جامعة حلب في المناطق المحرّرة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية/ الدّراسات العليا

أثر الخصائص المسرحية في شعر عمر أبي ريشة

بحثٌ معدٌّ لنيل درجة الماجستير في اختصاص الدّراسات الأدبية

إعداد الطالب

أيمن عبد الرزّاق شيخو

إشراف الدكتور

محمد رامز كورج

العام الدراسي

٢٠٢٢ – ٢٠٢٣

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من علّمني قيمة الحياة وحبّ العلم ..... أبي رحمه الله

إلى من ربّتني على الحبّ والدين ..... أمّي رحمها الله

إلى سند الحياة وأحباب القلب ..... إخوتي

إلى كلّ صاحب فضلٍ عليّ

إليكم جميعاً أهدي هذه الرسالة

رسالة شكر

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسوله الذي اصطفاه، معلّم الناس الخير سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام.

أمّا بعد

الحمد لله على وافر نعمه وجميل إحسانه، ومن ذلك أنه أكرمني وأعانني على إنجاز هذه الدراسة.

كما أتوجّه بخالص الشكر إلى كلّ من:

- جامعة حلب في المناطق المحررّة لإسهاماتها العلميّة الجليلة ولإتاحتها الفرصة لأبناء الثورة لاستكمال تحصيلهم العلميّ.
- إلى كليّة الآداب وعمادتها.
- إلى الدكتور محمد رامز كورج صاحب الخلق والفضل، لعظم مساندته وإشرافه ودعمه لي بالنصح والإرشاد، ولا أملك له إلا الدعاء بالخير.
- إلى زملاء الدرب ورفاق الرحلة.

المقدّمة:

لم يكن الشعر العربي في العصر الحديث في جوهره إلا استمراراً لذلك الفنّ الذي رافق العرب منذ جاهليتهم، فعبّروا به عن مختلف شؤونهم النفسية والحياتية، ولكنّ التيارات الفكرية المختلفة التي رافقت الانفتاح الثقافي على الغرب في العصر الحديث، وما كان من دخول فنون أدبية جديدة إلى الأدب العربي كالرواية والمسرحية والشعر الحر، قد أثّرت في أساليب الأدباء العرب عموماً، كما أثّرت في الشعر خصوصاً على مستوى القالب الشعري أو المواضيع أو الأساليب التعبيرية والتصويرية.

وعلى الرغم من محافظة الشاعر العربي في العصر الحديث على القالب العمودي لبعض قصائده إلا أنه تأثّر بمستجدات العصر من قضايا وفنون أدبية على تنوعها. وقد تطرّقتْ كتب النقد الأدبي إلى دراسة مختلف جوانب ذلك التأثّر في النصوص الشعريّة الحديثة وفق ما توصلت إليه المذاهب النقديّة.

ولمّا كان عمر أبو ريشة قامةً من قامات الشعر العربي الحديث فقد أثيرت حول شعره دراسات كثيرة تتعلق بقضاياه الشعرية وفق مختلف المناهج النقدية دراسةً وفهماً وتحليلاً، وذلك لما في شعره من خصوصيّة فنيّة وعمق للفكرة وبراعة في السبك والتصوير.

يلمح القارئ المتفحّص لشعر عمر أبي ريشة تأثّراً واضحاً بالفنون النثرية، إذ يجنح أحياناً إلى ما تستلزمه تلك الفنون من أدوات فنية بأسلوب يجعل القارئ مستمتعاً حدّ الاندماج بما يعرضه هذا النص أو ذاك من قضايا ومفاهيم على تنوعها. ويظهر ذلك جلياً من خلال تركيز الشاعر على الزمان والمكان والشخوص والحوار وما بين ذلك كله من ترابط وحبكة، وكأنّه قد تأثّر بكتابته للمسرحية الشعرية فانعكس ذلك في مجمل شعره ليقدم من خلال قصائده حبكة مسرحيّة يخيل للقارئ وكأنه يشاهدها عياناً.

ولعلّ هذا الأمر هو الذي أثار في خلدي مسوّغات كتابة هذه الدراسة، التي أهدف من خلالها إلى تحديد مظاهر تأثر الأسلوب الشعري لدى عمر أبي ريشة بالفن المسرحي، ولذلك وبتوجيه كريم من الدكتور محمد رامز كورج تم تحديد العنوان بعبارة:

أثر الخصائص المسرحية في شعر عمر أبي ريشة

أهميّة البحث وأهدافه:

تكمن أهمية البحث في أنّه يطرق باباً من أبواب الإبداع في تجديد نمط الشعر العربي من خلال دراسته لدى الشاعر عمر أبي ريشة.

كما أنه يتطرّق إلى قضيّة تأثر القصيدة لدى عمر أبي ريشة بالفنون التشكيليّة، وهو في الوقت ذاته يدرس تقنيات السرد وأثرها في تلقّي قصائد عمر أبي ريشة.

فالبحث يقترح مادّة أدبيّة نقديّة تحاول الوصول إلى حقيقة تقارب البناء الفنيّ المسرحيّ ونموذج القصيدة العربيّة في قصائد عمر أبي ريشة.

مشكلة البحث:

تتمحور مشكلة البحث حول ما يلي:

- هل تأثّر الفنّ الشعريّ لدى عمر أبي ريشة بالبناء الفنيّ المسرحيّ وتقنياته؟
- ما جوانب التأثير المسرحي التي ظهرت في قصيدة عمر أبي ريشة؟
- هل كان تأثّر النموذج الشعريّ لدى شاعرنا خاصّاً أم عاماً؟
- هل استفاد الشاعر من خصائص الفنون التشكيلية في قصيدته؟
- هل أثّر التقارب بين النص الشعري لدى عمر أبي ريشة والفنون التشكيلية في تلقي النصّ الشعري؟

حدود البحث:

تميّز إنتاج عمر أبي ريشة بالغزارة والتنويع بين القصيدة الشعرية والشعر المسرحي، ولمّا كان الغرض من هذه الدراسة الوقوف على جوانب تأثّر النموذج الشعري بالخصائص المسرحية فقد تم تحديد الدراسة في نصوصه الشعرية فقط، كما تمّ انتخاب مجموعة من القصائد التي تظهر فيها العناصر المسرحية بشكل واضح، وتمّ استثناء مسرحياته الشعرية، وذلك حتى تكون الدراسة أكثر قرباً من الغاية المنشودة.

وقد تم اعتماد مجموعة (عمر أبو ريشة/ الأعمال الكاملة (الجزء الأول) القصائد) تحقيق فايز الداية وسعد الدين كليب ومحمد قجّة.

منهج البحث:

أمّا منهج الدراسة فقد اعتمد على الوصف والتحليل لخصائص المسرح في شعر عمر أبي ريشة من خلال المنهجين الوصفي التحليلي والبنيوي التكويني.

الدراسات السابقة:

لا توجد دراسة محددة تتطرّق إلى موضوع البحث بشكل مباشر عن عمر أبي ريشة، ولكن هناك كثير من الدراسات تتحدث عن تداخل الفنون وأثرها في بعضها، وقد وفّقت للوصول إلى بعضها مما ظننت أنها قد تتصل بشكل مباشر بعنوان البحث الذي أعكف على إعداده، وأهمّ هذه الدراسات:

١- **المسرحية في شعر شوقي:** للكاتب محمود حامد شوكت. مطبعة المقتطف. ١٩٤٧م.
يتألف الكتاب من مقدمة وبابين، تتحدث المقدمة عن نشوء المسرح وتطوّره، وأما الباب الأول فهو بعنوان (ظواهر مسرحية في الأدب القديم)، وأما الباب الثاني فهو بعنوان (شوقي ومسرحه).
يناقش الكاتب في هذا الكتاب ظاهرة المسرح منذ نشوئها وتطورها عبر العصور ليخلص إلى أثرها عند أحمد شوقي من خلال مقارنة نصوصه مع نصوص مسرحية أوربية.

٢- **الغنائية والدرامية في المسرح الشعري عند فاروق جويدة:** د. عبد الحميد شيحة. جامعة المنصورة. ١٩٩٨م.
وقد جاء الكتاب على شكل مقالة أدبية مطوّلة من دون إيراد عناوين فرعية، وناقش فيه الكاتب أثر الشعر الغنائي في بناء المسرحية عند فاروق جويدة نموذجاً، وتحوله إلى شكل من أشكال القصيدة الدرامية من خلال الفنون النثرية المتعددة.
ويخلص الكاتب إلى تحديد ميزات القصيدة الدرامية عند فاروق جويدة.
٣- **أثر الفنون في الشعر العربي الحديث** (السرد والدراما والفن التشكيلي)**:** للباحث حسن مطلب محمد المجالي. وهي رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية. جامعة مؤتة. ٢٠٠٣م.

تتألف الرسالة من مقدمة بعنوان (الفنون وتداخلاتها) وثلاثة فصول الفصل الأول بعنوان (الشعر والسرد)، والفصل الثاني بعنوان (الشعر والدراما)، والفصل الثالث بعنوان: (الشعر والفن التشكيلي)، وخاتمة.
ويناقش الباحث فيها أثر فنون السرد والدراما والفن التشكيلي في الشعر من خلال مقاربات لنصوص شعرية حقق اقترابها من الفنون المجاورة شعرية عالية فشكّلت تجارب ميدانية مهمّة في الشعر العربي والعالمي.

<u>على أنّ بعض الدراسات تطرقت لدراسة أجزاء من خطة بحث هذه الدراسة، ومن ذلك:</u>

١- **عمر أبو ريشة والفنون الجميلة:** د. أحمد زياد محبّك. وزارة الثقافة. دمشق. ٢٠٠٦. ط١.
تتألف هذه الدراسة من مقدمة وقسمين وخاتمة، تحدّث الباحث في القسم الأول عن فكرة استلهام الفنون التشكيلية في النص الشعري، كما تحدّث في القسم الثاني عن فكرة محاكاة القصيدة لتلك الفنون. وخلص الباحث إلى أن الشاعر قد بنى كثيراً من نصوصه على ما استعاره من أدوات تلك الفنون.

٢- **الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة:** د. محمد رامز كورج. وهي رسالة أعدّت لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الحديث. جامعة الدول العربية. ٢٠١٢.
تتألف هذه الرسالة من مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة، تحدث الباحث في الباب الأول عن نزعة التجديد في شعر عمر أبي ريشة، وفي الباب الثاني عن الصورة الفنية في ضوء المؤثرات الأدبية، وفي الباب الثالث عن مجالات الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة.
وتناول الباب الثالث دراسة ميزات الصورة الفنية وارتباطها بالفنون التشكيلية وأثر تلك الفنون في تشكيل جمالية الصورة. وخلصت الدراسة إلى نتائج قيّمة حول مظاهر التجديد التي تجلت في بناء الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة.

- إنّ مجمل الدراسات السابقة على أهميتها لم تتطرق إلى دراسة أثر الفن المسرحي في النمط الشعري عند عمر أبي ريشة، وهو الأمر الذي يعكف هذا البحث على دراسته وتحقيقه، إضافة إلى دراسة جمالية تلقي الفنون التشكيلية في شعر عمر أبي ريشة.

عرض البحث:

تمّ تقسيم الدراسة إلى تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

– **التمهيد:** تضمّن لمحة عن تاريخ مظاهر تجديد الأدب في العصر الحديث، ومقبوساً عن السيرة الذاتيّة للشاعر بوصفها تبيّن بعض أسباب تأثر القصيدة بالفن المسرحي في شعره.

– **الفصل الأوّل:** وهو بعنوان التيارات الأدبية الحديثة وأثرها في تطوّر الفنون، ويتضمّن تمهيداً ومبحثين، جاء الأول منهما بعنوان (التيارات الأدبية الحديثة وتكامل الفنون)، وأما الثاني فهو بعنوان (الفنّ المسرحي بين النشأة والتطوّر).

– **الفصل الثاني:** وهو بعنوان أثر المسرح في شعر عمر أبي ريشة، ويتضمّن تمهيداً ومبحثين، المبحث الأوّل جاء بعنوان (دراسة وصفيّة لعناصر الفنّ المسرحيّ حسب تجلّيها في النصوص الشعرية عند عمر أبي ريشة، ويتضمّن (الحكاية، الشخوص، الحوار، الزمان، المكان، الصراع، الحبكة). وأما المبحث الثاني فجاء بعنوان (دراسة تحليلية لقصائد عمر أبي ريشة وفق المنهج البنيوي التكويني).

– **الفصل الثالث:** وهو بعنوان الفنون التشكيلية ونظرية التلقّي في شعر عمر أبي ريشة. ويتضمّن تمهيداً ومبحثين، المبحث الأوّل –النظري– جاء بعنوان (الفنون التشكيلية في شعر عمر أبي ريشة)، أما المبحث الثاني –العملي– فجاء بعنوان (جمالية الفنون التشكيلية في تلقي شعر عمر أبي ريشة).

الخاتمة: وتتضمّن نتائج البحث ومناقشتها، ثم التعقيب عليها بسرد المصادر والمراجع وفهرس المحتويات.

والله وليُّ التوفيق

تمهيد

كان الشعر مسايراً لحركة المجتمع بين التطوّر والتدهور، فهو الذي يشكّل الصورة الحقيقية للطبيعة الفكرية والثقافية للمجتمع، كما أنه سجلّ لمظاهر حياة الناس وأغراضهم.

ولمّا كان الشعر العربي الحديث استمراراً لذلك الفنّ الذي رافق العرب منذ جاهليتهم، فقد عايش هذا الفنّ جميع عصور الأمة بكلّ ما مرّ به من حالات الازدهار أو الانحدار، ولكنّه حافظ في أغلب مراحله على القالب الشعري العمودي وعلى أغراضه الموروثة وأساليبه في التعبير والتصوير والموسيقا، حتى وإن ظهر بعض الشعراء الذين حاولوا أن يجدّدوا ويصطنعوا منهجاً خاصاً بهم في الشعر إلا أنهم حافظوا في السمة العامة على احتذاء الأقدمين في الهيكل العام للقصيدة.

واستمرّ الحال على هذه الشاكلة حتى عصر النهضة، فاحتاجت الأمة إلى أدب يواكب حالها ويؤدي أغراضها.

فكانت الدعوات الأولى إلى إعادة إحياء الشعر العربي وتجديده على يد بعض رجالات الأدب، ومنهم محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وعلي الجارم وغيرهم، فتشكّلت أولى مدارس الأدب العربي الحديث وهي مدرسة الإحياء والبعث، والتي دعت إلى المسير على نهج القصيدة العربية القديمة بعيداً عن التكلّف في استعمال المحسّنات والتكالب عليها، واعتماد الأسلوب العربي المشرق ذي البيان الرائق والتصوير الرائع والمعنى الدقيق.[1]

ثم تأثّر الأدباء العرب نتيجة الاتصال بالغرب بمدارسه الأدبية، الأمر الذي انعكس في الأدب على شكل اتّجاهات أدبية جديدة في الساحة العربية، حتى وإن بدت ملامح جذور لها في تراثنا الأدبي، ولكنها ظهرت ضمن مصطلحات وتعريفات وإجراءات محددة، لينعكس كل ذلك في ظهور أنماط جديدة من الإنتاج الأدبي

---

[1] انظر: عز الدين، يوسف. **(التجديد في الشعر الحديث)**. دار البلاد. جدّة. ١٩٨٦.ط١. ص٢٦ –٢٧.

الذي مثّل مذاهب وسياقات جديدة، حاول الأدباء من خلالها مواكبة الحداثة في التعبير عن مستجدات العصر.

والتجديد يمثّل حركة الحياة ونبض قلبها، لأن السكون موت والجمود فناء، ولا يقصد بالتجديد نبذ كل التراث أو الابتعاد عن القديم، وإنما يقصد اختيار الجيد الأصيل ليلائم روح العصر على أسس فنيّة تظهر استجابته للواقع وأصالته الفكرية.[1]

ولعلّ خير من يمثّل هذا الاتجاه شاعرنا عمر أبو ريشة، فقد نحا في تجربته الشعرية ذلك المنحى الذي حافظ على أصالة الفنّ الشعريّ وفق متطلّبات الحياة التي عاصرها، وتجلّى ذلك في مستويات التجديد عنده شكلاً ومضموناً.

ومن هنا كان الاطلاع على شخصية هذا الشاعر ضرورة لاستكمال الرؤية حول تشكّل مظاهر التجديد الإبداعي في شعره.

[1] انظر: عفيفي، رفعت زكي محمود. **(المدارس الأدبية الأوربية)**. دار الطباعة المحمدية. القاهرة. ١٩٩٢. ط١. ص٢٦.

عمر أبو ريشة في سطور[1]

عمر أبو ريشة علامة مهمّة وبارزة في مسار الأدب العربي في القرن العشرين، أضاءت دروباً تتسع لأرجاء العروبة، وتغلغلت في نفوس رأت الحبّ نسغ الحياة، وعرفت الأهواء تعصف وتهدأ، وعاشت مع تدفّق الفنّ يلوّن الأيام.

تتوزّع حياة عمر أبي ريشة على أربع مراحل كبرى، وقد فصلت بينها منعطفات غيّرت طبيعة التفاعل وأعطت إمكانات للتعبير الشعري:

تمتد المرحلة الأولى من (١٩٠٨ حتى ١٩٣٢)، حيث كانت الولادة في عكّا موطن أمّه خيرة الله اليشرطي وهي في زيارة لأهلها، وعاش عمر طفولته الأولى في منبج شمال حلب حيث كان أبوه شافع أبو ريشة – وهو من أصول تعود إلى قبيلة طيء– قائم مقام المنطقة، وبعد العاشرة انتقلوا إلى حلب فأمضى المرحلة الابتدائية من دراسته وتبعتها في بيروت المرحلة الثانوية، حيث أرسله أبوه ليفيد من التعلّم في إطار منظومة الجامعة الأمريكية عام١٩٢٤، وإثر إنجازها سافر إلى إنكلترا ليدرس في جامعة مانشستر في تخصص كيميائي عام ١٩٢٩ وبعد ما يقارب ثلاثة أعوام، وفي عام ١٩٣٢ عاد إلى حلب ولم يستأنف هذا التحصيل.

أفاد عمر من أسرته ثلاثة أمور أساسيّة أولها يتمثل فيما يبدو بموهبة الشعر، فالأب شافع يقول الشعر وإن لم ينشره، وكذلك زينب شقيقة عمر وأخوه ظافر الذي نشر ديوانين، ولكنّنا نميّز بين هذه الموهبة وذاك الإبداع الذي تجلّى عند عمر، فارتفع بها عبر الثقافة والرؤيا إلى السمت الأعلى، والثاني هو شيء من يسار العيش الذي فتح له فرص التعلم والتجوال بين المحافل والمنتديات، والثالث هو الانفتاح الفكري الذي يجمع روحاً صوفية وثقافة أجنبية مع التزام بقضايا الوطن والحرية.

---

[1] انظر: أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. تحقيق: فايز الدّاية، سعد الدين كليب، محمد قجّة. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. ٢٠١٧. ط١. ص ٥ –٢٣.

قدّم عمر في هذه المرحلة مسرحيّة شعريّة بعنوان «ذي قار» عام ١٩٣١ وكتبها أواخر دراسته الثانوية عام ١٩٢٩، ونشر قصيدة «خاتمة الحبّ» التي كتبها في إنكلترا عام ١٩٣٠، وظهرت مجموعة من القصائد والمقطوعات ملحقة بالنص المسرحي.

تحدّدت المرحلة الثانية من أواخر (١٩٣٢ إلى أواخر ١٩٤٩)، وأقام فيها بحلب وتنقل بين حواضر الشام دمشق وبيروت وطرابلس وحمص وحماه وكانت له زيارات إلى بغداد، وخاض غمار العمل الوطني في مواجهة الانتداب الفرنسي عبر الكلمة والتفاعل مع الحركة الثورية الوطنية ونضالها السياسي حتّى تمّ استقلال سورية عام ١٩٤٦، في أثناء ذلك أخذ بأطراف الثقافة ليكمل بناءه المعرفي والفنّي بعد أن تزوّد باللغات الأجنبيّة لتعينه في آفاق متنوّعة، وعمل مديراً لدار الكتب الوطنية بحلب (١٩٤٠-١٩٤٩)، وفي ختام المرحلة عُيِّن سفيراً في البرازيل، وتزوّج منيرة مراد عام (١٩٣٩) وهي ابنة أسرة من البقاع.

نشر عمر أبو ريشة قصائده في مجلة «الحديث» ومجلة «الضاد» بحلب وجريدة المكشوف ومجلتي الجمهور والأديب ببيروت، ومجلة أصداء بدمشق، و«الرسالة» في القاهرة، وفي عدد من الصحف الدمشقية كالأيام وألف باء، وجمع عدداً من ذلك في ديوانه الأوّل «شعر» ١٩٣٦ بحلب، ونشر في «الحديث» مسرحيّتي «طوفان، وعذاب»، كما نشر فصلين من مسرحيته الشعريّة «محكمة الشعراء» وفصلاً من مسرحيّة «سميراميس»، وشارك في المهرجان الألفي لكلّ من «المتنبي» و«أبي العلاء المعري»، ونشر عمر ديوانه الثاني «من عمر أبي ريشة» ١٩٤٧ في دار الأديب بيروت.

أمضى عمر المرحلة الثالثة (١٩٤٩-١٩٧٠) سفيراً يمثّل سورية في البرازيل ثم الأرجنتين (ومعها التشيلي) ثمّ الهند ثم النمسا ثم الولايات المتحدة الأمريكية ثم عاد إلى الهند. وكان يمارس عمله بمهنية عالية وطّدت العلاقات بين بلده وتلك العواصم، وربط الجاليات بوطنها الأم، وشارك في منتديات ثقافية وفكرية في تلك البلاد وسُمّي عضواً في مجامع لغوية وفكرية في البرازيل والأرجنتين والهند، وأتقن الإسبانية إضافة إلى الفرنسيّة والإنكليزية، وشارك في مناسبات أدبية من أهمها الاحتفال بمبايعة الأخطل الصغير بشارة الخوري أميراً للشعر في بيروت ١٩٦٢.

نشر عمر قصائده في عدد من المجلات في الوطن العربي، ثم كان ديوانه «مختارات»، الذي نشره في بيروت ١٩٥٨، كما أصدر ترجمة – قام بها بنفسه– لعدد من أشعاره وبعض مقاطع من مسرحياته باللغة الإنكليزية، وكان ذلك في نيودلهي وبيروت ١٩٥٩ بعنوان «roving along».

بدأت المرحلة الرابعة في عام ١٩٧٠ وانتهت بوفاة عمر عام ١٩٩٠، وذلك بعد أن بلغ سن التقاعد، وآثر أن يقيم ببيروت التي لم تنقطع صلته بها في كل مراحله، إضافة إلى أنّ بلدة القرعون في البقاع هي موطن أسرته القديم، وعرفنا أن زوجته بقاعيّة من زحلة. كان لعمر أصدقاء من الأدباء والصحفيين وشارك في منتديات لهم، وأقام لأوقات في المملكة العربية السعودية، وكانت له صلات بالملك فيصل بن عبد العزيز، وقام بالتجوال في عواصم عربية وعالمية محاضراً وشاعراً يلقي أشعاره القديمة وشيئاً مما استجد لديه على قلّته، وقد أصابه مرض في القلب اقتضى عملاً جراحيّاً، وبعد سنوات تعرّض لحادث سير خلّف آثاراً صحية، وكانت وفاته بمشفى في الرياض بتاريخ ١٤ تموز ١٩٩٠، ودُفن في حلب باحتفال شعبي ورسمي.

نشر عمر أبو ريشة ديوانه «غنّيت في مأتمي» عام ١٩٧٠، ثمّ ديوانه «ديوان عمر أبو ريشة» في جزء أوّل عام ١٩٧١ – وكلاهما ببيروت – واعداً بجزء آخر لم ير النور، ونُشر له ديوان «أمرك يا ربّ» عام ١٩٧٩ بجدّة، وطبع ديوان «من وحي المرأة» في دمشق عام ١٩٨٤.

اهتمت الأوساط الأدبية العربيّة بالشاعر «عمر أبي ريشة» وأشعاره، وذلك عبر عدد من الكتب والدراسات، وفي دوريات مختلفة، وأجريت حوارات في الصحافة العربيّة، وعقدت بمدينته حلب الشهباء الندوة العربيّة حول شعره في دار الكتب الوطنية بالتعاون بين وزارة الثقافة السوريّة ومؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الكويتية، وذلك في ١٣–١٥ تموز ٢٠٠٤ ونشرت وقائعها في كتاب خاص.

إنّ رسالة الشعر التي أطلقها عمر أبو ريشة كانت بعضاً من الحياة وهمومها وأحلامها وجماليات تتناغم وتردّد أصداءها العيونُ والكلمات، وقد سجّلت طاقاته الإبداعيّة حضورها في عقود ستة تتابعت، واتخذت

المنبر وأوراق الكتب والصحف ووسائل الاتصال طريقاً، وستكون فاعلة في مستقبل تقرأ فيه الأجيال أشعاره، وهذا هو الجناح الآخر الذي به يخفق الخلود، فلا تطوى الصفحات مع دوران الأزمنة.

الفصل الأوّل

التيّارات الأدبية الحديثة وأثرها في تطوّر الفنون

- **تمهيد.**

- **المبحث الأول: التيّارات الأدبية الحديثة وتكامل الفنون.**

- **المبحث الثاني: الفن المسرحي بين النشأة والتطوّر.**

تمهيد:

إنّ أهمّ ما يميّز القرن العشرين محاولات النهضة والتطوير في مختلف مناحي الحياة عموماً، وفي الأدب خصوصاً، ومن مظاهر تلك النهضة الأدبية الظهور الغزير للنتاج الأدبي في مختلف الفنون لكثير من أبناء هذه الأمة، وانتشاره في مختلف أمصار العالم العربي.

وقد اتّسع مجال بعض الفنون كالشعر المسرحي، والشعر الحر، وشعر التفعيلة، والقصة، والرواية، والمسرحية. فكانت ثورة أدبية بامتياز، نشأت وتطوّرت من خلال الانفتاح على الآداب العالمية، فأنتجت مدارس واتجاهات شعرية متنوّعة في محاكاة صريحة للمدارس الأدبية الغربية على تعددها، من كلاسيكية إلى واقعية وتصويرية.

وما التشتّت والتباعد بين أنصار هذه المدارس إلا نتيجة التشتّت السياسي والثقافي الذي كان يعصف بأبناء هذه الأمة في بداية القرن العشرين، فانعكس هذا التفرّق على شكل تيارات أدبية متنوّعة.

المبحث الأوّل

التيارات الأدبية الحديثة وتكامل الفنون

<u>أولاً: التيّارات الأدبية وأنواعها:</u>

لغةً: جاء في مادة (تَيَر) أن التَّيْر هو الحاجز بين الحائطين، وهو فارسي معرّب، والتيّار: الموج، وخصّ بعضهم به موج البحر، وهو أذيّه وموجه[١].

