



البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة

The Technical Construction in Omar Abu Risha's Poetry

إعداد الطالب

محمد خالد عواد الحبيصة

إشراف الأستاذ الدكتور

سعود محمود عبد الجابر

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم

جامعة الشرق الأوسط

2011-2010

تفويض

أنا الطالب محمد خالد عواد الحبيصة أفوض جامعة الشرق الأوسط بتزويد نسخ من رسالتي ورقياً وإلكترونياً للمكتبات، أو المنظمات، أو الهيئات والمؤسسات المعنية بالأبحاث والدراسات العلمية عند طلبها.

الاسم: محمد خالد عواد الحبيصة

التاريخ: 2011/7/24م

التوقيع:

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة وعنوانها: "البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة"، وأجيزت بتاريخ:
2011 / 7 / 24 م .

أعضاء لجنة المناقشة :

رئيساً ومشرفاً.....

1- الأستاذ الدكتور: سعود محمود عبد الجابر

عضواً:.....

2- الأستاذ الدكتور: عبد الرؤوف زهدي

عضواً (من خارج الجامعة):.....

3- الدكتور: جميل محمد بني عطا

شكر وتقدير

الحمد لله من قبل ومن بعد..

من لا يحمد الناس لا يحمد الله، عرفاناً مني بالفضل لمن كان لهم الدور الأكبر في توجيهي إلى الطريق السليم فإنني أتقدم بجزيل الشكر لأساتذتي في قسم اللغة العربية في جامعة الشرق الأوسط، وأخصُّ بالذكر الأستاذ الدكتور سعود محمود عبد الجابر الذي منحني من وقته الكثير وقبل الإشراف على هذه الرسالة، بالإضافة لما قدمه لي من توجيهات وآراء كان لها الأثر الكبير في نضوج الرسالة ووصولها إلى ما هي عليه الآن، كما أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور عبد الرؤوف زهدي لما قدمه لي من نصائح وتوجيهات في هذا البحث، وأتقدم بالشكر أيضاً لأستاذي الدكتور محمد الخلايلة الذي وجهني إلى الكثير من الدراسات النقدية وقدم لي الكثير من المراجع التي أفدت منها، بالإضافة إلى ما قدم لي من آراء أسهمت في إثراء هذه الرسالة.

وأتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بقبول مناقشة الرسالة وتقديم الآراء التي من شأنها تقويم هذه الدراسة.

ولا يفوتني هنا أن أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل الأخ العزيز فيصل الحيصه الذي ما فتئ يشدُّ من عزيمتي وينير دربي بنصائحه فكان لي الساعد الأيمن طوال فترة دراستي. وفي هذا المقام أتقدم بالشكر إلى كل من أعانني في إتمام هذه الدراسة ولو بكلمة نصح وإرشاد أو دعاء كان من شأنها أن تشدّ عزيمتي وتحملها على الصبر.

أسأل الله العليّ القدير أن يتقبل هذا العمل خالصاً لوجهه إنه نعم المولى ونعم النصير.

الإهداء

إلى الذي كان وما زال مصدر عزي وفخري ...

والذي العزيز أحامه الله وأمد في عمره

إلى مصدر العنان والوثام ...

والدتي الغالية عافاها الله وأمد في عمرها

إلى

من أحبه

أهدي ثمرة جمدي

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	العنوان
ب	التفويض
ج	قرار لجنة المناقشة
د	الشكر والتقدير
هـ	الإهداء
و	فهرس المحتويات
ط	الملخص باللغة العربية
ك	الملخص باللغة الإنجليزية
1	الفصل الأول: خطة الدراسة
2	المقدمة
3	مشكلة الدراسة
4	هدف الدراسة
4	أهمية الدراسة
4	حدود الدراسة
5	منهجية الدراسة
5	المصطلحات
6	الإطار النظري والدراسات السابقة
10	الفصل الثاني: حياة الشاعر

11	مولده
12	نشأته
12	نسبه
13	بين إنكلترا وفرنسا
16	عودته إلى سوريا
17	حياته العملية
17	آثاره الأدبية
18	وفاته
19	شاعريته
28	مدرسته الشعرية
37	الفصل الثالث: البناء الفني للقصيدة العربية
38	مفهوم البناء الفني
41	عناصر البناء الفني
41	المطلع
42	خاتمة القصيدة
44	بناء القصيدة عند أبو ريشة
45	عتبات النص
52	الطول والقصر
58	وحدة القصيدة
68	الإيقاع

73 الفصل الرابع التشكيلات الفنية في القصيدة عند أبو ريشة
74 التكرار
82 التضاد
87 التناص
105 الرمز
113 تشكيل الصورة الشعرية
114 التشبيه
122 الاستعارة
133 الخاتمة
135 النتائج والتوصيات
136 المصادر والمراجع

البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة

إعداد الطالب

محمد خالد الحيصة

إشراف الأستاذ الدكتور سعود عبد الجابر

الملخص

تناولت هذه الدراسة البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة، من خلال الوقوف على أعمال الشاعر بنائياً وفنياً وذلك من حيث هيكل القصيدة وتلاحم أجزائها والتشكيلات الفنية التي عمد إليها الشاعر لبناء نصه الشعري، وقد بينت هذه الدراسة براعة الشاعر وتفننه في تضافر الدلالات البنائية والأسلوبية لحمل رؤيته.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى أربعة فصول، تناول البحث في الفصل الأول مقدمة الدراسة ومشكلتها، وأهميتها والمنهجية التي سار عليها البحث، بالإضافة إلى هدف الدراسة ومحدداتها والدراسات السابقة.

وتضمن الفصل الثاني الحديث عن حياة الشاعر والمؤثرات في تكوينه الأدبي، وذلك من

خلال التعرف على أسرته وبيئته ودراسته، بالإضافة إلى مراحل شاعريته ومدرسته الشعرية.

وتناول الفصل الثالث الحديث عن البناء الفني للقصيدة العربية من وجهة نظر النقد القديم والحديث، وتضمن هذا الفصل الإطار النظري للبناء الفني للقصيدة من خلال تعريف أجزاء القصيدة وآراء بعض النقاد القدماء والمحدثين فيها، إلى جانب دراسة بناء القصيدة عند أبو ريشة من خلال الوقوف على بناء القصيدة من بنية العنوان وصولاً إلى الخاتمة، وكشف هذا الفصل عن قدرة الشاعر في بناء نصه الشعري وترابطه فلا يشعر القارئ له بانقطاع أو تشتت وكأنه وحدة واحدة.

أما الفصل الرابع في هذه الدراسة تم الحديث فيه عن التشكيلات الفنية في أعمال الشاعر ودورها في حمل رؤيته وتجربته وتبين من خلال الوقوف على أعمال الشاعر بالدرس والتحليل أنّ الشاعر قد استطاع بموهبته وثقافته التي تنبع من التراث العربي القديم والأدب الغربي أن يقدم للقارئ رؤيته في قالب فني يثير نفس المتلقي ويشحنه بالعواطف المتوقدة.

وفي النهاية اشتملت الخاتمة على أبرز النتائج التي توصل إليها الباحث، ثم ذكر لبعض

التوصيات التي يوصي بها .

The Technical Construction of Omar Abu Risha's Poetry

Prepared by

Mohammed Khaled Al-Hesah

Supervised by

Dr. soud Abed Al-Jaber

Summary

This study included the art construction of Omar Abu Risha's Poetry through analyzing the poems; from their structures, conjunctions and the art formalizations that the poet used to write his poems. This study also showed the proficiency of Abu Risha in showing the constructive and stylistic semantics that represent his vision.

This study is divided into four chapters the first chapter included: Introduction, Problem, Significant, Research Methodology in addition to the resent study objective and purposes.

The second chapter included the poet's life, the effects of his literal attitude through the information about his family, condition and study, as well as to his poetry phases, and poetic school .

Talking about the art construction of the modern Arabic poem from the point of view the old and modern criticism would be found in the third chapter. This chapter also included the theoretical frame of the art construction of poem by defining the poem's parts, old and modern critics views, and also showing the modern critical studies or stylistic art formation; repetition, art image, symbols and legend and show the opinion of the critics of that in the past and present. This chapter also dealt with the applied study on the poet's poems by studying the poem structure from title to the conclusion, this chapter also clarified the ability of poet to construct poetic text and conjunct its parts whereas the reader will read it as integral part.

The fourth chapter dealt with the art constructions in the poet's poems and their role in expressing his vision and experience. It had been shown by studying and analyzing the poems that Omar enabled in his talent and skills which derived from Old Arab culture and West Literature to represent his vision in an art style evokes the receiver and move his feelings.

The conclusion includes the results of scholar and his recommendations.

الفصل الأول

خطة الدراسة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد بن عبد الله النبي العربي الهاشمي الأمين، اللهم علمنا ما جهلنا وانفعنا بما علمتنا إنك أنت السميع العليم، أما بعد:

فثمة صعوبات تحول بين القارئ والقصيدة العربية الحديثة، على الرغم من سهولة ألفاظها ووضوح معانيها المفردة، وتأتي هذه الفجوة الواسعة لما تشتمل عليه القصيدة من تشكيلات فنية وعوالم عصية، يقف القارئ أمامها عاجزاً بسبب حدود ثقافته الضيقة واطلاعه اليسير، فلا يتمكن من الدخول لعوالم النص الأدبي وإبراز جمالياته والكشف عن خباياه، للوصول إلى تجربة الشاعر ورؤيته العميقة، لذا جاءت هذه الدراسة لمحاولة إقامة جسر يعبر القارئ من خلاله إلى فضاء النص الشعري، والتحليق في عالمه والتنقل بين أجزائه وبنياته، لتلمس جمالياته وإبراز تشكيلاته التي عمد إليها الشاعر لحمل رؤيته.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة للوقوف على تشكيلات النصوص الشعرية التي اشتملت عليها أعمال الشاعر عمر أبو ريشة، لإبراز جماليات الإبداع لهذا الشاعر، إذ إنها تقف على أعمال الشاعر وتبرز تلاحم البناء في قصائده والفنيات الأسلوبية التي عمد إليها الشاعر لحمل رؤيته الشعرية، وهذه الدراسة هي دراسة ذات نظرة شمولية إزاء أعمال الشاعر أبو ريشة تتعلق ببناء القصيدة وتشكيلاتها الفنية، ويعود السبب لاختيار الباحث لأعمال الشاعر أبو ريشة لما يشتمل عليه شعره من أبعاد رؤية عميقة جديدة بالدراسة والتحليل، وبناءً على ذلك تسعى هذه الدراسة لتقديم قراءة جديدة لأعمال الشاعر لا تكتفي بالمعنى الظاهر للمفردة، وإنما تمتد إلى ما وراءه.

وقد جاءت هذه الدراسة التطبيقية على أعمال الشاعر عمر أبو ريشة في فصلين: الفصل الثالث وتضمن الحديث عن بناء القصيدة عند أبو ريشة، والفصل الرابع التشكيلات الفنية التي اشتملت عليها قصائده، وذلك بعد التعرف على حياة الشاعر.

وفي الختام إنَّ هذه الدراسة هي محاولة لإضافة شيء إلى المكتبة العربية حول إبداع الشاعر عمر أبو ريشة فإن وفقني الله في ذلك فالحمد لله على ذلك، وإن خبا دون ذلك طموحي، فله الحمد من قبل ومن بعد، وكفاني أن أنال شرف المحاولة.

مشكلة الدراسة

النص الشعري للشاعر عمر أبو ريشة فيه من الإبداع اللغوي والعمق في الرؤية ما يستحق الوقوف عليه، نظراً لذلك جاءت هذه الدراسة للوقوف على ما وراء النص والكشف عن رؤية الشاعر العميقة، من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية:

- س1- ما مدى تأثير البناء الثقافي للشاعر في البناء الفني للقصيدة ؟
- س2- كيف استطاع الشاعر أن يبعث الإثارة في نفس المتلقي من خلال تشكيلاته الفنية ؟
- س3- ما التشكيلات الفنية للشاعر؟ وما دورها في حمل رؤية الشاعر؟
- س4- ما عناصر البناء الفني للقصيدة للشاعر؟ وإلى أي مدى حققت الوحدة العضوية ووحدة الموضوع في القصيدة؟

هدف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة أعمال الشاعر عمر أبو ريشة قراءة عميقة، وذلك من خلال الوقوف على ما وراء النص، كما أنها تهدف للوقوف على التشكيل الفني في شعر الشاعر وتلمس جماليات النص الشعري، وإبراز دور هذه التشكيلات في حمل رؤية الشاعر، بالإضافة إلى تحديد العلاقة بين أجزاء النص الشعري وتضافر الدلالة لنقل تجربته الشعرية للمتلقي.

أهمية الدراسة

جاءت هذه الدراسة لتضيف إلى المكتبة العربية إضافة خاصة حول إبداع الشاعر عمر أبو ريشة، كما أنها ستركز على الدخول في عمق النص الأدبي وعدم الاكتفاء في البعد الظاهري للنص الشعري للشاعر، وهي تعد أيضاً ذات نظرة شمولية لأعمال الشاعر من خلال الوقوف على أجزاء القصيدة وتلاحمها والتشكيلات الفنية التي عمد إليها الشاعر للتعبير عن مكونات نفسه وخلقاتها.

حدود الدراسة

تتحدد هذه الدراسة بتناول البناء الفني في شعر الشاعر عمر أبو ريشة من خلال ديوانه الأعمال الشعرية الكاملة الذي جمعه الشاعر عمر شبلي، ولا يتعرض هذا البحث إلى الشعر المسرحي الذي ورد في الديوان، وذلك لأن بناء الشعر المسرحي ربما يشوبه بعض الاختلاف عن الشعر الغنائي فهذه الدراسة تتمثل في الشعر الغنائي فقط للشاعر عمر أبو ريشة.

منهجية الدراسة

سيعتمد الباحث في هذه الدراسة على المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي (تحليل المضمون)، من خلال دراسة نصوص شعرية من آثار الشاعر عمر أبو ريشة، والوقوف على التشكيل الفني في شعره، وتحديد العلاقة بين أجزاء النص الشعري، للكشف عن براعة الشاعر وحذاقته في بناء قصائده والجماليات الفنية التي اشتملت عليها آثاره الشعرية .

الإطار النظري والدراسات السابقة:

1- ضيف (1953)

يتناول هذا الكتاب عدداً من الشعراء العرب المعاصرين ، وخصص لكل شاعر صفحات قليلة كان حظ شاعرنا من هذا الكتاب خمس عشرة صفحة تناول الحديث عن بعض التشكيلات للصورة لم تتعد الجانب التطويري.

2- الدهان، (1960)

عرض فيه المؤلف أغراض الشعر واتجاهاته في سورية ، وخصص قسماً للحديث عن الشاعر عمر أبو ريشة وحياته وشاعريته وملامح التجديد في شعره وعرض بعض قصائده .

3- عبود ، (1961)

يتناول الكاتب موضوع التراث والتجديد، وقد تناول الشاعر عمر أبو ريشة بوصفه مجدداً ولكنه لم يقدم لنا إلا مدحاً وثناءً عليه على شكل مقال أدبي يخلو من الدراسة والتحليل .

4- الدهان ، (1968)

يتناول هذا الكتاب عدداً من الشعراء الأعلام في سورية ، وقد خصص قسماً للشاعر عمر أبو ريشة لكنه لم يضيف شيئاً إلى ما تناوله في كتابه السابق.

5- الكيالي (1968)

تناول هذا الكتاب الحركة الأدبية في حلب في الفترة المحددة، وتحدث عن الشاعر عمر أبو ريشة بوصفه من الشعراء المجددين متمثلاً بالصورة الشعرية تحت عنوان صراع بين القديم والجديد.

6- الدقاق، (1971)

تناول المؤلف الفنون الأدبية نثراً وشعراً وتحدث عن شاعرنا في صفحة واحدة تتلخص في اسمه وحياته ولكنه أورد مسرحيته " ذي قار " كونها من بواكير المسرح الشعري العربي الحديث.

7- دندي، (1988)

يتناول المؤلف في هذا الكتاب حياة الشاعر متدرجاً من المولد حتى الوفاة ويعرض بعضاً من شعره ومسرحياته منصّباً في دراسته على الصورة الشعرية عند الشاعر وأبرز ملامح التجديد في شعره.

8- علوش، (1994)

يتناول هذا الكتاب حياة الشاعر عمر أبو ريشة وشاعريته ولامح التجديد والصورة الفنية في شعره .

9- الجبيلان، (1994م)، أطروحة دكتوراه

تناول الباحث حياة الشاعر والصورة الشعرية في شعره، وقد قسم دراسته إلى ثلاثة أبواب، عرض في الباب الأول حياة الشاعر، وفي الباب الثاني تحدث عن موضوعات الصورة الشعرية فوجدها تتمثل في موضوعات ثلاثة هي: "صورة الوطن، وصورة الإنسان، وصورة الطبيعة" وفي الباب الثالث تناول الباحث مصادر الصورة فتوصل إلى أنها تنهل من مصادر ثلاثة هي: "التراث الشعري العربي، والاعتقادات الدينية المتعددة، والشعر الأوروبي".

10- راشد، (1998)، رسالة ماجستير

تناول المؤلف حياة الشاعر أبو ريشة ودرس حركية الصورة والخيال في شعره، وقد قسم بحثه إلى ثلاثة أبواب تحدث في الباب الأول عن إطار الصورة في بعده الأساسيين، بعد الحياة وصيرورتها، وبعد المؤثرات ومدى فاعليتها وفي الباب الثاني تناول الباحث مضمون الصورة "صورة المرأة، وصورة الوطن، صورة الطبيعة" وفي الباب الثالث عرض الباحث تركيب الصورة في شعر أبو ريشة "الصورة اللونية، الصورة الحركية، الخيال وتركيب الصورة".

تناول المؤلف حياة الشاعر أبو ريشة وشعره القصصي والمسرحي، وخصص دراسته لشعره في هذين الفنين كما أبرز عناصر الملحمة وخصائصها في شعره ، وتوصل المؤلف إلى أنّ الشاعر يحتل مكانة عالية في شعرنا العربي المعاصر في هذا اللون الأدبي ، وخلص إلى أنّ شعره القصصي أشبه بالقصة القصيرة ، أما شعره الملحمي فيدور في محاور ثلاثة تتبع من الأساطير والتاريخ ومن التراث الإسلامي ، ويجدر الإشارة هنا أنّ المؤلف استبعد الشعر الغنائي من إطار بحثه.

تفيد هذه الدراسة التي أتقدم بها من الدراسات السابقة ، في التعرف على حياة الشاعر وأهم الأحداث التي أثرت في أدبه ، كما أنها تفيد أيضا في معرفة ملامح التجديد في شعره .

لكن سيكون لهذه الدراسة السبق في الوقوف على ما وراء النص وكيف استطاع الشاعر إثارة المتلقي من خلال التشكيلات والجماليات التي تضمنتها الأعمال الأدبية للشاعر عمر أبو ريشة.

كما أنها تعد من الدراسات الحديثة التي تقدم قراءة للنص الأدبي معتمدة على نظريات حديثة في النقد الأدبي الحديث متمثلة بجماليات الأسلوب وتشكل المعنى الشعري وبنائية القصيدة وتلاحم أجزائها لحمل رؤية الشاعر .

الفصل الثاني

حياة الشاعر

- حياة الشاعر

- شاعريته

- مدرسته الشعرية

حياة الشاعر:

مولده

اختلف المؤرخون في مكان الولادة وتاريخها للشاعر عمر أبو ريشة، فجعلها بعضهم في منبج سنة 1908م وذكر آخرون أنّ ولادته كانت في منبج سنة 1910م. كما يضيف قسم آخر أنّ ولادته كانت في عكا سنة 1911م⁽¹⁾، ويميل الباحث إلى الرأي الأخير وذلك لأن التسلسل الزمني لدراسته الابتدائية وانتقاله للمرحلة الثانوية وسفره إلى مانشستر ليكمل تعليمه الجامعي تجعل سنة ولادته في 1911م أقرب إلى الصواب، فمن غير المعقول أن ينتقل الشاعر إلى دراسته الجامعية وعمره اثنان وعشرون عاماً بينما من الطبيعي أن يدخل المرحلة الجامعية شاب أتم الثامنة عشرة من عمره .

ويرجع السبب في هذا الاختلاف بين المؤرخين حول مكان الولادة وتاريخها للشاعر عمر أبو ريشة إلى أنّ أباه "شافع أبو ريشة" كان موظفاً حكومياً في عكا، حيث هاجر إليها منذ زمن هرباً من بطش العثمانيين، وتزوج هناك وأثناء الحرب العالمية الأولى خرجت الأسرة إلى موطنها الأصلي في منبج شمال سورية، وهناك سجله والده سنة 1908م وهو التاريخ الذي اعتمده أكثر المؤرخين⁽²⁾.

¹ انظر الشعراء الأعلام في سورية، 307. الأدب المعاصر في سورية، 368، فنون الأدب المعاصر في سورية، 429.

² انظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 3.

نشأته

قضى طفولته في حلب يدرس في مدارسها الابتدائية، ثم أرسله أبوه ليكمل تعليمه الثانوي في الجامعة الأمريكية في بيروت وكانت مباشرته فيها عام 1924م ، فبدأت عندئذ تظهر اهتماماته الأدبية وتفتح مواهبه الشعرية، ومما ساعد على نمو هذه الموهبة ونضجها ما كانت تشهده ساحة الجامعة في تلك الفترة فقد كانت تضج بالحركات القومية المناهضة للاحتلال فتأثر بذلك تأثراً ملحوظاً ، فثار مع الشباب الثائرين، وانفعل مع الأحداث ووقف خطيباً وشاعراً وهو دون الثامنة عشرة من عمره، وفي هذه الفترة ألف مسرحيته الأولى بعنوان " ذي قار " التي يفتخر فيها بالعرب ويذكر أمجادهم ويعلي من شأنهم بين الأمم الأخرى، وتعد هذه المسرحية من أبرز بواكير شعره⁽³⁾.

وفي سنة 1929م أرسله أبوه إلى مانشستر ليدرس الكيمياء وصناعة النسيج، والسبب في ذلك رغبة والده في صرفه عن طريق الأدب والفن وإبعاده عن الحياة الحالمية، فبيته يضج بالشعراء: الأب شاعر والأخت زينب شاعرة والأخ ظافر شاعر⁽⁴⁾، ونلاحظ أنّ الشاعر قد نشأ في بيئة من لا يقول الشعر فيها يتذوقه ويحفظه وربما كان ذلك الباعث الأكبر لصرفه النظر عن دراسة الكيمياء والنسيج وتفرغه للأدب والشعر .

نسبه⁽⁵⁾

ينتمي الشاعر عمر أبو ريشة إلى أسرة عريقة ذات مجد وأصالة ونبوغ، فقد أشار الشاعر في أكثر من لقاء معه عبر الإذاعة والتلفاز أو الأحاديث الصحفية إلى أنه ينتمي إلى عشيرة الموالي التي منها البوريشي الذين ينتسبون إلى آل حيار بن مهنا بن عيسى من سلالة فضل من

³ انظر الشعراء الأعلام في سورية، 307.

⁴ انظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 4.

⁵ انظر الشعر الحديث في الإقليم السوري، 241. وانظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 4.

طيء وأن أباه شافعاً من أبناء الأمراء من عشيرة الموالي وهي ثلاثة عشيرتي (الطوقان والمهنا) ويدعى شيوخ العشائر الثلاث البوريشي وقد كان الشاعر كثيراً ما يفخر بنسبه وبكرم عشيرته وبأسها وقوتها وفي ذلك يقول شاعرنا نفسه: " أنا بدوي من عشيرة بدوية هي عشيرة الموالي من شيوخها من كبارها، عند هذه العشيرة مميزات من الكرم والرجولة، لم يخضعوا يوماً لحكم، حتى الحكم التركي قاوموه"⁽⁶⁾.

أما والدة الشاعر فهي من أسرة عريقة بالصوفية وأبوها شيخ الطريقة (الشاذلية) في فلسطين وهي خيرة الله إبراهيم علي نور الدين اليشرطي، وقد غلبت عليها النزعة الصوفية، وكانت تروي الشعر وتحفظه وبخاصة الشعر الصوفي، وربما كان هذا من المؤثرات الواضحة في شاعرية الشاعر عمر أبو ريشة وتكوينه الأدبي⁽⁷⁾.

بين إنكلترا وباريس

وفي عام 1929م سافر عمر إلى مانشستر ليدرس (الكيمياء والنسيج) وقد كان ذلك نزولاً عند رغبة والده الذي أراد له طريقاً غير الأدب والفن، وفي أثناء إقامته في إنكلترا انصرف عمر أبو ريشة إلى جامعته، ولكنه لم يهجر طريق الشعر والأدب، فقد كتب عدداً من المقالات والقصائد التي كان يرسلها إلى (مجلة الجهاد) بحلب وفي التاسع من يناير 1932م أرسل قصيدة طويلة عنوانها (خاتمة الحب) يتحدث بها عن فتاة أحبها وأراد الزواج منها فقدم إلى حلب ليأخذ رضا أهله بهذا الزواج، فلما عاد وجد أنها قد ماتت فتحطم قلبه وهده الحزن فنظم في ليلة واحدة رثاءها⁽⁸⁾،

⁶ عمر أبو ريشة حياته وشعره، 16.

⁷ انظر شعراء سورية، 115. وانظر عمر أبو ريشة حياته وشعره، 18-21.

⁸ انظر الشعراء الأعلام في سورية، 314-315.

فيقول في مطلعها⁽⁹⁾:

من دمي آية العبر	سَطَّرَ الحُبُّ للورى
لوحها أحزنَ الصورُ	آية صَوَّرَتْ على
أن أراني أعيشُ من غير ظلِّ	شمسُ حُزني قد استوتْ وعجيبُ
ولسانُ الآلامِ يقرا ويملي	أبصرُ الدهرَ ناشراً سيفَ عمري

بعد هذه الفاجعة التي أصابته وتحطم قلبه عكف عمر أبو ريشة على الأدب، وركن إلى الحزن والعزلة والهدوء، بل إنه تعلق بالدين الإسلامي وأراد أن يعمل للدعاية له في لندن، فكتب مقالة نشرتها مجلة الجهاد بحلب في السادس من مارس 1932م عنوانها "التبشير الإسلامي وأثره في بلاد الغرب" وقد ذكر فيها أنه زار جامع لندن ولقي الهنود المسلمين وتحدث إليهم، وعرف ما يصنع التبشير في آسيا وإفريقية، وفي ذلك يقول أبو ريشة: "وليعلم إخواننا المبشرون المسيحيون أن الدين الإسلامي هو دين هداية وأخلاق، لا دين تضليل ونفاق" ثم بعد ذلك أرسل إلى مجلة الجهاد في الخامس والعشرين من فبراير 1932م قصيدة يبكي فيها الشيخ مصطفى نجا المفتي الأكبر في لبنان، كشف فيها عن عقيدته الإسلامية، وتعلق الشاعر بالتصوف والحكمة والقضاء⁽¹⁰⁾ فيقول⁽¹¹⁾:

سيثوى فوقَ تربِ الهامدينا	كرامُ العربِ صبراً كلُّ حي
على غير التصبُّر لن تهونا	وكلُّ مصيبةٍ مهما ادلهمت
إلى الديان يوماً راجعونا	تناسوا إمرة الدنيا فإنا

ففي هذه الأبيات إشارات واضحة لتصوفه وإيمانه بالقضاء والقدر، وهذا الشعر الديني لا يقوله شاعر في مثل سنه إلا متأثراً ببيئته وبيئته أو بظروف عيشه وحياته، وهو بهذا يتشبح بالحزن والأسى، وظل الشاعر يقول الشعر القانط اليائس ويبكي الحب والأموات ويرثي قلبه كما

⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 19.

¹⁰ الشعر الحديث في الإقليم السوري، 252.

¹¹ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 315.

يرثي أعمال المسلمين، فكأنه تعلق بالدين والتصوف والعزلة، وبقي على هذه الحال طوال إقامته في لندن⁽¹²⁾.

ثم انقلب الشاعر إلى باريس حيث شكل هذا الانقلاب انعطافة كبرى في قلبه الشعري، فبعدهما رأينا الشعر القانط اليأس المتسم بالحزن والأسى، نسمع منه شعراً لم يسمع منه من قبل وهو شعر الحسان والغيد واللهو والعبث، شعر المرح والابتسام والأمل، فكأنه شخص آخر ولد ولادة جديدة فراح يتغنّى بالقنص المترف والصيد العنيف، فيقول⁽¹³⁾:

أفدي الحسان وأيُّ صبّاً لا يكون فداءه
الليّنات قدودهن المضمات خدودهن
النافرات الوثابت الناهدات نهودهن
باريس لن أنسى مهاك ولا الكواعب من فيئته
حيث الهوى فرض عليّ وقبلة الوجنات سنّة

فهذه الأبيات وغيرها قد تبعت في نفس القارئ لأعمال شاعرنا في تلك الفترة الدهشة والعجب، وكيف لا وقد اتسم شعره بوشاح الحزن والعزلة والتصوف، فإذا نظرنا إلى الأبيات السابقة نجد الشاعر المترف يصف لنا بيئة بما اشتملت عليها من حسان ليصبح الهوى فرضاً عليه وقبلة الوجنات سنة، ومهما يكن من أمر فقد أثارت هذه الأبيات عند شاعرنا لوناً جديداً من الشعر وهو شعر الغزل والطبيعة.

وقد وازن عدد من النقاد بين شعر أبو ريشة قبل باريس وشعره بعد باريس وعجبوا أشدّ العجب لاختلاف الروح وتبدل النظرة وانقلاب الشاعر من حال إلى حال، فقال حمدي كامل: "ربما تأخذك الدهشة عندما ترى ذلك القانط اليأس هو عينه ذلك المرح الطروب المتقلب على بسط الأنس والمسرات ولكنك لو أحطت علماً بالبيئة والظروف التي نظمت فيها هذه القصائد

¹² انظر الشعر الحديث في الإقليم السوري، 253.

¹³ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 63.

المتباينة لما تركت للدهشة من نفسك سبيلاً، فالأبيات الباكية صور ناطقة عن نفسية الشاعر بعد مغادرته أحبابه وبلاده، وقد نظم أكثرها أثناء مروره بالأستانة وإقامته في إنكترا، والأبيات الباسمة تمثل لنا الشاعر في باريس "حيث الهوى فرَضُ عليه وقبله الوجنات سنه" فهذا الشعر إذاً لسان الشاعر في فرحه وترحه أنسه وبؤسه، ولا أرى تبايناً البتة في نفسيته، تلك النفسية التي ذهب بتعليقها أصدقاؤه مذاهب شتى⁽¹⁴⁾.

عودته إلى سورية

في السادس عشر من أيار 1932م، رجع أبو ريشة إلى سورية ليقضي عطلة الصيف في حلب بين أهله وأصحابه، ثم يعود إلى مانشستر ليتابع دراسته فيها لكنه قرر أن يهجر الدراسة هجراً نهائياً وأن يستقر في وطنه بادئاً بذلك عهداً جديداً من الحياة العملية، لقد دخل ميادين النضال والكفاح وخاض مع الشباب الوطني معارك التحرر والاستقلال على الصعيدين: الداخلي والخارجي، فعلى الصعيد الداخلي فقد قاوم رجال الحكم وزعماء الأحزاب المتناحرين أو المتخاذلين، وأما على الصعيد الخارجي فقد وقف يندد بالاحتلال الغربي والصهيونية وتصدى لقوى الاحتلال الفرنسي بكثير من الجرأة والتحدي، وكان موقفه الوطني صلباً وواضحاً، اتخذ من شعره سلاحاً في يده مرهوب الجانب، فكان يستخدمه في كل مناسبة ويطوِّعه لكل غرض، وقد جعله مرآة نفسه مجسداً فيه كل أحلامه وطموحاته وخيالاته، وراحت شاعريته مع الأيام تكبر وأخذ صوته يعلو حتى غدا من أبرز شعراء القطر السوري في تلك الفترة العصيبة من تاريخ سورية الحديث⁽¹⁵⁾.

¹⁴ انظر الشعر الحديث في الإقليم السوري، 253.

¹⁵ انظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 5.

بعد سنة واحدة من عودته إلى سورية، تزوج الشاعر من سيدة لبنانية هي (منيرة مراد) التي نشأت وشبّت حيث هاجرت أسرتها إلى الولايات المتحدة، ويبدو أنّ السيدة هي الأخرى فنانة ولكن من نوع آخر، فقد كانت تشغف أو يلذُّ لها اقتناء اللوحات الفنية، تجمعها من مختلف البقاع وتضفي على بيتها جمالاً وسحراً⁽¹⁶⁾.

حياته العملية

أول الأعمال التي تسلمها عمر أبو ريشة إدارة (دار الكتب الوطنية) بحلب فكان له فضل ملموس في تأسيسها وإنجاحها، لكنه في أثناء وجوده في سورية أخذ يقاوم رجال الحكم وسطوتهم وتخاذلهم، ولم يسلم متخاذل من لسانه فأرادوا إبعاده عن الساحة السورية من خلال إرساله ممثلاً لبلاده في عديد من دول العالم منها البرازيل، والأرجنتين والهند، والنمسا، والولايات المتحدة الأمريكية⁽¹⁷⁾.

آثاره الأدبية⁽¹⁸⁾

خلف الشاعر إنتاجاً أدبياً ذا شقين : الشعر الغنائي والمسرحيات الشعرية.

أما إنتاجه الشعري:

- 1- ديوانه الأول، وقد صدر بحلب عام 1936م بعنوان " شعر " في 220 صفحة.
- 2- ديوانه الثاني، صدر في بيروت عام 1947م بعنوان " من عمر أبو ريشة، شعر " وعدد صفحاته 294 صفحة.

¹⁶ انظر الصورة والخيال في شعر عمر أبو ريشة، 18.

¹⁷ انظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 25.

¹⁸ المرجع السابق، 8. وعمر أبو ريشة حياته وشعره، 33 - 34.

- 3- ديوانه الثالث, صدر في بيروت عام 1959م بعنوان " مختارات " في 293 صفحة.
- 4- مجموعة شعرية بعنوان " غنيت في مآثمي " صدرت في دمشق عام 1971م.
- 5- ديوان عمر أبو ريشة " المجلد الأول" صدر عن دار العودة عام 1971م.
- 6- مجموعة شعرية بعنوان " أمرك يا رب" صدرت في جدة عام 1980م.
- 7- مجموعة شعرية بعنوان " من وحي المرأة " صدرت في دمشق عام 1984م.
- 8- ديوان بالإنكليزية بعنوان " التطواف " Roving along صدر عن دار الكشاف عام 1959م.

