إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ١٧٣ ـ ١٥٥

معارضات البارودى بين التقليد والتجديد

حسين ميرزائى نيا*
نعمان انق (الكاتب المسؤول)**

الملخص

نحاول فى هذا المقال أن نكشف حقيقة معارضات البارودى، وذلک بسبب أنّ كثيراً من النقاد والأدباء يختلفون حولها، فمنهم من يعتقد أنها تقليد للشعراء القدماء، ومنهم من يرى أن الشاعر أتى بجديد فى هذه المعارضات وليس فيها شئ من التقليد. ولهذا حاولنا أن نبيّن حقيقة هذه المعارضات بدراستها، وتكلّمنا فى البداية عن منهج البارودى الشعرى، ثم أوردنا تعريف مصطلح المعارضة وشروطها، ثم تكلّمنا عن معارضاته وقمنا بالموازنة بين إحدى معارضاته لقصيدة أبى فراس الحمدانى لنبيّن كيفية معارضته للشعراء القدماء، وأشرنا أيضاً إلى بعض الخصائص العامة فى معارضاته، حتى دخلنا فى دراسة معارضات الشاعر من حيث التقليد والتجديد وحاولنا أن نكشف عن مدى تفوق البارودى فى معارضاته دارسين عنصرين أساسين من عناصر الإبداع فى طبيعة العمل الشعرى هما: المعنى والصورة. وتبيّن لنا فى النهاية أنّ البارودى لم تذب شخصيته فى معارضاته ذوباناً تاماً، بل قد حاول فى معظم الأحيان أن يتخذ من القصيدة التى يعارضها مجرد مصدر إلهام تنفتح به تجاربه الشعورية.

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

---

*. أستاذ مساعد بجامعة الحكيم السبزوارى، سبزوار، إيران. Mirzayneya_69@yahoo.com
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الحكيم السبزوارى، سبزوار، إيران.
neman.onegh@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٧/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٢/١٥ش

المقدمة

يشكل فن المعارضة الشعرية أهمية بالغة فى تراث الأدب العربى وقد سلك الشعراء من مختلف الأعصر الأدبية دروب هذا الفن، بدءا بالعصر الجاهلى ووصولا إلى العصر الحديث، الذى انتشرت فيه المعارضات الشعرية وذاعت عند كثير من الشعراء حتى أصبحت من أبرز الموضوعات التى يعالجها الشاعر. مثال ذلک الشاعر محمود سامى البارودى إذ كانت معارضاته من أهم الظواهر القديمة فى شعره، وكانت رغبته قوية فى محاكاة الشعراء القدماء، أمثال الشريف الرضى والبحترى وأبى فراس. ونظراً لأهمية هذا الفن فقد اعتنى كثير من النقاد والدارسين بدراسة معارضات هذا الشاعر، والذى يتبين لنا من جملة تلک الدراسات أن الآراء متباينة حول حقيقة معارضات هذا الشاعر. فمنهم من يرى أن البارودى لا فضل له فى معارضاته إلا فضل الصناعة والذكاء، مادامت قصائده تتفق والمثال القديم فى البحر والقافية والمعنى والفكرة (السحرتى، ١٩٤٨م: ٦٥) ومنهم من يقول بأن البارودى كان فى معارضاته مبدعا لا مقلدا، فساقها بدوية التركيب ويرى أن آثار التقليد فيها سطحية برغم ما حشد فيها من ألفاظ وتشبيهات قديمة، (صبرى، ١٩٤٠م: ١٢٣) ونرى العقاد يعرّف معارضاته "بالمحاكاة المطبوعة" وشبّه البارودى بممثل قدير لبس دور الشاعر البدوى، فوفّاه لغة وشعوراً وزياً وحركة، فخلقه خلقا جديدا، وجعل له تمثالا من نفسه وحياته، وأصبح مبتكرا فى الدور الذى أخذه،كما يبتكر الممثل فى انتحال أدواره وأبطاله، فهو فنان خالق فى اتباعه، كما يكون المرء فنانا خالقا فى ابتداعه. (العقاد، ١٩٣٧م: ١٣٢)

هذه آراء قد يكون لكل منها نصيب من الصحة، وفقا للزاوية التى 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، وبذلک يتبين لنا هل استطاع الشاعر أن يحافظ على شخصيته فى معارضاته أم إنها قد تلاشت فيها؟

على هذا قمنا بدراسة معارضات الشاعر، فتطرقنا فى البداية إلى منهج البارودى الشعرى، ثم أوردنا تعريف مصطلح المعارضات لغة واصطلاحاً، ثم تحدّثنا عن معارضاته وقمنا بالموازنة بين إحدى معارضاته لأبى فراس الحمدانى، ثم أشرنا إلى بعض

الخصائص العامة فى معارضاته حتى دخلنا فى دراسة معارضات الشاعر من حيث التقليد والتجديد وحاولنا أن نكشف عن مدى تفوقه فى معارضاته دارسين عنصرين أساسين من عناصر الإبداع فى طبيعة العمل الشعرى هما: المعنى والصورة حتى يتبين لنا من خلاله مدى مقدرة الشاعر فى عملية خلق المعانى والصور الجديدة.

