

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الخامسة - العدد السابع عشر - ربيع ١٣٩٤ ش / آذار ٢٠١٥ م

صص ١٧٣ - ١٥٥

معارضات البارودي بين التقليد والتجديد

حسين ميرزائي نيا*

نعمان انق (الكاتب المسؤول)**

الملخص

نحاول في هذا المقال أن نكشف حقيقة معارضات البارودي، وذلك بسبب أن كثيراً من النقاد والأدباء يختلفون حولها، فمنهم من يعتقد أنها تقليد للشعراء القدماء، ومنهم من يرى أن الشاعر أتى بمجديد في هذه المعارضات وليس فيها شئ من التقليد. ولهذا حاولنا أن نبين حقيقة هذه المعارضات بدراستها، وتكلمنا في البداية عن منهج البارودي الشعري، ثم أوردنا تعريف مصطلح المعارضة وشروطها، ثم تكلمنا عن معارضاته وقمنا بالموازنة بين إحدى معارضاته لقصيدة أبي فراس الحمداني لنبين كيفية معارضته للشعراء القدماء، وأشرنا أيضاً إلى بعض الخصائص العامة في معارضاته، حتى دخلنا في دراسة معارضات الشاعر من حيث التقليد والتجديد وحاولنا أن نكشف عن مدى تفوق البارودي في معارضته دارسين عنصرين أساسيين من عناصر الإبداع في طبيعة العمل الشعري هما: المعنى والصورة. وتبين لنا في النهاية أن البارودي لم تذب شخصيته في معارضته ذوباناً تاماً، بل قد حاول في معظم الأحيان أن يتخذ من القصيدة التي يعارضها مجرد مصدر إلهام تفتتح به تجاربه الشعرية.

الكلمات الدليلية: البارودي، المعارضات، التقليد، التجديد، المعنى، الصورة.

*. أستاذ مساعد بجامعة الحكيم السبزواري، سبزواري، إيران. Mirzayneya_69@yahoo.com

** طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الحكيم السبزواري، سبزواري، إيران.

neman.onegh@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري منظم

تاريخ القبول: ١٣٩٣/٢/١٥ ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٧/١ ش

المقدمة

يشكل فن المعارضة الشعرية أهمية بالغة في تراث الأدب العربي وقد سلك الشعراء من مختلف الأعصر الأدبية دروب هذا الفن، بدءاً بالعصر الجاهلي ووصولاً إلى العصر الحديث، الذي انتشرت فيه المعارضات الشعرية وذاغت عند كثير من الشعراء حتى أصبحت من أبرز الموضوعات التي يعالجها الشاعر. مثال ذلك الشاعر محمود سامي البارودي إذ كانت معارضاته من أهم الظواهر القديمة في شعره، وكانت رغبته قوية في محاكاة الشعراء القدماء، أمثال الشريف الرضي والبحتري وأبي فراس. ونظراً لأهمية هذا الفن فقد اعتنى كثير من النقاد والدارسين بدراسة معارضات هذا الشاعر، والذي يتبين لنا من جملة تلك الدراسات أن الآراء متباينة حول حقيقة معارضات هذا الشاعر. فمنهم من يرى أن البارودي لا فضل له في معارضاته إلا فضل الصناعة والذكاء، مادامت قصائده تتفق والمثال القديم في البحر والقافية والمعنى والفكرة (السرحتي، ١٩٤٨م: ٦٥) ومنهم من يقول بأن البارودي كان في معارضته مبدعاً لا مقلداً، فساقها بدوية التركيب ويرى أن آثار التقليد فيها سطحية برغم ما حشد فيها من ألفاظ وتشبيهات قديمة، (صبري، ١٩٤٠م: ١٢٣) ونرى العقاد يعرف معارضته "بالمحاكاة المطبوعة" وشبه البارودي بممثل قدير لبس دور الشاعر البدوي، فوفاه لغة وشعوراً وزياً وحركة، فخلقه خلقاً جديداً، وجعل له تمثالا من نفسه وحياته، وأصبح مبتكراً في الدور الذي أخذه، كما يبتكر الممثل في اتحال أدواره وأبطاله، فهو فنان خالق في اتباعه، كما يكون المرء فنانا خالقا في ابتداعه. (العقاد، ١٩٣٧م: ١٣٢)

هذه آراء قد يكون لكل منها نصيب من الصحة، وفقاً للزاوية التي نظر منها كل باحث إلى المعارضات، أما الحكم الصحيح فلا يتأتى إلا بعد استعراض نماذج من هذه المعارضات ودراستها دراسة تحليلية مع مقارنتها بأصولها القديمة، وبذلك يتبين لنا هل استطاع الشاعر أن يحافظ على شخصيته في معارضته أم إنها قد تلاشت فيها؟

على هذا قمنا بدراسة معارضات الشاعر، فتطرقنا في البداية إلى منهج البارودي الشعري، ثم أوردنا تعريف مصطلح المعارضات لغة واصطلاحاً، ثم تحدثنا عن معارضته وقمنا بالموازنة بين إحدى معارضته لأبي فراس الحمداني، ثم أشرنا إلى بعض

الخصائص العامة في معارضاته حتى دخلنا في دراسة معارضات الشاعر من حيث التقليد والتجديد وحاولنا أن نكشف عن مدى تفوقه في معارضاته دارسين عنصريين أساسيين من عناصر الإبداع في طبيعة العمل الشعري هما: المعنى والصورة حتى يتبين لنا من خلاله مدى مقدرة الشاعر في عملية خلق المعاني والصور الجديدة.

وينبغي الإشارة إلى أن معارضات البارودي قد حظيت بدراسات كثيرة، ومن أبرز هذه الدراسات كتاب النص الغائب؛ تجليات التناص في الشعر العربي لمحمد عزّام، الذي خصص فصلا من كتابه لمعارضات البارودي. يركز الكاتب في بحثه على الموازنة بين عدة معارضات الشاعر ويحصر اختلافها في أربعة أوجه: الوزن والقافية وعدد الأبيات وعرض الموضوعات، واشتراك الشعارين في الفكرة من خلال تناصهما، ولكنه لم يتطرق إلى تبيين مظاهر التقليد والابتكار في معارضاته. وهناك كتاب بعنوان: من حديث المعارضة الأدبية لعبد الوارث عبدالمنعم الحداد وثمة مقالة عنوانها: "آثار المعارضة الشعرية بين الشاعر والشعر" لمحمد قاسم حسين. لكن أيا من هذه الأبحاث -رغم جودتها- لم تقم بمناقشة معارضات الشاعر من حيث إبداعه ومدى تفوقه في خلق معانٍ وصور جديدة.

