوظيفتها الحيوية تلجّ قلوبنا حاملة خطاب الجمال ولا ينفصل العمالان اللذان تقوم بهما، فهي خادماً تارةً يتزيّا ما يلائم عمله، وفي الوقت نفسه هي رسول من الملك يدخل قلب الإنسان⁽²⁾.

فيأتي بذلك عن الجدل هل الجمال نفع أو لعب وخيال، لأنّ الطبيعة تحقّق كليهما فهي نظام كامل كلّ ما فيه من أجزاء، يقود إلى لوحة الله العظمى في الوجود، ويتهمّ طاغور من سوء السمعة الذي لحق باللذة الجمالية أو المتعة الجمالية عند المدارس الغربية التي تناقش مقولات "الفن للفن" أو "الفن للحياة" وغيرها. لأنها ترى في هذه اللذة إثماً، ولا يرى ضيراً من أن يكون الجمال الفنّي مقصوداً في ذاته، لأنّ هذه اللذة هي جزء من الحياة، والإنسان حين يحاول أن يقمع دافع المتعة عنده، وأن يختزلها إلى رغبة في المعرفة أو عمل الخير فحسب، فلا بدّ أن يكون السبب في ذلك أنّ قدرته على الشعور بالبهجة؛ قد فقدت نضارتها الطبيعية وصحتها⁽³⁾.

وقد نهمل تلك المتعة الجمالية التي يحملها لنا الكون عندما ننظر للأشياء من خلال رغباتنا الشخصية، ويمثّل طاغور لذلك بحادثة جرت معه بينما يسير في قارب

(1) جبلاوي - 27. يعود بنا طاغور إلى حافظ شيرازي: إن كنت في مدرستنا فاعسل أوراق كتابك، فإنّ علم العشق لا يحتويه كتاب.

(2) Tagore, Sadhana. p. 80 عن

(3) Tagore, personality. p.p 8 عن:

بنهر الغانج، إذ وثبت على حين غرة سمكة كبيرة على سطح الماء، ثم اختفت، وقد رأى طاغور انعكاس ألوان السماء على جسمها المحتجب، وقربت إليه في لحظة من الزمن ألواناً مبهجة تخفي وراءها حياةً مليئةً بالمسرات. وكانت حركتها الراقصة الجميلة نغمة موسيقية عذبة، أضافت الكثير إلى الموسيقى الصامتة التي تزين الوجود. ف شعر أنه تلقى تحية من عالم آخر، ومست قلبه بوميض من السرور.

غير أن أحد ملاحى القارب أبدى الندم والأسف قائلاً: «يالها من سمكة كبيرة!» وكأنه تمنّاها على العشاء غداً، ففقد حقيقة وجودها، وجمال رسالتها حين نظر إليها من خلال رغبته فحسب، التي تقف حائلاً بينه وبين اكتناه الجمال وامتداد الوعي، وهذا بالتحديد هو مايفصلنا عن الله⁽¹⁾.

فالجمال لدى طاغور مثل الحقيقة في حضوره الكلي، وهو ليس مجموعة أجزاء تدرك بالتدرج، لذا فكل ما في الوجود قادر على أن يعكس الجمال المشع من أعماقنا، وقادر على منحنا الفرح. ويفضي بنا ذلك إلى عدم ملاحظة وجود القبيح في نظام الكون إنما في طريقة فهمنا وتناغمنا مع هذا العالم، فطاغور يؤكد أن البشاعة هي من صنع الإنسان حين يمضي ضد التناغم الكوني، أما عندما نحول إدراكنا للعالم إلى مشاركة وخلق فإن ذلك يذكّي شعلة الجمال في قلوبنا، فهدف حياتنا الأكمل هو معرفة أن الجمال حقيقة، بل هو الحقيقة.

وبذلك نخلص إلى أن طاغور الذي نشد الجمال في الكمال والوحدة والشعور بالتناغم، لم يغفل عن حقيقة أن تجلّي الجمال إنما هو في الشكل الحسي «الباقية تتويج للأخلاق الحميدة»⁽²⁾. وهو مايتفق مع سعي جبران لخلق عالم حسي جميل في لوحاته، وإن كان في أفكاره الجمالية بعيداً عن الانتصار للشكل الحسي.

(1) Tagore- sadhana- p. 81- 86.

(2) طاغور، ديانة الشاعر، ترجمة موسى الخوري وغسان الخوري، ط1، دار الغريال، دمشق، 1988م، ص13.

الفصل الثاني

الطبيعة والمرأة عند جبران وطاغور

مُتَكَمِّمَةٌ

لعلّ تاريخ الحضارات - بصيغته الذكورية - مقصّرٌ في التوثيق للمرأة على نحو خاص، ومع ذلك ظلّت حاضرةً مؤثّرةً فيه، ولا سيّما أنّها ارتبطت في الفكر الإنساني بالطبيعة والجمال والمحبة، فالطبيعة أمٌ وحبّية، والمحبة اكتمال الإنسان⁽¹⁾. لذلك يبدو تتبّع أفكار جبران وطاقور عن المرأة والطبيعة متلازماً، لما لهذين المفهومين من آثار جمالية في إبداعهما، تجلّى على نحو واضح في موقفهما الجمالي من العالم، وقيمة المحبة في تحقّق هذا المفهوم المؤسّس على أبعاد صوفيّة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف من المرأة والطبيعة. فكيف حضرت كلّ من هذه المفهومات الثلاثة في فكر جبران وطاقور؟

المرأة :

إذا كانت المرأة - تاريخياً - ظلاً للرجل، مؤثّراً ولكنّه غير منظور، فإنّ البحث عن المرأة في حياة أيّ إنسان؛ يفضي إلى اكتشافات مهمة في حياته النفسية، فهي تقف وراء معظم النجاحات التي يحققها، والعقد النفسية التي يكابدها، ومن ثم رأى فيها بعضهم ظلاً للخالق، لا للرجل.

وقد ترك واقع المرأة تأثيراً عميقاً في جبران، إذ رأى حراب الظلم تحيط بها من جانبيين: الجانب الديني - بشكله الشعبي - الذي ورث عن كنيسة أوربة تأثيم المرأة وعدّها بؤرة للخطيئة، والجانب الاجتماعي الذي وجد فيها كائناً ضعيفاً يارث من الإنسان القديم، عندما كانت القوّة البدنية هي السبيل الوحيد لاستمرار الوجود في هذا العالم. وسعى جبران لنصرة المرأة، ولا سيما أنّ أمّه - التي تركت فيه أعماق الأثر - كانت تعدّ أئمة وخاطئة؛ وهي التي تزوّجت ثلاثة رجال، كان آخرهم والد جبران (خليل) في مجتمع لم يعترف بالطلاق، فعاشت بين أعين تنظر إليها بازدراء الخطيئة، وتحاكم أسرتها بميزان الإثم، مما دفعها للشكوى مراراً، والندم لأنها لم تصبح راهبة، كما يروي جبران حواراً دار بينهما وكان في العشرين: «لو دخلت الدير لكان ذلك أفضل لي

(1) كما في المفهوم الأفلاطوني لصلة الرجل بالمرأة.

وللناس، فقلت لها: لو دخلت الدير لما جئتُ أنا، فأجابت أنتِ مقدّر يا ابني...»⁽¹⁾ فحزّ في نفسه ماتعانيه أمه، والمرأة عموماً، وجعل يبارك الراهبات - في قلبه - على كراهيته ومقته الشديد للرهبان كما ادّعى - بسبب من تلك "الרגائب السرية" التي تمور بين أعطافهنّ. وكأنه ينظر بعين الرحمة لتلك الرغائب، متعامياً عما يحيق بها من مشاعر الإثم، وقد ظهر هذا الموقف في الكثير من أعماله كـ "مرتا البانية" التي رماها الناس بالزنا، ورأوا في ولدها ثمرة للخطيئة وقد صعد بها جبران شكلاً مبالغاً به لأمه، ولعلّ هذا الشعور بالاضطهاد حفر في لاشعوره صورة لامرأة مسكينة يفترسها الرجل ثم يدينها، يقول على لسان مرتا: « سوف ينظر الناس إلى ولدي بعين السخرية والاحتقار قائلين: هذا ثمرة الإثم، هذا ابن مرتا الزانية، هذا ابن العار... لأنهم عميان لا يبصرون، وجهلاء لا يدرون أن أمه قد طهرت طفولته بأوجاعها ودموعها، وكفّرت عن حياته بتعاسيتها وشقائها»⁽²⁾. ويعود بنا هذا النائم إلى "دويستوفسكي" في "الجريمة والعقاب" حين يكون العقاب الذاتي النفسي شديداً وأكثر ألماً وفداحة من الجريمة نفسها، ويدين في الوقت نفسه المجتمع الذي دفع المرأة إلى الخطيئة دفعاً ثم راح يلومها، لأنه مجتمع ذكوري، جرّب جبران أن ينتقم منه مراراً، تارة بإعمال معول الهدم فيه، وطوراً بالنكوص النفسي نحو الظل القابع فيه، والروح الأنثوية "الأنثيما" التي تضخمت لديه، وهو مالم يخفّه جبران نفسه. مما أورثه كثيراً من العقد النفسية كما سنرى.

فالألمّ هي شكل باهر لجوهر الحياة فهي «كلّ شيء في هذه الحياة، هي التعزية في الحزن، والرجاء في اليأس، والقوة في الضعف... هي ينبوع الحنان والرأفة، فالذي يفقد أمه، يفقد صدرًا يسند إليه رأسه، ويداً تباركه، وعيناً تحرسه»⁽³⁾.

ولطالما بحث عن الأمّ في كلّ امرأة يلتقيها، ولعلّ صلته بماري هاسكل التي تكبره كثيراً، والتي استمرت حتى آخر حياته، كانت نمطاً من "الأمومة الجديدة" التي أظهرت تعلّقه الأوديبّي بأمه، وفسّرت السرّ الذي كان يشدّه إلى النساء المتقدّمات في السنّ، ولم تكن صلته بهنّ "بتولية" تماماً؛ وهذه قضية مهمة في تلمّس نفسية جبران وأغوارها وقف عندها كلّ من درسه، منذ فضح صديقه ميخائيل نعيمة بكثير من المبالغة علاقاته النسائية، مظهراً إياه كـ "زير" نساء، همه التغرير بالنساء، والإيقاع بالعذارى وهجرهنّ، ويلوح أن نعيمة اغتاز من صورة القداسة التي يظهر جبران نفسه فيها من خلال كتاباته، التي توحى بمسيح منزّه عن الخطايا، فأراد تهشيم هذا النقاب الذي

(1) الشعلة الزرقاء، ص 69.

(2) المجموعة الكاملة 65/1.

(3) المرجع السابق نفسه، 215/1 - 216.

اصطنعه جبران لنفسه. بتهويل حياته الجنسية، ولا ريب أن عمل ميخائيل نعيمة أثار صدمة كبيرة في حينه، فوقف القراء منه متشككين على حذر، منهم من يدين نعيمة ومنهم من يدين جبران بيد أن الدراسات اللاحقة والتحقيقات المتمعنة، أثبتت عدم نبوة جبران من جهة، ومبالغات نعيمة من جهة أخرى، ولا شك لدينا اليوم أن جبران لم يكن ذلك النبي الذي رسم نفسه فيه، ولكنه كان أبعد الناس عن التعلق بالجسد، إذ كان هذا التعلق معقداً للغاية.

ويتوقف د. غسان خالد عند عقدتين نفسيّتين تتعلّقان بالمرأة، هما العقدة الأوديبية، والعقدة البتولية⁽¹⁾. فالتعلق بالمرأة لم يكن تعلقاً نفسياً طفلياً فحسب، بل تعداه إلى التعلق الجسدي - كما نقرأ في علاقاته بنساء أكبر منه - والنفور من السلطة - الأب كان ظاهراً في رسائله، التي يظهر فيها والده (خليل) رجلاً عملاقاً قاسياً جافياً لا يتذوق الأدب ولا يحسن معاملة الأم (كاملة) أو ولدها (جبران)، بخلاف المرأة - الأم التي هي مثال للجمال والركة والحنان، وعندما فقدتها شرع يبحث في النساء عن "أمهاتي وأخواتي بالروح"⁽²⁾. ويتحدث د. خالد عن "اليتيم الأبوي" المجازي الذي عاشه جبران، وعوضته أمّه عنه، وكيف سطت خيالات الأمومة عليه عند اتصاله بإحدى النساء قائلاً: «إذ يدمج لاشعورياً بين صورة الأم المستيقظة فيه، وشخص المرأة التي يواجهه، ليتولّد عنده نوع من الارتداد الخلفي عن مجامعة "الحبيبة - الأم" نتيجة وقوعه أسير "عقدة الذنب»"⁽³⁾.

ولعلّ ذلك ما أفضى به لاحقاً إلى رفض الجسد وتصعيد أفكاره باتجاه "العلاقة الروحية" الضبابية التي سنلمسها في علاقته بميّ زيادة، وأورثته عقدة "البتولية" القائمة على الخوف "phobia" من الجسد، تحاشياً من الرقابة الإلهية، وعذاب الجحيم، وحرصاً على الفضيلة، وهو إرث إنسانيّ جمعيّ، ولاسيّما عند من يتأسّس وعيهم الطفوليّ على "الخطيئة الأصلية" لآدم وحواء، وكون الجسد معبراً لعصيان الله، ومن ثمّ دخول هذه الممارسة إلى دائرة "المحرّمات" الاجتماعية (Tabous) ولا نغفل عن المثال الكامل للإنسان، أو الإنسان الأمثل لدى جبران "المسيح" البتول الأكبر، الذي استمد إحدى سمات كماله من عدم ملامسته امرأة بشهوة - في ظنّ جبران! - فقد دأب حياته على تمثّل السيد المسيح، والتماهي فيه، ومن ثمّ ظهرت لديه بوادر النكوص عن الجسد تماماً مع تقدّم سنواته حتى صرح لماري هاسكل وهو على أعتاب الثلاثين «إنني مستمتع بحياة

(1) ينظر: خالد، جبران الفيلسوف، ص 71.

(2) ينظر: الشعلة الزرقاء، ص 69.

(3) خالد، جبران الفيلسوف، ص 70.

الرهبنة التي أحيها استمتاعاً تاماً⁽¹⁾. وجليّ أنه يقصد بحياة الرهبنة هنا الارتداد الجنسي الذي صرفه عن الزواج تماماً، وتروي ماري هسكل في مذكراتها حادثة ذات دلالة عميقة، عندما كان يلقي على جمهور فقرات من كتاب "النبي"، فيه فقرات عن الزواج، وعندما ألحّ عليه مستمعه، بالسؤال عن سبب إحجامه عن الزواج، أجاب جواباً كسولاً سخيلاً «لو أنني تزوّجت، وانصرفت عن زوجتي أياماً، لانهماكي في الرسم والشعر، لأدّى ذلك إلى متاعب جمّة» ولم يرض هذا الجواب إحدى المستمعات، فسألته: «ألم تحبّ أبداً في حياتك؟» فتغيّرت ملامحه وراح يؤكد أنّ الفنانين هم أقوى الناس جنسياً! وانصرف من القاعة مرتبكاً⁽²⁾ تذكرنا هذه الحادثة بما رواه جبران في "الثائنه" عن راهب كان يعظ الناس ويحثهم على الحب⁽³⁾، وعندما سئل عن رفيقته: أجاب بأنّ لارفيقة لديه، فانفضّ الجمهور من حوله!

فالمثال الذي أراد جبران أن يصنعه، والنبيّ الذي رسمه، لم يستطع أن يكونه، وعجز عن تحقيق النموذج المتفوق الذي عاشه في خياله، ولعلّ هذه الأمور مجتمعة هي التي حاكت صلته بميّ زيادة، بالصورة التي نعرفها، فقد عرفها في مرحلة الارتداد الجنسي حين كان يرى في العلاقة الجسدية عبودية، وأنّ حرية ما تضيع، وتدرّجت صلته بها - كما تشي الرسائل - من التحفظ إلى التبسط والتودد، ومن الإعجاب إلى الصداقة الحميمة التي تحوّلت حباً عاصفاً، وعشقا يكاد يكون صوفياً، تخطّى الزمان والمكان.

ربّما كان موقفه السابق من الجنس والزواج يردعه عن مواصلة ميّ، ولكن ثمة أسئلة محيرة تشغل كلّ من قرأ الرسائل، فقد كان يعبر على الدوام عن حاجته "لرفيقة" تؤنس وحشته بل إنّ نغمة الوحشة والوحدة هي الأعلى فيها، وذلك الولع بميّ، الذي تخطّى حدود الولع الروحي إلى الانشغال بـ "رسمها" (أي صورتها) التي طلبها، وبشعرها، وعينيها، وكلّ ما فيها من جسد وروح، بل إنّّه بدأ يتجاسر بقبلاّته ليديها وجبينها، فما الذي منعه من زيارتها وهي التي ألحّت مراراً؟ ولماذا لم يلتقيا حتى في بلدان أوروبا التي كانا يزورانها بين الحين والآخر؟ وعندما ترسل له رسالة تكفي «ليلقي المرء بنفسه بعدها في المحيط ويقطع المسافة سباحة إلى مصر،... فإنّه يردّ كما يرد كاردينال على راهبة شابة!»⁽⁴⁾.

(1) عيسى فتوح، المرأة في حياة جبران - الموقف الأدبي ع247/ 1991.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) المجموعة الكاملة 404/2.

(4) كما يعلّق د. غازي القصيبي ساخراً في رواية العصفورية، دار الساقى - بيروت - 2006/

(ص25-26).

يرى بعضهم أنّ جبران لم يحبّ ميّاً حبّاً حقيقياً، ويبدو أنه أحبّ ميّاً ولكن هذا الحبّ كان صورة - رمزاً عن حبّ أعمق وتعلّق بالوطن، كان يهفو إليه، ويشتاق، ولديه رغبة في زيارته، بيد أن هواجس كثيرة كانت تتنابه بإزاء الرجوع، كان متعلّقاً بالنجاح الذي حققه في أمريكا وملتصكاً بالمجتمع الجديد الذي رفضه ثم احتواه، وكان الوطن تجسيدا لكلّ مآرضه من قيم وعادات وفي الوقت نفسه كان الحنين يأخذه إليه في صورة ميّ، وحديثهما - اللبناني أحياناً - الذي كثرت فيه - ليس عن غير قصد - أحاديث بشريّ وغزير ونزاعاتهما، ومواطنيه من شمال لبنان فكانت ميّ المرأة، الوطن، وكانت هذه العلاقة مرآة لعلاقة جبران بلبنان، في هواه له وتمسّكه بمسافة تفصله عن البؤس الذي يرتبط لديه فيه، من اضطهاد الطفولة، وازدراء اليفاعة، وهذا الفهم الرمزي يفسّر نكوصه عن التفكير بالزواج بها، وهي الفئاة الشرقية المحافظة للغاية، التي تعيش - كما يرى - قيوداً كثيرة فيما يتعلق بصلة الرجل بالمرأة، كانت تلمّح كثيراً للارتباط، ولكنّه كان يجيب بضمبابية وغموض، ويقيّدّها إلى وهم لم تستطع أن تعيش معه بسلام، وكثيراً ما كان يؤكّد لها غياب رغباته الجسدية عندما يكاتبها: «أما الثوب الثاني المصنوع من لحم ودم وعظام، فهو مطروح في الغرفة المحاذية، ذلك أنّي أفضل محادثتك وهو بعيد عني»⁽¹⁾.

وبعد أن تبوح له بحبها الجارف في رسالة عاطفية جيّاشة، يجيبها بحبّ مماثل، ويهدئ من خواطرها المضطربة قائلاً: «لاتخافي الحبّ ياماري، لاتخافي الحبّ يافريقية قلبي، علينا أن نستسلم إليه رغم مافيه من الألم والحنين والوحشة، ورغم مافيه من الالتباس والحيرة». ثم يتابع بشيء من الغرابة والغموض: «اسمعي ياماري: أنا اليوم في سجن من الرغائب. ولقد ولدت هذه الرغائب عندما ولدت، وأنا اليوم مقيدّ بقيود فكرة قديمة، قديمة كفصول السنة، فهل تستطيعين الوقوف معي في سجن، حتى نخرج إلى نور النهار؟ وهل تقفين إلى جانبي حتى تنكسر هذه القيود، فنسير حريّن طليقين نحو قمة جبلنا؟»⁽²⁾.

ولسنا ندري على وجه التحديد ماهي هذه الرغائب، ولا سيما أنّه مافتئ يردّد لمي: «أنا دائماً في حالة انتظار»⁽³⁾. و«ألم الحنين إلى غير المعروف أطيب من كل شيء عرفته»⁽⁴⁾. وكأنّما قنع بألم الحنين والانتظار المتشوّق، بما فيهما من لذة لم يتجرأ أن يفرط بها.

(1) الشعلة الزرقاء، ص83.

(2) المرجع السابق نفسه، ص148.

(3) المرجع السابق نفسه، ص88.

(4) المرجع السابق نفسه، ص89.

وعلى النقيض من جبران، كانت نشأة طاغور في قصر والده المترف المحفوف بالأسرار، مثمرة في ولوجه عُباب الحياة بدعة وسكينة ولطف، بعيداً عن العقد، مثلما هو بعيد عن الرعاية والاهتمام المبالغ به، فقد أوكل أمر الأطفال للخدم، ولكن حاجته لحنان المرأة - الأم لم يكن أمراً ذا بال، لأنه رأى فيه أمراً طبيعياً غير متكلف «في الطفولة يكون الحصول على رعاية المرأة وحبها دون طلب، ولكونه ضرورياً جداً مثل النور والهواء فإنه يعتبر ببساطة أمراً مسلماً به»⁽¹⁾. ولا ريب أنه كان يتوق مثل أقرانه إلى التحرر من عبء الرعاية المفرطة، ولكنه يؤكد أن: «أي مخلوق يحرم منها في وقتها الحقيقي هو متسول بحق»⁽²⁾. ولما كان جناح "الحريم" في قصر والده بعيد المنال عن الأطفال، الذين لم يكن يسمح لهم بالدنو منه، فقد أثرى خياله الطفلي بما يمكن أن يزخر به هذا العالم الغامض من متع وألعاب، جعلت هذا الجناح الشبيه بالسجن، فردوساً لأحلامه، ومقراً لكل الحريات التي كان يتوق إليها، ولا سيما عندما جاءت عروس جديدة إلى هذا الجناح، فزادته غموضاً وسعادة وخيالاً.

وترك فقدته لأمه في سن مبكرة، أثراً عميقاً في شخصيته وفكره وأدبه، إذ حرم مبكراً من الحنان الأمومي، مما طبعه بقية حياته بطابع الرقة والحنان، فلم ينسَ -حتى في كهولته- ذلك المشهد الجميل عندما زار أمه في جناحها وملأت يديه بزهرات الياسمين ودوتها في قصيدة بعنوان "طلّاع الياسمين" في ديوان "الهلال" الذي أنشده بين يدي طفله المحتضر بعد أربعين عاماً:

«آه، يالهذا الياسمين، هذا الياسمين الأبيض! أحسبني ما زال أذكر اليوم الأول الذي ملأت فيه ذراعي بهذا الياسمين، بهذا الياسمين الأبيض، لقد شغفت بنور الشمس، بالسماء، بالأرض الخضراء. لقد تناهى إلى سمعي الخريف الناعم من النهر المتفرق في ظلمة منتصف الليل، لقد سعى الخريف وغروب الشمس إلى لقائي، عند منعطف الطريق، في العزلة المنزوية، كعروس تحسر عن خمارها لتستقبل حبيبها، لما تزل ذاكرتي معطرة، بطلّاع الياسمين الأبيض الذي ملأت به ذراعي، حين كنت طفلاً صغيراً. لقد مرّت في حياتي أيامٌ رغيدة. ولقد ضحكت مع اللاهين، في ليالي الأعياد. وفي الأصباح المربدة الممطرة، جعلت أنغم شتى الأغاني الوانية، لقد أحطت عنقي بطوق مسائي من زهر الباكولا. مضفور بيد الحب. بيد أن ذاكرتي لما تزل معطرة بطلّاع الياسمين الريان الذي ملأت به ذراعي، حين كنت طفلاً صغيراً»⁽³⁾. وتشبه هذه

(1) طاغور، ذكرياتي، تر صلاح صلاح، ط1، المجمع الثقافي أبو ظبي 1995، ص87.

(2) المرجع السابق نفسه، ص88.

(3) بديع حقي، روائع طاغور، ص336/337.

الذكريات بحضور أمّه الشفاف عبر هذه الأزهار البيضاء النقيّة العطرة، وكأنّ مرور أمه في حياته كان كمرور الياسمين بين يديه الصغيرتين، لم يخلف وراءه غير العطر والرقّة وشيء من الأسى بيد أنّ فقدّه لوالدته لم يفقده الحنان مطلقاً، إذ دأبت زوجات إخوته على العناية به، وكنّ على حظٍ وافر من الثقافة والعلم، وترك ذلك انطباعاً عظيماً عن المرأة ومشاعرها الجياشة، كان يظنّه محصوراً بالمرأة الهندية، إلى أن عاشه في السيدة "سكوت" في إنكلترا التي تركت فيه أثراً لايمحى عن المرأة وإخلاصها وولائها للرجل: «كان لتبجيل زوجها المقام الأول في كل أفعالها، تكشف لي ذكرى نكران ذاتها الحلوة أنّ التعبير الأسمى في كلّ دروب الحبّ الأنثويّ يوجد في التبجيل، وحيث لايعوق دخيل تطوّره الحقيقي، ينمو حبّ المرأة بشكل طبيعيّ ليرقى إلى العبادة»⁽¹⁾. ولعلّ حسن الظنّ هذا بالمرأة وتقديرها العميق ينبعان من إحساسه بالجميل الذي عاشه لحظات طفولته في أحضان أمه (أو أمهاته) وهو الإحساس الذي انعكس في ديوانه "الهلال" تقدّيساً للمرأة، الأمّ، وإجلالاً لها، كما يظهر في قصيدة له عنوانها "امراتان":

« في بدء الزمان، تمخّضت أحلام الآلهة عن امرأتين
إحداهما راقصة في إيوان... وتلك محبوبة الرجال،
تضحك و تسلب عقول ذوي العقول في تأملاتها الباردة،
وتسبي قلوب المجانين في أوقات فراغهم،
ثم تنثرهم بيد مستخفة كما ينثر الحب
في رياح شهر مارس الهائجة،
وفي جنون مايو المزدهر
أما الثانية فهي الأم، تلك السماء المتوجّعة،
تجلس على عرش الخريف الذهبي في أوج كماله،
وتهدي القلوب الضالة وقت الحصاد.
إلى الابتسامة البديعة كقطرة الدمع،
والجمال العميق كالبحر الصامت.
وتقودها إلى هيكل المجهول
عند ملتقى الحياة والموت»⁽²⁾.

وعلى الرّغم من أنّه لا يبدي احتراماً كبيراً للمرأة الأولى، فإنّ الأمّ لها مكان القداسة، في حزنها الذي يبدو في قطرة الدمع، وفي المجهول الذي توارت خلفه.

(1) طاغور، ذكرياتي - ص 141.

(2) جبالوي، ص 37.

ولا يذهبن بنا الظن هنا إلى أن طاغور يمتهن المرأة إن كانت مومساً، فعينه التي تعودت على إِبصار الجمال في كل شيء؛ تلمح الجمال ولو في مومس، والمقصود هنا ليس جمال الشكل، وإنما صفاء الروح، فطاغور بإنسانيته الكلية، لا يرى بأساً في أن يكون لهذه المومس، قلب إلهة، إذا ما نظر إلى الإلهة المحتجبة في أنوثتها وراء نقاب المومس، ولا شك أنه كان ينظر إلى جوهرها النقي بعين حدسه، ووجدانه ولم يتوقف عند الأعراض المتغيرة، وقد صاغ هذه النظرة في قصيدة طويلة على لسان مومس تلقت مالا من أحد الوزراء لإغواء ناسك شاب لم تقع عينه على امرأة من قبل، إذ أخفت محاولاتها ورفيقاتها في النيل من براءته وعفته، بل نظر إليها بدهشة قائلاً «أي إلهة خفية أنت» فأعرضت عن سخرية صويحاتها وراحت تجفف قدميه بأطراف شعرها، وتحدث هذا الوزير قائلة:

«كلا لاتقابلني بهذه الابتسامة...»

إن غبار الحكمة الأرضية، قد غشت عينيك أيها الرجل العجوز

ولكن براءة هذا الولد، قد زالت عنها غشاوة الدنيا

ورأت نور الحق ووحى المرأة⁽¹⁾.

نعم لقد أيقظت نظرات الشاب البريئة، وحبّه الطاهر الآلهة المحتجبة فيها، وشعرت بالأسف والخجل وهي تعتذر من الغلام:

«ركعت عند قدميه ثم صحت سامحني!

وأبقت كغزال ضرب على جسده!!

ولكن الكلمات التي ماتزال ترن في أذني هي قوله:

"أي إلهة خفية أنت!! " ⁽²⁾.

لعله كان يزدري الوزير الذي أراد أن يضلّ الغلام، ولكنه كان بلا ريب يشفق على المرأة التي كانت الحقيقة والمحبة بعيدتين عن عينيها، ولكنه غدا يكبرها عندما اشتعلت في قلبها وقدة الحب النقي، فارتقت بهذا الحب إلى مصاف إلهة.

دخل طاغور مبكراً مؤسسة الزوجية، ليقترّب من المرأة أكثر، وكان زواجه هندياً تقليدياً لم يكن له أو لعروسه ذات الاثني عشر عاماً أي خيار فيه⁽³⁾، بيد أن الروح الصافية التي انطوى عليها، لم تفوت فرصة البهجة في حياته الزوجية التي غدت رغبة،

(1) جيلوي ، ص38.

(2) المرجع السابق نفسه، ص38.

(3) روائع طاغور - 16 ، وهو تقليد انتقده طاغور بعنف في مقالاته الاجتماعية، ولاسيما في روايته (حطام السفينة)

إذ محضته زوجه المحبة الصادقة وبادلها الشعور بالامتنان العميق والمودة النبيلة، وأدخلت إلى قلبه سعادة وحباً ماكان يعرفه من قبل، كما يعبر في قوله:

«لقد هلت الفرحة مسرعةً من جميع أطراف الكون لتسوِّي جسدي،
لقد قبلتها أشعة السماوات ثم قبلتها حتى استفاقت إلى الحياة.
إنّ ورد الصيف المولي سريعاً قد ترددت زفرائه في أنفاسها،
وغنت وسوسة المياه وهينمة الرياح في حركاتها،
إنّ الألوان المتقدة من الغيوم والغابات قد انثالت إلى حياتها،
وداعبت موسيقا الأشياء كلها أعضائها لتمنحها إهاب الجمال.
إنّها زوجي... لقد أشعلت مصباحها في بيتي وأضاءت جنباته»⁽¹⁾.

وأضفت هذه العلاقة على فكره بهجة جديدة، هي بهجة الحواس، فرأى في المرأة طرفة: «أيتها المرأة، أنت لست طرفة الله فحسب، ولكنك طرفة الرجال أيضاً، ... أنت كيان، نصفه امرأة، ونصفه الثاني حلم»⁽²⁾.

وازدانت أشعاره في هذه المرحلة بمشاعر الحب النبيلة التي لاتزدرى الحس، بل تغنى به، وقد نشر طاغور مختارات من أشعار هذه المرحلة بالإنكليزية باسم "البستاني" وقد أثار نشره عجب القراء الأوربيين الذين عرفوه في "جيتانجالي" شاعراً متصوفاً، ووجدوا في البستاني شاعراً دنيوياً يغني بهجة الدنيا، فأجابهم طاغور مبتسماً: «معذرة، أنا أيضاً كنت شاباً!»⁽³⁾.

ولكنه ظلّ على تبجيله للمرأة، وبقي يرى في جبلتها اجتماع الرحيق والفرح بما حاط قلبها من أنوار مقدسة:

«أن تكوني إلهة أو مجرد امرأة
فإنّ الأشعة التي انطلقت من قلبك
قد طوّقته بنور قدسي»⁽⁴⁾.

ولم يكن طاغور يرى في الموت نهاية، بل بداية جديدة، وجزءاً من نظام الحياة ووحدتها الكلية، غير أنّ ذلك لم يبدد أساه حيال فقدته شقيقته⁽⁵⁾ أو زوجه التي فقدتها

(1) جبلاوي ص 38

(2) روائع طاغور ، 261.

(3) في عالم طاغور، عياد، ص44.

(4) هكذا غنى طاغور، التليسي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، 1989 ص107.

(5) التي انتحرت في ظروف غامضة.

مبكراً، ورثاها كثيراً في قصائد لا يملؤها التفجع ولا يغلب عليها اليأس الشديد، أو الحزن المفرط كما في قوله:

«أعيدى الجمال والنظام إلى حياتي أيتها المرأة.

كما أحضرته إلى بيتي وأنت على قيد الحياة.

وأزيلي الأتربة المتركمة في لحظات حياتي.

املئي الآنية الفارغة، وأصلحي كل إهمال.

ثم افتحي باب المزار، وأوقدي الشمعة

لنلتقي في صمت أمام الله»⁽¹⁾.

ولا نغفل في حديثنا عن المرأة في فكر طاغور عن المنبوذة، تلك الشخصية التي تكاد تشكل سمة (theme) في كتاباته الأدبية بما تحمله من مفهومات رفض التفاوت الطبقي، والنظر إلى جوهر الإنسان لامظهره الاجتماعي، فكان حضور المرأة في شعره ومسرحياته ولوحاته حضوراً زهرة أو رائحة فنية مشبعة بالأحاسيس المرفهة، ومنزّهة عن شهوانية الحس، لتتّم على مبدع لم تبدُ عليه سيما الاختلالات النفسية، وإنما كانت مصدراً لتوازنه النفسي العميق، وشعوره بالوحدة في كل العالم، وظلّت المرأة لديه رمزاً للحب بمفهومييه الدنيوي والإلهي، وهما مفهوم واحد لديه، وصورة للطبيعة بأمومتها وعطائها⁽²⁾.

الطبيعة:

لقد بدا فجأة لطاغور وهو يتأمل الشمس تودّع أشجار المساء. وكأنّ نقاباً انزاح من أمام ناظريه، فأبصر العالم مغموراً بمجد يفوق الوصف؛ وأمواج من الفرح والجمال تومض وتتصادم من كل صوب، لم يكن ثمة شيء أو أحد لا يحبه في تلك اللحظة، كانت رؤيا كلية أوحى إليه أنّه شاهد على الإنسانية بأسرها، وشاعر بموسيقا اللامحدود وإيقاعه في الكون، واتّحد لديه في لحظة الحب الإنساني بحبّ الطبيعة وحبّ الله:

(1) جبالوي، ص 40.

(2) لاشكّ أن البحث عن الأنثى أو ظلّ المرأة في طاغور لن يعود بلا طائل، فقد روى -مثلاً- قصة من الطفولة حين كان يتردد إلى المدرسة، كيف داعبه ابن أخيه مداعبة خشنّة بأن أوحى إلى رفاق المدرسة بأنه فتاة، وعزز شعره الطويل المسترسل، وصوته الرخيم الناعم هذا الظنّ لدى الرفاق، الذين تحاشوه ولكنّ طاغور لم يرَ ضيراً في أن يظنّه الآخرون فتاة لأنّه كان يحسد الفتيات من أترابه فلم يكنّ مكلفات بالتعليم إلّا وفق أمزجتهنّ! ينظر: طاغور، ذكرياتي -

«دعني أغرق، أتوه في أعماق منتصف الليل
دع الأرض تتركني، طليقاً من عائق الجثة الترابية
أيتها النجوم الثملى بشعاع القمر، ارقبي من بعد
الأفق يغمرني بأجنحته»⁽¹⁾.

كان يتغنى بالطبيعة كأنه يتغنى بذاته في اتحاد فريد بينهما، بل كأن الطبيعة هي الوجود المادي والروحي والفكري. ولعلّ أروع أغانيه إنما كانت أناشيد حب للطبيعة وتمجيد لها أو تقديس، ولا ريب أنه من المفكرين الذين لا يجدون غير الطبيعة أمّا تلهمهم الشعر والشعور.

فهو يحتفي بمقدم الخريف كما يزهر مع إشراقة شمس الربيع، بل يرى في الخريف خريفه لأنه يلامس شغاف قلبه:

«هذا الخريف خريفي، لأنه رسا على شاطئ قلبي
وصلصت أجراس خلاخله في دمي،
وخفق لثامه الندي على نفسي.
أعرف في أحلامي لمس شعوره المتطايرة،
وأراه في الأوراق المرتجفة
ترقص مع نبضات قلبي،
وعيونته التي تبتسم من السماء الزرقاء
تشرب ضياءها من حياتي»⁽²⁾.

وعبر بذلك عن إرث عظيم للحضارة الهندية التي نشأت في أحضان الطبيعة فأفضى بها ذلك إلى تقديس هذه الطبيعة، وتحرير أفكار الإنسان من رغباته الجامحة في السيطرة عليها وتملكها، لا ك شأن الحضارة الغربية، التي نشأت بين الجدران مما فصلها عن الطبيعة ومن ثمّ الإنسان «إنّ هذه الجدران لتطبع أثرها العميق على عقول بني الإنسان، حتى لقد شغلت بصائرنا بالنظرية القائلة بفرق تسد... فاعتدنا أن نحيط فتوحاتنا بالحصون ونفصل بعضها عن الآخر»⁽³⁾.

وانتقد طاغور ماأفضت إليه هذه النظرة الغربية المنفصلة عن الطبيعة بسبب ميلها إلى إخضاع الطبيعة: «وقد يرى الغرب من عوامل فخاره أن يخضع الطبيعة كما

(1) ذكرياتي، ص 197.

(2) مختارات جبلاوي، ص 29.

(3) المرجع السابق نفسه، ص 93.

يخال، كأنما نحن نعيش في عالم عدو لنا، وأنّ علينا أن نغتصب كل مانريد من هذا العالم»⁽¹⁾.

وهذا انفصال مصطنع بين الإنسان والطبيعة الشاملة التي يعيش في أحضانها، أمّا توجّه الهند نحو الطبيعة فيقوم على أنّ العالم والإنسان حقيقة عظيمة واحدة، وليس بوسعنا أن نتصل بما حولنا إذا كان بعيداً عنا كلّ البعد، واتحاد الإنسان بالأشياء يقوده إلى الاستفادة من قوى الطبيعة الشاملة فأغراضه في الحياة لن تتعدّد في تناقض مع أغراض الطبيعة.

وعندما يجهل المرء صلته بالعالم الذي يعيش فيه، يتحول هذا العالم إلى سجن، لا يتمّ التحرّر منه إلا بالالتقاء بالروح الأبدية في كلّ مافي الوجود إذ « يهتدي إلى عظمة الحياة التي ولد بها في أسمى مراتبها، ومن ثم يجد نفسه في الحقيقة الكاملة ويتمّ اتحاده بسائر الأشياء»⁽²⁾. فالفكر الهندي يتصل بكلّ مظهر من مظاهر الطبيعة اتصالاً وثيقاً جسداً وروحاً، فيحيا الشمس والمطر والأرض، مظاهر للحقيقة الباقية التي تحتضنها، فلا يتردّد في الاعتراف بصلته وقرابته من الطبيعة، واستمرار وشائجه بكلّ شيء، وفي مجالي هذه الطبيعة اتخذت الهند معابدها وأماكن حجيجها، كيما يتيسّر للفكر أن يجاوز أفق المنافع الضيق ويشعر بأنّ مكانه هو في اللانهاية فاتّصل بكلّ مافي الطبيعة وعاش معه مما جعل شعباً بأسره «يصدّون عن التغيّ بالحيوان، لينمي عاطفة التجاوب الشامل في الحياة، وهذا حادث فريد في تاريخ الإنسانية»⁽³⁾.

ولعلّ انتقال المعبد من أحضان الطبيعة، إلى ما وراء الجدر هو انتقال رمزيّ من الموضوع الذي يتحد المرء به، إلى الانغلاق على الذات في خصام مع الموضوع لذلك «حينما زایل الإنسان مكان المعبد في الطبيعة الشاملة وسار على حبل الإنسانية الفرد. لم يكن أمامه إلا أن يترقّص أو يسقط من حائق»⁽⁴⁾. وإذا كان الاعتبار الفرديّ سيتعارض مع الطبيعة، أو يمنعها من طريقها، فإنّ الخسارة ستكون أكثر على الأفراد أنفسهم، لذا على المرء أن يتناغم مع الطبيعة ويواجهها بإخاء، ويمثّل طاغور لذلك بالمخاطرة في زوبعة عاصفة، إذ يشعر المرء في هياج الطبيعة وعنفها، كأنه لم يكن أكثر من حفنة من التراب وبأنّ شخصيته لم تكن مستقلة، وإرادته مسحوقة، ولكنّ طاغور يردّ بأنّ الذاتية متصلة بشيء غير ذاتي، ويؤكد من جديد أنّ على الفردية أن تبحث عن

(1) مختارات جبلاوي ، ص96.

(2) المرجع السابق نفسه، ص100.

(3) المرجع السابق نفسه ، ص100.

(4) المرجع السابق نفسه، ص101.

الحياة الشاملة بالانغماس التام في قانونها والتخلّي عن فرض إرادتها على قوانينها، ولاسيما أنّ رغبتنا ليست قانوناً للأشياء في العالم.

وقد يظنّ المرء أنّ ثمة تناقضاً في عمل عناصر الطبيعة، بيد أنّ الذي ينظر إليها نظرة عاشق، سيضرب صفحاً عن التناقضات ويدرك أنّ في عالم الطبيعة «اتصالاً لا ينقطع، بين الحرارة والبرودة، وبين الضياء والظلام، وبين الحركة والراحة، كذلك الاتصال الذي يجمع بين القرار والثلث في نغمات البيانو. لذلك كان هذا الاختلاف في الحياة ولم يحدث بسببه إخلالٌ في نظام الكون بل قامت وحدة ونظام»⁽¹⁾. والطبيعة أمّ يأنس طاغور بها، وتحيط عاطفته ومحبته النقيّة، وتحتوي مشاعره التي تجد عبر عناصر الطبيعة، أفقاً لانقسام العاطفة والمحبة:

«إنّ قلبي، عصفور البرية، قد وجد سماءه في عينيك. إنهما مهد الصباح، إنهما

مملكة النجوم

إنّ أناشيدي تهيم في أغوارهما.

دعيني أرفرف في هذه السماء، في مداها الرحيب المقفر.

دعيني أشقّ غيومها وأبسط جناحي على أشعة شمسها»⁽²⁾.

فالتبيعة والحببية تصبحان وحدة، وليس ثمة مايفصل عيني الحبيبة عن الصباح والنجوم، والأزهار تسعى وتتزاحم تحت أمطار حيران وكأنّها تأخذ إجازة من مدرستها مع قدوم المطر، كما يعبر في قصيدة "طفلية" بعنوان مدرسة الأزهار:

«إنّ الأغصان تصطفق في الغابة، وترتعش الأوراق على هبة الريح النكباء،

وتصفق السحب المرعدة بأيديها الضخمة.

وتنطلق الزهور الطفلة، بثيابها، الصبيغة بالحمرة والصفرة والبياض.

ألا تعلمين ياأمي أنّ مسكنها في السماء حيث تقيم النجوم.

ألم تلحظي كيف تتمنى أن تصل إلى هناك.

ألا تعلمين ماالذي يحفزها على العجلة.

أجل، في ميسوري أنّ أحزر لمن تمد أذرعها: إنّ لها مثلي أمّا»⁽³⁾.

ويتخذ طاغور هنا عيني الطفل، فيتحدّ لديه الفكر والشعر، ويعود إلى الطبيعة أمّاً رؤوماً يلقي نفسه في أحضانها، ويزوب فيها، ويتلاشى متناعماً متّحداً، يتغنّى بالطبيعة غير المنفصلة عن ذاته، ويرى فيها الوجود الحقيقي الكلّي، وهذه ليست نظرة رومنسية

(1) جبلاوي، ص 141.

(2) حقي، روائع طاغور، ص 237.

(3) المرجع السابق نفسه، ص 320.

ترى في الطبيعة ملجأً ومهرباً من شرور المجتمع وآثامه، بل هي نظرة أعمق، نظرة اتحاد تنسجم مع الوحدة الوجدانية الكلية التي لم ين طاغور داعياً إليها.

ولم يستطع جبران أن يتجاوز النظرة الرومانسية للطبيعة - منذ فتح هولند داي وعيه على منابع الرومانسية - رغم أن صلتها الأولى بها تعود إلى أيام الطفولة حين كان يركز في دروب بشري، ويرقى جبالها، ويهبط أوديتها، هذه الصور لم تفارق مخيلته إذ طالما جلس الساعات الطوال يتأمل في الطبيعة ويتفكر في خلقها، وكثيراً ما استحضر هذه الصور من الذاكرة في أمريكا كما يؤكد مرةً لمي زيادة في تعليقه على صورة أرسلها تظهر أحد وديان أمريكا المهولة، والتي ذكرته بوادي قاديشا في شمال لبنان⁽¹⁾.

ولعل نظرة جبران إلى الطبيعة قد مرت بمراحل عدة، في المرحلة الأولى: نظر إلى الطبيعة نظرة جمالية شكلية، وتغنى بها، وتفكر بعناصرها، غير أن ذلك كان غناء المتأمل المتفكر لا غناء العاشق الذي يشعر بهذه الموجودات شعوراً كلياً، فكان "يونسن" الطبيعة ويلونها بمشاعره كما في خطابه للشحرور:

ليتني مثلك فكرياً سابحاً فوق الهضاب

أسكب الأنغام عفواً بين غاب وسحاب⁽²⁾

أو في خطابه الأرض: «لقد سرت في سهولك، وصعدت على جبالك، وهبطت إلى أوديتك، وتسلفت صخورك، ودخلت كهوفك، فعرفت حلمك في السهل، وأنفتك على الجبل، وهدوءك في الوادي، وعزمك في الصخر، وتكتمك في الكهف»⁽³⁾. ويقارن بينها وبين أبنائها «المنصرفين عن حقيقتهم إلى أوهامهم، الضائعين بين مابلغوا إليه وما قصرُوا عنه»⁽⁴⁾.

فالتبيعة هنا "آخر" نقي، صافٍ، لم يتلوّث بشرور المجتمع وآثامه، والطبيعة تتسم بما يتسم به الإنسان من حلم وأنفة وهدوء وعزم وتكتم، وكأنما ينشد فيها مايفتقده في الناس، ولا ريب أن الرومانسية التي كانت سائدة، بما فيها من نبذ للمجتمع وشروره، وشرود في الطبيعة البكر، هي التي كانت حاضرة في هذه المرحلة، فالتبيعة لديه نقاء وخير في مواجهة المدنية التي تمثل الآثام والشر، وكأن الشرور ملاصقة للإنسان فحسب، فحيث خلت منه الطبيعة، اختفت هذه الشرور، فلم تكن الطبيعة أكثر من لوحة جميلة إمّا خلت من البشر، ولكن الجمال سيزايلها عندما تتداخل معهم، وهذا التأمل

(1) الشعلة الزرقاء - 133.

(2) المجموعة الكاملة - 607/1.

(3) المرجع السابق نفسه 532/1.

(4) المرجع السابق نفسه 535/1.

لايفضي إلى الانسجام بالطبيعة والتناغم مع عناصرها، والإحساس بأنها جزء من كيان الوجود، ولعلّ هذا مادفع جبران إلى أمكنة متخيّلة مخترعة، "كوادي ظلّ الموت"، فهذا المكان الذي لاوجود له في غير الخيال، جزءاً من "الفانتازيا" التي تحاول أن تتغلّ الفكر عبر الإحساس الذي تتركه مفرداته (ظل - موت) بما فيها من تشاؤم وسوداوية، أو الآخر « وادي ظل الحياة المرصوف بالعظام والجماجم »⁽¹⁾. ولم يكن هذا الوادي سوى تمهيد لما أراد قوله في مقالته "حفار القبور" وكأنّه اخترع من الطبيعة بيئة صالحة لهذا الفكر السوداوي الهدّام، بل إنّ نفرّاً من الدارسين وجد في قصص جبران استغلالاً رديئاً للإسقاط الإنساني على الطبيعة، مما شوّه الطبيعة نفسها⁽²⁾. ولعلّ جبران كان خالياً من التوحّد مع الطبيعة حين جعل من بعض كائناتها رموزاً للشر أو الوضاعة في الإنسان، وحتى الزوال، فالضباب الذي وسم الكثير من أعمال جبران ولا سيما رسائله إلى مي زيادة، يتحول إلى شيء زائل يمثل علم الإنسان ومعارفه الزائفة، كما يقول في المواقب:

إنّ علم الناس طرّاً كضباب في الحقول
فإذا الشمس أطلّت من وراء الأفق يزول⁽³⁾.

وهنا يحيله الفكر والتفكير إلى عدم احترام الطبيعة وقانونها الكلّي، وهذا شبيه بالتناقض الذي وقع فيه أكثر من مرّة بسبب ميله الشديد للتشبيه والاستعارة، التي قد تنمّ عن فكر ولكنها لا تشي بإحساس رفيع بالطبيعة، فهو تارة يؤثر إنشاء الجنادب على اجتهد النمل⁽⁴⁾ وتارة يرى في النمل المجتهد حكمة تفوق الجنادب التي تركز للكسل وتجوع في الشتاء⁽⁵⁾.

ورأى نفرّاً من الباحثين أنّ جبران إنّما استلهم أفكاره حول الطبيعة والفطرة الموجودة فيها قياساً بفساد الإنسان الذي أثقلت المدنية، من جان جاك روسو⁽⁶⁾، الذي كان يجد راحته في الطبيعة والعزلة، إيماناً بسلامة الفطرة وحياة "الغاب"، لذا اندفع جبران بعيداً وراء هذه الحياة، بل إنّها الحيّة المثلّية في ظنّه، بيد أنّ روسو انتقد بشدّة أن يفكر المرء في الطبيعة إنّما عليه أن يحيها فحسب، كما يقول في كتابه "أصل التفاوت بين الناس": « وإذا كانت هذه الطبيعة قد برتتا لنكون سالمين من كلّ عيب فإنّي لأجرو على

(1) المجموعة الكاملة، ص 367/ مقالة حفار القبور.

(2) ينظر، ديب، النبي الزائف، ص 197.

(3) المجموعة الكاملة، 357/1.

(4) رمل وزبد في المجموعة الكاملة 181/2.

(5) يسوع بن الإنسان، 235.

(6) سانا مـحـركـة - رسالة ماجستير بجامعة ولاية فلوريدا - بعنوان، جبران والأنبياء العرب الأميركيون.

القول بأنّ حال التفكير هي حالة مضادة للطبيعة وأنّ الإنسان المفكّر هو حيوان مفسد»⁽¹⁾.

ولعلّ انتقال جبران في مرحلة تالية إلى الروحانيّة والفطريّة، عاد به إلى الطبيعة ونقائنها وجمالها، فوجد فيها قوة إلهامية لشعره، ليس بالبلاغة والتشبيه فحسب كما كان يفعل، إنما بوضع يده على الجوهر القدسيّ لعالم الطبيعة، وتمنّي زوال الحضارة التي فصلت الإنسان عن نبعه الروحيّ الأول وهو الطبيعة «أواه لو أستطيع أن أجمع بيوتكم بيدي، فأبدّها في الأحراج والرياض كما يبدّد الزارع زرعته في الحقول» و «ستظلّ أسوار المدينة فاصلة مواقفكم عن حقولكم ولكن إلى حين»⁽²⁾.

فهو يدعو أهل المدينة إلى تمثّل نموذج الطبيعة في تصوّرهم للحياة، ونبذ الأسوار التي أنشأها الإنسان ليحمي خصوصيّة وجوده، ففصلته عن الوجود نفسه، وهنا يبدو أقرب من روسو بإشادته بحياة المتوحش البدائي، حياة الغاب، ولكنه ليس الغاب المدجن الذي كانت ينظر إليه فيما سبق.

وبذلك أسّس جبران لاتحاد باطني بالطبيعة وصولاً إلى الصلة بين الحب والتناغم فيبدو الحديث عن الحنين إلى البحر الأعظم، استعارة من عالم الطبيعة، تتناغم مع فلسفة الوجود القائمة على الحب، ولا تنتمي إلى عالم المدنيّة القائم حيث تتبدّد الحياة الروحية، وتغرق في عالم الحسّ، ويغدو الفرد المتمدّن عقيماً في السياق الكونيّ لوجوده الأصليّ و«عقمه يدل على أنه يمم شطر الموت وهو قد فقد الرغبة في الحياة وفقد الخوف من الموت ولم يعد يشعر بأنّ هناك مبرراً لوجوده وأسباباً تبرر بقاءه واستمراره في الحياة»⁽³⁾، كما يصبح البحر رمزاً إلى بداءة الحياة، عهد كان البحر أمّ الحياة الأرضية، وعوداً إلى "العري" بعيداً عن كلّ مايمتّ إلى نظم المدنيّة بصلّة، إنها الإنسان الفطري الطبيعيّ لاالصناعي، وفي هذه المرحلة وبوحي من الطبيعة، تسلّل مفهوم وحدة الوجود إلى فكر جبران، فبدأ جبران يمتلك تلك الرؤيا الصوفيّة للعالم، التي توحد المدرك بالمدرّك، وتصبح الطبيعة تمثلاً للذات الإلهية.

التصوّف:

(1) روسو، أصل التفاوت بين الناس - تر. بولس غانم، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت 1972 ص46.

(2) المجموعة الكاملة - 101/2.

(3) شبنغلر - تدهور الحضارة الغربية، ص15.

يقصد بوحدة الوجود تلك «النظرية التي تقول إنّ الله هو كلّ شيء، وكلّ شيء هو الله، فالكون ليس خلقاً متميزاً عن الله... فالله هو الكون، والكون هو الله»⁽¹⁾.

وعلى الرغم من سوء السمعة "الثيولوجية" التي لحقت بهذا المصطلح، إلا أنها شكلت عماداً لفكر كثير من الأدباء والمفكرين، وبذلك تصبح أقرب إلى "ديانة الفنان" التي تحدّث عنها طاغور منها إلى فنون اللاهوت وأصول العقائد، وهذا ماينجلي في نظرة جبران إلى الذات الإلهية، فلا يرى فيها لغزاً أو غموضاً، إنّما الله ببساطة موجود في عناصر الطبيعة كلها، وفي كلّ الأحاسيس الجميلة التي يعيشها الإنسان، كما يؤكد جبران: «إنّ شئتم أن تعرفوا ربكم فلا تعنوا بحلّ الأحاجي والألغاز، بل تأملوا ماحولكم تجدوه لاعباً مع أولادكم.

وارفعوا أنظاركم إلى الفضاء الواسع تبصروه يمشي في السحاب، ويبسط ذراعيه في البرق، وينزل إلى الأرض مع الأمطار. تأملوا جيداً تروا ربكم يبتسم بثغور الأزهار، ثم ينهض ويحرك يديه بالأشجار»⁽²⁾.

والله ليس ذاتاً "مفارقة" إنّما هو وجود كلّ يحفّ بالموجودات، وهو الوجود الإنسانيّ الفرديّ إمّا حقّ كماله الروحي «ياإلهي الحكيم العليم، ياكُمالي ومحجتي، أنا أمسك وأنت غدي، أنا عروق لك في ظلمات الأرض وأنت أزهري في أنوار السماوات ونحن ننمو معاً أمام وجه الشمس»⁽³⁾.

