روافد المعارضات الشعرية

م.م عادل كمر صجم

تربية الكرخ الثانية

Adel kumr@yahoo.com

روافد المعارضات الشعرية

م.م عادل كمر صجم

الملخص :

بقيت المعارضة، غرضا أساسيا من أغراض الشعر العربي على مر العصور، ولم يخرج حدها عن الارتباط الوثيق بأرث هذا الشعر وإبداعه " فلم يخلُ عصر من عصور الأدب العربي، من وجود معارضة بين الشعراء، يعمدون إليها، لشحذ ملكاتهم، ويتعلق بها المتأخر محاكاة لمن سبقه، ومتابعة له؛ لينال شرف المتابعة أو التفوق عليه، إن استطاع إلى ذلك سبيلا "[١] . وكان لا بدَّ للمعارضة الشعرية من روافد تستمد منها سبل دوامها وأسباب نمائها.

الكلمات المفتاحية: الروافد، المعارضات الشعرية.

Opposition tributaries

M . M . Adel Kamr Sgm
Ministry of Education / Education Karkh II Baghdad / Preparatory Zulfikar boys

Abstract.

The opposition remained an essential purpose of the Arabic poetry throughout the ages, and did not depart from the close link to the heritage of this poetry and its creativity. "An era of Arab literature did not prejudice the existence of opposition among the poets to serve to sharpen their talents. , And to follow him; to get the honor of follow-up or superiority, if he managed to do so Path was necessary to the opposition of poetry from the tributaries derive from the ways of its permanence and the causes of its growth.

ومن هذه الروافد :

- **أداءات المعنى:** ونعني بها تلك المقاصد التي يروم الشاعر التعبير عنها وإيصالها إلى متلقيه عبر تقنيات لامست حد النجاح ، وبلا شك إن الشاعر العربي كان يبحث عن الأداء الفني المعبر عن عاطفته، وصولا بذلك إلى التأثير الذي ينشده في نصه فالوعي الجمالي الشعري لا يعدمه العقل العربي قبل الإسلام، وليس بمستنكر عليه أن يتمتع بقدرة على التمييز الدلالي والجمالي بين الأساليب والعبارات ليمارس نشاطا نقديا إزاء ما يجده من قصائد وأشعار [٢]، وانطلاقا من ذلك الوعي الجمالي، تولدت كثير من المعارضات في نصوص رائعة، منها :

" سعدى بنت الشمردل"[٣]، ذهبت في نصها إلى معارضة صريحة وتامة لنص أبي ذؤيب الهذلي، بعد أن تعدى نص أبي ذؤيب حدود ومشاعر التجربة الذاتية في التأثير على متلقيه، الذي بناه على عاطفة فقد الأحبة، فجعل منها الغرض الرئيس لنصه. يقول الهذلي[٤]:

الكامل

أمِنَ المَنُونِ ورَيبِها تَتَوَجَّـــــعُ؟ والدهرُ ليسَ بمُعتِبٍ من يَجزَعُ

قالتْ أُمَيْمَةُ: ما لِجسْمِكَ شاحِباً منذُ اَبتُذِلْتَ ومِثلُ مالِكَ ينفعُ؟

أَوْدَي بَنيَّ وأَعْقَبوني غُـصَّـــــةً بعد الرُّقادِ وعَبْرةً لا تُقْـلِـــــعُ
ولقد حَرِصْتُ بأن أدافعَ عنــهمُ فـإذا المنِّيةُ أَقبلتْ لا تُـدفَـــعُ
فَلئنْ بهِمْ فُجِعَ الزمانُ وريبــُـهُ إنَّـي بـأهلِ مَـوْدَتِي لمُفجَّـــعُ

والقارئ لـهذه الأبيـات بوضـوح يتأكد لـه إن أبـا ذويب إمتلك في نصـه قيمة شعرية متكاملة، ولعل أكثر خاصياتها التي يمكن الوقوف عندها هي:

الخاصية الأولى:

تتمثل بتناسب العلاقات بين الألفاظ بحيث نجد كل لفظة لفظا لأختها، وتأخذ الألفاظ بعضها برقاب البعض الأخر، لتخلق تماسكا بنائيا رائعا .

الخاصية الثانية:

تتمثل باستعمال لغة إيحائية بالغة الثراء في التعبير عما أحسه من مشاعر .

الخاصية الثالثة:

تتمثل في تناسب البحر الإيقاعي مع قافية (العين المضمومة) الذي أعطى سحرا موسيقيا في التعبير.

الخاصية الرابعة:

تتمثل بذهاب أبي ذؤيب في بناء نصه، بناءً دراميا، فيكشف مطلعه الاستفهامي الذي يخرج به إلى معنى مجازي، يدلل على العتب الرقيق، والوقوف على مشاعر حزينة عميقة تولدت من فقد الأحبة، التي تحولت إلى البؤرة العاطفية المسيطرة على روح النص الداخلية، ويستمر في حواره الداخلي مع النفس وإظهار لتلك المفارقة الحزينة، حيث كان هو المُفجَّع بأولاده، فسبقوه إلى المنية، تاركين له كل الألم والحزن ليعيش معه.

