عمر أبو ريشة وروبرت براوننج علاقة في مجال المونولوج الدرامي

عزت عبد المجيد خطاب*

الملخص

يناقش هذا البحث العلاقة بين قصيدة « كأس » للشاعر عمر أبي ريشة ، وبين قصيدة Porphyria's Lover (عاشق بورفيريا) للشاعر الانجليزى الشهير Robert Browning روبرت براوننج ، وهي من النوع الشعرى المسمى Dramatic Monologue (المونولوج الدرامي) . يثبت البحث ان قصيدة أبي ريشه تنتمى الى هذا النوع الشعرى وأنها قريبة الشبه بقصيدة (عاشق بورفيريا) في شخصية المتحدث ، وفي دوافعه وسلوكه ، وفي نوع الاستجابة التي يفرضها هذا النوع الشعرى على القارىء .

سبق لي أن درست تأثر الشاعر عمر أبي ريشة بالشعر الانجليزى . وشعر جون كيتس John Keats ، الشاعر الرومانسى ، بصورة خاصة . وقد ذكرت في تلك الدراسة أن الباحث يجد في ديوان أبي ريشة ما يشير إلى تأثره بشعراء أنجليز آخرين ، ومنهم روبرت براوننج Robert Browning ، أحد كبار الشعراء في القرن التاسع عشر ، فى الفترة التى يطلق عليها اسم « عصر الملكة فيكتورية » . كما أشرت بالتحديد إلى وجود علاقة بين قصيدة إبي ريشة المسماه « كأس » وبين قصيدة براوننج المسماه (عاشق بورفيريا Porphyria's Lover) ، وهى من النوع الشعرى المسمى بالمونولوج الدرامى Dramatic Monologue وأن هذه العلاقة تستحق الدراسة فى بحث منفرد (خطاب ، ١٩٨٣ : ٩١ ــ ٩٣) .

يحسن بنا فى البداية أن نعرف المونولوج الدرامى . لا يوجد فى الواقع تعريف جامع شامل لهذا النوع الشعرى : فكما يقول فيليب درو ، « ما اكثر ما كتب عن المونولوج الدرامى ، لكن من النادر أن يجد الانسان وصفا مفصلا له . لهذا فإنه اختار ، فى مطلع دراسته لشعر براوننج ، التعريف التالى الذى نشر فى عام ١٨٦٩ ، لأنه يتسم بالدقة ووضوح المعالم (Drew, 1970: 14) .

فى كل مونولوج هناك قضية مهمة تتعلق بسيرة شخص ما . هذا الشخص ، سواء كان حقيقيا أو خياليا ، فى الغالب هو المتحدث الوحيد ، لأن الشاعر دائما يحجم عن الظهور والتحدث بصوته . وخلال المونولوج تتكشف كل الظروف الماضية من سيرة هذا الشخص ، التى تساعد على تفسير الموقف الراهن . كذلك يظهر التأثير الماضى أو الحاضر لشخصيات أخرى فى هذا المتحدث ، إما ببعض التفاصيل التى يبوح بها هو ، أو بحيلة ما ، كالتغير المفاجىء فى نغمة المونولوج ، حيث ندرك أن الشخص الذى يخاطبه المتحدث قد قال شيئا ما أو فعل شيئا ما . وأحيانا يكون كلام المتحدث كله منصبا إما على تحليل شخصية أخرى (أى رسم صورة خيالية لشخصية أخرى) أو على مجموعة من الظواهر العقلية . هذا المنهج يضفى ، بطبيعة الحال ، كثيرا من الانجاز والتناسق على ظروف الحياة التى تخص هذا المتحدث الذى نحن بصدده ، والذى يتركز عليه اهتمام القارىء الى حد كبير ، بالرغم من أنه من الممكن جدا أن يقدم المونولوج الواحد شخصيات كثيرة بكل براعة واقتدار (Drew, 1970: 14) .

إن العناصر التى يتكون منها المونولوج الدرامى ، حسب هذا التعريف ، هى : (أ) المتحدث (حقيقيا أو خياليا) ، (ب) المخاطب الصامت ، (ج) قضية مهمة تخص المتحدث ، (د) بعض الحوادث الماضية فى حياة المتحدث ، التى تساعد على تفسير موقفه الحاضر . بالإضافة إلى هذه العناصر الموجزة فى هذا التعريف العام ، يمكن أن نضيف العناصر التالية ، التى غالبا ما توجد فى المونولوج الدرامى كما كتبه براوننج ، الذى يرجع اليه الفضل فى تطويره : إن وجود المخاطب الصامت فى المونولوج ليس ضروريا ، فقد يخاطب المتحدث نفسه وقد يخاطب مجموعة من الناس .

هذا الحديث ، فى معظم الأحيان ، يهدف الى إقناع المستمع بوجهة نظر المتحدث ، التى غالبا ما تكون غير مألوفة : كأن يدافع المتحدث مثلًا عن جريمة ارتكبها أو عن سلوك لا ترضى عنه التقاليد. والأعراف الاجتماعية ؛ أو ربما يحاول المتحدث أن يبرر تعلقه بقيم سلوكية خاصة يتمنى أن تنتشر وتصبح قيما اجتماعية متعارفا عليها . ويأتى هذا الحديث عادة فى وقت حرج بالنسبة للمتحدث : فهو إما أن يكون مقدماً على عمل ما ، واما أن يكون قد فرغ من ذلك العمل ، كأن يكون مقدماً على زواج مثلًا ، أو على ترك أهله ووطنه ، أو أنه على وشك الموت ، أو مقدم على قتل من يحب . ولكى يقنع السامع بوجاهة سلوكه أو معتقداته ، فإنه يبذل كل ما يملك من جهد فى سبيل إظهار سلوكه فى أجمل صوره .

وتكمن اهمية المونولوج الدرامي ، ودوره في مسار التطور الشعري الغربي ، في بلورة استجابة القارىء وتوجيهها وجهة كمعينة . فتركيبه الفني الذي ، يقوم على حديث شخصية ما عن نفسها ، يقرب المسافة بين القارىء وبين هذه الشخصية ، مما يؤدي إلى الألفة والإعجاب والتعاطف (Mason, 1974: 252 - 54) اي ان القارىء يجد نفسه قريبا من هذا المتحدث ، متفهما ظروفه وملابسات قضيته ، فهو من المحتمل جدا أن يتقبل وجهة نظره ، بل إن هذا التقبل ، في نظر الناقد الامريكي روبرت لانجباوم ، هو رد الفعل المطلوب أوليا لكي ندخل في عالم المتحدث ونفهمه (Langbaum, 1957: 75 - 108) . فالشاعر يعطي المتحدث الفرصة الكاملة لتقديم وجهة نظره والدفاع عنها ، دون معارضة تذكر ، سواء أكان ذلك امام مستمع ما أم امام نفسه . ثم إن الشاعر الماهر يضفي على متحدثه ، مهما ساء خلقه ، صفات محببة ، تجعله قريبا من المستمع أو القارىء لكن الشاعر ، أحيانا ، يجعل المستمع أو القارىء يرى فى المتحدث أشياء أو صفات لا يشعر بها ذلك المتحدث ، وهذه هي السخرية التي تنشأ من التناقض بين ما يرغب المتحدث أن يفعله وبين ما يفعله حقا . أى أنه يوجد فى المونولوج الدرامي صراع بين الصورة التى يحاول المتحدث أن يظهر بها وبين صورة أخرى له ، يستمدها السامع أو القارىء من عناصر ذات دلالات خفية لا شعورية فى كلام المتحدث : مثل الصور والنغمة الصوتية والإشارات والتلميحات . وعن طريق هذا التناقض يستطيع القارىء أن يكون رأيا متكاملا عن هذا المتحدث ، مختلفا ، بطبيعة الحال ، عن ذلك التقبل الأولى لوجهة نظر المتحدث والتعاطف معها . وأقصد بالرأى المتكامل ، الرأى المتوازن ، الذى لا ينظر الى المتحدث على أنه شيطان رجيم ، بل إنسان ، قد نكره خلقه ونرفض سلوكه ، إلا أننا لا نحرمه من احتمال العودة الى حظيرة الإنسانية . هذه الإستجابة المتوازنة هي النتيجة الطبيعية للطريقة التى يعمل بها المونولوج الدرامى . ويمكننا قياسها والتعرف على ماهيتها لو افترضنا أن قضية ذلك المتحدث قدمت الينا على لسان شخص ثالث . اننا حينئذ نفقد شيئا من الألفة والتعاطف نحو المتحدث عنه ، وبالتالي نفقد جزءا من فعالية الوسيلة التى ندخل بها الى عالمه ، والتمتع بتجربة انسانية فريدة .

