بسم الله الرحمن الرحيم

المعارضة الشعرية
بين
التقليد والإبداع

تأليف

د. / عبد الله التطاوي
كلية الآداب - جامعة القاهرة

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ شارع سيف الدين الهراش - القاهرة
ت / ٩٠٤٦٩٦

To: www.al-mostafa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تدور محاور هذا الدرس بين النظرية والتطبيق حول محاولة التأصيل لعدة مفاهيم ازدحمت بها الدراسات النقدية ، ووفتها حقها بحثا ومعالجة ، وبقيت الإشارة إليها هنا بمثابة مؤشر حتمي يسهل للدارس اقتحام موضوعه بلا فجاجة أو افتقاد تمهيد كاف لتناوله .

من هنا يبدو التنظير فيه بمثابة ذلك التمهيد الذي يتوقف عند عرض المداخل النقدية بما يكفي للتعريف على جوانب النص الأدبي ، وبما يفي لأن يقول الناقد انه قد وعاه واستوعبه ، وفسره وحلله ، قبل الإقدام على تقويمه وإصدار الأحكام له أو عليه استحسانا أو استهجانا .

وقد سار هذا التنظير التمهيدي أو التمهيد التنظيري في عدة اتجاهات تحاول اقتحام النص من كل جوانبه على المستويات الجمالية الشكلية ، أو من خلال علاقاته الخارجية التي تشده إلى عالمه وموضوعه من ناحية ، وإلى مبدعه من نواح أخرى .

وتتكامل رؤية هذه الاتجاهات ابتداء من تأمل ماهية النص ، وتحديد طبيعته النوعية بين الأجناس الأدبية ، إلى تحديد مفهوم الأداة ، وأساليب معالجتها بين التقرير والتصوير ، وأخيرا إلى تبين المداخل الوظيفية التي تستكشف أغواره ، وتحاول تبين أعماق مبدعه وعصره من خلال مداخل تاريخية أو فكرية فلسفية ، أو نفسية ، أو أسطورية شعائرية ، أو أخلاقية اجتماعية ، بما يفي لاحتواء دلالات النص وإدراك أبعاده ، إلى جانب مادة التشكيل الجمالي التي تتراءى لنا مع رحلة العناء عبر فهم الأداة ووسائل تحليلها .

ومن هنا يتحول الدرس الأدبى إلى ذلك المنعطف التطبيقى حين يتحدد بفكرة المعارضات الشعرية التى شغلتنى طويلا من خلال عديد من قراءات لنماذج شعرنا القديم والحديث ، حتى تراءت لى الصورة فى حاجة ملحة إلى مثل هذا الدرس الذى يمكن أن يحكى قصة التواصل بين تاريخنا الإبداعى فى مجال الأدب بين عصوره المختلفة ، وبذا بدت الاختيارات فيه قابلة للتصنيف على أكثر من مستوى موضوعى ، بحيث يمكن أن تغطى أبعاداً متميزة ، يصح أن تصل بنا إلى تناول الموقف باعتباره ظاهرة لها من القدرة على العمومية ما يدفع بها بعيدا عن منطقة الاستثناء ، أو السماح بالاتهام بالضعف فى ملكات الشاعرية المعارضة •

فشأن الدرس بهذه الصورة يعد مدخلا إلى استكشاف سمات هذا التواصل الأدبى من ناحية ، بدليل تناوله للقضية — قضية المعارضات — من منظور الإتباع ، وتحويل الظاهرة إلى عالم مدروس على مستوى التقليد الفنى ، ثم الانطلاق من خلالها إلى رحابة الإبداع الذى يمس جوهر المواهب الفردية لكل شاعر معارض على حدة ، حين يبرز قدراته على التشكيل الجمالى ، ليثبت لذاته المبدعة دورها وفعالياتها وتواجدها إلى جانب الموروث من ناحية أخرى •

وبذا يبدو المنهج طامحا إلى محاولة الخلاص من فكرة النمطية والجمود أو العقم فى عالم المعارضات الشعرية ، إذا ما استطاع طرح فهم كاف ومقنع حول الأصول والمقومات الفنية المنوطة بها ، ثم ما كان من أمر حركتها ونضجها فى الإطار الجديد الذى يصطنعه الشاعر المعارض بهدف إثبات ذاته طرفا فاعلا فى العملية الفنية التى يعاد تشكيلها على يديه ، ومن خلال تمريرها عبر ملكاته الخاصة •

وتسير خطى هذا الطموح فى إطار من القصد إلى استخلاص النتائج الجزئية الخاصة بكل نموذج على حدة ، بما يكفى للتمهيد

لوضع التصور العام للظاهرة ، أو استخلاص النتائج الكبرى التى يمكن أن يقود إليها هـذا البحث فى أعماق دواوين شـعرائنا التى لم تعرف عصرا بعينه ، ولم تتوقف عند جيل واحد فى حدود الزمان التقليدى ، على نحو ما درجنا على تصوره وتفهمه من خلال استغراقنا فى دراسـة تاريخ أدبنا العربى قديمه وحديثه .

وتبـدو مغامرة دراسـة المعارضة الشـعرية هنا مجالا رحبا لتجاوز حدود الزمان والمكان ، لتتحول إلى درس لا تستوقفه الضفاف المحددة التى قد تحجب الرؤية ، أو — على الأقل — قد تحجمها فى أطر ضيقة قد تؤثر — إلى حد بعيد — على المتلقى حين يريد أن يتجاوز مرحلة التثقيف إلى مرحلة التأمل الخاص لمقومات الصياغة الجمالية ، أعنى بذلك مرحلة التذوق والاستغراق الجمالى الذى يستوعب أهم جوانب الموقف ، بما فيهـا من موروث . وما أضيف إليها من سمات الابتكار والتميز .

ويبدو هـذا البحث إحدى خطى الدراسـة الأدبية فى أرض خصبة متميزة ومتجددة ، تحتاج إلى كم من الجهود البحثية فى نفس الاتجاه بما يكفى لوضع أسس منهجية واضحة المعالم ، تعرض لنـا منظومة هـذا التواصل التراثى ، وتعكس من خلاله الأشباه ، وتفهم الأبعاد من خلال الأناة فى تأمل ما وراء الأعمال الكبرى التى نالت إعجابا خاصـا لدى شـعرائنا عبر رحلة تراثنا الطويل الممتد من الجاهليـة حتى الآن .

كما يظل هـذا الدرس محاولة على طريق الرؤى التحليلية التى تفيد من خطى سابقة شغلت بالأبيات المفردة ، أو بتمزيق الأعمال الأدبية ، أو بطرح ما يسمى بالمقارنات ، وهى — فى حقيقتها — موازنات غير منضبطة ولا تبدو محددة إلا فى إطار الشاهد الجزئى الذى نتصوره لا يضيف جديدا إلى الدراسة الأدبية التى تقترب صورتها من الأعمال ، من خلال تفاعل الجزئى مع الكلى ، أو الاعتداد به كلبنة من لبنات ذلك

البنيان الكلى للعمل ، أو وسيلة من وسائله ، فإذا بالتجربة تسير فى نفس الاتجاه الإنسانى ، وكذا يأتى أسلوب المعالجة الجمالية حول رسم الصورة الكبرى التى تحتوى العمل من خلال دقة الأداء التى تأمل منذ الصور الجزئية أو الأبيات المفردة وصولا إلى الصورة الكلية للعمل .

أما محاولة عرض الدراسات السابقة على شاكلة هذا الاتجاه فقد أشرت إليها بما يكفى للتعرف على طبيعتها فى بداية المدخل المباشر إلى المعارضة الشعرية ذاتها ، بما لا يستوجب طرحه هنا فى المقدمة ، ويكفى أن يدخل القارىء موضوع قراءته وهو يتوقع رؤية هذا التداخل بين منطقتى الإتباع والإبداع ، أو التراث والمعاصرة ، أو التقاليد والمواهب الفردية المتميزة .

فإن تحققت هذه الرؤية بدت محسوبة لهذا الدرس ، وإلا فبحسبه أنه فتح المجال ونبه إلى ضرورة اقتحامه ، ومعاودة تأمله ، بما يكفى لجعله أهلا للدراسة وتعددت المعالجات والرؤى من حوله .

والله نسأل أن يجنبنا الغرور والزلل ، وهو سبحانه الهادى إلى السبيل .

عبد الله التطاوى

القاهرة ١٩٨٨

* * *

الباب الأول

عرض نظرى

الفصل الأول ــ أصول الحركة الأدبية :

١ ــ الحــوار مع التراث ٠

٢ ــ تواصل المدرســة الأدبية ٠

٣ ــ مقومات الجدل مع الواقع ٠

٤ ــ معايير التفاعل مع التاريخ ٠

٥ ــ أبعاد الأطر الوظيفيــة ٠

١ ــ الحــوار مع التراث

ليس جديدا أن يدار حوار حول ما ينبغى أن تسير على أساسه الحركة الأدبية من أصول ومقومات تضمن لها الأصالة وتجنبها الزيف . ذلك أن أجيالا متعددة قد أسهمت فى ترسيخ الرؤى المختلفة أو طرح التصورات حول طبيعة حركة الأدب . ومقاييس حياته وتطوره على مدار العصــور التى نعــرفها لأدبنا العــربى ، وكذا الآداب الأمم الأخرى عامة .

وربما ظل الجديد الذى يتحتم أن ننقب عنه ، ونسعى إلى رصده كامنا فى محاولة استجماع تلك الأصول ، وتســجيل الحقائق النقدية التى تتعلق بكل منها ، خاصــة فى زحام واقعنا الذى امتلأ ضجيجا قد لا يســمح بمزيد من التوقف عند عمق النظرة ، أو التروى فى تحليل الإبداع .

ذلك أن نضج الحركة الأدبية يتطلب ــ بالضرورة ــ حالة من الهدوء والتأمل للوقوف طويلا عند كثير من التفاصيل التى لا يحسن أن يتجاوزها الشاعر ولا الناقد .

ولعل الأصل الأول الذى نتوقف عنده خاصة أمام حركات التجديد أو ما نسميه بالثورات الفنية هو التراث الذى تظل صخرته صامدة أمام محاولات تحطيمها ، أو رفع معاول التمرد عليها ، فإذا بهذا التمرد ــ فى معظم الأحــوال ــ لا يكاد يتجاوز ما ســجله قول الأعشى فى معلقته :

كناطح صــخرة يوما ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ذلك أن تراث أمــة ما لا يمكن إلا أن يكون أساسا من أسس حياتها ، حيث يمثل الذاكرة الفاعلة التى تميزها على الصعيد الجمعى .

كما يمثل — على المستوى الفردى — أغلى ممتلكات كل من أبنائها . ومن هنا يعد صدور الشاعر عن حس التراث ضرورة أولى ومقوما أساسيا يتولى حماية الحركة الأدبية ويضمن سلامتها . ويظل حارسا أمينا يرعاها ويتتبع خطاها فى أناة وحرص شديدين .

على أن صدور الشاعر عن تراثه ، سواء قصدنا بذلك إلى الشاعر العظيم أو المغمور ، لا ينبغى أن يدخل فى مجال القهر الفكرى ، أو منطقة الاستسلام المطلق الذى تسقط معه الذات ، وعندئذ تخور قواها الإبداعية ، إذ الأقرب إلى صحة التصور أن تكون ثمة رغبة صادقة من قبل الشاعر فى إثبات ولائه ، وتسجيل انتمائه إلى ذاكرة أمته التى تضمن لها أصالتها ، وتحتفظ لها بجوهر تميزها التاريخى ، وإلا فليس من حق الفنان أن يحكم على ذاكرة أمته بالضعف ، أو أن يقذف بها إلى غياهب الفقد والضياع والتخلف ، أو التجهيل والتنكير مما قد ينتهى — وهذا أخطر ما فى القضية — إلى تدهور الهوية التى لا ينبغى لأمة ما أن تتنازل عنها بحال ، ولا تقبل التخاذل إزاءها تحت أى ظرف من الظروف .

وتلقانا قضية التراث كضرورة أولى لها الصدارة ، ومقوم أول من مقومات الحياة الأدبية ، فى أكثر من موقف ، ولدى أكثر من فئة دون أن يظل هذا قصراً على منطقة الإبداع ، إذ الأقرب إلى الدقة — حين نشغل بحقيقة الحياة الأدبية — أن نتوقف عند دور الأديب باعتبار ما فيه من مظاهر النقص الذى لا يكتمل إلا بدورين آخرين :

أولهما : دور الناقد . وثانيهما : دور جمهوره من غير النقاد ، وعندئذ يبدو الأمر أقرب إلى البساطة ، إذ يتلقى هذا أو ذاك من أصالة أمته ما يأتيه به المبدع عبر معالجاته التراثية . وعندها لا يتردد فى البحث عن ذاته ، حتى إذا ما استبطنها راح يزيد من تعرفه عليها ، ويندفع إلى مزيد من تأملها . أما بالنسبة للناقد فقد يظل الأمر فى

حاجة إلى أكثر من وقفة ابتداء من تأمل جوهرية الفارق بينه وبين المبدع — من ناحية — وانتهاء عند طبيعة هـذا الفارق الذى يميزه عن جمهور المتلقين — عموما — من ناحية أخرى .

ذلك أننا نسلم — بداية — أن المبدع لابد أن يتميز بامتلاكه درجة من درجات العبقرية ، أو جانبا من تلك الموهبة الغامضة التى يتعذر على الآخرين — خارج دائرة الإبداع — بالطبع — الإلمـام بها ، مما يذكرنا بقول أحد الفرنسيين فى القرن السابع عشر أنه لا يكفى أن تكون للمرء مواهب عظيمة ، وإنما ينبغى أن يعرف كيف يديرها ، وعلى الرغم من أن الإنسان لا خيار له فى عبقريته ، إلا أنه يظل يملك هـذا الخيار فى توجيهها نحو غاية إنسانية[1] . ومعنى هـذا أن ثمه أدوانا من الموهبة التى تسـهم فى الاقتراب من الكمال ، سواء تم ذلك من خلال الإبداع أو النقد ، إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الناقد — فى أفضل صورة له — يعد قادرا على الانتماء إلى عالم الإبداع ، لأنه يحاول خلق المعايير التى ترتقى به وبجمهوره وبالفنان أيضا ، دون أن ينتهى الأمر إلى الهبوط بأى منها . ومن ثم يستطيع أن يتجنب أشكال الفوضى التى أشار إليها جوته فى قوله « لا شىء أفظـع من خيال بدون ذوق »[2] .

على أن الأمر يصبح قابلا لمزيد من الضبط والتقنين إذا أخذنا بما رصده (أرفينك بابيت) فى حواره حول « العبقرية والذوق » ، وتحديده لطبيعة علاقة الناقد بالشاعر ، مع ضرورة الحاجة إلى مناقشة تلك المقولة الطويلة التى قال فيها « إذا لم يكن على المبدع سوى أن يجد عبقريته ، أى تفرده الخاص فى صورة تعبير . فإن من الصعب معرفة ما يدعونا إلى مطالبة الناقد بأن يكون أكثر نزاهة . وأنه لا ينبغى

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى (مقالة بابيت ، العبقرية والذوق) ص ٤٣ .

(٢) نفس المرجع والصفحة .

أن يكون أقل انشغالا بصدق الانطباع الذى يتسلمه من عمل المبدع من انشغاله بالتحويرات المزاجية التى يسبغها على انطباعه هذا بإعاده تشـــكيله فى خلق جديد • بحيث يكون تعبيرا عن عبقريته هـــو • لعل هـــذه المضامين الجوهرية تعبر عن وجهة نظر تعبيرية ، انطباعية لم يتناولها أحد بأمتن تناغم مما تناولها به (اوسكار وايلد) فى حواره «الناقد فنانا» ، حيث يخلص وايلد من ذلك إلى القول بأن النقد «هو الشكل المختصر الوحيد للسيرة الذاتية »[1] • على أن مناقشة ما انتهى إليه « بابيت » و« وايلد » معا ينبغى أن تتم فى حذر وحرص • باعتبار أن مسألة الذوق هـــذه وقد استوقفت كلا منهما لا يمكن أن تطرح إلا فى حـــدود وبقدر ، إذ يصبح مطلوبا ـــ وهـــذا ضرورى ـــ أن تصقل بشكل دقيق من خلال ذلك الوعى الصادق الذى يؤدى دورا إيجابيا فى إخراج الناقد من دائرة الانطباع الشخصى • أو من مبدأ التقييد أو الانتفاع ، وأن يأخذ نفسه بالمعايير والقواعد الموضوعية التى يمكنه الإفادة منها ومن ثم تطبيقها بحكمة ومرونة ؛ ولعله ـــ آنذاك يرتقى بموقفه كإنسان ، لا يشغله مجرد الخضوع للهوى بل يلتزم بما يفرضـــه على نفســـه من تلك القواعد والأسس ، وهو ـــ آنذاك ـــ لا يفقد حريته بقدر ما يحرص على قداستها من خلال إدراكه أنها إنما تنطلق من مقاومته لذلك الهوى، أو ـــ على الأقل ـــ ضبطه وتحجيمه وليس الخضوع المطلق له • وعندها يكون قد ســـعى نحو نوع من الكمال يتناسب مع طبيعته حين يتمسك بالحدود دون أن يقصد إلى هدمها أو الجور عليها أو إغفالها •

من هنا يبدو الالتزام شرطا أساسيا لضمان أصالة الحركة فى الحياة الأدبية ، وهو التزام يتم على مستوى كل الأطراف من فنان وناقد ، دون أن يعنى هـــذا أن نطالب أيا منهما أن يصبح مجرد مطية

---

(١) خمسة مداخل • ص ٣٧ •

للتراث محكوما عليها بالانقياد ، أو تمام الخضوع إلى حد الاستعباد ، بل يجب أن تؤخذ المسألة من خلال الاعتبارات الحضارية التى وقف عندها علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا فى محاولاتهم لتقعيد حياة الأمم من خلال حسها التراثى الذى لا يقبل ان تغلق عليه الأبواب ، وإلا مزقت كل صلة إنسانية له بحضارات الأمم الأخرى . وعندها قد يحكم على نفسه بالذبول وربما بالموت . ذلك أن الأجدى أن نعترف بطبيعة المؤثرات فى كل الفترات التاريخية من منطلق المادة أولا ، ثم على مستوى الفكر والوجدان ثانيا . ومن ثم يصبح من حق الأمة أن ترصد من هذه المؤثرات ما تجعله ضمن تراثها الذى يكتسب استمراريته وبقاءه من خلال تواصل الأجيال التى تدين له بولائها ، وتضيف إليه ما يضمن حمايته وتطويره .

وبذا يأتى التوافق بين الحس الحضارى من هذا المنظور العام على مستوى الأمة ككل ، وبينه على المستوى الخاص لدى الأفراد من مبدعين وغير مبدعين ، خاصة إذا جاز لنا أن نسلم بأن فردا ما لا يمكن إلا أن يكون ابنا شرعيا لبيئته على الصعيدين المادى والاجتماعى ، فى نفس الوقت الذى يبدو فيه ابنا لماض طويل ورثه ذلك المجتمع أبناءه ضمانا لإحساسهم بامتداد هذا الانتماء . وإنقاذا لهم من حالة الفقد التى قد تتهددهم أو تمسخ نسيئا من معالم هويتهم . ذلك أن تعامل الفرد المبدع مع أدواته لا ينتهى بأى حال إلى عبقريته المزعومة دون سواها ، فلسنا فى عصر ربات الشعر ولا شياطين الإلهام ولا جن وادى عبقر ، بل إن عقلنة الأشياء أصبحت مطلوبة فى كل شىء ، الأمر الذى تتكشف من خلاله حقيقة هذا الإبداع من خلال الملكية الجماعية للأداة التى يعجز الفرد عن خلقها بذاكرته الآنية المفردة ، إذ تبدو اللغة — فى أدق صورها — خلقا جماعيا خصبا يتردد صداه فى ضمير الأمة على مدار عصور حياتها المختلفة ، وقد يصيب هذا الخلق كثير من ألوان التحول والتجدد . ولكن الحقيقة النفسية تظل قائمة حول استقراره فى منطقة اللاوعى أو اللاشعور إلى أن يخرج إلى حيز الوجود فى لحظة الإبداع أو الخلق الفنى .

من هنا بدت النظرة موضوعية إلى قضية التراث من خلال كل التصورات النقدية التى شهدها التاريخ الأدبى منذ فجره حتى الان فلم ينس أصحاب المحاكاة إمكانيه الجمع بين الفنان والعالم من حيث ارتباط كل منهما بواقع يحكيه ويتاثر به أو يعكس من خلاله رؤيته . فكلاهما إنما يريد الواقع أو يجتهد فى تحليل شريحة منه ، ويجد فى البحث والتنقيب عن أسراره باسلوبه الخاص .

ونجدو صورة الواقع غامضة — إلى حد كبير — فى تلك النظرية التى توقفت عند حدود التمسك به من منطلق مراوى أو منظور حرفى ، قد يكتفى فيه بأن يعكس انا مجرد صورة فوتوغرافية منه ، إذ الأهم من ذلك أن تظهر تناقضات الواقع جلية من خلال تلك الممارسات الجادة التى ينهض بها الفنان أو العالم . فمع اتساع رقعة الواقع ومع اشتداد قسوته تزداد الحاجة إلى مزيد من التعرف عليه بالاقتراب منه ، الأمر الذى تنهض به أجيال من الناس فى ظلال ذلك الحلم القديم الذى انتهى إلى إمكانية جمع أطراف المعرفة فى رجل واحد ، مما يصبح غاية العبث ان نلتمسه فى عصرنا إزاء ذلك التخصص العلمى الدقيق ، وتلاشى هـذه النظرية الشمولية أمامه تماماً .

على أن الذى يظل واضحا لا يكاد يتحول أن ذلك الواقع قد تراءى للقدماء حين جمعوا بين الفكر العقلانى والحس الوجدانى من خلال الفلسـفة كفكر ، ومن خلال الشـعر كتعبير عاطفى ، يعكس رؤى الواقع فى لحظة امتزاجها بعقل الفنان وشعوره معا . ومن هنا كان انشـغالهم بالنقد مع الفلسـفة والشعر أمرا طبيعيا لم يخل بانتظامه الحياة ، بقدر ما ضمن لها مزيدا من الاتسـاق والاستمرار فى ظلال متشابهة تجمع قوى الفكر المختلفة من خلال ذلك التوحد بين الضرورات ، فلم يصبح العالم فكرا خالصا ولا ذوقا خالصا أو خيالا عاريا من الحقيقة ، بل جاء الفكر مؤيدا بالفعل . وكان لكل منهما أن يمر بحركة جدلية متفاعلة بين المعرفة والكينونة ، أو بين الحلم والواقع الخارجى

على النحو الذى رصده تصور أفلاطون لجمهوريته الفاضلة . وشروطه التى رصدها للشاعر لكى يسمح له بالانتماء إليها ، إذا ما تخلى عن تشـــويه الواقع من ناحية ، وتحول إلى داعية للفضيلة من منطق العقل وتأصيل القيمة المطلقة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتراءى لنا الواقع بمعناه العام منذ طرحت أولى النظريات النقدية بمبعديها الأفلاطونى والأرسطى على السواء ، بل لعل الجانب الثانى الذى عرضه أرسطو بدا أشد ارتباطا بواقع الحياة خاصة منها ذلك الجانب النفسى الجماعى الذى حـــدد فيه وظيفة الدراما ، تطهير جمهور المتلقين من عاطفتى الخوف والشـــفقة إزاء الموقف الدرامى ، وبانهائه بلحظة التنوير التى تنفرج فيها أزمة البطل نهائيا ، ومع انفراجها يتمتع المتلقى بهذا الاسترخاء بعد عناء التوتر حال التلقى .

ومعنى هـــذا كله أن تصور الانقطاع عن الجماعة لم يكن واردا منذ العصور الأولى ، إلى ان يأتى الانفعال الرومانسى الحاد الذى يكاد ينزع الذات عن المجتمع فى محاولة لاقتلاع جذورها ، ولكنه حاول أن ينجو من الإخفاق فاستبدل بالمجتمع ما أسماه الرومانسيون «بالطبيعة» ، باعتبار ما تقدمه لأبنائها من ذلك التعويض النفسى — وهو حتمى — الذى تظل دلالته قائمة على دقة الصلة الاجتماعية التى تحتم الرومانسى ، وتشده إلى مجتمعه ، على الرغم من تمرده عليه أو تطاوله على قيمه ، التى يعدها — فى وقت ما — مجموعة من القيود والأغلال التى تعوق حركته الحرة الطليقة ، بل ربما قيدتها إلى حد بعيد . وإذا بهذا الحس الرومانسى قد تمادى فى رعونته وطيشه إلى أن انتهى إلى ذلك الأفول الذى فرضه عليه التصور النقدى الدقيق لطبيعة التعبير عن الذات من خلال صرخة الألم العفوية التى تعد — فى جوهرها — جزءا من العلاقات الاجتماعية ، مهما كانت صورة التعبير عن الانفعال أو فجاجة تصويره ، ومما ينتهى — بالضرورة — إلى استثارة الانفعال لدى الآخرين ، وإلا هبطت قيمة الممارسة الفنية ، وحكم عليها بالعجز عن هـــذه اللهجة

الجماعية ، فإذا ما جاءت نظرية الخلق عند ت.س إليوت بدت سلاحا ذا حدين : فهو يدين بولائه الشديد للموروثات على النحو الذى عرضه فى رؤيته للفن بعيدا عن الأفكار الدينية ، أو الاجتماعية ، أو الأخلاقية ، او السياسية ، إذ أراد أن يكتفى بدراسة النص نفسه دراسة عميقة من الداخل فحسب ، ومن ثم أباح للشاعر إمكانية الهروب من انفعاله وشخصيته ومجتمعه جميعا ، مما تسبب النقاد على الانصراف عن الدراسات الاجتماعية والنفسية فى الأدب باعتباره مجرد صياغة جمالية ، لا علاقة لها بالتفسيرات البطولية ، أو الأخلاقية ، او النفسية ، أو الاجتماعية الخارجية عن إطار الموضوع ، وبذا ظل الموقف جامدا عند مجرد الاقتصار على السمات الجمالية فى الإنتاج الفنى ، مما حدا إلى إهمال كل العوامل الأخرى وإسقاطها من الاعتبار تماما .

وعلى الرغم من هذا التناسى لأخطر الأشياء فى التشكيل الجمالى للنص الأدبى تظل رؤية إليوت كاشفة عن طبيعة التزاوج الثقافى وضرورته على كل المستويات الفردية والجماعية ، وكذا على المستويات الزمنية بين ماض وحاضر ، أو — بمعنى أدق — بين ذاكرة الماضى التراثى والتى تعد من أغلى ممتلكات الشاعر وبين عبقرية الحاضر التى تتجسد فى موهبته الفردية ، وكأنه بذلك يحمى دور « الأنا » من الضياع ، فى نفس الوقت الذى يرتد فيه إلى التراث فى محاولة جادة للاعتراف بإحياء الذاكرة ، ضمانا لاكتساب الأصالة — أو استمرار التواصل ، دون تورط فى مناطق العزلة أو الانقطاع الذى يؤثر — بالضرورة — فى كيان الفنان وفنه معا .

ولم يكن بعيدا عن تصور إليوت ما انتهى إليه (روبرت بن وارين) فى تحليل للشعر باعتبار تفاعلاته الداخلية فحسب : فهو « يعتمد على مجموعة من العلاقات ، على البناء الذى ندعوه قصيدة »[1] .

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ١٩٦ .

وعندئذ يمكن حصر وظيفة الناقد فى مجرد التمعن فى هذه العناصر من حيث علاقاتها المتداخله على افتراض أن المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة والغرض إلى غير ذلك) ، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما إليهما) ، حيث تعمل كلها معا دون انفصال ، ولنا — طبعا — أن نتأمل هزال الرؤية حيث تفصل بهذا الشكل القطعى بين شكل العمل ومضمونه .

ومن هنا ظل التواصل الفكرى واردا فى تصور أصحاب التنظير النقدى على مستوى النظريات المختلفة المتباعدة زمنيا منها والمتزامنة على السواء ، فإذا بالواقعية تلتقط الأطراف الإيجابية مما سبقت إليه فى النظريات الأولى فى محاولة لتوفيق العناصر وضبط تفاعلاتها وتداخلها لا الاقتصار على تلفيقها . ومن ثم ظلت للرؤية التراثية مكانتها ، وغدت قاسما مشتركا بين البيئات والنظريات لا يمكن تجاوزه أو إغفاله مطلقا ، فظلت بذلك أصلا من أصول الفكر النقدى من ناحية ، والمنطق الإبداعى من ناحية أخرى ، وظلت ذاكرة الشاعر والناقد فى حاجة إلى مزيد من المخزون الفكرى الطويل الذى يعد شاهد إثبات على الماضى ، ودليلا على حركة الحاضر بين ثباته وتحوله من خلال الشرائح المختارة كموضوعات للأعمال الفنية .

وفى حدود نقدنا العربى القديم ظلت المحاولة واردة بدقة منذ عصر التنظير المنهجى للرؤى النقدية ، وكان مصدرها فى معظم الأحيان ذلك الحوار الجدلى حول ما عرف بعمود الشعر واستمرار تعقب البيئة النقدية للشاعر ، تملى عليها التعليمات .. وتفرض الشروط من خلال ضرورة التزامه بمطلب « الوضوح » أو « شرف المعنى وصحته » أو الإبانة أو غيرها ، كما سار على ذلك من القدماء من سار مثل المرزوقى والآمدى وغيرهما . وكذا كانت قضية السرقات الشعرية فتحا آخر منميزا فى باب الرؤية التراثية التى تحاول استكشاف الخيوط الدقيقة

بين حقائق الإفادة من التراث ، وبين السطو عليه . أو حتى محاولة الاستسلام والخضوع التام له .. مما يدخل بالشاعر فى منطقه الاستعباد ، وقد يحول بينه وبين الإضافة والابتكار . وكذا مما شاع فى البيئة النقدية من انتشار تلك المقولة الخطيرة حول نقاد المعانى ، ونقاد الألفاظ تحت دعوى أن كل شيء قد قيل وأن الأول لم يترك للآخر شيئا ، وأنه لا جديد تحت الشمس ، وتناسى هؤلاء أن الجديد يأتى بالضرورة اتساقا مع وقع الحياة ، طالما تجدد سطوع الشمس ذاتها ، وطالما ظل التغاير واحدا من أسس الحياة والمجتمعات .

وكذلك دار الحوار النقدى وكثرت صوره حول قضية اللفظ والمعنى ، وقضايا البديع ، وأنواعه وما حاوله النقاد من فتح مجالات للتجديد أمام المحدثين تسليما منهم جميعا بهيمنة التراث وسيادته ، ومحاولة المعالجة من خلاله ، وضرورة الحفاظ عليه والتمسك به . وكانت البداية مع تعرف النقاد على خطر التراث ، وضرورة التأكيد على أهميته ، وتسجيل دوره فى أصالة الإبداع ، مما يتراءى لنا فى ظلال ذلك البحث الدائب عن الأصول ، والحض على التمسك بها . على النحو الذى عرضه المرزبانى من روايته حول نصيحة أبى تمام لتلميذه البحترى فى مرحلة النشأة الفنية بأن يحفظ من أشعار العرب القدماء عشرة آلاف بيت ثم ينساها[1] .. ولعل أخطر ما فى الرواية هو تلك الرؤية النفسية لقضية النسيان التى يترجمها علم النفس بمصطلحاته حول اللاوعى ومنطقة اللاشعور ، واستغراق المعلومة فى مكنونات أى منهما ، إلى أن تطفو على السطح فى لحظة الإبداع .

ولعل نفس الرصد قد ظهر بشكل أقل عمقا عند ابن قتيبة ، حين اشتد ارتباطه بالتراث بصورة مطلقة سائرا بذلك على منهج اللغويين ممن كثرت شروطهم فى فن الشعر ، وتنافسوا فى مؤاخذاتهم لشعراء المحدثين على ما شغلوا به من عناصر التجديد . وبذا ضيقوا

---

(١) الموشح للمرزبانى ٥٠٧ .

أمامهم مجالات الابتكار إلا من خلال إبداع القدماء ، الأمر الذى انتهى ببعضهم إلى إلزام الشاعر بنفس الحدود التى دار فيها القديم ، وحكمت فى إطارها فنونه ، وكأن الناقد لم يبق بذلك للشاعر من غير وقدراته إلا مجرد اختيار اللفظ ، وحسن الصياغة ، وجودة النسق لإبراز المهارات الفردية المتميزة التى يحاول بواسطتها النفاذ إلى اللغة باعتبارها وعاء اجتماعيا له أطره العامة .

ومما يلفت النظر ويستوقف الناقد حول أصالة ذلك البعد التراثى وعمقه تلك المواقف التى رصدها التاريخ الأدبى قبل التقعيد بكثير ، وقبل التوقف عند القواعد الموضوعية التى حاولت أن تكسب النقد قدرا من العلمية والموضوعية ، فمن لدن الجاهلية تلقانا تلك المواقف الانطباعية للشعراء ، وهـذه لا نعدها نقدا يعتد به ، بقدر ما نعدها لمحات متميزة احس أهلها قداسة الموروث ، وسعوا إلى إثبات ولائهم المطلق له ، وكأن الشاعر يعانى حرجا شديدا إذا ما نظم ، دون أن يستند موقفه إلى أصل قديم ، فلم يشأ أن يبدأ من فراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس حين أكد أنه لا يناجى الطلل باكيا ومستبكيا ، أو واقفا ومستوقفا إلا بإيحاء مما سبقه إليه ابن خذام فى قوله :

عوجا على الطلل المحيـل لأننا نبكى الديار كما بكى ابن خذام[1]

وعلى ما فى الموقف من بساطة الأداء ، ووضوح التصور ، ينطلق كذلك كعب بن زهير مؤكدا مكانة سلفه ممن تتلمذ عليهم ، وامله قصد دور أبيه فى تكوينه الفنى ، وانتماءه إلى مدرسته من لدن أوس بن حجر والطفيل الغنوى فإذا به يردد غير وجل :

ما أرانا نقـول إلا معـارا أو معادا من لفظنا مكرورا[2]

وربما كان أدق من هـذا كله فى بيان ضرورة التراث ما توقف

---

(١) ديوان امرىء القيس ٧٤ .

(٢) ديوان كعب بن زهير ١٥٤ .

عنده أصحاب التجديد الذين رفعوا ألوية التمرد . وعلت لديهم أصوات الرفض القديم وكأن بينهم وبين السلف ثأرا لا يهدأون إلا بأخذه عن طريق النيل من التراث . ولكننا لا نجد حتى عند أشد الشعراء تمردا استجابة صادقة لصوته الرافض . الأمر الذى نفصل فيه بتحديد عمر الحركة بعد موت صاحبها ، على نحو ما صنعه أبو نواس فى هجومه على الرموز التراثية من خلال صيغته التهكمية الساخرة التى تقصد فيها إلى ما وراء ظاهر الألفاظ . على نحو اتهامه للعربى بالشقاء والتعاسة والغباء فى قوله :

عاج الشقى على رسم يسائله
وعجت أسأل عن خمارة البلد

أو قوله :

قل لمن يبكى على رسم درس
واقفا ماضر لو كان جلس

وغير ذلك كثير جدا من الشواهد التى تنتشر فى ديوانه على الصعيد النظرى الذى يهدمه أبو نواس نفسه ، حين يلجأ إلى التراث فى أكثر من موقف فإذا به يقع فيما حذر منه على نحو قوله :

يا دار ما فعلت بك الأيام
ضامتك والأيام ليس تضام
عوم الزمان على الذين عهدتهم
بك قاطنين وللزمان عرام
أيام لا أغشى لأهلك منزلا
إلا مراقبة على ظلام
ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم
وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
وبلغت ما بلغ امرؤ بشبابه
فإذا عصاة كل ذاك آثام[1]

---

(١) ديوان أبى نواس ٥٧٥ .

وكأنا بالشـــاعر يتساءل ، ويجيب ، ويهاجم ، ويدافع ، وإذا هو الخصم والحكم فى قضية لا نراها — ولعله أيضا لم يرها — إلا خاسرة فى نهاية المطاف لأنه يبدو معتديا على تراثه منـــذ افتعل معه معركة فى غير معترك حقيقى .

وبذا يبدو واردا فى حركة تاريخنا الأدبى أن حركات العنف التى أعلنت عداءها للتراث لم تصـــمد طويلا ولم تنفصم عنه مطلقـــا ، بل سرعان ما لجأت إليه بعد أن حكمت على نفسها بالأفول أو الفشل ، ربما بسبب من هـــذا التنكر ، وربما بسبب من تلك الدوافع غير الفنية التى كمنت من وراء تلك الحركات المتمردة . ودليلنا فى ذلك ما ظهر فى نفس العصر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة ، وأصدق فى تصوير النوايا وتمثيل القدرة على التأثير فى حركة الفن ، فإذا بها تقرر ضرورة استناد العمل الجديد إلى تراث أصيل لايجب التحامل عليه ، بل يحس الاعتراف به ، ولكنها تضيف إليه — ومن خلاله — الكثير من نتائج عبقريات الفن المتميزة ، على النحو الذى أبرزه بعد ذلك أبو تمام فى تجديده الثقافى الذى جمع فيه — لأول مرة وبشكل دقيق — بين منطلقى الفكر والشعور تعلقاً بلحظة الإبداع . ومن ثم التقى فكر الشاعر المحدث بشعور الشـــاعر القديم ، لينتهيا إلى نتيجـــة واحدة مؤداها ضرورة الاســـتناد إلى الأصول ضمانا لسلامة البناء ورسوخه ، فكانت الصورة عند أبى تمام قادرة على الاحتواء لكل المتناقضات . وهو احتواء إيجابى ، لأنه يبدو قادرا على توجيه الحركة الأدبية بكل ما ثقفه الشـــاعر من فلســـفة عصره ، وعلومه ومصطلحاته ، وتاريخه وما دونه العلماء فيه من ثقافات مختلفة عربية كانت أو مترجمة .

* * *

٢ ــ تواصل المدرسة الأدبية

ولعل فكرة المدارس الأدبية تزيد موقف التراث أصالة وعمقا ، ذلك أنها إنما تنطلق من واقع الحس التراثى على المستوى الجمعى المتسلسل من لدن أوس بن حجر وبشامة بن الغدير ، إلى زهير وابنه كعب ، إلى الحطيئة ، إلى هدبة بن الخشرم وكثير عزة ، إلى جميل بثينة وذى الرمة ، وغير هؤلاء من شعراء النقائض ، مما يدل على تنبه القدماء لتلك الضرورة التراثية من ناحية ، وتسليمهم بضرورة صقل الأداة باعتبار ملكيتها الجماعية وسياقها العام من ناحية أخرى ، وكان ثمة إيمانا مشتركا لدى القدماء بأن للغة عالمها البشرى العام ولكنه يترك للشاعر فرصته فى استخراج كل ما تستنبطه ذات المبدع فى أعماقها من طاقات إيحائية ، لا تتعرف عليها إلا المواهب الخاصة والقدرة على الابتكار ، مما يتبلور فى ذلك التمايز الذى تكشفه الفروق الفردية بين الشعراء فى مستويات الإبداع المتباينة .

ومع تطور الحركة الأدبية ومزيد من تعقد ثقافة العصر يسعى فريق من شعرائه المحدثين إلى تأسيس مدرسة لهم على منهج القدماء ، ينطلق أعضاؤها ومؤسسوها من واقع ثقافة العصر ، فمنذ جاء مسلم بن الوليد راح يحمل لواء مدرسة البديع العباسية ، ويلحق به على نفس المنهج تلميذه أبو تمام . ويتسلم الراية بعد ذلك ابو الطيب ثم أبو العلاء ، ويقوض لها فى منتصف الطريق من يتعرض بالدرس التفصيلى لأبعادها ، ويحاول تقويمها من خلال حركة المد التراثى ، على نحو ما صنعه عبد الله بن المعتز فى كتابه « البديع » . وبذلك بدا التفاعل إيجابيا ونافعا حول قضية التقليد والإبداع معا ، خاصة إذا ما رأينا الموقف من خلال منطقة التحليل الفنى قبل القفز إلى التقويم وإصدار الأحكام التى قد تجور على التراث . وهو أولى بأن يظل برئيا خارج قفص الاتهام . خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن الإبداع يعد حلقة ضرورية يحيا بها التراث وإلا فقد كما كبيرا من حيويته وقدرته على البقاء ، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهونا بتلك

المحاولات الابتكارية التى تجدد دماءه . . وتضيف إليه من خلال شعراء العصور المختلفة . حيث تأخذ من كل حسب طبيعة ثقافته . وحجمها ، وتنوعها ومصادرها ومناهج توظيفها .

وهكذا تردد لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة الانتماء التراثى لضمان أصالة العمل الفنى . ولم يتردد ابن طباطبا فى أن يفرض على الشاعر ضرورة مداومة النظر فى الأشعار القديمة . لتلحق معانيها بفهمه . وترسخ أصولها فى قلبه . وتصير مواد لطبعه . ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر ادى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه . فكانت هذه النتيجة كالطيب تركب من أخلاط كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه »[1] .

ومن هنا ينتفى أى منطق استثناء لأى من الشعراء من هذه القاعدة . بل إن الشاعر العظيم يظل خاضعا للتراث . دون أن يقع ضحية الاستبعاد لجانب منه ، إذ يتحول الواقع التراثى إلى جزء من كيان الشاعر ، له أن يفيد منه . وأن يزاوج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه . لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب يزيد من عمق التجربة ولا تتحول إلى عامل إفساد وعقم حين تتحول إلى قيد خارجى يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، ويكبل حركته . وربما أسقط ملكته تماما ..

ومن هنا لا يتنافى قيام الصورة المشرقة للشاعر المبدع مع كونه شاعرا تراثيا ، الأمر الذى استوقف (حازم القرطاجنى) فى حديثه عما يمكن أن يضيفه الشاعر من تلك المعانى التى قلت فى أنفسها ، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح فى التعرض إلى شىء منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر . ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة ومنها أن ينقله من موضع أحق به من الموضع الذى هو فيه[2] .... إلخ .

---

(١) عيار الشعر ٨٧ .

(٢) منهاج البلغاء ١٩٢ .

ومن هنا تنبه حازم إلى حقيقة الحس التراثى وتوخى الدقة فى عرض مادته أو الإضافة إليها ، أو التجديد فى معالجتها .. ولعله بدا بذلك قريبا مما أسماه القدماء « بتضمين المعانى » من حكم أو أمثال أو شعر أو غير ذلك من مأثورات تزيد فن الشاعر غنى وثراء .

ومعنى هذا — فى مجمله — أن للشاعر أن يأتى بالمعنى الجديد المبتكر ، وأن يحتفظ لنفسه بطابع استقلالى متميز ، دون أن يتعارض هذا مع صدق حسه التراثى أو واقعية أدائه من المنظور الفكرى القديم والجديد معا .

وبذا يمكن أن تدخل الثقافة ببعديها التراثى والحضارى فى مقومات الأصالة ، إذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع من فراغ قد يحوله إلى نبت شيطانى لا نستطيع حينئذ الاهتداء إلى أصوله وأسسه ، وإلا تحول الفن إلى نوع من الزيف . ولعل هذا الموقف هو ما شجع النقاد على التوقف عند مسألة الأخذ فأثروها . بل أفرد لها الحاتمى فى حلية المحاضرة بابا أسماه (باب إحسان الأخذ) وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظا أو جمعاهما ، وكان الآخذ منهما قد أحسن العبارة عنه واختار الوزن الرشيق حتى يكون فى النفوس ألطف مسلكا كان أحق به ، وخاصة إذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر .

على أن هذا التشبث بحس التراث والتأكيد على أهميته لا يعنى — بحال — أن يتحول إلى جناية على الشاعر المجدد . وإلا تكررت المشكلة النقدية التى وقع فيها الآمدى حين فضل البحترى على أبى تمام لمجرد اتساقه معه — أى الآمدى — فى المنطقة التراثية ، وكذلك ابن المعتز فى رسالته حول مساوىء أبى تمام ومحاسنه ، ذلك أن أبا تمام قد ظلم مرتين : إحداهما لدى الآمدى الذى عجز عن استيعاب تجديده ، والثانية عند ابن المعتز حين أدخل موقفه الشخصى وتحيزه للبحترى عاملا من عوامل الترجيح لمسلكه على مسلك أستاذه ، وهو الموقف الذى تكرر إزاء ترجيح فن البحترى المحافظ

على فن ابن الرومى المجدد ، وكان الوقفة — بالطبع — من جانب علماء اللغـــة الذين تناغم ذوقهم المحافظ مع ذوق البحترى أكثر من غيره .

ويظل مهما فى تفسير قضية المحافظة أو التقليد أن ينقبل العصر نفسه هـــذا الأمر ويشجع عليه — وهو موقف رصده بعض النقاد القدماء أيضا حين تعرض لتصوير طبيعة الحركة الأدبية . وما يموج فيها من تيارات متصارعة بين القديم والجديد من وجهة نظرهم ، حيث قالوا شبيهاً بما ســـجله ابن رشيق فى العمـــدة ، وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشـــه وزينه »[1] .

وليس ثمة شك فى أن البنـــاء لا تكتمل صورته إلا من خـــلال المستويين معا ، إذ أن الجمال يتطلب النقش والزخرف بناء على الأساس الذى أقيم له أصلا . وعلى هـــذا لا نجد مبررا لتلك الضجة الكبرى التى تبناها النقاد حول الموازنة بين شـــعر الطائيين أبى تمام والبحترى ، والتى عرض لها الدكتور مندور فى النقد المنهجى فوصفها فى حجمها الطبيعى قائلا « وأما شـــعر كشعر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد فمن البين أن العلاقة فيه واهية . وإنما هى معان تقليدية يصوغانها صياغة جديدة . والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهما ، ولهذا جاء البحث عن أصالتهما لا يكاد يتصور ، وإن تصور لم يكن من السهل إدراكه »[2] .

ومن هنا كانت النظرة الموضوعية عنده منتهية عند تلك المحنة التى لم تأت من التقيد بالأصول الفنية للقصيدة القديمة . ولا من الأخذ من نفس الموضوعات التى أخذ فيها الجاهليون ومن بعدهم ، فكلها

---

(١) العمـــدة ١/٩٢ .

(٢) النقد المنهجى عند العرب ٣٦٣ .

موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأزل وستشغلهم إلى الأبد ؛ وإنما آتتهم من تقيدهم بالتفاصيل [1] .

وحتى فى تقيدهم بتلك التفاصيل — إذا سلمنا بهذا القول — لم يقفوا عاجزين عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان ، فقد ظل القديم يمثل نقطة البدء الأولى التى على أساسها يتم البناء ، وعليها يسجل بعد ذلك تجدد الحياة الإنسانية ومقاييس حيوية الحركة الأدبية وتطورها .

* * *

(١) المرجع نفسه ٣٧٠ .

٣ ــ مقومات الجدل مع الواقع

ومع التسليم بصحة قضية التراث كضرورة فنية يظل الواقع هنا قابلا للجدل والمناقشة باعتباره ضرورة أخرى توازى الأولى ، وتتفاعل معها وتنميها ، وتدعمها ، وتضيف إليها أبعادا جديدة متميزة . وبذلك يجب أن يرفع الجور الذى أصاب الواقع إهمالا أو إغفالا فى بعض النظريات النقدية ، ذلك أن الأمور تبدو فى غير صالح العمل الفنى إذا ما أخذت من منطق النظرة الجزئية أو الأحادية ، لما تتسم به من قصور لا تستساغ نتائجه إزاء العمل أو صاحبه أو بيئته . فإذا كانت النظريات القديمة قد اتخذت من الموضوع اساسا للنقليد فى الفن ، فإنها قد سلبت الواقع أهم مميزاته وفعالياته ، ذلك أن أصحابها لم يشغلوا بطبيعة الجدل أو التفاعل الإيجابى الذى يمكن ــ بل يتحتم ــ أن يحدث بين الفنان وموضوعه تأثرا به وتأثيرا فيه ، ابتداء فى ذلك من اختياره لإحدى شرائح واقعه ، إلى وسيلة المعالجة الفنية التى يأخذ بها ، إلى استيعاب الموقف لرؤيته الفنية ليخرج من ذلك كله إلى جمهوره مظفرا بما احتوته صنعته من تحويل التجربة الجزئية فى حدودها الفردية الضيقة إلى تجربة إنسانية عامة تكون أكثر شمولا ورحابة وعمقا وأقدر على التأثير فى جمهور المتلقين .

ومعنى هذا أن الحديث حول الواقع كضرورة لا يتم إلا من خلال الاعتبارات الأساسية التى تعتد بمكانة الذات المبدعة وتحتوى دورها ، لا فى مجرد رصد أبعاد الواقع نفسه فحسب ، بل فى محاولة إعادة تشكيله وتجديده والإضافة إليه ، خاصة إذا وضعت فى الاعتبار من وقائع التاريخ ما نهضت به الأعمال الفنية التى بدت إرهاصات مبكرة لحركات ثورية كبرى ربما من قبيل التنبؤ بها ، لكنه تنبؤ يكشف عن ممارسات واقعية يعيشها الفنان حين يصطدم بحقائق واقعه ، ويحاول أن يتعمقها . باعتبار طبيعة مادة الخبرة الجمالية على حد تعبير « جون ديوى » حين رآها بشرية فى علاقاتها بالطبيعة التى هى جزء منها ، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة .

وسجل لها . وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية تطورها . كما أنها — إلى جانب ذلك — بمثابة الحكم النهائى على صفحه تلك الحضارة . ولئن كانت هذه الخبرة نتاجا يستحدثه الأفراد ويستمتعون به . إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التى يشاركون فيها »[1] .

وربما بدا النحو الذى أخذت به المحاكاة اقل خطرا على الواقع مما انتهى إليه الرومانسيون الذين حفزتهم العدوانية إلى التمرد على كل الأشياء تراثا أو واقعا كرد فعل طبيعى لضيقهم بتقاليد العصور الإقطاعيه المظلمة التى عرفت من النظم الاجتماعية نسقا عبوديا يكاد يتنافى — فى جوهره — مع التطلعات البرجوازية الجديدة التى صفق لها الرومانسيون ورفعوا من شأنها ، فبدت البطولة الفردية أساسا للتحرر ، ومن ثم أصبح كل فرد من أبناء الطبقة الجديدة قادرا على إثبات وجوده بصرف النظر عن نبالة نسبه أو شرف انتمائه إلى ذوى الدم الأزرق على النحو الذى أقره المجتمع الوسيط ، ومن ثم بدت النظرة الرومانسية متمادية فى شططها ورعونتها مما بدا فى مناداة أبنائها بضرورة الاغتراب عن المجتمع باعتبار ذلك الاغتراب ضربا من السلوك الاجتماعى المبرر الذى ينهض على أساس من رفض القيود والأغلال التى يفرضها المجتمع على الفرد ، فيكبل حركته . ويسلبه حريته ، وهو ما حاولت الرومانسية التعويض عنه للسلوك البشرى من خلال اللجوء إلى الطبيعة بما تتسم به من رحابة وحيوية . فمن خلال الطبيعة وحدها يستطيع أن يسكب آلامه وأن يضخم آماله . وأن يحلم كما يشاء ، وأن يطوع ما يشاء من مقوماتها لتجربته الخاصه التى عدها محور الكون فلم يحرص على تجاوزها .

وربما بدا من أشد النظرات النقدية غرابة فى موقفه من الواقع

---

(١) الفن خبرة ٥٤٧ .

وحساسيته إزاءه ما انتهى إليه ت. س. إليوت[1] ، فعلى الرغم من روعة نظرته إلى البعدين التراثى والفردى من ابعاد الفكر الإبداعى إلا انه لم يرفض التضحية بالواقع فى صورة جريئة أعلنها صراحة فيما أباحه للفنان من إمكانية هروبه من شخصه وواقعه وتجاربه ، وكأن برجه العاجى يكفل له كل مقومات الصياغة الجمالية . بصرف النظر عن المدلول الذى يمكن ان يقوم على أساس منه فنه . وكأن إليوت قصد إلى تناسى أن الضرورتين إنما تسيران على نسق متكامل . لا يمكن نقض جانب منه إلا على حساب الآخر . وعندها يسقط البناء جملة وتفصيلا ، فما كان للواقع أن يترجم فى فن حقيقى إلا من خلال التراث والموهبة الفردية الخاصة . وما كان للتراث أن يعيش وجودا ذا قيمة حيوية إلا من خلال اختلاطه بالواقع الذى يعيد ترجمته ويؤصل لقضاياه ويزيده صقلا وأصالة .

وعلى هذا ظلت النظرة الواقعية اكثر قدرة على رد الاعتبار للواقع وإنقاذه من منحلقة الإهمال أو حتى الهجوم والتمرد . حيث بدا الواقع يقوم أساسا على مدلول من الفعالية التى يبدو من خلالها فاعلا ومفعولا به فى آن واحد . وعندئذ يمكن أن نستكشف من خلاله رؤية الفنان وتفاعل ذاته معه . ليصبح الطابع الجدلى بين الذات وموضوعها أساسا للرؤية المتكاملة للأشياء ، ومن ثم بدت هذه النظرية قادره على احتواء الموجب فى النظريات التى سبقت إليها . رافضة للسالب فيها . بل ربما كان هذا الرفض فى صالح الحركة الأدبية فى نهاية المطاف . تلك الحركة التى تضع لكل عنصر حجمه الطبيعى فى التشكيل الجمالى للعمل . كما تضع فى الاعتبار أيضا ما يجب على الناقد أن يسلكه تفسيرا للنص وتقويما من خلال القواعد الموضوعية التى لابد أن يأخذ بها نفسه ، فى نفس الوقت الذى يطبع فيه الأحكام بحساسيته الخاصة بشرط أساسى يفرض عليه ألا يجعل من تلك الحساسية فاصلا

---

(١) تراجع نظريته حول الموروثات والموهبة الفردية فى (مدخل إلى النقد الأدبى) .

نهائيا أو وحيدا فى التقويم ، حتى لا ينخرط هو نفسه أو غيره من زحام فوضى الأحكام النقدية .

ونظرة تاريخية شـــاملة لواقعنا بين ماض وحاضر تكشف عن عمق التأثيرى فى عملية الإبداع من خلال منطق الالتزام الذى أخذ به الشاعر العربى نفسه منذ بداية قافله الشعر العربى فى أعماق الصحراء ، حين ارتفع الصوت القبلى الحربى عند عمرو بن كلثوم ، إلى ما قابله من صوت السلام عند زهير ، إلى الرؤية الطبقية التى تبنى شعراؤها قضايا العبودية عند عنترة ، أو الصعلكة عند عروة بن الورد وتأبط شرا والشنفرى والسليك ، إلى ما جاءت به العصور التالية من ملامح التطور والتجديد حين تحول الواقع إلى عقيدة وفكر مع التحول الإســـلامى والتجديد فى معجم الشـــعر . إلى ما ورد من صور الالتزام بقضايا السياسة من لدن الفرق السياسية المختلفة خاصـــة فى عصر بنى أمية ، إلى ما عاشه شـــعراء الخضرمة الفنية من صراعات عميقة بين مد وجزر على مستوى الواقع والتراث معا ، لينتهى الموقف ـــ فى معظم الأحيان ـــ إلى المصالحة بينهما باعتبارهما ضرورتين لا مناص من اللجوء إليهما والصـــدور عنهما معا ..

وعلى هـــذا النهج امتد الموقف على مدار العصور الأدبية المختلفة ، حتى لدى شـــعراء الاغتراب والتحرر بزعامة أبى نواس ونظرائه ممن سلكوا مسلكه ، أو وقفوا فى موازاة دورهم على نحو ما استطاع أن ينهض به بعض شـــعراء الزهد والتصوف فى نفس الإطار من الظروف والعوامل البيئية والفكرية .

* * *

٤ ــ معايير التفاعل مع التاريخ

وبذلك ظل الواقع شـــديد العمق فى ممارسات الشعراء الذين لم يتوقفوا عند مجرد تســـجيله وتصويره ، بل ربما استطاع بعضهم أن يزيده عمقـــا وتوثيقـــا ، وربما أضـــاف بعضهم إليه جانبـــا مما اسقطته ذاكرة التاريخ ، وربما قصد إلى إسقاطه بعض المؤرخين على ذلك النحو الذى صنعه البحترى حين ســـجل أبعاد انتصار الأسطول العربى بقيادة أحمد بن دينار على أسطول الروم فى معركة حربية مشـــهورة ، سجل فيها بمنطقه الانفعالى والواقعى معا ما رآه من هزائم وانتصارات بين الفريقين حين قال فى القائد أحمد بن دينار وجنده :

غدوت على الميمون صبحا وإنما
غدا المركب الميمون تحت المخلفر

وحولك ركابون للهول عاقـــروا
كئوس الردى من دارعين وحسر

صدمت بهم صهب العثانين دونهم
ضراب كإيقاد اللظى المتســـعر

يســـوقون أســـطولا كأن ســـفينه
سحائب صيف من جهام وممطر
فما رمت حتى أجلت الحرب عن طلى
مقطعـــة فيهـــم وهـــام مطـــير[1]

فإذا بالبحترى يلعب دورا تاريخيا متميزا يكمـــل به روميات أبى تمام ، ويضع حلقة متميزة تربط بينها وبين روميات أبى الطيب بعد ذلك ، إلا أن قصيدة البحترى تظل أكثر تميزا بما أكدته حول الحدث الذى اسقطه التاريخ إلى أن جاء كتاب فازيليف (العرب

---

(١) ديوان البحترى ٢/٩٨٢ .

والروم)[1] ليأخذ (ماريوس كنار) مادته من هـذه القصيدة ، وكان ضياعها كان يمكن أن يمثل خطرا لا يطمأن إليه حول إهمال تلك الأحداث والوقائع ، مما يذكرنا بأهمية الدور الكبير الذى اعترف به أرسـطو للشاعر — أى شاعر — حين يمنحنا حقائق أسمى من تلك التى يعطيها المؤرخ ، هى أسمى لكونها خيرا من تلك تمثيلا »[2] ، وإن كان هـذا الموقف لا يؤخذ على إطلاقه فى كل الأحوال ، كما أنه لا يبدو رهنا فى كل الأحوال أيضا بما انتهى إليه أرسـطو من ضرورة قصور الشـاعر عن الوهم ، أو على حـد تعبير جوته أن الشـاعر « يهبنا وهما عن حقيقة أرفع »[3] إلا إذا حصرنا مفهوم الوهم حول إعمال ملكة الخيال فى استجماع أطراف الصور ، وميزنا بنفس الطريقة التى اصطنعها كولردج بينه وبين الوهم كفوضى ورؤى مفككة ، لا رابط بينها وبين الخيال الذى يبدو كملكة لها فعاليتها وقدرتها على الإلمام بجوانب الصور واصطناع ألوان من التفاعل بين جزئياتها[4] ، مما يجعل قول « اردينج بابيت » قريبا إلى القبول من هـذه الزاوية إذا ما أخذنا بخلاصة حواره حول العبقرية والذوق حين يجعل العبقرية كامنة فى بنيا المرء الجوهرية ، بحيث تجعله متفردا عن أقرانه ، وتترك له الحرية فى أن يكون خالقا أو أن يكون مقلدا آليا وعليه أن يصور مزاجه وذاته وألا يخضع لأى قيد على مخيلته » ففى أرض عبقر الموهومة تجول العبقرية طليقة ، وهناك تكون لها قوتها الخلاقة ، وعلى العبقرى أن يطلق لنفسه العنان خياليا وانفعاليا ، وأن كل ما على الناقد هو أن يتلقى انطباعا عارما من النتائج المنطلقة كتعبير جديد[5] .

---

(١) ترجمه إلى العربية د. محمد عبد الهادى شعيرة .

(٢) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .

(٣) نفسـه .

(٤) نفسـه .

(٥) نفسـه .

وبهذه المساهمة فى إرهاصة العبقرية الخلاقة يصبح الناقد خلاقا بدوره وإلى هـذا المدى تكون العبقـرية والذوق شـيئا واحـدا ، وهى القضية التى تبدو منضبطة فى تطبيقها على أشد النماذج تقليدية فى قصيدة المدح حين يرصد لها أبو تمام بعدا متميزا يحيلها إلى رسم المثل الأعلى وإمكانية تجاوز الواقع الواقعى إلى تصوير واقع أفضل يرسمه الشاعر أمام ممدوحه نموذجا يحتذى فى قوله :

ولولا خـلال سنها الشـعر ما درى
بناة العلا من أين تؤتى المكارم

ومعنى هـذا أن الرؤية الواقعية للأشياء تستوقفنا عند كل جوانب العمليه الفنية ، إذ لابد — فى موازاه هـذا اللقاء بين الإبداع والواقع وكذا بين النقد والإبداع — لابد من لقاء آخر ينتظر بين الواقعية فى صورة موضوعها المرشح للعمل الفنى ، وبينها فى صورة الذات المبدعة لحظة هـذا الترشيح ، ولعل هـذا الموقف هو ما يخلق لنا أفضـل طراز من المبدعين الذين — على حد تعبير « بابيت » أيضا — « يبلغون الحقيقة العـامة دون التضحية بخصوصية الشخصية ، وعندها يصبح العمل عاما ونسيجا متميزا فى نفس الوقت »[1] . وبذا تتحاور الأنا مع النحن وتبين جوانب التفاعل مع الموضوع من خلال ما يسـرح به العمل من ألوان هـذا التفاعل والجدل مع التاريخ .

ومعنى هـذا أيضا أن اللقاء فى لحظة الإبداع إنما يقع بين كل المقومات فيما عدا الناقد الذى يتأخر دوره بالضرورة ، وتبدو المسألة فى حاجة إلى قدر من الانضباط يفرضه المبدع أيضا على نفسـه حتى لا يختل توازن الأشـياء بين يديه ، فلا هو يضحى بذاته تماما ، ولا هو يسقط الواقع من حسابه أمام تضخم تلك الذات وتوهجها على النهج

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى (مقالة أرفينك بابيت : العبقرية والذوق) .

الذى سنه بعض الرومانسيين ، وتمادوا فيه فى فترة المد الرومانسى . ومعنى ذلك أن المسألة تحتاج إلى الكثير من كبح جماح النفس حتى لا يأخذها الشطط أو الخيلاء ، مما قد ينتهى بها إلى جنون العظمة على حد تعبير (أرفينج بابيت) فى قوله « فانت ما إن تمحو المعيار اللاشخصى الرفيع للقاعدة الأخلاقية التى تخلع القيود على تلهف المبدع على التعبير عن نفسه ، وقد تعذر عليك أن ترى المعيار الذى يتبقى من فضائل الإنسان غير انتشائه بنفسه وهو معيار لا يكاد يبلغ الحقيقة »[1] .

بل إن « بابيت » يوسع من دائرة القضية حين يرى خطرها يمتد ليتجاوز المستوى الفردى إلى مستوى الأمة ككل حين يراها وقد أصيبت برمتها بتلك الحالة من التهيج واحترقت بنار الإغراب عن الذات ، وبدلا من الخضوع لمقاييس أخلاقية أصيلة تجد استيلاء جماعيا للمزاجية والحساسية ، عندئذ تكاد تكون الحالة (ميئوس منها) . وواضح هنا أن الناقد يحاول الاعتداد بالمقاييس الأخلاقية بما ينفى امكانيه إسقاطها من الاعتبار بشكل عام خاصة فى المجتمعات التى تعرف العقائد والديانات ، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار بما قاله ت . س . إليوت حين طالب بضرورة إجراء محاكمات أخلاقية للأعمال الأدبية وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل سواء أكانت تحيا بمرجب ذلك القانون أم لم تكن[2] تبين لنا أن إليوت يرجع إصدار الحكم إلى كل جيل على حدة ، وكأنه يسلم — بذلك — بصلاحية كل الأجيال للاختيار أو الالتزام أو الانفصام أو الاغتراب أو غير ذلك كله ، بدليل أن شيئا ما قد يبدو مألوفا فى جيل لكنه قد يثير الاشمئزاز فى جيل آخر . ولكن يظل مطلوبا البحث فى هذا

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٥٨ وما بعدها .

(٢) مقالة إليوت (الدين والأدب) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٦١ وما بعدها .

التوازن بين القيم والجيل الذى يتلقاها ويتبناها ، خاصة إذا وضع فى الاعتبار أيضا أن الانتشار المؤكد للعمل الفنى تتسع دائرته على مستوى المتلقين نقادا كانوا أو جماهير قراء ، فإذا كان الناقد يتأثر دقيقة بما يقرأ فما بالنا بجمهور العامة ، يقول إليوت « أعتقد أن لكل ما نأكله أثرا آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ إنه يؤثر فينا أثناء التمثيل والهضم ، وإنى أحسب ذلك يصدق تماما على ما نقرأ »(١) .

ومن ثم يصبح منطلق الاختيار فى الفن من الأهمية بمكان ، يسنده فى ذلك الالتزام بالقيم ، فمن منطلق الاختيار ينظر كل فنان إلى موضوعه بطريقة خاصة تختلف — بالضرورة — عن منظور غيره لأنه شخص مختلف ، وربما اختار أشياء مختلفة ينظر إليها من زوايا متباينة وبترتيب مختلف من حيث الأهمية ، وهنا تظل القيمة حاكما لهذه المختلفات ، ورقيبا عليها ، وربما كشفت جوانبها من خلال صداها لدى قراء الأدب الذين يعرف كل منهم ما يحب ، ومن واجبه أن يعرف بما ينبغى أن يحب ، ومن ثم يؤدى الأدب وظائف متكاثفة تزداد قيمتها دون أن تصل إلى حد التمزق الذى ارتآه إليوت حين قال « وآخر ما أتمناه هو وجود أدبين : أدب للاستهلاك المسيحى وأدب للعالم الوثنى »(٢) قاصدا بذلك ضرورة الاقتداء بمبادىء المسيحية على الصعيد الأخلاقى ، وإلا فليقذف بالأدب إلى عالم آخر وثنى يتلاءم معه . فإذا كان إليوت يضع فى حسابه ضرورة الإدراك الدينى العام فى منطقة الإبداع ، وكذا فى عالم النقد ، فقد حاول مع ذلك أن يضع المسألة كلها فى صورة معقولة متزنة حين تأمل ألوان الالتقاء التى جمعها فى قوله : « أنا مقتنع بأننا نخفق فى إدراك كيف أننا نفصل أحكامنا النقدية عن أحكامنا الدينية فصلا كاملا ، ولكن غير معقول . لو كان من الممكن

---

(١) مقالة إليوت (الدين والأدب) ٦١ وما بعدها .

(٢) نفسه .

أن يكون هناك انفصال تام لكان بها ، ولكن الانفصال ليس تاما وان يكون ... »[1] .

وعلى هـذا النهج تلتقى إيجابيات الرؤى حول ضرورة الاعتداد بالجوانب الاجتماعية حين تسندها الجوانب الأخلاقية وتشد من أزرها . ومن ثم لابد أن يوجد أدب كاشف عن كل جوانب الحياة سلبا وإيجابا ، ويدخل فى هـذا السالب ما اصطنعه بعض الرومانسيين حين بدا على قدر من التجاوز على حـد وصف « ادموند فولر » فى قوله : « كانت البداية على شـيوع التصعلك المقبول ، وفى أولها لم تكن باسوأ من إضفاء الرومانسية الخرقاء على كل وغد : رومانسية عاطفية مخمورة وقحـة ... »[2] .

ذلك أن « فوللر » قد اقتصر من الرؤية الرومانسية على تلك المنطقة السـالبة التى لا تكاد تتجاوز دور الكسـالى والمخمورين واللامسئولين من أبناء المجتمع ، ومع هـذا فهو يميز بشـكل واقعى بين المعالم البارزة لكل من قوى الخير والشر فى حياة المجتمع وواقعه ، ومن ثم بدا واقعى الرؤية فى أكثر من موقف ، ابتداء من تحـديده لمقاييس التعادل فى الواقع موزعة بين نسب الخير ونسب الشر لتوضع جميعهـا فى ميزان شديد الحساسية ، يلتقط منه كل فنان بقدر ، فيصور ما شاءت له قدرته الإبداعية من ناحية ، ومنطقه فى الاختيار من شرائح الواقع التى استوقفته من ناحية أخرى .

ويبدو هـذا التصور وقد دفع بالناقد إلى إصدار هـذه الأحكام على التيار السالب فى ظلال الرومانسـية ، كما طرح نظيرا له على الوجوديين ومن تأثر بهم ممن راحوا يمارسون الوجودية — على حـد تعبيره أيضـا — دون وعى ولا لغـة مفهومة ، فهم يحسرون حرمان الإنسان وانحطاطه دون تعليق .

---

(١) خمسة مداخل ٥٨ .

(٢) نفسـه ٦١ .

ومن هنا راح « فولار » يكشف تصوره حول الأبعاد الحقيقية للأدب الحى ، ويضـــع شروطه ومقوماته فى شكل دقيق بدا فيه محكوما بمنطقى الخير والشر معا إذ يقول أيضـــا « لن يكون هناك أدب حى إن أنت تجاهلت الشر أو نأيت بنفسك عنه ، إذ سيكون لك أدب متخلف الفضيلة فى عالم مفرط التفاؤل[1] . ومن ثم راح الناقد يأخذ موقفا عنيفا من أحادية النظرة إلى عالم الشر ، أو محاولة التغافل عما فى العالم من رؤى الخير معها جنبا إلى جنب فيقول مصـــدرا حكمه على بعض الأدباء الذين اقتصروا من فنونهم على معالجة منطق الشر « إن بعض الأدباء أضاعوا رؤى الخير وكأنهم يثبتون أبصارهم على الفوضى ، كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد أو الكلى »[2] .

وإذا بتلك الرؤية تستوقفه من خلال منطق نقدى طريف يحلل فيه ما ينفر منه من هـــذه الصور التى لا تكاد تنطلق إلا من الشر ، وكأنه المصـــدر الوحيد للإبداع مما يذكرنا ـــ على وجه السرعة ـــ بتلك المقولة النقدية القديمة لدينا من لدن الأصمعى حين انتهى إلى أن الشعر « نكد لا ينبت إلا فى الشر فإذا دخل باب الخير ضعف ولان » ومن خلالها راح الأصمعى ومن ســـار على ضوء مقولته يتهم الشعر باللين والضعف فى عصر صدر الإســـلام ، بل راح يدقق فى الاتهام حين جره على شعر حســـان ، فاتهمه بالضعف بعد إســـلامه وكان قويا قبله ، ليؤكد مقولته على ما فيها من غموض الدلالة حول مفاهيم النكد أو الليونة أو الضعف ..

فإذا بادموند فوللر يردد نفس المقولة أو يبدو قريبا منها حين يقول على سبيل السخرية من ذلك المنطق الأحادى « هناك تجمع لألوان الحرمان لا يخفى من عناصر التلذذ والانغماس فى الملذات

---

(١) خمسة مداخـــل ٧١

(٢) نفســـه ٧١

والمرح الصبيانى ، إن العديد من هؤلاء الأدباء يصرخون : انظروا ها أنا أكفر[1] ..

