



التدقيق الطباعي

محمود إبراهيم البجالي

الصف والتفيز

أحمد متولي

أحمد جاسم علاء محمود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

صدر هذا الكتاب بمناسبة مهرجان ربيع الشعر (الموسم السابع)

لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

مارس ٢٠١٤م



حقوق الطبع محفوظة

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: +٩٦٥ ٢٢٤٣٠٥١٤

فاكس: +٩٦٥ ٢٢٤٥٥٠٣٩

E-mail: kw@albabtainprize.org

## التصدير

عمر أبوريشة علم من أعلام الشعر العربي المعاصر وفرسانه، لا بغزارة نتاجه الشعري فحسب، بل بجودة هذا الشعر وأهمية موضوعاته وتنوعها، إذ نظم شعره في أغراض متعددة أثبت فيها موهبته الشعرية الأصيلة التي كانت جواز مروره إلى التألق والوصول إلى قلوب الناس وأفئدتهم قبل أذانهم في مختلف أقطار الوطن العربي.

ونتيجة لاطلاعه على الثقافات الأخرى شريقيها وغربيها على حد سواء من خلال عمله في المجال الدبلوماسي كسفير متنقل لبلده الأم سورية؛ استطاع أن يجير هذا الوعي بهذه الثقافات والآداب لمصلحة إبداعه، فراح يُفعل ما يراه مناسباً ومتوائماً مع قضايا أمته الثقافية والوطنية ويعبر عن ذلك بأساليب شعرية متجددة؛ إن في شكل القصيدة أو موضوعاتها أو مضمونها، فأصبحت قصائده من الدوال عليه وحده.

وصحيح أن الشاعر أبوريشة يعد من الشعراء المجددين في الشعر العربي كغيره من شعراء حقبة الشعرية؛ إلا أن تجديده لم يأتِ طفرة مفاجئة، بل جاء مستنداً إلى أساسات متينة من الفهم للتراث الشعري العربي الذي ظل محافظاً على نسقه العام وأوزانه. فقد استطاع أن يطوِّع الأساليب الشعرية القديمة لتوائم تجربة العصر ومتطلباته، فقد جاءت قصائده مرتبطة في جُلِّها بالتراث الشعري العربي، كالأشجار الباسقة، جذورها في الأرض وفروعها في السماء، وأعني بذلك أنه كان مجدداً ولكنه كان مراعيًا للأعراف والأصول.



## عمر أبوريشة في ضوء النقد الأدبي

يحيل هذا العنوان على التوقف عند شعر «عمر أبوريشة»<sup>(١)</sup> في النقد العربي الحديث؛ لتحديد مسارات الرؤى النقدية، التي أسهمت في تقديم شعر الشاعر للقارئ العربي، وهو شعر حظي بأهمية لافتة في النقد العربي، مؤسساً متناً نقدياً، يمكننا أن نصنّفه في مدخلين: مدخل خارجي يحيل النص الأدبي على سياقاته الخارجية، كما نجد في المناهج التي اندرجت تحت نظرية التعبير، ومدخل داخلي، يركز على النقد النصي البنيوي، مع ملاحظة سيطرة المدخل الأول على الثاني في المتن النقدي.

### المدخل الخارجي:

#### ١ - المدخل البيئي الرومانسي :

يتناول الناقد «سامي الدهان» شعر «عمر أبوريشة» في كتابين هما (الشعراء الأعلام في سورية)، و(الشعر الحديث في الإقليم السوري)، وهما كتابان ينتميان إلى حقبة الستينيات زمنياً ومعرفياً، ويمكننا أن نعدّهما كتاباً واحداً لتطابقهما مع اختلاف عنوانيهما.

استهل الناقد الكتاب الأول بتوطئة، ودراسة عامة بعنوان: (الشعر في سورية: أغراضه واتجاهاته)، حدّدت ملامح الرؤية النقدية التي ستوجّه قراءة الناقد لشعر الشعراء الأعلام في سورية، والتي يمكننا أن نصنّفها في اتجاهين:

(١) سيتم رواية اسم الشاعر «أبوريشة» على الحكاية؛ لأنها لقب ثابت على أسرته.

اتجاه يؤكد أهمية العوامل الخارجية المكوّنة للشعر، والتي تتجلى في البيئة، والظروف، والأحداث وأثرها في نفوس الشعراء وشعرهم؛ لأن الشاعر، كما يرى الناقد، ابن البيئة، والظرف، والأحداث وهي رؤية الناقد «مارون عبود» الذي أحال موسيقياً «أبوريشة» على الإقليم إذا صدق زعم «تين» و«برينتير» تؤثر فيه الطبيعة، والنهضة الاجتماعية، ويتأثر بالتاريخ والتيارات<sup>(١)</sup>؛ لذلك تناول الناقد هؤلاء الشعراء واحداً بعد الآخر، معتمداً على ترتيب سني الولادة، بأسطاً الحياة في مراحل حياتهم، مستفيداً من رؤية المنهج التاريخي، ثم عرض ألوان شعرهم؛ ليتبع ذلك بمختارات شعرية<sup>(٢)</sup>، وهو تناول نلحظه عند «أحمد الجندي» في كتابه الموسوم بـ (شعراء سورية)؛ إذ اعتمد الناقد على الترتيب الزمني للشعراء المدروسين خلال القرن العشرين، محاولاً الخروج من هذه الدراسة بفكرة استنتجها من دراساته الشخصية، ووصلت إليه عن طريق عشرته الطويلة لهؤلاء الشعراء سواء من الحياة معهم أم من قراءة دواوينهم، أم من الاطلاع على قصائدهم الموثقة هنا وهناك.

ومع إقرار الناقد بأن لكل شاعر من هؤلاء الشعراء اتجاهاً فنياً خاصاً به إلا أنه لم يتعرض للمقارنة بينهم؛ لأن هذه المقارنة برأيه قد تفتح عليه باب النقد، أو العقاب، الذي لن يستطيع إغلاقه؛ لأن هؤلاء الشعراء أصدقاءه وأصحابه، وكلهم شعراء، وإلا ما تجشم الكتابة عنهم، ولأن الناس يضيّقون ذرعاً بالنقد؛ لذا أثر صرف النظر عن المقارنة، واكتفى بأن يرسم لكل واحد منهم صورته الحقيقية وإن كان يرى في بعض

(١) ينظر: سامي الدهان، الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت لبنان، ط٥، تشرين الثاني، ١٩٦٨، ١٦٥.  
سامي الدهان، الشعر الحديث في الإقليم السوري، محاضرات ألقاها د. سامي الدهان على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الدول العربية معهد الدراسات العربية، ١٩٦٠، ١٠١.  
مارون عبود، مجدودون ومجترون، دار الثقافة، دار مارون عبود، بيروت لبنان، ط٥، ١٩٧٩، ٢٠٥، ٢٠٦.  
(٢) ينظر: سامي الدهان، الشعراء الأعلام في سورية، ٣٢.

هذه الصور ما يستحق النقد<sup>(١)</sup>؛ وبذلك يكون الناقد قد انطلق في نقده من معرفته الشخصية بالشاعر لا الشعر، مبتعداً عن النظرة النقدية العلمية.

زاوية النظر الأخرى أخذها الناقد عن الغرب، وتحددت بالميل إلى تحليل الأدب الصرف، وفنية الأديب؛ لأن الأدب شيء، وتاريخ الأدب شيء آخر؛ لذلك اختار أن يسلك طريق الحديث عن أدب هؤلاء الشعراء بالنصوص الشعرية؛ لأنه خير طريق للباحث في العصر الحديث كما يقول<sup>(٢)</sup>.

إن تركيز الناقد في تناول شاعرية الشاعر، وألوان شعره: شعر الطبيعة والغزل شعر النضال على نشأة الشاعر، ودراسته، والظروف المحيطة به يُدرج نقده في سياق الرؤية النقدية التي حددها في التوطئة، والتي تحيل على مدخل خارجي، فاتحاً السياق على التكوين الثقافي: العربي والأوربي شأنه في ذلك شأن «سامي الكيالي» المؤثر في إبداع الشاعر، من ذلك توقفه عند مسرحية ذي قار، ذات النبرة الباكية، والتي تحيل على تأثر الشاعر ببعض شعراء الغرب، وبالروح المهجرية السائدة في زمانه<sup>(٣)</sup>، وهو تكوين توقف عنده نقاد آخرون، يرون أن الشاعر مولع بالتنقيب، واكتشاف المعاني الطريفة النادرة، التي تلفت الفكر لفتاً قوياً، عارضاً أبياتاً لشعراء يرى الشاعر قد بالغ في الإعجاب بها مبالغة تجعله يؤكد، مثلاً، أن «شوقياً» ليس عنده إلا هذا البيت، وهو يكفيه في رأيه، أو تجعله يقول: إن الشعر العربي القديم ليس فيه غير بيت «أبي صخر الهذلي»، منتقداً هذه المبالغة، التي لم يسلم منها، فهي هو يرى رؤية «أبوريشة» في توقفه عند قصيدة رثى فيها الشاعر الموسيقار الكبير «كميل شمبير»؛ لأنها قصيدة لا

(١) ينظر: علي الجندي، شعراء سورية، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ط١، ١٩٦٥، ١١، ١٣.

(٢) ينظر: سامي الدهان، الشعراء الأعلام في سورية، ١٠، ١١، سامي الدهان، الشعر الحديث في الإقليم السوري، ٦، ٧.

(٣) ينظر: سامي الدهان، الشعراء الأعلام في سورية، ٣٠٧، ٣١٤، سامي الدهان، الشعر الحديث في الإقليم السوري،

٢٤٤، ٢٤٩. سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سورية، جامعة الدول العربية، الإدارة الثقافية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٩، ١٦٥، ١٦٦.

يظنّ الناقد أن الشعر العربي كله فيه الكثير من هذه الصورة التي فطن إليها الشاعر، مؤكداً أن الرأي الأدبي يجب أن يبني على الدراسة، والشرح، والتأويل، ودراسة آثار الشاعر كلها<sup>(١)</sup>، متجاوزاً ذلك في تقديم رأيه الأدبي؛ لأنه لم يبنِ آراءه الأدبية على الدراسة، والشرح، والتأويل.

ويطرح قول الناقد، في التفات الشاعر إلى الفخر بالعرب: «إن شعره في مسرحية ذي قار شعر تقليدي، سؤالاً مفاده: كيف يجمع الشاعر بين التقليدية والرومانسية في المسرحية الشعرية نفسها؛ أي كيف جمع بين النسج على غرار القديم، وأجاد تمثّل روح العصر؟»

سؤال نجد جوابه في بسط الناقد خطوات الشاعر: بسط الخطوة الأولى في تقليد الشعر القديم حين صنع المسرحية، وقفز في بعض صورها وتراكيبها إلى ميادين جديدة<sup>(٢)</sup>، اكتسبها الشاعر من ثقافته: البيئية والغربية، التي ظهرت في قصيدة (خاتمة الحب)، التي تعدّ (خطوة جامحة نحو الشعر الغربي، من غير أن يسيء إلى عمود الشعر العربي أو يبتعد عن الذوق العربي الأصيل. .. فهي مقاطع تختلف قوافيها، في صدر كل مقطع بيتان من الشعر على طريقة شعراء الشباب)<sup>(٣)</sup>، وهي قصيدة رثاء لفتاة أحبها وأعجب بها وأرادها زوجة، وقد وقف الشاعر منها كما يقف شعراء الإنكليز بعد هول الصدمة وشدة النكبة، فترسم خطاها، وسعى وراءها ليلقاها جميلة ساحرة بعد الموت، كما كانت ساحرة في الحياة؛ وقد خلت من كل ذنب إلا الحبّ والهوى؛ قصيدة تنتمي إلى الشعر الديني، الذي يعيده الناقد إلى التأثر بالبيت، والبيئة، والتربية، أو ظروف الحياة، وهو أمر نلاحظه في توقفه عند شعر النضال عند «عمر أبوريشة»، كما نجده في تغنيته ببطولة «إبراهيم هنانو»، والاستقلال، والقدس،

(١) ينظر: علي الجندي، شعراء سورية، ١٤، ١١٠، ١١٧، ١٢٣، ١٢٦.

(٢) ينظر: سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سورية، ٣٢٦.

(٣) المرجع السابق، ٣١٥.

وفلسطين، ورتاء «فصيل الأول»؛ وبذلك يثبت الناقد رأي «حمدي كامل»، الذي حلل مسرحية ذي قار وفق رؤية البيئة والظروف التي أسهمت في تكوينها<sup>(١)</sup>؛ ليلتقيا مع رؤية «سامي الكيالي» النقدية التي تنطلق من المدخل الخارجي نفسه؛ العوامل الخارجية: السياسية والاجتماعية، والتاريخية، والعلمية في تفسير شعر «عمر أبوريشة»؛ لأن هذه العوامل جعلت الشعراء يتجهون اتجاهات مختلفة في التعبير عن ذاتهم، وعن مجتمعهم، و عما يعانیه وطنهم من أحداث<sup>(٢)</sup>.

الرؤية النفسية: تمثّل قصيدة (خاتمة الحب) نفسية الشاعر بعد رحيل أحبابه، في الوقت الذي تمثّل فيه القصائد التي نظمت في باريس نفسيته المرحلة المتقلبة على بسط الأنس والمسرات<sup>(٣)</sup>؛ وبذلك يكون الشعر تعبيراً عن نفسية الشاعر ومشاعره فاتحاً السياق على رؤية المذهب الرومانسي، وهي رؤية تحيل الرؤية النقدية عند بعض النقاد على الرمزية، التي يرون أثرًا منها في شعر «أبوريشة»؛ لتأثره بالأدب الأجنبي؛ فقصيدة (مورفين) مستوحاة من «بو»، ومن الاتجاه البودلييري في الصراع القائم بين التراب والمجهول، وفي التوق إلى اللانهاية، وهو استيحاء إن لم يقم على المعنى المقتبس قام على بعض التشابيه والألفاظ، حتى تكاد تكون واحدة لما فيها من تقارب. وقد يستخدم الشاعر الألوان للتعبير عن حالة نفسية شأن «عقل»، وبطريقة غير مألوفة، غير أن تقربه من الرمزيين والذين لفّوا لفهم لا يجعله ملازمًا لهذا الأدب تمام الملازمة، ففي شعره موضوعات تاريخية، «محمد»، و «جان دارك» على رحبها وسعتها، وبعد مجال الخيال، تبلغ الرمز أحياناً<sup>(٤)</sup>.

(١) ينظر: المرجع السابق، ٣١٦، ٣١٧، ٣٤٨، ٣٦١، سامي الدهان، الشعر الحديث في سورية، ٢٥٠، ٢٥٣.

(٢) ينظر: سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سورية، ٧، ٣٠، ١٦٥، ١٦٧.

(٣) ينظر: سامي الدهان، الشعراء الأعلام في سورية، ٣١٧، ٣١٩، سامي الدهان، الشعر الحديث في الإقليم السوري، ٢٥٤، ٢٥٥.

(٤) ينظر: أنطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت لبنان، حزيران، ٢٠٠٤، ٢٤٨، ٢٤٩.



بناءً على ذلك توقف بعض النقاد المحدثين عند قضية التقليد والتجديد في شعر «أبوريشة»، فبيّنوا موقفه من التراث العربي؛ ليجدوا أن الشاعر الأصيل هو مَنْ كان عصرياً؛ أي يتتبع أثر التغيير، يشعر بالظواهر المعاصرة، ويساير التراث الحضاري في إطار من التجربة الجمالية لكل الفنون الجميلة، وكان الشاعر عندهم مرتبطاً بقضايا عصره، وأحداثه ارتباطاً عضوياً، محاولة منه لاستكناه الحياة والتراث، لا مجرد الانفعال بهما، وإن كان «عمر أبوريشة» قد بقي محافظاً على الإطار الكلاسيكي للشعر، إلا أنهم يرون التجديد عنده في التعبير، والمضمون، والصورة، والخيال، فضلاً عن التجربة الذاتية، واستيعاب التاريخ من منظور عصره، وكذلك توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث، ومدى ارتباط ذلك بالإطار الحضاري؛ وبذلك يكون الشعر عنده فكرة هي مزيج من مشاعر حية تغتنى بحقائق جمالية فنية وتاريخية مثيرة؛ أي أن القصيدة عنده فكرة، معينة، محدودة، يجنحها لون ونغم وخيال، فإذا فقدت الفكرة جناحاً من هذه الأجنحة الثلاثة هبطت إلى مستوى النثر<sup>(١)</sup>؛ وبذلك تكون هذه الأجنحة معياراً للتمييز بين الشعر والنثر.

ويرى نقاد آخرون أن «أبوريشة» قد عثر في فنّه على الحلّ الوسط لمشكلة التجديد الشائكة، فهو لا يسير وراء القدماء، ولا يكثر من الصور المائعة المبنية على المجاز العقلي، وهي التي تعرف اليوم بالطريقة الرمزية، التي جعلت الشعراء يشبه بعضهم بعضاً في فترة قصيرة جداً؛ لأن الشاعر يأخذ من هذه البضاعة، ولكن بقصد وحذر، وفق في مواضع كثيرة، مثل قوله: لحن شقي، رماد المنى، غفوة خرساء...، وجانبه التوفيق في مواضع منها قوله مخاطباً «أبا العلاء المعري»:

فتعالَت صيحاتُهُ الحمر تهدي

لو أصابت أصدائها أذانا

(١) ينظر: رضا ديب عواضة، المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني الناشر: رشاد برس، بيروت لبنان، ط٢، ٢٠٠٦، ١٥٣، ١٧٤، علي الجندي، شعراء سورية، ١٢٢، ١٢٣.





يعرف من أمر الشقيات ما لا يعرف غيره<sup>(١)</sup>، ويستمر الناقد في سرد استحضار ما يحيل عليه شعر الشاعر سرداً من دون أن يتوقف عند توظيفه في القصيدة، من ذلك توقفه عند نحت الشاعر للدمى والتماثيل بوصفها نساء، يريد منها أن تسعى إليه في طاعة وحب وإخلاص، فإذا توسم الشر من نواجذها ومن عينيها أهوى عليها بالفأس كما أهوى «ميكيل أنجلو» على تمثال لموسى الكليم، صنعه<sup>(٢)</sup>.