اصطلاحاً: هو اتجاه عام في الأدب أو الفنّ تتبعه مدرسة من المدارس، وتتقيّد بقواعده، وتدعو إلى التمسّك بجمالياته[٢].

ويتجلّى الرابط هنا بين اللغة والاصطلاح في وجود الحدود بين الفنون، وفي الاتساع والانتشار من خلال مقارنة الفن بموج البحر.

التيارات الأدبية قنوات معرفية تخدم تطور الوسائل والغايات التعبيرية للأدب العربي كغيره من الآداب، وقد اقتبست تسمية (التيارات الأدبية) عن الفنون التشكيلية، واستقرّت بفعل ظهور الصراعات الحادة بين القدماء والمحدثين[٣].

فما تنتجه تلك التيارات من الفنون والآداب صار ظاهرة تجنح إلى الوجود والمحاكاة المباشرة أو غير المباشرة للواقع، شأنها في ذلك شأن الفنون التشكيلية التي تستثمر الذوق الحسي والوجداني عند الجمهور.

---

(١) انظر. ابن منظور، عبد الله بن محمد. **(لسان العرب)**. تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون. دار المعارف. القاهرة. ١٩٨٦. م١. مادة (تَيَرَ). ص ٤٥٩.

(٢) انظر. التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. دار الكتب العلمية. بيروت. ١٩٩٩. ط٢. ص ٢٩٦.

(٣) انظر. علوش، سعيد. **(إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي)**. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.١٩٨٦. ط١. ص ٨٠.

"والتيار أوسع من المدرسة أفقاً، لأن التيار الواحد قد يشمل عدّة مدارس، فتيّار التجديد مثلاً يعني السير نحو أي مدرسة تجديدية، كالرومانتيكية، أو السريالية، أو الفن للفن ... "[١].

"وإن هذه الاتجاهات الأدبية على اختلافها كان لها دور فعّال في مختلف الآداب العالمية"[٢]، وربما كان ذلك نتيجة انتشار ثقافة الأقوى على اعتبار المنشأ الأوربي لهذه التيارات الأدبية، وكان لانتشار هذه التيارات آثار واضحة في تطوير الفنون الأدبية ضمن مستويات اللفظ والمعنى والصورة.

وكثيراً ما نجد بعض الباحثين يستخدم مصطلحات (تيّار، مذهب، منهج، اتجاه، مدرسة) استخداماً يحمل معنى الترادف، وهو استخدام غير صحيح رغم انتشاره، في حين أن بعض النقاد حمل المذهب على معنى التيار[٣].

ولا بدّ هنا من الإشارة إلى حداثة هذه المصطلحات على تنوعها، إذ لم يعرف الأدب العربي طوال مسيرته مثل هذه المذاهب الأدبية إلا في العصر الحديث، إذ كان المذهب السائد هو التقليد، وربما نستطيع أن نميّز فيه اتجاه الصنعة، وهو الاتجاه الذي درجت عليه أساليب الأدباء العرب خلال العصور الأدبية المتعاقبة، إذ كان السير على منهج الأقدمين هو الغاية القصوى التي يسعى الشعراء إلى احتذائها، سواءً أكان في الأسلوب أو الإيقاع أو غيرهما من تقنيات القصيدة العربية القديمة.

أمّا في العصر الحديث فقد ظهرت مصطلحات جديدة مثل الكلاسيكية. فكانت الكلاسيكية العربية مختلفة تماماً عن الكلاسيكية الغربية، فالأدب العربي مثل كل الآداب العالمية التي تستند إلى تراثها الأدبي النموذجي[٤].

---

[١] التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص ٢٩٦.

[٢] غنيمي هلال، محمد. **(الأدب المقارن)**. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. ٢٠٠٨. ط ٩. ص ٢٩٧.

[٣] انظر. مادي، فضيلة. **(دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطوّر الأدب)**. رسالة ماجستير. الجزائر. ٢٠١١. ص ١٤٦.

[٤] انظر. المرجع السابق. ص ١٤٧.

وذلك أن التراث الأدبي العربي فيه من الإبداع الجمالي والفني ما يجعله محطّ أنظار المعجبين والمحتذين على امتداد تاريخه. وقد عرف الأدب العربي الحديث مذاهب أخرى كالواقعية والرومانسية. ولعلّه من المفيد استعراض لمحات عنها.

١- المذهب الكلاسيكي:

هو مصطلح مشتق من لفظ (classe) الذي يعني الصف أو الصنف، وكان يطلق على الذي يستحق أن يحتذى، وتكون أعماله تدرس في الصفوف مثل آثار الكتّاب القدماء. ثم تطورت دلالة هذا المصطلح لتدل على مذهب معين، أو أسلوب، أو مدرسة لها سمات شاملة. ولم يظهر مصطلح المذهب الكلاسيكي إلا في القرن التاسع عشر في إيطاليا ثم انتشر في باقي دول أوروبا[١].

وبذلك تكون تلك النماذج هي المقياس الذي يعدّه الناقد معياراً لجودة الإنتاج الأدبي.

"وقد قام المذهب الكلاسيكي على مبدأ تقليد القدماء، وكان الدافع وراء هذا المبدأ هو الإعجاب بالكمال الفني"[٢]، إذ ينظر أصحاب هذا المذهب بعين الإعجاب إلى القدماء الذين امتلكوا الموهبة والعلم بأفضل طرق الإنتاج الأدبي، فوصلت مؤلفاتهم إلى مستوى الكمال الفني المحتذى. وبذلك لا يجيزون للأديب أن يخرج على أعراف وقوانين تلك النماذج الفنية، فتكون هي الغاية والهدف، وما خلاها إلى الضلال.

"وتعدّ قاعدة الوحدات الثلاث من أهم مبادئ الكلاسيكية، وهي وحدة العمل، وحدة الزمن، وحدة المكان. ولا يكون العمل منسجماً مع الفكر الكلاسيكي إلا إذا تحققت فيه هذه الوحدات"[٣]. إذ بتكاملها تخلق عالماً خاصاً بالنص، فيكون للنص حيز نفسي قائم بذاته.

---

(١) انظر. الأصفر، عبد الرزاق. **(المذاهب الأدبية لدى الغرب)** منشورات اتحاد الكتّاب العرب. دمشق. ١٩٩٩. ص ١٠.

(٢) الحلوي، حسيب. **(الأدب الفرنسي في عصره الذهبي)**. مطبعة حلب. سوريا. ١٩٥٦. ج ١. ط ٢.ص ١٢.

(٣) المرجع السابق. ص ١٣.

ويجب على الكاتب الكلاسيكي أن يكون ذا ثقافة واسعة بالتراث الأدبي حتى تكون محاكاته نموذجية من دون تكلف أو شطط[١]. فلا يجوز للأديب الكلاسيكي أن يبالغ في محاكاة النصوص لدرجة الانفصال الكامل عن واقعه.

"والكلاسيكيون العرب يشبهون نظراءهم في الشعر الغربي في افتراض وجود مبادئ مطلقة للشعر، وأنها تحققت في نتاج الشعراء في العصر الذهبي للأدب العربي، وبناءً عليه فقد رأوا ضرورة أن يحاكي الشاعر العربي الحديث الشعراء الجاهليين والعباسيين"[٢].

وذلك لأنهم نظروا إلى الأدب في العصرين (الجاهلي والعباسي) على أنه ذروة الكمال الفني الذي وصلت إليه القصيدة العربية خلال مسيرتها التاريخية.

وانقسمت الكلاسيكية العربية إلى اتجاهين[٣]:

الاتجاه الأول: ويرأسه محمود سامي البارودي، والذي يسير على نهج القصيدة العربية القديمة في المطالع مع الاستجابة لحاجات الشاعر المعاصر في مطلع القرن العشرين.

الاتجاه الثاني: ويرأسه أحمد شوقي، والذي يتخطى تحجّر قصيدة البارودي في صيغها ويظهر إمكانات الشاعر الإبداعية.

وفي كلا الاتجاهين كان الشعراء يحافظون على رصانة القصيدة العربية ويعدّونها امتداداً للنموذج الفني الكامل.

---

[١] انظر. عيد، يوسف. **(المدارس الأدبية ومذاهبها)**. دار الفكر اللبناني. لبنان. ١٩٩٤. ج١. ص ١٨ – ١٩.

[٢] حاوي، إيليا. **(الكلاسيكية في الشعر العربي والغربي)**. دار الثقافة للطباعة والنشر. لبنان. ١٩٨٠. ص ٣٨.

[٣] انظر. النشاوي، نسيب. **(مدخل إلى المدارس الأدبية)**. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ١٩٨٤.ص ٣٩ – ٤٦.

٢- المذهب الرومانسي:

الرومانسي مصطلح يطلق على الأدب في أواخر القرن الثامن عشر، ومن شأنه أن يبرز الخيال الإبداعي وحب الطبيعة والتعبير الذاتي، وهو مذهب معارض للمذهب الكلاسيكي، وفيه نزعة تجديدية في جميع الفنون، حيث تدفع الإنسان نحو الطبيعة وإيثار الحس والعاطفة وتفضيلهما على المنطق والعقل، كما أضفت صفات مثالية على أهل الريف والأطفال لما فيهم من خصال بدائية رفيعة، كما أولت الفرد مزيداً من الاهتمام[١]. فهو يجنح في جوهره إلى عالم خياليّ نقيّ يتعلّق بالقيم ولا يتعلّق بالمادة.

"والتجديد عند الرومانسيين ظهر من خلال اللغة بدايةً، فابتعدوا عن اللغة الكلاسيكية النبيلة المتميزة بالجزالة والترفع والتصنع والدقة، وآثروا أن تكون لغتهم أكثر بساطة"[٢]. ولم يكن ذلك الانحياز إلى اللغة البسيطة إلا باباً من أبواب الاقتراب من سهولة البوح والوصول إلى الآخر.

كما جددوا في الموضوعات والمعاني، "فعرف الرومانسيون بتقديسهم عاطفة الحب، فظهر عندهم ما يعرف بشعر الحب الرومانسي"[٣]. ولعلّ هذا ما جعل كثيراً من عوام الناس يفسرون الرومانسية بأنها الحب النقي ومنتهى الإخلاص للحبيب.

وظهر الاتجاه الرومانسي في أدبنا العربي نتيجة عوامل متعددة[٤]، منها:

١ – تأثيرات الغرب.

٢ – التجمعات الأدبية المتجددة.

٣ – المجلات والصحف الداعية للتجديد.

---

[١] انظر. التونجي، محمد. **(المعجم المفصل في الأدب)**. ص ٤٩٨ – ٤٩٩.

[٢] الأصفر، عبد الرزاق. **(المذاهب الأدبية لدى الغرب)**. ص ٦٦.

[٣] غنيمي هلال، محمد. **(الرومانتيكية)**. نهضة مصر للطباعة والنشر. مصر. ص ١٩٩.

[٤] انظر. النشاوي، نسيب. **(مدخل إلى المدارس الأدبية)**. ص ١٦٧.

٤ – الانتقادات التي وجهت للاتباعيين.

٥ – معاناة الجيل بعد الحرب العالمية الأولى.

- ومثّل الاتجاه الرومانسي العربي عدة جماعات أدبية[١]، هي:

١- جماعة الديوان.

٢- أدباء المهجر (الرابطة القلمية، العصبة الأندلسية).

٣- جماعة أبولو.

٣- المذهب الواقعي:

برز هذا المذهب بشكل ظاهرة أدبية في فرنسا عام ١٨٣٠ م وذلك إثر ثورتها، وتمثلت هذه الظاهرة بوصفها مذهباً فنياً في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ويحرص أصحابها على تسجيل الأحداث بكل فطنة، ويميلون إلى الأعمال الهزلية والسخرية، وينهلون لوحاتهم من الشعب لا من الفرد، ويرون أن المسرح يفوق الأجناس الأخرى تأثيراً[٢].

وظهرت الواقعية رداً على المدرسة الرومانسية التي أوغلت في الخيال والأوهام والهواجس والأحلام والانطواء على الذات والفرار من الواقع الاجتماعي[٣].

فكانت الواقعية محاولة لتسويغ الواقع ومواجهته، في حين كانت الرومانسية هروباً من الواقع إلى عالم خياليّ خاص.

---

[١] انظر. النشاوي، نسيب. **(مدخل إلى المدارس الأدبية)**. ص ١٦٧.

[٢] انظر. التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص ٨٧٧.

[٣] انظر. الأصفر، عبد الرزاق. **(المذاهب الأدبية لدى الغرب)**. ص ١٣٤.

"وقد فضّل الواقعيون النثر على الشعر لأنه اللغة الطبيعية للناس، أما الشعر فبالرومانسية أشبه ولها أنسب"[١].

فهم يعمدون إلى مخاطبة الناس وفق حياتهم اليومية بعيداً عن الخيال والجنوح إليه، فكان نتاجهم الأدبي ضرباً من ضروب التجارب الحياتية الإنسانية، ونجد هذا المعنى واضحاً في ما ذهب إليه عبد الجليل الأزدي إذ قال: "لا تكمن واقعية الرواية في نمط الحياة التي تعرضها بل تكمن في طريقة عرضها إياها"[٢].

فالواقعية هي محاولة اندماج الأديب في المجتمع، من خلال إبراز الإمكانات والخبرات الحياتية وفق رؤية الكاتب الخاصة.

وتمكن هذا المذهب من إحداث تغيير حقيقي في النقد والأدب العربيين، "فكان يطلق على أدباء هذا الاتجاه الواقعي في مصر اسم (المدرسة الحديثة) أو مدرسة الحقائق"[٣].

فهي لا تبتعد عن الحقيقة إلا بمقدار ابتعاد الأديب عن الحياة، كما أن حداثيتها تتمحور في تحجيم دور الخيال وتأكيد دور الفن في مسيرة الحياة الاجتماعية.

وظهر الأمر جلياً في تمثل الروائيين العرب لهذا المذهب في نتاجهم الأدبي، كما في روايات توفيق الحكيم ومحمود تيمور ونجيب محفوظ وغيرهم. ويجمع النقاد على أن بداية التوجه الواقعي في الأدب كان عند محمد لطفي جمعة، حيث استخدم مصطلح الواقعية لأول مرة في مقدمة روايته (وادي الهموم)[٤].

---

[١] الأصفر، عبد الرزاق. **(المذاهب الأدبية لدى الغرب)**. ص ١٤٤.

[٢] الأزدي، عبد الجليل. **(الأدب والواقع)**. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط١. ص ١١.

[٣] بدير، حلمي. **(الاتجاه الواقعي في الرواية الحديثة في مصر)**. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. ٢٠٠٢. ص ٩٢.

[٤] انظر. المرجع السابق. ص ٧٦.

٤- المذهب الرمزي:

"الرمز علاقة تُعدّ ممثلة لشيء آخر ودالة عليه، فتمثله وتحل معه. أما الرمزية فهي مدرسة أدبية ظهرت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر"[١]. واعتمدت الرمزية الفلسفة أساساً لأفكارها ومنطلقاً لتعابيرها في الشعر أولاً ثم في الدراما والنقد وأخيراً في الموسيقا والرسم. وقد أسعفت اللغة الرمزيين في الوصول إلى غاياتهم، إذ سهلت عليهم الثنائية في المعنى (الخارجي، الباطني)[٢].

وهذه الثنائية في فهم المعنى فتحت باب التأويل للنص النصي بما يلائم طبيعة القارئ وثقافته.

وينسب ظهوره في هذه الفترة إلى كتابات مجموعة سميت بـ (الشعراء المنحطين) – كما سماهم خصومهم – ولعلها تسمية محقة، لأن شعراءها قد جعلوا ديدنهم من الرمز أن يرمزوا إلى كل وضيع خليع[٣].

ويعدّ هذا المذهب "رد فعل على الرومانسية من الوجهة الشكلية والجمالية"[٤]. فانحياز الأديب لذاته وتمجيده الألم قيّد النص بقيود خاصة لا يتفق مع الاتجاه الفكري عند أصحاب المذهب الرمزي.

إذ كانت النظرية عند شعراء الرمزية تتلخص في ابتعادهم عن الخطابية، فالرمزية كمدرسة شعرية كانت منهجاً فنياً متكاملاً ذا مواصفات عديدة، وأصبح للرمز فيها قيمة فنية وعضوية، ودخلت في نطاقه الرموز التاريخية والأسطورية والطبيعية والأشياء ذات الدلالة الموحية. كما تميزت بالاستفادة من المقومات الموسيقية واللونية والحسية والمشابكة بينها في لغة تعبيرية جديدة[٥].

---

[١] التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص ٤٨٨

[٢] انظر. المرجع السابق. ص ٤٨٩.

[٣] انظر. عيد، يوسف. **(المدارس الأدبية ومذاهبها)**. ص ٢١٥.

[٤] انظر. الأصفر، عبد الرزاق. **(المذاهب الأدبية لدى الغرب)**. ص ١٣٤.

[٥] انظر. المرجع السابق. ص ١١٣.

"ورغم أن الرمزية كانت رداً على الرومانسية إلا أن بعض النقاد يعدّونها امتداداً لها، بسبب مبالغتها في الذاتية والانطواء على النفس، بحيث غدت غير آبهة بما يجري خارج الذات"[١].

وظهر تأثير هذا المذهب في الأدب العربي من خلال إقرار بعض الباحثين بوجود الرمزية في الأدب العربي منذ القديم، متمثلةً في شعر امرئ القيس وأبي تمام وغيرهم، لتظهر معالمه حديثاً في شعر جبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وسعيد عقل، على أننا لا نستطيع أن نقسر شعر الأقدمين على الخصائص الفنية لهذه المدرسة الحديثة، إذ صار الغموض الذي يكتنف الرمز هو الحد الفاصل بين القديم والحديث.[٢]

فإذا كان الوضوح معيار الجمال في الشعر القديم فإن الغموض هو ميزة الشعر الرمزي الحديث.

---

[١] الأصفر، عبد الرزاق. **(المذاهب الأدبية لدى الغرب)**. ص ١١٢.

[٢] انظر. فتوح أحمد، محمد. **(الرمز والرمزية في الشعر المعاصر)**. دار المعارف. القاهرة.١٩٨٤. ط٣. ص ١٩٢.

ثانياً: المؤثرات الأدبية وتكامل الفنون:

١- المؤثرات الأدبية:

تعدّ محاولة البحث عن العوامل الأجنبية والتيارات الغربية من أهم الاتجاهات الجديدة في النقد المعاصر وذلك لما لها من تأثير في اتجاهات الأدب والأدباء[١]، وبعبارة أخرى دراسة المؤثرات الخارجة عن نطاق البيئة في أعمال بعض الأدباء، أو في ظهور أو ازدهار بعض الفنون الأدبية.

و"دراسة الأدب العربي دراسة مقارنة تصله بالآداب التي أثرت فيه أو تأثرت به"[٢].

فالذات المبدعة تتفاعل مع المظاهر الجمالية المتنوعة في مختلف الفنون والآداب، لينعكس ذلك التفاعل في إنتاجها الفني.

و"من الحقائق الثابتة في حياة الأدب أنه يعكس التطور المستمر في الحياة والتي تختلف من عصر إلى عصر باختلاف الثقافات والأحداث والبيئات، وذلك أن الأدب لا يكون إلا اجتماعياً مهما بلغت فيه درجات الوجدان والعاطفة والذاتية"[٣]. وذلك لأن العاطفة تستند في وجودها إلى المحيط الاجتماعي بمختلف علاقاته.

ويعبّر مصطلح التأثير الأدبي عن التغيّر في خصائص شخصية الأديب من خلال تأثره بغيره، و"هو قرين الانفتاح على الآداب المختلفة بغية الإفادة من نماذج النضج فيها"[٤]. ويشير هذا بدوره إلى إمكانية التأثّر العفوي أو المقصود عن طريق المحاكاة.

وهذا الأمر لا يكون إلا بالاطلاع على الآداب الأخرى والمقارنة معها دون المساس بجوهر الأدب، وإلى هذا يشير محمد غنيمي هلال فيقول "محور التأثر هو الأصالة، أصالة الفرد وأصالة القومية. وبها تتحقق

---

(١) انظر. طبانة، بدوي. **(التيارات المعاصرة في النقد الأدبي)**. دار المريخ للنشر. الرياض. ١٩٨٣. ط٣. ص ١٠٢.

(٢) المرجع السابق: ١٠٣.

(٣) عشماوي، محمد زكي. **(دراسات في النقد الأدبي المعاصر)**. دار الشروق. القاهرة. ١٩٩٤. ط١. ص١١.

(٤) بردي، صليحة. **(مقاربة التأثير الأدبي في الدراسات المقارنة)**. مجلة الممارسات اللغوية. ٢٠١٢. ع ١٧.

المحاكاة الرشيدة المثمرة، والخطر كل الخطر في التقليد الأعمى الذي ينحرف بالتجديد فيضل طريقه السوي"[١].

ومن هنا يمكن الربط بين هذه القضية وقضية المطبوع والمصنوع التي ناقشها علماء النقد الأدبي خلال مختلف العصور الأدبية، إذ غالباً ما يكون تأثير الصنعة سلبياً إذا خلا من الطبع.

وقد شهدت الدراسات المقارنة جملة من التحولات على مستوى التنظير بالقياس إلى التصورات الممنهجة التي اقترحتها مدارس الأدب المقارن تبعاً لأساليبها في فهم الظاهرة الأدبية[٢].

ولابد لنا من التفريق بين التأثر والتأثير، "فالتأثر يكون من المرسل إلى المرسل إليه، والذي تكون مصادر تأثره من آداب أجنبية عن أدبه القومي، وهو يتأثر بكتاب أو أديب أو أدب بكامله". وقد يكون التأثر في الألفاظ أو العبارات أو الصور أو الأساليب. "أما التأثير فتنبعث دراسته عن عمل واحد أو مجموعة أعمال لأديب أو بلد واحد، وتكشف آثاره عند الآخرين وتسربه إلى آداب أخرى"[٣].

أنواع التأثر[٤]:

١ – التأثــر التأويلي: أي تفسير الكاتب لما يقرأه من الآداب الأخرى، فيخضعها لرأيـه الخاص وفق الأطـر المحيطة به.

٢– التأثر العكسي: وهو مقابلة الوافد الأجنبي لموقف مخالف، فيأخذ الكاتب وضعية الرفض.

---

[١] غنيمي هلال، محمد. **(دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب المعاصر)**. نهضة مصر للطباعة والنشر. مصر. ١٩٩٢.ص ٢٩.

[٢] انظر. المرجع السابق. ص ٢.

[٣] بكار، يوسف. **(الأدب المقارن)**. منشورات جامعة القدس المفتوحة. الأردن. ١٩٩٦. ط١. ص ٦٣.

[٤] انظر. غنيمي هلال، محمد. **(دور الأدب المقارن)**. ص ٢١–٢٢.

وجملة القول: إن التأثر يشكّل ردّة فعل واستجابة للوافد الجديد إما بالقبول أو بالرفض، ويكون ذلك حسب قدرة الكاتب واستعداده الفكري لاستيعاب الآخر أو رفضه وفق رؤيته الذاتية والإيديولوجية. أما التأثير فهو الملامح التي تشير إلى وجود ذلك التأثر في مجال البحث.

٢- تداخل الأجناس الأدبية:

خضع الإنتاج الأدبي الذي عرفه الفكر الإنساني إلى عمليات نقد وتصنيف نتج عنها ما عرف بالأجناس الأدبية، وبموجبها وضعت حدود مفهومية لكل جنس أدبي[١].

ومع ظهور الحركة الرومانسية التي سعت إلى تحطيم قيود الكلاسيكية بدأت فكرة تحطيم القيود بين الأنواع الأدبية، وقد وصل هذا التحطيم أوجه عندما أعلن (كروتشه) موت الأنواع الأدبية، وميلاد ما أسماه الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس جميعاً[٢].

حيث يغدو هذا الأثر الكلي تعبيراً صادقاً عن إنسانية الفن، إذ يعكس قدرة الإنسان على استيعاب المفاهيم المتنوعة للعالم، ليعيد إنتاجها بشكل يعبّر عن ذاته بكل ما فيها من رؤىً وتطلعات.

و"قد تجاوزت النظرية الأدبية المعاصرة مفهوم النوع الأدبي، وتعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وتميزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد والتطلع إلى كل جديد"[٣].

وعليه فإن النصوص الأدبية قد تجاوزت تلك الحدود الفاصلة بين أنواع الفنون، حيث تتحول القصيدة إلى وحدة تتلاقى فيها كل الأجناس الأدبية فتسقط الحدود بين النثر والشعر.

واستناداً إلى هذا التصور تتحول القصيدة من مجرد نص شعري إلى نص يحمل في طياته القصة والحوار والرسم والموسيقا بما يلائم الحالة الانفعالية التي تسيطر على الشاعر المبدع.

---

[١] انظر. أبو حنيش، أمل. **(تداخل الأجناس في القصيدة العربية الحديثة)**. جامعة النجاح. فلسطين. رسالة ماجستير. ص ٢.

[٢] انظر. المرجع السابق. ص ٣.

[٣] المرجع السابق. ص ٣.

وهذا يفتح الباب أمام مجال واسع وهو مجال تكامل الأدب مع مختلف الفنون الأخرى على اعتبار أنها تصدر من ذات إنسانية مبدعة.

٣- تكامل الفنون:

بما أن الذات الإنسانية هي مصدر الفنون على تنوعها، فكان لابد من وجود فكرة التقارب في ما يصدر عن الذات نفسها. فالفن عمل يهدف إلى المتعة الجمالية الخالصة، والفرق بين الجمال في الحياة والجمال في الفن أن الجمال في الحياة ليس من صنع الإنسان بينما هو في الفن من صنع الإنسان وحده[١].

ومن باب التقريب يمكن القول: إن الجمال الفني إنما هو الواقع والحياة، فالفنان يظهر في إنتاجه رؤيته الخاصة للجمال من حوله.

ومعلوم أن هناك أثراً متبادلاً بين الفنون منذ أقدم العصور، "فالكثير من الشعراء والفنانين قد تبادلوا الأثر والتأثير"[٢]. سواءً كان ذلك التأثر في استلهام الموضوع أو الأسلوب أو التصوير أو غير ذلك.

ولكن ثمة تمايز بين الفنون والأجناس الأدبية، إذ تبدو الخصوصية الدلالية والسمة التعبيرية في الأجناس الأدبية، بينما سمة الفنون التشكيلية هي التصويرية والتجسيد الحسي والتشكيل المادي، والفنون كالموسيقا والرسم مثلاً تتعلق بالنشاط الحسي، وعلى العكس من ذلك يشكل الأدب وأجناسه المجال الدلالي بحيث يكون مبعث الذوق الفني فيه ما يشيعه النص من دلالات وصور وإيحاءات بالكلمات[٣].