ولعل قوله هذا ينطبق بوضوح شديد على فئة من شعرائنا القدامى ممن رفعوا شعار هذا المنطق الناقص للأشياء ، خاصة منهم من لم يروا السلوك إلا من منظور الرذيلة ، على نحو ما كان من منهج بشار فى إعلانه ضرورة التحدى لكل القيم قائلا :

من راقب الناس مات هما .. وفاز باللذة الجسور

وهو ما ردده مؤكدا ومفردا :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته .. وفاز بالطيب الفاتك اللهج

أو ما تمادى فيه أبو نواس بلا حدود حتى أصبح مذهبا له وفلسفة حياة حين عرض مجاهرته بزندقته وأعلن مجونه وتحلله من خلال مثل هذا التحدى المعلن وكأنه الفلسفة الوحيدة لحياته ابتداء من قوله :

دع عنك لومى فإن اللوم اغراء
وداونى بالتى كانت هى الداء

وانتهاء إلى قوله :

فخذها إن أردت لذيذ عيش
ولا تعدل خليلى بالمدام
فإن قالوا : حرام ، قل حرام
ولكن اللذاذة فى الحرام

فمثل هذه الرؤى تبدو على درجة من القصور الذى لا يحمد لأصحابها ولا يتصور أن يتقبل منهم تحت أى مبررات للظرف الاجتماعى أو غيره ، ذلك أن الواقع لا يجب أن يظل حبيس الانغماس

---

(١) خمسة مداخل ٧٢

فى اللذة الطارئة خاصة حين تتكرر لتصبح قاعدة سلوك حياة مطرد ، إذ أنهـا تغفل — آنذاك — الفاصل الدقيق بين عالم الفضيلة وعالم الرذيلة ، ومما لا شك فيه أن هـذا التساوى بين المتناقضات إنما يمثل قمة الغفلة من ناحية ، وقمة التسلط على حقائق الأشـياء بلا وجه حق من ناحية أخرى • وهو الأمر الذى يعرضه أبو نواس أيضا حين ينطلق بتساوى الأشياء ساخرا من واقعيتها إلا من خلاله فى قوله لصاحبة الحـانة :

فاحيى بريحهم فى ظل مكرمة •• حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى

ومن هـذا المنطق يسقط من جانب من الفن النواسى وما يشبهه عالم الترفع الأخلاقى فى ظلال الواقعية المهترئة التى لا تتجاوز حدود لا مبالاة الأنا ، وعندها أيضا تتأثر ثورته الفنية المزعومة حين تحطم بصخرة التراث التى قصد إلى تحطيمها ، وإن كانت بقية انهيار ثورته الاجتماعية تتحطم أيضا على صخرة القيم التى ظلت متماسكة تنطلق بالتحدى إلى الحد الذى دفع بالشاعر ونظرائه إلى منطق التحايل عليها ، ولعله قد تصور أن لهذا التحايل نتيجة إيجابية . فما فتىء يحاول النفاذ من خلالها إلى مطلبه بحثا — أو إيهاما بالبحث — فى الديانات أولا كما فى قوله جامعا بين اليهودية والمسيحية :

لا تسقنى ادهر إما كنت لى سكنا
إلا التى نص بالتحريم جبريل

إن كان حرمهـا الفرقان بعـد فقد
أحلهـا قبـل توراة وإنجيـل

ثم قوله مفردا ادعاءه على المسيحية :

خذهـا على دين المسيح إذا نهى
عن شربهـا دين النبى محمـد

ثم قوله وقد أسـندها إلى سقاتها من اليهود خاصة وهو كثير حول الساقى من الغلمان :

ولكن يهـودى يحبـك ظاهـرا
ويضمر فى المكنون منه لك الغـدرا

أو صاحبة الحانة :

فقالت لنا : حنون اسـمى وسـعرها
ثلاث يتسـع هكذا غيركم بعنا

ثم رصده لأماكنها فى الأديرة بالذات :

يا دير حنة من ذات الأكيراح
من يصح عنك فإنى لست بالصاحى
رأيت فيـك ظبـاء لا قرون لهـا
يلعبن منـا بألبـاب وأرواح

ويبدو الشاعر مضطربا إذا ما اشتد التعارض بين القيم كجزء من الواقع الذى يضبط حركة الشاعر نفسه وبين فلسفة الحياة اللاهية المتطرفة ، ولا أشد بلاهة من الشاعر هنا حين يحاول الولوج إلى تلك الفلسـفة من خلال افتراءاته الدينية وكأنه يبدو حريصا عليهـا ، وهو — فى الحقيقة — يحمل لهـا كل معاول الهدم والدمار ليقضى عليهـا حتى من أعماقه ، فإذا بأبى نواس وأفراد عصابته يتخذون من الإرجاء ستارا يغطى فلسفتهم ، ولعله إرجاء بدا شريكا للكفر أو أخا له على النحو الذى صوره نصر بن سيار فى قوله منذ انتشر الإرجاء فى العصر الأموى :

إرجاؤكم لزكم والشرك فى قرن
فأنتم أهـل إشراك ومرجـونا

فإذا بأبى نواس يحاول الجمع بين المتناقضات أو بين الإيمان والفسق من خلال صيغة تبدو غاية الغموض ، لا تكاد تجد مسوغا يدعو إلى قبولها ، مما يتناثر بين ثنايا أبياته الكثيرة التى تسجل طموحه العبثى فى العفو الإلهى المطلق . واتخاذه مشجبا يعلق عليه آثامه وجرائمه الأخلاقية ، وكأنه أباح لنفسه بذلك أن يكون داعية إلى فوضى مطلقة يجدد فيها أنغام الوثنية الجاهلية وما فلسفه شعراؤها من أمثال طرفة والأعشى وعدى وغيرهم وما عكسه بيت الختام للخمرية حين يضمنه صورة النادم على فعله على منهجه فى التائية المشهورة حين يختمها قائلا :

فقد ندمت على ما كان من خطل
ومن إضاعة مكتوب المواقيت
أدعوك سبحانك اللهم فاعف كما
عفوت ياذا العلى عن صاحب الحوت

فإذا ما أخذنا بمقولة (فوللر) وجدناها متسقة مع هذا السلوك النواسى الذى خلط بين الأشياء جدها وهزلها خلطا صبيانيا ، كاد يفقدها كل صور الاتزان والتعادل التى يجب أن تتهيأ لها ، فإذا بالمنطاق واحد إذا أخذنا بما عرضه قول (فوللر) حول مؤاخذة السالكين لنظير هذا الاتجاه فى عصرنا إذ يصورهم « ينطلقون من أن تدرك كل شىء عن طريق مغفرة كل شىء ، إنهم يدركون كل شىء ، إنهم يبخسون كل شىء إنهم يقولون ليس ثمة ما نغفره ، إنهم يتبنون الضلال ليقولوا فى تحد : وما الخطأ فى ذلك ؟ !»[1] .

ثم يصدر (فوللر) حكمه على هؤلاء فى تماديهم فى رعونتهم وغيهم واستمرارهم فى منطق التحدى قائلا « هؤلاء ليسوا أعمق تواضعا بل أعمق عجرفة ، وهم لا يضمدون جراح الساقطين من إخوانهم ،

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد ٧١

بل المدمرين للنظام الاجتماعى ... يسقط .. يسقط ... كل شىء ، ويهرخون : فلنسقط جميعا »[1] .

فهذا هو نفسه سقوط « عصابة السوء » فى حمأة الرذيلة فى غيبة الرادع على نحو ما يحكيه أبو نواس مرة على لغة الرفيق الواحد فى خطابه لأحمد بن صالح بن عبد القدوس :

يا أحمد المرتجى فى كل نائبة
قم صاحبى نعصى جبار السماوات

وما يعرضه من زعامته لعصابة السوء الذى لا يتردد فى تسجيل إعجابه المفرط بها :

عصابة سوء لا ترى الدهر مثلهم
وإن كنت منهم لا بريئا ولا صفرا

من هنا نعود إلى ما بدأنا به من ضرورة الانتقاء عن تبصر من شرائح الواقع ، بحيث لا يمنح للشاعر الحق فى أن يجور عليه بهذه الرؤية الأحادية التى تسقط الحقائق وتمحوها ، وهو ما يجب أن يسود أيضا فى عالم النقد حين يأخذ بعدا اجتماعيا يطرح فيه علاقات الفن والمجتمع بما تتسم به من خطر وحيوية ، لأنها إنما تنظم استجابة المرء الجمالية للعمل الفنى وتعميقه ، فمن الطبيعى — بل من البدهى — أن نتصور أن الفن من عمل مبدع بعينه ، فى زمان ما ومكان محددين ، فلابد أن يستجيب إذن لمجتمع هو منه فى القمة لأنه لسانه الناطق . فإذا ما وصل الشاعر إلى هذه الطرق المسدودة ، وحاول أن يعلن فى وقاحة الخمور وعربدة السكير وعبث الماجن وقصد الزنديق عن تحديه للقيم وتمرده عليها بدا من واجب الناقد — بهذا المقياس — أن يعنى بتقصى ما وراء الوسط الاجتماعى الذى ينتمى إليه .

---

(١) نفسه ٧٢ .

واستكشاف مدى استجابة الشاعر له ، وطريقته فى معالجته أو على حد تعبير (تين) فى مقولته المشهورة بان الأدب « حصيلة الفترة والعنصر والوسط » وبذا يظل على الناقد أن يكون على درجة من الواقعية فى إصدار حكمه ، والا يسرف فى تضييق الخناق على المبدع فى كل الأحوال كأن يمدح قطعة له او يستهجنها طبقا لمضامينها الاجتماعية أو الأخلاقية او اتساقها مع معتقدات الناقد نفسه فحسب ، فهنا يكمن الخطر ، فقد ينزلق الناقد أيضا إلى عالم الهوى وعندها يفتح الباب على مصراعيه لفوضى نقدية تخشى نتائجها ، فما زالت العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة فى كونها رفيقين لا ينفصمان إذا استعرنا تعبير « هارى ليفن » فى قوله « ان الأدب ليس مجرد معلول لعلة اجتماعية بل إنه العلة لمعلومات اجتماعية » .

وما من شك فى أن الرؤى تلتقى طالما بقيت الحياة لتجمع بين الأبيض والأسود ، أو الملائكى والشيطانى ، لتطرح واقعية الأشياء من تلك الألوان الرمادية التى تحكى ما انتهى إليه نيتشه فى قوله : (الحياة طيبة لأنها مؤلمة) حيث آثر الإيجاز فى مقولته ، لإيمانه بدورها الفعال فى فلسفة تلك الحقيقة الجامعة بين السالب والموجب ، بعيدا عن ذلك التبنى الحرفى لما يسمى بالواقعية المتفائلة أو المتشائمة ، إذ يظل الأقرب إلى التصور أن يتم اللقاء والتصالح بين كل هذه الرؤى ، طالما وجد الإنسان الذى يستطيع أن يأخذ منهما جميعا فى آن واحد ، أو — على الأقل — يحاول ذلك باعتباره شريكا فى صنع المقياس الأخلاقى على الأشياء .

على أن الاستغراق فى ظلال الرؤية الاجتماعية لا يجب أن يسقط من الاعتبار أبعاد الجانب النفسى الذى لابد أن يتأكد فى الفن ، وليس معنى هذا أن نحيل كل مشكلات شعرائنا إلى عقد نفسية تحسمهم بالنقص أو تشوه صورهم ، ولكن الذى لا شك فيه أن جانبا من هذه العقد قد مس فريقا منهم فترجم فى سلوكه ملمحا من

عقدته ، على النحو الذى أخذ به الأستاذ العقاد عمر بن أبى ربيعة فى دراسته (شاعر الغزل) وكذا ما صنعه فى دراسته العميقة حول (الحسن بن هانى) أو فى تحليله لابعاد شخصية ابن الرومى ونفسيته من خلال شعره • وكذا ما صنعه الدكتور محمد النويهى فى عرضه لشخصية بشار ، ونفسية أبى نواس ، وغير ذلك من الدراسات التى اخذت من الجانب النفسى اساسا لتعميق الرؤى من قبيل الاستقراء والاستقصاء • وهو ما انسحب أيضا على منطق جنون العظمة فى شخص أبى الطيب وتوهج الذات عند أبى العلاء •

ومن هذا المنطلق النفسى يمكن الدخول — أيضا — إلى الأعمال الفنية احتراما لكلية الرؤية ، وتحليل أبعاد عناصر التجربة الجمالية ، ابتداء من اتباع التعريف الذى ارتضاه ريتشاردز فى كتابه (مبادىء النقد الأدبى) حين شغلته قضية التوصل باعتباره أساسا لذلك التوازن الحسى المزامن ، ثم باعتباره نوعا من الاستجابة عند الجمهور فى شكل خاص وانسجامى يستثيره فيه العمل الفنى ••

ومعنى هذا أن الفنان حين يرمى إلى ترجمة انفعالاته فبقدر من الأناة والروية لأنه يضع — بالضرورة — جمهوره فى ذهنه ، ومن ثم يترجم الانفعال إلى آلة يستثير بها الانفعال فى الآخرين ، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله هو إلى الاهتمام بالمعالجة الفنية خضوعا لمنطقة التلقى فى غيبة الانشغال بزاوية الابداع •

وتطبيقا لهذا الجانب من الرؤية راح ريتشاردز يصدر أحكامه حين وصف عمل « بايرون » بانه جميل من منطق نجاحه فى الفوز بانفعالات جمهوره ، ومن ثم يصبح الجمال هو المصطلح الذى نطلقه على نجاح الشاعر فى إثارة انفعالاتنا ، ويصبح هذا الرمز قوة مولدة ، وعلاقة تتكرر فى تفاصيل متنوعة . وبذلك تكون وجها من وجوه الشكل التكنيكى •

ومعنى هـذا أن مقولة التوصيل لا يمكن أن تسقط من الاعتبار النقدى ، باعتبار ما فيها من ضرورات حتمية . لا تكتمل إلا بها الرأن الأصالة فى حركة الأدب . وإلا عد إسـقاط إحداها قوقا لا ينبغى التجاوز عنه ، إلا إذا دخلنا فى مجال انفعال أرعن يأخذه التمادى إلى الإضرار بالفن مما قد يكبل الحركة الأدبية إلى مدى غير مقبول .

ولعل فى شـعرنا القديم ما يشير أو يكشف عن حرص الشاعر على هـذا التوصيل ، فإذا هو يشغل بجمهوره ويتمنى أن يرفعه إلى مستواه ، ولا ينحدر هو بفنه إليه خوفا على الفن والجمهور معا ، كما حدث من أبى تمام فى رده على أبى العميثل اللغوى الذى لم يستوعب حدود العلاقة المنطقية بين شطرى بيته المشـهور فى مطلع مدحته لعبد الله بن طاهر :

أهن عوادى يوسف وصواحبـه
فعزما فقدما أدرك السـؤل طالبه

فتسـاءل الناقد منزعجا : لمـاذا لا تقول ما يفهم ؟ فأجـاب الشاعر مترويا : ولمـاذا لا تفهم ما يقال ؟

وهو ما صاغه البحترى على درجة من غلظة الأداء فى قوله :

على نحت القوافى من مقاطعها
وما علـى بالا تفهم البقـر

فكأن الشاعر بدا طامحا إلى التوصيل ، والاهتمام بالصدى لدى جمهوره من منطلق يزداد فيه طابع الحرص والطموح من هـذا الجانب دون أن يتدنى بفنه أو حتى يدنى جمهوره . بل قد يحاول الإقناع بالقياس والمثال على نحو ما عكسـه من تصوير الملام عند أبى تمام فى قوله :

لا تسـقنى مـاء الملام فإننـى
صـب قـد اسـتعذبت ماء بكائى

فإذا ما سخر منه الناقد وأرسل إليه بزجاجة ليملأها من ماء الملام هذا دافع عن موقفه بذكاء رده : إذن فأنتني بريشة من جناح الذل . مسندا عمق تصويره إلى تأثيره بالمادة المطروحة في الآيات القرآنية الكريمة .

ومع هذا يظل سوء النوايا مطلوبا في كثير من الأحوال طبقا لما تفيده أخبار بعض الشعراء وسيرهم ، وعندها يعد من قبيل القصور النقدي أن نكتفي بظاهر النص للتوقف عند حقائق الأخلاق لدى الشاعر ، وإلا عد أبو نواس شديد التدين والزهد — بهذا القياس — ومن قبله عمر بن أبي ربيعة ، على عكس ما كان عليه كل منهما في جوهر حياته بين غزل عمر وإسرافه على نفسه فيه من خلال حسه الحضاري ، وبين مجون أبي نواس وعربدته خاصة في خمرياته وغزلياته . فعلى الرغم من تزاحم الأفكار الدينية على كل منهما ، وعلى الرغم من ميل أبي نواس إلى الزهد في بعض فترات حياته إلا أن سيرته تظل كاشفة عن بعده عن الذين كشفها عن عدائه له ، فثمة فرق جوهري بين زهده وتوبته وبين ندمه ومعاودة تمرده حتى لا يكاد يتجاوز تلك اللفظية حول الدين أو الاقتباس من معجمه باعتباره مصدرا ثقافيا فحسب .

* * *

٥ ــ الأطــر الوظيفيــة

ويبقى بعد ذلك للناقد أن يستغرق فى إيجاد رؤية نقدية متكامله تأتى على كل عناصر الإبداع فى العمل الفنى مما قد يجرنا إلى تسجيل بعض التصورات التى قد تغرق فى مثاليتها ، ومع هــذا لا يحسن أن نستنفذ طاقتنا طويلا أمام الأحلام والروى والامال والمنل ، إذ الأفضل أن يتوقف طموحنا عند إيجاد نوعية من الإبداع والنقد تعى معنى الأصــالة ، وتحرص عليها ، وتاخذ بما يضمها إلى حمايها وحراستها وتنأى بها عن الزيف الذى يبلوره اللهاث الأهوج وراء الجديد لمجرد ادعاء التجديد ، وهنا يجب الا يرفض القديم لمجرد بجنب روائع التراث والقدم . بل يحسن هنا أيضــا أن نستعين بما انتهى إليه ستانلى هايمن فى ختام كتابه (النقد الأدبى ومدارســه الحديثة) حين خلص إلى موقفين للناقد أحدهما مثالى والاخر واقعى ، وإن كان ستانلى هايمن نفسه قد بدا تشــديد الحرص فى رؤيته للموقفين كليهما حين راح يستخلص منهما ما يطمح إليه من عناصر التكامل فى موقف الناقد ، حيث يرجح الأخذ بمهمة التفسير والتوقف عند محتوى الأثر الفنى على النحو الذى دعا إليه (ادموند ولسن) . ثم بالتقويم والحكم المقارن من خلال رؤية (ونترز) . وكذا باســتغلال اهتمام إليوت بأن يخلق للأدب موروثا جامعا أيضا بين الشعر والنقد . كما يدخل فى هــذا المركب بعض النظريات فى التحليل النفسى . وكذلك يضيف من مناهج النقد المتخصص ما انتهت إليه (كارولاين سبيرجن) فى إيجاد عناقيد للصور التى اتخذت منها وحدة شعرية ذات مغزى شــعرى هام كما فعل (آرمسترونج) . وكذلك الاهتمام باللغــه والألفاظ ، وتأكيد أهمية الفن والخيال الرمزى على النحو الذى أخذ به (بلاكمور) ، ثم محاولة كشف أنواع الغموض من خــلال القراءة النصية الدقيقة عند (وليم امبسون) . والاهتمام بالنقل والتوصيل ووسائل التفسير عند (ريتشاردز)[1] .

---

(١) يراجع تفاصيل الموقف كتاب ستانلى هايمن ، النقد الأدبى ومدارســه الحديثة .

على أن هايمن حين يطرح هـذه الرؤية المتكاملة فهو لا يشذبها من منطق فوضـوى يتوقف عند مجـرد الجمع بينها كركام فخرى غير متناسق . بل يشترط لهذا التكامل أن ينهم بشكل عضوى يشبه البناء الذى تحكمه خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم بحيث تنعكس فيه الفعالية الاجتماعية ومقاييس الجمال فى الصياغة الفنية . فعلى الناقد طبقا لهذا التصـور الحالم أن يعرفنا بموضوع القصيدة أو محتواها ومصادرها ومشابهاتها فى الآداب القديمة ، وأن يوجد لها مكانا فى الموروث الأدبى بشرط ألا يفسد العلاقة بهذا الموروث من خلال التوقف الجزئى عند وحدة البيت مثلا ، على نحو ما نجده فى تراثنا النقدى لدى ناقد كالآمدى فى موازنته ، أو أبى هلال فى صناعتيه أو ابن قتيبة فى معانيه الكبير، وفى شعره وشعرائه، فقط يمكن الاستثارة بما رصده هؤلاء ليبقى للناقد منها رصيد يدفعه إلى الموازنة بين الفن وبين آثار معاصرة أو سابقة تظل داخلة فى إطار الموروث . أو خارجة عنه أو مجددة فيه ، وعندئذ يستغل من أدواته ما يمكنه من أن يحللها تحليـلا واعيا حسب ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها وظروفها وتفاعلها ، فيصل ما بينها وبين ما يعرف عن فكره وحياته وشخصيته ، وما يقبله أو يرفضه من علاقات جدلية مع واقعه . وما يهتم به منـذ طفولته وعلاقاته الاجتماعية ، ومظاهره الجسمانى وعاداته .

وسيجد مصادر الشعبية ومثيلاتها ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبى، وماقد يكون فى القصيدة من موروثات وخصائص شعبية، بل ربما استطاع أن يكشف عن استقطابها العميق فى نماذج من الشعائر البدائية ، ويفسرها نفسـيا من حيث هى تعبير عن أعمق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح العقدة أو الكبت أو التسامى . أو التعويض . وسيرى فيها — بالضرورة — تعبيرا عن « نموذج أعلى » قد يمثل التجربة الجماعية ، أو يبدو تعبيرا عن ظواهر سـلوكية أو عصبية ، أو تعبيرا عن شـخصية مؤلفها وكيانه الخلقى فى سـلك الجماعة .

وسيكشف نظام القصيدة من خلال عناقيد الصور المتصلة اتصال تداعى الخواطر لا شعوريا ، ومن خلال مبناها الذى يمثل شعيره نفسية لها دلالتها وعمقها ، ثم عليه أن يفسر القصيدة من حيث كونها مظهرا اجتماعيا تنعكس فيه طبقة صاحبها ، ومنزلته الاجتماعية ، وحرفته ، ويحللها بالنظر إلى العلاقات الانتاجية فى عصره وبيئته ، وكذا جو الأفكار التى تتجاوز العلاقات الانتاجيـة فتتقدم عنهـا أو تتاخر ، وسيتحدث عن النزعات الاجتماعية والسياسية التى تدعو إليها القصيدة ، أو تقررها ، وبذا سيكشف النزعة الموجهة أو ما يسميه بمفتاح القصيدة بما ينشأ عن العلاقات المتداخلة بين الشكل وبين المحتوى . وقد يتحدث عن مشكلات اخرى تشملها القصيدة ، وتدخل فيها مسائل فلسـفية وأخلاقية كالمعتقدات والأفكار التى تعكسها والقيم التى تؤكدها ، وعلاقتها بالمعتقدات والقيم لدى القارىء ، وكذا علاقاتها بالقرائن الحضارية ، ليخلص من كل هـذا إلى وضع القصيدة فى مكانها من آثار صاحبها من كل زاوية ، ويواجه مشكلة الظروف التى ولدت فيها القصيدة ، ويتحدث عن الملامح المتفردة في أسلوبها ، وما تعكسه من فكره وشخصيته عكسا متميزا ، وفى النهاية يعمد الناقد المثالى إلى تقدير القصيدة من الناحية الذاتية على أساس من كل ما سبق وتقويم أجزائها من الناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والجمال ، وقوة الغاية نفسها أو درجة استكمالها لعناصرها المتعددة .

وليس علينا أن نتوقف طويلا أمام الإحباط التى انتهى إليها (ستانلى هايمن) حين صور كل ما قاله على أنه مجرد (شقشقة لسـانية فيها سـمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معا ، وعليها ينبغى أن نحطم هـذه الصورة لنعود إلى عالم الحقائق ومجال الإمكانات الفردية التى هى فى طوق الفرد من بنى الإنسان »[1] .

بل يحسن أن نظل وراء تلك الرؤى المثالية التى قد ترهق الناقد

---

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢/٢٤٥ وما بعدها .

وتكد ذهنه ، ولكنه إرهاق يزيد الحركة الأدبية ثراء ، وكد يزيد عالمنا الفنى عمقا واصاله ، فلا يصح للناقد أن يتسلح بقليل من ادواته ليأتى على عجل من أمره فيقفز إلى إصدار الأحكام ، وكان المبدع متهم دائما ، ذلك أن هـذه الأحكام تفقد قيمتها حين تقع فى دائرة الفوضى النقدية التى قد يغفل أهلها التفسير العميق لكل جوانب النص الأدبى أخذا بالنظرة الأحادية ، واكتفاء بالموقف الجزئى .. وعليه يجب أيضا أن نأخذ المبدع بنفس الدرجه من العمق الفكرى ، ليس ثمة ما يدفعنا إلى قبول أعمال ارتجالية لا أساس لها من اصاله الفكر ، أو الإلمام باللغـة وتاريخ الفن[1] ، فهناك أدوات كثيرة لابد أن يلم بها المبدع ، وإلا وجب إسقاط عمله من جنسـه النوعى ، ذلك أن عجلة العصر ، وسرعة إيقاع الحيـاة ، وزحامها بالأحكام لابد ان يطرح جانبـا ، وأن تؤخذ المسـائل بقدر من الأناة والروية والجد فى تأمل العمل الفنى من كل جوانبه على النحو الذى قد نجد له نظائر فى المعالجة النقدية التى أخذ بها الأستاذ العقاد نفسه ، وبما سجله من لمحات محورها هـذا الكد الذهنى كضرورة للإبداع والنقد معا ، أى لطرفى الحياة الأدبية جميعا ، وهو ما عرض له فى دراساته ـ كما قلنا ـ حول ابن الرومى والحسن بن هانىء ، وعمر بن أبى ربيعة ، وغيرها من دراسات للشخصيات الأدبية أو الظواهر بما لا يتجاهل ـ لحظة ما ـ طبيعة الفن فى دراسـة جماليات النص الشعرى ، وهو المنهج الذى يجمع بين التحليل النفسى والاجتماعى وبين تأمل التشكيل الداخلى للغـة النص وصوره وما يشيع فيه من الخيال الصوتى إلى جانب التأريخ له وتحديد الأعماق المعرفية التى تكشف فلسفة المبدع .

ويبقى ملحا أن نتأمل طويلا هـذه النظرات بما فيها من أناة الموقف النقدى الهادىء ، بعيدا عن الاندفاعات السريعة التى تأخذ فقط

---

(١) يراجع فى هـذا دراسة ارنست فيشر حول « ضرورة الفن » « دراسـة هاوزر حول (تاريخ الفن) ودراسه ديفيد ديتشس حول (مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) .

بمنطق الأحكام ، مما قد ينتهى إلى تناقضات غير مقبولة ، لأنها إنما تسىء إلى تراثنا وثقافتنا المعاصرة فى آن واحد .

ولعل أصحاب هـذه الرؤى من ذوى الخبرة الطويلة سواء على المستوى النظرى أو التطبيقات التحليلية قد أسهموا بشكل فعال فى إيجاد رصيد نقدى متميز يمكن تحليله وتأمله ، والأخذ بجوانبه المتعددة ، بشرط أن تكون وقفتنا بارزة عن ملامح الأصالة كما يفرضها الحس التراثى والحس الحضارى معا فى لحظة المزاوجة الهادئة والاتساق النفسى بينهما .

كما تبقى الدراسة النقدية الدقيقة قادرة على أن تشمل كل هذه المواقف لتخرج من صورة الناقد شخصا هادئا متزنا ، لا يفتقر إلى المعرفة أو امتلاك الأدوات ، بقدر ما يصدر عنها فى التعرف على أى أثر أدبى من خلال مبدعه ، وعصره ومجتمعه وتراثه ، مما قد يسهم فى إيجاد حلول لمشاكل كبرى قد تواجهنا لدى بعض شعرائنا القدامى فى فترات حرجة من تاريخنا الأدبى على النحو الذى يلقانا فى الأحكام حول شعر حسان — مثلا — وما شابه من حوار خمرى فى عصر صدر الإسلام ، كأن النقد تناسى أو تجاهل — أو لعله تغافل — ما يمكن للشاعر أن يستعمله بوحى الذاكرة والكشف اللاشعورى — فى الأغلب — مما يصور لحظة من لحظات ذلك المد الشعورى عما يعتلج فى وجدانه ، وما يجرى فى مسارب أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التى لم يلحظها أو يتذكرها ، وربما كان هذا أبينها جميعا وأهمها .

ولسنا ندعو بذلك إلى منهج « فرويدى » يقذف بنا بعيدا إلى أعماق اللاشعور أو المجالات العقلية القابعة تحت المستوى الواعى الذى تختزن فيه المادة لتكون بمثابة كبت أو رقابة ، بل الأدق أن نلتقط حقائق الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن فى أساس الصور التى يعرضها الشاعر ، ويدرسها الناقد باعتبار ما فى تلك الصور من

توافق وتميز فى آن واحد ، ذلك أن عناقيد الصور قد تتشابه بحكم الواقع التراثى للشـــاعر . ولكنها تظل تحمل السمات الفارقة التى تأتى بحكم الفروق الفردية بينه وبين غيره من الشـــعراء حتى ممن ينتمون إلى مدرسته من جوانب أخرى . وهو ما قد نجد له نظيرا فى مدارسنا الشعرية ابتداء من مدرسة أوس بن حجر والطفيل الغنوى وبشـــامة بن الغدير وزهـــير وكعب والحطيئة وجميـــل وكثير وهدبة وذى الرمة وجرير والفرزدق إلى مدارس التجديد التى قادها مسلم وأبو تمام وابن المعتز وابن الرومى . فى موازاة مدرســـة مروان ابن أبى حفصة والبحترى ، ومن سار على منهجها من أنصار الاتجاه المحافظ الذى يرصده البحترى فى رؤيته المشـــهورة للعملية الفنية حـــين التقى مع أبى تمـــام فى مقولة : « على نحت القوافى من مقاطعها .... » ، ثم بدا مختلفا معه تماما على مستوى المسلك الفنى فى قوله :

كلفتمـــونا حـــدود منطقكـــم والشعر يغنى عن صدقه كذبه
وام يكن ذو القروح يلـــــ ـــهج بالمنطق ما نوعه وما سببه ؟
والشـــعر لمـــح تكفـــى إشـــارته وليس بالهـــذر طولت خطبـــه

فلم يكن الشاعر متناقضا مع نفســـه بقدر ما بدا متسقا معها من محاولته الجادة لأن يجمع بين كل ما ثقفه بناء على اختيار دقيق ، وابقا لنظريته بدا شديد الاقتناع بها عما قد يكبل صورة الاختيار فى الفن ككل ، ألم يكن العمل الفنى ترجمة لاختيار صاحب الشريحة من بين مئات الشرائح التى يطرحها الواقع . ثم يأتى الفنان ليجعلها محورا لرؤيته التى تتسع إلى أبعاد إنســـانية عميقة وشاملة ؟ .

إن الدراســـة التعميمية السريعة تبدو ظالمة لكل مقومات الجمال فى حياتنا الأدبية وعليه يحسن أن تتكشف العملية النقدية فى علاقاتها المعقدة بمنحنى التاريخ ، وواقع العصر ، وسيرة الأديب ومســـتواه المعرفى ، وجدله مع كل ما حوله ، ومنها جميعا تنطلق إلى الآفاق الجمالية الخاصـــة بالعلاقات الداخلية للنص .

أليس من الأجدى للحركة الأدبية فى إطار هـذه الأصول المتعددة أن نتساءل عن تلك القعقعة الافظية التى تدعى التجديد تحت مصطلح جديد كل يوم بما قد يزج بنا فى تيه نقدى قد لا نطمئن إلى نهايته ، ولا نضمن له نجاحا بدليل سرعة الفشل الذى قد يأتى على تلك الصيحات لدى أهلها وفى عالم نشأتها ؟ فما بالنا بها تنتقل إلينا بالية وقد آذنت شمسها بالأفول ، وما بالنا نصفق لها حماسا وانفعالا وننسى الثوابت من الأصـول ؟

أليس من الأجدى أيضا أن نأخذ الموقف على درجة من الوضوح تبعد عن تلك الطلاسم ، أو ذلك الغموض المفتعل الذى قد يخيم على النص من خلال ناقده ، فإذا كان النص أصلا غامضا من قبل مبدعه فما بالنا نزيد الموقف قتامة وغموضا فى عالم سيطر عليه الزحام إلى هـذه الدرجة ؟

ومع طرح هـذا التصور النقدى لا نقول أهلا لانتكاسة الفكر أو الردة الثقافية التى قد تسـهم فى فصل الفن عن عصره وعالمه ، ولا أهلا أيضا بذلك العقوق الآثم الذى يسقط التراث تحت دعاوى التجديد وإن سيطرت عليها الرعونة والطيش بل الأجدى أن نرحب بتلك المزاوجة السـعيدة الهادئة بين كل الملامح النقدية ـ على بساطتها ووضوحها ـ بعيدا عن عقدة الجرى حول الجديد تحت الشمس فى كل لحظة حتى قبل شروق الشمس خضوعا للإيقاع السريع أو أملا فى سباق زحام الحياة .. بل لابد أن يبدو هـذا الجرى محكوما بروية صاحبه وحكمته أيضا فى منطقة الاختيار ثم فى عالم الجمال حال صـياغة العمل الفنى .

ومن هـذا المنطلق نطرح الاقتراح بضرورة القراءة الجديدة لكل تراثنا القديم إبداعا كان أو نقدا ، على أن تكون القراءة متميزة ، لتسـهم فى تعميق تلك المحاولات التى عرض منها جانبا الدكتور ناصف فى قراءته الثانية لشعرنا القديم ، وما نهض به صلاح عبد الصبور

من قراءته الجديدة والسريعة لنماذج من الشعر القديم أيضا، وكذا ما صنعه الدكتور النويهى فى الشعر الجاهلى ومنهج تقويمه وغيرها كثير من الدراسات التى فتحت آفاقا جديدة من خلال التقاء ضرورات الحياة الأدبية بعناصرها البشرية بين ناقد ومبدع وجمهور ، وتتبلور فيها ملامح الفكر وتبرز صور الالتزام أو الاغتراب كقضايا إنسانية إلى جانب القضايا الموضوعية التى تمس تاريخ الشعوب وغيره من العلوم ، ومن ثم يظل الاقتراح قائما أمام النقـــاد ودارسى الأدب فى أن يتحاور من جديد حول ما كتبه الدكتور شكرى فيصل فى مناهج الدراسة الأدبية ، والدكتور مندور فى النقد المنهجى عند العرب ، أو الدكتور شوقى ضيف فى البحث الأدبى ، فلعل المسائل تتضح أمامنا قبل الإقدام على تحليل نص أدبى ، لا يجدر بنا أن نشوهه بأحكامنا ، بقدر ما يجب أولا أن نحاول الاقتراب من جمالياته من خلال تفسيره قبل تقويمه .

على أن ما يقال عن الشعر هنا يقال أيضا عن بقية الفنون الحديثة التى قد تختلف طبقا لظروف إبداعها ، وطبيعة الأنماط الاجتماعية التى صاغتها وارتبطت بها ، على أن يظل واردا فى اعتبارنا قدرة بعض هـذه الأنماط على معايشة أجيال متعددة على نحو ما نجد فى المسرح لارتباطه بقضية الصراع الذى وجد مع الإنسان منذ بداية الخليقة . ثم تعددت صـــوره بين أعماق الذات البشرية مع ما هـــو خارجها . وكأنه يوازى الشعر فى ذاتيته لتظل بقية فنون الرواية أو القصـــة القصيرة على نفس الدرجة من الأهمية لاتساقها مع إيقاع حياة جديدة . لها ظروفها ، ومشكلاتها ، وعلاقاتها المتداخلة المعقدة ولها أيضا أساليب صياغتها فى الفنون الجميلة . وبذا تظل الأداة عنصرا جامعا بين تلك الأجناس التى تنهض على أساس من معالجة الكلمة مما يقرب ـــ بل يوحد ـــ بينها . بل ربما التقت أيضا فى منطقة التوظيف على اختلاف درجاتها ومداخلها ، ومن ثم يصح أن نخلص إلى أن ما قلناه هنا حول فن الشعر يصلح لأن يمتد إلى كل ملامح حركتنا الأدبية فى كل الفنون ضمانا لأصالتها وحماية لها من الزيف وخوفا عليها من الضياع .

الفصل الثانى

تحليل النص الأدبى

١ ــ مراحل القراءة :

- التاريخ للنص ٠
- التحليل ٠
- التقويم ٠

٢ ــ مقومات النص ٠

٣ ــ خطوات الدرس الأدبى للنص ٠

ويبدو الحوار فى هـذا الفصل بمثابة توجيه ، أو رصد فائدة ، أو عرض لبعض من مناهج القراءة النقدية للنص ، بما يكفى للإمام الكامل بمدلولاته وإيحاءاته ، إضـافة إلى التذوق الجمالى لصياغته وصوره ، ولذا يحسن الرجوع إلى الدراسات النقدية فى أطرها النظرية والتطبيقية بمـا يكفى لاسـتكمال أدوات الدارس أو القـارىء فى هـذا الاتجاه .

من هنا تظل هذه الإشارات مجرد ملامح ومؤشرات على طريق القراءة النصية ، من قبيل الاقتراب من النص بكم من الأدوات الكافية لفهمه ، والصالحة لتقويمه ، وهو ما يمكن رصده وتصنيفه فى عدة مسائل :

أولاها مرحلة قراءة النص . وهـذه تتطلب ـ بالضرورة ـ محاولة الإحاطة بكل جوانبه ، ابتداء من الإضاءة الأولى حول :

التأريخ للنص : على ما تحتـويه كلمة التأريخ هنا من مدركات متنوعة تحكم العلاقات الخارجيـة له بموضوعه ، أو الحدث الذى يتعلق به ، أو الشريحة التى اختارها صاحبه ، لتكون موضوعا له ، وهو ما يدفع الباحث إلى الاقتراب من عصر الشاعر ، ومحاولة الوقوف على طبيعته السياسية أو الاقتصادية ، أو طبائع العلاقات السائدة فيه ، أو الأنماط الفكرية الشـائعة بما يكفى لاستكشاف جوانب الحيـاة التى تترك أثرها ـ بالتأكيد ـ فى محتوى النص ، وكذا فى أسلوب صياغته جماليا .

إذن يبقى هذا التأريخ للنص ضرورة مطلوبة بين يدى أى دراسة له ، سواء على المستوى العام ، أو على المستوى الخاص الذى يهم الدارس أيضا فيما يتعلق بصاحب النص ، ومدى انعكاسات التاريخ العام عليه ، ومدى إلمـامه بها ، وكيفية تناوله لها ، وطبيعة موقفه من

ملابسات عصره التى ربما اتسق معها، أو ربما نفر منها، أو حتى رفضها، وأثر الاغتراب والتمرد أو الثورة عليها . فلابد من وضع كل هـذه المواقف فى الاعتبار قبل إجراء التحليل الفنى للنص .

وهنا يمكن أن نخلص كلمة « المناسبة » من صورتها القبيحة التى لحقت بها نقديا فى إطار الهجوم على الشعراء ، لتأخذ دلالة محددة يمثلها ذلك الحدث الجلل الذى ينطلق الشـاعر إزاءه معبرا عن انفعاله وعنه فى تفاعل صادق ، يجعل كل تجربة نجح الشـاعر فى تصويرها مناسبة من مناسبات إبداعه .

ومن هنا تتبلور بين أيدى الدارس ثلاثة من مقومات النص ، باعتبار النص ذاته واحدا منها ، ثم باعتبار اللغـة الجدلية التى يمكن أن تحكم مبدعه وموضوعه فى تفاعلهما من خلال مؤثرات معينة . تجعل المبدع يقدم على انتقاء شريحة ما من بين مئات الشرائح لتكون موضوعاً لعمله ، وهـذه هى منطقة التأثر التى تتدخل فيها حواسه ، وتقتحمها ملكة خياله ، وتظهر فيهـا مواد الصياغة الجمالية لديه . فإذا ما بدأ التفاعل مع ما اختـاره من أرض الواقع راح يؤثر فيه بإخراجه على مستويين اثنين :

الأول المستوى الإنسانى العـام والذى يخلع فيه مشـاعره وانفعالاته على موضوعه ، فيقدمه للقارىء الذى ينفعل بدوره معه . ويشترك معه فى خوض التجربة ، وعندئذ ينجح فى مشكلة التوصيل التى تعد واحدا من مقومات نجاح العمل وصاحبه .

والثانى : المستوى الجمالى وهو الذى تصبح فيه اللغـة طوعا لملكات الشـاعر وانفعالاته ، يتعامل مع سياقاتها المجازية والرمزية بما يكفى لتصـوير تجاربه . وعرض قدراته . فهو يجمع بين عقله وشـعوره معا .

وينتهى بنا التأريخ للنص — بهذا الشكل — إلى الاقتراب من كل علاقاته الخارجية التى تشده إلى ظروفه التاريخية ، وكذا ظروف صاحبه ، مما يسهم فى إدراجه ضمن تيار أدبى عام ، أو اعتباره ظاهرة شاعت فشغلت الحركة الفكرية ، أو بما ينبىء عن تميزه وتفرده وتجاوزه لغيره من النصوص ، بل لعلها تشير إلى إمكان تأثيره بعد ذلك فيما تلاه من أعمال فى العصور التالية له إذا كان ثمة مايشى بذلك من نصوص متأخرة سبقت به .

وربما بقيت لدينا فائدة أخرى من هـذا التأريخ حين نأخذ منه مادة توثيقية أو إضافية ، إذا ما تعلق الموقف بحدث عظيم ، أو موقف متميز على غرار ما تحكيه مثلا حماسات الشـعراء حول الحروب ، ومعارك العرب مع الأمم المجاورة لهم خاصة مع الروم ، إذ يشغلنا من هـذا التأريخ اللجوء إلى النص الشعرى الذى يتجاوز حدود العرض الموضوعى ، إلى حد مزجه بالأطر الانفعالية التى تترجم لنا الواقع النفسى للشاعر ، وتعكس الحس العام للمجتمع كله إزاء الحدث الذى يتناوله ، وأظنها فائدة يمكن للمؤرخ أن يعتد بها — إلى حـد معقول — باعتبارها الإطار المكمل للأحداث التاريخية التى تستوقفه من خلال موضوعية مطلوبة ، يلتزم بها فى تناوله تلك الأحداث سرداً وعرضا ورصدا .

(٢) ومن التأريخ للنص ينتقل الدارس إلى مرحلة التحليل . وهى التى تتطلب منه جهدا خاصا يستجمع فيه أدواته التى يعملها فى فهمه وتفسيره ، وبها يقترب من مرحله الإبداع ، وإلا عد اقتحام النص بمثابة جناية يجنيها عليه جناية اللغويين على أبى تمام حين تجاوزهم بثقافته ، فلم يدركوا كثيراً من مراميه التصويرية ، فكان حكمهم عليه منسوبا بقدر واضح من الظلم له ، لأنه مردود إلى المفارقة الفكرية بينه وبينهم ، على عكس طبائع الأشياء التى تفترض ضرورة ارتكاز الناقد على حس ثقافى يجب أن يوازى — إن لم يتجاوز — ما لدى الشـاعر وإلا بدا حكمه عليه مشبوها لقصوره عن فهمه .

وفى إطار هـذا التحليل تتعدد أيضـا القراءات استعداداً لاستكشاف جماليات النص من الداخل . وهنا يبدأ الدارس تفاعله مع النص من خلال إدراكه للسـياق النفسى الذى يحكمه ، او ذلك الترابط الموضوعى الذى يفتقده أو يتمتع به . وعندها يبدأ التحليل الجزئى للأنساق اللغوية ابتداء من اتساق الحرف ، إلى دلالة هـذا الاتساق فى بنية الصور الجزئية ، إلى التوقف عند الكلمات وتجاورها ، ودلالة هـذا التجاور وذلك الانتقاء ، أو التناول بأساليب وصيغ محددة ، ثم إلى الوقفة المتأنية عند الجمل وأساليب تركيبها ، وتأمل مدى التقريريه أو التصويرية التى تغلب عليها . ودلالة هـذا أو ذاك على تفاعل المبدع مع موضوع إبداعه . ومنه إلى الصيغ التصويرية التى يخرج بها المبدع متجاوزا حدود الإفهام ، إلى مرحلة القيمة الجمالية التى يستهدف عرضها من خـلال موروثه وتفاعله معه ، وإضـافته إليه ، وابتكاره بعيدا عن القوالب الجامدة ، أو الصيغ العقيمة التى تبدو له جاهزة فى مكنون تراثه ، راسخة فى رصيده الفكرى .

ومع هـذه القراءة يظل على الدارس أن يتأمل مستويات التصوير ، متخذا من المصادر البلاغية وسـيلة للصعود أو الهبوط مع درجات السلم التصويرى التى يسلكها الشـاعر تنوعا بين التشبيهات البسيطة ، إلى البليغة ، إلى التمثيلية الى الضمنية ، الى الاستعارية التصريحية أو المكنية ، إلى ضروب التشخيص وألوان التجسيد التى تغلب على الصـورة انتزاعا للمجردات والمعنويات من عالمهـا المجرد إلى عالم محسوس ، إلى ما يلجأ إليه الشـاعر من كنايات ورموز ، إلى ما قد يغلف به الشـاعر صورته من ألوان الزخرف والتوشـية والزينة ، وكأن على الناقد هنا أن يلم بجوهر هـذه الألوان التصويرية ، التى تهتم بتوصيفها علوم البلاغة ، ليستطيع الوقوف على ما يرمى إليه الشاعر دون أن يشعر بالقصور أو العجز ، ليلقى بالعبء على الشاعر قائلا أن المعنى مستبطن لديه ، فالصحيح أن المعنى فى يد الناقد وفى أعماق النص ، إذا ما أصر الناقد على الغوص وراء دلالات النص

باستكمال أدواته هو ، أو تشبث بالدقة فى تناولها وتطبيقها ، وترشيح ما يراه منها ضروريا فى مرحلة ما من مراحل التحليل النصى .

وتستمر مرحلة التحليل من خلال التعرف على طبيعة التجانس أو التنافر بين الصور التى يرسمها المبدع فيما أبدعه ، إلى جانب تعرضه لتحليل الصور الجزئية ، ثم الصورة الكلية التى تمثل الإطار العام له ، على مستوى إدراك معطياتها ومصادرها ، أو المواد التى تشكلت منها ، إلى جانب التوقف عند صياغتها الجمالية . وما تحمله من دلالات على صاحبها أو عصرها ، أو مؤشرات إلى معاجم ذلك العصر ، ثم الوظائف التى تبدو كاشفة عنها ، سواء على المستويات الإدراكية أو الجمالية أو الاجتماعية ، على نحو ما يصطنعه باحثو الصورة من حيث إدراجها ضمن إطار ما بعينه طبقا للمصدر ، أو الدلالة ، أو الوظيفة ، أو صيغ التشكيل التى تتعلق بها وتدل عليها[1] .

ويأتى تراكب الصور الجزئية وتفاعلها بمثابة وسيلة للاقتراب من الصورة الكلية الكبرى التى يرسمها الشاعر فى قصيدته ، وعندها يحسن للناقد أن يتوقف طويلا حول القضايا والمواقف النقدية التى تلح عليه إزاء تحليلها ، وهو ما يحتاج أيضا إلى إدراك واع للمشكلات النقدية التى تدور حول مناهج التحليل المتباينة ، وبأى منهما يأخذ الدارس ، فإذا ما ألم بتلك المناهج واختار منها منهجا قويت مبرراته ، ووضحت وسائله ، واستطاع أن يقترب من النص من خلالها . وإلا ظل حبيس حيرته فى إطار مجموع الأحكام الانطباعية التى لا تدخل فى باب النقد ، بقدر ما تظل مرهونة بالرؤية الخاصة التى ربما قادت إلى ضرب من التعدد الهائل فى تلك الأحكام ، لتدخل بنا فى إطار من الفوضى النقدية التى لا يجب الاعتداد بها — بأى حال — فى التأصيل

---

(١) راجع الدراسات المتعددة حول الصورة عند محمد عبد الهادى محمود ونعيم اليافى وجابر عصفور إلى جانب ما تلاها من دراسات تطبيقية عند عبد القادر رباعى ونصرت عبد الرحمن وغيرهما .

لدرس نقدى تطبيقى يضمن لقاء الأحكام ، أو التقارب بينها إذا ما قامت القواعد النقدية على حمايتها .

صحيح أن الاعتداد بموقف الناقد يظل واردا ابتداء من احترامنا لحساسيته الخاصة وذاتيته ، ولكن بشرط ألا تكون هـذه الحساسية هى المصدر الأول لتناوله للنص ، أو المنطلق الوحيـد وراء أحكامه الصادرة عليه ، وكأن هـذه الانطباعات لدى الناقد تظل واردة فى مرتبة أخرى دون ذلك كأن تأخذ دورها بعـد الاطمئنان إلى إدراكه لمجموع الأدوات ، وتمثله لها ، وصدوره عنها ، بما يضمن قدرا من هـذا التشابه فى الأحكام يقرب بينها ، أو — على الأقل — يضمن لها قدرا من الموضوعية التى يسعى إليها الناقد ، إنقاذا للنقد من مثل تلك الفوضى التى تسىء إليه ، وتفقده دوره سواء فى تحليل النص أو فى تقويمه .

(٣) ثم تأتى مرحلة التقويم ، على ما لها من أهمية وخطر فى الدرس الأدبى ، ولمـا تتطلبه من عمق ثقافة الناقد ، وحتمية تمكنه من أدواته ، صحيح أنها تترتب على المرحلة السابقة ، ولكنها تظل متميزة فى خطرها ، لأن الناقد هنا يرتدى زى القاضى الذى ينوط به إصدار الحكم للعمل أو عليه ، على ما فى هـذا الحكم من ترويج للعمل أو تدمير له ، ولذا يجب أن يدرك أهمية هـذا المنطلقة الحرجة ، فيتحرى الدقة فى عرض موقفه منها .

وفى إطار هـذا التقويم ينبغى الناقد أن يحاول وضع النص فى حجمه الطبيعى بين الأعمال المعاصرة له ، كاشفا عن مدى تلاحمه مع الحركة الأدبية المعاشة لدى صاحبه ، وتفاعل المبدع مع أبناء جيله من مبدعين وغير مبدعين ، فهو بمثابة إضاءة لحقيقة موقع العمل بين سلسلة الأعمال الواردة من نفس النوع ، أو حتى من أنواع أدبية أخرى ، ربما يستفيد منها أو يفيدها حين يتأثر بها أو يؤثر فيها ، وهنا يبـدو خطر العمل سواء فيما اجتمع فى داخله من المؤثرات ،

أو فيما تتركه أيضا من أرصدة مؤثرة فيما تلاه من أعمال ، قد يكتب لبعضها البقاء لعصور أدبية متعددة ، وكأن حركة الإبداع حوله لا تهدأ ، بل تظل ممتدة متجددة تجدد الصور الأدبية ذاتها . ولعل المعارضات الشعرية تزيد من كشف هذه الظاهرة المرتبطة بتقويم النص الشعرى ، إذ ربما تعددت معارضات الشعراء لنص ما على مدار عصور مختلفة بما يستوجب معاودة قراءته ، وتجديد محاولة تفسيره لإدراك أهميته كمجال لهذه المعارضات دون غيره من نصوص عصره ، أو بين شعراء جيله .

وفى مرحلة التقويم هذه تنكشف الحقائق حول موقف المبدع من قضاياه الخاصة ، وكذا من قضايا مجتمعه . ففيها يبين موقفه بين الالتزام أو الفوضى التى ينطلق منها ، وحتى فى داخل إطار هذا الالتزام يتحدد موقفه بين المواقف السياسية ، أو الاجتماعية ، أو الفكرية والعقائدية التى تشيع فى عصره ، والتى قد يبدو بينها قلقا أو حائرا ، أو على العكس من ذلك . وفى غير إطار الالتزام يتحتم أيضا تحديد موقفه النفسى إزاء موضوعه ومجتمعه معا ، وإلى أى مدى يبدو متسقا مع قضاياه وظروفه ، أو يبدو مغتربا عنه متمردا عليه ، أو رافضا لقيمه ، الأمر الذى يتطلب أحيانا الاستعانة بمناهج اخرى مساعدة ، للوصول إلى حقيقة الموقف ، على نحو ما نراه من مناهج تحديد الوظيفة بعد ذلك .

ويظل النص هنا — فى منطقة التقويم أيضا — بمثابة مجال متسع متاح أمام الناقد لتأمل المستويات المعرفية المختلفة للشعراء ، فمنه يمكن الوقوف على فكر الشاعر ومدرسته ، وكذا منهجه العقلى ، وفلسفته للأشياء ، وأيضا مدى إدراكه لمنهج التعامل مع مجتمعه ، إلى جانب ما يرصده من معجمه اللغوى ، وملكاته الخاصة فى النص ، على ما لهذا أو لذاك من دلالات ثقافية وعقلية .

كما تظل أهمية هذا الاستكشاف رهنا بدراسة العلاقات الوثيقة

التى تشد حركة الشعر عموما إلى التاريخ من ناحية ، وإلى الفلسفة من ناحية أخرى ، ذلك أن إدراك حقيقة هذه الحركة لا يتأتى إلا من خلال هذا التقويم الذى يقف بنا عند تفسير الشاعر لحياته وحياة مجتمعه ، بل حتى تفسيره لصيغ الكون من حوله ، وكيف يتفاعل معها ويعايشها ، وأين هو منها فى حدود الصور التى يرسمها • فإذا ما استطاع الدارس فى قراءته للنص الوقوف عند هذه المعالم المختلفة اقترب منه ، وصح له أن يصدر الحكم له أو عليه ، استحسانا أو استهجانا ، وعندئذ تتحقق الرؤية النقدية التى تلح على تحويل عملية النقد إلى مرحلتين تجمعان بين التحليل والتقويم •

* * *

(٢) مقومات النص

ويعد تأمل الدارس وتوقفه عند البحث عن أى من هـــذه المقومات والاقتراب من كل منها شرحا او تفسيرا وتحليلا ، بمنابه وســـيلة مأمونة لتجاوز النظره الجزئية أو الأحادية التى قد تجور على العمل ، فـ سب ضحية لها إذا ما وقع إغفال لأى من جوانبه ، او تجاهل لواحد من عناصره ، ذلك أن الانشغال بكل جانب على حدة على المستوى الجزئى ، والفصل المؤقت بين الصور ، ثم معاودة التركيب للعناصر من خلال النظرة الكلية الشمولية للعمل فى صورته المتكاملة ، قد تصل بنا إلى نتائج نقدية إيجابية ومؤكدة ، إذ تتجاوز تلك الرؤى المزقه ، وترقى فوق الجزئية التى قد لا تفى العمل حقه ، بل قد تجوز عليه أو تقدمه بأكثر مما يســـتحق .

على أن تأمل هـــذه المقومات لا يجب أن يتوقف عند أى منها كجزئية مستقلة متباعدة ، تنفصل إحداها عن الأخرى ، بقدر ما يجب تلمس صور التفاعل وأوجه التقارب بينها ، بل ربما بدت هـــذه العلاقات التى تشد الواحدة منها إلى الأخرى أهم وأخطر فى إدراك جماليات النص الداخلية ، وكذا فى طبائع علاقاته الخارجية بكل ما حوله فى عالم التجربة والوجود .

وحتى لا نقتحم على منظرى النقد عالمهم الخاص بلا استئذان يحسن هنا ان نشـــير إلى ضرورة مراجعة الدارس للدراسات النقدية التى شغلت بهذا التنظير أو بتطبيقاته ، وهى كثيرة جدا ومتباينة أيضا ، لتبين طبيعة المنهج الذى يسير عليه إزاء أى من هـــذه المقومات ، خاصـــة أنها بدت متغايرة الأهمية ، مختلفه المواقع طبقـــا لاختلاف النظريات النقدية فى موقفها من ترتيبها ، أو تقديم عنصر منهـــا على العناصر الأخـــرى[١] .

---

(١) تراجع فى هـــذا الصدد الدراسات النقدية لمحمود الربيعى ، محمد زكى العشماوى ، وعبد المنعم تليمة ، ومحمد مصطفى هدارة ومحمد غنيمى هلال ، محمد زغلول سلام .

فمنذ تعاملنا مع هـذه المقومات ممثلة فى النص ومبدعه وموضوعه وناقده نجد الحوار النقدى يشدنا كثيرا إلى التركيز على واحد منها يبدو مقدما على الأخرى ، وربما يفوقها جميعا حين يظل فى البؤرة النقدية ، وما حوله لا يتجاوز هوامشها ، وبذا يبدو وكأنه محور النظرية أو هو أساسها الذى تعتمد عليه ، على نحو ما كان فى نظرية «المحاكاة» بمستوييها الأفلاطونى والأرسطى ، وتغليب التشبث بموضوع العمل كأساس للحكم عليه ، وهو الموضوع الذى اختلفت صورة معالجته بين المستوى الحرفى المرآوى الذى رأى من خلاله أفلاطون الفن تشويها للأشياء أو مسخا لها ، بما يكفى لتبرير هجومه على الشعر ، وطرد الشـعراء من جمهوريته الفاضلة ، وبين المستوى المتغـاير الذى تصوره أرسـطو حين رأى الشـعر تصـويرا أو محـاكاة للناس بأفضـل مما هم عليه فى الواقع على طريقة صـياغة التراجيديا أو المأساة ، أو بأسوأ مما هم عليه على طريقة شاعر الملهاة أو الكوميديا ، وفى أى من الحالين ظهر هـذا التحريك للموضوع ، واختفت صورة الجمود الإبداعى إزاءه ، بما يزيح عن كاهل المبدع أن يتحول إلى مجرد مرآة فاقدة الإحساس الذى يميز السلوك البشرى بوجه عام .

وفى مقابل الموضوع يرد التركيز على الذات أو المبدع فى النظرية التعبيرية بما يكفى لإرضاء الحس الرومانسى لدى الناقد أيضا ، وعندها تبدو الموضوعات مطوعة لخدمة الذات المتوهجة ، التى تصبح محور الأشياء ، كما تصبح نظرتها للطبيعة حولها أساس التعامل معها .

يروج الناقد للخيال كما روج له المبدع فى
رسيكية ، وللأنا فى مقابل الجماعة[٢] ، وربما مال
ن الموروث — أو يكاد — باعتباره حاجزا يحول دون الابتكار
او إبداع الذات . وعندئذ ينظر إلى التجربة فى حدودها « الشخصية » التى يلجأ فيها صاحبها إلى ضروب من التعويض النفسى عن القيود

(٢) يراجع لويس عوض فى برومثيوس طليقا .

الاجتماعية التى قد يعكسها موقفه من الطبيعة حين تتفاعل مع تجاربه ، فتبدو أقرب إلى الخضـــوع لتلك التجارب ، موجهـــة إلى حيث يريد تطويع مظاهرها .

فإذا جاء الموقف النقدى الثالث حول ما عرف بنظرية الخلق الفنى للعمل ، انصرف الناقد إلى هـــذا المحور ـــ أى العمل ذاته ـــ بما يكفى للجور على العنصرين الأولين أو تجاهلهما ، ذلك أن الانشغال بجماليات النص من الداخل فحسب ـــ بصرف النظر عن مبدعه وعن موضوعه ـــ قد يصرفنا عن تاريخ العمل تماما ، أو يعجزنا عن التأريخ الدقيق له ، وهو ما رددە إليوت فيما طرحه حول ركيزتى الإبداع بين موروثات أو تقاليـــد وبين المواهب الفردية للشـــعراء أو القدرة على الابتكار والإضافة ، فبدا شـــديد الانشغال بالبعد الثقافى وســـند الصياغة الجمالية من هـــذا المنظور الذى تكاد تسقط ـــ تماما ـــ فيه جماعية التجربة ، أو قل اجتماعية التجربة ، حتى يصبح من حق الفنان الهروب من شخصه ومن واقعه ، وهو هروب نظرى يفترضه الناقد ، وكأنه يحلل عملا بلا أصول تاريخية أو اجتماعية أو حتى نفسية ، أو كأن الصياغة تتحول ـــ بهذا الشكل ـــ إلى نبت شيطانى بلا جذور إلا طبيعة الفكر والثقافة التى أدرجها إليوت فى باب الموروثات التى جارت على كثير من مقومات النص الأخرى .

وإزاء قصور هـــذه النظرة النقدية وعجزها عن كلية الرؤية للنص ، يظل الناقد ـــ أيضا ـــ فى حاجة إلى ضرب من المصالحة النقدية التى يجد فى اصطناعها حتى تضمن له الإلمـــام بكل هـــذه العناصر بغية التحليل الدقيـــق لكل جزئيات النص الأدبى وجوانبـــه على أى من مستوياته ، وهو ما اتجهت إليه النظريات الواقعية ـــ على ما بينها من خلافات منهجية وفكرية بين شرقية وغربية ـــ حين قصدت إلى تجاوز تلك الرؤى الجزئية ، فى سبيل الإدراك الكامل لكل هذه المقومات ، ومن ثم لم تتورع أن تأخذ من كل نظرية سبقتها أفضل ما فيها ، فى محاولة لأن تضيف إليها بعدا جديدا يتمثل فى احترامها دور الناقد فى تحليل

النص ، وحتى هـذا الدور يبدو مرهونا بتلك القواعد الموضوعية التى يصدر على أساس منها ، وهى تمثل ـ بالضرورة ـ جانبا أساسيا من جوانب تكوينه الثقافى ، إلى جانب احترام الحاسة الخاصة ، أو تقدير الانطباع شريطة ألا يطغى إلى حد تسييد الموقف ، فتتأكد مظنة إصدار أحكام تأثيرية على طريقة ابن المعتز العباسى أو غيره ممن انصرفوا عن الالتزام بالمستوى الموضوعى فى النقد ، إلى أن قعدت الأصول ، وتحددت القواعد وبرزت الشروط ، والتزم بها من التزم من النقاد فى أطر منهجية النقد عند العرب .

ولا شك أن احترام دور الناقد يظل واردا من داخل عمله ، باعتباره مسئولا أيضا عن هـذا العمل الذى يتبنى تحليله وتقويمه ، وكأنه يشارك بفعالية هائلة فى ذيوعه من عدمه ، بل كأنه يلعب دور الملقن للجمهور حين يملى عليه خلاصة جهده وقراءاته ومواقفه ، ويطرح طبيعة أدلته ، فلابد ـ آنذاك ـ أن يصدر عن قواعد تسند أدواته وتؤكد سلامة استخدامها من ناحية ، ويبقى من حقه أن تحترم ذاتيته التى لا يجب إغفالها ـ بحال ـ أو إسقاط حقه فى تسجيلها من ناحية أخرى .

ومن الناقد الذى يقوم بتقويم مقومات النص من خلال تفسيرها ، نعود إلى تلاحم عناصره الأولى لبيان أسلوب تفاعلها وجدلها كضرورة لازمة لتحليل النص الأدبى . ذلك أن موضوع العمل يظل على ثباته إلى أن يأتى المبدع ليختار منه جانبا ، وعندئذ يبرز تميزه ، فأمامه ركام من الأشياء التى تصلح لأن تتحول إلى موضوعات لشعره ، ومع هـذا فهو يعمد إلى انتقاء إحدى شرائح الواقع لتكون موضوعا العمل ، ومحورا للصياغة وإسقاط التجربة ، وهـذا الاختيار لابد أن يعتد به كمرحلة أولى من مراحل الإبداع ، فهو بمثابة البداية التى يتأثر فيهـا المبدع بهذه الشريحة ، وبناء على التأثير يكون الاختيار ، وهو ما يردنا إلى مقولة الجاحظ القديمة من صلاحية المعانى المطروحة

في الطريق لأن يعرفها العجمى والعربى والبدوى والحضرى ، لتكون موضوعات للشعر أو النثر الفنى ، ويبقى للمبدع حقه فى قدرته على الصياغة والنسج والتصوير ، وهو أيضا ما حلله الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) حول هذا التعدد للموضوعات التى يراها الشاعر مثلا فى حياته اليومية ، وإذا هو يختار من بينها موضوعا واحدا يتأثر به ، ثم يصوغه فيؤثر فيه ، وعند هذا الموضوع نتوقف محاولة الناقد لأن يتأمل طبيعة التجربة ، وأطرها الفردية والاجتماعية ، ويحلل النص على المستوى الجمالى ، ويعمل أدواته فى هذا التحليل قبل الإقدام على مرحلة التقويم التى يحسن أن تكون دائما فى موضع الختام .

من هنا تبقى دراسة الموضوع كمقوم أول للعمل الشعرى بمثابة ضرورة مضرة ابتداء ، وإلا سلمنا بانقطاع الفنان عن عالمه ، أو حتى بحقه فى العكوف حول نفسه فى أبراجه العاجية وعوالمه المثالى ، إذ يبدو منعزلا عن واقعه ، مفارقا لمشكلاته ، وهذا ما لا ترحب به الدراسة الأدبية فى استجلاء ما وراء النص ، أو ما يحمله من دلالات متنوعة لا يمكن رؤيتها فى أطر تلك العزلة أو الجزر الفنية المتباعدة حين تبدو منبتة الصلة بأرض الواقع .

ويظل الموضوع — كما رأينا — بعيدا عن تلك الطبيعة الانعزالية عن مبدعه ، وكذا عن العمل ذاته ، إذ يتفاعل معهما تفاعلا إيجابيا ، يحيل الموقف الأدبى إلى صيغة جدلية ، تنهض على أساس من التأثير والتأثر ، وذلك أن الموضوع فى ثباته قبل اختيار الشاعر له يبدو جامدا غير متحرك ، أو — على الأقل — لا تظهر فعالياته ، فإذا ما اختاره الفنان بدأت مرحلة الحركة ، واختفت ظاهرة الكمون ، لأن فنانا ما سيتعامل معه ، فيؤثر فيه حين يختاره من بين بقية الموضوعات ، وهو اختيار لابد أن ينم عن تأثر للفنان أيضا ، إذن نحن بين تأثر وتأثير ، — أو بمعنى أدق — بين جدل وتبادل بين الطرفين ، ابتداء من قدرة الموضوع على إثارة انفعال ما لدى الفنان حين استوقفه عنده

دون سواه ، وإذا بالفنان يطرح من خلاله كل ملكاته وقدراته الإبداعية، فيؤثر فيه ، حين يحيله من حدث فردى جزئى إلى موقف إنسانى أكثر شمولية ، وأشد رحابة واتساعاً وعمقا وتأثيرا ، وكأنه يتحاور من منظور الأنا بداية ، ليتسع بها إلى منظور « النحن » ، أو — بمعنى أعم — يحيل الظاهرة الفردية إلى رؤية عامة يبدو هو نفسه مسئولا عنها من واقع تجاربه وصدق انفعالاته وطبيعة رؤيته •

ولعل نظرية التوصيل التى توقف عندها طويلا ريتشاردز فى مبادىء النقد الأدبى تظل بمثابة الحارس الأمين لصدق هذا التفاعل ، وضمان قيامه بين الشاعر وموضوعه ، فلا شك أن واحدا من معايير النجاح والأصالة أن ينقل التجربة لجمهوره ، فكأنه يعيشها معه من خلال هذا التفاعل الذى أجاد تمثله بينه وبين موضوعه حين اختاره ، ثم بينه وبينه مرة أخرى حين أبدع حوله تلك الصياغة الجمالية •

ويبقى الانطلاق من الموضوع بهذا الشكل قادرا على أن يتجاوز — بالتأكيد — موقف النظريات الأولى ، على نحو ما رصدته المحاكاة فى علاقة الفنان بموضوعه من منظور حرفى تكاد تفقد فيه الذات كيانها وقدرتها على التأثير ، أو حتى منطلقها فى الإضافة والابتكار •

وما يقال عن الموضوع كمقوم من مقومات العمل ، ينسحب على الفنان أيضا إذ لا عمل بلا مبدع ، ولا إبداع دون اختيار وتفاعل وجدل ، ومن ثم يجب النظر إلى المبدع أيضا فى دائرة هذا التفاعل وذلك الجدل المتواصل مع موضوعه : كيف تأثر به ؟ ولماذا اختاره ؟ وكيف صوره ؟ وما هى أدواته التصويرية ؟ وإلى أى مدى نجح فى هذا التصوير ؟ وكيف بدا مقنعا لمتلقيه ؟ وما انطباع المتلقى تجاهه ؟ وما منطق حكمه عليه أو له ؟ وما طبيعة هذا الحكم ؟ ، وهو ما يمكن ترجمته فيما نسميه فى منطقه الإبداع بالتجربة الشعرية ، وحولها تتحدد تلك الرؤى النقدية فى تحليل صور أصالتها أو زيفها ، سطحيتها أو عمقها ، فرديتها أو إنسانيتها ••• إلخ •

وكذلك تتعدد إزاءها المواقف بين مدارس النقد المختلفة ، على مستوى قضايا الالتزام مثلا ، وفى أى من دوائره تبدو حركة الشاعر وأين يمكن أن يصنف ، هل فى إطار من الالتزام الفنى الجمالى ، أو الجماعى ، أو الأخلاقى ، أو التاريخى ، أو العقائدى ، أو حتى القبلى ، إلى جانب ما يحيط به أيضا من مواقف تحسب له أو لغيره فى تفسيره للكون من حوله ، أو فلسفته إزاء ما وراء الطبيعة ، إلى تحوله إلى باب الحكمة بما يحكى شخصه ويعكس خلاصة معاركه وتجاربه مع الحياة ، أو ما يكتفى به من عرض لتجاربه الوجدانية فى عالمه الخاص .... إلى غير ذلك من مواقف كثيرة يشغل بها النقاد ، ويجب تأملها فى هذه المنطقة من دراسة مقومات النص الأدبى .

وربما دفعت هذه المشكلات الناقد إلى العودة بمعالجة النص إلى تحديد ماهيته ، وكشف علاقة تلك الماهية بما حولها من تلك المواقف ، ابتداء من اختيار النوع ، إلى التوقف طويلا عند الأداة ، وأساليب الشاعر فى تطويعها لخدمة تجاربه ، وأخيرا فى منطقة الوظيفة التى لابد أن تتعلق بأطراف متعددة من تلك التجارب .

ويجب أن تأتى وقفة الناقد عند المبدع أيضا من نفس المنظور الذى لا يغمطه فيه حقه فى السيطرة على موضوعه ، والتفاعل معه ، قال أن يحاسبه على منهجه فى الصياغة ، وانعكاسات ذاته فى تفاعلها مع هذا الموضوع دون حيف أو جور قد يستسلم للذات المبدعة حتى يسمح لها بالتضخم والتوهج على حساب ما حولها ، على النسق الرومانسى ، إلا إذا تطلب الأمر الاستعانة بدرس تحليلى نفسى لأى من هذه الجوانب التى قد تتجاوز ما يبدو سويا فى السلوك البشرى .

من هنا أيضا تظل دائرة الاختيار والتلاحم والجدل بمثابة محور أساسى للغوص وراء دلالات النص الشعرى ، إلى جانب — وهذا من الأهمية والخطر بمكان — تأمل جماليات النص من الداخل ، والتوقف عند أدق صور هذه الجماليات على مستوى الحروف والكلمات ،

والجمل والعبارات ، وضروب الانتقاء البديعى إلى الزينة والتحسين ، فنحن أمام صياغة جمالية متكاملة بكل « رتوشها » الفنية حتى تبدو مخالفة تماما عن خبر «صحفى» أو تحقيق يجريه قاض حول موقف ما • لقد أصبح الحدث هنا فى إطار الفن حدثا مركبا من خلال هـذا التفاعل الأول مع صاحبه المبدع ، والتفاعل الآخر فى إطار الصياغة الخاصة التى سيخرج بها إلى متلقيه ومن هنا لابد أن يتفاعل هـذا الثالوث — العمل والفنان والموضوع — ويبقى هـذا التفاعل مرتبطا — بشكل ما — بتقديرنا لدور الناقد الذى سيحمل على كاهله عبئا آخر على درجة من الأهمية ، فقد يكون إبداعا فى فهمه وأسلوبه وطبيعة تحليله وتفسيره له ، ثم يتحول إلى عبء من طراز آخر فى مرحلة التقويم ، وبذا يصبح الناقد مسئولا عن النص ومسئولا — فى نفس الوقت — عن المتلقى الذى سيطرح له رؤيته النقدية ممزوجة بموضوع الإبداع • وفى ظل أى من مسئولياته يجب أن يظل متمكنا من أدواته ، وأن يحسن التعامل مع النص من خلالها ، فيقف عند تجربة صاحبه ، ويؤرخ له من خلال واقعه المحدد بظروف زمانية أو مكانية ، أو تاريخية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، أو اقتصادية ، أو فكرية ، وبذا يقف على علاقاته الخارجية بعد وقفته عند منهج الصياغة وجماليات الأداء من خلال العلاقات الداخلية التى يتمتع بها ، ومن هنا يمكن الخلاص إلى استكناف النص : وفى أى الأنواع الأدبية يمكن تصنيفه ، وما تتسم به أداته من منهج المعالجة على مستوى اللغة بين الحرف واللفظ والجملة والتركيب والصورة بدرجاتها المتعددة والموسيقى بأبعادها المختلفة فى وحدات النص المتتابعة •

وكذا المبدع بما له من علاقات بعالمه الخاص ومجتمعه ، وأيضا واقعه النفسى والاجتماعى ، ودوره فى حركة الفكر ، ومستواه المعرفى ، وإسهامه فى الحركة الأدبية ، ومقاييس شهرته وذيوع فنه • وقبل هذين العنصرين يظل الموضوع دالا على ذاته من خلال تفاعل المبدع معه من ناحية ، واستيعاب العمل له من ناحية أخرى •

* * *

وفى إطار هـذا التحديد أيضا ، واستكمالا لجوانبه ، يجب على الدارس أن يحدد مفهومه لعدة جوانب يرتبط بعضها بماهية النص الذى يقدم على تحليله ، الأمر الذى يتبينه من تحديده للنوع الأدبى الذى يندرج فى إطاره النص • ونظرا لوضوح حدود هـذه الأنواع الأدبية ، وتعدد لغة الحوار والدرس حول ملامحها الكبرى من خلال فن المسرح ، وفن القصة القصيرة، والرواية ، والملحمة ، والسيرة ، والشعر ، يحسن أن نظل فى إطار العمل الشعرى ، أو النثرى هنا أى فى إطار آخر حول الأنواع الداخلية — إن جاز لنا هذا الوصف — إذا توقفنا عند تفاصيل النوع الواحد ، بمعنى انصراف المحاولة إلى التعرف على طبيعة الموضوع الشعرى مثلا ، إذا بدا فى باب المدح أو غيره من الموضوعات التى رصدها نقدنا القديم للقصيدة العربية ، فإن كان مدحا فلابد من تحديد طبيعته أيضا ، فى إطار من أنماطه المتباينة بين المدح المحترف المتكسب ، أو غيره من الاتجاهات التى يمكن تصنيفها إلى مدارس فنية متكاملة ، أو فى إطار المدح الحربى الحماسى ، أو فى المدح السياسى ، أو الانصراف إلى باب السياسة أساسا ، أو ما يحمله بين ثناياه من بيانات عسكرية لها خطرها التاريخى ، أو تحوله إلى شعر حربى بحت ، أو ما قد يعرضه من نظرية سياسية لحزب ما يدافع عنه ، أو استمراره فى النموذج التقليدى سواء فى إطار فردى لشخصية بعينها هى شخصية الممدوح ، أو فى إطار جماعى يتناول التصفيق لنظام كامل ، أو أسرة حاكمة على طريقة شعراء الخلافة الأموية — مثلا — أو العباسية بعدها ، أو تحول المادح إلى تصوير تبعيته وانتمائه إلى النظام ككل ، الأمر الذى يحيط قصيدة المدح بسياج تاريخى على درجة متميزة من الأهمية والخطر ، وهو ما يزداد عمقا مع تلك الكثرة الملموسة لشعر المديح فى شعرنا القديم •

ثم يرد للمدح أيضا ضروب أخرى سواء فى إطار المدح البلاطى للخلفاء حتى أصبح معيارا لا مفر منه لقياس فحولة الشاعر فى نقدنا

القديم ، ومن قبل الخلفاء ومن حولهم ، أو تحوله إلى مدح القادة ، أو تسجيله لتاريخ الأمة فى فترة حرجة من فترات سياستها ، على النحو الذى تحكيه الروميات المختلفة مثلا لشعراء العصر العباسى بصفة خاصة .

