

جمالية الصورة البرناسية في أشعار عمر أبوريشة

(قصيدة "معبد كاجوراو" نموذجاً)

صلاح الدين عبدي^{١*}، سيد مهدي مسبوق^٢

١ و ٢. أستاذ مساعد بجامعة بوعلبي سينا بهمذان

(تاريخ الاستلام: ٢٨/٤/٩٠؛ تاريخ القبول: ١٣/٩/٩٠)

الملخص

الشعراء بخيالهم يحولون أشياء مادية إلى صور حية ناطقة، ويتسربون إلى داخلها ويكشفون عن روحها، فإذا بها نبصرها متحركة بفعل إرادة الشعراء وخيالاتهم، منهم عمر أبوريشة، مع أنه من شعراء مدرسة أبولو الشعرية وهي مدرسة رومانسية، فله معجمه المبتكر ومفرداته الخاصة وكلماته التي تتأبى على سواه.

أول ما يلفت اهتمام القارئ، مقدرته القوية في خلق الصور الحية والأضواء الفياضة التي أغناها بالألوان والموسيقى، وأنطقها بفعل خيالاته، الصورة التي تختلف عنده اختلافاً جوهرياً عما سبقها، إذ أنها تتبع من صميم العمل الفني وليست مبادئ خارجية مفروضة، وهو مبدع لأنه جعل المألوف في صورة غير مألوفة. تتمثل موهبته الشعرية في قصيدة "معبد كاجوراو" التي يميل فيها الشاعر إلى المذهب البرناسي لما فيه من سمو الواقع ومعالجة موضوع مطروق بأسلوب مدهش وبألفاظ مختارة، مع جنوح إلى الجمال وعدم الاهتمام برسائل أخلاقية كمذهبه الشعري المنتمي إليه.

عمر أبوريشة أنشد قصيدته "معبد كاجوراو" لما كان سفيراً بالهند في إطار المذهب البرناسي إذ يسعى فيها أن تكون القصيدة كتمثال دقيق الصنع، لذلك كان يعني باللون والجسد والشكل ليصل من خلاله إلى ما وراءه من جمال مطلق. يرمي البحث إلى قراءة هذه القصيدة على المنهج التحليلي - التوصيفي، وناقشنا على ضوء المذهب البرناسي جمال القصيدة الفريدة.

الكلمات الرئيسية

الصورة الشعرية، البرناسية، الجمالية، عمر أبوريشة، كاجوراو.

مقدمة

إن الصورة تميز شاعراً من آخر، وإنها هي عنان الشاعرية والنتاج الطبيعي وواسطة تفكيرها ورؤاها، ولهذا قد يضطر الشاعر إلى النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة وعلى الترجمة عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة وكلامه غير كلامنا ونظرتنا غير نظرتنا، وهذا هو جوهر الشعر.

عمر أبوريشة (١٩١٠-١٩٩٠) نسيج وحده مع أنه شاعر جماعة أبولو الشعرية وهي إحدى الروافد الرومانسية ومن السمات الرومانسية هي الحزن والقلق والتشاؤم والهروب من المجتمع والانطواء على الذات. ولكنه لم يتسم بهذه الميزات، وإنما ظل شاعراً قومياً، ينشد لأمتة ويشجعهم للصمود أمام الظالمين والاستعمار والصهاينة. إذن بدل أن ينطوي على ذاته، صور ما يقع بأمر عينيه واقعياً، واتخذ الصورة الشعرية وسيلة للخلق والإبداع، أو بعبارة أخرى أداة في بناء القصيدة (انظر: خليل جحا، ١٩٩٩، ص ٢٦٤).

الوعي الجمالي المجسد في الفن ليس كما يبدو لنا لأول وهلة، فهم الفنان للصفات الجمالية مصوغاً بصورة موضوعية، إذ إن المهم في الفن ليس التجسيد الجمالي في مادته فحسب بل من المهم أيضاً تجسيد الفنان لموقفه من هذه المادة، تجسيدا يستند إلى خصائصها الجمالية ويتكشف من خلال تلك الخصائص. وهذا ما يجعل الصورة الفنية تتضمن دائماً عنصرين أساسيين، هما: «المادة الحياتية، أي خصائص الظواهر الواقعية الحسية المحددة وفكر الفنان ومثله وموقفه من هذه المادة الحياتية» (مرعي، ١٩٨٩، ص ٢٤). فالجمالي في الفن إذن يتألف من الوحدة بين الأفكار والمثل من ناحية وبين المادة المصورة فيه من ناحية أخرى.

يتراوح الوعي الجمالي المجسد في قصيدة "معبد كاجوراو" بين الصوفية التي ينتمي إليها عمر أبوريشة منذ نعومة أظفاره، والمذهب الرومانسي المتبلور في جماعة أبولو الشعرية التي أطلقت العنان لشعرائها أن ينشدوا الشعر وتناولوا جمال الطبيعة في كل صورته ومجالاته.

أما مراحل البحث، فنناقش في البداية مفهوم الصورة لغةً واصطلاحاً في الأدب العربي القديم والأدب المعاصر، ثم ندرس الرصيد التصويري عند العرب وغيرهم من الأمم، فنعقبه بإحصاء سمات المدرسة البرناسية، وذكر مميزاتها. ففي النهاية تعتمد القصيدة على المنهج الوصفي، فنناقش القصيدة على ضوء المدرسة البرناسية.

نتناول جماليات الصورة التي رسمها أبوريشة على غير مذهبه الذي ينتمي إليه، وهو جماعة أبولو الشعرية الرومانسية وقد صور تماثيل المعبد على المذهب البرناسي الذي تستوحيه تماثيل المعبد لتصوير جمالها وإبرازها للناس بهذا اللون ومزجها بطريقته الصوفية الشاذلية التي ستكون محور اهتمامنا من خلال تحليل الخطاب الشعري الذي أنتجه عمر أبوريشة، فتحاول أن تبرز جماليات هذه القصيدة العربية على ضوء هذه المدرسة وأسئلتنا هي هذه:

١. ما هي سمات الصورة البرناسية لهذه القصيدة؟

٢. ما هو دافع الشاعر لإنشاد قصيدته على ضوء هذا المذهب؟

٣. كيف كان الوعي الجمالي المجسد في القصيدة؟

إن الدراسات السابقة اقتصرت على مقالات، منها مقالة «عمر أبو ريشة ومعبد كاجوراو» لأحمد زياد محبك، يريد أن يقيم مقارنة بين فن الشعر والفنون الجميلة، منها فن النحت، ثم مقالة «الإبداع في جماليات عمر أبوريشة» لعصام حليبي في موقع الدهشة، وهو يناقش إبداعات عمر أبوريشة في قصائد مختلفة ويحصيها، ويعطي الكاتب فكرة ما عن عمر أبوريشة، ويزودنا بمعلومات جيدة عن الشاعر، ثم مقالة «الرؤية التاريخية في شعر عمر أبي ريشة» لمحمد كمال، وهو في هذه المقالة يدرس استدعاء التراث عند عمر أبوريشة. مع الأسف لم نجد كتاباً مستقلاً أفرد عمر أبوريشة بالبحث وقد أهمل من هذا الجانب، مع أنه شاعر بارز في زمانه.

مفهوم الصورة لغة واصطلاحاً

جاء في لسان العرب لابن منظور، «الصورة هي الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل» (ابن منظور، ج ٢، ص ٤٩٢). قال ابن الأثير: الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته (م.ن).

١. تكوّنت في عام ١٩٢٢ جماعة أبولو الشعرية، وكان رائدها وصاحب فكرتها والداعي لها أحمد زكي أبو شادي، فأُسند رئاستها إلى أحمد شوقي ثم إلى خليل مطران، فأصدر مجلة باسمها وأوضح في العدد الأول من أعدادها فكرة الجمعية. أما فكرتها فالسمو بالشعر، وأما غايتها فالعناية بالشعراء وحياتهم المادية واسمها استعاروه من اله النور والجمال والفن فهو إغريقي.. بما أن هذه الجماعة لم يكن لها هدف شعري ولا مذهب أدبي معين، بل هي جماعة كل شعر، ويتضح هذا في اختيار رئيسها وأعضائها، ولهذا إن معظم شعراء العالم العربي قد انضموا إليها (الخفاجي، ١٩٨٥، ج ٢، ص ٦؛ خورشا، ١٣٨١، صص ١٣٢-١٣٣).