منهج البارودي الشعري

ظهر محمود سامي البارودي في النصف الأول من القرن التاسع عشر (١٨٣٨-١٩٠٤م)، وكانت حالة الشعر في ذاك الوقت متخلفاً، يعنى بالمحسنات البديعية والبلاغية من بديع وجناس وطباق والتمرينات الشكلية من تخميس وتشطير وغيرها من الألاعيب الشعرية مما جعل الشعر صنعة لا فناً، حتى ظهر البارودي ووثب بالعبارة الشعرية من الضعف والركاكة إلى الصحة والمتانة، وعلى هذا يعدُّ أول ناهض بالشعر العربي من كبوته في مطلع عصر النهضة. ومن أهم الأسباب التي وصلت شعر البارودي إلى هذا المستوى هي تغيير رؤيته إلى الشعر، إذ يرى أن الشعر «لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بالألوان نورا يتصل خيطه بأسئلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة» (البارودي، ١٩٩٨م: ٣٣) وهذا يعني أن البارودي

أدخل في تعريفه للشعر أثر الفكر في العملية الإبداعية وهي بلا شك خطوة في فهم طبيعة الشعر.

أما بناء القصيدة عنده فقد كان تقليدياً ترسم فيها خطى الأقدمين، فيقف كالشعراء الجاهليين على الأطلال، رغم أنه لا توجد في حياته أطلال؛ ثم يتغزل أو يتحدث عن خمرياته بأسلوب تقليدي أيضاً، ثم ينتقل إلى الغرض الرئيس من فخر أو وصف أو سياسة.

هذا المنهج هو ما اتخذه البارودي لنفسه، واستطاع بذلك أن يصبح زعيم المدرسة الكلاسيكية في الأدب العربي الحديث.

تعريف المعارضة وشروطها

ما يهمننا في تعريف المعارضة لغويا هو معنى المقابلة والمحاذاة والتصدي والمجازاة (المحاكاة)؛ لأن التعريف اللغوي لكل كلمة مادتها (عرض) متنوع، وأكثره يخرج عمّا نحن بصدده؛ من ذلك قولهم: «عارض الكتاب بالكتاب» (مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٤م: ج ٥٩٣/٢) يعني: قابله به، وعارض فلانا: باراه وأتى بمثل ما أتى به، وعارض فلان فلانا في السير بمعنى سار حiale، وعارضه في الشعر، وعارضه في السير، وعارضه بمثل صنيعه، كما يقال: (تعارضا) (المصدر نفسه: ج ٥٩٤/٢) عارض أحدهما الآخر.

والمعارضة اصطلاحاً «أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة فيقول قصيدة في بحر الأولى وقافيتها وفي موضوعها مع انحراف يسير أو كثير حريصاً على أن يتعلّق بالأول ودرجته الفنيّة ويفوقه، فيأتي بمعانٍ أو صور بإزاء الأولى، تبلغها في الجمال الفنيّ أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل وجمال التمثيل أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة.» (الشايب، ١٩٩٨م: ٧)

وهذا التعريف يتفق مع ما ذهب إليه معظم المؤرخين والنقاد حول مفهوم المعارضة أدبياً، فبناء على هذا التعريف تقتضي المعارضة وجود نموذج فنيّ مائل أمام الشاعر المعارض، ليقتدى به، ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه، ويصبح الشاعر مبدعاً بقدر ما يظهر

فيها من شخصيته وبقدر ما تذوب فيها آثار النقل والاقْتباس. وعلى هذا الأساس نتوقف عند معارضات البارودي للتعرف على كيفية تعامله مع النصوص المعارضة.

معارضات البارودي

عارض البارودي كبار الشعراء من جاهليين وإسلاميين. عارض غرر قصائدهم التي حازت السبق في ميدان الشعر العربي وذاعت شهرتها حتى عرفوا بها، ونالوا بفضلها مكان الصدارة في دولة الأدب، فنظم في وزنها وقافيتها ورويها وبعض معانيها وأغراضها. فقد عارض النابغة الذبياني، وعنترة بن شداد، وأبا نواس، والبحترى، والمنتبى، والشريف الرضى وغيرهم من كبار الشعراء. كان البارودي يلزم نفسه في هذه المعارضات بتتبع جميع أركان المعارضة الشعرية من اشتراك الوزن والقافية وحركة الروى مجارياً ذلك الشاعر محاولاً بلوغ شأوه والتفوق عليه والإبداع. نوازن هنا بين نماذج من هذه المعارضات لعرض مواطن الشبه والخلاف بينه وبين الشاعر المعارض. يعارض البارودي أبا فراس الحمداني في إحدى روميّاته التي قالها وهو في أسره ببلاد الروم، ومطلعها:

أراك عصيَّ الدمع، شيمتُك الصبرُ
أما للهوى نهىً عليك ولا أمرُ؟

(أبوفراس الحمداني، ١٩٤٤م: ٣٣٤)

فيقول البارودي معارضاً إياه:

طربتُ وعادتني المخيلةُ والسكرُ
وأصبحتُ لا يلوى بشيمتي الزجرُ

(البارودي، ١٩٩٨م: ١٢٣)

والقصيدتان من وزن عروضي واحد وقافية واحدة. وقد استخدم أبوفراس الحمداني (٥٤) كلمة من قافية الراء، بعدد أبيات قصيدته (منها سبعة ألفاظ مكررة). واستخدم البارودي (٢٥) كلمة من قافية الراء، بعدد أبيات قصيدته (منها ١٢ كلمة مشتركة بينه وبين أبي فراس). وانفرد البارودي بـ١٣ كلمة ليس لها مثيل في قصيدة أبي فراس. وهذا يدل على قدرته في استخدام القوافي غير المطروقة.