فالحدود الفاصلة بين الفنون والأجناس الأدبية على تنوعها تمثل الخصوصية التي تضع ميزاناً وحدوداً فاصلة تميّزه عن غيره.

---

[١] انظر. إبراهيم، فؤاد أحمد. **(تكامل الفنون وتراسلها)**. صحيفة الجزيرة الإلكترونية. ٢٠٠١. ع ١٠٤٦٥. Al-jazirah.com .

[٢] المقداد، وجدان. **(الشعر العباسي والفن التشكيلي)**. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. ٢٠١١. ط ١. ص ٢٦.

[٣] انظر. إبراهيم، فؤاد أحمد. **(تكامل الفنون وتراسلها)**.

فهذه الخصائص المتفردة في كل فن من الفنون تجعل في الفن مادة خاصة به، كما تحيل الذهن إلى اتجاه خاص بفهم طبيعة هذا الفن، ولعل هذا التفاعل بين الإنسان والفن ينعكس إلى تفاعل بين أنواع الفنون ذاتها في إطار التأثر والتأثير ليصل إلى فكرة التكامل.

"فالفنون والأجناس الأدبية كلاهما يهدفان إلى التأثير الجمالي، وقد حاول الأدب أحياناً بشكل محدد أن يبلغ تأثيرات الرسم ليُسمَّى رسماً بالكلمات، أو حاول أن يبلغ تأثيرات الموسيقا فينقلب الأدب إلى موسيقا" [1].

وهذا يعني أن الأدب قد يتكامل مع الفن وينسجم معه وفق مستجدات المعاصرة والتطور الفني، فالشعر المعاصر بات عالماً خلّاقاً تلغى فيه الحدود ويحلق فيه المبدع بنصه إلى المستحيل.

[1] إبراهيم، فؤاد أحمد. **(تكامل الفنون وتراسلها)**.

المبحث الثاني

الفن المسرحي بين النشأة والتطور

أولاً: تعريف المسرح:

لغةً: جاء في مادة (سرح): "السرح: هو المال السائم، وسرحت الماشية سرحاً وسروحاً: سامت، والمسرح بفتح الميم: مرعى السرح وجمعه المسارح [١]. ثم تطورت الدلالة لتشير إلى مكان وقوف الممثلين أمام الجمهور.

وربما كان هذا التطور ناشئاً عن حركة الممثلين على خشبة المسرح وفق إرشادات الكاتب والمخرج، فهم لا يملكون حرية التصرّف في مجريات القصة المعروضة.

اصطلاحاً: "إن كلمة المسرح (theatre) مصدرها الأصلي من الإغريق (theatron) بمعنى يشاهد، وكانت تطلق على مكان المتفرجين الذي بني على شكل مدرجات نصف دائرية منحوتة من المنحدرات"[٢].

وبناءً على هذا المفهوم يمكن المزاوجة بين الاشتقاق اللغوي والاصطلاح، والخروج بمفهوم خاص وهو (مشاهدة حركة الممثلين على خشبة المسرح)، ومن هنا أطلق على هذه مصطلح العرض المسرحيّ، والذي يستهدف جنساً أدبياً كتب ليُمثّل ويُعرض أمام المشاهدين عياناً.

والمسرحية جنس أدبي عريق عند الإغريق، حديث عند العرب. وهو قصة تمثيلية أساسها الحوار وليس السرد والوصف، والحوار يمكن أن ينطقه شخص واحد أو يتبادله مجموعة أشخاص ويكون الحوار ذا حبكة هي عقدة العمل الفني الذي يؤديه الممثلون أمام الجمهور [٣].

---

[١] ابن منظور. **(لسان العرب)**. مادة (سَرَحَ). ص ١٩٨٥.

[٢] حسن، إلهامي. **(تاريخ تطور المسرح)**. ص ٣.

[٣] انظر. التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص ٧٨٦.

وليس من اليسير على الباحث أن يدرس الظاهرة الفنية خلال امتدادها التاريخي وخاصة إذا كانت هذه الظاهرة تتصل بالحياة الإنسانية وتطورها على امتداد العصور.

"ويعد المسرح ظاهرة فنية معقدة، إذ إنها تتصل بالتوترات العضوية والنفسية من جهة، وبتغيرات مجرى الحياة من جهة ثانية، لتنتج عن هذا الصراع قيم أخلاقية وجمالية"[١]. فيجب على الممثل أن يتقمّص الشخصية بكامل تكوينها النفسي والثقافي والاجتماعي.

والمتتبّع لتاريخ تطور المسرح منذ نشأته حتى الآن، يجد أن عمره حوالي خمسين قرناً، فقد بدأ مسيرته منذ العصر الفرعوني، ويشير إلهامي حسن في تقسيمه لمسيرة المسرح إلى أربعة عصور، وهي[٢]:

١ – العصر الفرعوني: ويُعدّ بداية المسرح، ويعود إلى حوالي الألف الثالثة قبل الميلاد.

٢ – العصر الإغريقي: وهو أساس المسرح، حيث تم تحديد الأسس العلمية للمسرح.

٣ – عصر النهضة: حيث ظهرت فنية المسرح وتم إضافة النظريات والأفكار الفنية.

٤ – العصر الحديث: وهو فترة ازدهار المسرح.

---

[١] الخراط، إدوار. **(فجر المسرح)**. دار البستاني للنشر. القاهرة. ٢٠٠٣. ط١. ص ٤٠٣.

[٢] انظر. حسن، إلهامي. **(تاريخ تطور المسرح)**. ص ١– ٢.

ثانياً: المسرح العربي بين النشأة والتطور:

"عرف العالم العربي المسرح الحديث في عهد نابليون خلال الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨-١٨٠١)، حيث أحضر الفرنسيون فرقهم المسرحية للترفيه عن جنودهم"[١].

ولم يكن المسرح هو الشيء الوحيد الذي وفد إلى العالم العربي في تلك المرحلة، بل هو جزء من موجة ثقافية شغلت المثقفين العرب، وأثارت ردود أفعال متباينة تجاه الوافد الغربي.

وقد "تأخر ظهور الفن التمثيلي عند العرب حتى سنة ١٨٤٨ م على يد مارون النقاش في لبنان، وذلك بعد سفره إلى إيطاليا ودهشته بما يعرض في مسارحها، فعاد إلى بيروت وأسس فرقة مسرحية من أصدقائه ودربهم على تمثيل رواية (البخيل)، ثم عرضها أمام القناصل والأعيان في منزله في حي الجميزة"[٢].

ثم ما لبث أن ظهر بعده إسحاق الكاتب ليؤسس مسرحاً في الإسكندرية، ثم ظهر بعده يعقوب صنوع الذي عرض أولى مسرحياته سنة ١٨٧٠ م، وتبعهم في سورية ظهور أبي خليل القباني، الذي عني بعرض مسرحيات من التراث العربي الإسلامي[٣].

ثم "انتقل الاتجاه بالمسرح من المسرحية التاريخية إلى المسرحية الاجتماعية على يد جورج أبيض في مسرحياته (أوديب الملك، عطيل)"[٤].

فهم لم يستوردوا الفن فقط، بل اقتبسوا الأفكار والروايات الغربية بدايةً، في محاولة محاكاة كاملة للفن الغربي الجديد.

---

[١] إسماعيل، سيد علي. **(تاريخ المسرح في العالم العربي)**. مؤسسة هنداوي للطباعة. القاهرة. ٢٠١٢. ص ١٣.

[٢] المرجع السابق. ص ٢١.

[٣] انظر. أبو زيد، سامي يوسف. **(الأدب العربي الحديث – النثر)**. دار الميسرة. عمان. ٢٠١٥. ط ١. ص ٢٨٦.

[٤] المرجع السابق. ص ٢٨٨.

"وللأدب المسرحي ألوان مختلفة ومدارس متعددة، ولكل منها إطاره الفكري والفني من خلال طبيعة الدراما التي تعتمد على التطور والتفاعل الحي بين خشبة المسرح والجمهور، وتستقي مادتها من الحياة"[١]. وكأنما هي إعادة إنتاج للواقع من خلال رؤية الأديب وعالمه الخاص.

وقد تطور المسرح المصري من داخله في عدة اتجاهات انطلاقاً من واقع الحياة وواقع الفن، فبرز في ثمانينيات القرن الماضي كتّاب يمثلون هذا التطور والقاسم المشترك بينهم هو الاختلاف، فبعضهم كتب المأساة، وبعضهم كتب الملهاة، وبعضهم كتب المسرحية الكلاسيكية بالعربية الفصحى، والبعض كتب المسرحية بالعامية، وبعضهم كتب الشعر، وبعضهم كتب النثر، وبعضهم يلتزم الواقعية الرمزية، والآخر يحاول كسرها من خلال التراث الشعبي أو التعبيرية أو حتى العبث[٢].

فكان الفن المسرحي بذلك استجابة لمختلف المشارب والأذواق الفكرية.

---

[١] عناني، محمد. **(دراسات في المسرح والشعر)**. دار غريب للطباعة والنشر. مصر. ١٩٨٦. ص ٥.

[٢] انظر. المرجع السابق. ص ٥.

ثالثاً: المسرح الشعري:

إن علاقة الشعر بالمسرح ليس بالأمر الجديد أو المحدث، بل علاقة تعود به إلى أصول نشأة الفن المسرحي، "فالمسرح الشعري يقصد به المسرحية المكتوبة شعراً أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً وبين المسرح المكتوب نثراً"[١].

إذ تمّ التفريق بين نمطي المسرح (الشعري، والنثري) من خلال الأسلوب الأدبي الذي كتب به، بما في ذلك شاعرية اللغة أو الإيقاع اللغوي.

أما "طبيعة العلاقة القديمة بين الشعر والمسرح فتظهر صراحة فيما يطلق على المسرح قديماً حيث كان يسمى (الشعر الدرامي)"[٢]. والذي يكون شعراً على شكل قصة حوارية تحاكي الواقع وتتمثّله.

وربما نستطيع القول إن علاقة المسرح بالشعر هي أعمق من علاقة المسرح بالنثر، ويبدو ذلك واضحاً في علاقة الاقتران التي وضعها أرسطو بين الشعر والمسرح في الملاحم، حيث جعل قيمة الشعر كلها في مقدرة الشاعر على المحاكاة، ومتى توافرت هذه المحاكاة التي نشرها الشاعر بلغ الشعر أقصى غاية درامية له[٣].

فكلّما كان المسرح قادراً على الاقتراب من الواقع كان أقدر على تمثّل المشاعر الإنسانية والتعبير عنها.

وبذلك يكون وجود الشعر في الدراما المسرحية ضرورياً في بنائها العاطفي والفكري فهو إيقاع الأحداث الدرامية، ويؤكد ذلك تصنيف أرسطو للمسرح على أنه من فنون الشعر[٤].وعليه يكون مصطلح المسرح الشعري مصطلحاً جديداً لتمييزه عن المسرح النثري، إذ الأصل في المسرح أن يكون شعراً.

---

[١] إلياس، ماري. **(المعجم المسرحي)**. مكتبة لبنان ناشرون. لبنان. ١٩٩٧. ط١. ص ٢٨١.

(٢) المرجع السابق. ص ٢٨٢.

[٣] انظر. غنيمي هلال، محمد. **(في النقد المسرحي)**. دار العودة. بيروت. ١٩٧٥. ص ٥٣.

[٤] انظر. العالم، محمود أمين. **(الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر)**. دار الآداب. بيروت. ١٩٨٣. ص ١٠٩.

رابعاً: النزعة الدرامية في الشعر:

علاقة الشعر بالدراما علاقة قديمة ووثيقة، لأن "الدراما أو (المسرحية) حين بدأت في العهد اليوناني القديم في القرن الخامس قبل الميلاد كانت تكتب شعراً"[١].

وقد أسلفنا أنّ كاتب المسرحية عند اليونان كان شاعراً، فهي فنّ شعري في أساسها.

"وظل الأمر على هذا النحو حتى ظهور الواقعية التي اقتضت تحول المسرح إلى النثر... فيشعر المتلقي أن المسرحية تعبر بالفعل عن أشخاص واقعيين يعيشون بيننا ويتحدثون بأسلوبنا اللغوي"[٢].

وربما كان التوجه إلى النثر بما فيه من مطاوعة للكاتب في أفكاره والتعبير عنها. ولكن "بعض الشعراء خاضوا غمار المسرح الشعري منفردين وسط تيار نثري قوي ومندفع، مما اقتضى ظهور اصطلاح جديد وهو مصطلح المسرح الشعري في حينها، وكأنه كان اندماجاً بين جنسين أدبيين، فلا هو مسرح خالص ولا هو شعر خالص، إنما هو جنس أدبي منفرد ومتميز"[٣].

فهو بحاجة إلى شاعر مبدع قادر على المزج بين جمالية الفن الشعري وواقعية الفن المسرحي.

وإن هذا النزوع الدرامي يضعنا أمام مشكلة الذاتية في مواجهة الموضوعية، فغنائية الشعر قد تتصادم بموضوعية المسرح، وخاصةً إذا قصد الشاعر الاتجاه الدرامي عمداً، ويشير إلى ذلك عز الدين إسماعيل بقوله:

"الأجدى بالشاعر أن لا يعمد في تحقيق النزعة الدرامية في شعره عمداً مباشراً ... لأن العمد يقتل الشعر والتعبير الدرامي معاً"[٤].

---

(١) بلال، أحمد كريم. **(النزعة الدرامية في الشعر المعاصر)**. دار النابغة للنشر والتوزيع. الإسكندرية. ٢٠١٤. ط ١. ص ١٦.

(٢) المرجع السابق. ص ١٦.

(٣) المرجع السابق. ص ١٧.

(٤) إسماعيل، عز الدين. **(الشعر العربي المعاصر)**. دار الفكر العربي. القاهرة. ١٩٦٦. ط٣. ص ٢٤٨.

ويتجلى ذلك الإفساد لطبيعة الفن من خلال وضوح التكلف الفني من جهة، وعدم القدرة على المحاكاة الوجدانية للعالم الإنساني الحقيقي.

ولذلك لا ينظر إلى الغنائية في هذا الجنس الأدبي إلا من خلال صلته بالعالم " فموقع الذات الفردية من النتاج الغنائي يحيل على موقعها في العالم وطريقة تعاملها معه... فالذات الفردية والعالم الموضوعي يتبادلان التأثير على الصعيد الانفعالي، فالدرامية لا تلغي وجود الذاتية بل تلغي نمطاً معيناً في التعامل معها، والحداثة الشعرية في نهاية المطاف حركة غنائية تتسم بالشعرية "[١].

وإن مجمل هذه التطورات التي طرأت على مستوى النص الشعري وتفاعله مع الفن المسرحي قد أنتجت ما اصطلح عليه باسم (القصيدة المسرحية)، ويعرّف أحمد كريم بلال القصيدة المسرحية بأنها:

"قصيدة شعرية توظف أقصى ما يمكن أن يستغل من التقنيات الدرامية، فنجد فيها الحدث والحبكة والصراع والشخصيات والحوار وأحياناً المناجاة أو المونولوج..."[٢].

فالناقد ينحاز لصالح القصيدة على حساب المسرح، موضحاً قدرة النص الشعري على استيعاب التقنية المسرحية وتمثّلها والاستفادة منها إلى أقصى الحدود.

وعندها تتغير ملامح القصيدة "ويتحول النص فيها إلى قطعة مسرحية قصيرة تتضمن موقفاً سريعاً خاطفاً، على حين نجد أن المسرح الشعري تتعد فيه المواقف ويتشعب فيه الصراع وتتنامى فيه العقدة"[٣].

فالقصيدة الشعرية تعكس رؤيتها الشعرية الخاصة ضمن موقف حياتي عابر لا يعمق الصراع ولا يسهب في التفاصيل.

---

[١] كليب، سعد الدين. **(وعي الحداثة)**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ١٩٩٧.ص ٤٣– ٤٤.

[٢] بلال، أحمد كريم. **(النزعة الدرامية في الشعر المعاصر)**. ص ١٩٥.

[٣] المرجع السابق. ص ١٩٥.

"فهي توازن بين تقنيات الدراما ومقتضيات اللغة الشعرية... فتكون رموزها الشعرية شفيفة، واللغة سهلة مرنة وغير مستعصية "[1].

وإن مجمل التفاصيل السابقة تقودنا إلى تتبع القصيدة المسرحية في شعر عمر أبي ريشة، إذ إن الذات المبدعة التي نهلت من مناهل أدبية وفكرية متعددة لدى هذا الشاعر قد وظّفت في طيات شعره مظاهر درامية تنقل القارئ إلى عالم آخر من عوالم معايشة النص الشعري، فمن خلال جملة المواقف الدرامية التي تبدو ظاهرةً في إحالتها لاندماج الشاعر بالواقع يكون النص الشعري عنده مقاربة فكرية ومعادلاً موضوعياً لذات الشاعر في مواجهة العالم.

[1] بلال، أحمد كريم. **(النزعة الدرامية في الشعر المعاصر)**. ص ١٩٩.

الفصل الثاني

أثر المسرح في شعر عمر أبي ريشة

- **تمهيد.**

- **المبحث الأول: دراسة وصفية لعناصر الفن المسرحي حسب تجليها في النصوص الشعرية عند عمر أبي ريشة.**

- **المبحث الثاني: دراسة تحليلية لقصائد عمر أبي ريشة وفق المنهج البنيوي التكويني.**

تمهيد:

إنّ قضية التجديد في الأدب وتقارب الفنون الأدبية وتأثّرها ببعضها قد يبدو للوهلة الأولى أمراً لا يستدعي الاهتمام، لما في ذلك من توهّمٍ لبساطة الدرس، بيد أن الدارس المتفحّص يلمح في حداثة الفنّ وتطوّره وتداخل الأجناس الأدبيّة ميداناً واسعاً لا يكاد يحاط به، وبحراً لجيّاً عسير اكتشاف الأغوار.

وما تجربة المعاصرة بما فيها من محاكاة للواقع وارتباط بالجذور إلا أدقّ مثال لعمق هذا الدرس وإشكالياته، وما معركة القديم والجديد إلا معركة جوفاء حول هذه التجربة الجديدة، والتي لا تمسّ جوهر القضية في شيء، وإنما تعبّر في أقصى صورها عن موقفٍ شخصيٍّ صرفٍ لفئات المتحاورين.[١]

وجذور التجديد والتقارب تمتدّ عبر التاريخ الأدبي منذ القدم، وملامح وجود تقنيات القصّة في الشعر الجاهلي دليل على صحّة هذا الادعاء، وقد أشار إلى ذلك محمد غنيمي هلال في قوله "قد يكون للقصيدة عنصر قصصيّ تاريخيّ أو غير تاريخي، وحينذاك تكون وحدتها شبيهة بوحدة المسرحية".[٢]

ورغم قدم الفن المسرحي إلا أن هناك إجماعاً من الباحثين – كما يقول محمد مندور– على أن العرب لم يعرفوا المسرح ولا الأدب المسرحيّ في أي عصر من عصورهم في المشرق أو المغرب، أما المقامات وما شاكلها من قصص أو أقاصيص نثرية أو شعرية لا يمكن أن تعدّ أدباً مسرحياً ولو قامت على الحوار البسيط.[٣]

ومع أن العرب نقلوا كثيراً من الفنون والعلوم عبر الترجمة في بداية نهضتهم العلمية إلا أنهم لم يأخذوا عن اليونان الفنّ المسرحيّ. ولعلّنا نجد الإجابة عن هذه الإشكالية في قول محمد مندور:

---

[١] انظر. إسماعيل، عز الدين. **(الشعر العربي المعاصر)**. ص١٧.

[٢] غنيمي هلال، محمد. **(النقد الأدبي الحديث)**. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. ص ٤٠٥.

[٣] انظر. مندور، محمد. **(محاضرات عن مسرحيات شوقي)**. دار مصر للطباعة. القاهرة. ١٩٥٤. ص ٤.

"الواقع أنّ الديانة اليونانية القديمة التي نبع عنها الأدب التمثيلي لم تكن تتعارض مع الإسلام فحسب بل ومع الوثنية العربية القديمة، وذلك لأن اليونان لم يتصوّروا آلهة كقوى منفصلة عن الإنسان ومن نوع يغايره، فجرّدوا آلهتهم من القداسة وأنزلوهم منزلة البشر، وجعلوا من الصراع معها المادة الأساسية لمآسيهم المسرحية، وأدخلوها كشخصيات في تلك المآسي ... وهذا هو السبب الأساسي لعدم انتقال الأدب التمثيلي إلى الأدب العربي". [١]

واستناداً إلى ما تقدم يستطيع الباحث أن يستشف وجود التفكير القصصي في ذهنية الشاعر العربي القديم، ولكنه لم يكن يرقى لتقنية المسرح لما فيه من صراع يسقط قداسةً لا يمكن للعربي أن يسقطها.

ولكن مع تطور الفنون الأدبية الحديثة ودخول فنون جديدة إلى الأدب العربي استطاع الأدباء أن يطوّعوا تلك الفنون بما يلائم الذهنية الأدبية العربية.

فكان ذلك من خلال المسرح الشعري، ثم الشعر المسرحي، والقصيدة الدرامية، وما إلى ذلك من فنون جديدة تظهر براعة الأديب العربي في صياغتها وإنتاجها.

فالصراع الذي كان عائقاً أمام دخول المسرح إلى العرب قديماً، صار باباً من أبواب الإبداع يطوّعه الأديب كما يشاء، "فالقصيدة الدرامية التي علا شأنها في حركة الشعر الحر بسبب عناصر التوتر والصراع والتأزم والحكي (القص) وتعدد الأصوات والمفارقة أكثر حيوية وأكثر حركة، وبالتالي أصبحت أكثر امتلاءً وقرباً من نسج المسرحية المعاصرة ومن نسج الحياة الطبيعية معاً".[٢]

وبذلك باتت الحياة التي يعيشها الأديب تتداخل مع إنتاجه الأدبي حتى كأنهما وجهان لعملة واحدة – كما يقال– هي ذات الأديب وإبداعه.

---

[١] مندور، محمد. **(محاضرات عن مسرحيات شوقي)**. ص ٩.

[٢] اليافي، نعيم. **(الشعر والتلقي/ دراسات في الرؤى والمكونات)**. دار بترا للنشر والتوزيع. دمشق. ١٩٩٩. ص ٢١٩.

وبسبب هذا الانسجام بين الذات والإبداع فقد طوّر الشعراء أشكالاً جديدة من التعبير كشكل القصيدة السردية، وشكل المسرحية الحوارية، وشكل الحكاية القصيرة، وجميعها أثرت التجربة الشعورية.[١]

وإذا خُصص الحديث هنا عن عمر أبي ريشة نجد أن هذا الشاعر قد أثرى التجربة الأدبية منذ بداياته، إذ "ترجع محاولات عمر أبي ريشة في المسرح الشعري إلى مرحلة ما بعد الربع الأول من القرن العشرين".[٢]

ويشير الكاتب هنا إلى أن محاولات أبي ريشة " لم تكن بقصد التأليف المعهود في الموضوعات التاريخية أو المأساوية أو المزيج بين المأساة والملهاة، وإنما المسرح الشعري هنا لمحات فكرية أو صور اجتماعية لا أكثر، ومن هنا هو مسرح شعري تأملي فكري ذهني".[٣]

وبهذا يجد الباحث الباب مفتوحاً أمامه لدراسة تأثّر النمط الشعري عند عمر أبي ريشة بالفن المسرحي واستخدامه لتقنيات هذا الفن بقصدٍ أم بشكل عفوي.

---

[١] انظر. اليافي، نعيم. **(الشعر والتلقي/ دراسات في الرؤى والمكونات)**. ص ٢٣١.

[٢] بن ذريل، عدنان. **(المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم)**. دار الفكر. دمشق. ١٩٧٣. ص ٩٤.

[٣] المرجع السابق. ص ٩٤.

المبحث الأول

دراسة وصفيّة لعناصر الفنّ المسرحيّ حسب تجلّيها

في نصوص عمر أبي ريشة الشعريّة

أولاً: الحكاية:

جاء في مادة (حكي): "الحكاية كقولك حكيت فلاناً وحاكيته، فعلت مثل فعله وقلت مثل قوله سواءً لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكايةً"[١].

وهو مصطلح عرفه العرب قديماً كما عرفوه حديثاً، وبينهما تفاوت قد يبتعد أحياناً، "فهم لم يستعملوا (الحكاية) بمعنى القصة، ولكن بمعنى المحاكاة والرواية، ... ومثل ذلك الاستعمال في (الأغاني). وفي المقامات لا يفرّقون بين (قصّ) و (حكى) و (حدّث) و (أخبر) ولم تستعمل الحكاية بمعنى القصة المرويّة للتسلية إلا في القرن الرابع عشر للميلاد في حكايات (ألف ليلة وليلة)، وعلى هذا فالحكاية بمفهومها المعاصر هي الحكاية التي تروى ويسمعها الآخرون"[٢]

وأمّا في الفن القصصي والمسرحي الحديث، فالحكاية هي المادة التي تتألف منها القصة، ويبدعها القاصّ من خياله أو من الواقع، وهي أحداث متسلسلة تشتمل على القيم أو تسمّى بالمتن الحكائي، والذي يعني مجموعة من الأحداث المتصلة يمرّ عليها المؤلف بالتفصيل أو الإيحاء أو الحذف، ويترك للقارئ المثالي استيعاب القصة كاملة.[٣]

---

[١] ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٢. مادة (حَكَيَ). ص ٩٤٥.

[٢] التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص ٣٧٣.

[٣] انظر. توفيق، عمر إبراهيم. **(فنون النثر العربي الحديث)**. دار غيداء للنشر والتوزيع. الأردن. ٢٠١٣. ط١. ص ٦٧.

وتتنوع مستويات الحكاية في شعر أبي ريشة بحسب تنوع خبراته الاجتماعية المعيشة أو المتخيّلة سواءً في وطنه أم في بلاد الغربة. حيث تبدو الحكاية جزءاً أساسياً من أجزاء القصيدة في شعره، فلا تكاد تجد نصاً من قصائده إلا وقد حمل حكاية في طيّاته.

والحكاية عنده ليست مجرّد أحداث عابرة في النص، بل تغدو في مجملها أسطورة حيّة تلامس قلب القارئ لمجرّد قراءتها، فتبدو كأنها حقيقة أزلية مقدّسة. وقد أشار إلى ذلك عدنان بن ذريل بقوله: "سترى أن عمر أبا ريشة يصطنع أيضاً الأسطورة في شعره المسرحيّ في اتجاه فكريّ ذهنيّ، وهذا الاصطناع مرحلة جديدة أثبتت التجربة نجاحها وجمالها".[١]

ففي قصيدة بسمة التحدّي مثلاً يستعرض الشاعر موقفاً أسطوريّاً يظهر فيه انتصار المبدأ على القوة، فبرغم الهزيمة والأسر نجد أن فكرة الشهيد في أرض المعركة تنحصر في إحدى الحسنيين، ولذلك لا يأبه بكثرة الجراح والنزف ولا بإيذاء جنود العدو له، بل يستقبل الموت بكامل الرضا وبابتسامة تلازم وجهه في مشهد أسطوري رائعٍ. يقول:[٢]

يبسم من علّمه كيف يطيب الألمُ
سلاحه على الثرى مبعثر محطّمُ
وصدره ممزقٌ يسيل فوقه الدمُ
وحوله أعداؤه تلعنه وتشتمُ
تمعن في تعذيبه لعلّه يستسلمُ
أو ينثني عن زهوه بقوله أسترحمُ
أزرى بذلّ حقدها ومات وهو يبسم

---

[١] بن ذريل، عدنان. **(المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم)**. ص ٨١.