فهل تمكّن جبران من تجاوز نزعتة الفردية الضيقة وانفتح على الحياة الإنسانية انطلاقاً من فهمه الصوفيّ للوحدة؟ يرى نفرٌ من الباحثين أن قلق جبران انعكس على رؤيته للذات الإلهية (الله)، فتارة يبدو متحدّاً بها، وتارة تبدو ذاتاً مفارقة، فصورة الله عنده صورتان ⁽⁴⁾ فتارة هو العليّ القدير، وتارة هو "الغاب" الذي نعود إليه، و"البحر" الذي يطوينا بين أمواجه. ولعلّ خلط هؤلاء الباحثين بين المراحل التي عاشها جبران أفضى بهم إلى هذا الفهم، فلا ريب أن عواطفه كانت تجهل مُستقرّها، وأفكاره كانت تهيم مع التيارات والأمواج ذلك أنّ العواطف «التي تجهل نفسها كما تجهل الهدف من سعيها المضطرب الحائر؛ تظلّ تسكن المناطق غير المحروثة في الروح الشبابية»⁽⁵⁾ فالعواطف

(1) ولتر ستيس- التصوف والفلسفة- تر إمام عبدالفتاح إمام، مكتبة مدبولي مصر 1999/ ص258.

(2) عن النبي: المجموعة الكاملة، 134/2.

(3) المجموعة الكاملة 10/2.

(4) انظر مثلاً: جورج ديب، النبي الزائف، ص157-158.

(5) عن طاغور شاعر الحب والسلام، عياد، ص24.

المبكرة تعذب المرء وتشقيه إلى أن تحقق صلتها الحقيقية بالعالم المحيط بنا، كما يؤكد طاغور وهو يتحدث عن ذاته، وكأنه ينظر بعين الغيب إلى جبران وقلقه، بيد أن جبران المفعم بتشاؤمية قاتمة، حجبته مراراً عن فهم ذاته الجوهرية، تمكن من تجاوز هذه التشاؤمية وقاده ذلك إلى رؤيا أكثر شمولية ونضجاً وحيوية اتجاه العالم. ومكّنه من تجاوز مستويات المعرفة الحسية والعقلية إلى مستوى روحي سام، متجاوزاً معها التصور الكلاسيكي اللاهوتي لله من حيث هو خالق منير لما خلق بالنعمة والمحبة، فريد في ألوهيته، مفارق للوجود الإنساني، فكان إيمان جبران بالوحدة منطوياً على تمرّد على هذا التصور، إذ ثار على رجال الدين والمتديّنين، وتمرّد على مفهوماتهم عن الله والمسيح، ولعلّ جزءاً من ثورته على هذا المفهوم يرجع إلى أوديبته التي نفّرت من الأب- السلطة⁽¹⁾، ومن ثمّ ثار على السلطة الأبوية التي يمثلها المفهوم التقليدي لله، ووصل إلى فكرة الوحدة الكونية بين الخالق والمخلوق، وبين المخلوقات أنفسها، إذ حققت هذه الوحدة رغبته في الخلود- عبر خلود الإنسان المتألّه- وأرضت نرجسيته التي لم يرقها أن يطوي العدم ذكرها، كما حققت انتقامه النفسي من المجتمع الذي فرق بين الأمم ليجعلها أمماً ضعيفة وأخرى قوية. مثلما فرق بين طبقات المجتمع نفسه بهرمية كانت تضع جبران على الدوام في القاع، فتراها يجد الملاذ في الوحدة مع الكائنات كلها، يقول على لسان يسوع: «أنت وقريبك بزرّتان مزروعتان في حقل واحد. وأنتما تتموان معاً وتتموجان معاً أمام الريح»⁽²⁾ معبراً عن وحدة الإنسان رغم اختلاف المنابت، أو مثل قوله على لسان "المصطفى": «إنّ جميع الأشياء هنا تحيا وتتألق بضياء النهار وجلال القلب. أنت والحجر شيء واحد، هنالك فرق وحيد في نبضات القلب، فإنّ قلبك ينبض على نحوٍ أدقّ قليلاً»⁽³⁾ وصار الله عنده تلك الذات الكبرى الساكنة في الأبدية، والتي ينطوي عليها الوجود الأصيل الجوهري، وعدّ البشر صورة لم تدرك بعد جوهرها الإلهي ولم تعدّ الاغتراب الذي يعيشه المرء، وعاشه جبران طويلاً، بين نزعتة الفردية وانتمائه الإنساني.

ولا ريب أنّ احتكاك جبران بحضارات شتى أذكى من تطلّعه التوحيدي للعالم، فالشوق العظيم إلى الله لا ينمو إلّا في الصحراء حيث تاهت "آمنة العلوية"، والصحراء هنا معادل للقحط الروحي الذي يعيشه الغرب، أو في الغاب حيث انصرف للعبادة، لأنّ المدنيّة الغربيّة والمدنية عموماً، حجاب على البصيرة يحول دون انطلاق الشوق في

(1) كما يرى غسان خالد في: جبران الفيلسوف - ص222.

(2) المجموعة الكاملة - 246/2.

(3) المجموعة الكاملة - 467 / 466/2.

النفس نحو اللانهائي. والغاب الذي ظهر باكراً في إبداع جبران بوصفه صورة من صور الله، كان يردّد الشوق ويرجع الحنين عبر الناي، وما أُنِيها في المواكب إلاّ نغمات للألم والحنين والشوق في حالة الانتظار الكلي التي يعيشها المرء في لحظة الوجود الخاطفة قبل أن يطوى من جديد في البحر الأعظم، أو كأنّه هو الإنسان يبكي في هذه القسبة المنترعة من الغاب كيما تعود وتتحد بأصلها ومصدرها، وهذا الحنين هو الذي يقرب إدراك الإنسان من خيالاته وأوهامه: «بين خيال الإنسان وإدراكه مسافة لايجتازها سوى حنينه»⁽¹⁾. وتسامي الإنسان في الوجود هو بحث عن العودة، وحنين كحنين البذرة إلى ماكانت عليه فـ «في كل بذرة حنين»⁽²⁾. وسعي الإنسان في الدنيا، ودأبه فيها هو أيضاً شكل من أشكال الانتظار، حتى وإن تاهت الأرواح عن مقصدها في الجمال الأسنى والمحبة: «الجمال ضالّتنا المنشودة في حياتنا كلّها، وكلّ ماسوى ذلك شكل من أشكال الانتظار»⁽³⁾ وما فكرة التقمص (هندي الطابع) التي تنبأها جبران وآمن بها غير تجلّ آخر لفكرة الانتظار، فالروح المثقلة بأدران البشرية تعود على الدوام حتى تحقّق ذاتها المثالية، والتقمص يحقق حلم الخلود الذي لازم جبران، ويخلص المرء من فكرة الموت والعدم، فكلّ نهاية تعني بداية جديدة، وكلّ موت تلازمه ولادة جديدة، وما لم يتح له قوله سيقوله في الولادة الثانية. وسترتقي به الولادة الثانية، وتقربه من اكتشاف الإنسان العظيم المقيم في الذات الإنسانية الصغرى.

ولم يعيش طاغور هذا الصراع، ولم يلتفت كثيراً إلى الجدل لأنّه آمن مبكراً بالوحدة القائمة في العالم، بل ابتدع ديانة أسماها "ديانة الفنان" وهي ليست ديناً بالمعنى "النيولوجي"، وإنما هي نمط من المثالية التي تدرك الإبداع في التناغم الأبديّ بين المثال اللانهائي للكمال، والاستمرارية الأزليّة لتحقيقه، فهي ديانة تفلّتت من الاعتقادات المتصلبة والطائفية، في بلد يعجّ بالطوائف والأديان، وهي مرنة غير محدودة، يتأملها البوذي فيظنها بوذيّة، ويجد المسيحيّ ذاته فيها، كما يجد فيها المسلم تعاليم الإسلام، لأنها ترفض تقييد اللانهائي من أجل مصالحنا، بل تسعى للانعتاق من المادية. فهي تذكرنا - كما يقول طاغور - بأنّ هناك غناء العندليب الذي لايعطينا إجابات محددة بل موسيقاً تملأ كياننا، ومن ثم يغدو تلامسنا مع العالم والإنسان والطبيعة عاكساً لذوقنا ولطفنا ومثالنا، وهذا برأي طاغور تنويع للأخلاق الحميدة⁽⁴⁾.

(1) المجموعة الكاملة - 157/2.

(2) المرجع نفسه، 160/2. وقد مرّ بنا قوله هذا في حديثنا عن رأيه في الجمال.

(3) المرجع نفسه، 166/2.

(4) ينظر: طاغور، ديانة الشاعر، ص 13.

وقد لامس هذا الفكر أوتار قلبه منذ الطفولة⁽¹⁾ حين كان يعدو في أرجاء القصر الرحب فيستوقفه صوت أبيه لاهجاً بنشيد الدينيّ، فيتبع الطفل الأنغام ليصل إلى حجرة مخصّصة للعبادة وقد انتبذ والده ركناً منها، يردّد أغانيه الصوفية في خشوع وتبتّل، فامتزجت روح طاغور الطفل بهذه الأنغام ووجدت روحه مستقرها في تصوّف تأسّس على مفهومات الامتزاج والحدس والمحبة.

إذ ثار طاغور على التصوف الهندي السلبيّ (اللاشيئيّ) اللصيق بالـ(فيدا) وبشرّ بتصوف إيجابي يقوم على المحبة والاتحاد بالكون الشامل. ولا ريب أن تجربته الأولى في عالم الروح كانت في زيارته التي قام بها إلى الهمالايا صحبة والده. إذ كشفت له عن آفاق جديدة وعن تجربة صوفيّة كان لها أثر كبير في حياته، إذ تركت في وعيه محبة الطبيعة، ومحبة الله.

فالمحبة هي مفتاح هذه الديانة الصوفيّة التي نظر إليها طاغور. وهي تستند إلى "الابانيشاد" الذي يقول «الوحدة محبة»⁽²⁾ لذلك صدف طاغور عن المراحل التي يمرّ بها الصوفيّ ومال عن الإرشاد والتوجيه السائد في بعض النحل الصوفية، مدركاً أن الإحساس بالوجود ينبغي أن يكون حضوراً كلياً "متّحداً" وليس جزئياً يمرّ بمراحل، ففعل المعرفة يتأسّس على وحدة الأشياء والكائنات. والمعرفة في الجوهر هي معرفة النفس، فما نعرفه عن العالم بمعزل عنا لا يعدو كونه جملة من المعلومات النسبية، لأن تفتّح وعي الإنسان لديه هو تفتّح عالمه الداخلي كما يؤكد في سادهاننا: «لو كان تفتّح الوعي يتمّ خارج النفس لكان عليه أن يكون بلا نهاية، لأنّ الوقائع متعددة ولا نهائية، أمّا الحقيقة فواحدة»⁽³⁾. ولما كانت رغباتنا الأنانية تطمس رؤيتنا للروح، وكانت النفس لاتجد معناها إلا في التوحد مع الآخر، فإنّ الروح تجتاز حدودها إلى اللانهائي بوساطة المحبة، فهي جوهر هذه المعرفة: «إن مفتاح الوعي الكوني، وعي الله، كامن في وعي النفس. ومعرفة النفس بعيداً عن الأنا الضيقة هي الخطوة الأولى نحو الانعتاق الأسمى»⁽⁴⁾. والمحبة هنا هي محبة العالم المتحد معنا، ومحبة الذات لأنها قبس من الله، وهذا يعني أنّ بوسعنا الارتقاء إلى هذه الروح فوق كل رغبة وحقد وخوف، حتى نعلم أنّ فقدان الأشياء الماديّة، والموت نفسه، لا يحرمنا من حقيقة الروح، ويعارض طاغور التخلّي عن العالم والانعزال عنه، لأنّ علينا الوصول إلى معناه الأعمق بالتخلّص من

(1) ينظر طاغور - ذكرياتي، ص 63 - 64.

(2) Sadhana-p. p 23.

(3) Ibid-p.p 56.

(4) Ibid-p.p 55.

الأنانية، فهو لا يؤمن بالتبشير لأن المعرفة لا تُحدَّ بطريقة أو عقيدة أو منهج إنما «الحقيقة بلادٌ لا طرقَ فيها»⁽¹⁾ فنحن لانرى الواحد العلوي فينا بالمران أو بالتعليم، بل بالبصيرة المباشرة، وعندما يدأب المرء على تحصيل المعرفة وتحقيقها جزءاً فجزءاً، فإنه يرتكب خطيئة تحجب عنه صفاء المعرفة، إنها ببساطة صلاة تتصعد من قلب الإنسان لتقول: «أيها الواحد المتجلي بذاته؛ تجلّ في»⁽²⁾.

فالتصوّف عند طاغور لا يعني الانصراف إلى العبادة، بل إلى العمل، ذلك أن النسك يعوّق الصلة الحقيقية بالعالم وباللانهاي: «اصدف عن تراتيلك وذّر غناءك واهجر سبحتك، من ذا الذي تتعبّد له في تلك الزاوية المظلمة من معبد نوافذه كلها مغلقة؟ افتح عينيك وانظر لترى أن الله ليس أمامك، ههنا. إنه هناك، حيث الفلاح يحرق الأرض الجاسية، وعلى طول الطريق، حيث يجهد العامل في كسر الحجارة. إنه معهما، بثيابه المعفّرة، تحت أشعة الشمس ووابل المطر، انضُ معطفك التقى واهبط مثله أيضاً إلى التراب»⁽³⁾. فالخلاص ليس بالتأمل والعزلة والبخور والقرابين، إنه في الجهد والعرق والعمل الذي يجلب البهجة إلى الحياة. فالحياة الروحية الحقّة توازن بين الداخل والخارج، فيصبح العمل الخارجي عملاً على الذات؛ وينعكس على أنفسنا وحياتنا فتغدو أكثر فرحاً وإبداعاً. ويفضي بنا ذلك إلى تعزيز كل عمل نقوم به لله، وهذا مايولد الغبطة عندما تتحرّر الروح في الفعل ويكون الفعل نفسه طريقاً للاتحاد بالله.

يقول طاغور مخاطباً الذات الإلهية: «آه، أيها الواهب نفسه! لكم رأيُنَاك في بهجتك، فليت بوسع نفوسنا الطيران بحماس نحوك مثل اللهب، والعدو إليك كما يعدو النهر، وتلمس كيانك بأسره مثل عطر الزهرة. ألا هبنا قوة المحبة؛ أن نحب حياتنا في أفرانها وأحزانها. في نجاحها وفشلها، في ربحها وخسارتها، لعلنا نمتلك المقدرة على رؤية وسماع كونك، والعمل فيه بكل حماس، لنعيش حياتنا التي وهبتنا بكليتها، لنأخذ ونعطٍ بشجاعة!»⁽⁴⁾.

والنسك يعطلّ هذا الاندماج بالحياة، وبيتعد عن الحياة الحقيقية، فهيهات أن يصبح الصوفي بلا نفع في وسطه، يقول طاغور في "البستاني": «لا، يارفاقي، لن أصبح ناسكاً أبداً في وسعكم أن ترووا ذلك عني، لن أكون ناسكاً أبداً، إن لم تتمنّ هي نفس ماأتمنى. لقد آليت، في عزم، ألا أكون ناسكاً أبداً، إن لم يتأت لي أن أجد ملاذاً ظليلاً

. Sadhana- 58(1)

. Ibid- 30 (2)

(3) روائع طاغور ، ص51- 52.

. Sadhana 106 (4)

وصاحباً في زهدي. لا يارفاقي، لن أهجر أبداً مسكني وبيتي، وأفزع إلى الغابة الموحشة، إن لم تتجاوب، في ظلّ صداها ضحكةً قريرة سعيدة، وإن لم تجذب فيها الريح ذيل معطف زعفراني اللون، وإن لم يضح صمتها، بالهمس الرقيق، أكثر عمقاً. أجل، لن أصبح ناسكاً أبداً»⁽¹⁾.

ولا ريب أن إنكار طاغور للنسك والحياة السلبية، قاده إلى معارضة الإرث الهندوسي في التصوف الذي كثيراً ما كان ينبذ الحياة والنفس، ويتجه إلى فراغ سلبي، بيد أن طاغور الذي لم يعرف الصراع أول هذا المقصد بأن معلمي الهند ومرشديها كانوا يرمون إلى تحقيق الروح أو الوصول إلى الحياة بالمعنى الصريح، ماينسجم في رأيه مع مقولة المسيح: «مأسعد الودعاء فإنهم سيرثون الأرض»⁽²⁾. وهي تعني حقيقة واضحة وهي «أن الإنسان حين يتخلص من كبريائه يصل إلى ميراثه الحق، وليس عليه أن يناضل بأكثر من هذا ليحتل مكانه في الحياة»⁽³⁾. فالكبرياء يحول بين الروح وخلصها، والتخلص منه سيؤدي إلى تحقيق الصلات بين الروح والعالم وإله العالم.

والطريق إلى ذلك لاجبة بسيطة في إدراك الروح العليا في أعماق النفوس، فحاجة الإنسان ليجد نفسه أهم من أية حاجة أخرى فـ «تاريخ الإنسان هو تاريخ رحلته إلى المجهول في سبيل تحقيق نفسه الخالدة، أعني روحه»⁽⁴⁾.

وعندما تتجاذب القوى العمياء، والصراعات والتفصيلات داخل الروح فإنها لن تدرك شيئاً من وحدتها وإدراكها، بيد أن ضبط النفس والقوى المتصارعة فيها سيفضي إلى توحيد كل المتناقضات نحو الغرض اللانهائي: «إذا وجدنا محورنا الأساسي في روحنا بفضل ضبط النفس، والقوى التي توحد بين سائر العناصر المتناضلة والمنعزلة، ردت جميع مؤثراتنا الفردية إلى الحكمة ووجدت سائر دوافع القلب الوقتية كمالها في الحب، وعند ذلك تبدي تفاصيل حياتنا الطفيفة غرضاً لانهائياً، وتتوحد كل أفكارنا وأفعالنا برباط واحد»⁽⁵⁾.

(1) روائع طاغور - حقي - ص 248-249.

(2) العهد الجديد - إنجيل متى - (5-5) (طوبى للودعاء فإنهم يرثون الأرض)

(3) جبلاوي - 111.

(4) المرجع نفسه - 112.

(5) جبلاوي - 114.

وعودة الروح الفردية إلى الروح الكبرى ليست عودة الابن الضالّ، لأنّ انفصالها لم يكن مظهراً لعقوبة أو شرّ كما يرى طاغور، إنّما الحب هو الذي حكم انفصالها ثمّ عودتها: «إنّ روحنا الفردية قد انفصلت عن الروح الكبرى وليس ذلك لمخالفتها لها، ولكن لامتلائها بالحب، لهذا نجد أنّ الباطل والشقاء والشرّ في الحياة ليست من الأشياء الثابتة فيها. إنّ روح الإنسان لتستطيع أن تهزأ بها وتقهرها جميعاً، بل إنّ في مقدورها أن تحيلها إلى قوة جديدة وجمال»⁽¹⁾.

ولعلّ فلسفة طاغور في التصوف - بل في الحياة كلّها - تقوم على الحبّ والوحدة فحسب، فالحب هو قانون النفس العليا التي تعانق الوجود كلّ، بينما تسيطر "الضرورة" على المناطق الدنيا من الحياة والنفس، والمعرفة الحقيقية تلك التي تشرق في القلب كالضيف المنتظر، وبها يدرك المرء وجوده في العالم ووجود العالم فيه، وهذا الضيف نفسه هو فكرة الله التي تدخل قلوبنا حين نكون مستعدين بالروح لاستقبالها، في شوق لا يختلف عن شوق المحبّ إلى لقاء محبوبه: «إنّني أنتظر الحبّ فحسب، لأهب نفسي بين يديه. ولهذا فقد فات الوقت، ولهذا فقد أضحيّت مسؤولاً عن مثل هذا التخلّي.

إنهم يأتون بقوانينهم ونظمهم ليقيدوني، ولكنني أنجو منهم دوماً، إذ إنّني أنتظر الحب فحسب لأهب نفسي بين يديه.

يلومني الناس ويرمونني بالإهمال، إنّني لأشك في أنّهم محقّقون باللوم، لقد مضى يوم البيع والشراء، وتمّت صفقة الأعمال، إنّ الذين يطالبونني، عبثاً، قد انكفؤوا غاضبين، إنّني أنتظر الحب وحده، لأهب نفسي، أخيراً، بين يديه»⁽²⁾.

(1) المرجع نفسه - 149.

(2) روائع طاغور ، 56.

الفصل الثالث

فلسفة الألم عند جبران وطاغور

مُقدِّمة

تعدّ ثنائية اللذة والألم من أبرز الثنائيات التي شغلت الفكر البشري في بحثه عن لغز المصير في هذا الوجود، وكانت الأسئلة تتوالى: كيف نحصل اللذة؟ وكيف ننجو من الألم؟ وربما كان "أبيقور" من أشهر من تناول هذا الأمر عندما تحدث عن السعادة النابعة من لذة مادية حسية.

بيد أنّ هذا الأمر لم يكن مسلماً به، إذ ذهب آخرون إلى أنّ السعادة تنبعث من لذة باطنة نابعة من توازن بين المادة والروح، ومن ثمّ بدأ الفلاسفة يتّخذون من اللذة والألم موضوعاً قائماً بذاته، ولاسيما في حديثهم عن السعادة، وبحثهم عن مصادر هذه السعادة، وانقسمت آراؤهم على ثلاثة أقوال: فمنهم من عزاها إلى الجسد وأولئك أعلوا من شأن اللذة الحسية، ومنهم من رأى اللذة عقلية مرتبطة بالعلم والمعرفة، ومنهم من ذهب إلى أنّ السعادة هي في اللذة الروحية عندما تنبعث طمأنينة النفس من المحبة والشوق والذوق والعشق.

ولمّا كان من الصعب الفصل بين المادي والروحاني في اللذة؛ فضلاً عن ارتباط اللذة والألم بفكرة السعادة، فهل ثمة تطابق بين اللذة والسعادة؟ وهل ثمة تناقض بين الألم والسعادة؟

لاشكّ في أنّ البحث في الألم سيقودنا إلى الغوص في أعماق الوجود لإدراك حقيقة الثنائيات، وإدراك حقيقة الخير، إذ رأى بعض الفلاسفة الخير في الرائع⁽¹⁾. فقرّبوا الشعور الأخلاقي من الشعور الجمالي، ورأى علماء التحليل النفسي في الميل إلى اللذة والنفور من الألم محوراً للسلوك الإنساني، ومن ثمّ غدا البحث في الألم بحثاً عن الغبطة، فكلّ ما في الوجود ألم، وكلّ ما في الوجود غبطة، ولعلّه ألم الغبطة الذي يجعل الوجود الأرضي جامعاً للثنائيات التي تبدو متناقضة.

(1) رأي كانت في بدائع الحكمة 224.

ولا بدّ من أن يكون لهذه المشكلة شأنٌ خاص عند كل من جبران وطاغور، إذ يمكن أن نرى الصراع بين المعنى المادي والروحاني قائماً فيما قدمه الاثنان، غير أنّه لا بدّ من أن نسلّم بأن مفهوم جبران عن اللذة أقرب إلى كونه مادياً بينما كان عند طاغور أقرب إلى الروح.

الألم السلبي:

لعلّ الألم السلبي أحد وسائل الوصول إلى الحقيقة من خلال مفهوميّن: الأول صلة الألم باللذة، والثاني التعلّق والرغبة.

فالألم مصدر كلّ كآبة وألم سلبيّ لأنها تحمل نقيضها، فالأنا التي تعبّر عن لذاتها في عالم الجسد، تدخل في نفق الكآبة، ذاك أنّ الجسد ذاو، وعندما تغرب شمس الشباب، يتأمل المرء حياته فيجد أنّ لذته لم تكن سعادة، وإنما كانت مجرد انفعال في الأنا، انطلق من المادّة ولم يترك سوى الكآبة، وكان هذا لسان حال جبران كلّما قاده الهوى والرغبة إلى ميدان شعر أنه يعود منه خاسراً⁽¹⁾.

وقد مرّ بنا كيف كان يتأثّم من فكرة اللذة الجنسية، وكأنّه يعود إلى فكرة السقوط التي نجمت عنها الخطيئة - في بعض أفكار اللاهوتيين - فالألم في رأيه ينجم عن الخطيئة التي اقترفها الإنسان ولا يزال يقترفها، وهكذا يوجد الشرّ في قلب العالم، ومن ثم يوجد الألم، والإنسان يتألم لأنه يقترف الخطيئة، فالمسرّة واللذة تعكس تضخماً في الأنا، وانعداماً للسكينة الداخلية، كما يؤكّد جبران في مقالة "عندما ولدت مسرتي": «تعالوا يا جبراني ومعارفي تعالوا وانظروا! فقد ولدت مسرتي اليوم، تعالوا وانظروا فيض مسرتي الضاحكة أمام الشمس»⁽²⁾. بيد أنّ أحداً لم يخفّ لمشاركته: «ولكن لم يصغ أحد قط لصوتي، فبقيت ومسرتي وحيدتين مهمليين لا يعبأ أحد بنا»⁽³⁾. فقد عاش لذته وحيداً، ولم يلق الناس بالاً له، إنّها لذة أنانية لا تشمل الآخر بخلاف الألم والكآبة: «وعندما كنّا نغني معاً، أنا وكآبتي، كان جيراننا يجلسون إلى نوافذهم مصغين إلى غنائنا، لأنّ غناءنا كان عميقاً كأعماق البحر وغريباً كغرائب الذكرى»⁽⁴⁾. فالكآبة هنا منقبة محمودة، لأن حياة الإنسان سلسلة من الآلام، مثلما تحمل كلّ لذة ألماً لأنها أنية

(1) كما يروي ميخائيل نعيمة في أكثر من موضع. انظر: نعيمة: جبران، ص 189-211

(2) المجموعة الكاملة - 41/2.

(3) المرجع نفسه، 41/2.

(4) المرجع نفسه - 40/2.

وغير واعية، تحيل الإنسان عبداً لنزواته، فالأنا مصدر كل ألم وكآبة لأنها مصدر كل لذة، وعندما يعقب التفكير اللذة، يجدها تافهة فيتألم بها ألماً سلبياً.

وكما ينشأ الألم السلبي من فوات اللذة، فإنه ينشأ عن التعلق والرغبة، فالإنسان يتعلق بالأشياء، وبزوالها أو فقدانها يتألم، ويرغب في الأشياء، ومن عدم تحقيقها ينجم الألم، وهكذا فإن تعلق الإنسان بأمور الدنيا يشير إلى الألم عند الحرمان منها، فالرغبة تعزز في الناس حالة غير منتهية من القلق والألم والضياع، وقد أعلى جبران كثيراً من شأن الرغبة، ولطالما حلم بتحقيق رغباته: « أحب أن أكون الأصغر بين ذوي الأحلام، الراغبين في تحقيق أحلامهم، ولا أكون الأعظم بين من لا أحلام ولا رغبات لهم»⁽¹⁾. فالعظمة تكمن بتحقيق الرغبات، وهو يرى أن «كثير الرغبات طويل الحياة»⁽²⁾. لأنه وجد إرادة الحياة في هذه الرغبة، وعدّها نقيضاً للامبالاة: « الرغبة نصف الحياة، أما عدم الاكتراث فنصف الموت»⁽³⁾. ولذلك فقد جبران في هذه المرحلة الطريق المؤدية إلى قلب الوجود، لأنّ الرغبة استعبده، وزادت من آلامه، لأنّ أنه كانت تطلب ملذاتها، وتردد تعلقاً ورغبة فيها.

ولم ير طاغور في اللذة ما رآه فيها الغرب من خطيئة أو إثم. فأكد أنّ الإنسان حين يحاول أن يقمع دافع المتعة عنده وأن يختزلها إلى مجرد رغبته في المعرفة أو في عمل الخير، فلا بدّ من أن يكون السبب في ذلك أنّ قدرته على الشعور بالبهجة قد فقدت نضارتها الطبيعية وصحتها⁽⁴⁾.

وردّ طاغور منتقداً من اتّهم الفلسفة الهندية بأنها تناولت مبدأ اللذة تناولاً سلبياً، وأنها رأت ضرورة موت الرغبة في اللذة موتاً كاملاً يتيح للمرء أن يتحرّر من لهفته على اللذة وخوفه من الألم لأنه عادة ما يكون نهياً بين طلب الراحة والمتعة، والفرار من المشقة والأذى، بيد أنه وافقهم على أنّ الفلسفة الهندية رأت سعادة الإنسان منوطة بقدرته على تحمل الآلام بطواعية ورضى وإصرار، لذا نراه يصلي لله ليمنحه القدرة على تحمل الآلام:

« دعني أتقدم بصلاتي، لا لأكون بمنجى من الأخطار، ولكن لأقابلها وجهاً لوجه دون وجل. لا لأسأل التفريغ عن ألمي، ولكن ليكون لي الجلد على تحمّله»⁽⁵⁾. فالألم

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة - 179/2.

(2) المرجع نفسه - 189/2.

(3) المرجع نفسه - 192/2.

(4) Tagore- Personality, pp.4.

(5) روائع طاغور، 189/188.

هو المكوّن الرئيس في الوجود كما ترى الهند، وكما مرّ بنا رأي بوذا: « إنّ الولادة ألم، والشيخوخة ألم، والمرض ألم، والموت ألم، والعيش مع من لا نحبه ألم، والفراق عمن نحبه ألم، وألّا يحصل المرء على ما يرغب به ألم»⁽¹⁾.

واستند طاغور إلى فكر بوذا، ولا سيما في تفكيره لخلاص البشرية من وهدة الشقاء، ووصل إلى نتيجة « أنّ الإنسان حين يصل إلى أسمى مراتبه باندماجه الفردي في الحياة الشاملة يتحرّر من أسر الألم»⁽²⁾. فالألم - هنا بالمفهوم السلبي - جزء من حياة الإنسان الدنيا وقد حفّت بها معوّقات الاندماج الكلي، ولاسيما الرغبات « إنّ رغباتي جمّة وشكاتي قميّة بالثناء»⁽³⁾. فاللذة والألم متلازمان معاً في سياق الحياة كما يؤكد في حديثه عن أغنياته: « لقد قادنتني طوال النهار، إلى البقعة المبهمة من اللذة والألم، والآن، وقد حلّ المساء، واستوفت رحلتي نهايتها، ترى إلى باب أيّ قصر تقودني»⁽⁴⁾.

فقد فهم حقيقة أنّ الألم مقيم في داخلنا، وليس في وسعنا نسيانه لأنّه جزء من الوجود، ولا عزاء للإنسان بسلوانه أو التغافل عنه لأن الزمن هو الذي يغذّيه، والفكر يصنع له بنيته، لأنهما ليسا محبة حقيقية، والمحبة وحدها هي القادرة على تجاوز الألم والشقاء، ففيها تستوي ثنائيات السلب والإيجاب وليس ثمة لذة أو ألم في عالم الروح، إنّما هناك غبطة وسرور، وشتان بين اللذة والسرور، فالسرور يأتي بصورة غير منتظرة، بينما تتأتّى اللذة عن جهد متواصل لإرضاء الأنا، والسرور يحصل عند تلاشي هذه الأنا، فالأنانية هي ما يثقل النفس باللذة والألم، وبزوالها لا يعود لها قيمة كلية، وإنّما وجود بسيط يعزّز المثل العليا في الإنسانية⁽⁵⁾.

الألم الرومانتي:

عندما أشار "ألفرد دي موسيه" في لياليه إلى أن لاشيء يجعلنا عظماء كالألم العظيم، عبّر عن شعور دفين بالألم، وآمن أن العبقرية ما كان لها أن تتفق لولا الألم، ففي أعماق الإنسان آمال وعواطف تهفو إلى التحقق باستمرار، والتعبير عن هذه المشاعر، وسعادة المرء بتحقيقها وشقاؤه في ظل الحب والتعاطف شغل أدباء عصر كامل في أوربا، وانعكست هذه المشاعر الإنسانية عند جبران الذي ورث هذا الألم الرومانتي

(1) شويتزر، فكر الهند، 87.

(2) جبلاوي - 123.

(3) روائع طاغور - 54.

(4) المرجع نفسه - 124/123.

(5) Tagore- Sahana- pp 45

النبيل ولاسيما في تعبيره عن صدمته تجاه الواقع، فقد أحس بأنّ قانون الواقع يختلف عما عليه أن يكون، وأنّه مصدر للكآبة فحسب: «الكآبة جدار بين بستانين»⁽¹⁾. والدنيا تخادع المرء بالسعادة وهي في الحقيقة رجاء كاذب، ووهم لا حقيقة له:

وما السعادة في الدنيا سوى شبح يُرجى فإن صار جسماً ملّه البشرُ
لم يسعد الناس إلا في تشوّقهم إلى المنيع فإن صاروا به فتروا⁽²⁾

فالناس تتوهم السعادة وهي مما لا يظفر به في الواقع، إنّما تقوم في وهم المرء فحسب، بخلاف ذلك العالم الذي يحلم به جبران، وهو عالم غير واقعي، مفترض، هو عالم الغاب:

ليس في الغاب رجاء لا ولا فيه الملل
كيف يرجو الغاب جزءاً وعلى الكلّ حصل
وبم السعي بغاب أملاً وهو الأمل
إنما العيش رجاء إحدى هاتيك العلل⁽³⁾

وخيبة المرء إزاء هذا العالم هي أهمّ مصادر الألم، وكذلك الحبّ الذي لا يتحقّق، ألم يكن جبران باحثاً عن ذلك الحبّ الذي يمتلك عليه نفسه ويقوده في القافلة المتجهة إلى الله؟ لقد وهم مرات أنّه وجده بيد أنّه عاد إلى الخيبة كلّ مرة، لأنّ الحبّ بمفهومه الرومانتي الكامل، عصيّ على التحقيق، وراع جبران أن يلقي أفكاره النبيلة بين أناس لا يلقون إليها بالاً، وقد رأى في نفسه سموّاً وارتقاعاً وكأنّه كان يتمثّل عظة المسيح: «لاتطرحوا درركم قدّام الخنازير»⁽⁴⁾. يقول في مقالة "بين ليل وصباح" من كتاب العواصف: « اسكت يا قلبي فالفضاء لا يسمعك، اسكت فالأثير المثقل بالنواح والعويل لن يحمل أغانيك وأناشيدك. اسكت فأشباح الليل لا تحفل بهمس أسرارك ومواكب الظلام لاتقف أمام أحلامك»⁽⁵⁾.

فالقلب الذي يطلب الحبّ لا يجد صدى ولا يلقي مستقراً لهيامه، والأغاني التي تحمل الأفكار النبيلة، لا تلقى اهتماماً، إنّ ثماره هائلة، ونفسه مثقلة بثمارها، ولكن ليس

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة - 191/2.

(2) المرجع نفسه - 360/1.

(•) في الأصل "بما"

(3) المرجع نفسه - 361/1.

(4) العهد الجديد - إنجيل متى: (6-7)

(5) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة - 399/1.

ثمّة من يمدّ يده ليتناول هذه الثمرات السامية: « وفي الصيف أثمرت نفسي، ولما جاء الخريف جمعت أثمارها الناضجة بأطباق من الذهب ووضعتها على ملتقى السبل فمر الناس أفراداً وجماعات ولكن لم يمدّ أحد يده ليتناول منها»⁽¹⁾. فالآخرون لا يقبلون على فكره الذي يصفه باللذة كالكوثر وبالطيب كالخمرة البابلية؛ لأنّهم لا يريدون البركة في أفواههم ولا الحقّ في أجوافهم، لأنّ البركة ابنة الدموع، والحقّ ابن الدماء. فأورثه ذلك حساسيّة مفرطة إزاء الآخر ورغب عن المجتمعات ميلاً منه إلى العزلة والانفراد، وقد أحسّ - مثل معظم الرومانتيين - بأنّ العواطف الإنسانية تخبو، وأنّ العبقرية لا تلقى الاستحسان الذي ينبغي لها، وأنّ غربته لانهاية لها، ولاسيّما أنّ الناس لا تستطيع إدراك كلماته: « أنا غريب في هذا العالم. أنا غريب وليس في الوجود من يعرف كلمة من لغة نفسي»⁽²⁾. والحق أنّ هذا الألم الرومانتي، ألمٌ وجدانيّ نبيل يندب في جانب مصير الإنسان، ويزيّن في جانب آخر العواطف واللواعج والأشواق.

بيد أن رومانتيّة طاغور المتفائلة، لم تزيّن له الشكوى من الألم - وهو الذي لم يشك قطّ - بل كان يؤمن بأنّ الألم قمينٌ بأن يصنع البهجة، وأنّه في وحدة مع الحب والحياة: « هو ذلك الألم الجارف الذي يمتلئ، محبةً ورغبة، ترحاً وفرحاً، في بيوت البشر، إنه هو نفسه الذي يذوب، دوماً، في قلبي أنا الشاعر، ثم يتسلسل أغاريد وأناشيد»⁽³⁾.

فثمّة حزن خفيّ يتغلغل في نشوة الحب، مثلُ بحةٍ مطربة، ولذلك كثيراً ما يتحوّل الحزن والألم عنده إلى منبعٍ وإلهام شعري لا ينضب: « ليحرّ الحبّ إلى ذكرى، ولينقلب الألم إلى أغنيات، ليتناه الرفيف في السماء إلى انطواء الأجنحة حول العش»⁽⁴⁾. فالشاعر لا يحيا في الألم إلا ليحوّل هذا الألم إلى موسيقا تبعث الحياة في الحبّ الذي يملأ الكون وتزيده ألقاً، إذ إنّ الألم شكل من أشكال الحياة، ألا ترى أنّه لا يقارب برودة الموت: «وقد تعلّمت أنّ ضربات الألم تتردّد في حبك، ولا تتردّد في جمود المنية البارد»⁽⁵⁾. فالمعاناة والألم الرومانتي، هما جزء من تذوّق جمال هذا العالم، واكتناه موسيقاه المتوارية خلفه: « مولاي لقد أضحى الألم كبيراً، حين تمّ ضبط الأوتار

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة - 400/1

(2) المرجع نفسه - 488/1.

(3) روائع طاغور - 111.

(4) المرجع نفسه - 262.

(5) المرجع نفسه - 159.

ومؤالفتها، ابدأ بموسيقاك، ودعني أنسَ فيها الألم، اجعلني أستشعر الجمال فيما كان يدور بخلدك خلال الأيام القاسية.

إنَّ الليل الذي يتضاءل ويمحي، يمكث متأخراً على أبوابي، دعه يتلّشّ في أغنيات⁽¹⁾. فالأنغام المنتزلة من النجوم تنسجم مع أوتار حياته، وتلك الموسيقى العلوية، تذيب آلام الشاعر وهو يبحث عن أنغامه في قلب الأحزان، ويؤمن أنَّ الحبَّ قيمة عليا في اكتناه هذه الموسيقى التي أنشدها البارئ في الكون، وحريّ بالإنسان ألا يغفل عن الحب، وألا يغلق قلبه دونه إذا ما كانت الدرب مفروشة بالآلام: « آمَنُ بالحبِّ ولو كان مصدراً للألم، ولا تغلق قلبك... يا حبيبي، لم يخلق القلب إلا ليهب نفسه مع دمة وأغنية... إنَّ الفرحة وانية كقطرة من ندى، إنها تموت حين تضحك ولكنَّ الحزن عنيف عنيد، دع الحبَّ المعنى يستيقظ في عينيك⁽²⁾».

بيد أنَّ طاغور الذي تذوق أفوايق الحبِّ البشري، كان محكوماً - مثل كلِّ فانٍ - بألم الفراق وفاجعة الموت، عندما فقد تباعاً زوجه وثلاثة من أطفاله، ولم يُشبع طاغور في قصائده فضول النقاد الهنود، الذين لم يرقهم ألا يجدوا في حديثه عن الموت تفجعاً ويأساً. لأنَّه صدف عن الشكوى من الألم، وقد تأمل عميقاً في الموت والألم الذي يتركه الفراق، ليزوب هذا الألم في عاطفته الدينية وليترك في قصائده كلها مسحة من الألم الرومانتي المتفائل، الذي لا يرى في الموت بؤساً إنّما هو ألم الفراق فحسب، فالموت حقيقة قوية كحقيقة الحياة، وليس على الحب أن يزوي في ظلال الخيبة بسبب الموت: «إذا كانت مغادرة هذا الكون حقيقة قوية كحقيقة الشغف به، فينبغي أن يكون ثمة تفسير لكل لقاء أو فراق في الحياة.

وإذا كان على الحب أن يحظى بالخيبة من الموت، فإنَّ حشرة هذه الخيبة سوف تقرض كلَّ شيء وسوف تذوي النجوم نفسها وتمسي مظلمة⁽³⁾.

بيد أنَّ الألم ينجم عندما يبالغ المرء في تقدير أهميته، إنه موجود ولكنَّه « لا يعوّق تيار حياتنا... وإنا لنرى الأرض والماء والهواء مازالت تحتفظ لسائر المخلوقات بما فيها من عذوبة ونقاء⁽⁴⁾».

(1) روائع طاغور - 168.

(2) المرجع نفسه - 234/233.

(3) المرجع نفسه - 171/170.

(4) جبلاوي - 117.

وعندما يتعلّم المرء ألاّ يخشى الموت أو الآلام « وينظر إلى الألم كوجه آخر من أوجه السرور. إنّ من يدرك ذلك يعرف أنّ الألم هو ثروتنا كمخلوقات ناقصة وهو الذي يجعلنا عظماء في الحياة»⁽¹⁾.

وهكذا فقد صاغ طاغور معنى جديداً للألم الرومنتي، معنى يتحرّر من الألم بوصفه فوتاً للمطلوبات، وشكاية من الوجود، واغتراباً عنه، بل هو ألم رقيق متأمل، يحفل بالآخر لأنّه يبحث عن الذات فيه، ويأسى لفراقه، ولمّا كان الفراق سنة من سنن الحياة، كان الألم شيئاً لصيقاً بها، غير أنه ليس الوجه السلبي لها.

الألم الإنساني:

يعيش الإنسان واقعاً اجتماعياً مأسوياً، ومعاناة من ضغوط المجتمع وقبحه ودمامته يلخصه شوبنهاور بتشاؤم واضح، « ليذهب المتفائل فليجُلّ جولة في المشافي وغرف العمليات الطبية، وليطف بالسجون ومحالّ التعذيب، وليلمّ بساح الحروب وأمكنة الإعدام، وليعرّج على المناطق المنزوية التي يجثم البؤس والشقاء فيها، ولا ينسَ أن يمرّ بمجازر الحيوانات ومسالخها، ولينظر هل يستمر ماضياً في تفاؤله؟»⁽²⁾.

وإذا كان شوبنهاور قد خلص من هذا الواقع الاجتماعي إلى كراهية الحياة وذهمّها ذمّاً عنيفاً؛ بسبب اعتمادها على عنصرَي اللذة والألم، وما اللذة إلاّ حقبة عابرة بين عذابين، فالمرء في شقاء سرمديّ من الألم إلى الألم، فإنّ هذا الواقع نفسه أوحى إلى غيره شعوراً بالتشارك مع الآخر، وهو شعور ألم بلا ريب، بيد أنه ألم غير أناني، يأسى لما أصاب نفسه من شرور المجتمع، ويأسى للمظلومين الذين كانوا ضحايا هذا الألم.

وقد عانى جبران - كما مرّ بنا - من وطأة الضغط الاجتماعي، وكان ألمه تعبيراً صارخاً عن فقدان العدالة:

والعدلُ في الأرض يبكي الجنّ لو سمعوا به ويستضحك الأموات لو نظروا
فالسجن والموت للجائنين إن صغروا والمجد والفخر والإثراء إن كبروا⁽³⁾

(1) جبلاوي - 128.

(2) اليافي، عبد الكريم، بدائع الحكمة - 160/161.

(3) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة، 1/355.

فهيهات أن يدرك هذا المجتمع العدالة وقد سادته قانون الشرّ، فالشرّ هو القانون الثابت، أمّا الخير فلمحات لا يركن إليها:

الخير في الناس مصنوع إذا جُبروا والشرّ في الناس لا يفنى وإن قُبروا
وأكثر الناس آلاتٌ تحرّكها أصابع الدهر يوماً ثم تنكسر⁽¹⁾

فآلمه أن يجد ظلام الإنسان الأناني مخيماً على المجتمع، من خلال الكبرياء والغطرسة، والاستغلال والأنانية التي تجيز لإنسان أن يضطهد آخر. ويحرمه معنى وجوده الإنساني، ولم يشر جبران إلى ألم المعذبين فحسب، بل تألم للظالمين أنفسهم، إذ وجدهم ضائعين حيارى، وهذا الضياع هو الذي يدفعهم إلى الخطايا والشرور، فليس المقتول محرراً من إثم القاتل، وليس الظالم محرراً من ذنب المظلوم، وكأنّ الألم الإنساني هنا احتجاج على الصراع الذي صار المجتمع إليه، عندما جهل الإنسان حقيقة وجوده وغايته، فتألم لهما معاً لأنّه رأى في كليهما ضحية للمجتمع: «إنّ القَتِيل ليس بريئاً من جريمة القتل، وليس المسروق بلا لوم في سرّقه. لا يستطيع البارّ أن يتبرأ من أعمال الشرير، ولا الطاهر النقي اليدين بريء الذمة من فذارة المدنّسين»⁽²⁾.

ولطالما تعاطف جبران مع الألم الإنساني، بيد أنّه لم يستطع دوماً أن يكون حيادياً هادئاً، متأثلاً كما في موقفه السابق، ويردّ نفرّاً من الباحثين ذلك إلى رواسب في ذاكرته الشخصية، وسيرته الذاتية، عندما كان هو نفسه ضحية مباشرة لهذا الظلم، فانتابه الألم كثيراً لسلوك رجال الدين، وعبثهم باللاهوت بما يرضي غرورهم وأنانيتهم، ونجد هذا الألم واضحاً في «الأجنحة المتكسرة» و«يوحنا المجنون» و«خليل الكافر» وغيرها كثير، ويأتي احتجاجه على استبداد رجال الدين مشتركاً مع رجال المال والإقطاع في هذه "القصص" كما يقول متأثلاً في الأجنحة المتكسرة، متحدّثاً عن منصور بك غالب، وهو رجل إقطاعي يتحالف مع عمه المطران: «كانت أخلاقه كأخلاقه، ونفسه صورة مصغرة لنفسه، ولم يكن الفرق بينهما إلا بما يفرّق الرياء عن الانحطاط، كان المطران يبلغ أمانيه مستتراً بأثوابه البنفسجية ويشبع مطامعه محتتماً بالصليب الذهبي المعلق على صدره». هذا شأن رجل الدين، أما الآخر المتحالف معه فكان صورة مطابقة للظلم، وإن اختلف شكلها: «كان المطران يذهب إلى الكنيسة في الصباح ويصرف ما بقي من النهار منتزعاً الأموال من الأرامل واليتامى وبسطاء القلب، أما منصور بك

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة ، 353/1.

(2) المرجع نفسه، 107/2 - 108.

غالب فكان يقضي النهار كله متبعاً لذاته ملاحقاً شهواته في تلك الأزقة المظلمة حيث يختمر الهواء بأنفاس الفساد»⁽¹⁾.

ولكم آلمه أن يتجر الناس بالدين وأن يستخدموه أداة تحطّ من النفوس بدل أن ترفعها:

كأنما الدين ضربٌ من متاجرهم إن واطبوا ربحوا أو أهملوا خسروا⁽²⁾

وهكذا كان ألم جبران الإنساني نبيلًا إيجابيًا يرفع الإنسان في درجات إنسانيته ليصل إلى روحانيته، وقد ترك هذا الألم نتائج تبدو سلبية في ظاهرها بما حملته من النعمة والتمرد، بيد أنها اقتربت بجبران الإنسان من صفاء الروح وعظمة التعاطف.

وبخلاف هذه النظرة المتشائمة إلى الواقع كانت نظرة طاغور المتفائلة ترى الخير ماثلاً في كل مكان في الوجود، وتستجلي الجمال والروعة في قلب المخلوقات، وترى أنّ الآلام التي نصادفها في حياتنا كلّ يوم؛ تشبه طفلاً يحاول المشي فيتأذى ويتألم كلما اصطدم بالأرض، غير أنّ هذه الآلام هي التي ترينا «ما فينا من نقص في المعرفة والقوة الصالحة، وضعف في الإرادة»⁽³⁾. ولما كان بعض المفكرين يعتقدون أنّ الوجود شرٌّ مطلق، فإنّ طاغور لم ينظر بجدية إلى ادّعاءاتهم - كما يؤكد - لأن الحياة الإنسانية في رأيه: «تسير نحو التفاؤل لأنها تريد أن تسير قدماً»⁽⁴⁾. ويردّ على المتشائمين قائلاً: «وإذا كان الوجود شراً فإنّه لا ينتظر حتى يأتي فيلسوف ويحكم عليه بذلك، وما أشبهنا في ذلك بمن يقتنع إنساناً بأنه منتحر، وهو ما يزال يقف أمامه بلحمه ودمه. فإنّ الوجود هنا ليقتنعنا بأنه لا يمكن أن يكون شراً»⁽⁵⁾. وربما يذهب بنا الظنّ إلى أنّ طاغور لم يشعر بآلام الإنسانية عندما نظر إلى المجتمع وما فيه من شرور فدفعه ذلك للتأمل والتفكير في واقع الإنسان بروح متفائلة تدرك أنّ الإنسان ليس بالكائن المنفصل عن الآخرين، هو جزء من أفراد ينتمي إليهم عرف ذلك أم لم يعرفه، وهو عندما يدرك ذلك يصبح عظيماً ويتخلّى عن أنانيته: «وإنّا لنرى أشدّ الناس غلواً في الشر يلجأ إلى إدراك ذلك وهو يبحث عن قوة لفعل الشر، لأنّه لا يستطيع أن يتجاهل الحقّ ويحتفظ بقوته، وهكذا فنحن إذا أردنا أن نستعين بالحقّ وجب علينا أن ننزل عن أنانيتنا إلى حدّ

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة 210/1-211

(2) المرجع نفسه - 355/1.

(3) جبلاوي - 119.

(4) المرجع نفسه - 120.

(5) المرجع نفسه - 120.

ما. إن جماعة اللصوص ترى حاجتها إلى الأخلاق ليتمّ التوافق بين أفرادها، وربما سرقوا العالم ولا يسرق بعضهم بعضاً»⁽¹⁾.

فوجود الشرّ والألم جزء من الحياة المادية التي تستهلك في كل لحظة كثيراً من الأجسام لتستبقي نيران الحياة فيها، ومع ذلك حافظ طاغور على الإيمان الذي لا يتزعزع بأن اتجاه الإنسانية يسير من الشرّ إلى الخير، ويفسر ذلك قائلاً: «لأننا نشعر بأنّ الخير هو العنصر الإيجابي في طبيعة الإنسان، وفي كل عصر وكل أرض لا يقدر الإنسان شيئاً كمثله الأعلى في الخير. لقد عرفنا الخير وأحببناه، ومنحنا أسمى ما لدينا من التعظيم هؤلاء الذين أظهروا في حياتهم ذلك الخير»⁽²⁾.

لأنّ الشر يبقى استثناءً وخروجاً على قاعدة الوجود واتجاهه نحو الخير، والشرّ لا يستطيع أن يوقف مجرى الحياة أو يسلب ما لديها وهو: «لايستطيع أن يقف في ميدان وحيداً، ليناضل كل ما في الوجود، وإذا أتاحت لشرّ أيما كانت تفاهته أن يقف في مكان ما بغير حد، فإنه جدير أن يغوص إلى الأعماق ويستأصل جذور الوجود»⁽³⁾.

بيد أنّ طاغور المتفائل، الذي لا يتألم لمرأى الشرّ - فكراً - كان يحسّ بأوجاع العالم كله عندما يبدع؛ أفليس الشعر والأدب إحساساً رقيقاً بالعالم؟ ولا يذهبن بنا الظنّ إلى وقوعه في التناقض فالأمر مختلف بين أن تتأمل واقعة وأن تحسّ بها، فالتأمل الفكري المنسجم مع روح العالم أفضى به إلى فكرة الوحدة التي تجمع كل المتناقضات في الظاهر، ولكنه لم يستطع أن يتجاوز أحاسيسه بالألم إزاء ظلم المجتمع وأنانيته منذ يفاعته، إذ يروي في ذكرياته حادثة تركت فيه أثراً إنسانياً عميقاً، بل كانت التجربة العاطفية الأولى التي حركت وتر موهبته الغضة: «قبض ذات مرة على لص في دارنا، فحملني الفضول الممزوج بالخوف على أن أخفّ إلى مكان الحادث لأرشق اللصّ بنظرتي الطلعة المتسائلة، فإذا أنا أجد إنساناً كالأخرين، وما إن رأيت البوّاب يجذبه بعنف وقسوة، حتى شعرت برأفة تمس شغاف قلبي، واشتهيت أن أنفض رأفتي شعراً وكانت تجربتي الأولى التي حملتني على النظم»⁽⁴⁾.

وإذا أخذنا بمسألة "شوبنهاور" من أنّ الرأفة أفضل عاطفة خلقية، ذلك «إذا علم المرء أنّه ليس إلا كغيره من الموجودات، ورفع ما بينه وبينها من أستار وحوالز مصطنعة شعر بشدة القربى وعمق الوشائج التي تصله بها، فانقطعت أثرته، وأدرك الألم

(1) جبلاوي - 122.

(2) المرجع نفسه - 120/121.

(3) المرجع نفسه - 119.

(4) روائع طاغور 9/ وذكرياتي - ص 31.

الشامل، ألم الإنسان والحيوان والنبات...»⁽¹⁾. عرفنا أن طاغور كان يتجاوب مع آلام الإنسانية، وأن التأمل لم يبعده عن الشعور بما تعانيه الإنسانية من ظلم وجور، فقد رأيناه يحمل حملة شعواء قاسية على ظلم الشعوب على أيدي الأمم القوية. كما رأيناه يشن حملاته في وجه المجتمع الذي يظلم الفتاة والفتى بالزواج التقليدي الهندي. ووقف طويلاً عند طبقة من المجتمع تلقى كلّ الظلم والإهمال هي طبقة المنبوذين، فكتب مسرحية شعرية "ملك القاعة السوداء" ينتقد فيها بعنف لاذع فكرة النبذ، كما كتب مسرحية أخرى بناها على حكاية بوذية قديمة هي "المنبوذة" فأعرض عن الهدف الأصلي للحكاية - وهو إظهار قوى بوذا الروحية - وبنى حكايته على قصة حب نشأت بين راهب بوذي وفتاة منبوذة هي "براكريتي"، يقول الراهب مخاطباً إياها: «لو أن سحب (سرافاتا) سميت منبوذة، فما أثر ذلك؟ لن يغير هذا من طبيعتها، أو يشوّه فضل مياهها». ثم قال: «لاستهيبي بنفسك فالاستهانة بالنفس خطيئة أكثر جرماً من قتل النفس»⁽²⁾. وفي الحق أنه أراد انتشال هذه الفتاة، بل الإنسان الهندي عموماً، من آلام المجتمع وأعرافه البائسة التي تقضي إلى اضطهاد الإنسان. على الرغم من أنه كان يرى الألم حقيقة في الوجود لا مفرّ منها، بيد أنه آمن بالإنسان وروحه؛ فزاد عن حقوقه وقيمه وكرامته، يقول في أواخر رسائله: «مهما يكن من شيء، فإنني لن أرتكب هذه الخطيئة الخطيرة: خطيئة فقدان الإيمان بالإنسان، والرضوخ للهزيمة التي حاقت بنا في الوقت الحاضر على اعتبارها نهائية وحاسمة، بل سأظلّ أطلّع بأمل إلى تحول في مجرى التاريخ، بعد أن تنجاب هذه الغمة الجاثمة، وتصفو السماء ثانية وتهدأ، وربما بزغ الفجر الجديد من أفقنا هذا - أفق الشرق - حيث تشرق الشمس، وعندئذ تهبّ روح الإنسان التي لم تهزم لتفوقه من جديد إلى طريقه - طريق التقدم - رغم كل العوائق، ليستردّ تراثه الضائع»⁽³⁾.

