

البحث عن قضية في سيرة رامي وشعره

وطالبُ المثلِ الأعلى مُشعبٌ آمالهُ مُشرباتُ مراميه
يكلّف النفسَ أمراً عزُّ مطلبه ويسألُ الدهرَ شيئاً ليس يُعطيه

أحمد رامي

البحث عن قضية

في سيرة رامى وشعره

(١)

فصل مضمّر في تراجميّا الحياة .. و .. النقد الأدبي

انتقل إلى رحمة الله الشاعر أحمد رامى فى الخامس من يونيو ١٩٨١ ، والذي لا شك فيه أن رامى شخصية مؤثرة فى حياتنا الثقافية والأدبية مدّة ، لا تقل عن نصف قرن إن لم تزد . وقد درس شعره وأثره فى الفناء فى أكثر من مجال ، غير أنى لم أكن أفكر يوماً فى أن أتصدى للكتابة عنه - على كثرة ما كتبت فى تاريخ شعرنا العربى الحديث ، لكن وفاة رامى إنسانياً - وإن كان قد توفى أدبياً منذ فترة ليست بالوجيزة - جعلتني أحاول تقييم سيرته وتراثه الشعرى ، باعتباره واحداً من أعلام شعرنا العربى الحديث .

للتحق أقول : إنى أنألم بشكل عميق إزاء كثرة من فقدنا فى هذه الأيام من أدباء وشعراء وفنانين ، إن الموت حقيقة أزلية لا مفر منها ، بيد أنى رأيت أننا نحتفى كثيراً بالأسماء .. ربما أكثر من الأحياء . قلت لنفسى لعل هذا مظهر من مظاهر الوفاء .. فقد يختلف الناس أثناء الحياة ، لكن الميت ينبغى أن يأخذ حقه فى التاريخ ، وأن يجلى دوره فى مجال النوع الذى أسهم فيه .. غير أنى عدت فتساءلت أياظل الإنسان غير مقدر طول حياته .. وبعد أن يموت نكشف للناس عن موهبته ، ونشيد بما يستحق من تقدير ؟ وأمعنّت فى التساؤل لأطرح قضية نقدية خطيرة يجب أن يُشغل بها واقعنا النقدى على تعدد مستوياته ومنابره وهيباته الرسمية والأكاديمية والصحفية .. مؤداها : على عاتق من ينبغى أن يناط عبء كتابة التاريخ الأدبى المعاصر وتقويم الكتاب المعاصرين وتيارات النقد واتجاهات الأدب ؟ .. وهل المسئولية هنا مسئولية اعتبارية .. أم أنها حقيقة مؤكدة تحتاج إلى تخطيط علمى والزام أدبى ؟

وقد وجدت فى النهاية أن طرح القضايا يتشعب بى من سبيل إلى آخر .. ومن إحساس بالأسى إلى شعور بالمسئولية .. فأنرت أن أنقل للقارئ عبء ما استثار فى ضميرى وما شغل به فكري .. لعلنا نشترك جميعاً فى البحث عن صيغة مثل ، نكتب عن طريقها تاريخنا الأدبى المعاصر بشكل منضبط ومسئول . إن أخشى ما أخشاه أن نكون أقل مسئولية - على أضعف تقدير - بالنسبة لجيل أدبى نحن شهداء عليه .. ذلك أن تاريخنا النقدى والأدبى ، قد حمل لنا أكثر من شهادة نقدية معاصرة عن الأدب والأدباء .. ويكفى أن أذكر سريعاً ما قام من دراسات ومقارنات حول نقائض جرير

والفرزدق والأخطل ، وخروج بشار وأبي نواس على تقاليد القصيدة العربية ، وثورة أبي تمام على عمود الشعر العربي ، وما حدث من مقارنات بينه وبين البحترى ، والحركة النقدية النشطة حول شعر أبي الطيب المتنبي في كل وطن حل به ، بدرجة أغرته بأن يقول :

أَنَا مِثْلُ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا . وَيَسْهَرُ النَّاسُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ

ولم تتوقف الحركة النقدية حول الأدب في الأندلس ولا في الأقطار العربية في العصور الوسطى . ومنذ مطلع النهضة الحديثة اطردت الحركة النقدية .. ابتداء من الشيخ حسين المرصفي ، ومروراً بمحمد حسين هيكل وطه حسين وعباس العقاد ومصطفى صادق الرافعي وأحمد حسن الزيات ومحمد فريد أبو حديد وسيد قطب وأحمد زكي أبو شادي وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وعلى الراعي ويحيى حقي ومحمد مندور ولويس عوض وشوقي ضيف وسهير القلماوي ورشاد رشدي وشكري عياد وعبد القادر القط وعز الدين اسماعيل وأنور المعداوي وبدر الديب ورجاء النقاش .. الخ . خلاصة القول إن تاريخنا النقدي في القديم والحديث كان يقظاً بشدة لشهادة المعاصرة في النقد .. وحين أتلفت حولي أكاد لا أرى الصورة مكتملة والحركة منضبطة !! وأحسست بالأسى من زمان أعيشه ، لا ترى فيه أهمية للأحياء من أدبائنا ، إلا بعد أن يمضوا إلى طريق لا عودة منه .. وقد أحسست - للأمانة - أنني واحد من المشاركين في هذا القصور !! وهذه الصيحة - التي أقولها مخلصاً - دعوة للعمل .. ونداء للبلد .. فهل من مستجيب ؟

(٢)

موقع رامى على خريطة الشعر الحديث

ينضوى أحمد رامى (١٨٩٢ - ١٩٨١) شاعراً تحت إهاب المرحلة الثانية من مراحل تطور الشعر العربي ، داخل ما يعرف في أدبيات النقد باسم المدرسة الرومانسية (Romantism) إذا ما استخدمنا المصطلح الأوربي .. والتي يسميها محمد مندور « بمرحلة الشعر الجديد »^(١) ، ويسمينا عبد القادر القط « الاتجاه الوجداني »^(٢) ، وأوثر تسميتها بمرحلة « التجديد الرومانسي »^(٣) . وتمد فترة ازدهار هذه المدرسة في مصر فيما بين الثورتين : ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ . ومن المعلوم أن سنوات البله والانتهاه متحد - في الغالب - بناء على فرض (تحكّم) ، لا نجد غيره مناصاً لكى نحدد على أساس منه تاريخ مرحلة أو مدرسة ، وعلى هذا فقد سجل ذلك التاريخ فترة المد الرومانسي في كل الأنواع الأدبية : شعراً وقصة ومسرحاً ونقداً .

(١) محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ط نهضة مصر - القاهرة - د . ت . ج ١ ص .

(٢) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ط مكتبة الشباب - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨ .

(٣) طه وادي : شعر نابي الموقف والأداة ط / دار المعارف - القاهرة (الثانية) ١٩٨١ ص ٣٠ .

وقد شهدت المدرسة الرومانسية في الشعر العربي في مصر مرحلتين :

الأولى : مرحلة البداية التي تمثلها مدرسة عبد الرحمن شكرى (١٨٧٦ - ١٩٥٨) التي ضمت أيضا عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وإبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٨٩ - ١٩٤٩) .. وقد عاصرها أيضا شاعر القطرين مطران خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) ، كما شهدت بدايات أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) وبداية شاعرنا أحمد رامى ، الذى أصدر أول ديوان له بعنوان « ديوان رامى » عن مطبعة الواعظ بالقاهرة سنة ١٩١٧ .