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

منهج البارودى الشعرى

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

أدخل فى تعريفه للشعر أثر الفكر فى العملية الإبداعية وهى بلا شك خطوة فى فهم طبيعة الشعر.

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

هذا المنهج هو ما اتخذه البارودى لنفسه، واستطاع بذلك أن يصبح زعيم المدرسة الكلاسيكية فى الأدب العربى الحديث.

تعريف المعارضة وشروطها

ما يهمنا فى تعريف المعارضة لغويا هو معنى المقابلة والمحاذاة والتصدى والمجاراة (المحاكاة)؛ لأن التعريف اللغوى لكل كلمة مادتها (عرض) متنوع، وأكثره يخرج عمّا نحن بصدده؛ من ذلك قولهم: «عارض الكتاب بالكتاب» (مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٤م: ج٥٩٣/٢) يعنى: قابله به، وعارض فلانا: باراه وأتى بمثل ما أتى به، وعارض فلان فلانا فى السير بمعنى سار حياله، وعارضه فى الشعر، وعارضه فى السير، وعارضه بمثل صنيعه، كما يقال: (تعارضا) (المصدر نفسه: ج ٥٩٤/٢) عارض أحدهما الآخر.

والمعارضة اصطلاحا «أن يقول شاعر قصيدة فى موضوع ما من أى بحرٍ وقافية فيأتى شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفنّى وصياغتها الممتازة فيقول قصيدة فى بحر الأولى وقافيتها وفى موضوعها مع انحراف يسير أو كثير حريصاً على أن يتعلَّق بالأول ودرجته الفنّية ويفوقه، فيأتى بمعانٍ أو صور بإزاء الأولى، تبلغها فى الجمال الفنّى أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل وجمال التمثيل أو فتح آفاق جديدة فى باب المعارضة.» (الشايب، ١٩٩٨م: ٧)

وهذا التعريف يتفق مع ما ذهب إليه معظم المؤرخين والنقاد حول مفهوم المعارضة أدبيا، فبناء على هذا التعريف تقتضى المعارضة وجود نموذج فنّى ماثل أمام الشاعر المعارض، ليقتدى به، ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه، ويصبح الشاعر مبدعا بقدر ما يظهر

فيها من شـخصيته وبقدر ما تـذوب فيها آثار النقل والاقتباس. وعلى هذا الأسـاس نتوقف عند معارضات البارودى للتعرف على كيفية تعامله مع النصوص المعارضة.

معارضات البارودى

عارض البارودى كبار الشـعراء من جاهليين وإسـلاميين. عارض غرر قصائدهم التى حازت السـبق فى ميدان الشـعر العربى وذاعت شـهرتها حتى عرفوا بها، ونالوا بفضلهـا مكان الصدارة فى دولـة الأدب، فنظم فى وزنها وقافيتها وروّيها وبعض معانيها وأغراضهـا. فقـد عارض النابغة الذبيانى، وعنترة بن شـداد، وأبا نـواس، والبحترى، والمتنبى، والشريف الرضى وغيرهم من كبار الشعراء. كان البارودى يلزم نفسه فى هذه المعارضات بتتبع جميع أركان المعارضة الشـعرية من اشـتراك الوزن والقافية وحركة الروى مجاريا ذلك الشـاعر محاولا بلوغ شـأوه والتفوق عليه والإبداع. نوازن هنا بين نماذج من هذه المعارضات لعرض مواطن الشبه والخلاف بينه وبين الشاعر المعارَض.

يعـارض البارودى أبا فراس الحمدانى فى إحدى روملياته التى قالها وهو فى أسـره ببلاد الروم، ومطلعها:

أراك عصىَّ الدمع، شيمتُك الصبرُ أما للهوى نهىٌ عليك ولا أمرُ؟

(أبوفراس الحمدانى، ١٩٤٤م: ٣٣٤)

فيقول البارودى معارضاً إياه:

طربتُ وعادتنى المخيلةُ والسكر وأصبحتُ لا يلوى بشيمتى الزجرُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ١٢٣)

والقصيدتان من وزن عروضى واحد وقافية واحدة. وقد استخدم أبوفراس الحمدانى (٥٤) كلمة من قافية الراء، بعدد أبيات قصيدته (منها سـبعة ألفاظ مكررة). واسـتخدم البارودى (٢٥) كلمة من قافية الراء، بعدد أبيات قصيدته (منها ١٢ كلمة مشـتركة بينه وبين أبى فراس). وانفرد البارودى بـ١٣ كلمة ليس لها مثيل فى قصيدة أبى فراس. وهذا يدل على قدرته فى استخدام القوافى غير المطروقة.

تقع قصيدة البارودى فى خمسة وعشرين بيتاً بينما تقع قصيدة أبى فراس فى أربعة وخمسين بيتاً. عالج أبوفراس فى قصيدته ثلاثة موضوعات هى: حديث الحب والعذل (١-٢٥)، والفخر الذاتى (٢٦- ٣٧)، وأسره (٣٨- ٥٤). وعالج البارودى فى قصيدته موضوعين هما: حديث الحب (١-١١)، والفخر الذاتى (١٢- ٢٥).