الألم الوجودي:

إذا كان الوجود غربة وعبثاً ينتهي إلى العدم، فما جدواه إذا كان سيفضي إلى الموت؟ أليس مجرد ضياع وألم؟ ولما كان الوجود - في رأيهم - نزعة تلقائية تعبر عن ذاتها بذاتها؛ فما الذي يرمينا في أحضان القلق واللامبالاة والعبث؟ لعلّ التفكير في الوجود على هذه الصورة هو ما دفع جبران - في بعض مراحل تشكّكه - إلى هوة

(1) اليافي، عبد الكريم، بدائع الحكمة - 161.

(2) المنبوذة - المسرح العالمي - الكويت - 1998 - ص 134.

(3) المرجع نفسه - ص 12/11.

عميقة من الألم، ألم سلبي لا فكاك منه، ينسجم مع "تيثشه" في ضياع الإنسان وتبدد مراميه، ويختلف معه في الغاية التي يرمي إليها من هذا الضياع والنتية، يقول على لسان أحد الآلهة:

« قد سئمت روعي كل ما هو كائن

فأنا لن أمدّ يداً لأخلق عالماً

ولا لأمحو عالماً من الوجود»⁽¹⁾.

ثم يؤكد سأمه من الوجود والرغبات العدمية: « ياليت لي أن أحترق وأمضي من ذاكرة الزمان إلى فراغ الأزمان»⁽²⁾.

ويتأمل في آلام الإنسان وأوجاعه ليراها بلا جدوى، هي خبز للآلهة فحسب: «آلام الحمل، وعذاب الولادة، صراخ الأطفال الذي يشق كبد الليل، وغم المرأة وهي تصارع النوم الذي تتوق إليه لتسكب الحياة الذاتية من ثدييها. الأنفاس الملتهبة الخارجة من صدور الشباب المتقطعة، والعبرات المثقلة بأحمال الأهواء التي لم تفتح خزائنها بعد. جباه الرجولة القاطرة عرقاً وهي تحرث الأرض الجذباء، وتحسرات الشيخوخة الذابلة عندما تدعو الحياة - ضد إرادة الحياة - إلى القبر»⁽³⁾. ثم يتأمل في كينونة الإنسان، ذلك المخلوق الذي يلده الجوع فيصير طعاماً للآلهة ويضحى: « كرمة تدب في تراب الأرض تحت أقدام الموت الذي لا يموت»⁽⁴⁾.

فقد جعلت الآلهة الإنسان ظلاً زائلاً، وهذه ماهية الألم الوجودي، لأن الحياة حقبة عابرة صائرة إلى الزوال، والذين يحققون رغبات نفوسهم، طانين المسرة والسعادة، فإنما هم في حلم، غافلون عن المآل والمصير، كما يؤكد في المواكب:

وما الحياة سوى نوم تراوده	أحلام من بمراد النفس ياتمر
والسر في النفس حزن النفس يستره	فإن تولّى فبالأفراح يستتر
والسر في العيش رغد العيش يحجبه	فإن أزيل تولّى حجب به الكدر
فإن ترفعت عن رغد وعن كدر	جاورت ظل الذي حارت به الفكر ⁽⁵⁾ .

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة - 366/2.

(2) المرجع نفسه - 367/2.

(3) المرجع نفسه - 371/2.

(4) المرجع نفسه - 371/2.

(5) المرجع نفسه - 353/1.

ولكن فكرة العدم والعبث لم تسلب جبران إيمانه بالله، وبالفطرة التي تطهر المرء من أضرار الوجود وآلامه:

ليس في الغابات حزنٌ	لا ولا فيها الهموم
فإذا هبّ نسيمٌ	لم تجئ معه السموم
ليس حزن النفس إلا	ظل وهم لا يدوم
وغيوم النفس تبدو	من ثناياها النجوم
أعطني الناي وغنّ	فأغنا يمحوا المحن
وأنيب الناي يبقَى	بعد أن يفنى الزمن ⁽¹⁾

فالسبيل للخلاص من ألم الوجود هو العودة إلى حياة الفطرة السليمة التي لا تعباً بالزمن ولا تلتفت إلى فناء الوجود.

وعلى الرغم من أن طاغور ينتمي إلى الفكر الهندي الذي يرى الوجود ألماً - كما لاحظنا سابقاً - فإنه لم يستسلم للأفكار الوجودية التي ترى العدم في كل شيء، وترى السبيل الوحيد للنجاة في الصدوف عن حب الحياة والانصراف عنها، ومخالفة إرادة الحياة بالتقشف والعفاف وعدم الانغماس في الأوهام، لأنه بذلك يمزق غشاء "المايا"• عن عينيه، ويسخر من مطالب العيش سعياً وراء السلام في "النيرفانا" التي تحقق طمأنينة كبرى وراحة، كما تقول حكمة شهيرة من "الأوبانيشاد": «إذا ضاع ملك الدنيا منك فلا تحزن، ذلك باطل، وإذا صارت الدنيا ملك يديك فلا تفرح، ذلك باطل. تزول الآلام والمسرات وتزول قبلها الدنيا. وكل ذلك باطل»⁽²⁾.

بيد أن طاغور ما كان ليرتكب خطيئة فقدان الأمل والوقوع في أسر الشك الوجودي المضني، والقلق اللامتناهي من عبث الوجود وسيره إلى العدم، لأنه آمن بأن وجود الإنسان في هذا العالم هو ظل للعالم اللانهائي، ومن ثمّ نظر إلى الألم الوجودي على أنه جزء من قانون عظيم يحكم العالم، ولكنه سيفضي لا محالة إلى السرور.

الألم الفلسفي:

ولعلّ طاغور كان يبحث في الشرّ عندما بحث في موضوع الألم الفلسفي، ذلك أن الشرّ ليس نقصاً في الوجود - كما يعتقد - بل هو نقص في إدراكنا لهذا الوجود،

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة 354/1.

(•) المايا: الجهل بالحقائق الروحية عند الهندوس. وترجمته في السنسكريتية (الوهم).

(2) البيافي، عبد الكريم، بدائع الحكمة - 161.

فلاشيء في الوجود يفصح عن نفسه بأنه شرّ، إنّما هو سلب متضمّن في الإيجاب، فليس الشرّ وجوداً قائماً بذاته يسبب الألم، إنّما قد يكون انعدام الخير فحسب، وهو ليس قانوناً ملزماً في وجودنا، وليس أكثر من خطأ عابر في الحياة: «وليس الألم وهو شعورنا بأننا محدودون، أمراً لزاماً في حياتنا، فهو ليس له مكان صحيح في حياة الخليقة الدائمة»⁽¹⁾. لذلك لا تحتفظ الحياة في ذاكرتها بالشرور والآلام بقدر ما تحتفظ بالخير الذي يجنيه المرء عندما ينشر الصورة الصحيحة عن نفسه: «يتسع معنى الحياة للإنسان الذي يعيش لأجل فكرة معينة لخدمة وطنه أو لخير الإنسانية، ويصبح الألم شيئاً أقلّ أهمية بالنسبة إليه. إنّ الذي يعيش لأجل الخير يعيش للجميع»⁽²⁾. والفارق كبير بين من يسعى للذة إسعاداً لذاته، ومجلبة للسرور وبين من يطمح للخير: «وإنّما السرور يجنيه الإنسان لأجل نفسه، ولكنّ الخير يعمل له لسعادة الإنسانية في كلّ عصر وأوان»⁽³⁾.

و تجعل النظرة الفلسفية الكلية للحياة التفصيلات جميلة لأنّها ركن من أركان الوجود، ومن ثم يغدو هذا الألم محبباً: «وإذا نظرنا نحو الخير بدا لنا السرور والألم في معنى مختلف، فيكون السرور مضيئاً والألم محبباً والموت نفسه شيئاً نقابله بالترحيب، لأنّه يعطي قيمة عليا للحياة»⁽⁴⁾. فالألم الفلسفي لدى طاغور هو ألمّ في درب البحث عن حقيقة الوجود، ولا ريب أنّ الإنسان الذي يبحث على الدوام، سيرافقه الألم لأنّه لن يصل إلى اليقين في ظلّ النقص الدائم في المعرفة، وهذا الغشاء من الجهل يسبّب الألم حتى يعثر المرء على طريق الخلاص. إذن فالألم الفلسفي بهذا المعنى ليس شيئاً موجوداً، إنّما هو نتيجة لمحاولات تحقيق الوجود المستمرة، فالألم هنا إيجابي لأنّه يمثّل نداء الروح لمعرفة الحقيقة، وإدراك الألم جزءاً من ثنائية تتضمن السلب والإيجاب، هو إشارة إلى وجود الألم في قلب الوجود، وتحقيق الذات من خلال الألم هو تحقيق للمطلق الذي يظهر من خلال وحدة هذه الثنائيات. أو كما مثّلها جبران بقوله: « إنّ ما تشعرون به من الألم هو انكسار القشرة التي تغلف إدراككم»⁽⁵⁾.

فالبذرة كي تتفتق وتلج محراب الحياة تعيش معاناةً وألماً، ولكنّه يجعل منها كائناً مليئاً بالحياة، وكذلك الناس: «يجب أن تحطم الآلام قشورك قبل أن تعرفوا معنى

(1) جبلاوي - 116.

(2) المرجع نفسه - 122.

(3) المرجع نفسه - 122.

(4) المرجع نفسه - 123/122.

(5) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة - 116.

الحياة»⁽¹⁾. فوجود الألم بهذه الصورة ليس أمراً غريباً، أو بائساً، بل إنه لا يقلّ شأنًا عن وجود البهجة، لأنّ هذا الألم هو ما يشفي سقام النفس وكأنّه الدواء المرّ يتجرّعه المرء طلباً للاستشفاء.

والأصل عند جبران في تحمّل الألم الفلسفي بل الإقبال عليه هو في مصدره، من حيث هو جزء من الوجود، فمصدره الذات الإلهية التي تنسج لوحة كاملة، قد يخيل لمن لا يحسن النظر إلّا إلى جزء منها أنّه قائم، بيد أنّ العمل لا ينظر إليه إلّا بتمامه، عندها سندرك أنّ هذا اللون القائم لبنّة في بناء الوجود الكامل: «لذلكم آمنوا بطبيب نفوسكم، وثقوا بما يصفه لكم من الدواء الشافي، وتناولوا جرّعه بسكينة وطمأنينة. لأنّ يمينه وإن بدت لكم ثقيلة قاسية، فهي مقوِّدة يمين غير المنظور اللطيفة، والكأس التي يقدّمها إليكم، وإن أحرقت شفاهكم، فهي مصنوعة من الطين الذي جبلته يد المعماري الأزلي بدموعه المقدّسة»⁽²⁾. فهذا الألم يحول غبطة لأنّ النقص يتضاءل فيغدو كمالاً، وسعي الإنسان إلى الكمال والامتلاء يشعره بالنقص والنقص ألم، بيد أنّه ألم بناء، يحاكي ألم اللؤلؤة وهي تتشكل في كمالها من حبة رمل: «الدرّة هيكل بناه الألم حول حبة رمل، فما هو الحنين الذي بنى أجسادنا وما هي الحبوب التي بنيت حولها؟»⁽³⁾.

إنّه حنين الجزء إلى الكل، وحنين الفرع إلى الأصل، وهو ألم لذيق من حيث غايته؛ وهو ما يثير استغراب جبران عندما يشكو المرء منه: «ما أغربني عندما أشكو ألماً فيه لذتي»⁽⁴⁾. وهو ليس غاية في ذاته؛ إنّما هو وسيلة تظهر الحقّ، وتدلّ إلى محبّته: «لا يظهر الحقّ الذي فيك إلّا الألم العظيم، أو الفرح العظيم، فإذا شئت أن تعلن حقيقة ذاتك وجب عليك إمّا أن ترقص عارياً في الشمس أو تحمل صليبك»⁽⁵⁾. وحمل الصليب عند جبران - كما سنرى في تعبيره الجمالي - رمز للآلام البشرية التي تفضي إلى السعادة، إذ استقى جبران فكرة الألم في سبيل السعادة من الفكر اللاهوتي، وفكرة الفداء والخلاص من الخطيئة الأصلية، التي نجم عنها الشرّ في الوجود، فألم ابن الإنسان ألم إيجابي، لأنّه يحقق الغبطة، ويتكشف من خلاله المطلق من حيث هو تضحية، وتكامل بين قطبين متناغمين - لامتعارضين - هما الألم والغبطة، وألم الإنسان ما هو إلّا صلب رمزي يشير إلى عمق الإنسان في ذاته، ويغدو شعوراً بالوجود وتطهيراً له، لتحقيق

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة - 116/2.

(2) المرجع نفسه - 116/2.

(3) المرجع نفسه - 153/2.

(4) المرجع نفسه - 156/2.

(5) المرجع نفسه - 169/2.

النور الروحاني وإشراقته الكاملة.

ولعلّ خير درس - كما يؤكّد طاغور - يستطيع المرء في حياته أن يتلقّاه يكمن في تحويل هذا الألم، وهو جزء لا ينكر في الوجود، إلى خير وسرور، بل هو حقّ لكل إنسان أن يعيش نصيبه من الألم، ويحتمله، ليغدو إنساناً⁽¹⁾.



(1) ينظر Sadhana- pp. 51 .

الفصل الرابع

الحرية والإرادة عند جبران وطاغور

مقدمة

مع أفول القرن الثامن عشر في أوربة، بدأت تغيّرات حضارية كبيرة تثمر في عصر سيادة العلم والعقل، وبدأت تترك أثراً عميقاً في الإنسان والمجتمع، فتحوّلت سلطة الكنيسة البابوية وإيمانها، ومجتمع النبلاء، والنمط الإقطاعي الإنتاجي إلى ذكريات ماضٍ آفل، نهض على أنقاضه واقع جديد يجعل الوجود هدفاً في ذاته، ويؤمن بالإنسان الفرد حقيقة لامردّ لها، بما يمتلكه من عقل قادر على الوصول إلى المعارف كلها. بيد أنّ الثقة في العقل التي كادت أن تكون مطلقة، من حيث إنّ العقل سبيل إلى المعرفة والحرية، لم تخفف من معاناة الإنسان، بل زادت من بؤسه، وحدثت من حرياته، فتجلّى هذا الواقع في الرومنسية الغربية التي ردت بالنزوع إلى الحرية، والإيمان بإرادة الإنسان، وعزّزت من غربة الإنسان في مواجهة العالم.

ولعلّ الفكر الشرقي كان أقرب إلى النجاة من هذا الصراع- الذي لخصّه "غوته" ببراعة في مسرحيته الشعرية "فاوست"- بميله إلى الجبرية، وابتعاده عن الصراع عموماً، فكيف فكّر كلّ من جبران- الذي تمازجت لديه الثقافتان الشرقية والغربية- وطاقور- الذي ظلّ مخلصاً لولائه الشرقي-؟

مفهوم الوجود الإنساني عند جبران:

شغلت مسألة الوجود الإنساني جبران الذي عصفت به الشكوك، وتباينت مواقفه من مرحلة إلى أخرى، وفاقاً للمؤثرات الذاتية والموضوعية التي كان يخضع لها. وهو الذي واجه إشكالية الهوية في وجوده الإنساني، فأعياه هذا السؤال: «ما عييتُ إلا أمام من سألني: من أنت؟»⁽¹⁾.

ولطالما عبث جبران بمظاهر الوجود الإنساني، فما هي إلا براقع، ونقّب تحجب حقيقة هذا الوجود، كما يؤكد في كتابه المجنون.⁽²⁾

(1) جبران ، المجموعة الكاملة 152/2.

* (*) سبق لنا تأكيد سمة الجنون وإيجابيتها في فكر جبران، إذ ترمز إلى الثورة على موبقات المجتمع والتحرّر من عيوبه، وقد تصل -عنده- للنبوة.

فقد بدأت حكايته مع الجنون عندما سرقت أقنعتة التي يخفي بها حقيقة وجوده عن الآخر: «نهضت من نومي فوجدت أن جميع براقعي قد سرقت، البراقع السبعة التي حكمتها وتفتت بها في حيواتي السبع على الأرض»⁽¹⁾.

ولكنه انتهى إلى الغبطة بهذا الواقع العاري فوجد نفسه حراً ولم يعد بحاجة إلى البراقع: «مباركون بها أولئك اللصوص الذين سرقوا براقعي»⁽²⁾. فالوجود الحقيقي هو هذا، عارياً من الحُجب، ولذلك فإن تحقيق الذات لا يمكن أن يتم في رأيه بغير التقمص (وهذه الفكرة هندية الطابع)، وهي فكرة جوهرية في فكر جبران ورؤيته للوجود، وعن طريقها يتم كمال الذات ويتأكد وجودها عندما «تنتقل الأرواح من هيكل إلى هيكل مرتقية بعوامل الوسط الذي تختاره، متدرجة بتأثيرات الأمور التي تختبرها، متمايلة مع الأمجاد التي ترفعها وتقويها، نامية مع الحب الذي يسعدها ويشقيها ..»⁽³⁾.

وفي هذا الانتقال تحقق الروح المحبة، وتسمو في عالم الوجدان كما تحقق كمالها وتكفر عن ذنوبها، «باحثة عما تحتاج إليه من الكماليات، مكفرة في حاضرها عن ذنوب اقترفتها في ماضيها مستغلة في بلد مازرعتة في بلد آخر»⁽⁴⁾. والإنسان يحيا حالة (انتظار) وجودية، وترقب، وسعي إلى تجلي الروح الكلية عبر التناسخ وعذاب الصلب (الرمزي) وصولاً إلى الجمال⁽⁵⁾.

وعندما يتنبه المرء إلى جزئية وجوده، يدرك أنه **تِبْ كَانِب**⁽⁶⁾ وأن وجوده محفوف بالأفئدة حتى عن أقرب الناس إليه، وعليه أن يتخلص من أقنعتة البشرية ولا يتم ذلك إلا **بالولادة ثانية** لأن الفسحة التي يتاح له أن يعيشها، لن تكفي لتطهير الروح وتبديد الحجب. وفكرة الولادة الثانية ظهرت عند طاغور بصورة الانبعاث من ظلمة الغشاء النفسي إلى حرية الحياة الروحية، وهذه الفكرة تبدو عند طاغور أكثر عمقاً من حيث انتمائها إلى إرث ثقافي غني يرد الكثير من تساؤلات الوجود إليها.

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة ، 9/1.

(2) المرجع نفسه، 9/1.

(3) المرجع نفسه، 472/1 - 473.

(4) ينظر: المرجع نفسه، 473/1.

(5) المرجع نفسه، 166/2.

(6) كما عبّر جبران باكباً لنعيمة - ينظر: نعيمة، جبران، ص 192 - 193.

ويقودنا فهم فكرة جبران عن الوجود إلى فكرة "العري" وهي فكرة أساسية في رؤيته الجمالية وتصوره الجمالي للعالم⁽¹⁾، فالعري هو العودة بالإنسان إلى لحظة ولادته الأولى، إلى عهد الفطرة والبراءة حيث كان يعيش حالة العري من كل مايمت إلى نظام المدنية بصلة، فما التمدن غيرُ برقع آخر يسدله المرء على حقيقة وجوده، ولا سيما المدنية الغربية التي وجد طاغور أنها حجبت عن البصيرة شوقها إلى اللانهائي.

الوجود والنأي عند جبران:

تتوالى في قصيدة المواكب لجبران؛ لازمة فتى الغاب في المقاطع كلها "أعطني النأي وغن" إذ يمثل هذا الأنين الوجود الباقي، في مقابل فناء الوجود المادي:

أعطني النأي وغن	فألغنا يمحو المحن
وأنين النأي يبقى	بعد أن يفنى الزمن ⁽²⁾
أعطني النأي وغن	فألغنا خير الشراب
وأنين النأي يبقى	بعد أن تفنى الهضاب ⁽³⁾
أعطني النأي وغن	فألغنا خير الصلاة
وأنين النأي يبقى	بعد أن تفنى الحياة ⁽⁴⁾
أعطني النأي وغن	فألغنا سرّ الخلود
وأنين النأي يبقى	بعد أن يفنى الوجود ⁽⁵⁾

فهذه اللازمة تعبّر عن (الجبريّة) التي تؤمن بأنّ الإنسان مسير بالإرادة الإلهية، فالموسيقا نغمٌ تفنى فيه المتناقضات، وتحافظ على المسافة بين الواقع والخيال، وتترفع عن المطالب الدنيوية تعشفاً للمثل والقيم السامية. والنأي هنا معادل للجسد الإنساني بحكم مكوناته المادية. والموسيقا معادلة للروح، التي تعيش في هذا الجسد، وهي محبوبة مصونة، ومع ملازمتها للمكوّن المادي فإنّها هي الوجود الحقيقي، والعازف -الذي قد يكون الزمان- سينشد هذه الأنغام ولو فنيت المادة، لأنّ من طبعها الفناء، بينما الروح

(1) وهو ما سنقف عنده ملياً في تحليل بعض لوحاته.

(2) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة 354/1.

(3) المرجع نفسه، 354/1.

(4) المرجع نفسه ، 355/1.

(5) المرجع نفسه ، 363/1.

باقية، وقد تعود هذه الأنغام - الروح مرة أخرى لتظهر في مادة جديدة (أو ناي جديد) تعيد اللحن، الذي يسكن الأثير حتى يجد مستقره، وما أنغام الناي والروح الذي تمثله إلا حنين الفرع إلى الأصل، حنين هذا الغصن، أو العود من القصب إلى غابته، إلى الوجود الأصلي، والمعنى الرمزي في الناي ما فتئ يعتاد الأدباء منذ جلال الدين الرومي حتى اليوم، فهو الوجود الإنساني الذي يطمح لاكتناه الكمال عبر الحنين الذي يقوده إلى الاتحاد بالبحر الأعظم. وملامسة ستر الهودج في القافلة المتجهة إلى العلاء. وليس مصادفة أن يغتني طاغور بفكرة الناي وهو الذي تشرب فكر الشرق وصوفيته العميقة في مصادرها الإسلامية والهندوسية والبوذية.

الحرية الفردية عند جبران:

ولما كان لجبران نزوع قوي إلى العزلة والانفراد بنفسه في "صومعته" بانطوائية صريحة، جعلته يشعر بتقل حضور الآخر، وبضعف التكيف الاجتماعي، فقد دفع ذلك نفراً من الدارسين إلى تحليل هذا السلوك وربطه ربطاً وثيقاً بـ "النرجسية" والولع الجنسي بالذات⁽¹⁾.

وانعكست هذه النرجسية في سلوكه وإنتاجه ميلاً إلى الحرية الفردية الخالصة من كل ارتباط، فعبّر عن شوقه إلى حرية فردية تنتشله من قيد الرباط العاطفي الذي رأى فيه قيداً: «أنت عبد لمن تحب لأنك تحبه، وأنت عبد لمن يحبك لأنه يحبك»⁽²⁾. ولذلك كان يهرب من الحب سيّداً ويريده نديماً كما يقصّ علينا في "العواصف" مأساه الجنّة الساحرة. تلك الفتاة التي وقع في هواها فوجد نفسه «مثل أسير أجزّ قيودي إلى حيث لأدري، بل صرت مثل نشوان أستاذ من الخمرة التي سلبتني إرادتي وألثم الكف التي صفت وجهي»⁽³⁾. فالغواية التي قادته إليها هذه الفتاة كانت تنقله، وتغرق جناحيه عن الطيران، وكأنه معها أسير علاقة الجسد، وكأنه رأى في هذه الصلة قيداً أقسى وأشدّ من القيود المرئية، وعندما صحا من نشوة اللذة؛ حاول أن يستردّ حريته مخاطباً الفتاة: «قد استرددت حريتي فهل ترضين بي رفيقاً حراً يحدّق إلى وجه الشمس بأجفان جامدة ويقبض على النار بأصابع غير مرتعشة؟»⁽⁴⁾.

(1) ينظر: غسان خالد، جبران الفيلسوف، ص75.

(2) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة، 2/169.

(3) المرجع نفسه، 387/1.

(4) المرجع نفسه، 387/1.

ولم يكن الجسد وحده قوة خارجية غريبة تتسلط على المرء لتسلبه حريته، فالمال والآلة والنواميس والطغاة، كلها قوى حاولت أن تعوق الإنسان عن الوصول إلى الجوهري الفطري له، لأنها تكبت حرارة الحرية، وتحرمه من تكامله المنتظر. وتلتقي هذه الفكرة مع ماساد الأوساط المثقفة في أوربة القرن التاسع عشر من دعوات لتحرير الإنسان الفرد من طغيان المادة والمجتمع عليه.

وهو ماذهب إليه "كانت" حين دعا إلى « التصرف مع الآخر كغاية في ذاته لأكوسيلة»⁽¹⁾. وعبر عنه جبران على لسان المسيح في "يسوع بن الإنسان" حين خاطب المجدلّة التي دعتة إلى بيتها «إنّ لك كثيرين من المحبين، بيد أنّي أنا وحدي أحبك، فإنّ بقية الرجال يحبون أنفسهم في قربك، أما أنا فأحبك في نفسك»⁽²⁾. والآخرين كانوا ينظرون إلى الجمال الفاني، أما هو فينظر إلى مالا يراه الآخرون لذلك أكد لها أنها غاية وليست وسيلة قائلاً وهو يغادرها: «إنّ جميع الرجال يحبونك لأجل ذواتهم أما أنا فأحبك لأجل ذاتك»⁽³⁾.

لذلك كانت ثورة جبران في وجه النظم التي وقفت في وجه تحرّر الإنسان وكبّلت أصالته الفطرية من مال وكهان وتمدّن زائف، فرغب في تطهير الوجود من هذه القيود وبعث الحرية فيه ولكن هذا التطهير كان بإعدامه، إذ استسلم جبران لفكرة الهدم وبدا عديمياً يعدّ الحرية محوراً للصراع مع العالم، ولا بدّ أن ينتصر العدم فيه فتراه يعبر عن رغبته بالإبادة، وحفر القبور للأحياء الأموات، ويتأفّف من بؤس الحياة، وهي كلها أنات عدمية ظهرت عند جبران قبل أن يتصالح مع الوجود في مرحلة أخرى، وتلتقي نزعتة العدميّة للحرية مع الوجوديّة الفرنسيّة التي رأت في العدم سبيلاً ليقظة الوجدان الحر، لأنّ الوجود لا يثير إلا القلق والغثيان، والإنسان بات محكوماً بالألم وغدا عاجزاً وسط القيود التي يكبله بها الآخر؛ فالناس كلهم «عبيد الحياة وهي العبودية التي تجعل أيامهم مكتتفة بالذلّ والهوان ولياليهم مغمورة بالدماء والدموع»⁽⁴⁾. وتكاد تظن شوبنهاور هو الذي يتحدث عندما يدين الزواج ويراه عبودية الإنسان لقوة الاستمرار ومصدراً لتعاسة الأولاد وشقائهم⁽⁵⁾. بل تظن نيتشه نفسه ثائراً في وجه الشرائع والمجتمع والتملك، متمرّداً

(1) غسان خالد، جبران الفيلسوف، 180.

(2) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة 213/2 - 214.

(3) المرجع نفسه، 214/2.

(4) المرجع نفسه 372/1.

(5) ينظر: المرجع نفسه، 373/1 - 374.

على بؤس الوجود لا يستثنى من ثورته حتى ذاته، فبدأ راغباً في مواراة البشرية خلاصاً من معاصيها، ومواراة ذاته القديمة بل قتلها ليتجاوزها "نبأ كاذباً" وصولاً إلى المستوى الكياني المتفوق المتحرر الذي وجده في يسوع، فيسوع في نظره لم يكن طائراً مهيباً الجناح راکناً إلى الدعة والسكينة بل إنه «لم يجرى من وراء الشفق الأزرق ليَجعل الألم رمزاً للحياة بل جاء ليَجعل الحياة رمزاً للحق والحرية، لم يخف يسوع مضطهديه، ولم يخش أعداءه ولم يتوجع أمام قاتليه بل كان حراً على رؤوس الأشهاد جريئاً أمام الظلم والاستبداد، يرى البثور الكريهة فيبضعها، ويسمع الشر متكلماً فيخرسه، ويلتقي الرياء فيصرعه»⁽¹⁾.

هذا الإيمان بيسوع رمزاً للتحرر آذن بانتقال جبران من الثورة العدمية لبناء الحرية الشخصية، إلى ثورة أخرى هادئة ساكنة، وذلك النهر الجارف الذي أراد أن يكون سيلاً يدفع كل عوائق الحرية في طريقه، يتحول إلى بحيرة ساجية تأمل أن تلامس البحر الأعظم.

الحرية المطلقة والزمان:

ولعل جبران - بخلاف طاغور - قد صار إلى يقين بأن الإرادة الفردية ليس بوسعها تغيير الوضع الإنساني والشخصي عبر هذا الكفاح، وآمن من ثم بضرورة الإرادة الكونية، إرادة الروح الكلية لتحقيق الخلاص، فقبل العذاب الإنساني، والمعاناة والبؤس، لأنها جميعاً تتبدد إماً بلغ الإنسان حالة الكمال المطلق باتحاد الإرادتين: إرادة الذات الصغرى (الفردية) مع إرادة الذات الكبرى (الإلهية) فالحرية بهذا المفهوم خروج على الزمان بالمفهوم الوجودي العدمي، واستبدال لقيوده الغابرة بآمال الزمن الآتي، وتحرير الإنسان من الصراعات والثنائيات، إنه زمن يمتد من الأزل وجذور الإنسان الضاربة فيه؛ إلى الأبد حيث آماله في بلوغ الألوهة التي ضربت جذورها منذ الأزل. وهنا يفتح الفكر الجبراني على المطلق ويندفع نحوه حاملاً هواجس الزمن الآتي: «كنت أتوهم الماضي عهداً لا يرد والآتي عصراً لن أصل إليه. أما الآن فعرفت أن في الهنيهة الحاضرة كل الزمن بكل ما في الزمن مما يرجى وينجز ويتحقق»⁽²⁾.

ويرفض أن يقيد الزمان بآلة ميكانيكية أفرزها فكر تمدني يظن أن بوسع أسرار الزمن في لحظة الحاضر، بينما الزمان حركة لا تتوقف في الكون رائدة الإنسان إلى مصيره: «نحن نقيس الزمان بمقتضى حركة الشمس التي لا تحصى، وهم يقيسون

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة 378/1 - 379.

(2) المرجع نفسه ، 518/1.

الزمان بآلات صغيرة يحملونها في جيوبهم»⁽¹⁾. وشتان بين من يأسره الزمان بآلة، ومن يحرّره إلى فضاءات الكون اللامتناهية، وكأنّه فارق بين من يبحث عن الغزال في آثار أظلافه على التراب وبين من يبحث عنه منتشّقاً عبيره، والفارق بينهما ليس في طلب الحرية فحسب، وإنما في الجمال أيضاً.

وهذا التحرّر الكلي ترك أثراً في فكر جبران الذي لم يعد قانعاً بأسر القناعة: «يقولون لي: عصفور في اليد ولا عشرة على الشجرة. أما أنا فأقول لهم: إنّ عصفوراً واحداً على الشجرة خير من عشرة في اليد»⁽²⁾. وفي هذا القول تحرّر من القناعة ومن رغبة الاقتناء والتمكّ لأنّ الناس تضرب المثل وفي ذهنها تملّك للطبيعة يحبسها عن الانطلاق في عالم المطلق. ولذلك حلم بمجتمع حرّ مؤهل يسير إلى الله، متخلصاً من إرث الأجداد وما زرعه في ذريتهم من قيود، مجتمع يتيح للإنسان اندفاعاً فطرياً نحو ألوهته وحرّيته العظمى: «فإذا أنت أردت الحرية كان عليك أن تحول حاجات الحياة إلى ضباب، إنّ مالا شكل له ينشد أبداً أن يكون ذا شكل، حتى السديم الذي لا يُعَدّ، يودّ أن يتحول إلى شمس وأقمار، ونحن الذين طلبنا الكثير وعدنا الآن قوالب صلبة، علينا أن نصبح ضباباً مرة أخرى، ونأخذ في التعلم من البدء، وأي شيء هناك ينمو ويشهق في الأعالي إلا وهو يتحطم عند الهوى والحرية»⁽³⁾.

فحاجات الحياة أسر. والمجتمع الذي يرمي إليه لا يلقي بالاً إليها، يجب أن تكون ضباباً يحيط بالأشياء ولا يلامسها، عندها يكون المرء حرّاً، ويضع قدمه على طريق الروح الكبرى، ويبدأ بإزالة الأقنعة شيئاً فشيئاً، وكي يصل إلى هذه الحرية لابدّ له من أن يكون حكيماً، يتمتع ببراءة الأطفال، وشاعراً محباً للجمال، وموحداً لطينة البشر قديسين كانوا أم خطاة، ومعطاء كبستان بلا جذران، سلبياً مخدوعاً مُضَلَّلاً، ومنتجاً، «حتى إذا جاء أجلي وأجلكم كان في الحقيقة، ذاتكم الكبرى»⁽⁴⁾. حينها يغدو الجمال محرراً للمرء، ومنيراً منظومة الوجود في سعيها نحو الجمال المطلق، فيحرّره حتى من أسر ذاته. فالجمال أسر عندما يكون متعالفاً مع أعراض الأرض، أمّا ذلك الذي يملأ القلب شوقاً لاكتناه أسرارهِ اللامتناهية فهو حرية من الجسد، وحرية من كلّ ما يرتبط بالمادي. ونلاحظ أنّ جبران هنا كان متأثراً بالفكر الغربي أكثر من ولائه للفكر الشرقي الذي يمثّله طاغور والذي يرى في الإرادة الفردية قائداً في رحلة اكتشاف الذات عبر مفهوم التناسخ

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة 2/154.

(2) المرجع نفسه 2/190.

(3) المرجع نفسه 2/449.

(4) المرجع نفسه 2/474.

والولادة الجديدة، التي لا تتخذ الموت سبيلاً إنما تتذرع بكبح الرغبات الدنيا في النفس والانصراف عن فكر التملك.

بيد أنّ هذه الحرية الأعظم تشدنا إلى اللامتناهي، وتسمو بنا وليست كتلك التي تقيد إدراك المرء «تكونون أحراراً عندما تنطق هموم الحياة وأعمالها أحقاكم بمنطقة الجهاد والعمل، وتثقل كاهلكم بالمصاعب والمصائب، ولكنكم تنهضون من تحت أثقالها عراة طليقين»⁽¹⁾. فالحرية هاهنا هي الحياة بأوسع معانيها وليست عدمية تلك التي يألّفها الناس: «ألا إنّ ماتسمونه حرية إنّما هو بالحقيقة أشدّ هذه السلاسل قوة، وإن كانت حلقاته تلمع في نور الشمس وتخطف أبصاركم»⁽²⁾. والحرية بهذا المعنى المبسط لدى الناس تعوقهم عن إدراك الحرية العظمى التي تحقّق المحبة «إذا حلت قيودها أمست هي نفسها قيلاً لحرية أعظم منها»⁽³⁾.

ولعلّ الإيمان الجبري هو مايسم مرحلة جبران هذه إذ ربط إيمانه بالحرية بالإيمان المطلق عندما تمّحي الإرادة ويذوي الهوى ويصبح الجدّ والاجتهاد بلا معنى إذا لم يكن نغمة تنشد الحقّ «مأضيق عيش من يؤثر اجتهد النمل على إنشاد الجنادب»⁽⁴⁾. فهو يؤمن أنّ الحقّ يكمن في الجمال، وأنّ السبيل إليه لا بدّ أن يكون إيمان العاشق الذي يمازجه الحنين والشوق، فالخالق مبدع وشاعر وعندما خلق الأكوان كان كمن ينشد قصيدة، ولا تكون الإرادة منّا غير عائق مثلما يعوق الفكر صحراء القلب عن اكتناه واحة الإيمان فيها: «يقولون لي: يجب أن تختار بين ملذات هذا العالم وسلام العالم الثاني، فأقول لهم: قد اخترت أفراح هذا العالم وسلام العالم الثاني معاً. فإنّني أعرف في قلبي أنّ الشاعر الأعظم لم يكتب سوى قصيدة واحدة، وهي تامّة الوزن تامّة القوافي»⁽⁵⁾. فالثقة بكمال ماأبدعت يد الخالق تقودنا بالضرورة إلى تبدّد الإرادة والإيمان الجبري بأنّ ماكان عليه أن يكون فهو كائن أصلاً. وهو ما نجده عند طاغور الذي لم يعش صراعاً بين ملذات هذا العالم وذاك، لأنهما شيء واحد ولا ثنائية فيهما.

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة 112/2.

(2) المرجع نفسه ، 113/2.

(3) المرجع نفسه 112/2.

(4) المرجع نفسه ، 181/2.

(5) المرجع نفسه، 192/2.

ومن ثمّ ينفي ماكان أثبتته من اجتهاد وثورة في طلب الحق، طلب ديار الفكر ومآل الأرواح فليس الجدّ والرحلة والعمل والإرادة هي السبيل، إنّما هو نور في القلب ونار تختلج في الصدر :

يابلاد الفكر يامهد الألى عبدوا الحقّ وصلوا للجمال
ماطلبناك بركب أو على متن سفن أو بخيل ورحال⁽¹⁾

وفي قصة "الشيطان" من العواصف ينسب العزم والإرادة إلى الشيطان⁽²⁾. وهو يرمز بذلك إلى أنّ الإرادة بؤس كما يؤكّد الشيطان: «فالهياكل لم تقم إلا في ظلال، والمعاهد والمدارس لم تظهر بغير مظاهري، والقصور والبروج لم ترتفع إلا برفعة منزلتني»⁽³⁾. وكأنّه ينتقد تلك السبل التي تسلكها الإرادة، وتذهب بها في المدارج الخاطئة.

وبذلك خطا جبران خطوة نقلته من القلق الحسيّ إلى القلق الروحيّ ثم صار هذا القلق سكيناً واطمئناناً حين أدرك مبتدأه ومآله، وفهم أنّ الإرادة البشرية لا يمكن أن تقضي بالإنسان إلى الحرية. ما لم تتحدّ بالإرادة العليا، وما لم يكن ناموسها في ذلك هو الحبّ (المحبة)، إذ يدرك المرء كينونته وحرّيته بهذه المحبة، ويدرك جوهره عن طريق القلب الذي يتضمّن العقل ويتجاوزه، فالقلب أداة المحبة والمعرفة، وهو الرائد في طريق التحرر وصولاً إلى الروح الكلية، إذّاك يتجلّى ناموس الحب بملء رونقه ويعبر الإنسان نهر الموت إلى الحياة المطلقة عندما يتحرّر الوعي، من أسر الإرادة، والحياة عندئذ كنز نفيس يقتضي الالتزام بالخير المطلق الخاص والعام.

الخير والشر عند جبران:

وعندما تمّحي الإرادة بمفهومها الأرضي، ويحلّ محلّها ذلك الإيمان الجبري بالمطلق، لايبقى ثمة مكان للشرّ، بل لوجود له، فبوسع "نبي" جبران أن يحدثنا عن الخير الذي في النفوس بطريقة نسبية وليس عن الشر، إذ يبدو الخير في الإنسان في الحنين «إلى ذاتك الجبّارة، وهذا الحنين فيكم جميعاً»⁽⁴⁾. وقد يشبهه عند نفر من الناس

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة 600/1.

(2) المرجع نفسه 457/1.

(3) المرجع نفسه 457/1.

(4) المرجع نفسه 125/2.

«سيلاً جارفاً يجري بقوة منحدرًا إلى البحر، فيحمل معه أسرار التلال والأودية وأناشيد الأحرار والجنان»⁽¹⁾.

وهؤلاء هم العارفون السالكون في دروب المطلق، غير أن الآخرين ليسوا بالأشرار إنما هم أشبه «بجدول صغير يسير في منبسط من الأرض يريق ماءه في الزوايا والمنتوجات، ولذلك يطول به الزمان قبل أن يصل إلى الشاطئ»⁽²⁾. فلا يمكن الإنسان إلا أن يسير إلى الأمام حتى لو كان أعرج، وليس بوسع الماء إلا أن يجري نحو البحر وإن كان متلكنًا، بذلك تزول في فكره الشرور، ويحل محلها الخير والصلاح، وعندما لا يكون المرء صالحاً، فهو ليس بالشرير.

بل إن شرائع الناس عاجزة عن وضع حدود للخير والشر: «لذلك لا يستطيعون أن تضعوا حدًا يفصل بين الأشرار والصالحين أو الأبرياء والمذنبين»⁽³⁾. لأنهم جميعاً يقفون بتساوٍ أمام الذات الإلهية الكائنة في ذاتهم، إنهم جميعاً كحجارة الهيكل: ليس حجر الزاوية فيه بأعظم من الحجر الذي في أسفل أساساته. وكأن جبران بهذا الفكر أوشك على إدراك الوحدة الكلية التي تنسج العالم، وبهذه الوحدة يفهم المرء أن الشر ليس نقصاً في العالم وإنما هو عنصر مكمل لهذه اللوحة البارعة، ويطيّب للفكر الضال الذي لم يجد مساره الصحيح أن يبتدع شرائع ليفكر في هدمها، وكأنه وقد ولّى ظهره للشمس، لم يَرَ إلا الظلال⁽⁴⁾، فتبدو الشمس لديه منشأ الظلال، ويغفل أنها منشأ النور، ولو ركن المرء إلى ضلال هذه الأفكار لغدت حياته سلسلة من الجريمة: «إذا كان كل مايقولونه في الخير والشر حقيقياً فإن حياتي سلسلة من الجرائم»⁽⁵⁾. بيد أن الإنسان الذي يركن إلى معرفته ويطمئن إلى ذاته الصغرى، سيكتفي بجزئية المعرفة عن كليتها، وسيبقى ينبش في تقوُب الأرض باحثاً عن أسرار الأفلاك، غافلاً عن حقيقة المصير والمآل، غير مدرك لأسرار الوحدة الكلية التي تجمع كل هذه الجزئيات.

(1) جبران خليل جبران - الأعمال الكاملة 125/2.

(2) المرجع نفسه، 125/2.

(3) المرجع نفسه، 108/2.

(4) المرجع نفسه، 111/2.

(5) المرجع نفسه، 174/2.

طاغور والإرادة :

أمّا طاغور فقد أعرّض عن فكرة الإرادة الغربية التي ترى في الوجود قوّة طائشة عمياء « أدركت نفسها في عقل الإنسان وشعوره فوجم حائراً وفي نفسه ظمأ في صحراء لاماء فيها غير وهج السراب»⁽¹⁾. ولم يرَ في الإرادة مارآه شوبنهاور من أنها قوة حرّة متعطّلة الأسباب والغايات «تنزع إلى البقاء وإلى استمرار الحياة وتواصلها، ليس لها أول، ولا يبدو أنّ لها آخرأ»⁽²⁾. بل رجع إلى التراث الهندي، ففي اللغة السنسكريتية يطلقون لفظ "ني الولادتين" على الطائر، وكذلك على الإنسان «الذي يجتاز حفل نظام كبح النفس والتفكير العالي بعد اثني عشر عاماً على الأقل، وينشأ على خلق البساطة في مطالبه، ونقاء القلب، والتهيوّ لحمل مسؤوليات الحياة، مع اتساع في الروح لايشوبه الغرض»⁽³⁾. والمجاز هنا في تسميته "ذا الولادتين" يعود إلى أنّه ولد ثانية عندما انبعث من ظلمة الغشاء النفسي إلى حرّية الحياة الروحية، فأصبح في صلة حيّة بما يحيط به، وصار واحداً منسجماً مع كلّ ما في الوجود، وغدت الإرادة قائداً في رحلة اكتشاف الذات، فالإرادة الذاتية هنا لم تقد إلى العدم، ولم تذهب إلى الفناء والتمرد على الحياة نفسها، وإنّما فتحت أبواب هذه الحياة أمام الإنسان فولد من جديد في بعث رمزي لعقيدة التناسخ بيد أنّ مخاض الولادة الجديدة لم يكن سبيله الموت، بل كبح الرغبات الدنيا في النفس، والانصراف عن فكر التملّك. وفكرنا الولادة الثانية ونبذ التملّك وجدنا موضعاً لهما في فكر جبران كما رأينا من غير أن يتمكن من الربط بينهما برابط وحدة الإرادة كما فعل طاغور.

فالأرض ومظاهرها تجلّيات لقوى يراها المرء عندما تتفتح عيونه الروحيّة، وتتحد إرادته مع الإرادة الأبدية (الإلهية)، فالحقيقة «هي معرفتنا الإرادة الأبدية التي تعمل على الدوام، وتتخذ مظهراً في تلك القوى التي تدركها من خلف هذه الظواهر، وليس هذا من قبيل المعرفة فحسب مثل العلم، ولكنه من قبيل معرفة الروح»⁽⁴⁾. فالعلم يزداد قوّة كلّما ازدادت لديه المعرفة، بيد أنّ العارف الذي يدرك هذه الإرادة الإلهية

(1) نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، تر. فليكس فارس، دار القلم، بيروت، د.تاء، ص18. والرأي المأخوذ

هنا هو لشوبنهاور.

(2) اليافي، عبد الكريم، بدائع الحكمة، 159.

(3) الجبلاوي، ص110.

(4) المرجع نفسه، ص99.

يملتئ سروراً وغبطة، إذ يكون أسير سجن هذا العالم إما جهل صلته به، و « يتحرر إذا كان يلتقي بالروح الأبدية في كل مافي الوجود»⁽¹⁾.

ويجسد طاغور بهذا الفهم للإرادة، ولا سيما الإرادة الإلهية، مفاهيم الفكر الشرقي عموماً عن الجبرية، التي لاتفضي إلى الاستسلام البائس لحقيقة العالم، بقدر ماتفتح وعي الإنسان على جمال هذا العالم وكماله، وتقربه من ملامسة المظاهر الجميلة بعيداً عن الوهم، وإنما يدرك "الضرورة" المحركة لكل شيء في الوجود، فجمال الزهرة وطيب رائحتها ليس له غرض في ذاته، بل كل عالم الطبيعة يبدو لنا « أن الضرورة فيها هي العامل الذي يعمل كل شيء لأجله ويتحرك من أجله. فنحن نرى أن البرعم يتحول إلى زهرة، والزهرة تصبح ثمرة، والثمرة تصبح حبة والحبّة تعود نباتاً جديداً مرة ثانية وهكذا تسير حركة نشاطها بغير انقطاع»⁽²⁾. وحين ينحّي العلم -بمفهومه الغربي- الإرادة الإلهية الساكنة في هذا النشاط، ويؤكد أن الجمال والعذوبة التي نراها في الأكوان هي من صنع أنفسنا ولا مسوغ لها ومحض خيال فإنه لا يخفف من بؤس العالم، بل يبدد السرور الذي تتولد منه الأشياء. لذلك نجا طاغور من النظر إلى هذه الإرادة على أنها قوة مفارقة كما فعل جبران، حين أدخل الكثير من الاضطراب لفكره وروحه.

طاغور والحرية:

والتراث الشرقي الذي ركن إليه طاغور لم يكن يجلّ الإرادة الإلهية على حساب الوعي الإنساني، وحرية هذا الوعي، ذلك أن كل « شيء قد انبثق من الحياة الأبدية وانتشر في الحياة لأنّ الحياة واسعة»⁽³⁾. فهذا المثل الوارد في أحد الكتب المقدسة الهندسية، يدعو - برأي طاغور- إلى حرية الوعي العليا، وهو إرث إنساني لم يأت بالتفكير العقلاني، إنما أنارت دروبه المحبة، ومن ثم فإن له أسساً أخلاقية.

ولا ينبغي أن يتوقف الإدراك المعرفي عند حدود هذا الوعي، لأنّ عليه أن يقودنا إلى غاية أسمى هي تحرير الروح، عندها سيكون بوسعه أن يرضي فينا ذلك الإحساس باللانهاية، وسيرضي سائر وجودنا.

والحبّ مفتاح هذه الحرية، وطريقها، فالإنسان « في الحق لم يكن عبداً رقاً لنفسه ولا للعالم، ولكنه محبٌ ينال حريته وكماله في حبه، وهو اسم مرادف للإدراك

(1) جبالوي، ص 100.

(2) المرجع نفسه، ص 145.

(3) المرجع نفسه، ص 105.

«التام»⁽¹⁾. فلا يكون الإدراك تاماً إذا ما قام على غير أسس المحبة والتحرر، فالمرء بغير الإدراك سيذهل عن روح الوجود: « بهذه القدرة على الإدراك وهذا التوغل في وجوده يتصل بالروح التي تشمل كل شيء في الوجود وهي كذلك متنفس روحه»⁽²⁾. فالحب هو النجاة من القوانين التي تقيد الروح، كما يؤكد في قصيدة من ديوانه "جيتتجالي": «إنهم يأتون بقوانينهم ونظمهم ليقيدوني، ولكنني أنجو منهم دوماً، إذ إنني أنتظر الحب فحسب لأهب نفسي بين يديه»⁽³⁾.

والحرية المطلقة هي تلك التي يجدها المرء في الفكرة الباطنة، والحقيقة كامنة في النفس الإنسانية وما على المرء لكشفها إلا أن يحررها من قيودها، ولعلّ الجهل من أقسى هذه القيود التي تكبل النفس الإنسانية، وهو ماتدعو الهند القديمة "أفيديا"، فالجهل يجعلنا نخال أن النفس نهاية في حد ذاتها و «يمنعنا أن نرى أن هذه النفس تشتمل على الفكرة التي تتعدى حدودها، لذلك فإن الرجل العاقل يقول « حرّر نفسك من أفيديا » اعرف روحك الصحيحة، وتحرّر من قبضة النفس التي تجعلك في سجن ضيق»⁽⁴⁾. وقد بيّن طاغور هذه الفكرة بصورة رمزية في قصيدة ضمن ديوان البستاني، تتحدث القصيدة عن طائر: الأول أليف في قفص، والثاني طليق في الغابة، فكان الأول يستمرئ العيش في القفص والثاني يدعو إلى الانطلاق في الغابة:

« وصرخ العصفور الطليق: يا حبيبي، هلا لغوت بأغاني الغابات؟

وقال عصفور القفص: الزم جانبي، سأعلمك أصول الإنشاد.

وهتف عصفور الغابات: لا، لا، لا، لا يمكن أن تلقن الأغاني بالتعليم»⁽⁵⁾.

ورغم أن الشوق يشتعل في قلب كل منهما فإنهما لا يستطيعان الالتقاء، فالأول حبس في قفص "أفيديا" الجهل، والثاني انبسطت أجنحته في الفضاء، لأنه عرف روحه الصحيحة في قلب الغابات، وكأنّ القيود التي ألّفها الأول لها صلة كبيرة بالتمدّن، إذ قنعت نفسه بجهلها، وظنّت لديها المعرفة حين أتقنت أصول الغناء، بينما لا يمكن المدينة التي أحاطت نفسها بالأسوار أن تدّعي قدرتها على اكتناه الروح وقد عجز جناحها الميّتان عن التحليق بها إلى عالم الروح، ويبدو جلياً في النص السابق أنّ طاغور يرى

(1) جبلاوي، ص 104.

(2) المرجع نفسه، ص 104.

(3) روائع طاغور، ص 56.

(4) جبلاوي، 133.

(5) روائع طاغور ، 209.

في الغناء ما يراه جبران من عودة إلى النقاء ورمز للحياة البريئة، لأنهما ينهلان من مورد واحد هو فكر الشرق.

والأهواء قيد يعمي صاحبه عن رؤية العالم ويمنع جناحيه من التحليق في سماء المطلق، ولا سيما في الحياة الاجتماعية، حين يظنّ المرء أنّ نفسه أعظم من الوجود، ويغرق في الكبرياء والهوى الشخصي: « إنَّ الإنسان إذا أراد أن يكون كامل الوعي للحقيقة الكائنة في كلِّ شيء، وجب عليه أن يتحرر من قيود الأهواء الشخصية وعليه أن يجعل رائده هذا المسلك، وهو يعدّ نفسه للواجبات الاجتماعية»⁽¹⁾. وقيود الأهواء هي جزء من قيود الجسد الذي يشدّ المرء للأرض، ويمنعه من قيادة غابة الحقيقة، وخطورة هذه الأغلال أنّها تأتي المرء في زيّ من اللذة، يظنّ المرء معه سعادة في ذاتها، وغبطة في الوجود، بيد أنّ طاغور يدعو إلى التخلّص منها، مهما كانت مقربة من النفس، كما في قصيدة "أغلالي":

« يا أغلالي لقد كنت موسيقا تطنّ في فؤادي،
كنت أعزف عليك طوال النهار وأجعلك حليتي،
كنا خير أصدقاء أيتها الأغلال.

* * *

فيما مضى من الأيام كنت أخشاك،
ولكنّ خوفي لم يكن إلاّ ليزيدني حباً فيك،
وإنني لأغني لك قبل وداعك أيتها الأغلال»⁽²⁾.

فالخوف من نوازع الجسد ليس طريقاً قوياً للخلاص منها، لأنّه يزيد المرء تعلّقاً بها، أمّا التحرّر الحقيقي، فيكون حين يتيسّر للمرء أن يرى، وحين ينجو من شرك الجسد وقيود التملك، فالأشياء عندما يضعها المرء في مكانة عليّة، فإنّه يحوّل قيوداً جديدة بيده متخلياً بها عن الحرية، كما يعبر طاغور في قصيدة من "جيتتجالي" يخاطب بها من يدعوه السجين ويسأله « قل لي من الذي صنع لك هذا القيد الذي لا يتحطم؟، فيجيب السجين قائلاً: « أنا الذي صنع هذا القيد، بعنايتي، وكنت أحسب أنّ سلطاني الغلاب سيشدّ العالم الأسير، مثبّتاً إياه، ومتيحاً لي حرية لا يكدّر صفوها شيء. وهكذا كنت، لا أنّي أصنع القيد، ليلاً ونهاراً، وأسويّه بنار متأجّجة وضربات قاسية، فما كان

(1) مختارات جيلوي، 104.

(2) المرجع نفسه، 60.

ينتهي العمل وتتماسك حلقات القيد حتى ألفيتني أنا الذي كُبت به»⁽¹⁾. فقد كان يظن أن بوسعه تقييد العالم إليه بما يحتج به من كنوز ومال، بيد أن هذه الكنوز غدت قيداً لا تُحلّ أو أصره، وتحول إلى سجين يبكي حريته الضائعة في عالم التملك، فحقيقة الحرية تكمن في الانطلاق الصادق، فيرفض في قصيدة "المساومة" من ديوان "الهلال" المكتوب لطفله؛ أن يستأجره الملك بما له من قوة، ورمز إلى السلطة، ويرفض أن يستأجره الثري بماله، ويرفض أن تستأجره الحساء بابتسامتها وإغوائها: « ولكن ابتسامتها تلاشت وذهبت في الهواء» ووليتُ عنها في الظلام»⁽²⁾. وعندما صادف طفلاً يلعب بالقواقع، توقّف عنده: « فرفع رأسه إليّ وكأنّه يعرفني ثم قال: « سأسأجرك بلا شيء» منذ ذلك الوقت وأنا أشعر بأنّ هذه المساومة التي جذبتني إلى لعب الطفل، قد خلقت مني الرجل الحر»⁽³⁾.

فالطفل هنا رمز للبراءة، والفطرة الإنسانية، التي لاتعطي شيئاً مادياً لمن يكنّ لها الولاء، ويدين لها بالخدمة، بيد أنّها ستخلق منه رجلاً، وتحرّره من قيود الأهواء والتمكّن التي شدّ نفسه إليها.

