الفصل الثاني
مرتكزات فن المعارضة الشعرية

١- المعارضة الشعرية وأصول الحركة الأدبية.

٢- المقومات والضرورات.

أ - مقتضيات الدرس.

ب - مستويات المعالجة.

جـ - السمات الفارقة والجامعة.

obeikandl.com

obeikandl.com

[1]

المعارضة الشعرية وأصول الحركة الأدبية

لعل الصورة التطبيقية التى تطرحها فكرة المعارضات الشعرية تنتهى بنا إلى دعم ما انتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبية مزجا بين التراث والتجديد، ضمانا لاستمرارية التواصل الفكرى بين الشعراء، وتأكيدا لفكرة الأصالة من خلال لقاء هذا التراث، ومحاولة الإضافة إليه، والابتكار فى صوره المعرفية المطروقة، وتجاوز مراحل الجمود أو العقم، وإثبات وجود " الأنا" المبدعة، بما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجا لتفاعلها مع واقعها، أو حتى فى توحدها معه، ولعلها تمثل الترجمة الحقيقية لما يجب طرحه حول طبيعة النص الأدبى ومناهج دراسته على مستوى ماهيته وأداته ووظيفته، إذ يظل هذا الكم من الأدوات بمثابة الوسائل اللازمة لدراسة النص ـ أصلا ـ وربما ازداد هذا اللزوم حين يوازى بين النص وغيره من المعارضات الشعرية، عندها تبدو الحاجة ملحة إلى أن يقول الناقد كل شيء حول أى من النصين حتى لا يجور على أحدهما لصالح الآخر.

وربما ازداد الأمر أهمية حول التفاصيل والمصطلح إدراكا لطبائع الفواصل الدقيقة بين الأصل والفرع، أو بين الأسس الأولى وما أضيف إليها، وحجم هذا وذاك بما يتوقف عند طبيعة الخيوط الرفيعة التى تفصل بين العملين أو ترصد مناطق الجمود والنمطية، أو محاور الابتكار والإضافة بين الشاعرين المتعارضين؛ الأمر الذى يطرح علينا ضرورة تأمل بعض نماذج المعارضات الشعرية التى تتعلق بجوهر التواصل الحتمى من منطلق الإعجاب بالقديم، والتصريح بهذا الإعجاب، وتسجيل الشغف به فى أى من تلك النماذج الصريحة التى تتجاوز فكرة التأثر التراثي، حين تصبح الفكرة أو الصورة قاسما مشتركا بين الشعراء، وتدخل ضمن

نسيج الفكر العام الذى يصدر عنه الشاعر، دون وقوف مؤكد عند شاعر ما بعينه فى كل الأحوال، ذلك أن المادة التراثية ـ بهذا الشكل ـ تظل سمة مشتركة لا نعرف لها حدودا، وإذا عرفناها لا نستطيع الزعم فيها بمنطق المعارضة التى ينبغى أن تتجاوز فكرتها عالم البيت الواحد، أو الأبيات القليلة التى تحتوى تلك المعانى المشتركة، وكأنها فقدت خصوصية الإبداع، أو سقط منها اسم الشاعر، لتدور فى مجال جماهيرى عام تصبح فيه مطروحة لكل من يعيد تصويرها على طريقة الجاحظ فى مقولته المشهورة بأن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والأعجمى والبدوى والحضري، ليبقى للشاعر منها قدرته على النسج والتصوير، وحسن الصياغة، والعرض بما يكفى لإبراز عناصر الإبداع والتجديد والإضافة من قبله كشاعر، أو على منهج الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) حين تستوقفه كل معطيات الحياة اليومية ليختار منها إحدى الشرائح لتكون موضوعا لتفاعله وتصوير تجاربه من خلالها، وهنا يتحول الفن إلى اختيار لشريحة ما على نحو ما عرضناه تفصيلا من قبل.

يبقى للشاعر ـ إذن ـ أن يأخذ من هذا التراث من منظور " التناص " معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث فى بوتقة جديدة تصدر باسمه، وباسم عصره، ومن هنا تظل الصور التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها فى ذاكرة الشاعر، بل من خلال استقرارها لديه فى (لا وعيه) لتظل جزءا لا شعوريا، وهى ـ آنذاك ـ تظل ملكا له وحقا مباحا، ولدينا فى مصادرنا الأدبية جهد رائع حول التأصيل للصورة، وكشف مقومات الابتكار، على نحو ما نراه ـ على سبيل المثال ـ فى كتاب ابن قتيبة (المعانى الكبير) وكذا فى كتاب (الأشباه والنظائر للخالديين)، إلى غير ذلك من شروح المختارات الشعرية وحواشيها، كما هو فى شروح المعلقات، أو الأصمعيات، أو جمهرة أشعار العرب وغيرها من المصنفات الشعرية والنثرية.

أضف إلى ذلك طبيعة زحام المواقف الأدبية الذى طرحته مصادرنا النقدية القديمة فى حوارها المتكرر حول البيت الشعري، والإعجاب به كوحدة فنية،

والبحث عن سيرورته، وتتبع أصدائه فى إبداع من جاء بعد صاحبه من الشعراء. وهى ظاهرة تبدو من الشيوع والعمومية ـ إلى حد كبير ـ على نحو ما يتكرر لدى ابن قتيبة فى الشعر والشعراء، أو المرزبانى فى الموشح أو الحصرى فى زهر الآداب، أو المبرد فى الكامل، أو ابن عبدربه فى العقد الفريد، أو فى الموازنة بين الطائيين للآمدي، أو غيرها من المصادر التى أفادت من هذا التراث الأدبى وأفادته بما رصدته من مادته، وما استكشفته من قدرة تلك المادة على البقاء والاستمرار فى صور الشعراء، وإن لم تشغل ـ بالقطع ـ بتحليل أحجام الأصول أو مستوى الإضافات بقدر ما شغلت بخطأ أساسى تردد فيها حول منطق تقويم البيت الشعرى باعتباره الوحدة الأساسية للإبداع، ومن ثم عد البيت الوحدة المساعدة على إصدار الحكم لها ولصاحبها أو عليهما معا، فإذا بنا أمام أشهر بيت قالته العرب فى المدح ! أو غيره من موضوعات .. وإذا بنا أمام أفضل الشعراء (النابغة إذا رهب، أو امرؤ القيس إذا رغب ..) أو ما إلى هذا وذاك من أحكام تتجاوز حدود الضوابط النقدية التى يجب ألا تسلم بتلك الأفضلية المطلقة، وألا تصدر عنها، وثمة فرق كبير بين إطلاق الحكم وتقييده، وهو نفسه ذلك الفرق بين صيغة التفرد وصيغة السبق الفني، ولاشك أن المعارضة ستظل لصيقة بهذا السبق لا بذلك التفرد.

من هنا يظل موضوع المعارضة فى حاجة إلى طرق جديد، وتناول متجدد، باعتباره مجالا خصبا لضمان هذا التواصل، ونموذجا لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب، ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها عبر عصورها الأدبية المتوالية مخافة أن يضيع فى غياهب النسيان، كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ، أو السرقات الأدبية، فلهذا وتلك مجالات أخرى يمكن أن نتأملها فى مظانها الكبرى كما طرحتها الاجتهادات النقدية التى يمكن تلمسها فى دراسات متعددة لإحسان عباس، وطه إبراهيم، وغنيمى هلال، ومصطفى هدارة وغيرهم، إلى جانب المصادر التى شغلت بهذا الاتجاه، والتى جمعت من خلالها

بعض المصادر فكرة أصحابها كما صنع حازم القرطاجنى مع السرقات الأدبية من خلال رؤيته لمقاييس الإجادة والتميز لدى الشاعر فيما أسماه بالمعانى (العقم) التى تظل ملكا خاصا لمبدعها دون أن تنخرط فى زحام القواسم المشتركة بين الشعراء.