ويجد الباحث أن هناك نقاداً حددوا الموازنة بوصفها أداة إجرائية للمقارنة بين شعر «أبوريشة» وشعراء آخرين، منهم الناقد «رضا ديب عواضة»، الذي بيّن في بدء كتابه (المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني) أن من أسباب اختيار الموضوع رغبته في الاطلاع على صورة المرأة في شعر «عمر أبوريشة»، محاولاً من خلال موازنتها مع صورة المرأة في شعر شاعر معاصر هو «نزار قباني»، وصورة المرأة في شعر شاعر قديم هو «عمر بن أبي ربيعة»، وهي موازنة تسعى الناقد من خلالها إلى استبطان مواطن الجمال، واستنباط المفارقات عند كل واحد منهم<sup>(٣)</sup>، مع ملاحظة أن هذه الموازنة لم تتم إلا في الفصلين الأخيرين، وبشكل سطحي، لم يخدم البحث، بل نعتقد أن الفصل الخامس المعنون بـ (عالم المرأة في شعر أبي ريشة، نزار قباني، عمر بن أبي ربيعة: موازنة) فصل زائد، يمكن الاستغناء عنه من دون أن يؤثر في هيكلية البحث؛ لأن ما ورد فيه وقف عنده الناقد في الفصل الرابع. هذه الهيكلية التي اعتقد الناقد أنها منهج البحث بقوله: أما منهج البحث الذي اتبعته في الدراسة فهو: أ - مقدمة، ب - تمهيد، ثم يذكر الفصول الخمسة وعناوينها، والخاتمة، وفهرس المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات<sup>(٤)</sup>، وهذا ليس منهجاً، بل هو منهجية

(١) ينظر: سامي الدهان، الشعراء الأعلام في سورية، ٣٣٩، ٣٤٠. سامي الدهان، الشعر الحديث في الإقليم السوري، ٢٧٥، ٢٧٧.

(٢) ينظر: سامي الدهان، الشعراء الأعلام في سورية، ٣٤١.

(٣) ينظر: رضا ديب عواضة، المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني، ١٠.

(٤) ينظر: المرجع السابق، ١٤.

البحث؛ لأن الرؤية النقدية التي عالج الناقد شعر «عمر أبوريشة» في ضوءها هي رؤية المذهب الرومانسي في نظرية التعبير.

الشعر تعبير عن تجربة فنية ذاتية: يترجم شعر «أبوريشة» عن تجربة فنية ذاتية، جسدت موقفاً نفسياً، عاناه الشاعر لحظة التقاء الوحدة الفنية بالوحدة الشعورية؛ وبذلك تكون قصيدة (عاصفة) تعبيراً عن تجربة صورها «أبوريشة» في كلمات وعبارات، غنية بالإيحاء والرمز، من ذلك قوله: (علوية الألوان)، (عذب الرؤى، أشلاء أحلام)، من دون أن يبين مدلولات هذه الرموز<sup>(١)</sup>؛ إذ اعتمد الناقد في تعامله معها على عرض الأبيات الشعرية، والتعليق عليها بشرح عام؛ ليصل من ذلك إلى نتيجة مفادها أن أسلوب الشاعر هو أسلوب الرمز والإيحاء، سواء أتجلى هذا الرمز في كلمات أم في تراكيب، إنه رمز يغتني بالمعاني التي تنبض بالحياة والحركة، وربّ تلميح أبلغ من تصريح، مما يجعل لتلك الأبيات جواً شبيهاً بجو اللوحة الفنية، كما يجعل لنغمها معنى خاصاً؛ فالمرأة فردوسه الأسنى، وما ترمز إليه لفظة الفردوس من معنى الجمال، وما توحيه من النعيم المقيم، وفي قصيدة (المنحنى) يرمز قول الحبيبة (كل هذا الجمال لنا) إلى صورة الإنسان الطامع في الخلود، المتحسّر على انقضاء أيامه وتصرّم عمره، بناء على ذلك يتوقف الناقد عند وجهي الرمز: الظاهر، والأعمق أو الخفي<sup>(٢)</sup>، وهي رموز تظهر العاطفة فيها في صورة إيحائية، ينمّ عليها اللفظ، والنغم، والتصوير، ويؤكد الناقد في مواضع أخرى أن الشاعر في حالة نفسية تُعاني ولا تُفهم؛ ليتساءل: أليس الشعر معاناة ذاتية عفوية؟، وليقرر بعد هذا التساؤل أن الصراع يبدو على أشده بين القوى العقلية والقوى الشعورية لدى «أبوريشة» الذي يحسّ بثقل العذاب في الأعماق بالخذلان، وأن الشاعر وقع تحت وطأة التجربة الشعورية من دون جدوى، فبدأت مرحلة المعاناة لحالة نفسية داخلية.

(١) ينظر: المرجع السابق، ٥١.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٨٠، ٩٣، ١٢١، ١٣٣، ١٧٦.



ومع أن الناقد يتنبه في رصده صورة المرأة عند «أبوريشة» إلى كثرة الرمز الذي لا يلتقطه العقل، ولا تقرره أساليب التجربة العلمية؛ لأنه رمز مرتبط بقدرة الحدس والإلهام على بلوغ حقيقته المتمثلة في كلمات إلا أنه لم يتوقف عند هذا الرمز؛ ليفسره، وليبين مدلولاته في السياق النصي. ولا يختلف الأمر في توقفه عند قصيدة (أخاف عليك) بوصفها ثمرة تجربة إنسانية، وربما، كما يقول الناقد، خيالية، صادرة عن موقف فكري خاص، ملونة بمشاعره وعواطفه؛ إنها رؤية وجدانية، تجعل الشاعر ينظر في اتجاهين بعكس الرؤية الحسية، التي تجعله ينظر في اتجاه واحد، وهذا مطعن في سلامة الرؤية على المستوى الخاص والمستوى الإنساني العام<sup>(١)</sup>. في هذه المعالجة النقدية توقف الناقد عند إكثار الشاعر من ترديد كلمة «طهر»، التي نفخ فيها من روحه، فجرت على لسانه بعد أن عاشت في ذهنه، في مركز الإشعاع منه بالذات، وهي كلمة تعضد الفكرة السامية عن المرأة، حتى في حسياته، كما توقف عند تعبير الكلمات عن تلك الحلولية التي توحد بين عواطف الشاعر وعواطف المرأة وقوفاً أحاله على ما يعرف بالشعر الرمزي، الذي يقوم على الإيحاء والتصوير، من دون أن يتوقف الناقد أيضاً عند هذا الإيحاء والتصوير<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان الشعر مخاضاً عسيراً في رحم التجربة قبل الولادة، وثمره معاناة لحالة نفسية، فإن «أبوريشة» يعيش هذه الحالة، وأضفى عليها من الرمز ما جعلها أشهى أغانيه في سمع الزمان، وإذا كان الغزل عند «أبوريشة»، كما عند غيره من شعراء هذا الفن، هو المتنفس الطبيعي للتعبير عما يجيش في أعماقه، فإننا واقعون على مثل هذا عند الشاعر، لكنه لم يقيدته تقييداً أعمى، بل أخذت المثالية عنده مكان الحس، متجاوزة التصوير الجسدي للمرأة إلى تصوير مشاعرها، فوصف حالها

(١) ينظر: المرجع السابق، ٦١، ٦٦.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٠٦، ١٠٩.



بدقة ووضوح وصفاً يصنّف تحت الرؤية الوجدانية<sup>(١)</sup>، وهي رؤية أكدتها المفردات، والمعاني الوجدانية، والحالات النفسية للتعبير عن مختلف مشاعره في حبه بمعنى وجداني عميق، كما أكدها وصف الشاعر لمظاهر الطبيعة الحية المتحركة، ومظاهر الطبيعة الجامدة مثل الطلل، الذي وصفه الشاعر، واستنطق الجماد، وجسده، واتخذ من جموده وسيلة عبّر فيها عن مشاعره وعواطفه الإنسانية<sup>(٢)</sup>.

إضافة إلى ذلك يجد الناقد أن الشعر عملية خلق، وترجمة إحساس معيّن، فهو غالباً ما يكون لسان ظروف نفسية تفرضها أوضاع اجتماعية وتاريخية أو عائلية معينة، فيكون حالة يمتزج فيها الوصف الوجداني برومانتيكية قائمة على وحدة الشعور، ويمثل لذلك بقول «أبوريشة»:

وأنتِ عليه انفلات الحبيس

من الطيب في البُرعم الأخضرِ

فالشاعر يستجيب لداعي التنفيس عن أحلامه الحبيسة، داخل النفس التواقّة إلى معانقة الجمال أو الرغبة في التعبير، وتبقى المرأة في شعر «أبوريشة» مرآة لروحه، ومتنفساً لوجدانه، ومسرحاً لخاطره، ومنطلقاً لمعاناته، ووحياً لخياله وشعره، ووسيلة إحساس بالغريزة الجنسية في صباه وريعان شبابه. وبانتقال «أبوريشة» من امرأة إلى امرأة، تتوحد نظرتيه مع نظرة «عمر بن أبي ربيعة» إلى المرأة الجسد، وتجسّد قصيدة (في موسم الورد) هذه السمة، التي تبدو فيها المرأة منبعاً للذات في حياة «أبوريشة»، والذي يعصف به النهم إلى شهوة الجنس، متلذذاً بالاتحاد الجسداني؛ لأن الشاعر غارق في غرام الجنس والحس<sup>(٣)</sup>؛ وبذلك يكون الناقد قد فتح

(١) ينظر: المرجع السابق، ٧٦، ٧٨.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٨٩، ٩٠، ١٢٠، ١٢٧، ١٨٠.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ٩٤، ٩٩، ١٨٦، ١٨٧.

سياق تفسير شعر الشاعر على التفسير النفسي بتركيزه على الغريزة الجنسية، وهو تفسير يحيله الناقد على دراسة الشاعر لعلوم النفس<sup>(١)</sup>.

في الفصل الثالث المعنون بـ «قصائد من خلال موضوعات المرأة في ديوان «عمر أبوريشة»، الجزء الأول، عمد الناقد إلى كيفية توزيع القصائد، التي تدخل في موضوع المرأة عبر تسلسل زمني منظم، كما عمد إلى شرح تلك القصائد، وتحليلها، للغوص على جوهر شاعرية الشاعر، والوقوف على تعبيره وتصويره تصويراً أسسه الشعور، وقدرة الشاعر على إفراغ شحنات ذهنية وعاطفية، من ذلك توقفه عند قول الشاعر :

أَنْتِ فَتَحْتِ عَيْونِي لِلسَّنَا

بعدهما فَجَرْتِ فِي رُوحِي هداها

إنه وبالكلمتين التاليتين (فَتَحْتِ عَيْونِي) أشعرنا «أبوريشة» أن عمل المرأة كان أكبر من أن تفتح عينين، إنه تفتيح العيون، ولا أظن أن الوزن الشعري هو الذي افترض عليه ذلك، لكنه الشعور؛ كي يبقى عمل المرأة أكبر، وأهم وأعمق من خلال هذا التشديد في (فَتَحْتِ)، والجمع في عيون بدلاً من عينين<sup>(٢)</sup>؛ وبذلك يكون الناقد قد أفاد من التحليل اللغوي في النقد الذي قدّمه.

مما سبق نقف عند الشعر ونظرية الانعكاس؛ إذ يعدّ شعر «أبوريشة» حلقة في سلسلة حقيقية فنية مفادها أن الأثر الفني انعكاس للأحداث والتجارب على شخص معين، أو صدى لانفعال النفس البشرية، بتجربة ما، ومحاولة للتعبير عنها بقليل أو بكثير من الصدق والواقعية. ويأتي تساؤل الناقد الآتي أليست الذاتية هي العنصر الأساسي الذي يسم الفن بالأصالة؛ ليؤكد الذاتية، ويؤكد معها أن قصيدة «أبوريشة»

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٠٩، ١١٧، ١٨٢.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٠٤، ١٠٦.





إلى زمننا، وتصبح المقولة التاريخية معاصرة، أو تخدم موقفاً أو حدثاً معاصراً؛ لأن استلهام التاريخ ليس غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة لغاية معاصرة يعيشها الشاعر العربي للتعبير عن تجربة، سواء أكانت هذه التجربة ذاتية أم جمعية، ولا يخرج شعر «أبوريشة» عن هذه الرؤية التعبيرية، سواء في توقف الناقد عند شاعريته ونزعته التاريخية والرومانسية التي لم تبتعد عن نزعتة الإحيائية الكلاسيكية أم في توقفه عند أثر حياته السياسية والفكرية في شعره<sup>(١)</sup>؛ إذ إن الناقد توقف عند موقف الشاعر من الطبيعة في تجلي النزعة الرومانسية، وهو موقف منطلق من ثقافة رومانسية، جعلت الشاعر يسعى إلى أن يتم التوحد بين ذاته ومظاهر الطبيعة، سواء أكان ذلك عن طريق تشخيص الطبيعة أم كان في توظيفها للتعبير عن مشاعر ذاتية، كما وجد الناقد، بالتحليل، في قصيدة (بلبل)، وفي مسرحيات الشاعر الشعرية؛ لأنه يفرّ إلى الطبيعة كما يفعل الرومانسيون، حين تضيق عليهم الحياة وقوانين المجتمع، فلا يجدون ملاذاً لهم سوى الالتجاء إلى الغابة أو الحقول والينابيع للعودة إلى ينابيع الصفاء والبراءة والعيش من دون منغصات، يقول الشاعر:

أجْدُ السَّلَامَةَ فِي الخَمَا

ئِـلِ تَحْتِ أَنْبَاتِ الغُصُونِ

وثمة نغمة رومانسية صافية تجلج شعر «أبوريشة» هي نغمة الألم والشكوى من المجتمع الذي لا يقدر الفرد حق قدره، ولا يقدر الحرية والعبقرية، وهذه النغمة ليست جديدة، وليست مقتصرة على الشعر الرومانسي، وإن كانت قد تفشت فيه إلى حدٍ عظيم، ولكننا نجدها عند الشعراء المتمردين في العصور كلها، إضافة إلى أن العودة إلى التاريخ هي ضرب من التعلق بالجزور القومية، وهي أصل من أصول الرومانسية. أما في حديث الناقد عن أثر حياة «أبوريشة» السياسية والفكرية فقد رأى أن الشاعر لم يتقيد بوجهة نظر محددة، بل كان ينظر إلى الأحداث السياسية والوطنية

(١) ينظر: المرجع السابق، ٥٥، ٥٦.

والقومية من منظور ذاتي، نلمس آثاره في مفرداته، وتراكيبه، وصوره<sup>(١)</sup>، نظرة تؤكد الرؤية الرومانسية في تحليل الشعر.

## ٢ - المدخل البيئي النفسي:

يجد الناقد «جميل علوش» في كتابه الموسوم بـ(عمر أبوريشة: حياته وشعره) العلاقة وثيقة بين حياة الشاعر وشعره، مؤكداً أن الشعر صورة صادقة عن أحداث حياة الشاعر<sup>(٢)</sup>، محدداً الرؤية النقدية النفسية للتعامل مع النص الشعري بوصفه صورة صادقة عن نفس الشاعر<sup>(٣)</sup>، الأمر الذي دفعه إلى تخصيص الباب الأول للحديث عن حياة الشاعر في ثلاثة فصول هي: عمر أبوريشة: سيرة حياته، وعمر أبوريشة: صفاته وطباعه، وعمر أبوريشة في غرائبه وأعاجيبه، وهي فصول تكشف عن مكنونات نفس الشاعر<sup>(٤)</sup>، مؤكداً أنه لن يكون كفيلاً بذلك إلا (علم النفس والأطباء النفسيون الذين لهم خبرة في تشخيص هذه الأدواء، ووضع اليد على أسباب هذه العقد)<sup>(٥)</sup>، فاتحاً سياق التحليل النفسي على المدخل الخارجي: البيئية: الوراثة، الثقافية: الشعرية، والعلمية، العربية والأجنبية<sup>(٦)</sup>.

\*\*\*\*

(١) ينظر: المرجع السابق، ٥٧، ٦١.

(٢) ينظر: جميل علوش، عمر أبوريشة: حياته وشعره مع نصوص مختارة، الرواد للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩٤، ١٣.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ٥٨.

(٤) ينظر: المرجع السابق، ١١، ٨٢.

(٥) المرجع السابق، ٨٢.

(٦) ينظر: المرجع السابق، ٩٦، ١٠٢.





يتبدى لنا أي الصورتين هي الحقيقة الصادقة، وأيها هي المزيفة الكاذبة<sup>(١)</sup>. وهنا نتساءل: هل يمكن أن تكون الواقعية معياراً لتحديد القيمة الفنية للصورة الشعرية؟ وهل النص الشعري بنية واقعية أم بنية متخيلة؟

أسئلة تنفي ما وصل إليه الناقد، وتؤكد القيمة الفنية للصورة عند «بدوي الجبل»، وتحيل على أداة نقدية، إجرائية، تتمثل في الموازنة في نقد الناقد.

وقد حدّد الناقد عنواناً للصورة الفنية في شعر «أبوريشة»، توقف فيه عند مصطلحات الصورة التي تردت في الكتب النقدية هي: الصورة الفنية، أو الصورة الشعرية، أو الصورة الأدبية، وهذه المصطلحات المتعددة شيء واحد، وتعدده يعود إلى الترجمة، كما يرى الناقد<sup>(٢)</sup>، وهي رؤية يمكننا أن نتوقف عندها؛ لأن الصورة الفنية صورة تندرج تحت الفن عامة، أما الصورة الأدبية فهي صورة تندرج تحت الأدب سواء أكان شعراً أم نثراً، بينما تتحدد الصورة الشعرية بالشعر فقط.

وتوقف الناقد عند بعض النقاد الذين تناولوا الصورة الشعرية، مبيّناً أن هناك من تحدث عنها وفي ذهنه البلاغة العربية، ومنهم من تناولها تناولاً واسعاً مخلصاً، بحيث يجعلها تتسع لكل ما يمكن أن يدور من كلام على الأدب والشعر، وعلى موضوعات الأدب والشعر، ممثلاً لذلك بكتابي (الصورة في شعر الأخطل الصغير) لـ «أحمد مطلوب»، و(الصورة الشعرية عند عبدالمنعم الرفاعي) لـ «فواز طوقان»، وهما كتابان لا يتعديان برأيه الشرح والتفسير، وتبيين ما غمض من معاني الشاعر ومقاصده؛ لأن الناقد لم يتحدث عن طبيعة الصورة الفنية، وأنماطها وسماتها؛ وهو نقد لم يستطع الناقد أن يتجاوزه في نقد شعر «أبوريشة»؛ لأنه توقف عند الصورة الفنية عند «الجاحظ»، و«قدامة بن جعفر»، و«الجرجاني»؛ ليبين اختلافها في

(١) المرجع السابق، ١٣٣.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٤١.