الثانية : مرحلة ازدهار تمثلها مدرسة أحمد زكى أبو شادى ومن التف حوله من شعراء التجديد ، الذين تحلقوا حول « جماعة أبولو » (Apollo)^١ . وإذا كانت المرحلة الأولى تمثل - في تقديرنا - مرحلة البداية والنشأة ، فإن الثانية تعكس فترة الازدهار والتطور .. ولا أجدرنى مبالغا إذا قلت إن هذه الفترة قدمت (أخصب التجارب) وأثراها فنية في تاريخ شعرنا الحديث .. وقد ظهر في هذه المرحلة شعراء كبار أمثال :

- إبراهيم ناجى (١٨٩٨ - ١٩٥٣)
- على محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩)
- صالح الشرنوبى (١٩٠٤ - ١٩٥١)
- صالح جودت (١٩١٢ - ١٩٧٦)

كما ظهر فيها أيضا : سيد قطب - مصطفى عبد اللطيف السحرى - عبد العزيز عتيق - محمد عبد المعطى الممشرى - محمود حسن إسماعيل - العوضى الوكيل - جميلة الملايلى - محمد عبد الفتى حسن - عبد الرحمن صدقى - مختار الليل - حسن كامل الصيرفى . ومن الطبيعى أن يستمر في إطار هذه المرحلة من مار على درب الرومانسية من قبل أمثال : العقاد ومطران وأحمد رامى وغيرهم .

وعلى هذا يكون شاعرنا (رامى) قد عاصر المدرسة الرومانسية في الشعر - منذ نشأتها وازدهارها - حتى ظهرت المدرسة الواقعية في منتصف هذا القرن تقريبا .. أى أن رامى ظل يقرض الشعر الفصحى والعامى (الزجل) ، بل ويترجم الشعر شعرا .. بالإضافة إلى بعض ترجمات مسرحية منذ سنة ١٩١٦ إلى ١٩٧٦ تقريبا .. أى أن عمر رامى الأدبى يبلغ حوالى ستين سنة تقريبا .

موقف الشاعر إزاء حركة الواقع

لا مناص من أن نعد أي إنسان يعمل في الحقل الثقافي (مفكرًا) ، على نحو ما . والشاعر - بلا شك أيضا - مفكر - بمعنى من المعاني - له وجهة نظر أو (رؤية) فكرية وفنية . إزاء ما يدور في واقعه الاجتماعي والثقافي في آن واحد ... إذ لولا أن الشاعر محمل بهوم وأحزان لما خطَّ حرفًا في ديوان الشعر العظيم .. ولولا أن هناك أمورًا توتره وأشياء توتره لما عاش شعره ، وأصبح تراثًا يضاف إلى تراث الإنسانية الخالد . ورؤية الشاعر - إذ تتشكل فيما يبدع - تنطلق من مثير مباشر .. ومن قضية حقيقية ، بيد أن الشاعر الحق يستطيع بقوة أن ينطلق من الأزمة الخاصة إلى قضية إنسانية ، « وعلى قدر لمح البعد الإنساني لجوهر الموقف المعبر عنه . تتجاوز التجربة المعطى التاريخي إلى استشراف الحلم الفنى ، وتصبح أسطورة دائمة الثراء والخصوبة »^(١)

ونريد أن نصل من هذا إلى أن :
الأديب - والشاعر - بالضرورة جزء عضوي من واقعه .. كما قال - ببساطة - الشاعر القديم :

وهل أنا الا من غزيرة إن غوث غويث ، وإن ترشد غزيرة أرشد

ونظرًا لتمدد العلاقات البشرية في المجتمعات الحديثة - سيما في العالم الثالث - نجد أن الأديب - في الغالب - يجد (موقفه) من الواقع وبالتالي من الفن .. انطلاقًا من موقعه الاجتماعي ، الذي لا ينحاز إليه - مريدًا - بشكل (فردي) ، وإنما تغلبه مصلحة الطبقة التي ينتمى إليها بالفعل أو بالفكر أو بهما معًا ، لذلك تتباين وتختلف - إن لم تتعاد وتتناقض وتتصارع - مواقف الأدباء من حركة الواقع وبنية الفن في مرحلة واحدة ؛ أي أن المعاصرة لا تفرز - في مجتمعاتنا الحديثة - بالضرورة وجهة نظر واحدة في الفكر ، ولا رؤية مشتركة في الفن أو الأدب ؛
يترتب على هذا أن الشاعر واحد من ثلاثة :

تقدمي : يتخطى حدود واقعه ويستشرف ملامح المستقبل قبل أن يولد ويبشر بالجديد - في الحياة والفن - قبل أن يأتي . وهؤلاء هم الذين يملكون القدرة الحقيقية على التنبؤ والتخطي والتجاوز .. ورؤية الحق .. ومن هؤلاء الشعراء في تاريخنا العربي : طرفة بن العبد البكري الذي استشهد دون الثلاثين من عمره ، وأبو تمام الذي مات دون الأربعين ، وأبو الطيب المتنبي الذي قُتل أيضًا بعيد الخمسين ، وأبو العلاء الممرى (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ) .. وفي

العصر الحديث أحمد شوقي وجبران خليل جبران وبدر شاكر السياب ، وصلاح عبد الصبور .. ولكن هذا الصنف من الشعراء قليل ما هم ... ؟!

معايير : أى مواكب لطبيعة المرحلة التى يمر بها واقعه على المستوى الاجتماعى وبالتالى الفنى ، أى أن هذا النوع من المفكرين والأدباء يتماشى مع الإطار العام لحركة واقعه .. فلا يتجاوزه ولا يتخلف عنه ، وإنما هو مساير بالضرورة - وبحكم طبائع الأشياء ومنطق الحركة العامة لناموس الحياة - للخط القالب والفكر السائد ، أى للطبقة الحاكمة أو المتحركة . وهذا الصنف يشكل السمة العامة لحركة التاريخ البشرى . وهذا - فى تقديرى - يمثل الحد الأدنى لإنسانية الفكر والفنان .. بحيث يكون متسقاً مع حركة واقعه ومتناغماً مع شروط اجتماعيته .

متخلف : وهو الذى تقصر رؤيته وحركته عن متابعة اللحظة الإنسانية التى يعاصرها .. وهؤلاء أسميهم (الأوتار المتخلفة) فى إطار العصر ، حيث إنهم يتنمون - بالفعل أو بالقوة - إلى واقع اجتماعى متخلف إلى فكر متجاوز وإلى فن مضى زمانه .. وهؤلاء يقفون بالضرورة موقف العداء لكل جيد وجديد .. وكما لهم من أياد سوداء طوال عصور التاريخ الإنسانى .. ؟!

هذا التصنيف - لموقف المفكرين والأدباء من حركة الواقع - لا يكاد يفلت منه واحد ممن ظهروا فى تاريخ الفكر والفن . ومن نافلة القول أن نذكر أن الفرض العلمى أو الرياضى لا تصح له هبة القانون وسلامة القاعدة إلا إذا أمكن قياس كل المعطيات عليه .

ونعود إلى شاعرنا أحمد رامى لتسائل أبين هو من حركة واقعه .. وفى أى صنف من الأنواع الثلاثة السابقة يمكن أن ندخله ؟

سوف نجد أن تراث رامى يوصله بالضرورة إلى النموذج (الثانى .. المعاصر) .. أى أن يجعل تراث أحمد رامى يجعله خاصة فى المراحل الأولى من حياته متسقاً مع حركة واقعه ومع الفلسفة العامة للشعر فى عصره . وعلى هذا يكون رامى (شاعراً رومانسياً) ، ولا ضير فى هذا فقد كان وتراً فى سيمفونية كاملة ، تعزف كلها على إيقاع رومانسى متسق . وإذا ما صدقنا قول محمد غنيمى هلال من أن « هناك أنواعاً من الرومانسية بعد الرومانسيين »^(٦) ، فما هو النسق الرومانسى المتفرد الذى كان يصدر عنه رامى فى شعره ؟ هذا ما سوف نرجته إلى نهاية الدراسة .

(٤)

السيرة .. مفتاح الصورة

أشرتُ فى دراسات سابقة .. إلى أن دارس الأدب ، يجب أن يُعنى بسيرة الأديب على أساس أنها قد تعطى مفاتيح دالة ، تقود الناقد إلى أشياء أساسية فى بنية العمل الأدبى نفسه .. ولكن « ما نَحْتَر منه فى درس السيرة هو أن تُشغل فيها حياة الإنسان وعصره عن جوهر تجربة الأديب وسياها »^(٧) .

(٦) محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ط : نهضة مصر - القاهرة - سنة ١٩٧١ ص ٤ .

(٧) طه وادى : شعر ناجى ص ٦٣ وما بعدها .

