

قصيدة «امرأة وتمثال» لـ «عمر أبو ريشة»

دراسة في التلقي الإيجابي الاستلهامي

أ. د. عبد النبي اصطيف (*)

تقوم دراسة الأدب دراسة مقارنة أساسًا على تفحص عملية التفاعل بين «الأنا» و«الآخر»، بوصفهما طرفين في علاقة لقاء يستتبع حوارًا بينهما، بغرض الوقوف على ما يولده هذا الحوار من تغيير في أيٍّ منهما عندما يستلهم شيئًا ما لفت انتباهه في الطرف الآخر، راجيًا أن يؤدي ما استلهمه ووظيفة مهمة في وجه من وجوه إنتاجه الأدبي.

والتفاعل (Interaction) لا يتم إلا بعد لقاء (encounter) بين الطرفين، ينجم عنه إعادة نظر (Reconsideration) من جانب أحدهما في حاله الراهن، أو في ماضيه القريب أو البعيد، ويتلو إعادة النظر هذه عادة تغييرًا ما، تتفاوت درجة عمقه وشموله بتفاوت درجة انخراط هذا الطرف أو ذاك في عملية التفاعل بينه وبين الآخر. ومما يلاحظ في هذا التغيير المستلهم من اللقاء، وما تحقق فيه من تفاعل، أنه يؤدي في العادة ووظيفة ما في مجتمع الطرف المستلهم، وأنه يكون استجابة لحاجات معينة في هذا المجتمع - حاجات

(*) أستاذ في كلية الآداب - جامعة دمشق.

ورد إلى مجلة المجمع بتاريخ ٢٥/٨/٢٠٢١ م.

لا يستطيع النظام الأدبي القائم تلبيتها على النحو المبتغى. ومعنى هذا أن عاملين اثنين يحكمان عملية التغيير هذه:

- عامل خارجي يتمثل فيما يستلهمه الطرف المتفاعل مع الطرف الآخر من عنصر أو عناصر يتوسم فيها خيرًا لعملية الإنتاج الأدبي في مجتمعه.

- وعامل داخلي يتمثل في الحاجة أو الحاجات التي يسعى هذا الاستلهام إلى تلبيتها في هذا المجتمع على الصعيد الأدبي خاصّةً، وعلى مختلف صعد عملية التطور الشامل التي ينخرط فيها بجميع مكوناته عامّةً.

والواقع أن اللقاء لا يتم بين «الأنا» و«الآخر» على الصعيد الأدبي إلا عندما يتجاوز عمل أدبي قومي ما حدوده السياسية أو اللغوية أو العرقية أو القومية ويقرؤه طرف آخر بلغته الأم، أو مترجمًا إلى لغة هذا القارئ، الذي يمكن أن يكون قارئًا عاديًا يقرأ ما يقرأ مستمتعًا به أو مفيدًا منه في وجه من وجوه حياته، مثلما يمكن أن يكون كذلك قارئًا مختصًا بدراسة الأدب يقرؤه ويتلقاه تلقياً إيجابياً ينتهي باستجابة نقدية تتخذ صورًا مختلفة من النصوص النقدية. ولكنه يمكن أن يكون قارئًا أدبيًا منتجًا للنصوص الإبداعية، يقرؤه ليغتنى به، ويغني تجاربه الأدبية والفنية والحياتية، وقد يُلهمه نصًا إبداعياً جديدًا يمت بصلة ما إلى تلقيه هذا العمل الأدبي الذي أنتجه «الآخر». وربما كان هذا التلقي الإيجابي الاستلهامي الذي ينتهي بنص أدبي من أهم ما يعني الدارس المقارن للأدب، لأنه يرى فيه تحديًا له عليه أن يواجهه بما يملكه من مقاربات منهجية حتى يتبين، من خلال دراسته لطبيعة فسحة التفاعل بين «الأنا» و«الآخر» ووظيفتها، ما خلفته هذه العملية من آثار في عملية إنتاج

العمل الأدبي الجديد الذي هو موضع عنايته بوصفه تجسيداً لسنة من سنن العلاقات الإنسانية في هذا العالم.

أولاً: ما هو التلقي الإيجابي الاستلهامي؟

لعل من الحكمة، قبل الشروع في بيان كيفية دراسة هذا الضرب من التلقي في قصيدة «عمر أبو ريشة»، أن يُحدّد المرء بداية ما المقصود بهذه المصطلحات الثلاثة: التلقي (reception)، والإيجابي (positive) (بوصفها صفة لهذا التلقي) والاستلهامي (inspirational) (بوصفها تخصيصاً للوجه الإيجابي في هذا التلقي). فأمّا «التلقي» فالمقصود به القراءة المُتفحّصة للنص من جانب الكاتب المبدع. وهذه القراءة المُتفحّصة، النقدية في جوهرها، ينبغي أن تكون قراءة متذوّق مصقول الذوق بثقافة متنوعة غنية تشي باهتمامات عصره ومشاغله؛ وأمّا صفة «الإيجابي» فإنها تنصرف إلى فعل التلقي وما ينجم عنه من نص، وبهذا يكون التلقي إيجابياً؛ لأنه يُنتج نصّاً، ولأن صاحبه ينخرط في نشاط فاعلٍ مقابل المتلقي الذي يكتفي بقراءة النص، ولا تدفعه قراءته إلى كتابة تعليق أو نقد أو دراسة أو نص إبداعي، ويكون بذلك قارئاً منفعلاً لا فاعلاً. وأمّا صفة «الاستلهامي»، التي تُخصّص الوجه الإيجابي في عملية التلقي، فالمقصود بها الإشارة إلى حصيلة هذا الفعل الواعي الذي لم يكتف صاحبه بقراءة النص والاستمتاع بما ينطوي عليه من تجربة فنية، بل مضى إلى أبعد من ذلك عندما فكّر بإنتاج نص نظير، مستمدّ منه على نحو من الأنحاء، وعلى صلة مباشرة أو غير مباشرة به: نصّ إبداعي ينطلق من النص المُتلقى، ولكنه يتجاوزه باستكشاف آفاق جديدة لم يبلغها سابقه، مع أن هذا الأخير كان المُلهِم والحافز على السعي إليها. ولعل صيغة «الاستفعال»، التي تفيد الطلب، تشي بدلالة هذه الصفة، فهي طلب للإلهام بقراءة نص

سابق الوجود، والكاتب، والفنان عامة، أبداً يبحثان عن مصدر للإلهام^(١).

ولكن كيف يتم الاستلهام، أو ما أليته؟

ينطوي أنموذج الاستلهام (inspiration) على مراحل أربع^(٢)، تُمثل رحلة الأدب خارج حدود بلده اللغوية أو السياسية، وتُتَّوَج بتبليغ دلالة (Signification) أو دلالات يحملها النص المستلهَم، هي ما يودّ متَّجُه أن ينقله إلى المتلقي الافتراضي الذي يمكن أن يقرأ نصه في أية مرحلة لاحقة. وهذه المراحل هي:

أ) انتقال المصدر المستلهَم، أو العنصر المستلهَم، أو العناصر المستلهَمة من ثقافة «الأخر» أو أدبه أو مجتمعه أو تاريخه بطرائق مباشرة أو غير مباشرة إلى الكاتب المستلهَم لها في نصه الجديد الذي ينتجه، وما يمكن أن يكون قد طرأ عليه من تحولات في أثناء

(١) أفدت في صياغة مفهوم «التلقي الإيجابي الاستلهامي» من الدراسات التالية:

Abdul Nabi Isstaif, "Beyond the Notion of Influence: Notes Towards an Alternative", **World Literature Today** (University of Oklahoma), Vol.69, No.1, Spring 1995, pp.281-86.

