

جامعة حلب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قصائد مقارنة

الدكتور

أحمد زياد محبك

أستاذ في قسم اللغة العربية

العام الدراسي

2001 - 2000

لطلاب السنة الرابعة

قسم اللغة العربية

مقدمة

لقد اتسع مفهوم الأدب المقارن، فلم يعد مقتصرًا في وظيفته على كشف مظاهر التأثير والتأثير بين أدبين في لغتين مختلفتين، على نحو ما ذهبت إليه المدرسة الفرنسية في المقارنة، فقد أصبح يسعى إلى المقارنة بين أدبين لابدافع البحث عن التأثير والتأثير، إنما بدافع الكشف عن طبيعة التجربة الإنسانية، واختلاف أساليب التعبير عنها، من لغة إلى لغة، ومن ثقافة إلى ثقافة.

ومثل هذا التغيير في وظيفة الأدب المقارن قاد بالنتيجة إلى تغيير في طبيعته، واختلاف مناهجه، فلم يعد حريصاً على البحث عن المصادر وسبل التأثير والتأثير، بل أصبح أكثر حرصاً على كشف سبل التعبير، وأساليب التصوير، وطبيعة التجربة، وهذا ما جعله إلى النقد أقرب، ولذا كان انصباب الجهود فيه على النص لاعلى مبدعه، وكان الاهتمام بالممارسة النقدية أكثر من التوثيق التاريخي، ومن هنا يمكن القول أيضاً بظهور ما يمكن تسميته: النقد المقارن.

ومما لاشك فيه أن هذا التحول كان نتيجة نمو الثقافة، واتساع أفق المعرفة، ونتيجة اتصال الشعوب بعضها ببعض، ولا سيما في مجال الثقافة والمعرفة، ويقينها أنه لا يمكن لشعب ينعزل عن شعوب العالم، وهذا نفسه قاد إلى الاعتقاد بأن الأمر لم يعد متعلقاً بالتأثير والتأثير، وإنما أصبح متعلقاً بوحدة الخبرة الإنسانية، وحاجة الشعوب إلى التعارف والتواصل.

وفي الحقيقة لم يقف مفهوم المقارنة عند هذا الحد من الاتساع، بل امتد ليشمل الآداب والفنون الجميلة، إذ أخذت الإجراءات النقدية المقارنة تقارن بين قصيدة ولوحة فنية، أو رواية ومقطوعة موسيقية، أو قصة قصيرة وتمثال، أو مسرحية وشريط سينمائي، وغير ذلك من آفاق المقارنة، التي تؤكد تداخل الأجناس الأدبية بعضها في بعضها الآخر، بل تؤكد وحدة الفنون، على نحو ما قال به أرسطو من قبل، ومما لاشك فيه أن لوسائل الاتصال والتوصيل المعاصرة دوراً كبيراً في مثل هذا الاتساع

في مفهوم المقارنة، أي إن هذا الاتساع هو نتيجة لروح العصر الذي ألغت فيه وسائل الاتصال كل الحدود والمسافات.

ومن رواد هذا الاتجاه في الأدب المقارن الناقد الأمريكي هنري ريماك وهو يقول بإمكانية المقارنة بين أدبين في لغتين ليس بينهما أي تأثير أو تأثير، كما يقول بإمكان المقارنة بين الأدب ووسائل التعبير الأخرى، بل قد يذهب إلى القول بالمقارنة بين أدبين في لغة واحدة.

وهذا في الحقيقة ما كان النقد العربي قد مارسه من قبل في "الموازنة بين الطائيين" وغيره من الكتب التي قارنت بين هذا الشاعر وذاك، ولا سيما ما كان في باب السرقات الأدبية، وإن لم تكن كلمة مقارنة قد جرت على ألسنتهم. ومن هنا يلح بعض المعاصرين على التمييز بين المقارنة والموازنة، إذ يخصون الموازنة بما كان من مقارنة بين نصين في لغة واحدة، في حين يخصون المقارنة بما كان من مقارنة بين نصين أو أدبين في لغتين مختلفتين، ويبدو مثل هذا الإلحاح لامبرر له بعد توسع مفهوم المقارنة، ويمكن الدعوة إلى إطلاق مصطلح المقارنة على أي شكل من أشكال المقارنة دون تخصيص، مع تقدير مصطلح الموازنة واحترامه في إطار عصره بوصفه مصطلحاً من مصطلحات النقد العربي القديم.

ولعله من الضروري بعد ذلك الدعوة إلى تعميق الفعالية النقدية بإجراءات نقدية مقارنة، تعني النشاط النقدي لأنه في حقيقته فن التمييز بين الأساليب، وهذا التمييز لا يكون إلا بالمقارنة. إن الإجراءات النقدية المقارنة تساعد الناقد على تذوق النص بصورة أكثر عمقاً، كما تساعده على اكتشاف سمات أدبية وخصائص فنية قد لا يستطيع التحليل وحده كشفها.

ومن هنا جاءت فكرة هذا الكتاب، ونستطيع القول إنه يقدم ما يمكن أن يعد جديداً في مجال الأدب المقارن، وهو يتألف من قسمين اثنين، ضم القسم الأول ستة بحوث تطبيقية، تمت فيها المقارنة بين بضعة نصوص، ليس التأثير وحده هو ما يجمع بينها، إنما يجمع بينها التأثير والتأثير تارة، وتارة أخرى يجمع بينها وحدة التجربة الإنسانية، وفي الحالتين تمّ تقديم إجراءات نقدية تحليلية ومقارنة، الغاية منها تنمية ذوق الطالب، وحفزه إلى إجراءات نقدية أخرى أكثر تطوراً.

وضم القسم الثاني مجموعة نصوص شعرية، بعضها من الشعر العربي، وبعضها الآخر من الشعر العالمي المترجم إلى العربية، تجمع بينها وحدة التجربة الإنسانية، والغاية من هذه النصوص إجراء تطبيقات نقدية مقارنة تكشف عن أوجه الاختلاف والاتفاق بين بعضها وبعضها الآخر، للوقوف على طبيعة التجربة الإنسانية، وأساليب

التعبير عنها، واختلافها من ثقافة إلى ثقافة، وهي إجراءات نقدية يمارسها المدرس في قاعة الدرس، وتساعد الطالب على الاطلاع، كما تساعد المدرس على حرية النقد والتحليل، ولذلك تركت من غير درس، ولعلها تكون منطلقاً إلى دراسات نقدية مقارنة، وحافزاً إلى البحث عن نصوص أخرى، وكان الحرص في اختيار النصوص على تسلسلها من القمر والظير في السماء إلى الأسد والنمر والذئب على الأرض ثم الرقي إلى الإنسان في الحب.

وتمّ التمهيد للقسمين بمدخل تضمن عرضاً لنظرية الناقد الأمريكي هنري ريماك في توسيع مفهوم الأدب المقارن، لتشمل المقارنة بين أي أدبين ولو لم يكن بينهما أي شكل من أشكال التأثير والتأثير. وهذا العرض هو لأستاذي الدكتور حسام الخطيب، وقد آثرت وضعه مدخلاً، تقديراً لدوره في تطوير درس الأدب المقارن في جامعات القطر العربي السوري، ولجهوده في تعريف المثقف العربي بنظرية هنري ريماك الجديدة في الأدب المقارن، وأظنه أول من تحدّث عنها، وعرف بها القارئ العربي، وتقديراً أيضاً لما كان له من فضل في عقد المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن في جامعة دمشق بين 6-9 تموز عام 1986، وأرجو أن يكون في وضعي هذا العرض مدخلاً بعض الوفاء.

وهذا الكتاب هو في الحقيقة تطوير للمنهج النقدي الذي اتبعته في كتابي السابق: "دروب الشعر العربي الحديث" وفيه قدمت ثلاث دراسات نقدية تضمنت قدراً غير قليل من المقارنة تحت ما أسميته بالعمق الثقافي أو الاستدعاء الثقافي، وفيه درست ثلاثة نصوص شعرية، هي: "معبد كاجوراو" لعمر أبو ريشة، و "أنشودة المطر" ليدر شاكر السياب و "أنا والمدينة" لأحمد عبدالمعطي حجازي.

والمرجو بعد ذلك أن يساعد هذا الكتاب على إغناء مقرر الأدب المقارن لطلاب السنة الرابعة في قسم اللغة العربية، وأن يستكمل لديهم جزءاً من هذا المقرر، بتقديمه مادة نصية تطبيقية، إلى جانب درسهم النظري لموضوعات الأدب المقارن، ولعله يكون أيضاً مشروعاً لتطوير مفهوم الدراسات المقارنة.

والله وليّ التوفيق.

أحمد زياد محبك

نظرية هنري ريماك

في الأدب المقارن (*)

تتجه المدرسة الأميركية اليوم إلى التوسع الشديد في مفهوم الأدب المقارن بحيث يشمل المقارنة بين الآداب المختلفة مع التجاوز عن شرط وجود علاقة تبادلية بينها، كما أن في الأميركيين من يسند إلى الأدب المقارن مهمة دراسة العلاقات بين الأدب وفروع المعرفة الأخرى ولا سيما في مجال الفنون والعلوم الانسانية. فعند ه.ه.ه.ه. رماك Remak مثلاً يمكن تعريف الأدب المقارن بأنه : "مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الانساني" .

ولكن برزت مجدداً اعتراضات من نوع آخر مفادها أن المقارنين الأوائل - وهم أوريبيون - كانوا أسرى للنظرة الاستعمارية الأوربية واعتبروا آداب العالم كلها إما منبثقة عن، أو منصبة في، بحر الآداب الأوربية، ولم يعطوا الآداب الآسيوية والافريقية والأميركية الجنوبية حقها من البحث والاستقصاء وإنما سمحوا لأنفسهم في أن يغزقوا في دوامة العلاقات فقط. ويطالب هؤلاء بأن تتوسع نظرة الأدب المقارن لتشمل البحث عن المشابهات في الأفكار الأدبية وفي الذوق الجماعي، لأنه بغير ذلك لا يكون الأدب المقارن فعالية حية مرتبطة بقضايا العصر. وهم لا يشترطون وجود علاقة تاريخية أو تأثر وتأثير في منطقة الأدب المقارن، إنما يعتبرون المشابهات الجمالية والذوقية أساساً للبحث ووسيلة لاكتشاف العنصر المشترك على مستوى الانسانية. وقد برزت هذه الاتجاهات قوية خلال المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للأدب المقارن (بودابست 1976). وهناك عدد من اليساريين الفرنسيين دعوا بقوة إلى هذا المفهوم الذي لم يتبلور ملامحه بعد. ومن أبرز هؤلاء رينيه اتامبل الذي: "يعطي الأولوية لعنصر الأدب في المقارنة وليس العكس... وهو الخطأ الذي وقعت فيه المدرسة التقليدية الفرنسية في الأدب المقارن... كما أن الثقافة الموسوعية لإيتامبل طبعت نزعته في الأدب المقارن بطابع الشمولية والكونية التي لا تحتقر مسبقاً أية ثقافة أو أي شعب، لأنها تقاوم كل شوفينية وعنصرية بدءاً بالفوقية الأوربية" .

وقد هاجم إيتامبل مواطنه ماريوس فرانسوا غويار، واتهمه بالنعصب الاقليمي والقومي وبتركيز كل أضواء التأثير على الأدب الفرنسي، وأيد معارضيه من الأميركيين وغيرهم وسخر

(*) الخطيب، د. حسام، الأدب المقارن، جامعة دمشق، 1981-1982، الجزء الأول ص 17-26.

منه حين أعاد طباعة كتابه (الأدب المقارن) عام 1958، واستغرب كيف أن غويار لم يشعر بالتطورات الكبرى التي حدثت في مفهوم الأدب المقارن في الخمسينات، سواء في أوربة الغربية أم الشرقية، وجرؤ على إعادة طباعة كتابه الذي نشر للمرة الأولى عام 1951 دون أن يغير أية كلمة مما قاله في ذلك الحين، وأعلن إيتامبل بوضوح: " إن أولى المهمات المطلوبة من المقارنين هي أن ينحوا جانباً من الآن فصاعداً كل شكل من أشكال الشوفينية والاقليمية، وأن يعترفوا أخيراً أن حضارة الانسانية التي جرى في سياقها تبادل القيم على مدى آلاف السنين لا يمكن أن تفهم أو تُتذوق دون إشارات متواصلة إلى هذه التبادلات التي تقتضي تركيبها منا ألا نركز نظام بحثنا حول لغة واحدة معينة أو بلد واحد معين . "

ودعا إيتامبل زملاءه الفرنسيين إلى الخروج من الحلقة الضيقة للأدب الأوربية، وإلى الاتصال بأداب الشرق الأقصى كالصين واليابان، والاهتمام بحقول جديدة من المعرفة الأدبية مثل (الأسلوبيات Stylistics) والعلوم البلاغية الأخرى كالاستعارة والبديع، وعلم البنية الأدبية، كما لفت النظر إلى أهمية علم الترجمة الذي يعد العصب الحساس للتبادلات الأدبية وبالتالي للأدب المقارن.

ومن الموضوعات التي اقترحها إيتامبل مثلاً لتكون موضوع بحث للأدب المقارن في المستقبل: تأثير الوضعية الفرنسية في أميركا اللاتينية، العلاقات بين اليهود والمسلمين والمسيحيين في الأندلس، المؤثرات الغربية في الأدب الياباني بعد ثورة الميجي، تطور الأفكار العنصرية في أوربة منذ اكتشاف أمريكا وإفريقية السوداء.

وهكذا يلاحظ أن الاعتراضات على المدرسة التقليدية الفرنسية انصبت من اتجاهات متعددة ومن زوايا نظر متباينة وأحياناً متعاكسة، وأدت بمجملها في النتيجة إلى الاتجاه بالأدب المقارن نحو التوسع في المنطقة والمنطق والسعي نحو الأفق الانساني الأرحب وخدمة قيم التفاهم بين الشعوب.

(نظرية رماك في الأدب المقارن)

يبسط هنري ه.ه. رماك مجمل النظرية الأميركية في الأدب المقارن. ولا بد للمرء من أن يأخذ النظرية الأميركية بجدية كافية، وما ذاك بسبب ماتقدمه من حل ذي قيمة ذاتية فحسب بل لأن الأميركيين أبدوا خلال ربع القرن الماضي من الاهتمام بالأدب المقارن والانصراف إليه وتنظيم دراسته في الجامعات ما أهلهم لأن يناطحوا مناكب الفرنسيين في مجال زعامة هذا الحقل المعقد من البحث الأدبي وأن يزحزحوهم عن مواقعهم، وربما في النهاية لأن يبرزوا قوة فائقة (سوبر باور) مرهوبة الجانب في هذا المجال. وإذا كان هذا النمو المتصاعد في الدراسات المقارنية عند الأميركيين يفسر في الجانب الظاهر منه بضخامة الإمكانيات التي تضعها

الجامعات الأميركية بين يدي الباحثين من مثل التمويل، والتسهيلات المكتبية المختلفة، وفرق البحث المشترك، فإنه في الجانب غير الظاهر منه ربما يرجع إلى رغبة خفية لدى القائمين على الجامعات في فتح النوافذ الأميركية على نتاج الآداب العالمية في وسط مجتمع دينامي كبير غارق في مشكلاته الخاصة، ضعيف التأثير أو الإحساس بما يجري في مناطق أخرى من العالم، مشغول بالعلاقات الغربية بين ولايات القارة الأميركية أكثر مما هو مشغول بالعلاقات بين البلدان والقارات.

إن رماك منهجي ومباشر ومتجاوز للمقدمات، مثله مثل سائر الكتاب الأميركيين، وهاهو يبدأ دراسته، التي أصبحت فيما بعد مرجعاً ثقة، بمنتهى الوضوح والتحديد :

" الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى، وذلك من مثل الفنون (كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى) والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع)، والعلوم والديانة، وغير ذلك. وباختصار هو مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الانساني " .

ويؤكد رماك أن تعريفه هذا مقبول لدى معظم دارسي الأدب المقارن ولكن ليس لديهم جميعاً. وهو يدرك تماماً الفرق الشاسع بين هذا التعريف وبين تعريف مدرسة المقارنين الفرنسية، ولا سيما فيما يتعلق بالنواحي التالية:

أ- صحيح أن القسم الأول من التعريف يتماشى على نحو عام مع مفهوم المدرسة الفرنسية الأصلي للأدب المقارن، ولكن هناك اختلافاً شديداً في نقطة التركيز ولا سيما في مجال المسائل العملية. ذلك أن المدرسة الفرنسية تفضل الخوض في المسائل التي يمكن أن تحل على أساس البيانات الملموسة، المستندة غالباً إلى الوثائق الشخصية. وهي تحاول أن تستبعد النقد الأدبي من منطقة الأدب المقارن. وتتنظر شزراً إلى الدراسات التي تعتمد على مجرد المقارنة، مجرد بيان أوجه الشبه وأوجه الخلاف. وحتى مسائل التأثير كان يجري تناولها بحذر، وقد دعا كل من كاريه وغويار إلى التركيز على مسائل مثل الاستقبال والوسطاء والسفر إلى الخارج، أي وسائط انتقال المادة الأدبية. وكذلك اهتمت بدراسة المواقف تجاه بلد معين في أدب بلد آخر خلال فترة محددة. وخلافاً لفان تبيغ كان هذان الباحثان يستريان في مصطلح (الأدب الأوربي) لما ينطوي عليه في رأيهما من تبسيط خطير ومزلق غيبية (ميثافيزية).

على أي حال كان هناك انهماك فرنسي في دراسة التأثيرات واجتباب لمسائل التذوق الفني والتقييم، مع أنه - في رأي رماك - يمكن للدراسة المقارنة غير القائمة على أساس التأثير

أن تفسح مجالاً أكبر لإيضاح جوهر النتاج الأدبي، فكأنما الانهماك في مسألة التأثير حجب هذا الجوهر .

ويأخذ رماك على كل من كاريه وغويار، شدة الحذر التي نأت بهما عن التوصل إلى تركيبات واسعة النطاق وشاملة في الأدب المقارن (كابتعهما عن مفهوم "الأدب الأوربي" مثلاً) . وهو يشير بحق إلى أن الباحث لا يستطيع أن ينتظر إلى الأبد حتى تتجمع لديه كل حقائق أجزاء التركيب وتثبت صحتها.

وفي رأيه أنه :

" حتى لو نجح جيل مفرد في تجميع كل المعلومات حول كاتب بعينه أو موضوع بعينه فإن هذه الحقائق نفسها سوف تخضع - ولا بد لها من أن تخضع - لتفسيرات مختلفة على يد أجيال مختلفة. إن البحث يجب أن يأخذ قسطاً معقولاً من الحذر، ولكن لا ينبغي له أن يصاب بالشلل نتيجة وهم الكمال ."

وهكذا، إذن، لا يشترط رماك ثبوت التأثير ولاتأثير أساساً للدراسة المقارنة، وبذلك يفرغ المدرسة الفرنسية من منطقها وفلسفتها، ويجازف بتقريب الأدب المقارن من النقد الأدبي، ذلك أنه مالم تتوصل المقارنة المقصودة إلى نتائج معينة خارج نطاق التدوق الأدبي فإنها تتعرض لأن تغدو عملاً خاصاً لحساب النقد الأدبي. ومن المعروف أنه من بين جميع الأسلحة التي استعملها النقد الأدبي عبر العصور ثبت أن سلاح (المقارنة) هو الأشد مضاء والأكبر قدرة على الإقناع. ويرتبط التدوق الجمالي عادة ارتباطاً وثيقاً بالمقارنة، ولا سيما في ممارسته اليومية. إن المقارنة هي الأداة النوعية للتدوق الجمالي، والمدرسة الفرنسية لاتطمئن كثيراً إلى هذا السلاح ذي القابلية الفنية الكبرى، وإن كان غير فني بالضرورة، لأن ميدانها هو البحث العلمي لا التدوق الفني.

ب- وبالنسبة للقسم الثاني من التعريف الذي يدور حول العلاقة بين الأدب وحقول المعرفة الأخرى، يوجد في رأي رماك اختلاف جذري بين المدرستين الأميركية والفرنسية. إذ نادراً ما أبدى الفرنسيون من مثل فان تييرغ وغويار وإيتامبل التفاتاً نحو هذه العلاقة، واستمر ذلك لدى الأجيال اللاحقة في حين جرى تركيز شديد على هذه المسألة من قبل الباحثين الأميركيين، وإن كان بعضهم يصر على أن تتم المقارنة من خلال اختلاف جنسيات الآداب. وبالطبع يهتم الفرنسيون بالمقارنة بين الفنون المختلفة ولكنهم لا يعتقدون أنها تدخل في نطاق الأدب المقارن.

على أن رماك لا يحب أن يظهر بمظهر المدافع عن النظريات الأميركية، وهو يتقبل الملاحظات والتحفظات على هذه النظريات بشيء من الاقتناع. فمثلاً يشير إلى أن مجرد

دراسة الأدب القومي خارج حدوده ترتب على الباحث المقارني عبثاً مضاعفاً ، فما بالك إذن بالتصدي لعلاقة الأدب نفسه بما هو خارج حدوده الأدبية؟ ألا يقود ذلك إلى البهلوانية والاستعراضية؟ ويعترف رماك باعتراض آخر يمس الجوهر مفاده أن إدخال هذا الموضوع في نطاق الأدب المقارن لا بد من أن يسوق إلى الخوض في موضوعات أخرى كثيرة ربما ينضوي بعضها تحت عنوان (الأدب العام)، بحيث يتسع مفهوم الأدب المقارن إلى درجة أنه يمكن أن يشمل كل ما يتصل بالأدب، ومثل هذا الاتساع يجرد الأدب المقارن من منطقته ومعناه.

وعند رماك هناك فرق واضح بين القول بأن مهمة الأدب المقارن هي دراسة الأدب القومي خارج حدوده الجغرافية وبين القول بأن مهمته هي دراسة امتدادات الأدب خارج حدود الأدب الخاصة. وفي حين أن التحديد الجغرافي لمصطلح الأدب المقارن بالمعنى الأول واضح وملموس بشكل كاف فإن الامتدادات النوعية للأدب وفقاً للمفهوم الأميركي تثير مسائل خطيرة حول تخطيط حدود الأدب المقارن، ويعترف (رماك) أن الباحثين الأميركيين رغبوا حتى الآن عن التصدي لهذه المسائل في إطار أدب قومي واحد. ويتساءل رماك: هل يمكن أن يكون عامل المقارنة المشترك بين هذه الموضوعات فكرة (اللزامة) المتكررة هنا وهناك. ولكن (اللزامة) هي جزء عضوي من العمل الأدبي، وهي شيء في صميمه لازيادة خارجة عنه. وتحت عنوانات مثل "الأنواع الأدبية" و "التيارات الأدبية" نجد دراسات حول الرواية الأميركية، والجيل الإسباني لعام 1898 وغير ذلك. ويشير رماك بحق إلى أن التيارات والحركات الأدبية ضمن أدب قومي واحد لا يمكن بأي حال أن تكون (أدباً مقارناً) ولو التمسنا لها المعادير. إن احتواء فهارس بالدينسبرغيه وفريدريش على كل هذا التنوع يؤدي إلى مفهوم كاذب للأدب المقارن، وإن إفساح المجال لاحتواء الأدب المقارن على كل شيء يتصل بالأدب يجعل منه مصطلحاً غير ذي معنى تقريباً.

ويدعو رماك إلى مزيد من الدقة في المستقبل إزاء تحديد "مقارنة" أي موضوع معطى بحيث لا يدخل في نطاق الأدب المقارن من الموضوعات إلا ما كان مناسباً ومسوّغاً. فمثلاً ينبغي التأكيد من أن المقارنات بين الأدب وبين حقول أخرى غير أدبية لا تدخل في نطاق الأدب المقارن إلا إذا كانت نسقية Systematic وإلا إذا جرت دراستها باعتبارها نظاماً discipline غير أدبي قابلاً للانفصال ومستقلاً. إن رماك يشعر تماماً بدقة المشكلة، وفي أعماقه يدرك جيداً أن توسعه في تحديد مجال الأدب المقارن يحمل خطر انزلاق هذا النسق العام للدراسة الأدبية، وبالتالي فقدانه لخصوصيته ولمسوّغ وجوده، ولذلك يحاول أن يلجأ إلى التحديد الدقيق: " ولا نستطيع أن نصنف الجهود البحثية تحت عنوان "الأدب المقارن" لمجرد أنها تعالج تلك الجوانب الداخلية للحياة والفن والتي لا بد من أن تنعكس حتماً في كل أدب، وإلا

فما الذي يمكن أن يتناوله الأدب سوى هذه الجوانب؟ إن بحثاً حول المصادر التاريخية للمسرحية الشكسبيرية لا يمكن أن يكون من "الأدب المقارن" إلا إذا كان مركزاً حول بلد آخر أو كان التأريخ والأدب فيه القطبين الرئيسيين للبحث وكانت الحقائق والأخبار التاريخية وتمثالتها الأدبية قد أخضعت لتقييم ومقارنة نسقيين، وكانت النتائج التي تمّ التوصل إليها ذات صلة بكل من المنطقتين المعنيتين. إن معالجة لموضوع دور النقاد في رواية بلزك "الأب غوريو" لا يمكن أن تكون مقارنة إلا إذا كانت معنية بشكل رئيسي (لا لمجرد سبب عرضي) بعملية التشرب الأدبي لنسق مالي متماسك أو لمجموعة من الأفكار. وإن البحث في الأفكار الدينية والأخلاقية لهوثورن أو (ملفيل) لا يمكن أن يعتبر مقارنياً إلا إذا تناول بالمعالجة حركة دينية منظمة مثل "الكافينية" أو مجموعة من المعتقدات. وأن تتبع شخصية ما في رواية لهنري جيمس لا يمكن أن يكون ضمن حدود الأدب المقارن إلا إذا طور نظرة منهجية لهذه الشخصية في ضوء النظريات النفسية لفرويد - أو ادلر أو يونغ، أو غيرهم - .

ويعترف رماك أنه، من خلال هذا الاحتراز، يميل إلى تفضيل المفهوم الأميركي للأدب المقارن. ويشدّد رماك على ضرورة العمل الجاهد من أجل التوصل إلى حد أدنى من المعايير المترابطة التي ترسي حدوداً واضحة لأي حقل مقترح، ولكن في الوقت نفسه يحذر من المبالغة في التأكيد على الوحدة النظرية لئلا تؤدي إلى إهمال الجانب الوظيفي الهام للأدب المقارن. ويقول رماك تحديداً :

"مهما يكن من أمر طبيعة الخلاف حول الجوانب النظرية للأدب المقارن فهناك اتفاق على مهمته: أن يعطي الدارسين والمعلمين والطلاب، وأخيراً وليس آخراً القراء، فهما للأدب بكليته أفضل وأكثر شمولاً وأقدر على تجاوز جزئية أدبية منفصلة أو عدة جزئيات معزولة. وأنه يستطيع أن يفعل ذلك لاعتن طريق إقامة الصلة بين آداب متعددة فحسب بل كذلك عن طريق الوصل ما بين الأدب وما بين حقول أخرى من المعرفة والنشاط الانساني، ولا سيما الحقول الفنية والايديولوجية، وذلك بتحديد الاستقصاء الأدبي على النطاقين الجغرافي والنوعي" .

القسم الأول

نصوص مقارنة مدروسة

- 1- امرأة وتمثال
- 2- الجبل بين شاعرين
- 3- الطير بين شاعرين
- 4- غرفة الشاعر
- 5- الطفولة المبكرة
- 6- بين التقليد والإبداع

امراة وتمثال

للشاعر عمرأبو ريشة⁽¹⁾ وقفة خاصة أمام الجمال، تميزه، حتى يكاد ينفرد بها، وفيها يعبر عن رؤية تتجاوز الزمان والمكان والجسد والحجر وكل ما هو آني محدود إلى ماسواه من الكلي المطلق.

وتتجلى هذه الوقفة في تأمله تمثال فينوس، ثم التفاته إلى حسناء كانت بجواره، فإذا هو يجري مقارنة ذكية بين تمثال خالد في جماله، وصبية متغيرة في جمالها، ثم يخلص إلى دعوة غريبة، يختم بها رؤيته التي عبر عنها في قصيدة له عنوانها ((امراة وتمثال))، وقد كتبها عام 1946.

وهو في هذه القصيدة يستوحي مباشرة تمثال فينوس⁽²⁾، ولكنه يشف في أعماقه عن تأثر بأسطورة بيجماليون، فأين يقف الشاعر من هذه الأسطورة وذلك التمثال؟ بل أين يقف من الجمال؟

- 1 -

والشاعر يستهلّ القصيدة بنداء الحسناء، ليلفت نظرها إلى تمثال جميل، ثم يمضي في وصفه، فهو يمثل سيدة سخرت بالدنيا، واكتسبت الخلود من خلال الفن، وهي عريانة، أسكرت الخيال بعريها، وهي صبية أبداً لاتشيخ، والناظر إليها يذهل أمام جمالها، وقد أودعها مبدعها كل فنه، ثم ارتحل عنها وتركها خالدة لاتتغير. ويلتفت الشاعر إلى الحسناء ثانية، فيناديها وهو مشفق عليها من عاتيات الزمن، ويخشى على رؤاه أن تتغير إذا هي تغيرت، لذلك يتمنى لو تحولت إلى تمثال من حجر.

وفيما يلي نص القصيدة: ⁽³⁾

حسناء، هذي دمية	منحوتة من مرمر
طلعت على الدنيا ظلو	ع الساخر المستهتر
وسرت إلى حرم الخلو	د على رقاب الأعصر
عريانة سكر الخيا	ل بعريها المتكبر
أبداً ممتعة بينبو	ع الصبا المتفجر
نرنو إليها في وجو	م الحالم المستفسر
والطرف بين منقل	في سحرها ومسمّر
وشى بها إبداع نا	حتها الجمال العبقري

ومضى وبنّت رؤاه لم
حسناً، ماأفسى فجا
تكبر ولم تتغير
ءات الزمان الأزور
تتغيري ... فتجّري
أخشى تموت رؤاي إن

- 2 -

وتأتي الكلمة الأخيرة في القصيدة " فتحجري " مصباحاً يضيء القصيدة كلها، والكلمة منسجمة والمناخ العام للقصيدة، وقد تم فيه تمجيد الجمال المتجسد في الحجر وتأكيد خلوه على مرّ الزمن، فكأن الخاتمة جاءت نتيجة منطقية ونفسية لكل ماسبقها من مقدمات، ولكنها على الرغم من ذلك تظل مفاجئة ومدهشة، لأنها مخالفة للمألوف.

وهذا الموقف من الجمال يعني القلق الشديد من الزمن، والحرص الأشد على الجمال، والخشية من تغييره، والطموح إلى بقائه خالداً، وهذا كله يؤكد عدم الوقوف عند الظاهر، وعدم الاكتفاء به، كما يؤكد التطلع إلى ماوراءه من قيم تتجاوزها إلى معانقة الجمال الكلي المطلق. وعلى هذا فإن الدعوة إلى التحجر ليست دعوة إلى حفظ جسد أو التحول إلى كتلة مادية، وإلا كانت دعوة فقيرة مُسَفَّة لاقيمة لها، تقوم على قتل كيان إنساني حي، في سبيل كيان حجري جامد، ومعاذ الشعر أن تكون تلك هي دعوته أو رؤياه.

إن الدعوة إلى التحجر هي دعوة إلى اقتناص لحظة من الزمان بالقيام بفعل غرائبي معجز، هو فعل التحجر، ليتم من خلاله اختراق تلك اللحظة للنفوذ إلى آفاق وأماد تتجاوزها إلى ما هو أرحب وأبقى.

وحين يتم ربط فعل التحجر بما سبقه من تمجيد التمثال الخالد، يمكن فهم فعل التحجر على أنه عملية الخلق الفني، وبذلك يغدو الإبداع الفني - ولا سيما النحت - هو الفعل الإبداعي الخلاق الذي يخترق به الإنسان الأزمان والحدود والأبعاد.

وحين يتم مرة أخرى ربط ذلك الفعل الإبداعي الخلاق بالمناخ العام للقصيدة، وهو تمجيد التمثال، يمكن القول إن المعنى بذلك الفعل الإبداعي الخلاق هو فن النحت على وجه الخصوص.

والنحت فن مكاني بطبيعته، وبذلك يمكن القول أيضاً إن الفعل المبدع الخلاق يخترق الأزمان من خلال بقعة مكانية محدودة، يعيد تشكيلها تشكيلاً جديداً، ولا يتركها مجرد كتلة حجرية، وإنما يمنحها بعدها الجمالي، لينفذ أيضاً من خلال هذه البقعة أو الكتلة المكانية المحدودة، وعبر الفعل الإبداعي الخلاق، إلى ماوراءها من حدود وأبعاد أكبر منها وأعظم.

وبذلك تغدو القصيدة تعبيراً عن توق إنساني مبدع خلاق للانعتاق من المكاني والزماني وكل ما هو محدود إلى ماوراءه من كلي ومطلق وغير محدود. وهذا التوق لا يتحقق إلا من خلال فعل إبداعي خلاق. أي من خلال الجمال الفني.

وهكذا، فالقصيدة لا تفضل الجمال الفني على الجمال الحي، أي إنها لا تفضل جمال التمثال على جمال المرأة، وإنما هي تطمح إلى الكلي والمطلق، وطموحها هذا لا يتحقق إلا من خلال الفن.

- 3 -

ومن الممكن مقارنة القصيدة بأسطورة مثلاً يدعى بيجمايون، كان قد عزف عن نساء الأرض، ومضى يصنع من خياله تمثالاً لفتاة صاغها كما يهوى وقد سماها: جالاتيا، ثم هام في تمثاله حباً، حتى إنه تمنى على أفروديت إلهة الحب أن تبعث فيه الحياة، فاستجابت له وبعثت الحياة في تمثاله، فتزوجه، وعاش معه في هناءة وسرور⁽⁴⁾.

إن اختيار مبدع الأسطورة هو اختيار لما هو عادي، ويومي، لما هو أني ومحدود وعابر، هو اختيار لما هو في حدود المادة، أما اختيار الشاعر في القصيدة فهو اختيار لما هو وراء ذلك، هو اختيار لما هو كلي ومطلق وأبدي.

وقد يعدّ اختيار مبدع الأسطورة اختياراً لما هو إنساني، وحيّ ومتحرك، لما فيه قدرة على الخصب والإنجاب ولو كان يحمل أيضاً في داخله بذور موته وفنائه، أي قد يعدّ اختيار مبدع الأسطورة تفضيلاً للحياة على الفن.

كما قد يعدّ اختيار الشاعر اختياراً لما هو أبدي، ودائم لا يتغير، ولو كان جامداً في حجر، ساكناً لا يتحرك، ولو كان غير حيّ، أي قد يعدّ اختيار الشاعر تفضيلاً للفن على الحياة. ولكن مثل هذا الفهم يحدّ من أبعاد القصيدة ويضيّقها، ولا يفتح آفاقها على قيم أعلى، بالإضافة إلى أنه فهم قريب المنال، قاصر.

إن تمنى الشاعر لجمال المرأة الحي أن يتحول إلى جمال تمثال متحجر، ليس تجميداً للجمال، ولا حصرًا له في كتلة من حجر، ولا تحويلاً له من حي متحرك إلى جامد ساكن، إنما هو إعلاء للجمال، من يومي عابر مؤقت، إلى مطلق كلي أبدي، هو دعوة إلى الانطلاق فيما وراء المادة، للتخليق في آفاق غير محدودة من الأبدية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان، بل تتجاوز الفهم اليومي المحدود.

لذلك قد تبدو الدعوة إلى تحوّل الجمال الحي إلى جمال تمثال ساكن دعوة غريبة، وهي في الواقع دعوة غريبة، ولكنها، بعد طول تأمل، وبعد ربطها بالطموح الإنساني إلى ما هو أبدي ومطلق، تبدو دعوة فذّة، لا يفكر في مثلها، ولا يدعو إليها، إلا من سعى إلى الانعتاق من

لحظته الراهنة إلى آمام غير محدودة، وهو سعي غير عادي، بل هو سعي فذ، لايفكر فيه، ولا يسعى إليه إلا من عرف طريق الوجد الصوفي.
وعلى هذا الأساس، فثمة مفارقة كبيرة جداً بين موقف بيجماليون في الأسطورة، موقف الشاعر في القصيدة، فالنحّات في الأسطورة يتطلع إلى الجسد اليومي العابر الفاني، على حين يطمح الشاعر إلى ما هو أسمى وأبقى وأكثر تجاوزاً لكل ما هو محدود.
ومن هنا يمكن القول إن مقارنة القصيدة بأسطورة بيجماليون تؤكد المفارقة والاختلاف، كما تؤكد الخصوصية والتميز في القصيدة.

