مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

عمر أبو ريشة بين شعراء عصره

التأثير والتأثر

أ.د. نسيمة راشد الغيث

الكويت

2014

التدقيق الطباعي

محمود إبراهيم البجالي

الصـف والتنـفيـذ

أحـمـد متـولـــي

أحـمـد جاسـم **عــلاء محـمود**

الإخراج وتصميــم الغـلاف

محـمـد العــلي

صدر هذا الكتاب بمناسبة مهرجان ربيع الشعر (الموسم السابع)

لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

مارس ٢٠١٤م

حقوق الطبع محفوظة

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هــاتــف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكــس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

التصدير

الشعر الحقيقي هو قبل كل شيء هبة من الخالق لشخص تتوافر فيه عناصر خاصة من أهمها الروح الوثابة ذات الرؤى والأفكار وتتوافر فيها كذلك استشراف المستقبل واستلهام الماضي والخروج من ذلك بمادة مكثفة مبهرة ذات قيمة فنية عن الموضوع الذي يتناوله الشاعر..

وكثيرة هي القصائد التي ينظمها الشعراء، لا عد لها ولا حصر، ولكنّ عددًا قليلًا منها يظل محفورًا في الذاكرة محفوظًا يتردد على ألسنة الناس جيلًا بعد جيل، ويظل هؤلاء الشعراء الذين أتحفوا الناس بهذه القصائد يُذكَرون بقصائدهم وأبياتهم نتغنى بها وهي تلهب الحماسة والمشاعر..

ومن هؤلاء الشعراء، عمر أبوريشة الذي يعد أحد أعلام الشعر العربي المعاصر وقد جاء شعره مترجمًا لعصره وحياته على حد السواء.

كما يعد أبوريشة من أعلام الشعراء المجددين من خلال موضوعاته وصوره الشعرية التي كان يستقيها من واقعه وعصره لا غموض فيها ولا طلاسم تحتاج إلى من يفك رموزها.. فكان بذلك معبرًا عن تطلعات أمته وكان بحقٍّ قلبها النابض وميزانها الحساس، وكيف لا وهو المثقف ذو الثقافة الواسعة، والذي لم تقتصر ثقافته على الثقافة العربية وحسب بل كان مطلعًا على كثير من ثقافات العالم وآدابه، فهو شاعر وسفير جوّال جاب عددًا من بلدان العالم ذات الثقافات العريقة كالهند، والبرازيل والأرجنتين والولايات المتحدة وسويسرا؛ إذ عمل في السلك الدبلوماسي لأكثر من عشرين عامًا..

إننا لا نزال نردد أبياتًا كثيرة من قصائده، وفي ذاكرتنا عناوين لكثير منها..

أمّـــتـــي، هـــل لـــك بـــين الأممِ
مـنـبـرٌ لـلـسـيـف أو لـلـقـلـمِ
أيّ جـــرحٍ فـــي إبـــائـــي راعـــفٌ
فـــاتـــه الآســـــي فـــلـــم يـلـتـئـمِ

وقصيدته «في طائرة» التي يقول في بعض أبياتها:

قـلـت يـا حـسـنـاءُ، مـن أنـــتِ، ومـن
أيّ دوحٍ أفـــرعَ الـغـصـنُ وطـالا
فـــرنـــتْ شـــامـــخـــةً أحـسـبـهـا
فـــوق أنـســاب الـبـرايـا تـتـعـالى
وأجـــابـــتْ أنـــا مـــن أنـــدلـــسٍ
جـنّـةِ الـدنـيـا ســهــولًا وجـبـالا
وجـــــدودي، ألمـــح الـــدهـــر عـلـى
ذكـرهـم يـطـوي جـنـاحـيـه جـلالا
حـمـلـوا الـشـرق ســنـاءً وسـنًـى
وتـخـطـو مـلـعـب الـغـرب نـضـالا
هـــؤلاء الـصّـيـدُ قـومـي فـانـتـسبْ
إن تجـد أكـــرمَ مـن قـومـي رجـــالا!

وقوله في إحدى قصائده:

إنـــا ابـــن هـــذي الأرض لـم يُـثْـنِـنـي
عـــن فـمـهـا مـــا جـــرَّحـــتْ مـــن فـمـي

وقوله:

يـا عـــروسَ المـجـد، تـيـهـي واسـحـبـي
فـــي مـغـانـيـنـا ذيـــول الـشّـهـب

لـــن تـــري حـــفـــنـــةً رمـــل فـوقـهـا
لـــم تـــعـــطّـــر بـــــدمٍ حُـــــرٍّ أبِـــيّ
درجَ الـــبـــغـــيُ عـلـيـهـا حِـقـبـةً
وهـــــوى دونَ بـــلـــوغِ الأربِ

هذا غيض من فيض مما يمكننا أن نقوله في هذه المساحة المخصصة لتصدير الكتاب، ونحن في المؤسسة وقد أخذنا على عاتقنا مسؤولية النهوض بالشعر العربي والإعلاء من شأنه بقدر ما نستطيع، فإننا بمناسبة إقامة مهرجان ربيع الشعر العربي السابع مارس ٢٠١٤ أوعزنا إلى الأمانة العامة في المؤسسة بإقامة ندوة أدبية شعرية يتناول أحد شقيها الشاعر عمر أبوريشة حيث سيكون هناك قراءات من شعره، وعدد من البحوث التي تتناول بالدراسة هذا الشعر.. وأوعزنا كذلك بطباعة عدد من الكتب عنه منها هذا الكتاب «عمر أبوريشة بين شعراء عصره.. التأثير والتأثر» للدكتورة نسيمة راشد الغيث التي أوجه لها الشكر على استجابتها وإسهامها بهذا الكتاب القيم والذي تناولت فيه بالدراسة والتحليل الشاعر إبداعًا ومكانة بين الشعراء وأوردت كذلك مجموعة من الشهادات تناول فيها كاتبوها عددًا من الموضوعات التي تتعلق بالشاعر عمر أبوريشة إضافة إلى ثلاث قصائد طويلة في مدح أبوريشة واحدة للشاعر القروي والثانية للشاعر زكي فيصل والثالثة للشاعر رشاد علي أديب.

نرجو أن نكون بإصدار هذا الكتاب قد قدمنا شيئًا يليق بالشاعر عمر أبوريشة ومكانته الكبيرة بين الشعراء.

والـلـه ولـي الـتـوفـيـق،،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ٤ من ربيع الأول ١٤٣٥هـ
الموافق ٥ من يناير ٢٠١٤م

****

شيء من التقديم

هذه الصفحات المحدودة تهدف إلى محاولة الكشف عن مكان ومكانة الشاعر عمر أبو ريشة بين شعراء عصره، وحين يكون العنوان الشارح محددًا لزاوية: «التأثير والتأثر» فإن الاهتمام ينصرف إلى مقولات النقاد، فهم دون غيرهم – الأقدر على كشف خارطة التفاعل بين الشاعر والشعراء من سابقيه واللاحقين به، بمن تأثر من السابقين وفيمن أثر من اللاحقين.

أما القول بأن ما نحن بصدده لا يزيد عن كونه «شيء من التقديم» – وليس مقدمة بالمعنى المفهوم لما تستهدفه مقدمات الدراسات النقدية عادة – فلأن الزمان الذي عاشه عمر أبو ريشة في القرن العشرين الميلادي هو ذلك الزمان الذي شهد أهم محاولات التجديد في مبنى القصيدة العربية ومعناها ولغتها ووسائل التصوير فيها. من ثم فإن أبو ريشة مسبوق إلى بعض هذه الجوانب بجهود مرصودة ذكرتها مراجع النقد الحديث، مثل: الشعر المرسل، ووظيفة الصورة في القصيدة وتجديد اللغة، وتنويع الإيقاع في إطار القصيدة الواحدة، والتوسع في القصيدة القائمة على مقاطع بما ينتهي بالقصيدة إلى مبارحة وحدة القافية – وكانت وحدة القافية من المبادئ التي لا يجسر شاعر على التهاون في شأنها، كما لا يجسر على الإخلال بأوزان البحور، كما استقر شأنها وشكلها منذ زمن الخليل بن أحمد.

لقد امتد العمر بعمر أبو ريشة (١٩١٠ – ١٩٩٠) لا ليشهد هذه التغيرات شديدة التأثير في بناء القصيدة العربية، ومفهوم الشعر بصفة عامة وحسب، وإنما ليشارك في هذا كله مشاركة مؤثرة فاعلة، فكتب النقاد عن كلاسيكيته،

كما كتب عن رومانتيكيته، وعنوا بمبحث الصورة في شعره، كما اهتموا باتجاهات الرموز، وما تدل عليه، أو يرونه كذلك، كما عني النقاد بالقصيدة الملحمية، والطابع الملحمي في عدد من قصائده. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن صلة الشاعر العربي الذي يملك لغة أجنبية (وحتى في بعض الأحيان: من لا يملك لغة أجنبية، ولكنه يتوسع في قراءاته الشعرية إلى ما ترجم إلى العربية) قد تجسدت في عدد من قصائد أبوريشة، فذكر نقاده، كما أشار هو كذلك إلى عدد من الشعراء الإنجليز، والفرنسيين وغير هذين الجنسين قد تأثر بهم، بل لعله – كما يرى البعض – قد تجاوز «التأثر» إلى «اقتباس».

لعلنا فيما سبق قد اقتربنا من التعريف بالإطار العام الذي تحركت فيه أقوال نقاد أبو ريشة، سواء من اقتبسنا منه، ومن نكتفي بالإشارة إلى اسمه، وموضع بحثه، حتى لا نقع في الإفراط، والتكرار الذي لم تعد تتسع له مساحة الوقت، أو طاقة القراءة.

وقبل أن ننتقل إلى مساحة أخرى من هذا التقديم، نشير إلى أن بعض المراجع كانت تستخدم اللقب أبو ريشة استخدام الأسماء الخمسة، فتقول: أبو ريشة – أبا ريشة – أبي ريشة تقديرًا للموقع الإعرابي. ولكن أبو ريشة نفسه كان يحرص على رسم صورة واحدة للقبه، ملتزمًا الواو في أبو ريشة، لأن عبارة «أبو ريشة» شهرة ثابتة له، فكأنها اسم علم يلزم حركته الواحدة، وليست بمعنى صاحب ريشة!! وقد فضلنا أن نأخذ برأي الشاعر وطريقته في صياغة اسمه، والتزمنا بذلك ما لم يكن النص منقولاً عن مرجع لا يأخذ بهذه الصيغة.

هناك أمر آخر من الواجب أن نشير إليه، وهو أن المصادر التي عرضت لحياة أبو ريشة وفنه الشعري كثيرة جدًّا، بقدر ما هي متاحة ويمكن الوصول إلى عناوينها من خلال الانترنت. ومن خلال الإمساك بطرف من الرسائل الجامعية

التي عرضت لفنه الشعري. إن كتابًا واحدًا مما كتب عن أبو ريشة وشعره يمكن أن يفضي إلى عديد من الكتب المشاركة أو القريبة من الموضوع ذاته، بعبارة أخرى: لم تعد النظرة الإحصائية والفرح بالحشد الكمي، يعد إنجازًا علميًّا بالنسبة لتداول حياة شاعر، أو الكتابة عن فنه الشعري، وقد يتطلب الحشد المعرفي والتراكم الكمي جهدًا علميًّا وتنسيقيًّا أقل من محاولة إحسان الاختيار لتحقيق التكامل، واستكمال الملامح الفنية ما بين عدد من الدراسات التي تتفق في أشياء، وتختلف في أشياء أخرى بالنسبة للشاعر، أو للشعر، أو في قصيدة بعينها. فهنا يتجلى فن الاختيار في اختزال التكرار وتجنب الطابع التراكمي، وإعادة القول فيما سبق قوله.. بحسن الاختيار، والقدرة على انتقاء المقاطع المؤثرة أو الأبواب التي تعد إضافة بالنسبة لفن الشاعر قد سبق إليها هذا الناقد، أو أجاد في طرحها أكثر من غيره.

لقد اكتفينا من الكثرة بقلة مختارة تمثلت في خمسة كتب من بينها رسالتان للماجستير إحداهما في سورية والأخرى في مصر، وهي كالآتي:

١ - عمر أبو ريشة: شاعر الجمال والقتال: تأليف إيليا حاوي.

٢ - عمر أبو ريشة: دراسة في شعره ومسرحياته: تأليف محمد إسماعيل دندي.

٣ - عمر أبو ريشة: حياته وشعره مع نصوص مختارة: تأليف جميل علوش.

٤ - الصورة والخيال في شعر عمر أبو ريشة: تأليف: عبد الحميد محمود راشد.

٥ - شعر عمر أبو ريشة: دراسة فنية: تأليف محمود شفيق لاشين.

إن هذه الكتب الخمسة التي صدرت عن حلب، وبيروت، والقاهرة، قد دلت على مساحة الاهتمام بشعر أبو ريشة، والالتفات المتدرج لأهميته وخصوصيته وأثره الواضح في مسار الشعر العربي، فكما أن هذه الكتب الخمسة انبسطت على مساحة جغرافية فكذلك انبسطت على مساحة زمنية، وتناولنا لها مرتب زمنيًّا ليحمل دلالة التدرج والتطور في العناية بهذا الشعر، وهذا الشاعر.

بعد هذا تأتي البحوث (الدراسات الفنية) وعددها سبع، وهي تتدرج كذلك في الزمان والمكان، وسنوثقها في أماكنها بما يرفع أي غموض أو اضطراب في تلقيها. وهي:

١ - أبو ريشة والحب المجزأ: تأليف توفيق صايغ.

٢ - شهادة: بقلم يعقوب عبد العزيز الرشيد (في ثلاث حلقات).

٣ - المرأة في شعر عمر أبو ريشة: تأليف نجمة إدريس.

٤ - الصورة الفنية في شعر عمر أبو ريشة: تأليف محمد حمامي، وهذه المقالة مجتزأة من رسالة ماجستير، أعدها المذكور في جامعة حلب، تحت إشراف الدكتور عمر الدقاق.

٥ - عمر أبو ريشة وروبرت براوننج: علاقة في مجال المونولوج الدرامي: تأليف عزت عبد المجيد خطاب.

٦ - الشعر طقس حضارة: تأليف محي الدين صبحي.

٧ - عمر أبو ريشة، ودوره الشعري في حركة النهضة

وهنا نشير إلى أمرين:

الأول: أنه في عرضنا للمادة البحثية النقدية المنقولة عن كتاب كنا نلجأ إلى إحدى طريقتين: تلخيص عام لفصول الكتاب مع اقتباسات نصية دالة، أو الاكتفاء بتقديم موجز عن فكرة الكتاب العامة ثم اختيار فصل بنصه يحمل خلاص التجديد في النظرة إلى شعر أبو ريشة، وقد يحدث أن نجمع بين الطريقتين.

الأمر الثاني: أن درجة الاهتمام والنقل عن بعض البحوث (المقالات) قد يتجاوز حجم الاهتمام بالنقل عن كتاب أو رسالة ماجستير، ولا غرابة في هذا فبعض الكتب كان اهتمامه كميًّا يهتم بإيراد النماذج، وإعادة شرحها.. إلخ. في حين أن البحث في حجم مقالة يكون شديد التركيز لا يكاد يغادر موضوعه الأساسي

البادي في عنوانه، ولهذا نجد أنفسنا في موقع الحريص على المعلومة، والمرحب بنظرات التجديد وحرية الرؤية أكثر من الاهتمام بالكم، وتعدد النقول، وفي حالتين محددتين نكاد نكون قد أخذنا البحث (المقالة) في صورتها شبه الكاملة لأهميتها العلمية من جانب – إذ تأخذ بالمنهج المقارن بين قصائد من شعر أبو ريشة وقصائد لشعراء غير عرب، وهذا الجانب المقارن مع ندرته وصعوبته ينبغي تقديمه إلى القارئ في صورته الكاملة أو أقرب ما يكون إلى صورته الكاملة، وفضلاً عن أن هذه الخاصية تحرض على شيء من التجاوز لأصول الاستعانة بالمراجع، فإن هناك أمرًا إضافيًّا، وهو أن الدوريات التي نشرت هذين البحثين المقارنين أحدهما قد مضى عليه نحو ستين عامًا بما يجعل الحصول على نسخة منه أمرًا شبه مستحيل، والآخر مضى عليه نحو ثلاثين عامًا، ويصعب الحصول عليه إن لم يكن مستحيلاً.

هناك قسم ثالث وهو قليل الصفحات، ولكنه يحمل دلالة رمزية مهمة، وهو عن القصائد التي قالها شعراء في مديح شعر أبو ريشة، أو تحية لشخصه وفنه. من ثم نرى أن هذا القسم الثالث – على إيجازه – يضيف إلى العنوان لمسة مطلوبة تكشف عن تأثر الشعراء أنفسهم بعمر أبو ريشة إنسانًا، وبفنه الأدائي شعرًا.

وندعو الله سبحانه وتعالى أن نكون قد وفقنا في أداء هذا الواجب العلمي.

****

القسم الأول: الكتب

١ - عمر أبو ريشة.. شاعر الجمال والقتال

تحت هذا العنوان كتب الناقد اللبناني إيليا الحاوي دراسته عن الشاعر عمر أبو ريشة، حاصرًا دراسته في غرضين من أغراض شعره، مع محاولة للتجديد أو التحديث في المصطلح، إذ تنتهي «شاعر الجمال إلى الغزل»، كما تنتهي «القتال إلى السياسة، أو ما أشبه ذلك»، وتعد دراسة إيليا الحاوي من الدراسات المبكرة التي التفتت إلى شعر أبو ريشة في صيغة كتاب كامل، فبين أيدينا طبعته الثانية (١٩٨٠)، وهي في مائتي صفحة تقريبًا.

يؤسس الحاوي لمدخله إلى شعر أبو ريشة بأن يتلمس المعاني الاتجاه العام السائد في ثلاثينيات القرن الماضي؛ أي المرحلة التي شهدت المحاولات الشعرية المبكرة لأبو ريشة، فحسب ما تذكره الوثائق –قد بدأ شاعرنا ينشر قصائده ابتداءً من عام (١٩٣٤) بما يعني أنه كان فوق العشرين من عمره ببضع سنوات.

وهذا التأسيس من الحاوي إنما ليؤكد على أن الطابع التقليدي كان سائدًا في شعر الثلاثينيات حتى مع ذكره لكبار الشعراء في تلك المرحلة دون أن يسميهم (وقد يعني هذا عندنا: شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران والعقاد وأبو شادي، وكبار شعراء المهجر أيضا)، إذ يقول الحاوي: «معظم شعراء الثلاثينات كانوا من رواد التجربة القائمة على العواطف والمشاعر الهاربة التي لا تغور في ذاتها، وذات الوجود، تطلّ وتولّي، أو أنها تخطف وتقصف وتعصف على خواء وفراغ، وهي أدنى إلى النزوة واللحظة العابرة، منها إلى اليقين النهائي الذي تخلص إليه النفس في تنازعها مع ذاتها، ومع الوجود»[١].

(١) ينظر عمر أبو ريشة: شاعر الجمال والقتال – ص٦.

ثم يضيف تعقيبًا على تصوره السابق الذي يحتاج إلى تفصيل ومناقشة، فيقول: «ربما بدا أبو ريشة زعيم التجديد الشعري في زمنه، فإذا هو متخلف في زمننا تقصر وسائله وأدواته عن الأصقاع التي افتتحها وافتضّها الشعر المعاصر في عالم المشاعر والرؤيا. وبذلك يتضاءل رصيده الفني الأخير، وإن كان قد تعاظم في مطلع هذا القرن»[1].

وهنا نشعر أن الحاوي قد اخذ باليمين ما أعطى بالشمال، ويتأكد هذا حين يسلك جملة شعر أبو ريشة تحت شعار «الرومانسية» ويبذل جهدًا في تأكيد هذا المنحى من خلال الأغراض والانفعالات والصور – كما سنرى – فمن الجليّ أن الشاعر حين يُسلَك في إطار مدرسة أدبية لم يخترعها، لن يتجاوز أن يكون واحدًا من رواد متعددين.

فيمكن القول أن تصور الحاوي لشعر أبو ريشة يضعه بين ما يسجله له من «أنه لم يستعر القديم الموات المتحدر من عمود الوصف ليطليه ويخرجه تخريجًا جديدًا» وبين ما سبق أن بينه من زعامته في أواسط القرن، وتراجع تجربته قرب نهايته.

يبدي الحاوي اهتمامًا بالنزعة الرومانسية التي يصفها بأنها خالصة، بمعنى أنها بريئة من الخطابية، وما يطلق عليه التبجح، فيبرز عبر قصائد يستعرضها طابع الحسرة الرومانسية التي تتخذ عند عمر رمز الفاجعة الصامتة المكتومة.

ويستشهد على هذه النزعة بقول الشاعر:

وتمـــرُّ بـــي الأيـــــــامُ... يـــا دنـيـــا

وتَـــسِـــلُّ خـــيـــرَكِ مـــن يـــدي بـغـيَـا

(١) المرجع السابق – ص٧.

وأســـيـــرُ خـــلـــفَ ركـــاب وحـشـتِـهـا

ووراءَ جـفـنـي تـــغـــرقُ الـــرؤيـــا

مـــا كـــان أغـــرب كـــل أخـيـلـتـــي

الحـــبُّ مـــات ولـــم أزلْ أحـــيـــا[1]

على أن رومانسية أبو ريشة ليست قرين الحسرة، فهناك أيضًا الحب المتحرر من النكد، يفعم ذاته بذاته في لحظة معزولة من إطار الزمن والصيرورة:

بِـتـنـــا وذراعـــــانـــا قـيـدًا

دنـــيـــا بـــالـــفـتـنـةِ مـتّـسـمـــهْ

ومـــراشـــفَـــنـــا ريّـــــا وجَـــوا

نـــحَـــنـــا بـــالـــنـشـوة مُـضـطـــرمـهْ

ومَـحـــــاجـــرَنـــا غـــرقَـــى فـيـمـا

سـكـبـتـه يـقـظـتـنـا الـنّـهـمـهْ

وانـــفـــضَّ الـــلـــيـــلُ، ومـــا مـــرَّتْ

فـــي مـسـمـعـهِ مـنّـــا كـلـمـــهْ[2]

ويمضي الحاوي ليستكمل دلائل رومانسية أبو ريشة بعد تسعين صفحة، فيتوقف عند رومانسية ما يطلق عليه «الحنين إلى الموت» ويقرر أن هذا من مظاهر الرومانسية، وموضوعاتها الأولى، كما يقول: «وللرومانسي دالة خاصة على الليل، لأنه يألفه ويستيقظ فيه بعد أن تخمد جلبة النهار وضوضاؤه، ويتوهم به أنه سيد الوجود، وملكه، أو كأنه لا حي عليه من دونه»، كما يشير إلى الاهتمام بمشاهد الوداع، وبعد خمسين صفحة أخرى تقريبًا يعود إلى رومانسية الرمز فيتوقف عند قصيدة بعنوان «البلبل»، ويصدّرها باقتباس نقله أبو ريشة عن الجاحظ، يقول فيه:

---

(١) الأبيات والتمهيد لها، والتعقيب عليها – المرجع السابق – ص١٢، ١٣.

(٢) الأبيات وتأطيرها بالرومانسية، والحب المتحرر – المرجع السابق – ص ١٤.

«البلبل لا ينسل في قفص» فيذكر أبو ريشة في قصيدته أن البلبل ينقر قفصه كمن يسعى إلى الفكاك من قيده، ولما أعيا كف عن التناسل، كأنما انتحر انتحارًا وجدانيًّا، قتل ذاته في نسله. والموضوع - كما يراه الحاوي - رومانسي في نقطة انطلاقه، يتخذه الشعراء كرمز للحرية التي لا تعثر على سعادتها إلا في ذاتها، أو كرمز للطبيعة، أو الغريزة التي متى كُبتت افتقد الإنسان عزاءه، بكل ما دونها. ثم يورد الحاوي نص قصيدة البلبل كما جاءت في ديوان الشاعر.

وكما صنع من قبل في وضع شعر أبو ريشة في موقع الما بين من حيث نزعته التجديدية في البداية، وتخلفه عن مساوقة التجديد في النهاية، فإن الحاوي - في موضوع رومانسية شعر أبو ريشة - يأخذ الموقع نفسه (الما بين) فمع إشارته في غير مكان من دراسته إلى رومانسية شعر أبو ريشة فإنه يؤكد على تمرده على مواصفات الرومانسية كموروث غربي اقترن بظروفه، وتسلل إلى شعرائنا مستجيبًا لظروفهم، فيقول على سبيل المثال: «وعندما يخطر الشاعر (أبو ريشة) بمشهد تقليدي لنشوة الحب، تراه يسعى إلى السمو، وإضفاء معاناة الغربة، والحيرة عليه، لينزعه من أطر التقليد، ويضفي رونق الجدة في الرؤيا والمعاناة».

وهنا يسجل أربعة أبيات تؤكد هذه النزعة، ويعلق عليها، بالآتي:

مَـــــرَّت بـنـــا لـيـلـتـــانِ
بـــالـــسُّـــهـــد مـــوصـــولـــتـــانِ
والـــعـــشـــبُ مـــضْـــجَـــعُ رفـــقٍ
والـــــــدّوحُ ســـتـــرُ حـــنـــانِ
وأنـــــــتِ مـــجـــلَـــى ذهـــــولٍ
مُـــخـــضـــبٍ عـــنـــفـــوانـــي
مـــا تَـكـتُـمـيـــــنَ أجـيـبـي
يـــا ثـــــورةً فـــي كـيـانـي

فـيـم الـوجـومُ أَريـنِـي
عـيـنـيـك مـا تـخـبـرانـي

ثم يأتي التعليق في قوله: «فمشهد العاشقين على بساط العشب وأفياء الدوّح أُنهك وقُتل في تقليد الحلم الرومانسي حتى غلبت عليه صفة الافتراض والتوهم. ولو اقتصر الشاعر على ارتياد ما عسر من التجربة لأنف منه وعف عنه، إلا أن حس الفاجعة يستولي على الحب في ذروة نشوته وتحقيقه لذاته، وقد نمَّ عن ذلك صمت الحبيبة ووجومها وتكتمها، فكأنها تجزع على تصرم اللحظات»[1].. إلخ.

وبهذا المنحى في التحليل يشق الحاوي طريقه في عرض غزليات أبو ريشة التي استحق بها وصف «شاعر الجمال»، فهو بين تقليدية الغرض العام (الغزل والعشق) وخصوصية التصوير والانفعال، وقد تعددت الأمثلة في هذا الاتجاه، وقد ختمها بعبارة جامعة يقول فيها: «وإنك إذا طالعت شعر أبو ريشة، إلى أي موضوع انتسب، تطالعك فيه روعة العنفوان، فآلامه إنسانية، كبيرة، وهذه النبذة تنبو عن سياق تجربته العامة وتلج في باب الشكوى والتذلل العريقين في تقاليد الغزل العربي».

وقبل أن نغادر هذه الرؤية العامة لشعر أبو ريشة من خلال غزلياته، أو احتفاءه بالجمال لابد أن يستوقفنا الغرضان اللذان آثرهما الحاوي – وهما كما ألمحنا: شعر الغزل والشعر السياسي – لأن هذا الاختيار يحمل دلالة أن أبو ريشة كان في هذين الغرضين أشعر منه في غيرهما، وهنا نلاحظ أمرين:

الأول: أن الحاوي في هذا القسم الخاص بشاعر الغزل، أو شاعر الجمال، إنما اكتفى بمقاطع ليستكشف من خلالها صوراً وانفعالات حاول أن يجعل منها سمة خاصة تميز شعر هذا الشاعر.

---

(١) الأبيات ومحاولة إضفاء الجدة على المشهد التقليدي–ص ١٥، ١٦من المرجع السابق.

الثاني: أنه حينما التفت إلى شعره الوطني النضالي، تحت شعار «شاعر القتال»، فإنه منح هذا الغرض القسم الأقل في كتابه، بما لا يكاد يلفت النظر (من ١١٥ إلى ١١٩) غير أنه أتبع هذا القسم الذي حصره في عنوان جانبي (هو كما أسلفنا: شعره الوطني) بملحق أورد فيه عددًا من القصائد التي تبرز فهمه للشعر الوطني، مع تقديم أو تعليق يحاول أن يكشف عن الإشارات والمرجعيات، ولكنه أبدًا لم يتطرق إلى بناء القصيدة، وهذا ما كان ينبغي أن يفعله ما دام قد أورد القصيدة كاملة بنصها، كما أنه لم يجعل مختاراته في هذا الملحق وقفًا على القصائد القتالية أو السياسية، بل تخللتها قصائد من أغراض مختلفة، سبق أن عرض لبعض منها بالإشادة، ولمحات نقدية عابرة، فأثبتها في الملحق بنصها الكامل، وهذه إضافة يفيد منها من لم يتح له قراءة ديوان أبو ريشة على أن هذا الاختيار يحمل معنى الإعلاء من شأن هذه القصائد بذاتها، وهذا النهج يكاد يكون تقليدًا في الكتابات النقدية الحديثة التي تفضل أن تشكل هذه الملاحق كوثائق مرجعية تقدم نصوصًا يشهد لها النقد ويفيد منها القارئ في صورتها الكاملة.

في إطار العنوان الشارح الذي اتخذه إيليا الحاوي علامة على نقاط تفوق شعر أبو ريشة: (شاعر الجمال والقتال) استدعى أسماء عدد من الشعراء العرب (اللبنانيين بخاصة)، وغير العرب لينبه إلى أنواع من التعالق بين قصائد شاعرنا، وهذه الطائفة من الشعراء. قد يُتبع هذا ببعض الأحكام النقدية، وقد يكتفي بالإشارة إلى التشابه، ونادرًا ما يحسم بأمر السبق الزمني لأحد الشاعرين، بما يجعل قضية التأثير والتأثر في موقع (الما بين) الذي أشرنا إليه سابقًا.

تتوقف إشارته الأولى عند الشاعر سعيد عقل، ويصف اتجاه أبو ريشة إلى شعر سعيد عقل بأنه نوع من التردي، وقد تعني عبارته – مع ما نعرف من عمق تجارب سعيد عقل وخصوصية شعره – إلى أن هذا التوجه من أبو ريشة إلى سعيد عقل ارتبط ببدايات أبو ريشة، مما يمكن أن يغتفر لشاعر مبتدئ يجتهد في تلمس

طريقه الخاص، فتقوده خطاه إلى معالم مختلفة، وأساليب – ربما – متباعدة، لكن الشاعر الأصيل في موهبته لا يلبث أن يعثر على نفسه، ويلتزم بخطه واستقلال ذاته. تقول عبارة الحاوي تحديدًا: «ربما تردى عمر، حيناً، وانجذب لسعيد عقل في مطلع عهده، ثم خلع نيره وتحرر منه، وقد توشح شعره ببعض الخوارق المأثورة في شعر سعيد. ففي قصيدة نظمها عام ١٩٣٧ يتتعتع الشاعر ويتعثر ويحبو (!!) في أبيات بدت دخيلة هجينة على تجربته، لأن لها نبرة سعيد وإيقاعها وفنيته المهووسة التي يتماجن فيها بالألفاظ الكبيرة ويتداولها بانفعاله الهائج بلا طائل.

والفرح الماثل فيها من نعيم الحب مفعم بحس المراهقة التي تتعاظم وتتضخم غلواؤها حتى يتضاءل ويصغر كل ما دونها».

ويقدم الحاوي في هذا المقام برهانًا على ما ادعاه من تأثر مباشر وتابع من أبو ريشة في اتجاه سعيد عقل، فيختار قصيدتين في الغزل، يوازن بينهما، ويحدد نقاط التلامس، وقد لا نجاريه في هذا الغرض الشعري لما نعرف من تقارب حالات العشق، وطرائق التعبير عنها، ربما في التراث العربي على امتداده.

يقول أبو ريشة في هذه القطعة:

لنا الحبُّ والكأسُ والمزهرُ
وللناسِ منا الصّدى المُسكِرُ
مشينا، معًا، وجَناحُ الرضا
يواكبنا ظلّهُ الخيّرُ
وخلفَ ملاعبِنا أنجمٌ
على شوقٍ أَوْبَتنا تسهرُ
غدًا ينقل الكونُ ألحانَنا
ويسمرُ في ذكرنا السُّمَر

فـمـيـلـــي نَـــغِـــبْ فـــي شـــذا ضـمَّـةٍ
يَـــــــرفُّ عـلـيـهـا المـــــدى المـقـفـر
ونـحـــــن مـــن الأزل المـطـمَـئـنِّ
تُـبـشِّـــــر فـــي يـومـنـا الأعـــصُـــرُ

وكان سعيد عقل قد سبق بقوله في هذا الاتجاه نفسه، قطعة مطلعها:

أفـيـقـــي عـلـــى قـبـلـــةٍ نـسـهـــرُ
هـــزيـــعـــاً لـــه تـــــزهـر الأعـــصُـــرُ

ويعلق على هذا البيت الوحيد بقوله: «ولسنا في صدد المقابلة الجزئية بين القصيدتين، فقد تكون إحداهما تقدمت الأخرى وإنما نذهب إلى أنهما خرجتا من رحم واحد وتكنية واحدة، وقد أقام سعيد عليها والتزمها فيما نزح عمر وارتد، فظلت الطابع المميز للأول يطفر فيها كل طفرة ويتفتق بكل صنعة وبدعة. وفي عهده الأول نشر قصيدة عدلها وبدلها فيما بعد وقد تلقف فيها الألفاظ الكبرى المدوية بما كان له وقع الدوي في خلد القارئ الساذج الذي عاصره. يقول:

ممـــــرّغ فـــي صـــــدركِ الأسـمـــــرِ
وجـــهـــي، فـغـيـبـي مـعـه واسـكـــرِي
لـــذّتُـــنـــا مـــن عـــالـــمٍ لـــم يـــكُ، بـعـدُ
ولـــــم يُـــــــوح إلـــــى مُـضـمـــــرِ
ونـــحـــــــن فـيـــــه أبـــــدٌ مـظـلـمٌ
مـنـطـلـــــــقٌ فـــــي ابـــــدٍ مـقـمـرِ

فأنت تجد تكنية متماثلة وتهويلاً على ذهن القارئ حيث يتعابث الشاعر بألفاظ الأبد والأعصر والكوي وكأنها دمى زرية في يديه. ومطلع قصيدة عمر يماثل مطلع قصيدة لسعيد أسقطها من ديوانه استهلها بالقول: «لنا الليل».. وأيًّا

ما كانت الحال، فإن ذكر النجوم التي تسهر لأوبة الشاعر وحبيبته ينضوي إلى تلك الفنية الجامحة الهزلية حيث تعني الألفاظ كل شيء ولا تعني شيئا بالذات»[1].

ويأتي الأخطل الصغير ثانيًا في الإشارة إلى المشابهات بين شعر أبو ريشة ومن عاصره من كبار شعراء لبنان، فبعد أن يكون الحاوي قد استخلص من سيكولوجية أبو ريشة نزعته إلى المزاوجة بين الحب والحقد في بناء تجربة شعرية واحدة، يشير إلى الأخطل الصغير الذي يصفه بأنه بلغ الذروة في هذا المنحى، فيقول: «والرؤيا التقليدية ماثلة في اقتباس الشاعر لما كان أليفاً في وجدان العصر من اعتقاد بأن الحب هو سبيل الهلاك وقد استنفذ ذلك الأخطل الصغير وبلغ به الذروة في قصيدة «المسلول» كما أن أبو شبكة أنهك هذه التجربة حتى أماتها؟ ولأبي ريشة محاولة لإخراج هذه التجربة إخراجاً خاصّاً به، يطغى عليه المنزع السردي وتخير الحادثة الأدل يعرضها لنا كأنها قائمة في أعيننا وماثلة في أذهاننا»[2].

ويعقب الحاوي على هذا التصور لثنائية «الحب والموت» باختيار أبيات لأبو ريشة، ذات طابع سردي تؤكد هذا الربط بين المتضادين، وربما فاته أن يشير إلى أن هذا التصور برمته تمرد على مفهوم الحب عند العرب في أزمنتهم المترامية، وقد ارتبط بالفناء في ذات المحبوب، وبالخضوع لهذه العاطفة، واتخاذها دليلا على صفاء النفس، وكرم الطبع، وشرف المشاعر.

لكن الحاوي لا يلبث أن يستدعي إلى سياق مشابهاته اسم الشاعر إلياس أبو شبكة، وقد يبدو هنا أكثر تحديدًا، إذ يختار قصيدة بعينها، واسعة الشهرة من شعر أبو شبكة، بلغ من شهرتها أن صارت عنوانًا لديوانه «أفاعي الفردوس»، أما نص عبارة الحاوي فيقول: «المرأة تظهر، ثمة، فاقدة الحنان والوجدانية، لا تصيبها آفة النسيان وموت العواطف، بل إنها تتقمص الشرّ والدّاء والعاهة والموت، إنها المرأة القاتلة، إلا أنها لا تظهر البراثن الدامية التي تطالعنا في أفاعي أبو شبكة. ذاك

(١) عمر أبو ريشة: شاعر الجمال والقتال – تراجع هذه النصوص والتعقيبات في صفحات: ٢٤ – ٢٧.
(٢) المرجع السابق – ص٥٨.

أن أبو ريشة لا يتخصص ولا يحفل بتجاربه وليس له دوي فيها، يتناول من كل لون لوناً، فلا يسطع ولا يتألق بل يظل باهتاً، يقتصر منه على حدود الأزمة الطارئة ولا يصارع فيه الفاجعة، كما هو دأب أبو شبكة»[1].

وتبدو لنا هذه الإشارة المقتضبة متسرعة، ولم تبرز الفروق بين تجارب الشعراء، أو حدود الاستطاعة للشاعر، حتى وإن تأثر بتجربة سابقة، وإن التوصيف الموجز لأفاعي الفردوس الذي قدمه الدكتور خليل الموسى قد يبدو أكثر وفاءً[2] في حق كل من المؤثر والمتأثر، ونقتبس من دراسته هذه الأسطر الدالة، يقول عن أفاعي الفردوس، تحت عنوان «جدلية الحضور والغياب في أفاعي الفردوس»: «هذا العمل من وجهة نظرنا قصيدة واحدة في ثلاثة عشر نشيدًا، نظمها في فترة تقع ما بين عامي (١٩٢٨ و١٩٣٨)، ومما يرجح هذه النظرة أن الأناشيد جميعها تقول شيئًا واحدًا، وهي ذات مناخ واحد، وإن تعددت الأناشيد والنساء، ولكن المرأة في هذا العمل واحدة هي دليلة الخائنة، والرجل واحد هو شمشون الضحية، وهذا هو واضح من العنوان «أفاعي الفردوس» من جهة، ثم إن الشاعر لم يختر لعمله عنوانًا من عناوين القصائد التي يضمها العمل.

يقع هذا العمل في ثلاثة عشر نشيدًا، الصلاة الحمراء (١٩٢٨)، والأفعى، وهيكل الشهوات، والخيال النقي، وعهدان، والشهوة الحمراء، وشهوة الموت، وحديث في الكوخ (١٩٢٩)، وسدوم (١٩٣١)، وشمشون، والدينونة (١٩٣٣)، والقاذورة (١٩٣٤)، والطرح (١٩٣٨).

وقد يحق لنا أن نسترسل – بقدر – مع تحليل الدكتور خليل الموسى، لمقاطع من أناشيد أفاعي الفردوس التي نرى أنها من هذا المنظور تكشف بوضوح يتجاوز

---

(١) المرجع السابق – ص ٥٩، ٦٠.

(٢) تعقبنا الموضوع على الشبكة العنكبوتية – من مواقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة تحت اسم «الياس أبوشبكة» والدراسة المرفقة تعتمد على الفصل الثاني من كتاب الدكتور خليل موسى بعنوان قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر – الفصل الثاني بعنوان «المرأة المثال في أفاعي الفردوس» – من منشورات اتحاد الكتاب العرب – ٢٠٠٠.

قدرة الحاوي على إعادة بعض صور وانفعالات أبو ريشة إلى مصدرها الحقيقي المتوسع في شعر إلياس أبو شبكة. يقول الدكتور الموسى: «استخدم الشاعر السرد بوساطة الفعل الماضي في المقطع الثاني، وبرز الوصف من خلال السرد، حتى بات المقطع المذكور تصويراً في الخيانة بوساطة التقابلات الدرامية، فالحسن مأجور، ودليلة أفعى، فحيحها يملأ سرير الغرام، وشمشون أسير هذه الأفعى، ينام معها على سرير واحد، وفي عينيها (صباح الهوى وليل القبور)، وعلى ثغرها (ثمار حجبت شهوة الردى في العصير)، وفي النص تصوير للقوة على حدة، إذ اتُخِذَت صورة الليث رمزاً لقوة شمشون، وصوّر الجمال، فكانت لوحته، تنضح ألوانها بالأريج والشهوات، وغدا الجمال سلطاناً على عناصر الطبيعة يبثّ في عناصرها السّحر والصبابة:

وإذا لبوةٌ مخدَّرةُ الحُسْـ
ـنِ تردَّتْ من كهفِها المخدورِ
تنضحُ اللّذةُ الشهيةُ منها:
خمرةً من جمالِها المأثورِ
فتنثُّ العبيرَ في مخدع اللـيْـ
ـلِ فتشهي حتى عروق الصخور

في النص مقابلة بين صورتي القوة والضعف، وتحوّل كل منهما إلى صورة الأخرى، حتى رأينا الضعف في قوّة الليث - شمشون، والقوة في ضعف اللبوة - دليلة، وشمشون هو القوي الضعيف، المحبّ الحاقد، الخيّر الشرير، الحرّ العبد، الإنسان المسيّر بمثل غرائز الحيوان، المنتصر المهزوم، تحوق به فخاخ القدر من كل صوب، ليث وقوّته مسفوحة وكرامته مطروحة بين الأقدام، فيؤثر الانتحار الكبير،

ويُصاب في النهاية بمثل اليأس من خلاص نفسه وخلاص العالم، فيطلب لنفسه وللآخرين الدمار والموت»[1].

ونختم هذا العرض التحليلي (الموجز) لكتاب إيليا حاوي عن «عمر أبو ريشة: شاعر الجمال والقتال» بثلاث إشارات سريعة:

١ – أن إيليا الحاوي أشار إلى تأثر أبو ريشة بقصيدة البحتري التي قالها في زيارته لإيوان كسرى، وهي السينية المشهورة: «صنت نفسي عما يدنس نفسي»، وقد أورد الحاوي قصيدة «الروضة الجائعة» التي رأى أن أبو ريشة قد استلهم مجالها النفسي وبعض صورها[2]. وقد تكررت الإشارة إلى سينية البحتري كمصدر من مصادر تأثر أبو ريشة بالشعر العربي القديم في غير دراسة عن الشاعر.

٢ – وفي سياق آخر يشير الحاوي إلى قصيدة «هؤلاء» ويورد نصها كاملاً، وقد أبدعها أبو ريشة عام ١٩٧٠، وهذا نصها، نورده – بدورنا لما فيها من طرافة، ومفارقة:

هـؤلاء

تتساءلين.. على مَ يحيا
هؤلاء الأشقياءْ..!
المتعبونَ ودربهمْ
قفرٌ ومرماهم هباءْ
الذاهلونَ الواجمونَ
أمام نعش الكبرياءْ!

---

(١) هذا الاقتباس من ويكيبيديا – المصدر السابق المشار إليه.
(٢) عمر ابو ريشة: شاعر الجمال والقتال – ص ٧٨ – ٨١.

الصابرون على الجراحْ

المطرقونَ على الحياءْ!

أنستهمُ الأيامُ، ما

ضحكُ الحياةِ وما البكاءْ

أزرتْ بدنياهمْ، ولم

تتركْ لهم فيها رجاءْ

تتساءلينَ.. وكيف أعلمُ

ما يَرَوْنَ على البقاء؟!

امضي لشأنكِ..

اسكتي..

أنا واحدٌ من هؤلاءْ!

وفي التقديم لهذه القصيدة، يقول إيليا الحاوي: «إنها تذكره بالشاعر الفرنسي ألفريد دي فيني في تعبيرها عن رواقية الكبرياء والصمت والألم، أو أنها تنطوي على مثل عبثية كامو في الصمت الموحش الذي يواجه به القدر. والقنوط الذي يغشاها لا ينم عن التخاذل، بل عن يأس الخلاص والتحرر، وعبارتها موحشة مثل تجربتها»[1].

غير أن الحاوي في إشارته إلى شاعر رومانسي فرنسي شهير هو ألفريد دي فيني، وأديب وجودي فرنسي شهير أيضًا هو كامو، لم يسجل النصوص المقابلة اكتفاءً بالتعبير عن فكرتها العامة.

وفي معرض قصائده (القتالية) التي عرض فيها لقضية فلسطين ومآسيها ومعاركها، وبخاصة قصيدة «حماة الضيم» لم يخرج عن الإطار السائد، ولكنه في قصيدة «هكذا» يقدم إيليا حاوي لها بقوله: «في ليلة واحدة أنفق أحد رعايا

(١) المرجع السابق – ص ١٢٥.