ولن أتوقف هنا عند سيرة أحمد رامى (أغسطس ١٨٩٢ - ٥ يونيو ١٩٨١) .. فقد ورد ذكرها مفصلاً في دراسات سابقة^(١) .. وإنما أركز على كونه جركسى الأصل من ناحية والده الطبيب محمد رامى ابن الأمير الاى حسن بك عثمان .. وأنه فقد والده فى السودان سنة ١٩١٩ وشقيقه أثناء بعثته فى باريس ١٩٢٣ ، فهل يمكن أن يكون هذا أحد مصادر غربته النفسية وحزنه المستمر ١٢

نشأت يتيمًا ولى والدٌ فيها اكتفى الدهرُ بهذا العذاب
حُرْمَتُهُ حَيًّا طليحَ النَّوى وفُتُّهُ مِنَّا لَقَى فى يَبَابِ

كما أود أن أشير إلى أن كل الذين كتبوا عنه ، لم يشغلوا بأمر زواجه - بدرجة لا أعرف معها تاريخه - وإنما أفاضوا فى ذكر العلاقة العاطفية والفنية بينه وبين السيدة الفاضلة الراحلة « أم كلثوم » II وهنا أضع علامة تعجب بعد أن وضعت علامة استفهام من قبل .
أمر ثالث : حين نقرأ سيرة رامى .. لا نكاد نجد أى إشارة إلى أنه كان واحدًا فى جماعة سياسية . أو حتى أدبية .. على كثرة ما كان مطروحًا فى عصره من أحزاب سياسية وتجمعات أدبية . وما يقال عن علاقته بحافظ إبراهيم وأحمد شوقى ومطران خليل - فيها يبدو - جاء فى إطار علاقة الشاعر المبتدئ بأساتذة الشعر فى عصره . وهكذا مَرَّت فترة الطفولة والشباب وربما الرجولة دون أن يكون رامى عضوًا فى أى تجمع . ويؤكد ديوانه أنه لم يكد يشارك - بشعره - فى المناسبات السياسية : سواء الخاصة بالوطن .. أو بالعروبة ، كما لم يرث أحدًا من عطاء عصره - حتى من الأدباء أو الشعراء - وما له فى ذلك لا يمكن أن يحسب له .

أمر رابع : لم ينصرح رامى بشكل قاطع أنه يدين بالفضل لواحد معين من شعراء العربية فى القديم أو الحديث . وما يقال عن إعجابه بشعر الشريف الرضى أو شوقى - على سبيل المثال - فإنه من قبيل التباهى فيها يبدو . ونفس القضية تكاد تنطبق على الآداب الأجنبية فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى ، فقد كان يجيد الإنجليزية ، كما سافر سنتين إلى فرنسا (١٩٢٢ - ١٩٢٤) . ومن عجب أنه فى فرنسا يلتفت إلى عمر الخيام والشعر الفارسى .. وليس إلى شعراء فرنسيين . لقد قرأ رامى فى شبابه لشعراء رومانسيين إنجليز وفرنسيين ، حيث يذكر « وكان لدخولى مدرسة المعلمين وقراءتى للشعر الأفرنجى بين إنجليزى وفرنسى أثر كبير فى تطور أفكارى وخيالاتى وتنكبى عن محاكاة القديم من الشعر ، كما يظهر ذلك من قراءة ديوانى » . ولكن رامى لا يشيد بأحد قدر إشادته بالشاعر الفرنسى « ألفرد دى موسيه » ، ومن المدهش أن إعجابه به ليس من قبيل الفن ، وإنما من قبيل أنه راجع ديوانه وغير فى طبعاته اللاحقة .. وهذا ما فعله رامى فى ديوانه أكثر من مرة .

(٨) أحمد عبيد : مشاهير شعراء العصر ط : المطبعة العربية ، دمشق ، ١٩٢٢ ص ٤٥ - مقدمة صالح جودت لديوان رامى

ط . الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ص ٥ - نجات أحمد فؤاد : أحمد رامى ط : دار المعارف ، القاهرة (سلسلة اقرأ) ١٩٧٩

ص ٧ - السيد شوارب : أحمد رامى حياته وشعره ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة ص ٢٨ .

(٩) مشاهير شعراء العصر ص ٥٦ .

وكانت ظاهرة ترجمة الشعر شعراً شائعة في عصره ، لكنه لم يترجم إلا قصيدة واحدة هي « كسابانكا » للشاعرة الإنجليزية « مسز هيانز » ونشرها بجريدة « السفور » في فبراير ١٩١٩ .. ولكنه لم يدخلها ديوانه^(١٠) .

أمر خامس : إذا كان رامى لا يقطع بتأثره بالأدب العربى ولا بالإنجليزى ولا بالفرنسى .. فالذى لا شك فيه أيضاً أنه سوف يصمت عن تأثره بالأدب الفارسى . وهذا أمر شبه مستحيل .. لأنه لا شيء فى الفن ولا فى الفكر ينبت من فراغ . ونعتقد أن هناك أمراً نفسياً غير عادى جعل رامى لا يكشف عن تأثر بهم .. فما هو على وجه التحديد ؟

من المؤكد أن رامى قرأ شعر الغزل العربى سيما كتاب « مسامرة الحبيب فى الغزل والنسيب »^(١١) وقرأ بعض الموشحات المصرية والأندلسية باعتباره (زجالاً) . ولا شك أيضاً أنه تأثر بكثير من الرومانسيين الأوربيين .. وهو تأثر بالإطار العام للتجربة الأدبية الرومانسية فى مجال غربة الإنسان وحب الطبيعة والشكوى من آلام الحب . لكن القضية التى أود تفجيرها فى إطار الأدب المقارن هى : ما مدى إستفادة رامى من الأدب الفارسى بصفة عامة والشعر بصفة خاصة ؟ .. إن قراءاتى المتواضعة فى هذا الأدب الفارسى تشير بقوة إلى أن هناك مجالاً كبيراً للتأثر .. بل أكاد أبايع إذا قلت إن التأثير الكبير على رامى شاعراً وزجالاً خاصة فى المرحلة الأخيرة من حياته جاءه ، من ناحية الأدب الفارسى .. فهل من مدافع لهذه القضية ؟

آخر القضايا التى أود تفجيرها بالنسبة لسيرة الشاعر هى : إن رامى منذ تعرف على أم كلثوم سنة (١٩٢٤) استجاب - بقوة - للحس التجارى فى الفن .. وشغل بكتابة أفلام لأم كلثوم « وداد » و « دنانير » ، وترجمة بعض المسرحيات خاصة عن شكسبير للمسرح الخاص ، وكتابة الأغاني لأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش واسمهان . هكذا توقف - مبكراً - رامى الشاعر .. واستمر رامى مؤلف الأغاني لمدة تقارب حسين عاماً (١٩٢٥ - ١٩٧٥) . وهكذا ترك رامى الشعر مريداً إلى مجال الزجل بدرجة أصبح فيها (تأليف الأغنية) هو همه الأول والآخر ؟ هذه بعض القضايا التى استشارتني وتوقفت عندها وأنا أتأمل سيرة رامى ، وهى فى مجملها قضايا خطيرة ، لم أשא أن أعقب عليها بقدر ما أردت إبرازها بشكل واضح .. عسى أن تكشف للمتأمل اللبيب عن بعض المغازى والأسرار التى تتصل بسيرة شاعر ، كان له دور طويل وعريض فى حياتنا الثقافية .