— أما إنتاجه المسرحي:

- 1- مسرحية " ذي قار " ألفها الشاعر 1929م ونشرت عام 1931م بحلب.
- 2- مسرحياته " محكمة الشعراء , سمير أميس , تاج محل " لم تنشر كاملة وإنما نشر الشاعر بعض فصولها في مجلة الحديث الحلبية.

وفاته

توفي عمر أبو ريشة ليلة الأحد الموافق الخامس عشر من تموز 1990م بعد أن أصيب بجلطة دماغية لزم الفراش على إثرها مدة سبعة أشهر في مستشفى الملك فيصل في الرياض، وبعد الوفاة نقل جثمانه بطائرة خاصة من الرياض إلى حلب حيث تم دفنه هناك⁽¹⁹⁾.

¹⁹ انظر عمر أبو ريشة حياته وشعره, 35.

شاعريته

اهتم عمر أبو ريشة بالشعر اهتماماً كبيراً عندما فتح عينيه على جمال الطبيعة أو جمال الإنسان وأخذ يتمم بالقوافي منذ أصغى إلى إيقاع قلبه، ويتجاوب مع كل همسة تتردد على شفطي حسناء، وتهياً للنظم منذ أحس بوطأة الظلم فوق بلاده، أو سمع لعلعة الرصاص تتصدى لأبناء شعبه المناضلين. ولد الشاعر في بيت يتنفس شعراً وعاش بين قوم يتذوقون الشعر ويترنمون به فلا عجب أن ينمو الشعر بنموه ويتطور بتطوره، مادام قد صاحبه وراثته وبيئته، فأبوه شاعر وأخته زينب شاعرة، وأخوه ظافر شاعر أيضاً فإن كان مولده في عام 1908م أو عام 1910م أو عام 1911م، على اختلاف الروايات، وبداية تلقيه العلوم الابتدائية مع بداية الحرب العالمية الأولى أو خلالها ومتابعة دراسته في الجامعة الأمريكية في عام 1924م، فلا بد من مؤثرات أثرت في تكوينه الأدبي على عدة صعد، فعلى الصعيد السياسي الأحداث التي كانت تمر بها سورية من ظلم الاحتلال وقهره، ونشوء الحركات القومية المناهضة للاحتلال، فهذا الواقع المؤلم الذي فتح الشاعر عينيه عليه كان له تأثير واضح في تكوين الشاعر⁽²⁰⁾.

أما على الصعيد الاجتماعي فكما ذكر سابقاً أن الشاعر ولد في بيئة شعر، فقد سمع من والده الكثير من الموشحات الصوفية وحفظها وأخذ يرددتها في حياته، وكذلك من والدته التي كانت تحفظ الكثير من الشعر وبخاصة الصوفي، بالإضافة إلى شقيقه الشاعرين ظافر وزينب، وتبعاً لهذه الظروف فتحت الموهبة الشعرية وأخذت بالنمو والنضوج. وأما على الصعيد الأدبي فقد سمع أو اطلع على ما كان ينشر بالصحف والمجلات من حركات التجديد في الشعر في عدد من بلدان العالم العربي وعلى رأسها جماعة الديوان وجماعة الأدب المهجري في أمريكا إضافة

²⁰ انظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 166.

إلى ما تلقاه في المدارس التي تعلم فيها من الشعر العربي القديم"²¹)، فهذه الصعد كافة كان لها الأثر في تكوين الشاعر وفي ذلك يقول أبو ريشة مفصلاً لتلك الفترة من حياته: "هناك أدوار متباينة النزعات مرت علي، وتركت في حياتي الأدبية أثرها العميق، أحببت في أول نشأتي شعر البحري وأبي تمام وشوقي وأضرابهم لأن أسأتذتي — سامحهم الله — كانوا يغرقون في امتداحهم، ولا يشحذون لساني إلا بشعرهم فكم رقصت طرباً عند سماعي:

ريم على القاع بين البانِ والعلم أحلَّ سفكَ دمي في الأشهرِ الحرم

وكم أخذ المعلم يشرح ما بهذه القصيدة وبأمثالها من جناس وطباق واستعارة إلى آخر ما هناك من (الأعيب) بيانية حتى خيل إلي أن القصيدة التي لا تضم شيئاً من هذه الأعيب ليس لها قيمة.

وتحت تأثير هذا الرأي أخذت أنظم، وأذكر مطلع قصيدة قتلتها في هذا النحو:

سلاها ما الذي عني ثناها وقلبي في التتائي ما سلاها

ولم أكتف بهذا بل تعديته وأخذت أعارض بائية أبي تمام وسينية البحري تلك التي عارضها ونشرها في مجلته في الأسبوع المنصرم شاعر لبناني يدعو الناس إلى التجديد!! وإني إن استفدت شيئاً من هؤلاء فإنما استفدت اللغة والتراكيب، أما الفكرة الشعرية فقد خبا دونها خيالهم الكسبح، وسيعطيهم هذا الجيل الناهض ما يستحقون!

سئمت هذا الشعر وهذه الزمرة من الشعراء، فعدت أبحث في كتب الأدب لعلي أجد ما أروي

به ظمأي فعثرت على شعر جيد مبعثر هنا وهناك كأبيات أبي صخر الهذلي القائل:

وما هي إلا أن أراك فجأة فأبتهت لا عرف لدي ولا نكر

وأبيات لعبد بن الطبيب وابن زريق البغدادي والوليد الأموي والأسدي صاحب القصيدة الرائعة:

²¹ انظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 166.

نأت دار ليلي وشط المزار فعيناك ما تطعمان الكرى

ثم ساعدني الحظ فسافرت إلى إنكلترا لإتمام دراستي، فشغفت بشعراء كثر مثل: شكسبير وشلي، وكيتس وبودلير، وبو، وموريس، وهود ملتون، وتسون، وبراونينغ، وقيمتهم عندي تتراوح حسب الحالة النفسية التي أكون فيها، ففي حزني لا أردد إلا مرثية غراي وفالتشر، وفي مرضي لا أردد إلا أبيات (ت. تتسون) المعروفة، وفي الليالي الحمر لا يمر على بالي غير أوسكار وايلد، وفي ذكرى حبي البكر لا تمر أمام عيني غير تلك الصور التي صاغها شكسبير في قصيدته (فينوس – أدونيس) التي أراها أروع ما أنتجه الفكر البشري في هذا الموضوع. وهكذا فإن لكل شاعر أثراً لا يزول من نفسي، ولكنه أثر يزيد وينقص، غير أن أحب الشعراء إلي اثنان هما: (إدغار ألان بو، وبودلير)* اللذان صرفت الساعات الطوال في مطالعة آثارهما...⁽²²⁾.

وفي هذا الحديث الذي جاء على لسان الشاعر نفسه تفسير واضح لتجربته الشعرية فهو خير من يكشف عن هذه التجربة، ومن خلال ما تقدم نجد أن الشاعر أحب في بداياته الأولى شعر الأقدمين فاكتسب اللغة والمفردات والتراكيب بل إنه كان يحاول محاكاتهم والنظم على منوالهم، وأنه كان كثيراً ما يُسمع زملاءه قصائد ذات طابع قديم وينسبها إلى شعراء من العصور الغابرة فيصدقوه، ثم يعود إليهم بعد أيام ليخبرهم أنها من نظمه هو، وقد تمثلت هذه المحاكاة باعتماده ألفاظاً وصيغاً وعبارات تفوح منها رائحة التقليد والتهاك على القدماء، فمن بعض قصائد الفخر التي عرضها في مسرحية "ذي قار" وهو يتحدث عن العرب

²² الأدب المعاصر في سورية، 165-166.

* إدغار ألان بو: شاعر أمريكي ولد عام 1809م، توفي والدته وهو صغير ونشأ بالتبني، له الكثير من الكتابات من أشهرها إلى هيلين، تتسون، انظر "إدغار ألان بو، ديفيد سينكلر". شارل بودلير: شاعر فرنسي ولد عام 1821م له ديوان أزهار الشر، انظر "بودلير، فرانسو بورشا".

فيقول⁽²³⁾:

يفرّقهم إذا نصروا سلاماً وتجمّعهم إذا قهروا حروب
هم الغرّ المطاعين الدواهي إذا ناداهم اليوم العصيب
هم الفرسان إن صهلت خيولٌ وإن عضت على الشكّم النيوب

فاللهجة التقليدية واضحة كل الوضوح في هذه الأبيات ولم يقف الشاعر عند ذلك فحسب بل

تقمص ثياب العرب ومعانيهم ومبانيهم، فصنع قصيدة على لسان النابغة الذبياني ليوهم أنها له

فقال⁽²⁴⁾:

فككت عن ساق القلوص إياضها فجرت رسماً في بطاح قتاد
وقطعت فيها كل قفرٍ قردد مستوحش القصاد والوراد

أما قصائد النوع الثاني وأكثرها في الغزل الحسي فقد غلبت عليها صور تقليدية وعبارات جاهزة وتتبع شديد للقدماء ومثال ذلك قوله⁽²⁵⁾:

أفدي الحسانَ وأيُّ صبباً لا يكون فداءه
اللينات قدودهنَّ المضرماتِ خدودهنَّ
المسيلات شعورهنَّ السودَ فوق نورهنَّ

ويظهر أنّ الشاعر بعد وقت قصير من تقليده للقدماء ومحاكاته لشعرهم قد ضاق ذرعاً

بهذا الشعر وتنبه إلى أنّ الشعر العربي يجب ألا يعيش في العصر الحاضر عالة على شعر

القدماء ويقلدهم ويحذو حذوهم في كل شيء وعرف أنّ الشعر الغربي قد تقدم تقدماً ملحوظاً،

بينما لبث الشعر العربي كسير الجناح أسير التقاليد والألاعب، فأراد أن يلحقه بركب الشعر

²³ انظر عمر أبو ريشة، دراسة في شعره ومسرحياته 168. والشعر الحديث في الإقليم السوري، 246.

الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 58. الشكّم: اللجام "الحديدة" المعترضة في فم الفرس. القاموس المحيط مادة شكّم.

²⁴ انظر الشعر الحديث في الإقليم السوري، 246. مقدمة الأعمال الشعرية.

القلوص: الناقة الطويلة القوائم القاموس المحيط مادة قلص، إياضها: الحبل في يد الناقة القاموس المحيط مادة أياض.

²⁵ انظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 169 والأعمال الشعرية الكاملة، 2: 62.

العالمي فاستعرض هذا الشعر العالمي وقرأه واستوحى كثيراً من أهدافه وصوره، فلم يقف في حبه عند شاعر واحد بل عدد غير قليل من الشعراء.

وظهرت بواكير التأثير بالأدب الغربي بعد سفره إلى إنكلترا، وقد تمثل ذلك بشكل واضح في قصيدته " خاتمة الحب " التي رثى فيها الفتاة التي أحبها سنة 1932م، وقد لفتت إليه هذه القصيدة الأنظار بما اشتملت عليه من تشكيلات فنية وصور مبتكرة من غير أن يسيء إلى عمود الشعر العربي أو يبتعد عن الذوق العربي الأصيل⁽²⁶⁾.

وقد بدت ثورة الشاعر على الصورة التقليدية والاهتمام بالمعاني والبلاغة والألغاب اللغوية على حساب الجوهر فنجده يقف في رثاء حافظ إبراهيم ليتحدث عن الشعر البائس في صورة جديدة فهو قد لا يحب شعره ولكنه اتخذ من ذلك مناسبة لبسط صورته وعرض رأيه في الشعر، وقف في ذكرى رحيل حافظ إبراهيم يرسم صورة الأديب البائس كهزار قد أوحشته مغانيه وعانت كف الأذى به فراح في وكره وحيداً يرسل الصرخة الحزينة في الشدة، ويتلمس السبيل ليرى زميله شوقي يروح ويغدو مغنياً ويغدو فرحاً⁽²⁷⁾، فقال⁽²⁸⁾:

س وصعب عليه كبخ جماحه	جمح الشعرُ بالأديبِ إلى البؤ
وعانتُ كفُ الأذى بسراحه	كهزارٍ قد أوحشتهُ مغانيه
ومريرُ الآلام خلفَ نواحه	ناحَ في وكره الكئيبِ وحيداً
وبيئتُ الأطيّار عذبَ صداحه	ورأى إلْفَه يروحُ ويغدو
ف المنقار تحت جاحه	فبكى لوعةً فعاجله النزاع فلـ

وكذلك عمد شاعرنا إلى الرمز والصورة ليرسم بؤس حافظ ونعيم شوقي فمثل لهما

بطيرين سعد أحدهما وشقي الآخر في لوحة كاملة لو رسمها مصور صنّاع لما أضاف إليها شيئاً

²⁶ انظر الشعراء الأعلام في سورية، 322 – 327.

²⁷ المرجع السابق، 327.

²⁸ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 29.

من الحركة واللون، بل لخسر معركة الصوت والموسيقى وقد وفق فيهما أبو ريشة. ثم تحدث عن حياة حافظ فرسم غريقاً في الأحلام جذلان طروباً كلما استيقظت عيناه صاح في جفنه الغضيب ونام، يؤثر اللحم على اليقظة، فالحم خير واليقظة حقيقة مرة. ورسمه في موته كما رسم فتاة حبه ولكنه هنا صور البؤس جاثماً حوله والهموم تسعى إليه وهو في حيرة من أمره⁽²⁹⁾ ثم وقف في ذكرى شوقي فوصف غرور الشاعر في صورة بارعة فقال⁽³⁰⁾:

فعره شبه الغرور وما	كان ليصغي إلا لرجع ربابه
هكذا آفة النبوغ غرورٌ	يفصم المرءَ عن كريم صاحبه
كسفين هوجاء جُنَّ بها الركب	وأفق الأنواء في تصخابه
لطمت عارض الخضم فأرغى	فكَّه واعتلى ضجيج عبابه
ومضت كالسهم ضاحكة منه	ووسنى عن بطشه وعقابه
فرماها على الصخور فكانت	لقمة مُزقت على أنيابه

ففي هذه الأبيات صورة للغرور وما يفعل بصاحبه، إنها لوحة لسفينة تركب الأمواج مغرورة مزهوة بقوتها تظن أنها لن تغلب ولن تتحطم، فإذا بها أشلاء ممزقة على الصخور جزاء غرورها. وهذه اللوحة شبيهة باللوحات التي خلفها شعراء الفرنسيين حين أرادوا أن يرمزوا إلى أمر أو يصوروا حالة تخيلوها فرسموها مشهداً وجعلوه مثلاً لما يقولون. كذلك فعل (الفرد ده فيني) في موت الذئب فرسم الصياد يرميه والكلب هجم على الذئب ليحمله إلى صاحبه، فإذا بالذئب ينتقم ويموت من غير أن يرسل صوتاً في الرجاء أو الدعاء أو البكاء، ورسم " موسى " البجعة وقد قدمت أحشائها لأبنائها صورة للشاعر الذي ينعم الناس بآلاته وهو يحتضر ببلوائه⁽³¹⁾.

²⁹ انظر الشعر الحديث في الإقليم السوري، 263.

³⁰ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 37.

الهزار: نوع من أنواع الطيور القاموس المحيط مادة هزر، الوكر: عش الطائر القاموس المحيط مادة وكر. هوجاء: الناقة المسرعة القاموس المحيط مادة هوج ، أرغى: صوت وضج القاموس المحيط مادة رغى.

³¹ انظر الشعر الحديث في الإقليم السوري، 263.

وهذه اللوحات والصور هي التي عمد إليها أبو ريشة لتفسير ما يريده وشرح ما يقول، فألقى بها واحدة بعد واحدة تزحم قصيده وتملاً شعره، فينتقل القارئ من مشهد إلى مشهد، مأخوذاً بالخيال ناعماً بالموسيقى يخلق وراء الشاعر في الأبعاد التي ذهب إليها⁽³²⁾.

وليس هذا وحده في شعر أبي ريشة فهو حين تحدث عن شوقي رسم الورق في كرمة ابن هاني تسأل عن صاحبها والزهر يفتش عن هزاره، ثم تسأل عن الرسم وما لقي الشاعر وراء الرسم، وانبرى لآثار شوقي يستعرضها فرسم المسرحيات وأبطالها، وانتهى بعد ذلك إلى قول له خطرته يطلقه شاب في الثالثة والعشرين من عمره فيقول⁽³³⁾:

إن تجدني أقول ما لم يقله	فيك في الشرق نادبٌ أو تكول
فلأني كرهتُ سَخْفَ ابن هاني	وابن أوس ومن به تدجيل
زلزلوا الأرض والسماء إذا ما	ت حبيب أو غاب عنهم خليل
رُبَّ نَزْرٍ مِنَ الأَسَى إخلاصٌ	وكثير من البكا تضليل
أعذب الشعر ما يشع به الصدق	وتمشي على خطاه العقول
فلئن عابني الحسود فلا لوم	فداء الحساد داءٌ دخيل
وكفى المرء سؤدداً وفخاراً	أن يعاديه حاسداً وجهول
رُبَّ رِقْطَاءَ فِي الفلا شَقَّها الجوع	وخارت وهزَّ منها الذهول
صفرتُ صفرةَ الجنون ولما	طاش حسبانها وضاق السبيل
حرَّكتُ نابها وعضَّت على البطن	وماتت ولم يبَلَّ غليل ⁽³⁴⁾

فهو يفخر بأنه قال ما لا يقوله القدماء والمحدثون، وانتقد أبا نواس وأبا تمام فرأى التهويل عندهما⁽³⁵⁾ ونال من نظرية في النقد وهي (أعذب الشعر أكذبه) فأشار بأن الشعر الصحيح يجب أن يكون رائده الصدق، ثم رسم صورة للحسد فاستحضر رقطاء شفهها الجوع وطاش حسبانها

³² انظر الشعر الحديث في الإقليم السوري، 264.

³³ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 43.

تقول: من فقد ولداً أو عزيزاً عليه، النزر: القليل، رقطاء: الأفعى السوداء المنقطة ببياض، الغليل: الحقد، القاموس المحيط.

³⁴ وردت في الديوان كلمة (ماتت) بدل (عضت) وأظنه خطأ طباعياً لأن المعنى لا يستقيم إلا في كلمة عضت.

³⁵ الشعر الحديث في الإقليم السوري، 264.

فعضت على بطنها وقضت نحبها حين لم ترَ من تقضي عليه وكذلك تأكل النار بعضها إن لم تجد ما تأكله.

وفي هذا القول جرأة عظيمة تشابه الجرأة التي نهض بها العقاد والمازني في نقد النثر والشعر في زمانهما وهكذا كان أبو ريشة شديد العنف في الهجوم على طريقة الشعراء لأيامه، يختلس الفرص للنيل منهم بل تعدى ذلك إلى تأليف مسرحية شعرية سماها " محكمة الشعراء " حشد فيها الشعراء المشهورين وأنطق كلاً منهم بما تخيل وغرضه في ذلك كله التجديد في الشعر والسخرية بمن يسير على النهج القديم في المعاني والصور⁽³⁶⁾.

وقد تعرض الشاعر عمر أبو ريشة إلى نقد شديد، وانبرى له النقاد يكيلون له التجريح ويتناولونه بالسخرية والحسد، فصور حاله وهو يخاطب الشاعر أحمد الصافي النجفي في حفل تكريمه بطلب يقول⁽³⁷⁾:

ع فداءُ الحسادِ داءِ عياء	حاربئك الحسادُ عهداً ولا بد
ت يُرجى من الحسودِ ثناء	أطلقوا ذممهم عليك وهيها
تبدى في وجهه استهزاء	كلما جنئه بما ينعشُ الروحَ
لهي عينٌ مطروقةٌ عمياء	إن عيناً ترى الصوابَ وتغضي

³⁶ انظر الشعراء الأعلام في سورية، 329-331.

³⁷ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 46-47.

داء عياء: المرض لا يُبرأ منه، القاموس المحيط.

منتهى الفخر أن تعادى فلولا
 أرسل الشعرَ مثلما تطلبُ النفسُ
 واملأنُ مسمعَ المولهِ نجوى
 العبقريات لم تكُ الأعداء
 وحلقُ ماشاءت العلياء
 فلنجواك يعذبُ الإصغاء

وفي هذه الأبيات صورة لما كان يلقي أبو ريشة من عنق المحافظين في الشعر، فتناولوه بالسخرية والحسد وهذا ليس جديداً في تاريخ الأدب العربي، فقد ورد مثل هذا الأمر قديماً، فالخلاف حول أبي تمام والبحتري يرجع إلى سبب صور أبي تمام البعيدة عن المؤلف وأنه لم يسر على النهج القديم للقصيدة العربية، حتى وصلنا إلى العصر الحاضر ورأينا الخلافات بين الكثير من المدارس الشعرية من الإحياء حتى الحداثة وما بعدها، وربما هذا طبيعي لأنَّ الشعر صورة عن العصر الذي يعيش فيه الشاعر وليس صورةً عن عصر آخر.

مدرسته الشعرية

بالاعتماد على قول الشاعر في تفسير مراحل حياته وتقسيم الأدوار التي مر بها الشاعر نستطيع أن نقسم بداية شاعريته إلى مرحلتين في كل مرحلة ظهرت ملامح مدرسته الشعرية.

* المرحلة الأولى:

وتمتد من فترة وعيه في فترة صباه حتى سفره إلى لندن سنة 1929م وتمثل هذه المرحلة بواكير شعره، وحين نظرنا إلى بدايات شعره تعرفنا إلى المؤثرات والأسس التي انطلق منها، كما اتضح للقارئ تقليده للقدمات ومجاراتهم في أساليبهم وموضوعاتهم، حتى في معانيهم وصورهم وفي هذا يقول أبو ريثة: " هناك أدوار متباينة النزعات مرت علي وتركت في حياتي الأدبية أثرها العميق، أحببت في أول نشأتي شعر البحري وأبي تمام وشوقي وأضرابهم، لأنَّ أساتذتي - سامحهم الله - كانوا يغرقون في امتداحهم، ولا يشحذون لساني إلا بشعرهم فكم رقصت طرباً عند سماعي:

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

وكم أخذ المعلم يشرح ما بهذه القصيدة وبأمثالها من جناس وطباق واستعارة إلى آخر ما هناك من (الأعيب) بيانية حتى خيل إلي أن القصيدة التي لا تضم شيئاً من هذه الأعيب ليس لها قيمة، وتحت تأثير هذا الرأي أخذت أنظم وأذكر مطلع قصيدة قلتها في هذا النحو:

سلاها ما الذي عني تناها وقلبي في التناي ما سلاها

ولم أكتف بهذا بل تعديته وأخذت أعارض بائية أبي تمام وسينية البحري...⁽³⁸⁾، وفي هذا النص الذي أورده سامي الدهان إشارة واضحة من الشاعر على تأثره بالشعراء القدماء

³⁸ الشعراء الأعلام في سورية، 320.

ومحاكاتهم والنسج على منوالهم. ولعل هذا هو أبرز ما يميز المذهب الكلاسيكي⁽³⁹⁾ إذ يدعو الكلاسيكيون إلى محاكاة القديم وأنه هو المثال الذي يُحتذى. إنَّ أبرز ما يميز الأدب الكلاسيكي قوة التفكير، وسمو المعاني، وفصاحة الأسلوب، وهدوء الخيال وجمال العاطفة وطمأنينتها⁽⁴⁰⁾.

* المرحلة الثانية:

وهي فترة قصيرة من حيث الزمن لكنها كبيرة من حيث التأثير في شعره، إذ تمتد من عام 1929م – 1932م أي من فترة سفره إلى إنكلترا حتى عودته إلى سورية، ويظهر أنَّ الشاعر خلال إقامته في لندن وزيارته لباريس أخذ ينمِّي ثقافته الأدبية ويزيد من اطلاعه على الآداب الأجنبية فيقول في ذلك أبو ريشة: "ثم ساعدني الحظ فسافرت إلى إنكلترا لإتمام دراستي، فشغفت بشعراء كثر مثل: شكسبير، وشلي، وكيتس، وبودلير، وبو وموريس، وهود ملتون، وتنتون وبراونينغ وقيمتهم عندي تتراوح حسب الحالة النفسية التي أكون فيها ففي حزني لا أردد إلا مرثية غراي وفالتشر وفي مرضي لا أردد إلا أبيات (ت. تنتون) المعروفة، وفي الليالي الحمر لا يمرُّ على بالي غير أوسكار وايلد، وفي ذكرى حبي البكر لا تمر أمام عيني غير تلك الصور التي صاغها شكسبير في قصيدته (فينوس – أدونيس) التي أراها أروع ما أنتجه الفكر البشري في هذا الموضوع..."⁽⁴¹⁾.

ومن خلال الكلام السابق للشاعر يلاحظ الدارس لهؤلاء الشعراء الذين أعجب بهم شاعرنا وصرَّف الساعات الطوال لدراسة أشعارهم، أنهم من الشعراء الذين ينتمون إلى المذهب

³⁹ الكلاسيكية: كان أول من استعمل لفظ كلاسيكية الكاتب اللاتيني أولوس جيلبيوس في القرن الثاني الميلادي في "ليالي أثينا" عندما أصبح تعبير الكاتب الكلاسيكي اصطلاحاً مضاداً للكاتب الشعبي، أي أنه كان يقصد به الكاتب الأرستقراطي الذي يكتب للصفوة المتقفة. "انظر المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبيثية، 10".

⁴⁰ انظر مدارس النقد الأدبي الحديث، 153.

⁴¹ الشعراء الأعلام في سورية، 321.

الرومانسي في الغرب⁽⁴²⁾، وقد تميز شعر أبو ريشة بهذه الفترة بالنزعة الرومانسية وذلك من خلال النغم الكئيب الذي يسري بين سطور القصيدة، وفي ثنايا الكلمات وتحت أجنحة الصور، وخلف رنات القوافي وهذا أبرز ما يميز الشعر الرومانسي، وعندما تصغي إلى شعر شاعر رومانسي تشعر بأنَّ الشاعر يتألم متلفحاً بغلالة سوداء من الأسى، وأنه يئنُّ تحت وطأة المشاعر الكئيبة والجراح الموجهة⁽⁴³⁾.

فإذا ما تم استعراض قصائد أبو ريشة في هذه الفترة نجد أنه يغلب عليها طابع الحزن والأسى ويبقى هنا السؤال، لماذا؟

فيعزو محمد إسماعيل دندي هذا اللون القائم الذي يغلب على أشعاره في هذه الفترة إلى الأوضاع التي عاناها الشاعر، فرحلته إلى أوروبا وإخفاقه في دراسته وعودته إلى الوطن وقلقه وخوفه من المستقبل المجهول الذي ينتظره: أهو في العودة إلى الدراسة أم في الاستقرار والبحث عن عمل يروق له، أو منصب يليق به؟ بالإضافة إلى تجاربه العاطفية المخففة، هذه الأوضاع كلها أشاعت النغمة الحزينة على شفثيه وجعلتها تنهال على قلمه⁽⁴⁴⁾. ويميل الباحث إلى هذا الرأي فالأوضاع التي عاناها أبو ريشة كانت سبباً لإثارة اللون الحزين في شعره.

ويمكن أن نمثل لهذا اللون من نتاجه الشعري بقصيدته " خاتمة الحب " التي جاء في

نهايتها هذا النحيب الجنائزي، فيقول⁽⁴⁵⁾:

الوداع الوداع يا زهرة العمر	ونبع الآمال والأحلام
الوداع الوداع يا شعلة اللطف	ونور الإيحاء والإلهام
حكمة الله أن تزولي وأبقى	هائماً في الشقاء أيّ هيام

⁴² يرجع أصل كلمة الرومانسية إلى الكلمة الفرنسية " رومانس " ومعناها قصة أو رواية سواء كانت واقعية أو خيالية، ولكن الكلمة دخلت الأدب الإنجليزي بمفهومها الخيالي فقط وفي القرن الثامن عشر ارتبطت بالتأمل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة والتفكير الذي يشوبه الحزن. انظر "المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنثية"، 18

⁴³ انظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 157.

⁴⁴ انظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 175.

⁴⁵ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 26 - 27.

حكمة الله أن أظلل حزيناً أتلاشى على ضريح غرامي
حكمة الله أن أقطع أوتار نشيدي بأحزن الأنغام

وفي هذه الأبيات تعبير مباشر عن معانيه وعواطفه الحزينة، فقد حول القصيدة إلى مناحة دامية لا تكاد نجد شبيهاً لها في حداثها وعنفها ومباشرتها، إلا عند شعراء رثوا أنفسهم، أمثال أبي القاسم الشابي الذي كان موقناً بالهلاك، وأيُّ حزن أشد من حزن إنسان يعلم أن الموت بات قريباً منه.

والرومانسيون يدعون إلى الخلوة والتوحد مع الطبيعة والبعد عن المجتمع ووضوئائه وشروبه وآثامه، والحنين إلى الموت، والارتياح إلى لقاءه⁽⁴⁶⁾، وهذا ما لمسناه في شعر شاعرنا في هذه الفترة ولعل كثرة المرثي خير دليل على ذلك إذ يقول في رثاء حافظ إبراهيم⁽⁴⁷⁾:

إن تكن نلت راحة بعد بؤس فأنا لم أنل سوى البأساء
منتهى العقل أن يعيش أخو العقل بعيداً عن عالم الضوضاء
مثل قس، سميره أرغن الدير وهمسُ الناقوس في الظلماء

وتشتمل هذه الأبيات على أبرز سمات المدرسة الرومانسية، إذ يقبل الشاعر بالموت والحنين إليه والبعد عن المجتمع وشروبه ووضوئائه. وقد تأثر الشاعر عمر أبو ريشة بعدد من الشعراء الرومانسيين . وفي ما يلي مقارنة بين نصوص متشابهة بين شاعرنا وشعراء المدرسة الرومانسية⁽⁴⁸⁾ فقد تأثر الشاعر أبو ريشة بالشاعر الإنجليزي شكسبير وذلك من خلال صورة الحب والتمازج والتآلف بين المحبوبين:

⁴⁶ انظر مدارس النقد الأدبي الحديث، 155.

⁴⁷ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 35-36.

البؤس: العذاب، أرغن: آلة موسيقية نفخية بها منافيخ جلدية وأنابيب لتتغيم الصوت مادة (أرغن) المعجم الوسيط.
الناقوس: الذي يضربه النصارى لأوقات صلاتهم.

⁴⁸ هذه المقارنات مأخوذة من الصورة والخيال في شعر عمر أبو ريشة، 42 - 46.

فينوس وأدونيس

دعني الآن أقول لك مساء الخير

وردد أنت العبارة نفسها

وسألتك إذا ما همست بهذه الكلمات

هذا ما قالته وقبل أن يودعها

كانت الوداع التي تفوق الشهد لذة

أن طوقت عنقه بذراعيها

وانصهرا معاً

كأنهما جسد واحد، ووجه قد امتزج بوجه.

فهذه الصورة التي صاغها شكسبير بين محبوبين من تألف وتمازج نلمحها في شعر أبو ريشة

في قوله⁽⁴⁹⁾:

لُ يُسْحَبُ سِتْرَهُ عَنَّا	مساءً الخير كادَ اللي
قَ إِنِّ أَغْفَى أَوْ اسْتَأْنَى	وما زلنا نهزُّ الشو
نَ يَلْقَى إِلْفَهُ الْجَفْنَا	مساءً الخير خَلَّى الجف
عَلَى أَهْدَابِكَ الْوَسْنَى	وَلْفِي بِيضَ أَطْيَافِي
لَّةُ عَجَلَى فَمَا أَهْنَا	مساءً الخير هذي قبـ
فَمَا أَشْفَى.. وَمَا أَحْنَى	وهذي ضمةٌ أُخْرَى
عَنْ فَرْدَوْسِهِ الْأَسْنَى	أَمْضِي مِنْ يَطِيقُ الْبَعْدَ

⁴⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 231.

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

"ما الذي يطن في أذني؟

الآن وقد حان أجلي

هل أنظر للعالم كواد من الدموع؟

لا يا سيدي المحترم إني لست ذاك الإنسان!"

وتتجلى هذه الصورة "صورة المرض والألم وتصدي الشاعر للموت" في قصيدة " شرود "

لعمر أبو ريشة فيقول⁽⁵⁰⁾:

صوتٌ يناديني وفي مسمعي	منهُ أغاني أملٍ ممتع
من أينَ لا أدري ولكنني	أصغي وهذا الليلُ يصغي معي
أختاه إني راحلٌ فاهدئي	وزوديني بالرضا واهجعي
لا يا ضلالَ الروح لن أكتسي	منكِ جناحي حلمٍ مفجع
قُبْرَةٌ فوقَ ضلوعِ الضحى	غنَّتْ.. وولَّتْ ثمَّ لم ترجع

⁵⁰الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 281.

وفي هذه المرحلة أو بعدها بقليل لم يتوقف الشاعر عند الرومانسية فقد تجاوزها بعد حين وذلك لأنه انغمس بالعمل السياسي والوطني، والمدرسة الرومانسية يغلب على أدبها طابع الفردية والحزن والهروب من الواقع⁽⁵¹⁾، فكان لابد من البحث عن اتجاه يصور الواقع والاتصال بالحياة كما هي لا كما يجب أن تكون فظهر المذهب الواقعي⁽⁵²⁾ من جهة والمذهب الرمزي⁽⁵³⁾ من جهة أخرى وأخذا يمدان بساطيهما في المنطقة ويكتسبان أنصاراً ومؤيدين.. وعندئذ أخذت الرومانسية تتحسر من قصائد أبو ريشة اللاحقة، ولا نجد مظاهر الرومانسية إلا في مقتطفات من شعره.

أما تأثره بالمذهب الرمزي، فقد كان ذلك نابعاً من حبه الشديد لشاعرين هما "إدغار ألان بو" و "بودلير"، الذي قضى شاعرنا الساعات الطوال في مطالعة آثارهما، وإذا أمعنا النظر في هذين الشاعرين نجد أنهما من المبشرين بالرمزية، وأما السبب الثاني فيعود إلى ما شهدته الساحة الأدبية في عدد من الأقطار العربية من نداء بالرمزية في الشعر، بالإضافة إلى النشأة الصوفية التي ربما كان لها الأثر الأكبر في تقبل الشاعر للمذهب الرمزي.