هذا وصف مختصر للمونولوج الدرامى عند براوننج ، وهو لا ينطبق بحذافيره على جميع

مونولوجاته الدرامية ، مثل انطباقه مثلا على مونولوجه الشهير My Last Duchess « دوقتى الأخيرة » ، وانما نجد معظم عناصر هذا الوصف فى كثير مما كتب .

نأتي الآن إلى دراسة علاقة أبي ريشة بقصيدة براوننج . من المؤكد أن أبا ريشة قد قرأ براوننج ، بل وشغف به ، وقد اعترف هو بذلك (الرهان ، ١٩٦٠ : ٢٥٦ ، ٢٥٧) ، إلّا أنه ليس هناك ما يثبت أن أبا ريشة قد قرأ قصيدة « عاشق بورفيريا » بالذات قبل أن يكتب قصيدته « كأس » ، لكن الشبه الكبير بين القصيدتين فى كثير من العناصر ، يزيد من احتمال تأثر أبى ريشة بقصيدة براوننج . ولنبدأ بهذا السؤال : هل يمكن أن نعد قصيدة أبي ريشة مونولوجا دراميا ؟ أعتقد أننا لو نظرنا إليها فى ضوء التعريف السابق ، لوجدنا فيها كثيرا من عناصر المونولوج الدرامى : هناك أولا المتحدث ، وهو هنا شخص آخر وليس الشاعر ، بل إنه شخصية تاريخية . إنه الشاعر ديك الجن الحمصى الذي يقدمه لنا ابو ريشة بهذه الكلمات : يروى أن ديك الجن الحمصي قتل جاريته الحسناء حبا بها وغيرة عليها ، وجبل من بقايا جثتها المحروقة كأسه ؛ وكان ينشد بين شربه وبكائه أبياتا من الشعر : ثم يقتبس البيتين التاليين لديك الجن :

أجـــريت سيفـــى فى مجال خناقهـــا ومدامعـــــــــى تجرى على خديها
رويّت من دمهـــــا الثرى ولطـــــالما روّى الهوى شفتـــى من شفـــــتيها[1]

ثانيا ، هناك المخاطب الصامت ، الذى نكتشف وجوده وتأثيره على المتحدث من خلال رد فعل الأخير : فمنذ البداية ، نكتشف أن المتحدث يخاطب شخصا ما ، صديقه ، على ما يبدو ، الذى يشاركه شربه وأنسه ، عندما يبتدره قائلا :

دعهـــا ! فهـــــذى الكـــــأس ما مرّت على شفتـــــــــــــــي نديم

كأن المخاطب قد يحاول ان يستغل تلك الكأس الخاصة ، فيمنعه المتحدث ، ناصحا له :

دعهـــا ! فقـــــد تشقـــــيك فيها لفحـــــة البغـــــي الـــــرجيم

وعندما تبدو على المخاطب سمات الاستغراب ، يقول له معاتبا :

مالى أراك تطيـــــــــــــل فىّ تأمـــــل الطـــــرف الـــــرحيم
اتخالنـــــــى أهـــــــذى ؛ وخمري صحـــــوة القـــــلب الكـــــليم

ثم يدعوه الى الشرب وعدم الخوض فى اسراره :

إشرب ! ولا تتـــــــــــــرك جراح السر تعـــــوي فى رميمـــــــى !

وحين لا يكتفى المخاطب بهذا التفسير المقتضب ، إذا ربما كان قد سمع بقصة المتحدث مع جاريته ، يقوم المتحدث برواية أحداث القصة ، من وجهة نظره بطبيعة الحال ، إلى أن ينتهى بهذا البيت :

فاشرب ودعهـــــا ؛ فهـــــــي ما مرت على شفتـــــــــــي نديم !!

وهو صدى لبداية القصيدة ، ونتيجة لأحداث القصة التى رواها . ثالثا ، القضية المهمة التى تشغل ذهن المتحدث فى هذا الوقت الحرج هى قتله جاريته الحسناء ، مدفوعا بغيرة عمياء ، ومحاولته تبرير هذه الجريمة لنفسه وللسامع ، مستعطفا إياه بمثل هذه الصورة :

قبـــلتها !! والليـــل ينـــفض عنـــــه أسراب النجـــــوم
ومدامعـــــى تجرى ، وكفّـــــي فوق خنجـــــــــرى الأثيم

بل وبالنظر إلى ما بعد الحياة الدنيا ، إلى يوم القيامة ، عندما يقف هو وجاريته أمام العدالة الإلهية ، وهى وقفة يقض تصورها مضجعه ، ولذا فإنه يكررها فى أول القصيدة :

لى وقفـــة معهـــا أمـــام اللـــــــــه فى ظل الجحيم

وفى نهايتها :

وغـــدا أحطمهـــا ، أمـــام اللـــــــــه فى ظل الجحيم

وأثناء روايته أحداث القصة ، يرسم صورة دقيقة لتلك الجارية : قوامها ، إغراؤها ، دلالها ، تضحيتها ، حتى تعبيرات وجهها أثناء حلمها . رابعا ، معظم كلام المتحدث حكايته للأحداث التى أدت الى قتله جاريته . ومن الواضح أنه يختار من ذلك الماضى ما يعده شفيعا له ، ومبررا لفعلته النكراء . خذ مثلا هذه الابيات التى تصور الجارية وهى تهوم فى عالم الأحلام .

نامت ! وخلـــف نـــديّ جفـــنيها ... حيـــاة تحلـــم
طورا تقـــطب حاجبيهـــا تـــارة تتبســـم
وعلى ارتعـــاش شفاههـــا الحمـــراء ، بـــوح مبهم

إنه لا يدري بم تحلم تلك الجارية ، لكنه يخشى أنها تخونه في حلمها ، ولذا لا يجرؤ على الدنو منها والاصغاء لما تقوله ، خشية أن يسمع ما يكره . ثم يبني حكمه على هذا التخيل ، وهو في رأيه كاف لاتخاذ قراره النهائي في مصير الجارية .