- 4 -

ولكن من الممكن بعد ذلك مقارنة قصيدة أبو ريشة بقصيدة الشاعر الفرنسي شارل ليكونت دي ليل (1818 - 1894)، وقد استلهم فيها التمثال نفسه، وهي بعنوان: "فينوس من ميلو"، وفيما يملئ بعض الأسطر منها:⁽⁵⁾

أيها التمثال المرمرى المقدس
يامن تتزيا بثوب القوة والروح
أيتها الإلهة التي لاتقاوم، يامن يملوك النصر بأمجاده،
يانقية كالانسجام صافية كالبرق
يارمزاً معبوداً للسعادة الباقية
ياصافية كالبحر الصافي
أبدأ لم يكسر قلبك الصامد نشيخ باك
ولا عكرت دموع البشر سناك
سلاما لك، إن القلب ليشثد خفقانه لمراك
جدول مرمرى يرطب قدمك البيضاء
تمشين فخورة عارية فيهتر العالم

إن رؤية الشاعر البرناسي تقوم على تمجيد الجمال للجمال، بعيداً عن أي غرض أو هوى، وتسعى إلى الانطلاق نحو الأسمى، والأبقى، وهو في تصوير الجمال يؤكد عظمتة وسموه، كما يؤكد قدسيته وانتصاره، من خلال عريه الفاخر .

وواضح اتفاق رؤية الشاعر أبو ريشة ورؤية الشاعر ليكونت دي ليل، وواضح أيضاً تقارب المعاني، وما هو بالتقارب الجزئي العارض، إنما هو تقارب يرجع إلى اتفاق الرؤية. وبالإمكان تأكيد بعض النقاط بالمقارنة الدقيقة، وفيما يلي مقارنات ثنائية، الأولى للشاعر ليكونت دي ليل والثانية للشاعر عمر أبو ريشة:

1 - أيها التمثال المرمرى المقدس

1 - هذي دمية منحوتة من مرمر

2 - يامن تتزيا بثوب القوة والروح

أيتهآ الآلهة التي لاتقاوم، يامن يملوك النصر بأمجاده

2 - وسرت إلى حرم الخلو د على رقاب الأعصر

3 - أبدأ لم يكسر قلبك الصامد نشيد باك

ولا عكرت دموع البشر سنك

3 - طلعت على الدنيا طلو ع الساخر المستهتر

4 - تمشين فخورة عارية فيهتز العالم

4 - عريانة سكر الخيال بعريها المنكبر

5 - أيتهآ الفتنة المنتصرة

5 - وسرت إلى حرم الخلو د على رقاب الأعصر

ومرة ثانية لابد من الإشارة إلى أن تلك المقارنات الجزئية لاتتضح قيمتها في تشابه او تقارب بين جملة وجملة أو فكرة وفكرة، وإنما تتضح قيمتها من خلال ردها إلى النسق العام الذي ينتظم القصيدتين، وهو نسق يسمو من الجسد والزمانى والمكانى إلى ماوراء ذلك كله من آفاق لاحود لها.

ويتأكد ذلك لدى ليكونت دي ليل في خطابه التمثال بقوله:

يارمزاً معبوداً للسعادة الباقية

وفي طلبه من التمثال أن يقدر في صدره شرارة علوية تتجاوز الهموم اليومية لتتصهر في

المعدن الإلهي، وذلك بقوله⁽⁶⁾ :

إن كنت لم أصل تحت سقف معبدك الأتيكي

ولا عند مذبحك أيتهآ الفتنة المنتصرة

فاقدحي في صدري الشرارة العلوية

ولا تحبسي مجدي في قبر الهموم

ودعي أفكارى تنساب في إبقاعات ذهبية

كالمعدن الإلهي المصبوب

في القالب المنسجم البديع

ولعل في هذا كله ما يؤكد النقاء الشعريين في الانطلاق من التمثال المادي الساكن المحدود بالزمان والمكان إلى ماوراء ذلك كله من آفاق وأماد لاحود له في تطلع نحو المطلق.

إن قصيدة الشاعر ليكونت دي ليل تومئ إلى تأثر قصيدة الشاعر عمر أبو ريشة بها، ولكن من الصعب إثبات ذلك تاريخياً.

- 5 -

ولكن كيف كانت السبيل إلى التقاء الشعارين في الرؤية ؟
لقد كانت سبيل الشاعر الفرنسي هي البرناسية، وكان هو واحداً من مؤسسيها، وشاعراً من أعظم شعرائها.

والبرناسية هي المذهب الذي يعلي من الجمال ويفدده لذاته، ويرتفع عن أن يكون الفن لخدمة غرض عام، أو للتعبير عما هو يومي عارض، أو شعبي بسيط، بل يتطلع إلى سمو الفن، والارتقاء به إلى الجمال المطلق، وهو ارتقاء لا يتحقق في المذهب البرناسي إلا من خلال الاهتمام بموضوعات شعرية فذة خاصة، قريبة مفاجئة مدهشة، كما لا يتحقق ذلك الارتقاء بالفن إلا من خلال العناية بالشكل والاهتمام باللفظ (7).

على حين كانت سبيل الشاعر العربي هي الصوفية، وكان عمر أبو ريشة قد ربي عليها، إذ ورثها عن جده الشيخ إبراهيم علي نور الدين اليشرطي شيخ الطريقة الشاذلية، وفي بيت جدّه بعكا كان الشاعر وهو فتى " يختزن في خزان شعوره الأكبر إيقاع الطريقة وإيقاع الحضرة وإيقاع المذاكرة وإيقاع صلاة الجماعة، وفي كل مكان مضى إليه عمر كان في جيب سترته الداخلي كتيب صغير اسمه (الوظيفة الشاذلية)، وهي الورد الذي يقرؤه أبناء الطريق مرتين في اليوم" (8).

ولذلك لم يمكن التطلع نحو المطلق بتجاوز المادي المحدود غريباً على الشاعر أبو ريشة، ولم يكن غريباً التقاؤه مع الشاعر الغربي في ذلك الموقف، ويبدو من الصعب ردّ موقفه من تمثال فينوس إلى تأثره بقصيدة ليكونت دي ليل، إلا إذا ثبت ذلك تاريخياً، ولكن يمكن ردّه ببساطة إلى نشأته الصوفية.

ومما لاشك فيه أن مؤثرات الطريقة الصوفية لم تظهر في القصيدة واضحة مباشرة، كما لم تظهر بصورة واعية، وإنما كانت الصوفية هي الثقافة التي شكلت رؤية الشاعر، ووعيه الفني، وكانت الجذر العميق غير الظاهر الذي يغذي تجربته.

- 6 -

على أن مؤثرات ثقافية أخرى تظهر في القصيدة ولا سيما بنيتها الفنية، وتتمثل هذه المؤثرات في السونيت.

فالقصيدية تتألف من ثلاثة مقاطع، يلفت الشاعر في المقطع الأول الحسنة إلى خلود التمثال، في ثلاثة أبيات، ثم يصفه بإيجاز شديد، وصفاً لا يتناول جزئياته، إنما يتناول أثره في النفس، في خمسة أبيات، ثم يأتي بالنهاية المفاجئة في بيتين وتلك النهاية هي الدعوة إلى تحوّل جمال الحي إلى جمال التمثال.

وهذا النسق في بناء القصيدة يشبه إلى حد بعيد نسق بناء السونيت، وهي قصيدة تشتمل على أربعة عشر بيتاً اخترعها شعراء بروفنسا في القرن الثالث عشر وقد طورها الشاعر الإيطالي بتزارك 1304 - 1374 ثم انتقل إلى فرنسا وانكلترا وأصبح له شهرة واسعة في عهد الملك لويس الرابع عشر وقد أشاد الشاعر والناقد بوالو بقدرة السونيت على التعبير عن معان كثيرة في أسطر قليلة وقد ازدهر السونيت ثانية على يد الشعراء الرومانتيكيين ثم البرناسيين، والبيت الأخير في السونيت هو بيت القصيد⁽⁹⁾.

ويبدو تأثر الشاعر بسونيتات وليم شكسبير أكثر وضوحاً، فقد ترك وليم شكسبير أكثر من مئة وخمسين سونيتية، وقد أعطى لكل سونيتية "تركيبية جدلية، فهي تبدأ عادة بفكرة تعبر عنها الأبيات الأربعة الأولى، ثم توسعها الأربعة التالية، ثم تناقضها أو تضيف إليها جديداً الأربعة الثالثة، وتنتهي بحل حاسم في البيتين الأخيرين"⁽¹⁰⁾.

من ذلك مثلاً السونيتية التالية :

عينا خليلتي ليستا كالشمس في شيء

والمرجان أشدّ احمراراً بكثير من شفقتها

وإن يكن الثلج أبيض ، فنهدها بلون الطين

وإن يكن الشعر أسلاكاً ، فالأسلاك السوداء في رأسها تنمو

ولقد رأيت الورود الدمشقية، حمراً وبيضا،

غير أنني لأرى وروداً كتلك في خديها ،

وفي بعض العطور شذى أطيب

من الأنفاس التي بين فكّيها ،

وأنا أهوى سماعها تتكلم، ولكنني واثق

أن للموسيقى أنغاماً أبلغ في النفس وقعاً بكثير :

ولست بمدّعي أنني رأيت إلهة تمشي أمامي

ولكن حين تمشي خليلتي، قدماها تطآن على الثرى

ولكن حبيبتي ، وحقّ السماء، أندر روعة بطني

من كلّ ماتقصر عنه، إذ أشبهها به عبثاً .

والشاعر يأتي بصور مبتكرة كثيرة، منها تصويره الخلود حرمًا، وقد استطاعت حسناء التمثال الوصول إلى ذلك الحرم، بعد ان أدلت الأزمان وسارت على رقابها. والصورة تأتي موجزة مكثفة في البيت التالي:

وسرت إلى حرم الخلو د على رقاب الأعصر

والصورة تدل على إحساس الشاعر بكبرياء الفن وعزته ورفعته، كما تدل على تقديس للخلود وتطلع شائق إليه، كما تدل على الإحساس القاسي بالزمن، الذي لا بد من الصراع معه، والانتصار عليه، لتحقيق الخلود.

والصورة تشير في أعماقها إلى صورة قديمة، للشاعر أبي تمام، في وصف انتصار المعتصم على الروم، وهي لا تقل عنها روعة، وتتمثل في قوله⁽¹¹⁾:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تنال إلا على جسر من التعب

ومن الصور المبتكرة تصويره عري التمثال عرياً عزيزاً رفيعاً متكبراً، فهو عري غير مبتذل، إنما هو عري رفيع سام، وهو بعد ذلك عري أسكر الخيال، فكأن الخيال ههنا يتجاوز بالسكر آفاقه إلى ما هو أبعد من الخيال نفسه وأرحب، وهذا يؤكد أن الفن هو انعتاق لما وراء آفاق الخيال، كما يرشح للفهم الصوفي للقصيدية. وتلك الصورة تأتي مكثفة موجزة في البيت التالي:

عريانة سكر الخيا ل بعريها المتكبر

ومن تلك الصور المبتكرة تشبيه الصبا بينبوع، وجعل هذا الصبا أدياً، لا يشيخ ولا يتغير، وتتلخص هذه الصورة الحية المتحركة ابدأً، في بيت موجز، هو:

أبدأً ممتعة بيند بوع الصبا المتفجر

ولعل أجمل صور القصيدة تصوير النحات يزين الجمال نفسه بتمثاله الجميل، بفضل إبداعه، وهذا يؤكد أن جمال الفن يتجاوز جمال الواقع، بل يزينه، ويرفعه إلى عالم من الجمال الكلي، أرحب وأوسع، بفضل الإبداع، الذي هو فعل خلاق، يتجاوز أيضاً الأفعال العادية. ويتلخص ذلك المعنى الكوني، في البيت التالي:

وشى بها إبداع نا حتها الجمال العبقري

ولعل في هذه الصورة ما يرشح لفهم القصيدة ولا سيما الدعوة فيها إلى تحول الجمال الحي إلى جمال التمثال على نحو من الدعوة إلى الكلي والمطلق.

ثم يلحق الشاعر تلك الصورة بصورة أخرى، لاتقل عنها ابتكاراً، فيشير إلى خلود الفن إشارة ذكية، إذ مات مبدع التمثال، وفني، ولكن تمثاله بقي من بعده، لم يكبر، ولم يتغير، والجميل في الصورة أنه جعل التمثال ابنة خيال النحات.

وتأتي تلك الصورة المركبة في بيت مكثف أيضاً، وهو :

ومضى، وبنّت رؤاه لم تكبر ولم تتغير

وحين يجعل الشاعر التمثال "بنت الرؤى"، فإنما يشير إلى أمرين اثنين، أولهما أن الإبداع الفني هو عملية خلق وولادة وإيجاد كائن له وجوده واستقلاله، ويتمثل ذلك في كلمة "بنت"، وثاني الأمرين يرجع إلى كلمة "رؤى"، بما توحي به من عوالم من الخيال أنأى من عوالم الحس والمادة وأبعد.

وسوف يكرر الشاعر هذه الصورة، ويتوسع بها في رثائه للشاعر الأخطل الصغير، إذ يصف قصائده بأنها بناته، وبما أن معظم شعر الأخطل في الخمر والهوى والشباب، فسوف يصف بناته بالصبايا اللاهيات، ويموت والدهن الشاعر، ولا تعلم قصائده بموته، وبيقين سادرات في اللهو والحب والجمال، ويدعو الشاعر إلى كتم خبر موت والدهن، حتى لا يروعن، بل يؤكد ضرورة كتمان الخبر أبداً إشفافاً عليهن، فيقول في قصيدة عنوانها بنات الشاعر، يرثي فيها الأخطل الصغير⁽¹²⁾:

نديك السمح لم يخنق له وتر	ولم يغب عن حواشي ليله سمر
بنات وحيك في أرجائه زمر	يهزها المترفان الزهو والخفر
تيتّمت وهي لاتدري ونشوتها	من كل عنقود ذكرى كنت تعنصر
رواقص تحمل السلوى وتسكيبها	وليس تعلم ماالدنيا وما القدر
على تأودها الأغراء منتفض	وفي تلفتها التحنان منهمر
نبدي لها غير مانخفي ولوعتنا	تكاد في صمتها للشوق تعنذر
فلا تلمها إذا لم تخب بسمتها	ولم يعكر صدى ألعانها كدر
لم يبلغ الخبر الناعي مسامعها	عن مثل هذي اليتامى يكتم الخبر

ويلاحظ ظهور الصفات في القصيدة، وفيما يلي بيان بها:

دمية منحوتة من مرمر - طلوع الساخر المستهتر - بعريها المتكبر - ينبوع الصبا المتقبر - الحالم المستفسر - الجمال العبقرى - الزمان الأزور .
ومعظم الصفات السابقة صفات نوعية، تحدّد ماهية الموصوف، ومن دونها يصبح الموصوف مجرداً وليس ذا قيمة، ومن ذلك: العري المتكبر - الزمان الأزور - الجمال العبقرى.

وفي القصيدة قدر كبير من العفة، وقدر كبير أيضاً من إثارة الخيال، فالشاعر يصف التمثال العاري، ولا يصفه، مثيراً بذلك الخيال، ومعبراً عن عفة، تؤكد كبرياء العري وعزة الفن. فهو يختصر اختصاراً شديداً في وصف الجسد، بل لا يصفه، وإنما يصف أثره في ناظره وصفاً مختصراً أيضاً، فيقول:

نرنو إليها في وجوم الحالم المستفسر
والطرف بين منقل في سحرها ومسمّر

فالشاعر بذلك يجتزئ ولا يفصل، ويلمح ولا يوضح، ويشير من غير أن يحدّد، تاركاً الخيال حرّاً، لينطلق، وليتجاوز الواقع المحدود.

- 8 -

والقصيدة بصورة عامة تمتاز بالإيجاز الشديد والتكثيف، ولا شيء من التطويل فيها أو الإسهاب، ولا شيء من الاستغراق في الوصف، على الرغم مما في التمثال نفسه من مجال واسع للوصف، ومما ساعد على هذا الإيجاز وقواه نظم القصيدة على مجزوء الكامل، فالبيت فيها قصير، لا يتضمن سوى أربع تفعيلات، وحركات الكامل كثيرة، ساعدت على ظهور الحركة وخفتها ورشاققتها، كما ساعد على ظهور الحركة حرف الروي المطلق، وهو الراء المكسورة، والراء في حركتها الممتدة توحى بامتداد غير منته للراءات المتكررة، كأنها تخلق أصداً واسعة، توحى بجمال أبدي لا ينتهي، بل كأن تلك الأصداً تتكرّر في الكون الواسع وتتجاوب.

ويلاحظ بروز النداء، في مطلع القصيدة، حسناً، وبروزه ثانية في منتهاها، وكلا النداءين مفاجئ، بما يأتي بعدهما من قول، فالنداء الأول فيه لفظة إلى جمال التمثال، وهي لفظة مفاجئة، وأكثر منها مفاجأة ما يأتي بعد النداء الثاني، من دعوة إلى التحجر، وبذلك يبدو النداء الثاني كالرد على النداء الأول، وهو يشكل أيضاً عودةً بالقصيدة إلى مبتدئها، مما يمنحها تماسكاً خارجياً بالإضافة إلى تماسكها الداخلي.

وهكذا تتسجم مكونات القصيدة من صورة وإيقاع ولغة ورؤية لتشكل موقفاً من الحياة يقوم على السعي إلى رؤية ما وراء الجمال الظاهر والعابر والمحدود من جمال مطلق كلي أبدي، وهو سعي يقوم على أمنية عمادها الدعوة إلى التحول إلى حجر، وإذا كان هذا التحول في الواقع مستحيلًا، فهو في عالم الفن، ولا سيما النحت، ممكن، وتلك هي معجزة الفن، بل لعلها هي رسالته.

الحواشي والتعليقات

1- عمر أبو ريشة، ولد عام 1908 أو 1910، في عكا، حيث نشأ في بيت جده لأمه، وكان أبوه قائم مقام في منبج قرب حلب، انتسب إلى الجامعة الأمريكية بببيروت، ثم غادرها إلى

مانشستر ليتابع دراسته العلمية، ولكنه انصرف إلى الشعر، ثم رجع إلى الوطن ليعمل مديراً لدار الكتب الوطنية بحلب، ثم عمل منذ عام 1949 إلى عام 1970 سفيراً لبلاده في عدة دول منها البرازيل والأرجنتين والشيلي والهند والنمسا والولايات المتحدة، ثم أمضى بقية حياته متنقلاً بين سورية ولبنان والسعودية، توفي في 1990/7/16.

ينظر في ترجمته: غريال، محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب، القاهرة، ط. ثانية، 1972، مادة: عمر أبو ريشة، والدهان، د. سامي، الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت، ط. ثانية، 1968.

طوال البحث تمت رواية " أبو ريشة " على الحكاية دون إعرابها، لأنها لقب ثابت على الأسرة.

2- فينوس إلهة رومانية، تعد إلهة الخضار والزهور والثمر، ثم اتحدت بالإلهة اليونانية أفروديت، واستعارت صفاتها وأثارها، وأفروديت هي إلهة الجمال والشهوة والخصب عند الإغريق، وثمة تقارب بينها وبين عشتار. وتمثال فينوس دي ميلو من أشهر تماثيل فينوس ويرجع إلى القرن الثاني قبل الميلاد وهو محفوظ في متحف اللوفر بباريس.

ينظر :

عثمان، سهيل، والأصفر، عبدالرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص 56 - 59 وص 341.

3- أبو ريشة، عمر، من عمر أبو ريشة شعر، دار مجلة الأديب، بيروت، 1947، ص 17 - 19.

4- ينظر في أسطورة بيجماليون:

عثمان، سهيل، والأصفر، عبدالرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص 198.

5 - مكاي، عبدالغفار، قصيدة وصورة، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد 119، تشرين الثاني 1987، ص 96- 98.

6- المصدر السابق، ص 98.

7- ينظر في البرناسية :

الحاوي، إيليا، البرناسية، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص 9 - 64.

هلال، غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط. الثالثة، 1981 ص 384 - 392.

مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، لاتا، ص 110.

حاتم، د. عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1979، ص 379 - 385.

- 8- أبو ريشة، زليخة، " عمر أبو ريشة، شهادة " المجلة الثقافية، الأردن، العدد 23 كانون الأول 1990 ص 109 - 110.
- 9- ينظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979، ص 114.
- 10- شكسبير، وليم، السونيتات، تر. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ص 13.
- 11- أبو تمام، ديوانه، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1951، المجلد الأول ص 78.
- 12- أبو ريشة، عمر، غنيت في مآثمي، دار العودة، بيروت، 1970، ص 47 - 48.

الجبل بين شاعرين

- 1 -

للجبل أثر كبير في نفس الإنسان، ولا سيما إذا نظرنا إليه كما كان الإنسان ينظر إليه في العهود القديمة، قبل اكتشاف الكهرباء واختراع وسائل المواصلات، ولا سيما الطائرة التي حلق فيها فوق الجبال وعبر القارات والمحيطات.

لقد كان الجبل بالنسبة إلى الإنسان مهيباً، يثير في النفس الإحساس بالروعة والخوف والذهول، فالجبل كتلة ضخمة، قوية، ثابتة، لا يستطيع الإنسان التغلب عليه، لذلك عبد الأقدمون الصخور والحجارة والأصنام، لما رأوا فيها من قوة، وكذلك رأى الإغريق في جبل الأولمب مقرّاً للآلهة وفق تصوراتهم.

ومن هنا تظهر صورة الجبل في القرآن الكريم مختلفة كلياً عن تصور الإنسان للجبل، فالمولى عزّ وجلّ هو خالق الكون، بما فيه من جماد ونبات وحيوان وإنسان، وعندما يذكر المولى عزّ وجلّ الجبل يذكره على أنه آية من آيات خلقه، وقد سخره للأنبياء لتسبح معهم، كي يشعروا بالأمن والطمأنينة، " ولقد آتينا داود منا فضلاً يا جبال أوبي معه والطير وألنا له الحديد " (سبأ- 10) " إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشي والإشراق " (ص18). وسخره للناس كي يستفيدوا منه، " تتخذون من سهولها قصوراً، وتحتون الجبال بيوتاً، فاذكروا آلاء الله، ولا تعثوا في الأرض مفسدين " (الأعراف74) " وجعل لكم من الجبال أكناناً " (النحل81) كما يذكره تعالى للناس كي يتأملوا فيه ويتفكروا في الكون ويتدبروا ويهتدوا إلى الإيمان. "والجبال أرساها متاعاً لكم ولأنعامكم " (النازعات 32-33) " أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت، وإلى السماء كيف رفعت وإلى الجبال كيف نصبت " (الغاشية 170-19). وإذا كان الجبل يظهر للإنسان قوياً ثابتاً عظيماً فإن المولى تعالى يؤكد أن قوة الله أعظم لأنه خالقه ومبدعه وأنّ هذا الجبل يتصدع إذا تجلى الله له، وأنه سوف ينسف يوم القيامة نفساً: "يوم تمور السماء وتسير الجبال سيراً " (الطور 9-10) " يوم تكون السماء كالمهل وتكون الجبال كالعهن " (المعارج 8-9) "وسيرت الجبال فكانت سراباً " (النبأ 20).

ولعل في هذا مايدل على أن القرآن الكريم هو كلام الله تعالى ووجهه إلى نبيه ورسالته إلى الناس كافة، وليس من تأليف بشر، ولو كان من كلام بشر، وأنى له أن يكون، لكانت صورة الجبل فيه مثل صورة الجبل في الأساطير والشعر، وما هي كذلك.

ولقد نظر أكثر الشعراء إلى الجبل فتصوروه في هيئة إنسان، ومن ذلك صورة الجبل ثبير لدى امرئ القيس، إذ تخيله والمطر يسح عليه سيولاً، مثل رجل كبير قعد وقد تدثر بثوب مخطط، يقول في معلقته :

كأن ثبيراً في عرائن ويله كبير أناس في بجاد مزمل

ولقد مرّ ابن خفاجة الأندلسي بجبل، فتخيله رجلاً مُعَمَّراً قد شهد عهداً وعصوراً وعرف الخبيث والطيب واللص والناسك وملّ من الحياة لطول ماخبر، والشاعر هنا يحاور الجبل وبيئته ضيقه ذرعاً بالحياة ويرمه بها، فيقول:

وأرعن طماح الذؤابة باذخ يطاول أعنان السماء بغارب
وقور على ظهر الفلاة كأنه طوال الليالي مطرق في العواقب
يلوث عليه الغيم سود عمائم لها من وميض البرق حمر ذوائب
أصخت إليه وهو أخرس صامت فحدثني ليل السرى بالعجائب
وقال: " ألا كم كنت ملجأ فاتك وموطن أوّاه تبتّل تائب
وكم مرّ بي من مدلج ومؤوب وقال بظلي من مطي وراكب
فما كان إلا أن طوتهم يد الردى وطارت بهم ريح النوى والنوائب
فما خفق أكي غير رجفة أضلع ولا نوح ورقي غير صرخة نادب
فحتى متى أبقي ويظعن صاحب أودع منه راحلاً غير آيب ؟
فسلّى بما أبكى وسرى بما شجا وكان على ليل السرى خير صاحب

وغنى أحمد شوقي على لسان مجنون ليلي لجبل التوباد، حيث كان يلتقي ليلي، وبرعيان الحب والهوى، ولذلك يجد في الجبل موطن الذكرى، ويحن إليه مثلما يحن إلى ليلي، فيقول:

جبل التوياد حيّاك الحيا وسقى الله صباك ورعى
فيك ناغينا الهوى في مهده ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس في مغربها ويكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمننا ورعيانا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعبا لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أريعا واتثينا فمحنونا الأريعا
وخططنا في نقا الرمل قلم تحفظ الريح ولا الرمل وعى
كلما جئتك راجعت الصبا فأبت أيامه أن ترجعا
قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعا

تلك هي رؤية بعض الشعراء إلى الجبل، وهي رؤية متنوعة مختلفة اختلاف الشاعر والثقافة والعصر والبيئة، وفي النصين الآتيين اختلاف واتفاق، بين شاعرين، الأول عمر أبو ريشة والثاني تيوفيل غوتيه .

- 3 -

قال عمر أبو ريشة في قصيدة له عنوانها: "افرس" (1961):

يا عاصب الغيم على المفرق	إليك غير الظن لا يرتقي
إلى البعيد المتصرف الشيق	لأنت مجلى الأرض في شوقها
وهزها من خدرها الضيق	غازلها نجم غوي السنا
قرب ويا وجدي به طوق	فانتفضت تهتف ياخصره
ولم تزل ممتدة يا شقي	فكنت منها اليد ممتدة

يستهل الشاعر قصيدته بخطاب الجبل متوجهاً إليه بالتمجيد مستخدماً أسلوب القصر مؤكداً أن لاقوة ترقى إلى هذا الجبل سوى الظن، وهو يستفتح هذا التمجيد بقوله: "إليك"، بما في هذا القول من إichاءات ، وكأنه ابتهاج يرتفع من الأدنى إلى الأعلى، ثم يستخدم أسلوب الاستثناء ليقصر الارتقاء على الظن وحده، فيقول: "غير الظن"، و"غير" هنا تنفي كل ما عدا الظن، والظن في هذا السياق ليس بمعنى الشك أو الحسبان، إنما هو قوة فاعلة قوامها كل ما هو غير حسي أو مادي أو محدود، والغاية منها مطلق القوة القادرة على التخيل، ويؤكد ذلك الفعل "يرتقي"، الذي يدل على أن الغاية ليست الشك والالتهام وإنما السمو والارتقاء، ويؤكد ذلك السمو ثانية تقديم الجار والمجرور "إليك"، مما يجعل خطاب الجبل أشبه بالابتهاج، يقدم إلى ما هو سامق عال، والعلو صفة مكانية ولكنها تدل على قيمة دينية وأخلاقية واجتماعية عالية، وهكذا تتضافر منذ الافتتاح العوامل كلها من تقديم الجار والمجرور "إليك" ومن حصر القدرة بقوة متسامية هي "الظن" ثم استخدام الفعل "يرتقي" لتؤكد معنى الارتقاء والسمو.

ثم يجيء نداء الجبل باستخدام صورة كونية تصل ما بين الأرض والسماء، فإذا الجبل عملاق ضخم يتخذ من الغيم عصابة يلف بها رأسه، وهذه الصورة تتسق مع ماسبق من تأكيد السمو والرفعة، واعتماد الظن وحده وسيلة للارتقاء وإدراك عظمة هذا الكائن. وصورة الجبل وقد لف الغمام على رأسه مثل عصابة صورة قديمة، سبق إليها الشاعر الأندلسي ابن خفاجة. ولكن تصوير الجبل في هيئة رجل عند عمر أبو ريشة لم يكن غاية في ذاته، لذلك جاء موجزاً، ولم يسهب فيه، ولم يدقق في تفاصيله، ولم يسترسل وراءه.

وصورة الجبل يلف الغمام على رأسه توحى ثانية بالارتقاء والسمو نحو الأعلى، تساعد على الإيحاء بها تلك المذات الطوال، في نداء البعيد، حيث يقول: يا "مد" عا "مد" صب ،

ويساعد على تأكيد معنى التمجيد والابتهال، التركيب نفسه، وضرورة قراءته، بوقفيتين توحيان بالتعظيم، الأولى، بعد إليك، والثانية بعد الظن، وهاتان الوقفتان تساعدان على ربط إليك بـ لايرتقي، كما تساعدان على تأكيد القصر على غير الظن، ومما لاشك فيه أن نبرة قراءة (غير الظن) ستكون منخفضة نسبياً لتوحي بالابتهال، على حين ستكون نبرة قراءة (إليك) أعلى لتوحي بالجلال. ولتساوق بعد ذلك مع قراءة (لايرتقي) بما فيها من علو النبرة فتوحي بالعلو والسمو، ثم تجيء قراءة الشطر الثاني: يا عاصب الغيم على المفروق، بشيء من التغمي والتطريب، مع الإشادة والتمجيد في يا عاصب.

وفي البيت الثاني يأتي بيان ذلك العلو، فهو تعبير عن شوق الأرض إلى البعيد، وجاء هذا المعنى مؤكداً باللام: لأنت، وتلاه الضمير: أنت، ليوحي ثانية بالتمجيد والتعظيم، ثم جعل هذا العلو مجلى الأرض في شوقها إلى البعيد، ولفظ مجلى مشتق من الفعل جلا يجلو، بمعنى كشف يكشف، وفيه إحياء بالنصاعة والوضوح والنقاء، مما يتسق مع معنى السمو ومع طبيعة هذا الشوق.

وهو شوق خاص متميز، ليس شوقاً إلى جسد مسف، ولا تعبيراً عن رغبة منحطة، ولا تطلعاً إلى غرض دنيء محدود، إنما هو شوق إلى البعيد، وهذا البعيد، يوحي بالعظمة والقوة، كما يوحي باستحالة الوصول، فيؤكد النقاء والسمو، ومن هذا البعيد يكتسب الشوق قيمة جديدة، فهو شوق متسام، وهو شوق خاص.

وتأتي بعد ذلك صفتان اثنتان تميزان ذلك البعيد، وتضيفان إليه ماهو خاص، فإذا هما صفتان مميزتان وليستا فضلة. والصفة الأولى لذلك البعيد هي أنه مترف، أي إنه راق وسام وليس دانياً ولا وضيعاً، وفي المترف إحياءات الشفافية والاكتمال، لأن الترف لا يكون في الحاجات الأولية، إنما يكون فيما فيه اكتمال. وتأتي الصفة الثانية للبعيد فإذا هو شيق، أي إنه جذاب وليس ببارد ولا هادئ ولا ساكن، وبذلك يكتسب البعيد قيمة الحركة والحياة.

وهكذا تتخلص الأرض من أرضيتها، من خلال الجبل، وتترفع فوق الدونية والحاجة والمادة، لتسمو بالجبل إلى ماهو بعيد، أي إلى ماهو راق وسام.

ومن هنا كان من اللازم استخدام لفظ الظن، من أجل الارتقاء إلى ذلك الجبل، وكان من الضروري أن يكون الظن وحده القوة القادرة على الارتقاء، لأن ذلك الجبل ليس بجبل من حجارة ومادة وجسد.

ولا بد من ملاحظة أن البعيد هو في حد ذاته صفة لموصوف محذوف، وليس البعيد تعييناً لشيء محدد، وفي هذا ما يؤكد أن هذا البعيد هو مقصود لذاته، وأنه بعيد في ذاته أيضاً، وليس محدداً في موضع أو مكان أو شيء مجسد أو غرض محدد، فإذا هو بعيد مطلق مجرد،

وفي هذا مايكسبه مرة أخرى صفة السمو والرقي والنقاء، إنما هو سمو وتطلع نحو بعيد مترف وشيق.

إن قراءة (لأنت) تحتاج من غير شك إلى تأكيد وتثبيت وتركيز وعلو نبرة مع وقفة صغيرة تمنحها القوة ليكون الانتقال القوي أيضاً إلى (مجلى الأرض)، مع تركيز وتثبيت في النبرة والصوت لتأكيد قوة الجبل. ثم يأتي بعد ذلك المد الطويل الهادئ في ثلاثة مواضع ليوحي بالبعد، والسمو، والعلو، ولا بد أن يكون الصوت هنا ممدوداً مدّ الحلم والظن والخيال، في المواضع الثلاثة، وهي الياء والألف ثم الياء في قوله : في شوقها إلى البعيد . فلا بد من مدّ ياء (في) ومد ألف (شوقها) ثم مد ياء (البعيد)، وهي مدود توحى بامتداد الشوق مثلما توحى ببعد ذلك البعيد المترف الشيق.

ويأتي البيت الثالث ليكشف بعضاً من سرّ ذلك الشوق، فثمة نجم غازل الأرض، وفي النجم هنا، وهو نكرة، إيهاءات البعد، والنور، والسمو، واستحالة الوصول، وفي التكرير، دلالة على مطلق النجم، ولا محدوديته، أي إنه ليس بالنجم المحدد، أو المعروف، أو الشخصي، وبذلك يكتسب ذلك الغزل قيمة مميزة، فإذا هو غزل بريء، نقي سام بعيد، وإذا هو محض غزل، غير شخصي ولا محدد، أي إنه مطلق الشوق.

ثم تأتي صفة لذلك النجم فهو نجم " غوي السنا "، وهذه الصفة تقدم ما هو مدهش إذ تجعل ضياء ذلك النجم ذا غواية، ومما لاشك فيه أن هذه الغواية هي غواية النور، وما هي بغواية الجسد أو ضلالة المادة، فهي غواية البعيد المترف الشيق.

ولا بد من أن يلاحظ أن هذا الغزل قادم من نجم بعيد، إلى الأرض، أي إنه قادم من كون رحب واسع بعيد، إلى مكان محدود ضيق، وهو بعد ذلك يهز الأرض من خدرها الضيق، أي يبعث فيها الحياة، ويفيض عليها من بهائه.

وتتضح المفارقة بين الكون الواسع الرحب البعيد الذي يأتي منه ذلك السنا الغوي، وبين الأرض في محدوديتها ولبثها في مكانها الضيق، لذلك فإن مثل ذلك الغزل قد هزها من خدرها الضيق. إن صفة الضيق للخدر ليست صفة زائدة، وإنما هي صفة إيهاء يشير إلى مثل تلك المفارقة كما يمهد للبيت التالي : حيث ستتفض الأرض.