[٢] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٣٣.

فصورة التحدي التي يبرزها الشاعر تعزز قوة ثبات المبدأ وانتصاره، فيتحقق النصر بذلك مرتين، مرة عند بلوغ غايته وهي الموت شهيداً، وأخرى في إغاظة عدّوه.

ورغم تكرار حكاية المقاتل الذي يموت وهو راضٍ في التراث الإنساني عامة، وفي التراث العربي خاصة، إلا أنها غدت عند أبي ريشة أسطورة حيّة يتفاعل معها القارئ وكأنه يشاهدها عياناً في عرض مسرحيّ.

ونجد في ديوان الشاعر تكراراً لهذه الحكاية في قصيدة بعنوان (في خندق)، فالشهيد فقد حياته إلا أنه هو المنتصر فعلياً في أرض المعركة، إذ يرصد الشاعر مشهداً لجنديين يترصدان سيارة للعدو في كمين محكمٍ، لتنتهي القصة بالقضاء على القافلة وموت بطل القصة بشظية أصيب بها، فينهي حياته برسائل سريعة يحمّلها لرفيق السلاح، يقول:[1]

أخي ما بي؟ أرى قدميّ تصطكان من ألمِ
أظنّ شظيّة طافت بصدري وانطفت بدمي
أخي خدرت يدي خارت قواي ... تنهّد الجرح
فقم أنتَ ... ودعني يا أخي هيهات لن أصحوْ
وداعاً موطني الغالي وداعاً متع الدنيا
وداعاً يا أخي إني انتهى أجلي، وداعاً يا

وتبرز الأسطورة في تثبيت مفهوم البطل الذي يعدّ المبدأ أهم من الروح، فيضحّي بها في سبيل الحفاظ على وطنه وأهله. ورمزية القصة تنبئ عن ذهنية عبقريّة تصوّر المشهد وكأنها تعايشه لحظة بلحظة.

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٤١، ٤٢.

ولا يتوقف إبداع الشاعر في (الحكي) عند هذا النوع من القصص، بل يفتح أبواب الخيال في نصوصه لموضوعات كثيرة متنوّعة، من قصص الحبّ والوفاء، إلى قصص الفراق والألم، إلى قصص الخيانة والغدر، إلى القصص التاريخية وإسقاطاتها على الواقع ...

ويمكن أن نجمل الكلام بأنّ الشاعر كان يستثمر الحكاية في معظم قصائده بوصفها جزءًا أساسيّاً لا يقوم البناء النصي إلا به.

ثانياً: الشخوص:

جاء في مادة (شخص): "الشخصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره، وهو مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، والشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وهو كل جسم له ارتفاع وظهور"[١].

والشخصيّة خصائص تحدد الإنسان جسمياً، واجتماعياً، ووجدانياً، وتظهره بمظهر متميّز عن الآخرين.[٢]

ويقسّم النقاد الشخصية إلى: شخصيات رئيسة يدور النصّ في فلكها، وشخصيات ثانوية تظهر وتختفي بحسب الحاجة إلى دورها، والتي تختلف على تنوعها بين الثبات والتطور، مما جعل النقاد يقسمونها تقسيماً آخر بين السطحية والثبات وبين التطور والنماء.[٣]

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن بعض النقاد قد وضعوا مسميات أخرى لهذا التقسيم، فنجد عبد الملك مرتاض قد سمّى الشخصية الثابتة بالشخصية المسطحة، والشخصية النامية بالشخصية المدوّرة.[٤]

---

[١] ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٤. مادة(شَخَصَ). ص ٢٢١١.

[٢] انظر. التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص ٥٤٦.

[٣] انظر. المرجع السابق. ص ٦٨.

[٤] انظر. مرتاض، عبد الملك. **(في نظرية الرواية)**. سلسلة عالم المعرفة. ١٩٩٧.العدد ٢٤٠. ص٨٧.

وتتجلّى الشخصيات في شعر عمر أبي ريشة بصورة نماذج بشرية حيّة، تأخذ أبعادها النفسية والجسدية والاجتماعية تارة، وقد يغفل بعض هذه الجوانب تارة أخرى، ليغلب الشاعر الجانب النفسي المشحون بالطاقات العاطفية على الجانبين الآخرين. ففي قصيدة (في طائرة) يقول:[1]

وثبت تستقرب النجم مجالا وتهادت تسحب الذيل اختيالا
وحيالي غادة تلعب في شعرها المائج غنجاً ودلالا
فتبسّمت لها فابتسمت وأجالت فيّ ألحاظاً كسالى
وتجاذبنا الأحاديث فما انخفضت حسّاً ولا سفّت خيالا
كلّ حرف زلّ من مرشفها نثر الطيب يميناً وشمالا

فالصورة التي يقدمها الشاعر للشخصية الرئيسة في هذا النص هي شخصية جسدية لا تكاد تتجاوز الوصف الحسّيّ، ولكن سرعان ما تتغير هذه الشخصية من السطحية إلى النماء، لتتجاوز الإطراء الذي سمعته من الشاعر وتنتقل للحديث عن أصلها وانتمائها والافتخار به، فيقول:[2]

قلت يا حسناء من أنت ومن أيّ دوح أفرع الغصن وطالا
فرنت شامخة أحسبها فوق أنساب البرايا تتعالى
وأجابت: أنا من أندلس جنة الأرض سهولاً وجبالا
وجدودي، ألمح الدهر على ذكرهم يطوي جناحيه جلالا
هؤلاء الصيد قومي فانتسب إن تجد أكرم من قومي رجالا

---

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٤٣.

[2] المرجع السابق. ص ٤٣ – ٤٤.

فهذا التحوّل الذي طرأ على تلك الشخصية من ردة فعل غير متوقعة أعطى للشخصية بعداً نفسياً إضافة إلى البعد الجسدي والاجتماعي الذي قدمه الشاعر في مطلع قصيدته.

وقد يكتفي الشاعر أحياناً بإيراد صفات جسدية ونفسية فقط دون التطرق للصفات الاجتماعية، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (مظاهر)، حيث قال:[١]

هي جارتي، لم أدرِ ما تسمى هي للجمال الفتنة العظمى
يبدو على إشراق بسمتها ترف الصبا وملاوة النعمى
عذراء نفح الطهر خطوتها فكأنها من عالمٍ أسمى
جاد الزمان لها بأكرم ما في راحتيه، فما شكت همّا
وتوالت الأيام ... لم أرها فسألت! قالوا: عبّت السّما

فالشاعر يرسم لنا في مطلع النص صورة تجسيدية للشخصية الرئيسة، وفي ذات الوقت يظهر مقدار حشمتها وعدم اختلاطها بالمحيط الاجتماعي إلا بابتسامة عابرة، ليختم النص بتحوّل مفاجئ يدل على اضطرابات نفسية أو حالة اكتئاب دفعتها للانتحار. وبذلك تكون الشخصية الرئيسة شخصية نامية متطوّرة رغم عدم وجود البعد الاجتماعي فيها.

وفي بعد ثالث لملامح الشخصية في شعر أبي ريشة، نجد أن الشاعر قد يكتفي بالبعد النفسي فقط، ويظهر ذلك جلياً في قوله:[٢]

وحدي هنا في حجرتي والليل والعام الوليد
وتساؤل القلق المرير ووطأة الصمت المديد

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٢٣٧.

[٢] المرجع السابق. ص٣٠٥.

وحدي وأشباح السنين العشر ماثلة الوعيد

وحدي هنا في حجرتي والجرح والفجر الجديد

ورسائل شتّى تقول جميعها: عام سعيد

فالشخصية الرئيسة هنا لا يبدو منها إلا الجانب النفسي، وهو جانب القلق والشعور بالوحدة والصمت، وأما باقي الشخصيات التي يذكرها في هذا النص فلا تعدو إلا أن تكون ومضات سريعة تذكر دون اكتراث لتفاصيلها، ولعلّ هذا نابع من حديث الشاعر عن ذاته، ومن سيطرة الحزن والشعور بالوحدة على ذات الشاعر في هذا النص.

ومما تقدم نجد أن الشاعر قد تمكّن من تقديم نماذج متعددة للشخصية في قصائده، كأنه يرسمها رسماً مقصوداً لذاته.

ثالثاً: الحوار:

جاء في مادة (حور): "الحَوْرُ: الرجوع من الشيء إلى شيء، وأحار عليه جوابه: ردّه، وأحرت له جواباً وما أحار بكلمة. وتقول: سمعت حويرهما وحوارهما. والمحاورة: المجاوبة، والتحاور: التجاوب"[١].

فهو "محادثة بين اثنين أو أكثر عن طريق التناوب، ولا بد منه في العمل المسرحي".[٢] وهو عنصر واضح في النص الدرامي، و"هو بناء من الألفاظ والجمل والتراكيب والعبارات والأصوات المكوّنة للنص، ومن عمليات ترابطها وتقاطعها وتقابلها وتكرارها تتكون وحدة منسجمة تبلور مجمل رؤية الكاتب".[٣]

والحوار ليس شيئاً مستقلاً، بل هو شيء مرتبط بالعمل الفني ارتباطاً عضوياً، إذ كلما نما وعي الأديب الفنان بالبناء الفني لأعماله وزادت خبرته به، ارتقى الحوار في أعماله وأصبح أكثر قدرة على أداء وظيفته

---

[١] ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٢. مادة (حَوَرَ). ص ١٠٤٣.

[٢] التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص ٣٨٥.

[٣] توفيق، عمر إبراهيم: **(فنون النثر العربي المعاصر)**. ص ٢٣٣.

الفنية.[١] فالحوار بمثابة النبض الذي يشير إلى الحياة في جسد النص، وكلما كان الحوار أقرب إلى الواقع، صار النص أكثر تمثّلاً للمعنى عند القارئ.

والحوار في شعر عمر أبي ريشة لا يكاد يغادر تلك التفاصيل الدقيقة المتعلقة بالحياة اليومية، فهو حوار رشيق سريع يتماشى مع طبيعة المشهد الذي يصوره الشاعر وفق سياق الحكاية.

حتى وكأن القارئ لا يشعر بشخصيات الحوار إلا وهي تنطق أمامه، إذ يتماشى الحوار عنده بما يلائم الموقف ومن ذلك ما نجده في قصيدة (عودي) التي تصور موقفاً مشحونًا بالتوتر والغضب بين حبيبين، إذ تبدو فيه نبرة صراخ المرأة واضحةً وهي تهاجم الرجل بكلام لا يحتمل سماعه ولكنه وربما بِسببِ حبه لها يكتفي بالصمت والخروج، يقول الشاعر: [٢]

قالت مللتكَ، اذهب لست نادمة على الذي فات إنّ الحب ليس لنا
سقيتك المرّ من كأسي شفيت بها حقدي عليك ومالي عن شقاك غنى
لن أشتهي بعد هذا اليوم أمنية لقد حملت إليك النعش والكفنا
قالت وقالت ولم أهمس بمسمعها ما ثار من غصصي الحرا وما سكنا
تركت غرفتها والدفء منسرحا والعطر منسكباً والعمر مرتهنا
وسرت في وحشتي والليل ملتحف بالزمهرير وما في الأفق ومض سنا

---

[١] انظر. الفيصل، سمر روحي. **(قضايا اللغة العربية في العصر الحديث)**. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. ٢٠١٠. ص ٢٤٣.

[٢] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ١٤٥.

فهذا الحوار الخارجي الذي يصور طبيعة الموقف يعطي النص بعداً وانسجاماً مع ما يسقطه القارئ على ذاته، لنجد أن الشاعر يغير من نبرة الحوار في النص نفسه ولكن هذه المرة بلسانه، فعندما أدركت المرأة مقدار خطئها في حقه وتبعته نادمةً، وتقمصت الدور الصامت لتستمع فقط الى قوله:[١]

ولم أكد أجتلي دربي على حدسٍ وأستلين عليه المركب الخشنا

حتى سمعت ورائي رجع زفرتها حتى لمست حيالي قدّها اللدنا

فقلت يا فتنتي ما تفعلين هنا؟ البرد يؤذيك عودي لن أعود أنا

فالشاعر استثمر الحوار الخارجي وبادل الأدوار في النص ليصور موقفاً وجدانياً إنسانياً يلامس طبيعة الحياة بين الرجل والمرأة.

كما يلاحظ في نصوص عمر أبي ريشة استخدامه تقنية الحوار الداخلي ليناجي بها ذاته، أو المعادل الموضوعي الذي اصطنعه لإتمام مجريات الحكاية ففي حديث ذاتي يناجي أمته العربية في قصيدة (بعد النكبة) فيبوح في هذا النص بخليط من مشاعر الحزن واليأس من الواقع في مقابل الفخر والإعجاب بالماضي التليد، ليجعل صوته خطاباً للأمة جمعاء وليحمّله بواعثه النفسية، في حين أنّ الأمة تقف صامتة مستمعة لصوت ابنها البار، فكان أسلوب الطلب من نداء واستفهام خير ما يعبر به شاعرنا عما يبوح به لأمته. فيقول:[٢]

أمتي هل لك بين الأمم منبر للسيف أو للقلم

كيف أغضيت على الذل ولم تنفضي عنك غبار التهم

أوما كنت إذا البغي اعتدى موجة من لهب أو من دم

فجاء الحوار هنا على شكل خطاب محبٍ عاشقٍ يعاتبُ أمتهُ بل ويلومها على ما فرطت في حقوقها.

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ١٤٥.

[٢] المرجع السابق. ص ٢٦.

وتطول الأمثلة في المناجاة الداخلية عند أبي ريشة ومن ذلك قولهُ[١]:

ما بعدك؟ يا أفقي الأعلى دنياي توارت في العتمه
سرّ يغريني بالتصعيد وأنت تحببُ لي كتمه
ما بعدك يا أفقي إني منطلق مشبوب الهمة
ويحي مالي أنهار وما لمطافي يستنزف حلمه

إذ يقف الشاعر في هذا النص حائراً حول مستقبله وطموحه، فهو برغمِ اندفاعه وتقدمه يشعر بنهايته وسقوطه، وكأنه نجمة تخر فتستنزف آخر ضياء فيها.

ومما تقدم نجد أن تنوع أصوات الحوار في نصوص الشاعر لم يكن خالصاً بالكلية، بل إنّ سيطرة الحوار الفرديّ على شعر عمر أبي ريشة أمرٌ لا يغفل عنه دارس.

رابعاً: الزمان:

جاء في مادة (زمن): "الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمنٌ وأزمان وأزمنة، وأزمن الشيء: طال عليه الزمن"[٢].

وأما في المسرحية فهو "مسيرة القصة ونهايتها"[٣]، فلا قصة بغير زمن تبتدئ به وتواكبه وتنتهي بنهايته. ولطالما كانت دراسة الزمان باب من أبواب دراسة النصوص وتحليلها وارتباطها بعصرها وقائلها.

---

[١]أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٣٠٧.

[٢] ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٣. مادة (زَمَنَ). ص ١٨٦٧.

[٣] توفيق، عمر إبراهيم. **(فنون النثر العربي المعاصر)**. ص ٧٠.

وقد "يكون الزمان فيزيائياً حقيقياً أو نفسيًا مرتبطًا بذات الشاعر وما يعتريها، فيسوده القصر في حالات الفرح ويعتريه الطول في لحظات الانتظار"[١]. ومن ذلك قوله[٢]:

من يناديني؟ وقد أنكرني في دروب العمر من يعرفني

أغريبٌ؟ ملّ في غربته عبثَ الوهمِ ولهوَ الزمنِ

ومع أنّ استثمار الشاعر لألفاظ الزمان (ليل، نهار، فجر، يوم، العمر، الزمن ...) إلا أنه ينزاح فيها إلى الزمن النفسي أكثر من تعبيره من خلالها عن الزمن الحقيقي ومن ذلك قوله:[٣]

كيف تطوي برد الصبا الوديان ولياليك أكؤسٌ وأغاني

فالليالي عنده لا تشير إلى الليل إلا بمقدار إشارتها إلى حالة النشوة التي يعيشها البطل في نص الشاعر. ومن أبرز أساليب عمر أبي ريشة في الإشارة إلى الزمان ما في قصيدة بعد النكسة على سبيل المثال لا الحصر:

١- التنويع بين صيغ الماضي والمضارع: (أتلقاك، يكاد، يهمي، أوحت، تخطيت، اعتدى...).

٢- الإكثار من صيغ اسم الفاعل للدلالة على الحاضر (عابث، ساحب ...).

٣- أسماء الزمان وكنايته (يوم، ساعة، قبل، حين، ...).

فلا تخلو قصيدة من قصائده من الإشارة إلى الزمان، سواء أكان حقيقياً أم نفسياً. وبذلك يكون الزمان جزءاً لا يتجزأ من شعرية النص عنده، بل إنه يشغل حيزاً قد ينبني عليه المعنى الكلي للنص، كما في قوله[٤]:

أما الصبا فقد مرّت لياليه فابكيه يا عفّة الجلباب فابكيه

---

[١] توفيق، عمر إبراهيم. **(فنون النثر العربي المعاصر)**. ص ٧٠.

[٢] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٦٤.

[٣] المرجع السابق. ص ٦٠.

[٤] المرجع السابق. ص ٢٥١.

اليوم جئتك لا صباً ولا كلفاً بل للجمال الذي يذوي فأبكيه

فالشاعر يحمّل مرور أيام الشباب وما في لياليه من سمر وصحبة معنىً يفيض بمشاعر الحزن والأسى على ما فات من العمر، فيعكس هذا الحزن على الواقع في محاولة منه لاستبقاء الجمال في حياته قبل فوات الأوان.

خامساً: المكان:

جاء في مادة (مكن): "المكان: الموضع، والجمع أمكنة. وأماكن جمع الجمع"[١].

وهو "الذي يحدد الصراع وتجري عليه أحداث القصة"[٢]، ولما كان المكان على هذا القدر من الأهمية استلزم الشاعر أن يكون على دراية كافية بخصائص هذا المكان داخلياً وخارجياً، لينتقي من خصائصه ما يتلاءم وجو النص الذي هو في صدد إنتاجه.

وقد ذهب أحد النقاد إلى تلخيص مفهوم المكان بأنه "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه"[٣]، بل يذهب الكاتب أبعد من ذلك فيطلق على المكان مصطلح (الجغرافية الخلّاقة) في العمل الفني[٤]، فهذا يشير إلى أهمية المكان في تشكيل الاتجاه العام للنص.

واعتماداً على ذلك ومن خلال تتبع ألفاظ المكان وكنايته في شعر عمر أبي ريشة كألفاظ (منبر، ملعب، مغنى، حمى، فوق، المهد، الحرم...) نستشف روعة توظيفه المبدع، حيث يوظف في طيات نصه المكان بشكل يعطي بعداً جمالياً يزيد من وضوح الصورة، ويفتح الخيال للتصور والمعاينة، وكأنك أمام خشبة مسرح تعرض لك تلك المشاهد بتفاصيل أماكنها وجزئياتها. فلو نظر القارئ إلى مثل قوله[٥]:

---

[١] ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٦. مادة(مَكَنَ). ص ٤٢٥٠.

[٢] توفيق، عمر إبراهيم. **(فنون النثر العربي المعاصر)**. ص ٧٠.

[٣] النصير، ياسين. **(الرواية والمكان)**. دار الحرية للطباعة. بغداد. ١٩٨٦. ص ١٦.

[٤] انظر. المرجع السابق. ص ١٨.

[٥] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص٦٦.

يا عروس المجد تيهي و اسحبي في مغانينا ذيول الشهب

لن تري حبة رمل فوقها لم تعطر بدما حرّ أبي

لوجدنا أن أبعاد المكان الذي تسير فيه العروس هو مغانٍ للعز والنصر و الشموخ، بل وجعل ذيل ثوب العروس وكأنه ذيل شهاب ساطعٍ في مقامٍ يطاول عنان السماء فتطأ بأخمصها النجوم، ثم ينتقل من السماء إلى أدق تفاصيل الأرض ليجعل حبة الرمل مكاناً يشير إلى التضحية والفداء و الامتزاج بدماء الشهداء.

وبذلك يكون المعنى مجلًى لواقع الفعل وصورة تزيد المعنى وضوحاً.

وتتنوع صور المكان في شعر أبي ريشة، فقد تكون الأماكن مفتوحةً، كقوله[1]:

ربّ طوّقت مغانينا جمالاً وجلالا

ونثرت الخير فيهنّ يميناً وشمالا

فتلك المساحات والربوع قد نشر الله فيها الجمال، بل ملأ أرجاءها خيراً، وما قوله (يميناً وشمالاً) إلا استكمال لجمالية الاتساع.

وكذلك قد تجد أنه يصف مكاناً مغلقاً محدداً، له أبعاد ثابتة مكانياً، كما في قوله[2]:

وحدي هنا في حجرتي والليل والعام الوليد

فالحجرة لها بعد نفسيّ يتناسب وكلمة (وحدي) التي ابتدأ بها نصه، وكأن هناك حصاراً أو حجراً أو ربما شعوراً بالكآبة قد سيطر على الشاعر فألزمه حجرته، إضافة إلى وجود الليل ونهاية عام وبداية عام جديد.

ولعلّ هذا البيت ينقل قارئه إلى بعدٍ آخر وهو ارتباط المكان بالزمان ضمن النص الشعري عند شاعرنا، ويمكننا الاستفادة هنا من جهود النقّاد الذين درسوا مثل هذا التفاعل من خلال استعارتهم لمصطلح فيزيائي،

---

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٢٩.

[2] المرجع السابق. ص ٣٠٥.

وهو مصطلح (الزمكان)[١] وهو مصطلح فيزيائي يشير إلى الفضاء بأبعاده الأربعة (الطول ، العرض ، الارتفاع، الزمن)، وبذلك يغدو الزمن بعداً حقيقياً لا ينفصل عن المكان

وظهر هذا المصطلح في الأدب في تضاعيف نصّ كَتَبَه باختين عام ١٩٢٢، وجاء بعنوان (النص البطل في الأداء الجمالي) فأظهر علاقة الزمان بالمكان عبر بناء مفهوم البطل الروائي[٢].

وإذا تفحصت النصوص الشعرية لدى عمر أبي ريشة تجد ذلك الارتباط الوثيق بين الزمان والمكان بصناعة شخصية البطل، ففي قوله[٣]:

هنا في موسم الورد تلاقينا بلا وعدِ
وسرنا في جلال الصمت فوق مناكب الخلدِ
وفي ألحاظنا جوعٌ على الحرمان يستجدي
وأهوى جيدكِ الريانَ متكئاً على زندي
أردتِ فنلتِ ما أمّلتِ من عزّي ومن مجدي
فأنت اليوم ألحاني وألحان الدنى بعدي
فهذا الورد ما ينفك فوق غصونه الملد
ولم أبرح هنا في ظلّ هذا الملتقى وحدي

فالشاعر يقرن الزمان والمكان من بداية النص باسم الإشارة (هنا) وباقترانه بـ (موسم الورد) حيث مكان اللقاء، ليتدرج النص بعد ذلك فيصف مظاهر اللقيا، ولينتهي باستمرار بقاء ذلك العاشق وحيداً على أطلال

---

[١] **معجم مصطلحات الفيزياء**. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق. ص ٤٥٠.

[٢] انظر. رشيد، أمينة. **(علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي)**. دار المنظومة. مصر. ١٩٨٥. ص ٤٨.

[٣] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٢١٧.

اللقاء. فتغدو استمرارية زمن الانتظار مرتبطة بمكان لقاء الحبيبين من خلال رسم شخصية العاشق الوفي المتمسّك بالذكريات.

سادساً: الصراع:

جاء في مادة (صرع): "الصرعُ: الطرح بالأرض، فصرعه يصرعه صَرعاً وصِرعاً. فهو مصروع وصريع"[١].

ويرد بمعنى النزاع، وهو المادة التي تبنى منها الحبكة، وقد يكون الصراع داخلياً نفسيّاً أو خارجياً متمثّلاً بشخصٍ أو بخطر أو بأعراف المجتمع[٢].

والصراع عنصر أساسي من عناصر الدراما، بل إن المسرح في أساسه يقوم على فكرة الصراع، كما أشرنا سابقاً. وهو المقوّم الأساسي الذي تبنى عليه حبكة الحكاية، والذي ينتج عنه تغيّر في الموقف الحالي أو حدوث موقف جديد.

وقد نوّع أبو ريشة في نسيج نصوصه بين أنواع الصراع الخارجي والداخلي، فمن الصراع الخارجي ما قد نجده من صراع ضد العدو، كما في قصيدة (في خندق) أو قصيدة (بسمة التحدّي). أو قد يكون الصراع مع الحبيب كما في قصيدة (عودي) وقصيدة (دليلة)، أو قد يكون مع الطبيعة كما في قصيدة (إفريست) وقصيدة (زنبقة)، أو قد يكون صراعاً مع الزمن كما في قصيدة (بنات الشاعر) وقصيدة (أوغاريت).

ففي نص (أوغاريت) مثلاً، يشير الشاعر إلى الصراع مع الزمن برغم حتمية التغيّر والزوال. فيقول[٣]:

يا روعة الماضي البعيد المستسرّ المبهم

كيف انطلقت من السلاسل والعقال المحكم

---

[١] ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٤. مادة(صَرَعَ). ص ٢٤٣٢.

[٢] انظر: التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص ٥٨٤.

[٣] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٤٧.

أقبلتِ فالتفت الزمان تلفّت المتوهّم

والموت دونك واقف في ذلّة المستسلمِ

فيكشف الشاعر بداية عن موقف البقاء لهذه المدينة لتتشاكل مع أزمة الفناء، وتقف المدينة في صراع مع الزمن الذي لا يكاد يصدّق صمودها أمامه، ليصل الصراع إلى ذروته حين وقف الموت حائراً، ليتم الصراع باستسلام الموت ويأسه في التمكّن من هذه المدينة.

ومع أنّ الصراع الخارجي هنا يبدو واضحاً جليّاً، إلا أنه يخفي صراعاً خفيّاً بين الواقع ونفس الشاعر التي تتعجّب من بقايا آثار هذه المدينة.

