

الجامعة الأردنية  
كلية الدراسات العليا

١٢ - ٤٥  
١٢ - ٤٥  
١٢ - ٤٥

# شعر إحسان عباس دراسة تحليلية

مهيد كلية الدراسات العليا

لانا محمد خير علي مامكغ

إشراف

الأستاذ الدكتور إبراهيم السّعافين

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها  
في كلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية ١٩٩٦م

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ١٤ آب ١٩٩٦، وأجيزت

التوقيع

.....  
.....  
.....

أعضاء اللجنة

١. الأستاذ الدكتور/ إبراهيم السعافين مشرفاً
٢. الأستاذ الدكتور/ محمد عصفور عضواً
٣. الأستاذ الدكتور/ نصرت عبد الرحمن عضواً

# الإهداء

الى السيدة النبيلة ،

والدتي.

والى كل أصحاب القلوب الكبيرة .....

## شكر و عرفان

أتقدم بكل الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين الذي تولى الإشراف على هذه الرسالة.

كما أتقدم بمزيد من التقدير للسادة الاستاذين الدكتور محمد عصفور والدكتور نصرت عبد الرحمن عضوي لجنة المناقشة اللذين تفضلاً بقبول مناقشة هذا البحث وتقويمه وتسديده.  
كما أعبر عن امتناني البالغ للأستاذ بكر عباس لجهوده الكريمة.

وشكر خاص مع مزيد من الإكبار لصاحب الروح الأنيقة... أستاذي الكبير إحسان عباس.

## الفهرس

رقم الصفحة	المحتوى
ب	- قرار لجنة المناقشة .....
ج	- الأهداء .....
د	- الشكر .....
هـ	- فهرس المحتويات .....
و	- ملخص باللغة العربية .....
ز. ح	- المقدمة .....
٢٠ - ٢	- التمهيد .....

### الفصل الأول: القضايا والمضامين

٣٨ - ٢٢	- المرأة .....
٤٥ - ٣٩	- الطبيعة، القرية والرعاة .....
٤٩ - ٤٦	- النقد الاجتماعي .....
٥٥ - ٥٠	- ثنائية الجسد والروح .....
٧٦ - ٥٦	- الموت .....

### الفصل الثاني

٧٩	- التشكيل الفني .....
٨٦ - ٧٨	- بناء القصيدة .....
٩٠ - ٨٧	- الحقول الدلالية .....
١٠٥ - ٩١	- الصورة .....
١١٧ - ١٠٦	- الوزن والإيقاع .....
١١٩ - ١١٨	- الخاتمة .....
١٢٢ - ١٢١	- المصادر والمراجع .....
١٢٣	- ملخص باللغة الإنجليزية .....

# المُلخَص

## شعر إحسان عباس - دراسة تحليلية

لانا محمد خير علي مامكغ

إشراف الأستاذ الدكتور

ابراهيم السعافين

يهدف هذا البحث إلى دراسة تجربة إحسان عباس الشعرية التي تبدأ من أواخر الثلاثينات، وتنتهي في أواسط الأربعينات تقريباً، عدا ما استأنفه من كتابه لون جديد من الشعر (شعر التفعيلة وقصيدة النثر) في أوائل الخمسينات.

وتمثل تجربة إحسان عباس الشعرية في الشعر العربي الحديث منحىً جديداً، ولا سيما في فلسطين والأردن، لأن شعره مزج بين الفكرة العميقة، والشعور الطأغي، وقد أفاد إحسان عباس من متانة العبارة الكلاسيكية ومن الشعر الرعوي اليوناني والأوروبي، ومن شعر الحركة الرومانتيكية الغربية والعربية.

ومهما يكن، فإن البحث يتكوّن من تمهيد وفصلين. يتناول التمهيد حياة إحسان عباس وثقافته والعوامل الأساسية التي أثرت في شعره. أما الفصل الأول فيتناول القضايا والمضامين، وأهمها: المرأة، والطبيعة، والقرية، والرعاة، والموت، وثنائية الجسد والروح، والنقد الاجتماعي. وأما الفصل الثاني، فإنه يتناول التشكيل الفني، إذ حاول البحث أن يدرس بعض العناصر الفنية الأساسية مثل بناء القصيدة والحقول الدلالية والصورة، والوزن والإيقاع.

## مقدمة

حين اعتزمت دراسة شعر إحسان عباس، وهو شعر مخطوط، تهيّبت الموقف لأسباب منها: مكانة إحسان عباس العلميّة، فهو الشخصية ذات الحضور الأبرز في حياتنا الفكرية والثقافية والأكاديمية.

ومنها أن هذا موضوع بكر لم يدرسه أحد من قبل. ويترتب على دارس هذا الشعر أن يكون ذا خبرة واسعة بنقد الشعر ممتكاً للأدوات الرئيسية التي تعينه في مهمته الصعبة، على أنه للأسباب ذاتها وجدت في نفسي حماسة شديدة للموضوع لا سيما حين أدركت أن شعره يمثل تجربة تاريخية مهمة في حركة الشعر المعاصر، خاصة في فلسطين والأردن.

وقد مضيت في بحثي محاولة أن أستعين بالأدوات النقدية الممكنة للنهوض بهذا المشروع الجليل. وكان لدراسة هذا الشعر الفضل في اطلاعي على عوالم ثرية فيما يتعلّق بالشعر الرومانتيكي والشعر الرّعوي، وبعض الشعر الكلاسيكي الغربي، فيما كانت وسيلتي لهذا البحث الاستعانة بشكل خاص بالسيرة الذاتية لإحسان عباس، وكان اعتمادي المباشر على شعر إحسان عباس المخطوط الذي يوثق تجربته الشعرية ما بين الأعوام ١٩٤١ - ١٩٤٨. إذ توقف بعد النكبة عن نظم الشعر بقرار ذاتي.

وقد أفدت من بعض الدراسات الجزئية التي تناولت شعر إحسان عباس منها بعض المقالات التي كتبها الدكتور ابراهيم السّعافين الى جانب مقالة عنوانها "إحسان عباس والبحث عن بطل" تناولت حياته بشكل عام، وتطرق فيها بكر عباس الى علاقة شعر إحسان عباس بحياته.

وقد لجأت في دراسة هذا الشعر الى اتخاذ منهج يقوم على الدراسة النصّية في ضوء المناهج السياقية، وكانت السيرة الذاتية لإحسان عباس "غربة الراعي" التي أطلعني عليها مخطوطة قبل نشرها عاملاً كبيراً في تيسير ما غمض عليّ من شعره. وكان لمقابلاته العلمية أثر طيب في اتّضاح كثير مما خفي عليّ من جوانب حياته وثقافته وإبداعه.

وقد جاءت هذه الرسالة في تمهيد وفصلين. خصّصت التمهيد لدراسة حياته وثقافته والعوامل الأساسية التي أثرت في شعره.

وخصّصت الفصل الأول لدراسة أهمّ القضايا والمضامين مثل المرأة والطبيعة والقرية والرعاة والموت وثنائية الجسد والروح والنقد الاجتماعي.

كما خصّصت الفصل الثاني لدراسة التشكيل الفني إذ توقفت عند العناصر الفنية التالية: بناء القصيدة والحقول الدلالية والصورة والإيقاع والوزن.

ولا يسعني في نهاية هذه الاستهلال إلا أن أتقدم بأعمق مشاعر العرفان والتقدير للأستاذ الدكتور ابراهيم السعافين الذي تولى الإشراف على هذه الرسالة، وكان لتشجيعه ومتابعته الذؤوبين أكبر الأثر في إنجازها، أمله أن أكون قد وفقت في إضاءة بعض جوانب تجربة إحسان عباس الشعرية.

والله وليّ التوفيق.



التعمير

في قرية عين غزال على الساحل الفلسطيني، بالقرب من مدينة حيفا، ولد إحسان عباس خلال الشهر الأخير من عام ١٩٢٠.

عين غزال قرية تقع على أحد امتدادات الكرمل جنوب حيفا على مسافة تقارب ٢٥ كم، وينبسط أمامها السهل الساحلي الذي يمتد على موازة البحر، ويعمل أهلها بالزراعة، وتربية المواشي<sup>(١)</sup>.

رشيد عبد القادر عباس والد إحسان، وأمه فاطمة. واخوته محمود ونجمة وتوفيق، ثم بكر لاحقاً.

انضم إحسان عباس الى مدرسة القرية في السنة السادسة من عمره وكانت المدرسة الوحيدة في القرية، يديرها مدير ومساعد، يقومان بالتدريس لأربعة فصول هي: التمهيدي والأول والثاني والثالث. وأما المدير فهو عبد الرحيم الكرمي، وأما مساعده فهو محمد حجازي، وكان شيخاً من خريجي جامع الجزار في عكا.

وقد قضت طبيعة المدرسة أن يقضي الطالب فيها أربع سنوات لا يعفى من إحداها مهما يكن تفوقه.

وفي حين لم يوجد لدى والد إحسان سوى كتابين: القرآن الكريم، وسيرة بني هلال، أتاحت المدرسة أمامه تعلم معظم الموضوعات التي يحتاج إليها الطالب الريفي من حساب ولغة عربية (إملاء، خط، قواعد، محفوظات) وتجويد، وتاريخ وجغرافيا وعلم الأشياء وغيره. ويقول إحسان عباس في أستاذه حينها: "أشهد أنهما كانا مخلصين في مهمتهما، كما كان أكثرنا مخلصاً في حب التعلم، وكنا نهابهما فلا نحب أن يريانا ونحن نلعب، هذا مع أنهما لم يعرفا معنى العقوبة البدنية في التعليم"<sup>(٢)</sup>.

ويضيف: "أدخلت المدرسة الى نفسي ابتهاجاً لم يكن لها به عهد، بما وفرته من تنوع، فإلى جانب حلّ ألغاز الدروس، وازدياد منسوب الثقافة، عوضتني عن الألعاب الريفية الخسنة ألعاباً لم أكن أعرفها، فهناك لعبة كرة القدم، وركض المسافات المعينة، وشدّ الحبل..."<sup>(٣)</sup> وفي السنة العاشرة من عمره. بعد أن حاز على الشهادة الابتدائية تقرر بتشجيع من مدير المدرسة الذي كانت تربطه بوالد إحسان صداقة، أن يواصل تعليمه في مدينة حيفا. في حين كان أقصى ما يصل إليه أبناء القرية من تعليم آنذاك هو المستوى الابتدائي.

(١) إحسان عباس، غربة الراعي، دار الشروق، عمان ١٩٦٦ ص ٢٢.

(٢) المصدر السابق ص ٣٢.

(٣) المصدر السابق ص ٣٣.

وفي نهاية هذه الحقبة من حياة إحسان عباس، لا بد من الإشارة إلى بعض الشخصيات التي تركت بصماتها في تكوينه العاطفي والنفسي ابتداءً بالوالد الذي كان يؤثره على إخوته: "كان يعتقد أنني متميز على إخوتي، وقد لا أكون كذلك، لكن هكذا كان اعتقاده. طلبني كان عنده غير مرفوض مهما طلبت، وعلى الرغم من تمييزه لي في المعاملة؛ فلم تتشأ بيني وبين إخوتي إحن ولا بغضاء"<sup>(١)</sup>.

أما الوالدة فيصفها إحسان عباس بقوله:

"كانت أمي ريفية بسيطة أكثر ما يميزها حب الصمت أو قلة الكلام والامتثال لما تأمر به جدتي"<sup>(٢)</sup>. "وكانت أمي دائمة الحزن، ولكنه حزن مقرون بالصمت الكامل"<sup>(٣)</sup>.  
"كانت تعاملنا معاملة واحدة أنا وإخوتي دون تفریق أو تمييز. لقد كانت امرأة صلبة لا تظهر مشاعرها الخاصة نحونا نحن أبناءها. وحين ودعتني إلى حيفا عند محطة الأوتوبيس، وكانت هي المرة الأولى التي أغادر فيها القرية، وقفت بصلابة وكانت تنظر باتجاه غير اتجاهي، ثم حدجتني بنظرة صارمة شديدة حينما رأت أنني ضعيف أمام هذا الفراق...".  
ويقول أعتقد أن هذه النظرة الصارمة التي حدجتني بها هي التي زرعت في الصلابة، وأكسبتني القوة والعناد"<sup>(٤)</sup>.

وهناك شخصية الجدة صاحبة "الأمر والنهي" كما وصفها<sup>(٥)</sup>، القوية المتحكمة<sup>(٦)</sup> المسؤول الأعلى عن كل الأعمال الزراعية، مثل توظيف الحرائين، والتعاقد مع الحاصدين، والإشراف على درس القمح والشعير، وجمع السمسم، وبيع البطيخ، وبناء الغرف الطينية في جوانب الدار لخرن الغلال وغيرها، وعن مسؤوليه خزن زيت الزيتون بعد عملية الجداد والجمع والعصر... شيء واحد لم تكن تقوم به، وهو الحصول على ماء الشرب، فذلك عمل كانت تقوم به الأم والأخت<sup>(٧)</sup>، وفي المقابل فقد كانت الجدة التي يحلو لها أن تجلس قرب موقد النار في الأمسيات

(١) علي العميم، إحسان عباس يروي سيرته الذاتية، صحيفة الشرق الأوسط العدد ٦٠١٩ الإثنين ٢٢/٥/٩٥ ص ١٧

(٢) غربة الراعي ص ٢٤.

(٣) المصدر السابق ص ٣٩.

(٤) صحيفة الشرق الأوسط العدد ٦٠١٩ ص ١٧.

(٥) غربة الراعي ص ٢١.

(٦) المصدر السابق ص ٣٨.

(٧) المصدر السابق ص ص ٣٩-٤٠.

لتنصّ على الجالسين قصصاً مألوفة كان يلذّ لإحسان الطفل ترديدتها ولا يملّ سماعها، قصصاً عن الشاطر حسن، وعن الغول...<sup>(١)</sup>.

كانت خارج نطاق العائلة، مريم، وهي فتاة ريفية رفضت الاتصّاع لرغبة أبيها في تزويجها من ابن العم حفاظاً على ما سترته لاحقاً من أراضٍ كثيرة. فاختارت شخصاً آخر أحبته وتزوجته بعد أن غادرت القرية مثيرة وراءها الاستهجان والغضب إلى حدّ الملاحقة لقتلها وغسل العار. "وكانت مريم ذات شخصية قوية محبّة للتحدي، فخرجت في تصرفاتها عن الحدود التي تقرّها القرية".

وكان من انعكاسات قصة مريم على الطفل إحسان آنذاك أن وجد في الحب ما يتحدى مواضع اجتماعية أخلاقية صارمة: "... وكنت أعلم أيضاً أن الحب ممنوع في الريف، وأن قصة مريم قد حددت كل شيء بخطوط سوداء أو حمراء لا قبل بمحوها أو طمسها أو التغاضي عنها"<sup>(٢)</sup>.

وقد جاء هذا في معرض إشارته لتجربة عاطفية بكر، وخفقة صيبانية بريئة أمام إحدى فتيات القرية قبيل مغادرته لها إلى حيفا.

أما الصداقة، فكان أقرب أصدقائه على هذا الصعيد، هو قريبه أحمد سلامة، الذي وصفه إحسان عباس بأنه المعلم الملهم، والناقد الأمين ومعلمه قبل المدرسة. كما جاء في إهدائه له في كتاب "من الذي سرق النار.. خطرات في النقد والأدب: "هذا الرجل هو معلمي الأول قبل المدرسة، كان مرحاً فكهاً لو روى لك نكتة أكثر من مرة لخلت أنه يرويها لك أول مرة. كنت أحاول أن أتشرب طريقته وأراقب تصرفاته حتى استطعت أن آخذ منه الكثير. وإن كنت لا أزعج حقيقة أن لي خفة روحه، وحلاوة نكته، وذراية لسانه"<sup>(٣)</sup>.

وفي "المدرسة الإسلامية" التابعة للجمعية الإسلامية. في حيفا، تم تسجيل إحسان عباس في الصف الثالث، رغم أنه كان قد أنهى هذا الصف في مدرسة القرية، وعليه، فلم يضاف له هذا العام الدراسي معارف جديدة تذكر، إلا إذا سلمنا بأن التجربة كلها، تجربة الانتقال من القرية إلى المدينة؛ كانت مصدراً لمعرفة وخبرة خاصتين لإحسان على غير صعيد.

فالمدرسة الإسلامية تلك كانت مدرسة خاصة تتقاضى أقساطاً. أنشأها الشيخ كامل القصاب، أحد السوريين مناوئي الاستعمار الفرنسي حينذاك.

وكان يعلم تجويد القرآن فيها ابنه الشيخ أبو الحسن، ويتكفل شيخ آخر بتعليم الطلاب الحساب برموز جبرية إضافة إلى الشيخ رضا المسؤول عن العقوبات في المدرسة.

(١) غربة الراعي ص ١٩.

(٢) صحيفة الشرق الأوسط، العدد ٦٠١٢ ١٥/٥/١٩٩٥ ص

(٣) غربة الراعي ص ٤٤.

ومع أولئك بعض المعلمين المدنيين مثل حسين حمّاد الذي كان يعلّم العربية والجغرافيا. وأبرز معالم هذه الحقبة، أنها شكّلت بداية الانتقال من الجو الريفي إلى جو المدينة، بما رافق ذلك من مفارقات وتناقضات واختلافات فيما يتعلّق بنوعية الطعام وأسلوب طهوه، وكذلك بالنسبة للهجة ومجمل العادات والتقاليد. لقد كانت سنة قليلة المنغصات سواء في البيت أو في المدرسة، التي كان من أبرز الأحداث المتصلة بها إحراره لجائزة في درس النحو وكانت كتاباً عنوانه "أساس الاقتباس".

ثم شهدت تلك السنة أيضاً مولد القصيدة الأولى لإحسان عباس. ومطلعها:  
ألا يا أهل عين غزال هبوا      بأبركم لأصغركم معينا

وكانت قصيدة تحريضية كما هو ظاهر في مطلعها موجّهة لأهالي قريته للثورة على الإنجليز إذ يقول: "ونظمت بعدها قصائد كثيرة، ولكني لم أثبت منها أية قصيدة، وإن كان زملائي في المدرسة يتخاطفونها، وكنت أعتقد أنها قصائد لاستحق أن تبقى، ولهذا حذف كل ما نظمت بين سنتي ١٩٣٠-١٩٤١".<sup>(١)</sup>

لم تكن السنة التالية لإحسان عباس في حيفا سهلة كالسنة التي سبقتها، إذ اضطر للانتقال من منزل الأسرة النابلسية إلى سكن آخر حين فجعت تلك الأسرة بفقدان الابن الأصغر لها، ولم يشأ أن يعود إليهم للإقامة بينهم، خاصة وأن الفقيد الصغير كان من جيله. ففتبه إلى ماكان يمكن أن يثيره هذا من حساسية منهم تجاهه.

وهكذا سعى له والده إلى سكن جديد عند امرأة فقيرة تحول ابناً وبنيتين وتعتمد في معيشتها على بيع الأرز المطبوخ في اللبن الرائب، وهو ما تحول إلى وجبة يومية لإحسان طوال نصف سنة هي فترة إقامته عندها، التي انتهت بطلب منها متعذرة بوجود البنيتين مع صبي غريب وما قد يثيره ذلك من أقاويل.

ويقول إحسان عباس في هذا: "وكان هذا سبباً كافياً، والحقيقة أن ابنها محموداً كان هو المدلل لديها دون البنيتين، وكان يستعمل ألفاظاً نابية، وكنت أتضايق منه لتلك الألفاظ ولسوء الأدب، فكان ذلك يحدث توتراً في جو البيت عامة"<sup>(٢)</sup>.

وترتب على ماسبق، الانتقال من جديد للإقامة لدى أسرة جديدة مكونة من امرأة وابنها الشاب، اللذين أغدق عليهما والد إحسان هدايا وحاجيات سرعان ما أغرتهما بحملها ومغادرة حيفا

(١) غربة الراعي ص ٤٧.

(٢) غربة الراعي، ص ٥٣.

إلى قريتهما بعيداً في غفلة عن إحسان. وهكذا، اضطر للاستجداد بوالده الذي أرسل له جنيهاً واحداً قرر إحسان أن يعيش به معظم السنة مكتفياً بوجبة يومية واحدة من الخبز والعنب. وعلى الرغم من ذلك، لم يستسلم لإغراء العودة إلى القرية خوفاً من إفشال طموح أبناء القرية في مواصلة تعليمهم، إذ كان الفتى الأول في القرية الذي يغادرها لإكمال تعليمه في المدينة. في تلك السنة الدراسية، حين أصبح في الرابع الابتدائي، بدأ إحسان في تعلم اللغة الإنجليزية، وكذلك تاريخ العرب من عصر ما قبل الإسلام حتى الحروب الصليبية.

•••••

ولما انقضت السنة الثانية بصعوبتها، بدأت السنة الثالثة في حيفا بعد قرار الوالد الانتقال إليها والاستقرار فيها بداعي العمل في متجر (دكان) كان قد اتخذه له مع شريك آخر. مما سهل قضية السكن على إحسان. إلا أن المشروع سرعان ما تعثر، واضطرت العائلة لبيع قطعتين من أرضها لسد الديون، في وقت كانت فيه "الأرض في نظر المالك الفلسطيني الصغير هي كل شيء في الحياة"<sup>(١)</sup>.

وقد نجم عن تلك التطورات أن اضطر إحسان للإقامة مع أسرة جديدة مرة أخرى، هي أسرة الشيخ أحمد السعدي وزوجته، اللذين كانت تربطهما بأسرة إحسان علاقة قديمة. وقبل استضافته بشرطين: أن يتولى تحضير النارجيلة لهما، وأن يتكفل بأخذ العجين للقرآن، وخبزه وإعادته مرة أخرى للبيت. ثم أنيط به عمل ثالث، وهو كتابة الأحجية بدلاً عن الشيخ نفسه، إذ كان أمياً لا يقرأ ولا يكتب، وكان مطلوباً من إحسان كتابة السور القرآنية القصار مقطعة على الحجب استبدال بها كلمات هو لاحقاً بكلمات لأغان ريفية أو بالأبجدية الإنجليزية في اجتهاد شخصي منه حين خشي من إساءة استعمال الحجب التي تحمل الكلمات القرآنية.

ومضت السنة الثالثة عند الشيخ السعدي في مثل هذه المواقف الطريفة والحزينة معاً، خاصة عندما اتهم بسرقة الحلوى وهو بريء، ثم منعه من استخدام ضوء القنديل للدراسة، لانه يعدّ استهلاكاً غير مبرر للكاز، مما دفعه إلى تأدية واجباته الدراسية في الصباح الباكر وعلى شرفة المدرسة نفسها:

"أحسست - وقد يحسن القارئ معي - أن عالمي في المدينة كان صغيراً ضيقاً، ولكن طفلاً قروباً ساذجاً مثلي لم يكن في مقدوره أن يوسع الدائرة التي يتحرك فيها"<sup>(٢)</sup>

وخلال السنوات الأربع التي قضاها إحسان في منزل الشيخ السعدي، كان يعود إلى قريته في الإجازات والعطل المدرسية، فيتجول في الحقول مع صحبه، أو يعمل فيها طوعاً أحياناً إذ

(١) غربة الراعي ص ٦٤.

(٢) المصدر السابق ص ٨٦.

كان أهله قد أعفوه من العمل في شؤون الفلاحة، كما كانوا يجلسون في الديوان (مضافة آل سعد) فيقرأون كتباً من خارج المنهاج المدرسي، خاصة الكتب التي كان يحضرها الشيخ محمد مفلح سعد من مصر. ويتحدث إحسان عباس عن تلك الجلسات بقوله: "وكنا نرتاد كرم آل سعد على جبل الرأس، وكرمنا المحاذي للوادي الشامي" قبالة جبل العرنين ويدير آل جدعان المحاذي لكرمنا من الجهة الغربية، وكانت هذه الجولة بين الراس والعرنين تعني التجول من أقصى الجنوب إلى أقصى الشمال في القرية.

ويضيف: "وكان أحمد سلامة يمنح جلساتنا وجولاتنا نكهة جميلة بما يورده من نكت، قرأها في مجلة البعوكة أو في كتاب الكشكول أو في المستطرف.."<sup>(١)</sup>.

من أولى المؤثرات الشعرية في تلك الحقبة، كان ديوان ذي الرمة، الذي اشتراه إحسان في نسخة مطبوعة في بيروت غير مشروحة أو مشكولة... "وجعلت أترنم بقراءتها دون أن أفهم كثيراً من ألفاظها ومعانيها"<sup>(٢)</sup>. لكنه ظل يردد غزليات ذي الرمة في مي وخرقاء حتى حفظ معظم الديوان "تأثرت ربما ذا الرمة في التعبير عن المعنى بالصوت، ربما لولعي به، فذو الرمة راع وهو يعبر عن الأشياء باستعمال الأصوات"<sup>(٣)</sup>.

وفي عام ١٩٣٦ قامت ثورة الفلاحين ضد الانتداب البريطاني والوجود الصهيوني في فلسطين، فأقفلت المدارس، وعاد الطلاب القرويون إلى قراهم. وعاد إحسان عباس إلى قرينته عين غزال. فكانت عطلة طويلة كاد أن ينسى خلالها معظم ما كان قد تعلمه من المعارف المختلفة، إلا أن أحمد سلامة شجعه على متابعة بعض الدروس في اللغة الإنجليزية، كما كان يلقي عليه واجباً في حفظ قصائد معينة كان أبرزها قصيدة "بانت سعاد" ومختارات شعرية أخرى. كما قرأ في ذلك العام النسخة المبسطة لرسالة الغفران لأبي العلاء المعري. ووجدتها مليئة بشطحات الخيال - حسب تعبيره -، هذا وإن لم يخف إعجابه بأبي العلاء إلى حد أنه نظم في مدحه مقطوعة شعرية<sup>(٤)</sup>.

ثم كان قد نصح أستاذ اللغة العربية طلابه انا ذاك بالاشتراك في مجلة الرسالة المصرية بجنيه واحد سنوياً. ويصفها إحسان بالمعلم الأكبر لهم في ذلك الوقت، إذ كانت تضم نخبة من أبرز الكتاب والمفكرين مثل طه حسين، وعلي الطنطاوي، ومصطفى صادق الرافعي، وزكي مبارك، وأحمد حسن الزيات، وغيرهم من كبار الكتاب ذوي الأساليب المتميزة.

(١) المصدر السابق، ص ٧٦.

(٢) غربة الراعي ص ٧٩.

(٣) لقاء إبراهيم السعافين مع إحسان عباس بمنزله بتاريخ ١٥/١٠/١٩٩٥.

(٤) غربة الراعي ص ٩٢.

ويضيف: "وكنت أنا شديد الإعجاب بأسلوب الراقعي وتلميذه محمود محمد شاكر... وكان يعجبني ما ينشر فيها من شعر أنور العطار (شاعر سوري) ومن شعر محمود حسن إسماعيل. إن الرسالة رفعت مستوى الذائقة الأدبية لدينا"<sup>(١)</sup>.

وعلى الرغم مما اتّسمت به تلك الفترة من أحداث سياسية ومظاهر رفض ومقاومة لما شاع من أشكال الاعتقال والاضطهاد، التي شارك إحسان نفسه في بعضها. إذ يقول: "وخطر لي وأنا في القرية أن أقوم بنشاط غير الدراسة والقراءة، فاتّصلت بشبان القرية ورتبت معهم الخروج في مظاهرة تجوب أرجاء البلدة... وألّقيت في الجموع الحاشدة خطبة اقتبست أكثرها من فاتحة لصحيفة الدفاع في ذلك اليوم"<sup>(٢)</sup>. فقد كان للطبيعة حضورها في وجدانه، إذ إنه اكتشف البحر المقابل للقرية، اكتشفه فعلياً بعد أن كان يكتفي برويته من بعيد، فكان يمتطي فرساً بيضاء رعاء للوصول إلى الشاطئ وممارسة السباحة. كما تعرّف إلى شقائق النعمان خلال رحلة مع والده إلى طولكرم:

"وانطلق القطار بالركاب، فلما حاذى قريتنا وأبطأ قليلاً، قفزت منه، وتوجّهت إلى القرية ماشياً، وفي طريقي شاهدت مساحات شاسعة تغطيها شقائق النعمان، وهي التي كنت أراها من القرية فأحسبها أرضاً مصبوغة بالدماء"<sup>(٣)</sup>.

ولمّا كان الصف الأول الثانوي هو آخر الصفوف في مدرسة حيفا الحكومية؛ كان لزاماً الانتقال إلى مدرسة عكا لإنهاء الصف الثاني الثانوي توطئة للوصول إلى الكلية العربية في القدس، حلم الطامحين آنذاك لمستوى علمي مرموق. إذ كانت أعلى مدرسة حكومية في فلسطين لا يقبل فيها سوى المتفوقين. وشهدت تلك السنة الدراسية في عكا زمالة إحسان عباس مع إميل حبيبي. ولم تكن سنة سهلة إجمالاً بالنسبة لإحسان نظراً لطبيعة المناهج التي تقوم على حفظ المواد عن ظهر قلب بما لا يتفق مع طبيعة إحسان المستقلة والأسلوب الذي كان قد اعتاده في المذاكرة. ثم زادت الأجواء التنافسية من التوتر بين الطلاب، عدا تأثير العطلة السابقة الطويلة في بعض التراجع الأكاديمي لإحسان.

إلا أن السنة شهدت بالمقابل بداية تعرفه له على فنون الترجمة، على يد الأستاذ شريف النشاشيبي مدير المدرسة، ومعلم اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزي في الوقت نفسه. ومن أوائل القصائد التي ترجمها إحسان عباس آنذاك قصيدة للشاعر Lovelace في صاحبه Althea:

(١) المصدر السابق ص ٩٣.

(٢) غربة الراعي ص ٩٤.

(٣) المصدر السابق ص ١٠٠.



”وكان مسجوناً، ولكنه كان يشعر بالانطلاق والحرية مثل الملائكة السابحين في الجو، أو مثل سمك البحر، إذ زارته صاحبته لتهمس إليه من وراء قضبان السجن، وترجمت هذه القطعة، وقرأتها في الصف، والمدير يكاد يرقص طرباً، وأذكر منها المقطع التالي:

تدور الكؤوس تسروني النفوس	بخمر معتقة في الذناب
تتوج أروسنا بالورود	وتبعث نيرانها في الجنان
فما عرفت مثل حريتي	بنات بحار قطعن العنان

### ٤٧١٦٣٩

والوزن في الترجمة العربية قريب جداً من الوزن الأصلي، إنني أذكر ذلك لأن هذا العمل عرّف بي سائر الأساتذة وكثيراً من الطلاب<sup>(١)</sup>.

وفي عام ١٩٣٧ أتيح لإحسان عباس الالتحاق بالكلية العربية في القدس بعد خيبة وبأس، إذ كان ترتيبه الثالث في مدرسة عكا، وكان نظام الكلية قد درج على قبول الأول والثاني فقط. لكن حسن المصادفة جعلهم يقبلون في ذلك العام أربعة طلاب من الأول إلى الرابع. تقع الكلية على جبل المكبر خارج القدس. وكانت معروفة بنظامها الصارم فيما يتعلق بالطلاب، الطعام والمنامة وساعات الدراسة والزي وغيره مما شكل تجربة جديدة تماماً لإحسان عباس.

وفي تلك الفترة كانت عائلته تعاني ضيقاً مادياً شديداً، سبب له حزناً عبّر عنه شعراً حين تذكر أرجوزة ذي الرمة:

قلت لنفسي حين فاضت أدمعي	يا نفس لاميّ فموتي أو دعي
ما في التلاقي أبداً من مطمع	ولا ليالي شارع برجّاع

ويقول: ”أما ميّ في حالي فهي رمز لما يتمنى ولاينال. وأما الليالي التي لن تعود فهي الليالي في ظل الأسرة الهادئة...”

ويتجلى تعلقه بالطبيعة بقوله:

”كان ترديدي لشعر ذي الرمة تعزية أنية، ولكن شفائي مما ألمّ بي من إحباط إنما كان بالترامي في أحضان الطبيعة، فقد أخذت ابتداءً من اليوم التالي لوصولي أمشي لمسافات طويلة في المناطق الجبلية...”<sup>(٢)</sup>.

(١) غربة الراعي ص ١٠٤.

وفي المقابل، شهدت هذه الفترة أيضاً خفقة حبّ شعر بها إحسان إزاء فتاة قروية أطلق عليها في سيرته الذاتية اسم "نوار". "ولكنني لم أفتحها بكلمة واحدة، ولم تحس بوجودي ولم تعرف شيئاً عن مشاعري نحوها"<sup>(١)</sup>. وسنجد أن نوار قد احتلت مساحة واسعة في تجربته الشعرية، فقد عدّها رمزاً للرعاية المثالية، أو الفلاحة المثالية<sup>(٢)</sup>. ويبدو أن نوار قد زادت من شحنة عاطفته نحو القرية:

"كانت كل عطلة (إجازة) تجديداً لعهدي بالقرية، فيها أعود إلى العلاقات الطيبة الأولى، واستمتع بالطعام الذي تصنعه والدتي..."<sup>(٣)</sup>.

"وكنا في الأمسيات نحتشد على الشرفة الخارجية من بيتنا، وتدور الأحاديث والأسمار..."  
"وكانت الإجازات تسمح لي بحضور الأعراس، ومشاهدة أفراح القرويين، وإشعال النيران في ساحة القرية..."

"وكنّت في النهار أصغي إلى أغاني الرعاة ولحن الأرغول والناي واصوات العتابا الحزينة.. وكان كل ذلك زادي حين أغادر القرية، وأنتظر بلهفة حدوث لقاء تال، شوقاً إلى زادٍ جديد".

وحين انتهت تلك العطلة وعدت إلى الكلية؛ ظلّ قلبي معلقاً بالقرية أكثر من ذي قبل<sup>(٤)</sup>.  
إلا أن تلك السنة الأخيرة في الكلية العربية كانت سنة حاسمة بسبب امتحان (المتريكوليشن) الذي كان يقتضي أن ينجح الطالب في ست مواد فيه من أصل ثمان حتى يعدّ ناجحاً. وقد اجتاز إحسان عباس ذلك الامتحان بنجاح على الصعيد الأكاديمي والشعري معاً، إذ كانت الكلية قد أعلنت عن مباراة في نظم الشعر، وكان محكموها كلاً من الشاعر إبراهيم طوقان، والسيدة عنبرة سلام الخالدي وآخرون. فأحرز إحسان الجائزة المخصصة وكانت مجلّدت (مختارات البارودي).

بعد عودته للقرية، ظهرت شخصية موسى الراعي، الذي اشترك في ثورة الفلاحين عام ١٩٣٦، وكان لهذه الشخصية حضور واضح في وجدان إحسان عباس وشعره فيما بعد لسببين: أولهما أنه شاع في الأسرة أن موسى ذاك قد تخلص من مريم، فتاة القرية المتمردة على مقاييسها الاجتماعية الصارمة. وثانيهما أن موسى قضى نحبّه شهيداً على يد جندي إنجليزي...  
إذ يقول بكر رشيد عباس:

(١) المصدر السابق ص ١١٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٩.

(٣) لقاء شخصي لإبراهيم السعائين مع إحسان عباس (سابق).

(٤) المصدر السابق ص ١٢٠.

(٥) غربة الراعي ص ١٢١.

في كانون الأول من سنة ١٩٣٨، طوّق الإنجليز قريتنا قبل الفجر للبحث عن الثوار، ويبدو أنهم منعوا التجول (أنّى لأحد في القرية أن يعلم بمنع التجول قبل صلاة الصبح؟) وكان موسى عبدالسلام عباس - ابن عمّنا - في بيتنا. ولمّا شعر بوجود الجند انسلّ من البيت إلى بيتهم المجاور لعلّه ينطلق من "الحاكورة" إلى الوادي فالجبل، فقد كان في عداد الثائرين، وأبصره أحد الجنود يدخل البيت فأطلق عليه رصاصات أصابته، فتحامل حتى دخل البيت الخالي، وظلّ ينزف حتى مات<sup>(١)</sup>. وعن حياة موسى يقول بكر عباس:

تربى موسى في بيت عمّه (زوج أمه) وأصبح راعياً لغنمه، ونشأ قوياً شديداً شهماً كريماً، فهو ليّن الجانب لعمّه وسائر رجال العشيرة، ولكنه حرب على أعدائها.. كان قليل الكلام خجولاً، ولكنه كان بشوشاً، سريعاً إلى مساعدة من يرجو عونه، ومع كل ذلك لم يكن محبوباً في عشيرته، لأن دفاعه عنها وحميته من أجلها كانا يحملانها تبعات ينسب إليه - ظلماً - وزرها. وكنا نحن الصغار نألّفه ونحبه، وكان له أصدقاء من أبناء جيله ولكنهم قلة، أما إحسان، فكانت صداقاته له موضع استغراب الجميع. فكانا - عندما يعود إحسان إلى القرية في العطل المدرسية - يجلسان على صخرة في كرمننا ساعات يتحدثان أو لا يتحدثان، وقد يعزف موسى على شبابته بعض الوقت...