أيامنا؛ لتمدد هذا المفهوم، وتوسعه بفعل ما اكتسبه النقد الأدبي من الحقول المعرفية الأخرى<sup>(١)</sup>؛ ليصل إلى نتيجة مفادها أن الصورة الشعرية عند «أبوريشة» أكثر فنية وشمولية وجمالاً، بل أكثر عمقاً، وأبعد قدرة على التأثير من الصورة عند شعراء كبار مثل: «الأخطل الصغير»، و«بدوي الجبل»، و«أمين نخلة»؛ لأن «أبوريشة»، برأيه، شغل بصوره الفنية وأخيلته الطريفة الكلية، حتى أصبح ذلك شعراً وعلامة يتميز بها من سواه، وهي سمة أكدها، كما يرى الناقد، النقاد والكتاب ومؤرخو الأدب في شعر الشاعر، ومنهم: «حنا الفاخوري»، و«شوقي ضيف»، و«أحمد الجندي»، و«عمر الدقاق»، و«موفق بني المرجة»، و«سامي الكيالي»، و«عبد الله يوركي حلاق»، و«عيسى فتوح»، لكنهم لم يتطرقوا، برأيه، لوصف الصورة، وإظهار مواضع العجب والإعجاز فيها، وتقصي مكان الروعة والإبداع في جوانبها، مبيناً أن الشاعر مثل غيره من الشعراء لا يستغني عن الأدوات البلاغية المعروفة في صياغة هذه الصورة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، إلا أنه يختلف عن غيره في أنه يجيء بها موسومة بفنّه، مطبوعة بمزايا شخصيته القوية، وفي أنه قد يجيء بها من دون الحاجة إلى شيء مما سبق؛ أي من دون الحاجة إلى أداة بلاغية، وهي صورة تتميز بالطرافة والتفرد تميزاً تجلى في الوسائل الخاصة في صياغتها عند «أبوريشة»، وهي: التشخيص، والتجسيد والتجسيم، والتكثيف، والتهويل، والدقة والضبط، وشمولية الصورة<sup>(٢)</sup>، وهي وسائل تعامل معها الناقد، وحللها تحليلاً يعود بنا إلى نسق الصورة في النقد العربي القديم، فماذا أضاف نقده إلى من سبقه إذن؟

أما التجديد الموسيقي في شعر «أبوريشة» فلم يكن بنقض أوزان الخليل، والإتيان ببديل منها، بل كان في الأنغام الداخلية، من خلال العبارة الشعرية

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٤١، ١٤٢.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٤١، ١٥٦.

الرشيقة، والأسلوب المصْفَى، والفصاحة العربية التي تعني في الأصل مبدأ التنقية اللغوية، والمحقة النزعة الجمالية في النص الشعري<sup>(١)</sup>. من هنا حدد الناقد فن «أبوريشة»، بالموشحات التي كتبها متأثراً بالموشحات القديمة؛ الأندلسية والصوفية، والشعر الذي كتبه متأثراً بشعر المدرسة المهجرية، والرومانسية، والتعبيرات الرمزية، والإيحاء، واللاشعور بنوعيه: الفردي والجمعي، ممثلاً له بقصيدة (الخزان الأكبر)، الذي يقدم لها تقديماً يوحى بمضمونها اللاشعوري، وهو مضمون يحيل على رؤية المنهج النفسي<sup>(٢)</sup>.

### ٣- المدخل النفسي :

تتحدّد الرؤية النقدية للناقد بأنها رؤية تحيل على المنهج النفسي؛ لأنه يرى أن للأحداث السياسية المتتابعة (الاحتلال العثماني، والاستعمار الغربي، وزرع الكيان الصهيوني في فلسطين) أثراً كبيراً في تفتّح وعي الشاعر الوطني والقومي، كما يرى أن للأزمات النفسية والروحية دوراً مهماً في إبداع الشعر بوصفه مرآة النفس يعبر عن أحلامها وطموحاتها وخيباتها<sup>(٣)</sup>، وبذلك ينظر الناقد إلى الشعر بوصفه تعبيراً عن نفسية المبدع؛ لأن الشاعر يدخل قضايا الواقع والأمة والهموم التي تقلقه مصهر الفن والإبداع في ذاته؛ ليخرجها إلى الأمة في أزهى بيان خروجاً ذا رؤية رومانسية، تتلمّس منابع الأمل والبشرى في واقع فاسد، ترين عليه مظاهر السلبية بألوانها وهيئاتها، وهي رؤية أداتها الأولى عين الناقد: الحلم، ناظراً إليه في مراهه، ولكنها تبدو ملونة بأصباغ من عواطف الشاعر، ورغباته، فتتهيئ له أن يعيش لحظات

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٣٣، ١٣٤.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٦٩، ١٨٠.

(٣) ينظر: محمد إسماعيل دندي، عمر أبوريشة: دراسة في شعره ومسرحياته، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م، ٥٣، ٩، ١٠.





الشاعر من الحبّ (نحن في عصر فرويد) تعليقاً ينمّ على نتائج العبارة التي توحى بكثرة العُقد النفسية، والجنسية الناتجة عن علاقة الرجل بالمرأة: (ضروب الانحرافات، والأمراض النفسية، وأنواع العصاب، وأشكال الفصام، وحالات الإحباط، وعمليات التعويض، والعيادات النفسية، والمصحات العقلية، ودور التحليل النفسي... ) نافعاً أن يكون ناقد الأدب مطالباً بتحليل هذه المظاهر المرضية، والظواهر النفسية في الأعمال الأدبية، أو حتى في حياة الأديب الذي يدرسه، إلا إذا وجد نفسه وجهاً لوجه أمام أعراضها، ولم يكن بدّ من إزالة الألقعة التي تختفي وراءها؛ ليستطيع أن يشقّ دربه في غابة العمل المعتمة، مؤكداً أن الحديث عن العمل الفني لا يعني الحديث عن صاحبه إلا بمقدار ضئيل، ونسبي؛ لأن النقد ولا سيما في أوروبا وأمريكا يحاول الاقتراب من النزعة الموضوعية قدر طاقته، ولأن (أنا) الشاعر في الشعر الغنائي الذاتي هي (أنا) وهمية مسرحية، وحتى عندما تكون المناسبة، أو المضمون الانفعالي جزءاً من التجربة الفعلية للأديب، فإن مجرد القيام بكتابة القصيدة، وإنشاء بناء شكلي، من تلك التجربة ليتضمن أيضاً إنشاء شخصية تخيلية تحمل تلك التجربة، ومعنى ذلك كله أن من الضروري الاحتفاظ بتكامل القصيدة بوصفها قصيدة لمنع النظر إليها على أنها جزء من سيرة الشاعر<sup>(١)</sup>؛ وبذلك نجد أن الناقد قد حلل القوائد الشعرية بالانطلاق من النصوص ذاتها، معتمداً على مصطلحات التحليل النفسي، ومنها النرجسية، والتشبث بالطفولة، واللاشعور، واللذة، والإشباع الجنسي، والسادية، والمازوخية، واللاشعور، والحلم، والتداعي، كما توقف عند مصطلحات تخص علم النفس، مثل: الاضطرابات النفسية، وأشكال العصاب، والانحرافات، وهي مصطلحات لا تعنيه إلا إذا وجد نفسه وجهاً لوجه أمامها<sup>(٢)</sup>.

(١) ينظر: المرجع السابق، ٧٩، ٨٠.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٨٤، ١٢٨.

الرمز: يتوقف الناقد في شعر «أبوريشة» عند وصف كلية المشهد؛ ليفجر من داخله صوراً تتحول إلى رموز لحالات نفسية يعانيتها الشاعر؛ أي أنها تمثل التجربة النفسية للشاعر، من ذلك توقفه عند الصور الرمزية للطيور (بلبل، نسر..) في الطبيعة الحية؛ فالبلبل الصورة الرمزية بمضمونها السياسي الوطني تحيل على الشاعر، الذي أسقط على البلبل كبرياءه، وإبائه، فغداً ثائراً متمرداً، والنسر موحٍ بذاته، إنه رمز إيجابي، ينصهر في بنائه الخاص بالعام ضمن وحدة فنية متناسقة سواء أكان النسر رمزاً للشاعر ذاته أم رمزاً للشعب السوري، أم رمزاً للأمة العربية، أم حكاية تنتمي إلى القصص الخرافية التعليمية، التي ترد على ألسنة الحيوانات والبهائم فيما يسمّى (الليجوري)<sup>(١)</sup>.

### التطهير:

في توقف الناقد عند الروضة في شعر «أبوريشة» أفاد من مصطلح التطهير؛ إذ لا بد أن تكون الروضة ذاتها قد عملت على تطهير نفسه من العواطف المؤلمة، وهي أشبه ما تكون بالأساة التي تطهر النفس، كما يقول «أرسطو» من الخوف والشفقة، والذي يمكن أن نصل إليه من قصيدة الروضة<sup>(٢)</sup>.

هيمنة الطبيعة الانفعالية على شخصية الشاعر وشعره :

توقف الناقد عند هيمنة الطبيعة الانفعالية في تناوله القضية الفلسطينية تناولاً تاريخياً، مؤكداً أن هذه الطبيعة طبيعة من لا يملكون رؤية شمولية للمجتمع، وقضاياه السياسية، ولا يقفون على أرض صلبة من أيديولوجية متماسكة، أو إيمان راسخ، أو

(١) ينظر: المرجع السابق، ٦٩، ٧٥.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٦٩.

خلفية علمية متينة؛ لذلك يطالب الشاعر بالرؤية المتزنة، والمواقف الموضوعية، للابتعاد عن العاطفية، والجزئية، والانفعالات الآنية، والنظرات الساذجة.

إن هيمنة الطبيعة الانفعالية تحيل على النزعة الرومانسية عند «أبوريشة»، الذي لا يصل إلى حد اليأس الشامل، وهو أمر يحيله الناقد على انشغال الشاعر بالقضايا العامة، وتأملها في جوانبها المختلفة، وعدم تقوقعه في إطار الذات المغلقة، التي ميّزت كثيراً من الرومانسيين<sup>(١)</sup>، وهذا ما نجده في وقوفه عند وصف الطبيعة الهامدة<sup>(٢)</sup>؛ ليجمع بين رؤيتي المنهج النفسي، والمذهب الرومانسي.

التناص: يرى الناقد في قصيدة (أوغاريت) تأكيداً على الدور الحضاري، والرسالة الإنسانية للعرب عبر إشارة من طرف خفي إلى الكلمة المشهورة لبعض المؤرخين الغربيين (ما عرف التاريخ فاتحاً أرحم من العرب)؛ ليثير في نفس القارئ شعوراً ضرورياً بالمقارنة بين رحمة العرب إبان قوتهم، وهمجية المستعمرين بعد انتصارهم. ويعزز هذه الرؤية توقف الناقد عند التحركين الأفقي والعمودي لحضارة العرب المادية والروحية في شعر الشاعر، ورسده لألفاظ العزة والكبرياء في قصائده التي كان التاريخ العربي أحد مصادرها الموحية، من ذلك توقفه عند بيت الشاعر الآتي :

أَيُّ جِرْحٍ ضَجَّ الطَّرْفِ عَلَيْهِ

مَا تَلَقَّى الْأَسَاءَةَ مِنْ لِبْنَانِهِ

والذي يستحضر قول «شوقي»، الذي عبّر عن هذه الفكرة تعبيراً أُعجب به

«أبوريشة» :

قَدْ قَضَى اللَّهُ أَنْ يُوَلِّفَنَا الْجُرْ

حُ وَأَنْ نَلْتَقِيَ عَلَى أَشْجَانِهِ

(١) ينظر: المرجع السابق، ٢٥، ٣٩.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٥٩.



العودة إليه هرباً من واقع غير ملائم<sup>(١)</sup>. إضافة إلى أن مطلع قصيدته (طلل) تحوير مقصود للمطالع الطللية المعهودة في الشعر العربي القديم، مع فارق يتجلى في عادة الشعراء القدامى مخاطبة أنفسهم، أو أصحابهم للوقوف على الأطلال، أما «أبوريشة» فيخاطب قدمه؛ أي ذاته، ملتمساً منها الوقوف على الصرح، الذي غداً طلالاً، وفي إدراكه لهذا التحول الذي صنعه الزمن ما يذهل الشاعر، ويلقيه في غيبوبة، لعله تنبأ لنفسه بمثل هذا المصير، يقول :

قفي قدمي ! إن هذا المكان

يغيبُ به المرءُ عن نفسه

ثم يجسد هذا التحول في صورة من أكثر الصور الشعرية عمقاً وإيحاء، إنها من الصور التي لا تبذل نفسها لكل شاعر، وإنما تتجلى في لحظات خاطفة، يقول:

رمال وأنقاض صرح هوث

أعاليه تبحثُ عن أسفه

ويتوالى استحضار ما يحيل عليه شعر «أبوريشة»، فقصيدة خاتمة الحب تستحضر قول الشاعر الأمريكي «إدجار ألان بو»: «إن أجمل موضوع للشعر هو موت امرأة جميلة، ووقوف الشاعر عند البدائل والتعويضات: الاهتمام بالحاضر رغبة في الاستمتاع بمعطياته بروح يمتزج فيها اليأس بالرجاء يستحضر روح الشاعر الفارسي «عمر الخيام» الذي أشاح بوجهه عن الماضي والمستقبل، وثبت نظرتة على الواقع الراهن، وقال يعلن عن فلسفته :

غد بظهر الغيب واليوم لي

وكم يخيبُ الظنُّ بالمقبل

ولستُ بالغافل حتى أرى

جمال دنياي ولا أجتلي

(١) ينظر: المرجع السابق، ٦٣.



أما حديث الشاعر عن المتعة في الجسد فيستحضر القاص والشاعر الإنكليزي «د.ه. لورانس» صاحب الرواية الإباحية المشهورة (عشيق الليدي تشاتري)، الذي كان يجد في أفيون الجنس خلاصاً للإنسان من قلقه الوجودي، عبر هذه الحياة الفانية، الصائرة إلى العدم، وأما مسرحية ذي قار فتقترب كثيراً من المسرحيات الرومانسية التاريخية التي كتبت في إسبانيا وإيطاليا، في حين أن (أوبريت عذاب) تذكرنا بمسرحية للكاتب السويدي «سترندي بيرغ» سماها (الغرماء)، أو (الدائنين)، مع اختلاف الشعارين، فالكاتب السويدي من أصحاب المذهب الواقعي؛ لذلك جعل الحياة تنتصر على الفن، أما «أبوريشة» المثالي فقد جعل الفن فوق الحياة. ويستمد «أبوريشة» من الكتاب المقدس عنوان قصة (دليلة)، كما يستمد موضوع قصيدة (كأس) من تاريخ الأدب في العصر العباسي؛ إذ جعل الشاعر «عبدالسلام ابن رغبان» المعروف بـ «ديك الجن» بطل قصيدته، ومحور أحداثها<sup>(١)</sup>.

أما تحليل الناقد لشعر الشاعر فيكشف عن مفهوم الشعر عنده؛ إنه خلق فني جديد؛ لأن الشاعر يأخذ من الواقع، لكنه يعطيه أيضاً، وتتم الجودة في التفاعل الخلاق بين معطيات الواقع، ومبدعات الخيال؛ وبذلك لا تستمد القصيدة من القصة الواقعية، بل تتسرب إلى ذهن الشاعر عبر منافذ من الأحلام، والتخيلات، والتداعيات النابعة من غياهب اللاشعور العميقة، كما وجد في قصيدتي (كأس)، و (جان دارك)<sup>(٢)</sup>، وتنضوي تحت هذه الرؤية مسرحية (ذي قار) الشعرية، التي لم يأخذ «أبوريشة» بالأصل التاريخي لمعركة (ذي قار)، وإنما أخذ برواية أخرى، وجد أنها أشد ملاءمة للعمل المسرحي، وهذا ما نجده في معالجته للصور الملحمية في الملاحم التي تتلاقى فيها العناصر مع القوى الخفية العميقة المدفونة في أعماق اللاشعور، فتحركها للعمل والبناء من أجل فكرة روحية أو بطولية أو تحررية، كما نجده في وصف المعارك، التي تعدّ ركناً أساسياً من أركان الفن المسرحي، وهي صور تراكمت في لا شعور

(١) ينظر: المرجع السابق، ٩٧، ١٤٤.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٢٢، ١٢٦.



البشرية، منذ العهود الغابرة، التي حفلت، كما حفلت كل العصور بالتناقض بين  
الظالمين والمظلومين<sup>(١)</sup>.

أما ما يميّز القصائد الملحمية عند «أبوريشة» فهو التركيز؛ إذ يكتفي الشاعر  
في قصيدته الملحمية الثانية (محمد) بالإشارة السريعة، واللحمة العابرة، على خلاف  
ما نجده في مشاهد الملاحم الرائعة، مثل (إلياذة هوميروس)، ويقول الناقد ليس هذا  
مفاضلة بين شاعرين، ولكنه تمييز بين أسلوبين وعصرين؛ إذ تغيرت قيم، وتبدلت  
معايير؛ لأن لكل عصر، كما يرى الناقد، قوالبه الفنية التي تلائمها، الأمر الذي أدى إلى  
أن الشاعر اعتمد في شعره على الغيبيات والأسرار الكونية بدلاً من الخوارق، التي  
تميز الشعر الملحمي القديم<sup>(٢)</sup>.

لكن الناقد يحيد عن هذه الطريق؛ طريق الاهتداء بالنصوص؛ ليستعين ببعض  
أخبار الشاعر في تحليل بعض القصائد الشعرية، وليربط في شعر المناسبات ما  
يجري لكل فرد يرثيه أو يكرمه بأحداث العصر، والقضايا العامة التي تهم الأمة  
بأكملها؛ وبذلك يلتقي الخاص بالعام في شعر «أبوريشة»<sup>(٣)</sup>؛ وبذلك يكون الناقد قد  
جمع بين رؤى نقدية متعددة في تحليل شعر «أبوريشة»، منها التحليل النفسي،  
والرومانسي، والواقعي جمعاً طغت عليه رؤية المنهج النفسي.

\*\*\*\*

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٣٣، ١٥٦.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٥٧، ١٦٢.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ٩٦، ١١٠.

## شعر عمر أبوريشة.. قراءة ثقافية حرة

يحدد الناقد «أحمد زياد محبك» منهجه في تحليل شعر «عمر أبوريشة» بأنه قراءة ثقافية حرة، وهو منهج اعتمد على إجراءات نقدية ذات مستويات واتجاهات متعددة، أفاد في التعامل معها من مناهج مختلفة، ولم يتقيد فيها بمنهج<sup>(١)</sup>؛ إذ عالج الناقد في هذا الكتاب ظاهرة صلة شعر «عمر أبوريشة» بالفنون الجميلة عبر محورين، أولهما استلهام الفنون الجميلة: التصوير، والنحت، والرقص، والعمارة، وكتابة القصيدة بوحى منها، وهي نصوص شعرية مرتبة ترتيباً تاريخياً، وثانيهما بعنوان المحاكاة، التي لم يقصد بها الناقد معناها عند «أفلاطون»، و «أرسطو»، وإنما قصد بها تقديم نص يشبه اللوحة الكلية؛ الصورة الكلية المكونة من مجموعة من الصور الجزئية، أو التمثال، أو قصد بها بناء معمارياً في مجموعة من القوائد مكنت الشاعر من الانطلاق في رحاب هذه الفنون؛ ليعبر عن رؤيته للكون والحياة والإنسان، وهي رؤية ذات طابع صوفي، كما يرى الناقد.