تقع قصيدة البارودي في خمسة وعشرين بيتاً بينما تقع قصيدة أبي فراس في أربعة وخمسين بيتاً. عالج أبو فراس في قصيدته ثلاثة موضوعات هي: حديث الحب والعذل (٢٥-١)، والفخر الذاتي (٢٦-٣٧)، وأسرته (٣٨-٥٤). وعالج البارودي في قصيدته موضوعين هما: حديث الحب (١-١١)، والفخر الذاتي (١٢-٢٥).

اشترك الشاعران في موضوع حديث الحب والفخر الذاتي. واختلفا فيما سوى ذلك. ومسوغ اشتراكهما في موضوعي الحب والفخر أن كلا منهما فارس مقدم، وشاعر يجمع بين الفتوة والحب، ويؤمن بقيم النبالة والفروسية. ولهذا كان موضوعهما واحداً، لموافقة مشاعرهما النفسية.

في حديث الحب عند أبي فراس يتجلى الشوق والتصبّر والدمع. وقد رمز أبو فراس إلى ابن عمه سيف الدولة بالحبيبية، وناجاه من خلال هذا الرمز، ووصفه بأنه غادر، يسمع أقوال الوشاة فيه، رغم أنه حارب من أجله، وفاء له. وفي حديث الحب عند البارودي بيان للوعته في الهوى، وتمكن الهوى من نفسه حتى كأنه قدر لم يستطع منه فكاكاً. وقد أسرّ حبه كبراً. أما الفخر الذاتي عند أبي فراس فيعتمد على قيمتي الشجاعة والكرم، وهما القيمتان اللتان نجددهما لدى البارودي في فخره الذاتي أيضاً، بالإضافة إلى إشارته إلى السلطة التي كانت في يده. ويفترق أبو فراس عن البارودي في حديثه عن أسره، ومعاناته فيه، وذكر شجاعته، ومحامده.

وأنتهى الشاعران قصيدتيهما بأبيات الحكمة والقصيد. وكل منهما أنهى قصيدته بثلاثة أبيات من الحكمة تختصر موضوعه، وتعرف بنفسيته وتجاربه في الحياة. فأبو فراس يقول:

ونحن أناسٌ لا توَسِّطُ بيننا لنا الصُدْرُ دونَ العالمينَ أو القبرُ
تهون علينا في المعالي نفوسنا ومَنْ حَظَّ الحسَناءَ لم يغلها المهرُ
أعزَّ بنى الدنيا وأعلى ذوى العلا وأكرمُ مَنْ فوق الترابِ ولا فخرُ

(أبو فراس الحمداني، ١٩٤٤م: ٣٣٦)

ومثله فعل البارودي فأنهى قصيدته بثلاثة أبيات أيضاً، لكنها ليست في الفخر وإنما هي في الحكمة الناجمة عن التجربة المعيشة، والتي يرى فيها أن المرء ليس بخالد، وأن أيامه ليست سوى منازل يحل بها ثم يرتحل:

لعمرك ما حيّ وإن طال سيره يُعدُّ طليقاً، والمنون له أسر
وما هذه الأيامُ إلا منازلُ يحلُّ بها سفرٌ، ويتركها سفرٌ
فلا تحسبن المرءَ فيها بخالدٍ ولكنه يسعى، وغايته العُمُرُ

(البارودي، ١٩٩٨م: ١٢٥)

وفي ديوانه وراء هذه المعارضة التي ذكرناها معارضات أخرى - كما أشرنا - وهو فيها جميعاً يحتفظ بشخصيته تجاه ما يعارضها.

الخصائص العامة في معارضات البارودي

حاول البارودي أن يسم معارضاته بعدة ظواهر تكاد تكون شائعة في كلها. نشير إلى أهمها بالإيجاز:

أولاً: كان يلتزم بحر القصيدة التي يعارضها وقافيتها لأن من شروط المعارضة أن يقيد الشاعر نفسه في تلك الحدود العروضية التي تقيد بها سلفه، حتى لا يكون هناك مجال للطعن في صحة الحكم بالسبق والتفوق.

ثانياً: كان يردد بعض معانيها وهذا شئ طبيعي لم يكن ليستطيع التخلص منه. فالشاعر الذي يهين نفسه لمعارضة قصيدة يكون متأثراً بكلياتها وجزئياتها. ومن ثم يبدو الأثر في نظمه عن غير عمد أحياناً، وعن عمد أحياناً أخرى، حين يرغب الشاعر في أن يجرب حظه في تناول معنى تناوله سلفه، وأن يصوغه بطريقة الخاصة حتى تثبت مقدرته وتفوقه.

ثالثاً: كان يحاول في كثير من القصائد التي يعارض بها القدماء أن يبدأها كما بدأ القدماء قصائدهم. فمثلاً يبدأ البارودي قصيدته التي يعارض بها قصيدة الشريف الرضي بقوله:

سواي بتحنان الأغاريد يطربُ وغيري باللذات يلهو ويُعجِبُ
وما أنا ممن تأسرُ الخمرُ لُبُّه ويملكُ سمعيهِ اليراعُ المثقَّبُ

(المصدر نفسه: ٥٥)

وهذا المطلع قريب من مطلع قصيدة الرضي:

لغير العُلامني القلبي والتجنُّبُ ولولا العلاما كنتُ في الحُب أرغب
وقورٌ فلا الألمانُ تأسرُ عزمتي ولا تكرر الصَّهباءُ بي حين أشربُ

(الشريف الرضي، لا تا: ٨٥)

رابعاً: كان يسم قصائده أحيانا بسمة من القصائد التي يعارضها، كأن يضمنها شرطاً من أبياتها كقوله في قصيدته التي يعارض بها أبا نواس:

ولو كنت أدركتُ النَّوَاسيَّ لم يقل (أجارة بيتينا أبوك غيور)

(البارودي، ١٩٩٨: ٢٠٨)

والمراد قصيدة أبي نواس التي يبدؤها بقوله:

أجارة بيتينا أبوك غيورُ وميسور ما يُرجي لديك عسيرُ

(أبونواس، ١٤١٨م: ٢٦٤)

فهذه السمات التي حاول الشاعر أن يسم بها معارضاته كالتزام بحر القصيدة التي يعارضها وقافيتها، وترديد معانيها وألفاظها، وتضمين قصيدته شرطاً من أبياتها، واتخاذ مطلع مشابه لمطلعها، دليل على أن الشاعر كان فخوراً بمقدرته على معارضة القدماء بل فخوراً بمقدرته على التفوق عليهم.