أما سعدى فتذهب إلى التعالق مع نص أبي ذؤيب، ويسيطر على نصها لوعة فقد الأحبة وحرقة رحيلهم فنراها تقول [٥]: الكامل

أمن الحوادثِ والمنــونِ أُرّوعُ؟ وأبيتُ ليلي كـلُّهُ لا أهجـــــعُ
إنَّ الحوادثَ والمنونَ كليهمــا لا يعتبانِ ولو يكن مَـنْ يجـــزعُ
ولقدْ علمتُ بـأنَّ كلَّ مُؤخـــرٍ يـومًا سبيلُ الأولينَ سيتـبـــعُ
ولقدْ علمتُ لو أنَّ علمًا نافـعٌ إنْ كلُّ حـيٍ ذاهبٌ فمـــودعُ
هذا اليـقينُ فكيفَ أنســـى فقدَهُ إنْ رابَ دهرٌ أو نبا بيَ مفجعُ
من بعدِ أسعدَ إذ فُجعتُ بيومِه والموت ممـا قـد يريـب فيفجـعُ

ومن هنا جاءت الطاقة الشعرية الجمالية لسعدى ،في التأثر أولا، وهضم النص السابق ثانيا للتكامل في صناعة أثرها الفني "فالأثر الفني لا يكون تاما، إلا إذا تداخلت في مكوناته والتقت في رحابه، طاقتان، الطاقة الكامنة في النص، وهي حياة تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية، وصورها الفنية وقيمها الموسيقية، وتركيباتها البلاغية، ثم يأتي الدور على الطاقة المنبثقة عن المتلقي، وهي حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد

والتقابل، لكنها تحمل حيزا من خبرات جمالية ثقافية مختلفة، تتصالح الطاقتان وتتناغمان لتخلقا الأثر الفني الكامل "[٦] ، ويمكن سحب هذا الوصف النقدي الدقيق على نص سعدى في معارضتها لأبي ذؤيب .

إنَّ الذي يقف على نص سعدى يجد أن روحا قد سرت من الهذلي إلى سعدى ، وهي روح تأسرها اللغة وصوت الموسيقى، فكان الخضوع والأسر صورة مقابلة للتأثر بالشحنات التي تركها نص الهذلي فيها، فذابت روحها في أجواء نص الهذلي كما ذابت روحها في فقد أخيها، فكانت عاطفة فقد الأحبة، والأداء الدرامي، هي البؤرة الرئيسية التي انبثق منها نص سعدى، فنراها تظهر أول اشتراك مع نص الهذلي منذ المطلع، فتكون تلك الصيغة الاستفهامية؛ التي تحيل إلى الشكوى من نائبات الدهر وتقلبات الزمن، وغدر أيامه؛ ليكون هذا الاستفهام هو الإطلالة الأولى، والارتكاز الأساسي، الذي انبثق منه اشتراك سعدى، ثم الانطلاق لبناء نصها، والاشتراك معه على أكثر من مستوى ومنها:

ـ التمسك بنفس الإنشاد الإيقاعي الذي جاء عبر توحد الوزن العروضي _البحر الكامل_ الذي يبدو أنَّه من البحور التي ينتظم حسها الموسيقي بسبب رتابة إيقاعه (متفاعلن)[٧] مع قافية العين المضمومة.

. الاشتراك في المعجم اللغوي بتكرارها لكثير من الكلمات (حوادث، أمن، المنون، أهجع ...).

ــ كان لوحدة القافية (العين المضمومة) سبب واضح لتكرار الكلمات بعينها.

. الاتفاق الكلي في البناء الدرامي واحتوائه لذلك الخطاب الروحي للفقيد وصفاته وأثر فقده .

ـ دَفَعَ التقيد الدلالي والإيقاعي الذي التزمته سعدى في نصها إلى جعل معارضتها معارضة (ترسمية) لنص الهذلي كون" نص سعدى تحاصر بحركة وثوابت النص المحتذى وأدائه" [٨].

يتكرر استحواذ (أداءات المعنى) على روح نص آخر هو نص"مالك بن الريب "[٩] ، الذي وقف فيه أمام لحظات مواجهته للموت، ثم الاستعذاب برثاء النفس، فأخذ في تلك اللحظات يحاكي نصوصًا سابقةً، تأسست على الغرض الشعري نفسه ، ونعني بذلك نصيّن امتلكا من الفرادة والروعة في بنائهما، وأول هذين النصين هو نص "الأفنون التغلبي" [١٠] ، الذي يصف فيه عاطفة خاصة في لحظات مواجهة الإنسان لمنيته، وقد سار على هدى هذا النص شاعر آخر معبرا عن تجربته الإنسانية نفسها هو "عبد يغوث بن الحارث"[١١] ، الذي وقف أمام لحظات منيته بنفس الأحاسيس والمشاعر، فيقول[١٢] :

ولو شئتُ نَجتني من الخيل نَهدةٌ ... ترى خلفها ألحوّ الجيادَ تواليا

وكنتُ إذا ما الخيلُ شمّصَها القنا ... لبيقًا بتصريفِ القناةِ بنانيا

كأنِّيَ لم أركبْ جوادًا ولم أقلِ ... لخيلي كُرّي نَفِّسي عن رجاليا

فالشاعر في حالة استسلام أمام مواجهة الموت، وتلاشي كل اللحظات التي عاشها، ومواقف حياته، وهو الفارس الذي كان يقود الخيل، ويرد الشر عن أصحابه ويقف بصلابة أمام أعدائه بكل قوة وبسالة، حتى إذا جاءت مواجهته للمنية ضاعت منه كل تلك الصور التي إعتادها وعاش معها وكأنَّها هنيهات مرت في حلم سريع، وضياع تلك اللحظات التي كان يزهو بها .

