الفصـل الثالث
حول الأصداء والمعارضات

أصداء لدى المؤرخ ـ صدق المرويات.

بائية شهاب الدين محمود.

بائية ابن القيسرانى.

بائية أحمد شوقى.

obeikandl.com

obeikandl.com

أصداء لدى المؤرخ/ صدق المرويات

وتبقى الدراسة التاريخية عند (فازيليف) فى كتاب " العرب والروم " نموذجا لتفاعل المؤرخ مع مادة الإبداع لدى الشعراء. فلم يأخذ منها المؤرخ موقفا عدائيا، ولم يبد من الشعر نفورا لمجرد ما عرف عنه من منطق المبالغات، ولم يسقط حق الشعراء فى الإسهام فى توثيق التاريخ، أو تأكيد أحداثه بشعرهم، ففى حديثه – مثلا– عن غزوة (عمورية) يستطرد حول أخبار تلك الفترة، حيث يقول :(ورحل المعتصم من ذلك الموضع يريد"الثغر" حتى دخل "طرسوس"، وكان قد نصب له الحياض من الأدم حول العسكر من الماء إلى العسكر "بعمورية"، والحياض مملوءة، والناس يشربون منها، لا يتعبون فى طلب الماء، وكانت الوقعة التى وقعت بين "الأفشين" وملك الروم، فيما ذكر يوم الخميس لخمس بقين من شعبان "٢٢ يولية"، وكانت إناخة "المعتصم" على "عمورية" يوم الجمعة لست خلون من شهر رمضان، وقفل بعد خمسة وخمسين يوما، وقال الحسين بن الضحاك الباهلى يمدح (الأفشين)، ويذكر وقعته التى كانت بينه وبين ملك الروم :

أثبت المعصوم عزا لأبى ... حسن أثبت من ركن أضم
كل مجد دون ما أثله ... لبنى (كاوس) أملاك العجم
إنما (الأفشين) سيف سله ... قدر الله بكف (المعتصم)
لم يدع (بالبذ) من ساكنه ... غير آمال كأمثال إرم
ثم أهدى سلما بابكه ... رهن حجلين نجيا للندم
وقرا (توفيل) طعنا صادقا ... فرق جمعيه جميعا وهزم
قتل الأكبر منهم ونجا ... من نجا لحما على ظهر وضم[1]

(1) العرب والروم ٢٦٩.

وفيها أى فى (سنة ٢٢٤ هـ (مات (ياطس) الرومى، وصلب (بسامراء) إلى جانب (بابك).

ثم يعود المؤرخ إلى تكرار الشاهد الشعرى، حين يقتبس من كتاب (التنبيه)، ويحكى أخبار (توفيلا)، ويعقب تكرار هذا الشاهد نفسه لديه حواره حول (أبى تمام) فى قصيدته التى مدح بها (المعتصم)، وذكر فتح (عمورية)، والتى أولها :

السيف أصدق أنباء من الكتب .. وقال :

لما رأى الحرب رأى العين توفلس والحرب مشتقة المعنى من الحرب:
غدا يصرف بالأموال جريتها فعزه البحر ذو التيار والحدب

وقال الحسين بن الضحاك أيضا فى كلمة طويلة يخاطب بها المعتصم:

لم تبق من أنقرة نقرة واجتمعت عمورية الكبرى
إن يشك (توفيل) بتاريخه فحق أن يعذر بالشكوى

وقال :

تفنى بنى العيص وأيامهم وذكر أيامك، لا يفنى
يا رب قد أملكت من (بابك) فاجعل (لتوفيلهم) العقبى

ولعل من أشد المواقف طرافة لدى المؤرخ هنا تعليقه على أمثال تلك الشواهد فى ذاتها، وتبريره إتيانه بها ضرورة تاريخية لتأكيد ما يقوله، وتوثيق جوانب الحدث بما لا يقبل شكا ولا جدلا، وبذا استند إلى الشاهد الشعرى حيث يحيله إلى دليل تاريخى يطمئن إليه فيقول :

" إنما ذكرنا هذه الشواهد لأن فريقا ممن لا علم له بسير الملوك وأيامهم ذهبوا إلى أن المواقع للأفشين، والذى فتحت عمورية الكبرى فى أيامه هو "نقفور" الذى كان أيام الرشيد، وما ذكرنا أشهر وأوضح، إذ كان من الكوائن التى يشترك

الناس فى علمها بسبب شهرتها، واستفاضة أنبائها، ولكن الحاجة دعت إلى الاستشهاد"[1].

فإذا بالمؤرخ يعترف بفضل الشعر فى دعم موقفه، بل فى الفصل فى قضيته، وهو ما يدفع إلى مزيد من الاطمئنان إلى الشعر من هذا المنظور التوثيقى، وهو اطمئنان يبنى عليه المؤرخ اتخاذه الشعر قاعدة للتاريخ، وإجازته كأصل من أصول مادته، فإذا به ينقل جزءا من الدراسة عن (ماريوس كنار) تحت عنوان (إشارات الشاعرين أبى تمام والبحترى إلى حرب الروم) وفى عرض مبرراته يقول :

"وكثيرا ما يتغنون فى أشعارهم بفعال أبطالهم الممدوحين فى حرب الروم، وقد يقع أن تجد فى بعض أبياتهم ذكرا لاسم مكان فى آسيا الصغرى، أو الغور، لا نجده عند غيرهم، ولهذا رجع إليهما الجغرافيون مثل ياقوت والبكرى"(٢)، فهو يرشح الشاعرين لتأكيد السند الجغرافى كمقدمة يبنى على أساس منها تحفظه حول الشعراء بعامة أولا، ثم يخص أبا تمام والبحترى من بينهم بدرجة متميزة من ثقته ثانيا، "ومع ذلك فإنه يصعب على المؤرخين أن يتخذوا الشعراء مصادر تاريخية لبعدهم عن الدقة فى التوقيت، وتحديد المكان فى إشاراتهم إلى أحداث حرب الروم، فإنهم لم يكتبوا أشعارهم ليقصوا التاريخ، ولكن ليمدحوا، وهم يحيطون ما يذكرون من الوقفات بعبارات شعرية، حتى لنتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئا يسيرا من التاريخ، وقد لا نخرج بعد العناء إلا بمجرد فروض، ومع ذلك فإن قراءة هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع الهامة، وقدرا كبيرا من التفاصيل"(٣).

فنحن إذن أمام عدة نقاط تجمعها هذه المقولة حيث يتبين المؤرخ فى سياق حركة الشعر التاريخية:

---

(1) العرب والروم، ٢٩١.
(2) نفسه، ٣٤٦.
(3) نفسه، ٢٤٧.

١- صعوبة الاعتماد عليه ـ أى الشعر ـ كمصدر تاريخى مؤكد، ويعلل بعدم الثقة فى دقة التحديد المكانى والزمانى، وهذه مهمة المؤرخ التى لا ينبغى أن ينافسه فيها أحد، إذ يظل للشاعر حق التنازل على مستوى التقريب فحسب، وإن كانت الواقعة (العلمية) تعد سندا للشاعر لكى يقترب بها- مجرد اقتراب- من عالم المؤرخ.

٢- ولم يكتب الشعراء شعرهم ليقصوا التاريخ، ولكن ليمدحوا مما يبدو أقرب إلى باب التأريخ بالأحداث، مضافا إليها انفعالات الشعراء، وهذه حقيقة يعرضها تاريخنا الأدبى، وإن ظل المدح الحربى أو الحماسات متميزة عن موضوعية المؤرخين بحكم امتزاجها بمشاعر مبدعيها.

٣- وهم يحيطون ما يذكرون من الوقائع بعبارات شعرية حتى لنتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئا يسيرا من التاريخ، وهذه حقيقة أخرى تفرضها تجارب الشعراء الذين يغلفون بها تصويرهم للأحداث من خلال المبالغات أو حتى التقريرية المباشرة، أو الإغراق فى التصوير، ولكن يظل الرصد التاريخى قائما على أى حال من حولها.

٤- وقد لا نخرج بعد العناء إلا بمجرد فروض، وهنا يحتاج المؤرخ إلى جمع المتشابهات من قصائد الشعراء حول حدث واحد، فلعلها تؤتى مؤشرات إلى يقين يتجاوز الافتراضات، وهب أننا لم نتجاوز الفرضية، فلدينا –حينئذ- من أخبار التاريخ ما يؤكدها أو ما ينفيها، وهو القياس الذى نأخذ به فى تواتر الروايات التاريخية، مع الاعتراف بدوره فى تأكيد مصداقية الحدث.

٥- ومع ذلك فإن قراءة شعر هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة، وقدرا كبيرا من التفاصيل، وهنا يجنح المؤرخ إلى الاعتراف بدور الشاعرين بصفة خاصة، وكأنهما مثلا استثناء من القاعدة التى بنى عليها أحكامه السابقة، وهو استثناء يرقى بفنهما على المستوى التاريخى إلى حد بعيد،

لأنه لم يكتف بالقول بالتوثيق، بل يسند إليهما التوقف عند الوقائع المهمة التى ربما أهملها المؤرخ، بالإضافة إلى احتفاظ شعرهما بكثير من التفاصيل التى يجب أن يعتد بها، بل يجب أن توضع أمام المؤرخ كمادة موثقة يطمأن إلى سلامتها ومصداقيتها.

ثم يبدأ المؤرخ الخطوة العملية التى تترجم موقفه فيقول "ونقتبس فيما يلى موجزا يسيرا عن كلام أبى تمام والبحترى فى حرب الروم، وفى هامشه يقول (ماريوس كنار) إنه اعتمد على (مرجليوث) فى فهرست الديوان، وهو ـ أى مرجليوث) ـ يرى فى هذه المقالة أن دراسة المؤرخين الشعراء أمر غير يسير، وقد يمر وقت طويل قبل أن يجمع مؤرخو الإسلام كل ما فى دواوين الشعراء، ولعله بذلك يرمى إلى ما يحمله الرصيد الشعرى من مادة ضخمة يمكن للمؤرخ أن يستفيد منها بعد جمعها وتوثيقها، والتحقق من صدق مصادرها.

ويبدأ المؤرخ موقفه الترجيحى بقصيدة قالها أبوتمام للخليفة المأمون، ثم أخرى قالها للمعتصم عن غزوة (عمورية)، والقصيدة مشهورة- والكلام هنا للمؤرخ- وقد رأينا من قبل أن المؤرخين ذكروا أبياتا منها، ونحن نشير إلى واقعة تفصيلية غير عظيمة الأهمية من الناحية التاريخية، وهى تنبؤ المنجمين فى أمر وقوع المدينة (البيت الرابع وما بعده) يشير بذلك إلى قوله :

أين الرواية: بل أين النجوم وما ... صاغوه من زخرف فيها ومن كذب؟
تخرصا وأحاديثا ملفقة ... ليست بنبع إذا عدت ولا غرب
عجائبا زعموا الأيام مجفلة ... عنهن فى صفر الأصفار أو رجب
وخوفوا الناس من دهياء مظلمة ... إذا بدا الكوكب الغربى ذو الذنب
يقضون بالأمر عنها وهى غافلة ... ما دار فى فلك منها وفى قطب
لو بينت قط أمرا قبل موقعه ... لم يخف ما حل بالأوثان والصلب

ثم يقول المؤرخ: راجع البيت (٥٨)، يقصد بذلك قول الشاعر :

تسعون ألفا كأساد الشرى **نضجت جلودهم قبل نضج التين والعنب**

حيث يتوقف هنا – كمؤرخ – على مقاييس واقعية القصيدة، لا حول المعركة فحسب، بل حتى حول ما دار من أقوال المنجمين، ومدى جدواها، ثم ظهور المذنب كحدث جزئى آخر يراه معيارا للصدق، ومؤشرا للقاء المتوقع بين الشاعر والمؤرخ أمام رؤية الحدث الواحد تصويرا أو تسجيلا.