عناصر الإبداع في معارضات البارودي

اهتم كثير من النقاد والدارسين بدراسة معارضات البارودي، والذي يتبين لنا من جملة تلك الدراسات أن الآراء متباينة حول حقيقة معارضات هذا الشاعر. منهم من يقول إن البارودي كان في معارضته مجارياً لا مقلداً، فساقها عذرية بدوية التركيب ويرى أن آثار التقليد فيها سطحية برغم ما حشد فيها من ألقاف وتشبيهات قديمة. (صبري، ١٩٤٠: ١٢٣) ومنهم من عرف معارضته «بالمحاكاة المطبوعة» التي ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه. وشبه البارودي بممثل قدير لبس دور الشاعر البدوي، فوفاه لغة وشعورا وزيا وحركة. فخلقه خلقاً جديداً، وجعل له تمثالا من نفسه وحياته، وأصبح مبتكراً في الدور الذي أخذه، كما يبتكر الممثل في انتحال أدواره وأبطاله. فهو فنان خالق في اتباعه، كما يكون المرء فنانا خالقا في ابتداعه. (العقاد، ١٩٣٧م: ١٣٢) ومنهم من يرى أن البارودي لا فضل له في معارضته إلا فضل الصناعة والذكاء، ما دامت

قصائده تتفق والمثال القديم في البحر والقافية والمعنى والفكرة. (السحرتي، ١٩٤٨م: ٦٥) هذه آراء قد يكون لكل منها نصيب من الصحة، وفقا للزاوية التي نظر منها كل باحث إلى المعارضات، أما الحكم الصحيح فلا يتأتى إلا بعد دراسة معارضات الشاعر واستخراج العناصر الجديدة منها. بناء على هذا اخترنا عنصرين أساسيين في عملية الإبداع والتجديد وهما المعنى والصورة، وبيّنا مدى مقدرة البارودي في توليد معانٍ وصورة جديدة في معارضاته. وبذلك يتسنى لنا أن نعرف إذا كانت شخصية البارودي قد تلاشت في معارضاته، أم إنه استطاع أن يحتفظ بها؟.

المعنى

يشير عبدالقاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز بأن المعنى هو معيار للتفاضل بين العبارات والأبيات الشعرية بقوله: «لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبها.» (عبدالقاهر الجرجاني، ٢٠٠٠م: ٢٥٨) لذلك لا تتحقق فنّ المعارضة إلا في إطار خلق معانٍ جديدة من قبل الشاعر المعارض. نأتى هنا بعدة ميزات تتجلى في معارضات الشاعر ليبيّن دورها في خلق معانٍ جديدة في قصائده. الميزة الأولى: هي الفرق بين معاني النصين المعارضين، وذلك أن البارودي يسعى في كثير من معارضاته أن لا يقلد تلك المعاني التي استفاد منها الشاعر المعارض وعلى ذلك يأتي بمعانٍ تختلف عنها. ولعل أوضح هذه المعارضات معارضات الشاعر لأبي نواس في رأيته التي يمدح بها الخصيب:

أجارة بيتينا أبوك غيورٌ وميسورٌ ما يرجي لديك عسيرٌ

(أبونواس، ١٤١٨م: ٢٦٤)

ويعارضه البارودي فيقول:

تلاهيتُ إلا ما يجنُّ ضميرٌ وداريتُ إلا ما ينمُّ زفيرٌ

(البارودي، ١٩٩٨م: ٢٠٤)

بيدوها البارودي بالغزل ثم الحنين إلى عهد الصبا ووصف مجالس الشراب ومغاني اللهو زمن الشباب، ثم بالفخر، ووصف الحمام، ويحتمها بالفخر بشعره. بينما يبدأ أبونواس قصيدته بالغزل، ووصف وداعه لزوجته قبل الرحيل، ثم يمدح الخصيب، وبعد

ذلك يصف رحلته إلى الخصيب.

فاشترك الشاعران في مخاطبة الحبيبة، وافترقا فيما سوى ذلك، فلجأ أبو نواس لوصف رحلته إلى ممدوحه، وانتهى إلى مدح الخصيب (وهو غرض قصيدته). ولأن المديح بعيد عن خلق البارودي فإنه استعاض عنه بالفخر بذاته.

إن أبا نواس في هذه القصيدة في حوار مع محبوبته شبه نظره بنظرة العقاب، واستطرد في وصف العقاب في أربعة أبيات مستقلة. ثم صرح لها بأنه يرحل من أجل المال، بخلاف البارودي الذي لم يخاطب حبيبته، وإنما وصف نفسه وحببه وهوه وسهره مع أصحابه في الحمائل حتى تناغت الطيور. ثم استطرد في وصف الطيور في ستة أبيات مستقلة، لينتهي إلى فخره الذاتي الذي تضمن عناصر القوة والفتوة والوفاء والثقافة ونظم الشعر والتفوق فيه. وتضمن مديح أبي نواس للخصيب قيم المدح المعروفة آنذاك: الشجاعة والفصاحة والسيادة والكرم والنسب وحتى الجمال؛ في حين استعاض البارودي عن المديح بالفخر الذاتي.