المحميات البريطانية ستين ألف دولار على عشيقته»[1]. ومضمون هذه القصيدة «التنديد بفساد الحكام في الوطن العربي»، بخاصة من جهة سفه الإنفاق على الملذات، وقصر اليد في الإنفاق على الأهداف الكبرى للأمة العربية. والتاريخ المسجل لهذه القصيدة (١٩٥٤) وهو نفس العام الذي نشر فيه نزار قباني قصيدته المثيرة سياسيًّا واجتماعيًّا بعنوان: «خبز وحشيش وقمر»، ولا نملك أدلة تجزم بأي الشاعرين كان الأسبق، إلى هذا النقد السياسي الحاد للحكام العرب، وتوجيه تهمة التخاذل والسفاهة إلى ولاة الأمور. من ثم نشير إلى هذا التقارب في الهدف العام، وفي حدة الصياغة، والطابع التحريضي، دون أن نزعم بأن أحد الشاعرين كان يتعقب معاني الآخر.

****

(١) المرجع السابق – ص ١٣٣.

٢ - عمر أبو ريشة.. دراسة في شعره ومسرحياته

ألف هذا الكتاب محمد إسماعيل دندي، ونشرت طبعته الأولى عام (١٩٨٨)، ومحور الاهتمام في هذا الكتاب، يأتي من عناية المؤلف بتفاصيل حياة أبوريشة بقدر من التركيز يفيد الدارس المتعجل، أو المكتفي بالموجز من القول، ثم تفصيله لمحاور شعره على أساس موضوعي ما بين قضايا الوطن والأمة: البعد السياسي (ص ٩)- قضايا الوطن والأمة: البعد الاجتماعي (ص٤٤) - وصف الطبيعة (ص٥٨) - المرأة (ص٧٩) - شعر المناسبات (ص١٠٦) - شعره القصصي (ص١١٥) - عمر والمسرح الشعري (ص١٣١) - صور ملحمية (ص ١٤٨) - الشاعر وفنه (ص ١٦٦) - عمر والمذاهب الأدبية: المرحلة الرومانسية (ص ١٧٠) - عمر والرمزية (ص ١٧٧) - الملامح الكلاسيكية في شعره (ص١٨٣) - الصنعة البديعية (ص١٨٦) - أخيرًا: ملحق بقصائد مختارة (ص ١٩٣ - ٢٢٧).

من الواضح أن هذا التقسيم القائم على تفصيل الأغراض والموضوعات والأشكال في فقرات متتابعة، يناسب الدارسين بخاصة المشغولين بالدرجات العلمية (الماجستير - الدكتوراه) ولهذا نلاحظ أن هذا الكتاب من أكثر المراجع ذكرًا في هوامش الرسائل الأكاديمية.

ولابد أن يلفتنا في هذا السياق أن محمد إسماعيل دندي، فيما كتبه عن المسرح، وقد أفرد له نحو ١٧ صفحة، وليس أكثر يعد من أهم من كتب عن فن الشعر المسرحي عند أبو ريشة، بخلاف دراسات أخرى لم تمنح هذا الفن هذه الدرجة من الاهتمام، وستكون لنا وقفة مع ما كتبه دندي عن المسرح الشعري عند أبوريشة.

ولا شك أن تردد اسم هذا الباحث وعنوان كتابه في دراسات الأكاديميين خاصة لا تعتمد على الإسراف في التشقيق والتفصيل في العناوين الفرعية وحسب، وإنما – أيضًا – لأنه يضيف لمسات وإضاءات دقيقة استخرجها بجهده من شعر الشاعر. فتحت عنوان «قضايا الوطن العربي» يفرق بين السياسي والاجتماعي، وتحت الشعر السياسي الاجتماعي يدخل في تفاصيل التفاصيل عن: صورة الواقع العربي (ويشمل: حب الوطن – التذكير بالماضي العربي المجيد – الأبطال والزعماء والشهداء – القضية الفلسطينية)، وتحت عنوان: «القضية الفلسطينية» يدخل في تفاصيل أخرى: (التنديد بوعد بلفور وغدر الحلفاء – التنديد بالصهيونية وتحالفها مع الاستعمار – إثارة الهمم العربية للدفاع عن عروبة فلسطين – شعره بعد النكبة – المرارة والتفجع – تصوير بؤس اللاجئين – عوامل الهزيمة والمسئولون عنها – الثقة بالمقاتل العربي).. إلخ. ولا شك أن هذه الطريقة في توزيع المادة الأدبية لا تساعد على عمق التذوق وسلامة الإدراك لمفاهيم الشعر ومطالبه، ولكنها تعين الدارس التقليدي غير المتمرس على الإلمام بمفردات الموضوع الذي يعرض له.

أما ما كتبه عن المسرح الشعري، فإنه يبدأ بمقدمة عامة عن علاقة العرب بالمسرح المنعدمة قديمًا، والمستجدة حديثًا (أي منذ مائة عام تقريبًا)، مع إشارة إلى أحمد شوقي أول شاعر عربي لفت إليه الأنظار بمسرحياته التاريخية الشعرية[1]، ثم يقول عن جهد أبو ريشة في هذا المجال: «كانت محاولات أبي ريشة في المسرح مبكرة، إذ نراه في عام ١٩٢٩، وهو لما يبلغ العشرين من عمره، وشوقي نفسه ما يزال في بداية تجاربه المسرحية، نراه يبادر إلى كتابة مسرحية بعنوان (ذي قار) إلا أنه لم ينشرها في العام ذاته، وإنما تأخر نشرها حتى عام ١٩٣١ إذ صدرت بحلب، وتناقلها طلاب المدارس، وراحوا يمثلونها، كما يقول الأستاذ سامي الدهان،

(١) محمد إسماعيل دندي: عمر أبو ريشة: دراسة في شعره ومسرحياته – ص ١٣١ – وهذا الوصف لمسرحيات شوقي ناقص ومخل، فلشوقي مسرحيات شعرية اجتماعية، وكوميدية، ونثرية أيضًا، وكان ينبغي أن يشير إليها.

ويبدو أن طموح عمر، على كتابة المسرحية الشعرية رافقه طوال مراحل متعددة من حياته، إذ توالت محاولاته في كتابة مسرحيات أخرى، كمسرحيته (محكمة الشعراء) التي نشر منها فصلين في مجلة الحديث الحلبية، عام ١٩٣٤، وأعلن عن نشرها في ستة فصول، ولكنها لم تصدر بعد ذلك أبدًا، وقد حشد في هذه المسرحية – كما يظهر في الفصلين المنشورين – كثيراً من الشعراء المشهورين والمغمورين وأنطق كلاًّ منهم بما تخيل، فنصر بعضاً، وخذل بعضاً في حواره، وفضح طبائع كثيرة كانت مخبوءة، وجعل (ابولون) إله الشعر حاكماً بين الشعراء، يستدعيهم ويسألهم ويحاورهم، ويستمع إلى النقد بعضهم لبعض، وجعل (منيرفا) إلهة الحكمة شاهدة، ومعها إلهات اليونان، يشهدن المحاكمة، ويحاور الشعراء، وتعد المسرحية كلها معرضًا لآراء الشعراء المجددين، وهجومًا على أساليب القدماء، في نبرة ساخرة، وتعليقات هازئة على معانيهم، وطرقهم التقليدية[١]».

إن الطريقة التي عرض بها «دندي» مسرحية «محكمة الشعراء» وإن لم تكن متاحة لنا بنصها – فإننا نلمح فيها أسلوب أبي العلاء المعري في كتابه الشهير «رسالة الغفران»، وقد حدد مسار الحدث فيها بأن ابن القارح قام برحلة بين الجنة والنار، وبينهما الأعراف، وفي هذه الرحلة لقي عددًا من الشعراء العرب في الجاهلية والإسلام، وبعض اللغويين والنقاد، وأجرى معهم حوارًا حول أشعارهم ما جاد منها وما قصر، وما أخذ عليه اللغويون، أو اصطنعه الرواة، وأضافوه إلى الشاعر.. إلى آخره.

يشير دندي بعد ذلك إلى مسرحيات أخرى لأبو ريشة منها مسرحية الطوفان التي نشر بع المقاطع لغنائية منها في ديوانه الأول، الذي نشر عام ١٩٣٦، ومن الواضح أنه لم يتمها، ومسرحية «تاج محل»، وكما يقول دندي: «إن موضوع هذه المسرحية، هو أن الفن يخلق الحياة، فلا حياة بدون فن، لأنها بغيره كالجيفة»[٢].

---

(١) المرجع السابق نفسه.

(٢) المرجع السابق – ص ١٣٢، ولم يحدد دندي عام تأليف هذه المسرحية «تاج محل» ويمكن أن نلمح فيه تأثرًا – وإن يكن جزئيًّا – بمسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم، التي نشرها عام ١٩٤٢، وذاع صيتها ومثلتها الفرقة القومية بمصر في العام نفسه.

أما عن **مسرحية «سميراميس»** فيوجز دندي موضوعها بأنها: «عن ملكة آشور وبابل، التي روت الأساطير أنها تكونت من جسد امرأة، وروح إله، فكانت تشعر كما تشعر كل امرأة بحاجات الجسد، ولكنها تحمل في أعماقها الروح الإلهي، الذي يحس دائمًا، هذا الظمأ الشديد إلى الملأ الأعلى، وقد تزوجها القائد (نينوي) فكانت تمنحه كل شيء إلا روحها، وقد فتح الهند، وقهر الحيثيين، وملك مصر، وجلب لها تاج الفراعنة، لإرضائها، ولكنها ظلت في شغل عنه، وما زالت كذلك حتى قتلته لتتخلص منه، فكان لهذا الحادث أثره السيئ في نفوس الشعب، وفي نفوس القادة العسكريين فتحمس هؤلاء وأولئك، وثاروا يريدون الانتقام لمليكهم من الملكة (سميراميس) وبالفعل، لقد هاجموا قصرها، ولكنهم ما كادوا يصلون إلى ردهة القصر، حتى وقفت الملكة أمامهم عريانة!

بهت الشعب، أمام هذا المنظر، وسجد لها، ووقف خائر القوى، فلما رأت سميراميس، أن شعبها قد وصل إلى هذه الدرجة الرفيعة، من التحسس بالجمال والإيمان به، اقتنعت بأنها أدت رسالتها على الأرض، ما دام شعبها قد تدرب على عبادة الجمال، فانسحبت مرتفعة إلى الملأ الأعلى، إلى عالم الطيوف والأحلام، لقد بدأ عمر كتابة هذه المسرحية عام ١٩٤٣، وانتهى منها عام ١٩٥٨، بعد خمس عشرة سنة، من العمل الفني كما يقول الأستاذ سامي الكيالي. وكان يعتز بهذه المسرحية ويقول (إنها مؤلفة من ١٤٠٠ – ألف وأربعمائة بيت صببت فيها كل جوانحي: أسلوب جديد في العرض، تفكير جديد، وأجواء غريبة في دنيا المسرحيات، نظمتها ست مرات في ١٧ سنة ومزقتها خمس مرات ثم استقرت على السادسة. ويضيف دندي على هذا الاقتباس المنقول عن الكيالي قوله: ولكن هذه المسرحية أيضًا، لم تنشر حتى الآن، ولم يظهر منها سوى فصل واحد في مجلة (الحديث) السنة ١٨ / ١٩٤٤، العدد ١٠»[1].

(١) المرجع السابق – ص ١٣٢، ومرجع الكيالي المبين بالهامش.

إن مسرحية «سميراميس» التي لم تكتمل، ولم تنتشر بين الناس، كما أنها لم تمثل، تدعم الفكرة القائلة بأن أبو ريشة كان يبالغ في وصف منجزه الشعري وقدراته الخارقة على الإبداع، وبخاصة حين يصف أعماله بنفسه، ولا نجد من النقاد من يدعم هذا الوصف. وبوجه عام يمكن أن ندرك – مرة أخرى – أثر اتجاه توفيق الحكيم إلى الموضوعات الإغريقية في مسرحياته الذهنية، وبخاصة بجماليون، والملك أوديب: ففي بجماليون صراع بين الحياة والفن، وفي الملك أوديب صراع بين الواقع والحقيقة، ولا نستبعد أن أبو ريشة حاول أن يخوض في هذا البحر الأسطوري ليغترف من خيراته الشعرية، ولكنه تطرف إلى درجة أن أظهر الملكة المعبودة عارية تمامًا أمام شعبها، وهو مشهد غير ممكن التحقق مسرحيًّا وإن أمكن أن يكتب سردًا، أو أن يشار إليه حواراً، ولعل هذا هو السبب في أن هذه المسرحية لم تكتمل ولم يكن من الممكن أن تكتمل.

وأخيرا يشير «دندي» إلى مسرحية «ذي قار» فيوجز وصفها في مقدمة تبرز حالة التناظر بين موضوعها، ومجريات الأحداث العربية في العصر الحديث، ثم يتعقب فصول هذه المسرحية (مسرحية ذي قار) فصلاً بعد آخر، وسنسجل هذا الوصف بقلم «دندي» كما أثبته؛ لأن جميع ما أشار إليه من محاولات في اتجاه مسرحيات ناقصة لم يدل على طبيعة الحدث، وطريقة تكوينه، وتطويره، وختامه، اكتفاءً بتلخيص حكايته، أو قصته، ولا شك أن «فن المسرحية» لا يتوقف عند عنصر الحكاية أو الفكرة، وإنما يستمد قيمته من الحوار، والصراع، وعناصر التشويق، وترتب الأحداث، وطبائع الشخصيات، ولعل العرض التحليلي المتاح لنا بالنسبة لمسرحية «ذي قار» يمكن أن يقرب إلينا مستوى الصناعة المسرحية، ومدى وفاء مواهب أبو ريشة الشعرية بمطالبها.

«**مسرحية ذي قار**: وهي مسرحية تاريخية، تمجد الأمة العربية، وتفخر بمآثرها وبطولاتها، وتشيد بانتصارها على الفرس، وتبرز دور الاتحاد والتعاون بين

القبائل العربية، لتحقيق النصر، وتعد تأكيدًا للذات العربية في مواجهة التحديات الاستعمارية، وتمزيق الوطن إلى دويلات مجزأة في هذا العصر، وبخاصة بعد اتفاقية (سايكس بيكو) والاحتلال الأوربي، باسم الانتداب، لمختلف الأقطار العربية، بعد تجزيئها، وزرع الشقاق بين طوائفها، وأقاليمها.. وقد كان لموقعة ذي قار أثر كبير في نفوس العرب، في الماضي، وفي الحاضر، فترددت على ألسنة الشعراء منذ الجاهلية، وحتى اليوم عشرات المرات، مصحوبة بالاعتزاز والفخر لأنها أول معركة انتصر فيها العرب على الفرس و(انتصفوا) منهم»[1].

وينبه «محمد إسماعيل دندي» في توطئته النقدية إلى أن أبو ريشة لم يصنع مسرحيته متطابقة مع الأسباب التاريخية التي ذكرتها المصادر التراثية سببًا لهذه الحرب بين بعض القبائل العربية والفرس، ورأى أن يذكر أسبابًا (عاطفية) ويصطنع قصة عشق تذكرنا – مرة أخرى – بما صنع شوقي في مسرحية «قمبيز»[2].

وبعد أن يلخص المؤلف فصول المسرحية الأربعة على التتابع يسجل ملاحظاته النقدية حول أربع نقاط محددة:

١ – حول الحبكة.

٢ – حول شخصيات المسرحية.

٣ – حول الحوار

٤ – حول الهدف والجهر به.

---

(١) المرجع السابق – ص١٣٣.

(٢) تذكر المصادر القديمة من أسباب غزو قمبيز ملك الفرس لمصر، ضعف الحكم في مصر، وانقسام البلاد بين حكام ضعاف متنابذين، وان مصر – البلد الزراعي الخصب – كانت تعد في ذلك العصر سلة خبز العالم، وهكذا سعى إليها قمبيز ليتقوى بها. أما شوقي فإنه رأى أن هذا السبب الاقتصادي (الاستعماري) لا يحمل تشويقًا مناسبًا لمُشاهد المسرحية، من ثم اصطنع قصة مصاهرة بين ملك الفرس قمبيز وفرعون مصر، إذ رفضت ابنة الفرعون أن تذهب زوجة لقمبيز، فتطوعت ابنة الفرعون المخلوع بان تقوم بهذا الدور مدعية أنها ابنة الفرعون الجالس على عرش مصر، وذهبت بالفعل إلى بلاد فارس وتزوجت قمبيز، ولكن هذه الكذبة لا تلبث أن تنكشف مما أغضب قمبيز وقرر الزحف بجيشه على مصر.

١ - **ملاحظات حول حبكة المسرحية:** إذا اعتبرنا المسرحية، وحدة تامة، تقوم على بداية، ووسط، ونهاية، أو عرض، وتعقيد وحل، كما يقولون، فإننا نعدّ الفصل الأول مرحلة العرض التمهيدي، والفصلين الثاني والثالث مرحلة التعقيد، والفصل الرابع مرحلة الحل والنهاية، أما في الفصل الأول، حيث العرض والتمهيد، فإن الشاعر لم يحسن التركيز، واختيار الحدث الدرامي، الذي يحمل البذور الأساسية، والنواة، التي تبنى عليها الأحداث اللاحقة، فقد أطال مجلس اللهو والطرب والغناء، وجعل عشق المنذر للحرقاء يبدأ في مرحلة مبكرة جدا، ثم أدخل شخصيتي مريم وهند للتوسط بين المنذر والحرقاء ونجحت الوساطة، وتم اللقاء، وانتهى إلى قبلة غرام، لقد كان هذا الفصل التمهيدي، وحده بما فيه من كثرة الأحداث، ومدى التطور الذي طرأ عليها، كافيًا لإنشاء مسرحية تامة، أما كثرة الموشحات التي يرددها الشباب في مجلسهم، أو الأخرى التي يبوح فيها المنذر بحبه، أو الاعتراف الذي تتغنى به هند، معلنة تجربتها الغرامية المخفقة، فإن فيها من الطول، ما يعطل الحركة المسرحية، ويدخل الملل على نفوس المشاهدين.

وفي مرحلة التعقيد وتشابك الأحداث، يمتد خيطان صاعدان، الأول يرتبط بمصير الحرقاء وتعويق علاقتها بالمنذر، الثاني يتعلق بالخلاف بين كسرى والنعمان، مما يمهد للحرب القادمة بين الفرس والعرب، وقد بدا الخيطان من نقطة واحدة، هي سماع كسرى بجمال الحرقاء، وتقريظ المجتمعين لها من جهة، ثم قراره الحاسم بخطبتها من والدها وإصراره على ذلك، من جهة ثانية، وفي الفصل الثالث يمتد الخيط الأول فنرى الحرقاء تنتظر المنذر في قصر والدها، ملتاعة، مشتاقة، ويمتد الخيط الثاني بوصول وفد كسرى، يطلب يد الحرقاء، ورفض النعمان هذا الطلب، وباعتبار هذين الخيطين محوري الحركة المسرحية - نرى أن الشاعر قد أضاف مواقف دخيلة على وحدة المسرحية، من بينها شكوى اليهودي المتظلم على ابن هانئ، وزير النعمان، وقبول النعمان شكواه، وإقالة وزيره، وزجه في السجن، فليس

لهذه الحادثة ضرورة مسرحية، أو فائدة درامية، ومن الأحداث الدخيلة الأخرى ظهور النابغة في قصر النعمان واعتذاره عن ذنوبه وأخطائه.

وعند المرحلة الثالثة – أو مرحلة الحل والنهاية، في الفصل الرابع، نلتقي نهاية التعقيد، بوصول الأزمة إلى أشد مراحلها، فهذا المنذر يصل مودعاً الحرقاء، ومعلنا استعداده للدفاع عنها ضد كسرى حتى الموت، وهذا النعمان يطل بلباس الحرب مستعدًا لخوض المعركة الفاصلة، وتلك هي الحرقاء، تهيم بالبراري لاجئة إلى بني بكر، وزعيمهم ابن هانئ الوزير السابق عند أبيها، وهو يتناسى الخلافات القديمة، ويطلب مساعدة القبائل المجاورة، وتبدأ المعارك، شاملة وعنيفة، وتكون النهاية: مقتل النعمان وحاجبه، وهزيمة الفرس، وظهور الفارس المقنع منتصراً، إنه المنذر بن الريان، الذي ظفر بالغار، وبالورد، أو بمنصب الملك، والزواج من الحرقاء، وفي هذه المرحلة نجد أن المبارزة بين الطميح قائد كسرى، وعصام ابنه، حاجب النعمان، تُعد حدثًا دخيلاً على المسرحية، ومفتعلاً في موقعه منها. ومن كل ذلك، نستنتج أن بناء الحبكة، يعوزه التركيز لأن الشاعر أكثر من المواقف الاستطرادية، والدخيلة، كما نرى أن الشاعر خالف قاعدة الوحدات التي يراعيها الكلاسيكيون، وبخاصة في وحدتي الزمان والمكان، إذ تتوزع مواقع الأحداث فبعضها يجري في منطقة الغدير، وبعضها في قصر النعمان، وبعضها في قصر كسرى، وتقع المعركة في منطقة ذي قار، وتستغرق الأحداث عدة أيام.

٢ – **حول شخصيات المسرحية:** لقد تنوعت الشخصيات في المسرحية، فشملت الملوك أمثال كسرى والنعمان، والأمراء أمثال الحرقاء والمنذر، والشخصيات العامية كالندماء والشعراء، والمطربين والظرفاء، وقد توزعت البطولة على كسرى والنعمان، والحرقاء والمنذر، وقد رسم الشاعر هذه الشخصيات نماذج عامة ولم ينفذ إلى تحديد خصائص فردية تجعلها حية، مندفعة، ذات أهواء جامحة، تستطيع أن تشد المشاهد، وتأخذ عليه تفكيره، وتهزه هزّاً عنيفاً، خذ المنذر مثلاً، تجده عاشقًا كئيبًا رقيق القلب، رهيف الإحساس، يتحدث عن نفسه فيقول:

يميلُ بيَ اللحنُ ميلَ الزهورِ
وقد قبّلتْها شفاهُ السَّحَرْ

وتراه عاشقًا رومانسيًّا بكاءً، كثير الشكوى:

ويحَ قلبي من تباريح الهوى
يا ابنةَ النعمان إن طالَ الصدود

ثم تصفه هند بقولها: إنه يبكي كما تبكي النساء..

إن هذه الصفات جميعًا، لا تتكافأ مع الدور المرسوم له باعتباره مقاتلاً وبطلاً قوميّاً.. وكذلك باقي الشخصيات، فإن الشاعر، لا يتعمق في وصفها من الداخل، محللاً دوافعها، وإنما يكتفي برسمها من الخارج، كما أنه لا يستطيع خلق المسوغات لدوافع منطقية ومشوقة في وقت واحد، خذ مثلاً الموقف الذي تبارز فيه الطميح وابنه عصام، وانتهى إلى قتل الأب لولده، كما أنه يخلو من التحليل النفسي لمثل هذه الحالة المعقدة، أمن المعقول أن يقتل الأب ابنه دون ندم، أو تردد أو ألم، إن الشاعر لم يفد من مثل هذه المواقف في التحليل النفسي من جهة ثانية.

٣ - **حول الحوار المسرحي:** لا ينكر أحد على الإطلاق، أهمية الحوار المسرحي، ولكن النقد يفرق بين نوعين من الوظائف التي يؤديها هذا الحوار، النوع الأول هو الوظائف النفعية والأساسية التي تتمثل في تطوير الحبكة، والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها، وفي وصف المناظر التي لا تعرض عامة على المسرح. والنوع الثاني من الوظائف يعتمد على الجانب الجمالي من الحوار، حين يروق لنا لما فيه من سمو شاعري، وخيال أو فكاهة أو تندّر، ومما لا شك فيه أن الحوار الشعري يسهم في رفع المسرحية فوق مستوى الحياة العادية، بما في اللغة التخييلية، والجميلة من سحر، وعند القيام بأي بحث وافٍ لفعل مسرحي شعري يجب أن نأخذ في اعتبارنا جميع عناصر الأسلوب الشعري من لفظ ووزن وصورة.

ومن خلال النوع الأول من وظائف الحوار في المسرحية، نلاحظ أن الشاعر قد حشد كثيراً من المقطوعات الغنائية التي لا تطور الحبكة، ولا تكشف طبائع الشخصيات ذات العلاقة بالعمل المسرحي، ولا تصف شيئًا من المناظر التي لا يقدر المسرح على عرضها، وإنما هي مجرد مقطوعات غنائية، يمكن أن ينظر إليها كقصائد مستقلة، ولعل هذا ما أغرى الدكتور سامي الدهان، بالنظر في المسرحية كلها على أنها ديوان الشاعر، وأن مقطعاتها قصائد تحلل كما يحلل الشعر الغنائي، وتجاهل تماماً، وجودها في مسرحية ذات أحداث مترابطة، وبنية متماسكة، ومن هذه المقطوعات الغنائية التي نراها معطلة للحركة المسرحية، الموشح المطوّل الذي ينشده المنذر شارحاً أحواله الغرامية، وحبه المكتوم، بادئاً بهذا المطلع:

يـا غـرامـاً بـين أحـشـائـي نمَـا

ورمـانِـي فـي بـحـور الـتَّـعـسِ

وبعد اثني عشر بيتًا، لا تكاد تضيف أي جديد للمسرحية يختم موشحته مخاطبا الحرقاء بقوله:

واذكـري بـالـلـه يـومـاً فـي السـمـا

نَـلـتـقـي فـيـه بـروح الـقـدسِ

ومن المقطوعات الأخرى التي لا تقوم بالوظائف الأساسية للحوار قول الشاعر على لسان مريم تخاطب الحرقاء، متحدثة عن حب المنذر ومعاناته، في أكثر من عشرين بيتًا أولها:

حـرقـاءُ فـي كـنـف الـغـديـرِ

صـبٌ، بمـصـطـرم الـسـعـيـرِ

ونشير أخيراً إلى القصيدة المطولة، التي أوردها الشاعر على لسان النابغة الذبياني، يمدح بها النعمان، ويعتذر إليه، متوداً، راجياً العفو والغفران، وقد بدأها الشاعر بهذا المطلع:

اعـقـل قـلـوصِـي أيـهـــاذا الحـــادي

إنـــا بـــــربـعِ بـثـيـنـــةٍ وسـعـادِ

وختمها بعد ثمانية وعشرين بيتاً بقوله:

فـاصـفـحْ وجـــدّدْ حُـسـن ظـنـك كـيـف لا

والـصـفـحُ دومـــاً، شـيـمـةُ الأمـجـادِ

ومن خلال النظر إلى الحوار عبر وظيفته الجمالية، نلاحظ أن الشاعر، حاول أن يكتب شعراً رقيقاً سهلاً، ولكنه تردى في شكلين من أشكال الضعف، شكل يعتمد على الابتذال والتهالك على السطحية في العبارة، كما في قوله على لسان مريم تسأل هنداً، إذا كانت قد وقعت في شراك الحب، وخاضت تجربته:

اصـدقـيـنـي الـقـــولَ يـا هـنـدُ ألـمْ

يـرتـقـصْ قـلـبُـك فـي (حـــاء وبـــاء)

وشكل، يقوم على الغرابة في العبارة أو اللفظ، باستخدام لغة مهجورة، أو صور مكرورة كما في وصف مريم الذي تقدمه للحرقاء، لتغريها بالمنذر، وتشجعها على حبه، وقد جاء فيه:

قَـــــرْمٌ لـــهُ الـبـــــاعُ الـطـويـلُ

ورفـــعـــــةُ الـبـيـــتِ الخـطـيـرِ

بـــــينَ الـــــذّوابـــــلِ والـقـنـا

والـطـعـن كـالـلـيـثِ الـهـصـــورِ

مـــلـــــك الأغـــــــن عـنـانـــه

يَـــسـري بـــه، وعـــرَ المـسـيـرِ

فلا يصدق أحد، بأن مثل هذه الألفاظ (قرم، ذوابل، أغن) مما يصلح للتعبير المسرحي، الذي يمكن عرضه على الجمهور، وإنما هو من الألفاظ التي كان يتداولها

الشعر، في قديم عصوره، وأشد منها إيغالاً في القدم، وإثارة للغرابة والنفور، قول الشاعر على لسان النابغة، مما لم يكن النابغة ذاته، يقول ما يوازيه:

فوقفت والوجناءُ ترزم حسرةً
ولغامها متواصلُ الإزبادِ
فَجَرَتْ شآبيبَ الدموع وأبرقتْ
زخراتِ وجدٍ من صميم فؤادي
هلاّ جذبتَ العيرَ من أثفانها
ومنعتَ خشفي من عبور الوادي
ففككت عن ساق القلوصِ إباضها
فجرت رسيما في بطاح قتاد

وهل استخدم النابغة في اعتذارياته مثل هذه الكلمات (الوجناء، ترزم، لغام، شآبيب، أثفان، خشف، القلوص.. إباض، رسيم.. إلخ)، ولو ألقينا نظرة شاملة على الشعر الذي، تضمنته المسرحية، لحكمنا عليه بأنه شعر مفرق في تقليديته لشعر القدماء، في صوره ومعانيه – وعباراته.

٤ – **حول الهدف والجهر به:** من المعروف في الأعمال الفنية، أن العمل كلما زاد خصوبة، واتسم بالتماسك الفني، والعمق، صعب تحديد هدف واضح ودقيق لهذا العمل، أما في المسرحية التعليمية، أو المسرحيات السطحية، فإن الهدف يصبح واحداً، ومحدداً، ومرسوماً بوضوح أمام المشاهد، أو القارئ، ولا يخفى أن مسرحية ذي قار تعليمية، من جهة، وسطحية من جهة أخرى، وقد نجد لذلك مسوغات موضوعية، من خلال عمر الشاعر، إذ كتبها وهو في حوالي العشرين من عمره، ولم تكن أمامه أعمال فنية مسرحية يمكن احتذاؤها، والتمثل بها في الإتقان والإجادة، ولعل أفضل هذه النماذج التي اطلع عليها باللغة العربية يومئذٍ، مسرحيات شوقي، وأكثرها يتصف بالسطحية والتعليم أيضًا، ونجد مسوغات سياسية وفكرية، من

خلال المرحلة، وهي فترة ما بين الحربين العالميتين، وقد اشتد فيها الصراع مع الاستعمار، وصار إثبات الذات القومية من أهم الأهداف الفكرية والسياسية في ذلك الوقت، ولكل ذلك، فإننا لا نستغرب اللهجة الخطابية، والنبرة الجهرية، التي اتسم بها، كثير من أبيات المسرحية ومقاطعها، ومن ذلك مثلاً قول النعمان:

نـفـسُ المـلـوك أبـيّـةٌ، لاسـيـمـا
مـن يـنـطـقـونَ طـبـيـعـةً بـالـضّـادِ
إنّ الحـيـاةَ وإن عـلَـتْ لَـرخـيـصـةٌ
إن قـام أمـرُ مـواطـنٍ وبـلادِ

ومثلها هذه المباشرة الخطابية أيضاً:

فـاخـبـرْ مـلـيـكَـكَ أنّـي
ذو نـخـوةٍ وحـمـيَّـةْ
تَـراه يـجـهـل أنـي
مـن أمـةٍ عـربـيّـةْ
لـلـه أمّـةُ مـجـدٍ
بـهـا الـنـفـوسُ أبـيّـةْ

وشبيه بهذا وذاك ما قالته الحرقاء، تستثير النخوة العربية:

واذلَّ يَـعـرُبَ! أيـن الـسـادةُ الـنُّـجـبُ
وأيـن مـنـهـمْ أسـود الـغـابِ إن غضبوا
وأيـن مـجـدهُـمُ الـسـامـي الـذي رفـعـوا
وأيـن مـلـكُـهـمُ الـعـالـي الـذي ضـربـوا

وخلاصة الرأي في مسرحية ذي قار، أنها مسرحية تقترب كثيرًا من المسرحيات الرومانسية التاريخية التي كتبت في أسبانيا وإيطاليا، لتمجيد البطولات القومية،

بخلق موضوعات لا تعتمد على التاريخ تمامًا، ولكنها تسير موازية للأحداث التاريخية، وإنها مزجت الجد بالهزل، إذ عرضت كثيرًا من مجالس اللهو وظرف الندماء، وفكاهاتهم وهي تقدم أحداثا جدية وهامة كإعلان الحرب، أو الاستعداد مثلاً، وكذلك في مخالفة الشاعر لوحدتي الزمان والمكان، وفي إدخال المقاطع الغنائية، واستخدام الأسلوب الخطابي، وقد لا نظلم أبوريشة إذا قلنا بأنه – من خلال هذه المسرحية المبكرة – يبدو فاقداً لموهبتي الشاعر المأساوي الجوهريتين وهما أولاً، فن تسيير العمل المسرحي، أو سير الأحداث في المسرحية، وإحكام تنظيم الدوافع والمحركات على أسس من المنطق، والتشويق ومشاكلة الواقع، وهو ما يسمى بالصنعة المسرحية، وثانيًا، الحدس البسيكولوجي الذي ينفذ إلى النفوس، ويدفع المشاهدين إلى التعرف على حقيقة عاطفة ما، في موقف من المواقف والإعجاب بها.

مختارات دندي من شعر أبو ريشة:

«توخيت في هذه المختارات الملحقة بالكتاب أهدافًا أربعة:

الأول: ذكر القصائد المؤثرة في تكوين الشاعر، أو الدالة عليه، وإن كانت مما أهمله، ولم ينشره في دواوينه المتداولة.

الثاني: مراعاة التدرج الزماني، لتمكين القارئ من ملاحظة التطور الذي طرأ على الشاعر، ومعرفة الثوابت والمتغيرات في شعره.

الثالث: انتقاء قصائد، لها علاقة وثيقة، بموضوع الدراسة، وهي تساعد القارئ على إغناء الأفكار التي تمت مناقشتها في الكتاب.

الرابع: اعتقادي بتقاعس القراء – في أكثر الأحيان – عن الرجوع إلى ديوان الشاعر، أو كتب المختارات الشعرية، التي تتضمن نموذجات من شعره، هذا

الاعتقاد، دفعني إلى الإكثار من القصائد، لجعل الكتاب مستغنيًا بنفسه، في هذا الاتجاه، غير محتاج إلى سواه.

وعسى ألا أكون بعيدًا عن الصواب، في توخي هذه الأهداف».

١ – قصيدة: أفدي الحسان – ٢٥ بيتًا – (ص ١٩٣).

٢ – قصيدة: جنازة الشباب – ٣٠ بيتًا – (ص ١٩٤).

٣ – قطعة: غربة مهاجر – ٥ أبيات – (ص ١٩٥).

٤ – قصيدة: أزاهير المنى – ١٥ بيتًا – (ص ١٩٦).

٥ – قطعة: الناقد: قادح أو مادح – ٣ أبيات – (ص ١٩٦).

٦ – قصيدة: أحمد شوقي – ٢٤ بيتًا – (ص ١٩٦).

٧ – قصيدة: مصرع الفنان – ٢٤ بيتًا (ص ١٩٨).

٨ – قطعة من قصيدة: حافظ إبراهيم – ٥ أبيات – (ص ١٩٩).

٩ – قطعة من قصيدة: خاتمة الحب – ٤ أبيات – (ص ١٩٩).

١٠ – قصيدة: شقية – ٣٣ بيتًا – (ص ٢٠٠).

١١ – قصيدة: كأس – ٥١ بيتًا – (ص ٢٠١).

١٢ – قصيدة: خداع – ١٣ بيتًا – (ص ٢٠٣).

١٣ – قصيدة: مورفين – ٨ أبيات – (ص ٢٠٤).

١٤ – قصيدة: شهيد – ٦٥ بيتًا – (ص ٢٠٤).

١٥ – قصيدة: طلل – ١١ بيتًا – (ص ٢٠٧).

١٦ – قصيدة: نسر – ٢١ بيتًا – (ص ٢٠٨).

١٧ – قصيدة: حاقد – ٧ أبيات – (ص ٢٠٩).

١٨ – قصيدة: مات الشباب – ٨ أبيات – (ص ٢١٠).

١٩ – قصيدة: كانت – ٧ أبيات – (ص ٢١٠).

٢٠ – مقاطع من قصيدة: محمد – ٣٥ بيتًا – (ص٢١١).

٢١ – قصيدة: يتيم – ٣٠ بيتًا – (ص ٢١٢).

٢٢ – قطعة: قلبي معك – ٤ أبيات – (ص ٢١٤).
٢٣ – قطعة: حسبي – ٦ أبيات – (ص ٢١٤).
٢٤ – قصيدة: يا شعب – ٨ أبيات – (ص ٢١٥).
٢٥ – قصيدة: ربما – ٨ أبيات – (ص ٢١٥).
٢٦ – قصيدة: ليلة – ١١ بيتًا – (ص ٢١٦).
٢٧ – قصيدة: بعد النكبة – ٢٢ بيتًا – (ص ٢١٦).
٢٨ – قصيدة: صلاة – ٨ أبيات – (ص٢١٧).
٢٩ – قصيدة: شطآن بلادي – ١٧ بيتًا – (ص ٢١٨).
٣٠ – قصيدة: كنا – ١١ بيتًا – (ص ٢١٨).
٣١ – قصيدة: فدائي – ٩ أبيات – (ص ٢١٩).
٣٢ – قصيدة: خفاش – ١٠ أبيات – (ص ٢١٩).
٣٣ – قصيدة: هكذا – ١٣ بيتًا – (ص ٢٢٠).
٣٤ – قصيدة: غريبان – ١٢ بيتًا – (ص ٢٢١).
٣٥ – قصيدة: عناد – ١٥ بيتًا – (ص ٢٢٢).
٣٦ – قصيدة: المرأة – ١٢ بيتًا – (ص ٢٢٢).
٣٧ – قصيدة: الطيف – ٨ أبيات – (ص ٢٢٣).
٣٨ – قطعة: بعض الطيور – ٦ أبيات – (ص ٢٢٣).
٣٩ – قصيدة: عودي – ١٠ أبيات – (ص ٢٢٤).
٤٠ – قصيدة: زاروا بلادي – ٧ أبيات – (ص ٢٢٥).
٤١ – قطعة: وجراحي – ٦ أبيات – (ص ٢٢٥).
٤٢ – قصيدة: بنات الشاعر – ٢٣ بيتًا – (ص٢٢٦).
٤٣ – قصيدة: بسمة التحدي – ٧ أبيات – (ص ٢٢٧).

✷✷✷✷

٣ - عمر أبو ريشة.. حياته وشعره
مع نصوص مختارة

ألف الدكتور جميل علوش كتابه عام (١٩٩٤) تحت العنوان السابق، وجملة صفحات هذا الكتاب (٢١٤ صفحة) ومع هذا فإنه يعد من المؤلفات التي حاولت أن تتطرق إلى حياة الشاعر، وإلى ملامح شعره الأساسية، وإلى آراء النقاد فيه، ثم تعقب على هذا كله بمختارات اتسعت لثماني عشرة قصيدة، يمكن أن تعد مرتكزًا لأهم ما أبدع أبو ريشة من شعر، كما يراها الناقد، وكما تؤازره دراسات مختلفة سنتطرق إلى بعضها.

لقد بدأ جميل علوش بإعلان إعجابه المتزايد بشعر أبو ريشة، مفتتحًا إعلان هذا الإعجاب بقصيدته التي جار بعض النقاد في اختيار عنوان «نخوة المعتصم» على تلك القصيدة، وذكر أن بعضًا آخر من معجبي أبو ريشة أطلق عليها عنوان «أمتي» في حين أصر أبو ريشة على أن يطلق على هذه القصيدة الميمية اسم «بعد النكبة» وهذا الاسم كما يراه علوش يخلو من الإثارة والتشويق، بل هو يفقد القصيدة شيئا من قيمتها!!

وبصرف النظر عن هذا الابتداء القلق فإن علوش يصرح بأن ثلاثة من الشعراء – في رأيه هم ذروة الشعر العربي في زمانه: حافظ إبراهيم، والجواهري، وأبو ريشة، ويعد هؤلاء الثلاثة شعراء الطبقة الأولى، في حين يحتفظ لشوقي، ومطران، وأحمد محرم بمنزلة الطبقة الثانية، ويحتفظ بالطبقة الثالثة لإيليا أبو ماضي، والأخطل الصغير، وبدوي الجبل. وبصرف النظر مرة أخرى عن دقة هذا

التقسيم، أو صواب مبدأ الطبقة في ذاته، وعلى إطلاقه، فإن الناقد (علوش) لم (يمالئ) شاعره الذي آثره بالطبقة الأولى (أبو ريشة) في تشريح شخصيته بكل ما تحمل من تناقض، ومبالغة، وادعاء، وتعالٍ على الآخرين، وإخفاء لبعض مصادر قصائده، وستكون لنا مع هذه الجوانب إلمامة لأنها – لا شك – تؤثر في الرؤية الكلية لشخصيته الفنية.

من المتوقع أن يبدأ بمولد الشاعر ويشير إلى ما في تاريخ مولده من اختلاف، كما يلحق الاختلاف مكان ولادته، فقد ولد في أحد الأعوام: ١٩٠٨ – ١٩٠٩ – ١٩١٠ – ١٩١٢، كما دلت المصادر: قد ولد في منبج، أو في عكا، أو في حلب. وقد علق علوش على هذا الاضطراب أنه كان من اليسير أن يتخلص منه أبو ريشة فهو شاعر معاصر، وحياته موثقة، ولكن يبدو أنه ترك لكل باحث أن يرجح ما يرى، وليس بمستبعد أنه هو نفسه مصدر هذا الخلط، ليظل موضع حديث الباحثين.

وينسحب هذا الاضطراب على ما يزعمه أبو ريشة من معرفة ضافية بسبعة لغات – غير العربية – وأنه يملك خبرة واسعة بالشعر الإنجليزي خاصة، ولكن شعره لا يدل على اتساع هذه الثقافة باللغات الأخرى، فضلاً عن قراءة أشعارها، على أن أبو ريشة يعترف بأنه لم يتقن اللغة العربية، ويعلق أمر قصوره في دراستها في عنق أساليب التعليم السائدة في زمانه، ولكن علوش يستنتج أن من لم يتقن العربية ولم يقرأ أشعارها الممتدة عبر العصور، قد نتردد في قبول أنه استوعب الشعر الإنجليزي، وإن كان على معرفة جيدة بكبرائه، وهو ما تدل عليه بعض قصائده وتصريحاته أيضًا.

يهتم علوش بتعقب آثار الشعراء المعاصرين والقدماء في شعر أبو ريشة، ولكن هذا لا يؤثر في إعلاء قيمة شعره إلى الطبقة الأولى كما تقدم، وهذه قضية تحتاج إعادة نظر وتفصيل.

وسنهمل الموازنات العامة التي تكررت كأحكام وصفات للشاعر ونظرائه في زمانه، أو قبل زمانه، ونتمهل عند الموازنات المحددة بالنص، والمقابلة بين قول وقول، وقد بدأ علوش بذكر ما أخذه أبو ريشة من نزار قباني، بل إنه يطلق وصف «الإغارة»، وينسب هذا الوصف بالإغارة للناقد عبدالله يوركي حلاق في دراسته عن عمر أبو ريشة. ومع ذلك يحرص أبو ريشة على أن يلقي في روع قارئه أنه شاعر متفرد لا يضاهيه شاعر عربي، لا في القديم، ولا في الحديث، ومن ثم يستبيح الإغارة كما سبق، ويهاجم بدوي الجبل، ويتنصل من أية علاقة تصله بالجواهري، بل لا يعنيه أن يطري شاعراً في موقف أو في سياق أو مناسبة، ثم يسلبه ويتجاهله حين يُسأل عنه بذاته. ويستشهد علوش على ذلك بما قال أبو ريشة في مهرجان المتنبي (بمناسبة مرور ألف سنة على وفاته) تحت عنوان «شاعر وشعر»:

شاعرِ الخلدِ قف على قبةِ الخلْـ
ـدِ وشاهدْ أئمةَ الشعراءِ
هتفوا باسمك المضمّخ بالمجْـ
ـدِ وكدّوا حناجراً من ثناءِ
قرّبوا عهدك البعيدَ فمرّت
صورٌ منه فاتناتُ الرواءِ

ومنها:

صقلتهُ أنامـلُ المتنبي
فإذا الشِّعرُ مستفزُّ الأداءِ
بدويّ لين الحضارة في بُرْ
دِيه ناجى خشونة البيداءِ
حَضنتْهُ العلياءُ طفلاً وكهلاً
وغَذتْهُ بأكرمِ الأثداءِ

ويعقب علوش على هذا المقطع الشعري بقوله – وإن يكن التوصيف قاسيًا، والاستنتاج منه أقسى: «ويعجب المرء حين يرى عمر بعد هذه الإشادة المنقطعة النظير بشاعر العرب، يزوي وجهه عنه، ويتنكر له ويقلل من قيمته، ويزعم أنه ليس له من الشعر إلا بضعة أبيات. وما يجري على المتنبي يجري على البحتري وأبي تمام وابن الرومي وشوقي والجواهري. فهؤلاء شعراء كبار والتقليل من شأنهم بهذه الصورة التي عرضها عمر، لا يمكن أن يصدر عن نية سليمة، ولا عن قصد شريف. فلا يمكن لرجل يزعم أنه يحب العرب، وأنه يعتز بهم أن تبيح له نفسُه التهجم على أعلام شعراء العرب ورموز عزّتهم وكبريائهم»[1].

ونعود إلى قضية التأثر في نماذج من الشعر العربي مختلفة، ويترتب علوش جهات التأثر بأن جعل الشعر المهجري في الصدر، ثم الجاهلي والعباسي والمعاصر، وقد اعترف أبو ريشة بذلك، كما اعترف بان هذا التأثر كان لفظيّاً شكليّاً، ويتوقف علوش عند نماذج صوفية رواها أبو ريشة ذاكرًا أنه تلقاها عن والده، ويرى علوش أنها أقرب إلى أشعار المهجريين.