ومن فصل المُقارن المعروف جون بيرت فوستر الابن:

"Influence as Transformation, Nietzsche as Influence", in: John Burt Foster, Jr., **Heirs To Dionysus: A Nietzschean Current in Literary Modernism** (Princeton University Press, Princeton and London, 1988), pp. 16-38.

إلى جانب بحثي عبد النبي اصطيف: «الإلهام» بوصفه بديلاً لمقولة «التأثير»، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد الثامن والثمانون، الجزء الرابع، ذو الحجة ١٤٣٦ هـ، تشرين الأول ٢٠١٥ م، ص ص ٩٧٩-٩٩٩؛ و«في الإلهام ودوره في تقدم الآداب القومية»، الموقف الأدبي (دمشق)، العدد ٥٨٠، آب ٢٠١٩، ص ص ١٧٩-١٩٠.

(٢) أفدت في تحديد هذه المراحل من الفصل السادس المعنون بـ «المدرسة الاستقبالية في الدرس المقارن للأدب» من كتاب: عبد النبي اصطيف، في الدرس المقارن للأدب (ست مدارس)، (مجمع الفتح الإسلامي، دمشق، ٢٠١٦)، ص ص ٨٥-٨٨.

انتقاله هذا من ثقافة المصدر إلى ثقافة الهدف.

(ب) اختيار العنصر المستلهم أو العناصر المستلهمة من مصدر استلهام متاح للكاتب بلغته الأم، أو مترجمًا إلى لغة يعرفها الكاتب بل يتقنها. ويتم هذا الاختيار بعد قراءة متمعنة لهذا المصدر، قد تتكرر؛ لأن الكاتب يرى في هذا المصدر نبغًا لا ينضب من المعاني والدلالات.

(ج) تحوّل هذا العنصر المستلهم، أو هذه العناصر المستلهمة من جانب الكاتب بفعل حوافز مستمدة من الوظيفة أو الوظائف التي يتوخى من نصه أن يؤديها في ثقافته القومية أو أدبه القومي أو مجتمعه. وظيف التحوّل هنا طيف واسع، ويمكن أن يكون جزئيًا مثلما يمكن أن يكون شاملاً يصعب معه تقفي أثره إلى مصدره الأولي. وهكذا فإن أداء العنصر المستلهم أو العناصر المستلهمة لوظيفة ما أو عدة وظائف مرتبطة بالمستلهم أو مجتمعه أو ثقافته أو أمته، هو ما يكمن وراء أي تحوّل يُلاحظ فيها.

(د) ويأتي بعد ذلك «التتويج» لعملية الاستلهام، المتمثل بدلالة أو دلالات تُستقى من عملية التحوّل التي خضع لها العنصر المستلهم أو العناصر المستلهمة، والتي تمثل جوهر تجربة التفاعل بين «الأنا» و«الأخر» في نطاق الأدب.

ثانيًا: الأنموذج في فسحة التطبيق: قصيدة:

«امرأة وتمثال» لعمر أبي ريشة

نص القصيدة:

«عرفها المثل الأعلى للجمال، والتقى بها بعد عشر سنوات، فإذا ذاك الجمال أثر بعد عين، فتألّم، ولما عاد إلى بيته كانت صورة فينوس أول ما

وقع طَرْفُهُ عليه».

حسنا هذي دمية منحوتة من مرمر
 طلعت على الدنيا طلوع الساخر المستهتر
 وسرت إلى حرم الخلود على رقاب الأعصر
 عريانة سكر الخيال بعريها المتكبر
 أبداً مُمتعة بينوع الصبا المتفجر
 نرنو إليها في وجوم الحالم المستفسر
 والطرف بين مُنقل في سحرها ومُسمّر
 وشئى بها إبداع ناحتها الجمال العبقري
 ومضى و بنت رؤاه لم تكبر ولم تتغير
 حسنا ما أقسى فُجاءات الزمان الأزور!
 أخشى تموت رؤاي إن تتغيري، فتحجّري^(٣)

تبدأ عتبة^(٤) النص الأولى (عنوان القصيدة) بكلمة «امرأة»، تتبعها كلمة «تمثال»، يضمهما حرف العطف «الواو» الذي يجمع ما بين الحياة والفن، وهو اجتماع مقلقل مقلقل، إذ كيف يمكن أن يجتمع الفاني مع الخالد؟ وكيف يمكن أن يلتقي صانع الحياة، وهو يحمل ندبة الشرط الإنساني -

(٣) انظر: عمر أبو ريشة، الأعمال الكاملة (الجزء الأول) القصائد، تحقيق: فايز الداية وسعد الدين كليب ومحمد قجة، (الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١٧)، ص ص ٢٠٧-٢٠٨.

(٤) سيبين للقارئ أن صاحب هذه السطور يستعمل مفهوم «العتبة» بالمعنى الذي أشاعه جيرارد جينيت، وانظر كتابه: Gérard Genette, **Paratexts: The Thresholds of Interpretation**, Translated by Jane E. Lewin, Forward by Richard Macksey (Cambridge University Press, Cambridge, 1997).

الموت المؤجّل، مع مصنوع الحياة الباقي بعد فناء صانعه؟ إنها معضلة الاختيار الصعب: فإما الحياة الفانية، وإما الفن الباقي.

وربما كان هذا الاختيار سهلاً لو لم يكن صاحبه فناً أصيلاً، استمد من الفن هويته، ورضي به مصيراً ينتهي إليه، ويكفل له، إذا ما أجاد وأبدع فيه، فسحة حياة، عمرًا ثانيًا، بعد فناء جسده. وعمر أبوريثة فنان أصيل، انسرب الفن في كل خلية من خلاياه، وأطبق على كل لحظة من لحظات حياته.

أما عتبة النص الثانية (تقديم الشاعر لقصيدته) فتبدأ بالفعل «عرفها»، وموضوع معرفته ليس غير ضمير يعود على موصوف جنس، إنه امرأة، يُشار إليها لاحقًا في متن القصيدة بما يغلب عليها من صفات الحسن، فهي «حسنة». أما مدى معرفة الشاعر بهذا الموضوع فإنه ممتدّ عقدًا من السنين، وحضوره في نفسه راسخ أيما رسوخ، لأنه محفور في الذاكرة. غير أن باصرة الشاعر التي تُقارن بين الصورة المستقرّة في الذهن وواقع حال موضوع معرفته - المرأة الحسناء، تفجؤه بتحوّل جذري طرأ على هذا الموضوع، إذ غادره جماله الذي لم يعد إلا «أثرًا»، يولّد الألم، إذ يُقارن بـ «العين» الذي كان، والذي لم يبرح ذاكرة الشاعر، بوصفه «مثلاً أعلى للجمال» بل «المثل الأعلى للجمال». إن ما يؤرق الشاعر هو كيفية الحفاظ على المنزلة السامية لهذا المثل في نفسه، وذلك بالحفاظ على «العين» الذي كان، لأنه يجسّد رؤاه بوصفه فناً شاعرًا.