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

فى حديث الحب عند أبى فراس يتجلى الشوق والتصبر والدمع. وقد رمز أبوفراس إلى ابن عمه سيف الدولة بالحبيبة، وناجاه من خلال هذا الرمز، ووصفه بأنه غادر، يسمع أقوال الوشاة فيه، رغم أنه حارب من أجله، وفاء له. وفى حديث الحب عند البارودى بيان للوعته فى الهوى، وتمكن الهوى من نفسه حتى كأنه قدر لم يستطع منه فكاكاً. وقد أسرّ حبه حياء وكبراً. أما الفخر الذاتى عند أبى فراس فيعتمد على قيمتى الشجاعة والكرم، وهما القيمتان اللتان نجدهما لدى البارودى فى فخره الذاتى أيضاً، بالإضافة إلى إشارته إلى السلطة التى كانت فى يده. ويفترق أبوفراس عن البارودى فى حديثه عن أسره، ومعاناته فيه، وذكر شجاعته، ومحامده.

وأنهى الشاعران قصيدتيهما بأبيات الحكمة والقصيد. وكل منهما أنهى قصيدته بثلاثة أبيات من الحكمة تختصر موضوعه، وتعرف بنفسيته وتجاربه فى الحياة. فأبوفراس يقول:

ونحن أناسٌ لا توسّطَ بيننا لنا الصدرُ دونَ العالمينَ أو القبرُ
تهون علينا فى المعالى نفوسُنا ومَن خَطَبَ الحسناءَ لم يغلها المهرُ
أعزَّ بنى الدنيا وأعلى ذوى العلا وأكرمُ مَن فوق التراب ولا فخرُ

(أبوفراس الحمدانى، ١٩٤٤م: ٣٣٦)

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

لعمرُك ما حيّ وإن طال سيرهُ يُعَدُّ طليقاً، والمنونُ له أسـُر
وما هذه الأيــامُ إلا منازلُ يحلّ بها سفرٌ، ويتركها سفرُ
فلا تحسـّبن المرءَ فيها بخالدٍ ولكنه يسعى، وغايتُهُ العُمرُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ١٢٥)

وفى ديوانه وراء هذه المعارضة التى ذكرناها معارضات أخرى- كما أشــرنا- وهو فيها جميعاً يحتفظ بشخصيته تجاه ما يعارضها.

الخصائص العامة فى معارضات البارودى

حاول البارودى أن يســم معارضاته بعدة ظواهر تكاد تكون شــائعة فى كلها. نشير إلى أهمها بالإيجاز:

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

ثانيــاً: كان يردد بعــض معانيها وهذا شــئ طبيعى لم يكن ليســتطيع التخلص منه. فالشــاعر الذى يهيئ نفســه لمعارضة قصيدة يكون متأثرا بكلياتها وجزئياتها. ومن ثم يبدو الأثر فى نظمه عن غير عمد أحياناً، وعن عمد أحيانا أخرى، حين يرغب الشاعر فى أن يجرب حظه فى تناول معنى تناوله سلفه، وأن يصوغه بطريقته الخاصة حتى تثبت مقدرته وتفوقه.

ثالثــاً: كان يحاول فى كثير من القصائد التى يعارض بهــا القدماء أن يبدأها كما بدأ القدماء قصائدهم. فمثلاً يبدأ البارودى قصيدته التى يعارض بها قصيدة الشريف الرضى بقوله:

سوايَ بتحنانِ الأغاريد يَطربُ وغيرى باللّذات يلهو ويُعجَبُ
وما أنا ممّن تأسِــرُ الخمرُ لُبّهُ ويملكُ سمعَيهِ الــيراعُ المثقَّبُ

(المصدر نفسه: ٥٥)

وهذا المطلع قريب من مطلع قصيدة الرضى:

لغير العُــلا منّى القلــى والتجنّبُ ولولا العلا ما كنتُ فى الحُب أرغب
وقورٌفلاالألحانُ تأسِرُعـــــزمَتى ولا تمكر الصّهباءُ بى حين أشــربُ

(الشريف الرضى، لا تا: ٨٥)

رابعاً: كان يسم قصائده أحيانا بسمة من القصائد التى يعارضها، كأن يضمنها شطراً من أبياتها كقوله فى قصيدته التى يعارض بها أبا نواس:

ولوكنتُأدركتُ النّواسىَّ لم يقل (أجــارةَ بيتينا أبــوک غيور)

(البارودى، ١٩٩٨: ٢٠٨)

والمراد قصيدة أبى نواس التى يبدؤها بقوله:

أجــارة بيتينا أبــوکِ غيورُ وميسورما يُرجى لديکِ عسيرُ

(أبونواس، ١٤١٨م: ٢٦٤)