وتلاحظ الحركة الواضحة في فعلي غازلها وهزها، وهي حركة سريعة في الفعل الأول، تقوم على مدتين طويلتين بينهما ثلاث حركات متتابعة، غازلها، والمدتان الطويلتان توحيان ببعد ذلك الغزل، وطول المسافة بين الأرض والنجم، ثم يأتي الفعل الثاني وهزها، بحركتين اثنتين تعقبهما حركتان اثنتان تنتهيان بمد طويل، وتكرار الحركتين الاثنتين يوحى بالهزة، كما أن المد الطويل يوحى بالبعد ثانية.

ويلاحظ في هذا البيت تكرار حرف الغين في (غازلها نجم غوي السنا) وهو حرف رخوي لين يوحي بالغزل والدغدغة، كما يلاحظ تكرار الهاء أربع مرات، اثنتان منهما متباعدتان في الأول والآخر واثنتان منهما متجاورتان في الوسط مما يعطي إيقاعاً موسيقياً منتظماً ومثل هذه الهاء المنكرة توحى بالحركة والاهتزاز، كما يلاحظ مافي الشطر الثاني من ليونة في القراءة واسترخاء وامتداد بما يشبه التآرجح والدغدغة:

غازلها نجم غوي السنا وهزها من خدرها الضيق

ومن الطبيعي أن تنتج عن تلك المغازلة انتفاضة وثابة، فتتابع الحركات، حركة فثلاث حركات، ثم حركة فثلاث حركات، فانتفضت تهتف يا، وفي هذه الحركات المتعاقبة ثلاثاً ثلاثاً ما يوحي بسرعة الحركة وقوتها مما يتلاءم مع الانتفاضة والهتاف، وينسجم أيضاً أن يكون هذا الانتقال من ذلك الخدر الضيق كما ينسجم أيضاً أن يكون هذا الهتاف لذلك النجم البعيد. ويتحقق هذا الهتاف بالنداء بوساطة يا المخصصة للبعيد وبما فيها من مدّ طويل يناسب البعد، وهو هتاف يتكرر مرتين.

فانتفضت تهتف : " ياخصره قَرَبَ ويا وَجَدِي به طَوَّقَ "

وتلاحظ طبيعة هذا الهتاف من الأرض، فهو هتاف ذو بعدين، الأول موجه إلى النجم كي يقترب، والآخر موجه إلى الوجد كي يطوقه. فالبعدان متجاوبان، أحدهما إلى خصر النجم والآخر إلى وجد الأرض، كي يكون اللقاء بفعل من الطرفين معاً. ويلاحظ ورود كلمة وجد بدلاً من شوق السابقة، ومما لا شك فيه أن الوجد هنا أقوى وأكثر دلالة على الرغبة والتوتر والانفعال، وهو أكثر دلالة على هذه الحالة: حالة مغازلة النجم واستجابة الأرض.

وهي حالة تجاوب بين الطرفين قوامها مغازلة من نجم بعيد سام وانتفاضة من أرض ضيقة ساكنة متلبدة، ومثل هذه الاستجابة من الأرض هي دليل اعتناق من القيد الأرضي وانبثاق مما هو ضيق ومحدود وتطلع نحو ما هو أرحب وأوسع وأبعد وأسمى وأعلى. إن هتاف الأرض هو صيحة الوجد والشوق التي يحس بها الصوفي عندما يستلج في حضرة المحب، فيصيح (يا)، إذ لا يملك سوى صوته يهتف به، ويده يرفعها إلى الأعلى هاتفاً يا، لعله يتخلص من الأرض ويرتفع.

إن هذه المغازلة وذاك الهتاف يمثلان لحظة تجاوب، بل لحظة إشراق، هي كلحظة تماس بين قطبين، تتولد منهما شرارة، ولكن ليس هنا ثمة تماس، إنما هنا إشارة ونداء، تنبثق عنهما لحظة وجد، تكون فيها مثل تلك الصيحة يا.

وفعل "قَرَّب" نفسه يدل على رغبة كامنة حدودها مجرد القرب لا الوصول، لأن الوصول مستحيل، وكل مايرجوه النداء هو محض القرب، وهنا يأتي البيت الأخير ليكشف ذلك كله ويؤكد.

فكنت منها اليد ممتدة ولم تزل ممتدة .. يا شقي

إن اللقاء لا يتحقق، وبطل الشوق باقياً، مثلما تظل اليد ممتدة، وما هذه اليد إلا هذا الجبل العظيم الذي انبثق من الأرض ممتداً نحو ذلك النجم.

وهكذا تظل اليد ممتدة إلى الأعلى، ممثلة في الجبل، تشير إلى ما هو سام وبعيد وراق، مستحيل الوصول إليه، كما تشير إلى رغبة مستمرة دائمة في الاقتراب، ومن هنا تتولد المعاناة متمثلة في خطاب الشاعر للجبل: " يا شقي".

إن البيت الأخير هو تعليق من الشاعر على تلك اللحظة الخاطفة التي تم فيها الانبثاق والتعبير عن الشوق، ولذلك يؤكد الشاعر أن هذه الأرض ممثلة في الجبل الذي هو يدها، ستظل تعاني من الشوق، وتكابد الوجد، وتستجيب إلى النجم الغوي السنا، وتهتف به، فهي أبداً شقية، والشقاء هنا لا يعني سوى المكابدة واستمرار المعاناة.

إن النداء الأخير في القصيدة يا شقي دليل على استمرار الوجد والشوق، ودليل على ديمومة تلك اللحظة، لحظة الوجد والكشف، واستمرار التوجه نحو الأعلى، متملاً في تلك القمة التي لا يرقى إليها غير الظن. ومن هنا يكتسب الظن معناه الجديد، الذي يؤكد أن العقل والعيان والمادة معايير لا يمكن بها فهم مثل تلك التجربة، وأنه لا بد من الظن والحدس والخيال، للإحاطة بتلك الحالة.

ويؤكد ذلك كله قوله: فكنت منها اليد ممتدة، ولم تزل ممتدة. إن فعل الكون هنا هو فعل صيرورة وتحول إلى وجود كالخلق الجديد، فالجبل لم يعد جبلاً، إنما صار يداً ممتدة، كيد الصوفي الممتدة إلى أعلى.

واسم الفاعل ممتدة، يدل على الاستمرار، وكأنه الفعل المضارع، يمتد، وما سمي الفعل المضارع بهذا الاسم إلا لمشابهته اسم الفاعل، ويؤكد ذلك ثانية صيغة الاستمرار المباشرة: ولم تزل، وهذا التكرار نفسه يؤكد الاستمرارية.

وهكذا يأتي البيت الأخير ليكشف حقيقة الجبل، وحقيقة التجربة، فما الجبل بجبل، إنما هو يد صوفي ترتفع إلى أعلى، يبغي القرب.

ومن هنا يكتسب الظن في البيت الأول قيمة جديدة. إذ يؤكد أن العقل والعيان والمادة ليست بنافعة في الرقي إلى الجبل، ولا بد من الظن، ويلاحظ ما في البيت الأخير من تكثيف

في الحروف والألفاظ، وإيجاز في المعنى، واختصار، وهو بيت لاغنى عنه لأنه يقول كل شيء، ويعطف ثانية، بصورة غير مباشرة على القصيدة كلها.

إن البيت الأخير ليس لحن الختام، وليس انتهاء، إنه بداية جديدة، تضطر القارئ للعودة إلى القصيدة ليعيد قراءتها، ويفهمها فهماً آخر، على ضوء قوله : يا شقي.
إن كلمة "شقي" مصباح يضيء القصيدة وهو يذكر بقول المتنبي:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الشقاوة في الجهالة ينعم

- 4 -

ومن حق الشاعر ألا يضع للقصيدة عنواناً آخر غير عنوانها: إفرست، الذي هو دليل على القمة، وما القمة هنا إلا قمة التجربة، وذروة المعاناة، هي قمة الصوفي وهو يتطلع إلى الكلي المطلق وينتظر منه إشارة كي ينتفض ويهتف يا، ويظل يمد اليد إليه طالباً القرب. وهكذا ترقى القصيدة من الجبل والأرض والحجر، إلى الوجد والشوق والشقاء المستمر، أي ترقى من كل ماهو مادي حسي، إلى ماهو روحي كلي مطلق.

والقصيدة تمتاز بعد ذلك بالإيجاز الشديد، والتكثيف، فليس فيها ماهو زائد، لافي اللفظ ولا الحرف ولا البيت، بل هي ذات وحدة، متماسكة، وهي موجزة، قوامها الومضة، والإشراق، هي تمثيل لحالة الوجد التي يحسها الصوفي، لاتدوم إلا كلمحة الطرف، ولا يستطيع إدراك تفاصيلها أو جزئياتها، وحسبه الكلمات.

وإيقاع القصيدة سريع، وهي منظومة على البحر السريع، وحين يحصي المرء الكلمات المتعلقة في القصيدة بالسمو والارتفاع من أفعال وأسماء يجدها الغالبة، فمن أسماء الارتفاع والسمو: الظن، الغيم، المفرق، الشوق، البعيد، المترف، الشيق، نجم، السنا، وجد، اليد، ممتدة، شقي، ومن أفعال السمو والارتفاع: يرتقي، هزها، انتفضت، تهتف، يا، وقليلة جديدة هي ألفاظ الدنو، ومنها: الأرض، غازلها، خدرها، الضيق، قرب، وهي في طبيعتها ألفاظ دنو، ولكنها في القصيدة تتحول إلى السمو والارتفاع.

ولئن دل ذلك كله على شيء فإنه يدل على أن القصيدة هي تجربة صوفية تحلّق في فضاء السمو، وليست قصيدة وصف لجبل. إن الشاعر لا يصف جبلاً، ولا يصور مادة، إنما يعبر عن تجربة إنسانية، قوامها السمو، وهو يتعامل مع الجبل ليس بوصفه حجارة، وإنما بوصفه خبرة إنسانية. والشاعر في ذلك لا يقلد ابن خفاجة، ولا غيره من الشعراء، وإنما يمتلك تجربته الخاصة.

قصيدة موجزة مكثفة، لاتزيد عن خمسة أبيات، يعبر فيها الشاعر عن تجربة متميزة، تملأ الكون والفضاء، وتصل ما بين الأرض والسماء، لا يصف فيها جبلاً، ولا يقصد إلى الموعدة والاعتبار، إنما يقدم تجربة فنية متميزة، تلك هي قصيدة أفرست.

ومن الظلم للقصيدة إدخالها في باب الوصف أو التصوير، فما هي من هذا ولا ذلك في شيء. وعنوانها أفرست، لا يوحى بصورة جبل جامد ساكن، إنما يوحى بحالة أخرى مختلفة هي الذروة أو القمة وما يكون فيها من معاناة، والجبل ليس كتلة، وإنما هو ارتفاع، وفي الارتفاع من معاني السمو والنقاء ما يمكن أن تفهم على ضوءه القصيدة .

إن المكان عند الشاعر لا يبقى مجرد مكان، أو مادة للوصف والتصوير، وإنما يتحول إلى قيمة، وبما أنه مكان مرتفع، هو القمة، بل هو أعلى قمة في العالم، يغدو قيمة مطلقة تدل على الجمال الكلي والحب الكلي والشوق الكلي إلى لقاء ما هو كلي أي يصبح المكان العالي تعبيراً عن شوق إلى لقاء الكلي وهو لقاء مستحيل. ومن هذا الطموح إلى لقاء المستحيل يكون ذلك العلو الشاهق أو السمو العالي المتصاعد، أو بالأحرى يكون الانعتاق من الجسد الأرض نحو البعيد المتزرف الشيق.

وثمة حركة في القصيدة، قوامها الشوق المتقدم، ومغازلة النجم، وما بينهما من لقاء لن يتحقق، وبذلك نطل الحركة مستمرة، لاتنتهي، اليد تمتد دائماً، والنجم يغازل دائماً، ولا ينتهي الشوق والحرمان، وبذلك تترسخ ثنائية قيم السمو والنقاء والبراءة من خلال حركة غير منتهية، وعدم الانتهاء هو بحد ذاته قيمة عليا.

والبعد بين الجبل والنجم يزيد من اشتعال الرغبة، واشتعال الرغبة يزيد من حرمانها، وهكذا دواليك في حركة غير منتهية أيضاً، مما يؤكد دائماً معنى السمو والصفاء والنقاء.

ولعل الصورة ترجع فنياً في أبعادها اللاشعورية غير المباشرة إلى تمثال الحرية الذي ينتصب على جزيرة مانهاتن مقابل مدينة نيويورك مرتفعاً في الفضاء نحواً من 46 متراً على قاعدة تماثله في الارتفاع، وهو يمثل فتاة ترفع بيدها مشعلاً إلى أجواز الفضاء، متجهة نحو الأطلسي، وهو التمثال الذي صنعه المهندس الفرنسي فريدريك بارثولدي وأهدته فرنسا إلى أمريكا عام 1884 في ذكرى استقلالها.

وإذا كان تمثال الحرية في أمريكا يعلو فوق البحر نحواً من 80 متراً، فإن قمة أفرست في جبال هيمالايا على الحدود بين نيبال والتبت تعلو فوق البحر 8888 متراً.

وإذا كان عمر أبو ريشة قد رأى تمثال الحرية عندما عمل سفيراً لبلاده في أمريكا، فإنه عاش قريباً من أفرست عندما عمل سفيراً لبلاده في الهند، ولذلك ليس غريباً أن تثير قمة أفرست خياله، وليس غريباً أن يكون تمثال الحرية في عمق ذلك الخيال.

ومما لاشك فيه أن قمة ايفرست هي الأقرب إلى نفسه، لأنها تقع في الشرق، حيث موطنه، ولأنها الأقرب إلى الهند، حيث أقام علاقات ودية أكثر مما أقام مع أمريكا، ولأن قمة ايفرست قبل ذلك كله هي من خلق الله.

- 5 -

وقال الشاعر الفرنسي تيوفيل غوتيه (1811-1872)، في قصيدة له عنوانها: "السير":

أحبّ الجبال الشامخة والعاتية حباً لا حدّ له
فالأغراس لاتجروُ أن تضع فيها أقدامها الواجفة المخذولة
وعن الوشاح الفضّي الذي يغشّى ذراها
ينبو المحرّات ويتئلّم على مرتفعاتها المعوجة
فلا الكرمة ذات السواعد اللصيقة
ولا القمح المذهب، ولا الزوّان
لاشيء مما يذكر بالإنسان وعمله اللعين.
وفي هوائها الحرّ والصافي
تطير أفواج النسور
وصدى الصخور يردّد أغاني
الخارجين عن القانون
إنها لاتنتج شيئاً ولا تفيد
ليس لها سوى جمالها، وهو زهيد
وأنا أدرك ذلك.
لكنني أوثرها على الحقول الخصبة والثرية
التي هي نائية عن السماء
حتى إننا لانشاهد من خلالها الله.

يعلن الشاعر منذ البدء صراحة عن حبه الجبال العالية، حباً لا حدّ له، وهو يحبّها لعدة أمور، يعدّها بالتتابع، وهذه الأمور تنقسم بوضوح إلى قسمين، في القسم الأول يجبها لأن الغراس الضعيفة لايمكن أن تنمو فيها، والمحرّات لايستطيع الوصول إلى قمّتها المتوجة بالثلج، وهي لاتنتب القمح ولا الكرمة، فهي بعيدة عن المنفعة المباشرة، وهي بعيدة عن الإنسان وأعماله اللعينة، وهو بذلك يحبها لما تمتاز به من عزلة وبعد عن المنفعة وما تتسم به من منعة وقوة وعلو.

وفي القسم الثاني يعلن عن حبه الجبال العالية لأنها تتمتع بالحرية والمنعة ولبساطتها وجمالها العفوي ، ففي هوائها النقي تعيش النسور، وفي منعة صخورها يحتمي الخارجون عن القانون، وجمالها عفوي وبسيط، وهي بعيدة عن الحقول الوائنة، حيث يشغل الناس بالحياة اليومية، ويبتعدون عن الله، في حين يكون الشاعر قريباً منه في الجبال (وهو قرب شعري مجازي وليس قرباً حقيقياً، لأن الله تعالى ليس متحيزاً في مكان).

وواضح أن الشاعر يعلن عن موقفه صراحة ومباشرة منذ بدء القصيدة، وهو لا يتردد عن تكرار ذلك في تضاعيفها، وهو يعي هذا الحب، ويدرك أسبابه السالبة والموجبة، بل يعددها تعداداً منطقياً واضحاً، في ترتيب متسلسل، مما يجعل القصيدة خاضعة للوعي والعقل، ومعبرة عن إدراك واضح، وعقل يبرر الأمور ويفسرها ويعددها تعداداً. ومما لاشك فيه أن هذا كله لا يقلل من قيمة القصيدة بل يزيد قوة وجمالاً، ويجعل الوضوح سمة من سماتها الجمالية المميزة. وهذا البناء المنطقي المتسلسل يعطيها وحدة وتماسكاً ويزيد من قوة تأثيرها.

ويلاحظ تدرجها من السلب إلى الإيجاب، فهي لا تؤوي الغراس الضعيفة، ولكنها تؤوي النسور القوية، والمحراث يعجز عن بلوغ قمتها، في حين يبلغها الخارجون عن القانون، وهي لا تقدم المنفعة ولكنها تقدم الجمال الطبيعي العفوي البريء، وهي لا تتعلق بما هو يومي وعابر وزائل، من طعام وشراب، كما يحدث في السهول الوائنة، ولكنها تتعلق بما هو أسمى وأرقى وأبقى، إذ إنها تذكر بالله.

وهذا التناظر بين السلب والإيجاب يمنح القصيدة حركة ذهنية فاعلة، ثم يقود في الختام إلى بلوغ الكمال المتمثل في الكلي المطلق وهو الله.

إن السطر الأخير من القصيدة، يضيء القصيدة كلها، وما هو بختام لها، إنما هو افتتاح جديد، ولا بد للمرء من أن يعيد قراءتها في ضوء الكلمة الأخيرة منها وهي "الله". إن الله تعالى هو المثل الأعلى الذي يكسب القصيدة كلها قيمة مطلقة، ويجعلها قصيدة عشق صوفي، تمجد الجمال والجلال، وتتأى عن الضعيف العابر والزائل والمؤقت. إن الجبل يتحول في القصيدة من بعد مكاني إلى قيمة أخلاقية وجمالية، وبما أنه مكان مرتفع وعال، فهو مرتبط بكل ماهو نقي وبريء وسام، بل بما هو مطلق وخالد وباق أبداً. في حين تبرز الحقول المخصبة الوائنة معبرة عن كل ماهو زائل وعابر مما يهتم به البشر القانون وينأون به عن السماء ولا يرون الله.

والقصيدة تعبر عن نزوع برناسي قوامه تمجيد الطبيعة، لجمالها البريء النقي من الأغراض، وتغليب الجميل على المفيد، والتعامل مع الكون على أساس المتعة لا المنفعة، وغاية الفن في المذهب البرناسي هي الجمال الخالص، والرقي بالإنسان نحو المثال المطلق

وجمال القصيدة في المذهب البرناسي يتمثل في شكلها لافي مضمونها وعليه لا بد من العناية بالألفاظ وانتقائها وعمل الشاعر كعمل النحات الذي ينحت في الرخام، وعلى الشعر بعد ذلك أن ينأى بنفسه عن الأغراض الدنيوية والاجتماعية والسياسية، وأن يظل وفياً لقيم الجمال وعالم المثل.

وتتفق القصيدتان في اتخاذهما من الجبل موضوعاً لهما، وفي تحويلهما المكان المرتفع من بعد مكاني مرتفع إلى قيمة جمالية وأخلاقية عالية تسمون بها حتى تصلا إلى الكلي المطلق. كما تتفق القصيدتان في الإيجاز الشديد والتكثيف وفي حدة النص ومتانة بنائه وتحقيقه الوحدة العضوية وقوة البناء، وفي الوصول إلى نهاية تضيء النص كله وتعد مفتاحاً لفهمه، بل تعد بداية جديدة وليست ختاماً.

وتختلف بعد ذلك قصيدة غوثيه عن قصيدة أبو ريشة بوضوحها ومباشرتها وبنائها العقلي المنطقي وفي تسلسل أفكارها وفي رؤيتها العقلية. في حين تمتاز قصيدة أبو ريشة برؤيتها الوجدانية وتعبيرها الحدسي غير المباشر واعتمادها على الحركة والتوتر والانفعال وفي إيمانها إلى غرضها إيماء من غير مباشرة.

وتتشابهان بعد ذلك في العنوان، فهو عند أبو ريشة قمة سامية محددة معروفة هي "إفرست" وقد ناسبت التجربة التي وصل بها إلى ذروة الوجد، والعنوان عند غوثيه "السيरा"، وهو الجبل، على إطلاقه دون تخصيص، وهو ما يتفق أيضاً مع مضمون القصيدة التي تمجد مطلق الجبل، وليس جبلاً بعينه.

- 6 -

وقصيدة أبو ريشة هي نتاج ثقافة عربية إسلامية، من مظاهرها التصوف، الذي هو رغبة في الانعتاق من قيد المادة، والتطلع إلى كل ماهو روحاني خالد، وتتمثل في الحب الإلهي. وقصيدة غوثيه هي نتاج ثقافة غربية أوربية، ضاقت ذرعاً بمجتمع المدينة، والحياة المادية، وإذا هي تتطلع إلى كل ماهو طبيعي وروحاني. وواضح أن القصيدتين تنتسبان إلى طراز من الشعر رفيع، وإنه لمن الصعب القول بتأثر عمر أبو ريشة بنيفيل غوثيه، ومرجع هذا التشابه إلى وحدة الشعور، وسمو التجربة، ورقى الفن.

المصادر

- أبو ريشة، ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، 1988، ص 131- 132.
2- حاوي إيلىا، البرناسية، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص 42- 43.

الطير بين شاعرين

للطير في الوجدان الإنساني حيز كبير، فقد أَلَفَ الإنسان الطير، واطمأن إليه، ووجد فيه ذاته، وطمح إلى التحليق مثله، ورأى فيه القوة والحرية والحياة المديدة. فقد تصور العرب قبل الإسلام روح القتيل تتحول إلى طائر هو الهامة، يقف على قبره ويظل يصيح، ولا يهدأ حتى يؤخذ بثأره، وتصوروا طائراً يعيش خمسمئة عام ثم يحترق ومن رماده يبعث طائر آخر، وهكذا دواليك، في دورة لاتنتهي، وأسموه تارة العنقاء وتارة أخرى الفينيق، كما تصوروا لقمان الحكيم قد عاش عمر سبعة أنسر، والنسر عندهم يعيش مئة عام، ولذلك عبدوا في الجاهلية تمثالاً على هيئة النسر أو تقربوا به إلى الله زلفى، وكانوا يتطيرون أي يرسلون الطائر، فإذا اتجه إلى يمين تفاعلوا، وهو السارح، وإذا اتجه إلى شمال تشاءموا، وهو البارح، كما تشاءموا من اليوم لعيشه في الخرائب، وتغنوا في أشعارهم بالحمام والورق ورأوا في هديله نوحاً تارة وغناء تارة أخرى وفق حالتهم النفسية، ثم حملوه الرسائل، وعنوا بتربيته في بيوتهم، وقد تكلم الجاحظ في كتابه " الحيوان " على الحمام كلاماً مطولاً ذكر فيه أنواعه وأشكاله وتربيته، مما يدل على مكانته في الحضارة العربية، ولقد رمز ابن سينا في عينيته الشهيرة إلى النفس بالورقاء، فقال:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتمنع

ولا ينسى المرء أن يشير إلى كتاب "طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي، وغير ذلك كثير مما هو لدى المتصوفة من عرب وفرنس. وقد أشار المولى عز وجل في القرآن الكريم إلى الطير في مواضع كثيرة، فذكر تسخير الطير للأنبياء تسبح معهم لتونسهم، ولا سيما سليمان، إذ كان يفهم لغة الطير، وكان الهدهد يخدمه في قصره، فيأتيه بالأنباء، وقد رأى ولد آدم غرابين يقتتلان، ثم وارى أحدهما سوءة أخيه في التراب، فتعلم منه كيف يدفن أخاه الذي كان قد قتله، ومن معجزات عيسى عليه السلام أن يصنع من الطين كهينة الطير فينفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله، كما أشار المولى تعالى إلى عبادة الجاهليين لنسر.

وفي المرويات أن نوحاً أرسل الغراب ليستطلع له اليايسة، فذهب ولم يعد، ثم أرسل الحمامة، فرجعت تحمل غصن زيتون، ثم قادته إلى برّ الأمان والسلامة.

والى اليوم مايزال الإنسان يتغنى بالطير يحمله أشواقه، ويبيته أشجانته، ويحلم بالتحليق مثله، على الرغم من التطور العلمي وركوب الطائرة وتحقيق منجزات علمية كثيرة. وما يزال

الإنسان إلى اليوم يتخذ من الطير رمزاً للحرية تارة وللسلام أخرى وللحب ثالثة، وما وحدة الرمز لهذه القيم في الحقيقة إلا دليل وحدتها، ولكن أين هي في الواقع ؟
وسيقدم هذا البحث دراسة مقارنة بين نصين، أولهما للشاعر الفرنسي بودلير (1821-1867) والثاني للشاعر العربي عمر أبو ريشة (1910-1990).

طائر القطرس

كان الملاحون كثيراً مايلهون
فيقتصون طيور البحر العظام
وهي تابعة مستسلمة مسترسلة كرفيق الطريق
في صحبة السفينة المناسبة فوق لجج الخضمّ السحيق.

*

فما هو إلا أن هوى بعضها على أرض المركب
حتى رأينا هذا الملك من ملوك الأجواء في حال شوهاء
وأجنحته البيض الطوال مسلوبة الكبرياء
يجرها إلى جانبيه كالمجاذيف.

*

ذلكم فارس الهواء، ما أسمح ماصار إليه، وما أهونه
ذاك الذي كان مرموق الأبهة، ماأقبحه، وأدعاه للتفككة
والقوم من حوله، بعضهم يمس بقصبة التبغ منقاره مضيقاً
وبعضهم يتعارج محاكياً هذا الكسيح وقد كان محلّقاً

*

كذلك الشاعر، أشبه الأحياء بأمير الأجواء
يقتحم العواصف، ولا يبالي الرماة وهو في أوج السماء
ولكنه على الأرض غريب طريد، ومعرض استهزاء وهوان
يمشي متعثر الخطو، يعوقه عن المشي جناحاه الجباران.

*

والشاعر يعتمد على ثلاثة أساليب، هي: القص والتصوير والمقارنة، فهو يقص حكاية طائر القطرس الذي كان يتبع السفينة مع سرب من طيور البحر، ولكنه سقط فوق السفينة، فاتخذ منه البحارة وسيلة للتسلية واللهو، فهم يقلدونه ساخرين، وهنا يصور أشكالاً من سخرية

البحارة من الطائر، ويصور ماناله من ضعف وسط جماعة البحارة، ثم يقرن الشاعر أخيراً بينه، وهو الشاعر، وبين ذلك الطائر، فكلاهما غريبان بين أناس لا يقدرنهما حق قدرهما. والقصيدة تتألف من أربعة مقاطع، تقوم على التسلسل المنطقي، وروح السخرية المرة واضحة فيها، وهي تعني بالوصف، لتثير الإحساس بالمفارقة بين عظمة الطائر وهو في الفضاء وهوانه وهو على الأرض.

فالطائر الحرّ الذي يخلق في الهواء بجناحين، ويمتلك العظمة في الفضاء، كأنه ملك، مرموق الأبهة، أصبح على الأرض كسيحاً مشوهاً مدعاة للسخرية والتقليد، وجناحاه العظيمان اللذان كان يخلق بهما في الأجواء أصبحا يعوقانه عن المشي لأنه على الأرض. وهذا السقوط هو السقوط من سماء القيم العالية، حيث عنصر الهواء الشفاف، رمز المثل والأخلاق الراقية، وحيث يخلق الطائر بجناحين، والمكان العالي هو في الوجدان الإنساني رمز للمكانة العالية، والقيم العالية، وكذلك الهواء، هو رمز لكل ما هو مثالي بعيد عن الجسد والمادة والتراب.

وبالمقابل، تبرز أرض السفينة، رمزاً لكل ما هو دوني مسف، وأرضي فان، ويزيد من هذا الإسفاف كون الأرض أرض سفينة، فالسفينة توحى بالحركة والانتقال وعدم الثبات والاستقرار، أي توحى بالقلقلة والاضطراب، ويزيد من هذا الانحطاط جماعة البحارة الذين لا وطن لهم، ولا ارتباط لهم بمكان، فهم دائماً على سفر، لا يحملون قيمة، ولا يمثلون مبدأ، دأبهم الانتقال طلباً للريح والكسب والمال، وهم بعد ذلك جماعة غوغاء، دأبهم المرح والصخب والعبث، لا يعرفون سوى صيد الطير، وهم لا يقدرون ذلك الطائر، بل يعبثون به.

وبذلك يبرز الصراع، بين العالي والواطي، بين السماء والأرض، بين الهواء والتراب، كما يبرز الصراع بين الطائر الفرد المطلق، والجماعة الغوغاء المسفة القانعة بالأرض المستسلمة لحاجات الطعام واللهو والعبث، ويزداد الصراع مرارة عندما يقع ذلك الفرد وسط تلك الجماعة.

وأخيراً تأتي المقارنة بين حال الشاعر وحال ذلك الطائر، وإذا هو مثله، على الأرض، غريب طريد، معرض استهزاء وهوان، يمشي متعثراً الخطو.

والقصيدة تمتاز بالرمز الواضح الشفاف، والأسلوب المباشر، كما تمتاز بالنزعة التصويرية المثيرة للخيال، القادرة على رسم الحالة، وهي لاتبالغ في التقرير، كما لاتبالغ في الغناء، إذ يغلب عليها التصوير، ولا يأتي التقرير والغناء إلا في المقطع الأخير، من غير أن يفسد التصوير، بل يأتي مثل لحن الختام، أو بيت القصيد.

فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري
 في سماع الدنى فحيحٍ سعير
 تحت أقدام دهرِك السكيرِ !!!
 وارمي بها صدورَ العصور
 تيهاً بريشهِ المنثورِ
 شيءٌ من السوادِ الأخير
 تتهاوى من أفقها المسحورِ
 فوقه قبلةُ الضحى المخمورِ
 على كل مطمح مقبورِ
 شرودٍ من الأذى ونفورِ
 إذا ما خبرته لم تطيري
 منكبيه عواصفُ المقذورِ
 فضلةُ الإرث من سحقِ الدهورِ !!
 فوق شلوى على الرمالِ نثيرِ
 بالمخلب الغض والجناح القصيرِ
 الكبر واهتز هزةً المقرورِ
 أنقاضَ هيكلٍ منخورِ
 مدى الظن من ضميرِ الأثيرِ
 حرى من وهجها المستطيرِ
 في حضن وكره المهجورِ !
 أم السفح قد أمات شعوري ؟!

أصبح السفحُ ملعباً للنسور
 إن للجرح صيحةً فابعثيها
 واطرحي الكبرياء شلواً مدمى
 لملي يا ذرى الجبال بقايا النسور
 إنه لم يعد يحل جفنَ النجم
 هجر الوكرَ ذاهلاً وعلى عينيه
 تاركاً خلفه مواكبَ سحب
 كم أكبت عليه وهي تُتدي
 هبط السفحُ ... طاوياً من جناحيه
 فتبارت عصاباتُ الطير ما بين
 لتطيري جوابةً السفح فالنسر
 نسل الوهن مخلبيه وأدمت
 والوقاز الذي يشيع عليه
 وقف النسور جائعاً يتلوى
 وعجافُ البغاث تدفعه
 فسرت فيه رعشةً من جنون
 ومضى ساحباً على الأفق الأغر
 وإذا ما أتى الغياهبَ واجتاز
 جلجلتُ منه زعقةُ نشتِ الأفاقِ
 وهوى جنةً على الذروة السماء
 أيها النسور هل أعود كما عدت ..

والشاعر يفتتح القصيدة بفعل أصبح، للدلالة منذ البدء على التحول، وهو تحول رابع، أصاب الشاعر النسور بالذهول، إذ أصبح السفح ملعباً بدلاً من القمم، ولذلك من حق القمم أن تغضب وتثور، فقد جرح الكبرياء، بل ذبح، وهذا شلوه المدمى يرمى تحت أقدام الدهر السكير، دلالة على عبث الزمان ومجونه وفقدانه الوعي والرشاد والعقل، وفي هذا إيحاء إلى فساد الزمان الذي يتحمل مسؤولية ذلك التحول.

ويسترجع الشاعر بعد ذلك ماضي ذلك النسر فقد كان يكحل جفن النجم بريشه وكانت السحب تقبله، ولكنه هجر ذلك كله، وهبط السفح، وإذا بعض الطيور الصغيرة تفرّ خائفة منه، والشاعر يطمئنها، ويخبرها أن لاداعي للخوف فقد ضعف ذلك النسر. وإذا طيور أخرى ضعيفة أيضاً تدفعه بجناحها الضعيف عن بقايا جيفة، فيثور كبرياؤه، ويستجمع قواه ويحلّق إلى أعالي السماء، ويرسل صيحة عالية ثم يرمي نفسه منتحراً على القمة. ويختم الشاعر القصيدة ببيت القصيد، ويقدر كبير من الغناء الفاجع، و الذاتية المرّة، فيقول:

أيها النسر هل أعود كما عدت أم السفح قد أمات شعوري

مقارنة

والقصيدة مبنية على أربع حركات، في الحركة الأولى يصور الشاعر التحول الذي طرأ على السفح والنسر، وفي الحركة الثانية يصور الشاعر النسر وقد هبط السفح خافت منه بعض الطيور على حين أخذت طيور أخرى تدفعه عن بقايا الطعام، وفي الحركة الثالثة يصور النسر وقد جمع قواه وحلّق إلى شاهق ثم هوى على القمة منتحراً، وفي الحركة الرابعة يجري الشاعر تلك المقارنة بينه وبين النسر.

والقصيدة بذلك تقوم على أسلوب القص والتصوير والمقارنة، مثلها في ذلك من الناحية الفنية مثل قصيدة بودلير، ولكن الغنائية في قصيدة نسر أكثر وضوحاً من الغنائية في قصيدة طائر القطرس، وكذلك التقرير والمباشرة والخطابة، ويؤكد ذلك صيغ الطلب والتأكيد والنداء والتعجب، من نحو: اغضبي، ابعثيها، اطرحي، لملمي، ارمي، لاتطيري، ومن نحو إن للجرح صيحة، إنه لم يعد يكحل جفن النجم، ومن نحو: أيها النسر.

والقصيدتان متفتحتان أيضاً من الناحية الفنية في طبيعة العنوان وطبيعة الختام، فالعنوان في كليتهما هو اسم لنوع من الطير، وهو عنوان صريح مباشر، ويملك لدى المتلقي إichاءات كثيرة لانهاية لها قبل قراءة النص، ولكن بعد قراءة النص يتضح إichاؤه بالشاعر، فإذا اسم الطائر هو رمز للشاعر.

والختام في كلتا القصيدتين واحد، وهو يقوم على المقارنة بين الطائر والشاعر، هنا وهناك، ولكنه يختلف في الدلالة، فالشاعر الفرنسي بودلير يشبه نفسه، وهو الشاعر، بطائر القطرس في غربته عن مجتمعه وعدم تقدير الناس له، وهو يقرر المعنى ويقدمه منتهياً، في حين يسأل عمر أبو ريشة نفسه هل سيعود كما عاد النسر أم أن السفح قد أمات شعوره، وهو بذلك لا يشبه نفسه مباشرة بالنسر، بل يلمح إلى ذلك، ولا ينهي المعنى، بل يتركه مفتوحاً، ويترك للمتلقي حرية التخيل، بل يترك حرية التأويل، إن لم نقل حيرة التأويل.

إن السؤال المطروح في الختام يطرح سلسلة غير منتهية من الأسئلة، ما القمة التي كان الشاعر فيها؟ ثم هبط منها؟ وما السفح الذي آل إليه؟ ومن المقصود بالطير الضعاف التي أخذت تدفعه بجناحها الصغير؟ وكيف سيعود الشاعر إلى القمة؟ وهل سينتحر الشاعر مثلما انتحر النسر؟ وكيف سيكون انتحاره؟ إن بيت القصيد في قصيدة نسر لاينهي القصيدة، ولا يقفلها، بل يجعلها مشرعة الأبواب، لينطلق منها الخيال في رحاب من الأسئلة المتوالدة إلى غير ما انتهاء.