وكان من الطبيعي أن يجعل إحسان من قتي العشيرة الصريع شهيداً.. وأن يجعله رمزاً لكفاح الشعب الفلسطيني آنذاك، ولكنه لم يفعل شيئاً من ذلك، ولم يلمح إليه بشيء من هذا المعنى. فموسى هو الراعي الذي قضى نحبه فخرست بموته ناي الصفاء، وهو الراعي الذي فقدته الرعاة والقطيع، وهو الصديق الوفي الذي اخترمه الموت من إحسان<sup>(٢)</sup>.

وسنتعرض لمناقشة قصائد الرثاء التي نظمها إحسان عباس في موسى لاحقاً إذ برزت فيها صورة موسى الراعي من خلال رؤية الشاعر لها.

ثم كان الحدث المتعلق باختفاء "توار" من حياة إحسان، حين لم يكن بمستوى توقعاتها وتوقعات أهل القرية في التصدي لـ "حيّة" داهمت أحد البيوت، إذ بدا تصرف إحسان عقلانياً أقرب إلى المنطق مما كان منتظراً منه في خوض مغامرة استعراضية غير محمودّة العواقب. وسيكون لاختفائها هذا أثر بارز في شعره.

وفي الصفين الخامس والسادس الثانويين، اتخذ مساره الأكاديمي طابعاً أكثر شمولية وعمقاً وتخصّصاً أيضاً حين أصبحت الدروس كلها في هذه المرحلة في العلوم الإنسانية: اللغة العربية وآدابها، اللغة الإنجليزية وآدابها، التاريخ اليوناني والروماني حضارة وأدباً، وتاريخ

(١) غربة الراعي ص ١٢٤.

(٢) بكر رشيد عباس، إحسان عباس والبحث عن بطل، حديث ذاتي، دراسات عربية وإسلامية، الجامعة الأمريكية، بيروت ١٩٨١، ص

الفلسفة، والمنطق، وعلم النفس التربوي، وقواعد التدريس أصوله ومناهجه، والتدريس عملياً في بعض المدارس الابتدائية والثانوية.

وكان من واجب الطلاب رقد المناهج تلك بالدراسات والبحوث: "وكان الأستاذ جورج حوراني مدرس اللغة اللاتينية والأدب اللاتيني وتاريخ اليونان والرومان، وأستاذ الفلسفة والمنطق كلما قدمت بحثاً يقول لي: إن بحثك يعتمد على أسس شعرية أو ما هو بهذا المعنى"<sup>(١)</sup>. وفي تلك الأثناء تعلمنا الكتابة، كتابة المقالات والأبحاث، وألفنا صحبة المصادر والمراجع. وتكويني الثقافي والعلمي الأساسي - حقيقة - يدين بالفضل لتلك المرحلة التي قضيتها في أروقة الكلية العربية بالقدس"<sup>(٢)</sup>.

وكان من الأساتذة الذين أثروا في إحسان آنذاك الأستاذ عبدالرحمن بشناق، أستاذ "أدب الإنجليزي". الذي حفزه على ترجمة كتاب الشعر لأرسطو طاليس فيما بعد. وكذلك الأستاذ أحمد سامح، الأستاذ أحمد سامح الخالدي أستاذ التربية وعلم النفس التربوي. ويقول إحسان: "هذا الرجل له فضل كبير عليّ لا يدانيه في هذا الفضل إلا مدير مدرستي الابتدائية. لا أنسى له أنه تعهدني برعايته وأمدني بتشجيعه، وزرع الثقة في نفسي، وهو الذي استطاع أن يخلصني من الحياء والخجل الذي صاحبني منذ صغري"<sup>(٣)</sup>.

وتعلق إحسان عباس ببعض الشعراء الرومانتيكيين مثل: كولرج و وردزورث و كيتس وشيلي و بايرون. وكان تعلقه بوردزورث ملحوظاً. كما تعلق بمسرحيات شكسبير، خاصة مسرحية هاملت التي كان لها أثر في نظرة إحسان إلى المرأة، كما سيبدو في شعره.

كما درس الأساطير اليونانية والرومانية. وتأثر الفيلسوف هراقليطوس (Heraclitus) في مقولته إن النار هي العنصر الأول في بناء الكون.. ويقول في هذا: "وشغفت بهذه الفكرة، ووجدت مصداقيتها في ظواهر كثيرة، واتحدت هذه الفكرة بأسطورة بروميثيوس الذي سرق النار من الآلهة وأعطاهما لبني الإنسان"<sup>(٤)</sup>.

وإذا عدنا لخبراته الطفولية في القرية، وحبّه لموقد النار داخل بيت العائلة نجد هذا الحب قد امتد واتصل في سنوات عمره اللاحقة ليصر أثناء إقامته في بريطانيا على الحصول على بيت ريفي من الطراز الإنجليزي التقليدي، الذي يحتوي على موقد للنار<sup>(٥)</sup>، وإذا أخذنا بالاعتبار هذا

(١) غربة الراعي ص ١٢٨-١٢٩.

(٢) الشرق الأوسط العدد ٦٠١٩، الإثني ٢٢/٥/٩٥ ص

(٣) صحيفة الشرق الأوسط عدد ٦٠١٩ (سابق).

(٤) غربة الراعي ص ١٢٧.

(٥) لقاء شخصي لإبراهيم السعافين مع إحسان عباس (سابق).

التعلق الممتد، نجد أن تأثره ذاك بمقولة هراقلايطوس بأن النار هي جوهر الوجود كانت نتيجة طبيعية لخبرة طفولة جميلة.

"وظلت النار هي العنصر المسيطر في شعري حتى تحولت منها إلى البحر والماء بعد أن أصبحت قيسارية وجهتي وفيها أقضي أشهر الصيف"<sup>(١)</sup>. ومن النار إلى الماء. يقول: في هذا الصدد:

"ولكن إن وازنت بين العنصرين؛ كانت النار ترمز إلى الطموح، والماء إلى التغيير المستمر، وأن الإنسان لا يستطيع أن يجتاز النهر بنفسه مرتين، وكانت فكرة التغيير والتحول ملائمة لنزعتي الرومانطيقية"<sup>(٢)</sup>.

وقد شغف إحسان عباس بالشاعر الروماني "كاتلوس" فترجم له مقطعات وقصائد "وقد أفادني اتصالي بشعره نزعة هجائية حولتها إلى نقد بعض الظواهر الاجتماعية وبخاصة ظاهرة النفاق الاجتماعي، كما رسخ لدي صورة المحبوبة الغادرة، والزوج المخدوع"<sup>(٣)</sup>. فنظم مقطعات أسماها "أشواك"، حملت نقداً اجتماعياً حاداً. ولم يكن كاتلوس ليطلع إحسان عباس بهذا الميل لولا توفر ميل أصيل لدى إحسان لهذا الحس الساخر نرصد بعض مظاهره في السيرة:

"لم يكن يفهم الرموز في ذلك العمر، ولو كان يفهما لما فاته أن يرى أن درب الحياة التي يسلكها ويسلكها الناس تفضي بهم إلى مزبلة!"<sup>(٤)</sup>.

كانت أم سعيدة ما تفكّ تحاول إثارة حماستي في الخدمة المنزلية وحماسة محمد خالد، وتقول لنا: الشاطر منكما سأزوجه بدرية (أي حفيدتها) وكنت أدرك أن هذا كلام وحسب، إذ كنت قد رأيت بدرية في إحدى زياراتها لبيت جدّها، فلم أجد فيها ما يستحقّ التفاني في العمل!<sup>(٥)</sup>.

وفي رد على رسالة مغرّضة من أحد زملاء الدراسة في حيفا يقول:

"... فجلست وكتبت رداً عليه، ووجهت إليه "جميع الصواريخ" الدفاعية والهجومية التي تعلّمتها في المدرسة، مثل:

سكتُ عن اللّيم فظنّ أني عيبت عن الجواب وما عيبت

ومثل:

لو كل كلب عوى ألقمته حجراً لأصبح الصخر متقالاً بدينار<sup>(٦)</sup>.

(١) غربة الراعي ص ١٣٧.

(٢) غربة الراعي ص ١٣٨.

(٣) المصدر السابق ص ١٣٩.

(٤) المصدر لاسابق ص ١٠.

(٥) المصدر لاسابق ص ٦٩.

(٦) المصدر السابق ص ٧٣.

وخلال رحلة إلى مدينة العقبة إبان دراسته في الكلية العربية بالقدس عام ١٩٣٧ يقول: "... وفي الليل أقمنا حفلة سمر وكان دوري فيها أن أهجو الطعام الرديء الذي تقدمه لنا الكلية، والطلاب يرددون لازمة الأنشودة الهجائية، وقام المدير نفسه بالرد علي، وهجاني في "قرادية" نظمها"<sup>(١)</sup>.

أما في الشعر اللاتيني والإنجليزي، فقد جذب إحسان عباس الجانب الرعوي (Pastoral)، وبخاصة قصيدة ملتن "ليسداس" في رثاء صديقه ادوارد كنج: "واتحدت طوابع هذه المؤثرات مع الحياة الريفية، فأصبح الريفيون هم الرعاة في نظري وأصبح الريف هو "أركاديا" أو المونل المثالي للرعاة"<sup>(٢)</sup>.

على أن ذلك لم يخف عن إحسان الصورة الواقعية للريف، والتي لا تقترب من المثالية، إلا أن ارتباطه العاطفي بالقرية، وشعور الاغتراب الذي كان يلزمه في المدينة أضفياً على قرينته ذلك الطابع.

"بل إنني وجدت على الريف نقمة في نفسي في سنوات الحرب العالمية الثانية، لأني رأيت الريفيين قد هجروا الأرض والزراعة وذهبوا إلى معسكرات الجيش الإنجليزي يعملون عمالاً لأن ذلك يأتي لهم ببعض السيولة النقدية"<sup>(٣)</sup>.

ومن العوامل التي رقدت تأثره بالشعر الرعوي، فقدانه لصديقه الراعي موسى كما فقد الشاعر ميلتون صديقه ادوارد كنج. وكذلك شخصية نوار التي حولها إلى الراعية المثالية في شعره الرعوي.

وبين عامي ١٩٤١-١٩٤٦ وخلال عمل إحسان عباس في مدينة صفد مدرساً بعد تخرجه من الكلية العربية، كان للمرأة في تلك الحقبة حضورها الواضح في ملاحظاته واهتماماته وشعره أيضاً.

واتسم شعر إحسان الذي كتبه بين ١٩٤٣-١٩٤٤ بالتركيز على المرأة من خلال موقف سلبي منها، وتصويرها عنده للشهوات متأثراً بما كان قد قرأه لمحمود شاعر قبل ذلك بسنوات من شعر سماه "من ديوان البغضاء"، كان ينشره في مجلة الرسالة إلى جانب تأثره بالشاعر إلياس أبو شبكة في ديوان "أفاعي الفردوس" ويعود هذا التطرف في موقفه من المرأة إلى افتقادها في واقعه، فاختر إعلان البغض لها تعبيراً عن موقفه منها"<sup>(٤)</sup>. فانقاد لمحاكماتها أخلاقياً منساقاً للتأثر

(١) غربة الراعي ص ١١٤.

(٢) المصدر السابق ص ١٤٠.

(٣) المصدر السابق ١٤٠.

(٤) المصدر السابق ١٥٤.

السابق، ومترجماً المقاييس الاجتماعية للقريبة على المرأة عموماً. وكأنما هو موقف دفاع خفي منه تجاهها وتجاه افتقاده لوجودها في حياته:

"حينئذ لم أر إلا المرأة المبتذلة، ونسيت المرأة المكافحة في الريف التي تقف إلى جانب الرجل وتحمل معه أعباء الحياة. نسيت كل نماذج النساء اللواتي يحملن المسؤوليات بشهامة أكبر من شهامة الرجل، وإخلاص أنزه من إخلاصه. نسيت كل ذلك حتى وقعت الضربة على رأسي لكي تعيدني إلى الصحو"<sup>(١)</sup>.

ويعيش إحسان عباس تجربة زواجه بما لا يتفق مع طموحاته وأحلامه الخاصة، إذ كان زواجاً رتب تقليدياً أملاه اختيار الوالد ورغبته.

"ولم يرغب عني في تلك اللحظات الحادة أنني إن كنت مظلوماً في هذا الإجراء فإن الفتاة التي قبلت هذه الطريقة في الزواج مني مظلومة مثلي أو أكثر مني قليلاً"<sup>(٢)</sup>.

وعبر عن رفضه وتوتره إزاء التجربة بأن كتب قصيدتين - بمعنى واحد - يصور في كل منهما أعمى قد عصب أهله عينيه وقالوا له: انظر قد جنناك بحورية البحر، فانتفض قائلاً: أهكذا يحسم أمري؟! شقوا لي قبوري"<sup>(٣)</sup>.

اتخذت قراءات إحسان عباس بعد ذلك توجهاً نفسياً تربوياً، مما حدا به إلى اكتشاف "يونغ" وآرائه في اللاوعي الجمعي وعلاقة ذلك بالأدب - وقد نشعر هنا بمشروع الناقد قد بدأ في التكوّن والتشكيل - وقد قرأ كتاباً لـ مود بودكين عنوانه "The Archetypal Patterns in Poetry". وكان تطبيقاً لنظرية يونغ على عدد من القصائد الإنجليزية: "فكان للنظرية وللتطبيق أكبر الأثر في نفسي وأستطيع أن أقول أنني من هنا اتجهت نحو النقد النفسي".

كما قرأ كتاباً آخر عن "الشخصية" ساعده على فهم الكثير من وقفات الجاحظ التحليلية، وكان لهذه القراءات أثرها في شعره، إذ نظم بتأثيرها مقطعات تصور أحوالاً نفسية متباينة.

وفي تلك المرحلة قرأ كتاب شبنغلر The Decline of the West الذي أثر فيه بشكل كبير تماماً كتأثير مسرحية هاملت لشكسبير. كما قرأ مؤلفات أبي حيان التوحيدي وألف عنه كتاباً مثلما قرأ طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، وتتبع الأحكام النقدية المنشورة في معجم الأدباء لياقوت الحموي.

"ولم تشغلني هذه القراءات عن نظم الشعر ولا عن ترجمة مقطعات للشاعر الروماني كاتولس..."<sup>(٤)</sup>.

(١) غربة الراعي ص ١٥٤.

(٢) المصدر السابق ص ١٥٨.

(٣) المصدر السابق ص ١٥٩.

(٤) غربة الراعي ص ١٦١.

وظلّ الحب محوراً هاماً في معظم شعره في تلك المرحلة وإن بقيت القصائد حبيسة الأدراج وإن كان قد نظم في موضوعات أخرى مختلفة منها ما هو ديني مثل قصيدة نظمها في مناسبة الإسراء والمعراج وألقاها في حفلة أقيمت في تلك المناسبة. ثم نظم بعدها قصيدة أخرى ذات طابع مختلف مطلعها:

نسيّتك بين ضجيج الهتاف      وألهاني الأمل الباسم  
وضيّعت حبك بين الجموع      وللمدح حولي صدى ناغم  
ثم قصيدة أخرى تفاؤلاً بمقدم المولود الأول، إذ شاء أن يكون بنتاً ويسميتها نرمين:  
أهذه نرمين      تضحك في آذار  
ياقلبي المسكين      مالي وللتذكار  
وكان متأثراً فيها بقصائد وردزورث في الطفلة لوسي.

وقصيدة ثالثة غزلية لم يثبتها، وكانت في إحدى فتيات صغد، "يونا" التي كان قد أطلق عليها شبان صغد لقب ملكة جمال الحي اليهودي.

وبعد خمس سنوات تدريسية في صغد، خيّر إحسان عباس في الحصول على بعثة دراسية إما في إنجلترا لدراسة الأدب الإنجليزي، أو في مصر لدراسة الأدب العربي، فكان أن اختار الثانية. وفي تلك المرحلة كان قد أصبح أباً لطفلين.

ولم تلبّ تجربة الدراسة في جامعة القاهرة أول الأمر رغبته في التعرف على عوالم أكاديمية رحبة كما كان يتوقع إحسان وهو خريج الكلية العربية بالقدس التي كانت تضاهي المستوى الجامعي المتقدم، فأفاد من نصيحة صديقه في الإفادة التصوي من مكتبة الجامعة، التي أغنت معارفه بعد أن أقبل عليها ليقرأ منها معظم ما يقع في يده. كما حضر محاضرات جامعية لكل من سهير القلماوي وشوقي ضيف وأمين الخولي وعبدالوهاب حمودة وأحمد الشايب وغيرهم.

وكان من أبرز الأساتذة المؤثرين في ثقافته وتوجهاته "دنيس جونسون ديفز" الذي ساعده في بدء برنامج في الأدب الإنجليزي الحديث. فقرأ قصص أهل دبلن، وصورة الفنان في شبابه، ويولسيز لجيمس جويس، وروايات فرجينيا وولف، و د.هـ. لورنس. كما تعرف إلى ت.س. إليوت في شعره ومقالاته النقدية.

وبعد تخرجه في جامعة القاهرة وحصوله على درجة الليسانس عام ١٩٤٩، سجل إحسان عباس موضوعاً للماجستير بعنوان "الأدب العربي في صقلية الإسلامية" بإشراف الدكتور شوقي ضيف الذي كانت قد ربطته بإحسان علاقة صداقة خاصة. وكان لشوقي ضيف دور في تعريف إحسان عباس بأحمد أمين، ثم بالدكتور زكي نجيب محمود محرر مجلة الثقافة آنذاك.



واتسم عطاؤه الشعري في تلك المرحلة بالحنين إلى الرّعاة والقرية في معظمه. و ببعض المؤثرات من البيئة المصرية. ومما نظمّه في ذلك قوله في أبي الهول:

لو كنت ذا لبد يقلب مخابراً  
حطمت محكم قيدك المشدود  
وزارت بالأيام وهي مباءة  
للظلم والتكيل والتشريد<sup>(١)</sup>

وهي قصيدة ألّفها في جمعية الشعر بالجامعة، وكان يرمز فيها إلى ضياع فلسطين. ومن هنا نصل إلى الهم السياسي الذي أثقل وجدان الشاعر إلى درجة أن وجد في الصمت، والتوقف عن نظم الشعر بعض العزاء. ولم يكن هذا القرار سهلاً على إحسان عباس: "... غير أنني حين كانت تتلبّسني حالة شعرية تجبرني على أن أجلس وأنظم قصيدة، أصبحت أنفر من تلك اللحظات وأبددها بالمشي واليهام في الشوارع. كنت أنظر إلى هول الكارثة التي حلّت بوطني فأجدها أعظم من أن يصورها الشعر، ومع ذلك أرى أنه لا قيمة لشعر غارق في الذاتية والأحزان الخاصة إذا أنا لم أحاول توجيه الشعر نحو تلك المشكلة العامة، وقد عانيت كثيراً من أجل تحويل الشعر فلم أفلح. وأنا واع أنني حين وضعت ملكتي الشعرية بين شقّي هذا الصّراع؛ كنت أتعهد قتل تلك الملكة. ثم وجدتي أكتب في مفكرة لي قديمة عام ١٩٥٨: "لتمنيت أنني ما أزال أنظم الشعر، فقد كان ينقذني من نفسي ومن لحظات الموت التي تتسلّل إلى نشاطي ويبعث في صدري شعوراً جميلاً بالحياة. لم يكن الشعر تفرغاً لشهوات المراهقة كما هو عند معظم المتشاعرين في هذا العالم العربي، ولكنه كان أكسير حياة ووقدة متجددة. أنا لا أنكر كثافة مادة الحزن في ما نظمته من شعر، ولكن ما ذنبي إذا كانت مقاطع اللغة والأوزان حتى الراقصة منها - حزينه، والموسيقى حزينه وكل شيء في العالم العربي يتنفّس شبح الموت..."<sup>(٢)</sup>.

وهكذا، يصمت الشاعر بعد أن توقّف عن الشعر بقرار ذاتي ليتكلم الناقد والباحث والمحقّق. وليواصل إحسان عباس مسيرته العلمية الأكاديمية في جامعة الخرطوم، ثم الجامعة الأمريكية في بيروت بيد أنه في حقيقة الأمر لم يصمت تماماً فقد كتب في أوائل الخمسينات مجموعته "الأصداف والزمن" وهي تجمع بين شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

والحديث عن إحسان الناقد، أو المحقق، أو الأستاذ الجامعي يحتاج إلى دراسات أخرى لأنه يمثّل تجربة علمية إنسانية خاصة في كل منها. لذلك سنتنصر دراستنا هذه على شاعريته

(١) غربة الراعي ص ١٩٠.

(٢) المصدر السابق ص ١٩١.

التي لو أُتيح لها أن تستمر، لاختلقت صورة إحسان وموقعه في ساحة الأدب، ليثبت نفسه شاعراً ذا صوت مميز:

"... وكثيرون لا يعرفون عن إحسان عباس أنه بدأ حياته شاعراً، ولو أنه واصل "المشوار" لعُرف بشعره الذي يشكّل علامة فارقة في حركة الشعر في فلسطين والأردن. وكان يمكن أن يكون صوتاً شعرياً في الوطن العربي لولا أن منعتّه ظروف موضوعية حجبت عنّا شاعراً رَدّ في بواكير شعره عنّا الميوعة العاطفية في الأدب الذاتي وسار به نحو التأمل، فمزج بين الفكر والعاطفة مزجاً قرّبه من بعض شعراء الرومانتيكية الغربيين، ومن سبقتهم من شعراء التأمل الكوني العميق"<sup>(١)</sup>.

\*\*\*\*\*

بعد ذلك السرد المقتضب لسيرة حياة إحسان عباس والمؤثرات الثقافية فيها، نحاول فيما يلي رصد بعض العوامل الذّالة على شاعريته من ناحية، وهي جملة العناصر الذاتية في شخصيته. والتجارب ومسيرة الحياة وجملة العناصر الموضوعية التي وجهت شاعريته. إذ يكشف المتلقي لسيرة حياة إحسان أن بعض ما يطالعه من مواقف وردود أفعال سواء في فترة الطفولة أو الشباب تنبئ عن رهافة خاصة لا تتفق مع ما وصف إحسان عباس به نفسه من جلافة:

"ولم تستطع الآتسة شفيقة أن تتقبّلني، لأنّي كنت فلاحاً جلفاً أعطيتي جلافتي بقشرة رقيقة من الحياء ومن الهدوء"<sup>(٢)</sup>.

إذ يقول في موضع آخر: "نشأ لدى الصغير منذ البداية افتتان بالصوت العذب الرخيم، وكان المؤذن ذو الصوت الجميل يحلّق به في عوالم مثالية"<sup>(٣)</sup>.

"وفي أيام الشتاء كان يلذّ له أن يقف عند عتبة البيت الكبير يشهد المطر وهو يهطل بغزارة، ويملأ الجرن في وسط الدار، وتقف على حافته طيور الدويري، وتمدّ رؤوسها الصغيرة لتشرب، وينثر لها حبات الذرة فتلقطها في حرص، وكانوا يقولون له إن الدويري طائر حذر. وقد أدرك ما يعنون، ولكن الدويري على الرغم من حذره كان يقترّب منه كثيراً..."<sup>(٤)</sup>.  
"وغلّبه الفرح حين قالت له مديرة المدرسة "إن خطك جميل" أكثر من فرحه بالجائزة"<sup>(٥)</sup>.

(١) إبراهيم السعافين، إحسان عباس نقطة تحول مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، العدد ١، ١٩٩٤ ص ٥.

(٢) غربة الراعي، ص ٤٥.

(٣) المصدر السابق ص ١٧.

(٤) غربة الراعي ص ١٨.

(٥) المصدر السابق ص ٢٥.

"واقترح الأستاذ عبدالرحيم أن يتعهد كل طالب منا برعاية شجرة تضاف إلى اسمه، فهو يرويه بالماء عند حاجتها إليه، وقد كانت هذه العلاقة من أقوى العوامل التي حثت إلينا المدرسة. وعندما كنت أعود إلى القرية - من بعد - كان أول شيء أقوم به هو الذهاب إلى المدرسة للاطمئنان على الشجرة التي غرستها... حنيني إليها لم يكن يقل عن حنيني إلى البيت والأسرة وأصدقاء القرية"<sup>(١)</sup>.

وفي عمر متأخر قليلاً عن مرحلة الطفولة، وخلال فترة دراسته في حيفا، يجد إحسان حرجاً من العودة للسكن مع الأسرة النابلسية الطيبة بسبب وفاة ابنهم الصغير الذي كان من جيله، وخشي أن يعدوه شوماً عليهم.

وهذا قرار ينم عن نفس شفافة، وكان قراراً صعباً نظراً لصعوبة تدبير شؤون السكن في حيفا بسبب الإيجارات المرتفعة، وحالة الفقر التي عانى منها إحسان. كذلك بالنسبة لموقف آخر، حين ساءت أحوال إقامته في حيفا، فقاوم فكرة العودة للقرية، لأنه كان الطالب الأول الذي يغادرها طلباً للعلم، وعودته قد تطفئ طموح الآخرين في طلب العلم بعيداً عن القرية.

وبعد زمن، وبعد تجربة زواجه يقول: "لا أحب أن أبني علاقة أخرى، فأنا اضيق ذرعاً بالحب، إنه الشيء الوحيد الذي لأستطيع أن أسخر منه"<sup>(٢)</sup>.

وهكذا، تنبئ هذه المواقف عن روح مرهفة بعيدة عن الجلافة وما قد يوصف به أبناء القرى أحياناً. ومن ناحية أخرى، هناك جملة ظروف ومنعطفات في حياته لها تأثيرها الملموس في وجدانه وشعره:

\* القرية بما ارتبط بها من بساطة، وجمال، وعلاقات اجتماعية، ومقاييس أخلاقية مجددة صارمة.

\* صدمة المدينة في اختلاف حياة المدينة عن حياة القرية، وإن كانت حيفا آنذاك أقرب لقرية كبيرة منها لمدينة بالمفهوم الحديث.

\* نوار: شخصية نسائية لم يسهب إحسان عباس في شرح ظروف تعلقه بها وملابس اختفائها من حياته.

\* استشهاد موسى الراعي: حدث إنساني يرتبط بجملة التطورات السياسية التي كان لها أثرها التراكمي على نفسية إحسان ومشاعره.

(١) المصدر السابق ص ٣٤.

(٢) المصدر السابق ص ١٦٤.

\* زواجه: تجربة زواجه التي جرت دون رغبته أو إرادة منه، وهو الشاب المتعلم المتفوق الذي شقّ لنفسه خطأً متميزاً قد تركت في روحه ندوباً عميقة. فالتجربة في حدّ ذاتها كانت تحمل ذبول الأجواء القروية التي كان يضيق بها إحسان على الرّغم حبه للقرية. وأحسب أنها تجربة تحفّظ إحسان عبّاس في التعبير عن آثارها السلبية على حياته عموماً، وعلى شعره خاصة.

\* النكبة: قصة التشرّد والغربة فهي غربة مركبة، افتقاد الأمن العاطفي والتواصل واللغة المشتركة مع المرأة الزوجة. وافتقاد الأرض والوطن والكيان السياسي.

ومهما يكن، فإنّ مجمل هذه الاصوات والمنعطفات ساهمت في تشكيل تجربته الشعريّة التي يتجاوز التعبير عنها ما ضمته مخطوطة الديوان، إذ أسقط جزءاً ضخماً مما نظم على فترات متباعدة.

# الفصل الأول

## القضايا والضامين

١. المرأة
٢. الطبيعة والقرية والرعاة.
٣. النقد الاجتماعي.
٤. ثنائية الجسد والروح.
٥. الموت.

## ١. المرأة

حين نتعرض للحديث عن القرية فقد يعني هذا تناول المكان واقعاً قائماً بكل ما تعنيه القرية من ملامح ريفية زراعية تبعاً لما كانت عليه قرية عين غزال تحديداً في بداية هذا القرن، وقد يعني هذا في النهاية تناول بنية اجتماعية لها تفردها وخصوصيتها بما يحكمها من أنماط فكرية تقليدية صارمة.

وقد كان لسطوة المكان أثر في تكوين إحسان عباس الوجداني والشعري، إلا أنها سطوة تمكّن من احتوائها وتمثلها وترجمتها بالتالي شعراً حمل تجليات هذا الأثر، والملاحم النفسية للقرية والريف عموماً. وقد كان من أهم المحاور التي تركزت عليها تجربته الشعرية، محور المرأة.

إن المتتبع للسيرة الذاتية لإحسان عباس، يلمس أن حضور المرأة في حياته المبكرة كان محدوداً وتمثلاً في شخصية الوالدة والأخت والجدّة. وحتى في تجربة انتقاله إلى حيفا المدينة، نجد أن النماذج النسائية التي مرت به كانت ذات تأثير محدود، إن لم يكن معدوماً في شخصيته وخبرته. إلا إذا استثنينا شخصيتين نسائيتين تركتا بصمة واضحة في وجدانه ومواقفه وفي شعره إلى حد ما.

الأولى هي شخصية مريم ابنة القرية التي تمرّدت على رغبة العائلة في تزويجها ابن العم، واختارت شريك حياتها بنفسها وتزوجته وهجرت القرية لتترك وراءها شعوراً لدى أسرتها بالخزي والعار. "أما رجال الأسرة الكبيرة فأعلنوا عن انتكاس حالهم بأن صاروا يمشون في القرية وقد وضعوا الكوفيات على رؤوسهم دون أن يثبتوها بعقالات. كانوا يستشعرون الخزي والعار، ويضمرون حقداً على الصاردي وأسرته..."<sup>(١)</sup>.

كان إحسان عباس في حوالي الثامنة أو التاسعة من عمره حين شهد هذه الحكاية التي ألفت بظلالها على براءته إذ يقول إزاء ما شعر به من ميل حينها لإحدى فتيات القرية: "وكنّت أعلم أيضاً أن الحب ممنوع في الريف، وأن قصة مريم قد حدّدت كل شيء بخطوط سوداء أو حمراء لا قبل بمحوها أو طمسها أو التغاضي عنها..."<sup>(٢)</sup>.

وسنجد أن إحسان عباس وبأثر من نشأته الريفية كان قد تشرب النمط الفكري لأهل قريته، وشاء أن يقيم موقف مريم من منطلق مقاييسهم الأخلاقية الصارمة، إلى حدّ أنه قرر المساهمة في محو ما لحق بهم من عار، بأن قرر المشاركة في التخلص من مريم بقرار انفعالي، حين قال إبان انتقاله إلى حيفا:

(١) غربة الراعي ص ٣٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٠.

كان رأسي تملأه هواجس غريبة، الناس يقولون إنني ذهبت إلى حيفا لأتعلّم، ولكنني ذاهب لتحقيق غرض آخر. أريد أن اكتشف أين تسكن مريم لعلّي أسهل الطريق إلى التخلص من عارها وأريح الأسرة من عنائها. هذا "هدف سري" لم أبح به لأحد<sup>(١)</sup>.

لكنه قرار سرعان ما يخبو مع اتساع رؤيته ومداركه، وتغيّر مواقفه الأولية الإنفعالية تجاه مريم. والشخصية النسائية الأخرى التي وردت في السيرة كانت نوار، ابنة القرية التي التقاها إحسان في مطلع صباه أثناء إحدى العطل الصيفيّة، وخلال دراسته في الكلية العربية بالقدس ما بين الأعوام ١٩٣٧-١٩٤١.

"حدث ذات يوم أن لقيت فتاة بدا لي أنها جميلة، فخفق لها قلبي وأصبحت أحرص على أن أراها اتفاقاً أو تعمداً، ولو لمحة...."<sup>(٢)</sup>.

ولم يسهب إحسان عباس في سرد تفاصيل واضحة توضح ارتباطه العاطفي بتلك الفتاة، وكتفى بالإشارة والتلميح إلى شكل تلك العلاقة التي لم يتح لها أن تكتمل بالتواصل المفترض: "... لم أفتحها بكلمة واحدة، ولم تحس بوجودي ولم تعرف شيئاً عن مشاعري نحوها"<sup>(٣)</sup>.

ويبدو أن احساناً قد انساق وراء الحب فكرة وليس واقعاً، إذ يقول: "وحين انتهت تلك العطلة وعدت إلى الكلية، ظلّ قلبي معلقاً بالقرية أكثر من ذي قبل"<sup>(٤)</sup>. دون أن يشير إلى أية تفاصيل تتعدى هذا التلميح المقتضب، إلى أن يصل إلى نهاية حكايته معها بجملة مثل: "وفي أحد الأيام، وكانت الساعة حوالي العاشرة صباحاً، أحسست إحساساً غامضاً أنني فقدت نوار إلى الأبد". وهذا الإحساس كان مرده إلى حادثة في القرية كان يتطلب فيها من إحسان القيام بعملية استعراضية بطولية أمامها لقتل ثعبان ظهر على سطح أحد المنازل، فزهد في ذلك لما حسب خطورة الموقف مقابل الظهور الزائف بمظهر البطل.

وكانما يردّ اختفاءها إلى تلك الحادثة العابرة يقول: "لقد طارت نوار من عالمي إلى الأبد، لأنني لم أقدم على الحية، وكانت لابد ستطير لو أقدمت عليها"<sup>(٥)</sup>.

إنّ هذا التناول السريع لأولى تجاربه العاطفية، بما يوحي بمحدودية تأثيره بها، نجده يمتد ويتعمق ويتخذ أبعاداً مختلفة في شعره حين نرى شخصية نوار قد احتلت جزءاً غير يسير من شعره، لتتحول ضمن رؤياه الرعوية إلى نمط الراعية المثالية. إذ يقول في قصيدة بعنوان "إلى الراعية":

(١) غربة الراعي ص ٤٣.

(٢) المصدر السابق ١١٩.

(٣) المصدر السابق ١١٩.

(٤) المصدر السابق ١٢٠.

(٥) غربة الراعي ص ١٢٠.

تعالى نعش في مهود الخيال      وتحت سناء الرؤى الزاهية  
فيوجه دعوة إلى الراعية لمشاركته طقوس الهوى في أجواء أشبه بعالم الرعاة المثالي  
"أركاديا"، حيث الحب الطليق والطبيعة الغناء:  
وإن طفرت في رباها الطيور      وباتت لأحانها شادية  
وراح الغدير حزين الرباب      يسوق اللحنون إلى الساقية  
جتونا نكفكف دمع الغدير      وقمنا لنلهو على الراية

كما هي دعوة إلى طفولة أخرى في حضن الطبيعة الأم:  
ورحنا نوشوش زهر الحقل      بغنوة أحلامنا الهادية  
طروبين نلعب فوق الريح      كطفلين في عيشة راضية

إلى أن يقول:  
وهذي الطبيعة أم لنا      توسدنا المهجة الغالية

وتنتهي الدعوة بما يشبه رنة عتب رقيقة من إعراض الراعية عنه إذ يقول:  
وترنو إلى غيبك المستبد      بقية أيامي الفاتية  
ودمع تحير لا يستبين      خيالك في الليلة الساجية  
تعالى فإن هنا مهجسة      تلدد حيرانية دامية

وفي الكوخ أطراقة المسترب وقد صرعت حلمه قاسية  
تعالى تعالي أنا المستهام وأنت الحبيبة يا راعية  
وفي قصيدة أخرى بعنوان "حورية الغاب"، تلمس مشاعر حنين بالغ للراعية التي بدا أنها  
غادرت الشاعر غافلة عن مرارته لفراقها فيقول في مطلع القصيدة:

ذكروها بأن في الغاب غصناً      أخفتت غربة الأمانى لحونه

وتعرى عطفاه من ورق الحسن ومص الزمان منه فتونه

شاحب كالخريف جرّه الصيف على جهمة الروابي الحزينة

ثم يستحضر صورة للراعية حين تحتفي بها الطبيعة، وكما يتخيلها حورية للغاب يتمنى  
أن ترأف بالغصن:

هي من موجة الصباح أطلت      فثنى الكون عن سناها عيونه



حاملاً زهره لها وعضونه  
واهباً رأسها من الغار زينه  
ناثراً فوق نحرها ياسمينه  
ثم ألقى على راحتها فنونه  
يعبد النور راجياً أن تكونه  
لشعار اليأس الممض سنينه

كم تمنى الغاب الحفي رضاها  
مصفياً قدها نطاقاً جميلاً  
باسطاً زهره على قدميهما  
وهب الغاب نفسه لهواها  
ذكروها بأن في الغاب غصناً  
سحب العمر أملاً ثم ألقى

وفي تماهي الشاعر مع الطبيعة في هذه القصيدة وتصوير نفسه غصناً ينتظر الفأس -  
الراعية - التي يحب، يحمل الحبيبة أسباب وجوده أو فئاته. فهو الطرف الأضعف المرتهن  
لقرارها. وبين الغصن والفأس علاقة قطيعة بالمعنى الحرفي والمجازي لا تحتمل أنصاف الحلول،  
فإما يحيا، وإما يموت.