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

عناصر الإبداع فى معارضات البارودى

اهتم كثير من النقاد والدارســين بدراسة معارضات البارودى، والذى يتبين لنا من جملة تلك الدراســات أن الآراء متباينة حول حقيقة معارضات هذا الشاعر. منهم من يقــول إن البارودى كان فى معارضاته مجارياً لا مقلدا، فســاقها عذرية بدوية التركيب ويرى أن آثار التقليد فيها ســطحية برغم ما حشــد فيها من ألفاظ وتشــبيهات قديمة. (صــبرى، ١٩٤٠: ١٢٣) ومنهم من عرف معارضاته «بالمحاكاة المطبوعة» التى ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه. وشبه البارودى بممثل قدير لبس دور الشاعر البدوى، فوفّاه لغة وشعورا وزيا وحركة. فخلقه خلقا جديدا، وجعل له تمثالا من نفسه وحياته، وأصبح مبتكــراً فى الدور الذى أخــذه، كما يبتكر الممثل فى انتحــال أدواره وأبطاله. فهو فنان خالق فى اتباعه، كما يكون المرء فنانا خالقا فى ابتداعه. (العقاد، ١٩٣٧م: ١٣٢) ومنهم مــن يرى أن البارودى لا فضل له فى معارضاته إلا فضــل الصناعة والذكاء، ما دامت

قصائده تتفق والمثال القديم فى البحر والقافية والمعنى والفكرة. (السحرتى، ١٩٤٨م: ٦٥) هذه آراء قد يكون لكل منها نصيب من الصحة، وفقا للزاوية التى 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 أساسين فى عملية الإبداع والتجديد وهما المعنى والصورة، وبيّنا مدى مقدرة البارودى فى توليد معان وصورة جديدة فى معارضاته. وبذلک يتسنى لنا أن نعرف إذا كانت شخصية البارودى قد تلاشت فى معارضاته، أم إنه استطاع أن يحتفظ بها؟.

المعنى

يشير عبدالقاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز بأن المعنى هو معيار للتفاضل بين العبارات والأبيات الشعرية بقوله: «لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها فى المعنى تأثير لا يكون لصاحبها.» (عبدالقاهر الجرجانى، ٢٠٠٠م: ٢٥٨) لذلک لا تتحقق فنّ المعارضة إلا فى إطار خلق معان جديدة من قبل الشاعر المعارِض. نأتى هنا بعدّة ميزات تتجلى فى معارضات الشاعر ليبّين دورها فى خلق معان جديدة فى قصائده.

الميزة الأولى: هى الفرق بين معانى النصين المعارضين، وذلک أن البارودى يسعى فى كثير من معارضاته أن لا يقلد تلک المعانى التى استفاد منها الشاعر المعارَض وعلى ذلک يأتى بمعانٍ تختلف عنها. ولعل أوضح هذه المعارضات معارضات الشاعر لأبى نواس فى رائيته التى يمدح بها الخصيب:

أجارةَ بيتينا أبوک غيورُ وميسورُما يرجى لديک عسيرُ

(أبونواس، ١٤١٨م: ٢٦٤)

ويعارضه البارودى فيقول:

تلاهيتُ إلا ما يجنُّ ضميرُ وداريتُ إلا ما ينمّ زفيرُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٢٠٤)

يبدؤها البارودى بالغزل ثم الحنين إلى عهد الصبا ووصف مجالس الشراب ومغانى اللهو زمن الشباب، ثم بالفخر، ووصف الحمام، ويختمها بالفخر بشعره. بينما يبدأ أبونواس قصيدته بالغزل، ووصف وداعه لزوجته قبل الرحيل، ثم يمدح الخصيب، وبعد

ذلک يصف رحلته إلى الخصيب.

فاشترک الشاعران فی مخاطبة الحبيبة، وافترقا فيما سوى ذلک، فلجأ أبونواس لوصف رحلته إلى ممدوحه، وانتهى إلى مدح الخصيب (وهو غرض قصيدته). ولأن المديح بعيد عن خلق البارودی فإنه استعاض عنه بالفخر بذاته.

إنّ أبا نواس فی هذه القصيدة فی حواره مع محبوبته شبه نظرته بنظرة العقاب، واستطرد فی وصف العقاب فی أربعة أبيات مستقلة. ثم صرح لها بأنه يرحل من أجل المال، بخلاف البارودی الذی لم يخاطب حبيبته، وإنما وصف نفسه وحبه ولهوه وسهره مع أصحابه فی الخمائل حتى تناغت الطيور. ثم استطرد فی وصف الطيور فی ستة أبيات مستقلة، لينتهی إلى فخره الذاتی الذی تضمن عناصر القوة والفتوة والوفاء والثقافة ونظم الشعر والتفوق فيه. وتضمن مديح أبی نواس للخصيب قيم المدح المعروفة آنذاک: الشجاعة والفصاحة والسيادة والكرم والنسب وحتى الجمال؛ فی حين استعاض البارودی عن المديح بالفخر الذاتی.

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

ولوكنتُ أدركتُ النواسیّ لم يقل (أجارةَ بيتينا أبوک غيور)
وما ضرّنی أنی تأخرت عنهم وفضلی بين العالمين شهيرُ
فيا ربما أخلى من السبق أولُ وبذّ الجيادَ السابقات أخيرُ

(المصدر نفسه: ٢٠٨)

فأبونواس يسير فی واد، والبارودی فی واد آخر، ولكنهما يلتقيان من وقت إلى آخر عند صورة أو معنى. لكن هذا التلاقی قصير جدا. وهذا يدلّ على أن البارودی استطاع أن يبتعد كثيرا عن القصيدة التی يعارضها، وأن يجول جولة واسعة فی واد غير واديها.