إن المعنى الذي يقدمه بودلير مطروق لدى كثير من الشعراء، ويعرفه الناس كافة، من شعراء وغير شعراء، فالأديب والفنان والشاعر والموسيقي والموهوب، كل أولئك يحسون دائماً بغربة عن مجتمعهم وعصرهم لأنهم يبدعون ويسبقون عصرهم.

وهو المعنى الذي كان المتبني من قبل قد لخصه بطريقة فنية مختلفة، في قصيدة له مطولة يذكر فيها مجده ويفخر بنفسه ويشعره ثم يقول في ختامها:

أنا في أمة تداركها الله غريبٌ كصالح في ثمود

ويشبهه شعور أبي فراس الحمداني أيضاً بفروسيته وإحساسه بتفرده وغرته وعدم تقدير قومه له، وهو ما ينطق به قوله:

سينكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

أما المعنى الذي أتى به أبو ريشة في قصيدته نسر، فهو معنى فريد، ومتميز، وجديد، إذ أبى الهوان ورفض عيشة السفح، واختار الموت على القمة، كالعنوان الذي تحمله مسرحية اليخاندرو كاسونا، وهو: "الأشجار تموت واقفة"، وهو المعنى الذي رده أبو ريشة نفسه في رثاء الأخطل الصغير بقصيدته: "بنات الشاعر"، وفيها يقول:

وأنت تكتم عنهم ماتكابه تموت، وهي غلى أقدامها، الشجر

ولذلك كله جاءت قصيدة نسر مختلفة الاختلاف كله عن قصيدة طائر القطرس، فهي تختلف عنها في الموقف والرؤية والفكرة.

وإذا كانت الصورة الكلية لقصيدة نسر تشبه الصورة الكلية لقصيدة القطرس في القص والتصوير والمقارنة، فإنها تختلف عنها بعد ذلك في الصور الجزئية المكونة لها.

إن قصيدة نسر حافلة بالصور الجزئية الجديدة المدهشة، وهي صور كثيرة، وكلها مبتكرة، ولا يكاد يخلو بيت من صورتين متعاقبتين أو ثلاث صور، حتى ليتمكن القول إن الشاعر لا يعبر باللغة إنما يعبر بالصورة، والصور كلها متعلقة بالعزة والكبرياء والعنفوان، وهي مستمدة من مظاهر طبيعية عظيمة، كالجبل والنجم والسحاب، وهي صور تملأ الكون.

والقصيدة ذات بناء كوني واسع، عالمها فسيح، فيه الارتفاع والسموق إلى قمم الجبال وأعالي السحاب وأبراج النجوم، وفي هذه الرحاب الفساح يخلق ذلك النسر العظيم ثم يهوي على القمة منتحراً ليثير في النفس الشعور بعظمته وقوته وكبريائه، ويترك الإحساس بالفجعة المأساوية.

ويلاحظ إكثار الشاعر من الصفات، وهي صفات نوعية، تضيف إلى الموصوف ما هو جديد ومتميز، وما هو مثير للخيال، ومن تلك الصفات: دهرك السكير، ريشه المنثور، الوداع الأخير، أفتها المسحور، الضحى المخمور، مطمح مقبور، المخلب الغض، الجناح القصير، الأفق الأغبر، هيكل منخور، وهجها المستطير، الذروة السماء، وكره المهجور.

إن كثرة الصفات تدل على رغبة الشاعر في التصوير، ورسم تفاصيل اللوحة، ومنحها ما يميزها، وترسيخها في نفس المتلقي، كأن الشاعر يرسم بالكلمات.

كما تكثر في القصيدة الأفعال، وهي في معظمها أفعال ماضية، ولكنها تصور حركة ماثلة، وكأنها تحدث للتو، وهي حركات هبوط وتدافع وتحليق وهوي، وفيها صخب وعنف وحدة، تصور حركة خارجية صاخبة، هي معادل لحركة نفسية داخلية جائشة يؤكد ذلك ما يلحقها على الأغلب من أحوال.

ومن ذلك مثلاً: هبط السفح طاوياً جناحيه، تبارت عصائب الطير - نسل الوهن مخلبيه - وقف النسر جائعاً يتلوى - سرت فيه رعشة من جنون الكبر - مضى ساحباً على الأفق - أتى الغياهب واجتاز مدى الظن - جلجلت منه زعقة نشت الأفاق حرى - هوى جثة على الذروة .

ويلاحظ إطلاق النسر صوتاً عظيماً وهو يهوى على القمة، وفي هذا الصوت ما يثير الإحساس بالألم والشعور بالعزة، وفي هذا الصوت أيضاً ما يزيد من صخب الحركة وعنفها، وهو صوت ينشر في الأفاق صدى لاهباً، إذا الكون كله يردده، وقد اختار الشاعر لهذه الصورة ألفاظاً توحي بالحركة والصوت، فقال:

جلجلت منه زعقة نشت الأفاقُ حرى من وهجها المستطير

إن القصيدة لاتنضح بالحزن والأسى والألم، فحسب، كما هو الحال في قصيدة القطرس، بل تنضح بذلك كله، وتضيف إليه مشاعر العزة والإباء والكبرياء ومشاعر الشموخ والرفعة والعلاء، ولذلك كان المكان في القصيدة هو القمة وما هو أدنى منها بقليل وهو السفح، ولم تتحدر قط إلى الأرض، بل سرعان ماسما النسر إلى العلاء ثم هوى منتحراً على القمة رافضاً إلا أن يكون دائماً في القمة.

في حين كان القطرس على أرض السفينة وبين أقدام البحارة وهو يحاول المشي، أي إن المكان في قصيدة القطرس هو الحضيض الواطئ، لذلك لاثير قصيدته شيئاً من معاني السمو والكبرياء، بل تكاد تثير مشاعر العطف والإشفاق، ويكاد ينسى المرء أن ذلك الطائر كان قبل قليل في السماء، في حين لا يحسّ المرء أمام النسر إلا أنه في القمة دائماً.

إن اختيار الشاعر العربي للنسر رمزاً هو نتاج ثقافته العربية، التي تمجد النسر، وترى فيه رمزاً للعزة والإباء، وتتخذة رسماً على جباه الجنود، ورمزاً على الريات والأعلام، ومن قبل كانت تراه أبداً مُعَمَّرًا، بل كانت تُعبده، وتلك الموروثات ماتزال راسخة في اللاشعور الجمعي للعربي، ولذلك يثير النسر في نفس المتلقي كثيراً من الإيحاءات والدلالات، مثلما يعبر النسر عما في نفس المبدع من كثير من المعاني والانفعالات.

في حين يدل اختيار الشاعر الفرنسي للقطرس على ثقافة أمة تركب البحار، وتغامر فيما وراءها، ويؤكد ذلك تصويره وهو على سطح سفينة بين جماعة من البحارة، كما يدل على مجتمع مهالك على المادة والصيد والطعام، ولا يقدر الفن.

الشاعر والقصيدة

وللمرء بعد ذلك أن يسأل نفسه: ما الذي كان يعاني منه عمر أبو ريشة حتى عبر عن مثل هذا الحزن والألم والأسى وهو مايزال في ريعان الشباب، فقد كتبها عام 1938 وله من العمر ثمان وعشرون عاماً؟ أي قمة فقدوها؟ وأي سفح هوى إليه؟ ومن هي ضعاف الطير التي دفعته بجناحها الزغيب وهو النسر الأشم؟

لا بد من القول إن نبرة الحزن هي الإيقاع السائد في شعر المرحلة التي كان يعيش فيها عمر أبو ريشة آنئذ، بل كان الحزن نفسه شكلاً من أشكال التجديد، يمكن أن يجده المرء عند جبران خليل جبران وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي، وهؤلاء هم شعراء الرومانتيكية المجددون، ولا بد أن يكون الشاعر الشاب قد قرأ لهم وتأثر بهم.

كما أن نبرة الحزن كانت إيقاع العصر على المستوى السياسي، فسورية كانت تحت الاحتلال الفرنسي، ومثلها لبنان، والأردن وفلسطين تحت الاحتلال الانكليزي، ومصر خاضعة لسيطرة انكلترة، وتحت الاحتلال الفرنسي أيضاً كانت تونس والجزائر والمغرب.

لقد كان الواقع العربي لا يبعث على شيء من البهجة، بل كان فيه من الألم والمعاناة وفيه من الانكسار والخيبة ما يجعل كل شاب واع يحس بالألم لآلام وطنه.

والحزن بعد ذلك كله هو الإيقاع السائد في شعر الشاعر كله، سواء أكان شعره في المرأة أم في الوطن، وسواء أكان ذاتياً خاصاً، أم كان وجدانياً عاماً، مما يدل على أن الحزن كان جزءاً من شخصية الشاعر ومن شعره.

ويمكن أن نرد سرّ الحزن إلى نزعة الطموح لدى الشاعر، والتطلع إلى المجد، كما يمكن أن نردّه إلى نزعة مثالية، تتمسك بالقيم والأخلاق، وهاتان النزعتان لاشك ستولدان الألم، لأن طموح الشباب دائماً أكبر من كل ما هو متحقق وأعظم، ولذلك يظل الشاب دائماً في حالة من القلق.

ويؤكد ذلك كله الكبرياء الذي يحمله عمر أبو ريشة، وما تمرور به نفسه من عزة وأنفة وعنفوان، ولذلك يأبى أن يخضع أو يرضى أو يقبل، حتى في حرم الجمال، أو أمام المرأة. ومن الممكن بعد ذلك كله أن يسأل المرء: ألم يكن عمر أبو ريشة متأثراً بالشاعر الفرنسي بودليير؟ إن المقارنة الدقيقة بين النصين تؤكد التأثير، ولكنه تأثر من يقرأ، ويتمثل ما يقرأ، ويحوّله إلى قيمة معرفية وجمالية، ثم يبدع، فيقدم ما هو جديد، وما هو مستقل، يمتلك خصائصه المميزة، وليس تأثر من يقلد.

وفي الواقع يمكن الاستدلال على هذا التأثير من تصريح للشاعر نفسه، رواه الدكتور سامي الدهان في كتابه الشعراء الأعلام، (ص322) وفيه يقول عمر أبو ريشة: " غير أن أحبّ الشعراء إليّ اثنان هما بو وبودليير 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 تحسّ بتعب ".

وهذا التصريح يدل على شاعر مثقف، يقرأ فيحسن القراءة، وينقد فيحسن النقد، كما يدل على اكتشاف الشاعر للأدوات الشعرية، وهو بهذا التصريح إنما يرسم في الواقع الملامح التي تميز شعره هو.

كما يدلّ ذلك التصريح على شاعر مثقف متحضر، ينتسب إلى ثقافة أمته، ويصدر عنها، ويغذيها بما تُقف من حضارات أخرى، ويغنيها، ولكنه لا ينفصل عن ثقافة أمته، ولا يقلد ثقافة أمة أخرى، بل يبدع ويضيف ويحقق ذاته، ويؤكد خصوصيته وتميزه.

المراجع

- 1- أبو ريشة، عمر، من عمر أبو ريشة شعر، مطبعة الكشاف، بيروت، 1947، ص 193-196.
- أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، 1971، 158-162.
- 2- الدهان، د. سامي، الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت، 1968، ص 322.
- 3- صدقي، عبدالرحمن، الشاعر الرجيم: بودلير، سلسلة اقرأ، دار المعارف بمصر، القاهرة، العدد 7، بلا تاريخ، ص 49.

غرفة الشاعر

- 1 -

غرفة كل إنسان هي صورة عن ذاته، تكوينها يعبر عن تكوينه، وأسلوب بنائها وترتيبها وتوزيع أثاثها يمثل نفسيته ومزاجه وطريقة تفكيره وأسلوب تعامله مع الأشياء والناس والعالم من حوله. وغرفة الشاعر لا بد أن تكون متميزة، لتميز الشاعر نفسه، وهي دائماً شائقة ممتعة، يطمح المرء إلى معرفتها مثلما يطمح إلى معرفة الشاعر، ولعل في معرفتها ما يمكن من معرفة الشاعر نفسه. وعندما يرسم الشاعر لوحة لغرفته إنما يرسم على الأغلب لوحة لنفسه، يجسد فيها أفكاره ومشاعره وأخيلته وربما أوهامه.

وسيقدم هذا البحث صورة لغرف بعض الشعراء، ويجري بينها المقارنة، ليستجلي صورة غرفة الشاعر.

- 2 -

الصورة الأولى هي لغرفة عمر أبو ريشة (1910-1990) وتمثلها قصيدته التي عنوانها: "أقربها"، وترجع إلى عام 1965، وأردف الشاعر العنوان بتقديم من كلمتين هما: "أوراق ميت"، وقد ضمنها مجموعته التي عنوانها: "غنيت في مأتمى"، الصادرة عن دار العودة ببيروت عام 1970، وأعاد نشرها في ديوانه، وفيها يقول:

إنها حجرتي لقد صدئ النسيان فيها وشاخ فيها السكوت	ادخلي بالشموع فهي من الظل
مة وكر في صدرها منحوت	وانقلي الخطو باتناد فقد يج
قل منك الغبار والعنكبوت	عند كأسى المكسور حزمة أورا
ق وعمر في دفتيها شتيت	احملها ماضى شبابك فيها
والفتون الذي عليه شقيت	أقربها لاتحجبي الخلد عني
انشريها لاتتركيني أموت	

فالشاعر يتحدث عن غرفته فيؤكد أنها غرفته، وهو يذكرها بضمير الغائب، فكأنها بعيدة عنه، أو كأنه بعيد عنها، وتفسير ذلك يكمن في العنوان وفي التعقيب على العنوان، فليس العنوان مثلاً حجرة الشاعر، ولا حجرتي، إنما هو "أقربها"، ويجيء التعقيب في كلمتين، وهما: "أوراق ميت"، وهذا يعني أن الشاعر يود أن يوحى إلينا بأن الحديث عنها جاء بعد موته، ولذلك يذكرها بضمير الغائب "ها"، مؤكداً بعده عنها، وبعدها عنه، ومؤكداً أيضاً أنها حجرته.

ويلاحظ أيضاً وصفه لها بأنها حجرة، مما يدل على ضيقها وصغر مساحتها، بخلاف الغرفة التي هي أوسع وأرحب، ثم يصور مانالها بعد مضي السنين، فقد صدئ النسيان فيها،

وشاخ فيها السكوت، وهو بذلك يجسد النسيان المجرد في شكل حديد، يجعله يصدأ، مما يدل على تقادم الزمن، وطول العهد، ومما يدل أيضاً على الهجر والنسيان، كما يشخص السكوت فيجعله يهرم ويشيخ، ليدل على مرور الزمن، وطول المدّة. والجدّة من غير شك واضحة في هاتين الصورتين، كما أن الطاقة الإيحائية فيهما لا تكاد تنفد، وهما مناسبتان المناسبة كلها للتعبير عن مرور الزمن وطول البعد. ثم يطلب الشاعر من المرأة أن تدخل إلى تلك الحجرة بالشموع، وهو يشبهها بوكر ضيق منحوت في صدرها، ومن ثم يكون الدخول بالشموع ضرورياً لنفي العتمة. ثم يطلب من المرأة أن تنقل الخطو باتتاد حتى لا يجفل الغبار والعنكبوت، مما يؤكد تقادم العهد، وخلو الحجرة من ساكنيها، وتحولها إلى مكان موحش، يعشش فيه العنكبوت، ويعلوه الغبار. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الدخول بالشموع، ونقل الخطو باتتاد يوحيان بقداسة المكان وعذريته، وكأن أحداً لم يدخله من قبل، وكأن المرأة هي أول من يدخله.

ثم يشير الشاعر إلى كأسه المكسور وإلى حزمه أوراق بجانب ذلك الكأس، وما تضمنته تلك الأوراق من قصة عمره المشتت، وفي هذا إichاء بتقادم العهد، وغربة الشاعر، ووحدته، وتضمينه تلك الأوراق الشعر الذي يحمل ذاته. ثم يطلب الشاعر من المرأة أن تحمل تلك الأوراق لأنها تحمل ماضي شبابها الأفل والجمال الذي شقي به الشاعر، وهنا يظهر بعد آخر، بالإضافة إلى تقادم العهد، وهو حب ذلك الشاعر لتلك المرأة، وشقاؤه في حبها، فما هي بمجرد امرأة، وإنما هي الحبيبة.

وفي الختام يطلب الشاعر من تلك الحبيبة أن تقرأ ذلك الشعر وأن تنشره في الناس، كي تنقذه من الموت، وتمنحه الخلود، وبذلك يتحد الشعر والحب ليمنحا الشاعر الخلود.

*

وهكذا يرسم الشاعر صورة لحجرته وإذا هي حجرة ضيقة صغيرة محدودة الأبعاد، تقادم عليها العهد بعد موته، فإذا هي معتمة منسية، مهجورة، كأنها وكر، وقد عشش فيها الغبار والعنكبوت، وليس فيها من الشاعر سوى كأس محطوم، وحزمة أوراق ضمت شعره الذي يحكي سيرته.

وهذه الحجرة الضيقة المعتمة المهجورة أشبه بقبر من جهة، لأنها حجرة مهجورة لشاعر ميت، وهي من جهة أخرى أشبه بالرحم، لأنها احتضنت أوراقه بما فيها من شعر تضمن قصة حبه وحياته، ومن هنا يكون خلوده، أو بالأحرى ولادته الجديدة على يدي حبيبته، التي تنقذه من الموت، إذ تبعث فيه الحياة، بقراءتها شعره، ونشرها له، فإذا هي تمنحه الخلود، وتتجيه من الموت.

وبذلك ينطلق الشاعر من ضيق الحجرة المحدودة ومن أبعادها الضيقة، إلى آفاق الحب والفن والحياة الخالدة، كما يتحول من الموت إلى الحياة، ومن أوراق ميت تقرؤها الحبيبة فتتحول إلى كلمات تنبض بالحياة، ولعل في هذا سرّ العنوان: " اقرئها"، وسرّ التعليق: "أوراق ميت".

إن المكان المحدود، الذي هو حجرة الشاعر، لم يعد مجرد مكان، إنما أصبح رحماً يحمل الحياة، مثلما أصبح رمزاً لقيمة، يتمثل فيها الشعر والحب والخلود، وبذلك يتحول المكان من المحسوس إلى المجرد، ومن المحدود إلى المطلق، ومن الضيق إلى الرحب، ومن العابر الزائل إلى الخالد، وصانع هذا التحول قوتان اثنتان هما الحب والشعر، أي الإنسان والكلمة الجميلة.

*

وإذا كانت الحجرة مجردة تعبر عن المكان، فإن مافيها من أشياء تعبر عن الزمان، والزمان فيها أوسع وأكبر وأغنى، وهو زمان يمتد من الماضي إلى المستقبل، عبر الحاضر، بل ينطلق نحو الخلود.

ويتجلى الماضي في النسيان وقد صدئ والسكوت وقد شاخ، وبما ظهر من غبار وعنكبوت، كما يتجلى ماضٍ أعمق وهو فتون المرأة الذي كان الشاعر قد شقي به، وعبر عنه في حزمة الأوراق، ويتجلى الحاضر في دخول المرأة وحملها الأوراق، ومن ثم يكون الانطلاق نحو المستقبل بنشر الأشعار ومنحها الحياة والخلود، وواضح أن الزمن المستقبلي الممتد إلى الأمام هو أكبر من الزمن الماضي، لأنه هو الأمل والحلم.

وبذلك يتحول المكان إلى قيمة زمانية، وما هي بالقيمة الزمانية المحدودة، بل هي قيمة زمانية مطلقة قوامها الخلود، ويرجع الفضل في ذلك كله إلى حزمة الأوراق، التي ضمت الحب والشعر، وبها سيكون الخلود. وبذلك تبدو حزمة الأوراق نقطة ارتكاز أساسية في صورة الحجرة، بل هي بؤرة اللوحة، ففيها اجتمع عمر الشاعر، وحبه، وماضي شبابه، وفتون المرأة، وفيها يكمن الخلود.

وثمة عنصر آخر في اللوحة يمتاز بقوة التأثير وبعد الإيحاء، وهو الكأس المكسور، ووصفه بالمكسور يدل على عمق المعاناة، وشدة الألم، ولعله يوحي بالوحدة والعزلة، فهو كأس لشارب واحد، محروم من لقاء الحبيب، ولو كان ثمة كأسان، لاختلف الأمر، وهو بعد ذلك كأس مكسور، وفي هذا ما يوحي باليأس، لأن الواثق والمطمئن والأمل لا يحطم كأسه، إنما يتركه لغد، وهذا ما يؤكد قول الأخطل الصغير :

يشرب الكأس ذو الحجا ويبقي
لغد في قرارة الكأس شيا

لم يكن لي غد فأفرغت كأسِي ثم حطمتها على شفّتيَا

ويتضح من ذلك كله أن الشاعر رضي من تلك المرأة بالحرمان، فقد عاش في شبابه على الشقاء بها وبفتونها، وقنع باستلهاهما الشعر، ولا طموح له سوى أن تقرأ أشعاره وتشرها لتمنحه الخلود. والذي يؤكد ذلك كله قوله: " والفتون الذي عليه شقيت"، ولم يقل مثلاً: " الذي عليه حبيبت"، وبذلك يكون الشاعر قد عبّر عن حب عذري، عماده التغني بالمرأة، والشقاء بها، وبما يكابد في حبها من معاناة، وما يتطلع إليه من خلود من خلال الحب والشعر.

وبذلك تكون المرأة هي الملهمّة، والمناحة للحياة قيمتها، وكان ذلك كله على أساس من الشقاء، لاالمتعة، وهذا الموقف بحدّ ذاته يدل على تقدير للحب، وسمو بالمرأة وتصعيد للمشاعر، وتطلع صوفي إليها، عماده الحب والحرمان، ويزيد الموقف سمواً، استلهاً المرأة الشعر، ونشداً الخلود من خلال المرأة والشعر.

إن الشاعر في الحقيقة يرسم لوحة فنية بالكلمة وهو لايرسمها جامدة مسطحة، بل يرسمها حية متحركة، ذات أعماق وأبعاد، فإذا هي لوحة نافرة، بل يمكن القول إن الشاعر ينحت بالكلمة حجرة، تحسّ لها حضورها المائل، فإذا فيها عتمة وظلال، وإذا فيها عناصر وأشياء، وإذا فيها بعد ذلك كله حياة، على الرغم من الموت، وذلك هو الفن الذي ينتصر على الموت بالكلمة، فيصنع نوعاً آخر من الحياة، بل الخلود، هو حياة الكلمة وخلودها.

*

وبلاحظ في القصيدة كثرة ضمائر المتكلم وهي ضمائر لحق بعضها بالفعل وبعضها الآخر أضيفت إليه الأسماء، ومن هذه وتلك: حجرتي، كأسِي، عني، شقيت، لاتتركيني، أموت. وتقابل ضمائر المتكلم ضمائر المؤنثة المخاطبة، وهي مثلها في كثرتها وتنوعها، ومنها: ادخلي، انقلي، احملها، اقرئها، انشريها، لاتحجبي، لاتتركيني، شبابك. وكثرة ضمائر المتكلم وضمائر المؤنثة المخاطبة، تدل على مابينهما من علاقة، وما يكون بهما من تكامل، فإذا كانت حجرة الشاعر قد نسيت وأهملت، وإذا كانت ذاته قد ماتت، فإن الحبيبة هي التي سبعت الحياة في الحجرة، وتنتشر الشعر، وتمنح الشاعر الخلود، وتمنحه حياة جديدة.

وهكذا ينطلق الشاعر من ضيق المكان إلى رحاب الخلود، ومن عتمة الوكر، إلى فضاء الشعر، ومن غبار الزمان المتراكم إلى شعاع الحب المتجدد، وإذا دلّ ذلك كله على شيء فإنما يدلّ على انتصار الفنان على المكان، وهو انتصار يتحقق بالشعر والحب. وفي هذا قدر غير قليل من السمو والتطيق وتجاوز الأبعاد بوساطة الكلمة والحب، وهو أقصى مايطمح إليه الصوفي الذي يسمو فوق المحدود ويعشق المطلق.

وتمتاز القصيدة بعد ذلك بإيجازها الشديد وتكثيفها، كما تمتاز بوحدها فكرة ولغة وأسلوباً وصورة، وحسن اختيار اللفظ، ودقة الوقوع على القافية، التي توحى بالصمت والهدوء والموت، وفيها قدر غير قليل من المعاناة والألم والحزن، وكأنها بكاء ميت يرثي نفسه، ولعل في هذا مايفسّر عنوان المجموعة التي تضمنتها القصيدة وهو: "غنيت في مآثمي". ولكنه ليس برثاء اليائس، إنما هو رثاء الطامح إلى الخلود من خلال الحب والشعر.

*

ولا بد من الإشارة إلى أن اهتمام الشاعر عمر أبو ريشة بالغرفة هو اهتمام أصيل، إذ إنه كتب من قبل قصيدة في الموضوع نفسه عنوانها: "هيكلي" (1957) وتبدو قصيدته: "إنها حجرتي" (1965) تطويراً فنياً لها، ويبدو من الضروري العرض لها، وفيها يقول:

هوذا هيكلي، رجعت إليه	لأصلي وفي فوادي حنيني
لم أجد فيه روعة من جمال	أو جلال بسحرها تطويني
قد تداعت جدرانها وتهاوى	فوق محرابه غبار السنين

هو ذا هيكلي فيا وحشة الغربة	نامي على بقية عمري
طالعتني أطرافه من كوى الشوق	وغابت ما بين صحوي وسكري
وسمعت الحب الشقي يناديني:	"ياحبيبي"، فقلت: "يقصد غيري"

هو ذا هيكلي، فماذا حباتي	بعد طول النوى ماذا رأيت
تعبت فيه ذكرياتي فنامت	وإذا شاء هزها لأبيت
فتلمست في دجاء مكاني	ثم أشعلت شمعتي وبكيت

والشاعر يختار كلمة "هيكل" عنواناً لقصيدته، ويضيفها إلى ياء المتكلم، وفي هذه الكلمة عدّة إحياءات، ولا سيما لدى إضافتها إلى ياء المتكلم، فهي توحى بالقوة والعظمة، والفخامة والكبر، لأن الهيكل هو المعبد أو القصر الكبير، والكلمة في القصيدة تتجاوز دلالتها اللغوية إلى دلالات أخرى، ومما لاشك فيه أن الهيكل هنا ليس بعداً مكانياً، ولا كتلة حجرية، إنما هو معادل موضوعي لذات الشاعر، وتجسيد مادي لذاته ونفسيته وشخصيته، وحين يصور الشاعر ذلك الهيكل إنما يصور ذاته، وفي هذا تأكيد للنزعة التصويرية لدى الشاعر، وهي نزعة تجديدية في الشعر العربي المعاصر، يميل إليها الشاعر، بدلاً من النزعة التقريرية

المباشرة، فبدلاً من أن يتحدث الشاعر عن حزنه وغربته ووحده، يصور ذلك الهيكل، متهماً، متداعياً، غطاه غبار السنين، وفقد جماله وجلاله.

ويلاحظ تكرار الشاعر الإشارة إلى الهيكل ثلاث مرات: " هو ذا هيكلي " في مطلع كل مقطع، وهذا التكرار يوحي بمرارة الألم، وشدة التفجع، كما يوحي بالرغبة في البوح والتعبير والإفصاح، لترسيخ الشعور وتأكيدده، أو ربما للتخلص منه والانعتاق من وطأته والتحرر من قسوته.

والشعور الغالب هو الوحدة والحزن والغربة، وغياب المؤانس والحبیب، ولذلك يرفض الشاعر الذكريات في المقطع الأخير، ويشعل شمعته ويبيكي، وكأنه يجثو أمام جثة ماض بيكيه. ولذلك لا تظهر في القصيدة غير ذات الشاعر، فيطغى ضمير المتكلم بأشكاله المختلفة، وهو لا يدل على الفاعلية، إنما يدل على الانفعال والانكسار والمعاناة.

ونبرة الحزن الطاغية في النص هي سمة يمتاز بها شعر عمر أبو ريشة، بل هي سمة يمتاز بها معظم شعر المرحلة، وتدل على نزوع رومانتيكي، ورغبة في التجديد، والحزن في حد ذاته دليل رهافة في الحس، وحدّة في الوعي، وقوة في البصيرة.

وليس يعنينا في شيء أن يكون عمر أبو ريشة كذلك في حياته العامة أو الخاصة، فالمقصود هنا هو ذاته الفنية التي عبر عنها شعراً، وليس المقصود ذاته التاريخية التي بها عاش، والمطابقة بين شعر الشاعر وحياته بصورة عامة ليست صادقة في كثير من الحالات، كما أن المطابقة بين ذات الشاعر وشعره ليست مطلباً نقدياً ولا فنياً، وإنما هي مطلب تاريخي، وللباحث المؤرخ أن يبحث كما يشاء، ولكن النقد الفني غير ملزم بشيء، ولا يفيد في شيء أن يطابق بين حياة الشاعر وشعره.

والقصيدة بعد ذلك مبنية على ثلاثة مقاطع، وكل مقطع يتألف من ثلاثة أبيات، ولكل مقطع قافيته، مما يدل على نزعة تجديدية، والقصيدة تمتاز بالإجاز والتكثيف، وانتقاء الكلمة الموحية، كما تمتاز بقوة البناء والنماسك والحرص على النهاية.

والعلاقة واضحة بين هذه القصيدة "هيكلي" والقصيدة السابقة "إنها حجرتي" وما هي علاقة تكرار ولا امتداد، إنما هي علاقة تطور نوعي وفني، فإذا كانت "هيكلي" 1957 قائمة على الوحدة والعزلة والموت فإن "إنها حجرتي" 1965 قائمة على الوثوق بالحياة والخلود بعد ذلك الموت من خلال قيمتين اثنتين هما: الحب والشعر.

كما تبدو القصيدة السابقة "إنها حجرتي" أكثر تكثيفاً وإبجازاً، كما أنها أكثر إحياء وأكثر توتراً، وهي أعمق في حسّها التصويري والانفعالي.

ويلاحظ بناء القصيدتين كلتيهما على البحر الخفيف، كما يلاحظ بناء القصيدة السابقة "إنها حجرتي" على حرف الروي نفسه الذي بني عليه المقطع الأخير من "هيكلي". وإذا دلّ هذا كله على شيء فإنه يدل على أصالة الشاعر في تعبيره عن "غرفته"، واهتمامه بهذا التعبير، كما يدل على تطور التجربة الشعرية والفنية لدى الشاعر، ولعلّ في هذا المنحى من الدرس مايفتح الباب أمام أشكال أخرى من درس موضوعات أو صور أو تعبيرات متكررة لدى الشاعر نفسه، وهي ظاهرة واضحة لدى الشاعر، ومن أمثلتها تطور صورة النجم في شعره.

ولكن ذلك كله لا يمنع من مقارنة الغرفة لدى عمر أبو ريشة بالغرفة لدى شاعر آخر، عني بالغرفة، وصورها، وعبر من خلالها عن نفسيته ومزاجه ومشاعره، فكانت صورة عنه، وليست غاية المقارنة أن تثبت التأثير أو تنفيه وإنما حسبها أن تكشف عن طبيعة التجربة لدى كلّ منهما، وأن توضح أساليب التعبير وما بينها من فرق.

- 3 -

يقول علي محمود طه (1902- 1949)، في قصيدة له عنوانها "غرفة الشاعر":

أيها الشاعر الكئيب مضى الليد	ل وما زلت غارقاً في شجونك
مسلماً رأسك الحزين إلى الفك	ر وللسهد ذابلات جفونك
ويد تمسك اليراع وأخرى	في ارتعاش تمرّ فوق جبينك
وفم ناضب به حرّ أنفا	سك تطغى على ضعيف أنينك
لست تصغي لقاصف الرعد في الليد	ل ولا يزهيك في الإبراق
قد تمشّى خلال غرفتك الصم	ت ودبّ السكون في الأعماق
غير هذا السراج في ضوءه الشا	حب يهفو عليك في إشفاق
وبقايا النيران في الموقد اذا	بل تبكي الحياة في الأرقام
أنت أدبلت بالأسى قلبك الغضّ	وحطمت من رقيق كيائك
آه يا شاعري لقد نصل الليد	ل وما زلت سادراً في مكانك
ليس يحنو الدجى عليك ولا يأ	سى لتلك الدموع في أجفانك
ماوراء السهاد في ليلك الدا	جي وهلا فرغت من أحزانك
فقم الآن من مكانك واغنم	في الكرى عظة الخلي الطروب
والتمس دفناً ينـ	سيك نهار الأسى وليل الخطوب
لست تجزى من الحياة بما حم	لت فيها من الضنى والشحوب
إنها للمجون والختل والـ	يف وليست للشاعر الموهوب

لقد بنى علي محمود طه قصيدته على أساس المقاطع، فهي تتألف من أربعة مقاطع، لكل مقطع قافيته، وكل مقطع يتألف من أربعة أبيات، وفيها قدر غير قليل من التفصيل، والعناية بالجزئيات، بالإضافة إلى غناء المشاعر، والاسترسال في البوح بها، وهي تسمى المشاعر وتحددها، وتعتمد على خطاب الذات وندائها اعتماداً واضحاً، وتعبر عن نزوع رومانتيكي مفرط في الحزن إلى درجة اليأس من الحياة بسبب مايعتريها من زيف.

فالشاعر يخاطب ذاته، ويصور نفسه حزينا كئيباً، وهو مايزال وحيداً في غرفته غارقاً في شجونته، ممسكاً بالقلم يكتب الشعر، وغرفته من حوله يدب فيها السكون، وليس فيها غير سراج شاحب الضوء، ويقايا نار في مدفأة خامدة، ويمرّ الليل والشاعر ساهر وحده، لأحد يشفق عليه سوى نفسه التي تدعوه أن يأوي إلى الفراش، فهو لن يفيد من دنياه شيئاً لأنها قائمة على الزيف والمجون والختل، ولا مكان فيها للشاعر.

فالقصيدة تتم عن حزن، يعتصر قلب الشاعر، ويجعله يعيش وحيداً منعزلاً عن العالم، وقد يظن أن مرجع عزلته إلى أمر خاص، ولكن سرعان ماكتشف القصيدة في النهاية أن سبب هذه العزلة وذلك الحزن هو المجتمع الذي يسوده الزيف والختل والمجون.

وهنا تظهر ذات الشاعر لايوصفها ذاتاً فردية منعزلة وإنما بوصفها ممثلة لوجه آخر يقابل الزيف والختل والمجون، هو وجه الشاعر الذي يمثل القيم والأخلاق والمشاعر، وهو وجه حزين ضائع في المجتمع، ولا نصيب له في الحياة. وبذلك يغدو الحزن أخلاقياً ذا قيمة اجتماعية ومعبراً عن إحساس عميق بالصراع بين الفرد والمجتمع، بين الجمال والشعر والفن والقيم والأخلاق، وما يناقضها مما هو سائد في المجتمع.

ومن هنا لم تعد غرفة الشاعر محض غرفة صغيرة ليس فيها سوى سراج ضئيل وموقد خامد وشاعر حزين، بل تصبح مثابة للقيم والمثل والفن والأخلاق والمشاعر، وكم هو مؤلم عندما تكون تلك المثابة على مثل تلك الحالة من العزلة والظلمة والقهر.

وإلى جانب غناء المشاعر والاسترسال في البوح بها تظهر في القصيدة بعض العناصر والجزئيات الحسية المكونة لبنية الغرفة والموحية بجو الحزن والألم والشعر، وتتمثل تلك الجزئيات في ذات الشاعر نفسه فهو يذكر جفونه الذابلة من السهر ويده الممسكة بالبراع وفمه الناضب وأنفاسه الحارة وأبينه الضعيف، ثم يذكر صمت الغرفة وسكونها والسراج الشاحب والموقد الخامد وقد أحاط بالجميع الليل. وبذلك يضع الشاعر ذاته إلى جانب تلك الأشياء لأنها تحولت مثلها إلى أشياء وفقدت الذات قيمتها في عالم طغت فيه المادة وسيطر عليه الزيف والختل، حتى فقد الشاعر ذاته.

