جامعة الجزائر 02
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

السرقات الشعرية قراءة نقدية معاصرة

Poetic Plagiarism, a Contemporary Critical Study

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث في اللغة العربية وآدابها

تخصص نقد عربي قديم

إعداد: الطالب عبد الهادي بوراس

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
الأستاذ مشري بن خليفة	جامعة الجزائر 02	رئيسا
الأستاذ حواس بري	جامعة الجزائر 02	مشرفا ومقررا
الأستاذة ليلى جودي	جامعة الجزائر 02	عضوا مناقشا
الأستاذة سامية قاع الكاف	جامعة الجزائر 02	عضوا مناقشا
الأستاذ عمر عاشور	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة	عضوا مناقشا
الأستاذ محفوظ ملواني	جامعة البليدة	عضوا مناقشا

جامعة الجزائر 2
كلية اللغة العربية وآدابها
واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

السرقات الشعرية
قراءة نقدية معاصرة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه
الطور الثالث في اللغة العربية وآدابها
تخصص نقد عربي قديم

إشراف الأستاذ الدكتور حواس بري
إعداد الطالب عبد الهادي بوراس

«ثم إنَّ التَّوْقَ إلى أَن تُقَرَّ الأُمورُ قَرارَها، وتُوضَعَ الأشياءُ مَواضِعَها، والنِّزاعَ إلى بَيانِ ما يُشْكل، وحلِّ ما يَنْعَقِد، والكَشْفِ عمَّا يَخْفَى، وتلخيصَ الصِّفَةِ حتى يزدادَ السامعُ ثقةً بالحُجة، واستظهاراً على الشبهة، واستبانة للدليل، وتبينًا للسبيلَ، شيءٌ في سُوس العَقْل، وفي طباعِ النَّفس إذا كانت نَفْساً»

عبد القاهر الجرجاني

مُقَدِّمَـــــــــة

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ والصلاة والسلام على خير الخلق، نبي الخير، ومعلم الناس الخير محمد ﷺ وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين صلاة وسلاما دائمين ما ذر شارق وبعد

فالنقد العربي لا يزال عينا ثرّة لو شرب منها أهل الأرض لأصدرتهم، ولا يعوز هذه العين إلا أرض نقية تقبل الماء فتنتج الكلأ والعشب الكثير، ولم أجد في كلام العرب أجلّ من كلمة نبي الله أفصح الخلق قاطبة "قبلت الماء فأنبتت الكلأ والعشب الكثير" لما فيها من قبول للطهر﴿وَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُورًا﴾، وبر به فتأتي أكلها كل حين بأمر ربها﴿وَأَنزَلْنَا مِنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجًا لِّنُخْرِجَ بِهِ حَبًّا وَنَبَاتًا وَجَنَّاتٍ أَلْفَافًا﴾، وما فيها من صنعة تجدد وتنوع. تقبله ماءً وتثمره كلأ وعشبا، ﴿وَفِي الْأَرْضِ قِطَعٌ مُّتَجَاوِرَاتٌ وَجَنَّاتٌ مِّنْ أَعْنَابٍ وَزَرْعٌ وَنَخِيلٌ صِنْوَانٌ وَغَيْرُ صِنْوَانٍ يُسْقَىٰ بِمَاءٍ وَاحِدٍ وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَىٰ بَعْضٍ فِي الْأُكُلِ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾، فذلك مثل العقول النقية الطاهرة. وليس هذا التشبيه بدعا إنما هو منهج القرآن والسنة، في الجمع بين نزول الغيث ونماء الزرع، وبين نزول الوحي وقبوله، قال تعالى في سورة الزمر:﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِأُولِي الْأَلْبَابِ﴾ثم قال سبحانه:﴿أَفَمَن شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَىٰ نُورٍ مِّن رَّبِّهِ ۚ فَوَيْلٌ لِّلْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُم مِّن ذِكْرِ اللَّهِ ۚ أُولَٰئِكَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُّتَشَابِهًا مَّثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَىٰ ذِكْرِ اللَّهِ﴾.

وإنَّ أول شأن هذه العقول قبول الكلام؛ والقبول كما قال أبو هلال العسكري: «مِثْلَ الْإِجَابَة يَقع حِكْمَة ومصلحة». ولم يكن لهذه العقول الشريفة الطاهرة ممن تقدم من علمائنا مصلحة أجل من فتح ما أغلق، وبيان ما أشكل، وإنّ هذا المرمى الشريف، والمرام العزيز مبثوث بين دفات كتبهم، يقول عبد القاهر الجرجاني في مستهل دلائل الإعجاز بعد دفاعه عن النحو والشعر: «فإنَّ التوق إلى أن تُقَرَّ الأمور قرارها، وتوضع الأشياء مواضعها، والنزاع إلى بيان ما يشكل، وحل ما ينعقد، والكشف عما يخفى، وتلخيص الصفة حتى يزداد السامع ثقة بالحجة، واستظهارا على الشبهة، واستبانة للدليل، وتبيّنا للسبيل، شيء في سوس العقل، وفي طباع النفس إذا كانت نفسا»، ولم يكن استهلال عبد القاهر واستفتاحه لدلائل الإعجاز بالدفاع عن الشعر والنحو، إلا بيانا على أنَّ دفع الشبهات ودمغ الباطل أول مقاصد أهل العلم، قبل التأسيس للعلوم، لأن العقول إذا أسست معارفها على فساد، فإنه لا يفتأ ينخرها، ويحز لحمها إلى العظم:

وكَمْ ذُدْتَ عَنِّي مِنْ تَحامُل حادِثٍ وسَوْرةِ أَيام حَزَزْنَ إلى العَظْم

وما تقبلُ الكلام حتى تراها تعمل فكرا، وتقدح ذكرا، تُخرج منه علوما ومعارف تحق الحق وتدمغ الباطل، ليخرج الكلام على غير طبيعته الأولى، ومثال ذلك صنيع العلماء في أول عهدهم بعلوم اللغة العربية، في يوم لم يكن فيه إلا كلام العرب وأشعارها، فرأيت العقول تثمر بالقياس والاستنباط والاصطلاح علوما دقيقة تميز صحيح الكلام من فاسده، ثم ورّثوا الذين من بعدهم علم صناعة المعرفة، فرأيت جيلا بعدهم ينظر إلى علم اللغة تفصيلا وتبويبا، ويسمى هذا ونحوً وصرفًا، وذاك بلاغة وعروضا، فبقيَت هذه السنة قائمة في عقولهم متصورة في أذهانهم ترى العلم ميدانا رحبا ومجالا شرحا، واجب كل جيل أن ينهج نهج آبائه في التفكير والاستنباط، حتى لا تقوم عليه حجة تحجير العلم بدعوى نفاد المعاني، وأن السابق لم يترك للاحق.

وما وجدت عقوقا أشدّ من الداء الدوي الذي تفشى في أجيالنا، من قولنا ما ترك السابق للاحق، ويكأن آباءنا كانوا عالة لم يورّثوا علما ولا فهما، وليس لهذه العلة إلا سبب واحد هو انصرافنا إلى المعرفة بعيدا عن صناعة المعرفة، أي انصرافنا عن العقول إلى المنقول-وهو شريف لا ريب- وإنما كان ديدنهم تعليم العلوم، وتعليم سبل استنباطها وتوليدها، ولو نظرت في كتاب واحد من كتبهم، لوجدته يطرح أمامك أبوابا لم تفتح، يقول لك هذا سبيل تجديد فاسلكه. ولست أقول هذا الكلام إلا لما عايشته إزاء قضية السرقات الشعرية، وتصديقنا أنها قُتلت بحثا، ولم يترك فيها السابق للاحق شيئا، ولا خير في بحث يقتل موضوعه، لا لشيء إلا لبُعد بحثه عن العقول التي شبهها رسول الله ﷺ بالأرض النقية التي تقبل وتنتج.

فطرحتُ ما مضى من قول، وبدأت أنظر إلى السرقات الشعرية على أنها قضية مذخورة بالكنوز المسهو عنها، لأنها مجال رحب تلتقي فيه عقول الشعراء حول معنى واحد، وأجد في مقابله قول علمائنا إذا أخذ اللاحق معنى من تقدمه، وجاء به في معرض هو خير منه، كان أولى بالمعنى، وأجد قول عبد القاهر إنَّ التجربة الشعرية يستحيل أن تعاد إلا إذا كرر الشاعر بيت من تقدمه، أما أن تُقدّم، أو تؤخر فالتكرار من قبيل المحال، فإذا وازنت بين كلامين في باب واحد وجدت الفروق الدقيقة الرائعة تضع أمامك حدودًا فاصلة بين الكلامين، وإذا وازنت بين هذه الأبواب في العصر الجاهلي والعصور التي تله تكشف لك الشيء الكثير مما داخل الشعر وأحدث فيه تغييرا وتطويرًا.

فها هنا علم شريف، ودرة لم تطلب؛ هي درة تحديد الفروق الدلالية بين المعنيين، وكما لا يكفي أن نقول في الكلام: إنه خصوصية في كيفية النظم، وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض، حتى نصف تلك الخصوصية ونبيّنها، ونذكر لها أمثلة، ونقول: مثل كيت وكيت. فلا يكفي أن نقول في السرقات الشعرية سرق فلان من فلان، كما لا يكفي أن نقف عند قول نقادنا من جاء بالمعنى في معرض حسن كان أولى به، حتى نتتبع خصوصية النظم، ونقول مثل كيت وكيت. وهذه هي رابطة العقد في بحثي الموسوم بالسرقات الشعرية قراءة نقدية معاصرة.

أرنو من خلاله إلى إعادة قراءة قضية السرقات الشعرية في ضوء نظرية النظم، وتحديد الفروق الدلالية بين السارق والمسروق، أو كما يسميها عبد القاهر اللفظ المتعدد للمعنى المتحد، ولا سبيل إلى هذا المرام، إلا بفصول تعين قاصدها على الوصول، وها هو ذا باب آخر لم يفتح بعد، هو الاهتمام بمناهج العلماء في ترتيب الأبواب، وعبد القاهر يقول: «فاعمل على أنَّ ههنا فصولا يأتي بعضها في إثر بعض».

ومادام الشعر مدار بحثي ومادته، كان لزاما أن يكون أولَ ما يدرس، فخصّصت الفصل الأول الموسوم بـ"الإبداع الشعري وشروطه" لدراسة تشكل الإبداع عموما والشعر على وجه الخصوص؛ إذ من اللازم على من أراد الموازنة بين كلامين أن يكون على بيّنة بخصائص ما يوازن، فجاء الفصل الأول في مبحثين؛ المبحث الأول المعنون بـ"الإبداع الشعري من التسليم إلى الذاتية"، ضمّ في ثناياه دراسة لمصدر الشعر بداية من فكرة التسليم؛ التي يرى فيها الشاعر نفسه أداة في يد الشياطين تملي عليه إن رضيت، وتمنعه إن سخطت، والإبداع بهذه النظرة هو فرق في النوع لا في النسبة؛ أي أفضلية المبدع لا ترجع إلى تسامي قدراته الشعورية والفكرية عن المتلقي، إنما هو كائن ذو تركيبة مخالفة لمجتمعه، له شيطانه الذي يملي عليه ما يقول، وليس هذا الشيطان إلا تنصيبا للفحولة، فلكل فحل شيطان، ولا يكون الشاعر فحلا إلا وتربطه علاقة بشيطان، تتباين هذه العلاقة بين الملكية، التي يرى فيها شاعر الشيطان ملكا له، وبين المعية التي يرى فيها شاعر آخر الشيطانَ صاحبا له. والهدف من قراءتي لقضية شياطين الشعر هو الوصول إلى تفسير علمي لحالة رآها الشعراء دليلا على وجود قوة خارجية تملي عليه، فوجدت أن هذا الانتقال -من حالة امتناع تدفق الإبداع، إلى حالة من الانسياب- راجع إلى تغيير الشاعر للجو السائد أثناء الانفعال؛ إذ المعلوم أنَّ أول الشعر انفعال، وغالبا ما يكون هذا الانفعال عائقا يمنع عقل المبدع من ممراسة عملية صناعة الإبداع، والوصولِ إلى الوجهة الذهنية، ما يدفع المبدع إلى تغيير الجو

السائد، فيندفع الشعراء إلى الخلوات والسير في الفلاوات، وممارسة طقوس يخيّل إليه أنها استدعاء لشيطانه.