ويستشهد علوش بنموذج واحد ردده أبو ريشة عن والديه ليؤكد صلة هذا النموذج، بأشعار المهجريين وبخاصة رشيد أيوب، تقول الأبيات المروية عن والد أبو ريشة:

لاحَ برق الذات من ذاك اللِوا قد بدا حبّي
وبه قد زال عن عيني السِوا وانجلى قلبي
يا ندامى كل من يصحبنا ما عليه باسْ
سار في بحر الصفا مركبنا ريحه الأنفاسْ
ليس يدري في الهوى مشربنا غير ذي قلبِ[2]

(١) الأبيات والتعقيب عليها: ينظر – جميل علوش: عمر أبو ريشة: حياته وشعره – ص ٤٩، ٥٠.
(٢) المرجع السابق – ص ٢٩، ٣٠، وانظر أيضًا ص ١٠٠.

ويرى علوش أن هذا المقطع مأخوذ من الشعر المهجري. وحسبنا أن نعرض مقطعا مشابهاً من قصيدة بعنوان «بربى لبنان» للشاعر المهجري رشيد أيوب. قال:

ذكّـــروه بـالحِمـــى فـــارتـعشـا وهـــو كـالمـجـنـــونْ
مـــغـرمٌ فـي الحـــبِّ قِـدمـــاً قـد نـشَـا قـلـبُـه المحـــزونْ
لا تـلـــومـوه فـــذا صـــبٌّ سـقـيـمٌ نـــــازحٌ مـسكيـــنْ
لـيس يُـحـيـيـه سـوى ذاك الـنـسيم فـــي حـمـــى صـنـيْنْ[1]

وفي نموذج آخر يورد له سامي الدهان مقطعاً من مسرحية شعرية بعنوان «ذي قار» وهذا المقطع هو:

هـاكِ يـا ورقُ قـصيـدي أنـشـديـه إن فيهْ
نـغـمـــات وقـعـتـهـــا الـــزفـراتْ
عـصـفـــت فـيـهـــا أكـــفُّ الحـسـراتْ
فاستحـالتْ نغماتي لأنـينٍ وحـنـين[2]

وهذا المقطع من شعر عمر يمت بصلة وثيقة إلى الشعر المهجري. وقد تنبه الدهان لذلك فقال: ولعله (يقصد عمر) تأثر بالروح المهجرية السائدة في زمانه. وقد أخذ عن هؤلاء الشعراء العرب بأمريكا أساليبهم وبحورهم وقوافيهم.

ويوغل علوش في هذا الاتجاه، فينبه إلى التشابه الشديد الذي يجمع بين شعر أبو ريشة، وشعر فوزي المعلوف، فيذكر أن بين الاثنين من سمات التشابه والتماثل الشيء الكثير، على استقلالية كل منهما عن الآخر.

ومع هذا السبب العام فإنه يذكر من قول عمر:

رَهـــــواً تـــــارةً وطـــــوراً هـويـنـا
نُـــــزلاً مـــــرّةً وأخـــــرى ارتـقـــاءا

---

(١) المرجع السابق – ص ١٠٠.
(٢) المرجع السابق – ص ١٠١.

ويرى أنه مأخوذ من قول فوزي المعلوف:

خـبـبًـا تـــارةً وطـــوراً وئـيـدًا
صُـعُـداً مـــرّةً وأخـــرى نـــزولا[1]

ويقول عمر في شكوى يبثها إلى أحمد الصافي النجفي في حلب سنة (١٩٣٣):

شـعـراءُ الـزمـان يـا ثـاقـبَ الـرأ
يِ نـعـانـي مـن أمـرِهـم مـا نـعـانـي
لـم يـكـدّوا حـنـاجـرَ الـشّـعـر إلا
فـي سـخـيـفٍ مـن فـكـرةٍ ومـعـانـي

ويعقب علوش بقوله: «إن عمر حين فعل ذلك، كان كأنه يشير إلى إيليا أبوماضي في قوله»:

لـسـت مـنـي إن حـسـبـت الـشْـ
ـشِـعـر ألـفـاظًـا ووزنـاً
خـالـفـت دربـك دربـي
وانـقـضـى مـا كـان مِـنـا[2]

وخلاصة هذه المقابلات بين مقاطع من شعر أبو ريشة، وما يناظرها في المعنى من أشعار مجايليه، أو سابقيه من الشعراء أنه – من وجه – كان يعزف على أوتار زمانه التي يعزف عليها غيره من الشعراء، أو أنه كان يضع هؤلاء الشعراء في دائرة اهتمامه، فيسعى إلى مشابهتهم، ومحاولة الابتعاد عنهم في نفس الوقت.

وكما أشار الدكتور علوش إلى تأثر أبو ريشة بالشعراء من أبناء جيله بخاصة في المهجر، فقد أشار كذلك إلى تأثره بشعراء سابقين على زمانه، وبخاصة من كانوا يسبقونه قامة وسعيًا إلى التجديد، مثل: شوقي، وحافظ، ومن قبلهما أبوالعلاء المعري. فمما أشار إليه من تأثره بشوقي ننقل هذا الاقتباس:

---

(١) ينظر: جميل علوش – ص ١٠٩.
(٢) المرجع السابق – ص ١٠٢.

«قال عمر»:

دنـيـاك مـا زالـت كـمـا ودّعـتـهـا

كـفٌّ مـضـرّجـةٌ ورأيٌ أزْورُ

وهو مأخوذ من قول شوقي:

قـمْ تـرَ الـدنـيـا كـمـا غـادرْتَـهـا

مـنـزلَ الـغـدرِ ومـاءَ الخـادعـيْنْ

بل إن قصيدة عمر التي رثى بها مصطفى نجا والتي مطلعها:

ركـضْـنَـا فـي الحـيـاة ومـا وهـينـا

ونَـازلْـنـا الخـطـوبَ ومـا ونـينـا

هي محاكاة ظاهرة ومكشوفة لقصيدة شوقي في توت عنخ آمون والتي مطلعها:

قـفـي يـا أخـتَ يـوشـعَ خـبِّـريـنـا

أحـاديـثَ الـقـرونِ الـغـابـريـنـا

على ما في مطلع قصيدة عمر من ضعف تعبيري ظاهر، وما يتضمنه من عيوب القافية... ويقول عمر من القصيدة نفسها:

نـرى لـك فـوق هـام الخـلـق كـفّـاً

مـخـضّـبـةً وقـرضـابـا سـنـيـنـا

وهو مأخوذ من قول شوقي:

نـرى لـكِ فـي الـسـمـاء خـضـيـبَ قـرنٍ

ولا نُـحـصـي عـلـى الأرض الـطَّـعـيـنـا

وقال عمر:

أأمَّ الـعـالـمـيـنَ ذري الـرّزايـا

لـقـد حـقّ الحـنـو عـلـى الـبـنـيـنـا

وهو مأخوذ من قول شوقي:

أأمَّ المالكينَ بني أمونٍ

لِيَهْنكِ أنهم نزعوا أمونا[1]

ويمضي علوش في تعقب ما تأثر فيه أبو ريشة بأشعار سابقيه، ولكن ليس بالتوسع الذي أثبته في ما أخذ من شعر شوقي، فيذكر أن أبو ريشة قد حاكى حافظ إبراهيم أيضًا في مثالين، وهما: قول عمر:

ما البابليّةُ مع تقادم عهدِها

أشهى وأذكى من عتيقِ دنانهْ

وهو مأخوذ من قول حافظ:

ما البابليّةُ في صفاءِ مزاجها

والشرب بين تنافسٍ وسباقِ

بألذ من خلق جميل طاهر

قد مازجته سلامة الأذواق

وقال عمر:

جفنُك اليومَ مثلُ جفنك بالأمـ

ـسِ كساهُ الفتور يتم المثالِ

وهو مأخوذ من قول حافظ:

دمعُكَ اليومَ مثلُ أمركَ بالأمْـ

ـسِ مطاعٌ في سيّدٍ ومَسودِ[2]

وأقصى ما يبدي جميل علوش من مآخذه على شعر عمر أبو ريشة، هو ما وصفه «بالإغارة» على شعر نزار قباني، وإن كانت هذه الإغارة ليست من اكتشاف

---

(١) المرجع السابق – ص ١٠٨، ١٠٩.

(٢) المرجع السابق – ص ١٠٩.

علوش، وإنما ينقلها عن الناقد: عبدالله حلاق في كتابه بعنوان: «عمر أبو ريشة» (ص١٠)، ولا يذكر لهذه الإغارة مثالاً، على أنه يأخذ على أبو ريشة بوجه عام مبالغته مع بعض الادعاء في ذكر مصادره الثقافية؛ كأن يسجل على نفسه أنه يعرف سبع لغات أجنبية، وأنه قرأ أشعارها، ومع هذا لا نجد دليلاً على معرفته بأكثر هذه اللغات يتجلى في شعره، أو ينعكس في فكره، كما أنه قد يناقض نفسه حين يذكر أنه لم ينجذب إلى دراسة الأدب العربي، وإن علق هذا الفتور في عنق معلميه الذين درس عليهم قصائد تراثية في المرحلة الثانوية من التعليم، فإن الذي يجد صعوبة في تلقي لغته الأم لا يتغنى بإجادته وسهولة تلقيه لسبع لغات أجنبية!![1]

ونختم هذا العرض الموجز بثلاث نقاط:

١ - يذكر علوش - وأغلب الظن أنه كان في الكويت في تلك المرحلة، وأنه شهد هذا الحفل، أن عمر أبو ريشة حضر إلى الكويت في خريف سنة ١٩٧٠. وقد أقامت له رابطة الأدباء آنذاك لقاء تكريميًّا يليق به. وفي أثناء ذلك سأله أحد الحضور عمن تأثر به من الشعراء، أو عن الشاعر المفضل لديه، فانتفض انتفاضة الكبر والاعتزاز وقال: «إن الذي يتقن سبع لغات بآدابها، لا يتذكر بمن تأثر من الشعراء». ومن المعروف أن الشاعر يتذكر بمن تأثر من الشعراء، حتى لو كان يتقن سبعين لغة. وإذا كان الطفل ينسى أمه وأباه، فإن الشاعر ينسى من تأثر بهم من الشعراء. ويبدو أن عمر لم يتأثر بشاعر معين. وكان عليه أن يجهز بذلك دون مواربة[2].

(١) المرجع السابق - ص٥٣.

(٢) المرجع السابق - ص ٦٨، كما يذكر له علوش في هذا السياق المزيد من المبالغات والادعاءات التي تدل على ثقة مفرطة بالنفس تصل حد الغفلة أو الغرور الذي يغلق منافذ التفكير والعقلانية.

٢ – ومع ما يسجل علوش على أبو ريشة من أحكامه، وتصوراته غير المنصفة عن الشعر القديم (ص ١١٨) فإنه لا يضن عليه بما يدل عليه شعره من أنه أحد من يملكون الحلم بالتجديد – من بين شعرائنا المعاصرين، وأنه حاول أن يكون له مشروعه التجديدي المتحقق في عدد غير قليل من قصائده التي سيدعمها باختياره لها في نهاية كتابه، وكذلك يسجل له هذا النزوع إلى التجديد كما يسجل ملامح واتجاهات هذا النزوع. يقول جميل علوش: «وجاء عمر أبو ريشة، فألح على فكرة التجديد أكثر من غيره، ورددها كثيراً في أقواله وأحاديثه، بل في شعره، وكان يتحدث عن هذا التجديد بكثير من الحدة والعصبية من جهة، وبكثير من الاعتزاز والاعتداد من جهة أخرى. وقد اتخذ هذا الحديث عن التجديد المناحي التالية:

- **مهاجمة القدماء وأساليبهم في القول، وعنايتهم بالمحسنات البديعية، وعلى رأسها الجناس.**
- **مهاجمة كل من ينسج على منوالهم من شعراء العصر.**
- **الدعوة إلى شعر جديد ومعان جديدة، لا في أحاديثه، بل شعره، كما سنوضح فيما بعد.**
- **ترديد كلمة التجديد في كل مناسبة، وبحدة تصل حد الهوس.**

٣ – ومن المهم أن علوش أعطى اهتمامًا واضحًا لإضاءة المنحى التجديدي في شعر أبو ريشة دون أن يبدد جهده – في هذا المجال – في تلمس التأثير والتأثر – بما يعني أن علوش اتجه إلى الاهتمام بجوانب الابتكار وبمفهوم البناء في القصيدة، وهما أجلى مظاهر تجديد في شعر أبو ريشة. ففي الفصل الثالث من كتابه الذي نحن بصدده – وهو بعنوان التجديد في شعر عمر أبي ريشة، ويعلل علوش لتجديد أبو ريشة بتوافر دواعيه – إلى جانب موهبته الطبيعية من حيث المبدأ–وهذه الدواعي:

أ – دراسته العلمية الفنية في معاهد بريطانيا.

ب – إطلاعه على إنتاج الشعراء الإنكليز، وبخاصة شعراء المذهب الرومانسي – مثل: بايرون، وكيتس، وشيلي.

ج – ما هيأه له عمله السياسي من أسفار ورحلات في أقطار الأرض[١].

كما يجمل علوش رؤيته لشعر عمر في قوله: «إنه شاعر عملاق لا نستطيع أن نحصره في مذهب أو اتجاه، فلإن كنا نستطيع أن نلحقه من خلال عواطفه الجياشة، وأحاسيسه المتدفقة، ونزعاته الحارة الحادة بالمذهب الرومانسي، فنحن نستطيع أن نلحقه من خلال صياغته القوية المتماسكة، وأوزانه العربية الأصيلة بالمذهب الكلاسيكي. ثم نحن نستطيع أن نلحقه من خلال تعبيره الصادق عن قضايا أمته، وتصويره لواقعها المؤلم بالمذهب الواقعي. ولا نعدم أن نجد في شعر عمر ما يمكن أن يفسر بأنه من ملامح الرمزية، على غير ذلك»[٢]

من ثم يتعقب الناقد أوجه التجديد في شعر عمر مبتدئًا بالموضوعات، محددًا القصائد التي تعطي انطباعًا بنزعة التجديد وآصالتها في شعره، وقد ينص على عشر قصائد محددة في هذا الجانب الموضوعي.[٣]

ثم يتوقف الناقد عند الصورة الشعرية، ويعلن أنها إحدى قلاع مجد عمر الشعري، ويقتبس من أقوال النقاد، ما يبرز خصوصية الصورة وتميزها في شعر عمر، ثم يمضي ثالثًا إلى موسيقاه الشعرية، ويركز على جانب الإطراب والذوق والسلاسة، وإيثاره للبحور التامة بما يؤكد هذا التميز، بل يقدم قائمة باستخدامات البحور في دواوين عمر يتقدمها بحر الخفيف (بنسبة ٢٦ ٪) وأخرها بحر الطويل (بنسبة ١,٥ ٪)، كما يقدم تعليلاً لهذا الترتيب في استخدام البحور.

(١) المرجع السابق – ص ١٢٨، والمراجع المبينة بها.

(٢) المرجع السابق – ص ١٢٩، ١٣٠.

(٣) هذه القصائد العشر هي: لمن؟، طلل، سر السراب، امرأة وتمثال، البرعم الأخضر، في موسم الورد، ليلى، عشاق، امرأة، زنبقة.

ويختم جميل علوش دراسته الجامعة بقسم بعنوان: «قصائد مختارة» (ص ١٧٣) وقد أورد له ١٨ قصيدة، جملة أبياتها ٥٩٦ بيتًا، فيكون متوسط امتداد القصيدة من هذه المختارات ٣٣ بيتًا، وهي جميعها من الموزون المقفى، متوحد القافية، ويمكن أن نسجل عناوين هذه القصائد لتكون مؤشرًا على نقاط التميز في شعر عمر أبو ريشة، وغرر قصائده كما يراها بعض النقاد:

١ – قطعة: عزاء – ٥ أبيات – (ص ١٧٥).
٢ – قطعة: حرمان – ٥ أبيات – (ص ١٧٦).
٣ – قصيدة: جان دارك – ٥٢ بيتًا – (ص ١٧٧).
٤ – قصيدة: شعر وشاعر – ٩٤ بيتًا – (ص ١٨٠).
٥ – قصيدة: حنين – ١٦ بيتًا – (ص ١٨٥).
٦ – قصيدة: يا عوادي – ٧٦ بيتًا – (ص ١٨٦).
٧ – قصيدة: من أنت؟ – ٨ أبيات – (ص ١٩٠).
٨ – قطعة: حسبي – ٦ أبيات – (ص ١٩١).
٩ – قصيدة: كأس – ٤٨ بيتًا – (ص ١٩٢).
١٠ – قصيدة: يا شعب – ٨ أبيات – (ص ١٩٥).
١١ – قصيدة: هذه أمتي – ٦٢ بيتًا – (ص ١٩٦).
١٢ – قصيدة: وداع – ١١ بيتًا – (ص ٢٠٠).
١٣ – قصيدة: في موسم الورد – ١٣ بيتًا – (ص ٢٠١).
١٤ – قطعة: زنبقة – ٥ أبيات – (ص ٢٠٢).
١٥ – قصيدة: عرس المجد – ٦٠ بيتًا – (ص ٢٠٣).
١٦ – قطعة: دنيا – ٦ أبيات – (ص ٢٠٦).
١٧ – قصيدة: في رثاء عدنان المالكي – ٦٨ بيتًا – (ص ٢٠٧).
١٨ – قصيدة: الفارس – ٥٣ بيتًا – (ص ٢١٠).

****

٤ - الصورة والخيال في شعر عمر أبو ريشة[١]

هذا عنوان رسالة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، التي أعدها الباحث عبد الحميد محمود راشد في عام ١٩٩٨ – بجامعة القديس يوسف – معهد الآداب الشرقية – بيروت، تحت إشراف: اسكندر جميل لوقا.

وهذه الرسالة مكونة من ثلاثة أبواب تنطوي على ثمانية فصول. عُني الباب الأول بحياة الشاعر وشخصيته، والثقافة والمؤثرات في شعره، وعُني الباب الثاني بمضمون الصورة مبتدئًا بصورة المرأة، صاعدًا إلى صورة الوطن، عائدًا إلى صورة الطبيعة والتأمل، وفي الباب الثالث اهتم بتركيب الصورة وأنماطها، ما بين الصور اللونية والضوئية – والخيال وتركيب الصورة.

أما النص الذي آثرناه فهو من الباب الأول – الفصل الثاني، ويعنى في تفصيله بما انعكس من أثر للشعر الغربي على شعر أبو ريشة، وقد استغرق هذا الموضوع إحدى عشرة صفحة (في الأصل) وهذا نصه:

---

(١) نشير إلى ما سبق التنبيه إليه في مقدمة هذا الكتاب، وهو العناية ببحثين يخصان المقارنة التفصيلية (أو الأقرب إلى التفصيل) بين بعض قصائد أبو ريشة، وما يرى كاتب البحث أنه متأثر بشكل مباشر ببعض قصائد الشعراء الغربيين. ولعله يكون من المهم جدًّا عند المشغولين بقضايا الأدب المقارن، أو المشغوفين في علاقات الشعراء العرب بمصادر تحريك شاعريتهم – أن يوازن بين ما ارتآه الباحث عبدالحميد محمود راشد سنة ١٩٩٨ في سياق دراسته للماجستير بالعنوان المتقدم ذكره، ومقالة عزت عبدالمجيد خطاب التي كتبت قبل هذا التاريخ (١٩٨٤) ونشرت بالمجلة العربية للعلوم الإنسانية، كما هو مبين في التعريف بها، ليراقب هذا الصنف من نقاد النقد كيف تنتقل الأفكار أو تتجاذب أو تتناقض أو تتراكب.. إلخ، وهذا مبحث ينبغي أن يأخذ مداه في الاهتمام لدى نقادنا المعاصرين والمستقبليين.

الشعر الغربي:

حمل عمر أبو ريشة من كل بلد زاره أو عمل فيه أثراً. وساعدته رحلاته المتعددة في رصد الأفكار والمناهج، فضلاً عن إطلاعه على لغات مختلفة زادته مقدرة على معايشة شعراء كبار وفهمهم وفي هذا الصدد يقول: «لقد شغفت بشعراء كثر منهم شكسبير، شيلي، كيتس، ملتن، تنسون، براونينغ، إدغار آلان بو، موريس هود، وبودلير. وقيمتهم عندي تتراوح حسب الحالة النفسية التي أكون فيها. ففي حزني لا أردد إلا مرثية «غراي» و«فالتشر». وفي مرضي لا أردد إلا أبيات «تنسون» المعروفة، وفي الليالي الحمر لا يمر على بالي غير «أوسكار وايلد». وفي حبي المبكر لا تمر أمام عيني غير تلك الصور التي صاغها «شكسبير» في قصيدته «فينوس وأدونيس» التي أراها أروع ما أنتجه الفكر البشري في هذا الموضوع. وهكذا فإن لكل شاعر أثرًا لا يزول في نفسي، ولكنه أثر يزيد أو ينقص. وهناك شعراء لهم شهرتهم الواسعة أمثال «هوجو، كلبنغ، مينسفليد، لامارتين». ولكني لا أحبهم ولا أميل إليهم. غير أن أحب الشعراء إلي اثنان هما «بودلير، وإدغار آلان بو» اللذان صرفت الساعات الطوال في مطالعة آثارهما، فهما أشبه بلولب في حانوت رسام كيفما حركته وجدت صوراً جديدة تختلف كل صورة عن أختها كل الاختلاف، وفي كل منها رمز ينقلك من أفق إلى أفق، فلا تشعر بملل، ولا تحس بتعب. وأما من ذكرت من الشعراء فإن كلاًّ منهم أشبه بلوح متقن الوضع فاتن الرمز، تكاد تنطلق ألوانه، وتشف الحياة من خلالها، فلا يقف المرء أمام هذا اللوح معجبًا به كل الإعجاب، ثم لا يلبث أن يفتش عن لوح آخر. هذا ما انتحله من العذر في حبي الشديد لبودلير في هذه الأيام. ولكن لم أكن أنتحل عذراً أوسع حجة عندما كان «براونينغ» و«تنسون» كل شيء في نظري العام الماضي. إنني أخاف أن يأتي ذلك اليوم الذي لم تعد تحب نفسي غير شعر الحياة الصامت».

لقد قرأ عمر أبو ريشة لعدد من الشعراء الغربيين (فرنسيين، وإنكليز، وأمريكيين) وأعجب ببعضهم، فوقف متمهلاً عند القصائد التي أعجبته، وكان هواه في الأدب قلبًا، يروقه الشاعر فترة ويهيم بالثاني، وكان أكثر اللذين أعجبوه ممن ينتمون إلى المذهب الرومانسي في الغرب، وكان بعضهم من المبشرين بالرمزية كالفرنسي «بودلير» والأمريكي «إدغار آلان بو». ولعل هذا يفسر تأثره بالأساليب الرمزية.

أما الرومانسية فقد تأثر أبو ريشة بذلك النغم الكئيب الذي يسري متسللاً بين السطور، وفي ثنايا الكلمات، وتحت أجنحة الصور، وخلف رنات القوافي، فنحس ونحن نصغي إليه كيف يتألم، ويئن تحت وطأة المشاعر الحزينة، والجراح الموجعة، فأشاع هذه النغمة الحزينة على شفتيه، وجعلها تنثال على قلمه، ويمكن أن نتمثل هذا اللون من نتاجه في قصيدته «خاتمة الحب» وكان قد نظمها في رثاء امرأة أحبها، وكانت حبه البكر، فلما فجع بها جن جنونه، وكتب في رثائها قصيدة جاء في نهايتها هذا النحيب الجنائزي:

الـــوداعَ الـــوداعَ يـا زهـــرةَ الـعـمْـ
ـــرِ ونـــبـــعَ الآمـــــالِ والأحـــــلامِ
الـــوداعَ الـــوداعَ يـا شـعـلـةَ الـلـطْـ
فِ ونـــور الإيـــحـــاءِ والإلـــهـــام
حـكـمـــةُ الـلـــه أن تـــزولـــي وأبـقـــى
هـــائـــمًـــا فـــي الـشـقـــاء أيّ هـيـام
حـكـمـــةُ الـلـــه أن أظـــلَّ حـزيـنًـا
أتـــلاشـــى عـــلـــى ضـــريـــحِ غـرامـــي
حـكـمـــةُ الـلـــه أن أقـطـــعَ أوتَـــا
رَ نـشـيـدي بـأحـــــزنِ الأنـــغـــام

لعل هذا اللون هو من ألوان الرومانسية التي تأثر بها. وكذلك الدعوة إلى الخلوة والتوحد مع الطبيعة والبعد عن الضوضاء وشرور المجتمع وآثامه، والحنين إلى الموت والارتياح بلقائه، وإن مثل هذه الزفرات اللافحة والآلام الموجعة لا نجدها إلا في حالات اليأس أو الإخفاق لدى عمر، فهو يقول مثلاً في رثاء حافظ إبراهيم:

إن تكن نلت راحةً بعد بؤسٍ
فأنا لم أنلْ سوى البأساءِ
منتهى العقلِ، أن يعيشَ أخو العَقْـ
ـلِ بعيدًا عن عالم الضوضاء
مثلَ قسٍّ، سميرهُ أرغُنُ الدَّيْـ
ـرِ وهمسُ الناقوسِ في الظلماء

وسنحاول فيما يلي أن نجلي بعض تأثراته بعدد من الشعراء الرومانسيين من خلال النصوص المتشابهة.

تأثر عمر أبو ريشة بشاعر أرض الضباب شكسبير «Shakespeare» وتغدو صورة الحب والتمازج، والتآلف بين المحبوبين:

Venus And Adonis

Now let me say good night and say you

If you will say, you shall have a kiss

Good night, quoth she, and are he says adieu

The honey fee of parting, tendered is:

Her arms do lend his neck a sweet embrace

Incorporate then they seem, face graws to face

«فينوس وأدونيس»

«دعني الآن أقول لك:

عمت مساء

وردد أنت العبارة نفسها

وسألثمك إذا ما همست بهذه الكلمات

هذا ما قالته وقبل أن يودعها

كانت هبة الوداع التي تفوق الشهد لذة

أن طوقت عنقه بذراعيها

وانصهرا معاً

وكأنهما جسد واحد، ووجه قد امتزج بوجه»

وتستوقفنا صور التآلف، والتمازج في عر عمر أبو ريشة، وبخاصة في حبه الأول، وشاعريته المبكرة، ومنطق شاعرنا كمنطق «شكسبير» في تبادل الحب والعاطفة، وهي سنة الطبيعة في كل مظاهرها. وهذا المظهر لدى الغرب جذب الذوق العربي، فكان شاعرنا في طليعة من نهلوا من هذا المنهل:

مـــســـاءُ الخـــيـــر كـــاد الـــلـــيْـــ
ـــلُ يـسـحـــبُ ســـتـــرَهُ عـنّـا
ومـــا زلـنـــا نـهـــزُّ الـشّـــو
قَ إن أغـفـــى أو اسْـتـــأنَـــي
مـــســـاءُ الخـــيـــرِ خـلّـــي الجـفْـــ
ـــنَ يـلـقـــى إلـــفَـــهُ الجـفـنـا
ولُـــفَّـــــي بِـــيـــضَ أطـيـافـي
عـلـــى أهـــــدابِـــكِ الـوسـنـى
مـــســـاء الخـــيـــر هـــذي قُـبْـــ
لَـــــةُ عـجـلَـــــى فـمـا أهـنـا

وهـــــــــذي ضـــمّـــــــةٌ أخـــرى

فـــمـــا أشـــقـــــــى.. ومـــــا أحـــنـــى

أأمـــضـــــي مـــــن يـــطـــيـــقُ الـــبـــعْـــ

ـــــــدَ عـــــن فـــــردوســـــه الأســـنـــى

ومما يوحي بتأثير «براونينغ» «Browning» في عمر أبو ريشة، هو تصوير المرض والألم، وقرب الإنسان من الزوال. لكن «براونينغ» غير ميال إلى الحزن، ولا يهاب الموت. فإذا كان الجسد يفنى فإن الروح باقية. وهذه قصيدة «اعترافات» من شعر «براونينغ». نقوم بترجمتها ومقارنتها بقصيدة مماثلة لشاعرنا، وكما بدأنا بداية هذه النصوص وبخاصة من تأثر شاعرنا بهم:

Confessions

What is the buzzing in my ears ?

Now that I came to die

Do I view the world as a vale of tears ?

Ah, reverned Sir, not I!

«ما الذي يطن في أذني؟

الآن وقد حان أجلي.

هل أنظر للعالم كواد من الدموع؟

لا يا سيدي المحترم إني لست ذاك الإنسان».

ويسود هذه الصورة المرض والألم، وتصدى الشاعر للموت في قصيدة «شرود» لعمر أبو ريشة:

صـــوتٌ يـنـاديـنـي وفـــي مـسـمَـعِـي

مـنـــــهُ أغـــــانـــي أمـــــلٍ ممـتـعِ

مـــن أيـــــن لا أدري ولـكـنـنـــي
أُصـغـي وهـــذا الـلـيـل يـصـغـي مـعـي
أخـتـــــاه إنـــي راحـــــلٌ فـــاهْـــدأي
وزوِّديـنـــــي بـالـرضـى واهْـجَـعـي
لا يـا ضـــلال الـــــروح لـــن أكـتـسـي
مـنـــــكِ جـنـــــاحـي حـلـم مـفـجـعِ
قُـبَّـــــرَةٌ فـــوق ضـلـــوعِ الـضـحـى
غـــــنّـــتْ.. وولّـــــتْ ثـم لـم تـرجـــعِ

أما تأثير «غراي» في شاعرنا فيتضح جليًّا في تصوير الحزن والألم، وهذه القصيدة التي سنتناولها، وهي لـ «غراي»، تمثل الحزن لإنسان رقد جسمه في مكان مهمل، لكن قلبه وروحه ما زالا يعمران بالحياة، وهذا النوع لا يسمى رثاء، كما يبدو للآخرين، وإنما هو أغنية ودعوة إلى الحزن. ومصدر جمال هذه القطعة الحزينة، يرجع إلى تركيزها الشديد على ما يسمى بالعربية «الالتفات»، أي بتغيير الضمير من المخاطب إلى الغائب وكذلك صورة الواقع المر الحزين الذي يسلب حق الإنسان بالحياة، فيتحول إلى سكون وجمود:

Perhaps in this neglected spot is laid

Some heart once pregnant with celestial fire

Hands that the rod of empire might have swayed

Or waked to ecstasy the living lyre

But knowledge to their eyes her ample page

Rich with the spoils of time did ne'er unroll

Chill Penury repressed their noble rage,

And froze the genial current of the soul

«ربما كان قد وضع هنا في هذه البقعة المهملة
قلب كان مفعمًا بالنار المقدسة ذات مرة
وأكفّ يمكن أن تكون قد هزت أركان السلطة
أو أنها أيقظت العالم لمرح قيثارة تضج بالحياة
ولكن المعرفة لم تسلط الضوء على صفحتها الرحبة
المتخمة بمساوئ الزمن لتريهم إياها
والفقر المدقع الذي يشل الهمم يكبح جماح غيظهم النبيل
ويجمد تيارات الروح المعطاءة»

وحزن أبو ريشة في قصيدته «إبراهيم هنانو» يكاد يقترب من حزن «غراي» من خلال الصور. ترى صورة القبر، وقد أضفى عليها الشاعر صفة المجد، أو هو روضة من رياض الحياة.

و(هـنـانـو) بـين الـنـثـيـرِ مـن الأشْـ
ـلاء فـي عـاصـف الـلـظـى والـثـبـورِ
حـسـرةُ المـجـدِ رافـقـتْـهُ إلـى الـقـبْـ
ـرِ وهـزّت مـن مـنـكـرٍ ونَـكـيـر
قـبـسٌ أنـت فـي الحـيـاة وفـي المـو
تِ عـلـى سـاحـلِ الـعُـلـى المـهـجـور
الـنـواعـيـرُ تـنـفـثُ الـضـجـر الـقـا
تِـلَ مـا بـيـن دمـعِـهـا والـزفـيـر

وأثر أشعار (كيتس) «Keats» في شاعرنا بارز، وخاصة في وصف الخريف، فالشاعر «كيتس» يرى فيه بشيراً ونذيراً حين يتبدل الكون، فيخلع كل قديم، ويثبت كل جديد ومشاعره تود لو يتخلص المجتمع البشري من كل رث قديم، وروحه تستعجل ذلك الفجر الجديد. لكن الزمن يطول، وربما يعود ذلك إلى تآمر الشمس.

والمهم أن صورة الخريف، تبشرنا بفجر جديد، وصورة الكرمة التي ينتشي منها الشاعر، تتجمع حولها عمائم المساء تنتظر الشمس:

Ode to Autumn

Season of mist and mellow fruifulness,

Close bosom friend of the maturing sun,

Conspiring with him how to lood and bless,

With fruit the vines that round the thatch eaves sun

أغنية الخريف

«إنه فصل الضباب والإثمار المبهج

إنه الصديق الحميم للشمس الناضجة

والمشارك معها في مباركة وتحميل

شجيرات الكرمة بالفاكهة التي تعدو من حولها غمام المساء»

تسود مثل هذه الصور قصائد عمر أبو ريشة، تلك التي تأثر بها، ونقلها إلى شعرنا العربي، ففي أكثر قصائده تأخذ الطبيعة حيزًا واسعًا، وكأنها إنسان، حركها شاعرنا بريشته، فإذا الطبيعة تخضع لميوله النفسية:

تَـلـويـتِ فـوق زنـودِ الخـريـفِ

عـلـى وهـجِ لـذّتـه المـنـكـره

ولمـا تَـعـريـت لـم تـسـمـعـي

سـوى ضـحـكـةٍ مـنـه مـسـتـهـتـره

فـأصـبـحـت خـلـف جـبـين الحـيـاةِ

وأحـلامُـهـا فـكـرةٌ مـضـمـره

فَـرُدي إلـيّ الـذهـول الـذي

تـطـيـر لـه الـروح مـسـتـبـشـره

وكذلك فإن ما يوحي بتأثير (تنسون) «Tennyson» في عمر أبو ريشة صورة المرض. ونحن نعلم أن المريض عندما يشعر بدنو الأجل منه، يكتب وصيته. وهذا ما نجده لدى «تنسون» غير ما نجده لدى شاعرنا. فـ «تنسون» يوصي ألا ينوح عليه أحد حين يأفل نجمه، وتغيب شمسه:

Sunset and evening star

And one clear call for me

And may there be no moaning of the bar

When I put out to sea,

«حان المغيب وطلع نجم السماء

ودوت صرخة صافية تناديني

آمل ألا ينتحبوا في النهاية

عندما أرحل نحو البحر»

وهكذا ينهج شاعرنا ما نهج «تنسون» في مرضه. وقبل أن يدخل أبو ريشة غرفة العمليات، كتب هذه الأبيات لأن دمار بيروت قاده إلى طعم الهلاك:

حبيبتي لا تُخبري إخوتي

كيف الرَّدى، كيف عليَّ اعتدى

إن يسألوا عنّي وقد راعهم

إن أبصروا هيكلي الموحدا

لا تجفلي لا تطرقي خشعَةً

لا تسمحي للحزن أن يولدا

قولي لهم سافرَ قولي لهمْ:

إنّ له في كوكبٍ موعدا

ونرى تأثير (شيلي) «Shelley» واضحا في عمر أبو ريشة من خلال تصوير الموت والفناء. ومن المعروف أن شعر الرثاء في العربية والآداب الأوربية القديمة، كان ينصب على مزايا الفقيد والراحل عن الحياة الدنيا ابتغاء إحياء ذكرى الراحل. لكن «شيلي»: يسلك مسلكًا آخر في شعر الرثاء، فهو لا يركز على صفات الراحل الايجابية بقدر ما يجعل من لحظة الرحيل لحظة تأمل لفكرة الموت، إذ إن فكرة الموت أصبحت مرادفة لفكرة الميلاد. وتأثر جيل كامل بهذا اللون الجديد من شعر الرثاء. وتحولت مرثية «شيلي» على فلسفة شاعرية:

Dust to dut the Pure spirit shall flow

Back to the burning fountain whence it came,

Aportion of the eternal which must glow

Through time and change

«من التراب جاء، وإلى التراب يعود

ولكن روحه ترجع إلى نافورة اللهيب

والتي تبعث منها قطعة من الكائن الأبدي،

ولا بد لها أن تتوهج على مدى الزمن وأن

تثبت لعوامل التغيير...»

وتسود صورة الموت والانبعاث نحو التغيير لدى أبو ريشة في قصيدة «جان دارك»، وقد غدت روحها باقية ترفرف في أعماق شعبها. بينما أصبح جسمها في عالم الفناء:

هَـــــوتِ الـــبـــتـــولُ المـســتـمـيـ

ـــتَـــةُ فـــي يـــد الأعـــــداءِ غـــدرا

ورمـــــــــوا بـــهـــا وتجـــمّـــعـــوا

مِـــن حـــولـــهـــا تـــيـــهًـــا وكِـــبـــرا

فَـتـجـلَّـدتْ ويـدُ الـلّـظـى

تـرمـي بمـئـزرهـا فـتـعـرَى

أخـذت تـصـعّـد روحـهـا

فـي قـبـضـة الـنـار المـهـيـبـهْ

وأمـامـهـا تمـشـي طـيـو

فُ الخُـلـدِ فـي حُـلـلٍ قشيبه

فـبـدتْ تُـصـلّـي لـلـصَّـلـيْـ

ـبِ صـلاةَ فـائـزةٍ طـروبـه

فـإذا بـه يـحـنـو عـلـيـ

ـهـا بـابـتـسـامـتـهِ الحـبـيـبـه!!!

وتأثير «أوسكار وايلد» في شاعرنا، يظهر من خلال الصور التي تميز بها «أوسكار» كصورة العقاب والنساء، والإحساس بالأسى، والصور التي أوردها، تتطور من حال إلى حال. فمثلاً تنتقل من الإحساس بالأسى والشقاء إلى موقف تبديد هذه المآسي، أو الآثام. وكذلك صورة الإحساس بالإثم جعلته يتعلق بأي شيء لتبديد ذلك الإثم، فيولد فجر جديد.

Duchess: Ohi have been

Guilty beyond all wonen , and indeed

Beyond all women punished, Do you think

No, that could not be - oh , do you think that love

Can wipe the bloody steam from off my hand

Pcur balm into my wounds, hell up my hurts,

And wash my scarlet sins as white as snow

For I have sinned.

آه أيتها الدوقة لقد أثمت مع النساء جميعا

ونل بي العقاب صارمًا أكثر من النساء جميعا

- أو تظنين - لا هذا محال

أو تظنين بأن الحب يمكن أن يطهر تلك (اللطخة الدامية) التي تتسخ كفي منها

صبي البلسم ليمتزج بجراحي، وخففي من آلامي

واغسلي آثامي الوردية لتصبح بيضاء ناصعة كالثلج

فقد أثمت.

فأبوريشة لم يبتعد عن «أوسكار وايلد» في صوره التي صاغها تعبيرًا عن أهواء النفس، والأسى والآثام. وذلك الماضي بكل ما حوى من شرور. فهو طموح لتحرير نفسه مما علق بها. فنحن حينما ننشد قصيدة لشاعرنا، نحس بأنفسنا كأننا نقرأ شعر «أوسكار وايلد». يقول عمر:

عشتُ يا ربِّي مرّةً عبدَ أهوا

ئي، شريدٌ لا أعرفُ الوجلا

كم تركت الهدى يطلّ على تيـ

ـهِي وينـدَى جبينهُ خجلا

كم شقّقتُ الدجى ونارُ غوايا

تِ الغوالي تنير لِي السُّبلا

كم بلوتُ الشجونَ تمضغُ في رو

حي وتزكي جراحُها ولدا

إن أمسي إذا التفتُّ إليهِ

جُنَّ في الخيالِ واقتتلا

ذلـــك الـعـهـــــدُ لـــن أحـــــنَّ إلـيـــهِ
إنـــــــه عـــــن مـنـــاهـلِـي ارتحـــلا
ســـرتُ حـــــرًّا بـلـغـتُ جـنّـــةَ دنـيـا
يَ وجـفـنِـــــي بـنـــــورهـا اكـتـحـلا
إنـــهـــا نـعـمـــةٌ أقـطـع فـيـهـا الـــ
ـعـمـرَ مـسـتـغـفـــــرًا ومـبـتـهـــــلا
اعـــفُ عـنّـــي يـا ربِّ بَـــــدِّدْ هـمـومـي
فـلـــقـد عـــشـــتُ مـــــــرّة رجـــلا

وعمر أبو ريشة لم يتوقف عند هذه الرومانسية الباكية طويلاً فقد تجاوزها فيما بعد، إما لأنه انغمس في العمل السياسي والوطني، ومقارعة العملاء والأدعياء والمتخاذلين، أو لأن المذهب الرمزي من جهة، والنزعة الواقعية من جهة أخرى، أخذا يمدان بساطيهما في المنطقة، ويكتسبان أنصاراً ومؤيدين.. وعندئذٍ أخذت موجة الرومانسية تنحسر من قصائد عمر اللاحقة، وصار ظهورها على استحياء في قصائد، ومقطعات متفرقة في شعره الذي كتبه في مراحل متأخرة نسبياً. يقول الشاعر في قصيدة (اقرئيها) ووصفها بأنها أوراق ميت:

إنـهـا حـجـرتـي.. لـقـد صـدئ الـنِّـسْـ
ـيـانُ فـيـهـا، وشـــاخَ فـيـهـا الـسـكـوتُ!
ادخـلـي بـالـشـمـوع فـهْـيَ مـن الـظُّـلْـ
ـمَـةِ وكـــرٌ، فـي صـدرهـا مـنـحـوتُ
وانـقـلـي الـخـطـو بـاتِّـئـــادٍ فـقـد يـجْـ
ـفِـلُ مـنـكِ الـغـبـــارُ والـعـنـكـبـوتُ!
عـنـد كـأسـي المـكـســور حـزمـةُ أورا
قٍ وعـمـــرٌ فـــي دفَّـتـيـهـا شَـتـيـتُ
احـمِـلـيـهـا، مـاضـــي شـبـابـكِ فـيـهـا
والـفـتـــونُ الـــــذي عـلـيـه شـقـيـتُ

اقـرئِـيـهـا لا تـحـجـبـــي الخـلـدَ عـنـي

انـشُـــــرِيـهـا لا تـتـــــرُكِـيـنـي أمـــوتُ

إن ما في هذه القصيدة من عناصر وتفصيلات، يشكل مشهدًا رومانسيًّا صرفًا فالحجرة التي صدئ النسيان فيها، وشاخ السكوت، والظلام المهيمن، والدخول بالشموع، والخطو المتئد، والعنكبوت المطمئن، والكأس المكسور، وحزمة الأوراق: صور تفوح منها رائحة الفجيعة، وتهتز لها قلوب الشباب المراهقين، وتضطرب عند قراءتها نفوس العشاق. وهذا يعني أن عمر الذي تجاوز الرومانسية، لم يستأصلها من نفسه، وإنما ترك لها بعض الجذور القادرة على الحياة والتجدد، والتي تطل من أعماق الشعور الدفين حسب الأحداث، وحسب الظروف الراهنة.

أما الرمزية فقد اطلع عمر أبوريشة على «إدغـار آلان بو» وقـرأ «بودلير» فأحبهما، وأعجب بهما، وخطا خطو الشعراء الغربيين، وتأثر بمناهجهم كما في قصيدة «نسر» للشاعر التي نهجت منهج الرمزيين في القصص:

أيـهـا الـنَّـسـرُ هـل أعـــودُ كـمـا عـدْ

تَ أمِ الـسّـفـحُ قـد أمـــاتَ شـعـوري

فصور الرمز مستوحاة عن «إدغار آلان بو» ونجدها في قصيدته «الغراب»، وعند «بودلير» في قصيدته «البطريق» وعند «موسيه» في قصيدة «البجعة» مع اختلاف نوع الطائر لدى كل واحد منهم.

فإذا كان نسر عمر أبو ريشة، قد هجر وكره في ذرى الجبال، وهبط السفح، وسقط فوق شلو، ودافعته بغاث الطير عنه، فثارت كبرياؤه، وعاف الأرض، وزعق زعقة ملأت الآفاق وهوى بعدها فوق وكره، فإن طير البطريق لبودلير قد تتبع السفينة، فقبض عليه البحارة ووضعوه على الألواح، وراحوا يسخرون منه، ويقلدون عجزه وضعفه.

لقد تعددت التفسيرات وكثرت حول الجانب الرمزي لقصيدة «نسر» عمر أبو ريشة وهـذا يـدل على خصوبة الرمز وغناه وتجـدد إشعاعه، ومـن بين هذه

التفسيرات. اعتبار القمة رمزاً للعلاقات العاطفية النبيلة، والحب المثالي الرفيع، واعتبار السفح رمزًا للعلاقات الجنسية المبتذلة، والمنحطة أخلاقيًّا، كالاقتران بالبغايا وأشباههن، وليس النسر إلا الشاعر نفسه يعاني الصراع العميق في التردد بين الموقعين.

