عمر أبو ريشة
و
الفنون الجميلة

الدكتور أحمد زياد محبك

أستاذ الأدب العربي الحديث بجامعة حلب

عمر أبو ريشة

و

الفنون الجميلة

مقدمة

يعرض هذا الكتاب بالدرس لظاهرة متميزة عني بها الشاعر عمر أبو ريشة، وهي صلة الشعر بالفنون الجميلة، وقد تجلت هذه الصلة في شعره في شكلين، الأول استلهام الفنون الجميلة وكتابة القصيدة بوحي منها، وقد أشار أرسطو قديماً إلى وحدة الفنون، سواء في ذلك الرقص والموسيقا والغناء والشعر والنحت والتصوير والعمارة، فقد رآها واحدة، لا يختلف بعضها عن بعضها الآخر في شيء، غير وسيلة التعبير، فمادتها واحدة، وغايتها واحدة، هي الإنسان، وقد فتن الشاعر عمر أبو ريشة بالفنون الجميلة، وانطلق في رحابها، لا ليصف أو يصور، وإنما ليعبر من خلالها عن رؤيته للكون والحياة والإنسان، وهي رؤية ذات طابع صوفي، وساعده على تحقيق هذه الرؤية ثقافة غنية رحبة.

ولقد عني الكتاب برصد هذه الظاهرة في شعر الشاعر، واكتشاف أبعادها الفكرية وأعماقها النفسية، وعمل على ربطها بثقافته بقدر غير قليل من الممارسة النقدية المقارنة، التي تسعى إلى تلمس أبعاد الخبرة الإنسانية وأشكال التعبير عنها قبل أن تسعى إلى رصد أشكال التأثر والتأثير على نحو مادعت إليه المدرسة الفرنسية للمقارنة.

وخلص الكتاب إلى أصالة هذه الظاهرة في شعر الشاعر وانطلاقه فيها من ذاته رغبة منه في التجديد وفي التعبير عن نزوع صوفي يرى الجمال في الفنون، وينزع من خلالها إلى التعبير عما يقلقه، وهو الصراع مع الزمن والبحث دائماً عما هو كلي ومطلق، بعيداً عما هو عابر ومؤقت في طموح إلى الخلود وتحقيق الصفاء والنفاء.

والشكل الثاني الذي تجلت فيه هذه الظاهرة لدى الشاعر هو محاكاة الفنون الجميلة، والمقصود بالمحاكاة بناء القصيدة بناءً يحاكي فيه الشاعر الفنون الجميلة ولاسيما الرسم والنحت والعمارة، حتى كأنه في معظم شعره يرسم لوحة أو يبني قصراً أو ينحت تمثالاً، ويظهر ذلك من خلال اهتمامه

باللون والشكل والحركة، ومن خلال انتقائه الكلمة وعنايته بها، وحرصه على هندسة القصيدة ولاسيما في استهلالها واختتامها، وهو أشد ما يكون حرصاً على الاختتام، كأنه بالنسبة إليه الحجر السري الذي ينهار البناء كله إذا رفع.

وبذلك يمكن القول إن الشاعر كان يستلهم تارة عملاً فنياً منجزاً كاللوحة أو التمثال أو البناء، ويكتب بوحي منه، وهو مادعوناه الاستلهام، وتارة كان ينجز قصيدة من غير أن يكون أمامه نموذج فني يستلهمه، إنما كان بالقصيد يصنع نموذجاً فنياً يحاكي به لوحة أو تمثالاً أو بناء أو تشكيلاً فنياً ما، وهو مادعوناه المحاكاة، وفي الحالتين كان شديد الصلة بالفنون، شديد الصلة بثقافات متنوعة صوفية وشعرية وفنية.

ولقد اتضح ذلك في مواضع مختلفة من شعره، سواء أَصَدَرَعن مناسبة ليعالج موضوعاً وطنياً أم صَدَرَ عن ذاته ليعالج موضوعاً تأملياً، مما يدل على أن هذه الظاهرة في شعره أصيلة وليست عابرة، وهي في موهبته طبع، وليست تكلفاً، بل تكاد تغلب على شعره، حتى يمكن أن تعد وسيلة التعبير المفضلة لديه.

وليس غريباً أن يعنى عمر أبو ريشة بهذه الصلة بين الشعر والفنون الجميلة، بل ليس غريباً أن يعي هذه الصلة، ويسعى إليها في شعره، وهو الذي زار باريس وأقام فيها مدة، واطلع على اللوحات الفنية والتماثيل في اللوفر، ونظم بوحي منها قصيدتيه: " جان دارك" (١٩٣٥) و" امرأة وتمثال " (١٩٤٦)، وظل وفياً للفنون الجميلة يستوحيها الشعر طوال حياته، وهوالذي تنقل في عواصم العالم من واشنطن إلى نيودلهي، سفيراً لبلاده، ورأى هنا وهناك الفنون والآثار، وتكفي الإشارة إلى قصيدته المتميزة: " معبد كاجوراو" وقد نظمها عام ١٩٥٧ مستلهماً فيها معبداً رآه في الهند، وقد منح القصيدة اسمه عنواناً لها.

وكان عمر أبو ريشة (١٩١٠ـ ١٩٩٠) قد نشأ في أسرة معظم أفرادها شعراء، فوالده شاعر وأخوه ظافر شاعر وأخته زينب شاعرة، وقد نظم الشعر وهو طالب في الكلية الأمريكية ببيروت، وكتب مسرحية شعرية وله من العمر تسعة عشر عاماً، ثم سافر إلى إنكلترة ليدرس الكيمياء، ولكنه انصرف إلى الشعر، يقرأ عيون الشعر الإنكليزي.

وكان، مثله مثل أي شاعر، يطمح إلى تأكيد ذاته وتحقيق وجوده الفني، ولا يتحقق له هذا إلا بتجاوز ماسبقه مِنْ شعر ومَنْ تقدمه من شعراء واختلافه عنهم، ولقد وعى ذلك عمر أبو ريشة ووجد ضالته في الفنون الجميلة، يسعى من خلالها إلى التجديد.

وما يسعى إليه هذا الكتاب هو درس هذه الظاهرة في شعر الشاعر، وكشف أبعادها الثقافية ومراميها الفكرية، للوقوف على ظاهرة في الشعر العربي أراد منها الشاعر التجديد كما أراد منها التعبير عن قلق الشاعر وبحثه الدائب عما هو راق ومتميز.

وفي الواقع لم يتناول أحد من الدارسين العرب هذه الظاهرة في الشعر بالإجراء النقدي سوى الدكتور عبد الغفار مكاوي، وقد وضع كتاباً عنوانه: " قصيدة وصورة "، صدر في العدد ١١٩ لشهر تشرين الثاني من عام ١٩٨٧ في سلسلة عالم المعرفة التي تصدر في الكويت، عرض فيه لقصائد غربية استوحت الفنون الجميلة فترجمها، وقدم لها بعض التعريف، وضمَّن الكتاب صوراً للتماثيل والمنحوتات واللوحات التي استوحتها تلك القصائد، وعرَف بها وبأصحابها، وأشار في مقدمة الكتاب إلى ندرة هذه الظاهرة في الشعر العربي، وذَكَرَ بعض الشعراء العرب الذين التفتوا إليها في العصر الحديث، ولكنه لم يشر إلى شاعر عني بها أشد العناية وتنوعت عنده بين استلهام ومحاكاة، وهو الشاعر عمر أبو ريشة، على الرغم مما له من شهرة في الوطن العربي ومكانة في الشعر العربي المعاصر.

ولكن لابد من الإشارة إلى بحث قيِّم على صغر حجمه للدكتور نعيم اليافي عنوانه " الشعر بين الفنون الجميلة "، نشر في العدد ١٩٢ لشهر فبراير من عام ١٩٦٨ في سلسلة المكتبة الثقافية التي كانت تصدرها وزارة الثقافة في القاهرة، وهو الذي نبهني إلى متعة هذا النوع من البحث منذ عام ١٩٧٢ يوم كان أستاذاً لي، وأنا طالب في السنة الرابعة في قسم اللغة العربية بجامعة حلب، ولكنه لم يقدِّم في كتابه إجراءً نقدياً، إنما قدم دراسات نظرية وتاريخية لمكانة الشعر بين الفنون الجميلة.

ولابد من الإشارة أيضاً إلى ما ثقفته عن الدكتور حسام الخطيب، وقد أنجزت بإشرافه رسالتي للماجستير والدكتوراة، وكان لي أستاذاً، في الأدب والنقد والفكر والعمل والمجتمع والحياة، وما يزال، وهو الذي عرفني كما عرف الأوساط الأدبية والنقدية في سورية وربما الوطن العربي إلى مقالة

لأستاذ الدراسات الأدبية المقارنة في أمريكا:هنري ريماك، وهوالقائل باتساع مفهوم المقارنة ليشمل مقارنة الأدب بسواه من مجالات الإبداع الإنساني بعيداً عن تزمت المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن التي كانت تحصره في المقارنة بين أدبين في لغتين مختلفتين بحثاً عن جوانب التأثر والتأثير.

ولقد عملت منذ نيلي الدكتوراه عام ١٩٨٤ في تدريس النصوص الأدبية لطلاب السنة الرابعة في قسم اللغة العربية بجامعة حلب متبعاً إجراءات نقدية فيها قدر غير قليل من المقارنة، وفق ما يستدعيه النص من قراءات ثقافية مختلفة، ومن بين تلك النصوص كانت نصوص كثيرة لشاعر أعجب به هو عمر أبو ريشة.

ثم أوفدتني جامعة حلب صيف عام ٢٠٠٢ ولمدة أربعة أشهر إلى جامعة عين شمس بالقاهرة في مهمة البحث العلمي، فتفرغت عندئذ لإنجاز هذا الكتاب، الذي هو حصيلة جهود كانت مشتتة ومتفرقة، والذي هو تحقيق لرغبة قديمة جاءت متأخرة.

ولقد جاء الكتاب في قسمين، عني القسم الأول باستلهام الفنون الجميلة، وعني القسم الثاني بمحاكاتها، وقدم الكتاب في القسمين إجراءات نقدية ذات مستويات واتجاهات متعددة، أفاد فيها من مناهج مختلفة، ولم يتقيد فيها بمنهج، ولعله من الممكن القول إنه خلص إلى منهج يمكن تسميته: قراءة ثقافية حرة.

ولعل هذا الكتاب المعني بهذه الظاهرة في شعر شاعر واحد أن يكون دعوة لدرس الظاهرة في الشعر العربي الحديث، والبحث أيضاً عن جذورها في الشعر العربي القديم على نحو ما جاء في سينية البحتري من وصف إيوان كسرى واستلهام اللوحة الجدارية فيه، ولعله يكون أيضاً تأكيداً للاتجاه الجديد في الدراسات الأدبية المقارنة.

وحسب الكتاب أن يكون محاولة لإجراء نقدي يقدم بعض المتعة في تذوق شعر شاعر متميز هو عمر أبو ريشة.

أحمد زياد محبك

حلب ١٠/ ٢٠٠٢/١٢

عمر أبو ريشة و الفنون الجميلة

القسم الأول

الاستلهام

التصوير

أقدم نص استوحى فيه الشاعرعمرأبو ريشة (١) الفنون الجميلة وفق ما نشر من شعره (٢) هو قصيدته "جان دارك " (٣) وترجع إلى عام ١٩٣٥، وهي مستوحاة من لوحة في معرض اللوفر بباريس، تمثل صورة فتاة رائعة الجمال، على صهوة جواد أدهم رآها الشاعر، كما يقول، "فاستغرب عندما علم أنها جان دارك"، وكان في ذلك ما حفزه إلى نظم القصيدة، وهي مستوحاة من اللوحة، وليس من حياة جان دارك (٤)، فلم تكن اللوحة سوى باعث أو محرّض، فالشاعر لا يلتزم حقائق التاريخ، بل لا يقدم شيئاً من حقائقه، وإنما يقدم رؤيته للوحة وفهمه الشعري لها.

والقصيدة تصور فتاة تستيقظ، وفي أجفانها أطياف حلم عذب، قد أثار كوامنها، ثم تمضي إلى مرآتها، وهي ما تزال تذكر الحلم، وتتمنى شاباً يضمّها إليه، ثم تمضي إلى الصليب لتقدم أمامه صلاتها، فتشعر بالإثم لما حلمت به، وما تمنته، فتستغفر لإثمها، وتطوي رغبتها، وتنذر نفسها لحب السيّد المسيح، وتمرّ الأيام وإذا تلك الفتاة قد أصبحت قائدة تسير بجيش بلادها إلى معارك الشرف، وتحرز نصراً إثر نصر، ولكن فرحتها لا تتم، إذ تقع أسيرة في يد العدو، ثم تقدم إلى النار، وفي وسط اللهب المستعر تصعد روحها، وهي تصلي أمام الصليب مطمئنة إلى فوزها بالعفو، ولكنها تحس بالسيد المسيح ما يزال يرمقها بنظرات رهيبة، وكأنها ما تزال تشعر بالإثم.

*

إن جان دارك، كما تصوّرها القصيدة، تعاني طوال حياتها من الشعور بالإثم لحلم عابر أو أمنية، وهي البريئة، على الرغم من صلاتها أمام الصليب، وضمها له بين جوانحها، وتوجيه حبّها له، وعلى الرغم من تفانيها في خدمة الوطن وتحملها المشاق في قيادة الجند إلى ساحات الوغى، ثم تظن أن روحها قد تطهّرت عندما صليت بالنار، ولكن الشعور بالإثم عندها يظل هو الأقوى.

إن جان دارك تحمل في داخلها شعوراً قوياً، تترفّع من خلاله عن الشهوات، وتستحي منها ولو حلماً، ويلذّ لها أن تحرم نفسها من المتع،

ممارسة قدراً غير قليل من القسوة على روحها وجسدها، كي تصل إلى ذلك المستوى الرفيع من التصعيد.

ومن وجهة نظر التحليل النفسي تعدّ جان دارك مازوخية، والمقصود ههنا ليس المعنى الشائع للمازوخية، المتمثل في البحث عن اللذة بوساطة الألم، وإنما المقصود هو المعنى الصحيح لها، وهو الذوبان، بمعنى "**الزوال من حيث كون المرء أنا فردية** "أي "**الاتجاه نحو الصفر كي يذوب المرء في ضرب من اللانهاية أو المطلق، أياً كان المستوى الذي يضع نفسه فيه، سواء في ذلك الطبيعة والإله والفن والحب**"(٥).

فالمازوخية –كما يقول بيير داكو – يمكن أن تكون "**ظاهرة عظيمة في بعض الأحيان**"، وهو يقترح مصطلحاً آخر بديلاً من المازوخية، وهو "**شغف الارتباط**"، لأنه يرى أن لدى الإنسان حاجة أساسية، تتمثل في شعوره "**بأنه مرتبط بما حوله، الآخرين، والطبيعة، والكون، والإله، وكل فرد حائز في نفسه بصورة شعورية أو لاشعورية على هذا الشعور، ويسعى حثيثاً ليشبعه، مع احتمال أن يكبته طوال حياته** " (٦).

*

وهكذا، فالقصيدة تقدم فهماً خاصاً لشخصية جان دارك، وهو فهم لا يقوم على أساس تاريخي، وإنما على أساس نفسي، مبعثه إحساس فني خاص، وواضح أن القصيدة لم تكتب إلا لأجل الفكرة الأخيرة، مفتاح شخصية جان جارك، وهي تتجسد في المقطع الأخير من القصيدة، وفيه الأبيات الأربعة التالية :

أخذت تصعّد روحها في قبضة النار المهيبه
وأمامها تمشي طيو ف الخلد ، في حلل قشيبه
فبدت تصلي للصليـ ـب صلاة فائزة طروبه
فإذا به مازال ير مقها بنظرات رهيبه

وهذه النهاية المأسوية تزيد من عظمة جان دارك، وهي قوية التأثير، وتبعث في النفس قدراً كبيراً من الإعجاب بتلك الفتاة، والإشفاق عليها، ولكن لابد من الإشارة إلى أن الشاعر قد غيّر هذه النهاية في طبعة ديوانه عام ١٩٧١، فجعلها على النحو التالي(٧):

فإذا به يحنو عليها بابتسامته الحبيبه

إن ابتسام السيد المسيح في النهاية الجديدة، وغفرانه خطيئة الفتاة البريئة، هو تعبير عن رؤية موضوعية خارجية، تمثل نظرة العقل والمنطق والدين، وتبدو أكثر واقعية، ولعلها أقرب إلى المنطق، وهي أكثر إرضاءً لعامة الناس، بما فيها من سعادة، ولكن هذه النهاية أقل تأثيراً من النهاية الأولى وأضعف منها فنياً، وهي عادية ومتوقعة.

إن انتهاء القصيدة بنظرة السيد المسيح الرهيبة، وهو ما يزال يعاتبها ويلومها، هي نهاية أكثر فنية، لما فيها من مفاجأة وعدم توقع، وهي أكثر ارتباطاً بالبنية العامة للقصيدة، وأصدق تعبيراً عن نفسية الفتاة التي تستشعر الإثم لمجرد حلم عابر، وتظل تشعر به على الرغم من كل ما عانت، لأن الإحساس بالإثم لديها قويّ، بسبب براءتها ونقائها، وكما يرى فرويد، "**فإن الأكثر براءة هم الذين يحملون العبء الأثقل من الحالة الإثمية** "[٨].

ومهما يكن، فإن النهاية المأسوية الأولى، هي نهاية نابعة من داخل الفتاة، وهي رؤيتها هي للصليب، أما النهاية الثانية، السعيدة، فهي نهاية من خارج الفتاة، وهي رؤية العقل والمنطق.

*

وفي الأحوال كلها، فإن القصيدة لا تقوم على شيء من سيرة جان دارك، ولا على وصف اللوحة التي تصورها، وإنما تقوم على فكرة أوحت بها تلك اللوحة، وبتعبير آخر، تقوم على فكرة كامنة في نفس الشاعر، وقد حركت اللوحة تلك الفكرة، بعثتها ومنحتها تجسيداً فنياً، فإذا القصيدة تأتي معبّرة عن ميول الشاعر ومزاجه وثقافته ورؤيته الفنية للكون والحياة.

ولذلك، فإن تفسير الشاعر بطولة جان دارك بتصعيدها طاقة الحب نحو السيد المسيح، ثم نحو الوطن، بدافع من الشعور بالإثمية، والحرص على الطهر، مع ممارسة قدر غير قليل من القسوة على الجسد والروح، ليس بالتفسير البعيد عن تكوين الشاعر الثقافي والروحي والاجتماعي، وهو الذي نشأ طفلاً على الطريقة الشاذلية وربي عليها، وظل وفياً لها طوال حياته، في السر والعلن، وما الصوفية إلا تصعيد القوى نحو الكلي.

ففي عكا ببيت جدّه الشيخ إبراهيم علي نور الدين اليشرطي، نشأ الشاعر، "**حيث كان يختزن في خزان شعوره الأكبر إيقاع الطريقة وإيقاع الحضرة، وإيقاع المذاكرة... وفي كل مكان مضى إليه عمر كان في جيب**

سترته الداخلي كتيب صغير اسمه "الوظيفة الشاذلية" وهي الورد الذي يقرؤه أبناء الطريقة مرتين في اليوم " [٩].

إن الشاعر يؤكد بصورة غير مباشرة وغير واعية أن الصوفية موجودة في الأزمنة كلها والبقاع كلها، وكما يقول عباس محمود العقاد: "**فإن الإنسان لن يستغني في حياته يوماً واحداً عن الصوفية في ناحية من نواحيها، لأن رياضة النفس ضرورة لازمة كرياضة الجسد، وأكبر ما يلقاه الناس من عنت في العصر الحاضر، فإنما هو إفلات زمام الإنسان العصري من يديه، ولا غنى له في سياسة جسده عن بعض الحرمان باختياره، وعن بعض الشدة برضاه، وأحرى أن يكون ذلك شأنه في سياسة النفوس**"[١٠].

*

وما تمتاز به القصيدة أنها تقدم رؤية الشاعر، ولكنها لا تقدم فكره، أي إنها لا تحمل أفكاره، وإنما تشفّ عن رؤاه، وهذا يدل على أن استيحاء اللوحة لم يكن افتعالاً لكتابة قصيدة، بل كان حافزاً خلاّقاً لإبداع عمل فني فيه من الوحدة الموضوعية ما يؤكد ذاته بمعزل عن ذات الشاعر، وإن كان لا ينفصل عنها في الأعماق.

يؤكد ذلك أن ذات الشاعر لا تظهر في القصيدة، كما لا تظهر فيها نزعته الفردية، أو موقفه الشخصي، وكأنها قصيدة موضوعية، ومما ساعد على ذلك أسلوب القص، فالقصيدة تقوم على ثماني لوحات متتابعة، يتم فيها عرض قصة جان دارك، وتصوير شخصيتها، عبر وقائع أساسية متسلسلة تسلسلاً زمانياً لا تقديم فيه ولا تأخير، وهي مروية بأسلوب الراوي المشاهد للحدث، دون تدخل فيه، أو تعليق عليه، إلا ما ندر، وبقدر كبير من الإيجاز والتكثيف والانتقال الخاطف السريع من غير حشد للتفاصيل أو الجزئيات، وإن كان لا يخلو أحياناً من استرسال في الوصف، ومن الاسترسال في الوصف تصوير الجيش الذي تقوده جان دارك، حيث يقول:

ووراءها جيش من ... الفرسان مشدود العزائم
وخيوله مختالة ... تحت العوالي والصوارم
ينساب في الوادي كما ... الرقطاء بات لها قوائم
وغباره يعلو على ... جنبيه من عسف المناسم
والأفق مطروف العيو ... ن بلفحه والصخر شاتم

وثمة تدخل واحد في السرد، ووحيد، وهو التعليق التالي:

هيهـــات تـــروى والحيـــا ء خدينها هيهات تـروى

ويلاحظ فـي القصيدة وصف الفتاة بالبتول خمس مرات، وهـي صفة تطلق على "**العذراء المنقطعة من الزواج إلى الله** " [١١]. كما يلاحظ حلم البتول في بداية القصيدة بشاب يحل بيديه المآزر، وإذا يد النار هي التي ترمـي تلك المـآزر فـي نهايـة القصـيدة، ويتجلـى هـذا واضـحاً فـي البيتـين التاليين:

وتمثلـــت خِـــدْناً يحـــل براحتيـــه لهـــا المـــآزر

فتجلـــدت ويـــد اللظـــى ترمـــي بمئزرهـــا فتعـــرى

وفـي ورود البيـت الأول فـي مبتـدأ القصـيدة وورود البيـت الثـاني فـي منتهاها ما يدل على خيبة الحلم وانكساره، بل العقوبة بسببه، وهي عقوبة من جنس الحلم، بل هي مضاعفة، لأن حلّ الإزار لم يكن بيد الشاب، وإنما كـان بيـد النـار، وفـي هـذا التتـابع مـا يشـدّ منتهـى القصـيدة إلـى مبتـدئها، ويمنحها قوة ووحدة.

*

إن اللوحـة تصـور "جـان دارك" فـي لحظـة زمانيـة واحـدة، وفـي بقعـة مكانية واحدة، إذ تصورها وهي تمتطي صهوة جوادها والجيش من ورائها، وبذلك فاللوحة محدودة بالآني والراهن في الزمان والمكان والحالة، ولكن القصيدة تنطلق من هذا المحدود إلى ما وراءه من أزمان وأماكن وحالات، فتصورها منذ بداية الحلم إلى نهاية الحرق، وما مرت به في أثناء ذلك من حالات، وبذلك فالقصيدة تنفذ من المحدود إلى ما هو غير محدود، وتحقق الحركة عبر الزمان والمكان، كما تحقق الانتقال من حال إلى حال، ولكن من خلال دافع شعوري واحد، ينتظم ذلك التحول، ويمنحه الوحدة، ومن خلال خط سردي مستقيم، يمتد من الماضي إلى الحاضر.

والقصـيدة لا تسـمّي البطلـة ولا زمانهـا ولا مكانهـا ولا أصـدقاءها ولا أعـداءها، متجنبـة بـذلك إدخـال ألفـاظ أعجميـة فـي سـياق عربـي جميـل،

ومتحررة من قيود التاريخ وحقائقه، ذلك لأنها لا تسعى إلى تقديم درس في التاريخ، أو معلومات عنه أو حقائق، وإنما تسعى إلى تقديم حالة إنسانية.

ومما لاشك فيه أن القصيدة قد اختارت حالة فريدة ومتميزة، تتمثل في فتاة صبية تمتطي صهوة جواد وتقود جيشاً جراراً إلى ساحات الوغى، كما تتمثل في شعور طاغ بالإثم على الرغم من البراءة، وهو شعور لا ينتهي على الرغم من محاولات التطهّر عبر المعاناة والألم، وفي مثل هذه الحالة الفريدة والمتميزة ما يمنح القصيدة قدرة دائمة على الإثارة والإدهاش.

والقصيدة تمثل حرية الفن أمام الواقع والتاريخ، فليست مهمة الفن أن يقدم معلومات، وإنما مهمته أن يقدم خبرة إنسانية، ومن حقه الاستعانة بالتاريخ ليقدم من خلاله تلك الخبرة، ولو لم يتقيد بشيء من أخباره، فالقصيدة لا ترتبط بالتاريخ في شيء، سوى العنوان، "جان دارك"، وهو عنوان يوحي ولا يقيد، إذ يقدح الذهن، فيذكره بالتاريخ، ولكنه لا يقدم له بعد ذلك التاريخ، إنما يقدم له ما هو بعيد عن التاريخ، فيحدث بذلك مفارقة مدهشة، تحرّض على التأمل، وتقدّم له الجديد.

*

وتتألق في القصيدة صور ذات عناصر متعددة، تشكل في مجموعها وحدة تتحقق من خلالها الصورة، وهي تمتاز بتكاملها وقوة إيحائها، كما تمتاز بما فيها من جدة وابتكار. ومن تلك الصور وصف الجيش:

ينساب في الوادي كما الرقطاء بات لها قوائم
والأفق مطروف العيون ن بلفحه والصخر شاتم

ومنها أيضاً وصف هول المعركة وانتصار جان دارك:

والموت يأكل ما تلقمه يد الطعن المسدّد
حتى إذا نالت نواجذ ه من الأشلاء مقصد
بدت البتول كما بدا من كوة الظلماء فرقد

وصورة جان دارك – مع وصفها بالبتول – في البيت الأخير وهي مثل نجم يشرق في العتمة هي صورة شبيهة إلى حد كبير بصورة السيدة مريم المتخيلة على كثير من الأيقونات.

وثمة صور أخرى كثيرة، معظمها يمتاز بالجدة والابتكار، ومنها الصور الآتية: الفجر أومأ– حلمها المعسول ثمالة الأحلام – عيشاً ريان عاطر – هياكل الحب – حرم الجهاد – الوطن الأسير – يد اللظى – قبضة النار – طيوف الخلد.

وتظهر الحركة واضحة في القصيدة، وهي على نوعين، حركة كلية كبيرة، وحركة جزئية صغيرة، وتتمثل الحركة الكلية الكبيرة في الانتقال السريع من حال إلى حال عبر مسار الزمن من الحلم إلى الأمنية إلى حب المسيح إلى القتال إلى النصر إلى الاحتراق، وهي جميعاً انتقالات سريعة، تتم بالقطع والقفز والحذف، مما جعل الحركة مفاجئة ومدهشة ومشوقة، سوى مرة واحدة، تم فيها التصريح المباشر بالانتقال الزماني، فأضعف البناء، ويتمثل هذا التصريح في البيت الآتي:

مضت الليالي مثلما الأحلام في أجفان نائم

وتظهر الحركة الصغيرة في مواضع كثيرة، بل تتجمع أحياناً، لتشكل مجموع حركات جزئية، فيها قدر كبير من الإثارة والتنبيه والمتعة، وهي حركات صغيرة ناعمة، ولكنها ذات دلالات نفسية كبيرة، والتعبير عنها يتم بأفعال مضارعة أو ماضية، ولكنها دقيقة، وذات دلالة متميزة على الحركة.

ومن تلك الحركات ما يظهر جلياً في المقطع التالي:

الفجر أومأ والبتول بحلمها المعسول نشوى
حتى إذا أطيافه نفرت من الأجفان عدوا
أخذت تمطّى والفتو ر يهزها عضواً فعضوا
وغطاؤها المعطار يز لق عن ترائبها ويُطْوى
وأكفُّها في شعرها تزداد دغدغةً ولهوا
والناهدان بصدرها يتواثبان هوى وشجوا
فتشدّ فوقهما وسادتها وفي شغف تلوى

ففي المقطع السابق ظهرت ثمانية أفعال مضارعة، وكلها أفعال حركة، وفي جَرْسها وإيقاعها ما يوازي الحركة التي تدلّ عليها بالإضافة إلى ما وراء تلك الحركة من نوازع نفسية هي الباعثة على تلك الحركة.

*

ويمتاز إيقاع القصيدة بالسرعة، فهي منظومة على مجزوء الكامل، والبحر الكامل كثير الحركات، واضح النغم، قويّ الجَرْس، والمجزوء منه أكثر خفة وسرعة، وقد زاد من الحركة فيه أنه جاء مرفّلا، بزيادة متحرك فساكن على الضرب، أي التفعيلة الأخيرة في البيت، لتصبح متفاعلاتن.

وتظهر المؤثرات الثقافية في الأعماق الخفيّة لبعض الصور، ومن ذلك البيت التالي في وصف جان دارك:

وعدَت إلى حَرَمِ الجهادِ السمْحِ بالعزم الموطّد

وهو يشير من بعيد إلى بيت لأبي تمام يمدح فيه المعتصم، حيث يقول:

بصرت بالراحةالكبرى فلم ترها تنال إلا على جسرمن التعب

وسوف يكرر أبو ريشة الصورة في شكل آخر لدى وصفه تمثال فينوس بقوله [١٢]:

وسرت إلى حرم الخلود على رقاب الأعصر

ومن المؤثرات الثقافية أيضاً، قوله في البيت التالي عن جان دارك والسيد المسيح:

وبنت له خلف الضلو ع هياكل الحب الرحيبه

فهو يتضمن إشارة غير مباشرة إلى قصيدة للشاعر أبي القاسم الشابي عنوانها: "**صلوات في هيكل الحب**" [١٣]. على أن ذلك لا ينفي عن تلك الصور صفة التجديد، كما لا ينفي عن معظم الصور صفة الابتكار.

والروح العامة التي تسري في وصف الجيش والمعارك والانتصارات هي الروح العربية الإسلامية، ولعل وصفه يذكّر بوصف أبي تمام لجيش المعتصم أو وصف المتنبي لجيش سيف الدولة، وليس في وصف الجيش أي ملمح من ملامح الجيش الفرنسي، ولعل في هذا ما يؤكد ثانية الانطلاق الحرّ للشاعر في التصوير، وعدم التقيد بشيء من التاريخ أو اللوحة نفسها.

*

ومهما يكن من أمر، فإن القصيدة تمتلك وحدة قوية، لا ترجع إلى أسلوبها القصصي وتسلسل حوادثها فحسب، وإنما ترجع أيضاً إلى وحدة الشعور الذي ينتظمها، وهو شعور واحد، عماده استشعار الإثم نتيجة حلم عابر، والسعي إلى التكفير عنه، والتطهر بحب السيّد المسيح والوطن ثم الاستشهاد، ويتركز هذا الشعور في البيت الأخير، الذي يمكن على ضوئه إعادة قراءة القصيدة لتبيِّن أعماقها، وهو نفسه يدل على ما في القصيدة من وحدة.

وهكذا تغدو القصيدة أشبه شيء بالقصة القصيرة، بما فيها من متانة في البناء، ووحدة في الشعور، وقلة في الشخصيات، واختيار لحالة نفسية، تنبثق منها كل المواقف، ونهاية تشبه إلى حد كبير نقطة التنوير في القصة القصيرة، بما فيها من إدهاش ومفاجأة، ودعوة إلى إعادة فهم القصيدة من خلال النهاية.

الآثار القديمة

(١)

ويستوحى الشاعر الآثار القديمة، فلقد مرّ بصرح روماني قديم فأوحى إليه بقصيدة عنوانها "طلل" (١٤) وترجع إلى عام ١٩٣٧ وفيها يستوقف الشاعر قدمه معبراً عن ذهوله أمام هذا الصرح إذ كيف انقلبت فيه

الحياة من سعد إلى نحس ومن عمار إلى خراب، ويدهش أمام حجارته التي ما تزال صامدة، ثم يرى فيه انتصاراً على الموت الذي عجز عن أن ينال منه أكثر مما نال وارتد مقهوراً أمام قوته وصموده، وفيما يلي نص القصيدة:

قفي قدمي إن هذا المكان ... يغيب به المرء عن حسه
رمال وأنقاض صرح هوت ... أعاليه تبحث عن أسه
أقلّب طرفي به ذاهلاً ... وأسأل يومي عن أمسه
أكانت تسيل عليه الحياة؟ ... وتغفو الجفون على أنسه
وتشدوالبلابل في سعده ... وتجري المقادير في نحسه
أأستنطق الصخر عن ناحتيه ... وأستنهض الميت من رمسه؟
حوافر خيل الزمان المُشِتِّ ... تكاد تحدث عن بؤسه
فما يرضع الشوك من صدره ... ولا ينعب البوم في رأسه
وتلك العناكب مذعورة ... تريد التفلت من حبسه
لقد تعبت منه كف الدمار ... وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه ... وينتحر الموت في يأسه

والطلل مظهر من مظاهر الثقافة العربية، طالما وقف به الشعراء واستوقفوا الصحب وبكوا الأحبة المرتحلين وذكروا أيام الود واللقاء واسترجعوها وجعلوا الطلل باقياً على مر الدهور كأنهم يرون في بقائه على الرغم من عاديات الدهر بقاءً للحب والأحبة، وقد استمر الطلل باقياً في وجدان الإنسان العربي يتغنى به الشعراء منذ الجاهلية إلى اليوم، حتى غدا تقليداً شعرياً يستهل به الشعراء قصائدهم ولو كانوا من شعراء المدن ما رأوا طللاً وما عرفوه، ولذلك عابه عليهم شعراء التجديد في العصر العباسي كأبي نواس مثلاً الذي سخر من الوقوف بالأطلال بدافع من شعوبيته، ثم غدا الطلل رمزاً للحب الصافي النقي ولذلك أخذ شعراء الحب الإلهي والمحمدي يقفون بالأطلال لما لها من رصيد في نفس المتلقي فكانوا يذكرون مواضع في رحاب مكة المكرمة والمدينة المشرفة لينطلقوا منها إلى ذكر حبهم لرسول الله محمد عليه الصلاة والسلام، ومنهم البوصيري في بردته الشهيرة وأحمد شوقي في نهج البردة، ولا ينسى المرء الشاعر إبراهيم ناجي في العصر الحديث وقصيدته الأطلال التي شدت بها أم كلثوم ولقيت

رواجاً شعبياً كبيراً، وفي هذا ما يدل على استمرار مكانة الطلل في الوجدان العربي واستمرار تأثيره فيه بوصفه أثراً باقياً من حبيب مرتحل ما يزال المحب يحتفظ بذكراه.