رصد الناقد الظاهرة، وحاول اكتشاف أبعادها الفكرية وأعماقها النفسية، وربطها بثقافته بقدر غير قليل من الممارسة النقدية المقارنة، التي تسعى إلى تلمس أبعاد الخبرة الإنسانية، وأشكال التعبير عنها قبل أن تسعى إلى رصد أشكال التأثير والتأثير على نحو ما دعت إليه المدرسة الفرنسية المقارنة؛ وبذلك يتحدد مسعى الكتاب

(١) ينظر: أحمد زياد محبك، عمر أبوريشة والفنون الجميلة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠٠٦، ٩.

بدرس هذه الظاهرة وكشف أبعادها الثقافية، ومراميتها الفكرية، للوقوف على الظاهرة في الشعر العربي، وهي ظاهرة أراد الشاعر منها التجديد، والتعبير عن قلقه وبحثه الدائب عما هو راق ومميز<sup>(١)</sup>.

أفاد الناقد من المنهج النفسي عند «فرويد» و«يونج»: إذ إن الحركة في القصيدة بنوعيتها: الحركة الكلية الكبيرة، والحركة الجزئية الصغيرة ذات دلالات نفسية كبيرة<sup>(٢)</sup>، ووصف التمثال في قصيدة (معبد كاجوراو) يقوم على ألفاظ ذات دلالات نفسية بعيدة تنتظمها ثنائية حادة هي ثنائية الظاهر والباطن<sup>(٣)</sup>. أما قصيدة (أوغاريت) فتدهش المتلقي بما فيها من قوة وجرأة وصدق انتقاد، محققة رغبة كامنة في أعماق الشاعر، لا يجرؤ على التعبير عنها، فيجد في القصيدة راحة ومتفناً للقول<sup>(٤)</sup>.

أما قصيدة (أوغاريت) فتظهر فيها ذات الشاعر، ولكنها ليست الذات الفردية الخاصة، وإنما هي ذات الفرد المنتمي إلى أمته، والممثل لوعيتها، هي جزء من كل، وفرد في أمة<sup>(٥)</sup>، في حين أن قصيدة (نسر) تثير رواسب للطير في اللاشعور الجمعي، ومن ثم تكون الاستجابة إليها قوية، فللطير في الوجدان الإنساني حيز كبير، يمكن ملاحظته في تقاليد الثقافة العربية<sup>(٦)</sup>. إضافة إلى ذلك يرى الناقد أن صورة يد الجبل الممتدة إلى السماء كيد الصوفي الممتدة إلى أعلى في قصيدة (أفرست)، ترجع فنياً في أبعادها اللاشعورية غير المباشرة إلى تمثال الحرية، الذي ينتصب على جزيرة «مانهاتن» مقابل مدينة «نيويورك»<sup>(٧)</sup>.

كما أفاد الناقد من رؤية المنهج الواقعي، الذي يحيل الظاهرة على السياق الخارجي؛ فقصيدته (أوغاريت) لا تنفصل عن السياقات الخارجية التي أنتجتها:

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٠٣، ٧٥، ١٥٧.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٢١، ٢٢.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ٧٢.

(٤) ينظر: المرجع السابق، ٣٩.

(٥) ينظر: المرجع السابق، ٣١، ٣٤.

(٦) ينظر: المرجع السابق، ١٢٥، ١٢٦.

(٧) ينظر: المرجع السابق، ١٣٨، ١٣٩.

خيبة الأمل بعد الاستقلال عام ١٩٤٦، وسلسلة الانقلابات العسكرية الدالة على واقع قلق بين عامي ١٩٤٩ - ١٩٥١، ونكبة فلسطين عام ١٩٤٨<sup>(١)</sup>، والحزن في قصيدتي (نسر)، و (بلبل) يحيل على نبرة الحزن السائدة في شعر المرحلة التي كان يعيش فيها «أبوريشة»: سياسياً، واجتماعياً، ورؤية الشعراء للجبل رؤية متنوعة باختلاف الشاعر، والثقافة، والعصر، والبيئة<sup>(٢)</sup>. إضافة إلى إفادته من التحليل النصي في وقوفه عند ألفاظ القصيدة، وأساليبها اللغوية: النداء، والاستفهام...<sup>(٣)</sup>.

وأفاد الناقد أيضاً من المناهج النقدية التي تنتمي إلى ما بعد البنيوية، وتفتح السياق على التلقي، فركز على المتلقي، بالبحث في القصائد التي عالجه عن الرصيد الثقافي الذي يحقق التواصل بين المبدع والمتلقي من جهة، والبحث عن استراتيجية بناء القصيدة التي تترك المعنى مفتوحاً؛ لتترك للمتلقي حرية التخيل، إن لم نقل حيرة التأويل، كما يقول الناقد<sup>(٤)</sup>.

### أما الخطوات الإجرائية فهي:

القصيدة والاستيحاء الفني؛ فقصيدة (جان دارك) مستوحاة من لوحة في معرض اللوفر بباريس، وهي تمثل صورة فتاة رائعة الجمال على ظهر جواد أدهم، وليست مستوحاة من حياة «جان دارك»، أو من حقائق التاريخ؛ وبذلك تمثل القصيدة حرية الفن أمام الواقع والتاريخ؛ لأن مهمة الفن ليست في أن يقدم معلومات، وإنما مهمته أن يقدم خبرة إنسانية، ومن حقه الاستعانة بالتاريخ؛ ليقدم الخبرة، ولو لم يتقيد بشيء من أخباره، فالقصيدة لا ترتبط بالتاريخ في شيء سوى العنوان «جان دارك».

(١) ينظر: المرجع السابق، ٣١، ٣٤.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٢٣، ١٤٥.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ٢٧، ٢٨، ٨١، ٩١.

(٤) ينظر: المرجع السابق، ١٩، ٢٤، ٢٩، ٨٩، ٩٠، ١١٣، ١٢١.



عرض فكرة القصيدة، وهو عرض أفاد الناقد في تقديمه من مصطلحات المنهج النفسي، مثل: التصعيد؛ تصعيد «جان دارك» طاقة الحب نحو السيد المسيح، ثم نحو الوطن بدافع من الشعور بالإثمية، والحرص على الطهر، وممارسة غير قليل من القسوة على الجسد والروح، رابطاً ذلك بتكوين الشاعر الثقافي والروحي والاجتماعي؛ لنشأته طفلاً على الطريقة النازلية التي تحيل على تصعيد القوى نحو الكلي، والمازوخية، الذي يقترح مصطلحاً بديلاً منه هو (شغف الارتباط)، الذي اقترحه «بيير داكو» في كتابه (تفسير الأحلام)، والشعور، واللاشعور، والحلم؛ إذ يرى الناقد أن «جان دارك»، كما تصورها القصيدة، تعاني طوال حياتها من الشعور بالإثم لحلم عابر أو أمنية، وهي البريئة؛ وبذلك تكون اللوحة باعثاً، ومحرضاً، ومحفزاً لإيداع القصيدة، التي تقدم رؤية الشاعر للوحة، وفهمه الشعري لها؛ أي أن القصيدة لا تقوم على شيء من سيرة «جان دارك»، ولا على وصف اللوحة التي تصورها، وإنما تقوم على فكرة أوحى بها تلك اللوحة، وبتعبير آخر، تقوم على فكرة كامنة في نفس الشاعر، وقد حرّكت اللوحة تلك الفكرة، بعثتها، ومنحتها تجسيداً فنياً، فإذا القصيدة تأتي معبرة عن ميول الشاعر ومزاجه وثقافته ورؤيته الفنية للكون والحياة. وقد أفاد الناقد في عرض هذه الفكرة من التحليل النفسي، فـ «جان دارك» تحمل في داخلها شعوراً قوياً، تترفع من خلاله عن الشهوات، وتستحي منها، ولو حلمًا، ويلد لها أن تحرم نفسها من المتع ممارسة غير قليل من القسوة على روحها وجسدها، كي تصل إلى ذلك المستوى الرفيع من التصعيد. ومن وجهة نظر التحليل النفسي تعد «جان دارك» «مازوخية»، والمقصود هنا ليس المعنى الشائع للمازوخية، المتمثل في البحث عن اللذة بوساطة الألم، وإنما المقصود هو المعنى الصحيح لها، وهو الذوبان؛ بمعنى (الزوال من حيث كون المرء أنا فردية)؛ أي الاتجاه نحو الصفر كي يذوب المرء في ضرب من اللانهاية أو المطلق، أيًا كان المستوى الذي يضع نفسه فيه، سواء في ذلك الطبيعة والإله والفن والحب<sup>(١)</sup>.

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٣، ١٩.







العقاد، وعلي محمود طه، بدر الدين الحامد، وهي إحالة عالجه الناقد من خلال المقارنة بين «أبوريشة» والشعراء الآخرين منتصراً لـ «أبوريشة» بوصفه شاعراً ذا نزعة صوفية، ينطلق فيما وراء المادة والزمان والمكان لمعانقة الكلي والمطلق<sup>(١)</sup>.

يقارن الناقد بين قصيدة (امرأة وتمثال)، وأسطورة مثال يدعى «بيجماليون» مع فارق جوهرى يتجلى في أن اختيار مبدع الأسطورة هو اختيار لما هو عادي ويومي، لما هو أني ومحدود وعابر، هو اختيار لما هو في حدود المادة، أما اختيار الشاعر فهو اختيار لما هو وراء ذلك؛ هو اختيار لما هو كلي ومطلق وأبدي؛ وبذلك يعدّ اختيار صاحب الأسطورة تفضيلاً للحياة على الفن، ويعدّ اختيار الشاعر تفضيلاً للفن على الحياة بطموح إنساني لا يسعى إليه إلا مَنْ عرف طريق الوجد الصوفي. بناء على ذلك يجد الناقد أن ثمة مفارقة كبيرة بين موقف «بيجماليون» في الأسطورة، وموقف الشاعر في القصيدة؛ مفارقة تؤكد الاختلاف، كما تؤكد الخصوصية والتميز في القصيدة.

ووجد الناقد أنه يمكن، أيضاً، مقارنة قصيدة (امرأة وتمثال) بقصيدة للشاعر الفرنسي «شارل ليكون دي ليل»، الذي استلهم فيها التمثال نفسه، وهي بعنوان (فينوس من ميلو)، وهما قصيدتان متفتحتان في الرؤية، ومتقاربتان في المعاني، وما هو بالتقارب الجزئي العارض، إنما هو تقارب يرجع إلى اتفاق الرؤية بين الشعارين؛ برناسية الشاعر الفرنسي، والصوفية التي تربى عليها الشاعر العربي، ثم أورد الناقد مقارنات ثنائية للشعارين؛ ليخلص إلى أن قيمة هذه المقارنات تتجلى في ردّها إلى النسق العام، الذي ينتظم القصيدتين، وهو نسق يسمو على الجسدي والزماني والمكاني إلى ما وراء ذلك كله من أفاق لا حدود لها، كما يمكن مقارنة صورة الأبدية المتجسدة في تمثال يعبر عن شوق لا ينتهي إلى لقاء لا يتحقق، بصورة الأبدية في قصيدة (أغنية إلى أنية إغريقية) لـ «كيتس» فكرياً، وفنياً<sup>(٢)</sup>، وبالطريقة نفسها قارن بين قصيدة (أفرست) لـ «أبوريشة» وقصيدة (السير) لـ «تيوفيل غوتيه»<sup>(٣)</sup>.

(١) ينظر: المرجع السابق، ٢٣، ٢٨، ٣٦، ٣٧، ٥٧، ٦٢، ٨١، ٨٢، ١١٩، ١٣٢، ١٤٣، ١٤٥.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٤٣، ٤٧، ٧٢، ٧٤.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ١٣٩، ١٤٣.

على أن مؤثرات ثقافية أخرى تظهر في القصيدة، ولا سيما بنيتها الفنية، وتتمثل في تأثر الشاعر بسونيات «شكسبير»، وتأثره بقصيدة (طائر القطرس) للشاعر الفرنسي «بودلير»؛ ليخلص من المقارنة إلى أن القصيدتين متفتحتان في أسلوب القص، والتصوير (تتفان في الصورة الكلية، وتختلفان في الصور الجزئية المكونة لهما)، والمقارنة، وفي طبيعة العنوان، وطبيعة الختام، ولكنهما مختلفتان في الدلالة، ولذلك جاءت قصيدة (نسر) مختلفة عن قصيدة (طائر القطرس) في الموقف، والرؤية، والفكرة، الأمر الذي دفع الناقد إلى القول: إن تأثر «أبوريثة» بـ «بودلير» ليس تأثر مَنْ يقلد، بل تأثر مَنْ يقرأ، ويتمثل ما يقرأ، ويحوّله إلى قيمة معرفية وجمالية، ثم يبدع فيقدم ما هو جديد، وما هو مستقل، يمتلك خصائصه المميزة<sup>(١)</sup>.

إضافة إلى ذلك يشير الناقد إلى تأثر الشاعر بالثقافة الهندية في قصيدة (كاجوراو)، متوقفاً عند «شيفا» في الديانة الهندوسية؛ شيفا الذي تتوحد فيه كل الثنائيات في وحدة أسمى، أهمها ثنائية الظاهر والباطن، وعند تاج محل التي أوحى له بكتابة قصيدة (حب الأرض)، وهي قصيدة تختلف عن القصائد السابقة في أنها يغلب عليها التأمل، وتسيطر النزعة الذاتية، ويغيب عنها تصوير الأثر المعماري الذي يستلهمه الشاعر<sup>(٢)</sup>؛ وبذلك يكون الناقد قد عالج مشكلة الزمن والخلود بانطلاقه من الفن المكاني؛ ليحقق به النصر على الزمن، إن الشاعر يجد خلاصه في الفن المكاني، لكن هذا الفن سيتحول إلى فن زمني هو الشعر؛ وبذلك يحقق انتصاره على الزمن بفن زمني هو الشعر تحققاً ينم على أرقه المبدع<sup>(٣)</sup>؛ وبذلك يكون الناقد قد قرأ شعر «أبوريثة» قراءة ثقافية حرة، لا يمكننا أن نعدّها منهجاً نقدياً؛ قراءة أفادت من رؤى نقدية متعددة بمدخلها وأدواتها، فكيف جمع بينها في قراءة واحدة؟

\*\*\*\*

(١) ينظر: المرجع السابق، ١١٣، ١٢٤.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٧٧، ٨٣، ٨٤.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ٢٧، ٢٨.

## شعر «أبوريشة» بين التطورات الاجتماعية والثقافية، والحاجة الفنية

بيّنت الناقدة «سلمى الخضراء الجيوسي» أن تطور الشعر العربي الحديث تطور عضوي ينبع من داخل الفن نفسه، ويسير في خط لا تقرره التطورات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية وحدها، بل تقرره إلى، حد بعيد، أيضاً الحاجة الفنية التي يملها الفن نفسه، مركزة على التغيرات النفسية المرافقة للأحداث التي مر بها الوطن العربي<sup>(١)</sup>.

فللعوامل الخارجية دور مهم في تطور الشعر العربي الحديث؛ وهي عوامل أسهمت في تغير الحساسية الشعرية عند «أبوريشة»، وأهمها نشأته في حلب، وهي مدينة لها تراثها الشعري المستقل الذي عرف شيئاً من التجريب والتجديد، وتلقيه تعليماً مختلطاً في الجامعة الأميركية في بيروت، التي اطلع فيها على الشعر الأجنبي، كما التقى بشعراء عرب، كانوا بدورهم قد وقعوا تحت تأثير ثقافة مختلطة، لكن أبرز ما يجب ملاحظته في شعره هو أنه عمل فني متطور، لا يعنى بتبسيط مفرداته الشعرية من أجل الجمهور، مع ارتباطه بشعر المنابر، إضافة إلى أنه اختار أهمّ موضوعين في الشعر العربي الحديث، وهما الوطنية والمرأة، وحاول أن يدخل تجديده في حدود إمكانات هذين الموضوعين. فالحرية التي برزت في علاقة الرجل بالمرأة في شعره

(١) ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط١، أيار / مايو، ٢٠٠١، ١٣، ١٨.



تعود إلى تغير روح العصر نحو تعبير أكثر تحرراً عن الحياة العاطفية، وهذا ما أتاح له التعبير عن تجاربه الشخصية من دون خوف من أن يفقد مقامه واحترامه في أعين الجمهور، لا لانتسابه إلى عهد رومانسي، متحرر الروح، وجيل تشرب شيئاً من القيم الغربية<sup>(١)</sup>. ومع ذلك فإن الناقدة ترى أن شعر «أبوريشة» لا ينفصل في المهاد الثقافي عن جيله؛ لأنه ذو نظرة منقسمة، وقيم أخلاقية مزدوجة، إذ يتاح للرجل ما تدان به المرأة، التي إما أن تكون طاهرة كل الطهر، وإما أن تكون ساقطة، هلوكة، بغياً، من هنا توقفت لتفسير هذا الموقف عند «توفيق صايغ» الذي عالجه من وجهة نظر فرويدية، ولم يحسب حساباً لأثر ثقافة الشاعر نفسه ومواقفه الموروثة؛ لتردها إلى وجود الفروق الحادة في المواقف الخلقية عند الرجال والنساء في التراث العربي، كما يأتي:

١ - الحرية النسبية التي سمح بها الإسلام للرجل في تعدد الزوجات.

٢ - القانون الخلقى الصارم الذي طبق على النساء منذ الجاهلية، والذي زاد صرامة مع العصور، حتى توصل أخيراً إلى عزل النساء بشكل نهائي، وبروز الكبت الجنسي والعاطفي عند المرأة العربية، الذي يقف على النقيض المباشر من الحرية الممكنة أو الفعلية عند الرجل، ومواقف الرجل الموروثة التي كانت دائماً تتباهى بالفحولة والحرية النسبية، في ضوء هذا التفسير تمكنت الناقدة من نقد رؤية «صايغ» الذي يعدّ الحبّ والشهوة في علاقات ما قبل الزواج عند الشاعر وغيره من الأعراض المرضية، لتعدهما الناقدة ظاهرة تراثية تتصل مباشرة بهذا العرف المستمر من القيم المزدوجة والموقف من شرف المرأة وعفتها؛ لتصل من ذلك إلى حقيقة مفادها أن الشاعر لا يعاني من الكبت، بل إنه كان ذا امتناع فروسي دافعه الشعور بالواجب لحماية براءة المرأة وعفتها. وليس ذلك غريباً عن موقف الأخلاقيين في المجتمع العربي في حقبة الثلاثينيات، وبخاصة عند الرجال الذين كانوا يحلمون بالبروز الاجتماعي مثل «أبوريشة»<sup>(٢)</sup>.

(١) ينظر: المرجع السابق، ٢٩٥، ٢٩٧.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٢٩٨، ٣٠١.