ومن التفسيرات الأخرى، اعتبار النسر رمزاً للشعب السوري، وقد احتل الفرنسيون بلاده، فأزيح عن مكانته التي يستحقها إلى السفح حيث يعاني من مهانة وذل ووحشية. وكذلك اعتبار النسر رمزاً للشاعر نفسه، وقد عانى أزمة نفسية واجتماعية قاسية، نتيجة لصراعه مع السياسيين ورجالات الأحزاب في فترة الثلاثينيات من هذا القرن، وكان قد أبعد عن المركز الذي يستحقه، وفي وقت انسرب إليه أناس انتهازيون وصوليون.

إن عمر أبو ريشة قد اتخذ من النسر رمزاً له، وقد شك في الفن، وجدواه في الحياة، فهجر عالمه، وهبط الأرض يضرب فيها مع الناس، ويسعى وراء المنصب ولكنه لم يرتح في مسعاه فتاق إلى عالمه الأول، وقامت في نفسه أزمة حادة، فالنسر هنا رمز لتأرجح الشاعر بين عالم الفن والواقع، وما انتحاره إلا رمز لما يكابده الشاعر في بعده عن عالمه، وحنينه إليه.

ونرى بودلير يفصح عن فكرته، ومؤداها أن الشاعر ألف التحليق في الجو والابتعاد عن الواقع، فإذا خالط الناس تعرض لأذاهم، وصعب عليه العيش معهم، وإذا تطرقنا للحديث عن بجعة «موسيه» فالطائر نراه ينطلق في الجو ليكسب غذاء فراخه، فيطوف ويطوف ثم يأوي إلى عشه خالي الوفاض، فيقوم أمام فراخه، ويبق بطنه بمنقاره، ويخرج منها أشياء ليطعمها إياها. والرمز يفصح هنا عن فكرة موسيه، وخلاصتها أن الشاعر يشقى في سبيل الفن الذي يروي الناس، ويطربهم وأن الفن ذوب الألم.

****

٥ - شعر عمر أبو ريشة.. دراسة فنية

تحت هذا العنوان تقدم الباحث «محمود شفيق لاشين» إلى قسم الدراسات الأدبية – كلية دار العلوم – جامعة القاهرة، بغية الحصول على درجة الماجستير في الأدب، وقد نوقشت الرسالة عام ١٩٩٩، وحصل صاحبها على الدرجة، ثم اجتزئ منها قسمًا نشره في سلسلة «كتابات نقدية» التي تصدرها الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، وقد نشر الكتاب عام ٢٠٠٩، تحت عنوان يختلف قليلاً مراعاة لهذا الاجتزاء الموضوعي تحت رقم (١٨٢) من السلسلة، وعنوانه فيها: «شعر عمر أبو ريشة: قراءة في الأسلوب». ولعل التوجه إلى «الأسلوب» وإفراده بالاهتمام البحثي يدل على إدراك لأهم خصائص شعر أبو ريشة وهو تميزه باختيار مفردات وتراكيب وبُنى صوتية ذات خصوصية اهتم بها هذا الباحث في أطروحته. وسنعتمد على النسخة المخطوطة المودعة بمكتبة كلية دار العلوم – جامعة القاهرة.

في مقدمة «محمود شفيق لاشين» لأطروحته أشار إلى أهم الدراسات التي سبقته إلى الكتابة عن فن أبو ريشة الشعري، سواء في صورة كتاب مستقل، أو في حدود فصل أو أكثر من دراسة متوسعة عن الشعر العربي الحديث، أو الشعر العربي الحديث في سورية على الخصوص، ونحن – بدورنا – نسجل هذه الإشارة لتساعدنا على الإلمام بما كتب عن شعر أبو ريشة، ولم نتمكن من الحصول عليه. مع الأخذ في الاعتبار أن الرسالة التي نعرض لها قد مر على تحريرها نحو خمسة عشر عامًا شهدت – لاشك – دراسات أخرى عن شاعرنا، سندل عليها، ونتوقف عندما يتيسر لنا منها في هذا الكتاب.

يذكر كتاب «محمد إسماعيل دندي»، وعنوانه: «عمر أبو ريشة: دراسة في شعره ومسرحياته» في البداية، ثم يشير إلى عملين للدكتور سامي الدهان: الأول منهما: عبارة عن فصل من كتاب: «الأعلام في سوريا»، والثاني عبارة عن فصل في كتاب: «الشعر الحديث في الإقليم السوري»، أما العملان الرابع والخامس: فهما للدكتور سامي الكيالي – عبارة عن فصلين: الأول: في كتاب الأدب العربي المعاصر في سوريا، والثاني: في كتاب محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب. ثم يشير من بعد إلى مبحث من كتاب أعلام الأدب والفن للأستاذ أدهم الجندي، أما العمل السابع: فمن تأليف الدكتور شوقي ضيف، وهو عبارة عن فصل من كتابه «دراسات في الشعر العربي المعاصر»، أما عنوان هذا الفصل فهو: «المادة التصويرية في شعر أبي ريشة»، أما العمل الثامن فهو لمؤسس جماعة أبوللو «الشاعر أحمد ذكي أبو شادي» وهو مبحث من كتابه بعنوان «شعراء العرب المعاصرون»، وأخيرًا يصل إلى الكتاب التاسع، وهو فصل وما كُتب عن أبو ريشة، فصل من كتاب الأستاذ «مارون عبود» وعنوانه: «مجددون ومجترون». وكما يقرر «محمود شفيق لاشين» في ختام هذا العرض يقول: «وكل هذه الدراسات مع التقدير لها وانفتاح الطريق للإفادة منها فإنها لا تغني عن تقديم دراسة فنية تستوعب الشاعر، وفنه الشعري». ولعل هذه المقولة لا تعني – بالضرورة – أن الدراسة التي قدمها الباحث قد أغنت من جاء بعده من الباحثين عن العودة إلى الموضوع نفسه، لأن هذا مخالف لطبائع الحياة وتنامي قدرات العقل والفكر، وتجدد مناهج النقد ونفاذ القراءة، وتأويلاتها.

دراسة «محمود شفيق لاشين» في خمسة فصول، استولى الفصل الأول منها على حياة أبو ريشة وشاعريته، وتوجه الفصل الثاني إلى القضايا الموضوعية في شعره، وقد فصل فيها على النحو الذي سبق إليه «محمد إسماعيل دندي»، إذ قسم مادة هذا الفصل إلى خمسة أقسام (موضوعات):

١ - **الوطنيات:** وفيه فصَّل بين الاحتفاء بماضي العرب المجيد - الإشادة بالأبطال والزعماء والشهداء - مواجهة فساد الحكم - فرحة الاستقلال - الوحدة العربية - القضية الفلسطينية.

٢ - **المرأة:** وهو في ستة محاور: الحب الملائكي الطاهر - الوصف الحسي للمرأة - تقديس الشاعر لجمال المرأة - علاقة الشاعر بالمرأة - الإخفاق في العلاقة بالمرأة - قيمة شعره في المرأة.

٣ - **الشعر الديني:** وفيه يشير إلى ما خُص به النبي الكريم، إذ كتب فيه قصيدتين مستقلتين: الأولى بعنوان «يا رمل»، والأخرى بعنوان «محمد» كما تناول شخصية الرسول الكريم في ثنايا قصيدتين أخريين هما: «هذه أمتي» و«محمد».

٤ - **الشعر الاجتماعي:** وينبه إلى قلة شعر أبو ريشة في هذا المجال.

٥ - **شعر المناسبات:** ويفصل بين المناسبات القومية، والشخصيات العامة، والشخصيات الخاصة.

أما الفصل الثالث فهو عن الصورة والرمز، والفصل الرابع عن اللغة، والخامس والأخير عن المعجم الإيقاعي في شعر عمر أبو ريشة، وهذه الفصول الثلاثة الأخيرة هي التي تمنح دراسة «محمود شفيق لاشين» قيمتها العلمية، وتتجلي فيها قدرته على تنظيم المعلومات ورصد المقدمات للوصول إلى نتائج محددة.

وقبل أن نعرض لهذا لقسم الأخير المميز نذكر بأنه القدر الذي أعيد نشره في كتابات نقدية وعنون له بالعنوان الفرعي أو الشارح: «قراءة في الأسلوب».

يعبر الباحث عن مصادر إعجابه بشعر أبو ريشة كما يريد أن نعرفها بأن ينقل صفحة كاملة بقلم الشاعر نفسه، ولأهمية هذا النص المنقول، ولأن مصدره عن

إحدى المجلات القديمة التي يصعب إن لم يكن من المحال الوصول إليها فإننا ننقل هذه الفقرة على طولها.

يقول أبو ريشة[1]: «هنالك أدوار متباينة النزعات مرت عليّ، وتركت في حياتي الأدبية أثرها العميق، أحببت في أول نشأتي شعر «البحتري وأبي تمام وشوقي» وأضرابهم لأن أساتيذي – سامحهم الله – كانوا يغرقون في امتداحهم ولا يشحذون لساني إلا بشعرهم فكم رقصت طربا عند سماعي:

ريمٌ على القاع بين البانِ والعلَمِ

أحلّ سفكَ دمي في الأشهرِ الحُرم

وكما أخذ المعلم يشرح ما بهذه القصيدة، وبأمثالها من جناس وطباق واستعارة إلى آخر ما هنالك من ألاعيب بيانية، حتى خيل إليّ أن القصيدة التي لا تضم شيئًا من هذه الألاعيب ليس لها قيمة، وتحت تأثير هذا الرأي أخذت أنظم، وأذكر مطلع قصيدة قلتها على هذا النحو:

سَلاها ما الذي عنِّي ثَنَاها

وقلبٌ في التّنائي ما سَلاها

ولم أكتف بهذا بل تعديته، وأخذت أعارض بائية أبي تمام، وسينيته تلك التي عارضها ونشرها في مجلته في الأسبوع المنصرم شاعر لبناني يدعو الناس إلى التجديد!!

وإني إن استفدت شيئًا من هؤلاء فإنما استفدت اللغة والتراكيب، أما الفكرة الشعرية فقد خبا دونها خيالهم الكسيح، وسيعطيهم هذا الجيل الناهض ما يستحقون!

سئمت هذا الشعر وهذه الزمرة من الشعراء، فعدت أبحث في كتب الأدب

---

(١) يذكر الباحث أن هذه الصفحة المنقولة هي جواب نشر بمجلة الحديث – السنة الثامنة – ١٩٣٦ – العدد الأول – ص ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ولأن الباحث لم يذكر أين تصدر هذه المجلة، فمن المحتمل أن يكون – بدوره – قد نقل عن غيره.

علّي أجد ما أروي به ظمئي فعثرت على شعر جيد مبعثر هنا وهناك كأبيات «لأبي صخر الهذلي» القائل:

ومـــا هـــي إلا أن أراك فَـــجَـــاءةً

فَـــأُبْـــهـــت لا عـــرفٌ لَـــدىَّ ولا نُـــكْـــرُ

وأبيات لعبدة بن الطبيب، وابن زريق البغدادي، والوليد الأموي، والأسدي وهذا الأخير هو صاحب القصيدة الرائعة:

نـــأتْ دارُ لـيـلـى وشـــطَّ المـــزارُ

فـعـيـنـاك مـــا تـطـعَـمـانِ الـكـرى

ثم ساعدني الحظ فسافرت إلى انجلترا لإتمام دراستي، فشغفت بشعراء كثر: «كشكسبير»، «شيلي»، «كيتس»، «بودلير»، «بو»، «موريس»، «هود»، «ملتن»، «تنسون»، «وبراونينغ» وقيمتهم عندي تتراوح حسب الحالة النفسية التي أكون فيها.

ففي حزني لا أردد إلا مرثية «غراى» و«فالتشر»، وفي مرضي لا أردد إلا أبيات ت. تنسون المعروفة، وفي الليالي الحمر لا يمر على بالي غير «اوسكار وايلد»، وفي ذكرى حبي البكر لا تمر أمام عيني غير تلك الصور التي صاغها شكسبير في قصيدته (فينوس – أدونيس) التي أراها أروع ما أنتجه الفكر البشري في هذا الموضوع وهكذا، فإن لكل شاعر أثرا لا يزول من نفسي، ولكنه أثر يزيد أو ينقص.. وهنالك شعراء لهم شهرتهم الواسعة أمثال هوغو، كيلنغ، ميسفيلد، لامرتين ولكنني لا أحبهم ولا أميل إليهم.

غير أن أحب الشعراء إلي اثنان هما «بو»، و«بودلير»، اللذان صرفت الساعات الطوال في مطالعة آثارهما، فهما أشبه بلولب صور في حانوت رسام، كيفما حركته وجدت صوراً جديدة تختلف كل صورة عن أختها كل اختلاف وفي كل منها رمز ينقلك من أفق إلى أفق، فلا تشعر بملل، ولا تحس بتعب، وأما من ذكرت من

الشعراء فإن كلا منهم أشبه بلوح متقن الوضع فاتن الرمز، تكاد تنطق ألوانه وتشف الحياة من خلالها، فلا يقف المرء أمام هذا اللوح معجبًا به كل الإعجاب ثم لا يلبث أن يفتش عن لوح آخر. هذا ما أنتحله من العذر في حبي الشديد لبودلير، وبو، في هذه الأيام، ولكن ألم أنتحل عذرًا أوسع حجة عندما كان «براوننغ» و«تنسون» كل شيء في نظري في العام الماضي؟ إنني أخاف أن يأتي ذلك اليوم الذي لم تعد تحب فيه نفسي غير شعر الحياة الصامت[1]؟».

وقد نشارك الباحث في أهمية هذا العرض لمواطن إعجاب أبو ريشة بالشعراء من غير العرب، وبخاصة من ذكر من شعراء الإنجليز، والفرنسيين، والأمريكان. وقد تردد ذكر إديجار آلان بو (الأمريكي) مرتين. ولكننا لن نطمئن إلى تلك المصادرة التي فرضها على علاقته بشعر أبي تمام والبحتري وشوقي من بعدهما، فما نظن أن العلاقة أخذت شكل الرفض، أو على الأقل: مطلق الرفض، وبخاصة أن دراسات نقدية معتبرة استطاعت أن تكشف وجوها من التأثر يقارب حد الاقتباس أو السرقة من شعر هؤلاء الثلاثة بصفة خاصة.

ومهما يكن من أمر، فإن شعر أبو ريشة يضعه بين المجددين أصحاب الأساليب، حتى وإن دلت التفاصيل، والتقسيمات لمراحل إبداعه الشعري بأنه بدأ تقليديا (كلاسيكيًّا) ثم تطور إلى الابتداعية (الرومانسية) ثم الرمزية، وهذا ما سلكه في عداد المجددين أصحاب الأساليب، حتى وإن أشار عدد من ناقديه أنه في ختام مراحل تطوره الشعري ما لبث أن عاد إلى الكلاسيكية، وإن اختلفت كلاسيكيته الخيرة عن كلاسيكيته المبتدئة، تلك التي استهل بها نشاطه الشعري.

لهذا صرف «محمود شفيق لاشين» جهده في النصف الثاني من أطروحته تجاه هذا الجانب الأسلوبي المميز، وفي مخطوطة الماجستير ينبسط هذا القسم

(١) مخطوطة الماجستير المشار إليها – ص ٣٧، ٣٨، والهامش المبين بها.

المهم بين صفحتي (١٧٦ – ٣١٧) وهذا القدر نفسه هو الذي شكل جوهر دراسته التي نشرتها سلسلة «كتابات نقدية» على نحو ما بينا من قبل.

وفي هذا القسم يعقد الفصل الأول (في طبعة كتابات نقدية) تحت عنوان: «الصورة والرمز»، وبعد عرض مطول عن مفهوم الصورة عند النقاد المعاصرين خاصة، يرصد أنواع الصورة الشعرية عند أبو ريشة[1]، من ثم يقف عند الصورة التشبيهية بأقسامها المادية والتخيلية والمعنوية، ويبدي احتفاءً خاصًّا بالصور الممتدة حين تكون قطعة شعرية مستقلة، مثل هذه الأبيات التي أعجبتني، التي يرسم فيها جانبًا من شخصية المتنبي في عزته وعناده وطموحه فيشبه بالعقاب، ثم يأخذ في تفصيل جوانب المشبه به، حتى يستحيل هذا المشبه به صورة متكاملة تنبض بالحياة في تألقها، وفيها يبين جوانب العزة، والكرامة المشتركة بين كل من الشاعر والعقاب. تقول أبيات أبوريشة:

فسعى في عناده يصفع الضّيـ
ـمَ ويطوي الضّراءَ بالضّراءِ
كعُقابٍ هزّت إلى الأفق الرحْـ
ـبِ جناحي عزيمةٍ ومضاء
حلّقَتْ.. والرعودُ تجأر والسحْـ
ـبُ تهاوى، منثورة الأشلاء
وتسامتْ، طوراً تضمُّ جناحيـ
ـيها وطوراً ترخيهما بازدراء
وأتتْ وكْرهَا مكسَّرةَ الريـ
ـشِ وفي صدرها دمُ البرحاء

(١) شعر عمر أبو ريشة: قراءة في الأسلوب – ص ٩٥.

وثــوت تحــدج الجـــــراح الــدّوامــي
وبــألحــاظِـهـــا الــتــفــاتُ الإبـــاء
هــكــذا مــصــرعُ الــرجــال، فــلا نــامــتْ
عــلــى الــعـــــزِّ أعـــيُنُ الجــبــنــاء[1]

وتأتي الصورة الاستعارية تالية[2]، فيبسط القول فيها، كما سبق مع الصورة التشبيهية، فيقسم صور الاستعارة إلى صور تشخيصية، وصور تجسيدية، وصور مركبة، وفي مجال الصور المركبة يغادر الاستعارة النمطية المفردة التي أسعفه للتمثيل لها البيت، أو البيتان – إلى القطعة المستقلة بذاتها، ذات طابع استعاري قادرة على الوفاء بملامح اللوحة الممتدة المنبئة عن تجربة، أو موقف، كما في هذه الأبيات، من قصيدة عودي التي يصور فيها تجربته مع امرأة أحبها وفتن بها، ولكنها طلبت منه الفراق، وعندما حاولت أن تسترجعه رفض ذلك، وطلب منها العودة حتى لا يؤذيها البرد، وهذا ما تحكيه تلك القطعة التي اعتبرها الباحث من قبيل الصورة الاستعارية المركبة:

قــالــتْ مــلــلــتُــكَ. اذهــبْ لــسـت.. نــادمــةً
عــلــى فـــراقِـكَ.. إن الحــبَّ لــيس لــنــا!
سـقـيـتُــكَ المــرَّ مــن كــأسـي. شـفـيـتُ بـها
حــقــدي عــلـيـك.. ومــا لــي عــن شـقـاك غنى
لــن أشـتــهـــي بــعـــد هــذا الــيــوم أمــنـيـةً
لــقـــد حــمــلـــتُ إلـيــهــا الــنــعـشَ والـكـفـنـا
قــالــتْ.. وقــالــتْ.. ولــم أهــمــسْ بمسمعِها
مــا ثــار مــن غُـصـصـي الحَــرَّى ومــا سَكنا
تــركـــتُ حــجــرتَــهــا.. والـــدفءَ مـنـسـرحًـا
والــعــطـــرَ مــنــسـكـبًـا.. والــعــمــرَ مُـرْتـهـنـا

(١) المرجع السابق – ص ١١٠، وانظر تعليق الباحث على الأبيات، وانظر أيضا ما أورده من شعر حافظ متخذا النمط التشبيهي نفسه دون ربط يجاوز التشابه إلى التأثر – ص ١١١، ١١٢.
(٢) وتأتي الصورة الاستعارية تالية – ص ١١٣ من المرجع السابق.

وسـرتُ فـي وحشتـي.. والـلـيـل ملتحفٌ
بـالـزمـهـريـر ومـا فـي الأفـق ومـضُ سنا
ولـم أكـدْ أجـتـلـي دربـي عـلـى حـدسٍ
وأسـتـلـيـن عـلـيـه المـركـبَ الخـشـنـا..
حـتـى.. سـمـعـتُ.. ورائـي رجـعَ زفرتـهـا
حـتـى لمسـتُ حـيـالـي قَـدَّهـا الـلَّـدنـا
نـسـيـتُ مـا بـي.. هـزتـنـي فـجـاءتُـهـا
وفـجَّـرتْ مـن حـنـانـي كـلَّ مـا كَـمُـنـا
وصـحـتُ يـا فتنتـي مـا تـفـعـلـينَ هـنـا؟
الـبـردُ يـؤذيـكِ عـودي.. لـن أعـود أنـا[1]!

لقد تعددت في هذه القطعة استعارات تعد في زمنها جديدة، وربما جريئة أيضًا، فضلاً عن استعارات تكاد تكون شعبية مألوفة مثل «سقيتك المر من كأسي»، أما الاستعارات في هذا البيت:

تركـت حـجـرتَـهـا.. والـدفءَ منسرحًا
والـعـطـرَ مـنـسـكـبًـا.. والـعـمـرَ مُـرْتـهـنـا

فإنها تعد جديدة وطريفة. أما «هزتني فجاءتها» و«فجرت من حناني» فإنها استعارات بين الشعبية المألوفة والابتكار السياقي الطريف.

ويعقد الباحث مبحثًا كاملاً عن «الرمز»، وكما هي عادته، يبدأ بإفاضة نظرية عن تراسل الحواس، والصور الموحية، والقصص الرمزية، ويمثل لها كما مثل لسابقيها، وفي الفصل الثاني[2] عن «اللغة» فإنه يقدم عرضًا للمعجم الشعري، والظواهر الأسلوبية، وعن المعجم الشعري بعد مقدمته الشارحة، يعرض لمراحل هذا المعجم عند أبو ريشة، فيذكر أن للمرحلة التقليدية معجمها، كما أن للمراحل الأخرى الرومانسية والرمزية، معجمها كذلك، ومن ثم يشير إلى شيوع ألفاظ

(١) شعر عمر أبو ريشة: قراءة في الأسلوب – ص ١٢٨، ١٢٩.
(٢) المرجع السابق – ص ١٦٣ – ٢٦٠.

الحزن والسأم، وألفاظ الثورة، والألفاظ الدينية، وألفاظ الزمن، وألفاظ الموت، وألفاظ الغربة والوحدة، وألفاظ التأمل، وأخيرًا الألفاظ التراثية.

أما عن الخصائص اللغوية في شعر أبو ريشة، فيشير إلى:

١ - شيوع ذكر الأسماء.

٢ - إيثار استخدام الفعل المضارع بصفة خاصة.

ثم يعقد المبحث الثاني في هذا الفصل عن الظواهر الأسلوبية، فيشير إلى ظاهرة التكرار، سواء تكرار الحرف، أو تكرار اللفظ، أو تكرار الجمل والأبيات. ثم يشير إلى ظاهرة التقديم والتأخير: تقديم المفعول به على الفاعل، وتقديم الجار والمجرور على الفاعل، وعلى المفعول به، وتقديم الخبر على المبتدأ.. إلى أخره.

ثم يتوقف عند ظاهرة المقابلة، والمحاور الدلالية، ويفصل في هذا الجانب إلى حد التداخل، ثم أخيرًا يقف عند ظاهرة النداء، كمظهر أسلوبي.

وفي الفصل الثالث يقدم دراسة موجزة، (وإن تكن نادرة فيما أثير حول شعر أبو ريشة من قضايا النقد) وهذه الدراسة عن المعجم الإيقاعي، ويعرف هذا المعجم الإيقاعي -خلال اقتباس - بأنه الذي يتضمن حصرًا كاملاً لنتاج الشاعر (من الناحية العروضية) ثم تصنيف هذا النتاج طبقًا للأوزان الشعرية التي صيغ فيها، ثم إحصاء القصائد والأبيات التي جاءت على كل وزن من هذه الأوزان، وقياس نسبة تنوعها وترددها، وبقراءة هذه النسبة ومقارنتها يمكن استنباط ميل الشاعر نحو أنماط موسيقية بعينها، وحجم الرقعة الإيقاعية التي يتحرك فيها، كما يمكن بالطريقة ذاتها المقابلة بين هذه الأنماط، والموضوعات أو التجارب التي عالجها المبدع.

من ثم يلاحظ «محمود شفيق لاشين» أن أبو ريشة قد مزج في بعض قصائده بين تام البحر ومجزوئه، كما في قصيدة «مصرع الفنان»، فقد قسم الشاعر قصيدته إلى مقاطع من الخفيف التام وفي نهاية كل مقطع قدم بيتين من مجزوء

الخفيف، وذلك على مدار مقاطع القصيدة عدا المقطع الأخير فلم يتمه بمجزوء الخفيف[1] كما مزج بين تام البحر بالسريع، ومشطور السريع في قصيدته «النسوة الثلاثة»[2]، وقد تكررت هذه الاشارات، ونلاحظ أنها ارتبطت بالقصائد المكونة من مقاطع، حتى وإن توحدت القافية، أو تنوعت، فكان المقطع يأتي على وزن البحر تامًا، ثم يختم المقطع بمجزوئه أو مشطوره.

وبمثل ما حاول التجديد في الوزن حاول أيضًا التجديد في القصيدة، وقد التزم بوحدة القافية، تأكيدًا لقدرته اللغوية المعجمية الشعرية في ذات الوقت، ولعله استوعب – منذ البدء – أن وحدة القافية تصنع رباطًا قويًّا بين أبياتها، فتبدو وكأنها «أفرغت إفراغًا» – وهذا التعبير للجاحظ، كما أن وحدة القافية تعمق الشعور بالتطريب، أما حين تكون «التجربة مكونة من مجموعة من الأفكار فإن أنسب شكل للقصيدة هو أن تقسم إلى مقطوعات منوعة القافية.. وقد أدرك أبو ريشة ضرورة التوظيف الجيد للقافية، ولذلك فهو يلجأ إلى تنويع قوافيه إذا اقتضى السياق الشعري ذلك»[3]

وفي ختام هذا المبحث، يعقد فقرة عن «الموسيقى الداخلية»[4]، وقد يطلق عليها الموسيقى الخفية، وبصفة عامة فإنها تعني: توزيع الحروف والكلمات في القصيدة توزيعًا دقيقًا تنتج عنه تلك الموسيقى التي تتوافق مع الموسيقى الخارجية والعاطفة، ويقدم لها مثلاً من قصيدة «الروضة الجائعة»، وينبه إلى طريقة توزيع حرف (الصوت) السين في هذا المقطع المقتبس:

لـكِ الخـيـرُ يـا روضـتـي! لـم أجـدْ
سِـــــواك! مـواسـيـــةً خـيِّـرَهْ
أتـيـتُ لأنـسَـــى.. فـمـالـي أرى
الـهـواجـسَ كـالـسّـحـبِ المـمـطِـره

(١) انظر المثال المذكور في كتابه – ص ٢٧٤.
(٢) انظر المثال المذكور في كتابه – ص ٢٧٥.
(٣) شعر عمر أبو ريشة: قراءة في الأسلوب – ص ٢٧٩ – ٢٨٠.
(٤) المرجع السابق – ص٢٨٥.

ألا أيــن عــرسُ الجــمــال الــسنِيِّ
عــلــى ذيــلِ يــقــظــتُــكِ المــبْــكِــره
ولــلــغــصــنِ تــرنــيــمــةُ الــعــنــدلــيــبِ
ولــلــجــوِّ تــســبــيــحــةُ الــقــبَّــره!
وأيــن بــســاطُ الــنّــدامــى عــلــى
مــطــارفِــكِ الــغــضَّــةِ المِــزْهِــره
ورقــصُ الــقــيــانِ وخــفــقُ الــصــنــوجِ
وعــربــدةِ الأكــؤس المــسْــكِــره
تــلــوَّيــتِ فــوق زنــودِ الخــريــفِ
عــلــى وهــج لــذّتــهِ المــنــكــره
ولمــا تــعــرَّيــتِ لــم تــسمــعــي
ســوى ضــحــكــةٍ مــنــه مــســتــهــتــره
فــأصــبــحــتِ خــلــفَ جــبــينِ الحــيــاةِ
وأحــلامِــهــا فــكــرةً مُــضــمــره!

يعقب «محمود شفيق لاشين» على هذه الأبيات بقوله: «إن استخدام حرف السين الهامس مع الهاء قافية للأبيات يوحي بحزن الشاعر، ويضفي نوعًا من النغم الحزين بالإضافة إلى استخدامه لحروف المد التي تتناسب مع موقف الشاعر من روضته التي جاء إليها لتواسيه، وتنسيه ما به من آلام وضيق، فلم يجد بها سوى الهواجس التي تحيط به من كل مكان، مما جعله يتساءل عن مظاهر جمالها التي اختفت وضاعت»[1].

****

(١) المرجع السابق – ص ٢٨٧.

القسم الثاني
البحوث (الدراسات)

١ - أبو ريشة والحب المجزأ

توفيق صايغ

«من الأساطير الإغريقية التي يميل إلى استيحائها الفنانون والأدباء كما لا يميلون إلى كثير سواها، أسطورة بيجماليون، النحات الذي عاش لفنه وحده، وصرفته عنايته بصنيعه الجمالي عن الاهتمام بالمرأة الحب. إلى أن كان يوم أنجز فيه تمثالاً جديدًا، أحس وهو يتطلع إليه بنقص: فالتمثال جمال لكنه جمال بارد، وقلبه هو يجب أن ينبض بالحب كما تنبض يداه بالخلق. فراح يتعبد لربة الحب إلى أن حنت عليه، وقلبت تمثاله امرأة وربطت بينهما بالحب».

«وعمر أبو ريشة، وإن كان لا يستعمل هذه الأسطورة مصدرًا يستقي مباشرة منه قصيدة «امرأة وتمثال»، إلا أنه يذكرنا فيها بها. فالقصيدة تأمل في جمال المرأة الذي يزول مع السنين وجمال المرمر الذي لا يهرم ولا يحول. والشاعر فيها كبجماليون في الدور الأول، يهيم بالجمال البارد الخالد ويعطيه، اليد الأعلى فوق الجمال النابض الذي يتعرض للأحداث والزمن. لكننا لا نجد فيه ذلك التغيير الذي يطرأ على ببجماليون بل نراه يختتم قصيدته بما يغاير بجماليون في عهده الثاني إطلاقاً: يطلب إلى المرأة أن تحافظ على جمالها أبدًا، وبما أن ذلك لا يتأتى لها لأنها امرأة لا حجر، فإنه يهيب بها أن تنقلب حجراً:

أخشى تموت رؤاي أن تتغيري فتحجري!

وأبو ريشة معنى بالجمال يتبعه سميه القرشي، لكن في حين لم يكن لابن أبي ربيعة من ذاك الجمال حظ «إلا لذة النظر»، إذا صدقنا ما أرادنا هو أن نصدق، نرى أن أبو ريشة لا يريد أن يكون له حظ منه إلا لذة النظر، نرى إنه يعتبر ما زاد في الجمال عن لذة النظر أصبح قتلاً للجمال. فهو في قصائده شاعر يريد الجمال، وليس رجلاً يريد الحب، أن تغني بالمرأة فبالمرأة فكرة وموحية لا جسداً حيّاً».

«والجمال له قوة. في قصيدة «عاصفة» خمود العاصفة أكثر أهمية من العاصفة ذاتها. فبطل القصيدة «ذهب إليها ليقتلها» كما تفيدنا المقدمة النثرية، عدّد إساءاتها له، عرض الحال الذي انحطت إليه، قارن بين ما أمل فيها وما وجد، وصف بكثير من السادية ما سيفعل بها – حتى إذا ما وصلت به العاصفة إلى هذه القمة، اتجهت إلى الجهة المغايرة، إليه هو. فإذا به يرى في ذاته الضلال لا فيها، وتخمد العاصفة. لماذا، لأنه لمح جمالها. فالقصيدة بالتالي صراع في باطن الشاعر بين الجمال والحب، بين المرأة كجميلة والمرأة كحبيبة، صراع الغلبة فيه للجمال: لذا في قمة العاصفة، حين يوشك على قتلها، يلمح جمالها، فيتغلب الشاعر المحب للجمال فيه على الرجل الذي قاسي على يد المرأة:

ما أجيبُ الجمالَ إن مرّ بي يسـ
ـألُ كيف انتبذت أفقاً قصياً؟
انهضي، انهضي، فلستُ أطيق الـ
ـحُسن تذوي أزهاره في يديّا
أنتِ أولى بالعيش مني، فسيري
واتركيني أطوى الحياة شقيا

هذا الحب للجمال، بل هذا التعبد له، يؤول بالشاعر لأن يرى في المرأة الجميلة أكثر من امرأة، أن يرى فيها شيئًا من إله. فإذا ما قارن ذاته بها، وجدها

شعلة علوية، ووجد ذاته طينًا حقيرًا، وجدها طهراً ورفعة، ووجدانه ليس أهلاً لها أو لحبها. فالمرأة الجميلة «انفلات الحبيس من الطيب في البرعم الأصفر»، إن تجرأ على هواها، فإنما هو تجرؤ العابد على هوى المعبود:

هـويـتـك فـي غـصـة المـؤمـنـين

إلـى جـرعـة مـن فـم الـكـوثـرِ

فهي تفد عليه من عالم سماوي، وتقلبه هو إلى مؤمن وهي في قصيدة أخرى تجيئه خطفًا ومفاجئًا، تظهر له كملاك لا يعرف من هو وكيف جاءه، وتحمل معها إليه دنيا جديدة، ونظرة للحياة جديدة بدّلت له آفاقه وأثرتها ولونتها. وفي قصيدة ثالثة نرى المرأة نبراسًا يضيء له الطرقات وملاحاً يوجهه نحو الشاطئ الأمين. وفي قصيدة رابعة نراها هدى للشاعر في حيرته ورجاء في يأسه ونوراً في ليله ونبعه في ظمئه».

«فإذا كانت هذه هي المرأة، فكيف يتجرأ على التقرب منها كمحب لها، وهو ما هوَّ؟ أليس مجرد «حفنة من رماد المنى على مجمر الزمن الأزور» فكيف يتقرب الرماد من طيب البراعم ومن ماء الكوثر؟ كيف يتصل بها وكيف تتصل به؟

بل أنه لا يفهم لماذا حنت هي عليه وجاءته:

مـن أنـتِ؟ كـيـف طـلـعـتِ فـي

دنـيـاي؟ مـا أبـصـرتِ فـيّـا؟

إنه واثق من أنه غير جدير بها، ويحار أن تكون رأت فيه شيئًا يؤهله لها. فالمرأة له مخلوق علوي وهو مخلوق أرضي. هي المعبود وهو العابد، لذا فلا مجال للتقرب الجسدي منها. إنه يذكر لعنة ابن تيمية: «يا لعنة الله انصبي على من عاشر من تعبد له»، لكنه ينسى تفسير ابن قيم الجوزيه لها وإصراره أن من يرى في الجميلة وحب جمالها عبادة لفاطر ذلك الجمال إنما هو كافر، وأن الأحاديث النبوية التي تدعي مثل ذلك إنما هي أحاديث مختلقة منسوبة».

«فإذا ما لمحنا هذا الإجلال المبالغ للمرأة، والاتضاع المبالغ، أدركنا أن شاعرنا سائر نحو هوَّة قد تؤدي به. ويتوطد إدراكنا هذا حين نراه يصل من ذلك التفريق بين رفعه الحبيبة وعدم استحقاقه هو إلى مرحلة كان لابد من أن يصلها: إلى أن يطلب إلى الحبيبة الابتعاد عنه، إلى أن يحرم ذاته الحب لأنه لا يصلح أن يكون من المتعبدين في هيكله. فإذن جاءته الحبيبة كملاك وقلبت مجرى حياته وقوت فيه التشوق إليها، انتفض قبل أن تستبد به العاطفة وأهاب بها:

دعـيـنـي وحـيـدًا أزجّـي الخُـطـا

عـلـى مـخـصـب الـوهـم والمـقـفـرِ

وأن اتضح له أنها أقل أثيرية منه وأوعى لمفهوم الحب، وإنها ستعطيه الجواب على السؤال الذي يفتتح قصيدته به: «من أنت؟» فتأخذ بخلع الإزار، صاح مستعطفاً:

مهلا، فداك الوهم، لا ترمي بمئزرك الثريّا

عودي إلى دنياكِ..

وإذ يتبين له أنها ليست ملاكاً كما صورتها له تخيلته ونظرته المنحرفة للحب والجمال وأن ما أمامه جسد ينبض لا حجر منحوت، يدرك أنه لا يريدها على مقربة منه، وأنه يود أن يظل تساؤله «من أنت؟» بلا جواب. وفي قصيدة أخرى يصرخ في وجه حبيبته أن نتركه، ويطلب إليها ألا «تميط اللثام» عنها:

لا تمـيـطـي الـلـثـامَ عـنـك؛ فـإنـي

تـعـبٌ مـن عـبـادة الأصـنـامِ

واستعمال الشاعر للفظة «أصنام» لابد من أن يبعث ابتسامة على شفتي القارئ، الذي يود أن يقول له: صواباً قلت، لقد أتعبتك عبادة الأصنام، الأصنام التي أنت نحتّ، فإما دبت فيها الحياة وأتتك حواري عدت أنت فطلبت إليها التحجر. وهذه المرأة بالذات، ألم تكن أنت الذي أردت أن تعيدها صنمًا؟ لماذا تطلب

إليها ألا تميط عنها اللثام؟ أمطه يا سيدي، واكتشف أنها امرأة وليست حجراً من الأرض ولا ملاكًا من السماء».

«ونلمح في قصيدة «امرأة» تبدلاً في نظرة الشاعر يحمل على التفاؤل، فبعد أن يتغنى بحبيبته، ويصفها كعادته بأنها جنحت أمانيه وقادت سفينته في اللجج، يقول لها:

تعالي نلتمس دنيا من الحب لم يبلغ سرى الوهم مداها

لكن تفاؤلنا لا يتاح له أن يعمر أكثر من لحظة، فالبيت التالي بالذات يوضح ما هي تلك «الدنيا» التي يدعو الحبيبة إليها، وأي حب هو ذلك الحب: تعالي نلتمس الحب، يقول:

كملاكينِ إذا ما التقيا
ما تعدّتْ ثورةُ الشوق الشِّفاها
فَنعبُّ الكأس ريًّا بالمنى
ونُبَقّي في فم الطهر شذاها

إنه حب شبيه بما نقرأ في مسرحية «عذاب» حيث تستسلم سعاد لحبيبها القديم الذي يقبلها «مثلما قبلت شفاه الحجيج جدار الحرم».

هذا الحب الملائكي الطاهر، الحب المحدود، هو أقصى ما يستطيع الشاعر أن يقدمه للحبيبة التي يعشق جمالها، فسياق الحب عنده واضح الآن: يحب المرأة وجمالها، فيراها أرفع منه فيسربلها بنسائج الشعر، ويتمنى عليها الابتعاد عنه وعدم التعري لئلا تتغير عن الزي الذي يريد أن يراها به يتمنى عليها المحافظة على فكرته فيها، وترك الأنوثة الحية المتبدلة وارتداء قالب التمثال الحجري الذي لا يبدل. إنه يجب فيتجنب لذا الاتصال بالحبيبة، وكيف يتصل بها وهي حجر كما يراها وكما يريد أن يراها؟».

«من أجل هذا لا غرابة في أن نجد الحب في شعر أبو ريشة حبّاً مشوهاً، وأن نراه قصير الأمد يتلاشى «وهو في المهد» وأن نرى قصائد الحب في الديوان قصيرة على الدوام، خاصة إن قورنت بقصائد الوطنية والرثاء فيه.

كما أننا نجد الحب عنده لعبة ومقايضة: من الشاعر الرغبة في قول الشعر في امرأة، ومن المرأة الرغبة في أن يقول الشعر فيها شاعر. ففي «في موسم الورد» الحب ليس هدفًا بل وسيلة إلى هدف، والمقايضة صريحة واضحة:

أردتِ فنلتِ ما أمَّلْـ
ـتِ من عزّي ومن مجدي
فأنتِ اليومَ ألحاني
وألحان الدنى بعدي

والمقايضة ذاتها تتكرر في «وداع»، حيث اتخذ كل من المحب والحبيبة الحب وسيلة، فهي أرادت أن يقال أنه أحبها وتغزل بها (وسيري سير حالمة، قولي: كاد يهواني!)، وهو أرادها وحبها لتوحي إليه بالشعر (صحائف طالما هزت بوحي منك ألحاني) فالشعر هو ما يقدمه الشاعر هيابًا من المرأة، محسًّا برفعتها وبتفاهته، فهو بالوقت ذاته عارف بقوته التي تدنيه منها أو ترفعه عليها: قوة الشعر. فهو بالقصيدة يعيد الثقة لنفسه ويرفع ذاته من المتعبد للجمال إلى الخالق للجمال. وبها أيضًا يحاول أن يبرر عدم رغبته في الاتصال الجسدي بالحبيبة، إذ القصيدة هي ما يبعد المرأة بها عنه لا ما يقربها بها إليه، فهو يقول فيها الشعر ويجعلها مخلوقًا أثيريّاً ويأبى عليها أن تعود امرأة جسدًا، والشعر له درع يقيه من المرأة لا شبكة يصطادها بها».

«لكن ما الذي يحدو بالشاعر إلى تحجير المرأة بدل أن يستوحي جمالها ما دام لها الجمال وأن يتذوق فيها جمالاً لا يتأنى له أن يتذوقه في حجر جميل؟ ما الذي يجعله يقتل في شعره الرجل الذي فيه؟ تكاد قصيدة «كأس» تكون نصًّا

آخر لقصيدة «امرأة وتمثال» التي عرضنا لها في مطلع البحث. غير أن الشاعر هنا يتخذ كاسان له لا فناناً أسطوريًّا إغريقيًّا، بل شاعرًا تاريخيًّا عربيًّا، هو ديك الجن الحمصي. ديك الجن يغار على حبيبته ويكره أن يلهو بها بعده رجل، فيقتلها ويصبها كأسا يشرب منه هو وحده. إنه كشاعرنا يكره أن تكون الحبيبة إنساناً يخضع للتطورات، فيحولها إلى قالب لا يخضع لتلك التطورات».

«لكنما ديك الجن يبرر فعله لا بمجرد رغبته في الاحتفاظ بالجمال خالصًا من شوائب الزمن، بل بعاملين آخرين متماسكين:يقتلها أو لا غيرة وحشية من أن يتمتع بها بعده أحد:

أيضمّ غيري هذه النْـ
ـنُعمى متى وسدت تربا؟
ويحي! لقد جفّ الرضى
رطبًا وضاق الكونُ رحْبَا

غير أن أبو ريشة ليس في ديوانه، بالغيور، وليس للغيرة دور في شعره. وديك الجن يقتلها ثانية لعجزه عن اكفائها جنسيًّا، إذ إنه عجز وهو الهرم من أن يرضي الشهوة الجسدية لحبيبته الفتية:

نادى هواها، فالتفت وما رددت له جوابا
وشبابها الظمآن بين يدي يستجدي السَّرابا
فوجمتُ مجروح الرجولةِ اخفض الطّرفَ اكتئابا

وإن مالت الحبيبة عليه، متضرعة مغرية، ضمها – ولكن:

هي نشوةٌ، لم يبقَ لي من بعدها ما يطمعُ
كم ظبيةٍ قعدتْ بعبء جراحها تتوجّع
لما رأت في خشفها الجوعَ الملِّحَ يروّع
زحفتْ لترضعه، وماتت وهو باقٍ يرضع

إن ديك الجن، رغم حبه الجارف لفتاته، لا يستطيع أن يجعل ثورة الشوق تتعدى الشفاه، فحبهما بالتالي حب ملكين، حب «طاهر» محدود، كحب شاعرنا».

«وقد رأينا في الفقرات السابقة أمثلة على شكاية الشاعر من الجزء الأول – من المرض الذي كنا نحلله: من إبعاد الحبيبة عنه واستنكافه عن الاتصال بها. لكن شعره عامر أيضًا بالأدلة على الجزء الآخر. فقتل الشاعر للرجل الذي فيه لا يتسنى له النجاح، إذ إن رجولته ستسعى إلى إثبات ذاتها والحصول على متطلباتها إن لم يكن عن طريق الاتصال بالحبيبة، فعن طريق الاتصال بامرأة أخرى. يقول فرويد: عن الرجل، على الدوام تقريبًا، يشعر بأن قوته الجنسية تعترضها عقبة إجلاله للمرأة، ولا يستطيع أن يصل إلى تحقيق القوة الجنسية الكاملة إلا عندما يجد ذاته في حضرة امرأة أوضع مقامًا منه، يرغب فيها جسديًّا».

