" فضاء الحب والموت في رواية "الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران – قراءة تحليلية نفسية"

إعداد

د/ محمود معروف عبد النظير معروف

مدرس الأدب والنقد العربي الحديث

قسم اللغة العربية- كلية الآداب جامعة حلوان

"فضاء الحب والموت في رواية "الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران - قراءة تحليلية نفسية "

إعداد

د/ محمود معروف عبد النظير معروف

مدرس الأدب والنقد العربي الحديث

قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة حلوان

الملخص

تنتهج هذه الدراسة أسلوب التحليل النفسي في رواية "الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران؛ وذلك لسبر أغوار الشخصية الروائية وفقًا لنظرية عالم النفس جاك لاكان الذي طورها لفهم نمو الشخصية الإنسانية من الطفولة المبكرة حتى مرحلة النضج؛ مما يفسر كثيرًا من سلوكياتها وعلاقتها في إطار المجتمع الإنساني. وتركز هذه الدراسة على شخصية (سلمى)، حيث يتضح أنها لم تستطع إلا أن تحلق في فضاء الحب والموت، نتيجة عدم قدرتها على التكيف مع المحيط الاجتماعي لها، مما انعكس سلبًا على حياتها فيما بعد.

الكلمات المفتاحية: فضاء، الحب، الموت، جبران خليل جبران، تحليلية نفسية.

The space of love and death in the novel "Al'ajnihat Almutakasira" by Gibran Khalil Gibran - psychoanalytic reading

Summary

This study depends on the psychoanalytic method in the novel "Al'ajnihat Almutakasira" by Gibran Khalil Gibran; This is to explore the depths of the fictional character according to the theory of the psychologist Jacques Lacan, who developed it to understand the development of the human personality from early childhood to maturity; Which explains many of their behaviors and their relationship within the framework of human society. This study focuses on the personality of (Salma), as it becomes clear that she could not but fly in the space of love and death, as a result of her inability to adapt to her social environment, which negatively affected her later life.

Keywords: space, love, death, Gibran Khalil Gibran, psychological analysis.

مقدمة

يُعد التحليل النفسي في جوهره ممارسة لغوية يتم فيها اختبار الخطاب سواء أكان ذلك في الجلسات التحليلية، أم في دراسته للنصوص الأدبية، وبالعودة إلى تطور مفهوم الأدب من منظور التحليل النفسي، نجد أن " فرويد اعتمد في قراءته للنصوص الأدبية على معاناة الكاتب وإفرازه للنص الأدبي كحل لصراع نفسي قائم بين الرغبة ومعوقات الإشباع أو بين مبدأي اللذة والواقع"[i]، فعالم الكاتب – حسب فرويد- مثل أي عالم آخر ينحصر في الصراع البشري الناتج عن الكبت[ii]، ولذلك انطلق من آليات العمل اللاشعوري في الأحلام وفي الآثار الأدبية، مما دفعه إلى اعتبار الأثر الأدبي بمثابة نشاط لاشعوري للكاتب، فانصب اهتمامه على شخصية الكاتب.

كما شابه "فرويد" بين الموقف اللعبي وبين النص الأدبي، فقال: ".. إن كل طفل يلعب سيتصرف كشاعر (سنقول اليوم: كاتب) ما دام يخلق لنفسه عالمًا، أو بالأحرى، ينقل أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد يلائمه تمامًا، إنه يحمل لعبه على محمل الجد، ويستخدم فيه كميات كبيرة من الانفعال. لهذا فعكس اللعب ليس هو الجد إنما الواقع، ولا شيء آخر يميز لعب الطفل عن "حلم يقظة" غير الدعائم التي توفرها اللعب الممكن لمسها"[iii]. وهو ما يعني أن تكوّن النص عند الكاتب يشابه تكوّن الحلم عند الإنسان، وربما هذا يفسر لنا تشبيهه للحلم بالكتابة، حين قال: ".. إذا ما فكرنا أن وسائل التصور في الأحلام هي أساسها صور مرئية لا كلمات، رأينا أنه من المناسب مقارنة الأحلام بمنظومة كتابة أكثر من مقارنتها بلغة"[iv].

أما جاك لاكان Jacques Lacan فقد أولى أهمية بالغة باللغة والكلام في عمله التحليلي، فاللغة عنده هي التي تشكل الفكر وكل الأنشطة الإنسانية، وتكمن وظيفتها في تمثيل أو حمل الرغبة البشرية، فهناك رباط أساسي بين اللغة والرغبة، فإن الذات – حسب لاكان - كائن متكلم، ".. وما يعين الوجود البشري هو أن للغة وجودًا قبليًا على الفرد، وأن اللاشعور هو بنية لغوية، بالأساس، قابلة للفهم والتفسير، وأن مفتاح اللاشعور هو كونه يحدث تأثيرًا كلاميًا، فاللاشعور يعبر عن نفسه ابتداءً من خلال الثغرات والمغالطات، وفلتات اللسان التي تتسرب في الكلام"[v]، وهنا نجد أن "لاكان" يعطي الكلام الأهمية الأساسية في العملية التحليلية دون غيره من الأساليب الأخرى.

كما رأى "لاكان" أن العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول المتمثلة في المعنى بمعناها الضيق يجب التخلص منها، وأنه لا يوجد أي معنى مناسب إلا بالرجوع لمعنى آخر، ولذا فإن ".. العلاقة بين الدال والمدلول هي وحدها التي تعطي معيار كل بحث عن المعنى، كما أن المعنى يتأكد في سلسلة الدال، ولا يشتمل أي عنصر من عناصر هذه السلسلة على المعنى، وذلك ما يبدو في الاستخدام البلاغي للاستعارة والمجاز المرسل، حيث يتم في الحالتين استبدال مفردة بأخرى أكثر دلالة على ما يبدو، ومثل هذا الاستبدال يثري معنى الخطاب الأصلي أو يحوله نحو معنى جديد أكثر أو أقل وضوحًا. وذلك مثلما يحدث في عمل الحلم من تكثيف وإزاحة"[vi]. وهو ما يعني أن التحليل النفسي للأدب عند "جاك لاكان" لم يعد مجرد الكشف عن الصراعات النفسية أو العقد التقليدية في عمل أدبي ما، بقدر ما عليه أن يوضح وأن يصف لغة العقل الباطن وما لها من خصائص أصلية، وهو بلا شك يمثل امتدادًا وتطورا لفرويد.

أهمية الموضوع

يعد "جبران خليل جبران" كاتبًا وشاعرًا وفنانًا له قيمة كبيرة في الوسط الأدبي العربي والأجنبي أيضًا، فقد تُرجمت له أعمال عديدة إلى عدة لغات، وكان له صيت بالغ خاصةً في بلد مهجره (أمريكا) حيث أُقيم له متحفًا يضم أعماله ورسوماته، وتظهر أهمية إجراء هذا البحث في استخدام منهج التحليل النفسي من منظور "جاك لاكان Jacques Lacan" في قراءة رواية "الأجنحة المتكسرة".

المنهج المتبع:

إن منهج الدراسة المستخدم هو منهج التحليل النفسي من منظور جاك لاكان، لما له من أهمية من حيث أنه يعد نظرية منهجية بنيوية متكاملة تهدف إلى فهم قراءة الخطاب الإنساني؛ مما يفسر كثيرًا من سلوكيات الشخصية وعلاقتها بالمجتمع المحيط.