وأما التصوُّر، فهو «مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها، ثم اختزنها في مخيلته» (الخالدي، ١٩٨٨، ص٧٤). وأما التصوير، فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني، فالتصوُّر إذا عقلي، أما التصوير فهو شكلي «إن التصوُّر هو العلاقة بين الصورة والتصوير، وأداته الفكر فقط، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة» (دهمان، ١٩٨٦، صص٢٦٩-٢٧٠).

إنَّ الدارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تعبير الصورة الشعرية في التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن، وإن كان الشعر العربي القديم لا يخلو من ضروب التصوير؛ لأنَّ الدرس النقدي العربي كان يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز والتشبيه والاستعارة. ويقول عنها "أبو هلال العسكري": «الألفاظ أجساد والمعاني أرواح» (العسكري، ١٩٨٤، ص١٦٧). أما "الجاحظ" فيرى «أنَّ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبديوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير» (الجاحظ، د.ت، ج٣، صص١٣١-١٣٢). فكانت الصورة عندهم (القدماء) جزئية لا كاملة، فهي لا تتعدى كونها استعارة وتشبيها وكناية وغيرها من علوم البلاغة التي تهتم بتميق المعنى ليس غير.

أما الصورة الشعرية باعتبارها مصطلحا نقديا يُعني بجماليات النص الأدبي، فقد دخل النقد العربي في العصر الحديث تأثرا بالدراسات الأدبية الغربية، ومسايرة لحركة التأثير والتأثر التي عرفتها الآداب العالمية (قبائلي، ٢٠٠٣).

لقد توسَّع مفهوم الصورة في العصر الحديث إلى حد «أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني» (محمد، ١٩٩٠، ص١٠)، وهي عند "عبد القادر القط": «الشكل الفني الذي تتَّخذ الألفاظ والعبارات، ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليُعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني... والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورته الشعرية» (القط، ١٩٨١، ص٣٩١).

لم يعد مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ضيقاً أو قاصراً على الجانب البلاغي فقط، وإنما اتسع مفهومها، وامتد إلى الجانب الشعوري الوجداني، غير أن مصطلح

الصورة الشعرية لم يُستعمل بهذا المعنى إلا حديثاً، فهو عند "مصطفى ناصف" يستعمل عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي (انظر: ناصف، ١٩٥٨، ص٤).

وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات. ويقول عنها ناصف في موضع آخر «إن لفظ الاستعارة إذا أُحسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة» (ناصر، ١٩٥٨، صص٣-٥). ويُعبّر "أحمد علي دهمان" على تعريف "مصطفى ناصف" للصورة، قائلاً: «إنه قَصَرَ الدلالة على الاستعمال المجازي مع أن كثيراً من الصور لا نصيب للمجاز فيها، وهي مع ذلك صور رائعة خصبية الخيال، ثرة عاطفة، وتدل على قدرة الأديب على الخلق أيضاً» (دهمان، ١٩٨٣، ص٢٧١).

وهي عند الدكتور "نعيم الياي" «واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تتنظم في داخلها وحدات متعددة هي لَبَنَات بنائها العام، وكل لَبَنَة من هذه اللبانات تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه» (الياي، ١٩٨٢، صص٣٩-٤٠).

وانطلاقاً من هذه الاتجاهات - التي مرّ بنا ذكرها - نخلص إلى نظرة لمفهوم الصورة الشعرية وهي براعة الفنان في تحويل كل ما هو مجرد وانتزاعي من العالم إلى المحسوس والمجسد، مستخدماً النقد الأدبي الحديث، منه العلم النفساني والعلوم الاجتماعية والفلسفة، لتبرير صورهم.

الرصيد التصويري عند العرب وغيرهم من الأمم

هذا النزوع التصويري يختلف عند الشعراء باختلاف أممهم، وحيث إن اليونانيين قد غلبت على شعرهم المادة التصويرية - حسب قول شوقي ضيف - وهم يتفوقون جميعاً على العرب، ولاسيما على العرب الجاهلية، وما عندهم ثروة تصويرية ضخمة (ضيف، ١٩٥٩، ص٢٢٩). وهو يعزوها إلى طبيعة العرب الهادئة المعتدلة التي ليس فيها صراع عنيف بين الإنسان وما حوله في الكون، فحياتهم تجري في صور رتيبة ليس فيها مخاوف إلا قليلاً، أما الأوربيون، فقد شعروا أن الطبيعة ما حولهم تزخر بأعداء على كل لون، وأن أشباحاً هائمة تحيط بهم صباح مساء.

لم يحس العرب البدوي في صحرائه بشيء كاره وغريب، فأصبحت الصحراء قطب حياته ومحورها، ويصف ما حوله بصورته الحقيقية وكأنه لم يشعر بانفصال عنه، فهو وما حوله يكونان عالماً واحداً وهو جزء منه، بعكس اليونان القديم الذي يشعر بانفصاله عما حوله، وأن له عالماً ولما حوله عالماً المستقل الذي يضغط على عالمة الإنسان، وكل ما فيه إذن، يغلب عليهم

التصوير على مادة الشعر ويغلب الموسيقى عند العرب. (م.ن، ص ٢٢٠)

ولا يعني هذا أن الشعر العربي يخلو من التصوير، وإنما التصوير يجري فيه، ولكن دون قوة يتسم بها الشعر الغربي. والصور فيها خلابة، وهي مبنوثة في القصيدة؛ لكي تتسق مع وحدة البيت الواحد (ناصف، ١٩٥٨، ص ١٨٨). ويصف عز الدين إسماعيل الصورة القديمة بأنها حرفية، حسية، تعني بالمظهر الخارجي وحده (إسماعيل، ١٩٧٨، ص ١٣٧؛ إسماعيل، ٢٠٠٧، صص ١٤٥ و ١٤٦). وهو يعني بذلك أن مطلب الشاعر كان يقتصر على معالم الشكل الخارجي وأن الشاعر كان يقارن الأشياء المحسوسة بالصور الحسية الملموسة (الجيوسي، ٢٠٠١، ص ٧٤٤). وقد نرى من الأدباء من يخالف هذه القاعدة، ومرده يرجع إلى أن هؤلاء من الأجانب وممن لم تترسخ فيهم سلائق العرب الموروثة، وخير من يمثل هذا الشذوذ هما شاعران عباسيان: أبوتامم وابن الرومي. ودون محاجة ثانيهما رومي الأصل، أما الأول فاختلف فيه الرواة. فصورهما تتجسم وتتشخص وتظل أطيا فهما كل شعرهما (عباس، ١٩٩٦، ص ١٩٤).

والذوق العربي نفر من هذه الصور، وتصدى لها التقاد بسبب خروج أصحابها على عمود الشعر العربي وسننه المتبعة، كما نلاحظ في كتاب «الموازنة» للآمدي، موازنة بين أبي تمام والبحري، وأهم العيوب التي يوجهه إلى أبي تمام تتعلق بالتصوير؛ إذ رأى الصور عنده غير متقاربة، ورأه يكثر من التشخيص والتجسيم وتجسيد المعنويات، فقال إنه ضلّ عن طريق الصواب؛ إذ العرب «جرت على أن تستعير المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه، أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ثقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه» (ضيف، ١٩٥٩، ص ٢٣١). وإذا لم يتبع ذلك، يؤخذ عليه. وكما يرى الآمدي يجب على الشاعر أن يحس بالحقائق، كما هي بدون تبديل فيها وبدون أن تتدخل إرادة الشاعر، ويصور أشياء كما تقع تحت أعينه (إسماعيل، ١٩٧٨، ص ١٣٩).

لا يزال الشعر العربي بهذه الصورة حتى أعتاب العصر الحديث واحتكاك العرب بالغرب فحينئذ أدخل الشعراء العرب بفعل اتصالهم بالغرب، صوراً متحركة جديدة واستعارات حية ويستعبرون كثيراً من الأخيلة الغربية وأصبحت الفواصل بينهم تتضاءل (مرعي، ١٩٨٩، ص ١٩). ولكن بعض ما استورده الشعراء نبا عن الذوق العربي، وظهر أنه لا يلائم بيئتهم، فهو غريب وكما المعروف، «ليس كل ما لدى القوم من طعام يصلح لنا، بل إن بعض طعامهم لا تستطيع معدتنا الشرقية أن تهضمه» (ضيف، ١٩٥٩، ص ٢٣٤).