ويمتلك عمر أبو ريشة في وقفته بالطلل خصوصية تميزه، فهو لا يستوقف صحبه، إنما يستوقف قدمه مما يدل على وحدته، كما يعبر عن ذهوله وغياب حسه أمام هذا الصرح، لما يرى فيه من تغير، وهو يحس بالتناقض الكبير بين ماضيه وحاضره، ويذكر جملة مفارقات تبين ما كان عليه الصرح وما صار إليه، وهي مفارقات حادة تنبه الوعي وتثير الوجدان، وتبين الفرق بين الماضي الزاهر والحاضر الكئيب، ويتم التعبير عن ذلك كله بصور راعبة مخيفة تحفر في الوجدان، ومنها قوله:

فما يرضع الشوك من صدره ولا ينعب البوم في رأسه
وتلك العناكب مذعورة تريد التفلّت من حبسه

والصورة العامة للصرح هي الانقلاب رأساً على عقب، فقد هوت أعالي الصرح تبحث عن أسه، ولكن غاية الشاعر لم تكن تصوير الانقلاب أو البلى أو الدمار، إنما كانت غايته تأكيد الصمود وتحدي عاديات الزمن، وهنا يسوق الشاعر جملة من الصور المدهشة الراعبة، وهي صور طويلة ممتدة، فقد نالت كف الدمار من الطلل ما نالت حتى تعبت، مما يدل على عجزها، ثم باتت تخاف أذى لمسه، ثم تأتي النهاية أكثر إدهاشاً وأكثر مفاجأة، إذ ينتحر الموت أمام الصرح ليبقى الصرح بعده ممتعاً بالخلود، وتلك هي روعة الفن في انتصاره على الزمان، وتبدو النهاية مكثفة لا استطالة فيها ولا شرح، وقد جاءت مفاجئة مثلها مثل جرف يطل عليه المرء فجأة، وهنا يكمن جمال القصيدة وسرها، حيث يلخص الشاعر الموقف كله في البيت الأخير ليجعله بيت القصيد ولحن الختام، فيقول:

هنا ينفض الوهم أشباحه وينتحر الموت في يأسه

والقصيدة تمتاز بالإيجاز والتكثيف، وجدة الصورة، وسرعة الحركة، وهي منظومة على المتقارب ويمتاز بقوة الإيقاع وسرعته، وحرف الروي وهو السين يذكر بسينية البحتري التي صور فيها إيوان كسرى مما يمنح القصيدة عمقاً تاريخياً يرتبط بالديار الدارسة، ويوحي حرف الوصل وهو الهاء بالقهر وزفرات الصدر المكلوم.

وألفاظ القصيدة منتقاة بعناية، ويظهر فيها مجموعة من المقابلات كالمقابلة بين الأعالي والأس وبين اليوم والأمس وبين السعد والنحس، وهي مقابلات ذكية تحدث نوعاً من الحركة توقظ الحس وتنبهه، ومما يزيد الحس يقظة والوعي تنبهاً الأسئلة التي يطرحها الشاعر وبها يبتعد عن التقرير والمباشرة، وذلك بقوله:

أكانت تسيل عليه الحياة؟ وتغفو الجفون على أنسه
وتشدو البلابل في سعده وتجري المقاديرفي نحسه
أأستنطق الصخر عن ناحتيه وأستنهض الميت من رمسه؟

ومن الملاحظ أن الشاعر جعل الطلل موحشاً، فالشوك لا يرضع من صدره والبوم لا ينعب في رأسه، حتى إن العناكب تريد التفلّت من حبسه، وبذلك يرسم الشاعر صورة للطلل موحشة كئيبة حزينة فيها ظلال من السوريالية، في حين نجد الشاعر الجاهلي مثلاً قد صور الطلل عامراً بالحياة، قد سكنته الظباء أو بقر الوحش مع أولادها، ومن ذلك مثلاً قول امرئ القيس في معلقته(١٥):

ترى بعر الأرآم في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

ويقول زهير في معلقته أيضاً(١٦):

بها العين والأرآم يمشين خلفة وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم

ويبدو أن الشاعر الجاهلي قد أراد أن يحتفظ بالحياة موّارة في الطلل ليؤكد استمرار الحياة واستمرار الحب، في حين جعل أبو ريشة الطلل موحشاً لا أثر فيه للحياة، حتى إن الشوك لا ينبت فيه والغربان لا تسكنه والعناكب تريد التفلت منه، ليؤكد صورة الموت الذي فعل في الطلل ما استطاع أن يفعل ثم انتحر، وهذا يدل على أن الشاعر لا يقلد الأقدمين، وأن الطلل عنده يمتلك دلالة أخرى مختلفة.

*

إن الطلل في القصيدة صرح مشيد لم يستطع الزمن أن ينال منه حتى إن الموت انتحر أمامه، وهذا يعني أن الشاعر ينطلق من الفن المكاني، وهو الطلل، ليحقق به النصر على الزمن، وبذلك فالشاعر مؤرق بمشكلة الزمن ومشكلة الخلود، وهو يجد في الفن ولا سيما الفن المكاني خلاصه، ولكن هذا الفن المكاني سيتحول لديه إلى فن زماني، وهو الشعر، وبذلك يحقق الشاعر انتصاره على الزمن بفن زماني هو الشعر، ولكن هذا

الأرق لن يستقر لدى الشاعر، وسيظهر ثانية بعد نحو عشرة أعوام في قصيدته امرأة وتمثال (١٩٤٦) وسيظهر ثالثة بعد عشرين عاماً في قصيدته " معبد كاجوراو" (١٩٥٧) على نحو ما سيأتي.

والقصيدة بذلك كله تعبر عن نزعة رومنتيكية واضحة قوامها التعبير عن حالة من الحزن والألم والقهر تم تجسيدها في طلل، وهو حزن رفيع فيه تحدّ وعزة وكبرياء، ولا ضعف فيه ولا هوان، بدليل صمود الصرح وانهزام الموت أمامه، وهي حالة شعرية خاصة، امتاز بها عمر أبوريشة وبثها في كثير من قصائده، ومن الممكن إرجاع هذا الحزن إلى إحساس الشاعر المرهف ومزاج الشاب الطموح، فقد نظم القصيدة وله من العمر سبعة وعشرون عاماً، ومن الممكن إرجاع ذلك كله إلى واقع الوطن العربي آنئذ عامة وواقع سورية خاصة، فقد كانت سورية تعاني من الاحتلال الفرنسي(١٩٢٠_ ١٩٤٥) مع العلم بأن الشاعر قد عبّر عن مشاعره الوطنية والقومية في قصائد أخرى كثيرة وبأسلوب واضح ومباشر، وكان فيها أيضاً مثل هذا الألم الرفيع لواقع الأمة والاعتزاز بقدرتها على الصمود والنهوض، وفي هذا ما يدل على اتحاد العام بالخاص، ووحدة الشعور.

ومهما يكن من أمر فالقصيدة بعيدة البعد كله عن أي شكل من أشكال المباشرة، فهي لا تسمي شعوراً ولا تحدد عاطفة، ولا تخاطب أمة ولا تناجي ماضياً ولا تتحدث عن وطن، ولا تظهر فيها ذات الشاعر، بل إنها لتغيب عنها، بدءاً من المطلع، كأنها في حالة من الذهول والغيبوبة، بل إن القصيدة لتنأى عن التعبير لتلجأ إلى التصوير، فالقصيدة لا تتحدث عن حزن أو ألم ولا عن وحدة أو عزلة، ولا تتحدث عن ذات الشاعر، ولا عن أي ذات أخرى، إنما تنقل إلى المتلقي صوراً حسية مدهشة وتترك له حرية التلقي، فالقصيدة تستوحي أثراً فنياً من آثار فن العمارة، ولا تتخذ منه مادة للوصف الحسي المجمّد، ولا للتعبير الذهني المجرّد، إنما تتخذ منه وسيلة للتصوير الحسي الذي يثير المشاعر والانفعالات والإيحاءات، وبقدر غير قليل من الغموض الشفاف الذي يجعل القصيدة قابلة لفهم حرّ متجدد.

ولذلك يستطيع المرء أن يقول عن القصيدة على الرغم مما فيها من رومنتيكية في المشاعر والانفعالات بأنها تنتمي فنياً إلى التصوير في الشعر، الذي يوحي بالمشاعر والانفعالات، ولا تنتمي إلى التعبير الذي يسمي العاطفة ويحدد الفكرة، وهي تحقق مفهوم المعادل الموضوعي في

الشعر الذي تحدث عنه ت.س. إليوت، حيث قال: " **إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة إنما تكون بالعثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى العثور على مجموعة أشياء، على موقف، على سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها تلك العاطفة، حتى إذا أعطيت الوقائع الخارجية التي لابد أن تنتهي خلال التجربة الحسية استثيرت العاطفة على التو**" (١٧).

والقصيدة تحقق مفهوم الوحدة العضوية، ووحدة الشعور ووحدة الغرض، فما فيها شيء من حشو ولا استطالة، وهي تنمو من الداخل، وبعضها يقود إلى بعضه الآخر في تماسك وانسجام، ولا يمكن حذف بيت منها، ولا تقديم بيت على بيت ولا تأخيره عنه، والشعور الذي تستثيره واحد، و موضوعها واحد.

الآثار القديمة

(٢)

ويستوحي الشاعر أطلال مدينة " أوغاريت " الرابضة على الساحل السوري قرب اللاذقية حيث عثر المنقبون على أقدم كتابة أبجدية عرفها التاريخ، فينظم قصيدة عنوانها " أوغاريت " (١٨) وهي ترجع إلى عام ١٩٥٢،يخاطب فيها أطلال المدينة الناهضة من غياهب التاريخ ويتغنى بماضيها المجيد ويشاركها الإحساس بالألم لما ستشهد من واقع بائس

متخلف ممزق يحكمه الطغاة، ويندب هذا الواقع ولا يرى فيه بصيص أمل إذ لم يبق من الماضي المجيد شيء، لذلك يأسف لنهوضها ويدعوها إلى العودة إلى الرقاد في غياهب الماضي، ومنها الأبيات التالية:

يا روعة الماضي البعيد ... المستسرّ المبهم
كيف انطلقت من السلاسل ... والعقال المحكم
ما تبصرين؟ تأملي! ... ما تشعرين؟ تكلمي!
الربع ربعك فانحني ... عطفاً عليه وسلمي
لم يبق فيه من بنيك ... سوى الطيوف الحوّم
كم خضبته حوافر ... الخيل المغيرة بالدم
ولكم تحطمت الظبى ... في صدره المتحطم
مالي أراك كئيبة ... النظرات لم تتبسمي
أنا يا ابنة الأمجاد ... مثلك واقف في مأتمي
أنا من بقايا أمة ... هي والعلى من توأم
الشمل بين مشتت ... و مُمَزّق ومتثلم
والأرض مازالت مهاد ... الظالم المتظلم
يا روعة الماضي البعيد ... المستسرّ المبهم
ألقاك، وا غصص اليتيمة ... في ظلال الميتم
عودي إلى حرم الغياهب ... واهجعي! لن تندمي

فالشاعر يخاطب الآثار، ويصور الموت واقفاً دونها ذليلاً مستسلماً، ويدهش لخروجها من حلم الخلود بعد أن نالته، ثم يصور ما حولها من خواء غاب عنه بنوه، إذ تتابعت عهود إثر عهود تحطمت في أثنائها السيوف، وهي تقارع الظلم، حتى كان لها بعد ذلك المجد الذي تنام عليه قريرة العين، ثم يستشعر الحزن في نظراتها ويحدثها عن ذاته، فهو سليل حضارة بعثت الحياة في تلك البقاع، ثم يرجوها ألا تسأل إلام صارت اليوم، فقد تشتت الشمل، وأخيراً يشفق عليها من الواقع، وينصح لها أن تعود إلى ما كانت عليه من نوم على حلم الخلود.

وهذا الموقف من الشاعر لا يعني اليأس أو التشاؤم إنما يعني حساسية شاعر مرهف الشعور طموحه أكبر مما حققه الواقع وأمله في أمته أعظم مما وصلت إليه، وهو الشاعر الذي شهد مرحلة الكفاح الوطني في سورية ومقاومة المحتل الفرنسي وإذا أمله يخيب بعد الاستقلال عام ١٩٤٦ فقد شهدت سورية بين عام ١٩٤٩ و ١٩٥١ سلسة انقلابات عسكرية دلت على واقع قلق، كما شهد الوطن العربي عام ١٩٤٨ النكبة في فلسطين، وبمعزل عن أي تفسير تاريخي مباشر فإن الشاعر يمثل يقظة الوعي وسَوْرة الطموح، وغالباً مالا يقنع بما يتم تحقيقه في الواقع لأنه يتطلع دائماً إلى ما هو أفضل.

إن الموقف الفكري للشاعر في القصيدة يدل على تمسك بالروح القومية، والولاء الشديد للعروبة، والتعلق الكبير بماضيها المجيد، والألم الممض من واقعها المتخلف، والغيرة الشديدة على مستقبلها ووجودها الحضاري، وقد اتخذ هذا الموقف أسلوب الانتقاد المر، وهو يدل على قسوة الإحساس بالواقع، لما فيه من تمزق وتخلف، كما يدل أسلوب التعبير على صدق في الشعور وجرأة في التعبير.

*

ولعل هذه القصيدة هي الوحيدة التي يتحدث فيها الشاعر عن الواقع بهذه المباشرة من بين قصائده التي استلهم فيها الفنون الجميلة، في حين كانت باقي قصائده التي استلهم فيها الفنون الجميلة خالصة للفن وللتعبير عن فكرة الصراع مع الزمن ومحاولة التغلب عليه بوساطة الفن كما كانت في معظمها ذات بعد صوفي يسعى إلى الانطلاق بالفن من إسار اللحظة الراهنة إلى آفاق عالم لا يحد .

ومع ذلك، فالقصيدة لا تقتصر على انتقاد الحاضر، كما لا تقف عند حدود المكان، بل ينطلق فيها الشاعر من المكان المحدود إلى آفاق الزمان غير المحدود، فيجوب الحقب والعصور ويمر بالحضارات ويشير إلى ازدهارها وزوالها وبقاء الظلم واستمراره، وبذلك فالشاعر لا يعالج فكرة الزمان المجرد، إنما يعالج فكرة الزمان المرتبط مع المكان، فالمكان واحد، ولكن أزمنة كثيرة مرت به، فإذا المكان شاهد على الأزمنة، والشاعر في رؤيته الزمان وهو يمر عصراً إثر عصر، يدرك قيمة ما أريق من دم عبر العصور في مقارعة الظلم، حتى كان ذلك المجد، ولذلك يتألم لزواله،

ويحزن ويهجو الحاضر المر لأنه لا يرى فيه غير التشتت والتمزق، ومن هنا يكون حنينه إلى الماضي لأنه الأجمل.

وهكذا فالزمان ليس مجرد زمان، إنما هو حامل قيمة، وليس زماناً واحداً، إنما هو أزمنة، فثمة زمن للقوة والعزة والحضارة، وثمة زمن لما هو خلاف ذلك، وقيمة الزمن في حرية الإنسان وسعادته وكرامته، وانطلاقاً من هذا يمجد الشاعر الماضي ويهجو الحاضر، لا لأن هذا حاضر وذاك ماض، بل لأن الماضي هو زمن العزة والحضارة وهو الحامل لقيمة الإنسان، ولأن الحاضر ليس كذلك، وفق رؤية الشاعر.

وكذلك المكان، ليس مجرد مكان، إنما هو مكان يتحرك فيه الزمان، فالزمان متغير والمكان ثابت، ومن هنا يتخذ المكان وسيلة لتمجيد الماضي وانتقاد الحاضر، ومن هنا أيضاً يجعل المكان منتصراً على الزمان على نحو ما فعل من قبل في قصيدته "طلل" ، فيقول:

والموت دونك واقف في ذلة المستسلم

وتظهر في القصيدة ذات الشاعر، ولكنها ليست الذات الفردية الخاصة، إنما هي ذات الفرد المنتمي إلى أمته والممثل لوعيها، هي جزء من كل، وفرد في أمة، وحديثه في القصيدة ليس حديثاً عن ذاته الخاصة، إنما هو حديث فرد ينتمي إلى أمته، ويغار عليها، ويحزن لما آلت إليه، فهو شاهد عليها، وهو شهيدها، وحسبه أنه مثلها واقف في مأتمه، ويؤكد ذلك قوله:

أنا يا ابنة الأمجاد مثلك واقف في مأتمي
أنا من بقايا أمة هي والعلى من توأم

*

والشاعر يعبر عن ذلك كله بالتصوير تارة وبالتقرير والمباشرة تارة أخرى، ففي القصيدة صور عظيمة توحي بالكتل والحجوم الكبيرة، ومن ذلك صورة الآثار وهي تنهض وتلقي عنها السلاسل والقيود والزمن يلتفت إليها متوهماً والموت يقف دونها ذليلاً، ولا بد من تخيل السلاسل عظيمة والزمان ضخماً والموت عملاقاً، وهي من غير شك صور كبيرة تثير الشعور بالرهبة والجلال والعظمة، وذلك في قوله يخاطب الآثار:

كيف انطلقت من السلاسل و العقال المحكم
أقبلت، فالتفت الزمان تلفُّت المتوهّم

والموت دونك واقف في ذلّة المستسلم

وثمة صور كونية أخرى تملأ الخافقين جمالاً وبهجة ونضارة، ومنها صورة الحضارة العربية الإسلامية كأنها الغمام يسقي حقلاً ظامئاً، وتنشر فيه آيات الرحمة فتبلغ أجواز الفضاء لتتناقل حديثها نجوم السماء، وتشيع طيوباً عذبة يستمر شذاها على مر العصور ولا ينفد، وهي صور كونية كبيرة، تملأ الأرض والسماء وتمتد طولاً وعرضاً وتنتشر على أمكنة واسعة وأزمان طويلة، وتشيع في النفس الشعور بالبهجة والسرور، وتظهر في قوله:

مرّت على الدنيا مرور القطر بالحقل الظمي
وتناقلت آيات رحمتها شفاه الأنجم

وتبدو الصور في معظمها جديدة، وفيها قدر غير قليل من الابتكار، وإن كان بعضها يعيد صوراً قديمة للشاعر نفسه، وبعضها الآخر سيعيده بطرق مختلفة في قصائد أخرى، مما يدل على افتتان الشاعر ببعض الصور التي ابتدعها هو وكان ولوعاً بتكرارها بطريقة ما، فمن الملاحظ في القصيدة مثلاً تكرارها فكرة اندحار الموت أمام الآثار ودهشة الزمن وذلك في قول:

أقبلت، فالتفت الزمان تلفت المتوهم
والموت دونك واقف في ذلة المستسلم

فهو يكرر هنا قوله في " طلل":

لقد تعبت منه كف الدمار وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه وينتحر الموت في يأسه

ويكرر صورة الخيول المغيرة في القصيدتين حيث يقول في "طلل":

حوافر خيل الزمان المُشِتِّ تكاد تحدث عن بؤسه

ويقول في "أوغاريت":

كم خضبته حوافر الخيل المغيرة بالدم

وتبدو صورة خيل الزمان والنوائب راجعة في جذورها إلى قول أبي الطيب المتنبي(١٩):

أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر وحيداً وما قولي كذا ومعي الصبر

وللمتنبي صورة فريدة يقول فيها (٢٠):

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاء من نبال
فصرت إذا أصابتني سهام تكسرت النصال على النصال

ويمكن أن نستشف مخايل منها في قصيدة أوغاريت حيث يقول الشاعر:

ولكم تحطمت الظبى في صدره المتحطم

ويأتي الشاعر بصورة فريدة حيث يقول:

أنا يا ابنة الأمجاد مثلك واقف في مأتمي

وكان الشاعر قد أتى بمثل هذه الصورة قبل عام في سنة ١٩٥١ في قصيدة له عنوانها: " لا تندمي" يقول في ختامها(الديوان ص ٢٩٧):

حسبي، فكم أفرغت في وحشتي كاسي، وكم غنيت في مأتمي

وسيكرر الشاعر الصورة بعد عشرين عاماً إذ سيجعل منها عنوان مجموعة شعرية، وهو: " **غنيت في مأتمي**" (٢١) .

*

ويظهر التعبير التقريري المباشر إلى جانب التصوير من خلال كثرة الجمل الإنشائية، من سؤال ونداء وتعجب وطلب واستفهام، من نحو: يا روعة الماضي، وكيف انطلقت؟ وفيم التمرد؟ وأتعبت؟ وما تبصرين؟ وتأمّلي،وما تشعرين؟ وتكلمي، فانحني عليه وسلمي، ولا تنكريه، وكم خضبته، ولكم تحطمت، ومالي أراك؟ ويابنة، ولاتسألي، أين انتهت؟ياروعة، واغصص اليتيمة،وعودي، واهجعي، وتدل كثرة الجمل الإنشائية على فرط انفعال الشاعر وشدة تأثره وعمق إحساسه.

كما تكثر في القصيدة الصفات، ومنها: الماضي البعيد المستسر المبهم، والعقال المحكم، والقضاء المبرم، والطيوف الحوّم، والخيل المغيرة بالدم، وصدره المتحطم، وثراك الأكرم، وكيدها المتضرم، ومجدك المتهدم، والجوى المتكتم، والحقل الظمي، وربيعك المتصرم، وثمة صفات أخرى ترد على سبيل الإضافة ومنها: في ذلة المستسلم، وبعد طول تجهم، وتدل كثرة الصفات على حس متوقد ووعي يقظ مدقق، وبعض الصفات ضروري ومن غيره يختلف المعنى منها: صدره المتحطم، ومجدك المتهدم، وربيعك المنصرم، وبعض الصفات يمتلك طاقة إيحائية، منها : الماضي البعيد المستسرّ المبهم.

*

والقصيدة مبنية على فكرة غريبة مدهشة، وهي اكتشاف آثار أوغاريت، وظهورها كغانية حسناء تخرج من غياهب الماضي، وقد اكتسبت الخلود، لتشهد الحاضر، ويلتقيها الشاعر، وريثها ووريث الحضارات التي تعاقبت بعدها، فيخبرها عن الحاضر المشتت، وينصح لها بالعودة إلى غياهب الماضي.

والشاعر يكرر قبل ختام القصيدة مطلعها مما يعطيها وحدة وتماسكاً ثم يختمها بنهاية مدهشة تفجأ المتلقي من غير شك وتستثير وجدانه وهي نهاية غير متوقعة، وكأن القصيدة كتبت لأجلها، ومن هنا ينبع جمال القصيدة وعنصر الإدهاش فيها، حيث يقول مخاطباً الأطلال ابنة الماضي قائلاً:

عودي إلى حرم الغياهب واهجعي ! لن تندمي

والقصيدة طويلة نسبياً إذ تقع في ثلاثين بيتاً وهي منظومة على مجزوء الكامل ورويها الميم المكسورة ولكن هذا الطول لا يوقعها في الإملال، لأنها لا تصف الآثار وصفاً حسياً مادياً، وهي لا تدقق في الوصف، ولا تأتي بتفاصيل جزئية مملة، إنما تعبر عن خواطر الشاعر أمام الآثار ومشاعره نحوها، أو بالأحرى نحو أمته، في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، وهو يتطرق في القصيدة إلى موضوعات عدة ولكنها ذات وحدة، إذ ينطلق من ضيق المكان إلى رحابة الزمان وما فيه من عصور قوة وضعف، معالجاً بذلك قضايا الماضي والحاضر، وهي قضايا كبيرة وخطيرة، تستثير المشاعر وتلقى الاهتمام، وهو يعالجها بسرعة وإيجاز، من غير ما تفصيل، فليس ثمة حشو أو شرح أو تطويل، إنما هي مجرد إشارات ذكية وجريئة.

والقصيدة تدهش المتلقي من غير شك بما فيها من قوة وجرأة وصدق انتقاد، ولعلها تفثأ ما في صدره من ألم، ويلقى في هذه الجرأة ما يحقق رغبة كامنة ولكنه لا يجرؤ على التعبير عنها، فيجد في القصيدة راحة ومتنفساً للقول، وهي تشبه قصائد كثيرة للشاعر ذات نزوع وطني أو قومي، قارع فيها المحتل الأجنبي، أو تحدث عن حاضر الأمة العربية وانتقد واقعها المؤلم، ومن هنا تختلف هذه القصيدة عن سائر قصائد الشاعر التي استلهم فيها الفنون الجميلة وكانت خالصة للفن ، ولم ترتبط مثل هذا الارتباط المباشر بالواقع.

النحت

إذا كان الشاعر عمر أبو ريشة قد وقف أمام اللوحة والقصر القديم وقفة متميزة، فمن الطبيعي أن تكون وقفته أمام تمثال المرأة أشد تميزاً وأكثر خصوصية، ولا سيما إذا كان إلى جانب ذلك التمثال امرأة حسناء، 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 " امرأة وتمثال "[٢٢]، يستوحي فيها تمثال فينوس[٢٣]، وقد كتبها عام ١٩٤٦.

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 لا تشيخ، والناظر إليها يذهل أمام جمالها، وقد أودعها مبدعها كل فنه، ثم ارتحل عنها وتركها خالدة لا تتغير، 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 (٢٤):

حسناء، هذي دمية ... منحوتة من مرمر
طلعت على الدنيا طلو ... 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 وبنت رؤاه لم ... تكبر ولم تتغير
حسناء، ماأقسى فجا ... ءات الزمان الأزور
أخشى تموت رؤاي إن ... تتغيّري فتحجّري

وتأتي الكلمة الأخيرة في القصيدة " فتحجري" مصباحاً يضيء القصيدة كلها، والكلمة منسجمة والمناخ العام للقصيدة، وقد تم فيه تمجيد الجمال المتجسد في الحجر وتأكيد خلوده 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 تغيره، والطموح إلى بقائه خالداً، وهذا كله يؤكد عدم الوقوف عند الظاهر، وعدم الاكتفاء به، كما يؤكد التطلع إلى ما وراءه من قيم تتجاوزه 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 مُسِفّة لا قيمة 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 للنفاذ إلى آفاق وآماد 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 المعني 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 ما وراءها من حدود وأبعاد أكبر منها وأعظم، وبذلك تغدو القصيدة تعبيراً عن توق إنساني مبدع خلاق للانعتاق من المكاني والزماني وكل ماهو محدود إلى ما وراءه 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.

*

ومن الممكن مقارنة القصيدة بأسطورة مثّال يدعى بيجماليون، كان قد عزف عن نساء الأرض، ومضى يصنع من خياله تمثالاً لفتاة صاغها كما يهوى، 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[٢٥].

إن اختيار مبدع الأسطورة هو اختيار لما هو عادي، ويومي، لما هو آني 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 ويضيقها، ولا يفتح آفاقها على قيم أعلى، بالإضافة إلى أنه فهم قريب المنال، قاصر.

إن تمني الشاعر لجمال المرأة الحي أن يتحول إلى جمال تمثال متحجر، ليس تجميداً للجمال، ولا حصراً 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، للتحليق 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، لايفكر في مثلها، ولا يدعو إليها، إلا من سعى إلى الانعتاق من لحظته الراهنة إلى آماد غير محدودة، وهو سعي غير عادي، بل هو سعي فذ، لا يفكر فيه، ولا يسعى إليه إلا من عرف طريق الوجد الصوفي.

وعلى هذا الأساس، فثمة مفارقة كبيرة جداً بين موقف بيجماليون في الأسطورة وموقف 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.

*

ومن الممكن بعد ذلك مقارنة قصيدة " امرأة وتمثال" بقصيدة للشاعر الفرنسي شارل ليكونت دي ليل (١٨١٨ – ١٨٩٤)، وقد استلهم فيها التمثال نفسه، وهي بعنوان :" فينوس من ميلو"، وفيما يلي بعض الأسطر منها:[٢٦]

أيها التمثال المرمري المقدس
يا من تتزيا بثوب القوة والروح
أيتها الإلهة التي لا تقاوم،
يا من يملؤك النصر بأمجاده،
يا نقية كالانسجام صافية كالبرق
يا رمزاً معبوداً للسعادة الباقية
يا صافية كالبحر الصافي
أبداً لم يكسر قلبك الصامد نشيج باك
ولا عكرت دموع البشر سناك
سلاماً لك، إن القلب ليشتد خفقانه لمرآك
جدول مرمري يرطب قدمك البيضاء
تمشين فخورة عارية فيهتز العالم

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

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

1 . **أيها التمثال المرمري المقدس**

١ – هذي دمية منحوتة من مرمر
2 – يا من تتزيا بثوب القوة والروح
أيتها الإلهة التي لا تقاوم، يا من يملؤك النصر بأمجاده
٢ – وسرت إلى حرم الخلو د على رقاب الأعصر
3– أبداً لم يكسر قلبك الصامد نشيد باك
ولا عكرت دموع البشر سناك
٣ – طلعت على الدنيا طلو ع الساخر المستهتر
4 – تمشين فخورة عارية فيهتز العالم
٤ – عريانة سكر الخيا ل بعريها المتكبر
5– أيتها الفتنة المنتصرة
٥ – وسرت إلى حرم الخلو د على رقاب الأعصر

ومرة ثانية لابد من الإشارة إلى أن تلك المقارنات الجزئية لا تتضح قيمتها في تشابه أو تقارب بين جملة وجملة أو فكرة وفكرة، وإنما تتضح قيمتها من خلال ردها إلى النسق العام الذي ينتظم القصيدتين، وهو نسق يسمو من الجسدي والزماني والمكاني إلى ما وراء ذلك كله من آفاق لا حدود لها.

ويتأكد ذلك لدى ليكونت دي ليل في خطابه التمثال بقوله:

يا رمزاً معبوداً للسعادة الباقية

وفي طلبه من التمثال أن يقدح في صدره شرارة علوية تتجاوز الهموم اليومية لتنصهر في المعدن الإلهي، وذلك بقوله[٢٧] :

إن كنت لم أصلّ تحت سقف معبدك الأتيكي
ولا عند مذبحك أيتها الفتنة المنتصرة
فاقدحي في صدري الشرارة العلوية
ولا تحبسي مجدي في قبر الهموم
ودعي أفكاري تنساب في إيقاعات ذهبية
كالمعدن الإلهي المصبوب
في القالب المنسجم البديع

ولعل في هذا كله ما يؤكد التقاء الشاعرين في الانطلاق من التمثال المادي الساكن المحدود بالزمان والمكان إلى ما وراء ذلك كله من آفاق وآماد لا حدود لها في تطلع نحو المطلق.

*

ولكن كيف كانت السبيل إلى التقاء الشاعرين 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 ويقدّره لذاته، ويترفع 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، غريبة مفاجئة مدهشة، كما لا يتحقق ذلك الارتقاء بالفن إلا من خلال العناية بالشكل والاهتمام باللفظ [٢٨].

على حين كانت سبيل الشاعر العربي هي الصوفية، وكان عمر أبو ريشة قد ربي عليها، في بيت جده الشيخ إبراهيم علي نور الدين اليشرطي شيخ الطريقة الشاذلية بعكا في فلسطين[٢٩]، ولذلك لم يمكن التطلع نحو المطلق بتجاوز المادي المحدود غريباً عنه، 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.

*

على أن مؤثرات ثقافية أخرى تظهر في القصيدة ولا سيما بنيتها الفنية، وتتمثل هذه المؤثرات في السونيت، فالقصيدة تتألف من ثلاثة مقاطع، يلفت الشاعر في المقطع الأول منها الحسناء 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 بترارك ١٣٠٤ – ١٣٧٤ ثم انتقل إلى فرنسا وإنكلترة 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 الرومنتيكيين ثم البرناسيين، والبيت الأخير في السونيت هو بيت القصيد[٣٠].

ويبدو تأثر الشاعر بسونيتات وليم شكسبير أكثر وضوحاً، فقد ترك وليم شكسبير أكثر من مئة وخمسين سونيتة، وقد أعطى لكل سونيتة "**تركيبة 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**"[٣١]، من ذلك مثلاً السونيتة التالية :

عينا خليلتي ليستا كالشمس في شيء
والمرجان أشدّ احمراراً بكثير من شفتيها
وإن يكن الثلج أبيض ، فنهداها بلون الطين
وإن يكن الشعر أسلاكا ، فالأسلاك السوداء في رأسها تنمو
ولقد رأيت الورود الدمشقية، حمرها وبيضها،
غير أني لاأرى ورداً كتلك في خديها ،
وفي بعض العطور شذى أطيب
من الأنفاس التي بين فكيها ،
وأنا أهوى سماعها تتكلم، ولكنني واثق
أن للموسيقى أنغاماً أبلغ في النفس وقعاً بكثير :
ولست بمدّع أني رأيت إلهة تمشي أمامي
ولكن حين تمشي خليلتي، قدماها تطآن على الثرى
ولكن حبيبتي ، وحقّ السماء، أندر روعة بظنّي
من كلّ ما تقصِّر عنه، إذ أشبهها به عبثاً .

*

والشاعر يأتي بصور مبتكرة كثيرة، منها تصويره الخلود حرماً، وقد استطاعت حسناء التمثال الوصول إلى ذلك الحرم، بعد أن أذلت 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 لابد من الصراع معه، والانتصار عليه، لتحقيق الخلود، وتشير الصورة في أعماقها إلى صورة قديمة للشاعر أبي تمام، في وصف انتصار المعتصم على الروم، وهي لا تقل عنها روعة، وتتمثل في قوله[٣٢]:

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 للقصيدة. وتلك الصورة تأتي مكثفة موجزة في البيت التالي:

عريانة سكر الخيا ل بعريها المتكبّر

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

أبداً ممتعة بينـ بوع الصبا المتفجر

ولعل أجمل صور القصيدة تصوير النحات يزيّن 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 خلاّق، 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 مبتكرة، 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، وبنت 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، ويبقين سادرات في اللهو والحب والجمال، ويدعو الشاعر إلى كتم خبر موت والدهن، حتى لا ينال منهن الحزن، بل يؤكد ضرورة كتمان الخبر أبداً إشفاقاً عليهن، فيقول في قصيدة عنوانها "بنات الشاعر" (١٩٦٩) ، يرثي فيها الأخطل الصغير[٣٣]:

نديّك 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 تعتصر
رواقص تحملا لسلوى وتسكبها وليس تعلم ماالدنيا وما القدر
على تأودها الأغراء منتفض وفي تلفتها التحنان منهمر
نبدي لها غير ما نخفي ولوعتنا تكاد في صمتها للشوق تعتذر
فلا تلمها إذا لم تخب بسمتها ولم يعكر صدى ألحانها 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 المتفجر– الحالم المستفسر– الجمال العبقري– 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 العبقري.