وهناك أيضا المدح العنصرى الذى يقتحم مجالات العصبيات ، وهو ما يكشفه لنا — بصفة خاصة — شعر العصر العباسى ، حين نجد الشعراء يوزعون طرائق قددا بين شاعر للخليفة يتبنى قضية النظام الحاكم ، وشاعر الثورة المتمردة على هذا النظام شيعيا كان أو خارجيا ، أو قرمطيا ، أو زنجيا ، أو فارسيا ، أو تركيا ، وكذا نجد هيئة كاملة من الشعراء تدخل فى هذا الإطار العنصرى فى إطار قصيدة المدح ، على نحو ما تركه الشعراء من الموالى من مدائح لأسر فارسية كاملة توارثت مناصب الوزارة أو الكتابة ، على نحو ما نعرف عن شعراء البرامكة ، أو شعراء بنى سهل ، أو بنى وهب وغيرهم من العناصر الفارسية التى يمكن أن يضاف إليها وفود بدت فى مفترق الطرق بين الفخر والمدح حول تلك العنصرية على النحو الذى مثله بشار ، وأبو نواس ، والمتوكلى وغيرهم من شعراء الشعوبية .

وداخل إطار موضوع المدح أيضا يرد كم هائل من قضائد الشعر العربى ، تردد مع العصور المختلفة ، ووجد فى نفوس الجمهور صدى أو أصداء لها تميزها ، وهو ما يكاد يدخل فى حديث المعارضات الشعرية التى حققت فى إطارها المدائح النبوية بصفة خاصة تميزا وبقاء واستمرارية وخلودا تاريخيا . وهى مدائح من طراز خاص لأنها تتطلب عنصر المواجهة الذى يلتصق دائما بقصيدة المدح العربية . ولا ينتظر عليها الشاعر أجرا أو عطاء ولا يبدو فيها منافقا متزلفا ، أو يسعى إلى تغيير الحقائق بما يكفى لإرضاء ممدوحه ، فهو برىء من كل هذا ، إذ ينصرف إلى منطقة من الصدق الانفعالى الخاص الذى يدفعه دفعا إلى نظم المدحة فى رسول الله ﷺ ، وإيقاف صورها على حسه الإسلامى ، وصدورها عنه فى هذا الاتجاه .

فإذا جاز لنا الاعتداد بالمدح كنوع شعرى متداخل الأنواع بهذه الصورة ، امكن أن ندخل إلى بقيه الانواع الشعرية من نفس الزوايا التى يعكسها ارتباطها بمواقف معينة فى مجتمعاتها ، على نحو ما نراه فى باب الرثاء مثلا ، حين يتحول إلى رثاء سياسى يحكى قصة الجريمة ، أو يعكس نماذج الفتنة فى عصر ما ، وعندها يبدو له اهمية تاريخية على طراز ما رأيناه من اهمية المديح ، وعلى نحو ما نلمسه مثلا فى رثاء الشعراء للامين أو المأمون ، أو تصوير فتنة النزاع الأسرى فى هذا الإطار الاخوى ، أو تسجيل حيرة الشاعر إزاء ما يرى حين يرصده فى بعد حكمى يرسم من خلاله فلسفة العاجز على نحو قوله :

من رأى النـاس له الفضـ
ـل عليهم حسرده
مثلما حسد القنا
ثم ، بالملك أخوه

أو ما يشبه ذلك من تمزق فى رثائيات الشعراء للخليفة المتوكل ، وتصوير جريمة الاغتيال من خلال الجناة من الأتراك وابنه المنتصر معهم وغير ذلك من نماذج رثائية تغلف بهذا الطابع السياسى ، وتتوقف عند الغريب من الأمور فى باب السياسة أو غيره ، وتبدو بذلك اقرب إلى حس المؤرخ منه إلى حس الشاعر .

ويتكرر أيضا أشباه هذا فى تصوير الشاعر للأحداث الجسام التى أصابت الدولة ، أو أرهقت الخلافة ، أو أزعجت الرعية ، على نحو ما تحكيه رثائيات الشعراء للمدن والممالك ، والحضارات والأمم . فلا شك أن مرثية الشاعر لمدينة ما لابد أن تعكس أبعادا تاريخيه عميقة حول أحداث عصره ، على نحو ما نجده فى ميمية ابن الرومى المشهورة فى رثاء مدينة البصرة ، وتصويره جرائم ثورة الزنج وتجاوزاتهم مع رعايا الدولة من المسلمين ، وكذا فى رثائيات الشعراء لمدينة بغداد أو سامراء ، أو غير ذلك ، مما يتسع مجاله حين يتحول الأمر إلى رثاء مملكة ، وتأمل تاريخ حضارة ، ورصد وقائع أمة ،

على نحو ما صنعه الشعراء العرب فى رثاء الأندلس التى عاشت فيها الحضارة العربية قرابة ثمانية قرون من الزمان .

أضف إلى هـذه الصور السياسية للمرثية صورا اخرى حربية تقترب منها فى رثائيات الشعراء للقاده ، وتصوير حروبهم ، وتسجيل تاريخهم ، وتاريخ تلك الحروب على النحو الذى أبرزته الرثائية المشهوره لأبى تمام فى محمد بن حميد الطوسى ، ومطلعها :

كذا فليجل الخطب وليفـدح الأمر
فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

وكذا فى مرثياته فى أبى سعيد الثغرى وغيره ، أو فى رثائيات مسلم بن الوليد ليزيد بن مزيد الشيبانى ، أو غير ذلك كثير ممن نظموا فى هـذا الاتجاه الذى وجد امتداده فى رثائيات البحترى ، ومن بعـده فى مرثيـات أبى الطيب المتنبى وأبى فراس فى القرن الرابع الهجرى .

وربما اتسع إطار المرثية لتحكى حضارة أمة ، فى ظلال عراقة ماضيها ، فتنعى المرثية حظها العاثر ، حين تصور ما آل إليه أمرها ، وهو ما يتجاوز رثاء المملكة إلى كل مقومات الحضارة على نحو ما صنعه البحترى فى وقفته التأملية الطويلة أمام إيوان كسرى فى « سينيته » المشهورة ومطلعها :

حـنت نفس عمـا يدنس نفسى
وترفعت عن جـدا كل جبس

إذ يجعلها فرصته التى يحكى فيها معارفه بتاريخ الفرس القديم ، حين عكف على تصوير الأنظمة الكسروية ، فى مقابل تفاصيل أخرى حول مواقف الرعية ، وكذا الدور الحربية التى عاشتها فى صراعات دامية بين معسكرى الفرس والروم ، وهو لا ينسى فى زحام انشغاله

بالإيوان كاشر فارسى أن يرثيه كاشفا عن علاقات الود التى كانت تشد الفرس زمانا إلى العرب بحق الجوار ، وغير ذلك مما يسجله تاريخيا مفصلا فى السينية .

ويضاف إلى هذا الباب من المنظور التاريخى أيضا رثاء الأمم أو الدول ، مما يضاف إليه أندلسيات الشعراء فى هذا الاتجاه ، وكذا فى موقف الشاعر من انهيار خلافة ما ، أو عرض تاريخ نظام حكم على طراز رثائيات الشعراء للدولة الأموية ، أو صيغ النباهى على سقوط الخلافة العباسية بعد انهيار مدينة بغداد إثر غزوات المغول سنة ٦٥٦ هـ ، وغير ذلك من صور دامية أصابت المجتمع الإسلامى فى عصور التفكك والانقسام ، وفترات الدويلات والإمارات والممالك الممزقة ، وفى زحام حكامها من غير العناصر العربية .

وفى إطار هذه الماهية أيضا يمكن أن نتوقف عند الأنماط الهجائية التى يفرزها فن الهجاء ، والتى ربما انصرف — بدوره — إلى هجاء سياسى ، سواء عاش فى ظلال الحس القبلى بين شعراء النقائض ، أو من قبلهم من شعراء مدرسة مكة والمدينة فى عصر صدر الإسلام ، أو فى ظلال الصراعات السياسية الدامية بين على ومعاوية ، أو بين على والخوارج ، مما جعل الهجائيات تحكى ضروبا من الصراع حول نظام الحكم ، كما حدث فى وقعة « صفين » أو يوم «النهروان» ، أو بعد ذلك من أفول العصر فى يوم « الزاب الأكبر » ونهاية بنى أمية ، وغير ذلك من أحداث غيرت طبيعة مجرى الحياة السياسية فى المنطقة العربية . وربما بدا هذا الهجاء السياسى محصورا فى رفع الشاعر لشكوى الرعية إلى الخليفة ، أو انتقاد حكمه من خلال التعريض بأحد الولاة ، مما تحكيها لنا هجائيات الشعراء للولاة فى عصر بنى أمية ، أو الإكثار من تصوير سلبيات الحياة الاقتصادية ، أو تلك الشكوى التى رفعها أبو العتاهية إلى المهدى نيابة عن الرعية ، أو غير ذلك من شعر يقف عند تصوير أبعاد من الضعف الذى آل إليه أمر الخليفة العباسى ، وقس على هذه النماذج هجائيات الشعراء —

شعراء الخلافة ـ للأسر الفارسية خاصة البرامكة بعد تنكيبهم فى عصر الرشـــيد ، أو تحولهم إلى الهجائيات الفسردية على طريقـــة ابن الرومى ، لى ما فيها من ضروب السخرية والتهكم ، وجمعها بين انماط من النقد الأخلاقى او الاجتماعى لشخصية المهجو فى صـــور جـــديدة .

وربمـــا انصرف الهجاء الســـياسى إلى باب آخر من التعصب العنصرى ، وعندئذ يدخل ضمن المعارك الكبرى بين العصبيات المختلفة على نحو ما بدا لنا فى تاريخ الشعوبية ، وهجاء الشاعر الشعوبى للأعرابى قاصدا بذلك العرب جميعا[1] ، وهو ما تحول إلى ظاهرة سائدة لدى كثير من شـــعراء الموالى طيلة العصرين العباسيين الأول والثانى ، وهو ما وجد له رد فعل طبيعى من خلال كبار شـــعراء العصر أيضا ، وكذا من كبار كتابه .

أما بقية ضروب الهجاء ـ على المستويات الفردية أو الجماعية ـ فتظل غارقة فى الأطر الاجتماعية أو الأخلاقية، أو فى دائرة الهجاء الدينى، إلى جانب قضايا النسب والانتماء ، مما مثل قاسما مشـــتركا بين الشـــعراء يضم هـــذه المتفرقات فى صورة نوع واحد من تلك الأنواع الهجائية إلا ما بدا منها شديد التميز حين بدا شديد اللهجة صارخها ، وقد أحالها إلى لغة مريرة تحكى مرارة نفس الشاعر الطموح الهجاء حين يفشل فى نيل ولاية ما لدى ممدوحه لينقلب ضده إلى وحش ضار يهجوه ، ويهجو قومه ورعاياه بأقذع الصيغ السياسية التى طرح منها جانبا أبو الطيب حـــول تشخص كافور كحاكم يحـــدد إقامته فى مصر :

جوعان يأكل من زادى ويمسكنى
لكى يقـــال عظيم القدر مقصـــود

---

(١) تراجع هجائية بشار مع الأعرابى فى كتاب القصيدة العباسية للباحث (فى فصول الشعوبية) .

وليتخذ من الهجائيه مدخلا إلى شرح طبيعة السياسة كما عرضها وقتئذ وقد آلت إلى صور من الخديعة والخيانة :

أكلما اعتال عبد السوء سيده
أو خانه فله في مصر تمهيد ؟

ثم يتسع لديه الإطار التصويرى ليمس القوم جميعا ، إذ يراهم نياما ينتظرون ما يستثيرهم ويستفزهم من مثل قوله :

نامت نواطير مصر عن ثعالبها
فقد بشمن وما تغنى العناقيد

حتى إذا ربط الصورة بطموحه المهترىء صراحة قال :

أصبحت أروح مثر خازنا ويدا
أنا العنى وأموالى المواعيد

وربما بدت على السطح ضروب هجائية أخرى تلفت النظر ، وتستحق مزيدا من التأمل ، ربما لندرتها أو لطرافتها ، كأن يهجو الشاعر قومه فى الجاهلية أو فى فترة الخضرمة وهو موقف غاية فى الندرة إلا انه يعكس — بصدق — البعد النفسى للشاعر فى عتابه اقومه على نحو ما حدث من قريط بن أنيف فى هجائيته لقومه بنى العنبر[1] . وما وقع من عبد يغوث بن وقاص الحارثى حين ضاق صدره بقومه فراح يعتب عليهم هاجيا بسبب أسره وإهمالهم له فيه ، وهو لم يفر من القتال[2] .

بل ربما هجا الشاعر زوجته ، أو قصد بهجائه شاعرا آخر وقف ضده او سرق شعره ، على نحو ما صنعه ابن الرومى من تحوله هجائياته للبحترى على سبيل المثال ، أو ما رصده من صور ضيقه بابن المعتز وشعره وتحوله إلى هجاء له ولصوره ، أو انصرافه إلى مشاهد كاريكاتورية ساخرة عرف بها على طريقته فى تصوير بخل مهجوه قائلا :

---

(١) ديوان الحماسة لأبى تمام ١/١٣ — ١٥

(٢) المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون .

يفتر عيسى على نفسه وليس بباق ولا خالد
ولو يستطيع لقتيره تنفس من منخر واحد

ولعل الصوره المتميزة لهذا الفن ، والتى تمثل نوعا شديد البروز بين الانماط الادبيه السائده ما نجده فى فن « النقيضة الاموية » بكل صورها ومقوماتها ووظائفها ، إلى جانب فحولها الكبار وأسواقها الأدبية وجمهورها ، وموقف العصر منها ، حتى على المستوى الرسمى للخلافة ، ثم موقف الرواة من رواياتها ، وكذا موقف شعراء العصور التاليه من تلك الروايات ، الأمر الذى يجعلها على درجة خاصه من الاهمية والخطر فى دراسه النوع الشعرى ، خاصة حين يبدو ولبد فترة ما يعكس واقعها ، ويتحول مع نهايتها ، ويضم إلى تراكم تاريخها السياسى والأدبى ابعادا وملامح جديدة .

وما يقال عن حدود هذه الأنماط الشعرية يمكن أن ينسحب على الغزل الذى نجده يدور فى عالم بيئات متخصصة ، لا تكاد تتجاوزه او تتحول عنه ، وعندئذ يتجاوز حدود المقدمات التى قد تستهل بها قصائد فى موضوعات أخرى ، أو مجرد الحديث عنه كتعبير عن تجربة شعرية ، إلى أن يصبح سمة حياة حضارية من طراز خاص ، فإذا به يتحول إلى إطار تخصصى تحكمه بيئة معينة ، أو يتخصص فيه الشاعر على نحو ما نلتمسه فى دراسة مدارس الغزل العربى منذ الجاهلية ، سواء ما وجدناه من غزل حسى عند امرىء القيس وطرفة وأمثالهما ، أو غزل الحكماء على طريقة زهير ، أو غزل المتيمين على منهج عنترة ، وهو ما يظهر له امتداد طيب فى إطار متيمى عصر صدر الإسلام ، كما طرحه شعر عروة بن حزام الذى عرف بنسبته إلى محبوبته عفراء ، لتتحول المدارس إلى صور متباعدة ومفارقة تحكيها قصة الغزل الأموية فى بيئة المدن الحجازية المتحضرة على طراز « المدرسة العمرية » التى تتلمذ على منهجها العرجى والأحوص أيضا ، فى مقابل من خلل متيما فى بيئة العذريين من فريق الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بأسماء محبوباتهم ، على نحو ما كان من

جميل بثينه ، كثير عزة ، قيس بن الملوح وليلاه ، وقيس بن ذريح ولبناه ، ثم هـذا النمط المتميز الذى مزج بين حس الحضارة والبداوة ، ومثله دو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ثم ذلك الامتداد الضئيل لبقايا هـذه المدرسه العذرية لدى العباس بن الأحنف فى العصر العباسى ، وذيوع التيار الحضارى بعد أن لوثته حياة الجوارى فى العصر العباسى حتى أصبحت سمة غالبة على شـعر الغزل فيه منله مسلم بن الوليد وبشار وأبو نواس ومن سار على تساكلتهم وهم كثير .

وفى إطار تحديد الماهية أيضا نلتقى بضروب أخرى من الشعر السياسى الصريح ، والذى يدور فى منطقه الالتزام الحزبى لشاعر ما ، يتبنى قضيه سياسيه يدعو لها ، ويبشر مبادئها ، ويدين لأهلها بالولاء ، على نحو ما يحكيه شـعر الفرق الإسـلامية فى العصر الأموى ، أو شـعر الفرق الدينية التى استمرت لدى المرجئة والقدرية والجبريه والمعتزلة فى العصرين الأموى والعباسى ، هو شـعر تغلب عليه صيغ الصراع ، وينطلق من عبادة هـذا الانتماء فى صوره المختلفة ، ليعكس بدلك النظرية ، وليطرح الفكر الذى يدور فى إطار الفرقة التى ينتمى إليها الشـاعر .

وإلى هـذه الأنواع يمكن أن نضيف ضروبا أخرى من الشـعر الوعظى ، أو الإرشادى ، أو شـعر الزهد ، أو شـعر الفتوحات الإسلامية ، أو شـعر الغزوات ، أو ما نظم من شـعر فى أطر تعليمية تاريخيه كانت أو غير تاريخية ، وهـذه لها سماتها الفنيـه الخاصـة التى تحكمها ، والتى قد توزعها إلى شـعر ونظم ، بالإضافه إلى الشـعر القصصى الذى يمكن أن نبحث فيه عن بعض مقومات فن القصـة على مدار العصور الأدبية المختلفة .

ولعل قدرا من التجاوز قد يسيطر هنا حين نسمى هـذه أنواعا وهى بمثابة موضوعات ، أو أغراض شـعرية فى اصطلاحنا التقليدى يخوضها الشعراء ، ولكن التعرف عليها يظل مطلبا ملحا فى تحـديد ماهية ما يقدم عليه الدارس للتعرف على هويته ، وتحديد معالم شخصيته ،

وعندئذ لا يكفى أن نقول اننا أمام الشعر كنوع أدبى يوازى المسرح او الملحمة أو الرواية او غيرها من الأنواع ، بل يحسن أن نتأمل جزئيا هذا النوع المحدد الذى يندرج فى عالم النظم ، وكذا ما يدور فى موازاته فى عالم المنثور الفنى ، على نحو ما نحدده من ماهية الخطبة ، ومجالاتها الدينية أو الاجتماعية او السياسية أو الوعظية أو الأخلاقية أو الحفلية ، وكذا مجال الرسالة وأنواعها بين ديوانية أو إخوانية ، وأيضا فن المقامة ، وفن الوصايا والتوقيعات وغير ذلك مما نقدم على تحليله بعد هذا التأمل وذلك التحديد الدقيق للنوع الادبى .

ويدخل فى إطار الماهية بهذا المفهوم الضيق أيضا انطلاق دارس النص إلى علاقته الماهيه بالبنيان الأساسى والفكرى أو الثقافى للمجتمع الذى يفرز هذا النوع ، او للمبدع الذى يعرضه . وهو بمثابة كشف للروابط الخارجية التى تشد النص إلى العلاقات الاقتصادية أو الاجتماعيه السائدة فى عصره وبيئته ، وكذا مدى تعبيره عن مفاهيم الأفراد السائدة التى يعد هذا النوع مجرد جزئية صغيرة تدخل فى نسيجها الدلالى العام لتعبر عن أسلوب حياة ، ومنهج تفكير ، ونموذج صياغة وتعبير .

فإذا تجاوزنا تحديد الماهية ، وتعرفنا على شخصية النص ، ومن ثم نكون قد الممنا بشخصية مبدعه وظروف مجتمعه ، انفتح أمامنا طريق الدرس التحليلى لجماليات النص من الداخل ، وهو ما يحتاج إلى استجماع قدرات الناقد وأدواته اللغوية والأدبية للغوص وراء مدلولاته ، وهنا يحسن ان نلم بمشكلات الأداة من خلال إدراك ما وراءها من مصطلحات ، لابد أن تبدو واضحة فى ذهنه . ولابد أيضا أن ينتزع ما قد يكتنفها من غموض أو لبس ، أو ما يشوبها من صيغ الإبهام ، بمعنى ان هناك ضرورة للادراك الواعى لمدلول مصطلح مثلا كمصطلح عمود الشعر — مثلا — بمعنى الصورة الفنية بمقاييس القدماء منذ أحاطوها بشروط الإبانة والوضوح وشرف المعنى وصحته وبيان أطراف الصورة ، وجلاء أوجه الشبه وملابسات العلاقة بينها ،

وما أضافه إليها الشعراء على منهج أبى تمام حين تجاوز هذه المطالب حتى اتهم ظلما بما سمى بكسر عمود الشعر العربى .

وما يقال عن عمود الشعر يقال أيضا عن منهج القصيدة ، وضرورة الإلمام بصورتها الكلية فى الإطار الموسيقى الذى تحكمه الأوزان والقوافى ، والموسيقى الداخلية بين الكلمات والحروف ، أو الإطار الشكلى الذى يحكمها كوحدة متكاملة ، لا تكاد تتجزأ أو تتمزق أوصالها ، وعندئذ يبدو التعرف على مدلول المنهج ضرورة حتى لا ينحرف فهم المصطلح إلى مزالق أخرى تخلط بين المنهج وبين مصطلح عمود الشعر أو ما يشبهه من مصطلحات تتقارب فى الدلالة .

أضف إلى هذه المصطلحات حتمية الإدراك النقدى لطبائع المتصلات النقدية ، وما طرح حولها من اجتهادات ، كتحديد مراحل التأثر والتفاعل الحضارى بين المجتمعات فى صوره المادية والفكرية والعقلية ، ثم الوجدانية والشعورية ، وما يستتبع ذلك من دلالات الإبداع فى لغة ما ، وعلاقة ذلك كله بترجمة الأعمال الشعرية بصفة خاصة ، أو بالدراسات المقارنة من هذا الجانب بوجه عام .

ثم تبقى ضرورة التوقف الواعى عند الأنواع الأدبية فى صورها المحددة والمفصلة التى عرضت لها من خلال الدراسات النقدية المتخصصة ، سواء فى مجال التأصيل النظرى ، أو فى مجال الدرس التطبيقى من منطلق التعامل مع النص نفسه ، ثم تأتى إمكانية الباحث فى معالجة ما شاع استعماله من مفاهيم تمس جوهر العمل الشعرى أيضا على مستوى الإدراك الواعى لمفهوم المعاصرة أو التراث . ومقاييس كل منهما ، وحدوده ومنطقه ، وكذا الإبداع والابتكار ، أو التطور والتجديد ، أو التضمين أو السرقة ، أو العقم أو الجمود ، أو المطارحة والمداولة ، أو المعارضة أو المناقضة ، أو غيرها من المصطلحات النقدية التى تثير الحاجة إليها فى أى من الأبواب .

ثم قس على هذا الزحام الاصطلاحى أيضا ما قد يلقاه الباحث من مفاهيم ملبسة حول المصطلح ، كما يرد حول كلمة المناسبة التى تتعدد صور معالجتها على الصعيد النقدى فيما يتعلق بالدرس التحليلى الداخلى للنص ، أو قضية الذاتية والغيرية ، وعلاقتها بالنص ، وأثرها فى تحليله أو تقويمه ، وكذا مصطلح الوحدة النفسية ، أو الوحدة الموضوعية ، أو العضوية التى قد يفتقدها النص ، وقد يتمتع بها ، أو تحتاج من الباحث إلى الفصل بين افتقاده لها ، أو توافرها فيه ، أو الغنائية سواء ما ينصرف منها إلى معنى الغناء ، أو إلى معنى الذاتية حين تقف عند خصوصية الدلالة فى محاكاة الشاعر لنفسه ، أو التغنى بتجاربه الخاصة ، وحكايته لشخصه ، وإلى جانب هذا كله يجب على الدارس أن يتأمل طويلا مسيرة القواعد النقدية التى ألح عليها النقاد ووضعوها أمام الشعراء فى ظل ظروف تاريخية ومنهجية معينة ، وكيف تجادل معها الشعراء ، سواء من منطلق الانصياع لها ، أو الانقسام ازاءها تمردا وخروجا عليها ، إلى جانب ما طرح حولها من حوارات قديمة ، أو حديثة ، على نحو ما كان من نقد الشعر لدى قدامة ، أو عيار الشعر لدى ابن طباطبا ، أو منهاج البلغاء عند حازم القرطاجنى ، أو غير ذلك من مناهج القدماء ، وأساليب معالجتها فى دراسات المحدثين .

وعلى الدارس أيضا أن يتوقف أمام العصر موضوع الدراسة ، فى محاولة للإحاطة بالقضايا الهامة التى شغلته ، والتى تبدو من الأهمية له بمكان ، إذ لا يجب لدارس القصيدة الجاهلية أن يغفل مواقف النقاد ، وكذا رؤى مؤرخى الأدب — مثلا — إزاء قضية التدوين ، والتداول الشفاهى ، أو رحلة الشعر الجاهلى إلى المرحلة العباسية وما بعدها ، أو مشكلة اللغة واللهجات القبلية ، أو بدايات الانقسام اللغوى فى زحام الأعاجم وتعدد المستويات اللغوية ، أو القصيدة والمقطوعة ، أو الرجز والشعر ، أو مشكلات البحث حول حول أولية القصيدة الجاهلية أو عصورها الداخلية التى يمكن تصنيفها من منظور خلنى أو يقينى ،

حربى أو فنى ، أو قضية الانتحال وما دار حولها من جدل وحوار ، أو مشكلات التمرد أو الاغتراب والرفض الاجتماعى . فلا شك أن إقدام الدارس خلوا من أى من هـذه القضايا يدفعه إلى خوض ضرب من المغامرة لا يؤمن جانبه ، ولا يطمأن إلى نتائجه ، حين يدفعه إلى التورط فى فهم النص الجاهلى ، وهو ما ينسحب أيضا على بقيه العصور الأدبية ، كأن يتوقف أمام دلالة مفهوم التقيه ، مثلا ربطا لها بالعصر الأموى بالذات ، أو نظريات الفرق السياسية أو الإسـلامية فيه ، أو مصطلحات الدرس الأدبى حين تتعلق بجيل ما ، كأن يتأمل تلك الفروق الدقيقـة بين مدلول اللهو والمجون مثلا فى العصر العباسى ، وبين اتجاهات الزندقة سـواء فى صورتها المذهبية أو الحضارية ، وكذا الشعوبية فى مظهريها السياسى والاجتماعى ، وأيضا إدراك الفواصل الدقيقة بين دلالة مصطلح الزندقة وما قد يتزاحم معه على تشـابه أو تقارب مع مصطلحات الإلحاد ، أو فلسفة الدهرية ، أو مقالات الإسـلاميين ، أو جدل أهل الكلام حول فلسفة الاعتزال ، أو غيره من الفرق الإسـلامية التى شغلها الحوار حول القضايا الدينية عن جبر واختيار وإرجاء وغيرها .

وهو ما ينسحب أيضا على التفرقة الدقيقة بين دلالات المصطلحات فى دراسـة موضوع محدد كموضوع الزهد ، ومحاولة تبين الفاصل بينه وبين التصوف ، أو حتى فى دراسة الزهاد أنفسهم بين دلالتى التطرف والاعتدال ، وكذا المتصوفة بين الطلائع منهم وبين الغلاة ،

مع ضرورة الدخول فى عالم المصطلح لمعرفة الدلالات الجزئية التى يتعامل من خلالها أهلها ، إذا لا يمكن فهم التشيع والغرض وراء خفايا نصوصه إلا بمعرفة دلالات المصطلح داخل الفرقة نفسها ، كما فى مفهوم العصمة والألوهية ، والإمامة ، والرجعة ، والتناسخ ، والحلول ، والمهدى المنتظر والتقية ، وغيرها ، وكذا الاعتزال وما يرتبط به من مدلول التوحيد ، والعدل الإلهى ، والجبر والاختيار ، أو الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، والمنزلة بين المنزلتين ، وغيرها ، وكذا

لدى المتصوفة حول التوحد ، أو الحلول ، أو الفناء ، أو الشفافية وغيرها من مصطلحات تعد جزءا من فلسفة الاتجاه وتحديد أبعاده ، ويجب البحث وراء مدلولاتها فى هـذا الإطار الخاص وصولا إلى تعميم درسها فى إطار الظاهرة الأدبية .

فإذا أضفنا هـذا الإدراك للمصطلح وما وراءه . وهى ليست مسألة استقرائية هنا ، بقدر ما تبدو مجرد نماذج يحسن للدارس الرجوع إليها والإلمـام بها ، إذا أضفنا إليها ضرورة فهمه للأداة — كما رأينا آنفا — فى دراسـة جماليات النص من الداخل . والإلمـام بصور الاتساق على مستوى الحروف والكلمات والجمل ، وتفاعل الصور ، واكتمال الإيقاع الصوتى ، أمكن أن نطمئن إلى أدوات الدرس التى يمكن من خلالها أن يقف الدارس عند تحليل النص ، إذ يمكنه آنذاك فقط البأريخ له ، وأن يقدم على تقويمه فى صورة هادئة تقربه من عالم الموضوعية فى النقد .

ومن تحديد المـاهية والأداة تتراءى الوظيفة رهنا بامكانات الدارس على إدراك طبيعتها وتحديدها استنتاجا من زحام المـادة النصية ، وضرورة من خلاصة تعرفه على أنماطها المختلفة ، بمعنى أن ناقدا ما لعمـل فنى لابد أن يكشف لنا عن طبائع تلك الوظيفـة ، أو الوظائف المنوطة بهذا العمـل ، والتى ربما أعرب عنها المبدع بشكل مباشر ، أو حاول الناقد استكشافها ببراعته ، وهو ما قد يردنا إلى المداخل المتعددة اللازمة للدراسـة الأدبية : بين مدخل تاريخى يبدو ضروريا لاحتواء النص فى إطار وشائجه المتداخلة مع عصره وظروف مجتمعه ، وما حول ذلك المجتمع ، أو الفلسفى الذى يستغرق العمق الذاتى فى تجارب الأفراد أو الجماعات أو الأمم بما يكفى لطرح نظرياتها وفلسفاتها إزاء الوجود أو العدم أو القيم . أو المدخل النفسى الذى يبدو ضرورة ملحة ومفروضة لفهم وإدراك عقدة ما لدى الشاعر ، أو حتى فى تفسير موقف الشخصية السوية من خلال أبعاد التجربة التى تصورها ، أو المنهج الجمالى الذى توقفنا حوله فى تناول مسألة

الأداة ، او الأخلاقى الذى ينعكس من منطلق الحس الفردى إلى الحس الجماعى ، أو ما يرتبط منهما بقضية الالتزام فى ثوبها الأخلاقى، أو ثوبها الاجتماعى العام ، من خـــلال تفاعلات الأنا مع الجماعة ، أو من خلال بقايا تميز تلك « الأنا » وسبقها أو تفردها .

فمن خلال درجات هـــذا الدرس يمكن للدارس أن يتوقف عند الواقع النفسى للمبدع على مستوى القصيدة ككل . أو على مستويات الصور الجزئية ، ومن ثم تتكشف له الأبعاد المعرفية ، وتتبدى الأطر الفكرية للفرد والجماعة . ويظل الارتباط واضحا بين الجانبين المعرفى والنفسى ، إلى جانب إدراك الحس الإنسانى العـــام ، والظرف التاريخى ، وتحليل السياق الاجتماعى للنص .

وقد ترد هنا جوانب أخرى استنتاجية هى الدراسة التحليلية للنص . كأن يتوقف الدارس عند غموض أو لبس فى فهم بيت ما ، وإذا هو فى مأزق لا ينقذه منه إلا الإطلاع على بقية هـــذه المداخل من إدراك لطبيعة الفكر الأسطورى أو الحياة الأسطورة فى ســـياق ظرف تاريخى بعينه ، على نحو ما يحتاجه دارس الشعر الجاهلى مثلا من ضرورة الإدراك لهذه الأساطير ربطا بفكر بيئتها وعالمها وعصرها ، فهى تمثل بقايا أبناء غامضة تعاورها الناس منذ عبادتهم للأوثان ، وتقديمهم طقوس الولاء والأضاحى لها . أو ضرب القداح قريبا منها . أو اعتقادهم فى شياطين الشعر ووادى عبقر ، أو معازف الجن فى جوف الصحراء الممتدة إلى غير نهاية يرونها ، أو محاولة تسخير عالم الأرواح ، أو ما كان من أمور الكهان وسدنة المعابد وطلاسم العرافين ؛ ومن ذلك التقرب للآلهة من أصنام وأوثان بالقرابين وعبادتها إلى جانب ذلك الفكر الطوطمى الذى تكشفه قداسة ذلك المجتمع الجاهلى ـــ مثلا ـــ الغزال أو الإبل ، وخاصـــة الناقة التى أخذت إيقاعا خاصا متميزا خاصـــة فى تصورهم لناقة نبى الله صالح على نحو ما أطلعهم عليه القصص القرآنى . أو عبادة الشجر ، أو طوطمية بعد الأسماء مثل عبد يغوث ، عبد مناف ، عبد شمس ، وغيرها من أسماء . وكذا ما ارتبط

بشريعة الغزو مثل فكرة الهامة أو الشبح أو الصدى وما يترتب عليها من خيالات شـــعرية[1] .

فلابد إذن من إدراك الدارس لدلالات هـــذا الحس الأسطورى ، والتوقف عند ملامح فكرة الألوهية ، أو البطولات التاريخية الخارقة للعادة ، أو علاقات الإنسان بالموجودات ، لتكون واحدا من المداخل الضرورية للدراسة الأدبية الشـــاملة للنص .

ومن خلال مجمل هـــذه المدركات المعرفية يمكن لدارس النص أن يؤرخ له ، ويحلله ويقومه من خلال فهمه لمعنى التأثير والتأثر ، وإدراكه القواسم المشـــتركة بين الشـــعراء ، والمعطيات الضرورية لتســـجيل صور التميز للقصيدة الواحدة ، أو للنوع الشـــعرى بين بقية الأنواع .

ثم تبقى نقطة أخيرة حول الدارس نفســـه ، كيف يوظف أدواته فى استكشاف كل مواطن النص ، وتحليل كل جوانبه من خلال هـــذا الكم الثقافى المتعدد الجوانب من ناحية ، ثم تحـــديد المنهج الذى سيأخذ به فى درســـه من ناحية أخرى . وهو ـــ آنذاك ـــ يبدو ناقدا للنص ، ومؤرخا له ، ودارسا لصاحبه ولعصره ، ومحددا لسياقاته الاجتماعية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والفلسفية والأخلاقية ، والفنية ، ومن ثم كان تســـلحه بأطراف من هـــذه العلوم ضرورة تضاف ، إلى عمـــق تخصصـــه فى إلمـــامه بالجوانب البلاغيـــة والنقـــدية واللغوية جميعـــا .

ويبقى عليه أيضا أن يحدد المدخل الأساسى الذى سيدخل إلى النص من خلاله ، وهل تستغرقه تلك الرؤية التحليلية أو النفسية أو غير ذلك من المناهج الأخرى على المستوى البنيوى أو الاجتماعى ، أو الاسطورى ، أو غير ذلك بما يكفى لاستكشاف جوانب النص كلها فى نهاية الحوار النقدى .

---

(١) أنظر دراســـة مصطفى الشورى بعنوان « الشعر الجاهلى ـــ تفســـير أسطورى » .

الفصل الثالث

أصول المعارضة الشعرية

١ ـ المعارضة وعلاقتها بأصول الحركة الأدبية ٠

٢ ـ أصول المعارضة :

ضرورات الدرس ـ أسلوب المعالجة

السمات الفارقة والمشتركة ٠

المعارضة وعلاقتها بأصول الحركة الأدبية

ولعل الصورة التطبيقية التى تطرحها فكرة المعارضات الشعرية تنتهى بنا إلى دعم ما انتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبيـــة مزجا بين التراث والتجديد ، ضمانا للتواصل الفكرى بين الشعراء ، وتأكيدا لفكرة الأصالة من خلال استمرارية هـــذا التراث . ومحاولة الإضافية إليه والابتكار فى صوره المطروقة ، وتجاوز مراحل الجهود أو العقم ، وإثبات وجود « الأنا » المبدعة ، بما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجا لتفاعلها مع واقعها ، أو حتى توحدها معه ، ولعلها تمثل الترجمة الحقيقية لمـــا يجب طرحه حول طبيعة النص الأدبى ومناهج دراسته على مستوى ماهيته وأداته ووظيفته ، إذ يظل هـــذا الكم من الأدوات بمثابة الوســـائل اللازمة لدراســـة النص أصلا . وربما ازداد هـــذا اللزوم حـــين يوازى بين النص وغـــيره من المعارضات الشعرية ، عندها تبدو الحاجة ملحة إلى أن يقول الناقد كل شىء حول أى من النصين حتى لا يجور على أحدهما على حساب الآخر أو لحســـابه .

وربما ازاد الأمر أهمية حول التفاصيل والمصطلح إدراكا للفواصل الدقيقة بين الأصل والفرع ، أو بين الأسس الأولى وما أضيف إليها ، وحجم هذا وذاك بما يتوقف عند الخيوط الرفيعة التى تفصل بين العملين ، أو ترصد مناطق الجمود والنمطية ، أو الابتكار والإضافة بين الشاعرين المعارضين ، الأمر الذى يطرح علينا ضرورة تأمل بعض نماذج من المعارضات الشعرية التى تتعلق بحس التواصل الحتمى من خـــلال الإعجاب بالقديم ، والتصريح بهذا الإعجاب . وتسجيل الشغف به فى تلك النماذج الصريحة التى تتجاوز فكرة التأثر التراثى ، حين تصبح الفكرة أو الصورة قاسما مشتركا بين الشـــعراء ، وتدخل ضمن نسيج الفكر العام الذى يصدر عنه الشاعر ، دون وقف مؤكد عند شاعر ما بعينه فى كل الأحوال ، ذلك أن المـــادة التراثية ـــ بهذا الشكل ـــ تظل

سمة مشتركة لا نعرف لها حدودا ، وإذا عرفناها لا نستطيع الزعم فيها بمنطلق المعارضة التي ينبغي أن تتجاوز فكرتها البيت الوحد أو الأبيات القليله التى تحتوى تلك المعانى المشتركة ، وكأنها فقدت خصوصيه الإبداع وسقط 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 والحضرى ، ليبقى للشاعر منها قدرته على النسج والتصوير ، وحسن الصياغة والعرض بما يكفى لإبراز عناصر الإبداع والتجديد والإضافة من قبل شاعر ، 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 إيجابى لشريحة ما على نحو ما عرضناه تفصيلا من قبل .

يبقى للشاعر إذن أن يأخذ من هذا التراث باعتباره ابنا له كبقية الأبناء ، ومن حق الابن أن يعيش فى ظل خير أبيه قبل أن يرثه ، ثم له أن يرثه بعد ذلك ، 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 — آنذاك — ملك له وحق مباح ، ولدينا فى مصادرنا الأدبية جهد رائع حول التأصيل للصورة ، أو التدرج الزمنى معها فى دائرة هذا الإبداع بحثا عن الأصول ومقومات الابتكار ، على نحو ما نراه فى كتاب ابن قتيبة (المعانى الكبير) وكذا فى كتاب (الأشباه والنظائر للخالدين) إلى غير ذلك من شروح المختارات الشعرية وحواشيها كما هو فى شروح المعلقات أو الأصمعيات أو جمهرة أشعار العرب .

أضف إلى ذلك زحام المواقف الأدبية الذى طرحه دراساتنا النقدية القديمة فى حوارها حول البيت الشعرى ، والاعجاب به وحدة فنية ، والبحث عن سيرورته وصداه فى إبداع من جاء بعد صاحبه من الشعراء .

وهى ظاهرة تبدو من الشيوع والعمومية إلى حد كبير 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 عبد ربه فى العقد الفريد ، أو فى الموازنه بين الطائيين للآمدى ، وغير ذلك من المصادر التى أفادت هذا التراث الأدبى بما رصدته من مادته ، وما استكشفته من قدرة تلك المادة على البقاء والاستمرار فى صور الشعراء ، وإن لم تشتغل بالقطع بتحليل أحجام الأصول والإضافات بقدر ما شغلت بخطا أساسى تردد فيها حول البيت الشعرى باعتباره الوحدة الأساسية للإبداع ، ومن ثم يعد الوحدة المساعدة على إصدار الحكم لها ولصاحبها ، فإذا بك أمام أشعر بيت قالته العرب فى المدح أو الهجاء أو غيره من موضوعات .. وإذا بك أمام أفضل الشعراء النابغة إذا رهب أو امرؤ القيس إذا رغب .. أو ما إلى هذا وذاك من أحكام تتجاوز الضوابط النقدية التى يجب الا تسلم بتلك الأفضليه المطلقة ، وثمة فرق كبير بين إطلاق الحكم وتقييده ، هو نفسه الفرق بين صيغة التفرد وصيغة السبق الفنى ، ولا شك أن المعارضة ستظل لصيقة بهذا السبق لا بذاك التفرد .

ومن هنا يظل موضوع المعارضة فى حاجة إلى طرق جديد ، وتناول خاص ، باعتباره مجالا خصبا لهذا التواصل ، ونموذجا لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب ، ومحاولة إحياء ذاكرة الأمة من خلال تراثها فى عصورها المختلفة مخافة أن يضيع فى غياهب النسيان، كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ أو السرقات الأدبية ، فلهذه مجالات أخرى يمكن ان نتأملها فى مظانها الكبرى ، كما طرحتها الدراسات النقدية التى يمكن تلمسها فى دراسة إحسان عباس وطه إبراهيم وغنيمى هلال ومصطفى هدارة ، إلى جانب المصادر التى شغلت بهذا الاتجاه ، والتى جمع من خلالها حازم القرطاجنى فكره حول السرقات الأدبية ومقاييس الإجادة والتميز لدى الشاعر فيما أسماه بالمعانى العقم التى تظل ملكا خاصا لمبدعها دون أن تنخرط فى زحام القواسم المشتركة بين الشعراء .

وعلى هـذا يظل موضوع المعارضة مفارقا لكل هـذه الاتجاهات مفارقته لفكرة النقيضة الأموية . 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 إلى نماذج سياسة تتجاوز فكرة العصبية القلبية والأحساب والأنساب ، إلى صراعات بين العرب والعجم . يتناولها الشاعر فى ظلال الفكر الشعوبى ، الذى خرج عن فكرة المواجهة والمناقضة التى عرفتها الهجائية الأموية فى صورة « النقيضة » . أو ما سبقها من نقائض فى عصر صدر الإسلام أو حتى منذ الجاهلية .

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

من هنا نظل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية ، أو صورة من الأدب المذهبى . أو إحدى تراجم الصراع السياسى . وهو ما يبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التى يظهر فيها الاتساق والإعجاب . لا الخصومة والعداء والصراع ، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد فى القصيدة تجاوزها الرغبة فى

إفحام المعـــارض ، أو إظهار ضعف شـــعره ، أو إهـــدار مكانته ، أو النيل من قصيدته أو تحقير شأنه ، او ضمان إفحام خصمه .

وبذا تظل للمعارضات الشعرية خصوصيتها الفنية إذا ما انفصلت عن بقية المحاولات التى تشبهها فى لغـــة التداول بين الشعراء ، على النحـــو الذى تحكيه لنا الأخبـــار والروايات ، على ما قد يدور بين الشاعرين فى مجال التنافس والتبارى من ترجيح النظم على البديهة والارتجال ، وكأن هـــذه المنطقة ـــ منطقة البداهة ـــ تظل أساسا لذلك التبارى ، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية .

وعلى منهج الارتجال هـــذا قد ترد صور من الرسائل الشعرية المتبـــادلة بين الشـــعراء ، وهذه يمكن أن يبســـير بعضها فى إطار المعارضات إذا توحدت بين الشاعرين الأطر الشكلية للقصيدة ، وتشابهت التجارب ، ومن ثم يبدو الشاعران كأنما قصدا بالفعل إلى هذا الضرب الفنى من ضروب الإبداع الشعرى ، ســـواء فى ذلك كانا متناقضين فى عالم الهجاء ، أو خرجت الرسائل المتبادلة إلى موضوعات أخرى . ولعل شاعر الرسائل ـــ بهذا الشكل ـــ يقترب مما رصد فى دواوين الشـــعر العربى من شـــعر الأندية الأدبية التى يتواجه فيها الشاعران ، ويصبح النظم أساساً للتعامل بينهما ، وإن شئت فقل هو أساس لهذا التبارى الفنى الذى اتسع مجاله باتساع هـــذه الأندية وكثرتها خاصه فى العصر العباسى .

كمـــا ظهر أيضا شـــعر المطارحات أو المساجلات وهـــذه تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى مجرد المعارضة الشعرية ، ذلك أن المطارحة غالبا ما تستهدف الإفحام الذى به تكتمل صور المناظرات بين المتكلمين حيث يزدحم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة والبراهين ، ويظل مسيطراً على ذاكرة الشـــاعر النيل من خصمه ، فهى فى عالم الخصومة هـــذا تبدو قريبة إلى النقيضة الأموية .

فإذا ما خرجت المعارضة الشعرية من كل هـذه الأبواب خروجها أصلا من باب الأخذ أو السرقات أو أن تظل مجرد ضرب من ضروب التأثر التراثى الذى يصحبه مسخ أو تشويه للأدوال الأولى ، ظلت لها مقوماتها وأصولها المتميزة ، وكذا تظل دلالتها الخاصة سـواء على الصعيد النفسى لدى الشاعرين المتعارضين ، أو على مستوى الدلالة الزمنية لنظم كلتا القصيدتين ، فربما ظهرت انعكاسات الرغبـة فى المعارضة صريحة لدى الشاعر ، على النحو الذى عرضه شوقى حين اتخذ من البحترى له سميرا ونديما ، ووزع مصادر العظة بينهما لتكون مبررا واضحا لمعارضته إياه فى قوله فى السينية :

وعظ (البحترى) إيوان كسرى

وشفشنى القصور من (عبد شمس)

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

الأول : يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعورية التى عاشها الشاعر المتأخر ، وبين التجارب التى سبق إليها فيجد نفسه مدفوعاً إلى صاحبها ، مشدودا إلى شعره ، يستلهم معانيه وأفكاره ، ويطرح من خلالها صوره ومواقفه دون أن يخشى اتهاماً له بالسطو أو السرقة .

والثانى : يتعلق بذلك الإحساس الكامن فى وجدان الشاعر بحقه فى تملكه لهذا التراث الذى ينتزع منه ما يشـاء دون خوف أو وجل . له أن يقتبس ويضمن ، وله أن يعارض ويحاكى إشـباعاً للرغبتين المتداخلتين فى نفسه فى آن واحد .

وقد حاول الأستاذ الشايب وضع الحدود الفاصلة بين المعارضة والنقيضة من هذين المنطلقين بالتحديد فى حواره حول المعارضة فى الشعر 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 الأول وقافيتها ، وفى موضوعها او مع انحراف عنه يسير أو كثير ، حريصا على أن يتعلق بالأولى فى درجته الفنية ، أو يفوقه دون ان 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 هـذا التسابب القبيح . ولا يلزم أن يكون المتعارضان متعاصرين بخلاف المناقضة فى ذلك ، وإن اتفقا فى وحدة البحر والقافية ثم الموضوع غالبا ، وفى أنهما فنا المنافسة والمبارزة بوجه عام[1] .

فإذا أضفت إلى هـذا أن الامتداد التاريخى للفن لا يرفض هـذه الأنسقة المستمرة التى تجسدها المعارضات ، استطعت 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 بديع الزمان الهمذانى ، إلى من تتلمذ عليه فيها ، على طريقة الحريرى ، إلى ما شاع منها فى كل عصور الأدب ، 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 لدى البديع .

ولعل أدوات كثيرة تلزمنا فى دراسة نماذج المعارضة ، وهى ما تفرض علينا الحوارات النقدية السابقة ، إذ يبدو ملحا منذ البداية البحث وراء طبيعة التجربة التى تحفز الشاعر إلى البحث والتنقيب قبل الإبداع ابتداء ، لاستكشاف طبيعة تفاعل الشاعر مع موضوعه وتجربته ، وكيف يتجادل معه منذ الاختيار إلى الصياغة إلى التأثير فيه . هـذه واحدة ، تكملها صورة الحدث التاريخى قد يترك صدى بارزا

---

(١) راجع تاريخ النقائض للأستاذ الشـايب ٦ وما بعدها .

لا ينسى في نفس الشـــاعر ، وكأنما حفر في ذاكرته ، ســـواء بدا لنا هـــذا التاريخ في حدوده الضيقة من خلال تجربة الشـــاعر نفسه ، أو من خلال مجتمعه في اتســـاع مجال تلك التجارب ، وبذا تستكمل الصورة من خلال تسريح ذلك الواقع الاجتماعي الذي يلتحم بشـــدة مع الظرف التاريخي القائمة بالشـــاعر نفســـه ، ويظل جزءا منـــه لا يتجزأ .

ولذا يبدو من الضرورة بمكان أن نتعرف على ما يخصنا من تجارب الشـــعراء ، وظروف عصورهم ، وذوق جمهورهم ، وطبيعة الإدراك الأدبي لمدلول المعارضة في بيئته الفكرية قبل اقتحام منطلقة الدرس الواعي لأصـــداء حس في حس آخر ، أو حتى في عبقرية أخرى ، أو إدراك ووجدان في إدراك ووجدان آخرين ، بصرف النظر عن الحواجز الزمنية التي قد يطول أمدها فتفصل بين الشاعرين المتعارضين . وتبدو المكتبة العربية في حاجة إلى نماذج كثيرة من أشباه هذا الدرس ، لا يمكن أن يفي بها هـــذا البحث ، ولا يستطيع الباحث ادعاء ذلك أو الوفاء به ، بل يظل مجـــرد محاولة لاستكشـــاف الطريق الذي سبقه إليه محاولة عميقة يســـهل تلمسها في دراسة الدكتور زكي مبارك في الموازنة بين الشـــعراء ، ولكن الأمر مازال في حاجة إلى معاودة درس بعيـــدا عن ذوبان الناقد في شـــعر هذا الشـــاعر أو ذاك ، أو تحويل القضية إلى عرض لانطباعات الناقد إزاء ما يقرأ ، أو على حد تعبير الدكتور زكي نفســـه في نسيان الناقد لنفسه وشخصيته وتعامله بحواس الشـــاعر ، موضوع درســـه ، وتأمل خطرات النفس ولفتات القلب لدى كل شـــاعر[1] .

لعل هـــذه المحاولة تعد خطوة أخرى على الطريق تتلمس الجديد في الأبعاد المجهولة بمحاولة استكشاف الصور وعناصر المعار ـــة ، من خـــلال درس تحليلي موضـــوعي لأوجه الالتقاء أو التبا د بين

---

(١) الموازنة بين الشعراء (زكي مبارك) .

الشاعرين ، وتفسير ذلك طبقا لمقاييس الإبداع المختلفة ، وكذا التجارب من خلال تنوع حركة العصر الأدبى .

من هنا ، حسن أن تظل دراسة الدكتور زكى مبارك بمنأى عن هذا الدرس التحليلى ، أو — بمعنى أدق — أن يظل هذا الدرس بعيدا عن منهجها ، لعله بذلك يضيف إليها بعدا ، أو أبعادا جديدة تستحق التسجيل ، وإلا فقد أهم خصائصه فى ارتياد موضوع سبق إليه ، فبدا له معارضا أو منه مقتبسا ، وأحسب أن باحثا لا يستريح إلى هذا فى بحثه ولا يجب أن يقنع به مبررا لدراسته . بل تظل الرغبة فى الدرس دافعاً إلى ارتياد الطريق من خلال دليل متميز تفرضه عليه طبيعة المادة من خلال دواوين الشعراء معروضة على المفاهيم النقدية المحددة لفكرة المعارضة ، بعيدا عما يشبه أحاديث المعارضات من دراسات ترقى أحيانا إلى كشف معالم التأثير والتأثر ، والتفاعل بين عصور أدبية محددة ، كما فعل الدكتور عزيز فهمى فى دراسته حول الموازنة بين الشعر فى العصرين الأموى والعباسى[1] ، فكانت أقرب إلى دراسة المؤثر التاريخى فى النص وكيف ترد الأشباه والنظائر فى حدود الأبيات الشعرية التى تتردد عبر رحلة الشعر بين الأموية والعباسية ولا علاقة لها مطلقا بالدراسات المقارنة ، 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 وراء تراثه ، وكشف أسلوبه فى أسيتعابه ، 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] .

---

(١) المقارنة بين الشعر الأموى والعباسى فى العصر الأول .

(٢) الموازنة بين المتنبى وشوقى .

ثم تأتى دراسة خاصة بتاريخ المعارضات فى الشعر[1] لم تبعد أبدا فى منهجها عن أسلوب الجمع لكم هائل من الصور الجزئية المتشابهة بين الشعراء على مدار العصور الأدبية المختلفة دون الالتزام بتتبع خط منهجي واضح يحدد للمعارضة معناها الذى يضبط ما يدخل فى إطارها من قصائد ، إذ تظل هذه الحدود بمثابة حارس يحمى الفكرة ذاتها ، ويؤدى إلى حصر المواد المتشابهة بين الشعراء على مستوى من الفن تعرضه الصورة الكلية للنص من ناحية ، وكذا لوحاته الجزئية المتداخلة من ناحية أخرى . وهو ما يزداد تأكيدا من خلال مراعاة الوقوف عند النماذج التطبيقية التى تخدم الظاهرة وتدعمها بالدليل النصى ، ومنها — أى هذه النصوص — 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 شوقى أو غيرهما فى العصر الوسيط ثم الحديث ، ويكفى أن نتوقف سريعا عند بعض منها على سبيل الذكر لا الدراسة ، وذلك لكثرتها المتميزة ومنها :

معارضة الأخطل للامية كعب وهى معارضة جزئية لها على مستوى شكل المقدمة[2] .

ومعارضة محمد بن أبى العباس الأبيوردى (ت سنة ٥٠٧هـ ومطلع لاميته :

خاض الدجى ووراق الليل مسدول

برق كما اهتز ماضى الحد مصقول

---

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

(٢) يمكن الرجوع إلى تحليلها فى كتاب « القصيدة الأموية للباحث » ٢٤٨ وما بعدها .

ومعارضة الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) ومطلعها :

أمـــاء لى باللوى والقلب متبول
نجدى برق بنار الحب موصـــول

ومعارضة الفيروزابادى (ت ٨١٧ هـ) ومطلعها :

هل حبل عزة بعد البين موصول
أو بارق الوصل بعد البين مأمول

ومعارضة القلقشندى المصرى (ت ٨٢١ هـ) ومطلعها :

سيف العيون على العشاق مسلول
وصارم اللحظ مسجسنون ومصقول

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

بانت سعاد فعقد الصبر محلول
والدمع فى صفحات الخد مبذول

ومعارضة ابن نباتة المصرى (ت ٧٦٨ هـ) ومطلعها :

ما الطرف بعدكم بالنوم مكحول
هـــذا وكم بيننا من ربعكم ميل

ومعارضة البوصيرى (٦٩٥ هـ) ومطلعها المشهور :

إلى متى أنت باللذات مشـــــغول
وأنت عن كل ما قدمت مســـئول

فى كل يوم ترجى أن تتوب غدا
وعقـــد عزمك بالتســـويف محلول

وتظل المعارضات شديدة الصراحة فى موقفها من لامية كعب، ولم يجد فيها الشـــعراء غضاضة فى الإضافة كلما أمكنهم ذلك ، وأيضا تزاحموا على التصريح بالمعارضة على حـــد تعبير ابن ســـيد الناس العمرى إذ يسمى قصيدته :

عدة المعاد فى عروض بانت سعاد ومطلعها :

قابى بكم يا أهيل الحى مأهول
وحبله بأمانى الوصل موصول

وكذا معارضة أبى حيان الأندلسى (ت ٦٨٣ هـ) إذ سمى قصيدته : المورد العذب فى معارضة قصيدة كعب ، ومطلعها :

لا تعذلاه فما ذو الحب معذول
العقل مختبل والقلب متبول

ومعارضة الفيروزابادى التى أسماها « زاد المعاد فى معارضة بانت سعاد » :

على ما يبدو — بداهة — فى اختيار أى من هذه المسميات من قبيل التبرك بها ، أو التفاؤل بالاقدام على معارضتها باعتبار مجالها الخاص بالمديح النبوى ، سواء أنسبت التسمية إلى شاعرها الأول كعب أو إلى محور مقدمتها التى عرفت بها « بانت سعاد » .

وليس هناك ما يمنع لدى المعارض من أن يسجل إعجابه الصريح بمنهج الشاعر الذى يعارض قصيدته ، وبدت الظاهرة مرددة حول مكانة كعب بالذات على النحو الذى مال إليه البوصيرى حين يصرح بهذا الإعجاب فى قوله :

وما على قول كعب أن توازنه
فربما وازن الدر المثاقيل

وها تعادله حسنا ومنطقها
عن منطق العرب العرباء معدول

وحيث كنا معا نرمى إلى غرض
فحبذا ناضل منا ومنضول

هـذا بالإضافة إلى تناوله الصريح أيضا لمنهج كعب حتى فى تصويره غزوات رسول الله ﷺ وموقف أصحابه من نصرته أمام صور إيذاء المشركين . وكأنه يردد موقف كعب فى مدح المهاجرين ، فيقول البوصيرى :

قوم لهم فى الوغى من خوف ربهم
حسن ابتلاء وفى الطاعات تبتيل

كأنهم فى محاريب ملائكة
وفى حروب أعاديهم رآبيل

وقد قارب كعب فى معجمه الإسلامى الذى انطلق منه فى تصوير شجاعتهم :

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

ويشتد حرص البوصيرى على هـذا المعجم الدينى الذى ينطلق منه فى بردته كلها منذ المطلع الذى يوجه فيه النصح بالإسراع إلى التوبة والاستغفار وترك اللذة وفتن الدنيا :

إلى متى أنت باللذات مشغول
وأنت عن كل ما قدمت مسئول

وعلى هـذا النسق من صراحة الإعجاب إلى حـد التوقف عند الصورة الجزئية نجد ابن الساعاتى يعارض كعبا حتى فى انتظاره العفو من رسول الله رغم اختلاف الموقف بين المعتذر وبين المـادح حيث يقـول :

وكيف أخمـل فى دنيـا وآخرة
ومنطقى ورسـول الله مأمول

على لغـة كعب :

نبئت أن رسـول الله أوعدنى
والعفو عند رسـول الله مأمول

وكذا يبدى إعجابه بتلك الصورة التى رسمها كعب لرسول الله ﷺ حين قال :

إن الرسـول لنور يسـتضاء به
مهند من سـيوف الله مسـلول

ليقول ابن الساعاتى عن نوره ﷺ :

أضـاء هـديا وجنح الكفـر معتكر
ووجـه حق وستر الشـك مسدول

إلى أن يعمد إلى مدح الصحابة أيضا على نهج كعب فيقول :

أسد إذا نازلوا شهب إذا سفروا
لد إذا جادلوا سحب إذا سـيلوا
فلا مفـاريح إن نالت رماحهم
ولا مجازيع فى البأساء إن نيلوا
العـالمون بأن النفس هالكـة
يوماً وأن قضـاء الله مفعـول
فمـا كواحـدهم فى فضـله أحـد
ولا كجيلهم فى فضـله جيـلُ

وتزداد أشـــواق الشعراء إلى معارضة البردة ، وتتعدد محاولاتهم ومواقف اقترابهم منها ، فإن لم يتمكنوا من معارضتها كاملة ، فلتكن لهم مداخل أخرى إليها ، على نحو ما ظهر من زحام شروح الشراح لها ، وقد وضـــعوا فى اعتبارهم نفس المســـميات 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 الأسعاد 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 الفيروزابادى ، والتبريزى ، وابن هشام ، وابن دريد ، مع غلبة الجانب اللغوى على تلك الشروح ، واستمرار المحاولة وتعدد صورهـــا 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 الإســـعاد وطريق الرشـــاد وبلوغ المراد وما يشـــبهها فى غير ذلك من شروح .

ومع هـــذا التبارى فى المســـميات والشروح والمعارضات تلقى البردة ضروبا أخرى من المحاولات حول المعارضة بالتشطير على طريقة عبد القادر بن ســـعيد الرافعى حيث يطرح بداية تشطيره فى قوله :

(بانت سعاد فقلبى اليوم متبول)
والنوم والسـهد مقطوع وموصـول

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

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

قل للعواذل مهما شئتم قولوا
فليس لى بعد من أهواه معقول
نأيت يوم النوى والدمع مسبول
بانت سعاد فقلبى اليوم مبتولٌ
متيم إثرها لم يفد مكبول

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

أمن تذكر جيران بذى سلم
مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة
وأومض البرق فى الظلماء من إضم

إذ يظل الشاعر دائرا فى إطار البردة متخذا من كلمة البردة سبيلا إلى التقرب بها إلى رسول الله ﷺ . وقد شاعت أيضا لدى من عارضه على نحو ما ظهر من تشابه شديد الوضوح بينه وبين ابن الفاض فى مطلع ابن الفارض :

هل نار ليلى بدت ليلا بذى سلم
أم بارق راح فى الزوراء فالعلم

إذ تتجاوز الظاهرة حدود المطالع لتشمل ملامح القصيدة وصورها

الجزئية بين تسيب وتحذير من هوى النفس ودعوة إلى الزهد والتوبة . وحديث حـــول مولده ﷺ ومعجزاته ومنها معجزة القرآن الكريم . وبذا أصبحت البردة موضعا يجتذب الشعراء فى العصر الحديث على نحو ما صنعه الشيخ احمد الحملاوى فى قصيدته ومطلعها :

يا غافر الذنب من جود ومن كرم
وقابل التوب من جان ومجترم

اقبل متابى واغفر ما جنته يدى
واستر عيوبى وباعدنى عن الهمم

وعلى نهجها أيضا كانت محاولة البارودى فى كشف الغمة فى مدح سـيد الأمة ومطلعها :

يا رائد البرق يمم دارة العـلم
واحـد الغمام إلى حى بذى سلم

وعند شوقى مشهورة جدا بردته هنا :

ريم على القاع بين البان والعلم
أحـل سفك دمى فى الأشهر الحرم

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 حـولها كل شـعراء البردة على تعدد عصـور معارضاتهم . ومن هنا تبدو المعارضات فى حاجة إلى رؤى متنوعة من خلال عدة سياقات تراثية أو فنية ، أو اجتماعية ، أو تجديدية فى آن واحد ، ولعل ما يزيد الدارس إغراء ويدفعه إلى السعى وراء هـذه السياقات ذلك الكم الفنى الضخم من المعارضات التى تناثرت فى تراثنا الشعرى القديم ، وما بنى على أساسه من إبداعات وحركات تجديدية ، ابتداء من معارضات الجاهلية التى يحكيها أبو الفرج بين

الشاعر العباسى أبى العتاهية والشاعر الجاهلى المنخل اليشكرى[1] ، أو معارضة الراعى النميرى لعمرو بن كلثوم فى معلقته[2] وكذا معارضه أبى العتاهيه نفسه لكعب بن زهير[3] إلى جانب المعارضات النسائية التى سجلها بين هند والخنساء[4] أو معارضه عينيه متمم بن نويرة وابى ذؤيب الهذلى[5] فى الرثاء أو معارضة البحترى للاسود بن يعفر النهشلى[6] أو معارضات مالك بن الريب لعبد يغوث بن وقاص الحارثى[7] ، لننتقل إلى حقل تاريخى اخر للمعارضات يصبح فيه الشعر العباسى نفسه موضعا لمعارضات شعراء العصور التالية على نحو ما نظمه القمم فيه من شعر حماسى بصفه خاصة ، وكان الحروب قد دفعت إلى توحد المشاعر وتشابهها . فالتقى على مائدتها الشعراء من خلال تباعد المعاصرة ، على النحو الذى تحكيه مواقف شعراء الحروب الصليبية حول شعراء روميات العصر العباسى ، على طريقة معارضة الشعراء لأبى تمام بصفه خاصة ، ومن الطريف أن نجد أبا تمام نفسه يعارض ببائيته بائية لذى الرمة الشاعر الأموى[8] ، لتتزاحم المعارضات بعد ذلك حول بائية أبى تمام ذاتها من خلال ابن سناء الملك ، أو البهاء زهير ، أو شهاب الدين محمود ، أو ابن القيسرانى ، إلى شوقى فى العصر الحديث .

وكذا يصبح شعر المتنبى موضوعا لهذه المعارضات ، ومثار إعجاب شعراء العصور التالية . فيلقى ترحيبا فنيا من قبل أسامة بن

---

(١) الأغانى ٤/٦٥ (٢) ديوان الراعى ٦٣
(٣) الأغانى ٤/٧٠ (٤) نفسه ٤/٢١١
(٥) الكامل ٤/٧٢
(٦) المفضليات وديوان البحترى
(٧) المفضلية ٣٠
(٨) القصيدة العباسية للباحث .

منقذ حين يعارضه حول قصيدته المشهورة « واحر قلباه .... » وكذا كانت معارضة أسامه لأبى فراس الحمدانى فى « أطاع الهوى من بعدهم وعصى الصبر » ، إلى غير ذلك من وقفات نفسيه قد توحى بهذا اللقاء المتجدد بين الشاعر القديم وبين من عارضه من شعراء العصور التالية ، على النحو الذى يمكن تدارجه بين الأبعاد النفسية بين المتعارضين ، وعلى النحو الذى يمكن تشبيه بين شخصيتى المتنبى وابن سناء الملك فى منطقة الإحساس بتضخم الذات أو جنون العظمة ، مما يستدعى إعجاب المتأخر بفن المتقدم ، إذا كان يعيش نفس عقدته ، أو بدا قريبا منها ، فيبدو المنطلق لدى كل منهما واحدا .

وكأن هذه المعارضات تظل بمثابة الحلقة الفنية التى تربط القديم بالجديد ، بل ربما زادت من روابط الشعراء فى العصر الواحد ، إذا تعاصر المتعارضان على النحو الذى نجده فى معارضة شاعر مثل عمر بن أبى ربيعة لمعاصره جميل بن معمر العذرى أو العكس[٢] وهى تبدو قريبة من روابط العصور فى غير أحاديث الحروب ، وكأن تشابه التجارب يكفى ليكون قرينة هذا الرباط ، إذا أخذنا بما 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 من معارضات ابن عبد ربه لمسلم بن الوليد ، إذ يبدو عالم التجارب جامعا بين المتعارضين على هذا المستوى النفسى الذى تتبلور من خلاله التجربة ، وتتشابه الصور ، وهو ما يدفع بالضرورة إلى هذا التجاوب الفنى على مستوى إعجاب المتأخر بما نظمه سلفه تعبيرا عن ذلك التشابه بين التجربتين ، وهى الظاهرة التى جمعت حس الجندية بين بعض شعراء مدرسة الإحياء فى مطلع هذا القرن وبين شعرائنا القدامى ، فإذا بالبارودى يسير على نهج أبى فراس فى روميانه ، ويحتذى خطاه فى بعض معارضاته ، بل ربما جمعت المعارضة بين الشرق والغرب على نحو ما كان من موقف

---

(٢) الأغانى ١/١٢٥

ابن دراج القسطلى حين اتخذ من شعر أبى فراس أساسا لمعارضته ؛ وإذا بالظاهرة تتسع على إطلاقها لدى الشريف الرضى فى العصر العباسى الثانى حين يتخذ من شعر مالك بن الريب مجالا يتوقف عنده معارضا ، وإذا بشوقى يبحث عن ضالته ، فيجدها مرة فى تجارب لأبى نواس ، وأخرى فى تجارب شعراء الروميات ، فيتوقف عندما يختاره منها طبقا لتجربته ، فيعمد إلى معارضه البحترى فى سينيته ، أو ابن زيدون فى نونيته أو المتنبى فى منظومات فروسيته أو سيفياته ، أو رومياته ، وإذا به ايضا — أى شوقى — 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 ، كما سيرد فى موضعه من هذه الدراسة .

وعلى هذا يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة وخلودها من خلال موقعها فى زحام هذه المعارضات . فلا شك أن ما أصبح من القصائد موضوعا لمعارضات الشعراء لابد أن يظل فى منطقة البؤرة — بؤرة الإعجاب — لدى المتأخرين منهم ، إلى جانب موقعها الأدبى فى عصرها بما يكفى لجعلها محورا ينصرف إليه أكثر من شاعر ، ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها . وربما دوافع أخرى قومية . أو حماسية تكشفها التجارب العامة فى صورتها الاجتماعية . وربما ظلت محصورة فى إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها ، وربما امتزج الجماعى فيها بالفردى ، وتفاعلت الصور ، مما يؤدى إلى زحام الصور المعارضة على نحو ما نجده بين الحسين بن الضحاك وأبى نواس فى هذا المزيج من التجارب الموزعة بينهما من تناول التجربة الخمرية وما يتبعها من حس البداوة والحضارة فى عرضها ، وهو ما يكاد يتكرر حرفيا لدى أبى نواس بين رفضه للوم وإصراره على التحدى . والوصف الخارجى للخمر ، ومزج هذا كله بالشعوبية وحديث الإرجاء الذى يشغله . أضف إلى ذلك التشابه الصريح بين الشاعرين على مستوى

الأداء اللفظى بما يكمل الألوان التجريبية التى تجمع بينهما على هذا النحو .

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 وهو فى الغرب يناجى البحترى فى المشرق ، وفى نفس الوقت نجده فى المشرق يناجى ابن زيدون من الغرب ، وهو ما يعكس طرافة هذا التفاعل ودقته ، ويضيف إلى فن المعارضة أبعاداً جديد لا تخفى أهميتها فى الدراسة الأدبية .

* * *

وتظل ضرورات دراســـة المعارضة رهنا بأهميتهـــا فى الدرس التاريخى والأدبى لمقومات العمل موضوع المعارضة . أعنى بذلك ضرورة التحليل المثانى لكل من العملين على مســـتوى علاقاتهما الخارجيـــة والداخلية جميعا ، وهنا يصبح التعرف على شخصية الشـــاعر أمراً ضروريا وملحاً ، لا يمكن للباحث اختزاله من موضوعه ، أو تجاهل تأثيره ، فهو يحدد مدخله الطبيعى إلى التجربة التى يدور حولها النص، لتصبح نموذجا محوريا من نماذج المعارضة .

ومن هنا يصـــبح التعرف على حياة الشـــاعر ذاتها أمراً هاما ومطلوبا ، وذلك من خلال ظروفه الاجتماعية والنفسية ، وطبيعة علاقاته على اختلاف دوائرها فى أطار المرحلة التى يصوغ فيهـــا التجربة ، أو حتى غيرها من المداخل . وعندئذ تبدو دراســـة ظروف العصر بهـــذا القياس من المطالب الأولى فى هـــذا الدرس . وكذا الأطر الاجتماعية التى تحدد بيئة الشـــاعر فى أوسع صورها .

ومن هنـــا أيضا تتكشف العلاقات الخارجية للنص ، ابتداءا من صلته بمبدعه ، إلى نوعية الشريحة التى اختارها لتكون موضوعا له . ومن خلالهما معاً تتكشف الأبعاد الشعورية التى تكمن وراء التجربة ، ولا شـــك أن تفهم التجربة يعد خطوة أساسية فى استكشاف جوانب المعارضة الشعرية .

وإلى جانب حياة الشـــاعر وظروف عصره ، وذوق جمهوره ، يظل السعى مطلوبا وراء حواس الشـــاعر من خلال معطيات الصورة أو ما يعرضه فى لغة التقرير المباشرة ، إلى جانب ما يجب على الناقد من التزام الموضوعية حال التلقى لأى من العملين موضوع المعارضة ، إضافة إلى ضرورة تجاهل الفواصل الزمنية إلا من خلال تطور اللغة ، أو ظهور الفروق الفردية فى الأداء التصويرى ، أو حتى فى الصيغة

الجماعية التي تتسق مع إيقاع حركة التطور عبر عصور الأدب المختلفة، والتي ربما أخذت أبعادا قومية خاصة في حماسات الشعراء .