وعندما يعود إلى بيته تقع باصرته على صورة فينوس، على تمثالها، الذي خلّدها، بوصفها إلهة الحب والجمال، عندما حوّلها إلى فن، فزادها خلودًا - بالفن على خلود - بالألوهية. وإذا استطاع النحات، الذي صنع تمثال الإلهة، أن يخلّدها أو يزيد لها خلودًا على خلود، فلم لا يستطيع

الشاعر، الذي اتخذ من حسناؤه مثلاً أعلى للجمال، أن يخلدها بالطريقة نفسها، أي: بتحويلها إلى فن؟.

وهكذا وُلدت القصيدة - الدرّة التي بين أيدينا، والتي لا تبلغ مع عتبتها الثانية - المقدمة مئة كلمة، لتجسد مسعى الشاعر الفنان إلى الدخول بحسناؤه، التي تجسّد رؤاه، إلى حرم الخلود.

وإذا ما تجاوز القارئ «الحسنا» أول مخاطبٍ في متن القصيدة إلى «الدمية المنحوتة»، و«النحات» اللذين يشغلان معظم فسحة القصيدة، فإنه يقع على عناصر ثلاثة هي: الإلهة فينوس - ممثلة بصورتها، أو بتمثالها، والدمية المنحوتة التي تستأثر بفسحة القصيدة، والنحات الذي صنع الدمية. والمتأمل لطبيعة هذه العناصر سرعان ما يتبين أن أولها إلهي - فني؛ وثانيها فني؛ وثالثها بشري. وإذ تجتمع تحيل على أسطورة «بيغماليون» التي تتحدث عن ملك اعتزل النساء، ولكنه لم يستطع مقاومة بَعْدِه عنهن، فصنع تمثالاً لفتاة من عاج ثلجي البياض، ليظفي شوقه لهن، وتوقه إلى صحبتهن، ولكنه إذ صنع التمثال على عينه تمنى بينه وبين نفسه، بل رجاء، أن يتحول التمثال إلى امرأة حقيقية من لحم ودم، وهكذا طلب من الإلهة فينوس أن تهبه زوجة على شاكلة تمثاله، بعد أن قدّم قربانه في عيدها. وكان له ما أراد عندما دبت الحياة في تمثاله الذي غادر مكانه إلى غرفة نوم بيغماليون، وأعاد له توازن حياته، إذ إلف النساء لا ئط بالقلوب^(٥)، على حد تعبير ابن قتيبة، الناقد الفقيه.

صحيح أن هذه العناصر الثلاثة تحيل على أسطورة بيغماليون التي

(٥) انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، الجزء الأول (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢)، ص ٧٤.

تنازع أصولها الشرق واليونان، والتي فتنت أدباء العالم الذين لم ينقطع تفاعلهم معها منذ العصور الكلاسية وحتى يومنا هذا، غير أن إشارة أبي ريشة إلى إلهة الحب والجمال باسمها الروماني «فينوس»^(٦) تخصّص الإحالة، فتجعلها إلى النسخة الرومانية التي احتفظ بها أوفيد الشاعر الروماني في كتابه «تحوّلات»^(٧) (Metamorphoses) والتي ظلت أبدًا حية في التاريخ الأدبي العالمي، متخطية رقاب العصور، وبقيت مصدر إلهام لأدباء العالم الوسيط والحديث، متجاوزة حدي الزمان والمكان، وعائقي اللغة والثقافة، لتغدو جزءًا لا يتجزأ من متن الأدب العالمي.

ولا ريب في أن أبا ريشة المفتون بآداب الغرب والشرق وفنونهما، والذي خبّر ثقافات العالم عن كذب دارسًا - في كل من الجامعة الأمريكية في بيروت، ولاحقًا في جامعة مانشستر، والعاصمة الإنكليزية لندن -، ودبلوماسيًا متميزًا فتن مضيفيه في أوربة، وأمريكا اللاتينية، وإفريقيا، وآسيا، والولايات المتحدة الأمريكية (ولاسيما جواهر لال نهرو وجون كينيدي) = قد اطلع على تجليات هذه الأسطورة في الآداب الغربية التي نهل منها وعلّ، فتفاعل معها بطريقته الخاصة، فتحوّلت الأسطورة على يديه إلى

(٦) انظر: Arthur Cotterell, **The Encyclopedia of Mythology** (Hermes House, London, 2010), p. 87; Stephen L. Harris and Gloria PLatzner, **Classical Mythology: Images and Insights** (Mayfield Publishing Company Mountain View, California, London and Toronto, 1995), pp. 846-848 & "Visions of Venus", ibid, pp. 984-990.

(٧) ترجمه إلى العربية الدكتور ثروت عكاشة تحت عنوان آخر، وانظر: الشاعر أوفيد، مسخ الكائنات «ميتمورفوزس»، ترجمه وقدم له الدكتور ثروت عكاشة، راجعه على الأصل اللاتيني الدكتور مجدي وهبة، الطبعة الثانية (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤).

نسخة عربية، تنتسب إليه بتميزها من تجلياتها لدى الأدباء الآخرين. والواقع أن أبا ريشة كان أمام خيارين في تفاعله مع الأسطورة، فإما أن يستلهمها كما استلهمها نظراؤه في جماعة أبوللو، ويعيد إنتاجها بلبوس عربي، وذلك بطلب الحياة لتمثاله، لينعم بصاحبته، وبوصالها، لإيمانه العميق باستحالة أن ينوب الفن عن الحياة، وإما أن يعيد تشكيلها لتناسب:

- نظرتة السامية للمرأة، التي لاحظها أكثر من دارس لشعره^(٨)؛
- ونظرتة السامية للفن وإيمانه، بل يقينه بخلوده؛
- ورؤية قارئه العربي الموحد؛
- وأخيراً رؤيته لنفسه بوصفه فناً نذر نفسه لفنه وأمتة التي يود أن يحييها من جديد بهذا الفن.

والحقيقة أنه لا يصعب على المرء أن يتبين أهمية الدور الذي يمكن أن يؤديه الفن في تغيير الحياة، في نظر أبي ريشة؛ لأن كل حرف من قصيدته يشي بعظمة الفن، وبقدرته الخارقة على مقاومة الزمن، مثلما يشي بعظمة خالق هذا الفن أو صانعه، الإنسان الفاني. فخلود الإلهة فينوس تحقق في القصيدة من خلال صنع النحات لتمثالها: هذا التمثال الذي حفزت رؤيته الشاعر على تأليف قصيدته بعد أن رأى ما فعله الزمن بمثله الأعلى للجمال، فهي لم تخلد لكونها إلهة بمقدار كونها قد أصبحت تمثالاً صنعه مخلوق. وربما أصبحت خالدة بالسببين معاً، ولكن عظمة ناحتها تظل ماثلة في الأذهان، فالنحات، وهو الإنسان الفاني، استطاع أن يهب بصنعبته، بفنه، الخلود لإلهة يُفترض أنها في غنى عنه، عندما يتعلق الأمر بتأمين خلودها،

(٨) انظر على سبيل المثال: S. K. Jayyusi, **Trends and Movements in**

والنحات بشرطه الإنساني المأساوي استطاع أن يتحدّى بإرادة الإبداع لديه عوادي الزمن، ويكفل الخلود لما صنّعه يداه.