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 ناظريه 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.

*

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 في خفة ورشاقة، كما ساعد على ظهور الحركة حرف الروي المطلق، وهو الراء المكسورة، والراء في حركتها الممتدة توحي بامتداد غير منته للراءات المتكررة، كأنها تخلق أصداء واسعة، توحي بجمال أبدي لا ينتهي، بل كأن تلك الأصداء تتكرّر في الكون الواسع وتتجاوب.

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

وهكذا تنسجم 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 مستحيلاً، فهو في عالم الفن، ولا سيما النحت، ممكن، وتلك هي معجزة الفن، بل لعلها هي رسالته.

الرقص

ويستلهم الشاعر فن الرقص في قصيدته " عودة الروح" [٣٤]وترجع إلى عام ١٩٥١، وهي مستوحاة من راقصة زنجية رآها في عيد الكرنفال في ريود جانيرو بالبرازيل، وهي ترقص وتغني أغنية غريبة، وقد سمع أحد أصدقائه، وهو يقول:" هذه أغنيتها التي كانت تردّدها في الغابة قبل مئات السنين"، فكان هذا القول باعثاً له على نظم القصيدة وهو لا يصف الراقصة، وإنما يصور ما يحيط بها من زمان ومكان وناس، وينطلق بعد ذلك إلى آفاق واسعة، يتجاوز بها كل ما يصوره.

فالقصيدة تبدأ بخطاب الراقصة والإشارة إلى ليلها ودعوتها إلى الانطلاق في رقصتها كي تتجاوز من خلال الرقص كل ما يحيط بها وتسترجع أحلامها وتنثر ذكريات ماضيها في الغاب البريء حيث فردوسها المفقود، ثم يؤكد الشاعر إحساسه بعهود ماضيها المجيد في الغاب، على حين هي مشغولة بالرقص، والشباب يرمقونها، ثم يصور ما يحيط بها من نار وغاب ودخان وصخب، ثم يعجب، كيف تعلمت ذلك الرقص، وهي التي نشأت في الغاب، ولذلك يدعوها إلى أن تغيب عن الوجود من حولها، وتسترجع أيامها الماضية، لتحيا بالذكرى هانئة.

وهكذا ينطلق الشاعر من حدود المكان الضيق، إلى آفاق الزمن الكلي، ومن ظاهر الجسد إلى عالم الروح، ومن ليلة سوداء صاخبة إلى هنيهة مشرقة، وذلك كله عبر لحظة من الاستغراق في الرقص، للنفاذ من خلاله إلى عوالم أرحب، وهو حريص على تأكيد النقاء الداخلي للراقصة، على الرغم من تلوث المكان المحيط بها، وهو يرى أن التحرر من إسار المكان إنما يكون بالاستغراق بالرقص، لتدخل في لحظة، تنفذ من خلالها إلى عوالم تتجاوز واقعها وكل ما يحيط بها من زمان ومكان، ولذلك يكرر دعوته لها كي تخرج من إسار اللحظة الراهنة قائلاً:

غيبي عن الوجود وأطلقي عهود فردوسك المفقود

ويكرر القول:

غيبي عن الوجود وعن رؤاه السود وأفقه المحدود

ثم يقول لها في ختام القصيدة :

استعرضـــي أيامـــك القصـــيّه
واحيـــي بهـــا هنيهـــة هنيـــه
ليلك هذا الليل ... يا زنجيه

فهو يريد لها أن تحيا هنيهة هنيّة في أيامها القصية، بعيداً عن هذا الليل، وهذا كله لا يكون إلا باستغراقها في الرقص وذهولها عما حولها.

*

وهو يخبر عن الليل بالإشارة إلى الليل نفسه معرفاً بأل التعريف، لا لتعريفه إنما لتأكيد المعرفة به، لأنه واضح محدود، بكل ما فيه من قيود وظلمة، وهي موجودات محدودة منتهية، وهذا الإخبار عن الليل بالليل نفسه لا يعني الإقرار به، إنما يعني وصفه بواقعه كما هو، للتنبيه عليه، من أجل اتهامه وإدانته.

وخلاف ذلك كله جعل الشاعر كلمة هنيهة نكرة، ليؤكد أن تلك الهنيهة هي كوة تنفتح على آفاق أوسع وأرحب وأكبر من أن تعرف أو تحد أو توصف، فهي هنا هنيهة الانعتاق من حدود الآني والراهن إلى ما وراءهما من آفاق، هي هنيهة التجلي والإشراق والفيض، التي تغيب فيها الراقصة عن كل ما حولها، وهي بعد ذلك هنيهة، يجد فيها من يعرفها هناءة روحه.

ثم يخاطب الشاعر في ختام البيت الأخير الزنجية بـ "يازنجية"، وهو بهذا الخطاب الموجز، يريد أن يذكّر الزنجية بذاتها وكيانها وحقيقتها، ليؤكد تفردها، ويضعها بالمقابل في تناقض مع الليل ويدخلها في صراع معه، ومع كل ما حولها، لكي تؤكد ذاتها، وتحررها من خلال الرقص، بل الاستغراق في الرقص، والتحول به من إرضاء العيون النهمة التي لا ترى سوى الظاهر، إلى الاستغراق في الداخل، للانطلاق نحو الآفاق البعيدة، ويؤكد هذا المقطع الأول من القصيدة، حيث يقول الشاعر:

ليلـــك هـــذا يـــا زنجيـــة
فاطويـــه فـــي آفاقـــك النديـــه

وانطلقـي أنشـودة شـجيه
ورقصـة مجنونـة وحشـيّه
حاملـة أشـجانك الخفيـه
نـاثرة أطيافـك السـخيه
بين يدي أحلامك المنسيه

غيبي عن الوجود أطلقي عهود فردوسك المفقود

فالشاعر منذ البداية يضع الراقصة أمام حقيقة الليل الذي يحيط بها، وينبهها على ذاتها، ثم يدعوها إلى أن تطوي هذا الليل وتتجاوزه، فهي أكبر منه وأعظم، وآفاقها أسمى منه وأرحب، وليس لها سوى أن تنطلق في نشيدها ورقصها، حتى تحقق أقصى درجات الإبداع، فتصل عندئذ إلى اختراق الراهن زماناً ومكاناً، وتغيب عن الوجود،وهكذا فالقصيدة دعوة للخروج من زمان حاضر في مكان محدود إلى رحاب زمان آخر أكبر وأوسع وأغنى، عبر لحظة، يتم فيها اختراق الواقع إلى ما وراءه.

*

وهذه الدعوة إلى النفاذ عبر لحظة محدودة إلى آفاق غير محدودة تشبه قصيدة لعباس محمود العقاد (١٨٨٩- ١٩٦٥) صور فيها الحب وسيلة للنفاذ عبر تلك اللحظة، فقال في قصيدة له عنوانها: "كلماتي" [٣٥]:

لحظـة تمـنح قلبـي كـل هاتيـك الهبـات
لحظـة ترفـع عمـري حقبـا متصـلات
رب عمـر طـال بالرفـ ـعة لا بالسـنوات
لحظـة؟ لا بـل خلـود لاح بـين اللحظـات
كالسـموات تراهـا مـن شـباك الحلقـات
رب آبـاد تجلـت مـن كـوى مختلفـات
وقطيـرات زمـان مـلأت كـأس حيـاة

وواضح لجوء العقاد إلى تحديد لحظة الانعتاق، واعتماده على الوصف المباشر لها، والاسترسال في هذا الوصف، مع قدر كبير من

التقرير الفكري الواضح الذي يصف ولا يوحي، ويحدد ولا يفتح آفاقاً، وواضح أيضاً اعتماده في الوصف على التجريد دون الاعتماد على مثال حي، أو تجربة، وإن كان قد اعتمد على جملة من التشبيهات والاستعارات لتوضيح أبعاد لحظة الانعتاق، ولكنها جميعاً تقوم على الوصف الخارجي ولا تضع القارئ في خضم التجربة.

وخلاف ذلك كان تصوير عمر أبو ريشة، فقد انطلق من مثال حي، هو الراقصة، ليعبر من خلال معاناتها الخاصة عن الرغبة في الانعتاق من المادة إلى ما وراءها، وهو لا يصف لحظة الانعتاق وإنما يدعو إليها، ويوحي بها، ويترك المجال حراً للخيال كي يتصورها، من غير أن يحدّدها.

*

واتخاذ الرقص وسيلة للانطلاق من الواقع إلى عالم أوسع، ومن إسار المادة إلى حرية الروح، ومن عوارض الظاهر إلى رحاب ما وراءه، هو اتجاه صوفي، قالت به عدة فرق صوفية، على أن يفهم الرقص بمعناه الأوسع والأسمى، فالرقص هو أداء حركات جسدية محدودة للوصول إلى حال من النشوة، وتختلف بعد ذلك طبيعة تلك الحركات ودرجتها كما يختلف بالطبع مفهوم النشوة.

ولعل أوضح ما يكون الرقص عند الصوفية لدى الطريقة المولوية، وصاحبها جلال الدين الرومي"[٣٦]، وهو أكبر شعراء الصوفية الإيرانيين، صاحب ديوان "المثنوي"، وهو مبتكر رقصة السيما المولوية، وهي "**ذات دورات تمثل تعاقب الفصول، بينما الرقصات نفسها تمثل الحركة الكونية الفلكية لدوران الأرض حول محورها... ولقد كانت في عصر مبتدعها نظاماً روحياً تقصد إلى التحام الفكر المولوي باللامحدود وتقود إلى علاقة متحركة بين الإنسان وربّ العالمين** "[٣٧].

فالشاعر لا ينظر إلى الراقصة بعيني شاعر فحسب، بل ينظر إليها بعيني صوفي، وليس هذا بغريب، وهو الذي ربي على الصوفية في بيت جده الشيخ إبراهيم علي نور الدين اليشرطي، شيخ الطريقة الشاذلية بعكا [٣٨]. ومما لاشك فيه أن مؤثرات الطريقة الصوفية لم تظهر في القصيدة واضحة مباشرة، كما لم تظهر بصورة واعية، وإنما هي التي شكلت رؤية الشاعر إلى الراقصة والكون والحياة، ويؤكد ذلك أنه لا يراها بعينيه، إذ لايصفها، ولا يصور جسدها ولا حركاتها، وإنما يراها بقلبه، فيرى الانطلاق

من إسار المادة والحدود والأبعاد، وتلك هي بحد ذاتها رؤية صوفية، سواء كان الشاعر منتسباً إلى طريقة صوفية أم غير منتسب.

*

ويذكِّر عمر أبو ريشة في زنجيته بزنجية المعري، وذلك في قوله[٣٩]:

فكأني ما قلت والبدر طفل وشباب الظلماء في عنفوان
ليلتي هذه عروس من الز نج عليها قلائد من جمان

فالمعري يضيف الليلة إلى ضمير المتكلم "ليلتي"، مؤكداً إحساسه الشخصي بالليل، فهو ليله الخاص، وليس ليل الناس كلهم، لأنه ينفرد عنهم بما في ليله من خصوصية، فليله ليس سواداً ميتاً، وإنما هو سواد حيّ مشخّص في امرأة زنجية، وما هو بليل عقيم، على الرغم من العتمة والعمى، وإنما هو ليل فيه عطاء، يؤكده وصف الزنجية بأنها عروس مرشحة للخصب، وكما تزيّن تلك العروس قلائد الجمان، فكذلك قصائد شعره تزين ليل عماه، وكما تتألق قلائد الجمان على صدر العروس، كذلك تتألق القصائد، وإذا السواد متألق، والليل مضيء، والعمى مبصر.

وليس بعيداً أن تكون زنجية المعري مختفية وراء زنجية أبو ريشة، فزنجية المعري هي جسد يراد به مجرد، وسواد يراد به نور، وكذلك زنجية الشاعر، هي جسد في مكان يراد به عالم وراء الجسد والمكان.

ومما لاشك فيه أن هذا الربط لا يعني تأثر أبو ريشة بالمعري أو تقليده، وإنما يعني إظهار مكونات ثقافية ترسخ في أعماق التجربة الشعرية وتظهر فيها بصورة غير واعية.

*

والقصيدة مبنيّة على فكرة غريبة مدهشة، وهي فكرة راقصة تحافظ على نقائها الداخلي وتستغرق في ذاتها الباطنة وتستحضر ماضيها الجميل لتعيش في رحابه، وهي التي تعرض في الظاهر مفاتن جسدها وعريه أمام الناس وترقص لهم وتغني.

وهذا الفهم الخاص لتلك الراقصة لا يمكن إرجاعه إلى الروائيين الرومنتيكيين في القرن التاسع عشر وتصويرهم شخصية المومس الفاضلة، وإنما هو فهم صوفي متميز، غايته الانطلاق من إسار المادة والظاهر والجسد، إلى ما وراء ذلك كله من عوالم.

أما المومس الفاضلة كما صورها الرومنتيكيون، فهم يقصدون بها "**إعذار الفرد بما يرتكب من آثام، إذا دفعته شرور مجتمعه إلى ارتكابها، ومن ذلك نموذج البغي التي طهرت نفسها بحبها، فاستعاضت بذلك عما فقدته من جراء زلاتها، واستعادت مكانتها عند المنصفين من بني قومها... وقد بلغ هذا النموذج ذروته الفنيّة عند الإسكندر دوما الابن (١٨٢٤- ١٨٩٥) في روايته غادة الكاميليا (١٨٤٨)** "[٤٠].

*

ومن الممكن الإشارة ههنا إلى قصيدة في وصف راقصة للشاعر علي محمود طه (١٩٠٢- ١٩٤٩) عنوانها: "راقصة الحانة "[٤١] من ديوانه "زهر وخمر"، وهي متميزة في موضوعها، إذ تعبر عن تجاوز الراقصة المادة والظاهر والعري وكل ما حولها من عالم الحانة لتخلص في تجرّد لفنّها بعيداً عن الهوى أو الغواية أو الفتنة، ويؤكد الشاعر ذلك في الأبيات الأولى من القصيدة، فيقول:

سرت بين أعينهم كالخيال ... تعانق آلهة في الخيال
مجردة حسبت أنها ... من الفن في حرم لاينال
فليست تحس اشتهاء النفو ... س وليست تحس عيون الرجال
وليست ترى غير معبودها ... على عرشه العبقري الجلال
دعاها الهوى عنده للمثول ... وما الفن إلا هوى وامتثال
فخفت له شبه مسحورة ... علت وجهها مسحة من خبال
وفي روحها نشوة حلوة ... كمهجورة منيت بالوصال

ويمضي الشاعر بعد ذلك فيفتنّ في تصوير رقصها وحركاتها اللدنة المبدعة ويأتي بما هو مدهش ولكنه عضوي وحسي ومادي، وكأنه نسي وجدانها الداخلي ليمضي في الاستمتاع بظاهرها الجسدي، ولكنه في ختام القصيدة يرجع ليؤكد أن كل حركاتها كانت تعبيراً عن أشواقها فيقول:

تبضّ ترائبها لوعة ... وتخفق لا عن ضنى أو كلال
ولكنه بعض أشواقها ... وبعض الذي استودعته الليال

وتبدو قصيدة علي محمود طه أكثر براعة وفنية في الوصف والتصوير، وهي أكثر دقة وعناية بالتفاصيل، ولكنها أقرب إلى الوضوح والمباشرة والتقرير، كما تعبر عن موقف للشاعر يتسم بوصف الراقصة من الخارج وعدم التواصل معها، وكأنه يراها بعينيه فحسب، وإن كان منذ البدء يظنها مخلصة لفنها، وهذا الظن أسقطه عليها، وكأنه يشكك في إخلاصها للفن مجرداً، ويشكك في نقائها، مستخدماً كلمة حسبت، حيث يقول:

مجـــرّدة حســـبت أنهـــا مـن الفـن فـي حـرم لا ينـال

وخلاف ذلك كانت قصيدة عمر أبو ريشة فهي أقل منها براعة في الوصف، وهي لا تصور شيئاً من رقص الراقصة ولا جسدها، ولكنها أبعد عن التقرير والمباشرة، وأقرب إلى الإيماء والإيحاء، وهي تعبّر عن موقف للشاعر لا يمكن إلا أن يوصف بالتعاطف مع الراقصة، فهو لا يراها بعينيه، إنما يراها بوجدانه وشعوره الصوفي، فيرى فيها نزوعاً صوفياً، وهو يقيم تواصلاً معها، إذ يدعوها غير مرة إلى الانطلاق فيما هو وراء المادة والزمان والمكان، لمعانقة الكلي المطلق.

فإذا كان وصف الراقصة عند علي محمود طه وسيلة إلى الوصف والتصوير والإبداع الشعري، فإن وصف الراقصة عند عمر أبو ريشة كان للنفاذ من الظاهر إلى الباطن، والانعتاق من الراهن في الزمان والمكان إلى ما وراءه من آفاق. إن قصيدة علي محمود طه أكثر حسية وأقرب إلى فن الوصف والتصوير، على حين أن قصيدة عمر أبو ريشة أقرب إلى التجريد، وأدنى إلى التأمل والتعبير عن حالة. على أن ذلك التغاير كله لا ينفي تأثر أبو ريشة بقصيدة علي محمود طه أو اطلاعه عليها، وإن كان من الصعب إثبات شيء من التأثر أو الاطلاع.

ومهما يكن، فليس من مهمة النقد، حين يستعين بالمقارنة أو الموازنة، أن يثبت التأثر أو ينفيه، وإنما حسبه أن يميز تجربة من تجربة، ويظهر الفروق في الفكر والفن [٤٢].

والقصيدة مبنية على بحر الرجز، وهو بحر سريع الحركة، يتناسب وتصوير الراقصة، سواء في استغراقها في الرقص، أم في الانطلاق وراء عوالم المادة. والقصيدة مؤلفة من خمسة مقاطع، ويتألف كل مقطع من سبعة أشطر، ولكل مقطع قافيته، وينتهي كل مقطع بسطر شعري فيه ست

تفعيلات مقفاة كلها مثنى مثنى بحرف الدال. والقصيدة بهذا التوزيع للأشطر والقوافي تشبه الموشحات، ولكنها تثير قدراً غير قليل من الإحساس بالقياس المضبوط ضبطاً دقيقاً في عدد الأسطر والتفعيلات وتتابع القوافي، وهو يقلل من الشعور بالعفوية والانطلاق. ولعل ذلك الالتزام بعدد ثابت من الأسطر والتفعيلات قاد إلى طول الجملة أحياناً، ومن ذلك ما يرد في المقطع الأول:

وانطلقي أنشودة شجية
ورقصة مجنونة وحشية
حاملة أشجانك الخفية
بين أيدي أحلامك المنسية

ويلاحظ اعتماد القصيدة على قدر غير قليل من الجمل الإنشائية، ولا سيما الطلبية، وكلها موجه إلى الراقصة، ومنها: اطويه، انطلقي، غيبي، أطلقي، واستعرضي، واحيي. وهذه الجمل الطلبية تنم عن رغبة الشاعر في انطلاق الراقصة من واقعها إلى ما وراءه من آفاق، كما تدل على طبيعة رؤيته للراقصة.

كما يلاحظ اعتماد القصيدة على الصفات وإكثارها منها، وهي في معظمها صفات تحدد الماهية، ولا يمكن الاستغناء عنها، إذ من غيرها يغدو الموصوف عادياً لاشيء يميزه. ومن تلك الصفات، الأمثلة التالية : آفاقك الندية، أنشودة شجية، رقصة مجنونة وحشية، أشجانك الخفية، أطيافك السخية، أحلامك المنسية، الغابة الخضراء، طلعتك السمراء، لحاظ الفتية الظماء، فردوسك المفقود، خدرك المرصود، للفارس المنشود، عالمنا المكدود، غابك المنشود... وهي في معظمها صفات موحية، تفتح آفاقاً للخيال، ولكنها ليست بالصفات الجديدة أو المبتكرة.

ويظل بعد ذلك كله لقصيدة عودة الروح تفردها وخصوصيتها، بوصفها انطلاقاً من الحس إلى ما وراءه، ومن الضيق إلى الانفراج، وهي على الأغلب تعبير عن رؤية صوفية خاصة، وقد صاغها الشاعر بصورة غير مباشرة من خلال التواصل الروحي مع راقصة، يخاطب فيها الروح والوجدان، قبل أن يخاطب فيها الجسد، بل من غير أن يخاطبه، وفي هذا الموقف قدر كبير من السمو والتصعيد، ولم يكن البناء الفني دون ذلك القدر، بل كان بناءً متميزاً بالاتساق مع طبيعة الرؤية للراقصة والموقف

منها، وكان فيه قدر كبير أيضاً من الإيحاء والغموض الشعري الشفيف، مما يمنح القصيدة قدرة على تحقيق قراءات متجددة.

العمارة

(١)

ويبدو فن العمارة هو الأكثر إيحاءً بالنسبة إلى الشاعر، لأنه يمثل فناً مكانياً ثابتاً يتحدى عاديات الزمن، ويحقق الانتصار الفني عليه، ولقد فتن الشاعر عمر أبو ريشة بمعبد هندي قديم هو معبد كاجوراو، فاستوحى منه قصيدته الفريدة : " معبد كاجوراو"(٤٢)، ومن المرجح أن يكون الشاعر قد نظم هذه القصيدة عام (١٩٥٧) في الهند، إذ كان يعمل فيها سفيراً لبلاده سورية منذ عام ١٩٥٤، وقد ظل في هذه السفارة إلى عام ١٩٥٩، وهذا المعبد "يضمّ مئات من التماثيل التي تعبر بكل جرأة ووضوح عن الأهواء الجنسية، الطبيعية والشاذة والخيالية، على نحو ما يصفه الشاعر نفسه في مقدمته للقصيدة، وهي تتألف من واحد وثمانين بيتاً، ويمكن أن تقسم إلى ثلاثة مقاطع، تتضمن المواقف التالية:

١- انتصار الفن على الزمان.
٢- تملّي مشاهد الفن.
٣- العبرة المستفادة من زيارة المعبد.

والشاعر يؤكد في مستهل القصيدة انتصار هذا الصرح المعماري على الزمان، فيقول:

مــن منكمــا وهــب الأمــان لأخيــه أنت أم الزمان؟
شــقيت علىأعتابــك الغــارات وانتحـرت هــوان
وتمزقـــــت أملاكهـــــا تاجاً وفضت صولجان
وبقيت وحدك فوق هذا الصخر وقفة عنفوان

والحق أن الزمان هو الأقوى، وهو الذي يمنح الأمان، ولكن السؤال يوحي بتغلب المعبد في الواقع على الزمان، ومنحه الأمان للمعبد، بدلاً من

أن يطلبه، ويؤكد ذلك أن غارات الزمان قد تعبت من الهجوم على المعبد، وهي لم تتمكن من تجاوز أعتابه، لذلك انتحرت ذلّةً ويأساً.

إن انتصار المعبد على الزمان ليس انتصاراً للمكان المجرد، إنما هو انتصار للمكان الفني، أو للفن المكاني، المتمثل في المعبد، وبذلك فإن الفن يحقق الانطلاق من حدود المكان، ومن قيود الزمان، إلى آفاق أرحب منهما وأبعد، ليعانق الخالد والأبدي والمطلق، والصورة التي ساق فيها الشاعر صورة المعبد تنم عن قوة الفن وتفرده وعزته وكبريائه، وتوحي بالشمم والإباء، وأوضح ما يكون في قوله مخاطباً المعبد:

وبقيت وحدك فوق هذا الصخر وقفة عنفوان

وهكذا فالمعبد لا يشمخ على الزمان فحسب، بل يشمخ على المكان أيضاً، إذ يقف وحده متفرداً فوق الصخر، ليؤكد أن الفن الحق هو انتصار على الزمان والمكان.

وفكرة انتصار الفن على الزمان هي الفكرة التي أقلقت الشاعر طوال حياته، وعالجها في عدة قصائد، ولا سيما التي استوحى فيها الفنون، وكان دائماً يرى في الفن المكاني خاصة نفاذاً من الراهن إلى فضاء أوسع وأرحب، ولعل أول مرة عبر فيها الشاعر عن هذه الفكرة كانت عام ١٩٣٧ في قصيدته " طلل " حيث جعل الموت ينتحر أمام صمود الطلل، قائلاً (٤٤):

لقد تعبت من كف الدمار وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه وينتحر الموت في يأسه

وواضح أن الشاعر يكرر في وقوفه أمام معبد كاجوراو ما كان قد قاله من قبل في وقوفه أمام الطلل، ولكن تعبيره عن انتصار الفن في المرة الثانية كان أكثر اتساعاً وأشد وضوحاً وأقوى إشراقاً.

*

ثم يرشح الشاعر للانتقال إلى تملّي جمال التماثيل في المقطع الثاني، وذلك بانتقال ذكي على جسر من بضعة أبيات يقول فيها :

يـــــاهيكلاً نثرالفتـــــو (م) ن ورنح الدنيا افتتان
وثـــب الخيـــال إلـــى لقـــا (م) ك وردَّ وثبتـه العيـان
وتكلمـــــت أحجـــــارك (م) الصماء مشرقة البيـان
وتلفتـــت منهـــا الـــدمى بين افتراق واقتران

نضت الوقارعن الحيـا (م) ة فما استقر لـه مكان

ويلاحظ ماورد في هذا الترشيح لتملّي جمال المعبد من ثنائيات، من مثل الخيال والعيان، وافتراق واقتران، وهي ثنائيات تدل على طبيعة المعبد، وقد لخصها الشاعر في تلك الأبيات بقدر كبير من الجرأة والإيجاز، ليقوم في المقطع التالي بالتوضيح والتفصيل.

*

وفي المقطع الثاني من القصيدة يتملّى الشاعر مظاهر الجمال في تماثيل تصور رجالاً ونساءً شيباً وشباباً في حالات من الحب والوجد والهيام والتواصل واللقاء متنوعة تنوعاً كبيراً.

والشاعر في وصفه التماثيل ينظر إلى الحركة الجامدة في التمثال فلا يراها جامدة، بل يحسّ بها تخفق وتتحرك، فهو يحرر الحجر من جموده، ويمنحه اللين والدفء والحركة،ومن ذلك الصورة التالية لفتاة :

وعلى ارتخاء الساعد (م) الريان تخفق خصلتان

فالساعد في التمثال المرمري ليس بريان، ولكنه ريان في رؤية الشاعر، والخصلتان في الواقع جامدتان في التمثال، ولكن الشاعر يراهما تخفقان.

وهو يمجد الجمال، ويصوّر الرخام قد لان له واستجاب، فإذا التماثيل لينة مطواعة، وكأنها تتحرك، يقول:

كـــم دميـــة ذل الرخـــا م علـى انتفاضـتها وهـان
طلبـت فـأعطى واشرأبـت فـانحنى وقسـت فـلان
وتكـاد تنقـل ظلهـا وتسـير مطلقـة العنـان

وواضح من الأبيات السابقة كثرة الأفعال من ماضية ومضارعة، وهي في معظمها أفعال دالة على الحركة سواء النفسية أم الجسدية، على الرغم من أن الشاعر في صدد وصف تماثيل ثابتة، ولعل هذا ما أعطى وصفه الحركة والحياة.

*

والشاعر يقدم نحواً من خمس عشرة حالة لتماثيل مختلفة، ويصورها حالة حالة، في إيجاز وتكثيف وقدرة كبيرة على الإيحاء، من غير دخول في الجزئيات أو التفاصيل، وفي قدر كبير من الحياد الفني الجميل، فالشاعر يصور ما هو مباح أو مستباح، أو ما هو طبيعي أو شاذ، ولكن من غير

إقرار أو مباركة أو تسويغ لما يصور، ومن غير دعوة أو إغراء أو إثارة، والشاعر ينوّع في التماثيل التي يختارها لتصويره، فهي تتوزع بين حب عفٍّ وماجن، ووصال طبيعي وشاذ، وبراءة سامية أو اشتهاء والغ، وجمال في جسد ونقاء في روح.

ومن ذلك صورة فتاة بريئة، تفتحت أحلامها قبل الأوان، فهي تتطلع إلى آفاق بعيدة، والجنى ما يزال عنها بعيداً، يقول الشاعر في وصف تمثالها:

وفتـــاة خـــدر لـــم تلامـــس عقد مئزرها يـدان
وقفـــت وجفنـاهـــا بـــأذ يال الشموس معلقـان
قالت وقال الوعــد للأحلام : ما آن الأوان

إن التعبير عن طهر الفتاة ونقائها بكون مئزرها لم يحل هو تعبير فني يتجاوز مقدار الكناية إلى خلق تمثال للفتاة يتصوره الذهن من خلال تلك الصورة الدالة، وفي وقوف الفتاة وتطلعها إلى آفاق بعيدة، إحساس بالامتداد غير المنتهي أمام نظراتها، وهو إحساس يثير الشعور بحركة تجاذب مستمر بين الأحلام البعيدة والأنظار المتطلعة إليها، وهي حركة تمتد من غير ما انتهاء، وتلك الحركة الخارجية المتمثلة في الوقوف والتطلع إلى آفاق بعيدة تدل على حركة داخلية، قوامها نضج الرغبات وتوثبها وتشوقها إلى اختراق الداخل إلى الخارج، والنفاذ من عالم الرغبة إلى عالم الفعل.

وثمة إيجاز كبير في حذف ما قالته الفتاة، والاكتفاء بالإشارة إلى كونها قالت، وهو إيجاز يثير الخيال، ويفسح له المجال رحباً ليتخيل بحرية ما قالت ، ثم يجيء قول الوعد للأحلام ما آن الأوان، وهو قول يصنع انكساراً للأحلام، ومن هذا الانكسار يندفع تطلع جديد، إذ ما تزال أنظار الفتاة شاخصة إلى الأحلام.

وهكذا تظل الحركة في توالد مستمر، بين مجموعة ثنائيات، من أنظار شاخصة وأحلام بعيدة، ومن قول الفتاة وقول الأحلام، وحركة الرغبات الداخلية وحركة الوقوف الخارجية.

*

وثمة صورة لعاشقين يضنيهما الشوق، وهما على الرغم من قرب أحدهما من الآخر لا يلتقيان، وتتمثل الصورة في الأبيات التالية :

وفتـــى يهـــمّ بقبلـــة ويكاد يقطفها حنان
قطـع الحيـاء بهـا السـبيل فما استعان ولا أعـان

تمضـي الليالي وهو من نعمائها قاص ودان

فالفتى والفتاة يدنو كل منهما من الآخر، ليقطفا قبلة، ولكنهما، بما أنهما تمثالان، جمدا عند مسافة ثابتة، فلا هما ينالان القبلة، ولا هما يعزفان عنها، وهكذا يظلان أبد الدهر، بين اقتراب وابتعاد، يكادان ينالان القبلة، ولكنهما لا ينالانها، والصورة توحي بحركة تجاذب مستمرة أبداً بين الطرفين، ومن خلال هذه الحركة المستمرة يتم الانتقال من الإحساس بكتلة التمثال الحجرية، إلى الشعور بمرور الزمن، أيّ يتم الانتقال من حس المكان إلى وعي الزمان، وما هو بزمان آني محدود بقبلة متحققة، إنما هو زمان أبدي مطلق يتعلق برغبة تكاد تتحقق ولكنها لا تتحقق، وهذا يعني الانتقال من أبعاد المكان وحدود الزمان إلى ما وراءهما من آفاق تتجاوزهما إلى الكلي المطلق.

*

وثمة صورة ثالثة توحي بالعطاء الأبدي الذي لا يفنى، وتتمثل الصورة في تمثال لفتى شاب يعانق امرأة في منتصف العمر، فإذا هما يتساقيان، ويبدو عناقهما أبدياً، فينبوع الشباب في الفتى لا ينضب، وتوهج الأنوثة في المرأة العوان لا ينطفئ، وتتمثل الصورة في الأبيات التالية:

ومراهـــــق مستســـــلم لقيـــاد غانيـــة عـــوان
رد الربيـــع لهـــا فرفـــت طلعـــة وزهـــت ليـــان
أهـــوت عليـــه فاكتســـى بالياســـمين الخيـــزران
وتمهلت لا وهجهـا فان ولا الينبوع فـان

ويقوم وصف التمثال على جملة استعارات تصريحية بديعة، جاءت عفوية، وتتمثل في الربيع، والمقصود به الشباب وقد رده المراهق إلى الغانية العوان، كما تتمثل في الياسمين وقد اكتسى به الخيزران، والمقصود به عناق الغانية في بياضها للمراهق في قامته السامقة، وتتمثل أخيراً في الوهج والينبوع، والمقصود بهما تفتح الرغبة لدى العوان وتدفقها عند الشاب، والاستعارات الخمس واضحة وجميلة، وهي ذات وحدة، إذ كلها مستوحاة من الطبيعة في حال خصبها، حيث الربيع والياسمين والخيزران والوهج والينبوع، وهي متسقة مع عالم الشباب والرغبة، وقد ساعدت تلك الاستعارات على تصوير حالة من حالات التواصل بوسيلة من وسائل الطبيعة قوامها الربيع

والزهور والينابيع، متجنبة بذلك الفحش، محققة الجمال الطبيعي في عفويته وبساطته.

كما يقوم وصف التمثال على ألفاظ ذات دلالات نفسية بعيدة، تنتظمها ثنائية حادة، تتمثل في مراهق وغانية عوان، ومن هذه الثنائية المتجاذبة يتولد تبادل متميز، يتحقق في لقاء أبدي لا ينتهي، ليس من خلال اللقاء عبر تمثالين حجريين فحسب، بل من خلال فكرة أخرى ذكية جداً، ومتميزة، تحقق استمرار التواصل وتؤكد جدّته الأبدية، وهي تمهل العوان حفظاً منها على استمرار توهجها، وتدفق الينبوع الذي لا ينفد لدى الشباب.

وتتمثل هذه الفكرة في البيت التالي:

وتمهّلتْ لا وهجهـا فان ولا الينبوع فـان

وبذلك فالتمثال يتحرر من كونه حجراً، فإذا هو ذو إرادة ورغبة، فيتمهل، ليحقق الأبدية، ولو عبر الحجر.