ومثل هذا الذكر لتلك الجزئيات والعناصر الحسيّة لاينجي القصيدة من المباشرة والتقرير، ولا يحولها عن التعبير إلى التصوير، لأنها جزئيات واردة في سياق غنائي تعبيرى يطغى عليه الخطاب والنداء والنفي والتقرير. ويؤكد ذلك النداءات الآتية: أيها الشاعر، آه يا شعاري، كما يؤكده الخطاب التقريرى في جمل كثيرة منها: مازلت غارقاً - لست تصغي - أنت أذبلت - فقم الآن من مكانك - واغنم والتمس - لست تجزى .

كما يلاحظ إكثار الشاعر من الصفات: الشاعر الكئيب، رأسك الحزين، في ضوئه الشاحب، الموقد الذابل، قلبك العفن، ليلك الداجي، الشاعر الموهوب، الخليّ الطروب. وهي صفات كثيرة، تؤكد الغنائية، وتبطنى الحركة، وهي في معظمها لاتضيف للموصوف سوى صفة واحدة، ولا تطلق الخيال، وليست بذات أفق واسع الإيحاء. ومثلها صفات ظهرت على سبيل الإضافة، منها: ذابلات جفونك، ضعيف أنينك، قاصف الرعد، رقيق كيانك .

ولكن لا بد من أن يحمّد للقصيدة وحدتها، لغة وفكرة وأسلوباً، وهي وحدة تقوم أيضاً على التسلسل والانتقال المتدرج من ذات الشاعر إلى غرفته إلى الليل في الخارج إلى المجتمع، وكأن القصيدة دوائر تتداح، مركزها ذات الشاعر، ثم تتسع من حولها الدوائر.

ويلاحظ افتتاح القصيدة بقوله: أيها الشاعر الكئيب، واختتامها بقوله: للشاعر الموهوب، وفي هذا ما يعطى للقصيدة نوعاً آخر من الوحدة والتماسك، إذ يرتبط آخرها بأولها، ويعود إليه، لفظاً ومعنى، فالشاعر الموهوب هو الشاعر الكئيب. ومما يزيد قوة القصيدة هو انكشاف سرّ كآبة الشاعر في البيتين الأخيرين من القصيدة، ويكمن ذلك السرّ فيما يطغى على المجتمع من زيف وختل ومجون، وبذلك تأتي فكرة القصيدة كلها، في نهايتها، بما يشبه بيت القصيد.

- 4 -

ولعل من الواضح بعد ذلك كله تأثر الشاعر عمر أبو ريشة بقصيدة علي محمود طه، فالمنطلق واحد، هو غرفة الشاعر، وبعض أدوات التعبير مشتركة وهي الجزئيات الحسية، وكثرة الصفات، وبيت القصيد.

ولكن يمتاز بعد ذلك عمر أبو ريشة بندقية في الألفاظ وعنايته في انتقائها، فقد اختار الحجرة، ومال إلى التصوير وكاد يترك التعبير والتقرير والمباشرة، وجنح إلى الإيجاز والتكثيف الشديدين، وأبدع في بعض الصور، إذ الفرق كبير بين بيتين، أحدهما يعتمد على اللغة العادية، والآخر يقوم على الصورة المبتكرة. يقول علي محمود طه:

قد تمسّى خلال غرفتك الصمت ودب السكون في الأعماق

ويقول عمر أبو ريشة :

إنها حجرتي لقد صدئ النسيان فيها وشاخ فيها السكوت

كما نجا عمر أبو ريشة من زيف المجتمع وختله ومجونه، وتعالى عليه، إذ اختار الشعر والحب، وأدرك أنه سيحوز الخلود. وأضاف عمر أبو ريشة بعد ذلك بعداً إنسانياً متميزاً، هو المرأة، وجعل الخلاص على يديها، فهي التي ستبعثه من الموت، وتنجيه من الفناء، وتمنحه وشعره معاً الخلود.

إن علي محمود طه يظل حبيس غرفته، بمعنى من المعاني، أسير حزنه وأسه ووحده، في حين ينطلق عمر أبو ريشة من ضيق حجرته إلى رحاب الخلود، على جناحين من شعر وحب. ولا يظهر الفرق بين نهاية هذه القصيدة وتلك في الرؤية والموقف، بل يظهر في القدرة على الإيجاز والتكثيف، وتحقيق مايسمى بيت القصيد. لقد اضطر علي محمود طه إلى عرض فكرة القصيدة في النهاية في البيتين، يقول فيهما:

لست تجزى من الحياة بما حم لنت فيها من الضنى والشحوب
إنها للمجون والختل والزيف وليست للشاعر الموهوب

وطابع النثرية والتقرير واضح الوضوح كله في البيتين، فلا التماعة فيهما، ولا شعرية، وإنما فيهما رؤية اجتماعية أخلاقية. وخلاف ذلك كله يأتي الختام لدى عمر أبو ريشة، حيث يكثف المعنى كله ويصوغه بلغة انفعالية تتلاحق فيها جمل الطلب معبرة عن تشوق كبير إلى الحب والبعث والخلود، حيث يتحدث عن أوراق شعره مخاطباً المرأة :

أقريها لاتحجبي الخلد عني انشريها لاتتركيني أموت

ومما لاشك فيه أن ذلك كله لاينفي إمكان تأثر عمر أبو ريشة بعلي محمود طه، ولكنه كما تقدم القول تأثر المبدع لاالمقلد، وتأثر الشاعر الذي يملك صوته وتجربته وفنه، ولا يمكن بعد ذلك لأي شاعر أن يأتي بشيء من لاشيء، وإنما الفضل كله في الإضافة، ثم التميز والخصوصية، وهذا ماكان من غير شك للشاعر عمر أبو ريشة.

- 5 -

ولكي تتم صورة غرفة الشاعر لايد من وقفة عند بيت مختلف الاختلاف كله، هو بيت الشاعر ميخائيل نعيمة (1889-1988) وهو يصوره في قصيدة عنوانها: "الطمأنينة"، وترجع إلى عام 1922، وقد ضمنها ديوانه "همس الجفون" المنشور في دار صادر ببيروت عام 1943، وفيها يقول:

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر
فأعصف في رياح وانتحب يا شجر
واسهب في ياغيوم واهطل في بالمطر
واقصف في يارعود لست أخشى خطر

سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر
من سراجي الضئيل	أستمد البصر
كلما الليل طال	والظلام انتشر
وإذا الفجر مات	والنهار انتحر
فاختفي يانجوم	وانطفئ ياقمر
من سراجي الضئيل	أستمد البصر
باب قلبي حصين	من صنوف الكدر
فأهجمي ياهموم	في المساء والسحر
وازحفني يانحوس	بالشقا والضجر
وانزلي بالألوف	ياخطوب البشر
باب قلبي حصين	من صنوف الكدر
وحليفني القضاء	ورفيقني القدر
فاقدهي ياشرور	حول قلبي الشرر
واحفري يامنون	حول بيتي الحفر
لست أخشى العذاب	لست أخشى الضرر
وحليفني القضاء	ورفيقني القدر

في هذا البيت يجد الشاعر "الطمأنينة"، وهو عنوان مجرد، يدل منذ البدء على مضمون القصيدة، ويلخص فكرتها، ويحددها، بقدر كبير من المباشرة والوضوح والتقرير، وهي السمات نفسها التي بنيت عليها القصيدة كلها. والقصيدة تتألف من أربعة مقاطع، متفقة كلها في القافية، والذي يحدد كل مقطع هو انتهاء المقطع بالبيت نفسه الذي يبدأ به المقطع، على سبيل التكرار لتأكيد المعنى وترسيخه.

والمعاني التي تتضمنها القصيدة تنفرح كلها عن الطمأنينة لتؤكد لها أو تصب فيها لتقويها، فالشاعر مطمئن إلى بيته واثق من قوته لأن سقفه من حديد وركنه من حجر فهو لا يخاف الرياح ولا الرعود ولا المطر. والشاعر مكتف بما لديه فهو يستمد ضوءه من سراجة الضئيل ولا يهمله طول الليل ولا موت الفجر ولا انطفاء النجوم أو القمر. والشاعر يملك قلباً صافياً، لذلك لا يخاف اقتحام الهموم أو النحوس ولا زحف الشقاء أو الضجر. والشاعر بعد ذلك كله متصلح مع القضاء راض بالقدر، لذلك لا يخاف الشرور ولا الموت ولا الأذى ولا الضرر. وهكذا فالشاعر متحصن ببيته، وهو مطمئن إليه، مكتف به، يملك قلباً صافياً، وهو متصلح مع القدر، وهي كلها معان صوفية، تشف عن نفس آمنة راضية مطمئنة.

وقد عبر الشاعر عن بعض تلك المعاني من خلال بيته، متخذاً من مكوناته عناصر احتماء وقوة، وهو يحدد صفاتها المميزة لها، فسقف البيت من حديد، وركنه من حجر، وسراجة ضئيل، منه يستمد البصر. أما أكثر تلك المعاني فقد عبر عنها من خلال المجردات تعبيراً تقريرياً مباشراً، ولذلك كثر اعتماد الشاعر على المعاني والألفاظ الدالة على المجردات وقلّت لديه العناصر الحسية، ولم يكن البيت في الحقيقة إلا بداية ومنطلقاً، ولم يكن مركزاً ولا محوراً. ويمكن أن يلحظ المرء بوضوح انتهاء فكرة البيت وغيابها كلياً من القصيدة مع نهاية المقطع الثاني، ولا يقوم المقطعان الثالث والرابع على غير المعاني المجردة المباشرة.

وواضح أيضاً تحول البيت في القصيدة من طين وحجر وحديد إلى قيمة نفسية تتلخص في الطمأنينة. وإذا دل هذا كله على شيء، فإنما يدل على أن البيت بالنسبة إلى الإنسان هو سكن ومستقر، وصورة معبرة عن أفكاره وأخلاقه ومزاجه، أي إن بيت الإنسان هو شخصيته. ومما لاشك فيه أن القصيدة تمتلك قيمتها الفنية في إطار الشعر التقليدي القائم على الوضوح والخطابة والمباشرة، كما تمتلك قيمتها التاريخية، فهي ترجع إلى عام 1922، ويمكن أن تعدّ في الشكل الذي بنيت عليه وفي إطار مرحلتها قصيدة مجددة، وإذا لم يبق من قيمة لمثل هذا التجديد في مراحل تالية، فلا بد أن يقدر في ضوء مرحلته.

- 6 -

وبالإمكان بعد ذلك أن نشير إلى أن نزار قباني (1923-1998) قد سبق الشاعر عمر أبو ريشة إلى كتابة قصيدتين، إحداهما عن غرفته، والأخرى عن غرفة تتخيلها المرأة. الأولى عنوانها "غرفة" وقد تضمنتها مجموعته طفولة نهد (1948)، وفيها يصور غرفته وما ضمته من بقايا امرأة كانت غادرت، فهنا عقدها ودورق عطرها وهناك سوارها ومنديلها، والشاعر يسترجع من خلال أشياء المرأة حضورها وما كان من متعة ثم يدعوها إلى العودة إليه لتحقيق لقاء آخر أكثر متعة. فيقول:

يا غرفة جميع ما	فيها نسيق حالم
تروي الهوى جدرانها	والنور والنسائم
أشياؤك الأنثى بها	نثيرة تزاحم
فدورق العبير يبكي	والوشاح واجم
وعقدك التريـك	أشجاه الحنين الدائم
وذلك السوار يبكي	حبتنا والخاتم
في الركن منديل يناديني	شفيف فاغم
مازال في خيوطه	منك عيـر هائم

وتلك أثواب الهوى	مواسم مواسم
هَذَا قَمِيص أَحْمَر	كالنار لا يقاوم
وَتَمَّ ثَوْب فاقع	وَتَمَّ ثَوْب قاتم
تذكي جيمي صورة	تلفها البراعم
وأنت من ورائها	هدبٌ ووجه ناعمٌ
ومبسم ملبسم	يچار فيه الراسم
كأنت هنا	طيب وصوت فاغم
أنت التي في جانبي	أم الإطّار الواهم؟
سمراء يا سمراء بي	إليك شوق ظالم
عودي على ضفائر الغيم	اللقاء القادم
لاتركيني لم يكن	لولاك هذا العالم

والقصيدة الثانية لنزار قباني عنوانها "بيت"، وقد تضمنتها أيضاً مجموعته طفولة نهد (1948)، وهي مكتوبة على لسان المرأة، وفيها تتمنى أن يكون لها بيت تتحقق فيه كل وسائل المتعة، لتلتقي الشاعر، ثم يكون بعد ذلك الموت والانطفاء.

قالت: حرام أن يكون لنا	على أراجيح الضيا بيت
يغسل البريق شباكه	وسقفه طرزه النبت
وفيه آلات الهوى كلها	الكوب والقربة والتخت
كمنزل العصفور أرضى به	فيه الطعام السمح والصمت
أقول فيه كل شيء فلا	بحت بما كان ولا بحت
وبعدها لا بأس أن ننظفي	كالعطر لاحسّ ولا صوت

والقصيدتان تعبّران عن الشخصية الفنية للشاعر نزار قباني، وهي شخصية الرجل المتعلق بالمرأة، ولذلك فالقصيدتان تعبّران عن عالم آخر يختلف كلياً عن عالم عمر أبو ريشة، وعلى الرغم من سبقهما الزمني لقصائد عمر أبو ريشة لا يمكن القول إن عمر أبو ريشة قد تأثر بهما.

وفي القصيدتين قدر كبير من الغنائية والانسباب، وفيهما يخلّق الخيال بعيداً في عالم المتعة، وتقوم القصيدة الأولى على التعلق بأشياء المرأة وحاجاتها وأدواتها وثيابها، وتخليها من خلال هذه الأشياء، كما تعنى القصيدة بالعطر واللون والحركة، فتثير الحواس كلها، وتعنى أيضاً بالتفاصيل والجزئيات، لإشباع الخيال، وفيها تعلق كبير بالمرأة، فهي الخلاص، ولولاها لما كان العالم.

والقصيدة الثانية موجزة، لاتعنى بالتفاصيل، وتكتفي بإثارة الخيال، واصطناع الحلم، وهي مكتوبة على لسان المرأة، ولكنها تنطق في الحقيقة بما يتمنى الرجل، أو تعبر عما يتمنى الرجل أن تقوله المرأة، وهي بذلك ترضي غرور الرجل، وتلبي رغبته، بالكلمة.

وتصوير الشاعر الغرفة أو البيت مكاناً للمتعة يجب ألا يكون منطلقاً للحكم الفني على القصيدتين، لاسيما إذا ما قورنتا بغيرهما من القصائد التي صورت بيتاً أو غرفة، فالقصيدتان تحققان قيمة فنية عالية، ولا سيما الأولى منهما. وما المتعة بعد ذلك إلا إحدى وظائف أي بيت في العالم، لذلك يجب على المتلقي ألا ينكر على الشاعر تصويره البيت مكاناً للمتعة، لأنها في الواقع جزء لا يتجزأ من أي بيت. كذلك فإنه من الضروري النظر إلى المتعة على أنها لقاء الرجل والمرأة، وهو لقاء الحياة لصنع الحياة وإبداعها، وكل مظاهر الكون الحية تحقق مثل هذا اللقاء لبقاء الحياة واستمرارها. ولذلك لاضير على الشاعر إذا هو غنى مشاعر القوة والخصب والحياة، مثله مثل الأطييار وهي تغرد والأزهار وعطرها يضوع.

وحسب الشاعر بعد ذلك أنه تميز بما انفرد به، وعرف بما رسم من صورة خاصة به وبفنه، وهي غاية ما يصبو إليه أي شاعر، سواء كتب عن الحب أم الحرب، فالقيمة في أسلوب التعبير وطريقة التصوير، وليست في المضمون أو الموضوع. ولكل شاعر بعد ذلك عالمه، فقد يضيق هذا العالم ويكون بيتاً أو روضة وقد يتسع ليكون العالم كله والكون، وتنزل في الحالات كلها القيمة للفن، ولا يغني شاعر عن شاعر، ولا يلغي شاعر شاعراً، وعالم الشعر لا يصنعه شاعر واحد ولا لون واحد.

وليس غريباً بعد ذلك أن يحظى البيت باهتمام الشعراء، وأن يتحول من مكان إلى قيمة، لأن البيت بالنسبة إلى الإنسان ليس محض مأوى، إنما هو قيمة. ففي داخل البيت يستقر الإنسان، وفيه يعرف الحب، ويكوّن الأسرة، وهذا يعني أن كيان الإنسان يبدأ مع بناء البيت. ولعل في هذا ما يفسر الصور التي يرسمها الأطفال، فهي على الأغلب تحوي صورة بيت، وغالباً ما يكون هذا البيت منفرداً مستقلاً قائماً وسط واد، أو في قلب الطبيعة، مما يدل على رغبة كامنة في الإيواء إلى مسكن، والاحتواء به، والعيش فيه. ولعل أهمية البيت تبرز عندما يمضي الطفل ساعات في زيارة لبعض أقاربه، فإنه سرعان ما يشترك إلى بيته، وعندما يعود إليه يمضي يتفقد غرفه وجدرانته ويمسحها بعينيه وكأنه غاب عنه دهرًا.

تلك هي نعمة البيت التي يحيا فيه الإنسان، وتلك هي شعريته الأولى.

- 7 -

وبعد، فتلك ثلاث صور مختلفة للبيت لدى ثلاثة شعراء عرب، فهل ثمة صور أخرى

لشعراء غربيين؟ وكيف عبر هؤلاء عن البيت؟

الصورة الأولى هي لبيت يبدو حقيقياً، واقعياً، إذ ينهض هذا البيت حجرة حجرة، يعلو بالذكريات، ولكن سرعان ما يدهش المرء عندما يجده بيتاً من خيال زال بنفخة واحدة، وهذه الصورة تمثلها قصيدة عنوانها: " بيت الريح"، وهي للشاعر لوي غوليم، وقد ذكرها غاستون باشلار في كتابه: جماليات المكان، وفيها يقول الشاعر:

طويلاً بنيتك أيها البيت
مع كل ذكرى أحمل الحجارة
من الأرض حتى أعلى جدرانك
ورأيت سطحك يصقله الزمن
متغيراً كالبحر
يرقص دخانه على خلفية من الغيوم

*

يابيت الريح، المأوى الذي أزالته نفخة

إن هذه القصيدة على قصرها تدل على الحاجة الطبيعية لدى الإنسان للبيت، وعلى أهميته بالنسبة إليه، فهو بينه حجرة حجرة ويتعب لأجله، أو هو يحلم به، ويتمناه، ويتخيل الحياة التي تدب فيه، حتى يصبح بالنسبة إليه جزءاً من الواقع، وكأنه بناه فعلاً، حتى إنه يرى الدخان متصاعداً من سطحه، مخالطاً الغيوم، ولكن سرعان ما ينهار الحلم. وهذا التناقض بين الحلم الطويل الجميل المفعم بالحياة، والواقع المر القاسي حيث يزول البيت كله بنفخة واحدة، هو صراع مرّ، يولد الأسى بالنفس، ويكشف قسوة الواقع، كما يملأ النص بالحركة والحيوية.

إن ما يميز النص هو الحلم وانهاره، وهو يدل على خيال مبدع، ويلاحظ قصر النص، وخلوه من الحشو والزوائد، ودلالة عنوانه عليه، وما في العنوان نفسه من مفارقة بين "البيت" و "الريح"، فالبيت يوحي بالهدوء والسكون والاستقرار، والريح توحى بما هو خلاف ذلك. كما يلاحظ النداء في ختام القصيدة الذي يدل على الندب والتفجع، كما يلاحظ وصف البيت بأنه المأوى، مما يوحي بحس التشرد وفقد الأمان لدى زوال البيت الحلم. والبيت في القصيدة هو البيت نفسه، وليس محولاً إلى قيمة، وليس موظفاً للتعبير عن غرض آخر. ولكن هذا لا يلغي من غير شك ما يوحي به البيت من أمان.

- 8 -

والصورة الثانية هي لبيت ليس من حجارة ولا طين، وليس للسكن أو الإيواء، إنما هو بيت للذكرى والوحدة والحزن، وهو بيت مقره الصوت، يبتكره الشاعر، ثم يختفي مثلما الضباب

والصوت. وتتمثل هذه الصورة في قصيدة للشاعر بيير زيغرز، وعنوانها: "المجال العام"، وقد ذكرها غاستون باشلار في كتابه جماليات المكان، وفيها يقول الشاعر:

بيت أنادي فيه وحيداً
اسماً يعيده إلي الصمت والجدران
بيت غريب متضمن في صوتي
تسكنه الرياح
بيت أبتره أنا، وترسم يداي غيمة
سفينة تطفو فوق الغابات متجهة إلى السماء
تطفو فوق الضباب الذي يتبعثر ويختفي
مثل حركة الصوت الرشيقة في الذهن

إن البيت هنا هو الصوت، صوت الإنسان عندما ينادي وحده اسماً محبباً إليه، فيكون الصوت بالنسبة إليه كالبيت الذي يسكنه، إذ يرجع صدى صوته إليه، مردداً اسم من يجب.
إن الصوت هنا هو المأوى والسكن، وفيه يجد الشاعر ذاته، إذ يصنعه بنفسه، ولكنه سرعان ما يغيب مثل الضباب. إن كل مافي النص يدل على الوحدة وغياب الآخر، وحضور الصوت، إن الصوت هنا هو البديل من البيت، ومثلما يزول الصوت، يزول البيت.
والجميل في النص أن البيت هنا هو جزء من ذات الإنسان، هو صوته، وهو يبتكره بنفسه، وهذا يدل من جهة على الاستغراق في الوحدة والذكرى، كما يدل من جهة على تصعيد المشاعر وسموها بتحولها من بعد مكاني جغرافي يتعلق ببيت إلى بعد زمني يتعلق بالصوت. والقصيدة تعتمد على الغموض الساحر، واللغة الموحية، ولا تعتمد على شيء من التقرير أو المباشرة أو الوضوح، ولا يتم فيها ذكر شعور، أو تسمية إحساس، إنما يتم فيها ابتكار حركات وأفعال وأصوات، وصنع فضاء من الصوت والحركة، يوحي بإيواء الذات إلى صوتها، الذي هتف باسم أعاده الصمت.

إن العلاقات هنا بين الأشياء ليست علاقات عادية ولا مألوفة، بل هي علاقات مبتكرة، فالصمت يعيد الاسم، والبيت متضمن في الصوت، واليدان ترسمان غيمة، والضباب يتبعثر مثل حركة الصوت، وهذه الحركة في الذهن وليست في الواقع.

إن العناصر المذكورة في القصيدة من ربح وصوت وبيت وضباب وسفينة وغابات لا تحيل إلى عناصر خارجية واقعية مألوفة، إنما تحيل إلى عناصر أخرى داخلية كامنة في أعماق الإنسان، وليس من الضروري البحث عن مطابقة بين ما هو في النص وما هو في الداخل أو في الخارج، وحسب الخيال أن يسبح وراء تلك العلاقات المبدعة، ليحس بحالة ما،

هي حالة ابتكار، ومن هنا يبدو أي شرح للقصيدة أو تعليق عليها منافياً لطبيعتها، لأنها حالة هلامية شعرية إبداعية، تتناقض مع التحديد والتوضيح والفهم، أي هي حالة حدس. ومن هنا يتحول البيت في القصيدة إلى قوة خلاقة مبدعة، تبتكر العناصر والعلاقات، تثير الخيال، وترسم لوحة، يستمتع المتلقي ببنياتها الفنية، ويتعامل معها على أنها كل موحد، لاعلى أنها مجموعة أجزاء أو عناصر مركبة.

إن تلقي مثل هذا النص يحتاج إلى مقدرة تركيبية، لا إلى مقدرة تحليلية، مثلما يحتاج إلى قدرة على الشعور بوحدة الكون، لاعلى الإحساس بعناصره مفككة. إن الصوت والرياح والغمام والسفينة والضباب والاسم والصدى هي لوحة كونية شاملة موحدة، وفي هذه الوحدة وذاك الشمول يكمن جمال القصيدة. إن ما يميز النص هو رحابة العالم الذي يملؤه، فما هو بذى أفق ضيق، بل هو ذو آفاق واسعة، رحبة، وهو محرّض للخيال، وليس محدّداً له.

- 9 -

والصورة الثالثة تتضمنها قصيدة متميزة للشاعر الفرنسي ستيفان مالارمييه (1842-1898) وعنوانها: " غصة العذاب"، وقد أوردتها إيتيان سوريو، في كتابه " تقابل الفنون"، وفيها يقول الشاعر:

غصة العذاب رفعت عقيق أظفارها الخالصة قرباناً للسماء
وأزكت في وسط الليل، وكأنها عمود من نار،
أحلاماً مسائية تلهبها شمس الأصيل
ولا يضم رمادها وعاء
على الأثاث في الحجرة الخاوية خلت القوارير
وأقفر المكان من كل آنية تدوي بفراغها
فقد ذهب رب البيت يستقي الدمع من ماء الجحيم
بتلك الأداة الفريدة التي يزهر بها العدم
قرب النافذة الرانية إلى الشمال
احتضر شعاع عند الإفريز منقلباً في أحضان الحجرة
فهوى حيوان بناره على حورية البحر
فبدت ثاوية في عريها فوق أديم المرآة
بينما توهجت على صفحة الهجران حبيسة إطارها
سبع نجوم تعزف ألحاناً من السماء

النص الثالث يمتاز برؤية كلية شاملة أيضاً، فهو يتحرك داخل حجرة خاوية، لا يغادرها، ولكنه يرينا في داخلها الموت والسماء والنجوم، ويصل ما بين الداخل والخارج، ويوحد المسافات، بل يلغيها.

إن العذاب الشديد هو فاتحة النص، وقد بلغ هذا العذاب مداه، حتى تضرع إلى السماء، وأضرم أحلاماً لامستقر لها، هذا هو الافتتاح الذي يصدم الشعور بضربة العذاب الأولى. ولكن التعبير عنه لا يكون بهذه النثرية الفجة، ولا بهذا التوضيح الساذج، بل يكون بلغة شعرية راقية، ويقدر كبير من الغموض الساحر الجميل. إن الكلمة في هذا النص لا تملك معناها المعجمي المألوف، إنما تملك قدرتها التصويرية، المثيرة للخيال، والمنبهة للشعور، ومن هنا كانت أهمية التعامل مع النص بالشعور والخيال، لبالعقل والفهم، إن النص ينشر حالات إيحائية، ولا ينثر معاني محددة.

ثم تجيء الضربة الموجعة الثانية، فالحجرة خاوية، والقوارير فارغة، ومثل هذا الجو يوحي بالوحشة والرهبة، ويثير الشعور بالخوف. ويأتي بعد ذلك التعليل، وهو أكثر إثارة لغصة العذاب، فقد مات رب المنزل، وقد تمّ التعبير عن الموت بلغة شعرية صارخة التناقض، مما يزيد من حسّ الفجيعة، فرب البيت ذهب ليستقي الدمع من ماء الجحيم، بالأداة الفريدة التي يزهر بها العدم. ويمثل هذه الصور المبتكرة يتقد الخيال وتشتعل المشاعر، ويتم تصوير عالم، العلاقات فيه ذات طابع غير طابع العلاقات المعروفة في الحياة، ذلك هو الموت.

ومثلما مات رب المنزل، كذلك مات شعاع عند إفريز النافذة المطلة على الشمال، ثم انقلب هذا الشعاع إلى الداخل ليقع في أحضان الحجرة. إن الصورة هي صورة موت في الداخل وهو موت أكثر إيلاماً من أي أشكال أخرى للموت، لأنه موت الشعاع. إن كل ما في هذا المقطع يوحي بالرهبة والخوف والشعور بالانكفاء إلى داخل الحجرة، وكأنها حجرة العتمة والموت، وبدلاً من أن تكون النافذة انفتاحاً على الخارج، تصبح انكفاء إلى الداخل، فإذا النافذة كوة للعدم لا للحياة.

ويزيد اللوحة رهبة وإزعاجاً، صورة المرأة وقد سجنت داخل إطارها سبعة نجوم تعزف في السماء أحياناً. وبذلك تمتص المرأة إلى الداخل سبعة نجوم، وتحبسها في الإطار، لتؤكد الانكفاء إلى الداخل، والتحول إلى الموت، مثلما أكدته من قبل في موت الشعاع عند الإفريز. والمفجع هنا انتقال النجوم من السماء الرحبة الواسعة حيث تعزف أحياناً إلى صفحة المرأة لتصبح حبيسة الإطار والغرفة.

وهكذا يتحول كل شيء إلى داخل الحجرة الخاوية التي غادرها رب المنزل إلى الموت، فهل الحجرة هي معادل موضوعي للنفس الحزينة حيث تنطفئ في داخلها النجوم؟ وتنحبس فيها حتى السماء الرحبة؟ قد يدعم هذا الفهم العنوان نفسه: غصة العذاب، وقد يكون ثمة فهم آخر. إن القصيدة لوحة حية، تتحرك فيها إيقاعات الحزن والموت والفرح، حيث تقرقر الأواني والقوارير الخاوية، وحيث يموت الشعاع وينقلب إلى الداخل، ثم تسجن سبعة نجوم داخل إطار مرآة. إن المرآة هنا في حد ذاتها تمثل صورة رابعة لوجودها داخل حجرة خاوية، كما أن النافذة شكل آخر من أشكال المعاناة، فبدلاً من أن تطل على الخارج، تصبح مثل فوهة القبر، يموت الشعاع عند إفريزها ثم ينقلب إلى الداخل. القصيدة أشبه ماتكون بقمع، يمتص كل ماهو في الخارج إلى بؤرة في الداخل، حيث العتمة والرعب والموت، مثلها مثل فوهة الجحيم عند دانتي التي تضيق شيئاً فشيئاً كالقمع.

إن هذه الصورة الرابعة للحجرة، والكئيبة، والموحشة، إنما ترجع إلى سبب أساسي، هو غياب رب المنزل، أي إلى غياب الإنسان، فعندما يغيب الإنسان، تصبح الأشياء مجرد أشياء موحشة كئيبة رابعة، لأن الأشياء لا تمتلك قيمتها إلا بوجود الإنسان. ومن هنا يمكن القول إن القصيدة هي بمعنى من المعاني رثاء للإنسان، ولكنه رثاء غير مباشر، من خلال تصوير الأشياء، ولا سيما الحجرة، موحشة كئيبة.

والقصيدة ذات وحدة، في لغتها وصورها وفكرتها، وهي تنشئ علاقات متناقضة بين الأشياء تزلزل كل ماهو سائد ومألوف، لتطلق قوى الخيال؛ وتحرك بحار المشاعر، وتقلق النفس وتهزها. هذه هي حجرة أخرى، يجب ألا نقول إنها حجرة للموت والحزن والخوف، لأن مثل هذا القول يحدّ أبعادها، وينهيها، وما هي بالمنتهية، إنها في الحقيقة حجرة للمعاناة والانفعال والإحساس بالكون والشعر معاً. وهنا تكمن قيمة الخيال، وهنا يظهر الابتكار، حيث لا يبتكر الشاعر ألفاظاً جديدة، فاللغة هي اللغة نفسها، ولكن الشاعر لا يستخدمها بمعانيها المعروفة، ولا يقيم بينها علاقات مألوفة، إنما يبتكر علاقات جديدة، يكسر بها ماهو مألوف، ولكنه لا يكسر اللغة، إنما يبدع من خلالها.

هذه هي طبيعة الشعر الحديث، لا يغني المشاعر، إنما يثيرها، ولا يريح النفس، إنما يزعجها، ولا يسلي القارئ، إنما يتعبه، لأن الحياة في حد ذاتها مثيرة مزعجة متعبة، وليست مريحة ولا مسلية، وكما أن الحياة المعاصرة معقدة مركبة، كذلك كان الشعر المعاصر.

- 10 -

وبعد، فهذه بضعة أشكال من رؤية الشاعر الغربي للغرفة والبيت والحجرة، وهي لاشك تختلف عن رؤية الشاعر العربي، ولا سيما في مجال الخيال وابتكار الصورة وبناء لوحة كونية

شاملة، ولكنها لا تختلف عن رؤية الشاعر العربي، في اعتبار البيت مأوى وسكناً وحاجة أساسية للإنسان.

المراجع

وفق تسلسل ورودها في البحث

- 1- أبو ريشة، عمر، **غنيت في مآثمي**، دار العودة، بيروت، لاتاريخ، حوالي 1970، ص.67
- 2- أبو ريشة، عمر، **ديوانه**، دار العودة، بيروت، 1988، ص. 215
- 3- طه، علي محمود، **ديوانه**، دار العودة، بيروت، 1972، ص 38- 40.
- 4- نعيمة، ميخائيل، **همس الجفون**، دار صادر، بيروت، 1943، ص 66- 67.
- 5- قباني، نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، الجزء الأول، ص 103 و ص.147
- 6- باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ط. ثانية، 1984، ص 73- 77.
- 7- سوريو، ايتيان، **تقابل الفنون**، تر. بدر الدين القاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص 337- 338.

الطفولة المبكرة

- 1 -

الطفولة المبكرة هي الأساس، ومن شب على شيء شاب عليه، كما يقول المثل العربي، والطفل هو أبو الرجل، كما يقول وردز وورث وكل شيء يؤكد أن مايتلقاه الطفل في صغره من تربية هو الذي يقرر مصيره، ويصنع مستقبله، بل إن العلم الحديث يؤكد أن تربية الطفل تبدأ منذ أيام حملة الأولى، فعادات التغذية والطعام والشراب، تؤثر كلها في الجنين وهو في رحم أمه، كما تؤثر فيه الانطباعات الفنية والمؤثرات النفسية والعاطفية، ولعل أكثرها ضرراً بالنسبة إلى الجنين التدخين، لذلك تنصح الأم الحامل، كما ينصح للطفل بعد ذلك، بارتياح الرياض والحداث والاستماع إلى الموسيقى.

ومن المؤسف أن الأطفال في بلدان العالم الثالث لا يحظون بالمسكن الصحي، ولا المدرسة الواسعة، ولا التعليم السليم، ولا تتاح لهم فرصة اللعب والترفيه عن النفس، بل إن أكثرهم يضطرون إلى العمل في سن التحصيل العلمي، ويستيقظ وعيهم على عادات البيع والشراء والكسب والمراهنة، وربما الغش والمساومة والخداع والنصب، ولا يتفتح وعيهم على الفن والحب والجمال. ولعل هذا ماكان يدعوه الأجداد بالأصالة، التي تعني الأصل الطيب، والمنبت السليم، والتربية الصحيحة.

وفي النصين التاليين ما يؤكد ذلك كله، وأولهما لشاعر عربي، والآخر لشاعر إنكليزي، وليس بينهما من صلة، ولا علاقة، ولا تأثر ولا تأثير، ولكنهما يدلان على قيمة واحدة، هي أهمية النشأة الأولى للطفل، ولئن دل هذا على شيء، فإنه يدل على وحدة التجربة الإنسانية، ووحدة القيم والأخلاق والمفاهيم، على الرغم مما قد يكون من فروق لا بد منها، تميز فرداً من فرد، وثقافة من ثقافة.

- 2 -

يقول الشاعر الفارس أبو فراس الحمداني (320-357هـ - 932-968م) :

غيري يغيره الفَعَال الجافي	ويحول عن شيمِ الكريم الوافي
لأرضتي وداً إذا هو لم يدم	عند الجفاء وقلّة الإنصافِ
إنّ الغنيّ هو الغنيّ بنفسه	ولوأنّهُ عاري المناكب حافِ
ماكلُ مافوق البسيطة كافيّاً	فإذا قتعَت فكلُّ شيء كافي
وتعاف لي طمع الحريص أبوتي	ومروعتي وفتوتِي وعفافي
ما كثرة الخيل الجياد بزائدي	شرفاً ولا عدد السّوام الضافي

مأوى الكرام ومنزل الأضياف
ولقد عرفتُ بمثلها أسلافي

ومكارمي عدد النجوم ومنزلي
شيمٌ عُرِفْتُ بهن مذ أنا يافع

يفخر الشاعر بمجموعة من القيم والأخلاق والصفات يتحلى بها ، وقد ربي عليها منذ أن كان صغيراً، وهي قيم يتسم بها قومه من قبل، وهو يعتز بها، ويطرح بعضها قيماً كلية، ويطلقها أمثلة وحكماً عامة.