المدرسة البرناسية وسماتها

سنقف في هذا البحث عند قصيدة فريدة باسم «معبد كاجوراو»، ولكن قبل الدخول في البحث ينبغي لنا أن نتحدث موجزاً عن البرناسية، ونوضح أصولها ونشئها. وعلى ضوء هذه الأصول نناقش القصيدة.

استمدت هذه المدرسة اسمها من جبل بارناس في اليونان وهو الجبل الذي تقول عنه الأساطير الإغريقية، إنه مقر لسكنى آلهة الشعر. ومع أن المدرسة خرجت من رحم الرومانسية، إلا أنها ردة عنيفة ضدها (راغب، ٢٠٠٣، ص ٩٧). هؤلاء ثاروا ضد القوالب الكلاسيكية الجامدة والأساليب المفتعلة والتطبيقات الحرفية، ويذهبون إلى أن جماليات الشعر لا تكمن في اللغة، وإنما تتمثل في أساليب توظيفها فنياً، وقد أصروا على أن يعلوا الشعر إلى حيث كان على قمة جبل بارناس بعيداً عن الأرض ومشكلاتها التافهة وصراعاتها الخائفة (عبد، ١٩٨٤، ج ١، ص ٢٣٥). ونوجز فيما يلي أهم مبادئ هذه المدرسة:

- الشعر والأدب على رأي مؤيدي هذه المدرسة، لا يكون وسيلة للتعبير عن العواطف، بل يكون هدفاً. أي ليس الفن بالنسبة إليهم وسيلة، وإنما هو غاية (جيدة، ١٩٨٠، ص ١١٦).
- هذه المدرسة لا تعالج الأخلاق ولا تقوم الأدب من حيث الجيد والردىء والصحيح أو الخطأ، بل تقوم الأدب من حيث جماله (هلال، ١٩٧٣، صص ٤١٦-٤١٧؛ هلال، ١٩٦٢، صص ٣٨٤-٣٩٢).
- أنصار المدرسة يذهبون إلى أن الفائدة تبطل قيمة الفن، ويرون أن الفن يجب ألا ينظر إليه بمنظار الأخلاق، ويذكرنا هذا بقول تيوفل جوتيه، قائلًا: إن الشيء إذا أصبح مفيداً، فإنه يفقد صلته بأي نوع من الجمال على الفور، فيدخل إلى الروتينية أو إلى الحياة الرتيبة (سيد حسيني، ١٣٨١، صص ٤٧٨-٤٩٠). هؤلاء يذهبون إلى أن قيمة الفن تكمن في جماله، أو في شكله وليس في فائدته ونفعه.
- هؤلاء لا يكثرثون لمن ينشدون بل يتصور أنفسهم مثل طائر يغني ولا يهتم لمن يغني (هلال، ١٩٦٢، ص ٣٩٢). وهم يرفضون الأشعار الذاتية والقصائد التي فيها الأمل والتمني والحزن والفرح، إنما يهتمون بشكل القصيدة وجمال القافية وعدم تدخل المشاعر، ويخالفون أي رسالة أخلاقية في الأدب، ويفندون الأدب الذي يرمي إلى رسالة أخلاقية مباشرة (سيد حسيني، ١٣٨١، ص ٤٧٨). أما نظرتهم إلى الصورة، فتجد أنهم لا يعترفون إلا بالصورة المرئية المجسمة أو ما يسمى (بالبلاستيكية أو المنحوتة)، بعيداً عن نطاق الذات الفردية (عيكوس، ١٩٩٤، ص ٧٧).

عمر أبوريشة^١ وصوره الشعرية

ومن الشعراء من نجح لا في نقل الصور الغربية فحسب، بل أيضا في الابتكار وإحداث النماذج الفنية القيمة، منهم عمر أبوريشة. فإذا شعره مجاميع من أطياف وأشباح، وكأنما له من اسمه حظ، فهو يرسم بريشته لوحات كبيرة، تلمع فيها خطوط الاستعارات وألوانها وظلالها، كأن روح أبي تمام وابن الرومي بعثت ثانية وأضاءت على الروحين أقباسا غربية من شعر المهجر الأمريكي. إن الشعر عند أبي ريشة ليس متعة وصورة فارغة، بل تأمل حافل بالأفراح والأحزان، مع الإحساس الدافق بالعروبة والإسلام. فهو ليس من الشعراء الذين يتوقعون على أنفسهم، بل يندمج تاريخ شعبه وطموحه وآلامه ومعاناته بمحيطه، ويبعث فيه روحا وحياة قوية (رجائي، ١٣٧٨، ص ١٣٤).

عمر أبوريشة شاعر الكلمة المترفة والخيال المرنج والروح السامية، وكما يقول نفسه، إنه شاعر القصيدة وليس شاعر بيت، بين حياته وشعره توازن وتلازم صفاء الروح ورقة المعنى، شاعر عربي سوري لكنه إنساني النزعة، إنسانيته الواسعة الشاملة بمعناها الإبداعي، رقت وتلاقت مع الصوفية في أعماقها، وهي تبدأ من الإيمان بالوطن وبالأمّة وقضاياها. وإن الكل الإنساني الذي تغنى به، ليس بقادر على أن ينتزعه من جذوره الحقيقية التي أمدته بهذا النسق من الإبداع (خليل جحا، ١٩٩٩، ص ٢٧٧).

صور شاعرنا ليست واهمة تجري في خلاء أو فراغ، إنما صور حية معبرة، لها فحوى ودلالة، علاوة على هذا استطاع أن يحيل الحقائق التاريخية إلى صور مثيرة، واستغلها على

١. هو يُعد من شعراء جماعة أبولو الشعرية، وشاعر الشام غير المنازع. ولد في منبج قرب حلب في سورية، انتسب إلى الجامعة الأمريكية ببيروت، ثم غادرها ليواصل دراسته في بريطانيا في صناعة النسيج، ولكنه انصرف إلى الشعر، ثم عمل مديرا لدار الكتب الوطنية بحلب، ثم عمل منذ عام ١٩٤٩ إلى ١٩٧٠ سفيرا لبلادته في عدة دول، منها البرازيل والأرجنتين والشيلي والهند والنمسا والولايات المتحدة، إلى أن وافاه الأجل في ١٦/٧/١٩٩٠ (الفاخوري، ١٩٩٥، صص ٥٣١-٥٣٣). وتجدر الإشارة إلى أن النقد الذي يوجه إلى شاعرنا، كان أقل ما يوجه إلى شاعر عربي في العصر الحديث، ولعل لهذه الظاهرة عدة أسباب يوجزها الأديب علوش في كتابه النقدي الجريء، وعنوانه "عمر أبوريشة: حياته وشعره" بما يلي: حرص عمر على التأني في الإقبال على نظم الشعر، والتمسك الشديد بمبدأ الانتقاء والاختيار الواعي. التزام مبدأ التنقيح والتجويد لشعره. بل ربما عاد إلى القصيدة منقحا بعد نشرها، فاختصرها، وتخلّى عن كثير من أبياتها. بل ربما تكرر لقصيدة نشرها في حينها، ثم أعرض عنها وأنكرها. كان كثير الحرص على تحقيق مطالب المجددين في الشعر، مثل اجتناب شعر المناسبات والمهرجانات، والاحتفالات الاجتماعية (محبك، ١٩٩٦، ص ١١٠؛ خليل جحا، ١٩٩٩، ص ٢٦٥).