وكما كان للرومانسية ملامح وسمات تميز بها أصحاب هذه المدرسة، فإن للرمزية ملامح وسمات أيضاً دعا إليها الرمزيون، ومن تلك الملامح ما أطلقوا عليه "التعبيرات الرمزية" وهي مأخوذة من نظرية "العلاقات" التي نادى بها بودلير، وقوامها: التراسل بين المحسوس والمجرد وافتتاح النوافذ بين الحواس مما أتاح الاختلاط بين معطياتها، وبذلك ارتبط العالم المرئي بالعالم

⁵¹ انظر مدارس النقد الأدبي الحديث، 155، والمذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العيثة، 20.

⁵² المذهب الواقعي: هو مذهب بدأ أساساً في الفلسفة ويقصد به دراسة أي موضوع كشيء قائم بذاته بصرف النظر عن علاقته بالتجربة الإنسانية، وفي الأدب يعنى بتقليد الواقع ويقدم صورة فوتوغرافية له، فالأديب الواقعي لابد أن يستقي مضمونه من الواقع بصرف النظر عن إحساساته الشخصية. انظر "المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العيثة، 27 - 29".

⁵³ المذهب الرمزي: هو مذهب ظهر في عام 1886م في فرنسا وتنادي هذه المدرسة بأن الشعر الرمزي يحاول إلباس الفكرة المجردة شكلاً حسياً ملموساً وهذا الشكل الحسي هو الأساس للقصيدة، المرجع السابق، 89 - 90.

غير المرئي في شعر رواد هذه المدرسة وهما " بو " و " بودلير " وكانت هذه النظرية عندهما جزءاً من رؤية شاملة وعقيدة متناسقة⁽⁵⁴⁾.

أما لدى شاعرنا الذي تأثر بالرمزية فهي عنده نظرية جزئية خلاصتها: اعتبار الربط بين المجردات والمحسوسات والمزج بين معطيات الحواس وسيلة تعبيرية جديدة وطريقة لخلق أجواء مبهمة , وقد تناثرت هذه التعبيرات الرمزية في أعمال الشاعر التي كتبها في فترة تأثره بالمذهب الرمزي بشكل واضح وملموس. ومن شعره الذي يشتمل على هذه العبارات الرمزية قوله⁽⁵⁵⁾:

أفاعي الحياة، ألا مرّقي صدورَ الحنان، ولا تندمي
وصبّي لعابك، في طعنةٍ تئنُّ اشتياقاً إلى بلسم
فعن كل ناب تفيضُ الرُّقى وتذهبُ بالألم المفعم

فهذه الأبيات تشتمل على عبارات رمزية صارخة " أفاعي الحياة، صدور الحنان، فيض الرقى "ومن الملامح التي نادى بها الرمزيون للإيحاء الذي يعتمد على وسيلتين رئيسيتين هما: الموسيقى أولاً والصورة المبهمة ثانياً، وقد اعتبر الرمزيون الموسيقى مبدأهم الأول في الشعر ووسيلتهم الأساسية للإيحاء أما الصورة المبهمة فكانت المظهر الأساسي لعمل الخيال في شعرهم⁽⁵⁶⁾.

وقد جمع شاعرنا بين هاتين الوسيلتين للإيحاء بكثير من إحساساته، وأفكاره لاعمت بين التفنن الموسيقي والصور المبتكرة، ومع ذلك فإنّ رموزه ظلت شفافة ولم تصل إلى مرحلة الغموض والإغلاق، وكأني بالشاعر قد نهل من النقاد العرب القدماء في هذا الجانب وتشرّب ثقافتهم، فيقول عبد القاهر الجرجاني " من المركوزة في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له

⁵⁴ عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 178.

⁵⁵ المرجع السابق، 179. والأعمال الشعرية الكاملة، 1: 441.

⁵⁶ انظر عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، 178-181.

والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله ألقى وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف...⁽⁵⁷⁾.

كما تعد قصيدة "نسر" للشاعر أبو ريشة من أبرز الظواهر الرمزية في أعماله الأدبية، وقد تعددت التفسيرات لصورة النسر في القصيدة من النقاد والدارسين، فمنهم من جعلها تصويراً لحالة الشاعر، ومنهم من قال إنها حال الأمة وأضاف آخرون إنها صورة للعلاقات الجنسية المبتذلة وعلى اختلاف تلك التفسيرات فإننا نجد أن صورة الرمز مستوحاة من "بو" ونجدها في قصيدة "الغراب"، وعند "بودلير" في قصيدته "البطريق" وعند موسيه في قصيدته "البجعة" مع اختلاف الطائر لدى كل منهم⁽⁵⁸⁾.

لعل المنتبِع لشعر عمر أبو ريشة يقف حائراً إذا ما أراد أن يتعرف إلى المذهب الأدبي الذي ينتمي إليه شاعرنا وذلك لصعوبة الفصل بين الملامح التي تشتمل عليها أعماله الأدبية، ففي قصيدة واحدة نستطيع أن نلاحظ الملامح الكلاسيكية بالإضافة إلى ملامح الرومانسية وبعض ملامح المدرسة الرمزية أيضاً.

وفي الخلاصة نستطيع أن نقول: إنَّ الشاعر عمر أبو ريشة لم يغلف نفسه بمذهب معين اقتصر عليه شعره، بل أخذ شعره يتردد بين المذاهب الأدبية المختلفة تبعاً لمتطلبات الحياة وظروفها، فكما أسلفنا سابقاً أنَّ الشاعر في بدايته سار على محاكاة القدماء ثم تحول بعد ذلك للمذهب الرومانسي وذلك لظروف الحزن والقلق التي عانها الشاعر، ثم تحول للمذهب الواقعي من جهة والرمزي من جهة أخرى نظراً لانغماسه في العمل السياسي والوطني .

⁵⁷ أسرار البلاغة، 118.

⁵⁸ انظر الصورة والخيال في شعر عمر أبو ريشة، 50.

الفصل الثالث

البناء الفني للقصيدة العربية

1- مفهوم البناء الفني

أ- البناء لغةً.

ب- البناء الشعري اصطلاحاً.

2- عناصر البناء الفني للقصيدة.

- المطلع.

- خاتمة القصيدة

3- بناء القصيدة عند أبو ريشة

- عتبات النص

- الطول والقصر.

- وحدة القصيدة.

- الإيقاع

1- مفهوم البناء الفني:

يعد تحديد العلاقة بين أجزاء العمل الأدبي عموماً والنص الشعري على وجه الخصوص من أبرز القضايا النقدية المهمة، وذلك لما لهذه القضية من أثر كبير في فهم العمل الأدبي ومعرفة قيمته الجمالية والفنية، وقد شغلت هذه القضية النقاد المحدثين وشهد النقد جدلاً حول المصطلح والمفهوم ولم يتفق النقاد على مصطلح واحد يمثل هذه القضية مما أدى إلى ظهور مصطلحات وتسميات عدة في هذا الصدد، فتذهب نازك الملائكة إلى تبني مصطلح " هيكل القصيدة " وتقسّمه إلى ثلاثة أقسام: هيكل المسطح ، وهيكل ذهني ، وهيكل هرمي، كما يذهب عز الدين إسماعيل إلى تبني مصطلح " معمارية القصيدة " لكنه في شرحه لهذا الموضوع يورد كلمة بناء العمل الفني ويتبنى بسام قطوس مصطلح " وحدة القصيدة " (59)، وتميل هذه الدراسة إلى أنّ هذا الجدل يعود لأمرين: أولهما متعلق بالترجمة عن اللغات الغربية، وثانيهما يتعلق بفهم الناقد العربي؛ فكل ناقد تبني مصطلحاً حسب نظريته الخاصة.

ومهما يكن من أمر فإنّ مصطلح البناء أو البنية يثير تساؤلات عدة لعل من أبرزها، ما البناء؟ وما عناصره ومكوناته؟ وهل له علاقة بالبنوية؟

البنية لغة: البني: نقيض الهدم، وبناء بنية وبناية. والبناء: المبني والجمع أبنية. والبنية بكسر الباء وضمها ما بنيته وهو البنى بكسر الباء وضمها. والبنية: الهيئة التي يبني عليها. وبنية الكلام: صياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته (60).

⁵⁹ انظر قضايا الشعر المعاصر، 241. والشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، 238. ووحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، 7.

⁶⁰ معجم لسان العرب، مادة (بنى).

ويعرّف صلاح فضل البناء بأنه الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ويضيف أنّ هذه الكلمة استخدمت في اللغات الأوروبية لتدل على الشكل الذي يشيّد به مبنى ما، ثم تطورت لتدل على الطريقة التي تتكيف فيها الأجزاء وتتلاحم لتشكّل كلاً واحداً⁽⁶¹⁾.

ويعرّف زكريا إبراهيم البنية بأنها نظام أو نسق من المعقولية أو القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته⁽⁶²⁾.

ولعله من الواضح جلياً أنّ المفهوم الأول للبناء أو البنية قد ارتبط في بداية الأمر بالهندسة المعمارية، ومع تطور الأدب والنقد دخل هذا المصطلح حيز الدرس الأدبي والنقدي ليصبح من أبرز القضايا النقدية في العصر الحديث.

البناء الشعري اصطلاحاً: هو مجموعة من العناصر والقوى التي تتظاهر في النص على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة⁽⁶³⁾. وعرفّ جان كوهن البنية الشعرية بأنها مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح بأداء وظيفته اللغوية⁽⁶⁴⁾.

وقد تنبه النقاد العرب القدامى لهذه المسألة وإن لم تنفرد عندهم بمصطلح نقدي، فعبد القاهر الجرجاني هو أول من أدرك أنّ النص ليس مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات، وعلى هذا الأساس تبدو فكرة النظم عنده بنائية، ذلك لأنّ الألفاظ لا تؤدي معناها في النص مجردة بل مرتبطة بمجموعة من الألفاظ⁽⁶⁵⁾.

⁶¹ نظرية البنائية في النقد الأدبي، 175 - 176.

⁶² انظر مشكلة البنية وأضواء على البنيوية، 33.

⁶³ انظر بناء القصيدة العربية، 26.

⁶⁴ انظر بنية اللغة الشعرية، 27.

⁶⁵ انظر دلائل الإعجاز، 51.

وبناءً على ما سبق فإنَّ بناء القصيدة يحتاج إلى جهدٍ مضمّنٍ من الشاعر لحمل تجربته الشعورية بقالب فني تتحد أجزاءه وتتلاحم عناصره وتستطيع حمل رؤية الشاعر، لا سيّما وأنَّ القصيدة جسد واحد ينطوي على مجموعة من العناصر والعلاقات تتلاحم فيما بينها لتؤدي وظيفة كلية.

والنص الأدبي كما يذهب لوتمان على درجة عالية من التنظيم ويتحقق هذا التنظيم بطريقتين: الواقعية بانتقاء خيار أدائي وطرح بدائله، والسياقية التي تفرض ألا يتكون النص من عناصر عشوائية، بل يجب أن يكون كل عنصر من العناصر داخل النص له علاقة عضوية ببقية العناصر⁽⁶⁶⁾.

وبالالتكاء على ما ذهب إليه لوتمان يمكن القول إنَّ البناء يتمثل في جانبين: الأول هو الاختيار أو انتقاء اللغة والمعنى، والثاني هي الطريقة التي يعمد فيها الشاعر لوضع هذه الألفاظ والمعاني في قالب فني بحيث تؤدي الوظيفة المرجوة التي تتمثل في نقل رؤية الشاعر وتجربته الشعورية إلى المتلقي.

والجدير بالذكر أنَّ البنيوية: هي منهج نقدي يبحث في مكونات النص وعلاقاته المتشابهة ويعرّفها كمال أبو ديب بقوله: " ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية، ومنهج في معاينة الوجود. ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه⁽⁶⁷⁾. فالبنيوية إذاً منهج فكري غايته معاينة الوجود.

⁶⁶ انظر تحليل النص الشعري بنية القصيدة، 63.

⁶⁷ انظر جدلية الخفاء والتجلي، 7.

2- عناصر البناء الفني للقصيدة:

المطلع

اهتم النقاد القدماء بمطلع أي عمل أدبي وحظي عندهم بعناية فائقة، حيث يقول صاحب الصناعتين: "أحسنوا معاشر الكتاب الابتدئات فإنهن دلائل البيان"⁽⁶⁸⁾ والقصيدة في رأيهم قفل أوله مفتاحه⁽⁶⁹⁾، ومعنى ذلك أنّ المطلع يجب أن يكون أول ما ينظم في القصيدة إذاناً بفتح بابها المغلق، وقد انطلقوا في دراستهم له وتوجيه الشعراء فيه من عدة اعتبارات، لعل من أبرزها أنّ المطلع هو أول ما يقع في السمع من القصيدة، والدال عليها. كما نظروا إلى المطلع من خلال القاعدة البلاغية المشهورة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" وتجسيدياً لذلك فهم يرون أنّ المطلع يجب أن يكون مناسباً لموضوع القصيدة⁽⁷⁰⁾.

أما المحدثون فلم يغفلوا المطلع وهم يتحدثون عن تجاربهم الشعرية، وهم في ذلك قسمان: الأول يرى أنّ مطلع القصيدة هو مفتاحها، وأنّى وقع المطلع في يد الشاعر هان نظم القصيدة، وأما القسم الآخر فليس شرطاً عندهم أن يكون المطلع أول ما ينظم، فقد ينظم الشاعر أكثر أبيات القصيدة قبل المطلع⁽⁷¹⁾.

ويمكن القول إنّ المطلع في الأدب العربي القديم والذي حظي باهتمام النقاد القدامى يوازي عنوان القصيدة في الشعر المعاصر، لا سيما أنّ العنوان يحمل دلالة ذات قيمة فنية في النص الشعري، وقد اهتم النقاد والشعراء بعنوان القصيدة وذلك لأنه أول ما يقابل السامع ويقع في الأذهان.

⁶⁸ انظر الصناعتين، 431.

⁶⁹ انظر المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 2: 209.

⁷⁰ انظر الصناعتين، 435.

⁷¹ انظر بناء القصيدة العربية، 267-268.

خاتمة القصيدة.

كانت عناية النقاد القدماء في خاتمة القصيدة موازية لعنايتهم بالمطلع, وقد نظروا إلى الخاتمة من الزاوية نفسها التي نظروا فيها إلى المطلع من حيث الاهتمام بالسامع وذلك لأنَّ الخاتمة في رأيهم قاعدة القصيدة وأكثر ما يبقى منها في الأسماع, ويجب أن تكون قفلاً كما كان المطلع مفتاحاً, والخاتمة عندهم يجب أن يكون الكلام الواقع فيها أفضل مما اندرج في حشو القصيدة, وألا يقع فيها كلام كريبه أو معنى منفر للنفس, ولذا وجب عندهم الاعتناء بالخاتمة, فالإساءة فيها معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليها في النفس, ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو⁽⁷²⁾.

ولكل هذا فقد وضع النقاد القدماء شروطاً واعتبارات لمقاطع القصائد وفضلوا شعراء على آخرين لعنايتهم بخاتمة القصيدة , ومن ذلك أن يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه, سارراً في المديح وحزيناً في الرثاء, وأن يكون اللفظ مستعذباً, بالإضافة إلى أن يكون أجود بيت في القصيدة⁽⁷³⁾.

وخلاصة القول إنَّ النقاد القدماء وضعوا شروطاً لكيفية المقطع أو الخاتمة وهيئته وسلامته اللغوية, لكن السؤال الذي يطرح في هذا المقام, كيف تنتهي القصيدة؟ وهل للشاعر علاقة في ذلك؟

⁷² انظر العمدة, 1: 239, ومنهاج البلغاء, 285.

⁷³ انظر منهاج البلغاء, 306.

لقد أورد ابن رشيق في كتابه العمدة مقولة يمكن أن نستنتج منها إجابة السؤال السابق حيث قال: "ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متصلة، وفيها رغبة مشتبهة، ويبقى الكلام مبتوراً كأنه لم يتعمد جعله خاتمة"⁽⁷⁴⁾، وفي هذا القول يستنتج القارئ أنّ نهاية القصيدة بيد الشاعر.

ولعل أبرز من تعرض لهذا الموضوع في العصر الحديث مصطفى سويف، إذ وضع عدة أسئلة للشعراء المعاصرين كان من بينها سؤال يتعلق بنهاية القصيدة. ولأهمية ما تعرض له سويف نذكر إجابات لثلاثة شعراء من أقطار عربية مختلفة.

فالشاعر خليل مردم من سوريا تمثلت إجابته بأنّ الشاعر لا يضع حداً لنهاية القصيدة ويمثل بقصيدة له "الضحية" فوجد بعد الانتهاء من القصيدة أنها نضجت وامتألت أثناء الكتابة ولم يكن مقدراً هذا القدر للقصيدة ويضيف أنّ الانتصاف من الموضوع يحدد النهاية للقصيدة، وقد يكون الصحو من نشوة الحالة الشعرية حداً لنهاية القصيدة. كما أجاب الشاعر محمد بهجة الأثري أنّ نهاية القصيدة عنده يكاد يراها واضحة قبل أن يبلغها، وينهي القصيدة كما كان مقدراً لها. وأجاب الشاعر محمد مجذوب أنه لم يقدر نهاية لقصيدة قبل الوصول لتلك النهاية، بل ربما يحسب أنّ موضوعه العارض للنظم محدود فإذا به يتسع أثناء الكتابة. وينتهي مصطفى سويف بعد حصوله على إجابات لأسئلته إلى عدة نتائج، وما يهمنا هنا النتيجة التي تتعلق بنهاية القصيدة حيث يرى أنّ التوتر الذي يقوم كأساس في وحدة القصيدة هو الذي يحرك الشاعر، ومتى توقف هذا التوتر كانت نهاية القصيدة⁽⁷⁵⁾.

⁷⁴ العمدة، 1: 240.

⁷⁵ انظر الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 216-ص 250.

وخلص القول إنّ القصيدة ليست عملاً أو صناعة مادية يمكن أن تخضع لفحوصات مخبرية، إنّ القصيدة عمل إبداعي يقوم على رؤية خاصة للشاعر من خلال حسه المرهف وشاعريته المتوقّدة، فيقدم للقارئ ما يعترّيه من مشاعر وأحاسيس مشحونة بعواطف. فإذا كانت القصيدة تجربة شعورية فمتى توقف هذا البركان عن التدفق بحممه البركانية كانت تلك نهاية القصيدة.

3- بناء القصيدة عند أبو ريشة

يتخذ بناء القصيدة في ديوان أبو ريشة طعماً خاصاً، وقد أولى ذلك اهتماماً كبيراً، وكان يصر على أنه (شاعر قصيدة) لا (شاعر بيت)، فالقصيدة عنده وحدة كاملة يأخذ بعضها برقاب بعض حتى تنتهي مع البيت الأخير نهاية تثير الدهشة، وقد أكد ذلك الأمر مصطفى السحرتي عندما تعرض لقصيدة لأبو ريشة فقال: "ولا يمكننا في هذه التجربة أن نقطف منها بعض أبياتها كما فعلنا في قصيدة أبي شادي لتماسك أبياتها تماسكاً يكاد يكون عضوياً"⁽⁷⁶⁾.

ولعل أبو ريشة من الشعراء الذين يولون وحدة القصيدة وبنائها اهتماماً بالغاً، بحيث يرتبط أجزاء القصيدة وتتلاحم فيما بينها لتكشف عن رؤية الشاعر وتجربته الشعرية وقد كان أبو ريشة من أبرز الشعراء الذين تميزت قصائدهم بوحدها وتماسكها وارتباطها ارتباطاً يكاد يكون عضوياً.

⁷⁶ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، 37.

عتبات النص

يعرفها يوسف الإدريسي بقوله: "هي بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقع القراء باقتنائها، ومن أبرز مسمولاتها: اسم المؤلف، والعنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء، والمقتبسة، والمقدمة... وهي بحكم موقعها الاستهلاكي الموازي للنص والملازم لمتته، تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبياً وأسلوبياً، ومتفاعلة معه دلاليًا وإيحائيًا، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحياناً. وقد أسهم ظهور كتاب عتبات لجيرار جينيت (1987م) في تنامي الوعي بالقيمة الجمالية للخطابات الموازية للنص وأهميتها الدلالية والإيحائية"⁽⁷⁷⁾.

ويرى محمد صابر عبيد أن العتبات تعمل ضمن فضاء المتن النصي داخل الكيان الكلي للخطاب الشعري بوصفها مكوناً مركزياً من مكوناته لا هامشاً يتحرك على تخومه، وبهذا تكون العتبات جزءاً عضوياً فاعلاً ومؤثراً في كل عناصر التشكيل الأخرى المؤلفة لمعطياتها وخصائصها ووظائفها في التشكيل والتكوين⁽⁷⁸⁾.

ويعمد الكاتب أثناء كتابة عمله الفني إلى بناء نصه بناءً محكماً تتوافق فيه الأجزاء وتتلاحم، بحيث ينظم بنيته وفق رؤيته لعمله الإبداعي أو تبعاً لضرورات تشكيل المعنى، وعتبات النص هي الخيوط الأولى التي تدخل القارئ إلى فضاء النص الأدبي، فلا يمكن للقارئ الانتقال بين بنيات النص إلا من خلال المرور بعتباته ومن تلك العتبات العنوان والعنوان الفرعي⁽⁷⁹⁾.

⁷⁷ عتبات النص، 15.

⁷⁸ العلامة الشعرية قراءة في تقانات القصيدة الجديدة، 54.

⁷⁹ عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناس)، 15-17.

وقد يبدو للوهلة الأولى لدى القارئ أنّ العنوان هو مجرد زخرف يزين العمل الأدبي ويجمله شكلاً، بيد أنّ الحقيقة أنّ العنوان والمطلع في القصيدة الحديثة يحملان دلالات تنبئ المتلقي بأبعاد رؤية عميقة للمبدع فالعنوان قد يحدد الموضوع ويغري القارئ، أو يكون وسيلة لجذب انتباهه لما يعتريه من غموض ورمزية تبعث في نفس القارئ الإثارة والتساؤل حول الفكرة التي يتضمنها النص بالإضافة إلى إمكانية الكشف عن نصوص خارجة عن النص الأصلي أو ما يسمى تداخل النصوص، ولعل الشاعر المعاصر أجهد نفسه في اختيار العنوان وذلك لأنه الخيط الأول الذي يدخلك إلى فضاء النص الشعري.

وقد تمتع أبو ريشة بهذه التقنية الفنية بشكل رائع وشكلت حضوراً بارزاً في أعماله، حيث وضع القارئ في حيرة وتساؤل عن أبعاد رؤيته. ومن أهم ما يميز شاعرنا قدرته الفائقة على اختيار العنوان وربطه بحسن الابتداء حيث تتضافر الدلالة فيما بينها ليشد انتباه القارئ، والدخول إلى فضاء النص الشعري، ومن ذلك يقول أبو ريشة في قصيدته (بعد النكبة)⁽⁸⁰⁾:

أمّتي هل لك بين الأمم	منبرٌ للسيفِ أو للقلم
ألقاكِ وطرفي مُطرقٌ	خجلاً من أمسك المنصرم
ويكاد الدمعُ يهمي عابثاً	ببقايا كبرياء الألم!

فهذه الأبيات هي مطلع لقصيدة "بعد النكبة"، وهذا العنوان الذي يتكون من شبه جملة ظرفية توحى بالوقت الحاضر والماضي وذلك من خلال استخدام الظرف (بعد) الذي يدل بشكل إيحائي إلى ما قبل هذه اللحظة من ماضي العراق والأصالة، ولكنه في الوقت الحاضر يتحول إلى واقع مؤلم محتضر، فالعنوان يدل بصورة مباشرة عن حالة تحسر الشاعر في هذه اللحظة لكنه في صورة إيحائية يصور الانقلاب الذي حدث للأمة، فمن ماضٍ مشرق وعريق إلى حاضر مؤلم ومنكوب.

⁸⁰ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 47.

ويبدأ الشاعر القصيدة بأسلوب نداء حذف الأداة منه وكذلك الاستفهام الاستكثاري الذي يبعث التهكم والسخرية فيشع عما في نفس الشاعر من مشاعر الألم والتحسر لما حدث لهذه الأمة، حتى أنه أصبح يخجل من الماضي العريق لها ويكاد أن يذرف الدمع على هذا الواقع المؤلم.

وفي قصيدة أخرى له تحمل عنوان (مات الشباب) ضمن مجموعته (آلام) يقول في

مطلعها (81):

الأرض أنفاسُ اكتئاب	ماتَ الشبابُ! فملءُ صدر
فأتته أنضاء انتحاب	سمعتُ به أترابه
والحُسن مجروحُ الإهاب	فالزهوُ مشلولُ الخطى

فعنوان المجموعة الشعرية " آلام " يدل بصورة مباشرة على ما يعترى الشاعر من آلام أصابته لكنَّ القارئ يتساءل في صفة هذه الآلام أهي آلام جسدية أم نفسية أم غير ذلك؟ فيأتي دور العنوان الفرعي للقصيدة "مات الشباب" ليزيل بعض الغموض، إذ يتألف هذا العنوان من جملة فعلية يفتتحها الفعل الماضي (مات) الذي يدل على الانقضاء والانتهاه وفاعلها (الشباب)، وهي تثير جدلاً لدى القارئ من هؤلاء الشباب هل هم أصدقاء أم أقارب للشاعر قضوا نحبهم.

إنَّ الشباب هم الشباب الأحرار الذين يدافعون عن حمى وطنهم ويقدمون أرواحهم رخيصة من أجله، وما يؤكد ذلك مطلع القصيدة، حيث ابتدأت بصيغة التعجب، إذ إنَّ التعجب لا يكون في وقوع الموت ونهاية الإنسان، لأنه أمر لا يثير الدهشة لدى المرء، وإنما يتعجب الإنسان من شيء يثير دهشته، ويتمثل ذلك في هذه القصيدة بتخاذل الشباب في الدفاع عن حمى الوطن، ويدعم ذلك أيضاً الصورة التشخيصية التي رسم بها الأرض، فهي حزينة مكتئبة لما تتعرض له،

⁸¹ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 314.

فهذه الأرض هي أرض الأحرار لما كانت تحتله من مكانة رفيعة في الزمن الماضي، بالإضافة إلى الفترة التي قبلت فيها هذه القصيدة، حيث كانت سوريا واقعة تحت الاحتلال الفرنسي.

إذاً فالقصيدة بعنوانها تكشف عن أبعاد رؤية الشاعر من خلال قراءة العنوان قراءة دقيقة لا تقف عند ظاهر اللفظ، فربما يشعر القارئ أنّ هذه القصيدة هي رثاء لأقارب أو أصدقاء للشاعر على وجه الخصوص، إلا أنّ الرؤية الأبعد من ذلك تحمل في ثناياها فكرة قومية تتمثل في تحسر الشاعر وألمه على الشباب الذين تخاذلوا في الدفاع عن حمى أوطانهم فأدى به إلى رثائهم ساخراً ومتجاهلاً لوجودهم على هذه الأرض.

وفي قصيدة أخرى للشاعر تحمل عنوان "غريب في بلادي" يقع القارئ في فضاء تساؤلي لما يحمله هذا العنوان من ثنائية ضدية، حيث يتمثل للقارئ في هذا العنوان تساؤلات تتمثل بالسؤال التالي كيف يكون الإنسان غريباً في بلاده؟ ويكشف عن هذا الغموض الذي يعتري العنوان مطلع القصيدة ونهايتها حيث يقول⁽⁸²⁾:

وتسألني فيما الوثوبُ إلى الدِّمَا	ومثلك في فجر الشباب طروب
أعاديكَ كثرٌ لا يُرامُ قتالهم	وأنت لديهم أعزل وسليب
فقلت لها خلي سبيلي فإنني	أرى الموتَ لا تخفى عليه دروب

فلعل الصدمة لدى القارئ تأتي من هذا المطلع الذي يبده الشاعر بحوار، فقد جرّد الشاعر من نفسه شخصية تحاوره وتساؤه عن سبب رغبته في مجابهة الأعداء وهو في مقتبل العمر، وتشير إلى كثرة الأعداء وقوتهم لكنه لا يابيه بما تقول فالوحدة والعزلة أدت به إلى عدم الخوف من الموت وانقضاء الأجل.

⁸² الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 254.

ويأتي جمال هذه الأبيات من الحوار الدرامي الذي يعمد إليه الشاعر وتشخيصه للموت الذي يرى أنه لا يخطئ الطريق إلى أحد، ولا يمكن للقارئ أن يصل إلى رؤية الشاعر إلا من خلال البيت الأخير الذي يختم الشاعر به قصيدته فيقول⁽⁸³⁾:

أنا في بلادي بين قومي وإخوتي غريبٌ وكم يشكو الحياةَ غريبٌ

يختم الشاعر القصيدة بهذا البيت الذي كان يعمد إليه في معظم قصائده فعندما تقرأ القصيدة وتصل إلى البيت الأخير فإذا به عنوان القصيدة، إن الشاعر في هذه القصيدة يعاني الوحدة والعزلة وقد تعرض أبو ريشة للحساد والأعداء في حياته حتى أنه شعر بأنه وحيد في بلاده بل لعل الأهل والإخوة أصبحوا أعداء للشاعر وقد رسم الشاعر رؤيته بأسلوب حوارى وجسد من نفسه شخصية تحاوره وتساله ليبث شكواه وألمه مما كان يتعرض له في حياته في هذا القالب الفني الرائع كما أن الشاعر يعمد إلى أسلوب يكاد يكون قد تفرد به، وهو ختام القصيدة فيورد البيت الأخير الذي يؤدي إلى استثارة المتلقي، فتجد نفسك في بعض قصائده من البيت الأخير أنك أمام عنوان القصيدة.

ومن القصائد التي تتضافر فيها دلالات العنوان والمطلع قصيدة " في خندق " فهذا العنوان الذي يتكون من شبه جملة جار ومجرور يوحى لنا بمكان، وهذا المكان يذكر كثيراً في أوقات المعارك والحروب، فيتساءل القارئ عما يجري في هذا الخندق فيقابلك المطلع⁽⁸⁴⁾:

أخي، لا تقذفِ النارَ نريدُ إصابةَ المرمى
فما نتبينُ الأشياءَ في هذا الدُّجى الأعمى

⁸³ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 254.

⁸⁴ المرجع السابق 1: 95.

الدجى: سواد الليل مع الغيم، وألا ترى نجماً ولا قمراً، " اللسان مادة (دجى) ".

ومن المطلع السابق يتضح أنهم نصبوا الكمين للأعداء في ليلة ظلماء لا يرى بها شيء وتكشف الكلمة الأولى في المطلع (أخي) عن رؤية عميقة وهي اتحاد وتضامن هؤلاء الأحرار الذين يدافعون عن حمى أوطانهم.

وقد قدم لنا الشاعر المطلع بأسلوب حوارى يحرص فيه القائد على التركيز لإصابة الأعداء لكن الأعداء يسيرون ببطء وحذر كأنهم يعلمون ما يُدبر لهم ولكنهم يقتربون أكثر فيأمر القائد بإطلاق النار، فيقول الشاعر⁽⁸⁵⁾:

أتنظر؟ إنهم يسرون	في بطءٍ وفي حذر
كأن قلوبهم قرأت	لهم ما خط في القدر
دنوا منا.. دنوا منا..	تبصرو.. إنهم كثر
دنوا.. حرّك زناد الموت	.. يا للأرض تستعر
ويا جهنم تعوي.. وتف	غر باللظى فاها
سكون قاتل .. انظر	حيالك.. إنها رمم
هنا أيدي مقطعة	هنا رأسٌ هنا قدم

ففي الأبيات السابقة يتبين لنا النضال والمقاومة والدفاع عن حمى الأوطان فهؤلاء الرجال الأحرار يبذلون أرواحهم فداءً لأرضهم وأوطانهم لكن القسيمة بعد ذلك تنحو منحى آخر حيث يقول الشاعر⁽⁸⁶⁾:

أخي.. ما بي أرى قدمي	تصطكان من ألم
أظن شظية طافت	بصدري وانطفت بدمي
أخي خدرت يدي.. خارت	قواي.. تنهد الجرح
فقم أنت.. ودعني يا	أخي.. هيهات لن أصحو
وداعاً وطني الغالي	وداعاً.. متع الدنيا
وداعاً يا أخي.. إنني	انتهى أجلي.. وداعاً.. يا..

⁸⁵ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 95.

⁸⁶ المرجع السابق، 1: 95.

ففي هذه الأبيات الأخيرة يصور الشاعر القائد الحر الذي نذر نفسه للدفاع عن وطنه، قد أصيب وفارق الحياة إلا أنّ مفارقتة للحياة هي شيء محتمل، فالذي يسير إلى الحرب يضع أمام عينيه حقيقة تتمثل إما بالنصر أو الشهادة لقد استطاع الشاعر من بداية القصيدة وحتى نهايتها أن يصور لنا تصويراً بارعاً لهمّ العربي للأحرار العرب الذين يدافعون عن أوطانهم.

وتوحي هذه القصيدة بأنّ التضحية هي السبيل الوحيد للتخلص من ظلم الاحتلال واستبداده فإما نصر يخلص الأمة من الذل والهوان الذي علق بها، وإما شهادة في سبيل الله تخلص الشهيد هذا الإنسان الحر الأبى من الذل والاستعباد فيكون قد فاز فوزين يتمثلان بالأجر من الله والثاني لمفارقتة حياة الذل والهوان، فيموت أبى النفس عزيز الكرامة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر عمد إلى أسلوب فني وهو التكرار حيث أراد به تأكيد المعنى وتثبيته في النفوس والقرب بين أبناء هذه الأمة، فهم أخوة يسعون إلى تحقيق هدف واحد يتمثل بنيل الحرية والتخلص من ظلم الاحتلال واستبداده، إذاً فتكرار أخي تدل على الأمل في وحدة الأمة وتضامنها والسعي بصفة مشتركة لتحقيق هويتها.

الطول والقصر

هذه القضية شغلت اللغويين القدامى وشارك بها بعض النقاد وتتمثل في عدد الأبيات التي يطلق عليها اسم (القصيدة) فذهب الأخفش إلى أنّ القصيدة ما كانت على ثلاثة أبيات⁽⁸⁷⁾، وأورد ابن رشيق قولاً يتعلق بهذه المسألة فقال: "وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة"⁽⁸⁸⁾.