وعلى هذا يظل موضوع (المعارضة) مفارقا لكل هذه الاتجاهات مفارقته لفكرة النقيضة الأموية القديمة، تلك التى التزمت بشروط واضحة تعد ضربا من المعارضة، وتدخل فى إطارها من أوسع الأبواب، ولكنها قد تضيق نطاقها بحكم دورانها فى إطار هجائى معين له ظروف إبداعه، وجمهور إنشاده، وأسواقه الأدبية الخاصة، ومقومات فنية محددة، ووظائف تلقى على عاتق شعرائه من قبل السياسة الأموية .. كما تظل له حدوده التاريخية التى تموت بموت دولة بنى أمية، ويتحول الهجاء بعدها إلى نماذج سياسية تتجاوز فكرة العصبية القبلية والأحساب والأنساب، إلى صراعات بين العرب والعجم، يتناولها الشاعر فى ظلال الفكر الشعوبى الذى خرج من عباءة العصر الجديد كاشفا عن فكرة المواجهة والمناقضة التى عرفتها الهجائية الأموية فى صورة " النقيضة "، أو ما سبقها من نقائض مبكرة فى عصر صدر الإسلام، أو ما بدا منها من محاولات عارضة منذ الجاهلية.

واستكمالا لصورة النقيضة قد نجد لها امتدادا فى محاولة لاحيائها على المستوى الفردي، على غرار ذلك النمط الذى يتردد فى القرن الثالث بين ابن المعتز ثم تميم بن المعز، وإن اختفت بينهما صورة المواجهة هذه على مدار فاصل زمنى يمتد إلى أربعين سنة تقريبا، ولكن تميما قصد إلى إفحام نظم ابن المعتز، فبدت النقيضة لديه ضربا من الصراع السياسى الذى يعكس الموقف بين فرعين حاكمين، كما بدت بمثابة كشف عن صراع دينى بين سنى وشيعي، خاصة أنها صدرت عن أميرين يضمنان لها التكافؤ، كما كان الحال لدى فحول النقيضة الأموية من قبل.

من هنا تظل (النقيضة) محتفظة بكيانها المتميز بوصفها فنا من فنون المباريات الأدبية، أو صورة من صور الأدب العدوانى التهكمى الساخر، أو إحدى تراجم

الصراع السياسي، وهو ما يبعدها عن حدود (المعارضات الشعرية) التى يظهر فيها الاتساق والإعجاب، لا الخصومة أو العداء أو الصراع .. كما تتجاوز حدود الغرض الواحد فى القصيدة تجاوزها الرغبة فى إفحام المعارض، أو إظهار ضعف شعره، أو إهدار مكانته، أو النيل من قصيدته، أو تحقير شأنه، أو ضمان إفحامه باعتباره خصما يدور فى فلك الهجاء والفخر وما يلفهما من مبالغات.

تظل للمعارضات الشعرية خصوصيتها الفنية إذا ما انفصلت عن بقية المحاولات التى تشبهها فى لغة التداول بين الشعراء، على النحو الذى تحكيه لنا الأخبار والمرويات، على ما قد يدور بين الشاعرين فى مجال التنافس والتبارى من ترجيح النظم على البديهة والارتجال، وكأن هذه المنطقة ـ منطقة البديهة ـ تظل أساسا جامعا لصيغ ذلك التباري، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية التى تترسخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب، وما يترتب عليها من تقارب فى صيغ المعالجة بكل أبعادها.

وعلى غرار الارتجال ـ أيضا ـ قد ترد صور من (الرسائل الشعرية) المتبادلة بين الشعراء، وهذه يمكن أن يسير بعضها فى إطار المعارضات إذا ما توحدت بين الشاعرين الأطر الشكلية للقصيدة، أو تشابهت التجارب، ومن ثم يبدو الشاعران وكأنما قصدا بالفعل إلى هذا الضرب الفنى من ضروب الإبداع الشعري، سواء فى ذلك إذا كان متناقضين فى عالم الهجاء، أو خرجت الرسائل المتبادلة بينهما إلى موضوعات أخرى، ولعل شاعر الرسائل ـ بهذا الشكل ـ يقترب إلى حد بعيد مما رصد فى دواوين الشعر العربى من شعر الأندية الأدبية التى يتواجه فيها الشاعران، أو يصبح النظم أساسا للتراشق الفنى بينهما، وإن دققنا فهو أساس لهذا التبارى الفنى الذى اتسع مجاله باتساع تلك الأندية وشيوع كثرة منها فى العصر العباسى بصفة خاصة.

كما ظهر أيضا فن " المطارحات " أو " المساجلات " وهذه وتلك تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشعرية، ذلك أن المطارحة غالبا ما تستهدف

الإفحام الذى به تكتمل صور المناظرات بين المتكلمين، حيث يزدحم عالمهم بالبحث عن الحجج والأدلة والبراهين، ويظل مسيطرا على ذاكرة الشاعر النيل من خصمه، فهى أقرب إلى عالم الخصومة، مما يقربها ـ بصورة أعمق ـ من فن النقيضة الأموية.

فإذا ما خرجت المعارضة الشعرية من كل هذه الأبواب خروجها أصلا من باب الأخذ أو عالم السرقات، أو من مجرد استمرارها كضرب من ضروب التأثر التراثى الذى يصحبه شيء من مسخ أو بعض من تشويه للأعمال الأولى، فقد ظلت لها مقوماتها أو أصولها المتميزة، وكذلك تظل لها دلالتها الخاصة سواء على الصعيد النفسى لدى الشاعرين المتعارضين، أو على مستوى الدلالة الزمنية لنظم كلتا القصيدتين، إذ ربما ظهرت انعكاسات الرغبة فى المعارضة صريحة لدى الشاعر، على النحو الذى عرضه شوقى ـ مثلا ـ حين اتخذ من البحترى له سميرا ونديما ـ على المجاز ـ ووزع مصادر العظة بينهما لتكون مبررا واضحا لمعارضته إياه فى قوله فى السينية :

وعظ " البحترى " إيوان كسرى وشفتنى القصور من (عبد شمس)

وعند غير شوقى سنجد المسألة ترتد بنا إلى نماذج تراثية رفيعة لم يغب فيها حضور المتقدم عن العالم الإبداعى لدى المتأخر من الشعراء، ولا يشترط فيها ـ حينئذ ـ عنصر المعاصرة، ولا يتطلب فيها الأمر المواجهة الصريحة، بقدر ما يبدو الموقف مطروحا من منطلق هذا المنظور النفسى للشاعر من خلال موقفين :

الأول : يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعورية التى عاشها الشاعر المتأخر وبين تلك التجارب التى سبق إليها، حيث يجد نفسه مدفوعا إلى صاحبها، مشدودا إلى شعره، يستلهم معانيه وأفكاره، ويطرح من خلالها صوره ومواقفه دون أن يخشى اتهاما له بالسطو أو السرقة، أو الفناء فى ذلك الآخر، أو الاستعباد فى سياق تجاربه التى مازالت تحتفظ بصدقها وتفردها وحرارتها.

والثانى : يتعلق بذلك الإحساس الكامن فى وجدان الشاعر بحقه فى تملكه لهذا التراث الذى ينتزع منه ما يشاء دون خوف أو وجل، فله أن يقتبس ويضمن، وله أن يعارض ويحاكى إشباعا للرغبتين المتداخلتين فى نفسه فى آن واحد (أصالة الانتماء وابتكار الذات وتجليات الإبداع الفردى والمواهب الشخصية).

وقد حاول المرحوم الأستاذ أحمد (الشايب) وضع الحدود الفاصلة بين المعارضة والنقيضة من واقع هذين المنطقين ـ بالتحديد ـ فى حواره حول فن المعارضة فى الشعر، تلك التى يحددها بأن يقول الشاعر قصيدة فى موضوع (ما) من أى بحر وقافية، فيأتى الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة فى منهجها وصياغتها، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفى موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصا على أن يتعلق بالأولى فى درجته الفنية، أو يفوقه دون أن يتعرض لهجائه أو سبه، ودون أن يكون فخره صريحا علانية .. فالمعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب أو المعترف ببراعته، ومناط المعارضة هو الجانب الفنى وحسن الأداء، وليس هذا الانتساب القبيح، وإن اتفقتا فى وحدة البحر والقافية ثم الموضوع غالبا، وفى أنهما فنا المنافسة والمبارزة بوجه عام[1].