ولا يخرج تفسيرها للشعر القومي عند الشاعر عما حددته؛ لأنه نتاج عوامل عديدة: شعور عميق بالمسؤولية العامة، وموقف فروسى نحوها، وتربية إسلامية عميقة الجذور وجهت رؤياه الشعرية نحو أمجاد التاريخ الإسلامي الشديد الاتصال بالتفوق الحضاري العربي، إلى جانب تجاوب تلقائي عميق مع انهماك سورية واشتراكها المستمر في الصراع السياسي العربي، ومع القضايا السياسية التي شغلت عصره<sup>(١)</sup>. ليس هذا فحسب، بل إن رؤيته الشعرية أفادت من ثقافته الشعرية الكلاسيكية والغربية في بناء قصائد تعتمد حكايات رمزية (اليغوريا) بالغة التطور، كما في قصيدة (نسر)، التي فهمها جيل كامل على أنها تشير إلى الشعب العربي: ماضيه المجيد، وأحواله الحاضرة التعيسة، بينما فهمها الناقد «توفيق صايغ» على أنها تشير إلى تجارب الشاعر الشخصية وإخفاقه في الحب، ومن ذلك أيضاً قصيدة وصفية عالية المستوى تصف معبد (كاجوراو) الهندي، وتردد أصداء البحري في سينيته المشهورة، كما تردد أصداء «كيتس» (في قصيدة (خابية إغريقية)<sup>(٢)</sup>؛ وبذلك تكون الناقد قد ربطت شعر الشاعر بالظواهر التي أنتجته: الاجتماعية والسياسية والثقافية، وهذا ما أكده «جلال فاروق الشريف» في كتابه الموسوم بـ (الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية)<sup>(٣)</sup>؛ إذ يرى أن «أبوريشة» يمثل قمة الكلاسيكية الجديدة، ويحسّ حاجتها إلى التجديد، الذي تجلّى في مسألتين هما: التمرد على التقليد، والانفتاح على الشعر العالمي، فلئن اتخذ كل شاعر من رواد الكلاسيكية الجديدة مثلاً أعلى من بين أعلام الشعر القدامى، فإن «أبوريشة» تمرد على هذا التقليد بتمرده على زعامة هؤلاء الشعراء القدامى منهم والمحدثين، مثل «أحمد شوقي»؛ لأن الشاعر برأى الناقد قد

(١) ينظر: المرجع السابق، ٣٠٢، ٣٠٣.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٣٠٤، ٣٠٦.

(٣) ينظر: جلال فاروق الشريف، الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ٥.







متمرد على الواقع إن لم نقل إنها ممتثلة امتثالاً تاماً لهذا الواقع لا تأنف من التعامل مع جميع أشكاله السلبية<sup>(١)</sup>؛ فجدارة الشاعر الحقيقية هي أنه مهد للانقراض على الكلاسيكية الجديدة: أي ليفتح أمام الشعر العربي المعاصر أفاق ثورة حقيقية من أجل قفزة نوعية في الشكل والمضمون على حد سواء تتجاوز كلاسيكية الشعراء القدامى وكلاسيكية المحدثين في آن واحد<sup>(٢)</sup>؛ لتكون إرهاباً بالحركة الرومانتيكية في الشعر العربي الحديث في سوريا.

\*\*\*\*

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ٨٩، ٩١.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٩٤.



## شعر «أبوريشة» والمدخل النصي

شعر «عمر أبوريشة» في النقد الدلالي:

اتخذ الناقد «فايز الداية» شعر «أبوريشة» متنأ؛ ليشغل عليه وفق رؤية التحليل الدلالي، متخذاً من مصطلح «الدائرة الدلالية» في النقد مقابلاً لمصطلح «الحقل الدلالي» في الدرس اللغوي؛ ليتتبع مجموعة من الدوال في جانب من جوانب الحياة المادية أو الفكرية أو النفسية «للأسماء، والأفعال، والصفات»، ومن ثم سعى إلى تفسير حضورها في الديوان والقصيدة، وعلاقتها بالمبدع والرسالة التي يتوجه بها إلى المتلقين.

يستند هذا المنهج الدلالي إلى حقائق دلالية توضحها شبكة من المصطلحات «الدال والمدلول والصورة الذهنية والمرجع»، فالرصيد اللغوي من الألفاظ الدوال يكشف مجموعة المدلولات المرتبطة به، والتي تتمثل في مرجعيات خارج لغوية، وفي تصورات ذهنية يحملها الإنسان، ويتضح أن المخزون المعرفي والفكري والنفسي بكل درجاته البسيطة والمركبة مصحوبة حركته بالكواشف الدلالية؛ وبهذا تغدو الدوال الوسيلة الموضوعية إلى عوالم الشاعر بعيداً عن مراوغة بعض المبدعين في تعبيرهم ورموزهم، وعن إسقاطات خارجية مفتعلة بسبب من مغالطات عقائدية مذهبية.

وفي سبيل الوصول إلى معالم وعي الشاعر بالعالم تتوالى إجراءات المنهج، التي حددها الناقد باستطلاع أولي تبرز فيه مؤثرات أولى لبعض الدوائر الدلالية، ثم يعمل على استقراء شمولي يرصد تردد الدوال في هذه الدوائر في أعمال الشاعر بوصفها



في مفاتيح البحر عامة التي تتبعثر أفراداً في معظم الحالات؛ وبذلك يكون الناقد قد اعتمد على إحصاء الدوال الخاصة بالبيئتين: البرية والبحرية؛ ليربط بين بروز حالات محدودة من مفاتيح البحر، والإحساس بالخطر والصراع، وما يكون من أدواته في خضمّ العباب، وأولها مشتقات مادة «م و ج»، مع مادة «ل ج ة»<sup>(١)</sup>.

أما الخطوة الثانية في المنهج الدلالي فهي تأويل مفاتيح الدوائر الدلالية؛ إذ يندرج تحت هذا العنوان ما يجده الناقد من تناسب بين مفاتيح الدوائر الدلالية والقصائد الحماسية في شعر «أبوريشة»؛ ليجد أن التأويل الدرامي للدوائر الدلالية ومفاتيحها في شعر الشاعر يتأكد إضافة إلى المرتكز الأساسي الذي انطلق منه في المادة اللغوية النصية من خلال حركتين: الأولى خارجية تتقصى ثقافة الشاعر المسرحية النظرية والعملية وإنتاجه الشعري الدرامي، الذي يجاور قصائده الغنائية، ومرجعياً الناقد هنا سيرته وأخباره في دراسات المسرح، وما نشره من أعمال درامية كاملة أو أجزاء لأعمال لم تكتمل، والحركة الثانية هي نظرة تحليلية لبنية قصائده الغنائية التي داخلتها المفاتيح الدرامية في عدد من زوايا تجارب الشاعر الشعرية<sup>(٢)</sup>، وهما أداتان إجرائيتان لا نجدهما في توقف الناقد عند العنوان الموسوم بـ (المسرح في تكوين عمر أبوريشة وشعره)، والذي يندرج تحته فقر ترصد سيرورة الكتابة المسرحية في شعر الشاعر، التي لا تنفصل عن السياقات المؤسّسة لها، ونعتقد أن هذا العنوان ينبو عن مسار البحث، الذي يسعى إلى التحليل الدلالي لشعر الشاعر<sup>(٣)</sup>. هذا من جانب، ومن جانب آخر اعترض هذا العنوان بين عنوانين يشتغلان على الدرامية، أولهما: التأويل الدرامي لمفاتيح الدوائر الدلالية، وثانيهما: التجليات الدرامية التي يجب أن تتقدم على التأويل الدرامي؛ لأن الناقد توقف عند بعض هذه التجليات ليرصدها من دون أن يحلها في ضوء المنهج التأويلي الذي يشتغل عليه<sup>(٤)</sup>.

(١) ينظر: المرجع السابق، ٥١٠، ٥١٧.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٥٢٠.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ٥٢٠، ٥٢٦.

(٤) ينظر: المر السابق، ٥٢٧، ٥٣٤.





لا تنصهر في شكل نظام، بل تظلّ تنثال انثيالاً تديره المصادفة، فيصبح النص تبعاً لذلك عبارة عن مستقرّ لاستيهامات منتجة، كما يجليها التصور التبسيطي الذي يعتقد أصحابه أن المعنى مجرد نتاج لكلمات أو لصور تحيل على دلالة أو على دلالات مجازية متعددة.

يمثل المعنى داخل النص نسقاً، إنه نظام يترجم العلاقات المتصورة بين ما هو حسي ملموس بيّن، وما هو غامض وسرّي ومعمّي، من هنا ينبثق ثراء المعنى وغناه، إنه تجسيد للكيفية التي تواجه بها الثقافة اللامتوقع والمفاجئ والغريب المحير والمدهش والخارق، وهذا يعني في رؤية الناقد أن تهاوي المعنى لا يمكن أن يحصل إلا في ثقافة تشهد تصدّعاً تاريخياً فاجعاً.

\*\*\*\*

## استراتيجيات بناء المعنى في شعر «أبوريشة»

يلاحظ الناظر في استراتيجيات بناء المعنى في شعر «أبوريشة» أن هذا الشعر لا يلغي القديم العربي، بل يستدعيه، ويغتذي بمنجزه الفني، لكنه يحوِّله عن مقاديره من جهة كفاءات التصرف في الكلام: المحسنات البديعية، وتشقيق المجازات والاستعارات البعيدة، فتكف الكتابة عن كونها فعل إنشاء وصناعة وتتحول إلى حدث تسمية، فإذا الدال يعني مدلوله، ولا تورية هناك.

أما استراتيجيات الكتابة في شعر «أبوريشة» فلها طرائقها في ابتناء شعرية الكلام، ومن أهمها:

قانون الاستبدال، وهو قانون بموجبه تدفع الكتابة عميقاً داخل منطقة الخطر، وبموجبه أيضاً تتعمد الكتابة استدعاء الأسطوري والعجيب؛ لتحدد مهمتها بإنقاذ المتلقي من الضجر عن طريق إبهاره وإمتاعه واستدراجه إلى نوع من المشاركة الوجدانية، ويمثل الناقد لذلك بقصيدة (انتقي لي حكاية)، التي تقوم على استبدال سندباد شهرزاد بالشاعر الراوي، واستبدال الأمكنة والأزمنة كلها بالحبيبة، واستبدال أهوال السفر وأخطاره بضنى الوجد والعشق، فيوهم النص بأنه يحدث عن تجربة الرحلة والسفر، ويوهم الراوي بأنه سندباد يروي ويلات السفر وأهواله ومخاطره؛ وبذلك لا تكون الرحلة من هذا المنظور مجرد سفر باتجاه التخوم، بل تكون فعل وجود، ومعنى كونها فعل وجود أنها تبحث عن المعنى، أو توسيع لدائرة المعنى الذي أوله

الإنسان وآخره الإنسان؛ وبذلك يتحول قانون الاستبدال إلى كتابة التمثيلات المستحيلة وصهر الصور في شكل لوحات ومشاهد عبر ابتناء شعرية الكلام بالالتجاء إلى الحكي، وكسر الغنائية، واستدراج الدرامي.

قانون التعجيب، وهو قانون يمكن الكلام من تخطي عتبة العادي والمألوف والمتعارف، وهو الذي يجعل الكلام يتشكل جامعاً إلى اللذة الاعتبار، وإلى الإمتاع المؤانسة؛ لذلك يكتف الشاعر الإيحاء، فتظهر حركة بموجبها يكسر الكلام مرجعيته ويتخطى الواقع. فالمشاهد تتوالد غزيرة متنوعة مفتوح بعضها على بعضها الآخر حتى إن الكلام يتقدم في شكل موجات لا تعرف الأناة والتوقف؛ شكل ذي طابع انسيابي يمكن الكتابة من ابتناء الغرائبي، هذه الكتابة مأهولة بالبرق: اجتذاب العقل إلى نهاياته؛ لذلك لا يمكن أن يتمثل المتلقي صورة (الطيوف علوية الإسراء)، وصورة تحول الأرض والسماء إلى شفاها؛ لأن التمثل في هذه الحالة أمر مستحيل أو يكاد؛ وبذلك تصبح الكتابة بالتمثيلات المستحيلة قانوناً من القوانين التي تبني شعرية الكلام، وتضمن للنص أن يبتني نسقه الخاص، وطريقته الخاصة في توليد المعنى وهندسته وبناءه<sup>(١)</sup>.

إن للكتابة استراتيجيتها في جعل الكلام يفتتح مجراه في دائرة العجيب والمفارق؛ لابتناء النهايات والأقاصي، ممزقاً المعقول، فاتحاً السياق على نوع من التنادي الخفي بين النصوص: القرآن الكريم، وكتب السيرة، وكتب التاريخ، إنه تنادٍ لا يكتفي بإعادة صياغتها، بل يعيد ابتناء الغرائبية التي فقدت بحكم التداول والتكرار؛ أي أن الشعر لا يلغي ما جاء في كتب السيرة، بل يتخذ مما ورد فيها مرجعاً يظل ينهل منه، لكنه يتشكل في حركة تتباعد عن النص المرجعي مفسحة المجال للخيال كي يعيد ابتناء الغرائبي؛ وبذلك تصبح حركة التباعد تلك نوعاً من السفر باتجاه الغريب والفريد.

(١) ينظر: المرجع السابق، ٣٩٦، ٤٠٣.

يعتمد الخطاب، إذن، على التعجب، والتعجب حدث بموجبه يبنتي منتج الخطاب كلامه وفق نسق يسمح للفريد أن يظهر في هيئة غير المتوقع؛ إذ عندما تدخل الوقائع في باب المتعارف والأليف، ينهض الشعر بأشدّ أدواره خطورة وأهمية. إنه يوهم بأنه يستنسخ ما جاء في المتون القديمة، لكنه لا يحاكيها، بل يلجأ إلى التخيل ويعتمد على التمثيل والتشبيه، فيخرج الكلام إلى دائرة الإبداع. إنه يتحول إلى كلام مخيّل يرصف الصور والمشاهد رصفاً، فتصبح حركة الكلام حركة تنهض على استدعاء العادي المتعارف لتمحو عاديته وتغرسه في دائرة العجيب؛ وبذلك يعلن الشعر عن استراتيجية في ابتناء المعنى، وهي استراتيجية تنهض على قانون تغيير زاوية النظر وفق نسق متسارع يجعل المشاهد والصور كما لو أنها تتراءى على أديم مرايا مهشّمة. وتتم بعثرة أنساق الكتابة وأجناسها فينتقل النص من الغنائي إلى الدرامي، ومن الوصف إلى الحكيم، غير أن الحكيم سرعان ما يتبدّل من طرائق إعلانه عن نفسه فيتحوّل إلى رصف لحكايات فرعية، وهي حكايات تتوازي حيناً، وتتشابك حيناً، وتخرق أحياناً أخرى بمقاطع غنائية تأتي لترجئ فعل الحكيم؛ ليكون هناك إرجاء، وتلفّت؛ وبذلك ينهض الشعر لا بوصفه مجرد تسلية فراغ أو ثرثرة خواء، بل ينهض بوصفه فعل مقاومة، إنه فعل مقاوم بالتمام والكلية<sup>(١)</sup>؛ وبذلك يكون الناقد قد اتخذ من المناهج النقدية التي تنتمي إلى ما بعد الحداثة منطلقاً لاشتغاله النقدي، مستفيداً من السيميولوجيا في معالجة استراتيجية الكتابة التي تبتعد فيها العلامة عن مرجعيتها؛ لتفتح السياق على نظرية التلقي.

### قصيدة (نسر) واستراتيجية الدلالة:

يتناول الناقد «يحيى بن الوليد» قصيدة (نسر) للشاعر «أبوريشة» تناولاً يضعها في سياق أبنية الثقافة العربية السائدة آنذاك، ومن ثم مجمل التبدلات التي مسّت

(١) ينظر: المرجع السابق، ٤٠٤، ٤٠٨.

أنساق هذه الثقافة، مبيناً أن الشاعر لم يتوقع داخل رؤية الأفق العام المتمثل بالفضاء الرومانسي، بل انفتح على تيمات وموضوعات مغايرة انفتاحاً أكسب شعره سواء أكان قومياً أم ذاتياً بعض التنوع، مؤكداً أن قوة العاطفة هي السمة المهيمنة على شعره هيمنة أسهمت في صياغة ما أطلق عليه «وجدان العصر».

الأمر المهم هنا أن الناقد تلافى النظرة الوجدانية الاختزالية التي كثيراً ما تعاملت مع الرومانسية وكأنها مجرد رد فعل على المذهب الكلاسيكي السابق عليها زمنياً، ليحدد الرؤية الرومانسية بوصفها كشفاً عن سؤال الزمان بمعناه الوجودي إلى جانب سؤال الجمال والموسيقا، ولعل هذا ما يرتقي بها إلى مصاف «نظرية التعبير» الملتبسة باشتراطات التأمل الفلسفي؛ وبذلك رأى الناقد أن قراءة الرومانسية، وبالاستناد إلى الوعي الظاهري وبعض المناهج الفلسفية، تتيح إمكانية التشديد على الرومانسية بما تتيحه من إمكانات التجدد انطلاقاً من نصوصها التي تواصل سفرها المنفرد وعبورها الأبدي في الشعر والغناء والرسم والعمارة<sup>(١)</sup>.

في ضوء هذه الرؤية النقدية توقف الناقد عند قصيدة (نسر) للشاعر «أبوريشة»، وعدّها أنموذجاً لقصيدة القناع، وقصيدة تتيح إمكانية البحث في تماس المعرفة والوجود، إنها قصيدة تعتمد شكلاً هندسياً قائماً على نظام المقاطع، شكلاً موصولاً بما يمكن التعبير عنه بإرادة القول.

يعدّ النسر الذي تعنون به القصيدة «القصيدة تلك sémiotique دلالية» أيضاً بمنزلة ما يسميه «ريفاتير» بـ «رحم» الدلالية التي يتلاشى فيها الفعل الموهوم بين الشكل والمضمون، ثم يبدأ الناقد بالتوقف عند مقاطع القصيدة لرصد طابع التحويل الذي يلوي برؤيا القصيدة إلى نوع من الدرامية، ونوع من الفجائية؛ ليؤكد أن المقطع الأول كفيل بأن يعكس استراتيجية الدلالة في القصيدة التي بموجبها يغدو النسر

(١) ينظر: د. يحيى بن الوليد، قصيدة القناع: قراءة في شعر عمر أبوريشة، ضمن كتاب الشاعر العربي عمر أبوريشة، إعداد نزيه خوري، ٤١١، ٤١٣.