وإذا ما جاء الدور على الشاعر والفارس (مالك بن الريب) وهو يواجه لحظة احتضاره، نراه يذهب إلى استدعاء عاطفة النصين السابقين، فيخضع لتجليات التجربة العاطفية نفسها، إذ يكون الالتزام بنفس الإطار العام(الوزن+القافية) هو العنوان الأول للاشتراك بين النصوص ويعلن مطلعه عن عاطفة كبيرة قائلا[١٣] :

ألا ليتَ شعري–هل أبيتَنَ ليـــــــــلـــةً؟ بجنب الغَضَا أُزجِي القِلاصِ النواجيا
فليتَ الغضا لم يقطعِ الركبُ عَرضَـــهُ وليتَ الغضا ماشى الركائبَ لـياليـــا
لقدْ كانَ في أهلِ الغضا لو دنا الغضـا مـزارٌ ولـكــنَّ الغضا لـيسَ دانيـــــا

فهو يتمنى عودة الماضي و" يتشوق إلى الديار ويتحنن إلى الأهل والأحبة"[١٤]، وتكشف دلالات نصه عن المشاركة في أفق هذه اللحظة، إذ يبدأ بصرخة روحية وتمنٍ رائع وبأسلوب فنيً لا يصل إليه إلَّا كبار المبدعين، "فالأسلوب الاستفتاحي الشديد التعقيد، أسلوب يمتزج فيه التنبيه بـ(ألا) والرغبة للوصول إلى علم يقيني (ليت شعري)، ثم الاستفهام الذي يؤدي من خلال السياق وظيفة التمني : (هل أبيتن؟) ،الذي لا يلبث أن يتحول إلى تمنٍ صريح يلغي فيه الماضي كل مساحة للحاضر"[١٥].

وتستمر حرقة الشاعر في توتر نفسي عميق بين ما كان وما يكون، ويلجأ إلى استعمال طريقة القطع (المونتاج السينمائي)، بمستوى يدل على حرفية نادرة، ذلك أنَّه استطاع من خلالها تجسيد صور عاطفية في غاية الروعة، ولا أدلَّ على ذلك من استدعائه – بعد تكرار دعائي –جملة من رموز الماضي ومعالمه تتحرك بعدسته تجاه الحاضر، ليجد نفسه صريعًا، يُسوي رفاقُ السفرِ قبرَه حيث منيته، فيقول في ذلك [١٦]:

صريعٌ على أيدي الـرجال بقفـــرةٍ يسوّون لحدي حيثُ حُـمَّ قـضـائيـــا
ولما تراءت عند (مروٍ) مـنيتـــي وخلَّ بهـا جسمـي وحـانـت وفـاتيـــا
أقول لأصحابي: رفعـوني فأنَّـــه يَقـرُّ بعيـــني أنْ سُهـيلٌ بدا لـــــيا
فيا صاحبي رحلي دنا الموتُ فانـزلا بـرابيـةٍ إنّـي مـقيـمٌ ليـالـــــــيا
أقيما عليَّ اليومَ أو بعضَ ليـلـــةٍ ولا تـُعجـلانـي قد تَـبيّـنُ شـا نيـــا
وخُطّا بأطرافِ الأسنةِ مضـجعـــي وَرُدّا عـلى عينيَّ فَضْـلَ ردائيـــــا
ولا تحسُداني باركَ اللهُ فيـكُمـــــا من الأرض ذاتَ العَرضِ أن توسعا ليـا

ومن النصوص السابقة يتجلى بناء المعارضة على إحياء التجربة نفسها وبالعمق ذاته بين النصوص الثلاثة، التي إتخذ منها الشعراء بؤرة مشتركة انطلقوا منها لبناء نصوصهم، لذا كانت المعارضة الشعرية طريقة فنية تكشف عن تماثل المشاعر ومحاولة لإعادة تمثل تجارب من سبق، ثم الانطلاق إلى ما يطبع به الشاعر عمق إحساسه.

الإطار الثقافي العام و المعارضات.

أدرك النقد العربي مسائل لها أهميتها الكبرى في عملية الاشتراك والتشابه بين الشعراء، كالإطار الثقافي العام للعصر، الذي يُعنى بمسألة تشابه الظروف الطبيعية والاجتماعية التي كثيرا ما تحكمت في النتاج الشعري. وقد يحتاج المبدع إلى إطار ثقافي عام يمده ويبني له ذاكرته الثقافية والفنية، ويقول مصطفى السويف : "إنّ

الشاعر يلزمه إطار شعري، والقصّاص يلزمه إطار يكتسبه بكثرة الإطلاع في ميدان القصة ، وكذلك الحال بالنسبة إلى المصوّر يلزمه إطار يحصل عليه بكثرة تذوق اللوحات ، والمثال سائر على الفنون جميعا "[١٧] ، ولكن هذا الإطار يحتاجه الشاعر بشكل خاص؛ لأنَّه " شخص يعمل على الاهتمام بتذوق الأعمال الشعرية أكثر من غيرها "[١٨] . وهذا أبو هلال العسكري يتنبه إلى فكرة الإطار الشعري، وأهميتها بالنسبة إلى الشعراء ، فيشبهها بتعلّم الطفل للكلام فيقول : "لولا أنّ القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يتقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين"[١٩] ، أي: إنّ التعلم هو : "أول شروط الإبداع وأهم وسائله"[٢٠] ، فلا بدَّ للشاعر من النظر إلى أسلافه ليتعلم ويكتسب ويأخذ منهم، ولتتوازن عملية بناء الصنعة الشعرية في داخله ، فإذا استقامت المَلَكة عنده ، أخذ بتجديد خياله ليتم له قابلية التحكم والفهم للانطلاق إلى الإبداع ، ومن ينظر إلى نتاج (الفرزدق ،والأخطل) مثلا يجدهما كثيرا ما عمدا النظر إلى ماضيهما ، ثم التفاعل معه، متمسكين بالمعارضة وسيلة من وسائل التفاعل بينهم وبين ماضيهما ، كونه أساسا للذاكرة الجمعية التي احتوت فنهما وثقافتهما، فهذا الأخطل يقف أمام قصيدة زهير بن أبي سلمى قائلا[٢١] :

الطويل

صَحَا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطِلُهْ ... وَعُرِّيَ أفرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُــــهْ

وأقْصَرتُ عَمَا تعلمينْ وَسُــــــدِّدَتْ ... علـيَّ سِوَى قصدِ السَّبيلِ مَعادِلُهْ