وأبو ريشة، بوصفه فنّاناً، يريد، بإرادة الإبداع لديه، أن يهبّ الخلود لمن يحب، وليس ثمة من سبيل إلى هذا الخلود إلا بالتحوّل إلى فن.

وعلى أي حال لننظرُ بدايةً إلى النسخة الرومانية لأسطورة بيغماليون، كما سجّلها أوفيد في تحولاته، ولنمضِ بعدها إلى النظر في تحولاتها في قصيدة أبي ريشة، وتبين، من ثمّ، صنعة الفنان الأمهر في إعادة تشكيلها للقارئ العربي.

أسطورة بيغماليون كما وردت في كتاب أوفيد

بعد أن تبيننا أن أسطورة بيغماليون في صورتها اللاتينية، التي نقلها لنا أوفيد في كتابه «التحوّلات»^(٩)، كانت مصدر إلهام أبي ريشة الأساسي في قصيدته «امرأة وتمثال»، يمكننا أن نشير إلى أن كتاب «التحوّلات» يُعدُّ من أهم آثار أوفيد الأدبية المرموقة التي تضم «الغزليات Amores»، و«البطلات Heroides»، و«فن الهوى Ars Amatoria»^(١٠) و«سلوك الحب Remedia Amoris»، و«التقويم Fasti» و«ميديا»، و«المنظومات الحزينة Tristia» وغيرها. وقد كفلت هذه المؤلفات له البقاء شاعرًا مقروءًا يأخذ بجماع القلوب في عصره وفيما تلاه من عصور، خلا بضعة قرون تلت تحوّل القسطنطينية إلى المسيحية كان يُقرأ فيها سرًّا فيما يرجّحه كثيرون من دارسيه.

(٩) انظر: الشاعر أوفيد، مسخ الكائنات «ميتامورفوزس»، المرجع السابق.

(١٠) ترجمه إلى العربية الدكتور ثروت عكاشة، وانظر: أوفيد، فن الهوى، ترجمه وقدم له الدكتور ثروت عكاشة، راجعه في الأصل اللاتيني الدكتور مجدي وهبة، الطبعة الثانية (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩).

ومع حلول القرن الحادي عشر للميلاد تجدد الاهتمام بشعره على نحو واسع، وعاد أنموذجاً يُحتذى حتى في الكنائس والكاتدرائيات. وبلغ الأمر ببعض آثاره أن دُجّن وحُوّر لمصلحة الكنيسة كما في كتاب (Ovid Moralized) «أوفيد معالجا معالجة أخلاقية» الذي أدخل خمسة عشر نصاً من كتاب التحولات في كنف المؤسسة الأدبية التي تباركها الكنيسة، وكان له تأثير واسع في الأدب الأوربي اللاحق. وتنامت سمعة أوفيد في عصر النهضة لدى الكتاب والفنانين التشكيليين على حد سواء، وسمى بعضهم القرنين الثاني عشر والثالث عشر بالعصر الأوفيدي.

فعلى سبيل المثال كان أوفيد في الأدب الإنكليزي مصدر إلهام لكل من تشوسر Chaucer وغوير Gower، ودان له في القرنين السادس عشر والسابع عشر كلٌّ من لودج Lodge ومارلو Marlowe وسبنسر Spenser وشكسبير وغيرهم بكثير مما استمدّوه من ترجمة غولدنغ Golding المشهورة لكتاب التحولات. وعلى الرغم من انحسار شعبيته فيما بعد فإن أصداء آثاره تتخلل كتابات ميلتون Milton، وسويفت Swift، وشيلي Shelley، وموريس Morris، وسوينبرن Swinburne، وبرنارد شو^(١١) Shaw وغيرهم. ويكاد الأثر نفسه ينسحب على معظم الآداب الأوربية التي وجدت في كتاباته، ولاسيما كتابه «التحولات» الذي يعد كنز الأساطير اليونانية، مصدر إلهام غنياً لا يضارع؛ (كان بيكاسو أحدث مستلهميه). وقد ظفرت هذه الأصداء باهتمام الدارسين المستمر. وربما كان كتاب «أوفيد مُجدِّداً: المؤثرات الأوفيدية في الأدب والفن من العصور الوسطى وحتى القرن

(١١) انظر: Sir Paul Harvey, *The Oxford Companion to Classical*

Literature (Oxford University Press, Oxford, 1948), pp.300-301.

العشرين»^(١٢)، الذي حرره تشارلز مارتن ديل من أبرز ما صدر مؤخرًا عن هذا الموضوع (فقد صدر عن مطبعة جامعة كامبريدج عام ١٩٨٨، وأعيدت طباعته مرتين في العامين التاليين: ١٩٨٩ و ١٩٩٠).

اعتزل بيغماليون النساء
 كان ينام وحيداً في سريره
 بيد أنه صنع تمثالاً لفتاة
 من عاجٍ ثلجيّ البياض
 ومن فنه العبقري خلع في التمثال سحرًا،
 فصار آية للجمال.
 بل لم تُولَد امرأة قطُّ بمثل هذا الكمال.
 حتى إن بيغماليون نفسه
 وقع في حب ما صنعت يده.
 فوجه التمثال - الفتاة
 ينبض بالحياة.
 تراه،
 فتظن أنه على وشك التحرك،
 ولا يمنعه شيء سوى الحياء.
 حقًا لقد بلغ فن بيغماليون ذروة الإتقان،
 حتى اختفى في التمثال كل أثر للصنعة،

(١٢) انظر: **Ovidian Influences** Charles Martindale (editor), **Ovid Renewed: on Literature and Arts from the Middle Ages to the Twentieth Century** (Cambridge University Press, Cambridge, 1990).