ملتبسًا بذات المبدع بل ومرآة لها حتى وإن كانت هذه الذات غائبة على مستوى «اللفظ»، أو على مستوى ما يسميه بعضهم «انبساط التكلم»، كما أنه كفيلاً، أيضاً، بأن يكشف أن مشكلة النسر هي مع الزمان الذي تؤدي مغزاه عبارة «الدهر السكير» التي سرعان ما تتجاوزها مفردات وعبارات دالة على الزمان في سياق المعجم الدلالي المتسمة من إحساسات الشاعر، متوقفاً عند ثنائية الزمان والمكان؛ لأن الزمان حاضر بقوة حتى وإن كان الشاعر لا يحيل عليه بالقدر نفسه الذي يحيل على المكان «المكان الضدي: ذرا الجبال / السفوح»، فالمكان في القصيدة من مشمولات الزمان، أو أنه مجرد «وسيط» إضافة إلى أنه مكان يماثل الزمان من ناحية عدم محدوديته أو تأطره، إنه في العالم وليس في نقطة محدودة داخله شأنه شأن الذي سلفت الإشارة إليه سابقاً؛ وبذلك يحدد المقطع الفضاء الدلالي للقصيدة، ومن ثم استجابة النسر للتحويل الذي رسمه الزمان، تلك الاستجابة التي هي استجابة الذات المبدعة ذاتها وبذاتها ولذاتها عبر وسيط «النسر» في دنيا التخيل الشعري<sup>(١)</sup>.

\*\*\*\*

(١) ينظر: المرجع السابق، ٤١٤، ٤١٨.



## شعر «أبوريشة» بين القيم الجمالية والحقول الدلالية

تهدف الدراسة التي قدّمها الناقد «سعد الدين كليب» بعنوان (التجربة الجمالية في شعر أبي ريشة) إلى تبيان القيمة الجمالية المحورية في شعر الشاعر، والأشكال التي تبدّت بها، والحقول الدلالية التي توزعت عليها للإسهام في وعي التجربة الجمالية عند الشاعر، وتصنيف نتاجه الشعري إلى شعر البطولة، أو العذاب، أو الجمال، أو شعر السمو، كما وجد في شعر «أبوريشة»؛ إذ تصدّر السمو شعوراً وقيمة ومفهوماً لائحة القيم الجمالية في شعر الشاعر، بحيث يصحّ التوكيد أن منظومة القيم السلبية لا تتوضح معالمها من دون مقارنتها بهذا المفهوم؛ أي أن الشاعر في وعيه العالم جمالياً، ينطلق من قيمة محورية محددة، مما يجعل من ذلك العالم محاكى، ومحكوماً عليه، من منظور تلك القيمة في الدرجة الأولى<sup>(١)</sup>.

- في نظرية السامي: اعتمد الناقد على التحليل النصي لتبيان الدلالات النصية للسمو، محددًا المفهوم، وعلائقه، وتداخلاته مع مفاهيم أخرى، مثل: الجليل، والجميل، والبطولي؛ ليتوقف بعد ذلك عند تجليات السامي في شعر «أبوريشة» في ثلاثة عناوين هي: في الموقف والرؤية، وفي الجمال الأنثوي، وفي جمالية المكان؛ إذ انطلق الناقد في العنوان الأول من البنية النصية لتحليل الظاهرة الجمالية، وتحديد مستوياتها الدلالية؛ لأن السامي يتبدّى عند «أبوريشة» على صعيد الموقف الجمالي والتعبير الفني معاً،

(١) ينظر: د. سعد الدين كليب، التجربة الجمالية في شعر أبي ريشة، مجلة علامات في النقد، إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة، ذو القعدة ١٤٣١هـ / نوفمبر ٢٠١٠، المجلد ١٨، الجزء ٧١، ٢٣٧، ٢٣٨.

بما يحيلان عليه من مستويات متعددة في الشعور والقيمة والدلالة، مؤكداً أن المتعة أو اللذة الجمالية التي تقترحها هذه التجربة أمام المتلقي هي متعة الزهو أو التعالي، وهي متعة لا علاقة لها بالنرجسية، في المصطلح النفسي، وإنما تعني الإحساس بالتمك العاطفي والمعرفي للموقف، مع إمكان تجاوزه والتغلب عليه، بحيث تبدو الذات هي الطرف الأقوى في المعادلة؛ وبذلك تكون متعة الزهو نوعاً من التعزيز الذاتي لا التعزيز النرجسي في العلاقة بمختلف المواقف الفردية والاجتماعية.

ويقف الناقد عند وصف الشاعر لهذه المتعة، لافتاً إلى كثرة إشارات الدارسين لشعر «أبوريشة» إلى المفردات الدالة على الكبر، والعزة، والشموخ.. إلخ، مما يدخل في حقل السامي وامتعته الجمالية، مبيهاً أن هذا الحقل يؤسس لفهوم الإنسان، كما تعيه الذات الشعرية في هذا الشعر؛ بمعنى أن المنظومة القيمية الجمالية والأخلاقية خاصة التي ترسم صورة الإنسان، في هذا الشعر، مبنية أساساً على حقل السامي بدلالاته المختلفة والمتنوعة. أما الحقل الدلالي: حقل السامي فيضم مفاهيم أخرى: التسامي أو التصعيد المرتبط بالسمو الإنساني؛ لأن شعر «أبوريشة» يؤكد أن التعبير عن الجوهر الإنساني هو سمو، مفرقاً بين سمو بوصفه فعالية نفسية وروحية اقتحامية، والتسامي بالمصطلح النفسي، الذي هو فعالية دفاعية أو آلية دفاع عن آليات الأنا؛ لذلك كثرت مفردات الجسد الأنثوي بالقدر الذي كثرت فيه مفردات الحقل القيمي الذي يؤكد مفهوم الحرية<sup>(١)</sup>.

أما رؤية العالم عند الشاعر فتتقاطع مع رؤية العالم عند الفلاسفة والمتصوفة المسلمين، وبالتحديد مفهوم الإنسان الكامل الذي حاز على الجلال والجمال بأبعادهما الناسوتية واللاهوتية معاً؛ لأن صورة الإنسان المبنية على سمو عند الشاعر يصعب عزلها عن صورة الإنسان الكامل<sup>(٢)</sup>. إن رؤية العالم على هذا النحو، هي التي تفسر الميل الطاغوي، في الذات الشعرية، إلى كل ما هو سام ورفيع، كما تفسر ذلك الهجوم

(١) ينظر: المرجع السابق، ٢٣٨، ٢٤٢.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٢٤٤.





أن الجمال الأنثوي غالباً ما يفارق مفهومه ليدخل في مفهوم آخر هو السمو، فلا يكون عندئذ جميلاً بقدر ما يكون سامياً، ولا يكون ملذاً أو مؤنساً أو ممتعاً أو مغبطاً بقدر ما يكون مذهلاً أو مدهشاً أو مربكاً أو مبجلاً، واجداً في ذلك شكلاً من أشكال التناص<sup>(١)</sup>، الذي يتقاطع مع فكرة الإنسان الكامل؛ أي أنه ينطلق من رؤية العالم عند الشاعر، التي تتقاطع مع الرؤية الصوفية لمفهوم الإنسان الكامل في الفكر العربي الإسلامي؛ لأن الشاعر الذي يعنى عناية خاصة بالجسد الأنثوي، يغذيه بالروحاني الذي هو أشبه باللاهوتي، وكأن عملية التخيل الشعري، في هذا الشعر تنهض من المزوجة بين الناسوتي واللاهوتي، وهو ما يجعل التخيل مفارقاً للواقع، على صعيد عناصر الجمال السامي، لا على صعيد الصورة الفنية؛ بمعنى أن الشاعر قد التزم بالمنطق التصويري الكلاسيكي، القائم على المحاكاة والمقاربة في تكوين الصورة الفنية، في الأعم الأغلب، في حين أنه قد افترق عن ذلك المنطق في تكوين صورته الجمالية، فجاءت مفارقة لما هو واقعي بشكل لافت للنظر، مما يذكر بالشعر الصوفي الذي انطوى على تلك الثنائية: ثنائية المقاربة والمفارقة في الصورة الفنية، والصورة الجمالية والذي انطوى على مفهوم الإنسان الكامل؛ وبذلك مثلت الصورة الجمالية في شعره رؤيته من العالم بتعبيرات وتراكيب رؤيوية وتخيلية، في الوقت نفسه؛ أي أنها مجاز دال على رؤية معينة للعالم، وعلى طريقة محددة في وعي العالم جمالياً، متوقفاً عند قصيدة (امرأة وتمثال)؛ لينطلق من البنية النصية لتحديد الدلالة، ناقداً «محمود منقذ الهاشمي» الذي ذهب إلى أن «أبوريشة» يشتهي لفاتنته أن تسلب الحياة وتتحجّر إرضاءً لنا عند من منظور نرجسي متمركز حول ذاته، واجداً أن الصورة الجمالية للجسد الأنثوي تنسجم ورؤية الشاعر للعالم، على صعيد الكمال الإنساني؛ لأن المطالبة بالتحجّر التأله ليست إلا توكيداً لتلك الرؤية التي تكاد تتجلى في مجمل شعر المرأة عند الشاعر<sup>(٢)</sup>.

(١) ينظر: المرجع السابق، ٢٤٨، ٢٥٠.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٢٥١، ٢٥٤.



ويحدد الناقد المكان الذي سيشتغل عليه في العنوان الثالث الموسوم بـ (في جمالية المكان) بأنه المكان النموذجي، الذي يتصف بالامتداد أفقيًا وشاقوليًا، مؤكدًا أن النسبة العظمى من أشكال الأمكنة، في شعر «أبوريشة»، هي الأمكنة العالية المرتفعة، كالجبال، والروابي، والأنجاد، والنجوم، والشهب، والأفق، والشموس، والسحب، وهي أمكنة تشكل حقلًا دلاليًا أساسيًا من بين الحقول الدلالية المهيمنة في شعر الشاعر، والذي ارتفعت مفردة الجبل فيه إلى مستوى الكلمة المفتاح، فتكررت بمرادفاتها، ومصاحباتها بكم لغوي ضاغط، وبمستويات دلالية متعددة، أسهمت في تعميق النزعة الفوقية أو النظرة من عل، التي يستشعرها المتلقي في شعر «أبوريشة»، ومما يزيد في تأكيد تلك النزعة ذلك الكم الضاغط أيضًا من مفردات دالة على الكبرياء والعزة والعنفوان، مؤكدًا الانسجام بين الجبل والعنفوان، وهو انسجام معبر عن تجربة السامي التي يتمحور حولها شعر الشاعر، وتداخل النظرة الفوقية بحمولات إيديولوجية أو انفعالية تكاد تلغي المسافة بين السمو والفوقية<sup>(١)</sup>؛ ليستوعب الجبل بوصفه مكانًا، ودلالة، ورمزًا تجربة السامي الجمالية في مجموعة من قصائد الشاعر، مثل: (جبل)، و (عودي)، و (إفرست)، و (دليلة)، و (المرأة)، و (كنا)، و (المنحنى)، متوقفًا عند قصيدة (نسر)، التي تطرح جمالية المكان المرتفع الجبل، من خلال تجربة السامي في النسر والجبل على السواء، بوصفه الحاضن الطبيعي والنفسي والقيمي لحركة السمو، المنسجمة مع بنية النص القائمة على محورين متكاملين: النسر والجبل، لا على ثنائية ضدية صراعية كالنسر والبغاث، مؤكدًا الاشتغال على البنية النصية باستبعاده التقارب بين جمالية المكان في النص الشعري، وطبيعة المكان الذي ترعرع فيه المبدع، وتوقفه عند العلاقة الوطيدة بين كل من المكان والتجربة الجمالية؛ لأن المبدع يكون فضاءه الفني بدوافع جمالية وروحية ونفسية في المقام الأول، مما يجعل البحث عما هو موضوعي، بيئي أو اجتماعي، في النص وفضاءاته بحثًا يقصر عن استيعاب

(١) ينظر: المرجع السابق، ٢٥٤، ٢٥٦.

العملية الإبداعية عموماً، مقارناً بين تجربة الجميل عند كل من «بدوي الجبل» و «أبي القاسم الشابي»؛ ليخلص من ذلك إلى أن «أبوريشة» قد رفع النسب إلى مستوى الرمز المحوري الأثير، والمعادل الموضوعي للذات الشعرية، مؤكداً أهمية الزمان لتلازمه الجدلي مع المكان؛ لتقديم تجربة السامي المتناغمة مع رؤية العالم عند الشاعر بحيث يصعب الفصل بينهما<sup>(١)</sup>.

- أسلوبية السامي في شعر «أبوريشة»: إن شعر «أبوريشة» قد مثل أسلوبياً مختلف جوانب تجربة السامي شكلاً ومضموناً؛ أي شكل التجربة الجمالية ومضمونها النفسي أو الاجتماعي، على النحو الذي ظهرت فيه في شعر «أبوريشة»، علماً أن الحديث عن تجربة السامي في شعر الشاعر هو حديث عن خصائص أسلوبية عامة، استوعبت تجربة السامي بأبعادها المختلفة، فبدت وكأنها خصائص نموذجية، لما فيها من تعبيرية وإيحائية وغنى جمالي<sup>(٢)</sup>. أما أهم هذه الخصائص فهي: الحقول الدلالية، وصيغة الجمع، وأسلوبية التكرير، والقيمة الدلالية للفعل؛ إذ توزع المعجم الشعري على حقول دلالية عديدة، وقع أربعة منها موقع الصدارة، حددها الناقد بما يأتي: الحقل الشعوري، والحقل القيمي، والحقل المكاني، والحقل الجنسي، وهي حقول تقع في جدول تبين قراءته المنحى الدلالي العام في شعر «أبوريشة»، وهو منحى تجربة السامي أولاً وأخيراً، فقد تحدد كل حقل من هذه الحقول بدلالة معينة، تحيل على تلك التجربة، وتؤكد لها في الوقت نفسه، وكل حقل من هذه الحقول يقع تحت نمط محدد؛ وبذلك يصبح التحديد الأدق لهذه الحقول على الشكل الآتي: الحقل الذهول، والحقل السمو، والحقل الأعالي، والحقل الفتنة، وهي حقول متواشجة، ومتكاملة فيما بينها، ويغلب عليها أنها تنتمي إلى مصادر ذاتية إما أنها شعورية نفسية، وإما أنها قيمة اجتماعية، علماً أن هناك غياباً شبه تام لحقل مهم جداً قلما يغيب عن النص

(١) ينظر: المرجع السابق، ٢٥٦، ٢٦٩.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٢٧٠.



الشعري القديم أو الحديث، هو حقل الماء، وأن هناك بروزاً للحضور الملموس لحقل الحجر بمرادفاته، ومصاحباته كالصخر، والمرمر، والرخام، ولكن إذا كان الناقد يستطيع أن يفسر هذا الحضور لحقل الحجر، من خلال صفتي الصلابة والديمومة وعلاقتها على التوالي بكل من الرجولة والتأبد فكيف يمكن للناقد أن يسوغ غياب أحد الحقول الدلالية عن هذا النتاج الشعري أو ذاك؟ بل هل يحق له، أساساً، أن يتساءل عن غير الموجود في النص الشعري، مهما كان الغائب أو غير الموجود خطيراً وذا أهمية حياتية، ولا سيما إذا كان النص مكتفياً بذاته فنياً وجمالياً؟ أسئلة طرحها الناقد؛ ليرى، بدهاءة، أن المقاربة النقدية هي مقارنة موجودات النص بأبعادها المختلفة المتعددة، والتي لا تولي عناية بالغائب عن النص إلا إذا كان غيابه دالاً، ويخيل إلى الناقد أن غياب حقل الماء هو غياب دال، يفسره الحضور الكثيف لحقل الأعالي، والحضور الملموس لحضور الحجر. وغياب الماء دال دلالة سلبية على النزوع المطلق الثابت، بخلاف الحجر ذي الدلالة الإيجابية على هذا النزوع، وهذه مسألة ترتبط أساساً بالتجربة الجمالية والموقف المعرفي والخيالي والأسلوبي؛ وبذلك تكون نظرة الناقد مرهونة بما يفرضه السياق النصي من جهة، والسياق الجمالي من جهة أخرى، حتى لا يفرض مضموناً معيناً على حقل دلالي معين<sup>(١)</sup>.

الإحصاء: اعتمد الناقد على الإحصاء لعدّ المرات التي وردت فيها صيغة الجمع بنسبة دالة أسلوبياً، بحيث يصحّ التوكيد أن هذه الصيغة هي إحدى الوحدات الأسلوبية المنكرة في شعر «أبوريشة»، وبالتحديد في النصوص التي تقوم أساساً على تجربة السامي؛ وبذلك يكون ارتفاع نسبة التكرار الأسلوبي لهذه الصيغة ذا دلالة جمالية على تجربة السامي<sup>(٢)</sup>.

أسلوبية التكرير: اعتمد الناقد على هذه الأداة في أسلوبية التكرير؛ لأن شعر «أبوريشة» يسمح للناقد، بالاتكاء على معنى الكثرة في صيغة الجمع بتوليد مصطلح

(١) ينظر: المرجع السابق، ٢٧٠، ٢٧٧.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٢٧٧، ٢٨٠.





كل قيمة دلالية من تلك القيم أبعاداً نفسية واجتماعية وجمالية. .. كما يمكن أن نقرأ بعداً محدداً من هذه القيمة أو تلك، كأن نقرأ في قيمة الصعود المنطق التراتبي الاجتماعي، وفي قيمة الاختراق المنطق الذكوري، وفي قيمة الاهتزاز الاستعراض الذاتي أو النرجسية، غير أن هذه القراءة أو تلك تبقى مرهونة بجمالية التلقي أكثر مما هي مرهونة بجمالية النص<sup>(١)</sup>.

شعر «أبوريشة» والقيم الثقافية: سعى الناقد «وفيق سليطين» في بحثه الموسوم بـ (النزوع البرناسي بين عمر أبوريشة وبدوي الجبل)، إلى استجلاء السمات الخاصة بالمنزع البرناسي في قصيدتين هما (قيد الحرية) لـ «أبوريشة»، و (الدمية المحطمة) لـ «بدوي الجبل»، منطلقاً من القصيدتين لتوصيف الظاهرة المدروسة، عبر أدوات نقدية، تعتمد على التصنيف، والتقسيم، والمقارنة؛ لتحديد مناطق الاشتراك، وتركيز نسب التفاعل، وتكثيف الأثر عبر ثلاثة مستويات هي: الموضوع والتوجه، المعالجة والرؤيا، المكوّن البرناسي<sup>(٢)</sup>، وهي مستويات عالجه الناقد بالقراءة الفاحصة، مستعيداً القيم الثقافية التي امتصّها النص الأدبي، بوصفه نصّاً قادراً على أن يتضمّن بداخله السياق الذي تمّ إنتاجه من خلاله، مجسداً الفروق الدلالية بين النص الثقافي المعتمد، والقصيدتين اللتين استلهمتا هذا النص، يقول الناقد (...، وإذا كان في ذلك ما يذكر بأسطورة «بيجماليون» الذي وقع في حبّ تمثاله البديع، وقد صنعه لأنثى متخيلة أسماها «جالاتيا» فإن ما ينتهي إليه الأمر في القصيدتين يأتي على خلاف ما تنتهي إليه الأسطورة. هناك يدعو «بيجماليون» إلهة الحب «أفروديت» أن تبعث في تمثاله الروح، وعندما تستجيب له، وتدبّ الحياة في التمثال يحقق «بيجماليون» حلمه بالزواج من تمثاله المعشوق. أما هنا، في القصيدتين، فتنتهي علاقة المبدع بإبداعه المجسد في «الدمية» بأن ينهال عليها تحطيماً، انتقاماً لروحه المغلولة بها، وانتصاراً لآفاق الفنّ في طموح تجاوز المتحقق بالعلو صوب المثال، ومحاولة الالتحاق بالمثل (٣).