لقد أولى النقاد والشعراء القدماء طول القصيدة وقصرها اهتماماً بالغاً، وهم في ذلك قسمان: القسم الأول يرى أنّ القصيدة القصيرة أفضل من الطويلة، وذلك لأنها تعلق بالأذان وتجول في المحافل، بالإضافة إلى حرص الشعراء من الوقوع في الأخطاء، فالشاعر إذا أطال في قصيدته ربما يقع في أخطاء لغوية أو بلاغية وتعد القصيدة القصيرة في نظرهم أسهل للتهذيب والتنقيح، وأما فيما يتعلق بالشكل الفني فإنّ الشاعر القديم يعمد إلى المقطعات القصار وذلك لأن حياة الجاهلية تعتمد على المشافهة في النقل، ولذا فإنّ المقطعات القصار هي أجدر بالحفظ والتداول بين الناس ليكتب لها الخلود، وهناك عامل نفسي يتعلق بالمتلقي، إذ يحرص الشاعر القديم عدم الإطالة ليجنب السامعين السامة والملل، وإحداث تأثير في نفس المتلقي. أما القسم الآخر فكانوا يرون أن تكون القصيدة قصيرة في الهجاء دون غيره من الأغراض⁽⁸⁹⁾.

ولعل الشعراء والنقاد القدامى قد نظروا إلى هذا الموضوع من حيث الأحكام المعتادة عندهم في المفاضلة بين الشعراء والمتعلقة في سلامة اللغة وشرف المعنى وعدم الإطالة التي تبعث الملل كما أنهم أشاروا إلى أنّ أساس الشعر هو التجربة الشعرية التي تفرض على الشاعر حدّ القصيدة وذلك من خلال ربطهم طول القصيدة وقصرها بالموضوع والمناسبة فقصيدة المدح عندهم من الأفضل أن تكون قصيرة حتى لا يمل الممدوح عند سماعها، وقصيدة الرثاء لا يحدّها

⁸⁷ انظر بناء القصيدة العربية، 28.

⁸⁸ العمدة، 1: 189.

⁸⁹ انظر بناء القصيدة العربية، 317 - 338.

إلا التجربة الشعرية وصدق العاطفة، ومن هنا فإنّ لكل تجربة شعرية موضوعاً معيناً لها مدى يناسبها. وقد أثار النقد الحديث عدداً من القضايا المرتبطة بطول القصيدة.

والجدير بالذكر أنّ القصيدة العربية الحديثة شهدت تحولات عدة في مجال الشكل الفني، وبعد أن كان شكل القصيدة من حيث الطول والقصر لا يعني شيئاً ذا أهمية في النقد القديم إلا فيما يتعلق بسلامة اللغة والتعبير كما ذكر سابقاً، فإنّ القصيدة طويلة كانت أم قصيرة أصبحت في النقد الحديث بوعي مقصود، تلبية لحاجات نفسية وفنية، والقصيدة الطويلة هي القالب الفني المناسب لضخامة التجربة الشعرية.

أما تعريف التجربة الشعرية، فيعرفها مصطفى السحرتي بقوله: "التجربة الشعرية هي الحالة التي تلابس الشاعر وتوجه باصرته أو ذهنه أو بصيرته إلى موضوع من الموضوعات، أو واقعة من واقعات الدنيا، أو مرأى من مرآئي الوجود، وتؤثر فيه تأثيراً قوياً، تدفعه في وعي أو غير وعي إلى الإعراب عما يرى أو يشهد أو يتأمل"⁹⁰.

إنّ القصيدة الطويلة لم تعد محض انفعال بالأحداث والهزات التي تواجه الشاعر الحديث، وإنما هي رؤية شعرية تلخص موقفاً شمولياً إزاء الكون والحياة بكل مفرداتها وظواهرها المتسقة أو المتصارعة التي تدخل الشاعر في جدليات لا حدود لها، مثل ظاهرة الزمن وثنائية الحياة والموت وإشكالية الجنس والدين، لأجل هذه المعطيات أصبحت القصيدة الطويلة هي المجال الأرحب والخصب لنقل هذه الرؤية الشعرية⁹¹.

ولعل هذه القضية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرؤية الشعرية، فالقيمة الفنية للقصيدة تنحصر في درجة التواءم بين التجربة والصيغة أو بمعنى آخر اتساق الثوب الشعري مع التجربة وتفصيله

⁹⁰ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، 24.

⁹¹ انظر بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، 35.

على قدرها، فلا يكون طويلاً فضفاضاً ولا قصيراً معرياً⁽⁹²⁾. وإذا كانت القصيدة الطويلة هي القالب الخصب لضخامة التجربة الشعرية، فما القصيدة القصيرة؟ وما سماتها؟ وهل هي الأخرى مرتبطة بالتجربة الشعرية أم هناك عوامل أدت إلى قصر القصيدة؟

إنَّ القصيدة القصيرة تعد واحدة من إشكالات القصيدة العربية الحديثة التي أثارت جدلاً واسعاً بين النقاد وذلك في محاولتهم لتحديد سماتها الفنية من حيث الطول واللغة والصورة والإيقاع، وفي محاولتهم للتفريق بينها وبين القصيدة الطويلة.

ولعل عز الدين إسماعيل من أكثر النقاد اهتماماً بهذه القضية في العصر الحديث، إذ يرى أنَّ القصيدة القصيرة تجربة بنائية جديرة بالاهتمام، لا سيّما وأنها تشكل حيزاً كبيراً من دواوين الشعراء وقد سعى هذا الناقد إلى التفريق بين القصيدتين القصيرة والطويلة على أساس فني ونفسي، ووجد أنَّ مجرد الطول لا يجعل من العمل الشعري عملاً ضخماً، فالفرق بين القصيدة القصيرة والطويلة فرق في الجوهر. ويعرّف كلاً من القصيدتين بقوله: "ويمكننا أن نعرف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، قصيدة تعبر مباشرة عن حالة إلهام غير منقطع. أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي أنها قصيدة تربط بمهارة بين عديد أو كثير من مثل تلك الحالات العاطفية"⁽⁹³⁾.

وإذا كانت بساطة الموقف العاطفي أو اللحظة الشعورية إلى جانب التركيز والكثافة هي ما يميز بنية القصيدة القصيرة ويعطيها خصوصية بالغة، فإن التعقيد كحالة بنائية نفسية هو أهم ما يميز القصيدة الطويلة التي تتكون من حالات عاطفية متداخلة، ولكن البساطة والتكثيف ليسا وحدهما ما يميز القصيدة القصيرة، فحدّة الشعور هي ميزة تنفرد به القصيدة القصيرة، وذلك

⁹² انظر الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، 25 - 26.

⁹³ الأسس الجمالية في النقد العربي، 361.

لأنها تعبير عن حالة انفعالية مباشرة، فهي استجابة سريعة من الشاعر تجاه موقف معين أو حالة مفاجئة تمثل استفزازاً للحساسية الشعرية التي تنتج ردّاً شعرياً مفاجئاً في الوقت ذاته⁽⁹⁴⁾.

وفي ضوء ما تقدم يمكن القول إنه ليس هناك أساس في تحديد القصيدة طويلة أو قصيرة إلا من خلال التجربة الشعرية للشاعر كما أن المفاضلة بين الشعراء على أساس طول القصيدة أو قصرها تعدّ مجانية للصواب، إذ إنَّ التجربة هي التي تحدد قوام القصيدة، وهذه التجربة تختلف من موضوع لآخر أو فكرة إلى أخرى ومن شاعر لآخر وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك شعراء أطالوا القصائد ففقدت قيمتها الفنية لكثرة ما فيها من حشو، وهناك شعراء قصرّوا القصيدة فأثّر ذلك في بهائها بحيث تبدو وكأنها مقطوعة غير تامة.

لذا فإنه - كما ذكر سابقاً - على الشاعر أن يفصل لتجربته الشعرية ثوباً يتسق وهذه التجربة فلا يكون فضفاضاً ولا يكون ضيقاً، وقد قالت العرب قديماً: " لا إطناب يؤدي إلى ملل ولا إيجاز يؤدي إلى خلل".

تتراوح القصائد في الأعمال الشعرية لأبو ريشة بين القصيدة الطويلة والمتوسطة والمقطوعة فقد بلغ عدد المقطوعات الشعرية مائة وسبع مقطوعات، وهذه المقطوعات لا تتجاوز سبعة الأبيات وهي تتميز عند أبو ريشة بالوضوح وبساطة التركيب، فهي تعبر عن تجربة محددة الزمان، أو هي تصوير لموقف عاطفي بشكل سريع فالمقطوعات عند أبو ريشة تعبير عن حالة انفعالية مباشرة تجاه موقف معين، ولعل مقطوعات " يا فؤادي، يا للرئاسات، مهاجر، ضجر الشيخوخة... " خير دليل على ذلك،

⁹⁴ انظر بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، 88.

فيقول الشاعر⁽⁹⁵⁾ :

يا فؤادي ألا تزال كئيباً شاكياً باكياً على غير جدوى
لا تكن ظالماً فإنك إن متَّ تركت الآلام من غير مأوى

فهذه المقطوعة تصور لحظة شعورية سريعة، حيث أدت الوحدة بالشاعر إلى مخاطبة فؤاده ليصور مدى المعاناة التي يعيشها الشاعر من خلال تصوير الفؤاد بالكآبة والشكوى حتى إنه أصبح ملجأً للآلام فإذا مات هذا الفؤاد لم يعد للآلام مأوى وقد استطاع الشاعر من استخدامه لكلمة الفؤاد أن يبين لنا أن هذه الحالة ملازمة له وذلك لأنه لم يستخدم القلب لأنه من التقلب وعدم الثبات، وقد استخدم الشاعر أسلوب الحوار إذ قام بتشخيص الفؤاد ومحاورته وكأنه كائن حي وهذا ما عمق الإحساس بمرارة الضيق من الزمن، إن هذه الصورة صورة عاطفية سريعة تتسم بالوضوح وعدم الغموض، غير أنها تتميز بالكثافة والتركيز. وفي قصيدة أخرى للشاعر يبين لنا كيف أن المناصب أغوت أصحابها فصغروا بعدما كانوا كباراً، فيقول⁽⁹⁶⁾:

يا للرئاسات كم عزت مفاتنها وكم كبار على إغرائها صغروا
ناموا على بهرج الدنيا وما علموا أن الفَراشَ على المصباح ينتحر

لعل الشاعر في هذه المقطوعة يسخر من القادة وأصحاب المناصب العليا الذين أغرتهم هذه المناصب، حيث أصبحوا صغاراً بعد سموهم ورفعتهم، وما تتميز به هذه المقطوعة تركيز الصورة حيث جعل الرؤساء الذين أغوتهم الدنيا وأغراهم لهوها متمتعين بمناصبها كالفراش الذي يبحث عن النور أو المصباح يلهو حوله فإذا ما لامسه وقع ضحية لهذا المصباح.

⁹⁵ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 61.

⁹⁶ المرجع السابق، 2: 151.

بهرج: الرديء والباطل من الشيء، " اللسان مادة (بهرج) " .

ومن المقطوعات الشعرية التي تعبر عن حالة انفعالية مباشرة، مقطوعته (ضجر الشيخوخة) التي تتألف من ستة أبيات، فهذا العنوان يوحي بصورة مباشرة إلى إنسان قد تقدم به العمر حتى سئم وملّ الحياة بل إنه يريد أن يفارقها، فيقول⁽⁹⁷⁾:

كلما الموتُ لاحَ لي كنتُ أرميه	بطرفٍ بالكبرياءِ خضيب
وابتسامي على شفاهي ترنيمه	شكر إلى شبابي اللعوب
وتمرُّ الأيامُ، والموتُ غادٍ	رائحُ راصدٌ عليّ دروبي
كلما شئتُ أنْ أصفحهَ ازورَّ	وولّى بصمته المستريب
إنّه حاقدٌ عليّ ولا يثنيه	عن حقه وقارٍ مشيبي
ليس ينسى الماضي وما كان مني	في التلاقي من قلة التهذيب

يصور الشاعر في هذه المقطوعة إنساناً تقدم به السن وأراد أن يستريح، فعمد الشاعر لاستحضار الماضي أيام الشباب حين كان هذا الإنسان يضح بالعنفوان والكبرياء، فكان إذا لاح له الموت لم يأبه له بل يرميه بعنفوانه وكبريائه، مما جعل الموت يأخذ منه موقفاً حاقداً فهو الموت فكيف لا يأبه به؟ فابتعد عنه الموت وتركه يعيش حتى وصل إلى الشيخوخة، فعندما ضجر هذا الإنسان من حياته، وتمنى الموت، جاء دور الموت لرد اعتباره، والأخذ بثأره، فهو حاقد عليه من أيام شبابه، ولم ينسَ الماضي فلم يحقق له الرغبة بالموت، ولم يأبه بأنه تقدم بالسن ويريد أن يستريح، إنّ مصدر الجمال في هذه الأبيات تتمثل بقدرة الشاعر على رسم الظروف التي مرّ بها بل لعله يجعل من شبابه سبباً لتقدمه بالسن، وذلك باستحضاره للماضي الذي يمثل الكبرياء والعنفوان الذي تقابله صورة الحاضر متمثلة بالإنسان الضعيف المنهزم.

⁹⁷الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 102.

ازورّ: عدل وانحرف عنه، " اللسان مادة (زور) ".

وحدة القصيدة

الوحدة العضوية للقصيدة هي وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر⁽⁹⁸⁾.

وقد عرفها شوقي ضيف بقوله: " هي أن تكون القصيدة بنية حية نامية تامة الخلق والتكوين فليست القصيدة ضرباً من المهارة في صياغة أبيات من الشعر، وإنما هي بناء بكل ما تحمله كلمة بناء من معنى، إنها عمل تام ينقسم إلى وحدات تسمى أبياتاً ولكن كل بيت خاضع لما قبله، لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرات، فهو خيط في النسيج يدخل في تكوينه، ويساعد على تشكيله، وليست القصيدة خواطر مبعثرة تتجمع في إطار موسيقي، وإنما هي بنية نابضة بالحياة، بنية تتجمع فيها إحساسات الشاعر وذكرياته لتكون مزيجاً لم يسبق إليه من الفكر والشعور، وهو مزيج مركب من حقائق كثيرة وجدانية وعقلية. ومهما تكن الحقائق التي تكونه فإنها لا تتباين، بل تتآلف وتتحد في تيار مغناطيسي يجذبها بعضها إلى بعض "⁽⁹⁹⁾.

لقد شغلت هذه القضية النقد القديم والحديث وتعددت وجهات النظر فيها، ويرى بسام قطوس أن الشيخ حسين المرصفي في كتابه " الوسيلة الأدبية للعلوم العربية " هو أول من قدم حديثاً يتصل بالوحدة العضوية من خلال مناقشته رأي ابن خلدون عن صناعة الشعر، وقد بلغت هذه القضية أوجها عند جيل رواد النهضة العربية شعراءً ونقاداً⁽¹⁰⁰⁾.

⁹⁸النقد الأدبي الحديث، 401.

⁹⁹في النقد الأدبي، 153.

¹⁰⁰وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، 47 - 60.

إنَّ القارئ لشعر عمر أبو ريشة يلمس براعة الشاعر وقدرته العالية في بناء القصيدة بناءً عضويًا مترابطاً تتحقق به الوحدة العضوية، فهو بارع في الانتقال من موضوع إلى آخر، حيث يجعل من الأول سبباً للآخر أو يستغل مناسبة القصيدة ليتنقل بكل براعة بين لوحات مختلفة، ولعل الشاعر يختار موضوعه بعناية فائقة ليشتغل على رؤية قريبة وأخرى بعيدة، ومن ذلك قصيدته "هكذا" التي يعالج فيها موضوعاً اجتماعياً وهو الفقر والغنى وأثر ذلك على صاحبه في الجانب الاجتماعي. فيقول الشاعر⁽¹⁰¹⁾:

صاح يا عبْدُ .. فرفاً الطيبُ	واستعر الكأسُ وضجَّ المضجَعُ!
منتهى دنياه ، نهْدُ شرسُ	وفمُّ سمحٌ ؛ وخصرُ طيِّعُ
بدويُّ ، أورك الصخرُ له	وجرى بالسلسبيل البلقع
فإذا النخوة والكبرُ على	ترف الأيام جرحٌ موجع..
هانت الخيلُ على فرسانها!	وانطوت تلك السيوفُ الفُطع
والخيام الشمُّ مالت وهوتُ	وعوتُ فيها الرياحُ الأربع
قال يا حسناء ما شئتِ اطلبي	فكلانا بالغوالي مولع
أختك الشقراء، مدَّت كَفَّها	فاكتسى من كل نجم إصبع
فانتقي أكرم ما يهفوله	معصمٌ غضُّ وجيدٌ أتلع
وتلاشى الطيبُ من مخدعه	وتولاه السباتُ الممتع
والذليلُ العبدُ دون البابِ لا	يغمضُ الطرفَ ولا يضطجع
والبطولات على غربتها	في معانينا جياحٌ خُشَّع
هكذا.. نُقتحم القدسُ على	غاصبِها .. هكذا تُسترجع

يعالج الشاعر في هذه القصيدة موضوعاً اجتماعياً ويسير باتجاهين يتعلق بأصحاب الأموال والفقراء ويصور العلاقة القائمة بينهما ، فهي علاقة ضدية تقوم على أساس السيادة والعبودية فصاحب المال هو السيد الذي أمره مطاع، فلا يرد له طلب، وفي الجانب المقابل صورة الفقير

¹⁰¹ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 57.

العبد الذليل الذي يقوم بتلبية الأوامر ويقدم السمع والطاعة، وقد صور لنا الشاعر العبد في قمة الذل والهوان، بل لعل الشاعر اتخذ رمزاً لذلك.

ويستطرد الشاعر ليصور لنا في هذه القصيدة المرأة الفقيرة التي تتبع جسدها من أجل المال وفي الجانب المقابل يصور الغني بصورة بشعة هذا الإنسان الذي يظن أنه يظفر بكل شيء بماله ومن ثم ينتقل الشاعر إلى معالجة قضية قومية التي تتمثل بتخاذل الشعوب عن تحرير القدس ولعل هذا الانتقال على درجة عالية من الانسجام بين الموضوعين بحيث جعل الشاعر الموضوع الأول سبباً للثاني، فتحرير القدس لا يمكن أن يتحقق إلا بعد أن يتخلص المجتمع من القضايا السلبية ومن ضمنها الآثار السلبية للفقير والغني ولا يمكن للإنسان الحر الأبى أن يحوله الفقر إلى عبد ذليل فإذا ما تخلص المجتمع من هذه السلبيات يتحقق الهدف الثاني .

وفي قصيدة أخرى للشاعر تحمل عنوان "عرس المجد" التي يصور فيها الشاعر ابتهاج السوريين بجلاء الفرنسيين عن سوريا، كما يصور الشهداء الذي عطروا بدمائهم ثرى الأرض الغالية بل وقفوا سداً منيعاً في وجه الأعداء وحالوا بينهم وبين الوصول لمآربهم الآثمة، فالحق لا يموت مهما كان المقابل شديد البأس ما دام هناك الأحرار الذين لا يرضون بالظلم والاستعباد فيقول الشاعر⁽¹⁰²⁾:

يا عروسَ المجد تيهي واسحبي	في مغانينا ذبولَ الشهب
لن تري حفنة رمل فوقها	لم تعطر بدماء حرّ أبيّ
درج البغي عليها حقبّة	وهوى دون بلوغ الأرب
لا يموت الحق، مهما لطمت	عارضيه قبضة المغتصب

¹⁰² الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 329.

المغاني: جمع مغنى وهي المواضع التي بها أهلها " اللسان مادة (غني) ".
البغي: الظلم والفساد والتعدي والعدول عن الحق " اللسان مادة (بغى) ".

ففي هذه الأبيات يمهد الشاعر بعد الانتصار كيف وقف الشباب الأحرار في وجه الأعداء ولم يمنحوا العدو فرصة الوصول إلى مبتغاه، ثم ينتقل الشاعر للحديث عن عراقة الأرض وأصالتها فهي موطن الرجولة العربية، هؤلاء العرب الأحرار الذين هبوا للنضال والوقوف في وجه الاحتلال هذا الحر الأبي الذي يأمل بتحرير الأرض ونيل الحرية للأمة وتبعاً لذلك فقد تحقق المنى بشرف فكانت المواجهة والمقاومة هي سبيل نيل الحرية. فيقول الشاعر في ذلك:

وتهادى موكباً في موكب	من هنا شقَّ الهدى أكمامه
عرفتها في فتاها العربي	وتغنت بالمروءات التي
حافرُ المهر جبين الكوكب	هبَّ للفتح، فأدمى تحته
غيبه الذلُّ، وذلَّ الغيب	وأمانيه انتفاضُ الأرض من
شرفُ المسعى ونبلُ المطلب!	حلمٌ ولى، ولم يُجرَح به

ثم ينتقل الشاعر للحديث عن واقع الاحتلال الذي كانت تتنُّ تحت وطأته الدول العربية، فقد طال هذا الاحتلال وظلمه، وكأنَّ الشعوب العربية كانت تغفو عما يحيط بها من أخطار خارجية حتى استيقظوا من هذه الغفوة فسعوا بدمائهم وأرواحهم فداءً للأرض والأمة، بل لعلمهم أسسوا من الضعف قوة، وربما كان هذا الضعف ضعفاً مادياً يتمثل بعدم توفر أدوات الحرب لمواجهة الأعداء إلا أنهم تسلحوا بقوة الإيمان والصبر والتحدي والإصرار على انتشار الأمة مما علق بها، فيقول الشاعر⁽¹⁰⁴⁾:

بعدهما طال جوى المغترب	يا عروسَ المجد، طال الملتقى
وغفت عن كيدِ دهرِ قُلب	سكرت أجيالنا في زهوها
مثقلاتٌ بقيود الأجنبي	وصحونا فإذا أعافنا

¹⁰³ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 329.

غيب: الثقيل الوخم، " اللسان مادة (غيب) " .

¹⁰⁴ الأعمال الشعرية الكاملة ، 1: 320.

المارج: الشعلة الساطعة ذات اللهب الشديد، اللسان مادة (مرج) .

فحملنا لك إكليلَ الوفا ومشينا فوق هام النوب
وأرقناها دماء حرّة فاغرفي ما شئت منها واشربي
نحن من ضعفٍ بنينا قوةً لم تلنّ للمارج الملتهب
ويشير الشاعر في هذه اللوحة إلى واقع الأمة العربية المؤلم، فقد تكالبت عليها الولايات
والحروب، فما كادت تتحرر من نير احتلال حتى وقعت تحت نير احتلال آخر، لكن الشرف
الذي يعزّي الأمة أنها لم تتخاذل في الدفاع عن الوطن ومجابهة الأعداء بكل قوة وفداء، بل لعل
مناهضة الاحتلال ومقاومته كانت هي السبيل لتحقيق الهوية العربية سواء استطاع أبناء الأمة
ذلك أم لا، ويكفيهم شرف عدم الانقياد للاحتلال والرضا به، فيقول الشاعر(105):

كم لنا من ميسلونَ نفضتُ عن جناحيها غبارَ التعب
كم نَبَتُ أسيافنا في ملعبٍ وكَبَتُ أفراسنا في ملعب
من نضالٍ عاثرٍ مصطخبٍ لنضالٍ عاثرٍ مصطخبٍ
شرفُ الوثبةِ أن تُرضي العلى غَلِبَ الوائبُ أم لم يُغلب!!

وفي صدد الحديث عن ويلات العرب ومعاركهم مع الأعداء يستحضر الشاعر الشهيد الملك
فيصل ويجعل من الانتصار الذي حققه العرب ثأراً لما لقوه في ميسلون، وقد تحولت دموع
الحزن التي كانت تننُّ ألماً إلى دموع فرح ترقص طرباً، ويشير إلى أن هذه الأرض لن تزدهي
إلا بأهلها فيقول(106):

فالتفتُ من كوة الفردوس يا فيصلَ العلياء وانظر واعجب
أترى كيف اشتفى الثأرُ من الفاتح المسترق المستلب
ما نسينا دمعاً عاصيتها في وداع الأمل المرتقب
رجفتُ بالأمس سكرى ألمٍ فأسلها اليوم سكرى طرب

¹⁰⁵ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 332.

كَبَت: خابت وحزنت" اللسان مادة (كَبَت) "

¹⁰⁶ الأعمال الشعرية الكاملة ، 1: 332.

فبعد حديثه الطويل عن هذه الفرحة وهذا النصر الذي حققه دماء شهداء أبناء سوريا واستحضار الماضي القريب والبعيد، ينتقل الشاعر بصورة خاطفة لا يشعر القارئ من خلالها بالانقطاع للحديث عن فلسطين وما حلَّ بها، فإنَّ الفرحة لن تكتمل والحلم الذي نسعى إليه لن يرى الواقع إلا بعد جلاء الإسرائيليين عن بيت المقدس، وهذا الانتقال الذي يعتمد إليه الشاعر بوعي منه وسابق تخطيط يبين للقارئ أيولوجية الشاعر في الحديث عن القدس والاستطراد للحديث عن وعد بلفور ونقض بريطانيا لعهودها مع الدول العربية، فيقول الشاعر(107):

ما بلغنا بعدُ من أحلامنا	ذلك الحلم الكريم الذهبي
أين في القدس ضلوعُ غضة	لم تلامسها دُنابى عقرب
ومن الطاغي الذي مدَّ لهم	من سراب الحق أوهى سبب
أو ما كنا له في خطبه	معقل الأمن وجسر الهرب
ما لنا نلمح في مشيئته	مخلب الذئب وجلد الثعلب

ثم يشير الشاعر إلى وحدة الأمة العربية واتحادها وتماسكها، هذه الوحدة التي نمت من الآلام والخطوب التي عاشت بها، فالنظرة تتحول من السلبية إلى الإيجابية، فالاحتلال الغاصب والظالم في نظر الشاعر أصبح إيجابياً إذ إنه لمَّ شمل الأمة ووجد صفوفها، فيقول الشاعر(108):

لمَّت الآلامُ منا شملنا	ونمت ما بيننا من نسب
فإذا مصرُ أغاني جُأق	وإذا بغدادُ نجوى يثرب
ذهبت أعلامها خافقة	والتقى مَشرقُها بالمغرب
كلما انقضَّ عليها عاصفٌ	دفنته في ضلوع السحب
بورك الخطبُ فكم لفَّ على	سهمه أشتات شعبٍ مغضب

¹⁰⁷ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 333 - 334.

المعقل: الملجأ والحصن " اللسان مادة (عقل) ".

¹⁰⁸ الأعمال الشعرية الكاملة ، 1: 335.

جُلُق: اسم دمشق " اللسان مادة (جلق) ". الخطب: الأمر والشأن العظيم " اللسان مادة (خطب) ".

ولعل الشاعر قد استغل هذه المناسبة لينتقل إلى الموضوع الآخر أي أنّ التلاحم بين أجزاء القصيدة ينبع من أنّ لكل مقام مقالاً وكأني بالشاعر يريد من المستمعين أن يفرحوا الفرحة الكبرى بتحرير فلسطين كما نحن الآن، فهو يرى أنّ القضاء على الاحتلال أمر ليس بالمستحيل فمن خلال النضال ومناهضة الاحتلال يأتي النصر .

ويلاحظ القارئ لقصيدة " أنا في مكة " كيف نجح الشاعر في حسن الانتقال من موضوع إلى آخر حيث يلمس القارئ الرؤية العميقة التي تشكل حلقة وصل بين لوحات القصيدة، فالقصيدة تتحدث عن تاريخ الأمة العربية والإسلامية، هذا التاريخ العريق الذي يفخر كل عربي بالانتماء إليه أيام صبا الدولة العربية الإسلامية وفتوتها ويأتي استحضار الماضي لبث روح الحماسة والنضال لدى الأمة العربية من خلال تذكيرها بماضيها العريق.

ثم يتحدث الشاعر عن الواقع المؤلم الذي وقعت فيه الأمة تحت وطأة الاحتلال الغاصب ولذلك يلمس القارئ أنّ هذا الحديث هو استكمال للوحة السابقة حيث تبعت في نفس المتلقي التحسر والألم على ما حل بالأمة العربية من ذل وهوان، ثم ينتقل الشاعر لدعوة الملك فيصل بن عبد العزيز لنصرة الأمة وانتشالها مما علق بها من ضعف وفرقة ولهذا فإنّ هذه الدعوة تتسجم مع مناسبة القصيدة، فكما كانت مكة في الماضي هي الفجر الذي شقّ الطريق لنور الإسلام ورفع الأمة، فكأنّ الشاعر يريد أن تكون مكة في الحاضر كما هي في الماضي، فيقول الشاعر⁽¹⁰⁹⁾:

لم تزالي على ممر الليالي	موئل الحق يا عروس الرمال
أنا في خدرك الوضيء التفاتت	ذهول وهينمات ابتهال
أنا في مكة ، وتمضي رؤاي	القهقري في مواكب الأجيال
نشرت ما انطوى فأنى تلتفت	تهاوى الخيال نهب الخيال

¹⁰⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 85.

موئل: موضع وملجأ " اللسان مادة (وأل) ". هينمات: أصوات المناجاة أو قراءة غير بيّنة " اللسان مادة (هَنَم) ".

ففي هذه الأبيات إحياء لما تبعته مكة في نفس الشاعر، فكان إقامته يفرض عليه استحضر الماضي ومواكب الأجيال، بل لعل الصحراء هي رمز البطولة والشجاعة والإباء بما ضمت بين ذراعيها أبطالاً كانوا للشجاعة والصبر عنواناً، ويستطرد الشاعر باستحضاره لمولد الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام في هذه الصحراء فيقول الشاعر⁽¹¹⁰⁾:

ما أرى؟ إنه لربُّ ابن عبد الله	ربُّ الإعسار والإقلال
عاد يأوي إليه أحمدُ ما أوجعها	عودة اليتيم الغالي
يسأل المهدَّ أين أمانةٌ والدمع	يهمي على حروفِ السؤال
ضمة الشوق والحنان تخلت	عنه في وحشة الليالي الطوال
وحده، وحده يُطلُّ على الدنيا	بعيداً عن عالم الأطفال

فهذه الأبيات يشير الشاعر من خلالها إلى مولد النبي - صلى الله عليه وسلم - ونشأته يتيماً وحيداً بعيداً عن عالم الأطفال، وفي صدد الحديث عن النبي - صلى الله عليه وسلم - الذي هو رمز التاريخ العربي الإسلامي فكان لا بُدَّ للشاعر من استحضر معظم الأحداث التي أحاطت بالرسول الكريم قبل البعثة وبعدها، فيشير إلى خلاف قريش على من هو الأحق بوضع الحجر الأسود على جدار الكعبة، فإذا بالصادق الأمين يطل عليهم ويحتكمون إليه فكان الرجل الذي أطفأ نار الفتنة بين أبناء أمته.

ويتناول الشاعر أيضاً الحديث عن فجر الدعوة الإسلامية والوحي من خلال غار حراء والظلام الذي كان يحيط بأبناء مكة ومعاناة النبي في نشر الدعوة الإسلامية وإخراج الناس من عبادة العباد إلى عبادة ربِّ العباد، فيقول الشاعر⁽¹¹¹⁾:

أنا في مكة وأسمعُ في الكعبة	ضوضاء سادةٍ أقيال
إنهم غاضبون والحجرُ الأسودُ	ما بينهم قريبُ المنال

¹¹⁰ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 86.

¹¹¹ المرجع السابق، 2: 87 - 88.

أقيال: الملوك " اللسان مادة (قيل) " .

أنا في مكةٍ وغارٍ حراءٍ
 أنا في مكةٍ ودار أبي سفيان
 أنا في مكةٍ وأحدٌ يبدو
 أنا في مكةٍ وحقْدُ قريشٍ
 كوكبٌ في جبينها متلالي
 حُبلى بالطُّغمة الجَهَّال
 مُثقلَ الخطو بالهموم الثقال
 في اصطخابٍ وشمْلهم في انحلال

وبعدما سرح الشاعر بخياله تجاه الماضي، الذي يمثل التاريخ العريق فيبعث في نفسه الأمل نحو مستقبل تعود أصالته كما كان في الماضي، ينتقل الشاعر بطريقة جميلة للحديث عن الزمن الحاضر فيصور للقارئ أنه أفاق من هذا الخيال الذي استرجع به الزمن الماضي، فإذا به أمام حاضر مؤلم فالأرض العربية مقطعة أوصالها بين مشنت وجريح تحت نير الاحتلال فيقول الشاعر في هذا⁽¹¹²⁾:

أنا في مكةٍ وتنفضُ رؤيائيَ
 وأرى ملكها المديدَ على الأرض
 بعضُه هاجعٌ على يدِ الكفر
 يخجل الإرتُّ أن يسائلَ عمّا
 أين إسلامُهم ونجمةُ إسرائيلَ
 وأصحو على عجيب المآل
 بديداً مقطَّعَ الأوصال
 وبعضُ بالضيم غيرُ مبال
 ألحقته أواخرُ بأوالي
 فيه يدوسُ خدَّ الهلال

وبعد حديث الشاعر عن واقع الأمة وحاضرها وما حلَّ بها من احتلال وقهر الذي يعمد إليه ليثير في نفوس أبناء هذه الأمة الحسرة والألم إذا ما عادوا بنظرهم إلى الماضي العريق التي كانت تحفل به، وقد تلاشت هذه العراقة في الوقت الحاضر فيلجأ الشاعر لنداء الملك فيصل بن عبد العزيز ليهب لنصرة الأمة وانتشالها من الوحل الذي غاصت به، ويشير إلى أنَّ العار لا يتمثل في عدم القدرة على تحقيق النصر وإنما يكمن في التخاذل عن النضال والكفاح من أجل النصر فيقول الشاعر⁽¹¹³⁾:

يا ابنَ عبدِ العزيز، يا لنداءٍ
 طال حلمُ الحليم، طال على كيدٍ
 في مداهُ ناديتُ كلَّ الرجال
 العوادي تمرُّ الأندال

¹¹² الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 93 - 94.

¹¹³ المرجع السابق، 2: 96 - 97.