وراح بيغماليونُ نفسه يُقلِّب فيه النظرَ بافتتان،
 وفي الضلوع اندلعت للحب نيرانٌ ونيران.
 وأحياناً تمتد يده إلى التمثال، فيتحسَّسه ويتساءل بحيرة: هذا التمثال
 أهو من عاج، أم هو من لحم ودم؟
 إلا أنه ما اعترف قطُّ بعاجية التمثال،
 فأكبَّ على الثَّغر يطبع القُبلاتِ. وتراءى له أن الفتاة - التمثال تردُّ له
 القُبْلَ مشفوعةً بالحديث العذب واللمسات الناعمة.
 بل ظنَّ أن أصابع يده تغوص في ثنايا لحمها الطريِّ.
 وخشي أن يقرصها فتغشاها الزرقة.
 لذلك اكتفى بالمداعبات الرقيقة
 وبتقديم الهدايا التي تُدخل السرورَ إلى قلوب العذارى:
 أصداف وأحجار كريمة،
 صغيرة وصقيلة.
 طيور خضراء، وزهر بآلاف الألوان...
 بفاخر الثياب زينها،
 ووضع الخواتم في أصابعها،
 وحول عنقها تدلَّت العقودُ،
 وفي أذنيها تعلَّقت الأقراطُ،
 وعلى صدرها تألَّقت المجوهرات.
 وكانت كلما ارتدت شيئاً ازدادت حسناً.
 لكنها بلا زينة لم تكن أقلَّ فتنةً.
 ثم حلَّت أعيادُ فينوسَ البهيجة،

فانغمست جزيرة قبرص بالزينة،
 وذهب بيغماليون يشارك أهل المدينة
 في هذه المناسبة السعيدة.
 وهناك رأى أمورًا عجيبة:
 ذوات القرنِ الملتوية المرصعة بالذهب،
 تلك البقراتِ الصغيراتِ
 وقد ضربنَ في النُحورِ الناصعةِ
 وسقطنَ للربة ذبائحَ
 وتصاعد دُخانُ البخور، وأدى بيغماليونُ الصلاةَ.
 وعند مذبح فينوس، وقف خاشعًا يقول: «أيتها الآلهةُ القادرةُ على العطاء،
 مانحةً كلِّ شيءٍ
 لكم أتمنى أن تكون زوجتي!...»
 ولم يجرؤ أن يتابع: «هذه الفتاة العاجية»
 بل قال:
 «... مثل هذا التمثال العاجي».
 ولما كانت فينوسُ نفسها حاضرةً لتبارك أعيادها الحاشدة
 استجابت لدعاء بيغماليونِ.
 وعلى الفور أظهرت رضاها،
 فأرسلت له من لَدُنْها علامة، إذ اندلعت شعله النارِ ثلاثًا
 وطار لسانُ اللهبِ في الفضاءِ عاليًا،
 وعندما عاد بيغماليون إلى مسكنه،
 بحث عن التمثال - الفتاة في كلِّ الأركان،

فوجدته على الفراش .
وانحنى يطبع القبلاتِ، وسرى الدَّفءُ في الأوصال .
وبلمسة منه استحال العاجُ الصُّلبُ لحمًا طريًا،
يستسلم بسلاسة لمداعبات الهوى .
وذاب العاج كما تذوب الشموع
تحت أشعة الشمس فوق جبل هيميتوس .
وإذ تضغطُ هذا الشَّمعُ بالإبهام،
يتحوَّلُ من شكل إلى آخر،
يصير بالاستعمال أصلح للاستعمال .
ولو قف بيغماليون مشدوهاً،
يستمتع بتردُّدٍ خشيةً أن يكون مخدوعًا .
ما برح يتحسَّسُ جسدها العاشق،
فوجدته حقًا من لحم ودم .
وراح بطل بافوس يستجمع أحلى الكلمات ...
شكرًا لفينوس، مُجيبيةً الأدعية .
لقد وجد فمه يلثم فمًا دافئًا
العدراءُ تحسَّ به وتحمرَّ خجلًا:
ها هي ترفع عينيها بحياء،
فشعَّ فيهما نورُ السماء،
ونارُ الحبِّ تضطرم .
«التناسخات، الكتاب العاشر»^(١٣) .

(١٣) اعتمد صاحب هذه السطور ترجمة المرحوم أحمد عثمان لأنها كانت مباشرة عن اللاتينية، وانظر: الدكتور أحمد عثمان، «أوفيدوس شاعر الحب والأساطير»، الأزمنة =

تحولات الأسطورة في قصيدة أبي ريشة:

يلاحظ القارئ لقصيدة أبي ريشة أن الشاعر يودّ حسناءه، أو - بالأحرى - يطلب من حسنائها، إن لم نقل: إنه يأمرها، أن تتحجّر، ويبدو طلبه أو رجائه أو أمره ملحقاً نتيجة خوفه أو فرقه من تأثير الزمن في رؤاه المتجسدة بالحسناء، ولذلك يتخذ هذه الصورة الإنشائية التي تنطوي على الرجاء والطلب والأمر معاً. ويأتي طلبه هذا بعد مقارنة ضمنية بينها وبين الدمية - التمثال التي صنعها النحات: مقارنة تشي بما ينطوي عليه الفن (الدمية التي تتجاوز الحدود الإنسانية والطبيعية) من ميزات أهمها الخلود وما يحمله من جمال عبقرى مصدره الصبا المتجدد. وطلبٌ كهذا، كما يبدو للوهلة الأولى، يرسل رسائل محيرة للقارئ.

- فقد عهد القارئ العربي أن يطلب شاعر الغزل من حبيبته أن ترق له وتصله، وإذا ما تباطأت في ذلك وسمها بالقسوة، ونسب قلبها إلى الحجر والصخر، ولذلك فإنه سيستغرب أيما استغراب طلب أبي ريشة؛ لأنه مجاف للحساسية الفنية المهيمنة على معاني الغزل في الشعر العربي قديمه وحديثه.
- ولما كان طلب أبي ريشة هو في حقيقته أمر لحسنائه أن تتحجر، أي: أن تتحول إلى تمثال يضارع الدمية، بل ربما يفوقها جمالاً وروعة، لأنه قد عرف في صاحبه المثل الأعلى للجمال = يبدو غريباً في نظر المجتمع العربي الإسلامي الذي يرى في التماثيل أصناماً تعود إلى الجاهلية من جانب، وتدخل في دائرة الشبهات التي اختلف فيها الفقهاء من جانب آخر، ومن ثمّ يجد أن طلب الشاعر طلب مُحرج وغير مفهوم، يدفعه للتساؤل عن

= (قبرص) المجلد الأول، العدد «٦»، أيلول - سبتمبر / تشرين الأول - أكتوبر، ١٩٨٧،

ص ص ١١٠-١١٢، والقصيدة منشورة على الصفحتين ١١٦-١١٧.

سبب دخول الشاعر إلى هذه الدائرة الخلافية المحرجة.

• وطلب أبي ريشة يعني أن تتخلى حسناؤه عن أعلى نعمة أنعم بها الله على عباده، وهي نعمة الحياة. وهذا التخلي مستهجن في المجتمع العربي الإسلامي، بل هو مرفوض من حيث المبدأ، فالنعمة لا ينزعها إلا من وهبها، ورفضها يدخل في باب النكران، ونزعها انتحار لا يُغفر لصاحبه، لأنه يموت كافراً. ومهما كانت درجة تفهّم القارئ لهذا الطلب فإنه لا يسعه إلا أن ينظر إليه بعين الريبة والمساءلة، فضلاً عن أن هذه النعمة هي وديعة لا يملك الإنسان حقّ التصرف بها، وكل ما عليه أن يفعله هو شكرها وشكر مودعها بالتزام ما يطلب منه.