وَقَـالَ العَذَارَى : إنَّما أنْتَ عَمُّـــــنا ... وكـانَ الشَّبابُ كالخَليطِ نُزَايلُــهْ

فَأصْبَحَتُ مَـا يَعرِفْنَ إلّا خَـليقـــتـــي ... وإلّا سوَادَ الرأسِ والشَّيبُ شَامِلُهْ

ليفيد من ذاكرته الثقافية، وليستمد منها ما يدعم به طاقته الفنية، محاولًا الحفاظ على كل التقاليد الشعرية التي تعلّمها متمسكًا بها، متخذًا من المعارضة وسيلة معلنة للإفادة والحفاظ والتمسك بإطاره الشعري والثقافي، فنراه يقول[٢٢] :

الطويل

صَحَا القلبُ عن أروى وأقصرَ باطِلُه ... وَعادَ لَهُ مِنْ حُبِّ أرْوى أخَابِلُهْ

أجـدّكَ مَـا نلقاكِ إلا مَـــــــريضَـةً ... تُداوينَ قَلبـــاً، مـا تنام بَلابِلــُهْ

رأتْ أن ريْـعَـــانَ الشَباب قد انجلى ... وأنَّ مِشيبيّ حـــاضَرتني عَـواجِلُه

فكان أخذه من ذلك الماضي عاملا مساعدا في تطوير ملكته الشعرية، وتوسيع أفق خياله ،والوقوف على أسرار الإيقاع الشعري ، لذلك نراه يكرر محاولة معارضة قصائد سابقة، فيعمد إلى نظم قصيدة على نفس منوال قصيدة كعب بن زهير، التي أولها[٢٣] :

البسيط

بانَتْ سعـــــادُ فَقلبِي الْيَومَ متبولُ ... مُتيمٌ إثـرُها لـمْ يُفدَ مكْبُولُ

تَجْلوا عَوَارِضَ ذِي ظُلمٍ إذا بسُمَـت ... كـأنَّه مَنهلٌ بـالرَاحِ معلُولُ

فينشئ الأخطل قصيدته التي أولها[٢٤] :

البسيط

بَانَتْ سُعـادُ ففِـي العَينيَنِ مَلمــوُلُ مِنْ حُبِّها فصَحِيحُ الجسمِ مَخْبُوْلُ
فالقلبُ مِـنْ حـُبّهـــا يَعْتادُهُ سَقـمٌ إذا تَذكرتُها وَالِجسْمُ مَسْلُـــــــولُ
وإنْ تَناسيتُها أو قلتُ قد شحطـت عَادَتْ نَوَاشطُ مِنها فهو مَكبُـولُ
مرفوعةٌ عن عيونِ الناسِ في غُرفٍ لا يـطـمعُ الشيبُ فيــها والتنابيــلُ

وكما هو واضح فإنَّ الإطار الشعري سمح للأخطل بالإفادة كثيرا من المعاني والصور والسحر الايقاعي لأوزان الشعر العربي التي وجدها في النصوص السابقة ، لكنَّه لم يسمح للإطار الشعري أن يكون أداة حجر على موهبته ، بل استطاع أن يخلق كثيراً من المعاني والصور المبتكرة؛ كونه اتخذ من الإطار الشعري وسيلة لإعادة تنظيم أدائه الشعري ، أمام ذاك الإبداع الذي صنعه شعراء سابقون ، فكانت المعارضة وسيلة من وسائل التفاعل الايجابي بين القديم والجديد" فالقديم هو الذي يفسح المجال لقيام الحديث ، والمكتسبات الماضية هي التي تمكن الذهن والخيال من الإبداع والاختراع ، كما أن الجديد هو الذي ينفخ الحياة في القديم ويمنحه القوة والفاعلية . وروح الفاعلية والتجديد هي التي تبني من الأشياء القديمة المباني الجديدة ، فالقديم وحده جمود وموت ، والحديث وحده عجز وحرمان، وأما الحياة الواعية فما هي إلا نتيجة التمازج والتفاعل بين القديم والحديث"[٢٥]، فبتكامل الماضي والحاضر يتكون مصب إبداعي حي ، قد اعتاشت عليه المعارضة .واتخذت عليه جذورها التاريخية .

وذهبَ الفرزدق في أثر كثير من الغرر، محاولا المواصلة معهم والسير على منهجهم، والتقرب إلى مستواهم الإبداعي، وبذل كل جهده على أن يكون أداءه بتفاعل صحي مع القصائد التي يعارضها، من ذلك معارضته لطرفة بن العبد في قصيدته التي يقول فيها[٢٦] :

الطويل

عَزَفْتَ بأعشَاشٍ وَمَا كِدْتَ تَــعزِفُ وَأنْكَرْتَ منْ حَدْرَاءَ ما كُنتَ تَـعـــــرِفُ
وَلَـجَّ بـكَ الهِجْرانُ ، حَتَّى كأنَّمـــــا ترَى المَوتَ في البَيْتِ الذيُ كنتَ تَيْلَفُ
لِجَاجَةُ صرْمٍ ليسَ بالوَصْلِ ، إنَّــما أخُو الـوَصْلِ مَنْ يَدنُو وَمَنْ يتـلَطَّـــفُ
إذا أنتبَهَتْ حَدراءُ من نَومةِ الضُحَى دَعَتْ وعـَلَيها دِرْعُ خَـزٍّ وَمِطْـــــــرَفُ

التي عارض فيها قصيدة طرفة بن العبد والتي قال فيها[٢٧]:

الطويل

إنّا إذا مـا الغَــيمُ أمسـى كـأنّــهُ سَماحِيقُ ثَرْبٍ وهيَ حَمراءُ حَرْجَفُ
وجـاءَتْ بِصُرّادٍ كـــأنَّ صَقِيعَهُ خِـلالَ البُيـُوتِ والـمَنـازِلِ كُرْسُـفُ
وجاء قرِيعُ الشَّولِ يَرقُـصُ قَبلَهَـا إلى الــدِّفـءِ والرَاعي لـها مُتحَرِفُ
تَـرُدُّ العِشـــارَ المُنقِياتِ شَظِيُّها إلــى الحَـيّ حَتَّى يُمْرِعَ المُتَصيَّفُ
تَبِيتُ إمَــاءُ الحيّ تَطهَى قُدُورنا ويـَأوِي إلينا الأشـعَثُ المُتَجَــرَّفُ

نفهم من ذلك إن الإطار الشعري هو عتبة أولى للشعراء لبناء أساسهم الإبداعي ، فالشاعر بحاجة إلى ما يساعده في سعيه إلى التجديد، أو كما يقول إليوت " إن عقل الشاعر يجب أن يكون مغناطيسا يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ"[٢٨] ، ويؤكد الناقد الإنكليزي ادواردز: " إن الشعر لا يكتب نفسه، فالشاعر محتاج إلى قراءة غيره؛ لأنّ هذه القراءة تمده بالمعرفة لا يستطيع أن يحصلها بنفسه وتطلعه إلى الطبائع الإنسانية المختلفة ، وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه، فهذه القراءة باختصار اقتصاد المجهود الإنساني، ولا يستطيع أي فنان أن يستغني عنها"[٢٩]، والواقع إن مسألة تمسك الشعراء بالإطار الثقافي الشعري، كوسيلة اعتزاز بالماضي ومن ثم اختزان ما يقرأ فصارت حاجة عند كل الشعراء وفي كل العصور، حتى أصبح الإطار الشعري " حقاً لكل طبقة أن تستغل نشاط سابقتها وتضيف إليه ما يمثل شخصيتها وتاريخها الخاص تمثيلا موضوعيا أو شكليا، وهذا قانون يسري على الحياة الأدبية باعتبارها ظاهرة إنسانية ذات تيارات متشابكة متدافعة"[٣٠].

ومن هنا نستطيع أن نؤكد إنّ المعارضة بحكم ارتباطها بمفهوم الإطار الشعري الذي التزمه الشعراء جيلا بعد جيل لم تكن عاملا من عوامل تقليد الصور وتكرار المعاني ، بل هي مرتكزُ أساس للإبداع الفني الذي يستطيع الشاعر أن يحلق بها وإن يفك ارتباطه بماضيه بقدرته على نزع كل ما يقيد إبداعه وحريته، وهي حق للشاعر بالعودة للماضي ليختار ما يلائم تجربته بروح عصرية جديدة .

البيئة الشعرية والمعارضات :

يقودنا الحديث عن الإطار الشعري إلى الحديث عن تأثير البيئة والظروف المتشابهة على نتاج الشعراء، فالنقد الغربي الحديث يعترف بوجود التأثير الواضح للبيئة على تشابة النتاج الشعري ، ولا نعني بقولنا هذا غياب هذا الأثر عن التناول النقدي العربي القديم، لكننا نعني به، تأكيد وقوعه وصحة تأسيسه، فعملية تلاءم الإطار الشعري بالإطار الثقافي العام عملية واضحة نتائجها على النتاج الشعري العربي .

ولعل (الآمدي) هو أول من تحدث عن تأثير البيئة وقدرتها على إنتاج كثير من الفن المتشابه[٣١] ، وتبعه كثير من النقاد في الحديث عن ذلك التأثير ومن هؤلاء أبو هلال العسكري إذ قال : " وإذا كان القوم في قبيلة واحدة وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة كما أنَّ أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة "[٣٢]. واقتنع ابن الأثير بنفس الفكرة فأورد العبارة نفسها [٣٣]، وذهب الباقلاني على تأكيد المعنى نفسه قائلا:" وقد يتقارب سبك نفر من شعراء عصر وتتداني رسائل كتب دهر، حتى تشتبه اشتباها وتتماثل تماثلا قريبًا"[٣٤] ، ولا يعني ذلك توافقهم في المواقف من الحياة أو تغليب المشاعر بقدر ما هو تقارب الأثر الحياتي والظروف التفصيلية الآنية على نفسية ومزاج الشعراء .

ويقف د. عناد غزوان على تأثير البيئة على لغة الشاعر وتنقيح ألفاظه وتأثيرها على علاقات الشعراء فيما يتسم بكل وعي، فيقول في ذلك "وإنْ ظهرت بعض ملامح التشابه في استعمال بعض التشبيهات، والصور والألفاظ، وهذه مسألة طبيعية تخلقها البيئة في تأثرها بلغة التعبير والأداء الفني من جهة والعلاقات الاجتماعية الخاصة والعامة بين الشعراء أنفسهم "[٣٥] ، وعليه فإنَّ نقادنا عرفوا تأثير البيئة على مقاربة نتاج الشعراء من

بعضهم ، وعرفوا أن التقاليد والعادات الواحدة والظروف الطبيعية التي تحيط بالمكان الواحد لا بدَّ أن تنتج فنًا متشابهًا[٣٦] ، من هنا نرى إنَّ المعارضات التي دارت بين جميل بثنية وعمر بن أبي ربيعة إنَّما جاءت تحت تأثير عامل اشتراكهما في بيئة واحدة، وقربهما من بعضهما، فأخذ كل منها بمحاولة محاكاة الثاني واتخذا من المعارضة نشاطًا فنيًا بكل وعي لمقوماتها الإبداعية، فاستطاعا أن يقدما من خلالها فنًّا يتخلد بخلود اسميهما، ومِنْ أول المعارضات التي نظماها، هي عند اجتماعهما في(الأبطح)، إذ أنشد جميل [٣٧] :