موضوع البحث

لنبدأ أولا بعرض الرؤية الفكرية التي تقوم عليها هذه الرواية "الأجنحة المتكسرة"، وهي أول قصة روائية كتبها جبران في نيويورك بعد هجرته إليها، وقد نُشرت في عام 1912[vii]، أي في فترة معاصرة لرواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، وقد كتبها جبران على طريقة لامارتين في (رافائيل) و (جرازييلا)، بطلها فتى لا يحمل اسمًا لأن المؤلف اتخذ صيغة المتكلم، وهي تحكي عن تجربة حب عاشها الراوي في بلدته "بشرى" بلبنان، وقد قدمها في ثوب رومانسي فيه ثورة على التقاليد الاجتماعية وقيودها الطائفية التي تقيد المرأة الشرقية مثل الزواج والحب..، وذلك لأنه وقع في حب فتاة لبنانية تدعى (سلمى كرامة) التي كانت ابنة لصديق والده منذ زمن وهو "فارس كرامة". كان قد التقى بها الراوي عند عودته من أمريكا إلى لبنان، لكن مطران البلدة (بولس غالب) حرمه منها، وزوجها لابن أخيه "منصور بك" طمعًا في ثروتها[viii]، وساعد المطران في تحقيق مرتجاه عاملان:

أحدهما: خُلق فارس كرامة، وطيبته، وضعف إرادته أمام المطران.

وثانيهما: إساءة استعمال السلطة الدينية من قِبل المطران في سبيل أغراض دنيوية.

وتستمر علاقة البطل (جبران) بتلك الفتاة رغم زواجها، وتتواصل اللقاءات بين بطل القصة وسلمى في الخفاء مرة كل شهر في هيكل (عشتروت) إلهة الحب، إلى أن خشيا افتضاح أمرهما، فافترقا[ix]، وظلت سلمى في كنف زوجها خمس سنوات حتى وضعت، بعد عقم، طفلاً فماتت معه، وكأنما صغيرها جاء الدنيا لينقذها من كهف زواجها المظلم، وليطلق روحها مع روحه في فضاء الحرية، وهكذا بدأت الرواية بالحب وانتهت بالموت.

ويبدأ الراوي الرواية بصحوة صاحبت عمره الثامنة عشر، وهي صحوة المعرفة بإدراك الآخر والتعرف عليه، فيقول[x]:

".. كنت حائرًا بين تأثيرات الطبيعة وموحيات الكتب والأسفار، عندما سمعتُ الحب يهمس بشفتي سلمى في آذان نفسي، وكانت حياتي خالية مقفرة باردة، شبيهة بسبات آدم في الفردوس عندما رأيت سلمى منتصبة أمامي كعمود النور، فسلمى كرامة هي حواء هذا القلب المملوء بالأسرار والعجائب، هي التي أفمهته كنه هذا الوجود وأوقفته كالمرآة أمام الأشباح... أما أنا فلا أستطيع أن أدعو سني الصِّبا، سوى عهد آلام خفية خرساء كانت تقطن قلبي، وتثور كالعواصف في جوانبه، وتتكاثر نامية بنموه ولم تجد منفذًا تنصرف منه إلى عالم المعرفة حتى دخل إليه الحب وفتح أبوابه وأنار زواياه.. فالحب قد عتق لساني فتكلمت، ومزق أجفاني فبكيت، وفتح حنجرتي فتنهدت وشكوت.".

يصف الراوي حالته قبل الالتقاء بسلمى بـ"عهد آلام خفية خرساء" معبرًا عن تلك الحالة بما فيها من محنة البقاء في دائرة الصورة قبل الدخول في دائرة الصوت "سمعت الحب يهمس بشفتي سلمى" والتي تشكل صورة الآخر الرمزي التي رأها فأعطته الصورة المرآوية المطابقة له[xi]، فتولدت الرغبة/الحب مع الآخر ليظهر بعد الصوت (الكلام) "فتكلمتُ" فجعلته ينطق بالحب الذي عتق لسانه فتكلم، وفتح حنجرته فتنهد وشكا.

ويستمر الراوي في وصف حالته، فيقول

".. والصبي الحساس الذي يشعر كثيرًا ويعرف قليلاً هو أتعس المخلوقات أمام وجه الشمس؛ لأن نفسه تظل واقفة بين قوتين هائلتين متباينتين: قوة خفية تحلق به السحاب وتريه محاسن الكائنات من وراء ضباب الأحلام، وقوة ظاهرة تقيده بالأرض، وتغمر بصيرته بالغبار وتتركه ضائعًا خائفًا في ظلمة حالكة"[xii].

يؤكد الراوي على أنه كان الصبي الحساس الذي يشعر كثيرًا ويعرف قليلاً، أي أنه كان يحس ويشعر أكثر ما يعرف، كالطفل الصغير قبل أن يدرك الواقع، ويقصد بها تلك المرحلة من النرجسية المتمركزة حول الذات والمرتبطة بكل أنواع الأحاسيس والحاجة والطلب[xiii] حتى ظهرت "الشمس" أو السلطة الأبوية، فأصبح أتعس المخلوقات؛ لأنه بدأ أن يعرف فأصبح بين قوتين؛ قوة الخيال والأحاسيس وقوة الواقع الذي يمثل السلطة والرمز والقانون والتي تقيده بالأرض وتغمر بصيرته بالغبار وتتركه ضائعًا خائفًا في ظلمة حالكة.

ويعود الراوي مرة أخرى ليعبر عن تلك المرحلة التي يتحدث فيها مع ذاته عن انتقاله من مرحلة الصبا إلى مرحلة المعرفة، فيقول:

".. في تلك السنة وُلدت ثانية، والمرء إن لم تخبل به الكآبة ويتمخض به اليأس، وتضعه المحبة في مهد الأحلام، تظل حياته كصفحة خالية بيضاء في كتاب الكيان.

في تلك السنة شاهدتُ ملائكة السماء تنظر إليّ من وراء أجفان امرأة جميلة، وفيها رأيت أبالسة الجحيم يضجون ويتراكضون في صدر رجل مجرم، ومن لا يشاهد الملائكة والشياطين في محاسن الحياة ومكروهاتها، يظل قلبه بعيدًا عن المعرفة ونفسه فارغة من العواطف"[xiv].

يعبر الراوي مرة أخرى عن تلك المرحلة الانتقالية من حالة التمزق وكأنه وُلد من جديد واصفًا تلك المرحلة بالكآبة واليأس والوحدة؛ ليلتقي بالآخر "سلمى"، والتي تجدد له صورة أمه، ذلك النظام الأبوي الذي يفتقده والتي أعطته له أمه، فيبحث عنها في النساء الأخريات، يبحث عمن تجدد له تلك الصورة وتقوم بنفس الدور، فسلمى هي التي حركت له ذلك السجل الخيالي المليء بالصور والذكريات، فتكوّن له الرابط الذي يقيه من الانهيار؛ لينطلق عبر اللغة والنص إلى تحقيق الكيان في قوله: "كتاب الكيان".