ويرمى المؤلف إلى تصحيح مسيرة التاريخ، ورصد الحقائق من خلال مزيد من شعر الشاعر، فيعرج على قصائده التى نظمها فى أبى سعيد محمد بن يوسف الثغرى، وهو يعرفنا بهذه الشخصية القيادية فى أيام المأمون (٢١٠ هـ). وما كان له من ذكر فى حرب بابك، وكان ممن اشتركوا فى يوم عمورية (الطبرى)، ويذكر ابن الأثير أنه ولى أرمينية وأذربيجان (فى سنة ٢٣٥هـ(أيام المتوكل، وأصله من مرو.

ولا يكاد مؤرخو العرب يذكرون شيئا عن دوره فى حرب الروم، ولا نستثنى من ذلك إلا إشارة موجزة إليه فى أمر عمورية، مؤداها أن أحد عبيده قد صعد إلى الحصن يحمل الأمر (لياطس) أن ينزل، ولكن دوره يجب أن يكون دورا مهما، إذا نظرنا إليه فى أشعار أبى تمام والبحترى، ولابد أنه غزا مرات كثيرة آسيا الصغرى أيام المأمون والمعتصم والواثق والمتوكل، أما لقبه بالثغرى ففيه إشارة إلى حروبه مع الروم ومع (بابك) لأن لفظ الثغر تطلق أيضا عند الكلام على أذربيجان، وهو يتوقف بإشارات محددة عند أبيات بعينها نظمها أبوتمام حول حروب "أبى سعيد" مع الروم، ولعله يقصد رائيته التى مطلعها:

لا أنت أنت ولا الديار ديار خف الهوى وتولت الأوطار[1]

حيث يحدد المؤرخ فيها البيت (١١) وما بعده، فى إشارة إلى تقدم فرسان أبى سعيد فى آسيا الصغرى:

(1) ديوان أبى تمام ٢/ ١٦٦.

قدت الجياد كأنهن أجادل بقرى "درولية" الأوكار

(ودورلية) مكان تصاد فيه الصقور، أى كأنهن أجادل أوكارها بقرى (دورلية).

حتى التوى من نقع قسطلها على حيطان قسطنطينية الإعصار
أو قدت من دون الخليج لأهلها نارا لها خلف الخليج شرار

ثم يشير إلى هروب الروم (البيت ١٦) :

لما لقوك تواكلوك وأعذروا هربا فلم ينفعهم الإعذار

وعلى نحو ما توقف المؤرخ مع أبى تمام كانت وقفته مع شعر البحترى، حول قصيدة قالها للمتوكل جاء فيها ذكر فداء وفد رومى جاء من أجل ذلك، إذ يشير المؤرخ إلى الأبيات (١٩/ ٢٩)، وفيها يصف البحترى خوف رسل الروم فى بلاط الخلافة ودهشتهم، قاصدا بذلك قصيدته اللامية ومطلعها:

قل للسحاب إذا حدته الشمال وسرى بليل ركبه المتحمل
عرج على حلب فحى محلة مأنوسة فيها لعلوة منزل

وإن بدت ثمة مفارقة فى عدد أبيات القصيدة طبقا للمصدر الذى اعتمد عليه المؤرخ، وبين النسخة المحققة لدينا من ديوان الشاعر (٣/ ١٦٠١) ولعله يقصد قول الشاعر فى تصوير دهشة الروم:

ورأيت وفد الروم بعد عنادهم عرفوا فضائلك التى لا تجهل
نظروا إليك فقدسوا ولو أنهم نطقوا الفصيح لكبروا ولهللوا
لحظوك أول لحظة فاستصغروا من كان يعظم فيهم ويبجل
حضروا السماط فكلما راموا القرى مالت بأيديهم عقول ذهل
تهوى أكفهم إلى أفواههم فتجور عن قصد السبيل وتعدل
متحيرون: فباهت متعجب مما يرى أو ناظر متأمل

حيث يشير إلى أبيات محددة منها، فيذكر (طمين) التى أشار إليها فى البيت التاسع:

أليتنا الطولى بطمين هل لنا سبيل إلى الليل القصير ببابلا

وبعدها يتوقف عند تصوير الشاعر لغزو الروم مع أبى سعيد وابنه يوسف، وعمدهم على الهجوم على حماة الضواحى، يشير بذلك إلى قوله :

سلام على الفتيان بالشرق إننى إلى الجانب الغربى يمت واغلا
مع الليث وابن الليث أضحى مغاورا حماة الضواحى ثم أمسى مقاتلا
تزور بلا شوق "تذورة" وابنها وقد صد عنها "توفل بن مخايلا"

وهنا يتوقف المؤرخ عند البيت الأخير، ليستنتج أن (تيودوروا) لابد أن تكون وصية ابنها (ميخائيل) حينئذ، وأن المقصود حملة متأخرة عن سنة ٨٤٢م. ثم يتناول الأبيات الأخيرة من القصيدة، والخاصة بمنويل وفيها يقول :

وفى يوم (منويل) وقد لمس الهدى بأظفاره أو هم أن يتناولا
دفعت عن الإسلام ما لو يصيبه لما زال شخصا بعدها متفائلا
لئن أخروه عن مساعيك إنه ليقدم أيام الرجال الأوائلا
تلاقيت ألفا من ثمانين منهم وشجعتهم حتى رددت الجحافلا

وبعدها ينتقل المؤرخ، وكأنه يتجول فى أرجاء ديوان الشاعر إلى قصيدته الهمزية فى أبى سعيد أيضا، يقصد بذلك القصيدة التى مطلعها:

يا أخا الأزد ما حفظت الإخاء لمحب ولا رعيت الوفاء

إذ يشير فيها إلى غزوة لأبى سعيد امتلأت (ربة الروم) لها فزعا، فبعث إليه برسول فى نفس المساء، وكانت صدور الخيل قد بلغت ساحل البحر، ولم يوقفها إلى البسفور، يقصد بذلك قول الشاعر:

إذ مضى مجلبا يقعقع فى الدر ب ذئبا أنسى الكلاب العواء
حين حاضت من خوفه ربة الروم م صباحا وراسلته مساء
وصدور الجياد فى جانب البحـ ـر فلولا الخليج جزن ضحاء
ثم ألقى صليبه "المسلنيو س" ووالى خلف النجاء النجاء

وبعدها يعمد المؤرخ إلى تحديد السنة بقوله: وكانت هذه الحملة بطبيعة الحال بين عام ٨٤٢ وهو تاريخ وصاية (تيودورا) على ابنها (ميخائيل الثالث بن تيوفيل)، الذى نصب إمبراطورا وعمره ست سنوات سنة ٢٢٨هـ، وبين سنة ٨٥٠م وهو تاريخ موت أبى سعيد.

وفى الأبيات ٣٧ وما بعدها إشارة إلى (ساتية) بلغت (خرشنة) :

لم يكن جمعهم على الموج إلا زبدا طار عن قناك جفاء
حين أبدت إليك (خرشنة) العلـ ـيا من الثلج هامة شمطاء
ما نهاك الشتاء عنها وفى صدر ك نار للحقد تنه الشتاء

ثم ينتقل إلى البيت (٤٥) وفيه إشارة إلى غزوة سريعة بلغت (أنقرة) والعود بالأسرى، وتخفيف الإسراع، ولم يذكر البيت المدينة، ولكنه ذكر قبر امرئ القيس، وهو بأنقرة حسب القصص (وإن كانت بعض الروايات تجعلها فى قيصرية)، يشير بذلك إلى قوله :

وأزرت الخيول قبر "امرئ القيـ س" سراعا فعدن منه بطاء

ثم ينتقل منها إلى الهمزية المكسورة التى نظمها فى أبى سعيد أيضا، وفيها يمدح فعال أبى سعيد فى حرب الروم على نحو قوله:

ووصلت أرض الروم وصل كثير أطلال عزة فى لوى تيماء
فى كل يوم قد نتجت منية لحماتها من حربك العشراء

وهى قصيدة يتجاوز فيها الختام التقليدى للمدحة العباسية، لتنتهى فجأة خلال تصويره لموقف (منويل) وهربه فى معركة (أنزن سنة ٢٢٤هـ(:

أشلى على منويل أطراف القنا فنجا عتيق عتيقة جرداء
ولو أنه أبطا لهن هنيهة لصدرن عنه وهن غير ظماء
فلئن تبقاه القضاء لوقته فلقد عممت جنوده بفناء
أنكلته أشياعه وتركته للموت مرتقبا صباح مساء
حتى لو ارتشف الحديد أذابه بالوقد من أنفاسه الصعداء

وكأن الشاعر لم يجد أفضل من هذا الختام فى قصة الصراع بين العرب والروم ليتخذ منه ختاما لمدحته.

وكأنما توقف المؤرخ – بهذا الشكل- عند حماسة الشعراء فى مدح القادة، فلم يشأ أن يترك الطرف الأخر من القضية، بمعنى انصراف الشعر-لأسباب خاصة- عن تسجيل بعض الغزوات، على الرغم من وقوعها تاريخيا، فإذا هو يتخذ شاهده من البحترى ـ أيضا ـ فيما يتعلق بواحد من كبار القادة فى حروب الروم، وهو على بن يحيى الأرمنى، وقد كان لعلى هذا خاصة من الشعراء، ولكن البحترى كان يبغضه، ولهذا الكره لا نجد فى أشعار البحترى أى ذكر لغزوات على الكثيرة(١)، وهنا يتدخل البعد الذاتى عنصرا من عناصر الإبداع البارزة فى نتائج تصوير الشعراء فى باب الحماسات التى تلاحقت لديهم حلقاتها دون افتقاد تجاربهم الانفعالية إزاءها.

ويبقى بين أيدينا تعليق (ماريوس كانار) على تلك الأخبار التى التمسها فى شعر أبى تمام والبحترى، وهو يراهما أكبر شعراء المرحلة فى حدود العصر الذى يدرسه، إذ يرى الأخبار فيها (على شئ من الضآلة ونقص التحديد) وهو أمر يبدو مكررا فى الشعر بالطبع، بل فى أى فن يعطى المبدع حق الاختيار، حتى لا يتحول إلى مؤرخ محايد أو موضوعى يفتقد تجليات التجربة الشعرية، وهو يستكمل حكمه قائلا

(1) العرب والروم ٣٥٦.