ومن تلك القيم التي يذكرها الشاعر ثباته على القيم والأخلاق، وعدم تغيره وحفظه الوداد للصديق حتى لو جفاه، وهو لا يطمع في شيء، ولا يتعلق بشيء من عرض الدنيا الزائل من مال أو خيل أو أغنام، مما يتهافت الناس على كسبه وجمعه، وهو إلى جانب ذلك كريم الكرم كله، ومنزله مقصد للضيوف الكرام، وهذه القيم كلها نشأ عليها منذ صغره، وهي قيم أصيلة في أسرته، فقد نشأ عليها من قبل أجداده، مما يدل على الأصالة.

ويطلق الشاعر في أثناء ذلك مقولة يمكن أن تعدّ حكمة، وهي تتسق مع القيم التي يفخر بها، وخلصتها أن الغنى هو غنى النفس، وليس غنى المال، فإذا ما طمع الإنسان فإن كل مال الأرض لن يكفيه، أما إذا قنع فيكفيه العفاف. وقد صاغ الشاعر هذا المعنى في بيتين واضحين في الدلالة مباشرين في تقرير المعنى، يقول:

ولو انه عاري المناكب حافٍ
فإذا قنعت فكل شيء كافٍ

إن الغني هو الغني بنفسه
ماكل فوق البسيطة كافياً

وقد اتبع الشاعر في القصيدة أسلوب التعبير التقريري المباشر وهو ما تقتضيه طبيعة المعاني المجردة والقيم الكلية التي يريد التعبير عنها ليحقق الوضوح المطلوب.

ولقد كثرت في النص الصفات المشتقة على وزن اسم الفاعل أو الصفة المشبهة مما يتناسب والوصف بالأخلاق الحميدة، ومن ذلك: الكريم الوافي، وعاري المناكب حافٍ، وكافٍ، ويافع، زائدي، الكرام، الأضياف، وأسلافي، كما ظهرت في النص الألفاظ الدالة على معانٍ مجردة، من نحو: شيم، ودّ، الجفاء، الإنصاف، طمع، أبوتي، مروعتي، فتوتي، عفاقي، شرفاً، مكارم، هي جميعها ألفاظ اقتضتها طبيعة ذكر الخصال الحميدة.

ويظهر واضحاً في القصيدة أيضاً ضمير المتكلم، فقد أضيف كثير من الألفاظ إلى ضمير المتكلم، كما لحق ضمير المتكلم بعض الأفعال واستتر في بعضها الآخر، ومن ذلك مثلاً: غيري، أبوتي، مروعتي، فتوتي، عفاقي، زائدي، مكارمي، منزلي، أسلافي، ومنها أيضاً: عُرِفْتُ، عَرَفْتُ، لأرتضي. وكثرة هذه الضمائر تدل على وعي الشاعر لذاته، واعتداده بها، وهذا ينسجم مع طبيعة الموقف، الذي هو الفخر بالقيم والأخلاق.

على أن هذا لايعني الغرور أو الأتانية، إنما يعني الإخلاص للقيم والمثل والأخلاق، والانتساب إلى قوم يحرصون على مثل تلك القيم والمناقب والمثل، كما يعني أيضاً الاعتزاز بها بوصفها قيماً إنسانية خالدة، ولعل من أهم تلك القيم الوفاء للقيم نفسها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وعدم التغيير عنها، وإطلاقها حكماً ومثلاً للأجيال كلها.

وفي إطار التقريرية والمباشرة الذي أحاط بالقصيدة كلها وتتاسب مع طبيعتها تألفت في القصيدة صورة كونية سامية تدل على الرفعة والعلو مثلما تدل على الكثرة والوفرة، وفيها النور الذي هو حياة وهداية، وتتمثل في قوله: " ومكارمي عدد النجوم".

ويحق للشاعر بعد ذلك كله أن يفخر بمثل تلك القيم وهو الفارس الأمير الذي نشأ حقيقة على مثل تلك القيم، وهو الشاعر الفارس الذي يترفع حقيقة عما هو عارض وزائل، ويتمسك بما هو رفيع وخالد، من المثل والقيم.

- 3 -

يقول الشاعر الانكليزي وليم وردز وورث (1770- 1850م):

قلبي يشب حينما أرى
قوس قزح في السماء
هكذا كنت في بدء حياتي
ولم يتبدل أمري بعد أن أصبحت رجلاً
وليكن هذا هو إحساسي بعد أن تنال مني السنون
وإلا، فليكن الموت نصيبي
فالطفل هو أبو الرجل
وإني لمفعم بالأمل في أن تتصل أيامي
بعضها ببعضها الآخر، بفضل التقوى الطبيعية.

إن قلب الشاعر لايفتح فرحاً، لرؤية قطعة نقدية مرمية على الأرض، ولا لقطعة حلوى يمنحه إياها أحد أقربائه، وإنما يفرح لرؤية قوس قزح في السماء، وهذا يعني أنه يفرح للجمال السامي الراقى، ولما هو مستحيل المنال، لايلمس باليد، ولا يمتلك، ولما هو فن مجرد، بعيد عن المنفعة، ولما هو سماوي مقدس.

إن قوس قزح الذي هو قوس، يدل على وجود دائرة تتكامل في الكون الرحب، وبذلك فإن قوس قزح يثير الخيال، ويملأ النفس بالشعور بالكون العظيم، وقدرة الخالق، ويوحى بالكمال الذي تمثله الدائرة، وهو يثير الشعور بالبهجة لما فيه من ألوان هي في الحقيقة النور الذي هو سرّ الخلق ومفتاح المعرفة.

ولا ينسى المرء أن قوس قزح لا يتألق إلا في حالة انهيار المطر وسطوع الشمس من فرجات الغمام، وهذا يعني اجتماع الماء والنور، أي اتحاد قوى الخصب والعطاء. ومما لا شك فيه أن هذه المعاني لا يعيها المرء، ولا سيما الطفل، ولكنها تتسرب إلى نفسه، وترسخ في أعماقه، بل هي في الحقيقة معانٍ كامنة في أعماق كل إنسان، ولكن مشاغل الحياة وأعباءها وتكاليفها واهتماماتها الدنيوية تغطي تلك المعاني بقشرة من النسيان، وهنا تبرز قيمة الآداب والفنون، إذ إنها تجلو الصدأ عن النفس، وتكسر ما يرين عليها من مثل تلك القشرة، وتبعث المعاني والقيم والمفاهيم من غفوتها.

ومن هنا تبرز أهمية ما يقوله الشاعر في هذا النص، إذ إن قلبه يخفق فرحاً لرؤية قوس قزح وهو متقدم في العمر، وقد حافظ على هذه القيمة منذ أن كان صغيراً، وهذا يعني أنه نشأ في أسرة تقدر الفن والقيم والجمال، وأنه تلقى تربية سليمة، كما أنه حافظ على هذه التربية، ولم تبدل الأيام، وظل وفيّاً لما ربي عليه.

والشاعر بعد ذلك يتمنى أن يظل وفيّاً لهذه القيم مابقي حياً، وألا تبدل الأيام، وإذا كانت الأيام ستغيره، فإنه يفضل الموت على الحياة. وهذه قيمة أخرى يضيفها الشاعر، وهي قيمة الحفاظ على المبدأ، والاستعداد للتضحية بالحياة من أجله، لأن الحياة من غير مبدأ لاتعاش. ثم يضيف قيمة ثالثة، وهي الثقة بأنه لن يتغير، وأن أيامه ستسير على ما ربي عليه، وهذه الثقة بحد ذاتها قيمة عليا، تكسب الإنسان الشعور بالقوة، وتدفعه للحفاظ على القيم.

ثم يتوج الشاعر القيم كلها بقيمة يختم بها القصيدة، ليمنح القصيدة كلها بعداً جديداً، ويضيفها، وهي ثقته بأن أيامه لن ينفصل بعضها عن بعض، وأنه سيظل محافظاً على ما ربي عليه، بفضل التقوى الطبيعية التي تصل أيامه بعضها ببعض.

وهنا يلتقي ختام القصيدة مع افتتاحها حيث تم الافتتاح بوثوب القلب فرحاً برؤية قوس قزح يملأ القبة السماوية حيث السمو والعلو الإلهي، ثم كان الاختتام بنقوى الله، وبذلك تكتمل القوس، وتتم الدائرة، ولا بد من إعادة قراءة القصيدة ثانية على ضوء تلك الخاتمة، لإدراك أن سلسلة القيم والمعاني والمفاهيم الراقية المتتابعة في القصيدة إنما تتبع من تلك التقوى وتظل متصلة على مرّ الأيام.

وهكذا يقدم الشاعر قصيدة تؤكد أهمية التربية في غرس القيم وترسيخها في نفس الطفل كي ينشأ عليها ويظل وفيّاً لها مدى الحياة.

ومن الجدير بالذكر في هذا السياق تأثر عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد بهذه القصيدة وتبنيه مقولة وردز وورث: " الطفل هو أبو الرجل"، وإطلاقه هذه الجملة مثلاً يلخص

فيه نظريته التي يؤكد فيها أن السنوات الخمس الأولى من عمر الطفل هي التي ستحدد مستقبله.

والقصيدة تنتمي من غير شك إلى الرومانتيكية حيث يتغنى الشاعر بالطبيعة وجمالها المقدس مختاراً من هذا الجمال قوس قزح المعبر عن السمو والشفافية والنقاء، مؤكداً هذا النزوع الرومانتيكي من خلال ثقته أيضاً بأنه سيظل محافظاً على القيم التي ربي عليها بفعل التقوى الطبيعية التي ستجعل أيامه متصلاً بعضها ببعض، وهذه التقوى الطبيعية تنسجم في الختام بعد بدئه في الافتتاح بالتغني بقوس قزح، مما يجعل الطبيعة هي الخلفية التي تتحرك القصيدة أمامها.

ولقد استطاع الشاعر أن يجمع الأزمان كلها، من ماضٍ وحاضر ومستقبل، منطلقاً من نقطة في الحاضر، ومشيراً بإيجاز إلى الماضي، آملاً بمستقبل يستمر فيه على ماري عليه من قيم، وكان هذا كله بإيجاز شديد، ومن غير تجزيء أو تفصيل، مما يؤكد وحدة القصيدة من جهة، ووحدة الموقف والشعور والرؤية، من جهة أخرى، وما وحدة القصيدة إلا جزء من هذه الوحدة، ونتيجة لها.

والقصيدة تقوم على التقرير والتعبير المباشر عن المعاني الكلية المجردة، وليس فيها شيء من تشبيه أو استعارة أو كناية، ولكنها تمتلك التوهج الشعري بفضل وحدتها. كما تمتاز القصيدة بالعموم والكلية وعدم الاستغراق في التفاصيل، والتعلق بالمعاني والقيم والمجردات، ولم تبحث عن تجليات لها فيما هو محسوس أو مادي أو جزئي.

ويظهر ضمير المتكلم واضحاً في القصيدة لأن الشاعر يتكلم عن نفسه، ولكن لاشيء في القصيدة يوحي بالغرور أو الأثرة أو الأنانية، لأن الشاعر لا يتحدث عن ذاته منطلقاً مما هو خاص وفردى، إنما يتحدث عن ذاته منطلقاً مما هو عام ومشترك وهو القيم والمثل والأخلاق، وهي إنسانية شاملة، ولذلك نجت القصيدة من الفردية، وسمت إلى الكلية والعموم، وحلقت في عالم المثل، وقدّمت ما هو إنساني وشامل، ولا سيما في السطر الذي أرسلته حكمة أو مثلاً سائراً، وهو: إن الطفل هو أبو الرجل.

ومن هنا تدخل القصيدة في الشمول الإنساني لتؤكد أهمية الطفولة المبكرة لافي حياة الفرد بل في حياة الشعب والأمة والإنسانية كلها.

- 4 -

وواضح بعد ذلك كله التشابه الكبير بين قصيدة وردز وورث وقصيدة أبي فراس الحمداني، وهو تشابه لا يرجع إلى شيء من التأثير والتأثير، وإنما يرجع إلى وحدة الخبرة الإنسانية، ولا

سيما مايتعلق منها بالقيم والأخلاق والمثل التي يسعى الإنسان دائماً إلى التمسك بها والدفاع عنها والدعوة إليها.

وهذا الاتفاق في التجربة الإنسانية قاد بصورة غير مباشرة إلى تشابه في التعبير القائم على التعميم والمباشرة والتقرير وإطلاق الحكمة والمثل.

وإن كان ثمة فرق لابد من الوقوف عنده فيتمثل في الحقيقة في أمرين اثنين، الأول عناية أبي فراس بقدر غير قليل من التفاصيل والجزئيات وتسميته الأخلاق والقيم والصفات الحميدة، واكتفاء وردز وورث بالكليات العامة، والثاني تمثيل كل منهما بينته ومرحلته، فالشاعر الانكليزي يمثل المرحلة الرومانتيكية المعتدة بالفرد والحرية والطبيعة، والشاعر العربي يمثل الروح العربية بما فيها من اعتزاز بعراقة المحتد ونبل الأصل ويتضح ذلك في البيت الأخير من قصيدته.

ولعل أهم مايتفقان فيه أخيراً هو سمو والرفعة من خلال ذكر قوس قزح ونجوم السماء، وتعلقهما معاً بالقيم والمثل وعدم التحول عنهما، والإشادة بأنها قيم مكتسبة منذ الصغر، مما يدل على أهمية الطفولة المبكرة في غرس القيم في نفس الإنسان.

- 5 -

ومن الجدير بعد ذلك مقارنة النصين السابقين بنص ثالث مختلف عنهما كلياً، تصديقاً للقول: "وبضدّها تتميز الأشياء"، والنص للشاعر الفرنسي جان دو لافيل دو ميرمو Jean de la Ville de Mirmont (1914- 1886) عنوانه: الأفق المستحيل L'Horizon chimérique وهو من ترجمة الصديق الدكتور محمد مرشحة أستاذ الأدب الأوربي بجامعة حلب :

ولدتُ في مرفأ، ومنذ طفولتي،
رأيتُ بلاداً مختلفة تمر من هنا؛
منتبهاً إلى النسيم الدائم الترحال
ما اختار قلبي الطريق إلى البحر قط.

*

عرفتُ كل أسماء عتاد السفينة وصواريخها،
وحنين القواد وشتائمهم،
ووزن الشحن وأجر السفن العائدة،
ومصير السفن التي لاتعود.

*

وأقدر الوقت الذي تقطعه منذ الفجر،
وسرعة الريح والعاصفة،
ذلك أن روحي هي تقريباً عواميد إشارة
وشواخص ومنازل هامة.

*

فالمرافئ لها رائحة خطيرة على الإنسان؛
فإذا كان قلبي ضعيفاً وتعباً في الجهد،
وبالنوم في شذا بعيد،
فيا إلهي، أسألك إياه، فقد ولدت في ميناء.

والقصيدة تقوم على الصراع بين البراءة والفساد، والنقاء والتلوث، والمعدن النقي وما يحيط
به من شرور، والمكان المحدود الضيق والأفق الطلق الواسع.

والشاعر يعي ذلك الصراع، ويحس به، وهو يخبر عن نفسه بأنه ولد في ميناء، وقد
استعمل الفعل الماضي المبني للمجهول، ولم يذكر أمماً ولا أباً، ولا أخاً ولا قريباً، ولا أسرة، مما
يوشيح بضياح النسب نتيجة لعلاقة محرمة، وولادة في الخفاء، ويؤكد ذلك أن تلك الولادة كانت
في ميناء، والموانئ هي مرتع لربابنة السفن ورجال البحر والتجار الذين يجدون في الموانئ
ما يشبع غرائزهم وهم بعيدون عن مواطنهم ونسائهم، وهذه الولادة لاتعني ضياح النسب فحسب،
بل تعني ما هو أكثر أهمية، ألا إنه فقدان التربية والتنشئة الصحيحة بين أم وأب وفي أحضان
أسرة، ويزيد ذلك التشرد فساداً كونه تشرداً في ميناء، يعج بالغرباء والتجار والسامسة والبحارة
الذين لا يتورعون عن فعل أي شيء بعيداً عن القيم والمفاهيم والأخلاق، وبعيداً عن حسّ
الانتماء إلى المكان الذي يمرّون به والناس الذين يتعرفون إليهم.

والشاعر نفسه يعي تلك النشأة البائسة، وقد عبر عنها بصورة شعرية بديعة حيث يقول:
"ومنذ طفولتي رأيت بلاداً مختلفة تمرّ من هنا"، وفي هذا التعبير، بالإضافة إلى ماسبق، إحياء
باستقراء المكان الذي يعيش فيه، وهو الميناء، وتحرك العالم كله من حوله، وفي هذا ما يثير
الشعور بالملل والضيق والرتابة، والإحساس بالثبات والتكرار والركون، في حين يمتلك العالم
التغير والتنوع والتجديد.

ويؤكد ذلك ثانية تعبير آخر أكثر شعرية، وهو قوله: "منتبهاً إلى النسيم الدائم الترحال"،
فها هنا انتقال مما هو أرضي ساكن متمثلاً في الميناء، إلى ما هو هوائي متحرك منتقل متمثلاً
في النسيم الدائم الترحال، وما هو مجرد انتقال من ثبات إلى حركة، ومن سكون إلى ترحال،
إنما هو انتقال من أرض إلى هواء، أي انتقال من الحسيّ المادي، إلى نقيضه الهوائي.

ويبدو هذا تعبيراً عن شوق إلى الارتحال والانتقال ومعرفة العالم، وهو أمر صحيح، ولكن وراءه إichاءات أخرى أكثر بعداً، إذ إنه يوحي بالشوق إلى البراءة والنقاء والطهر، والحنين إلى الصفاء في عالم الميناء الذي يموج بالفساد.

وفي هذا إichاء آخر بنقاء الجوهر الإنساني، ودلالة على أن قيم الخير والجمال والنقاء هي الأصل، وأن ما يحيط بها من مظاهر السوء والفساد والقبح إن هي إلا عرض من عوارض البيئة التي تحيط بذلك الجوهر.

ولعل الذي يؤكد ذلك كله قوله في السطر التالي: " ما اختار قلبي الطريق إلى البحر قط"، فهو أسير المكان، وحبس ما أحاط به من فساد في الميناء، حتى إن قلبه لم يختار الطريق إلى البحر قط، لأن ما حوله قد ران على قلبه، وسدّ عليه المنافذ.

ويلاحظ أنه ذكر قلبه ولم يذكر عينيه مثلاً، وفي هذا ما يؤكد أن الأمر لا يتعلق بانتقال من الميناء إلى أماكن أخرى، قد تشبه الميناء أو تختلف عنه، إنما الأمر يتعلق بانتقال من حسّ مادي مرتبط بالأرض والتراب والجسد إلى أفق آخر أرحب وأنقى وأسمى لا يتم إدراكه بالعينين إنما يتم الشعور به بالقلب، لأن القلب وحده القادر على الشعور بما هو وراء المادة.

ويؤكد ذلك أيضاً أنه لا يذكر مكاناً يتمنى الوصول إليه، إنما يذكر البحر بوصفه طريقاً مفتوحاً إلى عوالم غير محددة، والبحر بحدّ ذاته عنصر آخر غير التراب والهواء، هو عنصر تحوّل، أو تحويل، فعندما يعجن التراب بالماء يتحول إلى طين ويصبح قابلاً للتشكل في هيئة جديدة، ومما لا شك فيه أنه بحاجة إلى النار، كي يتحدّ بالهواء، ويتم التحول.

ومن هنا يبدو التحول في هذه القصيدة غير متحقق، وسيظل الشاعر حبس الميناء، وأسير المحيط الذي ولد فيه ونشأ، ولن يختار قلبه الطريق إلى البحار، ولن يبلغ أبداً "الأفق المستحيل".

وبذلك تتضح دلالة عنوان القصيدة، فهو أفق، ولكنه مستحيل، وفي هذا دلالة على البؤس والشقاء والحرمان، وتأكيد للتلبث والبقاء في المكان، وعدم القدرة على التحول والانتقال، وفيه إichاء آخر أبعد، ألا إنه التشوق المطلق إلى ذلك الأفق، فالشاعر يدرك أنه الأفق المستحيل، ولكنه مع ذلك يتشوق إليه، بتحريض من البيئة الفاسدة، والمحيط الراكد الساكن، ويدافع من جوهر المعدن الإنساني الأول النقي، فإذا هو تشوق إلى المستحيل، وتطلع إلى ما لا يمكن بلوغه، وفي هذا التناظر والتجاذب بين الميناء والأفق، والرغبة والمستحيل، يتولد ذلك الصراع، بين الذات صاحبة المعدن الأول النقي، والمحيط الفاسد الخانق الضيق، هو الصراع بين السكون والثبات والتلبث، والحركة والانتقال والتحول، وهو الصراع أخيراً بين الحسّي والمادي والجسدي، والروح المنعّقة في آفاق لا تحدّ.

وهكذا يلخص المقطع الأول التجربة كلها، ويرسم لها خطوطاً عريضة، لتعطي مضمون القصيدة، وطبيعة الخبرة التي تتضمنها، فإذا هي تعبير عن الشوق إلى الأفق المستحيل. ثم يأتي مقطعان آخران ليوضحا بعض التفاصيل، فذلك الطفل الذي نشأ في الميناء كان حبيس بيئته، لم يعرف غيرها، فكل ماتعلمه يرجع إلى عالم الميناء، وليس ثمة أي عالم آخر سواه، فقد عرف أسماء عتاد السفينة وصواريخها وحنين الربانة وشتائمهم ووزن الشحن وأجر السفن العائدة ومصير السفن التي لاتعود، وهي معارف حسية تجارية قوامها الريح والخسارة وحركة الميناء، وليس فيها شيء من قيم الروح والموسيقا والفن، فهو لم يستمع إلى موسيقا أو شعر، ولم يشهد مسرحية ولا لوحة فنية، ولم يلعب مع أقرانه، ولم يزر حدائق ولا منتزهات، ولم يتعلم حرفاً ولا كلمة ولا رقماً، ولم ينصح له أحد بالصدق والأمانة والإخلاص، ولم يوجهه أحد إلى الحق والخير والعدل والمحبة، لقد صيغت نفسه وشكلت روحه وفق متطلبات الميناء وفق كل ماهو مادي أرضي.

إن كل ما اكتسبه ذلك الطفل من مهارات هو قدرته على تقدير الوقت الذي تقطعه السفن وسرعة الريح والعاصفة، وهي مهارات محدودة بعالم الميناء، وهي مهارات قليلة جداً، لاتؤهله للتطور، ولذلك يحس أن روحه قد غدت عواميد إشارة وشواخص ومنازل هامة. وهكذا فإن الطفل الذي هو طاقة حية قادرة على التشكل والنمو والتطور قد تحول إلى محض عواميد إشارة وشواخص منازل هامة، أي تحول إلى أشياء، فقد أفقده الميناء إنسانيته، وأعدم فيه القدرة على التطور، وحوله إلى مجرد أشياء هي جزء من الميناء نفسه. وتلك هي حياة المرافئ والمدن الكبيرة والعواصم، تमित في الإنسان إنسانيته، وتمتص قواه، وتحوله إلى جزء من أرضيتها وجدرانها وإشارات المرور فيها. ولكن ثمة عزاء وبعض من أمل ورجاء، فالطفل إذ يعبر عن ذلك كله، فهذا يعني أنه يدركه ويعرفه ويعيه، وإذا أدرك الإنسان واقعه، وعرف أسبابه، ووعى نتائجه، امتلك القدرة على تحقيق الخلاص، ولا يبقى له سوى خطوة واحدة، وهي اتخاذ القرار والفعل. وإن، فالشاعر يمتلك الوعي، وتعبيره دليل وعيه، وهو أيضاً دليل رغبة في الخلاص، وهذا ما يؤكد المقطع الأخير في القصيدة:

فالمرافئ لها رائحة خطرة على الإنسان

فإذا كان قلبي ضعيفاً وتعباً في الجهد

وبالنوم في شذا بعيد

فيا إلهي أسألك إياه، فقد ولدت في ميناء .

إن الشاعر يقدر بوضوح نتيجة تلك الخبرة، وهي خطورة المرافئ على الإنسان، فهي التي تجذبه إليها بما فيها من مغريات ومثيرات، لتبتلعه، وتحوّله إلى شيء من أسيائها، وتعدم فيه الإنسان.

ولكن الشاعر وقد وعى ذلك كله يظل متمسكاً بحلمه وتطلعه إلى الأفق المستحيل، فهو ينام في ذلك الشذا البعيد، الذي هو مختلف عن رائحة المرافئ، وهو يعتذر إلى ربّه إذا كان قد قصر في بلوغ ذلك الشذا، لأنه نشأ في ميناء، وهو يرجو منه بعد ذلك أن يبلغه ذلك الشذا. وهكذا يظل الشاعر يحمل في داخله جوهرة نقية، هي التطلع إلى قيم البراءة والنقاء والصفاء، ويظل يحلم ببلوغها، لأنها القيم الأصيلة، التي نبتعت منها النفس، ولا بد إليها ستعود، ولو شغلت بعوارض الحياة، وهنا يؤكد الشاعر قسوة البيئة، فهي التي سدّت عليه الآفاق، وحرمته من الوصول إلى حلمه، ولكنها لم تعدم فيه ذلك الحلم: حلم البراءة، وإذ يجد نفسه غير قادر على تحقيق حلمه، فظروفه أقوى منه، يلجأ إلى قوة عظمى، يستمد منها العون، ويرجوها تحقيق الخلاص، لأنها هي القوة العظمى القادرة وحدها على إنقاذه، ومساعدته على الوصول إلى أفقه المستحيل، إنها قوة الإله.

وبذلك يختم الشاعر القصيدة بتأكيد نقاء جوهره، وسموه فوق البيئة والمحيط والواقع، محققاً تطلعه إلى الأسمى والأبقى، متخلصاً من الميناء، منادياً الإله، معتذراً إليه بسبب ظروفه، راجياً منه العون.

ولعل في هذا كله ما يؤكد أخيراً نقاء الجوهر الإنساني، وانتصاره على ظروف بيئته، وتغلبه على كل العقبات التي تحول دون حلمه في الحرية والبراءة والنقاء من خلال تمسكه بالقيم والمثل والأخلاق، وتوجهه نحو قوة هي العظمى.

وما تمتاز به القصيدة بعد ذلك هو الوضوح الشفاف، والعفوية في التعبير، والبساطة في التصوير، دونما تكلف ولا اصطناع.

- 6 -

ولعل في النصوص الثلاثة السابقة ما يؤكد نقاء الإنسان، وصفاء معدنه، وسمو جوهره، وأنه ليس فاسداً بطبعه، ولكن الواقع من حوله هو الذي قد يفسده، ولكنه لا يد عائد إلى معدنه الأول، وأن العودة إلى الأصل لا تكون إلا من خلال التمسك بالمثل والقيم والأخلاق، واستمداد القوة من قوة الإله وحده.

والنصوص الثلاثة تتفق في كلام الشاعر على طفولته، واسترجاعه ذكراها، ووعيه لها، ولكن ثمة فوارق بعد ذلك، ومرجع هذه الفوارق لا إلى الموقف والرؤية، وإنما إلى البيئة

والمحيط، مما يؤكد ثنائية اتفاق البشر في الجوهر، واختلافهم في العرض، بسبب اختلاف البيئات، ليس أكثر.

فنص أبي فراس الحمداني يمثل القيم والأخلاق العربية، وقوامها الأنفة والعزة، والاعتداد بالنسب والأسرة، وتمسك الفرد بذاته، ويشهد على ذلك إشارته إلى نجوم السماء، التي يشبهه مكارمه بها، وصورة النجوم ترجع إلى البيئة العربية، حيث السماء صافية، والنجوم متألئة، وبها يهتدي العربي في حله وترحاله، ومما لاشك فيه أن أبا فراس الحمداني كان أميراً فارساً، نشأ في أسرة نبيلة، وعاش في قصر مشيد، في عاصمة الحمدانيين حلب، ولكن هذه البيئة تظل أقرب إلى بيئة الصحراء العربية، ومصطلحات نبيل وقصر وأمير ودولة وعاصمة في ذلك العصر لا يمكن أن توحى بما توحى به في القرن التاسع عشر أو العشرين.

ولذلك حملت قصيدته معاني النبل والشهامة والفروسية وظهر فيها التشبيه بالنجوم، وكأنها قصيدة لفارس شاعر في العصر الجاهلي كعمرو بن كلثوم مثلاً.

ونص وردز ورث يمثل مروج انكلترا الخضراء الممرعة حيث كان شعراء البحيرات كولدرج ووردز ورث وبايرون يتغنون بجمال الطبيعة ويرون فيها المعلم والبديل من الكتاب والجامعة، ولذلك ظهر في نصه قوس قزح، كما ظهر في نصه التمسك بالتقوى الطبيعية التي يأمل أن تحفظ وحدة أيامه منذ طفولته إلى شيخوخته وتحقق له التماسك والانسجام فلا يناقض نفسه ولا يخون القيم التي ربي عليها.

وتلك هي أخلاق الرومانتيكيين في القرن التاسع عشر (1720-1850) الذين كانوا يفرّون إلى الطبيعة ويجدون فيها الخلاص من مجتمع المدينة.

ويمثل نص دو ميرمو بيئة أخرى مختلفة كلياً هي بيئة الميناء وما تلحقه بالإنسان من أذى وفساد حتى إنها لتحوّله إلى شيء، ولكن الجميل أن الإنسان يظل محافظاً على جوهره، ويظل يتوق إلى الخلاص.

وقصيدة ميرمو هي الأحدث زمنياً، والأقرب إلى القرن العشرين، ولذلك كانت تعبيراً عن خوف من الفساد وطموح إلى الخلاص، أكثر مما كانت تعبيراً عن تمسك بالقيم والأخلاق، ولذلك كانت أيضاً تعبيراً عن أفق مستحيل، في حين كانت قصيدة وردز ورث تمسكاً بواقع متحقق، كما كانت قصيدة أبي فراس اعتزازاً بذلك الواقع وتأكيده له.

وبذلك عبرت كل قصيدة عن بيئتها كما عبرت عن عصرها، ولكن بصورة غير مباشرة.

- 7 -

وفي الحالات كلها، تظل القصائد الثلاث معبرة عن فكرة أساسية، وهي التربية في الطفولة المبكرة، وما لها من أثر في حياة المرء، كما تدل القصائد على وحدة الخبرة الإنسانية، وتطلعها

الدائم نحو ما هو أرقى، وإن تعددت أساليب التعبير أو اختلفت أساليب التصوير، وهذه هي متعة الثقافة التي تتجاوز الحدود والأبعاد، لتحقق للإنسان إنسانيته، وتؤكد وجوده الثقافي الذي هو الوجود الحق.

بين التقليد والإبداع

- أولاً -

من أهم العناصر التي ينهض بها الأدب عامة والشعر خاصة: الموهبة والخبرة والثقافة، وهي عناصر متكاملة، لا يكفي حضور أحدها دون حضور أي عنصر آخر، وكثيراً ما يتحدث الأدباء الكبار عن ثقافتهم، وأصبح معروفاً الخبر الذي يروي أن أحد الرجال سأل ابن الأعرابي كيف يمكنه أن يصبح شاعراً، فأجابته أن عليه أن يحفظ ألف قصيدة، على نحو ما يروي، فذهب الرجل، وبعد عام رجع إليه يخبره أنه قد حفظ ألف قصيدة، فكيف يمكنه أن يكون شاعراً؟ فأجابته: " اذهب، فانسها "

وفي مثل هذا الخبر دلالات كثيرة، فهو لا يدل على مجرد الثقافة، إنما يدل على تمثّل الثقافة واستيعابها وتحولها إلى مكوّن شخصي وثقافي وحضاري، كما يدل على أنه لا يمكن إبداع شيء من لاشيء، وأن الأدب خبرة متنامية، يضيف فيها جيل إلى ما أبدعه جيل سابق، بالاعتماد عليه، والانطلاق منه.

ومهما يكن من أمر، فإن أهم ما في الخبر هو النسيان، أي ضرورة أن ينسى المرء ما قرأ، وما حفظ، ليبدع ما هو جديد، والمقصود بالنسيان هنا أن تذهب المادة المقروءة والمستوعبة إلى الأعماق، إذ لاشيء ينسى حقيقة، ولكن من الضروري أن يتحول هذا المحفوظ من مادة ثابتة جاهزة حاضرة دائماً، إلى مادة أخرى، مختلفة كلياً عما كانت عليه، أي أن تصبح مادة جديدة، يمتلكها المرء، ليوظفها ويعيد بناءها وتشكيلها وليبدعها إبداعاً آخر.

وثمة خبر يروي عن طفل أخرج المعري، إذ قال الطفل للمعري: "ألست القائل:

واني وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطع الأوائل "

فأجاب المعري: " نعم "، فقال له الطفل: " لقد أتى الأولون بثمانية وعشرين حرفاً، فهل زدت عليها شيئاً؟ " وفي الحقيقة لم يفهم الطفل المعري، إنما هو محض خبر، وليس مطلوباً من المعري أن يأتي بحرف جديد ليكون مبدعاً، إنما حسبه أنه بالحروف الثمانية والعشرين نفسها قد استطاع أن يبدع.

وإذا دل هذا على شيء أيضاً، فإنما يدل على أن الأديب لا يمكنه أن يأتي بشيء من لاشيء، وأنه لا بدّ له من ثقافة الأولين، كي يتعرف إلى أساليبهم، وطرق تعبيرهم، ليبنى عليها، ويضيف إليها، ويكون له أسلوبه الخاص المميز، وهذا ما يؤكد أيضاً القول المعروف: " الأسلوب هو الرجل "

ولعل هذا كله يؤكد حاجة الأديب إلى الثقافة، كما يؤكد ضرورة التمييز بين التقليد والإبداع، فالتقليد يكون نتاج القراءة اليوم والكتابة غداً، أما الإبداع فيكون نتاج قراءات كثيرة في أزمان بعيدة، نسيت، أو ذهبت إلى الأعماق، وأصبحت مادة جديدة متحولة، تساعد على تشكيل رؤية جديدة وبناء جديد، أما من يقرأ اليوم ويكتب غداً، أو لساعته، فلا بد أن يظهر أثر ما يقرأ فيما يكتب، فيطغى التقليد على الإبداع.

ولطالما عني الأجداد من النقاد بما أسموه بالسرقات الأدبية، فكانوا يبحثون عن تقليد هذا لذلك، وربما تعسفوا في مواضع، ولكنهم أحسنوا في مواضع، ولطالما عني الأجداد من البلاغيين بما أسموه تارة بالتضمين وأخرى بالافتباس، ومضوا يضعون له أصنافاً وأنواعاً، ويجتلبون له الشواهد والأمثلة.

وإذا دل ذلك كله على شيء، فإنه يدل في الحقيقة على تنبه النقد العربي القديم إلى أثر الثقافة في التقليد أو الإبداع، وهو ما يعالجه اليوم النقد الحديث تحت مصطلحات أخرى من نحو التناص والبعد الثقافي والإشارات الثقافية والموروث الثقافي والأدب المقارن.

وواضح بعد ذلك أنه ليس المقصود الثقافة القومية وحدها، إنما المقصود الثقافة على إطلاقها، سواء في ذلك الثقافة القومية، أو غيرها من ثقافات الأمم والأقوام الأخرى، إذ لا يمكن لأي أدب أن يتجدد ويطور أدواته إذا اقتصر مبدعوه ومنتقوه على ثقافتهم القومية، وقد ثبت أن أيّ انعزال لا يقود إلى الجمود فحسب، بل يقود إلى الموت، وقد أكد ذلك الأدب العربي ولا سيما في العصر العباسي إذ تمكّن من خلال اتصاله بثقافات الفرس والروم من تحقيق تطور نوعي متميز.

ومما لا شك فيه أن اتصال الثقافات بعضها ببعض في العصر الحديث قد أصبح واقعاً مسلماً به، ولا سيما بعد تطور وسائل الاتصال، ومما لا شك فيه أيضاً أن أي أديب لا يكتفي بتحقيق الانتشار في بيئته ومجتمعه، إنما يطمح إلى الوصول إلى خارج حدوده القومية واللغوية والثقافية، وهو يتطلع إلى ذلك من خلال معالجته للقضايا المحلية، وهو على يقين من أنها طريقه إلى العالمية، فقد أصبح راسخاً لدى معظم المبدعين أن الصدق في تصوير البيئة المحلية من غير ضيق أو انعزال، هو السبيل إلى العالمية.