ثم ينتقل الراوي بعد حواره مع ذاته إلى ذلك اللقاء الأول بينه وبين "فارس كرامة" وهو والد "سلمى" الذي كان صديقًا قديمًا لوالده؛ ليشعره ذلك الرجل بالمكانة والتقدير والكرامة، فيقول له: "ما أعظم فرحي بمرآك وكم أنا مشتاق إلى لقاء أبيك بشخصك! ليقول الراوي:

"فتأثرتُ لكلامه وشعرتُ بجانب خفي يدنيني إليه بطمأنينة، مثلما تقود الغريزة العصفور إلى وكره قبل مجيء العاصفة."[xv] .

تتجدد الصورة من جديد ولكنها هنا عبر "فارس كرامة" بديلاً رمزيًا للأب "ما أعظم فرحي بمرآك"، فهو الذي فرح حينما رآه، ثم جددها مرة أخرى حينما رأى فيه أيضًا صورة أخرى من أبيه "مشتاق إلى لقاء أبيك بشخصك"، كما أنه وجد معه الحماية والأمن "الطمأنينة"، وذلك كله من خلال كلامه الذي وصفه بعودة "العصفور إلى وكره" فأعطاه السند والحماية قبل مجيء العاصفة.

ويستمر الراوي في وصف ذلك اللقاء بينه وبين "فارس كرامة" ليقول:

"... للشبيبة أجنحة ذات ريش من الشعر وأعصاب من الأوهام ترتفع بالفتيان إلى ما وراء الغيوم، فيرون الكيان مغمورًا بأشعة متلونة بألوان قوس قزح، ويسمعون الحياة مرتلة أغاني المجد والعظمة، ولكن تلك الأجنحة الشعرية لا تلبث أن تمزقها عواصف الاختبار، فيهبطون إلى عالم الحقيقة، عالم الحقيقة مرآة غريبة، يرى فيها المرء نفسه مصغرة مشوهة"[xvi].

يصور الراوي تلك المرحلة التي انتقل فيها من مرحلة الخيال وما فيها من صور وأحلام وأماني ويصفها بالأجنحة والقدرة المطلقة السحرية، ولكن قبل أن يعبر جسر اللغة ويتواصل مع الآخر، وقبل ظهور الصوت "ويسمعون الحياة" يجيء الواقع "تمزقها عواصف الاختبار"، فيهبطون إلى عالم الحقيقة؛ ليرى نفسه في مرآة أخرى جديدة، يرى فيها المرء نفسه مصغرة مشوهة، وهي عبور لصورته المرآوية القديمة عبر اللغة ليرى صورة مرآوية جديدة تربطه بالواقع، لتتضاءل وتصغر الصورة النرجسية وتبقى في الخلف حتى تظهر سلمى، والتي يصف الراوي أول ظهور لها بقوله:

".. في تلك الدقيقة ظهرت من بين ستائر الباب المخملية صبية ترتدي أثوابًا من الحرير الأبيض الناعم ومشت نحوي ببطء، فوقفتُ ووقف الشيخ قائلاً: هذه ابنتي سلمى، وبعد أن لفظ اسمي شفعه بقوله: إن ذاك الصديق القديم الذي حجبته عني الأيام قد عادت فأبانته لي بشخص ابنه، فأنا أراه الآن ولا أراه. فتقدمت الصبية إليّ، وحدقت إلى عيني كأنها تريد أن تستنطقها عن حقيقة أمري، وتعلم منها أسباب مجيئي إلى ذلك المكان، ثم أخذت يدي بيد تضارع زنبقة الحقل بياضًا ونعومة، فأحسست عند ملامسة الأكف بعاطفة غريبة جديدة أشبه شيء بالفكر الشعري عند ابتداء تكوينه في مخيلة الكاتب."[xvii].

يتبدى الزمن في بداية النص السابق محددًا وغير محدد في آن، فنحن لا نعرف في أي دقيقة تدخل سلمى لتقتحم ذلك الحوار، الذي كان دائرًا قبل دخولها بين الراوي وأبيها، وهذا الاقتحام لا يُعبر عنه بصيغة "عندئذ" مثلاً، بل "في تلك الدقيقة"، التي تجسد لحظة داخل الزمن وخارجه في آن، لحظة يتبدى فيها ظهورها نوعًا من الكشف والفجاءة.

ولعل القارئ يلاحظ أن سلمى لا تدخل إلى الحجرة دخولاً مألوفاً لابنة تسلم على ضيوف أبيها، إنها تظهر من بين حجب، تجسدها كلمة "الستائر"، وحضورها يتكثف إذ "ترتدي أثوابًا من الحرير الأبيض"، هذه الأثواب الحريرية البيضاء تعيدنا إلى بذرتها في النص نفسه، فقبل ظهور سلمى في الجزء الذي عنوانه "في باب الهيكل" والذي يربط بين ظهورها والهيكل الذي سيصبح في نهاية النص "هيكل عشتروت"، نرى جزءًا عنوانه "الكآبة الخرساء"، نقرأ فيه:

"للكآبة أياد حريرية الملامس قوية الأعصاب، تقبض على القلوب وتؤلمها بالوحدة، فالوحدة حليفة الكآبة كما أنها حليفة كل حركة روحية."[xviii].

هذا المقطع يجعلنا نرى الأثواب الحريرية البيضاء في ضوء أيدي الكآبة الحريرية، التي تقبض على القلوب وتؤلمها بالوحدة، غير أن حركة سلمى تجعلنا نتهيأ لحركة روحية هي الوجه الآخر للكآبة، حينما تلتقي يد الراوي بيد سلمى التي تضارع "زنبقة الحقل بياضًا ونعومة"، والتي تجسد ملامستها "أشبه شيء بالفكر الشعري عند ابتداء تكوينه في مخيلة الكاتب" في صورة تصل بين الكآبة واليد التي تكتب، والبياض الملازم للصفحة قبل الكتابة، مواشجة بين المرأة والكتابة، بين تلامس الأكف وملامسة اليد للقلم لتدوين ما في المخيلة.

ولعل القارئ يلتفت إلى هذه الملامسة وما تنطوي عليه من إخصاب، من ميلاد النطفة التي تشرع في التكون، حيث فضاء الخصب يصل ما بين ملامسة كف الراوي لسلمى وملامسة اليد للقلم، كي تكتب وكي تتخلق نطفة الكتابة، وهو ما نراه في تحديق سلمى للراوي "فتقدمت الصبية إليّ، وحدقت إلى عيني كأنها تريد أن تستنطقها عن حقيقة أمري"، هذا التحديق الذي "يستنطق" يصل ما بين العين التي تحدق فيها سلمى، عين الراوي، وتحديق الكاتب الذي يمسك القلم بيده مستنطقًا نطفة الكتابة الشارعة في التكوين.

يتبع هذا الدخول الملفت لسلمى حس بالغرابة، نقرأ فيه:

"جلسنا جميعًا ساكتين، كأن سلمى قد أدخلت معها إلى تلك الغرفة روحًا علوية، توعز الصمت والتهيب."[xix].