فإذا أضفنا إلى هذا التحديد طبيعة الامتداد التاريخى للفن بما لا يرفض الأنسقة المستمرة التى تجسدها المعارضات، استطعنا تبريرها حتى فى غير الشعر، إذ نجد منها ضروبا أخرى مطروحة فى فن النثر، على النحو الذى يلهج به أصحاب (المقامات) ابتداء من فترة ظهورها لدى الرواد منذ بديع الزمان الهمذاني، إلى من تتلمذ عليه فيها، على طريقة الحريري، إلى ما شاع منها مع توالى عصور الأدب من بعده، فلم يكد يخرج عن معالمها الكبرى التى وضعها مبدعها الأول، ولم يجد المعارض حرجا فى أن يلجأ إلى باب المقامة من نفس المنطق الذى نراه واردا لدى البديع نفسه.

ولعل أدوات كثيرة تلزمنا فى دراسة نماذج المعارضة، وهى ما تفرض علينا

(1) يراجع تاريخ النقائض للأستاذ أحمد الشايب، ٦ وما بعدها.

تعميق بعض الحوارات النقدية السابقة، إذ يبدو ملحا ـ منذ البداية ـ ضرورة البحث وراء طبيعة التجربة التى تحفز الشاعر حفزا إلى البحث والتنقيب فى موروثه قبل الإبداع ابتداء، سعيا إلى محاولة لاستكشاف طبيعة تفاعل الشاعر مع موضوعه وتجربته، وتأمل صور جدله معه منذ الاختيار إلى الصياغة، إلى التأثير فيه، وهذه الزاوية تكملها صورة الحدث التاريخي، خاصة حين يترك صدى بارزا لا يكاد يسقط من ذاكرة الشاعر، وكأنما حفر فى وجدانه، سواء بدا لنا هذا التاريخ فى حدوده الضيقة من خلال تجربة الشاعر نفسه، أو من خلال مجتمعه فى اتساع مجال تلك التجارب، وبذا تستكمل الصورة من خلال تشريح ذلك الواقع الاجتماعى الذى يلتحم بدقة مع الظرف التاريخى التحامه بالشاعر ذاته حتى يظل جزءا منه لا يكاد يتجزأ، أو ينفصم عنه بحال.

ولذا يبدو من الضرورة بمكان أن نتعرف على ما يخصنا من تجارب الشعراء وطبائع عصورهم، وأذواق جمهورهم، مع طبيعة الإدراك الأدبى لمدلول المعارضة فى سياق البيئة الفكرية للشاعر قبل اقتحام منطقة الدرس الواعى لأصداء حس فى حس آخر، أو حتى فى عبقرية أخرى، أو إدراك ووجدان فى إدراك ووجدان آخرين، بصرف النظر عن المساحات الزمنية التى قد يطول أمدها فتفصل بين الشاعرين المتعارضين، وتبدو المكتبة العربية فى حاجة إلى نماذج كثيرة من أشباه هذا الدرس الذى لا يمكن أن يفى بها مثل هذا البحث، ولا يستطيع الباحث ادعاء ذلك أو الوفاء به، بل يظل مجرد محاولة لاستكشاف الطريق الذى سبقته إليه محاولات أخرى يسهل تلمسها فى دراسة الدكتور زكى مبارك فى الموازنة بين الشعراء، وإن كان الأمر مازال فى حاجة إلى معاودة درس بعيدا عن ذوبان الناقد فى شعر هذا الشاعر أو ذاك أو تحويل القضية إلى عرض لانطباعات الناقد لنفسه وشخصيته وتعامله بحواس الشاعر ـ موضوع درسه ـ وتأمل خطرات النفس ولفتات القلب لدى كل شاعر[1].

(1) الموازنة بين الشعراء (زكى مبارك).

فلعل هذه المحاولات تعد خطوة أخرى على الطريق تتلمس الجديد فى الأبعاد المجهولة بمحاولة استكشاف (عناقيد الصور) وعناصر المعارضة من خلال درس تحليلى موضوعى لأوجه الالتقاء أو التباعد بين الشاعرين، وتفسير الظاهرة طبقا لمقاييس الإبداع المختلفة، وكذا لتجانس التجارب عبر تنوع حركة العصر الأدبى ذاته، من هنا يحسن أن تظل دراسة الدكتور زكى مبارك بمنأى عن هذا الدرس التحليلي، أو ـ بمعنى أدق ـ أن يظل هذا الدرس بعيدا عن منهجها، لعله بذلك يضيف إليها بعدا خاصا، أو أبعادا جديدة تستحق التسجيل، إلا فقد الدرس أهم خصائصه فى ارتياد موضوع سبق إليه، فبدا له معارضا أو منه مقتبسا، وأحسب أن باحثا لا يستريح إلى مثل هذا فى بحثه، ولا يجب أن يتخذ منه مبررا لدراسته، بل تظل الرغبة فى الدرس دافعا إلى ارتياد الطريق من خلال دليل متميز تفرضه عليه طبيعة المادة من خلال دواوين الشعراء حال عرضها على المفاهيم النقدية المحددة لفكرة المعارضة ذاتها؛ وبعيدا عما يشبه أحاديث المعارضات من دراسات ترقى ـ أحيانا ـ إلى كشف معالم التأثير والتأثر، أو كشف صيغ التفاعل بين عصور أدبية محددة، كما فعل الدكتور عزيز فهمى ـ مثلا ـ فى دراسته حول الموازنة بين الشعر فى العصرين الأموى والعباسي[1] فبدت أقرب إلى دراسة المؤثر التاريخى فى النص، وكيف ترد الأشباه جامعة بين الأموية والعباسية، ولا علاقة لها بالدراسات المقارنة أو الموازانات النقدية، أو نحو ما فعله الأستاذ (عباس حسن) فى موازنته بين المتنبى وشوقى فى إطار رؤية محددة سيطر عليه فيها الحس اللغوى قاصدا إلى تسجيل الزعامة الأدبية لشوقى من منطلق البحث فى مواد تراثه، ومحاولة كشف أسلوبه فى استيعابه، لا فى إطار المعارضات الشعرية التى تستوقفنا فى القصيدة كاملة، بل تظل الدراسة أقرب ما تكون إلى التناول الجزئى للأبيات المتشابهة أو الصور المنقولة المكررة، فى إطار جامع لموضوعات الشعر التقليدية[2].

(1) وقد أعطاها عنوان " المقارنة بين الشعر الأموى والعباسى فى العصر الأول ".

(2) الموازنة بين المتنبى وشوقي.

ثم تأتى دراسة خاصة بتاريخ المعارضات فى الشعر[1] لم تبعد كثيرا فى منهجها عن أسلوب الجمع لكم هائل من الصور الجزئية المتشابهة بين الشعراء على مدار العصور الأدبية المختلفة، دون الالتزام بتتبع خط منهجى واضح يحدد للمعارضة معناها الاصطلاحى الذى يضبط ما يدخل فى إطارها من قصائد، حيث تظل تلك الحدود المتوقعة بمثابة حارس يحمى الفكرة ذاتها، ويؤدى إلى حصر المواد المتشابهة بين الشعراء على مستوى من الفن تعرضه الصورة الكلية للنص من ناحية، وتشارك الشعراء عبر لوحاته الجزئية المتداخلة من ناحية أخرى. وهو ما يزداد تأكيدا من خلال مراعاة الوقوف عند النماذج التطبيقية التى تخدم الظاهرة وتدعمها بالدليل النصي، ومنها ـ أى هذه النصوص ـ ما قد يمتد ليشمل أكثر من مرحلة تاريخية ليصبح موضوعا لمعارضات كثيرة لا معارضة واحدة، على نحو ما تمتعت به لامية كعب بن زهير، والتى عرفت " بالبردة " من معارضات تلتها منذ عصر بنى أمية، واستمرت معارضتها بعد ذلك لدى " البوصيرى " أو "شوقي" أو غيرهما على امتداد تاريخ الحركة الأدبية، ويكفى أن نتوقف سريعا عند بعض منها ـ على سبيل المثال ـ لمجرد الإشارة لا الدراسة، وذلك لكثرتها المتميزة، ومنها[2] :

معارضة الأخطل للامية كعب، وهى معارضة جزئية لها على مستوى شكل المقدمة مع التنبه ـ بالطبع ـ إلى نصرانية الأخطل التغلبى :

بانت سعاد ففى العينين ملمول من حبها وصحيح الجسم مخبول

ومعارضة محمد بن أبى العباسى الأبيوردى (ت ٥٠٧هـ) ومطلع لاميته :

خاض الدجى ورواق الليل مسدول نجدى برق بنار الحب موصول

ومعارضة الزمخشرى (ت ٥٣٨هـ) :

أضاء لى باللوى والقلب متبول وأنت عن كل ما قدمت مسئول ؟

---

(1) تاريخ المعارضات فى الشعر العربى (محمد قاسم).