أما في قصيدة "انتظار طويل"، فثمة حبيب غائب يحيل حياة الشاعر إلى عالم من  
الحرمان والكبت والقيود والقلق والاضطراب، إذ يعود هذا الحبيب إلى أحضان الشاعر في أحلام  
اليقظة فتتبدى معالم الارتواء، وهو ارتواء نفسي يشترك فيه الشاعر والحبيبة معاً.

كم تمنيت أن ألقىك في الروض فأشكو إليك هجرك سراً

وأواسي على يدك جراحي  
ثم أهدي إليك قلبي شكراً  
ثم نبكي لتغسل الألم الماضي  
تنعى الأحزان للكون صبراً  
وأكف الدموع من فوق خديك  
بمندبلي المضمخ ... عطراً  
وأغني وفي هواك غنائي  
نغمات ألهمتها فيك شعراً  
هي ترنيمتي تطوف مع الليل  
وتأتي في آخر الليل فجراً

ويقوم الشاعر تناصلاً في إفادته من معنى الحبيب الغائب مع أسطورة أورفيوس المغني  
العازف الذي كان يحرك بأوتاره الطبيعة، ويهز فيها أعرق مشاعر الجمال حين لدغت الأفعى  
فتاته الجميلة "يورديس"، فماتت، وانتقلت إلى "هيدريز" دار الموتى، وراح أورفيوس يتجشم  
الأهوال بحثاً عنها، إلى أن وصل إلى هيدريز حيث تقيم، فيقع الإله بلوتو بإعادتها إلى الحياة، إلا  
أنه يخالف تعليمات بلوتو بالألا ينظر خلفه في طريق عودته بها إلى الحياة، مما يؤدي إلى رجوعها  
إلى عالم الموتى مرة أخرى، وضياعها منه دون أن يجديه حبه ولامغامرته شيئاً، فيموت بعدها  
حسرة وكمداً ليتحقق لقاءهما أخيراً في الموت، أسطورة عشق ارتبط بالألم والمعاناة وبكم هائل  
من الحزن:

وقديماً ألهمت والحب كنى  
عك قبل الوجود أورفوس سحرا

فتن الطير والأزهار والنهر  
وبكت... آه بل روت نغمة الحزن  
فاعذريني فكم للحن ودادي  
فحنت لشجوه حين مرًا  
فذكر البقاء قد ساء ذكرا  
فيك ياورديس - من كل غيري  
وحب الشاعر المثالي لفتاته، لا يتنافى مع رغبته في التواصل الجسدي معها، كما هو  
الحب في أركاديا عالم الرعاة المثالي، الحب الطليق دون قيود من شرف أو أفكار تظلل بالخجل:

كم تمنيت أن ألقىك في الروض  
ورقيق العتاب يوقظ نهديك  
فأشكو إليك هجرك سرًا  
ويذكي من فوق خديك جمرا

.....

هذه ساعة السعادة هاتي  
وتعالسي فقربي فاك مني  
أوبت يا حبيبتني متع العيش  
فانزعي كلّه ... الأسي عن فؤادي  
قيلات الهوى تباعاً وتترى  
ودعيني أشتف من فيك خمرا  
وغنت في شاطئ الحب سكري  
حين كادت بشاشتي أن تفرًا  
حطمي القيد... إن حبسك روعي  
في قيود الحرمان يقطر كفرا

وفي حين نراه يبتهل إليها أن تخطو نحو الاتصال، وملامح الانفصال هي البادية، تتثال  
صور الانفصال، ويظل يترجح بين الحاليين في قلق الباحث عن حبيب عزيز المنال، فيهبس  
بعالم حلمي، يريد سعادة يوقن أنها المحال<sup>(١)</sup>.

كم تمنيت أن ألقىك في الروض  
حيث أنشأت للسعادة عشاً  
فأشكو إليك هجرك سرا  
ثم حولته - وقد غبت - ديرا

فما الحب الذي يراه جوهر السعادة إلا لعنة، وليس للحبيبة ما تمنحه إلا الخداع:

كم تمنيت أن تجيئي لتلقي  
وتصيبي بلعنة الحب قلبي  
أنت خير ورحمة في وجودي  
وغيري أن ينضح الخير غدرا  
لفؤادي من أبلغ البغض سفرا  
وتغذي نفسي خداعاً وخترا

(١) إبراهيم السعافين، إحسان عباس بين الرعوية والرومانتيكية مقدمة في دراسة شعره (بحث مخطوط ضمن  
الكتاب التكريمي المهدى إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الخامسة والسبعين.

ومن الطبيعي ألا يترك هذا القلق الرهيب الذي ينشب بصدرة فرصةً لديه للاطمئنان إلى موقف فكري مريح، أو إلى حالة عاطفية مستقرة على الرغم مما يتبدى من وهم النهاية السعيدة:

آه يا حيرتي غداً تطلع الشمس ترف الهدى لقلبي بشري

وغداً آه من غدٍ إن تجني وعلى كبرياء قلبي تجراً

وحالة الإخفاق في الحب شائعة في شعر الرعويات، والواقع أن الإخفاق إن لم يكن قد حدث في تجربة فعلية، فإن شعراء عصر الاتبعات لهم كامل القدرة على ابتكار وضع بانس ليكون أساساً لأحزانهم<sup>(١)</sup>.

ويمتد هذا الحزن لدى إحسان عباس ويتفاعل مع تجربة فقدان النهائي للحبيبة الراحية بارتباطها من آخر، ولعل قصيدة "دمعة رثاء" تسي ببداية النهاية لذلك الفراق بين الشاعر والحبيبة:

أنا لا أحسن في الحب التأسّي  
من هموم ذوبت من ليل نحسي  
خطّ بالوجد على صفحة نفسي  
ناب وجدّ اليوم عن تأساء أمسي  
في سبيل الهلك أعدو نحو رمسي  
ثائراً أزهقت بالحسرة أنسي

هان عندي البؤس لا ترثي لبؤسي  
غرقت ريشة حبّي في مداد  
فإذا طالعت في عيني رمزاً  
فاحبسي الدمعة لا ترثي لبؤسي  
لم ترثين لحيالي؟ الأتني  
لم ترثين لحيالي؟ الأتني

.....

غير راج أن يواسوني لتعسّي  
من هموم لبست هيكل ياسي  
واتركيني طاب لي أسري وحبسي

أنا أرثي لمآسي الناس حولي  
لا أرى الأيـام إلا فرقـاماً  
فامنعي دمعيك أن يحرق قلبي

إلا أن بعدها وزواجها لم يكونا ليظفنا اتقاد عاطفة الشاعر نحوها، إذ تتصدى مشاعره لذلك الحاجز ليتجاوز ما يفرضه الواقع، فيؤكد أن الحبيبة له في قصيدة "أنت لي":

فخذي التالي بفضـل الأول  
يوقظ الراقـد تحسنت المقول  
فتغنيت بسـري المقـل

كل أطماعي إليك استبقت  
واغفري لي جرأتني إن الهوى  
وهيئني جمحت بي نشوتي

(١) إبراهيم السعافين، الرعويات من جديد، صحيفة الدستور، ١٩ شباط ١٩٩٣ رقم العدد ٩١٦٠، السنة السادسة والعشرون، عمان. ص ٩.

إننا قد قلت وإن لم تحمدي  
أنت لي! لا تغضبي إن قلتها  
زوجك الغائر لو يعلمها  
وغدا في حلمه يحصدني  
.....  
كلما فكرت فيه برمت  
أنا لا أدري - وقد يعشى الفتى -  
قولتي - أنت يا حسناء لي -  
حررة عاطرة كالمندل  
لتأظي صدره - وهو الخلي -  
وهو في جنبك مثل المنجل  
روحي الحيري بعيش متقل  
ما الذي يذخر لي مستقبلي

وفي قصيدة أخرى تحمل الخطاب ذاته، يقول تحت عنوان "رحيل":  
لا أستطيع العيش في قريبك  
دعي النوى يُغدرُ من حبك  
لعله يصفو بيوم الإياب  
أنا هنا كالوحشة الراحبة  
ومهجتي كالشمة اللاهبة  
أحس في جسمي ديب الفناء  
لم يبق فيها الوجد إلا الذمء

وأنت شيطانتني الراحبة

....

شيطانتني عانت حتى الجنون  
أبحثها بين اصطرع اللحون  
رواقص النار التي تضرمين  
- عمري - وما عدت فيها السنين

وفي شروع بالانسحاب من حياتها حين يصبح المخرج الوحيد لمحنته يقول:  
والآن أختار لنفسني النوى  
علّ ابتعادي عن مجالي الهوى  
فليسفني البعد كبعض الرماد  
ينسي ليالي صراع السهاد

أرى ارتحالي فيه كل الرقاد  
لحالة ملتأة بالوداد  
والذلّ والغيرة والانتقاد

أصبحت أما وتقتضي الخيال

والقرب هل في القرب إلا الشقاء

إلى أن يقول:

لا تحزني ولتقصري في الملام  
في الأرض مغنى وعليك السلام

إذن، فثمة صورة جديدة للمرأة هنا، من راعية مثالية، إلى حبيبة بعيدة المنال تنكّرت لقيم الحب المثالي وتزوجت غير أبهة بعاطفة الشاعر تجاهها، ولا يمثل الحب السامي. من راعية تقبل وتصدّ، إلى امرأة منصرفّة عنه في اختيارٍ آخر لا يملك له إزاءه حيله سوى الإغراق في مشاعر الغيرة والدّل والانتقياد والضعف الذي يرفضه في نهاية المطاف.

وتبدو في تجربة إحسان عباس الشعرية صورة أخرى للمرأة تناقض الصورتين السابقتين تماماً. ولابد من التفاتة مبدئية للظروف والمقدمات التي قادت الشاعر إلى تصوير هذا النموذج النسائي ضمن قصائد عديدة، إذ ترتبط هذه الصورة بمرحلة عمله في مدينة صنف بين الأعوام ١٩٤٦-١٩٤١. حين عمل معلماً في مدرسة صنف الثانوية بعيد تخرّجه من الكلية العربية بالقدس.

"وكان أكثر حديثنا نحن فئة المعلمين الشباب المتخرجين سواء في مشينا في الشارع الرئيسي أو في مجالسنا يدور في أكثره حول المرأة، كانت هي مادة الحلم والحقيقة، ولكننا كنا نكابّر أو نتظاهر بغير مشاعرنا الحقيقية ونرسم للمرأة صوراً تبعدنا عنها، وتبعدها عنا"<sup>(١)</sup>.

فقد كان للمرأة آنذاك حضورها القوي في اهتمام الشاعر مما يشير إلى أن موقفه من المرأة عموماً لم يكن سلبياً. إلا أن بعض المؤثرات الأدبية كان لها دورها في تحوير ذلك الموقف والميل به نحو الحديّة والتطرف. من تلك المؤثرات شعر لمحمود شاكر كان قد نشر له في مجلة الرسالة بعنوان "من ديوان البغضاء". بالإضافة إلى ما اطلع عليه إحسان من شعر "إلياس أبو شبكة" في ديوانه "أفاعي الفردوس" إذ يقول إحسان عباس في ذلك: "أعجبتني قصائده التي يعيد فيها قصصاً مستمدة من العهد القديم، ووجدت فيها جرأة بالغة، وقلت في نفسي، لما كانت المرأة غير موجودة في عالمي واقعيًا، بل هي بعيدة نائية، فإن البغض أقرب إلى تصوير حالتي في موقفها مني وموقفي منها".

ويضيف: "وبدلاً من أن أتأثر بالروح القصصية لدى أبو شبكة، تأثرت بالحكم الأخلاقي على المرأة".

ففي قصيدة بعنوان "أنثى" نراه يتخذ ذلك الموقف الأخلاقي الصارم من المرأة مصوراً فسقها وشبقها وخداعها، فلا يرى فيها إلا مرتعاً وخيماً لطلاب اللذة:

(١) غربة الراعي ص ١٥٢.

أذهبي أذهبي لقد فضح الليل فحيح الفحشاء في الأعماق  
وأبى الصبح أن يغسل ماضيك فصبي عليه فيض المآقي  
واهتكى الستر فالخنا يقرع الباب ملحاً بغلظة واختناق  
واتركي الشهوة العتية تطغى في زوايا العيون والأعراق

واعصري من دم العفاف وصبي  
أنت أنثى وكل أنثى هلك  
تلك آثار لثمة فوق خديك  
وبقايا الحياء قد لوحتها

فوق صدر محطّم بالعناق  
تنشهي الدماء في العشاق  
وخمر تلوح في الأشواق  
وهجات من شهوة محراق

ذاك ثغر ملوث بالدم المسفوح عهراً وتلك عين النفاق  
وعلى صدرك الخفوق وليدان أفاقا على يد الفساق  
كلما دغدغتهما يدُ النسق استتما في نشوة من فواق

وهي أجواء تتلاقى مع ما نظمه الياس أبو شبكة في قصيدة بعنوان "القاذورة" قال فيها:  
ففي طبق، مستنقع في صقيعه  
نمت حشرات فاجرات توقد  
نساء أقلت في الصدور مراضعاً  
على فمها الوردى للآثم مورد  
عواهر أفنت في الفجور شبابها  
فما روحها إلا عجوز تقود  
مراضعها فطساء، فهي ضفادع  
على ما بها من شهوة النار تجلد<sup>(١)</sup>

وتتبدى بعض المعاني الذهنية مشخّصة في صور عجيبة أملتها ثورة الشاعر العارمة  
على المرأة التي تنكّرت للقيم الرعوية، ولعل قصيدة "اللهب العارم" من أصدق القصائد في  
تصوير هذه الثورة، إذ تصوّر "الأنتى" تضجّ بالشهوانية والتفتح للشبق والفجور، حتى لتمثّل  
صورتها أمام القارئ ليستهل ما جنّته يداها الأثمان، ونعجب من طاقة الكراهية الممتزجة  
بالسخرية في وجدان الشاعر، يقول فيها:  
شيرين!

في شفّتك أغنية تلهب بالفجور

(١) الياس أبو شبكة، ديوان الياس أبو شبكة المجلد الأول، دار رواد النهضة الأوديسية، بيروت، ١٩٨٥  
ص ٢٢٥.

دفتت نتهفه في عروقك بين أمواج الخمر  
وتكسرت في مقلتين فزاعنا خلل السعير  
فسحقت في أتونك الواري نداءات الضمير  
وتحدثت عن جسمك الضاري اهتزازات السرير  
فأبخت لحمك للكلاب تنوش منه وللنسور  
والجيفة الشوهاة لاتحلو لدى الليث الغيور  
.....

لفظتك إذ ضاقت بفسقك في مسارحها السماء  
فهبطت عارية مفتحة العروق إلى الدماء  
تنوذب الشهوات من عينيك قاتلة الرجاء  
.....  
وذهبت تغرين القرون وقد هرقت دم الحياء

فلايترك صورة من صور الفسق والفجور على مدى التاريخ إلا ويجعلها رمزاً لها،  
فتغدو جيفة شوهاة لايطيقها الحبيب القديم "الليث الغيور"، وتلفظها بسبب فسقها السماء، لأن  
حبيبها المثالي قد لفظها، وقد جنح إلى اقتناص الرموز التاريخية لتصوير المرأة:

يا صورة الشبق المزوق في خرافات الغرام  
أنشأت في (تسفيون) أو (روماي) أو (دار السلام)  
أم كورت نهديك (أثينا) على صدر الرخام

وتقابل قصيدة إحسان تلك قصيدة لأبي شبكة بعنوان "سدوم" يقول فيها:  
مغناك ملتهب، وكأسك مترعة  
لم تبقى في شفقتك لذات الدما  
قومي ادخلي، يا بنت لوط، على الخنى  
إن ترجعي دمك الشهى لنبعه  
لا تعبأي بعقاب ربك، إنه  
فاسقي أباك الخمر، واضطجعي معه  
ما تذكرين به حليب المرضعة  
وازني، فإن أباك مهّد مضجعه  
كم جدول في الأرض راجع منبعه  
جرثومة من نارك المتدفعه

ويقول أبو شبكة:  
نفخ الصبا بنهودها، فتكورت  
وتبسّمت عن وردة مترفعه

....

فيم استحال لبانك النامي، إلى  
ذوبت خمرك، لا ليصبح طاهراً  
وجعلت غرغرة الأفاعي كاسه  
خمر، بكاسات الفجور مشعشه  
لكن ليستهوي النفوس فتجرعه  
ليذوق منها كل قلب مصرعه

إلى أن يقول:

أبغى هذا العصر، خمرك فاغرفي  
واسقي ذراري الوري، واستسلمي

.....

حتى يفور الدود منك، وينتثني  
حتى يدب الموت فيك، وتمحي  
يمتص جيفة .. عرضك المتهمم  
ذرية المهدي الأثيم المجرم

ويشيع الجو ذاته في قصائد أخرى عديدة لإحسان عباس مثل قصيدة "كليوباترة" التي  
يتحامل فيها على كليوباتره إذ يقول فيها:

على رنة الأغلال جف الدم (السادى)  
فشقى جيوب العهر يا حية الوادي

.....

فزعت إلى السم الذي يصرع الرجا  
لئن راع أنطونيو تميمية ساحر  
وكم قد سقيت السم من ثغرك الصادي  
فما انقاد (أكتافيو) لخدعة قواد

وتشيع في قصيدة "ضحكة صفراء" "سخرية سوداء" في شكل خطاب مباشر:

لا لست أنت! فقد تحسى حيك المشؤوم بغضي

أنا يا ابنة النور العلي عشقت - للظلمات - أرضي

خلي فؤادك قد هفا - في شقوتي - بعضي لبعضي

لا تحبسيه في سمانك فهو طيني الدعاء

هو طفل هذي الأرض... لا يدري أحابيل السماء

....

العبقرية أنت! ما تبغين من غر جهول؟

والظرف أنت، قلم رسا غادي صباك على خجول

....

إني أحسك شعلة غنى لها عصب النفوس

فتلمظي طعم الحيا حتى يمزقك البغاء



وفي تصعيد ساخر يختتم القصيدة بقوله:

الفجر أنت!! فلن أظلك إنني شبح المساء

وربما كانت قصيدة أضحية "العيد" من أبرع الأمثلة على تصوير المرأة النقيض تصويراً فنياً بارعاً، ولعلها تصلح مثلاً صارخاً لتصوير المرأة تصويراً منفراً موجعاً، فنراها تجمع المكر والخداع والشبق والشهوة، فيغدو الشاعر "أضحية العيد"، وإن كانت المرأة أضحية في واقع الحال كما يراها الشاعر، ولعل ما يدهش القارئ، تلك الطريقة الكاريكاتيرية البالغة التأثير إلى جانب دقة الوصف وبراعته في تصوير هذه المرأة الشبوانية الزائفة المخادعة. وبما أن بناء القصيدة يقوم على الحكاية الدرامية، فسأورد هنا كلها لبيان قدرة الشاعر في التقاط أدق الملامح الحسية للتعبير عن المشاعر الداخلية العميقة:

جرت إلى جوف اللظى ساقها	جاءت تجر القلب نحوي كما
كأنما تمتمت أشداقها	تخلع البسمة من ثغرها
هزت إلى اللذات أعرافها	وجسمها أنشودة حرة
واسمعت تبيذر أشواقها	تهالكت تغري جنون الصبا
لعيد ميلادي أطواقها	قالت "غداً" تلبس ورق الهوى
وانسق لي الزهر وأوراقها	أذهب فهيتىء باقة حلوة
واجمع إلى عيدي أطباقها	وصف الحلوى كما أشتهي
وأحكمت في الدار إغلاقها	فرحت أجري فجرت وجهتي
- ضاريفة - تحبس إشفاقها	وأغمدت خنجرها في دمي
جمع حسا اللذات تزيانها	وصفقت فانثال من حولها
وأطعمت قلبي عشاقها	فقدمت كأساً لهم نفسها

هذه المرأة تبدو في نهاية المطاف مبتذلة لاترد يد لاس على نحو ما نراها في قصيدة "نهاية صورة"<sup>(١)</sup>، كأس شربها فعافها وأطلقها لتمضي إلى الندماء، ليمزق صورتها ويتخلص من الشقاء، فينال الإنصاف حين يراها تذوي أخيراً:

من قبضة سحرية الإغراء	مزقت رسمك واختطفت عزيمة
أيقظتها بالرقية الرعاء	وشفيت من حرب الضمير إثارة
فاخترت دونك نزع الخلاء	أزرت - ولم تبعد - علي رجولتي

.....

(١) إبراهيم السعافين، إحسان عباس بين الرعاة والرومانتيكية، مقدمة في دراسة شعره (بحث سابق).

لن تحزني فلقد عرفتك لبوة  
صيادك المجنون كسر قوسه  
لم تبق من صخب العروق بقية  
وغداً سينصفني الزمان لأنني  
وغداً سيصحو كل غرّ جاهل  
وإذا رايتك جذوة قد أطفئت

تأججين بشهوة حمراء  
فتصيدي ما شئت من غرماء  
فتطلبني غيري وغير دمائي  
سأراك ذابلاً بغير رواء  
مثلني ويندب في المصاب إخواني  
أيقنت أنك كنت من أخطائي

وثمة، في المقابل، قصائد تعود لهذه الفترة، تحمل موقفاً أقل حدة وتطرفاً، تموج فيها  
نفحات ترفع وزهد مقابل الصورة السابقة للمرأة. من هذه قصيدة "أنا راهب" التي تتبدى فيها  
عاطفة أكثر حميمية، وأقرب إلى اليأس والاستسلام:

لا توقظي قلبي على فجر الرضا      إن الأسى للفن أرفق مرضع

....

لاتهمسي بالحب إن لجاجتي      شقيت فخلّيني ولا تشقي معي  
لاتنظري نظر الحنو والهبسي      بلظي الشفوف خيال روعي المفزع

وعلى الرغم من صدها وتمنعها، وعلى الرغم من تلذذها بآلامه، تظل هي المرأة الحبيبة  
دون أن تتقلب إلى الصورة المناقضة السابقة:

وتسخطي وتلذذي بتألمي      وإذا سألتك عطفة فتمنعي

وإذا بعثت إليك كتبي فاجعلي      اسطارها نهب الجهات الأربع

وإذا جنوت لديك أحلم بالمنى      فاستمطري غضب الهوى وتقنعي

....

أنا راهب أطفأتُ شمع سكينتي      وجبستُ ذرات الصلاة بسأدمعي

شبح الندامة قد تلمس وحدتي      وأتسى يمزق بالبرائن أضلعي

سوّدت في كأس المرارة بسمتي      وحبستُ في كفّ الحنان توجّعي

إلى أن يقول بياس بالغ:

مرغّت أيامي على ثغر الرجا      فنثرت في تيه الشقاء البلقع

تتلفّت الحشرات نحو نوازعي      فكأنّها تنعى لنفسي مصرعي

وثمة قصيدة أخرى بعنوان "أبد" تحمل مشاعر خيبة وخذلان إزاء المرأة:

أصبحت مثل فؤادك القاسي - أحس ولا أبوح -  
قلبي تلفت فاستراب فنذ يخطفه الجموح

.....

أنا قد كذبتك - وليكن ندمي إليك هو العذاب -  
أيام قلت بأن حبك كان لي فجر الشباب  
والآن أصدقك الجفا وأذيب حبك في الشراب

وفي تناص يقيمه مع الموقف الأخير من لامية العرب للشتنفري يقول:  
لو تعلمين!!!... فقد غدوت جريح سرب من ذئاب

من ينزل العصم التي امتنعت على قمم الجبال

....

من أنت؟ هذا الدير مطوي الشفاه على الحزن  
لا تحميه فأنت للمرح الجموح وللقتن

وفيما يبدو أنها إشارة بعيدة وتلميح حذر إلى صورة المرأة النقيض التي تكاد تمثلها  
الحبيبة يقول:

أنا راهبٌ فيه اتقيتك واتقيت يد الزمن

أنا لا أحبك أنت يقظي غير أني في وسن

من أنت؟ هذي صورة نكراء طلقها الجمال

أواه ما أقصاك عن مثل الحقيقة والكمال

ويؤكد إحسان عباس ضمن سيرته الذاتية أنه - رغم تأثره بصورة المرأة السلبية وشعره  
فيها - لم يكن عدائياً تجاه المرأة عموماً، بل كان يحمل لها في وجدانه وجهين متناقضين  
متباعدين. حتى لقد نظم في يوم ما قصيدتين تمثلان المرأة في صورتها المتطرفتين على طرفي  
النقيض. إحدى القصيدتين كانت بعنوان: "هيكل المثل" ورمز فيها للمرأة في صورتها المثالية.  
وقصيدة أخرى نظمها في الوقت نفسه تصور المرأة المتصنعة المتكلفة التي تظهر سمات المحبة  
وهي نائية عن هذا الموقف "تظمت القصيدتين في وقت واحد... ولم أقرأهما إلا في الصباح.  
وحين انتهيت منهما كان شعوري بأنني صادق في الحالين، ومثل هذا التصور موجود في قصائد  
كثيرة، ولكنه لم يأت بشقيه في وقت واحد إلا في تلك الليلة<sup>(١)</sup>.

(١) غربة الراعي ١٥٣.

ويصرّح إحسان عباس بأنه أثناء وجوده في صغد أو في خارجها، استوقفه كثرة ذلك الشعر الذي نظمه ما بين ١٩٤٣-١٩٤٤، وخضوعه في أكثره لنظرة سلبية تجاه المرأة، وتصويرها عبدة للشهوات ويكاد الإلحاح على هذه الفكرة يجعل من ذلك الشعر ثقيلًا لا تقبله النفس بسهولة<sup>(١)</sup>. إذ تمحور حول صورة المرأة المبتذلة، ونسي "المرأة المكافحة في الريف التي تقف إلى جانب الرجل وتحمل معه أعباء الحياة، نسيت كل نماذج النساء"<sup>(٢)</sup> اللواتي يحملن المسؤوليات بشهامة أكبر من شهامة الرجل، وإخلاص أنزه من إخلاصه بناء عليه، فتأثره بأبي شبكة وبروز تلك الصورة السلبية للمرأة في شعره لم يكونا سوى أمرين طارئين لا يمثلان إحسان عباس نفسه، بقدر ما مثلاً ردّ فعل عابر أمام ظروف حياتية معينة مر بها في صغد، حيث المرأة بعيدة بقدر ما كانت قريبة. وأمام خيارين هما: إما إعلان اقتفاده لها وحثينه لوجودها وحضورها في حياته، وإما اتخاذ ذلك الموقف الدفاعي الذي اتخذ شكل الهجوم الحاد المغالي في قسوته. وما كان أمامه إزاء اعتداده وكبرياء الريف في داخله - سوى اللجوء للخيار الثاني. فكانت جملة القصائد السابقة. ولعل في قصيدة "هيكل المثل" التي يؤكد نظمه لها في تلك الفترة صحة ما ذهبنا إليه إذ يقول:

#### هيكل المثل "المرأة"

رأيتك مستروحاً بالسكون	فجست إليك خلال الضلال
ومن دونك الصدر شاكي الأكف	يباعد عن معتقك فجست المنال
كأنك طيف وراء السحاب	تعرض لي في لقاء المحال
وقفت لديك وقوف الجبان	تمثل بالفكر هول النزال
فداعت قلبي حتى اطمأن	وأهدرت خوفاً حتى استحال
وأنزلتسي منزل العابدين	وحطمت عن طهر نفسي العقال

وفي إشارة إلى أن المرأة تلك قد اختصرت كل المعاني الجميلة لتكون المثل، يقول:

وكننت أحب المعاني العذاب فلما دخلتك كنت المثل

.....

واسبح في سجدة كالزمان  
ومن ذلك الجلال وتلك الهيبة، يكون السلام:  
ومنك تفيض كؤوس السلام  
لأنني أعانق فيك الجلال  
وعنك يطير لهيب القتال

(١) المصدر السابق ١٥٤.

(٢) المصدر السابق ١٥٤.

وهي امرأة تذب في عشقها الطبيعة نفسها:  
وكم عبت من شذاك الوهاد  
وماجت لذكرك نشوى التلال  
وامرأة المثل لا بد أنها المثل في الذكاء والعبقرية:  
وأنت مسحت بزيت الذكاء  
وبالعبقرية روس الرجال  
لذا، فهي جديرة بعشق عارم قد يقود صاحبه إلى التلاشي:  
تلاشيت يا هيكلي في هواك  
كأنسي سنبله في شمال  
واصبحت قربانك المستميت  
فجردت لي مديّة من هزال

ونلمس من النماذج الشعرية السابقة، أن الشاعر لم يحاك المرأة العادية، امرأة الواقع بخيرها وشرها، بجمالها وقبحها، بل أرقته صورتان المتناقضتان لها. ولعل ظروف حياته بما اكتنفها من ضوابط وقيود اجتماعية، عدا جذيته وانصرافه لتحقيق طموحه العلمي، لعل هذه الأسباب جميعها لم تتح له فرصة التعرف إلى المرأة، فظلت بالنسبة له صورة ذهنية، وحلماً بعيداً كان يمكن أن يقترب ويتحقق لولا زواجه إذ عبّر عن مرارته ازاء تلك التجربة خلال سيرته الذاتية. فلقد شكلت منعطفاً حاسماً في حياته، وفي تجربته الشعرية تحديداً، وهو الجانب الذي يهمننا هنا، إذ نظم قصيدتين في وقت واحد بعنوان الأعمى يقول في إحداهما:

عصبوا رأسي وقالوا  
سر بنا نحو الخميّلة  
كل شيء في الربا  
يبسم للدنيسا الجميّلة  
فابتسم للزهر والنور وللعين الكحيلّة  
هكذا قال رفاقي

ويقول في الأخرى:

وسألت الناس ما الخطب فقالوا لست تدري؟  
ها هنا عرس بنات البحر فانظر أي سحر  
ولقد جنناك منهن بحورية بحر  
قلت يا لوعة قلبي أكذا يبزم أمري  
وأنا في غفلة الأحلام؟ شقوا لي قبري  
أتراكم قلتم هذا الفتى القادم أعمى؟

وعلى الصخرة وقفت وحدقت بليبي  
ها هو البحر كبير والذي أكبر قلبي  
زغردي يا نفس للأعماق والموت فلبّي

وتحسست طريقي فإذا الموج بقربي

وقذفت الأمس واليوم وإخلاصي وحيي

فأنا ظل الذي كان على الصخرة أعمى  
وللتجربة ذاتها تجلياتها في قصائد أخرى، مثل قصيدة "طعنة اليد الرفيعة" ولعلها  
طعنة الوالد الذي فرض على الشاعر ذلك الارتباط، يقول الشاعر:

مسربلاً بالضياء	في وقفة للتغني
إلى ديار الشقاء	جلوت فيها شبابي
حرمت فيها الغناء	هبطت من أفق حلمي
أين العهود الوضاء	الناس حولي ولكن
والحب أصل العدا	أبي هنا وابن عمي
رددت سهم القضاء	لو كنت عنهم غريباً
مزقت ثوب الحياء	لو كنت أملك أمري

وتتكرر رنة الألم في قصيدة "قلب يموت" وقصيدة "بقية عمر" اللتين نظمهما على

شواطي قيسارية. إذ يقول في الأولى "قلب يموت":

وهي تحيي الصخور	وعلى ضجيج المياه
آسى بأن لا يثور	قلب كأس الحياة
يموت قلبي الكبير	يا عجباً في الشباب
قد غررت بالمصير	كل الأمانتي كذاب

وفي قصيدة "بقية عمر" يقول:

آسى على الناس لا آسى على كبد

ضيعتها بين تزويق وتمويه

للبغض أن يغتلي والحب مطرح

هذي بقية عمر مر في التيه

وهكذا قد نتلمس مدى الألم الذي عاناه الشاعر من ذلك التدخل السافر في أحد أهم

خياراته في مشوار الحياة، فهو الشاعر، وهو الحالم، وهو التواق إلى الاكتشاف ومعايشة الدهشة

يود أن يطرق عالم المرأة الحقيقي بيده، لا بيد الآخرين.

## ٢. الطبيعة والقرية والرعاة

يرتبط مفهوم الرعوية أسطورياً بالعصر الذهبي عند الإغريق، الذي يعود إلى بداية التاريخ البشري كان فيه "ساترن" يعيش مع أسترانيا" العذراء ربة العدالة في مروج "هسييريا"، وكانت الحياة لساكني الأرض في غاية البساطة والسعادة. كانت الأرض تغلّ ثماراً من دون جهد المحراث أو الجاروف، وكان الرحيق يسيل من الأشجار تلقائياً، والجداول تتساب حلياً، ولم تكن أشجار الصنوبر تقطع لصنع عوارض السفن تغامر في الأبحار إلى بلاد بعيدة، ولا أسوار تحيط بالمدن، كما لم تكن الحرب معروفة. كانت حياة الإنسان قائمة على الراحة، وعلى ممارسة الحب الطليق دون قيود من شرف أو أفكار تظلل بالخلج، كانت الحياة تسير في مناخ من ربيع دائم<sup>(١)</sup>.

ولأن أركاديا عالم الرعاة المثالي، ومرابع الحياة الريفية المثلى، ارتبطت الرعوية بالريف الواقعي، حتى ليصبح التناقض بين المدينة والريف، أساساً لنشوء الفن الرعوي<sup>(٢)</sup>. ويقول الشاعر الإنجليزي كوبر Cowper ١٧٣١-١٨٠٠م في ذلك: "الله صنع الريف، والإنسان صنع المدينة".

"لذا، فالشعر الرعوي تحديداً، وعلى الرّغم مما يوحي به من صور الحنين إلى الماضي والبساطة والهروب إلى عالم البراءة في وطن مثالي فإنه يبدو متشككاً في ذلك، وهو لا يتجنب الواقع ولا يتفادى تفصيلاته.. إنه يقيم مقابلة بين عالم البراءة، وعالم الفساد في الواقع. ونرى الشعر الرعوي وخاصة في الشعر اللاحق مجرد أداة يستخدمها الشاعر في التعبير عن قضية من القضايا الإنسانية الكبرى من مثل ما فعل جون ملتن في إحدى قصائده التي تصور مواجهة الشاعر لقضية الموت"<sup>(٣)</sup>. ومن مثل ما سنلمس في تجربة إحسان عباس الشعرية.

وقد عبّر كولرج عن مفهوم الرعوية بصورة جوهريّة حين تحدث عن مهمة الشاعر بقوله:

"الشاعر هو الإنسان الذي يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة، هو الذي يتأمل الأشياء جميعها بدهشة الطفل ونضارته، بروح لا تطمسها العادة وتغلّها".

وإحسان عباس إذ حمل الريف والقرية في داخله بعد مناه عنهما، فقد حمل الطفل أيضاً، لذلك فقد أضفى على قريته من خياله الشيء الكثير، إذ صارت بالنسبة له "أركاديا" موطن الرعاة

<sup>(١)</sup> بيترق ماريينلي موسوعة المصطلح النقدي، الرعوية المجلد الرابع، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٣، ص

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق، ص ٣٩.

<sup>(٣)</sup> إبراهيم السعافين، الرعويات من جديد (مقال سابق).

المثالي وجنتهم الغناء، حيث الفطرة والبراءة والطيبة والمثل العليا في مقابل المدينة المتصنعة التي تلوث براءة الإنسان وتدنس فطرته، وتذهب بمثله وقيمه العليا. لذلك فقرية الشاعر هنا لم تعد القرية الحقيقية التي لم تستطع أن ترقى إلى مستوى مثله، وتجاافت عن تصوراته وأحلامه، وعليه، فهي قرية مثالية فرض عليها رؤيته وأحلامه وصنعها بخياله.

إذن، فثمة قريرتان؛ قرية جاء يسألها عن ليلتي مثله الأعلى - كما في قصيدة "صوت الأشباح" والتي يشرك رعيان القرية في هذه المهمة المقدسة، وإذا الأحلام خواء، والكل باطل وقبض الريح، وقرية مثالية من نسيج أحلامه وتصوراته ومثله<sup>(١)</sup> يهديها قصيدته تلك إذ يقول: "إلى القرية الغافية على كتف الربوة بمسمع من غناء الرعاة في الحقول وتوثب الأمواج على شاطئ البحر".