ومن هذه الضرورات اللازمة يأتي أسلوب المغالجة . وفيه تظل المراوحة خبيسة إطار مطلب هام لا يستغني عنه الباحث في هذا المجال ، إذ يظل عليه أن يتعمق عناصر العمل بين مبدع وموضوع ، ليتوقف عند كيفية الجدل والتفاعل بينهما تأثرا وتأثيرا متبادلين ، إلى أن يتم ذلك في النظم الشعري ، بما يكفي للتعرف على الواقع النفسي للشاعر ، وكذا على واقعه التاريخي ، والبعد الاجتماعي الذي تحمله تجربته ، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التي يحتويها العمل من الداخل ، وهو ما يجب أن يدرك على مستوى التحليل الفني الذي يتوقف عند العمل جملة وتفصيلا ، وتشغله الصورة الكلية الكبرى للقصيدة بدلا من التوقف عند نقد الشطر أو البيت ، بما قد لا يؤدي إلى نتيجة مضمونة في دراسة الأعمال المعارضة .

ولعل هذه المنطقة تعد أساسا ينطلق منه دراسة العملين المتعارضين ، مما يتراءى لنا على مستوى المادة اللفظية المتبادلة على المستوى الحرفي بين الشاعرين ، أو التي استطاع فيها المعارض أن يضيف ويبتكر ، بما يتسق مع ذاتية تجربته ، وهو بذلك يحرص على تسجيل تفوق الأنا وروح المعاصرة ، وخصوصية التجربة ، وتظل الفروق الفردية معيارا دقيقا للفصل بين العملين أو لتسجيل سمات التفرد لكل منهما .

ويقود هذا التشابه اللفظي إلى تقارب آخر في أسلوب الصياغة على المستوى الشكلي ، بين أوزان وقوافٍ ، إلى جانب العناصر التصويرية التي توزع على مستويات مختلفة في سلم التصوير البياني ، ويظل هذا العنصر بديهيا في كل المعارضات ، تعلقا باتحاد الموضوع والفكرة من ناحية ، واختفاء وحدة الزمان والمكان بين المتعارضين من ناحية ثانية ، ثم اتحاد الوزن العروضي وحرف الروي

وجوهكته من ناحية ثالثة ، ثم يضاف هذا كله إلى منطقية الإعجاب ودوافع التقليد .

ولعل من أبرز أهداف المعارضة الشعرية محاولة التوقف عند استكشاف الملامح والسمات الفارقة ، أو المشتركة بين الشاعرين المتعارضين ، وهو ما لا يتأتى إلا بالدرس التحليلي . والتوقف عند كل عنصر من العناصر السابقة ، إذ يصبح تأمل المعنى الدقيق للمعارضة ، والتوقف عند دوافع دراستها ، وأساليب المعالجة الفنية فيها ، ليظل كل هذا بمثابة إسهام طبيعي ، ومدخل ضروري يسهل مهمة الوصول إلى تلك الملامح المتفردة لكل شاعر على حدة ، ذلك أن شاعرا ما لا يجب — أو يتصور — أنه يعارض آخر لمجرد المعارضة ، أو من قبيل المنافسة ، وإلا بدت في إطار من التقليد الذي قد يشوه قصيدته ، أو افتعال معركة تؤدي إلى مسخ العمل الأول ، إذ يظل الصوت الحقيقي ويتردى الآخر في منطقة الصدى الباهت لذلك الصوت ، مما يهدده بفقد أصالته ، كما يفقد المتلقي أدنى صور الحماس له ، فالأصل أولى بأن يقرأ وأن تعاد قراءته ، بدلا من مسخه وتشويهه من خلال الصورة المكررة .

وبذا تبقى التجربة الفردية دافعا أساسيا للشاعر لأن يبحث عن موضوع معارضته ، أو أن يتوقف طويلا عندما يمكن أن يعارضه إذا تشابهت معه تجربته ، وانسق معه واقعه النفسي في ظرف ما .

ومن المعروف على المستوى النقدي أن حالة من التوتر والقلق تنتاب الشاعر حين يقصد إلى إسقاط تجربته ، ويبدأ في معالجتها تصويريا ، فإذا هو يجد في البحث عما يعادلها موضوعيا في عالم الأشياء ، ومن هنا يأتي اختياره لشريحة بعينها تكون هي المشجب الذي يعلق عليه همومه ، أو قل يكتشف من خلاله عن حجم تجربته ، على نحو ما نعرفه مثلا عن « إيوان كسرى » ، وكيف أحاله البحتري إلى معادل موضوعي لتجربة اليأس والكآبة التي عاشها في زحام

هموم الشبيب التى أزعجته ، فوجد ماضيه فى ماضى الإيوان ، وكذا حاضره فى حاضر ذلك الإيوان ، حتى صار الإيوان بكل تاريخه يمثل معادله الموضوعى الذى يكاد يتوحد معه أو يهدأ من خلاله ، ويسقط عليه تجربته ، فأنت تقرأ تاريخ الإيوان بين موجب وسالب ، ومن خلاله تستقرىء توزع تجربة الشاعر ، وتتوقف عند أبعادها التى أسقطها من خلال زحام صوره .

وبذا يأتى الموقف الفردى للشاعر فى إطار تجربته دافعاً أساسيا إلى هـذا البحث الدائب عن المعادل ، وربما وجد معادله جاهزا فى قصيدة قديمة تذكره بها حقائق واقعه فيقف عليها ويحاول معارضتها ، فيحكى من خلالها واقعه وتجاربه وشخصه ، كما يحكى أيضا أبعاد الفن والنفس كما عكستها القصيدة المعارضة .

وهذا أيضا يجب الاعتداد بالبحث وراء خصوصية التجربة ومعالم تميزها ، وسر بقائها ، وعدم اندثارها فى صور مطروقة جاهزة ، وإلا دخلنا فى أى من أبواب السرقات الأدبية ، وهو موضوع آخر يختلف جوهريا عن المعارضات ، كمـا رأينا ، فليس ثمة حرج لدى الشاعر من أن ينبه أو يشير إلى أنه سيعارض فلانا فى قصيدة ما ، على نحـو ما نراه فى مناجاة شـوقى لابن زيدون ، أو حواره مع ابن سـينا ، أو حديثه عن البحترى ، أو إشاراته إلى أبى نواس وهو بصدد معارضة قصيدة لأى منهم .

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

الأول : مستوى المادة الجاهزة التى وقع عليها الشاعر ، أو ظلت راسخة فى ذاكرته ، حتى مال إلى استخراجها الآن ، وبدأ فى معارضتها فى لوحات رسمتها ريشته وأملاها عليه أيضا وجدانه .

والثانى : درجة الإضافة التى ستفرضها طبيعة الفروق الفردية بين الشعراء ، والتى تضمن المعارض حق الإبداع والابتكار . وتحول دون اتهامه بالانسياق التام خلف المادة الجاهزة . أو إغفال ظهور (الأنا) فى زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة .

ومن خلال هاتين الزاويتين لابد أن تنكشف كل المقاييس الجمالية التى تحتويها الصور الجزئية ، وقس على ذلك — بالضرورة — ما يتعلق ببقية مقومات القصيدة موضوع الرؤيه التحليلية . حتى تخدمها تحت مجهرين لا مجهر واحد ، أو حين تعمد إلى تعدد القراءات التى تزيدها وضوحا كما تزيد درسها النقدى عمقا وأصالة وإضافة .

فإذا ما تجاوزنا منطقة الاستكشاف هذه ، وبانت لدينا صيغ التفرد من خلال أساليب المعالجة الجزئية ، أمكن أن نتأمل أسباب السبق أو التخلف بين العملين موضوع المعارضة . وهو موقف أيضا يحتاج إلى رؤية وموضوعية معا . تلك الرؤية التى تصحب الدرس الأدبى فى تناوله لطبيعة الصياغة الجمالية فى أنماط من الموازنات التى تجمع بين ظروف القديم ومادة الجديد . وكذا تأمل السياق الاجتماعى للغة هنا أو هناك ، وأيضا المعجم اللغوى والتصويرى الذى بدا متاحا لكل شاعر تبعا للمصادر الثقافية المتغايرة التى تحيط به فى كل عصر على حدة .

وطرقا لهذا البحث وراء الأصول تأتى الموضوعية مطلبا آخر حتى لا يجور الدرس الأدبى للنصين على المقاييس النقدية المنضبطة لمجرد حماس الناقد أو الدارس لأى من الشعراء . بمعنى أن ثمة خشية

أن يغمط الدارس أيا من الشاعرين المتعارضين حقه لمجرد الانتصار لفكرة ما مسبقة ، يفرضها على الدرس ويوجهه 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 ، وإلا ما عارض القصيدة أصلا ، بدليل أننا نسقط هنا تماما عنصرى المواجهة والمعاصرة ، فليس ثمة شبهة عداء يمكن أن تجوز على النصين المتعارضين إلا إذا قصد اليها الدارس فجار على أى منهما — وهذه مسئوليته — وهو ما يبدو غير مقبول ولا مستساغ فى الدرس الأدبى على دراسة النص الواحد ، فما بالك بالتبعة حين تتصرف إلى الحكم على نصين من طراز فنى متقارب !

ومن خلال الروية والموضوعية يمكن للدارس أن يستخلص — ضمن نتائجه — ظواهر التفوق ، أو ملامح السبق ، أو صور النقص أو التخلف ، تلك التى تكشفها النصوص المعارضة موازنة بما سبقها ، ومن ثم يصل إلى مرحلة التمييز والتحديد الدقيق للمعانى ، وكذا رصد الصور المبتكرة لدى الشاعر المعارض ، ثم ما ورد من قبل السابق جاهزا بلا تحديد ولا محاولة إضافية ، أو تحديد ملامح الابتكار ، أو حتى كشف مناطق الجمود والعقم وأسباب القصور أو العجز ، إذا ما قصر الآخر فى اللحاق بما عرضه الأول ، على أن يوضع فى الاعتبار — وهذا أساس — طبيعة الإيقاع الفكرى والاجتماعى ، وتطور الأنساق المعرفية التى تحكم كل عصر على حدة ، اعترافا بما بين العصور الأدبية من تغاير ثقافى يعكس طبائع التطور فى المجالات المختلفة .

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 — كثيرا — حدود الزمان والمكان ، وكأنها لا تعرف عصرا ما ولا بيئة محددة ، على غرار ما نجده فى اللوحات

المحكمية أو شكوى الشاعر من الزمان ، أو معايشه تجربة مكررة فرضها عليه الاغتراب ، أو منطق التمرد ، أو الإصرار على الرفض ، أو ما شابه ذلك من تجارب إنسانية تتسم بالعموم وتتجاوز الحواجز الاقليمية أو الزمانية .

كذلك تظل خطرات النفس لدى الشعراء بمثابة لغة مشتركة تجمع بينهم ، وتورد تشابها عميقا في أساليب المعالجة وصيغ التعبير ، ذلك أن تشابه التجربة الجزئية المحددة للشاعر تجعله شديد الاتساق مع موضوعه وموضوع معارضته ، بما يعرضه من صورها وما يضيفه إليها ، فكأنه ينجح أيضا في توصيل التجربة . وهو ما يعد — نقديا — مطلبا أساسيا للحكم للعمل بالأصالة ، أو عليه بالزيف والضعف إن هو افتقده . فلا شك أن تجربة الغربة أمام إيوان الأكاسرة تشبه — إلى حد بعيد — تجربة النفي التي عاشها شوقي هناك في أسبانيا . فلدى البحتري نفس ممزقة منقسمة من داخلها بين واقع مرير معاش وماض مشرق تتذكره ، وهناك ذاكرة فاعلة تحاول كسر حدود الزمان لتنفذ بصاحبها إلى ذكريات ذلك الماضي لعلها تنفذ من خلالها حطام نفسه الحزينة ، وهو ما يربط — بالضرورة — بين العملين والتجربتين . ثم ينعكس — بالقطع — في صيغ المعالجة الفنية لدى الشاعرين كليهما كما سيأتي في موضوعه من الدرس التطبيقي .

ومن خلال تحليل المعاني الإنسانية العامة . وتأمل خطرات النفس الخاصة لدى كل شاعر على حدة ، يظل الطريق مفتوحا أمام الدرس الأدبي لاستعراض تفاصيل الصور المشتركة ، وأبعاد 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 في محاولته

تحديد أصول الحركة الأدبية ، بل تبدو امتدادا طبيعيا لتلك الأصول، وإن شئت فقل أنها ترجمة فعلية لتفاعلها وتداخلها . لأننا فى حقول تلك المعارضات نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد ، وإذا نحن — أيضا — بصدد تجارب بشرية بينها من أنماط التشابه وضروب التميز ما يزيد الرؤية وضوحا وثراء ، وكذا أمام تغلغل فى تحليل المعانى ، وفروق الألفاظ ، وتباين الأساليب ، والبحث والتنقيب وراء المادة مرة هنا وأخرى هناك ، فلا شك أن ثنائية مادة الدرس تؤدى — بالتبعية — إلى ثنائية التأمل مع مزيد من التحليل ، وضمان تنوع أساليب المناقشة والتحديد سعيا وراء استكشاف الظواهر ، والتعمق وراء العلل والأسباب ، وفى النهاية التمهيد لإمكانية إصدار الأحكام النقدية فى منطقة التقويم .

ففى النماذج المعارضة يتوقف الدارس أمام وحدات الأصالة ومعالمها موزعة بين التراث والابتكار ، لعله يترصد حقيقة علاقة الشاعر بالتاريخ الأدبى . أو التاريخ السياسى . 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 — آنذاك — سيزيد البحث النقدى ثراء وعمقا .

* * *

الباب الثانى

تناول تحليلى

الفصل الأول — اليائيات واغتراب الذات :

١ — يائية الأسر ٠
٢ — رثاء الآخر ٠
٣ — رثائية النفس ٠
٤ — المرثية الجماعية ٠

يائية عبد يغوث بن وقاص الحارثي

١ ــ ألا لا تلومانى كفى اللوم ما بيا
فما لكما فى اللوم خير ولا ليا
٢ ــ ألم تعلما أن الملامة نفعها
قليل وما لومى أخى من شمال يا
٣ ــ فيا راكبا إما عرضت فبلغن
ندامای من نجران أن لا تلاقيا
٤ ــ أبا كرب والأيهمين كليهما
وقيسا بأعلى حضرموت اليمانيا
٥ ــ جزى الله قومى بالكلاب ملامة
صريحهم والآخرين الموالي ا
٦ ــ ولو شئت نجتنى من الخليل نهدة
ترى خلفها الجو الجياد تواليا
٧ ــ ولكننى أحمى ذمار أبيكم
وكان الرماح يختطفن المحاميا
٨ ــ أقول وقد شدوا لسانى بنسعة
أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا
٩ ــ أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا
فإن أخاكم لم يكن من بوائيا
١٠ ــ فإن تقتلونى تقتلوا بى سيدا
وإن تطلقونى تحربونى بماليا
١١ ــ أحقا عباد الله أن لست سامعا
نشيد الرعا المعزبين المثاليا
١٢ ــ وتضحك منى شيخه عبشمية
كأن لم ترى قبلى أسيرا يمانيا
١٣ ــ وظل نساء الحى حولى ركدا
يراودن منى ما تريد نسائيا

١٤ — وقد ملكت عرسى ملكية أننى
أنا الليث معدوا على وعاديا
١٥ — وقد كنت نحار الجزور ومعمل الـ
ـمطى وأمضى حيث لاحى ماضيا
١٦ — وأنحر للشرب الكرام محليتى
وأصدع بين القينتين ردائيا
١٧ — وكنت إذا ما الخيل شمصها القنا
لبيقا بتصريف القناة بنانيا
١٨ — وعادية سوم الجراد وزعتها
بكفى وقد أنحوا إلى العواليا
١٩ — كأنى لم أركت جواداً ولم أقل
لخيلى كرى نفس عن رجاليا
٢٠ — ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل
لأيسار صدق : أعظموا ضوء ناريا[1]

يائيا الخنساء فى أخويها

١ — ألا أيها الديك المنادى بسحرة
هلم كذا أخبرك ما قد بدا ليا
٢ — بدا لى أنى قد رزئت بفتية
بقية قوم أورثونى المباكيا
٣ — فلما سمعت النائحات تنحنه
تعزيت واستيقنت أن لا أخاليا
٤ — كصخر بن عمرو خير من قد علمته
وكيف أرجى العيش ضل ضلاليا

---

(١) المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون) .

٥ ــ ومالى لا ابكى على من اوانه
تقدم يومى قبله لبكى ليا
٦ ــ وإن تمس فى قيس وزيد وعامر
وغسان لم تسمع له الدهر لاحيا
١ ــ أرى الدهر أفنى معشرى وبنى أبى
فأمسيت عبرى لا يجف بكائيا
٢ ــ أيا صخر هل يغنى البكاء أو الأسى
على ميت بالقبر أصبح ثاويا
٣ ــ فلا يبعدن الله صخرا فإنه
أخو الجود يبنى للفعال العواليا
٤ ــ سأبكيهما والله ما حق والله
وما أثبت الله الجبال الرواسيا
٥ ــ سقى الله أرضا أصبحت قد حوتهما
من المستهلات السحاب الغواديا
٦ ــ إذا ما امرؤ أهدى لميت تحية
فحياك رب الناس عنى معاويا
٧ ــ وهون وجدى أننى عنى معاويا
كذبت ولم أبخل عليه بماليا[1]

بائية مالك بن الريب

١ ــ ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة
بجنب الغضا أزجى القلاص النواجيا
٢ ــ فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه
وليت الغضا ماشى الركاب لياليا

(ديوان الخنساء ، ت د . إبراهيم عوضين ١٩٨٦ ص ٤٢٣ ــ ٤٢٤)

٣ ــ لقد كان فى أهل الغضا لو دنا الغضا
مزار ولكن الغضا ليس دانيا

٤ ــ ألم ترنى بعت الضلالة بالهدى
وأصبحت فى جيش ابن عفان غازيا

٥ ــ وأصبحت فى أرض الأعادى بعدما
أرانى عن أرض الأعادى قاصيا

٦ ــ دعانى الهوى من أهل أود وصحبتى
بذى الطبسين فالتقت ورآينا

٧ ــ أجبت الهوى لما دعانى بزفرة
تقنعت منها أن ألام ردائيا

٨ ــ أقول وقد حالت قرى الكرد بيننا
جزى الله عمرا خير ما كنت جازيا

٩ ــ إن الله يرجعنى من الغزو لا أرى
وإن قل مالى طالبا ما ورائيا

١٠ ــ تقول ابنتى لما رأت طول رحلتى
سفارك هذا تاركى لا أباليا

١١ ــ لعمرى لئن غالت خراسان هامتى
لقد كنت عن بابى خراسان نائيا

١٢ ــ فإن أبخ من بابى خراسان لا أعد
إليها وإن منيتمونى الأمانيا

١٣ ــ فظله درى يوم أترك طائعا
بنى بأعلى الرقمتين ومالياً

١٤ ــ ودر الظباء السانحات عشية
يخبرن أنى هالك من ورائيا

١٥ — ودر كبيرى اللذين كلاهما
على شفيق ناصح لو نهانيا
١٦ — ودر الرجال الشاهدين تفتكى
بامرى الا يقصروا من وثاقيا
١٧ — ودر الهوى من حيث يدعو صحبتى
ودر لجاجاتى ودر انتهائيا
١٧ — تدحرت من يبكى على فلم أجد
سوى السيف والرمح الرديني باكيا
١٩ — وأشقر محبوك يجر عنانه
إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا
٢٠ — ولكن باكناف السمينة نسوة
عزيز عليهن العشية مابيا
٢١ — سريع على أيدى الرجال بقفرة
يسوون لحدى حيث حم قضائيا
٢٢ — ولما تراءت عند مرو منيتى
وخله بها جسمى وحانت وفاتيا :
٢٣ — أقول لاصحابى ارفعونى فإنه
يقر بعينى إن سهيل بدا ليا
٢٤ — فيا صاحبى رحلى دنا الموت فانزلا
برابية إنى مقيم لياليا
٢٥ — أقيما على اليوم أو بعض ليله
ولا تعجلانى قد تبين شانيا
٢٦ — وقوما إذا ما استل روحى فهيئا
لى السدر والأكفان عند فنائيا
٢٧ — وخطا بأطراف الأسنة مضجعى
وردا على عينى فضل ردائيا
٢٨ — ولا تحسدانى بارك الله فيكما
من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا

٢٩ ــ خذانى فجرانى بثوبى إليكما
فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا
٣٠ ــ وقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت
سريعا لدى الهيجا إلى من دعانيا
٣١ ــ وقد كنت صبارا على القرن فى الوغى
وعن تنتمى ابن العم والجار دانيا
٣٢ ــ فطورا ترانى فى ظلال ونعمة
وطورا ترانى والعتاق ركابيا
٣٣ ــ ويوما ترانى فى رحى مستديرة
تمزق أطراف الرماح ثيابيا
٣٤ ــ وقوما على بئر السمينة فاسمعا
بها الغر والبيض الحسان الروانيا
٣٥ ــ بأنكما خلفتمانى بقفرة
تهيل على الريح فيها السوافيا
٣٦ ــ ولا تنسيا عهدى خليلى بعدما
تقطع أوصالى وتبلى عظاميا
٣٧ ــ ولن يعدم الولدان با يعيبهم
ولن يعدم الميراث منى الواليا
٣٨ ــ يقولون لا تبعد وهم يدفنوننى
وأين مكان البعد إلا مكانيا
٣٩ ــ غداة غد يا لهف نفسى على غد
إذا أدلجوا عنى وأصبحت ثاويا
٤٠ ــ وأصبح مالى من طريف وتالد
لغيرى وكان المال بالأمس ماليا
٤١ ــ فيا ليت شعرى هل تغيرت الرحا
رحا المثل أو أسقفت بفلج كما هيا
٤٢ ــ إذا الحى حلوها جميعا وأنزلوا
بها بقرا حم العيون سواجيا

٤٣ ــ رمين وقــد كاد الظــلام يجنهــا
يســفن الخزامى مرة والأقاحيا
٤٤ ــ وهل أترك العيس العوالى بالضحى
بركبانهــا تعلو المتــان الفيافيــا
٤٥ ــ إذا غصب الركبان بين عنيزة
وبولان عاجوا المبقيات النواجيــا
٤٦ ــ فيا ليت شــعرى هل بكت أم مالك
كما كنت لو عالوا نعيك ناعيــا
٤٧ ــ إذا مت فاعتادى القبور وســلمى
على الرمس أســقيت السحاب الغواديا
٤٨ ــ على جدث قد جرت الريح فوقه
ترابا كســحق المرنبانى هابيــا
٤٩ ــ رهينــة أحجار وترب تضمنت
قرارتهــا منى العظــام البواليا
٥٠ ــ فيا صاحبا إما عرضت فبلغن
بنى مازن والريب أن لا تلاقيــا
٥١ ــ وعز قلوصى فى الركــاب فإنهــا
ستغلق أكبــادا وتبكى بواكيــا
٥٢ ــ وأبصرت نار المــازنيات موهنا
بعلياء يثنى دونها الطرف دانيــا
٥٣ ــ بعود النجوج قد أضــاء وقودها
مها فى ظلال الســدر حورا جوازيا
٥٤ ــ غريب بعيد الدار ثاو بقفــره
يد الدهــر معروفا بأن لا تدانيــا
٥٥ ــ أقلب طرفى حــول رحلى فلا أرى
به من عيــون المؤنســات مراعيــا
٥٦ ــ وبالرمك منا نســوة لو شــهدننى
بكــين وفدين الطبيب المداويــا

٥٧ ــ وما كان عهد الرمل عندى وأهله
ذميما ولا ودعت بالرمل قاليا
٥٨ ــ فمنهن أمى وابنتاى وخالتى
وباكية أخرى تهيج البواكيا[1]

يائية الشريف الرضى

١ ــ أقول لركب رائحين : لعلكم
تحلون من بعدى العقيق اليمانيا
٢ ــ خذوا نظرة منى فلاقوا بها الحمى
ونجدا وكثبان اللوى والمطاليا
٣ ــ ومروا على أبيات حى برامة
فقولوا : لديغ يتبغى اليوم راقيا
٤ ــ عدمت دوائى بالعراق فربما
وجدتم بنجد لى طبيبا مداويا
٥ ــ وقولوا لجيران على الخيف من منى
تراكم من استبدلتم بجواريا
٦ ــ ومن حل ذاك الشعب بعدى وراشقت
لواحظه تلك الظباء الجوازيا
٧ ــ ومن ورد الماء الذى كنت واردا
به ورعى الروض الذى كنت راعيا
٨ ــ فو الهفتى كم لى على الخيف شهقة
تذوب عليها قطعة من فؤاديا
٩ ــ صفا العيش من بعدى لحى على النقا
حلفت لهم لا أقرب الماء صافيا
١٠ ــ فيا جبل الريان إن تمر منهم
فإنى سأكسوك الدموع الجواريا

---

(١) الأمالى ١/١٣٥

١١ — ويا قرب ما أنكرتم العهد بيننا
نسيتم وما استودعتم الود ناسيا

١٢ — أأنكرتم تسليمنا ليلة التقا
وموقفنا نرمى الجمار لياليا

١٣ — عشية جارتى بعينيه شادن
حديث النوى حتى رمى بى المراميا

١٤ — رمى مقلتى من بين سجفى عبيطه
فيا راميا لا مسك السوء راميا

١٥ — فيا ليتنى لم أعل نشزا إليكم
حراما ولم أهبط من الأرض واديا

١٦ — ولم أدر ما جمع وما جمرتا منى
ولم ألق فى اللاقين حيا يمانيا

١٧ — ويا ويح قلبى كيف زايلت فى منى
بذى البان لا يشرين إلا غواليا

١٨ — ترحلت عنكم لى أمامى نظرة
وعشر نحوكم لى ورائيا

١٩ — ومن حذر لا أسأل الركب عنكم
وأعلاق وجدى باقيات كماهيا

٢٠ — ومن يسأل الركبان عن كل غائب
فلابد أن يلقى بشيرا وناعيا

٢١ — وما منزل أدماء تزجى بروضة
ظلا قاصرا عن غاية السرب وانيا

٢٢ — لها بغمات خلفه تزعج الحشى
كجس المذارى يختبرن الملاهيا

٢٣ ــ يحــور إليهــا بالبغام فتثنى
كما التفت المطلوب يخشى الأعاديا

٢٤ ــ بأروع من ظميــاء قلبــا ومهجــة
غــداة ســمعنا للتفرق داعيــا

٢٥ ــ تودعنا ما بين شكوى وعــبرة
وقد أصــبح الركب العراقى غاديا

٢٦ ــ فلم أر يوم النفــر أكثر ضــاحكا
ولم أر يوم النفر أكثر باكيــا

* * *

---

(١) ديوان الشريف الرضى ٢/٥٧٠ ــ ٥٧١) .

تجارب اليائيات ونموذج المعارضة

يائية الأسر

قريبة إلى النفس هـذه الياء التى اختتمت بها القصائد كحرف روى لها ، فى ظلال هـذا الكم من التجارب المتشـابهة ، لأنها ياء الأنا » فى موقع المفعولية أو الإضافة ، فى منطقة لا تحتمل إلا صدق تعبيرها عن صدى الواقع عليها ، وتستكمل بألف الإطلاق التى تزيد الصوت فيها ألمـا وتشـبعه حنينا وحزنا ؟

لعل قراءة بعض من هـذه التجارب تعكس مدى صدق الإجابة على هـذا التساؤل ، فربما أتت الإجابة عليه شافية مقنعة إلى مدى بعيد ، فمع صورة التجربة الأولى نجد الشاعر الجاهلى اليمنى يهزم مع قومه ، ويجره سوء حظه لأن يقع أسيرا فى صفوف أعدائه ، بعد أن كان قائدا لقومه « مذحج » ، ويحاول الأسـير أن يفدى نفسه . ولكن أنى له ذلك وقد تمادت « تميم » فى حرصها عليه ، بل أبت إلا قتله « بالنعمان بن جساس » قتيلهم فى يوم « الكلاب الثانى » ، وهو موضع أسر « عبد يغوث بن وقاص الحارثى » ، ولم يكن عبد يغوث قاتله ، ولكن تميما تنتهى بالرأى إلى إجماع الرغبة على قتله كفارس مذكور فى قومه ، وشاعر ذائع الصيت بينهم ، وكانوا قد شدوا لسانه لئلا يقدم على هجائهم ، والتعريض بهم ، ورصد مثالبهم .

ولمـا أدرك الفارس الأسير أنه مقتول لا محالة ، طلب إليهم أن يطلقوا لسانه ، لعله يذم أصحابه ممن تركوه وغدروا به ، أو لعله يرثى نفسه قبل موته ، كما طلب منهم أن يختاروا له قتله كريمة تليق بمكانته وفروسيته ، فأجابوه إلى رغبته ، وسقوه الخمر ، وقطعوا له عرقا يقال له الأكحل ، وتركوه ينزف حتى مات .

ويقال أنه نظم يائيته المشهورة وقد جهز للقتل ، فراح من خلالها يحكى قصة ألمه إزاء ما كان من قومه ، وقد تركوه حين هزموا ، ولو شاء الفرار لسهل عليه الأمر ، ولنجا من مأزق الأسر ، ولكنه آثر الثبات من أجل حماية قومه ، فإذا به فى موقف لا يحسد عليه بين مهانة ومذلة يترجمها موقف نساء تميم منه ، وهن يهزأن به ، ويسخرن منه ، ويراودنه عن نفسه ، وليس أمامه من عزاء يسلى به نفسه إلا مشاهد من ماضيه العريق يفر إليها ، يلتمس من خلالها سلوته عن آلام واقعه ، ولذا راح يبنى قصيدته بناء تقريريا أقرب ما يكون إلى المباشرة منه إلى التصوير ، مما يعكس قربه من حس المرتجل ، ويترجم إدراكه رهبة الموقف ، وخضوعه للإيقاع السريع للأحداث بين هزيمة ، ثم أسر ، ثم رغبة فى قتله ، وتجهيز له لأن يقتل ، ولذا يبدأ قصيدته بالنهى عن اللوم ، الذى لا يجد له قيمة ، وكثيرا ما نأى بنفسه عن أن يلوم ، فما بالك به موضعا لهذا الملام ، وهو الذى ارتضى لنفسه الثبات حتى أسر على الفرار !

ثم ينتقل إلى عرض قصة أسره ، ويعرض منها فى لمح خاطف ليوم الكلاب ، ويذكر ثباته يومئذ ، ويكرر رفضه للفرار حين رأى الهزيمة أمرا محققا له ولقومه ، وبعدها يعيش مع قصة أسره بكل صورها النفسية الكئيبة ، مما يدفعه إلى معاودة ذكريات الماضى التى يغلب عليه فيها ذلك الأسى إزاء تصوير بطولاته ، وما كان من متعه فى حياته - لعله يخفف شيئا من أحزانه وهو ينتظر الموت .

وهو يدير يائيته حول صيغة النهى المكررة والأمر (ألا لا تلومانى ، فبلغن ، فأسحجوا ...) وكأنه يطرحها على أكثر من مستوى نفسى ، فهو يرفض اللوم إباء وأنفة ، ويطلب الإبلاغ حنينا وشوقا إلى القوم والأرض ، ثم يطلب التيسير عليه ، وهو فى موقف يدعو إلى الإشفاق والرحمة به فيبدو ضعيفا مستسلما إلى حد كبير .

وبتكرار هذه الأفعال يتكرر موقف « الأنا » فى وضعها

الانهزامى (لا تلومانى ، مابيا ، ولا ليا ، مالومى ، شـماليا ، نداماى ، نجتنى ، لسـانيا ، بى ، ماليـا ، نسـائيا ، ردائيا ، بنانيا ، رجاليا ، ناريا) ولعل أداء الضمائر بهذه الصورة المتزاحمة يعكس ذلك البعد النفسى الذى يحسه الشاعر إزاء هزيمته وأسره معاً ، فلم يشأ أن يتحدث عن ذاته (الفاعلة) ، إلا فى عتابه المرير لقومه ومؤاخذته إياهم (ولكننى أحمى ذمار أبيكم) ، وحين ينفى عن نفسه قتل فارس أعدائه (لم يكن من بوائيا) • ثم يستجمع قوته حين يستعيد مشاهد فخره عبر الذاكرة ، فيعود إلى المـاضى باشراقة صوره (كنت نحار الجزور ، معمل المطى ، أنحر للشرب مطيتى ، أصدع ردائى ، كنت لبيقا ••• وزعتها ، ركبت جوادا ، قلت كرى ، سبأت الزق ، قلت لأيسار صدق ••• إلخ •

وكأن الشـاعر يتحول بلغته تحولا بعيدا بين المشهدين ، مشهد ماضيه وحريته وسيادته كقائد فى قومه ، وبين موقفه فى أسره وقد فقد كل مقومات فروسيته ، فتحول بضمائره من الفاعلية إلى المفعولية ، ليعيش من خلالها تلك الأبعاد النفسية المتضاربة المتصارعة •

فهو يؤكد حواره المتناقض من خلال توزيع ضمير الأنا بهذه الصور التى تلخص قصته بين الواقع وبين شريط الذكريات فى الأبيات (١ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ — ٢٠) •

وإن كان يعود فيوجز قصته من خلال بلورة أخطر ما فيها حين يتوقف فى ثلاثة أبيات فقط عند ازدحام المشاهد (٨ — ١٠) ففيها يذكر ما كان من شد لسـانه ، وأيضا حديثه إلى خصومه ، وهو يعرض طلبه منهم معاودا ذكره أسره ، ومحاولا تبرئة نفسه من ... أخيهم ، ثم يطلب منهم مزيدا من الحرص والرأفة فى قتله •

وفى زحام هـذه الأحداث الغريبة والمفزعة للشـاعر لم ينس فخره بنفسه من خلال معاودة الذكريات (١٥ — ٢٠) . وفيها يسجل

حنينه إلى المكان كما عرضه فى الأبيات الأولى (٣ ، ٤) ، ومن خلال حديث الذكريات يكاد الشاعر يتوحد مع الماضى ، لولا صحوة الحاضر وإلحاح آلامه على نفسه ، إذ يبدو هذا التوحد ظاهرا من خلال ما يحصره من (نحر الجزور ، الملى ، الرحلة ، الشرب ، زعامة الندماء ، الخيل ، الرماح ، الأيسار ..) ، وهل للفارس ما هو أفضل من جملة هذه الذكريات ليكون سيدا فى قومه وموضعا لإعجابهم به ، والتفافهم حوله ؟

ويبدو موقفه من « الأنت » موزعا بين الفريقين ، بين قومه وخصومه ، فإذا ما تعلق الأمر بقومه بدا عاتبا عليهم وساخطا ، منذ تهديده لهم بعدم اللقاء (٣) ، إلى ما يردده من الأسماء (٤ ، ٥) ، إلى ما يرصده من مرارة العتاب فى البيت الخامس ، وكذا من أسلوب المن عليهم بما قدمه لهم فى البيت (٧) .

وعبر الأماكن والرفاق ، ومن خلال الندماء ورصيد الأسماء وذكر القوم وعمومية الحكم ، ونشر العتاب لطبقات قومه ، يتحرك الشاعر من هذه الزاوية فى مقابل تصوير الفريق الآخر من خصومه ، وقد أخطأوا فى حقه حين شدوا لسانه (٨) مما ترتب عليه تحذيره لهم (٩) ، وضيقه بسخرية نسائهم منه (١٢) ، إلى محاولته الانصراف عن كل هذا ، وتجاوز آلامه فى محاولة للولوج إلى عالم الذكريات الماضية الذى يعتد به وبها .

ولم يشأ الشاعر الفارس أن يصرح بوقوعه فى الأسر ، ولم يسهل عليه أن يسمى نفسه أسيرا صراحة ، بقدر ما جاء الحديث مضمنا فى لغة الأسير اليمانى مرة واحدة (١٢) ، وهو ما دفعه إلى رثاء النفس ، وعتاب القوم فى خط واحد .

فإذا ما جاء إلى عالم النساء طرح المفارقات ، وتبدت عنده الصور المتناقضة التى يضيق بها من تلك السخرية التى يلقاها من

نساء خصومه ، وكيف راح يرفض الاستجابة لهن ، وكأن هؤلاء النسوة بذكرنه ـــ مجرد ذكرى ـــ بنساء قومه ممن عرفن عنه فروسيته ومروءته ورأين فيه من المثل العليـــا ما لا تراه نساء الأعداء ، وكأنه بذلك ينقذ كرامته الممتهنة بعرض تفاصيل ذلك المـــاضى ثانية من خلال اصطناعه لغة حوارية مع المرأة فى الأبيات (١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦) •

ويبقى من سمات تجربته ما قصد إلى تكراره فى الأبيات من ألفاظ دالة على طبيعة مواقفه من تكرار اللوم (٣ مرات) فى البيت الأول ، ثم مرتين فى البيت (٢) ، وأخرى سادسة فى البيت (٥) ، وكذا تكرار الحمى رهنا بفروسيته مرتين (٧) ، واللسان تعلقا بشاعريته مرتين وهو ما يعرضه فى صور أخرى ، على نحو ما أورده من رد أعجاز بعض الأبيات على صدورها فى العدو (١٤) ، المطى (١٥ ، ١٦) ، الجواد والخيل (٩) وهو تكرار يطرح بعدا كميـــا لذلك الحنين الذى يعيشه إزاء مشاهد المـــاضى ، وهو ما يتأكد مرة أخرى بما يذكره من أعلام لها إيقاع خاص فى نفسه مثل (نجران) ، (حضرموت) فى البيتين (٣ ، ٤) ، إلى جانب تصـــــوير انتســـابه « اليمانى » الذى يعتد به •

وبذا تظل تجربة الأسر لديه متسقة مع هـــذا التوزيع المتنوع للضمائر والمواقف ، وهو ما يبدو لصيقا بكل تجارب الحزن التى تحمل ما يقرب من حس الشاعر ومعاناته ، وهو ما يكشفه كذلك موقف الخنساء : إذا تأملنا رثاءها الخاص لأخيها صخر فى المقطوعة البائية التى بثتها كما من أحزانها فى الأبيات (١ ، ٣ ، ٥) بدا ليا ، أورثنى المباكى ، لا أخاليا ••• وهو تعكسه لنا فى :

* * *

٢ ــ رثاء الأخــر

وفيه تتحرك الخنساء عبر ثلاثة مستويات ، مســتوى الرؤية الكئيبة والرغبة فى إخبار نذير الصباح بكآبة التجربة ، ثم مســتوى الألم والحزن الذى ترتب على السابق من حجم الرزء الذى حق له أن يورثها بكاء لا ينتهى ، ثم ترجمة الحقيقة المرة فى فقدان الأخ موضوع هــذه المرثية كمبرر للمستويين السابقين .

وعلى ما تحمله المقطوعة من دلالات ضيق النفس الشــعرى ، وكآبة النفس البشرية ، ومحاولة رصد التجربة فى إطار هذه السرعة الفنية الواضحة ، تظل دالة على تكدس هــذا المعجم البكائى الذى تذيعه عنها الأبيات (٢ ، ٣ ، ٥) ففيها الرزء بالفئية ، ووراثة ذلك البكاء الذى لا ينتهى ، وسماع النائحات ، وفقدان الأخ ، والتصريح بمعاودة البكاء وقد مزج بالحنين الدائم إلى الفقيد ...

ومع انتشار معجم البكاء والنواح ، والعجز عن العزاء نجد التكرار المتعمد للبكاء مرة أخرى فى البيت الخامس ، حين تتعجب الشاعرة من أمر من يلومها على بكائها على أخ لو سبقته إلى الموت لاستراحت ، ولكان هو نفسه فريسة أحد أنواع البكاء .

وتكاد الشــاعرة تتوحد مع موضوع تجربتها ـ من زاوية أخيها من ناحية ، ثم زاوية الموت من ناحية أخرى . وكأنها رأت الحياة وقد استحالت عدما ، ولم يبق أمامها إلا أن تتوحد مع ذلك العدم ، فكان أفضل لها من أن تعيش :

كصخر بن عمرو خير من قد علمته
وكيف أرجى العيش ضــل ضلاليا

ومع هــذا التوحد الذى تتمناه الشاعرة ، تظل تردد تلك الأعلام القبلية لعلها تجد شــيئا من العزاء من خلال شريط الذكريات أيضا ، فتذكر اتســاع مكانة أخيها بين هــذه الأعلام فى قيس ، وزيد ،

وعامر ، وغسان (٦) ، وكأنها من خلال هذه الصيغ تفاخر بالماضى ، وتأتى إلى تأبين أخيها ، فى مقابل ذلك الاستسلام الحتمى للموت .

وعلى هذا النهج تأتى تجربة الخنساء مكررة فى رثاء أخويها صخر ومعاوية ، وربما بدت أشد عنفا فى قصائدها التى جمعت بينهما فيها ، إذ الخطب لديها يتحول إلى خطبين معاً ، حين يتحول الحزن على الفقيد إلى فقيدين ، فتبدأ مقطوعتها بشكوى الدهر ، وتعتب عليه عليه عتاب مرارة الراثى المنهزم ، على اللغة التى عرفت عن أبى ذؤيب الهذلى إزاء قسوة الدهر والمنية معاً إذا اتحدا على الإنسان الضعيف فأفقداه ما بقى من حوله :

أمن المنون وريبها تتوجع
والدهر ليس بمعتب من يجزع ؟

ومن شكوى الدهر تستسلم الشاعرة تماما لأحزانها ، وتترجمها فى صيغ بكائها وتصوير آساها ، وإن أدركت أن جدوى البكاء غير واردة ولا متخيلة ، ولكنه الإلحاح والاضطرار أمام الادراك لعدم تلك الجدوى ، خضوعا لحيرتها وتمزقها وانهيارها ، فهل بقى لها من شىء إلا التسلى به ، فراحت ترددة فى البيتين (٢ ، ٥) ، وبعدها تلح فى خطابها للفقيد ، لتنتقى من الألفاظ ما يناسب موقفها منه : بين بكاء ، وأسى ، وميت ، وقبر ، وثاو فى بيت واحد[٢] .

ثم تتبع هذا كله بما ترمى إليه من التخفف من تلك الأحزان أو محاولة التعزى عن فقيدها بصيغ دعائية ، تكررها أربع مرات فى الأبيات (٣ ، ٤ ، ٦) ، كما أنها لا تنسى مزج الدعاء بتأبين المرثيين فى تصوير طيب عهدهما ، وما كان لهما من طيب الفعال والجود والشجاعة ، وكأنها تبرر بذلك استمرارية بكائها عليهما الدهر كله ، وهى استمرارية تصورها متألمة ، حين تنتقض ما عرفته من إدراك

عدم جدوى البقاء ، وإن كانت تحسر عليه . وإذا كان سيكسف شيئا من حنينها (ماحن واله) ، وهى استمرارية لن تعرف لها نهاية ، إذ تبدو على يقين من أن بكاءها سيظل راسيا رسو الجبال ، ثابتا ثبات الأشياء والحقائق لن يعرف تحولا ، فهى لا تعرف مدخلا إلى طريق الخلاص، بل لعلها لاتريد ذلك الخلاص أصلا، لأنها إنما تتوحد أيضا مع تجربة الحزن التى يعكسها هـذا الرثاء ، فلا تحيد عنه ، ولا بتجنبه حتى تموت .

وعلى هـذه الصورة كانت الخنساء تطوع معجمها الرثائى انطلاقا من حزنها ، وازدحام نفسها بألفاظ الأسى والكآبة من خلال استجابتها العفوية لايقاع الحدث، فلم تشأ أن تطيل ، على الرغم من قدرتها فنيا على ذلك ، على نحو ما نجده من طوال الرثائيات فى ديوانها مما قد يتجاوز خمسة وثلاثين بيتا ، على نحو رائيتها المشـهورة :

قذى بعينـك أم بالعين عـوار
أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟

ومن ثم يبدو الاحتكام إلى الإطالة أو القصر ، أو تصوير التجربة فى ظلال قصيدة أو مقطوعة موقفا حائرا إزاء صدق الموقف ، وتدفق الانفعال فى مرثيات الشـاعرة ، أو لدى غيرها من شـعراء الرثاء وشـاعراته .

* * *

٣ — رثائيـــة النفس

وتأتى يائية مالك بن الريب نموذجا متميزا فى إطار التعامل مع الذات على المستوى الرثائى ، حين تحس آلامها ، وتجتر أحزانها ، فى ظلال غربتها البعيدة النائية التى تخشى فيها من اللانهائية والعدم ، فإذا بالشاعر يتألم نفسيا إزاء غربته ، فيشتد حنينه إلى أهله ووطنه وكأن تاريخ الصعلكة قد سقط من حياته ، فلم يعد يستريح لهذا النمط من الحياة ، ولا يدين له بصورة من ولاء ، وقد عاشه دهراً كافيا لأن يبغضه وينفر منه ، وينصرف ببقايا فروسيته إلى الجهاد فى صفوف الفاتحين من المسلمين بعد توبته ، واعتزاله اللصوصية وقطع الطريق ، فإذا هو ينضم إلى كتائب الغزو التى قادها سـعيد بن عثمان بن عفان والى معاوية على خراســان .

وإذا بمالك ينخرط نفسيا فى صفوف المجاهدين ، فلا تتنازعه فيها نفسه ، ولم يتردد ولم يبد ندماً ، بل وقف موقف صلبا ، لم يجد عنه بدليل ما سـجله له التاريخ من مشـاركته مع سـعيد غزو (الصغد) و (سمرقند) ، بل يخبرنا الطبرى[1] بموقفه من سـعيد حين رآه مالك وقد كاد يتخاذل فى مجابهة الصغد ، وخشى أن يركن إلى الراحة ، أو يؤثر الصلح على الفتح فغضب مالك من سياسته ، وعبر عن موقفه وغضبه صراحة ، فراح يحرضه على ضرورة الجهاد رغم جهله بأبعاد المواقف السياسية :

مازلت بالصـــفد ترعد واقفـا
من الجبن حتى خفت أن تتنصرا

وما كان فى عثمان شىء علمته
سوى نسـله فى رهطه حـين أدبرا

---

(١) تاريخ الرسل والملوك ٧/١٧٨

فلم يعبأ به سعيد ، وظل يسالم الصغد ويساومهم ، فأعد مالك توجيه اتهامه إليه بقلة الفضل والخير ، لعله يحمسه ليحارب الصغد ويحتل بلادهم ، وراح يزيد من حماسه يتذكره بانتصاراته السابقة ؛ في يوم (طاس) و (يوم النهر) ، وقد حضرهما مالك معه ، وانتصر مع القوم على أعدائهم فقال :

يقل خير أمير كنت اتبعه
أليس يرهبني أم ليس يرجوني
أم ليس يرجو إذا ما الخيل شمصها
وقع الأسنة عطفي حين يدعوني
لا تحسبنا نسينا من تقادمه
يوما «بطاس» ويوم النهر ذا الحلين

ويقال أن تحريضه هذا ترك أثره النفسي في مسلك سعيد ، حتى هاجم الصغد ، وانتصر عليهم ، واقتحم مدينتهم ، وحقق النصر عليهم .

وتظل هذه الرواية والشعر معها شاهدين على فروسية مالك التي لم تتزعزع بقاياها ، إلى أن تعددت الروايات ، واختلفت الأخبار حول وفاته ، فمنها ما انتهى إلى أنه مرض في مرو بخراسان ، قبل رحيل سعيد ، وكان هذا مرض الموت ، ومنها ما يقول أنه مات لديغا في طريق العودة إذ أراد مرة أن يلبس خفه فلدغته حية كانت مختبئة في الخف فمات بسبب من لدغتها[1] .

ومنها أيضا ما يصور موته بسبب مرض ألم به بعد تجاوزه مدينة مرو ، فاضطر سعيد أن يخلف عليه رجلين لتمريضه ، والقيام بأمره رجاء أن يشفى ، فيلحقاه بالركب ، لكن الأجل وافاه فدفناه

---

(١) الطبري ٦/١٧١ .

هناك[1] ومن هـذه الأخبار أيضا ما يحكى أنه مات شهيداً فى إحدى معاركه فى صفوف الجيش الإسلامى حيث أصيب بطعنة قاتلة[2] .

وأيا كانت صورة موته فقد قدم الرجل على رثاء نفسه بعيدا عن وطنه ، وكأنه أحس انه سيموت غريبا لا محالة ، فراح يعرض موقفه النفسى على هـذه الدرجة من التكامل ، ابتداء من تصوير شـوقه وحنينه إلى ذويه ووطنه ، وعرض سبب فراقه لهم ، ليقف عند مشاهد التذكر والبكاء ، ومعاناة الواقع الأليم فى صيغ من المناجاة الحزينة ، وبين هـذه اللوحات يفسح لنفسه مجالا لتأمل مكانة الذات من زاوية الفخر بها ، والاعتزاز بمكانتها عودا إلى ماضى الذكريات ، ولكن الصور — فى مجملها — تكاد تذهب فى تصوير أسفه ولهفته على موته فى غربته ، فلم يجد مجالا للتعزى إلا بالفرار المؤقت إلى تلك الذكريات من ناحية ، وما صنعه من صيغ شـعرية أعدها لتكون رسالته الأخيرة التى يبعث بها إلى أمه من ناحية أخرى .

وهو يستهل قصيدته على لغة التمنى التى تعكس تجربة الحنين بداية كما يعيشها ويعانى مرارتها ! ولذا يبنى صورته على أساس من مقومات المواطنة التى استحسن فيها ترديد كلمه (الغضا) الدالة على أشجار صحراء وطنه ، فراح يكررها ست مرات فى الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة وإلى جانب الغضا لا نكاد نرى لديه تركيزا فى هذه الأبيات إلا على تكرار التمنى أيضا (ليت شـعرى ، ليت الغضا ، وليت الغضا ، لو دنا الغضا) وكأنه يستنفد وسـائل التمنى على اختلاف صورها ، ومعها تزداد لغة الحنين عمقا من خلال هذا الربط بين الغضا والإبل ، ثم الغضا والركب ، وليالى الرحيل ، ثم أهل الغضا ، وأمنية المزار ، وأمل اللقاء ، وهو يحاول جاهدا أن يبحث عن وسـيلة يتعزى بها ، لعله يتجاوز ضغوط تلك الذكريات فيستعين

---

(١) الأغانى ٢٢/٢٩٧

(٢) الأغانى ١٠٨

بنداته للرفيق ، ربما يخفف عنه شيئا من محنته ، فيطلب منه مسامرته حول الغضا وأهله ، إذ أيقن أنه لا عودة إليه ، فالأفضل له أن يقتصر منه على عالم الأمنية التى يتمناها ، ويبقى له أن يصورها ، ثم ينصرف من أغلى ممتلكاته ، من الغضا وعلاقاته ، إلى موقف يبدو أخير اعتزازا به ، ذلك هو التحول الجوهرى فى حياته من عالم السلوك إلى المجاهد الإسلامى الذى لا تراه إلا غازيا وفاتحا مناضلا .

وكأنه يوظف البيت الخامس فاصلا بين ما يرمى إليه من مفارقات تبدو غاية فى الطرافة ، وتظل لها دلالتها النفسية العميقة ، إذ يستمر فى حواره حول الأرض ولكنه ينأى به قليلا عن منطق الحنين والحب والوفاء ، إنها هناك أرض يبغضها بغضه لأهلها ، ولا يحمل لها فى نفسه نظيرا لما عرضه فى الأبيات الأولى على الإطلاق ، بل يراها أرضا للأعادى ، وهذا يكفى لتصوير بغضه لها ولمن فوقها من البشر . فقد أصبح فيها غازيا بعد أن كان عنها بعيدا نائيا .

وكأنه حين يتلقى صدمة الكره هذه يحاول منها فرارا . فيعود إلى ذكريات وطنه وأهله وصحبته ورفاق صباه ، وكأنه لا يستطيع أن يعيش دون تلك الذكريات ، وليس أمامه من متنفس سوى تلك الزفرة التى تترجم مستوى الألم لديه ، وهى زفرة انتزعته من واقعه المرير إلى ذكريات أشد مرارة تتعلق بمشهد ابنته ، وقد أدركت خطر رحلته ، وطولها ، إذ راحت تتعلق به خوفا على مصيرها من اليتم المنتظر ، عندئذ يعود إلى ذكر خراسان التى يزداد لها بغضا ، وقد كان بالفعل بمنأى عنها ، وهى تمثل بالنسبة إليه الآن بؤرة صراع نفسى خطير ، إذ يردد ذكرها بما يشى بهذا البغض الذى ذكره قبل ذلك حين كنى عنها بأرض الأعادى ، ولكنها الآن تمثل خطرا عليه ، ففيها سيكون موته ، ومنها سيكون الفراق الأبدى له عن ابنته وبقية أهله .

وكأنى به لا يريد الاستسلام لأزمة المفارقات المتوالية هذه ، إذ سرعان ما يعود إلى ذكر وطنه ، وكأنه يعود إلى استحسان ما صنعه حين تحول إلى مجاهد يستغنى عن كل شىء فى سبيل توكيد توبته التى

تمثلت فى هـذا النمط من الجهاد المقدس • ولكن شريط الذكريات يظل يداعب ذاكرته بما فيه من بواعث الحنين والألم ، وتزداد لديه الحيرة والقلق أمام رصيد ذوى القربى ممن انصرف وغادرهم من أبنائه وبناته ووالدته وزوجته ، حيث يترك كل هؤلاء إلى طريق اللاعودة (٩ — ١٤) •

وتمتد احاديث المفارقات لديه عبر الأبيات (٦ — ١١) ليعود إلى تسـجيل ضرب آخر من ضروب الحنين يشده إلى أدوائه القتالية بعنف ، حتى كاد يتوحد معها بين سيف ورمح وفرس (١٥ — ١٧) ، وهو توحد قديم سـبقه إليه فرسـان الجاهلية ، وورد واضحا لدى صعاليكها ، ليرصد الشـاعر امتداده فى حركة الجهاد ، ولكن بشكل دخلف ، وكأنه يلح على استكمال عناصر لوحة الحنين فى صورتها المتعلقة بالوطن ، أو ما تعلق منها بالأهل والرفاق ، أو ما ظل منها مرتبطا بأدوات القتال ، ليأتى كل هـذا مجسدا أمام إحساسه بلحظة الموت التى يرتقبها ، وهى لوحة تتعدد جزئياتها بين مشهد الوفاة ، وبين جثة الميت ، ومشهد القبر فى قفر من الأرض ، ثم حتمية القضاء التى لا مناص من تقبلها (١٨ ، ١٩) ، وعندئذ يستطرد فى رموز المواطنة فيسـجل منها ما يبغضه ، فإذا المنية تأتيه عند (هرو) ، وعندئذ يفقد كل رؤاه لصور المـاضى ، وتتقلص لديه مشاهد البطولة ، ليبدو أمامها هزيلا ضعيفا يستعين بالرفاق ، لا كما كان من قبل فى موقفه من الطعن والقتال ، ولكن على أن يرفعوه ، لعله يرى شيئا من بقايا حلمه ، بل لعله يرى قرينة من قرائن وطنه جسدها فى نجم « سهيل » الذى يظهر فى سماء بلاد اليمن ، وبذا تبدو استعانة الشاعر بالرفيق ذات دلالة نفسـية مؤكدة هنا ، بل تبدو الدلالة خاصـة لأنها وليدة موقف خاص ، أساسه تداخل انفعالات القلق والإضطراب والحيرة ، والإشفاق على النفس ، وشدة الحنين إلى الأهل ، والاستسلام التام للقضاء ، والخضوع للرفاق ، وهى مشاعر تبدو متداخلة ومعقدة تعقيد اللحظة التى يحورها الشـاعر ، ومنها يحاول الخلاص المؤقت لعله يتجاوز زمنه ، أو لعله يحطم جزءا من حاجزه عوداً إلى الأمنيات وحديث

الذكريات ، فإذا هو يستشرف من مشاهد ماضيه يوم أن كان غازيا شبرسا يعرف الكر دون الفر ، فإذا ما أديرت الخيل وفرسانها كان مقداما فى ميادين قتاله ، ينجد من يستغيث به ، وكان يجمع فى فروسيته من الصفات الإنسانية ما يعجز عن الإلمام بها غيره ، إذ عرف بكرمه ، ونزاهة لسانه ، وعفة نفسه ، وصبره فى القتال ، وبروز مكانته بين قومه فى كل المواقف ، وما وجده من متعه الفارس فى ملاقاة خصومه والنيل منهم ، ومواجهة الضربات وتوجيهها ، وتدوير الطعنات التى ربما نالت من جسده ، ولكنها ظلت عاجزة عن النيل من نفسه .

وتتبلور لديه مقومات هذه اللوحة فى إطار الذكريات الحربية وغير الحربية فى حوالى خمسة أبيات (٢٧ — ٣١) ، بعدها يستطرد ثانية إلى الرفيقين ، يستعين بهما على عسير أمره ، إذ يطلب منهما أن ينعيا إلى أهله ، وأن يترصدا الأهل فى أشد أماكن الزحام لديهم (بئر الشبيك) لينقلا إليهم خبر الفقد الذى أحاط به ثم أصابه ، وعندئذ يستثير الرفاق لمزيد من الإشفاق عليه ، وهو يتصور نقل هذا الإشفاق إلى كل من يعرفه ، وتزداد لديه هو نفسه حدة الإشفاق على الذات ، حين يتحول إلى جثة فى قفر من الأرض ، حيث لاحياة ولا رفاق ، إلا رياح تملأ الأجواء صخباوغبارا ، وتزيد قبرمطمسا واختفاء مع توالى الأيام ومرور الليالى ، وهو يطلب إليها ضرورة إبلاغ الخبر لكل من يعرفه بدءا من وحش الصحراء الذى كان له رفيقا منذ صعلكته ، وانتهاء بربات الخدور من النساء ، لعلهن ينتحبن عليه ويزداد بكاؤهن ، ولا ينسى أن يعزى نفسه بأن يترك لأهله ميراثا يكفى لأن يذكروه بخير — وعلى الأقل — لن ينصرفوا بسهولة إلى نسيانه إلى جانب ميراث بطولاته .

ولديه يزداد هذا العزاء فى أن يجد من بعده أهلا له يبكونه ويرثونه ، بعد أن سجل حسرته مرارا إزاء لحظه الموت حين تاتيه بعيدا عنهم ، فهناك مظنة ألا يجد له باكيا إلا سيفه ورمحه ،

وهنا يعتمد على تصوير مفارقة نفسية عنيفة تبلورها لحظة الاغتراب الكامل مع مواجهة المنية ، وفى إبلاغ الخبر بعد وفاته لتزداد عالية الرحمات وتلهج الألسنة له بالدعاء .

وعلى عادته فى الاستطراد الذى يعد أساسا فنيا فى بنية هذه القصيدة يعود الشاعر إلى حديث آخر محوره الموت ، وأثره فى ميراث الأحياء (٣٥ — ٣٨) ، فقد ترك للأهل ميراثا يصيبونه من بعده ، وهم يصطرعون مع أنفسهم ، فلو كان الأمر بأيديهم ما اختاروا أبدا فراقه الذى أزهق نفسه كلما ضاقت به صدورهم ، ولم يبق لهم إلا جل ماله الذى جمعه من مسلكته أو من جهاده .

وعندئذ تشتد لهفته وحسرته إزاء ما ينتظره فى هذا الغد القاتم ، وهو يدفن ، فلا تكاد تبين له بين الرفاق طبيعة الوفاء من طبيعة الغدر ، أو الرغبة الجارفة فى الانصراف من القبور إلى الدنيا ، رغبة فى البقاء بعيدا عن وحشة القبر التى عليه أن يواجهها فريدا وحيدا . وهى وحشة يتقمص فيها الشاعر شخصية الميت ، وهو لا يريد أن يتجاوزها ، فيستطرد مرة أخرى فى تصوير جديد لمشاهد الذكريات ، (٣٩ — ٤٣) ، ومقومات الذكريات لديه فى مشاهد : الرحى ، أسماء المواضع فى بادية بلاده ، أناس من قومه وأهله ، نساء من قبيلته ، الإبل الصلبة سريعة العدو ، رائحة الأقحوان ، والخزامى ، وجماعات الركبان وهى تجوب الصحراء ، وهى ذكريات تبدو عامة حيث تتعلق بالوطن والطبيعة ، وأساليب العيش ، ووسائل المتعة فى هذا الوطن ، وهو ما يضيق دائرته وحدوده حين تشده دائرة الذكرى ثانية إلى منطقة الأهل (٤٤ — ٤٦) ، فيذكر أمه ، ويصور كيف سيكون بكاؤها عليه ، ويتصور مدى حسرتها على فقده بعيدا عنها ، ولذا يدعوها إلى زيارة قبره والدعاء له ، وكأنه يضمن الموقف رسالة يبعث بها إلى أمه بخاصة ، باعتبار قربها من نفسه منذ مولده إلى خروجه عبر هذا الغزو ولقائه للموت ، وكأنه يريد أن يزيد من همومها واستثارة شديد حزنها بزيارة قبره ، وقد غطاه التراب من كل جانب ،

وأصبح جسده رهينا لظلمة هذا القبر ، عاجزا عن تجاوزه مرة أخرى إلى الدنيا .

وهى رسالة يوسع الشاعر من دائرتها لتشمل أسرته كلها ، بل تمتد إلى قومه جميعا ، يجعل مضمونها ذلك الوداع الأبدى إلى غير رجعة ، بما يحمله من علامات الحزن والبكاء ، ولذا يعاوده الاستطراد إلى مخاطبة الرفيق لإبلاغ بنى مالك والربيب أنه لا لقاء بعد هذا النبأ الختامى (٤٨ — ٥٥) ، وهو نبأ يغلفه ثانية أو ثالثة أو رابعة بهذا الحنين إلى مقومات الوطن فى لحظة حزن بين أكباد يتصور أنها ستنفلق . وبكاء يتردد إلى غير نهاية وهو بكاء تزداد خصوصيته حين يرتهن بأقرب الناس إليه من نساء أسرته . من أمه وخالته ، وبناته وزوجته ، ولكنه يجد بقايا عزاء فى ثنائه على كل هؤلاء ، إلى جانب ثنائه على وطنه الذى لم يعرف له فى نفسه بغضا ولا ضيقا فى وقت من الأوقات .

وتبدو خصوصية التجربة واضحة فى القصيدة سواء ما يبرز فيها من قضايا الصعلكة ، أو ما يغلب عليها من الطابع القصصى المتقطع مما يتبلور فى موقف الشاعر كبطل جبار شرس ، ثم ذلك البطل الضعيف المهزول أمام لوحة الموت ، وهو أيضا البطل الباكى الحزين حين يرثى نفسه أو يحن إلى أهله ، ومن حوله أبطال آخرون من الرفاق . أو من أعدائه القتاليين ، أو ممن يتمنى أن ينقلوا عنه رسائله . ويشاركونه أحزانه مع القوم ، وهو إيقاع قصصى يزيده عمقا استعانته بتحريك الحدث من خلالهم ، وهو تحريك يبدو غاية فى الخصوصية حين يظل محكوما بمنطق الاستطراد بين مشاهد الماضى والحاضر ، أو بين الواقعين المادى والنفسى ، أو بين القرب إليه والبعد عنه : — وهذه قليلة — تظل مرهونة بلغة الحوار التى ازدحمت بها الأبيات بين حديثه إلى الرفاق ، أو الأهل ، خضوعا منه للواقع أو للأمنية : وهو حوار يتكرر بين حين وآخر ، فلعله يخفف عنه شيئا من آلام نفسه المكلومة .

ومع هـذا الإيقاع القصصى يظل الصـدق الانفعالى تحديد الوضوح لدى الشـاعر ، بدليل افتقاده الواضح للمنطقية التى يمكن أن تتوارى خلف ترتيب الأحـداث ، أو من وراء توزيع الحـوار . بل غلبت عليه هـذه الصورة التلقائية غير المنضبطة ، وقد جاءت لتعكس حيرة النفس وقلق الشـاعر وسقم الوجدان ، فمرة مع الرفاق ، وأخرى مع أدوات القتال ، وثالثة مع الأهل ونساء القوم ، ورابعة يعيد فيها الكرة مع الرفاق ، وهكذا ..

ومن الواضح أن الصور الجزئية تلتقى فى مدلولها ووظيفتها مع الصـورة الكلية التى رسمها الشـاعر لنفسه ، ولأهله ، وجهاده ورفاقه ، وحزنه ، وحنينه ، فلم تشذ فيها صورة واحدة أو تنبو عن الواقع الحزين كما يعيشه ، وتزدحم عليه فيه أحزانه .

وهى صورة تبدو — فى مجملها — دالة على صدقه ، وتتأكد تلك الدلالة من خلال تلك (الواقعية العلمية) التى تزدحم بها الأبيات ايضا ، سواء منها ما ذكره من أماكن يحن إليها ، أو حتى يبغضها ، أو ما ركز عليه من صور الأهل والأقارب والرفاق ، فلكل منها فى نفسه إيقاع خاص متميز تميز كل صورة جزئية على حدة .

وخروجا من إطار خصوصية التجربة إلى محاولة تبين الوشائج التى تربطها بتجربة عبد يغوث ، وأسلوبه فى التعبير عنها وتصويرها يمكن أن نتأمل بعض الملامح التى تشهد على هذا الالتقاء :

١ — ففى خطاب الرفيق أو الرفيقين يبدو جانب من هذا التشابه ، وهـذه الصيغة تتغير عند مالك ، وتنتهى دلالتها إلى مراسلات يبديها من خلال الرفاق ، وإذن فهو لا يبغض أولئك الرفاق ، بقدر ما يستعين بهم على مواجهة الخطب الحتمى ، وهو ما يأتى مضادا لصورة الرفيقين عنـد مالك حين يطلب من صاحبيه أن يكفا عن ملامه (١ ، ٢) ، وكأن اللقاء حول فكرة الصحبة يصحبه ذلك الافتراق فى طبيعتها ، وأسلوب توجيهها لدى كل من الشـاعرين .

٢ — وفى حديثه عن مشهد الوداع الأخير ، وتسجيله حنينه إلى أهله ورفاقه فى الوطن يتوقف عبد يغوث باكيا (٣ ، ٤) ، وهى صورة نزدحم بها أيضا قصيدة مالك . حتى لتبدو محور الاستطراد عنده ، بما يكفى لأن تحمل شحنة انفعالية شديدة العمق لديه .

٣ — وفى تصويره لأسريه وكيف ساق بهم وتحاور معهم ، يكشف سوء موقفه تجاههم ، وكذا موقفهم منه . حيث يعرض عبد يغوث مشهدا أليما من مشاهد سقوط البطل وانكسار هيبته فى أيدى خصومه (٨ — ١٠) ، وعندها يوزع الشاعر مشاعره إزاء قومه بين السخط عليهم لانصرافهم عنه ، وبين الحنين عليهم لما كان من دوره فى دفاعه الدائم عنهم ، وذوده عن حماهم ، إذ يأتى تصويره هنا الموقف فى أسر مالك مجازا فى غربته التى لا يستطيع الانفلات منها ، ويبقى أمامه أن يتحدث عن أرض خراسان التى نأت به عن وطنه ، والتى رآها مرة أخرى فى أرض الأعادى ، وأخرى أرض المنية التى تنتظره ، وثالثة يذكر بغضه لها صراحة ، فمنطق الأرض هنا يبدو مكررا بين الشاعرين مع اختلاف مؤكد فى الدلالات النفسية المتناقضة حوله ، وإن كانت نقطة الالتقاء تظل بارزة فى أن كلا الشاعرين يبغض الأرض التى سيموت عليها ، ويكره أهلها ، فى مقابل حنينه إلى أرض وطنه ، وأهله وذويه .

٤ — وتظل لوحة المواطنة قرينة على التشابه بين تجربتى الشاعرين من منطقة الشوق والحنين على نحو ما أدرجه عبد يغوث (١١ — ١٣) ضمن صوره ، وما استطرد فيه مالك على مدار القصيدة فى كثير من المواقف التى يحسن هنا عدم الإشارة إليها بسبب من كثرتها وازدحام القصيدة بها .

وهى لوحة تكتمل مع حديث « الأنا » الذى يتردد لدى الشاعرين من خلال إيقاع فردى متميز ، فالشاعر يفخر بنفسه ، ويحور أحواله وفروسيته من خلال مراجعة الماضى ، والرغبة فى تجاوز حاضره ،

وهو ما يرصده عبد يغوث (١٤ ــ ١٨) لعله يجد عزاء لنفسه إزاء آلام واقعه وخصومه ، وهو ما كثر ترديده أيضا لدى مالك ، فكلما حز به موقف المحزن خشى الاستسلام الكامل ، فراح يكسر حاجز الزمن عودا إلى الماضى ، والفخر بالأنا خلسة . وهى محاولة تتعدد صورها ، وتظل بينهما قاسما مشتركا ووسيلة للخلاص من الأزمة ، وإن كان خلاصا يحكم عليه بالفشل إلا فى بقية عزاء النفس قد تطرقها أحاديث الذكريات فحسب .

٥ ــ ثم تأتى لحظة التأمل التى يغلب عليها الحسرة على النفس ، وهى ما قصد عبد يغوث إلى رصده فى ختام قصيدته (١٩ ، ٢٠) ، ومن الواضح أن هذا التأمل وتلك الحسرة يدخلان ضمن دائرة الاستطراد لدى مالك ، بما يشف عنه هذا الاستطراد من صدق مع الذات من ناحية ، وإدراك لحجم الألم الذى يعيشه من ناحية أخرى ، ثم من تداخل المشاعر وتعقدها إلى مدى بعيد .

فإذا تجاوزنا مناطق التشابه أو التباعد على هذا المستوى الجزئى أمكن أن نتلمس مناطق أخرى لالتقاء الشاعرين ، منذ اتفاقهما فى الغرض العام ودافع النظم ، وموضوع القصيدة ، كرد فعل لذلك التقارب بين أبعاد التجربة لدى كل منهما ، فعلى المستوى الجغرافى هناك أرض بعيدة هى أرض أعداء الشاعر ، سواء أكان أسيراً فيها على الحقيقة ، أو أسيراً على المجاز ، فكلاهما ينتظر نحبه بين لحظة وأخرى ، ولذا تأتى صورة الترقب وما وراءها من تجارب الحنين أو الذكريات متقاربة بشكل واضح يجمع بينهما على الصعيد النفسى .

ثم يمتد هذا التشابه إلى مستوى الشكل الخارجى ممثلا فى اتفاق الأوزان والقوافى ، وحرف الروى ، وربما حركته ، والتى ربما ظلت علاقة نفسية دالة منذ الاختيار الأول الذى يتعلق بهمس النفس الباكية ، وظهور كآبة « الأنا » فى قمة حزنها ، فهى نغمة التمزق بين ماض وحاضر . والقلق إزاء الأخطار التى تحيط بها من كل جانب ،

فإذا بهذه الأصوات تنبعث جلية من كل ضمير يعود على الشاعر نفسه ، وهو ما قصد إلى إلحاقه بألف الإطلاق زيادة فى امتداد حزنه ، ولا نهائية حنينه كلما عرض لجانب من جوانب تجربته الكئيبة .

ثم يأتى هذا التشابه المطروح على مستوى منهج القصيدة لدى كل من الشاعرين . وإن اختلفت درجة الإطالة أو القصر ، فهذا أو ذاك يظل ملكا للشاعر ولتجربته ، ويبدو أن حس المعارضة . أو تبادل التأثير والتأثر لا يقود أبدا إلى التشابه ، ولا يجب أن يقود إليه . أو حتى التقارب فى عدد أبيات القصيدة ، ولكن توزيع الصور يظل شاهدا على ذلك . إلى جانب المشاهد المرسومة ، وما تحمله من دلالات نفسية عميقة يبدو تشابههما مؤشرا أكيدا إلى تشابه مصادر التجارب وطبائعها لدى الشاعرين ، وأظن أن هذا يتأكد برجوعنا إلى مواضع التشابه الجزئى المتناثر على النحو الذى عرضنا له آنفا .

ومع الفواصل الزمنية بين الشعراء لنا أن نتصور أن ثمة فروقا فى أساليب الصياغة الجمالية . وهى فروق يجب أن نعتد بها باعتبارها كشفا لعنصرى التراث والمعاصرة، ومحاولة المزاوجة بين الاتباع والإبداع مزادجة هادئة يقتنع بها الشاعر ، لأنه يجمع مثلثا واضحا فى قصيدته. قوامه مصدر المادة التى تأثر بها ، وأساليب الصياغة التى يبدع من خلالها وبين الأمرين تقف طبيعة الحياة التى يعيشها عصره ، ويخوضها هو نفسه ضمن سياق فكرى ومستوى معرفى محدد ، لابد أن ينعكس فى مواطن الإبداع عنده ، وهو ما يبدو واضحا بين الروح الجاهلية البحتة كما صدر عنها عبد يغوث على مستوى المعجم اللفظى والتصويرى. وبين ما بدا أشد وضوحا عند مالك باعتبار ما عكسه من ظروف حياة البادية فى عصر بنى أمية ، فكأنه صدر عن بيئة مسالمة غاية فى التبدى ، فهى تلك البيئة التى أنجبته ، وسجل إليها حنينه . فى مقابل البيئة الأخرى التى كانت مجالا لغزوه وحربه ، واستمرار جهاده ، وهى أرض فارس البعيدة التى لم يجد فيها إلا رثائيته لنفسه .