ولعلّك إن تفحّصت ديوان الشاعر ستجد ميداناً واسعاً للصراع الداخلي الذي يتخلل أفضية تلك النصوص. ومن ذلك قوله[1]:

صاحٍ وكؤوسي لا تشفي غصصي لا تسكر آلامي

أستعرض أيامي فأرى ما تخجل منه أيامي

فجفوني لا تعرف إلا أحلامي تقتل أحلامي

ودروبي لا تذكر أني نقّلت عليها أقدامي

ما أوجع نفرة أهوائي مني وتثاؤب أيامي

فالشاعر يبدأ عرض النص بكلمة (صاحٍ) ولعلّها تعني عدم النوم نتيجة القلق أو ربّما كانت تعني أن الخمرة لم تفقده عقله، فدلالة كلمة (الكؤوس) وكلمة (تسكر) تشير إلى ذلك. ومن هنا يبتدئ الصراع في محاولة الشاعر الخروج من واقعه المؤلم. إذ يحدد أزمة الصراع في أيامه التي يخجل منها، لتتصاعد ذروة الصراع

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ١٥٤.

في انتكاسة الحاضر (أحلامي تقتل أحلامي)، وفي ضبابية المستقبل (دروبي لا تذكر) ليختم ذلك الصراع الداخلي بالتألم لعدم مواءمة الطموح للواقع.

سابعاً: الحبكة:

جاء في مادة (حبك): "الحَبْكُ: الشدُّ، واحتبك بإزاره: احتبى به وشدّه إليه، وتحبّكت المرأة بنطاقها: شدّته إلى وسطها"[١].

وأما في المسرحية فهي سلسلة من الأفعال تصمم بعناية، وتتشابك صلاتها، وتتقدم عبر صراع محكم بين الأضداد بربط الأحداث ربطاً محكماً ينتهي إلى الذروة والانفراج[٢]. وبمعنى آخر هي آلية تراتبية للأحداث، يربط الكاتب من خلالها تفاصيل الحكاية بما يضمن تتابع الأحداث وصولاً إلى النهاية.

وذهب البعض إلى أنها "الهيكل العام للجنس الأدبي"[٣]. فلا يكتمل النص إلى وفق مفهوم التدرج في الأحداث، فتكون بمثابة الكل الجامع للنص.

وفرّق بعض النقاد بين القصة والحبكة، في أن "القصة تحاكي الأحداث متتابعة، أما الحبكة فتسرد الأحداث وفق مسببات"[٤]. فتكون الحبكة مرتبطة بمبدأ السبب والنتيجة.

وقد قسّم بعض النقّاد[٥] الحبكة من خلال علاقة الشخصيات بالأحداث إلى:

١- الحبكة النازلة: وفيها يفشل البطل جزئياً في تحقيق بعض أهدافه.

٢- الحبكة الصاعدة: وفيها ينجح البطل في تحقيق بعض أهدافه.

٣- الحبكة الناجحة: وفيها يحقق البطل جميع أهدافه.

---

[١] ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٢. مادة(حَبَكَ). ص ٧٥٨.

[٢] انظر. التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص ٣٤٥.

[٣] المرجع السابق. ص ٣٤٦.

[٤] المرجع السابق. ص ٣٤٦.

[٥] انظر. توفيق، عمر إبراهيم. **(فنون النثر العربي المعاصر)**. ص ٦٩.

٤- الحبكة المقلوبة: وفيها تنقلب الأحداث فيفشل البطل بشكل كامل وينهار.

وإذا تتبعنا مسار الحكاية في نصوص عمر أبي ريشة سنجد إسقاطات متعددة لهذه النماذج من الحبكة، تختلف باختلاف الشخصية والقضية، وتتفق بأنها صادرة عن ذات مبدعة تعرف كيف تسوق الأحداث وتربطها فتشدّ القارئ وتأسره بجمالها.

ففي قصيدة (عام جديد) يرسم الشاعر مشهد غربة ووحدة، ورغم تكرار هذا المشهد في الذاكرة الإنسانية إلا أن الشاعر صوّره بدقّة وتتابعٍ، فكانت لحظة الجلوس منفرداً وانتصاف الليل مدعاة لاستحضار الهموم والخواطر، حتى وكأنها تحاصره، ليصوّر من خلال هذا المشهد علاقة الإنسان بالمحيط الذي لا يرتكز إلا على العلاقات الظاهرية دون الاهتمام باستجلاء أغوار الإنسان، ففي خضم وحدة الشاعر وحزنه تصله بطاقات المعايدة التي لا تستطيع أن تغيّر من واقعه الكئيب شيئاً، وبذلك تكون الحبكة في هذا النص نازلة، إذ لم تحقق الشخصية هنا ما تصبو إليه من أهداف ، فيقول[١]:

وحدي هنا في حجرتي والجرح والفجر الجديد

ورسائل شتّى تقول جميعها: عام سعيد

وقد تتراوح الحبكة بين النزول والصعود كما في قصيدة (في خندق)، ففي هذه القصيدة يصف الشاعر كميناً يستهدف جنود العدو، وتلوح لنا شخصية القائد وهو يعطي التعليمات وينفرد بالقرار ويضبط الحركة بما يناسب دقة الموقف وخطورته، وينجح في تحقيق هدفه فينال من جنود العدو، ولكنه يصاب بشظية تشعره بدنوّ أجله، الأمر الذي حرمه من لذّة النصر، ولكنّه نال لذّة الشهادة، فيودّع رفيق السلاح بكامل الرضا ويمضي، ومنها قوله[٢]:

دنوا منا ... دنوا منّا تبصّر إنهم كثر

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٣٠٥.

[٢] المرجع السابق. ص ٤١ –٤٢.

دنوا حرّك زناد الموت يا للأرض تستعر

سكون قاتل انظر حيالك إنّهم رمم

أخي ما بي؟ أرى قدميّ تصطكان من ألمي

أظن شظية طافت بصدري وانطفت بدمي

وداعاً موطني الغالي وداعاً متع الدنيا

وداعاً يا أخي إني انتهى أجلي وداعا يا ...

وكذلك تتجلى في بعض قصائد أبي ريشة ملامح عميقة للحبكة المقلوبة، ففي قصيدة (نسر) يناقش الشاعر فكرة الانفصال عن الأصل، أو ربما عدم تقدير الذات، فذلك النسر الذي أوهنه الزمن قد نزل من قمته إلى السفح في محاولة منه للحفاظ على الحياة ولكنّه يصطدم بواقع مؤلم يجعله محطّ سخرية لبغاث الطير، فيثور فيه الكبرياء ويدرك مقدار خطئه، فيحلّق للمرة الأخيرة ليصرخ صرخة يقع بعدها في عشّه في أعلى قمّة الجبل ويموت، فتغدو الحبكة مقلوبة، إذ لم يحقق النسر من أهدافه شيئاً، فآثر الانتحار على الذلّ، ومنه قوله[1]:

وقف النسر جائعاً يتلوّى فوق شلو على الرمال نثير

وعجاف البغاث تدفعه بالمخلب الغضّ والجناح الكسير

فسرت رعشة من جنون الكبر واهتزّ هزّة المقرور

ومضى ساحباً على الأفق الأغبر أنقاض هيكل منخور

جلجلت منه زعقة نشّت الآفاق حرّى من وهجها المستطير

وهوى جثّة على الذروة الشمّاء في حضن وكره المهجور

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٣٤٥.

ويتراوح النص بين مظاهر الاستسلام بكل ما فيها من ذلّ وانكسار، وبين انتفاضة الكبرياء بكل ما فيها من شموخ ينأى بصاحبه عن كل مظاهر القهر والذل والاستصغار. وكأن هذا النص يعكس الصراع الإنساني بين قدراته المحدودة من جهة، وتطلعاته وغروره من جهة أخرى.

ولا تخلو نصوص الشاعر كذلك من حبكة حكائية ناجحة، كما في عروس المجد، ففي هذا النص يستعرض أمجاد بلاده وانتصاراتها على الأعداء، ليتابع مجريات النص من فخر إلى فخر، حتى يصل إلى قناعة كاملة بأن تاريخ هذه الأمة يدفع للتفاؤل بتغيير واقعها. فيقول[1]:

لمّت الآمال منّا شملنا ونمت ما بيننا من نسبِ
فإذا مصر أغاني جلّق وإذا بغداد نجوى يثرب
كلّما انقضّ عليها عاصفٌ دفنته في ضلوع السحب
بورك الخطب فكم لفّ على سهمه أشتات شعبٍ مغضب
يا عروس المجد حسبي عزّة أن أرى المجد انثنى يعتزّ بي

وبهذا تتنوع الحبكة في قصائد عمر أبي ريشة حسب غرض الشاعر وأهداف النص وملامح الشخوص.

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٦٨ – ٦٩.

المبحث الثاني

دراسة تحليلية لقصائد عمر أبي ريشة وفق المنهج البنيوي التكويني

أولاً: الحقول الدلالية:

١- الشعور بالوحدة:

إن الشعور بالوحدة لا يتوافق مع طبيعة الذات الإنسانية التي جُبلت على الأنس بغيرها، ولذلك يكون الألم الناتج عن هذا الشعور قاسياً ووحشيّاً إلى الدرجة التي قد يقتل فيها صاحبه همّاً وكمداً.

ويطالعنا الشاعر في قصائده بعبارات وإشارات عدّة تشير إلى غربته وشعوره بالوحدة وما يصاحبها من كآبة وحزن. ومن ذلك قوله[١]:

وحدي هنا في حجرتي والليل والعام الجديد

وتساؤل القلق المرير ووطأة الصمت المديد

فالوحدة تستدعي عنده امتداد الليل وطوله، فرغم احتفال شعوب العالم بالعام الجديد إلا أنه جلس منفرداً يساوره القلق الذي وصفه بالمرير، ويزيد في ألمه سكون الصمت القاتل الذي لا ينتهي.

فهذه الأبيات على بساطة التعبير فيها تشير بوضوح إلى غربة الشاعر عن محيطه، إذ لو كان في أهله ووطنه لما تُرِك وحيداً يحاور الصمت الذي يخنقه، ومن هنا كان هذا الشعور بالوحدة من تداعيات الاغتراب الذي حكم عليه بالبعد عن الوطن والامتداد اللانهائي للغربة، ونراه يشير إلى ذلك في قصائد أخرى، ومن ذلك قوله[٢]:

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

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٣٠٥.

[٢] المرجع السابق. ص ٣٠٦.

يا غربتي ما أقرب المنتهى بعد جفاف الكأس من خمري

سيري بتابوتي إلى قبره وانصبي بوماً على قبري

فهو يعدّ نفسه أسيراً أفنى حياته في ذلك الأسر (الغربة) حتى وصل إلى اليأس من التحرر، بل وصارت الغربة جزءاً من شخصيته، فلم يعد يعرف كيف يتخلص منها، ولذلك نراه يطلب منها عدم إطلاق سراحه إلا إلى تابوته الذي يدفن لينتصب فوقه بوم ناعب ينذر بالشؤم والكآبة.

وإلى حين تحقق نبوءته نراه يظهر مقدار حيرته تجاه مسيرة حياته، وإذ به يسير على درب الأقدمين الذين تفكّروا في ثنائية الحياة والموت، وانشغلوا بها طوال سني حياتهم، ولكنهم في النهاية عجزوا عن إدراك النهاية والمآل وتفسيره، ومن ذلك قوله[1]:

أمشي على رسلي في مدرج الرمل

حيران أستقصي دربي وأستجلي

لم يغنني عنها من سار من قبلي

كم موكب بعدي في لهفة السؤل

يمشي على دربي للبحث في ظلّي

فجوهر المسيرة الإنسانية على اختلاف الأجيال وتلاحقها هو جوهر واحد، فالشاعر يسير في درب من سبقه، ليأتي بعده من يسير على أثره مرة أخرى.

فهذه القضية الفلسفية التي نجدها في شعر أبي ريشة تنتقل بالإنسان إلى مستوى البحث عن قوىً تسيّر الكون وينتهي إليها الخلق، ومن هنا تجد الباب مفتوحاً إلى طورِ مناجاة أسمى ليصل إلى حقل الروحانيات.

---

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٣١٤.

٢- الروحانيات:

إنّ عجز الإنسان عن إدراك صيرورة الزمن وفلسفتها جعله ينطلق إلى عالم الغيب في محاولة تفسير تلك القضايا التي تؤرقه، ولا يبعد الشعراء عن تلك المحاولات، شأنهم في ذلك شأن الفلاسفة على امتداد التاريخ، ومن هنا يدخل الشاعر إلى باب المناجاة الروحية، فيستمع إلى صوت يذهب عنه القلق، ويغرس في ذاته الأمل، ولكنه يجهل مصدر ذلك الصوت. فيقول[١]:

صوت يناديني وفي مسمعي منه أغاني أمل ممتعِ

من أين؟ لا أدري ولكنني أصغي وهذا الليل يصغي معي

فالليل بكل ما فيه من وحشة ووحدة صار ملاذاً آمناً ورفيقاً ودوداً للشاعر، إذ من خلال صمت الليل وسكونه يُتاح للشاعر أن يستمع لذلك الهاتف الخفي الممتع، وبذلك تتاح الفرصة للشاعر كي يتخلّص من الألم والحزن، فيلجأ لمناجاة الله بشكوى تختصر مسيرة حياته، فيقول[٢]:

ربِّ ضاقت ملاعبي في الدروب المقيّدة

أنا عمرٌ مخضّبٌ وأمانٍ مشرّدة

فيجمل الشاعر حياته في تلك الدروب التي مشاها فأسرته، ونالت منه ما نالت، وحطّمت من أحلامه ما حطّمت، وبذلك يكون اللجوء إلى الذات الإلهية هو الحلّ لمواجهة الأزمات الفكرية والحياتية التي يكابدها الشاعر، فيذهب عنه الحزن، ويدرك مقدار النعم التي عَمِي عنها طوال سني عمره، فيثني على الله شاكراً، فيقول[٣]:

ربِّ طوّقت مغانينا جمالاً وجلالا

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٢٣٤.

[٢] المرجع السابق. ص ٣٧.

[٣] المرجع السابق. ص ٢٩.

ونثرت الخير فيهنّ يميناً وشمالا

فذلك الجمال الذي يحيط بالشاعر هو الذي يبثّ في روحه هيبة جلال الخالق، الأمر الذي يوصله لحقيقة الدنيا وضرورة التعلّق بالذات الإلهية، فيقول[١]:

الحبّ مجلى الله، كم من عابدٍ ساه بهيكله الوضيء وساهرِ

فالله يتجلّى بجلاله حبّاً لمحبيه، فيكون تعلّقهم به وتفكّرهم في جلاله هو الذي يصرفهم عن النوم وينسيهم ذواتهم لما وجدوا من حلاوة القرب ولذّة اللجوء إلى الله، حيث منبع الحبّ الذي يواجه فساد البشر، فيقول[٢]:

والحبّ قرّبنا منه وعلّمنا ما قدّس الله، لا ما دنّس البشرُ

فجعل الشاعر التقرّب إلى الله منبعاً ثرّاً للحب الذي يلهم الإنسان ويجعل لحياته معنىً يزيل في نهاية المطاف حيرة الشاعر تجاه قضية الموت والمآل.

٣- الموت:

رافقت فكرة الموت الإنسان منذ بداية الخلق، فشغلت فكره، وصارت هاجساً ملحّاً ينغّص عليه الحياة ما لم يجد لها تفسيراً وتأويلاً. إذ أدرك الإنسان أن الموت قادم لا محالة، ولا يقف الأمر عند موت الإنسان فحسب، بل يسبقه قبل ذلك موت الأحبة والأصحاب بما فيه من ألم الفراق ومرارة التفجّع التي تحاصر الذات الإنسانية وتقذف بها في مهاوي الكآبة، فلا تكاد تستطيب من متع الحياة شيئاً، وقد يلمح القارئ هذا المعنى في قول أبو ريشة[٣]:

لا تغنّي فإن حشرجة الميت وجهش النعاة في مسمعيّا

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٣٨٢.

[٢] المرجع السابق. ص ٣٨٥.

[٣] المرجع السابق. ص ٢٣٢.

فالشاعر هنا يستحضر صورة النزع الأخير و ما يرافقها من بكاء الأحبة و الأهل، فأي غناء مستطاب، وأي فرح قد يدخل القلب ويساوره. بل إن الشاعر يذهب أبعد من ذلك حين يناجي والده في رثائه له، فيقول[١]:

ناداك تحناني فما أسمعك فاذهب فداك الشوق قلبي معك

سرنا معاً حيناً، فخلفتني وحدي على الدرب الذي ضيعك

فالدرب الذي صاحب الشاعر فيه والده هو الذي ضيّع الوالد وترك الابن يسير منفرداً على ذات الطريق، ولعله قصد بذلك الدنيا، فكل البشر تسير في حياتها على ذات الطريق باتجاه الآخرة، فلا أب يبقى ولا حبيب، إذ كلهم سيغادرون الشاعر ليتركوه وحيداً، فيقول[٢]:

من يناديني؟ وسمار الدجى كُحّلت أجفانهم بالوسن

فالشاعر برثائه لصحبه حوّل الموت إلى استراحة قد يفيق منها صاحبها في أي لحظة، ونلمح هنا عدم تقبل الشاعر لفكرة البقاء وحيداً، فيحكم على نفسه بانتظار الموت، إذ يرى أنه قد آن أوانه وقد مضى من العمر والصحب ما مضى، فيقول[٣]:

لا تثر ذكرى هوانا ربما نفر عن مقلتي الوسنا

آن للنعش الذي أودعته كل أشلاء الصبا أن يدفنا

امض من دربي، فما أحسبه من خريف العمر إلا هينا

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**.ص ٥٩.

[٢]المرجع السابق. ص ٦٤.

[٣] المرجع السابق. ص ١٨٦.

فالشاعر يسترجع ذكرياته على أنها أشلاء ضمنها في نعش الجسد الذي أتعبه الزمن بتقلبه وتغيّره، حتى صار ما بقي من عمره هيناً في نظره مقارنة بما مضى من الصعاب، فبات اليأس الذي يعتصر قلبه سجناً موصداً ليس له مخرج إلا الغياب عن الواقع.

وبما أن الموت أمر يخرج عن إرادة الشاعر فلا يجد الشاعر أمامه إلا أن يصطنع معادلاً يغّيبه عن واقعه، ويجد ذلك السر في الخمرة وما يصاحبها من النشوة وفقدان العقل.

٤- الخمرة:

عُرف ذكر الخمرة في الشعر منذ الجاهلية، ولكنها كانت تمر ضمن الأبيات لأغراض الفخر أو مجرد الذكر، أما الخمرة عند أبي ريشة فهي من نوع آخر، فتغدو وسيلة للنسيان والهروب من الواقع المؤلم الذي يحاصره، ومن ذلك قوله[١]:

صاحٍ وكؤوسي لا تشفي غصصي لا تسكر آلامي

أستعرض أيامي فأرى ما تخجل منه أيامي

فمعاقرة الخمر لم تكن بالحد الذي قد يذهب ألم الشاعر ومعاناته، لذلك يحاول أن يصل إلى كأس فريدة من نوعها لم يصل إليها أحد قبله، فيقول[٢]:

دعها، فهذي الكأس ما مرت على شفتي نديم

أتخالني أهذي وخمري صحوة القلب الكليم

اشرب، ولا تترك جراح السر تعوي في رميم

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ١٥٤.

[٢] المرجع السابق. ص ١٦٤.

فالتناقض الواضح في النص بين شرب الخمر وثبات العقل يسقط مفهوم إدمان الشاعر للخمر، ويشير إلى أن الخمرة عنده قد تكون مجرد رمز للنسيان، أو باباً من أبواب إدخال السعادة عن طريق النشوة، إذ هو يذكر الخمرة ولكنه لا يعرف معنى السكر، ونجد ذلك في قوله[١]:

لنا الحب و الكأس و المزهر وللناس منها الصدى المسكر

مشينا معاً وجناح الرضا يواكبنا ظله الخير

فمجلس الحب بما فيه من نشوة و طرب لا يلغي عقل الشاعر بل يجعله راضياً بمقدار الخير الذي يحيط به في مقابل انشغال الناس بالسكر وأصدائه.

بل يذهب الشاعر أبعد من هذا حين يصبح الإلهام عنده منبعاً للخمرة والنشوة، فيغدو القلب في حالة روحانية صافية وكأنه عابد يؤدي عبادته في عالمه الخيالي، يقول[٢]:

الكأس من خمرة الإلهام مترعة والقلب في هيكل الأحلام يعتمر

٥- القضايا الوطنية:

لم يغب الوطن عن مضمون نصوص أبي ريشة الشعري، فنجد الوطن حاضراً وبقوة في مجمل قصائده، وما ذاك إلا لالتزام الشاعر بقضايا أمته التي طال عليها الظلم حتى فقدت بريق أمجادها وعبق تاريخ أجدادها المشرف، ولذلك تجد الشاعر يعلن خجله من هذا الواقع صراحةً فيقول[٣]:

أمتي هل لك بين الأمم منبر للسيف أو القلم

أتلقاك وطرفي مطرق خجلاً من أمسك المنصرم

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٢٣١.

[٢] المرجع السابق. ص ٣٨٤.

[٣] المرجع السابق. ص ٢٦.

أين دنياك التي أوحت إلى وتري كل يتيم النغم

فالحاضر المخزي الذي تعيشه الأمة لا يليق بتاريخها وانتصاراتها، مما يثير استهجان الشاعر لهذا الواقع الذليل فيتعجب من وجود العرب على هذه الأرض المقدسة، وهم على ما هم عليه من ذلّ وهوان، يقول[1]:

كيف نمشي في رباها الخضر تيهاً واختيالا

وجراح الذل نخفيها عن العز احتيالا

ردّها قفراء إن شئت وموّجها رمالا

نحن نهواها على الجدب إذا أعطت رجالا

فالأرض بحاجة الى رجال يدافعون عنها ضد كل ظالم أو معتدٍ، وإلا فلا قيمة لهذه الربوع الغناء التي لم تشهد طوال تاريخها القديم إلا مسيرة العز والشمم.

ونلحظ في هذه الأبيات إشارة خفية إلى موطن العرب في الصحراء، فخروج العرب بعزتهم وشموخهم من الجزيرة العربية يمثل صورة من صور تاريخ الأمة العظيم، إذ برغم قحطها وجدبها أنجبت رجالاً حملوا رسائل العلم والنور إلى مختلف أصقاع الأرض، ثم خلف من بعدهم خلفٌ أضاعوا شموخ الأجداد وعظمة التاريخ فباتوا فريسة سهلة للاستعمار الذي حمل لنا الموت والدمار، فيقول[2]:

شطآن بلادي كم غنتك بسمع المجد شفاه عصور

جاءتك من الغرب المسعور هدام قصور وبناة قبور

---

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٢٨.

[2] المرجع السابق. ص ٣٩.

ففي هذه الأبيات إشارات متعددة إلى التاريخ المجيد، وإلى همجية المستعمر الذي طفق ينهش خيرات الأمة بنهم ووحشية وكأنه (كلب مسعور)، وإلى الأثر السلبي لوجود الاستعمار من تدمير الحضارة وإبادة الشعوب الآمنة التي لم تعد تعرف معنى للسعادة، فيقول[١]:

يا عيد كم في راوبي القدس في كبد لها على الرفرف العلوي تعييد
هيهات لن يشتكي ما طل من دمها فالحقد مضطرمٌ و العزم مشدودُ
سينجلي ليلنا عن فجر معترك ونحن في فمه المشبوب تغريدُ

فبرغم الألم والموت الذي أتى به المستعمر مازال في ذات الشاعر تفاؤل بانقشاع ليل الظلم فهذا الشعب الصامد الصبور ثابت على حقه ومبدئه، واثق من قدوم النصر في معركة التحرير، ولذلك يتشبث الشاعر بالأرض فيدعو إلى إعلان الثورة من خلال تقريع الشعوب التي خنعت واستكانت للظلم والطغيان، فيقول[٢]:

يا شعب لا تشكُ الشقاء ولا تطل فيه نواحك
لو لم تكن بيديك مجروحاً لضمدنا جراحك
أنت انتقيت رجال أمرك وارتقبت بهم صلاحك
فإذا بهم يرخون فوق خسيس دنياهم وشاحك
لهفي عليك أهكذا تطوي على ذلٍّ جناحك

فالشاعر يحمل الشعب مسؤولية أساسية في انتكاسته واستكانته للظلم، ورضاه بوجود الظالمين وتسلمهم مقاليد الأمور، ولكن الشاعر يظهر في موضع آخر تفاؤلاً لواقع جديد يزيل هذه المحن، فيقول[٣]:

يا ظلام الأجيال قص جناحيك فهذي طلائع الإصباح

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٤٥.
[٢] المرجع السابق. ص ٤٦.
[٣] المرجع السابق. ص ٧٩.

فالجيل الجديد هو الطليعة التي ستحمل نور الخلاص وتأتي بالفجر للأمة مرة أخرى، ولذلك يرسم الشاعر طريق التحرر بإبداء رغبة حقيقية في التضحية والفداء، فيقول على لسان فدائي من أبناء الوطن[١]:

أمضي و يذهلني طلابي عني و عن دنيا شبابي
أمضي و يسألني الربيع ولا أجيب متى إيابي
هذي الربوع ربوع آبائي وأجدادي الغضاب
عطّر ، فداك العمر، يا ميعادٌ من جرحي ترابي
فلسوف تركز فيه أعلامي وتحرسها حرابي

فهذا الفدائي مستعد أن يضحي بزهرة شبابه فداء لوطنه، فنراه يذهب مع يقينه أنه قد لا يعود من معركته في سبيل أرض الآباء والأجداد، وعندها ستكون دماؤه عطراً يمتزج بتراب الوطن، فتكون تلك أسمى غايات التضحية عند الجندي الذي يخلص نيته في حبه لأهله ووطنه، ولذلك نرى شاعرنا يمجد تضحيات ذلك الجندي الذي وهب روحه ولم يبخل بها دفاعاً عن عزة الوطن وشموخه، فيقول[٢]:

أيها الجندي يا كبش الفدا يا شعاع الأمل المبتسمِ
ما عرفت البخل بالروح إذا طلبتها غصص المجد الظمي
بورك الجرح الذي تحمله شرفاً تحت ظلال العلمِ

فبمثل هذا البطل تستعيد الأمة والأرض أمجادها، وتعود شامخة عزيزةً كما خلقها الله، وكأن أحجارها تنطق لشدة جمالها وبريقها، ومن ذلك ما نجده في وصفه لجبل لبنان إذ يقول[٣]:

مؤثلٌ شامخ بالنجم معتصبِ بالمجد متشحٌ، بالعز مؤتزر

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص٣٦.
[٢] المرجع السابق. ص ٢٧.
[٣] المرجع السابق. ص ٣٨٥.