الطويل

لقد فَرِحَ الواشونَ أنْ صَرَمَتْ حَبلي ... بُثَينةُ، أو أبدتْ لنا جـــانبَ البُخْلِ

يقولون : مَهلاً، يا جمـــيلُ، وإنّني ... لأقسِمُ ما لي عن يُثنيةَ من مَهـــلِ

أحلِمًا ؟ فقبلَ اليوم كـــان أوانُـهُ ، ... أمْ أخشى ؟ فقبلَ اليوم أُوعِدتُ بالقتلِ

وكم قد رأينا ســـــاعِيًا بنميمـةٍ ... لآخَرَ ، لـم يَعمِد بكـــفٍّ ولا رِجـــلِ

إذا مَا تراجعنا الـــذي كان بينـنا ... جرى الدمعُ من عيني بُثينةَ بالكُحلِ

والذي كشف فيه عن خطه العام، وأسلوبه في النظم، من سهولة الألفاظ، ورقة الإحساس، ودقة في التصوير، وطرح الكثير من العاطفة الجميلة ، والمقبولة عند متلقيه ممن يميلون إلى الاستماع المباشر إلى لغة القلب والعاطفة وكلام المحبين وخواطرهم، فيعارضه عمر بن أبي ربيعة بقصيدته[٣٨] :

الطويل

جَرَى ناصحٌ بالـوُدِّ بَينِي وَبَيْنَـها ... فَقَـرَّبَـني يوْمُ الحِصـابِ إلـى قَـتلي

فَطَارتْ بجَدٍّ مِنْ فُـؤادي ونازَعَتْ ... قـرَيبـتُـها حَبـلَ الصـفاءِ إى حَبْلـي

فَمَا أنْسَ ملأشْياءِ لا أنْسَ مَوْقفي ... وَمَوْقِـفَهـا وَهْـنًا بِقَـارِعَـةِ النَّخْـــلِ

فَلَـمَا تَواقَـفْنا عَرَفْـتُ الذي بـهِـا ... كَمِثْلِ الذي بي حَذوَكَ النـّعلَ بِالنَعلِ

نلاحظ إنّ كلا الشاعرين قد ذهبا بمعانٍ بعيدة عن كل مشاكل عصرهما، السياسية والعقائدية، وعمدا إلى صناعة بيئة ثقافية وفنية وشعرية خاصة، فركنوا إلى إثارة مشاعر وأحاسيس رقيقة لدى متلقيهم، تهيم لها النفس وتسكن لها الروح، ألا وهي حديث العاشقين ملتقطين صورا، وتعابير سهلة رقيقة تتواءم مع القصد من نظمهما، ولقد جاء نص عمر بن أبي ربيعة؛ ليكشف من خلاله عن أسلوبه الخاص في الأداء الشعري، وميله إلى إظهار عواطفه بأسلوب الحوار القصصي العاطفي . وهو ما تميز به خطه الشعري عامة ، أي إن المعارضة أعطته التزامًا في إطاره الشعري العام، ولم تمنعه من إثبات أسلوبه وصنعته.

وذهب الشاعران إلى تأسيس فني خالص لغرض المعارضة يوضح أن المعارضة جاءت بعيدة عن وصف التقليد، بل هي فنٌّ يؤثر الصدق الفني والملكة الثابتة والقدرة المميزة عند الشاعر المُعارِض ، لذا نجد أحد النقاد المعاصرين يقول: "والحق أن البداية الناضجة والحقيقة للمعارضات من الناحية التاريخية جاءت ولادتها وتأسيسها في هذا العصر بالذات على يدي شاعرين كبيرين عمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة"[٣٩] في أكثر من قصيدة، ولا نرى صدقا لهذا الرأي، إلا لكونه نَظَرَ إلى أن هذين الشاعرين اتخذا المعارضة منهجًا لهما،

وأمنا بها غرضا ، وفنًّا إبداعيًا، فنظما فيها أكثر من نصٍ ، فنجدهما ينظمان معارضة أخرى، يقول فيها جميل(٤٠) :

الطويل

أغادٍ أخي من آلِ سلمى، فمُبكِرُ؟ أبِنْ لي: أغادٍ أنتَ، أم متهجّرُ ؟
فإنّكَ، إن لا تَقضِني ثِنْيَ ساعةٍ، فكُلُّ امريءٍ ذي حَاجةٍ مُتيَسِّرُ
عشيةَ قالت: لا تُضيعنّ سرَّنا، إذا غِبْتَ عنّا، وارعَهُ حين تدبِرُ

ويعارضه عمر بن أبي ربيعة بقصيدته(٤١) :

الطويل

أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنْتَ غَادٍ فَمُبْكِرُ؟ غَدَاةَ غَدٍ أمْ رائِحٌ فَمُهَجِّرُ
بحاجَة نَفْسٍ لِم تَقُلْ في جَوابِها فَتُبلِغَ عُذْراً وَالمقالَةُ تُعْذِرُ
تَهيمُ إلى نُعْمٍ فلا الشمْلُ جَامِعُ وَلاَ الحَبْلُ مَوْصُولٌ وَلاَ القلْبُ مُقصِرُ

وكما هو واضح على النصين التشابه والاتفاق (فالنصان المعارِض والمعارَض اتفقا في التركيب الإيقاعي بكل لوازمه " البحر العروضي – القافية والروي والغرض العاطفي وكذلك في الأفكار من الجمل الاستفهامية والخبرية مع تشابه المدلولات والدوال في النصين كلاهما "(٤٢). والمثير للإعجاب حقا هو أنّهِ على الرغم من كل التقارب الذي تُوصف به معارضات هذين الشاعرين لكنَّنا نلحظ أنها أبدًا لم تكن محاكاة نسخ وطلب تقليد. كما إليه د.محمد بن سعد في وصفه للمعارضة في هذا العصر بأنها : " كانت منطلقا فنيًا لم يدفع إليها ضعف أو طلب جودة عن طريق المحاكاة والتقليد"(٤٣)، ومما يزيد ترسيخ القناعة بأن هذين الشاعرين صاحبا التأسيس الفني للمعارضة، هو ذهابهما فيها مذهبًا جديدًا، فلم يكتفيا بمعارضة أحدهما الآخر بل عمدا إلى معارضة أحد النصوص المتفردة في تاريخ الشعر العربي ، ونقصد عينية القشيري (ت ٩٥ هـ) المشهورة التي يقول فيها (٤٤):