يصبح دخول سلمى إلى الغرفة شبيهًا بدخول روح علوية عبر أداة التشبيه "كأن"، غير أن الملفت هنا أن دخول الابنة قد يبعث الصمت أو التهيب في نفس الراوي، وهو لا ينسجم في الحقيقة مع دخول صبية على أبيها في منزلهما، غير أن سلمى كرامة لا تدخل على أبيها بل على النص كله، في لحظة الشروع في التكون، لحظة استنطاق الصمت، وسنلاقي دال التهيب هذا أيضا في جزء عنوانه "الشعلة البيضاء" حيث نقرأ:

"ولكن أليس السكوت أصعب من الكلام؟ وهل يمنعني التهيب عن إظهار خيال من أخيلة سلمى بالألفاظ الواهية إذا كنتُ لا أستطيع أن أرسم حقيقتها بخطوط من الذهب؟"[xx].

تراوغ الأسئلة ما لا يوصف، وتقف ما بين السكوت والكلام، مثلها مثل التهيب عن الإظهار والكشف، والإظهار والكشف هنا اقتحام لعالم ملتبس، يقول عنه الراوي: ".. وعندما تحاول وصفها بالكلام تختفي عن بصائرنا وراء ضباب الحيرة والالتباس"[xxi]. إن (الكلام) هو محاولة الانتصار على ذلك "التهيب"، ولكنه من ناحية أخرى عندما يتجسد هذا الكلام في كلمات لا تسفر هذه المحاولة إلا عن الاختفاء وراء ضباب الحيرة والالتباس، لنتأمل هذا الضباب الذي إذ تُكتب الكلمات يزداد تكثفًا، كأن الكلمات عندما تريد أن تكشف فإنها تستر وتغطي بغطاء وستر.

إن عجز اللغة هذا الذي لا يستطيع أن يتعدى حدود سجن الألفاظ كثيرا ما تحدثنا عنه (الأجنحة المتكسرة)، وهو ما يتجسد جليا في هذا الوصف:

".. ووجهها- ومن يا تُرى يستطيع أن يصف وجه سلمى كرامة؟ بأية ألفاظ نقدر أن نصور وجهًا حزينًا هادئًا محجوبًا وليس محجوبًا بنقاب من الاصفرار الشفاف؟ بأية لغة نقدر أن نتكلم عن ملامح تعلن في كل دقيقة سرًا من أسرار النفس وتذكر الناظرين إليها بعالم روحي بعيد عن هذا العالم!"[xxii].

إن هذه الأسئلة لا تعلن عجزها فحسب، بل إنها تصف أيضًا، إننا إزاء عجز ومحاولة للوصف، أو عجز يصف، إذا جاز التعبير، لكنه يصف عبر الكشف عن عجز اللغة أو عبر سؤال اللغة عن إمكاناتها، وتلعب الأسئلة في هذا السياق دور النقاب، الذي يشف، يبرز ويخفي، لتجسد الأسئلة ذلك الخوف من نزع النقاب عن وجه سلمى، لكن الكتابة المسكونة بالخوف مسكونة أيضًا بمخاطرة الاقتراب واستنطاق الصمت، سيحاول أن يجرب الراوي المسكون بالخوف والتهيب طرائقه الحذرة في الاقتراب عبر الوصف

حتى لا ينهار في براثن الجنون أو الذهان، وينعقد لسانه وتصيبه لعنة عدم القدرة على الكلام وعلى الحكي، فيقول في وصف سلمى:

"أما الصفة التي كانت تعانق مزايا سلمى وتساور أخلاقها فهي الكآبة العميقة الجارحة، فالكآبة وشاحًا معنويًا ترتديه فتزيد محاسن جسدها هيبة وغرابة، وتظهر أشعة نفسها من خلال خيوطه كخطوط شجرة مزهرة من وراء ضباب الصباح.. وقد أوجدتْ الكآبةُ بين روحي وروح سلمى صلة المشابهة، فكان كلانا يرى في وجه الثاني ما يشعر به قلبه، ويسمع صوته صدى مخبآت صدره، فكأن الآلهة قد جعلت كل واحد منا نصفًا للآخر يلتصق به بالطهر فيصير إنسانًا كاملاً، وينفصل عنه فيشعر بنقص موجع في روحه"[xxiii].

يؤكد الراوي مرة أخرى بهذا النص على ذلك الارتباط الذي جمعه بسلمى وهي " الحزن والكآبة" فهي التي تجدد مرآته الكئيبة، فهي صورة مجددة لأمه، فهو يرى نفسه فيها وإنه بها يتكامل، يحقق التسامي ويصير "إنسانًا كاملاً" ويذكر أن هذه الرابطة بينه وبين سلمى هي رابطة الحزن، فهو حزين لأنها تمثل أمه وهي ليست أمه، لكنها تعطيه ذلك النظام الأبوي والسلطة التي يفتقدها من خلال تجديدها لتلك الصورة وقيامها بنفس الدور، وهنا يمزج الراوي بين اللذة والألم معًا؛ ليجسد ذلك النقصان والعوز الذي يسعى من خلال النص للوصول إليه وتحقيقه.

ثم يقول عن المحبة التي ربطت بينه وبين "سلمى":

" فالمحبة هي الحرية الوحيدة في هذا العالم؛ لأنها ترفع النفس إلى مقام سام لا تبلغه شرائع البشر وتقاليدهم، ولا تسود عليه نواميس الطبيعة وأحكامها."

".. حتى أصبحت أمام عيني كتابًا أقرأ سطوره وأستظهر آياته وأترنم بنغمته، ولا أستطيع الوصول إلى نهايته".

"بأية لغة نقدر أن نتكلم عن ملامح تعلن في كل دقيقة سرًا من أسرار النفس الكبيرة المتألمة في داخل الجسد، وتذكّر الناظرين إليها بعالم روحي بعيد عن هذا العالم؟".

"وكانت سلمى كثيرة التفكير قليلة الكلام، لكن سكوتها كان موسيقيًا ينتقل بجليسها إلى مسارع الأحلام البعيدة، ويجعله يصغي لنبضات قلبه، ويرى خيالات أفكاره وعواطفه منتصبة أمام عينيه."[xxiv].

يعبر الراوي عن المحبة التي صنعت له رابطًا جديدًا من خلال تحقيق المعنى عبر علاقته بـ"سلمى" التي رفعته إلى مقام سامٍ؛ ليحقق التسامي بذلك الرابط الذي شعر معه بالحرية والانفلات من سيطرة الواقع وسلطة القانون من خلال النص والكلام والشعر، ليرى "سلمى" كتابًا لا يستطيع أن يصل لنهايته، محققًا بذلك اللذة التي لا تتحقق ولا تتجدد إلا من خلال "سلمى"، فهي التي تجدد له صورة الأمومة بكل نظراتها وأصواتها وإحساساتها، ويرى من خلال رغبتها مرآته القديمة، حينما كان الكون كله يدور حوله من خلال أمه التي أعطته الكيان.