ثم أنهى أبو نواس قصيدته ببيت يطلب فيه المال من ممدوحه، ويشكره أن أغدق عليه، فإن لم يفعل عذره. بينما أنهى البارودي قصيدته ببيت يرى فيه أنه إذا كان قد جاء تالياً فإنه بذ سابقه، وتفوق عليهم:

ولو كنت أدركت النواصي لم يقل (أجارة بيتينا أبوك غيور)
وما ضرتني أنى تأخرت عنهم وفضلى بين العالمين شهيرُ
فيا ربما أخلى من السبق أولُ وبيد الجياد السابقات أخيرُ

(المصدر نفسه: ٢٠٨)

فأبونواس يسير في واد، والبارودي في واد آخر، ولكنهما يلتقيان من وقت إلى آخر عند صورة أو معنى. لكن هذا التلاقي قصير جدا. وهذا يدل على أن البارودي استطاع أن يبتعد كثيرا عن القصيدة التي يعارضها، وأن يجول جولة واسعة في واد غير وادها. وكذلك يتجه البارودي في قصيدته التي يعارض بها قصيدة أبي نواس في مدح الأمير محمد بن الرشيد:

ذهب الصبا وتولت الأيام فعلى الصبا وعلى الزمان سلامُ

(المصدر نفسه: ٣٣٢)

يبدأ أبونواس قصيدته بالغزل والبكاء على الأطلال، ثم ينتقل إلى المدح، وتقع القصيدة في عشرين بيتاً. أما البارودي فنجد له لا يكاد يبدأ قصيدته بأبيات في البكاء على الأطلال حتى يطلق لنفسه العنان، فيبلغ بقصيدته أربعين بيتاً يذكر فيها أيام الشباب وأصدقاء الصبا، وأبياتاً في الحكمة ثم وصف الخمر. (المصدر نفسه: ٤٣٢) وهنا نستطيع أن نشاهد وقفة البارودي في القصيدة، ليبدع في وصفها ويفتن في إبراز دقائقها وأسرارها. الميزة الثانية: قد يقوم الشاعر في معارضته بعمليات التحول في الصياغة والتراكيب، لاستحداث بنية جديدة مخالفة للنص المعارض. وهذه العمليات قد تكون بواسطة تحول لفظ في أول البيت المعارض أو وسطه أو آخره، وقد تكون بواسطة عبارة أو شطر كامل من أشطر النص المعارض. مثلاً في القصيدة التي عارضها البارودي بقصيدة من عنتره العبسي التي مطلعها:

هل غادر الشعراء من متردٍ أم هل عرفت الدار بعد توهم

(عنتره بن شداد، ١٩٩٢م: ٣٢٥)

قال البارودي معارضاً:

كم غادر الشعراء من متردٍ ولربّ نالٍ بزّ شأؤ مُقدّم

(البارودي، ١٩٩٨م: ٥٨٤)

يلاحظ من البيتين أن البارودي قام بعمليات التحول في التراكيب، حيث استبدل "هل" بـ "كم" وتحول معه الإنشاء إلى الخبر، كأن الشاعر في معرض الإجابة عن سؤال عنتره، وقام بإقامة دليل مبرز لإمكانية تفوق اللاحق على السابق، ورغبة في إظهار تفوقه على الشعراء الذين يعارضهم. لذلك لم يقع رهين استعمال الشاعر بل أضاف إليه ما ينقض معناه ويخالفه بصورة تكشف عن طبيعة عملية المعارضة القائمة على التنافس، وطبيعة شخصيته وجمته عن تفرده، وهو ما أكدّه في الشطر الثاني. فالنص الثاني «يترسّم خُطى النَّصِّ الأوَّلِ في الوزن والقافية، إلّا أنه يرفض أيديولوجيته وسلطته، ويحاوره لترسيخ إيديولوجية يؤمن بها الثاني، وهو يحفر تهديماً في النَّصِّ الأوَّلِ لبناء نصّ جديد يتجاوز به النَّصِّ الأوَّلِ». (الموسى، ٢٠٠١م: ١٩)

وكقوله في قصيدته التي يبدوها بقوله:

رضيتُ من الدنيا بما لا أودُّه وأى أمرئ يقوى على الدهر زنده

(البارودي، ١٩٩٨م: ٧٠٨)

عارض بها قصيدة المتنبي في مدح كافور:

أودّ من الأيام ما لا تودّه وأشكو إليها بيننا وهي جنده

(المتنبي، ١٩٣٦م: ٢٣٩)

قال البارودي هذه القصيدة وهو بالمنفى. يشير الشاعر من خلالها إلى المظالم في أواخر حكم الحديو إسماعيل التي أدّى إلى نفيه إلى جزيرة سرنديب. على هذا استبدل فعل "أود" بـ "رضيتُ" حتى يكشف عن عدم رضائه من الأوضاع.

الميزة الثالثة: هي ميل الشاعر لبيان جانبه الأخلاقي، ويبدو ذلك بوضوح في معارضات الشاعر الذي حرص على إبراز تميزه وتفردته وتجاربه الذاتية بصورة تبرز معها شخصيته بروزا واضحا. من نموذج تلك المعارضات معارضته للنابعة في قصيدته التي مطلعها:

أمن آل مية رائح أو مُغتد عجلانَ ذا زادٍ وغير مُزودٍ

(النابعة الذبياني، ٢٠٠٥م: ٣٨)

ويقول البارودي معارضا إياه:

ظنّ الظنونَ قباتَ غيرِ مُوسدٍ حيرانَ يكلاً مُستنيرَ الفرقدِ

(البارودي، ١٩٩٨م: ٣٣٢)

عالج النابعة في قصيدته موضوعين هما: وصف الرحيل، ووصف الغانية. وعالج البارودي في قصيدته ستة موضوعات هي: وصف الرحيل، ووصف المحاسن، وفتوته، ووصف حصانه، ووصف الخمرة ومجالسها، ووصف الغانية.

فاشترك الشاعران في موضوعيهما: وصف الرحيل، ووصف المحاسن. وفي الموضوع الثاني (وصف المحاسن) يبرز الجانب الذاتي للبارودي. إذ بينما تطرّق النابعة إلى وصف محبوبته المتجرّدة وصفا جنسيا وحسّيا، يتطرق البارودي إلى نوع من الغزل الرفيع، بوصف محبوبته وصفا معنويا، تفضل الروح فيه الجسد.