ففي القصيدة تشيع لهفة على إحياء الماضي في صورة لقائه ليلتي، بيد أنه لاشيء سوى الأشباح، فلاينجلي إصراره على العثور على ليلتي إلا على وهم قاس، فما الإصرار إلا وجه آخر للخيبة والإحباط الذي يراه في نهاية المطاف رأي العين، ولعله حدس لايزيله البتة:

أه باليلتي! ألقاك ولا أهلك أه  
إن في الدار لأشباحاً تتادي ياه ياه  
قلت للدار وركب الفجر مشبوب النشيد  
والأمانتي يتنفسن على قلبي العميد  
"هل دفنت الأمس يادار وفي أي اللهود؟  
أترى ألمس في ساحك أنقاض العهود؟  
فسرى في جوفها الفاني رنين من قصيدي  
فأدارت طرفها نحوي ببطء وجمود  
ثم... ألقنت رأسها الأشعث في كف الهجود  
وتولت تغرق الأنفاس في نوم جديد  
سنة النسيان فيها كالأغاني للوليد....  
... مزقي يا ساعة اليأس فوادي في برود.

وهكذا، فالقرية تتجاهل غناؤه وتسأله، وتغطف في نوم عميق موصلة إلى شفا ياس مريز، ليعيش أزمته العنيفة بين ثنائية الاتصال والانفصال.. ففي الغاب صوت نداء:  
إن ليلتي توقظ الأطيار كي تسأل عني

(١) إبراهيم السعافين، إحسان عباس بين الرعوية والرومانتيكية، مقدمة في دراسة شعره (بحث سابق).



هي في الغاب تتاديني وتعدو وتغني  
ياه!!

قد جئت على سقطين من حب وفن  
أقبلي... لوجي هدي في ظلمة اليأس لعيني  
"... أين ليلي يا بنات الغاب؟ لا تسخرن مني"  
أين ليلي أتراها أنكرت في الغاب لحني  
أين ليلي ... رجع الصوت إلى سمعي بوهن  
إلا أنه واهم فيما سمع، فالصوت لم يكن صوت ليلي:  
وروى الغاب جنوني فاستوى يمسح جفني  
والأماليد تمايلن فأحسنُ التثني  
قد عرفت الصوت بالهفي فهذا عزف جنُ

فرغم ذلك الاتصال الموهوم، فلاشيء في النهاية سوى عزف الجن، لكنه وهم مستمر،  
وأمل لا ينطفئ:

بين أعشابك يا حقل قد انماث رجائي  
وغدا مثل فتات النور في أفق المساء  
ها هنا يصرخ جرحي ومن العشب دوائي  
من هنا مرّ حبيب يتلهى بالغناء  
ياه!!

مرحى! بلغت أذني تباشير النداء  
تلك ليلي أيها الرعيان في ركب اللقاء  
لا تقولوا: أنت حيران فقف يا ابن الفناء  
لا تقولوا إن في روحك آثار البكاء  
لا تردوني فذا نهج إلى وادي الصفاء  
.. وتلفت فكان الصوت أصداء نغاء

وبعد البحث في الغاب والحقل، يتجه الشاعر للبحر، ومرة أخرى:

آه ياليلي ألقاك ولا أهلك آه  
إن في البحر لأشباحاً تتادي ياه! ياه!  
قلت "للات" وشدق الموج دفاق اللعاب

"أه يا راهبة البحر أما تدرين ما بي؟"  
ففضت عن فمها الظمآن أسمال التراب  
واستوت تشكو وكان البحر صخاب الرباب  
وحواليها يطوف الموج تلجي الإهاب  
كلما امتد رماه الجزر عن قوس الإياب  
ومنى الصخرة أن ترشف معسول الشراب  
قدر قاس وحلم مثل لماح السراب  
واستخف الموج بي فارتد يهزا بمصابي  
... لييتي واريت في زمجرة الماء عذابي  
أه يا ليلي تناعيت فلن ألقاك أه  
حيثما وليت فالأشباح تدعو ياه ياه....

وهكذا تتكرر النتيجة ذاتها على شاطئ البحر أيضاً، حيث الوهم والخيبة وقدر قاس وحلم كالسراب، وليس من يجيبه عن سؤاله إلا صوت الأشباح الذي تجسد في الصوت الذي ابتدعه الشاعر ابتداءً، وجعله مع قليل من التحوير المطلوب لازمة بعد كل فقرة:  
"أه يا ليلي! ألقاك ولا أهلك أه  
إن في الدار لأشباحاً تنادي ياه! ياه!

وقد أفاد الشاعر في التعبير عن إحساسه بالفجيعة لفقد الحبيب الغائب، والأمل بلقائه يوماً ما ببناء قصيدته على ثنائية الاتصال والانفصال، من خلال ثيمة الصيد الغائب<sup>(١)</sup>. فالشاعر يرجو لقاء الحبيبة ليتحول عالم الشاعر المأساوي الى عالم نقيض. وكل ذلك في أجواء تضج بالوحشة واليأس والحنين والخيبة.  
إلا أن للقرية وجهاً آخر أكثر إشراقاً وبهجة، ألا وهو الرعاة، وتتداخل الصورة الواقعية لأهل القرية، مع صورة الرعاة المثاليين كما كانوا في أركاديا، وذلك في قصيدة إحسان "بين الرعاة" التي يستهلها بمقولة من آلام فرتر مفادها: " لو أن ما بي من الداء يرجى بروه لكان في كرم هؤلاء الناس دواؤه وشفأؤه". وهؤلاء هم الرعاة إذ يخاطبهم بقوله:

لمن توقدون حيالي الشموع  
وفيم تمور لدي الجموع  
على هزح النشوة السافرة  
تقلب أنظارها الحائرة

(١) إحسان عباس بين الرعية والرومانتيكية مقدمة في دراسة شعره (بحث سابق).

مشعشة بنمسير الكرم  
وفي أذن من تسكبون النغم  
تتهذ عن فرحة نائزة  
حميا اللقاء وروح الولوع  
أمامي وأخراهما في الضلوع  
ترقصهم كعصا السّاحرة

لمن تعصرون سلاف الوداد  
وفي حزن من تتثرون الورود  
وهذي الزغاريد ما شأنها  
أرى عصابة حركت وجدها  
أرى (دبكتين) فأولاهما  
وتبدو لي الناي بين الجموع

....

ولحن الصباح يا ابتسام الربيع نديّ السناء رقيق الزهر  
زكي الطيوب كريخ الحنان إذا لمس القلب يوماً سحر  
فيا ليتني كنت جسم النسيم وثوبي لحون الهوى العاطرة

وفي دفقة من حنين يقول:

ويجمعني والحياة الأمل  
وسكني الخصاص وتلك الظلل  
يناعي فراشاتها الطائرة

يطيب لي العيش في أرضكم  
ويهفو فؤادي الى ظلكم  
وأشعر أنني طفل الحياة

وفي استغراق حالم في عالم الرعاة المثالي كما شاء أن يقيمه في خياله يقول:

جبلت بطينتها خاطري

وتلك السذاجة يا ليتني

وعشت لحرיתי والجمال ومتعة قلبي والنظر

فشاء الشاعر أن يتخيل أن عالم الرعاة هذا عالم ساذج حرّ جميل، يتناقض مع عالم المدينة الضالّ المزيف. وعلى الرغم من بعض الصّحة في هذه المقارنة إلا أن وعي الشاعر الحقيقي قد يدرك أن عالم القرية الواقعي ليس بتلك السذاجة، على أنّ جو الحاضر في المقابل ليس مرتبطاً بالضرورة بالضلال والضياع..

وينساق الشاعر الى عقد المقارنة ذاتها على الصعيد القيمي الأخلاقي ليقول:

وزهر الشّعاب وماء الغدير  
وهمس الزروع ونشر العبير  
تقطرُ بالشهوة العاهرة

نشيد الرعاة وصفصافة  
وترنيمة الطير في أيكه  
أحبُّ الى القلب من لذة

وفي قصيدة "غادة الكرمل" التي يهديها الشاعر الى "الرعاة الراكعين على أقدام الطبيعة في مسارح شارون، يتصل ذلك الذئق الوجداني الحميم نحو عالم الرعاة، فينثر في أبياتها مفردات رعوية الطابع: الأغصان، الراعي، الناي، الجدول، الشاة، الري ... وغيرها. تحفة جميعها بحنين بالغ ينتظم معاني القصيدة التي تطغى فيها التساؤلات التي إجابتها فيها:

....

من ذوب الطيب على مفرق  
ولقن السهل صلاة الهوى  
بغير نضح الظهر لم يغسل  
وسجدة المعمود في الهيكل

....

هل أنت إلا الكوخ يحنو على  
هل أنت إلا رشفة من لما  
بوسي حنو الحادب المطفل  
على دمي دفاقة السلسل

ويشير الى زهده في أي مجد طالما هو بعيد عن قرينته الأثيرة:

رفعتني فوق أكف الرضا  
نزعتني عن صدرك المشتبه  
إلى اعتناق الأمل المقبل  
وقلت ذاك المجد قم فارحل  
فرحت أرمي في ظلام الأسي  
فانتكست في راحتي والتوت  
دهر على معنى الغبا مقل  
بي عنك كفة البين يا موئلي  
يقذفه الأطفال بالحنظل  
وما المجد إلا صنم مائل

ويستحضر ذكرى أبيه بقوله:

هنا أبي عند مراقبي النهى  
متقد العزيمة في شيبه  
واسطة المجلس والمحفل  
يفل بالرأي شبا المشكل  
كانت تضج الكفة للأتمل  
وقبستي من رأيه الأتمل  
زادي على الأيام من عطفه

وكذلك أمه:

وقلب أمي وأجد حاتم  
ذكرى له تسيحة حلوة  
من غير آثاري لم ينهل  
إذا ألم الشوق لم يغفل

وفي ما يشبه البحث والتساؤل اليأس، نجده يستحضر الطفولة والصدقات وعهد الصبا ورفاق اللعب والصحب:

قفي على عهد الصبا وقفة	وفي تعاشيب الثرى غلغلي
وسائلي السّوح ورعيائها	وعن فؤادي بينها فاسألي
أين بكاء الطفل في حضنها	ودمعةً في زهرها الأكل
وضحكها والطهر في ضحكها	ولهوّه والعشب كالمخمل
أين اللّادات الغرّ من حولها	والذهر قد راق ولم يجهل
أين الصدقات وما حملت	قوافل الأيام من مأمل
وأين صحبي هل غفا سربهم	في سكرة من فرح معسل
وهل لعذراء الهوى خطرة	في ملعب الشوق الى (مشعل)

وفي قصيدة "تحت شجرة الصفصاف" يقيم الشاعر حواراً شعرياً بين راعيين هما حسين وخليل، يتبادلان فيه حديثاً عن الناي والحملان والغناء وأخبار العذارى، في أجواء مفعمة بالشفافية والجمال، تذكر القاريء بأركاديا جنّة الرّعاة كما أسلفنا. ويقول إحسان عباس في هذا: "ولكن كيف أصبح الريف كذلك وأنا عارف تمام المعرفة بالنقائص التي تصيب أهله والحياة فيه: إن الحياة الريفية لا تقترب من المثالية بأية حال. إنها حياة غليظة جافية، والعادات فيه قيود، ولهجة الريفيين تثير النفس برتابتها، وافتقارهم الى روح الفكاهة بسبب الفقر الغالب هو الطابع العام. ولكن يبدو أنني اتجهت الى توشيح بوشاح المثالية لأنني كنت أزوره صيفاً، فتعجبني حرارة اللقاء، وتتقدني من شعوري بتفاهة قيمتي في المدينة<sup>(١)</sup>."

وفي هذا الصّدّد يقول بكر عباس: ".....ومن المتناقضات الاجتماعية نما الالتصاق الحميم بالقرية. وهذا ليس نفوراً من المدينة بالضرورة، وإنما هو هرب من دنيا الواقع الى المجتمع المثالي الذي رسمه الخيال، أعني مجتمع الرّعاة، فعندهم الصداقة الخالصة، والمحبة الأكيدة، والموسيقى الشجية، والطهر الأثير. فإليهم او الى القرية أو الى الأم المفزع من الشعور العام بالشقاء والإحساس بالغربة...."<sup>(٢)</sup>

(١) غربة الراعي، ص ١٤٠.

(٢) بكر عباس، إحسان عباس والبحث عن بطل (مرجع سابق) ص ٢.

### ٣. النقد الاجتماعي

من الشعراء الذين كان قد تأثرهم إحسان عباس، الشاعر الروماني "كاتلوس" الذي ترجم له بعض قصائده ومقطعاته خلال أعوام دراسته في الكلية العربية بالقدس ١٩٣٧-١٩٤١. وقد افاد اتصاله بهذا الشاعر، نزعة هجائية كانت لها تجلياتها في بعض ما نظمه من شعر اتسم بحس نقدي ساخر لبعض الظواهر الاجتماعية، حتى أسمى بعض هذه القصائد باسم "أشواك" إشارة الى طبيعتها.

وثمة قصيدة بعنوان "عراف" يشيع فيها حس ساخر، ولعلها تداعيات الشاعر المستوحاه من تجربة سابقة له في العمل مع أحد كاتبي الحجب في حيفا أيام دراسته هناك عراف فيقول:

سألوني ما صنعة الشيخ لما	سمعوني وأعجبوا بافتتاني
قلت عراف هيكل ذو رموز	ليس تعييه خافيات المعاني
يقرأ السر في الصدور وينبى	بخبايا تجنّها العينان
وهو في الحب بارع ذو اقتدار	مرصد للعداء والشنان
أنا من يقرأ الضمير المعنى	ويرد السكون للحيران
ويهيج القلوب بعد سكون	ويزيد الظماء في الظمان
هكذا قلت واستعرت رداء	من مسوح الشيوخ والرهبان
فأتى الناس يحملون الهدايا	والقرايين جمّة الأنوان
وهم يبين لاهف مستغيث	من مصاب وعاشق ولهان
وفتاة مهجورة وعوان	عقمت لا تجيء بالولدان

ومريد غرائق يلثم الكف امتثالاً -وتلك أقصى الأمان-

وصببي مفرع وعروب	لم تذق في الزواج طعم الحنان
قد كفتني عرافتي كل جوع	وكفتني الظما وجوه الحسان
بركاتي وزعتها لمسبات	فوق خذ ومفرق وجنان
وقطفت الورود من كل ثغر	وتقلبت في نعيم الغواني
وكشفت الأسرار لكن سرّي	حفظته مطارح الكتمان
والى الحق قد هديت البرايا	وأنا عاكف على أوثاني
من رأني معتماً في وقار	قال هذي مثابة الإيمان
يلمس الناس أنملي في خشوع	ويحيون سجداً -طيلسان
والخمور التي رأوها حراماً	شربوها تبركاً من دناني

نفقت سلعة المشعوذ فيهم فأننا الشيخ طاهر الوجدان

ويصعد السخرية بالمفارقة حين يختتم القصيدة بقوله:

ولو أنني تاجرت فيهم بشعري  
أنا لو زدت من قصاندي الغرّ  
وصفوني بالسخف والهذيان ...  
لزدت مطاعم الفيران ...

ولعلّ كاتلوس أثر في تعزيز صورة المرأة المستهترّة والزوج المخدوع لدى إحسان، فقد نظم في ذلك بعض القصائد منها واحدة بعنوان: "زوج غبي" يقول فيها:

يحدثني بعفتها كأنني  
وما علم الفتى المخدوع أنني  
ولو كان الغبي يرى حقيقة  
تحدثت لي وأسهب عن هواها  
أرجم خلف مشجر الظنون  
وعفتها- رويت من اليقين  
لراء سمات خبث في عيوني  
ونشأتها على الخلق المتين  
....

وراح الزوج في عجب كبير  
فيا للزوج كم سطر مريب  
وكم ضاقت أساريري بسر  
حصان؟ تلك أحجية الأحاجي  
وكم هجمت على خلقي وديني  
وألقت ثوب عفتها وجاءت  
...  
يحدث عن حصان ذات دين  
تجسم -وهو يحكي- في جيني  
رواه سواه -من عال ودون-  
فكم سخرت من الخلق الحصين  
وهاجت ثورتني ولظي جنوني  
تعذبني بالسوان الفنون  
...

فإن نسيت فكل الحب ينسى  
وإن تابت فقد شبعت ومأت  
تسامع كل ذي أذن بنفسقي  
ولو لمس الجبين أحس شيئاً  
سوى آثاره تحت الجفون  
وبعد العنف تسمح للسكون  
وحببها سوى الزوج المصون  
لديه نابياً مثل القرون

وفي قصيدة له بعنوان "السبيل السحري الى المناصب" يتوجه بالنقد اللاذع لنموذج المتسلفين الذين يرتقون في المناصب رغم افتقارهم الى القيم والمبادئ:

كم زعيم على الرؤوس مقيم  
وإذا ما بدا على الناس قالوا  
اكفأ الناس جاهل ذو يسار  
قد ترقى من أجل عيني "رقية"  
ذا أبيّ وليس يُعطي الدتية  
وسليل الأكفاء زوج الصبية

وإذا بيعت الضمائر جهراً قيل هذه أيامنا (الذهبية)

ومن المقطعات الشعرية "أشواك" نقد لبعض الصور الشائنة في المدينة، يقول  
سألوني ما الذي تعرفه من فروق بين ريفٍ وحضر  
قلت عندي قولة واحدة بعضها أوجع من وخز الإبر  
يشبه الطفل أباه في القرى وهو في غير القرى فيه نظر

وكانما يستعيد الشاعر صورة القرية المثال حتى في نقده الاجتماعي للمدينة، إذ تراه  
ينحاز لقيم الريف التي لم يهجرها، وينسحب هذا على هجائه للمرأة في المدينة إذ يقول:  
قالوا فلانة لا ترى رجلاً إلا استهامت فيه إعجاباً  
تهوى الرجولة أينما وجدت وتريد كل الناس أحباباً  
لكن مجلسها يذوب ندى وحلاوة ويفيض آداباً  
أعني هي قلت حسبكم لا تسألوني واسألوا الباباً

ويقابل هذه الصورة للمرأة في المدينة بصورة المرأة الريفية المناقضة لها تماماً، فيقول  
في قصيدة بعنوان "حورية النبع" يصف فيها المرأة هناك ليعزز صورة الضد ويرسخ بالتالي  
الحسن الساخر في القصيدة السابقة، فيقول:

على طريق العين ريفية فاتمة تسألني من أنا  
ساعتها شربة ماء فلم تبخل وقالت بل شربت الهنا  
مخينة الجرة في عزة وعودها من تحتها ما انحنى  
....  
حتى إذا قربت منها الرجا وقلت قطف من يدي قذ دنا  
ردتك عنها عفة حرة تطمع لكن لا تتيل المنى

يقول نعيم الياقي في كتابه "تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث". "توصف  
النفس الرومانتيكية بأنها نفس تعيش في صراع دائم في نطاقين: الأول مع ذاتها بين المادة  
والروح، والثاني مع خارجها بين الواقع والمثال..."



"وأنها استعملت في صراعها نمطين من البعد بطريقة جذابة ومتداخلة: أولهما البعد الزماني، وثانيهما البعد المكاني، وفي البعد الأول اتجهت نحو الماضي، نحو الطفولة والبدء، أو نحو المستقبل فراراً من الحاضر، وفي البعد الثاني لجأت الى الطبيعة والريف..."<sup>(١)</sup> مما يعني بالمقابل، وعلى ضوء المحاور التي نوقشت سالفاً، أن إحسان عباس كان شاعراً رومانتيكياً أصيلاً ... إلا أن نزعتَه القوية نحو التحول وإيمانه بسنة التغيير، لعلهما كانا قد أتجها به نحو مسارٍ جديدٍ في تجربته الشعرية فيما لو استمر بكتابة الشعر.

---

(١) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق ١٨٣،

## ٤. ثنائية الجسد والروح

شغل الفلاسفة اليونانيون بالبحث عما أسموه جوهر الوجود، ذلك الذي يبقى ثابتاً وراء كل تغير، وفيما اتفقوا على أن هذا الجوهر لا بد أنه واحد من العناصر المادية كالماء، أو الهواء، أو النار، فقد افترضوا كأمر مسلم به، أنه مادة حية ذات روح، وليست مادة معطلة. وقد اختلفوا في أساس هذه المادة، إذ رأى طاليس أن جوهر الوجود هو الماء، لأنها أصل الحياة لأن الأشياء كلها تتغذى من الرطوبة، خاصة وأن الماء مادة حية وذات روح.

وعارضه انكسيمندريس الذي كان مأخوذاً بالصراع القائم بين الأشياء المتضادة، من حار وبارد، ويابس ورطب، وكان يعتقد أن هذه الأشياء في حرب بعضها مع بعض، وأن هذه الحرب مطبوعة بـ "ضروب الظلم" التي تقترفها حينما يطغى بعضها على بعض، ورأى أن الظلم سيتغلب نهائياً حين يطغى البارد والرطب على الحار واليابس، وعليه توصل إلى أن جوهر الوجود لا يمكن أن يكون واحداً من الحدين المتضادين، بل شيئاً أعمق من ذلك، تنشأ منه الأضداد وتتلاشى فيه، وهذا ما ينطبق على الهواء الذي يوجد الأشياء جميعاً بحركة مثوية "ثنائية" من التخلخل والتكاثف. ويقول شارل فرنر في كتابه عن الفلسفة اليونانية إن انكسيمندريس يوحد بين الهواء والروح ليقول: إن الهواء يبعث الحياة في العالم أجمع، كما يبعث الحياة في أبداننا<sup>(١)</sup>.

أما هيرقليطس، فقد رأى أن الجوهر الذي يبقى هو ذاته في قلب التعارضات جميعاً، والتغيرات جميعاً، إنما هو النار هذه النار الحية أبداً، لأن التحولات التي تتحولها النار هي التي توجد كل ما هو موجود، كما أن قانون الأضداد يتطلب أن تسود النار ذاتها حيناً من الأحيان، وأن يسود البارد والرطب حيناً آخر، والعالم خاضع لنوع من التناوب يبدو ظاهراً في تعارض الليل والنهار، وتعارض الشتاء والصيف، ومع ذلك، فالنار هي التي ينبغي أن تسود، وأن تعيد كل شيء إليها، إذ أن نهاية العالم هي احتراق شامل، بيد أن النار المنتصرة، لا تثبت أن تتراخي، وتؤدي إلى نشوء عالم جديد.

من هنا وجد هيرقليطس أن السكون والوحدة ليسا هما قوام الأشياء، بل التنوع والاختلاف والتعارض، بمعنى أنه ما من شيء ثابت، والشيء الذي يبدو لنا باقياً على حاله، يتغير في الواقع، مثل مياه النهر التي تبدو هي ذاتها دائماً، على الرغم من أنها تجري أبداً. فيقول: "لاستطيع أن تخطو في النهر نفسه مرتين"<sup>(٢)</sup>.

(١) شارل فرنر، الفلسفة اليونانية، دار الأنوار، بيروت ١٩٦٨، ص ٣٠-٣١.

(٢) المرجع السابق ص ٣٢.

ونتيجة لهذا المبدأ جعل هيرقليطس من تعاليمه وحدة الأضداد، إذ كان يعتقد أن الأضداد، لا يمكن فهم أحدهما من دون الآخر، وهما إنما يتجليان عن حقيقة واحدة، وما من شيء محبوب إلا بالضد الذي يقابله.

واستمرت اجتهادات الفلاسفة اليونانيين مثل فيثاغورس الذي رأى أن جوهر الوجود هو الروح وتبعه آخرون في هذا.

ولقد اطلع إحسان عباس على هذه الفلسفة خلال سني دراسته في الكلية العربية بالقدس، فشغف بفكرة هيرقليطس عن النار التي ربطها مع التأثر في بعض شعره، إذ رأى في النار رمزاً للطموح، واقتراحاً بمبدأ التغيير المستمر.

كما أفاد من هيرقليطس مبدأ وحدة الأضداد، بيد أن هذه الوحدة التي يرتضيها العقل أو التفكير المجرد بدت غير محسومة في روح الشاعر المشبوبة المتألمة التواقفة الى عالم المثل، مما جعلها تقف حائرة مندهشة أمام الأضداد والمتناقضات في الحياة الواقعية، مثل الفقر والغنى، الرعاية الأتقياء والرعاة المتغيزين، المرأة المثال والمرأة الشبهة، كما حيرته قضايا أخرى مثل الجسد والروح، وأخرى وجودية مثل الحياة والموت، وعالم المثل وعالم الطين، فنفسه كما في فلسفة أفلاطون كنفس ابن سينا جاءت من عالم المثل على نحو ما نراه يقول في قصيدته:

سأبكي على نفسي التي قد تسربت  
من المملأ الأعلى الى عالم الوحل  
وأعذرهما بالصبح عنها لأنها  
تدلّت على الأثام جامحة الجهل

هذه النفس التي لا بد أن تستعلي بعيداً عن عالم الطين الذي تسقى فيه:

سأبكي عليها فهي تبكي من الشقا  
وأبكي لها فهي التي شقيت قبلي  
وإن تك جرتني الى عالم الأسى  
فلست بقوال لها قوله العذل  
لعل لها في الأرض جولة عابر  
فبعد غد عن رقعة الوحل تستعلي

وهو في هذا العالم الأرضي لا يجد بغيته وهو يتوق الى عالم المثل إذ يقول في قصيدته "صبيحة مختلفة":

أريد حياة لا تجرّ عني البرحاً  
فقد ضقت بالدنيا وكنت فتى سمحا  
أرى كل يوم ينقضي سهم رائش  
إذا انتزعته الكف أعقبني جرحاً  
وتحدر الأجال حولي كأنما  
نذرت على الأيام دمعي والترحاً

ويظل اختيار أحد طرفي الثنائية ملخاً، فجسده ونفسه نقيضان ولا بد أن يختار أحدهما على نحو ما نرى في قصيدة "لمعة الشمس في آذار" وكأن نرمين" طفلة هي عالم المثل البديل، إذ يقول في نهايتها:

خـذني خـذني قلبـي      يا ملكة الأطيـار  
لا بـد مـن دـرب      تجوز بي المضمـار

جسمي أو نفسي      لا بد أن أختار  
في طلعة الشمس      ما يفضح الأسرار  
لحنك يا نرمين      ورقصك المـسوار  
ذئبيـاك لوتدريـن      أحبب من ذي السـذار

ولعل وحدة الأضداد لدى الشاعر لم تتحقق إلا بموقفه من المرأة، ففي حين نجده يتوق الى عالم الروح الذي يراه صنو الفضائل والقيم العليا، فإنه لا يخفي ذلك الصراع في روحه وفي دمه بين رغباته الجسدية وأشواقه الروحية، بين رغبات التراب وشهوات الطين، وبين أشواق الروح والبحث عن الخالد والمطلق، وقد ظهرت هذه الثنائية في موقفه من المرأة التي يراها هيكلاً من المثل، وإن لم يستبعد الصورة الأخرى لها وهي المرأة الشبقة، بدليل أنه كتب ذات ليلة وكما ورد في سيرته الذاتية قصيدتين تمثلان تلك الثنائية، لتعبّر عن انفصام ظاهري يؤكد وحدة الأضداد.

ونعود إليه وهو يستحضر ذكريات الشتاء، فتقفز النار الى بؤرة الوعي ليختار لقصيدته عنوانين صنوين "مصير النار - أو - ردة الحياة"، إذ يرى أن الكون الذي يشتعل بالنار لا بد أن ينتهي الى رماد، مما يعيدنا الى مقولة هيراقليطس عن النار التي تسود وتعيد كل شيء اليها. وأن نهاية العالم هو احتراق شامل، لكن النار المنتصرة لا تلبث أن تتراخي فتؤدي الى نشوء عالم جديد ...

لكننا لا نلمح هذه الرؤية في وجدان الشاعر، إذ يبدو هاجس الموت مسيطراً طاغياً، وهو ليس موت الذات، وإنما الفناء الكوني التام، وفي حين كان موقد النار في طفولته ملاذاً ممتعاً حيث الدفء والطمانينة وقصص الجدة، وحيث الحياة والخيال والتجدد، نجده يستعير صورة الموقد نفسه من ذكريات الشتاء والطفولة ليتخذ منه رمزاً للموت والانطفاء والسكون الآتي لا ريب:

فيقول في قصيدته التي وسمها بعبارة "من ذكريات الشتاء":

سنتظفي النار وبيقي الرّماد  
والمصطلبي يلقي باذن الوَساد  
عَمّا قليل تتداعى النجوم  
وينطوي في صمته والهموم  
تلهّي يا نار واقني معي  
خذي الغضا اليابس من أضلعي  
الريّح تطغي والدجى هارب  
من قبل أن يدركنا الغالب  
ويستجمّ الموقد السّاهرُ  
سراً سها عنه الدجى العابرُ  
ويشـتكي وحششته السّامرُ  
العاشق المحزون والشّاعر  
فضخت دَمعي بين سرب الرّعاء  
واحرقني قلبي وقلب الشّتاء  
وعند باب الدّار طيف الفناء  
قومي بنا نلبس ثوب الخفاء

ولعلّ الشاعر إذ يؤمن بمبدأ التّغير الذي يحكم الأشياء، وبأنك لا تستطيع أن تخطو في النهر نفسه مرتين تبعاً لمقولة هيراقليطس، إلا أنّ نزعته القوية الى الحزن أدت به الى الاعتقاد بأن التّغير هو حركة دوّوب لكن من الحياة نحو الموت والعدم، فحين يرى أن الزّهر والعمر والآمال مآلها جميعها نحو السكون، فلأنه يرصد فاعلية الزّمن المدمرة، كونه يقهر الموجودات ويقودها نحو الزّوال، وهذا ما يتساءل الشاعر عنه برنة ساخرة في نهاية القصيدة إذ يقول:

أنا وأنتِ والدجى الأليلُ والكأس هل تضحك منّا السنون!!

ويعبر الشّاعر عن الرؤية ذاتها في قصيدة أخرى بعنوان "خدعة الزمن" يشير فيها الى عبثية الزمن وسراب المستقبل، وحينه الى سنوات الصّبّ الأول، إذ يقول:

يا تمتمات المجد ما أنا من غدي  
يدنو وأحسبني أسير الى لقا  
وكأنما أنا دائر في حلقة  
أمنت أنني لست متّرن الخطى  
ولقد مشيت مع الزّمان مُدقعاً  
ولو أنني خيّرت ما اخترت الفنا  
إلا كباسط كَفّه للماء  
وتسوّقتي الظلماء للظلماء  
قد أفرغت من معدن الآناء  
وأنا أجراً بتقلها أخطائي  
يقتادني ويسوّقتني برجائي  
إنّ الخلود تميمه الأحياء

.....

عَذَّبِي إِلَى الْعَشْرِينَ وَأَغْنِمَ مَا بَقِيَ  
وَأَجْعَلْ لِي الْإِيَّامَ سَاعَةً لَذَّةً  
وَأَجْعَلْ فَتَى الْعَشْرِينَ مِنْ أَسْمَائِي  
نَشْوَى الْبُؤَاكِرِ حَرَّةَ الْأَهْوَاءِ  
وَأَهْوَى الَّذِي تَهْوَاهُ لِي خِيَلَتِي

ولعلَّ موقف الشاعر هذا من الزمن مردّه إلى أنه لم يعيش زمانه كما يتفق مع أحلامه بدءاً من طفولته وانتهاه بظروفه الأسرية التي أحكمت عليه الطوق وألزمته بزواج وارتباط كان ضد رغبته، وفي مرحلة كان يمكنه فيها أن يعيش حرّيته واندفاعه وعنفوانه كشاب في مقتبل العمر. يقول إحسان عباس في صدد تجربته في صفا: تحوّلت حياتي في صفا إلى وتيرية يمكن أن تسميها نظاماً في ظلّ الحياة العائلية، ولكن هذا التحوّل لم يستوقفني ولا استدعى التأمل مني أو المقارنة مع ما كان، كنت أراه أمراً طبيعياً مألوفاً منذ أن كان الإنسان على هذه الأرض، وبسبب تاريخيته في نفسي لم أجده جديداً، لم استقبله بدهشة أو استغراب أو فرح أو حزن، كانت مشاعري أزاءه معتدلة متعادلة كثيراً، كنت قد فقدت روح الاندهاش والاستغراب، وكان ذلك بحكم التربية الريفية ثم بحكم الهدوء العقلاني الذي تتطلبه التربية المدرسية التي تفرض على المرء أن يكون متعلّقاً رزيناً منذ نعومة أظفاره، وأن لا يضحك عالياً استهجاناً أو استغراباً، وأن لا يعلن عن فرحته أو جزعه بالصراخ، وكانت مسؤوليات "المدرس" تقررّ هذا السلوك وترسخه وتمعن في استدعائه...<sup>(١)</sup>

وتلك مؤشرات قد تدلّ على أن الشاعر قد عانى من حرقٍ لبعض المراحل في حياته، وهي مراحل كانت تشكل مفاصل محورية هامة في نشأته وتكوينه النفسي والعاطفي، ويستدعي بعض نتائج هذه التشنّج في قصيدة له بعنوان "هجاء" وكأنها موجّهة لنفسه، إذ اضطر إلى تقمص شخصية تنفق وتوقعات المجتمع ونمطيته في توجيهه الصبية، فيقول:

بين أهل الريف قوم خلّص  
زعموا أنني وإن كنت فتى  
وتسربلت وقاري حليّة  
صدّقوا هذا شبابي كلّه  
وجهادي صادق البلوى لهم  
أفلا قولة مدح عابري  
جعلوا المدح على قدر الذكاء  
فلقد جاوزت أيام الفتاء  
وتزعمت على سرب الرعاء  
في هواهم بين وعد ورجاء  
ولقد أعذر من أبلى البلاء  
منهم تستر ما بي من غباء!

(١) إحسان عباس، غربة الراعي ص ٧٠.

وهكذا نجد أن نزعة الشاعر الى الهواء والحرية قد حوصرت وضيّق عليها على غير وجه وصورة، ويظهر شعوره هذا بالحصار في قصيدة له بعنوان "فرخ الحمام" يصف فيه الطير الصغير ويسقط عليه توفقه الخاص للطيران والانطلاق، فيقول:

عند الضحى أبصرته يتسرق	ويمدّ بالجنح الصغير ويخفق
وأبوه في حذب يرفرف حوله	ويزقّه بلسانه ويزقزق
.....	
أكثرت يا فرخ الحمام تعجبي	لم لا تطير وأنت حرّ مطلق
ألهاك طوقك عن قوادم قوّة	والضعف يا مسكين قيد ضيق
حالي وحالك يا صغير تماثلا	كم ذا أحاول أن أطيّر فأخفق
وأمدّ نفسي بالمنى فيردّها	عما تريد حقيقة لا ترفق
وقنعت من زمني ببعض ظلاله	أما الحقيقة فهي لا تتحقق
عجز رماك به وتببط همتي	قدر الحظوظ وكل حظ أخرق
وأكاد ألمس في الغيوب فגיעتي	ودماك في ماضي المدى تترقق
أين الطلاقة في الحياة وفكرتي	باب على أحلام نفسي مغلق

وللبحر حضوره الخاص في تجربة إحسان الشعرية، ولعلّ مردّد ذلك هو ارتباطه الحميم بالطبيعة، وقرب قرينه من الساحل حيث كانت للرحلات الى البحر مذاقها المميز في طفولته وصباه. كما قد ترتبط تجربته الشعرية بالبحر كون رؤيته الفلسفية في جوهر الوجود كانت قد تغيّرت ليعود ليؤمن بمقولة "طاليس" حول الماء واعتقاده بأنه هو أصل الأشياء والحياة. يقول الشاعر في ذلك الصدد:

"وظلّت النار هي العنصر المسيطر في شعري حتى تحولت منها الى البحر والماء بعد<sup>(١)</sup> أن أصبحت قيسارية وجهتي وفيها أقضي أشهر الصيف، وأجد راحتي في البحر وسرّ الماء" ويقول في قصيدة بعنوان "وجعلنا من الماء":

للبحر - لا للفاك - جنّت له	ولو أن حسنك منبع السّحر
في البحر شيء لست أدركه	يهتاج بي شوقاً الى البحر
الماء نحو الماء مندفع ...	بالطينة الظمأى الى السّر

(١) إحسان عباس، غربة الراعي ص ١٢٧.