سبيل المثال في قصائده «شهيد» و«محمد» صلى الله عليه وآله وسلم و«نسر» و«مصرع الفنان» وغيره. ويتراءى لنا مصوراً بارعاً، حتى يمكن القول إن التصوير أساس فنّه، وهو تصوير يد صناع، تعرف كيف تضم الخط إلى الخط واللون إلى اللون والضوء إلى الضوء والظل إلى الظل بانسجام واثلاف واستواء (ضيف، ١٩٥٩، ص٢٤٢؛ خليل جحا، ١٩٩٩، ص٢٧٧). فلأبي ريشة معجمه المبتكر ومفرداته الخاصة وكلماته التي تتأبى على سواه وعالمه التصويري كائنات حية تعيش وتتوالد وتحب وتبغض. وقد سئل مرة إلياس أبوشبكة أيهما أفضل عمر أبوريشة أم بدوي الجبل (١٩٠٣-١٩٨١) فقال إن عمر أبوريشة يساوي مليون بدوي الجبل (أبوريشة، ٢٠٠٩، ص٣٣).

أقبل شاعرنا على دراسة الأدب الانجليزي، وهو معجب جداً بالمادة التصويرية عند إدغار آلن بو ويرى، أن شعره أشبه باللؤلؤ الذي تتوالد منه الصور كلما أدركته (م.ن، ص١٣). امتاز شعره بالتجديد، وعالج فيه قضيتين مهمتين هما المرأة والوطن، وأبلى فيهما بلاء حسناً، وأدخل فيهما صوراً جديدة طريفة علاوة على حيوية ملموسة، وأن الشعراء الآخرين يستعملون صوراً غير ملموسة تميل إلى التجريد، وهو علاوة على أن صورته فيها حيوية وطريفة وجديدة تتعلق بذاكرة فهو خالق للجمال ومتعبد له (الجبوسي، ٢٠٠١، ص٣٠٤؛ خليل جحا، ١٩٩٩، ص٢٨٠).

قصيدة "معبد كاجوراو" ومناقشتها على ضوء المدرسة البرناسية

أما القصيدة كما جاء في ديوانه فنظمها في سنة ١٩٥٧ لما كان يعمل في الهند سفيراً. وهي مستوحاة من معبد هندي قديم في "بندلخاند" بشمال الهند، يضم مئات التماثيل، تعبّر بكل جرأة ووضوح عن الأهواء الجنسية، والطبيعية والشاذة والخيالية على نحو ما يصفه الشاعر يردد أصداء البحري في سينيته الشهيرة التي يصف فيها طاق كسرى (الجبوسي، ٢٠٠١، ص٣٠٥). القصيدة متكوّنة من واحد وثمانين بيتاً؛ أربعة عشر بيتاً منها للمقدمة، وثلاثة عشر بيتاً للخاتمة وباقي الأبيات أي أربعة وخمسون بيتاً للوحات والتماثيل نظمها عمر أبوريشة على بحر مجزوء الكامل المذيل (متفاعلاً متفاعلاً).

كان دافع الشاعر إلى إنشاد القصيدة كما صرح في ديوانه أنه: «مرّ بامرأة عجوز فسمعها تقول لنفسها: ما أقدر هذه المناظر وما أقدر صانعيها! غير أن دهشته كانت بالغة حدها لما رأى تلك المرأة في اليوم التالي تتلمى من تلك المناظر، ويدها منظر مكبر» (أبوريشة، ٢٠٠٩، ج١، ص١٠٧). القصيدة متكوّنة من ثلاثة مقاطع تتضمن المواقف التالية:

- غلبة الفن على الدهر واستغرابه صمود التماثيل أمام بطش الدهر (المقدمة).

- تجسيم مشاهد الفن وتحويله إلى الرخام المنحوت وتجسيد الصورة التجريدية وإعطائها شكلاً حسيّاً (أربعة وخمسون بيتاً للوحات والتمائيل).
- الحكمة المستفادة من زيارة المعبد وموقف أبي ريشة من هذه التماثيل، متكئاً على خصائصها الجمالية (ثلاثة عشر بيتاً في الخاتمة).

الشاعر يستغرب في مستهل هذه القصيدة من غلبة هذا التمثال وانتصاره على الزمان، فيقول:

مَن مِنكُمَا وهب الأمان	لأخيه، أنت أم الزمان!
شقيت على أعتابك الـ	ـفارات وانتحرت هوان
وتمزقت أملاكها	تاجاً وفُضت صولجان!
وبقيت وحدك، فوق هذا	الصخر وقفة عنفوان!

(أبوريشة، ٢٠٠٩، ج ١، ص ١٠٧)

في المقدمة، يشير إلى أن المكان صامد للزمن وحوادث الدهر تترى من دون أن تؤثر على بقاءه لأنه هيكل للجمال والفتنة، فسبق الخيال العين في تصور فتته التي تكسر رتوب الزمن ووقار الحياة بتجليات النفس والعين في حركة اقتران وافتراق للإنسان بالطبيعة والطبيعة للإنسان. وقد بدنا عمر أبوريشة في القصيدة بمسألة الحياة والموت في علاقة الفن بالبقاء، يقول مخاطباً:

مَن مِنكُمَا وهب الأمان	لأخيه، أنت أم الزمان!
-------------------------	-----------------------

فيستمر هكذا الفن والزمان في إخوة واحدة مدعاة للبقاء والخلود، الشاعر يعرف الجواب لكنه في إثارة السؤال يحس النفس وتقلبها بين الخلود والمات.

إن انتصار المعبد على الزمان ليس انتصاراً للمكان المجرد، وإنما هو انتصار للمكان الفني، أو للفن المكاني المتمثل في المعبد، وبذلك فإن الفن يحقق الانطلاق من حدود المكان، ومن قيود الزمان إلى آفاق أرحب منهما وأبعد، ليعانق الخالد والأبدي والمطلق (محبك، ١٩٩٦، ص ٩٤).

الصورة التي يرسمها الشاعر ويعبر فيها عن قوة الفن وتفردته وعزته وكبريائه وتوحي بالشمم والإباء، يخاطب الشاعر، التماثيل ويمنحها الصفات الإنسانية ليبرهن على خلود صاحبها قبل مصنوعه، إذ إن الإنسان يصارع الدهر لبقائه على الأرض، أو بعبارة أخرى يرى الشاعر روح هذه التماثيل لبقاء الروح وفناء الأجسام ها هي:

وبقيت وحدك، فوق هذا	الصخر وقفة عنفوان!
---------------------	--------------------

هنا يؤكد الشاعر أيضاً أن الفن الحق هو انتصار على الزمان والمكان؛ إذ أنه بهذا البيت يُفصح أن المعبد لا يشمخ على الزمان فحسب، بل يشمخ على المكان أيضاً؛ إذ يقف ويبقى وحده متفرداً فوق الصخر. وهذه الفكرة أي انتصار الفن على الزمان أقلق الشاعر، وأول مرة عالجه في قصيدة "طلل" عام ١٩٣٧، حينما مر بصرح روماني قديم واسترعى انتباهه خلوه من الشوك وتألّق ترابه النظيف، فقال في نفسه، إن الموت يقف أمام ضحيته مجروح الكبرياء، لأنه لا يستطيع أن يفتك بها أكثر مما فتك (م.ن، ص ٩٥)، وأنشد:

حواضر خيل الزمان المشتتٌ تكاد تحدث عن بؤسه
فما يرضع الشوك من صدره ولا ينعب اليوم في رأسه

(أبوريشة، ٢٠٠٩، ج ١، ص ١٢٣)

ويصور الشاعر جمال التماثيل في المقطع الثاني قائلاً:

يا هيكلنا نثر الفتون ورنح الدنيا افتتان!
وثوب الخيال إلى لقاك ورد وثبتته العيان!
وتكلمت أحجارك السماء مشرقة البيان
وتلفتت منها الدمى بين افتراق واقتران
نضت الوقار عن الحياة فما استقر له مكان

نثر الشاعر في هذا المقطع، التضاد والازدواجية الفنية ليميل جمال المعبد، نحو الخيال والعيان والافتراق والاقتران، وهي ثنائيات تدل على طبيعة المعبد (محبك، ١٩٩٦، ص ٩٩). وصنعة التشبيؤ أي إعطاء صفة الإنسان للأشياء، مما يضاعف من روعة التصوير، تكلم الأحجار ببيان بليغ والحوار معها مما أفضى إلى عجز الإنسان أمامه. هذه التماثيل أسكرت الدنيا وحيرته وحُبس عن النظر. يبدأ وثوب الخيال إلى الإنسان بنظرة واحدة، كأنها تتكلم مع الإنسان بلغة سلس ولهذا الشاعر يرتبك أمام قدرته، ويعجز عن النطق ويسمح للتماثيل أن تتكلم. إن المميز الأساسي لقصيدة معبد كاجوراو لأبي ريشة، أن الشاعر يعبر عن دهشة الفنان المخبوءة فيه، فهو لا يتوسل وصف منحوتات المعبد من أجل أي غرض آخر، إنه يصورها بالكلمات من خلال دهشة العين وانبهار الخيلة.