وهكذا يتم الانعتاق، من كتلة الحجر أو الجسد، ومن لحظة التواصل واللقاء، إلى ما وراء المكان والزمان من أبدية العطاء، كما يتم الانطلاق من لقاء عابر مؤقت إلى لقاء خالد، أي بالأحرى يتم الانعتاق من كل ما هو أرضي في الزمان والمكان والجسد والرغبة، إلى ما هو كلي، غير محدود بشيء من تلك الأبعاد، ليعانق المطلق، ولقد قيل: " المكان هو زمان ثابت، والزمان هو مكان متحرك"، وبذلك يتجاوز الشاعر وصف ما هو مشاهد ومرئي في التماثيل والمعبد، إلى التعبير عما وراء ذلك كله من صوفية، تتجاوز الظاهر إلى ما وراءه من باطن، وتخترق المحدود إلى ما وراءه من آفاق.

*

وصورة الأبدية المتجسدة في تمثال يعبر عن شوق لا ينتهي إلى لقاء لا يتحقق، تشبه في كثير من جوانبها الفكرية والفنية صورة للأبدية، في قصيدة " أغنية إلى آنية إغريقية" للشاعر الرومنتيكي كيتس[٤٥]، وفيها يصف آنية إغريقية نقشت عليها رسوم لأشجار ورعاة وعشاق وعازفين وصبايا حسان، ويلتقط الشاعر بعض الصور على الآنية فيصور عازف ناي ويؤكد أن أغنيته لن تنتهي أبداً وأن الأشجار لن تتجرد من أوراقها أبداً، كما يلتقط صورة لمحب يحاول تقبيل حبيبته، ويشير إلى أنه لن يستطيع تقبيلها أبداً،

مع أنه قريب منها، ويعزّيه، بأن حبه لها لن يفنى أبداً وأن جمالها لن يذوي أبداً، ومن تلك القصيدة المقاطع الآتية [٤٦]:

أيها الفتى الجميل الجالس تحت الأشجار أنت لا تستطيع
أن تترك أغنيتك، لا، ولا تستطيع تلك الأشجار أن تتجرد
من أوراقها أبدا
أيها المحب الجسور، أبداً لن تستطيع أن تقبل حبيبتك أبداً
رغم قرب بغيتك، ولكن لا تدع الحزن يغمرك
فهي لا يمكن أن تذوي، وإذا لم تجن سعادتك
فستظل أنت على حبك لها، وستظل هي جميلة إلى الأبد

وكيتس نفسه لا يتطلع إلى مجرد الخلود والبقاء الأبدي، وإنما يتطلع إلى ما هو وراء ذلك أيضاً من السمو فوق اللحظة الراهنة والمكان المحدود، كما يتطلع إلى الارتقاء إلى ما وراء المادة والجسد والظاهر لمعانقة الأبدي والكلي والمطلق ، وهاهو ذا يقول في المقطع التالي من القصيدة نفسها[٤٧]:

أيتها الأغصان السعيدة السعيدة،
أنت لا تستطيعين أن تنفضي
أوراقك، لا، ولا أن تودعي الربيع أبدا
وأنت أيها العازف السعيد الذي لايكل
ويمضي يعزف إلى الأبد أغاني جديدة أبدا
حب هنيء حب هنيء هنيء
دافئ دوماً وجالب للمتعة أبداً
لاهث دائماً وفتيّ إلى الأبد
حبّ يسمو فوق كل عواطف البشر النابضة الأنفاس
التي تترك القلب أسيان سئما
والجبين ملتهبا والحلق صديان

وليس بعيداً أن يكون الشاعر عمر أبو ريشة قد تأثر بالشاعر كيتس، ولعل الذي يؤكد ذلك انبثاق صورة الأبدية لدى كلّ منهما من خلال تماثيل أو صور منقوشة، كما يؤكده الانعتاق لديهما معاً من إسار المادة والمحدود إلى رحاب الروح والمطلق، ومع ذلك لم يكن عمر أبو ريشة في يوم من الأيام بعيداً عن تلك الجواء، وهو الذي نشأ على الصوفية، وربي عليها، ومما لاشك فيه أن مؤثرات الطريقة الصوفية لم تظهر في القصيدة

واضحة مباشرة، كما لم تظهر بصورة واعية، وإنما هي التي شكلت رؤيته إلى التماثيل.

*

كما يؤكد الرؤية الصوفية لدى الشاعر نظرته الشاملة للمعبد، وهي النظرة التي يعبر عنها في المقطع الثالث من القصيدة، وفيه يتحدث إلى المعبد مؤكداً أن كثيرين قد استهجنوا في الظاهر ما رأوه ولكنهم في الباطن استمتعوا به وتمَلَّوْه، وهو يرى أن المعبد قد كشف الزيف وأعاد لعري الحياة رفعته، وهاهو ذا يخاطب المعبد، فيقول:

كاجراو هل من حرمة ... لك عند رائيها تصان
كم زائر أدمى فؤادَك ... ما أسر وما أبان
أخفى الرضا وتظاهرت ... بالسخط عيناه اللتان
تتحريان وتنهلان ... وتسكران وتحلمان
مزقت أقنعة الحياة ... وما عليها من دهان
وجلوتها في عريها ... فترفعتَ بعد امتهان

وهذه الرفعة التي يمنحها الشاعر للعري تدل على أن العري ليس مجرد عري جسدي إنما هو عري يراد به ما وراء العري من أبعاد ودلالات، ولعله عري الحقيقة التي غالباً ما توصف بأنها عارية، وعريها مؤذ من غير شك لمن لا يحترمها، ولكنه مريح لمن يحترمها، والحق دائما أبلج.

ولعل القول يرجع ههنا ثانية إلى كيتس وإلى قصيدته نفسها حيث يقول الشاعر في ختامها[٤٨]:

الجمال هو الحق، والحق هو الجمال، هذا
هو كل ما تعرف الأرض، وكل ما تحتاج أن تعرفه

وقد يظن بعد ذلك أن الشاعر قد عبر عن رأيه في المعبد وتماثيله، ولكن الشاعر ما يلبث أن يخاطب المعبد مؤكداً أن حلمه سيطويه ولن يُطلِعَ عليه أحداً، فهو مثله مثل غيره، لا يَعرف أحدٌ داخله، يقول:

كاجراو ، عفوك ليس لي ... مني على حلمي ائتمان
أولى فأولى أن تموت ... طيوفه خلف الجفان
لاتسألن فلن أجيب ... وظن بي ما أنت ظان
أنا مثل غيري لايرى لي ... من كوى سجني كيان

أنــا مطمئن بالقناع ورافل بالطيلســان

ولعل في هذا ما يؤكد قيام القصيدة كلها على ثنائية الظاهر والباطن والجسد وما وراء الجسد، والمكان وما وراء المكان، ولعل في هذا أيضاً ما يرشح لفهم القصيدة على أنها طموح الإنسان إلى معانقة الكلي المطلق وتجاوز المادة في عريها إلى ما وراءها من آماد.

*

ثم ما يلبث الشاعر في ختام القصيدة، أن يسجل بيتاً، لعله هو بيت القصيد، يقول:

كاجراو ، لولا العجز والحرمان ما كان الجبان

ولعله يشير من بعيد إلى قول المتنبي[٤٩] :

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعلّة لا يظلم

وتلك هي رؤيا الشاعر إلى المجتمع والكون والعالم، فهو لا يرى الظاهر أو العري، وإنما يرى ما وراءه، بل لعلها هي رؤية الصوفي، ومهما يكن من أمر، فإن المقطع الثالث من القصيدة ينسجم مع المقطعين السابقين، في نسقه الفني وبنائه الفكري، ففيه حركة ذهنية كبيرة، عمادها الثنائيات، والمفاجأة، والإدهاش، وهذه العناصر بنيت عليها القصيدة كلها، من مبتدئها إلى منتهاها.

فالمعبد مدهش بصموده أمام الزمن، وهو مفاجئ بما في داخله من تماثيل عارية، ولهذا العري، ولذاك المعبد، ظاهر وباطن، وكذلك الشاعر نفسه، مدهش في قامته الشامخة أمام عتو الزمن، ومفاجئ في وقوفه أمام المعبد وتماثيله، يعبر من خلالها عن ظاهر وباطن، يتمثل في شاعر صوفي، يعشق الجمال، ويهيم بما وراءه من آفاق الكلي المطلق.

*

ولعله من الممكن الإشارة ههنا إلى تأثير الثقافة الهندية في الشاعر، وظهور شيء من ذلك التأثير بصورة غير مباشرة في تصوير المعبد على أساس من ثنائية الظاهر والباطن، والحركة والجمود، والمادي المحسوس والروحي المتخيل، ففي الديانة الهندوسية "**يعدّ شيفا إلهاً ملغزاً، يتسم بالمفارقة، فهو في وقت واحد سيد الموت والخلق، الراقص الكوني واليوجى الساكن**"[٥٠]. و " **في شخص شيفا تتوحد كل الثنائيات في وحدة أسمى، والثنائية المتعارضة الأساسية التي تتوحد في شيفا، هي ثنائية**

الواقع المخلوق والظاهر من ناحية، والواقع غير المخلوق والباطن من ناحية أخرى، وتميل الهندوسية إلى النظر إلى الواقع الأصلي غير المخلوق باعتباره أولياً، والخلق أو التجلي هو نوع من تفسخ الكل الأصلي غير المتمايز، وبالتالي فإنه يتم ربطه بمستوى أدنى من الواقع" (٥١).

ولقد عبر الشاعر في القصيدة عن ظاهر جسدي مدان، وأكد من خلال هذا الظاهر نقاء الباطن، أي أنه يشير إلى أن الباطن هو السليم، وأن التجلي الخارجي هو الفاسد، ولعل هذا من آثار الثقافة الهندية، ظهر في القصيدة بشكل غير مباشر.

*

وعلى الرغم من طول القصيدة، فهي مكثفة، وليس فيها إسهاب أو شرح أو تفصيل، لأن الطول ليس مملاً، إنما الممل هو التكرار أو الشرح أو التفسير، أما الطول مع التنويع والانتقال والتغير والإدهاش المفاجئ، فهو طول ممتع، وهذا ما اتسمت به القصيدة، ولقد ساعد على التكثيف في القصيدة اعتمادها على مجزوء الكامل، فليس في البيت سوى أربع تفعيلات، وهو بيت قصير، والأبيات تتوالى سريعة، ليس فيها بطء، والانتقال من جزء إلى جزء مفاجئ، يزيد من التشويق، ويخلق في كل مرة دهشة جديدة.

والقافية سهلة، وليس فيها افتعال أو كلمة مجلوبة، ولقد ساعد على ذلك حرف الروي، وهو النون، وهو كثير في العربية، ويصبح أكثر مرونة وسهولة إذا كان مسبوقاً بألف التأسيس، إذ يتم استدعاؤها من خلال المثنى والفعل المسند إلى ضمير الاثنين.

ولابد من الإشارة إلى كلمة جِفَان، وقد وردت في هذا البيت:

أولى فأولى أن تموت طيوفه خلف الجفان

وواضح أن المقصود بها جمع جفن، وليس في المعاجم مثل هذا الجمع(٥٢)، وإنما هو أجفن وأجفان وجفون، أما الجفان فهي جمع جفنة، وهي القصعة.

ومهما يكن من أمر، ففي القصيدة عذوبة في اللغة، ورشاقة في الإيقاع، وسرعة في الحركة.

وللوهلة الأولى تبدو القصيدة معبرة عن نزعة رومنتيكية، وقد توحي بذلك مقارنتها بقصيدة كيتس، ولكن الواقع ليس كذلك، فالرومنتيكية تقوم على نزوع فردي، وغلبة المشاعر الخاصة، وجنوح الخيال، والعزلة عن

الواقع، والفرار إلى الماضي أو الغاب أو الفن، وليس في القصيدة كلها شيء من ذلك.

إن القصيدة أقرب ما تكون إلى المذهب البرناسي، الذي يضبط بالعقل الجنوح العاطفي ويرفض طغيان الذات الفردية، أو الاستغراق في الخيال، وهو المذهب الذي يعلي من الجمال ويقدره لذاته، ويترفع 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 لايتحقق في المذهب البرناسي إلا من خلال الاهتمام بموضوعات شعرية فذة خاصة، غريبة مفاجئة مدهشة، كما لايتحقق ذلك الارتقاء بالفن إلا من خلال العناية بالشكل والاهتمام باللفظ، ولعل أروع مثال يحتذيه الشاعر البرناسي هو النحت، إذ يسعى إلى أن تكون القصيدة كتمثال دقيق الصنع، لذلك كان الشاعر البرناسي يعنى باللون والجسد والشكل الخارجي، ليصل من خلاله إلى ماوراءه من جمال مطلق(٥٣).

ولعل من أجمل نماذج الشعر البرناسي قصيدة الشاعر سويللي بريدوم التي يصف فيها " البجعة "، إذ يعنى بشكلها، ويستغرق في وصفها، حتى كأنه ينحت لها تمثالاً، وليس له من غاية بعد ذلك إلا تملّي جمالها، وكأنه رمز للجمال الكلي المطلق، ومن بعض ما يقوله الشاعر في قصيدته " البجعة " (٥٤):

دون جَرْس أو جلبه
تضرب البجعة أمواج الماء
بجناحيها الشبيهين بسعفتي نخيل، وتنزلق
وريش منكبيها يبدو كثلج نيسان
وهو ينهمر متساقطاً في أشعة الشمس
وجناحها الشديد البياض يقودها تحت النسيم
كأنها سفينة متباطئة
ثم حين تغيم ضفاف البحيرة
ويتحول كل شيء إلى شبح غامض
وحين تلتمع الحباحب في ضوء القمر
في البحيرة القاتمة
تنام البجعة ورأسها تحت جناحيها

كأنها وعاء من الفضة

ولعل فيما تقدم كله ما يرشح إلى جعل قصيدة " معبد كاجوراو " أقرب إلى المذهب البرناسي، بما فيها من سمو عن الواقع، ومعالجة لموضوع فريد متميز، وعناية فائقة بالوصف والتصوير، بوساطة لغة دقيقة، وأسلوب واضح، مع جنوح إلى تمجيد الجمال، والسعي من خلال الفن إلى معانقة الجمال المطلق.

لقد استطاع الشاعر أن يبدع من خلال اللغة عملاً فنياً يوازي في رونقه الشعري جمال المعبد وتماثيله المنحوتة من مرمر، ولكأن اللغة انصاعت له، كما انصاع المرمر لناحته، فهو لا يقل عنه روعة وبراعة، بل لعله يتفوق عليه في التقاطه لحظة زمانية ونفاذه من خلالها إلى الأزمان كلها، وإذا كان النحات قد غلب الزمان بالمرمر ينحت فيه، فإن الشاعر غلب الزمان بالكلمة ينسجها قصيداً، أي إن الشاعر غلب الزمان بالزمان نفسه، لأن الشعر فن زماني، على حين أن النحت فن مكاني، ولعل ذلك غاية ما كان يصبو إليه الشاعر.

*

ويقف البحث على قصيدة للشاعر بدر الدين الحامد (٥٥)نظمها سنة ١٩٢٨ عنوانها " الناعورة " (٥٦) وهي منظومة على مجزوء الكامل وحرف رويها النون المسبوقة بألف التأسيس وتقع في اثنين وثلاثين بيتاً، وفيها يصف الناعورة، وقد اشتهرت مدينته حماة بنواعيرها، ومن الممكن بسهولة اكتشاف معان كثيرة في القصيدة ورد ما يشبهها في قصيدة كاجوراو، بالإضافة إلى اتفاقهما في الوزن والقافية.

ومن المعاني المتشابهة ما يظهر واضحاً في البيت التالي من " الناعورة ":

أترى أخذت على الزما ن وصرفه عهد الأمان

ويشبهه البيت التالي من " كاجوراو " :

من منكما وهب الأمان لأخيه أنت أم الزمان

فالمعنى في البيتين واحد، وقد جاء في صيغة السؤال، ولكن ثمة فرق في دقة المعنى، وأسلوب التعبير، فالأول يسأل عن أخذ الناعورة الأمان من الزمان، والثاني يسأل عمن وهب الأمان للآخر، الزمان أو المعبد الأمان، وبذلك يبدو المعبد مانحاً الأمان للزمان، بعكس الناعورة التي تبدو آخذة

الأمـان مـن الزمـان، وبـذلك فـالمعنى فـي البيـت الثـاني أدق وأقـوى، ومثلـه التعبير، ففعل وهب في البيت الثاني أقوى من فعل أخذ في البيت الأول، وفيـه يبدو لفظا " صرف " و" عهد " زائدين، لأن صرف الزمان جزء منه وكذلك الأمان لايكون من غير عهد، ولذلك يظهر البيت الثاني أكثر تكثيفاً وإيجازاً.

وورد في وصف الناعورة :

الدهر بين يديك دان عجباً لشأنك أي شان

وورد في تصوير المعبد:

شقيت على أعتابك الغارات وانتحرت هـوان
وتمزقت أملاكـها تاجاً وفضت صولـجان
وبقيت وحدك فوق هذا الصخر وقفة عنفوان

والمعنـى واحد، وهو انتصـار النـاعورة أو المعبد علـى الزمـان، ولكـن الفرق فـي أداء المعنـى فـي القصـيدتين واضـح، فـالأولى تعبـر عـن المعنـى بأسلوب مباشر، والثانية تؤدي المعنى بوساطة الصورة، وتنجو من التقرير الإنشائي الذي ورد في الشطر الثاني من البيت الأول.

وتتضمن القصيدة الأولى عدة تشبيهات لا تخلو من قلق، فالناعورة تارة كالملك، وأخرى هي عفريت، وهي هزار وهي عروس وهي ناهدة رزان، ومرجع هذا التعدد في التشبيهات على ما فيها من قلق إلى تعلق الوصف بالشكل.

ولايضـار عمـر أبوريشـة فـي شـيء إن كـان قـد اطلـع علـى قصـيدة الحامد، وإن كان من الصعب إثبات ذلك أو نفيه، ولكن يبقى له في قصيدته تفرده فـي الصـور والمعـاني وأسـلوبه المتميـز فـي الأداء والتعبيـر، أمـا روي النـون المقيـدة فهـو مـألوف لـدى المثقـف العربـي، فتكفـي الإشـارة إلـى سـورة الرحمن في القرآن الكريم وانتهاء آياتها بفاصلة النون الساكنة.

ويبقـى بعد ذلك ثمـة فرق بـين القصـيدتين، فالحامد يصـف موضـوعاً خارجياً وصفاً ساكناً يسعى من خلاله إلى التقاط الجزئيات، والبحث لها عن تشبيهات مقابلـة، فـي نـزوع ذهنـي. أمـا عمـر أبـو ريشـة فيدرك أنـه أمـام بنـاء معماري يمتلك قيمة فنية، وعليه أن يبدع نصاً شعرياً يوازي ذلك الأثر الفني أو يتفـوق عليـه، ولا يكتفـي فيـه بالوصـف أوتتبـع الأجـزاء، والبحـث عـن تشبيهات ذهنية وأفكار

العمارة

(٢)

ويزورالشـاعرعمر أبوريشـة " تـاج محـل " (٥٧) فـي الهنـد فيكتـب بوحي منه قصيدة عنوانها " حب الأرض"(٥٨)، وفيها يقول:

ملاك الموت طاف بي الأعالي		**وشق بها غياهب كل تيه**
وأبرز لي نجوماً وكل نجم		**يتيه بما لديه على أخيه**
وقال لي : انتق المأوى فإني		**أريدك تنتقي ما تشتهيه**
فأنت شقيت في دنياك مما		**بلوت بها من العيش الكريه**
وأنت قضيت عمرك في التغني		**بفردوس الجمال وساكنيه**
فأين تريد أن تحيا بعيداً		**عن القلق المرير وعن بنيه**
ولاح إليَّ نجم من بعيد		**تفلت من مواكب راصديه**
توشح بالغيوب فكان بدعاً		**يتيم النـد منفرد الشبيه**
فقلت: هناك، قال بكل رفق:		**هو النجم الذي قد مت فيه**

والقصيدة تمتاز بالإيجاز الشديد والتكثيف والقدرة على تركيز الفكرة في البيت الأخير مما أصبح مألوفاً لدى الشاعر، كما تمتاز بوحدة البناء، وقوة السبك، مع تألق بعض الصور الجديدة.

ولكن القصيدة تختلف في موقفها من الفنون الجميلة عن القصائد السابقة، إذ يغلب عليها التأمل، وتسيطر فيها النزعة الذاتية، وتغيب عنها العناية بتصوير الأثر المعماري الذي يستلهمه الشاعر.

وتبدو الفكرة التي يوحي بها البناء المعماري منسجمة والبناء نفسه، فهو ضريح أشيد وفاء لحب كبير، وفيه عظمة وروعة، وكان من الطبيعي أن يذكر الشاعر في رحابه الموت، ولكن من المدهش أن يختار لنفسه النجم ضريحاً بدلاً منه، لأنه أسمى وأرقى.

ومن هنا يبدو العنوان معبراً عن حب شاه جهان للأرض حيث اختار أن يبني فوقها ضريح زوجته، في حين يتجه حب الشاعر للنجم، بعيداً عن أي عشق أرضي.

وفي هذا تعبير غير مباشر عن نزوع صوفي يبحث عن آماد وآفاق بعيدة عما هو مألوف أو محدود، وفي هذا دلالة عن وفاء الشاعر الدائم لثقافته الصوفية، ومن الممكن تتبع صورة النجم في شعره، فهو يرى فيه دائماً المثوى الأخير، يقول في قصيدة عنوانها" نجمة" (١٩٤٤) :

نجمة ضاءت على البعد فيا ذيلها الوضاء كن لي كفني

وواضح اختلاف هذه القصيدة عن القصائد السابقة، إذ يبدو أنها كتبت من أجل فكرة، لا من أجل البناء المعماري نفسه، إذ لم يحظ فيها البناء المعماري إلا بالقليل من الاهتمام.

ومثل هذا الاستلهام عادي جداً، ويمكن أن يجد المرء له أمثلة كثيرة في الشعر العربي، ومن ذلك مثلاً قصيدة عنوانها " الشمس على تاج محل" (٥٩) للشاعر أحمد سليمان الأحمد (٦٠) يستوحي فيها " مبنى تاج محل " نفسه، وفيها يقول:

ياشاه جهان
لن أحبس مثلك حبي في دير
أو أدفنه في لحد
سأوزعهخ فوق رحاب الهند
أمطاراً عربية
تبعثها الأرض الهندية
" مهباراتا" الإنسانية
فأنا حبي الحرية
حبي قطعة شمس صحراوية
أبداً تتجول
حبي
في كل بلاد أو لغة
يطمح أن يرفع
تاج محل.

والشاعر يقف هنا أمام تاج محل وقفة ذاتية تطغى فيها مشاعره، ليؤكد أن حبه أكبر من أن يدفنه في قبر، مثلما فعل شاه جهان الذي بنى ذلك الصرح ليدفن فيه زوجته التي كان يحبها، فالشاعر سيوزع حبه على الهند كلها، بل على العالم، لأن حبه هو الحرية، وسيبني له في كل مكان تاج محل.

والشاعر لا يولي الصرح أي اهتمام، ولا يتعامل معه على أنه أثر فني، ولايقيم علاقة شعرية معه كالعلاقة التي كان يقيمها عمر أبو ريشة مع الفنون الجميلة، إن كل هم الشاعر هنا أن يعبر عن فكرة أمام ذلك الصرح المعماري.

وربما اتضحت الآن طبيعة العلاقة بين الشعر والفنون الجميلة التي عني بها الشاعرعمر أبوريشة في شعره، وهي علاقة متميزة في شعره، ومختلفة عما عند سواه.

وثمة شكل آخر من العلاقة أقامها عمر أبو ريشة في شعره مع الفنون الجميلة، وهو الشكل الذي سيعنى به القسم الثاني من هذا الكتاب وهو تحت عنوانك " المحاكاة ".

خاتمة

لقد قدم عمر أبو ريشة في قصائده التي استلهم فيها الفنون الجميلة من تصوير ونحت وعمارة ورقص شكلاً جديداً من الشعر أغنى به ديوان الشعر العربي وجدّد فيه، ولكن أحداً من الدارسين لم يلتفت إلى هذا الجانب في شعر الشاعر، وهو جانب جدير بالدرس لما فيه من غنى، يدل على ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه ورغبته في التجديد، ويدل أيضاً على روح صافية تعشق الجمال في الطبيعة والإنسان والفن.

فقد دل الشاعر في استلهامه الفنون الجميلة على غنى تجربته الشعرية وتعدد مصادرها وتنوع اتجاهاتها، فقد ظهرت لديه روح صوفية شفافة هي نتاج تربيته في بيت جده بعكا وكان صاحب الطريقة الشاذلية، وكانت هذه الروح تسري في معظم قصائده رقيقة شفافة بعيدة عن التصريح أو المباشرة، وهي التي أكسبت شعره صفاءً وسمواً وبعداً عن الجسد وتطلعاً نحو الروح وعلواً فوق الظاهر والعابر والمؤقت وجموحاً نحو الكلي بعيداً عن حدود الزمان والمكان.

إن القصائد التي استلهم فيها عمر أبو ريشة الفنون الجميلة تدل، في بعض ما تدل، على ثقافة واسعة، وهي ثقافة تمثلها الشاعر في وقت مبكر من حياته، وامتلكها، فغدت ينابيع ترفد شاعريته وتغذيها، ولا تظهر في شعره بصورة مباشرة، لأنه يملك صوته الخاص المميز، والذي يؤكد عمق ثقافته وطبيعة تعامله مع الثقافة تصريحه في وقت مبكر من حياته حيث يقول في مقابلة معه نشرتها مجلة الحديث بحلب عام ١٩٣٦: " **ساعدني الحظ فسافرت إلى إنكلترة لإتمام دراستي، فشغفت بشعراء كثر: كشيكسبير، شيلي، كيتس، بودلير، بو، موريس، هود، ميلتون، تنسون، براوننغ، وقيمتهم عندي تتراوح حسب الحالة النفسية التي أكون فيها، ففي حزني لا أردد إلا مرثية غراي وفالتشر، وفي مرضي لا أردد إلا أبيات تنيسون، وفي الليالي الحمر لا يمر على بالي غير أوسكار وايلد، وفي**

ذكرى حبي البكر لا تمر أمام عيني غير تلك الصور التي صاغها شيكسبير في قصيدته فينوس . أدونيس، وهكذا فإن لكل شاعر أثراً لا يزول من نفسي"(٦١) وإذا دل تصريحه على شيء فإنه يدل على أن الشاعر كان يقرأ لا ليتأثر أو يقلد، إنما كان يقرأ للمتعة، وليجد فيما يقرؤه تعبيراً عن نفسه وخلجاته ومشاعره، ومن هنا كانت قراءته ذات أثر بعيد في نفسه، وذات أثر غير مباشر في شعره.

كما ظهرت لديه نزعة رومنتيكية واضحة، وما استلهام الفنون الجميلة نفسه إلا شكل من أشكال هذا النزوع الرومنتيكي الذي تجلى أيضاً في حزن شامخ فيه عزة وإباء وكبرياء، وفيه خيال جامح وحرص على التفرد والتجديد، كما تجلى هذا النزوع الرومنتيكي في البحث عن الخلود ومحاولة الانتصار على الزمن بالفن، مما يدل على أن الفن لديه هو الخلاص. ومازج ذلك نزعة برناسية قوامها العناية بالموضوعات الطريفة والحرص على دقة الوصف وإدهاش القارئ وانتقاء الألفاظ بعناية والتعلق بالجميل الخالص الجمال بعيداً عما هو نافع.

ولقد كان ذلك كله في ثوب عربي قشيب، قوامه الحرص على القيم الجمالية للقصيدة العربية، ولذلك كانت القصائد في معظمها قوية السبك، مجلجلة الإيقاع، بليغة التعبير، مع الحرص على جدة الصورة ودهشة الخاتمة وطرافة الموضوع وجمال اللفظ، ويلاحظ أن البحر الكامل هو الأثير لدى الشاعر في هذه القصائد ولاسيما المجزوء منه لما فيه من قوة وكثرة حركة ورشاقة.

ويبدو من الصعب تصنيف القصائد في اتجاه محدد، ولكن يغلب عليها النزوع الرومنتيكي ولكنه لا يحددها، إذ نجد فيها قصيدة واقعية تنتقد الواقع أشد الانتقاد، وتحرص على المفاهيم التقليدية للقصيدة العربية، وهذا كله يدل على أن موهبة الشاعر أكبر من أن تحد باتجاه، كما يدل على رغبة في التجديد، وحرص على التميز والتفرد.

وتلاحظ البساطة والعفوية في عناوين القصائد المستوحاة من الفنون الجميلة، فهي تتألف على الأغلب من كلمة واحدة قوامها اسم العمل الفني الذي تستلهمه القصيدة، فهي على التوالي:" جان دارك" و " طلل" و" امرأة وتمثال" و " عودة الروح" و " أوغاريت" و" معبد كاجوراو"، والعناوين كما هو واضح حسية مجسدة في معظمها، وهي عناوين محايدة صامتة لا

توحي بشيء من فكر أو شعور، ولا تومئ في شيء إلى موقف القصيدة أو رؤيتها، وكل ما تفعله أنها تحيل بموضوعية إلى العمل، عدا عنوانين اثنين الأول "عودة الروح " فهو عنوان معنوي مجرد، والثاني " امرأة وتمثال"، فهو يوحي بشيء من المقارنة، ويدل على شيء من المقايسة أو المفاضلة، والمتوقع في الأغلب الأعم تفضيل المرأة على التمثال، ولكن القصيدة تفجأ في نهايتها بما هو خلاف ذلك.

وثمة عادة اتبعها الشاعر في القصائد السابقة كلها وهي التمهيد لكل منها بمقدمة نثرية، يوضح فيها مناسبة القصيدة، وهي مقدمة تثير القارئ، وتلفت نظره إلى فكرة طريفة، ولكن تبدو تلك المقدمات ثقيلة ومرهقة، وهي تحدد أسلوب التلقي وتضيقه، ولا تخدم القصيدة في شيء، ومنها على سبيل المثال التقديم التالي لقصيدته" امرأة وتمثال": "**عرفها المثل الأعلى للجمال ، والتقى بها بعد عشر سنوات، فإذا ذاك الجمال أثر بعد عين، فتألم، ولما عاد إلى بيته كانت صورة تمثال فينوس أول ما وقع طرفه عليه**" (ص ٣١٥) وبعض أشكال التمهيد تكاد تصرف الذهن عن المعنى الجليل للقصيدة إلى معنى عادي من ذلك التمهيد لقصيدته : " معبد كاجوراو" (ص ١٠١)،وفي معظم الأحوال ليست تلك التمهيدات ملزمة بشيء للناقد في تعامله مع القصيدة.

إن درس الفنون الجميلة في شعر عمر أبو ريشة يفتح آفاقاً واسعة لدراسات شتى، منها ما هو فني جمالي بحت، ومنها ما هو مقارن، بين شعره والفنون الجميلة، أو بين شعره وشعراء آخرين كان لهم في شعره أثر، بل يفتح الآفاق لدراسة العلاقة بين الفنون الجميلة والشعر العربي الحديث.

وفي الحق استطاع الشاعر عمر أبو ريشة أن يتميز ويتفرد لا من خلال استلهامه الفنون الجميلة فحسب بل من خلال شعره الوطني ومواقفه القومية أيضاً، ومن خلال البناء الفني المتميز للقصيدة في شعره، ومهما يكن من أمر فإن استلهام الفنون الجميلة يظل ملمحاً واضحاً شديد الوضوح في شعره، ويمكن أن يضاف إلى العناصر التي تميز شعره، وحسبه أن من أجمل قصائد ديوانه وأكثرها أهمية قصيدته "معبد كاجوراو"، وهي ليست فريدة في شعره فحسب، بل فريدة في الشعر العربي، وهي جديرة بالترجمة لتأخذ مكانها في الشعر العالمي.

وواضح أن غاية الشاعر لم تكن الوصف، إنما بناء عمل فني بوساطة اللغة يوازي في قيمه الفنية والجمالية عملاً فنياً كالنحت أو التصوير أو العمارة، ومن هنا تبدو مشروعية هذه الدراسة.

الحواشي والتعليقات

(١) عمر أبو ريشة، ولد عام ١٩١٠ في عكا بفلسطين، حيث نشأ في بيت جدّه لأمه، إبراهيم بن علي نور الدين اليشرطي، وكان شيخ الطريقة الشاذلية بعكا، وعنه تلقى الطريقة، ولكن والده شافع سجله من مواليد عام ١٩٠٨ في مدينة منبج وكان موظفاً فيها برتبة قائم مقام، وهو من عشيرة الموالي البدوية، وكان أبوه قد ولد في القرعون بالبقاع في لبنان، وكان السلطان العثماني قد منح أحد أجداده عمامة تعلوها ريشة فلقب : " أبوريشة "، وثبت اللقب على الأسرة، نشأ عمر في أسرة تصوف وشعر، فوالده شاعر وأخوه ظافر شاعر وأخته زينب شاعرة، درس عمر سنتين من المرحلة الابتدائية بعكا، ودرس الإنكليزية في أثنائها على يد المربية هيلانة حوا، ثم أتم دراسة المرحلة الابتدائية في حلب، التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٤، ثم غادرها إلى مانشسترعام ١٩٢٩ ليتابع دراسته في الكيمياء العضوية، ولكنه انصرف إلى الشعر، رجع إلى حلب صيف عام ١٩٣٢ ليشارك في الكفاح الوطني ضد المستعمر الفرنسي، وقد سجنه المحتل الفرنسي غير مرة، وانتقد الأوضاع في سورية بعد الاستقلال ونال في شعره من حكومة رئيس الوزراء آنئذ جميل مردم بك، عمل منذ عام ١٩٤٠مديراً لدار الكتب الوطنية بحلب، ثم عمل من عام ١٩٤٩ إلى عام ١٩٧٠ سفيراً لبلاده في عدة دول منها البرازيل(١٩٤٩ـ ١٩٥٣) والأرجنتين والشيلي(١٩٥٣ـ ١٩٥٤) والهند (١٩٥٤. ١٩٥٩)والنمسا (١٩٥٩. ١٩٦١)والولايات المتحدة (١٩٦١. ١٩٦٣)ثم الهند ثانية(١٩٦٤ . ١٩٧٠)،أمضى بقية حياته متنقلاً بين لبنان وسورية والسعودية إلى أن وافاه الأجل في ١٤/٧/١٩٩٠.