إزميل مبدعه أدى رسالته إلى العوالم فانطق أيها الحجر

٦- المرأة:

لا تكاد تخلو قصيدة في ديوان شاعرنا من ذكر المرأة تصريحاً أو تلميحاً، ولم يكن حضورها في نصوصه أمراً عشوائياً، وإنما كان يوظف هذا الحضور توظيفاً منطقياً منسجماً مع قضاياه الفكرية، ومن ذلك قوله[١]:

وحيالي غادة تلعب في شعرها المائج غنجاً ودلالا
فتبسمت لها فابتسمت و أجالت فيّ ألحاظاً كسالى
طلعة ريّا وشيء باهر أجمالٌ؟ جلّ أن يسمى جمالا
قلت يا حسناء: من أنت ؟ ومن أيّ دوح أفرع الغصن وطالا؟
فرنت شامخة أحسبها فوق أنساب البرايا تتعالى
وأجابت أنا من أندلسٍ جنّة الدنيا سهولاً وجبالا
وجدودي ألمح الدهر على ذكرهم يطوي جناحيه جلالا
هؤلاء الصيد قومي فانتسب إن تجد أكرم من قومي رجالا

ففي هذه الأبيات نرى كيف أن الشاعر خلط الوصف الحسي بالوصف النفسي للمرأة، فصنع شخصية جذّابة تدافع عن الانتماء والتاريخ وأمجاد الأجداد في موقف متناقضٍ من حيث افتخارها بمن يخجل شاعرنا من التصريح بانتمائه إليهم بسبب الواقع العربي المرير الذي لا يليق بذلك التاريخ العظيم.

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٤٣- ٤٤.

ولو أردنا أن نتتبع صورة المرأة في شعر عمر أبي ريشة لوجدنا صوراً متباينة لا تستقيم على حال واحدة، وكأن نصوصه هي مرآة تعكس شخصيات حقيقية من الواقع. فقد تكون كما أسلفنا قبلاً فتاةً عصرية صاحبة موقف، أو قد يصوّرها بصورة حبيبة يلتجئ إليها ليجد عندها نبعاً ثرّاً للحبّ النقي، فيقول[١]:

مالت عليّ وطرفها في يأسه يتضرّع

وعبيرها ما سال من صدر الربيع وأمتع

فضممتها فتنهّدت غصص وصكّت أضلع

هي نشوة لم يبق لي من بعدها ما يطمع

فما وجده شاعرنا في هذه المرأة قد اختصر له الحياة حتى صغرت في عينيه فزهد بكل شيء سوى حبيبته.

وقد يصوّر المرأة أيضاً بصورة الرمز النقي الذي لا يعرف الغش ولا الضلال، كما في قوله[٢]:

عذراء نفح الطهر خطوتها فكأنها من عالمٍ أسمى

جاد الزمان لها بأكرم ما في راحتيه فما شكت همّا

بل قد يذهب أبعد من هذا ليجعل المرأة رمزاً للجمال الخالد الذي لا يقبل التغيّر أو الزوال، فيقول[٣]:

حسناء هذي دمية منحوتة من مرمر أبداً ممتعة بينبوع الصبا المتفجّر

فتلك الأنوثة المتفجرة قد رسمت صورة للجمال الذي لا يتأثر بالزمن، وكأنها تمثال منحوت من المرمر.

---

[١] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ١٦٥.

[٢] المرجع السابق. ص ٢٣٧.

[٣] المرجع السابق. ص ٢١٠.

وعلى نقيض هذه الصور نراه يعرض لنا نماذج لامرأة أخرى تبتعد كل البعد عن عالم المثاليات الذي يحلم به الشاعر، أو يتخيل الوصول إليه. فتظهر عنده صورة للمرأة المستهترة التي لا تعرف حداً ولا يثنيها عن ضياعها الحياءُ أو أي شيء آخر، فيقول[1]:

لعوبٌ لو عرفناها لما كنّا ظلمناها

فكم مرّت لياليا على تجريح ذكراها

فما برزت لنا إلا وضحكتها وأصداها

توزعها هنا وهنا وتغمرنا بعدواها

والحقّ أن هذه الأبيات تحمل معنًى غريباً، فهو برغم وصفه لها (باللعوب) يحاول التماس العذر لها لما هي عليه من ضلال واستهتار، ليعود ويناقض نفسه مرةً أخرى، فهو يذكرها في مجالسه بالسوء ولكنه يبادلها الابتسامة إن هي ابتسمت له. وكأن الشاعر في هذه الأبيات يحاكي صراع العقل والغريزة، فالعقل الذي لا يقبل الانحراف يواجه الغريزة التي تحاول إشباع لذّاتها بغض النظر عن الطريقة أو المعقول.

ويضيف الشاعر إلى هذه الصورة معالمَ أخرى تبين حقيقة التعامل مع أمثال هذه المرأة المستهترة، فهي ليست صاحبة عهد وودّ، بل إنها قد تحتال على الناس فتوقعهم في شراكها، وتتضح هذه الصورة في تمثّله لشخصية رجل أحبّ واحدة من هذه النسوة وتعلّق بها إلى أن رأى منها ما اعتبره خيانة من حبه لها فاتهمها بالاحتيال والغدر، يقول[2]:

عشيت مقلتاي حين تراءى لي طيفان يبغيان دخوله

قد سمعت الصدى لقبلة عربيد وسكرى، فاجر وخليله

ليس في هيكلي مجال لشمشوم جديد فعربدي يا دليله

---

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ١٩١.

[2] المرجع السابق. ص ١٧٩.

فالإسقاط التاريخي الذي استحضره الشاعر لقصة دليلة وشمشون يقترن بصورة المرأة الخائنة التي تغدر بمن يحبها فيعطي للصورة امتداداً تاريخياً لهذا النموذج من النساء.

ثانياً: الفهم والوعي:

إن التطور الذي شهده الأدب العربي الحديث عموماً، والشعر خصوصاً، هو حالة فنية مزجت التراث بالمعاصرة، إذ طالما عالج الشعراء واقعهم وفق رؤاهم الخاصة ليقدموا عالماً جديداً يتضمن نظرتهم لواقعهم ومحيطهم.

ودراستنا لشعر عمر أبي ريشة هي محاولة استجلاء غيض من فيض، فهذا الشاعر الفريد بإبداعه قد حمل طيات أدبه معانٍ تمزج الحقيقة بالخيال من خلال وجهة نظره الخاصة.

فالذاتية وما رافقها من شعور بالوحدة في شعره كما بدا في مفرداتٍ كثيرةٍ (وحدي، غربتي، حجرتي، أسري، خمري، قبري...) لا تنفصل في سياقها العام عن ارتباط الشاعر في محيطه، ولكنه ارتباط قد يبدو للوهلة الأولى في صورة العزلة، بيد أن المتفحص لتلك الصور لا يبتعد عن القول بأنها ردة فعل للصدام مع الواقع أو محاولة من الشاعر لفهم ذاته في سبيل التواؤم مع الواقع والمحيط.

وتتضح الصورة أكثر فأكثر حين نربط الانعزال عنده باتجاه آخر يقوم على فهم الذات ومحاورتها، ثم البحث عن الذات العليا التي خلقت وقدرت، فيناجيها ويلتمس عونها، ويذكر اسم الله هنا صراحة في إشارة إلى اطمئنانٍ إيمانيٍ ثابت.

برز بعدها مفهوم الصراع بين ما هو ثابت مستقر في ذاته وبين واقع مؤلمٍ يتمثل في الهموم الاجتماعية أو الوطنية. فأما الهموم الاجتماعية فتبدو من خلال ثنائية الموت والحياة أو تداعيات الموت من فقد وحزن، ولا ينفرد الشاعر في حديثه عن مثل هذه القضايا إذ طالما كان هاجس الموت حاضراً في الشعر، ولكن الذي يتضح جلياً في شعر أبي ريشة أن مفهوم الموت عنده يعادل الملجأ أو المفر الذي قد ينهي الألم ويحمله إلى عالم آخر يخرجه من سجن الحياة.

ولما كان الموت أمراً غيبيا ولا يمتلك الشاعر قراره وكان لا بد له من الابتعاد، نراه يجعل من الخمرة ملاذاً رمزياً يلتجئُ إليه، ولكن خمره ليست كالخمرة التي يعرفها رواد الحانات، وإنما هي خمرة تأخذ منحى العالم الخيالي الذي يرافق العالم الحقيقي، إذ لا نجد عنده ما يظهر تعلقه بفكرة السكر، وإنما يكتفي منها بنشوةٍ روحية تأخذ معنى الإلهام الخفي النقي الذي يسمو بالروح.

أما الهموم الوطنية فتظهر جلية من خلال تصويره لحالة انتكاس الأمة، أو شعوره بالخجل من الحاضر أمام الماضي المجيد، أو ضياع التضحيات التي يقدمها البسطاء وينتفع بخيراتها المستغلون والمتسلقون.

ومن خلال هذه الصور يبرز عنده مفهوم الأمل واستمرار المسيرة عبر جيل جديد قادر على النهوض بالأمة وإعادة أمجادها.

وأما المرأة كما تجلت في شعره فقد ظهرت في نماذج متعددة، فتارة تكون رمزاً للنقاء والطهر وتارة تكون رمزاً للخلود، وأخرى تكون مثالاً للقوة والتحدي، وأخيرة تكون مستهترة عابثة. فهذا التنوع في صورة المرأة يبرز مقدار الخبرة الحياتية التي عايشها الشاعر بين نماذج مجتمعية مختلفة.

وإن مجمل هذا الفهم والتفسير للواقع والحياة يعبّر عن مقدار وعي الشاعر بمحيطه، ولكنه وعيٌ خاص مختلف ربما عن الوعي النمطي القائم في أذهان الناس عموماً، فإمكانية الوعي عنده تعطي مجمل القضايا السابقة بعداً خاصاً وفهماً فريداً يتناسب مع تفكير ورؤية عمر أبي ريشة للعالم.

ثالثاً: رؤية العالم:

وهي الغاية النهائية وراء كل ما سبق ومنتهى دراسة الباحث، ومصطلح رؤية العالم يتجه إلى إبراز علاقة النص الأدبي بالواقع والمحيط بمختلف تفاصيله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية[١]، ومن خلال هذه العلاقات يبرز وعي الشاعر بمحيطه الذي قد لا يلاحظه غيره.

فالفنان لا ينقل الواقع بل يبدع كائنات حية وعالماً له بنية ما، يصنع غناها ووحدتها وقيمتها[٢]، فالعالم الذي يرسمه الفنان من خلال رؤيته عالم خاص قد يستند إلى الحقيقة أو قد ينحرف إلى الخيال ومنها نجد معنىً لمقولة غولدمان بالتوافق بين عالم الفنان والعالم الحقيقي " إذ لا يمكن الحصول على معرفة للأعمال الإنسانية من الخارج بمعزل عن المنظور العملي وعن كل حكم قيمة"[٣].

واستناداً إلى كل ذلك يمكن النظر إلى العالم الخاص الذي يراه أبو ريشة من خلال نصوصه على تنوع أغراضها، فشاعرنا يرسم ملامح شخصية قد لا تنتمي للمحيط أو لنقل لا تجد مكاناً أو فلسفةً تتسع لمجمل صراعاته الداخلية، فهو ليس بعيداً عن القيم الأخلاقية والإيمانية فنراه يعلن ضعفه وانكساره أمام الله، ولكنه بذات الوقت يتجاوز حدود تلك الصورة من خلال حديثه عن مغامراته العاطفية، وحتى ما يصفه في مغامراته هذه من لهوٍ ومجون يقابله باحتقار صورة المرأة العابثة، والانحياز إلى المرأة النقية صاحبة الرأي أو الثقافة أو الحشمة.

ومن باب آخر نجده برغم انتمائه وتعلقه بوطنه إلا أنه قضى أمداً طويلاً من حياته مهاجراً بحكم عمله الدبلوماسي، ليعلن في نصوصه عدم رغبته في العودة والبقاء في الغربة.

---

(١) انظر. بحري، محمد أمين. **(البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية)**. منشورات ضفاف. بيروت. ٢٠١٥. ط١. ص ١٦٨.

(٢) انظر. غولدمان، لوسيان. **(الإله الخفي)**. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. ترجمة: زبيدة القاضي. دمشق. ٢٠١٠. ص ١٤.

(٣) المرجع السابق. ص ٢٠.

وربّما يقف الباحث في بعض قصائد أبي ريشة (وخاصة ما كان منها في آخر عمره) على رؤية شاملة تلخّص مفهومه للحياة وموقفه منها في إطار كلّيّ. فيقول في قصيدته التي سماها (عشتُ مرةً رجلا)[1] والتي ألقاها في لقاء متلفز في ثمانينيات القرن الماضي:

عشتُ ياربّ مرّة عبد أهوائي شريداً لا أعرف الوجلا
كم تركتُ الهدى يطل على تيهي ويندى جبينه خجلا
كم شققت الدجى ونار غواياتي الغوالي تنير لي السبلا
كم تركت الشجون تمضغ في روحي وتزكي جراحها غللا
أنّ أمسي إذا التفتُّ إليه جنّ في الخيال واقتتلا
ذلك العهد لن أحن إليه إنّه عن مناهلي ارتحلا
صرتُ حرّاً بلغت جنّة دنياي وجفني بنورها اكتحلا
إنّها نعمة أقطّع فيها العمر مستغفراً ومبتهلا
اعفُ عني يا ربِّ بدد همومي فلقد عشتُ مرّةً رجلا

فالشاعر يلخّص في أبياته السابقة مسيرة حياته على امتدادها في صورة مناجاة إلهية، يبوح فيها لخالقه معترفاً بنقصه وضعفه وانكساره وهفواته حتى بلغ من الدنيا كل لذّة ومتعة، جاعلاً من كل ذلك بناءً يبني عليه التماسه للعذر وطلب المغفرة بسبب خصيصة يراها جديرة بالصفح والتكفير عن الذنوب، ألا وهي الثبات على المبدأ والالتزام بأخلاق الرجال، وكأنه يلمح هنا إلى عدم محاباته للسلطة وعدم تنازله عن مبادئه مقابل بعض المكتسبات، ليختزل كل ذلك في موقف واحد وعبارة واحدة وهي قوله: (عشتُ مرّةً رجلاً).

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٣٧٥.

ومما تقدم يجد الباحث أن مختلف الرؤى التي تظهر في شعر عمر أبي ريشة قد تولدت تحت وطأة أثر المجتمع في ذات الشاعر، فيكون التنوع في الرؤى هو انعكاس لمسيرة حياتية طويلة زاخرة بالتجارب تحمل في طياتها صدق البوح والعاطفة ورغبة واضحة في التغيير في ضوء علاقة تأثرٍ وتأثير مع المحيط الاجتماعي.

ومن هنا تبرز العلاقة التفاعلية بين عمر أبي ريشة والمجتمع والعالم.

الفصل الثالث

الفنون التشكيلية ونظرية التّلقّي في شعر عمر أبي ريشة

- **تمهيد.**

- **المبحث الأول: الفنون التشكيلية في شعر عمر أبي ريشة.**

- **المبحث الثاني: جمالية الفنون التشكيلية في تلقي شعر عمر أبي ريشة**

تمهيد:

إنّ الذات الإنسانية المبدعة هي منبع الفنون على تنوعها، فقد كانت تلك الذات الرابط الحقيقي الذي يجمع الفنون والآداب في منظومة واحدة يعبر من خلالها الفنان عن تطلعات الإنسان ورؤاه.

ومن هنا كان العالم الفني الذي يصطنعه الفنان ميداناً رحباً للخلق الجمالي الفني الذي يوازي الجمال الحقيقي ويقابله إمّا بالمؤازرة أو الرفض أو الحيادية. وهذا يبرر ذلك الانسجام بين الشعر والفنون الأخرى، فجميعها يستمدّ جذوره من الذات الإنسانية لينطلق إلى إشباع أهدافها الجمالية.

"والفنون والأجناس الأدبية كلاهما يهدفان إلى التأثير الجمالي... وصلات الأدب بالفنون الجميلة متعددة الأشكال شديدة التعقيد، فالشعر يستنزل الوحي أحياناً من الرسم أو النحت، وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر، شأنها شأن الأشخاص والطبيعة"[١]

وربما كان هذا الانسجام والتأثير بين الشعر والفنون هو المفتاح إلى عالم التجديد الفني من خلال الاقتراض والاستلهام في إنتاج النماذج الإبداعية الحديثة.

وهذا بدوره يتيح المجال أمام الباحث لدراسة مظاهر استثمار عمر أبي ريشة لأدوات الفنون المتنوعة في نموذجه الشعري، إذ لا تقتصر مظاهر التجديد في شعره على اقتراب القصيدة عنده من النمط المسرحي، وإنما يظهر أثر ارتباط الشاعر بواقعه واندماجه فيه من خلال نظرته الكلية للعالم.

وتتجلى تلك الرؤية واضحة في استمداد العناصر الجمالية من الفنون الأخرى واستثمارها في تشكيل النص الشعري، لينعكس ذلك على شخصية القارئ من خلال نظرية التلقي ودورها في إنتاج المعنى، ولذلك فإن هذا الفصل يدرس هذه القضية من الناحيتين (النظرية والتطبيقية) للنص الواحد.

---

[١] إبراهيم، فؤاد أحمد. **(تكامل الفنون وتراسلها).**

المبحث الأول

الفنون التشكيليّة في شعر عمر أبي ريشة

أتاح التّطوّر الذي شهدته القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة المجال أمام الأدباء العرب للوصول إلى ميادين جديدة من خلال ربط القصيدة العربية بأدوات الفنون التشكيلية.

ومن أولئك الشعراء كان عمر أبو ريشة، الذي ظهر في شعره كشخصية معاصرة ترتبط بجذورها الأصيلة، ويشير إلى ذلك محمد رامز كورج في قوله: "إن عمر أبا ريشة شاعر مجدد، يسير في شعره بين القديم والحديث، فينهل من الماضي ويساير الحاضر، فيأتي بالجديد المبدع في قوالب جميلة"[١]

فالتجديد الذي يشير إليه ليس على مستوى المعنى فقط، بل يمتد إلى مستوى القالب الشعري، ومن خلال هذا التجديد يظهر ارتباط القصيدة عند شاعرنا بالفنون الأخرى وأدواتها على شكل صور فريدة تنساب ضمن مستويات حكائية.

وقد اعتنى بدراسة مظاهر التجديد في شعر عمر أبي ريشة كثير من الباحثين، ولعل دراسة أحمد زياد محبك التي جاءت بعنوان (عمر أبو ريشة والفنون الجميلة) هي من أهم الدراسات التي تشير إلى ارتباط النص الشعري عند أبي ريشة بالفنون التشكيليّة، وما لذلك من أثر نفسي ومعنوي، ويشير محبّك إلى تلك العلاقة بقوله: "تجلت هذه الصلة في شعره في شكلين، الأول استلهام الفنون الجميلة وكتابة القصيدة بوحي منها، والثاني الذي تجلت فيه هذه الظاهرة لدى الشاعر هو محاكاة الفنون الجميلة، والمقصود بالمحاكاة بناء القصيدة بناء يحاكي فيه الشاعر الفنون الجميلة ولا سيما الرسم والنحت والعمارة، وكأنه في معظم شعره يرسم لوحة أو يبني قصراً أو ينحت تمثالاً"[٢]

---

[١] كورج، محمد رامز. **(الصورة الفنيّة في شعر عمر أبي ريشة)**. جامعة الدول العربية. مصر. رسالة دكتوراه. ٢٠١٢. ص٣١.

[٢] محبّك، أحمد زياد. **(عمر أبو ريشة والفنون الجميلة)**. دار الفرقان للغات. حلب. ٢٠١٢. ط٢. ص٣.

فالناقد هنا يشير إلى وجهتين لارتباط النص الشعري بالفنون الجميلة، فالأول لا يخرج عن إطار الوصف واستجلاء المعاني من فن قائم بذاته، أما الثاني فهو إبداع نابع من ذات الشاعر، وكأنه يُلمح إلى وجود بذور تلك الفنون في ذاتية الشاعر نفسه، فيستند إليها الشاعر في إنتاج نماذج إبداعية تشكيلية بقالب لغوي يستحضر الصور المادية.

أولاً: القصيدة والتصوير:

جاء في مادة (صور): "الصورة في الشكل، والجمع صُور وصِور، وقد صوره فتصوّر، وتصوّرت الشيء: توهّمت صورته، والتصاوير: التماثيل".[١]

وقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية أن التصوير: "هو رسم الأشياء والأشكال على حجر أو ورق أو شرائح، ثم انتقل المصطلح أدبياً إلى إبراز الانفعالات النفسية بكلمات دقيقة"[٢]

وقد تعرض بعض الباحثين لدراسة الصورة والتصوير في شعر أبي ريشة، بيد أن جلّ هذه الدراسات قد اقتصرت على دراسة التصوير الفني وجمالياته من دون أن تتعرض للعلاقة بين تلك الصورة الفنية المبدعة وما ينسجم معها من تجليات الرسم والتصوير التشكيلي، ويشير إلى ذلك محمد رامز كورج فيقول: "لقد كانت الفنون المكانية أكثر استئثاراً باهتمامه (يقصد أبا ريشة) كالنحت والتصوير والعمارة، وهي فنون بصرية حسية إضافة إلى كونها فنوناً مكانية"[٣]

فالبعد الحسي الذي يمنحه الشكل التصويري صار امتداداً إضافياً للنص الشعري عند أبي ريشة، ولذلك لا يكاد ينفصل القارئ لنصوصه عن تمثل الصور واستحضارها وكأنه يراقبها عياناً، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر ما نجده في قصيدة (طلل).

---

(١) ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٤. مادة (صَوَرَ). ص٢٥٢٣

(٢) التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص٢٥٩

(٣) كورج، محمد رامز. **(الصورة الفنيّة في شعر عمر أبي ريشة)**. ص٣٣٣

فيقول:[1]

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

ففي هذا النص يظهر الشاعر مقدار الذهول الذي اعتراه لما رأى من آثار ذلك الصرح الروماني، فنقل تفاصيل تلك الصور في تتابع يختلط بمشاعر الإعجاب والدهشة، فتلك الرمال التي حاولت ابتلاع أنقاض الصرح قد وقفت عاجزة أمام إصراره على البقاء، وكأن الحياة تنبض في حجارته التي تقاوم الزوال وتتحدى الزمن لتقف شامخة تعلن عن حقيقة وجودها، وتزيح كل توهم قد يعتلي الناظر إليها.

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص٥٠.

ومن هنا يأتي ارتباط هذا النص بعنوانه (طلل)، ولعل في ذلك إشارة إلى استحضاره "لمظهر من مظاهر الثقافة العربية، إذ طالما وقف الشعراء الأقدمون واستوقفوا الصحب وبكوا الأحبة" [١]

بيد أن الشاعر هنا يذهب أبعد من ذلك، إذ طالما كان مفهوم الطلل في التراث الشعري يشير إلى الزوال والهجر، في حين أن وقوف الشاعر أمام هذا الصرح يعطي تصوّراً عكسياً ليدل على الثبات المكاني رغم القدم والتغير.

وعليه يكون مفهوم الطلل هنا أقرب إلى مفهوم التسجيل البصري الحسي، ولذلك نجد الشاعر يرسم بكلماته الأشكال حسياً، كما في قوله: (حوافر خيل الزمان)، فيحيل حركة الزمان المعنوية إلى تجسيد مرئي محسوس، وكما في جملة: (العناكب مذعورة) التي تشير إلى حالة مختلطة من المشاعر تنعكس في حركة العناكب التي تحاول الفرار، وكذلك نجد في قوله: (لينتحر الموت) صورة مادية للموت الذي لا يمكن أن يكون مادياً بطبيعته.

ويتجاوز الشاعر في نصوص أخرى مظاهر الصورة الحسية إلى صورة حسية تخيلية يستدعي من خلالها ارتباط الصورة بالزمان، فنجد الشاعر يستحضر من خلال التصوير الحسي الامتداد التاريخي في إطار من التخيل والإبداع الفني، والذي يعطي النص معنى إضافياً، فيقول:[٢]

رمل وصخور

ومطاف نسور

ومواكب أخيلة تهمي من كوة عالمها المسحور

وحمائم بيض في اليمّ، مدّت أجنحة للحلم

ووراء سراها في الديجور

---

[١] محبّك، أحمد زياد. **(عمر أبو ريشة والفنون الجميلة)**. ص١٥.

[٢] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص٣٩.

ذيل من نور

.....

شطآن بلادي كم غنتك بسمع المجد شفاه عصور

أقوت أرجاؤك إلا من حلم في جفن الرمل يثور

ألقاك وألقى في اليمّ أسراب الأجنحة الدهم

جاءتك من الغرب المسعور

هدام قصور وبناة قبور

ففي هذا النص يربط الشاعر صور الشاطئ الرملي الذي يتلقى أمواج البحر بامتداد تاريخي يستعرض ما مر به من تغيرات وتعاقب أقوام وحضارات ملأت الدنيا بشعاع العلم والازدهار، ومن هنا يركز الشاعر على ألفاظ تتناسب مع الصورة المتخيلة، مثل: (مطاف نسور، مواكب أخيلة، أجنحة للحلم، شفاه عصور...)، ثم يجعل الشاعر من الترتيب المنطقي المتسلسل للصور سجلاً تاريخياً يرسم ملامح الوطن وعلاقة شعبه الذي حمل العلم والنور إلى أرجاء العالم بالأمم الأخرى التي ردّت له الجميل بإرسال المستعمرين واللصوص والقتلة.

فينتقل التصوير من البعد الفني والتخييل إلى ميدان الهم الوطني والرسائل السياسية التي يضمّنها الشاعر نصّه مُظهراً الشعور بالفخر بالإرث الحضاري والتاريخي في مواجهة الألم من الواقع المرير الذي وصلت إليه البلاد.

ثانياً: القصيدة والنحت:

جاء في مادة (نحت): "النحتُ: النّشرُ والقَشرُ، ونحت الجبل ينحته: قطعه".[١]

وجاء في المعجم المفصّل في الأدب توضيح للفرق بين مفهوم النحت في الاصطلاح اللغوي والاصطلاح الفنّي: "ففي اللغة: نوع من الاختصار، ويكون بدمج لفظتين أو أكثر لاستخراج لفظة أخرى، وهذا من توليد اللغة ونموّها. أما في الفنّ: فيكون بنحت الصخر وغيره في أشكال معينة، وهو فنّ قديم جدّاً".[٢]

والمدقّق في معنى النحت بين اللغة والاصطلاح يلحظ الاتفاق في ناحية الأخذ من الشيء لإنتاج شيء جديد، ومن هنا كان فنّ النحت مظهراً جمالياً من مظاهر الإبداع الفنّي.