(١) ينظر: المرجع السابق، ٢٨٠، ٢٨٦.

(٢) ينظر: د. وفيق سليطين، النزوع البرناسي بين عمر أبوريشة وبدوي الجبل، مجلة (المعرفة)، تصدر عن وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، العدد ٥٤٦، آذار، ٢٠٠٩، ٢٨٦.

(٣) المرجع السابق، ٢٨٧.

إن وعي الناقد بآليات الثقافة، وطريقة فاعليتها، مكنه من ربط النتيجة بدلالة ما انتهت إليه علاقة «مايكل أنجلو» بتمثاله موسى، مبيناً أن الفارق بينهما يبقى محفوظاً من حيث إن الفنان هنا أراد لتمثاله أن ينطق على غرار «جالاتيا»؛ إذ رأى فيه من آيات الكمال الفني ما يتحدّى به أنموذج الجمال الإنساني، وما يدفع إلى طموح مجاوزة الكتلة الجامدة بإمكان تدفق الروح في أوصال التمثال، كما مكنه من تأكيد ملمح بارز من ملامح التوجه البرناسي، هو جعل فنّ النحت أنموذجاً لعمل الشاعر؛ إذ إن حضور الدمية موضوعاً مركزياً في القصيدتين يحقق بذاته هذا الربط، ويؤكد مسعاه في التركيز على عناية الشعر بالتصوير، أسوة بالنماذج الكلاسيكية اليونانية<sup>(١)</sup>، وهو بروز أو حضور جسد التقاء القصيدتين على محور عبادة الفن، من خلال استئثار الدمية بلبّ مبدعها، كما جسد التقاءهما على فعل تحطيم الدمية التي كفت التحفز الإبداعي عن صانعها بهيمنتها عليه، فأحالتها على الفراغ من هذه الجهة، ووقفت نشاطه على ترجيع مشاعر الهيام بها، وانقطاع إلى مناجاتها، والاكتماء بلهب الإبداع الذي صبّه فيها. وتلتقي القصيدتان أخيراً على تنزيه الوحي البرناسي عن التعلق بالشوارد والأعراض، أو عن الركون إلى متحقات الفن، التي هي قيد على مطلقه الذي لا يستنفد. وبهذا المقياس تكون العودة من الصورة الظاهرة إلى القوة الفاعلة لها عودة إلى أعماق الذات الغائرة، حيث يتكثف الوحي البرناسي المأخوذ بمطلق الجمال. أما اختلاف القصيدتين فيتجلى في اتخاذ كل واحدة منهما منحى أسلوبياً مختلفاً، تشعر به العلاقات اللغوية النصية، التي تترك فجوات سياقية مفتوحة، نسبياً، على التلقي وإعادة البناء<sup>(٢)</sup>.

\*\*\*\*

(١) ينظر: المرجع السابق، ٢٨٨.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٢٨٧، ٢٩٢.

## مميزات شعر «أبوريشة» في النقد الأدبي

### وحدة القصيدة:

تميّز «أبوريشة» بأن له مذهباً شعرياً خاصاً، بناه على نحو عربي خالص، متمثلاً المذاهب الغربية من رومانسية، ورمزية، وسريالية، وهو مذهب قوامه وحدة القصيدة، وطرافة الفكرة. أما وحدة القصيدة فتعني عند «أبوريشة» أن البيت الواحد حجر من بناء، وأن الحجر الواحد لا يصنع بيتاً؛ لهذا يربط مطلع القصيدة بآخرها ربطاً فنياً؛ إذ يفرغ طاقته الفنية والفكرية في البيت الأخير، ولا ينفخ السامع بهذا البيت حتى يمهد ذهنه لقبوله. وتنفث فكرة إفراغ الطاقة الفنية والفكرية في البيت الأخير على ميزة ميّزت شعر الشاعر هي أن الخاتمة، أو نهاية القصيدة هي مركز الثقل الدلالي؛ لأنها تأتي أكثر إدهاشاً، وأكثر مفاجأة، من ذلك على سبيل الذكر لا الحصر نهاية قصيدة (طلل)، وقصيدة (أوغاريت)، وقصيدة (امرأة وتمثال)؛ إذ ينتحر الموت في القصيدة الأولى أمام الصرح؛ ليبقى الصرح بعده متمتعاً بالخلود، وتلك هي روعة الفن في انتصاره على الزمن؛ وبذلك يلخص الشاعر الموقف كله في البيت الأخير؛ ليجعله بيت القصيد، ولحن الختام، ونهاية قصيدة.

ولقد توقف «هاشم عثمان» عند فكرة أن «أبوريشة» شاعر قصيدة لا شاعر بيت، وأنه شاعر تعود أن يختم قصيدته بما يسميه البيت المفاجأة أو بيت القصيد، الذي إن

خلت القصيدة منه كانت تافهة لا معنى لها؛ ليرى فيها تناقضاً؛ لأن ختم القصيدة، بما يسميه البيت المفاجأة، أو بيت القصيد، يدلّ على أنه شاعر بيت، لا شاعر قصيدة. ويؤكد هذه الفكرة بالتوقف عند آخر قصيدة نشرها الشاعر، وهي قصيدة ألقاها في مكة، بمناسبة أدائه فريضة الحج؛ إذ لم يرَ فيها الوحدة التي يتحدث عنها الشاعر<sup>(١)</sup>.

ويرى ناقد آخر أن وحدة القصيدة عند «أبوريشة» لا ترجع إلى أسلوبها القصصي وتسلسل حوادثها فحسب، وإنما ترجع إلى وحدة الشعور، الذي ينتظمها، وهو شعور واحد، يتركز في البيت الأخير؛ وبذلك تحقق القصيدة عند «أبوريشة» مفهوم الوحدة العضوية، ووحدة الشعور، ووحدة الغرض<sup>(٢)</sup>، وهي وحدة أدت إلى تشكيل الصورة الكاملة؛ إذ يشكل كل شطر من القصيدة خطأً متمماً للصورة؛ وبذلك تكون القصيدة لوحات وصوراً، ولا تكون أبياتاً ومعاني، ويكون الشاعر من هذه الجهة المجدّد الأول في الشعر العربي<sup>(٣)</sup>؛ لأن قصائده بعامة تنمو بالتدرّج نحو الذروة، وهذا إنجاز فعلي، والواقع أن «أبوريشة» كما ترى الناقدة «سلمى الخضراء الجيوسي» أحد الشعراء الأوائل الذين نجحوا ببلوغ وحدة عضوية في القصيدة في وقت لم تكن النظريات النقدية عن صورة الوحدة العضوية قد استقامت بعد بشكل كامل<sup>(٤)</sup>. وبذلك يكون شعر «أبوريشة» تجربة شاملة، وموقفاً من الإنسان والحياة، بينما كان الشعر العربي القديم يقوم على الغناء والتأمل، ضمن إطار جزئي من الحياة، وإطار ثابت من التعبير، كما يكون الشاعر شاعر قصيدة أساسها الفكرة لا شاعر بيت، كما هو الحال عند شعراء الجاهلية؛ لذا فإن وحدة الموضوع عنده تمتزج بوحدة الإحساس

(١) ينظر: مجلة الشراع، العدد ٢٦٠، تاريخ ١٦ آذار ١٩٨٧. الأسبوع العربي، العدد ٦٩٠، تاريخ ٢٨ آب ١٩٧٢. نقلاً عن

هاشم عثمان، عمر أبوريشة: آثار مجهولة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٣، ١٩١، ١٩٢.

(٢) ينظر: محمد إسماعيل دندي، عمر أبوريشة: دراسة في شعره ومسرحياته، ٨٧، د. أحمد زياد محب، عمر

أبوريشة والفنون الجميلة، ٢٣، ٢٦، ٣٠، ٣٩، ٤١.

(٣) ينظر: أحمد الجندي، شعراء سورية، ١٢٤.

(٤) ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ٣٠٤، ٣٠٦.

العميق، واستواء البناء التأليفي في القصيدة؛ إنها وحدة الإحساس القائمة على رؤية الشاعر، بعمق وجدانه لموقف المرأة النفسي، والذي جاء على ما فيه من صدق وعفوية متجانساً مع موقفه هو بالذات فيرسم جَوْاً خاصاً<sup>(١)</sup>.

### الطرافة والتجديد:

تعني الطرافة عند «أبوريشة» جدّة التناول، والعرض، من ذلك طرافة الفكرة، وجدة شعر الشاعر، المحافظ على القواعد اللفظية، والنحوية، والعروضية؛ لذلك كان تجديده معقولاً مقبولاً، ومقدراً حق التقدير، وهو التجديد الذي يرمي إليه الناقد «أحمد الجندي». أما أهم ما جدد به الشاعر فهو الصورة الشعرية، التي كان موفقاً في رسمها الرسم الذي يقبله الفكر، ولا يضيق به الخيال؛ وبذلك كان التصوير أساس فنّه، وهو تصوير صنّاع، تعرف كيف تضمّ الخط إلى الخط، واللون إلى اللون، والضوء إلى الضوء، والظلّ إلى الظلّ، فلا نحسّ نشازاً، بل نحسّ استواءً وائتلافاً، ليس هذا فحسب، بل إن الشاعر يعرف كيف يحيل الحقائق التاريخية على صور مثيرة، تؤثر في عواطفنا ومشاعرنا، إنها صور لا تحس فيها شيئاً من التخبط ولا من التناقض بين ظاهرها وباطنها أو بينها وبين مدلولها.

غير أن «أبوريشة» تكمن جدارته في تطويره الصورة الشعرية، فإذا كان الفنّ هو التعبير بالصورة فإن التزام جيل الرواد بتقليد القدامى لم يتجلّ في التقيد بالعمود الشعري الخليلي تقيداً تاماً وحسب، وإنما في استعارة الصورة الشعرية القديمة. .. لقد استعادوا السيف والليث والصحراء والقافلة وجميع أدوات الشعر العربي القديم في الصور التي حاولوا فيها التعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم، وكان على «أبوريشة»

(١) ينظر: رضا ديب عواضة، المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني، ١٢٠، ١٢٩، ١٥٢، ١٧٦.



## رصد الوقائع الحياتية

تميز «أبوريشة» من معاصريه برصد الوقائع الحياتية، وتتبع التفاصيل الدقيقة، لسلوك الشخص، موضوع القصيدة، مما يجعل القارئ يتابع شريطاً ملوناً لقصة إنسان مناضل، تسلسلت مواقفه الوطنية أو القومية حتى سقط صريع مبادئه وكفاحه وإيثاره، من ذلك رصد الشاعر لتفاصيل حياة سعيد العاص، وسعد الله الجابري، وإبراهيم هنانو<sup>(١)</sup>، ميزة تتناقض مع ما ذهب إليه الناقد في الميزة السابقة، عندما أكد أن أشخاص «أبوريشة» في القصة ظلت أقرب إلى الهياكل التجريدية منها إلى التشخيص المؤثر، وهو تناقض يمكن تجاوزه إن كان سمة خاصة بالقصائد التي توقف عندها الناقد، لا سمة عامة تميز شعر «أبوريشة» كله. كما تميز «أبوريشة» من غيره من الشعراء الذين تناولوا موضوعي اليتيم، وشقية، بخصائص فنية، أنقذت القصيدة الأولى من التقريرية والمباشرة، اللتين سقط فيهما الشعراء الذين تناولوهما، مثل «الرصافي»، و «الجارم»، كما تميز في القصيدة الثانية باهتمامه بالسرد القصصي، وتعمقه في التحليل النفسي، ومحاولة جمعه بين رأي المحللين النفسيين في النرجسية بوصفها عقدة نفسية ذات أعراض مرضية، وأسباب تربوية، وهو تميز لا نجده عند من تناول هذا الموضوع، مثل: (صالح جودت)، و (أبو شبكة)، و(نزار قباني)، و (بدر شاكر السياب)<sup>(٢)</sup>.

(١) ينظر: محمد إسماعيل دندي، عمر أبوريشة: دراسة في شعره ومسرحياته، ١٧، ٢٢.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٤٦، ٥٦.



يستعمل «أبوريشة»، أحياناً، كلمات غير مألوفة، تظهر ناشزة في القصيدة، مثل  
كلمة (أسأرتها) في قصيدة (عاصفة)، و (تهاوده)، و (عهاده) في قول الشاعر:  
كلما غاب، في غيابها السود  
تراءى من خلفها تهاوده  
أين كهف، في صدره، اختصر الكرم  
وطافت على العطاش عهاده

يضاف إلى ذلك، وجود بعض الألفاظ الركيكة، مثل (ولست لأعلم) في قصيدة  
(الروضة الجائعة)، وعبارة (أقضت عليّ) في قصيدة (سراب)، وكلمة (مثقل) في  
قصيدة (امرأة وتمثال)، وتأتي قوافيه، أحياناً، غير مناسبة للمعنى، وللموضوع، مثل  
قافية (شقياً) في البيت الآتي :

يكفيك مني، أن تكوني  
في فمي لحناً شقياً

فلو قال (شجيا) كان أطف وأجمل، وأكثر انسجاماً مع المعنى<sup>(١)</sup>.

### افتقار شعر «أبوريشة» إلى الروح والعاطفة :

يأخذ عليه «أنور المعداوي» افتقار شعره إلى الروح والعاطفة، مع أنه يزخر  
بالجمال والخيال<sup>(٢)</sup>، وهو مأخذ فيه كثير من التجني برأي الناقد «سامي الكيالي»؛  
لأن «المعداوي» حين أطلق هذا الرأي، لم يكن قد اطلع على كل ما كتبه «أبوريشة»، ولا  
سيما مسرحيته «سميراميس»، التي تجلّت في فصولها قوة الشاعر، وعمق تخيله،  
ورهاقة حسّه، وقدرته على عرض الماضي بصورة الحية، وأسارره الغامضة، ولا  
على تمثليته «محكمة الشعراء»، وهو رأي يعزز دقة إحساس الشاعر، وقوة خياله،

(١) ينظر: هاشم عثمان، عمر أبوريشة: آثار مجهولة، ١٦١، ١٦٢.

(٢) ينظر: أنور المعداوي الناقد الأدبي لـ «مجلة الرسالة»، العدد ٩١٥، السنة ١٩، ٨٧، نقلاً عن د. سامي الكيالي،  
الادب العربي المعاصر في سورية، ١٦٧، ١٦٨.

وتدعمه، وتقويه رؤية «جميل صليبا»، الذي يرى أن الشاعر أوتي (من قوة الخيال، وبراعة التصوير ما جعله يبدل المرئيات ويقلبها إلى صور رمزية يفوح منها شذا الحب والحنين، فكأنما الطبيعة عنده مسرح صور متحركة أو رمز سحري لرؤى أحلامه العذبة، فهو لا يرى في الأشياء إلا نفسه، ولا يجد في حياة الألوان إلا ما يجده في نفسه من الفرح والحزن والرغبة في الأمل والقلق والشك واليأس، لقد عرف نضارة الحياة وذاق حلاوتها ومرارتها، ولكن بشفتيه لا بشفتي غيره، وأدرك مصير البشرية وعمق بؤسها وشقائها ولكن بشعوره وعاطفته لا بعقله، الطبيعة بأسرها رمز لما يشعر به، وهي صورة محسوسة للتعبير عن نفسه من الآلام والأحلام)<sup>(١)</sup>.

### محدودية الخلق والرؤيا الإبداعية :

يرى الناقد «دندي» أننا إذا نظرنا إلى قصيدة «معبد كاجوراو» من الناحية الفنية البحتة، يبدو لنا أن الشاعر وقف موقف المحاكاة بمعناها الأفلاطوني، الذي شجبهته السيدة «خالدة سعيد»، إذ راح ينقل المشاهد، كما هي، نقلاً يكاد يكون حرفياً (فوتوغرافياً)، أما بعض التأويلات والافتراضات التي يضيفها الشاعر على المشهد فلا يرى لها الناقد قيمة كبرى في المجال، بل إنها تذكر برأيه بموقف الأدلاء في المتاحف والقلاع الأثرية وغيرها، مبيناً أنه لا ينفى عن القصيدة كل روح فنية أسرة؛ لأن الشاعر طوّع الكلمات، وسيطر عليها سيطرة فنان مقتدر، وبرع في نقل المشاهد براعة لا تجحد، لكن ما يقدمه الشاعر شيء آخر غير الخلق والرؤيا الإبداعية، اللذين بقيا في القصيدة محدودين، مما جعل تأثيرهما معتمداً على روعة الأصل المحاكي أكثر من اعتماده على فنّ الشاعر الخالق، إضافة إلى أن بعض القصائد عبارة عن كلمات مرصوفة، ليس فيها ذرة من الشعاعية، من ذلك قصيدة (عنفوان)، و (عودة).

(١) جميل صليبا، مجلة المجمع العلمي، المجلد ٢٣، ج ٢، ٢٨٨، نقلاً عن د. سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سورية، ١٦٨.

ويندرج في هذا السياق ولع الشاعر بتكرار الألفاظ والتعابير والمعاني، حتى إننا نجد هذا التكرار في القصيدة الواحدة، من ذلك القصائد الآتية: (سلوان)، و (فراق)، و(مع المعري)، و (الصليب الأحمر)، و (كان التلاقي)، و (عالم من نساء)، و (أشهى من أن يدوم)، و (أخاف عليك)، و (حرمان)<sup>(١)</sup>.

التعمق بالمعنى إلى درجة الإغراق، والخلل الموسيقي: يؤخذ على الشاعر التفاته الكلي، أحياناً، إلى الصورة أو المعنى، وتهاونه في الأسلوب، والموسيقا، فهو في هذه الناحية شبيهه بابن الرومي، في حين أن شوقياً أو البدوي، مثلاً، يبحثان عن المعنى، ولكنهما لا ينسيان الأسلوب والموسيقا. فـ «أبوريشة» يتعمق في المعنى لدرجة الإغراق شأنه في ذلك شأن «أبي تمام».

إضافة إلى ذلك هناك قصائد مختلة الوزن، وهذا الاختلال يصدم أذن القارئ، من ذلك القصائد الآتية: (ما بعدك)، و (حرمان)، و (العودة).