(ولكنها- أى أخبارهم- مع ذلك تؤيد تأييدا طريفا بعض روايات المؤرخين الروم والسريان، مثل النضال بين أبى سعيد ونصر تيوفوب، وهرب منويل فى وقعة أنزن، وغزوة ابن دينار البحرية، وهى تدلنا كذلك على نقص أخبار المؤرخين العرب فى عدد من الوقائع والتفاصيل.

وأخيرا يبقى لنا حق التعليق على تناول (كانار) و(فازيليف) لمثل هذه القضايا من منظور اللجوء إلى الشاعر وشعره، أو الاستعانة به على توثيق الحدث التاريخى، أو بالإضافة إليه من خلال عدة مواقف يمكن تأملها إيجازا فى :

١- دقة المؤرخ التى تدفعه إلى تحقيق روايته، والتأكيد من مصدر خبره، حتى وإن تجاوز فيها مصادر التاريخ إلى الشعر كمصدر آخر وجدول مؤكد للمرويات التاريخية، ذلك أنه يظل باحثا عن الحقيقة لا يمل من الدأب والمثابرة، أو القناعة بالخبر الصغير، إذا احتواه الشعر، إذ ربما وجد فيه استكمالا لشىء، يبحث عنه استقصاء واستقراء.

٢- حرص المؤرخ على تحديد القصيدة التى دأب على البحث عنها فى مصدرها، وكذا تحديد البيت الذى يهمه فى استقاء المادة التى هو بصددها، وهذا طبيعى فى انشغاله بالدلالة الموضوعية أكثر من تعلقه بقضايا الشكل الفنى، أو الصياغة الجمالية التى تلقى بظلالها على حديث الناقد أو دارس الأدب.

٣- البحث الدائب وراء المدلول تاريخا ومكانا، وكذا البحث – كلما أمكن- عن القرينة المؤكدة عن ثقافة المؤرخ من ناحية، وعن دقته المنهجية التى يعكسها سعيه الدائب وراء تدقيق الخبر من ناحية أخرى.

٤- المحاولات المتكررة لتمحيص الأخبار ونقدها، من خلال منهج المقارنات والموازنات، وكشف أخطاء المؤرخين، أو حتى تجاوزات الشعراء بما يضمن لمادته سلامة المصادر، ويقطع الطريق على من يشكك فى رحلة مادته، أو مصادرها المتعددة.

ثم يبقى هذا التعليق علامة دالة على ذلك التفاعل المؤكد بين الشعر والتاريخ، أو ـ بمعنى أدق ـ بين مادة الحدث هنا وهناك على السواء، بالإضافة إلى استمرارية الفائدة التى ترصدها بائية أبى تمام وأشباهها من روميات شعراء عصره.

obeikandl.com

بائية شهاب الدين محمود

بدا طبيعيا لحركة الشعر فى عصر الحروب الصليبية أن تحذو حذو الأحداث التاريخية التى تشبهها، وإذا كان لدينا رصيد من الشعر الحربى يحكى قصة الصراع فى معارك المسلمين مع الروم، خاصة فيما نجده شديد الظهور لدى الشعراء الكبار،على غرار ما نظم من روميات أبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى فراس والشريف الرضى، وغيرهم من الشعراء الذين اقتحموا بشعرهم تاريخ الحروب فسجلوا، ووثقوا، وصوروا وربما أضافوا، فمن الطبيعى أن يستمر هذا الرصيد مع شعر الحروب الصليبية فى المعارك الكثيرة التى وقعت بين المسلمين والفرنج فى "الرها" و "حطين" و "بيت المقدس" و "دمياط" ، و"عكا"، خصوصا أن حركة الجهاد قد أخذت عمقا دينيا شديد التميز عبر كل تلك الحروب، سواء فى الروميات أم الصليبيات التى توقف عند نظمها أولئك الشعراء.

ولا شك أن لكل واحدة من هذه المعارك دورها فى امتداد حركة الجهاد الإسلامى منذ استهدفت استرداد ما سقط من مدن الإسلام فى أيدى الغزاة، فكان الشعر الحربى وسيلتهم للتغنى بتلك الانتصارات، وتسجيل ملامحها التاريخية البارزة، وتسجيل أصدائها فى حركة الجهاد، والتعبير عن مشاعر المسلمين إزاءها، كما حدث فى استعادتهم مدينة "الرها" ثم ما كان من انتصارهم فى يوم "حطين"، وكذا استعادة مدينة "دمياط" ثم ما توالى من تتويج الانتصارات فى خواتيم معارك المسلمين والفرنج، حتى عادت بلاد الإسلام إلى أهلها كاملة، مما دفع شهاب الدين محمود إلى معارضة أبى تمام فى بائيته المشهورة، وقد سجد لربه شاكرا له هذا النصر

المبين، وكأنما داعبت خياله مشاهد انتصار المعتصم على الروم فى يوم "عمورية"، وبلغت فى ذاكرته مشاهد فرحة المسلمين بذلك الفتح الأكبر الذى صور له نظيرا أبوتمام فى يوم "عمورية"، فراح "شهاب الدين محمود" يقول على منهاج أبى تمام :

الحمد لله ذلت دولة الصلب وعز بالترك دين المصطفى العربى
هذا الذى كانت الآمال لو طلبت رؤياه فى النوم لاستحيت من الطلب

وقصدا إلى الإيجاز فى تحليل المواضع البارزة من المعارضة يمكن رصدها من خلال عدة لوحات متميزة تسهل استكشاف المواقف، أو الموازنة بين الشاعرين :

١- لوحة يوم النصر التى يرسمها الشاعر ليوم (عكا)، على غرار ما حدث فى يوم (عمورية)، وما كان لكل منهما من أصداء فى نفس الشاعر تعكس وقعها فى نفوس المسلمين جميعا معه، فأبوتمام ينادى اليوم مخاطبا إياه ومثنيا عليه :

يا يوم وقعة عمورية انصرفت عنك المنى حفلا معسولة الحلب
أبقيت جد بنى الإسلام فى صعد والمشركين ودار الشرك فى صبب

وهو ما يردده الشاعر هنا من نفس المنطلق، وقد سقطت قواعد الشرك، وانهارت أركانه أمام نصرة دين الله، وبالتحديد فى قوله (عز دين المصطفى العربى)، (ما بعد عكا للشرك عند البر من أرب).

لتمتد الصورة لديه إلى مزيد من التشابه بين فرار (تيوفيل)، وقد أحاطت النيران بكل أركان المدينة:

موكلا بيفاع الأرض يشرفه من خفة الخوف لا من خفة الطرب
إن يعد من حرها عدو الظليم فقد أوسعت جاحمها من كثرة الحطب

وبين صورة الفرار الحتمى هنا، وقد أحاطها الشاعر بسعادته وانبهاره ودهشته:

لم يبق من بعدها للكفر إذ خربت فى البر والبحر ما ينجى سوى الهرب

بل إن مشهد الهرب نفسه يبدو واردا من منطلق هذا التشابه إذا ما تأملنا موقف (تيوفيل) وقد:

أحذى قرابينه يوم الردى ومضى يحتث أنجى مطاياه إلى الهرب

حيث لم يبق للقائد شغل إلا نفسه، حتى وإن قدم رفاقه قربانا فى سبيل هربه ونجاته من الموت أو الأسر.

ويبقى الدافع النفسى حول الصورة مكررا إلى حد بعيد، سواء أكان القياس فى ذلك على الشاعر نفسه، أم كان على المسلمين جميعا، فإذا كان أبوتمام قد رأى عمورية (فتحا للفتوح)، وقد سعدت به الأرض والسماء معا، حتى أعجز الشعر والنثر عن الإحاطة بكل جوانبه، فإن الشاعر هنا يتولى طرح نفس الفكرة بحمده لربه لما كان من تحقق أمل كان حلما بعيد المنال لدى المسلمين جميعا:

هذا الذى كانت الآمال لو طلبت رؤياه فى النوم لاستحيت من الطلب

٢- واللوحة الثانية : يكشفها لنا موقف المدينة موضوع الفتح بين كل من الشاعرين، فقد شغل أبوتمام بتصوير مكانة عمورية فى نفوس أبنائها، فعرض مشاهد حصانتها، وأعجز كبار الغزاة عن اقتحامها، منذ محاولة تبابعة اليمن وأكاسرة فارس، وإذا بمدينة (عكا) تأخذ نفس المنعطف التصويرى، بل ربما بدت أعمق منها فى درجة المنعة والحصانة، بدءا من تسجيل الشاعر لمكانتها فى نفوس المسلمين على الرغم من اختلاف الموقع لكلتا المدينتين، فإذا كانت عمورية قلعة الروم، فإن عكا مدينة المسلمين، وهم يستردونها ممن اغتصبوها فى مقابل ما كان من حركة المعتصم حين راح ينتزع (عمورية) انتقاما لكرامة المرأة المسلمة، فإذا بعكا تصبح مناط الآمال، كما كانت عمورية فى نفوس أبنائها:

أم لهم لو رجوا أن تفتدى جعلوا فداءها كل أم برة وأب

وإذا بمدينة عكا :

كانت تخيلها أمالنا فترى أن التفكر فيها أعجب العجب

وإذا كانت "عمورية" قد بلغت من الحضارة ما يجعل من المستحيل فتحها، إلا فى خضوعها لقدر الله الذى يتجاوز كل الحدود:

رمى بك الله برجيها فهدمها ولو رمى بك غير الله لم تصب

فإن لمدينة عكا هنا أيضا:

سوران: بر وبحر حول ساحتها دارا، وأدناهما أنأى من القطب
مصفح بصفاح حولها أكم من الرماح وأبراج من اليلب

وإذا كان المعتصم قد أقدم على عمورية غير قاصد إلى غنيمة أو كسب دنيوى، فحسنت لديه نوايا المحتسب حتى بدا موقفه على حد تصوير أبى تمام :

هيهات زعزعت الأرض الوقور به عن غزو محتسب لا غزو مكتسب

فإن هذا هو نفسه ما يطرحه الشاعر، وقد تجاوز لغة الفرد إلى جمع المسلمين ليجعلهم:

ففاجأتها جنود الله يقدمها غضبان لله لا للملك والنشب

فيجمع فى الصورة بين الجند وبين قائدهم الأشرف خليل بن قلاوون، حتى بدا الموقف لديه شبيها بموقف أبى تمام- أيضا- وهو يرصد تاريخ الفاتحين مع المدينة، وتصديها لهم، وعجزهم عن تحقيق الانتصار على أهلها، فأقام نفس المشهد، إذ نجد شاعرنا وهو يعرض الموقف:

كم رامها ورماها قبله ملك جم الجيوش فلم يظفر ولم يصب

٣- واللوحة الثالثة يمكن تبينها حول شخص القائد نفسه، تشبيها له بموقف الخليفة المعتصم بالله، حين يجعل المعركة دينية خالصة، وكذا تكون شخصية القائد، فإذا كان المعتصم قد انصرف من متعه ومجالسه حين بلغته استغاثة المرأة المسلمة:

لبيت صوتا زبطريا هرقت له كأس الكرى، ورضاب الخرد العرب
عداك حر الثغور المستضامة عن برد الثغور، وعن سلسالها الحصب

فإذا الموقف يظل متشابها هنا حيث يبدو عند القائد :

لم يلهه ملكه، وبل فى أوائله نال الذى لم ينله الناس فى الحقب

وإذا كانت جيوش المعتصم على حد تصوير أبى تمام لشجاعة فرسانها:

إن الأسود أسود الغاب همتها يوم الكريهة فى المسلوب لا السلب

فهى هنا أيضا جيوش لا تركن إلى الراحة، ولا تخلد إلى هدوء:

جيش من الترك ترك الحرب عندهم عار، وراحتهم ضرب من الوصب

وإذا بهذه الراحة أيضا تنعكس فيما نفاه أبوتمام عن المعتصم إلا ما رهنه بالتعب والجهاد:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تنال إلا على جسر من التعب

لتمتد سطوة الصورة على ذاكرة الشاعر حتى فى تعامله مع البرج المنقلب أيضا، ولكن فى غير موضع التنجيم الذى اتخذه أبوتمام موضعا لسخريته وتهكمه حين قصد به أبراج المنجمين تحديدا:

وصيروا الأبرج العليا مرتبة ما كان منقلبا أو غير منقلب

على أن أبراج المدينة هنا إنما تبدو وقد تخلت عن صورتها الطبيعية تماما:

تسنموها فلم يترك تسنمها فى ذلك الأفق برجا غير منقلب

٤- لوحة الفتح وما حوله من انفعالات الأمة والقائد والشاعر جميعا، وأول ما يظهر ذلك الانفعال فى مخاطبة اليوم نفسه (يا يوم وقعة عمورية، يا يوم عكا..) وهو

فى كلتا الحالتين يظل شديد التميز بين بقية أيام الانتصارات الإسلامية على حد تصوير كلا الشاعرين، فهو عند أبى تمام:

فتح الفتوح تعالى أن يحيط به نظم من الشعر أو نثر من الخطب

وهو هنا ـ أيضا ـ يمحو ذكر ما سبق من تلك الفتوح:

يا يوم عكا لقد أنسيت ما سبقت به الفتوح، وما قد خط فى الكتب

فهناك أعجز أبو تمام الشعر والنثر عن الإحاطة بمكانة ذلك اليوم، وهو ما تردد لدى شهاب الدين أيضا:

لم يبلغ النطق حد الشكر فيك فما عسى يقوم به ذو الشعر والخطب

وعند أبى تمام كان احتفاؤه ظاهرا بأدوات القتال، حيث اعتبرها أساسا (لفلسفة القوة) التى تبناها فى مطلع القصيدة حتى جعلها خلاصة حكمته:

إن الحمامين من بيض ومن سمر دلوا الحياتين من ماء ومن عشب

وهى هنا أيضا تسير فى نفس الإطار:

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت طلائع النصر بين السمر والقضب

ولدى الشاعرين كليهما بدا الفتح دينيا، وكذلك كان النصر، وهذا هو سر ازدواجية الأرض والسماء فى تفاعلهما إزاء النصرين معا، إذ كان الموقف عند أبى تمام:

فتح تفتح أبواب السماء له وتبرز الأرض فى أثوابها القشب

وهو ما بدا موزعا على نفس المستويين الدينى والدنيوى فى تفاعلهما الآنى لدى شهاب الدين:

فقر عينا بهذا الفتح وابتهجت بفتحه الكعبة الغراء فى الحجب
وسار فى الأرض سير الريح سمعته فالبر فى طرب والبحر فى حرب

بل إن الشاعر يضيف بعدا أكثر وضوحا وعمقا حول سعادة رسول الله صلى الله عليه وسلم بهذا النصر، وكأنما سرته أنباؤه:

وأشرف المصطفى الهادى البشير على ما أسلف الأشرف السلطان من قرب

وذلك بعد أن حذا حذو أبى تمام فى جعل هذا النصر طعاما إلهيا حين قال:

ومطعم النصر لم تكهم أسنته يوما ولا حجبت عن روح محتجب

وهو هنا:

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت طلائع النصر بين السمر والقضب

٥- وتدور اللوحة الخامسة حول طبائع الحرب ووقائع المعركة موزعة بين المعسكرين من ناحية، ورصد نتائجها من ناحية أخرى، ففى الجانب الأول وصف أبوتمام وقائع عمورية من خلال سيوف المقاتلين من جند الإسلام:

كم أحرزت قضب الهندى مصلتة تهتز من قضب تهتز فى كثب
بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت أحق بالبيض أبدانا من الحجب

وهى هنا تلتقى مع الرماح فى عرض نفس المشهد حين تناول نفس الصورة :

وخاضت البيض فى بحر الدماء وما أبدت من البيض إلا ساق مختضب
وخاض زرق القنا فى زرق أعينهم كأنها شطن تهوى إلى قلب

بل إن الملامح الجزئية للصورة تبدو متقاربة بين حس الشاعرين : فها هى صورة المختضب تبدو عند أبى تمام:

بسنة السيف والخطى من دمه لا سنة الدين والإسلام مختضب

وكذا فى زرق العيون هنا، وصفر الوجوه لدى الروم هناك:

أبقت بنى الأصفر المراض كاسمهم صفر الوجوه وجلت أوجه العرب

وها هو بحر الدماء يتدفق من قبل الأعداء:

أجرت إلى البحر بحرا من دمائهم فراح كالراح إذ غرقاه كالحبب

وهو ما صوره أبوتمام من قبل بين جدران المدينة:

كم بين حيطانها من فارس بطل قانى الذوائب من آنى دم سرب

ومع هذه الإشارة إلى كثرة الفرسان الأبطال يعرض ما أصابهم وأدهشهم حتى أسكت أصواتهم عند أبى تمام:

ولى وقد ألجم الخطى منطقه بسكتة تحتها الأحشاء فى صخب

وإذا هو ما يتردد لدينا فى صورة المنهزم الصامت أيضا:

كم أبرزت بطلا كالطود قد بطلت حواسه فغدا كالمنزل الخرب

وكأنما أراد الشاعر أن يضيف إشارة شخصية متميزة إلى ما أفاده من أبى تمام، وهى إشارة صريحة، ألح عليه فيها كوكب المذنب، أو شهب الأرماح اللامعة، فى مقابل شهب المنجمين السبعة – التى سخر من منجميها- فمن مركب الصورتين، (والعلم فى شهب الأرماح لامعة: وإذا بدا الكوكب الغرب ذو الذنب)، تتشكل أطراف الصورة هنا:

كأنه وسنان الرمح يطلبه برج هوى ووراه كوكب الذنب

وفى صورة الجيوش وضجيج زحفها تتكرر المشاهد، فعند أبى تمام رأينا أنموذجا من ذلك فى جيش الرعب الذى استوقفه تصويرا:

لم يغز قوما ولم ينهض إلى بلد إلا تقدمه جيش من الرعب

وإذا بجيوش الأشرف هنا تتمتع بنفس الصور التى تفزع الأعداء، وتبث الرعب بين صفوفهم:

وجئتها بجيوش كالسيول على أمثالها بين آجام من القضب
وحطتها بالمجانيق التى وقفت إزاء جدرانها فى جحفل لجب

ولا شك أن هذه المجانيق توازى حريق (عمورية)، وقد أتى عليها من كل جوانبها، وهو ما أفاض الشاعر فى تصويره، ثم أوجز وقفته عند قوله:

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى يشله وسطها صبح من اللهب

وها هى الدماء تتناثر وتتدفق لتملأ الميدان، وهو ما يربطه الشاعر بمنطق القوة، ويصوره فى مساق توحده مع السيوف، وهو ما ورد عند أبى تمام فى قوله:

يا رب حوباء لما اجتث دابرهم طابت ولو ضمخت بالمسك لم تطب

وهنا :

وخلقت بالدم الأسوار فابتهجت طيبا، ولولا دماء القوم لم تطب

وما أحرزته قضب الهندى ـ على حد تصوير أبى تمام ـ هو نفسه ما أحرزته السيوف هنا :

فأحرزتهم ولكن للسيوف لكى لا يلتجىء أحد إلا إلى هرب

وإذا بلوحتين أخريين تتكرران بين إبداع الشاعرين، فهما تمثلان أساسا فنيا لكلتا القصيدتين، وذلك أن مشهد الحريق بدا مدخلا أساسيا لتصوير هزيمة الأعداء، وكذا بدا مشهد الفرار، ومحاولة اللجوء إلى البحر وسيلة أخرى للهروب، وهو ما عجز عنه العدو وقادته، فعند أبى تمام يرد التصوير المفصل لمشاهد الحريق، ومعه يحسن العودة إلى كل أبياته حول هذا الجانب من القصيدة، وهى ما يقابلها هنا على درجة واضحة من الإيجاز:

وجالت النار فى أرجائها وعلت فأطفأت ما بصدر الدين من كرب

وهنا ضاقت الأرض والبحر بقائد الروم، كما ضاقت بجنده:

هيهات زعزعت الأرض الوقور به عن غزو محتسب لا غزو مكتسب

وهناك أيضا أعجزه البحر ـ على المجاز ـ عن تحقيق طموحه، حين رأى من الحرب ما أفزعه هوله، وكذا كان ما رآه من إصرار الخليفة على القتال :

لما رأى الحرب رأى العين "توفلس" والحرب مشتقة المعنى من الحرب:
غدا يصرف بالأموال جريتها فعزه البحر ذو التيار والحدب

٦- وتبقى لوحة المدح للخليفة القائد، أو السلطان القائد فى كلتا المعركتين رهنا بذلك التقارب أو التباعد بين الشاعرين، فإذا كانت المعطيات الحربية قد بدت متشابهة بين الطابع الانفعالى والحس الدينى فى المعركتين، وما دار فيهما من مشاهد القتال، فإن هذه المنطقة- منطقة الممدوح- ستظل حقلا جامعا، وخطا فاصلا بين الشاعرين فى آن واحد، هى حقل جامع بينهما على لغة المعارضة فى تصوير حمية الخليفة والسلطان، وبيان سرعته إلى نجدة دينه وحماية شرفه، فإذا كان أمر المعتصم قد تبلور فى قول شاعره:

لبيت صوتا زبطريا هرقت له كأس الكرى ورضاب الخرد العرب

فهو هنا:

فانهض إلى الأرض فالدنيا بأجمعها مدت إليك نواصيها بلا نصب
كم قد دعت وهى فى أسر العدا زمنا صيد الملوك فلم تسمع ولم تجب

وقريبا من نفس اللقاء كانت صيغة الدعاء التى وردت عند أبى تمام:

خليفة الله جازى الله سعيك عن جرثومة الدين والإسلام والحسب

ثم كان ما صوره من عقد الآصرة بين يومه "عمورية" وبين يوم " بدر " :

إن كان بين صروف الدهر من رحم موصولة أو ذمام غير منقضب
فبين أيامك اللائى نصرت بها وبين أيام "بدر" أقرب النسب