ما يجعلنا نعيد التفكير في نشأة الإبداع داخل الفردانية والقدرة الذاتية، وهو غاية المطلب الثاني الموسوم بـ"التوزيع الاعتدالي فرق في النسبة لا في النوع"؛ ومصطلح التوزيع الاعتدالي هو مصطلح خلدوني، رأى فيه ابن خلدون، أنَّ النفس وإن كانت في جبلتها واحدة بالنوع، فهي تختلف في البشر بالقوة والضعف، فالفرق بين المبدع والمتلقي هو فرق كامن في الذات البشرية، متمثل في تسامي قدراته الشعورية والفكرية بنحو أعلى من المتلقي. بيد أنَّ هذا التفسير لا يشفي الغلة ولا يوصل إلى ثلج اليقين، فقولنا إنَّ مردّ الإبداع إلى الإلهام يدخل في التوزيع الاعتدالي، ولكنه يبقي عملية الإبداع غامضة تبني الإبداع إلى المجهول.

لأجل هذا جاء المبحث الثاني المعنون بـ"شروط الإبداع" بغية تفسير عملية إنتاج الشعر وتحديد شروط تشكله، ولا خلاف أنَّ ما يميّز الشعر هو لغته الشعرية، وهذا المستوى من اللغة؛ التحويلي عند تشومسكي، أو الشعري عند موكارفسكي، أو البيان الأعظم عند عبد القاهر الجرجاني، كامن في الحد الأقصى لأمامية القول، وهو عكس الآلية. وكلما كان القول آليا، قل الوعي في تنفيذه، وكلما كان أماميا زاد الوعي؛ أي كلما تساما الكلام في شاعريته، كلما اقتضى زيادة في التفكير، إذ لم يكن شعرا إلا بتحقق الانتهاك المنتظم، ولا يتحقق هذا الانتهاك المشروع في اللغة من التقديم والتأخير والحذف، والقصر، والفصل والوصل، إلا إذا أعمل صاحبه عقلا وقدح فكرا، ما يعني أن دائرة البحث عن تشكل الإبداع لا تخرج عن طاقة العقل وقدرته على صهر مركبات الشعر في بوتقة يخرج بها الإبداع سبيكة مفرغة.

وهذه السبيكة تخفي وراءها مكونات يتشكّل بها الإبداع، فوصلت من خلال البحث والمراجعة أنَّ هذه المكونات لا تخرج عن الاستعداد الشعري، وفقه اللغة، وفقه الإبداع، والعقل هو المركب لهذه العناصر. وأول شروط الإبداع هو الاستعداد الشعري، وهو مادة المطلب الأول من هذا المبحث، الذي وجهت اهتمامه إلى خصائص المبدع وسماته قبل عملية الإبداع، وما يتسم به من استعداد يعينه على جمع مادة الشعر، فوجدت أنَّ المبدع يفوق المتلقي في دقة التأمل والملاحظة، لأن المبدع لا يهتم بالملامح السطحية وحسب، بل يتجاوزها إلى تأمل الفروق الدقيقة وتخزينها بانطباعاتها، كما يفوقه بالتجربة الخصبة؛ وأعني بها قدرة المبدع على تحويل الحدث إلى إبداع، والتجربة الخصبة مصطلح جامع يضم

الملكة الحافظة للمبدع التي تربط الحدث بالانفعال، فيكون استحضار الصور مرهونا بالحالة الشعورية، لا مجرد استرداد، وهو امتياز في النسبة لا في النوع كما ذكرت من قبل.

وما يزال هذا التفسير لتشكل الإبداع ناقصا، لأنه يحاول تفسيره من داخل المبدع، ولا يمكن إقصاء المؤثرات الخارجية؛ لأنها مادة شعره كما قال حازم، فلا مناص للمبدع من التأثر والتفاعل مع بيئته التي تمثل أدوات إبداعه، ولهذا التفاعل وجهان إما تفاعل إيجابي مع البيئة والمجتمع، يسميه شولته "حالة النحن" أو تفاعل سلبي يتصدع فيه النحن، وضربت لهذا مثالا بالصعاليك، إلا أنَّ التحقيق في تشكل الإبداع يعيدنا إلى النظر في المبدع، حتى لا نقع في المغالطة المنشئية، لأن العوامل تتشابه، والتجربة الإبداعية لا تتشابه، بل وتجد لمبدعَين العوامل نفسها، ولكن الإبداع متباين، ما يعني أنَّ نفسية المبدع تتدخل في تشكل الإبداع، وما العوامل الخارجية إلا جزء من تشكلها. كما لا يمثل الاستعداد الشعري إلا مرحلة أولية تهيئ للإبداع أرضا خصبة إلا أنها لا تثمر، ولا تفصح عن كنهها ومكنونها إلا بشرط فقه اللغة.

وعليه مدار المطلب الثاني "فقه اللغة"، لأن اللغة هي الوسيط بين المبدع والمتلقي، ورسول معانيه، أو كما يقول أهل العلم الكلام صفحة من عقل صاحبه، أقرب رحما له من ابنه، فالعلاقة بين المبدع ووسيطه (اللغة) علاقة طردية؛ كلما زاد وعيه باللغة زاد اقتداره على التحكم في إبداعه، لأجل هذا اخترت كلمة "فقه" كونها أعلى درجة من العلم وأخصّ بالكلام، وبقاعدة المخالفة كلما قلّ الوعي بقوانين اللغة قلّت إمكانات الانتهاك المنتظم، فيعجز عن الخروج من المبنى السطحي إلى المبنى العميق، ومن ثمّ تقل إمكانات الشعر، كما قال عبد القاهر«لا يرى النقص يدخل على صاحبه إلا من جهة نقصه في علم اللغة».

ومن بين الإشكاليات التي عرضت أثناء تدليلي على قيمة شرط "فقه اللغة"، أنَّ انسياب الشعر في حالة الإبداع لا يتوافق مع القاعدة التحويلية التي يمارسها المبدع في الانتهاك المنتظم، ومرد هذه الإشكالية إلى سوء تقديرنا لمصطلح "الطبع"، فتلقائية المبدع ليست مرحلة أولية في مسار الشاعر، إنما هي نتاج خبرة صهرت أسرار الكلام بمعاني النفس، فتأتي الأساليب اللغوية خدما للمعاني، والدارس يغلب الفارس. بيد أنَّ التحكم في الوسيط والاقتدار عليه لا يكفي لصناعة الإبداع؛ إذ تجد علماء اللغة أعلم بالشاعر من إمكانات اللغة ومع ذلك لا تجد لهم شعرا، كما أننا لو افترضنا تساوي المعرفة لدى شاعرين، واشتركا في المعنى، لما وجدنا تطابقا في الصنعة ولجاوز أحدهما الآخر، ما يعني أنَّ فقه اللغة جزء

من حركة إبداعية يختار فيها العقل أساليبه من خلال الاستبدال والتركيب، بناء على الإمكانات المتاحة في مخزونه المعرفي.

هذا ويتدخل مخزونه المعرفي ليغوص به في أعماق التجارب السابقة يأخذ منها نَسبا، فالكتابة مصالحة بين الحرية والتذكر كما يرى بارت، وغاية المطلب الثالث "فقه الإبداع" هي البحث في هذه المصالحة وآلية تشكلها، وليس لها سبيل إلا فقه الإبداع، وأعني به قدرة المبدع على القراءة الواعية المثمرة التي تغوص إلى عمق الدلالة، لترى خيوط النص كيف تذهب وكيف تجيء، وكيف يداخل بعضها بعضا، ولك أن تسميها ما أردت "الاحتضان" أو "الامتصاص" أو"المصالحة" ولكنها لن تخرج عن كونها قراءة واعية، تتمثل في الذهاب من سطح الأثر إلى مركزه الفني الداخلي، لتتحقق الحرية التي دعا إليها بارت في تحديد الفراغات الجدلية، ومن ثم توليد الجديد من ثغور القديم.

أعود إلى قول عبد القاهر"فصول يأتي بعضها في إثر بعض"، كأنَّ الفصول تفرض وجودها وترتيبها على الباحث، وتدله على أمشاجها، فجزئية فقه الإبداع تضع أمامنا فرضية تقارب أعمال السابق واللاحق، وما دام فقه إبداع السابق شرطا في الإبداع، والتناص حتمية تتسرب فيها آثار السابق للاحق، فالتردد والتطابق محتمل، وعليه مدار ما بقي من البحث في قراءة السرقات الشعرية قراءة نقدية معاصرة. فجاءت الفصول الثلاثة خادمة للفصل الأول مجيبة عن إشكاليته الأساسية: كيف تناول المنجز النقدي العربي القديم قضيّة السرقات الشعرية ؟ وما يتفرع عنها من إشكاليات: ما العلاقات الناتجة من القراءة الأفقية لقضايا النقد ؟ وكيف انقسم النقاد في قراءتهم للسرقات الشعرية ؟

فجاء الفصل الثاني "القضايا النقدية وعلاقتها بالسرقات الشعرية"، مجيبا عن إشكالية العلاقة الناتجة من قراءة قضايا النقد قراءة أفقية، وأعني بها توجيه اهتمامنا بقضايا النقد من الصورة التفكيكية؛ التي تقارب كل قضية على أنها وحدة مستقلة بذاتها، إلى الصورة التكاملية التي تركّز على ما في الخطاب النقدي من مفاهيم، وما ينشأ عن العلاقات بين المفاهيم من قضايا. وبما أني وقفت في الفصل الأول عند شرط الإبداع، فإنَّ أوّل ما يقتضيه البحث هو تقصي علاقته بالسرقات؛ إذ كانت رواية الشعر أولّ سبل اكتساب ملكته، كما جاء في الكامل للمبرد«من أراد نسجا فليحفظ لمثله»، وهي عند حازم المهيئ الثاني للقوة الناظمة. وما دام هذا هكذا فإنَّ تسرّب أشعار من روى عنهم إلى إبداعه يفتح باب السرقات، وعليه جاء المبحث الأول من الفصل الثاني تحت عنوان "رواية الشعر وعلاقتها بالسرقات"، قسّمت فيه الرواة إلى قسمين رواة الشعر، والشعراء الرواة، وركزت اهتمامي على القسم الثاني الذي ينقسم بدوره إلى

قسمين: شعراء يروون فيما يروون شعر شاعر بعينه، وهم شعراء مدرسة واحدة كمدرسة أوس التي كان فيها زهير راويته ثم كان كعب راوية لزهير، ثم الحطيئة راوية لكعب، واتسمت هذه المدرسة بالانقطاع في الرواية، إلا أنه لم يكن انقطاعا كليا، إذ وجدت آثارا لشعر النابغة في ديوان كعب، أما النوع الثاني من الرواة يعتمد في الراوية على ذوقه لاصطفاء مختاراته، من خلال عملية نقدية ينعتها حازم القرطاجني بالقوّة، وعلى الاختلاف بينهما في المنهج إلا أنهما يجتمعان في فعل القراءة وما يترتب عليها من صهر للنصوص حتى تتغيّر مادتها الأولى في عقل القارئ النموذجي، بداية من العدد اللامتناهي من القراءات، الذي يحقق رؤية تصل إلى معرفة خطوط النص كيف تذهب، وكيف تجيء، وما يذهب منها طولا، وما يذهب منها عرضا، متجاوزا بذلك غربة النص إلى ألفته.

ومع هذه القراءة الواعية لن تُعدم إن فتّشت عن تسرب لمعاني وأساليب من رووا عنهم، فما النص الجديد إلا خلاصة لعدد من النصوص المنصهرة فيما بينها، تمنح النص الجديد بنية متعددة القيمة، من خلال ثنائية الحضور والغياب، وتمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، لا تُرى إلا من خلال التناص، وضربت لهذا أمثلة مما تسرب إلى ديوان كعب بن زهير من أشعار من روى عنهم كزهير وأوس، والتراث قسمة مشتركة بين المبدعين، يتساوى فيه الشعراء في السماع ويتفاضلون في استنباطه وتوليده.