المرثيــة الجماعيــة

وهى إحــدى يائيات الشريف الرضى فى رثاء الحجيج ، حيث يعيش تجربة الفقد وحرمان الذات وضياع الأمل على النحو الذى عاشه الأسير والراثية والمجاهد جميعا ، فهو — أى الشريف — يصور موقفه حواراً مع الحجيج ، أو من خلالهم ، لمجرد الأمل فى استعادة ذكريات له كثيرة فى الأماكن المقدسة ، وليكشف جوانب من آلمه وحزنه بسبب عجزه عن معاودة زيارتها ، وربما أشار بهذا المنع إلى فترة توقف المسلمين عند الرحيل إلى مكة خوفا من بطش القرامطة ، وكأنه لا يجد أمامه إلا أن يذوب لهفة وشوقا يشبهان تلهف الأسير المغترب إلى وطنــه ، والراثية الحزينــة إلى أخويهــا المفقودين ، والمجاهد النائى إلى أهله وماله وحماه وذوى قرباه .

وإذا بالشريف الرضى يسوق فى يائيته من الصور الفنية ما يقترب من لغة المعارضة للقصائد السابقة ، وإن شئت فقل أن تشابه الواقع النفسى قد فرض عليه ذلك التشابة ، أو لنقل إن حس اليائية بدا شــديد القرب من هــذا النمط من التجارب الحزينة المتميزة ، حيث يلتقى حولها شــعراء تلك اليائيات جميعا ، فعلى لغة مالك يقول الشريف فى مطلع قصيدته :

أقول لركب رائحين : لعلــكم
تحلون من بعدى العقيق اليمانيا

فهو يسقط حاجته النفسية من خلال أولئك الركب الرحل ، بل يكاد يرثى نفسه إزاء ذهابهم إلى حيث لا يستطيع هو أن يذهب ، ولذا ينتقل من صيغة الرجاء التى اســتهل بها حديثه إلى صيغ من الأمر التى يزود بها الركب لإسقاط المزيد من حنينه ولهفته :

خذوا نظرة منى فلاقوا بها الحمى
ونجــدا وكثبان اللوى والمطــاليا

ومروا على أبيـــات حي برامة
فقولوا : لديغ يبتغي اليوم شافيا

وهنا تكون بداية اللقاء الفوري بينه وبين شعراء الباثيات من أهل تجربة الحنين والألم ، فيسجل ذكريات الأماكن ممزوجة بهذا الحنين ، متفاعلة مع ذلك البكاء ، إذ يردد لهفته إلى ذلك العقيق اليمـاني ، ونجد ، وكثبان اللوى . والمطالى ، ورامة ، ثم يثر تصوير جوانب أخرى لتلك اللهفة ــ استطرادا ــ على نجد حين يقرنها بواقع حياته هناك في الشمال ، إذ لا يريد بقاء في العراق ، حيث لا يجد دواءه الذي لا يبحث عنه إلا في الأرض المقدســة . ولذا يستمر في ترديده لجغرافية الأماكن التي يحن إليها بين الكثبان : والحمى والشعب (٦) ، والجبل (١٠) ، والوادي (١٥) . والنشز (١٥) ، وأبيات الحمى(٣) ، وكأنه يعكس بذلك حجم إدراكه لطبيعة تلك الأرض التي كاد يتوحد معها ، ليصبح قطعة منها ، فهو يعيش إذن غربة نفسية ، تعكس حجم معاناته . ولذلك راح يعيد تصوير حنينه في مشهد آخر ، نراه مكررا من قبل عند عبد يغوث ، ومالك ، في ذكر الأهل والجيران ممن يستريح لهم ، ويحس الغربة في نأيهم عنه ، وكأنه يبدو عليهم عاتبا حين يخاطبهم في لهفة المشــتاق اللائم معا :

وقولوا لجيران لي على الخيف من منى
تراكم من اســـتبدلتم بجــواريا
ومن حل ذاك الشعب بعدي وأرشقت
لواحظــه تلك الظبــاء الجوازيا
ومن ورد المــاء الذي كنت واردا
به ورعى الروض الذي كنت راعيا

ليبلور بذلك خلاصة موقفه إزاء تلك التساؤلات القلقة الحائرة . وقد كشفت أيضا وعيه وحبه لمنطقة الخيف في « منى » ، وتلك الشعاب الضيقة ، وذاك المــاء الذي ورده ، والروض الذي رعاه ، وهو

ما يبلور خلاصـــته ثانية فى التصريح بتلك اللهفة التى لا يكاد يعرف لهـــا حدودا :

فواللهفتى كم لى على الخيف شهقة

تذوب عليهـــا قطعـــة من فؤاديا

وكأنه يجمع فى لوحات المقدمة على طريقة الآخرين ، بين مشاهد الحنين ، والإلحاح النفسى الذى يعكسه توالى أفعال الأمر ، وصيغ الرجاء ، وتزاحم ذكريات المـــاضى على نفسه ، وترجمة ذلك كله فيما يســـكبه من الدمع ، وما يصوره من شـــهقة الفؤاد ، أو البحث عن دواء لدائه ، أو التماس الطبيب والرقى ، أو ما غرق فيه من عرض لصور البداوة فى البيتين (٢ ، ٦) ، أو ما رددم من خصوصيتها الأماكن المقدســـة (منى ، الجمار ، صلاة الجمع) إذ يبدو أشد ما يكون انشـــغالا بتلك المناسك التى أوقف عليهـــا الأبيات (٥ ، ١٢ ، ١٦) ، إلى هـــذا الاستطراد فى معاودة سؤال الركب والركبان (١٩ ، ٢٠) ، إلى تبرير حيرته إزاء هـــذه التساؤلات ، بما يقربه من عالم الرثاء ، وهو ما صاغه فى هـــذا المعنى الحكمى العام :

ومن يســـأل الركبان عن كل غائب

فلابد أن يلقى بشـــيرا وناعيا

وكأنه بذلك يفسر ما وراءه من مخاوف ، لأن يســـأل الركب ، وهو على حذر شـــديد وحرص :

ومن حذر أن أســـأل الركب عنكم

وأعلاق وجـــدى باقيات كما هيا

ثم يزداد لديه هـــذا الوجد توهجاً ، حين يعكسه بعمق من خلال تلك الاستدارة التى أكمل فيها صورة المحب إزاء مشهد المحبوب ، وكأنه يترجم كل ما وراءه من أسرار هـــذا الهوى (٢١ — ٢٤) :

وما مغزل أدماء ترجى بروضة
طلا قاصر عن غاية السرب دانيا
لها بغمات خلفه تزعج الحشى
كحس العذارى يختبرن الملاهيا
يحور إليها بالبغام فتثنى
كما التفت المطلوب يخشى الأعاديا
بأروع من ظمياء قلبا ومهجة
غداة سمعنا للتفرق داعيا

ونادرة هى هذه الاستدارات التى نظمها الشعراء . فعرضت تجاربهم بهذه الصورة على طريقة النابغة او الأخطل أو ابن المعتز ، ممن اشتهروا بهذا اللون المتميز من دقة الصياغة ، وإحكام التصوير ، إذ عرض صورة الظبية البيضاء فى حركتها عبر الرياض ، وما يصدر عنها من أصوات الحنين ، وهى تنادى صغارها ، وكيف تستجيب لها الصغار ، وتتجه إلى مصدر صوتها . فهى ليست فى مستوى هذا المشهد الذى عانى فيه فراق المحبوبة ، فبدا — وبدت أيضا — ممزق القلب ، شديد اللهفة والحسرة إزاء هذا الفراق .

وهو لا يتورع أن يستعين بصيغ البكاء الصريح ، ليذرف الدمع تعبيرا عن حنينه وحزنه وجزعه معاً ، وهو ما طرحه تصويره فى البيتين (٨ ، ، ١٠) وأكملهما بحديث الشكوى الذى ردده مرة أخرى فى ختام أبياته :

تودعنا ما بين شكوى وعبرة
وقد أصبح الركب العراقى غاديا
فلم أر يوم النفر أكثر ضاحكا
ولم أر يوم النفر أكثر باكيا

وبين الشكوى ومشاهد الحنين يبدو الشاعر شديد القلق والحيرة . فلا يستطيع إلا أن يعكس جوانب من تلك الحيرة فى أمنية غريبة ،

هى أمنية اليائس الذى ضاق بكل ما حوله ، على ما تحمله من شحنة نفسية عنيفة :

فيا ليتنى لم أعل نشزا إليكم
حراما ولم أهبط من الأرض واديا
ولم أدر ما جمع وما جمرتا منى
ولم ألق فى اللاقين حيا يمانيا

وبدا جمع الشريف بين حس البداوة وبين معجم الأماكن المقدسة والشعائر ، مسجلا بذلك حنينه ولهفته ، وبكاءه الذكريات . فإذا به يضيق بالعراق ، فى مقابل لهفته على ما رأيناه لديه من رصيد الأماكن التى يحن إليها من خلال لغة التكرار التى يضيف من خلالها جبل الريان ، والنقا ، فى زحام معاودة الحديث عن منى ورمى الجمار ويوم النفر ...

وتبدو هذه اليائية قريبة فى صورتها الشكلية مما سبق أن عرضنا له من اليائيات ، فهى تحمل واقعا نفسيا يقرب أيضا من الواقع النفسى لشعراء تلك القصائد ، بدليل تكرار لغة هذا المعجم الحزين لدى الشريف الرضى نفسه فى رثائه لأبى إسحاق إبراهيم ابن هلال الصابى ، وقد مر على قبره ببغداد :

مررنا به فاستشرفتنا رسومه
كما استشرف الروض الظباء الجوازيا

وإذا به أيضا يجهش بالبكاء على النحو الذى صوره قبل ذلك :

نزلنا إليه من ظهور جيادنا
نكفكف بالأيدى الدموع الجواريا

وإذا به يردد لوحته حول الركب الرحل ، ويخاطبهم ويستعين بهم على لغة توزع بين الأمر والرجاء :

أقول لركب رائحين : تعرجوا
أريكم به فرعاً من المجد ذاويا
ألموا عليـــه عاقرين فإننـا
إذا لم نجـد عقرا عقرنا القوافيا
وحطوا به رحل المكارم والعـلا
وكبـوا الجفـان عنده والمتـاربا

وإذا به يستمر فى معجم النعى الذى بنى عليه القصيدة كما بنى سابقتها ، وكأنه بدا شـديد القرب إلى واقع النفس الحزينة التى يعكس حزنها — بلا مواراة ولا خجل — من خلال الدموع الجوارى وعذر البواكى ، وذكريات المـاضى . والعجز عن إجابة الداعى ، ومرارة الليالى ، وكثرة النواعى ، وموت الأمانى على النحو الذى ينشره بين أبيات تلك المرثية التى تضـمه فنيا ونفسيا مع شـعراء اليائيات السـابقة التى عددناها موضعا للمعارضة الفنية لديه .

* * *

الفصل الثانى

الحماسات والتواجد الانشعالى

١ — بائية شهاب الدين محمود .

٢ — ابن القيسرانى .

٣ — شوقى .

بائية شهاب الدين محمود

بدا طبيعيا لحركة الشعر فى عصر الحروب الصليبية ان تحذو حذو الأحداث التاريخية التى تنسبها ، وإذا كان لدينا رصيد من الشعر الحربى يحكى قصة الصراع فى معارك المسلمين مع الروم ، خاصة فيما نجده شديد الظهور لدى الشعراء الكبار ، على نحو ما نظم من روميات ابى تمام والبحترى والمتنبى وأبى فراس ، وغيرهم من الشعراء الذين اقتحموا بشعرهم تاريخ الحروب فسجلوا ، ووثقوا ، وصوروا ، وربما اضافوا ، 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 » ، خاصة أن حركة الجهاد قد أخذت عمقاً دينيا شديد التميز فى كل هذه الحروب سواء فى الروميات أو الصليبيات التى توقف عند نظمها 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 بهذه الانتصارات وتسجيل ملامحها التاريخية ، وتسجيل صداها 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 منة هذا النصر المبين ، وكأنما داعبت خياله مشاهد انتصار المعتصم على الروم فى يوم « عمورية » ،

ولمعت فى ذاكرته مشاهد فرحة المسلمين بذلك الفتح الأكبر الذى صور له نظيرا أبو تمام 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

فإذا قصدنا إلى الإيجاز فى تعليل المواضع البارزة من المعارضة استطعنا رصدها من خلال عدة لوحات متميزة تسهل استكشاف المواقف المتشابهة والمفارقة بين الشاعرين :

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

يايوم 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 ابر من أرب) :

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

موكلا بيفـاع الأرض يشرفـه
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 بسـعادته وانبهـارة :

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

بل إن مشهد الهرب نفسـه يبدو واردا من منطلق هـذا التشابه إذا ما تأملنا موقف تبوفيل وقد :

أحذى قرابينه يوم الردى ومضى
يحتث أنجى مطـاياه من الهرب

فالم يعد للقائد شـغل إلا بنفسه حتى وإن قدم رفاقه قربانا فى سـبيل هربه ونجاته من الموت والأسر .

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

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

٢ ــ واللوحة الثانية : يكشفها لنا موقف المدينة موضوع الفتح لدى كل من الشاعرين ، فقد شغل أبو تمام بتصوير مكانة عمورية فى نفوس أبنائها ، فعرض مشاهد حماستها ، وأعجز كبار الغزاة عن اقتحامها ، منذ تبابعة اليمن وأكاسرة فارس ، وأذا بمدينة (عكا) تأخذ نفس المنعطف التصويرى ، بل ربما بدت أعلى 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 كلّ أم برة وأب

فإذا بمدينة عكا :

كانت تخيلها آمالنا 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 :

سوران : بر وبحر حول ساحتها
دارا وأدناهما أناى من القلل
مصفح بصفاح حولها أشم
من الرماح وابراج من القلب

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

هيهات زعزعت الأرض الوقور به
عن غزو محتسب لا غزو ومكتسب

إذ يبدو هذا هو نفسه ما يطرحه الشاعر ، وقد تجاوز لغة المفرد إلى جمع المسلمين ليجعلهم :

ففاجأتها جنود الله يقدمها
غضبان لله لا للملك والنشب

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

كم رامها ورماها قبله ملك
جم الجيوش فلم يظفر ولم يصب

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

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

فإذا الموقف يظل متشابها هنا إذ يبدو عند القائد :

لم يلهه ملكه ، بل 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 أبو تمام عن المعتصم إلا ما رهنه منها بالتعب والجهاد :

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب

وتمتد سيطرة الصورة على ذهن الشاعر إلى حد تعامله مع البرج المنقلب أيضا ، ولكن فى غير موضع التنجيم الذى اتخذه أبو تمام موضعا لسخريته وتهكمه حين قصد به أبراج المنجمين تحديدا :

وصيروا الأبرج العليا مرتبة
ما كان منقلبا أو غير منقلب

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

تسنموها فلم يترك تسنمها
فى ذلك الأفق برجا غير منقلب

رابعا : لوحة الفتح وما حوله من انفعالات الأمة والقائد والشاعر جميعا ، وأول ما يظهر ذلك الانفعال فى مخاطبة اليوم نفسه (يايوم وقعة عمورية ، يايوم عكا ..) وهو فى كلتا الحالتين يظل شديد التميز بين بقية أيام الانتصارات الإسلامية على حد تصوير كلا الشاعرين ، فهو عند أبى تمام :

فتح الفتوح تعـالى أن يحيط به .
نظم من الشعراء أو نثر من الخطب

وهو هنا أيضا يمحو ذكر ما سـبق 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 شـهاب 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 حكمتـه :

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 القبيح دينيا ، وكذلك النصر ، وهذا هو سر ازدواجية الأرض والسـماء فى تفاعلهما إزاء النصرين معا ، فكان الموقف عند أبى تمام :

فتح تفتح أبواب السـماء له
وتبرز الأرض فى أثوابها القشب

وهنـا بدا موزعا على نفس المستويين الدينى والدنيوى فى تفاعلهما الآنى :

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 أبعاداً أكثر وضوحا وعمقا حول سعادة رسول ﷺ بهذا النصر :

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
يوماً ولا حجبت عن روح محتجب

وهو هنا :

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت
طلائع النصر بين السمر والقضب

خامسا : وتدور اللوحة الخامسة حول طبائع الحرب ووقائع المعركة بين المعسكرين من ناحية ، ورصد نتائجها من ناحية أخرى ، ففى الجانب الأول وصف أبو تمام 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 هنـا تلتقى مع الرماح فى عرض نفس المشـهد حين تناول نفس الصـورة :

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

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

بسـنة السيف والخطى من دمه
لا سـنة الدين والإسـلام مختضب

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

أبقت بنى الأصفر المراض كاسـمهم
صفر الوجوه وجلت أوجـه العرب

وها هو بحر الدماء يتدفق من قبل الأعداء :

أجرت إلى البحر بحرا من دمائهم
فراح كالراح إذ غرقاه كالحبب

وهو ما صوره أبو تمام من قبل :

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

ومع هـذه 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 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 (والمعلم فى شهب الأرماح لامعة ، وإذا بدا الكوكب الغربى 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 نموذجا 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 حجفل لجب

ولا شك أن هـذه المجانيق توازى حريق (عمورية) وقد أتى عليها من كل جوانبها ، وهو ما أفاض الشـاعر فى تصـويره ثم أوجز وقفته عنـد :

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى
يشـله وسطها صـبح من اللهب

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

يارب حوباء لمـا احتث دابرهم
طابت ولو ضمخت بالمسك تطب

وهنـا :

وخلقت بالدم الأسـوار فابتهجت
طيبا ولولا دماء القو م لم تطب

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

فأحرزتهم ولكن للسـيوف لكى
لا يلتجىء أحـد إلا إلى هرب

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

وجالت النـــار فى ارجائها وعلت
فاطفأت ما بصدر الدين من كرب

وهناك ضاقت الأرض والبحر بقائد الروم ، كما ضاقت بجنده :

هيهات زعزعت الأرض الوقور به
عن غزو محتسب لا غزو مكتسب

وهناك أيضا أعجزه البحر — على المجاز — عن تحقيق طموحه حين رأى من الحرب ما أفزعه هوله :

لمـــا رأى الحرب رأى العين توفلس
والحرب مشتقة المعنى من الحرب :
غـــدا يصرف بالأمـــوال جريتها
فعزه البحر ذو التيـــار والحدب

سادسا : وتبقى لوحة المديح للخليفة القائد ، او السلطان القائد فى خلتا المعركتين رهنا بذلك التقارب أو التباعد بين الشاعرين ، فإذا كانت المعطيات الحربية بدت مشابهة بين الطابع الانفعالى والحس الدينى فى المعركتين ، وما دار فيهما من مشاهد القتال ، فإن هـــذه المنطقة — منطقة الممدوح — ستظل حقلا جامعا ، وخطا فاصلا بين الشاعرين فى آن واحد ، هى حقل جامع بينهما على لغة المعارضة فى فى حمية الخليفة والسلطان ، وسرعته إلى نجدة دينه وحماية شرفه ، فإذا كان الأمر لدى المعتصم قد تبلور فى :

لبيت صـــوتا زبطريا هرقت له
كأس الكرى ورضاب الخرد العرب

فهو هنـــا :

فانهض إلى الأرض فالدنيا بأجمعها
مدت إليهـــا نواصيها بلا نصب

كم قد دعت وهى فى أسر العدا زمنا
صـــيد الملوك فلم تسمع ولم تجب

وكذا يبدو اللقاء فى صيغة الدعاء التى وردت عيد أبى تمام :

خليفة الله جازى الله سعيك عن
جرثومة الدين والإســـلام والحسب

وهو يعقد الآصرة بين يومه فى عمورية وبين يوم بدر :

إن كان بين صروف الدهر من رحم
موصولة أو ذمام غير منقضب :

فبين أيامك اللائى نصرت بهـــا
وبين أيام «بـــدر» أقرب النسب

وهنا نجد دعاء الشاعر يأتى مزيجاً متداخلا من المدح والثناء :

عـــلا بك الملك حتى إن خيمته
على الثريا غدت ممدودة الطنب

فلا برحت عزيز النصر مبتهجا
بكـــل فتح مبين المنـــح مرتقب

وفى إطار من تداخل الصور تلتقى بمشاهد كثيرة من حريق عمورية استوقفت أبا تمام طويلا ، حتى قلب من خلالها مقاييس الكون وكذا مقاييس الجمال ، فكانت على القياس الشعرى فى تجربته :

لقـــد تركت أمير المؤمنين بهـــا
للنـــار يوما ذليل الصخر والخشب

ضوء من النار والظلماء عاكفـــة
وظلمـــة من دخان فى ضحى شحب

فالشمس طالعـــة من ذا وقد أفلت
والشمس واجبـــة من ذا ولم تجب

لم تطلع الشمس ميهم يوم ذاك على
بان بأهل ولم تغرب على عزب

ما ربع مية معمـــورا يطيف به
غيلان أبهى ربا من ربعها الخرب

ولا الخـــدود وقـــد أدمين من خجـــل
أشهى إلى ناظرى من خدها الترب

فإذا بلوحة الحريق على هـــذا النحو من التفاعل والتداخل وعدم التجانس تنعكس لدى الشاعر فى نفس الإطار ، وتعدد الجزئيات :

وجئتها بجيوش كالســـيول على
أمثالهـــــا بين آجام من القضب

وجالت النـــار 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
صليبية الكفر لا أختان فى النسب

لـــا رأت أختها بالأمس قد خربت
كان الخراب لهـــا أعدى من الجرب

ولا تخفى فى ختام اللوحة طرافة هـــذا التضمين الصريح الذى

يقتبس فيه الشاعر بيتا لأبى تمام من نفس قصيدة المعارضة بما يعكس جوانب الصورة وأبعادها التحريفية .

ويعقد الشاعر هذه الآصرة بين يومه وبين أيام صلاح الذين ، إذ يجعله ثائرا له :

أدركت ثأر صلاح إذ غضبت
منه لسمر طواه الله فى اللقب

وبذا تظل الملامح الفاصلة بين الشاعرين واردة حول حدود دائرة الفضيلة التى تعد محورا مدحيا يلتف حوله الشعراء ، على لغة التكرار والتشابه ، او 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 :

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

وفيما سواها فقد جعله :

ومطعم النصر لم تكهم أسنته
يوما ولا حجبت عن روح محتجب

كما أضاف إليها ما صوره من أنه : يغزو غزوا محتسبا ، لا ينال الراحة إلا بعد التعب والنصب ، يتقدمه جيش من الرعب ، لو كانت رميته من عند غير الله لما أصابت ، والله فتاح باب المعقل الأشب .

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

بشراك ياملك الدنيا لقـد شرفت
بك الممالك واستعلت على الرتب

وعلى تقاليد شعراء المدح ترد صورة الأشرف هنا :

ليث أبى أن يرد الوجـه عن أمـم
يدعون رب الورى سـبحانه بأب
لم يلهـه ملكه بل فى أوائله
نال الذى لم ينله الناس فى الحقب

وإذا كانت نقطة الالتقاء الأولى بينهما شـديدة الوضوح حول هـذا الاحتساب لأجر من الله ، ففى موازاة غزو المحتسب لا المكتسب عند أبى تمام نجـد هنا :

ففـاجأتها جنـود اللـه يقـدمها
غضـبان للـه لا للملك والنشب

وعلى هذه الصورة تتكشف جوانب المعارضة بين الشاعرين من خلال المنظور التراثى الذى اعتد فيه الشـاعر بموقفه الصريح من بائية أبى تمام خاصـة من أبعادها الحربية المتميزة ، وكذا انعكاسات لوحة المدح الحربى بأبعادها المختلفة . على ما فى هـذا 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 القصيدة ، مما يبرز أنماط جدله مع موضوعه من خلال واقعه النفسى ، وبعدها الاجتماعى ، طبقا للتجربة التى يعيشها ، وظروف الواقع التاريخى الذى يعكسه ويصوره .

ولا يحسن هنا أن يستبد بنا تأمل الجزئيات الصـغيرة كأساس للتناول بين الشاعرين ، إذ أن لكل شاعر شخصيته وأدواته وأسـلوب معالجته ، ولكنه تشابه الأدوات ، وطغيان الانفعال المتشابه مما قد يدفع بدوره إلى تلمس الصور حتى تكاد تتطابق بين الشاعرين ، دون دخول

فى دائرة الاتهامات أو منطقة المزقات الشعرية ، فلا زالت الفرص القائمة أمام الشاعر المعارض لأن يتجاوز الشاعر المعارض بحكم تملكه أدواته التصويرية الخاصة به ، وقدرته على التغلغل فى الفاظه وصوره ، وكذا قدرته على الإبداع فى فنه انطلاقا من صدق التعامل مع خطرات نفسه ولفتات خاطره ، واتجاه ضميره ووجدانه ، مما يفرد كل شاعر على حدة . صحيح أن هناك قاسما مشتركا يفرض نفسه على الشعراء فى هذه الموضوعات المتشابهة ، ولكن هذا القاسم يظل مرتبطا بالمعانى الإنسانية العامة التى قد تنطلق فى شكل ألوان حكمية يرى فيها الشاعر منطلق القوة أساساً للحياة والسيادة ، وهو ما أكدته الأحداث لدى الشاعرين هنا ، إلى جانب طبيعة الوقائع الجديدة التى قد تتشابه فى دوافع القادة إليها ، أو فى حوسهم إياها ، أو فى كيفية خروجهم منها منتصرين لدينهم وعروبتهم معاً . وربما بقيت ملكة الشاعر الخاصة بالتصوير أساسا للتفرقة بينه وبين معارضه ، وهو ما نلتمسه بوضوح فى منهج أبى تمام الذى لم يكد يترك بيتا بلا صورة ، ولا صورة بلا بديع ، بل لا يكاد يأتى بصورة إلا ويقتلها استقصاء لجوانبها ، واستجلاء لما حولها ، على طريقه أهل الجدل وهم لا يقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضا ، وإفحام خصومهم نقضا ، وشواهده كثيرة جدا تفى بذلك فى عرض مفاتن عمورية وحصانتها ، هذا مشهد ، أو حريقها بكل تفاصيله فى مشاهد أخرى . وكذا صورة جيش المسلمين وجند الروم ، وصورة الخليفة ، وقائد الروم ، وفى كل منها ضروب من التصوير العام والجزئى الذى تحكمه فيه قدراته العقلية وثقافاته الجدلية ، وهو ما نلمس خفة حدته بشكل واضح لدى شهاب الدين ، صحيح أنه لم يتجنب التصوير ، ولكنه ربما تخفف من كثافته المعهودة لدى أبى تمام ، بل بدا شديد الحرص فى معارضته على ألا تخفى ذاته المبدعة فى جبة أبى تمام وعباءة صوره ، 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

أجـزاء كاملة منهـا ، وكذا ما عالجـه فى قصـيدته من عـالم التصـوير . وبين التقرير والتصـوير يأتى تغلغـل الشـاعر فى فهمه لأبعاد الحدث ، وفلسفته للمواقف ، ورصده للحقائق ، وكشفه لأغوار انفعـالاته التى التقت — إلى حـد بعيد — مع انفعـالات جمهور المسـلمين فى تلك الحروب . أضف إلى هـذا كله — وهو من نافلة الرؤية — ذلك التشابه الصوتى الذى سارت عليه كلتا القصيدتين على مستوى الأوزان والقوافى وحرف الروى وحركته ، وهو ما يكشف لنا مدى حرص الشـاعر المعارض على إعجـابه بسلفه وقصـده إلى معارضة قصيدته .

ومن المؤكد أن ثمة فروقا واضحة بين المعارضة هنا بهذا الفهم التفصيلى ، وبينها على مستوى عموم الصياغة ، على النحو الذى سجل به ابن سناء الملك فى إعجابه بصلاح الدين الأيوبى ، إذ راح يتغنى بحروبه وحماساته ، ويسجل له معالم وحدة مصر والشام . وكأنما رسخت فى ذاكرته الصورة العامة لبائية أبى تمام ، فصدر عما بقى فى صـدره من أثرها مرتين الأولى فى تصـويره صـلاح الدين ممدوحا حربيـا :

بدولة الترك عزت ملة العـرب
وبابن أيوب ذلت شـيمة الصلب
وفى زمان ابن أيوب غدت حلب
من أرض مصر وعادت مصر من حلب
ولابن أيوب ذلت كل مملكـة
بالصفح والصلح أو بالحرب والحرب
مظفـر النصر مبعـوث بهمته
إلى الهـزائم مدلول على الغلب

والثانية فيما رسـمه من لوحة فنية للجيش الإسـلامى الذى يقوده الممدوح :

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

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

* * *

(٢) ابن القيسرانى

وهو يقرب من حس هـذه 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 صور أبى تمام . ولكن المعارضة هنا تحتمل مفارقات حول ما رأيناه من كثافة القصد لدى الشاعر المعارض لموضوع معارضته ، فإذا بابن القيسرانى يقدم العزائم والهمم ، وفى نفس الوقت يسخر من الكتب ، ويرفض ما تدعى القضب ، فيضع الرأى والهمة والعزم فى مفترق الطرق فى استهلال قصيدته :

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

إذ 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 عند أبى تمام . وقد سيطرت عليه اهجه المحارب منذ حديث السيف فى المطلع ، ولذا يستمر الشاعر فى رصد صفات ممدوحه بين أصالة نسبه ، وهمته المتأصلة الموروثة ، وثبات قلبه ، وكأنه يقتحم دائرة الفضيلة فى إطار الموروث من المدح ، فإذا ما بلغ الإيقاع الحربى الحقيقى ، أعاد إلى السيف مكانته التى صورها أبو تمام من قبل :

أغرت سيوفك بالإفرنج راجفة
فؤاد رومية الكبرى لها يجب

وهو ما تكرر نظيره فى تصوير موقفه من قائد الإفرنج :

ضربت كبشهم منها بقاصية
أودى بها الصلب وانحطت بها الصلب

ولم ينس الشاعر — على طريقة أبى تمام أيضا — أن يجعل غضبة الرجل دينية خالصة لا تبغى 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

فربما ملأت عليه ذهنه صورة (تيوفيل) وهو يوثر الفرار فيبدو حائرا مضطربا من هول حريق عمورية ، فيتوقف عند مقتل برنس أنطاكية ؛ بما يكفى لتصوير انفعاله إزاء ما يراه من مهانته 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

إذا القناة ابتغت فى رأسه نفقا
بدا لثعلبها 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 بحرلجه 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 ، والمحقب ، واضطراب الأحشاء ، والوجوب ، والارتجاف ، وضرب الكبش ، وغضبة القائد لدينه ، وطهارة السيف وجنابته والاحتساب والاكتساب ، والدم السرب ، والسلب ... ولكن الوقف 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 هذا البعد الانفعالى الصادق لدى كل منهما إزاء الحدث الجلل من ناحية أخرى .

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

غضبت للدين حتى لم يفتك رضى
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

كمـــا استقل دخان تحتـــه لهب
والســـيف هام على هام بمعـــركة

لا البيض ذو ذمة فيها ولا اليلب
والنبل كالوبل هطـــال وليس له

ســـوى القسى وأيد فوقها سحب
وللظبـــى ظفـــر حلـــو مذاقتـــه

كأنمـــا الضرب فيما بينهم ضرب
وللألســـنة عمـــا فى صـــدورهم

مصـــادر أقلوب تلك أم قلب ؟
كنـــا نعد الحمى أطرافنا ظفرا

فملكتك الظبى ما ليس تحتسب
عمت فتوحك بالعـــدوى معاقلها

كأن تســـليم هـــذا عند ذا جرب
لم يبق منهم سوى بيض بلا رمق
كما التوى بعد رأس الحية الذنب

ولك أن تتأمل أيضا أرصدة التشـــابه فى الصنعة ، ابتداء من صياغته للجمل الاســـمية المتوالية فى اســـتهلال 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 ...

وانتقالا إلى معجم التصوير الذى يغلب عليه فيه ذلك التشخيص للســـيف الجنب ، والحرب التى تضطرم ، والآجال التى تحتطب ، والظبى التى يتصور لها ظفرا ، وهو ما يتسق مع تشخيص أبى تمام الذى تزدحم به القصيدة فى كل أبياتها تقريبا .

ثم تلك الصنعة اللفظية التى عمد فيها إلى منهج أبى تمام فى تكثيف معجمه اللفظى المنتقى بما فيه من المعانى الخادمة . والطبيعة الاشتقاقية للغة على المستوى البديعى الذى يعكسه هنا قلوب وقلب والضرب والضرب ، والحرب والحرب ، إلى جانب تلك المطابقات بين الغضب والرضى ، أو المرضاة والغضب ، أو الطهارة والجنب ، ثم هذا المعجم الحربى الذى يبنى على منطق السيف ، والنقع ، والخيل ، والركض ، والجنب ، والبيض ، واليلب ، والنبل ، والقسى ، والطبى ، مما ينتهى بنا إلى معاودة قراءة بائية أبى تمام مرارا ، والتى نجدها مبنية على هذه النماذج التصويرية واللفظية التى قصد الشاعر إلى تناولها على لغة أبى تمام ومنهج تصويره .

* * *

(٣) شـــوقى

وتبـــدو المعارضات لبائية أبى تمام المشـــهورة شهرة صاحبها فى صنعة الشعر بمثابة رصيد فنى يزيد من قيمتها فى حقل الإبداع ، إضـــافة إلى مكانتها المتميزة فى ظل حركة النقد حتى شغلت النقاد والشراح كثيرا ، فإذا بشوقى يقترب منها غير هياب ولا وجل وكأنما وجد فيهـــا ضالته التى يســـتهدفها حين أراد أن ينظم بائيته التى عنون لها بانتصار الأتراك فى الحرب والسياسة ، وكان هـــذه العنونة توحى بإمكانية المعارضة الصريحة بدءا من ذلك التوافق المطروح فى موضوع القصيدة ، وتجربة الشـــاعر إزاءه ، إذ كانت بائية أبى تمام بمثابة كشف عن سياسة الخليفة المعتصم بالله ، وتصـــوير إصراره على الحزم فى أموره ، وحسم مواقفه بعيـــدا عن تهويل المنجمين وادعاءاتهم التى ربما استجاب لها غيره من الخلفاء ، أو حتى ربما ربط بعضهم مصيره فى الحكم بإيعاز من نبوءاتهم إذا ما أخذنا بما روى عن المعتز بالله ، وكيف اشـــتد به قلقه إزاء نفسه وفترة بقائه فى كرسى الحكم ، وعندئذ تندر به الأعرابى الذى أجاب ساخرا : حكمه فى زحام الفتن والاغتيالات السياسية ، فراح يسألهم عن فترة إلى حيث يريد الترك ذلك .

فالمحور الموضوعى إذن يدور حول ضرب من الحس الســـياسى التاريخى يقدمه شـــوقى على غرار ذلك الحس الذى رصده أبو تمام وعايشـــه وتفاعل معه ، وهو ما يستكمل بالصورة الحربية المتميزة التى استعرضها الشاعران كلاهما ، وفى تتويج الموقفين يأتى الانتصـــار هنا أو هناك ، وهو ما تمنحنا إياه هـــذه الأبيات من بائية شـــوقى فى ثنايا اللوحات الفنية المتنوعة التى تنتشر فى القصيدة : ففى منطق القوة الذى عرف به أبو تمام فى مطلع قصيدته حتى أحاله إلى الإطار الحكمى ليجعله فلســـفة حياة نرى (شـــوقى) يكشف عن صريح إعجابه به ، إذ يتفق معه على ســـيادته ، وذلك بعـــد أن يسجل شـــوقى ولاءه لحســـه التراثى المتنوع ، فيلتقط ما يصوره من مواد

مختلفة دينية كانت أو سياسية يطرحها من خلال رؤيته للفتح وللقائد حين يقول مصرعا فى بيت المطلع :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب
ياخالد الترك جـدد خالد العرب[1]

فهو يقرن هنا بين مصطفى باشـا كمال وبين ماضى العرب الحربى مجسدا فى القيادة الفذة لخالد بن الوليد ، وكأنه يتحدث عن السيف حديثا جديدا من خلال التشبه بسيف الله المسـلول ، وكأن البداية تلوح بهذا المزج الرائع بين أيام التاريخ وأبطاله ، فيلتمس الشـاعر عظمة حاضره من مجد ماضـيه .

فإذا جئت إلى اللوحة الأولى لدى أبى تمام ، وهى تتعلق بالسيف والرمح ، وتدور فى محاور القوة ، تراءت لنا منها عناصر موزعة على صور المطلع عند شـوقى ، مع اختلاف لابد منه تفرضه الطبيعة الخاصـة للأحداث ، كما يتلمسها الشاعر ويرصدها شـعرا ، وكذا طبيعة الرؤية الفردية التى يستمدها الشاعر فيصورها فى صـوت حكمى يحكى شـخصه ، ويسجل موقفه على نحو ما صنفه أبو الطيب حين قدم الرأى على الشـجاعة فى حواره حول سيف الدولة :

الـرأى قبل شـجاعة الشـجعان
هـو أول وهى المحـل الثـانى
فإذا هما اجتمعـا لنفس مرة
بلغت من العليـاء كل مكـان

ولكن لغـة شوقى — على الرغم من التشابه — تظل مميزة له ، إلى جانب بعدها التصويرى على أساس المعارضة ، إذ يمتد لديه مشهد السيف من مجرد حكمة بدأ بها أبو تمام بائيته ، أو مجرد نقيض للصحف السوداء التى خطتها مزاعم المنجمين ، ليجتمع مع الرأى ويتوقف مع القيادة ، ونجاح السياسية ، فإذا بالسيف هنا يظل فى

(١) الشوقيات ١/٥٩

غمده ، طالما كان الحق ظاهرا بذاته منتصرا بما يسنده من القوة وما يحميه أيضا من هـذا السيف :

صلح عـزيز على حرب مظفرة
فالسيف فى غمده والحق فى النصب

ويلتقى الموقف بين القوة والرأى فى صيغة الإعجاب بكليهما على هـذه الصراحة :

يالحسـن أمنية فى السيف ما كذبت
وطيب أمنية فى الرأى لم تخب

وإذا بسيف الممدوح يبدو مهذبا كصاحبه ، فكلما رأى الحـق اختفى من أجل حقن الدماء :

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

بل هو سيف حيى — على لغة التشخيص — متى توجب الحياء :

لم يأت سيفك فحشاء ولا هتكت
قناك من حرمة الرهبـان والصلب

ولكن لا تغتر بهذا السيف فى كل الأحوال ، فهو يحمل بين طياته الكثير ، وإذا هو لا يعرف طعما لراحة فى غمده :

أتيت ما يشـبه التقوى وإن خلقت
سـيوف قومك لا ترتاح للقرب

وهو ينطوى — مؤقتا — على غضب شديد :

مشـيئة قبلتهـا الخيـل عاتبـة
وأذعن السيف مطويا على غضب

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

فقل لبان بقول ركن مملكة
على الكتائب يبنى الملك لا الحتب

فهذه هى رؤية أبى تمام فى مطلعه ، وإن ظل الفاصل واردا بين دلالة الحتب هنا وهناك ، 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

فكما تلمس المعتصم طريقه فى اختيار حد السيف سبيلا إلى الانتقام من الروم بدليل ما كان من :

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 هـذه اللوحة الكلية التى خلع عليها الشاعر من منطقه الخاص ومن واقعه ، نجد الصور المتناثرة التى يبدو فيها المعجم الشعرى شديد الوضوح بين الشاعرين ، على نحو ما يسجله الدم السرب عند شوقى فى البيت (٤) ، وهو ما شغل به أبو تمام فى تصوير دماء جند الروم وفرسانهم ، وكذا 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) (وعمورية) عند أبى تمام ، وقد رأت الثانية أختها خربت ، فكان خرابها شديد العدوى ، سريع الانتقال ، بما يسهم فى توحدها وجدانيا مع أختها ، إذ يأتى له شبيه بين (لوزان) و (أنقرة) عند شوقى أيضا :

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

وهو يحرص على رصد ملامح من ثقافته التاريخية يدعم بها حديثه وصوره ، وهى حقيقة كثر ترددها فى حماسات أبى تمام التى شغف 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 يفتحها بعد ذلك المعتصم بالله ، وهو ما يرصد شوقى شبيها له فى حديثه عن قادة اليونان وجيوشهم وعتادهم وما كان من أمر آسيا الصغرى من كثافة الجيوش (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
نـور اليقين ظـلام الشك والريب

وقياساً على هـذه الأبيات المتناثرة نجد الكثير مطروحا لدى شـوقى فى حديثه عن سـوء المنقلب وحسن المنقلب على طريقـه أبى تمام أيضـا :

قد أمن اللـه مجراها وأبدلهـا
بحسن عاقبة من سـوء منقلب

وهو يسـتمر فى هـذا البعد الدينى الذى رصده أبو تمام فى يوم عمورية ، فأسند النصر إلى المولى سبحانه وتعالى ، لأنه « فتاح باب المنقل الأشب » والموقف عند شـوقى من نفس المنظور الدينى :

مدوا الجسور فحل الله ما عقدوا
إلا مسـالك فرعونيـة السرب

وبدت مدينة عمورية مصدر شؤم ونحس على أبنائها من الروم ، إذ جاءتهم منها الكربة السـوداء ـ على حد تصويره ـ وكانت قبلها تدعى فراجة الكرب يوم أن غمرتهم خيراتها ، وإذا بالكرب تتدفع على الخصم هنا بسبب من حمق ساسته ، ونزق قادته ممن يأمن لهم ، كما ركن الروم إلى قلعتهم المحصينة فغدرت بهم :

كرب تغشاهم من رأى ساستهم
وأشـأم الرأى ما ألفاك فى الكرب

وها هى الأمانى تتساقط وتتلاشى ، كما تساقطت لدى جند الروم أمام ظبى السـيوف ، وتلاشت أطراف القنا السـلب ، فإذا بهـا لدى شـوقى :

تجـاذباهم كما شـاءا بمختلف
من الأمـانى والأحـلام مختلب

ثانيا : يتوقف شـــوقى عند لوحة أخرى كبرى يبدو فيها شديد التأثر بأسبتاذه ، إذ يرمى إلى نفس القصد ، ويسـير فى ظلال منهجه التصويرى ، ولعله من أروع المشـاهد التى شفى بها أبو تمام غليل صـدره ، وأثلج صدور المسـلمين من خلال تصـوير تيوفيل واستسلامه وجبنه ، وكيف انصرف عن أنصاره ، وأراد النجاة بنفسه ، ولو استطاع مساومة المعتصم لفعل ، ولكنه تورط فيما رآه من مشهد الحرب حين تبدت حقيقة قائمة أمام عينيه ، وما شهده من حريق المدينة الذى أتى على كل شىء فيها وحولها ، فلم يجد أمامه بدا من التفانى المذهل فى سرعة الفرار ، سعيا إلى النجاة من هول الحريق ، فكان للمشهد رصيده المتكرر لدى شـوقى :

قـد فتهم بالرياح الهوج مسرجـة
يحملن أسد الشرى فى البيض والبلب
لمـا صـدعت جناحيهـم وقلبهـم
طاروا بأجنحـة شـتى من الرعب

وإن كان الفرار هنا سيأخذ عمقا أكثر عمومية من مجرد التوقف عند سـلوك القائد فحسب ، فإذا كان القائد عند أبى تمام قد جاء على درجة من الطرافة إذ أصبح علامة دالة على مزيد من جبن جنده ، فقد أتت هـذه العمومية فى امتداد الصورة عند شـوقى حول مزج موقف القائد بموقف جنده على السـواء ، وقبيح أن يلتقى الجمع حول هـذا الجبن :

جـد الفرار فألقى كـل معتقـل
قنـاته وتخـلى كـل محتقـب
لم يدر قائدهم لمـا أحطت به
هبطت من صعد أم جئت من صبب
أخـذته وهـو فى تدبير خطتـه
فلم تتم وكانت خطـة الهرب

تلك الفراسخ من سـهل ومن جبلٍ
قرينت ما كان منهـا غير مقترب

وإذا كان تيوفيل قد آثر الفرار فعدا مسرعا من خفه (الخوف) لا من خفة (الطرب) على خـد تصوير أبى تمام ، فإن المشهد يبدو معكوساً لدى القائد المنتصر عند شـوقى ، إذ يراه فى منطق نصره وقوته التى لم تضعف ، وكذا أدواته القتالية التى تشـاركه فرحة ذلك النصر :

نشـوى من الظفر العـالى مرنحة
من سكرة النصر لا من سكرة النصب

والمشهد الثالث : وهو يوزع بين الشاعرين أيضا حول موقف النصر ابتداء من ذكر اليوم نفسه ، إلى تلمس أيام التاريخ الخالد ، بحثا عن أشباه له ، وقد وجد أبو تمام الشبيه مستقرا فى ذاكرته من خلال أول أيام التاريخ الإسـلامى ، فكان يوم بدر عنده مجالا للصورة لأبعاده الحربية والدينية جميعا ، وكأنما أراد أن يضيف إليه شـوقى بعدا جديدا يتجاوز مجرد التشبيه به ، فيعرض منه الصورة الحربية المقدسـة التى يوزعها بين خيل الحق ، وبين نصر الله للمسـلمين من خلال مدهم بالملائكة التى تحارب معهم :

يوم « كبدر » فخيل الحق راقصة
على الصـعيد وخيل الله فى السحب

غـر تظللهـا غـراء وارفـة
بدرية العـود والديباج والعـذب

وهى إضافة تحمد لشوقى ، إذ لم يعارض من أبى تمام هنـا إلا مجرد النسب بين يومى بدر وعمورية لما فيهما معاً من دفاع عن الإسـلام ، وكأنما أعجب شـوقى بتفوقه هنا وبراعته ، فإذا هو

يستطرد فى موضع آخر من القصيدة عودا إلى يوم بدر ، فيركز على ما فيه من الدلالات الدينية :

لما أتيت ببدر من مطالعها
تلفت البيت فى الأستار والحجب
وهشت الروضة الفيحاء ضاحكة
إن المنورة المسكية الترب

ومست الدار أزكى طيبها وأتت
باب الرسول فمست أشرف العتب

وإذا شوقى يتخذ من يوم بدر مجالا لمزيد من الإفاضة فى عرض هذه المشاهد الدينية ، فاستوقفه من النصر المنظور الدينى الخالص ، حيث جعل الكعبة المشرفة تحتفى به ، والروضة الشريفة تشارفها سعادتها ، إذا كان الفتح على هذه الدرجة من القداسة الدينية.

فإن تجاوز هذه الأشباه ، 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 الكبرى فى تهدم حصون الروم ، وهذه هى صورة أبى تمام (رمى بك الله برجيها فهدمها ..) إذ يلتقطها شوقى :

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

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

فتح تفتح أبواب السماء له
وتبرز الأرض فى أثوابها القشب

فها هى عند شـــوقى :

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

ويمتد به حســه التاريخى ليبين أكثر عمقا فى تصوير صدى هــذا النصر ، فلم يشــأ أن يتوقف عند حدود الأرض ويتركها عامة ، بل جعلها أرضا مسلمة تلك التى أسعدها هــذا النصر فى كل أقاليم الدولة الإســلامية الممتدة جغرافيا فى عديد من الأمصار الكبرى حيث توحدت عقائدها فى ظل الدين الإســلامى ، ومن ثم فقد عمت بشاشة النصر بهذا المعنى الدينى :

وأرج الفتح إرجاء الحجــاز وكم
قضى الليــالى لم ينعم ولم يطب
وازينت أمهات الشرق واستبقت
مهارج الفتح فى الموتــية القشب
هزت دمشق بنى أيوب فانتبهوا
يهنئون بنى حمــدان فى حلب
ومسلمو الهند والهندوس فى جذل
ومسلمو مصر والأقبــاط فى طرب

وهو ينتبه إلى أسباب هــذا التعدد وروابطه التى تحكمه برباط دينى وشيج ، سجله أبو تمام أساساً لمــا بين اليومين من تشابه :

إن كان بين صروف الدهر من رحم
موصــولة أو ذمام غير منقضب
فبين أيامك اللائى نصرت بهــا
وبين أيام بــدر أقرب النســب

فهو تقارب الأرحام الذى أتى به الإسـلام من خلال الرابطة الروحية العميقة ، وهو أيضا ما يردده شـوقى فى ختام اوحته :

ممالك ضمها الإسـلام فى رحم
وشـيجة وحواها الشرق فى نسب

وضمن هـذا الإطار من التشابه فى لغة الحرب يتردد مشهد الصراع بين القائد المسـلم وخصمه ، وهو ما عرضه أبو تمام بين المعتصم وتيوفيل وإذا القائد التركى هنا يصول ويجول أمام ضحالة خصمه وتدهشه رغبته فى الفرار ، وإذا القائد قد أغرى قومه بتلك الأمانى ، على غرار ما صنعه تيوفيل :

تجاذباهم كمـا شـاءا بمختلف
من الأمـانى والأحـلام مختلف

وإذا بالقائد التركى يتوحد مع جنده فى منطقة الشجاعة كما كان من المعتصم أيضا ، ومن قوة جيوشه :

قذفتهـم بالرياح الهـوج مسرجة
يحملن أسد الشرى فى البيض واليلب

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

لمـا صدعت جناحيهـم وقلبهم
طاروا بأجنحة شـتى من الرعب
جـد الفرار فألقى كل معتقل
قنـاته وتخـلى كـل محتقب

وكأن الشـاعر لم ينس أن يسجل سعادته المتكررة بهذا النصر أيضا ، كما سـجله مرارا أبو تمام منذ رأى فى قبح عمورية جمالا وقد اختلفت لديه مقاييس الجمال والقبح من خـلال تلك المدينة ، يقول شـوقى :

ياحسن ما انسحبوا فى منحلق عجب
تدعى الهزيمة فيه حسن منسحب

ولابد له هنا أن يتذكر ثانية موقف القائد حين يبدو أدعى إلى السخرية ومزيد التهكم وظهور التشفى :

لم يدر قائدهم لما أحلت به
هبطت 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

ولا شك أن قائد الترك بهذا القياس يستحق التهنئة من خلال عظمة هذا النصر ، وهو 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 الحرب ، ولوحة المدينة المغزوة قبل الحرب وأثناءها وبعدها ، وأحداث المدينة ، وموقف جند الروم فيها ، ثم موقف جند المسلمين ، وأخيرا موقف الخليفة الذى يعد جزءا فى بناء لوحة فنية متكاملة ، إذ لا يفاد الشاعر يخلو لهذا الجزء إلا فى نطاق محدد ، يردده شوقى طارحا من خلاله هذه التهنئة :

تحية أيها الغازى وتهنئة
بآية الفتح تبقى آية الحقب

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

الصابرين إذا حل البلاء بهم
كالليث عض على نابيه فى النوب

والجاعلين سيوف الهند ألسنهم
والكاتبين بأطراف القنا السلب

ثم يسند إلى الممدوح دورا جديدا فى حسن اختياره لهم لأداء تلك المهمة العسيرة ، فكانوا خير جند لتحقيق مثل هذا النصر ، وكان ثناؤه عليهم ثناء عليه فى نفس الوقت :

بلوتهم فتحدث كم شددت بهم
من مضمحل 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 للدلالة على طبيعة المعارضة الصريحة التى رمى إليها شوقى من نظم بائيته ، فإن أردت مزيدا من الإلمام بالمعارضة لديه ، فتأمل أيضا هذا الرصيد من الألفاظ المتبادلة بين القصيدتين ، إذا لم أخطىء فى رصدها كاملة ، فعلى الأغلب يمكن أن نجده فى « الدمع السرب الصلب ، لم تجب والحسب ، والصخب ، للخطب ، الكثب ، القشب ، الذهب ، الشنب ، الريب ، أو سبب ، منقلب ، اللهب ، الحطب ، الكرب ، الأشب ، لم يصب ، الرعب ، من صبب ، الهرب ، قطب ، عشب ، بعد أب ، الشهب ، النصب ، الحقب ، السلب ، من خرب ، لجب ، صخب ، عجب ، لم يطب ، القشب ، فى طرب ، فى نسب ، مختصب ، عن كثب » .

فلعل هذا الرصيد اللفظى — بصرف النظر عن تراكيبه التصويرية — يسجل مدى حرص شوقى على معارضة هذه القصيدة بالذات ، فاذا أضفت إليها حرصه على الألوان البديعة من رد الأعجاز على الصدور تزاحمت لديك فى الأبيات ٣ ، ٤ ، ٧ ، ١٧ ، ٣٩ ، ٥٢ ، وكذا فيما

سجله من تنافر الأضداد في الأبيات ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٦٤ إلى جانب حسن النسق والترصيع في البيت (٧٠) . مما يظل شـــاهدا على ذلك التتبع الدقيق الذى اصطنعه شوقى لأن يبز أبا تمام فى عمق صنعته ، فإذا 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 ينطلق بدقة الصنعة الشعرية فى معجم شوقى على مستوى التقرير والتصوير معا . كما يظل شاهدا على التقاء الشاعرين إلى جانب ظهور التميز الفردى لكل منهما على درجة بائنة فى أســـاليب التناول وطبيعة **التصوير** .

* * *

الفصل الثالث

الموقف الوجداني بين الأنا والآخر

١ ــ الرائيات الغزلية ٠

٢ ــ البكائيات :

الميمية ــ الدالية ٠

(١)

بين الرائيات الغزليـــة

وتتنوع درجات المعارضة تبعا لإدراك الشـــاعر طبيعة ما يرمى إليه من ورائها ، فربما دفعته التجربة والواقع النفسى إلى البحث عن نظير لموقفه ، وعندئذ يمكن تلمس تلك المعارضة من هذه الزاوية بالتحديد ، ففيها تبين طبيعة التجارب ، وتتكشف ملامحها ، وتظهر درجات التشابه الذى ينعكس فى الصور الشعرية المختلفة ، إذ ربما بدت المعارضة واردة فى أضيق الحدود مما يجعلها أقرب إلى أنماط المعالجة الشكلية ، بصرف النظر عن نوعية التجربة ، أو حتى طبيعة الانتماء إلى مدرســـة بعينها ، أو الانخراط فى اتجاه بذاته ، على النحو الذى يرويه أبو الفرج عن معارضة وقعت بين جميل وعمر ، وهى غريبة ـــ بالطبع ـــ إذا تأملنا ـــ مبدئيا ـــ انتماء الشاعرين إلى عالم الغزل ومدارسه ، ولكنه انتماء ينتهى إلى انفصال مؤكد بينهما ، تكشـــفه أســـاليب المدرسة العمرية الحضارية التى مالت إلى اللهو فى غزلها ، وبين اتجاه الشاعر العذرى الذى حصر تجاربه فى إطار من التبدى والقبلية والقيود الاجتماعية المفروضة عليه ، وقصـــة الحب الفاشلة التى غلبت أيضا على شعراء مدرسته ، ومع هـــذا يروى أبو الفرج ما جاء عن عمر وجميل وقد اجتمعا بالأبطح ، فأنشد جميل قصيدته التى يقول فيها :

لقد فرح الواشون أن صرمت حبلى
بثينـــة أو أبدت لنا جانب البخـــل
يقولون مهلا يا جميل وإننى
لأقســـم مالى عن بثينـــة من مهل

---

(١) أنظر الأغانى ١/١٢٥ ، ديوان جميل ٩٨/ديوان عمر ٣٣٤

حتى أتى على آخرها ، ثم قال لعمر : يا أبا الخطاب ، هل قلت فى هـذا الروى شيئا ؟ فقال : نعم ، قال فأنشدنيه ، فأنشده قوله :

جرى ناصح بالود بينى وبينها فقربنى يوم الحساب إلى قتلى

ويورد أبو الفرج عددا من أبيات القصيدتين دون أن تكتملا ، لينهى الرواية بقول جميل : هيهات يا أبا الخطاب : لا أقرأ والله مثل هـذا سجيس الليالى (آخرها) ، والله ما يخاطب النساء مخاطبتك أحد ، وقام مشمرا . ولا شك أن موقف الشاعر هنا يكاد يصوغ شروطا ضمنية لمنظور المعارضة ، كما تراءت له من المفارقات المؤكدة بين سلوك العذرى والحضارى ، لأننا — حقيقة — أمام شريحتين متباعدتين :

الأولى : عمرية تحكيها القصيدة الغزلية ، والبدال المغامر ، والأبطال التانويون (أو البطلات) من فتياته ، وهن يعجن به ، وحركة الأحداث التى تحكى طبيعة عزله من منطقه الاستعلاء أو النرجسية . وعقده المعامر الغزل ، وكيف تحل حلا نسائيا يكشف أعماق نفسية امرأة إزاءه ، وذلك التعدد فى عالم المرأة موضوع الغزل ، إلى الميل — كثيرا — إلى اللهجة الحسية الغزلية ، إلى افتعال تقمص شخصية البدوى إزاء ربة الخدر ، إلى تزجية الفراغ فى اطار من هـذا العبث الذى استجاب لعالم الغناء ودور القيان ، فاستباح بعض شعرائه الحسور المبتذلة فى عالم المرأة .

والثانية : عذرية تحكيها التجربة العفيفة لدى جميل ومدرسته ، فى صورة البطل المستسلم المستكين أمام محبوبته ، وهى البطل الآخر الذى يحكم عليه بالهجر والقطيعة والحرمان . وهو يترك زمام الأمور فى يدها ، فيبدو مطيعا لها خاضعا ، وهو لا يعرف حلا لمشكلته ، ولا يستطيع أن ينسج خيطا قصصيا كاملا على نهج غريمه الحضارى ، إلا أن يظل على درجة من الاستحياء أمام فتاة القبيلة المحصنة التى لا يردد لسانه سوى اسمها ، أو قصد إلى رمز يدل عليها ، فلا يعرف تعددا نسائيا .

ولا يجد مجالا للعبث أو لهو أو ابتذال بقدر ما يقف فى انتظار مصيره بين الموت أو الجنون بسبب من ألم الهوى أو معاناة الهجر أو الحرص على تقاليد القبيلة التى قد تفرض عليه استحالة اللقاء ، من هنا تأتى المعارضة بين الشاعرين أقرب إلى النمط الشكلى منه إلى ما وراء التجارب من الصدق الانفعالى ، خاصة إذا ما أخذنا برواية أخرى لأبى الفرج على عكس أحداث الرواية السابقة بين الشاعرين من حيث المعارض والمعارض إذ يقول :

قال أبو عبد الله الزبير قال عمى مصعب : كان عمر يعارض جميلا ، فإذا قال هذا قصيدة قال هذا مثلها ، فيقال : إنه فى الرائية والعينية أشعر من جميل ، وإن جميلا أشعر منه فى اللامية ، وكلاهما قد قال بيتا نادرا ظريفا ، قال جميل :

خليلى فيما عشتما هل رأيتما
قتيلا بكى من حب قاتله قبلى

وقال عمر :

فقالت وأرخت جانب الستر إنما
معى فتكلم غير راقبة أهلى

وتنتهى الرواية عند هذا المدى من شكلية المعارضة من خلال توحد الأوزان والقوافى والروى ، بصرف النظر عن طبائع التجارب التى قد تفصل بين نماذج الصور المعروضة لدى الشاعين ، وهو ما يتكشف من حجم التقارب الذى يعرضه جميل فى الأبيات المصورة للواشى والهجر ، والبخل ، والتوعد بالقتل ، أو الحديث عن الأهل :

لقد فرح الواشون أن صرمت حبلى
بثينة أو أبدت لنا جانب البخل
أحلما ؟ فقبل اليوم كان أوانه
لم اخشى ؟ فقبل اليوم أوعدت بالقتل

خليلـى فيما عشـتما هل رأيتمـا
فتيـلا بكى من حب قاتله قبلـى
ألا ايهـا البيت الذى حيـل دونه
بنا أنت من بيت وأهلك من أهـل
فإن وجدت نعل بأرض مضلة
من الأرض يوما فاعلمى أنها نعلى

إذ يبدو المعجم الغزلى هنا قريبا مما انتهى إليه عمر فى بعض صـوره :

جرى ناصـح بالود بينى وبينهـا
فقربنى يوم الحصاب إلى قتلى
فطارت بحد من فؤادى ونازعت
قريبتها حبل الصـفاء إلى حبلى
فلما توافقنا عرفت الذى بهـا
كمثل الذى بى حذوك النعل بالنعل
فسلمت واسـتأنست حيفة أن يرى
عدو مكانى أن يرى كاشـح فعلى
فقالت وأرخت جانب السـتر إنما
معى فتحدث غير ذى رقبـة أهلى

فهنا تبدو المعارضة واردة حول مشاهد الرقيب ، والواشى والأهل ، والهجر والقطيعة . وموقف الفراق والوداع . والسلام ، وفيما عداه يسير كل من الشاعرين فى اتجاهه الذى عرف به : على عذريته عند جميل الذى يبدو دائم الشكوى من مرارة واقعه ، وواقع بثينة وزوجها ، ولا يكاد يعيش إلا فى إطار عالم الذكرى الذى أفقده صوابه ، فيردد صيغ البكاء المتكررة التى عاش أسيرا لها ، مع إكثاره من صور العذل والملام والنأى والهجر . ففى مقابل ذلك تأتى التفاصيل الأخرى فى اللوحة العمرية موحية بنمط آخر مختلف إلى حد كبير ،

يبدو مرهونا بالنماذج القصصية التى شغل بها عمر فى منتديات النساء ، وكأن الفتاة تفضى إليهن بتجاربها معه ، فهى تقول وهن يقلن معها ولها ، وهى تستنصح وهن ينصحنها ، ليتكامل الحضور النسائى المتعدد فى الغزلية العمرية ، ولتتكامل لديه أيضاً الصورة النهائية للقصيدة من خلال اتجاهه المتميز فى تيار الغزل الحضارى .

من هنا تظل المعركة محصورة فى هذا الإطار الشكلى أكثر من انصرافها إلى طبائع تلك التجارب التى قد يتشابه الشاعران فى جانب منها ولكن التشابه لا يمتد إلى كل الصور ، أو معظمها ، على النحو الذى تجده فى نماذج شعرية أخرى عند غير جميل أو غير عمر ، إذا أخذنا شريحة أخرى تقاربا فيها دون هذا التصريح الذى يدور بينهما فى عالم من المواجهة الصريحة ، وهو ما تكشفه دراسة الرائية الكبرى المشهورة لعمر ، وما كان مما نظمه جميل فى معارضتها فى رائيته التى قاربت نصف رائية عمر على مستوى عدد الأبيات ، وراحت تحكى منها جوانب كادت تخلط بين الاتجاهين ، وتذيب ما بينهما من فواصل ، أوجزناها — عن قصد — فى النقاط السابقة ، فإذا جميل يسلك مسلك عمر فى الشكل الفنى العام للقصيدة على مستوى الوزن والقافية ، إلى جانب ألوان التصوير التى بدت بينهما مكررة على الرغم من تباعد المعطيات الأولى للصورة من خلال حاسة البدوى ، أو حاسة الشاب المترف سليل الأرستقراطية القرشية .

ولا شك أن هذه المعارضة تظل شاهدا على التقاء الشاعرين ، وكذا على عنصر القصد الكامن من ورائها منذ المطلع العمرى المشهور :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر
غداة غد أم رائح فمهجر ؟

إلى مطلع جميل الذى يستوحى فيه نفس الصيغة الاستفهامية بما تعكسه من عالم القلق والحيرة إزاء التساؤل ، مع اختيار الاسم

المحورى للغزل على نفس المستوى الإيقاعى ، وإن انصرفت دلالته الرمزية بالتأكيد إلى بثينة عند جميل ، إذ يقول فى استهلاله :

أغاد أخى من آل سلمى فمبكر
أبن لى أغاد أنت أم متهجر ؟

وكان جميلا يعلن صراحه أنه إنما يعارض الرائية الكبرى لعمر ولعلها لاقت ذيوعا وشهرة فى عصرها بما يدفع الشعراء إلى الاعجاب بها سواء على مستوى القص الذى تمتعت به ، أو على مستوى المادة البدوية التى ازدحمت بها ، والتى ربما كمنت وراء الشاعر العذرى البدوى وإن اختلف سلوكا عن الشاعر الحضارى ، وتتأكد لغة المعارضة بعد تجاوز هذا الاستهلال حين يقف جميل عند بعض لوحات عمر ليقترب منها اقترابا شديدا على الرغم من تباين المسلك . وهنا تظل نية المعارضة قائمة من وراء هذا التشابه الذى يمكن أن نتأمل منه بعض المشاهد أو المواقف بما يكفى للدلالة على الظاهرة :

١ ــ نقل المشاهد من خلال العالم النسائى وحواراته ، بما يكفى لتحليل نفسية المرأة ، وإبداء خوفها على الشاعر الغزل ، وتفكيرها فى الخلاص من الأزمة بتوجيه النصح إليه بألا ينظر إليها حتى يضل القوم ، فكانت الفكرة هنا قاسما مشتركا بينهما ، جميعا عمر على لسان الفتاة بين أختيها :

إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا
لكى يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

وهى نفس الفكرة التى يعرضها جميل ، ويزيد فى تفاصيلها من منطلق تجربة العذرى ، فيضيف إليها بعداً متميزا حوله الرقيب والواشى والأهل ومن ثم يظل جميل هنا قادرا على الانتقاء ، إذ استطاع

تحويل الحيلة النسائية التى رسمها عمر إلى اتجاه آخر بدت فيه بدوية إلى حد بعيد :

وطرفك إما جئتنا فاحفظنه
فذيع الهوى باد لمن يتبصر
وأعرض إذا لاقيت عينا تخافها
وظاهر ببغض إن ذلك أستر

فإنك إن عرضت فينا مقالة
يزد فى الذى قد قلت واش ويكثر

وينشر سرا فى الصديق وغيره
يعز علينا نشره حين ينشر

فما زلت فى إعمال طرفك نحونا
وإذا جئت حتى كاد حبك يظهر

لأهلى حتى لا منى كل ناصح
وإنى لأعصى نهيهم حين أزجر

إذ يبدو جميل هنا قادرا على تلوين الموقف ، حيث استطاع تحويل الحيلة النسائية التى رسمها عمر إلى هذا الاتجاه المتميز تميز بداوة الموقف كلية •

٢ ــ مسلك الفتاة نفسها ، وهو ما يصوره عمر على لغة الشاب الحضارى ، وكذا الفتاة التى تدل على مكانتها الأستقراطية ، فبدت مخدومة :

ووال كفاها كل شىء تعوزه
فليست لشىء آخر الليل تسهر

لتبيت ليلها هادئة مطمئنة ، فإذا ما أصابها الخطب لم يصدر عنها

إلا انفعالات قريبة إلى المجون ، فتراها من هول المفاجأة تولهت ، عذت بالبنان ، بينما ترى عالماً آخر يحيط ببيئته من الوشاة والرقباء ، تاى نصيبه من القلق والخوف تعيشه من جريرة تجربتها ، وهو ما يتوقف عنده جميل حين يحور مخاوفه إزاء ذكره لأهلها وأبناء عمها ، وكذا تدوير النجدى والتهامى والغريب والأعداء :

ولكننـــى أهـــلى فداؤك أتقـــى
عليـــك عيـــون الكاشـــحين وأحـــذر
وأخشى بنى عمى عليـــك وإنما
يخـــاف ويتقى عرضـــه المتفـــكر
وأنت امرؤ من أهل نجد وأهلنا
تهـــام فما النجـــدى والمتغـــور
غريب إذا ما جئت طالب حاجـــة
وحـــولى أعـــداء وأنت مشـــهر
وقد حدثوا أنا التقينا على هوى
فكلهم من حمـــلة الغيظ موقر
سأمنح طرفى حين ألقاك غيركم
لكيما يروا أن الهوى حيث أنظر
أقلب طرفى فى الســـماء لعله
يوافق طرفى طرفكم حين ينظـــر

ثم تبقى لوحة الوجدان حدا فاصلا بين التجربتين من خلال شاعر يعانى الآلام تجربة العذرى بكل ما يشوبها من معان وصور ، وبين عمر الذى لم يشـــغله من عالم المرأة سوى الاستمتاع بالنظر إليها على نحو فلسف به خلاصة اتجاهه فى قوله :

إنى امرؤ مولع بالحسن أتبعه
لاحظ لى فيه إلا لذة النظر

وهو المنطلق الذى بنى عليه فروسية المغازل الذى لا يفتأ يواجه القـــوم •

فقلت أباديهـــم فإما أفوتهـــم
وإما ينال الســـيف ثأراً فيثأر

بينما ظل جميل حبيس تلك القضية التى أفزعته ، وحجبت كثيرا من متعة اللقاء التى مثلت لديه أقصى درجة للطموح ، فى وقت راح فيه يعرض حقيقة تجربته :

وإنى لأرضى من بثينـــة بالذى
لو بصره الواشى لقرت بلابلـه

بلا وبأن لا أســـتطيع وبالمنى
وبالأمل المرجـــو قد خاب آمله

وبالنظرة العجلى وبالحول تنقضى
أواخـــره لا نلتقـــى وأوائله

ففى إطار هـــذا البعد التجريبى يبدو خائفا فزعا ، فإن نطق بغير اسمها فبأمر منها ، فى ســـبيل تلك التقية التى قصدا إليها معا : جميل ومحبوبته •

وفى لوحات أخرى تبدو قدرية جميل فى تسليمه بمرارة واقعه الذى عجز عن تخطيه أو محاولة تجاوزه ، وكيف ذلك وهو محكوم بعالم العذرى بين حس القبيلة والحس الدينى ، فليس أمامه إلا أن يلعق جراحه فى ظلال غربته عن الديار وخشـــية أبناء العمومة وكذا خوفه من ربه ، فى ظلال حب ثابت لديه لا يتغير ، وهو ما يتناقض تماما مع المسلك العمرى الذى لم يقف عند شىء من هـــذا كله لأنه لا يعترف به •

ولا شك أن أسلوب المعالجة قد حدثت فيه مفارقات ، طبقا لمفارقة الرؤى الغزلية يكشفها تأمل القارىء لاستمرارية عالم البطولة أو منطقة الحوار ، أو أسلوب تحريك الحدث ، أو القصد إلى التصوير ، ليبقى بين أيدينا الدليل واردا حول هذا النوع من القصد إلى المعارضة بهذه الصورة الواضحة .

* * *

البكائيات (١) الميمية

ليس من قبيل المصادفة أن يلتقى الشاعران حول الوزن والقافية وحرف الروى وحركته ، التقاءهما حول الموضوع والتجربة إلا إذا كان القصد واضحاً إلى المعارضة واردا فى تصور شـــوقى حين عاش عاش نفس تجربة أبى الطيب إزاء والدته ، حين راح يرثيها فى عدة لوحات تكاد تتفق بينهما إلى حد بعيد ، مع اعترافنا بخصوصية التناول الجزئى ، وطبيعة الإضافات أو المفارقات ، أو أوجه المايز التى تظل أيضا بمثابة حـــد فاصل يحفظ لكل شـــاعر هويته ، ويرسم صورة من واقع شـــخصيته دون أن يفقدها أو يذوب فى المـــاده الموروثة ، أو تستعبده صورها . فإذا بميمية شـــوقى تفوق ميمية أبى الطيب من حيث الإطالة بقليل من عـــدد الأبيات ، ولكنها لا تكاد تتجاوز نفس النسق على مستوى التصوير أو مادة المعجم اللفظى الذى بدا شديد الاتساق أيضا مع تجربة الحزن التى عاشها كلا الشاعرين ، منذ حديث المطلع عند أبى الطيب حول الأحداث وسطوتها ، وقوة بطشها ، وموقفه الشخصى منها :

الا لا أرى الأحداث حمدا ولا ذما
فما بطشـــها جهلا ولا كفها حلما[1]

وهو المطلع الذى ينفس فيه الشاعر عن كم من آلامه التى تعكس جانبا من العلاقة الحميمة التى ربطته بجدته لأمه ، منـــذ أن أرسلت تشـــكو شوقها إليه ، وطول غيبته عنها ، فتوجه نحـــو العراق ، ولم يمكنه وصـــول الكوفة على حالته تلك ، فانحدر إلى بغـــداد ، وكانت جدته قد يئست منه فكتب إليها كتابا يسألها المســـير إليه ، فقبلت كتابه ، وحمت لوقتها سرورا به ، وغلب الفرح على قلبها فقتلها ، ومن هنا كان نظمه لمرثيته فيها ، وهو ما بدأه بتصوير موقفه من تلك

---

(١) ديوان المتنبى ٤/٢٢٦

الأحداث التى تعبث بالبشر ، وهم أمامها عاجزون مستسلمون لا حول لهم[1] .

ويبدو البعد الكامن وراء التجربة هنا واردا على مستوى التخلص لدى شوقى حين كان فى المنفى فى الأندلس سنة ١٩١٨ يحدث نفسه بأمل العودة ، ورؤية والدته ، حتى جاءه البرق بنعيها ، فأثر فى نفسه بما طرحه فى مرثيته حتى قيل أنه من فرط تأثيره بها تحاشى أن ينظر إليها بعد ، فبقيت مستورة ضمن أوراقه حتى نشرت فى الصحف غداة وفاته رحمه الله .