وهنا نجد دعاء الشاعر يأتى مزيجا متداخلا بين المدح والثناء :

علا بك الملك حتى إن خيمته على الثريا غدت ممدودة الطنب
فلا برحت عزيز النصر مبتجها بكل فتح مبين المنح مرتقب

وفى إطار تداخل الصور نلتقى بمشاهد كثيرة من حريق عمورية استوقفت أبا تمام طويلا، حتى قلب من خلالها مقاييس الكون، وكذلك كان موقفه من مقاييس الجمال، منذ جاءت على القياس الشعرى فى حدود تجربته:

لقد تركت أمير المؤمنين بها للنار يوما ذليل الصخر والخشب
ضوء من النار، والظلماء عاكفة وظلمة من دخان فى ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا، وقد أفلت والشمس واجبة من ذا، ولم تجب
لم تطلع الشمس منهم يوم ذاك على بان بأهل، ولم تغرب على عزب
ما ربع (مية) معمورا يطيف به (غيلان) أبهى ربا من ربعها الخرب
ولا الخدود وقد أدمين من خجل أشهى إلى ناظرى من خدها الترب

فإذا بلوحة الحريق ترسم على هذا النحو من التفاعل والتداخل، لنراها تنعكس لدى الشاعر فى نفس الإطار، حيث تتعدد الجزئيات، وإن لم تتجانس معها تجانس سوابقها:

وجئتها بجيوش كالسيول على أمثالها بين آجام من القضب
وجالت النار فى أركانها وعلت فأطفأت ما بصدر الدين من كرب
أضحت أبا لهب تلك البروج وقد كانت بتعليقها (حمالة الحطب)
وتمت النعمة العظمى، وقد ملكت بفتح صور بلا حصر ولا نصب
أختان فى أن كلا منهما جمعت صليبة الكفر لا أختان فى النسب
لما رأت أختها بالأمس قد خربت كان الخراب لها أعدى من الجرب

ولا يخفى فى ختام اللوحة هذا (التضمين الصريح) الذى يقتبس فيه الشاعر بيتا لأبى تمام من نفس القصيدة موضوع المعارضة، بما يعكس جوانب الصورة ويحكى أبعادها التراثية التى اعتد بها الشاعر اعتدادا خاصا.

ويعقد الشاعر هنا الآصرة بين يومه وبين أيام صلاح الدين، إذ يجعله ثائرا له:

أدركت ثأر صلاح الدين إذ غضبت منه بسر طواه الله فى اللقب

لتظل الملامح الفاصلة بين الشاعرين واردة حول حدود دائرة الفضيلة التى تعد محورا مدحيا يلتف من حوله الشعراء، على لغة التكرار والتشابه، أو الإضافة والابتكار، كل حسب قدراته على المغالاة والمبالغة، بما يكفى لإرضاء ممدوحه، ومن الواضح أن أبا تمام كان شديد الجرأة مع المعتصم، فلم يترك له من شجاعته المطلقة شيئا إلا ما صوره مثل قوله:

لو لم يقد جحفلا يوم الوغى لغدا من نفسه وحدها فى جحفل لجب

وفيما سواها فقد اكتفى بأن جعله :

ومطعم النصر لم تكهم أسنته يوما ولا حجبت عن روح محتجب

كما أضاف عليها ما صوره من أنه: يغزو غزو محتسب، لا ينال الراحة إلا بعد التعب والنصب، يتقدمه جيش من الرعب، ولو كانت رميته من عند غير الله لما أصابت، والله فتاح باب المعقل الأشب ... إلخ.

وهى جزئيات تتشكل منها الصيغة الدينية التى ترسم شخص الخليفة من هذا المنظور المتميز الذى كبح جماح تلك المبالغات، وقد تجاوزت موقف أمير المؤمنين عند أبى تمام، ليصبح المدح هنا:

بشراك يا ملك الدنيا لقد شرفت بك الممالك واستعلت على الرتب

وعلى تقاليد شعراء المدح ترد صورة الأشرف هنا :

ليث أبى أن يرد الوجه عن أمم يدعون رب الورى ـ سبحانه ـ بأب
لم يلهه ملكه بل فى أوائله نال الذى لم ينله الناس فى الحقب

وإذا كانت نقطة الالتقاء الأولى بينهما شديدة الوضوح حول هذا الاحتساب للأجر من الله، ففى موازاة غزو المحتسب ـ لا المكتسب ـ عند أبى تمام نجد هنا:

ففاجأتها جنود الله يقدمها غضبان لله لا للملك والنشب

وعلى هذه الصورة تتكشف جوانب المعارضة بين الشاعرين من خلال ذلك المنظور التراثى المطروح والذى اعتد فيه الشاعر بتعميق موقفه الصريح من بائية أبى تمام، خاصة من أبعادها الحربية المتميزة، وكذا جاءت انعكاسات لوحة المدح الحربى بأبعادها المختلفة، على ما فى هذا التشابه التصويرى من دلالات على البعد النفسى الذى عاشه الشاعر إزاء الحدث منذ انفعل به، وكيف انفعل به معه أيضا جمهوره، فإذا بحواس الشاعر تنعكس على الأبعاد التصويرية فى أعماق القصيدة، مما يبرز أنماط جدله مع موضوعه من خلال واقعه النفسى، ومحوره الاجتماعى، طبقا للتجربة التى يعيشها، واتساقا مع ظروف الواقع التاريخى الذى يعكسه ويصوره.

ولا يحسن هنا أن يستبد بنا أمر تأمل الجزئيات الصغيرة كأساس للتناول بين الشاعرين، إذ أن لكل شاعر شخصيته وأدواته وأسلوب معالجته، ولكنه تشابه تلك الأدوات، وطغيان ذلك الانفعال المتجانس، مما قد يدفع- بدوره- إلى تلمس معالم الصور حتى تكاد تتلاقى بينهما، دون دخول فى دائرة الاتهامات، أو خوض فى منطقة السرقات الشعرية، إذ لا زالت الفرص قائمة أمام الشاعر المعارض لأن يتجاوز الشاعر المعارض بحكم تملكه أدواته التصويرية الخاصة به، وقدرته على التغلغل فى ألفاظه وصوره، وكذا من واقع قدرته الذاتية على الإبداع فى فنه انطلاقا من صدق التأمل مع خطرات نفسه ولفتات خاطره، واتجاه ضميره وعمق وجدانه، مما يفرد كل شاعر على حدة.

صحيح أن ثمة قاسما مشتركا يظل يفرض نفسه على الشعراء فى تلك

الموضوعات المتشابهة، ولكن هذا القاسم يظل مرتبطا بالمعانى الإنسانية العامة التى قد تنطلق فى شكل ألوان حكمية يرى فيها الشاعر منطق القوة أساسا للحياة والسيادة، وهو ما أكدته الأحداث لدى الشاعرين هنا، إلى جانب طبيعة الوقائع الجديدة التى قد تتشابه فى دوافع القادة إليها، أو فى خوضهم إياها، أو فى كيفية خروجهم منها منتصرين لدينهم وعروبتهم معا، بل ربما بقيت ملكة الشاعر الخاصة بأسلوب المعالجة أساسا للتفرقة بينه وبين معارضه، وهو ما نلتمسه بوضوح فى منهج أبى تمام الذى لم يكد يترك بيتا بلا صورة، ولا صورة بلا بديع، ولا بديعا بلا وظيفة، بل لا يكاد يأتى بصورة إلا ويقتلها استقصاء لجوانبها، واستجلاء لما حولها، على طريقة أهل الجدل ممن لا يقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضا، وإفحام خصومهم نقضا .. وشواهد كثيرة جدا تفى بذلك فى عرض مفاتن عمورية وحصانتها ـ كمشهد ـ أو حريقها بكل تفاصيله فى مشاهد أخرى، وكذا جاءت صورة جيش المسلمين وجند الروم وصورة الخليفة، وقائد الروم، وفى كل منها ضروب من التصوير العام الجزئى الذى تحكمه فيه قدراته العقلية وثقافاته الجدلية، وهو ما نرى تخفيف حدته بشكل واضح لدى شهاب الدين، صحيح أنه لم يتجنب التصوير، ولكنه ربما تخفف من كثافته المعهودة التى التصقت بأبى تمام، وعرف بها.

وقد بدا شاعرنا المتأخر شديد الحرص فى معارضته، وكأنما أراد ألا تختفى ذاته المبدعة فى عباءة أبى تمام، أو فى تيه صوره العميقة، فظل لقصيدته مذاقها الخاص ولونها المتميز، كما استطاع أن يوفر لها ذلك الالتحام المؤكد بطبيعة الحدث الواقعى، وهو ما عرضه فى المشاهد التقريرية التى انتشرت فى أجزاء كاملة منها، وكذا كان فيما عالجه فى سياق قصيدته من خلال عالم التصوير. وبين التقرير والتصوير يأتى تغلغل الشاعر فى تفهمه لأبعاد الحدث، وفلسفته للمواقف، ورصده للحقائق، وكشفه لأغوار انفعالاته التى التقت- إلى حد بعيد- مع انفعالات جمهور المسلمين فى تلك الحروب، أضف إلى هذا كله- وهو من نافلة الرؤية هنا- ذلك التشابه الصوتى الذى سارت عليه كلتا القصديتين على مستوى الأوزان أو القوافى وحرف الروى

وحركته، وهو ما يكشف لنا مدى حرص الشاعر المعارض على إعجابه بسلفه وقصده إلى معارضة قصيدته جمعا بين مورثه وابتكاره فى آن.

ومن المؤكد أن ثمة فروقا جلية بين المعارضة هنا كنتاج لهذا الفهم التفصيلى، وبينها على مستوى عموم الصياغة، قياسا على النحو الذى سلكه ابن سناء الملك فى إعجابه المبهر بصلاح الدين الأيوبى، حيث راح يتغنى بحروبه وحماساته، ويسجل له معالم وحدة مصر والشام، وكأنما رسخت فى ذاكرته الصورة العامة لبائية أبى تمام، فصدر عما استقر فى ذاكرته من أثرها مرتين: الأولى فى تصويره صلاح الدين ممدوحا حربيا راح يقول فيه:

بدولة الترك عزت ملة العرب وبابن أيوب ذلت شيعة الصلب
وفى زمان ابن أيوب غدت حلب من أرض مصر وعادت مصر من حلب
ولابن أيوب ذلت كل مملكة بالصفح والصلح أو بالحرب والحرب
مظفر النصر مبعوث بهمته إلى الهزائم مدلول على الغلب

والثانية فيما رسمه من لوحة فنية للجيش الإسلامى الذى يقوده الممدوح:

أتى إليها يقود البحر ملتطما والبيض كالموج والبيضات كالحبب
تبدو الفوارس منها فى سوابقها بين النقيضين من ماء ومن لهب
مستلئمين ولولا أنهم حفظوا عوائد الحرب لاستغنوا عن اليلب

لتبقى الدلالة مؤكدة حول شعراء هذا الضرب من المعارضات، وكيف يضع الشاعر نصب عينيه تلك اللوحات الكبرى التى رسمها الشاعر الأول انفعالا بالحدث، وهو ما يزداد تأكيدا فى تناول ابن القيسرانى لنفس البائية لأبى تمام.