يصف النابعة في وصف محاسن المتجرّدة سهام عينها وفتكها بالقلوب. ويصف نحرها،

وعقدتها الذى يزينه، وشبه قدها بالغصن، وبطنها (ذا العكن)، وروادفها (الربا)، وشبه بياضها بلون الشمس والدر والمرمر، وشبه بنانها بالنعنم، وأسنانها بالبرد، ومثل هذه الأوصاف. وقد جاء هذا الوصف الجنسى حسيا عند النابغة بتأثير عصره الجاهلى، وطبيعة بيئته، وملاءمة ذلك لكهولته التى تجاوزت مرحلة الفخر؛ تلك المرحلة التى يبدو أن البارودي ما يزال يعيشها، بالإضافة إلى المعطيات الحضارية فى مطلع العصر الحديث. وهذه كلها أسهمت فى صرف البارودي عن الأدب الغزلى الرفيع، فقد وصف محاسن محبوبته: لحاظها، وشبابها، ونعومتها، وقدها، وكلها أوصاف معنوية تفضل الروح بها الجسد. لهذا انتقل البارودي إلى فتوته فوصف شجاعته، وحصانه، ومجالس الخمر التى يشهدها فى صحبة أصحابه. وقد استغرق منه وصف حصانه اثني عشر بيتاً وصفه فيها بالضمور، والنشاط، كما وصف لونه بالبياض، وصهيله بضجيج الرعد، وشبهه بالذئب والأسد، ووصف سرعة جريه، وبأنه أفضل عتاد ليوم الكريهة.

الميزة الرابعة: هى زيادة الموضوعات فيها بالنسبة لموضوعات القصائد المعارضة. مثلاً فى القصيدة السابقة يعالج النابغة موضوعين هما: وصف الرحيل، ووصف الغانية؛ فى حين يعالج البارودي فى قصيدته ستة موضوعات هى: وصف الرحيل، وصف المحاسن، فتوته وشبابه، وصف حصانه، وصف الخمر ومجالسها، وصف الغانية. أيضاً فى قصيدة البارودي:

رضيتُ من الدنيا بما لا أودُّه وأى امرئٍ يقوى على الدهر زندهُ

(المصدر نفسه: ٧٠٨)

ويعارض فيها قصيدة المتنبي، التى مطلعها:

أودّ من الأيام ما لا تودّه وأشكو إليها بيننا وهى جندُه

(المتنبي، ١٩٣٦م: ٢٣٩)

تبلغ أبيات قصيدة المتنبي ثمانية وأربعين بيتاً، بينما تبلغ أبيات قصيدة البارودي ستة وخمسين بيتاً. عالج المتنبي فى قصيدته أربع موضوعات هى: شكوى الزمان، وارتحال الطعائن وعليها الحباب، وطلب المجد، والمعالي، ومديح كافور. بينما عالج البارودي فى قصيدته خمس موضوعات هى: شكوى الحب والهوى، شكوى الشيب، شكوى الأصحاب، شكوى الزمان، الفخر، بيت التصيد والحكمة.

ولذلك يمكننا القول إن حرص الشاعر على إبراز الجانب الذاتي واضح في القصيدتين وكثرة الموضوعات فيهما تبين تميز البارودي وقدرته على إبداع معان جديدة.

الصورة

يستلهم البارودي صورته الشعرية من التراث الشعري، ويسير في خلق هذه الصور على منهج الشعراء القدامى، ولكنه ليس مجرد مجتر ومقلد في هذا، بل يظهر مبدعاً لصور جديدة، لأن له ذهنًا مولداً، لا يتوقف أمام صورة من صور الشعر القديم، إلا يستخرج صورة جديدة منها، بعد عمليات متعددة من التحوير والتغيير ولقد أدخل في معارضاته من هذه الصور المبدعة. عملية تشكيل هذه الصور في معارضاته يتم من طرق مختلفة: أولاً: لجوء الشاعر في معارضاته إلى إتيان صورة جزئية كثرت عند الشعراء القدامى ثم يوسعها مكوناً منها صورة مفصلة، نحو صورة الخال التي تتكرر كثيراً في شعره:

ليس لي غير خالك الأس هود في كعبة المحاسن قبلة
فأثبني على الجمال زكاة فزكاة الجمال في الخد قبلة

(المصدر نفسه: ٢٣٤)

يكشف تتبع مصادر هذه الصورة أن البارودي أخذ تشبيه الخال بالحجر الأسود من أكثر من شاعر، لأنه تشبيه يكثر عند الشعراء القدامى، لكن البارودي يضيفها ركناً آخر حتى يوسعها ويزيدها طرافة، وذلك فكرة الزكاة مأخوذاً من قول أبي العلاء المعري:

لغيري زكاة من جمال فإن تكن زكاة الجمال فاذكري ابن سبيل

(أبو العلاء المعري، ١٩٧٨م: ١٦٤)

ويتلفقها مع كلامه، لكنّه لا يجعل الزكاة هي الذكرى التي تحدث عنها أبو العلاء بل

يجعلها قبلة. وكفوله:

١. كقول الشاعر كشاجم:

فلم يزل خدّها ركناً أطوف به والخال في صحنه يغني عن الحجر

(كشاجم، ١٩٨٧م: ٤٢١)

وأيضاً في القصائد التي قالها عبدالغني النابلسي. كفوله:

ويا له من حجر أسود كأنه الخال بخد المليح

(النابلسي، ١٩٥٧م: ٣٢٨)

إِنِّي أَرَىٰ أَنجُمُهُ قَدْ وَتَتْ فَمَا لَهَا أَيْدٍ عَلَى السَّبْحِ

(البارودي، ١٩٩٨: ١١٤)

هنا نجد الصورة تعتمد على أبي العلاء بوجه خاص، فقد أغرم المعري غراماً لافتاً باستعارة الغرق للنجوم، على نحو يمكن أن يلاحظه القارئ لسقط الزند. وقد وعى البارودي كل هذه الصور ثم استخلص، أو استنتج منها صورته التي تجعل النجوم ضعيفة متهالكة، لا تستطيع أن تسبح في بحر الظلام، بعد أن أشرفت على الغرق؛ وقد أكثر أبو العلاء من الحديث عنه، فتابع هو أبا العلاء وحقق معنى الإضافة إليه.