(١٠) أحمد رامى : حياته وشعره ص ١٠٠

(١١) ديوان رامى ص ٨

(٥)

بين رامى والحيام

ترجم رامى شعرا رباعيات عمر الحيام بعد أن صدر له ديوانان من الشعر ، وقد نشر هذه الرباعيات إثر عودته من باريس سنة ١٩٢٤ ، بل يروى أنها كانت من الأعمال التى نال بها درجة الدبلوم من السربون فى المكتبات واللغات الشرقية ، ويذكر رامى فى هذا الصدد « أوفدتنى دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٢ إلى باريس للدراسة الفارسية فى مدرسة اللغات الشرقية ، فقرأت أبوابا عدة من الشاهنامة وجلستان وأنوار سهيل المعروف بكتاب كليله ودمنة ، ووقعت لى نسخة رباعيات الحيام التى قام بنشرها المستشرق الفرنسى نيقولا عن نسخة طهران فانقطعت لقراءتها ، وتوفرت على درسها ، حتى إذا انتهيت منها دار بخلدى أن أنقلها عن الفارسية رباعيات كما نظمها الحيام .. »^(١٢) . وبقيض رامى فى ذكر ما تجشمه من متابعة مخطوطات الرباعية وطبعاتها المختلفة فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا ، بل إن الأمر لم يخل من الاتصال بالأساتذة المتخصصين فى الآداب الفارسية فى تلك البلاد ، ثم عاد إلى فرنسا حيث ترجم بعض الرباعيات فيها . والذي لا شك فيه أن الحيام (٤٣٣ - ٥١٧ هـ = ١١٤٠ - ١١٢٣) شاعر عالمى له فلسفة خاصة تدور فى إطار من التشاؤم الشديد بالحياة ، حيث يصور - من خلال شعره - أن هذا العالم إلى فناء وزوال ، وأنه لم يدم لأحد من الملوك السابقين حتى يدوم لواحد من الناس بعدهم ، فالكل قد ولدوا ليموتوا ، وما يجيئهم إلى الدنيا إلا كمعجى ذبابة ، ظهرت ثم اختفت دون أن يأبه بها أحد . انطلاقا من هذه الفكرة يأتى لب الفلسفة الحيامية ، حيث يجب التمتع بالحاضر واغتنام لذاته وعدم التفكير فى الغد أو فيما مضى . وبالرغم من هذه الدعوة العريضة إلى المتعة عند الحيام إلا أن حديث المتعة عنده مشوب بالتفكير فى العدم ، بحيث يتغزل فى المحبوبة وهو يرى أنها صائرة إلى فناء ، يرى كأس الشراب مترعة بينها يدرك أنها عما قليل ستفرغ وتتكسر^(١٣) .

هذا هو جوهر (الفلسفة الحيامية) التى سبقت الوجودية والعشبية بقرون عدة .. وهو سر انتشار شعر الحيام ورباعياته . ومن عجب يشير البسيط أن معظم الأدباء العرب الفتوا إلى الرباعيات عن طريق الشاعر الانجليزى « فترجرالد » الذى ترجمها منذ سنة ١٨٥٩ . وقد احتفى الأدب الأوربى أثناء المد الرومانسى بالرباعيات لما فيها من دعوة إلى الانطلاق والتمتع بحياة فانية .. وأن المرء لا يجب أن يهتم بتقيد الآخرين ، وأنه يجب أن يرضى نفسه قبل أن يرضى الناس ، لأنه ليس فى العالم إنسان كامل .

وإذا كان هذا ما يمكن أن يشد القارئ الأوروبى فلان فى بعض روايات الرباعيات رباعيات

(١٢) يراجع النص كاملا فى : رباعيات الحيام . ترجمة رامى ط : مكتبة غريب - القاهرة ص ٢٩

(١٣) استغنى فى تحديد ملامح فلسفة الحيام بقراءة الصديق . د . إبراهيم تشتا للنص الفارسى .. وعنوانه : رباعيات حيام :

ط أمير كبير - طهران سنة ١٣٥٢ هـ

منحولة تحض أحيانا على التقوى والمغفرة .. وهذا ما يمكن أن يكون عاملا من عوامل الاحتفاء بها في الأدب العربي الحديث . يؤكد هذا أن رامى يختم الرباعيات .. برباعية من المتحول أو من عنده على حد سواء قائلا^(١٤) :

يا عالم الأسرار عِلِّمَ اليقين يا كاشف الضر عن البائسين
يا قابل الأعذار فتننا إلى ظلك فاقبل توبة التائبين

وبما هو جدير بالذكر أن الرباعيات ترجمت نثرًا قبل رامى في مصر بقلم أحمد حامد الصراف ومحمد السباعى ، إذن فما الذى أغرى رامى بهذه الترجمة ؟

فيما يبدو - وهذا رأى شخصى - أن رامى ذهب إلى باريس خصيصا من أجل التعرف على نسخ الرباعيات والمتخصصين فى الأدب الفارسى . فقد رحل عن مصر وهو يلا شك يجيد الفارسية ، حيث كانت الفارسية والتركية لغة الطبقة الأرستقراطية فى القرن التاسع عشر وبداية العشرين فى مصر . وإذا ما تذكرنا أن أصله (جركسى) مثل محمود سامى البارودى (١٨٣٨ - ١٩٠٤) - الذى كان يجيد الفارسية أيضا وقيل إن له شعرا بها - فهنا تثبت إجادة رامى للفارسية ، وأنه ذهب إلى باريس من أجل هذا المشروع الخطير وذلك الهدف الجليل وهو ترجمة الرباعيات .

وقد أثارَت ترجمة رامى للرباعيات مناقشات كثيرة - ولما تزل قادرة على الإثارة والدراسة فى إطار الأدب المقارن . وكان ممن تصدوا لها بالنقد الحاد الساخر إبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٨٩ - ١٩٤٩) .. وقد ذهب يقارن كثيرا بين ترجمة رامى وفترجيرالد على الرغم من أنه يرى أن كليهما قد تصرف فى الترجمة .. ومن أمثلة التصرف المعقول المحمود أن الخيام يقول :
« نحن ألعاب أطفال ، والفلك هو اللاعب بنا ، ذلك أمر حقيقى غير مجازى ، لقد لعبنا مدة فى ساحة الوجود ، ثم ذهبنا إلى صندوق العدم واحداً بعد واحد » .

وترجمها رامى هكذا :

وإنما نحن رخاخ القضاء ينقلنا فى اللوح أنى يشاء
وكل من يفرغ من دوره يلقي به فى مستقر الفناء

فتناولها فترجيرالد ، وزاد التشبيه وضوحًا فجعله هكذا ، (والنص مترجم شعراً للمازنى عن الشاعر الإنجليزى) :

هذه رقعة شطرنج القضاء ولها لوانان : صبح ومساء
تنقل الخطو بها كيف يشاء ثم تطوينا صناديق الفناء

(ثم يورد النص الانجليزي الذي ترجم عنه وهو) :

This all a Chequer-board of Nights and days.

Where Destiny with men for pieces plays.

Hither and thither moves, and mates and slays.

And one by one back in the closet Lays.

ويكمل المازني حديثه قائلاً : « ولا شك أن المعنى في رباعية فترزجالد أتم وأشد بروزاً منه في الترجمة الحرفية النثرية لرباعية الخيام ، وأوضح منه في رباعية رامى .. » . ولا نريد الاستفاضة في مقارنة المازني المركبة بين رباعيات الخيام وترزجالد أو بين ترجمة الصراف و ترجمة رامى .. قدر ما يعيننا إبراز رأيه الأخير فيما عمله رامى ، فهو يرى أن كل المترجم قد تصرفوا في الترجمة نثراً وشعراً . ولكنه في النهاية يؤثر تصرف فترزجالد وترجمته للخيام على ما قام به كل من الصراف ورامى مجتمعين^(١٥) .

ورأينا في قضية ترجمة رامى للرباعيات قريب من رأى المازني في أن رامى قد تصرف في النص ، وإن كنا لا نفضل واحداً على الآخر .. لأن أية قضية علمية لا تحسم (بالهوى) كما فعل المازني . وتؤكد من تصرف رامى القوي في الترجمة حين تقارن - على سبيل المثال - بين الرباعيتين الأولين عنده وعند الخيام .