مما سبق ، يمكن القول ان قصيدة « كأس » مونولوج درامي ، لكنها أيضا قريبة الشبه بمونولوجات براوننج ، لا سيما بقصيدة « عاشق بورفيريا » ، للأسباب التالية : أولا ، المتحدث في كلتا القصيدتين شخصية تاريخية (مطلوب والجبوري : ١٠ ــ ١٤) (Devane, 1955: 125 - 6) ، صاغها الشاعر بطريقته الخاصة ، لأداء غرض معين . ثانيا ، يروى المتحدث قصته مع حبيبته ، والظروف التي أدت الى قتلها . ثالثا ، الدافع الى القتل هو الغيرة . رابعا : لا يزال المتحدث يعيش في جو فعلته التي انتهى منها قبل وقت قصير : فعاشق بورفيريا يجلس بجانب حبيبته التي خنقها ، مسندا رأسها على كتفه ، وديك الجن قد انتهى للتو من صنع كأسه التي جبلها من بقايا جاريته المحروقة ، ثم يضعها أمامه وهو ينشد قصته ، وعيناه مثبتتان على تلك الكأس ، كأنه يرى جاريته ماثلة أمامه . خامسا ، إنتظار المتحدث لعقاب الله .

لكن هل تؤدى أوجه الشبه هذه الى تشابه فى نوع استجابتنا لقصة المتحدث ، وفي بلورة رأينا النهائى عنه ؟ أى ، هل يقوم المونولوج عند ألبى ريشة بدوره المتميز ، كما هى الحال فى مونولوجات براوننج ؟

هناك قضيتان شغلتا أذهان النقاد الذين تعرضوا لقصيدة براوننج ، يمكن أن نجد فيهما مدخلا لإثبات العلاقة بين قصيدتي براوننج وألبي ريشة . هاتان القضيتان هما : جنون المتحدث ، واستحقاقه لاهتمام أقل من الاهتمام الذى تستحقه القصة نفسها : فهل يمكننا أن نصف متحدث ألبى ريشة بالجنون ، وهل ينصب اهتمامنا على قصته الغريبة أكثر مما ينصب عليه نفسه ؟ لنبدأ أولا باستعراض ما قيل عن عاشق بورفيريا . هناك من النقاد من قال إنه مجنون (Langbaum, 1955: 88) ، وأن براوننج نفسه قد أوحى بهذا الانطباع عندما جمع ، فى فترة من الفترات ، هذه القصيدة وقصيدة أخرى بعنوان Johannes Agricola in Meditation « تأملات يوحنا أجريكولا » تحت عنوان عام هو Madhouse Cells « زنزانات فى بيت المجانين » . وهناك من يقول إن هذا العاشق لا يختلف فى سلامة قدراته العقلية عن أى بطل من أبطال براوننج ، بالرغم من غرابة سلوكه ، وأن براوننج لجأ فى البداية الى ذلك العنوان العام ليدفع عن نفسه تهمة احتقار العقيدة (فيما يتعلق بقصيدة يوحنا أجريكولا) والدفاع عن سلوك شاذ (فيما يتعلق بقصيدة بورفيريا) ، لأن المجنون غير مؤاخذ على فعله ، وأنه عندما وثق براوننج من نفسه وأصبح مشهورا حذف ذلك العنوان العام وأعطى قصيدة بورفيريا العنوان الذى تعرف به الآن (Tracy, 1937: 580) . وأخيرا أثبت أحد النقاد ، بعد دراسة مستفيضة للمصادر التى اعتمد عليها براوننج ، وللنظريات النفسية التى كانت سائدة فى ذلك الوقت ، وآراء براوننج الخاصة عن ما يسمى بالتماسك النفسى Psychological consistency ، أثبت أن براوننج لم يكن يهدف تصوير شخصية المجنون الذى لا يعى ما يفعل وما يقول ، وهى الصورة المألوفة ، وإنما إلى تحليل نفسية قاتل ، مدفوع بفكرة واحدة مسيطرة عليه ، لكنه عاقل تماما فى تصرفاته الأخرى ، وفى نظرته العامة إلى الناس والعالم ، وهو ما يطلق عليه اصطلاح monomaniac ، (الممسوس الاحادى) ، والدليل على ذلك أن أحد أعراض هذا الخلل النفسى ، وهو الهدوء النفسى الذى يعقب الجريمة ، وعدم الخوف أو محاولة الاختفاء عن الناس ، واضح فى هذا العاشق . أما حذف ذلك العنوان العام « زنزانات فى بيت المجانين » ، فى رأى هذا الناقد ، فقد كان نتيجة اقتناع براوننج بأنه لا يمثل حقيقة الشخصيتين اللتين يقدمهما : فلفظة الزنزانة توحى بأن المتحدث مجنون تماما (Mason, 1974: 253-65) . أما قضية اهتمام القارىء بالقصة أكثر من اهتمامه بشخصية المتحدث ، وهى وثيقة الصلة بقضية اختلاله العقلى ، فان بعض النقاد الذين قالوا بجنون عاشق بورفيريا لا يعتقدون أن شخصيته ذات جوانب متعددة تستحق الدراسة والإهتمام ، ولذا فإن الدراسة ينبغى أن توجه الى القصة نفسها ، لا إلى القاتل الذى يروى هذه القصة (Honan, 1961: 30) (Devane: 126) . إلّا أن أحد النقاد المحدثين نجح فى أثبات العكس ، وهو أن شخصية عاشق بورفيريا شخصية مركبة ، وأن أبعادها والصراعات التى تحتدم داخلها تتكشف عن طريق الأسلوب اللغوى ، وهو اسلوب

درامى ، دقيق فى تصوير العالم الداخلى لتلك الشخصية . ولما كانت بورفيريا ، منذ دخولها كوخ عاشقها إلى أن تموت ، هى محور هذا الصراع الداخلى ، فإن الناقد يكشف تحليله حول تطور صورة بورفيريا فى مخيلة المتحدث : ففى البداية ، يصف لنا المتحدث بورفيريا بطريقة موضوعية : بما تفعله منذ دخولها الكوخ حتى جلوسها بجانبه :

عندما دخلت بورفيريا بخطى ناعمه ، وفى الحال
أوصدت الباب على الريح والبرد فى الخارج ،
ثم انحنت على الموقد البائس وجعلته
يتفجر نارا ، والكوخ ينعم دفئا .
بعد أن فرغت ، وقفت ، وأزالت من على قدها
الشال والمعطف وهما ينضحان ماء .
ووضعت قفازيها الملوثين جانبا ، وفكت
رباط قبعتها وتركت شعرها المبلل يتدلى ،
وأخيرا جلست بجانبى
وهمست اسمى . ولما لم يجبها أى صوت
أخذت ساعدى وطوقت بها خصرها
وكشفت كتفها الأبيض الناعم
وحلّت جميع شعرها الذهبى
ثم انحنت وأسندت خدى على كتفها
ونثرت علينا شعرها الأصفر[٢]

ثم ينكسر هذا السياق الموضوعي ويبدأ المتحدث في التعليق على شخصية بورفيريا ، وتفسير سلوكها ودوافعها . هنا تظهر صورة أخرى لبورفيريا ، مختلفة تماما عن الصورة الأولى :

هامسة كم هي تحبني : هي التي
لا تقوى على تحرير عواطفها المتأججة ،
من الكبرياء ، رغم محاولة قلبها المستمرة ،
وعلى قطع كل علاقاتها العابثة ،
ومنح نفسها لي ، إلى الأبد ،
إلّا أن عواطفها تتغلب عليها أحيانا :
فلم تكن وليمة هذا المساء المرحة لتمنع
خاطرا مفاجئا عن إنسان شاحب الوجه
بسبب حبها ، دون أمل في الوصال :
لذا فقد جاءت إلى في غمرة الأمطار والرياح .