وقد يقع في السناد بوصفه عيباً من عيوب القافية، كما أنه قد يتخطى موازين الشعر، من ذلك قوله :

أتمدون في بلادكم لأبي الكاس

وتـرون بالنجـيع بالروـي

حار الناقد «مارون عبود» في الزيادة الفاضلة في هذا البيت عن المعتاد<sup>(٢)</sup>.

– إطالة المشاهد المثيرة للغرائز: يؤخذ على الشاعر إطالته المشاهد المثيرة للغرائز والشهوات، وكان باستطاعته أن يختصر، أو يقلل من وصف المناطق المثيرة في الجسد النسوي<sup>(٣)</sup>.

(١) ينظر: محمد إسماعيل دندي، عمر أبوريشة: دراسة في شعره ومسرحياته، ٦٢. هاشم عثمان، عمر أبوريشة: آثار مجهولة، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٢، ١٦٤.

(٢) ينظر: أحمد الجندي، شعراء سورية، ١٢٥، ١٢٦. مارون عبود، مجدود ومجترون، ٢٠٨، ٢١١. هاشم عثمان، عمر أبوريشة: آثار مجهولة، ١٦٠، ١٦١.

(٣) ينظر: محمد إسماعيل دندي، عمر أبوريشة: دراسة في شعره ومسرحياته، ١٢٨.

– المبالغة: والمبالغة ظاهرة بارزة في شعر «أبوريشة»، وهي على ضربين: بذاته، وفي الآخرين، فمن مبالغاته بذاته قوله في قصيدة بعنوان (عنفوان) :

أنا الذي فضّ غيوبَ الوجودِ  
وصبّها لحنًا بأنّ الخلودِ

ومن مبالغاته في الآخرين، قوله في قصيدة (بلادي) :

وتمرّ الأجيالُ سائلَةً، من  
كان سعدً، وما له من أيادي  
من تراه بين الملوك، وبين الـ  
فاتحين الغزاة والقوادِ

هذا القول، قاله الشاعر في «سعد الله الجابري»، وهو ليس من الملوك ولا الفاتحين، مع أن الناقد على ثقة بأن أبناء جيله، والجيل الذي سبق، لا يعرفون من هو «سعد الله الجابري»، وما محله من الإعراب<sup>(١)</sup>.

### الأخذ من شعراء آخرين :

أخذ «أبوريشة» أبياتاً من شعراء آخرين، من ذلك قوله في قصيدة (شهيد) :

وأردنا الأسلابَ منهم فكنا  
نحن أسلابهم ونحن الأضاحي

هذا البيت مأخوذ من قول «شوقي»، في قصيدته «الملك حسين» :

قد رجونا من المغانم حظًا  
ووردنا الوغى فكنا الغنائم

(١) ينظر: هاشم عثمان، عمر أبوريشة آثار مجهولة، ١٧٦، ١٧٨.

ومن ذلك أن قصيدة «أبوريشة» (في طائرة) تشبه في موضوعها قصيدة « نزار قباني» (غرناطة)، حتى تساءل «هاشم عثمان» من منهما السارق؟ ومن منهما المسروق، بعد النظر في القصيدتين اللتين أثبتهما في كتابه من دون أن يبيّن هذا الشبه<sup>(١)</sup>.

### افتقاد تقنيات بناء المسرحية:

وجد «دندي» أن الشاعر افتقد في مسرحية (ذي قار) أموراً خاصة بالمسرح، منها: الافتقار إلى التركيز في تقديم الحكمة، ومخالفة الوحدات التي يراعيها الكلاسيكيون (وحدة الزمان والمكان)، وعدم التمكن من خلق المسوغات لدوافع منطقية ومشوّقة في الوقت نفسه، وخلو المسرحية من التحليل النفسي لبعض الحالات المعقدة، مثل حالة قتل الأب لابنه من دون ندم أو تردد أو ألم<sup>(٢)</sup>، كما أنه يفتقد فنّ تسيير العمل المسرحي، أو سير الأحداث في المسرحية، وإحكام تنظيم الدوافع والمحركات على أسس من المنطق، والتشويق، ومعاكسة الواقع، وهو ما يسمى بالصنعة المسرحية، كما تكشف افتقاد الشاعر للحدس البسيكولوجي، الذي ينفذ إلى النفوس، ويدفع المشاهدين إلى التعرف على حقيقة عاطفة ما، في موقف من المواقف والإعجاب بها<sup>(٣)</sup>.

### النقد الخاص بإبداع «عمر أبوريشة»:

توقفنا عند النقد الخاص بإبداع الشاعر «عمر أبوريشة»: المنجز النقدي السوري نموذجاً للدكتور «نضال الصالح»، الذي تجاوز الدراسات المبتوثة في مؤلفات نقدية غير خالصة لتلك التجربة، ودراسات مبعثرة في الصحف، والمجلات، والدوريات الثقافية؛ ليحدد متن عمله بالجهود النقدية السورية الخاصة بإبداع الشاعر، والصادرة في

(١) ينظر: هاشم عثمان، عمر أبوريشة: آثار مجهولة، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٣، ١٨٥.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٣٦، ١٣٧.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ١٤٠.

مؤلفات خالصة لذلك الإبداع فحسب،، طامحاً إلى اكتشاف أبرز السمات المميزة لكل منها، ولا سيما متونها، ومرجعياتها النقدية، وأدواتها الإجرائية، ومصطلحاتها<sup>(١)</sup>.

يتكون المتن النقدي الذي اشتغل عليه الناقد من رسالة جامعية بعنوان (الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة) لـ «محمد حمامي»، وهي رسالة أعدت لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة حلب سنة ١٩٨٤م، وكتاب نقدي للناقد «محمد إسماعيل دندي»، وهو بعنوان (عمر أبوريشة: دراسة في شعره ومسرحياته)، وكتاب (عمر أبوريشة، آثار مجهولة) لـ «هاشم عثمان».

لا تمثل رسالة الماجستير الموسومة بـ (الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة) أول جهد نقدي سوري يخلص لتجربة «أبوريشة» فحسب، بل هي أيضاً الجهد النقدي العربي الأول، والوحيد إلى الآن الذي يخلص للجانب الفني المميز لتلك التجربة، كما يرى الناقد<sup>(٢)</sup>.

بين الناقد خطة عمل الباحث في الرسالة المقسمة إلى مقدمة، ومدخل، وثلاثة أبواب: ففي المقدمة علّل الباحث أسباب اختياره لدراسة الصورة الفنية في شعر «أبوريشة»، وعالج في المدخل إشكالية دراسة الصورة من خلال المنهج البلاغي وحده، الذي رأى أنه لا يفي بوضع قيم جمالية للنصوص؛ لأن الحكم الجمالي غالباً ما يتم من خلال المنهج، لا من خلال النصوص نفسها، ثم قدم وصفاً لأبواب الرسالة وفصولها؛ ليخلص إلى أنها دراسة تقدم إشارات عدّة إلى وعي منتجها بمفهوم الصورة الفنية، وإلى كفاءة واضحة في استجلاء مكوناتها في إبداع «أبوريشة» الشعري خاصة، ثم سعة معرفته بالتجربة العربية: قديمها وحديثها عامة. وتقصص تلك السعة عن نفسها من خلال إحالة الباحث بعض صور الشاعر إلى إنجازات سواه من الشعراء القدامى والمعاصرين<sup>(٣)</sup>.

(١) ينظر: د. نضال الصالح، النقد الخاص بإبداع عمر أبي ريشة، ضمن كتاب الشاعر العربي عمر أبوريشة، إعداد نزيه خوري، ١٥١، ١٥٣.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٥٤، ١٥٥.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ١٥٥، ١٥٧.

والدراسة برأى الناقد جهد نقدي أكاديمي جدير بالتقدير، التزم مؤلفه فيه منهجاً نقدياً محدداً ينطلق من ذلك الإبداع نفسه ويعود إليه، ولا يدير ظهره كلياً لمعطيات الدرس البلاغي، مبيناً أنها لا تسلم من أذى التفسير والشرح لبعض الأبيات أو المقطوعات الشعرية، كما في تحليل الباحث لقصيدة (شطان بلادي)، كما لا تسلم من أذى الفائض الكتابي الذي يميز الرسائل الجامعية عادة<sup>(١)</sup>؛ وبذلك يكون الناقد قد وصف الرسالة الجامعية مبيناً موقعها في التاريخي في نقد شعر «أبوريشة».

أما عمل «محمد إسماعيل دندي»، كما يرى الناقد، فهو على النقيض تماماً مما قدمه «محمد حمامي»، ليس بسبب انتمائه إلى حقل التعريف أكثر من صلته بحقل التأليف فحسب، بل بسبب خلوه أيضاً من أية إضافة إلى ما سبقه من جهود حول تجربة «أبوريشة» الشعرية والمسرحية.

يوصّف الناقد الكتاب الموزع على اثنتي عشرة جزئية توصيفاً مفصلاً؛ لينتهي من ذلك بقوله: لا يضيف عمل «دندي» شيئاً إلى الإنجازات السابقة عليه، ومن اللافت خلوه من أي مقدمة، أو ما يشبهها، ومن ثبت بالمحتوى، وهو عامة، عمل يستعيد تقاليد الكتابة الشارحة التي ميزت ما تمّ التواضع عليه مجازاً، ويذكر بالكتابات الإنشائية التي ينجزها مدرسو المرحلتين الإعدادية والثانوية متبعاً طريقة الفكرة والشاهد. ومهما يكن من أمر انتهائه، أحياناً قليلة، إلى بعض النتائج؛ أي تحريره عمله من استبداد الوصف والشرح والتفسير، فإن تلك النتائج لا تعدو كونها فعالية تذوقية أكثر من كونها فعالية تحليل وتركيب لمنجز الشاعر.

ومن اللافت أن القارئ لا يميز في الكتاب مصطلحاً نقدياً واحداً، ليس فيما يتصل بالشعر ونقده فحسب، بل فيما يتصل بالأدب والفن عامة أيضاً. إن الكتاب فعالية وصفية لمنجز الشاعر ليس غير، وهو أقرب ما يكون إلى الكتاب التعليمي الموجه إلى طلاب المرحلة

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٥٨، ١٥٩.

الثانوية أكثر منه دراسة كما عدّه كاتبه. ولئن كان ما يحمّد للكاتب فيه، فهو مقارناته أحياناً بين عدد من تلك النصوص وتجارب شعراء آخرين من العرب والغرب<sup>(١)</sup>.

أما كتاب «هاشم عثمان» الموسوم بـ (عمر أبوريثشة، آثار مجهولة) فقد وصفه الناقد وصفاً غير نقدي<sup>(٢)</sup>؛ ليصل إلى النتيجة الآتية: (يجهر الكتاب، بدءاً من سؤال مؤلفه: «لماذا عمر أبوريثشة» وانتهاءً بفهرسه، بقطيعته التامة مع النقد، وبوصفه فعالية خالية من المعنى، وليس لها ما يعلّلها على المستويين المعرفي والنقدي، فعلى المستوى الأول لا يضيف الكتاب جديداً إلى ما كتب حول تجربة أبي ريثشة عامة، والشعرية خاصة. وعلى المستوى الثاني يثير أسئلة كثيرة حول وعي مؤلفه بمعنى الممارسة النقدية، ووسائلها، ووظائفها، والغاية أو الغايات منها. ولئن كان ثمة من فضل له، فإن هذا الأخير لا يتجاوز حدود نقل القصائد المنشورة في الصحف والمجلات والكتب، التي لم يثبتها الشاعر في أي من مجموعاته الخمس وديوانه)<sup>(٣)</sup>.

فإذا سلم المرء بأن صنيع «عثمان» ينتمي إلى حقل الآثار المجهولة حقاً، فإنه مما لا يمكن التسليم به قطّ أن هذا الصنيع يقدّم إضافة من نوع ما إلى الدرس النقدي المعني بإبداع الشاعر، أو يمكّن هذا الدرس نفسه من إعادة النظر فيما تواتر حول الشاعر ونتاجه من جهة، ومن تثمير فعالية القراءة والتأويل لذلك الإبداع من جهة ثانية. وعامة فإن المؤلف لا يصدر عن أيّ من مناهج النقد أو البحث، كما يجهر في أكثر من موقع في الكتاب، بقصور أدواته في وعي فنّ الشعر، ولا سيما في القسم الخامس «نظرات في شعر عمر أبي ريثشة»، الذي لم يكتفِ فيه بمحاكمة إبداع الشاعر بمدى قربه من الواقع أو بعده عنه فحسب، بل تجاوز ذلك إلى تعبيره عن ذائقة ناعلة تضرر في داخلها هجاءً لازعاً للشاعر وإبداعه أيضاً. ولعل أكثر الأمثلة جهراً في هذا المجال، وبسواه مما يتناسل في الكتاب من أحكام قيمية مطلقة ودالة على ضعف

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٥٩، ١٦٥.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٦٦، ١٧٠.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ١٧٠، ١٧١.

أدوات المؤلف المعرفية والنقدية، ما عدّه مبالغة من «أبوريشة» في رثائه لـ «سعد الله الجابري»، وتوهمه بأن وصف «أبوريشة» لـ «إميل البستاني» في قمة المبالغة<sup>(١)</sup>؛ وبذلك نجد أن الناقد قد وصّف الكتب النقدية الثلاثة التي توقف عندها توصيفاً من دون أن يقف عند المصطلحات النقدية، وأدواتها الإجرائية، كما نجد في كتاب «محمد إسماعيل دندي» الموسوم بـ (عمر أبوريشة: دراسة في شعره ومسرحياته).

وهكذا نجد أن شعر «أبوريشة» قد حظي بعناية النقاد العرب والسوريين عناية أنتجت خطاباً نقدياً قمنا بتوزيعه في مدخلين: مدخل خارجي، ومدخل داخلي، مع ملاحظة ما يأتي :

- سيطرة المدخل الخارجي في الاشتغال نقدياً على شعر الشاعر، وهو مدخل لم يخلص فيه ناقد واحد لمنهج نقدي ذي رؤية نقدية واضحة، على عكس رؤية نقاد المدخل الداخلي الذين وضحت الرؤية النقدية في معالجتهم: اصطلاحاً، وأدوات إجرائية.

- لم يشتغل النقاد على شعر الشاعر كلّ، بل توقفوا عند قصائد محددة منها على سبيل الذكر لا الحصر: (نسر)، و (أفرست)، و(امرأة وتمثال)، و (جان دارك)، و (معبد كاجوراو)، و (أوغاريت)، و (طلل) .. إلخ.

- اتفاق النقاد على ميزتين مهمتين ميّزتا شعر «أبوريشة» هما: الصورة الشعرية، والوحدة العضوية.

\*\*\*\*

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٧٢ ١٧٤.



## المصادر والمراجع

- ١ - البابطين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، الجمهورية العربية السورية، وزارة الثقافة، دمشق، وقائع الندوة العربية التي أقيمت في دار الكتب الوطنية في حلب ١٣ - ١٥ / ٧ / ٢٠٠٤، جمع وإعداد نزيه خوري.
- ٢ - الجندي، علي. شعراء سورية، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ط١، ١٩٦٥.
- ٣ - الجيوسي، سلمى الخضراء. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط١، أيار / مايو، ٢٠٠١.
- ٤ - الداية، د. فايز. أنشودة الخصب في شعر عمر أبي ريشة، مجلة الكويت، ٢٠٠٥.
- ٥ - الداية، د. فايز. الدوائر الدلالية في شعر «عمر أبوريشة»، ضمن كتاب: مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- ٦ - الداية، د. فايز. الموسيقى التعبيرية في شعر عمر أبي ريشة، مجلة الكويت، ٢٠٠٨.
- ٧ - دندي، محمد إسماعيل. عمر أبوريشة: دراسة في شعره ومسرحياته، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٤٠٨، ١٩٨٨.
- ٨ - الدهان، سامي. الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت لبنان، ط٢، تشرين الثاني، ١٩٦٨.
- ٩ - الدهان، سامي. الشعر الحديث في الإقليم السوري، محاضرات ألقاها د. سامي الدهان على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الدول العربية معهد الدراسات العربية، ١٩٦٠.



- ٢٠ - الكيالي، سامي. الأذب العربي المعاصر في سورية، جامعة الدول العربية، الإدارة الثقافية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٩.
- ٢١ - محبك، د. أحمد زياد. عمر أبوريشة والفنون الجميلة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠٠٦.
- ٢٢ - الموسى، د. خليل. استلهام التاريخ في شعر عمر أبوريشة، مجلة (المعرفة)، تصدر عن وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، العدد ٥٣١، السنة ٤٦، ذي القعدة ١٤٢٨هـ كانون الأول ٢٠٠٧.
- ٢٣ - ابن الوليد، د. يحيى، قصيدة القناع: قراءة في شعر عمر أبوريشة، ضمن كتاب الشاعر العربي عمر أبوريشة، إعداد نزيه خوري.
- ٢٤ - اليوسفي، د. محمد لطفي. مضايق الشعر وتبجيل المعنى، ضمن كتاب الشاعر العربي عمر أبوريشة، إعداد نزيه خوري.

\*\*\*\*



## المحتوى

- تصدير، أ. عبدالعزيز سعود البابطين..... ٣
- عمر أبوريشة في ضوء النقد الأدبي ..... ٥
- المداخل الخارجية: ..... ٥
- ١- المدخل البيئي الرومانسي ..... ٥
- ٢- المدخل البيئي النفسي ..... ٢٢
- موضوعات شعر عمر أبوريشة والتجديد ..... ٢٣
- الصورة الشعرية والتجديد ..... ٢٤
- ٣- المدخل النفسي ..... ٢٧
- التطهير ..... ٣١
- شعر عمر أبوريشة.. قراءة ثقافية حرّة ..... ٣٧
- الخطوات الاجرائية ..... ٣٩
- شعر أبوريشة بين التطورات الاجتماعية والثقافية، والحاجة الفنية ..... ٤٥
- شعر أبوريشة والمدخل النصي ..... ٥١
- استراتيجيات بناء المعنى في شعر أبوريشة ..... ٥٧
- قصيدة نسر واستراتيجية الدلالة ..... ٥٩

- ٦٣ ..... شعر أبوريشة بين القيم الجمالية والحقول الدلالية -
- ٧٣ ..... ميزات شعر أبوريشة في النقد الأدبي -
- ٧٥..... الطرافة والتجديد •
- ٧٧..... رصد الوقائع الحياتية..... •
- ٧٨ ..... مأخذ النقاد على شعر أبوريشة -
- ٧٩..... افتقار شعر أبوريشة إلى الروح والعاطفة..... •
- ٨٠..... محدودية الخلق والرؤيا الإبداعية..... •
- ٨٢..... الأخذ من شعراء آخرين..... •
- ٨٣..... افتقار تقنيات بناء المسرحية..... •
- ٨٣ ..... النقد الخاص بإبداع عمر أبوريشة -
- ٨٩ ..... المصادر والمراجع -
- ٩٣ ..... المحتوى -

\*\*\*\*