ثانياً: أما الطريقة الثانية لإبداع صور جديدة في معارضاته هي عكس الطريقة الأولى. فإذا كنا نرى في الأولى أن الشاعر يوسع الصورة الجزئية بالاستعانة بغيرها من الصور فإن الطريقة الثانية تقوم على جمع بين مجموعة من الصور القديمة لاستخراج صورة موجزة منها. من هذه الصور بيت البارودي:

نَاغَيْتُهَا بِلِسَانِ الشُّوقِ فَازْدَهَرَتْ لِلْحُسْنِ فِي وَجَنَّتِيهَا وَرَدَّتَا خَفْرًا^١

(المصدر نفسه: ٢٢٤)

ولسان الشوق في هذا البيت كناية عن الدموع وهذه الكناية وردت في أكثر من مصدر؛ وردت في شعر أبي تمام والبحترى وعنتره و...^٢ والبارودي يعرف هذا النوع من التراث معرفة كاملة؛ وهذا الاطلاع أتاح له التوقف عند أمثال هذه التشبيهات تحديداً، والإفادة منها في عمليات التوليد التي يقوم بها، وذلك على النحو الذي انتهى معه إلى الربط بين غزارة الدموع وتفتح الورد في الوجنات بواسطة الدموع أو السنة الشوق التي تروى الخد على سبيل الاستعارة المكنية. وكقوله في قصيدة أخرى:

ضَمَّتْ جَوَانِحُهُ إِلَيْكَ رِسَالَةً عُنوانُهَا فِي الخَدِّ حُمْرُ الأَدْمُعِ

(المصدر نفسه: ٣٣١)

١. ناغيتها: حادتها وغازلتها. والخفر: شدة الحياء.

٢. من أمثال هذه التشبيهات عند أبي تمام هذا البيت: رِيْمٌ أَبَتْ أَنْ يَرِيْمَ الحُزْنَ فِي جِلْدًا / والعينُ عَيْنٌ بِمَاءِ الشُّوقِ تَبْتَدِرُ. (أبوتمام، ٢٠٠٥م: ٥٣٢) ونحوه قول البحترى: وَلَمَّا رَأَيْتُ البِشْرَ أَعْرَضَ دُونَنَا / وحالت بناتُ الشُّوقِ يَجْنُنُّ نَزْعًا. (البحترى، ١٩٦٣م: ٣٧٩) ومثله قول عنتره: (وَقَفَّتْ بِهِ وَالشُّوقُ يَكْتُبُ أَسْطَرًا / بأقلامِ دَمْعِي فِي رَسُومِ جَنَابِي) (عنتره بن شداد، ١٩٩٢م: ١٩٤).

فأقام البيت على حسن التعليل الذى استفاد فى تكوينه من توليدات الشعراء المتأخرين؛ فاستفاد من ابن قلاقس، ومن العباس ابن الأحنف العباسى، لكنه مزج الصور التى استمدها غيرها من التشبيهات التى تصل الدموع بالدم، وولد منها صورته التى أفادت من التوليدات المتعددة.

ثالثاً: وأما الطريقة الثالثة التى يلجأ إليها البارودى لتوليد صورته، فهى الانتقال بالصور القديمة من مجالاتها التى ذكرت فيها إلى مجالات أخرى جديدة. فإذا كان الشاعر القديم الذى يتوقف عنده البارودى يأتى فى مديحه مثلاً ببعض الصور الطريفة، فإن البارودى يأخذ الصورة وينقلها من مجال المديح إلى مجال الغزل أو وصف الطبيعة وقد يصنع العكس ولا تظهر هذه الوسيلة إلا فى قصائد المعارضات، وهذا يظهر رغبة الشاعر فى التفوق على الشاعر المعارض. هكذا يتوقف البارودى عند إحدى مدائح ابن هانى فى المعز لدين الله الفاطمى ويلفت نظره قول ابن هانى:

خابت أميةً منه بالذى طلبت كما يخيبُ برأسِ الأقرعِ المُشطِ

(ابن هانى، ١٩٨٠م: ١٨٦)

فأخذ الصورة ونقلها من مجال المديح إلى مجال آخر وهو وصف الطبيعة:

وللنسيمِ خلالَ النَّبْتِ غلغلةٌ كما تغلغلَ وسطَ اللِّمَّةِ المُشطُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٣٠٩)

وفى قوله:

أقاموا زماناً ثمَّ بددَ شملهم ملولٌ مِنَ الأَيَّامِ شيمتهُ الغدرُ

(المصدر نفسه: ٢١٨)

التي عارض بها أبو فراس فى رائيته التى يقول:

وفيتُ وفى بعضِ الوفاءِ مدلَّةٌ لأنسة فى الحىِّ شيمتها الغدرُ

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٤٤م: ٣٣٩)

فقد استعار منها عبارة "شيمته الغدر" وانتقل بها من مجال الغزل إلى الحكمة. إذ نرى أن أبا فراس يشكو فى قصيدته من آنسة شيمتها الغدر، ثم يأخذ البارودى هذه الفكرة ويوظفها فى مجال الحكمة والزهد، إذ يشبه الأيام بإنسان شيمته الغدر. وقصيدته

التي يقول فيها:

وَدَعِ مِنَ الْأَمْرِ أَدْنَاهُ لِأَبْعَدِهِ فِي لُجَّةِ الْبَحْرِ مَا يُعْنِي عَنِ الْوَشَلِ

(البارودي، ١٩٩٨م: ٣٩٨)

استفاد فيها من الصورة التي خلقها الطغرائي في قوله:

فِيمَ اقْتِحَامِكُمْ لُجَّ الْبَحْرِ تَرَكَبُهُ وَأَنْتَ يَكْفِيكَ مِنْهُ مَصَّةُ الْوَشَلِ

(الطغرائي، ١٩٩١م: ٣٢٢)

فقد استعار البارودي منها صورة "الاقترحام في لُج البحر" التي استعملها الطغرائي في مجال الذم، واستخدمها هو في مجال الحكمة والنصيحة. فبينما نرى الطغرائي قد استخدم الصورة لذم مخاطبه وتحذيره من اقترحام بحر المعالي، ينقلها البارودي من مجال التحذير إلى مجال الإغراء حتى يغري مخاطبه باكتساب المعالي والمعارف.