هذه الصورة ، في رأي هذا الناقد ، هي المبرر الذي يتخذه المتحدث لقتل بورفيريا : ففي البداية ، تظهر ، بورفيريا بشخصية الفتاة المتزنة ، التي تعرف ما تريد بالضبط ، وكذا الوسيلة التي تصل بها إلى هدفها . في هذه الحالة ، لا يمكنه السيطرة عليها ؛ فمن المؤكد أنها ستتركه في نهاية الأمسية ، وتعود إلى قصرها . وحيث أن تركها له على هذه الصورة أمر لا يمكنه تحمله إلى الأبد ، ولكي يتغلب على الصراع داخل نفسه بين كراهيته لها وبين الرغبة في تملكها وحرصه على جمالها ورقتها وعفافها ، فإنه لا شعوريا يصورها فيما بعد بصورة الفتاة الضعيفة ، العاجزة عن السيطرة على عواطفها ، والتي تحتاج إلى من يسيطر عليها . لذا فإنه يقتلها حتى يتمكن من السيطرة عليها ، مثل دوق فيرارا في مونولوج « دوقتي الأخيرة » ، الذي يتمكن من السيطرة على زوجته ، بعد قتلها ، على شكل لوحة فنية حية ، يرفع من فوقها الغطاء وقتما يريد ويغطيها وقتما يريد . وأخيرا يلخص الناقد القضية في هذه الكلمات :

وهكذا نجد أنه بينما تثير بورفيريا الحية المتسلطة المرارة في نفسه [نفس المتحدث] ، فإن صورة بورفيريا التي لفقها خياله وطبعها على الصورة الأصلية ، تثير فيه الرقة والاهتمام ، والتلطف البيّن . وحيث أنه لم يستطع قبول المرأة الحقيقية [بورفيريا وهي على قيد الحياة] والعلاقة التي تتفضل بها عليه ، ومع أنه لم يستطع كذلك أن يرفضها رفضا باتا ، فإنه قد وجد لنفسه الحماية في غلق نفسه في ملجأ عقلي مثالي ، حيث لا يوجد ما يعارض رغبته العارمة ، وحيث تكون مسائل الحقيقة والاختيار والارادة غير ذات موضوع . هذه هي الأهمية الأساسية في عنوان « زنزانات في بيت المجانين » الذي اختاره براوننج في البداية ، لهذه القصيدة ولقصيدة « تأملات يوحنا أجريكولا » ... فالقصيدتان كلتاهما عن رجلين محبوسين في زنزانتين عقليتين ، تمنعانهما من ممارسة الحياة خارجهما بشكل مرن وصريح (Eggenschwiler, 1970: 41 - 46) .

هذا ما يتعلق بعاشق بورفيريا ، فماذا عن المتحدث في قصيدة أبي ريشه ؟ لا أظن أن أحدا يمكن أن يحكم عليه بالجنون ، بل أعتقد أن القراءة المتفحصة تبين أنه في قمة سيطرته على الموقف ، مستعملا في ذلك أساليب مختلفة : فمثلا يتعمد وضع الكأس التي صنعها من بقايا جثة جاريته المحروقة ، في متناول ندمائه وأصدقائه حتى يتمكن من إثارة فضولهم ، وبالتالي يجد الفرصة المناسبة لرواية قصته مع جاريته والدفاع عن نفسه ضد اتهاماتهم المبينة :

دعـــها ! فهـذى الكـأس مـــا مـــرت على شفتـــي نديـــم

ثم إنه ، منذ اللحظة الأولى ، يقطع السبيل أمام نديمه الذي ربما سيلقنه درسا في الأخلاق والانسانية والعدالة ، مبينا له أنه يدرك عاقبة عمله ، والموقف الذي سيقفه يوم القيامة :

لي وقفـــة معهـــا أمـــام اللـــه في ظـــل الجحيم

أو ربما اعتقد نديمه أن محدثه قد جنّ ، فلذلك نجد جوابه حاضرا :

أتخالنـــي أهـــذى ؟ وخمـــري صحـــوة القلـــب الكليـــم

مما يدل على أنه قد رسم خطته بدقة ، وسيطر على رد فعل سامعه بالطريقة التي يريدها . وفي الوقت الذي يعتقد النديم أن محدثه سينتقل إلى موضوع اخر غير موضوع الجارية والكأس ، وذلك عندما يرجوه أن يشفق عليه وأن لا يضطره إلى ذكر تفاصيل القصة :

إشرب ولا تتـــــرك جـــــراح السـر تعـــوى في رميمـــى

نجده يفعل هذا الشيء بالذات ، بعد أن أثار فضول نديمه إلى أقصى حد ، بحيث أن ذلك النديم يقبل على القصة بنهم وشوق واستعداد نفسي للمشاركة الوجدانية ، بل ربما المواساة . هذا ما يهدف اليه المتحدث حين يؤخر بداية القصة إلى الفقرة الثانية من القصيدة .

ولا تتوقف مهارة المتحدث عند هذا المستوى النفسى ، وإنما تتعداه إلى العمق البلاغي ، وذلك عندما يقود سامعه إلى التسليم بأن ما فعله مع جاريته لم يكن منه بد . إنه يفعل ذلك عن طريق النسيج التصويري ، لا سيما عن طريق الصراع بين صور الظمأ والرىّ ، وهو صراع يجد صدى قويا في نفس نديم جاء ليطفيء غله ويروي جفاف نفسه . ولكي نعد هذا النديم لهذا الدور ، فإن المتحدث يطلب منه أن يشرب أولا ، ويصر على ذلك حتى النهاية :

إشرب ولا تتـــــــــرك جراح السر تعـــــوي في رميمـــــي
فاشرب ودعهـــا ! فهـــــي ما مرت على شفتـــى نديـــــم

مثل (إياجو) في مسرحية « عطيل » عندما يكرر قولته الشهيرة « إملأ كيسك نقودا » للغبي (رود ريجو) حتي يتمكن من الظفر بـ (ديدمونا) . الظمأ والرى ، في القصيدة ، منسوبان إلى غير مصادرهما الطبيعية : فمن الطبيعي أن تكون الجارية الشابة مصدر ريّ للمتحدث العجوز ، لكن ما يحدث هو العكس . إنها هي التي تأتي اليه طالبة الريّ :

كيـــف استـــقت حبـــي وقصت فيـــــه أجنحـــــة التمنـــــي !

. . . .

وشبـــــابها الظمـــــآن ، بين يدى يستجـــــدى السرابـــــا !

. . . .

أنـــــا لن أعـــــيش غدا فأروى قلبها الظمـــــآن حبـــــا !

من ناحية أخرى ، نجد أن الأدوار قد انعكست ثانية ، في هذه الصورة التي تقوم فيها الجارية بدور الأم ، والمتحدث بدور الطفل الجائع ، وذلك بعد أن اكتملت نشوته ووصلت ذروتها :

كم ظبيـــــة قعـــــدت بعبء جراحهـــــا تتوجـــــع
لما رأت في خشفهـــــا الجوع الملـــــحّ يروّع
زحـــفت لترضعـــه ، ومـــاتت وهـــــو باق يرضـــــع

لكن هذه النشوة زائفة ، لأنها لا تؤدي إلى القناعة والرضا ، وإنما إلى حزن أكبر وجفاف أعمق ،

لأن العلاقة بين النار وبين الشرب الذي لا ينقع الغلة ويطفيء اللهب علاقة حميمة في هذه القصيدة .