والمبحث الأول كان على مستوى التحصيل لا على مستوى الإنتاج والإبداع، فكان لزاما النظر في علاقة السرقات الشعرية بقضية اللفظ والمعنى، وما وجدت قضية أشدّ من قضية اللفظ المعنى، عرفت بها حقيقة مشقة البحث في قضية أول ما تقتضيه منك هو نفي الزيف عنها قبل ترتيبها وربطها بقضية السرقات، فكان من اللازم بيان مفهوم اللفظ والمعنى أولا لدى النقاد، ولا يخفى على القارئ ما في هذه القضية من تداخل وتضارب، أحدثه سوء التقدير والتسرع في تسفيه كلام العلماء، ولعمري تلك هي القاصمة. فبدأت في تتبع قضية اللفظ والمعنى، وبيان مذهب العلماء في صياغة المصطلحات، وأنها كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، واستحضار قاعدة تباين دلالة المصطلح الواحد لتباين السياق، فوجدت أنَّ الناقد إذا تحدث عن اللفظ والمعنى في مرحلة الإبداع قصد شيئا، وإن تحدث عن اللفظ والمعنى في مرحلة النقد أراد شيئا آخر، فقولهم الألفاظ تسبق المعاني يريدون أنَّ الممارسة النقدية يجب أن تهتم باللفظ الذي يقصدون منه الصياغة بدلالتها الفنية، ولا يريدون إطلاقا ألفاظا مجردة من معانيها، فالتقديم والتأخير والحذف وما يتنج عنهم من دلالة هو ما يريدونه باللفظ في مرحلة النقد، أما قولهم المعاني تسبق الألفاظ فتجدها في معرض حديثهم عن الإبداع، ويردون بالمعنى، المعاني النفسية،

والألفاظ ما يترتب لأجها من صيغ تكون صورة لما في نفسيته، وفهمُ قول الجاحظ "المعاني مطروحة في الطريق" يحتاج إلى رد النص إلى سياقه الذي ورد فيه؛ لأن الجاحظ كان ناقدا للأبيات التي استحسنها أبو عمرو الشيباني، فالألف واللام من "المعاني" هي أل العهدية؛ أي هذا النوع من المعاني التي استحسنها أبو عمرو الشيباني "الموت سؤال الرجال" معروفة عند عموم الناس، والجاحظ يشير إلى سوء تقدير نقد الكلام، فصنعة النقد لا تهتم بالمعاني العامة، إنما تهتم بالشعرية وما ينتج عنها من دلالات فنية، وليس في قول الشاعر الذي طرب له أبو عمرو الشيباني أيّ صنعة، فقال الجاحظ: إنما الشعر صياغة وجنس من التصوير.

بعد هذا يصح النظر في قضية اللفظ والمعنى وعلاقتها بالسرقات، لأن القارئ متى فهم ما يريدون من اللفظ والمعنى، علم أنَّ قولهم في بيتين أنهما متطابقان هو من قبيل التسامح، ومن قبيل المعاني العامة، كاتفاقهم في وصف الفرس، أو القوس، إلا أنَّ الدلالات الفنية تتباين من شاعر لآخر، فالشاعر إذا أخذ معنى من معاني من تقدّم وعرضه في صورة أحسن وأبهى ممن تقدّمه كان أولى به، لذا قالوا: إنَّ من أخذ معنى عاريا، فكساه لفظا من عنده كان أحقَّ به.

بقي مبحث أخير من الفصل الثاني هو "قضية الطبع والتكلف وعلاقتها بالسرقات الشعرية"، وهو مبحث يهتم بباعث استدعاء المعاني التي تسربت إليه من الأصداء السابقة، هل استدعاها الطبع، أم أقحمها الشاعر وتكلّفها، وهو مبحث يحمل سمة جديدة في قراءة السرقات؛ إذ الغالب على الدراسات القديمة والحديثة اهتمامها بالبيت وعلاقته بما يقابله من معنى، أما هذه الدراسة فتهتم بالبيت داخل القصيدة وعلاقته بما قبله وأثره فيما بعده، ليتضح للباحث هل استدعاه الطبع، والشاعر لم يقصد سرقته إنما تسرب إليه وأشربه، وهو جائز ما دامت المعاني قسمة مشتركة بين الشعراء، أم تكلّفه الشاعر وأقحمه. وكان المعول في هذه الدراسة على تصحيح مفهوم الوحدة العضوية، وبيان ضوابطها والفرق بينها وبين الوحدة الموضوعية، لإثبات غنى الشعر العربي بالوحدة العضوية، ثم طبّقت على ما كان بين امرئ القيس وعلقمة وأم جندب؛ إذ رأيتها أقرب النماذج لبيان علاقة السرقات بقضية الطبع والتكلف، وذلك لتعاور المعاني بين امرئ القيس وعلقمة، فوجدت أبيات امرئ القيس أقرب رحما، وأشدّ ترابطا من أبيات علقمة. ولبيان سوء تقدير أم جندب في المفاضلة بينهما، فإجهاد امرئ القيس لفرسه موافق لسياق القصيدة، وإدراك علقمة لطريدته دون جهد هو الآخر موافق لسياق القصيدة.

وعليه، فحق من أخذ معنى من تقدمه أو عاصره، أن لا يطلبه وإن فتن به، إنّما الشأن أن يطيل التأمل فيه حتى يُحفظ في مخزونه، ويترسب في محفوظه، ويستدعيه الطبع، فإنك لن تجد أيمن طائرا ولا أحسن أولا وآخرا من إرسال المعاني على سجيتها، حتى ترى كل جزء من القصيدة جاء سمحا، وترى كل بيت في موضع لا ينازع فيه، يمدّ وشائجه لأول القصيدة فاعلا في أخرها.

وإننا في هذه النقطة من البحث نقف أمام ظاهرة أدبية تتمثل في لفظين متعددين لمعنى متحد، اصطُلح عليها بالسرقات الشعرية، فجاء الفصل الثالث الموسوم بـ"السرقات الشعرية من السياق إلى النسق" جواب سؤالي، كيف تناول المنجز النقدي قضية السرقات الشعرية؟ فصّلت فيه ما استطعت خصائص كل تيار ومن تبناه، فرصدت انقسام النقاد في مقاربتهم إلى تيارين سياقي ونسقي، الأول اهتم بالتأريخ للمعاني الجزئية، والبحث عن أصولها، مثّله المهلهل بن يموت، وابن أبي طاهر، أبو الضياء بشر بن تميم، والحاتمي. وما اعترى هذا التيار من نقائص كتهميش القيم الفنية، واقتصاره على النظرة التاريخية الترددية، ومع ذلك كان ذا أثر في نشأة التيار النسقي الذي جاء كفعل عكسي، اهتم بتوليد المعاني والفروق الجمالية والدلالية بينها، والذي تبناه الآمدي، وعبد العزيز الجرجاني، وابن وكيع، وعبد القاهر الجرجاني. وكان اقتراح التوفيق بين التيارين توصية لهذا البحث. فمتى ما أردنا تطوير نظرتنا لقضية السرقات، وجدنا أن السبيل إلى ذلك كائن في الجمع بين التيارين السياقي والنسقي، وأن يكون تحديد أصالة الشاعر، وتتبع جذور معانيه خطوة أولية، تتبعها القراءة النسقية التي تعنى بالمسافة الجمالية .

ليكون الفصل الرابع "الموازنات الشعرية بين المعنى المتحد واللفظ المتعدد" ميدان تطبيق للرؤية النسقية، إذ رأيت أنَّ ما جاء به هذا التيار بقي حيّز التنظير، فحاولت –وهو الجديد في بحثي- الوقوف على درجة التمايز بين السابق واللاحق، في قراءة آنية تحدد الدلالة الفنية لكل من المعنيين، وتقف على فضل أحدهما على الآخر بعين الموازنة، لأجُلّي من خلالها عبقرية كل من تعرض لذلك المعنى وما له وما عليه، واجتهدت في رد الأبيات المتحدة إلى قصائدها وقياس علاقتها بالقصيدة لتحديد الطبع والتكلف، فاقتصرت في الموازنة على أبي تمام والبحتري والمتنبي لاعتبارات منها أنَّ التيارات المذكورة في الفصل الثالث لم تتشكل إلا مع الخلاف حول أبي تمام والبحتري، ثم الخلاف حول شاعرية المتنبي، ولأحلل عددا أكبر من الأبيات للشاعر الواحد تُعين من أراد السعي في هذا الباب. فوصلت من خلال هذه الفصول الأربعة إلى جملة من النتائج ضمنتها في خاتمة البحث.

والواضح من خلال العرض الموجز لمسار البحث أنَّ الدراسة تعتمد المنهج التحليلي التكاملي؛ الذي تُحلل فيه جزئيات القضيّة في ضوء التصور التركيبي التأملي لها، والذي يقارن بين المتماثلات ويوازن بين المتعارضات، ما يتيح للباحث من أدوات تعينه على رصد الحركة النقدية، وتحليل الخطاب النقدي أولا، ثم الأبيات ثانيا.

وكان الولع بالموازنة، وتبصر أسرار الكلام، والرغبة في الوصول إلى هذا العلم الشريف الذي عدّه أهل العلم هرم النقد، وباب تدبر كتاب الله وحديث رسوله، باعثا على نيل مطالبه، ولا أحسب في الدنيا غاية أجلّ من خدمة كتاب الله وحديث رسوله ﷺ وكان هذا دأب من تقدمنا من الأشراف، فحازوا بهذا الشرف المروم خير الدنيا والآخرة، يقول عبد القاهر: «وهو باب من العلم إذا فتحته اطّلعت منه على فوائد جليلة، ومعان شريفة، ورأيت له أثرا في الدين عظيما وفائدة جسيمة»، وشرف علوم اللغة في تدبر كتابه الجليل، وحديث رسوله الذي آتاه جوامع الكلم، وأهل النقد أقرب رحما إليهما، وعلمهم بالفروق اللغوية وتباين النظم، سبيلهم إليهما، فتبصرهم بتسامي النظم بين الشعراء يصولهم إلى البيان العظيم في حديثه ﷺ، ثم إلى البيان الأعظم، وقد قال عبد القاهر:«يفضل بعض الكلام بعضا، ويتقدّم منه الشيء الشيء، ثم يزداد فضله ذلك ويترقى منزلة فوق منزلة، ويعلو مرقبا بعد مرقب، ويُستأنف له غاية بعد غاية، حتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع وتحسر الظنون، وتسقط القُوى، وتستوي الأقدام في العجز»، وهو الإعجاز الذي ترى فيه اللفظة تعشق مكانها من السورة، كما يقول أستاذنا حواس بري.

ولابد لمن بصر بالراحة الكبرى أن يرى أنها لا تُنال إلا على جسر من التعب، وقد لقيت –ولست بدعا في هذا- عوائق وصعوبات تمثلت في غياب دراسات خاصة بموضوع الموازنة بين اللفظ المعتدد للمعنى المتحد، والموازنة في حد ذاتها عبء ثقيل أجمع العلماء على صعوبتها، وتشعّب قضاياها وتداخلها، وما زاد البحث صعوبة هو ضياع جزء كبير من المدونات التراثية التي تناولت قضية السرقات، ولذة العلم في إدمان طرقه، فوجدتني عند قول أوس:

فَأَشرَطَ فيها نَفسَهُ وَهوَ مُعصِمٌ وَأَلقى بِأَسبابٍ لَهُ وَتَوَكَّلا
وَقَد أَكَلَت أَظفارَهُ الصَخرُ كُلَّما تَعايا عَلَيهِ طولُ مَرقى تَوَصَّلا
فَما زالَ حَتّى نالَها وَهوَ مُعصِمٌ عَلى مَوطِنٍ لَو زَلَّ عَنهُ تَفَصَّلا

ولي في هذا البحث رزية بفقد شيخنا أحمد فوزي الهيب الذي كان مشرفا على هذا البحث، قبل أن يتغمده الله برحمته، ولم يكن لي عزاء إلا أن منّ الله علي بشيخي حواس بري الذي لملم شتاتي، وكان المربي والمشرف.

وما البحث إلا نسج جديد لخيوط قديمة، ولو تأملت لوجدت أن خيوط هذا البحث تمتد إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لما ضمنه هذا الرجل الشريف من علم فتح الله عليه به، وكُتب محمد محمد أبي موسى كالشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء، ومدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، وما أبو موسى إلا امتداد لمدرسة عبد القاهر، وكان من عظيم ما استفدت منه كتاب شيخي حواس بري تأملات ودراسات في البلاغة العربية "نحو قراءة جديدة" لما حازه هذا الكتاب من درر تعين على تحليل النصوص وتمييز خصائصها.