ولكن القارئ من ناحية أخرى، يعلم تمام العلم أن أبا ريشة أبعد ما يكون عن الاعتباطية في صناعة شعره، وأن الرجل، وهو السفير، يراعي في علاقاته الاجتماعية والإنسانية، أرفع درجات اللياقة والبراسم الدبلوماسية، ولذلك يرى أن عليه أن يسعى إلى تفسير صنيع الشاعر وتسويغه حتى يستطيع قبوله، إذ لا بدّ أن يكون وراء طلبه هذا ما يسوّغه فنياً ونفسياً ودينياً وفكرياً واجتماعياً.

ولننظر على أي حال إلى صنيع أبي ريشة في تدبره لمصدر إلهامه والعناصر التي اختارها من هذا المصدر، واستخدمها في تكوين قصيدته. نلاحظ بداية، في معرض تحديد العنصر المستلهم من ثقافة «الأخر»، أن الرواية اللاتينية للأسطورة اليونانية هي ما كان حاضراً في ذهن أبي ريشة عندما كان ينظم قصيدته بدليل الإشارات فوق النصية (تمثال فينوس) والإشارات النصية (النحات، الدمية، تحجري) من جانب، وطبيعة التكوين الثقافي الغني والمتنوع للشاعر من جانب آخر. وعندما نتقل إلى مسألة

سبل انتقال العنصر المستلهم من ثقافة «الآخر» إلى الشاعر نلاحظ:

- أن اللغات الكثيرة التي كان أبو ريشة يتقنها أو يعرفها أو يلمّ بها قد كفلت له اطلاعًا واسعًا على الآداب المدوّنة بهذه اللغات،
- وكذلك كان لدراسته في بيروت في المرحلة الثانوية والمرحلة الجامعية لاحقًا «الجامعة الأمريكية في بيروت»، وفي مانشستر حيث درس الكيمياء الصناعية،

- مثلما كان لتقلّباته وأسفاره بين أربع قارات سفيرًا لبلاده على مدى ربع قرن، فضلًا عن علاقاته الشخصية التي كانت تربطه بالمؤسسات والشخصيات الثقافية البارزة في مختلف البلدان، دورٌ مهم في تحفيز قراءته في هذه الآداب، ممّا يجعل مسألة اطلاعه على هذه الأسطورة في صورتها اليونانية، أو اللاتينية، أو صورها أو تجلياتها اللاحقة في الآداب المختلفة تحصيل حاصل.

والحقيقة أن المرء لا يسعه إلا أن يذكر في هذا السياق ما قامت به جماعة أبولو في مصر من نشر للأسطورة اليونانية، وما كان لهذا النشر من دور حاسم في حفز الأدباء العرب على استلهاهم هذه الأسطورة^(١٤) (أحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه وبديع حقي وتوفيق الحكيم^(١٥) وغيرهم)،

(١٤) للاطلاع على استلهاهم الشعراء العرب المحدثين للأسطورة اليونانية، انظر: محمد عبد الحي، الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر: ١٩٠٠-١٩٥٠، (دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧). والفصل السابع المعنون بـ «الآلهة الوثنية: الأساطير الإغريقية في الشعر العربي الرومنتي» من كتابه بالإنكليزية: **Tradition and English and American: Influence in Arabic Romantic Poetry** (Ithaca Press, London, 1982), pp.126-63.

(١٥) للاطلاع على استلهاهم توفيق الحكيم لأسطورة بيغماليون، انظر: الفصل المعنون «بيغماليون شو وبيغماليون الحكيم: مشابهة» من كتاب: Adnan Wazzan, **Essays in Comparative Literature**, (Ithaca Press, London, 1985), pp.113-131.

ليتبين أن الدليل فوق النصي أو الدليل الخارجي على تماس أبي ريشة بهذه الأسطورة أوضح من أن يتطلب مزيداً من النقاش.

وإذا ما انتقلنا مباشرة إلى ما اختاره من ثقافة «الآخر» فإننا نجد أن الشاعر قد اختار العناصر التالية:

١. فينوس إلهة الحب والجمال: التي أشار إلى تمثالها في التقديم لقصيدته، بوصفه محفزاً لإنتاج هذه القصيدة التي أنتجت في لحظة مراجعة لخبرة الذات البصرية مع موضوع حبها أو تعلقها، والفجوة التي لاحظها الشاعر بين الماضي والحاضر: الماضي الذي كانت فيه الحسنة المثل الأعلى للجمال، والحاضر الذي يشي بتأثير الزمن في هذا الجمال، وما استتبع ذلك من أسف وحزن، بل حسرة على هذا التحوّل في جمال حسنة، الذي بدا له موتاً لرؤاه في الجمال عبّر عنه في قصيدته بالخوف الذي كان يساوره باستمرار، والذي أملى عليه رغبته في أن تتحجر حسنة حماية لها من الزمان الأزور، الذي أثر فيها حقاً. وهكذا فإن هذه الرغبة تدخل في دائرة التمني، فما يطلبه في قصيدته يتمنى لو أنه فعله قبل أن يصبح جمال حسنة أثراً بعد عين. والملاحظ أن الشاعر قد حجّم الإلهة فينوس ذات الحول والطول، التي تُقدّم لها القرابين، ويضرع إليها لتنعم على أصحابها بما يصلون من أجله، والتي تُنعم على بيغماليون، في النسخة اللاتينية للأسطورة الأصلية، بزوجة صنعها على عينه، هي تمثاله الذي دبّت فيه الحياة بإرادة منها. فهي بداية لا تحضر في متن القصيدة، ويقتصر حضورها على الإشارة إلى صورتها، التي يُرجح أنها تتخذ شكل التمثال، كما توحي بذلك القصيدة ذاتها. وهذه الصورة لا تؤدي أي دور في القصيدة، ولو أسقطنا أوصاف الدمية عليها بكل ما تحمله من خصائص

وميزات تتجاوز فيها كل ما هو طبيعي وإنساني، فإنها تظل سلبية تنقاد إلى إبداع ناحتها الذي وشى بها الإبداع العبقري، ومضى مغادرًا عالمنا الدنيوي، مكتفيًا بخلود ما صنعه يده.

٢. النحات (وما يكمن وراءه من شخصية بيغماليون) الذي يبدع ما يبدع ليوشى به الجمال العبقري، ثم يغادر هذا العالم تاركًا وراءه «بنت رؤاه» التي «لم تكبر ولم تتغير». وهو شخصية مأساوية حقًا تثير في نفس الشاعر الخوف والشفقة اللذين تحدث عنهما أرسطو في كتابه فن الشعر^(١٦)، ولا سيما أنه - على الرغم من كل ما بذله من جهد ووقت ومهارة وقدرة في صنع تمثاله الذي تجاوز الخيال والحلم والزمن - لم يظفر بما ظفر به بيغماليون نفسه عندما دبت الحياة في تمثاله بإرادة من فينوس، وكان له منه زوجة صنعها على عينه، كما يشاء، تعويضًا عن سابق تجربته مع النساء. ولذلك نرى الشاعر يخاف، بل يفرق من أن يحدث له ما حدث للنحات الذي مضى من جانب، ولا سيما أن جمال حسناؤه التي عرفها المثل الأعلى للجمال قد غدا أثرًا بعد عين؛ ويشفق على هذا النحات - مثلما يشفق على نفسه - لكونه مجرد إنسان فإن محكوم بالشرط الإنساني القاسي الذي وهب نعمة الحياة لتكون مجرد وديعة يستردّها الخالق في أي وقت شاء، دون سابق إنذار.