يقول الخيام في الرباعية الأولى مترجمة ترجمة حرفية :^(١٦)

انهضُ أيها الحبيبُ من أجل قلوبنا
وحلُ بجمالك مشكلاتنا
وهاتِ كأساً من الشراب نحسوه سويًا
قبل أن تُصنع الكئوسُ من أجسادنا

هذا بينما الرباعية الأولى المترجمة عند رامى على هذا النحو :

سمعتُ صوتًا هاتفًا في السَّحَرِ
نادَى من الحانِ غُفَاةِ البَشَرِ
هَبُوا املأوا كأسَ الطَّلَى قبلَ أنْ
تفعمَ كأسَ العمرِ كُفُ القَدَرِ

وتكون الترجمة الحرفية للرباعية الثانية كما يلي :

مادام أحدٌ لا يطننُ إلى الغد

(١٥) راجع رأى المازني كاملاً في : حصاد الحنين ط : الدار القومية - القاهرة - ١٩٦١ - ص ٦٠ - ٧١
(١٦) الترجمة الحرفية للصديق د . إبراهيم شتا .. عن : رباعيات خيام - ط أمير كبير - طهران ١٣٥٢ هـ

فأسعدُ هذا القلبَ الملى بالرغائب هذه اللحظة
واشرب الخمرَ في ضوء القمر أيها القمر فإن القمر
كثيراً ما سيسطع دون أن يجدنا

وجاءت الرباعية الثانية عند رامى كما يلي :

أحسُّ في نَفْسِي ديبَ الفَناءِ
ولم أصبْ في العيشِ إلا الشقاء
ياحسرتنا إن جان حبنى ولم
يُتَحْ لفكرى حل لفز القضاء^(١٧)

ولا نريد أن نظلم الشاعر أحمد رامى - رحمه الله - ولا أن نضبطه حقاً في هذه المقارنة .. فمن أدرانا أن النسخة التى اعتمدنا عليها فى الترجمة هى ذات النسخة التى اعتمد عليها رامى . والحقيقة أن لنا رأياً خاصاً فى الشعر المترجم سبق أن ذكرناه أثناء الحديث عن ترجمة الشعر شعراً فى دراستنا لرفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) شاعراً .. « أثارت ترجمة الشعر قضية نقدية لها تاريخها الطويل ، بيد أن القضية قد وصلت إلى نتيجة محسومة ومقدرة لدى كثير من النقاد ، وهى تنذر - إن لم يكن استحالة - ترجمة الشعر ، ذلك أن الأدب بوجه عام - والشعر على نحو خاص - يشكل تجربة إنسانية تؤدي بلفة تصويرية لها تفرداها الدقيق وتميزها الرهيف ، على مستوى الدلالة والصوت .

إن اللفظة الشعرية - فى لغة من اللغات - بما تثيره من إيقاع ودلالة ، تمثل خبرة أصحابها الحضارية فى مجملها ، وعلى هذا فالكلمة فى لغة ما ، ذات تراث عريق ومركب ، لذلك يستحيل نقلها إلى لغة أخرى ، بحيث تستطيع أن تفى بكل ما كانت قادرة على الوفاء به فى اللغة الأولى . والطهطاوى نفسه قد فطن إلى أن لكل لغة بلاغتها الخاصة التى تقوم على « ما يقبله الطبع » عند أهل تلك اللغة .

وعلى هذا فنحن إذ نتصدى للشعر المترجم ينبغي أن ندرك أننا وجهاً لوجه أمام الشاعر المترجم ، وليس الشاعر المترجم له ، أى أن النص الأسمى يبقى مجرد (مثير) ومحرك لفكر الشاعر الأدبى . ونحن ينقل الشاعر قصيدة ما إلى لغته - مهما كانت معرفته رفيعة بلفة الشعر المنقول عنها - فإنه يقدم بالدرجة الأولى (خبرته الجمالية الخاصة) ، ولا يأخذ من النص الأسمى - فى الغالب - إلا ظلالاً باهتة^(١٨) .

وبناء على هذه الحقيقة تصبح ترجمة رامى للرباعيات جزءاً من مجمل تجربته الأدبية ، تتسق مع

(١٧) رامى : رباعيات الخيام ص ٣٥

(١٨) طه وادى : ديوان رفاعة الطهطاوى - جمع ودراسة ط : الهيئة المصرية - القاهرة - ١٩٧٩ - ص - ٦٣

السهات العامة لبنية الشعر عنده على كافة المستويات الفنية .

ويبقى لرامى على كل حال في هذا المجال : أنه أذاع الخيام شاعرا فيلسوفا على المستوى الجاهري عند القارئ والمتذوق العربي ، خاصة بعد أن اختارت منها أم كلثوم بعض الرباعيات للقناة بعيد الحرب العالمية الثانية .

والذى لا شك فيه أن رامى جعل من الخيام - في ترجمته - مُشَدًّا للذة - لذة الحب والخمر - في نهم .. وسعى الظن بالدنيا والناس .. بل ومتشككا أحيانا :

غَدُ بظَهْرِ الغَيْبِ واليَوْمُ لِي وَكَمْ يَخَيَّبُ الظَّنُّ بِالْمُقْبِلِ
ولستُ بالغافلِ حتى أرى جمالَ دنيايَ ولا أجنلي

ولكنه في النهاية عاد به إلى حمى الطاعة والتوبة .

هكذا قدم الخيام إلى قراء العربية في توليفة عجيبة ترضى كل الأذواق .. وقد أشار إلى ذلك المازني في سخرية ، حيث قال « يخيل إليك وأنت تقرأ رباعياته المترجمة عن الفارسية أن الخيام (كأولاد البلد) أبناء الجيل الماضى في مصر ، ممن كان مهم أن يمحو الليل بالشرب والطرب والأنس ، فإذا تنفس الصبح عادوا بمخادعهم وأسدلوا الأستار وحجبوا الضوء وألقوا رؤوسهم على الوسائد وتاموا . ولا تعدم من هؤلاء أيضا فلسفة ، فقد تسمع منهم أن العمر قصير ، وأن المنايا راصدة ، وأن العصفور في اليد خير من ألف عصفور على الشجرة ، وتهذ رأسى لا كانت الدنيا ، إلى آخر هذه الكلمات التي تخطر بكل بال وتكاد تجرى على كل لسان »^(١١)

وعلى هذا يحسب لرامى أنه حينما قدم الخيام للقارئ العربى قلَّمه في صورة تجعله متقبلا منه ، بل ومرضيا عنه .. وهذا بلا شك أمر يحسب لرامى في إطار تقييم يحمل تجربته الشعرية .

(٦)

الزجل والغناء

غنت أم كلثوم في مرحلة مبكرة لرامى - من ديوانه الأول قبل أن تعرفه - مقطوعة عنوانها « جبرى ويرك » ، ومطلمها :^(١٢)

الصبُّ نَفَضَ عِيُونَهُ وَتَنَمُّ عَنْ وَجِدِ شُؤْنِهِ
إِنَّا تَكْتُمُنَا الهَوَى وَالِدَاءُ أَقْتَلُهُ دَفِينُهُ

وتوطدت العلاقة بعد عودة رامى من باريس سنة ١٩٢٤ بالسيدة أم كلثوم وعبد الوهاب وأسماهان وشقيقها فريد الأطرش .. ومنذ ذلك التاريخ المبكر هجر رامى الشعر بدرجة توحى بالشك في قدرته

(١١) حصاد المشيم ص ٧٢

(٢٠) أحمد رامى : ديوان رامى مطبعة الواعظ - القاهرة - ١٩١٧ - ص ٨

الأدبية .. ١٤ ثم تحول تقريباً إلى الشعر العامي أو « الزجل » وكان كل ما يؤلفه للفنائه في الأقلام السينائية والإذاعة . وقد ألف رامى حوالى ثلاثمائة وعشرين أغنية . وهكذا أثر رامى في تاريخ الفنائه العربى حوالى نصف قرن تقريباً إن لم يزد .. بل ربما مازال تأثيره مستمراً حتى اليوم .

والذى لا شك فيه أن الفنائه قبل رامى لم تكن قد حدثت فيه (الانعطاف) التى تنقل الفنائه من إطار العوام والأفراح والموالد البلدية ، حيث كانت الأغاني يشيع فيها قدر من الإسفاف والسذاجة مثل :

- ١ - بيئى وبينك كلام مین وصله لامك يا عبدة
- ٢ - شفتى بتاكلنى أنا فى عرضك خلیها تسلم على خدك
- ٣ - اخرج الستارة اللى فى ریحنا أحسن جيرانك تجرحنا

ولم يكن يستثنى من ذلك إلا بعض أغاني عبده الحامولى والشيخ سلامة حجازى ، والنقلة التى حسمت انتقال الفنائه إلى (الفن) تبدأ بظهور الفنان القدير الشيخ سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣) ، وقد تلا ذلك أيضاً نقلة أخرى حين أنضج شوقى المسرح الفنائه برأئتيه : مصرع كليوباتره ومجنون ليلی (١٩٢٧) . وعلى هذا دخل رامى إلى تاريخ الفنائه بعد أن انتقل هذه النقطة الفنية الكبيرة . والذى لا شك فيه أن أحد رامى له (دور) فى تطوير الأغنية العاطفية .. وساعد على تذيب مضمونها والرقى بأسلوبها .