(٢) أصدر عمر أبو ريشة الأعمال الشعرية التالية:

ـ **ذي قار**، مسرحية شعرية، كتبها عام ١٩٢٩ ومثلت في حلب، وطبعت حوالي عام ١٩٣٢، في مطبعة المعارف بحلب، من غير الإشارة إلى تاريخ النشر، وكتب لها تعليقاً مطولاً حمدي كامل، وتقع في ١٢٦ صفحة من القطع الصغير.

ـ **شعر**، مجموعة شعرية صدرت في حلب عام ١٩٣٦، وتقع في ٢٢١ صفحة.

ـ **من عمر أبو ريشة شعر**، مجموعة شعرية صدرت عن دارمجلة الأديب في بيروت عام ١٩٤٧، وتقع في ٢٩٤ صفحة من القطع المتوسط.

. **مختارات**،مجموعة شعرية صدرت في بيروت عام ١٩٥٩، وتقع في ٢٩٢ صفحة.

ـ **غنيت في مأتمي**، مجموعة شعرية، صدرت عن دار العودة ببيروت من غير الإشارة إلى تاريخ النشر،حوالي عام ١٩٧٠ ، وتقع في ١٤٣ صفحة من القطع الصغير.

. **ديوان عمر أبو ريشة**،دار العودة، بيروت، ١٩٧١،ويقع في ٦٣٩ صفحة من القطع الصغير، وأشير إلى أنه الجزء الأول، ثم طبع ثانية عام ١٩٨٨، و إلى الآن لم يصدر الجزء الثاني.

. **أمرك يارب**،مجموعة شعرية تضم قصيدته المطولة في رثاء الملك فيصل، وقصائد أخرى، نشرت في دار الأصفهاني للطباعة، بجدة، في المملكة العربية السعودية، عام ١٣٩٨هـ حوالي عام ١٩٧٥م.

ولا بد من أن يشار إلى أن كثيراً من شعر عمر أبو ريشة لم ينشر إلى الآن ، وأن كثيراً من شعره ما يزال متناثراً في بعض الصحف ولم يجمع، وأن بعض قصائده كرر نشرها في أكثر من مجموعة، وأن بعض قصائده التي ضمتها مجموعته الأولى والثانية لم يعد نشرها في ديوانه الذي يفترض فيه أن يضم كل شعره.

ينظر في ترجمة عمر أبوريشة:

الدهان، د. سامي، **الشعراء الأعلام في سورية**، دار الأنوار، بيروت، ط. ثانية، ١٩٦٨ .

ـ غربال، محمد شفيق، **الموسوعة العربية الميسرة**، دار الشعب، القاهرة. ط. ثانية، ١٩٧٠،ص ١٢٣٦.

. المجموعات الشعرية للشاعر المذكورة أعلاه.

وطوال هذا البحث سيتم رواية كنية الشاعر " أبو ريشة " على الحكاية، لأنها لقب ثابت على أسرته.

(٣) أبو ريشة، عمر، **من عمر أبو ريشة شعر**، دار مجلة الأديب، بيروت، ١٩٤٧. ص٩٨-١٠٥. وأبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص١٦٣- ١٧٣.

(٤) جان دارك (١٤١٢- ١٤٣١) قديسة وبطلة وطنية، تدعى عذراء أورليان، قادت جيش وطنها فرنسة في مواجهة الإنكليز الذين كانوا يحتلون أكثر من نصف فرنسة، واستطاعت أن تحرز نصراً إثر نصر، ولكنها وقعت أسيرة، وحوكمت بتهمة الهرطقة والسحر، إذ كانت تدّعي سماع أصوات قديسين يحرضونها على حرب الإنكليز، وقد أحرقت عام ١٩٣١. وكانت جان دارك موضوع لوحات وتماثيل وأعمال أدبية كثيرة، منها "هنري السادس" لوليم شكسبير، و "لابوسيل" لفولتير، و "عذراء أورليان" لشيلر، و "مذكرات شخصية لجان دارك" لمارك توين، و "حياة جان دارك" لأناتول فرانس، و "القديسة جان دارك" لبرناردشو. ينظر: غربال، محمد شفيق، **الموسوعة العربية الميسرة**، ص ٦٠٨.

(٥) داكو، بيير، **تفسير الأحلام**، تر. وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥، ص٩٧-٩٨.

(٦) المصدر السابق، ص ٩٨.

(٧) أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**،ص ١٧٣.

(٨) مانوني، **مذهب فرويد**، تر. هنري عبودي، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٩، ص١٥٧.

(٩) أبو ريشة، زليخة، "عمر أبو ريشة، شهادة "، **مجلة المجلة الثقافية**، الأردن، العدد ٢٣ كانون الأول ١٩٩٠ ص ١١٠.

(١٠) العقاد، عباس محمود، **الإسلام دعوة عالمية**، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ٢٣٧، تشرين الثاني، ١٩٧٠، ص ٢٠٤.

(١١) أنيس، إبراهيم، وزملاؤه، **المعجم الوسيط**، دار إحياء التراث العربي، ط. ثانية، لاتا ج١، مادة بتل، ص ٣٨.

(١٢) أبو ريشة، عمر، **من عمر أبو ريشة شعر**، ص١٨ من قصيدته "امرأة وتمثال"، وترجع إلى عام ١٩٤٦.

(١٣) الشابي، أبو القاسم، **أغاني الحياة**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٥، ص١٢١.

(١٤) أبو ريشة، عمر، **من عمر أبو ريشة شعر**، ص ١٣-١٤ و**ديوان عمر أبو ريشة، ص ١٢٥.١٢٧.**

(١٥)التبريزي، الخطيب،**شرح القصائد العشر**،المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣هـ، ص٦.

(١٦) **المصدر السابق**، ص ١٠١.

(١٧) ماثيسن، ف، إ، **ت، س، إليوت الشاعر الناقد**، تر. د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٣٢. ١٣٣.

(١٨) أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**،ص ١١٨.١٢٤.

(١٩) اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٤، ص **١٩٤.**

(٢٠) المصدر السابق، ص ٢٧١.

(٢١) أبو ريشة، عمر، **غنيت في مأتمي**، دار العودة ، بيروت، لاتا، حوالي ١٩٧٠.

(٢٢) أبو ريشة، عمر، **من عمر أبو ريشة شعر**، ص ١٧- ١٩، و**ديوان عمر أبو ريشة**، ص ٣١٥.٣١٧.

(٢٣) فينوس إلهة رومانية، تعد إلهة الخضار والزهور والثمر، ثم اتحدت بالإلهة اليونانية أفروديت، واستعارت صفاتها وآثارها، 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، ١٩٨٢، ص ٥٦ – ٥٩ وص ٣٤١.

(٢٤) ينظر الحاشية (٢٢)

(٢٥) ينظر: **عثمان**، سهيل، **والأصفر**، عبدالرزاق، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، ص ١٩٨.

(٢٦) **مكاوي**، عبدالغفار، **قصيدة وصورة**، ص ٩٦– ٩٨.

(٢٧) المصدر السابق، ص ٩٨.

(٢٨) ينظر في البرناسية :

الحاوي، إيليا، **البرناسية**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٩

هلال، غنيمي، **الأدب المقارن**، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٨١ ص ٣٨٤ – ٣٩٢.

مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، القاهرة، لاتا، ص ١١٠.

حاتم، د. عماد، **مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٩، ص ٣٧٩ – ٣٨٥.

(٢٩) **أبو ريشة**، زليخة، " عمر أبو ريشة، شهادة "، مجلة **المجلة الثقافية**، ص ١٠٩ – ١١٠.

(٣٠) ينظر: **وهبة**، مجدي، **والمهندس**، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩، ص ١١٤.

(٣١) **شكسبير**، وليم، **السونيتات**، تر. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٣.

(٣٢) أبو تمام، **ديوانه**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥١، المجلد الأول ص ٧٨.

(٣٣) **أبو ريشة**، عمر، **غنيت في مأتمي**، ص ٤٧ – ٤٨.

(٣٤) أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ١٥٢– ١٥٥ والقصيدة مؤرخة بعام ١٩٥١.

(٣٥) العقاد، عباس محمود، **خمسة دواوين في ديوان**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص٤٨.

(٣٦) جلال الدين الرومي (١٢٠٧– ١٢٧٣) محمد بن محمد بن حسين الخطيبي البكري، المعروف بمولانا جلال الدين الرومي، أكبر شعراء الصوفية الإيرانيين، رحل إلى بلاد كثيرة طلباً للعلم ونشراً لتعاليمه، التقى في قونية بأستاذه ومرشده الصوفي شمس الدين التبريزي، يعد ديوانه: "المثنوي" أعظم آثاره، وأهم كتاب في التصوف الإيراني، ومن مريديه المنتشرين في ايران والهند وآسيا الصغرى تتألف طريقة جلال الدين المعروفة باسم المولوية.

ينظر: غربال، محمد شفيق، **الموسوعة العربية الميسرة**، ص٩٠٢.

(٣٧) مظهر، سليمان، "المولوية"، **مجلة العربي**، الكويت، العدد ٣٤٨، تشرين الثاني، ١٩٨٧ ص١٣٥– ١٣٨.

(٣٨) أبـو ريشـة، زليخـة، "عمـر أبـو ريشـة، شـهادة " مجلـة **المجلـة الثقافية**،ص١١٠.

(٣٩) المعـري، أبـو العـلاء، **سـقط الزنـد**، دار صـادر، بيـروت، ١٩٨٠، ص٩٤، ومطلع القصيدة:

علّلاني فإن بيض الأماني فنيت والظلام ليس بفاني

والقصيدة مبنية على ثنائية الظلمة والنور ومدارها الأفلاك والكواكب، وهـي فـي مـديح الشـريف أبـي ابـراهيم موسـى بـن اسـحق، وينظـر فـي دراستها:

عبـاس، د. إحسـان، **فـن الشـعر**، دار الثقافـة، بيـروت، ط. خامسـة، ١٩٧٥، ص٢١٢ وما بعدها.

(٤٠) هـلال، د. محمـد غنيمـي، **الأدب المقـارن**، دار العـودة، بيـروت، ط. ثالثة، ١٩٨١، ص٣٠٥.

(٤١) طـه، علـي محمـود، **ديـوان علـي محمـود طـه**، دار العـودة، بيـروت، ١٩٧٢، ص٥٠٩.

(٤٢) ينظر في هذا المجال رأي هنري ريماك لدى:

الخطيب، د. حسام، **الأدب المقـارن**، مديريـة الكتب الجامعيـة، جامعـة دمشق، ١٩٨١– ١٩٨٢، ج١، ص ٢١ وما بعدها.

(٤٣) أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، ص ١٠١.١١٧.

(٤٤) أبـو ريشـة، عمـر، **مـن عمـر أبـو ريشـة شـعر**، ص ١٣ـ ١٤ وديـوان عمر أبو ريشة، ص ١٢٥. ١٢٧.

(٤٥)جون كيتس، (١٧٩٥– ١٨٢١) شاعر إنكليزي رومانتيكي، يظهر أثر الأدب الإغريقـي فـي شـعره، وقـد اسـتوحى كثيـراً مـن الأسـاطير والآثـار الإغريقيـة، مـن أبـرز سـمات شـعره الجمـع بـين الإحسـاس العميـق بالجمـال الحسي وكمال التجريد الفني لبلوغ المطلق، وهو يؤمن بأن لدى الفنان رسالة وهي تخليد لحظات الجمال العابرة في العمل الفني ليصبح ينبوعاً دائماً من البهجة والطمأنينة.

ينظر: **الموسوعة العربية الميسرة**، ص ١٥٢٥

(٤٦) المسـيري، عبـدالوهاب، وزيـد، محمـد علـي، **مختـارات مـن الشـعر الرومـانتيكي الانكليـزي**، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، بيـروت، ١٩٧٩، ص٢٧٨.

(٤٧) المصدر السابق، ص ٢٧٨ – ٢٧٩.
(٤٨) المصدر السابق، ص ٢٨٠.
(٤٩) اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص ٦٣٠.
(٥٠) كولر، جون، **الفكر الشرقي**، تر. كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٩٩ تموز ١٩٩٥ ص ١٦٢.
(٥١) المصدر السابق، ص ١٦٥.
(٥٢) الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦، مادة جفن.
و ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤. ط. ثالثة، ج١٣.
(٥٣) ينظر الحاشية: (٢٨).
(٥٤) الحاوي، إيليا، **البرناسية**، مصدر سابق، ص ٥٨ – ٦١ بتصرف.
(٥٥) بدر الدين الحامد: ولد في حماة عام ١٨٩٧ وفيها توفي عام ١٩٦١ تعلم في مدينته وتخرج في دار المعلمين بدمشق، درَّس الأدب العربي سنة ١٩١٩ في مدارس الحكومة، عين مفتشاً للمعارف في حماة ث مديراً للمعارف، شارك في الحركات الوطنية بشعره، فاضطهده الفرنسيون، وسجنوه مرة وأبعدوه عن حماة غير مرة، نشر ديوانه سنة ١٩٢٨ ونشر سنة ١٩٤٦مسرحية شعرية بعنوان: " ميسلون"، ونشر ديوانه ثانية عام ١٩٧٥.
ينظرفي ترجمته: الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ط. رابعة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، مج ٢ ص٤٦.
وينظر في دراسة المسرحية: محبك، أحمد زياد، **حركة التأليف المسرحي في سورية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢، ص ٢٢٩.
(٥٦) الحامد، بدر الدين، ديوان **بدر الدين الحامد**، مط. الإصلاح، حماة، ١٩٢٨، ص ٢٨.
وطبع الديوان ثانية في وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٧٥ ونص القصيدة في الجزء الأول ص ٥٠٤.٥٠٧.
(٥٧) تاج محل: ضريح رائع الصنع أنيق العمارة في بلدة آجرا في الهند يعتبر من أجمل نماذج طرز العمارة الإسلامية في الهند، شيده الملك شاه جهان، بين ١٦٣٠ و ١٦٤٨ ليضم رفاة زوجته أرجمند التي تدلَّه بعشقها

وكلمة تاج محل محرفة عن الاسم الذي كانت تحمله الأميرة وهو ممتاز محل، وضع تصميمه المهندس الأستاذ عيسى شيد ويروى أن عشرين ألف عامل وفني اشتغلوا ببناء الضريح نحواً من عشرين عاماً، حتى إن ابن شاه جهان قد ضاق ذرعاً بتبذير أبيه، فزج به في السجن، فكان يضع في تافذة سجنه جوهرة كبيرة تعكس صورة الضريح كي يتأمله.

ينظر: غربال، محمد شفيق، **الموسوعة العربية الميسرة.**

(٥٨) أبوريشة، عمر، **أمرك يارب**، ص ٦١. ٦٢.

وينظر في الإشارة إلى هذه الزيارة وكتابة الشاعر القصيدة بوحي من تاج محل لدى:

الصديقي، شبير أحمد، الأساطير والآثار الهندية في الشعر العربي المعاصر، **مجلة الهند**،السفارة الهندية بدمشق، العدد ١٧٣ أيار حزيران ٢٠٠١، ص ٢٤.

(٥٩) الأحمد، أحمد سليمان، **نوافذ البروج المضاءة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٧١، ص ٥٩.٦١.

(٦٠) أحمد سليمان الأحمد: شاعر ومترجم، ولد عام ١٩٢٦ في قرية السلاطو باللاذقية وتفي عام ١٩٩٣ حازالإجازة في اللغة الفرنسية والدكتوراه في علم الاجتماع الأدبي من السوربون، عمل مدرساً في جامعة دمشق، ورئيساً لتحرير مجلة الآداب الأجنبية التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق، له أكثر من عشر مجموعات شعرية عدا البحوث والدراسات النقدية والترجمات.

ينظر في ترجمته: أديب عزت وزميلاه: **معجم أعضاء اتحاد الكتاب العرب**، دمشق، ط. ثالثة، ١٩٩٥، ص ٣٨.

(٦١) الدهان، د. سامي، **الشعراء الأعلام في سورية**، ص ٣٢١. ٣٢٢.

عمر أبو ريشة و الفنون الجميلة

القسم الثاني

المحاكـــاة

التصوير

(١)

في قصيدة مبكرة ترجع إلى عام (١٩٣٥) عنوانها " شاعر وشاعر" (١٩٣٥) يرسم عمر أبو ريشة (١) ثلاث لوحات للفجر والظهيرة والمساء يعنى فيها بالأبعاد والألوان والحركات، ويصور الكون في تحركه وتغيره وما يوحي للشاعر من رؤى، وفيها يصور الفجر فيقول:

نهض الفجر مثقلاً يتلوى ... فوق صدر الطبيعة الخرساء
يتخطى الربى وئيداً ويهمي ... بشتيت الأظلال والأندداء
وثبة إثر وثبة ذائب الألوان ... فيها وجامد الأضواء
فارتدى الكون بردة من جمال ... وتهادى بباسم النعماء
وإذا الطير بين كر وفر ... من غدير لروضة غناء
صور أفرغت على أذن الشاعر ... نجوى علوية الإيحاء

ثم يصف الظهيرة فيقول:

هبط السهل والهجيرة تنقضُّ ... وتطوي مطارف الأفياء
وتصب الخمول والسأم الصا ... خب والصمت في فم الغبراء
فصدور الحقول متعبة تلهث ... في غمرة من الإعياء
ورؤوس الأزهار مطرقة تنسل ... منها انتفاضة الكبرياء
وقيان الغصون ملوية الأعناق ... صرعى كآبة عمياء
صور أفرغت على أذن الشاعر ... نجوى علوية الإيحاء

ثم يقول في وصف المساء:

بلغ المنحنى فجاز مدى الطرف ... بحس مفجَّع الأنباء
مأتم الشمس ضج في كبد الأفق ... وأهوى بطعنة نجلاء
عصبت أرؤس الروابي الحزانى ... بعصاب من جامدات الدماء
فأطلت من خدرها غادة الليل ... وتاهت في ميسة الخيلاء
وأكبت تحل ذاك العصاب ... الأرجواني باليد السمراء
وذؤابات شعرها تترامى ... في فسيح الآفاق والأجواء
وعيون السماء ترنو إليها ... من شقوق الملاءة السوداء

فـإذا الكـون لجـة مـن جـلال فجرتهـــا أنامـــل الظلمـــاء
يرسب الطرف في مداها ويطفو ثـــم يرتـــد فاقـــد الارتـــواء
فتطـل الأشـباح مـن كـوة الـوهم وتهـوي مجنونـة فـي العـراء
وتموج الأصداء من زفرة الأر ض بـــأذن المهابـــة الصـــماء
صور أفرغت علـى أذن الشـاعر نجـــوى علويـــة الإيحـــاء

والنص يتحول إلى لوحة حية متحركة، ينهض فيها الفجر وتمتد الأنوار والظلال ويجوب الطير الآفاق ويموج الكون بالسحر والجمال، وما تمتاز به صورة الفجر هو الحركة والحيوية والرشاقة، حيث تكثر أفعال الحركة الهادئة، من نحو: نهض الفجر، يتخطى، يهمي، ارتدى الكون بردة، وتهادى، ولا تخلو الجمل الاسمية من حركة، من نحو: وثبة إثر وثبة، الطير بين كر وفر، وتبرز الألوان والظلال والأضواء، وقد تم التعبير عنها بلغة شعرية متميزة، فالفجر " يهمي بشتيت الأظلال والأنداء" وللفجر وثبات فيها: " ذائب الألوان وجامد الأضواء".

وتأتي صورة الظهيرة لتعبر عن كسل ثقيل، فتضعف الحركة وتفتر، ويغطي التعب والسأم الكائنات كلها، وتغلب هنا الألفاظ الدالة على الحالات النفسية والجسدية، من نحو: الخمول، السأم، الصمت، متعبة، الإعياء، ملوية الأعناق، كآبة، والجديد في هذا التصوير استخدام صفات مبدعة، فالسأم صاخب، والكآبة عمياء.

ولعل صورة المساء أكثر إدهاشاً لما فيها من إثارة ولما تعج به من ألوان صاخبة وما تموج به من حركة فاجعة، وهي صورة كونتها الألفاظ والكلمات في محاكاة بديعة لفن التصوير.

وتمتاز اللوحة بالروعة والمهابة والجلال، فهي تثير الحس بروعة الكون وعظمته، كما تمتاز بالإبداع والابتكار، ولاسيما في تخيل الليل فتاة تنثر غدائر شعرها على الآفاق وعيون النجوم ترقبها من ثقوب في ملاءة المساء السوداء، وتبدو صورة المساء مثل لوحة أسطورية.

وفي هذه اللوحة تظهر الألوان، من نحو: العصاب الأرجواني، اليد السمراء، الملاءة السوداء، أنامل الظلماء، كما تظهر فيها الحركات من نحو: ضج، أهوى، عصَّبت، أطلت، أكبت، تحل، ترنو، فجرتها، يرسب، يطفو، يرتد، تطل، تموج.

وما تمتاز به الصورة الكلية للطبيعة في تحولاتها هو الإيجاز والتكثيف والبعد عن الاسترسال والاكتفاء بلمسات رشيقة، كما يمتاز هذا التصوير بالحركة الصاخبة وقوة الحياة، ويمتاز أيضاً بأنه أقرب إلى الموضوعية، إذ لا يسقط عليه الشاعر من ذاته، ولايحمله أفكاره، إذ يغلب عليه الحس الجمالي، حتى يكاد يكون خاصاً للجمال المحض.

والغاية من التصوير للطبيعة في حالاتها الثلاث تصوير أثرها في نفس الشاعر أبي الطيب المتنبي، ولذلك كرر ثلاث مرات البيت الأخير في كل صورة، وهو قوله:

صور أفرغت على أذن الشاعر نجوى علوية الإيحاء

وهو يؤكد أن الشاعر أبا الطيب المتنبي قد عرف سرالحياة من تأمله الكون في تغيره فقد خبره وكشف أسراره وهتك عن الحياة سترها، يقول عمر أبو ريشة متحدثاً عن المتنبي:

هكذا استعرض الوجود ملياً في غضون الإصباح والإمساء
في اختلاج البروق في قهقها ت الرعد في صاخب من الدأماء
في ابتسام الرياض في هدأة الجد ول في نفحة الربى الفيحاء
فانثنى ضارباً على الوتر الشا دي أهازيج روحه الشماء
فض فيها عن الحياة نقاباً من خداع وبرقعاً من رياء
ورمى ختم سرها فتجلت بعد لأي عريانة للرائي

وبذلك يبدو تصوير الطبيعة في تغير حالاتها وسيلة فنية أراد الشاعر من خلالها التعبير عن خبرة المتنبي بالحياة وكشفه النقاب عن أسرارها،

ولذلك جاء تصويره الطبيعة أقرب إلى الموضوعية، وقد تأنق تصويره حتى كأنه يرسم باللغة لوحة فنية متسقة الأبعاد منسجمة الألوان .

وبذلك يتبع الشاعر منهجاً جديداً في قول الشعر وهو التصوير، وليس المقصود بالتصوير خلق صورة جزئية تتكون من تشبيه أو استعارة، إنما المقصود هو خلق صورة كلية شاملة، يحاكي بها الشاعر الفنون الجميلة.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا المنهج الجديد يتبعه عمر أبو ريشة في مطلع حياته الشعرية وله من العمر خمس وعشرون سنة، وهو يتبع هذا المنهج في قصيدة سيلقيها في المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري الذي أقيم في معرة النعمان، أي إنه يتبع هذا المنهج في قصيدة سيلقيها في حفل عام وأمام جمهور كبير، فيه مستويات مختلفة من الثقافة وإمكانات التلقي، مما يدل على وعي الشاعر لفنه، وحرصه على التجديد في قدر غير قليل من الجرأة الفنية، والرغبة في تقديم ماهو خاص ومتميز.

التصوير

(٢)

وعلى المنهج نفسه في التصوير، يرثي الشاعر عمر أبو ريشة الشهيد سعيد العاص(٢)، وكان قد استشهد في جبل النار بفلسطين، فيلقي في حفل تأبينه بحماة قصيدة مطولة، نظمها عام (١٩٣٥) وله من العمر خمسة وعشرون عاماً، عنوانها " شهيد " (٣)، وفيها من معاني التجديد والصور المبتكرة وبناء القصيد المتميز ما يدل على شاعرية مختلفة، وتزداد القيمة الفنية للقصيدة عندما يذكر المرء أنها كتبت لتلقى في حفل تأبين، يحضره جمهور متنوع المشارب، مختلف في مستويات الثقافة وإمكانات التلقي، وفي هذا التجديد المبكر في قصيد يلقى أمام الجمهور ما يدل على طموح شاعر يتطلع إلى التجديد في الشعر وتطويره والإخلاص للفن، أكثر مما يتطلع إلى إرضاء الذوق السائد والحس العام، بل لعله يتطلع إلى إدهاشه ومفاجأته.

والقصيدة لا تتضمن شيئاً من مضامين الرثاء المألوفة، ففي مقطع من مقاطع القصيدة يصور الشاعر الجبل قد صحا من نومه وصاح منادياً الأبطال فتداعت إلى ندائه النسور تاركة فراخها في أعشاشها ملبية النداء، ويغضب الظلم فيفتح أبواب جهنم ويرسل تنينه لينفث النار ولكن النسور تنشب فيه المخالب وتأبى إلا أن تموت بعزة وإباء، وتروي الأرض بدمائها لتنبت دوحة العزة.

وفيما يلي المقطع من القصيدة:

ياظلام الأجيال قص جناحيك ... فهذي طلائع الإصباح
مرود كحل جفون الكسالى ... فأفاقت على السنا اللماح
فصحا من عيائه الجبل الهاجع ... واهتز مفعم الأتراح
وتعالى صياحه يتوالى ... فاشرأبت نسوره للصياح غب
تركت في الوكون أفراخها الز ... وهبت على أزيز الرياح
وتبارت عصائباً فالفضا الرحب ... بساط من مخلب وجناح
غضب البغي فانبرى يحشد الهو ... ل ويرنو إلى الأذى بارتياح
شقَّ فكَّيْ جهنم فأسالت ... في الروابي لعابها والبطاح
فاقشعرت من وهجه القلل الصم ... وأجّتَ شوامخ الأدواح
وتدجالدخان يحجب عين الشم ... س عن مأتم الثرى المستباح

فتهـــاوت تلـــك النســـور وأزرت بالمنايـا علـى اللظـى المجتـاح
تنشب المخلب المعقف في البغي وتزجـي المنقـار فـي إلحـاح
ولســان اللهيــب يلعــب بــالريش ويطـوي الجـراح فـوق الجـراح
غضـبة للنسـور لا النصـر فيهـا بمتـــاح ولا الـــونى بمبـــاح
لـــم تزحـــزح تلـــك المخالـــب إلا بعــدما جــردت مــن الأرواح
فتلاشى الدخان عن وثبات البغي فـــي بركـــة الـــدم النضـــاح

وسـرى الليـل مالئـاً جبـل النـار سـكوناً لـولا نشـيد الأضـاحي
يادمـــاء النســـور تجـري ســخاء بغـــرام البطولـــة الفضـــاح
أنبتـــي العـــز ســـرحة يتفيـــا بأظاليلهـــا شـــتيت النـــواحي
أنت دمع السماء إن لهث الحقل وجفـــت ســـنابل وأقـــاحي
أي بـــرد خلعتـــه أحمـــر اللـــون علـى كاهـل الجهـاد الصـراح

لقد ابتعد الشاعر عن المعاني المكرورة، وعزف عن التعبير المجرد المباشر، ولجأ إلى رسم لوحة كبيرة مفعمة بالألوان والظلال والحركات، تتصارع فيها قوى الخير مع قوى الشر، وفي داخل هذه اللوحة الكبيرة ثمة صور أخرى صغيرة، " فالفضاء بساط من مخلب وجناح " ولعاب جهنم يسيل في البطاح، والثرى في مأتم، والنسور تنشب المخلب في البغي، ودماء الشهداء هي دموع السماء إذا ما جفت الأرض.

وهي جميعاً صور جديدة مبتكرة، ساقها الشاعر في إطار لوحة كلية كبيرة، هي أشبه بلوحة جدارية عريضة تمثل صراع الحق مع الباطل، وقد اختار الشاعر للوحته الألوان فثمة ظلام ودخان ووهج نار وبركة دم، ثم جعلها تعج بالأصوات من صياح الجبل وأزيز الرياح ونشيد الأضاحي، وأضاف إلى ذلك كله حركات كثيرة فالجبل يهتز والنسور تهب وتتبارى والبغي يحشد قواه ولعاب جهنم يسيل والدخان يحجب الشمس والنسور تتهاوى، وبذلك تتكامل عناصر اللون والحركة والصوت وتتوزع في انسجام لتشكل لوحة البطولة.

والصورة كونية كبيرة، تملأ الآفاق، وترسم أبعاداً واسعة الامتداد، وهي واسعة في امتدادها المكاني، كما هي واسعة في امتدادها الإنساني، إذ إنها تعبر عن معاني العزة والإباء، وقيم التضحية والفداء، مما يؤكد تناسب التصوير مع التعبير، وهو ما يحقق للنص وحدته.

وإذا النص يتحول من لغة إلى صورة، ومن كلمة مطبوعة تراها العين إلى لوحة يشكلها الخيال، وإذا الشعر واحد من الفنون الجميلة يستعين بها بل يتحد بها، ويؤكد ذلك كله أن اللغة لم تعد مجرد وسيلة لأداء المعنى بل أضحت ذات قيمة بحد ذاتها، والشاعر في لحظة التوهج الشعري يختار الكلمة الحاملة لقيم جمالية والأكثر اقتراباً من الفنون الجميلة، وحسب المرء أن يشير إلى بضع ألفاظ ذات وقع موسيقي خاص من نحو: شقَّ واقشعرت وتدجَّى ويحجب، وهي مع ما يناسبها من ألفاظ أخرى تحدث وقعاً صوتياً يصور حال المعركة، ومما لاشك فيه أن قيمتها الصوتية لا تضح إلا في سياقها، ولذلك لابد من قراءة الأبيات ثانية أوالاستماع إليها وهي تنشد.

ويلاحظ في المقطع السابق كثرة الألفاظ الدالة على اللون والإضاءة، منها مثلاً: ياظلام الأجيال، السنا اللماح، اقشعرت من وهجه، وتدجى الدخان، يحجب عين الشمس، اللظى، ولسان اللهيب، فتلاشى الدخان، في بركة الدم، سرى الليل، دماء النسور، أي برد خلعته أحمر اللون، وهي جميعاً ألفاظ ترسم ألواناً صارخة، يغلب عليها الأسود والأحمر، وتشيع فيها عتمة الدخان والليل، ولا يشع سوى سنا البطولة، والألوان في مجملها تتفق والصراع بين قوى الظلم والحق وتدل على هذا الصراع غير المتكافئ، ولذلك غلب اللون القاتم، وسادت العتمة.

كما يلاحظ في المقطع كثرة الأفعال الدالة على الحركة المتتابعة، وهي حركة مستمرة على الرغم من مجيء الأفعال في صيغة الماضي، وهي أفعال صاخبة قوية الحركة والجيشان، منها: أفاقت، صحا، اهتز، تعالى، اشرأبت، هبت، تبارت، غضب، انبرى، أسالت، اقشعرت، أجَّت، تدجَّى، تهاوت، تنشب، تزجي.

ويلاحظ أيضاً كثرة الصفات الدالة على حالات متميزة، وبعضها صفات مبتكرة ، ومنها: السنا اللماح، الجبل الهاجع، القلل الصم، اللظى المجتاح، المخلب المعقَّف.

وقد ساعدت تلك الأفعال مع هذه الصفات على تكوين الصورة وبعث الحياة فيها، وهي حياة موارة بالصراع بين النسور والأفعوان، وتثير في الخيال على الفور صورة مرسومة على الأيقونات تمثل مارجرجس في ردائه الأخضر وهو على صهوة جواد أبيض يصارع التنين ذا الرؤوس الثلاثة وهو ينفث لهيب النار.

وما يميز هذا التصوير أن الشاعر لا يدقق ولا يحشد كثيراً من التفاصيل أوالجزئيات، ومرجع ذلك إلى أن الشاعر لا يصف، وإنما يصور، والفرق بين التصوير والوصف كبير، فالوصف يقوم على رصد الجزئيات من الخارج والتدقيق فيها، ويغلب عيه التأمل والسكون، أما التصوير فهو حي متحرك، يضع المتلقي داخل المشهد، ويجعله يحس الصوت واللون والحركة، ولا يغرقه في التفاصيل.

وهكذا يعبر عمر أبو ريشة عن معاني البطولة والشهادة بوسائل تعبيرية قوامها صنع صور حية متحركة تموج فيها الألوان والأصوات بعيداً عن الأفكار الجاهزة والمعاني المألوفة.

التصوير

(٣)

وفي قصيدة أخرى عنوانها " نسر " (١٩٣٨) يقدم الشاعرلوحة لنسرألفى نفسه على السفح وقد شاخ وهرم بعيداً عن القمم التي ألفها وبغاث

الطير تدفعه، فأبى الهوان، فاستجمع قواه وحلق إلى شاهق ثم هوى على القمة منتحراً، وفيها يقول(٤) :

أصبح السفحُ ملعباً للنسور ... فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري
إن للجرح صيحةً فابعثيها ... في سماع الدنى فحيحَ سعير
واطرحي الكبرياء شلواً مدمّى ... تحت أقدام دهرك السكيرِ !!!
لملمي يا ذرى الجبال بقايا ... النسر وارمي بها صدورَالعصور
إنه لم يعد يكحّل جفنَ النجم ... تيهاً بريشه المنثورِ
هجر الوكرَ ذاهلاً وعلى عينيه ... شيءٌ من الوداع الأخير
تاركاً خلفه مواكبَ سحب ... تتهاوى من أفقها المسحورِ
كم أكبّت عليه وهي تُندّي ... فوقه قبلةَ الضحى المخمورِ

هبط السفحَ طاوياً من جناحيه ... على كل مطمح مقبورِ
فتبارت عصائبُ الطير مابين ... شَرودٍ من الأذى ونَفورِ
لاتطيري جوّابةَ السفح فالنسر ... إذا ما خبرتِه لم تطيري
نسل الوهنُ مخلبيه وأدمتْ ... منكبيه عواصفُ المقدورِ
والوقارُ الذي يشيع عليه ... فضلة الإرث من سحيق الدهورِ
وقف النسر جائعاً يتلوَّى ... فوق شلوٍ على الرمال نثيرِ
وعجافُ البغاث تدفعه ... بالمخلب الغض والجناح القصيرِ
فسرت فيه رعشةٌ من جنون ... الكبر واهتز هزَّةَ المقرورِ
ومضى ساحباً على الأفق الأغبر ... أنقاضَ هيكلٍ منخورِ
وإذا ما أتى الغياهبَ واجتاز ... مدى الظن من ضمير الأثيرِ
جلجلتْ منه زعقة نشّت الآفاقُ ... حرّى من وهجها المستطيرِ
وهوى جثّةً على الذروة الشماء ... في حضن وكره المهجورِ !
أيها النسر هل أعود كما عدتَ ... أم السفح قد أمات شعوري ؟!