ثم الشاعر في المقطع الثالث يمجد الجمال ويتحدث عن ذهول عينيه وقدرة الدمى وانتصارها على الرخام ومرونته، ويمنحنا تصويراً لليونة الرخام وامتثالها للدمى واستجابتها لها، فإذا التماثيل لينة مطواعة تتحرك. في هذه الأبيات يعبر الشاعر عن تحير عينيه

وإدهاشهما بفعل مشاهدة التماثيل (الدمية). يريد الشاعر أن يقول لنا أن هذه التماثيل ليست من الرخام بل صُنعت على مرّ الدهور، ولهذا ما يطلب يجب أن يُلبى ولا يقاوم أيُّ شيء أمام أوامرهما، وتفعل ما تشاء، إذ إن أردت أن تقسح ظلها ففعلته:

عيني.. ما تتأملان	وأني دنيا تجلوان
مسح الذهول عليكما	يده، فما تتحولان
كم دمية ذل الرخام	على انتفاضتها وهان
طلبت فأعطى واشربأت	فانحنى وقسست فلان!
وتكاد تنقل ظلها	وتسير مقلقة العنان

(أبوريشة، ٢٠٠٩، ج ١، ص ١٠٩)

بهذه الأبيات ينتهي من المقدمة وذهوله أمام التماثيل، ويقبل على تجسيم هذا الفن. وفي هذا المقطع يتملئ الشاعر من مظاهر الجمال وبنوع في تماثيل مصوراً رجالاً ونساءً، شيباً وشباباً، في حالات من الحب والوجد والهيام والتواصل واللقاء، تنوعاً كبيراً، وينظر في تصويره للتماثيل إلى الحركة الجامدة فيها، فلا يراها جامدة ساكنة، بل يحس بها؛ تخفق وتتحرك، فهو يحرر الحجر من جموده ويعطيه صفة الكلام والحركة، ويمنحه اللين والدفء، نحو الصورة التالية لفتاة^١:

هذان نضوا صبوة	مجنونة، يتعانقان
وعلى ارتخاء الساعد الر	يان تخفق خصلتان
شفة على شفة تفتح	برعماً وتلف بان
والى جوارهما تشبنت	سرورة، بل سروتان

(م.ن)

تظهر من الأبيات السابقة، كثرة الأفعال من ماضيها ومضارعها، وهي في معظمها دالة على الحركة، سواء النفسية أو الجسدية، على الرغم من أن الشاعر في صدد وصف التماثيل ثابتة، ولعل هذا ما أعطى وصفه الحركة والحياة. يبلغ الخيال ذروة عليا حين يطوّر الصورة

١. نهمل ذكر هذه الصور بما أن فيها المشاهد الجنسية الحقيقية وإغراءاتها يخدش العفة. وواضح أن موضوع الأهواء الجنسية في الديانة الهندية يتسق مع عبادات الخصب التي أخذت شكلاً أسطورياً طبيعياً في سوريا وبلاد ما بين النهرين، وجنوب شرقي آسيا.

المرسومة، فيحييها حتى يكاد يصدّق أن الحياة دبّت فيها، وما ذلك إلا لبراعته الفائقة في الوصف وإحياء الجماد.

يعرض الشاعر نحواً من خمس عشرة حالة لتمثيل مختلفة، ويصورها حالة فحالة في إيجاز وتكثيف وقدرة على الإيحاء من غير دخول في الجزئيات أو التفاصيل، وفي قدر كبير من الحياد الفني الرائع. فالشاعر يصور ما هو مباح أو مستباح أو هو طبيعي أو شاذ دون اهتمام بالقضايا الأخلاقية (محبك، ١٩٩٦، ص ٩٧)، على ضوء ما ينتمي إليه في المدرسة البرناسية التي لا تهتم بالقضايا الأخلاقية، بل ما يهمها جمال التماثيل ولا غير، وإن كان لا يجدي ثمة في هذا المقطع نواجه بصورة لعاشقين يعانينهما الشوق، وعلى الرغم من قرب أحدهما من الآخر لا يلتقيان وتمثل الصورة في هذه الأبيات:

وفتى بهم بقبلة ^١	ويكاد يقطفهما حنان
قطع الحياء بها السبيل	فما استعان ولا أعان
تمضي الليالي وهو من	نعمائهما قاص ودان

(أوريشة، ٢٠٠٩، ج ١، ص ١١٠)

الفتى والفتاة يقرب كل منهما من الآخر، ويكاد أن يجنبا قبلة، ولكنهما بما أنهما تمثلان جموداً عند مسافة ثابتة، فلا هما ينالان القبلة، ولا هما يعزفان عنهما، وهكذا يظلان أبد الدهر بين اقتراب وابتعاد. نحن نرجع هذه الصورة إلى حبه الشديد للمرأة - مثل ابن بلدته نزار قباني - حتى رأها في التمثال، ولعل الدافع الأقوى لقول هذه القصيدة هو هذه الصور الجميلة والرائعة للمرأة، والمرأة هي التي توحى له بالشعر وتهبه كل شيء، حتى يقال إن المرأة بقيت لصيقة به حتى أيامه الأخيرة، وزواجه المتعدد دليل على ذلك.

وبنات لذات مطرحة	عناقاً واحتضان
وأكف «شيفاً» ستان	على حواشيها اللدان
حيران.. من أي الكنوز	يلم حبات الجمان!!
وتلوح إحداهن ذاهلة	مروعة الجنان
ظمئت وأخطأها الروى	فكأن زهوتها أهان

(م.ن)

١. هذا التعفف نجده كثيراً ما في شعره، مثل: ولما هممت بتقبيلها ورشف الرضاب الشهيّ الندى سمعتُ نداءً الضمير الجريح يُتمتم: يا وغد لا تعتد (أوريشة، ٢٠٠٩، ص ٣٣٧).

ظهر تأثير الثقافة الهندية^١ على الشاعر بذكر «شيفا»، وهو إله هندي يتسم بسيد الموت والخلق، وهو أيضاً إله الرقص، ومعبد كاجوراو مكان لشيفا. هذا الإله يبعث الحياة برقصة وخلقه، ويجمد الحياة بسلب الحياة عن آخرين، ولهذا يحير إله «شيفا». وحينما يتحرك أكف الموت فهي مروعة، ويهين تكبره أي تكبر ارتفع أمامه.

هناك صورة أخرى تتجسد في تمثال لفتى شاب يلتقي بامرأة في منتصف العمر، فإذا هما يتساقيان الهوى، يبدو عناقهما أبدياً، فينبوع الشباب في الفتى لا ينضب وتوهج الأنوثة في المرأة العوان لا ينطفئ:

ومراهقٍ مستسلم	لقيام غانية عوان
ردّ الربيع لها، فرقّت	طلعة وزهت ليمان
أهوت عليه فاكتسى	بالياسمين الخيزران!
وتمهلت.. لاوهجها	فان ولا ينبوع فان!
وحيالها ثنتان من	أترابها منسيّتان
زمت شفاهها على	معسول ما تتساقيان
وسهت جفونهما على	أطراف ما تشهيان
.....
ركعت وراء وساده	إحدى صباياه الحسان
وتجمعت فانهلّ نسرين	وأوراق أفتحوان

(م.ن، ص ١١١)

يطلق عمر أبوريشة، العنان لترسيم التماثيل العارية ومن أجل المدرسة البرناسية المنتمي إليها، تتبلور أفكاره وعواطفه في صورة جسدية بحتة، إذ إن البرناسيين يرفضون أن ينظروا إلى الفن بمنظار الأخلاق، والشاعر أيضاً باعتناقه المدرسة، يسير على دربهم. فقيمة الفن - بقناعته - تكمن في جمال هذه التماثيل، وإن كانت تخالف الأخلاق. ويريد الشاعر بهذه الصور المرئية المجسدة بعيداً عن نطاق الذاتية، أن يثير في نفوس القراء، مشاعر الجمال،

١. وهذا يرجع إلى عمله السياسي، إذ كان سفيراً في الهند لبلاده سورية منذ عام ١٩٥٤، وقد ظل في هذه السفارة إلى عام ١٩٥٩. وحين أنهى عمر أبوريشة مدة سفارته في الهند، أقام له "نهر" حفلة تكريمية لم تشهد الهند مثيلاً لها، وقال عنه على رؤوس الأشهاد: إننا اليوم لا نودع سفيراً: فكثيرون أولئك السفراء الذين يأتون ويذهبون، إننا نودع اليوم في هذا الرجل، القيم العظيمة للإنسان (خليل جحا، ١٩٩٩، ص ٢٦١).