وهذه الحرية التي يتوق إليها لاتتناقض مع "الفعل" ولا تدفع المرء كما فهمها عديد من فقهاء الهندوسية إلى السلبية؛ بل هي دفقة من الحياة تنثال في الروح وتدفعها بقوة نحو الحياة، وتشدها لاقتحام لجج المخاطر وارتياح العوالم الجديدة، وقد عبّر طاغور عن ذلك في قصيدة رمزية: « سفينتي تحرّري» فعلى الرغم من نداءات الشاعر لها بالكفّ عن خوض المخاطر، فإنها ماتتني تندفع في عوالم المجهول:

« ألا تنتهين من رحلتك وترسين إلى صخرة الرقاد؟

في أحضان المياه الجارية على جانب الشاطئ؟»⁽⁴⁾.

بيد أنّه يدرك أنّ الحذر غير مسوغ، وأنّ على سفينته أن تغشى المجهول:

« وا أسفاه، إنني أعرف أنّه لايجدي أيّ تحذير

إنّ وجه الظلام المحجّب يخدعك،

وجنون العواصف والأمواج في أثرك

وموسيقى التيار ترتفع عالية،

(1) روائع طاغور ، 66.

(2) مختارات جيلوي، 87.

(3) المرجع نفسه ، 87.

(4) المرجع نفسه ، 61.

وأنت يهزك هذا الرقص المضطرب

* * *

حطمي سلاسلك ياسفينتي وتحرر

واندفعي بلا خوف نحو الدمار»⁽¹⁾.

هكذا يفهم طاغور الحرية بمعناها الكلّي، وبمفهومها المطلق، اندفاع نحو المجهول، واقتحام لجة العاصفة، لأنه السبيل الوحيد للانسجام مع موسيقى التيار ورقصات العواصف.

وعندما تستأثر الأمم القوية بحق الأمم الضعيفة، وتعتدي نزعة التملك والشر في الإنسان على أخيه، ينهض طاغور ثائراً، بخلاف السكينة والطمأنينة التي يحيط بها عالمه، ولم تكن ثورته عدائية كما طاب لمننقديه، إنما كانت دفاعاً عن المثل، وصوناً للمبادئ من أن يدنسها هوى النفوس التي لم يكتمل نضجها، ولئن دفعت عقائد الشرق في الجبرية تلك الشعوب إلى الاستسلام لقدرها، والركون للأمر الواقع، والسلبية إزاء الأحداث، إيماناً منها بأن المرء لا يستطيع أن يغير قدراً بفعله، وأن كل فعل مقاوم هو شكل من أشكال الاحتجاج والكفر بالحكمة الكونية التي صنعت الضعيف والقوي، وأباحت للقوي أن ينهش الضعيف، فقعدت همة الشعب الهندي عن مواجهة المستعمر، متذرعاً بأن عقيدته تمنعه من الجهاد، بيد أن طاغور فهم الإرث الشرقي فهماً مختلفاً، ورأى فيه إجلالاً وتقديساً لحرية الإنسان، ومن ثم حرية الوطن، ورأى في الدفاع عن هذه الحرية إنصافاً لحرية المعرفة، وصوناً للعقل من السير في البوادي الموحشة من العادات التي تمنعه من التتور والتسامي، يقول في قصيدة من ديوان "جيتتجالي" :

« هناك، حيث لا يلبس الفكر خوف، ويكون الرأس متلماً إلى العلاء

هناك، حيث تكون المعرفة حرّة

هناك، حيث لم يجرأ العالم بين حواجز ضيقة مشتركة

هناك، حيث تنبثق الكلمات من أغوار الإخلاص.

هناك، حيث الجهد الذي لا ينصب، ويبسط ذراعيه نحو الكمال

هناك، حيث لا يضلّ العقل النير في الصحراء الموحشة من العادات البالية.

هناك، حيث يتقدم الفكر -الذي تقوده أنت- في المدى الرحيب من الفكرة

والعمل.

أجل في نعيم الحرية، أبتاه. دع وطني يستيقظ»⁽¹⁾.

فقد كان يرى نضال وطنه قائماً على "الحق" ولا تتفصل فيه الحرية السياسية عن حرية أبناء الشعب وحققهم في الكرامة، وكان يؤيد أن تلجأ حركة الحرية الوطنية إلى القوة لتدافع عن الحق وتدعمه ولكنه رفض « أن تؤلّ القوة وحدها لتسعى إلى فرض "واقع" لايطابق الحق، فتأليه القوة والاعتراف بالواقع ونسيان الحق هو ما جعل الحركات الوطنية في البلاد الغربية وبالأعلى العالم وعلى نفسها »⁽²⁾. لأن التراث الروحي العريق لشعوب الشرق يتجنب هذا المصير، فكان واثقاً بقيم حضارته الهندية، وموقناً أن المستقبل ليس رهناً بالدول الغربية، وإنما هذا الصراع الذي اختلقته مع حضارات الدول المستضعفة، سيؤول إلى انتصار الحق، وليس القوة، ولذلك رفض الأفكار التي نادى بها الحركة الوطنية الهندية، والتي تغلو وتقدس القوة، وعبر عن ذلك في روايته "البيت والعالم" التي مثل فيها الراجا "نيكهيل" شخصية الوطني البناء الذي يدافع عن حرية وطنه منسجماً مع إرثه الروحي المسالم العميق، تقابله شخصية "سنديب" الذي يحارب الغرب بفكر غربي لا ينتمي إلى الروح الحضارية للهند، وهاله ما شاهد في الحرب الكونية من مذابح كان القاتل والمقتول فيها يصلحان للإله نفسه قرباناً للنصر، ولكنه أدرك أن النصر في نهاية المطاف هو للحضارة في مواجهة الكبرياء، وللحرية في مواجهة الاستعباد، كما في قصيدته "غفران":

« إن الذين يسرون في درب الكبرياء ويدوسون بنعالهم على الحياة المتواضعة، ويغطون خضرة الأرض الغضة بآثار أقدامهم الملوثة بالدماء دعهم يارب يفرحوا ويقدموا إليك الثناء، فإن اليوم يومهم.

ولكنني أشكر لك بأن جعلت نصيبي بين البسطاء الذين يألمون وينوون بعبء الحكم، ويوارون وجوههم ويكفكون دموعهم في الظلام.

إن كل رعشة من ألمهم، قد خفقت في الأعماق المستسرة من الليل، وكل إهانة قد قابلوها بمثل صمتك الكبير.

إن الغد هو لهؤلاء.

آه، أبتها الشمس، أشرق في القلوب الدامية التي تتفتح زهراً في الصباح، ولتنقلب شعلات الكبرياء الزاهية إلى رماد»⁽³⁾.

(1) روائع طاغور 86-69.

(2) طاغور، شاعر الحب والسلام، شكري عياد، ص104.

(3) روائع طاغور ، 197-197.

فكبرياء القوة، وزهو السيطرة هو ما أعمى هؤلاء عن الحقيقة، ولطالما كان الكبرياء حجاباً يمنع المرء من تلمس جمال العالم وحقيقته، ولكنه لا يمكن أن يمنع إحساس الآخر بالحرية.

والقانون لا يتعارض مع الحرية ولا يحد منها، إما كان منسجماً مع الجمال الكائن في العالم، فالقانون والقواعد لأية لغة؛ ليساً قيماً لها، ولكنه النحو فحسب، أو العروض ولكنه ليس الأدب أو الشعر، فالأدب شكل من أشكال الغبطة وإن كان يشتمل على قواعد اللغة، فهو -كما يرى طاغور- الحرية بعينها « وجمال الشعر مقيد بقوانين رفيعة وإن كان يعلو عليها، والقوانين للشعر بمثابة الأجنحة لاتثقله بحيث يهبط إلى الحضيض، ولكنها ترتفع به إلى آفاق الحرية، فقالبه مقيد بالقانون، وروحه تخفق بالجمال، والقانون هو الخطوة الأولى نحو الحرية القائمة على قاعدة القانون، والجمال يوفق في نفسه بين الحد وما وراءه، وبين القانون والحرية»⁽¹⁾. وهو حين يدعو إلى إعلاء شأن القانون في الأدب وقواعده، فهو لا يرمي إلى أن يكون المرء عبداً لهذه القواعد. فالقانون حد في ذاته، يرينا **that whatever can never be otherwise.**⁽²⁾

ومن يقف عند القانون وحده ولا يتعداه إلى المعنى، يكون كمن يبحث عن سرّ أريج الزهرة من غير أن يشم عبيرها، ويتوقف بذلك عند بتلاتها وعددها وتوحياتها، ضارباً صفحاً عن جمالها.

وهكذا نجد أنّ طاغور ظلّ مخلصاً لفكرة الوحدة في الكون، ومنسجماً مع مفهوم واحد للحرية في الوجود يتناغم مع موقفه في إعلاء شأن الفطرة الإنسانية، متخذاً منها مبدأ قوامه احترام القواعد المنسجمة جمالياً مع الكون في حرية الوطن والإنسان والأدب، ولعلّه كان موقناً بأن الجمال هو القانون الوحيد للحرية في هذا العالم. ورغم التقاء جبران مع طاغور في مفهوم الحرية وارتباطها بالوجود. إلا أنه ألح على الصلة العميقة التي تربط الحرية بالمحبة، واتفق مع طاغور في سبل النجاة من قيود العاطفة والفكر بالتخلص من قيود التملك وشراك الرغبة، وأما بأن نهضة الإنسان لا يمكن أن تكون إذا فقدنا الإيمان بالإنسان نفسه، ودافعا عن قيمة الروح والحياة الروحية في مواجهة النهم المادي الذي طغى مع سيادة المدنية الغربية.

(1) مختارات جيلوي، 144.

(2) Sadhana, Tagore, PP.76 ليس في الإمكان أحسن مما كان.

الباب الثاني

التعبير الجمالي

الفصل الأول: الشعر والخاطرة.

الفصل الثاني: الأدب السردي عند جبران وطاغور.

الفصل الثالث: التعبير الفني في فن التصوير عند جبران

وطاغور.

تمهيد

إذا كان الفكر الجمالي يميّز تجربة المبدع الباطنة فإنّ التعبير الجمالي هو الذي يظهر هذه التجربة للعيان إذ يصورها شعراً أو تصويراً أو أنغاماً أو مسرحاً أو نحتاً، وواضح مايعنيه هذا من أنّ أهمّ مافي الإبداع ليس الإحساس ببواعثه وإنّما التعبير عن جوانبه، أو نقول: إنّ أهمّ مافيه ليس مأحسّ به وإنّما مأعبرّ به ولاسيّما إذا كان الإحساس واضحاً قوياً لأنّ الذي أملكه من إحساسي هو مايملكه المتلقّي من تعبيرّي، والمتلقّي إنّما يطالع صوراً وألواناً وأنغاماً يقيس بها التجربة وليس له أن يطّلع على التجربة ذاتها ويكاد يكون من المؤكّد أنّ هذا هو ماعناه أعلام النقد الأدبي في الشرق والغرب عندما فضّلوا الشكل على المضمون إذ كانوا يريدون أنّ المضمون الذي لا يظهر في شكل جميل أو معبرّ ليس مضموناً جميلاً أو واضحاً، ولا مضمون من دون تعبير أبداً كما أنّه لاتعبير من دون مضمون. وعلى ذلك يكون من مهمّة هذا الفصل التأمّل في الشكل الفنيّ من حيث هو مظهر للتجربة الجماليّة التي نحاول تحديدها.

الفصل الأول

الشعر والخاطرة

كتب طاغور في حياته المديدة أكثر من أربعة وأربعين ديواناً شعرياً، وما يزيد على ثلاثة آلاف أغنية متنوعة (بينها أغانٍ للأطفال وأغانٍ وطنيةٍ إحداها غدت النشيد الوطني للهند) في حين اكتفى جبران بديوان صغير (ضمّ قصيدة مطوّلة بصوتين "المواكب") وبضعة قصائد متفرقة، إضافة إلى كثير من الخواطر الشعرية التي نثرها في عدد من كتبه (كالموسيقا وآلهة الأرض والتائه).

ولمّا كان من المتعذّر أن تتطابق التجربة الإبداعية عند أدبيين، فقد آثرنا أن نقرأ بعض الإيقاعات التي بدت في شعر طاغور ثم تلك التي بدت في كتابات جبران منفصلتين ومحاولة تتبّع الإيقاعات المشتركة بينهما.

وقد رأينا كيف كانت بداية طاغور الشعرية من خلال تجربة اللص الذي قبض عليه في بيتهم. وهي تجربة سوف تسم شعر طاغور بالإنسانية والرافة طوال عمره. إضافة إلى اليسر والتلقائية، وعلى الرغم من أنّ طاغور يقسو في أحكامه على بداياته الشعرية، فإنّه يشبّهما بذلك اللص الذي أخذته الشفقة لحاله.

وقد تنوّعت المصادر الثقافية لشعر طاغور من هندية وغربية وإسلامية، بيد أن أكثر هذه المصادر حضوراً في شعره كان الملاحم الهندية التي تفتّحت بصيرته الشعرية عليها وتذوّقها من قبل أن يدرك كنهها ومعانيها، ولا سيما شعراء "الفياشنافا"⁽¹⁾ الذين مزجوا الحبّ الإنساني بالحبّ الإلهي وهو ماسيترك أكبر الأثر في مجموعته "كيتانجالي" "Gitanjali" ولا سيما أنّه كان يستمتع في رحلاته بصحبة والده بالاستماع لأغانيهم التي مسّت أوتار نفسه وسمت بخياله، مثل هذه الأغنية لشاعر فياشنافي يدعى "فدياباتي":

«يا صديقي، إنّ شقائي لاحدّ له.

(1) الفياشنافا: أو عبادة "قشنو": ملّة انتشرت في الهند في القرن السادس عشر، وكان جلّ أتباعها من الطبقات الشعبية، لأنّها أهملت "قانون الطوائف" الهندوسي، وقامت على فكرة الخلاص عن طريق الحب الإنساني المفضي للحب الإلهي. ينظر wikibedeia - مادة Fiashnapha.

لقد جاء شهر بهادر. إنَّ المطر ينهمر، ومنزلي خال.

إنَّ الرعد يزأر، والأرض ملأى بالمطر.

وحبيبي بعيد في أرض غريبة، وكام القاسي⁽¹⁾ يرميني بسهامه الحادة.

الطواويس أطربها الرعد فهي ترقص مهتاجة.

والضفادع تنقّ بجنون، والضاحوكي يصيح فيصدع قلبي.

كلّ ماحولي ظلام، والليل عميق، والبرق لا يهدأ.

يقول فدياباتي: كيف تقضي هذه الليلة بدون هاري؟⁽²⁾ «⁽³⁾.

ولعلّ تأثره العميق بهذا الشعر هو مادفعه إلى محاكاته في أولى قصائده المنشورة إذ اخترع اسم شاعر فياشنافي قديم هو "بها نوسمها" وراح ينشر القصائد باسمه حتى إنّ كثيراً من الباحثين الهنود ظنّوه شاعراً حقيقياً ودرسوا شعره الذي لم يشكّوا لحظة في انتحاله!

وكان لشعراء الرومانتية الإنكليز تأثير مهمّ في شعره ولا سيما بعد رحلته الأولى إلى إنكلترا التي عاد بعدها ليترجم شعر أهم شعراء الرومانتية الإنكليز من أمثال شيلي وكيثس وبلينك ووردزورث وينشره، وعندما ظهر ديوانه الأول "أغاني المساء" حمل كل سمات شعرهم، ولقّب في الهند بـ "شيلي البنغال".

وأقدم في مرحلة تالية على ترجمة مختارات من ديوان شاعر هندي مسلم من القرن الخامس عشر هو "كبير" إلى اللغة الإنكليزية بعنوان "أغاني كبير" فوقف على التصوّف الإسلاميّ ورموزه الثريّة كالناي والرحيل وتركت سمات واضحة في تجربته الشعرية المتنوّعة.

وعموماً كانت روح الخير هي القيمة الرئيسة في شعره، فطبعته بطابع ديني لم يكن يقصده تماماً، فلا تجد في شعره إشارات دينية واضحة، وإنّما كان يدين بالإنسانية، وينظر إلى الكون نظرة توحيد، تحيل كل التناقضات المتوهّمة إلى وحدة، وعلى الرغم من تنوّع موضوعاته الشعرية، ورؤاها الجماليّة، ثمة "إيقاعات" أطلّت من معظم قصائده، بل تكاد تكون مفتاح فهم أعماله المغرقة في الرموز والغموض. وأهمّ هذه الإيقاعات:

أ- الرحيل:

(1) كام: إله الحبّ عند الهنود.

(2) هاري: من أسماء الإله كريشنا.

(3) عياد- طاغور شاعر الحب والسلام - 18- 19.

لعلّ علاقة الإنسان الأبدية بالموت هي المكوّن الأساس في الحياة، فالموت جزء من الحياة؛ وحقيقة قوية كحقيقة الشغف بالحياة، وحادثة الموت كليّة كليّة مطلقة من ناحية، وجزئية شخصية من ناحية أخرى، فكلّ إنسان فإن، ولكنّ كلّ إنسان يموت بمفرده، ولا سبيل لإدراك هذه التجربة إلا بعيشها، وفي هذه الحالة يكون الإدراك نفسه غير متاح. ولا ريب أن إشكالية الموت قد تركت أثراً متباينة في الفكر الإنسانيّ الذي عجز أمام هذه الإشكالية وبنى الكثير من فلسفاته الظنيّة عليها⁽¹⁾.

بيد أنّ طاغور تجاوز إشكالية الموت، فلم ير فيه سوى جسر، وهو ليس رحيلًا بقدر ما هو عودة كعودة السرب المهاجر إلى وطنه، وعودة القطرة التي فصلت عن البحر، وكالصمت الذي تتبعث منه الأنغام ثم تعود إليه:

«ياربّ، لتتجّه حواسي كلها، لتلامس هذا الكون عند قدميك، تحيةً أخيرةً لك.
وكغمامة تموز التي تتطامن، وهي تنوء بصوبها الدقيق، لينحن فكري أمام بابك،
تحية أخيرة لك.
لتلتئم أنغام أغنياتي في وزن متّسق واحد، لتنصب في خضمّ الصمت، تحية أخيرة لك.

وكسرب مهاجر من الطيور، التي تحنّ وتهفو، في صبر نافذ، ليلاً ونهاراً، إلى
أعشاشها التي تركتها في الجبل، دع حياتي، يارب تتخذ سمتها نحو مقرّها الأخير،
تحية أخيرة لك»⁽²⁾.

فالرحيل والعودة متلازمان، في فكر طاغور، فالموت ليس شرّاً سواء في الفكر الصوفيّ أو الهندوسيّ، لأنّه عند الصوفي لقاء بالذات الإلهية، وعند الهندوسيّ لحظة انتقال من حياة إلى أخرى، بيد أنّ الرحيل تلازمه غصة وألم، ويصاحبه إحساس الفراق والعدم لامحالة، يقول طاغور: «كنت أحسب أنّ رحلتي شارفت نهايتها، حين توصلت إلى الحدّ الأقصى من سلطاني، وأنّ الدرب الممتدة أمامي قد سدّت، وأنّ ذخيرتي قد نفدت، وأنّ الزمن قد أتى ليفيء إلى ظلام صامت.

بيد أنّني اكتشفت أنّ إرادتك لاتعرف نهاية في نفسي، وحين تذوي الكلمات القديمة في اللسان، فإنّ أغنيات جديدة تتفجر في القلب وحيث تمحي آثار الأقدام القديمة، فإنّ أرضاً جديدة تتراءى بمعجزاتها الرائعة»⁽³⁾.

(1) كما يؤكّد د. عبدالرحمن بدوي: الموت والعبقريّة. وكالة المطبوعات، الكويت 1981، ص 7-9.

(2) روائع طاغور، ص 125.

(3) روائع طاغور، ص 70.

إذ يظن المرء أنّ الموت نهاية، وما هو إلا بداية جديدة، ولا سيما أنّ طاغور أدرك مشكلة الفراق عن قرب، وأنسَ الرحيل مذ كان طفلاً، وقد صرّح بأنه لم يفقه معنى الموت حين كان طفلاً ولم يدرك معنى الإحساسات التي تركها فيه، يقول في حادثة موت أمّه: «خرجنا إلى الشرفة ورأينا أُمّي مسجّاة على سرير في ساحة البيت، ولا شيء من ملامحها يوحي بأنّ الموت مرعب، كان مظهرها في ضوء ذلك الصباح بهياً مثل رقاد ساكن هادئ، والهوة الفاصلة بين الحياة وانعدامها لم تتوضح لنا بعد»⁽¹⁾.

ولكنّ الحزن بدأ يتسلل إلى قلبه الطفل حين عبرت الجنازة بوابة البيت وأيقن بعد المحرقة أنّها لن تؤوب أبداً، بيد أنّ هذه التجربة لم تترك أثراً معتماً في حياته وإنّما مرّت كما الظلال بخفة، وكانت التجربة الأقسى مع الموت حين توفيت زوجته وأطفاله وهو في الثالثة والعشرين: «حين جاء الموت على حين غرة وأحدث صدعاً في نسيج الحياة الهائلة ذهلت تماماً»⁽²⁾.

كان يعيش الحيرة والتساؤلات إذ كيف سيتقبل ما بقي عوضاً عما مضى؟ بل إنّ هذه التجربة قادته إلى نفق مظلم كان يحاول الخروج منه مثل نبتة تتسلّق إلى النور وقد أحاط عدم بروحه فنفذ إلى سلام عظيم عندما أدرك حقيقة الموت وكأنّه وقع على كشف عظيم فـ«أصبح لجمال الطبيعة معنى أعمق بفضل إغراء العالم المحرّر. وهبني الموت القدرة الصائبة لرؤية جمال العالم الكامل، وحين رأيت الكون وفق هذه الخلفية الفكرية، سلبَ لبي»⁽³⁾ فقاده التصالح مع فكرة الموت إلى اكتناه جمال الكون، وأرشدته إلى مظاهر للجمال ماكان بميسوره أن يدرها، وألمّ بفكرة الرحيل، فالموت حدث مرعب بيد أنّه رسول من الذات العظمى، وهنا يكمن "جلاله":

«أيها الموت، إن خادمك ماثل أمام بابي،

لقد جاز البحر المجهول، حاملاً نداءك إلى بيتي.

الليل مظلم، وقلبي واجف، ومع ذلك فإنني سوف أمسك بالمصباح، وأفتح الباب ثم أرحّب به، إنه رسولك ذلك الواقف أمام بابي.

سأعظمه بدموعي ويدي المنبسطتين، سأعظمه غامراً قدميه بكنز قلبي.

وسيؤوب برسائلته التائهة، سافحاً ظلاً قاتماً على فجري،

وفي بيتي المنعزل لن يبقى سوى نفسي اليائسة أقدمها، كأسمى هبة إليك»⁽⁴⁾.

(1) طاغور - ذكرياتي - 216/215.

(2) المرجع نفسه - 217.

(3) المرجع نفسه، 218.

(4) روائع طاغور - 112 - 113.

ففكرة الموت مرعبة ولكنها جميلة، ومن هنا يأتي جلالها، فهذا الطريق المهيب سيأخذنا إلى الأعظم، وهذه الرحلة سامية المرمى، بيد أنها تتطلب ترك كل الأشياء الحبيبة سعياً وراء حب أسمى:

«لقد أذن لي بالرحيل، فتمنوا لي يا إخوتي سفرًا سعيدًا،

سأدع كل شيء، ثم آخذ أدراجي، وأتهيأ للرحيل.

هاهي ذي مفاتيح بابي، أعيدها إليكم، متخليًا عن جميع حقوقي في بيتي،

ولكن زودوني عند الرحيل بكلمات حلوة.

لقد كنا متجاورين أمدًا طويلًا، ولقد تلقيت منكم أكثر مما كان في استطاعتي أن أعطيكم، والآن، فإنّ النهار قد طلع، والمصباح الذي أضاء زاويتي المظلمة، قد نفذ نوره، وتناهى إليّ نداء وأنا أتهيأ للظعن والرحيل»⁽¹⁾.

فهو موقن أنه سيبدأ رحلته خالي الوفاض من علائق الدنيا، وأنه يلبي نداء رفيقًا حنونًا يشبه ذلك النداء الذي جاء به إلى الأرض:

«لم أع اللحظة التي جاوزت فيها وصيد الحياة.

أيّ قدرة جعلتني أفتتح على ذلك السرّ الواسع مثل برعم الغاب الذي يتفتح عند منتصف الليل. وحين صافح النور عيني، في الصباح، شعرت بأنني لست غريبًا عن هذه الأرض،

وأنّ ذلك المغلق المجهول الذي لا شكل له ولا اسم، كان يضمّني بين ذراعيه، بادياً في إهاب أُمي.

وكذلك، عندما يحين الموت، فإنّ المجهول ينحسر أمامي كأنني أعرفه منذ الأزل، ولأنّني أكلف بالحياة، فسأكلف بالموت أيضاً.

إنّ الطفل يبكي، حين تنحيه أمه عن ثديها الأيمن، ولكنه يجد في اللحظة التالية سلواه في ثديها الأيسر»⁽²⁾.

فالموت توعم للحياة، وألم الفراق يعادل بكاء مصافحة الحياة الأولى، ولكنّ الرحيل هاهنا ليس رحيلًا إلى عالم مظلم، وليس دخولًا في نفق معتم، إنه يماثل الانتقال من ثدي الأم الأيمن إلى ثديها الأيسر، وكلاهما حنون معطاء، وحين نغادر الكون فإنّنا نتألم لفراقه، بيد أنّنا مانلبث أن نصحو أنّنا بين يدين كريمتين معطاءتين وهذا يؤكد أن لاماكان

(1) المرجع نفسه - 117 - 118.

(2) المرجع نفسه - 119.

للخبيّة من الرحيل. كما أكّد في أكثر من قصيدة أن مغادرة هذا العالم هي حقيقة لا مردّ لها تفسّر كثيراً من الحقائق الوجودية⁽¹⁾.

فالحبّ هو رائده في هذه الرحلة نحو الاتحاد بالله، وتعبّر كلّ قصائد الرحيل عن أشواق النفس للاتحاد بالله، وهي أشواق غنيّة بالرقّة والخضوع، وليس غريباً أن يلجأ في كثير من الأحيان إلى التعبير عن هذه الأشواق على لسان المرأة، التي أدرك رقة مشاعرها وتوهّج أشواقها، فوجد فيها لسان حال القلب وهو يهزج عند الرحيل نحو الحبيب الأسمى:

«أنت الذي أريد، أنت وحدك، فليردّ قلبي هذا دون انقطاع.

إنّ كلّ لذاتي التي أنعم بها، ليلاً ونهاراً، هي زائفة حتى اللباب.

وكالليل الذي يخفي في ظلمته رغبة النور في الابتاق،

فأنت في أعماق شعوري تدوي هذه الصرخة: أنت الذي أريد، أنت وحدك.

وكما تتشوّف العاصفة إلى نهاية هادئة، حيث تهبّ بجماع قوتها، ضدّ الهدوء، فإنّ

ثورتي تهبّ ضدّ حبك وتدوي منها هذه الصيحة: أنت الذي أريد، أنت وحدك»⁽²⁾.

فالشوق المتعالي من وجد الفتاة نحو حبيب يبدو حسيّاً؛ هو شوق الإنسان إلى منبعه، وقد استقى طاغور هذه النبذة من شعراء الفياشنافا، إذ جعل هؤلاء كما عرفنا الحبّ البشريّ سبيلاً للتعبير عن الحب الإلهي، بيد أنّ طاغور لم يكن زاهداً، ولم يرضَ الزهد يوماً لأنّ فيه امتهاناً لعطايا الحياة، بل ابتدأ بالحبّ الإلهي ليحبّ كلّ موجود في الأرض وليتغنّى بهجة الرحيل مثلما ينشد آلام الفراق، ويسعى ليكون الفراق عذبا:

«مهلاً ياقلبي، ليكن وقت الفراق عذبا. لاتدعه يصبح موتاً بل تنمّة»⁽³⁾.

فالفراق ليس نهاية في ذاته، إلّا إذا كان الإحساس به كذلك، وطاغور حريص على ألاّ يكون للموت أثر سلبي؛ لأنّه ليس حادثة سلبية، إنه حادثة غامضة تشابه الإبحار في محيط مجهول وهو في تعاوره مع الحياة مثل كائنات الطبيعة، دأبها الظهور والاختفاء يقول طاغور في قصيدة من ديوان جني الثمار:

«قالت لي الغمامة: سامّحي.

(1) كما في قصيدته التي سبق الاستشهاد بها: (إذا كانت مغادرة هذا الكون حقيقة قوية كحقيقة الشغف به، فينبغي أن يكون ثمة تفسير لكل لقاء أو فراق في الحياة. وإذا كان على الحب أن يحظى بالخبيّة من الموت، فإنّ حشرة هذه الخبيّة سوف تقرض كلّ شيء وسوف تذوي النجوم نفسها وتمسي مظلمة) روائع طاغور - 171/170.

(2) المرجع نفسه - 71.

(3) المرجع نفسه - 262.

وقال الليل: سأغيب في الفجر المضطرم.
 وقال الألم: سألوذ بصمت عميق كأثار خطاه.
 وأجابت حياتي: سأموت وأنا في منتهى الكمال.
 وقالت الأرض: إن أنوارى تلثم أفكارك في كل لحظة.
 وقال الحب: وتمضي الأيام ولكنني أنتظرك.
 وقال الموت: سأقود زورق حياتك عبر البحر»⁽¹⁾.
 فمفارقة الحياة ليست نهاية، إنها رحلة أخرى جديدة سوف تضيف كمالات إلى الذات،
 مثلما الحب يمرّ بأطوار التجلي والخفاء، ولكنها جميعاً تبعث البهجة بما تحمله من ألق
 الانتظار. فالانتظار جوهر الحب مثلما هو جوهر الحياة.

ب- الانتظار:

لاحظ كثير من دارسي طاغور أن فكرة الانتظار تتردد كثيراً في شعره⁽²⁾. وهذه
 الفكرة تسود معظم إبداعات طاغور، وتكاد تكون النغمة الأكثر ظهوراً في أعماله الفنية،
 سواءً عندما كتب الشعر الصوفيّ معبراً عن انتظار لا ينقطع في سبيل الحب الأسمى،
 الحبّ الإلهي الخالد، أو في دواوينه العامرة ببهجة الحواس.
 فالشاعر في حالة انتظار دائم لهذا الحبّ، كما رأينا في أفكاره عن الحبّ، وهو
 مستعد ليهب نفسه لهذا الحب:

«إنني أنتظر الحبّ فحسب، لأهب نفسي بين يديه،

ولهذا فقد فات الوقت،

ولهذا فقد أضحيّت مسؤولاً عن مثل هذا التخلّي»⁽³⁾.

والمقصود بالتخلّي هنا هو الانصراف عمّا يشغل به الناس ظناً منهم أنّه شيء ثمين
 ولا يجدر بهم أن يهدروا الوقت إلّا في سبيل شيء ثمين، بيد أنّ طاغور يصدف عن هذا
 حتى لو رماه الآخرون بالإهمال، وهو يرى أنّهم محقون في اللوم، غير أنّه لا يستطيع إلّا
 الانتظار، لأنّه صدى لروحه، التي تتثال كلمات وأنغاماً ولا همّ لها إلّا التدفّق كما النهر
 يسير بسلاسة ليلتحم بالبحر الأعظم:

(1) روائع طاغور - 171.

(2) كالأديب الفرنسي أندريه جيد في مقدمة ترجمته الفرنسية لـ "كيتجالي" ينظر: طاغور شاعر الحب والسلام، ص 100.

(3) روائع طاغور - 56.

«إنني ماثلٌ هنا، لأهزج لك بالأغاني، إن لي في هذه الغرفة التي تخصك، مكاناً
أأخذ مجلسي فيه.

ليس لديّ أيُّ عملٍ أقوم به في عالمك، إنّ حياتي العقيمة لا تعرف إلا أن تتسلسل
أنغماً لا غاية لها.

حين تأزف ساعة صلاتك الصامته في حلقة معبد منتصف الليل، مرني يامولاي،
أمثل أمامك لأغني لك.

حين يُعدّ المعزف الذهبي، عند هبوب نسيم الصباح، هب لي شرف استدعائك
إياي»⁽¹⁾.

فالزمان يغدو مكاناً في لحظات انتظار هذا اللقاء العلويّ (معبد منتصف الليل)
والمكان يختلط بالزمان في لحظة ضباب رمزي، تعي أنّ كلّ ما تقوم به غير ذي
جدوى باستثناء هذا الانتظار، ونغمة الانتظار هي التي تنتقل بالحب من صورته البشرية
إلى عالم سام كما في القصيدة (41) من ديوان كيتجالي، على لسان فتاة، تتاجي حبيبها
على النحو الآتي:

«ياحبيبي أين تقف خلفهم جميعاً، موارياً نفسك في الظلال؟ إنهم يدفعونك وهم
يمرون في الطريق المترب ولا يعيرونك أيّ التفات.
إنني أمضي ساعاتٍ مضنيةً وأنا أقدم إليك قراييني.

ولكنّ العابرين يأتون ليأخذوا زهوري، زهرة فزهرة، وعما قريب ستصبح سلتي
فارغة»⁽²⁾. إنّه الإحساس بالزمن، يطول فيتحوّل إلى مكان، إلى صيرٍ قاسٍ، والحبيب
المنشود قريبٌ ناءٌ معاً، ولكنّ الانتظار شكل من أشكال العطاء، ونمط من القرايين التي
يتودّد بها العاشق لمعشوقه السامي، فيبدو كالمستول في الأعين الفضوليّة: «إنني أجلس
مثل الفتاة المستولة مدانية ذلائل ثوبي إلى وجهي» بيد أنّ كلّ التضحيات تبدو هيّنة
عندما تهلّ لحظة اللقاء العظيمة، بروعة المجيء المفاجئ، الذي لا يمكن الآخرين الذين لم
يقدموا شيئاً من التضحيات أن يظفروا به: «إنهم يقفون على حيد الطريق وقد فغروا
أفواههم وهم يرون إليك تترك مجلسك وتنتشلي من التراب، لتضع إلى قربك تلك الفتاة
المتسولة المهلهلة الثياب، وهي ترتعش خجلاً وزهواً، كأنها عريشة يجاذبها نسيم
الصيف»⁽³⁾.

(1) روائع طاغور - 55.

(2) المرجع نفسه - 72 - 73.

(3) المرجع نفسه - 73.

وهو يصبر على كون الفتاة المنتظرة هنا مهلهلة الثياب، تبدو كالمستولة، لأنّ عطاء الحب الحقيقي وروعته يكمنان في توضحيات الانتظار وألق الشوق، حينذاك فإنّ العشق لايزين العطايا بموازين الفانين، ولا يضير هذه الفتاة ألاّ يؤول انتظارها شيئاً وأن يبقى أملها عقيماً، لأنّ الجلال يتجلّى في العطاء نفسه، كما نجد في قصيدة رائعة في ديوان "البستاني" الذي لا تغيب عنه بهجة الحواس، ومع ذلك فإنّ العاشقة هنا أيضاً تنقع بعبائها وانتظارها، ولو كان من دون جدوى:

«أمّاه، إنّ الأمير الفتى سيمرّ أمام بابنا، فكيف يتيسر لي أن أعنى بعلمي، في هذا الصباح؟ أمّاه، لم تنظرين إليّ في دهشة؟

أنا أعلم جيداً أنّه لن يرشق بنظره نافذتي، وأعلم أنّه سيغيب عن ناظري، في طرفة عين. وأنّ زفرات نايه ستتناهى إليّ منتحبة من بعيد»⁽¹⁾.

إنّ الانتظار هنا ليس بلا جدوى فالحبيب المترقّب يمرّ بمركبته البهية، والعاشقة تنزع عقد الياقوت من جيدها وترميه في دربه وسط دهشة الأم:

«أنا أعلم جيداً أنّه لم يلتقط عقدي، وأعلم أنّ عقدي قد تحطّم تحت عجلات مركبته، مخلفاً بقعة حمراء على التراب، فلم يعلم أحد بالهدية التي قدّمت، ولا من آثرته بها.

غير أنّ الأمير الفتى مرّ، أمام بابنا، ورميت في دربه بحلي صدري»⁽²⁾.

ومرة أخرى يتخذ الشعر الغنائي المنساب برقة، لسان فتاة ليعبر عن حالة العطاء التي يسخو بها العشق فلا يبالي بما يشغل الناس من تبادل العطاء، فانتظارها، وهداياها لم يذهبها هباءً، لقد خلفاً على التراب بقعة حمراء، وكأنّ ياقوت صدرها منتزع من سويداء القلب، وكأنّ لونه الذي صبغ الطريق نمط من التضحية الرمزية، والدم الذي تبذله العاشقة غير مبالية بأن يكون له صدى، ذلك أنّ إحساس العطاء في ذاته يملأ المعطي نشوة تعادل الوصال.

وللانتظار عند العاشق لذة لا تنقل عن هذا الوصال، فالطريق إلى السعادة جزء من السعادة نفسها، إن لم يكن أهمّ منها، فيمتلئ قلبه غبطة، ونفسه عذوبة بوعد قد يتحقق:

«تلكم هي لذّتي: أن أنتظر وأرقب على عذار الطريق حيث يسعى الظل وراء النور، ويوافي المطر في أعقاب الصيف.

ويحييني رسل قادمون بالأخبار من سماوات مجهولة.

(1) روائع طاغور - 211/210.

(2) المرجع نفسه - 211.

ثم يغدّون السير في مدى الدرب، إنّ حنايا قلبي ممتلئة بالغبطة، ولهات النسيم عابق بالعدوبة. من الفجر إلى الغروب أقف هنا، أمام بابي، إنّني أعرف أنّ اللحظة السعيدة، ستقبل، فجأة، حين يتيسّر لي أن أرى.
ومع هذا، فإنّني أبسم وأغني، في وحدتي، ومع هذا فإنّ الفضاء معطر بشذا الوعد»⁽¹⁾.

ولعلّه ليس من قبيل المصادفة أنّ أكثر مفردات طاغور تنتمي إلى قاموس السعادة والسرور والابتسام، لأنّ الشاعر الذي لم يسكن الشك يوماً، والذي لم يعرف تجاذب الثنائيات، كان موقناً بأنّ السعادة قادمة لامحالة، وقد اتّحد بهذا الشوق، وامتزج بالوعد القادم من عالم جميل، فلا ينوء بوحده، ولا يتدمّر لطول الانتظار، بل يحيا بهجة الأمل، ويتمسّ في الفضاء عطر وعد سيتحقق.

ولا ريب أنّ التفاؤل الذي يخيم على نغمة الانتظار قد أضفى إيقاعاً جديداً محبباً على شعر طاغور الذي خلع عباءة الزهد التي تدثر بها الشعر الهندي طويلاً، فأبقى على أشواقه المثالية البعيدة، وتغنّى واقعاً أسمى من الواقع، وأكمل مسيرة وجدانية شرقية، وقد فتح قلبه ليشمل العالم كله: «لست أدري كيف فتح قلبي أبوابه فجأة، وترك زحمة الأكوان تدخل مندفعة يحيى بعضها بعضاً!»⁽²⁾.

فتجاوزت في فكرة الانتظار الإحساسات الرومنسية مع الوجد الشرقي ليصبح الانتظار شكلاً من أشكال الحبّ، أو هو نافذة للحبّ مشرعة على الدوام للنفاذ في قلب العالم.

ج- النور والظل:

مثل كل الثنائيات؛ لايقف النور والظلّ بعيدين على طرفي نقيض، لأنّهما جزء من "فاندفا" الكون، بيد أنّهما ألوان تضيف إليه جمالاً، وتنويعات تضيف على موسيقاه وأنغامه ألماً عذباً.

وقد احتفى طاغور في قصائده بهذه التلوّنات الجميلة للنور والظل، ورسم في أشعاره لوحات ساحرة لتعاورهما، لأنّه - على الرغم من تقديسه لفضيلة النور - كان يتفاعل مع هذه الأضداد وصولاً إلى سكونية سلامه الداخلي، واتّحاده بالطبيعة الذي لم

(1) روائع طاغور - 76/75.

(2) طاغور شاعر الحب والسلام - ص 25.

يغيبه عن البشرية، وإنما تواصل مع أعماق أبعادها، وقد رأى طاغور في النور قوّة مخصبة إلهية تماثل مارآه البوذيون من قدرة الضوء على الخلق، ورأى في النور شيئاً من الظلمة، مثلما أبصر في الظلمة بصيصاً من النور، يماثل مارآه الطاويون من تكامل

اليان واليانغ  وتداخلهما، فالإله نور يضيء الكون بأنغامه العذبة:

«إنّ نور موسيقاك يضيء الدنيا، ولهات موسيقاك المفعم بالحياة، ينسرب من سماء إلى سماء»⁽¹⁾.

والنور هو الحبّ الذي يشرق في القلب، وإذا ماغمرت الظلمة هذا القلب بعيداً عن الحبّ، فسيغدو البؤس ضيفاً يقرع أبواب القلب ويزجي إليه رسائله:

«النور؟ آه أين النور؟ ليمتلئ النور حياةً من نار الرغبة المتأججة.

هذا هو الصباح ولكن لا ترتعش فيه أيّ شعلة

أهذا هو قدرك يا قلبي؟ آه لعلّ الموت أفضل لك كثيراً»⁽²⁾.

ولكنّ السماء التي تغصّ بركام الغيوم والأمطار النشطة، تحرّك في قلبه بروقاً، تنبعث من عالم الطبيعة، وتضيء لقلبه الطريق نحو موسيقا الكون:

«إنّ وميض البرق المفاجئ قد أزعجني إلى عينيّ ظلمة ممتدة، وإن قلبي يبحث عن الدرب التي تنادي منها موسيقا الليل.

«الرعد يتهزّم والريح تهبّ عبر المدى مزجرة، الليل داج كالحجر الأسود

لاتدع الساعات تمرّ في الظلمة، وأشعل مصباح الحبّ من قبس حياتك»⁽³⁾.

فالحياة مؤسّسة على الحبّ، والذي يغفل عن هذه الحقيقة، سيشعر بالزمن يمرّ مظلاًّ أمّا إن أشرق الحب في قلبه فسيغدو كلّ شيء جميلاً، متجاوباً مع الطبيعة الجذلي:

«أيّها النور، يانوري، أيّها النور الذي يغمر الكون أيّها النور، ياقبله العيون، أيّها النور ياعذوبة القلب.

آه يا حبيبي، إنّ النور يرقص في مركز حياتي، إنّ حبّي، يا حبيبي، يتجاوب، مع دفقة النور.

السموات تنفسح، والريح تهبّ عاتية، وعلى الأرض تعبر ضحكة.

يا حبيبي، على بحر النور تبسط الفراشة جناحيها، وعلى ذرى أمواج النور يتلألأ الزنبق والياسمين»⁽¹⁾.

(1) روائع طاغور - 47.

(2) المرجع نفسه - 62.

(3) المرجع نفسه - 63.

فالتبيعة هنا في اتحاد فريد بهذا النور الذي يمتد في كل مكان منها، والنور يجد رجع موسيقاه في الإحساسات العذبة التي تشرق في النفس، في رضا وسماحة وحبور، ويرسم لوحة مبهجة كلوحات الأطفال، ترى النور في ذهب الغيوم. وأوراق الأشجار، وكأنّ نهر السماء قد فاض على الضفاف، وكأنّ موجة الفرح قد جازت كلّ الحفافي، وكلّ ألوان اللوحة تمجّد النور المتعالي وعطاءه الذي ينتشر في الكون والقلوب معاً، وكلّما أشرق، تضاعلت الظلمة، واختفت الظلال - وهذا يفسّر غياب الظلال عن لوحات طاغور التصويرية كما سنجد -.

وليس النور انعكاساً للبهجة فحسب، فهو يتلألأ في دموع الحزن، لأنّ الحزن ليس وطناً معتماً تهجره الألوان، بل هو نصيب المرء من متاع الدنيا، وعليه أن يرى النور اللامع في الدموع، لالعمّة، ولاسيما أنّ هذا النصيب قادم من يديّ الحبيب:

«إنّ نصيبي من متاع هذه الدنيا سوف يأتي من يديك،

كذلك كان وعدك.

ولهذا فإنّ نورك يتلألأ فوق دموعي»⁽²⁾.

ويصبح طموح العاشق أن يتحول إلى لهب، ففي اللهب حرارة محرقة، تماثل حرارة الوجد، وفيه تسام إلى السماء يحاول ملامسة أوتار المطلق، وهو يؤول إلى رماد مثل قلب العاشق، لذلك يغني طاغور هذا اللهب، وقد رأى فيه الحرية والحب والسلوك نحو النور الأعظم، ورأى فيه جنوناً مغرياً، لأنّ درب العشق لا يحتمل العقل:

«أيّها اللهب، يا أخي، إنني أغني لك أغنية النصر.

أنت صورة خصيبة متألّنة للحرية المخيفة.

إنّك تمدّ ذراعيك إلى السماء وتمسّ بأناملك الثائرة، أوتار المعزف.

إنّ موسيقا رقصك لرائعة.

حين تنتهي أيامي، وتفتح الأبواب، فإنّك ستحرق أوتار يدي ورجلي، حتى تصير إلى رماد.

سيُتحد جسمي بك ويؤلف معه كلّاً واحداً، وستعصف زعازع جنونك بقلبي وستتفجّر في دفقة واحدة، الحرارة المحرقة، التي كانت تكمن في حياتي، وتنحو إليك لتمتزج بشعلتك»⁽³⁾.

(1) روائع طاغور - 89.

(2) المرجع نفسه - 137.

(3) المرجع نفسه - 160.

والصورة الكلية التي ينسجها طاغور للهب لاتعتمد على المشابهات والمحاكاة، وإنما تعزف على وتر الإيحاء الصوفي الذي يطمح للتصعد نحو الباري، وهذا النور الذي يشع في القلب والروح، ماهو إلا نور الحب كما يؤكد في قصيدة من "جني الثمار":

«حين ترفع مصباحك في السماء فإنه يريق نوره على وجهي ويتطامن ظله فوقك. وحين أرفع مصباح الحب في قلبي، فإن نوره ينسكب فوقك، وأقبع أنا، في الظل، وحيداً»⁽¹⁾.

وهو يتخذ اتجاهين كما نرى: فيض من العلي نحو الأرض والإنسان، وتصعد من المرء إلى العلا، لذلك لاتغيب الظلال عن قصيدته، والظل ليس عتمة أو ظلمة، إنه حالة وسطى بين النور والعتمة، تمثل طموح الظلمة نحو النور، ونقاباً للنور الإلهي، يوحي من خلاله ولا يتجلى تجلياً كاملاً.

د- الصدى:

مثل كل المفكرين العظام؛ أمضى طاغور سنوات عمره باحثاً عن الحقيقة حيناً، ومنتظراً إشراقها في قلبه حيناً آخر.

وحين أدرك أن هذه الحقيقة موجودة، وأنها غير مادية، أيقن صعوبة تلمسها بالوسائل البشرية للبحث، وآمن أن صعوبة إثباتها لاتعني سهولة إنكارها، فوجودها في الكون مثل وجود الظل الذي لايقبض باليد، لأنه ليس موجوداً بذاته بقدر مايشير إلى موجود أسمى يعكسه الظل؛ وقد وجد رمز "الصدى" خير مايعبر عن هذه الحقيقة، وقد اكتشف هذا الرمز في عالم الطبيعة الرحيب معلّمه الثاني، عندما كان يزور إحدى مدن الهيمالايا، جالساً على حافة أخدود متأملاً القمم المغطاة بالثلوج، مصغياً إلى هدير الشلالات، ففاض في قلبه حنين إلى جوهر الحب وحقيقته. واعتملت في قلبه مشاعر متعدّدة غامضة لم يستطع أن يدركها على وجه التحديد، دعاها "صدى" في قصيدة من ديوان "أغاني الصباح" يقول فيها:

«إنّ أحبّك أيّها الصدى أكثر من أيّ شيء آخر.

أنت تلقي في نفسي الاضطراب والقلق،

وإليك يصعد أنين نايب!

أنت الذي أحبّ أن أسمع غناء الطيور من شفقتك،

وأسمع همهمة الشلالات، وأنصت إلى الموسيقى العميقة الخفية في البستان، وإلى

أغنية الكون كله.

ولكن، لماذا لا أستطيع أن أظفر بلمحة منك،

مع أنني أبحث عنك في كل مكان؟»⁽¹⁾.

ومع هذا النص الذي يحفّه الغموض، ويغرق في لجة من الأسرار العميقة ابتداءً طاغور مرحلة جديدة من حياته الأدبية والفكرية دعاها مرحلة "أغاني الصباح"⁽²⁾. ففي مطلع شبابه بكى قلبه قلة الزاد، وقاده هذا البكاء إلى التفجّع والألم والحزن الرومانتي الذي خيم على ديوانه الأول: "أغاني المساء" بيد أن قلبه تجاوز هذه الحواجز (نتيجة صدمة مجهولة كما يعبر) واستعاد معها صلته المفقودة بالعالم استعادة أعمق في "أغاني الصباح" وقصيدة "الصدى" السالفة التي توجت رؤيا جديدة لعالم الطبيعة، كشفت له أن لا معرفة يمكن أن تأتي من الخارج، وعلى الرؤى أن تتبع من الداخل، من القلب، فالصدى شعور في القلب حاول أن يجد شكلاً له في قصيدة، فلا ريب أن القصيدة غامضة، شكّلت لغزاً أشكل على الشاعر نفسه، وأخفق مرات في تحديد ماهية رموزها، حتى إنه أبدى الحسرة على الأيام التي كان يكتب فيها عن البحيرة أو زهرة اللوتس كتابة واضحة يفهمها كل الناس، وقد رأينا أن اسم الصدى وجد طريقاً إلى قصيدته عندما عجز عن إيجاد اسم آخر، لأنها لم تكن إلا شوقاً تولّد في قلبه، وتوقاً ولكن ليس إلى الأشياء في ذاتها، بقدر ما هو توق إلى تأثير هذه الأشياء في النفس، فالصدى «هو التيار الذي يجري من اللامحدود إلى المحدود»⁽³⁾.

إنه الحقيقة والخير، شيء غير ملموس يقربنا من أنفسنا، ويفرّ منا كالخيال إذا أردنا القبض عليه وامتلاكه:

«إنني أقنص الأيل الذهبي.

في ميسوركم أن تبتسموا - يارفاقي - ولكنني ألاحق الخيال الذي يفرّ مني.
وأعود فأفرغ الربي وأجوز الأودية وأهيم في بلاد مجهولة، لأنني أسعى وراء قنص الأيل الذهبي. وتقدمون إلى السوق وتبتاعون ثم تؤوبون إلى بيوتكم مزودين بالشرى، بيد أن نداء الرياح المشرّدة قد مستني، لأدري متى وأين.
لا يحك في صدري أي هم، فكل ما في حوزتي قد خلفته ورائي بعيداً.
وأعدو فأفرغ الربي وأجوز الأودية وأهيم في بلاد مجهولة، لأنني أسعى وراء قنص الأيل الذهبي»⁽⁴⁾.

(1) عياد. طاغور شاعر الحب والسلام - ص 26.

(2) ينظر: طاغور - ذكرياتي - 190.

(3) المرجع نفسه، 187.

(4) روائع طاغور - 273/272.

قد يظنّ الذين شغلّتهم تفصيلات البيع والشراء والتملك، أنّه يبحث عن وهم، بيد أنّ هذا السعي يملأ نفسه حبوراً، وإن لم ينل مراده:

«ينطلق من قلبي طيف رغبتي نفسها ثم يرقص.

ويرفرف الوهم البراق.

وأحاول الإمساك به، في عزمٍ، فيفوتني ويدعني ضالاً هيمان.

وأبحث عما ليس بوسعي الظفر به، وأظفر بما لأبحث عنه»⁽¹⁾.

ذلك أنّه ظلّ ظامناً إلى الأشياء البعيدة المنال. وروحه تهفو في توق إلى لمس أطراف المدى القصي:

«إنني متقدّ الشوق، يقظان، أنا غريب في أرض عجيبة.

إن زفرائك تتناهى إليّ لتهمس في أذني أملاً مستحيلاً

إن صوتك يعرفه قلبي كما لو كان قلبه.

أيها المجهول البعيد، يالللنداء الموجه المنساب من نايك»⁽²⁾.

ولعلّ الصدى يلخص جوهر ما يبحث عنه طاغور وهو لذّة الوصول إلى اللامحدود في المحدود، وإن بدا لغزاً عصياً في بعض الأحيان، لأنّ الشعر لا مأرب له في التفسير، هو تعبير فحسب عما في القلب، فإذا ماتتشتت عبير زهرة وثملت بطيبتها، فلا معنى لقولك لم أفهم شيئاً، لأنّ أريج الزهرة كالقصيدة، التي تملؤك حبوراً، من غير أن يكون غرضها حمل رسالة الفهم والإيضاح.

هـ- الوطنية:

ماكان للناسك الذي فتح قلبه للأكوان، أن يغلقه على بقعة واحدة هي الوطن، بيد أنّ مفهوم الوطنية في شعر طاغور، لم يعبر عن شعور مغلق (شوفيني) بالتفوق، فالرجل الذي لم يفرّق بين إنسانٍ وآخر أيّاً كان جنسه أو دينه؛ لم يكن يجد ميزةً في كونه هندياً أو بنغالياً، رغم اعتزازه بإرث الهند العظيم، لأنّه وجد فيه إرثاً إنسانياً.

والانتماء للإنسانية هو الذي كان يحفز طاغور للدفاع عن وطنه، إيماناً منه بأنّه يدافع عن مبدأ إنساني لا يخصّ الهند وحدها، وإنّما يخصّ حتى أولئك الغازين الذين أعماهم التملك عن الإنسانية ومبادئها.

(1) المرجع نفسه - 223/222.

(2) المرجع نفسه - 208/207.

فلم يعيش طاغور الصراع في قلبه، ولم يتخلّ في قصائده الوطنية عن الإيمان بالهند، بيد أنّ الألم اجترح فؤاده، واعتصر كبده لتحطّم المبادئ التي تقوم عليها البشرية، فوقف مناضلاً لخير هذه البشرية، رافضاً أن يكون العنف سبيل النضال.

فنبضت قصائده الوطنية بهذه القيم، وازدري العنف والمذابح البشرية التي توارت خلف رايات غريبة، كما في قصيدته "عُباد بوذا" التي كتبها عندما قرأ أنّ اليابانيين كانوا يصلّون في معابد بوذا ليبارك مذهبهم في أهل الصين ⁽¹⁾ يقول في قصيدة "عُباد بوذا":

«طبول الحرب تدقّ

ورجال يلوون ملامحهم لتروّع

ويصرون على الأسنان.

من قبل أن يندفعوا ليجمعوا لحماً بشرياً لمطبخ الموت

يمشون لمعبد بوذا الرحيم

يسألونه البركة.

وطبول الحرب تدقّ عالية: طق طق

والأرض تهتزّ...» ⁽²⁾.

وإذا كان في هذه القصيدة ذات الطابع الوطني - الإنساني، يدين الحرب والعنف بلغة مباشرة، متخلياً عن غابة رموزه التي اختفت وراءها معانيه، فإنه لم يتخلّ عن الجرس الموسيقي الذي بدا كموسيقا "المارش" العسكرية، ازدراء لقيم الحرب والبغضاء. ولم يغادر الصور الجميلة التي تنتمي في الغالب إلى عالم الطبيعة، كما في قصيدته "إلى إفريقيا" التي تنتهي بالأبيات الآتية:

«تسلّل إليكم هؤلاء الصيادون بفخاخ البشر

وحشيتهم أحدّ من أنياب ذئابكم.

وكبرياؤهم أشدّ عمى من غاباتكم المظلمة.

لقد تعرّى جشع المتمدّين الوحشي عن قسوته التي لاتعرف الخجل.