وبعض اتجاهات النقد الحديث ترى الأدب كله منزحاً عن الأسطورة، أي إن كل نص أدبي جديد إنما هو إعادة إنتاج لأسطورة ما، ولا سيما أساطير الموت والبعث، والجذب والخصب، والحرب والحب، لأنها جميعاً راسخة في اللاشعور الجمعي، وعندما يبدع الكاتب يكون عمله تعبيراً بصورة ما عن ذلك اللاشعور الجمعي.

وترى اتجاهات أخرى جديدة في النقد أن النص ليس نتاج مبدعه وحده، إنما هو نتاج الثقافة التي يحملها، وأنه بالإمكان ردّ كل البنى والجزئيات والعناصر المكونة للنص إلى مصادرها الأولية في ثقافة الشاعر وفي تراث أمته، وما النص في حقيقته إلا مجموعة نصوص سابقة، والقصيدة على سبيل المثال لاتحاكي الطبيعة ولا المجتمع إنما تحاكي قصائد أخرى. وتوضيحاً لكل ماتقدم اختار هذا البحث قصيدتين، الأولى للشاعر الفرنسي جاك بريفير (1900- 1976) وهي من ترجمة الصديق الشاعر زكريا مصاص، الثانية للشاعر العربي نزار قباني (1923- 1998)، وسيسعى البحث إلى إظهار مافي القصيدة الأولى من إبداع، وما في القصيدة الثانية من تقليد، لتأكيد أهمية الثقافة وخطورتها. ولا بد من الإشارة إلى أن إجراءات البحث لاتتناول التجربة الشعرية للشاعرين، كما لاتعرض لأي من الشاعرين، إنما تقف إجراءات البحث عند حدود القصيدتين ولا تتجاوزهما، تأكيداً لاستقلال نزار قباني وذاك بريفير كل منهما في تجربته الشعرية وفي شخصيته.

- ثانياً -

فطور الصباح

وضع القهوة

في الفنجان

وضع الحليب

في فنجان القهوة

وضع السكر

في القهوة بالحليب

بالمعلقة الصغيرة

حرّك

شرب القهوة بالحليب

ووضع الفنجان

*

دون أن يكلمني

أشعل

سيجارة

عمل حلقات

بالدخان

وضع الرماد
في المنفضة
دون أن يكلمني
نهض
لبس
معطفه الشتوي
لأن السماء كانت تمطر
وذهب
تحت المطر
دون كلمة
دون أن ينظر إلي
وأنا أخذت
رأسي في يدي
وبكيتُ

- ثالثاً -

تمتاز القصيدة ببساطتها وعفويتها ووضوحها، كما تمتاز ببعد دلالتها، وهو بعد شفيف غير معقد، والقصيدة مكتوبة على لسان امرأة، ترقب رجلاً، يمارس عادات الصباح، بهدوء وبرود، من غير أن يكلمها، ثم يتركها ويخرج، لتبقى وحيدة.

فالرجل بعد قهوته، والمرأة ترقبه، وهو يعمل بهدوء، محققاً ذاته، مؤكداً وجوده، نافياً بالمقابل وجود المرأة، أو مجمداً لفاعليتها على الأقل، فالرجل لا يكلم المرأة ولا يحدثها، وهو يأتي بأفعال كثيرة، قد تبدو عادية مملة، ولكنها على الأقل أفعال تؤكد حضوره، ويحقق بها ذاته، على حين تقف المرأة من غير فعل، وهو ما يقهرها، ولا يكتفي الرجل بشرب القهوة، بل يشعل سيكارة، ويدخنها ويضع الرماد في المنفضة، وهي مرة أخرى أفعال إرادية حرة، يمارسها الرجل وحده، بمعزل عن المرأة، ومن غير أن يكلمها، مما يزيد من شعور المرأة بالوحدة، ثم يلبس الرجل معطفه ويخرج تحت المطر، ليترك المرأة وحدها، وهذا الفعل أقوى من الأفعال السابقة، بما فيها من شرب القهوة وتدخين السيكارة، لأن الرجل بخروجه إنما يؤكد حرته، وقدرته على الفعل، وتظل المرأة وحدها مشلولة الإرادة، مقيدة، لاحول لها ولا فعل، ويحدث ذلك كله من غير أن يكلم الرجل المرأة ومن غير أن ينظر إليها، وفي هذا تأكيد لمحاصرتها وعزلتها وإهمالها.

والأكثر إيلاماً أن المعبر عن ذلك كله هو المرأة، فهي تعاني، وهي تعبر، وفي التعبير ترسيخ للمعاناة، ومضاعفة للإحساس بها، ومن المؤلم أن المرأة بقيت بعد ذلك وحدها، وقد وضعت رأسها بين يديها، دليل العزلة والوحدة، وانخرطت في البكاء، لأنها لاتملك القدرة على الفعل، ولقد كان الشاعر صادقاً في هذه النهاية، ولم يفتعل أي نهاية أخرى، إذ لم يجعلها ترفض وتغضب وتثور، وتحطم الأشياء، أو تلعن لأن ذلك كله لن يجدي شيئاً.

لقد أراد الشاعر أن يكون صادقاً مع واقع الحياة، وحقيقتها، وكأنه يريد أن يقول إن الوجود الحق لا يكون إلا بقاء الرجل المرأة، ولقاء المرأة الرجل، أي لقاؤهما معاً، فهما معاً يصنعان الحياة، وما بطء الحركات والأفعال التي يأتي بها الرجل والمرأة ترقبه إلا دليل البطء في الحياة اليومية الرتيبة المملة، ودليل الفراغ الروحي وغياب المعاني والقيم مما جعل المرء يتعلق بأفعال سخيفة عادية جداً يجد فيها متعته وبها يحقق ذاته، وهي في مجملها دليل الخواء والفراغ الروحي والملل والسأم في المجتمع الغربي.

- رابعاً -

وما يأتي به الرجل في الحالات الثلاث من أفعال، من شرب القهوة، إلى تدخين السيارة، إلى الخروج، إن هي إلا أفعال عابثة، لامتني لها ولا قيمة، هي أفعال عبث وتمزق وضياح، وليست أفعال تحقيق إيجابي للوجود، ولا أفعال بناء حقيقي للحياة. ومن هنا كان بكاء المرأة، لأنها لاتبكي ذاتها فقط، إنما تبكي ذات الرجل، تبكي ضياعها معاً، وعزلتها معاً، ومن هنا تخرج القصيدة من كونها مشكلة امرأة إلى كونها مشكلة رجل وامرأة، وبالأحرى إلى مشكلة الإنسان.

إن احتساء الرجل القهوة، وحده، وتدخينه السيارة وحده، وخروجه وحده، من غير أن يكلم المرأة أو ينظر إليها، ليس دليل غضبه منها، أو خصامه معها، إنما هو دليل ضياعه هو، وغربته، في مجتمع دمر ذاته، ولم يتح له اللقاء الصحيح مع تلك المرأة.

إن ماجله يشرب القهوة ويدخن السيارة ويخرج ليس المرأة، إنما هو المجتمع، بقهره وظلمه واستعباده لذاته، فهو فرد مهزوم لا يستطيع أن يفعل شيئاً سوى شرب القهوة وتدخين السيارة والخروج بصمت، من غير أن يكلم المرأة.

وإذن، فالموقف تعبير عن دمار داخلي للإنسان، رجلاً كان أم امرأة، وما هذا الدمار إلا نتيجة ظروف خارجية لم تقصح عنها القصيدة.

ويظهر البكاء أخيراً جزءاً من تلك المعاناة، إذ لاتجد المرأة فعلاً آخر تأتي به غير البكاء، لأن المجتمع سلبها كل قدرة على الفعل مثلما سلب الرجل القدرة على أي فعل إيجابي.

ولذلك فالبكاء هو نفسه كشرب القهوة وإحراق السيكاارة وإغلاق الباب، هي أفعال سلبية هاربة، وليست أفعالاً إيجابية، لأن المجتمع قيّد كل ما هو إيجابي.

ولو أن الشاعر جعل المرأة تغضب وتصرخ وتخرج وتحتج، لكان فعلها مصطنعاً، لا يتفق والبنية العامة للقصيدة ولا المجتمع، وإنما يمثل هذه النهاية حقق الوحدة والانسجام مع الرجل في الغربة والقهر والضياع، وهي مشاعر مشتركة لدى كل منهما.

والقصيدة لاتسعى إلى ترسيخ ما هو كائن من قهر وضياع وغربة، ولا تدعو إلى القبول بالبكاء، إنما تصور حالة، لتخلق حساً بالنعمة، وشعوراً بالغضب، ولترفع الوعي، وتزيد من الإحساس، وليست مطالبة باقتراح حل، أو اصطناع نهاية.

- خامساً -

القصيدة بكل عفوية وبساطة ترسم حالة، فردية داخل أسرة، وضمن مجتمع، وهي حالة من القهر والاستلاب بل يمكن القول هي حالة من الضعف والعجز وعدم القدرة على التواصل مع الآخر الذي هو هنا المرأة رمز الحياة والخصب والعتاء.

إن المرأة، والقصيدة مكتوبة على لسانها، ترقب الرجل وهو يضع القهوة في الفنجان، ثم يضع الحليب، ثم يضع السكر، ويحرك بالملقعة ويشرب القهوة بالحليب، وهذه المراقبة من المرأة، تدل على تتبع منها لحركاته وسكناته وأفعاله، وعلى غيره منها، وقهر، كما تدل من جهة أخرى على قيام الرجل بأفعال وهي أفعال إرادية واعية، يأتي بها الرجل على مهل منفرداً، ليحقق متعة لاشعورية، هي متعة التواصل بالفم واليد مع القهوة، مليياً برغبة جنسية كامنة، بصورة تحويلية تعويضية، وهي لذة فموية واضحة، وهي بديلة من أفعال وممارسات جنسية، ربما لم يقدر على القيام بها، أو ضعف، فمارس بدائلها، بصورة لاشعورية.

وكذلك إشعال السيكاارة، وإرسال دخانها دوائر، ثم وضع الرماد بالمنفضة، هي أفعال ترقبها المرأة بقدر غير قليل من الشعور بالحرمان من جهة، والغيرة من جهة أخرى، وهي أفعال إرادية واعية، يمارسها الرجل بهدوء، محققاً بها متعة ذاتية، عبر الفم واليد، محققاً الشعور بفعل متكامل، من إشعال السيكاارة، إلى وضع الرماد في المنفضة، وهي أفعال تلبي رغبة جنسية كامنة بصورة غير مباشرة، وبشكل تعويضي.

ويؤكد البعد الجنسي في المواقف والأفعال والحركات المقطع الثالث، حيث يلبس الرجل معطفه، ليشعر بالدفء والأمان، وكان الأخرى به أن يشعر بمثل هذا الدفء والأمان لدى المرأة، لا في المعطف يتدثر به، ثم يخرج تحت المطر، وهطول المطر في الخارج، هو دليل على أن الطبيعة تحقق وجودها الصحيح، بتواصل السماء مع الأرض، من خلال المطر الواصل بينهما، صانع الخصب، باعث الحياة.

فالتبيعة في الخارج خيرة معطاء، لاتعرف إلا الحب والتواصل والعطاء، في حين الحياة الاجتماعية في الداخل مجدبة، جافة، لاحياة فيها.

وما الحياة في الداخل إلا جزء من المجتمع، بصناعاته وتعقيده، بقهوته وسكائره، وهو ليس كالتبيعة، في غيومها ورعودها وأمطارها، الواصلة بين السماء والأرض.
وهذا الحرمان الجنسي من الطرفين يؤكد بعد الرجل عن المرأة، وبعد المرأة عن الرجل، كما يؤكد قهر المجتمع، وظلمه، واستعباده، فهو الذي باعد بينهما، وأضعف بينهما للقاء الإنساني وحرمهما إياه.

والمؤسف بعد ذلك أن ما يأتي به الرجل من أفعال هي أفعال سخيقة، ليس فيها سوى الضياع والعبث والتمزق، في حين أنه لا يأتي بشيء من الأفعال الإنسانية السامية الراقية، ولا تأتي المرأة بشيء من ذلك أيضاً، وفي قمة هذه الأفعال الإنسانية السامية التي تحقق التواصل الإنساني: النظرة والكلمة، فالرجل لا ينظر إلى المرأة ولا يكلمها.

لذلك كانت المرأة تنتظر من الرجل أن يبادرها الكلام، ولكنه لم يفعل، وهذا يعني أنه لم يحقق التواصل معها، إنما أهملها، وهذا الإهمال يعني إلغاء ذاتها، لأن المرأة لاتبادر، إنما تنتظر الرجل ليبادر، كما يعني موقف الرجل إرهابها وإهانتها وإثارة غيرتها، لأنه تعامل مع القهوة والسيكارة والمعطف، ولم يتعامل معها، أي إنه تعامل مع الأشياء، ولم يتعامل مع الإنسان، وهذا يعني حلول الأشياء محل الإنسان، وإعدام ذات الإنسان، إن طغيان الشيء على الإنسان يعني دمار القيم واغتيال الإنسانية.

ولعل الذي يؤكد ذلك كله غياب الطفل عن عالم القصيدة، لذلك يمكن أن نسأل: أليس لغياب الطفل أثر ما؟ ودلالة ما؟ ترى لو كان الطفل موجوداً ألن يختلف الموقف؟ لعل في غياب الطفل نفسه مايدل على غياب الحب والأمل والمستقبل.

وهذا كله يؤكد ثنائية طغيان المجتمع الذي قطع كل أواصر الصلة بين الرجل والمرأة، وخلق العلاقة الإنسانية، فأعدم ذات الإنسان.

وعندما يذكر المرء عنوان القصيدة، وهو: " فطور الصباح "، يدرك عندئذ أي حياة يحيها الإنسان إذا كان صباحه كذلك، إن العنوان وحده يبيئ بما سيكون عليه سائر اليوم، بل سائر الأيام، لأن مثل هذا الفطور سيتكرر كل صباح.

هذه هي قصيدة جاك بريفيير، التي تصور تقطع حبل الحياة بين الرجل والمرأة بسبب طغيان الحياة اليومية التافهة التي تقتل في الإنسان حسه وشعوره فتجعله لا يرى الآخر ولا يكلمه، ويفضل الأشياء عليه.

- سادساً -

والقصيدة بعد ذلك قصيرة مختزلة سريعة لاهثة مثلها مثل الحياة اليومية السريعة المستعجلة، كما تبدو القصيدة سخيقة نافية لامعنى فيها في الظاهر كما هي الحياة اليومية، ولكنها تحمل وراءها معاني كثيرة.

إن القصيدة لاتقوم على تسمية الشعور، ولا على تحديد الأفكار، وهي لاتسمي موقفاً، ولا تحدد هدفاً، ولا تتطوق بشيء مباشر، ولا تفصل، ولا تشرح ولا تسهب، إنما تقوم على التصوير، مثلها مثل عدسة المصور، تلتقط مشاهد جزئية، تصور فيها أفعالاً، جزئية، صغيرة، تضعها أمام عيني المتفرج، من غير أن تعلق عليها بشيء، فتقدم تصويراً حياً حراً، تترك المتفرج أيضاً حراً في فهمه وتأويله، وتلك هي بلاغة الصورة.

ومما لاشك فيه أن على المشاهد أن يرقب الحركة، ويلحظ الإشارة، ولو دقت وصغرت، كي يدرك المعنى، ويفهم الموقف.

ولذلك يبدو مثل هذا الشعر أول وهلة سخيقة ضعيفاً لاشيء فيه، ولكنه في الحقيقة مثل الزهرة التي على القارئ أن يرى ماوراءها من حقول وفصول وأنواء وما تختصره من عمر.

- سابعاً -

مع جريدة

أخرج من معطفه الجريده

وعلبة الثقباب

ودون أن يلاحظ اضطرابي

ودونما اهتمام

تناول السكر من أمامي

ذوب في الفنجان قطعتين

ذوبني .. ذوب قطعتين

وبعد لحظتين

ودون أن يراني

ويعرف الشوق الذي اعتراني

تناول المعطف من أمامي

وغاب في الزحام

مخلفاً وراءه الجريده

وحيدة

مثلي أنا .. وحيد

واضح تأثر نزار قباني التأثير الشديد بقصيدة جاك بريفيير، ولعل من التسرع رد ذلك التأثير إلى السرقة، ولا بد من البحث عن تفسير آخر لمثل ذلك التأثير، فالقصيدة منشورة في المجموعة الخامسة لنزار قباني وعنوانها : " قصائد " وقد صدرت عام 1956 في حين صدرت مجموعته الأولى وعنوانها قالت لي السمراء عام 1944، أي إن القصيدة تأتي في المجموعة الخامسة للشاعر وبعد اثني عشر عاماً من عمره الشعري، وقد بدأ يكون لنفسه حضوره في الساحة الشعرية، وما هو في مرحلة البداية ولا مرحلة التقليد.

إن قصيدة نزار قباني في تأثرها بقصيدة جاك بريفيير ترجع إلى نوع من المعارضة أو التعريب، فهو على ما يبدو، قرأ قصيدة بريفيير، وأعجب بها، وبطريقتها غير المباشرة في التعبير، باعتمادها على التصوير، فأراد أن يحاكيها ويكتب مايمثلها، وقد وجد فيها مايلبي رغبته الفنية ويتفق وأسلوبه في التصوير، فنزار قباني نفسه يتبع في معظم شعره مثل هذا الأسلوب، إذ يحرص على ذكر الأشياء، وتصوير المحسوسات، والنقاط الحركات، وكأنه مصور سينمائي، يحمل آلة تصوير، فيلتقط صورة الشيء، وصورة الفعل، وصورة الحركة، ليعبر من خلال ذلك عن شعور أو رأي أو فكرة أو معنى، وبذلك جاءت كتابتها مليئة لرغبته الفنية في التجديد ومعبرة عن طريقتة في التعبير ولا سيما التعبير بصوت المرأة وعلى لسانها، وقد سبق نزار إلى مثل هذا التعبير من قبل في بضع قصائد وكان متميزاً فيها ومنها قصائده: (أنا محرومة) و (على الدرب) و (معجبة) و (حبيبي) و (نار).

ولا بد من الإشارة إلى أن بعض الشعراء قد ترجموا قصائد لشعراء آخرين وضمنوها دواوينهم منهم على سبيل المثال علي محمود طه ونازك الملائكة. وفي الحقيقة كان الأخرى بنزار قباني أن يترجمها، وأن يكون أميناً في الترجمة، ويثبتها في ديوانه على أنها مترجمة، لا أن يعيد كتابتها بشيء من التعديل هنا أو هناك. ومهما يكن من أمر، فثمة فرق بين القصيدتين، ومن مهمة المقارنة كشف هذا الفرق وتفسيره.

- تاسعاً -

قصيدة بريفيير تتألف من ثلاثة مقاطع، يضم كل مقطع وحدة فعلية مستقلة، الأولى وضع الرجل القهوة في الفنجان ثم الحليب ثم السكر وتحريك الخليط وشربه، والثانية إشعاله السيكارا ونفث دخانها ثم وضع الرماد في المنفضة والنهوض، والوحدة الثالثة ارتدائه المعطف والخروج تحت المطر، وبقاء المرأة وحدها ثم بكائها. والحركة في الوحدات الثلاث، بطيئة جداً، بسبب رصد الأفعال الجزئية الصغيرة.

وبخلاف ذلك قصيدة نزار قباني، فقد ألغى المقطعية، وجعل الموقف واحداً، يتمثل في حركات سريعة جداً، ومتلاحقة، وألغى الجزئيات والتفاصيل البطيئة، وسرّع الحركة، وأكد ذلك مباشرة وبوضوح، إذ ترد في القصيدة إشارة إلى أن الزمن لم يكن سوى لحظتين. وهذا الفارق في الزمن والحركة والسرعة بين القصيدتين يدل على الملل والسأم والضجر في قصيدة بريفير، على حين يدل القلق والفوضى والاضطراب في قصيدة نزار، فالرجل في نص نزار على عجلة من أمره، يريد الخلاص والخروج، وهو مهمل للمرأة غير مبال بها، والرجل في نص بريفير سئم ضجر يحس باللامبالاة واليأس، ولعل الفارق النفسي بينهما ضئيل، ولكنه فارق لا بد أن يعتد به، وإن كان كلاهما متفقيين في إهمال المرأة وعدم المبالاة بها، والاستعاضة عنها بالقهوة والسيكارة، مما يدل على فتور العلاقة بينهما، وبرودتها، بل مما قد يدل على عجز الرجل وضعفه، وهو عجز راجع إلى روح العصر، التي أرهقت الإنسان، وقضت فيه على الحيوية والنشاط، بل كادت تقضي فيه على قوة الخصب والحياة. ويلاحظ أن نزاراً قد أضاف عنصر الجريدة، وقد تركها للرجل للمرأة، فقالت عنها بعد خروجه:

**غاب في الزحام
مخلفاً وراءه الجريدة
وحيدة
مثلي أنا وحيدة**

وهذا يعني أن الرجل ترك للمرأة الجريدة بعد أن فرغ من قراءتها، ولم يعد بحاجة إليها، أي إنه يترك لها شيئاً مهماً، فقد قيمته، بعد أن استهلكه هو. ويلاحظ أنها وصفت الجريدة بصفتين اثنتين هما: "وحيدة مثلي أنا، وحيدة" وفي هذا إسقاط من ذات المرأة على الجريدة، وبذلك فالمرأة تحس أنها كالجريدة نال الرجل منها وطره، ثم أهملها، وتركها، متخلياً عنها، كأنها سقط المتاع. ويلاحظ أن المرأة في قصيدة نزار قد عبرت عن نفسها مباشرة وبوضوح، وفي قدر غير قليل من التقريرية، فقد استعملت المرأة ألفاظاً سمت فيها مشاعرها، وحددت حالتها، وهذه الألفاظ هي: "اضطرابي، دونما اهتمام، الشوق، مثلي أنا، وحيدة"، كما عبرت المرأة عن نفسها مباشرة حين أجرت مقارنة بينها وبين الجريدة، فقالت: "مثلي أنا وحيدة". ومثل هذه التقريرية لانجدها في قصيدة بريفير، إذ ظل وفيماً للتصوير، ولم يدخل في المباشرة حتى عندما ضاقت المرأة ذرعاً، في ختام القصيدة فقد أخذت رأسها بين يديها، وبكت،

وهي صورة تتضمن حركة وفعلاً، وفيها من الدلالة على حالتها النفسية أكثر إحياء مما لو قالت: تركني وحيدة.

إن قصيدة نزار تحمل دلالة على رغبته في إدانة الرجل لظلمه المرأة وقسوته عليها، ورغبته في الانتصار للمرأة، وتحريرها، وتصوير ماينالها من عسف الرجل. وحَمَل الرجل الجريدة في قصيدة نزار يدل على أنه رجل مثقف، والمتوقع منه أن يكون أكثر لطفاً في تعامله مع المرأة، وهذا يعني أن نزاراً يدين الرجل المثقف أيضاً ، لأن ثقافته لم تعلمه حسن معاملة المرأة. أو لعل رغبته في الانتصار للمرأة هي التي جعلته يقدم صورة الرجل على هذه الحالة، ويؤكد ذلك كتابة نزار القصيدة على لسان المرأة.

- عاشراً -

ومهما يكن من أمر فإن قصيدة جاك بريفيير تظل أكثر وفاء لفنيتها ووحدتها، فهي وفيّة لبنائها التصويري، ولم تخرج عنه إلى التعبير أو التقرير أو المباشرة، وهي أكثر دلالة على مجتمعا الغربي، ولا تمثل حالة خاصة، كما أن قصيدة جاك بريفيير أقدر على الإحياء وإطلاق حرية الفهم من قصيدة نزار بسبب لجوء نزار إلى تسمية المشاعر وتحديد الموقف وإقامة المشابهة المباشرة بين المرأة والجريدة.

وهذا هو في الحقيقة الفارق بين الأصل والتقليد، والإبداع والاتباع، ولكن لا بد من القول أخيراً، إن هذه القصيدة لاتمثل شعر نزار كله، ولا تمثل تجربة نزار كلها، وما هي إلا قصيدة واحدة قالها نزار متأثراً بجاك بريفيير، وتم في هذا البحث اتخاذها مجرد وسيلة للدراسة المقارنة، لا لدرس نزار، ويبقى نزار بعد ذلك في تجربته الشعرية مستقلاً ومتميزاً وذا صوت خاص وحضور فريد جدير بالدرس والتقدير.

القسم الثاني
قصائد مقارنة غير مدرّسة

القمر

الطير

الأسد والنمر والحمل

الذئب

الخب

مناجاة القمر

ابن خفاجة - الأندلس

450-533 هـ - 1058 - 1138 م

لقد أصختُ إلى نَجْوَاكَ من قَمَرٍ
لا أجتلي لَمَحاً حتى أعي مُلْحاً،
وقد ملأتُ سوادَ العين من وَضَحٍ ؛
فلو جمعتَ إلى حسنِ مُحَاوَرَةٍ ،
وإن صمتتَ ، ففي مرآك لي عِظَةٌ ،
تمُرُّ من ناقصِ حَوْرًا ، ومكتملِ
والناس من مُعرضِ يَلهى، وملتفتِ
تلهو بساحاتِ أقوامٍ تُحدِّثنا ،
فإن بكيتُ، وقد يبكي الجليدُ، فعن

وبتُ أدلجُ بين الوَعْيِ والنَّظَرِ
عدلاً من الحكم بين السمع والبصر
فقرطِ السَّمْعِ قُرْطَ الأنسِ من سَمَرِ
حُزَّتِ الجَمَالِينَ: من خَبَرٍ، ومن خَبَرِ!
قد أفصحت لي عنها ألسُنُ العِبرِ
كَمُورًا، ومن مرتقي طورًا ومنحدرِ
يَرعى ، ومن ذاهلٍ ينسى، ومُدكِرِ!
وقد مَضُوا ففَضُوا: أنا على الأثرِ !
شَجوٍ يُفَجِّرُ عينَ الماءِ في الحَجَرِ

القمر العاشق

علي محمود طه - مصر

1902 - 1949

إذا ما طَافَ بالشُّرفِ رِفَةً ضِوْءُ القَمَرِ المَضْمُونِ
ورفًا عليكِ مثلَ الخُلُمِ أو إشراقِ المَعْنَى
وأنتِ على فَرَاشِ الطُّهْرِ كَالزَّنْبَقَةِ الوَسْنَى
فضمِّي جسمك العاري
أغارُ عليكِ من سابِ
تدقُّ له قلوبُ الحُورِ أشواقًا إذا غَنَّى
رقيقُ اللمسِ عريبيدٌ
جرِيءٌ، إن دعاه الشُّوقُ أن يَفْتَحَ الحَصَنَةَ !
تحذرُ من وراءِ الغَيمِ حينَ رآكَ واسِئلتاني
ومسَّ الأرضَ في رفقٍ
يشقُّ رياضها الغنَّاءُ

عجبتُ له، وما أعجبُ كيف استلم الركننا ؟
وكيف تساور الشوك ؟ وكيف تسلق الغصنا ؟
على خديك خمرة صابئة أفرغها دننا
رحيق من جنى الفتنة لا ينضب أو يفنى
وفي نهديك طلسمان في حلها افتنا
إلى كنزهما المعبود بات يعالج الرذنا
أغاز ، أغاز إن قبّل هذا الثغر أو ثنى
ولف النهْد في لين وضمّ الجسد اللذنا
فإن لضوئه قلباً وإن لسحره جفنا
يصيد الموجة العذرا ء من أغوارها وهنا !
وكم من ليلة لماً دعاه الشوق واستدنى
جثا الجبار بين يديك طفلاً يشتكى العبنا
أراد ، فلم يتل ثغراً ورام ، فلم يصب حضنا
حوثك ذراعهُ رسماً وأنت حوته فئنا !
عصيت هواه فاستضرى كأن بصدره جننا
مضى بالنظرة الرعناء يطوي السهل والحزنا
يثير الليل أحقاداً وصدّر سحابه ضغنا
وعاد الطفّل جبّاراً يهزّ صراعه الكوننا !
فردّي الشرفة الحمرا ء دون المخدع الأسنى
وصوني الحسن من ثورة هذا العاشق المضنى
مخافة أن يظنّ الناس في مخدعك الظننا
فكم أقلقت من ليل وكم من قمر جننا !

صلاة للقمر

نازك الملائكة - العراق

1923 - 0000

أم جدولٌ سائلٌ من الصدفِ ؟
خُدودٌ ليلى معطر السدْفِ
يقطرُ شهداً لكل مغترفِ
ينعس فوق الأعشاب والسعفِ
يا لون حبي القديم يا شغفي

* * *

كواكباً في الظلام منصره
شهداً مصقياً في ليلة عطره
من زنبق في السماء منصره
تمسح وجه العرائش النضره
سلة فلّ في الأفق منحدره

* * *

عبر بحار الأحلام والكسل
يفرش درب الغرام بالأمل
ما أرقته الأشواق من مُقل
يا نبع نوم مخدر ثمل
مُبغثر الأغنيات والقُبل

* * *

فجريّة اللّون والتباشير
مكوكب الشاطئين مسحور
نبع حريـر وكنز بأور
ملوّن ناعم الأسارير
كفارة الغيم والأعاصير

* * *

في الليل واغمر سطوحنا فضّه
لونُ جناح الفراشة الغضّه

كأسٌ حليبٍ مثلّج ترفِ
أم غسَقٌ أبيض يسيل علي
أم حُقّ عطر ملوّن خضل
أم أنت خد مزنبق أرج
يا فضة كالضياء ليّنة

مأنت؟ يادورق الضياء ويا
ياقُبلاً سوسنية سَكَبَتْ
يا مخبأ للجمال يا حُزماً
ويا شفاهاً من الضياء دنت
يا بركة العطر والنعموة يا

يازورق العاشقين تحملهم
على جناح مريش يقظ
يا منبعاً يسكب النعاس على
يا ساقِي الأعين الرقاق رؤى
يا إصبعاً يلمس الجراح ويا

جزيرة في الدجى معلقة
طافية فوق جدولِ عبق
تجمد الضوء عند شاطنّها
يا توبة القبح يا شرع هوى
يا ندم الليل والظلام ويا

أذنب شظايا أشعةٍ ورؤى
وانفضّ جناحيك في الفضاء يسلى

لولاك لم ترقص الظلال ولم
غزلت أحلامنا وأرضعنا
تبرد كؤوس الزنايق البضه
ضياؤك العذب ومضه ومضه
يا مَطعم الياسمين في الروضه

* * *

إلث كما أنت عالماً عجزت
يا ناسجَ الشعر يا بقتيه
أرواحنا أن تعي خفاياه
في عالمٍ أظلمت مراياه
وأنت تفتقر في ثناياه؟
يا نبضة الوزن في حناياه
الشعر فيها والحب والله
فابق وراء الحياة أخيلةً

أيها النجم المتلألئ

جون كيتس - انكلتره

1795 - 1821

أيها النجم المتلألئ، ليتني كنت ثابتاً مثلك،
لا لأكون معلقاً في الليل عالياً، وحيداً في مجدي،
أرغب بجفون سرمدية مفتوحة،
- كناسك الطبيعة، الساهر الصبور -
المياه الجارية، وهي تمضي في عملها،
تظهر شواطئ بني البشر، كما يفعل الكاهن؛
أو لأحدق في قناع الثلج المتساقط في هدوء
فوق الجبال والبراري -
لا - وإنما أود الثبات وعدم التغير،
كي أظل متوسداً صدر حبيبتي الجميلة الناهد،
أحس دائماً بحركات صدرها اللينة،
وأظل يقظان أبداً في قلق حلو،
وأنا ساكن ، ساكن ،أنصت لأنفاسها الرقيقة،
وكذلك فلاحياً للأبد - أو فليغشني الموت.

إلى القمر

شلي - انكلترة
1822 - 1792

أشاحب أنت لتسلقك
أبراج السماء مجهداً، ولتحديقك في الأرض
هانماً على وجهك بلا رفيق
بين النجوم المختلفة الأصل؟
هل يتغير شكلك يوماً بعد يوم
لأنك كعين في كمد
لاتجد ما يستحق ثباتها؟

المسيري، د. عبدالوهاب، وزيد، محمد علي، مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979 ص 265 وص 355.

ورقاء

ابن سينا

370-429هـ 980-1037م

ورقَاءُ ذاتِ تعزُّزٍ وتمنَّعِ
وهي التي سَفَرَتْ ولم تتَبَرَّقِعِ
كرهتُ فراقَكَ وهي ذاتُ تَفْجِعِ
أَلَفْتُ مجاوِرَةَ الخرابِ البلقِعِ
ومنازلاً بفراقِها لم تَقْتَعِ
بمدماعٍ تهمي ولما تُقْلِعِ
درَسْتُ بتكرارِ الرياحِ الأريغِ
قفصٌ عن الأوجِ الفسيحِ الأرفِعِ
ودنا الرحيْلُ إلى الفضاءِ الأوسِعِ
ماليس يدرك بالعيون الهَجَعِ
والعلمُ يرفعُ كلَّ من لم يُرْفِعِ
سامٍ إلى قعرِ الحضيضِ الأوضِعِ
طويتُ عن الفطنِ اللبيبِ الأروعِ
لتكونَ سامعَةً بما لم تسمعِ
ثم انطوى فكانه لم يَلْمَعِ

هبطتُ إليك من المحلِّ الأرفِعِ
محبوبةً عن كلِّ مقلّةٍ عارفِ
وصلتُ على كرهه إليك وربما
أنفتُ وما أنستُ فلما واصلتُ
وأظنها نسيتُ عهداً بالحمى
تبكي إذا ذكرتُ دياراً بالحمى
وتظل ساجعةً على الدَمَنِ التي
إذ عاقها الشركُ الكثيفُ وصدّها
حتى إذا قُرِبَ المسيرُ إلى الحمى
سجعتُ وقد كشف الغطاء فأبصرتُ
وغدتُ تغرّد فوقَ نروة شاهقِ
فلأي شيءٍ أهبطتُ من شاهقِ
إن كان أهبطها الإلهُ لحكمةٍ
فهبوطُها إن كان ضربةً لازِبِ
فكانها برقٌ تألّقَ بالحمى

مني أنا

ناصر خسرو - فارس

394 - 481هـ 1003-1088م

حوم عقاب من رأس صخرة
ونشر جناحيه طلباً للصيد
وفي طريقه نظر حوله وقال:

" اليوم كل وجه الأرض تحت جناحي
حين أحلق في الأوج بنظري الحاد

أرى حتى الذرة في قاع المحيط "
 واغتر اغتراراً ولم يرهب قدراً
 فانظر ماحدث له من الفلك القهار
 فجأة انطلق من قوس محكم
 سهم تصوب نحوه من القضاء المسيطر
 فأصابه السهم المصمي في جناحيه
 فخرَّ على الثرى يسبح في دمه كسمكة
 وبسط آنذاك جناحيه عن يمين وشمال
 وألقى نظرة صوب السهم
 فرآه قد وضع به بعض ريش العقاب
 فقال: " لماذا أجار بالشكوى ؟
 وما حدث لي إنما كان مني أنا "

معشوقة حيث تكون

محيي الدين بن عربي

560- 638هـ - 1164- 1240 م

ناحت مطوقةً فحنّ حزينُ
 جرت الدموع من العيون تفجعاً
 طارحتها تكللاً بفقد وحيدها
 طارحتها والشجو يمشي بيننا
 بي لاجمّن حبّ رملّة عالج
 من كل فاتكة اللحاظ مريضة
 مازلت أجرع دمعتي من غلتي
 حتى إذا صاح الغرابُ ببيّنهم
 وصلوا السرى قطعوا البرى فلعيسهم
 عانيت أسباب المنية عندما
 إن الفراق مع الغرام لقاتلي
 مالي عدولٌ في هواها إنها
 وشجاه ترجيع لها وحنينُ
 لحنينها فكأنهنّ عُيونُ
 والتكلُّ من فقد الوحيد يكونُ
 ما إن تُبين وإتني لأبينُ
 حيثُ الخيامُ بها وحيثُ العينُ
 أجفانها لظبي اللحاظ جفونُ
 أخفي الهوى عن عاذلي وأصونُ
 فضحّ الفراق صباة محزونُ
 تحت المحامل رنةً وأنين
 أرخوا أزمتهما وشدّ وضمينُ
 صعبُ الغرام مع اللقاء يهونُ
 معشوقةً حسناء حيثُ تكونُ

العقاب الهرم

عباس محمود العقاد - مصر

1889 - 1965

ويعزم إلا ريشه ليس يعزم
مكب وقد صاح القطا وهو أبكم
أضالع في أرماسها تتهشم
أقلآه وهو الكاسر المتقّم
شماريخ رضوى واستقلّ يللم
رجيم على عهد السموات يندم
مقضاً عليه أم بماضيه يحلم
توهمها صيداً له وهو هيثم
يفر بغاث الطير عنها ويهزم
لكل شباب هيبة حين يهرم

يهمّ ويعيه النهوض فيجثم
لقد رنق الصرصور وهو على الثرى
يللم حدباء القدامى كأنها
ويثقله حمل الجناحين بعدما
جناحين لو طارا لنصت لدومت
ويلحظ أقطار السماء كأنه
ويغض أحياناً فهل أبصر الردى
إذا أدفأته الشمس أغفى وربما
لعينيك يا شيخ الطيور مهابة
وما عجزت عنك العداة وإنما

الشحور

جبران خليل جبران - لبنان

1883 - 1931

فالغنا سر الوجود
من سجون وقيود
في فضا الوادي أطير
في كؤوس من أثير
واقناعا ورضى
غافلاً عما مضى
وجمالا وبها
كي يوشيه الندى
سابقاً فوق الهضاب
بين غاب وسحاب

أيها الشحور غرد
ليتني مثلك حر
ليتني مثلك روحا
أشرب النور مدا
ليتني مثلك ظهراً
معرضاً عما سيأتي
ليتني مثلك ظرفاً
تبسط الريح جناحي
ليتني مثلك فكمرا
أسكب الأنغام عفوا

واصرف الأشجان عني
نافخاً في أذن أذني

أيها الشحرور غنّ
إن في صوتك صوتاً

بلبل

عمرأبو ريشة

كأنيما ينثر من كَبده
باقٍ، كما كان ، على عهده
طاوٍ جناحيه على وجدّه
فمدّه ينقر في قيده !!
لما رآه ليس من كده
من زنبق الروض ومن ورده
لم يغنه النوح ولم يجده
عشاً، ولم يحمل سوى زهده
من عبث الدهر ومن كيده
الأفراخ ذلّ القيد من بعده !!