وبذكر هذه الورود ينوي أبوريشة أن يجعل قصيدته بستاناً وروضة مختلفة الألوان. يعرض الشاعر، الحقائق المعروفة والواقع المألوف في صورة حية ونمط روحي؛ لأنها من معامل التجربة الإنسانية في الشاعر، فكانت مولوده الحي.

هذه الصورة تستوعب عدة استعارات تصريحية بديعة جاءت عفوية، وتتمثل في الربيع، والمقصود به الشباب (محبك، ١٩٩٦، ص ٩٩). هذه الاستعارات الخمس مستمدة من الطبيعة الخصبة؛ إذ إن الربيع والياسمين والخيزران والوهج والينبوع، وهي متسقة مع عالم الشباب والرغبة والنشاط والحركة. وهذه الاستعارات تدل على تصوير حالة التواصل بين عناصر الطبيعة التي قوامها الربيع والزهور والينابيع، متجنباً بذلك الفحش، محققة الجمال الطبيعي في عفويته وبساطته. وتحقق استمرار التواصل في تمهل العوان حفظاً منها على استمرار توهجها وأناقته، وتدفع الينبوع الذي لا ينفى لدى الشباب (الجلي، ١٩٩٩).

وغويّة ظمأى تفنّن	في رضاها ظامئان
هاما بما اقتسما فكلّ	عند مورده استكان
هذا مطاويها استطاب	وذا نوافرها استلان
ومعربد في رعشة	محمومة.. فصد الدنان
... وأناملّ عشر على	كتفيه، دامية البنان
وصبيبة مشوقة	هي والغواية توأمان

(أبوريشة، ٢٠٠٩، ج ١، ص ١١٣)

وأبوريشة يختار خمس عشرة حالة أو صورة من مئات التماثيل، ليرسم لنا صورة معبد كاجورا كما انطبعت في ذاكرة الشاعر، لا كما هي في الواقع، وليؤدي لنا أداءه من خلال العين والمخيلة في أن، من خلال كيمياء الصورة المركبة، فيتبارى الكلام والنحت في أداء الموضوع الواحد، ويتنافس على نقل صورة التمثال بكل أبعادها النفسية وإغراءاتها الحسية.

الشاعر البرناسي يهتم باللون والجسد والشكل الخارجي، ليصل من خلاله إلى ما وراءه من الجمال المطلق الذي يتناسب مع طريقتة الصوفية الشاذلية. ولهذا شبّه التمثال الذي رآه بمنقادة لهواها، كلُّ يريد أن يرضاها. وفي صورة أخرى يشبّه التمثال بصبيبة ضامرة تريد أن تضل من يراها. وفي الأبيات التالية مثل تماثيل المعبد بامرأة شقية، يختارها كاهنان اللذان يقعان بحبها ويتركان ويتناسيان عبادة إلهما «شيفا»، ولهذا يمسخهما في صدر المعبد ويقيدهما:

واصطفافها كاهنان	وشقية قيل اجتباها
في حبها يتناحران	فتنتهما فتباريا
«شيفا» فما يتعبدان	وتناسيا فيها هوى
صدر الجدار مقيدان	فإذا هما مسخان في
تعضُّ على البنان	والبدعة الحسناء بينهما

(م.ن)

أبوريثة ينوع في التماثيل التي يختارها لتصويره، فهي تتوزع بين حب عفيف وماجن، ووصال طبيعي وشاذ، وبراءة سامية أو قذرة وسخة، وجمال في جسد ونقاء في روح. ومن ذلك صورة فتاة بريئة حان أوان أحلامها قبل موعدها، فهي تتطلع إلى آفاق بعيدة، والجنى ما يزال عنها بعيداً، يقول الشاعر في وصف تماثلها:

عقد مئزرها يدان	وفتاة خدر لم تلامس
الشمسوس معلّة بان	وقفت وجفناها بأذيال
للأحلام: ما أن الأوان!	قالت وقال الوعد

(م.ن، ص ١١٦)

الشاعر هنا يحظي بتعبير رائع، وهو عدم لمس يد أحد إزار الفتاة، ويكني به عن طهارتها وعذرتها. وامتداد نظرة الفتاة إلى الشمس وتطلعها إلى آفاق بعيدة، مدعاة إلى جمود عينيها، وجعلها معلقة بأطياف الشمس وأنوارها.

ثمة إيجاز كثير في الأقوال الكامنة للفتاة، والاكتفاء بالإشارة إلى كونها قالت وهذه الأقوال الكامنة والحذف، يُحدثان الخيال ويفسحان المجال أمام الخيال رحبا ليتخيل بحرية ما قيل. ثم إتيان قول الوعد للأحلام ما أن وقته الذي يؤدي إلى انكسار الأحلام. وانطلاقاً من هذا ما تزال أنظار الفتاة شاخصة إلى الأحلام. وهكذا تظل الحركة في توالد مستمر بين مجموعة ثنائيات، من أنظار شاخصة، وأحلام بعيدة، ومن قول الفتاة وقول الأحلام وحركة الرغبات الداخلية وحركة الوقوف الخارجية (محبك، ١٩٩٦، ص ١٠٤). هذه الصورة تدل على حركتها المستمرة في الزمان وحيويتها.

ولئن دل هذا على شيء، فإنما يدل على أن الشاعر قصد من عرض هذه الصورة الإباحية

أن يتجاوز وصف ما هو مشهود ومرئي في التماثيل والمعبد، إلى التعبير عما وراء ذلك كله من صوفية^١ - كما نشأ عليها - تتجاوز الظاهر إلى ما وراءه من باطن، وتخترق المحدود إلى ما وراءه من آفاق. وهو يريد أن يؤكد على الروح الصوفية التي تتغنى بالجمال المادي السافر، ولكنها تقصد إلى ما وراءه.

تبرز رؤيته الصوفية في نظراته الشاملة إلى المعبد، وهي النظرة التي يعبر عنها في إحدى المقاطع التي يتحدث الشاعر عن المعبد، مؤكداً أن كثيرين استكروا وقبحوا في الظاهر ما رأوه، ولكنهم في الباطن استمتعوا به. وهو يرى أن المعبد قد فضح زيف مشاهديه واستعاد لقب الحياة رفعتها، وهاهوذا بأسلوب حوار يخطب المعبد:

كاجراوا! هل من حرمة	لك عند رائبها، تُصان!
كم زائر أدمى فؤادك	ما أسرّ وما أبان
أخفى الرضى وتظاهرت	بالسخط، عيناه اللتان..
تحريراً وتهلان	وتسكران وتحلمان!
مزقت أقتعة الحياة	وما عليها من دهان
وجلوتها في عريها	فترفعت بعد امتهان

(م.ن)

الشاعر يكشف التباس أمر عيون الناس الذين فتنوا بأجساد عراة أن يعلموا عيونهم برؤية ما وراء الأجساد بعيون الباطن ولا بعيون الظاهر. والقاسم المشترك بين هذه اللوحات تضافر الوصف والتجسيم فيها لتصوير الجسد وحركاته الواهمة والعاشقة والمفتتة، فالجسد في اللوحات ليس مقصوداً لذاته، إنه يعبر عن شهوة الحياة وحركة النار الخفية التي تحرك الحياة والعالم. ولا يمكننا أن نطرح هنا إشكالية تنافس الكلمة والصورة، وأيهما أكثر فعالية في أداء ما أدياه من طبيعة الإنسان وحياته في صور المقصود بها أثرها الجمالي.