وبكيتم وخنقت صيحتكم

ودروب غاباتكم غدت موحلةً بالدموع والدماء.

بينما أحذية اللصوص المغطاة بالمسامير تترك آثارها التي لاتمحى على تاريخ عاركم

وعبر البحر لم تزل نواقيس الكنائس ترنّ في مدنهم وقراهم.

(1) ونعلم أنّ هؤلاء أيضاً يصلّون للربّ نفسه.

(2). عياد - طاغور شاعر الحب والسلام - ص 117

والأطفال يهددون في أحضان الأمهات والشعراء يتغنّون بأناشيد الجمال»⁽¹⁾.

يبدو التأثر العميق في هذه الأبيات قاسياً، فطاغور الذي ألف الطبيعة والجمال، والذي استقى سحر كلماته ونعومتها من معين الكون الواسع ووحدته الرقيقة، يتحول إلى شاعر يعبر عن الغضب -وليس البغضاء- والسخط، -وليس الكراهية- عندما يقف "المتدنّ" الغربي مليئاً بكبرياء وأنفة حضارته وفلسفته، خاشعاً في محراب الكنيسة، ومتغنّياً بأناشيد الجمال، ولكنّ الوحش فيه يكشف عن أنيابه، فيبدو أكثر توحشاً من حيوانات الغابات الإفريقية، ويهدم مبادئ الإنسانية التي لا يمتلكها وحده. ولا ريب أنّ الشاعر الذي شكر الله لأنّ نصيبه كان مع المظلومين لا الظالمين، والمقتولين لا القاتلين، لم يدخل نفق فقدان الأمل بالمستقبل، لأنّ الغرب لا يمتلك وحده هذا المستقبل الذي تمتلكه الأمم التي ماتزال مستضعفة، وعليها ألا تنسى في نضالها أنّ الغد سيقوم على مبدأ الحقّ لامبدأ القوة والأمر الواقع.

و- القصة الشعرية:

يقودنا التأمل في الأشكال الفنية التي أبدعها طاغور، إلى شكل أثّر لديه في التعبير عن الفكر الذي يحمله، والإحساس الذي يمور في قلبه، عندما اتخذ قالب القصة التي تروى شعراً، فكثرت القصائد ذات الطابع الدرامي، وهي ترمي إلى غاية لا يصرّح عنها طاغور تصريحاً مباشراً، وإنّما تتساب كما العبير إلى القلب، فالفكرة ليست هي غاية القصيدة أو القصة الشعرية، إنّما هي الموسيقى المنبعثة بالجمال، وثمة من ينتقد الدراما إذا ما دخلت إلى الشعر أو الموسيقى لأنها تقيد المطلق، وتحدّ الاندفاع الحر (كما في حالة الموسيقى التصويرية أو القصيد السيمفوني) لأنّ الأصل في الموسيقى أن تصل إلى مبتغاها الشعوريّ من غير المرور بدروب الفهم، فلست مطالباً بفهم قطعة موسيقية، إنّما يكون تذوّقها الجماليّ عبر الإحساس بأنغامها والانسجام مع التنوّع اللحني، لذلك تبدو الموسيقى التي تصوّر حدثاً سرديّاً أقلّ شأناً من الموسيقى المطلقة، فكيف نجا طاغور من فخّ الدرامية مع المحافظة على غموض شعره ورمزيته؟!

يروى طاغور في قصة شعرية من مجموعته "كيتجالي" عمّن مضى مستجدياً (أو مستجدية) حين لاحت مركبته الذهبية،⁽²⁾ فترفّ التعلّات في نفس المتسوّل مفكراً في أنّ

(1) عياد- طاغور شاعر الحب والسلام- ص 117.

(2) والضمير هنا يعود إلى عليّ غير مفارق لا يصرّح به طاغور ولكنّ علينا أن نستنتج على الدوام ماذا عنى بملك الملوك.

أيام بؤسه قد انقضت، وقد أقبلت عليه العطايا والخيرات: «وتوقفت المركبة حيث كنت أنتصب، وصافحتني نظرتك، فنزلت وأنت تبتسم، وشعرت أن حظّ حياتي قد أقبل أخيراً، ومددت فجأة، يدك اليمنى وقلت: ماذا لديك من عطاء؟

آه أيّ عبثٍ ملكي في بسط راحتك إلى المتسوّل لتستجدي منه! ولقد ارتبكت وحرّت، ثم تناولتُ، في خفةٍ، حبةً قمح صغيرة من جرابي وأعطيتك إياها. ولكن... كم كان عجبي كبيراً، آخر النهار، حين وجدت، إذ أنا أفرغ جرابي على الأرض حبةً صغيرة من الذهب بين كوم من الحبات الحقيمة وبكيت أحرّ بكاء، وتمنيت لو أنني أوتيت الجرأة لأهب لك نفسي كلها»⁽¹⁾.

لعلّ الدرامية تتضاءل إلى درجاتها الدنيا أمام المدّ الموسيقي، وطيف الإحساسات المنبعثة من هذه القصيدة، التي تتسلل إلى القلوب برشاقة، ولن يخطئ قارئها في إدراك الإشارة التي أومأت إليها والتي تدور حول صلة العبد بالخالق، عبر "العطاء" الذي يفكر فيه العبد تفكيراً مادياً ملموساً، ويغفل عن أشكاله الأوسع عندما يتحرّر المرء من عبودية التملّك ويتخذ من المحدود سبيلاً إلى اللامحدود، ويرى في البذل طريقاً يعود إلى تلقي العطاء الأكبر.

والفكرة نفسها نجدها في قصة شعرية أخرى من مجموعة "جني الثمار"، ولكنه أثر هنا أن يعرف بشخصيات قصته، في أسلوب شبيه بأقاصيص الرامايانا، وقصص شعراء الفياشنافا، حين تريد أن تمثل للأفكار الصالحة برواية القصص المعبرة، فالشخصية الرئيسة "غوفيندا" وهو "المعلم الأكبر" على عادة الديانات ذات الطابع الشرقي، والأخرى تلميذه المعتدّ بثرائه "راغونات". فيحاول هذا الأخير تقديم زوجي أساور ذهبية مرصّعين بالأحجار الكريمة، تقريباً من معلّمه الروحي، بيد أن أحد الأساور يفلت من يد المعلم وهو يعبث به بلا مبالاة، ويتدحرج في نهر "الجومنا" المتدفّق بغزارة. ويقفز التلميذ مذعوراً إلى النهر محاولاً استعادته، ولكنه يعود مخفّفاً، متعباً مبلّلاً وهو يقول لمعلّمه: «قد أستطيع مع ذلك، العثور عليه، إن أشرت إلى المكان الذي وقع فيه. وحينئذ رفع المعلم السوار الآخر، ورمى به إلى النهر قائلاً: إنه هناك»⁽²⁾.

ولا ريب أنّ الدرس الذي أراد المعلم "طاغور" إيصاله، هو مالم يفهمه التلميذ حول موضوع العطاء والبذل الحقيقي، والتحرّر من التملّك، وتجاوز عقدة الحيازة، لأنها تنقل قلب السابح في أنهار المطلق، وتعوقه عن الوصول إلى البحر الأعظم. ونحسّ من ثمّ

(1) روائع طاغور - ص 82.

(2) المرجع نفسه - ص 136.

بالشفقة على هذا التلميذ الذي لم يستطع أن يتخلص من سحر الذهب وسطوته. ونشعر بالرسالة التي يريد لها طاغور: الزهد الذي يحسّ بأنه يقربه من المطلق، ليس الانصراف عن الأشياء والحياة، بل التحرر من العبودية لها.

ولاتبعد التفصيلات القصصية والسردية في هذه القصيدة عبثاً، لأنها حملت الفكر، ولم يتقلها بالمباشرة، واغتنت بالرؤى، ولم تبرّد من حرارة الشوق، وشفافية الوجدان التي تمرور في قلبه.

ولاريب أن وحدة الفكر التي تشغل طاغور لم تكن تعني الرتوب بل كثيراً ما فاجأت القارئ بنهاية غير متوقعة، والنهاية هنا هي بيت القصيد، وواسطة العقد، ولطالما اهتم طاغور بـ "قفلة" قصائده لتكون كنغمة انتهاء أي قطعة موسيقية، كما في قصيدته (27) من جني الثمار التي تصور معلماً هندوسياً هو (ساناتان) يتخذ مجلسه للتأمل قرب نهر الغانج، وقد أتاه برهمي فقير يطلب صدقة، بيد أن المعلم يعتذر بعدم امتلاكه أي شيء، ولكن البرهمي يصرّ قائلاً: «لكنّ ربي "شيفا" تراءى لي في الحلم ونصحتني بأن أقصدك». وهنا يتذكر المعلم أنه وجد يوماً حجراً ثميناً وأخفاه بين حصباء الشاطئ، فأشار إلى البرهمي بمكانه، فأخرجه وهو يتعجب: «واقعد البرهمي الأرض، وحيداً يفكر حتى اختفت الشمس خلف الأشجار، وقاد الرعاة قطعانهم إلى الحظيرة. وحينئذ نهض قائماً وتقدّم، بتمهل، من (ساناتان) وقال له: أيها المعلم، هب لي أحقر ذرة من ذلك الثراء الذي يزدري ثراء العالم كله.

وألقى بالحجر الثمين في الماء»⁽¹⁾.

فالمتمسول البرهمي هنا قد فهم الدرس، وتمكّن من التغلب على رغبته في الاقتناء في نهاية المطاف ولا يغرب عن بالنا كيف يوظف طاغور شخصياته هندوسية أو برهمية أو بوذية، من غير أن يحفل بحقيقة الخلاف بين هذه الفرق، لأنها تعود في شريعته إلى وحدة.

وتطالعنا من خلال هذه المختارات القصصية حقيقة أن شعر طاغور لم يستطع أن يتخلّى عن "الحياة" ولم يستطع في تجربته الشعرية أن يكون مخلصاً لفكرته حول أغراض الفن والتي لآمانع لديه من أن تكون لعباً محضاً، فقصائده ليست بلاغية تماماً - كعطر الزهرة - وليست موسيقاً مطلقة في محراب الفن، بل هي إلى ذلك تحمل رسالة فكرية عظيمة تطمح للنهضة بالإنسان جمالياً وسلوكياً، وترمي إلى رفع شأن الإنسانية، من غير أن تهمل الشكل الجمالي والصور العذبة (كالشمس المتوارية خلف الأشجار،

(1) روائع طاغور - 147.

والنهر المتدفق برقّة بين حصباء الوادي) أو تتجاهل الجرس الموسيقيّ العذب الذي نحسّ به عندما نسمع قصائده في لغتها الأم، وحتى ماتبقىّ منه في ترجمته الأولى ثمّ الثانية، لأنّ الشعر لديه شكلٌ جماليّ قبل أن يكون تفكيراً، لذلك لم يقل "رابي" أن يتخلّى عن قوانين الشعر وقواعده العروضية الموسيقية؛ التي رأى فيها أجنحة لا تتقله ولكنها ترتفع به إلى آفاق الحرية.

ولاسيّما أنّه كان موسيقياً يحفل بالأنغام ويغنيّ شعره غناءً، على عادة شعراء الشرق القدامى وعندما تقرأ قصائده -حتى المترجمة منها- فإنّها تترك أثراً موسيقياً خفيفاً ناعماً يذكّرنا - كما يؤكّد أندرّه جيد في مقدّمة ترجمته الفرنسية ⁽¹⁾. بأغنيّة لشومان، أو بلحن (أريا) لجان سباستيان باخ. ولا تخفى إشارة "جيد" لـ (أريا) التي هي لحن ذو طابع صوفي شأن قصائد "جيتجالي" التي ترجمها، والتي تركت أثراً مشابهاً عند كلّ من قرأها، ولا سيما الغربيّون.

ولعلّ تجربة طاغور -التي تدفقت بسلاسة - في التعبير الشعريّ، مخرصةً لفكره الذي انطلق منه جماليّاً، وهي تجربة صاغها الوجدان لالعقل، فهل تمكّن جبران في تعبيره الشعريّ من أن يكون مخلصاً لفكره؟ وأن ينطلق منه في تجربته الشعرية؟

تجربة جبران الشعرية:

تشكّل الإبداع الجبراني في إطار تراث فلسفيّ معين، وفي أطر تراث أدبيّ، ترك أثره فيه: قبولاً، ورفضاً، ولعلّ الينايع الفلسفية الأصلية - التي تركت أثراً في إبداعه الشعريّ خصوصاً - تقع في المشرق الإسلامي الذي تأثر بدوره بالأديان الهندية والفارسية القديمة، فقد عرف جبران -كما لحظنا في حديثنا عن فكره الجمالي- الفلسفة الإسلامية، ولا سيّما ابن سينا وقصيدته الصوفية عن هبوط النفس، وكان ابن سينا فيلسوفاً أرسطياً، وتلميذاً نجيباً لمدرسة ارتبطت بالواقع العلمي، كما ترك التصوف الإسلامي أثراً واضحاً بيناً في أفكاره وأشعاره، ووجدت المؤثرات المشرقية الهندية سبيلاً إليه - سواء عبر إرثه الإقليمي أو بفعل بعض العوامل الطارئة في المهجر - في عقيدة تقمّص الأرواح - أو بتعبير أدقّ: التناسخ - التي نجدها في كثير من نتاجاته الأدبية - ولانغفل عن مصدرين مهمّين من مصادره الثقافية التي تركت في كتاباته تأثيراً كبيراً وهما الثقافة الدينية المسيحية، والحركة الرومننتية الغربية. فقد تلقّى جبران تعليمًا في مدرسة الحكمة المارونية، وكان تأثير رجال الدين فيه سيئاً، بيد أن أسلوب العهدين القديم

(1) ينظر: روائع طاغور -26.

والجديد، في ترجمتهما العربية، سحر جبران وطبع أسلوبه بطابع توراتي ومزموري، وصبغ لغته بصبغة شرقية لاتخلو من غرابة في بعض الأحيان.

أما الرومنسية التي استقاها من فرد هولاند داي حيناً، ومن أكاديمية جوليان في باريس حيناً آخر، ولا سيما "ويليم بليك" و "بيتس" الإنكليزيان رائدا الرومنسية الإنكليزية، فقد تركت فيه سماتها الكئيبة الانعزالية، حتى اتهم بإدخال هذا التشاؤم إلى الأدب العربي كما يؤكد. محي الدين صبحي: «إنّ جبران نقل إلى الأدب العربي مرض العصر⁽¹⁾، فابتلى أدبنا بالسوداوية والركاكة، وسقط جبران في وحل الطائفية الإقليمية، وأساء إلى الأدب من حيث كونه لم يتقيد بقواعد الأجناس الأدبية: الشعر المنثور، قصيدة النثر، القصة الشعرية...»⁽²⁾.

ولا ريب أنّ اضطراب الحياة الأدبية في البلاد العربية، لم يترك لجبران مجالاً لرسم معالم فلسفة واضحة، أو فنّ مستقرّ السمات، واضح المعالم، ولا سيما أنّ ثورته ضدّ الواقع المزري للأدب قد أورثته ضيقاً بالقوالب التقليدية السائدة في الشرق العربي، فاتّجه إلى أجناس لم تكن معروفة آنذاك، فكان رائداً فيها، ولا مرأى في أنّ المجدّد الفاتح سيقع في مزالق وهنات تصاحب كلّ من يأتي بجديد طريف غير مسبوق، لذلك سنُعرض عن الخلافات حول تعريف الفروقات الدقيقة بين هذه الأجناس - الشعر المنثور والنثر الشعري والخاطرة الشعرية - وسننظر إليها نظرة واحدة، مرتكزين إلى سعة صدر نظريات الأجناس الأدبية الحديثة، التي قاربت مقاربة كبيرة بين الأجناس، فلم تعد الفروق كبيرة بينها. ناهيك عن إبداعات جبران الإنكليزية التي ينظر إليها بلغتها الأمّ على أنّها شعر راق، بيد أنّ ترجمتها العربية تذهب بها إلى الأجناس النثرية، لأنّ الترجمة تضحي بالموسيقا وإيقاع المفردات التي كان جبران شديد الحرص عليها، وكثير الولع باختيار الألفاظ اختياراً موسيقياً موحياً، متأثراً بموهبته في فن التصوير، الذي يعتمد على الإحياء بالألوان والصور، فلجأ في كتاباته الشعرية إلى الإحياء بموسيقا الألفاظ وانطباعات الصور ولا سيما في أشعاره المنثورة - أو نثره الشعري! - فطُبعت كتاباته بلغة مختلطة سهلة التفلّت، تميل إلى الإنشاء والغموض والرمزية غير الشفافة أحياناً.

ويمكن تبين أربع مراحل مرّ بها إبداع جبران الشعريّ عموماً وهي بحسب تاريخها:

(1) المقصود به التشاؤم والسوداوية وتمجيد الألم. وقد سمي كذلك بسبب انتشار هذه السمات في فرنسا القرن التاسع عشر.

(2) من مقالة في مجلة الوحدة ع2/ تشرين الثاني/ 1984.

أ- الرومننتية:

تظهر هذه المرحلة بوضوح في بواكير إنتاجه المنشور باللغة العربية، ولاسيما خواطر "الموسيقا 1906" وبعض مقالات "دمعة وابتنسامة 1912" وقصيدته المطوّلة "المواكب" 1919. ولم يلق جبران نفسه في أحضان الرومننتية متأثراً بالغربيين -فحسب- بل لأنها، لاعمت مزاجه الكئيب وروحه الحزينة التي لم تألف البهجة، كما نجد في كلامه على الموسيقا- ومقام النهاوند تحديداً- : «يصف آخر نظرة من راحل عزيز، يمثل شكوى آلام مبرحة بين ضلوع قوامها لظى الشوق. النهاوند صوت من أعماق النفس الحزينة. نغم متجسم من مهجور يسأل عطفاً على رمقه قبل أن يضنيه البعاد، زفرات يائس أنشأتها المرارة وتنهدات قانط بثتها لوعة من أتلفه الصبر والتجلّد»⁽¹⁾. فكلّ الصور الشعرية التي أوحى بها هذا المقام الموسيقي تدور في فلك الحزن والكآبة واليأس، وتنتمي إلى أشواق محرقة، وتنهدات بائسة، وحبّ معذب. ولا يتردّد جبران في استخدام ألفاظ الأشباح والموت والوهم: «هي مجموع أصوات محزنة تسمعها فتستوقفك وتملأ أضلعك لوعة وتمثّل لك الشقاء كالأشباح»⁽²⁾. «وعندما يأتي الموت، ويمثّل آخر مشهد من رواية الحياة، نسمع الموسيقا المحزنة ونراها تملأ الجوّ بأشباح الأسي، في تلك الساعة الموجعة إذ تودّع النفس ساحل العالم الجميل وتسبح في بحر الأبدية، تاركةً هيكلها الهبولي بين أيدي الملحنين والندابين، فيتأوّهون بنغمات الحزن والأسف ويلحفون تلك المادة الثرى ويشيعونها بأحلام مفادها الضيم وأنشيد معناها الكمد واللوعة»⁽³⁾.

فالكآبة الشعرية التي لازمته، تبدو مرضية في صورته توقّد غريزة الموت لديه في هذه السنّ المبكرة، ولعلّها انعكاس لآلام حياته ومعاناته، إذ رأى في الموسيقا كلّ تلك الصور، وما كان ذلك لأنّ النهوند في ذاته حزين، بل لأنّه تلقّاه بأذن تألف الكآبة، وبفؤاد أضناه الضيم واللوعة، وولعه بالموسيقا ماكان ليخفّف عنه حدة الكآبة، بل تلازم مع نغمة الفقد⁽⁴⁾.

وفي هذا الكثير من الذاتية والتعبير عن تجربة موعلة في الخصوصية، لأنّه ألف الفقد، واعتاد رحيل الأحبة، فبدأ يرسم مشاعر الرحيل وآلامه، في شيء من التمرد والهوس بحب الحياة الصافية، والميل إلى الطبيعة وحياتها البريئة من دنس المدينة

(1) جبران، المجموعة الكاملة - 40/1.

(2) المرجع نفسه - 33/1.

(3) المرجع نفسه - 39/1.

(4) يذكر كتاب سيرة جبران أنه احتفظ بعود شقيقه الراحل "بطرس" وكان يدندن عليه بضع نغمات باكياً بين الفينة والفينة.

وتعقيداتها، فبحث عن عري الإنسان وأصالته الجوهرية الفطرية المتحررة من كل ما هو متمدن، لأنّ التمدّن هو الذي خلق ذلك الصراع بين الخير الفطري مع الشرّ المكتسب، وهذه الفكرة هي التي تسيطر على مطوّله الشعرية "المواكب" التي أدار فيها ما يشبه أن يكون حواراً بين تيارين متعاكسين يمثلان مجموعة من الثنائيات التي لم تكن قد وجدت ما يوحدّها سوى "الغاب"، فعبر في الأول -على بحر البسيط- عن ذلك الصراع الذي يقوم في نفسه ويحتدم في الحياة بين شتى المتناقضات من خير وشرّ، وعدالة وظلم، وجمال وقبح، وغيرها. يفتتحها على النحو الآتي:

وَالْخَيْرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوعٌ إِذَا جُبِرُوا	وَالْشَّرُّ فِي النَّاسِ لَا يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا
وَأَكْثَرُ النَّاسِ آلَاتٌ تُحَرِّكُهَا	أَصَابِعُ الدَّهْرِ يَوْمًا ثُمَّ تَتَكَسَّرُ
فَلَا تَقُولَنَّ هَذَا عَالَمٌ عَلِمَ	وَلَا تَقُولَنَّ ذَاكَ السَّيِّدُ الْوَقْرُ
فَأَفْضَلُ النَّاسِ قَطْعَانٌ يَسِيرُ بِهَا	صَوْتُ الرُّعَاةِ وَمَنْ لَمْ يَمْشِ يَنْدَثِرُ ⁽¹⁾

فالتيار الأول الذي رأى فيه بعضهم "صوت شيخ" يتبرّم بالحياة وما فيها من شرّ وذلّ وقبح ورياء، فالحب لا يبدو فيها حقيقياً، إنّما هو غطاء لل رغبات الدنيئة في النفس:

وَالْحُبُّ فِي النَّاسِ أَشْكَالٌ وَأَكْثَرُهَا	كَالْعُشْبِ فِي الْحَقْلِ لَا زَهْرٌ وَلَا ثَمَرٌ
وَأَكْثَرُ الْحُبِّ مِثْلُ الرَّاحِ أَيْسَرُهُ	يُرْضَى وَأَكْثَرُهُ لِلْمُدْمَنِ الْخَطَرُ
وَالْحُبُّ إِنْ قَادَتِ الْأَجْسَامُ مَوَكِبَهُ	إِلَى فِرَاشٍ مِنَ الْأَغْرَاضِ يَنْتَحِرُ ⁽²⁾

وهذه هي النغمة السائدة في الصوت الأول للمواكب، ويبدو التعبير فيها بعيداً عن الرشاقة، بل إنّ الخيال يبدو فيها متكلفاً، والصور مكبّلة، لعلّ ذلك بسبب استخدام جبران للوزن العروضي الذي أتقنه حرفة، ولم يتقنه طبعاً، فبدأ واضحاً طغيان صوت العقل على موسيقا الإحساس وظهر جلياً طغيان الفكر على الشعر فيها، من خلال رغبته بمتابعة القضايا الكبرى للإنسان من ولادته إلى موته، وهذا ما أفقد الشعر رونقه، وبدأ خطاباً خلقياً مضجراً. نجا منه الصوت الثاني في القصيدة الذي نسجه على "مجزوء الرمل" فتسمعه عقب كل قضية يتبرّم بها الصوت الأول، فيأتي الصوت الثاني من عالم بعيد يبدو ظاهراً أنه عالم الطبيعة والغاب، وفي الحقيقة هو عالم الألفة والصفاء والنقاء الذي يحلم به، وكأنّه "اليوتوبيا" الخاصة بجبران حيث لامتناقضات ولاصراخ، حيث وحدة روحية لاباطن لها ولا ظاهر، ولا خير ولا شرّ وإنّما استسلام كامل إلى المصير الكوني الهائئ المتسامي فوق الثنائيات، وهي عودة رومنتية حاملة إلى عالم الذات،

(1) جبران، المجموعة الكاملة - 353/1.

(2) المرجع نفسه - 359/1.

واستغراق للخيال في تلميحات وإشارات، فإذا تحدّث الصوت الأول عن السكر، أجاب الثاني:

لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ سَكْرٌ	مِنْ مُدَامٍ أَوْ خَيْالٍ
فَالسَّوَاقِي لَيْسَ فِيهَا	غَيْرَ إِكْسِيرِ الْغَمَامِ
إِنَّمَا التَّخْدِيرُ ثَنَدِيٌّ	وَحَلِيلُ بَلَاءِ الْفَطَامِ
فَإِذَا شَاخُوا وَمَاتُوا	بَلَّغُوا سَنَ الْفَطَامِ ⁽¹⁾

وإذا شكّا الأول من غياب العدل في الأرض وسيادة الظلم، ردّ الصوت الثاني:

لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ حُرٌّ	لَا وَلَا الْعَبْدُ الذَّمِيمُ
إِنَّمَا الْأَمْجَادُ سُخْفٌ	وَفَقَّاقِيْعٌ تَعُومُ
فَإِذَا مَا اللَّوْزُ أَلْقَى	زَهْرَهُ فَوْقَ الْهَشِيمِ
لَمْ يَقْلْ هَذَا حَقِيرٌ	وَأَنَا الْمَوْلَى الْكَرِيمُ ⁽²⁾

وتبدو الموسيقى هنا أكثر رشاقة، بيد أنّ التعبير يغرق في الإيحاء والتلميحات والإشارات الكلامية الرامزة إلى أفكار ماورائية تعود بنا إلى الخيال الشرقي المستغرق في وصف الجنان والنعيم واعتماد "لازمة" شعرية تعود إثر كلّ مقطع شعري، وتتكرّر في إيقاع موسيقيّ شبيه بالموشح يشي بمزاج جبران وميله الطبيعي للإيقاع والموسيقا. فتراه يكرر أعطني الناي وغنّ بعد كل مقطع، كقوله بعد الحديث عن السكر في الأرض والسكر في الغابات:

أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِّ	فَالْغِنَا خَيْرُ الشَّرَابِ
وَأَنْبِيْنَ النَّايَ يَبْقَى	بَعْدَ أَنْ تَفْنَى الْهَضَابُ ⁽³⁾

أو قوله بعد الحديث عن الدّين في الأرض وغيابه في الغاب:

أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِّ	فَالْغِنَا خَيْرُ الصَّلَاةِ
وَأَنْبِيْنَ النَّايَ يَبْقَى	بَعْدَ أَنْ تَفْنَى الْحَيَاةُ ⁽⁴⁾

والعودة إلى الناي مراراً توحى بعودة الإنسان إلى منبعه الفطري وبرأته الأولى، ولأسيماً أنّها تترافق مع نغمة "البقاء" فدائماً أنين الناي يبقى، في مواجهة فناء العالم الأرضي، وناي جبران وثيقة الصلة بإرث شرقي ثري، رأى فيها من الإيحاءات

(1) جبران، المجموعة الكاملة - 354/1.

(2). المرجع نفسه 357/1.

(3) المرجع نفسه. 354/1.

(4) جبران، المجموعة الكاملة. 355/1.

والإشارات ما اختزل فكراً وجدانياً يحنّ إلى منبعه حنين الناي إلى غابتها، ويرى في هذه الألفة الغريبة بين وجودها الحسي المادي، ونغماتها الروحانية المتسامية، شكلاً من أشكال ألفة جسد الإنسان وروحه، بيد أن هذا الجسد يفنى وما يبقى منه هو "الأنين" و"الغناء" وكلاهما تعبير موسيقيّ، والناي تعود بجبران إلى الطبيعة وعالم الفطرة والعري الذي يمثل الخير الحقيقي، ويرفع هذا التعبير عن المطالب الدنيوية الدنيئة، متعشّقاً المثل والقيم السامية، وتبدو الذاتية الرومانتية هنا ليس في تعبيرها عن تجربة جبران المعيشة، بقدر ما هي تعبير عن حلم يعيش حوله ولا يجرؤ على اقتحامه، فكان يؤثر على الدوام التأمل في الموجودات ومراقبة العالم الخارجي والتعويض -شعرياً- عن الخوض في غماره.

هذه المنطلقات الرومانتية في أدب جبران -وعني حبّ الطبيعة والفطرة، والمزاج العاطفي والكآبة- تصعدت في مرحلة تالية إلى:

ب- الثوريّة الرفضية:

وفي هذه المرحلة يتخلّى جبران عن عزلته، ويندفع في غمار الحياة ثائراً مدمراً كلّ فساد فيها، وقد ردّ كثير من الباحثين هذه الثورة إلى تأثره بـ "نيتشة" وكتابه: "هكذا تكلم زرادشت" وفي الحقّ أنّ الرومانتية تصعدت لديه لتكتشف أنّ القوة تكمن في الروح، الروح الخاص للمراء، والروح العام في الكون، وخير مثال عن هذه المرحلة كتابه "العواصف" الذي جمع فيه مقالات شتى وخواطر، يجمع بينها - كما يوحي اسم الكتاب- إحساس بأنّ الإصلاح لا يكون إلّا بعاصفة مدمرة تزيل كل مظاهر الرداءة والقبح من الحياة، مثل مقالاته: "حفار القبور"، "قبل الانتحار" "في ظلام الليل" "الأضرار المسوسة" وفيها يظهر ميله للهدم من أجل البناء، ونزعتة التدميرية من أجل إعادة الخلق، وكأنّه كان يحلم بطوفان - كطوفان الكتب المقدسة- يخرّب ما بنته مدنّية الأقوام من شرّ، ويهدم مؤسسات القيم التي أفسدها الإنسان بمطامعه، فطبعت لغته بمفردات شرسة، وصور قاسية، مثل خاطرته "يابني أُمّي" التي يخاطب بها قومه السوريين، ثائراً على سكينتهم وخشوعهم وقعودهم عن طلب المجد والعظمة: «ماذا تريدون مني يابني أُمّي؟ تريدون أن أبني لكم من المواعيد الفارغة قصوراً مزخرفة بالكلام، وهياكل مسقوفة بالأحلام؟ أم تريدون أن أهدم ما بناه الكاذبون والجبناء وأنقض مرفعه المراءون والخبثاء؟

ماذا تريدون أن أفعل يابني أُمّي؟

أأهدل كالحمام لأرضيكم أم أزمجر كالأسد لأرضي نفسي؟⁽¹⁾.

وهذه المقابلة بين هديل الحمام - وهو ما يرضي أمتته المستكنة - وبين زمجرة الأسد - وهو ما يرضي روحه الثائرة - تلخص رغبته في التدمير، وتعبيره عن غضب يؤمن معه أن لاسبيل إلى السكينة والسلام؛ بل هو الهدم والنقض لا الغناء والنوح، وعندما يعبر عن أحاسيسه بصيغ إنشائية استفهامية فهي ترمي إلى تهكم شديد اللهجة، واستنكار قاس لحال أمته التي استسلمت لواقع مرّ يحكمه تحالف بغيض بين سارقي المال، وسارقي الروح، «أرواحكم تنتفض في مقابض الكهان والمشعوذين، وأجسادكم ترتجف بين أنياب الطغاة والسفّاحين، وبلادكم ترتعش تحت أقدام الأعداء والفتاحين، فماذا ترجون من وقوفكم أمام وجه الشمس؟»⁽²⁾.

ولم يكن عفواً سيطرة مفردات (الهدم - النقض - البكاء - التدمير - الموت - السيوف - الرماح..) على صورته، لأن إرادته الشعورية في الهدم، صاحبته رغبة لاشعورية بالتدمير على المستوى الشخصي، فعكس أدبه حالة فوضى تعيشها روحه، ورغبة تدميرية صارخة تحاول إفناء الجسد بتدخين مايزيد عن 40 لفافة في يوم واحد!⁽³⁾.

ولعلّ هذه الثورة صورة من صور يأسه وقنوطه، وإحساسه بالانفصال عن العالم الذي يحبّ، وتداعي أحلامه بسبب انصراف الناس عنه، وعدم مبالاتهم بما يقول ويفعل، كما يعبر في خاطره "بين ليل وصباح" : «اسكت ياقلبي فالفضاء لايسمعه. اسكت فالأثير المثلث بالنواح والعيول لن يحمل أغانيك وأناشيدك.

اسكت فأشباح الليل لاتحفل بهمس أسرارك وموابك الظلام لاتقف أمام أحلامك.

في الحلم رأيت شحوراً يغرد فوق فوهة بركان ثائر.

ورأيت زنبقة ترفع رأسها فوق الثلوج.

ورأيت حورية عارية ترقص بين القبور.

ورأيت طفلاً يلعب بالجماجم وهو يضحك»⁽⁴⁾.

فصدوف الناس عن كلماته وأغانيه أقص مضجعه وآلمه، فانصرف إلى الوهم وعالم الأحلام ليتحدّى الشرّ والرذيلة الموجودين في العالم، منتصراً للفضيلة والفطرة النقية التي تأتي في صورة زنبقة حيناً، وفي صورة حورية عارية - والعري صنو الفطرة السليمة - أو في صورة طفل لم تعبث المدنية بفطرته بعد.

(1) جبران، المجموعة الكاملة. 390/1.

(2) المرجع نفسه. 392/1.

(3) ينظر - الشعلة الزرقاء - ص 83.

(4) جبران، المجموعة الكاملة 399/1.

وأصدق اسم يمكن أن نطلقه على جبران في هذه المرحلة: هو "حفار القبور" الذي اتخذ حرفة في مقالة في "العواصف" في مكان أسماء "وادي ظل الموت" وهذه الشخصية المتمردة، تعشق الحياة، ومن ثم يفودها هذا العشق إلى عداء النفوس والذوات الميتة، ومواراتها التراب ضاحكاً غير آسف أو باك كما يؤكد في "المجنون" في خاطرة أسماها "حفار القبور":

«بينما كنت يوماً أدفن ذاتاً من ذواتي الميتة، إذ وقف بي حفار القبور وقال لي: "أنت هو الرجل الذي وقع بقلبي دون جميع الذين يأتون إلى هذه المقبرة... إن سواك يأتي باكياً ويعود باكياً، أما أنت فإنك تجيء ضاحكاً وترجع ضاحكاً»⁽¹⁾.

فلم يكن آسفاً على التخلص من الذات الميتة، بل كان سعيداً بذلك، يلتذّ بالدفن وقلع "الضرر المسوس"، وكأنّها حالة التذاذ فني بالألم، أو تعبير عن نزعة مازوشية كما في خاطرة بعنوان "المصلوب" من كتاب المجنون: "هدأ الصلب من ثورة نفسي" و «اذكروا ابتسامتي هذه ولا تذكروا شيئاً غيرها. فأنا لا أكفر عن ذنب، ولا أسعى إلى تضحية، ولا أربح في مجد وليس لي ما أصفح عنه، ولكنني قد عطشتُ فسألتكم دمي شراباً، وهل من شراب يبرد غلة المجنون إلا دمه؟»⁽²⁾.

ناهيك عن تماهيه في هذه الخاطرة مع المصلوب الأول: المسيح، الذي تمعن الأنجيل في وصف آلامه وعذاباته قبل الصلب وفي أثناؤه، وترى فيها تكفيراً عن خطايا البشرية، وما هي إلا ميل جمعي للتذذ بالألم، ولا سيما أن وصف الآلام يؤلم عندما يتمثل المرء الألم، ويسعد حين يدرك أنه بمنجاة منه.

وتحمل هذه المرحلة بذوراً للمرحلة التي تليها وهي:

ج- التعليميّة الحكميّة:

وفيها ينحو نحو الحكم والأمثال، ويتخلّص نهائياً من أنماط الشعر التقليديّ العربيّ مع ولوجه عالم الكتابة باللغة الإنكليزية ولا سيما في "المجنون" و "السابق" و "التائه" فثمة ما يربط هذه الثلاثية معاً، إذ كانت بواكير كتابة جبران باللغة الإنكليزية التي لم يكن يتقنها تماماً، وكانت ماري هسكل تجري بعض التعديلات الأسلوبية قبل النشر ولذلك لم يأت بيانها الإنكليزيّ في هذه المؤلفات بجديد على مستوى الشكل الفني، بيد أن بساطة اللغة وبدائيّتها لم تكن تعني ضحالة المحتوى، الذي كان راقياً، شدّ القراء بلغة تشبه لغة الكتب المقدسة، وطابع شرقيّ غريب عن اللغة الإنكليزية، إضافة إلى احتفاء جبران

(1) المرجع نفسه، 26/2.

(2) المرجع نفسه 35/2 - 36.

بالألفاظ ذات الجرس الموسيقيّ الناعم، والأتكاء على لغة إيحائيّة غامضة، وصور مستمدّة من عالم الطبيعة، وقصص شعريّة تحمل حكماً وأمثالاً.

و يبدوّها جبران دائماً بالتعريف بالعنوان الذي هو شخص "لاينتمي" إلى ظاهر المجتمع ويتمرّد على قيمه، رغبة في العودة إلى فطرة الإنسان النقية، ف "المجنون" يبدأ بمقدّمة شعريّة يشرح فيها كيف صار مجنوناً عندما صا يوماً من قديم الأزمان ليجد: «أنّ جميع براقعي قد سرقت - البراقع السبع التي حكّتها وتقنّعت بها في حيواتي السبع على الأرض»⁽¹⁾. وبعد أن يصفّح وجه الشمس بوجهه العاري من البراقع، تلتهب في صدره محبتها، ويصير مجنوناً في عرف الناس بيد أنّه يجد بجنونه الحرّيّة والنجاة من أن يدرك الناس كيانه «لأنّ الذين يدركون كياننا إنّما يستعبدون بعض مافينا»⁽²⁾. وقد استشهد بهذه العبارة الشعريّة في إحدى رسائله لمي زيادة، مؤكّداً أنها تعبّر عنه⁽³⁾. وبرغم نفوره من الاختلاط بالآخرين والمحافظة على المسافة التي تفصله عنهم، فإنّه بدا أكثر ثقة بالإنسان، وبالذات الإلهية فيه كما يؤكّد في مقدّمة السابق: «منذ البدء ونحن سابقو نفوسنا، وسنبقى سابقي نفوسنا إلى الأبد. وليس ما حشدنا ونحشد في حياتنا سوى بذور نعدّها لحقول لم تفلح بعد. نحن الحقول ونحن الزارعون. نحن الاثمار ونحن المستثمرون.

عندما كنت يصاح فكرة هائمة في الضباب كنت هنالك فكرة هائمة مثلك، فنشدتك ونشدتني، فكانت من تشوّقاتنا الأحلام، والأحلام كانت زماناً بلا قيود، والأحلام كانت فضاءً بلا حدود»⁽⁴⁾.

وكأنّ روحه بدأت تتلمّس شيئاً من الوحدة التي تشدّ الإنسان إلى الكون، وتخلّى عن نرجسيّته قليلاً ليلحظ الآخر بعين الاهتمام والرضا، وكأنّ الحكم التي اعتاد أن يلقيها والمواعظ التي أراد أن يعلمّها، بدأت تترك فيه أثراً، وشرع يتغنّى المحبة ويتقبّل الآخر مثل ناسك شرقي.

هذه الشخصية التي تشبه "معلّماً" من معلّمي الشرق، بدت غير واضحة المعالم في المجنون، ومبهمة في السابق، بيد أنّها بدت أكثر وضوحاً في التائه، كما يصفه جبران

(1) جبران، المجموعة الكاملة 9/2.

(2) المرجع نفسه 9/2.

(3) ينظر: الشعلة الزرقاء - ص 38.

(4) جبران، المجموعة الكاملة. 47/2.

غير مهمل ثيابه ومحياه: «التقيته على مفترق الطرق، وكان رجلاً معدماً لا يملك سوى ثوبه وعكازه، تعلو محياه مسحة ألم عميق»⁽¹⁾.

ولعل هؤلاء "المعلمين" بما يحملونه من سمات وعظية حكمية، إرهاباً بـ "النبي" اللاحق الذي سيحقق توحيد المتناقضات كلها.

والطابع الغالب على هذه الخواطر في الكتب الثلاثة؛ هو طابع الحكاية الرمزية، ولا يذهبن بنا الظن إلى أن جبران قعد عن ثورته، بل إنه استمر في تمرده الهادئ ولا سيما في وجه رجال الدين الذين نالوا النصيب الأكبر من سخريته كما في قطعة "الناسكان" و "الكلب الحكيم" و "الطموح" التي تروي حكاية عن التناقض الموجود في الحياة إذا ما نظرنا إليها من الجانب الضيق، فموت أحدهم أنعش جيوب حائك الأكفان ونجار التوابيت وحفار القبور، الذين مضوا يقصفون في حانة وينفقون كثيراً من المال، مما دفع زوج صاحب الحانة إلى التعليق: «حبذا لو يسعدنا الحظ في كل يوم بمثل هؤلاء الزبائن الشرفاء، فإننا نتمكن وقتئذٍ من إعفاء ابننا الوحيد من خدمة هذه الحانة القذرة ونستطيع تعليمه ليصير في المستقبل قسيساً»⁽²⁾ ولا شك أن التناقض الذي تركه الموت من حالة الفرح والجدل يثير تساؤل المتأمل، ويحفز ذهن المتبصر للغوص فيما وراء هذا التناقض، غير أن المسوخ الوحيد لحشر رجال الدين في هذه الحكاية هو الكراهية لهم التي صدرت عن لاشعور عميق، ولعلّه أن يكون جمعياً في كراهية هذه الفئة التي رآها جبران طفيلية.

وكثيراً ما كان يتكلف "الدراما" ليظهر إيمانه بالتقمص كما في قصيد بعنوان "سبعون"، تدور حول فتى شاب يخاطب أميرة سبعينية بكلام الحب، ولكنها تصده لفارق السن بيد أنها وهي على فراش الموت تردد:

«ياحبيبي! ياولدي الحبيب، ياشاعري الشاب، ربما كان لنا أن نلتقي بعد مرة ثانية- ولكني لن أكون عندئذ في السبعين»⁽³⁾ وغير بعيد أن تكون تسويغاً نفسياً من جبران الذي ألف الصلة بنساء يكبرنه سناً. وتذكرنا هذه الخاطرة العشوية، بتلك القصيدة التي افتتح بها طاغور مجموعته البستاني، بيد أن الفارق بعيد في شعريّة اللغة وغنائيتها، وتكلف التقمص الذي جاء به جبران، في حين انسابت قصيدة طاغور برقّة، من دون أن تهمل الجانب الحسي الذي يمور في الإنسان:

«الملكة: ماذا تتوقع أن أكلفك به مثل هذا الوقت المتأخر؟

(1) جبران، المجموعة الكاملة، 397/2.

(2) المرجع نفسه، 21/2.

(3) جبران. المجموعة الكاملة، 442/2.

الخدم: اجعليني بستانياً في حديقة أزهيرك.

الملكة: يا هذا الجنون!

الخدم: سأتخلّى عن أيّ عمل آخر.

سأرمي برماحي وسيوفي، في التراب. لاتبعني بي إلى ساحات قصيّة، ولا تطلبني إلى فتوحات جديدة، ولكن اجعليني بستانياً في حديقة أزهيرك.

سأقصر نفسي على خدمتك في أيام فراغك.

سأحتفظ بعشب الدرب ندياً طرياً، حيث تمرّين صباحاً، وحيث تنعم قدمك في كلّ خطوة من خطاك ببركة الورد المتشوّف إلى الموت»⁽¹⁾.

ويمضي الخادم في عطاياه النابغة من القلب في نشيد غنائي جميل، فيستجاب دعاؤه في نهاية المطاف، لقد أوصل طاغور رسالته في المحبة والعطاء العاشق بصور جميلة زاهية، غير متكلّفة، بيد أنّ جبران بدا عقلياً خالياً من المشاعر وهو يقنعنا بأنّ الحبّ يتجاوز المعايير البشرية الضيقة، فكانت عبارته أكثر ضيقاً، وحكايته شديدة التكلّف، بسبب نزعتة للوعظ وبثّ الحكم والتعاليم.

ولكنّه - بين الفينة والفينة- يخرج عن أسر التعليم، وتتدّ عنه أصوات وإيقاعات موسيقيّة، تزخر بالخيال واللغة العذبة ولا تضحّي بالمضمون السامي، من مثل قصيدته على لسان محتضر يخاطب شوحة تترصدّ موته حتى تأتي على جسده، فقد جاءت عباراته فيها مترعة بالشعرية، وحفلت بالصور المبتكرة إلى ما فيها من خطاب إنسانيّ رقيق ينمّ على حساسية مفرطة إزاء الحياة والموت، مثلما يمشي برغبة عارمة في الموت يهوّن منها إيمانه بأنّه لن يفنى بفناء الجسد، يقول مخاطباً الشوحة:

«إنّني أضنّ بجوعك أن يترقّب تصرّم هذه الهنيئات،

لأنّ هذه القيود - وإن كانت من اللهات - فإنّ كسرهما لعسير.

إنّ رغبتني في الموت، وهي أبعد رغائبي - مقيدة بسلاسل رغبتني في الحياة، وهي

أدنى رغائبي،

عفوك أيّتها الرفيقة، فإنّني متماهل بطيء»⁽²⁾.

ويفصح في هذه القصيدة عن نضج ووعي بحقيقة الحياة والموت، وإدراكٍ لحقيقة تجربة الإنسان في التعلّق بالحياة، مثلما تأخذه غريزة أخرى نحو التعلّق بالفناء:

«هلمّي واغرزي منقارك في جنبي الأيسر،

(1) روائع طاغور 201-202.

(2) جبران، المجموعة الكاملة، 71/2.

وأخرجني من بين قضبان قفصه هذا الطائر الأصغر،

الذين لن يرفرف جناحاه فيما بعد.

بربك خذيه وحلّقي به في رحاب الفضاء.

هلمّي، هلمّي إليّ يا صديقتي،

فأنا مضيفك الليلة، وأنت ضيفي العزيز، فأهلاً ومرحباً»⁽¹⁾.

إنها من المرات النادرة التي تصالح فيها الفكر والشعر عند جبران، فلطالما عاش إبداعه هذا الصراع، وحاول مرات أن يفلت من أسر الفكر الذي كبّل شعره بالـ"كلمة" العظيمة التي أراد قولها، وخشي كثيراً ألا يسعفه الزمن بقولها. لذلك تراه ضحى بالشعر لأنه أراد أن تكون له رسالة فكرية، وأفق تربوي تعليمي إرشادي وصولاً إلى كتابه الأهم، والمرحلة الأخيرة في إبداعه الشعري.

د- الوحدة :

اكتملت الحلقة التي كوّنت جبران الشاعر بالمرحلة الأخيرة من إبداعه، مرحلة كتاب "النبي". فقد كانت كل كتاباته السابقة تجربة سبقت هذا الكتاب ومحاولات أقلّ توفيقاً لظهور بطل الكتاب (المصطفى) الذي تخلص من نشوز "المجنون" وتناقضات "السابق" وضياع "التائه".

ومع "النبي" بدأ يشعر بأن "كلمته" التي أرسل من أجلها بدأت تجد من يسمعها، وأن رسالته التي حلم بأن يؤديها بدأت تلقى الحواريين، ولم يكن ذلك من قبيل المصادفة، لأنّ هذا الكتاب توجّ مراحل من الصراع والنضال في سبيل الوحدة، فكان خلاصة التجربة الشعرية لجبران، إذ جمعت نضجه الكتابي في محاولة محاكاة أساليب الإنجيل، إلى نضجه المعرفي، فأحسن صياغة أفكاره بأسلوب شعريّ وعظمي، لطيف الوقع، توارت فيه صرخات الاحتجاج ضد مدنيّة الغرب خلف رجح الحنين إلى زمان مفقود، إنه كتاب في الأمل والتفاؤل، ونداء إنساني شجيّ للعودة إلى الفطرة الإنسانية العارية من الزيف، وليس غريباً أن يغدو كتاباً روحانياً عند عامّة القراء الأميركيين والإنكليز، الذين أخذوا يقرؤون فقراته عن المحبة والخير والعطاء والفرح وكأنّها صلوات، وكثيراً ما زينّت بطاقات الأعياد والأفراح والزفاف، وكأنّها مآثورات مقدّسة.

واتخذ جبران لكتابه هذا قالباً سردياً - يرى بعضهم أنّه يحاكي "هكذا تكلم زرادشت" لنييتشة - شبه قصصي، يفتتح بانتظار "المصطفى" سفينته العائدة به من "أورفليس".

(1) المرجع نفسه، 72/2.

واختيار اسم "المصطفى" العربي الذي هو اسم مفعول من الاصطفاء والاختيار يدلّ على مكانة هذا المختار عند من اصطفاه واختاره، والمقصود هنا الذات العليا، غير متجاهلين أنّه إحدى الصفات التي أطلقت على النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وتعمّد جبران إبقاءه بهذا اللفظ في النص الإنكليزي حرصاً على استدامة الإيهام (Almustafa)، أمّا مدينة أورفليس ذات اللفظ اليوناني، فإنّها تحيل إلى إرث فلسفي وموسيقي عظيم، ولاننسى أورفيوس الذي أراد استعادة زوجه من العالم السفلي وفشل، فراح يغني وينشد ما كان أصلاً للموسيقا، في الميثولوجيا اليونانية.

ويتعمّد جبران أن يوقع قارئه في تيه زمنيّ مكانيّ، ولا سيما عندما يحدّد الزمن في السنة الثانية عشرة، في اليوم السابع من شهر أيلول⁽¹⁾ لأنّ رسالة المصطفى لم تكن مقيدة بزمان أو مكان، وكأنّه يبني مدينة "فاضلة" تقوم على العودة إلى الطبيعة والفطرة، وتتشبّه بالمحبة التي تجعل الحياة حلماً. لذلك كانت المحبة الإيقاع الرئيس لكتاب "النبي" ولاسيما أنّها المفهوم المركزي لرسالة المسيح، وعلى الرغم من اللغة الإنجيلية للكتاب، فقد بدا كأنه "Allegory" (= قصة رمزية ذات طابع ديني) عن الحب والزواج والعمل والفلاحة والأولاد وغيرها، ولكنّها كتبت بلغة مجازية حافلة بالصور، وفقيرة بالدراما والأحداث ممّا يجعلها أقرب إلى عالم الشعر من أيّ جنس أدبي آخر.

وتجاوز جبران في هذه المرحلة الحوار الذي كان يدور دائماً بين نقیضين (كالغاب والمدينة في المواكب، والعقل والجنون في حفار القبور) ليصير إلى السرد الوعظي الهادئ الذي يعود إلى الطبيعة والتصالح مع المتناقضات، وتضحي هذه العودة كالعودة إلى الرحم أو الولادة الثانية التي لمّح إليها طاغور، هذا الرمز الذي كثيراً ما ألحّ عليه، يؤكّده في رسالة إلى مي زيادة: «أما "النبي" فكتابٌ فكرت به منذ ألف سنة، ولكنني لم أكتب فصلاً من فصوله حتى أواخر السنة الغابرة. وماذا عسى أقول لك عن هذا النبي؟ هو ولادتي الثانية ومعموديّتي الأولى، هو الفكرة الوحيدة التي تجعلني حريّاً بالوقوف أمام وجه الشمس، لقد وضعني هذا النبيّ قبل أن أحاول وضعه، وألّفتني قبل أن أفكر بتأليفه، وسيرني سبعة آلاف فرسخ قبل أن يقف ليملّي عليّ ميوله ومنازعه»⁽²⁾.

ورأى ميخائيل نعيمة في النبي انعكاساً مباشراً للرموز التي يعيشها جبران في حياته؛ فالمطرة (أو الميترا) هي ماري هسكل المرأة التي آمنت به فوراً من غير تردد، وأورفليس هي أمريكا بما فيها من تمدّن وجذب للمهاجرين وتنفير لهم في آن، حيناً إلى

(1) جبران، المجموعة الكاملة. 81/2.

(2) الشعلة الزرقاء، ص 57.

الوطن الذي ظهر هنا بصيغة الجزيرة الأم (إيحاء إلى لبنان)، وغاز نعيمة كل الغيظ أن يكون حضور جبران في الكتاب بصورة النبي "المصطفى" لأنه لم يبلغ في حياته الروحية المبلغ الذي يقربه من النبوة كما أراد أن يوحي من الكتاب (1).
وقد سادت كتاب النبي إيقاعات عدة لعل أهمها:

1- التصوّف:

وجد جبران في هذا الكتاب- وهذه المرحلة من حياته- أنّ جوهر الحياة يقوم على "المحبة" بمفهومها الشامل لتتنظم علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بباريه، كما يقول في أول خطب الكتاب:

«إذا أشارت المحبة إليكم فاتبعوها،

وإن كانت مسالكها صعبة متحدرة.

وإذا ضمتكم بجناحيها فأطيعوها،

وإن جرحكم السيف المستور بين ريشها.

وإذا خاطبتكم المحبة فصدقوها،

وإن عطلّ صوتها أحلامكم وبددتها كما تجعل الريح الشمالية البستان قاعاً صفصفاً» (2).

بيد أن أكثر ما يلوح في الخطبة السابقة رنة الحزن والألم، فتارةً مسالكها وعرة، وتارةً هي طائر يخفي بين ريشه سيفاً، لأنها تريد من الإنسان أن يجتاز امتحاناً قاسياً حتى يدرك أسرار قلبه، فيغدو جزءاً من قلب الحياة، فالألم ليس نقيضاً للذة عندئذ لأن المحبة بمفهومها الكلي لاتحفل بالمتناقضات و تفصل بينها، بل توحد كل ما يظنه المرء نقيضاً من فرح وحزن، وألم ولذة، وخير وشرّ، وفي هذا تطور كبير لعلاقة المرء بخالقه عند جبران، لأنّ هذه المحبة هي المحبة الإلهية:

«إذا أحببت فلا تقل "إنّ الله في قلبي"

بل قل بالأحرى: "أنا في قلب الله"» (3).

وفيها تتبدّد الرغبات الخاصة، وتذوب مثل جدول متدفّق يشنّف الليل بأنغامه. وتعكس اللغة الشعرية لجبران في هذه المرحلة تلاشي ضباب أناه الفردية- الذي ألحّ عليه كثيراً في السابق- عندما انفتحت في روحه كوة نفذت منها أشعة (أنا) الشاملة، وعبرت عن نضج في التجربة الشعورية حملته إلى ألفة مع العالم، وصلة شفيفة بعالم

(1) ينظر - ميخائيل نعيمة- جبران - ص 209 وما بعدها.

(2) جبران، المجموعة الكاملة. 87/2

(3) جبران، المجموعة الكاملة. 88/2.

الطبيعة تجعل كل سلوك فيها طقساً من العبادة، وقرباناً من المحبة، حتى عندما يضطر المرء لقتل كائن طلباً للغذاء، فإنه يقيم مذبحاً يقربُ إليه القرابين النقيّة من الحقول والسهول، وهي جميعاً ضحايا لما هو أكثر تفاعلاً في أعماق الإنسان:

«أودّ لو أنك تقدر أن تعيش على عبير الأرض،

تكتفي بالنور كنباتات الهواء،

غير أنك مضطر أن تقتل لتعيش، وأن تسرق المولود الصغير من حضن أمه، مختطفاً حليبها لتبريد ظمئك.

لذلك فليكن عملك مظهراً من مظاهر العبادة»⁽¹⁾.

والطبيعة رمز للعطاء الدائم بغير حساب، فهي تعطي أجزاء من ذاتها ولا تحفل بما يحفل به الإنسان الذي أصمّه التملك عن موسيقا الحياة التي تتسكب في كلّ أذن:

«وقد طالما سمعتك تقول متبجحا: "إنني أحب أن أعطي، ولكن المستحقين فقط".