«من أجل هذا نجد في شعره ذلك الترداد المتكرر، تصريحا وتلميحا للبغايا والهلائك، للنسوة الساديات العابثات القاتلات، فالمرأة التي يتصل بها، وينجح معها في ذلك الاتصال هي من نوع بطلة قصيدة «عشاق» هي المرأة الشهوانية اللعوب المخربة، التي تلمس الذهب فتقلبه ترابا، تلمس الرجل «المترف» فيضحى «سكيرًا معدمًا» «يجر خطاه بين السكر والوهن» ويسير «كأنما يحمل نعش العمر للدفن» ورغم هذا فإنه يميل إليها «عرف ضحاياها فلم يتعظ» كما تقول المقدمة النثرية، أو هي من نوع بطلة قصيدة «عاصفة» التي يذهب إليها ليقتلها، لماذا؟ لسنا ندري ولا تقول لنا القصيدة، بل تترك لنا أن نتحزّر لكنما نرى من القصيدة أن هذه المرأة قد أساءت للشاعر، قد هدمت شبابه وغرست في عمره الشقوة، وقضت على أمانيه ورؤاه. إنها في أسفل الدركات:

اشْـــربـــي وانـــضـــحـــي الـــلَّـــذَا

ئِـــذَ حـتـــى تـــتـــولاكِ رعـشـــةُ الإعـيـــاءِ

إن هـذي الـعـروقَ فـي جسمك البـضْـ
ـــضِ أنـابـيـبُ شـهـوةٍ لا دمـــاءِ
أيّ رجـــسٍ هـنـا إلـيـك ولـم تُـغْـ
ـطـهِ مـا شـــاء، يـا قـتـيـلـة رجـسـك؟

فهي تتراءى لنا بغيًّا جميلة هدمت شباب ذلك المتخفي بـ «الأنا» في قصائد الشاعر، فهل تكون كبطلة «شقية» التي همها أن تنقل العدوى للرجال، فجاءها الآن ينتقم؟ أو هي من نوع المرأة التي يتحدث عنها في حنين «التي يتصل بها لكنما يدرك أنها ليست أهلاً له فيخفي عن صحبه تلك الصلة أو هي من نوع امرأة» ليلة «التي عرفت كثيرين قبله وستعرف بعده كثيرين، لكنما يميل إليها مضحيًا» بكبرياء الهوى «يواصلها لا على الرغم من أنه لم يكن له فيها المنبع وسيجرع منها بعده سواه، بل لأنه لم يكن له فيها المنبع وسيجرع منها بعد سواه».

«المرأة التي لا يحب لكنما يواصل، هي المرأة الساقطة الوضيعة، السادية الميول، الراضية عن مهمتها، المحسنة لأدائها، هي المرأة المنتقمة، الملتذة بإغواء الأبرياء. هي كبطلة قصيدة «شقية» التي تمثل الوحشية وتصفها بلذة فاتكة:

فـربَّ فـتًـى مـا دنّـسَ الخـزيُ قـلـبَـهُ
نـصبتُ لـه سهـمَ الإسـاءةِ في القوسِ
تمـطـيـتُ لاسـتـغـوائـه فـنـثـاءبـتْ
بعـيـني أفـواهُ الـدعـارة والـرجـس
إذا أنَّ هـزتْ رعـشـة الإنـس أضلـعـي
وأفـرحـنـي إن لاح فـي صفـرة الـورس
فـصـرت إذا مـا اشـتـد دائـي تـركـتـه
لـيـعـدي وإن أبـصـرت مـن خلفه رمسي
كما النحلةُ الغضّى لدى وخز خصمِها
تمـوتُ، ولـكـن وهـي مـرتـاحـةُ الـنـفسِ

مدوسة في الأسطورة الإغريقية، كانت على قسط خارق من الجمال، إنما الجمال الصاقع المرعب، وكان مقدرا على من وقعت على رأسها عيناه أن يصعق وينقلب حجرا في الحال. وظلت مثار الفزع، تعيث في الأرض الدمار، إلى أن عمد بيرسيوس إلى حيلة يستطيع بواسطتها أن يفتك بها دون أن يضطر لرؤية رأسها الحلو المخيف: فأحضر معه مرآة كبيرة ولما عرف أنه واقف تجاهها نظر إليها في المرأة لا في الواقع، واقتض رأسها دون أن يكون قد رآه، والمرأة في شعر أبو ريشة هي من سلالة مدوسة أكثر منها من سلالة حواء: فهي جميلة ساحرة، لكن جمالها وسحرها يجب أن يظلا بعيدا، يجب ألا يشاهدا – يجب ألا يحدث اتصال بين الجميلة والمعجب بالجمال. فإذا ما أصر المعجب بالجمال على رؤية ذلك الجمال، على الاتصال بالجميلة، حجب الفزع عنه الجمال، وارتمى أمامها حجرا. أي في سياق شعر أبو ريشة، المرأة الجميلة هي للتغني وحسب، وعليها أن تظل بعيدة (لذا إبعاده المستمر لها عنه، ومنعه إياها من إماطة اللثام عنها). فإذا ما رغب في الاتصال بها وجد أنه عاجز عن ذلك الاتصال (بنتيجة العوامل النفسية التي عرضنا لها)، وجد أنه (كما تقول الأسطورة) انقلب حجرا، إنه (كما يقول علم النفس) يشكو من العجز الجنسي النفسي، ذلك العجز الذي لا مفر منه: فحتى بيرسيوس الذي نجا من مشاهدة الرأس فنجا لذا من التحجر (وشاعرنا يحاول اقتفاه أثره، في أنه يقترب من الحبيبة عن طريق خياله وأوهامه لا عن طريق الواقع)، فصل رأس مدوسة عن جسدها وأودعه الثرى، لكن مفعوله القاتل لم ينقطع وانقلبت الرمال والأعشاب المجاورة له إلى معادن (انسحب المفعول من الصعيد الواعي إلى الباطن). وهذا أيضا يفسر لنا تمني الشاعر المتكرر على حبيبته بأن تتحجر، لأنه إذ ذاك وإذ ذاك فقط يستطيع أن يصير وإياها على صعيد واحد، الصعيد الحجري – يريدها حجرًا، لأنه إزاءها هو حجر».

«ما علاج هذا الحب المبتور المجزأ؟ يرى فرويد أن الاكتفاء الجنسي التام لا يتسنى للرجل إلا إذا نجح في القضاء على ذلك التفريق بين الحب والشهوة، إذا استطاع أن يوحد الحب والرغبة في الشخص الواحد، وقضى على ما يزال فكره الباطن يصوره له حبًّا محرمًا. فهل يقوى شاعرنا على ذلك التوحيد، على الاتصال الجسدي بالحبيبة لا بالهوالك، «بالطاهرة القلب» لا «بالسدوم الطباع»؟

في قصيدة «خداع» نلمح التفريق بين الحب والرغبة، بين مظهري المرأة بأجلى مظاهره. هنا يحاول الشاعر أن يرد مبعث ذلك التفريق إلى المرأة الحبيبة ذاتها مدعيا إنه نتيجة جنائها له بدء ذي بدء مما اضطره إلى الانحطاط:

ملكتِ عليّ نعيم الحياة
وصَفَّقتِ في أفقه طائرهْ
وتهتِ عليّ فلم تسمعي
صدى زفرة في الدجى ثائره
ولما نفضتُ يديّ من هوًى
طهور كقلبك يا طاهره
علقتُ بكل سدومِ الطّباعِ
صريعةِ لذّاتها الكاسره

لكن أنأخذ هجومه هذا على حبيبته على علاته؟ أنصدق إنها هي الملوم؟ أم نرى أنه هو تخاذل عنها أو لا، كما عاد فتخاذل عنها بعد توبته؟ ففي المقطع الذي يلي الخطيئة والتوبة نراه معها، يده فوق يدها، ونراها تميل عليه:

وأسْنَدتِ الرأسَ في رقَّةٍ
على قلبيَ الثائرِ المجهدِ
ولما هممتُ بتقبيلِها
ورشفِ الرضابِ الشهي الندِي

سمعتُ نداء الضمير الجريحِ

يتمتمُ: يا وغدُ لا تعتدِ

فهكذا نرى أن المرأة ذاتها متفهمة لعاطفته، راضية بها، غير متهربة عنها، إنما هو الذي يبتعد عنها، إنما ضميره الذي يصور له أنه غير خليق بها وأنه يجب ألا يعتدي، بل إن مجرد الفكرة بأنه يعتدي عليها إن قبلها تري المرض الذي يشكوه. إذًا فادعاؤه أن المرأة لا هو؛ هي الفريق الملوم ادعاء مردود لأنه سبق وهجرها وعاد فهجرها الآن رغم وجودهما معًا. وقد وضع الشاعر البيت الأخير على حدة، وأفرد له مقطعًا تامًا لأهميته ولأنه يقرر النتيجة التي لابد أن يؤدي إليها ذلك التصرف:

حنيتُ على وقعهِ هامتي

وسرتُ على غيرِ ما مقصدِ

في هذه القصيدة اتخذت المرأة دوريها اللذين ألفناهما في الشاعر: دور المحبة الموحية ودور السادية القاتلة. مشكلة الشاعر إنه لا يعرف أن يوفق بينهما: إنه لا يدرك أن بإمكانها أن توحي – بل أن تحيي.

وفي «شبح الماضي» نراه مع الحبيبة، وحيدًا، في الفراش يقول لها:

نامي على مهد الصِّبا واحمي

جذلي، وخليني إلى وحدتي

وحيدًا، لأنه حتى في ساعات الوصال مع تلك المرأة يعود به الفكر إلى الماضي السحيق الذي فيه عرف لأول مرة الحب المحرم الذي يجب أن يبقى بمعزل عن الرغبة. إنه وهو مع هذه المرأة في الفراش كرجل لا يزال مع الماضي كشاعر. وفي المقاطع التالية وصف المرأة في الفراش، لحركاتها وإغرائها وجسدها. لكن هذا كله لا يقود الشاعر إلى صرف النظر عن الماضي إلى الحاضرة، بل على العكس من ذلك، إنه يقوي فيه التفاته عن الحاضرة إلى الماضي، ويجعله يصرح:

لن يذهب الماضي بأشباحه

مهما تراختْ سكرةُ الشاعر

ونجد أن تخديره للمرأة التي معه بقوله أنه نسي الماضي:

حـسـنـاءُ، أيـن الـشـعـرُ مـن نـبـعـةٍ

جـفّـتْ كـخـفـق الحـلـمِ فـي الـنـاظـرِ

مجرد تحذير، لم يقتنع حتى هو به، إذ البيت الأخير في القصيدة نقض له:

حـسـنـاءُ، كـلّ الـشـعـرِ فـي نـبـعـةٍ

جـفّـتْ كـخـفـقِ الحـلـمِ فـي الـنـاظـر

وهكذا فإن شبح الماضي يتغلب على حي الحاضر، والشاعر يعجز عن مزج الاثنين».

«ويخيل برهة للقارئ أن الشاعر قد وفق في مسرحية «عذاب» بين الحبيبة والخليلة، بين الزوجة والهالك: فجميل يتزوج من الفتاة التي يرسمها سعاد، إنه يحب فيها الجمال الذي يصور وبالوقت ذاته يعيش معها كزوج. نراه مولعًا بها (لاحظ أنه حين يصف شدة تعلقه بها وظمأه الدائم لها يستعيد لوصفه صوراً من الطفولة الأولى وتعلق الرضيع بصدر الأم). لكننا نرى أنه حين تدخل عليه زوجته في الصباح وترتمي عليه صائحة «حبيبي»، يميل عليها ويقبلها، فتقول سعاد مستغربة: «تقبلني؟!» كأنه فعل ما لم تعتد أن يفعل. ونراه هو معنيًّا بجمالها ليصوره أكثر منه ليتمتع به، بل إنه يجد جسدها عائقًا في طريق جمال روحها، إن جسدها لا يزين جمالها الداخلي ويبرزه بل يقف دونه ويحجبه:

ومـن دون روحـك هـذا الـقـنـاع

ومـا نـسـج الـظـن مـن بـرقـعِ

وليس من جميل عاطفة إنسانية أو إحساس زوجي، بل قصارى همه التقاط ما يراه في سعاد في لوحة فنية. فحين يعود إلى الغرفة ويرى زوجته تعانق حبيبها السابق ينقلب رجلاً ساديًّا، ينفث السموم بهدوء ولع، ولا يقابل توبة زوجته وندامتها

المريرة بغير التهكم والسخرية، فيجعل الحياة لها جحيمًا كما يقول. وتختتم المسرحية كما يلي: «(تنهض بجنون). (جميل بسكون): جرى سمها يعيث بإحنائها كيف شاء. (ترمي سعاد بنفسها من النافذة، جميل يضحك ضحكة وحشية ثم يجلس بسكون أمام صورة فنانة ويبدأ بإتمامها). (الستار)» إنه يراها تنتحر، بل يحملها هو على الانتحار، ثم يعرج بسكون على إتمام لوحته».

«إنه كالشاعر الذي تتجلى له الحبيبة فيطردها عنه ويجلس وحيدًا في فراشه عاطفًا على نظم قصيدة فيها. إنه قد هجرها، قلبها قطعة فنية لا تذبل، فلا حاجة له بها بعد كامرأة.

والشاعر واع لمرضه الذي يشكوه، واقف على انحرافه المتأصل، وإن كان يحاول أحيانًا أن ينحي باللائمة فيه على سواه، ويأمل أن يتمكن من القضاء على المرض والانحراف. هذا الإدراك لمرضه والأمل في التخلص منه واضح في قصيدة «نسر» فيها يتخذ الشاعر النسر رمزًا له حيث يعجز النسر عن التوفيق بين الذرى (المرأة التي يحب الشاعر) والسفح (المرأة التي يشتهي) لذا فهو لا يحلق في الذرى حيث يجب أن يحلق، ويهبط ذليلاً إلى السفوح، والشاعر الذي يدرك إلى أي درك يؤول به مرضه النفسي يعرف أي ذرى وسحب قد هجر، ومقامها في داخله:

إنـــه لـــم يـــعـــد يـــكـــحـــل جـــفـــن الـــنْـــ

ـــنـــجـــم تـــيـــهـــاً بـــريـــشـــه المـــنـــثـــورِ

بل «هجر الوكر ذاهلاً»

تـــاركًـــا خـــلـــفـــه مـــواكـــب سُـــحـــبٍ

تـــتـــهـــادى مـــن أنـــفـــهـــا المـــســـحـــورِ

يدرك ذلك لكن مرضه متعمق فلا خلاص منه، فيهجر لذا الآفاق المسحورة وينزل إلى السفح، على «المطمح المقبور» ينزل ويعرف إذ ينزل أنه قد انتهى، أنه قد «نسل الوهن مخلبيه» فيميل متلويا «فوق شلو على الرمال نثير».

«لكن النسر يرمز للشاعر لا في محنته فحسب بل في آماله أيضًا. فإذا كان الشاعر يشكو علته كالنسر فإنه كالنسر يأمل في افتداء ما خسر وفي العودة للذرى. لذا فهو يصور نسره وقد عادت له الرفعة، فاهتز وجلجل وصرخ صرخته الهائلة وعاد إلى ذراه – وهوى هناك. ويتساءل الشاعر في ختام قصيدته:

«أيـهـا الـنَّـسْـرُ، هـل أعـودُ كـمـا عـدْ

تَ؟ أم الـسـفـحُ قـد أمـات شـعـوري؟»

هل يسمح للحبيبة الموحية المحيية أن تنشله؟ هل يسمح لذاته أن يتصل بها، لا أن يذكرها بقصائده وتماثيله وأكؤسه، بل أن يفيء إلى ذراها؟ هل يعود كما عاد النسر؟

يتبع الشاعر قصيدته هذه بقصيدة «مورفين» التي تأتيه فيها المرأة المحببة وتحاول انتشاله من السفح إلى أعالي الربى، ويعرف هو أنها هي التي تستطيع أن تنتشله أكثر مما يستطيع أي شخص آخر:

.. قلت لروحي: هذه نبعة الشريد الظامي

لكنه يكتفي بالتغني بها، بنسج البرود فوقها بدلاً من أن يرافقها، بل أنه يطردها عنه، يعيدها إلى حيث كانت ويظل هو حيث كان:

اتـركـيـنـي مـن قـبـل أن يـفـضـحَ الـفـجْـ

ـــرُ بـقـايـا أسـرارِ هـذا الـظـلامِ

إنه يقص الجناح الذي كان سيحمله إلى الذروة، يكتفي بأن يتذكر الذروة وارتفاعها والجو فيها – ثم يقبع هو في سفحه.

إنه يأمل أن يهجر السفح، لكنه يخشى أنه لن يستطيع تحقيق ذلك الأمل. إن في داخله، في أعماقه التي لا يستطيع أن يسبر غورها. قوى تقعده عن تنفيذ مقاصده. جلّ ما يستطيع أن يفعل هو أن يخفي سر لجوئه للسفح عن الناس، أن يوهمهم أنه ما زال في الذرى:

وكيف يظن أن أهبط من علياء آفاقي

أن يحجب عنهم أنه يخاف الذرى ولا يطمئن في الواقع ألا إلى السفح.

وفي البيت الأخير من «حنين» وصف للبلبلة التي يعانيها: «متى أسلوك؟» يسائل المراة السفح، التي يخفي عن صحبه علاقته بها وانحطاطه إلى مستواها متى أزعق وأطير صاعداً إلى القمة من جديد؟ ويتبع سؤاله بالجواب القلق: «لا أدري» وفي هذا اللا أدري إقرار بالبلبلة المجاورة لليأس والعجز.

لذا يظل الشاعر قعيد هذا التفريق بين الحب والشهوة، ولا يستطيع التغلب عليه والدخول إلى التوحيد – شأنه بذلك شأن العدد الأكبر من ذوي المواهب والثقافة، كما يقرر فرويد. يظل قعيد هذا التفريق الذي يقول فرويد أيضًا، إنه يؤدي بالضعفاء إلى الزطقة[1]، ويؤدي بأمثال شاعرنا إلى الإنتاج والخلق[2].

****

(١) هكذا وردت في الأصل المنشور في مجلة الآداب البيروتية، ولعلّها «الزغطّة» حسب النطق الشعبي، وقرينها الفصيح كلمة «الفواق».

(٢) يشير هامش هذه الدراسة في عدد مجلة الآداب (البيروتية) الذي نقلنا عنه، وتاريخه سبتمبر ١٩٥٥، أن هذه الصفحات السابقة التي أخذنا منها في غير صورتها الكاملة – منتزعة من كتاب «الأسطورة والحب وشعرنا» الذي يعده صاحب المقال، وهو توفيق صايغ.

٢ - شهادة: بقلم يعقوب عبد العزيز الرشيد[١]
(في ثلاث حلقات)
عمر أبو ريشة كما أعرفه

(الحلقة الأولى):

لقد صدر مرسوم تعييني كسفير لدولة الكويت في الهند، الهند الجميلة الحافلة بكل مغاني الحب والجمال. وهنا شرد الفكر ليطوف بتلك المغاني، مغاني العلم والمعرفة، مغاني الروحانيات الخالدة. فقد كانت ولا تزال منبعًا فياضًا لهذه الروحانيات. وقبل أن استرسل بتطوافي بتلك المغاني الحلوة قطع علَيَّ صديقي هذه الرحلة الجميلة، رحلة الخيال.

---

(١) تعريف بالشاعر يعقوب الرشيد، نقلاً عن مجلة (البيان) الكويتية التي تصدرها رابطة الأدباء بالكويت – العدد ٥١٣ ابريل ٢٠١٣ – بتصرف:

- شاعر ودبلوماسي.
- ولد الشاعر يعقوب الرشيد في الكويت ١٩٢٨/٥/٩، وتوفي في ٢٦ يونيو ٢٠٠٧.
- والده الشيخ عبد العزيز الرشيد مؤرخ الكويت الأول، مؤسس مجلة الكويت عام ١٩٢٨، التي تعتبر أول مجلة تصدر في الخليج.
- درس في الكويت وفي الجامعة الأمريكية، وكورسات في باكستان وفي انجلترا.
- عمل في الصحافة، كما عمل في التدريس، وعين نائبًا لمدير الإذاعة الكويتية.
- عمل مديرا للمراسيم بوزارة الخارجية بعد الاستقلال ١٩٦١، ثم عين سفيرًا في الهند وباكستان والأردن وتركيا وزائير.
- عضو رابطة الأدباء في الكويت.
- عضو جمعية الصحافيين الكويتية.
- دواوينه الشعرية: (سواقي الحب) صدر عام ١٩٧٤ في بيروت، (دروب العمر) صدر عام ١٩٨٠ في بيروت، (غنيت في ألمي) صدر عام ١٩٩١ في بيروت، (الكويت وغدر الجار) صدر عام ١٩٩١ في بيروت.
- ونضيف معلومة أخيرة، وهي أن الصداقة بين الشاعرين أبو ريشة والرشيد وقد جمع بينهما الشعر، والعمل الدبلوماسي قد أثمرت مصاهرة بين الشاعرين ابنة أحدهما لابن الآخر.

وقال لي هيئ نفسك في خلال شهر لتذهب إلى الهند، وتركته لأهيئ نفسي لهذه الرحلة. فأخذت عائلتي إلى لبنان كي يتموا بقية صيف ١٩٦٤ هناك وهي السنة التي عينت بها:

وعندما وصلت إلى لبنان التقيت بصديق فنان. وكان قد علم بخبر تعييني فهنأني وقال إنها لصدفة جميلة أن تتناول العشاء عندي بعد غد مع سفير سوريا في الهند، فسألته من هو سفير سوريا في الهند، فقال عمر أبو ريشة. فقلت إنها لصدفة جميلة. كم كنت أود أن أقابله وأسمع عنه، لأنه بحق يعتبر أستاذ الجيل. فقال صديقي وستقابل في هذه الحفلة كثيرًا من الشعراء والأدباء كالشيخ صقر ابن سلطان القاسمي والأستاذ الشاعر فؤاد الخشن والأستاذ الشاعر أبو سعد وغيرهم. فلم يسعني إلا أن أقبل الدعوة شاكرًا له.

وهنا أخذت استرجع في ذاكرتي بعض قصائد الأستاذ السفير الشاعر عمر أبو ريشة، فخطرت ببالي بعض أبيات من قصيدته:

بعد النكبة، التي قالها ١٩٤٨

أمّتي هل لكِ بين الأمم
منبرٌ للسيفِ أو للقلمِ
أتلقَّاكِ وطرفي مطرقٌ
خجلاً من أمسكِ المنصرم
ويكادُ الدمعُ يهمي عابثًا
ببقايا كبرياءِ الألم!
أين دنياك التي أوحتْ إلى
وَتَري كلَّ يتيمِ النغم
كم تخطَّيتُ على أصدائهِ
ملعبَ العزّ ومغنى الشمم

وتــهـــــاديــتُ كـــــأنــي ســاحــبٌ

مِــئـــــزري فـــوقَ جــبــاه الأنجُـــم

حــلـــــمٌ مـــــرَّ بــأطــيــافِ الــسَّــنــا

وانــطـــوَى خــلــفَ جــفــونِ الــظُّــلَــم

إلى أن قال:

ألإســـــــرائــيــل تــعــلـــــو رايـــةٌ

فــي جِــمـــى المــهــدِ وظــلِّ الحـــرَمِ!

ويرجع ليخاطب الأمة العربية:

أو مـــا كــنــتِ إذا الــبــغــيُ اعــتــدى

مـــــوجــةً مــن لــهــبٍ أو مـــن دمِ

اسـمـعـي نَـــوْحَ الحــزانَــى واطْـربـي

وانــظــري دمـــعَ الــيــتــامــي وابــسـمـي

واتــركــي الجــرحــى تـــداوي جـرحًـا

وامــنــعـــــي عــنــهــا كـــريم الــبــلــسـم

ودعـــــي الــقـــــادةَ فــي أهــوائــهــا

تــتــفـــانــى فــي خــسـيـس المـغـنـم!

ربَّ (وا مــعــتــصــمــاهُ) انــطــلــقــتْ

مـــــلءَ أفـــــواهِ الــبــنــات الــيُــتــم

لامــســـــتْ أسـمـــــاعــهــمْ لــكــنّــهــا

لـــــم تــــلامــسْ نــخــوةَ المــعــتــصـم!

أمّــتـــــي كـــــم صــنـــمٍ مَــجَّــدْتِــه

لـــــم يــكــن يــحــمــلُ طــهــرَ الــصَّــنــم

لا يـــــلامُ الـــذئـبُ فـــي عـــدوانـــهِ

إن يـــــكُ الـــــراعـــي عـــدوَّ الـغـنـم!

فـاحْـبِـــسـي الـشـكـوى فـلـــولاك لـما

كـــــان فـــي الحـــكـــمِ عـبـيـدُ الـدرهـم

وهنا وبعد أن رجعت بالذاكرة إلى ١٩٤٨ وعشت في أبيات قصيدته تلك مُكْبرًا شاعرنا الكبير على عزته وأنفته وشجاعته، أخذت استعجل الدقائق والساعات لكي تمر سريعًا كي أجلس إلى جانب عمر أبو ريشة، ولقد تصورت في مخيلتي بأنه صارم حاد الملامح طويل ضخم الجثة كبير الرأس فيه كثير من عجرفة وغرور، وأخذت أعد نفسي لمحادثته. فأخذت تنتابني شتى الأفكار.

وحان موعدنا فذهبت إلى هناك فوجدت الأصدقاء كلهم قد سبقوني فسلمت عليهم جميعًا لأنني كنت أعرفهم سابقًا، وهنا قدمني صديقي الفنان إلى الأستاذ عمر أبو ريشة وقال زميلك في العمل في الهند، فحياني عمر أبو ريشة بابتسامة عريضة وجلست بجانبه وأخذت أتفرس في وجهه، فلم أجد لتلك الصورة التي تخيلتها عن أبو ريشة أي أثر.

بل وجدته طويل القامة متوسط حجم الرأس دقيق الملامح قد وخط الشيب شعره، رزين الحديث وديع الطبع متواضعًا إلى أبعد حدود التواضع، فشجعني هذا كله إلى أن أخوض معه الحديث عن الهند وخاصة وأنا أعرف بأنه قد سبق وأن مثل الجمهورية العربية المتحدة أيام الوحدة كسفير لها في الهند. فتكلمنا طويلاً عن الهند، وبعد ذلك عرجنا على الأدب والشعر، فأنشدته بعض أبيات قصيدته – بعد النكبة – فابتسم وقال إنها أيام مضت، ولكنني مع الأسف لا أرى أي صدى لمثل هذه القصائد الآن بين الأمة العربية. إن الأمة العربية قد انقسمت على نفسها وكأنها تتآمر على ذاتها لتجعل إسرائيل تقوى، بينما تذهب ريحنا، أنا لا أدري لماذا هذه الخلافات بين زعمائنا وقادتنا ما دام هناك أمامهم عدو واحد مشترك. إنني

يا يعقوب أقول لك ذلك وكأنني أرى من سجف الغيب ما سوف يحصل لنا بعد سنوات قليلة. إنني أرى بأن إسرائيل سوف تحطم الأمة العربية ونحن في سبات عميق وفي خلافات أعمق. فقلت مخففًا لماذا هذا التشاؤم، فقال أنه ليس تشاؤمًا ولكنه هو الواقع. وبعد ذلك أخذنا نخوض بعدة أحاديث أدبية وشعرية، فسمعنا من الشيخ صقر بن سلطان القاسمي (أمير الشارجة) سابقًا، وسمعنا من الأستاذ فؤاد الخشن وسمعنا من الأستاذ أحمد أبو سعد، وهنا جاء دوري فقلت لهم إنني لست بشاعر ولا يحق لي أن اعتبر شاعرًا أبدًا وإن كنت أنظم بعض أبيات، وهنا ألحّوا إلا أن يسمعوا، فقلت إنني سوف أسمعكم بعض قصائد لشاعرنا الكبير فهد العسكر، فأنشدتهم بعض قصائده الغزلية فنالت استحسانهم، وهنا طلب بعضهم أن أقول ما نظمته فأسمعتهم قصيدة قصيرة هي:

أحـلام

رأيـــتُـــكِ فـانـهـلَّ فـيـضُ الـسَّـنـــا
عـــلَـــيّ فـأغـضـــيـتُ يـــا فـتـنـتـــي
فـــغـــصَّ الـــســـؤالُ ولـــم يـنـطـلـقْ
وضـــــاق الخـــيـــــالُ ولـــم يـفـلـتِ
تـــــرى هـــل يـــتـــوب إلـــيَّ الـــزمـــانُ
ويـــنـــشـــرُ ظـــلَّـــكِ فـــي واحـــتـــي؟
أرانـــــي أطـــــوفُ بـحـلـم المحـــالِ
وأرجـــــــعُ مـــنـــه إلـــــى وحـــدتـــي

ومن ثم قمنا للعشاء. وفي تمام الساعة الحادية عشرة مساء ودعنا السيد الأستاذ عمر أبو ريشة، لأنه سوف يسافر غدًا في الصباح الباكر إلى الهند، فودعته بحرارة وقلت إنني سأراك في الهند إن شاء الله.

وجلسنا نتجاذب أطراف الحديث وقد أثر فيَّ حديثُ عمر تأثيرا بالغًا وشعره الرصين القوي وإلقاؤه الجميل، إلى أن انفض سامرنا وذهب كل إلى سبيله يلفه الليل في عباءته السوداء.

☆☆☆☆

(الحلقة الثانية):

على أن الإجابة ليست عسيرة إجمالاً بالنسبة لكل الذين يتابعون الحركة الأدبية في عالمنا العربي، ولكنها غير مطاوعة تفصيلاً، ولست الوحيد الذي يحس المرارة وهو يطالب بالإدلاء بشهادة أمام كل الناس عن قضية كهذه. وبكثير من الصبر والجلد يقتحم المعنيون غمار الإجابة ثم لا نلبث أن نعيد السؤال نفسه.. أين يقع عطاؤنا كأدباء من مسيرتنا كشعب؟

لقد فرغنا منذ زمن بعيد من دفن الأفكار القائلة بأن الأدب ترف فكري، يعيش في رؤوس المنعمين أو الحالمين بالنعمة وينساب من بين أناملهم كلمات حريرية مضيئة تؤنسهم وتضفي متعًا إلى متعة الكؤوس والقيان، دفنّا هذه الأفكار منذ وجدنا أنفسنا نلهث وراء إنسانيتنا حشودا إثر حشود في هجير البحث القاسي عن وجودنا كبشر، وبقيت الطاقات الفكرية تبدع وتعطي غير بخيلة ولا مانعة ولكن ماذا كان العطاء بعد أن اختلفت الأدوات بأيدينا؟

لا شك أن الظروف الشاذة في بلادنا العربية كانت تجد من يحميها ويدافع عنها فالتتريك على العهد العثماني والانتداب والحماية فيما بعد والأحلاف والارتباطات الواقفة بوجه الاستقلال والتحرر كل هذه المظاهر كانت لا تحرم من قوة ضاربة تدافع عنها بينما لا يجد شعبنا إلا صبره وأساليبه الخاصة في الرفض والاستنكار وكان الأدب واحدًا من تلك الأساليب، فاختلاف أدوات الأديب بين ما كان يحتاج عمله في أمسه المتخدر المشلول وبين ما يريد عمله اليوم كجزء

متحرك نشط في ماكنة الشعب ليس اختلافًا في الكلمات والتعابير كان يضع مكان كل كلمة ناعمة كلمة وبرية أو مكان كل تعبير خيالي تعبيرًا فيه رائحة التراب والدماء. ليس هذا تغييرًا في الأدوات بل جهل في استعمالها. الحقيقة أن الأديب واجه أزمة التغيير الوظيفي لأدواته ذاتها فالكلمة الناعمة نفسها قادرة على الاستجابة للإحساس الجديد والخيال المترف نفسه قادر على تجسيد المأساة التي نعيشها بإدراكنا الجديد، وعندما استعد الأديب لسكب طاقاته في قالب الحاجة الاجتماعية وتذويب البلورات الذاتية البحتة والتخلص منها. عندما استعد لتسليم عطائه سلاحًا كفوءًا بيد شعبه وقف حماة الأوضاع الشاذة ليصادروا منه هذا السلاح.. وبدأت المعركة وكسب العدو كثيرًا من الأقلام والطاقات.. وكسب الشعب مثلها وأكثر.

وإذا كنا لم نشهد إلى الآن مسايرة ومعايشة أكيدتين بين ما يعطيه أدباؤنا وبين ما نحتاجه في كفاحنا ضد أعداء وجودنا كمسلمين وعرب فهذه الحقيقة تعود في نسبها إلى أبوين غير شرعيين هما:

١ - تخلف الأديب عن استيعاب وتمثل واقعه كعضو فعال في مجتمعه وبالتالي انخفاض شعوره بالمسؤولية التاريخية التي يتحملها هو دون سواه.

٢ - خوف الأديب على مصالحه اليومية كعمله ومركزه في المجتمعات التي تتعاقب فيها المفاهيم السياسية المختلفة والمتضاربة على كراسي الحكم بين يوم وآخر.

ومهما تكن التعقيبات على ذلك فإننا وباعتراف كافة الاتجاهات السياسية والفكرية في بلادنا العربية ندخل طورًا جديدًا وخطيرًا لا مجال فيه للمناظرات والجدل وكل الذي يجب عمله الآن هو تقريب المسافة بين الأدب كعطاء وسلاح وبين المعركة التي يخوضها شعبنا العربي من أجل أرضه وسيادته.

إن رسالة الأدب الواعي اليوم ليست أقل خطرًا وأهمية من كافة القوى الزاحفة لمحو الضلال والعدوان من بلادنا المغتصبة وكل كلمة يكتبها أديب عربي في مثل هذه الظروف يجب أن تكون متفجرة في رؤوس أعدائه مغيرة فعالة في مجرى الأحداث التي تفرض علينا فرضًا.

وليكن اتجاه العمل الأدبي في ظروفنا الراهنة هادفا إلى فعلين متوازيين مؤثرين تأثيرًا مباشرًا في المفاهيم التي خلفتها الحرب الأخيرة لدى الجماهير وموجهين قويين نحو حقائق الموقف دون فبركة ولا تزويق فإن شعبنا لا يعوزه الاندفاع العاطفي نحو قضيته ولكنه محتاج إلى تعميق الإدراك لهذه القضية وأبعادها والفعلان هما:

١ - إسقاط كافة العقبات والموانع التي وضعتها الدعاية المعادية أثناء وبعد الحرب في طريق الثقة والطموح العربي وذلك بالتركيز الصادق الصريح على كشف جوانب الذعر والخوف في صفوف الأعداء وصانعي أمجادهم، وكلما كانت الدقة والمنطق السليم سائدين في هذا الاتجاه كلما نجح العمل الأدبي أكثر في القضاء على اليأس عند الجماهير وأعانها على تلمس المستقبل المشرق الذي حاول العدو طمسه بدخان المدافع وكثافة الطائرات.

٢ - التدريب الفكري والنفسي المستمر على مواجهة جريئة للموقف الذي يجب أن نبادر إليه نحن لا العدو وفي هذا الاتجاه يجب أن يهز العمل الأدبي بإخلاص وصدق أيضًا كافة أوجه القوة الهائلة التي في معسكرنا بحيث يقف المواطن شامخًا بإيمانه بنفسه وقدرته وعدالة قضيته مستندًا إلى ملايينه المائة وطاقاته الطبيعية التي وهبه الله إياها في أرضه وماله وكلما نجح العمل الأدبي في إعطاء هذا الجانب ما يستحقه من أهمية كلما اشتد تماسك الصف وزاد عنادًا وتمردًا على الأعداء وبالتالي زاد دنوًّا من يوم النصر.

وهكذا فإن الأدب اليوم يتحمل أكثر من أي وقت مضى مسؤولية الجدية في عطائه والتجمع في مصب واحد جارف.

وتفرق السمار في تلك الليلة، وأخذت أعد العدة بعد ذلك للسفر إلى الهند وحان وقت السفر وحزمت حقائبي وتوجهت إلى المطار. وما هي إلا دقائق قليلة حتى وجدت نفسي على متن الطائرة وهي تخترق الغيوم، هادرة ممزقة سكون الليل الأشم وهنا أسلمت نفسي للاسترخاء علَّني أستطيع النوم بعض الوقت.

وهبطت الطائرة في مطار نيودلهي فحمدت الله على السلامة ونزلت وإذا بي أراني محاطًا بشلة من الأصدقاء ومن الزملاء السفراء وكان عمر أبو ريشة قد شغل بعض الشيء ولم يتمكن من المجيء إلى المطار. وعندما ذهبت إلى مقر السفارة الكويتية وطفت بمكاتبها.. ذهبت إلى حجرة النوم لأرتاح قليلاً من عناء السفر.

وفي المساء رن جرس التليفون وإذا به الأستاذ عمر أبو ريشة. يريد أن يأتي لزيارتي فرحبت به وما هي إلا دقائق قليلة حتى جاء الأستاذ عمر أبو ريشة. وبعد السلام والمجاملات قال إنني كنت في الصباح مشغولاً بوزارة الخارجية ولم أتمكن من الخروج إلى المطار لاستقبالك والآن أهلاً وسهلاً بك في الهند. إنني سأكون تحت تصرفك، وخبرتي في الهند رهن إشارتك. قال هذا عمر فشعرت بأنني فعلاً بجنب أخ عزيز فشكرته.

وبعد ذلك أخذنا نتبادل أطراف الحديث، فحدثني كثيرًا عن الهند. وعن صداقته الشخصية بالراحل العظيم نهرو، وأن له كثيرًا من الأصدقاء من الشخصيات الكبيرة.

وسوف يعرفني عليهم في المستقبل القريب، فأعجبت به أيما إعجاب وحمدت الله على أنني تعرفت عليه. وثمة قال دعنا نذهب للعشاء خارج الأوتيل. وذهبنا

لتناول العشاء. وكنا ثلاثة أشخاص: الأستاذ سليمان أبو غوش، والأستاذ عمر أبو ريشة، وأنا.

ومن المعروف عن الأستاذ سليمان أبو غوش أنه مرح حاضر البديهة سريع النكتة واسع الأفق.. وبدأنا الحديث وبدا الأستاذ سليمان يروي النكت التي تجري على لسانه وما تحويه الجلسة. وهنا رأينا الأستاذ عمر أبو ريشة يفكر طويلاً ثم ينطلق بالضحك على النكتة الأولى، بينما الأستاذ أبو غوش قد انتهى من حكاية النكتة الثانية أو الثالثة. وهنا سألته ممازحًا ألم تفهم النكتة الأولى يا عمر بك؟ فقال أرجو معذرتي لأنني بطيء الفهم في النكت. والأستاذ سليمان بعيد الغور في هذا الميدان. ومن هنا انطلقنا بتلك الجلسة انطلاقة الأحباب الذين لا تكلف بينهم. وأضفى الأستاذ سليمان على تلك الجلسة جوًّا من المرح. ومن هنا لمست من الأستاذ عمر أبو ريشة كل الدلائل التي تبشر بالخير لازدهار علاقتنا ومن ثم أخذت تزداد أخوتنا رسوخًا. فعرفت من عمر أنه كان تلميذًا في الجامعة الأمريكية ببيروت وتخرج فيها ثم ذهب إلى انجلترا. ومكث سنتين للتخصص في علم الكيمياء. وعندما أنهى دراسته رجع، واتجه للأدب وبرز فيه وهو يجيد عدة لغات كتابة وقراءة، منها: اللغة الفرنسية، اللغة الإنجليزية، اللغة الألمانية، الأدب البرازيلي والبرتغالي وقد حصل على إكليل الغار من المجتمعين ١٩٥٢.

وقد نشر من مؤلفاته: مسرحية الطوفان – شعر – من عمر أبو ريشة – ذي قار – مسرحية عذاب.

أما الكتب التي لم تنشر بعد فهي: الملاحم أيام العرب في الجاهلية والإسلام – تاج محل – كاجوراو – نساء – بيت وبيتان – مذكرات عمر أبو ريشة – السيد السفير.

أما الآن وقد عرفنا عن الأستاذ عمر أبو ريشة بأن تخصصه علميًّا، فكيف حدث واتجه إلى الأدب فبرز به. هذا ما أريد أن أتكلم عنه في الحلقات القادمة.

أما الآن فإنني أريد أن أعطي القارئ الكريم نبذة عن أخلاق عمر أبو ريشة.

عندما يطالعك عمر فإنك حتمًا ترى فيه الإنسان الحق، الإنسان الشهم الكريم، لن تدل ملامحه على ذلك، فيه الوداعة والطيبة دونما ابتذال، فيه القوة والعنفوان دونما تعجرف أو تكبر، شامخ على من يدعي الشموخ، بسيط متواضع مع البسطاء من الناس، يحب الناس وتستهويه المواقف الإنسانية ويضحي لأجلها من ماله رفعته ووقته.

وإنني أسوق إليكم حادثة بسيطة تدل على ما لهذا الرجل من شهامة وكرم.

حدث أن أحد السفراء اتهم خادميه بسرقة وسلمهما للشرطة، وقد عرف عمر أبو ريشة عن الحادث، وبما أنه يعرفهما شخصيًّا لأنهما سبق وأن خدما عند عمر أبو ريشة مدة طويلة، عندما كان سفيرًا لسوريا في الهند قبل الوحدة، لهذا ذهب عمر أبو ريشة للسفير يتوسط لهما لإخراجهما من السجن. فرفض ذلك السفير إخراجهما. وهنا قال عمر إنني مستعد لأن أدفع لك المبلغ الذي اتهمتهما به على أن تخرجهما من السجن قبل المحاكمة فرفض أيضًا. فلم يكن من عمر أبو ريشة إلا أن طلب من أحد أصدقائه في وزارة الخارجية الهندية التوسط لإخراجهما من السجن تحت كفالته. وفعلاً قد تم ذلك. وذهب الخادمان ليشكرا السيد عمر أبوريشة وسألهما عن حاجتهما للمبلغ الذي سوف يدفع للمحامي بالنسبة للقضية. فسلمهما ذلك المبلغ من جيبه الخاص.

وحادثة أخرى كادت تعصف ببقايا الحب للإنسانية في قلبه الكبير. كان عمر سفيرًا لسوريا في البرازيل فتعرف عليه أحد الأدباء هناك وهو من أصل سوري. وهو خطيب مفوه وزوجته كانت أستاذة في إحدى الجامعات هناك. فاحتضنه عمر أبو ريشة، أفرد له في بيته غرفة خاصة فأقام هذا الرجل في بيت عمر مدة سنتين وكان يصرف عليه من جيبه الخاص. وعندما حان موعد انتقال عمر أبوريشة حزم

حقائبه وبقيت سيارته التي تساوي في ذلك الوقت ١٥٠٠٠ خمسة عشر ألف دولار سلمها له ليبيعها ثم يحول ثمنها لعمر أبو ريشة عندما يطلب المبلغ منه. وسافر عمر وباع صاحبه السيارة، فطالبه عمر بتحويل المبلغ ولم يحوله وقد مضى على هذه الحادثة الآن ما لا يقل عن ١٧ سنة، وفي الواقع أن هذه الحادثة كادت أن تعصف بجوانب الإنسانية في قلبه الكبير، وأراد أن يكفر بالقيم الأخلاقية عند الإنسان وأنه يجب أن لا يكون طيبًا رحيمًا مع الناس. وقد علقت هذه الفكرة مدة طويلة فأصبح في مد وجزر وصراع داخلي عنيف. بين قوى الشر وقوى الخير في نفسه، وزادت حيرته عندما مرض ابنه شافع بشلل الأطفال، وكان عمر في ذلك الوقت في ضائقة مادية، وحدث صدفة أن سمع أحد أصدقائه في الأرجنتين بأن ابن عمر أبو ريشة مصاب بشلل الأطفال وأن عمر يمر بضائقة مادية وأن عليه أن ينقذ ابنه من هذا المرض، فأرسل ذلك الصديق رسالة إلى عمر أبو ريشة وداخلها شيكين، شيك بخمسة آلاف دولار أمريكي، وشيك بالإسترليني مفتوح لأي مبلغ يريده عمر. ومن هنا بدأت قوى الخير في نفسه تتغلب فعاد عمر إلى طبيعته السمحة وعالج ابنه وشفى والحمد لله، فعادت تلك الابتسامة تتربع على شفاهه وعادت نفسه الطيبة المعطاء تبذل الخير وتغرس جذوره في قلوب محبيه وعادت ليالي الأنس في حياته فأصبحت القوافي تتراقص ممراحة على شفتيه، فكانت مساء الخير.

مساء الخير

كاد الليل يسحب ستره عنا
وما زلنا نهر الشوق أن أغفى أو استاني
فلا أكبادنا تروي ولا أقداحنا تفنى
ولكن طالما خفنا من العذال ما خفنا

مساء الخير

خلي الجفن يلقي إلفه الجفنا

وطوفي في نعيم الحليم من مغنى إلى مغنى

ولفي بِيض أطيافي على أهدابك الوسنى

مساء الخير

هذي قبلة عجلى فما أهنا

وهذي ضمة أخرى فما أشفى وما أحنى

أامضي؟ من يطيق البعد عن فردوسه الأسنى؟

وقيم نقيم للعذال يا حوريتي وزنا

ليات الفجر ولينقل حكاية حبنا منّا

☆☆☆☆

(الحلقة الثالثة):

لقد عرفنا من اتجاه الأستاذ عمر أبو ريشة أثناء حياته الدراسية بأن اتجاهه كان اتجاهًا علميًّا. ولنقف بعض الوقت عند هذه الكلمة، ونقول هل أن اتجاهه هذا قد أثر في شعره؟ وهل أن في شعره العلم والخيال، خيال الشاعر مدعمًا بالنظريات العلمية؟ هذا ما أريد أن أتحدث عنه، في الصورة في شعره.