قل لمن شاء راحةً في ضفافِ النيل من بعدِ وثبةِ استبسال
ليس عاراً أنْ في النضالِ عثرنا إنما العارُ في اجتنابِ النضالِ

وفي هذه القصيدة يختم الشاعر أبياته ببيتين يثيران الدهشة لدى المتلقي، فأنت أمام خاتمةٍ إذ بها تكشف عن رؤية الشاعر العميقة، وقد اعتاد شاعرنا على هذه الطريقة في كثير من قصائده حتى أصبح يعرف بها فيقول الشاعر⁽¹¹⁴⁾:

ربُّ حطينَ موحشٌ يا صلاحَ الدين إلا من ذكرياتِ غـوال
سرُّ بنا صوبه وصلُّ بنا في القدس واضربْ حرامه بالحلالِ

لقد استطاع الشاعر في هذه القصيدة أن ينتقل من موضوع إلى آخر وفق رؤية شمولية تربط بين لوحات القصيدة بخيط رفيع لا يكاد يلحظه إلا القارئ المتمرس، وقد تحققت الوحدة العضوية في هذه القصائد التي ربما أنكرها بعض الباحثين، فالقصيدة السابقة تشتمل على رؤية قومية لدى الشاعر، وقد استطاع أن يكشف عن هذه الرؤية بتعدد لوحاتها وترابط أجزائها وانسجامها، ولعل القارئ لأعمال أبو ريشة يلحظ تأكيد الشاعر استحضر الزمن الماضي في قصائده وبخاصة القصائد ذات الطابع الوطني القومي.

¹¹⁴ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 85.

الإيقاع

الإيقاع: هو حركة متنامية يمتلكها الشكل الوزني، حيث تكتسب فئة من نواحٍ خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه، والإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغيرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية⁽¹¹⁵⁾.

فالموسيقا عنصر أساسي من عناصر البناء الشعري، بل لعلها أساس البناء الشعري والموسيقا في الشعر ليست حلية خارجية ولا زخرفاً تزين العمل الشعري، بل هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس⁽¹¹⁶⁾.

وقد تنبه النقاد القدماء إلى الموسيقا الشعرية من خلال الوزن والقافية، إذ هما ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما، وهما حجر الأساس في موسيقا القصيدة الخارجية الذي يقيسها العروض وحده⁽¹¹⁷⁾.

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ الشعر العربي القديم قام على الوزن، ذلك أنّ طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك، فالمعولّ في البناء الموسيقي الكلمة، لما تشتمل عليه من المقاطع أي الحركات والسكنات، دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض⁽¹¹⁸⁾.

¹¹⁵ في البنية الإيقاعية الشعر العربي، 230 - 231.

¹¹⁶ انظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 162.

¹¹⁷ انظر بناء القصيدة العربية، 206.

¹¹⁸ انظر الشعر المعاصر قضاياها وظواهره الفنية، 52.

وقد حاول الشعراء المحدثون التجديد في إطار التشكيل الموسيقي للقصيدة لكن هذه المحاولات كانت فردية ولم تشكل ظاهرة لها أساس ورواد حتى وصلت الموشحات الأندلسية التي لم تكن في حقيقة الأمر إلا صورة طبق الأصل عن الشكل الموروث⁽¹¹⁹⁾.

أما في العصر الحديث فقد حاول الشاعر المعاصر أن يتحرر من قيود الشكل الموروث للقصيدة، وهذه المحاولة لم تكن نتيجة عجز الشعراء عن نظم شعرهم في قالب القديم، بل لسعيهم أن يكون التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة⁽¹²⁰⁾.

ولعل من أهم الأسباب التي أدت إلى نظرة نقد في العصر الحديث لهذه الصورة الموسيقية الموروثة تتبع من طبيعة العصر الذي نحن فيه، فهي قاصرة بالنسبة إلينا لا بالنسبة إلى أصحابها كما تقول نازك الملائكة: "ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب عصره، فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة"⁽¹²¹⁾.

¹¹⁹ انظر الشعر المعاصر قضاياها وظواهره الفنية , 53- 60.

¹²⁰ انظر الشعر المعاصر قضاياها وظواهره، 63.

¹²¹ انظر مقدمة ديوان شظايا ورماد، 4.

إنّ التجديد الموسيقي في القصيدة المعاصرة ارتبط بتطور الرؤية الشعرية, كما كان لتطور لغة الشعر أثر كبير في البحث عن شكل موسيقي جديد من الشاعر المعاصر (122).

ومهما يكن من أمر فإنّ هذا البحث لا يدرس حركات التجديد في الموسيقى بقدر ما لهذه الموسيقى من أثر فني تحدثه في العمل الأدبي, حيث يرى الباحث أنّ الإيقاع هو عنصر أساسي لحمل رؤية الشاعر, بل هو الجسر الذي تعبر من خلاله هذه التجربة الشعورية للمتلقى وذلك بما تحمله الإيقاعات الداخلية للقصيدة أو حركات النبر التي تحدثها بعض الأصوات التي تعبر أشد التعبير بطريقة إيحائية غير مباشرة عن نفسية الشاعر وما يعترى خلجاته.

إنّ القارئ لشعر أبو ريشة يلحظ اهتمام الشاعر ببنية الإيقاع في قصائده, فالموسيقى الداخلية للقصيدة تحظى عنده بنصيب وافر من الجهد والانتقاء, وتتمثل الموسيقى الداخلية للقصيدة عند شاعرنا بعدة أشكال هي " التصريع وتمائل الإيقاع, والتكرار, وحروف المد" ويقف البحث عند كل شكل من هذه الأشكال.

1- التصريع: وهو أن ينتهي صدر البيت بوزن يماثل آخر العجز (123), أي استواء آخر الصدر وآخر العجز في الوزن والروي ومن ذلك قول الشاعر (124):

كلانا أثر الأما على النعمى وما سئما

فهذا البيت يجتمع فيه شكلان من البنية الإيقاعية يتمثلان في التصريع وكثرة حروف المد, أما التصريع فكلمة (أما) تطابق في الوزن كلمة (سئما), فنلاحظ استواء آخر الصدر وآخر

¹²² انظر القصيدة العربية المعاصرة دراسة في البنية الفكرية والفنية, 617 - 619.

¹²³ انظر العمدة, 1: 145.

¹²⁴ الأعمال الشعرية الكاملة, 2: 227.

العجز في الوزن، أما الشكل الآخر فقد تكرر بالبيت حرف المد الألف ست مرات، وهذا يبعث في الأذن جمال البنية الإيقاعية. ويقول الشاعر⁽¹²⁵⁾:

لقد نسيت غربتي غفرتُ ذنبَ المعتدي

فهذا البيت يستوي فيه آخر الصدر (غربتي) مع آخر العجز (المعتدي)، وهذا يؤدي إلى إثراء الموسيقى الداخلية للقصيدة وتسعد الأذن لسماعه. ويقول الشاعر⁽¹²⁶⁾:

يا غربتي لا تطلقي أسري لم يبقَ لي في العمر ما يُغري

أيضاً هذا البيت يمثل البنية الإيقاعية المؤثرة في النفس عند المتلقي، وذلك حيث يستوي فيها آخر الصدر مع آخر العجز في الوزن بين كلمتي (أسري و يغري)، ويشتمل البيت على حروف مد تبين للقارئ حالة الشاعر المضطربة من خلال تكرار حرف المد الياء ست مرات.

2- تماثل الإيقاع: وهو تكرار بناء الجمل على غرار بنية إيقاعية واحدة وهذا يشع بنغم جميل في أذن السامع، فيقول الشاعر⁽¹²⁷⁾:

فيمَ أقدمتِ؟ وأحجمتِ ولم يشتفِ الثأرُ ولم تنتقمي

اسمعي نوحَ الحزاني واطربي وانظري دمعَ اليتامى وابسمي

فهذان البيتان غنيان بالموسيقى الداخلية فالبيت الأول يتكرر فيه الفعلان (أقدمت، أحجمت) وهما على نفس الوزن والإيقاع من الحرف الأول حتى الحرف الأخير، أما في البيت الثاني فيأتي في البنية الإيقاعية من تكرار أربعة أفعال على نفس الوزن (اسمعي ، اطربي ، انظري ، ابسمي) و (نوح الحزاني ، دمع اليتامى) هذا التماثل يغني الإيقاع ويحقق الهدف المنشود من طرب الأذن عند سماعه.

¹²⁵ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 181.

¹²⁶ المرجع السابق، 1: 91.

¹²⁷ المرجع السابق، 1: 48.

3- التكرار: وهو من أهم روافد البنية الإيقاعية المؤثرة في أذن السامع, يقول الشاعر⁽¹²⁸⁾:

وغاب في اليمِّ.. وغابتْ به.. وغابَ عني.. عالمٌ من نساء

فالفاعل (غاب) يكرره الشاعر ثلاث مرات لتعميق المعنى في نفس القارئ الذي يتمثل

بالغياب والفرق, ويمثل هذا التكرار أيضاً إيقاعية بنية, حيث تطرب الأذن لسماعه عند تكراره.

ومن التكرار أيضاً قول الشاعر⁽¹²⁹⁾:

الوداعَ الوداعَ يا زهرةَ العمرِ ونبعَ الآمالِ والأحلامِ

الوداعَ الوداعَ يا شعلةَ اللطفِ ونورَ الإيحاءِ والإلهامِ

فيكرر الشاعر (الوداع) في البيتين أربع مرات, ويكرر النداء مرتين, فالتكرار هنا يثري

البنية الإيقاعية في القصيدة, ويأتي تكرار حرف المد (الألف) للتعبير عن حزن الشاعر وألمه

كما في كلمة (آمال، أحلام، إيحاء، إلهام).

لقد استطاع الشاعر أن يضيف على قصائده جواً إيقاعياً موسيقياً يلفت انتباه السامع ويشده

للقراءة, ومن خلال ذلك أوصل للمتلقي بعض المشاعر التي كانت تدور في خلجات نفسه, فيشعر

المتلقي بذلك وكأنه يعيش هذه اللحظات والأحاسيس مع الشاعر.

¹²⁸ الأعمال الشعرية الكاملة, 1: 191.

¹²⁹ المرجع السابق, 2: 26.

الفصل الرابع

التشكيلات الفنية في القصيدة عند أبو ريشة

_ التكرار

_ التضاد

_ التناسل:

_ المصادر الدينية

_ المصادر التاريخية

_ المصادر الأسطورية

_ الرمز

_ الصورة الشعرية

_ الخاتمة

_ النتائج والتوصيات

التكرار

التكرار لغة من كرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد مرة أخرى، ويقال الكر: الرجوع عن الشيء، ومنه التكرار وكررت عليه الحديث وكررته إذا أردته، والتكرير اسم والتكرار مصدر⁽¹³⁰⁾.

ومن أوائل العلماء الذين تحدثوا في موضوع التكرار الجاحظ، إذ رأى أن هناك فرقاً كبيراً بين التكرار الذي يكون عيباً أو يكون بلاغة، فقال: "وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حدٌ ينتهي إليه ولا يؤتى على وصفه وإنما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضر من العوام والخواص"⁽¹³¹⁾.

كما تحدث ابن جني في كتابه الخصائص حول هذا الموضوع الذي جعله ضرباً من التوكيد على المعنى وهو على ضربين تكرير الأول بلفظه، والثاني تكرير الأول بمعناه⁽¹³²⁾. كما عرفه ابن معصوم المدني بأنه تكرير كلمة فأكثر بالمعنى لفائدة، وفوائده كثيرة فهي إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو لزيادة التوجع أو التحسر أو لزيادة المدح أو التلذذ بذكر المكرر أو للتنويه بشأن المذكور⁽¹³³⁾.

وقد تناوله عدد من النقاد والبلاغيين العرب موضحين أنواعه المختلفة وفوائده وعيوبه ومن أشهرهم ابن رشيق فقد جعل له فصلاً في كتابه "العمدة" وعدّ التصدير أحد أنواعه وعرفه بقوله: "هو أن ترد أعجاز الكلام على صدورها فيبدل بعضها على بعض، ويسهل استخراج

¹³⁰لسان العرب، مادة (كرر).

¹³¹البيان والتبيين، 1: 105.

¹³²انظر الخصائص، 3: 101 - 104.

¹³³انظر أنوار الربيع في أنواع البديع، 5: 345 - 348.

قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة " (134).

ومن خلال هذا التعريف نجد أن ابن رشيق قد أضاف فوائد جديدة للتكرار، فبعد أن كان التكرار وسيلة المراد أو المغزى للمتكلم، فابن رشيق يضيف إليه فائدة تتمثل بإعطاء البيت إيقاعاً موسيقياً وهو بذلك يضيف على التكرار فائدة جمالية تتعلق بالوزن والإيقاع.

ومن المحدثين الذين تحدثوا عن التكرار عز الدين السيد الذي عرفه بقوله: " هو أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصالها الوثيق بالوجدان، فالتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار، وهذا ما يجعل الشعراء أو غيرهم ممن يريدون تصوير إحساسهم بمعاني الحياة على أن يتخذوا التكرار أداة معبرة بنجاح عن مرادهم " (135).

كما عرفته الشاعرة نازك الملائكة بقولها: " هو أسلوب تعبيري يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، شريطة أن يسيطر عليه الشاعر سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وهنا يجب أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها " (136).

¹³⁴ العمدة في صناعة الشعر، 1: 73.

¹³⁵ انظر التكرير بين المثير والتأثير، 137 - 138.

¹³⁶ قضايا الشعر المعاصر، 263 - 264.

وخلاصة ما سبق نستطيع القول إنَّ المعنى اللغوي للتكرار يلتقي مع المعنى الاصطلاحي، إذ إنَّ الإنسان لا يكرر شيئاً إلا لغاية أو مغزى يسعى إلى تحقيقه ويريد معالجته أو تأكيده. ولا بُدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ التكرار ظاهرة أسلوبية يعمد إليها الكاتب أو المبدع ليحقق غاية يهدف لها ويبعث الأثر في المتلقي.

كما نجد لهذه الظاهرة وظيفة في النقد الأدبي فهو يكشف لنا عن رؤية الكاتب ويضيء عتمة النص الأدبي كما يبين لنا موقف الكاتب الانفعالي، فنكرار الكلمة يعكس لنا طبيعة علاقة الشاعر بها ولا يمكن لأحد أن يغفل القيمة الجمالية لأسلوب التكرار فهو يكشف عن تجربة الشاعر، أضف إلى ذلك أنَّ اختيار الشاعر لأسلوب دون غيره من أساليب التعبير اللغوي هو أمر في غاية الأهمية لإحداث التفاعل بينه وبين القارئ⁽¹³⁷⁾.

لا شك في أنَّ ظاهرة التكرار في العمل الأدبي من الظواهر التي تعد مصباحاً لإضاءة عتمة النص الأدبي حيث تكشف هذه الظاهرة عن عمق رؤية المبدع، وتقدم لنا إيحاءً بعلاقة المبدع بالمكرر، ولما كان التكرار من الأسلوبيات التي يعمد إليها الشاعر لحمل رؤيته فلا بد من الوقوف على جمالياتها ودلالاتها، ويشكل التكرار ملمحاً أسلوبياً بارزاً في أعمال الشاعر أبو ريشة ويأتي ملمح التكرار موافقاً لرؤيته الشعرية، ومن أشكال هذا التكرار في قصيدة " بعد النكبة " يقول الشاعر⁽¹³⁸⁾:

أمّتي، هل لكِ بين الأمم	منبرٌ لسيفٍ أو لِقلم
أمّتي! كم غصةٍ داميةٍ	خنقتُ نجوى علاك في فمي
أمّتي! كم صنمٍ مجّدته	لم يكن يحملُ طُهرَ الصنم

¹³⁷ انظر التكرار في شعر الأخطل، مجلة مؤتة، 49.

¹³⁸ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 47-49.

ففي هذه الأبيات يقع التكرار في البنية التركيبية (أمة + ياء المتكلم) حيث كررها الشاعر ثلاث مرات، وبما أن القصيدة تشع أماً وحسرة على ما حدث بالأمة العربية فكان لا بد للشاعر من تكرار أمة مضافة إلى ياء المتكلم التي تعني أن الشاعر هو واحد من هذه الأمة ولذلك تأتي موافقة لتحسره وضيقه مما يحدث بها في الزمن الحاضر.

ويأتي تكرار أمة لتأكيد الشاعر على عزة هذه الأمة في الزمن الماضي لأن كلمة الأمة تبعث في نفس المتلقي استحضار الماضي العريق لهذه الأمة، إن هذه البنية التركيبية قد حققت الغاية المنشودة من التكرار وهو استحضار الماضي الذي يبعث لوعة الحسرة والألم من الواقع الذي تعيشه الأمة.

ومن أشكال التكرار أيضاً تكرار كلمة (قوم) في مقطوعته " الصبر " إذ يركز الشاعر في هذه المقطوعة على تكرار هذه المفردة في بداية القصيدة، فيقول الشاعر⁽¹³⁹⁾:

قومٌ يـحبونَ الرقـادَ	على بساطٍ من حرير
قومٌ على أعناقهم	أثارُ عضَّةِ كلِّ نير
قومٌ أبوا أن ينصروا	العلياءَ في اليومِ العسير

ففي هذه الأبيات تتكرر (قوم) ثلاث مرات ويأتي دلالة هذا التكرار وجماليته من وضعه في مقدمة الأبيات وذلك إلحاحاً من الشاعر على إصاق الصفات الواردة في الأبيات بهؤلاء القوم، فهم دون غيرهم من يحب الرقاد وتعلو أعناقهم أثار العبودية والظلم، وهم من تخاذلوا لنصرة الأمة. ويجعل الشاعر هذه المفردة نكرة ويكتفي بإضفاء هذه الصفات عليها ليجعل القارئ ينظر من حوله من هؤلاء القوم الذين يحملون هذه الصفات.

¹³⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 155.

ومن أشكال التكرار أيضاً تكرار أسماء الأشخاص الذين رثاهم الشاعر، ويتفاوت هذا التكرار بين القرب الروحي للشاعر واتخاذهم رمزاً للبطولة والتضحية، ومن ذلك قصيدته " بلادي " التي رثى بها (سعد الله الجابري)، فيقول الشاعر⁽¹⁴⁰⁾:

إن سعداً هنا! فيا مقلّةً العز أفيقي على صلاة الحداد!
 وإذا سعدُ الأبى مُطلُّ ثابتَ العزمِ مطمئنَ الفؤاد
 سعد، يا سعد، إنه لنداءٌ من حنينٍ، فهل عرفت المنادي
 أنا يا سعدُ، ما طويت على اللؤمِ جناحي ولا جرحتُ اعتقادي

فهذه الأبيات من قصيدة " بلادي " التي ألفها الشاعر في حفلة تأبين الزعيم سعد الله الجابري، حيث كان الشاعر بالرغم من احترامه له يوجه له النقد، وقد شكل التكرار في هذه القصيدة ملمحاً بارزاً يبين للقارئ علاقة الشاعر بالمكرر، فقد كان يتصدى له وينتقده في كثير من الأحيان إلا أنه يكن له كل الاحترام والتقدير ويجعل من نقده له رفعة وشأناً.

ويتخذ التكرار في هذه القصيدة دلالة أخرى حيث يجعل من سعد رمزاً للبطولة والتضحية التي يجب أن تكون عند أبناء الأمة لنيل الحرية. إن التكرار في هذه القصيدة يشكل محورية القصيدة وبذلك يكشف عن رؤية الشاعر الذي يجعل من سعد رمزاً للبطولة والنضال، وأن الإنسان الحر هو الذي يعادي، ويكفي المرء أن يعادي في ميادين المجد.

ومن هذا التكرار أيضاً تكرار (إميل) في قصيدة " الفارس " فيقول الشاعر⁽¹⁴¹⁾:

من يقولُ أنتهى إميل وولّى وانطوى في الرّحى الطحونِ عتاده
 بَعْدَ العهدِ يا إميلُ، ولم يبعده عن السامرِ النجى سهادُه
 أنناجيكَ يا إميل، على البعدِ وللشوقِ وهجُه واتقاده

¹⁴⁰الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 338 - 343.

¹⁴¹المرجع السابق، 1: 76 - 78.

فهذه الأبيات يتكرر فيها (إميل) ثلاث مرات ويكشف هذا التكرار عن القرب الروحي بين الشاعر والمكرر حيث إن التكرار يشع ألماً وحسرة على الفقيد إميل، ودلالة القرب تأتي من النداء والمناجاة بينهما، كما أنّ البيت الأول يتضمن التساؤل وعدم التصديق بأنّ إميل قد مات، ولكن عندما وقع الأمر حقيقة جاء في البيتين التاليين نداؤه ومناجاته.

ومن أشكال التكرار في أعمال أبو ريشة تكرار الفعل، إذ يعد تكرار الأفعال في القصيدة حجر الزاوية التي تنطلق منها رؤية الشاعر وكذلك المتلقي فهي التي تكشف عن رؤية المبدع وتثير القارئ، ومن ذلك قصيدة "فدائي" فيقول الشاعر⁽¹⁴²⁾:

أمضي ويذهلني طِلابي	عني، وعن دنيا شبابي
أمضي! ويسألني الربيعُ	ولا أجيبُ، متى إيابي
أمضي! وما روّتُ فمي	كأسي ولا أفنتُ شرابي
بيني وبين الموتِ ميعادٌ	أحثُّ له ركابي

فتصور هذه القصيدة إنساناً فدائياً يريد أن يقاتل ويحارب من أجل بلاده التي اغتصبها الأعداء، ولما كانت هذه رؤية القصيدة يأتي تكرار الفعل (أمضي) وهو فعل مضارع يبين الحالة التي يعيشها الشاعر الآن، وهذا الفعل يشع إصراراً وحزماً على المضي قُدماً من أجل تحقيق الهدف المنشود، إن هذا التكرار يأتي وفق رؤية الشاعر للإصرار والتسلح بالعزيمة في سبيل تحرير الأمة والبلاد ممن احتلها.

¹⁴²الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 59.

ومن ذلك أيضاً تكرار الفعل (دنوا) في قصيدة " في خندق " حيث كرر الشاعر هذا الفعل ثلاث مرات فيقول الشاعر(143):

دنوا منا.. دنوا منا.. تبصّر.. إنهم كُثُرُ
دنوا.. حرّك زناد المو ت.. يا للأرض تستعُرُ

فقد كرر الشاعر الفعل (دنوا) المسند إلى واو الجماعة ثلاث مرات, ويشكل هذا التكرار من خلال البنية التركيبية بين الفعل (دنا + واو الجماعة) مركزاً لرؤية الشاعر إذ يكشف عن تنبيه الشاعر لخطر العدو واقترابهم من الأمة فيجب أن تكون المواجهة ضدهم للحفاظ على الأمة.

ومن أشكال التكرار أيضاً تكرار الجمل ومن ذلك تكرار العنوان نفسه في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدة " أنا في مكة " , فيقول الشاعر(144):

لم تزالي على ممرّ الليالي
أنا في مكة, وتمضي رؤاي
أنا في مكة, وأسمع في الكعبة
أنا في مكة, وغار حراء
أنا في مكة, وأحمدُ يبدو
أنا في مكة, وحقْدُ قريش
أنا في مكة, وراياتُ دينِ الله
أنا في مكة, وتلك سرايا
أنا في مكة, وتفضُّ رؤياي
موئلاً الحقِ يا عروسَ الرمال
القهقري في مواكبِ الأجيال
ضوضاءَ سادةٍ أقيال
كوكبٌ في جبينها متلالي
مُتقلّ الخطوِ بالهمومِ الثقال
في اصطخابٍ وشملهم في انحلال
ملءُ الربى, وملءُ الجبال
الفتحِ فيها في زهوةٍ واختيال
وأصحو على عجيبِ المآل

¹⁴³ الأعمال الشعرية الكاملة ، 1 : 96.

¹⁴⁴ المرجع السابق, 2 : 85 - 97.

وهذه القصيدة قد تعرض لها البحث لكن هنا يتوقف الباحث عند تكرار البنية التركيبية التي تتألف من (أنا+ في مكة) في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، وإذا كان المكرر له علاقة بالشاعر فإن تكراره لهذه الجملة يكشف عن رؤيته ومناسبة القصيدة، حيث جعل الشاعر من مكان وجوده في مكة سبباً لاستحضار الماضي العريق الذي كان عزاً وفخراً للأمة العربية الإسلامية وبذلك فهو يهرب من الحاضر الخاسر الذي تحولت فيه الأمور، كما يتخذ من مكة بالذات سبباً للتحول في الزمن الحاضر- من حاضر مؤلم إلى آخر مشرق - إنَّ الشاعر يستحضر الماضي العريق ويهرب من الحاضر المؤلم، لأمل في مستقبل مضيء ومشرق وذلك لأنَّ مكة كانت فجر التحول للأمة العربية الإسلامية.

التضاد

التضاد (الطباق) وهو الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة، والضدان إما أن يكونا اسمين كقوله تعالى: "يخرج الحي من الميت"، وإما فعلين كقوله تعالى: "يحيي ويميت"، وإما حرفين كقوله تعالى: "لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت" وقد أطلق عليه قدامة بن جعفر المتكافئ⁽¹⁴⁵⁾.

يعد التضاد من الأساليب التي يعمد إليها الشاعر في إبداع نصه الأدبي لما له من أثر في بناء النص الشعري وهو يغني النص الشعري بالتوتر والإثارة، فاشتمال النص الشعري على تضاد يدل على وجود حالة تناقض وصراع وتقابل بين أطراف الصورة الشعرية. وقد سعى الشاعر الحديث إلى مزج المتناقضات في كيان واحد، تتعاقب هذه الثنائيات الضدية وتمتزج لتعبر عن حالات الشاعر النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعاقب فيها المشاعر المتضادة⁽¹⁴⁶⁾.

وتأتي أهمية التضاد من كونه يشكل عنصر المخالفة وهذه المخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه، فالتضاد بصيغته المختلفة يمثل أسلوباً يكسر رتابة النص وجموده، بإثارة حساسية القارئ ومفاجأته بما هو غير متوقع من ألفاظ وعبارات وصور ومواقف تتضاد فيما بينها، لتحقيق في النهاية صدمة لقارئه ولعل التضاد من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقة جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى⁽¹⁴⁷⁾.

¹⁴⁵ معجم المصطلحات العربية ، 232.

¹⁴⁶ انظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص84.

¹⁴⁷ انظر جماليات الأسلوب والتلقي ، ص129.

وخلاصة القول إنَّ هذه الظاهرة قد امتدت من الألفاظ المفردة إلى الصورة الشعرية، حيث أصبحت المفارقات التصويرية من صور التضاد، وهذا ما خلط به بعض الدارسين، إذ إنَّ التضاد يكمن في المفردات المتقابلة التي تبعث الأثر في نفس المتلقي وتتبعه عن التناقضات في حالة الشاعر، أما في مجال الاستعارة فقد أطلق عليه الكثير من المصطلحات مثل الانزياح، والاستعارة التنافرية، واللامتوقع ... وغيرها من هذه المصطلحات.

لما كان الشعر صورة تعكس الظروف والوقائع المحيطة بالشاعر، فلا بد من أثر لها في تكوين النص الشعري ونظراً للفترة التي عاشها أبو ريشة وهي فترة تمثل صراعات على مستوى داخلي وخارجي وما يعتري الأمة من متناقضات، فقد عمد شاعرنا إلى بنية التضاد في بناء نصه الشعري وذلك للكشف عن عيوب الواقع وإبراز مساوئه ولعل اتساع الهوة بين الماضي العريق والحاضر المؤلم هي من أهم المنابع التي أدت بالشاعر إلى توظيف بنية التضاد في شعره ويقول الشاعر في قصيدة " صلاة " (148):

ربّ طوّقتَ معانينا	جمالاً وجمالاً
ونثرتَ الخيرَ فيهنَّ	يميناً وشمالاً
وتجلّيتَ عليهنَّ	صليباً وهلالاً
ربّ هذي جنة الدنيا	عبيراً وظلالاً
كيف نمشي في رباها	الخضر، تيهاً واختيالاً
وجراخُ النذلِ نخفيها	عن العزِّ احتيالاً
رُدّها قفراء، إن	شئتَ وموجّها رمالاً
نحنُ نهواها على الجذب	إذا أعطت رجالاتنا

تقوم هذه القصيدة على ثنائية ضدية تتمثل بما يلي:

ماضي يقابل حاضر

جدب يقابل جنة

إنّ الواقع الذي يحيط بالشاعر من متناقضات جعله يعمد إلى بنية التضاد في هذه القصيدة فالحاضر مليء بالنعم والملذات، وهذه البلاد تموج بخضرتها وجمالها وبهائها، فأصبحت أقرب ما تكون جنة في الأرض، ومع ذلك فإن ساكني هذه الجنة يتمتعون بلذاتها ولا ينصرونها في وقت العسر، وما يقابل ذلك الماضي وما يمثله من فقر وجدب، فبلاد الأمة كانت صحراء قاحلة لا ينبت فيها شيء، ومع ذلك كانت الصحراء العربية موطناً للرجال الأبطال، بل هي للكرامة والعزة عنوان.

ولذا فإنّ الشاعر يسعى من خلال ما تقدم إلى مقابلة الواقع أو الحاضر بالماضي ليخلق حالة من التوازن، ولما كانت الرؤية الشعرية تتمثل في معاينة الواقع المؤلم وما يعترّيه من تناقضات، فإنّ بنية التضاد هي المجال الأرحب التي تمثل الواقع خير مثال، ولذا فإنّ الشاعر في هذه القصيدة قد جسّد الواقع بمتناقضاته بطريقة جميلة رائعة، فقابل بين الواقع وجماله وجلاله والماضي بقره وجدبه، لينقل لنا رؤية جديدة تتمثل في معاينة السلبيات من منظور إيجابي وكذلك العكس.

ومن هذا التضاد أيضاً في أعمال أبو ريشة قصيدته " طيفان من غابر الزمان " حيث

يمثل هذا التضاد مركز الرؤية الشعرية للشاعر، فيقول الشاعر⁽¹⁴⁹⁾:

كلانا أثر الألما على النعمى وما سئما

كلانا في قيود العمر أخفى الجرح وابتسما

¹⁴⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 227.

راح يقيد الطرفا	كلنا للقاءِ السّيح
خطى منثوراً قلّقا	ويزرعها هنا وهنا
على روادها مزقنا	ويخلع من محاجرهِ
ما اجتمعنا وما افترقنا	وفي الجفنين عن طيفين
فحييتُ وحييتني	ولاحتُ لي ولحتُ لها
لنا منها ولا مني	فلا بادرةٌ صـدرتُ
وسارت لم تكلمني	فأغضتُ لم أكلمها

تقوم هذه القصيدة على ثنائية ضدية تتجسد في زمنين، الماضي المنقضي والحاضر الذي يعتصره الألم فقد جسّد الشاعر من اللحظة الأولى في عنوانه " طيفان من غابر الزمان " فالذات يقابلها ذكرى الآخر وهذا ما باحت به مفردة (طيفان) والزمان قد تشظى إلى زمنين، الزمن الماضي الذي كانت تعيش فيه الذات والآخر بنعيم من الحياة والزمن الحاضر الذي انقضت فيه هذه اللذة وتعيش فيه الذات على بقايا الذكريات (طيف) ولذا فإنه من الوعي بمكان أن يستحضر الشاعر بنية تبوح بهذا التشظى وتشّي بفجوة من التوتر تعيشها الذات، فكانت بنية التضاد هي المجال الأرحب لحمل الرؤية الشعرية، ويقع التضاد في هذه القصيدة في :

الأنا يقابل الآخر

النعمى يقابل الألم

الجرح يقابل البسمة

اجتمعا يقابل افترقنا

وقد تجلت ثنائية الأنا / الآخر في بعض قصائد أبو ريشة بشكل واضح ملموس، " وتأتي هذه الثنائية للتعبير عن هموم فكرية وقضايا مصيرية ارتبطت بالشاعر وما انفكت تقض مضجعه وتؤرقه في إشكالات منذ نعومة أظفاره"⁽¹⁵⁰⁾ وقد تعرض شاعرنا أبو ريشة كأبي فتى في مقتبل عمره إلى قصة عاطفية كان الفشل حليفها، وقد شكل هذا الموقف انحناءة في حياته وتقبله الآخر (المرأة) فنجد في بعض القصائد يمثل موقف الرفض وعدم قبول الآخر وهذا ما يتجلى في مقطوعته " إنه الحب " فيقول الشاعر⁽¹⁵¹⁾:

إنه الحبُّ ومالي موعدٌ	معهُ ما يشتهي، ما يأمل؟
جاءني يقصدني في وحشتي	كيف أنجو منه؟ ماذا أفعل؟
إنه يقرعُ بابَ القلبِ في	كلِّ عطفٍ، إنه لا يخجل
إنني أعرفُ ما يحمله	إنه يحملُ ما لا يُحمل
إنني إن فتحتُ بابي له	قيل إنني جاهلٌ لا أعقل
وإذا لم أفتح البابَ له	قيل لي إنني جبانٌ أعزل

ففي هذه الأبيات تقف ذات الشاعر موقف الرفض من الآخر (المحبوبة) وذلك لما يعتريه من عقبات بل لعل الشاعر أخذ من تجربته السابقة مثلاً وضعه نصبَ عينيه، فخشي الوقوع في هذه التجربة مرة أخرى. لقد استطاع الشاعر من خلال توظيف ثنائية الأنا والآخر أن يكشف عن رؤيته الكامنة في أعماق نفسه.

¹⁵⁰ انظر لغة التضاد في شعر أمل دنقل، 105.

¹⁵¹ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 232.

التناص

يعد التناص بوصفه ظاهرة أسلوبية في الأدب مصطلحاً جديداً، وإن كانت جذوره الأولى موجودة في الأدب العربي القديم، وإن لم يتخذ هذا الاسم.

ويعرفه أحمد الزعبي بقوله: " التناص في أبسط صورته يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه لتشكل نصاً جديداً واحداً متكاملًا" (152).

وتعد جوليا كرسنيفيا رائدة هذا المصطلح النقدي الجديد وذلك أنها تعتبر أنّ تداخل النصوص هي إحدى مميزاته الأساسية، إذ دائماً تحيل النصوص إلى قراءة خطابات كثيرة، وتميز بين ثلاثة أنماط من ترابطات النصوص وهي النفي الكلي، والنفي المتوازي، والنفي الجزئي، وتضيف بأنّ تداخل النصوص الشعرية قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً⁽¹⁵³⁾.