ثم ينتقل الكاتب في روايته من مرحلة الوصف والخيال واللذة إلى شكل أكثر واقعية، معبرًا عن بداية مأساة علاقته بسلمى، وذلك حين ظهر "منصور بك غالب" الذي تزوجها رغمًا عنها وعن أبيها، فيقول:

"إن الذين لم يهبهم الحب أجنحةً لا يستطيعون أن يطيروا إلى ما وراء الغيوم ليروا العالم السحري الذي طافت فيه روحي وروح سلمى في تلك الساعة المحزنة، بأفراحها المفرحة، بأوجاعها، إن الذين لم يتخذهم الحب أتباعًا لا يسمعون الحب متكلمًا، فهذه الحكاية لم تُكتب لهم، فهم وإن فهموا معاني هذه الصفحات الضئيلة لا يمكنهم أن يروا ما يسيل بين سطورها من الأشباح والخيالات التي لا تلبس الحبر ثوبًا ولا تتخذ الورق مسكنًا"[xxv].

إن الراوي يحدد لنا منذ البداية، أن هذه الحكاية "لم تُكتب" لبعض القراء، وعبر نفي هذا القارئ يحضر القارئ المبتغى الذي ينشده النص، ولكننا يجب ألا نغفل أيضا أن هذه الفقرة تأتي في الجزء السابع من حكاية "بحيرة النار"، وليس في بداية الحكاية، فلو كانت قد جاءت في بدايتها، لانصرف أولئك الذين "لم يهبهم الحب أجنحة" عن قراءتها، ولأصبح هذا القارئ مخيرًا بهذه العبارة في إكمال القراءة أو عدم إكمالها، غير أنه قد تم استدراجه بالفعل إلى القراءة، وخياره الآن هو أن يكملها، فيصير ذلك القارئ مضطرًا - تحت ضغط العنف الذي يمارسه عليه النص باتهامه بعدم القدرة على الحب والتحليق- لقراءة هذه "الصفحات الضئيلة"، وأن يرى "ما يسيل بين سطورها من الأشباح، والأخيلة، التي لا تلبس الحبر ثوبًا ولا تتخذ الورق مسكنًا".

غير أن مناشدة هذا القارئ الغائب الذي ترى فيه الذات الكاتبة صورتها هي مناشدة المستحيل؛ لأنه لن يستطيع أن يرى تلك الأشباح والخيالات التي تسيل بين السطور،

مثلما لن يستطيع الراوي أن يحقق ما تمنى، بل ينفصل عن محبوبته بفعل القانون والسلطة - منصور بك غالب- الذي انتصر عليه وحرمه من حبيبته، بتواطؤ من الأب الثري الذي رضخ للمطران بولس، فألقى بابنته الوحيدة إلى مصير يعلم كم هو مفجع!

ولذلك نرى الكاتب يتحدث، بلسان سلمى، في هذه المرحلة عن المعاناة التي تعيشها، بل عن معاناة المرأة الشرقية بوجه عام، فيقول:

".. ماذا فعلت المرأة يا رب فاستحقت غضبك...؟ ماذا أتت من الذنوب لتتبعها سخطك إلى آخر الدهور...؟ هل اقترفت جرمًا لا نهاية لفظاعته ليكون عقابك لها بغير نهاية...؟ أنت قوي يا رب وهي ضعيفة فلماذا تبيدها بالأوجاع؟ أنت عظيم وهي تدب حول عرشك فلماذا تسحقها بقدميك؟ أنت عاصفة شديدة وهي كالغبار أمام وجهك فلماذا تذريها على الثلوج..؟ أنت جبار وهي بائسة فلماذا تحاربها..؟ أنت بصير عليم وهي تائهة عمياء فلماذا تهلكها..؟ أنت توجدها بالمحبة فكيف بالمحبة تفنيها؟.. أشفق يا رب وشدد جميع الأجنحة المتكسرة."[xxvi].

يعبر الكاتب في النص السابق عن المعاناة التي تعيشها المرأة، والتي تجسدها سلمى التي تعبر عن القهر والصراع بين السيد والعبد، شاعرة بالعبودية أمام ذلك السيد وهو رمزيًا في النص زوجها "منصور بك غالب". إن الكاتب يجسد بكل المفردات المتناقضة "الفرح والحزن، اللذة والأوجاع، ملذاتها وأوجاعها، ذنوب وطاهرة"، لتكون روابط رمزية بديلة للتعبير عن الصراع والمعاناة، ولذة الشقاء Painful Pleasure، والتي يعبر عنها الراوي على لسان سلمى "بالأجنحة المتكسرة"، تلك الأجنحة التي تطير وتهيم باللذة إلى أن تنكسر نتيجة الألم الذي أصابها.

وفي تعليقه على "الأجنحة المتكسرة" يقول ميخائيل نعيمة:

".. فهنا كذلك قلبان متحابان تحول دون اتحادهما التقاليدُ الاجتماعيةُ وسلطة رجل من رجال الدين، ولكن في ظروف تترك القارئ في حيرة، لا في نقمة على التقاليد ورجال الدين. فقد كان في مستطاع الحبيبين بقليل من عناد المحبين وإيمانهم بقدسية الحب، أن يتغلبا على العقبات التافهة التي قامت في سبيل اتحادهما. ولكنهما آثرا الرضوخ "للأمر الواقع" على العناد، وآثرا الشكوى والتفجع والنواح على الوقوف بجانب حقهما في الحياة"[xxvii].

لقد التقط نعيمة جانبًا آخرا من الحيرة، بحساسية نقدية لا شك فيها، وهو هنا لا يحدثنا فحسب عن الحيرة الأخلاقية التي تواجه قارئ الأجنحة المتكسرة، بل إنه يحدثنا عن الحيرة التي تنتاب القارئ إزاء بناء النص كله، ففي الحقيقة إن القارئ يجد نفسه غير مقتنع تمام الاقتناع برضوخ الحبيبين، فليس هناك من داع لأن تقبل سلمى كرامة هذه الزيجة، ولا في أن يرضخ الأب نفسه وهو الأب الثري لمشيئة المطران، بل كيف ينتزع الأب ابنته من بطل الحكاية نفسه الذي يحبه وتربطه به صداقة قديمة عقدها مع أبيه! بل إن الحيرة تزداد حينما نقرأ دفاع راوي الحكاية وبطلها عن هذا الأب المستسلم الذي يحرمه من حبيبته، وهو دفاع لا ينسجم على الإطلاق مع فتى مصدوم تُنتزع منه حبيبته، حيث نقرأ:

".. أجاب الشيخ طلب المطران مضطرًا وانحنى أمام مشيئته قهرًا عما في داخل نفسه من الممانعة، وكان قد اجتمع بابن أخيه منصور بك وسمع الناس يتحدثون عنه فعرف خشونته وطمعه وانحطاط أخلاقه، ولكن أي مسيحي يقدر أن يقاوم أسقفًا في سوريا ويبقى محسوبًا بين المؤمنين؟ .. وهب أن ذلك الشيخ كان قادرًا على مخالفة المطران بولس والوقوف أمام مطامعه، فهل تكون سمعة ابنته في مأمن من الظنون والتأويل؟ وهل يظل اسمها نقيًا من أوساخ الشفاه والألسنة؟"[xxviii].