لقد أراد الشاعر التعبير عن فكرة العزة المهدورة والكبرياء المسفوح وتفضيل الموت على عيش غير كريم، فلم يأت بفكرة ولا حكمة، ولم يعبر تعبيراً مجرداً، إنما رسم لوحة فنية متكاملة تمثل تجربة يمكن الخلوص منها إلى تلك الفكرة.

وفي اللوحة مكان هو السفح وبطل هو النسر وخصوم معاندون تمثلهم بغاث الطير وثمة حركة وانفعال في دفع بغاث الطير له، ثم تأتي حركة عنيفة هائلة، وهي تحليق النسر إلى شاهق ثم هويه منتحراً على القمة، وفي الحركة قوة جامحة وصوت مجلجل ومعان غير محدودة، وقد اختار الشاعر لذلك كله ألفاظاً متميزة وصوراً مدهشة.

والقصيدة تمتاز بقوة البناء، فهي متسلسلة تسلسلاً منطقياً، قوامه أفعال متتالية، ومواقف متتابعة، العلاقة فيما بينها هي علاقة السبب والنتيجة، والفعل وردة الفعل، مع التعليل والتسويغ، وهي مواقف مؤلمة فاجعة، طبيعتها التغير من حال إلى حال مناقضة، كما تقوم القصيدة على قوة الافتتاح ودهشة الاختتام.

*

والشاعر يفتتح القصيدة بفعل أصبح، للدلالة منذ البدء على التحول، وهو تحول راعب، أصاب النسر 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 إيماءة إلى فساد الزمان الذي يتحمل مسؤولية ذلك التحول.

ويسترجع الشاعر بعد ذلك ماضي ذلك النسر فقد كان يكحل جفن النجم بريشه وكانت السحب تقبِّله، 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، وبقدر كبير من الغناء الفاجع، و الذاتية المرّة، فيقول:

أيها النسر هل أعود كما عدت أم السفح قد أمات شعوري؟

إن السؤال المطروح في ختام القصيدة يثير 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 بجنحها 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.

*

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 فخافت 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، والغنائية في القصيدة واضحة، وكذلك التقرير والمباشرة والخطابة، يؤكد ذلك كثرة 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.

والقصيدة حافلة بالصور الجزئية الجديدة المدهشة، وهي صور كثيرة، وكلها مبتكرة، ولا يكاد يخلو بيت من صورتين متعاقبتين أو ثلاث صور،

حتى ليمكن القول إن الشاعر لايعبر 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 يحلق ذلك النسر العظيم ثم يهوي على القمة منتحراً ليثير في النفس الشعور بعظمته وقوته وكبريائه، ويترك الإحساس بالفجيعة المأسوية.

وتلاحظ كثرة الصفات، وهي صفات نوعية، تضيف إلى الموصوف ماهو جديد ومتميز، وما هو مثير للخيال، ومن تلك الصفات: دهرك السكير، ريشه المنثور، الوداع الأخير، أفقها المسحور، الضحى المخمور، مطمح مقبور، المخلب الغض، الجناح القصير، الأفق الأغبر، هيكل منخور، وهجها المستطير، الذروة الشماء، وكره المهجور.

إن كثرة الصفات تدل على رغبة الشاعر في التصوير، ورسم تفاصيل اللوحة، ومنحها مايميزها، 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 وحدّة، تصور حركة خارجية صاخبة، هي معادل لحركة نفسية داخلية جائشة يؤكد ذلك مايلحقها 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 الآفاق حرّى – هوى جثة على الذروة .

ويلاحظ إطلاق النسر صوتاً عظيماً وهو يهوي على القمة، وفي هذا الصوت ما يثير الإحساس بالألم والشعور بالعزة، وفي هذا الصوت أيضاً مايزيد من صخب الحركة وعنفها، وهو صوت ينشر في الآفاق صدى

لاهباً، إذا الكون كله يردده، وقد اختار الشاعر لهذه الصورة ألفاظاً توحي بالحركة والصوت، فقال:

جلجلتْ منه زعقة نشّتِ الآفاقُ حرَّى من وهجِها المستطيرِ

إن القصيدة لاتتضح بالحزن والأسى والألم، فحسب، بل تتضح بمشاعر العزة والإباء والكبرياء ومشاعر الشموخ والرفعة والعلاء، ولذلك كان المكان في القصيدة هو القمة وما هو أدنى منها بقليل وهو السفح، ولم تنحدر قط إلى الأرض، بل سرعان ماسما النسر إلى العلاء ثم هوى منتحراً على القمة رافضاً إلا أن يكون دائماً في القمة.

*

ومن الممكن مقارنة قصيدة نسر بقصيدة للشاعر الفرنسي بودلير (٥) عنوانها " طائر القطرس " (٦) وفيها يقول:

كان الملاحون كثيراً مايلهون
فيقتصون طيور البحر العظام
وهي تابعة مستسلمة مسترسلة كرفيق الطريق
في صحبة السفينة المنسابة 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 أسمج ماصار إليه، وما أهونه
ذاك الذي كان مرموق الأبهة، ماأقبحه، وأدعاه للتفكهة
والقوم من حوله، بعضهم يمسّ بقصبة التبغ منقاره مضايقاً
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 مانالله من ضعف وسط جماعة البحارة، ثم يقرن الشاعر أخيراً بينه، وهو الشاعر، وبين ذلك الطائر، فكلاهما غريبان بين أناس لايقدرونهما حق قدرهما.

والقصيدة تتألف من أربعة مقاطع، تقوم على التسلسل المنطقي، وروح السخرية المرة واضحة فيها، وهي تعنى بالوصف، لتثير الإحساس بالمفارقة بين عظمة الطائر وهو في الفضاء وهوانه وهو على الأرض.

فالطائر الحرّ الذي يحلّق في الهواء بجناحين، ويمتلك العظمة في الفضاء، كأنه ملك، مرموق الأبهة، أصبح على الأرض كسيحاً مشوهاً مدعاة للسخرية والتقليد، وجناحاه العظيمان اللذان كان يحلق 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 يحلّق الطائر بجناحين، والمكان العالي هو في الوجدان الإنساني رمز للمكانة العالية، والقيم العالية، وكذلك الهواء، هو رمز لكل ماهو مثالي بعيد عن الجسد والمادة والتراب.

وبالمقابل، تبرز أرض السفينة، رمزاً لكل ماهو دوني مسف، وأرضي فانٍ، ويزيد من هذا الإسفاف كون الأرض أرض سفينة، فالسفينة توحي بالحركة والانتقال وعدم الثبات والاستقرار، أي توحي بالقلقلة والاضطراب،

ويزيد من هذا الانحطاط جماعة البحارة الذين لاوطن لهم، ولا ارتباط لهم بمكان، فهم دائماً على سفر، لايحملون قيمة، ولا يمثلون مبدأ، دأبهم الانتقال طلباً للريح والكسب والمال، وهم بعد ذلك جماعة غوغاء، دأبهم المرح والصخب والعبث، لايعرفون سوى صيد الطير، وهم لايقدرون ذلك الطائر، بل يعبثون به.

وبذلك يبرز الصراع، بين العالي والواطئ، بين السماء والأرض، بين الهواء والتراب، كما يبرز الصراع بين الطائر الفرد المحلق، 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 متعثر 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.

*

والقصيدتان متفقتان في أسلوب القص والتصوير والمقارنة، وهما متفقتان أيضاً في طبيعة العنوان وطبيعة الختام، فالعنوان في كلتيهما هو اسم لنوع من الطير، وهو عنوان صريح مباشر، ويملك لدى المتلقي إيحاءات كثيرة لانهاية لها قبل قراءة النص، ولكن بعد قراءة النص يتضح إيحاؤه 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 لايشبه نفسه مباشرة بالنسر، بل يلمّح إلى ذلك، ولا ينهي المعنى، بل يتركه مفتوحاً ، ويترك للمتلقي حرية التخيل، بل يترك حرية التأويل، إن لم نقل حيرة التأويل.

*

والمعنى الذي يقدّمه بودلير في ختام القصيدة مطروق لدى كثير من الشعراء، ويعرفه الناس كافة، من شعراء وغير شعراء، فالأديب والفنان والشاعر والموسيقي والموهوب، كل أولئك يحسّون دائماً بغربة عن مجتمعهم وعصرهم لأنهم يبدعون ويسبقون عصرهم.

وهو المعنى الذي كان المتنبي من قبل قد لخصه بطريقة فنية مختلفة، في قصيدة له مطولة يذكر فيها مجده ويفخر بنفسه وبشعره ثم يقول في ختامها(٧):

أنا في أمة تداركها الله غريبٌ كصالح في ثمود

ويشبهه شعور أبي فراس الحمداني أيضاً بفروسيته وإحساسه بتفرده وغربته وعدم تقدير قومه له، وهو ماينطق به قوله(٨):

سيذكرني 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 ردده أبو ريشة نفسه في رثاء الأخطل الصغير بقصيدته: " بنات الشاعر"، وفيها يقول(٩):

وأنت تكتم عنهم ماتكابده تموت وهي على 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.

لقد كان القطرس على أرض السفينة وبين أقدام البحارة وهو يحاول المشي، أي إن المكان في قصيدة القطرس هو الحضيض الواطئ، لذلك لاتثير قصيدته شيئاً من معاني السمو والكبرياء، بل تكاد تثير مشاعر العطف والإشفاق، ولاسيما حين يقلده البحارة ويسخرون منه، ويكاد ينسى المرء أن ذلك الطائر كان قبل قليل في السماء، في حين لايحسّ 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، وتتخذه رسماً على جباه الجنود، ورمزاً على الرايات والأعلام، ومن قبل كانت تراه آبداً مُعَمَّراً، بل كانت تعبده، 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 متهالك على المادة والصيد والطعام، ولا يقدر الفن.

*

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 ١٩٣٨ وله من العمر ثمان وعشرون عاماً؟ أي قمة فقدها؟ وأي سفح هوى إليه؟ ومن هي ضعاف الطير التي دفعته بجناحها الزغيب وهو النسر الأشم ؟

لابد 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 الإنكليزي، ومصر خاضعة لسيطرة إنكلترة، وتحت الاحتلال الفرنسي أيضاً كانت تونس والجزائر والمغرب.

لقد كان الواقع العربي لايبعث على شيء من البهجة، بل كان فيه من الألم والمعاناة وفيه من الانكسار والخيبة مايجعل 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 ماهو متحقق وأعظم، ولذلك يظل الشاب دائماً في حالة من القلق.

ويؤكد ذلك كله الكبرياء الذي يحمله عمر أبو ريشة، وما تمور 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 بودلير؟ إن المقارنة الدقيقة بين النصين تؤكد التأثر، ولكنه تأثر من يقرأ، ويتمثل مايقرأ، ويحوّله إلى قيمة معرفية وجمالية، ثم يبدع، فيقدم ماهو جديد، وما هو مستقل، يمتلك خصائصه المميزة، وليس تأثر من يقلد.

وفي الواقع يمكن الاستدلال على هذا التأثر من تصريح للشاعر نفسه، رواه الدكتور سامي الدهان في كتابه "الشعراء الأعلام" (١٠) وفيه يقول عمر أبو ريشة: " **غير أن أحبّ الشعراء إليّ اثنان هما بو وبودلير 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 ثقف من حضارات أخرى، ويغنيها، ولكنه لاينفصل عن ثقافة أمته، ولا يقلد ثقافة أمة أخرى، بل يبدع ويضيف ويحقق ذاته، ويؤكد خصوصيته وتميزه.

*

والقصيدة تثير في الحقيقة رواسب للطير في اللاشعور الجمعي، ومن هنا تكون الاستجابة إليها قوية، فللطير في الوجدان الإنساني حيز كبير، فقد ألِفَ 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 تفاءلوا، وهو السارح، وإذا اتجه إلى شمال تشاءموا، وهو البارح، كما تشاءموا من البوم

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 ورقـــاء ذات تعـــزّز وتمنـــع

ولا ينسى المرء أن يشير إلى كتاب "طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي، وغير ذلك كثير مما هو لدى المتصوفة من عرب وفرس.

وقد أشار المولى عز وجل في القرآن الكريم إلى الطير في مواضع كثيرة، فذكر تسخيره الطير للأنبياء تسبح معهم لتؤنسهم، ولا سيما سليمان، إذ كان يفهم لغة الطير، وكان الهدهد يخدمه في قصره، فيأتيه بالأنباء، وقد رأى ولد آدم غرابين يقتتلان، ثم وارى أحدهما سَوْأة أخيه في التراب، فتعلم منه كيف يدفن أخاه الذي كان قد قتله، ومن معجزات عيسى عليه السلام أن يصنع من الطين كهيئة الطير فينفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله، كما أشار المولى تعالى إلى عبادة الجاهليين لنسر.

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

وإلى اليوم مايزال الإنسان يتغنى بالطير يحمّله أشواقه، ويبثه أشجانه، 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 ؟

*

وتأتي قصيدة " نسر " وقد كتبها عمر أبو ريشة وهو دون الثلاثين لتضيف إلى الوجدان العربي رصيداً جديداً قوامه صورة مرسومة بالكلمة.

التصوير

(٤)

ومن الممكن تتبع هذه العلاقة مع الفنون الجميلة في قصائد أخرى كثيرة، وتكفي الإشارة السريعة هنا إلى قصيدة عنوانها " بلبل " (١٩٤٤) يقدم فيها الشاعر صورة حية مفعمة بالحركة والألوان والمشاعر والانفعالات لبلبل حبيس في قفص وهو يضرب القضبان ناشداً الحرية، ثم يطوي الجناح ويرفض أن ينسل لأنه يأبى أن يورث الفراخ ذل القيد من بعده، وفيها يقول (١١) :

حلم تخلى عنه في رغده ... هل يقدر النوح على رده
لو يعلم الصياد ما صيده ... لم يجعل البلبل في صيده
ألفيته ينثر ألحانه ... كأنما ينثر من كبده

وإلفه المشفق ظل له ... باق كما كان على عهده
مدلّه اللفتات مستوحش ... طاو جناحيه على وجده
كم أطبقت منقاره غصة ... فمده ينقر في قيده
أسقمه العيش على وفره ... لما رآه ليس من كده
طوى المنى نوحاً ولكنما ... لم يغنه النوح ولم يجده
وأين مخضل الجنى حوله ... من زنبق الروض ومن ورده
فعاف دنياه ولم يتخذ ... عشّاً ولم يحمل سوى زهده
كأنه من طول ما مضه ... من عبث الدهر ومن كيده
أبى عليه الكبر أن يورث ... الأفراخ ذل القيد من بعده

وما تمتاز به هذه اللوحة هو الرقة والشفافية ومسحة الحزن الكئيبة، وهي ذات بعد رمزي شفيف، وقوامها قلة العناصر والبعد عن الوصف والتحليل والاكتفاء بالإشارة، بالإضافة إلى الإيجاز الشديد والتكثيف .

والقصيدة تتألف من اثني عشر بيتاً، فكأنها أشهر السنة، أو كأنها السونيت، فهي محسوبة بدقة وعناية، وخاضعة لقدر غير قليل من الهندسة والتخطيط والترتيب المنطقي، يؤكد ذلك أسلوب القص، كما يؤكده تطور المواقف ووصولها إلى نهاية وتفسير النهاية في الختام.

والقصيدة مبنية على البحر السريع، وهو بحر رشيق قليل التفعيلات، سريع الحركة، والروي هو حرف الدال المكسورة الموصولة بهاء مكسورة أيضاً، وفي الهاء ما يشبه الزفرات والحسرات، وهو إيقاع يناسب الموقف الحزين.

ومن الممكن رد الحزن في النص إلى مناخ الحزن العام في المرحلة التي كتبت فيها القصيدة، وهي مرحلة الانتداب الفرنسي على سورية وقد شهدت فيها البلاد تضحيات كبيرة في سبيل الاستقلال، وكأن البلبل الأسير في القفص رمز غير مباشر للوطن الأسير في قفص الانتداب.

والقصيدة معنية بالافتتاح وتطوير الموقف في تسلسل منطقي والانتهاء به إلى غاية وتفسير الغاية فيما يشبه الحكمة مما يحقق الاختتام

القوي، ويؤكد ذلك العناية بالتفسير والتعليل، وظهور قدر غير قليل من العقل والمنطق في النص.

والنص يرسم صورة حية مفعمة بالحركة والانفعال، وهي ذات طابع موضوعي، لا يضفي عليها الشاعرعواطفه وانفعالاته، وإن كانت حافلة بعواطف البلبل وانفعالاته، وهذا كله يؤكد معالجة القصيدة موضوعها الذاتي معالجة موضوعية فيها العقل والمنطق والقص والرمز، ويؤكد المعالجة الموضوعية أسلوب التصوير.

التكوين الشكلي

يريد الشاعر أن يعبر عن فكرة الشوق إلى المطلق والرغبة في لقائه وهي رغبة من المستحيل أن تتحقق، فلا يجد سبيلاً إلى التعبير عن هذه الخبرة الصوفية إلا في هيئة عمل فني قوامه كتلة حجرية ضخمة جداً تسمو ما استطاعت إلى الأعلى ولكنها لاتبلغه، وإذا هي قمة إفرست، كأنها منحوتة فنية في متحف الوجود تعبر عن ذلك الشوق.

يقول عمر أبو ريشة(١٢) في قصيدة له عنوانها "إفرست"(١٩٦١) :

إليك غير الظن لايرتقي ... يا عاصب الغيم على المفرق
لأنت مجلى الأرض في شوقها ... إلى البعيد المترف الشيِّق
غازلها نجم غويّ السنا ... وهزّها من خدرها الضيق
فانتفضت تهتف ياخصره ... قرب ويا وجدي به طوق
فكنت منها اليد ممتدة ... ولم تزل ممتدة ياشقي

والشاعر يستهل قصيدته بخطاب الجبل متوجهاً إليه بالتمجيد مؤكداً أن لاقوة ترقى إلى هذا الجبل سوى الظن، وهو يستفتح هذا التمجيد بقوله: " إليك"، بما في هذا القول من إيحاءات ، وكأنه ابتهال يرتفع من الأدنى إلى الأعلى، ثم يستخدم أسلوب الاستثناء ليقصر الارتقاء على الظن وحده، فيقول: "غير الظن"، و"غير" هنا تنفي كل ماعدا الظن، والظن في هذا السياق ليس بمعنى الشك، إنما هو قوة فاعلة قوامها كل ماهو غير حسي أو مادي أو محدود، والغاية منها مطلق القوة القادرة على التخيل، ويؤكد ذلك الفعل "يرتقي"، الذي يدل على أن الغاية ليست الشك والاتهام وإنما السمو والارتقاء، ويؤكد ذلك السمو ثانية تقديم الجار والمجرور "إليك"، مما يجعل خطاب الجبل أشبه بالابتهال، يقدم إلى ماهو 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 " يرتقى " لتؤكد معنى الارتقاء والسمو.

وفي البيت الثاني يأتي بيان ذلك العلو ، فهو تعبير عن شوق الأرض إلى البعيد، وجاء هذا المعنى مؤكداً باللام، 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 إيحاء 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 إيحاءات الشفافية والاكتمال، لأن الترف لايكون 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، 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 محدّد، وفي هذا مايؤكد 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 مجرّد، وفي هذا مايكسبه مرة أخرى صفة السمو والرقي والنقاء، إنما هو سمو وتطلع نحو بعيد مترف وشيّق.

ويأتي البيت الثالث ليكشف بعضاً من سرّ ذلك الشوق، فثمة نجم غازل الأرض، وفي النجم هنا، وهو نكرة، إيحاءات البعد، والنور، والسمو، واستحالة الوصول، وفي التنكير، 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 ماهو 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 ذات إيحاء يشير إلى مثل تلك المفارقة كما يمهد للبيت التالي : حيث ستنتفض 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 يوحي بالهزهزة، كما أن المد الطويل يوحي 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 المتكررة توحي بالحركة والاهتزاز، كما يلاحظ مافي الشطر الثاني من ليونة في القراءة واسترخاء وامتداد بما يشبه التأرجح والدغدغة:

غازلها نجم غوي السنا وهزها من خدرها الضيّق

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 مايوحي بسرعة الحركة وقوتها مما يتلاءم مع الانتفاضة والهتاف، وينسجم أيضاً مع كون هذا الانتفاض من ذلك الخدر الضيق، كما ينسجم أيضاً مع كون 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 قرّبْ ويا وَجْدي بـه طوِّق "

وتلاحظ طبيعة 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.

إن هتاف الأرض هو صيحة الوجد والشوق التي يحسّ بها الصوفي عندما يستلب في حضرة المحب، فيصيح (يا)، إذ لايملك 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 "قرِّب" نفسه يدل على رغبة كامنة حدودها مجرّد القرب لا الوصول، لأن الوصول مستحيل، وكل مايرجوه النداء هو محض القرب، وهنا يأتي البيت الأخير ليكشف ذلك كله ويؤكده.

فكنت منها اليد ممتدة ولم تزل ممتدة .. ياشقي

إن اللقاء لايتحقق، ويظل 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 ماهو سام وبعيد وراق، مستحيل الوصول إليه، كما تشير إلى رغبة مستمرة دائمة في الاقتراب، ومن هنا تتولد المعاناة متمثلة في خطاب الشاعر للجبل: " ياشقي".

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 لايعني سوى المكابدة واستمرار المعاناة.

إن النداء الأخير في القصيدة ياشقي دليل على استمرار الوجد والشوق، ودليل على ديمومة تلك اللحظة، لحظة الوجد والكشف،واستمرار التوجه نحو الأعلى، متمثلاً في تلك القمة التي لايرقى إليها غير الظن. ومن هنا يكتسب الظن معناه الجديد، الذي يؤكد أن العقل والعيان والمادة معايير لايمكن بها فهم مثل تلك التجربة، وأنه لابد 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 مافي 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 : ياشقي.

إن كلمة "شقي" مصباح يضيء القصيدة وهو يذكر بقول المتنبي:

ذوالعقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الشقاوة في الجهالة ينعم

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 ينتقض 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 يحسُّها الصوفي، لاتدوم إلا كلمحة الطرف، ولا يستطيع إدراك تفاصيلها أو جزيئاتها، 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، قرّب، وهي في طبيعتها ألفاظ دنو، ولكنها في القصيدة تتحول إلى السمو والارتفاع.

فالقصيدة تجربة صوفية تحلّق في فضاء السمو، وليست قصيدة وصف لجبل. إن الشاعر لايصف 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 لايقلد 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 مابين الأرض والسماء، لايصف فيها جبلاً، ولا يقصد إلى الموعظة والاعتبار، إنما يقدم تجربة فنية متميزة، تلك هي قصيدة إفرست.

ومن الظلم للقصيدة إدخالها في باب الوصف أو التصوير، فما هي من هذا ولا ذاك في شيء، إنما هي عمل فني باللغة يحاكي تشكيلاً فنياً بالحجر. وعنوانها إفرست، لايوحي بصورة جبل جامد ساكن، إنما يوحي بحالة أخرى مختلفة هي الذروة أو القمة وما يكون فيها من معاناة، والجبل ليس كتلة، وإنما هو ارتفاع، وفي الارتفاع من معاني السمو والنقاء مايمكن أن تفهم على ضوئه القصيدة .

إن المكان عند الشاعر لايبقى 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 ماهو 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 المترف الشيق.

وثمة حركة في القصيدة، قوامها الشوق المتقد، ومغازلة النجم، وما بينهما من لقاء لن يتحقق، وبذلك تظل الحركة مستمرة، لاتنتهي، اليد تمتد دائماً، والنجم يغازل دائماً، ولا ينتهي الشوق والحرمان، وبذلك تترسخ ثانية 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 ٤٦ متراً على قاعدة تماثله في الارتفاع، وهو يمثل فتاة ترفع بيمناها مشعلاً إلى أجواز الفضاء، متجهة نحو الأطلسي، وهو التمثال الذي صنعه المهندس الفرنسي فريدريك بارتهولدي وأهدته فرنسة إلى أمريكا عام ١٨٨٤ في ذكرى استقلالها.

وإذا كان تمثال الحرية في أمريكا يعلو فوق البحر نحواً من ٨٠ متراً، فإن قمة إفرست في جبال هيملايا على الحدود بين نيبال والتيبت تعلو فوق البحر ٨٨٨٨ متراً.

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

ومما لاشك فيه أن قمة إفرست 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 إفرس قبل ذلك كله هي من خلق الله.

وهكذا يشكل الشاعر باللغة عملاً فنياً قوامه الحجوم والامتدادات والأبعاد والعلو والضخامة فيغدو النص أشبه بمنحوتة صخرية كونية كبيرة على شكل امرأة تمد يدها وهي في الأرض إلى نجم بعيد في السماء لتمثل فكرة الشوق إلى المطلق.

وثمة مفارقة مدهشة تتمثل في قدرة القصيدة على التعبير عن فكرة الجبل والقمة الشاهقة في بضعة أبيات لا تزيد على الخمسة، هي عدد الأبيات وهي عدد أصابع اليد الممتدة إلى النجم.

*

وسيتضح ما في القصيدة من طموح إلى تشكيل عمل فني بوساطة اللغة، بصنع شكل ذي أبعاد وحجوم، بعيداً عن الوصف، بمقارنتها بقصيدة للشاعر الفرنسي تيوفيل غوتييه (١٨١١– ١٨٧٢)، عنوانها " السيرا " (١٣) وهي بخلاف قصيدة "إفرست "، إذ إنها مبنية على الوصف والتقرير والمباشرة، وفيها يقول الشاعر:

أحبّ الجبال الشامخة والعاتية حبّاً لا حدّ له
فالأغراس لاتجرؤ أن تضع فيها أقدامها الواجفة المخذولة
وعن الوشاح الفضيّ الذي يغشّى ذراها
ينبو المحراث ويتثلّم على مرتفعاتها المعوجة
فلا الكرمة ذات السواعد اللصيقة
ولا القمح المذهب، ولا الزؤان
لاشيء مما يذكّر 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.

والشاعر يعلن منذ البدء صراحة عن حبه الجبال العالية، حبّاً لاحدّ له، وهو يحبّها لعدة أمور، يعدّدها بالتتابع، وهذه الأمور تنقسم بوضوح إلى قسمين، في القسم الأول يحبها لأن الغراس الضعيفة لايمكن أن تنمو فيها، والمحراث لايستطيع الوصول إلى قمتها المتوجة بالثلج، وهي لاتنبت 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 على القانون، وجمالها عفوي وبسيط، وهي

بعيدة عن الحقول الواطئة، 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 لايتردد 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 ويفسّرها ويعدّدها تعداداً. ومما لاشك فيه أن هذا كله لايقلل من قيمة القصيدة بل يزيدها 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 لاتؤوي الغراس الضعيفة، ولكنها تؤوي النسور القوية، والمحراث يعجز عن بلوغ قمتها، في حين يبلغها الخارجون على القانون، وهي لاتقدم المنفعة ولكنها تقدم الجمال الطبيعي العفوي البريء، وهي لاتتعلق بما هو يومي وعابر وزائل، من طعام وشراب، كما يحدث في السهول الواطئة، ولكنها تتعلق بما هو أسمى وأرقى وأبقى، إذ إنها تذكِّر 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، وتنأى 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 الواطئة معبرة عن كل ماهو زائل وعابر مما يهتم به البشر الفانون وينأون به عن السماء ولا يرون الله.

والقصيدة تعبّر 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 لابد 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 تسموان 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 " السيرا " عن قصيدة " إفرست " بوضوحها ومباشرتها وبنائها العقلي المنطقي وفي تسلسل أفكارها وفي رؤيتها العقلية. في حين تمتاز قصيدة " إفرست " برؤيتها الوجدانية وتعبيرها الحدسي غير المباشر واعتمادها على الحركة والتوتر والانفعال وفي إيمائها إلى غرضها إيماء من غير مباشرة، وفي بنائها شكلاً فنياً ذا أبعاد وحجوم يحاكي منحوتة صخرية.

وقصيدة " إفرست " 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 " السيرا " 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 الشاعر العربي بالشاعر الفرنسي، ولكن من الممكن القول إن مرجع هذا التشابه إلى وحدة الشعور، وسمو التجربة، ورقي الفن.

*

وللجبل أثر كبير في وجدان 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، لايستطيع الإنسان التغلب عليه، لذلك عبد الأقدمون الصخور والحجارة والأصنام، لما رأوا فيها من قوة، وكذلك رأى الإغريق في جبل الأولمب مقرّاً للآلهة وفق تصوراتهم.

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 عرانين وبله كبير أناس في بجاد مزمل

ولقد مرّ ابن خفاجة الأندلسي بجبل، فتخيله رجلاً مُعَمَّراً قد شهد عهوداً وعصوراً وعرف الخبيث والطيب واللص والناسك وملّ من الحياة لطول ماخبر، والشاعر هنا يحاور الجبل ويبثه شكواه الحياة وبرمه بها، فيقول:

وقورٌ على ظهر الفلاة كأنه	**طوالَ الليالي مطرقٌ في العواقبِ**
أصختُ إليه وهو أخرسُ صامتٌ	**فحدثني ليلَ السُّرى بالعجائبِ**
وقال: ألا كم كنتُ ملجأَ فاتكٍ	**وموطنَ أوَّاهٍ تبتَّل تائب**

وكم مرّ بي من مُدْلِجٍ ومُؤَوِّبِ		وقال بظلّي مِنْ مطيٍّ وراكب
فما كان إلا أنْ طوتهمْ يدُ الردى		وطارتْ بهمْ ريحُ النوىوالنوائب
فما خفقُ أيكي غيرُ رجفةِ أضلُعٍ		ولانوحُ وُرْقي غيرُ صرخة نادب
فحتى متى أبقى ويظعنُ صاحبٌ		أودِّعُ منه راحلاً غيرَ آيبِ
فأسمعني من وعظِهِ كلَّ عبرةٍ		يترجمها عنه لسان التجارب

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

جبل التوباد حيّاك الحيا ... وسقى الله صباك ورعى
فيك ناغينا الهوى في مهده ... ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس في مغربها ... وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمناً ... ورعينا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعباً ... لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعاً ... وانثنينا فمحونا الأربعا
وخططنا في نقا الرمل فلم ... تحفظ الرح 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 باختلاف الشاعر والثقافة والعصر والبيئة.

ومن هنا يختلف عمر أبو ريشة عن غيره من الشعراء، فهو لا يختار الجبل للوصف أو الحكمة أو الاعتبار أو غناء المشاعر والعواطف، إنما يختاره لمجرد تشكيل عمل فني.

النحـت

ويبدو التعبير بوسائل تقارب الفنون الجميلة وتحاكيها أكثر وضوحاً عندما يطرق الشاعر موضوعات ذاتية، كأن يعبر عن وحدته وعزلته ونزعته الرومنتيكية من خلال نحته باللغة نموذجاً لغرفته، ويتمثل هذا النموذج في قصيدة عنوانها: " اقرئيها "(١٤) ، وترجع إلى عام ١٩٦٥، وأردف الشاعر العنوان بتقديم من كلمتين هما: " أوراق ميت "، وقد ضمنها مجموعته التي عنوانها: " غنيت في مأتمي"، الصادرة عن دار العودة ببيروت عام ١٩٧٠، وأعاد نشرها في ديوانه، وفيها يقول:

إنها حجرتي لقد صدئ النسيان فيها وشاخ فيها السكوت
ادخلي بالشموع فهي من الظـ لمة وكر في صدرها منحوت
وانقلي الخطو باتئاد فقد يجـ فل منك الغبار والعنكبوت
عند كأسي المكسورحزمة أورا ق وعمر في دفتيها شتيت
احمليها ماضي شبابك فيها والفتون الذي عليه شقيت
اقرئيها لا تحجبي الخلد عني انشريها لا تتركيني أموت

إن 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 لابد أن تكون متميزة، لتميز الشاعر نفسه، وهي دائماً شائقة ممتعة، يطمح المرء إلى معرفتها لأنها تمثل أفكار الشاعر ومشاعره وأخيلته وربما أوهامه.

والشاعر 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 "اقرئيها"، ويجيء التعقيب في كلمتين، وهما: "أوراق ميت"، وهذا يعني أن الشاعر يود أن يوحي إلينا بأن الحديث عن الحجرة جاء بعد موته، ولذلك يذكرها بضمير الغائب "ها"، مؤكداً بعده عنها، وبعدها عنه، ومؤكداً أيضاً أنها حجرته.

وبذلك تتجسد حجرة الشاعر وتمتلك وجودها المستقل خارج ذات الشاعر كأنه نحت لها أنموذجاً، وإن كان هذا الأنموذج يمثل ذاته نفسها، ومن هذا التوتر بين الداخل والخارج، من استقلال الحجرة وامتلاكها ذاتها، ومن كونها في الوقت نفسه تعبيراً عن ذاته، ينبع جمال القصيدة، وتظهر العلاقة بين فن الشعر وفن النحت، وهي علاقة محاكاة وتشابه، فكأن الشاعر ينحت بالكلمة.

ويؤكد محاكاة القصيدة للنحت كثرة الألفاظ الدالة على المادة والحس والتجسيد والحضور العضوي، للدلالة على المشاعر والمعاني والانفعالات والعواطف، ضمن علاقات تشكل منحوتة صخرية، من تلك الألفاظ: حجرتي، صدئ، شاخ، الشموع، وكر، منحوت، الخطو، الغبار، العنكبوت، كأسي المكسور، حزمة أوراق، دفتيها، فهي جميعاً ألفاظ حسية، تؤكد الحضور العيني المجسد.

ويلاحظ استخدام لفظ حجرة، مما يدل على الضيق وصغر المساحة، بخلاف الغرفة التي هي أوسع وأرحب، فالشاعر كالنحات يحدد الحجوم، ثم يصور مانالها بعد مضي السنين، فقد صدئ النسيان فيها، وشاخ فيها

السكوت، وهو بذلك يجسّد 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.