## ٥. الموت

يحتل محور الموت مساحة كبيرة من تجربة إحسان عباس الشعرية، ولعل نزوعه الفطري الى الحزن ساهم بدرجة ما في عمق تمتلته لقضية الموت وتركيزه عليها، خاصة وأنه مر بتجربة مريرة في بواكير شبابه إذ فقد واحداً من أصدقائه المقربين وهو الراعي موسى، وكان ذلك عام ١٩٣٨، حين طوق الانجليز قرية عين غزال قبيل فجر أحد الأيام بحثاً عن الثوار وبينما كان موسى يحاول أن ينسل من بيت إحسان الى بيتهم المجاوز لأنه كان من الشائرين ... لمحده أحد الجنود، فأطلق عليه رصاصات اصابته فاستشهد.

يقول بكر عباس: "تربى موسى في بيت عمه (زوج أمه) وأصبح راعياً لغنمه، ونشأ قوياً شديداً شهماً كريماً، فهو لئن الجانب لعمه وسائر رجال العشيرة، ولكنه حرب على أعدائها ... وكان يكفي أي واحد من العشيرة رجلاً كان أو امرأة وجود موسى قربه ليشعر بالاطمئنان أينما كان ... كان قليل الكلام خجولاً، ولكنه كان بشوشاً، سريعاً الى مساعدة من يرجو عونه ومع كل ذلك لم يكن محبوباً في عشيرته<sup>(١)</sup>، لأن دفاعه عنها وحميته من أجلها كانا يحملاها تبعات ينسب إليه -ظلماً- وزرها".

لذلك، ولقلة الأصدقاء من حوله كما يقول بكر عباس، كانت صداقة إحسان له موضع استغراب الجميع، خاصة بسبب الفارق الفكري والثقافي بينهما، فموسى كان أمياً بسيطاً. ومع ذلك "فعندما يعود إحسان الى القرية في العطل المدرسية، كان يجلسان على صخرة في كرمانا ساعات يتحدثان أو لا يتحدثان، وقد يعزف موسى على شبابته بعض الوقت"<sup>(٢)</sup>.

وفي سياق الصورة التي حملها إحسان عباس للقرية المثالية، كان من الطبيعي أن يجعل من موسى صورة للراعي المثالي، إذ رأى فيه كل ما يتوق اليه الانسان من نقاء وطهر ووفاء وشهامة. هذا إذا أضفنا أن تفاعل الشاعر مع الموت كحدث مجرد لا بد أن يثير في وجدانه مشاعر عميقة مختلفة. يقول سير موريس بورا في الخاصية الجوهرية لفن الرومانتيكية: "كانوا في إدراكهم الحي للمرئيات، قادرين في اللحظة ذاتها تقريباً على إدراك رؤى عن العالم الآخر" ويضيف: "قد يثيرهم الحادث البالغ العرضية حتى يدركوا في لحظة واحدة موضوعه الفردي ومغزاه الأبدي"<sup>(٣)</sup>

(١) بكر عباس، إحسان عباس والبحث عن بطل ٢ ص.

(٢) المرجع السابق.

(٣) سير موريس بورا، الخيال الرومانتيكية ص ٣٥٣.



فما بالك إذا كان هذا الحادث فقدان صديق حميم، توفي في ظروف استثنائية، لذلك نرى موسى قد غدا في مخيلة إحسان الشعرية شخصية فنية مثالية تنزع الى المطلق أكثر منها شخصية واقعية، إذ لم يجعل منه شهيد العشيرة، ولم ينصبه بطلاً قومياً قتل من أجل قضيته ووطنه، ولم يجعله بطل قصة تستقطب حوله الصراع بين المستعمر والمستعمر، بين الغاصب والمغصوب، ولم يجعله رمزاً لكفاح الشعب الفلسطيني آنذاك كما هو متوقع<sup>(١)</sup>.

لقد تجاوز إحسان عباس كل ما هو متوقع، وسهل، وقريب التناول، ليضفي على شخصية موسى بعداً إنسانياً أكثر عمقاً وشمولية، ويتفق مع المعنى البعيد للموت، موت القيم بموت الإنسان الذي كان يمثلها، فيقدم لقصيدته: في رثاء أخي الراعي بقوله: "الى من تنكر لموسى في حياته، الى أخي أحمد سلامة يقيناً بأن الموت ينفي الأحقاد من قلوب الكرام".

يقول إحسان في هذه القصيدة:

لحونا وأصلي البشر دائرة الحرب	أشبابه الأحزان صبّي البكا صبّي
لنفسى طعم العيش في الموطن الجذب	وقومي انهبي عيشي الرغيد وزخرفي
على لحنك الباكي ومن كان من حزبي	وقومي انشجي هيا اجمعي رفقة الصبا
على وجهك الباكي رأوا آية الكأب	فلن يسألوا لم غاب موسى إذا هم
وذوبي على خذي سيلاً من الضرب	يراعة موسى بعد موسى تقطعي

ويصف قطيعه وشبابته وأصدقاءه الرعاة من بعده في "طقسية" تشيع في القصيدة:

قطيعك مراحاً يمتع بالوثب	تمنى رعاة الحي بعدك أن يروا
تسيل على الوادي وتجري على الهضب	وأن يسمعوا أحيان قلبك بكرة
تلهاه ذاك السحر عن مشرق العشب	وهذا القطيع الحي يرنو كأنما
كمثل الرحي دارت على ثابت القطب	وحولك منا عصابة أنت ربها
ومن لقطيع الحي بعدك من رب	فمن لرعاة الحي بعدك من فتى

ولعل قراءة متمنعة في هذه القصيدة تشير الى هذه الاحتفالية "أو الطقسية" التي تشيع فيها. فحين فجع رحيل الراعي موسى الشاعر، نراه يفزع الى الرعيان الذين يمثلون موسى ويرمزون الى

(١) بكر عباس، إحسان عباس والبحث عن بطل ص ٤.

امتداده ليقوموا بشعائرهم، وينتدب الشاعر نفسه دليلاً الى الأماكن التي تماهت مع موسى وربما حلّ فيها:

غناء أخي نيسان في الجدول العذب	تعالوا الى تلك الحقول التي روت
خيال أخي في مائه إيه يا صحبي	تعالوا الى ماء الغدير الذي حكى
عليه لينفي عنه ضائقة الشرب	ويا طالما ساق القطيع مهجراً
له وشعاع الشمس يذبل في الغرب	وهل لي أن أنسى الغدير ووقفة
بغير العتابا أن يزايلى كرّبي	وقولوا له: هات العتابا فقد أبى

وتظل حركات القصيدة تتراوح بين وصف موسى باعتباره موضوعاً تتجلى علاقته مع الآخرين وأهمهم الرعاة، وبيان علاقته بذات الشاعر، وهي من أشدّ الحركات تعبيراً عن تدفق العاطفة وعمق تأمل الفاجعة، إذ تغدو ذكرياته مع موسى مهيجةً لحزنه الدفين، وتصبح الذكرى مدخلاً للبحث عن الحلم الغائب<sup>(١)</sup>. عن الصياد الغائب، عن عناصر الحياة والخصب في الحياة الانسانية، عن تموز وأدوينس وأورفيوس وأوزيريس، فيحل الغائب في جزئيات المكان، وهي جزئيات تتكامل في الطبيعة، فيصبح موسى روحاً خالداً يغيب فيها ويتجلى من خلالها جميعاً، وتغدو الأماكن وتجلياتها والنباتات وأنواعها والموسيقى وآلاتها رموزاً لحضور هذا الروح الغائب في أعماق الخلود:

تحسستُ في الغدران طيفك والرّبي	وفي ورق الأشجار والغصن الرّطب
ويبين زهور البرّ خضبتها الندى	وبين الحقول الخضّر والكلأ الخصب
وفي نغمة (الأرغول) في رنة العصا	وفي وثبة الشاة المخفة للعب

وفي حين يشير إحسان عباس الى تأثره بالشاعر الإنجليزي ملتن في رثائيته لصديقه كنج في قصيدته (السيداس)، فإنه يقترب في هذه الأبيات من لغة ملتن نفسه، الولع بالطبيعة، وتجليات الصديق الراحل في مباحها وألوان النبات، وليس غريباً ان يُستمد المعجم اللغوي من حقل دلالي واحد، وقد تشابه الحدث والرويا لدى كل منهما. إذ كان جون ملتن صديقاً لا دوارد كنج وزميلاً له في دراسته الجامعية، وقد قضى هذا الصديق غرقاً في البحر وهو في التاسعة والعشرين. وإذا كانت هذه القصيدة هي أول قصيدة في رثاء إحسان لصديقه الراعي موسى، لتتبعها قصائد رثاء أخرى عديدة، فإنها من أكثر قصائده تلك تأثراً بقصيدة "سيداس" لملتن لأن هذه

(١) إبراهيم السعافين، إحسان عباس بين الرعوية والرومانتيكية مقدمة في دراسة شعره (مرجع سابق).

القصيدة كانت في بؤرة وعيه ضمن القصائد التي يدرسها في منهاجه الدراسي. وفيما يلي  
افتتاحية لسيداس لتبين الجو الشعري القريب من "رثاء أخي الراعي":

مرة أخرى يا أشجار الغار  
مرة أخرى يا شجر الأس  
واللبلاب الذي لا يدركه الذبول  
آتي لأكطف من ثماركن الفجة قبل أن تتضج  
وأمدّ إليك أصابع لا تريد أن تمتد  
لأقصف أوراقكن وما أحلولى الثمر،  
فالشعور المرير والمناسبة الأليمة  
تجبرني على اجتراح الموسم قبل الأوان،  
فقد مات لسيداس، مات قبل أوانه  
مات في ريعانه ولم يخلف له نظيراً  
من ذا الذي لا يغنى للسيداس؟ فقد كان  
عارفاً بالغناء، وبيني القوافي الرفيعة.

فصديق ملتن راعٍ أختطفه الموت في ريعان الشباب، يعزف على نايه ويستثير جواً  
طقسياً أسطورياً يحيل الطبيعة والناس الى عالم من الأحزان، حيث تسيع الفجعة في كل شيء:

يبكيك الرعاة، وتبكيك الغابات والكهوف القاحلة  
ويندبنك بالصعتر البري والعليق المنتشر  
وكل أصدائها نادية  
فالصفصاف وغياض البندق الخضر  
لن ترى بعد اليوم  
تلوح بأوراقها المرححة لأنغامك الناعمة  
وكما تنقل الدودة القادمة شجيرة الورد  
وكما تجتاح الآفة القطعان الفطيمة وهي ترعى  
وكما يهلك الجليد الأزهار عندما يتلبس اثوابها الزاهية  
أو كما تزهر العليقة البيضاء

هكذا يا سيداس كان فقدك لما غبت عن مسامع الرعاة.(١)

وقد تأثر إحسان في المقابل قصيدة أبي العلاء المعري "غير مجدي في ملتي واعتقادي" وذلك في وقت مبكر، ظهر فيما بعد، في مقدمته للرسالة الأولى التي نشرها في باكورة أعماله بعد أن ترجم كتاب فن الشعر لأرسطو.

يقول أبو العلاء في مرثيته لفقيد عزيز اختطفه الموت وهو في إبان شبابه:

غير مجدي في ملتي واعتقادي      نوحُ بكِ ولا ترنمُ شادِ  
وخلعت الشباب غضاً فيالي      تك أبليته مع الأندادِ  
فاذهباً خسير ذاهبين حقيين      بسقيا رواتح وغوادِ

والمرثي هنا هو "محمد الجبلي" الذي توفي عام ٤٣٩هـ. فيما كان أبو العلاء المعري قد ناهز السبعين من عمره. أما منشأ الصداقة بينهما رغم فارق العمر فلعلّ مردّه الى أن الجبلي كان يتردد الى مجلس أبي العلاء ليستفيد من حكمته وعلمه، فكان ذلك مما قرّبه اليه فاستطاع أن يكسب عطف الشاعر عليه ومحبته وتقديره لمزاياه حتى قال فيه: (ويكنيه بأبي حمزه بدل كنيته المعروفه أبي الخطاب).

قصد الدهر من أبي حمزة الأواب      مولى حجي وخذن اقتصادِ  
أنفق العمر ناسكاً يطلب العدم      بكشف عن أصله وانتقادِ  
ذا بنان لا يلمس الذهب الأحمر      زهداً في العسجد المستفادِ

وتلك مزايا عرف بها المعري نفسه، فلا عجب أن يأنس بمن اتصف بها ولو كان من غير لداته<sup>(٢)</sup>، وهو ما يشابه حالة إحسان وصديقه الراعي موسى، إذ اسقط إحسان ذاته على الراعي، وتماهى فيه. ورأى فيه احساسه هو وسجاياه.

ويتضح من هذه المرثي الميل الى التأمل، فحدث الموت لا يستحيل الى مثير للحزن وحسب، وإنما يدعو الشاعر الى الغوص عميقاً في ذاته، ثم التأمل الواسع في حقائق الكون والحياة والوجود، فتسري نظرة كونية في عالمه الشعري الممتد. وربما كان التأمل الكوني يبدو أميل الى البرود العقلي او التأمل الموضوعي، إذ يختم قصيدته بما يقارب الحكمة ويؤكد حتمية الموت وعبثية الحياة:

(١) جون ملتن، قصيدة لسيداس، ترجمة بكر عباس، معدة للنشر ضمن ثلاث قصائد أثرية، في كتاب إحسان عباس التكريمي (مرجع سابق)

(٢) أنيس المقدسي، مرثيتان، مجلة العربي عدد (١٠٤) يولية، الكويت ١٩٦٧، ص .

كل بيتٍ للهدم ما تبتسى الورقاء والسويد الرفيع العماد

واللييب اللييب من ليس يخرُّ بكون مصيره للفساد

أما مريثة "السيداس" لملتن، "وموسى" لإحسان عباس، فنجدهما أكثر تشبهاً بالذاتية لتقارب السن ولعمق الصلة، ولطبيعة الشباب، إذ يغيب التأمل الوجودي المحايد لقضية الحياة والموت لتحضر مشاهد الطبيعة وتفاصيل الحياة الرائقة في أجوائها لتشكل صورة تترجم مشاعر الحنين والافتقاد للصديق الذي غاب.

يقول إحسان عباس:

تخيرت من شجر الطبيعة خصلة	توس على متن الروابي الى الكعب
أزاهيرها كانت لديك حبيبة	وعاطرها روح ورونقها يصني
ونبهت غافي الزهر من هجة الكرى	فجاجاته يحي بقاصمة الصلب
فرفاً ومخضلاً الأسى فوق نوره	كقلب حزين في تفانيه والذوب
وجنت الى المتصاف والظل قد ضحا	فألقيته يبكي بكاء شج صبة
لقد آن يا نبت الربى أن تعينني	ويا غار هلاً استبدل القبر بالشعب
سأرويك من روحي على وفرة الحيا	وأطوايك إكليلاً على هيئة القلب
وأطوي على جنبيك دُفلى وريقة	وأثنيك والعليق جنباً الى جنب
وأجعل زهر الأتحوان وشيجة	تقارب بين السعتر الغض والأب

ويقف إحسان عباس في حركة تالية على الكوخ، ويطيل الوقوف عند كوخ موسى "الراعي" مستذكراً حياته مع هذا الراعي في فعل "الرعي" نفسه ومتعلقاته: القطيع، ونغاء القطيع، وعصا الراعي، واستقبال الأطياف في الفضاء الرحب عند الصباح، وحال القطيع ذي الشعور اللامعة كيف أصبح بعد فقد موسى هزياً في يد الضيم والرعب يخشى الذئاب، ويتحدث عن ارتياد الغدران في وهجة الظما، وعن المقييل تحت الطرفاء:

أخي ها هو الكوخ الكئيب فما له	عبوساً تراءى مثل منطفئ الشهب
إذا شارفت ليلاك عاطل ربعه	بكت ثم غنت فيه أنشودة الحب
وإن سمعت يوماً نغماً تراجع	اليه تنادي قيسها من ورا الحجب
أخي! أنا حيناً ثائر متمرد	وحيناً أطيع الصبر فيك على حوب

وقد فرقت بيني وبينك شقة  
كان ذكاء لم تشاهد خروجنا  
ونعمل في الليل المولى عصينا  
فهذا القطيع الهاديء الروح لم يجد  
وقد كان لماع الشعور مدلاً  
.....

كأني لم أشرك في زاد حُرْبَة  
ولم نرتد الغدران في وهجة الظما  
ولم تكن الطرفاء يوماً مقبلنا  
وفي ظلها لم نحلب الضرع في وطب  
أخي ولم أصحبك في السوم والأوب  
ولم نملاً الأحواض منهن بالجوب  
وفي ظلها لم نحلب الضرع في وطب

وتطيف بالشاعر الذكرى فيقف عند علاقتهما الحميمة إذ كان كل منهما مستودع أسرار  
أخيه، فإذا الشاعر يغالب دمعاً على موسى بعد أن كان موسى ينهيه عن دموع الهوى، وتلك  
مفارقة قاسية:

حنانك بعض الحزن يطغى وبعضه  
إذا قلت... "يا موسى!" تعثر منطقي  
أخي كنت تنهاني عن الدمع في الهوى  
يفيض فحسبي منه غائضه حسبي  
بحبات دمع لا تعد من الحَبِّ  
فها هو دمعني فيك ينبع من قلبي

وتفاجئنا القصيدة بخاتمة غير متوقعة من الناحية المنطقية، مسوغة من الناحية الفنية  
الانفعالية فبعد أن كان الشاعر سادراً في حزنه وجزعه، ينصب من نفسه حكماً يأخذ بأيدي  
الرعاة الى حيث التصبر والتأسي، ويطلب إليهم ألا يبالغوا في الحزن، ويدلهم على موارد التأسي  
والاعتبار، فموسى الراعي مع الرعاة الأنبياء في جنات الخلد، أولئك الذين تنزلت عليهم أعظم  
الرسالات.

رويداً رعاة الحي بعض شجونكم  
فموسى على اسم الله راح ليلتقي  
غدا في ظلال الخلد راعي راحة  
هنيئاً لك العيش الذي أنت أهله  
وكفا إيا عيني عن سارب الغرب  
بخير رعاة حملوا أشرف الكتب  
يسبح في صف الملائك للرب  
سبقت وإنا لا حقون على الترب

ويلاحظ اقتراب مضمون هذه الخاتمة ذات النفع الديني من خاتمة قصيدة "سيداس"

لملتن:

كفوا عن البكاء، أيها الرعاة المحزونون، كفوا عن البكاء

فلسيداس الذي تبكونه لم يمّت  
وإن يكن قد غرق تحت سطح الماء

....

وكذاك لسيداس، غار في الأعماق، ولكنه ارتقى عالياً  
بقدرّة ذلك الذي مشى على الأمواج  
حيث جنّات أخرى تجري من تحتها الأنهار

والذي مشى على الأمواج هو المسيح عليه السلام. وعليه، تتلاقى خاتمتا القصيدتين، رثاء  
أخي الراعي لإحسان عباس، و"لسيداس" لملتن متخذتين ذلك الموقف التسليمي الواثق بأن الأتقياء  
الطيبين حين يرتحلون فإنّما إلى حياة أخرى أسمى وأجلّ وأكثر جمالاً وبهاء.  
وكانما يتخذ رثاء موسى طقساً تقليدياً سنوياً، تتوالى قصائد رثاء أخرى لموسى، مثل  
قصيدة "في يوم ذكرى" التي تشيع فيها أجواء الطبيعة ومفرداتها حيث الحديث عن الرّبي  
والغدران والوديان والقطعان وشقائق النعمان والشيء وعشب البراري والناي والندى، ويتحدث  
عما آلت إليه الحال بعد فراقه، ليتوحد مع الطبيعة في الحزن على الراعي الفقيّد.

يقول في مطلعها:

أخيّ دار العام بالذكري على	قلبي وها أنا دائر بالثاني
قد كنت أرجو أن أنوب على الرّبي	وأسيل في الغدران والوديان
وأقول يا نفسي هنا موسى انتهى	عند الصباح بصحبة القطعان
وهنا جلسنا بل هناك مقبلنا	وهناك حيث تجمع الغدران

ويتداخل افتقاد موسى مع افتقاد الشاعر لمسرح الطفولة:

وغدا رغيّد العيش عندي ساعة	بين الظلال ومسرح الغزلان
وهفت الى الصفصاف نفسي كلما	لعبت حميماً الوجد بالأفنان

ثم يشير الى افتقاد تلك الأجواء نفسها لموسى، مبيّناً المفارقة بين تكرر الانسان ووفاء الطبيعة:

أخي قد أصبحت أشفق أن أرى	شجر الشعاب مقرح الأجنان
قد زرتّه والصبح يحمل كأسه	فتالها عيناى باطمئنان
فوجدت رفّاً الطير يبكي فوقه	ويمدّ في الترحيب والتحنان
قد كان يقبس من غناك لحونه	واليوم يبدع باكي الألحان

هذا هو الطير الوفي وما أرى      أثرَ الوفاء يلوح في الأنسان

ولعلّ قصيدة "غيبه الراعي" التي أهداها الى "الذين أبغضوا موسى في حياته" من أروع المراثي في موسى، إذ حاول الشاعر أن يصوّر جزعه على فقد موسى ولهفته في البحث عن الراعي الغائب أو الصياد الغائب، لتنتهي كل مقطوعة في القصيدة بأسئلة ونداءات وبوح عن موسى الغائب، وكأنها غيبة تموز، وعشتار ما تفتأ تبحث عنه في العالم السفلي بعد أن عمّ العالم القحط والجفاف، وكأنها غيبة إينياس في عالم البحر باحثاً عن زوجته كريوزا بعد أن بنى أسطولاً قوامه عشرون سفينة. ومما يميّز هذه القصيدة تشكيلاتها الموسيقية التي تناسب الإيقاع النفسي الانفعالي للشاعر:

راح موسى مثل إينياس على متن العباب

تجمع القطرة من عينيه أحلام الشباب

فتشقّ الغيب محجوباً وتلوي بالصعاب

وأنا ملقى على الشاطيء مكسور الرّباب

فأرى قافلة الدهر سوى يوم الإياب      فأنادي باكتتاب      أين موسى

غاب تموز" فما تهذا (عشتار) الجميلة

فهي في مدرجة الأحزان والهمّ نزيله

تسكب الدمع فيصحو فأتن الطرف كحيله

غير أنني حين ضيعت أخي ربّ الجديلة

أغرق الحزن ليالي ولم أرجع بحيلة      يا لعبراتي الكليله ... ليت موسى ...

وبغياب موسى، يرى الشاعر غياباً لقيم جميلة مثل الصداقة والحب:

غاب موسى وعلى الصخرة قد جفّ نجيعه

واختفى عن رحبة المرعى غناه وقطيعه

وبكى القوم فلم تغني من الباكي دموعه

وانقضى عهد الصداقات فقد جفّ ربيعه

فإذا ما عاد موسى حقّ للكون رجوعه      وانقضى الحبّ جمعيه      بعد موسى

لقد جعل إحسان عباس من بطله الرعوي نشيداً طقسياً رعويّاً وذلك من خلال تشكيلات موسيقية بدت أشبه بالصدى الذي يتبع نداءات لم تصل ... فالصديق أبعد من مرمى الصوت، وقد اقترح في هذا الطقس الدرامي معنى الموت والبعث كما توحى به الأسطورة التوموزية، فوحّد ما بين الطبيعة والأرض والشهيد، وأقام علاقة كونية بين الأضداد بين القحط والخصب، وبين



الموت والحياة، وبين الشهادة والبعث ... لم تكن الغيبة مطلقة ولم يكن الحضور مطلقاً، وإنما ثمة تراتبية تقوم على الغيبة المطلقة والحضور المطلق في آن معاً<sup>(١)</sup>. وكما يقول "بكر عباس": إن فكرة الصياد الغائب استهوته فأخذ يكررها، ولعلها كانت جزءاً أساسياً من بنية القصيدة، بل ثيمة مركزية تقوم عليها قصيدة "غربة الصياد" كلها:

ناديتُ يا أدونيس فاحتمل النداء واد لواد  
أدونيس اصلح قوسه ومشى لغبي أو رشاد  
أدونيس قد تبع الفريسه ثم لم يشأ المعاد ...

وفي حين تتصف قصيدة "غيبه الراعي" بالطول وبما يتفق مع وقع النداءات، تأتي قصيدة "غنوا" لتحمل موقفاً نفسياً مكثفاً تجاه الغائب، وتجاه الموت نفسه، إذ يقول:

ستوقظني الأنغام من غفوة المنى      الى ذكر موسى حين أطلب مثله  
فأحنو على ماضٍ لنا كان زهرةً      فهل عجب أن يسكب القلب ظلّه  
وقد كان موسى نعمةً عبقريةً      هوى موجهها من خاطري فأخلّه

وتتماهى شخصية موسى مع نايه إذ هو "نغمة عبقرية"، كما يحمل الناي صورة موسى نفسها: فإن شئتموا أن تخضبوا الناي من دمي      فغنّوا فموسى أودع الناي ظلّه  
ألا ليس لي من غفلةٍ أستطيبها      فإني امرو راز الأسى فاستقلّه

ويختتم القصيدة مبيناً تبدل موقفه تجاه الموت إثر رحيل موسى:  
يهون بؤسى الموت والموتُ مرعبٌ      وحببٌ موسى القبر لي حين حلّه

لقد اقترن غناء الرعاة الاحتفالي في هذه القصيدة بطقس جنازتي متجدد في ذكرى فقد موسى، والناي هنا هو نقطة محورية فيها، وكأنما الموسيقى والغناء صنوان للوجود نفسه، وبدا موسى نغمةً تقترن اقتراناً لازماً بخاطر الشاعر، فإذا ما هوى موج هذه النغمة العبقريّة من خاطره، أختلّ كيان هذا الخاطر فتداعى واختلّ.

والشاعر هنا إذ يعزز أهمية النقيّد وحضوره في وجدانه، ليعزز من ناحية أخرى وفي بعد آخر أهمية الموسيقى كونها تعيد للخواطر والنفوس أترانها وسلامها.

(١) إبراهيم السعافين، إحسان عباس مقدمة في دراسة شعره (مرجع سابق).

وفي قصيدة "مجلس الرعاة" يتخذ حزنه على موسى بعداً آخر، يقول بكر عباس: "ولقد رثاه بقصائد كثيرة، وأصبح كانون الأول من كل عام موعداً لقصيدة في يوم ذكراه، ولكن لماذا كان يتذكره أيضاً في أيلول، لأن العطلة المدرسية كانت تنتهي في ذلك الصيف فيضطر الى العودة من الكوخ والقرية الى المدينة؟ وأيلولياته توحى بألم أشد عمقاً من كانونياته"<sup>(١)</sup>.

ومجلس الرعاة، قصيدة أيلولية حسب تعبير بكر عباس، والحزن فيها يقترن بغضب مغلف بأسى ساخر إذ يقول:

ذكروك يا موسى كأنك حديث عهد بالتراب  
وتجاذبوا هُذَّب الحديث عن الشجاعة والشباب  
وتلهفوا أن لا تكون وكنت واسطة الصحاب  
وبقيت صمتاً لا أقول وإن في قلبي الجواب

والجواب في نفس الشاعر هو سؤال غاضب بالمقابل، إذ لم يلق موسى في حياته من مودتهم شيئاً، لكنه حدث الموت وحضوره المهيب:

أثتوا عليك ومن يمت جعلوه فاتحة الكتاب  
ورعوا له حقَّ الغريب وروعة الموت المهاب  
ذكروك وانتهبوا ثناك فلا رياء ولا كذاب

لكن الشاعر يستذكر مواقفهم السابقة من موسى:

كانوا إذا ذكروك حثوا فيك ألسنة الشباب  
واليوم تستد الضمائر عند مضيق الحساب

ويختتم الشاعر قصيدته عبر استحضار صورتين متناقضتين في الظاهر لنهايات البشر، ففي حين يشبه موسى بالحباب الذي يفنى في حركة دائبة ليرمز الى روحه الخيرة المعطاءة، يشبه نهايات الآخرين باستسلام لشبح العدم.

أنت الشباب وقد فنيت فناء مطرد الحباب

فلترتقب هذي النفوس -وما ارتوت- شبح المآب

وستبقي صورة موسى وذكراه تطلان في مناسبات مختلفة خلال تجربة إحسان الشعرية، متخذة صورة المثال والنموذج للراعي المثل، او ربما للرجل البطل.

(١) بكر عباس، أحسان عباس والبحث عن بطل، ص ٥.

خلال أعوام الحرب العالمية الثانية، مرّت المنطقة بظروف معيشية صعبة، تجلّت غالباً في المناطق الريفية، مما دفع بالعديد من سكان القرى إلى هجرة قراهم وأريافهم والبحث عن مصادر رزق جديدة. وهذا ما حدث في قرية "عين غزال" وقرى السكك الحديدية أو الموانئ، وكان البحث عن مصادر بديلة للسيولة النقدية هو دافعهم الأساسي.

لكن إحسان عباس، وبحساسيته الشديدة تجاه المكان، كان يؤمن أنهم بهجرتهم للمكان، للريف ونقائه، سيفقدون نقاءهم، وتخليهم عن أهم الروؤم الطبيعية، سيعمل على ضياعهم وعلى تشويه صورة الرعاة المثاليين كما يحب أن يتخيّلهم. فالريف في نظر إحسان عباس ليس هو المكان المجرد فحسب، بل منظومة قيم نبيلة طاهرة تتسم بالسمو والجمال، لذلك، ومن منطلق إحساسه الغامر بالمرارة تجاه هجرتهم تلك، نظم جملة قصائد لعلّ أبرزها قصيدة "تغيير الرعاة" التي يقدّمها بعبارة من آلام فرتز: "لشدّ ما تغيّرتم أيّها الصّحاب بعد أيام سلمى"، فتبدأ القصيدة بذكر صفات الرعاة المثالية، واثّرتهم في الطبيعة والحياة، مستلهماً حشداً من أبطال الأساطير الإغريقية ويعجب من تغيّرهم. إذ يقول في مطلعها:

أنتم من روعة الماضي ومن ظلّ النبوة  
شرقت (أركاديا) منكم بحسن وفتوة ...  
ورأت (مدين) في أعطافكم لطفاً وقوة  
وعلى (جلعاد) من أنغامكم لحن الأخوة

وتناولتم على (أجياد) أنوار السماء  
وقرأتم قصة السلم لرواد الإخاء

هؤلاء الرعاة الذين أحوالوا كل شيء في الطبيعة الى الخير والحب والخصب والجمال، وعاشوا بالصقاة والرّخاء يتغيرون فجأة، ولشدّ ما يتغيرون:

يا رفاقي ما الذي غير أرباب القطيع  
لعنة (الأوليمب) أم سيل من الشر المرعب  
ولج البغض عليكم وجنا خلف الضلوع  
وغلا فوق سعير الحقد دفاق النجيع  
وحرمت (فيبوس) الجاهد مشيوب الحداء  
فمشى مشية من خلفه فلك الرجاء  
وتنافستم على الأعشاب والماء النّмир  
وشددتم بالأنانية أطماع الصدور

وسكرتم سكرة الشارب من كأس الغرور  
وسعى (نيرون) فيكم (ويهوذا) بالشرور  
واشرايت (مسالينا) تتغنى بالدماء  
فرجتم (أمارليس) بمجنون الجفاء  
وعققتم من غذتكم دمعها الأم العظيمة  
وحسبتم أنكم بالحرص أدركتم غنيمة  
فاقتسمتم عطفها الشائع بالكف اللئيمة  
وذهبتم كل حزب يتباهى بالقسيمة  
دون أن نسمع من ناياتكم لحن الشاء  
أو تحلوا صدرها العاطل من ذرّ الوفاء ...

على أن الشاعر يعود مرة أخرى للحديث عن الطبع المتاصل الذي ينبغي أن يثوبوا إليه،  
والى الجوهر الذي يستكن في داخلهم، فقد خلقوا للنبل وللانطلاق وللخير والحق، وعاشوا للفرح  
والمرح، للرقص والمتعة بين أحضان الطبيعة، يعيدون أحاديث الأنبياء، وينشرون ما اختفى من  
التاريخ:

أوقدوا النار كما شئتم على صدر الليالي  
وافرحوا فاعجل الدائر يمشي للزوال  
وارقصوا حتى تميد الأرض من وقع النعال  
ثم قرؤوا إن مللتم بين أحضان الظلال  
وانشروا فوق الصبا الحاني حديث الأنبياء  
وابعثوا التاريخ من مكنه تحت الخفاء

والرعاة كما يراهم الشاعر كللوا الحضارات بالسلام، وكأنما يشير الى كون الأنبياء  
موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام من الرعاة، مما يستدعي أن يرتقي الرعاة ويسموا الى  
مصافهم:

الحضارات التي كللتوها بالسلام  
كاللقى تصرع في ضجة قتل وخصام  
فاتركوها للسذاجات خلقتم والونام  
لا تتضوا مدية الجزار في عيد الحمام  
غيركم في الهدم يشند وأنتم للبناء  
وسواكم يفزع الروح برنات الثراء

فالشاعر يحذر الرعاة من مزلق المال والثراء الذي يسلب من الروح الأمان والسلام  
والحرية. فثمة مالٌ يغتال أفراح الشعوب، وثمة علمٌ يُسخرُ في شقاء الإنسان ومآسيه:

هوة المال التي تبلع أفراح الشعوب  
والذكا والعلم والعمر وأنغام القلوب  
فجرت بركانها الزاخر بالموت الغضوب  
فاحذروا الزلّة فالتقطعان تسعى في اللهب  
هل يسر العلم أن يبلغ أجواز الفضاء  
وهو قد سخر في خلق المآسى والشقاء

ونراه يتأثر "جبران" في تصوير أصدقائه الرعاة، إذ يرفض العبودية والتفرقة والطبقية:

كلّ ما في الكون للكلّ فما فينا أمير  
لا ولا فينا غنيّ يترجّاه فقير  
وغداً يأتي سوانا حين تطوينا القبور  
ليس في الأرض رفيع من بنيتها وحقير  
نحن بالمكر وبالحرص وألوان الذهاء  
قد كفرنا بالمساواة فنهنّا في العداء

ولعلّ الشاعر لم يكن ليشير لتغيّر الرعاة بهذه المرارة والتفجع لو اقترن هذا التغير  
بظروف أخرى مختلفة، فهو يتحدث عن الحرية والإرادة مقابل ممارسات النفعية والولاء، مما  
يدل على أن الم الشاعر مرده أساساً إلى انحراط الرعاة بالعمل لدى المستعمر الأنجليزي. لكنه  
حريص على ألا يقع في مطبّ التقريرية أو الوعظ الفج:

يا رفاقي نحن نستكر ألحان الولاء  
نحن أحرار تركنا الرق مفضوح الغباء  
بالإرادات سنحتل عروش الحكماء  
أشرق النور علينا فاحملوا روح الضياء  
واطرحوا النفعية الحمقاء ربّ الجهلاء  
وذروا المال لقوم صيغ من طين وماء.

إذ لا تغيب عن ذهن الشاعر ظروف الحياة القاسية التي يمر بها الفلاحون حياة تموج  
بالهمّ ويغيب عنها الفرح لافتقادها لأدنى شروط العيش الكريم، فيقول في قصيدة "المزارع البائس"

التي أسماها "تغمة مستعارة من الأستاذ ميخائيل نعيمة":

أخي إن لفنا الكوخ      وأرخی البؤس أشباحه  
ورقّ الحال والدمع      وعزّ الصبر والراحة  
وعاف الثور مثواه      وجاح الكلب في الساحة

سندت الرأس بالكفين واستغرقت في همّي  
ولم أنفس على المجدود في دنياه أفرأحه  
أخي إن عضّ في جنبي حصير المهجع النائي  
تلفعت حذار البرء في الليل بأثوابي  
ولم أنبس لعلّ الكون لا يعلم أوصابي  
وأغلقت كوى الكوخ ورحت أبته شجوي  
فإن الكوخ في دنيا المآسي كل أصحابي

ورغم التعب المتواصل، فالغلة لا تسدّ رمقاً ولا تفي بحاجة، إذ ينتظرها الدائن، مما يحيل  
رحلة الشقاء والبؤس الى لعبة عبثية لا آخر لها سوى اليأس:

أخي إن نفض الأيدي من الغلة في البيدر  
ونقضي الدائن الجائع حقاً - والوفا أجدر -  
نظرت إليك في يأس      ووجهك بالشقا أغبر  
وعدنا نرمق البؤس على أفق الدجي الغافي  
ونطوي العمر في الدنيا على المخلب والمنسر  
ويختتم القصيدة بقوله:

أخي لا تيك بالفقر نجى الأنفس الحرة  
عرفتك مشرق البسمات في أيامك المرة  
ليمش الجذب في حقلّي      ويجر البؤس في كوشي  
فلست بكفك الدامي ودمعك تدفع الحسرة

إذن، ثمة تحريض متوارٍ على التغيير والتّمرد، فالحسرة لن تغيب بالاستسلام للأمر  
الواقع والبقاء عليه. لكن الخروج من محنة الفقر لا يكون بالدخول الى الشبكة التي وضعت  
لاصطياد البائسين، شبكة المستعمر.