ومعنى هذا أن كلا الشاعرين كان مغتربا حال تلقى خبر الوفاة . وكلاهما كاد يذوب شوقاً إلى والدته ، ويداعبه أمل العودة إلى وطنه حيث تقيم ، وحيث نشأ معها منذ طفولة المهد ، وكلاهما أيضا يبدو شديد الارتباط بها ، والاعتزاز بمكانتها فى نفسه ، وهذا طبيعى حين يعكس تقاربا إنسانيا واضحا فى مدلول التصوير ، بما تفرضه كل هذه الملابسات . بالإضافة إلى المتشابه النفسية بين الشاعرين من الاعتداد بالنفس ، والإحساس المتضخم بمعانى الغربة ومشاقها ، إلى جانب الصلة الوثيقة لشوقى بديوان أبى الطيب . وكأنه لم يجد لهذا الموقف أفضل من شبيهه . حين عثر على ضالته فيما احتفظت به ذاكرته من ميمية أبى الطيب فراح يتفق معه فى كثير من الصور والمواقف ، خاصة منها ما جاء فى منطقة الحس الغيبى ، حول مشاهد القدر وطبائع الأحداث التى تناثرت فى أبيات أبى الطيب ، منذ بيت المطلع الذى ذكرناه ، إلى حديث النوى فى مطلع شوقى وما يمزجه به من الشكوى والألم :

إلى الله أشكو من عوادى النوى سهما
أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

---

(١) انظر الديوان ٣/١٤٦

ولكن سرعان ما يهرع إلى معنى المتنبى فى بيت لاحق يبدو أنه مستسلما أيضا أمام الأحداث ، خاصة منها الموت باعتباره حتما مقضيا لا مناص منه :

ولم أر كالأحداث سهماً إذا جرت
ولا كالليالى راميا يبعد المرمى
ولم أر حكما كالمقادير نافذا
ولا كلقاء الموت من بينها حتما

وكأنى به يضع ميمية المتنبى نصب عينيه ، ليتتبع الموقف بهذا الترتيب والتنسيق العجيب الذى يطرحه قول الأول :

إلى مثل ما كان الفتى مرجع الفتى
يعود كما أبدى ويكرى كما أرمى

حيث يقول شوقى على نفس المنهج أيضا :

إلى حيث آباء الفتى يذهب الفتى
سبيل يدين العالمون به قدما

فإذا ما حن أبو الطيب إلى لقائها من خلال كأس الموت أيضا فقال :

أحن الى الكأس التى شربت بها
وأهوى لثواها التراب وما ضما

أردفه شوقى بمحاولته فلسفة الموت بين عالم الروح وحس الجسد ، وكأنما بحث عن بعض عزاء له فى هذه الفلسفة :

وما العيش إلا الجسم فى ظل روحه
ولا الموت إلا الروح فارقت الجسما

وبعدها تنطلق الصورة من إسارها لدى شوقى لتتوقف طويلا عند نفس المناطق التى استوقفت أبا الطيب حول الليالى وقد ضاق بها ،

عرفت الليـــالى قبل ما صنعت بنـــا
فلمـــا دهتنى لم تزدنى بهـــا علمـــا

منافعها ما ضر فى نفع غيرها
تغذى وتروى أن تجوع وأن تظلما

وهى عند شـــوقى على نفس النسق النفسى الكئيب ، مع اصطناع ثنائية طريفة فى حكاية شـــوقه لوالدته ولمصر أيضـــا . فهو يجمع بين شـــوقين إزاء وطنيه الصغير والكبير :

إذا جننى الليل اهتزرت إليكما
فجنحاً إلى سعدى وجنحا إلى سلمى

وما أظن أنه يقصد بهذين الاسمين إلا الدلالة الرمزية على والدته ووطنه معا ، ولم يجد شوقى حرجا فى هـــذا التشابه المقصود حتى فى صياغة اللبيب الواحد على المستوى اللفظى ، فإذا قال لها أبو الطيب :

لك اللـــه من مفجـــوعة بحبيبهـــا
قتيلة شـــوق غير ملحقنا وصما

إذ جعلها مفجوعة قتلت بسبب شوقها إليه ، وليس هذا الشوق مما يلحق بها عيبا لأنه شوق الأم إلى ولدها ، أو الجدة إلى حفيدها ، فإذا بشوقى يترنم بنفس النغم الكئيب الباكى :

لك الله من محلونة بقنا النوى
شهيدة حرب لم تقارف لها إثما

كأنه بدا مشـــفقا عليها ، باكيا فراقها ، محسورا موتها بسبب هـــذا الشوق إلى لقائه ، وقد حال المنفى بينه وبينها . وكأنما ر هـــذا اللقاء حتى ماتت قبل أن تراه .

وقس على هـذا التشابه تفاصيل لوحة الزمن لدى الشـاعر ، والتى رسم منها أبو الطيب أطرافا وجوانب مرة حول الدنيا فى قوله :

وما انسدت الدنيـا على لضيقها
ولكن طرفا لا أراك بـه أعمى

وثانية فى قوله :

كذا أنت يادنيا فإن شـئت فاذهبى
ويا نفس زيدى فى كرائهها قدما

وها هى الدنيا تبدو مريرة على نفس شوقى بنفس الدرجة ونفس القياس ومن ذات المنطلق المحدد بالتجربة :

نزلت ربى الدنيا وجنات عدنها
فما وجدت نفسى لأنهارها طعما !

وإن كانت الصورة تزداد عمقا ، ويتسع مجالها لدى شوقى ؛ إذ أصبح الحنين مزدوجا منذ انقطاعه عن والدته ووطنه معا :

فما برحت من خاطرى (مصر) ساعة
ولا أنت فى ذى الدار زايلت لى وهما

ومن الدنيا إلى الموت تتكرر المسيرة لدى الشاعرين بين مسميات مختلفة ، رأينا منها الليـالى ، ونرى منها أيضـا المنايا فى قول أبى الطيب :

ولم يسـلها إلا المنـايا وإنما
أشد من السقم الذى أذهب السقما

ثم المـوت فى إطار نفس الدلالة أيضـا مع تغـاير اللفظ تكرارا وتوكيدا :

وكنت قبيل الموت أستعظم النوى
فقد صارت الصغرى التى كانت العظمى

وقبلها ترددت « الأحداث » أيضا ، وهو ما وزعه شوقى فى حديثه السابق عنها وعن النوى ، والمقادير ، والموت ، ثم عودته إلى الزمان الذى بلور من خلاله جل همومه :

زجرت تحاريف الزمان فما يقع
لى اليوم منها كان بالأمس لى وهما

وثانية :

أتى الدهر من دون الهناء ولم يزل
ولوعاً ببنيان الرجاء إذا تما

ثم يضيف إليها بعدا تصويريا جديدا فى امتداد صورة الدهر ثالثة :

إذا جال فى الأرياد حل نظامها
أو العرس أبلى من معالمه هدما

وفى لوحة الدعاء رأينا لقاءهما فى صيغة واحدة (لك الله ....) وقد مر ذكر البيتين ، مما يستكمل مرة أخرى بمشهد الدعاء بالسقيا الذى يجمع بينهما على لغة التشابه فإذا بالمتنبى :

فأصبحت أستسقى الغمام لقبرها
وقد كنت أستسقى الوغى والقنا الصما

ولدى شوقى :

سقاها بشيرى وهى تبكى صبابة
فلم يقو مغناها على صوبه رسما

وهـو ما يعود إليه أخـرى حين يسـتوقفه مشـهد القبر إذ يقول شـوقى :

وقبر منـوط بالجـلال مقلـد
تليد الخلال الكثر والطارف الجما
وبالغـاديات السـاقيات نزيلـه
من الصلوات الخمس والآى والأسما

وإذا ما انصرف المتنبى إلى فخره بمكانتها وأصالتها بدت الصورة مزيجا من فخره بنفسه وبها فى بيته المشهور :

ولو لم تكونى بنت أكـرم والد
لكان أباك الضخم كونك لى أما

إذ راح شوقى يردد نفس الفخر ، وإن كان يركز على تفردها بين كل النساء من بنات جنسها فى كل مراحل حياتها :

نمتك مناجيب العـلا ونميتها
فلم تلحقى بنتاً ولم تسـبقى أما

وها هى الحمى تجمع بين الموقفين حين توضع فى موضع المساءلة ، ويضيق بها المتنبى خاصة حين يعجز عن الثأر منها :

هبينى أخذت الثأر فيك من العدا
فكيف بأخذ الثأر فيك من الحمى

فإذا بنفس الحمى تأتى بنفس الملابسات إلى والدة شوقى ، وقد جاءها من الأنبـاء ما ينذر بتأخر عودته ، كما كان الحال فى موقف المتنبى :

أست جرحها الأنباء غير رفيقة
وكم نازع سهماً فكان هو السهما

تغار على الحمى الفضائل والعلا

لمـــا قبلت منها وما ضمت الحمى

وفى مقابل هـــذه المشابه وصور اللقاء بين الشاعرين ، تظل السمة الفارقة واردة حول بقية اللوحات التى صرفها أبو الطيب إلى فخره بنفسه — كعادته — فى أى موقف لا يحجبه عنه فيه مرض الذات ، ولا موت الحبيب . وهو ما وزعه بين أبيات متناثرة بينها :

لئن لذ يوم الشـــامتين بيومها
فقـــد ولدت منى لأنفهم رغما
تغرب لا مستعظما غير نفســـه
ولا قابلا إلا لخالقه حكمـــــا
ولا ســـالكا إلا فؤاد عجاجة
ولا واجـــدا إلا لكرمة طعما
يقولون لى ما أنت فى كل بلدة
وما تبتغى ؟ ما أبتغى جل أن يســـمى

وهى اللغـــة التى رددها فى تصوير الحمى التى أصابته هو نفسه فى مصر حين انسلخ من أهوالها إلى مثل هـــذا الفخر :

فإن أمرض فما مرض اصطبارى
وإن أحمم فما حـــم اعترامى
وإن أســـلم فما أبقى ولكن
ســـلمت من الحمام إلى الحمام

وثم تراه يشغل بتضخيم ذاته أكثر من أى شىء آخر يستوقفه فنيا، فإن شـــاء أن يتسع بالدائرة عرضها على استحياء فى بيت واحـــد فى زحام أبيات الأنا :

وإنى لمن قوم كأن نفوســـــنا
بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

وبعدها يعود إلى نفسه التى لا يكاد ينساها مطلقا :

فلا عبرت بى ســـاعة لا تعزنى
ولا صحبتنى مهجة تقبل الظلما

وإذا هــذه اللوحة فى تفاصيلها تقابلها على الجانب الآخر المتميز لدى شوقى ما صوره فى موقفه الحكمى الذى نفر فيه من الحرب :

لمـــا كان لى فى الحرب رأى ولا هوى
ولا رمت هذا الثكل للناس واليتما
ولم يك ظلم الطير بالرق لى رضـــا
فكيف رضائى أن يرى البشر الظلما ؟

فإذا ما شـــاء أن يقارب المتنبى فى فخره بنفسه ، مال إلى ربط مجمل هــذا الفخر بمرثيته ، على نحو قوله فى الختام وقد خصها بالمدح والتأبين ومزيد من الثناء :

أتيت به لم ينظم الشعر مثله
وجئت لأخلاق الكرام به نظما
ولو نهضت عنه الســـماء ومخضت
به الأرض كان المزن والبتر والكرما

وإذا بالتشابه يظل واردا حول رفض الظلم عند كل من الشاعرين ، فمهجة أبى الطيب لا تقبل ظلما على منطقه الدائم فى الفخر بالذات . وهو ما يرفضه شـــوقى أيضا على إطلاق الحكمة بين رفضه إياه للطير ، فما بالك به إذا تعلق البشر !

البكائيات (٢) الدالية

ويتكرر اللقاء حول الموت من خلال داليتى شوقى وأبى العلاء . وقد تجاوز كل منهما حدود ما رأيناه بين المتعارضين ، إذ تحول حقل

الرثاء هنا إلى عالم الأصدقاء بدلا من الأمهات . وهو موقف دقيق جدا بين حس الشاعرين من خلال مؤثر العلاقات الاجتماعية . وفى كثير من جوانب النظم ومادة التجربة . وطبيعتها على هذا المستوى من دقة الاختيار ، فمن الواضح أن شوقى أعجب بمرثية أبى العلاء لأبى حمزة الفقيه الذى جمعته به صداقة قديمة ، فلم يبدأ فى رثائه لمحمد فريد [الرئيس الثانى للحزب الوطنى] ، وقد ضحى بكل ماله فى سبيل مصر ، ولم يعد من المنفى إلا ميتا ، لم يقصد إلا أن يتناول تلك الدالية المشهورة ، ليجعلها موضعا لمعارضته بكل مقاييس الشكل من حيث اختيار الوزن والقافية وحرف الروى وحركته ، إلى مستوى الإطالة الذى رصد فيه تقاربا شديدا فى عدد الأبيات مما بين كلتا القصيدتين ، ويدفعنا هذا إلى محاولة تأمل مناطق المعارضة ولوحاتها إذا ما تجاوزنا غلبة الرؤية التقريرية — إلى حد كبير — على النصين ربما بحكم طبيعة الموضوع ذاته ، وربما من منطلق الصدق الانفعالى .

ففى قصيدة الرثاء يرتدى الشاعر ثوب الخطيب — غالبا — خضوعا منه لإيقاع موقف قد لا يسمح لها باسترخاء كاف على المستوى النفسى ، وأى استرخاء هنا يسمح له بالتصوير . وهو بصدد فلسفة قضية الموت ، وتناول مشكلة المصير ، أو إزاء تأبين فقيد رحل ، فبدا عليه باكيا ، وإزاء صفاته وفراقه حزينا واهنا متألما فمن خلال كآبة هذا الإيقاع البطىء يمكن أن تبرز غلبة تلك التقريرية على فن المرثية ، وبعدها يمكن استكشاف لغة التشابه التى قد تبدو فى المناطق التصويرية القليلة فى القصيدتين ، على نحو ما ينعكس فى حديث أبى العلاء حول الحمامة ، وقد حملها من لغته الكئيبة ما صور به تساوى كل شىء أمامه ، إذ اختفى الخط الفاصل بين الحياة والموت ، كما تشابهت لغة الحزن والبكاء مع لغة الانشاد والمرح . وقد أحس سلب كل شىء حتى انتهى إلى ضرب من اللامبالاة بشىء . مما قد يزعج العالم من حوله :

غير مجـد فى ملتى واعتقادى
نـوح باك ولا ترنـم شـاد
وشـبيه صوت النعى إذا قيـ
ـس بصوت البشـير فى كل ناد
أبكت تلكم الحمـامة أم غنـ
ـت على فـرع غصـنها الميـاد

وهو المشـهد الذى ألح على أن يعود إليه استطراداً مرة أخرى حين خاطب الحمام وأطال فى هـذا الخطاب بما يتضمن قدراً من حزنه يصر على تصويره :

أبنـات الهـديل أسـعدن أو عد
ن قليـل العزاء بالإسـعاد
إيه للـه دركن فأنتن اللـوا
تى تحسـن حفظ الوداد
ما نسـيتن هالكا فى الأوان الخا
ل أودى من قبـل هلك إياد
بيـد أنى لا أرتضى ما فعلـ
ـتن وأطـواقكن فـى الأجيـاد
فتسـلين واسـتعرن جميعـا
من قميص الدجى ثياب حـداد
ثم غـردن فى المـآتم واند
بن بشـجو مع الغوانى الخراد

وكأنما وجد الشـاعر ضالته فى هـذا الرمز الذى يناجيه ، فراح من خلاله يحكى شخصه ، ويعكس آلامه ، وتتحول الحمامة لديه إلى رمز للوفاء وعدم النسيان أو الغدر ، ولذا قصد إلى الباسهن ثوب الحداد ليشاركنه محنته إزاء الفقيد الذى يرثيه .

وبعدها يعود الشاعر إلى تساوى اللهجتين بين التغريد والندب والنواح ، وهو ما مال إليه شوقى حين أفاد من هذه المشاهد فراح يخاطب الحمام متخذا منه مشجبا يعلق عليه رؤيته لفلسفة الموت .

ياحمـاما ترنمت مسـعدات
وبهـا فاقة إلى الإسـعاد
ضـاق عن ثكلها البكـا فتغنت
رب ثكل سـمعته من شـادى

إذ يظل مشغولا هنا بتناقضات الأصوات التى تتساوى أمام حزنه أبعادها ومداولها من ترنم وسعادة يتمناها الحمام ، ولكنه فقدها أمام مشاهد الذل وحتمية الموت ، وعنده يتحول الغناء إلى بكاء ، واذا تراه ينتقل إلى عالم الحمام ثانية ليحمله تبعة التفهم لفلسفة الموت كما يراها ، ويتخذه شاهدا عليها من قبيل تسليه النفس أو التماس العزاء :

الأنـاة الأنـاة ذل اليـف
سـابق الإلف أو ملاقـى انفـراد
هل رجعتن فى الحيـاة افهـم
إن فهم الأمور نحف السـداد
سـقم من سـلامة وعـزاء
من هنـاء وفرقـة من وداد
يجتنى شـهدها علـى إبر النحـ
ـل ويمشى لوردهـا فى القتـاد
وعلى نائم وسـهران فيهـا
أجـل لا ينـام بالمرصـاد

فكأن كلا الشاعرين قد وجد ضالته من رمز متشابه ، يتجاوب معه فى عالم حزنه ، ويعكس من خلاله زحاما من صور الأسى التى

يعانيها ، ومن حكمة الكون التى يجب عليه أن يتأملها ، فلا يجد أمامه مناصـــا من الخضـــوع لها .

وعلى لغة التساؤل والحيرة والقلق أمام الكائنات يقف الشاعران كلاهما أمام الكونيات حيث يتأمل أبو العـــلاء الفرقدين [كوكبان فى بنات نعش الصغرى قريبان من القطب ويهتدى بهما فى السفر] ، ويدور السؤال حول ما شـــهداه من ظواهر الموت والحياة خاصـــة أنهما مستمران بما يكفى لأن يطرحا عليه جوابا يتمناه كل منهما ، ولكن لا فائدة إلا فى حدود إســـقاط جزء من تجربة الحزن ، وتصوير ضآلة الأنا المتخاذلة أمام تلك الكونيـــات :

فاســـأل الفرقدين عمن أحســـا
من قبيل وآنســـا من جلاد
كـــم أقامـــا على زوال نهـــار
وأنـــارا لمدلـــج فى ســـواد

وهو ما يميل إليه شوقى على نفس اللغة ، وإن كانت أشـــد تفصيلا حين وزعها بين حديثه عن الأرض ، ثم الشمس والقمر معا ـ ونقل المشهد من صيغة التساؤل ، إلى صيغ تقريرية أخذه فيها عالم التوكيد على دلالة المضى ، أو حتى المضارعة فى الصياغة الفعلية وكذا التقسيم فى الصياغة الاســـمية :

كرة الأرض كـــم رمت صولجـــانا
وطـــوت من مـــلاعب وجيـــاد

تطلع الشمس حيث تطلع نضجـــا
وتنحـــى كمنجـــل الحصـــاد

تلك حمراء فى السـماء وهـــذا
أعوج النصل من مراسى الجـــلاد

ليت شعري تعمدا وأصرا
أما أعانا جناية الميلاد
كذب (الأزهران) ما الأمر إلا
قدر رائح بما شاء غادى

وإن كان هذا التفصيل يتسق مع استطراد أبى العلاء فى عودته إلى تلك الكونيات حين يتحدث عن زحل والمريخ والثريا قائلا :

زحل أشرف الكواكب دارا
من لقاء الردى على ميعاد

ولنار المريخ من حدثان الدهـ
ـر مطف وإن علت فى اتقاد

والثريا رهينة بافتقاد الشمـ
ـل حتى تعد فى الإفراد

ثم تأتى مشاهد الموت وما حولها من مقومات حسية ، يبدو القبر على قمتها باعتباره أولى العلامات الدالة عليها ، وهو ما يقف عنده أبو العلاء مراراً ، منذ تأمله لتاريخ القبر ، وكأنه عاجز عن تحمل الموقف وحده ، فإذا هو بحاجة نفسية إلى تلك الاستعانة ، فيتساءل حائرا بعد التقرير ، ولما لم ير جوابا تحول إلى مجرد ناصح ، فهو لا يكاد يدرى إلا أن يكون كل تراب الأرض قبورا ورفاتا ، ظعنها الزمن فاختلفت معالمها :

حساح هذه قبورنا تملأ الرحـ
ـب فأين القبور من عهد عاد ؟

خفف الوطء ما أظن أديم الأر
ض إلا من هذه الأجساد

وقبيح بنـا وإن قـدم العهـ
ـد هـوان الآبـاء والأجـداد
سر إن استطعت فى الهواء رويداً
لا اختيـالا على رفات العبـاد

ثم يتأمل تناقضـات احتوتها تلك القبـور ، فلا يجد مجـالا إلا لرصدها بلا تعليق ، فقد أدرك اللاجدوى من مثل هـذا التعليق إلا أن يظل حبيسـا فى عالم الظنون ، بعيدا عن عالم اليقين :

رب لحـد قد صر لحـدا مرارا
ضاحـك من تزاحـم الأضـداد
ودفـين على بقـايا دفـين
فى طـويل الزمـان والآبـاد

وهو ما يتردد لدى شوقى فى حديثه أيضـا عن القبر ، وتعميم جغرافية انتشاره من خلال عموم الموت زمنا ومكانا منذ المطلع :

كـل حـى على المنيـة غـادى
تتوالى الركـاب والموت حـادى
ذهب الأولون قـرنا فقـرنا
لم يدم حاضر ولم يبق بادى
هل ترى منهم وتسـمع عنهـم
غـير باقى مآثـر وايـادى

وهو لا يكاد يعرف لهـذا التعميم جامعا إلا فى مشـاهد تلك القبـور :

كل قبر من جانب القفـر يبدو
علم الحـق أو منـار المعـاد
وزمـام الركـاب فى كل فـج
ومحـط الرحـال من كل وادى

ولذا راح يخلط بين القبر فى صورته المحسوسة ، وبين الموت فى انه تصويرية عمد فيها إلى عرض مشهد القبر كحقيقة لهذا الموت :

اسألتم حقيبة الموت ماذا
تحتها من ذخيرة وعتاد
إن فى طيها إمام حصوف
وحوارى نية واعتقاد

وها هى صور التراب الذى يلحقها بالقبر أيضا على طريقة أبى العلاء ، فى مشهد أديم الأرض ، وحرصه الشديد إزاءه :

هل ترى كالتراب أحسن عدلا
وقياما على حقوق العباد ؟
نزل الأقوياء فيه على الضعـ
ـف وحل الملوك بالزهاد

وهى حيرة لا تعرف نهاية عند كلا الشاعرين إلا بسند من ذلك الحس الإيمانى الذى يتوزع بين مشهدين ، يبدو الأول مرهونا بالسابع بالعطاء والصدر ، والإيمان بالله سبحانه واليوم الاخر ، على نحو ما عرضه المعرى :

خلق الناس للفناء فضلت
أمة يحسبونهم للنفاد
إنما ينقلون من دار أعما
ل إلى دار شقوة ورشاد

بان أمر الإله واختلف النا
س فداع إلى ضلال وهاد

واللبيب اللبيب من ليس يغـ
ـتر يكون مصيره للفساد

وعند شـــوقى :

ذلك الحـــق لا الذى زعمـــوه
فى قديـــم من الحـــديث معـــاد
وجـــرى لفظه على ألسن النـــا
س ومعنـــاه فى صـــدور الصـــعاد

ثم قوله عن مشـــاهد القيامة :

لو تركتـــم لهـــا الزمان لجـــاءت
وحدهـــا بالشـــهيد دار الرشـــاد

أما المشهد الثانى : فقد عمد كلا الشاعرين إلى الاستعانة فيه بالتقسيم الدينى فى دلالته العميقة على سيادة الموت على العباد جميعا من خلال قصـــة سليمان الحكيم عليه السلام كما طرحها أبو العلاء شـــا دا على القضـــية ، وما كان من فضل الله فى تســـخير الإنس والجن والريح له ، ولكنه لم يسخر له خبر الموت ولا موعده حتى فيما يتعلق بنفســـه ، فلم يعلم من أمرها شـــيئا ولا كذلك الجن الذى سخره له الخالق :

طالمـــا أخرج الحـــزين جوى الحز
ن إلى غـــير لائق بالســـداد
مثل ما فاتت الصـــلاة ســـليما
ن فانحنى على رقاب الجيـــاد
وهـــو من سخرت له الإنس والج
ن بمـــا صح من شـــهادة صاد
خـــاف غدر الأنام فاستودع الري
ح ســـليلا تغـــذوه در الســـهاد
وتوخـــى له النجـــاة وقـــد أي
قن أن الحمـــام بالمرصـــاد

فرمتـــه بـــه على جانب الكـــر
سى أم الهيـــــم أخت النـــــآد

وكأن الشـــاعر يوظف هـــذا المشهد فى منطقة التعزى حـــول فقد فقيده ، وإذا تراه يتبعها مباشرة بقوله عنه وعن نفســـه :

كيف أصبحت فى محلك بعـــدى يا جديرا منى بحسن افتقـــاد

وإذا بشـــوقى لا يريد أن يميل حرفيا إلى الشواهد نفســـها ، ولكن على نسق قريب منها ، إذ يتخذ من « لبد » شاهده (وهو علم على آخر نســـور لقمان الذى ضرب به المثل أيضا للمعمر) فيقول على درجة شـــديدة من الإيجاز :

(لبد) صاده الردى وأحن النســـ
ـر من ســـــهمه على ميعـــاد

ولعل هـــذا الإيجاز يظل شـــاهدا على إلحاح شـــوقى على استكمال صورة المعارضة حتى فى أدق مشاهدها ، وهو ما يزال عطاء القصـــيدتين يدفع بالمزيد منه ، على نحو ما يرصده كلاهما حول الدهر وموقفه إزاء الفقيد ، وكأنه يحمله تبعة هـــذا الفقد :

قصـــد الدهر من أبى حمزة الأوا
ب مولى حجى وخدن اقتصـــاد

وهو عند شـــوقى :

وعد الدهـــر أن يكون ضمادا
لك فيهـــا فكـــان شر ضـــماد

ثم مشاهد الجســـد ، وما حوله من الدفن ، والنعش ، والكفن ، على نحو ما صوره أبو العلاء أيضا :

واغســـلاه بالدمع إن كان طهـــرا
وادفنـــاه بين الحشى والفـــؤاد
واحبواه الأكفان من ورق المصـــ
ـحف كبـــرا على أنفس الأبـــراد
واتلوا النعش بالقـــراءة والتســـ
ـبيح لا بالنحيب والتعـــداد

فهو يشـــكل الموقف بما يتسق ومكانة الفقيد الفقيه الزاهد ، فيطرح عليه هـــذه الصبغة الدينية فى كل ما يتعلق بموته إلى دفنه ، وهو ما يمكن استكشاف نظيره لدى شوقى فى إشفاقه على نعش الفقيد :

ســـاقة النعش بالرئيس رويدا
موكب المـــوت موضـــع الانتقاد

ولكنـــه أراد أن يفلسف بقاء هـــذا النعش أمام فناء البشر ، أو حتى فناء غيره من جنس مادته :

كل أعـــواد منبر وســـرير
باطـــل غـــير هـــذه الأعـــواد
تســـتريح المطى يوما وهـــذى
تنقـــل العـــالمين من عهـــد عاد
لا وراء الجيـــاد زيدت جـــلالا
منـــذ كانت ولا على الأجيـــاد

وهو ما توجه بحديثه عن الجسد والروح فى بيت الختام :

وإذا الروح لم تنفس عن الجسـ
ـم (فبقراط) نافخ فى رماد

وربما بقى من هـــذه المشاهد الجزئية تناسبا مع الرثاء أيضا ثياب الحداد الذى طرحه أبو العلاء على الحمام إزاء الفقيد :

فتسلين واستعرن جميعا
من قميص الدجى ثياب حداد

وهو ما طرحه شوقي من خلال واقعه حين رهنه بمصر كلها وهي تبكي فقيدها :

مصر تبكي عليك في كل خدر
وتصوغ الرثاء في كل نادي
لو تأملتها لراعك منها
غرة البر في سواد الحداد

وعلى غرار هذه الملحقات ايضا يرد حديث الشاعرين عن مرض الفقيد أو موقف الطبيب منه ، على ما قاله أبو العلاء حول علته وعجز طبيبه ، ويأس الساهرين حوله لتمريضه :

قد أقر الطبيب عنك بعجز
ونقضى تردد العواد

وانتهى اليأس منك واستشعر الوجـ
ـد بأن لا معاد حتى المعاد
هجد الساهرون حولك للتمري
ض ويح لأعين الهجاد

وها هي علة (محمد فريد) بين التصوير المعنوي والحسي معا

أكلت ماله الحقوق وأبلى
جسمه عائد من الهم عادي
علة لم تصل فراشك حتى
وطئت في القلوب والأكباد
صادفت قرحة يلائمها الصبـ
ـر وتأبى عليه غير الفساد

وبعدها أعجز الدهر عن علاجه ، على نحو ما مر فى أبيات سابقة • وفى زحام هـذا التشابه فى عالم الحزن والكآبة ومتعلقات مشهد الموت يتردد كثيرا فى معجم الشاعرين لفظ الحزن والوفاء والدمع إذا جمعنا ما قاله المعرى متناثرا :

إن حـزنا فى سـاعة المـو
ت أضعاف سرور فى سـاعة الميلاد

ومـراث لـو انهـن دمـوع
لحـون السـطور فى الإنشـاد

ورأيـت الوفـاء للحـا
حب الأول من شيمة الكريم الجواد

وهو ما يعكسه شـوقى من خلال لغة « النحن » فى صـورة مصر كلهـا :

مصر تبكى عليـك فى كل خـدر
وتصـوغ الرثاء فى كل نادى

وبذا تتسع لديه صورة البر والوفاء من خلالها :

لـو تأملتهـا لراعك منهـا
غـرة البر فى سـواد الحداد

ثم تبقى أخيرا تلك السـمة الفاصلة بين الشاعرين فى لوحة التأبين التى ترتبط بخصوصية موقف الفقيد ، أو ما ينسب إليه من فضائل ، فإذا الفقيه عند أبى العلاء — كما رأينا — يستحق التسبيح والقراءة ، لا النحيب ولا التعداد كغيره ، بحكم منزلته كرجل دين يختار له أكفانه تعلقا بورق المصحف ، ثم يتحدث عن اجتهاده تلميحا :

أسف غـير نافع واجتهـاد
لا يؤدى إلى غناء اجتهـاد

ثم تصريحا فى لوحة متوالية الأبيات :

قصـــد الدهـر من أبى حمـــ
زة الأواب مولى حجى وخدن اقتصاد
وفقيهـا أفكـاره يشـــدن للنع
مان ما لم يشـــده شـعر زياد
فالعـراقى بعـده للحجـازى قلي
ل الخـلاف ســـهل القيـــاد
وخطيبـا لو قام بين وحـوش
علم الخـــاريات بـــر النقـــاد
راويا للحـديث لم يحـوج الـ
معروف من حـدقه إلى الإســناد
أنفق العمر ناسـكا يطلب العل
م بكشـف عن أصـله وانتقـاد

وهو طرح طريف لصفات الفقيد بين تدينه وزهده ، ودوره بين الفقهـاء الكبار ، وفصاحته وبيانه وخطابته ، وروايته للحديث ، ودقته وتواضعه واجتهاده فى بحار العلم ، ليتوج الشاعر كل هـذا التأبين بتعظيم مكانته إزاء مشهد هـذا الوداع :

ودعا أن الخفيـان ذاك الشـخ
ص إن الوداع أيسر زاد

وهنا تأتى السـمة الخاصة فى مرثية شوقى لفريد منذ تصويره وصول جسده ميتا إذ يناجيه ويخاطبه ، وقد ثقل على نفسه العبء واشـتد الحزن :

قم إن اسطعت من سريرك وانظر
سر ذاك اللواء فى الأجنـــاد
هل تراهـم وأنت موف عليهـم
غـير بنيـان ألفـة واتحـــاد

وكأنه يشير بهذا البيت إلى زمن اتحاد الأمة المصرية حول طلب الاستقلال التام ، وتوحد المطلب دون حزبية أو صراعات وقتئذ . وكأنه يجعل هـذا مدخله إلى تأبينه وذكر صفاته منذ مات فداء لبلاده ، وما كان من إنفاقه ماله عليهـا :

منتهى ما به البـــلاد تعزى
رجل مات فى ســبيل البـــلاد

الرئيس الجــواد فيما علمنـــا
وبلونا وابن الرئيس الجـــــواد

أكلـــت ماله الحقـــوق وأبلـــى
جســـمه عائد من الهم عادى

لك فى ذلك الضـــنى رقة الر
وح وخفق الفـــؤاد فى العـــواد

وقبلها استجمع من مكانته أيضا ما عرضه فى موضع الدهشـــة والحزن قائلا عنـــه :

تاج أحـــرارها غلاما وكهـــلا
راعهـــا أن يراه فى الأصـــفاد

وبذا ينتهى المطاف البكائى بين الشاعرين وحول الفقيدين بما يعكسه من ألوان التشابه والتميز ، ثم ذلك التفرد الذى تفرضه طبيعة الحدث بما يكفى للاستدلال على جوهر الموقف الرثائى بعد الاتفاق والتشـــابه فى تلك الأبعاد الإنسانية التى تزدحم بها صور القصيدة حول قضية الموت ، أو مشاهد القيامة والمصير ، مما يعد مجالا لطرح فلســـفة الشـــاعر ورؤيته ، ولكن فى هـــذا الإطار من إنسانية الرؤية وعمومها ، إذ القضية واحدة ، والكونيات المفروضة عليه متشابهة إلى مدى بعيد .

* * *

الفصل الرابع

بين التجربة والفكرة

١ ـ النونيات .

٢ ـ السينية .

٣ ـ العينية .

من نونيـــة البحترى

١ يكاد عاذلنا فى الحب يغرينـــا
فما لجاجك فى لوم المحبينـــــا
٢ نلحى على الوجد من ظلم فديدننـــا
وجـــد نعانيه أو لاح يعنيـــنا
٣ إذا « زرود » دنت منا حرائمها
فلا محـــالة من زور يوافينـــــا
٤ بتنا جنوحا على كثب اللوى فأبى
خيال ظميـــــاء إلا أن يحيينـــا
٥ وفى زورد تبيع ليس يمهلنـــا
تقاضـــيا وغريم ليس يقضينـــــا
٦ منازل لم يذمم عهد مغرمنـــــا
فيهـــا ولاذم يوما عهدها فينـــــا
٧ تجرمت عنده أيامنا حجـــجـــا
معـــدودة وخلت فيهـــا لياليـنـــــا
٨ إن الغوانى غداة الجزع من إضم
تيمن قلبا معنى اللب محزونـــــا
٩ إذا قست غلظـــة أكبادها جعلت
تزداد أعطافها من نعمة لينـــــا
١٠ يلومنا فى الهوى من ليس يعذرنا
فيه ويســـخطنا من ليس يرضينـــا
١١ وما ظننت هوى ظمياء منزلنـــا
إلى مواتاة خـــل لا يواتينـــــا
١٢ لقد بعثت عتاق الخيل سارية
مثل القطا الجون يتبعن القطا الجونا
١٣ يكثرن عن ديـــر مران الســؤال وقـــد
عارضن أبنية فى دير مارونـــــا

١٤ ينشـــدن فى إرم والنجح فى إرم
غنى على سيد السادات مخـــمونا

نونيـــة ابن زيـــدون

١ أضحى التنائى بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينـــا

٢ من مبلغ الملبســـينا بانتزاحهم
حزنا مع الدهر لا يبلى ويبلينـــا

٣ أن الزمان الذى مازال يضحكنا
أنسا بقربهم قد عاد يبكينـــا

٤ وقد نمون وما يخشى تفرقنا
فاليوم نحن وما يرجى تلاقينـــا

٥ لم نعتقد بعد كم إلا الوفاء لكم
رأيا ولم نتقلـــد غيره دينـــا

٦ ما حقنا أن تقروا عين ذى حسد
بنا ولا أن تسروا كاشحا فينـــا

٧ بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا
شـــوقا إليكم ولا جفت مآقينـــا

٨ نكاد نحـــين تناجيكم ضـــمائرنا
يقضى علينا الأسى لولا تأســـينا

٩ حالت لفقدكم أيامنا فغـــدت
سودا وكانت بكم بيضا لياليـــنا

١٠ إذ جانب العيش طلق من تألفنا
ومربع اللهو صاف من تصافينا

١١ لا تحســـبوا نأيكم عنا يغيرنـــا
أن طالمـــا غير النأى المحبينـــا

١٢ ياسارى البرق غاد القصر واسق به
من كان صرف الهوى والود يسقينا
١٣ واسال هناك : هل عنى تذكرنا
إلفا تذكره امسى يعنينا
١٤ ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا
من لو على البعد حيا كان يحيينا
١٥ فهل ترى الدهر يقضينا مسامحة
منه وإن لم يكن غبا تقاضينا
١٦ ربيب ملك كان الله انشأه
مسكا وقدر إنشاء الورى طينا
١٧ ياجنة الخلد ابدلنا بدرتها
والكوثر العذب زقوما وغسلينا
١٨ إن كان قد عزفى الدنيا اللقاء بكم
فى موقف الحشر نلقاكم وتلقونا
١٩ سران فى خاطر الظلماء يكتمنا
حتى يكاد لسان الصبح يفشينا
٢٠ لا غروفى ان ذكرنا الحزن حين نهت
عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا
٢١ إنا قرأنا الأسى يوم النوى سوراً
مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا
٢٢ أما هواك فلم نعدل بمنهله
شربا وإن كان يروينا فيظمينا
٢٣ نأسى عليك إذا حثت مشعشة
فينا الشمول وغنانا مغنينا
٢٤ لا أكؤس الراح تبدى من شمائلنا
سيما ارتياح ولا الأوتار تلهينا
٢٥ دومى على العهد ما دمنا محافظة
فالحر من دان إنصافا كما دينا

٢٦ فما استعضنا خليلا منك يحبسنا
ولا استفدنا حبينا غنك يثنينـــا
٢٧ ولو صبا نحونا من علو مطلعه
بدر الدجى لم يكن حاشاك يصبينـــا
٢٨ أبكى وفاء وإن لم تهذلى حـــلة
فالطيف يقنعنا والذكر يكفينـــا
٢٩ وفى الجواب متاع إن شفعت به
بيض الأيادى التى مازلت تولينـــا
٣٠ عليك منا ســـلام الله ما بقيت
صـــبابة بك نخفيها فتحفينـــا

* * *

أندلسية أحمد شوقي[1]

يانائح الطلح أشباه عوادينا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينا ؟
٢ ماذا تقص علينا غير أن يدا
قصت جناحك جالت فى حواشينا
٣ رمى بنا البين أيكا غير سامرتنا
أخا الغريب : وظلا غير نادينا
٤ كل رمته النوى ريش الفراق لنا
سهما وسل عليك البين نكبينا
٥ إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع
من الجناحين عى لا يلبينا
٦ فإن يك الجنس يابن الطلح فرقنا
إن المصائب يجمعن المصابينا
٧ لم تألف ماءك تحنانا ولا ظمأ
ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا
٨ تجر من فنن ساقا إلى فنن
وتسحب الذيل تزتاد المؤاسينا
٩ أساة جسمك شتى حين تطلبهم
فمن لروحك بالنطس المداوينا
١٠ آها لنا نازحى أيك بأندلس
وإن حللنا رفيفا من روابينا
١١ رسم وقفنا على رسم الوفاء له
نجيش بالدمع والاجلال يثنينا
١٢ لفتية لا تنال الأرض أدمعهم
ولا مفارقهم إلا مصلينا
١٣ لو لم يسودوا بدين فيه منبهة
للناس كانت لهم أخلاقهم دينا

---

(١) الشوقيات ٢/١٠٣

١٤ لم نسر من حرم إلا إلى حرم
كالخمر من بابل سارت لدارينا

١٥ لما بنا الخلد نابت عنه نسحته
تماثل الورد خيريا ونسرينا

١٦ نسقى براهم ثناء كلما نثرت
دموعنا بعلمت منها مرانينا

١٧ كادت عيون قوافينا تحسرنه
وكدن يوقدن فى الترب السلاطينا

١٨ لكن مصر وإن أغضت على مقة
عين من الخلد بالكافور تسقينا

١٩ على جوانبها رقت سمائمها
وحول حافاتها فامت رواقينا

٢٠ ملاعب مرحت فيها مآربنا
وأربع أنست فيها أمانينا

٢١ ومطلع لسعود من أواخرنا
ومغرب لجدود من أوالينا

٢٢ بنا فلم نحل من روح يراوحنا
من بر مصر وريحان يغادينا

٢٣ كأم موسى على اسم الله تكلفنا
وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا

٢٤ ومصر كالكرم ذى الإحسان : فاكهة
لحاضرين وأكواب لبادينا

٢٥ ياسارى البرق يرمى عن جوانحنا
بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا

٢٦ لما ترقرق فى دمع السماء دما
هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا

٢٧ الليل يشهد لم تهتك دياجيه
على نيام ولم تهتف بساريكا

٢٨ والنجم لم يرنا إلا على قدم
قيام ليل الهوى للعهد راعينا
٢٩ كزفرة فى سماء الليل حائرة
مما نردد فيه حين يضوينا
٣٠ بالله إن جبت ظلماء العباب على
نجائب النور محدوا بجرينا
٣١ ترد عنك يداه كل عادية
إنسا يعثن فساداً أو شياطينا
٣٢ حتى حوتك سماء النيل عالية
على الغيوث وإن كانت ميامينا
٣٣ وأحرزتك شفوف اللازورد على
وشى الزبرجد من أفواف وادينا
٣٤ وحزك الريف أرجاء مؤرجة
ربت خمائل واهتزت بساتينا
٤٥ فقف إلى النيل واهتف فى خمائله
وانزل كما نزل الطل الرياحينا
٣٦ وآس ما بات يذوى من منازلنا
بالحادثات ويضوى من مغانينا
٣٧ ويامعطرة الوادى سرت سحرا
فطاب كل طروح من مراميناً
٣٨ ذكية الذيل لو خلنا غلالتها
قميص يوسف لم نحسب مغالينا
٣٩ جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا
بالورد كتبا وبالريا عناوينا
٤٠ فلو جزيناك بالأرواح غالية
عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا
٤١ هل من ذيولك مسكى نخمله
غرائب الشوق وشيا من أمانينا

٤٢ إلى الذين وجدنا ود غيرهم
دينـــا وودهمو الصـــافى هو الدنيا
٤٣ يا من نغار عليهـــم من خمائرنا
ومن مصون هواهم فى تناجينـــا
٤٤ ناب الحنين إليكم فى خواطرنا
عن الدلال عليكم فى أمانينـــا
٤٥ جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا
فى النائبات فلم يأخـــذ بأيدينـــا
٤٦ وما غلبنـــا على دمع ولا جلد
حتى أتتنا نواكم من صياصينا
٤٧ ونابغى كأن الحشر آخـــره
تمينتنا فيه ذكراكم وتحيينـــا
٤٨ نطوى دجاه بجرح من فراقكمو
يكاد فى غلس الأسحار يطوينـــا
٤٩ إذا رسا النجم لم نرقأ محاجرنا
حتى يزول ولم تهـــدأ تراقينـــا
٥٠ بتنا نقاسى الدواهى من كواكبـــه
حتى قعدنا بها : حسرى تقاسينا
٥١ يبدو النهار فيخفيه تجلدنا
للشـــامتين ويأســـوه تأسينـــا
٥٢ سقيا لعهد كأكناف الربى رفـــة
آنا ذهبنـــا وأعطاف الصبا لينـــا
٥٣ إذا الزمان بنا غيناء زاهيـــة
نرف أوقاتنـــا فيهـــا رياحينـــا
٥٤ الوصل صافية والعيش ناغيـــة
والسعد حاشية والدهر ماشينـــا
٥٥ والشمس تختال فى العقيان تحسبها
« بلقيس » ترفل فى وشى اليمانينـــا

٥٦ والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت
لو كان فيهـا وفاء للمصافينـا
٥٧ والسعد لو دام والنعمى لو اطردت
والسيل لو عف والمقدار لودينـا
٥٨ ألقى على الأرض حتى ردها ذهبا
ماء لمسنا به الإكسير أوطينا
٥٩ أعداه من يمنه التابوت وارتسمت
على جوانبه الأنوار من سينـا
٦٠ له مبالغ ما فى الخلق من كرم
عهد الكرام وميثاق الوفيينـا
٦١ لم يجر للدهر أعذار ولا عرس
إلا بأيامنـا أو فى لياليـنا
٦٢ ولا حوى السعد أطغى فى أغنته
منا جيادا ولا أرخى ميادينـا
٦٣ نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا
ولم يهن بيد التشبيت غالينـا
٦٤ ولا يحول لنا صيغ ولا خلق
إذا تلون كالحرباء شانينـا
٦٥ لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت
فى ملكها الضخم عرشا مثل وادينا
٦٦ ألم تؤله على حافاته ورأت
عليه أبناءها الغر الميامينا ؟
٦٧ ان غازلت شاطئية فى الضحى لبسا
خمائل السندس الموشية الغينا
٦٨ وبات كل مجاج الواد من شجر
لوافظ القز بالخيطان ترمينا
٦٩ وهذه الأرض من سهل ومن جبل
قبل القياصر دناها فراعينا

٧٠ ولم يضع حجرا بان على حجر
في الأرض إلا على آثار بانينا
٧١ كأن أهرام مصر حائط نهضت
به يد الدهر لا بنيان فانينا
٧٢ إيوانه الفخم من ليلا مقاصره
يفنى الملوك ولا يبقى الأواوينا
٧٣ كأنها ورمالا حولها التطمت
سفينة غرقت إلا أساطينا
٧٤ كأنها تحت لألاء الضحى ذهبا
كنوز فرعون غطين الموازينا
٧٥ أرض الأبوة والميلاد طيبها
مر الصبا في ذيول من تصابينا
٧٦ كانت محجلة فيها مواقفنا
غرا مسلسلة المجرى قوافينا
٧٧ فآب من كرة الأيام لاعبنا
وثاب من سنة الأحلام لاهينا
٧٨ ولم ندع لليالي صافيا فدعت
بأن نغص فتال الدهر : آمينا
٧٩ لو استطعنا لخضنا الجو صاعقة
والبر نار ونهي ، والبحر غسلينا
٨٠ سعيا إلى مصر نقضي حق ذاكرنا
فيها إذا نسي الوافي وباكينا
٨١ كنز بجلوان عند الله نطلبه
خير الودائع من خير المؤدينا
٨٢ لو غاب كل عزيز عنه غيبتنا
لم يأته الشوق إلا من نواحينا
٨٣ إذا حملنا لمصر أوله شجنا
لم ندر أي هوى الأمين شاجينا

(١)

فمن الواضح أن ابن زيدون قد عارض البحترى فى نونيته التى استهلها بقـــوله :

يكاد عاذلنا فى الحب يغرينـــا
فما لجاجك فى لوم المحبينـــا

ومع اختلاف طبيعة الموضوع لدى كل من الشاعرين يظل إعجاب ابن زيدون واضحا حين أخذ من البحترى مقدمته ، وبنى على أساس منها قصيدة كاملة تســير فى نفس الاتجاه الغزلى بل تتخصص فيه وطوعها لتجربته الحقيقة ، فأضاف إليها وضخم فيها ، فكانت مفتاحا لنونيته المشـــهورة • ويبدو أن إعجاب ابن زيدون بفن الشعر عند البحترى قد امتد ليشمل كل إبداعه بدليل ما رواه عنه ابن بسام فى قوله « ويقول بعض أدبائنا أن ابن زيدون بحترى زماننا وصدقوا لأنه حذا حذو الوليد » وما رواه ابن نباته فى قوله « وكان يسمى بحترى الغرب لحسن ديباجة لفظه وروح معانيه » •

فمثل هـــذا التصور لموقف ابن زيدون لا يمكن أن يصدر من فراغ، قدر ما يدل على أن ثمة تأثيرات واضحة لابد أن تكون قد فرضت نفسها علـــى ابن زيدون ، حين أعجب بفن الشـــعر عند البحترى فراط يستوحى منه ذلك الخيال الصوتى العذب الذى استعان به فى نونيته ، إلى جانب ما توقف عنده من صور أخرى جزئية بدت شديدة التأثير فى لوحاته •

وقبل رصد الجانب الإيجابى فى هـــذا التأثير يحسن أن نقف على طبيعة التجربة عند كل من الشاعرين وما بينها من مفارقات على مستوى الشكل تبدأ من كون حديث البحترى وحواره الغزلى لم يتجاوز مقدمة قصـــيدة مدح ، فى مقابل موقف آخر رسم فيه ابن زيدون لوحة غزلية كاملة • فالبحترى فى مقدمته كان حريصا على أن يدخل

إلى ممدوحه بعد حديث ذاتي يحسور فيه تجربة ما تخصه سواء عاشها أم اختفى بتمثلها ، فعنصر الصدق عنده لا ينتهي إلى ضروره المعايشة والمعاناة التي عاشها ابن زيدون وعاناها ، فلدينا من غزليات البحتري على هذا النمط ما يتردد حول ثلاثة وخمسين من أسماء النساء ، في مقابل توحد الموقف العزل حول ولادة لدى ابن زيدون وكأنه راح يستكمل مسيرة متيمي الجاهلية أو عذريي العصر الأموي أو مسلك العباس بن الأحنف من شعراء الشرق الذين قرأ لهم الشاعر وردد من صور غزلياته ما التقطها منهم .

كما تظل مقدمة البحتري محصورة في أربعة عشر بيتا يرصد فيها عدة خواطر تبدو متناثرة ، إذ لا يكاد يربطها نفسيا سوى ذلك الحس الغزلي الذي يطرحه في كثير من مقدمات قصائده خاصة في باب المدح ، وكأنه لم يفرغ لغزله فراغ ابن زيدون . ثمة فرق مؤكدة بين فراغ الشاعر لتجربة ما بعينها ، وبين توزعه بين عدد من التجارب يوزع بينها طاقته وصوره .

ومع اختلاف الموقف لا تخفى أوجه التشابه والالتقاء بين الشاعرين ابتداء من تلك الحاسة الموسيقية التي ترنم بها كل منهما ، إلى جانب أساليب الصياغة اللفظية والتصويرية انطلاقا من التماس كل منهما تلك السهولة وذلك الوضوح ، والميل إلى تجنب التعقيد والانصراف عن الغموض التصويري ، فربما كانت رقة الموقف الغزلي دافعا من وراء تلك السهولة وذلك الوضوح . بل ربما انعكست رقة الموقف أيضا من خلال ذلك الحس الحضاري الذي يكاد ينتشر على الصورة ليغطيها دائما عند الشاعرين ، وإن كانت عند البحتري بدت موزعة بين المستويين الحضاري والبدوي في أحيان قليلة ، والأمر مردود بالضرورة إلى طبيعة تكوين الشاعر ومصادر ثقافته من ناحية ، ثم إلى نبوغه في ذلك الخيال الصوتي — بصفة خاصة — من ناحية أخرى .

لقد اندفع البحتري إلى حواره الغزلي من منطلق تجربة تمثلها

فحلق بها خياله فى عالم الشـــعر ، ليجد الوزن والقافية الملائمين للموقف فنظم النونية بعيدا عن التعقيد والفلسفة من ناحية ، وبعيدا أيضـــا عن الإســـفاف أو الرداءة أو الركاكة من الناحيـــة المقابلة •• فكان حواره فيها هادئا موحيا بتجربة غزلية اختار لها من الصور والمعانى ما يستطيع من خلاله إفراغها من خلال ما تراءى له فيها من ضروب الجمال وأنماط الفتنة ، وهى تعكس موقفه الخاص من التجربة كما تعكس موقفه من فن الشـــعر حين يوظف فى خدمة تلك التجربة التى يقـــدم بها للقصيدة مثبتا وجود الأنا قبل الآخر

ولا ينبغى أن ننسى الفارق الأساسى بين الشاعرين من حيث دوافع النظم لنونية كل منها . ذلك أن تلك الدوافع لابد أن تترك أثرا واضحا فى أوجه الاختلاف التى يمكن تبينها بينهما ، فإذا كان الأمر لدى البحترى بمثابة تصوير لمقدمة اعتاد على استهلال مدائحه بمثلها فهى إحدى التجارب المتمثلة التى يحكيها لاثبات الأنا فى مستهل مدحته ، فإن الموقف يختلف لدى ابن زيدون انطلاقا من تلك الحياة الوادعة التى عاشها قريبا من « ولادة » وكان يتمنى استمرارها ، ولكن الزمن وقف له بالمرصاد حتى عصف بآماله ، فاندفع فى نونيته يصور تلك العاصفة والحرارة التى سيطرت عليه ، تلك العاصفة التى عجز عن الثبات أمامها ثم أتبعها ذلك الحنين الذى ملأ عليه نفسه ، ممزوجا بذلك السخط المتكرر الذى راح يصبه على الفراق وعلى الزمان معا •

ومن هنا كان ابن زيدون فى حاجة إلى ذلك الوضوح التصويرى الذى أفاده من مقدمة البحترى ، فكانت جودة نظمـــه وحسن أدائه راجعين إلى تجنب التعقيد والغموض ، أو إقحام ما لا يتسق مع طبيعـــة الموقف أو يتوافر مع جوهر انفعاله به ، فلهم يشأ الشاعر الحزين أن يقف طـــويلا عند تحليـــل معـــانى حبـــه أو حقيقته ، أو تبريره ، أو مغامرته فيه بقدر ما ادخر وقفته الطويلة لبيان آثار ذلك الهوى على نفسه الممزقة وتصوير مظاهره التى سيطرت عليه على نحو يتجاوز كثيرا ما صوره البحترى •

وبذا تبدو فتنة ابن زيدون بالبحترى كامنة وراء ظهور شخصيته بشكل بارز ومستقل عبر من خلاله عن حقيقة مشاعره من خلال معطيات تصويرية اختلفت فى طبيعتها النوعية عن مادة التصوير لدى البحترى حتى ليمكن بوضوح أن نلتمس عند ابن زيدون أندلسيته المتحضرة ، كما نلتمس عند البحترى بداوته وحضارته الشامية العراقية فى كثير من صوره بين منبجية إلى بغدادية إلى شامية ولكن الذى لا خلاف عليه ولا جدل حوله ما يمكن أن نسجله لكل من الشاعرين من روعة الموسيقى ، وكان كلا منهما أراد أن يشعر فغنى ، أو بمعنى أدق ربما أعجب ابن زيدون بنغم البحترى وخياله الصوتى فكان أقرب إلى أذنه من أى صوت شعرى آخر .

كما يظل المعجم الغزلى جامعاً بينهما حول نقطة التقاء تسميتهما مع العذريين فى حديث العاذل واللوم والوجد والمعاناة والغريم والرقيب والهجر والقطيعة ، إلى ذكريات الأماكن بين زرود وكثب اللوى أو المنازل وعهدها ، إلى زمان الهوى بين الأيام والليالى ، إلى تغنى الشاعر باسم خامياء ، وهو المعجم الذى اقتسمته أبيات البحترى فتناثر بينها ، وعلى نهجه يرد الموقف الغزلى عند ابن زيدون حين نحاله فى موقف الوسيط بين البحترى وبين شوقى .

(٢)

ويأتى شوقى ليمثل حلقة أخرى من حلقات الإعجاب بالقديم وإحياء ما تأثر به منه ، فاستوقفه فن ابن زيدون فى النونية ، وربما كان يحس قربه النفسى منه ، بحتم النفى الذى فرض عليه فى أسبانيا ، فكان حنينه إلى وطنه دافعا لبحثه الدائب عن تجارب مماثلة وجد لها نظائر عند البحترى فى رائيته فى إيوان كسرى ، ثم وجد النظير الآخر فى أندلسيته النونية فجاءت القصيدة من نفس البحر والقافية والروى وحركته ، وهو أمر يكاد يجمع بين الشعراء الثلاثة (البحترى وابن زيدون وشوقى) ، لتبقى معايشة

الموقف ، وطبيعة التجربة ، ونتائج ضغوطها النفسية على الشاعر بمثابة سمة مشتركة تقرب بين شوقي وابن زيدون بصورة أوضح مما رأيناه بين ابن زيدون والبحتري • فقد اشترك شوقي مع ابن زيدون في طبيعة المعاناة ، إزاء مصائب الزمن ، بما فرضه على كل منهما من نفي وتشرد وغربة ، ليقع كل منهما في تجربة حب عميق ، وحنين جارف يملأ كيانه ليواجه بعد ذلك بفجيعة البين فيمن يحب •

فقد أحب ابن زيدون ولادة وأحب شوقي مصر ، ولا غرابة في موقفه إذا ضخمناه ووسعنا دائرته ، فقد كان إليها أكثر شوقا وحنينا وحبا ضخمه في نفسه إحساسه بالاغتراب عن وطنه •

من منطلق هذا الحب وما صحبه من حرمان وغربة وحنين صدح كل من الشاعرين من بلاد الأندلس ساخطا على الزمن مجسدا سخطه في فكرة الفراق ، وبدا المجال واسعا أمام شوقي ليخاطب سلفه (ابن زيدون)، حيث رأى فيه ذلك الطائر الغريب الذي حكم عليه قهرا بفراق إلفه ، فخاطبه وتحاور معه في مقدمة نونيته ، وكأنما أعياه البحث عن رفيق آخر أو صديق يمكن أن يقنعه ويقتنع به ، وأولى بذلك من عاش نفس التجربة ، ولذا لم يجد ضالته الا عند ابن زيدون ، فراح يصور حنين الطائر في لوحة كاملة تعددت جزئياتها ، ورسم فيها مشهدا لما عاناه جسمه من الجراح ، وما عانته روحه من ألم الهوى : ليعكس كل هذا من خلال آلامه وجراحه العميقة في قوله :

لم تأل ماءك تحنانا ولا ظمأ
ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا
تجر من فنن ساقا إلى فنن
وتسحب الذيل تزتاد المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم
فمن لروحك بالنطس المداوينا

ومن البحث عن وجه الشبه بين الموقفين من هذه الزاوية . ومن الخطاب الذى يستعين فيه شوقى بسلفه . ينتقل إلى مرحلة ما بعد الاندماج الكامل بينهما ، حين يصف سحر الأفق . وترى أهله الراحلين ، وقد راح يباله بدموع الفراق فى تلك الصياغة الثنائية الدقيقة على ما فيها من توحد بينهما :

آها لنا نازحى ايك بالأندلس
وإن حللنا رفيقاً من روابينا

رسم وقفنا على رسم الوفاء له
نجيش بالدمع والإجلال يشينا

لفتية لا تنال الأرض آدمهم
ولا مفارقهم إلا مصلينا

وإن كان هذا التوحد بين الشاعرين لا يستمر على طول القصيدة ، ذلك أن محاولة شوقى التعزى والتاسى والاعتزاء بفضل الأندلس شىء ، ومعاودة حنينه الجارف إلى مصر شىء آخر مختلف تماما ، فمازالت صورة مصر شاخصة أمام عينيه ، فيصور حنينه إليها مهما طال بعده عنها بسبب أعدائه ونفيه :

لئن مصر وان أغضت على مقة
عين من الخلد بالكافور تسقينا

وهو حنين نشر عليه أجنحته ليله ونهاره ، فراح ينشد سخطه على الزمن فكان مشجب الحزن الذى يفزع إليه دائما تضاعف حجم الكارثة كما صنع فى افتتاحية السينية . ثم يقول :

ناب الحنين إليكم فى خواطرنا
عن الدلال عليكم فى أمانينا

يبدو النهار فيحفيه تجلدنا
للشامتين ويأسوه تأسينا

وكأنه لا يريد الاستسلام لهذا الواقع الحزين فإذا ما استطاع مقاومته أو حتى التماسك والتجلد أمامه فهذا عمل جليل ، يصوره حين يكسر حاجز هـذا الزمن ويستشرق آفاق المـاضى البعيد لينفذ منه إلى أيام الحبا والشـباب بين الأهل في مصر ، وقد تراءت له صورة النيل والهرم ورمال مصر :

لو استطعنا لخضنا الجو صاعقة
والبر نارا وغى البحر غسـلينا
اذا حملنـا لمصر أوله شـجنا
لم ندر أى هوى الأمين تـاجينا

فهو يصور كما من الحنين حار فى توزيعه بين أميه : مصر ووالدته بحلوان وإزاء كلتيهما يحمل هـذا الحب الذى كان يمزق ضلوعه ، ومن ثم فهو مستعد لركوب كل الأهوال أملا فى تجاوز هـذا الفراق جوا أو برا أو بحرا .

ووقوفا عند تفاصيل الشبه بين الشاعرين تبدو علامات واضحة تسيطر على معانى بعض الأبيات منذ تصوير الحنين عند شوقى فى قوله :

إذا الزمان بنا غيناء زاهيـة
ترف أوقاتنـا فيهـا رياحينـا

الوصـل صافية والعيش ناغيـة
والسـعد حاشـية والدهر ما شينا

فهو يستغل ما يسـميه البديعيون « حسن النسق » فى عرض لوحة المـاضى بتلك الكثافة التى يفرضها عليه حنينه إليه ، وفيها أفاد من ابن زيدون التى عرضها فى تلك المناجاة :

تكاد حـين تناجيـكم ضـمائنا
يقضى علينـا الأسى لولا تأسـينا

يامن نغار عليهم من نسمائرنا
ومن محون هواهم فى تناجينا

ليسف عهدكم عهد السرور فما
كنتم لأرواحنا إلا رياحينا

إذ جانب العيش طلق من تألفنا
ومورد اللهو صاف من تصافينا

ويبدو أن ما فى الموقف من حس رومانسى حالم قد سيطر على الشاعر بنفس الدرجة ، فكانت مظاهر الطبيعة أداة طيعة لكل منهما ليستقط من خلالها مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته ، إن لم يكن فى الحقيقة فعلى سبيل التغنى بالتمنى . فلم يكن شوقى بعيدا عن ابن زيدون فى خطابه الطريف للبرق :

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا
بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا

كزفرة فى سماء الليل حائرة
مما نردد فيه حين يضوينا

فهل بعد عن ابن زيدون فى زفرته الحائرة التى وجه من خلالها نفس الخطاب :

ياسارى البرق غاد القصر والثق به
من كان صرف الهوى والود يسقينا
. وسائل هنالك هل عنى تذكرنا
إلفا تذكره أمسى يعنينا

ما أظنه إلا يلتقى معه فى بعد التجربة لقاءه فى أسلوب عرضها وطريقة تصويره لها .

ولم يكن لجوء كل من الشاعرين إلى التعامل مع بقية صور الطبيعة إلا من منطلق الحاجة إليها ، وإعجاب اللاحق بالسابق واتفاقهما حول التفاعل مع معطيات الصورة ، فمن قول ابن زيدون :

ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا
من لو على البعد حيا كان يحيينا

يفصل شوقي في الصورة ، وتتعدد جزئياتها لديه ، مع تعدد درجات الحوار وكأنما التقط من سلفه طبيعة الخطاب على التمنى ليفصل فيه ويطيل اتساقا مع اندفاع النجرية حتى تحولت من منطلق جزئي محدود إلى تلك الصورة التي تعددت جزئياتها :

ويا معطرة الوادي سرت سحرا
فطاب كل طروح من مراميناً
ذكية الذيل لو خلنا غلالتها
قميص يوسف لم نحسب مغالينا
جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا
بالورد كتبا وبالريا عتاوينا
فلو جزيناك بالأرواح غاليةً
عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا
هل من ذيولك مسكى نحمله
غرائب الشوق وشيا من أمانينا

وعلى بساط الأمنيات يدور حوار الشاعرين حول مظاهر الطبيعة وصورها ، وتمتد المواقف النفسية ، وتتعدد وتتشابه ، وتكاد مسحة الحزن والألم تفوق ما عداها في صوت الشاعرين كليهما ، فعند الأول :

لا غرو في أن تركنا الحزن حين نهت
عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا
إنا قرانا الأسى يوم النوى سورا
مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

وعند النانى فى تصوير وقع النازلة ، وهول الخطب تبرز دمعة انسجام منهمرة ساقطة :

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا
فى النائبات فلم يأخذ بأيدينا
وما غلبنا على دمع ولا جلد
حتى أتتنا نوائم من صياصينا

وهل كانت دائرة السخط تليها ، وما صحبها من الام الفراق والبين وعذاب البعد ، ورهبة المنين إلا نتاجا طبيعيا لضربة قاضية من الزمن لم تستطع الارادة العاجزة للشاعر أمامها إلا استسلاما وانهزاما وانسحابا يتسق مع ضآلة حجمها بالقياس إلى الزمن ، وهو ما أكملته صورة ابن زيدون حين وزع الخطب بين الليالى والدهر وبينه ضحية لهما معا :

ولم ندع لليالى صافيا فدعت
بأن تغص فقال الدهر : امينا

ولعل أوجه التقارب التى رأيناها فنيا بين الشاعرين ترتد فى جوانب منها — وهى جوانب أساسية وهامة — إلى طبيعة الدافع النفسى من وراء النظم من خلال دوافع متشابهة ، وقد بدا الموقف عند البحترى مختلفا عنه لدى كل منهما ، فهو — أى البحترى — يعيش آمنا فى بلاط الخلافة ، هادئا فى نظم قصيدته النونية متخذا من هواه وسيلة لبداية الفنية فحسب ، أما ابن زيدون فقد فر من السجن ورحل إلى اشبيلية للمرة الأولى فبدا قلقا مضطربا غير آمن ، سنة ٤٣٣ هـ ، وراح بذلك يعبر عن تجربة صادقة طبعت على وجدانه صور الكآبة واستلهمتها مشاعره بعد أن حطمت صاحبته قلبه . فلم يستطع إلا أن يستمر فى ارتباطه بها ، ولم يبق له من وسيلة للتأسى والتعزى عن هواها إلا كلمته الحزينة ولحنه الكئيب لعلهما يسكنان شيئا من لوعته ويأسه .

ولذلك بدت نونية ابن زيدون صرخة إنسانية صادقة فى عالم الغزل اليائس ، حملها كثيرا من مشاعره وانفعالاته ، وطرح فيهـا صورا وتقارير من تباريح الهوى من ناحية وآلام الفراق والبعد من ناحية أخرى ، وربما ساعده ذلك الوزن وتلك الموسيقى الحزينة الشجيه على سكب ماكمن فى نفسه من حنين وشكوى معا • ولعل ما فى نونيه ابن زيدون من صدق وقدرة على الإبداع هو مُا جعلها موضعا يلفت نظر الشعراء إليها من بعده ، فلم يتورع بعضهم من معارضتها ، فعارضها قبل امير الشـعراء صفى الدين الحلى ، ثم جاء عليها أمير الشـعراء ليصوغ من وحيها أندلسـيته المشهورة •

ويلتقى شوقى مع ابن زيدون فى عدة نقاط جوهرية تسود القصيدتين بما يكفى لاستكمال صورة المعارضة الشعرية التى وضع شـوقى فيها نونية سـلفه بين يديه ، وتتبع معاجمها المختلفة على التسويات اللفظية والتصويرية على نحو ما يمكن رصده فى :

١ ـ ذلك المعجم اللفظى الذى يظهر محوره التكرارى أساساً لتلك المعارضة فى تناول لوحة الفراق فى النصين من خلال ألفاظ : البين ، النـوى ، الفراق ، النازح ، الشـوق ، الظمأ ، الوفاء ، الدمع ، العناء ، الأسى ، البكاء ليرسم منها كلا الشاعرين لوحة الفراق التى عكست صورة الواقع الذى يعيشـه وبدا عاجزا عن تجاوزه أو الانفصال عنه ، أو حتى الجدل معه إلا أن يظل أمامه متخاذلا مستسلما عبر دلالات هـذه الألفاظ ، والتى يرد فى مقابلها بقية حوار لفظى أيضا تنشطه لوحة الذكريات والتمنى ، وكأنها الوسـيلة الوحيدة لتعزى الشـاعر عن آلام واقعه ، فإذا بمعطيات هـذه اللوحة تبدو قاسـماً آخر مشتركا بينهما فهى عند ابن زيدون واردة فى : الليالى البيض ، مربع اللهو ، صرف الود والهوى ، جنة الخلد على التشبيه ، الخمر والغناء ، مناجاة الضمائر •

وقس على ذلك عند شـوقى : السعد ، ليل الهوى ، أربع الأنس ، مصون الهوى ، عين الخلد ، خمر بابل ، غيرة الضمائر والتناجى •

بل تمتد هـذه العدوى اللفظية بين الشاعرين إلى حد الظهور في صيغ التمنى ولغة الخطاب ، فقد سبق ابن زيدون إلى الاستعانة بقوى الطبيعة التى رأى أن يركن إليها ، أو يستمد منها عونا على آلام تجربته فراح ينادى من هـذا المنطلق : يا سـارى البرق ٠٠ يانسيم الصبا ، ليترنم على إثره شـوقى بنفس النداء مضيفا إليه صيغة الدعاء التى تشمل نفس البعد النفسى حين يقول : ياسارى البرق ٠٠ يامعطرة الوادى ٠٠ سقيا لعهد ٠٠٠ فإذا جئت إلى لوحة الغزل وجدتها موزعة على هـذا المستوى اللفظى بين صورة الحاسد والكاشح ، الشوق ، البكاء ، اللقاء ، بذل الصلة ، الصبابة ، اللطيف مما يدخل بالشاعرين معا إلى عالم الغزل العفيف الذى يغلفه الهجر والفراق وبما يتناسب مع واقع تجربة البين لدى كل منهما على المستويين الواقعى والنفسى معا ٠ وعلى نسقها ترد لوحة الوفاء التى صورها ابن زيدون بدا لا مفر منه (لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم) فهى مفروضة عليه مرغما يعجز عن الخلاص منه ، وكذا كان شوقى والخطب لديه أعظم في حنين المواطنة حين ترنم باكيا :

رسم وقفنا على رسم الوفاء له
نجيش بالدمع والإجـــلال يثنينا

وإذا به يتوقف عند منطق ابن زيدون تحديدا فى ربط الدمع بهـذا الوفاء :

أبكى وفاء وإن لم تبذلى صلة
فالطيف يقنعنـا والذكر يكفينـا

وحتى فى أقل الصور انتشـاراً فى القصيدة يمكن تلمس هـذا اللقاء ، فإذا ما مال ابن زيدون إلى حديث خمرى سريع عاد يتخلص قليلا من ضيق واقعه أو ينسى بعضا من آلامه فيعمد إلى تصوير : الخمـر ، الكؤوس ، الأوتار والغنـاء ، ويصف الخمر بالمشعشعة والشـمول ، نجد الموقف مكررا لدى شـوقى فى : خمر بابل ودارين ، وما استكمل به المشهد من الورد والنسرين ٠

فإن تجاوزنا باب اللفظ إلى تراكيب الصورة بدت موزعة بين أبسط درجات السلم التصويرى وظهر التقارب أيضا بين الشاعرين ، وإن ظلت ملكة الخيال هنا — وهـذا طبيعى — مقياساً دقيقا للفروق الفردية بينهما ، فإذا ما وجدت تشبيها واحدا لدى ابن زيدون :

ربيب ملك كان الله أنشـــأه
مسكا وقدر إنشـاء الورى طينا

تراءت لك التشبيهات عند شـوقى على درجة من التعدد الذى لا يصل إلى درجة الكثافة التصويرية فحسب ، ولكنه يظل واردا كمعلم تصويرى : كزفرة فى سماء الليل حائرة ، كما نزل الطل الرياحين ، كالخمر من بابل ، كأم موسى على اسـم الله تكلفنا ، ومصر كالهرم ذى الإحسان ، والنيل يقبل كالدنيا ، تلون كالحرباء شانينا ، والعود كأكناف الربى ، كأن أهرام مصر حائط ... ، كأنها ورمالا حولها ... ، كأنها تحت لألاء الضحى ذهبا ... وإلى جانب هـذه الألوان التشبيهة يتناثر المعجم التصـويرى موزعا بين الشاعرين فى أطر تجسـيدية وتشخيصية تزدحم بها الأبيات نسبيا عند ابن زيدون وتزداد كثافة لدى شـوقى ، فإذا بلوحة الدهر تقترن عند ابن زيدون بالبكـاء والحزن ، وإذا الزمان يبكينا (مع تغـاير المصطلح بين الدهر مرة والزمان أخرى) وإذا الأيام سود ، وهى لدى شوقى أيضا واردة فى مشهد الزمان فى المـاضى ، والدهر ماشيا ، والأيام والليالى .

وعلى غرار صورة الدهر تتعدد معطيات الصورة وتتشابه دلالتها النفسية بينهما إذا ما تأملنا لدى ابن زيدون منطق التجسيد والتشخيص فى (سقيا صرف الهوى والود ، ولسان الصبح ، والدهر يقضى مساعفة ، ونسيم الصبا يبلغ التحية ، والأسى يقرأ سورا ، والصبر يلقن تلقينا ، والهوى يروى ويظمى ، والطيف يقنع ، والحزن يلبس ويبلى ، والاجوانح تبتل شوقا ، والضمائر تتاجى) .

وهو ما يتراءى لنا أكثر كثافة ربما لكثرة عدد الأبيات لدى شوقى وكأن النسبة بين التقرير والتصوير تظل متقاربة بينهما على نحو ما استغرقته من صور بدت أكثر اتساعا وتعددا للجزئيات من نائح الطلح ، وقص الجناح ، والأيك ، والسامر ، وريش الفراق ، وسجين البين ، إلى ما تلا تلك اللوحة من صور متفرقة فإذا بالصبر يدعى ويرفض ، والدجى يطوى ، والدواهى تقاسى ، والشمس تحتال والليل يقبل ، والمآرب تلعب ، والتمائم ترق والريحان يغادى ، والنجم يرى ويرعى ، والليل يشهد ، والشمس فى ملايا الضحى تغازل النيل ، والنوى ترمى بالسهم وتطعن بالسيف ، والروابى رفيقة ، والثناء يسقى ، والدموع تنثر وتنظم ، والأمانى تأنس ، والديباجى تهتف ، والزهرة حائرة ، والورد كتب ، والربا عناوين ، والشوق وشى ، الوصل صافية ، العيش ناغية ، والسعد حاشية ، الدهر يمشى ويخضع ، والليالى تدعو والدهر يؤمن على دعائها .. إلخ .