وبلغت في هذا الطريق طاقتي وحشاشة نفسي، وحسب المرء أن يبلغ طاقته. وإن فتنة اللسان والقلم، أشدّ من فتنة الحرص على المال. وقد صادف هذا الكتاب مني حالات تمنع من بلوغ الإرادة فيه، أوّل ذلك العلة الشديدة، والثانية قلة الأعوان، والثالثة طول الكتاب، فإن وجدت فيه خللا من اضطراب لفظ، ومن سوء تأليف، أو من تقطيع نظام، ومن وقوع الشيء في غير موضعه فلا تعجب، بعد أن صوّرت عندك حالي التي ابتدأت عليها كتابي. فإن نظرت في هذا الكتاب فانظر فيه نظر من يلتمس لصاحبه المخارج.

ولست في هذا الجهد وحدي، إنما هو فضل الله عليّ، إذ هيأ لي الأسباب وأقامني في كنف شيخي حواس بري، والحق أني وقفت أفكر عن لفظ يؤدي حقه، فضاق اللفظ عن المعنى، واتسع الخرق على الراقع، ولم أجد إلا قول رسول الله ﷺ«من صَنَع إليكم معروفًا فكافِئوه، فإنْ لم تَجِدوا ما تكافِئونَه فادْعُوا له حتى تَرَوا أنَّكم قد كافَأْتُموه» شفيعا، ومنّ علي مرة أخرى بأساتذة كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، ولا أجدني بعد هذا إلا كقول طفيل الغنوي:

جِزَى الله عَنّا جَعْفَراً حين أُزلِقَتْ ... بِنا نَعْلُنا في الواطِئين فزَلَّتِ

أَبَوْا أنْ يَمَلُّونا، ولَوْ أنَّ أُمَّنا ... تُلاقي الذي لَاقوْهُ منَّا لملت

وما كنت لأنسى فضل والدي الكريمين على صبرهما وحرصهما، وبريق عينهما فرحا بعطاء الله،﴿وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا﴾.

عبد الهادي بوراس

يوم: الإثنين: 10 من ربيع الأول 1445

الموافق 25 سبتمبر 2023.

ولاية البيّض

الفصل الأول:

الإبداع الشعري وشروطه.

***المبحث الأول:** الإبداع الشعري من التسليم إلى الذاتية.

***المبحث الثاني:** شروط الإبداع.

المبحث الأول: الإبداع الشعري من التسليم إلى الذاتية.

لم أزل منذ شرعت أخدم العلم، وصريت نفسي وقفا له، أحاول تقصي مناهج علمائنا، وسبر أغوار تفكيرهم، فرأيت أن العلل هي القطب الذي تدور عليه رحى مناهجهم، فلا يرضى بمقالة، ولا يسلم لقضية حتى يقلّب جوانبها وينظر في أعطافها، نظر المثقف في كعوب قناته.

وكنت أحاول كلّ مرة الوصول إلى شيء من كوامن الناقد، وهو يتحدث عن تقليبه الفكرة ومعاناته في طَرْقِهَا، فأجدني عاجزا عن إدراكها، حتى وقعت على قول **عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)** «إنك لا تشفي الغلّة ولا تنتهي إلى ثلج اليقين، حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملا إلى العلم به مفصّلا، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه والتغلغل في مكامنه»[1]، فانظر إلى قوله (تشفي الغلة) و(تنتهي إلى ثلج اليقين)، تجد من خلالهما تعطّش العالم لمسألته عطش ذي الغلة الصادي-أي شديد العطش- إلى الماء، فلا يقنع بالوصف المجمل، والقول المرسل، حتى يضع يده على الخصائص، ويكون منها كقول حسان بن ثابت في ابن عباس[2]:

إذا قال لم يترك مقالا ولم يقف لِعيٍّ ولم يَثْنِ اللِّسان على هُجْرِ

يصرّف بالقول اللسان إذا انتحى وينظر في أعطافه نظر الصَّقر

فإن عدتُ إلى ما قاله أهل الدرس في زماننا، وجدته على غير ما عهدته سابقا، فرأيت أكثرها؛ لا يتجاوز حد الوصف، والاقتباس، خصوصا إذا ما تعلق الأمر بالبيان ومصادره وشروطه، كقضية "شياطين الشعر" مثلا، فلا ترى الباحث فيها يزيد على ذكر اعتقاد الشعراء بإلهام الشياطين، وترديد أسمائهم، وما جاء من أشعارهم، فَتَأمَل البُعد بين هذا، وبين قول عبد القاهر !

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط05. (مصر: مكتبة الخانجي، 2004) : 66.

[2]- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط01. (لبنان: المكتبة العصرية، 2015)، ج03: 65.

- **المطلب الأول: التوزيع الأسطوري (فرق في النوع لا في النسبة)**

في محاولتي تتبع قضية شياطين الشعر وما كتب فيها، رأيت اجتماع الأمم الغابرة عربا وعجما على التفسير الأسطوري لمصدر الإلهام، وهو ما أجمع عليه الباحثون، فذهب اليونان إلى اعتبار ربات الشعر مصدرًا للإلهام، واعتبار الشاعر كائنا أثيريا مقدسا بجناحين[1] كما يقول أفلاطون، في حين ذهب العرب إلى اعتبار الشياطين مصدرا لإلهامهم، والملاحظ من خلال هذا، تباين الاعتقاد لتباين الظروف والعوامل، ولابد لنا أن نتساءل لم اختار العرب الشياطين خاصة ؟

وللوصول إلى ثلج اليقين من ذلك، وجبت معرفة نظرتهم إلى الشياطين، فالظاهر أن اعتقادهم بالشياطين سابق لربطهم الإلهام به، يقول **ابن سلام الجمحي (ت232ه)** «ولم يكن لأوائل العرب من الشِّعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته»[2] فكانت الحاجة هي الباعث على القول، وقوله (إلا أبيات) يدلنا من خلالها أن العربي في ذلك الوقت كان مقلا، حتى أنه لم يسمه شاعرا.

أما اعتقادهم بالشياطين، فهو اعتقاد مسلم لا خلاف فيه بدليل قوله تعالى: ﴿**وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ**﴾[3] ومع حفظ اختلاف المفسرين لكلمة الجن، ذكر **ابن عاشور (ت 1393ه)** في تحريره أن بعض العرب كانوا مجوسا عبدوا الشيطان وزعموا أنَّه إله الشر، وأن الله إله الخير، وهو معنى الإشراك، وذكر أنهم «قد انتزعوا ذلك من الديانة المزدكية القائلة بإلهين إله الخير وهو "يزدان" وإله الشر وهو "أهرُمُنْ" وهو الشيطان»[4]، نرى من خلال ما سبق أن الشياطين بلغت في نفوسهم مبلغا عظيما، ردوا إليها ما عظُم عندهم، والذي يدلنا أكثر من هذا قوله تعالى: ﴿**إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ**﴾[5]، وذكر **الجاحظ (ت255ه)** أن الناس لم يروا رؤوس الشياطين، ولكن لمّا جعل الله في طباع جميع الأمم استقباح جميع صور الجن، ضرب المثل في ذلك.[6]

---

[1]- أحمد حسن عيسى، الإبداع في الفن والعلم، (الكويت: عالم المعرفة، 1979): 21.

[2]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، (السعودية: دار المدني)، ج01: 26.

[3]- القرآن الكريم، سورة الأنعام، الآية 100.

[4]- الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير التنوير، دط (تونس: الدار التونسية، دت)،ج07: 405.

[5]- سورة الصافات: 65.

[6]- ينظر، أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م02، ج04: 23.

وسَوَاءُ المِفْصَلِ في قضية الشياطين كامن في قولهم "إله الشر"، فالمتتبع لسنن العرب في كلامها يلاحظ استخدامهم لكلمة شيطان في مواضع الشر، فيسمون الكِبْرَ شيطانا، والحيّة الداهية شيطانا، ويسمون الغضب شيطانا، فالجدير بالملاحظة أن كلمة شيطان تخرج عن أصل معناها إلى المجاز والمثل، ويلفت انتباهنا إلى ذلك ترديد الجاحظ في كتاب الحيوان لفكرة المجاز والمثل في حديثه عن الشياطين، فيقول مرة: «فزعموا المثل والمجاز على غير جهته»[1] ويقول أخرى «وهذا كلّه منهم على وجه المثل»[2] ، ويؤكد على قاعدة اختلاف الدلالة لاختلاف المواضع، وأقصد بذلك قوله: «فللعرب أمثال واشتقاقات وأبنية، وموضع كلام يدل عندهم على معانيهم وإرادتهم، ولتلك الألفاظ مواضع أُخَرُ، ولها حينئذ دلالات أُخر...»[3]، فكلمة "الشياطين" نبعت من اعتقادهم أنها إله للشر ثم وسعوا استعمالها فصيّروها مثلا ومجازا، وإن أردت على ذلك دليلا آخر، فانظر إلى قول «أبي الوجيه العُكلي: وكان ذلك حين ركبني شيطاني، قيل له وأيّ الشياطين تعني؟»[4]، فأيّ هنا هي اسم استفهام يدل على تعين أحد المتشارِكِيْنَ في أمر يعمهم، كما أن الجاحظ خصّ بابا سمّاه (ما سمي شيطانا وليس بشيطان)[5].

ثم ضع يدك على قولهم "إله الشر" ألا ترى أنها شديدة الصلة بقول الأصمعي «الشعر نكد بابه الشر»[6]؟ ففكرة الشر هي رابطة العقد بين الشعر والشياطين، والشرّ في معجم الأصمعي هو القوة والفحولة، وإن التأمل في كتاب الأصمعيات يدلك على ذوق الأصمعي القائم على خشونة التعبير، واختيارُ الرجل الشعر قطعة من عقله. والذي يهمنا من هذا أن مقولة الشياطين هي حكم نقدي مطابق للفحولة، فاختيار الشاعر لشيطان هو إعلان وأسطرة لفحولته.

[1]- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م01، ج01: 124.

[2]- المصدر نفسه: 212-213.

[3]- نفسه: 124.

[4]- نفسه: 124.

[5]- نفسه: 124.

[6]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد شاكر، ط01. (مصر: دار الآثار، 2010) ج01: 262.

والشاهد على هذا أنَّ أبا حاتم حين سأل **الأصمعي (ت 216هـ)** عن معنى الفحولة قال: «ما معنى الفحل؟ قال يريد أن له مزيّة على غيره كمزيّة الفحل على الحقاق»[1] ومزيّة الفحل على الحقاق هي مزيّة اكتمال الرجولة، فضع هذا أمامك ثم قابله بقول أبي نجم:

إنيّ وكلَّ شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر[2]

ألا ترى توافقا بين قول الأصمعي له مزية على غيره كمزيّة الفحل على الحقاق، وقول أبي نجم شيطانه أنثى وشيطاني ذكر؟ ودع عنك هذا إن كان لا يرضيك، وانظر إلى قول الجاحظ «يزعمون أنَّ مع كل فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر»[3]، وما ربطُ الجاحظ بين الفحل والشيطان اعتباط، ثم انظر إلى قول **الثعالبي (ت 429 هـ)**: «وتدّعي أن لكل فحل منهم شيطانا يقول الشعر على لسانه»[4]، تجد الصلة بين ذكر الشعراء للشياطين وبين الفحولة.

نعود إلى نصّ الثعالبي، فإن وراءه كنزًا عظيما، ونص الثعالبي كما ترى منقول من نص الجاحظ بلا ريب، بدليل النص، وبدليل الشواهد التي ذكرها الثعالبي في كتابه ثمار القلوب، وإنَّ التأمّل في سَمْتِ الكلام عند الجاحظ، وعند الثعالبي يدلنا على اختلاف إن تتبعناه وجدنا وراءه علما شريفا.

فالجاحظ والثعالبي يشتركان في ردّ الزعم إلى الشعراء (يزعمون، تدّعي) فالشاعر يثبت الفحولة لنفسه، فإن ربطنا هذا بقول الجاحظ في تفسيره لآية شجرة الزقوم، نرى أن الشاعر يستغل أثر ومكانة الشيطان في نفسية المتلقي، كما يتفقان -الجاحظ والثعالبي- في مبدأ الكليّة؛ أعني قولهم (كلّ) الواقعة خبرا، بمعنى لا يكون الشاعر فحلا حتى يكون له شيطان، ولا يكون له شيطان إلا وصار فحلا.