وإذا كان هذا المصطلح جديداً إلا أنّ الأدباء العرب القدامى عرفوه وتنبهوا إليه بفطرتهم اللغوية الشعرية وقد أطلقوا عليه اسم الاقتباس أو التضمين ويذكر هذا موسى ربابعة بقوله: " وعلى الرغم من أنّ التناص يبدو مصطلحاً جديداً، إلا أنه مفهوم قديم أشار إليه بعض النقاد العرب تحت مصطلح سموه (التضمين) وفصل هؤلاء النقاد في أشكاله وألوانه بشكل يؤكد على تنبئه التراث النقدي والبلاغي لمثل هذه الظاهرة مصطلحاً ومفهوماً"⁽¹⁵⁴⁾.

¹⁵² التناص نظرياً وتطبيقياً، 11.

¹⁵³ انظر علم النص ، 78 - 79.

¹⁵⁴ جماليات الأسلوب والتلقي ، 95.

والتناص له صور متعددة وذلك بحسب النص الذي عمد إليه الكاتب فهناك تناص تاريخي وديني وتراثي، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ التناص يؤدي وظيفة فنية جمالية ولا يستحضر الكاتب النص للزينة أو الزخرف، وأنّ التناص أيضاً في العمل الأدبي يحتاج من القارئ ثقافة واسعة ليكون على قدرة من تفكيك النصوص التي تتداخل وتتعانق داخل النص الأصلي.

لقد تعدى الشاعر المعاصر العلاقة المحدودة بالنص المغاير من خلال التناص الذي يتطلب منه الاستناد إلى ثقافة حقيقية وامتلاك رؤية شعرية ناضجة واضحة، والقدرة على استغلال سياقات النص المستدعي وتوظيفها كأبعاد دلالية في النص الأصلي، مما يخول الشاعر أن يقيم علاقة تفاعلية مع النص الآخر تجعله يبدو نقياً حقيقياً أصيلاً وامتداداً لتجربة الشاعر وليس جزءاً مقحماً عليها⁽¹⁵⁵⁾.

وتكمن قيمة التناص في مدى تناغمه في بنية العمل الشعري ومدى تمازجه في تشكيل القصيدة، ومدى تكثيفه لفكرة المتلبسة بالأداء وسياقاته اللغوية ويكون عالماً بذاكرة المتلقي ووعيه الثقافي، حتى يعلق بوجوده ضبط من الترابطات الدلالية تتشكل في نسيجه سياقات القصيدة⁽¹⁵⁶⁾.

إنّ النصوص المغايرة التي يستدعيها الشاعر التي تنتمي إلى أزمنة مختلفة وبيانات مختلفة تضيف على تجربة الشاعر عمقاً زمنياً وإنسانياً، وتضيف على النص رونق التفاعل بين الحضارات المختلفة، مما يجعل التناص ينتشل القصيدة من الآنية والمحدودية. والشاعر المعاصر الذي استقر وعيه أنه ثمرة الماضي كله بكل حضارته، وأنه صوت بين آلاف

¹⁵⁵ انظر القصيدة العربية المعاصرة ، 339.

¹⁵⁶ انظر لغة الشعر، 36.

الأصوات التي لا بدّ أن يحدث بينها تآلف وتجاوب، فقد وجد هذا الشاعر في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى⁽¹⁵⁷⁾.

تعد هذه الظاهرة الفنية من أبرز الظواهر حضوراً في أعمال الشاعر أبو ريشة، وقد كانت مصادر التناس في شعره تتبع من ثلاثة منابع هي: المصادر الدينية والتاريخية والأسطورية ويمكن تقسيم التناس في أعمال الشاعر أبو ريشة بحسب مصادره إلى:

(1) المصادر الدينية:

تعد كتب الأديان الثلاثة، القرآن والتوراة والإنجيل، رافداً مهماً من روافد التجربة الشعرية لدى الشعراء، حيث استقوا من آياتها القدسية العامة، وشخصياتها النبوية والدينية ما جعلهم يفجرون طاقاتها الدلالية ويكشفون من خلال الاتكاء عليها عن رؤية شعرية تتجاوز معطياتها المعروفة، إلى نتاج دلالات تستوعب الحاضر وأبعاده، وتعبر عن المستقبل وطموح الإنسان في تحقيق أحلامه الوطنية والوجودية على أرضه وبذلك استطاعوا خلق بديل موضوعي ومستقبلي لا يوازي الحاضر التاريخي السلبي للأمة العربية رغم اعتمادهم على معطياته، وإنما تجاوزوه وطرحوا تصوراً شعرياً لواقع بديل يكتنز جوانب إنسانية على رأسها حرية الإنسان⁽¹⁵⁸⁾.

¹⁵⁷ انظر الشعر العربي المعاصر، 311.

¹⁵⁸ التناس القرآني وأثره في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، إبراهيم نمر الموسى، مجلة الشعراء، عدد 17، سنة 2002.

ولما كان أبو ريشة من الشعراء الذين عاينوا الحاضر بكل ما يعتريه من سلبات وبكل ما تعانيه الأمة من ضعف وتشتت، فقد ضاق ذرعاً بهذا الحاضر المؤلم وأشاح بنظره إلى الماضي المشرق، فاستلهم منه ما يوازي تجربته الشعرية متمثلاً بشخصيات دينية وتاريخية كان لها الأثر في إشراق الماضي وعراقته، ومن هذه الرموز (محمد - صلى الله عليه وسلم -، وخالد بن الوليد، والمعتصم بالله، والحجاج، وصلاح الدين الأيوبي) حيث جسّد الشاعر رؤيته الشعرية باستحضاره لشخصية تاريخية تدور حولها القصيدة كاملة لبيث من خلالها رؤيته الشعرية.

* التناص القرآني

ورد التناص القرآني في أعمال الشاعر عمر أبو ريشة، حيث استلهم النصوص القرآنية بما يتوافق مع رؤيته الشعرية، حيث يقول في مقطوعته " المهاجر " (159):

وَدَعَ الْأَهْلَ وَأَخْلَى رِبْعَهُ وَبَكَى الْحُبَّ الَّذِي شَيَّعَهُ
رَكِبَ الْبَحْرَ وَلَوْ كَانَ لَهُ دُرَّةٌ مُلْكاً لَمَا أَشْبَعَهُ
طَمَعُ الْإِنْسَانِ خُلُقٌ ثَابِتٌ قُتِلَ الْإِنْسَانُ مَا أَطْمَعَهُ

فهذه الأبيات تصور فيها الشاعر هجرة الإنسان عن وطنه، وما قد يحدث لهذا المهاجر في بلاد الغربة، ويأتي السبب من هذه الهجرة من أجل الرزق، ولما كان الإنسان بطبعه يميل إلى الطمع، يسعى الشاعر لتعميق الدلالة من خلال تناصه مع الآية الكريمة " قتل الإنسان ما أكفره " (160).

¹⁵⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 284.

¹⁶⁰ سورة عبس آية رقم 11.

ومن أشكال التناسل القرآني ما ورد عند الشاعر متعلقاً برسالة الإسلام ومتناسلاً مع قوله

تعالى: " اقرأ باسم ربك الذي خلق " (161)، حيث يقول الشاعر في قصيدته " محمد " (162):

وإذا هاتفتُ يصيحُ به " اقرأ " فيدويُّ الوجودُ بالأصداء
وإذا في خشوعه ذلك الأميُّ يتلو رسالة الإيحاء
وإذا الأرضُ والسماءُ شفاةً تتغنى بسيد الأنبياء

فهذه الأبيات التي يصور فيها الشاعر فجر الإسلام وظهور الدعوة الإسلامية والرفعة والسمو التي حققتها هذه الرسالة الشريفة، وتتمثل جمالية التناسل في هذه القصيدة من كونها جاءت موازية لرؤية الشاعر، إذ إنَّ الشاعر قد ضاق الحاضر المؤلم الذي يرى فيه أبناء الأمة قد عادوا إلى الضلالة فيستحضر فجر الوحي الذي نزل على سيدنا محمد – عليه الصلاة والسلام – إيذاناً بفجر جديد لهذه الأمة، ولعل الشاعر لجأ إلى ذلك ليمثل ما يأمله في المستقبل لهذه الأمة العربية الإسلامية، فجاء هذا التناسل موازياً لرؤية الشاعر ومعماً للمعنى والدلالة.

ومن أشكال التناسل مع الكتاب المقدس قصيدته " دليلة " حيث استقى أبو ريشة قصة القصيدة وأحداثها من الكتاب المقدس، وهذا ما يتضح من عنوان القصيدة إذ إن دليلة كما وردت في الكتاب المقدس رمز المرأة المخادعة والماكرة (163)، فيقول الشاعر (164):

لم أصدقك حيث قلت: سأتيك وألقاك في فينا الجميلة!
قلتها بعدما ترنحت بالكأس ووسدتها الشفاة النحيلة!
جئتُ كوخى عجلان فابتدرتني في ذهولي.. فجأةً مستحيلة!

¹⁶¹ سورة العلق آية 1.

¹⁶² الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 369.

¹⁶³ الكتاب المقدس، سفر القضاة، إصحاح 16.

¹⁶⁴ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 198.

إنها أنتِ.. أنتِ جِزْتِ إليَّ السَّحْبَ والليلَ والرياحَ البائِلَةَ!

فيتناول الشاعر في بداية القصيدة كيف لقي الشاعر هذه المرأة في كوخه وتعجب من مجيئها فهو لم يكن مصدقاً أنها سنأتيه إلى فينا ويتبادلان الحب، ويصف الشاعر في هذا الصدد نشوته ونشوتها حينما كانا معاً في الكوخ الصغير، ثم تسافر هذه المرأة، وبعد وقت أراد الشاعر أن يزور هذه المرأة فوجدها لوعباً تطارح غيره الحب والغرام فقال الشاعر في ختام القصيدة⁽¹⁶⁵⁾:

وتوقفتُ عند بيتك.. ما أوجعها	وقفةً هناك ذليله
قد سمعتُ الصدى لقبله عريدي	وسكرى.. وفاجرٍ وخليله
مزقني هذه الرسالة، إني	قلتُ فيها ما لم أرد أن أقوله
ليس في هيكلي مجالٌ لشمشوم	جديدي.. فعريدي.. يا دليله

ففي هذه القصيدة صورة لخداع المرأة ومكرها ويتخذ الشاعر من دليلة المرأة التي خدعت شمشون رمزاً لتقلب المرأة وخداعها، فهذه المرأة التي يصورها الشاعر هي المرأة الجسد التي تكون حياتها حافلة بالرجال ولها الكثير من العشاق بل ليسوا عشاقاً وإنما رجال يشبعون الرغبة.

(2) المصادر التاريخية

ويتمثل هذا التناسل في أعمال الشاعر باستحضاره شخصيات تاريخية، ويتخذ منها موضوعاً موافقاً لرؤيته الشعرية، ويمكن تقسيم هذا التناسل بحسب آلية استخدامه إلى قسمين:
أ- استدعاء الشخصية:

ويأتي هذا التناسل ليدعم الرؤية الشعرية عنده حيث يعمد إلى استحضار شخصية ما لما يجد بينها وبين موضوعه الشعري وشيجة تدعم رؤيته الشعرية، فيستحضر شخصيات تاريخية منها (خالد بن الوليد، الحجاج، صلاح الدين) فأما شخصية خالد والحجاج فقد سار بهما شاعرنا

على نهج شعراء مدرسة الإحياء الذين كانوا يعمدون إلى شخصية تاريخية فيجعلونها موضوعاً لمطولة شعرية⁽¹⁶⁶⁾, وأما شخصية صلاح الدين فقد جاءت في ختام قصيدة له ليكشف عن رؤيته العميقة في القصيدة. فيقول الشاعر في قصيدة "خالد"⁽¹⁶⁷⁾:

لا تنامي يا روايات الزمان	فهو لولاك موجة من دخان
تتوالى عصوره وبها منك	ظلال طريفة الأوان
أبدأ تبسم الحياة عليها	بسمة المطمئن للحدثان
أسمعيني حفيف أجنحة الإلهام	من أفكك القصي الداني
وانثري حولي الأساطير فالروح	على شبه غصة الظمان

فهذه الأبيات مقدمة لقصيدة "خالد" التي بلغ عدد أبياتها 69 بيتاً، ولا شك في أن التناسل ظاهر جلي من عنوان القصيدة، وتدور القصيدة حول شخصية خالد بن الوليد هذا البطل العربي الذي كان له الحضور البارز في المعارك والحروب التي خاضها قبل إسلامه وبعده، وتشير هذه القصيدة إلى التحول الذي حدث في شخصية خالد بن الوليد، وكأن الشاعر من خلاله يصور التحول الذي آلت إليه الأمة من بعد عراقتها وعزتها إلى تشتت وتفارق وضعف، لقد عبر الشاعر عما يختلج في نفسه من خلال استحضاره لشخصية خالد بن الوليد لأمله في تحول يحدث للأمة بمستقبل مشرق.

¹⁶⁶ انظر التناسل في الشعر العربي الحديث، 50.

¹⁶⁷ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 391.

وفي قصيدة أخرى للشاعر تحمل عنوان " الحجاج " حيث تبين من عنوان القصيدة تناص الشاعر مع التراث باستحضار شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي الذي يمثل القوة والبأس، ورمز الفتوحات الإسلامية في العصر الأموي.

يقول الشاعر(168):

أحجَّاجُ، يا وثبةَ الباديةِ	ويا روعةَ الأعصرِ الخاليةِ
سياطُكَ رغمِ البلى لم تزلْ	تجلجلُ أصدأؤها الخابيةِ
إذا لامستْ أضلعَ الرافديينِ	سرتُ فيهما رعشةُ خافيةِ
وزاحمَ شطَّيْهما الذكرياتِ	زحامَ القطيعِ على الساقيةِ
فأقبسُ منها سنا أمةٍ	تجرُّ الزمانَ من الناصيةِ
وتركزُ فوقَ قبابِ النسورِ	دعائمَ راياتها العاليةِ
أحجَّاجُ، بئسَ زمانٌ رمى	وشاحَ البتولِ على الزانيةِ

فهذه القصيدة تصور الحجاج بقوته و بأسه، ويأتي من خلال هذه الشخصية الحديث عن الماضي العريق للأمة العربية، ولما كان الحجاج ذا قبضة شديدة محكمة على أهل الفتن والنفاق استطاع أن يجعل الأمة ترتكز فوق قباب النسور لرفعته وسموها، ويأتي استحضار هذه الشخصية للكشف عن رؤية عميقة للشاعر أبو ريشة تسري خيوطها في ظلال الألفاظ الدالة في القصيدة ومن خلال البيت الأخير يستطيع القارئ أن يلحظ ضيق الشاعر بالزمن الحاضر الذي

¹⁶⁸ الأعمال الشعرية الكاملة، 2: 135.

الخالية: الماضية " اللسان مادة (خلى) ". الناصية: مقدمة الرأس " اللسان مادة (نصى) ". البتول: المرأة العذراء " اللسان مادة (بتل) ".

أصبح لا يمكن التفريق فيه بين الحق والباطل وذلك من خلال اعتماده على الثنائية الضدية التي وقعت بين: البتول تقابل الزانية.

إنّ هذا التناسل ربما يكشف عن رؤية الشاعر التي تتمثل بالنقد اللاذع لأصحاب السلطان في زمن لا يكاد الإنسان فيه أن يبصر الحق من الباطل.

ب- استدعاء الخطاب:

ومعنى ذلك أن يستحضر الشاعر خطاباً يتصل بالشخصية سواء كان صادراً عنها أو موجهاً إليها، فيؤدي إلى استحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي، ومنه قول الشاعر في قصيدة " بعد النكبة"¹⁶⁹:

رُبَّ "وامعتصماه" انطلقت
مِلءَ أفواهِ البناتِ اليتيمِ
لامستُ أسماعَهُمَ لكنّها
لم تلامسْ نخوةَ المعتصمِ

فهذان البيتان من قصيدته المشهورة بعد النكبة التي يصور فيها الشاعر حال الأمة بعد ما آلت إليه وسقوط القدس في يد الاحتلال، فيتعرض الشاعر في هذه القصيدة إلى الرؤساء الذين تخاذلوا في الدفاع عن القدس وحمائتها من الوقوع في قبضة العدو الصهيوني، ويصور صرخات الفتيات وأبناء فلسطين الذين يستجدون بأبناء الأمة العربية وقادتها، فكان لا بد للشاعر أن يستحضر حادثة المرأة المسلمة التي استجدت بالمعتصم عندما تعرض لها علج رومي في عمورية، فهب المعتصم بالله لنجدتها، وكانت سبباً في فتح عمورية ونشر الإسلام فيها، ويعمد الشاعر بهذا التناسل إلى صورة ضدية بين المعتصم وبين القادة العرب في الزمن الحاضر، إذ إنهم لا يحملون نخوة المعتصم، مع أنّ الصيحات وصلت إلى أسماعهم.

¹⁶⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 48.

ومن أشكال هذا التناسل أيضاً في قصيدة " هذه أمتي " استحضار الشاعر مقولة عبد
المطلب " للبيت ربُّ يحميه" فيقول الشاعر(170):

إِنَّ لِلْبَيْتِ رَبَّهُ.. فَدَعِيهِ رَبُّ حَاوٍ رَدَاهُ فِي ثَعْبَانِهِ

ففي هذا البيت يستحضر الشاعر عبارة " إِنَّ لِلْبَيْتِ رَبَّهُ " وذلك تناسل مع مقولة عبد
المطلب عندما جاء أبوه الأشرم لهدم الكعبة فقال عبد المطلب: " للبيت ربُّ يحميه "، ويأتي هذا
التناسل ليعمق الدلالة ويضفي عمقاً زمنياً وإنسانياً على تجربة الشاعر، إذ إِنَّ الشاعر أصبح
يؤمن إيماناً مطلقاً لما عاينه من تخاذل الشعوب في الدفاع عن فلسطين والمسجد الأقصى، بأن
هذه الأمة لا يمكن أن تحرر هذا البيت، ولذا فيأتي الإيمان بأن ربَّ هذا البيت هو الذي يحميه
من الاعتداء عليه.

3) الحكايات الأسطورية

يعرف أنس داود الأسطورة بقوله "هي الحكاية الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية
الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر
بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة، من قوى غيبية اعتقد
الإنسان الأول بألوهيتها فتعددت في نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظاهرها المختلفة" (171).

ويرجع سبب لجوء الشاعر إلى استخدام الأسطورة في تشكيل نصه الشعري، إلى طبيعة
الوحدة بين الأسطورة والشعر في جوهرهما أداة ولغة، ولغة كل منهما هي تلك اللغة المجنحة
التي تومئ ولا توضح وتوحي بالحقيقة ولا تقبض عليها قبضاً، هي لغة الوجدان الإنساني في
إحساسه بالأشياء على نحو غامض مستتر(172).

¹⁷⁰ المرجع السابق، 1: 385. حاو: رجل يجمع الحيات " اللسان مادة (حاو) ".

¹⁷¹ الأسطورة في الشعر العربي الحديث، 19.

¹⁷² المرجع السابق، 13.

كما تقترب الأسطورة بطبيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية، بل هي في صفائها وعموميتها ورمزها رؤى شعرية عميقة، وصل بها الإنسان الأول إلى جوهر الوجود، واتخذ من لغتها التصويرية التجسيدية أودية شفافة عن مقولاته الفكرية أو مقولاته الوجدانية النفسية⁽¹⁷³⁾.

ويرى البحث أنّ الأسطورة ظاهرة موهلة في القدم تمثل صراع الإنسان الأول مع القوى الأخرى بالإضافة إلى الهم الإنساني الأول متمثلاً بالموت والانبعاث، والأساطير من حيث دلالاتها مختلفة، فهناك الأسطورة التاريخية والنفسية والعقدية، ولقد نجح الشاعر المعاصر في توظيف الأسطورة في قصيدته لارتباطها أو علاقتها بتجربته الشعرية ورؤيته، إذ أصبحت الأساطير ملجأً للشاعر لتحمل عنه عبء التجربة الشعرية، بالإضافة إلى خلق حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول، حيث إنّ شعور الإنسان بالرغبة في الحياة والخوف من المجهول بات مؤرقاً في القديم والحديث، وقد سعى الشاعر الحديث إلى خلق الأسطورة التي تفسر له هذه الصراعات وتجمع بينها في قالب فني.

لقد استلهم أبو ريشة من الحكايات القديمة نصوصاً أو رموزاً لإثراء تجربته الشعرية، ويتمثل هذا التناص عنده بقصيدتي " كأس " و " جان دارك "، حيث جعل أبو ريشة الشاعر ديك الجن الحمصي⁽¹⁷⁴⁾ بطل القصيدة ومحور أحداثها وقد انتشرت حوله أخبار تشبه الأساطير، ولعل من أبرزها أنه قتل جاريته غيرة عليها، ثم أحرق جثتها وصنع من رمادها كأساً يشرب بها، وقد روى أبو الفرج الأصفهاني في أخبار ديك الجن أنه كان ماجناً خليعاً معتكفاً على اللهو متلفاً لما ورث عن آبائه، وقد افتتن بجارية نصرانية اسمها (ورد) من حمص فدعاها لدخول الإسلام والزواج بها فقبلت ذلك، وكان لديك الجن ابن عم يكنّى بأبي الطيب، كان ينهاه عن اللهو

¹⁷³ الأسطورة في الشعر العربي الحديث، 21.

¹⁷⁴ هو عبد السلام بن رغيان، شاعر عباسي كان من ساكني حمص. الأغاني 14: 33.

والمجون فلم يأبه له وعندما تزوج ديك الجن من الجارية أراد أبو الطيب أن يثأر لنفسه من ديك الجن لأنه هجاه، فعلم أنّ ديك الجن قد رحل قاصداً ممدوحه (أحمد بن علي الهاشمي) فأذاع بين أهل بيته وجيرانه أنّ زوجة ديك الجن تهوى غلاماً له، وشاع الخبر حتى وصل ديك الجن، فعاد من سفره ولقيه ابن عمه يعنفه على تمسكه بهذه المرأة بعد ما شاع ذكرها بالفساد، فقتلها ديك الجن، وبعد بلوغه خبر الحقيقة ندم ندماً شديداً ومكث شهراً لا يستفيق من البكاء ولا يأكل الطعام إلا ما يسد رمقه⁽¹⁷⁵⁾.

استلهم أبو ريشة هذه القصة في قصيدته " كأس " وأعاد النظر فيها، فلم يقف عندها ولم يجعل دوافع القتل تتمثل في الغيرة والدسائس والخيانة الزوجية، بل إنّ الضعف الجنسي الذي أصاب ديك الجن هو السبب في وقوع المرأة ضحية له. ويبدأ الشاعر القصيدة على شكل حوار داخلي لديك الجن فبعد قتله لزوجته، وجعل من رمادها كأساً وضعه بين يديه، تأتيه صورة الزوجة على شكل شبح تبين له عفتها وطهرها وتهدهه بيوم الحساب، فيقول الشاعر⁽¹⁷⁶⁾:

دَعَهَا! فهذي الكأسُ ما مرّت على شفّتي نديم
لي وقفةٌ معها أمام الله في ظلّ الجحيم
دعها! فقد تشقّيكَ فيها لفحة البغي الرّجيم

فيبدأ الشاعر القصيدة بهذا الشبح الذي يخاله ديك الجن شبح زوجته ورد، ويأمره أن يترك الكأس من يده فهذه الكأس ستؤدي به إلى الجحيم، وسيكون هناك وقفة أمام أحكم الحاكمين ليحاسبه على جريمته، ثم يستحضر ديك الجن شريطاً من الذكريات فيتساءل ما الذي جعلها تقبل

¹⁷⁵ كتاب الأغاني، 14: 33.

¹⁷⁶ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 127.

به هذه الفتاة الجميلة التي هي في مقتبل العمر؟ ما الذي جعلها تحب رجلاً كاهلاً، يعلو الشيب رأسه؟ فيقول الشاعر⁽¹⁷⁷⁾:

كانت تغنيني، وكنتُ
أحسُّ بالنعْمى تغني!
كيف ارتضتْ دُنْيَايَ دنياها
على قلقٍ وأمنِ
ما غرَّها مني؟ وماذا
أبقيتِ الأيامُ مني
الشَّيبُ مرَّ بلمَّتي
وأقامَ في عَجْزي ووَهْني

ثم يتحدث عن ضعفه وعدم قدرته على تلبية حاجاتها، وهذا السبب الذي يقرب القلب إلى حقد و كراهية، فهو عاشق محب لها لكنه يعلم أنها ستكون لسواه فيما بعد، فهو رجل يتقدم بالسن إلى مرحلة الشيخوخة، وهي فتاة تتقدم إلى مرحلة النضوج، فيقول الشاعر⁽¹⁷⁸⁾:

نادى هواها، فالتفتُ
وما ردَّدتُ لهُ جواباً
وشبابُها الظَّمآن، بينَ
يديَّ يَسْتَجْدي السراباً!
فوجمتُ! مجروحَ الرجولةِ
أخفضُ الطرفَ اكتئاباً
ورجعتُ للأكوابِ، أملؤها
على غصصِ شراباً
نامتُ وأشباحُ الغدِ
الباكي أدفعهنَّ رُعباً!
أيضُهمُ غيري هذه النعْمى!!
متى وسَّدتُ تراباً!!
ويحي!! لقد جفَّ الرضى
رطباً وضاقَ الكونُ رُحْباً

¹⁷⁷ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 128 - 129.

¹⁷⁸ المرجع السابق ، 1: 129.

أما قصيدة " جان دارك " فقد استمد الشاعر وقائعها من التاريخ الفرنسي الذي يمتزج بالأساطير, وجان دارك بطلة قومية وقديسة فرنسية تدعى عذراء أورليان, وهي ابنة مزارع من مقاطعة اللورين, يحكى أنها بدأت تسمع في وقت مبكر أصوات القديسين " ميخائيل, كاترين, مرجريت" وحين بلغت السادسة عشرة, حثتها الأصوات على مساعدة الدوفين (شارل السابع) الذي كان الإنجليز يحولون بينه وبين العرش, وقد ساعدها أحد الحكام العسكريين على مقابلة الدوفين وقامت بالرحلة إليه مرتدية ثياب رجل, ويصحبها ستة مرافقين وتمت المقابلة في قلعة (شينون) وكان يشك في رسالتها المقدسة, لكنها تغلبت على شكوكه, وبعد أن أزيلت الشبهات بشأن هرطقتها, جهزوا لها جيشاً وسلموها قيادته, فنجحت عام 1429م في إنقاذ أورليان, واستولت على أمكنة أخرى على اللوار, وهزمت الإنجليز في باتاي ووقفت إلى جانب شارل السابع عند تتويجه وكانت متحمسة لمتابعة انتصاراتها, لكن ذلك قيل نصح أعدائها بمفاوضة أمير (برجنديا) وكان حليفاً للإنجليز وبذلك أحبط مخططها, وفي الربيع التالي أسرها البرجنديون وباعوها إلى حلفائهم الإنجليز الذين كانوا يتوقون إلى إعدامها لوقف تأثيرها على الشعب, وحوكمت بتهمة السحر والهرطقة محاكمة يشك في عدالتها, وكان من نتائجها إحراق جان دارك عام 1431م, وقامت جهود مختلفة بعد موتها, فرفعت إلى مرتبة القداسة عام 1920م وحُدِّدَ عيدها في 30 أيار⁽¹⁷⁹⁾.

وعندما رأى أبو ريشة في معرض اللوفر بباريس صورة فتاة رائعة الجمال على صهوة جواد أدهم, استغرب عندما علم أنها جان دارك, فنظم القصيدة مستقياً أحداثها من أحداث حياة جان دارك, وقد جاءت هذه القصيدة على شكل لوحات فنية تبدأ بلوحة وصف جمال هذه الفتاة

¹⁷⁹ الموسوعة العربية الميسرة, 1: 608.

البتول وسحرها، فراحت تتمطى متكاسلة فينزاح غطاؤها عن صدرها وتمد كفها إلى خصل شعرها تلهو بها، ويصور الشاعر شهوتها المتوقدة ولكن يمنعها من إشباع الرغبة حياؤها، فيقول الشاعر⁽¹⁸⁰⁾:

الفجرُ أومأ، والبتولُ	بَحَلِمِهَا المَعْسُولِ نَشْوَى
أَخَذَتْ تَمَطَّى وَالْفُتُورُ	يَهْزُهَا عَضْوًا فَعَضُوا
وَعَطَاؤُهَا المَعَطَارِ يَزْلِقُ	عَنْ تَرَائِبِهَا وَيُطْوَى
وَأَكْفُهَا فِي شَعْرِهَا	تَزْدَادُ دَغْدَغَةً وَلَهَا
وَالنَّاهِدَانِ بِصَدْرِهَا	يَتَوَاثَبَانِ هَوَىً وَشَجْوَا
هَيْهَاتَ تُرْوَى، وَالحِيَاءُ	خَدِينَهَا هَيْهَاتَ تُرْوَى!

ثم تبدأ اللوحة الثانية التي تمثل انعطافة جذرية في حياة جان دارك، حيث وقفت تصلي بحضرة الصليب ويتعجب الصليب من تغييرها وتحولها ويرمقها بنظرات قاسية، فتقابله بانهمار الدمع، ثم تستغفر عن انحراف هواها وتلوذ بصليبها ليحميها من كل هاجس شرير وهي تعزم على أن لا يخفق قلبها لغير حبه بعد اليوم، فيقول الشاعر⁽¹⁸¹⁾:

وَقَفْتُ تُصَلِّي هَيْبَةً	وَالنَّفْسُ خَاشِعَةٌ كَنُيْبَةٍ
وَصَلِبِهَا القُدْسِيِّ يَرْمُقُهَا	بِنَظَرَاتٍ رَهَائِبَةٍ
فَتَزَحَّزَحَتْ أَجْفَانُهَا	عَنْ دَمْعَةِ القَلْقِ السَّكْبِيَّةِ
فَاسْتَغْفَرَتْ عَنْ حَلْمِهِ	الطَّاعِي وَلَفَتَتْهُ المُرْبِيَّةِ
وَاسْتَعَصَمَتْ بِصَلَابِهَا	مِنْ كُلِّ هَاجِسَةٍ غَرِيبَةٍ

¹⁸⁰ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 146.

ترانيتها: أعضاء الجسد (اليدان والقدمان وموضع القلادة من الصدر) " اللسان مادة (ترب) ".

¹⁸¹ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 148.

ثم يتحدث الشاعر في اللوحة الثانية عن الحرب والانتصار الذي حققته جان دارك ويصورها وهي بصورة البطل الشجاع في مقدمة الجيوش المدججة بالسلاح، فيقول الشاعر⁽¹⁸²⁾:

مَضَتْ اللَّيَالِي .. مِثْلَمَا	الأحلامُ في أجفانٍ نائمٍ
فإذا البتولُ على جوادٍ	مثلِ جلدِ الليلِ فاحمٍ
وأمامها علمُ البلادِ	مُموَّجُ الجنباتِ باسمِ
ووراءها جيشٌ من	الفرسانِ مشدودِ العزائمِ
فتلاحمَ الجيشانِ فاندلعَ	الظُّمَى والهولُ أُرعد
بَدَتْ البَتُولُ كما بدا	من كوةِ الظلماءِ فرقد

ثم يتحدث الشاعر في اللوحة الأخيرة عن وقوعها في الأسر ومحاكمتها وحرقتها بالنار فيصورها الشاعر تصويراً بارعاً، حيث ألقيت في النار وكيف خرجت روحها إلى خالقها وهي فائزة فبدت تصلي للصليب وإذ به يحنو عليها بابتسامة المحب، فيقول الشاعر⁽¹⁸³⁾:

هَوَتْ البَتُولُ المُسْتَمِيئَةُ	في يدِ الأعداءِ غَدراً
وَمَشَوْا مَجُوساً يَحْمِلُونَ	بَتُولَهُمْ لِلنَّارِ نُكْرًا
وَرَمَوْا بِهَا وَتَجَمَّعُوا	من حَوْلِهَا تِيهاً وَكِبْرًا
أَخَذَتْ تُصَعِّدُ رُوحُهَا	في قبضةِ النارِ المهيبَةِ
فَبَدَتْ تُصَلِّي لِلصَّليبِ	صلاةً فائزةً طرُوبَةً
فإذا به يحنو عليها	بابتسامتهِ الحَبيبَةِ!!

¹⁸² الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 149.

¹⁸³ المرجع السابق، 1: 151 - 152.

لقد نجح الشاعر بتوظيف هذه القصة الممزوجة بأفكار أسطورية توظيفاً بارعاً، لتعميق دلالة رؤيته الشعرية فالشاعر يعمد إلى الشخصيات التي تمثل البطولة بكل صورها وأشكالها، ولما كان الشاعر يأمل بأبطال يناضلون من أجل أوطانهم كان استدعاء هذه القصة حقلاً خصباً ليبث من خلاله تجربته الشعرية، ويلاحظ القارئ لهذه القصيدة أن الشاعر أجرى تحولاً في شخصية جان دارك من اللوحة الأولى التي صورها كفتاة تضحُّ بالشهوات، إلى بطلة قومية في باقي اللوحات وكأنه يأمل بهذا التحول تحولاً للأمة وواقعها المؤلم.

ومن أشكال التناص الأسطوري في أعمال الشاعر توظيف الإله " شيفا " في قصيدته " معبد كاجوراو " هذه القصيدة التي يصور فيها الشاعر الثبات وعدم التحول، ويتخذ من معبد كاجوراو وما يحتويه من تماثيل موضوعاً لقصيدته، حيث يبين صراع الإنسان مع الزمن، فيقول الشاعر⁽¹⁸⁴⁾:

مَنْ مِنْكُمْ وَهَبَ الْأَمَانَ لِأَخِيهِ، أَنْتَ أُمَّ الزَّمَانِ!
 شَقِيتُ عَلَى أَعْتَابِكَ الْغَارَاتُ وَانْتَحَرَّتْ هُـوَانُ
 وَبَقِيتَ وَحْدَكَ، فَوْقَ هَذَا الصَّخْرِ وَقِفَةَ عَنفَوَانِ!

فيحدث الشاعر عن صورة الإنسان في حالاته كافة، بين سموه ورفعته وتدانيه، وقد استقى الشاعر من التماثيل داخل المعبد مادته لإثراء رؤيته الشعرية، ويوظف الشاعر الإله " شيفا " توظيفاً أسطورياً يعمق الدلالة، حيث يمثل هذا الإله القوة التي تؤدي إلى إنهاء الكون أو الدمار

الذي يسبق التحول مخلفاً وراءه حالة من الوعي الخالص يحدث من خلاله إعادة ميلاد للكون بعد الدمار⁽¹⁸⁵⁾, فيقول الشاعر⁽¹⁸⁶⁾:

وبناتٍ لذاتٍ مطرحةً عناقاً واحتضان
وأكفٌ شيفاً ستّتان على حواشيتها اللدان
حيران.. من أي الكنوز يلمُّ حبات الجُمان

ربما يكشف هذا التوظيف الأسطوري عن رؤية الشاعر العميقة, إذ إنّ الحضارة العريقة للأمة والتاريخ المشرق لا تستطيع أي قوة خارقة أن تزيلها, فهي رمز يبقى مدوياً في تاريخ البشرية, مهما تقلّبت الأحوال.