وعلى مستوى تضمين المادة الشعرية نجد اللقاء يتم بين الشاعرين أيضا حول اختيار بعض من المعانى الدينية لتبرز بين ثنايا الأبيات منذ تعرض ابن زيدون لقصة بداية الخليقة من الطين إلى حديثه عن جنة الخلد ، والكوثر العذب ، الزقوم والغسلين ، وموقف الحشر ، وقراءة السور ، وهو ما يتردد لدى شوقى فأحاله إلى ميل واضح للقصص القرآنى انذى مال إلى الاشارة منه إلى قصة بلقيس ملكة سبأ وعلاقة ذلك بتأليه الشمس على النيل تصويرا ، ثم مبله إلى قصة أم موسى وربطها أيضا بالنيل والتابوت ، والاستعانة أيضا بالتشبيه بقميص يوسف عليه السلام ، وكذا حديثه عن الحشر كعنصر من عناصر حسه الغيبى .

وبذا تتعدد ألوان التشابه بين الشاعرين سواء فى تناول المادة التصويرية أو حتى فى أسلوب معالجتها وعرضها ، وكذا فى وظيفتها على المستويين النفسى والفنى .

وعلى قدر صلة نونية ابن زيدون بصاحبها ، وما استطاع من خلاله أن يوسع دائرة التجربة لتصبح أكثر إنسانية وعمومية ، استطاع شوقي أن يكتسب منها ذلك اللون الذاتي الصادق بما فيه من الأنين والشوق والمنحيب واللهفة إلى وطنه الأم وإلى أمه أيضا بحلوان مما توج به قصيدته في أبيات الختام :

كنز بحلوان عند الله نطلبه
خير الودائع من خير المؤدينا

إذا حملنا لمصر أو له شجنا
لم ندر هوى أي الأمين شاجينا

ثم لا يخفى ما يجمع بين القصيدتين من ذلك الحس النفسي المتشابه فما يربط بين جزئيات كل منهما بوجه عام فلا يكاد يفلت بيت من أداء معنى ، أو إضافة صورة أو تقرير يتصل بشكل ما بتجربة كل من الشاعرين .. صحيح أن الصور تطرح زمانيا بين الماضي والحاضر ، ولكن الربط النفسي يكسر حواجز الزمن من خلال ذلك الكيان الشعري المتماسك بين وحدات القصيدة . فلم تكن ذكريات الماضي وآلامه إلا صورة حية أمام عين الشاعر يستطلعها ، ليقارنها بواقعه الأليم ، وفي الحالتين لا يتوانى عن الافراط في تصوير الزمن الذي قهره وهز كيانه وانتصر على إرادته وحطمها .

ومع الجمال الذي قد نتبينه في عرض الصورة يبدو الوضوح عنصرا هاما في الصياغة والسبك ، وتبدو روح الولاء والانتماء مسيطرة على كل من الشاعرين في ذلك الحنين إلى ماضي الفن ليستقي منه ويفيد منه ، وهذا من طبيعة الأشياء فليس للحاضر كيان مستقل يمكن أن يفصله تماما عن جذوره أو أصوله في الماضي البعيد بدليل ما عرضنا له من مادة شعرية وقف عندها ابن زيدون من نونية البحتري ليستوحي منها اللوم في الهوى ، العذر وعدمه ،

وسخط اللائم ، وحزن القلب المتيم ، وجرم الأيام والليالى وذم العهد والدهر ، وتحيـــة الطيف ، ومعـــاناة الوجد • ومن هنا غرد كل من الشاعرين بلحنه العذب من خـــلال صور ســـبقه إليه الأســـلاف ، فجاء ذلك التشابه فى الشكل العام لكل من القصيدتين بوحى كمون التراث فى نفسه واستلهامه إياه دون الخضوع الكامل له أو الرضا باستعباده لأى منهما ، وإلا فقدنا ما تعرفنا عليه من واقعية أمينة بدت واضحة فى تجربة كل منهما على لغـــة التميز بينهما ، ثم بين كل منهما وبين البحترى فى نونيته • ثم يبقى مؤكدا أن كلا منهما قد أبرز ركاما ثقافيا واضحا فى قصيدته . يكفى للكشف عن حرصه على تصفح دواوين الشـــعر القديم . حتى احتذى ما أعجبه منـــه ، واستعار ما وجده متسقا مع واقعه النفسى والحضارى بلا تردد ، وكيف يتردد وقد أحس أن هـــذا التراث ملك له ، يستطيع ان يتعامل معه ويفيد منه ويضيف إليه ويطوعه لخصوصية تجربته • ومن هنا لا يضير ابن زيدون شىء إذا ظهر عنده ذلك التشابه بين قوله « وإن كان يروينا فيظمينا » وقول شـــعراء المشرق كما ورد عند بشـــار « يزيدك وجهها حسنا إذا ما زدته نظرا » أو قول ابن الرومى :

ريق إذا ما زدت من شـــربه
ريا ثنـــا فى الـــرى ظمـــآنا
كالخمـــر أروى ما يكون الفتـــى
من شـــربها أعطش ما كانـــا

فهو يعرض نظرية التوالد التى ترنم بها شـــعراء المشرق وقد بدا قريبا منهم فى حسه الحضارى ، شديد الميل إلى ثقافتهم حتى فى أدق معانيها •

وهو ما يتردد له نظير فى طرح صورته « سران فى خاطر الظلماء » بما يذكرنا بالصورة التى رسمها النواسى فى قوله الخمرى وقد صور البعد الزمنى لرحلة عصابة المجان :

ولايـل جلباب علينـا وحولنـا
فما إن ترى إنسا لديه ولاجنا
يصاحبنـا إلا سـماء نجومهـا
معلقـة فيهـا إلى حيث وجهنـا

أو قول المتنبى :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

فمثل هـذه الصورة التى أفاد فيهـا ابن زيدون من شـعراء المشرق لا تقل فى أهميتها وأدائها الفنى عما رسـمه من صور مبتكرة احتضنت مشاعره ، وصورتها بشكل صادق ، فبدت دليل ذلك التواصل الفنى بين القديم والجديد ، كما بدت أصدق دليل على أن شاعر الأندلس حين يترنم لا يستطيع أن ينفصل عن شـاعر المشرق الذى سبقه إلى الإحساس بالواقع الإنسانى للتجربة ، كما سـبقه إلى التصوير الفنى لها من خـلال أدوات حضـارته وعصره وكأنه وضع فى جعبته كل شـعراء الشرق إلى جانب نونية البحترى .

وكما عاش كل من الشاعرين تجربته بين ماض وحاضر ، فقد عاشها فنيا بين تراث سلفى وظرف حضارى جديد ، أخذ من كل منهما وزواج ليخرج بصـيغة جديدة فيهـا تلك المزاوجة الهادئة بين المتناقضات ، إلى جانب القدرة على الابتكار والإبداع بما يكفى للدلالة على المواهب الفردية المتميزة .

ولم يقف التاريخ الأدبى وحده مصدرا من مصادر ذلك الإبداع ، إذ بدت كل فروع الثقافة عناصر تغذى فكر كل من الشاعرين ، وتفصح عن نفسها من خلال قصيدته ، فمن وحى آيات القرآن الكريم رأينا ذلك التأثر فى الحديث عن جنة الخلد ، وسدرتها ، والكوثر العذب وغيرها من صور يستمدها الشـاعر من معين الدين الإسلامى الذى عد فرعا أساسيا من فروع ثقافة الشـعراء العرب على اختلاف عصور

الأدب وامتداد حركته وتنوعها . وهو ما انصرف به شوقى إلى مؤثرات متنوعة من المادة القصصية القرآنية أيضا .

ويظل ملفتا النظر أن شعراءنا الثلاثة لم يتعاصروا ، فكل منهم كان مسئولا عن حقبة زمنية . استلهام وحى تراثه من خلالها . واستوعب تجربته تاثرا بها ، وصورها تاثيرا فيها ، الأمر الذى يختلف — بداهة — عن مسلك شعراء النقائض الذين كانت تربطهم المعاصرة والمواجهة الحقيقية التى قاموا بها فى أسواق البصرة أو الكوفة . ومن هنا انتفت حاجة شعرائنا إلى الصيغ الجدلية أو الإقناعية ، أو روح السب واللعن وعرض المثالب أو صيغ الإقناع التى لجا إليها شاعر النقيضة الأموية . ففى مقابل هذه الألوان بقيت أمام شعرائنا هذه المواقف الوجدانية الصادقة على ما فيها من هدوء ، أو حزن ويأس وكآبة إذ بدت دوافعهم إلى النظم متقاربة فى طبيعتها النوعية إزاء العالم الغزالى . ولم يكن أى من شعرائنا فى حاجة إلى ما يصنعه شاعر النقيضة حيث يقف على كل جزئية صغيرة أو كبيرة مما يطرحه الشاعر الآخر سواء فى عرض المناقب أو المثالب ، وعلى هذا يبدو لكل شاعر موقفه الخاص ، وتمايزه وحريته فى التعبير دون تقيد بذاك النطاق الذى يتحكم فيه شاعر النقيضة الأولى . وعلى هذا تظل حرية كل من الشعراء الثلاثة فيصلا واردا فى تشخيص عمله الفنى ، الأمر الذى تستمر معه التجربة واضحة الدلالة صادقتها .

إلى جانب ما يظل دالا على إعجاب اللاحق بالسلف حين يعيش موقفا يفرض عليه تلك المعارضة . فيجد فى أداة سلفه ما يساعده على إفراغ التجربة كما يريدها ويتمثلها .

وخلاصة القول أن الشاعر فى المعارضة الفنية بدا قادرا على طرح كثير من طاقاته الفنية بشكل يضبطه واقعه النفسى ، حين يفرض صوره بتلقائية واضحة تجعل صاحب التجربة أكثر تحررا وانطلاقا وتجعل التجربة بدورها أكثر إنسانية وعمقا .

(٢) السينية

سينية البحترى

١ صنت نفسى عما يدنس نفسى
وترفعت عن جدا كل جبس
٢ وتماسكت حين زعزعنى الدهـ
ـر التماسا منه لتعسى ونكسى
٣ بلغ من صابة العيش عندى
طففتها الأيام تطفيف بخس
٤ وبعيد ما بين وارد رفه
عللل شربه ووارد خمس
٥ وكأن الزمان أصبح محمو
لا هواه مع الأخس الأخس
٦ واشترائى « العراق » خطة غبن
بعد بيعى « الشآم » بيعة وكس
٧ لا ترزنى مزاولا لاختبارى
بعد هذى البلوى فتنكر مسى
٨ وقديما عهدتنى ذا هنات
آبيات على الدنيات شمس
٩ ولقد رابنى نبو ابن عمى
بعد لين من جانبيه وأنس
١٠ وإذا ما جفيت كنت جديرا
أن أرى غير مصبح حيث أمسى
١١ حضرت رحلى الهموم فوجه
ت إلى « أبيض المدائن » عنسى
١٢ أتسلى عن الحظوظ وآسى
لمحلّ من « آل ساسان » درس

١٣ أذكرتينهم الخطـوب التوالى
ولقـد تذكـر الخطـوب وتنسـى
١٤ وهم خافضـون فى ظل عـال
مشرف يحسر العيـون ويخسى
١٥ مغلق بابه على « جبل القبـ
ق إلى دراتى « خلاط » و « مكس »
١٦ حلل لم تكن كأطلال « سعدى »
فى فقار من البسـابس ماس
١٧ ومسـاع لولا المحاباة منـى
لم تحلقها مسعاة « عنس و عبس »
١٨ نقـل الدهر عهدهن عن الجـ
دة حتـى رجعن أنضـاء ابس
١٩ فكأن « الجرماز » من عدم الأنـ
س وإخـلاله بنيـة رمـس
٢٠ لو تراه علمت أن الليـالى
جعلت فيـه مأتمـا بعـد عرس
٢١ وهو ينبيك عن عجائب قـوم
لا يشـاب البيان فيهم بلبس
٢٢ وإذا ما رأيت صورة « أنطاكـ
ية » ارتعت بين « روم » و « فرس »
٢٣ والمنايا مواثل و « أنو شـروا
ن » يزجى الصفوف تحت الدرفس
٢٤ وعـراك الرجال بين يديـه
فى خفوت منهم واغماض جـرس
٢٥ من مشيح يهوى بعامل رمـح
ومليـح من السـنان بتـرس
٢٦ تحسف العين أنهم جـد أحيـا
ء لهـم بينهم إثـارة خـرس

٢٧ يغتلى فيهم ارتيابى حتى
تتقراهم يداى بلمس
٢٨ قد سقانى ولم يصرد « أبو الغو
ث » على العسكرين شربة خاس
٢٩ من مدام تظنها هى نجم
ضوأ الليل أو مجاجة شمس
٣٠ وتراها إذا أجدت سرورا
وارتياحا للشارب المتحسى
٣١ أفرغت فى الزجاج من كل قلب
فهى محبوبة إلى كل نفس
٣٢ وتوهمت أن كسرى « أبرويـ
ز » « معاطى » و « البلهبذ » أنى
٣٣ حلم محلبق على الشك عينى
أم أمان غبين ظنى وحدسى ؟ !
٣٤ وكأن الإيوان من عجب الصنـ
ـعة جوب فى جنب أرعن جلس
٣٥ يتظنى من الكآبة إذ بيـ
ـدو لعينى مصبح أو ممسى
٣٦ مزعجا بالفراق عن أنس إلف
عز أو مرهقا بتطليق عرس
٣٧ عكست حظه الليالى وبات الـ
ـمشترى يفه وهو كوكب مرسى
٣٨ فهو بيدى تجلدا وعليه
كلكل من كلاكل الدهر مرسى
٣٩ مشمخر تعلو له شرفات
رفعت فى رءوس « رضوى وقدس »
٤٠ ليس يدرى أصنع إنس لجن
سكنوه أم صنع جن لإنس

٤١ غير انى أراه يشـــهد ان أم
يك بانيه فى المالوك بنـــس

٤٢ فكـــانى أرى المراتب والقـــو
م إذا ما بلغت آخـــر حســـى

٤٣ وكأن الوفود ضاحين حســـرى
من وقوف خلف الزحام وخنس

٤٤ وكأن القيـــان وســـط المقاصـــير
ر يرجعن بين حـــو ولعـــس

٤٦ وكأن اللقـــاء أول من أمـــس
ووشـــك الفراق أول أمـــس

٤٥ وكأن الذى يريد اتباعـــا
طامع فى لحوقهم صـــبح خمس

٤٧ عمرت للسرور دهـــرا فصـــارت
للتعـــزى رباعهـــم والتأســـى

٤٨ فلهـــا أن أعينهـــا بدمـــوع
موقفـــات على الصبابه حبس

٤٩ ذاك عندى وليست الدار دارى
باقتراب منهـــا ولا الجنس جنسى

٥٠ غير نعمى لأهلهـــا عند أهلـــى
غرســـوا من زكائها خير غرس

٥١ أيدوا ملكنـــا وشـــدوا قـــواه
بكماة تحت الســـنور حمس

٥٢ وأعانوا على كتـــائب « أرياط »
بطعـــن على النحـــور ودعس

٥٣ وأرانى من بعد أكلف بالأشرا
ف طـــرا من كل ســـنخ وأس

ومن سينية شوقى

١ اختلاف النهار والليل ينسى
اذكر لى الصبا وأيام أنسى
٢ وصفا لى ملاوة من شباب
صورت من تصورات ومس
٣ عصفت كالصبا اللعوب ومرت
سنة حلوة ولذة خلس
٤ وسلا مصر هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحه الزمان المؤسى
٥ كلما مرت الليالى عليه
رق والعهد فى الليالى تقسى
٦ مستطار إذا البواخر رنت
أول الليل أو عوت بعد جرس
٧ راهب فى الضلوع للسفن خفن
كلما ثرن شاعهن بنقس
٨ يا ابنة اليم ما أبوك بخيل
ماله مولعا بمنع وحبس
٩ أحرام على بلابله الدو
ح حلال الطير من كل جنس ؟
١٠ كل دار أحق بالأهل إلا
فى خبيث من المذاهب رجس
١١ نفسى مرجل وقلبى شراع
بهما فى الدموع سيرى وأرسى
١٢ واجعلى وجهك (الفنار) ومجرا
ك يد (الثغر) بين (رمل) (مكس)
١٣ وطنى لو شغلت بالخلد عنه
نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

١٤ شهد الله لم يغب عن جفونى
نسخصه ساعه ولم يخل حسى

١٥ وكأنى ارى الجزيرة ايضا
نغمت طيره بارخم جرس

١٦ لا ترى فى رئاسه غير من
بجميل وشاهر غذل غرس

١٧ فلك يخسف الشموس نهارا
ويسوم البدور ليلة وخس

١٨ ومواقيت للأمور إذا ما
بلغتها الأمور صارت لعكس

١٩ دول كالرجال مرتهنات
بقيام من الجدود وتعس

٢٠ وليال من كل ذات سوار
لطمت كل رب (روم) (وفرس)

٢١ سددت بالهلال قوسا وسلت
خنجرا ينفذان من كل ترس

٢٢ خدمت فى القرون (خوفو) و (دارا)
وعفت (وائلا) والوت (بعبس)

٢٣ وعظ (البحترى) إيوان (كسرى)
وسفتنى القصور من (عبد شمس)

٢٤ قرية لا تعد فى الأرض كانت
تمسك الأرض أن تميد وترسى

٢٥ غشيت ساحل المحيط وغطت
لجة الروم من شراع وقلس

٢٦ ركب الدهر خاطرى فى ثراها
فأتى ذلك الحمى بعد حدس

٢٧ فتجلت لى القصور ومن فيـ
ـها من العز فى منازل قعس

٢٨ وكأنى بلغت للعلم بيتا :
فيه مال العقول من كل درس
٢٩ قدسا فى البلاد شرقا وغربا
حجة الوم من فقيه وقس
٣٠ سنة من كرى وطيف أمان
وصحا القلب من ضلال وهجس
٣١ وإذا الدار ما بها من أنيس
وإذا القوم ما لهم من محس
٣٢ من (الحمراء) جللت بغبار الدهـ
ـر كالجرح بين برء ونكس
٣٣ كسنا البرق لو محا الضوء لحظا
لمحتها العيون من طول قبس
٣٤ مشت الحادثات فى غرف « الحمـ
ـراء » مشى النعى فى دار عرس
٣٥ لا ترى غير وافدين على التا
ريخ ساعين فى خشوع ونكس
٣٦ نقلوا الطرف فى نضارة آس
من نقوش وفى عصارة ورس
٣٧ وخطوط تكفلت للمعانى
ولألفاظها بأزين لبس
٣٨ وترى مجلس السباع خلاء
مقفر القاع من ظباء وخنس
٣٩ آخر العهد بالجزيرة كانت
بعد عرك من الزمان وضرس
٤٠ فتراها ، تقول : راية جيش
باد بالأمس بين أسر وحس
٤١ ومفاتيحها مقاليد ملك
باعها الوارث المضيع ببخس

٤٢ خـــرج القوم فى كتائب صـــم
عن حفاظ كموكب الدفن خـــرس
٤٣ ركبوا بالبحـــار نعشـــا وكانت
تحت آبائهم هى العـــرش أمـــس
٤٤ رب بان لهـــادم وجمـــــوع
لمنـــــت ومحســـــن لمخـــس
٤٥ إمره النـــاس همـــة لا تأتـــى
لجبـــان ولا تنـــــنى لجبـــس
٤٦ وإذا ما أصـــاب بنيـــان قـــوم
وهـــى خلـــق فإنه وهـــى أس
٤٧ يا ديارا نزلت كالخلد نلـــلا
وجنى دانيـــا وسلســـال انـــس
٤٨ محســـنات الفحول لا ناجر فيـ
ـها بقيـــظ ولا جمـــادى بقـــرس
٤٩ كســـيت أفرخى بظلك ريشـــا
وربا فى رباك واشـــتد غرسى
٥٠ هم بنو مصر لا الجميل لديهم
بمضـــاع ولا الصـــنيع بمنســـى
٥١ من لســـان على ثنـــائك وقف
وجنـــان علـــى ولائـــك حبـــس
٥٢ حســـبهم هـــذه الطلول عظـــات
من جـــديد على الدهـــور ودرس
٥٣ وإذا فاتك التفـــات إلى المـــا
ضى فقـــد غاب عنك وجـــه التأسى

فمنذ بداية الحديث الذاتى بدأ شوقى سينيته بعرض إيمانه بحقيقة الدهر وقدرة الأيام على أن تنسى الإنسان كل شىء مع مرورها ، ولذلك راح يخاطب صاحبيه — على سبيل التقليد — طالبا منهما أن

يذكراه بما كان له فى ماضيه البعيد من ذكريات الصبا وأيام اللهو والأنس ، الأمر الذى يكشف — منذ البداية — عن شدة حنين الشاعر إلى مصر ، وطنه الذى يشير إليه هنا حين يعرض لأيام أنسه وصباه . فبيت المطلع أقرب ما يكون إلى فن الحكمة فى شطره الأول ، حيث كاد الشاعر يستسلم للدهر ويسلم بقدرته على أن ينسى الإنسان كل شىء . واكتفى من واقعه بتصور ذكرياته الماضية التى جرته إلى عرض تلك الأمنية التى تمنى فيها ما طلبه من صاحبيه أن يصفا له فترة مشرقة مرت من شبابه سريعا ، وكأنها حلم أو هى من نسيج الخيال أو كانت ضربا من المس ، إذ بدت حافلة باللهو والمجون وطيش الشباب . ونظرا لسعادة الشاعر بتلك الأيام أحس مرورها سريعا كرياح الصبا بما عرف من طيب رائحتها ، أو هى خلسة من نوم اقتضى من خلالها لذته التى سرعان ما انتهت حين فتح عينيه على آلام واقعه الكئيب .

وفى تدرج منطقى ينتقل شوقى إلى موضوعه الذى أثار أشجانه وجدد آلامه . فيطلب من صاحبيه أن يسألا مصر عما إذا كان قلبه قد سلاها ، أو أن الزمن قد هيأ له الدواء الذى يساعده على هذا السلو ، وكأنه يستدرك حين يسجل قدرة الزمن على تضميد الجراح وتخفيف آلام الأحزان . ومع هذا يسجل فشل الزمن فى إنهاء آلامه ، تأكيدا منه لفداحة الخطب وإحساسا بضخامة جرحه الذى تجسد فى آلام الفراق بعيدا عن مصر حيث نفى إلى الأندلس ، وذلك يرى جرحه مختلفا فى طبيعة تلك الجروح التى يمكن للزمن السيطرة عليها أو الإسهام فى شفائها . وهو يطرح تساؤله فى صيغة استنكارية « هل سلا القلب عنها ؟ » ويزداد الاستنكار حين يخصص الطلب بمصر بالذات . لزيادة ما هو بصدده من الاستنكار واستبعاد قدرته على شىء من هذا السلو .

ومن الاستنكار إلى التقرير يصور شوقى الليالى وهى تؤثر فى قلبه كلما مرت به فتزيد من حزنه وألمه ، ويرق قلبه من كثرة أشجانه

على عكس عادة الليالى مع غيره ، حيث تنسى الآخرين همومهم ، ولكن أنى له هـذا النسيان وهو بعيد عن وطنه مما أعجز الزمن عن مداواة جرحـه .

ومن هـذه الآلام النفسية ينقل المشهد إلى تصوير واقعة السفر ذاتها عائدا بذلك إلى بيان أسـباب حزنه وألمـه ، فيصور قلبه وقد كاد يطير من شـدة ما انتابه من قلق واضطراب حين وصل إلى مسامعه الإنذار بالرحيل متمثلا فى صوت البواخر التى شبهها الشاعر بالذئاب وقد راحت تعوى فتوقع فى نفسـه مشاعر الرهبة والجزع والخـوف فى وقت ظل فيه قلبه راهبا متيقظا فطنا منتبها للسفن خشية الرحيل دونه ، ولذلك حدث هـذا الاتحاد أو التزاوج الذى صوره بين دقات قلبه فى ارتباطها بحركة السفن وأصواتهـا ، فكلما سمعها اشـتد قلقه وحزنه ، وازدادت ضربات قلبه من شـدة هـذا الفزع المزوج بالشـوق إلى العـودة .

ومن هـذه المقدمات التى برسمها ينتقل شوقى ليصور بخل اليم على الرغم مما هو معروف عنه من كرم وجود ، جعله مضرب الأمثال ، فراح يستنكر منه أن يبخل عليه حين يرفض إعادته إلى وطنه ، وكأن المياه قد نضبت ، فلم يعد البحر بحـرا ولا السفن سفنا بل كأنه ينتقم من الشاعر فيصر على استمرار حبسـه فى بلاد الأندلس بعيدا عن أهله ووطنه . وهنا تنطلق الحكمة العامة من خلال هـذا الصوت الساخط الذى يصبح مستنكرا كل ما يراه من وقائع سياسية هيـأت للأجنبى أن يعيش فى مصر على اختلاف الأجناس الذى ينتمى إليها ، فى نفس الوقت الذى حرم عليه ـ وهو أحد أبناء مصر ـ أن يستمتع بخيراتهـا أو حتى بالعيش فيها .

وإذا يحاول شوقى فلسفة المواقف السياسية كلها من خلال تلك الحكمة العامة التى أتبع هـذا الحديث بها ، والتى رأى فيها كل وطن أحق بأهله ، وهو أمر تتقبله طبائع الحياة وترتضيه شرائع البشر ،

ومن هنا أيضا راح يستنكر أن يحدث غير هـذا فيراه إثما مكروها يتنافى مع نواميس الحياة فقصد إلى التنفير منه •

ويتأرجح موقف الشاعر بين أمنياته وبين اليأس من تحقيق شيء منها ، ويقوده الأمر إلى مرحلة من اليأس والغموض إذ يرى السفينة كأنها ترفض أن تعود به إلى وطنه ، وهو يتحايل حين يهيىء لهـا الوسـائل التى تيسر لها تلك العودة المرتقبة إلى مصر ، جاعلا من نفسه ـ وقد اشتدت حرارته من الشوق ـ مرجلا يمكن أن يدفعها إلى المسـير السريع ، كما يقدم لها قلبه لعلها تتخذ منه شراعا يساعدها أيضا على تلك العودة ، بل يجعل دموعه كافية لأن تصبح بحرا تسـير فيه وترسى • ومن هـذا الخيال صور شوقى استجابة السفينة ـ كما تمناها ـ حيث بدأت فى الإقلاع ، وهو يتمنى أن يكون إقلاعها إلى « الاسكندرية » بمعالمها المختلفة من شمالها إلى جنوبها ، وحين يزداد شوقه إلى « الإسكندرية » يكرر الحديث حولها مرارا فيذكرها مرة بالثغر ، وأخرى بالفنار ، وثالثة بتحديد مناطق « المكس » و« الرمل » وهى أماكن لها رصيدها فى نفس الشاعر الذى ربما وجـد متعته فى ترديد اسمها فهى قطعة من وطنه الذى يفضله على أى شيء آخر فى عالمه مهما بدا عزيزا على نفسـه •

وبذا أتى شوقى على تصوير كل ما فى الموقف من حرارة وشوق فى ذكر وطنه تعلقا بهذا البيت المشهور الذى يصور فيه انشغاله به دون سـواه ، ولو أن الجنة هيئت له لعاوده الشوق إلى وطنه مستبدلا إياه بتلك الجنان ـ بل يزداد الموقف توكيدا حين يشهد الله على ما يقوله ويفيض فى تفصيل حنينه إليه ، إذ لا يزال جفنه شاخصا لا يكاد يبصر شـيئا سـوى وطنه وقد مثل أمامه مثولا قويا جعله يراه كل ساعة وقد ملأ عليه كل حواسه ومشاعره •

ومن اللوحة العامة التى رسمها شـوقى وضمنها حكمته المشهورة استعان ببعض التفاصيل التى تخدم موقفه النفسى بما يحكيه من ذكريات

ماضيه وشـــدة رغبته فى معاودة أيام الصبا ، إذ تذكر «الاسكندرية» برمالها ومكسها وكلما تذكر « القاهرة » بجزيرتها هاجت أشجانه ، واشتدت لهفته إلى رؤية أغصانها وشدو طيورها .

كما يعاوده الحنين إلى نيل مصر الخالد فيجســده خياله سيلا متدفقا فى واديه الأخضر ، وهو النبع الأول الذى يرتوى منها أبناؤه ارتواء الحياة على ضفافه ، ولذا يتمنى الشاعر لو عاد إليه فكان له حظ فى شربة منه . مما يدفعه إلى مزيد من التشخيص إذ يرى هــذا النيل ابنا لمــاء السماء منذ مصادره الأولى من جبال الحبشة ، إلى مجيئه جيشا عظيما ، أو موكبا ضخما لا تستطيع العين أن تطيل النظر إليه من شــدة ضخامته وعظمته .. هى صورة تسجل ضخامة النيل فى نفس شوقى ، وإحساســه بعظمته من خلال حنينه إليه ، وله فى الثنوية أيضا ــ كما رأينا ــ حوار تصويرى حول ضخامة النيل ومكانته فى نفســه وهو واحد من أبناء مصر الذين يقفون دائما أمامه معترفين بدوره فى حياتهم ، وشاكرين جميله الذى يظهر عندهم فى غرســهم وزرعهــم .

ويجره الحنين من خلال عرض مشاهد المــاضى كما سيطرت على خياله وذاكرته إلى معاودة شكوى الأيام والزمن . بعد أن أبعد عن وطنه ، وكأنه يســتمد من أفلاك النحس هــذا التشاؤم الذى جنى عليه ، فأدى إلى نفيه ، وهو أمر لا يراه غريبا إذا ربطه بقدرة هــذه الأفلاك على أن يكون نذر شؤم للشمس والقمر والكونيات ، فلا غرو أن تجلب له هو الآخر ذلك النحس ، بل تنسحب رؤيته التشاؤمية على الطبيعة كلها من حوله فيراها من منظور تحكمه الكآبة التى تحول دون تحقيق رغباته أو أهوائه ، وكأن الزمن يقف له بالمرصاد حين يأتى دائما بعكس ما يتمناه .

وهو يحاول التخفيف على نفســه حينا من منطلق رؤيته العامة

لهذا العالم الذى يصبح رهينة الحظ على مستوى الدول والرجال فما بالك بضعف الفرد الواحد أمامه .

وفى إطار خياله السابح فى ذلك الماضى البعيد يرى ديار ملوك قرطبه عامرة بأهلها ، وقد انتشر فيها من ضروب الثراء الفكرى ما أتى عليه الزمن فتضاءل ودرس ، وإن بقيت منه معالم تحكى قصة تلك السياسة العمرانية الراقية التى تمثلت فى بناء القصور .. وإن كانت تلك القصور بدورها قد استجابت للزمن ، فقد عفت آثارها وامحت ، وتحولت إلى تراث بال لا يتجاوز أن يوظف نفسه فى الشهادة لصانعيه بالعظمة والمجد .

ويلح عليه هنا مشهد العظمة الذى عاشته مدينة قرطبة عبر ذلك الماضى البعيد حيث جذبت أنظار العالم إليها ، واتجه إليها الفقهاء والقساوسة ، وأصبحت أهلا لكل الحضارات وموئلا للعلماء ، شرقيها وغربيها ، كما صارت قلعة للعمران والفكر الراسخ لولا سطوة الزمن عليها .

وحين أحس شوقى آلام واقعه بدا يصور المفارقة بين حقيقة ما يراه وما يتراءى له فى إطار التاريخ فتبين أن ما عرضه من عظمة قرطبة لم يصدر عنه إلا فى غفوة أو شك من خلالها أن ينام ، وعندها تخيل كل معالم تلك العظمة كما صورها ، وهى أمنية كان يرجوها حقيقة وواقعا وألا يكون الزمن قد قضى عليها ، ولكن أنى له ذلك وقد أفاق من غفوته ليدرك أن الواقع شىء آخر مختلف ، وأن ما عاشه لم يكن إلا ضلالا ووهما من صنع خياله فحسب .

لقد برزت الحقيقة التى رآها فى مشهد تلك الديار المقفرة التى لم يعد بها أنيس من البشر منذ خربت وتحولت إلى آثار ، فلم يعد لأهلها أن يروا من مشاهدتها المرئية والمحسوسة شيئا إلا من خلال عالم الذكرى .

ومن قرطبة إلى مدينة الحمراء ينتقل شوقي ليصور جور الزمن عليها هي الاخرى حتى لحقت بأختها . وكأنها قد أصيبت بنفس المرض فلم تعرف وسيلة للبرء منه بل كانت كلما حاولت منه شفاء انتكست وازدادت آلام جراحها ، وهي لا تتجاوز أن تكون برقا يلمع للعين ويختفي ، فمما لا شك فيه أنها عاشت مزدهرة فترة طويلة ، راحت العيون ترمقها على مكانتها فكانت مصباحا يضيء لأهلها إلى أن جار عليها الزمن فآذن بانهيارها ، وحولتها مصائبه إلى مأتم بعد أن كانت ديار عرس ، فتحولت إلى خراب يعيش في ركن من ذكرى التاريخ ، وراحت أهلا لالتماس العظة والعبرة في خشوع ورهبة أمام عراقة هذا التاريخ ، ومع هذا لم تفقد آثارها دلالتها على عظمة أصحابها بما في تلك الآثار من حيوية مثلتها الألوان الباقية . وكأنها نبات الآس أو عصارة الورس ، وقد اشتدت نضرتها ورواؤها فزاد صفاء ألوانها ، وزادت معه حيوية نقوشها الباقية . وقد ألح شوقي على أن يخصص من مشاهد « الحمراء » بعض رسومها وخطوطها التي تكاد تنطق بمعالم حضارتها العريقة ، إذ أصبح مجلس السباع فيها فقرا خربا لم يعد فيه مصدر للذكرى . حتى من تلك الصور والنقوش والتماثيل الباقية(١) .

وفي تتبعنا لمعارضات شوقي بالذات يتراءى لنا شاعرا مؤرخا من طراز متميز ، شده حسه التاريخي لأن يتحول إلى شاعر مؤرخ كشف صراحة عن هذا الحس الكامن من ثقافته بما نظمه حول (كبار الحوادث في وادي النيل)(٢) .

وتصريحه بالتاريخ في دعائه على قمبيز :

لا رعاك التاريخ يا يوم قمبيز ولا طنطلت بك الأنباء

وكذا في حديثه عن دولة الفرس تحقيرا وهجاء(٣) :

لا تسلني عن دولة الفرس ساءت دولة الفرس في البلاد وساءوا

---

(١)

(٢) الشوقيات ١/١٧ (٣) نفسه ١/٢٣

أو عن الاسكندر :

شاد اسكندر لمصر بناء لم تشده الملوك والأمراء(١)

أضف إلى هذا ركام الأحداث التاريخية التى استوقفته ويمكن تأملها فى تصفح سريع للشوقيات على طريقة عرضه لانتصار الترك فى الحرب والسياسة فى البائية التى عرضنا لها معارضته لبائية أبى تمام (١/٦٠) إلى ما يتجاوز به ذلك التاريخ الحربى إلى التاريخ الدينى فى حديثه عن مصر وموسى (١/٢٧) إلى مولد عيسى (٢٨) ، ورسالة محمد ﷺ (٣٠) ، إلى ما عرضه فى الهمزية النبوية من دقائق هذا الحس بدءا من تعرضه لآدم عليه السلام (١/٣٤) ، إلى المسيح والعذراء (٣٥) ، إلى محمد ﷺ وجبريل عليه السلام (٣٥) إلى الصديق رضى الله عنه (٣٥) إلى على ابن أبى طالب والسيدة فاطمة الزهراء رضى الله عنهما (٤١) إلى غير ذلك فى كثير جدا من المواقف التاريخية التى يشتد شغفه بتناولها ومعالجتها فنيا حتى تستطيع أن تعده شاعر التاريخ الإسلامى، وتاريخ العروبة ، وتاريخ مصر أيضا منذ الفراعنة إلى عهد أبناء محمد على فما أكثر حواره حول الأهرام وأبى الهول وتوت عنخ آمون باعتبار دلالاتها التاريخية ، إلى حديثه عن رمسيس (١/٢٠) ، أو إيزيس (٢٦) ، (٣٨ أو الكهان (٣٨) ، ناهيك عن انشغاله بتاريخ عصره — وهذا طبيعى — مما يعكسه فى قصائد كثيرة على غرار ما نظم حول مشروع ملنر (١/٧٢) أو مشروع ٢٨ فبراير ، وما يشبهه من أحداث كبار التحم فيها مع واقعه ، فبدا أقرب إلى بيئته السياسية والاجتماعية منذ نشأته بباب إسماعيل على حد تعبيره :

أأخون إسماعيل فى أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيلا ؟!

---

(١) الشوقيات ١/٣٠

إذ تظل إشـــارته إلى التاريخ علامة على انشغاله به حين يصـــور موكبـــه : (١)

في موكب وقف التاريخ يعرضه فلم يكذب ولم يذمم ولم يرب

وكأنه يلتمس منه الصدق والثناء واليقين بعيدا عن الظن أو الكذب أو الزيف ، ولذا راح يتهجد في محرابه حين حـور ذلك المحراب:

أفضى إلى ختـــم الزمان ففضـــه وحبا إلى التاريخ في محرابه(٢)

وهو ما ذهب إلى تصويره أيضا في إعجابه بيد التاريخ على نفس الدرجة من الصدق وقد آحاله إلى صورة :

خلو الأكاليـــل للتـــاريخ إن له يدا تؤلفها درا ومختلبا(٣)

وها هو يمعنون لكثير جدا من قصائده بهذه اللغة التاريخية على طريقة تنـــاوله لـــ (خلافة الإســـلام)(٤) وغيرهما مما يزدحم به الديوان .

ولا نريد هنا الإطالة حول كل جوانب الثقافة التاريخية لشوقي إلا باعتبـــارها مدخلا إلى ثقافته التراثية في مجملها ، ومؤشرا من مؤشرات حرصه على المعارضة الشـــعرية من هـــذا المنظور الذي ضن فيه بما ثقفه إلا أن يعلن استفادته بما أعجب به منه ، وتقديمه في مزيج بين ذاته ، وبين تلك المـــادة الموروثة التي وقف عندها ســـواء لدى شـــاعر الأندلس أو شـــاعر المشرق العربي على نحو ما رأيناه في موقفه من شـــعر البحتري حين عارضه في السينية أو صرح بإعجابه الصريح بتجربته . أو ما سجله في تحوله إلى أبيات البحتري من رائيتـــه في رثاء المتوكل على الله فإذا بشـــوقي يلتمس حس البحتري ليقول :

---

(١) الشوقيات ١/٦٢ (٢) نفســـه ١/٨٧

(٣) نفســـه ١/٧٩ (٤) نفســـه ١/١٠٥

فياليت شـــعرى أين كانت جنوده
وكيف تراخت فى الفـــداء قواضبه
وردت على أعقابهـــن ســـــفينه
وما ردها فى البحر يوما محاربه
وكيف أفاتتـــه الحـــوادث طلبـــة
وما عودته أن تفـــوت رغائبه(١)

مما يشدنا مباشرة إلى حديث البحترى واستنكاره لقتل الخليفة ، وتساؤله عن حراســـه وجنده :

فأين عميد الناس فى كل نوبة
تنوب وناهى الدهر فيهم وآمره ؟
وأين الحجاب الصعب حيث تمنعت
بهيبتهـــا أبـــوابه ومقـــاصره ؟
فما قاتلت عنه المنون جنـــوده
ولا دافعت أملاكه وذخائره (٢)

ويبدو هـــذا الاعجاب من أطـــراف خفية كثيرة يبديها هـــذا الإيقاع من ناحية ، وتكرار التأثير التصويرى أو حتى فى أســـاليب الصياغة من ناحية أخرى ، فإذا كان البحترى قد اتهم ولى العهد بالتورط فى الحدث واستنكر أمره فى لغته الاستفهامية الدالة :
أكان ولى العهد أضمر غدرة ؟ فمن عجب أن ولى العهد غادره ؟!

نراه يقترب منه فى التناول الأسلوبى للصيغة :
وهل رفع الداء العضـــال وزيره وهل حجب البأب المنع حاجبه ؟

---

(١) الشوقيات ١/٨٢
(٢) ديوان البحترى ٢/١٠٤٨

وحتى فى كلام البحترى متسائلا عن عميد الناس فى البيت المذكور آنفا ، نرى صدى لدى شوقى أيضا فى نفس المستوى الاستفهامى السدال :

وهل قدمت إلا دعاء شعوبه وساعف إلا بالصلاة أقاربه ؟

ولا نقصد من وراء هذه الشواهد إلا استكمال صورة الإطار الثقافى للمعارض وقد بدا حريصا على حسه التراثى حرصه على حس المعاصرة ، فحاول اصطناع صيغة من المزاوجة الهادئة بين الأمرين ، ولعله عكس حسه التاريخى بأبعاده وفروعه المتعددة ومنها التاريخ الأدبى الذى أفسح له المجال فى تلك المعارضات الشعرية .

ولم يكن ارتباط شوقى فى سينيته بالتراث بدعا بين الشعراء بقدر ما يعد حلقة من حلقات التواصل الفنى مع هذا التراث بالإضافة إلى تجديده فيه وتحويره مما يساهم فى تنميته وتطويره ونضجه ، فقد عرف شوقى جيدا كيف يحشد جزئيات صوره ، ويوزع عناصرها وأركانها إلى لوحات كبيرة متجانسة فنيا : ومتسقة نفسيا مع واقعه الذى يصوره .

وبذا يصبح من الحقائق الثابتة أن شوقيا قد ارتبط فكريا بالتراث الشعرى الطويل عن قناعة به ووعى خاص ، وهو ما يؤكده فنه حيث تظهر فيه الصلة الوثيقة بعدد من شعراء العرب ، وقد أشار فى مقدمة الطبعة الأولى من « شوقياته » إلى تأثره بطائفة كبيرة منهم مثل أبى نواس وأبى العلاء وأبى العتاهية ، ووقف مشدوها أمام المتنبى وشعره . كما ظهر تأثره بأبى تمام والبحترى وابن الرومى بوضوح شديد ، ويكفى دلالة على تعلقه بالقديم تسميته داره فى المطرية بكرمة « ابن هانى » تشبها بأبى نواس .

وبما ارتد تعلق شـــوقى بفن البحترى خاصـــة ، إلى حرصه على الموسيقى وإعجابه بشـــعراء العربية الذين امتازوا بموســـيقى شـــعرهم حتى استطاعوا استخراج ألحان تعجب السمع ، وتستسيغها الآذان على مر العصـــور ، فإذا كان البحترى « أراد أن يشعر فغنى » كما يروى عنه ، فيكفى هـــذا مبررا لإعجاب شـــوقى به واقتدائه بمدرسته وفنه •

ولعل هـــذا الدافع كان مساعدا له على تلك المعارضة التى نظمها مصرحا بهذا الإعجاب وطبيعة المعارضة فى قوله :

وعظ (البحترى) إيوان (كسرى)
وشفتنى القصور من « عبد شمس »

ومن الواضح أن قصيدة شـــوقى فى جملتها قد نهجت نهج سينية البحترى فى تصوير الإيوان الذى وقف أمامه حائرا فألح على ذهنه ذكر ماضيه مندهشا من صنعته الخارقة :

ليس يدرى أصـــــنع إنس لجن
ســـكنوه أم صـــنع جن لإنس ؟

كما صور اللوحة الفنية التى رآها على جداره وهى تكاد تنطق بمجد أكاسرة الفرس القدماء •

ولكن شوقيا ـــ وهـــذا طبيعى بالنســـبة له ـــ لم يجمد عندما وقف عنده البحترى فلم يشـــغله أكاسرة الفرس قدر ما شـــغله مجد العرب الذين شيدوا الآثار أيضا فى صنعة تدهش العقول ، ولكن الزمن صال عليهـــا فسقاها كؤوس النحس كعادته مع بقية الآثار والممالك التى قضى عليهـــا •

ومع هـــذا كله تظل تلك الآثار شواهد إثبات على جمال الصنعة التى اهتدى إليها القوم فأجادوا فيها وأبدعوا ، حتى ظلت آثارها باقية تكاد تدهش العقول وتثير فيمن يراها طاقاته الخيالية التى يستطيع من خلالها أن يستعيد أمجاد أصحابها • ولعل هـــذا ما دفع الشـــاعر

إلى خطابها محورا أنها ستجيبه فى حالتها الشاكية الحزينة ، فإذا هى تترنم بأمجاد ماضيها وتتغنى بذكاء صانعيها وبما تحويه من أسرار خفية لم يعرفها إلا الالى نسيدوها . وفى دائرة الاعتراف بسيطرة الزمن وقدرته على قهر الأحياء جميعا راح شوقى يتساءل عن مكان فرعون الآن وهو من هو فى ماضيه السحيق سائرا فى مواكبه الكثيرة الفخمة ، مسجلا أمجادا لا تحصى فى فتح الممالك وقهر الأمم وجلب النحر والفخر لبلاده ، كما يتساءل عن « إيزيس » التى كان النيل يجرى تحت قدميها وكأنها سيطرت على شاطئيه سيطرتها عليه طولا وعرضا .

لقد تجسدت معالم العظمة أمام شوقى ليراها فى تناقضها مع الواقع الأليم الذى حل محلها حين جلب الدهر مصائبه عليها وراحت تردد الشكوى وما من مجيب ! .. ويستمر على هذا النحو رنين الصوت الشاكى الحزين عند شوقى ، وتزداد آنغام الحزن مع تعدد الصور وتوالى الأبيات مجسدة واقعه النفسى الكئيب الذى أسقطه على كل هذه المعالم مستعينا بالتاريخ ومعطياته المختلفة .

(٤)

وفى إطار الموازنة بين سينية شوقى هذه وبين سينية البحترى قلنا منذ البداية أن شوقيا لم يخف إعجابا بها حتى اعترف صراحة أنه ينهج نهج صاحبها ويسلك سبيلها فنيا ، فإذا حاولنا عقد موازنة تفصيلية بين القصيدتين أمكن تبين بعض ملامح الاتفاق أو التشابه منذ بداية القصيدة ، إذ يرد حديث كل من الشاعرين مغرقا فى ذاتيته وكآبته بعيدا عن الأنماط التقليدية الشائعة فى مقدمات القصائد العربية القديمة . فحديث الزمن يشغل ذهن الشاعرين ويسيطر عليهما ، فالبحترى يتماسك حين يزعزعه الدهر وشوقى يشكو تأثير الليل والنهار فى نفسه ويسألهما أن يذكراه بماضيه فى شبابه وأيام أنسه .. وعند البحترى يتكرر لفظ الزمان تأكيدا لموقف الشكوى واتساقا مع

كآبة نفسه (وتماسكت حين زعزعنى الدهر ، طفقتها الأيام ، كأن الزمان أصبح محمولا هواه) أو يذكر بمصائب الزمن : (أذكرتيتهم الخطوب التوالى ، نقل الدهر عهدهن ، لو تراه علمت أن الليالى ، عمرت للسرور دهرا) .

ثم نتكرر مأساة الزمن على نفس المستوى أيضا عند شوقى فى « اختلاف النهار والليل ينسى » « كلما مرت الليالى عليه » ، « فلك يكسف الشموس نهارا » ، « وليال من كل ذات سوار » ، « سددت بالهلال قوسا » ، « ركب الدهر خاطرى » ، « مشت الحادثات فى غرف الحمراء » ..... الخ .

فكلا الشاعرين ينطلق فى مقدمته من حديث الذات من هذا المنظور ، أعنى شكوى وطأة الزمن ومصائبه ، وإن كانت الشكوى تتكرر فى أكثر من موضع فى قصيدة كل منهما ، مع اختلاف بين فى طبيعة الموقف الاجتماعى إلا أن الموقف النفسى قد أوحى لكل منهما بهذا القدر من التشابه ، فقد أحس البحترى ضعفه أمام صولة الزمن ، وقد بلغ من العمر عتيا ، فلم يجد معادله الموضوعى الذى يتخذه وسيلة للتعزى إلا تلك الديار الخربة ، وهى ديار لها وضع خاص شهد الزمن نفسه ماضيها العريق وجنى عليها فى حاضرها الأليم ، فحاول الشاعر أن يتخذ منها أداة يمكنه أن يخلع عليها حالته النفسية بما سيطر عليها من الحزن والكآبة والضيق .

ويأتى شوقى ليعيش نفس الواقع النفسى تقريبا حيث امتلأ قلبه حزنا وضاقت نفسه ، حين عانى البعد عن وطنه فى منفاه ، فأحس كأن عمره قد انتهى أيضا ، مما دفعه إلى استرجاع ذكريات ماضيه السعيد متمنيا من الأيام أن تتسفق عليه وتعيد إليه منها شيئا عله يجد فيها شيئا من عزاء النفس .

أما عن الموقف الاجتماعى للشاعرين فهو مختلف ومتشابه معا ، هو مختلف لأن البحترى يشكو الشيب الذى شغل عليه ذهنه وضاق

به ، وعلى وجه الاختلاف راح يشكو حياته فى المنفى ، بصرف النظر عن قضية السن هذه وقد اعتبرها البحترى من قبل منفى أيضا . ومع هذا يتفق الشاعران فى أن كلا منهما — فى الواقع — بعيد عن وطنه ، فلم تكن بلاد الفرس هى الوطن الحقيقى للبحترى ، بل كان وطنه فى الشام عموما أو فى « منبج » حيث مرحلة النشأة على وجه التخصيص ، ومع هذا فقد راح يصور حضارة الفرس ويبين شدة إعجابه بها وهم ليسوا من بنى جلدته . ويختلف الموقف عند شوقى فى هذا ، لأنه يصور حضارة العرب القديمة خاصة ما كان منها فى بلاد الأندلس التى كان إليها منفاه ، ومن هنا كان توجيه الاتهام للبحترى بإظهار الحس الشعوبى الذى يسجله شدة إعجابه بحضارة الفرس وإغفاله الدور المشابه الذى نهضت به بقايا حضارة العرب التى كانت مزدهرة منذ ذلك الماضى البعيد فى بلاد الأسبان لولا انشغال الشاعر بواقعه النفسى ومعادله الموضوعى دون سواهما ، وربما دافع عن نفسه فدفع هذا الاتهام حين قال :

وأرانى من بعد أكلف بالأشر اف طرا من كل سنخ وأس

ويعتمد كل من الشاعرين فى أدواته التصويرية على نفس الوسائل والمصادر والوظائف الفنية ، ولكن البحترى ركز كل همومه ليخلعها على الإيوان كمعادل موضوعى ، وعند شوقى يشمل بلاد الأندلس كلها بما فيها مدن شهد التاريخ مجدها مثل غرناطة والحمراء وغيرهما مما يقر بالعظمة لحضارة الأجداد وكيف كان موقف الزمن العدائى منها إلى أن حولها إلى خراب .

ولا يخفى هنا أيضا وجه التشابه فى التصوير ، حيث نرى البحترى يقف مندهشا أمام صورة أنطاكية التى ظهرت على جدران الإيوان ليبدو مبهورا بما بقى فيها من خطوط ورسوم وألوان ، وهو ما يرد له نظير عند شوقى فى ذكر بقية الخطوط والألفاظ والنقوش ومعالم الخلود من تلك التماثيل التى انتشرت فى ميادين المدن الأندلسية كشواهد على ماضيها العريق .

وفى استناد كل من الشاعرين إلى الحس التاريخى واعتماده عليه ما يبرز هـذا التشابه ويؤكده ، فكلاهما يتفق مع الآخر فى طبيعة المصدر الذى أخذ منه صوره ، فترددت أسماء القبائل العربيه عند البحترى « عنس » « عبس » وغيرهما ، وهو ما ردده شوقى أيضا عند « وائل » ، « عبس » وغيرهما كما أورد البحترى أكثر من مرة ذكر الروم والفرس وهو ما كرره شـوقى وما أورده أيضا من ذكر عظمة الفراعنة والفرس على نحو ما سنراه تفصيلا •

ويرد ذكر الأسـماء عند الشاعرين كليهما ليحمل نفس الدلالات ، ففى معرض شـكوى الزمن من خلال الذات نجد هـذا الاتفـاق ، ومن خلال الموضوع نرى البحترى يركز عدسته التصويرية على لوحة أنطاكية التى تشهد بعظمة الفرس ، وهو ما ردد شـوقى له نظيرا فى حديثه عما أعطاه الزمن من العظمة أيضا للفرس والفراعنة فتحكموا فيمن جاورهم ، وعاشوا حقبا يفرضون سيطرتهم على الأمم الأخرى من حولهم •

ولا تخفى إفادة شـوقى من البحترى فى بعض الصور الجزئية التى وردت عند كل منهما — وهى كثيرة — ، فالبحترى يصور الوفود وهى قادمة إلى إيوان كسرى طالبة العطاء فى لوحة التصوير عبر الماضى البعيد ، ليصور شـوقى تلك الوفود التى ترد على التاريخ لتشهد ما جناه الزمن على معالم الحضـارة ، وإذا الوفود خاشـعة أمام صولة هـذا الزمن معترفة ببسطوته وهيمنته وراضخة لحكمه •

فإذا ما صور البحترى ما جنته الليالى على الإيوان حين آحالت أعراسه إلى مأتم وجدت الموقف يتردد لدى شـوقى حين رأى الحادثات وقد تمشت فى غرف « الحمراء » بكوارثها المتعددة التى حملت لها معها خبر النعى إنذارا بموتها وخرابها •

وكأن جنـاية الزمن على الآثار بدت استكمالا لمشـهد جنايته على كلا الشاعرين ، فقد راح هوى الزمن عند البحترى ليميل مع الأخس

الأخس على حد تعبيره ، وهى الصورة المكررة عند شوقى فى تصويره لتقلبات الدول مع الزمان فهى تتطابق — على حد تعبيره أيضا — مع تقلبات قد وزعت بين الصعود والسقوط ، أو بين الارتفاع والهبوط .

ولذا صور البحترى احتدامه بالواقع حين رأى أن المشهد الخمرى الذى رسمه لم يكن إلا نسجا من خياله على سبيل التمنى ، فلم تكن خمره إلا حلما لم تشهده أرض الواقع ، ولم يكن موقفه من منادمة كسرى ، إلا تماديا فى هذا الحلم الذى تمنى استمراره ، ووقع فى حيرة من أمره ، فلم يعد يتبين الخيوط الدقيقة الفاصلة بين الوهم والحقيقة إلا من خلال الحلم والأمنية عنده :

« حلم مطبق على الشك عينى » ، وعند شوقى « وصحا القلب من ضلال وهجس » .

ولم تكن صورة الخراب التى حلت بالديار والاثار إلا نمطا مكررا على مستوى القصيدتين ، ذلك أن هذا الخراب حول الديار إلى مجرد اثار ظهر عليها طابع الامحاء والدروس ، وهو ما رأى منه البحترى « محل من آل ساسان درس » ، « رجعن أنضاء لبس » ، وما رأى منه شوقى من نفس الزاوية :

وإذا الدار ما بها من أنيس
وإذا القوم ما لهم من محس

وكذلك الحال فى صورة الماضى التى برز العز والثراء مرتبطا بها منذ عمر القصر بأهله وامتلأ بهم حس البحترى :

فكأنى أرى المراتب والقو
م إذا ما بلغت آخر حسى

وهو ما أعاده شوقى فى الصورة التى تراءت له أيضا خلال إعمال حواسه :

فتجلت لى القصور ومن فيها
من العز فى منازل قعس

ومع هـذا كله تظل الفوارق قائمة بين فن الشاعرين منذ المحور الأصلى للقصيدة ، فالبحترى يقتصر من موضوعه على شريحة محددة التزم وحدة مكانية ثابتة كان الإيوان محورها ، وحرص الشاعر على أن يستمد منها العبرة ويلتمس العظة من كل ما فيها من جزئيات ، وقد وسع شـوقى من هـذه الدائرة وانتقل فى قصيدته بين أكثر من مشهد يربطه ببقية مشاهد القصيدة ذلك الخيط النفسى الدقيق الذى يحكم صورها ، وإن ظل ما بينها من التقارب واضحا على المستوى الجغرافى الذى استوقفه فى بلاد الأندلس .

كما يظل الفارق واضحا بينهما فى قدرة شـوقى البارعة على تشخيص الليـالى وقد لطمت قياصرة الروم وأكاسرة الفرس ووجهت سهامها وقسيها ، وسلت خناجرها فى صدور القوم العظام ، وهو ما يكاد يعادل عند البحترى ببقايا صورة أنطاكية ومشهد قيادة كسرى جيوشـه وعراك الرجال بين يديه ، مع ما بين الموقفين من أوجـه الخلاف أيضـا .

ويظهر عند شـوقى ذلك الحس الحضارى الذى يمثله رنين البواخر وتأثيرها فى نفسـه حال الرحيل وهى تعوى بعد جرس ، وكذا صوره التشخيصية الطريفة التى يرى فيها قلبه راهبا فطنا يقظا ، تكثر دقاته حين يسـمع أجراس السفن ، وقد آذنت بالرحيل وقرب الفراق . وهو يتوجس خيفة لئلا تغادره وحيدا فى منفاه .

وهى الأدوات الحضارية التى وردت نظائرها من أدوات البادية كما رآها البحترى وصور نفسـه راحلا عليها فى قوله :

حسرت رحـلى الهمـوم فوجه
ت إلى أبيض المدائن عنسى

فهو يعرف طريقه إلى قصور الأكاسرة من خلال ناقته ، ومن الطبيعى أن يجدد شـوقى فى وسـيلته فى الرحيل عن وطنه ، فكأن السفينة هى أداته الحقيقية فى هـذا الرحيل إلى المنفى ، وكـم تمنى أن تعود به إلى وطنـه .

ولا يخفى جمال التصوير عند شـــوقى فى بيان تعلقه بوطنه وشدة نســـوقه وحنينه إليه إذا رأى كل شىء فيه طيبا مليئا بالنعمة ، مما دفعه إلى السخط على الأجنبى الذى جاء لينهب خيراته وهى ليست من حقوقه ، كما رأى الجزيرة أيكا والنيل عقيقا أو موكب فخم وضخم ، وانتهى من قصيدته التصويرية إلى أن الخلد لا يمكن أن يشغله عن وطنه ، إذا هيئت له حياة خالدة فى قلب الجنان .

وعلى وجه التناقض من هـــذا المشهد وقف البحترى يحقر من شأن بلاده وأحيانا من شأن العرب جميعا ، ليعجب بكل ما أتت به حضارة الفرس ، فهو يرى ديار الفرس :

حلل لم تكن كاطلال ســـعدى
فى قفار من البســـابس ملس

بل يذكر فضل الفرس على العرب فى نهاية القصيدة ليبرز موقفه من الثناء عليهم والإعجاب بحضارتهم :

وأرانى من بعـــد أكلف بالأشرا
ف طرا من كل ســـنخ وأس

ولكن هـــذا التناقض ينتهى إذا فسرنا ظروف الموقف تعلقا بواقع مصر فى عصر الاحتلال الأجنبى فى هـــذه الفترة ، مما ضخم آلام شوقى ، وزاد من حسرته ، إذ رأى أهله قد استبيحوا وانتهكت ديارهم على يد هـــذا الأجنبى ، بينما اختلف الموقف عند البحترى فى تصويره مجاورة الحضـــارة الفارسية للعرب ، وما حـــدث بين الحضارتين من تفاعل وامتزاج فى التاريخ القديم ، منذ وقوع الحروب بين العرب والروم . وإن كان هـــذا التبرير لا يخفى انزلاق البحترى بلا مبرر فى طرح أبعاد المقارنة التى حقر من خلالهـــا كل ما هو عربى وعظم كل ما هو فارسى دون أن يرمى إلى أى ضرب من الشعوبية فهى عربى الأصل مولدا ونشـــأة وثقافة وفكرا ، ولا غرو فهو زعيم مدرســـة

المحافظين وكل ما هنالك أنه بدا أشد انجذابا لمعادله الموضوعى أكثر من أى اعتبارات أخرى .

ويبقى بعد هـذا ظهور روح المعارضة بين القصيدتين فى الشكل إذ أن كلا منهما نظمت من نفس البحر والقافية وحرف الروى أيضا وحركته (السين المكسـورة) .

ولا يمثل الاختلاف فى عدد الأبيات ظاهرة خطيرة فى هـذا الموقف خاصة أن شـوقيا ارتبط فى سينيته بتصوير تجربة شعورية صادقة عاشها بعيدا عن وطنه فأراد أن ينهض بتصويرها كاملة ، فلم يستطيع ذلك فى حدود عدد الأبيات بما يوازى البحترى أو حتى يقاربه . ومن هنا طالت قصيدته التى طالمـا ضربت على وتر حساس من مشاعره وإحساساته .. وطالمـا ترددت فيها صور حنينه إلى وطنه ، ورغبته فى التعزى عن حالته النفسية الكئيبة ، وهو يعيش فى المنفى بعيدا عن بلاده ، وكأنه حين رحل عنهـا تركها فريسـة لهؤلاء الغـرباء من الأجانب ليسـلبوا خيراتها ويتمتعوا بمعالم الجمـال ومظـاهر الحضارة فيهـا .

فإذا ما قصدنا إلى المزيد من تحديد السمات المشتركة بين الشاعرين على مستوى المعالجة اللفظية تراءت الصورة غاية فى الخصوصية ، وكأنما وضع أمير الشـعراء نصب عينيه معجم قوافى سينية البحترى ليبنى على أسـاس منها قصـيدته ، فإذا بأكثر من نصف قوافى القصيدة يبدو مكررا حرفيا على نحو ما تكشفه ألفاظ : خرس ، أمس ، التأسى ، بخس ، ورس ، لبس ، مس ، نكس ، أنس ، عرس ، ينسى ، حبس ، لعس ، غرس ، درس ، لمس ، قدس ، ترسى ، الدرفس ، عنس ، عبس ، رمس ، فرس ، تعس ، نحس ، متحسى ، نكس ، جرس ، نفس ، يخسى ، مكس ، تنسى ، برس .

وتبقى هـذه الألفاظ فى مقدمة اللقاء المباشر بين الشاعرين ، وكان « شوقى » يوجه المتلقى توجيها إلى سينية البحترى ، حتى يتبح

لنفسه فرصا أخرى لأكثر من لقاء مع تنوع معالجته التصويرية من منطلق التشبيهات المكثفة لدى البحترى حتى بدت متلاحقة فى الأبيات (٤٥ ــ ٤٩) ثم تناثرت فى البيتين ٥ ، ١٩ ، وهو ما نرى له نظيرا فى منهج شوقى التصويرى على هذا النمط من تكثيف الصور التشبيهية فى الأبيات من (٧٠ ــ ٧٩) ثم فيما تناثر منها فى الأبيات ٢٢ ، ٢٨ ، ٥٢

وعلى غرارها ترد الصورة من منطلق التشخيص والتجسيد وتصير فى أطر استعارية تبدو مقربة بينهما إلى حد بعيد إذا ما توقفت عند البحترى لتتأمل معه صورة الدهر (٢ ، ٥ ، ١٣ ، ١٨ ، ٣٩) والأيام (٣) والليالى (٢٠ ، ٣٠ ، ٣٨) والهموم (١١) ، والمنايا (٢٣) والإيوان (٣٧ ، ٣٩) ، وفى مقابلها لك أن تتأمل المستوى التصويرى نفسه عند شوقى فى الأبيات (٢٠ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٢٥ ، ٨٩ ، ٩٠) وخاصة ما جاء منها رهنا بالدهر (٣٣ ، ٥٣ ، ١٠١ ، ١١٠) أو الليالى (١ ، ٥ ، ٤٩) ثم اللوحة الكاملة (٤٢ ــ ٤٤) ثم مشاهد الكونيات التى قصد إلى عرضها أيضا فى الأبيات المتوالية (٤٠ ــ ٤٣) .

ويعد التكثيف التاريخى لونا مميزا للقصيدتين أيضا فإذا بنا أمام رصيد هائل من الأعلام لدى كل من الشاعرين ، وإذا هذه الأعلام تعد مؤشرا للواقعية التى التزم بها الشاعر كما التزم بصدقه التاريخى ، وهو ما يكشفه تناول البحترى لعرض : العراق ــ الشام ــ الإيوان (أبيض المدائن) ــ آل ساسان ــ أنو شروان ــ جبل القبق ــ خلاط ــ مكس ــ عنس ــ عبس ــ الجرماز ــ أنطاكية ــ الروم ــ الفرس ــ أبو الغوث ــ كسرى أبرويز ــ البلهبذ ــ جبال رضوى ــ جبال قدس ... إلخ .

وهو ما نجد له نظيرا على نفس المستوى من الأنسقة التاريخية والفنية لدى شوقى حين يدور من مصر : الثغر (الاسكندرية) ،

الفنار ، الرمل ، المكس ، عين شمس ، الجيزة ، المسلة ، الجزيرة ، ومعها يتحدث عن الأهرام وأبى الهول كمعالم حضارية كبرى تذكره بتاريخ الفراعنة وكذا الفاتحين العرب على نحو ما عرضه من ذكر عبد الرحمن الداخل ، وما جره إلى مزيد من التصوير لمدركاته من تاريخ العالم فى هذا الإطار على ذكره لهرقل وكسرى ونابليون ومروان وما استكمله بتاريخ الأندلس بما له من إيقاع خالص لديه من تصوير غرناطة وبنى الأحمر ، وكذا مدينة قرطبة ، ومدينه الحمراء وغيرها من معالم حضارة العرب هناك(١) ، بل ربما عمد إلى تكثيف الأعلام فى البيت الواحد على نحو ما يحكيه البيتان ٤٨ ، ٤٩

وإذا المنهج يتكرر أيضا حول تصوير الأنا المتألمة ، والتى تجسدت مشكلتها فتضخمت فى القصيدة كلها ، ولكنها استحوذت على أبيات معينة شغلت بتصويرها على نحو ما تحكيه أبيات البحترى (١ ، ٣) ثم ٧ ، ٩ ، ١٠ ، ، ٥١ ــ ٥٦ وكذا عند شوقى فى الأبيات (١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٤) ، إلى جانب التكثيف التاريخى بوجه عام على نحو ما تعكسه الأبيات (٤٤ ــ ٤٨) من سينية شوقى •

وتمتد سمات التشابه أحيانا إلى مناطق جزئية قد نمر عليها مرور الكرام حال التلقى ، فإذا ما استوقفتنا بدت على نفس الدرجة من الأهمية التى تعكسها الصور المكثفة كأن تلتقى بمشهد الحلم عند البحترى (٣٤) وتجده عند شوقى أيضا ممزوجا بالذكرى (٦٤) ، إلى جانب التشبيهات حول (رضوى وقدس ٦٨) والأمس وأول أمس (١٠٢) ، والاشارت الخرس (١٠٤) ، وحتى ذكر الدرفس وهى الفارسية المعربة (٦٢) ••

---

(١) يحسن الرجوع إلى القصيدة كاملة فى الشوقيات لتأمل مزيد هذه الأسماء والتفاصيل والتثبت من بقية أرقام الأبيات التى لم تنقل من القصيدة •

وتبدو السمات الفارقة أيضا على درجة من العمق بما يتسق وعالم الفروق الفردية بين الشاعرين إذا فصلت بينهما بخمرية البحترى من خلال وهمه الذى رسم له لوحة كاملة (٢٠ ــ ٣٣) ، ثم لوحة التاريخ حول علاقات العرب والفرس (٥٣ ــ ٥٦) ، لتخضع فى موازاتها على مستوى هذا التفرد والتميز ما رصده شوقى من رموز سياسية (٩ ، ١٠) ومن حديث مكرر حول وفود على التاريخ (٩٣) وعبرة التاريخ (١٦) ، إلى جانب لوحة الوطن وتمزقه ــ أى الشاعر ــ إليه حنينا وذوبانه شوقا إلى معالمه (٤ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥) ، أو ما عرضه من أحاديث الحكمة على مستوى اللوحة المتوالية أبياتها (١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٦) ، (٣٩ ــ ٤٠ ــ ٤١) أو الأبيات المتناثرة المفردة بين ثنايا القصيدة .

وإلى جانب هذا كله يرد تركيزه على حسه الانفعالى دون ارتباط بهذا التأثر ولا بغيره ٦ ، ٧ ، ١١ وهو ما نراءى له أحيانا فى إفراد موضوعات معينة وجد نفسه فى انتمائه إليها على نحو ما صوره من لوحة النيل كاملة (٢١ ــ ٢٤) ثم اللوحات المتناثرة حول الأهرام(٢٨) ، والجيزة (٢٥) ، وأبى الهول (٣٢) ، لتظل هذه الملامح بمثابة السمت الخاص الذى تكشفه لغة السمات المشتركة والفارقة بين القصيدتين المتعارضتين .

* * *

العينيـــة ومعارضـــة الفكـــرة الفلســـفية

فى قصيدة « النفس » المشهورة يتصور ابن سينا الروح أول أمرها وقد كانت مجردة طليقة هناك عند خالقها ، ثم هبطت حين دخلت جسم الإنســـان وقد احتواها حتى لحظة الموت ، إلا أن أفلاطون قد تصورها فرســـا مجنحة ، غذاؤها الجمال والحكمة والصـــلاح ، فلما هبطت فقدت جناحيها ، وعاشت داخل جسم الإنســـان •

ويشـــعر الفلاسفة بشىء لا يســـتطيعون معرفته فيصفونه كما يتصورونه ، ويجاريهم فى ذلك الشـــعراء على مستوى التصوير ثم على مستوى الوصف ويبدو الشـــاعر فى ذلك تابعا للفيلسوف فى طبيعة تصوره وإن اختلف معه فى طبيعة تصويره ، لأنه إنما يستمد منه مادة لتصويره وطرح رؤيته ، وبين موضوعات أخرى مجردة يعلق عليها فكره أكثر من وجدانه ، على نحو ما يعكســـه موقفه من القضايا الكونية أو الميتافيزيقية ، أو القيمية التى يشـــغل بها عالم الفلســـفة ويعد اقتحام الشـــعراء إياها ضربا من المغامرة التى لا يطمأن إلى نتائجها إلا من حيث الوعى الواضح لمـــا يصوره الشـــاعر أو يقرره على نحو ما تحكيه مواقف أبى العلاء مثلا من قضايا الفكر الفلســـفى ، وكذا ما تحكيه معارضة شـــوقى لابن ســـينا ، لأنه هنا يعارض فيه الفيلســـوف أكثر من معارضته له كشاعر ، فلابد أن يشـــغل عقليا بما شـــغل به حتى يستطيع أن يطوع التجربة لاستيعاب فكرته بين ما أخذه منه وما أضافه إلى مادته •

ومن الطريف فى هـــذه المعارضة(١) ألا يكتفى شوقى بالتصريح بمعارضته لابن ســـينا على طريقته فى سينية البحترى حين قال فى بيت واحد مبررا معارضته إياها :

وعظ البحترى إيوان كســـــرى
وشـــغلتنى القصور من عبـــد شمس

---

(١) راجع الشوقيات ٢/٥٩٣ •

ولا على طريقته التى أشـــار بها أيضا إلى ابن زيدون حين خاطبه فبدا متـدودا إليه وإلى نونيته فناجاه :

يانائح الطلـــح أشـــباه عوادينـــا
ناسى لواديك أم نشـــجى لوادينا ؟

وهى إشـــارة أرهصت لها قصيدته التى ألقاها ترحيبا بديوان ابن زيدون حين ظهر مطبوعا لأول مرة فى مصر ، فقال :

يا ابن زيدون مرحبـــا قـــد أطلت التغيبـــا
إن ديـــوانك الذى ظـــل سرا محجبـــا
يشـــتكى اليتم دره ويقاسى التغربا ...
صـــار فى كل بلـــدة للألبـــاء مطلبـــا

وفيها يرصد إعجابه بشاعرية ابن زيدون حين يسجل معالمها :

شـــاعراً أم مســـورا كنت أم كنت محربا
ترســـل اللحن كـــله مبـــدعا فيـــه مغـــربا
أحسن النـــاس هاتفا بالغـــوالى مشـــببا

وكأنما جانى معارضته لنونيته ترجمة فعلية تعكس هـــذا الاعجاب الذى طال ترنمه به .

وهى مواقف تنم عن ثقة الشـــاعر فى إبداعه ، وتعكس قدراته الفنية وتمكنه من أدواته ، وتســـجل إعجابه الصريح بموضع معارضته الذى يتفاعل معه ، وكذا باســـم من يعارض وتجربته ، كما يحـــدد القصيدة التى يعارضها تأكيدا لهذا الإعجاب فى شـــكله العام والخاص ، وربما عرض فى مثل هـــذا الإيجاز الرائع ظروف تلك المعارضات على المستويين النفسى والفنى . وإلى هـــذا البعد الصريح فى المعارضة يضيف شـــوقى تسجيله اثمانية أبيات من عينية ابن ســـينا : معنودا

لها بنفس التحديد « النفس » ، ولصاحبها بالرئيس ابن سينا ، ثم يبدأ قصيدته الطويلة بمخاطبة النفس على طريقة الفيلسوف حين يجد فى بحثه حول حقيقتها وجوهرها وخفاياها ، وهو يراها تزداد غموضا كلما زاد عنها بحثا ، مع أنها أقرب ما تكون إليه ، فهى جزء أساسى منه ، يبدأ باعترافه بمحاسنها ، طالبا منها أن تظهر له شيئا من هذا الجوهر ، ولا تتقنع لتزيد من غموضها ومجهوليتها :

ضمى قناعك ياسعاد أو ارفعى
هذى المحاسن ما خلقن لبرقع

وكأنه يستهل لوحة الافتتاح بذكر معالم الجمال الممزوج بالخفاء فى النفس ، حيث يلح عليها حتى كاد يغازلها ، لعلها تكشف عن بعض من مواضع هذا الجمال الذى يراه بين خصوصيات ستر الجلال ، وحسن المحسن ، وعطفة الخاشع ، ووجهة المتطلع ، بل هى الجمال نفسه فى أعمق مظاهره ، وأرقى أشكاله ، وأدق خوافيه ، وأعمق أسراره ، فهى نموذج خاص من نماذج الإبداع الإلهى الذى يقدسه البشر (ولله المثل الأعلى فى كل ما خلق وأبدع) ويسعى وراء فهم الفلاسفة ، ومن ثم يجب أن يتبارى خلف فهمه الشعراء .