(2) يمكن الرجوع إلى تحليلها فى كتاب " أشكال الصراع فى القصيدة العربية "، ج٣ العصر الأموي.

ومعارضة ابن نباته المصرى (ت ٧٦٨هـ) ومطلعها :

مـا الطـرف بعـدكم بـالنوم مكحـول وأنـت عـن كـل مـا قـدمت مـسئول

ومعارضة شمس الدين محمد بن جابر الأندلسى (ت ٧٨٠هـ) :

بانــت ســعاد فعقــد الــصبر محلــول والدمع فى صفحات الخد مبذول

ومعارضة الفيروزابادى (ت ٨١٧هـ) ومطلعها :

هـل حبـل عـزة بعـد البـين موصـول أو بـارق الوصـل بعـد البين مـأمول

ومعارضة القلقشندى المصرى (ت ٨٢١هـ) ومطلعها :

سـيف العيـون علـى العـشاق مـسلول وصـارم اللحـظ مـسنون ومـصقول

وبذا تظل المعارضات شديدة الصراحة والوضوح فى موقفها من لامية كعب، حيث لم يجد فيها الشعراء ما يحول دون الإضافة كلما أمكنهم ذلك، ولذا تزاحموا على التصريح بالمعارضات على حد تعبير ابن سيد الناس العمرى إذ سمى قصيدته" عدة المعاد فى عروض بانت سعاد " ومطلعها :

قلبـى بكـم يـا أهيـل الحـى مـأهول وحبلـه بأمـانى الوصـل موصـول

وكذا معارضة أبى حيان الأندلسى (ت٦٨٣هـ) إذ سمى قصيدته " المورد العذب فى معارضة قصيدة كعب "، ومطلعها :

لا تعــذلاه فمــا ذو الحــب معــذول العقــل مختبــل والقلــب متبــول

ومعارضة الفيروزابادى التى أسماها " زاد المعاد فى معارضة بانت سعاد " وسبق أن سجلنا مطلعها، على ما يبدو ـ بداهة ـ فى اختيار أى من تلك المسميات من قبيل التبرك بها، أو التفاءل بالإقدام على معارضتها باعتبار مجالها الخاص بالمديح النبوي،

سواء أنسبت التسمية إلى شاعرها الأول كعب، أم استقرت عند محور مقدمتها التى عرفت بها " بانت سعاد ".

وليس ثمة ما يمنع لدى المعارض من أن يسجل إعجابه الصريح بمنهج الشاعر الذى يعارض قصيدته، وكأنما بدت الظاهرة مرددة حول مكانة كعب ـ بالذات ـ على ذلك النحو الذى جنح إليه الإمام البوصيرى حين صرح بمثل بهذا الإعجاب فى قوله :

وما على قول كعب أن توازنه ... فربما وازن الدر المثاقيل
وهل تعادله حسنا ومنطقها ... عن منطق العرب العرباء معدول
وحيث كنا معا نرمى إلى غرض ... فحبذا ناضل منا ومنضول

بالإضافة إلى تناوله الصريح أيضا لمنهج كعب حتى فى تصويره غزوات رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومواقف أصحابه من نصرته أمام صور إيذاء المشركين، وكأنه شاء أن يردد موقف كعب فى مدح المهاجرين، ليقول البوصيري:

قوم هم فى الوغى من خوف ربهم ... حسن ابتلاء وفى الطاعات تبتيل
كأنهم فى محاريب ملائكة ... وفى حروب أعاديهم رآبيل

وقد قارب الشاعر المعارض الشاعر المعارض حتى فى مفردات معجمه الإسلامى الذى انطلق منه فى تصوير شجاعة المهاجرين أيضا (على غرار ما جاء فى منظومة كعب فى خصوصية مدحه للمهاجرين) :

فى فتية من قريش قال قائلهم ... ببطن مكة لما أسلموا : زولوا
زالوا فما زال أنكاس ولا كشف ... عند اللقاء ولا ميل معاذيل
شم العرانين أبطال لبوسهم ... من نسج داوود فى الهيجا سرابيل
لا يفرحون إذا نالت رماحهم ... قوما وليسوا مجازيعا إذا نيلوا

ثم يشتد حرص البوصيرى على إثراء هذا المعجم الدينى الذى ينطلق منه فى (بردته) كلها منذ المطلع الذى يوجه فيه النصح بالإسراع إلى التوبة والاستغفار وترك اللذة العارضة وفتن الدنيا الزائفة :

إلى متى أنت باللذات مشغول وأنت عن كل ما قدمت مسئول ؟

وعلى هذا النسق من صراحة الإعجاب إلى حب التوقف عند الصورة الجزئية تجد ابن الساعاتى يعارض كعبا حتى فى انتظاره العفو من رسول الله صلى الله عليه وسلم على الرغم من اختلاف الموقف بين المعتذر وبين المادح حيث يقول :

وكيف أخمل فى دنيا وآخرة ومنطقى برسول الله مأمول

على لغة كعب :

نُبئت أن رسول الله أوعدني والعفو عند رسول الله مأمول

وكذا يبدى إعجابه بتلك الصورة التى رسمها كعب لرسول الله صلى الله عليه وسلم، حين قال :

إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول

ليقول ابن الساعاتى عن نوره صلى الله عليه وسلم :

أضاء هديا وجنح الكفر معتكر ووجه حق وستر الشك مسدول

إلى أن يعمد إلى مدح الصحابة ـ رضى الله عنهم ـ أيضا على نهج كعب فيقول :

أسد إذا نازلوا، شهب إذا سفروا لد إذ جادلوا، سحب إذا سيلوا
فلا مفاريح إن نالت رماحهم ولا مجازيع فى البأساء إن نيلوا
العالمون بأن النفس هالكة يوما، وأن قضاء الله مفعول
فما كواحدهم فى فضله أحد ولا كجيلهم فى فضله جيل

وتتألق أشواق الشعراء، وتزداد دوافعهم إلى معارضة البردة، وتتعدد محاولاتهم وتتبارى صور اقترابهم منها، فإن لم يتمكنوا من معارضتها كاملة، فلتكن لهم مداخل أخرى إليها، على نحو ما ظهر من زحام شروح الشراح لها، وقد وضعوا فى اعتبارهم نفس المسميات المذكورة آنفا، أو ما بدا قريبا منها على نحو ما نجده مثلا فى :

- شرح محمد صالح السباعى بعنوان : بلوغ المراد على بانت سعاد.
- شرح أحمد بن محمد اليمنى : الجوهر الوقاد فى شرح بانت سعاد.
- شرح عطاء الله بن أحمد : طريق الرشاد إلى تحقيق بانت سعاد.
- شرح ابن سلطان الهروى : فتح باب الإسعاد فى شرح بانت سعاد.
- شرح محمد حسن المرصفى : القول المراد فى شرح بانت سعاد.
- شرح جلال الدين السيوطى : كنه المراد فى شرح بانت سعاد.

إلى جانب شروح أخرى نهض بها الفيروزابادي، والتبريزي، وابن هشام، وابن دريد، مع غلبة الجانب اللغوى على تلك الشروح، وتستمر المحاولة، وتتعدد صورها من خلال اجتهادات الشراح فى الوصول إلى أفضل ما يقال حولها، كما يتبدى فى كنه المراد أو الجوهر الوقاد، إلى جانب منطق التبرك بها على النحو الذى يكشفه باب الإسعاد، وطريق الرشاد، أو بلوغ المراد، وما يشبهها فى غير ذلك من شروح.