---

[1]- الأصمعي، فحولة الشعراء، تح: صلاح الدين المنجد، ط02. (مصر: دار الكتاب الجديد، 1980): 09.

[2]- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م01، ج01: 213.

[3]- المصدر نفسه، م03، ج06: 143.

[4]-عبد الملك الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط01. (مصر: دار المعارف، 1985): 70.

عدا أنهما يختلفان في علاقة الشاعر بالشيطان، فالجاحظ يقول: (يزعمون أن مع كل فحل) أما الثعالبي فيقول: (وتدعي أن لكل فحل) فالعلاقة عند الجاحظ هي علاقة معيّة، ومعنى "مع" «تفيد الاجتماع في الفعل، يقال أنا معك في هذا الأمر؛ أي معينك فيه ومشاركك في فعله»[1]، أما العلاقة عند الثعالبي فهي علاقة ملكية، فالشيطان ملك للشاعر، وإن تتبع قصائد الشعراء وذكرهم لشياطينهم يختلف من شاعر إلى آخر، فقول أبي نجم الذي سبق ذكره يؤيد اتجاه الثعالبي في جعل الشيطان مِلكا له (شيطانه، وشيطاني)،فهو خاص كما تقتضي دلالة الإضافة، ويؤيده قول جرير: (وكان شيطاني من الجن واقيا)، والذي يؤيد رأي الجاحظ قول حسان:

ولي صاحب من بني الشيصبان فطورًا أقول وطورًا هو

فجعله صاحبا، يقول هو مرةّ، ويقول صاحبه أخرى، ويؤيده قول الأعشى[2]:

شريكان فيما بيننا من هوادة صفيّان إنسي وجنٌّ موفّقُ

ويختلفان في نقطة أخرى في قول الجاحظ (يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر) ويقول الثعالبي (يقول الشعر على لسانه) فالجاحظ يقدّم الفحل على الشعر بتقدير (يقول الفحلُ الشعر)، أما الثعالبي فيقدّم الشعر على الفحل بتقدير (يقول الشعرَ الفحلُ)، وسبب ذلك راجع إلى سياق النصين، فالجاحظ يقول: «فإنهم يزعمون أن مع كلّ فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر» لاحظ تكرار كلمة الفحل، واسم الإشارة "ذلك" الدالة على البعد، وما فيها من علوِّ مكانته، فجاء تقديم الفحل مناسبا للسياق، ومناسبا لعنوان الباب (شياطين الشعراء)، كما ورد تقديم الشعر عند الثعالبي مناسبا لسياق قوله: «وكانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقي على أفواههم الشعر وتلقنها إياه، وتعينها عليه وتدعي ...» فجملة (تلقي على أفواههم الشعر) في محل نصب مفعول ثان لتزعم؛ أي هي في الأصل خبر، فتمام الفائدة فيها، وانظر إلى متعلقات الفعل (إياه، وعليه) والمعنى واضح لو قال: (وتلقنها وتعينها) ولكن جاء بهما لقيمة الحديث عن الشعر، فجاء تقديمه مناسبا لذكره بيت جرير:

إني ليلقي عليَّ الشعر مكتهل

[1]- أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دط. (مصر، دار العلم والثقافة، دت): 299.

[2]- عبد الملك الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: 70.

وفي تقديم جرير للجار والمجرور (عليَّ) تخصيص، فالشيطان يختار من ينصبه فحلا يلقي عليه الشعر، وأكّده باللام المزحلقة، وقدّم ذكر الشعر على الشيطان؛ إذ لم يقل (يلقي مكتهل الشعر عليَّ) فأفاد العناية بالشعر والتشويق لمن يلقيه.

على ألا يُفهم من كلامي أنني أنفي صدق اعتقادهم بالشياطين، وأنها رمز من غير تصديق، بل على العكس من ذلك، فإن العرب في جاهليتهم كانوا على تصديق جازم بإلهام الشياطين للشعراء، و«بلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماء»[1]، فكانوا لا يتحاشون من الإيمان بالهاتف بل يتعجبون ممن ردَّ ذلك، ويقطعون برؤيتهم رأي العين.

وإن وراء قولي يرونهم رأي العين، سرّا دفينا متى حققناه، انكشف لنا الحجب، وانتهينا إلى ثلج اليقين، وجاءنا التفسير العلمي لقضية الشياطين كفلق الصبح، فقد ورد في كثير من الأخبار حديث الشعراء عن خطابهم للشياطين وتمثلها لهم، وإعراب الشعراء عن عسر الشعر قبل إلهام الشيطان، والنَكْتَةُ فيما ذُكِر من قصص مستورةٌ وراء خلوة الشعراء، فإن تدبرت فيها وجدت أن جلّ القصص تبدأ بتمنّع الشعر عن الشاعر فيلجأ إلى الخلوة في الأماكن الموحشة ليلا، و«إن الإنسان إذا صار في مثل هذه الأماكن، وتوحّد تفكّر، وإذا هو تفكّر وجل، وداخلته الظنون والأوهام فصوّرت له الأصوات، ومثّلت له الأشخاص، وأوهمته المحال»[(2)]، كما قال **المسعودي (ت 346هـ)**، وإن الذي يرى لريح الشمال يدا، ويرى النعمان ليلا، ويخاطب الحيّات، لا يعزّ عليه أن يتخيل الشياطين، ويتوهم إلهامها.

والذي يهمنا من هذا هو عسر الشعر، والخلوة والليل، فإن قابلناهم بوصايا البلغاء كالصحيفة الخالدة لبشر بن المعتمر، ووصية أبي تمام للبحتري، وجدنا اتفاقهما في اختيار الخلوة وساعة الفراغ، لأن عسر الشعر الذي رآه الشاعر غيابا لشيطانه هو في الحقيقة مرحلة انفعال تختلط فيها الأجزاء الهامة بالأجزاء غير الهامة من المشكلة، ما يمثل عائقا أمام البلوغ إلى الوجهة الذهنية (mental set)[3] فيحتاج المبدع في تحديد هذه الوجهة إلى راحة تتحقق من خلال تغيير البيئة، وهذا ما يفسر لنا غزارة الشعر وانفتاح الرؤية

[1]- عبد الملك الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: 70.

[2]- علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: قاسم وهب، ط01. (بيروت: المكتبة العصرية، 2005)، ج02: 59.

[3]- ينظر، عيسى أحمد حسن ، الإبداع في الفن والعلم: 21.

عند خروجهم للخلاء، فالخلاء الذي يقصده الشاعر باحثا عن شيطانه، هو في حد ذاته سبيل إلى الوجهة الذهنية.

وإذا كان هذا هكذا علمنا أن قضية شياطين الشعر تحتاج إلى نظر وتبصّر بمقاصد الشعراء من ذكر الشاعر - بلا تحرج- لشيطانه، وإني لا أجد تفسيرا مقنعا لسبب هذا الإسناد، لأن الشاعر كان ذا مكانة بين قوم تعتقد «في الشعر أنه حَكَم غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزَّة الارتياح لحسن المحاكاة، فكم خطب عظيم هوّنه عندهم بيت، وكم خطب هيّن عظّمه بيت آخر»[1] فإن كانت هي ذي مكانة الشاعر بين العرب، فَلِمَ لم يكتف الشاعر بهذا القدر من العظمة، وينسب هذا الكلام - الذي يُعَظّم ويهيّن- إليه، فيلجأ إلى بخس حقه واعتبار نفسه أداة يُلقى عليها الشعر، خصوصا وأن العربي صاحب أنفة محب للفخر والمدح، ويزيدنا تساؤلا رجوع الفكرة في العصر الأموي فماذا وجد فيها الشاعر الأموي حتى يحرص على توظيفها ؟

لذا علينا من خلال هذا أن نعيد قراءة قضية الشياطين في ضوء المعية التي ذكرها الجاحظ، والملكية التي ذكرها الثعالبي، ونتتبع هذه الأبيات من خلال الوحدة العضوية للقصيدة، ونحدد دلالة مسمّيات شياطينهم، فالذي أراه أن الشاعر كما كان يوظف الناقة والظليم والوحش رموزا لمعاني النفس، كذلك وظّف الشياطين، ولا سبيل لذلك إلا بقراءتها من خلال موقعها من القصيدة كاملة.

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط03. (تونس، دار الغرب الإرشادي، 1986): 39.

- **المطلب الثاني: التوزيع الاعتدالي (فرق في النسبة لا في النوع)**

أخذ شعراء العصر العباسي يعيدون الإلهام إلى الذات البشرية، كُلٌّ بأسلوبه، فبشار يصطنع حوارا بينه وبين شيطانه فيقول:

دَعَانِي شِنِقَناقٌ إلى خَلْفِ بكرةٍ فقلتُ: اتركنِّي فَالتَّفَرُّدُ أَحْمَد[1]

والمعري يتصور زيارة ابن القارح إلى الجحيم ويسأل تأبط شرا عن الغيلان فيقول تأبط شرا: «لقد كنّا في الجاهلية نتقوّل ونتخرّص، فما جاء عنَّا مما ينكره المعقول فإنه من الأكاذيب»[2].

وإن في قول بشار (التفرد أحمد)، وقول المعري (فما جاء مما ينكره المعقول) ملمحا دالا على تغير نظرتهم، وخط سير عقولهم من اعتبار الشاعر ناطقا باسم شيطانه إلى اعتباره صاحب الفضل، ومصدر الإبداع، ولا جرم أن هذا التحول يضع العقل البشري أمام تحد جديد يطرح عليه سؤال مصدر الإلهام، ولابد أن يفتّش عن جوابه في حدود بشريته كما نفهمه من كلمة (التفرد).

ومما يجب إحكامه في هذا الكلام أن للإسلام اليد العليا في هذا التحول، ولو أن المقام يسمح بالتفصيل لفصلت، ولكنه على غير ذلك، وحسبي أن أشير إلى دراسة الأستاذ مالك بن نبي "إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي المعاصر"، فقد بلغ في بيان دور الإسلام في تكوين المناخ العقلي مبلغا عزيزا.

والذي يهمنا من كل هذا أن الانتقال من التفسير الغيبي إلى التفسير العقلي لم يقدم تحليلا ثابتا لمصدر الإلهام، ومرد ذلك إلى غياب مصدر الإبداع عن الملاحظة والتجريب؛ فكل ما كان يلاحظه المبدع هو الأعراض الجانبية لحالة الإلهام، فيرى ساعة تمنع الشعر حتى يكون نزع ضرس أهون عليه من قول بيت، ويرى في أخرى حالة انسياب يغرف فيها من بحر، فحاول بعضهم تفسير الحالة التي يمر بها المبدع بحالة من التسليم واللاشعور يفقد فيها سيطرته على نفسه ويكون ملهما.

[1]- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م03، ج06: 145.

[2]- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، دت ، ط01. (لبنان: دار الصادر، 2008): 141.

والحق أن رفضنا لفكرة الشياطين واستبدالها بفكرة اللاشعور، لا تخرج المبدع من كونه آلة في قبضة الإبداع، وليس هذا التفسير إلا بناء الإبداع للمجهول، وأرى أن لهذا التفسير آثارا شنيعة بلغت من الشناعة إلى حد، إذا تنبه العاقل لفَّ رأسه حياء من العقل، حين يراه قال قولا هذا مؤداه، وسلك مسلكا هذا مُفضاه، أما الشناعة؛ ففي اعتقاد الناشئ أن لا معنى للإبداع[1] إلا أن يحمل قلمه ويرسل الكلام إرسالا، ويجمع بينه كيف ما جاء، فيرى فيه فضلا ومزية وإبداعا، وكُلُّ مجرٍ في الخلاء يُسَرُّ.