هذه العلاقة تتوحد أساسا في صورة الكأس ، المصنوعة من بقايا جثة قتيلته المحروقة ، لكنها تتردد بأشكال مختلفة في ثنايا القصيدة . إنها أولا الكأس التي تشقى من يشرب بها :

دعهـــا فقـــد تشقـــيك فيها لفحـــة البغـــى الـــرجيم
وتنـــفس الشبـــح الشقـــي على جذى حب أثيم

كذلك ، التوقف عن الشرب بها يظهر للمشاهد وكأنه هذيان مخمور ، إنما هو في الواقع صحوة الضمير :

أتخالنـــي أهـــذي ؟ وخمري صحـــوة القـــلب الكـــليم

ثم إنها كأس الحب ، الذي لا يضرمه الحنان والعطف ، بل الرجولة المجروحة ، التي تتحدى الطبيعة ، وتبدو كأنها منتصرة ، لكن انتصارها هش موقوت :

ورجـــعت للأكـــواب املأهـــا على غصص شرابـــا
وأعبها حمى من الأهـــواء تصطـــخب اصطخابـــا
فاذا دمـــي ، في مثـــل وهـــج الجمـــر ، يلتهب التهابـــا
والنجـــم أسطـــع .. وهـــو يهوي عن سماوتـــه اغترابـــا !!

حتى تجيىء النهاية ، عندما يرتشف المتحدث من فم جاريته مباشرة ، النيران الكامنة في تلك العلاقة : نار الغيرة ونار الحسرة ونار اليأس ، فلا يجد أمامه مخرجا إلّا في وضع النهاية الحتمية :

قبـــلتها والليـــل ينـــفض عنـــه أسراب النجـــوم
ومدامعـــى تجري ، وكفـــي فوق خنجـــري الأثيم
هي وقفـــة رعنـــاء ، ضاق بهولها حلـــم الحليم

ملتقطا ، بذكاء ، من الفقرة الثالثة ، صورة النجم الذي يكون في أسطع حالاته وهو يهوي محترقا ، ومعمما إياها على كل من هم في حالته ، حين يقوم الليل نفسه بنفض هذه النجوم المحترقة ، وإسقاطها من جناحيه .

فكأن المتحدث ، إذن ، بشكل مباشر وغير مباشر ، يقول إن قتله جاريته كان أمرا لا مندوحة عنه ، فالعلاقة غير الطبيعية تنتهي نهاية غير طبيعية ، وكانت قد فرضت عليه تلك العلاقة فرضا :

هيفـــاء ، لم تبلـــغ مدى إغرائهـــا وهمى وظنـــى

فلم يكن مستعدا لها ، لا روحيا ولا جسميا ، على الأقل لم يكن يتوقع أو يحلم أن تتطور إلى ما آلت اليه : فقد قلبت كيانه رأسا على عقب ، وأثارت فيه الام الشيخوخة وحسرتها :

الشيب مرّ بلمتـــــــــــــى وأقـــام في عجـــزى ووهنـــى
والشوق ، أحـــــلام مخضبـــــة تموت وراء جفنـــــــــــى

. . . .

فوجمت ، مجروح الرجولـــــــة ، أخـــفض الطـــرف اكتئابـــا

. . . .

ورجـــعت أمشي القهقـــــرى وجـــــــــــوانحي تتضرم
وعلـــــى خطـــــاى أرى بقايـــا سلـــوتي تتحطـــم

. . . .

من أيـــــن ؟ والدنيـــــا طوت أظـــلالها الفيحـــاء وثبـــا
ومـــــراكب الأيـــــام شقت جبهتـــي دربـــا فدربـــا

إنه مسكين ، يستحق العطف والشفقة ، وربما العرفان بالجميل ، لأنه خلص أناسا آخرين مثله ، يمكن أن يصيبهم ما أصابه على يد هذه الجارية ، هذه « النعمى » ، التي هي في رأيه شقاوة ما بعدها شقاوة . ولذا فإنه عندما يحطم الكأس « أمام الله في ظل الجحيم » ، يصل ، حسب زعمه ، إلى أرفع درجات التضحية ونكران الذات : فهو لا يريد لجاريته مزيدا من العذاب معه في الجحيم ، فكفاها ما لاقت في دنياها .

السؤال الآن هو : هل هذا هو الإنطباع الذي نخرج به عن شخصية الجارية ، وهل نتفق مع المتحدث على أنها ، في الواقع ، هي الجانية لا المجنى عليها ، كما تبدو الأمور في الظاهر ؟ ينبغي أن نعترف ، في البداية ، أن الشاعر قد أعطى المتحدث ، كما رأينا وكما هو متوقع من المونولوج الدرامي ، كامل الحرية في تقديم قضيته والدفاع عنها ، وقد استعمل في ذلك جميع ما يملك من حجج وأساليب ، حتى أننا لنعجب بالطريقة التي تسيطر بها على سامعه وتوجهه نحو هدفه المرسوم . لكن عندما نتفحص القصة ، نكتشف أن الصورة التي رسمها للجارية إنما هي صورة لفقها خياله المريض ، حتى يبرر سلوكه المشين ، مثل الصورة التي لفقها خيال عاشق بورفيريا لحبيبته العاقلة المتزنة . لقد صور له خياله أن الجارية قد وقعت في حبه وهامت به . فمن أين له هذا الاعتقاد ؟ يبدأ القصة بالقول إنها كانت تغنيه . وبالطبع لم تكن تغنيه أغاني الحرب والبطولة ، أو أغاني الحزن والرثاء ، بل أغاني الحب والمحبين ، فهذا هو الشيء المألوف في هذه الحال . وهو يعترف في البداية بأن حبها له أمر يثير الاستغراب :

كيـــف ارتضت دنيـــاي دنياهـــــا على قلـــــــق وأمـــــــــن
كيـــف استـــقت حبـــــي وقصت فيـــــه أجنحـــــة التمنـــــى !
ما غرهـــــا منـــــى ؟ ومـــــاذا أبـــــقت الأيـــــام منـــــى

ويعترف أيضا أن الحب بالنسبة لإنسان في مثل سنه يعد ضربا من أضغاث الأحلام :

والشوق ، أحـــلام مخضبـــة تموت وراء جفنـــــــي

وكان من المتوقع أن يصمد أمام هذه الاحلام حينما تراوده ، لكن شيئا ما ينتابه ويجعله فريسة لهذه الأحلام ، فيجري وراءها في أوهام حب مصطنع ، كأنه حب حقيقي :

مالت علـــيّ وطرفهـــا في يأســـــه يتضرع
وعبيرهـــــا ما سال من صدر الربيـــع وأمتـــع
فضمـــمتها ، فتنهدت غصص ، وصكت أضلـــع
هي نشوة لم يبـــــق لي من بعدهـــا ما يطمـــع

يقول إنها مالت عليه ، لكنه لا يدري ، أو لا يريد أن يدري ، أنها تقوم بدورها هذا ، غير مدفوعة بحب حقيقي ، وإنما هو واجبها تجاه سيدها :

الغناء والرقص والدلال ، إنه يفسر تنهدها ، الذي هو في الحقيقة ألم ممض ، على أنه حب وهيام . إنها ، كأي جارية ، مغلوبة على أمرها ، ينبغي لها أن تؤدي دورها كاملا وإلا وجدت نفسها في السوق مرة أخرى ، ليعود أمرها إلى سيد آخر ربما يكون أسوأ من سلفه . إنه في هذا الخداع النفسي يشبه عاشق بورفيريا عندما يقول إن بورفيريا همست له بحبه وحدثته عن عواطفها التي لا تستطيع السيطرة عليها .