ومع هذا التبارى فى المسميات والشروح والمعارضات تلقى البردة ضروبا أخرى من المحاولات حول المعارضة بالتشطير على طريقة عبدالقادر بن سعيد الرافعى حيث يطرح بداية تشطيره فى قوله :

والجسم بعد سعاد مدنف وصب (متيم إثرها لم يفد مكبول)

أو محاولات المعارضة بالتخميس على طريقة شعبان بن محمد المصرى فى قوله :

قــل للعــواذل مهمــا شــئتم قولــوا فلـيس لى بعـد مـن أهـواه معقـول
نأيــت يــوم النــوى والــدمع مــسبول (بانـت سـعاد فقلبـى اليـوم متبـول)

(متيم إثرها لم يفد مكبول)

وتظل هذه المحاولات المتعددة بمثابة إلحاح مؤكد من المبدعين واللغويين على التزاحم على (بردة) كعب بن زهير شرحا أو تحليلا، أو معارضة ، حتى كثرت المدائح النبوية لدى الشعراء، وهو ما حدث له نظير حول (بردة) الإمام البوصيرى المشهورة ومطلعها :

أمــن تــذكر جــيران بــذى ســلم مزجـت دمعـا جـرى مـن مقلـة بـدم
أم هبــت الــريح مــن تلقــاء كاظمــة وأومض البرق فى الظلماء من إضم

حيث يظل الشاعر دائرا فى إطار " البردة " متخذا من كلمة " البردة " ذاتها سبيلا إلى التقرب بها إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقد شاعت أيضا لدى من عارضه على نحو ما ظهر من تشابه شديد الوضوح بينه وبين ابن الفارض فى مطلع ابن الفارض :

هـل نـار ليلـى بـدت لـيلا بـذى سـلم أم بـارق راح فـى الـزوراء فـالعلم

إذ تتجاوز الظاهرة حدود المطالع لتشمل ملامح القصيدة، وزحام صورها الجزئية بين نسيب وتحذير من هوى النفس وسقوطها، ودعوة إلى الزهد والتوبة، وحديث حول مولده صلى الله عليه وسلم ومعجزاته ومنها معجزة القرآن الكريم، ومن خلالها تبدو (البردة) وقد أصبحت موضعا يجتذب الشعراء فى العصر الحديث على نحو ما صنعه الشيخ أحمد الحملاوى فى قصيدته الذى نظم فى مطلعها :

يـا غـافر الـذنب مـن جـود ومـن كـرم وقابـل التـوب مـن جـان ومجتـرم
اقبــل متــابى واغفــر مــا جنتــه يــدي واسـتر عيـوبى وباعـدنى عـن الهـم

وعلى نهجها أيضا كانت محاولة البارودى فى (كشف الغمة فى مدح سيد الأمة)، ومطلعها :

يــا راشــد البــرق يمــم دارة العلــم واحـد الغمـام إلى حـى بـذى سـلم

وعند شوقى مشهورة جدا بردته هنا :

ريــم علــى القــاع بــين البــان والعلــم أحل سفك دمى فـى الأشـهر الحـرم

وتتعدد ظاهرة المحاولات المتنوعة حول معارضتها تشطيرا، أو تخميسا، أو شرحا، أو تضمينا على نحو ما كان مع بردة كعب، ومن خلال نفس الدوافع التى التقى حولها كل شعراء البردة على تعدد عصور معارضاتهم، ومن هنا تبدو المعارضات فى حاجة إلى رؤى متنوعة من خلال عدة مسارات تراثية أو فنية، أو اجتماعية، أو تجديدية فى آن واحد، ولعل ما يزيد الدرس إغراء ويدفعه إلى السعى وراء هذه السياقات ذلك الكم الفنى الضخم من المعارضات التى تناثرت عبر رحلة تراثنا الشعرى القديم، وما بنى على أساسه من إبداعات وحركات تجديدية، ابتداء من معارضات لشعراء المرحلة الجاهلية، على غرار ما حكاه أبو الفرج بين الشاعر العباسى أبى العتاهية، والشاعر الجاهلى المنخل اليشكري[1]، أو معارضة الراعى النميرى لعمرو بن كلثوم فى معلقته[2]. وكذا معارضة أبى العتاهية نفسه لكعب بن زهير[3]. إلى جانب المعارضات النسائية التى سجلها بين هند والخنساء[4]. أو معارضة عينية متمم بن نويرة وأبى ذؤيب الهذلي[5] فى الرثاء، أو معارضة البحترى للأسود بن يعفر النهشلي[6]، أو معارضة مالك بن الريب لعبد

(1) الأغانى ٤/ ٦٥.
(2) ديوان الراعى ٦٣.
(3) الأغانى ٤/ ٧٠.
(4) نفسه ٤/ ٢١١.
(5) الكامل ٤/ ٧٢.
(6) المفضليات وديوان البحتري.

يغوث بن وقاص الحارثي[1]. لننتقل إلى حقل تاريخى آخر للمعارضات يصبح فيه الشعر العباسى نفسه موضعا لمعارضات شعراء العصور التالية، على نحو ما نظمه القمم فيه من شعر حماسى بصفة خاصة، وكأن الحروب قد دفعت إلى توحد المشاعر وتشابهها، فالتقى على مائدتها الشعراء، وإن فقد بينهم منطق المعاصرة، على النحو الذى تحكيه مواقف شعراء الحروب الصليبية حول شعراء روميات العصر العباسي، على طريقة معارضة الشعراء لأبى تمام بصفة خاصة، ومن الطريف أن نجد أبا تمام نفسه يعارض ببائيته بائية لذى الرمة الشاعر الأموي[2]. لتتزاحم المعارضات بعد ذلك حول بائية أبى تمام ذاتها[3] من خلال ابن سناء الملك، أو البهاء زهير، أو شهاب الدين محمود، أو ابن القيسراني، إلى شوقى فى العصر الحديث.

ويصبح شعر المتنبى موضوعا لأشباه تلك المعارضات، ومثار إعجاب شعراء العصور التالية، فيلقى ترحيبا من قبل أسامة بن منقذ حين يعارضه حول قصيدته المشهور " واحر قلباه ... " وكذا جاءت معارضة أسامة لأبى فراس الحمدانى فى " أطاع الهوى من بعدهم وعصى الصبر "، إلى غير ذلك من وقفات نفسية قد توحى بتكرار هذا اللقاء المتجدد بين الشاعر القديم وبين من عارضه من شعراء العصور التالية، على النحو الذى يمكن تداركه بين الأبعاد النفسية بين المتعارضين، وعلى النحو الذى يمكن تبينه بين شخصيتى المتنبى وابن سناء الملك فى منطقة الإحساس بتضخم الذات أو توهجها، وما يستدعيه الأمر من إعجاب المتأخر بفن المتقدم، خاصة إذا كان يعيش نفس عقدته، أو بدا قريبا منها، فيبدو المنطق لدى كل منهما متشابها إلى حد بعيد.

وكأن هذه المعارضات تظل بمثابة الحلقة الفنية التى تربط القديم بالجديد، بل ربما زادت من روابط الشعراء أنفسهم فى العصر الواحد، هذا إذا تعاصر المتعارضان

---

(1) المفضلية ٣٠.

(2) أشكال الصراع فى القصيدة العربية، ج٣.

(3) انظر كتابنا " أبو تمام : صوت وأصداء " فى تناول هذه المعارضات.