ولا يخفى فى رصيد هذا النمط من المعارضات صدورها- أساسا- عن الانفعال الجماعى كقاسم مشترك جمع بين شعراء الروميات والصليبيات، فتقاربت الدوافع، وتاقت نفوس المتأخرين إلى نتاج السلف، وتشابهت التجارب، فكانت مؤشرا قاطعا من وراء هذا التشابه المكثف بين لوحات قصائد المعارضات.

بائية ابن القيسراني

وهو يقرب من حس هذه المعارضة بما نظمه من صور مدحية فى عماد الدين زنكى، وتصوير انتصاراته على الفرنج حتى تحولت اللوحة لديه إلى موقف حربى يشبه ما كان من صـور أبى تمام، ولكن المعارضة هنا تحتمل مفارقات أخرى حول ما رأيناه من كثافة القصد لدى الشاعر المعارض لموضوع معارضته، فإذا بابن القيسرانى يقدم العـزائـم والهمم، وفى نفس الوقت يسخر من الكتب، ويرفض ما تدعى القضب، فيضع الـرأى والهـمة والـعزم فى مفترق الطرق منذ استهلال قصديته:

هذى العزائم لا ما تدعى القضب وذى المكارم لا ما قالت الكتب
وهذه الهمم اللاتى متى حظيت تعثرت خلفها الأشعار والخطب
صافحت يا ابن عماد الدين ذروتها براحة للمساعى دونها تعب

إذا أراد أن يقفز إلى مدح عماد الدين بما لديه من عزم ومكرمة وهمة لم تعرفها كتب التاريخ من قبل، فسيطرت عليه صيغة المادح على عكس الحس الانفعالى القديم عند أبى تمام. وقد سيطرت عليه لهجة المحارب منذ حديث السيف فى المطلع، ولذا يستمر الشاعر فى رصد صفات ممدوحه بين أصالة نسبه، إلى همته المتأصلة الموروثة، إلى ثبات قلبه، وكأنه يقتحم دائرة الفضيلة فى إطار الموروث من المدح، فإذا ما بلغ الإيقاع الحربى الحقيقى، أعاد إلى السيف مكانته التى صورها أبوتمام من قبل:

أغرت سيوفك بالإفرنج راجفة فؤاد رومية الكبرى لها يجب

وهوما تكرر نظيره فى تصوير موقفه من قائد الإفرنج:

ضربت كبشهم منها بقاصمة أودى بها الصلب وانحطت بها الصلب

ولم ينس الشاعر – على طريقة أبى تمام أيضا- أن يجعل غضبة الرجل دينية خالصة، إذ لا يبغى من ورائها كسبا ولا غنيمة:

غضبت للدين حتى لم يفتك رضا وكان دين الهدى مرضاته الغضب
من كان يغزو بلاد الشرك مكتسبا من الملوك فنور الدين محتسب

إذ ربما ملأت عليه ذهنه صورة (تيوفيل) وهو يوثر الفرار فيبدو حائرا مضطربا من حول حريق عمورية، فيتوقف عند مقتل برنس أنطاكية، بما يكفى لتصوير انفعاله إزاء ما يراه من مهانته دون مهابته، وعندئذ تزداد الصورة لديه خصوصية وعمقا يكشفها قوله:

فملكوا سلب الإبرنس قاتله وهل له غير "أنطاكية" سلب
عجبت للصعدة السمراء مثمرة برأسه إن إثمار القنا عجب
إذ القناة ابتغت فى رأسه نفقا بدا لتعليقها من نحره سرب

وإن كان التميز هنا يظل حقا للشاعر يجب ألا ينازع فيه حقه حين أضاف من ظروف التاريخ، وما تمخضت عنه الأيام جوانب سجل بها آمال المسلمين، وقد عقدت بهذا القائد لإنقاذ المسجد الأقصى من دنس الصليبيين:

فانهض إلى المسجد الأقصى بذى لجب يوليك أقصى المنى فالقدس مرتقب
وائذن لموجك فى تطهير ساحله فإنما أنت بحر لجه لجب

إذ تكاد تلتمس أوجه التشابه على المستوى اللفظى لدى ابن القيسرانى مع ما التقطه من معجم (عمورية) فى حديثه عن الكتب، والشعر، والخطب، والشهب، والحقب، واضطراب الأحشاء، والوجوب، والارتجاف، وضرب الكبش.. وغضبة القائد لدينه، وطهارة السيف، وجنابته، والاحتساب والاكتساب، والدم السرب،

والسلب.. ولكن الموقف ينأى عن معالجة هذا المعجم على نفس العمق التصويرى الذى صنعه أبو تمام، وهنا تظل السمات الفارقة شديدة الوضوح بين الشاعرين من خلال هذا الكم من الألفاظ من ناحية، ثم ذلك البعد الانفعالى الصادق لدى كل منهما إزاء الحدث الضخم من ناحية أخرى.

ثم علينا أن نتأمل قوله على هذا المستوى من الصنعة المتأنية التى يتقمص فيها الشخصية الفنية لأبى تمام :

غضبت للدين حتى لم يفتك رضا ... وكان دين الهدى مرضاته الغضب
طهرت أرض الأعادى من دمائهم ... طهارة كل سيف عندها جنب
حتى استطار شرار الزند قادحه ... فالحرب تضرم والآجال تحتطب
والخيل من تحت قتلاها تقر لها ... قوائم خانهن الركض والخبب
والنقع فوق صقال البيض منعقد ... كما استقل دخان تحته لهب
والسيف هام على هام بمعركة ... لا البيض ذو ذمة فيها ولا اليلب
والنبل كالوبل هطال وليس له ... سوى القسى وأيد فوقها سحب
وللظبى ظفر حلو مذاقته ... كأنما الضرب فيما بينهم ضرب
وللأسنة عما فى صدورهم ... مصادر أقلوب تلك أم قلب؟
كنا نعد الحمى أطرافنا ظفرا ... فملكتك الظبى ما ليس تحتسب
عمت فتوحك بالعدوى معاقلها ... كأن تسليم هذا عند ذا جرب
لم يبق منهم سوى بيض بلا رمق ... كما التوى بعد رأس الحية الذنب

ولنا أن ـ نتأمل ـ أيضا أرصدة التشابه فى طبيعة الصنعة، ابتداء من صياغته للجمل الاسمية المتوالية فى استهلال الأبيات المتوالية: الخيل، النقع، والسيف، والنبل، والظبى، والأسنة، على طريقة أبى تمام منذ مطلعه أيضا فى مقدمات أبياته المتوالية، السيف، الصفائح، والعلم، أين الرواية، عجائبا .. إلخ.

وانتقالا إلى معجم التصوير الذى يغلب عليه فى ذلك التشخيص السيف الجنب،

والحرب التى تضطرم، والآجال التى تحتطب، والظبى التى يتصور لها ظفرا، وهو ما يقترب من تشخيص أبى تمام الذى ازدحمت به قصيدته عبر كل أبياتها تقريبا.

ثم جاءت تلك الصنعة اللفظية التى عمد فيها إلى منهجية أبى تمام فى تكثيف معجمه اللفظى المنتقى، بما فيه من المعانى الخاصة، والطبيعة الاشتقاقية للغة على المستوى البديعى الذى يطرحه بين ألفاظه من قلوب وقلب. والضرب والضرب.. والحرب والحرب، إلى جانب تلك المطابقات اللفظية بين الغضب والرضى، أو المرضاة والغضب، أو الطهارة والجنب، ثم مادة ذلك المعجم الحربى الموزع بين منطق السيف، والنقع، والخيل، والركض، والجنب، والبيض، واليلب، والنبل، والقسى، والظبى، مما ينتهى بنا إلى معاودة قراءة بائية أبى تمام مرارا، والتى نجدها مبنية- أساسا- على هذه النماذج التصويرية واللفظية، وكأنما قصد الشاعر إلى تناولها على لغة أبى تمام وأساليب تصويره بحذافيرها إلى حد واضح.

بائية أحمد شوقى

وتبدو المعارضات لبائية أبى تمام المشهورة شهرة صاحبها فى إبداع الشعر، بمثابة رصيد ثرى يزيد من قيمتها فى حقل الإبداع، إضافة إلى مكانتها المتميزة فى ظل حركة النقد منذ شغلت النقاد والشراح. فإذا بشوقى يقترب منها عامدا، وكأنما وجد فيها ضالته التى يبحث عنها حين أراد أن ينظم بائيته التى عنون لها "بانتصار الأتراك فى الحرب والسياسة"، وكأن هذه (العنونة) توحى بإمكانية المعارضة الصريحة بدءا من ذلك التوافق المطروح فى موضوع القصيدة، وتجربة الشاعر إزاءها، حيث كانت بائية أبى تمام بمثابة كشف عن سياسة الخليفة المعتصم بالله، وتصوير إصراره على الحزم فى أموره، وحسم مواقفه بعيدا عن تهويل المنجمين وادعاءتهم، التى ربما أذعن لها غيره من الخلفاء، أو حتى ربما ربط بعضهم مصيره فى الحكم بإيعاز من نبوءاتهم إذا ما أخذنا بما روى عن المعتز بالله، وكيف اشتد به قلقه إزاء موقعه كخليفة جديد وفترة بقائه فى كرسى الحكم، وعندئذ تندر به الأعرابى الذى أجاب ساخرا بقوله: إلى حيث يريد الترك ذلك (مشيرا إلى دور الأتراك فى تولية الخليفة أو خلعه أو قتله).

فالمحور الموضوعى ـ إذن ـ يدور حول طرح جديد للإيقاع السياسى والتاريخى، يقدمه شوقى على غرار ذلك الحس الذى رصده أبو تمام وعايشه وتفاعل معه، وهو ما يستكمل بالصورة الحربية المتميزة التى استعرضها الشاعران كلاهما .. وفى تتويج الموقفين يأتى الانتصار هنا أو هناك، وهو ما تمنحنا إياه هذه الأبيات من بائية شوقى عبر اللوحات الفنية المتنوعة التى بنيت عليها القصيدة، ففى منطق القوة الذى

عرف به أبوتمام فى مطلع قصيدته، نجده وقد أحاله إلى الإطار الحكمى جاعلا منه فلسفة حياة، لنرى (شوقى) يكشف عن صريح إعجابه به، حيث يتفق معه على سيادته وذيوعه، وذلك بعد أن يسجل شوقى ولاءه لحسه التراثى المتنوع، فليتقط ما يصوره من مواد متنوعة دينية كانت أو سياسية يطرحها من خلال رؤيته للفتح وللقائد حين يقول مصرعا فى بيت المطلع:

الله أكبر كم فى الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب

إذ يقرن هنا بين مصطفى (باشا) كمال، وبين ماضى العرب الحربى مجسدا فى القيادة الفذة لخالد بن الوليد، وكأنه يتحدث عن السيف حديثا جديدا من خلال التشبه بسيف الله المسلول، وكأن البداية تبشر بهذا المزيج الرائع بين أيام التاريخ ومشابه أبطاله الكبار، فيلتمس الشاعر عظمة حاضره من واقع مجد ماضيه.