وحين يصل إلى هذه المرحلة من مراحل التأمل لبعض من هذا الجمال ، وكذا مراحل السعى وراء إعجاز الإبداع يتذكر الشاعر الفلاسفة ، ويتوقف بالتحديد عند ابن سينا ، وقد كشف حيرته أمام حقيقة النفس وعالمها وجوهرها :

ذهب (ابن سينا) لم يفز بك ساعة
وتولت الحكماء لم تتمتع

وإذا بالشاعر ينبه إلى ما هو أعمق من ذلك بكثير ، إذ ليست القضية لديه قضية فلاسفة ، أو ابن سينا فحسب ، بل ينصرف إلى الرسل والأنبياء ممن عجزوا عن الإفتاء بشأن الروح ، باعتبار ما فيها

من أسرار إلهية لا يعلمها إلا خالقالها سبحانه ، ومن هنا أخذ الحوار لدى شوقى هذين البعدين الدينى والتاريخى معاً :

محمد لك والمسيح ترجلا
وترجلت شمس النهار ليوشع

ما بال (أحمد) عى عنك بيانه
بل ما (لعيسى) لم يقل أو يدع

ولسان موسى انحل إلا عقدة
من جانبيك علاجها لم ينجع

فهو يصورها فى عالم قداستها وسموها جزءا من الإعجاز الذى أذهل كل البشر فدهشوا أمامه وصمتوا ، ومنهم فصحاء الأنبياء عليهم السلام ، فرسول الله محمد ﷺ يجيب عن كل ما يسأل عنه ، فإن سئل عن الروح أجاب وحى السماء « يسألونك عن الروح ، قل الروح من أمر ربى وما أوتيتم من العلم إلا قليلا » . وهو موقف أصحاب الرسالات فلا يفتى فيها عيسى ولا كليم الله موسى ، بل تظل فى عالمها المقدس بهذا الغموض محجوبة عن البشر جميعا ، محصورة فى إطار العلوم الإلهية فتأتى فى ختامها فى قوله تعالى « إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث ويعلم ما فى الأرحام . وما تدرى نفس ماذا تكسب غدا ، وما تدرى نفس بأى أرض تموت ، إن الله عليم خبير » ولما لم يجد الشاعر إجابة راح يرصد صور إبداعها فى تلك المشاهد المقدسة التى عرض لها من لدن آدم عليه السلام ، إذ يصور تقديس الروح العالى الذى نفخه الخالق سبحانه فى آدم منذ بداية الخليقة ، ثم ينتقل إلى نبى الله يوسف عليه السلام حين عفت نفسه وسمت روحه ، فاستعصم أن يقع فى الخطأ ، وكذا قصد بها حين نطقت فى المسيح عليه السلام وهو الرضيع فى مهده ، ثم ظهرت لدى البليغ الفصيح الأمى عليه السلام بما عرف عنه من نبوغ وفصاحة وبيان بين قريش وبلغائها ، وهى التى ظهرت من قبل

أيضا لدى كليم الله وقد شق طريقه فى الظلام مشردا حتى كلمه ربه على جبل الطور وناجاه .

وينقل الشـــاعر من توالى هــذه المشاهد المقدســة ، إلى النمط الفلسفى الذى وقف عنده الشـيخ الرئيس ، فإذا هو يصور إعجابه أولا بالشيخ نفسه ، وبما تمتع به من عبقرية وتميز دفعاه إلى الانشغال بتلك النفس العالية فيقول شـوقى :

نظر (الرئيس) إلى كمالك نظرة
لم تخل من بصر اللبيب الأروع
فرآه منــزلة تعــرض دونهـــا
قصر الحيـاة وحال وشك المطمع
لولا كمالك فى الرئيس ومثلـه
لم تحســن الدنيـا ولم تترعرع
اللـه ثبت أرضـــــه بدعائم
هم حائط الدنيـا وركن المجمـع
لو أن كل أخــى يراع بالـــغ
شــأو الرئيس وكل صاحب مبضع
ذهب الكمـال سدى وضاع محله
فى العــالم المتفــاوت المتنــوع

فهو يرسم لوحة التنوع كما يراها بين نفوس الأنام ، إذ تتفاوت بين درجات الكمال كما رصدها فى صورها المقدسة لدى الأنبياء وبعدهم تبدأ فى التدنى تدرجاً بين مستويات البشر المتفاوتة ، إذ ترتقى إلى ما يقارب الكمال لدى العباقرة الذين يسهمون فى توجيه حركة الحيـاة ، وإصلاح أمور البشر ، لتسـتمر وتتدنى بعد ذلك إلى درجات أخرى عديدة لا تكاد تحصرها لدى بقية الناس من العلية إلى الســوقة .

فهو يحور نظرة الشيخ الرئيس إلى كمال النفس ، ويراه يحاول تعمقها فلسفيا من وجهة نظر اللبيب العاقل ، فرأى الرئيس هذا الكمال محصورا فى منزلة عليا يعجز البشر عن تحقيقها ، إلا ما كان للأنبياء باختصاص المولى سبحانه ، ثم من يليهم من العلماء الذين فضلهم الله على غيرهم من الناس تفضيلا يتسق مع تميزهم « قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون » ، وهو تفاوت تطرحه طبائع الأشياء « يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات » ، ويحكمه واقع الأحياء « إنما يخشى الله من عباده العلماء » . فلو ادعى مدع أنه بلغ شاو الرئيس ابن سينا لاختلت صورة الكمال ، وضاعت مقاييس التنوع فى هذا الكون المتنوع بطبعه الذى قدره الخالق له .

ثم ينتقل الشاعر إلى فهمه هو وإدراكه لقضية النفس ، ويبدأ فى تصويرها من منطلقه الخاص جامعاً بين الشاعرية والفلسفة ، إذ يراها شعاعا ترتسم فيه صور الإشراق والبريق ، سواء أكان فى خراب بلقع من الأرض ، أم كان فى عامر منها ملىء بضجيج الحياة ، وهى تتحرك بقدرة خالقها تحرك قوى الكون المختلفة ، شأنها فى ذلك شأن حركة النهار حين يزدهى باشراقة ضحاه ثم يطويه خالقه أمام زحف ظلام الليل . فتتراجع كل الأشعة مستسلمة إلى حيث يقدر لها الاختفاء ، ولعله يصور بذلك حالة النفس بالقياس إلى حياة البشر مقارنة بحالتها عند موتهم ، لأنه ينتقل إلى مشهد النعى حين تزدحم به المنازل ، وتكاد تدك من كثرة النحيب والبكاء ، وهو بكاء لا يستثنى ممن كتب عليه الفراق عظيما أو حقيرا ، إذ قد تضج الأرض به ، ويكثر الدمع لفراق النفوس ، أيا كانت مكانتها أو شأنها ، إذ الفراق هو الفراق بكآبته وحزنه ، لأن الروح روح والجسد جسد . وهو يفصل فى هذا المشهد على لغة التمنى لأن يدوم البقاء واللقاء ، ولكنه يبطل الموقف أمام قانون الحياة ، إذ لابد أن يسلم الشباب القياد للشيب الهزيل ، وكأن النفس تتلون — أيضا — بهذه الألوان بين عالم القوة ومنطلقة الضعف ، أو بين حياة تمتلىء حيوية وقوة ، وأخرى

تزدحم هزالا وشحوبا ، إلى أن تعرف طريقها الأوحد إلى النهـاية الحتمية فى أكفانها يوم الممات ، مما يتجسد فى مشاهد الأجسـام ، وعندها قد تفزع النفس وترتاع فزعة ، ولكنها ستظل مستسلمة باكية مع إقلاع السـفينة مؤذنة بالرحيل إلى حيث المنتهى الأبدى والخلود ، وكأن بكائها يظل رمزا لوفائها لجسد عاشت فيه زمانا ثم انفصلت عنه فارتقب عليه كثيرا ، وهو وفاء نادرا لا يعرف غدرا ، ولا يضيع عهودا ولا ذمما فى وقت بان فيه الأحبة وانفصل ما بينهم من شرائح الزمان انفصالا قدريا حتميا ، لا رجعة فيه ولا عودة إليه .

وعودة إلى لوحات النص تجده يقول فيما سـبق أن تناولناه نقلا عنه منثورا ، إذ يصور محاسنها .

الضاحيات الضاحكات ودونهـا
ستر الجلال وبعـد شأو المطلع
يا دميـة لا يسـتزاد جمـالها
زيديه حسـن المحسـن المتبرع
ماذا على سـلطانه من وقفـة
للضـارعين وعطفـة للخشـع
ماذا يضرك لو سـمحت بجلوة
إن العـروس كثـيرة المتطلـع
ليس الحجـاب لمن يعـز منالـه
إن الحجـاب لهين لم يمنـع
أنت التى اتخـذ الجمـال لعـزه
من مظهـر ولسره من موضـع
وهـو الصناع يصـوغ كل دقيقة
وأدق منـك بنانه لم تصـنع
لمسـتك راحتـه ومسـك روحـه
فأتى البديع على مثـال المبدع

على تحـوير ما عاناه الأحبار والفلاسـفة من البحث
تى صعب عليهم الطريق كلما ازدادوا عنها بحثا ،
ممن وجدوا راحتهم فى بساطة الأشياء وسطحيتها :

ى الأخبـار من متهالك
نضـو ومهتوك المسـوح مصرع
من كل غاو فى طوية راشـد
عاصى الظـواهر فى سريره طيع
ن ويطفـأون كأنهـم
سرج بممترك الرياح الأربـع
ساق بهم وشـق طريقهم
والجاهلون على الطـريق المهيع

المباشر للنفس وعلاقتها بالجسد راح يتصور :

مثل الشمس أنت أشـعة
فى عامر وأشـعة فى بلقـع
ى الله النهـار تراجعت
شتى الأشـعة فالتقت فى المرجع
ت إلى المنـازل غودرت
دكا ومثلك فى المنـازل ما نعى
ليـك معالمـا ومعـاهدا
وبكت فراقك بالدموع الهمـع
ا بنوى فقالت ليت لم
تحـل الحبال وليتها لم تقطـع

لحظة الفراق الحتمى التى تفصلها عن الجسد :

جثمـان لبست مرقم
بيد الشـباب على المشـيب مرقع

كم بنت فيه وكم خفيت كأنه
ثوب المثل أو لباس المرفع
أسئمت من ديباجة فنزعته
والخز أكفان إذا لم ينزع
فزعت وما خفيت عليها غاية
لكن من يرد القيامة يفزع
ضرعت بأدمعها إليك وما درت
أن السفينة أقلعت في الأدمع
أبت الوفية لا الذمام لديك في
موم ولا عهد الهوى بمضيع
أزمعت فانهلت دموعك رقة
ولو استطعت إقامة لم تزمعي
بان الأحبة يوم بينك كلهم
وذهبت بالماضي وبالمتوقع

ولا تكتمل صورة المعارضة هنا دون التوقف عند موقف ابن سينا في عينيته المشهورة :

هبطت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات ترفع وتمنع

وقد شغلته فيها الروح وما أحاطها من سياج الأسرار العجيبة الغريبة غرابة الكونيات التي تعجز أمامها مدارك البشر ، وكأنما أراد الفيلسوف أن يقف عند الفاصل بينها وبين الجسد ، فراح يعمل فكره وخياله معاً لكشف أسرار توحدها مع ذلك الجسد ، ثم تصوير انفصالها عنه في لحظة الموت ، إذ يبدأ جولته معها منذ نزولها إلى الجسم باعتباره محلا لها في الكون الأرضي ، هبطت إليه متهاوية متهالكة ، بعد أن غادرت عالمها السماوي العلوي ، إذ كانت هناك روحانية خالصة ، لم تختلط بالمادة ، ولم تشوه بشوائبها . وهو هنا يعرض مشهدين متباعدين لعالمين بينهما فرق كبير :

العالم العلوى الروحى الخالص موضع هبوطها الذى نزلت منه بعدما استقرت فيه زمنا لا يعرفه إلا محدده سبحانه وتعالى ، ثم العالم السفلى حيث يوجد الجسد الذى استقرت فيه ، وكان موضع بقائها بعد هذا الهبوط إلى الدنيا وعالم المحسوسات ، ومنذ هذا الاستقرار تلازم جسم صاحبها ، فى كل حركة يخطوها ، وكأنها تجاوزت بذلك مرحلة الحجاب إلى السفور ، فهو حجاب عن البشر لا عن الخالق بالطبع ، ثم هو سفور للبشر وتدنى إلى عالمهم المدرك بالحواس ، إذ تبدو فى تلك الأجسام التى تتحرك من خلالها ، وهو سفور يجعلها قريبة إلى صاحبها ، ولكنه لا يراها ، بل يظل انعدام الرؤية بمثابة احتفاظ لها ببقية من سمو تظل تشدها إلى عالمها العلوى دائما ، ومن هنا تعجز العين أو الحواس الأخرى عن التعامل معها او لمسها ، او محاوله السيطرة عليها ، لتستمر بمنأى عن هذه السيطرة ، ولا يحاد يدركها من الإنسان سوى عقله ، بل العقل حين يسمو ويرنو إليها ملويا متأملا ، ويديم التفكير فيها ، فعندئذ يحاول أن يعرفها ، وأن يعرف بالبراهين لم كرهت النزول إلى الجسم البشرى ، فهى — لا شك — مغلوبة على أمرها ، ليس لها خيار فى مكان استقرارها ، ولذلك يرد الكره والنفور لديها على مستوى اللحاق بالأجسام ، وربما أدى بها طول المعاشرة إلى ضرب من الاتساق معها ، بدليل أن هذا الكره غالبا ما يتكرر ثانية لحظة الفراق ، وكأنها تتوجع لبينها عن جسد عاشرته زمانا ، هو عمر الإنسان ، فهى إذن مكرهة لأنها لا تريد الالتصاق بالمادة التى هى دونها بكثير ، فإذا ما تجانست معها وعاشرتها ، وربما هذبتها وأحسنت توجيهها ، وفاضلت معها ، فجعلتها سبيلا لعالم من الفضيلة ومقاومة الرذيلة ، عندئذ قد تتمزق لحظة الفراق تمزقها لحظة النزول من عالمها العلوى ، فقد حسنت المعاشرة ، وطاب البقاء والتوحد بينهما ، فيبدو الفراق آنذاك على درجة من تضخيم الحزن وإثارة الألم .

ويعلق ابن سينا تلك الصفات بين الأنفة والألفة ، وكأنه يوازن بين نزولها من عالم البقاء إلى عالم الفناء ، وكأنما انفصلت عن موضع

راحتها واستقرارها ، لتعيش فترة قلق تبدو مؤقتة مهما طال أجل الإنسان ، إذ سرعان ما تنتهى تلك الألفة بينها وبين الجسد ، لأنه إنما يعيش فى عالم خرب ينتهى به الأمر — ضرورة — إلى ذلك الفناء والزوال .

ثم يتجاوز لحظة الاتساق لتطول العشرة بين النفس والجسد بعد أن توحدت معه ، وعندئذ آن لها أن تنسى عالمها الأول وقد فارقته طويلا ، وأنست بتلك الصلة الجديدة ، واستمرأت ذلك الاتساق مع العالم الجديد ، ليبدو الفيلسوف هنا مشفقا عليها من هذا الرضى وتلك القناعة ، وكأنما تخلت عن أصالتها ، وفسدت طبيعتها ، فكيف بها ترضى بالأدنى دون الأعلى ، إلا أن تكون عدوى فساد الجسد قد أثرت فى كينونتها ؟

وهنا يعود إلى حديثه عن عالم المادة على ما فيه من دناءة وخسة وضعة شأن وهبوط منزلة ، وإذا بالروح تدب فى الجسد ، ولا تكاد تنفصل عنه طالما عاش صاحبه ، وكأنها ترضى بهذا الخضوع لأن تظل حبيسة جسد يكتب عليه الفناء وتناثر الأشلاء ، إلا أن تكون وسيلة هذا الجسد إلى الارتقاء بحكم المعرفة ، وإعمال العقل ، ونفع الخليقة والسمو بصاحبها .

فماذا يحدث إذا جاءت لحظة المنية وحان القضاء ، إلا أن تنفصل مأمورة كما جاءت كذلك ، وعندئذ يدب الخراب فى الجسد الفانى ، ولا يبقى لها إلا أحاديث ذكريات تستعيدها فى لحظة حزن والتماس عزاء ومحاولة تأمل لهذه الذكريات الطيبة ، وعندئذ تبدو المفارقات فإذا ما كانت روحا نقية طيبة اتجهت بصاحبها إلى الفضيلة والخير ، وعندئذ كأنها تبكى عهد الفضيلة وعالمها الذى تخشى انتهاءه مع فناء الجسد ، فإذا كانت شريرة بدت وكأنها تبكى زمن الشهوة والمتع التى عاشها صاحبها . وهنا يسيطر على الشاعر المعجم الطللى الذى رصده الشاعر العربى القديم ، فيراها لا تنسى الجسد بسهولة ،

بل تقف على اطلاله تذرف الدمع ، وتبه أنسجانها . وتصور حسرتها على ذلك الفراق . وتجسد واقعها بين الحنين والألم ، وهي تنفصل بذلك عن عالم الفناء والأطلال الخربة إلى عالم أكثر رحابة ، لا يعرف هذا التحلل أو ذلك الخراب الذى يصيب الأبدان .

ثم يصور موقف الروح فى هذه الدنيا التى يعتبرها شبرك خداع انها يوم رضيت بالبقاء فيه ، فمان شرطا كثيفا ، بل كان قفصا حديديا حبسها فيه زمنا ، فعجزت عن تجاوز حدوده إلا لحظة المنية التى تقطعت أوصال علاقتها بالجسد الفانى ، لتترحه مجرد كتلة ماديه كانت تمثل عقبة امامها وسجنا يحاصرها ، عندئذ تدرك ما لم يسهل لها إدراكه فى اندماجها مع الجسد ، وكانه كان عبئا ثقيلا عليها ، فإذا هى تتطلع إلى عالمها العلوى ، وتحن إليه ، حيث القيم العليا والمثل والكمال ، وعندئذ يصورها تفرد بعد أن تجاوزت مراحل الغفلة والتخاذل ، لأنها عادت ادراجها إلى عالمها الروحانى المجرد ، ذلك الذى جاءت منه أصلا مقهورة حزينة .

وهنا يطرح عدة تساؤلات حائرة حول القضية كلها : منذ هبوطها أصلا ، إلى ملابستها للجسد ، إلى ضيقها به ، إلى انتساقها معه ، إلى انفصالها عنه ، وهى تساؤلات يترك الإجابة عليها لحكمة خالقها سبحانه حيث لا يعرفها إلا هو . وقد سمت عن مستويات الإدراك لدينا ، فلا بد أن تكون زيارتها للدنيا كشفا عن أسرار خفية فيها ، ونشرا لبذور الفضيلة بين أرجائها ، وإلا فقد قصرت فى مهمتها ، ومن هنا يقدم على تفسير مداول الحكمة الإلهية فى نزولها أصلا من عالم الكمال إلى عالم النقصان والتشويه . لعلها ترتقى بالجسد شيئا من هذا النقصان ، ولكنها لا يمكن أن تبلغ به حد الكمال طالما خضعت للحظة الفراق الزمنى ، فمع مجىء غروب العمر يأتى غروبها ، بعد تجاربها وعرضها الحياة الدنيا ، وانتسابها من نقائصها الكثير ، وإن كان يبقى تغييبه فى حيرة غامرة أيضا تسيطر على نفسه . إذ يرى القضية يحكمها عنصر السرعة ، وكأنها جاءت برقا يتألق ،

وسرعان ما اختفى وكأن شيئا لم يكن ، وهذه هى حكمة الخالق فيما خلق . وعندها يجب ألا يتجاوز هذا المدى من التفكير حولها ، فقد ارتسمت الأبعاد المعرفية بين الشاعر والفيلسوف فى هذا الإطار الدقيق الذي ينم عن تدبر كل منهما موضوع معالجته ، ولك أن تتأمل اللوحة كاملة فى عينية ابن سينا :

نزلت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تعزز وتمنع
محجوبة عن كل مقلة عارف
وهى التى سفرت ولم تتبرقع
وصلت إلى كره إليك وربما
كرهت فراقك وهى ذات تفجع
ألفت وما سكنت فلما واصلت
ألفت مجاورة الخراب البلقع
وأظنها نسيت عهودا بالحمى
ومنازلا بفراقها لم تقنع
حتى إذا اتصلت بهاء هبوطها
عن ميم مركزها بذات الأجرع
علقت بها ثاء الثقيل فأصبحت
بين المعالم والطلول الخضع
تبكى وقد ذكرت عهوداً بالحمى
بمدامع تهمى ولما تقلع
وتظل ساجعة على الدمن التى
درست بتكرار الرياح الأربع
إذ عاقها الشرك الكثيف وصدها
قفص عن الأوج الفسيح المربع
حتى إذا قرب المسير إلى الحمى
ودنا الرحيل إلى الفضاء الأوسع

وغدت مفارقة لكل مخلف
عنها حليف الترب غير مشيع
هجمت وقد كشف الغطاء فأبصرت
ما ليس يدرك بالعيون الهجع
وغدت تغرد فوق ذروة شاهق
والعلم يرفع كل من لم يرفع
فلأى شيء أهبطت من شامخ
عال إلى قعر الحضيض الأوضع
إن كان أهبطها الإله لحكمة
طويت عن الفذ اللبيب الأروع :
فهبوطها لا شك ضربة لازب
لتكون سامعة لما لم تسمع
وتعود عالمة بكل خفية
في العالمين فخرقها لم يرقع
وهي التي قطع الزمان طريقها
حتى لقد غربت بغير المطلع
فكأنه برق تألق بالحمى
ثم انطوى فكأنه لم يلمع
أنعم برد جواب ما أنا فاحص
عنه فنار العلم ذات تشعشع

وبعدها يتراءى لنا الموضوع مطروحا بين ابن سينا وشوقي ، ولكنه موضوع شائك تغلفه درجة عالية من الحساسية والدقة ، لأنه يختلف عن اختيار الشاعر لشريحة تمثل موضع تجربة أو قضية تصبح موضع فكر ، ولذا بدا ابن سينا أقرب إلى تطويع الشعر لفلسفته تجاه النفس ، وحاول شوقي أن يميل إلى شاعريته حين اصطنع تعادلية معقولة بين حس الشاعر ومنطق الفيلسوف في هذا الموقف .

وفى الإطارين معا الفلسفى والشعورى غلب العقل على الرؤية الوجدانية حول رحلة النفس المزدوجة بين هبوط وصعود ، ولقاء وفراق ، وتصوير لأبعاد متباينة من الحزن الغالب عليها فى غياب الاختيار ، فلا شك أن مفارقتها عالم الكمال الذى استقرت فيه بداية يؤذن بطرح إحساسها بالغربة التى ستحسها فى عالم مجهول ناقص ، فإذا بها تقع فى إسار الجسد جبرا ، وإذا هى أيضا عاجزة عن تجاوزه ، فيبقى لها أن تروضه ، وتنتزعه من عالمه المسوخ المشوه إلى عالم أفضل وأكثر مثالية وكمالا ، ولكنها لا تنجح فى كل الأحوال ، فقد أحيطت بعالم الشهوات ، وحفت بدنيا الاختبار ، فربما ارتفعت وسمت عن رذائل الدنيا ونقائصها ، وربما مالت إليها وغرقت فى فتنها ، وفى الحالتين يأتى التميز أو التدنى البشرى وسطا بين الجانبين الملائكى والشيطانى فى الإنسان ليصبح مزيجا بين الأبيض والأسود •

وتنقضى فترة المعاشرة بإذن من الخالق ، وقد تكيفت النفس مع صاحبها فى عالم الدنيا ، أو نفرت منه ، وعندئذ يأتى الفراق الأبدى المحتوم الذى يطلقها من إسار الجسد ودنياه ، عودا إلى عالم الخلود والبقاء ، ولذا تراها منقسمة على نفسها ، فهى الباكية الحزينة السعيدة معا ، ففيها رموز الوفاء ، وفيها أيضا هذا النقاء الذى يسمو بها عن شوائب النقص سعيا إلى عالم الكمال الأسمى •

ولك أن تستجمع صورة من تأمل هذه المعارضة على مستوى تفاصيل صورها ، ولغتها التقريرية المباشرة ، من خلال تعدد القراءة لكل من النصين ، ثم تأمل القراءة الثانية والثالثة لتجد عالما طريفا من خصوصية تلك المعارضة الشعرية المتميزة ، وعندئذ لا تشغل كثيرا بمنطق الإطالة أو القصر بين فيلسوف حكيم وبين شاعر مصور تستغرقه التفاصيل ويزداد لديه الإلحاح على الصدور عن عالم التصوير والمجاز والإطناب والإطالة مما يعد جزءا مميزا لفنه •

ثم تبقى خصوصيات الشاعر واردة فى معارضته للفيلسوف

وقد تحول إلى الحوار (ياسعاد) وطرح صورة غزلية بدت فيها الدمية والحسن والجمال ، والحجاب ، ثم تطرق شوقي إلى حديثه عن ابن سينا ليجعله مدخله الفلسفي بعد ذلك إلى عالم النفس من تشبيهه لها بالشمس ، إلى الأرض البلقع ، إلى مفارقة الجسد ، إلى البكاء ، إلى رموز الوفاء التي حاول من خلالها اصطناع ذلك المزج الطريف بين منطق الشاعر والفيلسوف معا .

* * *

تعقيب واقتراح

ويطلع علينا هنا سؤال له خطره ووجاهته ، إذ يعبر عن ضرب من القلق والحيرة أمام التيارات التجديدية فى شعرنا المعاصر ، فهل معنى الانحراف عن النظم العمودى إلى نظام التفعيلة ، وازدحام البيئة بتيارات الشعر الحر ، والخلاص إلى التوزيع الصوتى الجديد على مستوى التفعيلة أو ما دونها ، أو على مستوى تباين عدد التفعيلات بين السطور بما يخرج عن حدود الصورة التقليدية ووحدة البيت ، أو اللجوء إلى تغاير القوافى ، هل يؤدى كل هذا التحول إلى موت ما نسميه بالمعارضة الشعرية إلى الأبد ؟

إن الحكم بهذا الموات يعد ضربا من الخطل والمغامرة التى لا تحمد عقباها ، وكأننا قد أقررنا — ببساطة — بالانقطاع الفكرى والثقافى فى تاريخ حركتنا الأدبية ، وهو ما لا يجوز ، ولا يجب التسليم به بحال .

ويظل الأجدى من هذا كله البحث عن صيغة جديدة فى إطار نماذج معرفية محددة ومتجددة ، تحاول استجماع تصور آخر لفكرة المعارضات الشعرية ، يمكن فى حدودها التنازل عن مفهوم الوزن والقافية والروى وحركته ، وعندها يمكن ابتداء البحث عن وسائل أخرى وبدائل قد تظل ثابتة إلى حد كبير ، وهنا ينقلب الأمر ، ويظهر عكس ما طالت مناقشته من شروط الالتزام الشكلى لدى شعراء المعارضات .

وهنا نصوغ اقتراحنا حول تلك الصيغة من خلال تأمل استمرارية التواصل التراثى ، وهو أمر يبدو قائما إذا ما قسناه بتشابه التجارب القائمة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر ، أو على الأقل — فى تشابه ذلك المعادل الموضوعى الذى يدأب الشاعر على البحث عنه ، ويجد ويكدى حتى يتعرف عليه ، ليسقط عليه تجربته ، ويبلور من خلاله انفعالاته .

فإذا ما انتهينا إلى صيغة متزنة مقبولة أمكن استكشاف هـذا البعد الذى يستريح فيه الشاعر من عناء البحث عن المعادل الموضوعى، لأنه وجده جاهزا فى ذاكرته من خلال تعدد قراءاته التراثية ، واستيعابه لتجارب الشـعراء من قبله ، فإذا هو يستريح لهذا التشابه ، فيصوغ على أسـاس منه تجربته ، وإن اختلف مقومات الشكل ـ ولا نقول طبيعة النوع الأدبى ـ فبدت جديدة ـ كما قلنا ـ وكأن منطقـة الإبداع هنا يغلب عليهـا وتشيع فيها لغـة العصر من خلال تلك السياقات الجديدة المتميزة .

وبنـاء على هـذه الرؤية يأتى الاقتراح بفتح مجـال لدرس المعارضات الشعرية من خلال هـذا التصور ، أو بما يقرب منه ، بحيث لا يضيع حق شعرائنا المعاصرين فى البحث عن الجذور ، وتأمل مواقفهم إذا قيست بمقياس التقايد والإبداع معا : بعيدا أيضا عن منطلقة السرقات الفنية من ناحية ، أو ادعاء توارد الخواطر من ناحية أخـرى .

فلا شك أنهم جددوا على مستوى الشكل بما يكفى للخروج من عباءة القديم ، وقد يتسـق مع إيقاع العصر ، ويفى بتصـوير طبائع التجارب ، ويشـبع فى النفس البشرية رغبتها الطموح إلى التجديد ، والجرى وراء صيغ الابتكار والإضافة ، وإن ظلت هـذه المقولة نسبية تحتاج إلى المزيد من النقاش والمراجعة .

وليس معنى هـذا أن نسقط حق التيار التقايدى فى نظم الشعر فى أن يظل معارضـا ، أو متاثرا بالقديم ، فهو أولى بذلك من سواه . ولذا يمكن إتمام الرؤية التاريخية من خلاله على طراز ما رأيناه فى بعض الشوقيات . وعندئذ تنعدم الحاجة إلى الجدل أو البرهان فى هـذا الجانب .

ولكن الموقف الذى لا يزال بمثابة اقتراح يحس تأمله أن نتوقف

عند معطيات التجربة الشعرية لدى الشاعر المعاصر ، فإذا وجدنا فيها ما يشى بالنقاط مادة معادلة من واقع التراث ، اصطلحنا ـ وقتئذ ـ على دراسة عمله من خلال مفاهيم مرنة وواسعة للمعارضة الشعرية على أساس من التجربة وتوافق خيوطها ، مع التجاوز فى قضية الشكل الجديد التى يجب الا تقف حجر عثره بيننا وبين التراث ، وإلا حكمنا باقطاع المعاصرة عن ذلك التراث ، وهو حكم بالموات على تاريخ أمة لا يجرؤ باحث ـ ولا يحق له ـ على إصداره إلا متجنيا على الحقائق ومتجاوزا المنطق الطبيعى للأشياء .

ويظل هذا الاقتراح مستندا إلى القرائن والشواهد العشوائية التى لم نقصد إلى رصدها ، ولا إلى تقنينها أو إلى إحصائها قصدا ، بل ربما تبينا عنصرا ما من عناصر التجربة ، وقد تكرر بصورة ملفتة تكاد تكون مقصودة على الشاعر المعاصر ، وكأنما وفر على نفسه عناء البحث عن موضوع على أرض الواقع المعاش ، خاصة أن الموضوعات كثيرة ـ كما رأينا من قبل ـ كثرة الأشياء الموجودة فى عالمه ، على نحو ما رآه عابر السبيل من كل شىء « حين يمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير ، واجد عن التعبير عنه صدى مجيبا فى خواطر الناس »[1] .

إن الوقوع على هذا الرمز التراثى يعد كسبا جديدا يمكن أن يضاف إلى باب التواصل الفكرى بما يؤهل لإضافته لفن المعارضة الشعرية ذاتها ، فكما أراح شوقى نفسه على حساب البحترى أو أبى نواس أو المتنبى ، ثم بحث عنها فوجدها من خلال أى منهم . نجد المجال ما زال مفتوحا أمام شعرائنا الجدد ، لولا تلك الحواجز الشكلية التى ارتبطت بنزعة التجديد فبدت كأنها عقبة كؤود ، تحول دون عرض التجارب فى أطر الأنساق الفنية المعروفة . ومع هذا

---

(١) مقدمة عابر سبيل للعقاد ص ٥

فقد جذبتهم التجربة التراثية كثيرا ، وأعانوا عن ذلك صراحة على نحو ما نجده عن شـــاعر رومانسى مثل إبراهيم ناجى حين يتعرض ملويلا للمشاهد الطللية التى أخذت اديبه بعدا غزليا خالصا ، ولكنـــه سيظل من طرف ظاهر أو خفى وثيق الصلة بابعاد طللنا القديم الذى احتل مكان الصدارة من القصيدة الجاهلية وما حذا حذوها فى ظلال الحركة الأدبية بعد الجاهلية ، فلم يكن الشـــاعر ليتخلى عن منازل الضياع الإنسانى ، والترنح أمام حالة الفقد ، أو استشراء حرمانه الداخلى ، أو مخاوفه من المجهول ، صحيح أن الأطلال القديمة قد بدت واقعا معاشا لدى شعرائها ، ولها محاورها ومقوماتها الخاصة من مكان وامرأة وشاعر وبكاء وماض وحاضر ومشاعر ووقوف واستيقاف واستبكاء ولكن تلك الواقعية سرعان ما تتمخض عن أبعاد إنسانية تكتنفها تلك الدلالات النفسية التى نالت باستجلائها الدراســـات الأدبية على طريقة ما عرضه « فالتر براونة » أو عز الدين اسماعيل وغيرهما فى هذا الجـــانب .

فمن منظور تواصل هـــذا الخيط النفسى يتراءى لنا الإنسان هو الإنســـان أمام قوى الكون وما وراء الطبيعة ، على عكس ما يخضعه لعلمه أو خبرته ، ســـواء أكان بدويا أو حضاريا ، جاهليا أو غير جاهلى ، فثمة رابطة تشـــده إلى وجوده البشرى لا يمكنه إنكارها مع تغاير العصـــور ، بل تظل على درجة بارزة من الثبات والتكرار ، تسمح بتبين هـــذا التواصل ، وتدعو إلى ضرورة تسجيله .

ومن منطلق تلك الرؤى الإنسانية المتواصلة يمكن استدراك الموقف حتى لا نقطع بمرحلة مدرســـة الإحياء ، وكأنها نهـــاية الطريق مع تراثنا الأدبى ، وكأن ما بعدهـــا يظل نبتا شيطانيا فى أرض بيئة لا حيـــاة فيها ، أو يظل منبت الصلة ـــ وهذا مستحيل ـــ بالمـــادة القديمة التى أبدعتها قرائح الشـــعراء عبر الأجيال المتعددة خاصـــة منهم القمم الكبار ، أو يظل ـــ على أسوأ الفروض ـــ بمثابة تجاهل لحركة الشعر فى هـــذا الاتجاه ، وهو ما يعد ضربا من التخاذل الذى

يشين كياننا الثقافى إزاء شريحة منه يجب درسها وتقويمها ، ومحاولة تحليل السالب منها قبل الموجب ، دون أن نضيع فى غياهب التناسى ، أو التغافل . بما قد يجنى على كم فكرى له قيمته ووزنه ، وله كيانه الذى يجب الاعتداد به .

فإن سلمنا بصحة هذه الأفكار أمكن على سبيل المثال — والمثال هنا عشوائى — أن نلمح تشابها واضحا بين منطق شاعر كالسياب فى أنشودة مطره . وتصوير أحزان وطنه تحت سطوة المحتل الأجنبى وبين منطقة شعر الطبيعة التى استوقفت الشاعر القديم فتجادل معها وتحاور من خلالها . وشكا إليها همومه وبثها أشجانه ، وطرح من خلال مقوماتها تجاربه ، وظهر تفاعله الموجب معها جدلا بين تأثير وتأثر ، فمستظل الطبيعة هى الطبيعة ، والإنسان أمامها هو الإنسان . والتجارب البشرية هى التجارب ، والوطن هو الوطن على غرار ما رأيناه عند شوقى ، وما يمتد إلى ملامح المواطنة وشعر الحنين فى تراثنا القديم — وما أكثره — على غرار وطن ابن الرومى الذى آلى على نفسه الا يقبل بيعه إياه ، والا يرى غيره الدهر مالكا إياه . وإن اختلفت صيغ التعبير . أو تغايرت أشكاله ، أو زادت لغة التصوير عمقا بحكم المعاصرة والرغبة فى التجديد والإضافة ، وإن كان هذا لا يسقط بحال منطق التشابه الذى يذكرنا دوما بحديث المعارضات وعالمها المتميز .

فإذا لم يقنعك هذا الشاهد وقلت شتان بين صور السياب فى إطار فكره ومنهجه الجديد ، وبين صور القدماء على بساطتها ووضوح دلالتها وعفويتها ، بدا الأمر أكثر إقناعا من خلال تشاهد عشوائى آخر كتبه أمل دنقل وهو فى فراش مرضه على طريقة المتنبى وقد كان فى فراش مرضه أيضا فى مصر ، وكأن الشاعر قد بحث فى خزانة ذاكرته فوجد أبا الطيب ماثلا أمامه وقد أصابته الحمى فأقعدته فى فراشه الذى كان جنبه يمل لقاءه فى كل عام على حد تصويره ، وراح يحكى تجربته المريره معها ، ومراوغته لها ، وصراعه المستمر

للنجاة منها ، ولكن دون جدوى . فإذا هى تأتيه قهرا لأنها تراقبه على حد معالجته للموقف « مراقبة المشوق المستهام » ، فى حين أنه يراقب وقتها « من غير شوق » ، فهو يبدو مذيا خائفا فزعا حتى يطلع علينا منها بحكمة :

ويصـــدق وقتهـــا والصـــدق شر اذا ألقاك فى الكـــرب العظام

فربما جمعت تجربة المرض بين حس الشاعرين ، وربما وجد أمل فى موقف المتنبى مدعاة لتصـــوير صراعه هـــو الآخر إزاء مرضـــه ، وصراع النفس وانقسامها بين ماض تتمنى أن يعود ، وبين حـــاضر تتمنى انقضاءه وانقشـــاع غشاوته ، فهنا تأثر أمل بالمتنبى — على الأرجح — واســـتفاد من تجربته فى مثل هـــذا الموقف . خاصة إذا تنازلنا عن مسألة الشحل إلى ما وراءها من دلالات وأبعاد وملامح تبررها إنسانية التجربة وخصوصيتها فى ان واحد .

لقد دأب أبو الطيب على البحث عن معادله الموضوعى فلم يجده إلا فى صورة ذلك الجواد العربى الأصيل . وهو هنا يلتمس من خلاله أصالته أيضا ، وعروبته . فهو اختيار عنصرى فى صورة مبدئية . يعقبها توحده معه على الصعيد النفسى ، كما توحد معه غيره من شعراء العربية يوم أن كان الجواد والناقة جزءا من وجدان العربى وجانبا أساسيا من حبه فى عمق الصحراء ، لم يكن لينفصم عنـــه يوما ما ، ألم يكونا وسيلته إلى النجاه من أهوالها ، والرحلة عبر مشاقها ، والفور بقطعها حتى تصبح هـــلا مفازة ؟

لقد توحد عنترة مع جـــواده حين راح يتحاور معه ، وإن بدا الجواد لديه عاجزا عن الحوار إلا من خلال لغة خاصـــة ، يفهمها عنترة بحكم معاشرته له . وعلاقته الحميمة به ، وهى اللغـــة التى حرر من خلالها الفرس فارســـه ، فيتجاوز من خلاله طبقته ، فكان وسيلة إلى أوســـع أبواب التحرر الإنســـانى ، بل بدا رمزا من رموز تلك الحرية ذاتها :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك
إن كنت جاهلة بما لم تعلمى .
إذ لا أزال على رحالة سابح
نهد تعاوره الكماة مكلم
طورا يجرد للطعان وتارة
يأوى إلى حصد القسى عرمرم
لما رأيت القوم أقبل جمعهم
يتذامرون كررت غير مذمم
يدعون عنتر والرماح كأنها
أشطان بئر فى لبان الأدهم
ما زلت أميهم بثغرة نحره
ولبانه حتى تسربل بالدم
فازور من وقع القنا بلبانه
وشكا إلى بعبرة وتحمحم
لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى
ولكان لو علم الكلام مكلمى
والخيل تقتحم الغبار عوابسا
ما بين شيظمة وأجرد شيظم
ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها
قيل الفوارس : ويك عنتر أقدم

فإذا هو يرسم صورة حياته من خلال مشهد من مشاهد فروسيته ولم تكن للفارس منزلة إلا من خلال فرسه ، فهو رمز من رموز شجاعته ، وهو وسيلته إلى تجاوز الطبقة ، ولذا راح يدير من خلاله ومعه هذا الحوار الإنسانى حتى كاد يتوحد معه ، فيبدو عليه خائفا ومشفقا ولا يكاد يتطهر من عاطفتيه هاتين تجاهه فى حرب أو سلم ، بل يبدو شديد الحرص على استكشاف واقعه النفسى من خلال كثرة ما واجه من حروب ، وهو — أى الفرس — على أى حال — سبيل الفارس الأول إلى تحقيق مجده الشخصى والقبلى على السواء.

ولم تكن اللوحة الحربية هى الوجه الوحيد للفروسية ، ولا ظلت قصرا على العبيد دون الأحرار ، بل كانت وسيلة الحر والأمير لإبراز إمارته وتأكيد سيادته ، عبر رحلة صيد يتخذه فيها أداة لا يهدأ إلا إليها على لغة امرىء القيس فى لاميته حين يخيف بفرسه كل قطعان الحيوانات الأخرى ، فالفرس سيدها جميعا ، يتحكم فيها وينشر بينها خروبا من الفوضى والفزع يرمز بها إلى حريته المطلقة وسيادته :

وقد اغتدى والطير فى وكناتها
لغيث من الوسمى رائده خال
بعاجزة قد آزر الجرى لحمها
كميت بأنهاء هراوة منوال
ذعرت بها سربا نقيا جلوده
وأكرعه وشى البرود من الحال
كأن الصوار إذا تجهد عدوه
على جمزى خيل تجول باجلال
فعادى عداء بين نور ونعجة
وكأن عداء الوحش منى على بال

فهو يعجب من فرسه بخلابته ، وقوة بنيان جسده . وشدة خموره ، فكأنه الهراوة القوية التى تحدت ذلك الفزع بين أسراب البقر الوحشى التى فرت أمامه مذعورة حتى أجهدها العدو فدفعها إلى الاستسلام له ، وهو سريع الانطلاق بينها حتى يصيدها بعد مطاردات مثيرة يبدو فيها الفرس صورة من فارسه الذى لا يرضى من حياته إلا أن يصيد ذلك المجد فى لحظة نحس ينتظرها كما صور ذلك قوله :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة
كفانى ـ ولم أطلب ـ قليل من المال
ولكنى أسعى لمجد مؤثل
وقد يدرك المجد المؤثل أمثالى

وعلى هـذا لم ينصرف الشاعر عن تصوير مثاليه بجواده ، بل تكررت لديه المشاهد ، وارتسمت في مخيلته الصور التي راها قرينا لإمارته وفروسيته ، إذا أخذنا بما رصده امرؤ القيس نفسه في تفاصيل المشهد في بائيته التي يراه فيها :

وقد أغتدى والطير في وكناتها
وماء الندى يجري على كل مذنب
بمنجرد قيد الأوابد لاحه
طراد الهوادي كل شأو مغرب
على الأين جياش كأن سراته
على الضمر والتعداد سرحة مرقب
يباري الخنوف المستقل زماعه
ترى شخصه كأنه عود مشجب
له أيطلا ظبي وساقا نعامة
وصهوة عير قائم فوق مرقب
ويخطو على صم صلاب كأنها
حجارة غيل وارسلت بطحلب
له كفل كالدعص لبده الندى
إلى حارك مثل الغبيط المذأب
وعين كمرآة الصناع تديرها
لمحجرها من النصيف المنقب
له أذنان تعرف العتق فيهما
كسامعتي مذعورة وسط ربرب
ومستفلك الذفرى كأن عنانه
ومتنانه في رأس جذع مشذب
وأسحم ريان العسيب كأنه
عثاكيل قنو من سميحة مرطب
إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه
تقول هزيز الريح مرت بأثاب

يديـر قطـاة كالحـالة أشـرفت
إلى سـند مثل للغبيـط المذأب

فإذا هو يبكر فى خروجه بفرسـه الذى يراه قيـدا للوحوشي لسرعته وقوته ، وهو يعلوها جميعا كما يعلو كل الأشياء فى طريقه فلا يعوقه منها شىء ، ومن ثم نفذ إلى تصوير مظاهر قوته على المستوى الجسـدى فى ضموره وملاسته وصلابته كرموز مجتمعة لقوته ، حتى راح يلتمس له الأشباه فـ « أيطلاظبى ضامر » ، أو « سـاقا نعامة » ، أو سرعة « ذئب » أو سرعة « ثعلب » فى عدوه وجريه أو يجعل حوافره أشبه فى صلابتها بحجارة المـاء التى لا تتفتت وقد علاها الطحلب فاصفرت واشتدت صلابتها ، ثم صور عنانه الذى تشـد به ، فبدا كجزع نخلة سامقة لطول عنقه وضخامته ، وكذا كان منه الذيل مثل ثماريخ نخل كثر ارتواؤه من مصادر المياه المتدفقة ، ومنها ينطلق إلى رحلة الصيد التى فصل فيها طويلا أحداث الفزع التى حلت بقطعان بقر الوحش وكذا الثيران الوحشية ، التى راح بعضها يدفع بعضا أمامه من شـدة ما أصابها من فوضى الرعب فى زحام سرعة الفرس ، لينهى الرحلة بتصويره مظفرا منتصرا بدليل:

كأن دمـاء الهـاديات بنحـره
عصـارة حنـاء بشيت مخضب
وأنت إذا استدبرته سـد فرجه
بضاف فويق الأرض ليس بأصهب

ولا نريد هنا أن نتحول بالحديث إلى استعراض لتاريخ الفروسيه العربية ولا الاستغراق فى حقولها المتنوعة فى شعرنا القديم إلا من خلال استكشاف توحد الشاعر العربى مع فرسـه ، حين أحس تواجد الذات من خلاله ، وفى إطار تفاعلها معه ، وكذا تفاعلها مع ممدوحه ، حتى بدت الخيول لدى المتنبى فيما يتعلق بسيف الدولة مصدر ثقته فى النصر :

فـلا تستنكرن له ابتسـاما
إذا فهـق المكـر دما وضـاقا
فقـد ضمنت له المهه العـوالى
وحمـل همـه الخيـل العتـاقا

أما عند المتنبى نفسـه فكان لها شأن آخر ، ابتداء من حنينه إليها ، وتوحده معها إلى التماس ذاته من خلالها ، الى تصور هـذا المعادل الذى بحث عنه إبان مرضـه فى مصر فى إطار أزمته من ذلك الجـواد العربى الأصيل الذى صور نفسـه من خلاله ، وقد رفض تشخيص الطبيب ساخرا منه ، ليتوقف عند تشخيصه النفسى الذى لا يدركه أحد سواه ، من خلال تصويره لطبيعة هـذا الجواد حين تتلاقى مع طبيعته هو ، فهو جواد أبى لا يرى المجد إلا فى الميدان واندفع عبر أهواله ، كما يجد مرضـه فى الوقوف أو التخاذل عن الخـروج :

يقـول لى الطبيب أكلت شيئا
وداؤك فى شرابك والطعـام
ومـا فى طبـه أنى جـواد
أضر بجسـمه طول الجمـام
تعـود أن يغبر فى السرايـا
ويدخـل من قتـام فى قتـام
فأمسـك لايطـال له فيرعـى
ولا هـو فى العليق ولا اللجام

فكانت صورة الخيول أقرب إلى ذهنه من غيرها ، وقد اعتد بنفسـه معها فى جوف الصـحراء ، فبدأ بها على كل ما سواها ، وقدمها على شـاعريته :

الخيل والليـل والبيداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وبذا تعددت أرصدة الفروسية على امتداد رحلة شعرنا القديم فكانت الرمز والحقيقة ، وكانت الحلم والواقع ، والوسيلة والغاية ، ثم تحولت إلى رموز الصحة وتجاوز المرض والسقم ، إلى غير ذلك من زحام المعاني التي استوقفت شاعرا مثل أمل ، فبدا فيها قريبا جدا من المتنبي بدليل قصيدته التي نظمها « مع المتنبي في مصر » ، ويبدو أنه قد تنبأ بهذه المعية التي صحبه فيها عبر رحلة مرضه التي استوحى منه فيها حديث الخيول التي وظفها في إطار تجربة المرض أيضا ، فكانت ضمن أوراق الغرفة رقم ثمانية . وفيها استوقفته مشاهد الماضي الذهبي الذي كانت الخيول أساسا لطرحها في أوج قوتها ، وها نحن نفتحه على سنابكها . فكانت كما صور في قصيدته « الخيول » :

الفتوحات — في الأرض — مكتوبة بدماء الخيول •
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف ••
حيث يميل

فهو يربط بها تاريخ العرب وفتوحاتهم ، ويشغله منها دماؤها التي رأيناها موزعة بين شعرائها القدماء في سبيل تلك الفتوح ، وسنابكها التي ارتسمت ضمن لوحات شجاعتها ، وسيوف الفرسان التي رسخت تلك الفتوح الواسعة لتظل حقائق مكتوبة في أعماق التاريخ • ولكن موقف الخيول نفسها يظل أسيرا في إطار الحلم الذي يموت على أرض الحقيقة ، حين تنتفي كل الصور الموجبة لها ، ليراها الشاعر — آنذاك — من منظار آخر ، فقدت فيه كيانها بل ربما كينونتها ؛ في إطار لغة العصر الزائف ، وقد آل أمرها إلى صورة حية بدت أقرب إلى الموت منها إلى الحياة ، في مشهد كوكبة الحرس الملكي ، أو في جمادات حقيرة يعبث بها الصغار في صورة ذلك الحصان الخشبي ، أو حصان الحلوى أو الطين ، فكلها تبدو صورا مهترئة

هزيلة أقرب إلى تمثيل « العدم » فى آنية الشـــاعر ، مقابل « الوجود » الذى يستشرفه من عبق ذلك المـــاضى البعيد ومن عراقته :

اركضى أو قفى الآن .. أيتها الخيل
لست بالمغيرات صبحا
ولا العاديات ــ كما قيل ــ ضبحا
ولا خضرة فى طريقك تمحى
ولا طفل أضحى ..
إذا ما مررت به .. يتنحى
وها هى كوكبة الحرس الملكى ..
تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات
بدق الطبول
اركضى كالسلاحف ..
نحو زوايا المتاحف
صيرى تماثيل من حجر فى الميادين
صيرى أراجيح من خشب للصغار الركاحين
صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى
وللحبية الفقراء .. حصانا من طين
صيرى رســـوما .. ووشـــما
مثلما جف ــ فى رئتيك ــ الصهيل !

فهل كانت تجربة الشـــاعر حين عرضها من خلال مرضه ، وقد تجسدت له صورة ذلك الفرس الذى انهار حتى كاد يصير مجرد رسم ووشم جف فى رئتيه الصهيل إلا تكرارا واضحا لنفس الأعماق التى رسمها أبو الطيب له وللحمى من خلال رموز الجواد ؟

وهل كان الموقف إلا ضربا من هـــذا التوحد ، وذلك التشابه بينهما على طريقة أبى الطيب ، وقد رأى نفسه هناك جوادا « أمسك لا يطال له فيرعى ، ولا هو فى العليق ولا اللجام » على عكس ما عرف عنـــه

فى ماضيه يوم أن تعود أن يعبر فى السرايا . ويوم أن كان الشاعر يمل لقاء فراشه فى كل عام !

لقد بدا أمل شديد القرب من نفس التجربة . وقد أضاف إليها من أبعاد تجربته الخاصة ، ومن جدله مع واقعه ، تلك الصور المتعددة التى رسمها للحصان عبر صراعات الزمن بين الموت والحياة ، ثم تردد لديه صراع الشاهد بين الماضى العريق والحاضر الهزيل ، فأى هزال هذا الذى يعيبه إذا ما قيس بأصالة الماضى البعيد من خلال تلك الخيول وقد تشابهت مع البشر فى كل شىء :

كانت الخيل — فى البدء — كالناس
برية تركض عبر السهول
كانت الخيل كالناس فى البدء
تمتلك الشمس والعشب
والملكوت الظليل
ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون
ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض
والفم لم يمتثل للجام
ولم يكن الزاد .. بالكاد
لم تكن الساق مشكولة
والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى الصقيل
كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس
فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

فبدا شديد القرب مما رأيناه من مشاهد حسية رسمها للخيل إعجابا بها ، ولكنه إعجاب مشروط بتلك المفارقات بين موجب ماض بها وسالب حاضرها ، ومنه ما ينصرف إلى ظهورها ، وجسدها الأبى ،

ولجامها . وساقها . وعليقها ، وحوافرها ، على نحـو ما بدا موزعا بين ثنايا اللوحة عبر المـاضى الذهبى ، وقد ضاع كله فى زحام هوان الحاضر . ومثل ذلك ما كان من موقفها فى ذلك المـاضى من خلال أعين الناس وكأنها تحكمت فيهم حين حققت لهم المجد وإلا حكمت عليهم بالخذلان والضياع ، فكان لها — آنذاك — زمام الأمور دون سواها ، وكانت ذواتها فاعلة قبل بدء ذلك الفقد الذى آلت إليه صورتها ، ولعله قصد بمنطلق الرمز أيضا التلميح إلى رحلة الصراع مع المرض على نحو ما قد تكشـفه الصورة :

الخيول بساط على الريح
سار — على متنه — الناس للناس عبر المكان
والخيول جدار به انقسم
الناس صنفين
ساروا مشاة وركبان
والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها
حملت معها جبل فرسانها
تركت خلفها : دمعة الندم الأبدى
وأشـباح خيل
وأنـباه فرسان
ومشاة يسيرون ... حتى النهاية — تحت ظلال الهوان
ارضى للفرار
وارضى أو قفى فى طريق الفرار
تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض
ماذا تبقى لك الآن :
ماذا ؟
سوى عرق يتصبب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب
فى جيوب هواة سلالاتك العربية

في حلبات المراهنة الدائرية
في نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفي المتعة المتـــتراة
وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبي الهول
(هـذا الذي كسرت أنفه
لعنة الانتظار الطويل)

فإذا إحســاس بالألم هنا يتدفق لدى الشـاعر فيدفعه دفعا إلى تصـوير قتامة حاضرها وكآبته ، وقد آلت إليه جماداً لا قيمـة له ، وإن بقيت فيها الحياة فهي مجرد أدوات لعبث الصغار والكبـار على السـواء ، فهي وسـيلة رهان غافلة عما يدور بشأنها ، وأي هوان ومذلة لحقا بها حين تحولت إلى دمية في ظلال شـموخ الزمن وتعاريجه التي لا تنتهي بقدر ما تنهي . وكيف يبقى هذا الشـموخ إلا الزمن دونها ، فإذا به يجد في كسر أنف أبي الهول مؤشرا آخر من مؤشرات سـطوة الزمن يدعم مقولته حول صـورة قسوته ، وكأنه بعدها ينصرف إلى انتظار الموت التي يفرض بتميته على كل الأشـياء ، وأمامه يضيق النفس الشـعري إلى هـذا المدى :

استدارت — إلى الغرب — مزولة الوقت
صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت
بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت !

فربما كانت تلك المزولة تجاه الغروب إيذانا بنهاية الحياة وغرب المنية على حد ما تعكسه الصورة .

وبذا انصرف الشـاعر إلى أعماق التجربة الإنسانية التي غلفتها قصته مع الخيول وقد أحالها إلى ضرب من الدراما الإنسانية التي تحكي نمطا من الصراع الآدمي أو حتى الصراع الحيواني إزاء الزمن ،

فكانت المعادلة معقدة بين الماضى والحاضر ، معقودة بين الطموح والفشل . وهو ما التمسنا له نظيرا لدى المتنبى على نحو من القرب الظاهر له ، وعند غيره على لغة التصوير الواعى لماضى الخيل فى شعرنا القديم

ونعود إلى بداية التعقيب والاقتراح ، فهل تؤتى هذه المحاولة ثمارها المتوقعة فى زحام عالم المعارضات الشعرية ؟ وعلى أساس منها تكون مداخلنا إلى التعرف على مزيد من هذه الاتجاهات الواضحة لدى الشاعر المعاصر . وفى ظنى أن الاقتراح يظل رهنا بمعاودة التأمل لأمثال تلك التجارب وأشباه هذه المواقف ، بما يكفى لالتماس التقارب بينها بعيدا أيضا عن زحام القواسم المشتركة بين الشعراء حين ترد بين ثنايا الصور الجزئية أو اللمحات السريعة بما لا يكفى اتناولها باعتبارها ظاهرة عامة .

* * *

خاتمة

سارت خطى هذا البحث فى اتجاهين متكاملين من خلال الأساسين النظرى والتطبيقى ، وبدت الغلبة فيه للجانب التطبيقى ، مما أدى إلى تنوع مجالات التطبيق طبقا لتصانيف مختلفة طرحتها تجارب الشعراء بين بكائيات ورثائيات متعددة الأطراف ، أو غزليات ومواقف خاصة متميزة تشكلت تجارب شعرائها ، أو مواقف فكرية وفلسفية دارت فى نفس الفلك العقلى ، أو مواقف حماسية وانفعالية بدت — بطبيعتها — أقرب إلى التشابه بين الشاعرين المتعارضين .

ومن تصانيف التجارب بهذا الشكل يمكن أن نراها فى إطار من تصنيف تاريخنا الأدبى لترانا حينا أمام العصر الجاهلى فى واحد من نماذجه الإنسانية المصاغة جماليا على لسان شاعره ، وأحيانا أمام الشاعر الأموى أو العباسى . أو شاعر المدرسة الإحيائية فى العصر الحديث ، بما يكفى لطرح مقولات محددة حول أساليب المعالجة ، ودوافع هذا التشابه ، وتبريره ، وقياس مستوياته المتعددة . ومن التصانيف التاريخية ترد التصانيف الفنية التى يحددها منطق الاختيار ، وتعالجها حدوده بين المقطوعات والقصائد ، إلى جانب أساليب التصوير ودرجات السلم التصويرى المختلفة .

ثم تأتى التصانيف النقدية التى تفرض نفسها على أساس من الفهم الواعى لمناطق التقليد ، ومواضع الابتكار فى كل نص على حدة ، وطبيعة نفسية الشاعر المتصارعة بين مادة أعجب بها ، وبين اندفاع ذاتى تلقائى لإثبات تواجد الأنا بكل مشاعرها وإحساسها العفوى .

من هنا كانت قسمة البحث إلى محاولة مبدئية للتعرف على أصول الحركة الأدبية من خلال محاور الضرورات الحتمية لها بين تراث ومعاصرة . أو بين معطيات فكرية قديمة وأخرى مستحدثة تعكس خلاصة جدل المبدع مع موضوعه ، إلى ما يبنى عليها من دراسة لأدوات الناقد التى يحتاج إليها فى تحليل نص ما ، فما بالنا به فى

تحليل نصين متعارضين . وتجربتين ، وشاعرين ، وعصرين ، أو أكثر إذا امتدت المعارضـــة إلى أكثر من ذلك .

ومن الأصول ومقومات النص ، ومناهج الدراسة ، وتبنى عرض المداخل الوظيفية المختلفة ، يتحول البحث إلى الأصل التطبيقى الذى استهدفه أساسا . ونهض على قصد ملموح إلى أصل منه ، ليضع نصب عينيه شواهد كبرى فى القصيدة العربية ، اكتفى فى بعضها بمجرد الإشارة لما طرق واستهلك بحثا ، على نحو ما كان من لامية كعب بن زهير وما كثر حولها من الدراسات . ليتوقف تحليلا عند تأمل النصوص المتعارضة محاولا الوصول منها إلى أهم نتائج المعارضة فى :

أولا : استكشاف القاسم المشـــترك بين الشـــعراء ، ودوافع الشـــاعر المعارض ، وكيف اتســـق مع موضـــوع معارضته . وعصرها وظروفها ، وتمثلها الجمالى ، ودقائق الصنعة التصويرية فيها .

ثانيا : تأمل الملامح الخاصـــة التى تظل سمة غالبة على التجربة مميزة لها حتى لا يفقد الشـــاعر شخصيته وخصوصية تجـــربته ، وإلا استعبدته المعارضة ، واستعبده معها حسه التراثى . مما يهدد بفقد أهم مقومات ابتكاره وإبداعه ، وإضافة ما يثبت وجوده

ثالثا : رصد الظواهر الفنية من خلال مستويات الأداء الفنى ، وصـــيغ المعالجة والتصوير من ناحية ، ثم من خـــلال توزيعها بين الموضوعات المختلفة التى يتسع بعضها ليشـــمل تجربة أمة بأكملها . ويضيق البعض الأخر حين يتوقف عند حدود التجارب الشـــخصية للشـــعراء ، وفى كل الأحوال يظل الترابط النفسى أساسا لهذا التناول .

رابعا : تحليل نتائج تلك الظواهر على مستوى المســـاحة الزمانية والمكانية التى تتجاوز حدود العصر فى التاريخ الأدبى ، وحدود المكان بين الشرق والغرب لتعكس ظاهرة التوحد بين بيئات الأدب العربى من خلال أواصر قوية تشده من هنا وهنـــاك تعد المعارضات الشـــعرية إحدى مظاهرها .

ومن خلال مجمل الدراسة تتراءى لنا أخطر ظواهرها والتى تدفع بالباحث أساسا إلى مثل هذا التتبع الأدبى ، ممتلئا فى تأمل هذا التواصل الحتمى بين المادتين الموروثة والجديدة ، وكأننا أمام نمط متميز من الممارسات الإبداعية لشعراء العصور الأدبية المختلفة تتلاحم فيه الموهبة والإبداع بقراءات الشاعر وموروثة ، فلا يتردد — آنذاك — فى أن يستفيد منه ويصدر عنه بهذه الصراحة .

ومن هنا أيضا يظل السمت الخاص لهذا الدرس مرهونا بوضوح موقف الشاعر من سلفه ، فلا يكتفى بمجرد توارد الخواطر ، ولا استهلاك المؤثر القديم عبر أبياته أو صوره ، بقدر ما يعلن رغبته فى المعارضة لتظل علامة دالة على كل ما بدأنا به هذا الدرس حول تواصل المدارس الادبية ، وتفاعل الشاعر مع مادته التاريخية ، ووقوفه المتكرر أمام المادة التراثية متأملا ومعالجا حتى إذا صدر عنها بدت فى حاجة إلى ضرب من الدرس الأدبى المتجدد .

* * *

مصـــادر ومراجع

(أ) مصـــادر :

١ ــ الآمدى : الموازنه بين الطائيين (ت السيد أحمد صقر) دار المعارف ــ القاهرة ١٩٦٠

٢ ــ ابن رشيق : العمدة فى صناعه الشعر وادابه (ت محيى الدين عبد الحميد) دار الجيل ــ بيروت ١٩٧٢

٣ ــ ابن زيدون : ديوان ابن زيدون (شرح كرم البستانى) دار صادر ــ بيروت ١٩٧٥

٤ ــ ابن شـــامة شهاب القدسى : كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين ، دار الجيل ــ بيروت ١٩٧٤

٥ ــ ابن عبـــد ربه : العقد الفريد ، ت محمد مفيد قميحة ، دار الجيل بيروت ١٩٨٦

٦ ــ ابن طباطبا : عيار الشعر (ت زغلول سلام وطه الحاجرى) المطبعة التجارية ــ القاهرة ١٩٥٦

٧ ــ ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ت أحمد محمد شـــاكر ، دار المعارف ــ القاهرة ١٩٦٦

٨ ــ أبو تمـــام : ديوان شـــعره (ت محمـــد عبده عزام ، دار المعارف ــ مصر ١٩٦٥

٩ ــ أبو العلاء المعرى : سقط الزند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

١٠ ــ أبو على القـــالى : الأمالى ، ت محمـــد مفيد قميحة ، بيروت ١٩٨٦

١١ ــ أبو الطيب المتنبى : شرح ديوانه ، عبد الرحمن البرقوقى ، بيروت (دار الكتب) ١٩٧٠

١٢ ــ أبو فراس الحمدانى : ديوان أبى فراس ، دار صادر ــ بيروت ١٩٦٢

١٣ ــ أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ، طبعة بيروت ١٩٨٧

١٤ ــ أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ، القدسى ، القاهرة ،

١٥ ــ أبو هلال العسكرى : ديوان المعانى ، القدسى ، القاهرة ،

١٦ ــ أحمد شوقى : الشوقيات ، دار الفكر ــ بيروت ،

١٧ ــ البحترى ديوانه (ت حسن كامل الصيرفى) ، المعارف ، القاهرة ١٩٦٣

١٨ ــ البوصيرى : ديوانه (ت محمد سيد كيلانى) ، الحلبى ، القاهرة ١٩٥٧

١٩ ــ الأصمعى : الأصمعيات (ت أحمد شاكر وعبد السلام هارون) دار المعارف ــ القاهرة ،

٢٠ ــ جميل بن معمر : ديوانه (ت حسين نصار) مكتبة مصر ١٩٦٧

٢١ ــ حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، (ت محمد الحبيب بن خوجة) تونس ١٩٦٦

٢٢ ــ الشريف الرضى : ديوانه ، المطبعة الأدبية ــ بيروت ١٣٠٧ هـ

٢٣ ــ عمر بن أبى ربيعة : ديوانه (ت محيى الدين عبد الحميد) ، دار الأندلس ،

٢٤ ــ على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه (ت محمد أبى الفضل إبراهيم) الحلبى ، القاهرة ١٩٦٥

٢٥ ــ الطبرى : تاريخ الرسل والملوك (ت محمد أبى الفضل ابراهيم) ، المعارف ١٩٦٨

٢٦ ـ المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء . المطبعة السلفية ١٩٤٣

٢٧ ـ المرزوقى : شرح ديوان الحماسة (تـ أحمد أمين وعبد السلام هارون) لجنة التأليف ١٩٥١

٢٨ ـ المفضل الضبى : المفضليات (أحمد شاكر وعبد السلام هارون) ، المعارف ١٩٦٩

(ب) مراجع :

١ ـ أحمد أحمد بدوى : الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية فى مصر والشام ، نهضة مصر ١٩٧٩

٢ ـ ا.ا. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى (ترجمة محمد مصطفى بدوى) المؤسسة المصرية العامة للنشر ١٩٦٣

٣ ـ أحمد أمين : ضحى الإسلام ، النهضة المصرية ١٩٧٢

٤ ـ أحمد أمين : فيض الخاطر ، النهضة المصرية ١٩٨٢

٥ ـ أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى . النهضة المصرية ١٩٥٤

٦ ـ ارنست فيشر : ضرورة الفن (ترجمة أسعد حليم) ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧١

٧ ـ جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار الثقافة ـ القاهرة .

٨ ـ جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، لجنة التأليف والترجمة ١٩٦٣

٩ ـ ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم . بيروت ١٩٦٧

١٠ ــ رشيد العبيدى : دراسات فى النقد الأدبى ، المعارف ، بغداد ١٩٧٠

١١ ــ روبرت شولز : البنيوية فى الأدب ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٤

١٢ ــ رينيه وليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، بيروت ١٩٧٢

١٣ ــ زكى مبارك : الموازنة بين الشعراء (أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان) د.ت

١٤ ــ زكى مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٧١

١٥ ــ زينى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، المعارف ١٩٧١

١٦ ــ زينى نجيب محمود : قشور ولباب ، الأنجلو المصرية ــ القاهرة .

١٧ ــ ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، دار الجيل ، بيروت .

١٨ ــ شكرى عياد : الرؤيا المقيدة (دراسات فى التفسير الحضارى للأدب) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨

١٩ ــ شوقى ضيف : البحث الأدبى ، طبيعته ، مناهجه ، مصادره ، المعارف ، القاهرة ١٩٧٢

٢٠ ــ شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، المعارف ، القاهرة .

٢١ ــ عباس حسن : المتنبى وشوقى وإمارة الشعر (دراسة ونقد وموازنة) دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦

٢٢ ــ عباس العقاد : عابر سبيل ، النهضة المصرية ١٩٣٧

٢٣ ــ عباس العقاد : دراسات فى المذاهب الأدبيه والاجتماعية ، المكتبة العصرية ، بيروت .

٢٤ ــ عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة ، مصر ١٩٧٨

٢٥ ــ عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧٧

٢٦ ــ عزيز فهمى : المقارنه بين الشعر فى العصر الأموى والعباسى الأول ، تحقيق محمد فنديل البقلى . دار المعارف ١٩٧٩

٢٧ ــ غوستاف جرونباوم . دراسات فى الأدب العربى ، ترجمة احسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة ــ بيروت ١٩٥٩

٢٨ ــ طه إبراهيم : تاريخ النقد الادبى عند العرب من العصر الجاهلى حتى القرن الرابع الهجرى ، دار الكتب العلمية ــ بيروت .

٢٩ ــ طه حسين : حديث الأربعاء . دار المعارف ، القاهره .

٣٠ ــ كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار المعارف . القاهرة ١٩٧٠

٣١ ــ محمد زغلول سلام : الأدب فى العصر الأيوبى . دار المعارف ١٩٦٨

٣٢ ــ محمد زغلوم سلام : النقد الحديث ، منشاه المعارف . الاسكندرية .

٣٣ ــ محمد سيد كيلانى : الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام ، طرابلس ١٩٨٤

٣٤ ــ محمد عبد الرحمن شعيب : المتنبى بين ناقديه فى القديم والحديث ، المعارف .

٣٥ ــ محمد على الهرفى : شـــعر الجهاد فى الحروب الصليبية فى بلاد الشـــام ، الشركة المتحدة للتوزيع ــ سوريا .

٣٦ ــ محمد قاسم نوفل : تاريخ المعارضات فى الشـــعر العربى . مؤسسة الرســـالة بيروت ١٩٨٣

٣٧ ــ محمد كامل حسين : دراسات فى الشعر فى عصر الأيوبيين ، دار الفكر ، القـــاهرة .

٣٨ ــ محمد كامل حسين : فى أدب مصر الفاطمية ، دار الفكر ، القـــاهرة .

٣٩ ــ محمد مصطفى هدارة : مقالات فى النقد الأدبى ، دار القلم ، القـــاهرة ١٩٦٤

٤٠ ــ محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى . لجنة البيان العربى ١٩٥٨

٤١ ــ محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ،نهضة مصر .

٤٢ ــ ويلبرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، ترجمة عدنان غزوان وجعفر الخليلى ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١

فهرس

	الصفحة
مقدمة	٥
الباب الأول : عرض نظرى	٩
الفصل الأول : أصول الحركة الأدبية	٩
ـ الحوار مع التراث	١١
ـ تواصل المدرسة الأدبية	٢٤
ـ مقومات الجدل مع الواقع	٢٩
ـ معايير التفاعل مع التاريخ	٣٣
ـ الاطر الوظيفية	٤٩
الفصل الثانى : تحليل النص الأدبى	٥٧
ـ مقومات النص	٦٧
ـ خطوات الدرس الأدبى للنص	٧٥
الفصل الثالث : أصول المعارضة الشعرية	٩١
المعارضة وعلاقتها بأصول الحركة الأدبية	٩٣
أصول المعارضة ـ ضرورات الدرس	١١٤
	٣٤١

الصفحة

الباب الثاني : تناول تحليلي ١٢٣

الفصل الأول : الثنائيات واضطراب الذات ١٢٥

ـ تجارب الثنائيات في نماذج المدرسة ، بائية أبي ... ١٣٥

ـ ... ١٤٠

ـ رثائية النفس ١٤٣

ـ المرثية الجماعية ١٥٥

الفصل الثاني : الانسجامات والتواجد الانفعالي ١٦١

بائية شهاب الدين محمود ١٦٣

بائية ابن الفيسراني ١٨٢

بائية أحمد شوقي ١٨٧

الفصل الثالث : الموقف الوجداني بين الأنا والآخر ٢٠١

بين الرائيات الغزلية ٢٠٣

الثنائيات (الميمية والدالية) ٢١٣

الفصل الرابع : بين التجربة والأداء ٢٣٧

من نونية البحتري ٢٣٩

نونية ابن زيدون ٢٤٠

أندلسية أحمد شوقي ٢٤٣

السينية ٢٦٧

العينية ومعارضة الفكرة الفلسفية ٢٩٧
تعقيب واقتراح ٣١٣
خاتمـــة ٣٣١
مصادر ومراجع ٣٣٤
الفهرس ٣٤١

رقم الايداع ٨٨/٥٩٥٥

To: www.al-mostafa.com