وكذلک يتجه البارودی فی قصيدته التی يعارض بها قصيدة أبی نواس فی مدح الأمير محمد بن الرشيد:

ذهب الصبا وتولّت الأيامُ فعلى الصّبا وعلى الزمان سلامُ

(المصدر نفسه: ٣٣٢)

يبــدأ أبونــواس قصيدته بالغزل والبــكاء على الأطلال، ثم ينتقــل إلى المدح، وتقع القصيدة فى عشــرين بيتا. أما البارودى فنجده لا يــكاد يبدأ قصيدته بأبيات فى البكاء على الأطلال حتى يطلق لنفسه العنان، فيبلغ بقصيدته أربعين بيتا يذكر فيها أيام الشباب وأصدقاء الصبا، وأبياتاً فى الحكمة ثم وصف الخمر. (المصدر نفسه: ٤٣٢) وهنا نستطيع أن نشاهد وقفة البارودى فى القصيدة، ليبدع فى وصفها ويفتن فى إبراز دقائقها وأسرارها.

الميزة الثانية: قد يقوم الشاعر فى معارضاته بعمليات التحول فى الصياغة والتراكيب، لاستحداث بنية جديدة مخالفة للنص المعارض. وهذه العمليات قد تكون بواسطة تحول لفظ فى أول البيت المعارض أو وسطه أو آخره، وقد تكون بواسطة عبارة أو شطر كامل من أشــطر النص المعارض. مثلا فى القصيدة التى عارضها البارودى بقصيدة من عنترة العبسى التى مطلعها:

هل غادر الشعراءُ مِن متردم أم هل عرفتَ الدّار بعد توهمِ

(عنترة بن شداد، ١٩٩٢م: ٣٢٥)

قال البارودى معارضاً:

كم غادر الشعراءُ مِن مُتَرَدّمِ ولَرُبّ تالٍ بزّ شــأوَ مُقدّمِ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٥٨٤)

يلاحــظ من البيتين أن البارودى قام بعمليات التحول فى التراكيب، حيث اســتبدل "هَل" بـ "كم" وتحول معه الإنشاء إلى الخبر، كأن الشاعر فى معرض الإجابة عن سوال عنــترة، وقام بإقامة دليل مبرز لإمكانية تفوق اللاحق على الســابق، ورغبة فى 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 وبحثه عن تفرده، وهو ما أكده فى الشطر الثانى. فالنص الثانى «يَتَرَسَّمُ خُطــى النّــص الأول فى الوزن والقافية، إلاّ أنه يرفض أيديولوجيته وســلطته، ويحاوره لترسيخ إيديولوجية يؤمن بها الثانى، وهو يحفر تهديمياً فى النّص الأصل لبناء نصّ جديد يتجاوز به النّص الأول.» (الموسى، ٢٠٠١م: ١٩)

وكقوله فى قصيدته التى يبدؤها بقوله:

رضيتُ من الدنيــا بما لا أودّهُ وأيُّ امرئ يقوى على الدهر زندُهُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٧٠٨)

عارض بها قصيدة المتنبى فى مدح كافور:

أودّ مــن الأيام ما لا تودّهُ وأشكو إليها بيننا وهى جُندُه

(المتنبى، ١٩٣٦م: ٢٣٩)

قال البارودى هذه القصيدة وهو بالمنفى. يشــير الشــاعر من خلالها إلى المظالم فى أواخر حكم الخديو إسماعيل التى أدّى إلى نفيه إلى جزيرة سرنديب. على هذا استبدل فعل "أود" بـ "رضيتُ" حتى يكشف عن عدم رضائه من الأوضاع.

الميزة الثالثة: هى ميل الشاعر لبيان جانبه الأخلاقى، ويبدو ذلک بوضوح فى معارضات الشــاعر الذى حرص على ابراز تميزه وتفرده وتجاربه الذاتية بصورة تبرز معها شخصيته بروزا واضحا. من نموذج تلک المعارضات معارضته للنابغة فى قصيدته التى مطلعها:

أمن آلِ مَيةَ رائحٌ أو مُغتدِ عَجلانَ ذا زادٍ وغَيرَ مُزَوَّدِ

(النابغة الذبيانى، ٢٠٠٥م: ٣٨)

ويقول البارودى معارضا إياه:

ظنّ الظُّنونَ فَباتَ غَيرَ مُوسَّدِ حَيرانَ يكلأ مُستنيرَ الفَرقَدِ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٣٣٢)

عــالج النابغــة فى قصيدته موضوعين همــا: وصف الرحيل، ووصــف الغانية. وعالج البارودى فى قصيدته ســتة موضوعات هى: وصف الرحيل ، ووصف المحاســن، وفتوته، ووصف حصانه، ووصف الخمرة ومجالسها، ووصف الغانية.

فاشترک الشاعران فى موضوعيهما: وصف الرحيل، ووصف المحاسن. وفى الموضوع الثانى (وصف المحاسن) يبرز الجانب الذاتى للبارودى. إذ بينما تطرّق النابغة إلى وصف محبوبته المتجرّدة وصفا جنســيا وحسّــيا، يتطرق البارودى إلى نــوع من الغزل الرفيع، بوصف محبوبته وصفا معنويا، تفضل الروح فيه الجسد.