ولا تخلو رحلات شاعرنا من وصفٍ لبعض مظاهر هذا الفنّ التشكيليّ الذي يعطي للفكرة تجسيداً خاصاً، فيخلع عليه الشاعر صراعه النفسي الذي يرفض فكرة التغيّر والزوال، فنراه يقف أمام تمثال فينوس (آلهة الحب والجمال عند اليونان) محاوراً فكرة الخلود، فيقول:[٣]

حسناءُ هذي دميةٌ منحوتةٌ من مرمرِ
طلعت على الدنيا طلوع الساخر المستهتر
وسرت إلى حرم الخلود على رقاب الأعصر
عريانة سكر الخيال بعريها المتكبّر
أبداً ممتّعة بينبوع الصبا المتفجّر
نرنو إليها في وجوم الحالم المستفسر

---

[١] ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٦. مادة (نَحَتَ). ص ٤٣٦٣.

[٢] التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. ص ٨٥١.

[٣] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٢١٠.

والطّرف بين منقّلٍ في سحرها ومُسمّر

وشّى بها إبداع ناحتها الجمال العبقري

ومضى وبنت رؤاه لم تكبر ولم تتغيّر

حسناء ما أقسى فجاءات الزمان الأزور

أخشى تموت رؤاي إن تتغيّري فتحجّري

فالشاعر يحاكي تفاصيل الحياة والفناء من خلال تفاصيل الجسد، إذ يفتتح النصّ بكلمة (حسناء) في استجلاء واضحٍ لفكرة البحث عن الجمال، ليبدأ بعدها بعرض صفات هذه الحسناء المتمثّلة في صورة تمثال صخريّ أملس يصوّر جسد فتاة عارية في ريعان الصبا الأبدي، فقد تحدّى عصور الزمان المتعاقبة وحافظ على ثباته ودقّة ملامحه، ولذلك يركّز الشاعر على تفاصيل ذلك التمثال بكلمة (عريانة) بكل ما توحي به هذه الكلمة من ملامح الجسد الأنثوي، فينقّل الشاعر ومن معه أبصارهم في ذلك الإبداع الفنيّ، جاعلاً من ذلك التمثال مثالاً يحتذى في الحفاظ على الجمال والصبا، فيدعو فتاته الجميلة إلى التحجّر كي لا يموت عنده الشغف والتّطلّع إلى الخلود.

ونجد ذلك في قول أحمد زياد محبّك: "فيشير إلى خلود الفنّ إشارة ذكيّة، إذ مات مبدع التمثال وفني، ولكنّ التمثال بقي بعده، ولم يكبر، ولم يتغيّر، والجميل في الصورة أنه جعل التمثال ابنة خيال النحّات"[1]

ويمكن أن تُستكمل هذه الفكرة من خلال استنتاج معنىً خفيّ في النص، يتجلّى في ربط إبداع نحّات فينوس بشخصية الشاعر أبي ريشة، وذلك أنّه تطرّق إلى مقدار دقّة الفنّان في نحته وعبقريته الفنيّة، ثم فنائه وبقاء أثره، ليربط ذلك بحديثه عن تغيّر الزمان وموت رؤاه، وكأنّه يحاور قصيدته التي يريد منها الخلود بعد موته كما خلدت فينوس بعد موت مبدعها.

[1] محبّك، أحمد زياد. **(عمر أبو ريشة والفنون الجميلة)**. ص ٣٣.

ومن هنا يمكن الربط بين فنّ النحت وقدرة عمر أبي ريشة على تطويع هذا الفنّ وتوظيفه في نموذجه الشعريّ.

والأمثلة في وصف التماثيل والمنحوتات البشرية كثيرة في قصائد أبي ريشة، وغالباً ما تكون ضمن إطار وصفه الآثار القديمة، ولكن يبدو في شعره اتجاه آخر لنحت مجسّمات لشخصيّات بشريّة حيّة، كأنّه يستكمل فكرة إيقاف الزمن وخلود الجمال، ومن ذلك قوله:[1]

وعذارى برزت عاريةً واتّكت صرعى على مضجع زهرِ

تصرخ الشهوة في أعينها صرخة الظّامي على أنقاضِ بئرِ

وإذا ما لاح من غنّت به ولّت الأدبار في تيهٍ وكبرِ

ففي هذه القطعة التي عنونها الشاعر بكلمة (الخجل) ينحت صورة جسدية لفتيات خرجْنَ في نزهة إلى أحضان الطبيعة بصورة من التجرّد والعريّ الذي يظهر من المفاتن الأنثوية، وفي هذا ملمح إلى البلد الغريب الذي يزوره الشاعر، ويقرن الشاعر صورة الأجساد العارية بصفة الثبات والبقاء من خلال كلمة (صرعى) فذلك الاتكاء أخذ صفة الثبات والتحجّر وكأنهنّ تماثيل خالدة، ولكن سرعان ما تغيّر الحال بقدوم أشخاص غرباء فانزوت تلك الفتيات خجلاً وغروراً.

واعتماداً على هذه النماذج تتوضّح ضرورة تتبّع مظاهر توظيف الفن التشكيلي في شعر أبي ريشة من خلال تجسيده لفنّ العمارة واستثماره ضمن النموذج الشعري الإبداعي.

---

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٢٦٧.

ثالثاً: القصيدة والعمارة:

جاء في مادة (عَمَرَ): "العَمْرُ والعُمْرُ والعُمُرُ: الحياة، يقال: قد طال عُمْره وعَمْره. وعَمِرَ الرجل يَعْمَرُ عَمْرَاً وعَمارة وعَمَراً: عاش وبقي زماناً طويلاً، والعِمَارة ما يُعْمَر به المكان".[١]

وبناءً على هذا يمكن ربط مفهوم البناء العمراني بالامتداد الزمني الذي يعود إليه هذا الأثر أو ذاك، ليشهد على غنى المكان بأهله وتراثهم الحضاري.

وقد تعرّض أبو ريشة خلال رحلاته لوصف بعض هذه الآثار العمرانية، فوقف من هذه الصروح مواقف متنوعة ترتبط بموقفه الشخصي ونظرته المتفرّدة، فاستلهم من بعض الأماكن ذكريات الشباب، ومن ذلك قوله حين زار مسرح (اللونا بارك) في حلب بعد غيابه الطويل. فقال:[٢]

أفي هذه الليلة المقفره أهيمُ بأرجائك المقفره
لكِ الخير يا روضتي لم أجد سواك مواسيةً خيّره
أتيتُ لأنسى، فما لي أرى الهواجس كالسّحب الممطره
تلوّيتِ فوق زنود الخريف على وهج لذّته المنكره
ولمّا تعرّيتِ لم تسمعي سوى ضحكة منه مستهتره
رويدك لا تجرحي صمتك الرهيب ولا تهتكي مئزره
فإني أحسّ به همهمات الوحوش وخشخشة المقبره
حنانك لا تفلتي الذكريات على وحشتي صوراً مصحره
فبي مثل ما بك لكنما أبت كبريائي أن تظهره

---

[١] ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٤. مادة (عَمَرَ). ص٣١٠٢.

[٢] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٥٤.

ففي حديثه عن طبيعة المكان يستعيد الشاعر الارتباط النفسي ومشاعر الألفة على الرغم من القدم والبعد والهجر، فيغدو المكان عنده بناءً نفسياً لا ماديّاً، إذ لا يصوّر منه إلا الجانب النفسي الذي انطبع في ذهن الشاعر من كآبة وحزن نتيجة الترك والإهمال.

ومن ذلك أيضاً ما نجده في قصيدة (أوغاريت) أو قصيدة (هيكلي) أو قصيدة (كوبا كوبانا)، إذ يغدو البناء العمراني في هذه النصوص معادلاً نفسياً يربط حاضر الشاعر بماضيه.

وفي اتجاه آخر يظهر في بعض قصائده وصفٌ عمرانيّ ماديّ دقيق، تتجلى فيه دقّة التصوير وروعة الوصف النابع من ذهول الشاعر أمام عظمة الصرح العمراني، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (حبّ الأرض) وقصيدة (معبد كاجوراو).

ففي حديثه عن معبد كاجوراو يتطرق إلى وصف العمارة وما يلحق به من مظاهر وتماثيل تعبّر عن تجسيد للنوازع والأهواء البشرية السويّة منها أو المنحرفة كما ظهرت في ذلك المعبد. فيقول:[1]

من منكما وهب الأمان لأخيه، أنت أم الزمان؟
شقيت على أعتابك الغارات وانتحرت هوان
وتمزّقت أملاكها تاجاً وفُضّت صولجان
وبقيت وحدك فوق هذا الصخر وقفة عنفوان
يا هيكلاً نثر الفنون ورنّح الدنيا افتتان
وثبت الخيال إلى لقاك وردّ وثبته العِيان
وتكلّمت أحجارك الصمّاء مشرقة البيان
وتلفّتت منها الدمى بين افتراق واقتران

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ١٥٥.

نضت الوقار عن الحياة فما استقرّ له مكان

يبتدئ الشاعر نصه بتقرير خلود المعبد، ليجعله مساوياً للزمن في القوة والثبات، إذ لم يؤثر فيه ما تعاقب عليه من أمم وتغيرات، فبقي شامخاً فوق المرتفع الصخري كأنه خرج من حروبه منتصراً، لينتقل إلى الحديث عن مظاهر الفن التي يحفل بها هذا البناء، وتشير جملة (نثر الفنون) إلى التنوع الثقافي والفني في هذا المعبد، ليغدو ضرباً من ضروب الخيال وقد تجسّد واقعاً، فنطقت أحجاره بفصاحة ووضوح.

ويستعرض الشاعر هنا ذهوله أمام التجسيد الماديّ للمعبد بكل ما فيه من مظاهر النزعات البشرية بين الطهر والعهر، وبين القداسة والانحطاط، كأنه يريد أن يعكس الصراع الداخلي للإنسان بين الفكر والغريزة.

وبناءً على ذلك يظهر منهج أبي ريشة في توظيف فنّ العمارة وفق رؤية خاصة، تدمج المادة بالزمن ضمن صيرورة الاستمرار وثنائية الخلود والفناء، ليصل من ذلك كلّه إلى إنتاج مفهوم خاص للمكان، يتعلّق بشخصيّة الشاعر ورؤاه الخاصة، وكلّ ذلك ضمن إطار البناء الدرامي لنصّه الشعري.

المبحث الثاني

جمالية الفنون التشكيلية في تلقي شعر عمر أبي ريشة

لا تبتعد فكرة تلقّي النص وقراءته عن ذات المبدع ولا عن طبيعة النص الأدبي بذاته، فلا أدب يكتب إلا لسامع أو قارئ، وما أسواق الأدب في الجاهلية إلا مثال واضح على دور السامع في تلقّي النص والحكم عليه.

وتعدّ نظرية التلقّي في عصرنا من أهم نظريات الأدب، وذلك لكونها تحكم على النص من خلال أثره في المتلقّي، ولكنّ تركيز بعض النقّاد على مفهوم التلقّي كوسيلة أساسية للحكم على الأدب جعل النص الأدبي في موضع الاتهام، في حين أنّ الذائقة العربية التي كانت تحكم على النصّ الأدبي قديماً لم تصل إلى هذا الحدّ من الغلوّ النقدي، وإنما كانت دراسة الظاهرة الأدبية في نصّ هذا الشاعر أو ذاك هي ما يعطي النصّ قيمته بما تتركه من أثر في المتلقّي، ويشير إلى ذلك محمد المبارك فيقول:

"إذا كان نقد النصوص مرافقاً للشعر، فإن التلقّي مرافق للاثنين"[1]

وهنا تبرز أهمية تمييز نوعيّة التلقّي حسب القارئ وما يتأثر به من ثقافة أو خبرة.

وإنّ دراسة القصيدة الدرامية لدى عمر أبي ريشة لا تبتعد عن مفهوم التلقّي إلا بمقدار ابتعاد الأدب عن مضمونه، ذلك أنّ حداثة النص الشعري عند أبي ريشة وانفتاحه على الفنون وأدواتها فتحت أمام القارئ لهذه النماذج الإبداعية مسارات متعددة من الخيال والتأمّل والتأويل والتقمص والإسقاط على الذات أو الواقع، كل ذلك جعل لدراسة جمالية التلقّي لمظاهر الفنون عامة، وتقنيّات المسرح في شعره أبي ريشة خاصةً أهمية بالغة لإظهار براعة الشاعر في هذه المقاربة الفنية من جهة، واندماج المتلقّي في القصيدة الدرامية من جهة ثانية.

---

[1] المبارك، محمد. **(استقبال النص عند العرب)**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٩٩. ط١. ص ١٣.

أولاً: المصطلح والنظرية:

جاء في مادة **(لقي)**: "لقي فلانٌ فلاناً لقاءً ولقاءَةً: نقيض الحجاب، وتلقّاه أي استقبله، وفلان يتلقّى فلاناً أي يستقبله، والرجل يُلقّى الكلام: أي يُلَقّنه".[١]

وأمّا اصطلاحاً: فيشير علي حمودين إلى أنّ "مفهوم التلقّي يحمل معنىً مزدوجاً يشمل الاستقبال أو التملّك والتبادل معاً"[٢]

فالناقد يجد أن مسؤولية القارئ تتراوح بين تلقي النص وامتلاك المعنى التأويلي، وبالتالي تتعدد وجوه المعنى للنص بتعدد القرّاء.

وقد "نشأت هذه النظرية في نهاية الستينيات من القرن العشرين بألمانيا على يد هانز هربرت ياوس وفولفغانغ آيزر، وتتميّز هذه النظريّة عن سواها من المناهج النقدية بأنّها أعطت السلطة للمتلقي، وبوّأته المكانة اللائقة على عرش الاهتمام الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل"[٣]

إذ جعل هذان الناقدان التلقّي أمراً ملازماً لعملية التواصل الناتجة عن العلاقة بين النصّ والقارئ، فغدت نظرية الاستقبال تشير إلى تحوّل عام في الاهتمام من الكاتب والعمل إلى النصّ والقارئ.[٤]

وبذلك أصبحت قراءة النص ظاهرة أدبية تخضع للدراسة والنقد والتحليل وفق منهج محدد. وعلى الرغم من شيوع الدراسات الحديثة حول هذه الظاهرة إلا أنّ الباحث يجد لها في التراث العربي جذوراً موغلة في القدم وإن كانت لا تحمل التسمية الحديثة، ومن ذلك ما نجد في قول الجاحظ:

---

(١) ابن منظور. **(لسان العرب)**. م٥. مادة(لَقِيَ). ص ٤٠٦٦.

(٢) قاسم، علي حمودين. **(إشكالات نظرية التلقي)**. مجلّة الأثر. جامعة قاصدي مرباح. الجزائر. ٢٠١٦. ع ١٥. ص ٣٠٥.

(٣) المرجع السابق. ص ٣٠٦.

(٤) انظر: سي هول، روبرت. **(نظرية الاستقبال)**. ترجمة: عبد الجواد، رعد. دار الحوار للنشر. اللاذقية. ١٩٩٢.ط١. ص ٨.

" مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتّفهم، وكلّما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنّه كلّما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد، والمُفْهِم لك والمُتفهِّم عنك شريكان في الفصل، إلا أنّ المفهِم أفضل من المتفهِّم"[١]

ويلاحظ في قول الجاحظ تفضيله وضوحَ الإفهام من المبدع على براعة الفهم عند المتلقّي، ولذلك تجده يمتدح الإفهام قبل الفهم.

وذهب بعض القدماء أبعد من ذلك فتحدّثوا عن أثر المعنى وما يحدثه من إيحاءات جديدة، ومن ذلك ما نجده عند الجرجانيّ، إذ يقول:

" المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم الظاهر من اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[٢]

فينتقل الجرجاني بهذا الكلام من فكرة التلقي إلى فكرة التفسير والتأويل، وكأنه يتحدث عن فكرة إنتاج معنى جديد.

ويقترح محمد المبارك مخطّطاً يلخّص رؤية الجرجاني حول علاقة النص بالمتلقّي في سبيل إنتاج المعنى المراد كما في الشكل:[٣]

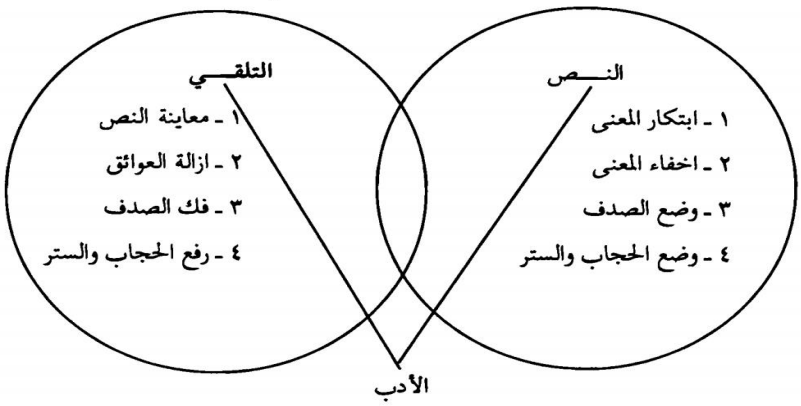
---

[١] الجاحظ، عمرو بن بحر. **(البيان والتبيين)**. تحقيق: هارون، عبد السلام. منشورات مكتبة الخانجي. مصر. ١٩٩٨. ج١. ط٧. ص١١.

[٢] الجرجاني، عبد القاهر. **(دلائل الإعجاز في علم المعاني)**. دار الكتب العلمية. بيروت. ١٩٨٨. ط١. ص ٢٠٣.

[٣] المبارك، محمد. **(استقبال النص عند العرب)**. ص ٣٨.

مخطط على وفق نظرية الجرجاني



فالعلاقة الجدلية بين النصّ والمتلقّي تمر خلال خطوات متقابلة تصل في غايتها إلى تشكيل الأدب، فإبداع النص يقابله فهم النص وتفسيره، ولذلك يتعدد النصّ بتعدد القرّاء.

ولذلك لا بدّ للتلقّي من خطوات علميّة عمليّة في إطار الدراسة والبحث، ويشير إلى ذلك نعيم اليافي في قوله: "إنّ التلقي قد مرّ مصطلحاً ودلالة بكلّ ما مرّت به المقاربات، كان في مرحلته الأولى يركّز على الاستجابة، وفي الثانية التفاعل، وفي الثالثة على إنتاج المعنى"[١].

فالسير في تتبّع الحركة التفسيرية للنصّ يبتدئ بقراءته، ثم تخضع هذه القراءة لطبيعة المتلقّي بكل ما فيها من تنوّع الخبرات والمواقف، لتنتقل في مرحلة لاحقة إلى إنتاج المعنى الجديد، وبناءً على هذه السلسلة يختلف التلقّي والحكم على النص الأدبي.

وعليه فإن المتلقّي لا يستطيع أن يلتزم الحياد، إذ يخضع لجملة الضغوط الداخلية التي تؤثر بشكل مباشر على تلقّي النصّ وإعادة إنتاجه، وبذلك يكون الحكم على النصّ الأدبي مبنيّاً على الأثر الناتج عن الفهم. ولعلّ هذا هو المعنى الذي يشير إليه سمر روحي الفيصل إذ يقول:

"إنّ النقّاد يقيسون التشكيل اللغوي للجنس الأدبي بنتائجه، وهي خلق نصّ أدبي متماسك فنيّاً قادر على التأثير والإقناع والإمتاع"[٢]

---

[١] اليافي، نعيم. **(الشعر والتلقي/ دراسات في الرؤى والمكونات)**. ص ٦٦.

[٢] الفيصل، سمر روحي. **(قضايا اللغة العربية في العصر الحديث)**. ص ٢٥٣.

ثانياً: جمالية تلقي الفنون التشيكية في شعر عمر أبي ريشة:

الدخول إلى نصوص عمر أبي ريشة أشبه ما يكون بالدخول إلى عالم جديد، تكتشف فيه مزيجاً غريباً من التراث العريق والحداثة المعاصرة، فيختلط في نصّه الخيال بالحقيقة، فتغدو اللغة عنده تقنيّة إيحائية تسافر بالقارئ روحاً وتسحره خيالاً وتغنيه لفظاً ومعنىً.

ولعلّ أفضل طريقة لدراسة التلقّي في هذا النموذج الشعري يكون وفق الخطوات التي وضعها ياوس في فرضياته، والتي يحددها روبرت سي هول في كتابه (نظرية الاستقبال)[1]، والتي ستظهر في دراسة جمالية التلقّي.

(أ) فن التصوير والتلقّي: قصيدة (طلل)[2] نموذجاً:

١- أفق الانتظار:

وهو المبدأ الأساسي عند ياوس في نظريته، ويتلخّص في إضاءة النص للقارئ، ومن خلاله تبدأ رحلة القارئ في اكتشاف المعاني وتأويلها من خلال تتبّع ومضات النص الأدبي والربط بينها، ولذلك لا بدّ للقارئ من تتبّع حركة النص وفق بناه المتعدّدة، وتبدأ تلك الومضات بثنائية المألوف ونقيضه.

ففي نص (طلل) يبتدئ أبو ريشة نصّه بعبارة تخالف طبيعة التوقّع عند القارئ المعاصر، وتضعه في موضع التأمّل والتنبّه، فيقول:

قفي قدمي! إنّ هذا المكان يغيب به المرؤ عن حسّه

فتبدو العبارة محاكاة لطريقة القدماء في الوقوف على الأطلال ومناجاتها، ولكنها تبحر بالقارئ إلى بعدٍ آخر، وهو بعد التأمّل النابع عن الدهشة والانبهار.

---

[1] انظر. سي هول، روبرت. **(نظرية الاستقبال)**. ص ٧٦.

[2] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. ص ٥٠.

ثم إنّ طلبه من قدميه بالوقوف يشير إلى انفصال شعوره إلى درجة عدم التحكم بجسده، ليؤكد ذلك في الشطر الثاني بأنه غاب عن الشعور وعالمه المحسوس.

فالأفق السطحي هنا يتلخّص في اللفظ الصريح بالوقوف أمام الأثر، وأمّا الأفق الخفي الذي لا ينفذ إليه إلا قارئ ذو بصيرة فيقود إلى عالم في الخيال يكشف عن مقدار الجلال والجمال المنعكس في لاوعي الشاعر، والذي يغيب به عن عالمه المحسوس.

وهنا تبدأ مرحلة كشف المعاني، إذ يستعرض مظاهر الجلال المتمثّلة في أنقاض حاربت الزمن وصمدت في وجه الزوال، فيقول:

رمالٌ وأنقاضُ صرح هوت أعاليه تبحث عن أسّه
أقلّب طرفي به ذاهلاً وأسأل يومي عن أمسه

والمفارقة هنا بين صورة (الطلل التراثية) وصورة (طلل الشاعر) تبدو جلية في بقاء آثار هذا الصرح في مقابل زواله في التراث العربي القديم، مما يثير تساؤلات لدى الشاعر عن عظمة تاريخ هذا الصرح الذي يبدو كأنّه غودر بالأمس ولم تمضِ عليه السنون الطوال، لتتكشّف حالة الاندهاش المبنيّ على الصورة والخيال والتوقّع.

ويمضي الشاعر في نصّه في السرد والوصف ومحاولة استنطاق الأثر، فيقول:

أكانت تسيل عليه الحياة وتغفو الجفون على أنسه
وتشدو البلابل في سعده وتجري المقادير في نحسه
أأستنطق الصخر عن ناحتيه وأستنهض الميت من رمسه
حوافر خيل الزمان المشتّ تكاد تحدّث عن بؤسه
فما يرضع الشوك من صدره ولا ينعب البوم في رأسه

وتلك العناكب مذعورة تريد التفلّت من حبسه

ويفتح الشاعر هنا آفاقاً متعددة تظهر الحسّ المادي وتبطن البعد العاطفي في خليط من تناقض هجران الصرح وقدمه مقابل وضوح معالمه بكل عظمتها، ولذلك لا يجد من مظاهر الحياة إلا استنطاق الصخر وما درس من القبور.

ليتجلى للقارئ الأفق الجديد الذي يتمثل في تلك الصخور النابضة بالحياة، إذ لم تتأثر بغارات الزمن ولذلك لم ينبت فيها ما يشوه منظرها من حشائش وأشواك، ولم يقف عليها بوم ليدل على خرابها، بل ينفتح النص على أفق جديد آخر يتمثل في سيطرة الصرح على ما دب فيه من عناكب لا تستطيع الفكاك من أثره.

فالقارئ ينتقل من أفق إلى آخر وفق تسلسل فلسفي يعكس الحقائق في إطار معنوي جديد. فجملة التناقضات النابعة من تعاقب هذه الآفاق المعنوية تعكس الوجه الآخر للصرح، والتي تظهر في استمرار قوته وتحديه للفناء، يقول:

لقد تعبت منه كف الدمار وباتت تخاف أذى لمسه

هنا ينفض الوهم أشباحه وينتحر الموت في يأسه

ويصل النص هنا إلى مظهر كشفي جديد يعلن فيه الشاعر انتصار الصرح على الموت، ولكن هذا النصر يتدرج بشكل تسلسلي، فينتقل من تعب جيش الموت (الدمار)، إلى خوفه من الصرح، ثم إلى ظهور حقيقة الصرح وبقائه، إلى أفق نهائي فيه من الغرابة ما يفوق مستوى التصور العقلي وهي فكرة انتحار الموت، ولعل التركيز على فكرة الانتحار من جهة ويأس الموت من جهة أخرى يقلب النص من فكرة الفناء إلى فكرة الخلود. وثنائية التناقض هنا (بقاء القصر، انتحار الموت) تخرج بالقارئ إلى وعي جديد حول جدلية الحياة والموت، الأمر الذي ينقل القارئ إلى المسافة الجمالية كخطوة ثانية لجمالية التلقي.

٢- المسافة الجمالية:

إن تنوع الآفاق الفكرية التي تخالف ما يتوقعه القارئ تثير فيه من الدهشة ما ينقله إلى وعي جديد يتجلى على شكل ردود أفعال وأحكام تتنوع بتنوع طبيعة هذا القارئ مما يشير إلى تباين جماليات التلقي بين أصناف القراء.

وتعدد الآفاق والتوقعات في قصيدة (طلل) بما يناقض أو يوافق تطلعات القراء واتجاهاتهم يشكل المسافة الجمالية بين القارئ المثالي والقارئ العادي وفق أبعاد النص وفهمه.

فالنص في ظاهره يمثل صورة من صور الوقوف على الطلل، وهي صورة مألوفة بالنسبة للشعر العربي، ولكن جملة التناقضات التي يضمّنها الشاعر نصه تبحر بالقارئ المتمعن إلى آفاق أكثر بعداً وتعقيداً، وتكوّن أحكاماً بما يتلاءم مع طبيعة الفهم وأسلوب التلقي، فتتجلى المتعة الجمالية لدى القارئ.