على النحو الذى قد نجده فى معارضة شاعر مثل عمر بن أبى ربيعة لمعاصره جميل بن معمر العذرى أو العكس[1]، وهى تبدو قريبة من روابط العصور فى غير أحاديث الحروب، وكأن تشابه التجارب يكفى ليكون قرينة هذا الرابط، لاسيما إذا وضعنا فى الاعتبار ما نظمه بعض الشعراء فى معارضاتهم لقصائد لأبى نواس، على طريقة البارودى فى معارضاته، أو ما كان من ابن المعتز فى معارضته للحسين بن الضحاك، أو ما ورد فى معارضات ابن عبد ربه لمسلم بن الوليد، إذ يبدو عالم التجارب جامعا بين المتعارضين على هذا المستوى النفسى الذى تتبلور من خلاله ملامح التجربة، وتتشابه مقومات الصور، وهو ما يدفع ـ بالضرورة ـ إلى تتبع ذلك التجاوب الفنى على مستوى إعجاب المتأخر بما نظمه سلفه تعبيرا عن ذلك التشابه بين التجربتين، وهى الظاهرة التى جسدها (إيقاع) الجندية لدى بعض شعراء مدرسة الإحياء فى مطلع هذا القرن على غرار ما كان من شعرائنا القدامى، فإذا بالبارودى يسير على نهج أبى فراس فى روملياته، ويحتذى خطاه فى بعض معارضاته .. بل ربما جمعت المعارضات بين الشرق والغرب على نحو ما كان من موقف ابن دراج القسطلى حين اتخذ من شعر أبى فراس حقلا لمعارضته، وإذا بالظاهرة تتسع على إطلاقها لدى الشريف الرضى فى العصر العباسى الثانى حين يتخذ من شعر مالك بن الريب مجالا يتوقف عنده أيضا معارضا، وإذا بشوقى يبحث عن ضالته، فيجدها مرة فى تجارب لأبى نواس، وأخرى فى تجارب شعراء الروميات فى سينيته، أو ابن زيدون فى نونيته، أو المتنبى فى منظومات فروسيته أو سيفياته، أو روملياته أو رثائياته، وإذا به أيضا ـ أى شوقى ـ يميل إلى نظم معارضات لفلاسفة الشعراء على طريقته فى معارضاته لشعر أبى العلاء، وكذا شعر ابن سينا خاصة قصيدة (النفس) التى عكف على معارضتها مصرحا بشدة إعجابه بها وبصاحبها[2].

وعلى هذا يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة واستمرارية تأثيرها من خلال

---

(1) الأغانى ١/ ١٢٥.

(2) يراجع فى تفاصيل هذه المعارضات كتابنا حول التراث والمعارضة فى شعر شوقي.

موقعها فى زحام تلك المعارضات، فلاشك أن ما أصبح من القصائد موضوعا لمعارضات الشعراء لابد أن يظل فى منطقة البؤرة ـ بؤرة الإعجاب ـ لدى المتأخرين منهم، إلى جانب موقعها الأدبى فى عصره، بما يكفى لجعلها محورا ينصرف إليه أكثر من شاعر، ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها، وربما دوافع أخرى قومية، أو حماسية تكشفها الطبائع النوعية للتجارب العامة فى صورتها الاجتماعية، وربما ظلت محصورة فى إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها، وربما امتزج الجماعى فيها بالفردي، فتفاعلت الصور، مما يؤدى إلى زحام الصور المعارضة على نحو ما نجده ـ مثلا ـ بين الحسين بن الضحاك وأبى نواس فى هذا المزيج من التجارب الموزعة بينهما من تناول التجربة الخمرية، وما يتبعها من تزاوج حس البداوة والحضارة فى عرضها وصيغ معالجتها، وهو ما يكاد يتكرر حرفيا لدى أبى نواس بين رفضه للوم وإصراره على التحدي، أو الوصف الخارجى للخمر، أو ما كان من مزج هذا كله بالشعوبية، أو حديث الإرجاء الذى شغله فى تبرير موقفه، أضف إلى ذلك التشابه الصريح بين الشاعرين على مستوى الأداء اللفظى بما يكمل الألوان التجريبية التى تجمع بينهما على هذا النحو ونظائره.

وتبقى للمعارضة أيضا قيمتها فى ربط أطراف الحركة الأدبية قديمها وحديثها، وكذا شرقيها وغربيها، على نحو ما نجده من هذه المزاوجات فى اللقاء بين شاعر كشوقى فى منفاه فى الغرب وقد راح يناجى البحترى فى المشرق، وفى الوقت نفسه نجده فى الشرق يناجى ابن زيدون فى الغرب، وهو ما يعكس طرافة هذا التفاعل ودقته، ويضيف إلى فن المعارضة أبعادا جديدة لا تخفى أهميتها فى مساق الدراسة الأدبية، ولا تبين قيمتها إلا من واقع تعدد القراءات للقصائد موضوع المعارضات.

[2]

المقومات والضرورات

وتظل ضرورات دراسة المعارضة رهنا بأهميتها فى الدرس التاريخى والأدبى لمقومات العمل موضوع المعارضة، أعنى بذلك ضرورة التحليل المتأنى لكل من العملين على مستوى علاقتهما الخارجية والداخلية جميعا، وهنا يصبح التعرف على شخصية الشاعر أمرا ضروريا وملحا، إذ لا يمكن للباحث اختزاله من موضوعه، أو تجاهل تأثيره، ذلك أنه يحدد مدخله الطبيعى إلى التجربة التى يدور حولها النص، لتصبح نموذجا محوريا من نماذج المعارضة.

ومن هنا يصبح التعرف على حياة الشاعر أمرا مهما ومطلوبا، وذلك من خلال ظروفه الاجتماعية وحالاته النفسية، وطبيعة علاقاته على اختلاف دوائرها فى إطار المرحلة التى يصوغ من وحيها التجربة، أو حتى فى سياق غيرها من المداخل، وعندئذ تبدو دراسة ظروف العصر ـ بهذا المعيار ـ من المطالب الأولى فى مثل هذا الدرس، وكذا الأطر الاجتماعية التى تحددها بيئة الشاعر فى أوسع صورها.

ومن هنا ـ أيضا ـ تتكشف العلاقات الخارجية للنص، ابتداء من صلته بمبدعه، إلى نوعية الشريحة التى اختارها لتكون موضوعا له، ومن خلالهما معا تتكشف الأبعاد الشعورية التى تكمن وراء التجربة إذ لا شك أن تفهم التجربة يظل خطوة أساسية مطلوبة فى استكشاف جوانب المعارضة الشعرية.

وإلى جانب تأمل حياة الشاعر، ومع تحليل ظروف عصره وملابسات إبداعه، وكشف ذوق جمهوره، يظل السعى مطلوبا وراء حواس الشاعر من خلال معطيات الصورة، أو ما يعرضه فى لغة التقرير المباشر، إلى جانب ما يجب على النقاد ـ أيضا ـ

من التزام الموضوعية حال التلقى لأى من العملين موضوع المعارضة، إضافة إلى ضرورة تجاهل الفواصل الزمنية إلا من خلال تطور اللغة أو ظهور أصداء الفروق الفردية فى مستويات الأداء التصويري، أو حتى فى الصيغة الجماعية التى تتسق ـ غالبا ـ مع إيقاع حركة التطور عبر عصور الأدب المختلفة، والتى ربما أخذت أبعادا قومية خاصة فى منطقة حماسات الشعراء.

ومن هذه الضرورات الحاكمة يأتى أسلوب المعالجة، وفيه تظل الدراسة حبيسة إطار مطلب لا يستغنى عنه الباحث فى هذا المجال، حيث يظل عليه أن يتعمق عناصر العمل بين مبدع وموضوع، ليتوقف عند كيفية الجدل والتفاعل بينهما تأثرا وتأثيرا متبادلين، إلى أن يتم ذلك فى إطار النظم الشعري، بما يكفى للتعرف على الواقع النفسى للشاعر، وكذا على واقعه التاريخي، والبعد الاجتماعى الذى تحمله تجربته، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التى يحتويها العمل من الداخل، وهو ما يجب أن يدرك على مستوى التحليل الفنى الذى يتوقف عنده العمل جملة تفصيلا، وتشغله الصورة الكلية الكبرى للقصيدة بدلا من التوقف عند نقد الشطر أو البيت، بما لا يؤدى إلى نتائج منضبطة فى دراسة الأعمال المعارضة.