هذا المقتبس الدفاعي والتبريري إلى حد كبير لا ينسجم لا مع ذلك الفتى فحسب، بل إنه لا ينسجم مع ذلك الكاتب الذي يعلن ضرورة التمرد على العادات والتقاليد وسلطة المال والدين، ولقد كان نعيمة محقًا في عدم قبوله أن الحبيبين قد آثرا الشكوى والتفجع ورضخا للأمر الواقع، وهي مسألة مثيرة للتساؤل في الحقيقة، ولكني أظن أن نعيمة لو عاود قراءة ما كتبه لانتبه إلى احتمال أن الحبيبين لم يرضخا للأمر الواقع وإنما رضخا لحقيقة الخيال وسلطانه؛ لأنه لولا هذا الرضوخ وهذه الخيانة لما كان لدينا نص، في تصوري، ولما كانت هناك خيانة اسمها الكتابة.

وقلما يخلو نص من نصوص جبران من دال "النظرة" و"التحديق"، ففي الأجنحة المتكسرة تتواشج فضاءات النظرة والتحديق، على نحو ملفت، فمنذ البدايات الأولى للنص نرى هذه التحديقة في عين الشيخ "فارس كرامة" للراوي في تلك الحكاية التي عنوانها "يد القضاء":

".. فحدّق إليَّ الشيخُ هنيهة لامسًا بأطراف أصابعه جبهته العالية المكللة بشعر أبيض كالثلج كأنه يريد أن يسترجع إلى ذاكرته صورة شيء قديم مفقود، ثم ابتسم ابتسامة سرور وانعطاف واقترب مني قائلاً: أنت ابن صديق حبيب قديم صرفتُ ربيع العمر برفقته، فما أعظم فرحي بمرآك وكم أنا مشتاق إلى لقاء أبيك بشخصك."[xxix].

تحديق الشيخ في الراوي تحديق يسعى صوب الاستعادة، ولكنها استعادة "صورة" شيء، إنه تحديق يحفز الذاكرة، الذاكرة المحتشدة بالصور، وما يحفز هذه الاستعادة هو الابن الذي يصبح وسيطًا بين أبيه والشيخ، الشيخ يحدق إلى الحاضر (الابن) الذي يحيله إلى الماضي (الأب) الصديق القديم، في مرآة الابن يرى الشيخ عبر فعل التحديق، الماضي والحاضر في آن، ليس ماضي الأب وحاضر الابن فحسب، بل ماضي الشيخ (صرفتُ ربيع العمر) وحاضره (الشيخوخة) كما في قوله: "جبهته العالية المكللة بشعر أبيض كالثلج"، وعبر تقابل المرآتين تنعكس الصورة.

وفي فضاء آخر نرى فيه أبعاد النظرة المقترنة بالخيانة، والتي تتجسد في اختلاء سلمى بحبيبها، حيث نقرأ:

".. إن السجين المظلوم الذي يستطيع أن يهدم جدران سجنه ولا يفعل يكون جبانًا. وسلمى كرامة كانت سجينة مظلومة ولم تستطع الانعتاق، فهل تلام لأنها كانت تنظر من وراء نافذة السجن إلى الحقول الخضراء والفضاء الواسع؟"[xxx].

عبر النافذة تحلق تلك النظرة في الفضاء الواسع، بينما يظل الجسد أسير الجدران، العين التي تنظر عين حبيسة، لكن النظرة التي تنبعث من هذه العين هي التي تحلق وتطير، وتجعل من فعل الخيانة محض نظرة من وراء نافذة السجن، من ناحية أخرى فإن فعل الخيانة لا يحرر ذلك الجسد السجين بل يبقيه داخل الجدران، حيث الحرية الوحيدة المتاحة هي التي تكمن في هذه النظرة، التي تتواشج فيها الحرية والسجن.

وسأتوقف هنا عند نظرة أخرى يلعب فيها الحضور والغياب دوره، إذ نقرأ[xxxi]:

".. حوّلت سلمى وجهها نحوي وأخذت يدي بيد مرتعشة باردة، وبصوت يشابه تأوّه جائع لا يقوى على الكلام قالت: انظر إلى وجهي يا صديقي، انظر إلى وجهي جيدًا وتأمله طويلاً و اقرأ فيه كل ما تريد أن تفهمه مني بالكلام... انظر إلى وجهي يا حبيبي.. انظر جيدًا يا أخي.

فنظرتُ إلى وجهها، نظرتُ طويلاً، فرأيت تلك الأجفان التي كانت منذ أيام قليلة تبتسم كالشفاه وتتحرك كأجنحة الشحرور، قد غارت وجمدت واكتحلت بخيالات التوجع والألم. رأيت تلك البشرة التي كانت بالأمس مثل ثنايا الزنبقة البيضاء الفرحة بقبلات الشمس، قد اصفرت وذبلت و تبرقعت بنقاب القنوط. رأيت الشفتين اللتين كانتا كزهرة أقاحٍ تسيل عليها الحلاوة قد يبستا وصارتا كوردتين مرتجفتين أبقاهما الخريف على طرف الغصن. رأيت العنق الذي كان مرفوعًا كعمود العاج قد انحنى إلى الأمام كأنه لم يعد قادرًا على حمل ما يجول في تلافيف الرأس، رأيت هذه الانقلابات الموجعة في ملامح سلمى، رأيتها جميعًا ولكنها لم تكن في نظري إلا كسحابة رقيقة توشح القمر فتزيد منظره حسنًا وهيبة."

يلفت الانتباه هنا الأمر المتكرر من سلمى للراوي بأن ينظر إلى وجهها، وهو تكرار قد ينطوي على ممانعة الراوي من النظر، فلماذا لا ينظر الراوي إلى وجه محبوبته مباشرةً إذ تطلب منه ذلك؟! على أية حال ليست النظرة هنا نظرة إلى وجه المحبوبة فحسب، بل فعل قراءة وتأمل، ".. واقرأ فيه كل ما تريد أن تفهمه مني بالكلام..."، غير أن الناظر إذ ينظر بالفعل لا يرى شيئًا أو بمعنى أدق يرى من خلال "سحابة رقيقة توشح القمر"، إنه ينظر من وراء هذه السحابة، من وراء الوشاح، وهي مفارقة تنطوي عليها النظرة، إنها لا تُرى إلا من وراء وشاح، أي أنها ترى ولا ترى في آن.

تراقب هذه النظرة، نظرة الراوي، تحولات وجه سلمى، في هذه النظرة ماضي هذا الوجه وحاضره أيضًا إثر فعل التحول، نحن أمام ماض يوصف عبر التشبيه، وهو تشبيه يعتمد على ما يمكن أن نسميه بتراسل الحواس، "إن الأجفان تبتسم كالشفاه"، غير أن تراسل الحواس هنا ليس مجانيًا، إنه يصل ما بين الأجفان التي تغطي العين، مناط النظرة ومنبعها، والشفاه التي تبتسم، والتي هي أيضًا منبع القول والكلام..

وتجسد "النظرة" ذلك الجدل بين الحياة والموت، أو ذلك "الصراع" بتعبير جبران، وهو صراع لا يحل، هذا ما نراه في الحكاية الأخيرة (المنقذ)، حين نقرأ[xxxii]:

".. عندما لاح الفجر ولدت سلمى ابنًا ولما سمعت إهلاله فتحت عينيها المغلفتين بالألم ونظرت حواليها فرأت الأوجه متهللة في جوانب تلك الغرفة....

ولما نظرت ثانية رأت الحياة والموت مازالا يتصارعان بقرب مضجعها، فعادت وأغمضت عينيها وصرخت لأول مرة: يا ولدي.".