(١٦) انظر: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, translated and with critical notes by S. H. Butcher, and a new introduction by John Gassner, Fourth Edition (Dover Publications, Inc. New York, 1951), p. 49 & "The Function of Tragedy", ibid, pp.240-273.

وانظر كذلك: الدكتور شكري محمد عياد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧)، ص ٤٨.

ومع أنه يدرك أن بيغماليون والنحات ليسا أكثر من شخصيتين أسطورتين، أي: أنهما أبعد ما يكونان عن الوجود الواقعي، فالأسطورة بكل ما فيها مجرد تخيل (Fiction)، فإنه لا يتجرد من إشفاقه أو من فرقه؛ نظرًا لتماهيته معه في علاقته بمن يُجسد رؤاه الفنية؛ أي: الحسنة، فهو مجرد إنسان فإن، وهي كذلك، وقد رأى من تأثير الزمن فيها ما رأى، ولم يرضَ عمّا لاحظته من ذبول جمالها. وعلى الرغم من أنه لم يتحدث عمّا يمكن أن تكون السنون العشر قد فعلت به هو نفسه، كان في قرارة أعماقه مدركًا أن ما أصابها قد أصابه، وأنه وإياها - لا محالة - مغادران لهذا العالم بوصفهما مخلوقين ينتميان إلى الجنس البشري، ولذلك عليهما أن يفكرا في طريق آخر يكفل لهما الخلود معًا: هي: بتحوّلها إلى فن، وهو: بوصفه صاحب الرؤى التي يجسدها هذا الفن. وهو في ذلك كله راضٍ كلّ الرضا عمّا يفعله؛ لأن طموحه الفني في الخلود يطغى في نفسه على طموحه الدنيوي في التواصل مع من يحب قبل فوات الأوان عندما يحين وقت الرحيل عن هذا العالم.

٣. الدمية - التمثال: الملاحظ هنا أن الشاعر يُسرف أيّما إسرافٍ في

الحديث عن مواصفاتها الخَلقية والخَلقية، فهي دمية خارقة للمعايير الطبيعية والإنسانية والكونية: لا تتجاوز عالم الواقع فقط، بل تتجاوز كذلك نقيضه عالم الخيال، ولا تتسامى فوق عالم اليقظة وحسب، بل تتعالى على عالم الحلم، ولا تزدان بالجمال فقط، بل تزين الجمال العبقريّ أيضًا، فضلًا عن تحديّها للزمن وتخطّيها لرقاب الأعصر متكئة في كل ذلك على جمال صباها المتفجر كالينبوع الذي لا ينضب. ولكن إسرافه لم يكن إعجابًا بصنيع منافسه النحات - الفنان، ولا غبطة له على ما خلفه من فن خالد متمثل بهذه الدمية، بمقدار كونه تحفيزًا للحسنة على قبول ما يطلبه منها من

تحول إلى فن، وبثّ لعزاء عقلاني عميق في نفسها قبل إقدامها - وهي التي تمثل رؤى الشاعر - على التخلي عن نعمة الحياة، ومن ثمّ الدخول في عالم الفن، عالم الخلود؛ ذلك أن الإنسان دون فن سيتهي بالموت والفناء، وبالفن وحده يمكن أن يطرق باب محراب الخلود.

هذه هي العناصر التي استلهمها أبو ريشة من تراث «الآخر» الأسطوري - أسطورة بيغماليون - والتي استوقفته لما تنطوي عليه من معانٍ ودلالات. ولكنه لم يكن قادرًا على أن يُبقّيها على حالها إذا ما أراد أن يكون وفيًا لذاته بوصفه شاعرًا عربيًا مسلمًا من جهة، وبوصفه عضوًا في مجتمع عربي مسلم من جهة أخرى. وهو في الوقت نفسه لا يملك إلا أن يكون وفيًا لمن يحب، بل أن يُظهر ما يكفي من التسامي في حبه، ليعمّق الشعور بإيثاره لحسنائه حتى على نفسها، وبذلك يمكن أن يهيئها لمضارعتة في هذا الإيثار، بل لتجاوز إيثاره لها، بإيثارها له، والتضحية بنعمة الحياة لتكفل بجمالها، الذي بلغ الذروة، الخلودَ لنفسها ولشاعرها معًا، بوصفها مجسدة لرؤاه الفنية.

ومن المعلوم أن الحسناء لم يكن لها أيُّ يد في صنع جمالها، وكذا الشاعر الذي لم يكن يملك غير التغمّي به، ذلك أن هذا الجمال هبة من الله الخالق عزّ وجلّ. ولكن ثمة ما يجمع بينهما أكثر وأعمق من الحب المتبادل، ويدفع كلاً منهما إلى إيثار صاحبه على نفسه. إنه القلق الدفين على حاضرهما معًا من أن تطاله عصا التغيير التي يحملها الزمن القاهر، والخوف، بل الفَرْق الشديد، من المستقبل الذي سيتهي - لا محالة - بالموت والفناء. فالحسناء تخاف على جمالها من أن يذوي بفعل تقدّم العمر، والشاعر يخاف على رؤاه الفنية من أن تتغير بفعل تأثير الزمن في حسنائه، وليس ثمة من سبيل إلى تبيد هذا الخوف إلا بتحوّلها إلى فن، أي: بممارسة الإرادة الإنسانية في فسحة الخيار الوحيدة

المتاحة لهما. صحيح أنها ستتخلى عن نعمة الحياة عاجلاً، ولكنه سيُحرم هذه النعمة عاجلاً (وربما عاجلاً) عندما تحين ساعته. وقد تبدو الحسناء سلبية في استجابتها لرغبة الشاعر؛ إذ تتمثل لأمره: (فتحجّري)، ولكنها في الحقيقة تفعل ذلك، وهي تطمع بالخلود الذي يكفله الفن. والواقع أن تحوّلها إلى فن هو مجرد حدث افتراضي، قد يتحقق، وقد لا يتحقق، فإذا ما تحقق فإنه يكفل الخلود لها بجمالها - المنحة الإلهية - الذي بلغ الذروة، ومثلما يكفله للشاعر بخلود رؤاه الفنية، وإن لم يتحقق فحسبُ الحسناء والشاعرِ أنهما انخرطا معاً في التفكير في الإمكانية التي تنطوي عليها الإرادة الإنسانية. ولا ننس أن الفن في حدّ ذاته هو رغبة وحلم وطموح تتجسد مُجتمعةً في عمل فني، وقصيدة أبي ريشة تجسيد لهذه الرغبة وذاك الحلم وذلك الطموح في آن معاً، ولأنها تجسيد لأقصى درجات الممكن الكامن من القدرات الفنية لدى الشاعر فإنها مؤهلة للخلود، وها نحن نقرأ القصيدة، ونغنى بها جمالاً ونفسياً وروحياً بعد أكثر من نصف قرن على نشرها.