¹⁸⁵ انظر, الأساطير الهندية, 23 - 24.

¹⁸⁶ الأعمال الشعرية الكاملة, 1: 110.

الرمز

الرمز لغة: الإشارة أو الإيحاء بالشفهتين أو الحاجبين أو أي عضو آخر في الجسم البشري⁽¹⁸⁷⁾. والرمز في الأدب قديم وبرز بشكل خاص في أدب الصوفية⁽¹⁸⁸⁾. ولعل أول من تحدث عن الرمز من النقاد القدامى (قدامة بن جعفر) إذ يقول: " وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيّه عن الناس كافة، والإفشاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو للحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضوع من يريد إفهامه فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما، مرموزاً عن غيرهما "⁽¹⁸⁹⁾.

وهذا الذي أورده قدامة توضيحاً لمعنى الرمز اللغوي، أما الرمز في الأدب فهو تعمّد استخدام كلمة أو عبارة لتدل على شيء آخر لا بالتشابه بل بالإيحاء والإشارة، ويقوم الرمز الفني على ميزتين تتمثل الأولى بأنّ لكل رمز فني صورتين أو مستويين: صورة الشيء المحسوس وصورة الشيء المعنوي، واندماج الصورة الأولى بالثانية يولد لنا الرمز، أما الثانية فتمثل نوع العلاقة التي تربط الصورة الحسية بمعناها الرمزي أي علاقة المشابهة بين الصور الحسية والمعنى المرموز به إليها⁽¹⁹⁰⁾.

كما أنّ الرمز لا يقف على قدم الأشياء المادية ليصورها بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس، والصورة الرمزية توحى بالشيء الذي ترمز إليه، وهنا فإن

¹⁸⁷ القاموس المحيط، مادة (رمز).

¹⁸⁸ انظر مدارس النقد الحديث، 167.

¹⁸⁹ نقد النثر، 33.

¹⁹⁰ انظر الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 781. والرمزية في الأدب والفن، 6.

الإيحاء لا يتأتى بواسطة تشابهه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشيء الذي ترمز إليه، بل بواسطة علاقات داخلية بينهما، من مثل النظام والانسجام والتناسب وغيرها⁽¹⁹¹⁾.

ومما تقدم يخلص الباحث إلى تعريف الرمز في الأدب فهو وسيلة إيحائية يعمد إليها الأديب للإفصاح عن عواطفه أو تجربته المكبوتة داخل أعماق النفس، وقد اهتدى إليه الشعراء القدامى بسوق فطرتهم إلا أنه في العصر الحديث أصبح مذهباً له أعلامه وسماته وهو ما يعرف الآن بالمذهب الرمزي، وقد غالى بعض رواد هذا المذهب باستخدامهم الرمز حتى أصبح النص مغلقاً لا يمكن الوصول فيه إلى خيط يدخلك إلى عالم النص الشعري، والأدب الرمزي يحتاج إلى تأمل عميق وهذا يفرض على المتلقي أن يمتلك قوى خلاقة شبيهة بالقوى المنتجة.

عمد الشاعر أبو ريشة إلى الرمز ليبث من خلاله رؤيته الشعرية، يتمثل الرمز عنده قسمين: القسم الأول ما يتعلق بالطبيعة الصامتة كما في بعض القصائد التي يصور فيها الصحراء رمزاً للقوة والبطولة، ومصنع الرجال فالصحراء عنده حاضرة في أغلب قصائده التي يستحضر فيها الماضي العريق للأمة العربية، فيقول الشاعر⁽¹⁹²⁾:

يا رملُ، ما تعبَ الحادي ولا سئماً ولا شكاً في غواياتِ السرابِ ظمأ

ويقول⁽¹⁹³⁾:

أي نَجوى مَضَلَّةَ النعماءِ رَدَدَتْهَا حناجرُ الصحراءِ

ويقول⁽¹⁹⁴⁾:

رَعشاتٌ في أضلعي ماجتِ الصحراءُ فيها وماجَ فيها افتتاني

¹⁹¹ انظر الرمزية والأدب العربي، 11-12.

¹⁹² الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 358.

¹⁹³ المرجع السابق، 1: 365.

¹⁹⁴ المرجع السابق، 1: 392.

ويقول (195):

بوركّت صحراؤُهُم كم زخرتُ
بالمروءاتِ رياحاً ورمالاً

وهذه الأبيات من قصائد متعددة للشاعر نلاحظ من خلالها ما تمثله الصحراء في نفس الشاعر، فالصحراء هي موطن الأمة العربية، ومنها بان نور الهدى وامتد إلى أنحاء العالم، وتمثلت الصحراء لديه بأنها مصنع للرجال بالرغم من كل ما يعترئها من تعب ومشقة في العيش، بل لعل صعوبة ظروف العيش هي التي أدت بها لتكون مصنعاً للأبطال والأحرار.

وأما فيما يتعلق بالقسم الثاني من الرمز فهو يتمثل بالصورة الرمزية التي يمثلها بعدد من الطيور مثل (البلبل والنسر ، والفراشات ، والعقاب) ويتخذ الشاعر أيضاً من الحيوانات رمزاً للخداع والمكر وذلك من خلال استحضار الذئب والثعلب فهو يصور بهما الخداع والمكر من أصحاب الرئاسات الذين تخاذلوا في تحقيق وعودهم فيقول في قصيدته بعد النكبة(196):

لا يُلام الذئبُ في عدوانه
إنَّ يكُ الراعي عدوَّ الغنمِ

ويقول في قصيدة أخرى(197):

ما لنا نلمحُ في مشيِّته
مخالبَ الذئبِ وجلدَ الثعالبِ

فهذه صورة الذئب والثعلب تمثل صورة الأعداء الذين احتلوا البلاد العربية وذلك من خلال مكرهم ونقضهم لعهودهم مع العرب، لكنَّ الشاعر في هذه القصيدة يركز الجانب السلبي على قادة الأمة العربية الذين صورهم بأنهم أعداء للوطن وأبنائه وذلك بسبب تخاذلهم في تحرير بلاد العرب والمسلمين.

195 الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 99.

196 المرجع السابق، 1: 49.

197 المرجع السابق، 1: 335.

أما في قصيدة " بلبل " وهي قصيدة توحى بأبعاد سياسية وإنسانية، إذ إنَّ الحرية هي مطلب فطري للخلق، ولما كانت الأمة تعاني في تلك الفترة من وطأة الاحتلال وظلمه وسلبه للحرية فحريُّ بشاعرنا أن يتخذ هذا الطائر موضوعاً لمطالبته بالحرية، وبحقوق الإنسان في الحياة الكريمة، فيقول الشاعر⁽¹⁹⁸⁾:

كأَنَّمَا يَنْثُرُ مِنْ كَيْدِهِ	أَلْفَيْتُهُ يَنْثُرُ أَلْحَانَهُ
بَاقٍ كَمَا كَانَ، عَلَى عَهْدِهِ	وَالْفُهُ الْمَشْفِقُ، ظِلٌّ لَهُ
طَاوٍ جَنَاحِيهِ عَلَى وَجْدِهِ	مُدَّةً اللَّفْتَاتِ مَسْتَوْحِشٌ
فَمَدَّهُ يَنْقُرُ فِي قَيْدِهِ	كَمْ أَطْبَقَتْ مِنْقَارَهُ غَصَّةً
لَمَّا رَأَاهُ لَيْسَ مِنْ كَدِّهِ	أَسْقَمَهُ الْعَيْشُ عَلَى وَفْرِهِ
مَنْ زَنِيقِ الرُّوضِ وَمَنْ وَرْدِهِ	وَأَيْنَ مَخْضَلُ الْجَنِيِّ حَوْلِهِ

فهذه الأبيات يصور الشاعر فيها حال البلبل وهو في القفص سجين وأثناءه إلى جانبه وفيه له ، لكنه يبدو متألماً نائحاً ساخطاً على حاله، يحاول كسر قيده، ويصور سقمه من العيش ومن الطعام الذي يقدم له، لأنه ليس من صيده وجهده، فهو لا يتلذذ بالطعام إلا إذا كان من صيده. ويقول الشاعر في المقطع التالي⁽¹⁹⁹⁾:

لَمْ يُغْنِهِ النَّوْحُ وَلَمْ يُجِدِهِ	طَوَى الْمَنَى نَوْحاً، وَلَكِنَّمَا
عُشّاً وَلَمْ يَحْمَلْ سِوَى زَهْدِهِ	فَعَافَ دُنْيَاهُ وَلَمْ يَتَّخِذْ
مَنْ عَبَثِ الدَّهْرِ وَمَنْ كَيْدِهِ	كَأَنَّهُ مِنْ طَوْلِ مَا مَضَى
الأفراخَ ذلَّ القيد من بعده!!	أبى عليه الكبرُ أنْ يورثَ

¹⁹⁸ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 134.

¹⁹⁹ المرجع السابق، 1: 135.

فهنا يصور الشاعر البلبل في صورة الإنسان الحر الذي عبث به الزمن وحوّله من حال إلى حال، بل بعد الرفعة والسمو إلى إنسان مقيد الحرية، ويتخذ الشاعر من البلبل الذي أبي عليه كبرياؤه أن يتخذ عشاً ويضع أفرأخاً في هذا الذل الذي يعيشه، فهذا البلبل يمثل الإنسان العربي الذي سلبت حرّيته وأصبح عبداً مسجوناً وقد نظم الشاعر هذه القصيدة عام 1944م، حيث كانت سوريا تأن تحت وطأة الاحتلال الفرنسي، ولذا فهي قصيدة رمزية ذات طابع سياسي، تقوم على عدم الرضا والقبول بهذا الاحتلال والكفاح والنضال من أجل نيل الحرية.

وفي قصيدة أخرى للشاعر أبو ريشة بعنوان " نسر " تشكل الصورة الرمزية عنده فضاءً تساؤلياً، حيث اختلف عدد من الباحثين في تحليل صورة الرمز عنده وما يمثل النسر في نفس الشاعر وقد تعرض البحث لذلك سابقاً، يقول الشاعر⁽²⁰⁰⁾:

أصبح السفحُ لعباً للنسورِ	فاغضبي يا ذرى الجبالِ وثوري
إنَّ للجرحِ صيحةً فابعثيها	في سماعِ الدنى فحيحَ سعير
واطرحي الكبرياءَ شلواً مذمى	تحت أقدامِ دهرِك السكير
لملمي يا ذرى الجبالِ بقايا النسورِ	وارمي بها صدورَ العصور
إنه لم يعد يُكحلُّ جفنَ النجمِ	تيهاً بريشه المنثور
هجرَ الوكرَ ذاهلاً وعلى عينيه	شيءٌ من الوداعِ الأخير
تاركاً خلفه مواكبَ سحُبٍ	تتهاوى من أفاقها المسحور

²⁰⁰ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 143.

ففي هذا المقطع يصور الشاعر التحول العجيب الذي حدث في حياة النسور، لقد أصبحت تعيش في سفح الجبال وهجرت وكرها الذي يقع بالأصل في قمم الجبال العالية، وهذا التحول يسبب جرحاً دامياً لدى النسور فهو لم يعتدّ على ذلك بل كان بالأعالي يكحل النجم، ثم يصور الشاعر حالة النسور المزرية عندما هبط إلى سفح الجبل فيقول⁽²⁰¹⁾:

هبطَ السّفحَ.. طاوياً من جناحيه	على كل مطمح مقبور
فتبارت عصائبُ الطير ما بين	شُرودٍ من الأذى ونفور
لا تطيري جِوَابَةَ السّفحِ فالنسرُ	إذا ما خبِرته لم تطيري
نسل الوهنِ مخلبيه وأدمتْ	منكبيه عواصفُ المقدور
والوقارُ الذي يشيع عليه	فضلة الإِرتِث من سحيق الدهور!

فيصور الشاعر هنا حالة النسور عندما هجر وكره وهبط إلى سفح الجبل، وقد دفن كل طموح كان يطمح إليه والآن في هذه الحالة التي آل إليها أصبح مطمعاً، يطمع به من لم يكن أهلاً للطمع ونافسه على الصغائر من كان لا يجرؤ على منافسته ولولا بقايا من وقاره الذي ورثه أمام مجده، لوقع عليه العدوان.

ثم يصف الشاعر حالة النسور ويضعه في حالة رثّة، فقد شعر بالجوع وقاده هذا الجوع إلى تلمس شلوةٍ مبعثر على الرمال، ولكن الطيور تعرضت له لتحوله عن هدفه، فأضربت في نفسه الألم لماضيه، وعاد يشعر بكبريائه وكرامته، فجمع قوته وانطلق بكل قوة وعزم إلى موطنه

السليب

²⁰¹ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 144.

في قمم الجبال، وانطلقت منه صرخة مدوية وهو يرتمي فوق القمة لكنه قد فارق الحياة، يقول الشاعر⁽²⁰²⁾:

وقف النسْرُ جائعاً يتلوَّى
فوق شلوٍ على الرمالِ نثير
وعِجافُ البغاثِ تدفعه
بالمخالبِ الغَضِّ والجناحِ القصير
فسرت فيه رعشةٌ من جنونِ
الكبرِ، واهتز هزّةً المقرور
ومضى ساحباً على الأفقِ الأغبرِ
أنقاضَ هيكلٍ منخور
وإذا ما أتى الغياهبَ واجتاز
مدى الظنِّ من ضمير الأثير
جلجاتٍ منه زعقة نشّت الأفاقُ
حرى من وهجها المستطير
وهوى جُثّةً على الذروة السماء
في حُزنٍ وكرهٍ المهجور

هكذا تنتهي رمزية النسْر في القصيدة فهو صورة البطل الذي يفضل الموت في كبريائه وعزة نفسه على العيش في الذل، ويكشف ختام القصيدة عند شاعرنا إلى أنّ الرمز هو صورة الشاعر الذاتية، وقد خسر الشاعر واقع شخصية يحاول استعادتها، فيقول الشاعر⁽²⁰³⁾:

أيها النسْرُ هل أعودُ كما عدتَ
أم السفحُ قد أمتَ شُعوري؟!

وفي مقطوعة له بعنوان " إيمان " يتخذ الشاعر من فراشتين وسيلة لبيث رؤيته الشمولية

تجاه الكون والحياة فيقول⁽²⁰⁴⁾:

فراشةٌ قالت لأختِ لها:
"ما أبهج الكونَ وما أسنى
لكنني يا أختُ في حيرةٍ
من أمرِهِ سرعانَ ما يفنى"
رفيقةَ العمرِ لنا يومنا
فلنجنِ من نِعماه ما يُجنى

²⁰² الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 144 - 145.

²⁰³ المرجع السابق، 1: 145.

²⁰⁴ المرجع السابق، 1: 186.

لا تسألني عن غَدِنَا رَبِّمَا أيقظت من أشباحه الوَسْنَى

وربما تأثر شاعرنا بقصيدة إيليا أبو ماضي " فلسفة الحياة " إلا أن أبو ريشة يأتي بهذه الفراشات التي تتحاور ليكشف عن رؤيته التي تتمثل من خوف الإنسان من الحياة وانقضائها، فإذا المرء تطلع إلى النهاية يصبح في صراع بين البقاء والموت أو حب البقاء والخوف من الموت، ولذا تقدم لنا الفراشة الثانية نظرة جميلة للحياة تتضمن أن يعيش الإنسان الحاضر ولا ينظر للمستقبل البعيد. ومن الصور الرمزية عند أبو ريشة الطائر الحزين وتصويره لإنسان مهاجر عن وطنه بسبب الحرب والدماء وقد أجبره على ذلك وجود الحرية والأمن في مكان آخر، لكنه ظل متعلقاً بوطنه ينظر إليه حيث يقول(205):

داهلٌ ينقلُ الخُطا	في اتئادٍ وفي اتزانٍ
ولدى كلِّ لفتةٍ	منه تنهَلُ دمعَتانِ
إنَّه الطائرُ الذي	عاشَ للحبِّ والحنانِ
لم يعدْ في ربوعه	نفحُ وردٍ وأقحوانِ
طار لكنَّ مقلتيه	ما تزالان ترنوانِ
لا إلى أينَ ذاهبٌ	بل إلى أينَ أينَ كانِ

ومن خلال ما تقدم يتبين لنا أن الشاعر قد عمد إلى الرمز ليبيث شكواه ورؤيته الذاتية والقومية من خلال استحضاره لرموز الطبيعة الحية والصامتة، وقد نجح في توظيف الرمز توظيفا بارعا يقدم من خلاله رؤيته بشكل إيحائي لا تصريحى.

تشكيل الصورة الشعرية

لعل الصورة من أكثر الموضوعات التي شغلت النقاد والباحثين، إذ إنَّ الصورة الشعرية هي البؤرة التي يركز عليها النص الشعري، وقد تعددت التعريفات للصورة، فهي الجرجاني يعرفُ الصورة بأنها تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي ندرکه بأبصارنا، ويضيف الجرجاني: ويكفيك قول الجاحظ " وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"²⁰⁶، والصورة في النص الشعري تشبه سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة، ولكنها صور سحرية وهي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان²⁰⁷. ويعرّف سيسل دي لويس الصورة بقوله: " الصورة رسم قوام الكلمات ممزوجة بشيء من الإحساس والعاطفة، ومقدار قوة الصورة وتأثيرها بمقدار توافقها مع الحوار العاطفي"²⁰⁸.

إنَّ الصورة الشعرية واحدة من أهم الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخالصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره، وهنا لا بُدَّ من الإشارة إلى أنَّ الصورة ليست اختراعاً شعرياً حديثاً، وإنما هي أداة من الأدوات التي استخدمها الشاعر منذ أقدم عصور الشعر، وشعرنا العربي القديم حافل بالصور الشعرية التي استخدمها الشعراء في تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، لكن الاختلاف في طبيعة الخيال ومفهوم الشعر بشكل عام، أدى إلى اختلاف في طريقة تشكيل الصورة الشعرية والعلاقات القائمة بين عناصر هذه الصورة في العصر الحديث، إذ إنَّ الصورة في الشعر القديم

²⁰⁶ دلائل الإعجاز ، 508.

²⁰⁷ الصورة الشعرية ، 25.

²⁰⁸ المرجع السابق، 35.

كانت على قدر من الوضوح، ولعل المشابهة هي أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوياً في القصيدة العربية القديمة⁽²⁰⁹⁾.

وإذا كانت الصورة الشعرية قديمة قدم الشعر، فإنَّ الاختلاف يكمن في طريقة تشكيل الصورة وعلاقات عناصرها مع بعضها بعض، لذا فيدور التساؤل حول الطرق التي لجأ إليها الشاعر الحديث لاستخدامها، وما العلاقات القائمة بين هذه الصور؟ وما قيمتها الفنية؟ وهل لها علاقة بتجربة الشاعر ورؤيته؟ ولعل الإجابة عن هذه الأسئلة يتمثل بالحديث عن التشبيه والاستعارة باعتبارهما من أبرز وسائل تشكيل الصورة.

أولاً: التشبيه

التشبيه لغة: التمثيل، وعند البيانيين: إلحاق أمر بأمر لصفة مشتركة بينهما، كتشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة⁽²¹⁰⁾. كما عرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"⁽²¹¹⁾. وعرفه محمد التونجي بقوله: " هو من أساليب البيان، يأتي لعقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة تشبيه لغرض يقصده المتكلم "⁽²¹²⁾.

وخلاصة القول إنَّ التشبيه هو أسلوب بلاغي يعمد إليه الشاعر للتعبير عن رؤيته الخاصة والعلاقة القائمة بين المشبَّه والمشبَّه به هي المشابهة أو المماثلة، ولعلك تلاحظ من تعريف البلاغيين للتشبيه أنهم يشترطون وجود صفة مشتركة أو أكثر بين عناصره، ويعد هذا الأسلوب من أبسط الطرق التي يتكئ عليها الشاعر للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره بقالب صوري.

²⁰⁹ انظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 68 - 69.

²¹⁰ لسان العرب، مادة (شبه).

²¹¹ العمدة، 1: 237.

²¹² المعجم المفصل في الأدب، 248.

وتتمثل جمالية الصورة التي تقوم على علاقة المشابهة في أعمال أبو ريشة من خلال مقابله صورة بصورة، فيجعل القارئ أمام مشهد تصويري ينقل له الحدث بصورة ممزوجة بالخيال مشحونة بالعاطفة، ومن ذلك قوله⁽²¹³⁾:

وطنٌ أَدَابَ على هَوَاهُ شَبَابِهِ وحباهُ بالمأثورِ من أشعاره
فَكَأَنَّهُ من نَيْلِهِ لِفُرَاتِهِ حَمَلٌ تَجاذبه يدا جزَّاره!!

فهذه صورة فنية قوامها التشبيه وأداتها (كَأَنَّ)، تُعنى بتشبيهه بلاد الأمة العربية وقد تكالب عليها الأعداء من الشرق إلى الغرب، فأصبحت هذه البلاد كالحمل الذي وقع بين يدي جزار يقطعه ويقسمه وهو لا حول له ولا قوة ويقول الشاعر في موضع آخر⁽²¹⁴⁾:

أَتَنْظُرُ؟ إِنَّهُمْ يَسْرُونَ في بُطءٍ وفي حذر
كَأَنَّ قُلُوبَهُمْ قَرَأَتْ لهم ما خُطَّ في القدر

فيشبه الشاعر قلوب الأعداء بالإنسان البصير الذي يتنبأ بالغييب فيعلم ما يخطط له، ويمكن القول إنَّ هذه الصورة استعارية قائمة على التشخيص إذ يضيف على القلب صفات إنسانية . ويعمد أبو ريشة في تشكيل صورته الفنية إلى تشبيه صورة بصورة، يرسمها بعدة تتجاوز الألوان ولوحات الفنان، بل عدته كثافة من الكلمات المترابطة الموحية التي تجعل القارئ أمام صورة يسرح بها في خياله الباطن، ومن ذلك قوله في وصف الشاعر أحمد شوقي حين اعتراه الكبر والغرور الذي يؤدي بالإنسان إلى الهاوية⁽²¹⁵⁾:

فعراه شِبهُ الغرورِ وما كان ليصغي إلا لِرَجْعِ رَبَابِهِ
هكذا آفةُ النبوغِ غرورٌ يفصمُ المرءَ عن كريمِ صحابه

²¹³ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 52.

²¹⁴ المرجع السابق، 1: 95.

²¹⁵ المرجع السابق، 2: 37 - 38.

كسفينٍ هوجاءَ جُنَّ بها الركبُ وأُفُقُ الأنوارِ في تصخابه
لطمت عارضَ الخضمِّ فأرغى فَكَّهُ واعتلى ضجيج عبابه
ومضت كالسهامِ ضاحكةً منه ووسّنى عن بطشهٍ وعِقابهِ
فرماها على الصخورِ فكانتُ نُقْمَةً مُزقّتْ على أنيابهِ

فهذه الصورة مقابلة بين صورة الشاعر أحمد شوقي وغروره وصورة السفينة أيضاً، إذ تماثل هذه السفينة صورة الفنان فهي تقطع الأمواج مغرورة ببنائها وبهائها وتظن أنها لن يحدث لها شيء فإذا بها أشلاء محطمة على الصخور وهذا جراء غرورها، فقابل الشاعر بين هذه الصورة وصورة الفنان الذي يعجب بنفسه ليصل إلى حد الغرور.

ومن أشكال هذه اللوحات الفنية في قصيدته " حافظ إبراهيم " الذي رسمه في لوحة فنية رائعة حيث قابل بين صورة الأديب البائس الذي ناضل كثيراً في الحياة لكن سلاح الزمن كان الأقوى فعندما علم بذلك رضي بالموت، فقد تعب من هذا الكفاح والنضال بلا جدوى، يقابل أبو ريشة هذه الصورة بصورة الهزار الذي أوحشته مغانيه وعانت كفاً الأذى به ، فراح في وكره وحيداً يرسل الصرخة الحزينة فلف المنقار تحت جناحه وفارق الحياة، يقول الشاعر(216):

جمَحَ الشعْرُ بالأديبِ إلى البؤ س وصعبٌ عليه كبْحُ جماحِهِ
كهزارٍ قد أوحشته مغانيه وعائتْ كَفُ الأذى بسراحهِ
ناح في وكره الكئيبِ وحيداً ومريئُ الآلامِ خلفَ نواحِهِ
يرسلُ الصرخةَ الحزينةَ في الشدو ويزقو من دامياتِ جراحِهِ
فَبكى لوعةً فعاجله النزغُ فلفَ المنقارَ تحتَ جناحِهِ

ومن الصور التي رسمها أبو ريشة صورة المتنبّي، فقد مثل المتنبّي صورة البطولة بكل تجلياتها في نفس أبو ريشة " فهو معجب بعنفوانه منذ صباه، ورسم له في مطلع شبابه صوراً لا تنسى، ولعله نظر إليه أول الأمر نظرة مطلقّة، وصف فيها الشاعر شاخص الطرف محدقاً في الفضاء، يرقب الفجر وتخفق جوانحه بالحب، وبعينه بريق من شعلة الروح"⁽²¹⁷⁾.

والمتنبّي هو شاعر عربي أصيل من البادية التي عدها شاعرنا رمزاً للبطولة ومصنع الرجال ولذا فهو فنان مبدع أنوف لا تلين له قناة ولا يفتر له عزم، يتحدى الظروف الصعبة، فيقول أبو ريشة⁽²¹⁸⁾:

بدويّ لينُ الحضارةِ في برديه	ناجى خشونةَ البيداء
حُضنته العلياءُ طفلاً وكهأ	وغذّته بأكرم الأثداء
فتهادى يختالُ في ظلّمةِ الأرضِ	وعيناهُ في ذرى الجوزاء
يَطأُ الشوكَ فوقَ دربِ أمانيه	ضحوكاً من غائلِ الأرزاء
فسعى في عنادهِ يصفعُ الضيمَ	ويطوي الضراءَ بالضراء

فهذه الأبيات التي يصورها أبو ريشة للمتنبّي بكل ما تشتمل عليها حياته، من مجد وعلو وعداء، وسعيه لتحقيق طموحه، يقابلها أبو ريشة بصورة العقاب الذي يحلق في السماء لا تثنيه الرياح والسحب، بل يتحداها ويتسامى عليها بالرغم من الجراح التي اعترته، وقد تلقاها بكل عزة وإباء، ويتلقى الموت بكل شجاعة والتي هي شجاعة الأبطال فيقول الشاعر⁽²¹⁹⁾:

كعقابٍ هزّت إلى الأفقِ الرحبِ	جناحيَ عزيزةٍ ومضاء!
حَلَقَتْ.. والرعودُ تجأرُ والسحبُ	تَهَاوى، منثورةَ الأشلاء

²¹⁷ الشعر الحديث في الإقليم السوري، 295.

²¹⁸ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 422.

²¹⁹ المرجع السابق، 1: 423 - 424.

وتسامت، طوراً تضمُّ جناحَها وطوراً ترخيها ما بازدياء
وأنتُ وكَرها مكسرةَ الريشِ وفي صدرها دمُّ البُرحاء
وثوتُ تدجُ الجراحِ الدوامي وبألحاظها التفاتُ الإباء

لقد نجح الشاعر بهذه السمة الفنية الرائعة فيما يتعلق بالصورة الفنية التي تقوم على أساس التشبيه ورسم لوحات جميلة تجعل القارئ يهيم في خياله عبر سحر الكلمات وجرس الألفاظ ورشاقة المعاني، فأنت تقف أمام لوحة عمادها الألفاظ والإيقاع لا الألوان والريشات.

ومما يميز الصورة عند الشاعر أبو ريشة ما يمكن أن نطلق عليه الصورة المركزة أو المكثفة وهي التي توجز الكثير في القليل، التي تمتلك طاقة إيحائية كبيرة جداً، ومثال ذلك عند شاعرنا قوله⁽²²⁰⁾

أنا من أمة أفاقت على العز وأغفت مغموسة في الهوان
عرشها الرث من حراب المغيب رين وأعلامها من الأكفان
والأمانى التي استماتت عليها واجمات تكلمي يا أمانى

هذه الأبيات، تضمنت صورة الأمة بحالاتها كافة، فالأمة كانت تتعم في أيام صباها بنشاب العز وما يستدعيه هذا العز والشموخ من معاني الأمل والطموح والسيادة والتفوق، ثم تحولت الحالة إلى عكس ذلك، فقد أغفت في الذل والهوان وما يشتمل عليه من أشكال الانحطاط والتردي، والبيت الثاني يبين حالة الأمة فيصور بؤسها وقد أصبح العرش بالياً وأعلامها من الأكفان دلالة على الجمود والفناء. وفي البيت الثالث نرى أمانى الأمة واجمة ذاهلة بسبب سوء أحوالها. إنَّ هذه الصورة صورة مكثفة توحى بالكثير مما يختلج نفس الشاعر .

²²⁰ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 398.

ومن الصور المركزة جدا في القصيدة نفسها ما وصف به الشاعر خالد بن الوليد حيث

يقول⁽²²¹⁾:

سَمَرَ الغيد في الليالي الكسالى وهوى الصيد في الزحام العوانِ

فهذا البيت فيه تصوير مكثف، فالشاعر يصور ما صار إليه خالد بن الوليد ، فهو حديث النسوة في سمرهن حيث تتخيله كل واحدة منهن فارس أحلامها، والسمر هذا ممتد لا يأتي في عجلة وما يدل على ذلك استخدام الشاعر " الليالي الكسالى " ، وينقل الشطر الآخر القارئ من سمر ليالي إلى ساحات الحرب والقتال، فخالداً ملجأً وملأه للأبطال والصيد، ومن خلال البيت السابق يتبين للقارئ المكانة التي حظي بها خالد والشهرة الواسعة التي نالها.

ومن لوحات أبو ريشة الجميلة التي تميز في تشكيلها، بل انفرد في آلية تشكيل الصورة حتى أصبحت ميزة تميزه عن غيره من الشعراء قوله في رثاء صديقه الموسيقار كميل شميمير في قصيدته " مصرع الفنان " ⁽²²²⁾:

إنما لم تزل رفاق لياليه كراماً على عهوده وداده
تجمع الكأس شملهم فيخلون فراغ اتكائه واستناده
كلما مر ذكره قلبوا الكأس على الأرض حسرة لافتقاده

فهذه الأبيات تصور فيها الشاعر الأصدقاء بعد غياب صديقهم وهم ما يزالون يتلاقون على جلسات خلى مكانه فيها، لكنَّ حضوره في نفوسهم يجعلهم يظنون أنه ربما يأتي عن قريب فيتركون له مكاناً فارغاً ليجلس به، وعند العودة إلى أرض الواقع وتذكر أنَّ هذا الصديق قد فارق الحياة ولا عودة له على الإطلاق، فإنَّ ذلك يبعث في نفوسهم الألم والحزن والتحسر على فراقه.

²²¹ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 397.

²²² المرجع السابق، 1: 324 - 325.

ومن أروع لوحات الشاعر تصويره مشهد الغروب في قصيدته " شاعر وشاعر" فيقول

الشاعر⁽²²³⁾:

وأهوى بطعنة نجلاء	مأتم الشمس ضجَّ في كبد الأفق
بعصاب من جامدات الدماء!	عصبت أروس الروابي الحزاني
وتاهت في ميسة الخيلاء	فأطلت من خدرها غادة الليل
الأرجواني باليد السمراء!!	وأكبَّت تحلُّ ذاك العصاب
في فسيح الآفاق والأجواء	وذؤابات شعرها تترامى
من شقوق الملاءة السوداء!!	وعيون السماء ترنو إليها

هذه الأبيات تشكل لوحة صورية عدتها الألفاظ والكلمات والإيقاع، لكنها نقلت للقارئ مشهداً

تتجلى فيه روعة غروب الشمس وإبداع الخالق في ذلك، فنحن في هذه اللوحة أمام شمس تموت فيكون مأتمها الحزين عويلاً في الآفاق، أما الشفق ولونه الأحمر، فهو دمٌ يعصب ذؤاب الروابي المحزونة، وحين تطل غادة الليل فتتقدم بيدها السمراء التي ما تلبث أن تصير سوداء مع اشتداد الظلام لتأتي عليها، فإذا بالكون قد غشيه من السواد جلال ورهبة.

ومن اللوحات الرائعة ما نجده عند أبو ريشة في قصيدته " حماة الضيم"، حيث يصور

الشاعر قوافل اللاجئين المغلوب على أمرهم وقد أجبروا على هجرة ديارهم، وذلك بسبب العدو وظلمه وقهره، كما يصور الشاعر في الوقت نفسه عجز الصديق لمد يد العون والمساعدة، فيقول

الشاعر⁽²²⁴⁾:

تاهت به الطلقاء من زواره	فإذا سبيل الحق منفض الصوى
والبغي يقذفها بمارج ناره	وإذا قوافله العجاف طريدة

²²³ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 417-418.

²²⁴ المرجع السابق، 1: 53-54.