فهل نسيت يا صاح أنّ الأشجار في بستانك لاتقولُ قولك، ومثلها القطعان في مراعيك؟ الحقّ أقول لك، إنّ الرجل الذي استحقّ أن يقبل عطية الحياة ويتمتع بأيامه ولياليه، هو مستحقّ لكل شيء منك.

والذي استحقّ أن يشرب من أوقيانوس الحياة يستحقّ أن يملأ كأسه من جدولك الصغير»⁽²⁾.

وهو يستخدم في لغته أسلوب الإنجيل ومواعظ السيد المسيح "الحقّ أقول لكم" متماهياً مع شخصية النبي أو "نبي الله" كما خاطبته المطرة في تطور لاشعوري لإحساسه بالوحي وبالكلمة التي يمتلكها وتملكه، والتي جعلته يبدو مجنوناً في مرحلة، وسابقاً في مرحلة أخرى- متذكرين أنّ السابق من ألقاب يوحنا المعمدان الذي سبق رسالة المسيح- إلى أن غدا في نظر نفسه (نبياً) عندما أدرك بعض أسرار الوجود، وأنس قرباً من الطبيعة أطلعه على غير المحدود الذي يسكنه:

«ومع كلّ مايزين منازلكم من الجلال والجمال، فإنها لن تستطيع أن تحتفظ بسرّكم، أو أن تؤوي حنينكم:

لأنّ غير المحدود فيكم يقطن في منزل السماء، الذي بوأبته سحابة الصباح ونوافذه سكون الليل وأناشيده»⁽³⁾.

(1). المرجع نفسه، 94/2 - 95.

(2) المرجع نفسه. 93/2.

(3) جبران، المجموعة الكاملة. 103/2.

فالرجل الذي كان يخشى أن يدرك الآخرون كيانه، صار يركز داعياً للتخلص من كل ما يحجبنا عنه وصولاً إلى العري بمفهومه الرمزي.

2- التجرد: (1)

لما كان على المرء المتبصر، الذي أشرقت في قلبه أنوار الألوهة، أن يكون في وحدة مع العالم الذي يحيا فيه، فقد انتصر جبران في كتاب النبي لمفهوم رمزي هو التجرد أو "العري"، وهو نقيض الحجب التي تفصل المرء عن الوحدة في الوجود، فالمسكن الذي اتخذ الإنسان في تمدنه داخل أسوار المدينة، ابتعد به عن الطبيعة الأم، وحيث كان ينشد السكينة والأمن، فإنه بنى به حصناً وسوراً يفصله عن مصدر السكينة ومورد الأمان الأعظم، فغدت السقوف مظلة تمنع الأحلام من الاستطالة، وغدت الجدران سجنًا يحبس عنا النور، واستبدلنا بعطر الأرض ونسيم الأودية، أزقةً ومسالك قذرة:

«ابن من خيالك مظلة في الصحراء قبل أن تبني بيتاً في داخل أسوار المدينة.
لأنه كما أن لك بيتاً مقبلاً في شفق حياتك، كذلك للغريب الهائم فيك بيت كبيتك،
إن بيتك هو جسدك الأكبر» (2).

فالعري هنا حالة فنية شعرية، وقيمة جمالية تأخذ الإنسان إلى أحضان الطبيعة الأم بعيداً عن صخب المدينة، وهو سلوك صوفي يوحد المرء مع العالم ليصيراً سيّين، وبحث عن السلام تلك القوة الصامتة التي تظهر الذات شديدة العزم المستترة في الأعماق، وبحث عن الجمال الذي يرتقي بالقلب من مصنوعات الخشب والحجارة إلى الجبل المقدس.

لذلك تصوير الرفاهية التي يتعبد لها الناس ويتحرّقون إليها ممتزجين بالطمع، سيّداً عاتياً عنيفاً:

«ثم تتحوّل إلى رائض جبار يتقلّد السوط بيمينه والكلاب بيساره متخذاً رغبتكم الفضلى العوبة يتلهّى بها» (3).

ويعود بنا كلام جبران في تسلط الرفاهية على الإنسان، واستغراقه في حب التملك إلى طاغور الذي ألحّ على فضيلة نبذ الرفاهية، وحاول أن يعيش هذه الفضيلة فكراً وسلوكاً، بينما عاش جبران هذا الصراع بين الفكر والواقع، فلم يستطع في حياته أن ينبذ

(1) التجرد لغة: التعري، وآثرنا استخدام مصطلح التجرد بدلا عن العري دفعا لأي لبس..

(2) جبران، المجموعة الكاملة. 100/2 - 101.

(3) جبران المجموعة الكاملة. 102/2.

التملك، أو أن ينجو من أسر الأسهم والعقارات والربح والخسارة، بل لم يكن يستطيع أن يتخيل المجد بغير الثروة وهو الذي استعار موعظة المسيح: «أليست الحياة أفضل من الطعام، والجسد أفضل من اللباس»⁽¹⁾ ليعظ في كتابه "النبي": «إن ثيابكم تحجب الكثير من جمالكم ولكنها لاتستر غير الجميل»⁽²⁾. لأنها قيد واستعباد للإنسان الذي ينشد بتستره الحرية فيقع في أسر جديد لأن هذه الثياب تمنع البشرة من ملامسة الريح وأشعة الشمس، وتحجب المرء عن الطبيعة، والعري فكرة جمالية في "النبي" ترى الحق والجمال في داخل الإنسان، لذلك تغدو معرفة النفس وملامسة أحلامها العارية، رهناً بنبذ الحجب الخارجية:

«إن قلوبكم تعرف في السكينة أسرار الأيام والليالي،

ولكن آذانكم تتشوق لسماع صوت هذه المعرفة الهابطة على قلوبكم

غير أنكم تودون لو تعرفون بالألفاظ والعبارات ما تعرفونه بالأفكار والتأملات.

وتتوقون إلى أن تلمسوا بأصابعكم جسد أحلامكم العاري»⁽³⁾.

فالعري - في مشروع النبي - عودة بالإنسان إلى لحظة ولادته الأولى، وعهد الفطرة والبراءة حيث كان عارياً من كل حجب المدنية، وهي عودة إلى الإنسان الفطري في مواجهة الإنسان المتمدّن - الصناعي - متجاوزاً بذلك مستويات المعرفة الحسية والعقلية، وصولاً إلى مستوى روحي سام، ينتمي للإنسان، ويرتقي به في آن إلى وطنه الروحي النقي.

3- الحنين:

من بين إيقاعات مقاطع كتاب النبي المنثورة، يبرز صوت في مقدمته، ويغيب ليعود عند الختام، إنه صوت الحنين، الذي عبّر عنه بحنين المصطفى إلى بلده الأم: «وفي السنة الثانية عشرة، في اليوم السابع من أيلول شهر الحصاد، صعد إلى قنّة إحدى التلال القائمة وراء جدران المدينة وألقى نظرة عميقة إلى البحر، فرأى سفينة تمخر عباب البحر مغمورة بالضباب.

فاختلج قلبه في أعماقه، وطار روحه فوق البحر فرحاً، فأغض عينيه، ثم صلى في سكون نفسه»⁽⁴⁾.

(1) إنجيل متى (6-25).

(2) جبران، المجموعة الكاملة 103/2.

(3) المرجع نفسه، 117/2.

(4) جبران، المجموعة الكاملة 81/2.

إنّ مرأى السفينة قد حرّك في قلبه مشاعر الحنين، وأشعل لواعج الشوق التي حملت روحه فوق البحر، فهل كان جبران هنا يقصّ حنيناً شخصياً إلى وطنه الجاثم وراء البحر؟ ألم يحبّ جبران غربته كما أحبّ المصطفى هذه الديار، يقول المصطفى: «كلا! إنني لن أبرح هذه الأرض حتى تسيل الدماء من جراح روعي»⁽¹⁾.

ولعلّ تعلّقه بـ "أورفليس" - التي ترمز لأمريكا في رأي نعيمة - هو بسبب تلك الذكريات الحلوة والمرّة التي ربطته بها، ولا سيّما عطف الأميركيان عليه، وإقبالهم على نتاجه الأدبي والفني، ف شعر بالجميل يطوّقه، ويعوّقه عن العودة للوطن، كما نرى في نجوى "المصطفى": «كثيرة هي أجزاء روعي التي فرقته في هذه الشوارع، وكثير هم أبناء حنيني الذين يمشون عراة بين التلال، فكيف أفارقهم من غير أن أثقل كاهلي وأضغط روعي؟»⁽²⁾.

بيد أنّ الحنين الذي جاش في قلبه أبعد - في رأينا - من فكرة الحنين المباشرة إلى لبنان، بل إنّنا نلمح في ثنايا أشعاره حنيناً صوفياً، ووجداً محرّقاً، هو حنين الروح إلى وطنها الأول، لذلك لم تأت الصور عبثاً عندما مثّل للدرب للوطن بالبحر، وعندما جعل روحه "تطير" فوق البحر، وتعلّقه بديار الغربة وأورفليس هو صورة للروابط التي تربط الإنسان بالعالم الفاني الذي ليس في النهاية سوى عالم غربة للروح، ولا مستقرّ لها إلا في العودة إلى وطنها، واتحادها بالمطلق، تأمل قوله: «بيد أنّني لا أستطيع أن أبطئ في سفري،

فإنّ البحر الذي يدعو كلّ الأشياء إليه يستدعيني، فيجب عليّ أن أركب سفينتي وأسير في الحال إلى قلبه.

ولو أقمت الليلة ههنا، فإنني، مع أنّ ساعات الليل ملتهبة، أجمد وأتبلور وأتقيّد بقيود الأرض الثقيلة»⁽³⁾.

وهذا العاشق الذي لن يغادر الأرض حتى تسيل الدماء من جراح روحه، مدرك أنّ مغادرة العالم مؤلمة، بيد أنّ اللقاء بالعالم الآخر هو لقاء سعيد، عندما يأوي طائر الروح إلى عشّه الأصلي، والتعلّق بخير الأرض يزوي أمام الحنين إلى ذلك العالم، يلتقي جبران هنا مع عالم طاغور الذي يعبر عن الحنين للقاء المطلق: «وحيث أفكر في انقضاء لحظات عمري، تتلاشى حواجز هذه اللحظات، ويتراءى لي في نور الموت عالمك بكنوزه اللطيفة، أحقر منزل فيه عزيز وأخفض عيش فيه كريم.

(1) المرجع نفسه. 81/2.

(2) المرجع نفسه 81/2.

(3) جبران. المجموعة الكاملة، 82/2.

أما الخيرات التي تقى إلى احتيازها عبثاً، والثروات التي احتجنتها فدعها تذهب مني.

دعني أعلق بالخيرات الحقّة فحسب، الخيرات التي تجانفت عنها واحتقرتها دوماً⁽¹⁾.

وهكذا نجد من خلال هذه القراءة السريعة في الأقوال الشعرية لجبران وطاغور كثيراً من القيم الجمالية المشتركة، فكلهما أكدّ تلك الوحدة بالعالم والامتزاج به، واعتنت أشعارهما بأفكار الانتظار والحنين والرحيل، التي تنتمي بجمالها إلى الفكر العرفاني فطبعته إبداعهما بطابع شرقيّ صوفيّ، لم يغيب عنه طريقة التمثّل بالقصص الرمزية ذات الطابع التعليمي الأصيل في المشرق العربيّ والهنديّ، وتفاوتت حظوظهما في التعبير الفنّي عن الأفكار الجمالية التي آمنا بها وحاربنا لتحقيقها واقعا في المجتمع الإنساني. ولم يكن من قبيل المصادفة المحضة أن تتلاقى أصداء كتابتهما وبعض موضوعاتها حتّى يظنّ المرء أحيانا أنّ أحدهما قرأ الآخر وتأثر به تأثراً مباشراً أو هو ذلك الصدور عن مشكاة جمالية واحدة جعل الحافر يقع على الحافر.

(1) روائع طاغور - 117.

الفصل الثاني

الأدب السردى عند جبران وطاغور

ظلت سطوة الشعر تحجب الفنون الأخرى طويلاً، وحتى المسرح اليوناني الذي شغل الفكر والأدب إنما هو شعر مسرحي تضمّن في أحشائه الرواية والقصة، غير أنّ عصر النهضة وظهور الطبقة البرجوازية، حمل معه فناً جديداً هو فن الرواية ليدوّن واقع هذه الطبقة وأسرارها، وأثرها في المجتمع من خلال سرد الوقائع ممتزجاً بما شاع من أمر التحليل النفسي، فكانت الرواية وريثاً للملحمة من حيث تعبيرها عن المجتمع الذي رأى نفسه في هذا الفن، فازدهر أيّما ازدهار موزعاً بين رواية وقصة وقصة قصيرة، وصار الناس يترقّبون الروايات وكأنّهم يترقّبون فضائح المجتمع، وتكفي الإشارة إلى روايتي: "الأحمر والأسود" لستاندال، و "مدام بوفاري" لفلوبير لبيان مدى تأثير فن الرواية في المجتمع فكراً وسلوكاً.

وتطوّر الفن الروائي وأنماطه ليعبر عن قطيعة الواقع مع الإنسان البرجوازي، فظهرت أنماط روائية مثالية مجردة، بدا فيها الواقع أكبر من الذات، وأنماط سيكولوجية كان أبطالها منطويين على ذواتهم، متجاوزين للواقع، كما ظهرت أنماط ذات صبغات تعليمية أو تربوية، فكان أبطالها متصالحين مع واقعهم.

وغلب على الرواية أن تكون تصعيداً للرغبات، وصدّاً لعنف الغرائز العدوانية، وبحثاً عن الزمن المفقود وتوازن الطفولة، وتعبيراً عن حنين طفوليّ، وتجسيدا للمنازع النفسية في صراعها الوجودي والنفسيّ، وعلاجاً لانعدام التوازن النفسي. وبذلك لم تكن الرواية الغربية لتختلف عن المسرح، في صدورهما عن فكرة التطهير التي تتطوي في النهاية على مغزى خلقيّ، بينما لم تكن الرواية (أو الحكاية) في الأدب العربي لتؤخذ على محمل الجد، فما هي إلا رواية خرافات وأسمار ليل، وخيالات أمّا الرواية الهندية، فكان لديها إرث رمزيّ غنيّ من الحكايات التي وردت على ألسنة الحيوانات، وكانت غايتها التطهير أو التوجيه، فلم يكن للحكاية في التراثين العربي والهندي مكانة تضاهي الشعر، ولذا فإنّ جبران لم يبرع في الرواية، ولعلّه لم يتمكّن من هضمها بعد، أو أنّ شخصية الفنان ونزقها قد غلبت عليه، حتى لم يعد بوسعه بناء عالم روائي متكامل، إنّما اكتفى بلوحات نثرية، يصعب أن تنتمي انتماء واضحاً إلى فنّ من الفنون النثرية باستثناء عمل روائي وحيد هو "الأجنحة المتكسرة"، أمّا طاغور الذي عبّر عن روح هندي

أسطوري متجلّ في البشر، فقد كان له مشاركة مهمة في الرواية من خلال اثنتي عشرة رواية، ولعلّ ما يجمع جبران بطاغور في الإبداع الروائي هو الهمّ الاجتماعي الطاغي عليهما، فرواية الأجنحة المتكسرة -شأن معظم روايات طاغور- تركّز على بؤس العلاقات العاطفية الصادقة في مجتمع بني على الزيف والنفاق، فيعرض لقصة حب رومانتيّة ناعمة تقضي بها الظروف الاجتماعية إلى منتهى رومانتيّ عسير، فالفتى العاشق -وهو صاحب السرد- يلتقي مصادفة بسلمى كرامة، ويشتمل في قلبه غرامها، وتبادلته المحبّة الصادقة، بيد أنّ ابن أحد المتنفّذين من رجال الدين يسطو على حبيبته بما له من سلطة كنسية على الوالد نصف المتحرّر، فتعيش لدى زوجها عيشة بائسة مردّها إلى الشرّ الكامل الذي تمثله شخصية زوجها منصور بك غالب، وتنتهي نهاية مفاجئة بموتها وجنينها معاً.

إنّ القصة - أو الحكاية - التي أراد جبران أن يبني عليها روايته بسيطة مألوقة بيد أنّ جبران أراد أن يحملها ما لديه من أفكار حول علاقات المجتمع ومراكز النفوذ فيه، وقدسيّة المحبة وسموها، وأراد أن يصل بها إلى مغازٍ أخلاقية جمالية تتعلق بالقيم التي تفقد الأفراد، ورغبة التملّك التي لا تنتهي حتى تعتم شعلة الروح النقية في الإنسان، وفي سبيل ذلك يرسم شخصيات عمله رسماً ساذجاً لاعمق فيه، ولا تحليل دقيقاً، أو غوصاً عميقاً، إنّما أسقط على هذه الشخصيات أفكاره حول الصراع الأزلي بين الخير والشرّ، فجاءت شخصياته تمثيلاً مطلقاً للخير -كما في شخصية الراوي، وسلمى كرامة- أو تمثيلاً مطلقاً للشرّ -في شخصية زوجها وعمه المطران، فلا تكاد تجد في النص الجبراني إلا ملائكة وشياطين، وشخصياته بعيدة كلّ البعد عن العفوية، فما هي إلا دميّ ينطقها جبران بما يناسب مزاجه، ويلوي إنسانيتها، مما أساء إلى الغرض الذي أراده جبران من روايته، إذ يخرج القارئ منها «في حيرة لا في نقمة على التقاليد ورجال الدين»⁽¹⁾ بسبب الاستسلام والانهمام للعقبات التافهة التي أعاققت اتحاد الحبيين الذين أثرا الرضوخ على التمرد، والشكوى والتفجّع على المطالبة بحقهما. وما يثير الحيرة أكثر هي شخصية والد سلمى، بضعف بنائها، وتناقض مواقفها، فكيف لرجل لا ثقة له برجال الدين، ولا إيمان لديه بقداستهم وسلطانهم حتى إنّّه يوصي بنبذهم وهو على فراش الموت: «لاتدعوا كاهناً إلى جانب فراشي، لأنّ تعازيمه لاتكفر عن ذنوبي. إن كنت خاطئاً، ولا تسرع بي إلى الجنة إن كنت باراً، إنّ إرادة البشر لاتغير مشيئة الله كما أنّ

(1) رأي ميخائيل نعيمة في مقدمة الأعمال العربية -ص 17.

المنجمين لايحوكون مسير النجوم، أما بعد موتي فليفعل الأطباء والكهان ماشاؤوا، فاللجة تنادي اللجة أما السفينة فتظل سائرة حتى تبلغ الساحل...»⁽¹⁾.

كيف لرجل بهذه القناعات العميقة، التي توازن بين الإيمان، والوعي بالحقيقة الاجتماعية لرجال الدين، أن يستسلم بصمت عميق ودموع سخنية لإرادة المطران بعد أن عرف عن الزوج المرتقب «خشونته وطمعه وانحطاطه»⁽²⁾.

ولعل هذا التسطح في رسم الشخصيات بأحادية أبعادها النفسية، يحيل عمل جبران إلى جنس أدبي ظهر في فرنسا القرن الثاني عشر، هو "الرومانس" النثري، وهو «قصص نثري نو جنوح خيالي ومبالغات شديدة، يفتقد مصداقيته الواقعية، ويعجّ بالخوارق والمعجزات... قوامه الأسطورة، أو الحب العذري، والمغامرات الفروسية... نشأ في كنف الرعاية الأرستقراطية للكتاب، مستجيباً لخصائص العصر الإقطاعي الذي نما فيه»⁽³⁾.

وفي اقتراب نص جبران من الرومانس، وابتعاده عن الرواية، يُظهر جبران اغتراباً عن الشرط التاريخي الذي تولد فيه الرواية، فهي كأي جنس أدبي لا يمكن أن تولد في فراغ حضاري وإنساني، أو في لحظة متقطعة عن سياقها التاريخي، ولا سيما أنه يقدم موضوعاً أثيراً في الرواية البرجوازية، لقصة حب على خلفية واقع اجتماعي فرضته الكنيسة، وأفكاراً ثورية في التحرر من سلطة الكنيسة والإطار الرسمي الضالّ للزواج، ولكنه وقع في فخ قصص الحب والفروسية "الرومانس" عندما رسم شخصياته رسماً ساذجاً فلم تكن أكثر من إسقاطات وتشخيصات لفكره، مفتقدة لتعقيباتها الواقعية المقنعة، مما جعل ممارساتها رهينة بالمصادفات، وابتعد في سرده عن الحرص الروائي على لغة ذات مصداقية، ولم يستطع أن يقدم عالمة السرد وشخصياته وحواراته بتعابير قريبة مما أدخله في قصور حركي ومشهدي دفعه إلى التدخل مراراً والتوضيح والتعليق، فتصدّرت مقولاته الخاصة، وقيمه المثالية المدفوعة إلى التعميم:

«إن رؤساء الدين في الشرق لا يكتفون بما يحصلون عليه أنفسهم من المجد والسؤدد بل يفعلون كل ما في وسعهم ليجعلوا أنسبائهم في مقدّمة الشعب ومن المستبدّين به، والمستدرّين قواه وأمواله. إن مجد الأمير ينتقل بالإرث إلى ابنه البكر بعد موته، أما مجد الرئيس الديني فينتقل بالعدوى إلى الإخوة وأبناء الإخوة في حياته.

(1) جبران، المجموعة الكاملة - 218/1.

(2) المرجع نفسه - 197.

(3) عن د. جهاد عطا نعيمة، في مشكلات السرد الروائي، نقلاً عن جيريمي هاوثرن مدخل إلى الدراسة الروائية ص 16-17.

وهكذا يصبح الأسقف المسيحي والإمام المسلم والكاهن البرهمي كأفاعي البحر التي تقبض على الفريسة بمقابض كثيرة، وتمتصّ دماءها بأفواه عديدة»⁽¹⁾.

وإذا ضربنا صفحاً عن رداءة التشبيه الأخير، فإننا لا يمكن أن نسيغ هذه الموعظة المعممة التي يطلقها جبران في نص روائي حافل بتدخلاته الشارحة والمفسرة، مما يجعل نصه مقالة موسعة، وأفكاراً منثورة بعيدة عن خصائص الرواية، إذ أضعت الصراع الذي قامت عليه بين العاشقين والمجتمع، وبدت محاضرة طويلة صرفها التألق اللفظي والخطابات الوعظية عن الاهتمام بالبنية الجمالية للعمل، ومن ثم تحقق الأفكار الجمالية التي كان يعتقد بها جبران، فكان في عمله "الأجنحة المتكسرة" مفكراً أكثر منه روائياً، ولم يستطع هذا النص أن ينهض بعبء الأفكار الجمالية والقيم الأخلاقية التي أرادها منه، بسبب غياب المقومات الفنية لهذا الجنس الأدبي لديه.

وعلى الرغم من اشتراك طاغور مع جبران في الهم الاجتماعي، وفي كثير من القيم الجمالية والأخلاقية، وحمل لواء التجديد في أدب بلاده، إلا أن طاغور نجا في أعماله الروائية من كثير من مزالق الفاتحين، وأدرك كثيراً من معالم الجنس الأدبي.

فرايندرانات طاغور «هو الذي مهد الطريق إلى القصة الحديثة في الهند فعلاً، سواء أكانت واقعية أم سيكولوجية أم متعلقة بمشكلات اجتماعية»⁽²⁾. وروايته "Chokher Bali" هي أول عمل روائي بالبنغالية، بل في الأدب الهندي /1902م/. وتقوم على موضوع اجتماعي صرف يتركز على العلاقة الإنسانية الخفية خلف واجهة هادئة لبيت بنغالي غني من الطبقة المتوسطة في تلك الحقبة حيث تعيش أم أرملة مع ابنها الوحيد الذي تهيم به حباً، وقد يظن المرء أنه لا يمكن أن يحدث شيء كثير في مثل هذا البيت، والواقع أن الأحداث التي تحرك الرواية ليست غريبة على أي بيت مثيل في الهند، بيد أن الانفعالات المتسمة بالبطولة والقسوة تضرم الصراع الذي يكاد يحيل البيت رماداً دونما لهيب أو دخان بادٍ للعين.

وقاد طاغور الصراع في الرواية بثلاث شخصيات رئيسة، وثلاث شخصيات فرعية، أهمها البطلة المحورية- والتي اتخذت الرواية اسمها في بعض الترجمات- بنوديني التي يلخص فشلها وألمها نظرة طاغور للمجتمع الهندوسي التقليدي في تلك الأيام، وهي فتاة جميلة ذكية موهوبة، نالت من التعليم حظاً كبيراً، ولا تستطيع أن تجد زوجاً لأن والديها أنفقوا المال على تعليمها وتهذيبها، ولم يستطيعا ادّخار شيء لمهرها،

(1) الأعمال الكاملة - 196/1 - 197.

Tagor- A grain of Sand - tr. Sreejat Guha- From the introduction. P. XIII(2)

ولمّا كانت البنت التي لا تتزوج بعد الثانية عشرة تعدّ عاراً اجتماعياً لأسرة هندوسية محترمة في تلك الأيام، فقد تزوّجت من شخص فقير تافه مريض، يموت بعد ذلك بقليل تاركاً إياها وحيدة في قرية لا تحسن العطف عليها، ولا تتّسع لمواهبها، فتثور - وهي تشعر بجمالها وذكائها - على الحرمان الظالم المفروض عليها، لالشيء سوى أنها أرملّة؛ وتحاول أن تثبت حقها في الحبّ والسعادة فتحرق أصابعها وتكاد تحرق بيتاً بأكمله، حتى إذا انسحبت أخيراً من واجهة الأحداث؛ لم يكن مرد ذلك أنها قد هزمت، وإنما لأنها تحنّ نَصراً تحرز به ثمن خسيس، فكانت مأساتها الإنسانية عاراً أبدياً للضمير الهندوسي.

وقد أحسن طاغور في رسم شخصياته عبر فهمه البدهي للطبيعة البشرية فأشعل الصراع بين "ماهندرا" وهو الابن المدلل المتلاف، الذي جعله الاهتمام المفرط أنانياً مغروراً، وبين "بيهاري" الصديق المخلص الذي بلغ من النبل درجة الحمق⁽¹⁾ وهو صراع محوره بنوديني وجوهره الصراع بين رغبات الجسد ونقاء القلب، وفيه ينتصر طاغور للقلب ونقاؤه، عندما تتجلى غماسة الغموض عن شخصيات الرواية وليس عن القارئ الذي يدركها للوهلة الأولى، فعلى الرغم من أن طاغور لم يتدخل في سلوك شخصياته، ولم يفرض عليها الأحكام من الخارج، ولم يتطفّل على روايته ببحوث عقلية، إلا أنه لم يستطع أن يكون حيادياً إزاء همه الجمالي الأول وهو الانتصار لعالم القلب البريء النقي، من غير أن يبدو متطرفاً، أو يتزيّاً بزي واعظ أخلاقي، فتقبل من غير حرج العلاقة بين الحب والجنس، والمشاركة الوجدانية الصريحة، وحتى عار الرغبة يemor في صدور أبطاله.

ولعل وجه الشبه الأكبر بين "بنوديني" و "سلمى كرامة" بطلّة الأجنحة المتكسرة هو في هذا النضال الإنساني لإعلاء شأن العلاقة الإنسانية السامية في الحب، ولاسيما أن البطلتين تعرضتا لتكسر الأجنحة في مجتمع غير عادل. ولكن بنوديني لم تكن مستسلمة كشأن سلمى، فحاولت أن تثبت حقها بالحب، ولم تتهيب الوقوف في وجه التقاليد الجائرة، ولم تشعر بمرارة الهزيمة وهي تفقد "بيهاري"، إنّما كان لها شرف التضحية بسعادتها عندما رفضت الزواج به، شفقة عليه من إقصاء المجتمع ونبذه له، ورغم الترجمة فإن نصّ طاغور لا يفقد شاعريته المحببة، أو جماليات الوصف، ولا تغيب عنه البديهة الحاضرة وحس الطرفة والنكتة. ووعى أن أمثل الطرق لبناء الشخصيات ليست في وصفها من الخارج وإسباغ الصفات عليها، بقدر ما يكون في تقديمها لنفسها عبر

(1) وهو يذكرنا بالشخصية الأساسية في رائعة دويستوفسكي "الأبله".

المواقف، ليشكّل القارئ انطباعه الخاص عنها بعد أن شاهدها حيةً واقعيةً، فلا ملائكة وشياطين في نص طاغور إنّما هي شخصيات إنسانية قد نصادفها كلّ يوم، وبذلك نجد طاغور روائياً بارعاً، قد تمكّن من بناء روايته بناءً مقنعاً، رغم الملاحظات التي قد نسجلها على خياله وطرافة طروحاته، ولكنّ ذلك لا يمنع "Chokher Bali" من أن تكون نصاً يشدّنا ويقدم إلينا تعبيراً فنياً جمالياً عن كثير من الأفكار المجردة.

لقد كانت "Chokher Bali" رواية طاغور الأولى، ويبدو أنّ هذا الجنس الأدبي قد رافقه بما يتيح له من حرية واسعة في خلق عالم غني حي، قادر على حمل رؤاه، ورغم تنوّع موضوعاته الروائية، إلا أنّه لم يستطع أن يغادر المنزل الهندي لطبقة متوسطة، حتى عندما أراد أن يجعل منه رمزاً للوطن بأسره كما في روايته "Home and the world" [البيت والعالم] - وهي من أواخر أعماله - وقامت أيضاً على قصة عاطفية غريبة على مسرح من الأحداث القومية ⁽¹⁾، وليس العاطفيّ هنا بعيداً عن الوطني، ولا الشخصي مفارقاً للسياسي فالمناقشات السياسية التي تدور في الرواية تخطّ بينهما ولا سيما أنّ الشخصيات معنية بالهمّ الوطني، وقد تداخل بالعاطفة الفردية.

والشخصية الرئيسة في الرواية هو الراجا "نيكهيل" وهو راجا تقدّمي شاب يبذل جهده لمساعدة أبناء وطنه، وينشئ المدارس التي يتعلم فيها التلاميذ بالمجان، ويقوم الأسواق لتشجيع الصناعات الوطنية، محاولاً أن يغرس في كل فرد شعور الكرامة والحرية، وأن يميّ رابطة التسامح بين الطوائف، ويعمد إلى إنفاق ماله على الحركة الوطنية. وهو بذلك التمثيل الروائي للوطني كما يراه طاغور، والنموذج المثالي الذي أراد أن يكونه هو نفسه، عندما حاول وأفراد أسرته النهوض بالبنغال وبالهند عموماً بالوسائل التي توسّلها "نيكهيل" ولعلّ قارئ سيرة طاغور لن يجد "نيكهيل" غريباً عن الأفكار والحماسة والسلوك الذي انتهجته الأسرة، والذي سخر طاغور من سداخته في "ذكرياتي".

والشخصية الرئيسة الثانية هو "سنديب" وهو صديق "نيكهيل" منذ أيام الدراسة، ويقوم في الرواية بدور زعيم الحركة الوطنية، المغالي في وطنيته إلى درجة الشوفينية، وشخصية سنديب مزيج من البطل قائد الثورة، والنذل، فهو وطني متحمّس ولكنه يمزج دائماً بين عاطفته الوطنية ورغباته الشخصية، ويحاول إغواء "بيمالا" زوج "نيكهيل". والصراع في الرواية محوره "بيمالا" التي تمثّل رمزاً للهند بين نيران الحركات الراديكالية التي تريد تحريرها من قيودها - وهذه القيود هنا هي الرابطة الزوجية - وهي

(1) ولعلّه تأثر بهذا أيضاً بالروائيين الروس ولاسيما إيفان تورغينيف.

تنتهي إلى الفكر الغربي في عبادة القوة والإيمان بالواقع، والتطرف في الآراء السياسية، والطرف الثاني من الصراع ينبع من فلسفة الهند ويمثلها "نيكهيل"، وتحمل فكر طاغور الجمالي وإيمانه بعبثية فكرة القوة المتطرفة، ورفضه للتطرف حتى في حب الوطن، انطلاقاً من آرائه التي ألمحنا إليها سابقاً والتي تنتمي بالإنسان إلى وطن واحد هو الأرض، من غير تمييز بين الأعراق والأقوام.

وأدار طاغور هذا الصراع من خلال سرد بسيط في الزمن الماضي، بيد أنه اتكأ على طريقة طريفة حين جرى السرد بصورة ذكريات على ألسنة شخصيتين رئيسيتين: "نيكهيل" و "بيمالا" من خلال فصول عدة، غلبت عليها ذكريات "بيمالا" التي كانت محور الصراع، ولبّ الحوار الساخن، وقد بدا الصراع حول الفكر الوطني الهندي صراعاً خفياً على بيمالا، مثلما بدا الصراع على بيمالا في بعض الأحيان صراعاً على الفكر الذي ينبغي أن يسود الهند.

ولعلّ في رواية "البيت والعالم" قيمة شخصية لذكريات طاغور السياسية إبان مرحلة النضال التي خاض غمارها طاغور وانسحب منها حين دانت الغلبة للتيار المحافظ الذي تبنى أشدّ المعتقدات تطرفاً وأكثرهما رجعية، أكثر من قيمتها الجمالية، على الرغم من الشهرة الواسعة التي حظيت بها في العالم. ففي الرواية كثير من المباشرة والمثالية، وتحليل الشخصيات لم يكن عميقاً - بعكس ما ألفناه عند طاغور - فجاءت الرواية رسالة واضحة تكاد تكون تسجيلية لمجموعة من الأفكار التربوية الوعظية، ولم يتمكن طاغور فيها من ناصية الصراع، بسبب فقدانه العفوية والبساطة المحببة في نسج الأحداث التي جاءت مفتعلة ومتحيزة للبطل الذي يحمل أفكار الكاتب. لذا لم تستطع هذه الرواية أن تحمل بإخلاص الأفكار الجمالية التي يتبنّاها طاغور، بسبب العيوب الفنية الشكلية فيها، وضعف بنائها الروائي رغم اقترابها الشديد من الجماليات الروائية الغربية، بخلاف القصة الطاغورية القصيرة، التي بلغت نضجاً لافتاً.

القصة القصيرة:

لعلّ القصّ - أو الحكى - جزء من إرث البشرية الثقافي والاجتماعي بيد أنّ القصة القصيرة بقواعدها الفنية تعود إلى القرن التاسع عشر، الذي اختط قواعدها الفنية والجمالية، وما فتئت منذ ذلك الحين تنمو وتتطور وتحمل أبعاداً جمالية جديدة. ويعد إدغار آلان بو الوالد الشرعي لفن القصة القصيرة، التي اعتمد فيها - في الجانب الجمالي - على تنمية الفكرة وصولاً إلى النقطة الحاسمة، وحرص على أن يظلّ المغزى مستوراً خافياً مؤكداً أهمية "صياغة" القصة من حيث بناؤها الذي يجب أن يكون وفق

مخطط يسبق الشروع فيها، ولم يكن "بو" يولي أهمية لمطابقة الفن للواقع مثل "موباسان" الذي اهتم بالوصف الدقيق، والملاحظة الحادة، فقدم نماذج مقهورة ومتوترة من الطبقات المسحوقة، مركزاً على الحقيقة الجمالية والفنية، التي تقوم على إيهاام واقعي، فكان يرسم المكان أولاً ثم يضع فيه شخصياته بعد أن يوضّح صفاتها النفسية والاجتماعية، ثم يرسم أحداثاً متسلسلة تعترضها بعض المفاجآت، وحرص على أن يكون منطق الشخصيات منتزعا إلى تكوينها المسبق النفسي والاجتماعي، وأحداثه غالباً ما تقضي إلى نهايات مأسوية، وكان موباسان رائداً في بناء القصص القصيرة بناءً هرمياً يبدأ من لحظة التوتر ويمضي بها إلى لحظة الانفجار، مؤكداً الجماليات البصرية في وصف دقيق معمق للجزئيات.

ويختلف عنه رائد آخر من رواد القصة القصيرة هو "تشخوف" في بنائه الجمالي، إذ اتكأ على التلميح دون التصريح، ولم يكن يفضل أن يصف بدقة المكان، بل اكتفى بصور خاطفة تعين الشخصيات التي تبنى من خلال مواقفها بعيداً عن التقرير المسبق، ليقدم ببراعة تشخيصاً للأفكار الغامضة عبر تحويلها إلى حقائق صارمة.

وعلى الرغم من تأثر جبران المباشر بحركة التطور الفني للقصة القصيرة في الغرب، إلا أنه لم يكتب القصة القصيرة إلا في بداياته وفي مؤلفاته العربية، ولم يعد إليها في مرحلة نضجه الإنكليزية، بل إن قصصه جميعاً لم تغادر الشرق، بل لم تجاوز لبنان (أو شمال لبنان تحديداً) بوصفه بيئة مكانية مما يؤكد أن جبران لم يأخذ من الغرب إلا "شكل" الجنس الأدبي ولم يستطع هضم قواعد هذا الجنس وجمالياته الفنية، ولم تتجاوز قصصه جميعاً ثلاثة محاور: الحب والزواج، والكهنوت، وتناسخ الأرواح.

وحرص جبران على عدم تعدد الأشخاص والأمكنة، سعياً لوحدة الانطباع الذي تتركه القصة، وشكل الحدث الذي تقوم عليه تشكيلاً درامياً شعرياً انطباعياً، بيد أنه لم يستطع الالتزام بالمثلث المقدس لفن القصة القصيرة الذي يقوم على حدث ناجم عن موقف يتطور حتى يبلغ الذروة، ثم ينتهي إلى لحظة التتوير التي يكتمل الانطباع باكتمالها.

من ذلك قصته "رماد الأجيال والنار الخالد" التي اتكأت على فكرة "التناسخ" وأرادت النهوض بهذه الفكرة درامياً عبر "فصلين" أو فرعين لهذه القصة هما: "توطئة في خريف 116 ق.م" والثانية "في ربيع 1890م لمجيء يسوع الناصري".

والزمان في كلا الفصلين ليس اعتباطياً، فالأول يريد الإحالة إلى أسطورة العنقاء وكيف أن الحياة تنبثق من الرماد، وكأن الأجيال هي الوقود المغذي لاستمرار النار (الحياة) التي رآها "خالدة"، و "الخريف" و "الربيع" يشيران معاً إلى أسطورة "دموزي"

حيث يموت في الخريف ويبعث في الربيع، فـ "ناتان/ ابن الكاهن حيرام" يودّع حبيبته المتوفاة، فيوارى بها الثرى ثم يهيم في البراري مع الغزلان والوحوش، بعد أن أكّدت له هذه الحبيبة أنها ستعود إلى هذا العالم: «لأنّ عشتروت العظيمة ترجع إلى هذه الحياة أرواح المحبين الذين ذهبوا إلى الأبدية قبل أن يتمتعوا بملذات الحب وغبطة الشبيبة، سوف نلتقي ياناثان ونشرب معاً ندى الصباح من كؤوس النرجس ونفرح مع عصفير الحقل بأشعة الشمس، إلى اللقاء يا حبيبي»⁽¹⁾. ويعلّق جبران في الحاشية ناقلاً ما زعم أنّه لنبي الإسلام: «وكنتم أمواتاً فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون»⁽²⁾. كما ينقل عن "بوذا الهندي": «كنا بالأمس في هذه الحياة وقد جننا الآن وسوف نعود حتى نصير كاملين مثل الآلهة».

وفي الفصل الثاني، ينبعث ناتان بعد أكثر من ألفي عام متقمصاً شخصية "علي الحسيني"، وهو ما ينطبق على حبيبته التي حلّت روحها في جسد الصبيّة ذات الجرّة. اتّخذت، هذه القصة جماليّاتها من اللغة السحرية الأخاذة التي استخدمها جبران، فطغت على أجواء الحكاية، وبدت كأنّها مقمّة إقحاماً فضلاً عن الهوامش الكثيرة التي أعاققت القراءة العفوية والتأويل الحرّ، وإذا كان دموزي في الأسطورة هو الذي يموت وينبعث، فإنّ الفتاة هنا هي التي ماتت، وفي هذا انتقام غير واع من جبران لسلطة الإلهة الأمّ، فالجسد الأنثوي مات من دون أن يقارب نشوة الجسد وكأنّ سلطة الأمومة قد عقرت، والذكر "ناتان" هو الذي نجا، بيد أنّه نجا من الموت ليذهب إلى الجنون - وهو حالة من التسامي باتجاه السماء - بعيداً عن كل ما هو أرضيّ ومدنّس، وهي حالة رسخت في الضمير الجمعيّ العربيّ كإرث من شعراء العرب من العشاق الذين أولهوا دون أن يلمسوا جسد الحبيب، ولكن جبران يعيد الروح لهؤلاء العشاق الذين لم يحظوا بملذات الجسد ويقدم لهم الحب من جديد بعد أكثر من ألفي عام، وكأنّه يقدم حلاً "ميتافيزيقياً" - وإن جاء دخليّاً على متن القصة - فوجد في التقمص حلاً مرضياً لافتقاده العدالة في الواقع. ورغم الهواجس الرومانتية التي عصفت بأبطاله قبل وبعد البعث، إلّا أنّ المعرفيّ والدينيّ كانا هما الطاغيين على نصه أمّا أحداث الحكاية فلا تعدو أن تكون قد ألصقت

(1) جبران، المجموعة الكاملة، 49/1.

(2) (كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ . هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُمْ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ} سورة

لصقاً من غير أي خيط يشد هذه الأحداث في غياب تام لحبكة أو نظام في ترتيب هذه الأحداث.

وإذا كان "من التسامح الكلي أن ندعو هذه التخيلات قصة" (1). إلا أن جبران أمسك ببعض الخيوط الجمالية للقصة من حيث الأثر الذي أراد نقله، وجماليات اللغة المؤثرة وإن أخفق في الإخلاص لفن القصة، ومن ثم لم تستطع أن تؤدي الغرض الذي كان يرمي إليه في إيمانه بالتناسخ.

أمّا المحور الثاني الذي دارت عليه قصص جبران فهو محور الحب والزواج وهو موضوع قصصه (مرتا البانية ووردة الهاني، ومضجع العروس)، إن تمرد جبران على مؤسسة الزواج؛ ليس ناجماً عن تمرده على سرّ الزواج الذي جعلته الكنيسة مقدساً. بل لعل جبران ينتصر للمفهوم الكنسي للزواج، في مواجهة تشويه هذا السرّ بالتآمر بين رجال الثراء والكهنوت، ففي كل قصص جبران نحن أمام تناقض بين حبّ حقيقي لا يثمر زواجا، وزواج قسريّ غير قائم على حب، وهنا يظهر جبران التباين الحادّ بين ما يشرّعه البشر وما تشرّعه الطبيعة البشرية، وهو ينتصر - قطعاً - للطبيعة البشرية في مواجهة الشرائع المنافية للطباع، فجاء الحبّ في شخصياته نمطياً، فكلّ بطلاته ضحايا لحب زائف (كمرتا البانية) أو غير متكافئ (كوردة الهاني) وحتى لخديعة صبيانية (ليلي بطلة مضجع العروس) لذلك غاب الحب محرّكاً إيجابياً في الحياة البشرية، أو دافعاً للسمو ليغدو خطاباً للتطلعات المثالية في الإنسان، فلم يتمكن من صوغ شخصياته بأبعاد حقيقية كحاله في قصته الطويلة الأجنحة المتكسرة - فظلت شخصياته بعيد واحد لاعمق فيه، ولا يهمل في كل قصة أن تقف البطلة خطيبة تزرى بالقيم الفاسدة في المجتمع، وتقابل ثنائية الحب - الزواج في هذه القصص وهي ثنائية لما لا يجتمع - ثنائية أخرى هي الغنى - الفقر. فأصحاب الحب هم أصحاب الفقر، والزواج من نصيب أهل الثراء، مما أفرغ أعماله القصصية من قيمتها الفكرية على الرغم من الصراع المتكلف الذي صاغه فيها.

ولعلّ الفقر الرئيس في قصص جبران هو في الحدث والحبكة، إذ تراه يمر بالأحداث سريعاً من غير أن يعنى بالإقناع أو سير الأحداث سيراً طبيعياً، وبيالغ في الحوار حتى يغدو أطروحة في علم الاجتماع، وكأن لديه ما يقوله فيشغله عن حبك قصته، فلا يحسن أن يتخذ موقف الخلق الموضوعي، بل يقحم نفسه دائماً في شخصياته ويجبرها على التحدث ببلاغة منقطعة النظير، كما يرد على لسان السيدة "وردة الهاني" معبرة عن

(1) كما يؤكد ميخائيل نعيمة في مقدمة الأعمال الكاملة، ص 9.

لامبالاتها بالقطيعة الاجتماعية والنقد اللاذع وشماتة الناس الذين: « لا يمكنهم أن يدركوا كنه أوجاع المرأة عندما تقف نفسها بين رجل تحبه بإرادة السماء، ورجل تلتصق به بشريعة الأرض»⁽¹⁾.

وقاده ذلك إلى إطلاق أحكام غير مطلقة ليسبغ عليها صفة الإطلاق، فالفقر مقترن بالحب الحقيقي، والثراء بالخيانة والخداع مبتعداً عن نظرياته الجمالية التي تغوص في الروح مكتفياً بالقشور، كما يردد على لسان وردة الهاني: « انظر إلى هذه المنازل الجميلة والقصور الفخمة العالية حيث يسكن الأغنياء والأقوياء من البشر، فبين جدرانها المكسوة بالحرير المنسوج تقطن الخيانة بجانب الرياء، وتحت سقوفها المطلية بالذهب المذوّب يقيم الكذب بقرب التصنع. انظر وتأمل جيداً بهذه البنايات التي تمثل لك المجد والسؤدد والسعادة، فهي ليست سوى مغاور يختبئ فيها الذل والشقاء والتعاسة. هي قبور مكدّسة يتوارى فيها مكر المرأة الضعيفة وراء كحل العيون واحمرار الشفاه، وتنحجب في زواياها أنانية الرجل وحيوانيته بلمعان الفضة والذهب»⁽²⁾.

ورغم أن الكاتب يتخذ الطريقة التمثيلية فيغدو شخصية من شخصيات القصة - على عادة جبران في قصصه - إلا أن هذه القصص لاتعدو أن تكون مقالة أو مقالتين وضعنا على أسنة الشخصيات فلا حبكة فيها ولا لحظة توتر أو أزمة أو لحظة تنوير كما تقتضي خطة القصة، إنما هي أفكار جبران أراد صياغتها درامياً، فأخفق في تلمس جماليات القصة، وأبعد المتلقي عن تلمسها رغم نبيل الموضوع وسمو الفكرة، فلم يقدم سوى جماليات أسلوبية لم تخدم جماليات القصة بوصفها جنساً أدبياً، ولا يختلف واقع قصص جبران في محوره الثالث وهو محور الكهان ورجال الدين الذي ضمّ قصص: "خليل الكافر" و "يوحنا المجنون" و "صراخ القبور".

فالكهان نسخة واحدة في أعمال جبران كلّها ، فهم رمز لكل فساد وتخلّف، ولاسيما بعدما ربطهم بالغنّى والقوة في مواجهة العامة الفقيرة الضعيفة، فرسم لهم مصورة تنم عن كراهية فظيعة ولا صلة لموقفه منهم بموقفه من تعاليم المسيحية، بل إنه يرى فيهم عدواً من أعداء تعاليم يسوع لذا كانت ثورته ضدهم مناصرة للإنسانية المعذبة، ودفاعاً عن الحقوق التي تغطيها هذه الفئة المتسلطة، ما ينم عن وعي اجتماعي لدى جبران، وإدراك لحقيقة الفساد القائم في المجتمع.

(1) جبران - المجموعة الكاملة - 91/1.

(2) المرجع نفسه - 93/1.

بيد أن هذا الوعي الاجتماعي لم ينتج وعياً فنياً، فسقطت قصصه في مزالق بقية أعماله القصصية من حيث الضعف في بنائها الفني وصياغة شخصياتها، وحسن تسلسل أحداثها، فما كانت إلا حاملاً هشاً ضعيفاً أثقله جبران بطروحاته القوية، مما يجعل أمر قراءتها قراءة فنية، أمراً عسيراً، بل ستغدو أية قراءة فيها في الرؤى والمواقف الاجتماعية التي طرحها جبران من غير أن يتمكن من استثمارها لتشكل تعبيراً جمالياً عن أفكاره.

وبخلاف جبران نجح طاغور في أكثر من ثلاثين قصة قصيرة في التعبير عن مرتكزاته الفكرية والفلسفية والجمالية، وحاول الحفاظ على التوازن والتوفيق بين الأقطاب المتناقضة: الخير والشر، والقسوة والحنان، والفرح والحزن، وغيرها من المتناقضات التي احتلت صدارة الحدث حيناً وتارة توارت خلف نسيج القصة وعناصرها البنائية كالشخصيات واللغة، متكناً على إيماءات وومضات زمانية ومكانية، ولعل أهم محور دارت حوله قصص طاغور هو المحور الإنساني بأعماقه البعيدة، فقدّم لنا بعفوية وبساطة شخصيات تحمل صورة الإنسان بوصفه (وسطاً) لا (قطباً)، فلاوجود لشخصيات مطلقة الخير، أو مطلقة الشر في عالم أعماله انسجماً مع أفكاره الجمالية المتفائلة، التي ترى الخير دائماً، وخير مثال على طريقة طاغور في حياكة القصة. قصته الإنسانية الرائعة "بائع من كابل" فيقص علينا على لسانه -وهي الطريقة المحببة له- كيف نشأت علاقة صداقة بين ابنته الصغيرة "ميني" وبائع حلوى متجول أفغاني الأصل يدعى "رحمن"، لكن الأحداث تشتبك عندما يودع رحمن السجن بسبب خلاف له مع مدينين له أنكروا عليه ماله، وتمضي الأيام وتغدو ميني الصغيرة شابة وفي يوم زفافها، يقدم "رحمن" الكابلي باحثاً عن صديقه الصغير بعد أن خرج من السجن، ولكنه يفاجأ بأن الفتاة التي أتاه حاملاً حلواه قد غدت "عروساً" وأنه غير مرحّب به، بيد أن لحظة الكشف أو التنوير التي تبلغ بالقصة ذروة التأثير تكون حين يكشف رحمن عن رسم يحمله بحبيه وما هو إلا وقع يد لطفلة صغيرة بالحبر على ورقة متسخة، قائلاً إنها لابنته البعيدة وراء جبال الأفغان، وأنه كان يقدم الحلوى لميني الصغيرة بديلاً عن ابنته التي هي في سنّها، الأحداث بسيطة ورشيقة، والعقدة ناعمة بغير توتر، واللحظة الحاسمة مؤثرة، انسجماً مع الفكر الهندي الذي لا يأنس للصراع، بذلك استقى طاغور جماليات قصته البنائية من فن القصة الغربي، ولكنه لم يكن مستتباً، فقد ظلّ مخلصاً لأفكاره الهندية وقيمه الجمالية التي تضع الإنسان أولاً في مواجهة الأفكار السلبية، محافظاً على أهم جماليات القصة وهي وحدة الانطباع، والتي توصل إليها بالإقلال من الشخصيات والأمكنة وحافظ على قرابتها بفن "الحكي" أو القصص الشفاهية التي ترويه الجدات، مع

الغوص في أعماق شخصياته عن طريق الموقف لا التصريح والتكلف المسبق، كما في قصته "أعيان ناينجور" التي يروي فيها قصة أسرة يغتاز منها الراوي بسبب فخرها المبالغ به بأمجادها السالفة التي لم تحافظ على شيء منها، سوى أشياء بسيطة توحى بما كانت عليه، وكان يغيطه تسامح القرويين والبسطاء مع أكاذيب عميد هذه الأسرة ومفاخراته فأحبّ في نفسه أن يكشف الزيف الذي يعيشونه والادعاءات التي تحاول إخفاء حقيقة الفقر، فابتدع حيلة يسلب بها ماتبقى لهم من إرث الأسرة، إرضاء لغرور نفسه وتخلصاً من نفجهم، لكنه يفاجأ بحفيدة ذلك الرجل "كسم" وهي تبكي بحرقة وهي تقول له: "ماذا فعل جدّي ليستحق منك هذا الصنيع" فتفجّر في قلبه ينبوع من الرقة ليكتشف أنّ المجد الزائف الذي تعيشه الأسرة كان بسيطاً طفيفاً لم يؤذ أحداً وأنه بسلوكه أساء للجد ولقلب نبيل هو "كسم" التي كان ينظر إليها أنّها سلعة تافهة في سوق الزواج، فتقدّم إلى خطبتها بالطوقس التي تليق بأسرة نبيلة، مكفراً عن ذنبه بازدراء إنسان طيب.

مرة أخرى يعود طاغور إلى جزئيات بسيطة في حياة الإنسان ولكنها تصنع فارقاً، فالنفج والادعاء الذي قد تمجبه النفس غالباً؛ لايجوز أن يكون معياراً للأحكام السلبية على الناس. إذ هو القشرة الخارجية للسلوك الإنسان، وطاغور - مدفوعاً بالرؤى الهندية وإجلاله للنقاء الداخلي - يضرب صفحاً عن الأحكام التي تبدو متسرعة لمحاكمة الناس انطلاقاً من مظاهر سلوكهم فحسب، من دون الغوص في العمق الإنساني، وهنا يتفق كل الاتفاق فكرياً مع جبران في إجلال الإنسانية ولكنه يغني قصته بتفصيلات بسيطة تكشف الأعماق الإنسانية الثرية التي لاتبدو للعين، والتي تبدو - في البدء - وكأنّها خافية على المؤلف نفسه - أو الراوي - بيد أنّه يقودنا برقة إلى لحظة الكشف، لتثير أماننا هذه الأبعاد الجمالية.

لذلك لم يشغل الحب - بمفهومه الرومانتي المتخلف - قصص طاغور مثلما شغل جبران - بقدر ما شغلها الهم الاجتماعي الإنساني، لذلك لم يلجأ في قصصه إلى الأنماط المألوفة اجتماعياً، والمتكررة على نحو معتاد، بل قدّم أنموذجات خاصة ولج منها إلى العام من خلال التركيز على الحيز الداخلي الخفي، وهنا يقصي نفسه بوصفه أحد عناصر القصة، ويكتفي برواية القصة رواية تسجيلية (Documentary) كما نسج خيوط قصته "صباحاً". فالقصة تدور حول شخصية فتاة ريفية بسيطة تدعى "صبحا شيني" أي ذات الكلام العذب، ولكن ذات الكلام العذب هذه ببساطة لاتحسن النطق ولا قدرة لها على الكلام فتحوّلت إلى عبء صامت على قلب أبيها، وترصد القصة العالم الداخلي لصباحا، فالناس يظنون أنها مادامت لاتتكلم فإنّها لاتحسّ أيضاً ولا تشعر بما حولها، فيتباحثون في شأنها ويظهرون قلقهم لأجلها حتى وهي مستقرة أمامهم، مما أورثها ألماً

شديداً، وألجأها إلى عزلة تامة، فلم يكن لها من صديق سوى الطبيعة بمخلوقاتنا الساكنة والمتحركة، فتجاوب عاطفتها مع النهر والشجر وحتى بقرتي والدها.

والقصة منسوجة بأحداث باردة لاتشويق فيها، وكأنها تتماشى مع إيقاع حياة صباحا التي لاهلاراة في زمنها وصلتها بالكون المحيط، بيد أن تعارفها بشخص كسول يدعى "برتاب" يوقظ في حنايا صباحا أنوثة منسية مع بكماها، وتبدأ مشاعر جديدة تتنابها: «ونمت صباحا وترعرعت وبدأت تشعر بنفسها وقد داخلها شيء عجيب لم تكن تعهده من قبل، كذلك المد الذي ينبعث من أعماق البحر عند اكتمال القمر، ونظرت نفسها وتساءلت ولكنها لم تجد جواباً»⁽¹⁾.