ويصل به خداع الخيال ذروته في الفقرتين الخامسة والسادسة ، حيث يتصور أولا أن الجارية تخونه في نومها ، ومن ثم يعطي نفسه حق التدخل حتى في نومها ، وفي نوع الأحلام التي تراودها :

نامت ! وخلـــــف نديّ جفـــنيها ... حيـــاة تحلـــم !!
طورا تقـــطب حاجـــيها تـــــارة تتبســـــم
وعلى ارتعـــاش شفاههـــا الحمـــراء ، بـــــوح مبهم !
فدنـــوت أصغـــي ، علهّـــا في همسة تتلـــــــعثم

ولما كان شعوره الداخلي ينبئه بأن ما يراه من علاقة الجارية معه ليس حبا حقيقيا ، وإنما هو دور فرضته عليها الظروف ، وهي حقيقة لا يريد أن يعترف بها مطلقا ، فإن صورة ذلك الحب الخيالي لا تصمد أمام أي هزة بسيطة ، حتى أمام شيء مبهم آت من بعيد ، من عالم الأحلام . أي أن حلمه المصطنع لا يصمد أمام الحلم الحقيقي . وكفى بذلك عذابا :

ورجـــــفت .. خشيـــــة أن تطالعنـــــي بما لا أعلـــــم
ورجـــعت أمشي القهقـــرى وجـــــوانحي تتضرم
وعلى خطـــــــاي أرى بقايـــا سلـــوتي تتحطـــم !!

هذا العذاب يصوره له خياله كأنه حقيقة ماثلة ، لا في الحاضر فحسب ، وهو أمر ممكن الاحتمال مع فسحة من الامل ، كما هي حاله في الفقرة الثانية ، وإنما في المستقبل المنظور :

نامت ! وأشبـــــاح الغـــــــد الباكـــي أدفعهـــنّ رعبـــا

إنه عالم الكوابيس المخيفة ، الذي صنعه بيديه ، وأغلق فيه ذاته ، فلم يعد يرى في الناس أو في الاشياء ، حوله الّا صورة تلك الذات المريضة :

نامت ! وجنـــح الليـــل جنّ وغيرتي الهوجـــاء غضبـــى

تماما مثل عاشق بورفيريا عندما يلون حوله بسواد حقده وعنف تمزقه :

ومـــا أســـرع مـــا استيقظـت الريـح الغضـوب ،
فمـزقت بحقدهـا رؤوس أشجـار الـدردار ،
وأعمـلت أسوأ ما عندهـا لتغيـظ البـحيرة .

ماذا يعمل إذن ؟ هذا هو السؤال الذي يقض مضجعه ، مثل ما قض مضجع عاشق بورفيريا . إن هذه اللحظة ، لحظة النشوة الكاملة ، قد لا تتكرر :

هي نشوة لم يبـــــــق لى من بعدهـــا ما يطمـــع

وكذا عاشق بورفيريا :

فقد كانت بورفيريا ملكي في تلك اللحظة ، ملكي أنا ،
بورفيريـا الجميلـة ، التامـة الطهـارة والصلاح .

وحيث أن طبيعة الزمان التقلب ، وطبيعة البشر التغير :

أيضم غيري هذه النعمى !! متى وسـدت تربا !؟

فإنه سيخلد هذه اللحظة بطعنة واحدة من خنجره ، فهو لا يحمل لجاريته أية ضغينة أو حقد . هذه أمور قد عانى منها وتخطاها ، ولذا فإنه يقبلها قبل أن يقضي عليها ، ودمعه يجري هتونا لفراقها :

قبـلتها !! والليـل ينـفض عنـه أسراب النجـوم
ومدامعـي تجري ، وكفـي فوق خنجـري الأثيم

وهو ما يعتقده ويفعله عاشق بورفيريا :

ووجـدت شيئـا أعملـه ، فلفـفت شعرهـا كلـه
على شكـل حبـل أصفـر طويـل
ثلاث مرات حول عنقهـا النحيـل
وخنـقتها . ولم تشعـر بأي ألم :
متأكـد أنـا أنها لم تشعـر بأي ألم
وكالبرعـم الـذي يحتضن داخلـه نحلـة
فتـحت جفـنيها بحذر : ومـرة أخـرى

ضحـكت العينـان الزرقـاوان الصافيتـان :
ثم فكـكت الغديـرة من حول عنقهـا ،
فتـوردت وجنتاهـا مرة أخـرى
تحت قبـلاتي المتوهجـة .

لكن المتحدث عند أبي ريشه لا يتمتع بنفس قوة الخيال الخادعة ، التي يتمتع بها عاشق بورفيريا : ففي اللحظة التي يجهز فيها على الجارية يعترف بإثمه ، وبهول جريمته ، رغما عنه :

هي وقفـة رعنـاء ، ضاق بهولها حلـم الحليم

إنه لا يمكنه أن يخرج من ذاته ، وينظر اليها من بعيد نظرة موضوعية . كذلك لا نجد فيه ذلك الهدوء الذي يتميز به عاشق بورفيريا ، بعد ارتكاب الجريمة ، والذي هو ، كما ذكرت ، عرض من الأعراض التي تظهر على المريض النفسي المسمى monomaniac . السبب في هذا الاختلاف ، كما اعتقد ، هو الاختلاف في مدى خضوع المتحدث لأسر التقاليد الدينية أو تحرره منها : فبطل أبي ريشه متدين يعرف تمام المعرفة أن مصيره الجحيم ، مهما غالط نفسه ، ومهما برر جريمته . بل إنه يشعر أن الجحيم قريبة منه جدا في هذا الحياة ، يذوق ضرامها ويتلوى من لفحها . أما الوقوف أمام الله فهو شيء آخر تماما . عندئذ تتحطم كل المغالطات وتذوب جميع التبريرات . أما بطل براوننج فهو Agnostic (لا أدري) ، تخطى حاجز الايمان الطبيعي الى مستوى فلسفي لا يدري فيه عما اذا كان وجود الاله امر يمكن الاطمئنان إليه أم لا . لذا فإنه يضع نفسه وقضيته على المحك ، منتظرا رد فعل الآله الذي يتحدثون عنه :

وهـكذا فإننـا نجلـس الآن معـا ،
ولـم نتحـرك طـوال الليـل .
ومـع ذلـك فلـم ينبس الآلـه ببنت شفـة .

هناك إذن مفارقة ساخرة ، بين الصورة التي يرسمها بطل أبي ريشة لنفسه ، وهي صورة الإنسان المجني عليه ، الذي ناداه قدره فلبى ، ولم يتردد حتى النهاية ، وبين الصورة التي تظهر للقاريء ، وهي صورة إنسان أناني ، يعلم تماما أنه لا يمكن أن يكون هدفا لحب شابة صغيرة ، حتى ولو كانت جاريته ، لكنه في لحظة من لحظات الضعف يتوهم ذلك ، ويكبر ذلك الوهم بفعل الأنانية ، حتى يغطى كل منافذ بصيرته . مثل هذا الانسان ، لا يتردد في إزالة أية عقبة تقف في سبيل رغباته ، سواء كانت عقبة حقيقية أو خيالية ، خصوصا إذا كانت تتعلق بمحور رغباته ، والمفارقة الثانية هي أنه لا يدري أننا فعلا نشفق عليه ، لكن لغير الأسباب التي حاول جهده أن يبسطها أمامنا . فبالرغم من هول جريمته ، ومنتهى قسوته في حرق أشلاء جاريته :