كم متعب جرّ السنين وراءه ومشيبه يبكي جلال وقاره
متلفتاً صوب الديار مودعاً وخطاه بين نهوضه وعثاره
كم حرّة لم تدر عين الشمس ما في خدرها، أغضت بطرف كاره
وبناتها وجلّى، تضح أمامها والرجس يدفعها إلى أوكاره

هذه الأبيات تمثل مشهداً يتراءى لنا فيه الحق بشخصية ضعيفة عاجزة، مما أثر ذلك على بنيه سلباً فساروا على خطاه في الضعف والعجز والمصير المظلم، ونرى شخصية أخرى تتمثل بالعجوز المتعب الذي يجر وراءه سنين عمره الطوال، والذي أجبر على ترك دياره، فيبكي شيبه على وقاره الذي انتهى، في حين نرى شخصية أخرى تتمثل بالحرّة المصونة التي لم تعرف لها الشمس طريقاً، وهذه كناية عن عفة المرأة وطهرها، فقد كانت تتلوى حزناً وذلة خوفاً من الرجس الذي قد يوقع بناتها في شباكه ويحيد بهن عن طريق الصواب. ومن اللوحات التي نجدها في أعمال الشاعر أبو ريشة قوله في قصيدة " ساذج " (225):

كنت كالملاح في لجته كسرت مجذافه الريح، فتاها
أسدل الليل عليه سُجْفَةً وجلا عن مقلة الذعر عماها
فأصابته يد من رحمة لطمت من شامخ الموج الجباها
وانتهى زورقه الواهي إلى شاطئ ألقته به النعمى عصاها

يصور الشاعر في هذه الأبيات كرم المحبوبة عليه، ويصور المعاناة من خلال استحضار شخصية تتمثل بالملاح وقد تعرض للأمواج البحر وتلاطمها، فتحطم مجذافه ولم يعد قادراً على التحكم بزورقه، ومما يزيد قدر المعاناة سواد الليل وظلامه، فإذا جاء الليل أضاف إلى معاناته

الخوف والرعب، وفي هذه الظروف تمتد له يد رحيمة فتتقذه مما كان يحيط به من أهوال وأخطار.

ثانياً: الاستعارة

تعددت تعريفات البلاغيين والنقاد للاستعارة، ولعل كثرة هذه التعريفات وتتنوع دلالاتها يكشفان عن الطاقات الإبداعية لهذا الفن وعمق أسرارها واتساع مراميها. ولعلنا هنا نكتفي بتعريف عبد القاهر الجرجاني الذي يعد من أبرز النقاد والبلاغيين القدامى الذين أولوا الاستعارة اهتماماً كبيراً، فيقول: " أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي المعروف، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية " (226).

أما بلاغة الاستعارة وقيمتها فتتطلق من أنها كيفية من التصرف في نظام اللغة، وكيفية خاصة في استعمالها بما يهيئ المجال لأن تفتح اللغة على نفسها لتوليد لغة جديدة من داخلها تتعامل مع الأشياء والحقائق والمعاني على نحو مميز، ولا تملك هذه الأشياء والمعاني تميزها حين نعطيه أسماءها المقررة؛ لأنّ هذه الأسماء تحيل على كيانات مشتركة نتعامل معها بالاعتقاد لتلبية الحاجات والأغراض الفكرية والاجتماعية، أما اللغة في مستواها التشكيلي فإنها توظف العناصر المكونة توظيفاً فنياً جمالياً، إذ تصبح الكلمة بحد ذاتها شكلاً موحياً يستدعي التأمل والتأويل (227).

إنّ لغة الاستعارة أو تشكيلها اللغوي الذي يمثل كيفية تعبيرية خاصة تصير إليها اللغة في فعلها المنجز، تعكس أقوى طاقات اللغة وإمكاناتها، لأنها تدعم نفسها بظلال الإيحاء وما تشيعه

²²⁶ أسرار البلاغة، 369.

²²⁷ انظر نظرية التشكيل الاستعاري، 143.

من ألوان الحركة والحيوية، فضلاً عن كشف الأبعاد النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة⁽²²⁸⁾.

يقوم الخيال بالدور الأساس في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التآلف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر، وبمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين عناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية، وتتضاعف إحياءاتها. ومن أبرز وسائل تشكيل الصورة الاستعارية:

1- التشخيص، التجسيد: تعد هذه الأفعال هي الوسائل التي يركز عليها تشكيل الاستعارة وهذه الأفعال قريبة من بعضها لدرجة الخلط من بعض الباحثين الذين يوردونها على اعتبارها ذات معنى واحد، لكن الفرق بينها دقيق في نقد الشعر.

التشخيص: هو إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحية⁽²²⁹⁾ وفي هذا التعريف يقتصر التشخيص على الجمادات فقط، إذ لا تقوم هذه الوسيلة على أساس تشخيص مظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة، وقد كثرت هذه الوسيلة في شعر الرومانسيين وذلك لهروبهم من فساد المجتمع وما يتخلله من ظلم وشرور، فلجأوا إلى الطبيعة تشاركهم عواطفهم ويسقطون عليها أحاسيسهم ويشخصون مظاهرها المختلفة⁽²³⁰⁾.

²²⁸ انظر نظرية التشكيل الاستعاري، 143.

²²⁹ المعجم الأدبي، 67.

²³⁰ انظر عن بناء القصيدة الحديثة، 80.

التجسيد: هو إبراز الماهية والأفكار العامة والعواطف في رسوم وهيئات محسوسة هي في واقعها رموز معبرة عنها⁽²³¹⁾، وبذلك يقصر التجسيد على الأمور المعنوية فقط.

ولعل الفرق بين هذه الأفعال أدق من خطرة الوهم في الذهن، بيد أنها كبيرة الخطر في نقد الشعر، لما يعكسه الفن الاستعاري في العامل مع معطيات الوجود المحسوس والمهجوس برؤى بالغة الدقة، لأنها رؤى تقيم معادلاتها على ملاحظة الشكل ودوره في تشكيل الوعي وفق السمات والخصائص والمميزات التي يحملها ذاك الشكل، فتكون معياراً للتفريق بينها على صعيد التشكيل، فحين يكون الموضوع حسياً أو معنى داخلياً تصير به الاستعارة إلى جسم مادي يحدده ويبرزه ويضخمه شكل له أبعاده وسماته وخصائصه التي تمكن رؤيتها وملاحظتها من خلال هذا الشكل الذي حقق الوجود لذاك الموضوع، فثمة هو التجسيم، وإن انعطفنا بهذا الجسم إلى منحى إنساني تبرزه ملامح الشكل البشري ومميزاته يكون الفعل تشخيصاً لأي موضوع سواء كان مادياً أو معنوياً⁽²³²⁾.

إن أفعال التجسيد والتشخيص هي تلك النماذج التشكيلية التي يتخذ الخيال الاستعاري كل واحد منها وفقاً لما يتواءم وسياق الرؤيا وتيار التجربة، وهي تمثل مبدأً حسياً، ومنهجاً معرفياً ونمطاً جمالياً، فلسفتها مؤسسة على أن لكل شيء نموذجاً أو مظهراً أو مخططاً يتمثل للوعي فيه ومن خلاله لأن وجود الشيء لا يتحقق، ولا يمكن لحزمننا الضوئية أن تلتقطه وتحيط به، إلا إذا تشكل ومثل للحضور شكلاً نلتقيه تخيلاً وتأملاً استبطانياً. وعندئذ يستطيع الفكر الاتصال بغير

²³¹ المعجم الأدبي، 59.

²³² نظرية التشكيل الاستعاري، 261.

المرئي بعلاقة تهيئ لاندفاعه إلى ساحات الوعي والإدراك بعد تحوله إلى شيء مرئي يعكس حالة وجود خاصة تهيأت للامتلاك في لحظة حدس خاصة⁽²³³⁾.

تشكل الاستعارة ملمحاً بارزاً من ملامح الشعر الحديث بشكل عام، وعند أبو ريشة بشكل خاص، حيث يعمد الشاعر إلى إضفاء الصفات الإنسانية على الجمادات فيجعلها تنطق وهي صامتة ويجعلها جسداً يتحرك وهي ثابتة "فالاستعارة إذاً تزيل الحواجز بين الإنسان وسواه، فإذا كل شيء ينطق ويتحرك ويعي ذاته، ويتجلى جوهر التشخيص في إضفاء السمات البشرية وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة"⁽²³⁴⁾، ويعمد الشاعر عمر أبو ريشة في رسم صورته الاستعارية إلى أداتين هما التشخيص والتجسيد.

(1) التشخيص: وهو إضفاء الصفات الإنسانية على الجمادات، ومن ذلك قول الشاعر⁽²³⁵⁾:

معاذَ خِلالِ الكِبرِ ما كُنتَ حاقِداً ولا غاضباً إنَّ عابَ مسرايَ عائب

فكُم جِبلٍ يَغفو على النِجمِ خُدُّه وأذياله للسانماتٍ مِلاعِب!

فهذه الصورة يضيف فيها الشاعر على الجبل وهو من الطبيعة الصامتة صفات إنسانية، إذ يصور ارتفاعه وعلوه عن سطح الأرض بإنسان يغفو وقد وضع رأسه في أحضان النجم، وهذه الصورة دلالة على شموخ الجبل ورفعته وإن كانت أذياله أي سفوحه مِلاعِب للسانمات.

ومن الصور التشخيصية التي اشتملت عليها أعمال أبو ريشة، ما يلحظه القارئ في مقطوعته الشعرية التي تحمل عنوان "إفرست"، ويقدم الشاعر لها بعبارة "شوق المرأة الأرض"، فيصور الشاعر في هذه المقطوعة قمة إفرست بيد الأرض، فالأرض هي المرأة التي مدت يدها إلى السماء شوقاً للنجم الذي غازلها وهزها من خدرها، فكانت تحاول هذه المرأة أن

^{233 233} انظر نظرية التشكيل الاستعاري، 263 .

²³⁴ الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، 37.

²³⁵ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 165.

تمد يدها إلى النجم وتطوقه وتحضنه لقد رأى الشاعر ارتفاع قمة إفريست فاستطاع بحذاقته
البارعة أن يرسم صورة ويجد سبباً لارتفاعها، فكانت هذه الصورة معبرة أجمل تعبير، حيث
يقول⁽²³⁶⁾:

إليك غير الظن لا يرتقي يا عاصب الغيم على المفرق
لأنت مجلى الأرض في شوقها إلى البعيد المترف الشيق
غازلها نجم، غوي السنأ وهزها من خدرها الضيق
فانتفضت تهتف: يا خصره قرب، ويا وجدي به: طوق
فكنت منها اليد، ممتدة ولم تزل ممتدة.. يا شقي!

ويقول الشاعر⁽²³⁷⁾:

ليلة نام النيل مفترأ محتضناً حسناء البكرا
ففي هذا البيت يصور الشاعر نهر النيل بإنسان تزوج وكان في هذه الليلة محتضناً عروسه
وتأتي هذه الصورة توظيفاً لأساطير الفراعنة القدماء، فكانوا يخشون غرق المدينة ويظنون أن
الغرق يأتي من النهر فهو غاضب، فيزفون إليه فتاة جميلة ليهدأ. ومهما يكن من أمر فإن الشاعر
في لحظة قد رأى امرأة، وفي لحظة خاطفة أخرى شعر أنه عاش معها في عصر من العصور،
ولذا فقد صور النيل كعروس في ليلة زفافه فرحاً مبتهجاً كما هي حاله التي شعر بها في تلك
الليلة. ويقول الشاعر⁽²³⁸⁾:

إن تهتكى سر السراب وجدته حلم الرمال الهاجعات على الظما!!

²³⁶ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 126.

²³⁷ المرجع السابق، 1: 237.

²³⁸ المرجع السابق، 1: 249.

يصور الشاعر في هذا البيت سرَّ السراب فيجده حلم الرمال التي تحلم بالماء، ويأتي جمال التصوير من إضفاء الشاعر على الرمال صفات إنسانية، ليكشف عما يعتريه من قلق وحيرة وربما استطاع الشاعر في مخيلته أن يرسم رؤية جديدة لدى القارئ لسرَّ السراب.

(2) التجسيد: وهو إضفاء صفات الكائنات الحية على المعنويات فقط، ويأتي هذا التصوير عند أبو ريشة من خلال ثلاث صور تتمثل في (صورة الوطن، صورة الموت، صورة الزمن) ومنها:

أ- صورة الوطن:

كانت صورة الوطن حاضرة في أعمال الشاعر بشكل ملموس ما بين تصوير آلامه وأناته ورفعته ومجده، ومن ذلك يقول الشاعر⁽²³⁹⁾:

وقفت لتنثر كل جرح كان في صدري وئيد
من صيحة الوطن الطعين ورقدة الوطن الشهيد

فيصور الشاعر لنا الوطن من خلال إضفاء صفات كائنات حيّة عليه وهذا يتمثل في كلمة صيحة، إذ تقتصر هذه اللفظة على الإنسان المكلم، ويؤكد ذلك الكلمة الأخيرة في صدر البيت (الطعين)، فالطعن بأداة حادة لا يكون إلا للأحياء، وتأتي جمالية الصورة من خلال رسم الوطن الذي يتعرض للاحتلال والظلم كالإنسان الذي يصيح ألماً من جراحه. يقول الشاعر⁽²⁴⁰⁾:

وطنٌ عليه من الزمان وقارُ النورُ ملء شعابه والنارُ

²³⁹ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 81 - 82.

²⁴⁰ المرجع السابق، 1: 400.

فيصور الشاعر الوطن هنا بصورة الرجل المتقدم في السن الذي اكتسب من حياته الطويلة
الهيبة والاحترام والوقار، وتأتي هذه الصورة من الماضي الذي كان يحقق العراقة والأصالة
حتى أصبح ذا جلال وإكبار، ويقول الشاعر⁽²⁴¹⁾:

صدق الحبُّ إن موطني الأجردَ رَوْضِي وَجِدُولِي وَدِنَانِي
ينبتُ المجدَ قبلَ أنْ ينبتَ الوردَ وعطي الثمارَ قبلَ الأوانِ

فهنا يصور الشاعر الوطن بالأرض المباركة التي تنبت المجد، وهنا صورة المجد
كالنبات الذي يخرج من باطن هذه الأرض، فالأرض تبعث المجد وتعطي الثمار قبل أوانه، إنَّ
هذه الصورة يرسم بها الشاعر عراقة الأمة العربية وحضارتها عبر العصور الخالية.
ب- صورة الموت:

لعل الموت كان يشكل هاجساً لدى الشاعر أبو ريشة وقد صوره في أشكال عدة تتمثل
بالمُنهزم والمنتصر والرضا به وعدم الخوف منه، ومن ذلك يقول الشاعر⁽²⁴²⁾:

بيني وبين الموتِ ميعادٌ أحثُّ له ركابي

ويقول الشاعر أيضاً⁽²⁴³⁾:

فقلتُ لها خَلِي سبيلي فإنني أرى الموتَ لا تخفى عليه دروب

فقد صور الشاعر الموت بإنسان له علاقة بالشاعر وقد تجدد بينهما موعد، فيذهب الشاعر
للقائه بكل حفاوة والموت في هذه القصيدة يصور نهاية الإنسان الأبّي الذي يضحى من أجل
وطنه، فصورة الموت هنا متقبلة عند الشاعر فلا يخاف منه بل يحث الخطى للذهاب إليه، أما

²⁴¹ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 392.

²⁴² المرجع السابق، 1: 59.

²⁴³ المرجع السابق، 2: 254.

في البيت الذي بعده فيبين الشاعر ملل الإنسان عند وصوله للشيخوخة فيريد الموت ليس تضحية بل ضجراً ومللاً من الحياة. ويقول الشاعر في موضع آخر⁽²⁴⁴⁾:

أنت ميّتٌ، يا موت، بين يديه تلك أوتارُهُ وذا إنشادُهُ!

فهنا يصور الموت بالإنسان العاجز، ويأتي جمال الصورة من خلال تجسيد الموت ومخاطبته فالموت لا يستطيع أن يزيل آثار الإنسان وإن نال منه إلا أنه لا يمكن أن ينال من آثاره، فصورة الموت هنا للإنسان العاجز الذي لا يستطيع أن يصنع شيئاً. ويقول الشاعر⁽²⁴⁵⁾:

والموتُ دونَكَ واقِفٌ في ذلّةِ المستسلم

ويقول الشاعر أيضاً⁽²⁴⁶⁾:

هنا ينفضُ الوهمُ أشباحَهُ وينتحرُ الموتُ في يأسه

فهنا يصور الموت بالإنسان العاجز الذي لا يمكن أن يفتك بضحية أكثر مما فتك، فينتحر الموت لقلّة الحيلة في يده.

ج- صورة الزمن:

يشكل ضيق الشاعر بالزمن الحاضر ملمحاً بارزاً، ويعمد الشاعر لتحقيق رؤيته بتجسيد

الزمن، ومن ذلك يقول الشاعر⁽²⁴⁷⁾:

أقبلتِ، فالتفتِ الزمانُ تلفتِ المتوهم

²⁴⁴ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 76.

²⁴⁵ المرجع السابق، 1: 118.

²⁴⁶ المرجع السابق، 1: 123.

²⁴⁷ المرجع السابق، 1: 118.

ففي هذا البيت يصور الشاعر الزمن ذاهلاً متوهماً لعودة تاريخ المدينة السورية، تلك المدينة التي اكتشفت فيها أول أبجدية، وقد صور الشاعر هذه المدينة وتاريخها العريق بأنها كانت تغفو وتحلم بالخلود، فعادت أو استيقظت من غفوتها فإذا ماضيها العريق يعود. ويقول الشاعر⁽²⁴⁸⁾:

كَأَنَّهُ مِنْ طَوْلٍ مَا مَضَى مِنْ عِبَثِ الدَّهْرِ وَمِنْ كَيْدِهِ
أَبَى عَلَيْهِ الْكِبْرُ أَنْ يُورِثَ الْأَفْرَاحَ ذَلَّ الْقَيْدَ مِنْ بَعْدِهِ!!

فيقوم الشاعر بتجسيد الزمن وذلك بإضفاء صفات إنسانية على الزمن، وتتمثل هذه الصفات بالعبث والكيد، ويأتي هذا التجسيد لما في الزمن من قسوة وظروف صعبة قد عاناها الشاعر أو تصوير لما يشتمل عليه هذا الواقع المؤلم. ويمكن القول إنَّ الشاعر لم يقف عند حدود وصف هذه الصور الثلاث بل تعدى ذلك ورسم لنا صوراً مثل (الفجر، والغربة، المجد،...).

فيقول الشاعر⁽²⁴⁹⁾:

يَا غَرِبَتِي لَا تَطْلُقِي أُسْرِي لَمْ يَبْقَ لِي فِي الْعَمْرِ مَا يُغْرِي

فيصور الشاعر الغربة بإنسان سجان وقد سجن الشاعر، ويبدو ذلك من أول البيت الذي يبدأ بنداء ويدعوها ألا تطلق أسره، فلم يبق في عمره ما يغريه ليعود لوطنه، حيث يصور الغربة بسجن أسره به الشاعر.

ويقول الشاعر⁽²⁵⁰⁾:

تَنْفَسَ الْفَجْرُ عَلَى صَفْحَةٍ مَسْطُورَةٍ بِالْأَلْمِ النَّائِرِ

²⁴⁸ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 135.

²⁴⁹ المرجع السابق، 1: 91.

²⁵⁰ المرجع السابق، 2: 200.

فيقوم الشاعر بتجسيد الفجر من خلال إضفاء صفات الأحياء عليه، فالتنفس لا يكون إلا للكائنات الحية ويأتي هذا التجسيد ليحدد الزمن، فتتنفس الفجر هنا انقضاء الليل ليزيل معه كل الأشباح والأطياف التي كانت تحوم على الشاعر، فهذا التجسيد يأتي لإنهاء لوحة القصيدة. ويقول الشاعر(251):

المجد يخجل أن يجيل الطرف في ما هدمَّ الجبناء من أسواره
فنما المجد على آثارهم وتحدى بعدما زالوا الزوالا
يا عيد ما افتر ثغر المجد يا عيد فكيف تلقاك بالبشرى الزغاريد
ففي هذ الأبيات التي هي من قصائد متعددة، يصور الشاعر المجد إنسانا يخجل عندما ينظر من حوله في الوطن ويرى ما فعل الجبناء بعزة الوطن ورفعته فقد هدموا أسواره التي هي كناية عن علوه ورفعته وتحصنه، فالبيت الأول يشتمل على وسيلتين من تشكيل الصورة التشخيص والكناية.

أما البيت الثاني فيصور المجد بالنبات الذي ينمو ويكبر ولا يزول وهذه كناية عن الثبات وعدم التحول، وهذا المجد هو مجد الأمة العربية في الأندلس الذي سيبقى مسطورا على صفحات تاريخ الأمة المشرفة، أما البيت الثالث فالمجد يقابلنا محزوناً كئيباً.

ومن الصور التشخيصية التي تحفل به أعمال الشاعر قوله في مقطوعته " وجراحي "(252):

أنا عمرٌ مخضب وأمانٍ مشردّه
ونشيد خنقت في كبريائي تنهده
ربّ ما زلت ضارباً من زمانٍ تمرده
صغر اليأس لن يرى بين جفني مقصده

²⁵¹ الأعمال الشعرية الكاملة، 1: 52، 98، 100.

²⁵² المرجع السابق، 1: 61.

بسماتي سخيّة وجراحي مضمّده

لعل الناظر في هذه الأبيات يتبين له وفرة الصفات الإنسانية التي تشتمل عليها لتعبر بشكل إيحائي رائع عن هموم الشاعر وما يعتريه من أزمات، ومن هذه الصور التي اتضحت، صورة العمر المخضب كأنه إنسان أثقلته الجراح حتى تخضب بدمه، وصورة الأمانى التي أضفى عليها الشاعر صفة تتمثل بأناس شرّدتهم الأحداث وفرقت جمعهم، وصورة النشيد الذي يتنهد حزيناً بسبب الإخفاق والإحباط.

لقد نجح الشاعر في تصوير مكونات نفسه من خلال إضفاء الصفات الجسدية والإنسانية على الجمادات والمعنويات، فأصبح القارئ يشعر بحركة القصيدة ونطقها من خلال تداخل الحواس، وقد استطاع الشاعر بحسه المرهف وعاطفته الجياشة وخياله الواسع، أن يجعل القارئ أمام مشاهد تصويرية كأنه أمام عرض سينما بل تعدى ذلك بأن جعل القارئ يعمل خياله للوصول إلى تجربة الشاعر ورؤيته.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة البناء الفني في شعر أبو ريشة، وقد سارت في اتجاهين: أما الأول فهو دراسة القصيدة بنائياً من حيث هيكلها، وفي هذا الاتجاه يمكن القول إنّ الشاعر قد تمتع بحذاقة بارعة في بناء نصه الشعري، إذ يعمد إلى تلاحم أجزاء القصيدة وترابطها وانسجامها وذلك ابتداءً من عنوان القصيدة وصولاً إلى نهايتها.

كما يمكن أن نضيف أيضاً أنّ الشاعر قد عبّر عن ذاته في قصائد قصار أو مقطوعات، وتتميز عنده ببساطة الموضوع والتركيب وتركيز الصورة، أما القصائد الطويلة فهي تعبير عن موقف شمولي إزاء الحياة، ولذا نجد الشاعر في هذه القصائد يعمد لتقسيمها إلى لوحات، يتناول في كل لوحة موضوعاً يبين فيها شكواه ورؤيته الشعرية، وعلى الرغم من ذلك فإنّ القارئ المتمرس لهذه القصائد يجد أنّ القصيدة وإن تعددت لوحاتها إلا أنها ترتبط بخيط وميض يكشف عن رؤية الشاعر وتجربته الشعرية، وتكون بذلك قد حققت الوحدة العضوية في القصائد الطويلة بشكل يلمسه القارئ المتمرس، في حين يصعب على القارئ الذي يقف عند ظاهر اللفظ الوصول إلى هذه الوحدة العضوية التي تتماسك من خلالها الأجزاء وتتلاحم.

وفيما يتعلق بالإيقاع فقد تبين لنا بشكل جلي براعة الشاعر في اختيار الألفاظ والتركيب لإثراء القصيدة بموسيقا تكشف عن حالة الشاعر من الألم والتحسر وما إلى ذلك من هموم كانت تثقل كاهليه، بالإضافة إلى جمالية الموسيقى وعذوبتها في أذن السامع.

أما الاتجاه الآخر فيتمثل بالوقوف على الفنيات الأسلوبية والتشكيلات الفنية التي اشتملت عليها قصائده، وقد جاءت موافقة لرؤية الشاعر التي كشفت عن أعماق التجربة الشعرية، فقد وظفها الشاعر توظيفاً بارعاً من جهة التجربة الشعرية ومن جهة المتلقي، فقد أثارت هذه التشكيلات مشاعر القارئ وانفعاله وبعثت الإثارة في نفسه، كما يمكن أن نضيف هنا أيضاً أن الشاعر عمد إلى بنيات أسلوبية عدة في قصيدة واحدة مراعيًا في ذلك تضافر الدلالة فيما بينها للكشف عن رؤيته.

إنّ القارئ لأعمال الشاعر أبو ريشة يلحظ بشكل ملموس فنية الشاعر وذاقته في بناء نصه وتشكيله، وقد اعتمد أبو ريشة في ذلك على ثقافته العربية والأجنبية، وقد بدت محاكاة الشاعر للأدب العربي وتأثره بالأدب الغربي في العديد من قصائده.

النتائج والتوصيات

من خلال الدراسة السابقة فقد وصل الباحث للكثير من النتائج لعل من أبرزها:

- تأثير الحياة الأجنبية في تكوين الشاعر عمر أبو ريشة، وذلك بدا واضحاً ملموساً من خلال التعرض لشاعريته ومدرسته الشعرية وبعض موضوعات القصائد عنده.
- إنَّ الظواهر النقدية الحديثة بنائية كانت أم أسلوبية هي في جملتها ظواهر نقدية قديمة عرفها النقاد العرب القدماء وأشاروا إليها وإن لم تحمل بعض التسميات الحديثة، وأجري عليها بعض التغييرات من وجهة نظر الناقد الحديث.
- إنَّ الشاعر أبو ريشة استطاع من خلال بناء نصه بناءً محكماً لا انقطاع في أجزائه أن يحمل رؤيته ويجعل المتلقي بين أحضان تجربته الشعرية.
- إنَّ الشاعر أبو ريشة استطاع من خلال تشكيلاته الفنية أن يبعث الأثر في نفس المتلقي، وكذلك عمد إلى عدد من البنيات الأسلوبية في تشكيل نصه الشعري، وقد تضافرت دلالة هذه البنيات للكشف عن رؤية الشاعر العميقة.
- تحقق الوحدة العضوية في القصائد الطويلة لدى الشاعر وإن تعددت لوحاتها فهي ترتبط برؤية عميقة للشاعر أبو ريشة.
- وفي الختام يوصي الباحث بالمزيد من الدراسات النقدية لأعمال الشعراء وأن تكون هذه الدراسات عميقة لا تقف عند ظاهر اللفظ، علماً أن هناك شعراء كثيرين لم ينالوا حظاً كافياً من الدراسات الفنية لأشعارهم .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- 1- أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، بيروت، دار الجيل.
- 2- إبراهيم، زكريا(1976م)، مشكلة البنية وأضواء على البنيوية، القاهرة، مكتبة مصر.
- 3- الإدريسي، يوسف(2008م)، عتبات النص، بحث في التراث والخطاب النقدي المعاصر، ط1، المغرب، مقاربات.
- 4- إسماعيل، عز الدين(1955م)، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط1، القاهرة، دار الفكر العربي.
- 5- إسماعيل، عز الدين(1966م)، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، دار الفكر العربي.
- 6- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين(ت356هـ)، كتاب الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين بكر عباس، 2002م، ط1، بيروت، دار صادر.
- 7- أنيس، إبراهيم وآخرون(1972م)، المعجم الوسيط، ط2، القاهرة، (د . ن).
- 8- البادي، حصة(2008م)، التناسل في الشعر العربي الحديث البرغوثي أنموذجاً، عمان، دار كنوز المعرفة.
- 9- بكار، يوسف حسين(1979م)، بناء القصيدة العربية ، القاهرة، دار الثقافة.
- 10- بلعابد، عبد الحق(2008)، عتبات" جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ط1، الجزائر، الدار العربية للعلوم.
- 11- بني عامر، عاصم "محمد أمين"(2005م)، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط1، عمان، دار صفاء.

12- بورشه، فرانسو (1958م)، شارل بودليير 1829م-1867م، ترجمة: فؤاد أيوب، بيروت، دار بيروت.

13- التونجي، محمد (1999م)، المعجم المفصل في الأدب، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية.

14- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر (ت255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، (د . ت)، بيروت دار الجيل، دار الفكر.

15- الجرجاني، عبد القاهر (ت471هـ)، أسرار البلاغة، تحقيق: ه. ريتز، 1979م، ط2، استانبول، مطبعة وزارة المعارف.

16- الجرجاني، عبد القاهر (ت471هـ)، دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: عبد المنعم خفاجي، 1969م، القاهرة، مكتبة القاهرة.

17- الجزري، ضياء الدين بن الأثير (ت637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة 1998م، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية.

18- الجندي، أحمد (1965م)، شعراء سورية، ط1، بيروت، دار الكتاب الجديد.

19- جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ)، الخصائص، تحقيق: محمد النجار، 1990م، ط4، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

20- الجبوسي، سلمى الخضراء (2001م)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط1 بيروت مركز دراسات الوحدة العربية.

21- خفاجي، محمد عبد المنعم (1995م)، مدارس النقد الأدبي الحديث، ط1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.

22- داود، أنس (1975م)، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، (د . م)، دار الجيل.

23- الدقاق، عمر (1971م)، فنون الأدب المعاصر في سورية 1870 - 1970، حلب، دار الشرق.

24- دندي، محمد إسماعيل (1988م)، عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحياته، ط1، دمشق، دار المعرفة.

25- الدهان، محمد سامي (1960م)، الشعر الحديث في الإقليم السوري، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية.

26- الدهان، محمد سامي (1968م)، الشعراء الأعلام في سورية، ط2، بيروت، دار الأنوار.

27- أبو ديب، كمال (1974م)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، بيروت، دار العلم للملايين.

28- أبو ديب، كمال (1979م)، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، بيروت، دار العلم للملايين.

29- راغب، نبيل (1977م)، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبتية، القاهرة، دار مصر للطباعة.

30- ربابعة، موسى (2008م)، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسة تطبيقية، ط1، عمان، دار جرير.

31- رسلان، إسماعيل (د. ت)، الرمزية في الأدب والفن، القاهرة، دار الحمامي.

32- أبو ريشة، عمر، الأعمال الشعرية الكاملة، جمع: عمر شبلي، 2008م، ط1، بيروت، دار العودة.

33- زايد، علي عشري (1981م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الكويت، دار العروبة.

34- الزعبي، أحمد (2000م)، التناص نظرياً وتطبيقياً، ط2، عمان، عمون للنشر.

- 35- السحرتي، مصطفى(1948م)، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، ط1، (د . م)، مطبعة المقتطف والمقطم.
- 36- سنكلر، ديفيد(1982م)، إدغار ألن بو 1819م- 1849م، ترجمة: سلافة حجاوي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام.
- 37- سويف، مصطفى(1969م)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط4، القاهرة، دار المعارف.
- 38- السيد، عز الدين(1978م)، التكرير بين المثير والتأثير، ط1، القاهرة، دار الطباعة المحمدية.
- 39- شاهين، محمد(2008م)، الأساطير الهندية، ط1، (د . م)، دار مشارق.
- 40- الصايغ، وجدان(2003م)، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- 41- صوالحة، محمد أحمد(2002)، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، عمان، دار عمار.
- 42- ضيف، شوقي(1962م)، في النقد الأدبي، ط2، القاهرة، دار المعارف.
- 43- ضيف، شوقي(1953)، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، مكتبة الخانجي.
- 44- عبد الفتاح، كاميليا(2006م)، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية الإسكندرية، دار المطبوعات الجامعية.
- 45- عبد النور، جبور(1979م)، المعجم الأدبي، ط1، بيروت، دار العلم للملايين.
- 46- عبود، مارون(1961م)، مجددون ومجترون، ط2، بيروت، دار الثقافة.

- 47- عبيد، محمد صابر (2010م)، العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، ط1، إربد، عالم الكتب الحديث.
- 48- العسكري، أبو هلال (ت395هـ)، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل، 1952م، ط1 القاهرة، دار إحياء الكتب العربية.
- 49- علوش، جميل (1994م)، عمر أبو ريشة حياته وشعره، ط1، بيروت، الرواد للنشر.
- 50- عيد، رجاء (2003م)، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، الإسكندرية، منشأة المعارف.
- 51- فضل، صلاح (1987م)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
- 52- القرطاجني، حازم (ت684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، 1966م، تونس، دار الكتب الشرقية.
- 53- القصيري، فيصل (2006م)، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ط1، عمان، دار مجدلاوي.
- 54- قوقزة، نواف (2000م)، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ط1، الأردن، وزارة الثقافة.
- 55- القيرواني، الإمام أبو علي الحسن بن رشيق (ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، 2001م، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية.
- 56- الكتاب المقدس، كتب العهد القديم والجديد، مصر، دار الكتاب المقدس، ط1، 2001م.
- 57- كرستيفيا، جوليا (1998م)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، الدار البيضاء، دار بوتقال.

58- الكركي، خالد(1989م)، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، دار الجيل.

59- كرم، أنطون غطاس(1949م)، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشاف.

60- كيالي، سامي(1968م)، الأدب المعاصر في سورية 1850م- 1950م، ط2، القاهرة، دار المعارف.

61- لوتمان، يوروي(1995م)، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح، مصر، دار المعارف.

62- لويس، سيسل دي(1982م)، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

63- المدني، علي صدر الدين بن معصوم(ت1120هـ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاعر هادي شكر، 1969م، ط1، (د، م)، مطبعة النعمان.

64- الملائكة، نازك(1971م)، ديوان شظايا ورماد، بيروت، دار العودة.

65- الملائكة، نازك(1992م)، قضايا الشعر المعاصر، ط8، بيروت، دار العلم للملايين.

66- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل(ت711هـ)، معجم لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، وعبد المنعم خليل إبراهيم، (2003م)، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية.

67- هلال، محمد غنيمي(1964م)، النقد الأدبي الحديث مصادره الأولى- تطوره- فلسفاته الجمالية- مذاهبه ط3، القاهرة، دار الشعب.

68- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل(1984م)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت، مكتبة لبنان.

الرسائل والدوريات

- 1- الجبيلان ، حامد كساب (1994)، الصورة الشعرية في شعر عمر ابو ريشة ، أطروحة دكتوراه ، الجامعة الأردنية.
- 2- راشد، عبد الحميد محمود(1998م)، الصورة والخيال في شعر عمر أبو ريشة، رسالة ماجستير، (غير منشورة) جامعة القديس يوسف، لبنان.
- 3- الموسى، إبراهيم نمر(2002م)، التناسق القرآني وأثره في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، مجلة الشعراء العدد17.
- 4- الموسوعة العربية الميسرة، (1978م)، القاهرة، دار الشعب.
- 5- نصير، أمل (2005م)، التكرار في شعر الأخطل، مجلة مؤتة للبحوث، مجلد 20، عدد 8.