فإن سألته عن مَعِيْنِه ومسلكه، قال: هكذا خَطَرت، وهكذا أُلْهِمْتُ! ففساد اعتقاده -كما ترى- علّة في فساد الحياة الأدبية، وإذا طاش ظنّ المرء طاشت مقادره «والأخطر من كل ذلك أن يتسابق الشباب إلى كتابة ما يسمونه شعرا ورواية وخواطر لملء الفراغ النفسي والفكري عندهم، والأمة تحتاج الآن إلى علم، وفن راقٍ، وتصنيع وتفكير، لا إلى أدب أقصى مرامه - كما قال أحدهم- متطلبات السوق أو أكل عيش»[2]، وإن بقينا على هذا الاعتقاد فلن يكون للأجيال القادمة إبداع يذكر، وإن صارت العنقاء مربربةً وآب المنخل.

أمّا الداء الدوي الذي ينجر عن قولنا إن مصدر الإبداع هو الإلهام أو اللاشعور، هو المساس بفكرة الإعجاز من حيث لا ندري؛ فاعتقادك أن الشاعر الفذ يقدّم إبداعه في حالة من التسليم واللاشعور، إبطال لفكرة الإعجاز؛ لأن مدار الإعجاز هو إثبات تفاضل بين أساليب البلغاء حتى يصل إلى النمط العالي، فتثبت مزايا تفوق قدرة البشر، ويقصر عنها منتهى إبداعهم، فقل لي كيف يثبت الإعجاز إن كان الشاعر المفلق والخطيب المصقع لا يعلم عن نظمه شيئا إلا أنه من وحي اللاشعور!

فإن علمنا فساد هذا الرأي من جهة حياتنا الأدبية، ومن جهة الإعجاز، علمنا أن المزية ترجع إلى وعي المبدع وبراعته في تخيير الأسلوب المناسب في المقام المناسب، حتى إذا رأى نظم القرآن علم أن ههنا مزايا يعجز الإدراك البشري عن مجاراتها.

[1]- من هنا نقصد بكلمة الإبداع النمط الرفيع من البيان، وآثرنا كلمة الإبداع عن البيان لقربها من معجم المتلقي، ولأن البيان اسم جامع لكل ما يوضح المعنى.

[2]- ينظر، فضل بن عمار العمّاري، تحليل القصائد (الطريقة والمنهج)، ط01.(السعودية: مكتبة التوبة، السعودية، 2007): 10.

وأوضح من هذا كله قوله تعالى: ﴿إِنَّهُۥ فَكَّرَ وَقَدَّرَ (18) فَقُتِلَ كَيۡفَ قَدَّرَ (19) ثُمَّ قُتِلَ كَيۡفَ قَدَّرَ (20) ثُمَّ نَظَرَ (21) ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ (22) ثُمَّ أَدۡبَرَ وَٱسۡتَكۡبَرَ (23) فَقَالَ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا سِحۡرٞ يُؤۡثَرُ (24) إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا قَوۡلُ ٱلۡبَشَرِ﴾[1] ، فانظر إلى ما بين (إنَّه) وبين (قال) تجد عقل الوليد بن المغيرة شاخصا، ثم انظر إلى المراحل التي مرّ بها عقله ليصل إلى القول، فبدأ بالتفكير، والتقدير أي؛ جعل ينقب عن قدر مناسب ينعت به كلام الله فيقول في نفسه: «نقول: محمد مجنون، ثم يقول المجنون يُخنق ويتخالج ويسوس وليس محمد كذلك، ثم يقول في نفسه: هو شاعر، فيقول في نفسه: لقد عرفتُ الشّعر وسمعت كلام الشّعراء فما يشبه كلام محمد كلام الشّاعر، ثم يقول في نفسه: كاهن، فيقول في نفسه: ما كلامه بزمزمة كاهن ولا بسجعه، ثم يقول في نفسه: نقول هو ساحر فإن السحر يفرق بين المرء وذويه، ومحمد يفرق بين الرجل وأهله وولده ومواليه، فقال للناس: نقول إنه ساحر»[2]، وهذا هو معنى قدّر، فجاء قوله تعالى: ﴿ فَقُتِلَ كَيۡفَ قَدَّرَ ثُمَّ قُتِلَ كَيۡفَ قَدَّرَ﴾ مناسبا لهذا الجهد العقلي، وهو دعاء متضمن معنى التعجب، مصدّر بالفاء لتفريغ ذمه، ثم أعادها عليك تأكيدا لما قبلها، والعطف هنا يفيد أن جملتها أرقى رتبة من التي قبلها في الغرض المسوق، والاستفهام هنا في معنى التعجب[3].

وتأمل خروج الآية من الحديث عن كوامن الوليد بن المغيرة إلى الحديث عن أثرها فيه، فقال: ثم نظر؛ أي نظر العين في وجوه الحاضرين، ثم عبس: أي قطب وجهه لما استعصى عليه، وبسر: أي كلح وتغيّر لون وجهه، ثم أدبر: ويجوز أن يكون الإدبار مستعارا لإدبار التفكير، ويجوز أن يكون وصفا لحالته، وكلّ الذي تراه تدرج وجهد ليصل إلى قوله: "إن هذا إلا سحر يؤثر" وهذا الحصر فيه إجمال لما قبله، أي أنه استقرأ أحوال القرآن بعد السبر والتقييم فاستنتج[4]، ولاحظ بناء الآية على سبعة أفعال وما أحدثوا فيها من حركية.

[1]- سورة المدثر: 18- 24.

[2]- الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج24: 308.

[3]- التعجب المنسوب إلى الله سبحانه ليس تعجب استغراب لأن الله سبق علم الغيب عنده، بل هو أسلوب يدل على الاستهجان أو الاستحسان كتعجب الله من الشاب التائب

[4]- ينظر، الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير،ج29: 308.

فإن كان هذا هو حالهم في إصدار أحكامهم واللغة في مستواها التوليدي، فكيف يكون حالهم مع أساليب اختارها الله بيانا لعجز البشرية جمعاء، واللغة في مستواها التحويلي ؟ فعجزهم -وهم أعلم الناس بلغتهم- حجة على عجزنا، وهل ترى القرآن يتحدى أمما لا تعقل ما تقول ! والشعر كما ذكرنا من قبل حَكَم غريم يتقاضى النفوس.

والذي أراه أن ردّ الإبداع إلى اللاشعور هو تقليل من قيمة العقل، وتقليل قيمة العقل ههنا، امتهان للإعجاز، فلو قُلْتُ: إن سحرة فرعون كانوا لا يعلمون عن حبالهم وعصيهم شيئا إلا أنها تُخَيَّل للناس فجأة أنها تسعى، لكان تقليلا من شأن معجزة سيدنا موسى، وكذلك الشأن بين الإبداع والإعجاز.

فإن بقي في نفسك شيء بعد هذا، فاعمد إلى ديوان الشاعر، وتأمل سَمْتَ كلامه، وقابله بكلام الناس تجد في شعره عقلا يتحرك؛ لأن «وظيفة اللغة الشعرية تكمن في الحد الأقصى لأمامية القول، والأمامية foregrounding عكس الآليةautomatization؛ أي لا آلية الفعل، فكلّما كان الفعل آليا، قل الوعي في تنفيذه، وكلّما كان أماميا زاد الوعي تماما»[1].

وجملة ما أردت أن أبينه من خلال هذا أن إسناد الإبداع إلى الإلهام لا يختلف كثيرا عن رده للشياطين؛ إذ يجتمعان في جعل المبدع كائنا يختلف في تركيبته عن البشر الذين عاش بينهم، وألقى عليهم إبداعه، وهو خطأ عظيم وغلط منكر؛ إذ لا فرق بين المبدع والمتلقي في النوع بل في النسبة، أو ما يسمى بالتوزيع الاعتدالي[2]؛ فالناس جميعا يمتلكون القدرات والسمات، ولكن بقدر يتفاوت من فرد إلى آخر، فلا اختلاف بين الناس إلا في درجة وجود هذه القدرات والسمات عندهم، فالفرق في النسبة لا في النوع، وقد تنبه **ابن خلدون (ت 808 هـ)** إلى هذا في قوله: «إنَّ النفس وإن كانت في جبلّتها واحدة بالنوع، فهي تختلف في البشر بالقوة والضُّعف في الإدراكات».[3]

[1]- يان موكاروفكسي، "اللغة الشعرية واللغة المعيارية"، تر: رأفت كمال الروبي، *مجلة فصول*01 (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1964): 42.

[2]- أحمد حسن عيسى، الإبداع في الفن والعلم: 17.

[3]- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون،تح. أحمد الزعبي، دط.(الجزائر، دار الهدى، دت): 656.

المبحث الثاني: شروط الإبداع

إنا وإن كنا قد فرغنا من الحديث عن التفسير اللاشعوري للإبداع، واتضحت معالمه، إلا أن تفسير الإبداع ما زال مبهما، ولا أخفيك أني أجد نفسي من تفسيره كقابض على الماء خانته فروج الأصابع، لا أقف منه موقفا أحسبه يشفي الغلة، حتى أجد سؤالا آخر ينقض ما حققت، فلست شاكا أنَّ ما يفوتني من الجنس الذي أقصده، أكثر من الحاصل لي، ولا أقول هذا إلا دعوة لشحذ بصيرة القارئ واستنفار قواه العقلية، ليقف مما سيأتي موقف المتبصر، ويرد ما لم يقنع به؛ لأني لم أجد -على حد علمي- من سلك هذا المسلك فأهتدي على قوله، بل كان المعول عندي على استنطاق النصوص.

والذي أراه أن الإبداع قائم على ثلاثة شروط، لا يستقيم الإبداع باختلال واحد منها، كما يتباين نظم شاعر عن شاعر، وخطيب عن خطيب بالقوة والضعف، على حسب اكتمال هذه الشروط، التي سأذكرها جملة ثم أفصّل في كل شرط منها.

وشروط الإبداع هي:

الاستعداد الشعري+ فقه أسرار الكلام+ فقه الإبداع

والمعادلة مستوحاة من شروط مالك بن نبي في بناء الحضارة: الإنسان+ الزمن+ الأرض.

المطلب الأول: الاستعداد الشعري:

وفقنا في حديثنا عن مصدر الإلهام عند فكرة التوزيع الاعتدالي؛ التي ترى أن الفرق بين المبدع، وبين المتلقي هو فرق في النسبة لا في النوع، وهو جوهر قوله تعالى: ﴿عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ﴾؛ فالإنسان جُبِلَ على البيان والتبيين، والاستعداد جزء من بشريته، إلا أنه يختلف من فرد لآخر في النسبة، وهو بالضرورة عند المبدع أعلى درجة من غيره، وهذا أول شروط الإبداع وأدقها، وأكثرها تداخلا لارتباطه بنفسية المبدع، وقد ذكر عبد القاهر نصّا هو من أشرف النصوص وأكثرها غزارة في بيان ما نحن بصدده، ويتصل هذا النص « بحديث عبد الرحمن بن حسّان، وذلك أنه رجع إلى أبيه حسّان وهو صبي يبكي ويقول، "لسعني طائر"، فقال حسّان: "صفه يا بنيَّ" فقال: "كأنه ملتفٌّ في بُردي حِبرة"، وكان لسعه زنبور فقال حسان: "قال ابني الشعر وربِّ الكعبة!

أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدلُّ على مقدار قوة الطبع، ويُجعل عيارا في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعدّ له، وسَرَّه ذلك من ابنه كما سرَّه نفس الشعر حين قال في وقت آخر:

اللهُ يَعْلَمُ أنّي كنتُ مُنْتَبِذًا في دارحَسَّانَ أصطَادُ اليَعَاسيبا »[1]

وكل ما سأبينه من خصائص الاستعداد الشعري مستنطق من موقف حسان مع عبد الرحمن، و يجب في هذا المقام أن نفترض حال عبد الرحمن قبل لسعة الزنبور، فقوله " كأنه ملتف في بردي حبرة" دال على تأمل وطول ملاحظة لهذا الزنبور؛ أي بقي وقتا يتأمله، ويلاحظ شكله وألوانه وحركاته، حتى بلغ به إلى محاولة معاينته عن قرب من خلال صيده، ويدل على هذا قوله "أصطاد اليعاسيبا"، فأول خاصية من خصائص الاستعداد الشعري هي البصيرة ودقة النظر، فالذي يميّز المبدع عن غيره هو طول التأمل والملاحظة، فإذا كان كل الناس يرون الأشياء، فإن عين صاحب الإبداع تمتاز بدقة معرفة التفاصيل،

كقول المتنخل الهذلي يصف آثار الحيات:

كأن مزاحف الحيَّات فيها قبيل الصُبح آثار السِّياط[2]

فقوله آثار السياط بيان لانتباهه وملاحظته لما حوله، وبقدر تفاوت المبدعين في التدبر وتحديد الفروق يأتي الاختلاف في الإبداع، ومما يدل على هذا قول شاعر في وصف عيون الكلاب إذا أبصرت الصيد:

مُجزَّعةٌ غُضفٌ كأنَّ عيونها إذا آذَنَ القُنَّاصُ بالصيد عضْرَسُ[3]

فالشاعر يصف عيون الكلاب المجزعة؛ أي التي قُلِدَتِ الودع، والاختلاف بينه وبين قول المنتخل في وصف الحيّات هو ابتعاده عن تأمل الأثر إلى النظر في الأحوال، فلاحَظَ أن عيونها تزداد بياضا ساعة الصيد، في حين ذهب أبو ذؤيب إلى أبعد من ذلك حين قال:

شغِفَ الكلابُ الضَّارياتُ به فإذا يرى الصُّبح المُصدَّقَ يفزع[4]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، ط01 (السعودية، دار المدني، 1991): 191.