وفي حين يصور الشاعر الفقر في قصائد أخرى مثل قصيدة "عيد الفقير" وقصيدة "عزيز علي"، فهو لا يقدم الحلّ البديل سوى ما يتوخاه من أصدقائه الفلاحين، الرعاة المثاليين بمزيد من الصبر والتجذّر والحفاظ على المثال والنموذج. وقد يطلق صرخة تحذير من خلال قصيدة أسماها "الذئب" التي استخدم فيها الرمز، فصور ذئباً صغيراً تربي في حجر الرعاة، حتى إذا قوي عزمه واشتدّ راح يمعن في سفك دم القطيع، إذ جرّاه حلم الرعيان على التماذي في عدوانيته:

أطلّ على القطيع فما استرابا	ذؤيب لم يجع للشرب نابا
عوى فكان صوتاً من دموع	أمال له الأماعز والكلابا
فأقبله الرعاة وجوه بر	تهديء روع آدم يوم حابا
جثا والجوع يقلق مقاتيه	ويبعث من خياشيمه التهابا

فانتخى الرعاة الطيبون لإطعامه، من منطلق كرمهم، وذلك حتى شبع:

وفي جود الرعاة لمعتيهم	حكايا تدفع الإبل الطرابا
فغذّوه مع التدايل حتى	أفاضوا في رعايته الوطابا

ولم يكتف الرعاة بإشباعه، بل شاوروا أن يضمّوه ويرعوه مع حملاتهم:

وربّوه مع الحملان حتى	تعلم من رشاقته الوثابا
وأمعن في الفتوة واستدارت	سنين البرّ فاحتقب الشبابا
فأصبح لهوه جيداً فلما	تحبّبن غفلةً قضم الربابا
.....	

وجرّاه من الرعيان حلسم	فلما شام حذرهم تغايبي
------------------------	-----------------------

وإزاء غضبة الرعاة، هرب ليستقدم معه رفاقه من الذئاب الذين منّاهم بأكبشة سميئة،

فقالوا منها شرّ نيل:

وأرصده الرعاة عيون فكر	فأطلق ساقه هرباً وغابا
وعاد إلى الحمى الضاري مخفياً	وحدث عن تغريبه الذئابا
ومنّاهم بأكبشة سمان	فهبيج فيهم القرم اللعابا
فطافوا بالقطيع شيوخ سوء	ومن قاني الذما تخذوا الخضابا

لكن الرعاة لم يرقوا إلى ما يتطلبه الموقف من تصدُّ وشجاعة:

وهابهم الرعاة ومن تجرأ  
فما حملوا العصي ولا استغاثوا  
وعربع بعضهم بعضاً عتاباً  
يعيبون الصداقة والصحاباً

فالنفوس قد أصابها التشوه، وكان الذنب هو رمز للمادة التي تفرق بين الصحاب والأحبة ولا تجمع، فكيف إذا كان مصدرها عدو مستعمر، هدفه بث الفتنة والكذب والنفاق، ليضيع الجود وتضيع المروءة:

وخلوا جودهم فوق الروابي  
وفي دفق الضجيج مشوا ولموا  
وقد ملئت جيوبهم نفاقاً  
وقد جفت لحونهم وغاضت  
فلما أسمحت للسيل ذاباً  
قشور الدهر واطرحوا اللباباً  
وقد لبست جلودهم كذاباً  
مروعتهم وفضل الأمس شاباً  
فلما استبحروا ركلوا السحاباً  
وقد ملأوا فضاءهم طنيناً

وكانما يدخل الشاعر حالة استشراف للمستقبل، يصور حالة الرعاة الطيبين أصحاب الجود والمروءة بعد دخول المادة فيما بينهم لتفسد علاقاتهم الأخوية كما:

وقد ركبوا الخصومة واستظلوا  
لحا الله الفضائل كيف راحت  
كان يد السماء تناولتها  
بحدّ السيف وامشقتوا الحراباً  
وقد رفع الذئاب لها النقاباً  
ومدّت فوق ماضيها العباباً

وبعيداً عن الرمز، يعود لي طرح همّه وحزنه على تغيير الرعاة من خلال عنوان مباشر لتصيدة أسماها "تحول" يوجهها "إلى القرية في تنكرها" إذ يناجي قريته بقوله:

من ديري النائي وراء الجرمق  
قد كنت مهبط فكري في عزلي  
هذا العناق.. فأين نظرات الرضا  
ماذا أراك؟ إن صدرك ساكن  
أنا لست أومن في رحابك بالجفا  
لا تنكريني أنت أم برة  
روحي اجمعي حولي الرعاة وغردني  
أقبلت نحو حنانك المتدفق  
والآن أنت على حشاي ومرقبي  
ما بال طرفك كالظلام المطرق  
ما بال ثغرك فهو ليس بمشرق  
يا خيبة الإيمان إن لم أصدق  
لا تسلميني للشقا وترققي  
قومي انشري عطر السرور وصفقي



لكن حيرة الشاعر وتساؤلاته تنتهي بخيبة وخذلان:

... ونظرت حولي فانثيت من الأسى  
إن الرّعاة على الحياة تكالبوا  
ومضيت أطمع سوء ردّ المخفق  
أصبرت عندي قوله المتشدّق  
يا هذه الأيام أنت بغیضة

وإذا كان الشاعر ينزع في رويته للحياة نزعة رعوية، فإن هذه النزعة لاتفصل بحال عن رويته الرومانتيكية، إذ إن القرية هي موطن المثل العليا والفضائل، رمز الروح والسماء والنار والوحي والمثل، وليست موئل البشر العاديين بفضائلهم وذرائلهم، بجمالهم وقبحهم، بخيرهم وشراهم، بتوجههم إلى آفاق الروح، وبانشدادهم إلى أرباب المادة، بإيثارهم وأثرتهم، باتحادهم وتفرّقهم.<sup>(١)</sup>

لهذا كله، وحين تعود ذكرى استشهاد موسى، راعيه المثل، يجد في هذه الذكرى ملاذاً لبث همه وقلقه على قريته وأهلها، إذ يقول في قصيدة (ابن الطبيعة... في يوم ذكراه):

وقديماً وجدت قدك خطباً  
أرجعتني لك الحياة لأنني  
أمو البؤس في حماها رحيم  
والصداقات يا صديقي تقضت  
والرعاة الذين كنا خبرنا  
أنكروني وأنكروا صوت قلبي  
.....

أنا بعد الرعاة في الارض أشدو  
كل شيء قد صرح الفكر فيه  
وزماني تضل فيه الأماني  
ولعلي أنا تغيرت حتى

وفي إشارة إلى ضياع إيمانه وثقته فيمن أحب وفي الحياة نفسها يقول أخيراً:

لست أخشى الموت العتي يوافي  
صرت أخشى البقاء حتى كاني  
فبأقرباك لا يكون رهيباً  
قد وجدت البقاء سراباً كذوباً

<sup>(١)</sup> إبراهيم السعافين، شعر إحسان عباس بين الرعوية والرومانتيكية (بحث سابق).

لكن الشاعر لا يشتط في موقفه من الرعاة، ويتسبب في أن يظلوا المثل الأعلى للحب والصدقة، إنه يمانه بهم الذي - رغم كل الظروف - حريص عليه ألا يهتز، لذلك يعود فيذكرهم ويخاطبهم في قصيدة ريبعية نظمها خلال شهر نيسان ليعلن خلالها أنه يغفر لهم ذنبهم في حقه وفي خروجهم من إطار صورتهم المثالية التي أرادها لهم، فيقول في قصيدة "كأس نيسان":

وذكر بنيسان عهد الرعاة      فكل عهد الصبا طيب

....

وإن كان ذنباً رجوع الهوى      فإنني أنا الهائم المذنب  
تحية قلبي لعهد الرفاق      وإن أنكرتني وإن ألبسوا  
وهل أجزر القلب عن حبه      فأخفق إن مر بي أعضب  
غفرت لهم إن قلبي الحزين      لغير الصداقة لا يصحب  
أثيرون عندي وإن أبعدوا      وعند ظنوني وإن خيروا  
ومن بذر الحب في موطن      فهل ينبت البغض أو ينجب  
وعاشرتهم قبل ريب الصدور      وثغر صداقاتهم أشنب  
وكانوا كما شاء قلبي العميد فليد      س كئيباً إذا أذنبوا

وكيف لا يكون الغفران لهؤلاء الذين جرفتهم المكائد الاستعمارية، والمطامع السياسية التي طوقت بلادهم وشرعت في سلخهم عنها، وفي حين يحيد الشاعر عن التطرق للقضايا السياسية شعراً في تلك الحقبة، أي عام ١٩٤٥ وما حولها، إلا أن حضور الهم الوطني صارخ في وجدانه الوطن الذي يقاد قسراً إلى الضياع. فيقول في قصيدة له بعنوان "ابن البيئة":

كل دمع بت لا أسكبه      فهو في موكب أحزاني غريب  
سألوني أين من تدببه      قلت وأشوقي إلى ذلك الحبيب  
وطنني والضحك لا يطر به      شب في عهد المأسى والنحيب

علمتي النوح أحزان الوطن      وعلى آلامه هذا البكاء  
أنا لحن في يديه مرتهمن      وقعته كفه أني يشاء  
إن قلبي متخم من ريبه      حذر الظنة وهمي العذاب  
سألوني ما الذي تشقى به      قلت أنفاس شكوك وارتباب  
موطني يجهل ما في غيبه      فهو في حمى ارتقاب واضطراب

فأنا أشرب كأس الريب

علمتي الشك أقدار الوطن

أنا لحن في يديه مرتَهَن  
وهو أُمي في ظنوني وأبي  
ويبقى الشاعر يكرر مقطع "أنا لحن في يديه مرتَهَن" في القصيدة، ضمن أجواء نفسه  
مرتابة في مصير الوطن والأهل الذين ضاقت بهم سبل العيش.  
وما ملأ قلب الشاعر بالمرارة من تغير الرعاة وهجرتهم لمراعيهم وعالمهم، وكل نداءات  
الخوف والتحذير التي كان قد أطلقها تفجّعاً على ما ينتظرهم، نجده قد تُرجم واتخذ صورة واقعية  
حزينة كان لا بد قد استشرّفها الشاعر ونبّه إليها، صورة عبّر عنها شعراً في قصيدة بعنوان  
"العامل"، إذ نظمها في الحقبة التي كان بعض أبناء وطنه قد انضموا للعمل في معسكرات  
الإتجليز، أو مع التجمّعات اليهودية من أوائل الوافدين منهم. وهي صورة مغلفة بالكثير من  
المرارة، إذ يقول:

علام تلتفت خلف القطيع وتمشي إلى أمل باطل

وتشدو على نغم كالقناء تخلف من أمسك الزائل

كأنك لم ينتفضك النضال فلبّيت في حلم ذاهل

وفي إشارة إلى الاستغلال السافر للعامل يقول:

عصيرهم من جنى راحتك وخمرك من بؤسك الدائم

وتعجن خبزهم بالدموع وتأكل من فضلة الأدم

....

ويمرح غيرك في الطيبات وعيشك في الضيق كالخاتم

وقد كنت تعبد ثور الحقول فصرت إلى صنم جائر

وذاك يفيد وهذا يبئد وينحي على حظك العائر

فيا قسمة سلبتك الحقوق لمغتصب لجّ في غصبه

ويستثير الشاعر الهمم للتمرد والثورة على المغتصب بقوله:

هي الدن، أحرى به أن يراق إذا كان داؤك في شربه

فكن عاتياً عاصفاً كالجنون ودس هيكل البغي في قلبه

لكن الظروف والأحداث السياسية توالى في اتجاه آخر ضاع فيها الوطن وتشرّد الأهل  
واتخذ حزن الشاعر الخاص امتداداً أكثر اتساعاً وهيمنة، يقول بكر عباس: "... ثم نجحت  
المؤامرة الكبرى في تحويل قضيتنا - إلى حين - إلى قضية لاجئين وسعي وراء الرغيف، وأصبح  
الشعر إن لم يكن ذا أثر قومي مباشر - ترفاً لا يحق لنا، وأصبحت الرومانتيكية والآلام الشخصية  
والحب والكره مفارقة غير مهذبة، ولحنًا نشازاً محبوباً في السيمفونية الباكية، وابتدأً للنفس في  
سوق القيم.

ويقول عن إحسان عباس: "وكان إحسان، كالسواد الأعظم منا، هارياً من واقعه بالجري وراء الرغيف - ولكنه أضاف إلى ذلك انكباباً مسرفاً على الدرس والتأليف - ومثلنا يحرق النفس ألماً وحسرة، ومثلنا يرى في كل سرابٍ أملاً ليتجرع الخيبة تلو الخيبة، فيتوقف عن الكتابة حتى تعتاد النفس طعم المرارة الجديدة فوق الصاب القديم"<sup>(١)</sup>.

وكما رأينا إحسان قد تجاوز صورة البطل الشهيد في موسى، وتجاوز تلك الصورة القريبة المتوقعة لشخصية ثورية وطنية، فاتخذ منه رمزاً للراعي المثالي بكل قيم الخير والنقاء التي حملها؛ فإنه لم يتفاعل مع القضية الوطنية الكبرى بما كان متوقفاً، ففي خضم التنظيمات الحزبية التي ماجت في المنطقة منذ النكبة، لم يجد إحسان عباس في أي منها ما يتفق ورؤاه فظل بعيداً عن كل الأحزاب، وعصياً على التنظيم الحزبي، وعليه، فلا أراني أتفق كثيراً مع ما ذهب إليه بكر عباس في هذا الصدد، حين كتب يقول: "لم يكن إحسان إنساناً ثورياً، ولذلك كان يتصلب في موقف لا يرضاه إلى الحد الذي لا يضطر فيه إلى الانفصال عن قطيعه والوقوف وحده، فتكون النتيجة سخطاً دائماً وانفعالاً ذاتياً يجد تنفيساً بشكل أو بآخر في الشعر".

لقد كان إحسان عباس وما زال، إنساناً ثورياً من طراز خاص، فهو ثائر على العادي والمألوف - كونه شاعراً - وثائراً على المتوقع كونه يملك رؤاه المستقلة المتمردة على الانفعالات الآتية المبرمجة الموجهة.

(١) بكر عباس، إحسان عباس والبحث عن بطل، ص ٧ (مرجع سابق).

# الفصل الثاني

## التشكيل الفني

## ١. بناء القصيدة

لقد تناولت النظريات النقدية جميعاً فكرة معينة عن البناء تتمثل في تطوير وحدة العمل الأدبي<sup>(١)</sup>

وهذه الوحدة تتمثل في الفكرة التي تلم أجزاء العمل وفي الأدوات الفنية التي تؤدي إلى تحقيق الشكل العام، وفي الشعور الطاعي أحياناً الذي يربط أجزاء القصيدة، أو في الخيط النفسي الذي يلمها. وقد عرّف بعض النقاد بناء النص بأنه الشكل العام والإطار، فقد يشار إليه على اعتبار أنه الشكل. فثمة نوعان رئيسيان من البنية هما الشكل المفروض، والشكل العفوي. إذ يرون أن الأفكار كانت مفروضة في شكل تقليدي متعارف عليه قبل عام ١٨٠٠. ولكن شعراء الحركة الرومانتيكية نجد في شعرهم أن بناء القصيدة يتبع الأفكار، إذ عارضت القوائد الرومانتيكية الإطار السيمتري لشعر القرن السابع عشر<sup>(٢)</sup>، ويرى الناقد "يوري لوتمان" أن "أساس التحليل البنائي هو النظر إلى النتاج الأدبي باعتباره كلاً عضوياً متكاملًا. فالنص في ضوء هذا التحليل لا يتلقى كحاصل جمع آلي للعناصر التي تؤلفه، بل إن تفتتت هذه العناصر كل على حدة يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا في علاقته ببقية العناصر، ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي"<sup>(٣)</sup>.

وإذا كان إحسان عباس تأثر الحركة الرومانتيكية، وغلبت على شعره الرؤية الرومانتيكية؛ فإن أبنية قصائده قد تفاوتت بحسب طبيعة القصيدة نفسها.

### البناء اللولبي:

فقد نجد نوعاً من القوائد يقوم على ما يمكن أن يسمى البناء اللولبي كما في قصيدته "صوت الأشباح":

فالقصيدت تتحدث عن لقاء الحبيبة، وهو لقاء مشوب بالتشاوم:

آه يا ليلي! ألقاك ولا أهلك آه

إن في الدار لأشباحاً تنادي ياه! ياه!

فالتشاوم يأتلف مع التناول، وهي حركة ستتكرر في مقاطع القصيدة كلها، من مثل ما نرى في المقطع الأول:

(١) انظر مادة Structure في كتاب، Edited by Roger Fowler, A Dictionary of Modern Crkritical Terms, Routledge and Kegan Lon. 1973, P: 183.

(٢) انظر مادة Structure في كتاب، John Peck and Martin Coyle, Literary Terms and Criticism, Macmillan, Macmillan.: 1984.

(٣) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٧.

قلت للدار وركب الفجر مشبوب النشيد  
والأمانى يتنفسن على قلبي العميد:  
"هل دفنت الأمس يا دار وفي أيّ اللحود؟"  
أترى ألس في ساحك أنقاض العهود؟...  
فسرى في جوفها الفاني رنين من قصيدي  
فأدارت طرفها نحوي ببطء وجمود  
ثم... ألقى رأسها الأشعث في كفّ الهجود  
وتولت تغرق الأنفاس في نوم جديد  
سنة النسيان فيها كالأغاني للوليد...

ويحكم التشاوم البيت الأخير من المقطع ليقول:  
... مزقى ياساعة اليأس فؤادي في برود

وتتوالى حركة التناول والتشاوم، فبعد أن رأينا ليلى:  
توقظ الأطيار كي تسأل عني  
هي في الغاب تتاديني وتعدو وتغني  
ياه!!  
قد جننت على سقطين من حب وفن

تجلى الصورة عن وهم كبير، فليست ليلى إلا سراياً، وليست الأصوات إلا عزيف الجن:  
"قد عرفت الصوت يا لهفي فهذا عزف جن"  
ويومض في المقطع الثالث خيط أمل، لكنه ينجلي عن خيبة أيضاً:  
"وتلفت فكان الصوت أصداء ثغاء...  
ويختتم الشاعر القصيدة بالمقطع الثالث متابعاً البناء اللولبي ذاته الذي لايفضي إلا إلى ما بدأ به  
من إحساس بالتشاوم، فيحل اليأس والقنوط:  
قدر قاسٍ وحلم مثل لماح السراب  
واستخف الموج بي فارتد يهزا بمصابي  
... ليبتى داريت في زمجرة الماء عذابي  
آه ياليلى تتاعيت فلن ألقاك آه  
حيثما وليت فالأشباح تدعو ياه! ياه..."

## البناء المتكرر:

ونلاحظ في بعض قصائد إحسان عباس ميلاً إلى لون آخر من البناء يقوم على تكرار الحالات الفكرية والعاطفية على طول القصيدة مع تنويع في ملامحها، إذ يفتتح هذه الحالات على النحو الآتي:

١. تعالي نعش في مهود الخيال
  ٢. تعالي نعش تحت ظل الهوى
  ٣. تعالي نغم في خيام السكون
  ٤. تعالي فإن هنا مهجوة
- وتحت سناء الروى الزاهية  
حبيبين في ربوة نائية  
على ضفة الراحة الهانية  
تلدد حيرانة دامية

وربما كانت الحالة الأخيرة تختلف عن الحالات الأولى ظاهرياً، لأن حالة تحقيق فعل النداء أو الاستجابة له هي حالة المستهام الحزين، وما الحالة الأخيرة إلا ترجمة لحالته إن لم تُلَبَّ النداء وتستجيب لأشواقه العاتية:

تعالي فإن هنا مهجوة  
لها وقفة عند شط الغدير  
تلدد حيرانة دامية  
ونظرة حزن إلى الدالية

وترنمة في ظلال الهضاب - قويل المساء - وفي الضاحية  
وفي الكوخ! إطراقة المستريب وقد صرعت حلمه قاسية  
تعالي تعالي أنا المستهام وأنت الحبيبة يا راعية

وهذا البناء المتكرر الذي لا يعتمد الحركة اللولبية، أو ثنائية الاتصال والانفصال يتفق أيضاً مع بناء القصيدة الرومانتيكية، لأن الحركة الأخيرة بمثابة تصوير نقيض للحالات الإيجابية جميعاً.

وتمضي قصيدة "حورية الغاب" على هذا النحو، بيد أنها تختار البناء السردية الذي يترافق مع البناء الوصفي، إذ يتجاوز السرد مع اللوحة في البناء، على أن هذا التجاور السردية والصوري يقود إلى ارتباط بين القصة واللوحة من جهة، وشخصية الشاعر من جهة أخرى، إذ نراه يقول في نهايتها:

ذكروها بأن في الغاب غصناً  
سحب العمر أملاً ثم ألقى  
يعبد النور راجياً أن تكونه  
لسعار اليأس الممض سنينه



## البناء الحكائي القصصي الدرامي:

ثمة بناء يقترب من شكل القصة، ولكنه لا يمثل القصة في ترابطها أو نموها العضوي، ونجد مثل هذا البناء الذي يأخذ شكل الحكاية في التراث، وهو أسلوب يناسب الجو الأسطوري الذي أضفاه إحسان عباس على صديقه موسى، إذ يقول:

بعد عشرين ربيعاً مثل ساعات الوصال  
غاب موسى غيبة الصياد في إثر غزال  
تاركاً لي بقطة الظن وتحويم الخيال  
وسديم الوحدة الخرساء في ركب الليالي  
فإذا الحسرة عفتني ولم تنن ضلالي

روح الكون سؤالي أين موسى؟

ونرى النفس القصصي يتبدى من خلال حكاية موسى الذي يشبه في رحلته إلى كهوف الموت باينياس<sup>(١)</sup> بطل طروادة مفاخر أخيل اليوناني وهو بطل الإثيافة لفرجيل الذي ينطلق في رحلته على متن البحر من طروادة إلى قرطاجنة ثم ليستقر في جنوب إيطاليا بعد أن تحطمت سفنه على شواطئ قرطاجنة حيث يؤول أمر الشاعر ملقى على الشاطئ مكسور الرباب، وهي النهاية التي تتماهى مع نهاية موسى.

ويعود ليتحدث عن صورة مشابهة تتمثل في فضاء قصصي أسطوري حين يحاول أن يماهى بينه وبين ديدو ملكة قرطاجنة التي أحببت إينياس ولا يجد غير كائن يهدد حبه هو التتين.

ويظل يماهى بينه وبين أبطال أسطوريين يتوحدون معه في عنصر الغيبة، "فعثتار" تعاني الحزن بعد غيبة "تموز" في العالم السفلي، ويتحدث عن الرعاة الذين يقيمون طقوساً جنائزية بعد غيبة صديقهم الراعي موسى، ويتحدث عن انقلاب الحال بعده حيث يعيث الذئب وبلغ دم الجدي الصغير، ولم تعد ثمة حركة في الكوخ، وبدأت ظواهر الطبيعة الخارجية والداخلية والمعنوية تشارك الشاعر أحزانه لفقدان موسى، فالليل والحب والكوخ والحي والموقد والنابح، وحين لا يقرب موسى بالإله فكانه كان ينفي البعد المعجز ويثبته في آن واحد:

لم يكن موسى إلهاً من تهاويل القديم

يفرع القبة واللج ويسمو للنجوم

فلذا لم ترع الأفلاك بالذعر العميم

حين قالوا شاه وجه الموت من وجه ذميم

غير نجم هذه دمدمة الخطب الأليم      وهوى قلب الحميم      إثر موسى

(١) فرجيل، الإثيافة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٥ ص ٢٠ وما بعدها.

ويعود ليحدثنا عن مزايا موسى إذ تبدأ المقطوعات الخمس التالية بعبارة "كان موسى" ليأتي بعدها بمقطوعة تتحدث عما جناه الصاحب بحق موسى، "غفر الله تجنينا على موسى زمانا" وتنتهي هذه القصيدة التي قامت على الحكاية واستخدمت في معظم مقطوعتها الفعل الماضي إلى خاتمة طقسية ترتفع إلى آحاد أسطورية:

غاب موسى وعلى الصخرة قد جف نجيعه  
واختفى من رحبة المرعى غناه وقطيعه  
وبكى القوم فلم تغن عن الباكي دموعه  
وانقضى عهد الصداقات فقد جف ربيعه

فإذا ما عاد موسى حق للكون رجوعه وانقضى الحب جميعه بعد موسى  
إن هذه القصيدة أخذت من القصة أسلوب الحكاية، لكن حركات القصيدة ظلت متجاورة في الظاهر، لا تتطور بارتباطها عضوياً بعضها مع بعض ولا تنمو، ولكن هذه الحركات المتجاورة التي تأخذ طابع الحكاية تكمل الصورة العامة للمبنى الفكري للقصيدة.

وثمة بناء يمكن ان نسميه مع كثير من التجوز البناء القصصي الدرامي، وهو بناء يستغل شكل القصة وينحو أحياناً منحى درامياً. ولعل قصيدة "أضحية العيد" تصلح أن تكون مثلاً لهذا البناء، ففيها قصة تتضمن حدثاً، وهي تظاهر المرأة المستهتره بالحب، وهي امرأة لا تقودها سوى رغباتها الخاصة، فوصفها بأسلوب كاريكاتيري من خلال موقف درامي عززه وصف متأن لأدق ملامح الحركة والسلوك، يقول الشاعر:

جاءت تجر القلب نحوي كما جرت إلى جوف اللظى ساقها  
تخلع البسمة عن ثغرها كأنها تمتص أشداقها

أو في هذه الحركة الدرامية التي تذكر بموقف امرأة العزيز من يوسف عليه السلام في سورة يوسف:

فرحت أجري فجرت وجهتي وأحكمت في السدار إغلاقها  
وأغمدت خنجرها في دمي - ضارية - تحبس إشفاقها  
وانتزعت قلبي من وكرهه وغير ذاك القلب ما راقها  
وصفقت فانتال من حولها جمع حسا اللذات أعرافها  
فقدمت كأساً لهم نفسها وأطعمت قلبي عشاقها

وتبدو صورة البناء القصصي الدرامي في قصيدة "عدو الرعاة - الزمن -"، إذ يمهد بالبداية في مكان لا يحده زمان، فيشخص الزمن في صورة شيخ قديم عهد بالرعاة:

على يناييع من النسيان  
وقفت أستستي فما سقاني  
شيخ قديم العهد بالرعيان  
يرود نبع الموت بالقطعان  
عيناه بركان يوج باللهب  
مجتمع الخلق حديديّ العصب  
عصاه في اليمنى وعيد وغضب  
يهزها للكفر والإيمان  
وقد استعان في تقديم هذا البناء بعناقيد من الصور التي تخرج عن منهج الصوريين  
(الإيماجيين Imagists) الذين يكتفون بجماليات الصورة الظاهرة دون التعبير عن العلاقة  
الشعورية بين الصورة والشاعر، فبدت الصورة أداة الشاعر في التعبير عن وطأة الزمن على  
الرعاة.

ولعل البنية الإيقاعية في هذه القصيدة التي تجنح إلى تلك الألفاظ المحاكية التي تربط  
الصوت بالمعنى (Onomatopoeic word) رفعت مستوى التعبير إلى الدرجة التي أرادها  
الشاعر، وسأمثل على ذلك بالصورة الإيقاعية البصرية الصوتية الآتية:

إذا مشى تقلع الجبال  
حسبت كل الكون في قتال  
واشتبكت بفرعه الطوال  
أيد بدت من منقع الأحزان  
مخضب اللحية بالدماء  
مطوق اللبة بالعداء  
يرمي بنيه الغرّ بالشقاء  
يارب رحماك من الزمان  
ولعل استخدام الرجز الذي كان البحر الذي ينظم عليه الشعراء في المفارقة، وفي أثناء  
الحروب، ينقل لنا بعداً درامياً متعلقاً بالوزن يشترك فيه الصوت بالصورة.

### بناء التعارض: وبناء الثنائيات

وربما كانت قصيدة "رثاء أخي الراعي" تصور هذه البنية أصدق تصوير، إذ أن الفقرة  
الأولى "اللوحة الأولى" من القصيدة تتطلق من فجيرة الحاضر، إذ إن الشاعر واقع تحت وطأة  
هذه الفجيرة في زمن الفجيرة - أي الزمن الحاضر - يقول الشاعر فيها:

أشبابة الأحزان صبي البكا صبي  
لحونا وأصلي البشر دائرة الحرب  
وقومي انهبي عيشي الرغيد وزخرفي  
لنفسى طعم العيش في الموطن الجذب  
وقومي انشجي هيا اجمعي رفقة الصبا  
على لحنك الباكي ومن كان من حزبي  
فلن يسألوا لم غاب موسى إذا هم  
على وجهك الباكي رأوا آية الكأب

يراعة موسى بعد موسى تقطعي وذوبي على خدي سَيْلاً من الضرب

بيد أن هذه الثنائية تفتقد الحركة اللولبية التي لمسناها سابقاً، إذ يتيح له هذا الاستهلال الطويل الفاجع أن يحيا في الماضي ويعيش الذكريات الجميلة في خمس مقطوعات تالية، وحين يعود إلى الحاضر في السادسة يتنازعه الحاضر والماضي معاً، قسوة الحاضر وظلامه، وجمال الماضي ورونقه، إذ يقول:

أخي ها هو الكوخ الكئيب فماله إذا شارفت ليلاك عاطل ربعه وإن سمعت يوماً نغماً تراجع أخي! أنا حيناً ثائر متمرد وقد فرقت بيني وبينك شقة كان ذكاء لم تشاهد خروجنا ونعمل في الليل المولي عصينا فهذا القطيع الهادي الروع لم يجد وقد كان لماع الشعور مدلاً	عبوساً ترأى مثل منطلق الشهب بكت ثم غنّت فيه أنشودة الحسب إليه تنادي قيسها من ورا الحجب وحيناً أطيع الصبر فيك على حدب مداها مدى عمر الفتى السيد الندب نضاحك نغر الصبح في أثر السرب ونستقبل الأطيّار في شعبيها الرحب بعيدك إلا رحمة الفاتك الذنب فعاد هزيباً في يد الضيم والرعب
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

وتتناوب المقطوعات الثلاث الأخيرة في المراوحة بين ثنائية الماضي والحاضر لتسلم إلى صورة المستقبل في المقطوعة الثالثة، وهي صورة أخرى للماضي، وقد تأثر فيها خاتمة ملتن في لسيداس:

رويداً رعاة الحي بعض شجونكم فموسى على اسم الله راح ليلتقي غداً في ظلال الخلد راعي راحة هنيئاً لك العيش الذي أنت أهله	وكفا أيا عيني عن سارب الغرب بخير رعاة حملوا أشرف الكتب يسبح في صف الملائك للرب سبقت وإنما لاحقون ي الدرب
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

وثمة نصوصاً تقوم على ما يشبه الفكرة البنيوية بشكل عام، ويمكننا أن نمثل لهذا اللون من الشعر بقصيدة إحسان عباس "مصير النار"، وهي قصيدة لاتقوم على ثنائية الموت والانبعاث، وإنما تتسق مع الروية العامة لإحسان عباس في شعره، فقد بنى القصيدة على فكرة مركزية هي أن النار هي جوهر الحياة وأساس الوجود، وحين تخبو النار في جسد الإنسان وروحه، وحين تنطفئ في ظواهر الكون، سيبقى الرماد ويتداعى الوجود وتفتى النار في النهاية، وسيلف الظلام

كل شيء، وتزول مظاهر الحركة إلى سكون، وستهجع كل هذه الفتون، فالزهر والعمر والأمال إلى سكون، ولا شيء سيبقى حتى الدجى والكأس سيلفهما الموت والسكون، وحين يفوز الموت والفناء بعد أن تتلاشى النار من جوهر الحياة والكون والطبيعة يصل إلى خاتمة القصيدة:

أنا وأنت والدجى الأليل والكأس هل تضحك منا السنون

\*\*\*\*\*

وثمة صورة أكثر إحكاماً وأدق صنعة تتجلى في شعره المنثور ولا سيما في قصيدة "الأصداف والزمن"، وهي عنوان مجموعته من قصيدته النثر "الأصداف والزمن" التي كتبها عام ١٩٥٢. إذ تمثل في ثنائية الرحيل والعودة التي أقامها على أسطورة أورفيوس الذي ذهب يبحث عن يوريدس<sup>(١)</sup>، وكان شرط الخروج بالحبيبة ألا يلتفت وراءه، والتفت ليفقدها مرة أخرى، فأقام إحسان عباس تناصاً مع هذه الأسطورة في هذه القصيدة. فقد قرن بين عقارب الساعة ليتلهى بها عبر مرور الزمن وأصداف البحر التي يعدها ويعيد عدها، كانت المشكلة تكمن في الموقف من الزمن.

والقصيدة في حركتها في الفكر تتراوح بين الماضي والحاضر، الماضي الغني بالذكريات، بأحلام القرية ودفع العائلة ومعنى العيش في وطن، والحاضر بافتقاد القرية والرعاة والوطن وأحاديث الأم وحضور الأب، وجمال الإحساس بطفولة الأخ الصغير، وترتبط هذه الحركة ارتباطاً عضوياً بحواره مع الأم حول العصافير:

وتحت تلك الظلال قبضت عصفوراً كان يهم أن يطير...

وأخذت العصفور بيدي فرحاً، وأنا أهتف بأمي

وضحكت أمي وقالت: إنك لوخيلته لما طار

وخليت العصفور فطار، وصحت به ليرجع

وضحكت أمي وقالت: إن العصافير الطائرة لا تعود

وارتبطت بهذه الفكرة الكلية أو بهذه الثنائية فكرة الأسطورة التي انبنت على مفارقة شكلت صورة كبرى حين يقول في البداية:

لم أنظر ورائي....

يقولون في الأساطير: إن من يلتفت إلى الوراء، وهو راحل - يعود.

وعدت من غير أن أتلفت ورائي

(١) كوملان، ب، الأساطير الإغريقية والرومانية ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الألف كتاب (الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ص.

ما أكذب الأساطير

ونرى صورة أخرى تتسجم مع بناء القصيدة في الحديث عن الطير:

"قلت لأمي: أنت أقلت الطير من يدي، وضحكت علي

قالت: كلنا طيور، يضحك منا الزمن

وفي غدٍ أنت تطير....

وفي الحديث عن الأسطورة يقول الشاعر:

"يقولون في الأساطير: أن من يلتفت وراءه يعود

ويرى ظلال الزيتون وأصداف البحر وموقد النار والجرو الصغير

ويتهى عن مرور الزمن

ما أصدق الأساطير

لقد جعل البناء الفكري يلم الصور الجزئية والكلية مثلما يلم الأفكار التي قد تبدو غير

مترابطة، وقد نجح إحسان عباس في هذه القصيدة في بناء قصيدة من أروع قصائد الشعر

الحديث وأكثرها تماسكاً.

## ٢. الحقول الدلالية

لا شك في أن شعر إحسان عباس يقع في صورته العامة ضمن الشعر الرومانتيكي الذي تغلب عليه حقول دلالية معينة، وهي حقول يرتد معظمها إلى ما يتعلّق بالمبدأ الأساسي الذي تصدر عنه الرومانتيكية وهو "التعبير".

نحن لا نريد أن نسلك شعر إحسان عباس في دائرة الرومانتيكية بالمعنى العام، فللرجل تجربته الخاصة التي تشبّك مع تجارب عاصرته (الحركة الرومانتيكية العربية) أو تجارب تأثرها وهي الرومانتيكية، وما اتّصل منها بسبب مثل الاتجاه الرعوي في الشعر اليوناني، أو الشعر الأوروبي الوسيط، وإذا كان الشعراء الرومانتيكيون قد دار معجم الشعري حول ألفاظ بعينها تنتمي إلى حقول دلالية معينة أيضاً، مما جعل النقاد يرون أحياناً ولا سيّما النقاد الواقعيين - أن الشعراء الرومانتيكين العرب قد أفقروا المعجم الشعري لدورانهم حول معجم معين، فإن شعر إحسان عباس الذي يصدر عن تجربة خاصة، لم يقف بصورة حاسمة عند الحقول الدلالية الرومانتيكية، وأنما مكنته تجربته الشعرية من تجاوزها. إلى حقول دلالية تتقاطع مع الحقول التي تتصل بالمحاكاة أو بالانعكاس.