يصف النابغة فى وصف محاسن المتجردة سهام عينها وفتكها بالقلوب. ويصف نحرها،

وعقدها الذى يزينه، وشبه قدها بالغصن، وبطنها (ذا العكن)، وروادفها (الريا)، وشبه بياضها بلون الشمس والدر والمرمر، وشبه بنانها بالعنم، 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 البارودى ما يزال يعيشها، بالإضافة إلى المعطيات الحضارية فى مطلع العصر الحديث. وهذه كلها أسهمت فى صرف البارودى عن الأدب الغزلى الرفيع، فقد وصف محاسن محبوبته: لحاظها، وشبابها، ونعومتها، وقدها، وكلها أوصاف معنوية تفضل الروح بها الجسد. لهذا انتقل البارودى إلى فتوته فوصف شجاعته، وحصانه، ومجالس الخمرة التى يشهدها فى صحبة أصحابه. وقد استغرق منه وصف حصانه اثنى 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. مثلا فى القصيدة السابقة يعالج النابغة موضوعين هما: وصف الرحيل، ووصف الغانية؛ فى حين يعالج البارودى فى قصيدته ستة موضوعات هى : وصف الرحيل، وصف المحاسن، فتوته وشبابه، وصف حصانه، وصف الخمر ومجالسها، وصف الغانية. أيضاً فى قصيدة البارودى:

رضيتُ من الدنيا بما لا أودّهُ وأىُّ امرئ يقوى على الدهر زندُهُ

(المصدر نفسه: ٧٠٨)

ويعارض فيها قصيدة المتنبى، التى مطلعها:

أودّ من الأيام ما لا تودّهُ وأشكو إليها بيننا وهى جُندُه

(المتنبى، ١٩٣٦م: ٢٣٩)

تبلغ أبيات قصيدة المتنبى ثمانية وأربعين بيتاً، بينما تبلغ أبيات قصيدة البارودى ستة وخمسين بيتاً. عالج المتنبى فى قصيدته أربع موضوعات هى: شكوى الزمان، وارتحال الظعائن وعليها الحبائب، وطلب المجد، والمعالى، ومديح كافور. بينما عالج البارودى فى قصيدته خمس موضوعات هى: شكوى الحب والهوى، شكوى الشيب، شكوى الأصحاب، شكوى الزمان، الفخر، بيت القصيد والحكمة.

ولذلک یمکننا القول إن حرص الشاعر علی ابراز الجانب الذاتی واضح فی القصیدتین وکثرة الموضوعات فیهما تبین تمیز البارودی وقدرته علی إبداع معان جدیدة.

الصورة

یســتلهم البارودی صوره الشعریة من التراث الشعری، ویسیر فی خلق هذه الصور علی منهج الشعراء القدامی، و لکنه لیس مجرد مجتر ومقلد فی هذا، بل یظهر مبدعاً لصور جدیدة، لأن له ذهناً مولدا، لا یتوقف أمام صورة من صور الشــعر القدیم، إلا یستخرج صــورة جدیدة منها، بعد عملیات متعددة من التحویر والتغییر ولقد أدخل فی معارضاته من هذه الصور المبدعة. عملیة تشکیل هذه الصور فی معارضاته یتم من طرق مختلفة:

أولاً: لجوء الشاعر فی معارضاته إلی إتیان صورة جزئیة کثرت عند الشعراء القدامی ثم یوسعها مکوّنا منها صورة مفصلة، نحو صورة الخال التی تتکرر کثیرا فی شعره:

لیس لی غیر خالک الأس ـود فی کعبة المحاسن قِبلة
فأثبنی علی الجمال زکاة فزکاة الجمال فی الخد قُبلة

(المصدر نفسه: ٢٣٤)

یکشف تتبع مصادر هذه الصورة أن البارودی أخذ تشبیه الخال بالحجر الأسود من أکثر من شاعر، لأنه تشبیه یکثر عند الشعراء القدامی،[١] لکن البارودی یضیفها رکناً آخر حتی یوسعها ویزیدها طرافة، وذلک فکرة الزکاة مأخوذاً من قول ابی العلاء المعری:

لغیری زکاةٌ مِن جمال فإن تکن زکاة الجمال فاذکری ابن سبیل

(أبوالعلاء المعری، ١٩٧٨م: ١٦٤)

ویتلفقهــا مع کلامه، لکنّه لا یجعل الزکاة هــی الذکری التی تحدث عنها أبوالعلاء بل یجعلها قُبلة. وکقوله:

١. کقول الشاعر کشاجم:

فلم یَزَل خدّها رکناً أطوف به والخالُ فی صحنِه یغنی عن الحجر

(کشاجم، ١٩٨٧م: ٤٢١)

وأیضاً فی القصائد التی قالها عبدالغنی النابلسی. کقوله:

ویا له من حجر أسود کأنه الخال بخد المِلیح

(النابلسی، ١٩٥٧م: ٣٢٨)

إنّى أرى أنجُمَهُ قد وَنَت فَمَا لها أيد على السَّبحِ

(البارودى، ١٩٩٨: ١١٤)

هنــا نجد الصورة تعتمد علــى أبى العلاء بوجه خاص، فقد أغرم المعرى غراماً لافتاً باســتعارة الغــرق للنجوم، على نحو يمكــن أن يلاحظه القارئ لســقط الزند. وقد وعى البارودى كل هذه الصور ثم استخلص، أو استنتج منها صورته التى تجعل النجوم ضعيفة متهالكة، لا تســتطيع أن تســبح فى بحر الظلام، بعد أن أشــرفت علــى الغرق؛ وقد أكثر أبوالعلاء من الحديث عنه، فتابع هو أبا العلاء وحقق معنى الإضافة إليه.