لعل هذا المحور التحليلى يظل أساسا تنطلق منه دراسة العملين المتعارضين، مما يتراءى لنا على مستوى المادة اللفظية المتبادلة عبر طبيعة اللقاء بين الشاعرين، أو التى استطاع فيها المعارض أن يضيف ويبتكر، بما يتسق مع ذاتية تجربته، وهو بذلك إنما يحرص على تسجيل تفوق " الأنا " من واقع روح "المعاصرة"، وخصوصية التجربة، وتظل الفروق الفردية معيارا دقيقا للفصل بين العملين، أو لتسجيل سمات التفرد لكل منهما.

ويقود هذا التشابه اللفظى إلى تقارب آخر فى أسلوب الصياغة على المستوى الشكلى ـ أيضا ـ بين أوزان وقواف، إلى جانب العناصر التصويرية التى توزع على مستويات مختلفة تتدرج فى سلم التصوير البياني، ويظل هذا العنصر بدهيا فى كل

المعارضات، تعلقا باتحاد الموضوع والفكرة من ناحية، واحتفاء بتغاير وحدتى الزمان والمكان بين المتعارضين من ناحية ثانية، ثم عودة إلى اتحاد الوزن العروضى وحرف الروى وحركته من ناحية ثالثة، ثم يضاف إلى هذا كله مبررات الإعجاب بالنص المعارض، ودوافع التقليد له من ناحية رابعة.

ولعل من أبرز أهداف المعارضة الشعرية محاولة التوقف عند استكشاف جوهر الملامح، وطبائع السمات الفارقة أو المشتركة بين الشاعرين المتعارضين، وهو ما لا يتأتى إلا بالدرس التحليلي، والتوقف عند كل عنصر من العناصر وكل مقوم من المقومات حيث يصبح تأمل المعنى الدقيق للمعارضة مطلوبا مع التوقف عند دوافع دراستها، وأساليب المعالجة الفنية فيها ليظل بمثابة إسهام طبيعي، له دخل ضرورى يسهل مهمة الوصول إلى تلك الملامح المتفردة لكل شاعر على حدة. ذلك أن شاعرا ما لا يجب ـ أو يتصور ـ أنه يعارض آخر لمجرد المعارضة كما لو كانت هدفا فى ذاتها، أو من قبيل المنافسة لصاحبها، وإلا تمركزت فى إطار من التقليد الذى قد يشوه قصيدته، أو افتعال معركة قد تؤدى إلى مسخ العمل الأول، إذ يظل الصوت الحقيقى سائدا ويتردى الآخر فى مناطق الصدى الباهت لذلك الصوت، مما قد يهدده بفقد أصالته، كما يفقد المتلقى أدنى صور الحماس له، فالأصل أولى بأن يقرأ، وأن تعاد قراءته، بدلا من مسخه، وتشويهه من خلال الصورة المكررة، وعندئذ يصح لنا اتهام المعارض بفقد حرارة التجربة واختفاء خصوصيته الفردية فيها، مما قد يدمر عالم المعارضات الشعرية، أو يفسد الأحكام الرابضة حولها.

ذلك أن التجربة الفردية يجب أن تظل دافعا أساسيا للشاعر لأن يبحث عن موضوع معارضته، أو أن يتوقف طويلا عندما يمكن أن يعارضه إذا ما تشابهت معه تجربته، أو اتسق معه واقعه النفسى فى ظرف ما.

ومن المعروف ـ على المستوى النقدى ـ أن حالة من التوتر والقلق تنتاب الشاعر

حين يقصد إسقاط تجربته، أو يبدأ فى معالجتها تصويرا، فإذا هو يجد فى البحث عما يعادلها (موضوعيا) فى عالم الأشياء، ومن هنا يأتى اختياره لشريحة ما بعينها تكون هى المشجب الأول الذى يعلق عليه همومه، أو لنقل يكشف من خلاله عن حجم تجربته على نحو ما نعرفه مثلا عن " إيوان كسرى "، وكيف أحاله البحترى إلى (معادل موضوعي) لتجربة اليأس والكآبة التى عاشها فى زحام هموم الشيب التى أحاطت به، ونالت منه نفسيا، فوجد ماضيه فى ماضى الإيوان، وكذا حاضره فى حاضر الإيوان، حتى صار الإيوان بكل تاريخه بمثابة معادله الموضوعى الذى يكاد يتوحد معه لا أن يهدأ من خلاله، حيث يسقط عليه تجربته، فأنت تقرأ تاريخ الإيوان موزعا بين موجب وسالب، ومن خلاله تستقرئ توزع تجربة الشاعر ذاتها، وتتوقف عند أبعادها التى أسقطها من خلال زحام صوره بين موجب وسالب أيضا.

وبذا يأتى الموقف الفردى للشاعر فى سياق تجربته دافعا أساسيا إلى مثل هذا البحث الدائب عن طبيعة المعادل، وربما وجد الشاعر معادله جاهزا فى قصيدة قديمة تذكره بها حقائق واقعه فيقف عليها، أو يحاول معارضتها، ليحكى من خلالها واقعه وتجاربه وشخصه، كما يحكى أيضا أبعاد الفن والنفس كما عكستها القصيدة المعارضة.

وهنا ـ أيضا ـ يجب الاعتداد بالبحث وراء خصوصية التجربة، والتنقيب عن معالم تميزها، وسر بقائها، وعدم اندثارها فى زحام صور مطروقة جاهزة، وإلا دخلنا أيا من أبواب السرقات الأدبية، وهو موضوع آخر يختلف ـ جوهريا ـ عما نقصد إليه فى عالم المعارضات ـ كما رأينا ـ فليس ثمة حرج لدى الشاعر من أن ينبه، أو أن يشير إلى أنه سيعارض فلانا فى قصيدة ما، على نحو ما نراه فى مناجاة شوقى لابن زيدون " يا نائح الطلح " أو حواره مع ابن سينا " الشيخ الرئيس "، أو حديثه عن البحترى " وعظ البحترى إيوان كسرى "، أو إشاراته إلى أبى نواس وهو بصدد معارضة قصيدة لأى من أولئك الشعراء، أو فى تسمية بيته بكرمة الأخير (ابن هانئ).

وحين نتجاوز بعد خصوصية التجربة، واستمرار تفردها وتميزها تظل أساليب المعالجة الجزئية فى حاجة إلى دراسة تحليلية، يمكنها أن تثرى أبحاث المعارضات الشعرية، فكأننا أمام مادة تصويرية تبعث على التأمل الدقيق، مع تحرى المزيد من الدقة فى تحديد ما فيها من ألوان التشابه، أو صور الاختلاف، وعندئذ تبدو الصورة الكلية مطروحة عبر هذه المعالجات الجزئية التى تستبطن كل ما فيها ربطا بمستويين:

الأول : مستوى المادة الجاهزة التى وقع عليها اختيار الشاعر، أو ظلت راسخة فى ذاكرته، حتى مال إلى استخراجها الآن، وبدأ فى معارضتها عبر لوحات رسمتها ريشته، وأملاها عليه وجدانه من خلال ميله إليها، أو انفعاله بأشباهها.

الثانى : درجة الإضافة التى تطرحها طبيعة الفروق الفردية بين الشعراء، والتى تضمن للمعارض حق الإبداع والابتكار والإضافة، وتحول دون اتهامه بالانسياق التام خلف المادة الجاهزة، أو إغفال ظهور " الأنا " فى زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة، وكأنما ارتضى مسخ تجربته، أو تشويه إبداعه، أو التضحية بخصوصيته الفردية، أو غياب حرارة الموقف أو ضبابية الرؤية.

من خلال هاتين الزاويتين يمكن أن تتكشف كل المقاييس الجمالية التى تحتويها الصور الجزئية، وقس على ذلك ـ بالضرورة ـ ما يتعلق ببقية مقومات القصيدة موضوع الرؤية التحليلية، حتى تضعها تحت مجهرين بدلا من مجهر واحد، أو حين تعمد إلى تعدد القراءات التى تزيدها وضوحا كما تزيد درسها النقدى عمقا وأصالة وابتكارا.