في إغماضة العين وانفتاحها تنفتح العين على ظلمة الأعماق ثم تنفتح على الخارج مرة أخرى، رفيف العين ما بين "إغفاءة وإفاقة" على حد تعبير "أمل دنقل"[xxxiii]، هو ذلك الصراع الدائم للإنسان على وجه الأرض، النظرة مسكونة بذلك الخارج الفرح لكنها مسكونة أيضًا بالفقد المحتوم، والنظرة هنا تتحرك داخل غرفة، داخل عالم مغلق مثله مثل جسد الإنسان يمهد لأن تكون هذه الغرفة بداية حياة أو مقبرة، وسينتهي النص بموت الطفل (المنقذ)، ويتجسد هذا الصراع في نظرته أيضًا حين نقرأ:

".. ولما طلعت الشمس، قرّبت سلمى ولدها من ثديها، ففتح عينيه لأول مرة ونظر في عينيها ثم اختلج وأغمضهما لآخر مرة."[xxxiv].

بهذه الاختلاجة للنظرة تتحول الغرفة إلى مقبرة، ونرى هذه النظرة وقد انقطعت وتوجهت صوب الجدار، إيذانًا بالموت، في قوله:

".. فحمل الطبيب الطفل الميت ووضعه بين ذراعيها فضمته إلى صدرها وحولت وجهها نحو الحائط وقالت تخاطبه: قد جئت لتأخذني يا ولدي"[xxxv].

بانقطاع "النظرة" وبانتهاء ذلك الصراع بين الحياة والموت، تنتفي الثنائية لصالح أحد طرفيها وهو الموت، وينتفي ذلك الجدل الذي تنطوي عليه النظرة أيضًا، رغم أن انعطافة أخرى تلفت انتباهنا في الجزء قبل الأخير الذي عنوانه "التضحية" وهي أن الراوي يقترح على سلمى الهرب، إلا أن سلمى تختار صليب يسوع الناصري وتتخلى عن مسرات عشتروت وأفراحها، فيقول[xxxvi]:

".. هلمي نرحل من هذه البلاد وما فيها من العبودية والغباوة إلى بلاد بعيدة..، لا تترددي يا سلمى...

لا، لا يا حبيبي، إن السماء قد وضعتْ في يدي كأسا مفعمة بالخل والعلقم، وقد تجرعتُها.. ".

لولا هذا التردد "لا تتردي يا سلمى"، التردد الذي يرجئ، لم تكن هناك كتابة ولم يكن هناك نص، هو حكاية هذا التردد التي يعكسها رفيف الأجنحة المتكسرة، فماذا لو وافقت سلمى الراوي على اتخاذ هذا الحل ولم تقل له بهدوء: "لا، لا يا حبيبي" لا شيء سوى أننا كنا سنجد أنفسنا أمام "سلمى" التي انطلقت في فضاء الحب والحرية بدلا من

"سلمى" التي انطلقت في فضاء الحب والموت؛ الموت عن طريق الطفل (المنقذ) الذي يلقي عليه العنوان ظلال المخلص المسيح؛ لأنه ينقذ أمه عبر موته وموتها[xxxvii]:

".. قد جئت لتأخذني يا ولدي، جئت لتدلني على الطريق المؤدية إلى الساحل، ها أنذا يا ولدي، فسر أمامي؛ لنذهب من هذا الكهف المظلم!".

إن هذا الطفل المنقذ والمخلص ينظر إليه في اتجاهين، من وجهة نظري، إنه ابن المؤسسة الزوجية وتحالف المال والمؤسسة الدينية، ومن ثمّ، فهو محكوم عليه بالموت من قبل الراوي، لكن هذا الطفل المحكوم عليه بالموت يخايلنا بقربان آخر؛ أعني إسماعيل الذي أوحى الله تعالى إلى إبراهيم عليه السلام أن يذبحه[xxxviii]، غير أن الطفل في (الأجنحة المتكسرة) لا يمكن أن يُفتدى، ولابد للراوي أن يقتله، نصًا؛ لأن فداءه يعني بقاء سلمى واستمرار الألم والعبودية، وبقاءه هو أيضا ابنًا للمؤسسة؛ مؤسسة تحالف الدين مع المال.

كما أن قارئ (الأجنحة المتكسرة) قد يلتفت إلى مسألة أخرى تبدو غريبة إلى حد ما، وهي أن الجماعة الأقوى المتجسدة في (المطران بولس و ابن أخيه منصور بك غالب)، لا تمارس دور النفي أو الاستبعاد بل دور "الامتصاص"، إن جاز التعبير، امتصاص سلمى في المؤسسة الزوجية القائمة على تحالف الدين والمال، إنهما أيضًا غافلان عن خيانة سلمى، فيما عدا بعض الشكوك التي ساورت المطران إثر خروج سلمى، حيث نقرأ:

".. إن زوجي لا يحفل بي ولا يدري كيف أصرف أيامي، وهل علم المطران بأنك تلتقين بي في هذا المكان؟، فأجابت: لو علم بذلك لما رأيتني الآن جالسة بقربك ولكن الشكوك تخامره والظنون تتلاعب بأفكاره..."[xxxix].

نلحظ من خلال المقتبس السابق أن الجماعة الأقوى لا تظهر مطلقًا في النص في حال حضور فعل الكتابة، أي عبر الحوار، وإنما نحن نسمع عنها من خلال الوصف، المتجسد في النص المكتوب، و منصور بك غالب والمطران بولس غائبان عن النص رغم أنهما فاعلان فيه، إنهما يحددان مصير الشخوص ولا نراهما، إلا عبر كلام الراوي، أو كلام سلمى كرامة، وحتى حين يخطب المطران بولس سلمى كرامة لابن أخيه لا يذهب إلى دار الأب، بل يرسل خادمًا بمركبة يدعو الأب إلى منزل المطران،

ونحن لا نرى في النص كله أيًا منهما على نحو مباشر إلا في مشهد موت سلمى الأخير، حين نقرأ:

".. أما منصور بك غالب فلم يصرخ و لم يتنهد ولم يذرف دمعة ولم يفه بكلمة بل لبث جامدًا منتصبًا كالصنم قابضًا بيمينه على كأس الشراب!"[xl].

أي أن المرة الوحيدة التي تقدم فيها الشخصية أمامنا تقدم عبر صيغة التشبيه (كالصنم)، هذا الغياب للشخصيات الفاعلة في الحكي، وسأسميه "التغييب"، يستحضر الشخصية عبر الوصف الذي يستخدم تشبيهًا يعتمد على حضور وغياب الشخصيتين الفاعلتين في الأحداث، يورد التشبيه أيضًا صورة ملفتة تصل ما بين منصور بك غالب، الذي "تتصارع في نفسه عناصر المفاسد والمكاره مثلما تنقلب العقارب والأفاعي على جوانب الكهوف والمستنقعات" والعينين الزجاجيتين اللتين نراهما في مشهد النهاية، حين نقرأ في نفس الصفحة:

".. تأملوا بوجه منصور بك فهو ينظر إلى الفضاء بعينين زجاجيتين".