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، وفي طلب دخول المرأة مايؤكد الوجود العيني للحجرة، ولكن بصورة فنية، في شكل أنموذج منحوت في صخر، يؤكد ذلك كلمة منحوت نفسها وقد استخدمها الشاعر.

ثم يطلب من المرأة أن تنقل الخطو باتئاد حتى لايجفل الغبار والعنكبوت، مما يؤكد تقادم العهد، وفي خلو الحجرة من ساكنيها، وتحولها إلى مكان موحش، يعشش فيه العنكبوت، ويعلوه الغبار، ما يدل على وجود حيز فارغ يمكن أن تدخل فيه المرأة، أي إن الشعر يعطي بالكلمة عمقاً فراغياً يشكل به أنموذج الغرفة.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الدخول بالشموع ونقل الخطو باتئاد يوحيان بقداسة المكان وعذريته، فكأن أحداً لم يدخله من قبل، وكأن المرأة هي أول من يدخله.

وثمة عنصر في الحجرة 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 مايوحي باليأس، لأن الواثق والمطمئن والآمل لا يحطم كأسه، إنما يتركه لغد، وهذا مايؤكده قول الأخطل الصغير(١٥) :

يشرب الكأس ذو الحجا ويبقّي لغد في قرارة الكأس شيا
لم يكن لي غد فأفرغت كأسي ثم حطمتها على شفتيّا

ويتضح من ذلك كله أن الشاعر رضي من تلك المرأة بالحرمان، فقد عاش في شبابه على الشقاء بها وبفتونها، وقنع باستلهامها الشعر، ولا

طموح له سوى أن تقرأ أشعاره وتنشرها لتمنحه الخلود، والذي يؤكد ذلك كله قوله: " والفتون الذي عليه شقيت"، ولم يقل مثلاً: " الذي عليه حييت"، 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 الملهمة، والمانحة 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، استلهام المرأة الشعر، ونشدان الخلود من خلال المرأة والشعر.

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

وبذلك تغدو الحجرة الضيقة المعتمة المهجورة أشبه بقبر من جهة، لأنها حجرة مهجورة لشاعر ميت، كما تغدو 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، وتنجيه 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: " اقرئيها"، وسرّ التعليق: "أوراق ميت ".

إن المكان المحدود، الذي هو حجرة الشاعر، لم يعد مجرّد 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 ماض أعمق وهو فتون المرأة الذي كان الشاعر قد شقي به، وعبّر 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.

ورسم الحجرة أو نحتها نزعة إنسانية، تعبر في شكلها الظاهر عن رغبة الإنسان في اللجوء إلى مأوى، يقيه عوادي الطبيعة، ولكنها تعبر في الباطن عن رغبة أبعد، وهي الحماية من عوادي الزمن وتأكيد البقاء، فالبيت هو مأوى وسكن، وهومرتبط بالمرأة والزواج وتكوين الأسرة، ولذلك يصنع الأطفال الصغار بيوناً من ورق أو خشب ولا يكتفون بذلك، بل يضعون في داخلها الأسرَّة والفرش الصغيرة والأثاث، ويضيفون إليها الدمى والعرائس، وإذا مارسموا بيتاً على الورق رسموا أمامه راعياً أو فلاحاً ومعه زوجته والأولاد.

ويلاحظ في القصيدة كثرة ضمائر المتكلم وهي ضمائر لحق بعضها بالفعل وبعضها الآخر أضيفت إليه الأسماء، ومن هذه وتلك: حجرتي،

كأسي، عني، شقيت، لاتتركيني، أموت. وتقابل ضمائر المتكلم ضمائر المؤنثة المخاطبة، وهي مثلها في كثرتها وتنوعها، ومنها: ادخلي، انقلي، احمليها، اقرئيها، 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 ستبعث الحياة في الحجرة، وتنشر 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 المكان قيمة. 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 والتحليق 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 بوحدتها فكرة ولغة وأسلوباً وصورة، وحسن اختيار اللفظ، ودقة الوقوع على القافية، التي توحي 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 مأتمي". ولكنه ليس برثاء اليائس، إنما هو رثاء الطامح إلى الخلود من خلال الحب والشعر.

وبذلك فالشاعر لاينحت بالكلمة حجرته أو قبره إنما ينحت صرح خلوده الفني، والمادة التي ينحت بها هي الكلمة.

*

ولكي تتضح الظاهرة التي عني بها عمر أبو ريشة وهي محاكاة الفنون الجميلة ، لابد من وقفة عند بيت مختلف الاختلاف كله، هو بيت الشاعر ميخائيل نعيمة (١٨٨٩– ١٩٨٨) وهو يصفه في قصيدة عنوانها: "الطمأنينة" (١٩٢٢) وفيها يقول (١٦):

سـقف بيتـي حديـد ركـن بيتـي حجـر
فاعصـفي يـا ريـاح وانتحـب يـا شـجر
واسـبحي يـاغيوم واهطلـي بـالمطر
واقصـفي يـا رعـود لسـت أخشـى خطـر
سـقف بيتـي حديـد ركـن بيتـي حجـر
مـن سـراجي الضـئيل أسـتمدّ البصـر
كلمـا الليـل طـال والظـلام انتشـر
وإذا الفجـر مـات والنهـار انتحـر
فاختفـي يانجـوم وانطفـئ يـا قمـر
مـن سـراجي الضـئيل أستمـد البصـر
بـاب قلبـي حصـين مـن صـنوف الكـدر
فـاهجمي يـا همـوم فـي المـساء والسـحر
وازحفـي يـانحوس بالشـقا والضـجر
وانزلـي بالألـوف يـا خطـوب البشـر
بـاب قلبـي حصـين مـن صـنوف الكـدر
وحليفـي القضـاء ورفيقـي القـدر
فاقـدحي يـا شـرور حـول قلبـي الشـرر
واحفـري يـا مـنون حـول بيتـي الحفـر
لسـت أخشـى العـذاب لسـت أخشـى الضـرر
وحليفـي القضـاء ورفيقـي القـدر

في هذا البيت يجد الشاعر "الطمأنينة"، وهو عنوان مجرّد، يدل منذ البدء على مضمون القصيدة، ويلخص فكرتها، ويحدّدها، 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 تتفرع كلها عن الطمأنينة لتؤكدها أو تصب فيها لتقويها، فالشاعر مطمئن إلى بيته واثق من قوته لأن سقفه من حديد وركنه من حجر فهو لايخاف الرياح ولا الرعود ولا المطر. والشاعر مكتف بما لديه فهو يستمد ضوءه من سراجه الضئيل ولا يهمه طول الليل ولا موت الفجر ولا انطفاء النجوم أو القمر. والشاعر يملك قلباً صافياً، لذلك لايخاف اقتحام الهموم أو النحوس ولا زحف الشقاء أو الضجر. والشاعر بعد ذلك كله متصالح مع القضاء راض بالقدر، لذلك لايخاف الشرور ولا الموت ولا الأذى ولا الضرر.

وهكذا فالشاعر متحصن ببيته، وهو مطمئن إليه، مكتفٍ به، يملك قلباً صافياً، وهو متصالح 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، وسراجه 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، وقد تحول البيت في القصيدة من طين وحجر وحديد إلى قيمة نفسية تتلخص في الطمأنينة. فالشاعر لا يلجأ في وصف بيته إلى التصوير أو النحت ولا يحاكي الفنون الجميلة في شيء، بل لايستوحيها، إنما يلجأ إلى الوصف والتعبير التقريري المباشر.

ومن هنا تتأكد الظاهرة التي عني بها أبو ريشة وهي محاكاة الفنون الجميلة تارة واستيحاؤها أخرى.

العمارة

ويرغب الشاعر في التعبير عن مشاعر الهجر والنسيان، فلا يلجأ إلى التجريد والتعبير الصريح كتسمية المشاعر أو وصفها أو تحليلها، إنما يعمد إلى بناء قصر مهجور، يبنيه حجراً حجراً وقطعةً قطعة، ويحدد ممراته وزواياه وأركانه، ثم يعنونه بأنه النسيان، شأنه شأن الرسام أوالنحات الذي يصنع عملاً فنية بالحجر أو اللون ثم يضع عليه عنوانه.

يقول الشاعر في قصيدة عنوانها " النسيان " (١٧) :

معابد لا يطوف بها ... سوى الأشجان والأحزان
تخلى عن معالمها ... قدامى صحبها الرهبان
فلا يلمح في شتى ... جوانبها سوى الغربان
فلا حبل لناقوس ... ولا أطر إلى صلبان

تناثر جمعها مزقاً ... ولم يثبت لها أركان
معابد لم يعد يأوي ... إلى أفيائها إنسان
عجبت لأمرها ما في ... سجل حياتها حدثان
فلم يجأر بها بركان ... ولم يعبث بها طوفان
فراغ قاتم الأجواء ... لا موتى ولا أكفان
أراني ضارياً فيه ... وحيداً متعباً أسوان
أسائل كيف ذل الصخر ... كيف تناثر البنيان

عرفـــت الســـر ..دلتنـــي عليـــه غربـــة الســـلوان
هـــو النســـيان مـــا أقســـاه يـــاربي هـــو النســـيان

والشـاعر يبتنـي باللغـة معابـد خلـت مـن سـكانها، ويحـدد أبعادهـا وملامحهـا كأنهـا قـد اكتسـبت حضـوراً مكانيـاً، ولـذلك يطـوف فـي أرجائهـا مصوراً ما اعتراها من إهمال ويشاركها ما تعانيه، ويأسى لحالها، وقد أسقط عليها مشاعره، كما أسقطت هي عليه ظلالها، ثم يقدم تفسيراً لما انتابها وهو النسيان، وفي هذا التفسير يوحد الشاعر بين ذاته والمكان، ويدل على أن ذلك البناء المعماري ما هو إلا الشاعر نفسه.

والشاعر يقدم عالماً فيه الرعب والإثارة، فهو خال ولكنه مسكون بالغربان والأشباح، وهو صامت، ولكن تطوف فيه الأوهام والأحزان، وهو لايثير مشاعر الإعجاب، إنما يثير مشاعر الرهبة والخوف، ويبعث على الإحساس بالوحشة والضيق، والشاعر فيه وحيد، لايكاد يذكر ذاته.

والشاعر يفتقد في البناء الصوت والحركة والحدث والإنسان، ويصور البناء من خلال هذا الافتقاد، ولذلك غلب على النص أسلوب السلب من خلال أدوات النفي مثل: لا و لم، وقد تكررت الأولى ست مرات وتكررت الثانية أربع مرات، وهو أسلوب يناسب انعدام مظاهر الحياة في البناء.

والشاعر لا يستغرق في التفاصيل ولا يكثر من الجزئيات، وإنما يختار ماله علاقة بغياب الإنسان عن المكان، ممايدل على أن المكان لا يمتلك قيمة بحد ذاته، إنما يمتلك قيمته بالإنسان، من خلال وجوده في المكان وفعله فيه.

ويغلب على القصيدة الجرس الهادئ، والإيقاع البطيء، وقد حقق لها ذلك وفرة حرف الجزم والنفي " لم" الذي يقتضي سكون الفعل بعده، وهو نفسه حرف ساكن الآخر، كما أكد الهدوء كثرة المدود التي تنتهي بسكون، وزاد من الإيقاع البطيء حرف الروي الساكن المسبوق بألف هي في طبيعتها ساكنة، وهذا كله يتفق والبناء الساكن الهادئ الذي لا حياة فيه، والقصيدة لا تصور معبداً قائماً في الخارج، أوتصفه أو تستلهمه، إنما تبتني

معبداً، لتعبر من خلاله عن الفكرة التي يريد، ولعل في ذلك ما يؤكد أن القصيدة محاكاة لبناء معماري .

وهكذا يظهر البناء المعماري ممثلاً لذات الشاعر، ومعبراً عن مشاعره وعواطفه وعن الحال التي آل إليها، وبذلك تغدو القصيدة محاكاة لبناء معماري حجارته اللغة، وقد عبر الشاعر من خلاله عن ذاته، بعيداً عن التقرير والمباشرة، مما يعني أن الشاعر يتخذ من محاكاة الفنون الجميلة وسيلة للتعبير.

ويبدو فن العمارة بصورة عامة الأقرب إلى نفس الشاعر فهو أكثر ظهوراً في شعره مما سواه من الفنون الجميلة، ويلاحظ التفاته في مطلع حياته إلى الآثار والأطلال كما في قصيدتيه " طلل " (١٩٣٧) وأوغاريت (١٩٥٢) وتعبيره من خلالها عن قدر غير قليل من الحزن في نزوع رومانتيكي واضح، وميله في مرحلة تالية إلى الآثار العمرانية الفخمة العامرة والباذخة على نحو ما ظهر في قصيدتيه " معبد كاجوراو" (١٩٥٧) و "حب الأرض" .

خاتمة

لقد اتخذ الشاعر عمر أبو ريشة لنفسه من محاكاة الفنون الجميلة وسيلة لبناء كثير من قصائده، فهو لا يعبر التعبير الصريح المباشر، ولا يسمي المشاعر أو العواطف، إنما يلجأ إلى ابتناء نص شعري يحاكي به الفنون كالتصوير والنحت والعمارة، وليس المقصود بالمحاكاة هنا وصف الفنون الجميلة أو استلهامها، إنما المقصود تقليدها في أسلوب بنائها باتخاذها الأبعاد والمسافات والألوان وسيلة غير مباشرة للتعبير، فإذا هي توحي ولا تحدد، تشير ولا تسمي.

وواضح أنه ليس المقصود بالمحاكاة معناها عند أفلاطون أو أرسطو إنما المقصود بها تقديم نص يشبه اللوحة أو التمثال أو بناء معمارياً، ولا يكتب عنه أو يصفه أو يستوحيه أو يستلهمه، وللشاعر نفسه قصائد أخرى يستلهم فيها الفنون الجميلة، ويكتب بوحي منها، وذاك شكل آخر من الصلة التي أقامها عمر أبو ريشة بين شعره والفنون الجميلة، وقد تم التعرض له في القسم الأول من هذا الكتاب.

ولقد كان هذا هو دأب الشاعر، فهو يبني القصيدة على هيئة تمثال أو أنموذج لغرفة أو على صورة تشكيل مكاني أو في شكل بناء ليعبر من خلال ذلك عن الموقف أوالفكرة أو الرؤية التي يريد.

وهو في أثناء ذلك معني بدقة اللفظ، وقوة التعبير، وجمال الإيقاع، ومناسبته للحالة والموقف، وهو معني أيضاً ببراعة الاستهلال وحسن الاختتام، بل يكاد البيت الأخير يكون بيت القصيد، وكأن القصيدة لم تكتب إلا لأجله، وغالباً ما يكون تعبيراً عن بارقة طريفة.

ولقد كانت الفنون المكانية أكثر استئثاراً باهتمامه، كالنحت والتصوير والعمارة، وهي فنون بصرية حسية بالإضافة إلى كونها فنوناً مكانية، ولكن الشاعر كان ينطلق على الأغلب من إسار المكان إلى رحاب الزمان، بحثاً عن الخلود، وشوقاً إلى معانقة الكلي والمطلق.

وهذه النزعة في محاكاة الفنون الجميلة منحت قصائده بعداً موضوعياً في التعبير، جنب معظمها المباشرة والتقريرية، وأبعد عن بعضها طغيان العاطفة وسيطرة الذات، كما جعل بعضها الآخر خالصاً للفن، كما في قصيدته " إفرست " .

وهذه النزعة لدى الشاعر كانت من غير شك وسيلة إلى التجديد في الشعر العربي، ولكن من المؤسف أنها لم تلق اهتمام الباحثين أو النقاد، فقد شغلوا بقصائده الوطنية أو عنوا بالصورة الشعرية في شعره(١٨) ولم يتنبهوا إلى صلة شعره بالفنون الجميلة.

ولعل في هذا البحث ما يحفز إلى درس هذه الظاهرة بصورة أوسع في شعره، وفي الشعر العربي الحديث.

الحواشي والتعليقات

١. أبوريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، ص ٥٧٦.
٢. سعيد العاص: مجاهد عسكري، ولد في حماة عام ١٨٨٢، تعلم بها، ثم قصد الآستانة ودخل المدرسة الحربية، وتخرج فيها برتبة ملازم سنة ١٩٠٧ ثم دخل مدرسة الأركان، وأرسل إلى البلقان فأسره اليونان، وفرَّ، ثم كان مأموراً للمهمات الحربية في دمشق سنة ١٩١٣، شارك في قتال الفرنسيين أيام الحكم الفيصلي عام ١٩٢٠، غادرها بعد موقعة ميسلون، أقام مدة في عمان، وخاض غمار الثورة في سورية ١٩٢٥-١٩٢٧ ولقب بقائد المنطقة الشمالية، وفيها برزت شجاعته، ثم شارك في ثورة قامت على الإنكليز بفلسطين، إلى جوار عبد القادر الحسيني، فاستشهد في مكان يدعى الخضر، أو جبل النار، على مقربة من بيت لحم سنة ١٩٣٦، كان له اهتمام بتدوين الحوادث، ومن كتبه المطبوعة : صفحة من الأيام الحمراء، تحدث فيه عن الثورة السورية ١٩٢٥.
ينظر في ترجمته : **الزركلي**، خير الدين، الأعلام، ج ٦ ص ١٤٣.
٣. أبوريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة** ، ص ١٦٣.
٤. المصدر السابق، ص ١٥٨.
٥. بودلير، شارل(١٨٢١-١٨٦٧) شاعر وناقد فرنسي، اعتبر ديوانه " زهور الشر" (١٨٥٧) مجافياً للذوق الأدبي السليم والأخلاق، تأثر بالهجوم عليه تأثراً شديداً، ينطق شعره بأثر الشاعر الأمريكي إدجار

ألان بو الذي ترجم شعره إلى الفرنسية، وترسم أثره حتى في الحياة. ينظر في ترجمته: غربال، محمد شفيق، **الموسوعة العربية الميسرة.**

٦. صدقي، عبدالرحمن، **الشاعر الرجيم: بودلير**، سلسلة اقرأ، دار المعارف بمصر، القاهرة، العدد ٧، لا تا، ص ٤٩.

٧. اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**،دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٦٤، ص ١٨.

٨. الحمداني، أبو فراس، **ديوان الأمير أبي فراس الحمداني**،تح.د. محمد ألتونجي،المستشارية الثقافية الإيرانية،دمشق،١٩٨٧،ص ١٤٥.

٩. أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، ص ٧٤.

١٠. الدهان، د. سامي، **الشعراء الأعلام في سورية**، دار الأنوار، بيروت، ط. ثانية، ١٩٦٨ .

١١. أبوريشة، عمر، **ديوان عمر أبوريشة**، ص ١٤٤.

١٢. المصدر السابق، ص ١٣١.

١٣. حاوي، إيليا، **البرناسية**،دار الثقافة،بيروت،١٩٨٠، ص ٤٢- ٤٣.

١٤. أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، ص ٢٠٥.

١٥. الأخطل الصغير، **شعر الأخطل الصغير**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.ثالثة، لاتا، ص ١٦٠.

١٦. نعيمة، ميخائيل، **همس الجفون**، دار صادر، بيروت، ١٩٤٢، ص٦٦. ٦٧.

١٧. أبوريشة، عمر، **أمرك يارب**، دار الأصفهاني للطباعة، جدة، لاتا، ص٧٠ وما بعدها.

١٨. حمامي، محمد، **الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة حلب، ١٩٨٤.

المصادر والمراجع

١. أبو ريشة، زليخة، " عمر أبو ريشة، شهادة" ، **مجلة المجلة الثقافية**، الأردن، العدد٢٣ كانون الأول، ١٩٩٠.
٢. أبو ريشة، عمر، **من عمر أبوريشة شعر**، دار مجلة الأديب ، بيروت، ١٩٤٧.
٣. أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
٤. أبو ريشة، **أمرك يارب**، دار الأصفهاني، جدة، ١٣٩٨هـ ١٩٧٥م.
٥. الأحمد، أحمد سليمان، **نوافذ البروج المضاءة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٧١، ص ٥٩.٦١.
٦. أنيس، إبراهيم، وزملاؤه، (لاتا)، **المعجم الوسيط**، دار إحياء التراث، بيروت.
٧. التبريزي، الخطيب،**شرح القصائد العشر**،المطبعة السلفية، القاهرة، **١٣٤٣هـ.**
٨. حاتم، د. عماد، **مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٩.
٩. الحامد، بدر الدين، **ديوان بدر الدين الحامد**، مط. الإصلاح، حماة، ١٩٢٨. وقد طبع ثانية في وزارة الثقافة دمشق، ١٩٧٥.
١٠. الحاوي، إيليا، **البرناسية**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.
١١. الحمداني، أبو فراس، **ديوان الأمير أبي فراس الحمداني**،تح.د. محمد ألتونجي، المستشارية الثقافية الإيرانية، دمشق، ١٩٨٧
١٢. الخطيب، د. حسام، **الأدب المقارن**، مديرية الكتب الجامعية، جامعة دمشق، ١٩٨١ . ١٩٨٢ .
١٣. داكو، بيير، **تفسير الأحلام**، تر. وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥.
١٤. الدهان، د. سامي، **الشعراء الأعلام في سورية**، دار الأنوار، بيروت، ط. ثانية، ١٩٦٨.

١٥. الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ط. رابعة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.
١٦. الشابي، أبو القاسم، **أغاني الحياة**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٥ .
١٧. شكسبير، وليم، **السونيتات**، تر. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣ .
١٨. الصديقي، شبير أحمد، " الأساطير والآثار الهندية في الشعر العربي المعاصر" ، **مجلة الهند**،السفارة الهندية بدمشق، العدد ١٧٣ أيار حزيران ٢٠٠١، ص ٢٤.
١٩. طه، علي محمود، **ديوان علي محمود طه**، دار العودة بيروت، ١٩٧٢.
٢٠. عباس، د. إحسان، **فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت، ط. خامسة، ١٩٧٥ .
٢١. عثمان، سهيل، والأصفر، عبد الرزاق، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢.
٢٢. عزت، أديب، وزميلاه: **معجم أعضاء اتحاد الكتاب العرب**، دمشق، ط. ثالثة، ١٩٩٥،
٢٣. العقاد، عباس محمود، **خمسة دواوين في ديوان**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
٢٤. العقاد، عباس محمود، **الإسلام دعوة عالمية**، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ٢٣٧، تشرين الثاني، ١٩٧٠.
٢٥. غربال، محمد شفيق، **الموسوعة العربية الميسرة**، دار الشعب، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٠.
٢٦. الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦.
٢٧. كولر، جون، **الفكر الشرقي**، تر. كامل يوسف حسين، سلسلة **عالم المعرفة**، الكويت، العدد ١٩٩، تموز ١٩٩٥.
٢٨. ماثيسن، ف، إ، **ت، س، إليوت الشاعر الناقد**، تر. د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٥.
٢٩. مانوني، **مذهب فرويد**، تر. هنري عبودي، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٩.

٣٠. محبك، أحمد زياد، **حركة التأليف المسرحي في سورية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢.
٣١. محبك، د. أحمد زياد، عمر أبو ريشة ومسرحية ذي قار، **مجلة الموقف الأدبي**، دمشق، العدد ٣٦٧، تشرين الثاني، ٢٠٠١.
٣٢. محبك، د. أحمد زياد، القدس في شعر عمر أبو ريشة، مجلة **المجلة العربية**، السعودية، العدد ٢٩٦ ، ديسمبر ٢٠٠١.
٣٣. المسيري، عبد الوهاب، وزيد، محمد علي، **مختارات من الشعر الرومانتيكي الإتكليزي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
٣٤. مظهر، سليمان، "المولوية"، **مجلة العربي**، الكويت، العدد ٣٤٨، تشرين الثاني، ١٩٨٧ .
٣٥. المعري، أبو العلاء، **سقط الزند**، دار صادر، بيروت ،١٩٨٠.
٣٦. مكاوي، د. عبد الغفار، **قصيدة وصورة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، العدد ١١٩، تشرين الثاني، ١٩٨٧.
٣٧. مندور، د. محمد، **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، القاهرة، لاتا.
٣٨. ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت،ط. ثالثة ،١٩٩٤ .
٣٩. نعيمة، ميخائيل، **همس الجفون**، دار صادر، بيروت، ١٩٤٣.
٤٠. هلال، د. محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٨١.
٤١. وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩ .
٤٢. اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٤

مقالات في الدوريات
عن
عمر أبو ريشة

١. حقي، د. بديع،" عمر أبو ريشة والذكريات "، **مجلة العربي**، الكويت، العدد ٤٢٤، مارس ١٩٩٤، ص١٣١. ١٣٧
٢. حلاق، عبد الله يوركي، مولد شاعر، **مجلة الضاد**، حلب، العدد ٩- ١٠، إيلول . تشرين الأول، ١٩٩١
٣. حلاق، عبد الله يوركي، حلب في عهد عمر أبو ريشة،**مجلة الضاد**، حلب، العدد ٩. ١٠، إيلول . تشرين الأول، ١٩٩١
٤. حلاق، عبد الله يوركي، ذكرى عمر، **مجلة الضاد**، حلب، العدد ٩- ١٠، إيلول . تشرين الأول، ١٩٩١.
٥. حمامي، محمد، " الإيقاع الأول في شعر أبي ريشة "، **مجلة المنتدى**،دبي، العدد ٧٢، ١٩٨٩ .
٦. الراشد، محمد، " جدلية الحب والإيمان عند أبي ريشة " ،**مجلة المنتدى**،دبي، العدد ٧٢، ١٩٨٩.
٧. شوشة، فاروق،" جمال العربية، نسر"، **مجلة العربي**، الكويت، العدد ٤٤٤ نوفمبر ١٩٩٥ .
٨. ضومط، أنور، الحب والمرأة في شعر عمر أبو ريشة، **مجلة الضاد**، حلب، العدد ٩. ١٠، إيلول . تشرين الأول، ١٩٩١ .
٩. العجيلي، صبحي، " شعر"، **مجلة الضاد**، حلب، العدد ٨، ١٩٣٦.
١٠. عرسان، د.علي عقلة، كلمة رئيس اتحاد الكتاب العرب في حفل تأبين عمر أبو ريشة،**مجلة الضاد**، حلب، العدد ٩- ١٠، إيلول . تشرين الأول، ١٩٩١ .
١١. عكرمة، مصطفى،" أبوريشة شاعر مجدد رائد "، **مجلة العربي**، الكويت ، العدد٢٣٠، يناير، ١٩٧٨، ص١٣٦. ١٤٠.
١٢. العودات، يعقوب،(البدوي الملثم) ، بين الملك عبد الله وعمر أبو ريشة،**مجلة الضاد**، حلب، العدد ٩. ١٠، تشرين الأول، ١٩٩١.

١٣. فاخوري، محمود،" قصة أبي ريشة مع الشعر"، **مجلة المنتدى**،دبي، العدد ٧٢، ١٩٨٩ .
١٤. فاضل، جهاد،" دراسة عن عمر أبو ريشة "، **مجلة الجيل**،بيروت، عدد تشرين الأول، ١٩٩٥ ، ص ٥٢.٥٧.
١٥. فاضل، جهاد،" شاعران وعشيقتان "،**مجلة الحوادث**، بيروت، العدد ١٩٨٧، ٢ ديسمبر ١٩٩٤، ص ٥٥ .
١٦. فاضل، جهاد، " الذاكرة كثيراً ما تخون إذا قالت سعاد"، **مجلة الحوادث**، بيروت، العدد ١٩٨٧، ٢ ديسمبر ١٩٩٤، ص ٥٩.
١٧. قلعجي، عبد الفتاح،" أبوريشة شاعراً مسرحياً "،**مجلة المنتدى**،دبي، العدد ٧٢، ١٩٨٩.
١٨. محبك، د. أحمد زياد، عمر أبو ريشة ومسرحية ذي قار، **مجلة الموقف الأدبي**، دمشق، العدد ٣٦٧، تشرين الثاني، ٢٠٠١، ص ١٤٧. ١٦١.
١٩. محبك، د. أحمد زياد، القدس في شعر عمر أبو ريشة، مجلة **المجلة العربية**، السعودية، العدد ٢٩٦ ، ديسمبر ٢٠٠١.
٢٠. مكربل، سعاد، " سعاد مكربل تروي قصتها الكاملة مع الشاعر عمر أبو ريشة "، **مجلة الحوادث**، بيروت، العدد ١٩٨٧، ٢ ديسمبر ١٩٩٤، ص٥٦. ٥٨.
٢١. منصور، إلياس، عمر أبو ريشة، **مجلة الأسبوع العربي**،بيروت، العدد ٦١٥، ٢٢/ ٣/ ١٩٧١، ص ٣٣.
٢٢. الهاشمي، محمود منقذ،" الحب في شعر عمر أبي ريشة "، **مجلة المعرفة**، دمشق، العدد ١٧٧، تشرين الثاني، ١٩٧٦ ، ص ٦٥. ٧٩.

رسالة ماجستير

حمامي، محمد، " **الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة** "، رسالة ماجستير، كلية الآداب ، جامعة حلب، ١٩٨٤.

ملحق

القصائد المدروسة

القصائد المدروسة

١.	شاعر وشاعر	١٩٣٥
٢.	جان دارك	١٩٣٥
٣.	شهيد	١٩٣٧
٤.	طلل	١٩٣٧
٥.	نسر	١٩٣٨
٦.	بلبل	١٩٤٤
٧.	امرأة وتمثال	١٩٤٦
٨.	عودة الروح	١٩٥١
٩.	أوغاريت	١٩٥٢
١٠.	معبد كاجوراو	١٩٥٧
١١.	إفرست	١٩٦١
١٢.	اقرئيها	١٩٦٥
١٣.	النسيان	؟
١٤.	حب الأرض	؟

شاعر وشاعر

مقاطع من القصيدة:

نهـض الفجـر مـثقلاً يتلـوى ... فـوق صـدر الطبيعـة الخرسـاء
يتخطـى الربـى وئيـداً ويهمـي ... بشـتيت الأظـلال والأنـداء
وثبـة إثـر وثبـة ذائـب الألـوان ... فيهـا وجامـد الأضـواء
فارتـدى الكـون بـردة مـن جمـال ... وتهـادى بباسـم النعمـاء
وإذا الطيـر بـين كـر وفـر ... مـن غـدير لروضـة غنـاء
صـور أفرغت علـى أذن الشـاعر ... نجـوى علويـة الإيحـاء

هـبط السـهل والهجيـرة تـنقضُّ ... وتطـوي مطـارف الأفيـاء
وتصـب الخمـول والسـأم الصـا ... خـب والصـمت فـي فـم الغبـراء
فصـدور الحقـول متعبـة تلهـث ... فـي غمـرة مـن الإعيـاء
ورؤوس الأزهار مطرقة تنسل ... منهـا انتفاضـة الكبريـاء
وقيـان الغصـون ملويـة الأعنـاق ... صـرعى كآبـة عميـاء
صور أفرغت على أذن الشاعر ... نجـوى علويـة الإيحـاء

بلغ المنحنى فجاز مدى الطرف ... بحس مفجَّع الأنبـاء
مأتم الشمس ضج في كبد الأفق ... وأهـوى بطعنـة نجـلاء
عصـبت أرؤس الروابـي الحزانـى ... بعصـاب مـن جامـدات الـدماء
فأطلـت مـن خـدرها غـادة الليـل ... وتاهـت فـي ميسـة الخـيلاء
وأكبَّـت تحـل ذاك العصـاب ... الأرجـواني باليـد السـمراء
وذؤابـات شـعرها تترامـى ... فـي فسـيح الآفـاق والأجـواء

وعيــون الســماء ترنــو إليهــا ... مـن شـقوق المـلاءة السـوداء
فـإذا الكـون لجــة مــن جــلال ... فجرتهـــا أنامـــل الظلمـــاء
يرسب الطرف في مداها ويطفو ... ثـــم يرتـــد فاقـــد الارتـــواء
فتطـل الأشـباح مـن كـوة الـوهم ... وتحـوي مجنونــة فــي العـراء
وتموج الأصداء من زفرة الأر ... ض بـــأذن المهابـــة الصـــماء
صـور أفرغـت علـى أذن الشـاعر ... نجـــوى علويـــة الإيحـــاء

١٩٣٥

جان دارك

" رأى في معرض "اللوفر" بباريس صورة فتاة رائعة الجمال على صهوة جواد أدهم؛ فاستغرب عندما علم أنها "جان دارك".

الفجـــر أومـــأ، والبتـــولُ ... بحلمهـا المعسـول نشْـوى
حتـــى إذا أطيافـــه ... نفـرتْ مـن الأجفـان عـذْوا
أخـــذت تمطّـــى والفتـــورُ ... يهزهـــا عضـــواً فعضـــوا
وغطاؤهـــا المعطـــار يزلـــق ... عـــن ترائبهـــا ويُطـــوى
وأكفُّهـــا فـــي شـــعرها ... تـــزداد دغدغـــةً ولهـــوا
والناهـــدان بصـــدرها ... يتواثبـــان هـــوًى وشـــجوا
فتشـــدّ فوقهمـــا وســـادتها ... وفـــي شـــغفٍ تلـــوّى
هيهـــات تُـــروى والحيـــاءُ ... خـــدينها هيهـــات تُـــروى!!

* * *

نظـــرتْ إلـــى مرآتهـــا ... والشـعرُ مضـطربُ الضـفائرْ
ولحاظهـا بمثالـة الأحـلام – ... ســـاهيةٌ فـــواترْ !
وقميصـــها المحلـــول فـــوق ... تواثـــب النهـــدين حـــائرْ
فاستعرضـــتْ عيشـــاً كمـــا ... شـاء الهـوى ريـانَ عـاطرْ
وتمثلـــتْ خِـــدناً يحـــلّ ... براحتيـــه لهـــا المـــآزرْ
ويضـــمها شـــغفاً وتهمـــي ... فوقهـــا القُبَـــلُ المـــواطرْ
فتجلجلـــتْ خجـــلاً وغصّـــتْ ... بالشـــهيِ مـــن الخـــواطرْ !
وتنهـــدتْ ألمـــاً وأطبقـــت ... الجفـونَ علـى المحـاجرْ !..

* * *

وقفـــتْ تصـــلي هيبـــةً ... والـــنفس خاشـــعة كئيبـــه !
وصـــليبها القدســـيُّ يرمقهـــا ... بنظـــراتٍ رهيبـــه
فتزحزحـــتْ أجفانُهـــا ... عـن دمعـة القلـق السـكيبه
وفؤادهـــا المخـــذول يكـــتم ... فـــي مخاوفـــه وجيبـــه
فاســـتغفرتْ عـــن حلمـــه ... الطـــاغي ولفتتِـــه المريبـــه

واستعصـــــمتْ بصـــــليبها ... مــن كــل هاجســة غريبــه
وبنــتْ لــه خلــفَ الضــلوع ... هياكــلَ الحــب الرحيبــه
وأتــتْ علــى أمــل الشــباب ... وطيــبِ زهرتــه الرطيبــه !