وقد جمع رامى نماذج من أغانيه قدمها فى نهاية ديوانه وسأها « مقطوعات » . وهذه الأغاني تتسق جميعها من حيث الموقف الفكرى والأداة الفنية ، بحيث لا نكاد نجد أى فارق ألبتة بين المبدأ والختام أو بين تلك التى تغنيها مطربة أو مطرب ، فكلها تدور فى إطار نغمة الحب الحزين المحروم والوفاء للحبيب - برغم الصّد والطجر مثل (٣٣)

سَهْران	لَوْحَدِي	أناجِي طيفك السَّارِي
سَابَح	فِي وَجَدِي	ودمعي ع الخدود جاري
نام الوجود	من حوالِي	وأنا سهرتُ في دُنْيَايَ
أشوف خيالك	في عيني	واسمّع كلامك وِثَايَ
أَتَصوّر حَالِي	أيام وليالي	مَرَّتْ على بَالِي

فهذه المقطوعة التى غنتها له أم كلثوم لانكاد تختلف عما غناه له عبد الوهاب مثل (٣٤) :

(٢١) ديوان رامى : ص ٢٨٣

(٢٢) ديوان رامى : ص ٢٤٢

قالوا لي هان الودّ عليه ونسيك وفات قلبك وحداني
ردّيت وقلت بثمتوا ليه هو افكرني عشان ينساني؟

التطور الوحيد في بنية الأغنية عند رامى هو المطاوعة - إلى حد ما - لطبيعة الغناء ، من حيث عدم التقيد بوحدة المقطع .. أو تساوى شطرى البيت .. والبعد عن التناظر ، أو « السيمترية » إلى حد ما في بنية الأغنية مثل هذا المقطع :^(٢٣)

وارجع اسامحك تانى واجنّ لك وألقانى
بدى اشكى لك من نار حبنى
بدى احكى لك عالى فى قلبى
وعزة نفسى ما نعانى

القضية الأساسية في بنية الأغنية عند رامى هي أنها لا تكاد تختلف كثيراً من حيث الموقف أو الأداة عن مجمل تجربته الأدبية ، حيث الأغنية - مثل القصيدة عنده تقريباً - تلج على فكرة جزئية من معانى الحب أو آلام العاطفة .. وإن كان هذا لا ينفي أن التعبير عن الجزء يشي بالإطار الكلى لتجربة الصب الحزين المحروم . أيضاً فإن صوره الفنية - في الأغنية - سواء استمدّها من المعنوى أو من الإنسانى أو من عناصر الطبيعة : زهر - نبات - طير - بحر - هواء .. لا تكاد تختلف كثيراً أيضاً عن سمات الصورة في شعره الفصح ، بحيث يمكن القول بأن : (طبيعة المخيلة) عند رامى لا تكاد تختلف من شعر فصيح إلى آخر عامى .. ولنتأمل هذين المقطعين - وهما من أغاني فقيدة الغناء السيدة أم كلثوم - الأول من قصيدة « قصة حبي »^(٢٤)

كان فجراً باسمًا في مقلتيما	يومٍ أشرقت من الضيق عليّ
أنست رُوحى إلى طلعتيه	واجلت زهر الهوى غصاً ندياً
فسقيناؤه ودادا	ورغبيناؤه وفاء
ثم همناء فيه شوقاً	وقطفناؤه لقاء
كيف لا يشغل فكري	طلعة كالبدر يسرى
رقّة كالماء يجرى	فتنة بالحب تفرى

ترك الخالي شجياً

(٢٣) ديوان رامى : ص ٣٤٠

(٢٤) ديوان رامى : ص ٢٢٦

والمقطع الثاني من أغنية عامية من آخر ما ألفه رامى ، ورد فى أغنية « إنت الحب » :^(١)

أول عيني ما جت فى عينك عرفت طريق الشوق بنا
وقلبى لما سألتك عليك قال لى دى نار حبك جتا
صدقت قلبى فى اللى قاله لى

لكن غرامك حيرنى وليل بُعادك سهّرنى
تجربى دموى وانت هاجرنى ولا ناسينى ولا فاكرنى
وعمرى ما اشكى من حبك مهما غرامك لوّعنى

هكذا تتسم غيلة رامى بواحدية (الرؤية) أو اتساق المخيلة على كافة مستوياتها الإبداعية .. دلالة وتصويرا وإيقاعا .

وأخيراً .. فإن مما يؤسف له : أن رامى لم يكمل مسيرة الأغنية كما تسلمها من أغاني سيد درويش .. بل كان أيضا بعيدا عن عالم بيرم التونسي فى زجله .. ولا شك أن دراسة لزجل بيرم ورامى يمكن أن تثبت أشياء كثيرة .

لقد فات رامى - بحكم أن شعره تفتى به كل المشهورين فى الفناء لا على مستوى مصر وحدها بل على مستوى العالم العربى أجمع - أن يحدث تطورات كثيرة فى فن الفناء وبنية الأغنية . ولكن نشأته الأرستقراطية ورومانسيته السلبية حالتا دون ذلك . ولم يستفد - كما هو منتظر - بسياحاته الكثيرة فى العالم ، أو بمعرفته الوثقى لأكثر من لغة أجنبية سبها الفرنسية والفارسية . آخر ما يؤسف له فى هذا المجال أيضا هو أنه لم يطور محاولات أحمد شوقى للمرح الشعري .. فقد كان بمقدوره أن يقوم بدور ما فى تطوير المرح الشعري للفناء ، خاصة وأنه كان على علاقة وطيدة بأعلام الفن الغنائى : تلحيناً وأداءً .

(٧)

رامى ... شاعرا

الشعر هو النافذة التى أطل منها أحد رامى على الحياة الثقافية ، لكنه سرعان ما تركه إلى الزجل . وقدم رامى ثلاثة أجزاء من ديوانه : الأول ١٩١٧ والثانى ١٩٢٠ والثالث ١٩٢٨ .

وأول قضية يثيرها ديوان رامى المتداول الآن : هى أن الشاعر فى أواخر حياته الفنية (١٩٤٨) نفع ديوانه وثقف أشعاره وأغانيه ومسرحيته المؤلفة « غرام الشعراء » ، بل إنه أعاد ترتيب القصائد وبعض الأغاني أيضاً . والتساؤل المطروح هو : إلى أى حد يحق للشاعر أن يعيد

النظر فيها قدم من أعمال أدبية بعد أن نضج واستمع لأراء نقدية فيها أبدع ؟ هذه القضية محور خلاف بين النقاد .. فالبعض يؤيد والآخر يرفض ، على أساس أن ما قدمه الأديب في فترة ما يمثل الأديب نفسه في مرحلة من مراحل رحلته مع الأدب ، ولكن استقراء التاريخ الأدبي يؤكد أن كثيراً من الشعراء قد فعلوا ذلك ، فمثلاً المتنبي العظيم هو الذي رتب ديوانه بعد هروبه من مصر إلى بغداد سنة ٣٥٠ هـ ، وقد فعل ذلك البارودي في العصر الحديث أيضاً .

بناء على هذا فنحن إذ نواجه أعمال رامي الشعرية نلتقي مع صورة مصفاة من تراثه ومنتخبة من أعماله ، تمثل كل مراحل حياته الفنية .. وأول ما يترتب على هذا هو انعدام البعد التاريخي في التطور الفني للشاعر ، إن تراث أديب ما - رغم وحدة الموقف والرؤية - ينعكس - بالضرورة - قدراً من التطور في التكنيك واستخدام الأدوات الفنية ، وعلى ذلك فسوف ننظر إلى الأعمال الكاملة لرامي شاعراً في طبيعتها الأخيرة اتساقاً مع ما سبق أن أشرنا إليه آنفاً .