ولكن أنى لفتى كسول لاطموح له ولا إحساس أن يلقي بالاً إلى رقّة "صباحا"؟ كانت تودّ في أعماقها أن تكون عظيمة لإرضاء برتاب هذا، الذي لم يبال بها ولم تشغل لديه حيزاً من الاهتمام حتى كان أول الساعرين حين وجد لها أهلها زوجاً في كلكتا، خدعوه ولم يكشفوا له حقيقة بكم "صباحا" حتى خلا بها.

ورغم ابتعاد طاغور الدائم عن "الصيغة" الحكائية، إلا أن الطريقة التحليلية التي اتخذها في قصته "صباحا" أتاحت له الفرصة ليغوص في أعماق نفس إنسانية تشعر بالظلم بسبب عاهتها، كما رسم في الوقت عينه نظرة الآخرين إليها، مؤكداً فكرته الجمالية الرئيسية من أن الكلمات ليست السبيل الأمثل للفهم، ومنتصراً مرة جديدة لعالم القلب في مواجهة عالم قائم على الزيف والخداع.

ومع أن طاغور استمد قصته هذه - مثل معظم قصصه - من الحياة البنغالية المعاصرة، فإنه لم يكن يميل إلى إعطاء صور "واقعية" من هذه الحياة، بل كانت مشاعره وآراؤه واضحة فيها.

وهكذا نرى طاغور في قصصه القصيرة مثل جبران، يحمل هماً اجتماعياً غالباً، ولا سيما قضايا المرأة التي كان لها النصيب الأوفر. ولكنه أثرى قصصه بأبعاد إنسانية. وتفوق على جبران في الناحية الفنية رغم ابتعاده عن الصنعة، وتوخيه البساطة، فقلما كان يلجأ إلى شيء من أساليب التشويق غير اهتمامه بما يكتب، وقلما اهتم بأن يختفي من ساحة القصة، بل إن حضوره كان واضحاً بيد أنه لم يكن واعظاً أو معلماً أو خطيباً كما فعل جبران في أعماله القصصية، فالإقناع الذهني وحده ليس سبيلاً صالحاً للوصول إلى الحقيقة الحية - كما وجدنا في تفكيره الجمالي - وفي الوعظ والخطابية استعلاء لينااسب شخصيته وطبيعة فكره التواصلية، فكان يلتذّ بالقصّ، ويرى فيه سبيلاً لنقل

(1) مختارات من طاغور - تر. جيلوي - ص 170.

حقيقة لامعرفة، ونلمح في ميل طاغور للسرد انسجاماً بين الذات والموضوع متكناً على التفاهم الذي كان طاغور يستشعره بينه وبين الكون، وهذا ما جعل للغته في القصة القصيرة « تلك السهولة الطبيعية؛ فنشعر أمامها بنعومة الخطوط والألوان أكثر مما نشعر برسوخ الكتل: ولعل ذلك هو ما يجعل بعض قصصه تبدو وكأنها تريد أن تروغ من أيدينا وذاكرتنا، فهي لاتجبهنا بإحساس قوي يفرض نفسه علينا كما فرض نفسه على الكاتب، ولا تنهض بكيان مستقل يمثل أماناً مغرياً أو مهدداً. ولكنه كثيراً ما يصل ببساطة إلى درجة من التناغم تجعل قصصه أشبه بالأحان موسيقية، تأثيرها في النفس أدنى إلى السرور ولو كان طابعها الحزن»⁽¹⁾.

وعندما يروي قصته بضمير المتكلم، يتقمص الشخصية وينتقدها انتقاداً داخلياً- في النجوى- وانتقاداً في خلاصة المقولة الفنية في القصة، كما في قصته "رئيس التحرير"، وتدور أحداث هذه القصة حول شخص وجد نفسه عائلاً لابنته اليتيمة، إذ وجد السعادة تدخل قلبه بالاقتراب من عالمها الطفولي الجميل، ولكن التفكير في كسب المال يدفعه إلى الاتجاه إلى الكتابة التي تكسبه بعض الشهرة، ويحصل على منصب رئيس التحرير في مجلة المدينة، وكان همها مهاجمة بلدة أخرى بينهما منافسات وحروب خمدت وبقي منها العداء الباطن فأخذ يسود صحائفهم بحبره، فنال نجاحاً عظيماً، إلى أن تمكن خصومه من تأسيس مجلة أخذت تهاجمه وتسخر منه، فانطفأ نجمه الأدبي وغدا ركاماً لهذه المعركة، وقد أحرقت نارها وشغلته عن طفلة التي كاد الإهمال والنسيان أن يقتلها، وهنا يصحو على حقيقة الثابت والمتغير في الحياة فيحرق ماله من نسخ الصحف المتحاربة ويعود إلى طفلة.

وقد عمد فيها - كما في باقي قصصه- إلى التسلسل المنطقي للزمن من خلال خطين متوازيين زمانياً: حياته الخاصة مع ابنته "بربها" والتي ظهرت بقوة في بداية القصة ثم أصابها الإهمال قبل أن تعود إلى الواجهة من جديد، أما الخط الثاني فيتمثل في صراعه من أجل الكسب وحروبه الأدبية الخاسرة.

ولم يكن الزمان والمكان مهمين في حياكته السردية، فلم يلق إليهما بالاً، ولكنه عني بالتعمق في الأهواء والنوازع التي تنازعت شخصيته الرئيسة "رئيس التحرير" الذي كان مدفوعاً بحبه لابنته والحرص عليها إلى الانشغال عنها نفسها وهو حال الإنسان دائماً حين ينشغل بالوسيلة عن الغاية، وشاركت علاقات شخصيته الرئيسة بالشخصيات الأخرى في صناعة الأحداث، من علاقته بابنته وعمقها، إلى علاقته بأرباب عمله وعامة

(1) شكري عياد- البيت والعالم- المشروع القومي للترجمة- القاهرة 2000/ ص47.

أهل البلدة، لذلك لم يلجأ للحوار إلا نادراً واعتمد على الطريقة التحليلية في رسم الشخصيات.

وقد تبدو خطته السردية بسيطة من حيث استهلالها الحدث استهلالاً بسيطاً من خلال صلته بطفله الصغيرة وسعيه للكسب ثم العقدة التي تمثلت في هزيمته الهجائية في عمله، بيد أن الحل أو لحظة التتوير لم تكن تسير في السياق نفسه، إذ كانت لحظة صحو، أو لفظة وجدان، فالعمل الذي سعى إليه أصلاً كان سبباً لكسب الرزق، وكان الهدف الأساسي منه تأمين حياة كريمة لابنته، ولكنه غداً جداراً فصله عن ابنته ولم يعلم بمرضها ولم يلق بالاً إلى ضرورة العناية بها ورعايتها، وهنا تتفذه الطفلة من جديد، وتنتشله من وحل الصراع الذي لايزيد المرء إلا بؤساً، فما انتصاراته فيه إلا إخفاق أخلاقي وفكري وإنساني، يقول في لحظة الوعي الروحي التي انتهت إليها القصة: «وجدتُ أنَّ الطفلة المسكينة وهي تعاني أول أعراض الحمى، قد أقبلت بقلبها الظامئ تتلمس حب أبيها وهو يحاول أن يعد رداً قاسياً للصحيفة»⁽¹⁾.

بذلك فرّ طاغور من الصراع إلى القلب، ووجد الحل ببساطة بعيداً عن الحل نفسه، العودة إلى الذات، والانكفاء على الغاية الأساسية للوجود الإنساني - في فكره - وهو تحقيق هذه الذات تحقيقاً عاطفياً وجدانياً لم يدفع به إلى حلول مفتعلة أو غير مقنعة، محافظاً على الطبيعة الشعرية لقصصه، والأسلوب العفوي لصوره التي تحضره من مثل قوله على لسان رئيس التحرير الذي تقدّم به العمر ولم يعد بوسعه الحصول على وظيفة: «... إنَّ قصبة الغاب إذا أحدثت فيها ثقباً لم تعد تصلح لحمل الزيت والماء، وإذا نفخت فيها ربما أحدثت أصواتاً موسيقية، وقد أيقنتُ أنَّ الإنسان إذا لم يستطع أن ينفع، قد يستطيع أن يكون أداة تحلي وتذوق»⁽²⁾.

قد لا تعود بنا هذه الناي إلى الرمز الصوفي الذي كثيراً ما تردد في شعر طاغور وجبران، بيد أنَّ الصورة العفوية، ذات التمثيل الطريف تملؤنا بإعجاب حلو لا يغفل عن الإيماء الجمالية إلى وظيفة الإبداع برأي طاغور.

ونخلص من هذه العجالة في قصص كلٍّ من جبران وطاغور إلى أن المبدعين توافقا في كثير من الأفكار التي بنيت عليها القصص، وشغلتهما هموم متشابهة، وكان كلٌّ منهما رائداً في الأدب المحلي، بيد أن العمق الفكري الذي اتسم به طاغور قاده من التفصيلات المحلية إلى أبعاد إنسانية لم يستطع جبران النفاذ إليها، وأظهرت بجلاء

(1) الجبلاوي - مختارات من طاغور - 162.

(2) المرجع نفسه، 156 - 157.

انسجام طاغور في تعبيره الفني مع فكره الجمالي، ووفاءه لإرثه الحضاري، بينما بدا جبران تائهاً مستلباً، فأخذ الكثير من الغرب وهو مالم يستطع أن يعدو السطح منه، وصنع ما يشبه القطيعة مع إرثه الفني طمعاً بالتجديد والريادة.

المسرح عند جبران وطاغور

درج مؤرخو الأدب وباحثوه على العودة إلى التراث اليوناني، وعدّوه نقطة البدء في أي دراسة لجنس من الأجناس الأدبية ضاربين صفحاً عن التجارب الأدبية التي قدمتها الحضارات الشرقية، فينظرون إلى المسرحية مثلاً على أنها نتاج الفكر اليوناني بملهاتها ومأساتها، ولا سيما أنها ذات طابع ديني في الأصل، فالشعر الغنائي ذو طابع المرح والسرور في أعياد الآلهة اليونانية أنتج الملهة التي عالجت مواطن النقص والضحك في حياة العامة، بينما نتجت المأساة عن أشعار المديح التي كانت الجوقات تتشدها في أعياد ديونيسوس، قبل أن تأخذ الصبغة الإنسانية على يد يوربيدس الذي مال إلى تصوير العواطف الإنسانية وجعلها محوراً للمسرحية بدلاً من القدر.

وغالباً ما أغفل الباحثون التجارب المسرحية التي ظهرت في وادي النيل أو الصين أو شبه الجزيرة الهندية، وقد يكون هذا التجاهل عائداً إلى الفكر التنظيري الذي قدمه فلاسفة اليونان بين يدي الأجناس الأدبية، إذ ميز أفلاطون بين السرد والحوار وجعل المسرحية بمأساتها وملهاتها منتمية للحوار، وقسم سقراط الأدب عمومًا إلى غنائي وملحمي ودرامي (وهو المعني بجنس المسرحية).

كما قد يعود هذا التجاهل إلى عقلية "بروكروست"⁽¹⁾ التي يتسم بها الفكر الغربي عموماً، فالمسرح الشرقي - على الرغم من طابع نشأته الديني - لا يشبه المسرح اليوناني من حيث بعده عن الصراع، وميله إلى التجريد، وانسجامه المطلق مع الطبيعة.

على حين كرست المسرحية بطابعها الغربي انفصال الذات عن الموضوع، والحديث عن المسرح عند جبران وطاغور لا بد أن يعود إلى الإرث المسرحي الذي حملته كل منهما، فجبران لم يمتلك إرثاً مسرحياً شرقياً، لأن الشرق الإسلامي لم يعرف المسرح - ذا الطابع الديني الوثني - ولم يكن ذلك بسبب الجهل به، وإنما لم ينسجم مع مقولاته الجمالية، ولم ينهض بالتعبير عن فكره الحضاري لذلك عمد جبران إلى اقتباس هذا الجنس من الغرب وكان في الشرق العربي وليداً لم تتكون له شخصية بعد، وتأثر

(1) بروكروست: لص وقاطع طريق يوناني قديم، كان لديه سرير يضع عليه ضحاياه، فما وافق طوله السرير نجا من الموت، وما كان غير ذلك عليه أن يفصل بقياس هذا السرير.

جبران بالمسرح الرومانتي الغربي تحديداً، ومال إلى تكوين الدراما بأحداثها على المسرح، رغم أنه لم يستطع العدول تماماً عن حكاية الأحداث كما كان يفعل الكلاسيون. أما طاغور فقد امتلك إرثاً غنياً من الملاحم والأساطير الهندية ولا سيما المسرح الهندي والسنسكريتي الذي قدم هذه الأساطير والملاحم تقديماً راقصاً ودرامياً على خشبة المسرح، ويروي لنا طاغور في ذكرياته كيف تفتح وعيه الجمالي على المسرحية التي كانت طقساً احتفالياً وإبداعياً من خلال مسرح صغير في المنزل يقدم تلك العروض البسيطة والتي أسهم فيها ممثلاً ومنشداً وراقصاً، ثم مؤلفاً فيما بعد⁽¹⁾.

ولعلّ الفارق الجوهرى بين مسرح جبران ومسرح طاغور أن جبران اكتفى بالنص مكتوباً بينما تواصل طاغور مع النظارة تواصلًا حيًا من خلال العروض الكثيرة لمسرحياته التي تجاوزت الأربع والعشرين مسرحية، وهو أحد الأسباب التي أخلت ذكر جبران كاتباً مسرحياً له خمس مسرحيات قصار لا تتعدى الفصل الواحد محاكياً بذلك المسرح الرومانتي، وجاعلاً المسرح مطية لمقولاته الجمالية، ومستمدًا أغلبها من سيرته الذاتية، حتى إن بعضها يبتعد ابتعاداً كبيراً عن جماليات الفن المسرحي كمسرحية "إرم ذات العماد" التي استمدّها من التراث العربى الإسلامى فقدم لها بصفحة من وصف المدينة مأخوذة من الشعبى، وحدد زمن الأحداث بعام 1883، ولعله ليس اختياراً عفويًا فهو العام الذي شهد مولده، وكذلك المكان (شمال لبنان) في إيماء مقصود إلى أن الولادة الروحية لبطل المسرحية "نجيب رحمة" تعادل الولادة الفيزيائية لجبران.

وتدور أحداث المسرحية حول الكشف عن تجربة "آمنة العلوية" الصوفية من خلال حوار يدور بين الشخصيات الثلاث: آمنة ونجيب رحمة الأديب ذو الثلاثة والثلاثين عاماً (وهو عمر السيد المسيح!!) والصوفي زين العابدين النهاوندي.

وعلى الرغم من عمق موضوعها الصوفي، وقوة طروحاتها الجمالية، فإن ضعف قالبها المسرحي أبعدّها عن إمكانية العرض على خشبة المسرح، فالحوار الذي ينبغي أن تقوم عليه؛ بدا طويلاً للغاية، وتحول إلى سرد حكائي يروي فيه زين العابدين تارة سيرة آمنة العلوية، وتروي آمنة سيرتها الصوفية تارة أخرى، ويبدو أن جبران اغترف الكثير من سير المتصوفين ليحوك قصة آمنة، في ترحالها من مدينة إلى أخرى بين إقبال الناس الذين اشتعلت نار الوجد في قلوبهم؛ عليها، ومحاربة رجال الدين وشيوخ العلم لها، حتى صارت إلى العزلة، وحتى اسمها يومئ من طرف بعيد إلى "رابعة العدوية". [التي تركت أثراً طيباً في جبران ورسم لها لوحة (بورتريه)].

(1) ينظر طاغور - ذكرياتي - ص 101.

وأضعفَ البناءَ المسرحي طغيانُ الفكر على الصور وغياب الصراع عموماً، ولم تقدم اللغة الشعرية الجميلة، والمعاني العميقة بعداً جمالياً للمسرحية، فظلت تبدو موعظة مطولة، أو مجموعة من المواعظ على لسان أشخاص أو أصوات فلم يفلح جبران في بناء شخصيات حقيقية، أو أحداث فاعلة، مثل قوله على لسان آمنة: « إِنَّ المؤمن يعيش كلَّ الأيام وكلَّ الليالي، أمّا غير المؤمن فلا يعيش سوى ثوان معدودة منها، فما أضيق عيش من يرفع يده بين وجهه والعالم أجمع فلا يرى غير الخطوط في كفه، وما أشدَّ شفقتي على من يدير ظهره إلى الشمس فلا يرى غير ظلِّ جسده على التراب »⁽¹⁾.

كما أضعف المنحى الرمزي للمسرحية من قدرة النظارة على التواصل معها- فيما لو تهيأت لها أسباب العرض المسرحي- فأرم ذات العماد ليست مدينة أحلام روحية والنفاذ إليها ليس على سبيل الشوق وخطرات الجذب، إنما هي مدينة حقيقية لم تحجب عن الناس، ولكن الناس حجبوا نفوسهم عنها، ألم ينقل جبران حديثاً منسوباً للرسول محمد ﷺ يقول فيه عن إرم ذات العماد: « يدخلها بعض أمتي؟! »

وإذا كان غياب الصراع عن مسرحية جبران قد ترك فيها أثراً سيئاً، فهو غير ملحوظ في مسرحية طاغور تحمل البعد الصوفي الذي حام جبران حوله، وهو الوصول إلى اللامحدود من خلال المحدود، في مسرحية "انتقام الطبيعة" أو "الناسك" كما دعاها طاغور في ترجمتها الإنكليزية، والتي كان طاغور قد كتبها أولاً بشكل قصيدة درامية؛ قبل أن يحولها إلى مسرحية⁽²⁾. وبطل المسرحية سنّياسي (ناسك) يناضل للانتصار على الطبيعة والوصول إلى المعرفة الحقيقية لذاته؛ وذلك بقطع روابط الرغبة والعاطفة. تعيده فتاة صغيرة من مناجاة اللامحدود إلى العالم وإلى الرابطة العاطفية الإنسانية، عندها يدرك أن العظيم كائن في الصغير، واللامحدود في تخوم الشكل، وحرية الروح الأبدية في الحب؛ في شذى الحب فقط، ليدمج كلَّ محدود بلامحدود. إذ تحدى هذا الناسك الطبيعة، وأخذ على نفسه أن ينتقم منها، وأثبتت له تفصيلات حياة الناس، حجم البؤس الذي تسببه الحياة. فامتلاً نفوراً منها، وهرب إلى وحدة داخلية وعزلة عن العالم المحيط به، إلى أن يلتقي "فاسانتي" الفتاة المنبوذة التي يهرب الناس منها مذعورين، ولكنه لا يهرب لأنها كائنٌ أرضي، ظلٌّ لا يعني له شيئاً، رغم تعلّق هذه الفتاة به، ورغم المشاعر التي بدأت تتحرك في قلبه، ولكنه يقصّيها مذعوراً، ويفزع من هذه المشاعر، فما هي في شريعته إلا أحابيل الطبيعة وخداعها، ولن يكون الفراشة التي تسقط في خيوط عنكبوت

(1) جبران - المجموعة الكاملة - 592/1.

(2) ينظر: طاغور، ذكرياتي - 199.

واهية، فيتخذ قراره بالفرار، ويرحل سائحاً في الطبيعة مفتشاً عن الحقيقة التي كانت أمام ناظريه وهو غافل عنها، بيد أن أناشيد الرعاة وأغانيمهم المأخوذة من "الفياشنافا" تقوده إلى الطريق الصحيحة للحقيقة التي تكمن في القلب، فيتخلى عن نهجه وتتسكه ويعود منتصراً، باحثاً عن "فاسانتي" التي أيقظت الحقيقة في قلبه، فيجدها ميتة.

وقد تبدو هذه النهاية مأسوية (المعنى الإغريقي) ولكن هذا غير صحيح بالنسبة إلى الثقافة الهندية، لأنها لا ترى الموت فجعية، هو تغير فحسب من تغيرات الحياة، وطور من أطوارها، وهذا هو السر في غياب الصراع عن الكثير من أعمال طاغور المسرحية، فركز على الجماليات "الغنائية" من شعر ورقص وموسيقا، وأقصى الجماليات السينوغرافية (الديكور) بل انتقد المسرح الأوربي انتقاداً شديداً بسبب ولعه بها، ورأى طاغور ذلك ناتجاً عن حاجة الأوربيين للتعبير عن حقيقة واضحة محددة من خلال ملامح الطبيعة والمكان المحدد للمسرح، واستعاض عنها بتراث المسرح الهندي الكلاسيكي (السنسكريتي) الذي أهمل الطابع التصويري للمكان المسرحي، فاتكأ على سينوغرافيا الخيال التي تغني المسرح من دون ديكورات⁽¹⁾.

وحاول النجاة مما سمّاه "النهم للواقعية"⁽²⁾ الذي ميز المسرحية الأوربية في سعيها للاقترب من الواقع، وهو تأكيد على سعي الأوربي نحو المحدد والعملي في الوجود والحياة، فحافظ على شاعرية المسرحية التي تأتي من نصها الشعري المتحرر من سيطرة المكان وكأنه يواجه الثقافة الاستعمارية الرأسمالية منتصراً للفكر والثقافة الهندية. وأكد في الكثير من نهايات أعماله المسرحية فكرة الولادة الثانية أو الموت الذي يهب الحياة كما في مسرحيتي "الشلال" و "المنبوذة".

فولي العهد "أبهيجيت" الذي يقضي نحبه في نهاية المسرحية على نحو صوفي من تحقيق الذات يهب الحياة لشعب "شيفتاري" بعد أن حاولت قوى الطغيان والظلم تسخير ماتوصل إليه العلم للسيطرة على الشعب ببناء آلة بشعة ضخمة هي سد يمنع "الشلال" أو الماء عن الوصول إلى حقولهم، في عملية انطوت على مخاطر جمة، وفي هذا إيماء إلى موقف طاغور من العلم حين يغدو أداة لإذلال وقهر الإنسان على نحو يأخذ منجزات العلم بعيداً عن هدفها الأساسي، كما يرد في المسرحية على لسان "بيبهوتي" المهندس الملكي الذي أنجز هذا الصرح معلّقاً على من ينتقده ويحذره من لعنات المقهورين: «

(1) انظر ملاحظات المؤلف في مقدمة مسرحياته مثل: دورة الربيع - روائع طاغور - ص 347. أو

شيترا - روائع طاغور - 445.

(2) ينظر علي سليمان - ملحق الثورة الثقافي - 2009/11/17.

لعناتهم! استمع إليّ يا صاحبي، في وقت ما لم يكن لدينا عمال في "أوتاراكوت" فذهبنا بأمر الملك إلى كل بيت في تشاندا باتانا. أمسكنا بكل شاب في الثامنة عشرة فما فوق. معظمهم لم يعد. كل أمهاتهم لعنتني، ولكنّ آلتني انتصرت، عندما يتحدى إنسان قوة الآلهة، أيهتم بلعنات الناس؟»⁽¹⁾. ونحن نعلم أن طاغور لا يفصل بين الآلهة والناس، ولكنه يتخذ موقفاً معارضاً من العلم إذا ماتحدى رغبة الآلهة ولم يحفل بلعنات الناس.

ولا يغيب الطابع الغنائي عن هذه المسرحية، رغم عمق تحليلاتها النفسية على المستوى الجمعي لمواطني "أوتاراكوت" المنتصرين الذين احتفلوا بهوس إذلال جيرانهم منشدين:

«مرحى، مرحى أيتها الآلة! لك نقدّم فروض الولاء

لك نركع، نقسّك

أيتها الآلة، مولاتنا

لهيبك ورعودك تشق أعنان السماء

وكل تروسك الهادرة تجيب

في جلال رشيق صدّاح

أيتها الآلة، لك نركع أجمعين.

في دفعة واحدة جريئة

تكتسح حمم نيرانك الدنى

أيتها الآلة، ياربة الأرباب

عنيد المعادن جبروتك يصهره

يحطم قلب الصخر العتيق

يفتت رواسب أشياء الزمن السحيق

مرحى، مرحى أيتها الآلة، ياربة الأرباب»⁽²⁾.

فغريزة الجموع التي تملؤهم نشوة بالنصر، تذهلهم عن الإحساس بالآخر وتسخر الدين ضمن المفهوم "القطيعي" ليغدو مصدر قطيعة بين الإنسان وأخيه وتحرفه عن مبادئه القويمة التي حاولت تعزيز أواصر الأخوة بين البشر، قبل أن يأتي الفكر الغربي - ومن والاه - ليقم حصوناً وسدوداً هي رمز الحضارة الغربية عند طاغور.

(1) مسرحية الشلال - من المسرح العالمي - الكويت 1998 / ص 36.

(2) مسرحية الشلال - ص 39 - 40.

وعلى المستوى الفردي يردّ طاغور تعاطف ولي العهد "أبهيجيت" مع المقهورين
صلته النفسية العميقة بالعين الأم، فهي مورد الماء للشعبيين كليهما ولكنها مورد الحياة
الروحانية، ومأوى الحنين وراحة الفؤاد لهذا الفتى المتأمل الشغوف بالطبيعة الأم، فيقوده
إيمانه بحسن فطرة الطبيعة إلى التضحية بنفسه قرباناً بشرياً يخلص البشر من داء
الكبرياء وبؤس الأنانية وجشعها.

ويلتقي جبران مع طاغور في تأكيد فكرة الحياة الثانية من خلال الموت، لأن
الأديبين كما رأينا يتفقان فكراً في هذه الحقيقة، فلا بدع أن يتفقا في التعبير الجمالي عنها
كما نجد في آخر أعمال جبران المسرحية "لعازر وحبيته" التي نشرت بعد عقود من
وفاته في نيويورك، والتي استقى موضوعها الأصلي من الإنجيل وقصة لعازر الذي
أسهم المسيح في إعادته للحياة استجابة لدموع والدته وشقيقتيه فغدت هذه المعجزة التي
جرت على يد المسيح مسرحية تمجد الموت وتجد فيه حياة ثانية، ولقاءً بحبيبة يكتمل بها
ومعها، فعودة لعازر التي أدخلت السرور إلى قلب أمه وشقيقتيه لم يجد فيها لعازر نفسه
شيئاً من البهجة بعد أن ولج فضاءً تحررت فيه روحه من ضيق الجدران والنوافذ،
وانطلقت في مساحات رحبة لاجدران فيها ولا أسيجة.

هناك وجد لعازر حبيبةً لقلبه، وما حبيته إلا تلك اللحظات التي غادر فيها سجن
الدنيا إلى عالم الحقيقة. وهناك تغيرت المفهومات ولا سيما مفهومي الحياة والموت، إذ
بدا القبر مكاناً رحباً على نحو تتطلق فيه الروح، بينما يقيد البيت وجدرانه هذه الروح
عن الانطلاق ويحبسها في سجن مادي، فسعادة لعازر القصوى لا تكون سوى بملامسة
اللانهاية من جديد، بعد أن أسكرته أفوايق خمرتها مرة، وكأننا بجبران في هذا النص
المسرحي يعد العدة للتحرر من كل ارتباط أرضي بأهل أو أرض، عندما ألح عليه
هاجس الموت قبل أن يليه، فتراه يمثل حنيناً إلى الوطن الأصلي، ذاك الذي نشده فتى
الغاب في "المواكب" وعاش انتظاره "المصطفى" المختار في أورفليس.

ولا ريب أن الطابع الفلسفي الرمزي لهذا النص قد أفقده حيوية الحوار الذي يبدو
في المسرحية خطاباً من طرف واحد، ولا سيما لعازر وشخصية المجنون، إذ يعلّق
المجنون على كل الجمل التي تحكى تعليقات صوفية فلسفية تقابل على نحو متواز
الخطاب المتعلق بالدنيا، بخطاب متعلق بالمطلق. وهو خارج الحوار تماماً فلا يسمعه
أحد ولا يحاوره أحد، بل إن وجوده كالطيف الذي لا يلحظه إلا القراء (أو النظّارة) وكأننا
أقمحه جبران في النص المسرحي ليبقى موجوداً، ولكي لا يسمح للقارئ (أو المشاهد)
بالذهاب بفكره حيث يشاء، بينما يمثل لعازر شخصاً حاضراً غائباً، فهو حاضر في
الحوار، ولكنه يفهم الأشياء فهماً ينتمي إلى العالم الذي زاره وانتمى إليه، ويعبر في كل

مايقول عن غربة في هذا العالم، وحنين إلى العالم الكلي، وانتظار لتلك السفينة التي تأخذه إلى هناك، إلى الوطن الذي سعى إليه جبران في مجمل أعماله المتأخرة، وإذا كان التوفيق في بناء المسرحية الفني قد جانّب جبران في كثير من تفصيلات المسرحية، فإنه وفق في اختيار القصة الإنجيلية لـ "لعازر" وتمكن من أخذ القصة من سياقها في سرد معجزات المسيح، لتعبّر عن نزوع نفسي قوي لتحقيق الذات من خلال توقّد غريزة الموت في جبران في أواخر أيامه، وهذا الفهم الجديد للنصوص الدينية نجده عند طاغور في مسرحيته "المنبوذة" التي تقوم على حكاية شعبية بوذية تسرد معجزات بوذا وقواه الروحية التي تتقدّ أحد أتباعه من شهورته لفتاة منبوذة. تقول الحكاية البوذية الأصلية: « كان "أناندا" الحواريّ الشهير لبوذا، عائداً ذات يوم من زيارة له عندما أحسّ بالعطش، وحينما اقترب من بئر في الطريق، طلب شربة ماء من منبوذة ولبت الفتاة طلب الراهب الوسيم، ولكنها وقعت في غرامه، ولم تستطع أن تكبت عواطفها فدفعت أمّها التي كانت تجيد فن السحر إلى أعمال تعاويذها لتؤثّر عليه، وتغلّب السحر على إرادة أناندا، فجاء الراهب مسلوب الإرادة إلى بيت الفتاة ليلاً، ولكنه عندما رأى الفتاة تفرش الأريكة له، تغلب عليه الندم، واستعاذ ببوذا كي ينجيه من إثم عظيم، وسمع بوذا دعاءه فأبطل مفعول التعويذة، وانصرف أناندا نقيّاً طاهراً كما جاء». (1).

اتكأ طاغور على هذه الحكاية لينسج مسرحية من فصلين جمع فيها الصراع النفسي المرير إلى موقفه من حقوق الطبقات المزدرة، وحقوق المرأة والإنسان، وضمنها أفكاره حول تحقيق الحب بعيداً عن الأنانية والتملك، وتحقيق الذات في نهاية المطاف عن طريق الموت.

فالبطلة براكريتي المنبوذة ذات الشعور الرفيق والإحساس الناعم تجهل حقوقها كامرأة، وتغفل عن مشاعرها الإنسانية بحكم انتمائها لطائفة المنبوذين الذين يعدون رجساً.

بيد أن " أناندا " الراهب البوذي، يوقظ في حناياها حقوقها كامرأة عندما يتقبّل الماء من يدها، ويعلمها أن تحكم على نفسها بعيداً عن القيم الزائفة التي يصطنعها المجتمع، وأن تضرب صفحاً عن التفرقة بين الناس بحكم شؤم المولد وبؤس الانتماء لأنّ المعيار الحقيقي هو في المقدرة على الحب والعطاء، يقول أناندا مخاطباً براكريتي: « لو أن سحب سرافانا سميت منبوذة فما أثر ذلك؟ لن يغير هذا من طبيعتها أو يشوّه فضل

مياهما» ويردّ على الادعاءات التي تتفوه بها كراكريتي مما اعتادت أن تواجهه به: «لاستيهني بنفسك، فالاستهانة بالنفس خطيئة أكثر جرماً من قتل النفس»⁽¹⁾.

هذه الكلمات تطهّر براكريتي من جرم الاستهانة بالنفس، فتولد من جديد وتقرر أن تهب نفسها للرجل الذي خلّصها؛ الراهب أناندا، بيد أنه بعيد تماماً عن الرغبات الحسية، ومتحرر من مشاغل الدنيا، على سمو في الروح واستغراق في هذه الروحانية، غير مدرك لما يحوك في صدرها، فتشتعل نار الكبرياء والأنانية في صدر براكريتي، وتقرر أن تهبط بأناندا من علياء تساميه إلى مذلة اشتهاه لها، فتلجأ إلى أمها التي تمارس شكلاً من أشكال السحر الأسود الذي يسيطر على الراهب ويأتي به في هيئة كائن شهواني، قد أعمته الرغبة، على نحو يؤلم براكريتي أن ترى الملاك الذي أنقذها وخلّصها يحول شيطانياً، وذلك الوجه المنير بالمحبة، يظلم بالشهوة، فيتحقق لبراكريتي الخلاص للمرة الثانية، عندما تخلع عنها رداء الأنانية والكبرياء طائعة، وتوقن أن الحب الحقيقي لا يطلب بالتملك، بل يهب الحرية، والثمن الباهظ لنيل الحرية تدفعه الأم طائعة عندما تضحي بنفسها، وتلفظ الروح فداء لإبطال السحر.

لم يكن طاغور إذن وفيّاً لفكرة القصة الأصلية التي تقسم البشر آلهة وشياطين، لأنه آمن بالإنسان، فأدار الصراع في خطين دراميين متسلسلين، الأول يدور حول محنة الوعي بالذات عندما لا يدرك المرء قيمة وجوده ويغفل عن وظيفته في الحياة فيغدو عاجزاً عن العطاء والتواصل مع الآخرين، أما الثاني فيمثل الوعي بالمسرف بالذات حين يصيب المرء بالكبرياء فلا يرفعى حقوق الآخرين، ولم يهمل طاغور الصراع النفسي المرير الذي عاشه الراهب أناندا بين سموه الروحي ورغباته الحسية - رغم أنه برر له ذلك بتأثير السحر - لأنه يعلم أن الإنسان مجبول من هذه العناصر معاً. ولا حرية له بغير الحب، والموت - الذي لا يمثل فجيرة في فكر طاغور - ينفذ أبطاله جميعاً من الصراع الذي يعيشون فيه، فيأتي الحلّ بطريقة شرقية لأثر فيها لمأساة أو ملهاة، بلغة غنائية شعرية أثرتها الصور ولونتها القوافي والرقصات بعيداً عن الجماليات السينوغرافية⁽²⁾.

ومجمل القول أن المسرح الطاغوري بدا. أكثر شرقية من مسرح جبران. بما حواه من نائية، وحوارات شعرية دافئة حملت أبعاداً إنسانية وصوفية، وابتعد عن

(1) مسرحية المنبوذة، ص 134.

(2) **ملاحظة:** السينوغرافيا: مفهوم عام يجمع بين الديكور وكل المكونات البصرية والسينمائية التي ترع على خشبة المسرح، ويعكس المكون السينوغرافي نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها والفضاء المسرحي ومكوناته وعلاقاته التفاعلية مع الجمهور.

الجماليات السينوغرافية في المسرح الغربي، مثلما ابتعد عن الصراع الذي تمجّه الحضارة الهندية ⁽¹⁾. بينما لم يستطع جبران أن يكون شرقياً تماماً على الرغم من عناصر البيئة اللبنانية التي لم تفارق أعماله، لأنه حاول أن يحاكي المسرح الغربي ولا سيما الرومنسي منه، بيد أنهما في هذا الجنس الأدبي لم يخرجاً عن القيم الجمالية التي حملها فكرهما، وظلاً وفينين للأفكار التي دافعا عنها، وأصرّاً على التعلّق بالحقيقة الماثلة أمامنا على مسرح الحياة من دون الخضوع التام للمنطق الذي يصرّ على أخذنا وراء كواليس الوهم.

ولا بدّ من الإشارة في نهاية المطاف أن قراءتنا للمسرحية الطاغورية والجبرانية، كانت بغرض تقديم نموذج للتعبير الجمالي، ولم تستطع أن تلمّ بالكثير من الجماليات المسرحية التي تقوم على تقنيات الإضاءة والأزياء والديكور والموسيقا والسينوغرافيا والعلامات السيميائية والإشارات البصرية التي يعمد إليها العرض المسرحي.

(1) إذا ما استثنينا بعض أعماله التي بدا فيها الصراع شبيهاً بالمسرح الغربي كمسرحية "التضحية".

الفصل الثالث

التعبير الفني في فن التصوير⁽¹⁾ عند جبران وطاقور

يلتقي الأدب والفن على أساس نظري واحد هو أنهما تعبير عن الفكر والوجدان، أو عن التجربة الإنسانية تعبيراً مصوراً، ويلتقيان في الوحدة العضوية لبنائهما الداخلي، وأنهما يستمدان الدلالة من الحياة الإنسانية.

والاختلاف بينهما هو في الأداة المستخدمة في التعبير، فالأدب يستعين بسياق اللغة، والموسيقا تستعين بالصوت والزمن، والنحت يستعين بالكتلة، وهكذا...

وعلى الرغم من افتقاد فن التصوير للزمن (الموجود في الموسيقا والشعر) فهو يبدو أقرب إلى الذهني والذاتي من فني العمارة والنحت، فن التصوير يجمع بين إلمام العمارة بالمحيط الخارجي، وميل النحت إلى الشكل الروحي، أو هو كما يعبر عنه هيغل: « فن التعبير الخارجي عن الجوانب الداخلية »⁽²⁾.

وفن التصوير بذلك فن ذو بعدين، تتوزع فيه أشكال الكتل في فراغ اللوحة المحدود ليأخذ كل شكل حيزاً منه، وعن طريق الضوء والظل تقترب الأشكال من حجمها الواقعي فتتوزع ظلالها من خلال الإيهام بالبعد الثالث منتجة العمق، ومن ثم، يفنقر الشكل في اللوحة إلى صفة القدرة على الدوران من حوله، تلك التي يتمتع بها الشكل النحتي غالباً، ومن هنا ترتبط العلاقة بين الكتلة والفراغ بالعلاقة بين الحركة والسكون في فن التصوير، لذا كانت منابع الحركة فيه متجلية في ناحيتين: الأولى تتمثل في الحركة في اللوحة نفسها وتنتجها العناصر التشكيلية التي كوَّنت الكتلة وهي الخط

(1) اخترنا اصطلاح فن التصوير لا الرسم، ذلك أن الرسم هو التعبير بطريقة خطية بمعنى أن الرسام يستخدم الخطوط وعلاقاتها لتحديد الأشكال المرسومة. أما التصوير، فناً تشكلياً، فهو التعبير بخامة اللون. فالفرق بين الرسم والتصوير أن الرسم يعتمد على الخط واللون الواحد الأساسي دون دمج مع غيره من الألوان، أما التصوير فيعتمد على أكثر من لون ويقوم بدمج الألوان، ويركز على تلوين المساحات وتوزيع الأضواء والظلال في أرجاء اللوحة.

الرسم إذن هو الخطوط الأولية للفكرة التي تدور في مخيلة الفنان، فإذا امتلأت الفراغات والمساحات بالألوان المدمجة غدا الرسم تصويراً.

(2) رمضان بسطاويسي - جماليات الفنون عند هيغل وفلسفة تاريخ الفن. القاهرة. د. تا. ص 332.

واللون والضوء والظل. أما الثانية: فتتوضح من حركة الأشكال النابعة من أسلوب توزيع الأشكال في الفراغ ومن وضعية الشكل نفسه (الجلوس - السير - الركض...).

ويعتمد نوعا الحركة - اعتماداً أساسياً - على عنصرى الضوء والظل، لما يحملانه من حركة داخلية تتأثر بتظليل الشكل وإضاءته عن طريق الإيهام. مثلما تأثرت الأماكن المسطحة بالضوء، والأماكن المقعرة بالظل - مع كونهما حقيقين - في فن النحت.

وسنقتصر في هذا الفصل على دراسة بعض الأعمال التصويرية رغم إبداع جبران لأعمال نحتية، لأنّ الهدف هو إبراز بعض جوانب التعبير الجمالي عن الأفكار التي حملها كلا الأديبين، ولا سيما أنّ جبران نذر معظم حياته لفن الرسم والتصوير بينما دخل طاغور جنة الألوان في زمن متأخر من حياته الغنية بالإبداع.

فقد اكتشفت معلمة جبران موهبته في التصوير منذ حلّ بوسطن 1895، وأرشدته إلى "فرد هولانداي" الرسام الأمريكي الذي وجد فيه نموذجاً شرقياً مثيراً ليرسمه، فتبنّاه وأشركه في مشروع ينتمي لمدرسة "وليم بليك" الغنية التي تركت فيه أثراً بيّناً. يكاد يعادل أثر رحلته لباريس التي امتصّ فيها الكثير من المدارس الفنية، وبعدها سعى جبران لتكوين صوته الخاص في عالم التصوير، لذلك لاتجد في لوحاته انتماء واضحاً لمدرسة فنية محددة، فاتخذ التجريد وسيلة لخلق صوره الجديدة، والسريالية وسيلة للتحرر من الزمن، والتعبيرية وسيلة لإصدار حكم قيمي.

ورأى معاصرو جبران⁽¹⁾ أنّ فنّ التصوير استهواه أكثر من الأدب، فقد كان يجد مستقبلاً فيه، بينما وجد في الأدب طريقاً واضحاً لقول "كلمته"، وكان التصوير هو التعبير عن كلمته تعبيراً عفويّاً بسيطاً.

وكثيراً ما كان أمام ريشته وألوانه أكثر صدقاً وذاتية من الورقة البيضاء، فتراه يطبع على قماش اللوحات عالمه الفردوسي الذي سعى إليه في كتاباته، وحافظ أمام لوحته على تأنيبه وتدقيقه في اختيار التفاصيل المتأنقة، وكأنه أمام ورقته البيضاء.

أنجز جبران مئات اللوحات، منها مارسم بالمائي والزيت والباستيل والفحم، وتنوعت موضوعاته من الأساطير الإغريقية، والرمزية الفرنسية، والطبيعة البسيطة، والروحانية الدينية، وحتى رسم المشاهير، كما فعل حين التقى طاغور في نيويورك فرسم له "بورترية" بالفحم، ولعلّ طاغور - حامل جائزة نوبل في الآداب وقتها - لم يكن يدور في خله أنه سيدخل عالم الألوان والتصوير والرسم، رغم أنه تلقى بعض دروس

(1) ينظر : نعيمة، جبران خليل جبران، ص 168.

الرسم في طفولته⁽¹⁾. وتابع الفنون التشكيلية عن كثب من خلال بعض أفراد أسرته المهتمين بالتصوير. بيد أنه بدأ مشروعه التشكيلي في الثالثة والستين من عمره وقدم معرضه الأول في باريس 1930، وعرض فيه 126 لوحة قدمها تحت إغواء نقاد الفن وهو خائف، كما يؤكد: «بصراحة أنا كنت خائفاً جداً بخصوص رسوماتي، وكنت متردداً كثيراً في اعتبار نفسي رساماً، ولم تكن لدي حتى الآن الشجاعة الكافية لعرض لوحاتي على الجمهور»⁽²⁾.

وتبع هذا المعرض معرض في برلين وآخر في موسكو وأخيراً في أمريكا، حين بدأ اهتمام الجمهور بلوحاته ينحسر.

ولعل طاغور كان مستعجلاً لينجز مشروعه الفني، ولا سيما أنه بدأه وهو شيخ لذلك فضل استخدام الأحبار والمائيات، ويستخدم الفرش وخرق القماش وأحياناً أصابعه في التلوين.

وتميزت لوحاته بالتنوع الكبير في الموضوعات وأساليب الأداء، فتجد في لوحاته حيوانات خرافية وطيوراً وزواحف وأشجاراً وغابات، ووجوهاً بشرية غاضبة ورموزاً مستعصية، ويرى بعض النقاد أن الفن الياباني قد ترك فيه أكبر الأثر⁽³⁾ من خلال البساطة في تناول الأشخاص ودرجات الألوان، وظهرت في الكثير من لوحاته ملامح الرسوم البدائية، وابتعد عامداً عن المدارس الغربية. رغم أن الكثير من الوجوه بدت شبيهة بوجوه المصور الفرنسي "سيزان".

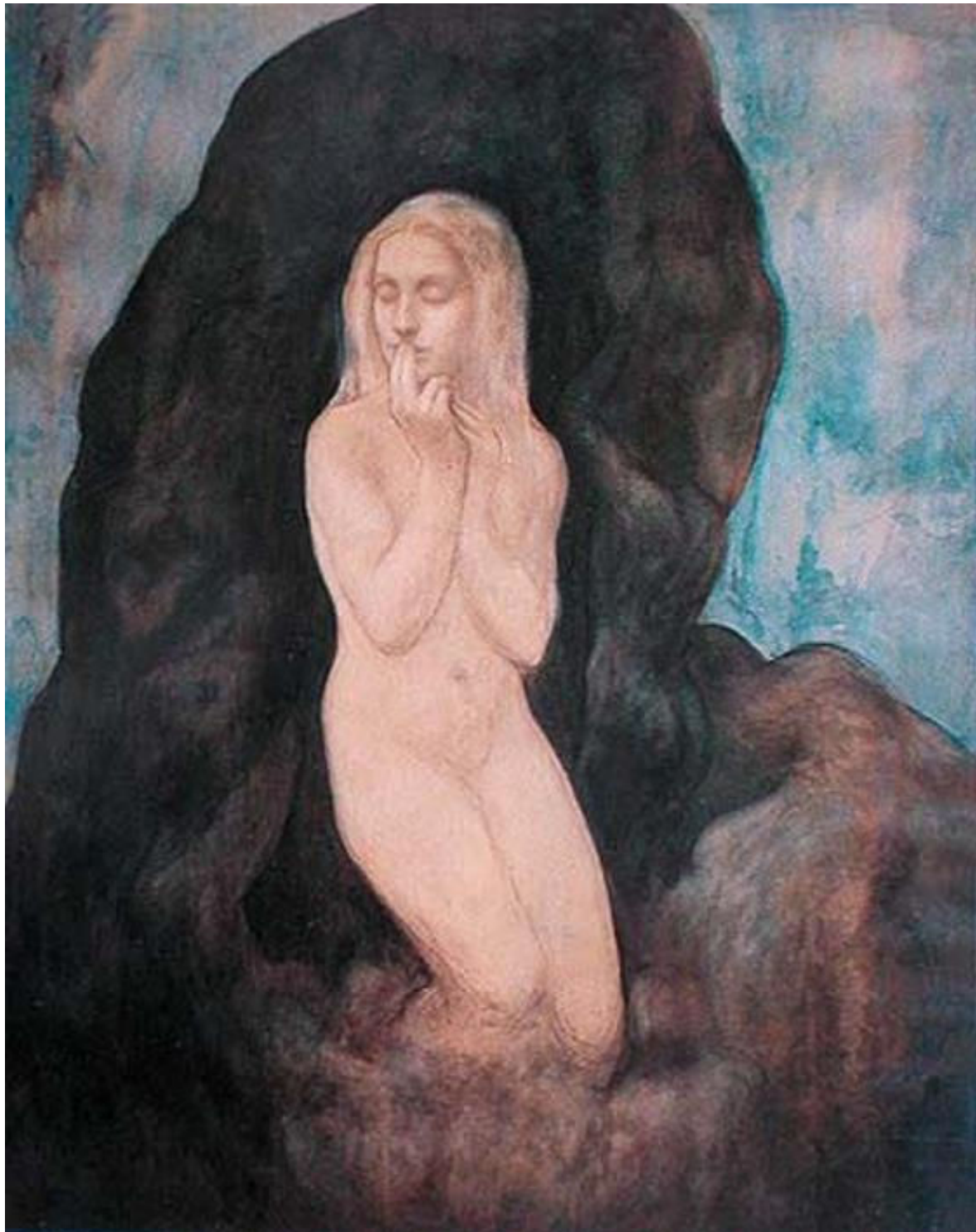
ولعلّ التنوع الكبير الذي تتيحه اللغة التصويرية، يجعل من المتعذر لمّح تشابه بين أعمال جبران وطاغور، بيد أن كلاهما أراد أن يعبر بالصورة عن الفكر الجمالي الذي يحمله مستعيناً بهذه الأدوات، وسنلمح في أعمال جبران سمته الواضحة، وفكره الذي نعرفه، بينما يتعذر ذلك في لوحات طاغور.

وسنحاول تلمّس جوانب التعبير البصري من خلال نماذج اخترناها لكل من المبدعين، مع ملاحظة أن العناوين هي من صنعنا نحن، فمعظم لوحات جبران بغير عنوان، بل إنها لاتحمل توقيع، وكذلك كانت لوحات طاغور.

(1) كما يروي في ذكرياته. ص32.

(2) مقالة لـ محمود جمال الدين في مجلة "نزوى" 4/ ص263.

(3) ينظر: المرجع السابق - ص264.



لوحة 1 (أنثى الطين) / جبران خليل جبران, زيت على قماش

اللوحة الأولى: أنثى الطين

تمثل اللوحة فتاةً ما تجلس في خفر إلى ما يبدو أنه صخرة، وقدمها غاطستان في الطين حتى الركبتين وهي تغمض عينيها باستسلام حالم.

تكوين اللوحة هرمي بما يشي بالسكون والاستسلام، وهذا يذكرنا بلوحات دافينشي ولا سيما الموناليزا ذات التكوين الهرمي، بيد أن جبران يريد بهذا التكوين غالباً الإحياء بالغفوة والاستسلام، ولا سيما أنه لا يعنى كثيراً بجنس الإنسان، وعندما نقول إن اللوحة تمثل أنثى فهذا لا يعني ظهور ملامح الأنوثة في الجسد العاري، بل إننا نلمح ذلك لمحاً فوراً من خلال الحركة التي تقوم بها، إذ تحرك يدها لإغلاق فمها وكأنها تتأمل بعيداً وتفكر بالمصير، ولا تبدو عليها سمات المقاومة، بل الاستسلام والانسحاق التامين للقدر، وقد غمر الطين قدميها، وكأن الطين هنا هو العار الذي يصم الإنسان، أو العلائق الترابية الطينية التي تشده إلى الأرض فيما يتعارض مع التوق نحو اللانهاية الذي يبدو من خلال التماهي بن الجسد والشعر والأعضاء، فيما يبدو كأنه كتلة لونية واحدة مع بعض الخطوط المرسومة لتحدد المعالم.

ولون الجسد الشاحب يشي بالاستسلام من خلال الأبيض المصفر، واعتمد في الخلفية على بعدين: الأول ما يشبه أن يكون صخرة داكنة تبدو بلامح رأس إنسان وضعيته تعاكس وضعية الأنثى، وقد غاب عن هذا البعد الضوء، وغمرته الظلال. الثاني: الغيم الذي يزاحم زرقة السماء بلون أقرب إلى الرمادي.

والدrama الموجودة في اللوحة تظهر في اللحظة المجمدة التي انقطعت للفتاة التي يغشاها السكون ظاهراً، لكن الصراع بادٍ في التنازع بين الموت والحياة، الموت متجسداً في الانجرار نحو الأرض والطين، والحياة في التأمل الساكن.

وإصرار جبران على تعرية شخصياته راجع إلى فكر التصوف الذي يرى النفس شعلة روحية إلهية هبطت إلى الأرض ولبسها الجسد، والجسد هو لباس متحد بالروح بيد أنه يحجب هذه الشعلة عن التطهر، لذا يبدو العري حالة رمزية لتطهر الإنسان من رغباته وأهوائه المنحطة، ويبرز فطرة الحياة الأولية ووجه الحياة في طهرها المرتجى.

اللوحة الثانية: (الأنثى المصلوبة)

بالمكونات اللونية نفسها التي شكلت لوحة (أنثى الطين)، يذهب جبران أبعد في التعبير عن مسائل لاهوتية بهذه اللوحة، إذ تحكي "أنثى" مصلوبة على رجلين، وقد أحنّت رأسها إلى جهة اليمين، وبدأت ملامح الألم والاستسلام على الرجلين، وقد استند الجميع إلى صخور متفاوتة الارتفاعات، وغطت الخلفية الزرقاء بعض الغيوم البيضاء التي تجمعت عند رأس كل من الرجلين وتفرقت عند رأسها.

ومرة أخرى يؤكد جبران فكرة التماهي بين البشر والطبيعة من خلال استخدام الألوان نفسها لتبدو الأجساد وكأنها تذوب على الصخور، ومن خلال تماهي أزرق السماء مع أزرق الصخور، مشكلة خلفية أقرب إلى الإعتماد للأجساد الصفراء، وكأن هذه الأجساد معتلة تنشي السكون وصفرة الموت - من غير أن تتسى أن الموت هو موضوع اللوحة - وتكوين اللوحة جاء هرمياً، مع ما يحمله التكوين الهرمي من فكرة الثبات والاستقرار وجمود الموت.

واللوحة تحكي الفكر المسيحي في ظاهرها من خلال اعتماد فكرة الصلب وما تحمله من التطهير والفداء، وقد استمدت الكثير من الفن الروماني - المسيحي ولا سيما في الخلفية المتكررة للغيوم والسماء الزرقاء، والتجافي عن ملامح الذكورة والأنوثة في الأجساد المتعافية، التي تعكس قوة الإنسان وتناسق أعضائه وكماله، وكأنها دفاع جبراني عن النفس الهزيلة التي لازمها المرض.

بيد أن باطن اللوحة يعكس التمرد على الفكر والتقاليد المسيحية، من خلال شخصية المصلوب وهي أنثى، وكأنه تحدٍ للفكر الذي جعل من الذكر ابناً لله، أو هو تأثر لهذه الأنثى وقد عانت من سلطة الذكورة والمجتمع ورجال الدين - ويحضرنا في هذا السياق معاناة "كاملة" والدّة جبران -.

وحفلت اللوحة برموز شتى تعكس فكر جبران في المكونات الرئيسية والثانوية للوحة.

فالغيوم البيضاء والسماء الزرقاء ترتقي إلى النقاء وتعكس فكرة جبران عن المطلق، والفتاة المصلوبة ماهي إلا الفطرة الإنسانية النقية وقد صلبت على أهواء البشر، فبدأ عليها الحنين والتوق إلى براءتها الأولى، والرجلان في اللوحة اللذان يمثلان الأهواء، يعبران عن ألم واضح، واستسلام عاجز، فالرجل (إلى اليسار) يستند إلى



لوحة 2003 أنثى مصلوبة على أهواء البشر، زيت على قماش، جبران خليل جبران

صخرة راسخة، والصخرة ترمز في أغلب الفن المسيحي إلى فكر المسيح وقوته، استناداً إلى ماورد في الإنجيل "من يبني بيته على الصخر..."⁽¹⁾. والأجساد في أعمال جبران عارية تبرز فطرة الحياة، وتعبّر عن رغبته بتصوير عالم مثاليّ متسامٍ جمالياً، عالم كان يعجز عن صناعته في الأدب، فراح يخلقه في التصوير، تعبيراً عن الحاجة لتجاوز العالم بصوره المحسوسة وتعبيراً عن انطلاق الذات من أسر العوالم الترابية.

اللوحة الثالثة : (ملاحم الرجلوة)

بتكوين مختلف عن اللوحتين السابقتين، يشكل جبران موضوعاً أثيراً لديه؛ هو شخصية "المختار" أو "النبي" من خلال تصويره "لملاحم الرجلوة والقوة والعافية والجمال لرجل مختار فائق المستوى"⁽²⁾. تصور اللوحة رجلاً متناسق الجسد والعضلات يتخذ وضع رامي السهام، وقد اتخذ قوساً مشكلة من أجساد أربع أو خمس نساء، وبدت خلفه سماء زرقاء بأشكال غيوم دائرية- حلزونية، واستعان جبران لخلق موضوعه هذا بالألوان نفسها البادية في اللوحتين السابقتين، لتغدو هذه الألوان "توقيعاً" جبرانياً على لوحاته. فاللون الغالب هو الأزرق البارد، في حين لونت الأجساد بالأبيض المصفر الذي يوحي بالشحوب والمرض والموت، صاغها جبران بتكوين حلزوني مختلف عن التكوين الهرمي للوحتيه السابقتين، فلو وضعنا نقطة في المنتصف تماماً وانطلقنا منها حلزونياً أدركنا هذا التكوين الذي وضع الرجل في مركز اللوحة، بينما تحولت الغيوم والنساء اللاتي يقبض عليهن إلى إطار يحيط به، فكأن ثمة دوامة على كل شيء يدور فيها. ولعلّ الثابت الوحيد فيها هو هذا المختار، الذي نجا من الحيرة والصراع من جهة، وبدا وكأنه يحرك أو يولد هذا الصراع، ويدها تتحكممان بكل شيء. مما يترك الانطباع بأن هذا الرجل قد تحقق كماله باكتمال إنسانيته وأخلاقه وقوته، فغداً "مختاراً" فائق المستوى قد تحرر من علائق الأرض وحجبها، بيد أن المريب في هذه اللوحة هو حضور المرأة بأوضاع جسدية تشي بالضياح والتكتل والتداخل، فهل غدت النساء كتلة واحدة في نظره؟ ولماذا كنّ ثانويات في لوحته؟ وهو الذي يرى في المرأة أمماً ينتصر لها، بينما هي هنا أداة فحسب في يد هذا "المختار"، وعلى الرغم من إبراز بعض عضلات هذا الرجل

(1) إنجيل متى. 7: 23.