فحمـلت شلـو ضحيتـي والنـار حمراء الأديم
وجبـلت من تلك الجذى كأسى ومـن تلك الكلـوم

فإننا لا نملك إلّا أن نرى في هذا العمل بداية لرحلة العذاب التي سيمشيها في هذه الحياة ، إلى أن يقف « أمام الله في ظل الجحيم » . ذاك هو عقابه الذي لا يمكن أن يطهره من إثمه ، مثل عقاب الملاح العجوز في قصيدة كولريدج المسماة The Rime of the Ancient Mariner « أنشودة الملاح القديم » ، حيث يضطر أن يروي قصة جريمته مرة بعد مرة طوال حياته ، ويعيشها في كل مرة . هذا بالضبط ما يحصل لبطل أبي ريشة ، طالما أن الكأس أمامه ، وطالما أوجد الفرصة لرواية قصته حينما تثير تلك الكأس فضول ندمائه . وهذه مفارقة ثالثة : ففي الوقت الذي يعتقد فيه أنه يسيطر على الموقف ، كما ذكرت سابقا ، يكتشف أنه ضحية لهذا الموقف الذي يصنعه بيديه ، فهناك ، على ما يبدو ، قوة خفية داخلية ، تدفعه إلى إعادة القصة ، وعيش أحداثها كلما مر به نديم من ندمائه .

يمكن القول اذن إن أبا ريشة قد أبدع لنا في قصيدة « كأس » مونولوجاً دراميا ، من النوع الذي اشتهر به براوننج ، وان مونولوجه هذا قريب الشبه بمونولوج براوننج « عاشق بورفيريا » في شخصية المتحدث وفي قصته ودوافعه وفي نوع استجابتنا للأحداث التي تتكشف خلال روايته القصة . إلا أن أوجه الشبه هذه لا تؤدي بالضرورة الى تشابه في التأثير الفني للقصيدتين : فربما يكون مونولوج أبي ريشه أكثر تأثيرا في القاريء الذي يشاطر بطله معتقداته ومسلماته الدينية ، وبالمقابل يكون مونولوج براوننج أقرب إلى القاريء المتحرر من هذه المعتقدات والمسلمات ، وربما يكون الأمر عكس ذلك : فقد يكتشف القاريء المتحرر في تلك المعتقدات والمسلمات ملاذا من القلق والحيرة التي يضرب في تيهها العالم المعاصر ، وبالمقابل يكتشف القاريء المحافظ في قصيدة براوننج متنفسا من ثقل تلك التقاليد .

على أية حال ، هذا أمر يخرج عن نطاق هذا البحث ، ونحن ندرك أن أوجه الاختلاف بين نصين في مجال الدراسة المقارنة أمر متوقع وثابت ، الا أن أوجه الشبه بينهما هي التي تثير الاهتمام وتدفع الباحث الى القيام بتلك الدراسة المقارنة .

كأس

يروى أن ديك الجن الحمصي قتل جاريته الحسناء حبا بها وغيرة عليها وجبل من بقايا جثتها المحروقة كأسه ؛ وكان ينشد بين شربه وبكائه أبياتا من الشعر :

أجـريت سيفـي فى مجال خناقهـا ... ومدامعـي تجرى على خديها

رويت من دمهـا الثرى ولطالما ... روّى الهوى شفتـي من شفتيها

(ديك الجن)

دعهـا ! فهـذى الكـأس ما ... مرت على شفتـي نديم

لى وقفـــة معهـــا أمـــام ... اللـــــــه فى ظل الجحيم
دعهـــا ! فقـــد تشقـــيك فيها ... لفحـــة البغـــي الـــرجيم
وتنـــفس الشبـــح الشقـــىّ ... على جذى حب أثيم
ما لى أراك تطيـــــل فىّ ... تأمـــل الطـــرف الـــرحيم
أتخالنـــى أهـــذى ؟ وخمرى ... صحـــوة القـــلب الكـــليم
إشرب ! ولا تتـــــــرك جراح ... السرّ تعـــوى فى رميمـــى !

. . . . .

كانت تغنينـــى ، وكـــنت ... أحسّ بالنعمـــى تغنـــى !
هيفـــاء ، لم يبلـــغ مدى ... إغرائهـــا وهمي وظنـــى ...
كيـــف ارتضت دنيـــاي دنياهـــا ... على قلـــق وأمـــن
كيـــف استـــقت حبـــى وقصّت ... فيـــه أجنحـــة التمنـــى !
ما غرّهـــا منـــى ؟ ومـــاذا ... أبـــقت الأيـــام منـــى
الشيب مرّ بلمتـــى ... وأقـــام فى عجـــزى ووهنـــى
والشوق ، أحـــلام مخضبـــة ... تموت وراء جفنـــى !

. . . . .

نادى هواهـــا ، فالتـــفتّ ... ومـــا رددت له جوابـــا
وشبـــابها الظمـــآن ، بين ... يدىّ يستجـــدى السرابـــا !
فوجمت ! مجروح الرجولـــة ... أخـــفض الطـــرف اكتئابـــا
ورجـــعت للأكـــواب ، أملأهـــا ... على غصص شرابـــا
وأعبّهـــا حمىً من الأهـــواء ... تصطـــخب اصخابـــا
فإذا دمـــى ، فى مثـــل وهـــج ... الخمـــر ، تلتهب التهابـــا
والنجـــم أسطـــع .. وهـــو يهوى ... عن سماوتـــه اغترابـــا !!

. . . . .

مالت علـــىّ وطرفهـــا ... فـــي يأســـه يتضـــرع
وعبيرهـــا ما سال من ... صدر الربيـــع وأمتـــع
فضمـــمتها ، فتنهدت ... غصص ، وصكت أضلـــع
هى نشوة لم يبـــق لى ... من بعدهـــا ما يطمـــع
كم ظبيـــة قعـــدت بعبء ... جراحهـــا تتوجـــع
لما رأت فى خشفهـــا ... الجوع الملـــحّ يروع
زحـــفت لترضعـــه ، ومـــاتت ... وهـــو باق يرضع !!

. . . . .

نامت ! وخلـــــــــــف ندىّ ... جفـــنيها .. حيـــاة تحلـــم !!
طورا تقـــطب حاجـــبيها ... تارة تتـــــــــبسم
وعلى ارتعـــاش شفاههـــا ... الحمـــــــراء ، بوح مبهم !
فدنـــوت أصغـــى ، علّهـــا ... فى همسة تتلـــــــــعثم !
ورجـــفت .. خشيـــة أن ... تطالعنـــــى بما لا أعلـــم
ورجـــعت أمشى القهقـــرى ... وجـــــــوانحى تتضرم
وعلى خطـــــــاى أرى ... بقايـــا سلـــوتى تتحطـــم !!

. . . . .

نامت ! وجنـــح الليـــل جنّ ... وغيرتى الهوجـــاء غضبـــى
أنـــا لن أعـــيش غدا فأروى ... قلبها الظمـــآن حبـــا !
من أيـــن ؟ والدنيـــا طوت ... أظـــلالها الفيحـــاء وثبـــا
ومـــراكب الأيـــام شقّت ... جبهتـــى دربـــا فدربـــا !
نامت ! وأشبـــاح الغـــد ... الباكـــى أدفعهـــنّ رعبـــا !
أيضمّ غيرى هذه النعمـــى !! ... متـــى وسدت تربـــا !!
ويحى !! لقـــد جفّ الـــرضى ... رطبـــا وضاق الكـــون رحبـــا !!

. . . . .