فإذا ما تجاوزنا منطقة الاستشكاف، وبانت لدينا وتراءت صيغ التفرد من خلال أساليب المعالجة الجزئية، أمكن أن نتأمل أسباب السبق أو التخلف بين العملين موضوع المعارضة، وهو موقف يحتاج إلى روية وموضوعية وأناة وتمهل، تلك الروية التى تصحب الدرس الأدبى حين تجمع بين ظروف القديم ومادة الجديد،

وكذا تأمل السياق الاجتماعى للغة هنا أو هناك، وأيضا طبيعة المعجم اللغوى والتصويرى الذى بدا متاحا لكل شاعر تبعا للمصادر الثقافية المتغايرة التى تحيط به فى كل عصر أدبى على حدة.

وطبقا لهذا البحث المتوقع خلف الأصول تأتى الموضوعية مطلبا آخر، حتى لا يجور الدرس الأدبى للنصين على المقاييس النقدية المنضبطة لمجرد حماس النقاد أو الدارسين لأى من الشعراء؛ بمعنى أن ثم خشية أن يغمط الدارس أيا من الشاعرين المتعارضين حقه لمجرد الانتصار لفكرة ما مسبقة قد يفرضها على الدرس، أو يوجهه إلى حيث يؤكدها، أو لمجرد الحماس المطلق لواحد منهما بحكم المعاصرة، أو الإعجاب بشعره لذيوع صيته وشهرته، إذ يبقى للشاعر المعارض أنه نهض بعبء هذا الإعجاب وتبعته، وما يترتب عليه من ابتكار أو إضافة، وإلا ما عارض القصيدة أصلا، بدليل أننا نسقط هنا تماما عنصرى المواجهة أو المعاصرة، فليس ثمة شبهة عداء يمكن أن تجور على النصين المتعارضين إلا إذا قصد إليها الدارس فجار على أى منهما ـ وهذه مسئوليته ـ وهو ما يبدو غير مقبول ولا مستساغ فى الدرس الأدبى على مستوى دراسة النص الواحد، فما بالنا بالتبعة حين تنصرف إلى الحكم على نصين من طراز فنى متقارب !.

من خلال الروية والموضوعية يمكن للدارس أن يستخلص ـ ضمن ما يستخلصه من نتائجه ـ ظواهر التفوق، أو ملامح السبق، أو صور النقص، أو قياسات التخلف؛ تلك التى تكشفها النصوص المعارضة موازنة بما سبقها، ومن ثم يصل إلى مرحلة التمييز والتحديد الدقيق للمعاني، وكذا يكون رصد الصور المبتكرة لدى الشاعر المعارض، ثم ما ورد من قبل السابق جاهزا بلا تحديد ولا محاولة إضافة، أو تحديد ملامح الابتكار، أو حتى كشف مناطق الجمود والعقم وأسباب القصور أو العجز، خاصة إذا ما قصر الآخر فى اللحاق بما عرضه الأول، على أن يوضع فى الاعتبار ـ وهذا أساس ـ طبيعة الإيقاع الفكرى والاجتماعي، وتطور

الأنسقة المعرفية التى تحكم كل عصر على حدة، اعترافا بما بين العصور الأدبية المتوالية من تغاير ثقافى يعكس طبائع التطور فى المجالات المختلفة وفى قمتها مجال الإبداع.

وعلى نحو ما تبرز السمات الفارقة تظهر كذلك الملامح المشتركة بين الشاعرين المتعارضين، سواء ما بدا منها فى رصد المعانى الإنسانية العامة، تلك التى تتجاوز ـ كثيرا ـ حدود الزمان والمكان، وكأنها لا تعرف عصرا ما ولا بيئة محددة، على غرار ما نجده فى اللوحات الحكمية، أو شكوى الشاعر من الزمان، أو معايشة تجربة مكررة فرضها عليه مستوى الاغتراب، أو منطق التمرد، أو الإصرار على الرفض، أو ما شابه ذلك من تجارب إنسانية قد تتسم بالعموم وتتجاوز الحواجز الإقليمية أو الزمانية فى كثير من الأحيان.

كذلك تظل خطرات النفس لدى الشعراء بمثابة لغة مشتركة تجمع بينهم وتورد تشابها عميقا فى أساليب المعالجة وصيغ التعبير، ذلك أن تشابه التجربة الجزئية المحددة للشاعر ربما تجعله شديد الاتساق مع موضوعه، وشديد الالتصاق بموضوع معارضته وبما يعرضه من صورها وما يضيفه إليها، فكأنه ينجح ـ أيضا ـ فى توصيل التجربة، وهو ما يعد ـ نقديا ـ مطلبا أساسيا للحكم للعمل الفنى بالأصالة، أو عليه بالزيف والضعف، إن افتقده مبدعه، إذ لا شك أن تجربة (الغربة) أمام إيوان الأكاسرة تشبه ـ إلى حد بعيد ـ تجربة النفى التى عاشها شوقى هناك فى أسبانيا، فلدى البحترى نفس ممزقة منقسمة من داخلها بين واقع مرير معيش وماض مشرق يذكره، وهناك ـ أيضا ـ ذاكرة فاعلة تحاول كسر حدود الزمان لتنفذ بصاحبها إلى ذكريات ذلك الماضي، لعلها تنقذ من خلالها حطام نفسه الحزينة، وهو ما يربط ـ بالضرورة ـ بين العملين والتجربتين، ثم تنعكس ـ بالقطع ـ فى صيغ المعالجة الفنية لدى الشاعرين كليهما مما يكشفه من الدرس التطبيقى لإبداع كل منهما.

ومن خلال تحليل المعانى الإنسانية العامة، ومن واقع خطرات النفس الخاصة لدى كل شاعر على حدة، يظل الطريق مفتوحا أمام الدرس الأدبى لاستعراض تفاصيل قواسم الصور المشتركة، وكشف أبعاد الصيغ المكررة حرفيا، وهو ما يحتاج إلى تحليل خاص للحكم عليها بين مقومات التراث وعناصر التجديد، أو بين أجنحة خيال قديمة بدت منقولة على حالها، أو من خلال ملكات لغوية وتصويرية أضافت إليها فزادتها ثراء وعمقا، وكشفت عن ثقافة صاحبها ووجدانه مبدعا ومبتكرا.

وبذا تظل (المعارضة الشعرية) وثيقة الصلة بما عرضناه فى محاولة تحديد أصول الحركة الأدبية، بل تكاد تبدو امتدادا طبيعيا لتلك الأصول، وإن شئت فقل إنها ترجمة فعلية لتفاعلها وتداخلها، لأننا فى حقول تلك المعارضات نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد، وإذا نحن ـ أيضا ـ بصدد تجارب بشرية بينها من أنماط التشابه وضروب التميز ما يزيد الرؤية وضوحا وثراء، وكذا الأمر أمام مطلب التغلغل فى تحليل المعاني، وفروق الألفاظ، وتباين الأساليب، والبحث والتنقيب وراء المادة مرة هنا وأخرى هناك، إذ لاشك أن ثنائية مادة الدرس تؤدى ـ بالتبعية ـ إلى ثنائية التأمل، مع مزيد من التحليل، وضمان تنوع أساليب العرض والتجديد سعيا وراء استكشاف الظواهر، والتعمق وراء العلل والأسباب، وفى النهاية ضمان التمهيد لإمكانية إصدار الأحكام النقدية فى منطقة التقويم بشكل مقبول.

ففى النماذج المعارضة يتوقف الدارس أمام وحدات الأصالة ومعالمها موزعة بين مواد التراث ومعالم الابتكار، مع مراعاة اختلاف الوحدات المكانية والزمانية، وإمكانية تغاير حالة الشاعر النفسية عبر مجرى النص الواحد، لعله يترصد حقيقة علاقة الشاعر بالتاريخ الأدبي، أو التاريخ السياسي، وكذا يتبين علاقاته المتداخلة فى مجالات المعارف السائدة فى عصره، أو السابقة عليه، بما يكفى لدراسة عصرين فى آن واحد، وكذا دراسة شاعرين وتجربتين وقصيدتين، فهو نموذج من الدرس الأدبى المتميز، يحتاج مزيدا من الجهد، لأنه ـ آنذاك ـ سيزيد البحث النقدى ثراء وعمقا بمثل تلك المزاوجات المدروسة تحليلا.