الشاعر في مقطع آخر ليس بمتأكد من حلمه، والمتلقي في البداية يظن أنه فهم ما وراء

١. أبو ريشة ربي على الصوفية وورثها عن جده الشيخ إبراهيم علي نور الدين البشري، شيخ الطريقة الشاذلية، وفي بيت جده بعكا كان الشاعر وهو فتى يحتزن في ذاكرته إيقاع الطريقة وإيقاع صلاة الجماعة وإيقاع الأوراد.. وفي كل مكان مضى إليه عمر كان في جيب سترته الداخلي كتيب اسمه "الوظيفة الشاذلية" وأبناء الطريقة يقرؤه مرتين (أبو ريشة، ١٩٩٠، صص ١٠٩-١١٠).

التمثيل، ولكن الشاعر ما يلبث حتى يخاطب المعبد، مؤكداً أن حلمه سيطويه ولن يطلع عليه أحداً. فهو شأنه شأن غيره، لا يعرف أحد داخله (محبك، ١٩٩٦، ص ١٠٤). يقول:

كاجراو، عفوك، ليس لي	مني على حلمي أتمان
أولى فأولى أن تموت	طيوفه خلف الجفان
لا تسألن فلن أجيب	وظنن بي ما أنت ظان!
أنا مثل غيري لا يرى	لي من كوى سجني كيان
أنا مطمئن بالفناع	ورافل بالطين لسان
أزف الفراق.. فلن تمد	إلى رتاجك راحتان!

(أبوريشة، ٢٠٠٩، ج ١، ص ١١٧)

هذه الأبيات تكرر، أبيات البحري (٢٠٦-٢٨٤) الذي يصف أيوان كسرى، قائلاً:

تصف العين أنهم جد أحياء	ء لهم بينهم إشارة خرس
يغتلي فيهم ارتيابي، حتى	تتقراهم يداي بلمس

(البستاني، ١٩٩٨، ج ٣، ص ١١٩)

هذا الأمر يدل بأن عمر أبوريشة، خير خلف لخير سلف؛ إذ أنه اختار معانيه من صميم الأدب العربي، الذي يهتم بظاهر الأشياء، دون أن ينفذ إلى داخله، غير أن أبا ريشة بنشأته الصوفية، يهتم - إلى حد ما - بما وراء الأشياء، والفرق الآخر بينهما أن فطرة البحري التي خلبتها صورة الجيشين المتحاربين على حائط الإيوان المهدم، حل محلها عند أبي ريشة نزعة تأملية متفلسفة حول علاقة الجمال بالزمان والخلود، وعلاقة الإنسان بالفن والطبيعة.

وبيت القصيد لهذه القصيدة هو البيت الآخر:

كاجراو.. لولا العجز	والحرمان ما كان الجبان!
يذكرنا هذا البيت ببيت للمنتبي:	
ولولا المشقة ساد الناس كلهم	الجود يفقر والأقدام قتال

(البرقوقي، ١٩٨٦، ج ٢، ص ٤٠٦)

لا غرو أن يتناص بالمنتبي؛ لأنه في قصيدة أخرى باسم «شاعر وشاعر»، أخذ عمر يسترسل في تمليه عالم أبي الطيب الزاخر، ويتتبع بوعي شعري يقظ أمواج نوازعه المعقدة وسوانحه المتشابكة، فإذا هو يكابر ويعاند، ويأبى أن يمتهن ذاته في أسواق المكر والخديعة،

مهما تقلبت به الأيام بين اليأس والرجاء، والشدة والرخاء (كمال، ٢٠٠٢).

هذه النهاية تتسجم مع المقاطع الأخرى في نسقه الفني وبنائه الفكري، ففيه حركة ذهنية كبيرة، عمادها الثنائيات والمفاجأة والإدهاش، وهذه العناصر بنيت عليها القصيدة من البداية حتى النهاية. عمر أبوريشة يعيش الجمال، ومن وراء هذه التماثيل بصورها العفيفة والمجانة أثرت في الشاعر وأدى إلى أن يهيم بما وراءه من آفاق الكلي المطلق.

هذه طريقة جديدة في مسار القصيدة، حيث يبدأ الشاعر بسرد قصة أو حكاية تسير برتم متسلسل على أن تصل إلى البيت الأخير، حيث يغير الشاعر كل الموضوع وينقل القارئ إلى زاوية مختلفة تماماً عن كل الموضوع الأصلي للقصيدة. نجد كثيراً في شعر أبي ريشة، حواراً ترافقه غنائية إيقاعية محسوسة، تتجوه في المعنى الذي أراده الشاعر.

الشاعر عمر أبوريشة شاعر أصيل، متمكن في مجال الشعر، له أسلوبه المميز والمنفرد، وله طريقته في الشعر وسمته التي يتميز بها عن غيره من الشعراء. فأنت تقرأ قصيدة من شعره تسير على نمط معين، ولكنه يفاجئك في آخرها ببيت يختم به قصيدته تلك ويكون هذا البيت خلاف ما تتصور، فيكون بيت مفاجأة أو إثارة، بالإضافة إلى أن الشاعر يحشد كمّاً هائلاً من الصور والأخيلة في قصيدته، حتى لكأنك وسط معمرة من المفاجآت.

عمر أبوريشة يعيد خلق الواقع من جديد، وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالاً وتأثيراً. مع أن هذه تماثيل المعبد عريضة صاحبة يجفل منها العقل، ولكن صور الشاعر هذه، تفوقها جمالاً وروعة.

في قصيدة كاجورا يمارس أبوريشة لعبة الحضور والغياب، حين يطرح الأسئلة الخالدة. النفس هي الحاضرة في دهشة الكون والفن غائب حاضر، أنه حاضر بقدر ما يثير أسئلة الدهشة أو يجيب عليها بشكل مداور. وحين يأتي إلى اختزال الأعمال المنحوتة تغيب النفس ويحضر الحس في أداء ماهر من خلال المحاكاة المبدعة بالعين، وإفرازها من خلال المخيلة، محولة الصورة البصرية المنحوتة إلى صورة شعرية منطوقة. لهذا استحقت قصيدة معبد كاجورا ما استحقت من صيت وشهرة.

كما قلنا في بداية البحث، إن القصيدة أقرب إلى المذهب البرناسي الذي يضبط بالعقل الجنوح العاطفي ويرفض طغيان الذات الفردية؛ لأن أصحاب هذه المدرسة لا يهتمون بالمشاعر، ويطردون أشعاراً ذاتية التي فيها الأمل والتمني والحزن والفرح، وأيضاً يرفضون الاستغراق في

الخيال - كما تهتم به الرومانسية ويحل الخيال والعاطفة محل العقل والمنطق - وهو المذهب الذي يعلي من الجمال ويمجده لذاته، ويرفع عن أن يكون الفن لخدمة غرض عام أو لتعبير عن الحياة الرتيبة، بل يتطلع إلى سمو الفن والارتقاء به إلى الجمال المطلق، وهذا الارتقاء يتحقق في هذا المذهب، من خلال الاهتمام بموضوعات شعرية فذة خاصة، غريبة مفاجئة مدهشة، كما يتحقق من خلال الاهتمام بالشكل. ولعل أروع مثال يتبعه الشاعر البرناسي، كون فنه نحتاً؛ إذ يسعى إلى أن تكون القصيدة كتمثال دقيق الصنع، لذلك كان الشاعر البرناسي يعني باللون والجسد والشكل، ليصل من خلاله إلى ما وراءه من جمال مطلق. ولا تنظر هذه المدرسة إلى الفن بمنظار أخلاقي وترى قيمة الفن تكمن في جماله ورسالته.

النتيجة

عمر أبو ريشة ليس محطة عابرة في تاريخ الأدب العربي، بل هو ذروة من الذرا التي أعطت الشعر في القرن العشرين معنىً جمالياً جعله يحلق عالياً، وهو في كل مواقفه وإبداعه، شاعر عروبي الانتماء، إنساني المذهب، عشق الجمال وأترفه، وناصح عن القيم الإنسانية الأصيلة، وعرفه العالم شاعراً وسفيراً ومبدعاً يأتيك بما لا تتوقعه.