ثانيــاً: أما الطريقة الثانية لإبــداع صور جديدة فى معارضاته هــى عكس الطريقة الأولى. فإذا كنّا نرى فى الأولى أن الشــاعر يوســع 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 البارودى:

ناغَيتُها بِلسانِ الشّوقِ فازدَهَرَت للحُسنِ فى وَجنَتَيها وَردَتا خَفَرَ[1]

(المصدر نفسه: ٢٢٤)

ولســان الشــوق فى هذا البيت كناية عن الدموع وهــذه الكناية وردت فى أكثر من مصدر؛ وردت فى شعر أبى تمام والبحترى وعنترة و....[2] والبارودى يعرف هذا النوع من التراث معرفة كاملة؛ وهذا الاطلاع أتاح له التوقف عند أمثال هذه التشبيهات تحديدا، والإفــادة منها فى عمليات التوليد التى يقوم بها، وذلك على النحو الذى انتهى معه إلى الربط بين غزارة الدموع وتفتح الورد فى الوجنات بواسطة الدموع أو ألسنة الشوق التى تروى الخد على سبيل الاستعارة المكنية.

وكقوله فى قصيدة أخرى:

ضَمَّت جَوانِحُهُ إليكِ رِسالَةً عُنوانُها فى الخَدّ حُمرُ الأدمُعِ

(المصدر نفسه: ٣٣١)

---

١. ناغيتها: حادثتها وغازلتها. والخفر: شدّة الحياء.

٢. من أمثال هذه التشبيهات عند أبى تمام هذا البيت: ريمٌ أبَت أن يريمَ الحُزن فى جلداً / والعينُ عينٌ بماءِ الشــوق تبتدر. (أبوتمام، ٢٠٠٥م: ٥٣٢) ونحوه قول البحترى: ولما رأيتُ البِشرَ أعرض دُونَنا / وحالَت بناتُ الشوقِ يَحنَّ نُزّعا. (البحترى، ١٩٦٣م: ٣٧٩) ومثله قول عنترة: (وقفتُ به والشوقُ يكتبُ أسطراً / بأقلام دمعى فى رسوم جنابى) (عنترة 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 بغيرها من التشبيهات التى تصل الدموع بالدم، وولد منها صورته التى أفادت من التوليدات المتعددة.

ثالثاً: وأما الطريقة الثالثة التى يلجأ إليها البارودى لتوليد صوره، فهى الانتقال بالصور القديمة من مجالاتها التى ذكرت فيها إلى مجالات أخرى جديدة. فإذا كان الشاعر القديم الذى يتوقف عنده البارودى يأتى فى مديحه مثلا 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 المعارَض. هكذا يتوقف البارودى عند إحدى مدائح ابن هانى فى المعز لدين الله الفاطمى ويلفت نظره قول ابن هانى:

خابت أميةُ منه بالذى طلبَت كما يخيبُ برأسِ الأقرعِ المُشُط

(ابن هانى، ١٩٨٠م: ١٨٦)

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

وللنسيمِ خلالَ النّبتِ غلغلةٌ كما تغلغلَ وسطَ اللّمةِ المُشُطُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٣٠٩)

وفى قوله:

أقامُوا زماناً ثُمّ بَدّدَ شَملَهُم مَلُولٌ مِنَ الأيّامِ شِيمَتُهُ الغَدرُ

(المصدر نفسه: ٢١٨)

التى عارض بها أبى فراس فى رائيته التى يقول:

وفيتُ وفى بعض الوفاء مذلّة لآنسة فى الحيِّ شيمتها الغَدرُ

(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

التى يقول فيها:

وَدَع مِن الأمرِ أدناهُ لأَبعدِهِ فى لُجّة البحرِ ما يُغنِى عن الوَشَلِ

(البارودى، ١٩٩٨م: ٣٩٨)

استفاد فيها من الصورة التى خلقها الطغرائى فى قوله:

فيمَ اقتحامُكَ لُجّ البحرِ تَركَبُهُ وأنتَ يكفيكَ منهُ مَصّةُ الوَشَلِ

(الطغرائى، ١٩٩١م: ٣٢٢)

فقد استعار البارودى منها صورة "الاقتحام فى لجّ البحر" التى استعملها الطغرائى فى مجال الذم، واستخدمها هو فى مجال الحكمة والنصيحة. فبينما نرى الطغرائى قد استخدم الصورة لذمّ مخاطبه وتحذيره من اقتحام بحر المعالى، ينقلها البارودى من مجال التحذير إلى مجال الإغراء حتى يغرى مخاطبه باكتساب المعالى والمعارف.