رابعاً: أما الطريقة الأخيرة في توليد هذه الصور المبدعة فهي الجمع بين فكرتين متعارضتين معاً. مثلاً حينما يقول:

عَجِبْتُ لِعَيْنِي كَيْفَ تَظْمَأُ دُونَهَا وَإِنْسَانُهَا فِي لُجَّةِ الْمَاءِ سَابِحٌ

(البارودي، ١٩٩٨م: ١٠٤)

فالصورة هنا تقوم على المفارقة بين الظمأ لوجه الحبيبية وغرق إنسانها في الدموع وعندما نفتش عن مصادر هذه الصورة نجد البارودي يأخذ فكرة الظمأ للحبيبية من ابن الرومي^١ ثم يأخذ فكرة السبح في بحر الدموع من ابن الفارض^٢، ثم يجمع بين الفكرتين البعديتين على نحو يحدث المفارقة التي قامت عليها الصورة.

هذه هي الطرق الأساسية التي يستخدمها البارودي لإبداع صور جديدة في أشعاره خاصة في معارضاته للقدماء، وخلق هذه الصور من أهم أسباب التجديد في أشعاره

١. كقول ابن الرومي:

أَنْتَ مَلُوءٌ حَائِلٌ عَهْدُهُ تَصْبُغُكَ السَّاعَاتُ الْوَانَا

تَصْرَمُ ذَا الْوَصْلِ وَتَضْحَى إِلَى مِنْ يَحْتَوِي وَصَلَكَ ظَمَانَا

(ابن الرومي، ١٩٢٤م: ٤١٥)

٢. نحو قول ابن الفارض:

انظُرْ إِلَى كِبْدِ ذَابَتْ عَلَيْكَ جَوِيٌّ وَمَقْلَةٌ مِنْ نَجِيعِ الدَّمْعِ فِي لُجِّ

(ابن الفارض، ١٣١٠ق: ١٨٣)

بحيث أصبح رائد مدرسة الإحياء في الأدب العربي الحديث وهياً للشعراء المعاصرين القدرة على محاكاة ومعارضة القدامى وفتح الطريق لإبداع مضامين جديدة في الشعر العربي الحديث.

النتيجة

إن شخصية البارودي لم يذب في معارضته ذوبانا تاماً، بل لقد حاول في معظم الأحيان أن تكون القصيدة التي يعارضها مجرد مصدر إلهام تفتح به تجاربه الشعرية. المعنى والصورة هما ركيزتان أساسيتان استفاد منهما البارودي لبيدع في معارضته ويبيّن مقدرته على معارضة الشعراء القدامى .

إن الشاعر المعارض يستطيع أن يصل في المعارضات إلى مدى الشاعر المعارض ويفوقه وذلك يتم بواسطة مقدرة الشاعر في خلق معاني ومضامين جديدة في طبيعة العمل الشعري ويستطيع أن يصل من مرحلة التقليد إلى مرحلة المحاكاة والمعارضة حتى يبين الجانب الذاتي لشخصيته.

إن البارودي أصيل في معارضته ولم يكن مقلداً ولا يسبح في أمواج العرب القدامى.

المصادر والمراجع

ابن الرومي. (١٩٢٤م). الديوان. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.
ابن الفارض. (١٣١٠م). الديوان. القاهرة: المطبعة الخيرية.
ابن هاني الأندلسي. (١٩٨٠م). الديوان. بيروت: دار بيروت.
أبوتمام. (٢٠٠٥م). الديوان (شرح الخطيب التبريزي، تقديم: راجي الأسمر). بيروت: دارالكتاب العربي.
أبوفراس الحمداني. (١٩٤٤م). الديوان (تح: د.سامي الدهان). بيروت: مكتبة الهلال.
أبونواس. (١٤١٨م). الديوان (شرحه وضبط نصوصه: عمر فاروق الطباع). بيروت: شركة دار الأرقم
بن أبي الأرقم للطباعة والنشر.
البارودي، محمود سامي. (١٩٩٨م). الديوان (حققه وضبطه وشرحه على الجارم ومحمد شفيق معروف). بيروت: دارالعودة.

البحترى. (١٩٦٣م). الديوان (تح. حسن كامل الصيرفي). ط ٢. مصر: دار المعارف.
السحرقى، مصطفى عبداللطيف. (١٩٤٨م). الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث. مصر: دارالهلال .
الشايب، أحمد. (١٩٩٨م). تاريخ النقائض في الشعر العربي القديم. مصر: دارالكتب المصرية.

- الشريف الرضى. (لاتا). الديوان. ج ١. بيروت: المطبعة الأدبية.
صبرى، محمد. (١٩٤٠م). أدب وتاريخ. بيروت: دارالثقافة.
الطغرايى. (١٩٩١م). الديوان. بيروت: دار الثقافة.
عبدالقاهر الجرجانى. (٢٠٠٠م). دلائل الإعجاز (قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر). القاهرة: مكتبة
الخانجى.
عزّام، محمد. (٢٠٠١م). النصّ الغائب؛ تجليات التناسخ في الشعر العربى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
العقاد، عباس محمود. (١٩٣٧م). شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى. مصر: مطبعة المدنى.
عنتر بن شدّاد. (١٩٩٢م). الديوان (تقديم خليل شرف الدين). ط ١. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
كشاجم. (١٩٨٧م). الديوان. القاهرة: دار المعارف.
المنتبى، أبو الطيب. (١٩٣٦م). الديوان (شرح أبى البقاء العكبرى). مصر: دارالكتب المصرية.
المعري، أبو العلاء. (١٩٧٨م). الديوان. مصر: دارالكتب المصرية.
مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤م). المعجم الوسيط. ط ٤. مكتبة الشروق الدولية.
الموسى، خليل. (٢٠٠١م). «من مصطلحات النقد الأدبى المعارضة». جريدة الأسبوع الأدبى. لامك:
العدد ٧٧٦.
النايلسى، عبدالغنى. (١٩٥٧م). الديوان. مصر: دارالمعارف.
النابعة الذيبانى. (٢٠٠٥م). الديوان (اعتنى به وشرحه حمدو طماس). ط ٢. بيروت: دار المعرفة.