٣- المتعة الجمالية:

يرى ياوس أن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع، والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر وجود الموضوع ويجعله جمالياً.[١]

فمن خلال اتخاذ المواقف والأحكام تجاه النص تنطلق المتعة الجمالية في ذات المتلقي ليشارك في إنتاج المعنى الخاص به، وقصيدة(طلل) تفتح أبواباً متعددة للأحكام والآراء، إذ تدرج الشاعر في ثنائيات متناقضة تعمل في اتجاهين مختلفين (ظاهري، وباطني)، فأما ما ظهر منها فيبدو جلياً في استعراض مظاهر الصرح المادية ووصفها، وأما الباطني فيختلف في معرض التأويل والإسقاط وقلب الوقائع إلى نقيضها، فامتناع الصرح عن إرضاع الشوك مثلاً يدل على الجفاف والقحط، في حين أن الشاعر أظهره بمظهر الحفاظ على القوة وعدم السماح بظهور مظاهر الهجر والزوال، ومثل ذلك صورة البوم الذي لم ينعب فوقه.

---

[١] عبد الواحد، محمود. **(قراءة النص وجماليات التلقّي)**. دار الفكر العربي. مدينة نصر. مصر. ١٩٩٦. ط١. ص٢٥

بل يجعل من الوهم حقيقة ثابتة تتمثل في أسر العناكب، وكأن بيت العنكبوت هو سجن اصطنعه الصرح فأسر به تلك الكائنات وسيطر عليها.

وفي مستوى أعلى يعلن الشاعر انتصار الصرح على الموت بدلاً من الإقرار بزواله وبقاء أطلاله فقط، حتى يصل في نهاية النص إلى موت الموت، والذي يثير من خلاله جملة من التطلعات المتمثلة في (الخلود، الراحة النفسية، القدر على المقاومة) يضاف إلى ذلك كله تشخيص الموت ومنحه القدرة على اتخاذ القرار بقتل نفسه.

فالنص لا يتوقف عند فكرة محددة، بل يتعدد بتعدّد الصور الحسيّة التي يتضمّنها، فيفتح للفكر أبواباً متعددة تدمج القارئ بالنص في إطار المتعة والانسجام، وبذلك تتحقق المتعة الجمالية.

(ب) العمارة والنحت والتلقي: قصيدة (معبد كاجوراو)[1] نموذجاً:

١- أفق الانتظار:

ينطلق النص في مطلعه من تساؤل يثيره الشاعر ويبين فيه الدهشة وأسبابها، فيقول:

من منكما وهب الأمان لأخيه، أنت أم الزمان؟
شقيت على أعتابك الغارات وانتحرت هوان
وتمزّقت أملاكها تاجاً وفُضّت صولجان
وبقيت وحدك فوق هذا الصخر وقفة عنفوان

فالشاعر في مناجاته المعبد يقف أمام عظمة الخلود العمراني ليسأل عن سرّ البقاء بطريقة يظهر فيها الحيرة والدهشة أمام قوّة الأثر، ليبدو المعبد في قوته موازياً للزمن في الديمومة والقدم.

فالأفق السطحي يتجلّى في الإشارة إلى قدم المعبد وصموده، أما الأفق الخفي فيتجلّى في فكرة التآخي مع الزمن والتساوي في القوة، كأنهما عقدا اتفاقاً بين ندّين، ولا يُعرف في هذا الاتفاق من منهما صاحب القوة الأعظم.

وهنا تبدأ رحلة كشف المعاني، فالمعبد بخلوده قد أهلك كل من حاول أن يسيطر عليه من الأمم والملوك، ليبقى وحيداً على عرش الخلود، فيغدو القصر ملكاً منتصراً يفرض جلاله وقوته على الآخرين، وبذلك تنفتح الأفاق الجديدة في قول الشاعر:

يا هيكلاً نثر الفنون ورنّح الدنيا افتتان
وثب الخيال إلى لقاك وردّ وثبته العِيان

[1] أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ ال قصائد)**. ص ١٥٥.

وتكلّمت أحجارك الصمّاء مشرقة البيان

فعظم القصر وجلاله يتجلّى ظاهرياً من خلال الزخرفة وجمال الهندسة المعمارية، فينبهر كل ناظر إليه، ويساير هذا المعنى اتجاه معنوي آخر، يتمثّل في صورة الملك الذي يقف أمام شعبه لينثر لهم الكنوز، حتى فتنهم وشغلهم عن غيره.

لينتقل إلى أفق جديد يتمثّل في صورة الشعب الذي يتقافز لنيل ما يلقيه الملك من الكنوز، وتبرز هنا مفارقة جديدة في عودة الشاعر من الخيال إلى الواقع، وذلك لكون جمال المعبد في الواقع أكثر إدهاشاً من الخيال الذي يثيره الوقوف، وهذا الموقف يخالف الاتجاه الفكري السائد عند القارئ، فالمعهود في النص الشعري أنه يثير الخيال عند قراءته، ولكن الشاعر جعل الواقع أكثر جمالاً وجلالاً، وبذلك يخالف توقع القارئ لينتقل به إلى أفق جديد يظهر في فصاحة تعبير المعبد من خلال دقة النحت والإبداع الفني، فينفتح النص على معنى جديد يتمثّل في نطق الصخر ، فيبدو الصخر –وقد امتلك روحاً وعقلاً ولساناً فصيحاً– أنه قادرٌ على التعبير والإفصاح، وهذه الصورة فيها من التفرّد والغرابة ما يحتاج إلى التفكّر وعمق الخيال، فالصخر أصمّ لا يسمع صوت من يحاوره بل يتكلّم منفرداً، ومعلوم أن الأصم يتكلّم بصوت عالٍ لظنّه بالآخرين ما يظنّه بنفسه، فهو يصرخ بفصاحة ليحدّث عن نفسه، وبذلك ينفتح الأفق الجديد للنص، فيقول:

وتلفّتت منها الدمى بين افتراق واقتران

نضت الوقار عن الحياة فما استقرّ له مكان

كم دمية ذلّ الرخام على انتفاضتها وهان

وتكاد تنقل ظلّها وتسير مطلقة العنان

هذان نضوا صبوة مجنونة يتعانقان

ومراهق مستسلم لقياد غانية عوان

ومعربد في رعشة محمومة فصد الدنان

أغفى وللإعياء في جفنيه تومئ دمعتان

وصبية ممشوقة هي والغواية توأمان

يهفو القميص لمسّ خصريها وتأبى الحلمتان

وفتاة خدر لم تلامس عقد مئزرها يدان

وقفت وجفناها بأذيال الشموس معلقان

قالت وقال الوعد للأحلام ما آن الأوان

يتمحور الأفق الظاهري للنص في الوصف الحسّي للتماثيل التي ملأت المعبد معبّرة عن صور الانحراف الإنساني في شتّى صورها مجسّدة على هيئة إنسانية دقيقة النحت والتشكيل وواضحة المعالم، ولكنّه يثير مظهراً كشفياً جديداً، فتلك النماذج البشرية التي نحتها مبدعها وأعاد نحت تفاصيلها الشاعر تبدو نابضة بالحياة عند لحظة من لحظات اللذة الشهوانية الخالدة التي تتراوح بين الاقتراب وعدم التحقق أو الوصول.

يتراوح النص بين الثنائيات المتقابلة التي توحي بمستوى جديد من مستويات الفهم، فيربط بداية النص بنهايته، فكلمة (الأمان) في البيت الأول يتجلى معناها حقيقة في سلوكيات المنحوتات التي مارست أهواءها بكلّ حرية ودون رقابة أو خوف من أحد، إذ إنها تعيش آمنة في ربوع ذلك الملك (المعبد) الذي انتصر على جميع أعدائه وعقد اتفاقاً مع الزمن.

ويصل الشاعر في نهاية النص إلى أفق جديد ينبني على ما سبقه ويعزز رؤيته، فيقول:

كجراو هل من حرمة لك عند رائيها تصان

كم زائر أدمى فؤادك ما أسرّ وما أبان

أخفى الرضا وتظاهرت بالسخط عيناه اللتان

تتحرّيان وتنهلان وتسكران وتحلمان

مزّقت أقنعة الحياة وما عليها من دهان

أنا مثل غيري لا يُرى لي من كوى سجني كيان

أنا مطمئن بالقناع ورافل بالطيلسان

كجراو لولا العجز والحرمان ما كان الجبان

يكشف النصّ في هذه المرحلة عن صراع خفي بين الرغبة والإحجام، ليظهر من خلالها في ظاهر الكلام ما يدّعيه زوار هذا المعبد من التعفّف في مقابل ما يضمرونه من تمثّل وتخيّل واشتهاء.

وفي هذه النقطة تحديداً يتجلّى الأفق الجديد في النص، وهو أفق القناع الذي يخبّئ الإنسان خلفه عيوبه ونواقصه، ومن هنا تتضح ثنائية وضوح المعبد وصراحته وصدقه في مقابل غموض الإنسان ونفاقه وكذبه، لتشكّل الوعي الجديد للقارئ، والذي ينتقل بالمتلقي إلى المسافة الجمالية كخطوة ثانية لجمالية التلقّي.

٢- المسافة الجمالية:

إن تعدد المستويات الفكرية التي يقدّمها النص، والتي تخالف توقّع القارئ أحياناً، أو تتطابق معه أحياناً أخرى، حسب ظاهر النصّ أو تأويله، تظهر ردود أفعال وأحكام متعددة بما يناسب حال القارئ وتطلّعاته.

فالقارئ العادي ينحو بالنص منحى التوصيف الشهواني الذي يمثّل قمّة الانحراف السلوكي في مختلف صورها، وهي صورة تبدو مألوفة لبعض ما يسمع به الإنسان أو يعاينه في واقعه، لكن هذا الفهم قد يختلف اختلافاً جذرياً حين يعرض قضية صراع الشهوة والقيم، صراع الجانب العقلي المتمثّل في المبادئ في مقابل الجانب الغريزي الذي يسعى لإشباع اللذة.

وكلّ هذا يفتح أمام القارئ المتفحّص وعياً ينتقل به ضمن مستويات النصّ المتعددة ليصدر أحكامه تجاه النص بما يناسب مستواه الفكري، فتتشكّل بذلك المتعة الجمالية.

٣- المتعة الجمالية:

إنّ تباين المسافات الجمالية التي يثيرها نص (معبد كاجوراو) تتدرّج في ردود الأفعال والأحكام التي تعمل متناقضة بين ظاهر النص وباطنه، فالثنائيات المتقابلة التي يثيرها النص والتي تصوّر اتجاهين مختلفين للفهم، فهم ظاهريّ يجسّد جمالية العمران ودقّة النحت والتجسيد وموقف الزائرين بين الدهشة والاستهجان، وفهم آخر يتجسّد بتصوير الصراع الإنساني الداخلي، فيبرز إحجام الناس عن اللذة نتيجة العجز والجبن وإظهار حالة من النفاق الاجتماعي تحت قناع القيم والمبادئ.

فما ينتجه النص من التمازج بين اللفظ والمعنى، والتجسيم والتجريد، يفتح النص أمام نماذج متعددة للقارئ ضمن إطار المتعة الجمالية.

بناءً على ما سبق يمكن القول: إن توظيف الفنون التشكيلية ضمن تفاصيل النص الشعري عند عمر أبي ريشة أنتج نصاً مفتوحَ المعنى، يتنوّع بتنوّع ثقافة الشاعر وتعدد القراء وثقافاتهم، إذ يحمل في طياته معانٍ تتراوح بين الظهور والخفاء لتقدم من خلال امتزاج القصيدة بالفن التشكيلي مادة أدبية تغني القارئ بأسلوب لغويّ يجمع بين الأصالة وروح المعاصرة والتجديد.

الخاتمة

في ختام هذه الدراسة أقف حامداً لله على أنعمه، طالباً رضاه وعفوه، راجياً القبول والسداد، وأن يستعملني في خدمة الدين والعباد.

أمّا بعد

فقد كانت هذه الدراسة على تَوهّم يُسرِها رحلةً شاقةً ماتعةً، تركزت حول تتبّع النموذج الإبداعيّ للقصيدة في شعر عمر أبي ريشة، وذلك من خلال دراسة أثر عناصر الفنّ المسرحيّ في القصيدة الدراميّة، إضافة إلى علاقة بناء القصيدة عنده بالفنون التشكيليّة وأثر ذلك في تلقي النصّ الشعريّ عند هذا الشاعر.

وخلصت الدراسة إلى نتائج، أهمّها:

١- تتجلى أهمية الإبداع الأدبي عند عمر أبي ريشة في جمعه بين الأصالة وروح الحداثة والمعاصرة.

٢- النص الشعري عنده ليس مجرد قصيدة، وإنما هو عالم جديد يقوم على التصوير والخلق الفني.

٣- ظهر أثر العناصر المسرحية في قصيدة أبي ريشة واضحاً من خلال:

- الحكاية: ظهرت الحكاية كجزء أساسيّ لا يقوم البناء النصيّ إلا به، وتختلف هذه الحكاية عند أبي ريشة عن الحكاية في القصيدة التقليدية في أنّها تستخدم تقنيات إضافيّة تؤازرها مجتمعة في إنتاج نص جديد يحاكي الواقع أو ربّما يصطنع واقعاً جديداً.
- الشخصية: عمّق الشاعر في نصّه الشعري ملامح الشخصية من خلال رسمها رسماً فنياً مقصوداً يزيد في إبداعه من خلال تعدد ملامح الشخصية في شعره.
- الحوار: سيطر الحوار الفردي على معظم قصائد عمر أبي ريشة من دون أن يشعر القارئ بالتفكك أو الابتعاد عن مضمون الحكاية.

- الزمكان: تحدد الزمان والمكان في نصوصه بشكل يخدم السياق العام للنص، وتباين مفهوم الزمكان بين المستوى الحقيقي والمستوى النفسي.
- الصراع: تفاوتت مستويات الصراع في قصيدته بين الصراع الخارجي والصراع الداخلي.
- الحبكة: استثمر الشاعر الحبكة الحكائية وفق تسلسل منطقي سببي غالباً.

٤- استفاد عمر أبو ريشة من جماليات فنون النحت والتصوير والعمارة في بناء القصيدة، فجعلها واقعاً حيّاً يتجسّد في شعره.

٥- ظهرت جمالية التلقي في شعر عمر أبي ريشة من خلال توظيف الفنون التشكيلية وما أنتجته من انفتاح النص وتنوّعه بتنوع القراءة والقراء.

٦- زاوج الشاعر في قصيدته بين الخيال والصورة الحسية لتجسيد مختلف قضاياه الفكرية والعاطفية.

٧- غلب على قصائد عمر أبي ريشة اقترابها من النص الملحمي الذي يعود بالمسرح إلى أصله الشعري.

وممّا تقدم يمكن القول: إن التجديد في قصيدة عمر أبي ريشة يكمن في توظيفه خصائص الفنون الأخرى عموماً والفن المسرحي خصوصاً في نصه الشعري، حيث بُنيت القصيدة عنده على أسس فنية وثقافية إضافة إلى خبرة حقيقية بطبيعة الإنتاج الفني وفق متطلبات الحياة المعاصرة من دون شطط أو تفريط.

ولأن النقص هو آفة الانسان وعقدته، فإني أقرّ بقلّة الجهد أمام عظم المهمّة، فلا تكاد هذه الرسالة تبلغ مبلغ زورق ورقيّ في بحر لجيّ، ولذلك أوصي طلبة العلم والباحثين بعد تقوى الله بـ:

- التوسع في دراسة مظاهر التجديد الأدبي والفني في ديوان الشاعر عمر أبي ريشة بغية الوصول إلى فرضيات جديدة تغني الساحة الأدبية إبداعاً ونقداً.
- إثراء المكتبة الأدبية بدراسات جديدة تكون أمضى أثراً في سبيل دراسة الأدب بوصفه أرقى مظاهر السلوك الإنساني.

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

١- أبو ريشة، عمر. **(الأعمال الكاملة/ القصائد)**. تحقيق: فايز الدّاية، سعد الدين كليب، محمد قجّة. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. ٢٠١٧. ط١.

٢- أبو زيد، سامي يوسف. **(الأدب العربي الحديث – النثر)**. دار الميسرة. عمان. ٢٠١٥. ط ١.

٣- الأزدي، عبد الجليل. **(الأدب والواقع)**. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط١.

٤- إسماعيل، سيد علي. **(تاريخ المسرح في العالم العربي)**. مؤسسة هنداوي للطباعة. القاهرة. ٢٠١٢.

٥- إسماعيل، عز الدين. **(الشعر العربي المعاصر)**. دار الفكر العربي. القاهرة. ١٩٦٦. ط٣.

٦- الأصفر، عبد الرزاق. **(المذاهب الأدبية لدى الغرب)** منشورات اتحاد الكتّاب العرب. دمشق. ١٩٩٩.

٧- بحري، محمد أمين. **(البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية)**. منشورات ضفاف. بيروت. ٢٠١٥. ط١.

٨- بدير، حلمي. **(الاتجاه الواقعي في الرواية الحديثة في مصر)**. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. ٢٠٠٢.

٩- بكار، يوسف. **(الأدب المقارن)**. منشورات جامعة القدس المفتوحة. الأردن. ١٩٩٦. ط١.

١٠- بلال، أحمد كريم. **(النزعة الدرامية في الشعر المعاصر)**. دار النابغة للنشر. الإسكندرية. ٢٠١٤. ط ١.

١١- بن ذريل، عدنان. **(المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم)**. دار الفكر. دمشق. ١٩٧٣.

١٢- توفيق، عمر إبراهيم. **(فنون النثر العربي الحديث)**. دار غيداء للنشر والتوزيع. الأردن. ٢٠١٣. ط١.

١٣- الجاحظ، عمرو بن بحر. **(البيان والتبيين)**. تحقيق: هارون، عبد السلام. منشورات مكتبة الخانجي. مصر. ١٩٩٨. ج١. ط٧.

١٤- الجرجاني، عبد القاهر. **(دلائل الإعجاز في علم المعاني)**. دار الكتب العلمية. بيروت. ١٩٨٨. ط١.

١٥- حاوي، إيليا. **(الكلاسيكية في الشعر العربي والغربي)**. دار الثقافة للطباعة والنشر. لبنان. ١٩٨٠.

١٦- حسن، إلهامي. **(تاريخ تطور المسرح)**. د ن. القاهرة.

١٧- الحلوي، حسيب. **(الأدب الفرنسي في عصره الذهبي)**. مطبعة حلب. سوريا. ١٩٥٦. ج ١.ط ٢.

١٨- الخراط، إدوار. **(فجر المسرح)**. دار البستاني للنشر. القاهرة. ٢٠٠٣. ط١.

١٩- رشيد، أمينة. **(علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي)**. دار المنظومة. مصر. ١٩٨٥.

٢٠- سي هول، روبرت. **(نظرية الاستقبال)**. ترجمة: عبد الجواد، رعد. دار الحوار للنشر. اللاذقية. ١٩٩٢.ط١.

٢١- طبانة، بدوي. **(التيارات المعاصرة في النقد الأدبي)**. دار المريخ للنشر. الرياض. ١٩٨٣. ط٣.

٢٢- العالم، محمود أمين. **(الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر)**. دار الآداب. بيروت. ١٩٨٣.

٢٣- عبد الواحد، محمود. **(قراءة النص وجماليات التلقّي)**. دار الفكر العربي. مدينة نصر. مصر. ١٩٩٦. ط١.

٢٤- عز الدين، يوسف. **(التجديد في الشعر الحديث)**. دار البلاد. جدّة. ١٩٨٦.ط١.

٢٥- عشماوي، محمد زكي. **(دراسات في النقد الأدبي المعاصر)**. دار الشروق. القاهرة. ١٩٩٤. ط١.

٢٦- عفيفي، رفعت زكي محمود. **(المدارس الأدبية الأوربية)**. دار الطباعة المحمدية. القاهرة. ١٩٩٢. ط١.

٢٧- علوش، سعيد. **(إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي)**. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.١٩٨٦. ط١.

٢٨- عناني، محمد. **(دراسات في المسرح والشعر)**. دار غريب للطباعة والنشر. مصر. ١٩٨٦.

٢٩- عيد، يوسف. **(المدارس الأدبية ومذاهبها)**. دار الفكر اللبناني. لبنان. ١٩٩٤. ج١.

٣٠- غنيمي هلال، محمد. **(الأدب المقارن)**. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. ٢٠٠٨. ط ٩.

٣١- غنيمي هلال، محمد. **(دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب المعاصر)**. نهضة مصر للطباعة والنشر. مصر. ١٩٩٢.

٣٢- غنيمي هلال، محمد. **(الرومانتيكية)**. نهضة مصر للطباعة والنشر. مصر.

٣٣- غنيمي هلال، محمد. **(في النقد المسرحي)**. دار العودة. بيروت. ١٩٧٥.

٣٤- غنيمي هلال، محمد. **(النقد الأدبي الحديث)**. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة.

٣٥- غولدمان، لوسيان. **(الإله الخفي)**. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. ترجمة: زبيدة القاضي. دمشق. ٢٠١٠.

٣٦- فتوح أحمد، محمد. **(الرمز والرمزية في الشعر المعاصر)**. دار المعارف. القاهرة.١٩٨٤. ط٣.

٣٧- الفيصل، سمر روحي. **(قضايا اللغة العربية في العصر الحديث)**. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. ٢٠١٠.

٣٨- كليب، سعد الدين. **(وعي الحداثة)**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ١٩٩٧.

٣٩- المبارك، محمد. **(استقبال النص عند العرب)**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٩٩. ط١.

٤٠- محبّك، أحمد زياد. **(عمر أبو ريشة والفنون الجميلة)**. دار الفرقان للغات. حلب. ٢٠١٢. ط٢.

٤١- المقداد، وجدان. **(الشعر العباسي والفن التشكيلي)**. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. ٢٠١١. ط ١.

٤٢- مندور، محمد. **(محاضرات عن مسرحيات شوقي)**. دار مصر للطباعة. القاهرة. ١٩٥٤.

٤٣- النشاوي، نسيب. **(مدخل إلى المدارس الأدبية)**. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ١٩٨٤.

٤٤- النصير، ياسين. **(الرواية والمكان)**. دار الحرية للطباعة. بغداد. ١٩٨٦.

٤٥- اليافي، نعيم. **(الشعر والتلقي/ دراسات في الرؤى والمكونات)**. دار بترا للنشر والتوزيع. دمشق. ١٩٩٩.

<u>ثانياً: المعاجم:</u>

١- ابن منظور، عبد الله بن محمد. **(لسان العرب)**. تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون. دار المعارف. القاهرة. ١٩٨٦.

٢- إلياس، ماري. **(المعجم المسرحي)**. مكتبة لبنان ناشرون. لبنان. ١٩٩٧. ط١.

٣- التونجي، محمد. **(المعجم المفصّل في الأدب)**. دار الكتب العلمية. بيروت. ١٩٩٩. ط٢.

٤- مجمع اللغة العربية بدمشق. **(معجم مصطلحات الفيزياء)**. مطبوعات.

ثالثاً: رسائل الماجستير والدكتوراه:

١- أبو حنيش، أمل.**(تداخل الأجناس في القصيدة العربية الحديثة)**. جامعة النجاح. فلسطين. رسالة ماجستير.

٢- كورج، محمد رامز. **(الصورة الفنيّة في شعر عمر أبي ريشة)**. جامعة الدول العربية. مصر. رسالة دكتوراه. ٢٠١٢.

٣- مادي، فضيلة. **(دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطوّر الأدب)**. رسالة ماجستير. الجزائر. ٢٠١١.

رابعاً: المجلّات والدوريات والمنشورات الإلكترونية:

١- إبراهيم، فؤاد أحمد. **(تكامل الفنون وتراسلها)**. صحيفة الجزيرة الإلكترونية. ٢٠٠١. العدد (١٠٤٦٥). Al-jazirah.com .

٢- بردي، صليحة. **(مقاربة التأثير الأدبي في الدراسات المقارنة)**. مجلة الممارسات اللغوية. ٢٠١٢. العدد ١٧.

٣- قاسم، علي حمودين. **(إشكالات نظرية التلقي)**. مجلّة الأثر. جامعة قاصدي مرباح. الجزائر. ٢٠١٦. العدد ١٥.

٤- مرتاض، عبد الملك. **(في نظرية الرواية)**. سلسلة عالم المعرفة. ١٩٩٧. العدد ٢٤٠.

فهرس الموضوعات

المقدّمة

التمهيد ١- ٦

الفصل الأول **التيارات الأدبية الحديثة وأثرها في تطوّر الفنون** ٧

المبحث الأول: التيارات الأدبية الحديثة وتكامل الفنون ٩

أولاً: التيّارات الأدبية وأنواعها: ٩

١- المذهب الكلاسيكي ١١

٢- المذهب الرومانسي ١٣

٣- المذهب الواقعي ١٤

٤- المذهب الرمزي ١٦

ثانياً: المؤثرات الأدبية وتكامل الفنون: ١٨

١- المؤثرات الأدبية ١٨

٢- تداخل الأجناس الأدبية ٢٠

٣- تكامل الفنون ٢١

المبحث الثاني: الفنّ المسرحي بين النشأة والتطوّر ٢٣

أولاً: تعريف المسرح ٢٣

ثانياً: المسرحي العربي بين النشأة والتطوّر ٢٥

ثالثاُ: المسرح الشعري ٢٧

رابعاً: النزعة الدرامية في الشعر ٢٨

الفصل الثاني أثر المسرح في شعر عمر أبي ريشة ٣١

المبحث الأول: دراسة وصفيّة لعناصر الفن المسرحي حسب تجليها في النصوص الشعرية عند عمر أبي ريشة ٣٥

أولاً: الحكاية ٣٥

ثانياً: الشخوص ٣٨

ثالثاً: الحوار ٤١

رابعاً: الزمان ٤٤

خامساً: المكان ٤٦

سادساً: الصراع ٤٩

سابعاً: الحبكة ٥١

المبحث الثاني: دراسة تحليلية لقصائد عمر أبي ريشة وفق المنهج البنيوي التكويني. ٥٥

أولاً: الحقول الدلالية: ٥٥

١- الشعور بالوحدة ٥٥
٢- الروحانيات ٥٧
٣- الموت ٥٨
٤- الخمرة ٦٠
٥- القضايا الوطنية ٦١
٦- المرأة ٦٥
ثانياً: الفهم والوعي ٦٨
ثالثاً: رؤية العالم ٧٠
الفصل الثالث الفنون التشكيلية ونظرية التّلقّي في شعر عمر أبي ريشة ٧٣
المبحث الأول: الفنون التشكيلية في شعر عمر أبي ريشة: ٧٥
١- القصيدة والتصوير ٧٦
٢- القصيدة والنحت ٨٠
٣- القصيدة والعمارة ٨٣
المبحث الثاني: جمالية الفنون التشكيلية في تلقي شعر أبي ريشة ٨٦
أولاً: المصطلح والنظرية ٨٧
ثانياً: جمالية تلقي الفنون التشيكية في شعر عمر أبي ريشة ٩٠
(أ) فن التصوير والتلقّي: قصيدة (طلل) نموذجاً ٩٠

(ب) العمارة والنحت والتلقي: قصيدة(معبد كاجوراو) نموذجاً ٩٥

الخاتمة ١٠٠