(2) تعليق من جبران على هذه اللوحة نقله غسان خالد في "جبران الفيلسوف". ص 114.



لوحة 3 ملامح الرجولة/ جبران خليل جبران/ زيت على قماش

ووضعية جسده الثابتة الرجولية - مما يعوض عن إحساس جبران بهزاله وضعفه الجسدي- فإنّ ملامح هذا الجسد لا تختلف كثيراً عن أجساد النساء في ميله إلى الانسيابية في الخطوط المنحنية والوجه المخنث ووقفته المائلة المنتثية. ولعلّه كان يخلق عالماً فردوسياً ما، لافروقات جنسية واضحة في شخصه، تعبيراً عن أفكاره حول هذا الفردوس، كما ظهر تأثره واضحاً في هذه اللوحة بالفن المسيحي البيزنطي، وفن الأيقونات ولا سيما في حركات شخصه وتصالبه وتداخلهم من رجال ونساء، بيد أن تماهي نسائه بالغيوم يترك أسئلة محيرة في هذه اللوحة عن فناء الجسد ووهمية الأنثى عموماً، وتشكيل أجسادهنّ متلاصقة يؤكد ثانوية هذا الكائن، وكأنّ التعبير هنا لم يسعف جبران في إيصال رسالته الفكرية بإخلاص.

اللوحة الرابعة: اليد المبدعة

رغم غنى هذه اللوحة بالعناصر والرموز الفنية، فإنها تبدو أقرب إلى فن الرسم من فن التصوير، إذ تمثل كفاً بخمسة أصابع تتوسطها عين، وتحيط بها سبعة أجنحة متماهية في المستوى الأول، ومجموعة كبيرة من أجساد بشرية متداخلة تغلب عليها الأنوثة، في المستوى الثاني.

وقد غلب على اللوحة اللون الرمادي وتدرجاته، وهو اللون الذي لا ينتمي إلى وضوح البياض أو السواد مما يشي باللاشيئية والحياد، ويجعله أقرب إلى الموت والعمّة التي تملأ فراغات المستويات، وكأننا أمام مشهد كوني للمجرات بما فيها من فراغات معتمّة وأشكال غامضة.

أما الأجنحة المحيطة باليد، فما هي إلا رمز للقداسة في الطقوس المسيحية، مثل حال الملائكة المحيطة بأيقونات القديسين، فهي تقترب من اليد وتوشك أن تلامسها، وكأنها تحاول ملاسة المطلق، في تمثيل لفضاءات ومفردات الكون، فكلّه يدور في فلك (الله- المطلق) أما البشر فقد خلقوا بعد الملائكة، لذلك يبدون أبعد عن المركز، ومن ثم أبعد عن المطلق، وأوضاع أجسادهم (وكلها عارية) من خلال العناق والتداخل تشي بالصراع الذي يسود البشرية بين العرض والجوهر، وبين الجسد والروح، وبين الشكل والمضمون.

وعلى الرغم من كل تلك الصراعات، فإن الموجودات جميعاً تدور في فلك المطلق في حركة جبرية لامرّد لها.



لوحة 4 اليد المبدعة/ جبران/ فحم على ورق

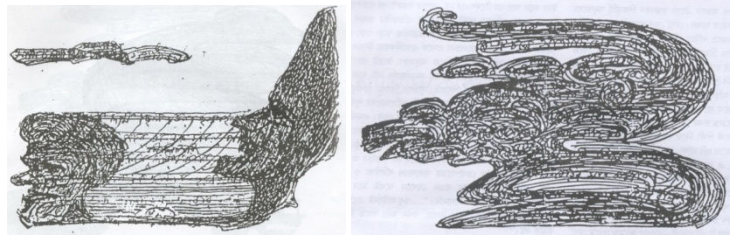
وقد يبدو تكوين اليد وحدها هرمياً يوحي بالسكون والمركزية والثبات (وهي صفات المطلق) بيد أن اللوحة كلها حلزونية التكوين في تناقض مع السكون، وإيحاء بالصراع والحركة.

ولا يبتعد جبران عن الخطوط المنحنية في كل أعماله، ذلك أنها تصدر عن صراع وحركة باطنية، وميل دائم إلى الغموض.

هذه العناصر (اليد- العين- الله) هي العناصر الأساسية ولا سيما إذا أخذنا بالحسبان كيف تشكّل اليد معادلاً فنياً للفظ الجلالة (الله) باللغة العربية، والدلالات الإلهية لغيرها من العناصر: فالأجنحة سبعة (بما يحمله هذا الرقم من قيمة ميتافيزيقية عظيمة عند كل الأديان، ولا سيما جبران الذي كان شديد الإيمان به) واليد بأصابع خمسة ولهذا الرقم قداسة عند المسلمين (أركان الإيمان، ومباني الإسلام والصلوات وغيرها خمسة).

واجتماع اليد والبصيرة يجعلهما أداة المعرفة، ليس عند الإنسان البدائي فحسب حين كانت الحاسة الرئيسة هي حاسة اللمس، بل لدى الإنسان المعاصر، حتى إن بعضهم ينظر إليها أنها خارطة للحياة بخطوطها (الزواج- العمر- المال- الأولاد..) وفي رسم جبران يبدو منها خط الحياة فحسب (وهو قصير بقصد أو بغير قصد). والترابط بين هذه العناصر جميعها يظهر من خلال علاقات مضمرة بين العين واليد، هي علاقات تزدهر باستمرار في المدى التأملي للكائن البشري، وما يجمع بين كل هذه العناصر، ذهنية ثابتة توجه عين جبران وفكره، إنه ذلك الترابط الروحي الذي ما انفك يلح عليه، ويضمّره في رسائله البصرية: (اللوحات).

لوحات طاغور:



قبل أن يدخل طاغور جنة الألوان دخولاً رسمياً (إذا صحّ القول) كان يتسلل من الباب الخلفي له، فمُسودات قصائده تحفل بالأشكال التي كان يصنعها عندما يعدّل أو يشطب سطره، فيصوغ منها أشكالاً أقرب إلى النقوش، وخطر له في رحلة طويلة عبر

جبال الأرجنتين أن يجعل لنقوشه هذه حضوراً لونياً، فرسم بعض اللوحات التي لاقت استحساناً، فعادَ من فورهِ إلى منزله في البنغال لينجز مشروعاً متأخراً أسفر عن ثلاثة آلاف لوحة، سنقف عند أربعة نماذج متنوعة تمثل عدّة أنماط ميزت لوحاته على اختلاف مادتها الفيزيائية وحجمها.

1- نقوش بدائية: [عنوانات اللوحات هي من صنعنا نحن، فطاغور - مثل جبران - لم يوقّع على لوحاته، ولم يجعل لها أي عنوانات].
تمثّل هذه اللوحة نقوشاً دقيقة برتقالية اللون على خلفية زرقاء، تشبه تلك الزركشات التي نراها في مسودّات طاغور، وقد اتخذت أشكالاً عدة، وملأت الفراغ الأكبر من اللوحة.

والملفت في اللوحة ذلك التناقض الحاد بين اللونين: الأزرق ببروده، والبرتقالي الملهب بحرارته العنيفة، فاتخذ طاغور اللون الأزرق للخلفية ليناسب برودها، أو لتوحي بالأزرق السماوي الممتد، أما البرتقالي الملهب فيتكامل مع الخطوط المنحنية، لتخلق صخباً شبيهاً بصخب الحياة، وليبعث في الرسم حركة من خلال التشكيلات الزخرفية التي ترسمها هذه الخطوط المنحنية، ونهاياتها الحادة ذات الخطوط المستقيمة والمنكسرة، أما تكوين اللوحة فجاء حلزونياً، بما يتناسب مع إحياءاتها حول الحركة والصخب.
بيد أن تتبع الأشكال التي رسمتها هذه الخطوط سيقودنا إلى لمح حيوانات خرافية غامضة توحي بالسّمك حيناً، والتنين حيناً آخر، (بما تحمله هذه الرموز من قداسة).
وجميع الأشكال مرسومة بأفواه فاغرة لاتبعث على الارتياح، بخلاف ماقد يتبادر إلى الذهن من الإحساسات المطمئنة التي يبعثها تتبع الزخرفة، فالأشكال هنا قلقة، غير متكررة، والحرّاشف التي تكسوها تترك الانطباع بالخشونة، مما يجعلنا نتساءل عما يشغل فكر طاغور في تلك الآونة عندما بدأ الرسم - والأرجح أن هذه اللوحة هي من لوحاته الأولى - فمعظم الأشكال تتبثق من قلب اللوحة إلى خارجها في محاولة للفرار من هذا المستطيل البارد، فهل كان المصور يحاول أن يملأ برود شيخوخته بحرارة بدائية وانشغالات نفسية، تصعيداً لصراع ما يعتل داخل النفس؛ ويكتبه طاغور مثملاً اعتاد أن ينفي الصراعات؟



لوحة 5 نقوش بدائية / طاغور / باستيل على قماش



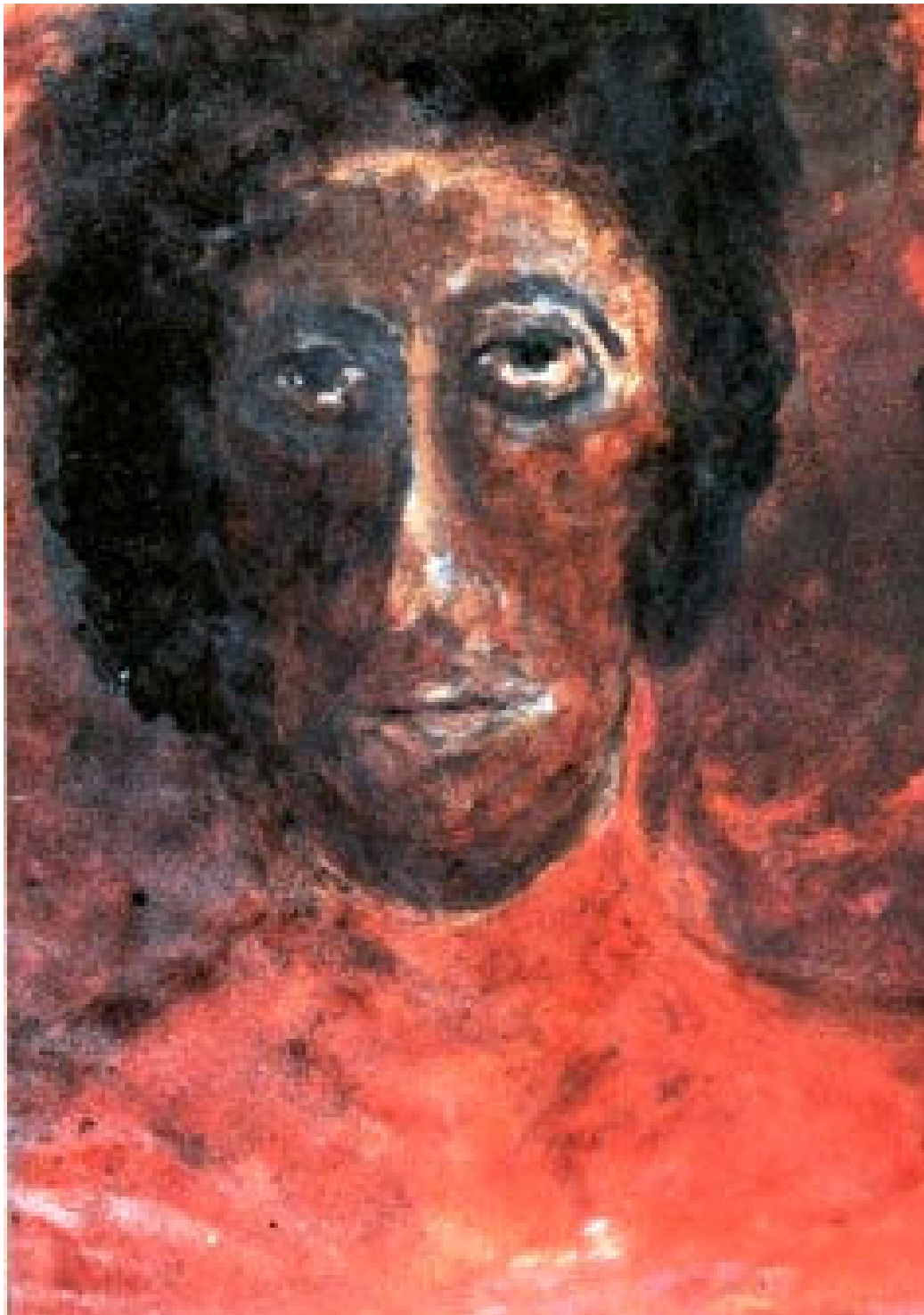
لوحة 6 المستلقي / طاغور / باستيل على قماش

2- المستلقي:

تظهر هذه اللوحة أيضاً ضعفاً فنياً بادياً، إذ أراد طاغور أن يصور "بورتريه" لرجل مستلق، أشقر الشعر، أبيض البشرة، مرتدياً رداءً برتقالياً (اللون الأثير لدى طاغور) وقد استلقى فيما يشبه السكينة أو النوم إلى خلفية بنية تظهر من ورائها سماء صافية الزرقة. في البدء تفاجئنا ملامح الرجل الرومانية: الفك العريض، الأنف المستدق، الشعر الأشقر، الرقبة الغليظة، باستثناء اليد الناعمة التي لاتناسب الموصفات السابقة، ويحيرنا وجود هذا الرجل "الأجنبي" في عمل لطاغور، فهو لم يخرج إلى العالمية إلا من بوابة مجتمعه المحلي، (كما وجدنا في أعماله الدرامية) إذ ركز على شخوص مجتمعه وحاول أن تكون رسائله الفنية منبثقة من واقعه الهندي ومشكلاته التي لاتحصى، بيد أنه في هذه اللوحة يربكنا حتى في تفسير الدراما والحركة (شبه الغائبة) فوضعية الجسد تعاكس الرأس، مما يدفعنا للتساؤل: هل الرجل نائم؟ أو يميل برأسه إلى شيء ما خارج اللوحة؟ فلا أثر لما يشبه الموت في ملامحه، العينان مغلقتان، والفم مبتسم وكأن اللوحة فسيفساء جمع طاغور عدة أجزاء غير متناسبة فيها وقام تركيبها بما يشبه "المونتاج" السينمائي: اليد لاتتنتمي للجسد، والرقبة لاتناسب الرأس، والوجه يضم تفاصيل غير منسجمة، كل ذلك يؤكد بعداً طفولياً بدائياً في اللوحة، وضعفاً في عملية "صياغة" أجزاء اللوحة والترابط الداخلي بين عناصرها، فلا وجود للمزج اللوني، ليظهر الوجه أبيضاً ملطخاً بالبنّي، والسماء بلون أزرق غير ممزوج وبضربات فرشاة غير متقنة، كما جاءت خطوطه منكسرة حادة، كأنما خطت باستقامة مقصودة وهو مايشي بالوضوح الذي يسم الأعمال البدائية والطفولية، لتؤكد مرة أخرى أن طاغور لايزال متطفلاً على فن التصوير.

3- "بورتريه"

لعلّ طاغور اكتسب الخبرة اللونية شيئاً فشيئاً، كما ازداد إحساسه بإيقاع الألوان تدريجياً مع تقدمه في إنتاج اللوحات، فبدأت "الحرفة" تظهر في أعماله وتزيح تلك الفطرية البدائية، فهذه اللوحة تمثل رجلاً مختلط الملامح (إفريقية وشرقية ورومانية) بشعر أسود وعينين جاحظتين، ووجه طويل بأنف حاد، ونظرة محدقة في المتلقي، بينما تماهت الرقبة مع البدن، ولطخت الخلفية باللون البني كيفما اتفق.

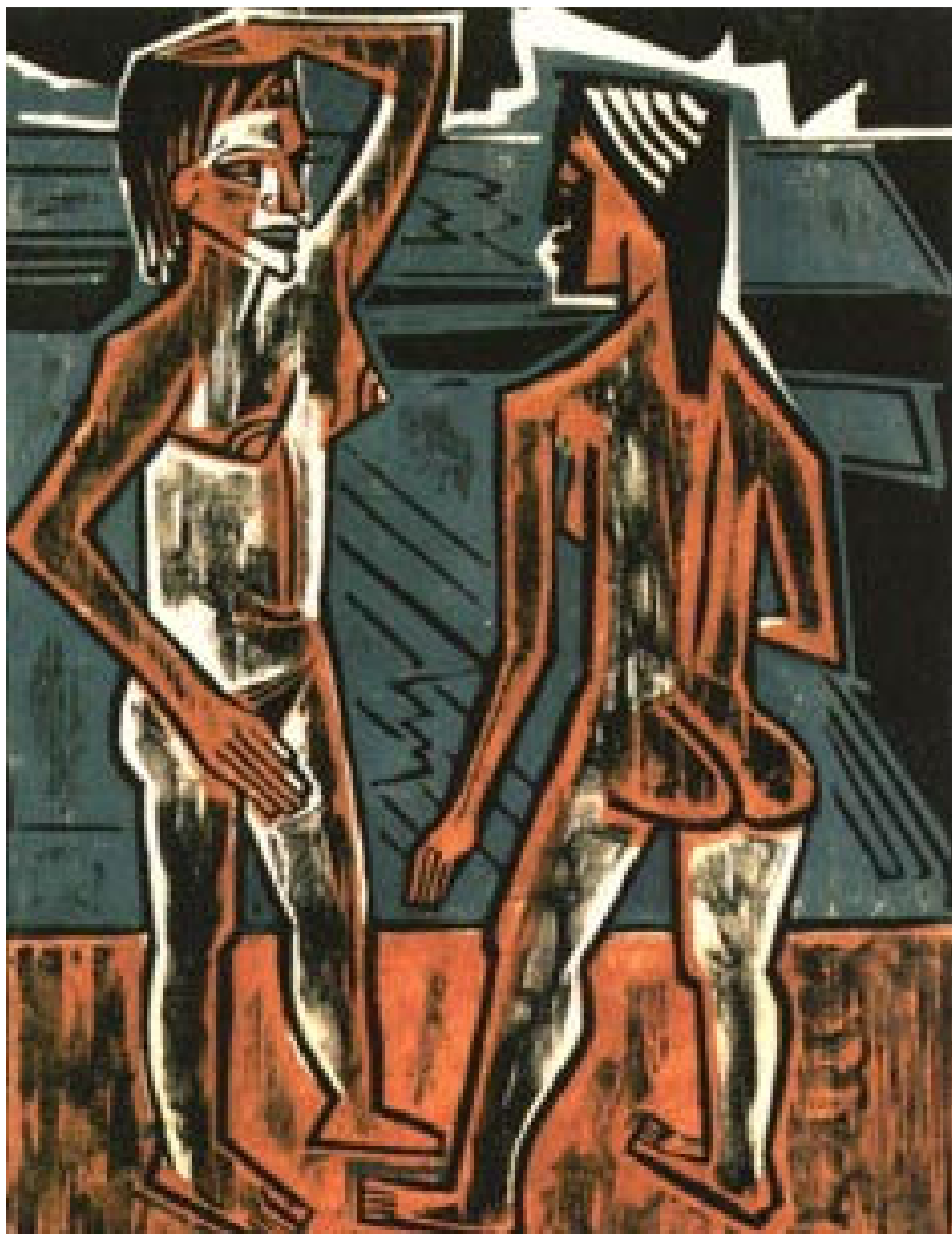


لوحة 7 بورتريه / زيت على قماش / طاغور

ثمة توحش وبدائية في معالم الرجل، ونظرته الباردة التي تحرق في المجهول بلامبالاة واضحة، والملفت في هذه اللوحة اهتمام طاغور الزائد بتقنيات رسم الوجه، فصب جلّ اهتمامه على تفصيلات الوجه، وأهملاً تماماً الرقبة والجسد، فيما يبدو أنه انتهى إلى ما يريد بالوجه فأتم اللوحة بسرعة وبغير اعتناء، إذ ثمة ظلال مجسدة للبعد الثالث تبرز الأنف وجوف العينين وتبتعد عن الوجنتين والفك فتسطحهما، وهذا التشخيص يبتعد عن الوضوح شيئاً فشيئاً، ويدخل في الإيهام، إذ إنّ موضوع اللوحة "بورتريه" من أكثر الموضوعات سكوناً، ورغم ذلك لم يخرج طاغور من عباءة الألوان الحارة الملتهبة، ولا سيما لونه الأثير "البرتقالي"، وأدخلت الخطوط المنحنية على اللوحة حركة وحياة لتعيد إليها التوازن، وتتقدها من سكون الموضوع والتكوين الهرمي الملاصقان للوحات البورتريه، وتقرب اللوحة بهذه المعطيات من المدرسة الانطباعية، التي مالت إلى نقل الصراع والدراما من الخطوط إلى لطخ الألوان، ومن التفصيلات إلى التناقضات بين الضوء والظل، ولكنها لا تفلح في نهاية المطاف بترك إحياء مبهج على الرغم من الترابط الواضح بين عناصر تشكيل اللوحة.

4- إفريقيا أنثى:

تصور هذه اللوحة امرأتين عاريتين بملامح إفريقية، تقفان متحاورتين، وتحركان أيديهن حركات معبرة، وخلفهما تظهر بصورة غير واضحة ملامح طبيعة خضراء. لعل هذه اللوحة أيضاً هي من نتاج السنوات الأولى لطاغور، فتقنياتها متواضعة للغاية، والرسم فيها أقرب إلى التشريح بما يشي بوضوح حاد، أقرب إلى تلك الأجساد المرسومة على جدران الكهوف، ويشبه شبحاً كبيراً رسومات الأطفال، وإذا كانت الأدوات منسجمة مع الموضوع انسجاماً قصدياً، فلعل طاغور كان يرمي إلى إجلال فكرة الفطرية والبدائية التي ظهرت في خطوطه المنكسرة الحادة، والألوان التي اعتمدها (برتقالي - أخضر) ولا سيما الابتعاد عن المزج اللوني، والبعد الثالث، فثمة خط فاصل يقطع ما بين البرتقالي والأخضر في الخلفية، ومعالم الوجوه حادة واضحة، بعكس جبران الذي امتلك تقنية عالية ولكنه أصرّ على الغموض، ولم تحضر لديه الأنثى بهذا الوضوح الذي برز في لوحة طاغور، فملاح نسائه الإفريقيات شديدة الوضوح (النهود - الأرداف) والحوار الذي تتبادله الفتاتان مضافاً إلى التشكيل الحزوني للرسم، يمنح اللوحة حركة وبهجة، ويضفي عليها اللون البرتقالي دفناً ووهجاً إفريقياً، يجعلنا غير مترددين



لوحة 8 إفريقيا أنثى / طاغور / باستيل على ورق

في تسمية هذه اللوحة (إفريقيا الأنثى)، ولكنها لا تؤكد تفوق طاغور في هذا الفن، ولا تشي بأنه كان قادراً على التعبير عن رسائله الجمالية بأدوات المصور.

فن التصوير عند جبران وطاغور:

وبعد، فهل نهض فنّ التصوير بالتعبير عن الأفكار الجمالية التي ازدحمت في مخيلة كل من جبران وطاغور؟

لاشكّ في أنّ النظرة السريعة إلى بعض لوحاتهما المتنوعة ومحاولة تتبع رسائلها ومتابعة إيقاع الألوان وانحناءات الخطوط، وتلمس إحياءات عناصر تشكيل اللوحة لديهما، يؤكد أنّ جبران دخل فن الرسم من بوابة الاحتراف، فكان يرى نفسه رساماً يحمل هوية الكتابة، بعكس طاغور الذي أطاعه القلم ولكن الفرشاة لم تكن بالطاعة نفسها، ولعلّ جبران - كما أكد نعيمة - كان مصوراً بالفطرة، لذلك تراه يرسم ببساطة ويكتب بتعقيد⁽¹⁾.

بينما أصرّ طاغور على استخدام لغة في الرسم تشابه حكمة شعره وفطرة كتاباته النقية، في بدائياته وفطريته وتمثله الطبيعة، لولا قلة خبرته في هذا الفن. وعدم تمكنه التام من أدواته.

وقد رأى جبران أنّ الفنّ لا يمكن أن ينجز شيئاً مما تتجزه الطبيعة، لذا فإنّ عليه أن ينقل فهم الفنان للطبيعة، فيما نقله عنه نعيمة: « الفن أن نؤدي روح الشجرة لأن نصور جذوعاً وفروعاً وأغصاناً تشبه الشجرة، الفن أن تأتي ضمير البحر لا أن ترسم أمواجاً مزبدة أو مياهاً زرقاء »⁽²⁾.

لذا عكست لوحاته أفكاراً وهموماً ماورائية، فلم يكن يصور إلا الشخصيات التي حملت إحياءات ورموزاً تظهر العري والتحرر من الأغلال، وهمّ بناء الجسور بين الثقافات، والبحث الدائم عن الروحانية من خلال الدراما المتجسدة بشخص لوحاته: نساء جالسات أو مستلقيات في حالة تألم أو تأمل، أو يحتضن طفلاً، أو يعانين صلباً، ورموز كائنات خرافية، وأشخاص لاجنسيين في وضعيات التأمل أو الصلب أو التشابك، وكأنه يحاكي فردوساً ما، لولا المعاني المأساوية التي تحفل بها، ولعلّ ذلك ناجم عن غرق خياله في الأفكار الميتافيزيقية حتى طغت على الحدود الفنية، وجعله أقرب إلى التجريد في تعبير عن حاجة وهمية لتجاوز العالم والذات بصورهما المحسوسة، وللخروج عن

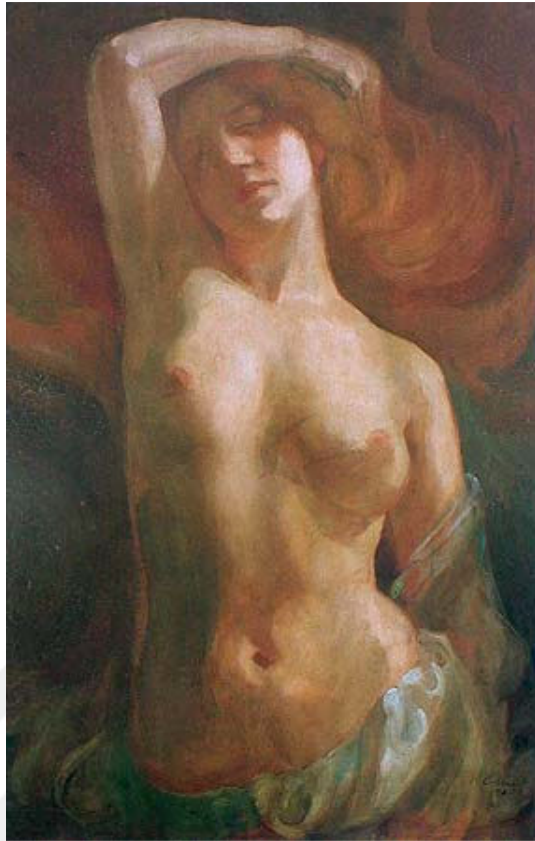
(1) ينظر : نعيمة - جبران - ص 168.

(2) المرجع نفسه - ص 77.

الزمن، وعن توقٍ لإبداع كائن جديد، مختارٍ فائق المستوى، وجدنا صورته الأدبية في "النبى" (وهي أكثر بهاء من صورته في لوحات جبران).

ولعلّ تعبير جبران اللوني كان أصدق حالاً في حمل أفكاره الجمالية وهمومه الميتافيزيقية من فن الكتابة لديه، بعكس طاغور الذي لم تستطع أعماله أن تعبّر عن الوحدة التي كان ينشدها، والتي كان يراها في كلّ أجزاء العالم، فبقيت لوحاته أجزاءً وفسيفساء غير منسجمة مع الذات، قبل أن تعبّر عن الانسجام الذي عاشه طاغور مع الكون، ولم تعكس روحه الهندية وتلقائية حضارته، بقدر ما عكست حيرة وتأثيرات غريبة عن انسجامه الكلي⁽¹⁾.

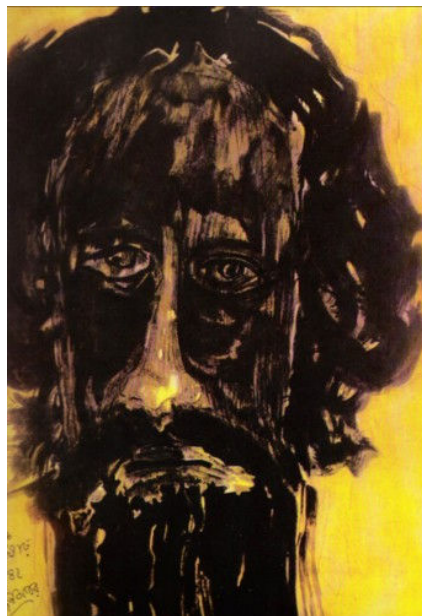
(1) وهو القائل: «الشعور بالوحدة يولّد الارتياح أما المجزأ فيدفعنا للحيرة». طاغور - ديانة شاعر -



لوحة 9 الخريف، زيت على قماش، جبران



لوحة 10 المحبة، زيت على قماش، جبران



لوحة 11 بورتريه، زيت على قماش، طاغور



لوحة 12 فتيات، باستيل على قماش، طاغور



لوحة 13 راقصة، زيت على قماش، طاغور

الخاتمة

قامت فكرة هذه الأطروحة على جلاء التجربة الجمالية عند مبدعين مارسا فنوناً متعدّدة من الإبداع الفنّي تفكيراً وتعبيراً، في سعي لتأكيد حقيقة الإنسان السامية في إشراق روحه وامتداد مشاركته الوجدانية إلى أبعد من الحواجز الضيقة، وفي معرفة العالم معبداً للروح الإنسانية.

والتجربة الجمالية ليست حكرًا على المبدع، إذ هي نتاج التواصل بين العمل الفنّي والمتأمل، في ظروف إدلاكية مؤاتية. بيد أننا آثرنا البحث في نشوء الإدراك الجمالي مؤسسًا على القيم الجمالية، ذلك أنّ دراسة القيم الجمالية في الإنتاج الفنّي هي إحدى وظائف علم الجمال الذي يمثّل الميدان النظري الذي يهتمّ بمشكلات الجمال في التعبير الفنّي.

ولمّا كان التعبير مظهرًا من مظاهر التفكير، فقد آثرنا البحث في التجربة من خلال شقينّ هما التفكير والتعبير، ومهدّنا لذلك بمدخل تضمّن تعريفًا بالتجربة الجمالية وعرضًا تاريخيًا سريعًا لفكرة الجميل في الفكر الفلسفيّ موضحين تفسير مدارس التحليل النفسي للتجربة الجمالية والفنّية، ولا سيّما اهتمامها بالمبدع، وأشرنا إلى المدارس التي اهتمّت بدراسة التجربة من حيث المتلقّي، وبما أنّ المبدعين موضوع الدراسة قد أبدعا

فنونا مختلفة، كان من الملحّ التوقف عند صلات الفنون بعضها ببعض، إذ إنها قد تتقّ في الغاية ولكنها ستختلف في الأدوات ومن ثمّ سيكون هذا الاختلاف عامل تقارب أو تباعد بينها.

وأشرنا إلى التساؤل الذي كثيراً ما شغل الدارسين عن الصلة بين علم الجمال والنقد الفني ومكانة التجربة الجمالية بينهما، فالتجربة الجمالية تنتمي إلى علم الجمال من حيث نشوؤها، غير أنها تتصوي تحت النقد الأدبي عندما تخضع للتحليل والتذوق. وعندما تصدر حكماً جمالياً على عمل فني ما، فإننا نصف استجابة ذوقية ما لهذا العمل، أو نفسّر ونعلّل هذه الاستجابة. ومن ثمّ تطرقنا إلى المؤثرات المشتركة بين جبران وطاغور إذ إنّ طرق التلاقي لا تكمن في التأثير والتأثير المباشرين فحسب بل إنّ كثيراً من الملامح المتشابهة تُردّ إلى النهل من منهل واحد، أو الخضوع لتأثير متشابه كما لاحظنا في الميول الرومنسية لجبران وطاقور والتي تلقّاها كلّ منهما بطريق مختلفة، وكذلك الشأن في النزعة الصوفية التي تركت أثراً واضحاً في أفكارهما وقيمهما الجمالية.

وبحث الباب الأول من هذه الأطروحة في التفكير الجمالي لديهما والقيم الرئيسة التي قام عليها، فخلص إلى اتفاق جزئي فيما يتعلّق بالذاتية والموضوعية في الفكر، فكلاهما كان يعلي من القلب مصدراً للمعرفة وينتصر للحدس في تبصّر الجمال ويؤمن بالكمال في الإنسان، بيد أنّ طاغور كان أعمق إيماناً بالوجود الإنساني من حيث هو انعكاس للذات الإلهية، فامتزج بالوجود في وحدة نادرة أظهرت اتحاداً تاماً بين الذاتي والموضوعي عجز جبران عن النفاذ إليه رغم محاولاته المتكررة.

أما مواقفهما من الطبيعة والمرأة والتصوف فكانت متباينة، إذ بنى طاغور على نظرته في الوحدة موقفه التي تكاد تكون واحدة نحو الطبيعة والمرأة من حيث هما سبيلان لمعرفة الوجود وإدراك وحدته، بينما ترجّح جبران في موقفه من الطبيعة بين رغبة بالامتزاج وعجز عن الوصول إليه بسبب الشكوك التي كانت تعصف به والتغيّرات التي كانت تعبت بمزاجه، ولأسيما التركات النفسية لنشأته في بشري وظروف أسرته التي طبعت موقفه من المرأة بطابع معقّد نجا منه طاغور، وبدا أكثر توازناً ورسالة.

وتقاربت رؤاهما حول الألم ولأسيما الرومنتي منه، بيد أنّ جبران عجز عن التصالح مع الذات واتّخذ موقف واضح محدّد من الألم الوجودي والفلسفي، لأنه لم يفلح في بناء رؤيا فلسفية واضحة، بل حافظ على تشكّكه وريبته في الوجود الإنساني فرأى فيه الشرّ حيناً ووجد فيه الخير المطلق عندما ربط هذا الوجود بواجب الوجود، فاستطاع التأمّل في الحرية الإنسانية ولكنّه وجدها في الانصراف عن الناس، ثمّ نجا من هذا السأم بالآخر حين أدرك أنّ ثمة حرية ينالها المرء حين تتحد الذات الصغرى بالذات الكبرى، فالحرية بهذا المفهوم خروج على الزمان بالمفهوم الوجوديّ العدميّ، واستبدال لقيوده الغابرة بآمال الزمن الآتي، وتحرير للمرء من الصراعات والثنائيات، وهو ما يلتقي مع طاغور حين خلاصاً إلى الحرية من التملّك وإدراك أنّ الكينونة إنما تكون بمحبة الوجود لا تملّك ما فيه، وأنّ الحرية الحقيقية تكون بالمحبة والإيمان بالإنسان الذي لا يمكن أن تكون نهضته الحقيقية إلاّ بالانتصار لوحده بالعالم.

وبين يديّ الباب الثاني كنّا أمام إشكالية جديدة، فهل قاد التقارب في القيم الجمالية في الفكر إلى تشابه في الإبداع؟ وهل نهضت الفنون التي أبدعها - من حيث هي وسيلة

للتعبير والاتصال والمشاركة الوجدانية للتجربة الجمالية التي تولّد المتعة - بالأفكار التي حملها؟ فتوقّفنا عند التجربة الشعرية لكلّ من طاغور وجبران لنجد طاغور يتدفّق كالنهر الهادئ المطمئن في سلاسة وانسياب منسجماً مع أفكاره ورؤاه مثلما انسجم في حياته مع هذه الأفكار فحملت أشعاره قيم المحبة الإنسانية-الإلهية معاً وامتزج لديه الوجد الصوفي بالصدى الإنساني في تألف فريد بين الفكر والواقع، ليكون هذا الانسجام سبيل طاغور في دخول قلوب الناس على اختلاف مشاربهم، لأنه حمل للنفوس الظمأى زاداً من الإيمان واليقين، وطمأنينة سلبتها قيم التمدّن الغربية. بينما نقاذفت جبران أمواج الرومنسية والثورة الزرادشتية قبل أن يركن إلى الوحدة في كتابه "النبي" عندما آنس قرباً من النهاية فأدرك بعض الحقائق التي ترجّح في السابق بين قبولها ورفضها.

أمّا قراءة الإبداعات السردية بين جبران وطاغور فكان فيها شيء من الظلم لجبران، ذلك أنّ طاغور برع فيها كلّ البراعة بينما قعدت موهبة جبران عن تقديم شيء ذي بال في الأدب السردى، فلم يتمكّن من العثور على نغمةٍ توحد المحتوى النبيل الذي تحمله بشكل فني راق، فظلت كتاباته تجارب مبتدئ لا طاقة لها على الصمود أمام أيّ قراءة نقدية، فظهرت ضعيفة قاصرة عن القيام بعبء الفكر الذي أنقلها، في الوقت الذي رفع هذا الفكر أعمال طاغور إلى مراتب سامية، فكانت إبداعات أصيلة وفريدة أثبتت علوّ كعب طاغور في الرواية والقصة القصيرة والمسرح.

ولعلّ الميدان الوحيد الذي برز فيه جبران على طاغور هو الريشة والتصوير، إذ طالما رأى جبران في نفسه مصوراً أكثر منه أديباً فجاءت لوحاته تعبيراً صافياً راقياً عن أفكاره الجمالية، واتّحدت في أعماله الأفكار بالمحتوى من غير أن نلمح تناقضاً أو فجاجة وهو ما لم يفلح فيه طاغور رغم تلقائيته وعفويته المحبّبة، لأنّ موهبته في هذا الفن لم

تسعه في الظهور كمصوّر بارع، فظلّ هاويًا مشهورًا فقدت لوحاته بريقها بسرعة ولم تتجح في الظهور كفنّ أصيل واثق.

ولعلّ خير نتيجة نخلص إليها من هذه الأطروحة تكمن في بعث الإيمان بما بشرّ به طاغور ووجدنا له صدى عند جبران، وهو الإيمان بالإنسان مجلّى للجمال في الأرض، والإيمان بديانة الشاعر التي بشرّ بها طاغور وهي ديانة لاتسمح لآراء المتصلّبة للاعتقادات بالطغيان على اتّحاد المرء بالعالم، وتسعى لمساعدة وعينا للانعقاد من المادية، وترسخ فينا الثقة بأنّ الحرية الحقّة هي حريّة الروح والفكر، إنّها الديانة التي جمعت بين مبدع من القارة الهندية، بآخر على الجانب الآخر من المحيط.

الصفحة	اسم العلم
81	أبيقور (ت207 ق م) وُلِدَ في جزيرة ساموس، قام بإدارة مدرسة للفلسفة في أثينا منذ عام 306 قبل الميلاد وحتى وفاته. كان أبيقور وافر الكتابة، منها ثلاث رسائل تلخص تعاليمه، ومن أهم المراجع المؤرخة لفلسفته قصيدة طويلة للشاعر الروماني لوكريشيس عنوانها: في طبيعة الأشياء. ومما يميزه جعله اللذة في مرتبة الحكمة.
163	إدغار آلان بو (ت1849م) شاعر وكاتب قصص قصيرة وناقد أمريكي، وأحد رواد الرومانسية الأمريكية. ولد عام 1809م في مدينة بوسطن في ولاية ماساشوستس. وأكثر ما اشتهر به قصص الفظائع والأشعار، وكان من أوائل كتاب القصة القصيرة، ومبتدع روايات المخبرين (التحري). وينسب إليه ابتداع روايات الرعب القوطي. كما يعزى إليه مساهماته في أدب الخيال العلمي مات في سن الأربعين، وسبب وفاته ما زال غامضاً، وكذلك مكان قبره.
91/13/1	أفلاطون (ت347 ق م) فيلسوف يوناني. يعد مع أرسطو وسقراط قواعد هرم الفلسفة اليونانية ولا سيما محاوراته الشهيرة.
6	ألكسندر دوما من أشهر كتاب الواقعية الفرنسية في القرن الثامن عشر، اشتهرت رواياته الكونت دي مونت كريستو والفرسان الثلاثة.
84	ألفرد دي موسيه شاعر فرنسي ومسرحي وروائي. يُعرف بشعره كما يُعرف بكتابه: اعترافات فتى العصر. ويعد من رواد الرومانسية.
93/84/37	بوذا (ت 483 ق.م.) واسمه الأصلي سيدهارتا غوتاما (صاحب الهدف المحقق) مؤسس الديانة البوذية إحدى الديانات الكبرى. أبوه كان حاكماً لإحدى المدن في شمال الهند على حدود مملكة نيبال، و عندما بلغ الحادية والعشرين من عمره وبعد ميلاد ابنه، قرر أن يهجر هذه الحياة ويتفرغ تماماً للتأمل في أمر الدنيا والبحث عن الحقيقة. ترك كل شيء وتحول إلى متسول
163	تشيخوف أنطون بافلوفيتش تشيخوف 1904 - 1860م (طبيب وكاتب مسرحي ومؤلف قصصي روسي كبير، عد من كبار الأدباء الروس كما أنه من أفضل كتاب القصة القصيرة على مستوى العالم. كتب عدة مئات من القصص القصيرة وتعتبر الكثير منها إبداعات فنية كلاسيكية، كما أن مسرحياته كان لها أعظم الأثر على دراما القرن العشرين
16	دافينشي ليوناردو دا فينشي (1519 - 1452م)، يعد من أشهر فناني النهضة الإيطاليين على الإطلاق وهو مشهور كرسام، نحّات،

معماري، وعالم. كانت مكتشفاته وفنونه نتيجة شغفه الدائم للمعرفة والبحث العملي، له آثار عديدة على مدارس الفن بإيطاليا امتد لأكثر من قرن بعد وفاته

59

دويستوفسكي

فيودور ميخايلوفيتش دوستوفسكي ؛ م.(1881 - 1821)واحد من أكبر الكتاب الروس، ومن أفضل الكتاب العالميين وأعماله كان لها أثر عميق ودائم على أدب القرن العشرين. شخصياته دائماً في أقصى حالات اليأس وعلى حافة الهاوية، ورواياته تحوي فهماً عميقاً للنفس البشرية كما تقدم تحليلاً ثاقباً للحالة السياسية والاجتماعية والروحية لروسيا في ذلك الوقت.

72

روسو

جان جاك روسو 1778 - 1712م فيلسوف سويسري، كان أهم كاتب في عصر العقل. وهو فترة من التاريخ الأوروبي، امتدت من أواخر القرن السابع عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلاديين. ساعدت فلسفة روسو في تشكيل الأحداث السياسية، التي أدت إلى قيام الثورة الفرنسية. حيث أثرت أعماله في التعليم والأدب والسياسة.

11

سارتر

جان-بول شارل ايمارد سارتر 1980-1905م فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي كاتب سيناريو و ناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي. بدأ حياته العملية أستاذاً. درس الفلسفة في ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية. حين احتلت ألمانيا النازية فرنسا، انخرط سارتر في صفوف المقاومة الفرنسية السرية.

1

سقراط

469-399ق.م :فيلسوف يوناني كلاسي.يعتبر أحد مؤسسي الفلسفة الغربية، لم يترك سقراط كتابات وجل ما نعرفه عنه مستقى من خلال روايات تلامذته عنه. ومن بين ما تبقى لنا من العصور القديمة، تعتبر حوارات "أفلاطون" من أكثر الروايات شمولية وإماماً بشخصية "سقراط"

5

سيزيف

سيزيف أو سيسيفوس كان أحد أكثر الشخصيات مكرراً بحسب الميثولوجيا الإغريقية، حيث استطاع أن يخدع إله الموت ثانتوس وتكبيله، مما أغضب كبير الآلهة زيوس، فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدرجت إلى الوادي، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا حتى الأبد، فأصبح رمز العذاب الأبدي.

108/91/5

شوبنهاور

آرثر شوبنهاور (1860 – 1788)م فيلسوف ألماني، معروف بفلسفته التشاؤمية يرى في الحياة شر مطلق فهو يبجل العدم ويرى في الانتحار شيئاً جيداً وقد كتب كتاب العالم فكرة وإرادة الذي وضع فيه زبدة فلسفته فلذلك تراه يربط بين العلاقة بين الإرادة والعقل فيرى أن العقل أداة بيد الإرادة وتابع لها.

1	هانز جيوارج غادامر، فيلسوف ألماني معاصر ورائد من رواد الهيرمونوطيقا في علم الجمال وأحد الفلاسفة الوجوديين، من أهم أعماله: الحقيقة والمنهج	غادامر
99	(ت1832م) من أهم رموز الثقافة الألمانية المعاصرة، ورائد الرومننتية الألمانية، أهم آثاره فاوست، وآلام فرتر. والديوان الشرقي للمؤلف الغربي.	غوته
163	(ت1893م) كاتب وروائي فرنسي وأحد آباء القصة القصيرة الحديثة. وكان عضوا في ندوة إميل زولا.	غي دي موباسان
7	1856 - 1939م. هو طبيب نمساوي، ومفكر حر. يعتبر مؤسس التحليل النفسي. وكان سيغموند شلومو فرويد الذي أسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس. وهو الذي اشتهر بنظريات العقل واللاوعي، وآلية الدفاع عن القمع وخلق الممارسة السريرية في التحليل النفسي لعلاج الأمراض النفسية عن طريق الحوار بين المريض والمحلل النفسي	فرويد
102/2	إيمانويل كانت (1724 - 1804) فيلسوف ألماني من بروسيا ومدينة كونغسبرغ. كان آخر فيلسوف مؤثر في أوروبا الحديثة في التسلسل الكلاسيكي لنظرية المعرفة خلال عصر التنوير الذي بدأ بالمفكرين جون لوك، جورج بركلي وديفيد هيوم. خلق كانت منظورا واسعا جديدا في الفلسفة أثر في الفلسفة حتى القرن الواحد والعشرين. نشر أعمالا هامة عن نظرية المعرفة كذلك أعمالا متعلقة بالدين والقانون والتاريخ. واحد من أكثر أعماله شهرة هو نقد العقل المجرد	كانت
49	شاعر ومتصوف هندي من القرن الخامس عشر. اختلف المؤرخون في ديانته التي اختلطت فيها تأثيرات الإسلام ببعض المعتقدات الوثنية.	كبير داس
3/2	جورج ويلهلم فريدريك هيغل 1770-1831 فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، فورتمبيرغ، في المنطقة الجنوبية الغربية من ألمانيا. يعتبر هيغل أحد أهم الفلاسفة الألمان حيث يعتبر أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي.	هيغل
35/27	(1757-1827م) شاعر إنجليزي، ورسام، ومصمم مطبوعات. ولم يكن معترفا به في حياته، يعد الآن الشخصية البارزة في تاريخ كل من الشعر والفنون البصرية في العصر الرومانتي.	وليم بليك

ملحق 2 جدول اللوحات

اللوحة	رقم الصفحة
لوحة 1 (أنثى الطين) / جبران خليل جبران, زيت على قماش	193
لوحة 2 أنثى مصلوبة , زيت على قماش, جبران	196
لوحة 3 ملامح الرجولة/ جبران خليل جبران/ زيت على قماش	198
لوحة 4 اليد المبدعة, فحم على ورق, جبران خليل جبران	200
لوحة 5 نقوش بدائية / طاغور / باستيل على قماش	203
لوحة 6 المستلقي/ طاغور/ باستيل على قماش	203
لوحة 7 بورتريه/ زيت على قماش / طاغور	205
لوحة 8 إفريقية أنثى / طاغور / باستيل على ورق	207
لوحة 9 الخريف، زيت على قماش، جبران	210
لوحة 10 المحبة، زيت على قماش، جبران	210
لوحة 11 بورتريه، زيت على قماش، طاغور	211
لوحة 12 فتيات، باستيل على قماش، طاغور	211
لوحة 13 راقصة، زيت على قماش، طاغور	211

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الكتاب المقدس - دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط - بيروت، د.ت.

أ- المراجع العربية:

إبراهيم، زكريا	- الفنان والإنسان	مكتبة غريب، القاهرة، 1973
	- مشكلة الفن	مكتبة مصر، القاهرة، د.ت
إبراهيم، وفاء محمد	علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة	القاهرة. د.تا
أرسطو	في الشعر	تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي - القاهرة - 1967
اشبنغلر، اسوالد	تدهور الحضارة الغربية	ترجمة: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. د.ت.
بدوي، عبدالرحمن	الموت والعبقريّة	وكالة المطبوعات، الكويت د تا
بسطاويسي، رمضان	جماليات الفنون عند هيغل وفلسفة تاريخ الفن	القاهرة. د. تا
توفيق، سعيد	الخبرة الجمالية "دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية"	المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1992
جاكوبي، يولاند	علم النفس اليوناني	ترجمة: ندرة اليازجي، الأهالي للطباعة والنشر - دمشق - الطبعة الأولى - 1993 م
جبران، جبران خليل	- المجموعة الكاملة	دار صادر، بيروت، د.تا
	- الشعلة الزرقاء	جمع سلمى الحفار الكزبري، ط2. مؤسسة نوفل، بيروت 1984م
	- يسوع ابن الإنسان	تر: نازك يارد، نوفل، بيروت 1993

- الحبيب, رسائل الحب بين جبران وماري هسكل الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت - ط2/2004		
ط1، الدار النموذجية، صيدا، 2004م	- رسائل جبران	
ط2، مؤسسة نوفل - بيروت، 1983	جبران الفيلسوف	خالد، غسان
ط1، دار المدى، دمشق. 2005م	موت النبي الزائف	ديب، جورج ميخائيل
. بولس غانم، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع ، بيروت 1972	أصل التفاوت بين الناس	روسو، جان جاك
دار الكتاب العربي دار الكتاب العربي - القاهرة - 1967	دراسة لجمهورية أفلاطون	زكريا، فؤاد
تر فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت. 1981	النقد الفني	ستولينتز
تر إمام عبدالفتاح إمام، مكتبة مدبولي مصر 1999	التصوف والفلسفة	ستيس، والتر
ترجمة: بدر الدين القاسم الرفاعي، مراجعة: عيسى عصفور - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - دراسات نقدية عالمية (20) - 1993	تقابل الفنون	سوريو، إتيان
تر يوسف شلب الشام، ط1. دار طلاس. دمشق. 1994	فكر الهند	شويتزر، ألبير
تر صلاح صلاح، ط1، المجمع الثقافي أبو ظبي 1995،	- ذكرياتي	طاغور، رابندرانات
تر. د. بديع حقي، ط1، دار طلاس، دمشق، 1993	- روائع طاغور	
تر طاهر الجبلاوي، دار الفكر العربي - القاهرة، 1961	- مختارات من طاغور	
تر: محمد خليفة التليسي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، 1989	- هكذا غنى طاغور	
ترجمة موسى الخوري وغسان الخوري، ط1، دار	- ديانة الشاعر	

الغربال، دمشق، 1988م

تر حسن عبد المقصود حسن المسرح العالمي (302- (303)- الكويت- 1998	- الشلال والمنبوذة	
تر شكري عياد، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000	- البيت والعالم	
تر ديمتري أفيريونس، دمشق، 1998	- طيور شاردة	
منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2004	فضاءات الأدب المقارن	العظيمة، نذير
المشروع القومي للترجمة- القاهرة 2000	- في عالم طاغور	عياد، د. شكري
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.تا	- طاغور، شاعر الحب والسلام	
ط1. المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة- 1997	تجلي الجميل	غادامر، هانز جورج
ترجمة: سامي الدروبي- دار اليقظة العربية- دمشق- الطبعة الثانية- 1965	مسائل فلسفة الفن المعاصرة	غويو، جان ماري
ترجمة: مصطفى صفوان، مراجعة: مصطفى زيور، إشراف المركز العربي للأبحاث النفسية والتحليلية- دار الفارابي- بيروت- لبنان- الطبعة الأولى- 2003.	تفسير الأحلام	فرويد، سيجموند
دار القلم العربي- حلب- الطبعة الأولى- 1980	نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم	قصبجي، عصام
دار الساقى- بيروت- 2006	العصفورية	القصبجي، غازي
ط1، دار طلاس، دمشق، 1991	الجمال والجلال	المرعي، فؤاد
عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- العدد (119)- 1408هـ- 1987م.	قصيدة وصورة	المكاوي، عبد الغفار
دار ابن كثير، ط1، دمشق.	المسلمون في الهند	الندوي، أبو الحسن

1994

نعيسة, جهاد عطا	في مشكلات السرد الروائي العربي	اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2003
نعيمة, ميخائيل	- في الغربال الجديد	ط8. نوفل. بيروت, 1991
	- جبران خليل جبران	منشورات مجلة الهلال, القاهرة. د تا
نيتشه	هكذا تكلم زرادشت	تر. فليكس فارس, دار القلم, بيروت, د.تا
هلال, محمد غنيمي	الرومانتيكية	نهضة مصر للطباعة والنشر, القاهرة, 1955م
هوراس	فن الشعر	ترجمة: د. لويس عوض- الهيئة المصرية للتأليف والنشر- القاهرة- الطبعة الثانية 1970
هومبيرت, إيلي	كارل غوستاف يونغ: "الأساسيات في والممارسة"	ترجمة: وجيه أسعد, منشورات وزارة الثقافة- دمشق- الدراسات النفسية (32)- 1991.
ويلك, رينيه	مفاهيم نقدية	تر محمد عصفور, مجلة عالم المعرفة, العدد 110, الكويت 1987م
اليافي, عبدالكريم	بدائع الحكمة	ط1, دار طلاس, دمشق 1999
اليافي, نعيم حسن	الشعر بين الفنون الجميلة	وزارة الثقافة- دار الكتاب العربي- المكتبة الثقافية- جامعة حرة- العدد 192- 1968م

ب- المراجع الأجنبية:

ت-

- Rabindranath Tagore - A grain of Sand - tr. Sreejat Guha - 4d ed Binguin - New delhi - 2003
- Sadhana, , three leaves Press- New York, 2004
- Fruit-Gathering, Translated by the author from the original Bengali, New York: The Macmillan Company, 1915
- Personality, - Mcmilan- New York- 1917

جـ - الدوريات والمخطوطات:

- sana mcharek - رسالة ماجستير بجامعة ولاية فلوريدا - بعنوان، جبران والأنبياء العرب الأميركيون
- عصام قصبجي، الصلة بين الفنون
- عيسى فتوح، المرأة في حياة جبران - الموقف الأدبي ع247/ 1991.
- محيي الدين صبحي، مجلة الوحدة ع2/ تشرين الثاني/ 1984
- علي سليمان- المسرح عند طاغور - ملحق الثورة الثقافي - 2009/11/17
- محمود جمال الدين، طاغور إن كتب، مجلة " نزوى " ع4/ ص263