إننا كمجموعة بشرية ندب على هذه الأرض نسعى ونختلف في أوديتها وشعابها، قد هيأتنا الحياة لأداء أعمال مختلفة يختلف كل واحد منا عن الآخر في أداء رسالته. فهناك العالم والعامل والصحفي والطبيب والكاتب والمهندس والتاجر والفلاح، وغيرهم من أبناء هذه الأرض، كلهم يحسون ويتأملون ويتألمون، وكل واحد منهم يستطيع أن يصور إحساسه بالدرجة التي هيأته له الطبيعة من حساسية في التلمس ورهافة في الحس والشعور، أو تبلد في الفكر وغلاظة في القلب، فلو

وضعت أناسًا مختلفين كل الاختلاف في مكان واحدة وجعلتهم يشاهدون حادثة واحدة ولنحدد قولنا في مشاهدة الجمال، الجمال بصوره العديدة، كجمال الطبيعة، من جبال شاهقة وسهول فسيحة، وأشجار سامقة وارفة وأودية عميقة، وبلابل تغرد على الأفنان، وخرير مياه على صخور الوادي الجميل، وغزال شاردة لعوب جميلة القد ممشوقة القوام يكمن في عينيها السحر وفي أهدابها سهام الحب الطائشة وفي إحداقها ظمأ للحب، وفي أعطافها النشوة السادرة والفتنة السبوح.

نرى بعد ذلك أنه لو أراد أن يصف كل منهم هذا المنظر وما يبعثه في نفسه، لنظر إليه كل بمنظاره الخاص فنجد لهذا المنظر صورًا مختلفة. منهم من أخذ يصفه وقد كانت نفسه متعبة، مثقل التفكير قد هده الألم وأمضه الإعياء فجاءت تلك الصورة بشعة تعكس نفس صاحبها عليها فتجدها مهلهلة ممزقة.

وأما الثاني الذي يريد أن يغالب في نفسه الألم فقد تجد في زوايا تلك الصورة بعض ما أوحته تلك اللوحة الرائعة، فيها الجمالي وفيها الألم يصطرعان.

وأما الثالث فقد نظر إليها بعين تختلف كل الاختلاف عن عيني صاحبيه فتجده قد صور تلك الصورة وأضفى عليها من خياله المجنح ما قد يعجز غيره عن رؤيته في تلك الصورة الرائعة، وهنا يكون الإبداع في التصوير بحيث لا تملك نفسك إلا أن تقف مكبرًا تلك الروح الخلاقة وتلك النفسية المجنحة التي هي عمر أبو ريشة.

إننا قد نرى هذه الصور الرائعة الخلابة ونحاول أن نطلق لخيالنا العنان في التصوير، غير أننا نرجع بخيالنا عجز من أن نصل إلى خياله الواسع الرحيب فنحاول أن نجتر بعض ما قل في الطبيعة ولكن خياله يعود وقد أعطى للطبيعة معنى آخر غير ما عرفناه نحن، ولنأت بمثل على ذلك قصيدته «إيمان»:

فـــراشـــةٌ قـــالـــت لأخـــــتٍ لـهـا

مـــا أبـــهـــجَ الـــكـــونَ ومـــا أسـنـى

لـكـنـنـي يـا أخـتُ فـي حـيـرةٍ
مـن أمْـرهِ سـرعـانَ مـا يـفـنـى
رفـيـقـةَ الـعـمـرِ لـنـا يـومـنـا
فَـلْـنَـجْـنِ مـن نـعـمـاهُ مـا يـجـنـى
لا تـسـألـي عـن غـدنـا ربمـا
أيـقـظْـتِ مـن أشـبـاحـهِ الـوسـنـى

في هذه القصيدة القصيرة صور لنا الأستاذ عمر أبو ريشة جمال الطبيعة ومدى التفاؤل عند الفراشة التي ترى أن الوجود وهذا الجمال الذي نعشقه زائلان وهي باقية لذلك فلتأخذ ما تستطيع من هذه النعمة الموفورة.

إنه لم يقل مباشرة أن عمر الفراشة قصير وقصير جدا، ولكنه أراد أن يكون أبعد من أن يدانيه آخر في تصوير هذا الجمال الحق في الطبيعة البكر بالنسبة للفراشة الحانية الحادبة على الزهر والخضرة المائجة لتجني من يوميها وتنسى غدها، والصورة هنا في هذه القصيدة هي تفاؤل الفراشة بالرغم من حياتها القصيرة لإيمانها الراسخ بأنها باقية وهذا الجمال الذي تتمتع به عرضة للزوال، فضرب في هذين البيتين منتهى التفاؤل في هذه الحياة.

وتتمة هذه الصورة الجميلة هو تفاؤل الفراشة الثانية عندما قالت لها:

رفـيـقـةَ الـعـمـر لـنـا يـومـنـا
فَـلْـنـجـنِ مـن نـعـماه مـا يـجـنـى
لا تـسـألـي عـن غـدنـا ربمـا
أيـقـظـتِ مـن أشـبـاحـه الـوسـنـى

والأستاذ عمر قد عبر في هذه القصيدة عن صدق نظرته التفاؤلية للحياة، والفراشة جميلة ولكنها ضعيفة تحيط بها المخاطر من كل جانب لهذا

لم يكن الشاعر قاسيًا عليها، بل أطلق لها العنان لتتعرف على هذا الكون الذي عجزت عن أن تعرف بعضًا منه، وهنا أسبغ عليها شاعرنا من خياله فكانت هذه الصورة الرائعة.

وهناك العديد من قصائده فيها من الصور الرائعة الشيء الكبير، ولعلَّني هنا أسوق هذه الحادثة مدللاً على صدق تعبيره وجمال الصورة في شعره.

التقى شاعرنا عمر أبو ريشة منذ زمن بعي بفتاة جميلة جذابة استهواه جمالها وحديثها، فكانت الصداقة وكان انطلاق الخيال المجنح فقال ما قال فيها من قصائد، وشاء القدر أن يراها مرة ثانية بعد خمسة عشر عامًا، وإذا تلك الصورة الرائعة وذلك الجمال الفتان قد هده الألم وأمضه العياء فطوح بذبالة شبابها فاقتعدت الفراش. وثمة ساور شاعرنا الكبير الخوف، وتسرب الألم إلى نفسه، وغادرها وهو يدمدم لما أصابه من ذهول فأخذ يسأل نفسه، أحقًّا هذا الشبح الذي رأيته الآن هو نفس ذلك الجمال الرائع؟ أحقًّا هذه المومياء هي التي استهواني جمالها فجنح خيالي يوما ما؟ لا، لا، لا. وهنا وعندما رجع إلى البيت وجد تمثال فينوس ماثلاً أمامه – والشاعر عمر يحب جمع التحف الثمينة – فأخذ يقلب تمثال فينوس فتضاربت في خياله صورتان، صورة الجمال الفاني في الجسد وصورة الجمال الخالد في الحجر فقال:

حسناء هذي دميةٌ منحوتةٌ مَن مرمرِ
طَلَعتْ على الدنيا طلوْعَ السّاخر المستهترِ
ومشت إلى حرم الخلود على رقابِ الأعْصُرِ
عريانةٌ، سكرَ الخيالُ بعريها المتكبرِ
أبدًا ممتعةٌ بينبوع الصّبا المتفجّر
نَرنو إليها في وجومِ الحالم المستفسرِ
والطّرفُ بين مُنَقّلٍ في سِحرها ومُسَمَّرِ

وشّـى بها إبداعُ ناحتِها الجمالَ العبقري
ومضـى وبنتُ رؤاه لم تكبـرْ ولـم تتغيّرِ
حسنـاءُ، ما أقسـى فُجاءات الزمانِ الأزورِ
أخشـى تموتُ رؤاي أن تتغيّري فَتحَجَّري

هنا في هذه القصيدة بعض الأبيات كديباجة ومدخل واستعداد لما يريد أن يقوله الشاعر والبيت الأخير قد بلغ بروعته مرتبة عالية حينما قال:

أخشى تموتُ رؤاي أن تتغيري فتحجَّري

ومعنى هذا أنه يخشى أن رؤاه وأحلامه تموت إذا ما رأى حبيبته التي طالما جنحت فيه الحرف الحنون وأضرمت نار الشوق في قلبه، يراها وهي تقاسي الألم وقد فارقها الشباب ونأى عنها الجمال وأطاحت بذبالتها ريح المرض العاتية فبدلت إلى شبح من الأشباح، لهذا قد تضاربت – كما قلت – في خياله صورتان، صورة الجمال الفاني في الجسد وصورة الجمال الخالد في الحجر. وهنا وفي هذا التمثال أراد أن يتلمس الجمال في تقاسيمه فيتذكر حبيبته، وقد كانت مبعث وحيه وإلهامه تخطر في تيه ودلال لهذا فضل أن يرى حبيبته من الحجر منحوتة، لا أن يراها وبقايا الحياة تدب في شرايينها، لذلك فضل أن يبدل تلك الصورة التي جعل لها إطارًا ذهبيًّا في قلبه، فينزعها ليرى تلك المأساة الكبرى، ومن هنا برزت هذه الصورة في قصيدته رائعة حقًّا، إذ لم يسبقه شاعر لخلق مثل هذه الصورة.

والصورة هنا هو البيت الأخير من القصيدة، وهو:

أخشى تموت رؤاي أن تتغيري فتحجري

إن عمر أبو ريشة لا تهمه الديباجة ولا الألفاظ ولا الكلمات المجنحة بقدر ما تهمه الصورة والمعنى في شعره.

وأما ما قلته في بداية هذا الحديث عن تأثير العلم في شعره فأود أن أورد هذه القصيدة ليطلع عليها القارئ الكريم وهي بعنوان «طهر»:

أَلفيتُهَا ساهمةً شاردةً تأمّلا
طيفٌ على أهدابها كسّرها تنقُّلا
شقّ وشاح فجرها خميلةً وجدولا
وماج فيها رعشةً حرَّى وشوقًا مُنزلا
ناديتُهَا فالتفتتْ نهدًا وشَعرا مرسلا
واللحظ في ذهولهِ مغرورق تملْمُلا
طوّقتها يا للشذى مطوّقًا مُقبّلا
فما انثنتُ حائرةً ولا رَنتْ تدلّلا
كأنها في طهرها أطهرُ من أن تخجلا!

لقد درج الشعراء والأدباء والكتاب على وصف حمرة الخدود عندما تلتقي العيون بالخفر والحياء والخجل ولكن عمر أبو ريشة لم يسلِّم بهذه النظرية، بل عزاها إلى تفاعل عدة عوامل في الجسم منها الرغبة والخوف، والممانعة والاستسلام، كل هذه العوامل أدت إلى ازدياد في ضربات القلب واضطراب في الدورة الدموية فقذف القلب بكثير من الدم إلى الوجه، فكان تورد الوجنتين، ولم يشر في قصيدته عن تضرج وجنتيها خفرًا وحياء، وغنما قال:

فما انثنتْ حائرةً ولا رنت تدلّلا
كأنها في طهرِها أطهرُ من أن تخجلا

هنا يتبين لنا أن شاعرنا الكبير له في هذا الميدان جولات وصولات لا يتسع المقام لذكرها جميعها لذلك أكتفي في هذه الحلقة بهذا القدر وإلى حلقات أخرى نبرز فيها نواحٍ أخرى من حياة شاعرنا لكبير عمر أبو ريشة.

****

٣ - المرأة في شعر عمر أبو ريشة
نجمة إدريس[١]

ما يكاد يعلو صوت شاعر ما في أذني حتى أجد نفسي أبحث عن ذلك السر الكامن خلف النفحات الشعرية. تُرى: ما الذي يحركها؟ متى تمتلئ بالإيحاء والخيال المجنح ومتى تتحجر وتختنق؟.. والشاعر.. تلك النفس الواسعة المتداخلة الفوّراة.. ما مدى إحساسنا به وبعواطفه وأحاسيسه تلك التي تترقرق وتتماوج وتعصف وتهدأ وتثور. والشعر.. كيف نرى الشعر؟ وما أول إحساس يجتاح نفوسنا عند سماع هذه الكلمة؟ ألا نحس بها تحمل لنا معاني الرقة والانعطاف والرنين الموسيقي الحالم.. معان متخفية سارّة تتراقص وتتلوى مشيرة من بعيد إلى مخلوقة عجيبة ترقد في أعماق كل شاعر.. تلك هي المرأة.

إن وجود المرأة في أعماق كل شاعر شيء بديهي، ولكن الشعراء يختلفون في كيفية انتشالها من تلك الأعماق الدفينة وجعلها تطفو على السطح سابحة أمام أعينهم مستسلمة لمد عواطفهم وجزرها، لهدوئها وصخبها، لسموها وتدينها.

---

(١) الشاعرة نجمة عبدالله إدريس (الكويت).
- ولدت عام ١٩٥٣ في الكويت.
- ليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة الكويت ١٩٧٦، ودكتوراه من جامعة لندن ١٩٨٧.
- مدرسة بقسم اللغة العربية بجامعة الكويت منذ عام ١٩٨٧.
- دواوينها الشعرية: الإنسان الصغير ١٩٩٨ - مجرة الماء ٢٠٠٠ - طقوس الاغتسال والولادة (قصائد نثرية) ١٩٩٨.
- مؤلفاتها: الأجنحة والشمس (دراسة تحليلية حول القصة الكويتية).
- المقال السابق منقول بنصه عن مجلة البيان (التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت) - ديسمبر ١٩٧٦ - ولهذا يعد من الدراسات المبكرة جدًّا عن المرأة في شعر أبو ريشة.

وعمر أبو ريشة.. كيف انتشل حواءه من أعماقه؟.. وكيف كانت سباحتها في بحر عواطفه؟.

أشعر بأني أتجاوز هنا في استعمال كلمة «عواطفه» منسوبة إلى المرأة في حياة عمر أبو ريشة، لأن كلمة «العواطف» قد توحي بذلك الإحساس الروحاني العميق الذي يسيطر على كل خلجة في النفس الإنسانية وما استطاع أبو ريشة أن ينفذ إلى لباب ذلك الإحساس ولم يعرف عنه غير غلاف خارجي. فشاعرنا لم يكن يشعر بالمرأة، إلا كما يشعر الإنسان الذي يمر أمام مجموعة من اللوحات المعروضة التي لا تنال منه سوى نظرات سطحية خاطفة، وعندما يسأل عن رأيه في تلك اللوحات يبدأ بالوصف أطرها فيقول بأن هذا جميل وذلك مزخرف وثالث شاحب ورابع مكسر عتيق. إن عمر أبو ريشة لم يعرف المرأة كمخلوق يستحق أن يُعرف وأن تُسبر أغواره.. هي في نظره مجرد تمثال يتحسسه بلذة سطحية ولا يهمه أن يعرف من أي مادة صنع، وقد يركله بقدمه ثم يوليه ظهره ويمضي باحثًا عن تمثال آخر. إذن يمكننا بسهولة أن نشعر بأنه لو توجد في حياة الشاعر تلك المرأة التي تستطيع أن تزرع في نفسه ذلك الإحساس الروحاني الحقيقي الذي ينأى به عن دنيا المتع الحسية المحضة ويبعث في وجدانه شيئًا من الحرارة والصدق.. ويمكننا أن نتلمس ذلك البرود العاطفي في العديد من قصائده.

يقول:

عـــــودي، كـمـــا جـــئـــتِ طـيـفـاً
مـــن راحـــــــةِ الخـــيـــرِ أرحـــــمْ
أَخِـــفْـــــــــتِ أن أتجـنَّـــــى
عـــلـــى هـــــــــــواكِ وأنـــــدم

لا يـــا أعـــــــزُّ وأغـلـــــــى
مـــا فـــي الحـــيـــاةِ وأكـــــرمْ
إنِّـــــــي لأَعْـــجَـــــــزُ مِـــن أنْ
أخـــــــــافَ أو أتـــــألَّـــــمْ!!

هكذا بكل برود يكنس كل امرأة من طريقه ويلقي وراءها بهذه الأبيات التي يتلفظ بها من طرف أنفه.. أبيات نحسّ بها لذعة التهكم.. حتى كلمتا «يا أعز وأغلى» اللتان توحيان بالرقة والحنان نجدهما هنا مشحونتين بالسخرية القارصة، ثم يبلغ الكبرياء ذروته حين يعلن بأنه غير قادر على الإحساس بالخوف أو الألم من أجلها.

ويقول في موضع آخر:

حـــكـــايـــةُ حـــبِّـــنـــا خُـــتِـــمـــــتْ
فـــمـــا أشـــجـــى ومـــــا أقـــسـى
جـــمـــيـــلٌ مـــنـــكِ أنْ تـــعـفـي
وأجـــــمـــــلُ مـــنـــه أنْ أنـــسـى

هنا نجده قد تلطف قليلاً وابتعد عن أسلوب السخرية اللاذعة ورغم ذلك فالبيتان جامدان باردان وبعيدان جدًّا عن الدق العاطفي. فهو هنا ينهي قصة حب مرت به كما ينهي غيرها من عشرات القصص حتى قوله: «ما أشجى وما أقسى» لم يستطع أن يحمله ذرة واحدة من الإحساس بالندم واللوعة والحرقة مثل ما نجده عند غيره من الشعراء المحبين المتدلهين.

ويجدر بنا قبل أن نحكم على مكانة المرأة في نفس شاعرنا أن نتعرف على النماذج النسائية التي كان يلتقي بها وأن نتعرف أيضًا على تلك الأوساط التي تتيح

له مثل هذه اللقاءات، فشاعرنا كان كثير التنقل والتجوال في أنحاء الدنيا وهو في كل بقعة وفي كل درب له رفيقة تغدق عليه بحرًا من المتع الحسية العاجلة. وهذا النمط من النساء كان يترك في نفس الشاعر إحساسًا بوضاعتهن وتدنيهن ولعله لهذا السبب لم يترك لهن مكانًا في قلبه.

يقول في إحداهن:

اشـــربـي! اشـــربـي بـقـايـا خـمـورٍ
أَسـأرتْـهـا يـدُ الأسـى فـي إنـائـي
اشـــربـي وارقـصـي وغـنِّـي وهـزِّي
مـزهـرَ الـلـهـو فـي يـدِ الإغـراء
اشـــربـي وانـضـحـي الـلـذائـذَ حـتـى
تـتـــولاكِ رعـشـــةُ الإعـيـاء
أتـخـافـيَن؟ أقْـدِمِـي.. لا تـخـافـي
أقـدِمـي وانـفـضِـي بـقـايـا الحـيـاء
إنّ هـذي الـعـروقَ فـي جسمك البَضْـ
ـضِ أنـابـيـبُ شـهـوةٍ لا دمـاءِ

من هذه الأبيات نرى نوعية تلك المرأة التي لم تكن تساوي شيئًا في نظر الشاعر.. إنها مجرد لعبة فارغة يلهو بها متى أراد ويكسرها متى أراد.

وإزاء هذا الإحساس بتفاهة تلك المخلوقة يستشعر نوعًا من كبرياء الذات وشيئًا من الغرور.. فهي لا شيء بالقياس إليه.. بل إن هذه النماذج من النساء اللواتي لم يكن يجد عندهن ما يحرك عواطفه وينقي وجدانه، هؤلاء النسوة لم يستطعن أن يطاولنه في عليائه، ولم يتمكن من مساواته في عزة نفسه وسمو ذاته، فهو رغم احتكاكه بهن إلا أنه يظل دائمًا أرفع منهن وأسمى.. يقول:

شـــــاردٌ فـــي عـــالـمٍ فـــوق مـدى

كـل ظـــنٍّ.. ذاك مـا قـلـت لـصـحـبـكْ

لـم تـقـولـي الـصـدقَ.. أو.. بـالـغـتِ في

مـا تـــراءى لـك مـن بُـعـــدي وقُـربـك

خـطـــــوةٌ واحـــــــدةٌ أهـبـطـهـــا

تـلـمـس الأرضَ.. وتـلـقـيـنـي بـدربـك

ذاك دأْبِـــــي كـلّـمـــا اشـتـقـتُ إلـى

مـتـعـةِ الـغـفـلـة أو.. مـتـعـة حـبّـك!!

لننظر إلى قوله: «بعدي وقربك» لنرى بأن ما قصده هو «علوي وتدنيك»، وهو ينكر بأنه من أصحاب الخيال والتحليق ويرى بأنها مبالغة فيما قالت، ثم يفسر السبب في ذلك وهو شعورها بأنه أكثر منها سموًّا ورفعة.. فها هو يرى بأنها شيء هابط دنيء حين يقول:

خـطـــــوة واحـــــــدة أهـبـطـهـا

تـلـمـس الأرض.. وتـلـقـيـنـي بـدربـك

فهو في السماء وهي في الأرض ثم هو لا يهبط من عالمه العلوي إلا إذا أراد أن يستمتع بحبها، فحبها متعة عاجلة لا تحتاج إلى التحليق:

ذاك دأبـــي كـلـمـا اشـتـقـت إلـى

مـتـعـة الـغـفـلـة أو.. مـتـعـة حبك

وهناك ملامح أخرى في شعر عمر أبو ريشة لعلها امتداد حتمي لما سبق أن ذكرناه، فهو يرى بأن النساء لا يحببنه لذاته وإنما غرضهن الوحيد أن يذكرهن في شعره حتى يضمنّ الخلودَ والمجد.. ومهما أظهرن له من المودة فإن ذلك لا يعدو أن يكون تمثيلاً زائفًا يحسه بوضوح.. يقول:

أحببتني؟ أحببتِ أن تلعبي
وتسحبي الذيلَ على الكوكبِ
وتسمعي نَجواكِ مخضَلّةً
على شفاهِ الزمن الأشيب
أمنيةٌ، أدركتِها فاغرفي
ما شئتِ من نعمائِها واشربي
وقلْتِ أهواكَ، فلم يختلجْ
شوقًا إلى الكأس فمُ المتعب
عفوَ الهوى، لا تجرحي كِبرَهُ
وكِبرَ هذا الوترِ المطرب
إني لتشقيني الدموعُ التي
تخفينَ فيها بسمةَ المأرب
يكفيكِ يا حسناءُ أن تشتفي
مني وأن أملي وأن تكتبي

لننظر إلى قوله: «عفو الهوى لا تجرحي كبره» لنرى إحساسه بأن العاطفة السامية لا يمكن أن يجدها عند واحدة من اللواتي كان يلقاهن وهو لذلك يتولاه إحساس خاطف بالشقاء يومض بين حين وأخر عندما يتمثل له المأرب التافه وراء ذلك النفاق العاطفي الذي لم يكن يتخطى جدار شعوره. وفي موضع آخر:

أردتِ، فَنِلتِ ما أمّلْـ
ـتِ من عزِّي ومن مجدي
فأنتِ اليومَ ألْحَاني
وألحانُ الذي بعدي!
فَمما أقصره حبًّا
تلاشَى وهو في المهدِ
ولم أبرحْ هنا في ظلْـ
ـلِ هذا الملتقَى وحدي!

مرة أخرى يقابلنا ذلك الشعور بالمرارة والحزن في قوله:

ولم أبرح هنا في ظل هذا الملتقي وحدي

فها هو يعود إلى وحدته الموحشة الجوفاء بعد أن منح حواءه ما تصبو إليه من المجد والخلود في شعره وقصائده. إذن فخيبة أمل الشاعر في المرأة التي عرفها شيء واضح.. إنها جسد فارغ.. فهي لم تستطيع أن تعطيه شيئًا.. لم تستطيع أن تبذر في وجدانه ذرة من الشعور بالدفء والانعطاف، ولذلك فهو دائم الشعور بالوحشة والغربة تتبعانه أينما اتجه وتملآن نفسه برودة وظلمة.. يقول:

تركتُ حجرتَها.. والدفءَ منسرحًا
والعطرَ منسكبًا.. والعمرَ مُرْتهنا
وسرتُ في وحشتي.. والليلُ ملتحفٌ
بالزمهريرِ وما في الأفقِ ومضُ سَنا

ولكن ماذا يحدث لو وجد شاعرنا بأن هناك نماذج أخرى من النساء، أو أن هناك امرأة تستحق أن يحلق في عالمها ويسمو بها.. امرأة تتصف بالطهر والسمو والدفء؟ إنه حينذاك يشعر بأنه لا يستحقها وأنه ليس أهلاً لها.. وسرعان ما تغيب عنه وتنأى.. يقول:

ولم أزلْ في ذهولي
أبغي لسرِّكِ حلاّ!
أردتِ أنتِ انطلاقي
إلى الخباءِ المعلَّى!
إلى ملاعب دنيا
ما زارها الوهمُ قبلا
ولم أكنْ لك كفوا
ولا لحبك أهلا
وغبتِ.. لم تتركي لي
من القليلِ، الأقَلا

فهذه المرأة تريد له أن ينطلق ويتحرر من تدنيه وأن يعلو إلى مستوى أفضل وأسمى ولذلك يرى بأنها سر غامض يقف حياله ذاهلاً مندهشًا، من ينتبه إلى نفسه مدركًا بأنه ليس أهلاً لهذه المرأة.. فكان الأجدر بها أن تغيب عنه وتبتعد.

وإذا حاولنا أن نتلمس خواص الأسلوب عمد عمر أبو ريشة وجدناه خاليًا من الزخرف اللفظي، فالكلمة تؤدي معناها وهي مجردة تمامًا من كل ما يعلق بها من زوائد، فكلماته لا تتعدى مساحة الإحساس لديه. أما الخاصية الأخرى فهي الابتعاد عن استعمال التعبيرات المشحونة بالايحاء والمثيرة للخيال. أما موسيقاه ففيها شيء من الجفاف يحول دون تدفقها برقة وانسياب، ويظهر هذا واضحًا خاصة في موسيقاه الداخلية المتمثلة برنين الحروف وتجاور الكلمات والمقاطع، إذ يشعر القارئ كأن هناك موانع أو حواجز خفية تمنع جريان تلك الأبيات على لسانه باندفاع وعذوبة.

وقد أردت من تطرقي إلى مميزات الأسلوب عند عمر أبو ريشة أن أنوه إلى حقيقة ما، وهي أن الإنسان متى ما أراد أن يستمتع بأرق الشعر وألطفه وأغناه فإنه غالبًا ما يطلب شعر الغزل ليجد فيه منسرحًا لعواطفه وخياله وأهوائه الدفينة وليستشعر ذلك الدفء الروحاني يدب في وجدانه ويملأه غبطة ونشوة. فهل نستطيع أن نلجأ إلى شعر عمر أبو ريشة متى ما شعرنا بالحنين إلى هذه المعاني الخالصة؟؟ الجواب: لا. ولكن بماذا تعلل هذا النفي؟! أَلأنه لم يحب امرأة قط؟ ألأن المرأة التي تستحق أن تحب لم تقتحم قلبه لتستل منه تلك الأنغام السماوية ولتسكب على شعره أنهار رقتها وسحر جلالها وأسرار روحها؟

هناك سؤال ملح، كثيرًا ما يبرز أمامي.. وهو: ما الباعث الحقيقي وراء تنغيم الشعر؟! ولماذا نحن ورثناه هكذا منغومًا منذ عصور وعصور ضاربة في القدم؟!.. و.. أليس لحواء أثر في هذا الاتجاه نحو تلحين اللغة الإنسانية؟ فكأن الإنسان حين وجد نفسه عاجزًا عن التغريد ابتكر الشعر ليدخل السرور على قلب محبوبته ويضمن انجذابها إليه، وبقدر ما تكون تلك العاطفة صادقة وخالصة يكون الشعر ناصعًا دافئًا رقراقًا.

****

٤ - الصورة الفنية في شعر عمر أبو ريشة

هذه المقالة خلاصة مقدمة وضعها الباحث «محمد حمامي»[1] في صدر رسالته التي قدمها إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة حلب – عام ١٩٨٤، بالعنوان الذي تصدر هذه الفقرة. ونص الدراسة المكونة من نحو ثلاثمائة صفحة موثق بمكتبة البابطين المركزية للشعر العربي. هنا يمكن أن نقول إن توصيف المقدمة (ربما) يغني عن استعراض البحث في جملته وتفاصيله التي قد نجد عليها دلائل في دراسات أخرى، وقد أوعزنا إلى موضع الصورة الكاملة للدراسة بمكتبة البابطين، وبجامعة حلب من باب أولى. من ثم نكتفي في هذه الفقرة باختيار مقاطع تعرض لمشكلة البحث وخصوصية المنهج الذي آثره الباحث «محمد حمامي»، ثم نختم بثبت يتضمن النقاط التفصيلية التي تدرجت فيها هذه الرسالة.

المشكلة والمنهج

... «فعلى الرغم من أنني درست البلاغة العربية وقوانينها وفهمت – كما اعتقد – كثيرًا من خصائصها إلا أنها لم تستطع أن توصلني إلى أكثر مما أكون

(١) مع أن دراسة الباحث محمد حمامي وهي رسالة ماجستير أعدها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة حلب، تحت إشراف الدكتور عمر الدقاق عام ١٩٨٤، قد أتيح لنا الإطلاع علي نسختها بمكتبة البابطين المركزية للشعر العربي، وهي تحت رقم ٨١١,٩٥٦٥ – م ٢٩٣ – فإننا آثرنا أن نعرف بالهيكل المنهجي الذي قاد خطوات البحث في الصورة الفنية وبخاصة أن هذا العنوان عام وشامل يستوعب الصورة البيانية في القصيدة، كما يستوعب الصورة الكلية الماثلة في صورة القصيدة ذاتها من حيث أن القصيدة في جوهرها صورة.

قد بدأت به. يضاف إلى ذلك أنني كثيرًا ما كنت أسمع أو أقرأ عن أن أبا ريشة متميز بالصورة الفنية في الشعر العربي، فكنت بالضرورة أمام أحد احتمالين لا ثالث لهما. فإما أن يكون العيب في هذا الحكم الذي يكاد يجمع عليه. وأما أن يكون العيب في مقدرتي وفي الأدوات التي استخدمها في النظر، فكان أن آمنت بأن الاحتمال الثاني هو الأقرب إلى الحقيقة والصواب».

... «وقد وضعت نصب عيني، منذ البدء أن أبعد البلاغة العربية عن أن تكون المعيار الوحيد للكشف، بعد أن رسخ في عقلي أنها لا تفيد وحدها في أي كشف نهائي، وقد أكد لي هذا المذهب من الوضع أنني كنت قد علمت أن عددًا من الدارسين شرعوا يدرسون الصورة الفنية لدى أبي ريشة وكانت النتيجة أن أخفقوا، ولم تظهر هذه الدراسات وقد ثار في وهمي سبب يمكن أن يكون مؤديًا إلى هذا الإخفاق، وهذا الوهم يتلخص في اعتقاد أن هؤلاء الدارسين قيدوا جهودهم وعقولهم بالمنهج البلاغي فراح يسلمهم إلى ما بدؤوا به، فإذا المقدمة هي النتيجة وإذا النتيجة هي المقدمة».

... «لقد وجب – للوصول إلى نتائج أكثر قيمة وفائدة في رأيي – أن يعتمد على مبدأ أساسي في البحث، وهذا المبدأ هو أن تقام مواد البحث على ضوء الاختبار والاستقراء والاستنباط، شأن البلاغة القديمة في صنيعها الأول وهي تحاول أن تصنع علما يكشف عن الصورة الشعرية».

... «ضم الباب الأول ثلاثة فصول أو ثلاثة مختبرات تم في كل واحد منها تعديل أداة من أدوات البحث، ثم ترك الأمر للنصوص لتكشف عن طبيعة صياغاتها كشفًا غير مباشر، وكشفًا تتكرر جزئيات في عملية الإبداع الشعري، وكشفًا عن أن الضربة الأولى في إيقاع الصورة تخضع المكونات التي تتبع لها إخضاعًا لافكاك منه، وهذه الكشوف تتم جميعها باعتقاد أن الشاعر لا يعي ما يصنع، ولعل الدقة

التي يكشف عنها هذا الباب إنما ترجع إلى التلقي الأول الذي يقوم به الشاعر للأشياء التي تحيط به، فالدقة تتم كلها في الإطار الداخلي للاوعي.

وضم الباب الثاني فصلين. كشف كل واحد منهما عن نمط من أنماط التأثيرات الأدبية التي نفذت إلى صور الشاعر، فكان التأثير الأول خاصًّا ومحدوداً، وهو تأثير خاص لأنه ينطلق من شاعر سابق إلى الشاعر الذي يتأثر به، أما التأثير الثاني فهو تأثير عام وأكثر نفوذًا، لأن نفوذه إنما يتم من خلال قوانين شاملة لا من خلال جزئيات وجدت وهي تشكل بتأثير هذه القوانين. فكشف التأثير الأول عن انسرابات صور شعرية لدى شعراء عرب سبقوا الشاعر وكشف التأثير الثاني عن تلون الصورة بالرمزية وعدد من خصائصها الفنية واستبعدت التأثيرات الرومانسية فقد لوحظ أنها أدخل في التأثير النفسي لا في التأثير الفني.

وضم الباب الثالث ثلاثة فصول، كشفت جميعها عن مقاربات بين الصورة الفنية من حيث وجودها في الشعر وبين هذه الصورة الفنية من حيث وجودها في الفنون الأخرى، وقد كشفت الفصول الثلاثة من أن المقاربة إما أن تتم بين ما هو مكاني كالمعمار والتشكيل والنحت، وبين ما هو زماني كالشعر، وإما أن تتم بين ما هما زمانيان كالشعر والموسيقا. ولم يقصد هذا الكشف أن يؤكد اعترافًا سابقًا بمثل هذا النمط من المقاربات التي تتم غالبا لدى كثير من الشعراء وهي فجة ساقطة لاسيمة لها، إلا في التقليد الأجوف الذي لا طائل دونه أو التي تدل على ارتباطها بواحد من الفنون الأخرى، كأن يقوم شاعر برسم صورة لبناء شامخ. أو معمار رائع. ثم ألحق بهذه الأبواب خاتمة تلخص نتائج البحث وفهرسان أحدهما للقصائد المدروسة للشاعر والآخر للأعلام فضلاً عن ملحق بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث».

الباب الأول: الصورة الفنية بين عالميها الخارجي والداخلي:

الفصل الأول: الصورة الفنية والتعبير غير المباشر.

الفصل الثاني: الصورة الفنية والتكرار الفني.

١ - هاجس التكرار الفني في الصورة المفردة.

أ - الصورة المستمدة من العالم العلوي أو المرتبطة به.

ب - الصورة التي يدخل الزمن بين مكوناتها.

ج - الصورة التي يدخل المكان بين مكوناتها.

د - الصورة التي يدخل الصوت والأصداء والنداء بين مكوناتها.

هـ - الصورة التي تدخل حيرة السؤال بين مكوناتها.

و - الصورة التي يدخل الطيب بين مكوناتها.

٢ - هاجس التكرار في صورة اللوحة.

أ - المشهد الواحد في صورة اللوحة.

ب - إعادة صياغة صورة اللوحة بإقامة التوازنات.

ج - ضرورة الاستقصاء في الصورة.

٣ - هاجس التكرار في موضوع الصورة وفكرتها.

أ - نسخ الفكرة الواحدة في الصورة.

ب - نسخ النقيضين في الصورة.

الفصل الثالث: الصورة الفنية والافتتاح أو المكون الأول:

١ - افتتاحية البيت المفرد.

٢ - افتتاحية المقطع.

٣ – البيت كله من حيث هو افتتاحية للمقطع.

٤ – التنويع الواحد على الافتتاحية الواحدة.

٥ – إقامة التوازنات بين الافتتاحيات التي يدخلها التنويع.

الباب الثاني: الصورة الفنية على ضوء المؤثرات الأدبية.

مقدمة: موقع عمر أبي ريشة الفني لدى الدارسين.

الفصل الأول: المؤثرات العربية القديمة في الصورة الفنية (التأثير الخاص).

الفصل الثاني: المؤثرات الغربية في الصورة الفنية (التأثير العام).

الباب الثالث: الصورة الفنية ومقارباتها والفنون الأخرى.

الفصل الأول: الصورة الفنية بين المعمار الفني والتشكيل.

١ – المعمار الفني في الصورة.

٢ – التشكيل الفني في الصورة.

أ – التشكيل الفني في الصورة.

ب – التناظر ذو الخط الدائري.

ج – التشكيل وتوزيع العناصر ذوات الكتل.

الفصل الثاني: الصورة الفنية بين الشعر والنحت.

الفصل الثالث: الصورة الفنية بين الشعر والموسيقا.

١ – الموسيقا الداخلية.

٢ – البناء السيمفوني للصورة.

****

٥ - عمر أبو ريشة وروبرت براوننج
علاقة في مجال المونولوج الدرامي[١]

«نأتي الآن إلى دراسة علاقة أبي ريشة بقصيدة براوننج. من المؤكد أن أبا ريشة قد قرأ براوننج، بل وشغف به، وقد اعترف هو بذلك (الرهان، ١٩٦٠: ٢٥٦، ٢٥٧)، إلا أنه ليس هناك ما يثبت أن أبا ريشة قد قرأ قصيدة «عاشق بورفيريا» بالذات قبل أن يكتب قصيدته «كأس»، لكن الشبه الكبير بين القصيدتين في كثير من العناصر، يزيد من احتمال تأثر أبي ريشة بقصيدة براوننج. ولنبدأ بهذا السؤال: هل يمكن أن نعد قصيدة أبي ريشة مونولوجًا دراميًّا؟ أعتقد أننا لو نظرنا إليها في ضوء التعريف السابق، لوجدنا فيها كثيرًا من عناصر المونولوج الدرامي: هناك أولاً المتحدث، وهو هنا شخص آخر وليس الشاعر، بل إنه شخصية تاريخية. إنه الشاعر ديك الجن الحمصي الذي يقدمه لنا أبو ريشة بهذه الكلمات: يروى أن ديك الجن الحمصي قتل جاريته الحسناء حبًّا بها وغيرة عليها، وجبل

(١) هذه الدراسة التي كتبها عزت عبد المجيد خطاب تحت العنوان الذي يتصدر المقالة، ونشرت بالمجلة العربية للعلوم الإنسانية التي تصدرها كلية الآداب - جامعة الكويت - عام ١٩٨٤، وهو بهذا يسبق تناول الباحث عبد الحميد محمود راشد الذي تطرق إلى الجانب المقارن في تناول عدد من قصائد أبو ريشة في سياق أطروحته بعنوان «الصورة الخيال في شعر عمر أبو ريشة» وقد أعدها للحصول على درجة الماجستير - بإشراف الدكتور اسكندر جميل لوقا، على نحو ما ذكرنا سابقًا. ودراسة عزت عبد المجيد خطاب التي نحن بصددها - أسبق زمنًا وأوفى تفصيلاً، كما أنها تُعنى برموز قصيدة أبو ريشة عن ديك الجن الحمصي، وتحاول أن تكشف عن روافدها في الشعر الغربي، وهذه الجوانب - وغيرها أيضًا تستدعي المزيد من العناية لدى من يهتم بالبحوث المقارنة وبالكشف عن منابع الشعر، وعن تحولات الشكل في القصيدة الحديثة، في مجال نقد النقد خاصة، كما أسلفنا القول.

من بقايا جثتها المحروقة كأسه؛ وكان ينشد بين شربه وبكائه أبياتًا من الشعر: ثم يقتبس البيتين التاليين لديك الجن:

أجـريـتُ سيـفـي فـي مـجـال خـنـاقِـهـا
ومـدامـعـي تجـري عـلـى خَـدَّيـهـا
رَوَّيـتُ مِـن دمـهـا الـثـرى ولَـطـالمـا
روَّى الـهـوى شـفـتـيَّ مـن شَـفـتـيـهـا

ثانيًا، هناك المخاطب الصامت، الذي نكتشف وجوده وتأثيره على المتحدث من خلال رد فعل الأخير: فمنذ البداية، نكتشف أن المتحدث يخاطب شخصًا ما، صديقه، على ما يبدو، الذي يشاركه شربه وأنسه، عندما يبتدره قائلاً:

دعْـهَـا! فـهـذي الـكـأس مـا
مـرّتْ عـلـى شـفَـتِـيْ نـديمِ!

كأن المخاطب قد يحاول أن يستغل تلك الكأس الخاصة، فيمنعه المتحدث، ناصحًا له:

دعْـهـا! فـقـد تـشـقـيـكَ فـيْـ
ـهَـا لـفـحـةُ الـبـغـي الـرّجـيـمِ

وعندما تبدو على المخاطب سمات الاستغراب، يقول له معاتبًا:

مـا لـي أراكَ تُـطـيـلُ فِـيْـ
ـيَ تـأمُّـلَ الـطّـرفِ الـرَّحـيـمِ
أتَـخـالـنِـي أهـذي؛ وخـمْـ
ـرِي صـحـوةُ الـقـلـبِ الـكَـلـيـمِ

ثم يدعوه إلى الشرب وعدم الخوض في أسراره:

اشـرب! ولا تـتـرك جِـرا
حَ الـسـرِّ تـعـوي فـي رمـيـمـي!

وحين لا يكتفي المخاطب بهذا التفسير المقتضب، إذا ربما كان قد سمع بقصة المتحدث مع جاريته، يقوم المتحدث برواية أحداث القصة، من وجهة نظره بطبيعة الحال، إلى أن ينتهي بهذا البيت:

فـــاشـــرب ودعـــهـــا، فـــهـــي مـا

مـــــرَّتْ عـــلـــى شـفـتـــي نـــــديمِ!!

وهو صدى لبداية القصيدة، ونتيجة لأحداث القصة التي رواها. ثالثًا، القضية المهمة التي تشغل ذهن المتحدث في هذا الوقت الحرج هي قتله جاريته الحسناء، مدفوعًا بغيرة عمياء، ومحاولته تبرير هذه الجريمة لنفسه وللسامع، مستعطفًا إياه بمثل هذه الصورة:

قَـبّـلْـتُـهـا!! والـلـيـل يـنـ

ـفِـضُ عـنـه أسـرابَ الـنـجـوم

ومـــدامـــعِـــي تجـــري، وكـفِّـ

ـي فـــوق خـنـجـريَ الأثـيـم

بل وبالنظر إلى ما بعد الحياة الدنيا، على يوم القيامة، عندما يقف هو وجاريته أمام العدالة الإلهية، وهي وقفة يقض تصورها مضجعه، ولذا فإنه يكررها في أول القصيدة:

لـــي وقـــفـــةٌ مـعـهـا أمـــا

مَ الـلـهِ فـي ظـلِّ الجـحـيـمِ

وفي نهايتها:

وغـــــدًا أُحـطِّـمُـهـا، أمـا

مَ الـلـهِ فـي ظـلِّ الجـحـيـمِ

وأثناء روايته أحداث القصة، يرسم صورة دقيقة لتلك الجارية: قوامها، إغراؤها، دلالها، تضحيتها، حتى تعبيرات وجهها أثناء حلمها. رابعًا، معظم كلام المتحدث حكايته للأحداث التي أدت إلى قتله جاريته. ومن الواضح أنه يختار من ذلك الماضي ما يعده شفيعًا له، ومبررًا لفعلته النكراء. خذ مثلاً هذه الأبيات التي تصور الجارية وهي تهوّم في عالم الأحلام.

نـــامـــتْ! وخـــلْـــفَ نَـــــديِّ جَـفْـ

ـــنَـــيـــهـــا... حـــيـــاةٌ تحـلـمُ

طـــــورًا تـــقـــطِّـــبُ حـاجـبـيْـ

ـــهَـــا تـــــــارةً تَـتـبـسَّـــــمُ

وعـلـــى ارْتِـــعـــاشِ شـفـاهـهـا الـ

ـــحـــمـــراء، بـــــوحٌ مـبـهـمُ

إنه لا يدري بم تحلم تلك الجارية، لكنه يخشى أنها تخونه في حلمها، ولذا لا يجرؤ على الدنو منها والإصغاء لما تقوله، خشية أن يسمع ما يكره. ثم يبني حكمه على هذا التخيل، وهو في رأيه كافٍ لاتخاذ قراره النهائي في مصير الجارية».

«مما سبق، يمكن القول أن قصيدة «كأس» مونولوج درامي، لكنها أيضًا قريبة الشبه بمونولوجات براوننج، لاسيما بقصيدة «عاشق بورفيريا»، للأسباب التالية: أولاً، المتحدث في كلتا القصيدتين شخصية تاريخية (مطلوب والجبوري: ١٠ – ١٤) (Devane, 1955: 125 – 6)، صاغها الشاعر بطريقته الخاصة، لأداء غرض معين. ثالثًا، يروي المتحدث قصته مع حبيبته، والظروف التي أدت إلى قتلها. ثالثًا، الدافع إلى القتل هو الغيرة. رابعًا: لا يزال المتحدث يعيش في جو فعلته التي انتهى منها قبل وقت قصير: فعاشق بورفيريا يجلس بجانب حبيبته التي خنقها، مسندًا رأسها على كتفه، وديك الجن قد انتهى للتو من صنع كأسه التي جبلها من بقايا جاريته

المحروقة، ثم يضعها أمامه وهو ينشد قصته، وعيناه مثبتتان على تلك الكأس، كأنه يرى جاريته مائلة أماه. خامسًا، انتظار المتحدث لعقاب الله».