[2]- أبو عثمن الجاحظ، الحيوان، م02، ج04: 98.

[3]- المصدر نفسه، م01، ج02: 114.

[4]- نفسه، م01، ج02: 115.

يقول أبو ذؤيب إن هذه الثيران لمّا عهدن مع الصبح خروج كلاب الصيد، صارت تفزع حين ترى الصبح ساطعا، وأنت ترى أن أبا ذؤيب يلامس شغاف النظرية السلوكية، ولا ينال ذلك إلا بطول تبصر ومعاينة، ثم تَأَمَّلْ اختياره للفعل المضارع (يرى، يفزع) ودلالتهما على تجدد هذه الحالة، ويدلنا على قيمة الملاحظة، وأن اختلالها يؤدي إلى إخلال في قيمة الإبداع، وهو ما حُمِلَ على أبي نُواس في وصفه للأسد إذ يقول:

كأنما عينه إذا التهبتْ بارزةَ الجفنِ عينُ مخنوق[1]

فأبو نُواس يصف عين الأسد بالجحوظ، والوصف مخالف لطبيعته، لأن الأسد يوصف بالغؤور، يقول أبو زبيدٍ:

كأن عينيه في وقبين من حَجر قِيضا اقتياضا بأطراف المناقير[2]

وهو أدق من وصف أبي نُواس، لأن عيني الأسد كوقبين؛ أي كنقرة في الصخرة، بحديدة كالفأس، وزاد على بيان ذلك في قوله:

وعينان كالوقبين في ملء صخرة ترى فيهما كالجمرتين تَسَعَّرُ[3]

ففي الأولى اكتفى بوصف شكلهما، وفي الثانية زادك حال العينين ولونهما، وأدق الوصف بقوله "كالجمرتين تسَعَّرُ"، فانظر إلى صورة الأسد، وقابلها بقول أبي نُواس، وقول أبي ذؤيب، تجد اختلافا في التأمل، ولأجل هذا سمّي الشاعر شاعرا فالشعر«علم يوصل إليه من وجه دقيق كدقَّة الشَّعر، ولهذا قيل: للشاعر شاعر لفطنته لدقيق المعاني»[4]، وهو ما يوحي به قول عبد الرحمن بن حسان "ملتف في بُردي حبرة"، إلا أن وصف عبد الرحمن يطوي وراءه خاصية أخرى من خصائص الاستعداد، هي خاصية الإحساس بالمشكلات - كما اصطلح عليها جيلوفرد- لأن تأمل عبد الرحمن للزنبور لم يكفه، فأراد أن يعرف طبيعة بطن الزنبور الشبيهة بالقطن، ما ولد لديه تساؤلات، وهي سمة أساسية في كل إبداع، نعود لتفصيلها عند حديثنا عن فقه الإبداع.

[1]- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م02، ج04: 277.

[2]- المصدر نفسه، م02، ج04: 277.

[3]- نفسه، م02، ج04: 278.

[4]- أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 81.

فإن عدنا إلى ما بعد لسعة الزنبور، لفت انتباهنا التجربة الخصبة لدى عبد الرحمن، والمراد بالتجربة الخصبة؛ قدرة المبدع على تحويل الحدث أو الباعث إلى إبداع، ولا شك أن كلّ الناس رأوا الزنبور قبله، ولكنه وحده من رأى الزنبور ملتفا ببردي حِبرة، وهي خاصية فاعلة لدى المبدع، إذ تلاحظ مثلا أن قبائل العرب شهدت حرب داحس والغبراء، إلا أن زهيرا واحدا أبدع معلقته فيها، كما شهد العرب حرب ذي قار، ولكن ميمونا واحدا خلّد قصيدته في مدح بني ذهل بن شيبان، فإن قلنا: وكيف يكون ذلك ؟

كان الجواب أن مصطلح التجربة الخصبة واسع يضم بين جوانبه عنصرين هما جوهر الخصوبة، وأول العنصرين هو قوة ذاكرة المبدع، أو الملكة الحافظة كما سمّاها حازم، وهي «التي تعي خيالات الفكر التي هي صور الأشياء، وعيًا بالغ الدقة، متنبّها إلى أخف الفروق وأدقها»[1]، من خلال تعريف حازم يتضح الرابط الدقيق بين قوة الذاكرة، وبين خاصية البصيرة ودقة النظر؛ لأن المبدع لا يهتم بالملامح السطحية وحسب، بل يتجاوزها إلى تأمل الفروق الدقيقة وتخزينها بانطباعاتها؛ والمراد بالانطباعات هو تخزين الصورة بالشعور المصاحب لها؛ إذ الانطباع هو الرابط الأساسي بين الصور المخزنة، فربط عبد الرحمن بين الزنبور وبردي الحِبرة لم يكن ربطا مجردا من الانفعالات، إنما هو نتاج إعجاب مسبق بألوان الثوب، صَاحَبَهُ إعجاب بألوان الزنبور، وتشابه الدوافع، هو الشرط الأساسي لبعث الصور، فالذاكرة تستند على عملية تفاضيلة بين الصور لتحديد الأكثر ملاءمة.

والملاحظ مما سبق أن المسألة ليست مسألة تذكر وحسب، فالذاكرة الصريحة تختلف عن ذاكرة المبدع بتخزينها في قوالب ثابتة يعيدها وقت حاجته، وخذ الأصمعي مثالا على قوة الحفظ، ومع ذلك رأيناه راوية، ولم نره شاعرا، أما ذاكرة المبدع فلا تتذكر إلا لاستحداث علاقات جديدة من خلال الخيال، والخيال هو العنصر الثاني من عناصر التجربة الخصبة، والمراد بالخيال هو خلق المبدع لعلاقات جديدة، مغايرة لثوابت المتلقي، كأن يريه الجامد حيّا، والمعقول حسيا، مصبوغا برؤية المبدع، فالمتلقي يرى العالم برؤية المبدع لا برؤيته، فالليل واحد في أعين الناس، ولكنه موج بحر في عين امرئ القيس، وسُلطة النعمان في عين النابغة، وتأمل قول ابن خفاجة، الذي كان من أقدر الشعراء على استنطاق الجمادات:

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 42.

سَمَحَ الخَيالُ عَلى النَّوى بِمَزارِ وَالصُبحُ يَمسَحُ عَن جَبينِ نَهارِ

فَرَفعتُ مِن ناري لِضَيفٍ طارِقٍ يَعشو إِلَيها مِن خَيالٍ طاري

رَكِبَ الدُجى أَحسِن بِه مِن مَركَبٍ وَطَوى السُّرى أَحبِب بِهِ مِن ساري

وَ أَناخَ حَيثُ دُموعُ عَيني مَنهَلٌ يُرْوي وَحَيثُ حَشايَ مَوقِدُ نارِ[1]

ومتى فككنا نظم الصور، وجدنا الصبح، والنهار، والنار، والدجى، والدموع، وموقد النار، وهي صور مألوفة لدى الناس ولكن ابن خفاجة تلقاها بروح المبدع، وبخياله أراك الخيال يسمح للنوى بالمزار، وأراك للنهار جبينا يمسح الصبح عليه، وبخياله جعل شوقه نارا يوقدها للطيف فيعشو إليها، وجعل الطيف راكبا للدجى، وطاويا للسرى، ثم جعل الدجى ناقة تنيخ عند ماء عينيه، وموقد ناره.

إن الذي ذكرناه من خصائص الاستعداد الشعري استنطاقا لموقف حسّان مع ابنه، هي خصائص داخلية؛ متعلقة بنفسية المبدع، ولكنها لا تقوم إلا من خلال عوامل خارجية تتأثر بها، وتأثر فيها، وهو ما تدلنا عليه كذلك مقولة "بردي حِبرة"، التي استمدها ابن حسان من بيئته، فلا مناص للمبدع من التأثر والتفاعل مع بيئته التي تمثل أدوات إبداعه «فيكتسب من هذا التفاعل العادات والتقاليد وأساليب التفكير، والمثل العليا والمطامح وغير ذلك»[2]، لتعود هذه العوامل المؤثرة عُدَّةً «لاستثارة الأفعال الجمهورية، أو كفكفتها بالإقناعات، والتخاييل المستعملة فيه»[3]؛ فلا بد من حضور ثقافة مجتمعه حتى يصير الكلام جزءا من الجماعة، يؤثر فيهم ويؤثرون فيه، ثم إنَّ الحديث عن تأثر المبدع وتأثيره، يضعنا أمام إشكالية جديدة تتمثل في علاقة المبدع بمجتمعه، التي رآها الباحث الألماني **(شولته)** علاقة تكامل اصطلح عليها بحالة النحن، وصحيح أن اندماج عواطف المبدع في مصالح مجتمعه عامل من عوامل بزوغ كثير من الأعمال الفذّة، ومن أمثلة ذلك معلقة عمرو بن كلثوم، إلا أن تصدع النحن كثيرا ما يكون باعثا من بواعث الإبداع، وأشعار الصعاليك خير دليل.

[1]- علي بن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، ط01. (لبنان: دار الثقافة، 1417ه)، م01، ج01: 683.

[2]- مجدى أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي، دط. (مصر: النهضة المصرية، دت) : 26.

[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 41.

ومتى ما وضعنا في اعتبارنا تباين علاقة المبدع بالمجتمع بين التكامل والتصدع، علمنا أن العوامل الخارجية جزء أساسي في تكوين الإبداع، ولكنها تبقى كامنة ما لم تجد مبدعا يفجرها، وبيان ذلك أن المبدع يعيش بين مجتمع هو كذلك يتأثر بهذه العوامل، ولكنه وحده المبدع، لأن الاستعداد الشعري عنده مباين لما عند غيره، وبعبارة أخرى إن نفسية المبدع هي القطب الذي تدور عليه رحى الإبداع.

وتفسير هذا؛ أن العوامل الخارجية جزء أساسي في تكوين الإبداع، ولكن الاعتماد الكلي عليها يوقعنا في المغالطة المنشئية، لأن المنشأ شيء مختلف عن الإبداع في حد ذاته، وكثيرا ما نجد اجتماع أكثر من مبدع في زمن واحد، ومع ذلك تتباين أعمالهم، وذلك راجع إلى نفسية المبدع؛ لأن «المصدر الحيّ للأدب إنما هو النفس، فهو يصدر موسوما بسمتها»[1]، فأسلوب الشاعر صورة لنفسية صاحبه، وهو ما يتضمنه قول عبد القاهر «لا يكون هناك ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد»[2]، والكلام على هذا النحو هو رسول معاني النفس وصورتها، وبذلك أنت لا تقرأ شعرا إنما تقرأ شعورا، وإنه لمن العجيب وأنت في عصرك هذا تقرأ شعور امرئ القيس قبل أربعة عشر قرنا، وتقرأ شعور البحتري والمتنبي، فخير الشعر ما وجدت نفس صاحبه فيه

وما ساعد القلب الودود لسانه على مدحة إلا أطيع وحكّما

فإن اعترض النفس ما يصرفها عن تلك الأسباب، تبلد الطبع ونضبت المادة، كما وقع لعبيد بن الأبرص وهو من أقدم شعراء الجاهلية، وأقواهم غريزة، إذ يقول له النعمان في يوم بؤسه: أنشدني: فقال: حال الجريض دون القريض[3]، والجريض ريق يُغَصّ به، فإن حَمَلَ النفس على ما ترغب عنه كان تكلفا «وذلك لأنها تبعد الشعر من أن يكون وليدة حالة نفسية خاصة أو أزمة نفسية إلى أن يكون وليد إجهاد عقلي مركز واع مغرق في الخيال»[4].