فإذا توقفنا عند اللوحة الأولى لدى أبى تمام، وهى تتعلق بالسيف والرمح، وتدور فى محاور القوة، تراءت لنا منها عناصر موزعة عبر صور المطلع لدى شوقى، مع اختلاف ـ لابد منه ـ تفرضه الطبيعة الخاصة للأحداث، كما يلتمسها الشاعر ويرصدها شعرا، وكذا ما يلوح فى أفق الرؤية الفردية التى يستمدها الشاعر حيث يصورها فى صوت حكمى يحكى شخصه، ويسجل موقفه على نحو ما صنعه أبوالطيب حين قدم (الرأى) على الشجاعة فى حواره المعروف حول سيف الدولة:

الرأى قبل شجاعة الشجعان هو أول وهى المحل الثانى
فإذا هما اجتمعا لنفس مرة بلغت من العلياء كل مكان

وإن ظلت لغة شوقى- على الرغم من هذا التشابه- مميزة له، إلى جانب بعدها التصويرى القائم على أساس المعارضة، حيث يمتد لديه مشهد (السيف) من مجرد حكمة بدأ بها أبوتمام بائيته، أو مجرد نقيض للصحف السوداء التى خطتها مزاعم المنجمين ليجتمع مع الرأى، وليتوقف مع القيادة، ويشير إلى نجاح السياسة، وإذا

بالسيف هنا يظل فى غمده، ما دام الحق ظاهرا بذاته، منتصرا بما يسنده من صور القوة، وما يحميه أيضا من حد السيف ذاته :

صلح عزيز على حرب مظفرة فالسيف فى غمده والحق فى النصب

وليلتقى الموقف بين القوة والرأى فى صيغة الإعجاب بكليهما على هذا النحو من الصراحة:

يا حسن أمنية فى السيف ما كذبت وطيب أمنية فى الرأى لم تخب

وإذا بسيف الممدوح يبدو مهذبا كما كان صاحبه، فكلما رأى الحق توارى حقنا للدماء، وإيقافا لنزيف الخسائر:

خطاك فى الحق كانت كلها كرما وأنت أكرم فى حقن الدم السرب

ثم هو سيف حيى- على لغة التشخيص- متى توجب الحياء:

لم يأت سيفك فحشاء ولا هتكت قناك من حرمة الرهبان والصلب

وهو لا يغتر بهذا السيف فى مجمل الأحوال، إذ هو يحمل بين طياته الكثير، وإذا هو لا يعرف طعما لراحة طالما استقر فى غمده:

أتيت ما يشبه التقوى وإن خلقت سيوف قومك لا ترتاح للقرب

وهو ينطوى- موقتا- على غضب شديد فى سبيل نصرة الحق:

مشيئة قبلتها الخيل عاتية وأذعن السيف مطويا على غضب

وبعيدا عن التوقف عند المستوى التصويرى للسيوف، وهى تأبى الراحة فى أغمادها، أو تضطر للإذعان وهى غاضبة، لانشغالنا بمدلول المعارضة فى سياقها العام تظل اللوحة الكلية قريبة جدا من لوحة أبى تمام، ليأتى تشابه الموقف متسقا مع تشابه العرض الشعرى على طريقة تصويره للسيف، وهو يمهد للخطب فى (لوزان)، حيث تم تحويل الأمر إلى صياغة حكمية أكثر عمومية:

فقل لبان بقول ركن مملكة على الكتائب يبنى الملك لا الكتب

وهى ذات الرؤية التى انطلق منها أبو تمام فى مطلعه، وإن ظل الفاصل واردا بين دلالة الكتب هنا وبينها هناك، وهى تزداد عمقا آخر فى قوله:

لا تلتمس غلبا للحق فى أمم الحق عندهم معنى من الغلب
لا خير فى منبر حتى يكون له عود من السمر، أو عود من القضب
وما السلاح لقوم كل عدتهم حتى يكونوا من الأخلاق فى أهب

وكما تلمس المعتصم طريقه فى اختيار (حد السيف) سبيلا إلى الانتقام من الروم بدليل ما أظهره قول أبى تمام:

أجبتهم معلنا بالسيف منصلتا ولو أجبت بغير السيف لم تجب

فكذلك كان تلمس الترك لنفس السبيل، وكأنما أجمع التاريخ على حتمية اللجوء إليه:

تلمس الترك أسبابا فما وجدوا كالسيف من سلم للعز أو سبب

ومن هذه اللوحة الكلية التى خلع عليها الشاعر من منطقه الخاص ومن واقعه، نجد الصور المتناثرة التى يبدو فيها المعجم الشعرى شديد الوضوح فى توزعه بين الشاعرين، على نحو ما سجله الدم السرب عند شوقى فى البيت (٤)، وهو ما شغل به أبوتمام فى تصوير دماء جند الروم وفرسانهم، وكذا ما جاء فى حديثه عن الإسلام والحسب، إذ نجد نفس الإيقاع اللفظى مرصودا من قبل أبى تمام فى دعائه للمعتصم، وكأنه يجعله نتيجة لمقدمة بلورها دفاعه عن "جرثومة الدين والإسلام والحسب" على حد تصويره.

بل إن الجمع بين (أنقرة) ، و(عمورية) عند أبى تمام (وقد رأت الثانية أختها قد خربت، فكان خرابها شديد العدوى، سريع الانتقال، بما يسهم فى توحدها وجدانيا مع أختها) يأتى له شبيه واضح بين (لوزان) و (أنقرة) عند شوقى أيضا.

تدرعت للقاء السلم (أنقرة) ومهد السيف فى (لوزان) للخطب

ويحرص الشاعر- فى كل الأحوال - على رصد ملامح من ثقافته التاريخية يدعم بها حديثه وصوره، وهى حقيقة كثر ترددها فى حماسات أبى تمام منذ اشتد شغفه فيها بتكثيف المادة التاريخية حول تصوير قادة العرب، أو أكاسرة الفرس، أو تبابعة اليمن القدماء، وغيرهم ممن حاولوا فتح عمورية، ومنوا بفشل ذريع فى اقتحامها، إلى أن فتحها بعد ذلك المعتصم بالله، وهو ما يصور شوقى شبيها له فى حديثه عن قادة اليونان وجيوشهم وعتادهم، وما كان من أمر آسيا الصغرى من كثافة الجيوش وحشد الكتائب (٢١، ٢٢).

ويمتد إعجاب شوقى بأبى تمام ليفرض عليه كثيرا جدا من معجمه اللفظى، فعلى طريقته حول جلاء الشك والريب من خلال حد السيف وسنان الرمح، يرد الأمر مطروحا لدى شوقى فى حديثه عن نور اليقين:

كن الرجاء وكن اليأس ثم محا نور اليقين ظلام الشك والريب

وقياسا على الأبيات المتناثرة نجد الكثير مطروحا لدى شوقى فى حديثه عن سوء المنقلب وحسن المنقلب على طريقة أبى تمام أيضا:

قد أمن الله مجراها وأبدلها بحسن عاقبة من سوء منقلب

ليستمر- أيضا- فى تناول هذا البعد الدينى الذى رصده أبو تمام فى يوم عمورية، منذ أسند النصر إلى المولى ـ سبحانه وتعالى ـ لأنه فتاح باب المعقل الأشب، حيث بدا الموقف لدى شوقى وقد انطلق من نفس المنظور الدينى:

مدوا الجسور فحل الله ما عقدوا إلا مسالك فرعونية السرب

وقد بدت مدينة عمورية مصدر شؤم ونحس على أبنائها من الروم، حين تدافعت عليهم منها الكربة السوداء- على حد تصويره- وكانت قبلها تدعى (فراجة الكرب) يوم أن غمرتهم خيراتها، فإذا بالكرب تتدافع على الخصم هنا

بسبب من حمق ساسته، ونزق قادته ورعونة جنده ممن أسلم القياد، كما ركنوا إلى قلعتهم الحصينة فغدرت بهم :

كرب تغشاهم من رأى ساستهم وأشأم الرأى ما ألقاك فى الكرب

وإذا بالأمانى تتهاوى وتتلاشى، كما تهاوت من قبل لدى جند الروم أمام ظبى السيوف، وكما تلاشت أيضا فى مواجهة أطراف القنا السلب، فإذا بها لدى شوقى:

تجاذباهم كما شاءا بمختلف من الأمانى والأحلام مختلب

ثانيا : يتوقف شوقى عند لوحة أخرى كبرى يبدو فيها شديد التأثر بأستاذه، إذ يرمى إلى القصد ذاته، ويسير فى ظلال منهجه التصويرى، وينطلق من نفس الزاوية، ولعله من أروع المشاهد التى شفى بها أبوتمام غليل صدره، وأثلج بها صدور المسلمين معه من خلال تصوير (تيوفيل) واستسلامه وجبنه، وكيف انصرف عن أنصاره حين أراد النجاة بنفسه، ولو استطاع مساومة المعتصم لفعل، ولكنه تورط فيما رآه من مشهد الحرب، حين تبدت حقيقة قائمة أمام عينيه، وكان ما شهده من حريق المدينة الذى أتى على كل شىء فيها وحولها؛ فلم يجد القائد أمامه بدا من التفانى المذهل فى سرعة الفرار، أملا فى النجاة من هول الحريق، فكان للمشهد رصيده المكرر لدى شوقى:

قد فتهم بالرياح الهوج مسرجة يحملن أسد الشرى فى البيض واليلب
لما صدعت جناحيهم وقلبهم طاروا بأجنحة شتى من الرعب

وإن كان الفرار هنا سيأخذ عمقا أكثر عمومية أيضا من مجرد التوقف عند سلوك القائد فحسب، فإذا كان مشهد القائد عند أبى تمام قد جاء على درجة من الطرافة حتى أصبح علامة دالة على مزيد من جبن جنده، فقد أتت تلك العمومية بارزة فى امتداد الصورة عند شوقى حول مزج موقف القائد بموقف جنده على السواء، وقبيح أن يلتقى الجمع حول مثل هذا الجبن :

جد الفرار فألقى كل معتقل قناته وتخلى كل محتقب
لم يدر قائدهم لما أحطت به أهبطت من صعد أم جئت من صبب
أخذته وهو فى تدبير خطته فلم تتم، وكانت خطة الهرب
تلك الفراسخ من سهل ومن جبل قربت ما كان منها غير مقترب

وإذا كان "تيوفيل" قد آثر الفرار فعدا مسرعا من خفة (الخوف) لا من خفة (الطرب)، على حد تصوير أبى تمام، فإن المشهد يأتى معكوسا لدى القائد المنتصر عند شوقى، إذ يراه فى منطق نصره وقوته التى لم تضعف، وكذا أدواته القتالية التى تشاركه فرحة النصر :