«لكن هل تؤدي أوجه الشبه هذه إلى تشابه في نوع استجابتنا لقصة المتحدث، وفي بلورة رأينا النهائي عنه؟ أي، هل يقوم المونولوج عند أبي ريشة بدوره المتميز، كما هي الحال في مونولوجات براوننج؟

هناك قضيتان شغلتا أذهان النقاد الذين تعرضوا لقصيدة براوننج، يمكن أن نجد فيهما مدخلاً لإثبات العلاقة بين قصيدتي براوننج وأبي ريشة. هاتان القضيتان هما: جنون المتحدث، واستحقاقه الاهتمام أقل من الاهتمام الذي تستحقه القصة نفسها: فهل يمكننا أن نصف متحدث أبي ريشة بالجنون، وهل ينصب اهتمامنا على قصته الغريبة أكثر مما ينصب عليه نفسه؟ لنبدأ أولاً باستعراض ما قيل عن عاشق بورفيريا. هناك من النقاد من قال إنه مجنون (Langbaum, 1955: 55)، وأن براوننج نفسه قد أوحى بهذا الانطباع عندما جمع، في فترة من الفترات، هذه القصيدة وقصيدة أخرى بعنوان Johannes Agricola in Meditation «تأملات يوحنا أجريكولا» تحت عنوان عام هو Madhouse «زنزانات في بيت المجانين». وهناك من يقول إن هذا العاشق لا يختلف في سلامة قدراته العقلية عن أي بطل من أبطال براوننج، بالرغم من غرابة سلوكه، وأن براوننج لجأ في البداية إلى ذلك العنوان العام ليدفع عن نفسه تهمة احتقار العقيدة (فيما يتعلق بقصيدة يوحنا أجريكولا) والدفاع عن سلوك شاذ (فيما يتعلق بقصيدة بورفيريا)، لأن المجنون غير مؤاخذ على فعله، وأنه عندما وثق براوننج من نفسه وأصبح مشهورًا حذف ذلك العنوان العام وأعطى قصيدة مستفيضة للمصادر التي اعتمد عليها براوننج، وللنظريات النفسية التي كانت سائدة في ذلك الوقت، وآراء براوننج الخاصة عن

ما يسمى بالتماسك النفسي Psychological Consistency، اثبت أن براوننج لم يكن يهدف تصوير شخصية المجنون الذي لا يعي ما يفعل وما يقول، وهي الصورة المألوفة وإنما إلى تحليل نفسية قاتل، مدفوع بفكرة واحدة مسيطرة عليه، لكنه عاقل تمامًا في تصرفاته الأخرى، وفي نظرته العامة إلى الناس والعالم، وهو ما يطلق عليه اصطلاح Monomaniac، (الممسوس الأحادي)، والدليل على ذلك أن أحد أعراض هذا الخلل النفسي، وهو الهدوء النفسي الذي يعقب الجريمة، وعدم الخوف أو محاولة الاختفاء عن الناس، واضح في هذا العاشق. أما حذف ذلك العنوان العام «زنزانات في بيت المجانين»، في رأي هذا الناقد، فقد كان نتيجة اقتناع براوننج بأنه لا يمثل حقيقة الشخصيتين اللتين يقدمهما: فلفظة الزنزانة توحي بأن المتحدث مجنون تمامًا (Mason 1974: 253 – 65). أما قضية اهتمام القارئ بالقصة أكثر من اهتمامه بشخصية المتحدث، وهي وثيقة الصلة بقضية اختلاله العقلي، فإن بعض النقاد الذين قالوا بجنون عاشق بورفيريا لا يعتقدون أن شخصيته ذات جوانب تستحق الدراسة والاهتمام، ولذا فإن الدراسة ينبغي أن توجه إلى القصة نفسها، لا إلى القاتل الذي يروي هذه القصة «Devane: 126 honan, 1961: 30». إلا أن أحد النقاد المحدثين نجح في إثبات العكس، وهو أن شخصية عاشق بورفيريا شخصية مركبة، وأن أبعادها والصراعات التي تحتدم داخلها تتكشف عن طريق الأسلوب اللغوي، وهو أسلوب درامي، دقيق في تصوير العالم الداخلي لتلك الشخصية. ولما كانت بورفيريا، منذ دخولها كوخ عاشقها إلى أن تموت، هي محور هذا الصراع الداخلي، فإن الناقد يكثف تحليله حول تطور صورة بورفيريا في مخيلة المتحدث: بورفيريا بطريقة موضوعية: بما تفعله منذ دخولها الكوخ حتى جلوسها بجانبه:

عندما دخلت بورفيريا بخطًى ناعمه، وفي الحال
أوصدت الباب على الريح والبرد في الخارج
يتفجر نـارًا، والكـوخ ينعم دفئًا
بعد أن فرغت، وقفت، وأزالت من على قدها
الشـال والمعطف وهمـا ينضحان ماء
ووضعت قفازيها الملوثتين جانبًا، وفكّت
ربـاط قبعتهـا وتركت شعرها المبلل يتدلى
وأخيـرًا جلسـت بجـانبي
وهمست اسمي. ولما لم يجبها أي صوت
أخـذت سـاعدي وطـوّقت بها خصرها
وكشفـت كتفهـا الأبيض النـاعم
وحلَّـت جميـع شعـرها الذهبي
ثـم انحنـت وأسنـدت خدي على كتفها
ونثـرت علينـا شعـرها الأصفـر

ثم ينكسر هذا السياق الموضوعي ويبدأ المتحدث في التعليق على شخصية بورفيريا، وتفسير سلوكها ودوافعها. هنا تظهر صورة أخرى لبورفيريا، مختلفة تمامًا عن الصورة الأولى:

هامسـة كـم هـي تحبني: هي التي
لا تقـوى على تحرير عواطفها المتأججة
من الكبرياء، رغم محـاولة قلبها المستمرة
وعلـى قطـع كل علاقاتها العابثة
ومنـح نفسهـا لـي، إلـى الأبد

إلا أن عـواطفها تتغلـب عليها أحيانًا

فلـم تكن وليمة هذا المساء المرحة لتمنع

خاطـرًا مفاجئًا عن إنسان شاحب الوجه

بسبب حبهـا، دون أمـل في الوصال

لذا فقد جاءت إليّ في غمرة الأمطار والرياح

هـذه الصـورة، في رأي هـذا الناقد، هي المبرر الـذي يتخذه المتحدث لقتل بورفيريا: ففي البداية، تظهر، بورفيريا بشخصية الفتاة المتزنة، التي تعرف ما تريد بالضبط، وكذا الوسيلة التي تصل بها إلى هدفها. في هذه الحالة، لا يمكنه السيطرة عليها؛ مثل دوق فيرارا في مونولوج «دوقتي الأخيرة» الذي يتمكن من السيطرة على زوجته، بعد قتلها، على شكل لوحة فنية حية، يرفع من فوقها الغطاء وقتما يريد ويغطيها وقتما يريد، وأخيرًا يلخص الناقد القضية في هذه الكلمات:

وهكذا نجد أنه بينما يثير بورفيريا الحية المتسلطة المرارة في نفسه (نفس المتحدث)، فإن صورة بورفيريا التي لفقّها خياله وطبعها على الصورة الأصلية، تثير فيه الرقة والاهتمام، والتلطف البيت».

«وحيث أنه لم يستطع قبول المرأة الحقيقية (بورفيريا وهي على قيد الحياة) والعلاقة التي تتفضل بها عليه، ومع أنه لم يستطع كذلك أن يرفضها رفضًا باتًا، فإنه قد وجد لنفسه الحماية في غلق نفسه في ملجأ عقلي مثالي، حيث لا يوجد ما يعارض رغبته العارمة، وحيث تكون مسائل الحقيقة والاختيار والإرادة غير ذات موضوع. هذه هي الأهمية الأساسية في عنوان «زنزانات في بيت المجانين» الذي اختاره براوننج في البداية؛ لهذه القصيدة ولقصيدة «تأملات يوحنا أجريكولا»... فالقصيدتان كلتاهما عن رجلين محبوسين في زنزانتين عقليتين، تمنعانهما من ممارسة الحياة خارجهما بشكل مرن وصريح ( )».

«هذا ما يتعلق بعاشق بورفيريا، فماذا عن المتحدث في قصيدة أبي ريشة؟ لا أظن أن أحدًا يمكن أن يحكم عليه بالجنون، بل أعتقد أن القراءة المتفحصة تبين أنه في قمة سيطرته على الموقف، مستعملاً في ذلك أساليب مختلفة: فمثلاً يعتمد وضع الكأس التي صنعها من بقايا جثة جاريته المحروقة، في متناول ندمائه وأصدقائه حتى يتمكن من إثارة فضولهم، وبالتالي يجد الفرصة المناسبة لرواية قصته مع جاريته والدفاع عن نفسه ضد اتهاماتهم المبينة:

دعْـــهـــا! فـــهـــذي الـــكـــأسُ مـا

مـــــرّتْ عـــلـــى شـــفـــتـــيْ نـــديمِ

ثم إنه، منذ اللحظة الأولى، يقطع السبيل أمام نديمه الذي ربما سيلقنه درسًا في الأخلاق والإنسانية والعدالة، مبينًا له أنه يدرك عاقبة عمله، والموقف الذي سيقفه يوم القيامة:

لـــي وقـــفـــةٌ مـــعـــهـــا أمَـــا

مَ الـــلـــه فـــي ظـــلِّ الجـحـيـمِ

أو ربما اعتقد نديمه أن محدثه قد جُنَّ، فلذلك نجد جوابه حاضرًا:

أَتـــخَـــالـــنِـــي أهـــــذي؟ وخـــمْـــ

ـــري صـــحـــوة الـــقـــلـــب الـكـلـيـمِ

مما يدل على أنه قد رسم خطته بدقة، وسيطر على رد فعل سامعه بالطريقة التي يريدها. وفي الوقت الذي يعتقد النديم أن محدثه سينتقل إلى موضوع آخر غير موضوع الجارية والكأس، وذلك عندما يرجوه أن يشفق عليه وأن لا يضطره إلى ذكر تفاصيل القصة:

اشـــــربْ ولا تـــتـــرك جـــرا

حَ الـــسـرِّ تـــعـــوي فـــي رمـيـمـي

نجده يفعل هذا الشيء بالذات، بعد أن أثار فضول نديمه إلى أقصى حد، بحيث أن ذلك النديم يقبل على القصة بنهم وشوق واستعداد نفسي للمشاركة الوجدانية، بل ربما المواساة. هذا ما يهدف إليه المتحدث حين يؤخر بداية القصة إلى الفقرة الثانية من القصيدة.

ولا تتوقف مهارة المتحدث عند هذا المستوى النفسي، وإنما تتعداه إلى العمق البلاغي، وذلك عندما يقود سامعه إلى التسليم بأن ما فعله مع جاريته لم يكن منه بدٌّ. إنه يفعل ذلك عن طريق النسيج التصويري، لاسيما عن طريق الصراع بين صور الظمأ والري، وهو صراع يجد صدى قويًّا في نفس نديم جاء ليطفئ غله ويروي جفاف نفسه. ولكي نعد هذا النديم لهذا الدور، فإن المتحدث يطلب منه أن يشرب أولاً، ويصر على ذلك حتى النهاية:

اشـــــرب ولا تـــتـــرك جـــرا

حَ الـــسـرِّ تـــعـــوي فـــي رمـيـمـي

فـــاشـــربْ ودعـــهـــا! فـــهْـــيَ مـا

مـــــــرَّتْ عـــلـــى شـفـتـــي نـــديم

مثل (إياجو) في مسرحية «عطيل» عندما يكرر قولته الشهيرة «املأ كيسك نقودًا» للغبي (رود ريجو) حتى يتمكن من الظفر بـ (ديدمونا). الظمأ والري، في القصيدة، منسوبان إلى غير مصادرهما الطبيعية: فمن الطبيعي أن تكون الجارية الشابة مصدر ري للمتحدث العجوز، لكن ما يحدث هو العكس. إنها هي التي تأتي إليه طالبة الري:

كـــيـــف اســـتـــقـــت حـــبـــي وقـــصْـــ

ـــصَـــتْ فـــيـــهِ أجـــنـــحـــةَ الـتَّـمـنـي!

...

وشـــبـــابُـــهـــا الـــظـــمـــآنُ، بَـــيْـــ

ـــنَ يـــدي يـــسـتـجـدي الـــسَّـــرَابـــا!

...

أنـــا لـــن أعـــيـــشَ غـــدًا فـــأر

وي قـلـبَـهـا الـظـمـآنَ حُـبًّـا!

من ناحية أخرى، نجد أن الأدوار قد انعكست ثانية، في هذه الصورة التي تقوم فيها الجارية بدور الأم، والمتحدث بدور الطفل الجائع، وذلك بعد أن اكتملت نشوته ووصلت ذروتها:

كـــم ظـبـيـــةٍ قـعـــــدت بِـعـبْ

ءِ جـــراحِـــهـــا تـتـــــوجَّـعُ

لمـــا رأت فـــي خـشـفـهـــا الـــ

ـــجـــوعَ المـــلِـــحَّ يُـــــروّع

زحـــفـــتْ لِـتـــرضـعـــه، ومَـــا

تَـــــتْ وهـــو بـــــاقٍ يـــرضـع

لكن هذه النشوة زائفة، لأنها لا تؤدي إلى القناعة والرضا، وإنما إلى حزن أكبر وجفاف أعمق، لأن العلاقة بين النار وبين الشرب الذي ينقع الغلة ويطفئ اللهب علاقة حميمة في هذه القصيدة».

«هذه العلاقة تتوحد أساسًا في صورة الكأس، المصنوعة من بقايا جثة قتيلته المحروقة، لكنها تتردد بأشكال مختلفة في ثنايا القصيدة. إنها أولا الكأس التي تشقي من يشرب بها:

دعـــهـــا فـــقـــد تُـــشـــقـــيـــكَ فـيـ

ـــهـا لـفـحـــةُ الـبـغـي الـرّجـيـمِ

وتـــنـــفّـــس الـــشـــبـــحُ الـــشَّـــقِـــيْـــ

ـــــيُ عـــلـــى جُـــــذَى حـــــبٍّ أثـــيـــمِ

كذلك، التوقف عن الشرب بها يظهر للمشاهد وكأنه هذيان مخمور، بينما هو في واقع صحوة الضمير:

أتـــخـــالـــنـــي أهـــــــذي؟ وخـــمْـــ

ـــــري صـــحـــوة الـــقـــلـــب الـــكـــلـــيـــم

ثم إنها كأس الحب، الذي لا يضرمه الحنان والعطف، بل الرجولة المجروحة، التي تتحدى الطبيعة، وتبدو كأنها منتصرة، لكن انتصارها هش موقوت:

ورجـــــعـــــتُ لـــلأكـــــــواب أمْـــ

ـــلأُهـــا عـــلـــى غـــصـــصٍ شـــرابـــا

وأعـــبُّـــهـــا حُـــمَّـــــــى مـــن الْـــ

أهـــــواءِ تـــصـــطـــخـــب اصـــطـــخـــابـــا

فـــــإذا دمـــــي، فـــــي مـــثـــل وهْـــ

ـــجِ الجـــمـــر، يـــلـــتـــهـــب الـــتـــهـــابـــا

والـــنـــجـــمُ أســـطـــع.. وهْـــو يَـــهْـــ

ـــوي عـــن ســـمـــاوتـــه اغـــتـــرابـــا!!

حتى تجيء النهاية، عندما يرتشف المتحدث من فم جاريته مباشرة، النيران الكامنة في تلك العلاقة: نار الغيرة ونار الحسرة ونار اليأس، فلا يجد أمامه مخرجًا إلا في وضع النهاية الحتمية:

قَـبَّـلْـتُـهـــا واللـــيـــل يَـــنْـــ

ـــفـــضُ عـــنـــه أســـــرابَ الـــنُّـــجـــومِ

ومـــــدامـــــعـــــي تجـــــري، وكـــفْـــ

ـــفِـــي فـــــوقَ خـــنـــجـــري الأثـــيـــم

هـــي وقـــفـــةٌ رعـــنـــاءُ، ضَـــا

قَ بـــهـــولـــهـــا حـــلـــم الحـــلـــيـــم

ملتقطًا، بذكاء، من الفقرة الثالثة، صورة النجم الذي يكون في أسطع حالاته فيه يهوي محترقًا، ومعمّمًا إياها على كل من هم في حالته، حين يقوم الليل نفسه بنفض هذه النجوم المحترقة، وإسقاطها من جناحيه.

فكأن المتحدث، إذن، بشكل مباشر وغير مباشر، يقول إن قتله جاريته كان أمرًا لا مندوحة عنه، فالعلاقة غير الطبيعية تنتهي نهاية غير طبيعية، وكانت قد فرضت عليه تلك العلاقة فرضًا:

هـــيـــفـــاءُ، لـــم تـــبـــلـــغْ مـــدى

إغـــرائـــهـــا وهـــمـــي وظـــنِّـــي

فلم يكن مستعدًّا لها، لا روحيًّا ولا جسميًّا، على الأقل لم يكن يتوقع أو يحلم أن تتطور إلى ما آلت إليه: فقد قلبت كيانه رأسًا على عقب، وأثارت فيه آلام الشيخوخة وحسرتها:

الـــشَّـــيـــبُ مـــرَّ بـــلـــمَّـــتِـــي

وأقـــام فـــي عـــجـــزي ووهـــنـــي

والـــشـــوقُ، أحـــلامٌ مُـــخَـــضْـــ

ـــضَـــبَـــةٌ تمـــوتُ وراء جـفـنـي

...

فـــوجـــمْـــتُ، مـــجـــروحَ الـــرُّجُـــو

لَـــةِ أخْـــفـــضُ الـــطـــرفَ اكْـــتـــئـــابـــا

...

ورجـــعـــتُ أمـــشـــي الـــقَـــهـــقـــرى

وجـــوانـــحـــي تَـــتـــضـــرَّمُ

وعـلـــــى خُـطَـــاي أرى بَـقَـا
يَـــــا سـلْـــوتـي تـتـحـطَّـمُ

...

مِـــــن أيـــن؟ والـدُّنـيـا طـوتْ
أظـــلالَـهـا الـفـيـحـــاءَ وَثْـبـا
ومـــــراكـبُ الأيـــــامِ شَـقْـ
ـقَـتْ جـبـهـتـي دربًـــا فَـدَرْبـا

إنه مسكين، يستحق العطف والشفقة، وربما العرفان بالجميل، لأنه خلّص أناسًا آخرين مثله، يمكن أن يصيبهم ما أصابه على يد هذه الجارية، هذه «النعمى»، التي هي في رأيه شقاوة ما بعدها شقاوة. ولذا فإنه عندما يحطم الكأس «أمام الله في ظل الجحيم»، يصل، حسب زعمه على أرفع درجات التضحية ونكران الذات: فهو لا يريد لجاريته مزيدًا من العذاب معه في الجحيم، فكفاها ما لاقت في دنياها».

«السؤال الآن هو: هل هذا هو الانطباع الذي نخرج به عن شخصية الجارية، وهل نتفق مع المتحدث على أنها، في الواقع، هي الجانية لا المجني عليها، كما تبدو الأمور في الظاهر؟ ينبغي أن نعترف، في البداية، أن الشاعر قد أعطى المتحدث، كما رأينا وكما هو متوقع من المونولوج الدرامي، كامل الحرية في تقديم قضيته والدفاع عنها، وقد استعمل في ذلك جميع ما يملك من حجج وأساليب، حتى أننا لنعجب بالطريقة التي تسيطر بها على سامعه وتوجهه نحو هدفه المرسوم. لكن عندما نتفحص القصة، نكتشف أن الصورة التي رسمها للجارية إنما هي صورة لفقَّها خياله المريض حتى يبرر سلوكه المشين، مثل الصورة التي لفقها خيال عاشق بورفيريا لحبيبته العاقلة المتزنة. لقد صور له خياله أن الجارية قد وقعت في حبه

وهامت به فمن أين له هذا الاعتقاد؟ يبدأ القصة بالقول إنها كانت تغنيه. وبالطبع لم تكن تغنيه أغاني الحرب والبطولة، أو أغاني الحزن والرثاء، بل أغاني الحب والمحبين، فهذا هو الشيء المألوف في هذه الحال. وهو يعترف في البداية بأن حبها له أمر يثير الاستغراب:

كـيـف ارتَـضـتْ دنـيـايَ دنـيـا
هـا عـلـى قـلـقٍ وأمـنِ
كـيـف اسْـتَـقـتْ حـبِّـي وقـصْـ
ـصَـتْ فـيـه أجـنـحـةَ الـتّـمـنـي!
مـا غَـرَّهـا مـنـي؟ ومـا
ذا أبْـقَـتِ الأيـامُ مـنّـي

ويعترف أيضًا أن الحب بالنسبة لإنسان في مثل سنه يعد ضربًا من أضغاث الأحلام:

والـشـوقُ أحـلامٌ مـخـضْـ
ـضَـبـةٌ تمـوتُ وراء جـفـنـي

وكان من المتوقع أن يصمد أمام هذه الأحلام حينما تراوده، لكن شيئًا ما ينتابه ويجعله فريسة لهذه الأحلام، فيجري وراءها في أوهام حب مصطنع، كأنه حب حقيقي:

مـالـتْ عـلَـيّ وطـرفُـهَـا
فـي يـأسـهِ يـتـضـرَّعُ
وعـبـيـرُهـا مـا سـال مِـن
صـدرِ الـربـيـع وأمـتـعُ
فَـضـمـمـتُـهـا، فـتـنـهـدتْ
غـصـص، وصُـكَّـتْ أضـلـعُ

هِـــــيَ نـــشـــوةٌ لـــم يـــبـــقَ لـي
مِـــــن بـعـــــدهـا مـــــا يـطـمـعُ

يقول إنها مالت عليه، لكنه لا يدري، أو لا يريد أن يدري، إنها تقوم بدورها هذا، غير مدفوعة بحب حقيقي، وإنما هو واجبها تجاه سيدها:

الغناء والرقص والدلال، إنه يفسر تنهدها، الذي هو في الحقيقة ألم ممض، على أنه حب وهيام. إنها كأي جارية، مغلوبة على أمرها، ينبغي لها أن تؤدي دورها كاملاً وإلا وجدت نفسها في السوق مرة أخرى، ليعود أمرها إلى سيد آخر ربما يكون أسوأ من سلفه. إنه في هذا الخداع النفسي يشبه عاشق بورفيريا عندما يقول إن بورفيريا همست له بحبه وحدثته عن عواطفها التي لا تستطيع السيطرة عليها.

ويصل به خداع الخيال ذروته في الفقرتين الخامسة والسادسة، حيث يتصور أولاً أن الجارية تخونه في نومها، ومن ثم يعطي نفسه حق التدخل حتى في نومها، وفي نوع الأحلام التي تراودها:

نـــامـــتْ! وخَـــلْـــــفَ نـــديّ جَـفْـ
ـــنـيـــهـــا.. حـــيـــاةٌ تحـــلـــمُ!!
طـــــورًا تُـــقـــطِّـــبُ حـاجـبـيْـ
ـــهـــا تـــــــارةً تـــتـــبـسَّـــــمُ
وعـــلـــى ارتـــعـــاشِ شـفـاهِـهَـا الْـ
ـــحـــمـــراءِ، بـــــوحٌ مُـــبـــهـــمُ!
فَـــدنـــوتُ أصـــغـــي، عـــلَّـــهَـا
فـــــي هـــمـــسَـــةٍ تـــتـــلـعـثـمُ

ولما كان شعوره الداخلي ينبئه بأن ما يراه من علاقة الجارية معه ليس حبًّا حقيقيًّا، وإنما هو دور فرضته عليها الظروف، وهي حقيقة لا يريد أن يعترف بها

مطلقًا، فإن صورة ذلك الحب الخيالي لا تصمد أمام أي هزة بسيطة، حتى أمام شيء مبهم آت من بعيد، من عالم الأحلام. أي أن حلمه المصطنع لا يصمد أمام الحلم الحقيقي. وكفى بذلك عذابًا:

ورجـــفـــــتُ.. خـشـيـة أن تُـطَـا
لِـــعُـــنـــــي بمـــا لا أعـــلـــمُ
ورجـــعـــتُ أمـــشـــي الـقـهـقـرى
وجـــــــوانـــحـــي تـــتـــضـــرَّمُ
وعـلـــــى خـطـــاي أرى بـقَـا
يَـــا سـلـــوتـــي تَـــتـــحـــطَّـــمُ!!

هذا العذاب يصوره له خياله كأنه حقيقة ماثلة، لا في الحاضر فحسب، وهو أمر ممكن الاحتمال مع فسحة من الأمل، كما هي حاله في الفقرة الثانية، وإنما في المستقبل المنظور:

نـــامـــت! وأشـــبـــاحُ الـــغـــدِ الـــ
ـــبـــاكـــي أُدفِّـــعـــهـــنَّ رُعـــبـــا!

إنه عالم الكوابيس المخيفة، الذي صنعه بيديه، وأغلق فيه ذاته، فلم يعد يرى في الناس أو في الأشياء، حوله إلا صورة تلك الذات المريضة:

نـــامـــتْ! وجـــنـــحُ الـلـيـل جُـنْـ
ـــنَ وغـيـرتِـي الـهـوجـاء غـضـبـى

تماما مثل عاشق بورفيريا عندما يلون حوله بسواد حقده وعنف تمزقه:

وما أسرع ما استيقظت الريح الغضوب
فمزقت بحقدها رؤوس أشجار الدردار
وأعملت أسوأ ما عندها لتغيظ البحيرة

ماذا يعمل إذن؟ هذا هو السؤال الذي يقض مضجعه، مثل ما قض مضجع عاشق بورفيريا. إن هذه اللحظة، لحظة النشوة الكاملة، قد لا تتكرر:

هـــي نـــشـــوةٌ لـــم يـــبـــقَ لـي
مـــن بـــعـــدِهـــا مـــا يُـــطـــمِـــعُ

وكذا عاشق بورفيريا:

فقد كانت بورفيريا ملكي في تلك اللحظة، ملكي أنا
بورفيريا الجميلة، التامة الطهارة والصلاح

وحيث أن طبيعة الزمان التقلب، وطبيعة البشر التغير:

أيضم غيري هذه النعمى!! متى وسدت تربا!؟

فإنه سيخلد هذه اللحظة بطعنة واحدة من خنجره، فهو لا يحمل لجاريته أية ضغينة أو حقد. هذه أمور قد عانى منها وتخطاها، ولذا فإنه يقبلها قبل أن يقضي عليها، ودمعه يجري هتونًا لفراقها:

قـــبـــلـــتُـــهـــا!! والـــلـــيـــلُ يـــنْـــ
ـــفِـــضُ عـــنـــه أســـــرابَ الـــنـــجـــومِ
ومَـــدامـــعـــي تجـــــري، وكـــفْـــ
ـــفِـــي فـــوق خـــنـــجـــري الأثـــيـــمِ

وهو ما يعتقده ويفعله عاشق بورفيريا:

ووجدت شيئا أعمله، فلففت شعرها كله
على شكل حبل أصفر طويل
ثلاث مرات حول عنقها النحيل
وخنقتها. ولم تشعر بأي ألم:
وكالبرعم الذي يحتضن داخله نحلة
فتحت جفنيها بحذر: ومرة أخرى

ضحكت العينان الزرقـاوان الصافيتان
ثم فككت الغـديرة مـن حول عنقها
فتـوردت وجنتـاها مـرة أخرى
تحـت قبـلاتي المتـوهجة

لكن المتحدث عند أبي ريشة لا يتمتع بنفس قوة الخيال الخادعة، التي يتمتع بها عاشق بورفيريا: في اللحظة التي يجهز فيها على الجارية يعترف باثمه، وبهول جريمته، رغمًا عنه:

هـــي وقـــفـــةٌ رعـــنـــاءُ، ضَـــا
قَ بـــهـــولِـــهـــا حِـــلْـــمُ الحَـــلـــيـــمِ

إنه لا يمكنه أن يخرج من ذاته، وينظر إليها من بعيد نظرة موضوعية. كذلك لا نجد فيه ذلك الهدوء الذي يتميز به عاشق بورفيريا، بعد ارتكاب الجريمة، والذي هو، كما ذكرت، عرض من الأعراض التي تظهر على المريض النفسي المسمى monomaniac. السبب في هذا الاختلاف، كما اعتقد، هو الاختلاف في مدى خضوع المتحدث لأسر التقاليد الدينية أو تحرره منها: فبطل أبي ريشة متدين يعرف تمام المعرفة أن مصيره الجحيم، مهما غالط نفسه، ومهما برر جريمته. بل إنه يشعر أن الجحيم قريبة منه جدًّا في هذه الحياة، يذوق ضرامها ويتلوى من لفحها. أما الوقوف أمام الله فهو شيء آخر تمامًا. عندئذٍ تتحطم كل المغالطات وتذوب جميع التبريرات. أما بطل براوننج فهو Agnostic (لا أدري)، تخطى حاجز الإيمان الطبيعي إلى مستوى فلسفي لا يدري فيه عما إذا كان وجود الإله أمر يمكن الاطمئنان إليه أم لا. لذا فإنه يضع نفسه وقضيته على المحك، منتظرًا رد فعل الإله الذي يتحدثون عنه:

وهكذا فإننا نجلس الآن معًا
ولم نتحرك طوال الليل
ومع ذلك فلم ينبسِ الإلهُ ببنت شفة

هناك إذن مفارقة ساخرة، بين الصورة التي يرسمها بطل أبي ريشة لنفسه، وهي صورة الإنسان المجني عليه، الذي ناداه قدره فلبّى، ولم يتردد حتى النهاية، وبين الصورة التي تظهر للقارئ، وهي صورة إنسان أناني، يعلم تمامًا أنه لا يمكن أن يكون هدفًا لحب شابة صغيرة، حتى ولو كانت جاريته، لكنه في لحظة الضعف يتوهم ذلك، ويكبر ذلك الوهم بفعل الأنانية، حتى يغطي كل منافذ بصيرته. مثل هذا الإنسان، لا يتردد في إزالة أية عقبة تقف في سبيل رغباته، سواء كانت عقبة حقيقية أو خيالية، خصوصًا إذا كانت تتعلق بمحور رغباته، والمفارقة الثانية هي أنه لا يدري أننا فعلاً نشفق عليه، لكن لغير الأسباب التي حاول جهده أن يبسطها أمامنا. فالبرغم من هول جريمته، ومنتهى قسوته في حرق أشلاء جاريته:

فحملتُ شلوَ ضحيتي
والنارُ حمراءُ الأديمِ
وجبلت من تلك الجُذَى
كأسي ومن تلك الكلومِ

فإننا لا نملك إلا أن نرى في هذا العمل بداية لرحلة العذاب التي سيمشيها في هذه الحياة، إلى أن يقف «أمام الله في ظل الجحيم». ذاك هو عقابه الذي لا يمكن أن يطهره من إثمه، مثل عقاب الملاح العجوز في قصيدة كولريدج المسماة The Rime of the Ancient Mariner «أنشودة الملاح القديم»، حيث يضطر أن يروي قصة جريمته مرة بعد مرة طوال حياته، ويعيشها في كل مرة. هذا بالضبط ما يحصل لبطل أبي ريشة، طالما أن الكأس أمامه، وطالما أوجد الفرصة لرواية قصته حينما تثير تلك الكأس فضول ندمائه. وهذه مفارقة ثالثة: ففي الوقت الذي يعتقد فيه أنه يسيطر على الموقف، كما ذكرت سابقا، يكتشف أنه ضحية لهذا الموقف الذي يصنعه بيديه، فهناك، على ما يبدو، قوة خفية داخلية، تدفعه إلى إعادة القصة، وعيش أحداثها كلما مر به نديم من ندمائه».

«يمكن القول إذن إن أبا ريشة قد أبدع لنا في قصيدة «كأس» مونولوجاً دراميًّا، من النوع الذي اشتهر به براوننج، وأن مونولوجه هذا قريب الشبه بمونولوج براوننج «عاشق بورفيريا» في شخصية المتحدث وفي قصته ودوافعه وفي نوع استجابتنا للأحداث التي تتكشف خلال روايته القصة. إلا أن أوجه الشبه هذه لا تؤدي بالضرورة إلى تشابه في التأثير الفني للقصيدتين: فربما يكون مونولوج أبي ريشة أكثر تأثيرًا في القارئ الذي يشاطر بطله معتقداته ومسلماته الدينية، وبالمقابل يكون مونولوج براوننج أقرب إلى القارئ المتحرر من هذه المعتقدات والمسلمات، وربما يكون الأمر عكس ذلك: فقد يكتشف القارئ المتحرر في تلك المعتقدات والمسلمات ملاذًا من القلق والحيرة التي يضرب في تيهها العالم المعاصر، وبالمقابل يكتشف القارئ المحافظ في قصيدة براوننج متنفّسًا من ثقل تلك التقاليد».

«على أية حال، هذا أمر يخرج عن نطاق هذا البحث، ونحن ندرك أن أوجه الاختلاف بين نصين في مجال الدراسة المقارنة أمر متوقع وثابت، إلا أن أوجه الشبه بينهما هي التي تثير الاهتمام وتدفع الباحث إلى القيام بتلك الدراسة المقارنة».

كأس

يروى أن ديك الجن الحمصي قتل جاريته الحسناء حبًّا بها وغيرة عليها وجبل من بقايا جثتها المحروقة كأسه؛ وكان ينشد بين شربه وبكائه أبياتًا من الشعر:

أجـريـتُ سيـفـي فـي مـجـال خـنـاقِـهـا
ومـدامـعـــي تجـــري عـلـى خَـدَّيـهـا
روَّيـــتُ مـن دمـهـا الـثـرى ولـطـالمـا
روّى الـهـوى شـفـتـيَّ مـن شفتيـهـا

(ديك الجن)

دَعْـهَـــــا! فـهـذي الـكـأسُ مـا
مـــــرَّتْ عـلـى شـفـتَـيْ نـديمِ
لـــــي وقـفـــــةٌ مـعـهـا أمـا
مَ الـلـه فـــي ظـــلِّ الجـحـيـم
دَعْـهـــــا! فـقـد تـشـقـيـكَ فـيـ
ـهـا لـفـحـــةُ الـبـغـــيِ الـرجـيـم
وتـنـفَّـسَ الـشـبـــحُ الـشـقـيـ
ـــيُ عـلـــى جُـــذى حـــبٍّ أثـيـم
مـا لـــي أراك تـطـيـــل فـيْـ
ـــيَ تـأمَّـــلَ الـطـــرفِ الـرّحـيـم
أتَـخـالـنِـــي أهـــذي؟ وخـمـ
ـــري صـحـــوةُ الـقـلـــبِ الـكـلـيـم
اشـــــرب! ولا تـــتـــركْ جـرا
حَ الـسـرِّ تـعـــوي فـي رمـيـمـي!
....
كـــانـت تُـغـنِّـيـنِـــي، وكـنـ
ـــتُ أحـــسُّ بـالـنـعـمـى تُـغـنِّـي!
هـيـفـــاءُ، لـــم يـبـلـغْ مـدى
إغـــرائـهـا وهـمـي وظَـنِّـــي..
كـيـف ارتـضـتْ دنـيـايَ دنـيـاهـا
عـلـــى قـلـــقٍ وأمـــنِ
كـيـف اسـتـقـتْ حـبِّـي وقَـصْـ
ـصَـتْ فـيـه أجـنـحـةَ الـتَّـمـنـي!

مـــــا غـــــرَّهـــا مـــنـــي؟ ومـــا
ذا أبـقـــــتِ الأيـــــــامُ مـنِّـــي
الـشـــــيـــبُ مـــــرّ بـلـمـتـــي
وأقـــــام فـــي عـــجـــزي ووهـــنـــي
والـــشـــــــوقُ، أحـــــلامٌ مـخـضْـ
ـضَـبَـةٌ تمـــــوتُ وراءَ جـفـنـــي!
....
نـــــادى هـــــواهـــا، فـالـتـفـتْـ
ـــتُ ومـــــا رددْتُ لـــه جـوابـا
وشـبـــــابُـهـا الـظـمـــآن، بـيـ
ـــن يـــديّ يـسـتـجـدي الـسـرابـا!
فـوجـمـتُ! مـجـــروحَ الـرجـو
لـــةِ أخـفِـــضُ الـطّـرفَ اكـتـئـابـا
ورجـعـــــتُ لـــلأكـــواب، أمـ
ـــلأُهـا عـلـــى غـصـــصٍ شـرابـا
وأعـبُّـهَـــــا حُـمّـــى مـــن الـ
أهـــواءِ تـصـطـخـب اصـطـخـابـا
فـــــإذا دمِـــــي، فـــي مـثـل وهْـ
ـــجِ الخـمـــــرِ، تـلـتـهـب الـتـهـابـا
والـنـجـمُ أسـطـعُ.. وهـــو يـهـ
ـــوي عـن سـمـــاوتـهِ اغـتـرابـا!!

....

مـالـــــتْ عـلَـــــيّ وطـــرفُـهـا

فـــــي يـــــأسـهِ يـتـضـرَّعُ

وعـبـيـــــرُهـا مـــا ســـالَ مـن

صـــــــدرِ الـــرّبـيـــعِ وأمـتـع

فَـضَـمـمـتُـهـــا، فـتـنـهـــدتْ

غـصـــصٌ، وصُـــكّـــتْ أضـلـع

هـــي نـشـــوةٌ لـم يـبـقَ لـي

مـــن بـعـــدهـا مـا يُـطـمِـع

كـــم ظـبْـيَـــةٍ قـعـدتْ بـعـب

ءِ جـــراحـهـا تـتـــوجَّـع

لمـــا رأتْ فـــي خـشـفِـهـا الـ

ـجـــوعَ المـلـــحَّ يـــروّع

زحـفـــتْ لـتـرضـعَـهُ، ومـا

تـتْ وهْـــوَ بـــاقٍ يـرضـعُ!!

....

نـامـــت! وخـلْـــفَ نـديِّ جـفْـ

ـنـيـهـــا.. حـيـــاةٌ تحـلـم!!

طـــورًا تـقـطّـب حـاجـبـيـهـا

تـــــارةً تـتـبـسَّـــم

وعـلـى ارتـعـــاشِ شـفـاهـهـا الـ

ـحـمـــراءِ، بَـــوْحٌ مُـبْـهـم!

فـــــــدنـــوتُ أصـــغـــــي، عـلّـهـا

فـــــي هـمـســـــةٍ تـتـلـعـثـم!

ورجـفـــــتُ.. خـشـيـــةَ أن تُـطَـا

لِـعُـنـــــــي بمـــا لا أعـلـم

ورجـعـــــتُ أمـشـي الـقـهـقـرى

وجـــــوانـحـي تَـتـضـــــرَّم

وعـلـــــى خُـطـــاي أرى بـقـا

يـــا سـلـــــوتـــى تـتـحـطَّـم!

....

نـامـــــتْ! وجـنـــحُ الـلـيـل جُـنْـ

ـــنَ وغـيـرتـي الـهـوجـاء غضبى

أنَـــــا لـــن أعـيـشَ غـــدًا فـأر

وي قـلـبَـهـــا الـظـمـــآنَ حـبَّـا!

مـــن أيـــــن؟ والـدنـيـا طـوتْ

أظـــلالَـهـا الـفـيـحـــاءَ وثْـبـا

ومـــــراكـبُ الأيـــــام شـقْـ

ـقَـتْ جـبـهـتـــي دربًـــا فـدربـا!

نـامـــــتْ! وأشـبـــاح الـغـد الـ

ـبـاكـــي أدفِّـعـهـــنَّ رعـبـا!

أَيـــضُـــمُّ غـيـري هـــذه الـنْـ

ـنُـعـمـى مـتـــى وسِّـــدتُ تُـربـا؟!

ويـــحـــي!! لـقـد جـــفَّ الـــرضـى

رطـبًـا وضـــاقَ الـكـون رُحْـبـا!!

....

قَـبَّـلـتُـهـــا!! والـلـيـــلُ يَـنْـ

ـفـض عـنـــه أســـــرابَ الـنـجـومِ

ومـــــدامـعـي تجـــري، وكـفْـ

ـفِـي فـــوق خـنـجـري الأثـيـمِ

هـــي وقـــفـــةٌ رعـــنـــاءُ، ضَـا

قَ بِـهـــولِـهـا حِـلْـــمُ الحـلـيـمِ

فـحـمـلـــتُ شـلْـــوَ ضـحـيـتـي

والـنـــــارُ حـمـــــراءُ الأديمِ

وجـبـلـــتُ مـــن تـلـك الجُـــذَى

كـأسـي ومـــن تـلـك الـكـلـومِ

وغـــــدًا أحـطِّـمُـهـــا، أمـا

مَ الـلـه فـــي ظـلِّ الجـحـيـم

فَـاشْـــربْ ودَعْـــهـا؛ فـهـي مـا

مـــرَّتْ عـلـى شـفـتـيْ نـديمِ!!

****

عاشق بورفيريا Porphyria's Lover

قد هطلتِ الأمطارُ مبكرةً هذه الليلة،
وما أسرع ما استيقظتِ الريح الغضوب،
فمزقت بحقدها رؤوسَ أشجار الدردار،
وأعملتْ أسوأ ما عندها لتغيظَ البحيرة،
وكنتُ أستمع وقلبي على وشك التمزق،
عندما دخلت بورفيريا بخطى ناعمة، وفي الحال
أوصدتِ البابَ على الريح والبرد في الخارج،
ثم انحنت على الموقد البائس وجعلتهُ
يتفجّر نارًا، والكوخ ينعم دفئا.
بعد أن فغت، وقفت، وأزالت من على قدها
الشال والمعطف وهما ينضحان ماء،
ووضعتْ قفازيها الملوثين جانبًا، وفكّت
رباطَ قبعتها وتركت شعرها المبلل يتدلى،
وأخيرًا جلست بجانبي
وهمست اسمي. ولما لم يجبْهَا أيُّ صوتٍ
أخذتْ ساعدي وطوّقتْ به خصرَها
وكشفت كتفَها الأبيضَ الناعمَ
وحلَّت جميعَ شعرِها الذهبي
ثم انحنت وأسندت خدي على كتفها

ونثـرت علينـا شعـرها الأصفر،
هامسـةً كـم هـي تحبني: هي التي
لا تقوى على تحرير عـواطفها المتـأججة،
مـن الكبرياء، رغم محاولة قلبها المستمرة،
وعلـى قطـع كل علاقاتها العابثة،
ومنـح نفسهـا لـي، إلـى الأبد.
إلا أن عـواطفَها تتغلـبُ عليها أحيانًا:
فلـم تكـن وليمـةً عن إنسان شاحب الوجه
بسبب حبهـا، دون أمـل في الوصـال:
لذا فقـد جـاءتْ إليّ في غمرة الأمطار والرياح
تأكـد أننـي رفعت رأسي ونظرت في عينيها
وأنا سعـيدٌ فخـور. لقـد تحققتُ أخيرًا
أن بـورفيريا تعـبدني. لقد أحيت المفاجأة
قلبـي، وظـل ينمـو وينمـو
بينمـا كـنت أسـائل نفسي ماذا أعمل.
فقد كانت بورفيريا مُلكي في تلك اللحظة. مُلكي أنا.
بـورفيريا الجميلـة، التامةِ الطهارة والصلاح.
ووجـدتُ شيئًا أعملـه: فلففت شعرها كله
علـى شكـل حبـل أصفر طويل
ثـلاثَ مـراتٍ حـول عنقها النحيل

وخنقتُهـا. ولـم تشعـرْ بأي ألم:
متـأكد أنـا أنهـا لم تشعر بأي ألم.

وكالبرعم الـذي يحتضن داخله نحلة،
فتحت جفنيهـا بحـذر: ومرة أخرى
ضحكت العينـان الزرقاوان الصافيتان.
ثم فككت الغـديرة مـن حول عنقها،
فتـوردتْ وجنتَـاها مـرّة أخرى
تحـت قُبـلاتي المتـوهّجة.
وأسـندتُ رأسَهـا كمـا كان من قبل،
إلا أن كتفـي هـذه المـرة هو
مسـند رأسهـا، والذي لا يزال مائلاً عليه.
ذلك الـرأسُ الصغيـرُ الضاحكُ المتورد:
كـم هـو فـرح أنه نال كل ما يتمناه،
وأن كـل مـا يبغضه قد زال في الحال،
وأنه فـاز بـي أنا حبيبه، الباقي بجانبه،
حبيـب بـورفيريا. فلـم يدرْ بخلدها كيف
ستتحقـق لهـا أمنيتهـا العزيزة.
وهكـذا فـإننا نجلـس الآن معًا،
ولـم نتحـركْ طـوالَ الليل.
ومـع ذلك فلـم ينبسِ الإلهُ ببنت شفهْ.

✱✱✱✱

٦ - الشعر طقس حضارة[١]

١ - الحوار الذاتي المسرحي:

قبل أن أبدأ هذه الدراسة، لم أكن أعرف ولم أجد في أية مصادر، أن عمر أبو ريشة بدأ حياته شاعرًا طليعيًّا، وطليعيًّا جدًّا في حداثته. فقد كان أول شاعر عربي استعمل بنجاح فائق تقنية «الحوار الذاتي المسرحي» وهي قصيدة تقوم على قصة أو عقدة، وعلى مغزى يشرح وجهة نظر الراوي إلى الحياة بحيث تظهر شخصية الراوي عبر الحدث الذي يرويه ويتفاعل معه. تضم قصيدة الحوار الذاتي المسرحي، إضافة إلى شخصية الراوي الشخصية التي يتكلم عنها الراوي – وهي غائبة عن المشهد بطبيعة الحال – وشخصية ثالثة بالغة الأهمية هي شخصية المستمع الذي يصغي إلى ما يقوله الراوي ويقوم بحركات كانت تشعرنا بوجوده دون أن يتفوه بكلمة واحدة. شخصية بطل الحادثة والمستمع الصامت المتحرك يتمتعان بوضع إشكالي هو وضع الغائب – الحاضر، مما يضفي عليهما كثافة تفوق كثافة

(١) هذا القدر السابق مقتبس بنصه من فصل كتبه الناقد محيي الدين صبحي، ونشرته وزارة الثقافة السورية (١٩٩٩) وقد تناول الناقد جوانب من فنون خمسة من الشعراء: جوزف حرب – محمد الفيتوري – أحمد المجاطي – معين بسيسو – عمر أبو ريشة. وكما نرى فإنه جعل من شعر عمر خاتمة المطاف، وكأنه مسك الختام، أو ذروة السنام. وهذا الفصل عن عمر أبو ريشة تحت عنوان يختلف عن عنوان الكتاب، وهو: (الموضوعي والذاتي في شعر عمر أبو ريشة) وقد اكتفينا باقتطاف الفقرة الأولى من هذا الفصل، وهي بعنوان: «الحوار الذاتي المسرحي»، وليس بأفضل الفقرات التي تضمنها هذا الفصل عن شعر أبو ريشة، ولكننا لحظنا – من جملة ما اقتبسنا من أقوال النقاد – أن العناية بمسرح أبو ريشة، أو مسرحياته، محدودة جدًّا، وليس بين أيدينا في الحقيقة غير ما كتبه محمد إسماعيل دندي، وقد سبقت الإشارة إليه والاقتباس منه، ثم هذه الفقرة التي آثرناها لأنها تلقي الضوء على جانب من المسرح الشعري تطلّع إليه شاعر غنائي عميق الغنائية بالنسبة لفن القصيدة.