قبـــلتها !! والليـــل ينـــفض ... عنـــه أسراب النجـــوم
ومدامعـــى تجرى ، وكفـــى ... فوق خنجـــرى الأثيم
هى وقفـــة رعنـــاء ، ضاق ... بهولها حلـــم الحليم
فحمـــلت شلـــو ضحيتـــي ... والنـــار حمراءالأديـــم
وجبلـــت مـــن تلـــك الجـــذى ... كأســي ومـــن تلـــك الكلـــوم
وغـــدا أحطمهـــا ، أمـــام ... اللـــه فـــى ظـــل الجحـــيم
فاشرب ودعهـــا ؛ فهـــى ما ... مرت على شفتـــــي نديم !!

عاشق بورفيريا Porphyria's Lover

لقـــد هطـــلت الأمطـــار مبكـــرة هذه الليلـــة ،
ومـــا اسرع ما استيقـــظت الـــريح الـــغضوب ،
فمـــزقت بحقدهـــا رؤوس أشجـــار الـــدردار ،
وأعمـــلت أسوأ ما عندهـــا لتغيـــظ البـــحيرة ،
وكـــنت أستمـــع وقلبـــى على وشك التمزق ،
عندما دخـــلت بورفيريـــا بخطـــى ناعمـــة ، وفى الحال

أوصدت البـــاب على الـــريح والبرد فى الخارج ،
ثم انحنت على الموقـــد البـــائس وجعلتـــه
يتفجـــر نارا ، والكـــوخ ينعـــم دفئـــا .
بعـــد أن فرغت ، وقـــفت ، وأزالت من على قدهـــا
الشال والمعطـــف وهما ينضحـــان ماء ،
ووضعت قفـــازيها الملـــوثين جانبـــا ، وفـــكت
ربـــاط قبـــعتها وتـــركت شعرهـــا المبلـــل يتـــدلى ،
وأخيرا جلست بجانبـــى
وهمست إسمى . ولمّـــا لم يجبها أى صوت
أخـــذت ساعـــدى وطـــوقت به خصرهـــا
وكشفت كتفهـــا الأبـــيض الناعـــم
وحـــلت جميـــع شعرهـــا الذهبـــى
ثم انحنت وأسنـــدت خدي على كتفهـــا
ونثرت علينـــا شعرهـــا الأصفـــر ،
هامسة كم هى تحبنـــى : هى التـــى
لا تقـــوى على تحريـــر عواطفهـــا المتأججـــة ،
من الكبريـــاء ، رغـــم محاولـــة قلبها المستمـــرة ،
وعلى قطـــع كل علاقـــاتها العابثـــة ،
ومنـــح نفسهـــا لي ، الى الأبـــد .
إلّا أن عواطفهـــا تتغـــلب عليها أحيانـــا :
فلـــم تكـــن وليمة هذا المساء المرحـــة لتمنـــع
خاطـــرا مفاجئـــا عن إنسان شاحب الوجـــه
بسبب حبها ، دون أمـــل فى الـــوصال :
لذا فقـــد جاءت إلـــىّ فى غمـــرة الأمطـــار والريـــاح
تأكـــد أننـــي رفـــعت رأسي ونظـــرت في عيـــنيها
وأنـــا سعيـــد فخـــور . لقـــد تحققـــت أخيرا
أن بورفيريـــا تعبـــدنى . لقـــد أحـــيت المفاجـــأة
قلبـــى ، وظـــل ينمـــو وينمـــو
بينما كنت أسائـــل نفسى ماذا أعمـــل .
فقد كانت بورفيريا ملكى فى تلك اللحظة . ملكى أنا .
بورفيريـــا الجمليـــة ، التامـــة الطهـــارة والصلاح .

ووجـــدت شيئـــا أعملـــه : فلفـــفت شعرهـــا كلـــه
على شكـــــل حبـــــل أصفـــــر طويـــــل
ثلاث مرات حول عنقهـــــــا النحيـــــــل
وخنـــــــقتها . ولم تشعـــــــر بأى ألم :
متأكـــــد أنـــــا أنها لم تشعـــــر بأى ألم .
وكالبرعـــم الـــذى يحتضن داخلـــه نحلـــة ،
فتـــحت جفـــنيها بحذر : ومـــرة أخـــرى
ضحـــكت العينـــان الزرقـــاوان الصافيتـــان .
ثم فكـــكت الغديـــرة من حول عنقهـــا ،
فتـــوردت وجنتاهـــا مرة أخـــرى
تحت قبـــلاتى المتوهجـــة .
وأسنـــدت رأسهـــا كما كان من قبـــل ،
إلّا أن كتفـــى هذه المرة هو
مسنـــد رأسهـــا ، والـــذى لا يزال مائـــلا عليـــه .
ذلك الـــرأس الصغير الضاحك المتـــورد :
كم هو فرح أنـــه نال كل ما يتمنـــاه ،
وأن كل ما يبـــغضه قد زال فى الحال ،
وأنـــه فاز بى أنـــا حبيبـــه ، البـــاق بجانبـــه ،
حبـــيب بورفوريـــا . فلـــم يدر بخلدهـــا كيـــف
ستتحقـــق لها أمنـــيتها العزيـــزة .
وهكـــذا فإننـــا نجلس الآن معـــا ،
ولم نتحـــرك طوال الليـــل .
ومـــع ذلك فلـــم ينـــبس الآلـــه ببـــنت شفـــه .

الهوامش :

(١) الاشارات الى قصائد أبي نيشة والاقتباسات منها مأخوذة من : **ديوان عمر أبي ريشة** ، المجلد الأول ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧١ . انظر الملحق رقم (١) .

(٢) انظر الملحق رقم (٢) .

المراجع العربية :

خطاب ، عزت عبد المجيد : « عمر أبو ريشة في عالم جون كيتس (John Keats) **مجلة كلية الآداب** ، جامعة الملك سعود ، الرياض : المجلد العاشر ، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م .

الدهـــان ، ســـامـــي : **الشعر الحديث فى الاقليم السورى** ، القاهرة : معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٦٠ .

ديـــــك الجـــــن : **ديوان ديك الجن** ، تحقيق أحمد مطلوب ، وعبدالله الجبوري بيروت : دار الثقافة .
أبـو ريشـــة ، عمـــر : **ديوان عمر أبو ريشة** ، المجلد الأول ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧١ .

المراجع الأجنبية :

Armstrong, Isobel. **Robert Browning** (Writers and their Background). London: G. Bell and Sons, 1974. -
De Vane, William Clyde. **A Browning Handbook.** New York: Appleton- Century- crofts, inc., 1955. -
Drew, Phlip. **The Poetry of Browning: A Critical Introduction.** London: Methuen & Co., Ltd., 1970. -
Eggenschwiler, David. "Psychological Complexity in Porphyria's Lover", **Victorian Poetry, VIII** 1970. -
Hanon, Park. **Browning's Characters: A Study in Poetic Technique.** New Haven: Yale University Press, 1961. -
Langbaum, Robert. **The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition.** New - York: W.W. Norton and Company inc., 1957.
Mason, Michael. "Browning and the Dramatic Monologue" in **Robert Browning** ed., Isobel Armstrong (1974). -
Tracy, C.R. "Porphria's Lover" in **Modern Language Notes,** LII, 1937. -

*

عزت عبد المجيد خطاب :
• أستاذ مشارك ـــ قسم اللغة الانجليزية بجامعة الملك سعود ومدير مركز البحوث بكلية الآداب .
• حصل على الدكتوراه من جامعة نيومكسيكو ـــ الولايات المتحدة ، عام ١٩٦٩ .