* * *

مضــت الليــالي ... مثلمــا ... الأحــلام فــي أجفــان نــائمْ
فــإذا البتــول علــى جــواد ... مثــلِ جلــد الليــل فــاحمْ
وأمامَهــا عَلــمُ الــبلاد ... ممــوّجُ الجنبــات باســمْ
ووراءهــا جــيشٌ مــن ... الفرســان مشــدود العــزائمْ
وخيولــه مختالــة ... تحــت العــوالي والصــوارم
ينســاب فــي الــوادي كمــا ... الرقطــاءُ بــات لهــا قــوائمْ !
وغبــاره يعلــو علــى ... جنبيــه مــن عسـف المناسـمْ
والأفــق مطــروفُ العيــون ... بلفحــه والصــخرُ شــاتمْ !

* * *

نــادت بفيلقهــا البتــولُ ... وهــزّ ســاعدُها المهنَّــدْ
وعَــدتْ إلــى حــرم الجهــاد ... الســمح بــالعزم الموطّــدْ
فــتلاحم الجيشــان فانــدلع ... اللظــى والهــول أرعــدْ
هــذا يفــرّ وذا يكــرّ ... وذا يُكــبُّ وذلــك يصــعدْ
والمــوتُ يأكــل ماتُلقّمُــهُ ... يــدُ الطعــن المســدّدْ
حتــى إذا نالــتْ نواجــذُه ... مــن الأشــلاء مقصــدْ...
بــدتْ البتــولُ كمــا بــدا ... مــن كــوَّةِ الظلمــاءِ فرقــدْ
تختــال جــذلى بالفخــار ... وعــزةِ النصــر المخلــدْ

* * *

نصــرٌ علــى نصــر أقــضّ ... مضــاجعَ الأبطــال ذعــرا
حتــى إذا الــوطنُ الأســير ... بــدا مــن الأغــلال حــرا
هــوتِ البتــول المســتميتة ... فــي يــد الأعــداء غــدرا

فطغـــتْ ســـخائمهم كمـــا ... لـو فـي الهشـيم قـذفتَ جمـرا
ومشـــوا مجوســـاً يحملـــون ... بتـــولهم للنـــار نُكـــرا
ورمـــوا بهـــا وتجمعـــوا ... مـــن حولهـــا تيهـــاً وكبـــرا
فتجلـــدتْ ويـــدُ اللظـــى ... ترمـــي بمئزرهـــا فتعـــرى
وتهزهـــا هـــزّاً فتعلـــو ... تـــارةً وتخـــرّ طـــورا !
أخـــذتْ تصـــعّدُ روحَهـــا ... فـــي قبضـــة النـــار المهيبـــه
وأمامهـــا تمشـــي طيـــوفُ ... الخلـــد فـــي حلـــل قشـــيبه
فبـــدتْ تصـــلِّي للصـــليب ... صـــلاة فـــائزة طروبـــه
فـــإذا بـــه يحنـــو عليهـــا ... بابتســـامته الحبيبـــه !!!

١٩٣٥

شهيد

مقطع من القصيدة:

يـاظلام الأجيـال قـص جناحيـك فهــذي طلائـــع الإصبـــاح
مــرود كحــل جفــون الكســالى فأفـاقت علـى السـنا اللمـاح
فصحا من عيائه الجبل الهاجع واهـــتز مـــفعم الأتـــراح
وتعـــالى صيـــاحه يتـــوالى فاشرأبت نسوره للصياح غب
تركـت فـي الوكـون أفراخهـا الـز وهبـت علـى أزيـز الريـاح
وتبـارت عصـائباً فالفضـا الرحـب بسـاط مـن مخلـب وجنـاح
غضب البغي فانبرى يحشد الهو ل ويرنـو إلـى الأذى بارتيـاح
شــقَّ فكَّـــيْ جهـــنم فأســالت فـي الروابـي لعابهـا والبطـاح
فاقشعرت من وهجه القلل الصم وأجّـــتَ شوامـــخ الأدواح
وتدجالدخان يحجب عين الشم س عن مأتم الثرى المستباح
فتهـاوت تلـك النسـور وأزرت بالمنايا علـى اللظـى المجتـاح
تنشب المخلب المعقف في البغي وتزجـي المنقـار فـي إلحـاح
ولسـان اللهيـب يلعـب بـالريش ويطـوي الجـراح فـوق الجـراح
غضـبة للنسـور لا النصـر فيهـا بمتـــاح ولا الـــونى بمبـــاح
لـم تزحـزح تلـك المخالـب إلا بعـدما جـردت مـن الأرواح
فتلاشى الدخان عن وثبات البغي فـــي بركـــة الـــدم النضـــاح

وسـرى الليـل مالئـاً جبـل النـار سـكوناً لـولا نشـيد الأضـاحي
يادمـاء النسـور تجـري سـخاء بغـــرام البطولـــة الفضـــاح
أنبتـــي العـــز ســـرحة يتفيـــا بأظاليلهـا شـتيت النـواحي
أنت دمع السماء إن لهث الحقل وجفـــت ســـنابل وأقـــاحي
أي بـرد خلعتـه أحمـر اللـون علـى كاهـل الجهـاد الصـراح
١٩٣٧

طلل

قفي قدمي إن هذا المكان ... يغيب به المرء عن حسه
رمال وأنقاض صرح هوت ... أعاليه تبحث عن أسه
أقلّب طرفي به ذاهلاً ... وأسأل يومي عن أمسه
أكانت تسيل عليه الحياة؟ ... وتغفو الجفون على أنسه
وتشدو البلابل في سعده ... وتجري المقادير في نحسه
أأستنطق الصخر عن ناحتيه ... وأستنهض الميت من رمسه؟
حوافر خيل الزمان المُشِتِّ ... تكاد تحدث عن بؤسه
فما يرضع الشوك من صدره ... ولا ينعب البوم في رأسه
وتلك العناكب مذعورة ... تريد التفلت من حبسه
لقد تعبت منه كف الدمار ... وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه ... وينتحر الموت في يأسه

١٩٣٧

نسر

أصبح السفحُ ملعباً للنسور ... فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري
إن للجرح صيحةً فابعثيها ... في سماع الدنى فحيحَ سعير
واطرحي الكبرياء شلواً مدمّى ... تحت أقدام دهرك السكيرِ !!!
لملمي يا ذرى الجبال بقايا ... النسر وارمي بها صدورَالعصور
إنه لم يعد يكحّل جفنَ النجم ... تيهاً بريشه المنثورِ
هجر الوكرَ ذاهلاً وعلى عينيه ... شيءٌ من الوداع الأخير
تاركاً خلفه مواكبَ سحب ... تتهاوى من أفقها المسحورِ
كم أكبّت عليه وهي تُندّي ... فوقه قبلةَ الضحى المخمورِ

هبط السفحَ طاوياً من جناحيه ... على كل مطمح مقبورِ
فتبارت عصائبُ الطير مابين ... شَرودٍ من الأذى ونَفورِ
لاتطيري جوّابةَ السفح فالنسر ... إذا ما خبرتِه لم تطيري
نسل الوهنُ مخلبيه وأدمتْ ... منكبيه عواصفُ المقدورِ
والوقارُ الذي يشيع عليه ... فضلة الإرث من سحيق الدهورِ
وقف النسر جائعاً يتلوَّى ... فوق شلوٍ على الرمال نثيرِ
وعجافُ البغاث تدفعه ... بالمخلب الغض والجناح القصيرِ
فسرت فيه رعشةٌ من جنون ... الكبر واهتز هزَّةَ المقرورِ
ومضى ساحباً على الأفق الأغبر ... أنقاضَ هيكلٍ منخورِ
وإذا ما أتى الغياهبَ واجتاز ... مدى الظن من ضمير الأثيرِ
جلجلتْ منه زعقة نشّت الآفاقُ ... حرّى من وهجها المستطيرِ
وهوى جثّةً على الذروة الشماء ... في حضن وكره المهجورِ !
أيها النسر هل أعود كما عدتَ ... أم السفح قد أمات شعوري ؟!

١٩٣٨

بلبل

حلـم تخلـى عنـه فـي رغـده ... هـل يقـدر النـوح علـى رده
لـو يعلـم الصـياد مـا صـيده ... لـم يجعـل البلبـل فـي صـيده
ألفيتـــه ينثـــر ألحانـــه ... كأنمـــا ينثـــر مـــن كبـــده
وإلفـــه المشـــفق ظـــل لـــه ... بـاق كمـا كـان علـى عهـده
مدلّـــه اللفتـــات مســـتوحش ... طـــاو جناحيـــه علـــى وجـــده
كـــم أطبقـــت منقـــاره غصـــة ... فمـــده ينقـــر فـــي قيـــده
أسـقمه العـيش علـى وفـره ... لمـــا رآه لـــيس مـــن كـــده
طـوى المنـى نوحـاً ولكنمـا ... لـم يغنـه النـوح ولـم يجـده
وأيـن مخضـل الجنـى حولـه ... مـن زنبـق الـروض ومـن ورده
فعـــاف دنيـــاه ولـــم يتخـــذ ... عشّـاً ولـم يحمـل سـوى زهـده
كأنـه مـن طـول مـا مضـه ... مـن عبـث الـدهر ومـن كيـده
أبـى عليـه الكبـر أن يـورث ... الأفـراخ ذل القيـد مـن بعـده

١٩٤٤

امرأة و تمثال

حســـناء، هـــذي دمـــية منحوتـــة مـــن مرمـــر
طلعـت علـى الـدنيا طلـو ع الســـاخر المســـتهتر
وسـرت إلـى حـرم الخلـو د علـــى رقـــاب الأعصـــر
عريانـــة سكـــر الخيـــا ل بعريهـــا المتكبـــر
أبـــداً ممتعـــة بينبـــو ع الصـــبا المتفجـــر
نرنـــو إليهـــا فـــي وجـــو م الحـــالم المستفســـر
والطـــرف بيـــن منقـــل فـــي ســـحرها ومســـمّر
وشـــى بهـــا إبـــداع نـــا حتهـــا الجمـــال العبقـــري
ومضـــى وبنـــت رؤاه لـــم تكبـــر ولـــم تتغيـــر
حســـناء، ماأقســـى فجـــا ءات الزمـــــان الأزور
أخشـــى تمـــوت رؤاي إن تتغيّـــــري فتحجّـــــري

١٩٤٦

عودة الروح

" أبصرها عريانة سكرانة في عيد الكرنفال في ريودجنيرو، ترقص وتغني أغنية غريبة وبلغة غريبة، فقال أحد أصدقاء الشاعر: " هذه أغنيتها التي كنت ترددها في الغاب قبل مئات السنين".

ليلـــك .. هـــذا الليـــل يازنجيَّـــهْ
فاطويـــه فـــي آفاقـــك النديَّـــهْ
وانطلقـــي أنشـــودة شـــجيهْ
ورقصـــةٌ مجنونـــة، وحشـــيهْ
حاملـــةً أشـــجانك الخفيـــهً
نـــاثرةً أطيافـــك الســـخيهْ
بين يـديْ أحلامـك المنسيّـهْ

غيبي عن الوجودْ وأطلقي عهودْ فردوسك المفقود

تمـــرُّ بـــي مخضـــلَّة الآلاءِ
زخـــارة بالبشـــر والنعمـــاء
علـــى حواشـــي الغابـــة الخضـــراء!
وأنـــتِ.. فـــي طلعتـــك الســـمراء
لاهيـــةٌ بالصـــنج والغنـــاء
مائســـة بـــالغنج والإغـــراء
بيـن لحـاظ الفِتيـة الظمـاءِ

والكاس والعنقودْ في خدرك المرصودْ للفارس المنشودْ

ألقـــاك! ألقـــى حولـــك النيرانـــا

مالئـــة صـــدر الـــدجى دخانـــا
والغـــاب ســـاج متـــرع أمانـــا
طـــاب زمانـــا وازدهـــى مكانـــا
وألمـــح النواهـــد الحســـانا
ينشـــرنَ ريَّـــانَ الصـــبا عريانـــا
من كل نشوى خاصرتْ نشوانا

لم تعرفي قيودْ عالمنا المكدود في غابك المعبودْ

كيـف؟ ومـن أوحـى إليـك الرّمبـا
وفـضّ فـي سـمعك لحـن السـمبا
دنيـاك أهـوتْ فـي الليـالي غضـبى
وأطبقـتْ فـوق الجـراح الهـدبا
كيـف طويـت الغيـب دربـا دربـا
وزرتهـا شـوقاً لهـا وحبـاً !
أيُّ هـوى ردّ جناها الرَّطبا

غيبي عن الوجود وعن رؤاه السود وأفقه المحدود

واستعرضـي أيامـك القصـيَّهْ
واحيـيْ بهـا هنيهـةً هنيـهْ
ليلك هذا الليـل يازنجيـهْ!!

١٩٥١

أوغاريت

وقف بين أطلال المدينة التي اكتشفت فيها أول أبجدية في التاريخ.

ياروعـــة الماضـــي البعيـــد ... المستســـــــر المـــــــبهمِ
كيـف انطلقـتِ مـن السلاسـل ... والعقـــــــالِ المحكـــــــمِ
أقبلـــتَ، فالتفـــت الزمـــانُ ... تلفُّـــــــتَ المتـــــــوهّمِ
والمـــوت دونـــك واقـــفٌ ... فـــي ذلَّـــةِ المستســـلمِ
فـــيم التمـــرُّد والوثـــوبُ ... علـــى القضـــاء المبـــرم
أتعبتِ من حلم الخلـود ... فشئتِ أن لاتحلمـي !!

* * *

ماتبصـــــرين؟ تـــــأملي ! ... ماتشـــعرين ؟ تكلمـــي !
الرَّبـــعُ ربعُـــك فـــانحني ... عطفـــاً عليـــه وســـلِّمي !
لاتنكريـــــه إن تنكَّـــــر ... بعـــد طـــول تجهُّـــمِ
لـــم يبـــق فيـــه مـــن بنيـــكِ ... ســـوى الطيـــوف الحـــوَّمِ
كـــم خضَّـــبته حـــوافر ... الخيـــل المغيـــرة بالـــدم !
ولكـــم تحطمـــت الظَّبـــى ... فـــي صـــدره المـــتحطم !
أنســـيتِ كـــم فرعـــون ... داس علـــى ثـــراك الأكـــرمِ
وتتابعـــــتْ أشـــــباهه ... فـــي كيـــدها المتضـــرمِ
حتى غفوتِ على جوانـب ... مجـدك المتهـدِّمِ

* * *

مـــــالي أراكِ كئيبـــــة ... النظـــرات، لـــم تتبســـمي
هـــذا الـــذهول يـــنمُّ عـــن ... ذاك الجـــوى المتكـــتمِ
ويكـــاد يســـأل: مَـــن أنـــا ... ويكـــاد يخـــذلني فمـــي !
أنـــا يـــا ابنـــة الأمجـــاد ... مثلـــك واقـــفُ فـــي مـــأتمي

أنـــا مـــن بقايـــا أمـــةٍ هـــي والعلـــى مـــن تـــوأمِ
مـــرتْ علـــى الـــدنيا مـــرورَ القطـــرِ بالحقـــل الظمـــي
وتناقلـــتْ آيـــاتِ رحمتهـــا شـــــفاهُ الأنجـــــمِ !
ردَّتْ إلـــــى مغنـــــاك عهـــدَ ربيعـــك المتصـــرمِ
فـــإذا شـــممتِ الطيـــب فهـــو نثيـــــرُ ذاك الموســـــمِ !
لاتســـــألي أيـــــن انتهـــــتْ إن تســـــألي، تـــــألمي !
الشـــــمل بـــــين مشـــــتتِ وممـــــــــزق، ومـــــــثلَّمِ
والأرض مازالـت مهـادَ الظالـــم المتظلمِ !

* * *

ياروعـــة الماضـــي البعيـــد المستســـــرّ المـــــبهمِ !
ألقـــاك .. واغصـــصَ اليتيمـــة فـــــي ظـــــلال الميـــــتمِ !
عـــودي إلـــى حـــرم الغياهـــب واهجعـــــي ! لـــــن تنـــدمي

١٩٥٢

معبد كاجوراو

مـــن منكمـــا وهـــب الأمـــان ... لأخيـــه، أنـــت أم الزمـــان ؟ !
شـقيت علـى أعتابـك الغـارات ... وانتحـــــــرت هـــــــوان
وتمزقـــــــت أملاكهـــــــا ... تاجـــاً وفضـــت صـــولجان
وبقيـــتَ وحـــدك فـــوق هـــذا ... الصـــخر وقفـــة عنفـــوان

يـــــاهيكلاً نثـــر الفتـــون ... ورنّـــح الـــدنيا افتتـــان
وثـــب الخيـــال إلـــى لقـــاك ... وردّ وثبتـــــه العيـــــان
وتكلمـــتْ أحجـــارُك الصـــمّاء ... مشـــــــرقة البيـــــان
وتلفتـــت منهـــا الـــدمى ... بـــين افتـــراق واقتـــران
نضـــتِ الوقـــارَ عـــن الحيـــاة ... فمـــا اســـتقرّ لـــه مكـــان

عينـــــيَّ ماتتـــــأملان ... وأيّ دنيـــــا تجلـــــوان
مســـح الـــذهول عليكمـــا ... يـــــده فمـــــا تتحـــــولان
كـــم دميـــة ذل الرخـــام ... علـــى انتفاضـــتها وهـــان
طلبـــت فـــأعطى واشـــرأبت ... فـــانحنى وقســـت فـــلان
وتكـــاد تنقـــل ظلهـــا ... وتســـير مطلقـــة العنـــان

هـــذان نضـــوا صـــبوة ... مجنونـــــة يتعانقـــــان
وعلـى ارتخـاء الساعد الريـان ... تخفـــــق خصـــــلتان
شـــفة علـــى شـــفة تفـــتح ... برعمـــاً وتلـــف بـــان
وإلـــى جوارهمـــا تثنـــت ... ســـروة بـــل ســـروتان

غابت به خصرا فأجفل واستدار الناهدان

وفتى يهم بقبلة ويكاد يقطفها حنان
قطع الحياء بها السبيل فما استعان ولا أعان
تمضي الليالي وهو من نعمائها قاص ودان
وبنات لذات مطرّحة عناقاً واحتضان
وأكف شيف ستتان على حواشيها اللدان
حيران من أي الكنوز يلم حبات الجمان
وتلوح إحداهن ذاهلة مروعة الجنان
ظمئت وأخطأها الرِّوى فكأن زهوتها أهان
وكأنها شعرت بنهديها أرادا يشردان
فلها على طوقيهما كفان لاتتزحزحان

ومراهق مستسلم لقياد غانية عوان
رد الربيع لها فرفت طلعة وزهت كيان
أهوت عليه فاكتسى بالياسمين الخيزران
وتمهلت لا وهجها فان ولا الينبوع فان
وحيالها ثنتان من أترابها منسيتان
زمت شفاههما على معسول ما تتساقيان
وسهت جفونهما على أطياف ماتتشهيّان
لولا خلاخيل الكعوب لقيل عانية وعان

ونديّ كهان تضوع في مجامره الدخان
وصنوجه وكؤوسه طافت بها زمر القيان
يرقصن في إغرائهن وكلّ قدّ أفعوان
وأمامهن بقية من كاهن خسر الرهان

لـــو هـــمّ خشـــت أضـــلع منـــه وصـــكت ركبتـــان
ركعـــت وراء وســـاده إحـــدى صـــباياه الحســـان
وتجمّعـــت فانهـــلَّ نســـرين وأورق أقحـــوان
فشـــفاه مااهتصـــرت أنـــا ملـــه ومـــا اعتصـــر اللســـان

وغويّـــة ظمـــأى تفـــنن فـــي رضـــاها ظامئـــان
هامـــا بمـــا اقتســـما فكـــل عنـــد مـــورده اســـتكان
هـــذا مطاويهـــا اســـتطاب وذا نوافرهـــا اســـتلان
ومعربـــد فـــي رعشـــة محمومـــة فصـــد الـــدنان
أغفـــى وللإعيـــاء فـــي جفنيـــه تـــومئ دمعتـــان
وأنامـــل عشـــر علـــى كتفيـــه داميـــة البنـــان

وصـــبية ممشـــوقة هـــي والغوايـــة توأمـــان
يهفو القميص لمسّ خصريها وتـــأبى الحلمتـــان
شـــمخت وفـــوق مســـاحب الأردان أضـــلاع حـــوان

وشـــقية قيـــل اجتباهـــا واصـــطفاها كاهنـــان
فتنتهمـــا فتباريـــا فـــي حبهـــا يتنـــاحران
وتناســـيا فيهـــا هـــوى شـــيفا فمـــا يتعبـــدان
فـــإذا همـــا مســـخان فـــي صـــدر الجـــدار مقيـــدان
والبدعـــة الحســـناء بينهمـــا تعـــض علـــى البنـــان
وذؤابتاهـــا حيتـــان بجيـــدها مشـــدودتان
ومجـــال نهـــديها خضـــيب طوقتـــه عقربـــان
وهنـــاك راقصـــة تناهـــت فـــي تأودهـــا اتّـــزان
وقفـــت علـــى ســـاق فكانـــت مثلمـــا اعتـــدلت ثمـــان
خلخـــال كاحلهـــا وتـــاج جبينهـــا متقاربـــان

وعلـــى تلاقـــي حالبيهـــا عاصـــب مـــن أرجـــوان

وفتـــاة خـــدر لـــم تلامـــس عقـــد مئزرهـــا يـــدان
وقفـــت وجفناهـــا بأذيـــال الشـــموس معلقـــان
قالـــت – وقـــال الوعـــد للأحـــلام : مـــا آن الأوان

كـــاجراو هـــل مـــن حرمـــة لـــك عنـــد رائيهـــا تصـــان
كـــم زائـــر أدمـــى فـــؤادك مـــا أســـر ومـــا أبـــان
أخفـــى الرضـــا وتظـــاهرت بالســـخط عينـــاه اللتـــان
تتحريـــان وتـــنهلان وتســـكران وتحلمـــان
مزقـــت أقنعـــة الحيـــاة ومـــا عليهـــا مـــن دهـــان
وجلوتهـــا فـــي عريهـــا فترفعـــت بعـــد امتهـــان

كـــاجراو عفـــوك لـــيس لـــي منـــي علـــى حلمـــي ائتمـــان
أولـــى فـــأولى أن تمـــوت طيوفـــه خلـــف الجفـــان
لاتســـألن فلـــن أجيـــب وَظُـــنَّ بـــي ماأنـــت ظـــان
أنـــا مثـــل غيـــري لايـــرى لـــي مـــن كـــوى ســـجني كيـــان
أنـــا مطمـــئن بالقنـــاع ورافـــل بالطيلســـان
أزف الفـــراق فلـــن تمـــد إلـــى رتاجـــك راحتـــان
كـــاجراو لـــولا العجـــز والحرمـــان ماكـــان الجبـــان
١٩٥٧

إفرست

إليــك غيــر الظــن لايرتقــي يا عاصب الغيم على المفرق
لأنت مجلى الأرض في شوقها إلــى البعيـد المتـرف الشـيِّق
غازلهــا نجــم غــويّ الســنا وهزّهــا مــن خــدرها الضــيق
فانتفضــت تهتــف ياخصــره قـرب ويـا وجـدي بـه طـوق
فكنــت منهــا اليــد ممتــدة ولــم تــزل ممتــدة ياشــقي

١٩٦١

اقرئيها

إنـها حجرتي لقد صدئ النسيان فيهـا وشـاخ فيهـا السـكوت
ادخلـي بالشموع فهـي من الظـ لمـة وكر فـي صدرها منحوت
وانقلـي الخطـو باتئـاد فقـد يجـ فـل منـك الغبـار والعنكبـوت
عنـد كأسـي المكسـورحزمة أورا ق وعمـر فـي دفتيهـا شـتيت
احمليهـا ماضـي شـبابك فيهـا والفتـون الـذي عليـه شـقيت

١٩٦٥

النسيان

معابـــد لا يطـــوف بهـــا ... ســـوى الأشـــجان والأحـــزان
تخلـــى عـــن معالمهـــا ... قـــدامى صـــحبها الرهبـــان
فـــلا يلمـــح فـــي شـــتى ... جوانبهـــا ســـوى الغربـــان
فـــلا حبـــل لنـــاقوس ... ولا أطـــر إلـــى صـــلبان

تنـــاثر جمعهـــا مزقـــاً ... ولـــم يثبـــت لهـــا أركـــان
معابـــد لـــم يعـــد يـــأوي ... إلـــى أفيائهـــا إنســـان
عجبـــت لأمرهـــا مـــا فـــي ... ســـجل حياتهـــا حـــدثان
فلـــم يجـــأر بهـــا بركـــان ... ولـــم يعبـــث بهـــا طوفـــان
فـــراغ قـــاتم الأجـــواء ... لا مـــوتى ولا أكفـــان
أرانـــي ضـــارياً فيـــه ... وحيـــداً متعبـــاً أســـوان
أســـائل كيـــف ذل الصـــخر ... كيـــف تنـــاثر البنيـــان
عرفـــت الســـر ..دلتنـــي ... عليـــه غربـــة الســـلوان
هـــو النســـيان مـــا أقســـاه ... يـــاربي هـــو النســـيان

حب الأرض

ملاك الموت طاف بي الأعالي	وشق بها غياهب كل تيه
وأبرز لي نجوماً وكل نجم	يتيه بما لديه على أخيه
وقال لي : انتق المأوى فإني	أريدك تنتقي ما تشتهيه
فأنت شقيت في دنياك مما	بلوت بها من العيش الكريه
وأنت قضيت عمرك في التغني	بفردوس الجمال وساكنيه
فأين تريد أن تحيا بعيداً	عن القلق المرير وعن بنيه
ولاح إليَّ نجم من بعيد	تفلت من مواكب راصديه
توشح بالغيوب فكان بدعاً	يتيم النِد منفرد الشبيه
فقلت: هناك قال بكل رفق:	هو النجم الذي قد مت فيه

لا تاريخ

المؤلف

- من مواليد مدينة حلب عام ١٩٤٩.
- تخرّج في قسم اللغة العربية بجامعة حلب عام ١٩٧٢.
- حاز دبلوم الدراسات العليا من جامعة دمشق عام ١٩٧٣ .
- بدأ بالنشر في الدوريات العربية عام ١٩٧٣.
- عمل مدرساً في وزارة التربية من عام ١٩٧٤ إلى عام ١٩٧٧.
- انتقل إلى وزارة التعليم العالي حيث عين معيداً عام ١٩٧٧
- نال الماجستير في الأدب العربي الحديث من جامعة حلب عام ١٩٨١.
- حاز الدكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة دمشق عام ١٩٨٤.
- عين مدرساً لمادة الأدب العربي الحديث بجامعة حلب عام ١٩٨٤.
- رفع إلى مرتبة أستاذ لمادة الأدب العربي الحديث بجامعة حلب عام ١٩٩٦.
- عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق منذ عام ١٩٨٣ .
- عضو هيئة تحرير جريدة الأسبوع الأدبي من عام ١٩٩٧إلى عام ٢٠٠٠ .
- عضو نادي التمثيل العربي منذ عام ١٩٨٨ .
- عضو جمعية العاديات بحلب منذ عام ١٩٩٨.
- عضو اتحاد الصحفيين منذ عام ١٩٩٩ .
- حاضر في جامعة تشرين باللاذقية في الأعوام ١٩٨٧_ ١٩٨٨ _ ١٩٨٩.
- عمل أستاذاً معاراً إلى جامعة سبها في القطر الليبي من عام ١٩٩٠ إلى عام١٩٩٤ .
- حاضر في جامعة البعث في حمص عامي ١٩٩٥_ ١٩٩٦

- أشرف على عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه في جامعة حلب وجامعة تشرين باللاذقية.
- حاز جائزة المركزالاستشاري لتعليم اللغة اليابانية في حلب عن القصة القصيرة عام١٩٩٥
- حاز جائزة البتاني في الرقة عن القصة القصيرة عام ١٩٩٧.
- حاز جائزة جريدة الثورة بدمشق عن القصة القصيرة عام ١٩٩٨.
- حاز جائزة الباسل للإبداع الفكري بمدينة حلب عام ١٩٩٨.
- رئيس قسم اللغة العربية من عام ١٩٩٨ إلى عام ٢٠٠٠ .
- أمين سر اتحاد الكتاب العرب – فرع حلب منذ عام ٢٠٠١ .
- أوفده اتحاد الكتاب العرب لمدة أسبوع إلى الجزائر العاصمة ١٩٨٨ في زيارة اطلاعية.
- أوفدته جامعة حلب إلى فرنسة ليحاضر في طلاب الدراسات العليا بجامعة ليون الثانية لمدة أسبوع عام ١٩٩٤.
- شارك في ندوة التراث الشعبي ببيروت عام ١٩٩٩.
- شارك في مؤتمر الرواية العربية في طرابلس ليبيا عام ١٩٩٩.
- حاضر لمدة أسبوع في مدرسي اللغة العربية بمعهد تعليم اللغات الأم في استوكهولم بالسويد بدعوة من المعهد نفسه عام ٢٠٠٠.
- كرمته جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب بدمشق بالتعاون مع فرع اتحاد الكتاب العرب في حلب عام ٢٠٠١.
- أوفد إلى جامعة عين شمس بالقاهرة بمهمة البحث العلمي لمدة أربعة اشهر من ٣/ ٧/ ٢٠٠٢ إلى ٣/ ١١ / ٢٠٠٢.
- نشر أكثر من ٤٠٠ مادة في مختلف الدوريات العربية.
- أستاذ الأدب العربي الحديث بجامعة حلب.

المؤلفات المنشورة

- حركة التأليف المسرحي في سورية، (دراسة) :
  اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢، ٤٣٠ صفحة، قطع كبير
- من الحكايات الشعبية، (مجموعة حكايات شعبية):
  وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ١٩٤ صفحة، قطع وسط.
- يوم لرجل واحد، (مجموعة قصص قصيرة):
  اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٦ ، ٢٠٠ صفحة، قطع وسط
- المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، (دراسة):
  دار طلاس، دمشق، ١٩٨٩، ٣٧٤ صفحة، قطع كبير
- حجارة أرضنا ، (مجموعة قصص قصيرة):
  مطبعة عكرمة، دمشق، ١٩٨٩، ١٠٩ صفحات، قطع صغير
- الكوبرا تصنع العسل، (رواية):
  دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٦، ١٤٥ صفحة، قطع كبير
- بدر الزمان، (مسرحية):
  دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٦، ١٠٤ صفحات، قطع كبير
- حلم الأجفان المطبقة، (مجموعة قصص):
  اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ٣٣٥ صفحة، قطع وسط
- عريشة الياسمين، (مجموعة قصص):
  دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٦، ٢٥٦ صفحة، قطع وسط
- دراسات في المسرحية العربية، (دراسة) :
  مطبوعات جامعة حلب، حلب، ١٩٩٧، ١٨٥ صفحة، قطع كبير
- حكايات شعبية (نصوص ودراسة) :
  اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩ ، ٧٧٠ صفحة، قطع وسط
- دروب الشعر العربي الحديث (دراسة) :
  مطبوعات جامعة حلب، حلب ٢٠٠٠ ، ٢٤٠ صفحة، قطع كبير.
- لأنكِ معي (مجموعة قصص قصيرة جداً) :
  دار شمأل، دمشق، ٢٠٠٠ ، ١٨٠ صفحة، قطع صغير.

- طعم العصافير (مجموعة قصص قصيرة) :
دار القلم العربي، حلب، ٢٠٠١، ١١٢ صفحة، قطع وسط.
- قصائد مقارنة (دراسة ونصوص) :
مطبوعات جامعة حلب، حلب،٢٠٠١، ١٢٥ صفحة، قطع كبير.
_دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة(دراسة):
منشورات دار علاء الدين، دمشق،٣٠٠،٢٠٠١صفحة، قطع كبير.
_العودة إلى البحر(مجموعة قصص قصيرة):
اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٥٣،٢٠٠١صفحة، قطع وسط.

القسم الأول: الاستلهام

التصـــــــــــوير		١٩.١١
الآثــار القديمــة(١)		٢٥.٢١
الاثــار القديمــة(٢)		٣٣.٢٧
النحـــــــــــت		٤٥.٣٥
الـــــــــــرقص		٥٥.٤٧
العمـــــــــارة(١)		٧٠.٥٧
العمـــــــــارة(٢)		٧٤.٧١
خاتمـــــــــــة		٧٨.٧٥
الحواشـــــــــــي		٨٦.٧٩

القسم الثاني: المحاكاة

التصـــــــــــوير(١)		٩٢.٨٩
التصـــــــــــوير(١)		٩٦.٩٣
التصـــــــــــوير(٣)		١٠٩ .٩٧
التصـــــــــــوير(٤)		١١٢.١١١
التكــوين الشــكلي		١٣٠.١١٣
النحـــــــــــت		١٣٤.١٣١
العمـــــــــارة		١٣٨.١٣٥
خاتمـــــــــــة		١٤٠.١٣٩
الحواشـــــــــــي		١٤٢.١٤١

المصارد والمراجع		١٤٣. ١٤٥
مقالات في الدوريات عن الشاعر		١٤٧. ١٤٨
ملحق : قصائد الشاعر المدروسة		١٤٩ . ١٧٤
شاعر وشاعر	١٩٣٥	١٥٣.١٥٤
جان دارك	١٩٣٥	١٥٥. ١٥٧
شهيد	١٩٣٧	١٥٨
طلل	١٩٣٧	١٥٩
نسر	١٩٣٨	١٦٠
بلبل	١٩٤٤	١٦١
امرأة وتمثال	١٩٤٦	١٦٢
عودة الروح	١٩٥١	١٦٣ . ١٦٤
أوغاريت	١٩٥٢	١٦٥ . ١٦٦
معبد كاجوراو	١٩٥٧	١٦٧ . ١٧٠
إفرست	١٩٦١	١٧١
اقرئيها	١٩٦٥	١٧٢
النسيان	؟	١٧٣
حب الأرض	؟	١٧٤
المؤلف ومنشوراته		١٧٥. ١٧٨
المحتوى		١٧٩ . ١٨٠