وإذا كنّا لا نستطيع أن نضع بنية أساسية كبرى تستوعب الثنائيات التي تشيع في شعر إحسان عباس، فإننا سنحاول أن نقف عند أبرز الثنائيات التي تنفرّع جميعها تقريباً من المثال ونقيضه، وقد مرّ بنا أن إحسان عباس يصدر عن نزعة افلاطونية تجلّت في غير موضع من شعره. من مثل قصيدته في نرمين، أو قصيدته التي يتأثر فيها ابن سينا بقصيدة "النفس".

ومن أبرز الحقول الدلالية التي نلاحظها عند إحسان عباس حقل الخيال والواقع، وحقل القوة والضعف، وهو حقل كبير قد يستوعب حقولاً دلالية أصغر من مثل الحزن والفرح، اليأس والتفاؤل، الحياة والموت، الفقر والغنى، التخاذل والشجاعة، والمقدس والمدنس، والسكر والصحو والفضيلة والفجور، والحرية والعبودية.

وقد نقع على حقول أخرى بارزة في شعر الرومانتيكين. نالت حضوراً لافتاً في شعر إحسان عباس مثل القرية والمدينة، الروح والجسد، الحب والكراهية، إضافة إلى حقول الصدق والنفاق، الوطنية والخيانة، التضحية والفداء مقابل الجبن.

وإذا كان الرومانتيكيون قد أولعوا بما يتصل بما فوق الواقع، فإننا سنجد أن للخيال حضوراً في معجم إحسان الشعري، إذ تتردّد في شعره ألفاظ مثل الحلم: "وعائق الحلم..."،

والرؤى: "وأصبح في عالم من رؤى... و"السناء": ولحن الصبايا ندي السناء رقيق الزهر".  
والخيال: واستراح الخيال من خداع النجوم... والطيغ: "تحسست في الغدران طيفك والربى  
...، والوهم والظنون: يقظة الظن وتحويم الخيال...، كذب الوهم فأكثرت الظنونا". المجنح:  
"الموت المجنح". والسحر: "يهتز فيها السحر منسكب".

ومن الحقول الدلالية التي تشيع في شعره ما يتصل بعالم النور والضياء مثل: وقد كن لي  
ضياء وطيباً. والوهج: "من وهج وصمت"، والشعاع: "هذا الشعاع الساهر السامي، والتلألؤ:  
والتباشير لألآت في ثغور الحور، والسناء: تجلت عن سناء، والبرق: "انت كالبرق". والقبس:  
"وأشعلت قلبي من قبسة"، والشمس: "ثم عدنا وحديث الشمس يطويه الغروب"، والبدر: "والبدر  
يرعاك"، والقمر: بيني وبين القمر"، والنجوم: "عما قليل تتداعى النجوم".

وتتكرر ألفاظ الضياء والسناء وغيرها وما يتصل بحقل النور، ويقابل هذا الحقل حقل  
الظلام، مثل الليل والظلام والدجى والديجور، والسحاب والغيم أحياناً، مثل: "في حاضر الديجور"  
و"صارع الظلماء، و"الدجى القائم". والغروب.

وإذا كان إحسان قد تأثر المعجم الرومانتيكي والرعوي، فإن للطيور حضوراً واضحاً في  
شعره، وبعضها يحمل عناوين قصائد مثل الحمام، والنسور، والبلابل والهزار، وما يتصل  
بأصوات الطيور من تغريد وزقزقة ورفرفة.

وللطبيعة حضور واضح في شعر إحسان عباس، وقد ورستخ هذا الحضور بالجانب  
الرعوي، ومن أبرز عناصر الطبيعة، الحديث عن الرعاة والقطعان، والأدوات الموسيقية التي  
يستخدمها الرعاة، إذ تتردد في شعره كلمة الراعي، وقد مرت بنا أمثلة كثيرة في هذا الصدد.  
وظهرت أماكن الرعاة أيضاً مثل "أركاديا" و"مدين" و"جلعاد".

ونجد الكلمات: الحقول والربى والغاب والربوع والغدران والكوخ والعشب والفراشات  
والسنابل والأزاهير والنباتات البرية، تنتشر في شعره.  
ونجد أيضاً حقل الصوت ولا سيما ما اتصل بالعزف والغناء يرتبط ارتباطاً شديداً مع هذا  
الحقل، فنجد كلمات مثل الناي والربابة والشبابة والألحان والنشيد والإشاد والإيقاع، وعبارات  
المناداة على القطعان تنتشر في هذا الشعر.



ووردت في هذا الحقل ألفاظ تتصل بالحيوانات، بعضها أليف يرمز الى قيم الخير مثل الشاة والقطيع والجدي والكلب والقطعة والحمل. وبعضها يرمز الى قيم الشر مثل الثعلب والذئب والأفعى والجرذ.

ولم يحظ حقل المدينة بحقول دلالية مميزة تقريباً. ولعل الحقول الدلالية التي تترد الى عالم النفس من أشد الحقول الدلالية حضوراً في شعر إحسان عباس، مثل الألم والحزن والحب اليأس والخوف والنوى والفراق والهجر والصد والرحيل. وما يتصل بمعجم الحب وردت كلمات مثل اللهفة والحنين والفراق والهجر والصد والرحيل وقد وردت أمثلة كثيرة فيما اقتبسنا من شعر في مواضع سابقة.

ومن الحقول الدلالية المهمة ما يتصل بالحقول الدلالية التي تحاصر وعي الشاعر ووجدانه، مثل الموت، وثنائية الفناء والخلود، والإيمان والشك، والقدر والمستقبل. ولعل ما اقتطفناه من قصيدتي "مصير النار" و "أعمى" ما يبين صلة هذه الحقول الدلالية بالقضايا الوجودية الكبرى.

ويمثل حقل الماء مجالاً رحباً من الحقول التي أقبل عليها الشعراء الرومانتيكيون ونالت اهتماماً شديداً في شعر إحسان عباس وقد مرّ بنا كيف أن إحسان عباس نقل اهتمامه فلسفياً فيما بعد من النار الى الماء. على امتداد المسافة بين القرية والبحر مثل الغدران، والأنهار، والمطر والسحاب، والتلج والبحر والأمواج والشواطئ.

ويقابل هذا الحقل، حقل النار، مثل اللظى، واللهيب والسعير والوهج والرماد. ولعل هذا الحقل يرتبط ارتباطاً مباشراً بثنائية رئيسية هي ثنائية القوة والضعف.

ومن الحقول التي لها حضور لافت، حقل السكر والصحو، ويبدو حقل السكر الأقوى، ولا شك أن للسكر هنا فوق الدلالة المادية دلالة رمزية في المقام الأول. إذ تتردد كلمة "الكأس" بشكل كبير لا تخطئه النظرة العجلى.

ولم تقف الحقول الدلالية عند نقل المعنويات، مثل الحديث عن القيم أو الأفكار الذهنية المجردة، وإنما كان للمعجم الذي يتصل بعالم الحواس حضور طاع، أبرزها ما يتصل بحاسة السمع، إذ نقل شعرة إينا منظومة من الألحان والأصوات من عوالم مختلفة تتصل بالإنسان والحيوان والطيور ومظاهر الطبيعية، والآلات الموسيقية التي تنقل العالم الريفى بأفراحه وأحزانه.

وتبقى هناك حقول دلالية تتناسب مع الهمّ المسيطر في شعر إحسان عباس، فالتفاتة الى الحقول الدلالية التي تخرج عن رؤية الرومانتيكين محدودة في شعره. مثل ما يتصل بالواقع من

قضايا مثل حياة المدنية، والسلوك الاجتماعي، والقضايا السياسية والدينية. ولا ينبغي أن نختم هذا الحديث الموجز عن الحقول الدلالية دون أن نذكر ما يتصل بعالم الأساطير، مما يبين مدى اتساع ثقافة الشاعر، إضافة إلى أساطيره الخاصة التي ابتدعها ابتداءً مثل موسى وجلعاد ومدين وأجباد.

ومن الأساطير التي تمثلها في شعره أسطورة أدونيس وأورفيوس ويورديس، وتموز وعشتار وإينياس وديانا وكويبيد، إضافة إلى رموز وشخصيات تاريخية. وإذا كنا قد أوجزنا الحديث عن الحقول الدلالية، فلأن تفصيلها يتضح في مواضع أخرى من هذه الدراسة.

### ٣. الصورة

قيل أن تتحدث عن الصورة نود أن نتأمل ما قاله (يونغ) عالم النفس الشهير عن الصورة، إذ يقول:

"إنني عندما أتحدث عن الصورة لا أقصد مجرد النسخة النفسية لشيء خارجي، ولكن نوعاً من التمثيل الفوري، الموصوف على نحو ملائم من خلال اللغة الشعرية، ظاهرة تخيلية ليس لها، مع إدراك الأشياء، إلا علائق غير مباشرة، وهي بالأحرى نتائج النشاط التخيلي للأوعي، تتجلى للأوعي بطريقة هي إلى حد ما مفاجئة، كرويا، أو كهذيان لا علاقة له بالخصيصة المرضية، أي من غير أن تكون على الإطلاق متنسبة للائحة العيادية للمرض، وخصيستها النفسية هي تلك التي للتمثيل التخيلي، لا علاقة لها مطلقاً بشبه واقع الهذيان، ويتعبير آخر لا تحلّ أبداً مكان الواقع، فالذات تمايزها باستمرار عن الواقع الحسي لأنها تدركها كمصورة داخلية".<sup>(١)</sup>

ويقول سيد البحراوي في هذا الصدد الصورة (Image) ينبغي ان تكون وظيفتها الإيحاء قبل التجسد، أو الإيحاء من خلال التجسد، حتى تصبح قادرة على ان تخلق في ذهن المتلقي أكثر من معنى وأكثر من مستوى للتصيدة.<sup>(٢)</sup>

ارتكز الشعر الرومانتيكي عموماً على الصورة الشعرية ليتخذها أداة محورية للتعبير، ووسيلة للخلق والابتكار، وقد بدا ذلك جلياً في حمل الصور لتجارب الشعراء الرومانتيكيين، العامة منها والخاصة، "إذ إن الشاعر الرومانسي ينفع بالعالم من حوله ويفني فيه، وكان عن طريق انفعاله وفنائه والتعبير عن وقع الأشياء في نفسه يتوسل بالصورة التي يمكن أن تعدّ -على علاقتها- بدءاً طيباً نحو استخدام الأداة الفنية واسطة للشعر"<sup>(٣)</sup>

ويندرج تحت مصطلح الصورة الفنية (Imagery) الاستخدام المجازي للغة في الشعر، وكل الصياغات البلاغية التي اتسمت لدى الشاعر الرومانتيكي بقدرتها على التعبير والخلق من تشبيه واستعارة وكناية ورمز.

ويقول سيسل دي لويس عن الصورة الشعرية: "إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس

(١) محمد بنس، الشعر العربي الحديث، الرومانسية العربية ٢، دار توبقال للنشر - المغرب ١٩٩٠، ص ١٣٨.

(٢) سيد بحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو، دار المعارف، ص ٢٥.

(٣) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣، ص ٣٦٥.

متقن للحقيقة الخارجية. إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية، إنها تتطلع من مرآة لتلاحظ الحياة فيها وجهها بقدر ما تلاحظ بعض الحقيقة من حولها<sup>(١)</sup>.

"للصورة ثلاث تعريفات، أولها " أن الصورة كما ما نقوى على رؤيته أو سماعه، أو شمّه، أو لمسه، أو تذوقه ... وقد سار النقاد في تقني علم النفس إذ قسّموا الصور وفق أعضاء الحس، بصرية، شمية، ذوقية، حركية، وهكذا. وثانيها: أن الصورة استرجاع ذهني لمحسوس. وثالثها: أن الصورة منظر مكون من كلمات<sup>(٢)</sup>.

"وقد تمتلك القصيدة سلسلة من الصور التي تدعم أو تناقض أحدها الأخرى، أو صورة وحيدة مهيمنة يعتمد عليها سياق القصيدة وبنائها، إذ يتوصل القارئ إلى تأثيرها من خلال ركاب من الصور التي يرتبط بعضها ببعض ...

وقد تتكرر الصورة في القصيدة الطويلة، أو في قصيدة درامية حتى تصبح غالباً صورتها المهيمنة، إذ تغدو العلاقة بين هذه الصور المهيمنة والحية واضحة<sup>(٣)</sup>.

ولعلّ في قصيدة إحسان عباس "الذنب ترجمة" مباشرة للصورة المهيمنة أو ما تسمى اصطلاحاً الصورة الكلية، إذ تتخذ الصورة في هذه القصيدة منحى درامياً متصاعداً، فيما يتعلّق بالمقدمة والذروة والنهاية، يقول الشاعر:

أطلّ على القطيع فما استرابا	ذويب لم يجع للشّر نابا
تلعثم بالأمومة وهو طفل	فأسلم عزمه الواهي اليبابا
عوى فكان صوتاً من دموع	أمال له الأماعز والكلابا
فأقبله الرعاة وجوه بر	تهدى روع آدم يوم حابا
جثا والجوع يقلق مقلتيه	ويبعث في خياشمه التهابا
ولوّح ذيله المكدي فكانت	شخوب الضرع عن كئيب جوابا

(١) لويس، سي، دي، الصورة الشعرية، ترجمة الدكتور ناصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٢م، ص ٢١.

(٢) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى. عمان ١٩٧٩، ص ٦٦، ٦٧، ٦٨.

(٣) Magorie Bonlton, The Anatomy of Poetry, Routedledge and Kegan 1982 P. 137-139.

ويستشعر المتلقى إشارات حذرة من هذه المقدمة، خاصة وأن الصورة هي لذنب قد لا يضع المتتبع صغر عمره بغياب خطره، فارتباط الذنب بالصدر والخيانة هو ارتباط شرطي تجلى في القص الشعبي والوعي الجمعي لدى الناس، وهذا ما يساهم في بروز المفارقة، إذ تغلب طبيعة الرعاة ونقاء سريرتهم على نزعتهم الطبيعية للحذر، فيقدمون له وجبة تسد جوعه وإن لم تسد فهمه:

وجيء به فلف بساعديه	عليه كقارىء حضن الكتابا
وخال منافساً قرناً بعيداً	فلما لم يجد انحى انتهاها
ومطّ على الشراة عارضيه	فلما استكلبت أكل الرغايا
وألقى منه نظرة مستزيد	رأى أكلاً شهياً فاستطابا

ويختل استرسال المشهد الدرامي بتدخل الشاعر بجملة أقرب الى المباشرة والتقريرية حيث يقول:

وفي جوء الرعاة لمعتفيهم	حكايا تدفع الابل الطرابا
فغذوه مع التدليل حتى	أفاضوا في رعايته الوطابا
وربّوه مع الحملان حتى	تعلم من رشاقته الوثابا

لكن الصورة الجزئية تعود لتمهد لذورة البناء الدرامي حين يقول:

وعب الجود في دمه حياة	فحل العنّف عينيه شهابا
ومسح شفقة طمعاً ملحاً	وعباً نابيه سماً وصابا
وحام على الغدير وراء جدي	فلما شلّه صبّ العذابا

ويصل بنا الشاعر الى ذروة القصيدة وعقدة المشهد حين يصور الذنب قد تمكّن واستقوى برفاقه من الذئاب:

وجرأة من الرعيان حلم	فلما شام حذرهم تغابى
وأرصده الرعاة عيون نكر	فأطلق ساقه هربا وغابا
وعاد الى الحمى الضاري مخفياً	وحدّث عن تغربه الذئابا
ومنّاهم بأكبشسه سمان	فيهبّج فيهم القرم اللعابا

وتأتي الصورة الخاتمة التي ينهي بها الشاعر الحكمة الدرامية، التي مهد لها من خلال تسلسل الصور الجزئية، المتمثلة في المواقف الدرامية في القصيدة:

فطافوا بالقطيع شيوخ سوء      ومن قاني الدما اتخذوا الخضابا  
وهابهم الرعاة ومن تجرا      عليه الذئب حيره فهابا

ولأن الشاعر اتخذ من الذئب حكاية تمثيلية (Allegory) للمادة كما أشار في عنوان القصيدة "الذئب - المادة"، فلقد أنهى القصيدة بصور مباشرة لتفرق الرعاة وتراجعهم في مقاومة الخطر، وكأنما ضاق بالرمز ومال الى إطلاق صرخة تحذير أخيرة عساهم يتراجعون عن سعيهم الحثيث نحو عالم المادة.

ولم يسع الشاعر عموماً نحو البناء الرمزي بالمفهوم الفني، بل استحضر ما يمكن تسميته بالصورة الرامزة وليس الرمز، وهما وإن تشابها في البناء الفني فالاختلاف بينهما كبير. وفي حين تنتشر المفردات الأسطورية في شعر إحسان عباس، ويمتد بعضها ليتحول الى موقف موظف في البناء الشعري للقصيدة، أو الى محاوره مبتكرة كما في قصيدة "الى كيوييد" فإن الشاعر رغم اتكائه الظاهري على الأسطورة في بعض القصائد، ولم يبن أياً منها بناءً أسطورياً تتمثل الحكاية لتستمد منها القصيدة قيمتها الأساسية.

إذ إن الأساطير تعالج مشكلات الوجود على أن نوسع من دلالة الكلمة حتى تشمل الله والكون والانسان، أو بكلمة ثانية الفيزيقا والميتافيزيقا، وربما كانت جميع التساؤلات الفلسفية من هذه الجهة التي دارت وتدور في ذهن الانسان هي موضوع هذا الشكل، ربما أن الشاعر فنان وليس فيلسوفاً بالمعنى العلمي للمصطلح فإن واسطته غير واسطة الفيلسوف رغم اشتراكهما في جملة من التساؤلات والقضايا..<sup>(١)</sup>

ولقد وفق إحسان عباس في التعبير عن جملة تساؤلاته الوجودية والواقعية متوسلاً لها وسائل فنية عديدة غير الأسطورة. إلا فيما يتعلّق بقصيدة "غيبه الراعي" التي نظمها في رثاء صديقه الشهيد موسى، وتأثر فيها الشاعر الإنجليزي ملتن في قصيدة (Lycidas)، وهي مرثية لصديق أيضاً وكادت الأسطورة تسري في نسج هذه القصيدة، إذ ربط الشاعر موضوعها وهو موسى الغائب بالغياب من منطلق المفهوم الأسطوري، فهو أدونيس الذي غاب في رحلة الصيد:

(١) نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣، ص ٣٠٨.

بعد عشرين ربيعاً مثل ساعات الوصال  
غاب موسى غيبة الصياد في إثر غزال  
وهو "إنياس" الذي غاب في البحر بعيداً عن "يدو"  
راح موسى مثل إنياس على متن العباب  
تجمع النظرة من عينيه أحلام الشباب  
راح موسى فكان الحلم قد فارق هدي  
أو كأنني كنت ويدو والنوى تعصر قلبي

وموسى الذي غاب هو تموز الذي ما فتأت تبكيه "عشتار" وتنتظره:  
غاب تموز" فما تهدأ "عشتار" الجميلة  
فهي في مدرجة الأحزان والهَمّ نزيلة

وغياب تموز كان غياباً للخصب والجمال والحب، وذاك هو غياب موسى الذي مضى  
نحو الزوال، فمضت معه قيم الخير، وغاب بغيابه الربيع والحب والصدّاقة، وتشيع في القصيدة  
كلها صور الغياب الرهيبه لكلّ مظاهر الحياة الجميلة:  
غاب موسى وعلى الصخرة قد جف نجيعه  
وانقضى عهد الصدّاقات فقد جف ربيع

فإذا ما عاد موسى حق للكون رجوعه وانقضى الحب جميعه بعد موسى ويستحضر  
إحسان عباس صورة أخرى للغياب في قصيدة "غربة الصياد"، لتتمحور هذه المرة حول صورة  
أدونيس، الصياد الغائب، لتتماهى صورة موسى مع صورته:  
وهناك أدونيس عند النبع قد أتخذ المهاد  
فاجأبه فرنا إلى وعاد يقدح بالزناد  
فجثوت أرمقه وقد وهب الحياة كما أراد  
حتى إذا لاح النعاس جعلت من حجر وساد  
وتركته يجني فنون العيش من حيث استفاد  
ولقد صحوت فما وجدت على الرّبي غير السواد  
والليل أقبل يستجم وقد ترفع بالرقاد

ويستخدم الشاعر صيغة النداء فتعزز صورة الغياب، وتضج الأبيات بالصدى الخاوي  
المرتد المشحون بالخذلان والذهول:  
ناديت يا أدونيس فأحتمل النداء واد لواء

وفي تكرار اسمه تتجلى صورة الفجعية:

أدونيس قد سخط المزار به وقد بعد المراد  
أدونيس أصلح قوسه ومشى لغى أو رشاد  
أدونيس قد تبع الفريسة ثم لم يشأ المعاد

ويتخذ الاستخدام الأسطورة للفكرة الشعرية بعداً آخر يقوم على خطاب لا يخلو من جدة  
وابتكار، حين يقيم الشاعر مونولوجاً داخلياً يحمل رسالة ما الى كيوييد اله الحب، يقول الشاعر:

اله الحب كم صورت لي شكلك القاسي  
وكم قيذتُ خوفاً منك في صدري أنفاسي  
وفزعت من النوم وقد لحت على أفتي

ويصور الشاعر أن "ديانا" ربة القمر شريكة في الشرك العاطفي الذي يوقعه كيوييد

بالمضحايا:

مكاني لك في رفق	وقد نمت (ديانا) عن
لما تنويته إحساسي	وماجت ربة الشعر
كهف النور في الشرق	فرحت مروءاً ارتاد

إله الحب كم راع فؤادي سهمك/المذهب  
وأنت على ربي السحب تشق سرائر الغيب

وينتهي الشاعر خطابه الى كيوييد بصورة تقابل صورته الأولى وتتأقضاها في طرافة تدعو

للتأمل:

تعال تعال لكن ليس بالجعبنة والسهم

ولا بمخالب الهيم	ولا بالقسوة النكرا
ترعاك أغاريدي	تعال على جناح النور



وفي مركبة (الشّانار) بين تضاحك الغيد

ولعلّ في قصيدة "الظلال" لإحسان عباس اتجاهات واضحة نحو ما يسمّى بالمغالطة الوجدانية (Pathetic Fallacy)، من حيث ارتباط الذات بالموضوع إذ يقول فيها:  
أمن الظلّ في الأصيل افتتات الشّمس فامتدّ سابغ الذّيل حرّاً  
وتصايى مع النسيم وغنى خافت اللّحن أو ترنح سكرًا  
وتناسى حرّ الهجير وأنسى كتبتّه أقلام عدلك هجرًا

ومن الاتحاد، الى التعاطف مع الموضوع في قصيدة "حديث نجمة" إذ يقول الشاعر:  
وأرقتي في الليل همسة نجمة      تقول بصوت كالضياء رفيق  
أحنّ الى الأرض التي تكسب المنى      مزوّقه في أن كل عشيق  
لئن مكان في حضن السماوات مضجعي      فما قيمتي والقلب غير طليق

ففي توظيف صورة النجمة، ندرك الفكرة الأساسية التي اراد الشاعر توصيلها أصلاً حين قال:

ألا ليت شعري هل أظل بعزلة      وهل تصلح الدنيا بغير صديق  
وهل تفهم الجدران أنه يانس      صريح وكفّ الدهر غير رفيق

فالصورتان صورة الشاعر وشعوره بالعزلة والوحدة، وصورة النجم الحر الطليق الذي لا تنفعه حرّيته إذ هو مقيدّ الشّعور تواق الى الرفيق والصديق، حبيس عواطفه التي آن لها أن تتطلق في غياب من يتلقاها ويحفظها ويبادله إياها.  
هما صورتان متقابلتان تحمل كل منها وحدة شعورية، إذ تغدو الرفقة والصحبّة مطلباً أثيراً لدى الشاعر والنجمة في آن معاً.

أما في قصيدة "حورية الغاب"، فتصل المغالطة الوجدانية لدى الشاعر الى حالة تقمصية (Empathetic)، إذ ينظر الشاعر الى موضوع القصيدة من خارجه، وأنما يتمثل في حالة الغصن ويتقمصها، وبعد التقمص من أعقد درجات المغالطة الوجدانية. وفسرها لوتز (H.

(Lotze عام ١٨٥٨ تبعاً لعلاقة الذات بالموضوع، وأرجعها الى اقتراح المدرك بالمدرك في عملية إسقاط نفسية تنتفي فيها الأنا وتتلاشى<sup>(١)</sup>)، يقول الشاعر:

ذَكَرُوهَا بَأَنَّ فِي الْغَابِ غَضْنَا      أَخْفَتَتْ غُرْبَةَ الْأَمَاتِي لِحُونِهِ

وتَعَرَى عَطْفَاهُ مِنْ وَرَقِ الْحَسَنِ وَمَصَّ الزَّمَانَ مِنْهُ فَتُونَهُ  
شَاحِبٌ كَالْخَرِيفِ جَرَّهَ الصَّيْفُ عَلَى جِهْمَةِ الرُّوَابِي الْحَزِينَةِ

....

ذَكَرُوهَا لَعَلَّ لِمَسَةٍ رَفَقَ      مِنْ يَدَيْهَا تَظْلَةَ بِالسَّكِينَةِ

ذَكَرُوهَا فَقَدْ تَرَدَّ إِلَيْهِ      بِيَدَيْهَا أَحْلَامُهُ وَحَنِينُهُ

....

ذَكَرُوهَا بَأَنَّ فِي الْغَابِ غَضْنَا      يَعْبُدُ النُّورَ رَاجِيًا أَنْ تَكُونَهُ

•••••

وتتميز الصورة الفنية في الشعر الرومانتيكي بخاصيتين أساسيتين هما الترابط والتكامل. ويعرف الترابط بأنه استمرار تيار الصور في القصيدة الواحدة دون أن تقطع مجراه أو تعكره انحرافات جانبية ومسارب لا تصب في مسراه أو لا تلتحم به التحاماً من قريب أو من بعيد<sup>(٢)</sup>.

وفي قصيدة "ليتني طفل" نلمس الترابط حسب شروطه الفنية بوضوح إذ يقول الشاعر في

مطلعها:

إن نفسي بنت أحلامي يشقيها خيالي  
قلت يوماً وهي لا تفك تشكو من مقالي  
آه يا نفس متى يقصر في الدنيا ضلالي  
ومتى أقطف ما أعشق من روض الليالي

ويبدأ الشاعر بعرض صور جزئية ترتبط عناصرها بالثيمة الرئيسية للقصيدة، حيث

يقول:

(١) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٣، ص ١٥٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٢.

ليبتني طفل أناديها فلا تنفر مني  
وإذا كلمتها حنت على طهري وسني  
وإذا ما غبت عنها أقبلت تسأل عني  
ليبتني ... لم اسق أيامي من كأس التمني

وتتوالى الصور الجزئية متصلة بعلاقة عضوية بالصورة الكلية:  
ليبتني طفل الى معهدهما الصاخب أغدو  
دون عينيها وفي الملعب كالعرييد أعدو  
فإذا رن نذير الدرس والصحب استعدوا  
جنت مرتاحاً لأنني ساراها حين تبدو ...

ويتصل الخيط النفسي بين الصور مضافاً عليها حيوية وترابطاً شعورياً محكماً:  
ليبتني طفل إذا فاجأتها وهي تغني  
لم يهز الغضب الكامن فيها أي ظن  
فمضت في موجة الحلم على نشوة فن  
وأنا أقبس من نار هواها كل لحن  
أه كم أرجو لو أني كنت تلميذاً لديها  
فأرى في دفترتي الخاطيء آثار يديها  
وإذا اخفقت في الدرس تلتفت اليها  
فرنت نحوي غضبي ثم زمت شفيتها

ويحقق الشاعر التلاحم المفترض في القصيدة عبر عنصري الترابط، العضوي منها تبعاً  
لاتصال الصور الجزئية بالفكرة الكلية، والشعوري عبر اتصال الخيط النفسي في تلك الصور.  
أما مبدأ التكامل فيتجلى في النص الشعري من خلال تعدد المواقف المرتدة في نهاية  
الأمر الى موقف كلي واحد، إذ بنيت الصور عن طريق التشابه دون أن تفقد كل صورة منها  
فرديتها وخصوصيتها. رغم تعدد الشاعر استهلال كل مقطع بعبارة "ليبتني طفل" ليضفي صيغة  
التمني والترجي على القوام الشعوري للقصيدة ككل.

\*\*\*\*\*

وفي قصيدة له بعنوان "عراف" نجد الشاعر يستعين بصورة المفارقة الساخرة من خلال  
تصوير شخصية العراف، إذ هي في نظر العموم شخصية مجللة بالوقار والهيبة كونها تستعلي  
في قدراتها على العادي والمألوف كما يحسبها الناس، في حين هي نموذج للادعاء والزيغ في  
الواقع ويصل الشاعر بالصورة الساخرة الى حد الرسم "الكاريكاتيري":

سألوني ما صنعة الشيخ لَمَا سمعوني واعجبوا بافتتاني

ليس تعييه خافيات المعاني  
وينبسي بخبايا تجنّها العينان

قلت عرّاف هيكل ذو رموز  
يقرأ السرّ في الصدور

....

وكفتني الظما وجوه الحسان  
فوق خدّ ومعرفة وجنان  
وتقلّبت في نعيم الغواني

قد كفتني عرافتي كل جوع  
بركاتي وزعتها لمسات  
وقطفت الورود من كل ثغر

ويصعد الشاعر صورة المفارقة السّاخرة حين يقول:

قال هذي مثابة الإيمان  
ويحيون سجداً - طيلسان  
شربوها تبركاً من دنائي

من رأني معمماً في وقار  
يلمس الناس أنملي في خشوع  
والخمور التي رأوها حراماً

ومن أبرز ملامح الصّورة الفنية في الشعر الرومانتيكي، اعتمادها على "تراسل الحواس"،  
أو ما يسمّى اصطلاحاً أيضاً "الصّور المتجاوبة"، وقد كثر استخدام الشاعر لهذا النوع من  
الصّور، من مثل:

وإن تلمست على الأعشاب  
بقية من لحنى المنساب ...

وتتبع هذه الصّورة، مشاهدة تشخيصية إذ يقول في قصيدة "غموض اليأس":

فضخ حولي جنة العباب  
ونوح الرّمل على ربابي

واغتسل الخيال في السّراب  
لم آس من بعد على الصّحاب

ونلمح صوراً مختلفة تعتمد تراسل الحواس كما في قصيدة "رثاء أخي الراعي" حيث

يقول:

لحوناً وأصلي البشر دائرة الحرب  
لنفسى طعم العيش في الموطن الجذب

أشبابة الأحزان صبّي البكاصبي  
وقومي انهبي عيشي الرغيد وزخرفي

....

وذوبي على خذي سيلاً من الضرب

يراعة موسى بعد موسى تقطعي

ومن قصائد إحسان عباس التي تنحو الى التجسيد، وبث الحياة والحركة في المجرّد، وهو هنا "الزمن" الذي سماه "عدو الرعاة" فهو في هذه القصيدة شيخ جبار مجرب ذو لحيّة مخضبة بالدماء، فهو ظالم قاس لا تُردُّ له رغبة، وقد لا يقبل إلا بالأمانى التي قد تتراجع بدورها أمام جبروته. يقول الشاعر:

على ينابيع من النسيان  
وقفت استسقى فما سقاني  
شيخ قديم العهد بالرعيان  
يرود نبع الموت بالقطعان

ويضفي على الموضوع أي الزمن صفات حسية ونفسية وكأن الزمن شخصية مسرحية بقوله:

عيناه بركان يموج باللهب  
مجتمع الخلق حديدي العصب  
عصاه في يمناه وعيد وغضب  
يهزها للكفر والإيمان  
نهمّ فلا تشبعه الأعمار  
جبينه يعصبه الدمار  
مطوق اللبّة بالعداء  
يرمي بنيه الغرّ بالشقاء  
يا ربّ رحماك من الزمان

وثمة قصائد للشاعر تفيض بصور الحواس المختلفة، منها صور سمعية تتمثل الصّوت وأداته وسيلة للإيصال، ولرسم فكرة القصيدة وجوّها الخاص. وفي حين برز الصور المعتمدة على الحواس لدى الشعراء الرومانتيكيين عموماً، فإن في شعر إحسان تركيزاً على السمعية والبصرية منها، ومن القصائد التي يتمحور فيها الصّوت ويبرز قصيدة بعنوان "بين الرعاة" إذ تكثر فيها المفردات السمعية لترفد الصّورة بالصّوت، يقول الشاعر:

لمن توقدون حيالي الشموع  
على هزج النشوة السّاخرة  
وفيّم تمور لدي الجموع  
تقلّب أنظارها الحائرة  
وفي حُضن من تنثرون الورود  
وفي أذن من تسكبون النغم  
وهذي الزغاريد ما شأنها  
تههد من فرحة ثائرة

وتتوالى المقاطع السمعية الموحية في القصيدة من مثل: أرى دبكتين... وتبدو لي الناي بين الجموع... أحس بأنغام شبابة... لقد رجعت في دموعي صدى... وأسمع حولي نشيد الرعاة فاهتز للنغمة العابرة... أرى البشر قد جنّ فيثاره... ولحن الصبايا ابتسام الربيع... وأشعر أنني

طفل الحياة يناغي فراشاتها الطائفة ... نشيد الرعاة وصفافة ... وترنيمة الطير في أيكه  
وهمس الزروع ونشر العبير ... إلى أن يقول:

وأنشد فيك نشيد الفخار  
وأمسح في عالم من رؤى  
على لحن شبابتي الراقصة  
خليق بنظرتي السّادرة

وهكذا تختفي القصيدة بالصوت سواء أكان مصدره الانسان، أو الطبيعة أو الطير، أو  
الأحاسيس المجسدة "أرى البشرَ قد جنّ قيثاره".

لكن الصور السمعية تبدو أكثر خفوتاً في قصائد أخرى، إذ تغطي التجربة الشعرية على  
وقعها لتغلفه بها. يقول في قصيدة بعنوان "قناء":

سأظل أعتسف الهوى متغنياً  
حتى إذا نش الصباح تلهفي  
وابيت ليلي هاذياً ونهاري  
ويكت لمثلي أعين الأزهار

ويرتفع الصوت في ذروة القصيدة حين يقول:

صيّحت في وجه الحقيقة قاتلاً  
أين الهوى أنا لهفة المحتر

لكنه صورت يعود ليخفت سريعاً لتعود القصيدة الى جوها الهاديء الحزين الذي أستهلته

به:

سأظلّ في محراب حبك عابداً  
حتى إذا حولت سمعك لم أزل  
هيّمان أملاً بالرجا أشعاري  
أشدو لعلّ ... ومهجتي في النار

وفيما يتعلّق بالصور البصرية، سنرى أنها تمتاز وتتوحد مع إحساس الشاعر لتتخلّى عن  
صفتها الوصفية المباشرة فتكتسب أبعاداً ممتدة غنية مفعمة بالعاطفة، يقول الشاعر في قصيدة  
"أذكريني وتغني":

إن رأيت البدر خلّاب المعاني قد تبدا  
مائلاً بين النجوم الزهر في الإشعاع فردا  
كنتى الصحراء في خيمته يقدح زندا  
ساهرأ يطوي الدجى المنشور لا يعرف جهدا  
غازل البحر فأخنى البحر جزراً ثم مدا  
وهدوء الليل كالأم ترى الطفل المفدى  
والكرى الأخاذ غلاب وما أرسل جندا

- فاذاكريني ...