حَنَنْتُ إلى ريّا ونَفسُك بَاعَدَتْ مَزَارُكَ منْ ريّا وشِعباكما معا
فمَا حَسَنٌ أنْ تأتيَ الأمرَ طَائعًا وَتجزَعَ أنْ داعَي الصَبَابةِ أسمعا
كأنَّكَ بَدْعٌ لَمْ ترَ البَيْنَ قبْلَها وَلَم تكُ بالأُلّافِ قبلُ مُفجَّعا
قِفا وَدِّعا نَجْدًا وَمَنْ حَلَّ بالحمى وَقلَّ لِنجْدٍ عندنا أنْ يُوَدَّعا

فيعارضها جميل بثينة بقصيدته(٤٥) :

عَرَفتُ مَصِيفَ الحيّ وَالمُتربَّعا كما خَطّتِ الكَفُّ الكتابَ المُرجَّعا
مَعَارِفُ أطْلَالٍ لِبثِنةَ، أصْبَحَتْ مَعَارِفُهاَ قفرًا، مِنَ الحيّ بَلقَعا
مَعَارفُ للخَودِ التيّ قُلتُ :أجْمِلي إلْينَا ، فقد أصْفيَتِ بالوُدِّ أجْمَعَا

ويعارضها عمر بن أبي ربيعة بقصيدته(٤٦) :

أَلَمْ تسْألِ الأطلالَ والمُتربَّعَا ببَطْنِ حُلَيَّاتٍ دَوَارِسَ بَلْقَعَا

إلى الشَّري منْ وَادِي المُغمَّسِ بَذَّلَتْ مَعَـــالِمُهُ وَبْلًا وَنَـكـبَـــاءَ زَعْـــــزَعَا
بـِهندٍ وَأتـرْابٍ لِهـــنْدٍ إذِ الـَهـــــوَى جَـْميعٌ ،وَإذْ لَمْ نَخْـــــشَ أنْ يَتَـصَدَّعَا

وإذا جاءت عينية القشيري : " كمالُ معنىً وصدق عاطفي وحسن تصوير حتى بلغت شأوًا بعيدًا من الشهرة لتمثيلها كذلك لواعج النفس حتى ضُرب بها المثل بحسن الغزل والنسيب والوقوف على الأطلال، ثم بجمال التعبير وروعة الترجمة لما يعتمل بالنفس "[٤٧] ، فإنَّ قصيدتي عمر وجميل قد جاءتا "متوازيتين إلى حد كبير ،من حيث اللفظ والمعنى والقوة في التركيب ،وحسن التناسق اللفظي وتناسبه مع المعنى ثم باللفظ الريفي البعيد عن جفاف الصحراء وزخرفة المدينة "[٤٨]، وإنّ كلا الشاعرين رفعا من شأن المعارضة، كفنٍ شعري لتصبح فنا من فنون القول تتجلى من خلاله الملكات، وتبرز القدرات من خلال تنويع العبارات ، وتقليبها على أكثر من وجه ، طلبا للإجادة والتفوق، ونستطيع القول إن المعارضات كانت وعاء لإستيعاب تجارب الشعراء المتشابهة؛ التي يُعبر فيها عن معاناة وجدانية وشعورية ، تشترك في كثير من جوانبها مع مواكبة الشاعر المُعارِض للتجديد في الصور، والأفكار، والمعاني التي يحتاجها في التعبير عما بداخله . فكانت البيئة المتشابهة رافدا من الروافد المهمة التي ساعدت المعارضة الشعرية على الحياة ومواصلة التطور في تاريخ العصور الشعرية العربية.

الهوامش:

(١) المعارضات في الشعر العربي :٥١

(٢) يُنظر : الشعرية العربية (أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها) : مسلم حسب حسين ، منشورات ضفاف، ط١، ٢٠١٣م :٧٨

(٣) هي (سعدى بنت الشمردل وأخوها الذي في نصها هذا (أسعد بن مجدعة الهذلي أخوها من أمها) يُنظر :الاصمعيات : ١٥١.

(٤) أبو ذؤيب الهذلي هو ساعدة بن جؤبة :ديوان الهذلين ،القسم الأول، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ط١، ١٩٤٥ م : ٣/١.

(٥) الأصمعيات : ١٠١ .

(٦) العودة إلى موسيقى التراث : نعيم الباشي ، مجلة التراث العربي ، ع ٢٥ ،تشرين الثاني، ١٩٨٦ م :٣٥

(٧) يُنظر : التناص في الشعر الجاهلي (دراسة تطبيقية) : أطروحة تقدم بها علي حسين سلطان إلى مجلس كلية الآداب – جامعة بغداد – بإشراف الأستاذ الدكتور محمود عبدالله الجادر ، ٢٠٠٦م : ٨٣.

(٨) التناص في الشعر الجاهلي (دراسة تطبيقية) : ٨٣.

(٩) ذيل الأمالي : ٢ / ١٣٥.