وعلى أيّ حال إنّ الرسائل المحيرة التي أطلقها طلبُ الشاعر من حسناؤه «أن تتحجر» لا تلبث، وقد وُضِّحَ ما ينطوي عليه من دلالات، أن تبعث الطمأنينة في نفس القارئ الذي لا يسعه إلا أن يقرّ ببراعة الصانع الأمهر، الشاعر عمر أبي ريشة، لأنه سيتبين الحكمة التي تكمن وراء طلب الشاعر، ويتبين معها أن الرجل كان بعيد النظر فيما اجترحه من معجزات فنية في قصيدته، وكان مخلصاً لحسنائه، مخلصاً لفنه، مخلصاً لعقيدته، مؤمناً بقدرة الله عز وجل على خلق ما يستحق الخلود.

فقد تسامى أبو ريشة في حبه للحسناء، وآثرها - فيما يبدو - على نفسه، ففضّل أن تبقى حسناؤه، التي تُمثّل رؤاه بوصفه شاعرًا، تنعم بالخلود،

وهي في ذروة الجمال، على أن يتواصل معها تواصل المحبين، وكان طلبه منها أن تتحجّر، أو أن تتحول إلى تمثال، تضحية كبرى من جانبه، ربما تكون موضع تقدير من جانبها، مع أن تحوّلها إلى تمثال لن يكون في الواقع إلا من باب التمني، لأن أيّا من الشاعر أو الحسنة لا يملك تحقيقه، فالحسنة لا تملك حقّ التصرف بروحها، وكذا الشاعر الذي لا يملك من أمر روحه شيئاً، بله روح حسنة. فالروح - كما تقدّم - مجرد وديعة لدى المخلوق يستردّها من وضعها، أو أودعها فيه.

وكذلك طلب الشاعر من الحسنة أن تتحجّر، وهي في الذروة، ينطوي على تمجيد صريح للخالق. فهذا الجمال الذي منحه الله الحسنة، فغدت به المثل الأعلى للشاعر، الذي يؤهلها في نظره للخلود، سيجعل خلودها تذكيراً دائماً بعظمة خالقها عزّ وجلّ، وهو من ثمّ تسيح دائم بحمده على نعمة الجمال هذه.

وأخيراً إنّ وصف الشاعر الدمية بأنها قطعة فن متجاوز لكل ما هو إنسانيّ وطبيعيّ، وترشيح الحسنة لتكون فناً بتحوّلها إلى تمثال خارق يتسّم ذروة جمال من صنعة الخالق = يبعدان عن طلبه من حسنة أن تتحجّر أية تضمّنات يمكن أن تمثّل بصلّة ما إلى الأصنام أو الجاهلية؛ لأنه ينطوي على قناعة ضمنية مشتركة بينه وبين من يحب، بأنها امرأة تتجاوز كذلك كل ما هو طبيعي وإنساني، ومن ثمّ هي جديرة بأن تخلد لتحتفظ بما منّ الله عليها من جمال خارق، لا يدانيه الجمال الذي زين به النحات، وهو المخلوق، دميته، حتى لو تسامى به إلى درجة غدت الدمية بها توشية للجمال العبقري.

المصادر والمراجع

أ- المراجع العربية:

- أبوريثة، عمر، الأعمال الكاملة (الجزء الأول) القصائد، تحقيق فايز الداية وسعد الدين كليب ومحمد قجّة، (الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١٧).
- اصطيف، عبد النبي، في الدرس المقارن للأدب (ست مدارس)، (مجمع الفتح الإسلامي، دمشق، ٢٠١٦).
- اصطيف، عبد النبي، «الإلهام» بوصفه بديلاً لمقولة «التأثير»، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد الثامن والثمانون، الجزء الرابع، ذو الحجة ١٤٣٦هـ، تشرين الأول ٢٠١٥م، ص ص ٩٧٩-٩٩٩.
- اصطيف، عبد النبي، «في الإلهام ودوره في تقدم الآداب القومية»، الموقف الأدبي (دمشق)، العدد ٥٨٠، آب ٢٠١٩، ص ص ١٧٩-١٩٠.
- أوفيد، مسخ الكائنات «ميتامورفوزس»، ترجمه وقدم له الدكتور ثروت عكاشة، راجعه على الأصل اللاتيني الدكتور مجدي وهبة، الطبعة الثانية، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤).
- أوفيد، فن الهوى، ترجمه وقدم له الدكتور ثروت عكاشة، راجعه في الأصل اللاتيني الدكتور مجدي وهبة، الطبعة الثانية، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩).
- عبد الحي، محمد، الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر: ١٩٠٠-١٩٥٠، (دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧).

- عثمان، الدكتور أحمد، «أوفيدوس شاعر الحب والأساطير»، الأزمنة (قبرص) المجلد الأول، العدد «٦»، أيلول - سبتمبر/ تشرين الأول - أكتوبر، ١٩٨٧، ص ص ١١٠-١١٢، والقصيدة منشورة على الصفحتين ١١٦-١١٧.
- عياد، الدكتور شكري محمد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القُنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧).
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، الجزء الأول (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢).

ب- المراجع الأجنبية:

- Abdul-Hai, Muhammad, **Tradition and English and American: Influence in Arabic Romantic Poetry** (Ithaca Press, London, 1982), pp.126-63.
- Butcher, S. H., **Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts**, translated and with critical notes by S. H. Butcher, and a new introduction by John Gassner, Fourth Edition (Dover Publications, Inc. New York, 1951), p. 49 & "The Function of Tragedy", *ibid*, pp.240-273.
- Cotterell, Arthur, **The Encyclopedia of Mythology** (Hermes House, London, 2010).
- Foster, Jr., John Burt, "Influence as Transformation, Nietzsche as Influence", in: John Burt Foster, Jr., **Heirs To Dionysus: A Nietzschean Current in Literary Modernism** (Princeton University Press, Princeton and London, 1988), pp. 16-38.
- Genette, Gérard, **Paratexts: The Thresholds of Interpretation**, Translated by Jane E. Lewin, Forward by Richard Macksey (Cambridge University Press, Cambridge, 1997).

-
- Harris, Stephen L. and Gloria PLatzner, **Classical Mythology: Images and Insights** (Mayfield Publishing Company Mountain View, California, London and Toronto, 1995).
 - Harvey, Sir Paul, **The Oxford Companion to Classical Literature**, (Oxford University Press, (Oxford, 1948), pp.300-301.
 - Isstaif, Abdul Nabi, "Beyond the Notion of Influence: Notes Towards an Alternative", **World Literature Today** (University of Oklahoma), Vol.69, No.1, Spring 1995, pp.281-86.
 - Jayyusi, S. K., **Trends and Movements in Modern Arabic Poetry** (Brill, Leiden, 1977).
 - Martindale, Charles (editor), **Ovidian Influences on Literature and Arts from the Middle Ages to the Twentieth Century** (Cambridge University Press, Cambridge, 1990).
 - Wazzan, Adnan, **Essays in Comparative Literature**, (Ithaca Press, London, 1985).

* * *