لقد استطاع أبو ريشة أن يبدع من خلال اللغة عملاً غنياً يوازي في رونقه الشعري، جمال المعبد وتمثيله المنحوتة من الرخام. وإن شبيبة التماثيل، أي ماديته وتحديد أشيائه وحسيتها والتكلم معها، هي من أساس الخصائص الجمالية. فقصيدته معبد كاجوراو في الظاهر تصف منحوتات هذا المعبد ولكنها ضمناً تتكلم عن موقف الشاعر من الحياة والموت والجسد والحب والزمن.

مع أن أبا ريشة من جماعة أبولو الشعرية وهم جماعة كل شعر ولم تقف عند إطار شعري معين، بل أطلقت العنان لشعرائها يعبرون عن نواياهم كما يشاؤون، وسمحت لهم أن يصوروا الطبيعة وصفاً جديداً يربط بينها وبين النفس البشرية، ويتناولوا الجمال في كل صورته وإطاراته وأصعدته. إذن، هذه الخيوط الدقيقة هي عامل مشترك بين أبي ريشة وغيره من شعراء هذه الجماعة، ولم يقع أبو ريشة في تناقض بين مذهبه الشعري والمذهب البرناسي الذي أنشد قصيدته في إطاره؛ إذ قلبه في كليهما ينبض بالجمال والجلال. أكثر ما يلفت اهتمام القارئ، مقدرته القوية في خلق الصور الحية والأضواء الفياضة، مستمدة بالألوان والموسيقى،

وأنتطقها بفعل خيالاته؛ وذلك تختلف الصورة عنده اختلافاً جوهرياً عما سبقها؛ إذ أنها تتبع من صميم العمل الفني، وليست مبادئ خارجية مفروضة. وهو مبدع لأنه جعل المألوف في صورة غير مألوفة.

نجعل قصيدة "معبد كاجوراو" أقرب إلى المذهب البرناسي لما فيها من سمو عن الواقع ومعالجة موضوع مطروق بأسلوب مدهش فائق في التصوير والوصف بوساطة لغة دقيقة، مع جنوح إلى تجميد الجمال وعدم الاهتمام برسائل أخلاقية، كما تصور مشاهد جنسية لبلورة الفن الحقيقي، والسعي من خلال الفن إلى معانقة الجمال المطلق. ونظرة أبي ريثة إلى الصورة، معتمدة على الصورة المرئية المجسمة، بعيداً عن نطاق الذات الفردية.

كتب القصيدة واصفاً تلك الصور والرسوم بأسلوب أدبي رفيع دون أن يجرح سمع القارئ بكلمة نابية، أو أن يسف في تصوير ووصف تلك المناظر. انتهى بالقصيدة إلى حكمة فلسفية رائعة في حياة البشر وإلى رأي بالغ الأهمية في أن الإنسان يظهر غير ما يخفي أو يخفي غير ما يظهر، ويبقى الإنسان يقنع حقيقة ما في داخله بأشياء وهمية.

دافع الشاعر لإنشاد القصيدة على هذا النمط هو أن يمزج الجمال الحسي الشهواني لتماثيل المعبد بطريقته الصوفية أي يستتبط الناس من هذه الظواهر المادية، ما وراءه، أي خلودها على مرّ الدهور، ويعلم الناس أن يروا بعيونهم الباطنة ليصلوا إلى الجمال المطلق. تجسيد موقف عمر أبوريثة من الحياة والموت الذي يستند على اكتشاف خصائصها الجمالية هو الوعي المجسد المستتبط من القصيدة.

المصادر والمراجع

١. ابن منظور، محمد بن مكرم (دون تا). *لسان العرب*. بيروت: دار لسان العرب.
٢. أبوريثة، زليخة (١٩٩٠). عمر أبوريثة: شهادة. *المجلة الثقافية*. الأردن، العدد ٢٣، كانون الأول.
٣. أبوريثة، عمر (٢٠٠٩). *الأعمال الشعرية الكاملة*. بيروت: دار العودة.
٤. إسماعيل، عزالدين (١٩٧٨). *الأدب وفنونه*. ط٧، القاهرة: دار الفكر العربي.
٥. _____ (٢٠٠٧). *الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية*. بيروت: دار العودة.
٦. البرقوقى، عبدالرحمن (١٩٨٦). *شرح ديوان المتنبي*. بيروت: دار الكتاب العربي.
٧. البستاني، فؤاد أفرام (١٩٩٨). *المجاني الحديثة*. ج٣، ط٤، قم: ذوي القربى.
٨. الجاحظ، عمرو بن بحر (دون تا). *الحيوان*. تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي.
٩. جيدة، عبدالحميد (١٩٨٠). *الاتجاهات الأدبية في الشعر العربي المعاصر*. بيروت: مؤسسة نوفل.
١٠. الجيوسي، سلمى الخضراء (٢٠٠١). *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
١١. الحلبي، عصام (١٩٩٩). *الإبداع في جماليات عمر أبوريثة*: <http://www.dahsha.com/viewarticle.php?id=28787>
١٢. الخالدي، صلاح عبدالفتاح (١٩٨٨). *نظرية التصوير الفني عند سيد قطب*. الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.
١٣. الخفاجي، عبدالمنعم (١٩٨٥). *الأدب العربي الحديث*. القاهرة: دار المعارف.
١٤. خليل جحا، ميشال (١٩٩٩). *الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش*. بيروت: دار العودة.
١٥. خورشيا، صادق (١٣٨١ش). *مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه*. طهران: انتشارات سمت.

١٦. دهمان، أحمد علي (١٩٨٦). الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني: منهجاً وتطبيقاً. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
١٧. راغب، نبيل (٢٠٠٣). موسوعة النظريات الأدبية. القاهرة: دار نوبار.
١٨. رجائي، نجمه (١٣٧٨ش). آشنائي با نقد ادبي معاصر عربي. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسي مشهد.
١٩. سيد حسيني، رضا (١٣٨١ش). مكتهاي ادبي. ج ١، ط ١٢، طهران: انتشارات نگاه.
٢٠. ضيف، شوقي (١٩٥٩). دراسات في الشعر العربي المعاصر. ط ٩، القاهرة: دار المعارف.
٢١. عباس، إحسان (١٩٩٦). فن الشعر. عمان: الأردن.
٢٢. العسكري، حسن بن عبدالله (١٩٨٤). الصناعتين: الكتابة والشعر. تحقيق مفيد قميحة، ط ٢، بيروت: دار الكتب.
٢٣. عيد، يوسف (١٩٨٤). المدارس الأدبية ومذاهبها. ج ١، بيروت: دار الفكر.
٢٤. عيكوس، الأخضر (١٩٩٤). الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية. مجلة الآداب، العدد ١.
٢٥. ——— (١٩٧٣). المدخل إلى النقد الأدبي الحديث. ط ٢، بيروت: دار العودة.
٢٦. الفاخوري، حنا (١٩٩٥). الجامع في تاريخ الأدب العربي. بيروت: دار الجيل.
٢٧. قبائلي، عبد الحميد (٢٠٠٣). الصورة الشعرية بين إبداع القدامى وابتداع المحدثين: <http://difaf.net/main/?p=1722>
٢٨. القط، عبدالقادر (١٩٨١). الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. ط ٢، القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
٢٩. كمال، محمد (٢٠٠٢). الرؤية التاريخية في شعر عمر أبي ريشة. مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٧٥.
٣٠. محبك، أحمد زياد (١٩٩٦). عمر أبو ريشة والصورة: دراسة مقارنة بين الشعر وفن النحت. مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ٣٠.
٣١. ——— (٢٠٠١). عمر أبو ريشة ومعبد كاجورا. مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، السنة ٣٠، العدد ٣٥٧.

٣٢. محمد، الولي (١٩٩٠). *الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
٣٣. مرعي، فؤاد (١٩٨٩). *الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام*. دمشق: دار الأبجدية.
٣٤. ناصف، مطصفي (١٩٥٨). *الصورة الأدبية*. القاهرة: مكتبة مصر.
٣٥. هلال، محمد غنيمي (١٩٦٢). *الأدب المقارن*. ط٢، بيروت: دار العودة؛ دار الثقافة.
٣٦. الياضي، نعيم (١٩٨٢). *مقدمة لدراسة الصورة الفنية*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.