(١٠) نص (أفنون التغلبي) عبارة عن خمسة أبيات :

ألا لستُ في شيء فَرُوحًا مُعاويا ولا المشفقات إذ تبعن الحَوَازيا
فلا خير فيما يكذب المرءُ نفسَه وتقوالِهِ للشيء: ياليت ذا ليا
لعمرك ما يدري امرؤ كيف يتقي إذا هو لم يجعل له اللهُ واقيا
فيا راكبًا إمّا عَرضْتَ فبلِّغَنْ نَدَاماي من نَجران أنْ لا تلاقيا
أبا كَرِب والأيْهمَين كِلَيهما وقيسًا بأعلى حَضْر مَوْتَ اليَمَانيا

و أفنون هذا هو (صريم بن معشر بن ذهل بن تيم، من تغلب بن وائل ،وأما لقيه (أُفنون) بضم الهمزة إنما يعود لبيت من الشعر قال فيه: (أن للشباب أُفنونا) وسبب النص يعود إلى إن كاهنا اخبره أنَّه يموت في مكان يُدعى (إلاهة) فلما سافر مع قومه فمروا بمكان يدعى (إلاهة) فلما عرف رفض النزول عن الناقة ، لكن أفعى تسللت إلى شفر الناقة ثم إلى ساقه ولدغته فعلم بموته بذلك المكان . يُنظر: المفضليات ، المفضل الضبي (١٧٨هـ)، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، مصر، ١٩٦٤م:٢٦١

(١١) هو شاعر جاهلي ينسب إلى بني الحارث بن كعب وكان قائد قومه في يوم (الكلاب الثاني)إلى بني تميم ووقع أسيرا فأراد آسريه أن يقتلوه مقابل فارس لهم (النعمان بن الجساس)ولم يكن هو قاتله ،ولما رأى إصرارهم على قتله طلب منهم حسن القتل، فقطعوا له عرقا يدعى (الأكحل) فظل ينزف فعرف أنه سيموت لامحال فنظم قصيدته هذه. يُنظر: م . ن :٢٦١.

(١٢) م . ن : ٢٦١

(١٣) ديوان مالك بن الريب : تحقيق نوري حمودي القيسي ، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية ، مج١٥، : ١/ ٨٨.

(١٤) الأمالي في الأدب الإسلامي :د.إبتسام مرهون الصفار ، ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد : ١٧١.

(١٥) جدليات النص الأدبي ، محمد فتوح أحمد ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦م :١٥٤.

(١٦) ديوان مالك بن الريب : ٩١.

(١٧) الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة) : مصطفى السويف ، دار المعارف في مصر ، القاهرة، ١٩٦٩ م :١٧٥.

(١٨) م . ن : ١٧٦.

(١٩) فن الصناعتين : أبو هلال العسكري ، تحقيق علي بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨٦ م ، :٨٨ .

(٢٠) مشكلة السرقات في الشعر العربي (دراسة تحليلية مقارنة) : محمد مصطفى هدارة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط١ ، ١٩٥٨م : ٩٥

(٢١) ديوان زهير بن أبي سلمى : ٥١

(٢٢) ديوان الأخطل : شرحه وصنف قوافيه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ط٢ ، ١٩٩٤م :٢٣٧

(٢٣) ديوان كعب بن زهير :صنعه الإمام أبي سعيد الحسن ابن الحسين العسكري ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د. حنة نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٩٤م : ٢٦.

(٢٤) ديوان الأخطل : ٢٣٧

(٢٥) آراء وأحاديث في التاريخ والاجتماع، ساطع الحصري

(٢٦) ديوان الفرزدق : شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور دار الكتب العلمية : ٣٨١

(٢٧) ديوان طرفة بن العبد : اعتنى به عبدالرحمن المصطاوي ، دار المعرفة بيروت ،٢٠٠٣ : ٦٣

(٢٨) writers on writing : 81 نقلا عن مشكلات السرقات في النقد العربي : مصطفى هدارة

(٢٩) م . ن : ٢٥٨.

(٣٠) writers on writing : 258

(٣١) يُنظر: قول الآمدي : (غير منكر لشاعرين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني ...) الموازنة ، تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف – القاهرة – ط٤ – د.ت : ٤٥.

(٣٢) فن الصناعتين : ٢٣٠.

(٣٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ابن الاثير ، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طيانة ، دار الرفاعي – الرياض ١٩٨٤م : ١٤٣ .

(٣٤) إعجاز القران :الباقلاني أبي بكر محمد بن الطيب ، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف– مصر ،ط٣: ١٨٥.

(٣٥) مجلة الأقلام : وزارة الثقافة والفنون ، العدد السابع ، ١٩٧٨م : ١١٨.

(٣٦) مشكلة السرقات في النقد العربي : ٢٦٤.

(٣٧) ديوان جميل بثينة : دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٨٢م : ٣٦.

(٣٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة : أشرف على طبعه وصححه ،بشير يموت ، المكتبة الأهلية للطبع والترجمة ، بيروت ،ط١ : ٣٠٣.

(٣٩) تاريخ المعارضات الشعر العربي : ١٢

(٤٠) ديوان جميل بثينة : ٢٧.

(٤١) ديوان عمر بن أبي ربيعة : ٩١.

(٤٢) نقد النص الأدبي حتى نهاية العصر الأموي :فضل ناصر حيدرة العلوي، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب ،جامعة الكوفة ،بإشراف الأستاذ المساعد الدكتور علي كاظم اسد الخفاجي ٢٠٠٣م، : ٨٧

(٤٣) المعارضات في الشعر العربي : ٦٩.

(٤٤) (هو الصمت بن عبد الله بن طفيل بن الحارث القشيري ت ٩٥ هـ)، يُنظر دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، دار المدني – جدة ، ١٩٩٢م : ٣٣

(٤٥) ديوان جميل بثينة : ٧٤.

(٤٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة :١٦٠.

(٤٧) تاريخ المعارضات في الشعر العربي : ٢٧.

(٤٨) م . ن :٢٧