ألفيته بنثر ألحائه
والفه المشفقُ، ظلّ له،
مدأله اللفتات مستوحشٌ
كم أطبقت منقاره غصةً
أسقمه العيش على وفره
وأين مخضّل الجنى حوله
طوى المنى ، نوحاً، ولكنما
فعاف دنياه ولم يتخذ
كأنه من طول مامضه
أبعليه الكِبْرُ أن يورث

إلى الوقواق

وليم ورد زورث - انكلترا

1850 - 1770

أيها الوافد الطروب، لقد سمعتك

وأسمعك الآن فأبتهج

أيها الكوكو، هل لي أن أسميك طائراً؟

أم صوتاً هائماً ؟

*

عندما أستلقي على العشب

أسمع صوتك المزدوج

ينتقل من تل إلى تل

متدانياً قصياً معاً

لوادي الشمس والزهر غناؤك

ولكنك تعيد إلى نفسي

حديث الساعات الحاملة

*

أهلاً، أهلاً، أهلاً، على الرحب يا حبيب الربيع

وما أحسك بعد طائراً، بل شيئاً لا يرى

أحسك صوتاً ، أحسك سرّاً

*

ذلك الصوت الذي طالما أنصت إليه أيام

ذهابي إلى المدرسة

ذلك النداء الذي جعلني أنظر متحيراً في كل اتجاه

في العشب والشجر والسماء

*

ولكم التمسك هائماً

خلال الغابات وفوق المروج

ولكنك ظللت أملاً

ظللت حبا، يهفو له القلب ولا يراه

*

وما زلت أستطيع أن أصغي إليك

أن أستلقي على السهل وأستمع

حتى أستعيد ذلك العهد الذهبي

*

أيها الطائر الميمون

ها هي الأرض التي تخطو فوق أديمها

تعود فتصبح مكاناً أثيراً مسحوراً

خليقاً أن يكون لك منزلاً

الليث الهزبر

المتنبي

313 - 354 هـ 915 - 965 م

لَمَنْ ادَّخَرْتَ الصَّارِمَ المَصْفُولا
نَضَدَتْ بِهَا هَامَ الرَّفَاقِ ثُلُولا
وَرَدَ الفُراتِ رَئِيضُهُ والنَّيلا
مَنْ غِيلَهُ فِي لِبْدَتَيْهِ غِيلا
تَحْتَ الدُّجَى نَارَ الفَرِيقِ حُلُولا
لَا يَغْرِفُ التَّخْرِيمَ والتَّحْلِيلا
فَكَأَنَّهُ آسٍ يَجُوسُ عَلِيلا
حَتَّى تَصِيرَ لِرَأْسِهِ إِكْلِيلا
عَنْهَا لِشِدَّةِ غَيْطِهِ مَشْغُولا
رَكِبَ الكَمِيَّ جِوَادَهُ مَشْكَولا
وَقَرُبَتْ قُرْباً خَالَهُ تَطْفِيلا
حَتَّى حَسِبْتَ العَرَضَ مِنْهُ الطُولا
يَبْغِي إِلى ما فِي الحَضِيضِ سَبِيلا
لَا يُبْصِرُ الخَطْبَ الجَلِيلَ جَلِيلاً
لَوْ لَمْ تُصَادِمُهُ لِجِازِكَ مِيلاً
فاسْتَنْصَرَ التَّسْلِيمَ والتَّجْدِيلا
فَكَأَنَّمَا صَادَفْتَهُ مَغْلُولا

أَمَعَفَّرَ اللَّيْثُ الهَزْبِرَ بِسَوْطِهِ
وَقَعَتْ عَلَى الأُزْدُنِ مِنْهُ بَلِيَّةٌ
وَرَدَ إِذا وَرَدَ البَحْيِرَةَ شَارِباً
مُتَخَضِّباً بِدَمِ الفِوارِسِ لِابْسِ
ما قُوبِلَتْ عَيْنَاهُ إِلا ظَنَّتْها
فِي وَخْدَةِ الرُّهْبَانِ إِلا أَنَّهُ
يَطأُ الثَّرَى مَتَرَفَقاً مَنْ تَيْهَهُ
وَيَرُدُّ عُرَّتَهُ إِلى يافوخِهِ
وَتَظُنُّهُ ما يَزْمَجِرُ نَفْسُهُ
قَصَرَتْ مَخَافَتُهُ الخُطى فَكَأَنَّمَا
أَلْقَى فَرِيضَتَهُ وَبَرَّيرَ دُونِها
ما زالَ يَجْمَعُ نَفْسَهُ فِي زُورِهِ
وَيَدُقُّ بِالصَّدرِ الحِجارَ كَأَنَّهُ
وَكَأَنَّهُ عَرَّتَهُ عَيْنٌ فادْنَى
سَبَقَ النِّقَاءَ كَهُ بوَثْبَةِ هاجِمِ
خَدَلَّتْهُ قُوَّتُهُ وَقَدِ كَافَحَتَهُ
قَبَضَتْ مَنِيئَهُ يَدِيهِ وَغَنَّقَهُ

الجبار الرئبال

جبران خليل جبران

1931 - 1883

وهو مثل الليل هَولاً قد بدأ
تبرر إلهه عظيماً سويداً

في ظلام الليل يمشي مبطناً
وحده يمشي كأن الأرض لم

*

تلمس الأطلال أطراف السحاب
من شعاع وسديم وضباب

ويدوس التُّرب مرفوعاً كما
فكان الجسم في أثوابه

*

سيره، هل أنت جنُّ أم بشر؟
رنة الهزة: أنا ظل القدر

قلت: ياطيفاً يعيقُ الليل في
قال مُغتاضاً وفي ألفاظه

*

يَوْمَ ضَمَمْتِي ذراع القابلة
لايتال العيش إلا نائلاً

قلت: لا ياطيف قد مات القضا
قال محتاراً: أنا الحب الذي

*

بعد أن تذبل أزهار الربيع
ضجة البحر: أنا الموت المريع

قلت: لا فالحب زهر لايعيش
قال غضباناً وفي لهجته

*

أيقظ النائم من غفاته
لم يتلني مات في عتته

قلت: لا فالموت صبح إن أتى
قال مُختالاً: أنا المجد فمن

*

مضمحلاً بين لحدٍ وكفن
يتهادى بين روحٍ وبدن

قلت: لا فالموت ظلُّ ينثني
قال مرتاباً: أنا السر الذي

*

يقظة الفكر تولى كالمنام
من أنا قلت أفي السؤل ملام؟

قلت: لا فالسر إن باحث به
قال مُلتاعاً: كفى تسألني

*

تسألن الأرض عني والسما
فارقب المرأة صباحاً ومساء

قال محجوباً: أنا أنت فلا
فإذا ماشيت أن تعرفني

*

مثلما الدخان تذروه الرياح
بين أشباح الدجى حتى الصباح

قال هذا واختفى عن ناظري
تاركاً مابي من الفكر يهيم

النمر

وليم بليك

1827 – 1757

أيها النمر ، أيها النمر المشتعل الضياء
في غابات الليل،

أي يد خالدة أو عين أبدية

تستطيع الإحاطة باتساقك المخيف ؟

في أية أعماق أو سموات قصية

اشتعلت نار عينيك ؟

على أية أجنحة يجرؤ أن يتسامق؟

وهل تجرؤ اليد أن تمسك النار ؟

وأى كتف قوية وأية قدرة

استطاعت أن تجدل عصب قلبك؟

وحين بدا قلبك ينبض ،

أية يد رهيبة ؟ وأية أقدام رهيبة ؟

أية مطرقة ؟ وأية سلسلة ؟

في أي أتون كان عقلك ؟

أي سندان ؟ أية قبضة رهيبة

تجرؤ أن تمسك بأهواله المرعبة ؟

عندما ألقت النجوم برماحها أرضاً

وردت السماء بدموعها ،

هل ابتسم إذا رأى عمله ؟

هل الذي خلق الحمل هو الذي خلقك أنت ؟

أيها النمر ! أيها النمر المشتعل بالضياء،

في غابات الليل،

أي يد خالدة أو عين أبدية

تجرؤ أن تحيط باتساقك المخيف ؟

الحمل

وليم بليك - انكلترة

1827 - 1757

أيها الحمل الصغير، من الذي خلقك؟

هل تعرف من الذي خلقك؟

الذي منحك الحياة، ودعاك لترعى،

إلى جوار الجدول وفوق المرح،

الذي كساك ثوب الفرح،

أرق الأثواب من الصوف المتألق،

الذي وهبك صوتاً رخيماً

يبعث النشوة في كل الأودية؟

هل تعرف من ذا خلقك؟

أيها الحمل الصغير، سأعطيك الجواب

أيها الحمل الصغير، سأعطيك الجواب،

هو يدعى باسمك،

لأنه يُسمى نفسه حملاً.

وهو وديع، وهو رقيق،

وهو قد غدا طفلاً صغيراً.

أنا طفل، وأنت حمل؛

نحن نُدعى باسمه .

أيها الحمل الصغير، ليباركك الله !

أيها الحمل الصغير، ليباركك الله !

المسيري، د. عبدالوهاب، وزيد، محمد علي، مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979 ص 89-90 وص 99-100.

ذئب الفرزدق

الفرزدق

20-114هـ - 641-732م

دعوت بناري ، موهناً ، فأتاني
وإياك في زادي لمشتركان
على ضوء نار ، تارة ، ودخان
وقائم سيفي من يدي بمكان
نكن مثل من ياذنب يصطحبان
أخيين كانا أرضعا بلبان
أتاك بسهم أو شباة سنان
تعاطى القتا قوما ، هما أخوان

وأطلس عسال، وما كان صاحباً،
فلما دنا قلت: ادن دونك، إنني
فبت أقد الزاد بيني وبينه
وقلت له لما تكشر ضاحكاً
تعش فإن عاهدتني لاتخونني
وأنت امرؤ ياذنب والغدر، كنتما
ولو غيرنا نبهت تلتمس القرى
وكل رفيقي كل رحل، وإن هما

صيد الذئب

البحثري

206 - 284هـ - 821 - 897م

وأضلاغه من جانبيه شوى نهذ
ومتنّ كمتن القوس أعوج منأذ
فما فيه إلا العظم والروح والجد
كقضضة المقرور أرعده البرد
ببيداء لم تُعرف بها عيشة رَغْدُ
بصاحبه ، والجد يسعده الجد
فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد
على كوكب ينقض والليل مسود
وأيقنت أن الأمر منه هو الجد
بحيث يكون اللب والرعب والحقد
على ظمأ لو أنه عذب الورد
عليه وللرمضاء من تحته وقد
وأقلعت عنه وهو منعفر فرد

وأطلس ملء العين يحمل زوره
له ذنب مثل الرشاء يجره
طواه الطوى حتى استمر مريره
يفقض عضلاً في أسرتها الردى
سما لي وبني من شدة الجوع مابه
كلنا بها ذئب يحدث نفسه
عوى ثم ألقى فارتجزت فهجته
فأوجرته خرقاء تحسب ريشها
فما ازداد إلا جراً وصرامة
فأتبعها أخرى فأضلت نصلها
فخر وقد أوردته منهل الردى
وقمت فجمعت الحصى فاشتويته
ونلت خسيماً منه ثم تركته

مصراع الذئب

الفريد دو فيني - فرنسا

1863 - 1797

كانت الغمام تركض على وجه القمر الملتهب
مثلما يمر الدخان هارباً أمام الحرائق
وكانت الغابات سوداء، حتى الأفق،
وكنا نسير بصمت، على العشب الرطب
في منابت الوزال الكثيف والصنوبر الشامخ،
الشيبهة بأشجار منطقة " لاند "
فشاهدنا المخالب الطويلة
التي طبعت آثارها على الثرى
ذئاب جواله طاردها .
وأصغينا .. وقد حبسنا الأنفاس ووقفنا الخطي
لم تكن الغابة أو السهل ليرسلا زفرة في النسيم
كانت " دواره الريح " وحدها
تطلق إلى السماء تفجعه المستديم
ذلك لأن الريح كانت قد هبت مرتفعة فوق الثرى
ولم تعد تلامس بأقدامها إلا الأبراج المتوحده،
وكان السنديان في الأسفل حانياً على الصخور
متكناً على مرافقه كما لو يغفو وينام
لم يكن ثمة نامة عندما أحنى أكبر الصيادين سنا
رأسه متنصتاً ،
ونظر إلى الرمل ثم أخذ يتفحصه ، مضطجعاً ،
وما لبث بصوت خفيض أن أعلن
- هو الذي لم يخطئ قط في هذا المجال -
بأن هذه الآثار الطرية تشير
إلى مخالب جبارة
لذئبين كبيرين وآخرين صغيرين

مروا من هنا
عند ذاك هيأنا جميعاً مدانا
وأخفينا بنادقتنا وضياءها اللألاء
وتقدمنا خطوة خطوة ونحن نزيح الأغصان.
وتوقف ثلاثة منا، وأخذت أنا أبحث عما شاهدوه
ولمحت فجأة عينين تلتهبان
ورأيت عبرهما أربعة أحجام غائمة *
تتراقص في ضوء القمر بين الأدغال،
مثلما تفعل ، كل يوم، كلاب الصيد المرحّة
عندما يعود سيدها
وسط الضجيج ، وعلى مرأى منا.
أشكالها كانت متشابهة .. ومتشابهة كانت الرقصات !
ولكن الذئبين الصغيرين كانا يلعبان بصمت.
أما أبوهما فقد كان يعلم أن عدوها الإنسان
على بعد خطوتين، يغفو نصف اغفاءة
ويتربص بين الجدران.
كان الذئب الأب منتصباً، وبعيداً إلى شجرة،
كانت الذئبة تستريح كما لو صبت من مرمر
كتلك الذئبة التي كان يعيدها الرومانيون والتي ضمت في
حضانها الزغب
الانسانين الالهين، ريموس ورومولوس
جاء الذئب وأقعى، وقادمتاه منتصبتان،
وبرائه المعقوفة مغروزة في الرمل،
كان يعلم أنه هالك لامحالة مادام قد فوجئ،
وقطعوا عليه جميع المسالك..
عند ذاك.. انقض على أشجع الكلاب
ويشدقه اللاهب أطبق على عنق الكلب المختلج
ولم يفتح فكيه الحديديين
رغم طلقاتنا النارية التي كانت تخترق جسده،

ورغم مدانا الحادة التي كانت تتقاطع
مثل الكماشات، وهي تنغرز في أحشائه الرحبة
إلى أن لفظ الكلب المخنوق آخر أنفاسه،
وتدحرج عند قدمي الذئب، قبل موت هذا بكثير،
آنذاك تركه الذئب ثم أخذ يحدجنا بنظراته.
كانت المدى تغوص في جسده حتى المقابض،
وكانت تسمّره إلى العشب مضرجاً بدمائه،
وينادقنا تحيط به على شكل هلال .. مشؤوم
وكان مايزال ينظر إلينا .. ثم تمدد على العشب،
وهو يلحق الدم المنتشر على فمه،
ودون أن يهتم بطريقة مصرعه
أغمض عينيه الكبيرتين وأسلم الروح
دون أن تند عنه أية صيحة.
أسندت جبيني إلى بندقيتي الفارغة،
وأخذت أفكر، ولم أستطع إقناع نفسي
بمطاردة الذئبة وصغيريها.. الذين أرادوا انتظاره،
وفي اعتقادي أن الأرملة الجميلة الكئيبة
ماكانت - لولا صغيرها - تغادره وحيداً
يجابه المحنة الكبرى ؛
ولكن واجبها كان في إنقاذ الصغيرين
كي يتعلما مكافحة الجوع
وعدم الدخول في ميثاق المدينة ،
الذي عقده الإنسان مع الحيوانات الذليلة
التي تطارد مندفعة أمامه كي تحصل على مأوى،
المالكين الأوائل للغاب والصخور.
وفكرت .. وا أسفاه ! رغم هذا الاسم الكبير
الذي نحمله، نحن البشر،
كم أنا خجل من تصرفاتنا وكم نحن ضعفاء !
فأنت التي تعرفين كيف يجب

أن تغادر الحياة وآلامها جميعاً،
أيتها الحيوانات الرائعة.
فإذا مافكر الإنسان أي شيء هو على الأرض
وماذا ترك ؟
تبين أن الصمت وحده هو العظيم
وأن كل ماعداه ضعف.
آه، لقد فهمتك جيداً، أيها الجوال المتأبد
ونظرتك الأخيرة نفذت إلى قلبي
كانت تقول: " إذا استطعت فاجتهد كي تصل روحك
بفضل الجدِّ والتفكير
إلى هذه الدرجة من الكبر الصامد
حيث ارتفعت منذ الوهلة الأولى أنا سليل الغابات.
الأنين والبكاء والضراعة جبن ومهانة.
أدّ بحزم مهمتك الطويلة الشاقة حيث يدعوك المصير
ثم تحمل الآلام مثلي ومت دون شكوى

ترجمة د. أحمد سليمان الأحمد، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، العدد 3 السنة الأولى
كانون الثاني 1975 ص 176 - 182.

خامساً - الحب

طاهرة كالماء

جاهد صدقي ترانجي - تركية

وأجود خمر على مائدتي .
فيك أحيأ ،
وبي تحكمين
دعيني أحكي لك جمالك
مع الريح، والأنهر، والعصافير .
لو أنك يوماً
لم تبثيني صوتي
من بين أصوات الريح
والأنهر والعصافير
فاعلمي أنني مت
لكن لاتتعذبي . أعلم جمالك
لديان قبري حتى تحفظه غيباً .
ثم يوماً
تسمعين صوتي تحت قبة السماء،
فافهمي أن هذا يوم الحساب
وإنني جئت أطلبك بين الحاضرين .

لو قلت إن هذا مساء جميل من
أمسيات نيسان
فلأن أعذب النسائم تهب منك .
فيك أرى أشد البحار زرقة،
وفيك أنتزه في أكثر الغابات هدوءاً،
ومنك أقطف الزهور الخالدة،
وفيك أفلح أخصب الحقول،
وفيك أتذوق أذ الفواكه .
لو قلت
إنك مهمة لي كالهواء
ومقدسة كالخبز
وطاهرة كالماء
فلأنك هبة الله
لو قلت، صدقيني يا حبي، صدقيني
إنك الفرخ في وطني،
وربيع بستاني،

الحب والحربة

ناظم حكمت - تركية

أنا الجائع المتصبب عرفاً
لكي أمس جسديك
أحب فيك المستحيل
ولا أسكن أبداً لليأس
أنت عبوديتي وحررتي
لحمي الذي يحترق
كلحم ليالي الصيف العاري
أنت بلادي
بالخيوط الخضر في عينيك السمراوين

أحب فيك
مغامرة السفينة المبحرة إلى القطب
أحب فيك
جسارة أصحاب الاكتشافات الكبيرة
أحب فيك البعيد
أحب فيك المستحيل
وأتسلل إلى عينيك
كما أتسلل في غابة تغمرها الشمس .
شغفت بالصيد

أنت أيتها الرائعة المنتصرة
أنت حنيني الذي يعصف بي
كلما تذكرت استحالة اقترابي منك .
ما أجمل أن أشرد وأفكر فيك
من أجلك سأنحت تماثيل صغيرة
وسأصنع لك صندوقاً وأسوي لك خاتماً
وسأنسج ثوب حرير
وسأنهض فجأة
وأذهب إلى النافذة فألصق وجهي
بالقضبان
وأردد تحت سماء الحرية
الشعر الذي كتبته لك .
ما أروع أن أشرد، وأفكر فيك
عبر ضجيج الموت، وصخب الانتصار،
وأنا في السجن جاوزت الأربعين .
ما أجمل أن أشرد وأفكر فيك
أن أكتب عنك
أن أتصورك على ظهرك مسترخية
في غرفة سجن .
أتذكر كلمات كنت همست بها يوماً ،
لا الكلمات فحسب
بل كيف تضمين العالم في كلمات .
أهلاً بزوجتي أهلاً ،
تعباً أنت ،
فكيف أفعل؟ لو أردت غسل قدميك ،

فلا ماء ورد عندي ،
ولا وعاء من ذهب .
وأنت عطشى
ولا شراب مثلج لدي ،
أكرمك به .
وأنت جائعة ،
ولا مائدة بغطاء كتاني عندي ،
أمدّها لك
غرقتي مثل وطني ،
أسيرة وفقيرة .
أهلاً بزوجتي أهلاً
منذ وطنت قدماك غرقتي
أورق "البيتون" وصار أخضر
بعد أربعين عاماً
أورق "البيتون" وصار أخضر
وضحكت ،
فتفتح الورد عبر قضبان النافذة .
وبكيت ،
فتساقط اللؤلؤ في راحتي ،
وصارت غرقتي غنية ،
مثل قلبي
مضيئة
مثل الحرية
فأهلاً بك يازوجتي أهلاً

العبير الفاغم

شارل بودليير - فرنسة

هي جزيرة متفردة كسلى
حبتها الطبيعة أشجاراً فريدة وثماراً شهية
ورجالاً أجسامهم مشوقة قوية
ونساء يخلبن اللب بنظراتهن الغنجة
الناطقة

ويحملني شذاك إلى آفاق ساحرة
فكأنني بمرفأ يحفل بالقلوع والصواري

حين أكون في ليلة دافئة من ليالي
الخريف
إلى قريب
أستنشق مغمض العينين شذا صدرك
الحار

تتراعى لي شواطئ سعيدة .
تسطع عليها شمس متوهجة حارة .

كبحر من العطر رجراج لا يستقر
 أمواجه من زرقاة وسواد
 من فرعها إلى قدمها
 يتضوع حول سمرة جسمها
 نفحة فاعمة وشذا ذو خطر
 أيتها الربة العجيبة
 السمرء الإهاب مثل جنح الظلام
 الممزوجة العطر بمثل رائحة المسك
 والتبغ
 أهيك هيامي بقية الليل
 يا أنية الحزن ، يا حليفة الصمت !
 وزاد في حلبي لك أنك تجافيني .

وهي لما تزل منهوكة من عراك اللجج
 وهذا أريج شجر التمر هندي
 متضوعاً في الفضاء يفعم حسي
 ويمتزج بأغاني الملاحين في نفسي .
 على جسدك يحوم العبير
 كما يحوم حول المجرمة البخور
 المتصاعد
 يا لشعرها ! يا للعطر المشبع بالفتور
 لئن هفت النفوس مع حلو النغمات
 فإن روعي، يا حبيبيتي ، تسبح من عطرك
 في غمرات .
 شعرك الأثيث الكثيف الغور
 ذو العبير الفاغم الحاد

قصائد إلى ماتيلدا

بابلو نيرودا - تشيلي
 1904 - 1973

آه لهذا الاسم المكتشف تحت زهرة
 ليك أرجوانية
 اسم شبيه بمدخل نفق مجهول
 متصل خفية بجميع طيوب العالم
 آه، اجتاحيني بثغرك الذي يحرقني
 ابحتي في، إن أردت، بعينيك الليليتين
 ولكن دعيني أهيم سابحاً وأرقد على
 اسمك الجميل.

- 2 -

ياحبيبيتي، ما أكثر الدروب لبلوغ القبلة
 والوحدة الشاردة قبل اللقاء بك

- 1 -

ماتيلدا، اسم نبتة أو حجر أو نبيذ
 اسم ما ولد من الأرض، وما يبقى
 كلمة ترعرعت فأوقدت مولد الضوء
 في صيف اسمك تتفجر حبات الليمون
 على هذا الاسم ترحل راكضة
 سفن الغابات
 محاطة بسرب النار الأزرق البحري
 حروف اسمك مياه نهر

تصب في شقوق قلبي المتكلس احتراقاً

القطارات وحدها تستمر، منطلقاً
مع المطر.

في "طلطالة" الربيع لم يشرق بعد
أنت وأنا، يا حبيبتي، أهدنا للآخر
أهدنا للآخر من ثيابنا حتى الجذور
أهدنا للآخر من خريف وخصور وماء
حتى لا يكون سوانا واحداً للآخر
صحيح أن جريان النهر كلّف
حجارة كثيرة
تدرجت في مصب مياه البورو - وا
صحيح أن قطارات وأماماً تفصل بيننا
تعالى أنت وأنا لنتعاشق ببساطة
متحدين بالجميع، بالرجال والنساء
وبالأرض حيث تتجذر زهرة
القرنفلة وتكبر

- 3 -

بعيداً، في الغابة قطعت غصناً أسود
ظامناً حملت حفيفه إلى شفتي
ترى هل كان ذلك صوت المطر يبكي
أم جرساً مكسوراً أو قلباً ممزقاً ؟
شيء ما ، من بعيد جداً ، لاح لي
مطموراً في ثقله، مغطى بالأرض
صباحات خنقتها مسافات خريف شاسعة
حينئذ غنى قرب فمي مستيقظاً
من حلمه النباتي
غصن شجيرة البنديق أنشد بين شفتي
رائحته الشاردة تسلفت إلى روحي
كأنما بغتة كانت تبحث عني الجذور
المهجورة، الأرض المفقودة، طفولتي

وبقيت، مجروحاً بالأريح المتشرد.

- 4 -

لايكفيني الزمان كله لإطراء شعرك
عليّ أن أحصيه، وأغنيه شعرة شعرة
عشاق آخرون يحبون العيش مع
عينين بذاتهما
أنا لا رغبة لدي سوى أن أكون حلافك
في ايطاليا عمدوك باسم جنية البحر
لتألق شعرك المموج العالي
أنا أسمىك شعناء الشعر منبوثة الشعر
قلبي يعرف جيداً بوابات شعرك
حين ستضيعين في شعرك انت ذاته
لاتنسيني واذكري أنني أحبك
أضيع أنا إذا مضيت بدون شعرك
عبر الكون المعتم الذي تصنعه
كل الدروب
عالم ليس إلا من عتم وعذابات تمر
لأن الشمس تصعد إلى
برج شعرك العالي.

- 5 -

من بين النجوم الرائعة، الندية
بدموع الضياء
بأنهار مختلفة وبالطل، بندى الصباح
اخترت فقط النجمة التي كنت أحبها
ومنذ تلك الهنيهة وأنا أرقد مع الليل.
بين الأمواج، وموجة، وموجة ثانية
موجة بحرية خضراء، غصن أخضر، برد
أخضر

وكل خيوط الضوء إليّ جاءت
لم أرد سوى ثروة شعرك
ومن جميع قرابين الوطن
لم أختار سوى قربان قلبك البري.

اخترت فقط الموجة الفريدة
الموجة الوحيدة :
موجة جسدك التي لا انقسام لها.
إليّ جاءت جميع القطرات، جميع
الجدور

رؤيا

غوستابو أدولفو بيكر - اسبانيا

وشاح مجعد من الأبد الأبيض
نغم مرنان لعود ذهبي،
قبلة فجر، موجة نور ..
هذه أنت.
أنت طيف هوائي،
كلما أحاول لمسك تتلاشين
مثل اللهب، مثل الصوت،
مثل الضباب،
مثل أنين البحيرة الزرقاء.
معزوفة ترن في بحر لاشاطئ له،
كوكب تائه في الفضاء،
نواح طويل لهواء أبج،
قلق خالد لبلوغ الكمال،
هذا أنا
أنا الذي اوجه عينيّ ليل نهار
في نزوعي نحو عينيك
أنا أعدو كالمعتوه دون كلل
وراء طيف، وراء فتاة مضطربة
خلقتها رؤيا.

رأيتك لحظة، فبقيت صورة عينيك
سابحة أمام عينيّ،
كبقعة مظلمة محاطة بالنار
تسبح أمام الناظر إلى الشمس،
وتبهر عينيه.
وحيثما وجهت نظري،
أرى حدقتيك تلتهبان من جديد،
ولا أجدك أنت، بل أجد نظرتك،
عينيك ... ولا شيء سوى عينيك
أراهما في زاوية غرفة نومي
وحدهما تلتمعان برهبة،
وعندما أنام أشعر بهما
تحيطان بي من كل ناحية.
أنا أعلم بأن للأموات
نيراناً مشعة في ليل المقابر
تمضي بالمسافر إلى الهلاك،
وإني لأشعر بأن عينيك تمضيان بي،
ولكن .. إلى أين ؟ لا أدري.
ثوب عائم من الضباب الخفيف

تذكاراتي ليست لي

غاراي غابور - المجر

إخلاصي حتى النفس الأخير
خيوطك وخيوطي
تشابكت الآن تشابكاً نهائياً
منذ أن أحببتك، في كل لحظة
من لحظات الوعي، تذكاراتي ليست
لي،
ولعلك تملكيني حتى في تصوراتي
يخبرني عنك العمل والوحدة
ويدهشني معك الصباح والمساء
وحين أنأى عنك،
فإنما آتي إليك.

سيلد كل منا الآخر
بألم شديد في الداخل والخارج
فلا يعود في وسع أحدنا الانفصال
عن الآخر
أبدأ بعد الآن
من دون شروط نتعامل بثقة وأمانة
كما نتعامل الأم مع طفلها
وحين تشتد وطأة الألم
أشطر حزنك إلى شطرين
وأقتسم معك كذلك نصف ذنوبك
الإمكان ؟ ليس سواك

زهرة الروم

طاغور - الهند

هل للجسد أن يمس زهرة
لاتطالها إلا الروح
قلبي، طائر القفر،
وجد في عينيك سماء
إنهما مهد الصباح، وملكوت النجوم
أغوارهما تغرق أغاني،
في هذا الفضاء الرحيب المستوح
دعني أخلق،
دعني أشق نجومه،
وأنشر جناحي في شمس.

أمسك يديها، وأضمها إلى قلبي
أحاول أن أملاً ذراعي من جمالها
أن أحرز ابتسامتها العذبة تحت القبل
أن أرتوي بنهم من نظرها الكئيب
أسفاه. أين كل هذا ؟
من يستطيع اغتصاب لون السماء؟
أريد أن أضم الجمال إلي،
لكنه يفلت مني،
ولا يبقى إلا الجسد بين يدي
وتعتريني خيبة،
ويرمقني التعب فأواصل طريقي.

طيف

كارلوس اندراد - البرازيل

تغمرنى بالقبلات، وتعزيني.	الحزن يستولي
ويعد أن أضحك برهة	على روعي في الليل
تتحني مودعة، وتتركني	وإذ ذاك أرى طيفاً مقبلاً،
أغلق الباب	يتقدم. إنها هي تعانقتي.
وأسمع وقع خطواتها تهبط على الدرج	هو طيف حبي
ويعد ذلك لاشيء..	الذي مات منذ زمن
لقد غابت	تتعلق بي برفق
	لتقودني إلى اللهب

تمّ الاكتفاء بقصائد عالمية في الحب
وترك للطالب اختيار قصائد عربية للمقارنة

المصادر

أبو حمدان، جمال، قصائد حب من العالم، أوراق جديدة، بيروت، 1972، مواضع متفرقة.
نيرودا، بابلو، 100 قصيدة حب، تر. محمد عيتاني، دار ابن خلدون، بيروت، 1975، مواضع متفرقة.

المحتوى

رقم الصفحة	الموضوع
5 - 3	مقدمة
12 - 7	نظرية هنري ريماك
91 - 13	القسم الأول قصائد مقارنة
26 - 15	امرأة وتمثال
38 - 27	الجبل بين شاعرين
48 - 39	الطير بين شاعرين
68 - 49	غرفة الشاعر
80 - 69	الطفولة المبكرة
92 - 81	بين التقليد والإبداع
120 - 93	القسم الثاني قصائد مقارنة غير مدروسة
99 - 95	القمر
104-100	الطير
108 - 105	الأسد والنمر والحمل
113-109	الذئب
120 - 114	الحب

صدر للمؤلف

- حركة التأليف المسرحي في سورية، (دراسة) : اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982، 430 صفحة، قطع كبير
- من الحكايات الشعبية، (مجموعة حكايات شعبية) وزارة الثقافة، دمشق، 1983، 194 صفحة، قطع وسط.
- يوم لرجل واحد، (مجموعة قصص قصيرة) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، 200 صفحة، قطع وسط
- المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، (دراسة) دار طلاس، دمشق، 1989، 374 صفحة، قطع كبير
- حجارة أرضنا، (مجموعة قصص قصيرة) مطبعة عكرمة، دمشق، 1989، 109 صفحات، قطع صغير
- الكوبرا تصنع العسل، (رواية) دار القلم العربي، حلب، 1996، 145 صفحة، قطع كبير
- بدر الزمان، (مسرحية) دار القلم العربي، حلب، 1996، 104 صفحات، قطع كبير
- حلم الأجنان المطبقة، (مجموعة قصص) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، 335 صفحة، قطع وسط
- عريشة الياسمين، (مجموعة قصص) دار القلم العربي، حلب، 1996، 256 صفحة، قطع وسط
- دراسات في المسرحية العربية، (دراسة) : مطبوعات جامعة حلب، حلب، 1997، 185 صفحة، قطع كبير
- حكايات شعبية (نصوص ودراسة) : اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، 770 صفحة، قطع وسط
- دروب الشعر العربي الحديث (دراسة) : مطبوعات جامعة حلب، حلب، 2000، 240 صفحة، قطع كبير.
- لأنكٍ معي (مجموعة قصص قصيرة جداً) : دار شمال، دمشق، 2000، 180 صفحة، قطع صغير.
- طعم العصافير (مجموعة قصص قصيرة) : دار القلم العربي، حلب، 2001، 112 صفحة قطع وسط.
- قصائد مقارنة (دراسة) : مطبوعات جامعة حلب، حلب، 2001، 120 صفحة قطع كبير

الغلاف من تصميم
الفنان مطيع يازجي