نشوى من الظفر الغالى مرنحة من سكرة النصر، لا من سكرة النصب

والمشهد الثالث: يوزع بين الشاعرين أيضا حول موقف النصر ابتداء من ذكره اليوم نفسه، إلى تلمس أيام التاريخ الخالدة، بحثا عن أشياء له، وقد وجد أبوتمام الشبيه مستقرا فى ذاكرته من خلال أول أيام المغازى الإسلامية، فكان يوم بدر عنده مجالا رحبا لاستيعاب الصورة بأبعادها الحربية والدينية جميعا، وكأنما أراد أن يضيف إليه شوقى بعدا جديدا يتجاوز مجرد التشبه به، فيعرض منه الصورة الحربية المقدسة التى يوزعها بين خيل الحق، وبين نصر الله للمسلمين من خلال ما أمدهم به من الملائكة التى تحارب معهم:

يوم " كبدر" فخيل الحق راقصة على الصعيد، وخيل الله فى السحب
غدت تظللها غراء وارفة بدرية العود والديباج والعذب

وهى إضافة تحسب لشوقى، إذ لم يعارض من أبى تمام هنا إلا مجرد صورة النسب الجامع بين يومى "بدر" و "عمورية" لما فيهما معا من روعة الدفاع عن الإسلام، وكأنما أعجب شوقى بتفوقه هنا وبراعته، فإذا هو يستطرد فى موضع آخر من القصيدة عودا إلى يوم بدر، مركزا على ما فيه من الدلالات الدينية :

لما أتيت ببدر من مطالعها تلفت البيت فى الأستار والحجب
وهشت الروضة الفيحاء ضاحكة إلى المنورة المسكية التوب
ومست الدار أزكى طيبها وأتت باب الرسول فمست أشرف العتب

وإذا بشوقى يتخذ من يوم (بدر) مجالا أكثر رحابة لمزيد من الإفاضة فى عرض أشباه تلك المشاهد الدينية، منذ استوقفه من النصر المنظور الدينى الخالص، حيث جعل الكعبة تحتفى به، وصور الروضة الشريفة تشاركها سعادتها، إذ كان الفتح على هذه الدرجة من عمق الدلالة على صدق الموقف الدينى الذى صدر عنه وصوره عبر تلك التفاصيل.

فإذا تجاوز تلك الأشياء، وعقد ألوان النسب بين أيام الفتوحات الإسلامية راح الشاعر يتقلب بين صور أخرى متنوعة، سواء أكانت قبل النصر أو أثناء المعارك، وإذا هو يجد راحته النفسية – حقيقة – فى تهدم حصون الروم، وهذه هى صورة أبى تمام (رمى بك الله برجيها فهدمها ..) حيث يلتقطها شوقى ليبنى من خلالها صورته:

سل الظلام بها : أى المعاقل لم تظفر وأى حصون الروم لم تثب

وفى موازاة هذا الخراب لحصن العدو تشغل الشاعر لوحة النصر القائم فى جند المسلمين، وهى مشاهد ظلت متميزة تسعد بها الأرض، وتبش لها السماء معا على طريقة أبى تمام أيضا فى رؤيته:

فتح تفتح أبواب السماء له وتبرز الأرض فى أثوابها القشب

لتبدو عند شوقى:

تذكر الأرض ما لم تنس من زبد كالمسك من جنبات السكب منسكب
حتى تعالى أذان الفتح فاتأدت مشى المجلى إذا استولى على القصب

ثم يمتد به حسه التاريخى ليبين أكثر عمقا فى تصوير صدى هذا النصر، فلم يشأ

أن يتوقف عند حدود الأرض، أو يتركها عامة الدلالة، بل جعلها أرضا مسلمة، تلك التى أسعدها النصر فى كل أقاليم الدولة الإسلامية الممتدة عبر الأمصار الكبرى، حيث توحدت عقائدها فى ظل الدين الإسلامى ومنظومة القيم المثلى، ومن ثم فقد عمت بشاشة النصر ـ بهذا المعنى الدينى المبرر لذلك العموم:

وأرج الفتح إرجاء الجماز وكم قضى الليالى لم ينعم ولم يطب
وازينت أمهات الشرق واستبقت مهارج الفتح فى الموشية القشب
هزت دمشق بنى أيوب فانتبهوا يهنئون (بنى حمدان) فى حلب
ومسلمو الهند والهندوس فى جذل ومسلمو مصر والأقباط فى طرب

ثم نراه يتنبه وينبه إلى أسباب هذا التعدد، وطبائع روابطه التى تحكمه برباط دينى وشيج، سجله أبو تمام أساسا لما بين اليومين من تشابه:

إن كان بين صروف الدهر من رحم موصولة أو ذمام غير منقضب:
فبين أيامك اللائى نصرت بها وبين أيام "بدر" أقرب النسب

حيث استوقفه تقارب الأرحام الذى أتى به الإسلام من خلال الرابطة الروحية العميقة، وهو أيضا ما يردده شوقى فى ختام لوحته:

ممالك ضمها الإسلام فى رحم وشيجة وحواها الشرق فى نسب

وضمن هذا الإطار من التشابه فى لغة الحرب، يتردد مشهد الصراع بين القائد المسلم وخصمه، وهو ما عرضه أبوتمام توزيعا بين "المعتصم" و "تيوفيل" وإذا القائد التركى- عند شوقى- يصول ويجول أمام ضحالة خصمه وتدهشه محاولاته الهرب والفرار، وإذا القائد قد أغرى قومه بتلك الأمانى، على غرار ما صنعه تيوفيل من قبل:

تجاذباهم كما شاءا بمختلف من الأمانى والأحلام مختلب

وإذا القائد التركى يتوحد مع جنده فى مشهد من مشاهد شجاعته، كما كان الأمر لدى المعتصم ـ أيضا ـ وكما ظهر من قوة جيوشه وبأس جنده:

قذفتهم بالرياح الهوج مسرجة يحملن أسد الشرى فى البيض واليلب

وإذا هم يفرون كما كان فرار الروم من هول حريق عمورية، وقد سيطر الرعب بكل صوره على قلوبهم:

لما صدعت جناحيهم وقلبهم طاروا بأجنحة شتى من الرعب
جد الفرار فألقى كل معتقل قناته وتخلى كل محتقب

وكأن الشاعر لم ينس أن يسجل سعادته المتكررة بتكرار هذا المشهد أيضا، وقد سجله مرارا منذ رأى فى قبح عمورية جمالا، وقد اختلت لديه مقاييس الجمال والقبح من خلال واقع تلك المدينة، يقول شوقى:

يا حسن ما انسحبوا فى منطق عجب تدعى الهزيمة فيه حسن منسحب

وكان لابد له ـ هنا ـ أن يذكر ثانية موقف القائد، حين يبدو أهلا لمزيد من السخرية والتهكم، ودافعا إلى التشفى:

لم يدر قائدهم لما أحطت به أهبطت من صعد أم جئت من صبب
أخذته وهو فى تدبير خطته فلم تتم، وكانت خطة الهرب
تلك الفراسخ من سهل ومن جبل قربت ما كان منها غير مقترب

فلا شك أن قائد الترك ـ بهذا القياس ـ يستحق التهنئة من خلال مكانة هذا النصر، وهو نفس النطاق المدحى الذى ضاق فى القصيدة فى صورته المباشرة، وهو –أيضا– ما رأيناه عند أبى تمام حين وزع اهتماماته بين عناصر متعددة، بدا معظمها بعيدا عن شخص ممدوحه، ابتداء من تصويره الدوافع التى أدت إلى حتمية الخروج إلى الحرب، إلى لوحة المدينة المغزوة قبل الحرب وأثناءها وبعدها، إلى أحداث المدينة، وموقف جند الروم فيها، ثم موقف جند المسلمين، وأخيرا موقف الخليفة الذى يعد جزءا بارزا فى بناء لوحة فنية متكاملة، إذ لا يكاد الشاعر يخلو لهذا الجزء إلا فى نطاق محدد، يردده شوقى طارحا من خلاله تلك التهنئة:

تحية أيها الغازى وتهنئة بآية الفتح تبقى آية الحقب

وفيها ـ أيضا ـ يعرج على تصوير جنده، ليكتمل لديه المشهد فيعطى كل ذى حق حقه:

الصابرين إذا حل البلاء بهم كالليث عض على نابيه فى النوب
والجاهلين سيوف الهند ألسنهم والكاتبين بأطراف القنا السلب

ثم يسند إلى الممدوح دورا جديدا فى حسن اختياره لهم لأداء تلك المهمة العسيرة، فكانوا خير جند لخير قائد فى تحقيق مثل هذا النصر، ومن ثم كان ثناؤه عليهم ثناء عليه فى الوقت ذاته :

بلوتهم فتحدث كم شددت بهم من مضمرات، وكم عمرت من خرب
وكم ثلمت بهم من معقل أشب وكم هزمت بهم من جحفل لجب
وكم بنيت بهم مجدا فما نبسوا فى الهدم ما ليس فى البنيان من صخب

ولعل هذه اللوحات الجزئية، وعديد الصور المتناثرة تكفى للكشف عن طبيعة المعارضة الصريحة التى رمى إليها شوقى فى نظم بائيته، فإن أردنا مزيدا من الإلمام بالمعارضة لديه فلنا أن نتأمل ـ أيضا ـ ذلك الرصيد من الألفاظ المتبادلة بين القصيدتين، دون أن نرمى إلى رصدها إحصائيا، فعلى الأغلب منها ما نجده فى "الدم السرب، الصلب، لم تجب، والحسب، والصخب، والخطب، الكتب، القضب، الذهب، الشنب، الريب، السبب، منقلب، اللهب، الحطب، الكرب، الأشب، لم يصب، الرعب، من صبب، الهرب، قطب، عشب، الشهب، النصب، الحقب، السلب، خرب، لجب، صخب، عجب، لم يطب، القشب، فى طرب، فى نسب، مختضب، عن كثب...إلخ.

فلعل مثل هذا الرصيد اللفظى- بصرف النظر عن صيغ تراكيبه التصويرية- يسجل مدى حرص شوقى على معارضة هذه القصيدة بالذات، خاصة إذا أضفنا إليها حرصه على الألوان البديعية من رد الأعجاز على الصدور، وقد تزاحمت لديه

فى الأبيات ٣، ٤،٧، ١٧، ٣٩، ٥٢، وكذا ما حدث فيما سجله من تنافر الأضداد فى الأبيات ٢٩، ٣٣، ٤٢، ٥٣، ٦٤، إلى جانب ما وفره من حسن النسق، والتصريع فى البيت (٧٠)، مما يظل شاهدا على ذلك التتبع الدقيق الذى اصطنعه شوقى لعله يبارى أبا تمام فى عمق صنعته، وإذا هو يقتحم عليه أخص ما عرف به من (تنافر الأضداد)، وغموض التصوير، وألوان البديع، فانتقى منه ما أحسن عرضه، وأجاد تصويره فى بائيته، وهو ما ظل أيضا ينطق بدقه الصنعة الشعرية فى إطار معجم شوقى على مستوى التقرير والتصوير معا، كما يظل شاهدا على التقاء الشاعرين إلى جانب ظهور التميز الفردى لكل منهما على درجة بائنة فى أساليب التناول، وطبيعة التصوير، ومستوى المعالجة، وتميز صيغ الأداء.

obeikandl.com