هذا الصنم، أو شبيه الصنم، الذي ينظر إلى الفضاء بعينين زجاجيتين، إذا رأيناه في ضوء الأفاعي والعقارب قد يقودنا إلى أن نصل فسيفساء الصورة لتعيد إلينا وجه الميدوزا، ولا يستطيع الحكي أن يبطل مفعولها وسحرها إلا بعد أن يحول عينيها إلى عينين قابلتين للتأمل (تأملوا)، زجاجتين قد نفد مفعولهما السحري بعد أن مُسخت صنمًا، إن الحكي على مدار النص كله قد لعب هذا الدور عبر هذه التقنية، تقنية الحضور والغياب.

خاتمة

يعد نص (الأجنحة المتكسرة) من أهم نصوص جبران خليل جبران، من وجهة نظري، فهو أحد النصوص التي تتجسد فيها، بامتياز، رؤاه الأدبية والفكرية، رغم أنه أكثر نصوص الكاتب إثارة للجدل، على المستوى الأخلاقي، حتى من بين أشد المتحمسين لجبران، أعني "مي زيادة" التي أبدت تحفظًا واضحًا على خيانة الزوجة[xli]، فإن مسألة لقاء سلمى كرامة بحبيبها سرًا في أحد المعابد المهجورة، وهي السيدة المتزوجة، بغض النظر عما يدعيه الراوي من طهر اللقاءات، وبغض النظر عن تزويجها قسرًا بمن لا تحب، نتاجًا لتحالف سلطتي المال والدين، تظل مسألة مستفزة للحس الأخلاقي في ذلك الوقت الذي كتب فيه جبران حكايته، وربما حتى الآن.

كما سعى الكاتب إلى تفكيك الأنساق الثقافية القديمة التي عملت بموجبها الثقافة الذكورية على تهميش المرأة وإقصائها، فسعى إلى بناء نسق ثقافي جديد تُحترم فيه المرأة من خلال الحب والتفاهم، فهو السبيل لنشوء أسرة تكون أساسًا لبناء مجتمع سليم.

كما جاءت الرواية وفق أسلوب درامي مشبع بالخيال والعاطفة، حيث إن الحب لديه يصل في مرحلة ما إلى درجة الفناء والتفاني للمحبوب، وهو الأمر الذي يقود إلى فكرة الانعتاق من الحياة المادية في الحياة، ووصولاً إلى مرحلة الخلاص الروحي، واعتبار الموت هو الخلاص الوحيد من الواقع والعذاب وألم الافتراق، حيث إن الموت طريق لخلود الروح وانبثاقها في عالم مثالي حيث العدالة، والحب، والخلود الأبدي، وهذا ما عبر عنه الكاتب من خلال بطلته سلمى.

الهوامش

(i) جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، إصدار رقم 14، ١٩٩٧م، صـ13-20.
(ii) عبد الله عسكر: الصدام الإيديولوجي وهوية الذات، دراسة في التحليل النفسي لمضمون رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1994م، صـ27-29.

(iii) جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، صـ33-34.

)iv(Freud, S. (1923): The Ego and Id, Standard Edi. London, Hogarth press, 1950, p.319.

(v) عبد الله عسكر: مدخل إلى التحليل النفسي اللاكاني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 2001م، صـ32-33.

(vi) المرجع نفسه: صـ31-32.

(vii) إسكندر نجار: قاموس جبران خليل جبران، ترجمة: ماري طوق، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 2008م، صـ9.
(viii) جميل جبر: جبران، سيرته، أدبه ، فلسفته ورسمه، دار الريحاني للطباعة والنشر، بيروت،1985م، صـ106.
(ix) موسوعة جبران خليل جبران العربية، شرح د. درويش الجويري، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان، 2012م، صـ188.

(x) جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، تقديم: د.صلاح فضل، تحقيق وتعليق: د.آمال إبراهيم، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط7، 2020م، صـ10-13.

(xi) يتلخص مفهوم "مرحلة المرآة" عند جاك لاكان في ثلاث مراحل، الأولى: يدرك فيها الطفل انعكاس المرآة باعتبارها كائنًا واقعيًا يحاول الإمساك به أو الاقتراب منه، ويرد على هذه الصورة بايماءة ابتهاجية لكل شيء يبدو له فيها، المرحلة الثانية: يدرك فيها الطفل أن هذا الكائن الواقعي ما هو إلا صورة، ولن يبحث عن -الإمساك بهذا الكائن/الآخر وراء المرآة، أما المرحلة الثالثة: ففيها يدرك الطفل أن صورة هذا الآخر ما هي إلا صورة لذاته فيحاول أن يتعرف عليها من خلال المرآة في صورة جدلية بين

الكينونة والمظهر (وهذه المرحلة هي التي تميز الإنسان عن الحيوان في أن الحيوان لا يصل إلى مرحلة إدراك صورة هذا الآخر باعتبارها صورته هو)، حول مفهوم "مرحلة المرآة" عند جاك لاكان" انظر:

- Lacan, J., "The Mirror Stage as Formative of the I Function - as Revealed in Psychoanalytic Experience", translated by Bruce Fink, delivered on July.1949,P.74-81.

(xii) جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، صـ14.

(xiii) حول هذه المرحلة، انظر: عبد الله عسكر: الاكتئاب النفسي بين النظرية والتشخيص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1988م، صـ540.

(xiv) جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، صـ16.

(xv) المصدر نفسه: صـ١٨.

(xvi) المصدر نفسه: صـ30.

(xvii) المصدر نفسه: صـ31.

(xviii) المصدر نفسه: صـ21.

(xix) المصدر نفسه: صـ31.

(xx) المصدر نفسه: صـ38.

(xxi) الصفحة نفسها.

(xxii) المصدر نفسه: صـ38.

(xxiii) المصدر نفسه: صـ٣١ ـ٣٢.

(xxiv) المصدر نفسه: صـ 27-31.

(xxv) المصدر نفسه: صـ71.

(xxvi) المصدر نفسه: صـ60- 61.

(xxvii) ينظر جبران خليل جبران، الأعمال الكاملـة، تحقيـق ميخائيـل نعيمـة، دار مكتبـة الهـلال، بيروت، الجزء الأول، صـ17-18.

([xxviii]) المصدر نفسه: صـ62.

([xxix]) المصدر نفسه: صـ24.

([xxx]) المصدر نفسه: صـ76.

([xxxi]) المصدر نفسه: صـ62.

([xxxii]) المصدر نفسه: صـ120

([xxxiii]) أمل دنقل، الأعمال الكاملـة، الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة، القـاهرة، 1988م، "أوراق الغرفة (8)"، صـ 386 – 387.

([xxxiv]) جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، صـ120.

([xxxv]) المصدر نفسه: صـ123.

([xxxvi]) المصدر نفسه: صـ110-115.

([xxxvii]) المصدر نفسه: صـ123.

(xxxviii) انظر القرآن الكريم: سورة الصافات 102، 107.

(xxxix) جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، صـ93.

(xl) المصدر نفسه: صـ123.

(xli) في رسالة إلى جبران بتاريخ 12 أيار سنة 1912، تبدي مي زيادة اعتراضها على الخيانـة في (الأجنحة المتكسرة)، انظر: صفحات وعبرات من أدب مـي الخالـد، تقـديم: جميـل جبر، دار بيروت، ط2، 1954م، الرسالة كاملة من صـ17- 19.