الحضور المادي للمحاور المتكلم وزيادة في الإغراب، فإن أعراف تقنية الحوار الذاتي المسرحي تقضي بأن يختار الشاعر شخصيات ومشاهد تاريخية بعيدة عن عصره مما يمنح القصيدة عدة منظورات لكل من المتكلم والمستمع والشاعر والقارئ من خلال عصرين: عصر الحادثة المروية وعصر الشاعر المؤلف. أما الشاعر ذاته فلا يسمح له بالتدخل أو الشرح بل يغيب تمامًا، وذلك لتحقيق أقصى حد من موضوعية السرد، دون الوقوع في إملال اللهجة التقريرية إذا كان الشاعر هو المتحدث المباشر في القصيدة. وفي الوقت ذاته، فإن موضوعية السرد تساعد القصيدة على التخلص من الذاتية الفردية التي أغرقت الشعر الرومانتي وأفسدته.

فقد اعتمد أبو ريشة على قصة ديك الجن الحمصي، الشاعر الذي عاش في القرن الثالث الهجري، إذ يروي أنه قتل جاريته وأحرق جثتها ثم جبل من رمادها كأسًا يشرب فيها خمرته. تتضارب الروايات في أسباب ارتكاب الشاعر لهذه الجريمة، فمن قائل إنه اكتشف علاقة بين الجارية وغلام له، ومن قائل إنه أصيب بلوثة من الشك الجنوني. لكن شاعرنا عمر أبو ريشة أرجع ذلك إلى عنة أصابت ديك الجن تجاه الجارية بسبب التفاوت في العمر بينهما، ففي حين كان ديك الجن طاعنًا في السن كانت الجارية فتاة كاعبًا في مقتبل الصبا. وقصيدة «كأس» التي نظمها أبو ريشة عام ١٩٤٠ تحلل تطورات الحالة النفسية التي أدت بديك الجن إلى قتل جاريته التي كان يحبها أشد الحب، وكيف هام على وجهه بعد أن قتلها «وكان ينشد بين شربه وبكائه أبياتًا من الشعر».

دعْـــهـــا! فـــهـــذي الـــكـــأس مـا
مـــــــرّتْ عـــلـــى شـفـتـــي نـــديمِ
لـــــي وقـــفـــــةٌ مـعـهـــــا أمـــا
مَ الـــلـــه، فـــــي ظـــل الجـحـيـم
دعْـــهَـــا!فـــقـــــد تـشـقـيـك فـيـ
ـــهـا لـفـحـــــة الـبـغـي الـرجـيـم

وتـنـفّـــس الـشـبـح الـشـقـيْـ

ـــيُ عـلـــى جُـــذَى حـــبٍّ أثـيـم

مـــا لـــي أراك تـطـــيـل فيـــهْ

ـــيَ تَـأمّـــلَ الـــطـــرفِ الـرحـيـم

أتـــخـــالـــنـــي أهـــــذي؟ وخـمـــ

ـــري صـحـــوة الـقـلـب الـكـلـيـم

اشـــــرب! ولا تـــتـــرك جـــرا

حَ الـــسـرِّ تـعـوي فـــي رمـيـمـي

من الواضح أن المتكلم هنا ديك الجن، وهو يخاطب صديقًا له في مجلس شراب حاول أن يأخذ كاس ديك الجن ليشرب بها، فردعه ديك الجن عن مسها، فهذه كأس عذراء ما مرت عليها شفاه الندماء، وهذه كأس شقية عانت من تعسف حب آثم. المستمع صامت لا يتكلم، لكن ديك الجن أشعرنا بحضوره أول مرة حين حاول أن يأخذ الكأس، وأشعرنا بحضوره مرة ثانية في نهاية المقطوعة، بقوله «أتخالني أهذي؟» مما يدل على أن المستمع لم يتقبل فكرة أن تحمل كأس شراب كل هذه الآثام. فالكأس رمز حي على حب وإخفاق وجريمة وإثم.

محال على من يراها لأول مرة أن يستوعب ما امتلأت من شقاء وآلام. وبالتالي فمن حق المستمع أن يظن ما يسمعه ضربًا من الهذيان لكن ديك الجن يحسم المسألة بإصدار أمر قاطع للمستمع: «اشرب» وفيما يدور عليهما الشراب يروي ديك الجن قصة الكأس، أو قصته:

كـــانـــت تـــغـــنِّـــيـــنـــي وكـــنْـــ

ـــتُ أحـــسُّ بـالـنُّـعـمـــى تُـغـنِّـــي

هذه المغنية الصبية أحبها وأحبته. كانت جميلة شابة وكان شاعرًا عجوزًا.

الـشَّـيـبُ مَـرَّ بِـلِـمَّـتِـي
وأقـام فـي عـجـزي ووهـنـي

بعد الحب المتبادل تبدأ العلاقة لكنها علاقة ترفض أن تبدأ، فالرجل العجوز عنين عاجز:

نـادى هـواهـا، فـالـتـفـتْ
ـتُ ومـا رددت لـه جـوابـا
وشـبـابـهـا الـظـمـآن، بـيـ
ـن يـدي يـسـتـجـدي الـسـرابـا
فـوجـمـت مـجـروح الـرجـو
لـةِ أخـفـض الـطـرفَ اكـتـئـابـا
ورجـعـتُ لـلأكـواب أمْـ
ـلأهـا عـلـى غـصـصٍ شـرابـا

فبعد صدمة العجز وتكررها مرات، لا يبقى أمام الرجل سوى أن يشرب، والسكر يزيد من عصف الأهواء وخيالات التشهي، وكلما ازدادت الصبوة ازداد العجز، وهكذا...

ولئن كان ديك الجن قد وصف في المقطع الثالث عجزه فإنه في المقطع الرابع يصف معاناة الفتاة والتهاب جمالها بين يديه الكليلتين:

مـالـت عـلَـيَّ، وطـرفُـهـا
فـي يـأسـهِ يـتـضـرَّعُ
وعـبـيـرُهـا مـا سـال مـن
صـدر الـربـيـعِ، وأمـتـعُ

بعد اضطرام الأهواء وبذل المفاتن وإخفاق المحاولات لم يبق إلا الإخلاد إلى السكينة:

نـــامـــتْ! وخـــلْـــفَ نـــــديِّ جـفـ

ـــنِـــيـــهـــا.. حـــيـــاةٌ تحـلـــمُ

طـــــورًا تُـــقـــطِّـــبُ حـاجـبـيـ

ـــهـــا تـــــــــارةً.... تـتـبـسَّـــم

وعـــلـــى ارتـــــعـــــاش شـفـا

هـــا الحـــمـــــــراء، بـــوح مـبـهـم

إن النوم رمز للراحة والطمأنينة لكن فرويد أظهر أن ما يشغلنا في النهار يعشعش في رأسنا ليلاً، وأن ما نعانيه من متاعب الماضي يذر بقرنه في أحلامنا الحاضرة. وبالتالي فإن نوم الفتاة ليس نوم الراحة ولا الطمأنينة.

أما ديك الجن فمفهومه أكبر من أن تجعله ينام وما كان له أن ينام وهو غارق في الوساوس والخمر إلى جانب حبيبته الجميلة المحرومة. حرمانها يجعل نومها قلقًا. قلقها ينعكس اضطرابا على نومها وقسمات وجهها وارتعاش شفتيها أما ديك الجن فيفترض من عجزه وسكره أن هذه الصبية التي استسلمت له ليست بريئة، ولعل اضطراب نومها يعود إلى علاقات لها سابقة، فيرصدها نائمة على أمل أن تبوح له بسرها:

فـــدنـــوت أصـــغـــي، عـلَّـهَـا

فـــــي هـــمـــسـةٍ تـتـلـعـثـمُ

ورجـــفـــت.. خـشـيـة أن تـطـا

لـــعـــنـــي بمـــــا لا أعـــلـــم

ولئن كانت وساوس حبه تدفعه إلى الشك في ماضيها، فإن هواجس عنته تثير جنون غيرته إذ أن هذه الصبية لابد في مقبل الأيام أن تجد من يحبها ويروي أهواءها – حتى ولو بعد موت الشاعر. أي لو أخلصت له في حياته ورضيت بحياة الحرمان فسوف تتحرر منه بعد مماته وتعيش حياتها وتشبع لذتها:

أنـــا لـــن أعـــيـــشَ غـــــدًا فـــأروي
قـــلـــبـــهـــا الـــظـــمـــآن حـــبـــا!
أيـــضـــمُّ غـــيـــري هـــــذه الـــنْـــ
ـــنُـــعـــمـــى مـــتـــى وســـــدتُ تُـــربـــا؟؟

بذلك انغلقت دائرة اليأس على الشك في ماضي الفتاة والغيرة من / على مستقبلها الذي لن يكون فيه دور لديك الجن. كذلك انغلقت عليه دائرة اليأس في حاضر عنين ومستقبل ميت. لابد للعلاقة الغلط أن تستمر بشكل غلط وتنتهي نهاية غالطة أيضًا.

لهذا فقط تفجر من شكه غضب ومن غيرته انتقام ومن عجزه قسوة. إنه موقف شكسبير ممزوج بضمير إسلامي وتمرد شقي يجابه جريمته بالغضب ذاته الذي دفعه إلى ارتكابها، لكنه لا يندم ولا يستغفر، بل ينقل إلينا شيئًا من شعوره بالشموخ مستمدًّا من تجربة فريدة ونهاية لا فكاك منها:

قـــبـــلْـــتُـــهـــا!! والـــلـــيـــلُ يـــنْـــ
ـــفُـــضُ عـــنـــه أســـــرابَ الـــنـــجـــومِ
ومـــــدامـــــعـــــي تجـــــــري، وكـــفْـــ
ـــفـــي فـــــــوق خـــنـــجـــري الأثـــيـــم
هـــــي وقـــــفـــــة رعـــــنـــــاء، ضـــا
قَ بـــهـــــولـــهـــا حـــلـــم الحـــلـــيـــم
فـــحـــمـــلـــــت شـــلـــو ضـــحـــيـــتـــي
والـــــنـــــــارُ حـــــمـــــراءُ الأديم
وجـــبـــلـــــت مـــــن تـــلـــك الجُـــــذى
كـــأســـي ومـــــن تـــلـــك الـــكـــلـــوم
وغـــــــــدًا أحـــطِّـــمُـــهـــا، أمـــا
مَ الـــلـــــه فـــــي ظـــل الجـــحـــيـــم

فـــاشـــربْ ودَعْـــهـــا! فـهـي مـا
مَـــــرَّتْ عـلـى شـفـتـيْ نـديمِ

تلك كانت كبرياء الجريمة، عنفوان الإثم، تمرد اليأس وتوهج العجز... إن في الموقف شيئًا أوديبيًّا ولكن بتحد مفتح العيون.

وقد أدى عمر أبو ريشة كل ذلك بشاعرية متألقة وإحساس عميق بالجرح الإنساني: عجز الإنسان عن مغالبة الزمن وقدرته على ممارسة أفظع الجرائم انتقاماً لعجزه!

وقد ساعد على تعميق الموقف وجلاء خوافيه الشكل الذي يفرضه الحوار الذاتي المسرحي من جمع بين الموقف المسرحي والأداء الغنائي، بحيث تغدو القصيدة بمثابة «كشف حركي عن الروح في حالة الفعل، وليس مجرد دراسة سكونية للشخصية... وذلك لأن الحوار الذاتي المسرحي في جوهره حوار لا نسمع فيه إلا القسم الذي يخص المتكلم الرئيسي... فكأننا نراقب ونصغي إلى رجل يتكلم بالهاتف... هذا الطراز الكثيف الديناميكي في الكشف عن الشخصية من خلال الحديث السردي – ويكون في العادة قصة حياة كاملة مركزة في أبيات قليلة – لامس الشعر الغنائي في نقطتين: الأولى أن العديد من الحوارات الذاتية المسرحية تستعمل الأوزان الغنائية استعمالاً واضحاً؛ الثانية هي أن هذا الإلحاح على تحليل الذات وكشفها في الحوار الذاتي لمسرحي، «إنيته»، ولحظات الإخلاص المطلق فيه، هي جزء من صميم طبيعة الدافع الغنائي».

والحقيقة أن توفيق شاعرنا مصدره جودة اختياره لنقطة البدء في السرد، لأن الحوار الذاتي المسرحي يعتمد أكثر ما يعتمد على شخصية ينبذ المجتمع تصرفاتها لكنه يعلق حكمه ضدها لأن الشخصية حين تشرح موقفها لا تعتذر ولا تتوسل بل «تختار نقطة ذات أهمية خاصة في تاريخ روح الإنسان. هذه الروح

سواء أكانت تاريخية أو مختلفة، تتكلم بوجه العموم عن نفسها كل الكلام الذي يقال – أما الشاعر فيحجم تمامًا عن الظهور بمظهر الناطق المتكلم. خلال الحوار الذاتي المسرحي تبين كل الظروف المتعلقة بتطور الروح في الماضي وهي الظروف الأساسية لإضاءة النقطة الراهنة».

المهم أن مثل هذا التفجير للروح في لحظة حاسمة من تاريخها، وأن مل هذه الموضوعية في الأداء التي تفرض على الشاعر أن يتنحى صامتًا فيما يسيطر البطل على المشهد كلامًا وحركة وأن مثل هذا التطور في البناء الذي يبلغ ذروته الخارجية كلما تعمقت الشخصية في الكشف عن الروح الداخلية، وأن مثل هذا الاختيار لشخصيات تاريخية مرفوضة اجتماعيّاً بسبب سلوكها الإشكالي ومع ذلك فإننا نستمع إلى وجهة نظرها بشغف محجمين عن إدانتها لفرادة تجربتها... مثل ذلك كله، مما تحقق في قصيدة «كأس»، لم يتكرر في نتاج عمر أبو ريشة، مما يدل على أن الشاعر نظم هذه الخريدة بتأثير مطالعاته في الشعر الإنكليزي عامة، وشعر براوننغ وبيتس خاصة، دون أن يعي الأبعاد النظرية للتقنية الجديدة التي حصل عليها. والشعراء عادة يتأثرون بالنماذج ولا يهتمون للقواعد النظرية التي نظمت بموجبها تلك النماذج. وكان من أثر ذلك أن غاب الحوار الذاتي المسرحي عن الشعر العربي ربع قرن كاملاً، إذ لم يظهر مرة أخرى بكامل تقنيته إلا في ديوان البياتي «سفر الفقر والثورة» سنة ١٩٦٥.

****

٧ - عمر أبو ريشة
ودوره الشعري في حركة النهضة[١]

هذا عرض عام لورقة بحثية قدمت في الخامس عشر من تموز عام ٢٠٠٦، حيث حلت الذكرى السابعة عشرة لوفاة أبو ريشة، ولم نتمكن من الحصول على الصيغة الكاملة لهذه الدراسة التي تبدو من مفرداتها أنها تحمل قدراً من التفصيل والتصور المستحدث لنشاط أبو ريشة الشعري، ومع أنها بدأت بداية تقليدية بذكر مولده ومناصبه، وأوسمته، فإننا نتجاوز هذا إلى ما يعطي مدخلاً إلى المحاور الثلاثة الرئيسة التي انتظمت هذه الورقة، وهي في ثلاثة محاور رئيسة، هي:

- **موقع عمر أبو ريشة ضمن مفاصل تاريخية حاسمة، وكيف قرأ ذلك؟**
- **دور عمر أبو ريشة (الشاعر) في عصره.**
- **المثل الجمالية في شعر عمر أبو ريشة.**

أما الهدف الذي حدده الباحث لنفسه، فهو: إضاءة جوانب التفرد في شعره، وإبراز أهميته ليس بوصفه شاعرًا فحسب، وإنما بوصفه ظاهرة إبداعية، كان لها أثرها الكبير في عصرها.

(١) هذه الدراسة نقلناها عن الشبكة العنكبوتية التي مما يؤسف له أنها لم توثق النص توثيقًا علميًّا ينسب إلى صاحبه المحدد، اكتفاءً بالإشارة إلى المناسبة العامة التي ألقي فيها هذا البحث. فتحت عنوان مطول نصه: (عمر أبو ريشة: ودوره الشعري في حركة النهضة – ملخص الورقة المقدمة إلى ندوة (دور حلب في حركة النهضة – القرن ١٩ – ٢٠) التي ستقام أيام ٥ – ٦ – ٧ نوفمبر ٢٠٠٦ م – بمناسبة اختيار حلب عاصمة للثقافة الإسلامية لعام ٢٠٠٦ م). وينتهي هذا العنوان المطول دون أن يحدد صاحب الدراسة، أو كاتب التلخيص، وهل هو المؤلف نفسه، أو محرر آخر، إلى غير ذلك من المعلومات الضرورية لكي يمكننا أن نحل هذا البحث في سياقه العلمي والتاريخي. من أجل هذا احتفظنا به إلى آخر ما اخترنا من بحوث، لهذا السبب التوثيقي، ولأنه يعنى بالخطوط العامة التي تصلح أن تكون إجمالاً أو خلاصة عامة لكل ما سبقها من بحوث، ولعل الفرصة آن تتاح لمن يجد في هذه الدراسة أهمية تتجاوز ما رأيناه فيها، فيتصل بمنابعها ويستكمل توثيقها. وهو المطلوب.

عن المحور الأول يقول:

عمر أبو ريشة شهد أو عاش مرحلة الصراع بين الرومانسية والكلاسية. عاش ازدهار الرومانسية وتألق الكلاسيكية، وصنع توازناً بينهما في شعره. كما عاش مرحلة ازدهار الرمزية والواقعية والوجودية، وعايش بداية ظهور شعر التفعيلة، وتطوره، وأولَ الحداثة بوصفها مفهوماً ومُثلاً وقيماً منذ صدور العدد الأول من مجلة شعر، وكذلك قصيدة النثر منذ منتصف الثلاثينيات حتى الماغوط وأنسي الحاج حتى نزيه أبو عفش ورياض الصالح الحسين.

كما أن أبو ريشة وُجد إلى جانب كل ذلك في مفصل تاريخي سياسي أيديولوجي حاسم بالنسبة إلى بلده سورية والبلدان العربية الأخرى. فهو من الناحية التاريخية عاش مرحلتي الاحتلال والتحرر والانتكاسات الوطنية الداخلية، وشهد بداية تطور الوعي القومي، ومن الناحية السياسية عاش مرحلة الانقلابات والسعي إلى استحواذ السلطة وفوق كل هذا وذاك فأبو ريشة وجد قسراً ضمن زحمة نشوء مجموعة كبيرة من التيارات الفكرية والأيديولوجيات المتناقضة: التيار القومي العربي والقومي الاجتماعي والأممي والتيارات الدينية المختلفة. وشهد إفلاس أغلب هذه التيارات من خلال الانتكاسات المباشرة على الأرض مع العدو الصهيوني ٤٨ و٦٧ أو على صعيد الاستقرار الداخلي، وكذلك القلق القومي من خلال الانفصال عام ٦١.

والأسئلة المحورية لكل ما سبق: كيف كان عمر أبو ريشة يقرأ العالم في تلك الفترة، وكيف جسّد الذات والموضوع في شعره؟ وهل صالح بينهما؟ وأيهما: الذات أم الموضوع استحوذ على المساحة الكبرى في شعره؟ ولا ننس أن أبوريشة وُجد بين مرحلتين شبه متناقضتين أولاهما تُعلي الموضوع على الذات والرؤية على الرؤيا، وهي مرحلة هيمنة الوعي الجمالي التقليدي على الفن والإبداع، والمرحلة

الثانية أعلت من شأن الذات على الموضوع، والرؤيا على الرؤية، وفيها هيمن الوعي الجمالي الرومانسي. وقد شهدت هذه المرحلة أيضاً ظهوراً قويّاً للوعي الجمالي الواقعي والوجودي والرمزي، وتدفقاً قويّاً للوعي الجمالي الحداثي الذي أنتج شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

ضمن زحمة هذه التحولات التي مرَّ بها الوطن العربي في النصف الأول من القرن العشرين ظهر «عمر أبو ريشة» ليعكس بشعره تلك التحوّلات من خلال تجسيده لأبرز الظواهر الهامّة فيها. وأبو ريشة لم يكن آنذاك أو خلال حياته شاعراً عادّياً على الرغم من أنه ظهر في فترة صعبة مرّ بها الشعر العربي، حيث كان الصراع، كما ذكرنا، قائماً بين أنصار القديم والجديد، وكان قائماً بين المذاهب ا لأدبية المختلفة، والتيارات الفكرية المحلية والوافدة.

وقد أدّت التحولات المذكورة والصراعات الثقافية المختلفة إلى اضطراب في الأذواق واختلاف في مستويات التلقّي بشكل بارز وحادّ. وكان من الصعب أن يظهر شاعرٌ في مثل تلك الفترة يستطيع أن ينال حظوةً لدى جمهور كبير، ويُرضي المقاييس النقدية المتضاربة، ولكنّ أبو ريشة اكتسب - على الرغم من ذلك كلّه - شعبيةً واسعة، حتى ليمكن القول: إنّه احتكر معظمَ جمهور تلك الفترة.

وعن المحور الثاني يقول:

١ - احتوى شعر عمر أبو ريشة بين طيّاته الخاصّ والعام، وجمع - ضمن هذا الإطار - بين ما هو ذاتيّ، وما هو موضوعي .

ويبرز الجانب الموضوعي في شعره من خلال تجسيده للقضايا الوطنية والقومية التي مرّت بها الأمة العربية في العصر الحديث، ومن خلال عودته إلى التراث، واستحضار أمجاد الماضي، وكذلك من خلال تمجيده لأبرز شهداء الأمة،

ورثائه لبعض الأسماء البارزة في الشعر. ومن أبرز نصوصه الشعرية التي تناولت الموضوعات المذكورة: «بعد النكسة، حماة الضيم، بسمة التحدي، حكاية سمار، بنات الشاعر، شطآن بلادي، في طائرة، شاعر وشاعر».

ومن يطّلع على ديوان عمر أبو ريشة يمكن أن يقرأ تاريخَ أمّة ضمن أبرز المحطات التي مرّت فيها، كما يمكن أن يتعرّف إلى طبيعة الشخصية العربية من خلال رسْمِه لها عبر نماذج مختلفة مستقاة من الشخصيات التراثية والحديثة : قُوّاداً، وسياسيين، وشعراء، ومجاهدين...

ولم يتوقف عمر أبو ريشة عند القضايا الوطنية والقومية فحسب، وإنما تطرّق إلى المشكلات التي يعاني منها المجتمع العربي.

وقد توقّف عمر أبو ريشة إلى جانب كل ما تقدّم عند أبعاد الشخصية العربية وسماتها إمّا من خلال الحديث عنها بشكل مباشر، وإما من خلال العودة إلى الماضي المشرق. يقول في قصيدة «في طائرة» على لسان الفتاة الإسبانية التي تعتزّ بأصلها العربي، ولم تكن تعرفُ جنسيّةَ مَنْ تحدّث:

قلتُ يا حسناءُ مَنْ أنتِ ومِن
أيّ دوحٍ أفرع الغصنُ وطالا
و أجابت أنا من أندلسٍ
جنّةِ الدنيا سهولاً و جبالاً
وجدودي ألمح الدهر على
ذكرهم يطوي جناحيه جلالا
حملوا الشرقَ سناءً وسنًى
وتخطّوا ملعبَ الغرب نضالا

فـنـمـا المـجـدُ عـلـى آثـارهـم
وتَحـدّى بـعـدمـا زالـوا الـزَّوالا
هـؤلاء الـصِّـيـدُ قـومـي فـانـتـسبْ
إن تجـدْ أكـرمَ مـن قـومـي رجـالا

يُلاحظ مما تقدم أنّ القضايا الموضوعية التي تخصّ الواقع العربي المعاصر والشخصية العربية، وما إلى ذلك شغلت مساحةً كبيرةً في شعر عمر أبو ريشة. ويمكن القول: إن اهتمام الشاعر بهذه القضايا يؤكّد شيئين أساسيين:

- أو لهُما أنّ عمر أبو ريشة كان ملتزماً بالواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي عاش فيه، وهذا دليلُ صحّةٍ ووعي. وقد يكون اقترابُه من واقعه وقضايا أمته سبباً من أسباب انتشاره وشعبيته.

- والأمرُ الثاني أنّ التزام عمر أبو ريشة بتلك القضايا يدلّ على شدّة التزامه بشؤون أمّته العربيّة، وإحساسه بمشكلاتها.

ومثلما احتوى شعر عمر أبو ريشة الجانبَ الموضوعي، فإنّه لم يقصّر في تناول القضايا الذاتية التي برزت في تجسيده لمشكلاته الذاتية بدءًا بأناشيد الفرح والاغتراب وانتهاءً بالمرأة. ويمكن القول: إنّ هذا الجانب الذاتي متفوّقٌ في «مستوى شعريته» على الجانب السابق / الموضوعي الذي تكاد تَغلِبُ عليه سِمتا المباشرة والتقريرية، وذلك بما يتناسب وطبيعة تلك الموضوعات. والنصوص ذات الطابع الذاتي كثيرة...

٢ - وممّا يتميز به شعر أبو ريشة أيضاً أنه عكس الجانبين الذاتي والموضوعي ضمن فاعلية الصورة الفنية الحية. ومن أبرز ملامح الصورة في شعره : الطبيعة الحسية « التي تبدو من خلال التركيز على المكان والتجسيد والتشخيص»، والحركة، والاستقلال، والتفاعل، والاستغراق بعناصر الطبيعة واستغلالها استغلالاً موظفاً بما يخدم الحالة الشعرية وحرارة الموقف.

وتتّسم الصورة الفنية لديه أيضاً بالذاتية والإيحاء والانسيابية والتنامي والاحتواء على عناصر الحلم والدهشة. ومن نصوصه المتميزة في هذا ا لمجال قصيدة «طلل» التي يقول فيها:

قفي قدمي إنّ هذا المكان
يغيبُ به المرءُ عن حسّهِ
رمالٌ وأنقاضُ صرحٍ هوَت
أعاليهِ تبحثُ أسّهِ
حوافرُ خيلِ الزمان المشتِّ
تكادُ تحدّثُ عن بؤسه
وتلك العناكبُ مذعورةً
تريدُ التّفلّتَ من حبسِه
لقد تعبتْ منه كفُّ الدمار
وباتَتْ تخافُ أذى لمسِه

٣ - تعامل عمر أبو ريشة في شعره مع المرأة بوصفها أنموذجاً ذا جمال مطلق، وأبرزُ ملامح هذا الجمال: الخصوبةُ والتجدّد والكمال، والمرأة ضمن هذا الإطار مصدرٌ للإخصاب، وهي المأوى للرجل أو الملاذ الذي يحتويه أوقات الشدة. وهي - ضمن الجمال الحسي - تتميز بالتناسب والتوازي، والقوام الفارع والصدر الممتلئ عطراً وحيوية وإثارة، والكلام الذي ينثر الطيبَ يمينًا وشمالاً، والشَّعر الأسود الطويل حتى الينابيع...

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن الشاعر كان يركّز في تجسيده للمرأة على الجانب الحسي فيها. وموجز القول: إن المرأة في شعر عمر أبو ريشة لم توجد إلا لتكون أيقونةً أو «مثَلاً جماليّاً» يُحتذى. ونادراً ما نجد أثراً للمرأة العادية في شعره. ونعتقد أنه - أي أبو ريشة - اعتمد في صياغة نموذج المرأة ذات

الجمال المطلق على مخزون اللاشعور الجمعي لديه. وقد كان للرموز البدئية ذات الطابع الانبعاثي «عشتار، وإنانا وأفروديت، وعناة، وفينوس، وفاطمة وعُنيزة، وعبلة، وليلى» مساهمة كبيرة في بناء ذلك.

٤ - يتجلّى الموقف الفلسفي الذي تبنّاه عمر أبو ريشة، وجسّده في شعره من خلال تغليبه لعناصر الذات على الموضوع، أو رؤية الموضوع من خلال الذات. وتبدو الذاتية في شعره بارزة ليس من خلال حديثه عن مشكلاته الذاتية وعلاقته بالمرأة فحسب، وإنما من خلال رؤيته الذاتية للأشياء. وتبدو الذاتية في شعره من خلال طغيان الجانب العاطفي على طرح القضايا الذاتية والموضوعية، كما تبدو أيضاً من خلال اعتداده الدائم بالفرد، وتجسيده للنموذج الفردي «المرأة ذات الجمال المطلق، والرجل القائد، أو الشاعر أو المنقذ»، كما تبدو من خلال «الثنائية المتجلية في علاقات التقابل بين الفرد والمجتمع، والرجل والمرأة، والوطن والاستعمار».

وقد تكون هذه الثنائية وراء مقولة الاغتراب التي طالما عزفها عمر أبو ريشة في شعره. هذا الاغتراب الذي برز ضمن أشكال متعددة، مثل: القلق والتأزّم والشعور بالعزلة عن المحيط، وتأكيد الألم والحزن.

ومما قوّى هذا الجانب «الاغترابي» في شعره وأكّده إلى جانب الذاتية المذكورة الإخفاقات التي مرّت بها الأمة العربية في العصر الحديث، وغربة الشاعر عن بلاده التي دامت أكثر من عشرين عاماً، والحساسية المفرطة التي يمتلكها الشاعر.

فهو في قصيدة «نسر» يجسّد من خلال النسر اغتراب الفرد المعاصر، وألمه وشعوره بالوحدة، وبأنه متروك ومهمل من قبل المجتمع. ولا ينسى الشاعر في هذه القصيدة أن يعتدّ بفرديته وشموخه ...

٥ - ومما يميّز شعرَ عمر أبو ريشة بعامة أنه ذو طابع عضوي، فعلى الرغم من اعتماده على جمالية المفردة أحياناً، والصورة الجزئية غالباً، فإنّ نصوصه كانت تحمل قيمتَها من خلال التكامل والتفاعل والتوازن بين عناصرها وجزئياتها، بمعنى أن «شعرية» هذه النصوص ترتكز أساساً على جمالية الكل التي توفرها الوحدة العضوية.

يقول في قصيدة «يا شعب» التي كتبها عام ١٩٤٣م:

يـا شـعـبُ لا تَـشْـكُ الـشَّـقَـا
ءَ ولا تُـطِـلْ فـيـهِ نُـواحَـكْ
لـو لـم تـكـنْ بـيـديـكَ مَـجْـ
ـروحًـا لـضـمّـدنـا جـراحَـكْ
أنـتَ انـتـقـيـتَ رجـالَ أمـ
ـرِكَ وارتـقـبـتَ بـهـمْ صـلاحَـكْ
فـإذا بـهـمْ يُـرخـونَ فـو
قَ خـسـيـسِ دنـيـاهُـم وشـاحَـك
كـم مـرّةً خـفـروا عـهـو
دَكَ واسْـتـقَـوا بـرضـاكَ راحَـك
أيـسـيـلُ صـدرُكَ مـن جـرا
حـتِـهـم وتُـعـطـيـهِـم سـلاحَـكْ
لـهـفـي عـلـيـكَ ، أهـكـذا
تَـطـوي عـلـى ذُلٍّ جـنـاحَـكْ
لـو لـم تُـبِـحْ لـهـواكَ عَـلْـ
ـياء الحـيـاةِ لمـا اسـتـبـاحَـكْ

إن أبرز ما يميز هذا النص الوحدة العضوية التي تمثلت في احتوائها على الموضوع الواحد، والتنامي الداخلي في تشكيل الصورة الكلية، والتفاعل بين الصور الجزئية، ووحدة الرؤية والرؤيا، ووظيفية اللغة والتركيب. ومما يدعم الوحدة العضوية في شعر عمر أبو ريشة أيضاً البيت الأخير في معظم قصائده. وهو يتميز لدى هذا الشاعر بميزتين أساسيتين:

الأولى قوتُه النابعة من تشكيله الداخلي الذي يتميز بالتكثيف والاقتصاد في اللغة والتركيز والدهشة المبنّية على عدم التوقع. وتتجلّى الميزة الثانية للبيت الأخير في ارتباطه المحكم بالأبيات السابقة التي تربطهُ بها وحدةٌ عضوية ٠ انظر مثلاً قصيدتي «في طائرة، وعودي».

وأيضًا عن المحور الثالث يقول:

اعتمد عمر أبو ريشة على مجموعة من المفاهيم شكّلت بمجملها المثل الجمالية التي استند إليها وهي مفاهيم البطولي والجميل والقبيح والتراجيدي والجليل أو المقدس.

وقد تم تجسيد هذه المثل في قيم جمالية هي:

- **قيمة البطولي:** جسد عمر أبو ريشة قيمة البطولي متكئاً على حاملين: الأول الفرد، تجسيد صورة الفرد المدافع عن بلده ووطنه حتى القطرة. هذه هو المفهوم. وقد قدم أبو ريشة هذا القيمة من خلال الطقوس الاحتفالية التي قدم من خلالها البطل الفرد. فارتقى بهذا المفهوم إلى قيمة البطولي، والحامل الثاني للبطولي سوى الفرد هو الطقوس الملحمية التي كان يقدمها أبو ريشة إلى شخصياته.

- **قيمة الجميل:** وقد حُملت هذه القيمة على جانبين: الجانب المجرد المفهومي مثل الخير والحق والسلوك الطيب والتعاطي الحسن، وبرز الجانب الآخر الحسي

من خلال التوازن بين العناصر التي تصوغ هذا الجمال، ومن خلال ثبات هذه العناصر. ولعل أكثر ما كان يحمل هذا الجانب تجسيد أبو ريشة للمرأة ذات الجمال المطلق. فلا نكاد نعثر على المرأة العادية في شعره. وقد استقى هذه القيمة من المرأة العربية التي جسدها الشعر الجاهلي ومن أساطير (إنانا) و(أفروديت) و(عشتار) و(فينوس). فأنوثة المرأة عند أبو ريشة مستمرة ودائمة وخلاقة.

- **قيمة القبيح:** حملت قيمة القبيح على مفاهيم الغدر والخيانة ولم يجعل أبو ريشة خلفية حسية لقيمة القبيح كما قيمتي الجميل والبطولي وأعتقد أن تأثر أبو ريشة بمفهوم القبيح الذي جسده الشعر العربي القديم من خلال الواشي فزرع آنذاك مفاهيم له ولم يجسده في قالب حسي هو المصدر الأول لقيمة القبيح عند أبو ريشة. أما المصدر الثاني لقيمة القبيح فاستنهضها الشاعر من الخيبات القاسية التي عايشها، النكبة ٤٨ والانفصال ٦١ والنكسة. وقد حُملت قيمة القبيح على العدو، والصديق الخائن وكلاهما أديا إلى الحامل الثالث للقبيح هو: الواقع الرديء.

- **قيمة التراجيدي:** برزت من خلال أمرين: موت الجميل (اغتصاب الوطن، موت البطل، موت العلاقة الجميلة...). والأمر الآخر: انكسار الحلم، عدم القدرة على تحقيق الهدف.

****

القسم الثالث
قصائد في مدح أبو ريشة

قصائد في مدح أبو ريشة

١ - رسـول الفـن للشاعر القروي

طُـفْ يـا رسـولَ الـفـنِّ فـي مـعـراجـهِ
مـتـنـقـلاً كـالـشـمـسِ فـي أبـراجِـهِ
لـك فـي سـمـاءِ الـعـبـقـريـة مـنـزلٌ
يـتـهـافـتُ الـشـعـراءُ دون رتـاجِـهِ
الـفـجـرُ مـن أبـوابـه والـدهـرُ من
حـجّـابـه والـزّهـرُ فـي حُـجّـاجـهِ
مـن ذا يـهـنـئ بـالـوزارة شـاعـراً
الـتـاجُ أرخـصُ درَّةٍ فـي تـاجـه
لَـبَّـيـتَـهـا لمـا دعـتْـكَ وطـالمـا
مـدَّ الـكـريمُ يـداً إلـى مـحـتـاجـه
مَـن لـلـعـروبـةِ يـسـتـعـيـد شـبـابَـهـا
إن ضـنَّ زيـنُ شـبـابـهـا بـعـلاجـه؟
فـلـرب مـعـتـرك أثـرت عـجـاجـه
وبـرزت لـلـتـنـيـن فـي عـجـاجِـه
واجـهـتـه بـالـحـقّ غـيـر مـخـاتـلٍ
شـتـانَ بـيـن مُـغـايـب ومُـواجِـه

بـيـديـــكَ رايـــتُـــهُ وفـــي شـفـتـيـكَ آ

يـــتُـــهُ وفـــي عـيـنـيـــك نـــورُ سـراجِـه

لـلـه درُّك هـــــاديـاً لـــو أبـصـروا

نـــورَ الـهـدى وجَـــرَوْا عـلـى مـنـهـاجِـه[1]

****

(١) الشاعر القروي – الأعمال الكاملة – الشعر – جروس برس – لبنان (د. ت) – ص ١٢٥.

٢ - شاعر المجد والبطولة للشاعر زكي قنصل

علمنا من ديوان زكي قنصل (عطش وجوع) أنه عندما نقل عمر أبو ريشة من الأرجنتين، أقيم له حفل وداع: وفي هذا الحفل، ألقى الشاعر زكي قنصل قصيدة بعنوان:

أنـــتَ مـــلءُ الـقـلـــوبِ والأحـــــداقِ
فَـتَـنَـقَّـــــلْ مـــا شـئـتَ مِـــن آفـــاقِ
لـك هـــذا الـفـضـاءُ فـاسـبـحْ وحـلِّـقْ
شـيـمـةُ الـنَّـسْـرِ أن يـــروضَ المـراقـي
أنـــا بـــاق عـلـــى ولائـــــك مـهـمـا
شـطَّـــتِ الـــدارُ بـيـنـنـا، أنـــا بـاقِ
ويـــحَ قـلـبـي جـنَـــى الـــفـــراقُ عـلـيـه
وهـــــو مـسـتـسـلـمٌ لحـكـمِ الـفـراق
كـلـمـا قـلـــت ســالمـتـه الـلـيـالـي
فـاجـــأتـه بـغـصّـــةٍ فـي الخـنـاق
جـمـــعَ الـشـعـــرُ بـيـنـنـا فَـأتـلـفـنـا
قـبـــلَ أنْ نـلـتـقـي عـلـى الأخـــلاق
إنّ قُـــرْبَـــى الأرواحِ أرســـخُ أصـلاً
مِـــن صـــلاتِ الأرحـــام والأعـــراقِ
مَـــن يَـكُـــنْ بـالـوزيـرِ هـــامَ فـإنـي
هِـمْـــتُ مـنـــه بـالـشـاعـر الخَـــلّاق

بـالـذي تـرقـصُ الـنـجـومُ إذا غـنْـ
ـنَـــى ويُـــذكِـــي لـــواعـــجَ الـعـشَّـاق
بـالـــــذي لـــم يـلـنْ لـطـاغٍ عـنـيـدٍ
أو يـبـخِّـــــرْ لـغـــاصـبٍ أَفَّـــــاق
كَـــــرُمَـتْ نـفـسُـــهُ فـلـمْ يـبـتـذلْـهـا
كـم نـفـــوسٍ تُـبـاعُ فـي الأسـواق
يُـؤثِـرُ الحـــرُّ أن يمـــوتَ عـلـى أنْ
يَـتَّـقِـــي جـــوعَـهُ بـخـبـزِ الـنِّـفـاق

****

٣ - الشاعر رشاد علي أديب

دعي أبو ريشة إلى إحياء أمسية شعرية بتاريخ ٢٧ أيار ١٩٧٤، بمدينة بانياس السورية، بدعوة من منتدى عكاظ الأدبي، وبعد أن انتهى من إلقاء شعره، دعي مع بعض الحاضرين إلى مأدبة عشاء، وكان فيهم الأديب الأستاذ رشاد علي أديب، الذي نظم، من وحي هذه المناسبة، القصيدة التالية:

هـذي الكـئوسُ وهـذا الحُسـنُ والـزّهَـرُ
فَجـدْ وجُـودَ بـأحلى الشِّعـرِ يـا عمرُ
سَحَـرْتَنـا بـقـريـضٍ مـنـك تـنشدهُ
لا الـنـايُ يـحكيه إيـقـاعًـا ولا الـوتـرُ
بـه سَكـرنـا ومِـلـنـا أمـسِ مـن طـربٍ
لا بـالـسُّـلافِ يـلـذُّ الـصـفـو والـسكـرُ
أشـعـارُكَ الـغـرُّ لـلألـبـابِ زاهـيـةٌ
كـأنـهـا الـلـؤلـؤ المـكـنـونُ والـدررُ
تمـنـت الـغـيـدُ لـو كـانـت لـهـنَّ حُـلًـى
تـزيـنُـهـنَّ لِـيُـغـرَى بـالحُـلِّـي الـنـظرُ
فـكـلُّ بـيـتٍ بـديـعٍ أنـت تـسكـبُـهُ
كـنـزٌ ثَـمـيـنٌ مـن الـيـاقـوت يـدخـرُ
وكـلُّ قـافـيـةٍ عـذراءَ تُـنشـئُـهـا
لـهـا مـحـاسـنُ شـتَّـى مِـلـؤهـا صُـوَرُ

مـبـنًـى ومـعـنًـى وتـوشـيـعًـا وأخـيـلـةً
تـسـمـو إلـــى الأفُـــقِ الأعـلـــى وتـــزدهـــرُ
تَمـــــوَّجَ الحُـســـنُ ألـوانًـا بـهـا وغـدَا
إلـقـــاؤك الحـلـوُ بـالأسـمـاعِ يـنـهـمـرُ
.....
فـاهـتـفْ أبـا ريـشـةٍ بـالشـعـرِ منسجمًا
تَـــــرتحْ لأنـغـامـهِ الأرواحُ والـفِـكـرُ
وتَـسـتـرحْ مـن عـنـــاءٍ فـي الحـيـاة رشًـا
ويمـــــرح المـــلأ الـعـلـــويُّ والـبـشـرُ
يـا لـيـــتَ لـيـلـتـنَـــا دامـــتْ لـنـا زمـنًـا
لـيـعـــذُبَ الـعـيـشُ والإنـشـــادُ والـسـهـرُ
أحـبـــبْ بـهـا لـيـلـةً جـاد الـزمـانُ بـها
وشَـــــى حـواشـيّـهـا فـي لـطـفـهِ عُـمـرُ
رقَّـــــتْ وراقـــتْ بـهـاءً فَـانـتـشـت مـهـجٌ
هـيـمـــانـةٌ وصـفًـا فـي جـوِّهـا الـعـمـرُ
لـيت الـلـيـالـي جـمـيـعـهـا مـثـلـهـا أبـدًا
وبـيـنـنـــا عـمـــرٌ لـلـشـعـر يـبـتـكـرُ

****

المحتوى

- التصدير، عبدالعزيز سعود البابطين ٣
- شيء من التقديم ٧

القسم الأول: الكتب

- عمر أبو ريشة.. شاعر الجمال والقتال: إيليا حاوي ١٥
- عمر أبو ريشة.. دراسة في شعره ومسرحياته: محمد إسماعيل دندي ٢٩
- عمر أبو ريشة.. حياته وشعره مع نصوص مختارة: جميل علوش ٤٥
- الصورة والخيال في شعر عمر أبو ريشة: عبدالحميد محمود راشد ٥٧
- شعر عمر أبو ريشة.. دراسة فنية: محمود شفيق لاشين ٧٣

القسم الثاني: البحوث (الدراسات)

- أبو ريشة والحب المجزأ: توفيق صايغ ٨٧
- شهادة: بقلم يعقوب عبد العزيز الرشيد (في ثلاث حلقات) ١٠٣
- المرأة في شعر عمر أبو ريشة: نجمة إدريس ١٢١
- الصورة الفنية في شعر عمر أبو ريشة: محمد حمامي ١٢٩

- عمر أبو ريشة وروبرت براوننج.. علاقة في مجال المونولوج الدرامي: عزت عبدالمجيد خطاب ١٣٤
- الشعر طقس حضارة: محيي الدين صبحي ١٦٣
- عمر أبو ريشة، ودوره الشعري في حركة النهضة ١٧١

القسم الثالث: ثلاث قصائد في مدح أبو ريشة

- القصيدة الأولى: رسول الفن، للشاعر القروي ١٨٣
- القصيدة الثانية: شاعر المجد والبطولة، للشاعر زكي قنصل ١٨٥
- القصيدة الثالثة: للشاعر رشاد علي أديب ١٨٧

****