رابعاً: أما الطريقة الأخيرة فى توليد هذه الصور المبدعة فهى الجمع بين فكرتين متعارضتين معا. مثلا حينما يقول:

عجبتُ لِعينِى كيف تظمأُ دُونها وإنسانُها فى لُجّةِ الماءِ سابحُ

(البارودى، ١٩٩٨م: ١٠٤)

فالصورة هنا تقوم على المفارقة بين الظمأ لوجه الحبيبة وغرق إنسانها فى الدموع وعندما نفتش عن مصادر هذه الصورة نجد البارودى يأخذ فكرة الظمأ للحبيبة من ابن الرومى[١] ثم يأخذ فكرة السبح فى بحر الدموع من ابن الفارض،[٢] ثم يجمع بين الفكرتين البعيدتين على نحو يحدث المفارقة التى قامت عليها الصورة.

هذه هى الطرق الأساسية التى يستخدمها البارودى لإبداع صور جديدة فى أشعاره خاصة فى معارضاته للقدامى، وخلق هذه الصور من أهم أسباب التجديد فى أشعاره

١. كقول ابن الرومى:

أنت ملولٌ حائلٌ عهدُه تصبغُك الساعات ألوانا
تصرم ذا الوصل وتضحى إلى من يحتوى وصلَك ظمآنا

(ابن الرومى، ١٩٢٤م: ٤١٥)

٢. نحو قول ابن الفارض:

انظر إلى كبدٍ ذابت عليك جوىً ومقلةٍ من نجيع الدّمع فى لجج

(ابن الفارض، ١٣١٠ق: ١٨٣)

بحيث أصبح رائد مدرسة الإحياء فى الأدب العربى الحديث وهيأ للشعراء المعاصرين القدرة على محاكاة ومعارضة القدامى وفتح الطريق لإبداع مضامين جديدة فى الشعر العربى الحديث.

النتيجة

إن شخصية البارودى لم يذب فى معارضاته ذوبانا تاماً، بل لقد حاول فى معظم الأحيان أن تكون القصيدة التى يعارضها مجرد مصدر إلهام تنفتح به تجاربه الشعرية.

المعنى والصورة هما ركيزتان أساسيتان استفاد منهما البارودى ليبدع فى معارضاته ويبينَ مقدرته على معارضة الشعراء القدامى .

إن الشاعر المعارِض يستطيع أن يصل فى المعارضات إلى مدى الشاعر المعارَض ويفوقه وذلک يتم بواسطة مقدرة الشاعر فى خلق معانى ومضامين جديدة فى طبيعة العمل الشعرى ويستطيع أن يصل من مرحلة التقليد إلى مرحلة المحاكاة والمعارضة حتى يبين الجانب الذاتى لشخصيته.

إن البارودى أصيل فى معارضاته ولم يكن مقلداً ولا يسبح فى أمواج العرب القدامى.

المصادر والمراجع

ابن الرومى. (١٩٢٤م). الديوان. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.

ابن الفارض. (١٣١٠م). الديوان. القاهرة: المطبعة الخيرية.

ابن هانى الأندلسى. (١٩٨٠م). الديوان. بيروت: دار بيروت.

أبوتمام. (٢٠٠٥م). الديوان (شرح الخطيب التبريزى، تقديم: راجى الأسمر). بيروت: دارالكتاب العربى.

أبوفراس الحمدانى. (١٩٤٤م). الديوان (تح: د.سامى الدهان). بيروت: مكتبة الهلال.

أبونواس. (١٤١٨م). الديوان (شرحه وضبط نصوصه:عمر فاروق الطباع). بيروت: شركة دار الأرقم بن أبى الأرقم للطباعة والنشر.

البارودى، محمود سامى. (١٩٩٨م). الديوان (حققه وضبطه وشرحه على الجارم ومحمد شفيق معروف). بيروت: دارالعودة.

البحترى. (١٩٦٣م). الديوان (تح. حسن كامل الصيرفى). ط٢. مصر: دار المعارف.

السحرتى، مصطفى عبداللطيف. (١٩٤٨م). الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث. مصر: دارالهلال .

الشايب، أحمد. (١٩٩٨م). تاريخ النقائض فى الشعر العربى القديم. مصر: دارالكتب المصرية.

الشريف الرضى. (لاتا). الديوان. ج١. 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 التناص فى الشعر العربى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
العقاد، عبّاس محمود. (١٩٣٧م). شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى. مصر: مطبعة المدنى.
عنترة بن شدّاد. (١٩٩٢م). الديوان (تقديم خليل شرف الدين). ط١. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
كشاجم. (١٩٨٧م). الديوان. القاهرة: دار المعارف.
المتنبى، أبوالطيب. (١٩٣٦م). الديوان (شرح أبى البقاء العكبرى). مصر: دارالكتب المصرية.
المعرى، أبوالعلاء. (١٩٧٨م). الديوان. مصر: دار الكتب المصرية.
مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤م). المعجم الوسيط. ط٤. مكتبة الشروق الدولية.
الموسى، خليل. (٢٠٠١م). «من مصطلحات النقد الأدبى المعارضة». جريدة الأسبوع الأدبى. لامك: العدد ٧٧٦.
النابلسى، عبدالغنى. (١٩٥٧م). الديوان. مصر: دارالمعارف.
النابغة الذبيانى. (٢٠٠٥م). الديوان (اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس). ط٢. بيروت: دار المعرفة.