\*\*\*\*\*

ويعد الشاعر في قصيدة "قرخ الحمام" إلى بناء الصور المتقابلة مستعيناً بالنموذج الأعلى، بناء على ما يمثله الحمام من قيم الحرية والانطلاق والتحليق، وتتوَّجَّه الصورتان، للالتقاء صورة فرخ الحمام الذي يتوق إلى الطيران ولا يقوى عليه، وصورة الشاعر التواق نحو الحرية، ولقاء الصورتين يخدم الفكرة المحورية للقصيدة، ألا وهي الحرية إزاء العجز عن إدراكها. يقول الشاعر:

عند الضحى أبصرته يتشرق	ويمدّ بالجنح الصغير ويخفق
أكثرت يا فرخ الحمام تعجبي	لم لا يطير وأنت حرّ مطلق
أهاك طوقك عن قوادم قوّة	والضعف يا مسكين قيد ضيق
حالي وحالك يا صغير تماثلا	كم ذا أحاول أن أطيّر فاخفق
وأمدّ نفسي بالمنى فيردّها	عما تريد حقيقة لا ترفق

إلى أن يقول: كأنما يؤكد بأن أسوأ السجون هو سجن النفس:

أين الطلاقة في الحياة وفكرتي      باب على أحلام نفسي مغلق

وقد استخدم الشاعر النماذج العليا في قصائد أخرى، إذ يتخذ من شهر نيسان وتجدد الحياة<sup>(١)</sup>، ولعله مرتبط في وجدان الشاعر وخياله بالرعاة المثاليين وجنتهم أركاديا التي تعيش "نيسان" على مدار الزمن ...  
يقول في قصيدة "قرحة نيسان":

\*\*\*\*

وقلت للرعيان لما تّثّوا	أعطاقهم في الظّلّ دون الغدير
أمكم الأرض سروراً بكم	ألقت إلى نيسان سرّ الشهور
قوموا إلى هيكله واسجدوا	وعطّروا أنفاسكم بالعبير

ويقول في قصيدة "كأس نيسان":

وقرب نيسان كأس الربيع	وتغرق في كل ما تسكب
ويا سحر كأس تفيض الجمال	فهل بعد أدنو وهل أشرب

(١) انظر: فراي، نورثروب، تشریح النقد، ترجمة محمد عصفور، الجامعة الأردنية (النقد النموذجي) ص ص

وذكّر بنيسان عهد الرعّاء فكل عهد الصبّا طيب

وفي قصيدة "كذبة نيسان" يقول:

نيسان قلب لا يموت في يد التجدد

تسكن في آياته ملاحن المغرّد

حتى إذا ثارت من الوجد على التجلد

أعيا ابتسام النور فيها حمرة التورد كالخذّ في تخفّز والنور في تعانق

وتتميز بعض الصّور الشعرية في قصائد إحسان عباس بالجد والابتكار، حين يعن في رسم صورة أخرى مغايرة للصورة النموذجية المعهودة. من ذلك تناوله لشخصية آدم وحواء بشكل مختلف عن صورتها المألوفة، محيلاً محنة آدم الى قضية تبعد بمعناها ومرماها عن قضية التفاحة والشهوة التي أفقدته وحواء موقعها في الجنة. فالقضية هنا قضية الرغيف التي أعادها الشاعر إلى مشهد أزلي بدأ مع بداية البشرية نفسها. يقول في قصيدة "الخبز والملح":

حين كان الزمان طفلاً صغيراً	تحت ظلّ من الخلود وجنح
مرّ يختال في الجنان أبو الخلق	ويشكو هواه في كل دوح
والجمال العاري غراماً ملخّ	يسكب النار في الخيال الملخّ
ولحواء نفرة منه تغريبه	فيمسي على الهيام ويضحي
ونأى مرةً فجاج فأبقى	جسمه يستريح في جنب سفح
ورأى القمح ناضجاً فجنّاه	غير ملق بالألّهي ونصح
آدم وهو جنان يتلوى	بباع جنّاته بحفنة قمح
هجر الخلد راضياً في رغيّف	يصهر الأرض من جهاد وكذح
فارحموا الجوع إن عوى مستحيباً <sup>(١)</sup>	وعلى الفقر أشرعوا كل رمح
قصة الخبز عفرت بالخطايا	من قديم وفجرت كل جرح

وترتدّ كثير من صور إحسان عباس إلى النماذج البدئية الأصلية الموت والخصب والمرأة، وهي تشترك جميعاً في تصوير النهاية نهاية الكون والحياة والأعياء فلا يعود إلاّ السكون والرّماد والفراغ الرهيب.

(١) انظر: فراي، نورثروب، تشريح النقد، ص (مرجع سابق).



مما يتفق مع مقولة نورثروب فراي: "في حين جرت العادة أن نربط بين كلمة الطبيعة والعالم الخارجي، يفوتنا أن الطبيعة تضم النظام الفكري إلى جانب النظام المكاني، وما ندعوه عادة بالفكرة قد يكون صورة شعرية، وليست مجرد نسخة عن شيء موجود بالطبيعة"<sup>(١)</sup>.

---

<sup>(١)</sup> فراي، نورثروب، تشریح النقد محاولات أربع، ترجمة الدكتور محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان ١٩٩١، ص ١٠٦.

## ٤. الوزن والإيقاع

-١-

أشار نقاد الأدب إلى أن "كل عمل من فن الأدب هو أولاً وقبل كل شيء، تتابع من الأصوات ينبثق منها المعنى"<sup>(١)</sup>.

وإذا كان تتابع الأصوات يسم كل الأنواع الأدبية، فإن هذا التتابع يبدو على صورة منتظمة خاصة في الشعر، ولا سيما الشعر الموزون سواء أكان منه شعر الشطرين، أم شعر التفعيلة، وربما تحتفظ قصيدة النثر بصورة من التتابع تميزها إلى حد ما عن صور النثر الأخرى كالقصص مثلاً.

ولا بد أن يرتبط البناء الصوتي بالمعنى الناجم عن تتابع الأصوات وترتيبها في وحدات موسيقية دالة تخدم المعنى الكلي للعمل الشعري، وتتألف موسيقى الشعر من الوزن والإيقاع، ولقد فرق الدارسون بين مصطلحي الوزن والإيقاع ليعرفوا الوزن بأنه تكرار المقاطع الصوتية بطريقة كمية أو نبرية تبعاً لاختلاف لغة الشعر التي ينظم فيها، وذلك على نسق زمني معين.

في حين عرفوا الإيقاع بأنه تكرار ظاهرة صوتية ما على مسافات متساوية أو متجاوبة<sup>(٢)</sup>، مما يعني بأن الإيقاع يتيح قدراً أوفر من الحرية لا يوفرها الوزن الذي يعد هيكلاً مجرداً وتركيباً ذهنياً له هيئة ثابتة مكررة يخضع لها الشعراء ويلتزمون بها<sup>(٣)</sup>، مما يعني بالمقابل أن الإيقاع أكثر ارتباطاً بالتجربة الشعورية للشاعر، وأقرب إلى نقل انفعالاته.

ويتعريف آخر لموسيقى الشعر عموماً، اتفق على أنها تنتج عن طبيعة الأصوات المتتابعة التي يتألف منها الكلام، ومن طريقة توزيع هذه الأصوات من مثل الطبقة (Pitch) ومدّة الصوت، والنبرة، والتكرار، وهي كلها عناصر تسمح بالتمييز الكمي. فطبقة الصوت قد تكون

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة د. عادل سلامة، دار المريخ الرياض ١٩٩٢، ص ٢١٣.

(٢) سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف، ط ٢، ١٩٩١، ص ١١.

(٣) نعيم اليافي، الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٣، ص

أعلى أو أدنى، ومدة الصوت قد تطول أو تقصر، والنبرة قد تكون قوية أو ضعيفة، وقد يستد التكرار أو قد يخف...<sup>(١)</sup>

وقد جرى بعض النقاد على اعتبار الإيقاع يتضمن قيمة الأصوات التي تنتج من ارتباط الحروف داخل الألفاظ المترابطة في البيت الواحد، وفي الأبيات التي تشكل القصيدة وما ينجم من علاقات بين الحروف والمقاطع الصائته والصامتة، وما في الكلمات من مد، وعلاقة المقاطع المفتوحة بالمقاطع المغلقة، إضافة الى قيم قيم النبر التي قد تختلف من لهجة الى أخرى وتنتقل الى العادات الصوتية للمتكلم.

وقصروا الوزن على التفاعيل الكمية التي تتكون من مقاطع متكررة، وأضافوا اليه القافية لأنها تتكرر بانتظام ولا سيما في شعر الشطرين، وقد حدد بعض النقاد مجموعة من الوظائف للقافية أهمها الوظيفة الموسيقية المعروفة، والوظيفة الجمالية وهي "وظيفتها العروضية في كونها تبنى بنهاية البيت الشعري، وتنظيم أنساق المقطوعات الشعرية (وأحياناً تكون القافية هي المنظم الوحيد لذلك).

وأهم من هذا كله أن للقافية معنى، وهي بالتالي عنصر أساسي في قوام العمل الشعري، فالكلمات تتقارب من بعضها بواسطة القافية، إما بالربط أو المقابلة<sup>(٢)</sup> وقد رأي الباحثون أن العرب استعملوا الوزن للدلالة على الإيقاع، لأن حركة الإيقاع الداخلية كانت مرتبطة في أفهامهم بالوزن الذي يميز الصورة الكلية للنظام الموسيقي للقصيدة<sup>(٣)</sup>.

ومهما يكن فإن "القيمة الحقيقية للإيقاع، وذلك النوع من المسمى بالوزن، لا تكمن في العلاقات الصوتية نفسها، بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد، من خلال شبكة عظيمة من العادات والمشاعروالذوايق يبدأ من الكلمات الأولى ويستمر في النمو"<sup>(٤)</sup>.

<sup>(١)</sup> رينية ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة د. عادل سلامة، دار المريخ. الرياض ١٩٩٢، ص ٢١٤.

<sup>(٢)</sup> نظرية الأدب، مرجع سابق ص ٢١٦.

<sup>(٣)</sup> محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس ١٩٧٦، ص ٤٦.

<sup>(٤)</sup> شكري عياد، موسيقى العربي، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٨، ص ١٤٣.

نظم إحسان عباس على مجموعة من الأوزان يقف في مقدمتها بحر الخفيف والمتقارب والسرّيع والكامل والرّمّل والطويل، وإذا كان إحسان عباس نظم على مجزوء الكامل ومجزوء الرّمّل، فإنّ نظمه على هذين البحرين يجعل الكامل في المقدّمة بعد الخفيف، ويصبح الرّمّل في المرتبة الثالثة.

وإذا كان كل من الخفيف والرّمّل يتقاربان على هيئة التفاعيل: فاعلاتن مسيفعين فاعلاتن، وفاعلاتن فاعلاتن فاعلن، فإن حوالي ستين قصيدة جاءت على الخفيف والرّمّل ومجزوء الرّمّل، ووزن الخفيف والرّمّل ينحوان نحو الهدوء في الإيقاع، ولعلّ هذا الهدوء يتناسب واتجاه إحسان عباس نحو التأمل وتحليل الأفكار والعواطف وسلوك الناس ومواقفهم، ولعلّ وزن البحر السّريع على الرّغم من هذه التسمية يسمح بهذا التأمل الذي نراه في شعر إحسان عباس، ولعلّه يفسر أيضاً كثرة نظم إحسان على هذا الوزن على نحو ما نرى في هذا الأسباب الذي يكاد يبلغ في صورة بوحه ومناجاته درجة النثرية في قصيدة "حيرة الرّيفي" التي يقول فيها:

أمس وقد طوّقت بين الرّبي -رحدي- كأنّي هارباً من زحام

وجيت أحبي ذكريات الهوى	وقد طواها في دمي غير عام
ورحمت لربوة - تلك التي	حنت على حبّي وحبّي غلام
ساعلني الزّارع في طيبة	رقيقة - من بعد طرح السّلام
"عمّ تطيل البحث يا صاحبي	هل ضاع شيء منك بين الأكام؟"
عمّ !! وألقيت العصا من يدي	ونظرتي ضائعة في الرّغام
وقلت أقبل هل ترى ما هنا	بقية كالحسن خلف اللّثام
قد ضاع منّي في أديم النّزى	هنا شبابي والرّجا والغرام
فأذهل الرّيفي ما قد رأى	من حسرة مجنونة لا تنام
وراح يدعو لي ويبكي على	عقلي ويرثي للصّبا والدمام
ورحمت كالرّاهب في برّده	أمسح دمي في مسوح الظّلام

ويشترك في مدّ الشاعر بهذا الإيقاع الهادي المتأمل أيضاً وزن البحر المتقارب. وليس هذا الحكم قائماً على تصوّر نظري بقدر ما هو محاولة لتأمل طبيعة الإيقاع في هذه القصائد التي نظمها على وزن المتقارب.

ولعلّ نظرة متأملّة في إيقاع شعر إحسان عبّاس تقودنا الى استغلال إحسان عبّاس للأوزان المجزوءة، إذ شكل نسبة كبيرة بلغت ما يقرب من أربعين قصيدة ومقطوعة، على نحو ما نرى الإحصائية المرفقة الآتية:

إحصائية تقريبية بالأوزان  
في الديوان

<u>عدد القصائد والمقطعات</u>	<u>الوزن</u>
٣٩	الخفيف
٢٠	الرّمل
١٢	مجزوء الرّمل
٢٨	المتقارب
٢٥	الكامل
١٧	مجزوء الكامل
٣	الرّجز
٦	مجزوء الرّجز
٢٨	السريع
١٩	الطويل
٦	البسيط
٥	الوافر
٢	مجزوء الوافر
١١	المجتث
٢	المتدارك
١	مجزوء المتدارك
٥	الهجج

بيد أنّ هذه الإحصائية لا تقدّم الصورة لطبيعة الإيقاع في شعر إحسان عبّاس، فكثير من هذه القصائد تتضمّن تشكيلات موسيقية لا تقدّم الأوزان العامة للقصائد صورة عامّة عنها على نحو ما نجد مثلاً في قصيدة "الأشباح" القصيدة الأولى في الديوان، من مثل نقلها لأصوات تحاكي المعنى مثل تكرار تعبير تنادي ... ياه! ياه! في القصيدة كلّها.

وتتبدى تشكيلات موسيقية غريبة على نحو ما نرى في قصيدة "مريضة" إذ تفيد هذه القصيدة في تشكيلاتها الإيقاعية الخمس من شكل الموشح، وهو ما يشترك فيه الشاعر مع الشعراء الرومانتيين الذين عادوا من حيث البناء النصي، الى ممارسة نصية عربية قديمة في اعتمادها للدال العروضي، وهي الموشح<sup>(١)</sup>.

فالتشكيلة الأولى تأتي على النحو التالي:

بعد انحسار الشك عن باطلاي

ووقفة الآمال بالأمل

بعد ارتطام الحب في ساحلي ... مررت عني صورة للحنن

تدلف لكن في قيود المحن

كأنما يشي خطاها الوسن

وهي تشكيلات موسيقية تتنوع أبنيتها الإيقاعية من مثل ما نرى في افتتاحية قصيدة

"جنون":

لا تلميني إذا أحرقت في نار جنوني طهر حبي

أو إذا ضحيت في منزل هون دم قلبي

فاعذرنني واعذليني واغفري في جماحي

للشقا العاتلي ذريني أنت أيقظت جراحني

وهي تقع في أربع حركات تسير على هذه الشاكلة

ومن السهل أن نتأمل تنوع الإيقاع في قصائد أخرى على نحو ما نرى في قصيدة "رماد

الثورة" وهو تنوع يقود الى الخروج على مألوف الوزن، إذ يترك إحسان عباس لنفسه الحرية

حتى إنه ليخرج عن الالتزام بنظام القصيدة التقليدية دون أن يتكرر لعدد التفعيلات في هذه

القصيدة، بيد أن هذا لا يمنع من التنوع في عدد التفعيلات في قصائد أخرى، ولعل صنيعه في

قصيدة "إرادة عنيفة" من كتابتها على نحو يخالف طريقة كتابة القصيدة التقليدية للبحث عن إيقاع

جديد يحمل تجربة تتفقت من قيود المؤلف. خاصة وأن للقصيدة إيقاعاً يتهدى للمتلقى أنه قاد عملية

النظم في مرحلتها الانفعالية الأولى، إذ يسبق رنين الكلمات لدى بعض الشعراء معانيها ليرتبط

وقعا ارتباطاً حميماً بالفكرة يقول فيها:

في سواد الظلام

حين غار الرجا

(١) محمد بنيس، الرومانسية العربية ٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٧٧.

عن حديث الغرام	ضاق صدر الدّجى
واستراح الخيال	
واستراب اللّيال	
من خداع النجوم	
فارتضى لا يحوم	
منجل من ضياء	في يدي للخطوب
لا أحبّ البقاء	بين خفق القلوب
سوف أغشى الحياة	
راسماً في الجباه	
فليكن ما أريد	لا أريد الهيام
في عداد العبيد	إن قلباً يضام
لا أريد المنى	
لمحةً قد دنا	
في يدي الحديد	لن يشدّ الزمن
فليكن ما أريد	لا أريد المحن

ونرى أن صيغ النفي التي تكررت في المقاطع القصيرة الموحية بتدفق إحساس التمرد والعزيمة، إضافة الى سكون القافية الذي اوحى بالحدة والتصميم، كل ذلك أضفى على موسيقى القصيدة وقعها المتناسب مع موضوعها.

وتشكيلات إحسان عباس الموسيقية عموماً، تحاول أن تتسجم مع الصورة الكلية للمعنى الذي يودّ توصيله، على نحو ما نرى في قصيدة "عدو الرعاة - الزمن" إذ يوزّع هذه القصيدة على أربع لوحات موسيقية.

يقول في اللوحة الأولى:

على ينابيع من النسيان  
وقفت استسقى فما سقاني  
شيخ قديم العهد بالرعيان  
يرود نبع الموت بالقطعان

أما في اللوحة السابعة والأخيرة فيقول:

مخضب اللحية بالدماء  
مطوق اللبّة بالعداء  
يرمي بنيه الغرّ بالشقاء  
با ربّ رحماك من الزمان

فنلاحظ توحد قافية البيت المنفرد، وتغير صور الأبيات الثلاثة في كل حركة. وتشكل قصيدة "غيبة الراعي" تنوعاً عجباً في شعر إحسان عباس. إذ يحاول فيها أن يحاكي بالصوت المعنى المراد، الى جانب هذا الخروج المحسوب على صورة البيت التقليدي، إذ ينقل اللفظ الصوت والحركة وكان اللوحة الشعرية مشهد حي على نحو ما نرى في الحركة الأولى:

بعد عشرين ربيعاً مثل ساعات الوصال  
غاب موسى غيبة الصياد في إثر غزال  
تاركاً لي يقظة الظن وتحويم الخيال  
وسديم الوحدة الخرساء في ركب الليالي  
فإذا الحسرة عضتني ولم تنن ضلالي  
روّع الكون سؤالي .. أين موسى

وهي في ثماني عشرة حركة

وقد حاول أن يستمر في اصطناع تشكيلاته الموسيقية عن طريق الالتزام بقفلة معينة في ختام كل حركة على نحو ما نرى في قصيدة "تغير الرعاة"، إذ يأتي في ختام كل حركة بيتان على قافية الهمزة التي تلي مدّ الفتح على مدى خمس عشرة حركة.  
يقول في الحركة الأولى:

أنتم من روعة الماضي ومن ظلّ النبوة  
شرقت (أركاديا) منكم بحسن وفتوة ...  
ورأت (مدين) في أعطافكم لطفاً وقوة  
وعلى (جلعاد) من أنغامكم لحن الأخوة  
وتناولتم على (أجياد) أنوار السماء  
وقرأتم قصة السلم لرواد الإخاء

وبدا "تشيد اللقاء" أشبه بموشح معاصر يمكن أن يستخدم للغناء لرشاقته وخفة إيقاعه وشيوع حروف المدّ فيه، يقول الشاعر:

طويت فيك الليالي  
حتى بدوت حياي  
مشرداً كالخيال  
معصوبة بالكمال



ولعلّ طريقة كتابة القصائد توحى بتعمد إحسان عباس بالتنوع في الإيقاع، والتحرر من الصور الموسيقية الخارجية التي قد توحى أحياناً بالرقابة، إذ نجد كل مقطوعة يشترك شطراها الأولان بقافية مثلما يتفق شطراها الأخيران (العجز) بقافية أخرى، باستثناء المقطوعة الأولى التي ينتهي شطراها الأولان والآخران معاً بالقافية ذاتها، كما رأينا في القصيدة السابقة.

وثمة تنوع في موسيقى الأقطار من حيث الكم على نحو ما نرى في قصيدة "لو ترى عيني حبيبي" التي تتم عن تأثر الشاعر "بنشيد الإنشاد" فالشطرة الأولى الاقتحاحية واللازمات تختلف في "الكم الموسيقي" من مثل:

لو ترى عيني حبيبي ... وهو هادي

قلت قد قرّت على اللجة أنغام الرياح

وعلى همس ديانا مسح الحلم الصباح

وارتمى الموج على هدب الشواطي واستراح

واستراحت من غناء ..... وسهاد

لو ترى عيني حبيبي وهو غاضب

قلت يا للزورق الجاهد في جوف الهدير

..... بين دفع ووعيد وزئير

الى أن ينهي القصيدة بقوله:

آية معجزة هذي العيون في الرضى وفي الغضب

وثمة تشكيلات موسيقية تتراوح بين شكل الموشح، وشكل قصيدة "التفعيلة" تحاول أن تعبر عن المعنى بالصوت على نحو ما نرى في قصيدة "أغنية الزورق"، وهي من أكثر قصائد ديوان إحسان عباس توزيعاً موسيقياً إذ يقول فيها

كان الصباح، فأقبل الملاح يدعونا وسرت قدامي وسار الرجا...

وهب سرب الريح يحدد الشراع

والقلب لا يستريح كالموج ذي دفاع

وهي في ستة مقاطع تتنوع في توزيعها الموسيقي تنوعاً عجبياً، منح الشاعر لنفسه فيها حرية عجيبة، ولعلّ هذا المقطع السادس والأخير من أكثرها تمثيلاً على ما نقول:

غني غني فالأغاني في الصدور ... خفقات

غني غني فالأغاني للثغور ... قبلات

غني غني أخت الحور ...

وليس من شك في أن إحسان قد ربط بين إيقاع شعره وطريقة إنشائه من خلال طريقة تنظيمه وكتابته، ولا سيما استعمال علامات الترقيم، ويمكننا أن نلاحظ قيمة التنظيم واستخدام الإشاد في قصيدة "الأعمى (١)" و "الأعمى (٢)"، "وعلى شاطئ قيصرية قلب يموت" و "ترمين".

ولو كان لنا أن نقول إن التشكيلات الموسيقية التي خرجت على شكل القصيدة التقليدية جديدة على الشعر العربي، لقلنا إن إحسان عباس كان في موسيقاه إرهاباً لحركة الشعر الجديد، فقصيدته "حيرة" بتنوعاتها وبوفرة تمايز إيقاعها ترشحه لريادة حقيقية، فليس الأمر يتوقف عند خفة الإيقاع، أو رشاقته، أو تنوعه، ولكن في هذه الغابة من الألحان التي تجعلنا كأننا نقف أمام توزيع أوركستراي متقن، إذ يقول فيها:

هات لي لحناً أغني ... ركبك الساري

بين أعراس التمني ... تاه قيثاري

أوقف التسيار

هات لي المزمار

في الدجى قد حار ... رائد الشرق

حيثما وليت ركب ... في اللظى ساعي

حيثما يممّت سرب ... ضيع الراعي

كل شاة في الروابي أتهمت تنغو

كل فحل في الشعباب منجد يرغو

سائق القطعان

بالرجا الفتان

ذلك الحيران ... رائد الشرق

الى أن يقول:

تائه الأنعام

مجفل الأيام

راجف الأوهام ... مظلم الأفق

وبوسعنا أن نتابع هذه الملاحظات في قصيدة "سيدي" وما فيها من تنوعات واختلاف في التوزيع، وهي قصيدة طويلة حملها رغبته في التجريب الإيقاعي، وكذلك في "لمعة الشمس في آذار" وفي "ابن البيئمة" و "أنسودة المرأة" التي تملك طاقة غنائية عجيبة في لوازمها الإيقاعية الوفيرة. و "من وحي المكتبة" - من وراء الإدراك - و "برهان ربّه".

ونجد اختلافاً في الوزن بين بيت وآخر على نحو ما نرى في قوله في قصيدة "صوت في الدجى":

سمعت صوتاً في الدجى نائياً      ذكرني العهد الذي تحقرين  
فخائني تجلــــــــــــــــدي      ولم أجد غير الدموع  
هيهات ماذا في يــــــــــــدي      من أمر قلب في الدموع

وينبغي الأُنسى ميل إحسان عباس لاستخدام الأوزان المجزوءة التي تصل بالإضافة إلى المجث والهجج إلى ما يزيد على خمسين مقطوعة وقصيدة، على أن هذه إن نظرنا إليها نظرة سريعة تعدّ إحصائية خادعة، فالتنوعات الموسيقية في شعر إحسان عباس تبين أن قصائده ليست ذات صور إيقاعية ثابتة، فالقصائد غنية بتشكيلات داخلية مبتكرة، ولعلنا نتساءل بقوة: هل كان إحسان مؤهلاً لأن يكون شاعراً غنائياً كبيراً يمدّ حركة الموسيقى والغناء بأعذب المقطوعات الغنائية الرائعة؟!؟

وفي مجموعته التي جاءت (ما بعد عهد الشعر) عام ١٩٥٢ كما يقول، تلك التي تحمل اسم "الأصداف والزمن" يزواج ما بين قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، وهو اتجاه يؤكد نزوع إحسان عباس إلى التمرد على القوالب الموسيقية التقليدية، لتكون صورة عن ثورة داخلية تحمل بالفن انعتاق روحه وفكره ونفسه لتنتقل في آفاق الحرية الجديدة.

ولعلّ هذا يفسّر سبب احتفاله بالشعر الحديث، وربما مغامرته بسمعته الأكاديمية في سبيل كتابته عن الشعر الحديث مؤصلاً ومؤيداً.

ولعلّ قصيدة "مكوكة الأبد" تشير إلى انساق الإيقاع العام لشعره مع الإيقاع العام للشعر الحديث في تلك الفترة، إذ يقول في هذه القصيدة:

ثلاثون انقضت والأمسُ باقٍ يرقب الحيناً  
ويفتح دوننا إن هامت الأحلام شبّاكا  
يطلّ على حقول القمح عشناها وغنينا  
وعاشت في خوابينا

لتملاً بالغناء العذب والتحنان وادينا

والإيقاع لا يأتي من صورة موسيقية عامة، أو من قالب ذائع، بقدر ما تتصل بمجموعة معقّدة من العناصر من بينها المعجم اللفظي الذي بدأ يتجّه من العالم العلوي إلى واقع الحياة المعيشة.

والذي يتأمل هذه القصائد، يدرك كأنه كان يعيش تجربة عصره، ويحاول أن يطهر روحه

بنارها على نحو ما نرى في هذا الإيقاع الذي ذاع في الخمسينات وأوائل الستينات:

ستذهبين

أعرف أن ستذهبين

قبل الصباح

وتتكرين في الذجي صوتي وتتكرين  
أنا تعارفنا وأن الحب كان منشور الجناح  
الديك صاح مرة ومرتين  
وأقبلت جلاوز العذاب  
وقيل أين؟  
فإصبع تشير نحو مرقي  
وإصبع تتكر أن لامست يدي  
كم مرة لمستها بشفتي  
من قبل ان ينسكب الخل على القروح  
وترسم السياط فوق منكبي  
مدارج الأئين في الجروح

ويحفظ إيقاع القصيدة من خلال لازمة إيقاعية تتمثل في "ستذهبين - وسوف تعبرين-، -  
وتتكرين- فماذا تتكرين، مفيداً من إيقاع الحداثة، ومن إيقاع مخزونه الشعري العربي والغربي،  
إذ يتأثر إحدى سونيتات شكسبير رقم ١٥٦ التي يقول فيها

Desiring this man's art and that man's scope

ويمكننا أن نتابع هذه الملاحظة في قصيدة "تار ابراهيم" التي تذكر بالإيقاع المشترك في  
تلك الحقبة، إذ يقول:

رأيت الكوكب الوضاء في عينيك ، عينيك  
فقلت: علامة الحب  
أنا العارف  
بغير هداية الكتب  
أنا الكاهن  
أرى ما لا يراه الناس خلف مطارح السحب  
كإبراهيم لما أن رأى الكوكب  
درى من قبل أن يعجب  
وقال: أنا أرى ربي  
....

وإذا كانت قصيدة النثر حتى الآن تنفتح لدى نقادها الى ضوابط إيقاعية خارجية صارمة  
تصلح معياراً لتحديد بنيتها الموسيقية، فإن قصيدة "الأصداف والزمن" تمتلك إيقاعاً داخلياً حاول

إحسان عباس أن يضبطه بضوابط داخلية أهمها تركيب الصوتيات التي يأتلف منها الإيقاع الكلي خلال الكلمات والجمل واللوازم التي تأتي في موضعها المقدر بعناية.

فلتأمل هذا البوح الذي يحمله إيقاع "الأصداف والزمن" في افتتاحيتها:

ثقلت عليّ حياتي  
وما أضعف شاباً ينوء بقبضة من سنين  
ولكنها ساعات ... في كل دقيقة منها قطعة من نجم هوى ...  
ولو كانت بيدي ساعة تحسب الزمن  
لتلهيت بإدارة عقاربها ... ولكني لا أملكها  
كنت أتلهي بأصداف البحر، أعدّها وأعيد عدّها  
وكم من مرة قبضت منها قبضة  
وخشخشت بها عابثاً، ونسيت الزمن ...  
أو تناولت زهرة من شارون

وفي حين تنتهي بعض الأبيات بحرف النون كما لاحظنا أو حرف السين فتشيع جواً من الانسجام، نجد أبياتاً أخرى تنتهي بحروف المدّ فتعين على البوح، عدا عن وجود كلمات تتوحد في أصل الاشتقاق "أعدّها وأعيد عدّها" أو كلمات تشير الى معنى وتوحي به لفظاً مثل "خشخشت"، ثم تقليب الفكرة تحت إضاءات لغوية لتتحقق المفارقة المدهشة، على نحو ما نرى في فكرة أن العصفور يطير أو لا يطير وربط ذلك بالأسطورة:

"وضحكت أُمي وقالت: إن العصافير الطائرة لا تعود"

والخاتمة التي تشرق بالقصيدة لتلتصق في بؤرة التعجب حتى تصل بالمتلقي الى مساحة الدهشة المطلوبة، حيث السؤال حول عودة من يلتفت الى الوراء، أو عدم عودته، فيقول:

"ما أكذب الأساطير!" و "ما أصدق الأساطير!"

وذلك كله في بناء موسيقي متماسك يقوم الإيقاع الداخلي بدور خطير فيه على صعيد الشكل والدلالة.

## الخاتمة

انتهيت في هذا البحث الى الوقوف عند أبرز المحطات المهمة في حياة إحسان عباس التي تلقى الضوء على ثقافته، وبيّنت أهم العوامل الأساسية التي أثرت في تجربته الشعرية من خلال المقابلات المختلفة، والسيرة الذاتية "غربة الراعي".

وتناولت الدراسة أيضاً أهم القضايا التي ظهرت بارزة في شعره، منها قضية المرأة التي ظهرت في ثلاثة صور: المرأة الراحية، وهي المرأة المثالية في نظره، والمرأة التي تمثل الراحية التي تغيرت، ثم المرأة التي تمثل النقيض المطلق للمرأة المثالية.

كما تناولت في هذه الدراسة صورة القرية التي تمثل "أركاديا" الرعاة، ووقفت بصورة خاصة عند صورة الرعاة المثاليين، وصورة الرعاة الذين تغيروا. ثم أخيراً صورة النقيض المطلق للراعي المثالي.

وكشفت الدراسة عن أثر (ثيمة) الموت في شعر إحسان عباس، فبدأ الموت الحقيقية المطلقة التي تملك على إحسان فكره وعواطفه، فكان هاجس الموت وراء إحساسه بالفناء المطلق لكل مظاهر الحياة والكون.

وبيّنت الدراسة ثنائية الجسد والروح في رؤية إحسان عباس الشعرية، وهي رؤية تتسجم مع رؤية الرومانتيكيين في أن الجسد سجن الروح.

ووقفت الدراسة أخيراً عند النقد الاجتماعي لتبيين موقف إحسان عباس المثالي من حركة المجتمع، ومن أخلاق الناس، ومن ثنائية القرية والمدينة بالمقابل.

وبيّنت الدراسة الفنية أن قصيدة إحسان عباس قد تنوعت في أبنيتها، واجتهدت الدراسة ان تصنف مجموعة من الأبنية تصنيفاً لا يخلو من شيء من الافتعال أحياناً، من مثل البناء اللولبي، والبناء المتكرر. والبناء القصصي الدرامي، والحكاوي، والبنوي.

وتناولت الدراسة أيضاً الحقول الدلالية التي لم تخرج كثيراً عن الحقول الدلالية لدى الرومانتيكيين، وإن برزت فيها بعض الحقول الأخرى التي تبيّن أثر الفكر الفلسفي والاجتماعي في شعر إحسان عباس.

واجتهدت الدراسة ان تبين ملامح الصّورة وأشكالها ومجالاتها في شعر إحسان عبّاس، على أن أبرز ملامح بدا في تشكيلاته الإيقاعية، وهي تشكيلات لم تقف عند الشكل الخارجي، وإنما تعدّت ذلك الى استثمار التجربة الرعوية في إيقاع القصيدة الداخلية.

وكشفت الدراسة عن ميل إحسان عبّاس الى التحرر من شكل القصيدة التقليدية ليكتب قصيدة التفعيلة ويتجاوزها الى قصيدة النثر ذات البناء الإيقاعي والنبوي المحكم.

# المصادر والمراجع



## المصادر والمراجع

٤٧١٦٣٩

- إبراهيم السعافين، لقاء مع إحسان عباس في منزله بتاريخ ١٨/١٠/١٩٩٥.
- إبراهيم السعافين، الرعويات من جديد، "مقال"، صحيفة الدستور، ١٩/ شباط، رقم العدد ٦١٩٠ السنة السادسة والعشرون، عمان.
- إبراهيم السعافين، إحسان عباس بين الرعوية والرومانتيكية مقدّمة في دراسة شعره، بحث سينشر في الكتاب التكريمي المهدى لإحسان عباس بمناسبة بلوغه الخامسة والسبعين.
- إبراهيم السعافين، إحسان عباس نقطة تحول، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، دار الشروق، عمان ١٩٩٤، العدد (١).
- إحسان عباس، ديوان شعر مخطوط.
- إحسان عباس، غربة الراعي، دار الشروق، عمان ١٩٩٦.
- إلياس أبو شبكة، ديوان إلياس أبو شبكة، المجلد الأول، دار رواد النهضة الأدوسية، بيروت، ١٩٨٥.
- أنيس المقدسي، مرثيكان "مقال"، مجلة العربي، العدد ١٠٤، يوليو ١٩٦٧.
- بكر رشيد عباس، إحسان عباس والبحث عن بطل، دراسات عربية وإسلامية، الجامعة الأميركية، بيروت، ١٩٨١.
- بيتر ف. مارينيلي، الرعوية، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣.
- بكر رشيد عباس، ثلاث قصائد أثرية (ترجمة) ستشر في الكتاب التكريمي المهدى لإحسان عباس بمناسبة بلوغه الخامسة والسبعين.
- الرعويات من جديد، ١٩ شباط ١٩٩٣، عدد رقم ٩١٦٠ السنة السادسة عشرة ص ٩.
- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ، الرياض ١٩٩٢م.
- سير موريس بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧.
- شارل فرتر، الفلسفة اليونانية، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٨.
- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨.
- علي العميم، صحيفة الشرق الأوسط، العدد ٦٠١٢ تاريخ ١٥/٥/١٩٩٥.
- فراي، نورثروب، تشریح النقد، ترجمة محمد عصفور، الجامعة الأردنية ١٩٩١.

- فرجيل، الإتيـــــاذا، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٥، ص ٢٠ وما بعدها.
- كوملان، ب.، معجم الأساطير الإغريقية والرومانية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
- لويس، سني، دي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد مضيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الرومانسية العربية ٢، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٩٠.
- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦.
- موسوعة المصطلح النقدي، "الرعوية"، المجلد الرابع، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٣.
- نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٩.
- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣.
- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، "بنية القصيدة"، ترجمة عبد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٤.

#### المراجع الإنجليزية:

1. Boulton, Majorie, The Anatomy of Poetry. Routledge and Kegan 1982.
2. Fowler, Roger, A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge and Kegan, London 1973.
3. Peck, John and Martin Coyle, Literary terms and Criticism, Macmillan, London 1984.

## *Abstract*

# **IHSAN ABBAS POETRY**

**An Analytical Study**

*Lana Mohammad khair Ali Mamkegh*

Supervised by  
***Prof. Ibrahim el-Sa'afin***

This thesis aims at studying the poetic experience of Ihsan Abbas who wrote his poems from the late thirties to the mid fourties.

Ihsan Abbas poetry represents a new path in modern Arabic poetry especially in Palestine and Jordan. It has a special flavour because it mingles deep thought and strong feeling. Ihsan Abbas benefited from the classical Arabic poetic expression, pastoral Greek and European poetry and Western and Arabic Romantic movement.

The thesis consists, apart of the introduction, of two chapters.

The first chapter deals with contents. It discusses some important issues and themes such as: Woman, Village, shepherds, and nature, Death, Body and Soul duality and Social Criticism.

The Second chapter, deals with artistic form. It attempts to study some major artstic elements such as: Structure of the poem, Semantic Fields and imagery, and finally metre and rythem.