وحين نحاول أن نقيم تجربة رامي من حيث (الموقف الفكري) فسوف نجد كما يقول عبد القادر القط إنه : « يصعب على الدارس - إذا أراد تجنب المسلمات النقدية الشائعة - أن يصل إلى مفهوم كل ينظم طبيعة التجربة عند الشعراء الوجدانيين وموقفهم منها ، ذلك أن هؤلاء الشعراء - رغم نزعتهم الوجدانية الخالصة - يختلفون فيما بينهم اختلافاً غير قليل في مجال الدراسة الموضوعية ، حسب البيئة والنشأة والثقافة والمزاج ، بل قد تتعدد تجارب الشاعر الواحد منهم وتباين مواقفه دون أن يكون قد مرّ بمراحل من التطور النفسي ، يمكن رصدها وبيان أثرها في تلك التجارب والمواقف ، لأنه - وهو يصدر عن اتجاه وجداني - يتقلب بين لحظات نفسية يبلغ اختلافها أحياناً حدّ التناقض »^(٢٦) .

والموقف الفكري الذي يكاد يحكم تجربة رامي كلها في الشعر الفصيح والعامي ، هو الموقف الرومانسي - في إطار (الفهم العربي للرومانسية) بين الحريين العالميتين - الذي ينطلق من « فلسفة قدرية ذات إدراك عاطفي للكون ، ورؤية واحدة تؤمن بالحب سبيلاً لسعادة البشر ، لكنه حين يصطدم بالواقع ويعجز عن تحقيق الحب .. يعود وقد ملأ ألهم فكره والحزن قلبه »^(٢٧) .

وهذا يمثل المحور الأساسي في شعر رامي ، حيث يقول في قصيدة بعنوان « تعالى »^(٢٨) :

تعالى - نفن نفسينا غراماً ونخلد بين آلهة الفنون
أرتل فيك أشعاري وأصفى إلى ترجيعك العذب الحنون
وانظم فيك من حبات قلبي معاني الوجد والحب الحزين

(٢٦) عبد القادر القط : الانقياد الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٢٠٧ .

(٢٧) طه وادي : شعر ناصي ص ٨٨ .

(٢٨) ديوان رامي ص ٩٦ .

وفي قصيدة أخرى بعنوان « أقبل الليل » يقول :^(٣١)

يا خبيبي أقبل الليل وناداني حنيني
وسرت ذكراك طيفاً جالاً في بحر ظنوني
ينشر الماضي ظلالاً كن أنسا ، وجمالاً
فإذا قلبي قد حنَّ إلى عهد شجوني
وإذا دمي ينهل على رَجْع أنيني

هكذا تحولت أشعاره إلى قصة حب متخيلة .. صار الوهم فيها حقيقة بدرجة يقول معها :

كيف أنساها وقلبي لم يزل يسكن جنبي
إنها قصة حبي^(٣٢)

هذا هو الموقف الذي أخلص له رامي في كل ما كتب ، ومن الطبيعي أن يكون أى خيط فكري آخر في شعره تفريراً على الأصل وتهميشاً على النص ، فالغربة والإحساس بالكآبة والضياع في الحياة ونبوار سوق الشعر والفن .. كل هذه تفرجات على الموقف الأساسي والتجربة الفنية التي تشكل بحمل تراثه . من ذلك شكواه إلى « بنات الشعر » التي يبتها همومه العاطفية بالدرجة الأولى^(٣٣) :

بنات الشعر ما أهلك عني وماذا نفرَّ الأشعار مني ؟
لقد عزت على فكري القوافي وكنت بهن مطرد التغي

إلى أن يقول :

فكوني يابنات الشعر أهلي وأشياعي لدى البلوى ورُكني
وغنى من أساك وألهمني فيبينك في الهوى عهد وبيني

وفي قصيدة أخرى بعنوان « سر الحياة » يقول^(٣٤) :

من للضلول الذي ضاعت إيمانيه بمن يضيئ سبيل العيش يديه
لي مطعم في حياتي قد كلفت به يفوت شأوا الدار في تعاليه
وكيف أدركه والنفس قد سكنت من هيكल الجسم سجناً لا تخليه

(٢٩) ديوان رامي ص ١٥٨ .

(٣٠) ديوان رامي ص ٢٢٥ .

(٣١) ديوان رامي ص ٢٩ .

(٣٢) ديوان رامي ص ٢٧ .

إلى أن يقول :

وطالبُ المثل الأعلى مشعباً أماله مشربيات مراميه
يكلّف النفسَ أمراً عزَّ مطلبه ويسأل الدهرَ شيئاً ليس يُعطيه
يرمى السَّهْمَ بعيونٍ حارٍ ناظرها كأنها فكرةٌ في رأسٍ مشدوه
غريبةٌ بين أهليه طائعه إن العظمَ غريبٌ بين أهليه
يقيم فيهم ولكن روحه اتصلت بعالمٍ ليس يدري ما أقاصيه ؟

هكذا يشع الموقف الرومانسي على تجربة رامي غربة شاملة في الحب والحياة ، حيث تحول الدنيا .
في رؤيته إلى « قصر مهجور » - (عنوان قصيدة له)^(٣٣) - تجف فيه الزهور وترحل عنه الطيور ..
ويوت فيه الحب وتضيع الأحلام . وليس ثم إلا البكاء على الآمال .. والنظرة السوداء إلى الحاضر
والمستقبل .. والبكاء على ماضٍ لم يولد وحب لم يوجد .. لكن لبته استمر :^(٣٤)

يا حنيني - إلى الليالي المواضي وشقائي من الليالي البواقى

من هنا تبدو الشخصية الرومانسية في إطار تجربتها الفنية خاترة مثل بندول الساعة ،
لا تستقر ولا تهدأ .. لا تفرق بين وهم أو حقيقة .. وبين حلم أو واقع ، لذلك يقول :^(٣٥) :

سميتها أحلاماً من طولٍ ما ناجيتُ في دنيائى أحلامى
عشتها طيفاً رفيقاً الخظي يتلبح في أفقٍ أوْهامى
لا ينثنى عن فتتى خالياً أهيمُ في صحراءِ أيامى
أو ساهراً تحت الدجى ساهداً أرددُ الشكوى بأنفامى

هكذا يصدق على رامي ما سبق أن أشرنا إليه في دراستنا للشاعر إبراهيم ناجي (١٨٩٨ -
١٩٥٣) من أن شعره كله .. يبدو (تنويعات على لحن واحد) ، وعناصر تنطوى تحت بنية فكرية
وفنية واحدة هي « الرؤية المثالية » للحب التي تستعذب مناجاة طيف الحبيب على البعد ، والتمسك به
حتى في حالات الصد والهجر .. إن لم يكن النسيان والغدر :^(٣٦) .

أما من حيث الحديث عن أهم السمات العامة (لأداة الشعر) عند رامي .. فالذى أود تأكيده
ثلاث قضايا فقط ، تصدر كلها عن تأمل لغة الشعر عنده ، ذلك أن (اللغة) في الأدب هي الوسيط

(٣٣) ديوان رامي ص ٥١ .

(٣٤) ديوان رامي ص ١٣١ .

(٣٥) ديوان رامي ص ١٧٤ .

(٣٦) شعر ناجي ص ٨٧ .

الوحيد الذى نستقبل من خلاله كل إجماعات التجربة الأدبية^(٣٨).

القضية الأولى : تتصل بعملية التخيل وطبيعة الصورة عنده .. فالصورة فى الشعر ليست زينة شكلية أو حلية مصطنعة ، وإنما أداة أساسية لتوصيل الخبرة والتعبير عن الرؤية .. والصورة فى شعر رامى قريبة المآق بسيطة التشكيل سهلة الفهم واضحة المصدر ، لا نجد فيها ذلك التركيب والتوليد اللذين نجدهما عند شعراء الرومانسية الآخرين . من ذلك على سبيل المثال قوله فى قصيدة بعنوان « نبع الشعر » : [ص ٤٣]

إِنِّى لِأَخْشَى أَنْ تَمُوتَ عَوَاطِفِى وَحَيْفَ هَذَا النَّبْعُ مِنْ أَشْعَارِى
وَتَقْرَأَ نَفْسِى بَعْدَ ثَوْرَتِهَا فَلَا يَتَاجَهَا شَيْءٌ مِنَ التَّذْكَارِ
وَتَرَى بِجَالِ الْكَوْنِ عَيْنِى خَالِيًا مَنْ بِهِجَةِ الْأَصَالِ وَالْأَسْحَارِ
إِنِّى لِيَحْزَنُنِى بِقَائِى صَامِتًا وَلَدَى هَذَا الْكَثْرُ مِنْ أَفْكَارِى
فِى الشَّعْرِ تَأْسَاقِى وَفِيهِ رَفَاهَتِى وَإِلَيْهِ أَشْكُوا قَسْوَةَ الْأَقْدَارِ
فَإِذَا سَكَتَ فَقَدْ حُرِمْتُ شِكَايَتِى وَلِرُبِّ شَكْوَى تُفَسِّتُ أَكْدَارِى

وفى قصيدة أخرى يصف « دميقي » بقوله^(٣٩) :

يَارَوْضَةَ فِى رِبْعِ الشَّامِ يَانَعَةً تَرْتُمُ الطَّيْرَ فِيهَا وَهْوَ نَشْوَانُ
وَلِلْفَدِيرِ عَلَى تَرْجِعِهِ نَغْمٌ مِنَ الْخَرِيرِ لَهُ ضَرْبٌ وَأَوْزَانُ
تَمَائِلُ الْفَصْنُ فِيهَا وَانْتِى طَرِيًّا لِمَا بِشَجْتِهِ تَرَانِيمٌ وَالْحَنَانُ

وفى قصيدة ثالثة بعنوان « الجندى المجهول » يقول^(٤٠) :

يَا شَهِيدَ الْعُلَا وَرَمَزَ الْفَدَاءِ لَكَ مَنِّ تَحْيَةِ الْبُسْلَاءِ
أَنْزِلُوكَ التَّرَائِبَ مِنْ غَيْرِ مَا اسْمٍ وَلَكَ الْيَوْمَ أَشْرَفُ الْأَسْمَاءِ
يَا مِثَالًا يَضُمُّ كُلَّ الضَّحَايَا فِى سَبِيلِ الْفَخَارِ وَالْعُلْيَاءِ

(٢٧) لمزيد من التفصيل عن دور اللغة فى الشعر يراجع :

- Robert Miller, Ian Currie :

The Language of poetry-Heinemann Educational Books, Ltd. London, 1976, P. 48.

- G.W. Turner: Stylistics

Penguin Books., London, 1973. P. 7-13.

(٢٨) ديوان رامى ص ٦٩ .

(٢٩) ديوان رامى ص ١٨٠ .

قصت أن تكون هذه النماذج في موضوعات متنوعة ، ليتضح منها - على سبيل المثال - قلة استخدام رامى للصورة من ناحية ، وبساطتها في التشكيل من ناحية ثانية . وهذا هو ما يمكن أن يسم شعره بقدر من السهولة في التعبير ، بحيث تقرب روح القصيدة عنده من وضوح النثر .. بل إن فكره الأدبى بصفة عامة يعد أقرب إلى العامة أو العمومية .

القضية الثانية : خاصة بطبيعة اللفظة الشعرية عند رامى ، حيث نجد أنها تتسم بالوضوح واليسر ، بل لا نكاد نغالى إذا قلنا إنه يستخدم ألفاظاً أقرب إلى لغة الحياة وطبيعة النثر الأدبى منها إلى لغة الشعر في عصره .

إن ألفاظ رامى متداولة ومألوفة ، بل إنها تستخدم أيضاً بدلالاتها العادية المتعارف عليها ، من هنا تقرب طبيعة الشعر عند رامى سواء على مستوى الفصيح أو العامى .. ولا نكاد نجد فارقاً يذكر إلا في الإعراب أو اللحن . وعلى هذا تخفف إلى حد كبير (شقة الخلاف) بين شعر رامى وزجله .. فهو حين يستخدم الفصحى يوظف بها معانى عامة وضوفاً مألوفة .. وعندما يشكل بالعامة فإنه يوظف نفس الفكر وعين المخيلة ؛ من هنا تنتفى - فيما أرى - ازدواجية الشاعرية وثنائية التأليف عند رامى . وقد لا حظت عليه نيمات فؤاد ملاحظة هامة تؤكد وجهة نظرنا هذه ، حيث رأت أنه يستخدم « ألفاظاً محدودة ، يفسرها قوم بقلة رصيده من مفردات اللغة . إن رامى يدور في فلك ١٨١ لفظاً يجمعها وينثر فيها قليلاً أو كثيراً في هذه القصيدة أو تلك ، وهذه الأغنية أو تلك على حسب طول كل منها »^(٤٠)

وقد عبر عن نفس الفكرة أيضاً الشاعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) حين قال لرامى بسخريته المهدودة حينما كان يعرض عليه بعض شعره في مطلع حياته الأدبية « قصيدتك دى زى السلام عليكم .. كل واحد يقدر يقولها »^(٤١) ..

القضية الأخيرة .. تلتقى بالقضيتين السابقتين وتؤكداهما وهى قضية موسيقى الشعر عند رامى . ذكر إبراهيم أنيس أن ديوان رامى به حوالى (١٢٠٠) بيت موزعة كالاتى^(٤٢) :

- بحر الخفيف ٥٨ %
 - بحر الكامل ٢١ %
 - كل من الوافر والرملى والبسيط ٥ %
 - بحر الطويل ٤ %
 - كل من المجتث والمختار ٣ %
 - بحر الهزج ٢ %
- وكما تحدت طبيعة المخيلة عند رامى وحجم المفردات تحدد أيضاً (الوزن) المتحكم في معظم شعره

(٤٠) نيمات احمد فؤاد : احمد رامى ط دار الهلال (اقرأ) - القاهرة - ١٩٧٩ ص ٩٢

(٤١) مقدمة ديوان رامى ص ٥

(٤٢) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ط الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٥ ص ٢٠٦

وهو وزن (الخفيف)^(٤٣) .. وتفعيلاته :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ويتسم هذا الوزن بالمرونة لا من حيث كونه تاماً أو مجزئاً فحسب ، بل لأنه يسمح بأن يأتي منه حوالى خمسة أضرب - كما يذكر العروضيون .

وإذا ما تصورنا هذه القضايا النقدية الثلاث : الصورة - اللغة - الموسيقى .. في إطار يربطها بطبيعة الشعر عنده ، وأن شعره أقرب إلى (المقطوعات) القصيرة منه إلى القصائد الطوال - كما نجد عند غيره من الرومانسيين المعاصرين له أمثال إبراهيم ناجي وعلى محمود طه وأبي القاسم الشابي وغيرهم - فإن :

كل هذا يصل بنا إلى أن أحد رامي كان شاعراً محدود الطاقة .. متواضع القدرة ، وأنه توصل منذ وقت مبكر إلى أدوات فنية بعينها مال إليها واستنام عليها ، بدرجة تؤكد وحدة العبقرية وتحجر العملية الإبداعية في وقت واحد .

هذه - باختصار - أهم القضايا الفكرية والفنية التي أثارها في ضميري سيرة أحمد رامي وتراثه الشعري .. حاولت - قدر الطاقة - أن أقدمها بحياد وموضوعية .. حتى تطوى صفحة رامي - رحمه الله - وقد أخذ قدره الواجب من الدراسة والتقييم ، لأن رامي في النهاية واحد من شعرائنا الرومانسيين ، الذين لهم (دور) لا يُنكر في مسار الشعر وتطوير الأغنية^(٤٤).

(٤٣) ذكر صلاح عبد الصبور أن الشاعر الخنثى مرسى جميل عزيز ، أطلق على أحمد رامي - على سبيل السخرية - « الشاعر الخفيف » ، لأنه كان يكثر من استخدام هذا الوزن في شعره .
 * نشرت هذه الدراسة في مجلة « فصول » - القاهرة ١٩٨١ .