[1]- محمود شاكر، جمهرة مقالات الأستاذ محمود شاكر، تح. عادل سليمان جمال، ط01. (مصر: مكتبة الخانجي، 2003)،ج01: 48.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 364.

[3]- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ط02، (لبنان: دار الكتب العلمية، 2009)، م03: 34.

[4]- أحمد فوزي الهيب، الحركة الشعرية ومن الأيوبيين، ، ط01، (الكويت: مكتبة المعلّا، 2010): 159.

وإذا ثبت عندك أن الانفعال زند يقدح الإبداع، وجب الانتباه إلى الأثر السلبي الذي يحدثه الانفعال، وتأمل موقف جرير حين «وقف عليه الراعي وابنه جندل، فقال له ابنه جندل، إنَّه قد طال وقوفك على هذا الكلب الكُليبي، فإلى متى ؟! وضرب بغلته، فمضى الراعي وابنه جندل، فقال جرير: والله لأثقلنَّ رواحلك ! فلمّا أمسى أخَّذ في هجائه، فلم يأته ما يريد، فلما كان مع الصبح انفتح له القول...»[1] تجد أن جريرا مرّ بثلاث مراحل، المرحلة الأولى تأثير العامل الخارجي، والمرحلة الثانية حدوث الانفعال، والمرحلة الثالثة صفاء النفس، فالانفعال كان عائقا حال بين جرير وبين الإبداع، ومعنى ذلك أن الانفعال وإن كان الباعث إلا أنه لا يكفي إلا بتحقيق الاتزان.

بعد هذا وجب التنبيه، إلى أن حديثنا عن خصائص الاستعداد الشعري وتفاعلها مع العوامل الخارجية، وما ينتج عنها من تأثر إنما هو تفسير لما قبل الإبداع، وتحققها لا يعني بالضرورة تحقق الإبداع، فكثيرا ما يتوفر عنصر الاستعداد الشعري لدى الناس، وتبقى أعمالهم بعيدة عن الإبداع، وذلك راجع إلى عجزهم عن التحكم في الوسيط*؛ لأن «قوة الطبع هي استكمال النفس في فهم أسرار الكلام...فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام عملا»[2]، فالانفعال يحتاج إلى فقه أسرار الكلام، وهو ما سنبينه في الشرط الثاني من شروط الإبداع.

المطلب الثاني: فقه أسرار الكلام.

وصلنا في حديثنا عن الاستعداد الشعري، إلى أن الانفعال خطوة أولى نحو الإبداع، وأن الانفعال يثير لدى المتلقي أفكارا وصورا، خزنتها ذاكرته ساعة التأمل، عدا أن انفعاله يبقى في خلده ما لم يحكم زمام الوسيط؛ إذ لا يمكن للمتلقي أن يَطَّلِع على مقاصد المبدع إلا من خلاله، فلا مزية في ما اختلج صدرك من انفعال وحسب، بل المزية في طريق إثبات هذا الانفعال وتقريره، وللجاحظ في هذا نص يدلنا على دقائق شرط فقه أسرار الكلام إنْ تأملناه على الوجه الذي يقتضيه ويرتضيه، يقول: «قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني:المعاني قائمة في صدور العباد المتصوّرة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة في فكرهم لا يعرف الإنسان ضمير صاحبها، وإنما تحيا تلك المعاني بذكرهم لها،

[1]- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م01، ج01: 186.

*- الوسيط هو أدات المبدع في التعبير، فالرسم وسيط، والنحت وسيط، والنظم والنثر وسيط.

[2]- حسن البنداري، طاقات الشعر في التراث النقدي، ط02.(القاهرة: مكتبة الآداب، 2007): 86.

وإخبارهم عنها»[1]، ورابطة العقد وقادحة الزند في هذا النص قوله "إنما تحيا تلك المعاني بذكرهم" فالانفعال بالرغم من أثره في نفس صاحبه إلا أنه ميّت ما لم يعبّر عنه.

ولا يسع المبدع نقل انفعاله، إلا إذا بلغ درجة الفقه بأسرار الكلام، لينفخ في معانيه، فتخرج حيّة «فلا معنى للنظم إلا أن يكون استيعابا باللغة، وأحوالها وأحوال تراكيبها، وربطها لكل ما جال وجاش في نفس المتكلم المبين من معان تتغازر»[2]، وهو ما أجمعت عليه بلاغة كل أمة «فإليوت يعتقد أن الهام للشاعر أن يعرف أكثر شيء ممكن عن اللغة، والسبب الرئيسي في هذا أنه يؤمن بأن كلّ تطور حيوي في اللغة إنما هو تطور في الشعور كذلك، وأن الألفاظ والفكر لا ينفصلان»[3]، وهو ما أدركه العرب من قبل، بدليل قول **الخليل بن أحمد (ت 170 ه)** «الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنَّى شاءوا»[4]، وقوله: "أنَّى شاءوا" يحمل بين ثناياه مطابقة الكلام لمعاني النفس، لأن المشيئة رهن للانفعال، ولا يمكن للشاعر أن يصرّفه حسب مشيئته إلا إذا كان فقيها بأسرار اللغة، عليما بإبدال الحروف، يفرّق بين دقائق الأساليب، وخواص التراكيب، فيقدم ويؤخر، ويعرّف وينكّر بناء على ما جال في خاطره حتى يأتي النظم مطابقا لما في نفسيته.

ومما يشهد لذلك ما ذكره **عبد القاهر** من حديث الأصمعي عن لقاء أبي عمرو بن العلاء وخلفٍ الأحمر مع بشار، بعدما أحدث قصيدة في سَلْم بن قُتيبة، أكثر فيها من الغريب، يقول في مطلعها:

بَكِّرا صاحِبَيَّ قَبلَ الهَجيرِ إنّ ذاكَ النَجاحَ في التَبكيرِ

فقال خلف:«لو قلت يا أبا معاذ مكان "إنَّ ذاك النجاح في التبكير": بكرا فالنجاح في التبكير" كان أحسن، فقال بشّار إنما بنيتها أعرابية وحشية، فقلت: إنّ ذاك النجاح في التبكير، كما يقول الأعراب البدويّون، ولو قلتُ: بكرا فالنجاح في التكبير، كان هذا من كلام المولّدين، ولا يشبه ذاك الكلام، ولا يدخل في معنى القصيدة»[5]، والذي أمامك من كلام بشار يدل على تبصر وفقه، جاوز حد العلم بالفعل والفاعل إلى تمييز أساليب الأعراب والمولدين، ولا يكون ذلك إلا بطول تأمل ومدارسة.

---

[1]- أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ط.07 (مصر: مكتبة الخانجي، 1998)، ج01: 81.

[2]- محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء، ط02. (مصر: مكتبة وهبة،2007):33.

[3]- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ط01.(الكويت:وكالة المطبوعات، 1973):84.

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 144.

[5]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز:272-273.

والذي يبدو لي من خلال هذا النص، أن بشار بن برد آثر عطف الجمل بـ"إنّ ذاك" بدلا من "الفاء" لقوتها في توكيد المعنى، ملاءمة للقصيدة الوحشية، زيادة على ما تحمله من مزية، تغيب عند العطف بالفاء، فقوله: "إن ذاك النجاح في التبكير" جواب لسؤال مقدر؛ فلما قال: "بكّرا صاحبيّ قبل الهجير" توهم أن سائلا يقول، وما الحاجة في ذلك، فقال: بصيغة التوكيد "إن ذاك النجاح في التبكير" فأنزل المخاطب منزلة المُنْكِرِ، فعدل عن الخطاب الابتدائي إلى الإنكاري، كما عدل عن قوله "إنّ النجاح في التبكير" إلى إدخال اسم الإشارة، فأنزل النجاح منزلة الحسي المشاهد، وأشار إليه بـ"ذاك" لأنه مع السعي باكرا يكون أقرب، ولو قال "ذلك" لبعد، لدخول لام البعد، ولاحظ قيمة كاف الخطاب في تشخيص النجاح وجعله مخاطبا، فأراك المعقول حسيّا، والجامد حيّا، وهو عين ما قصده الجاحظ بقوله "تحيا"، وما قصده الخليل بقوله: "يصرّفه أنّى شاء"، ليصل إلى النمط العالي والباب الأعظم الذي «يدق فيه النظر ويغمض المسلك بتوخي معاني النحو، وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا»[1]، ولأبي العلاء المعري بيت يصوّر فيه براعة البحتري في تصريف الكلام يقول:

إنَّ الخطوب طويني ونشرني عبث الوليد بجانب القرطاس[2]

فكما عبثت الخطوب بأبي العلاء أنّى شاءت حين أصيب بالعمى والجدري، وفَقْدِ والديه، واعتزاله، عبث البحتري بالكلام أنَّى شاء، وهو ما اصطلح عليه موكاروفسكي بالانتهاك المنتظم؛ أي الانتقال من اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية، وشرط الانتقال«امتلاك زمام اللغة، فكلّما قلّ الوعي بهذا القانون قلّت إمكانات الانتهاك، ومن ثمّ تقلّ إمكانات الشعر»[3] وتأمل قوله مجددا ثم قابله بقول عبد القاهر: «وجملة الأمر أنه لا يُرى النقصُ يدخل على صاحبه في ذلك إلا من جهة نقصه في علم اللغة، لا يعلم أن ههنا دقائق وأسراراً طريق العلم بها الرويّة والفكر، ولطائف مستقاها العقل»[4] تجد اتفاقا شديدا، ووقوع حافر موضع حافر، في التنويه بقيمة أسرار اللغة، لأنها سبيل الشاعر لمخالفة النظام الاعتيادي للغة، وخلق نظام موازٍ لواقعه النفسي.

[1]- عبد الله نايف عنبر، نظرية النظم عند العرب في ضوء مناهج التحليل اللساني الحديث، أطروحة دكتوراه، (الأردن: الجامعة الأردنية: 1991):70.

[2]- أبو العلاء المعري، عبث الوليد، تح: شكيب أرسلان، دط. (سوريا: مطبعة الترقي، دت):236.

[3]- يان موكاروفسكي، "اللغة الشعرية واللغة المعيارية":42.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز:07.

وهو الذي تبنّاه تشومسكي فيما بعد، واصطلح عليه بالقواعد التحويلية، القائمة على مبنيين، المبنى العميق deep structure؛ أي البنية العميقة التحويلية، التي سمّاها موكاروفكسي باللغة الشعرية، المقابلة للمبنى الظاهري surface structure؛ أي البنية السطحية التوليدية، التي سمّاها موكاروفسكي باللغة المعيارية، وهذا الانتقال أو الانتهاك المنتظم، يؤدي إلى تغير في المعنى يسمّيه تشومسكي بالمعنى الدلالي، الذي اصطلح عليه عبد القاهر بالنمط العالي، المتباين من شاعر لآخر حسب تباين فقههم لأسرار الكلام، وكل نقص فيها هو خيانة لمعاني النفس، وتعطيل للقوة الكاتبة، وإن توسعنا قلنا هو تعطيل لنهضة الأمة «فبمقدار تمكن الأمة من لغتها تكون قوّة خواطرها وأفكارها، وبمقدار ضعف الأمة في لغتها يكون ضعف خواطرها وتهافت أفكارها»[1].

فإن قال قائل: كلفتم الشاعر مشقّة الربط بين معاني النفس وأسرار اللغة، وكيف يكون هذا ونحن نرى الشاعر يقول بتلقائية ؟ قلت: إن ههنا أمرًا وجب تصحيحه، قبل الجواب على اعتراضك.

إنَّ التلقائية ليست مرحلة أولية في مسار الناشئ، إنما هي نتاج خبرة صهرت أسرار الكلام بمعاني النفس «فالتلقائية ليست ناشئة عن السلبية والاستسلام والخضوع لما يرد إلى الكاتب، ولكنها تلقائية المتمكن الذي بذل مجهودا شاقا وهيّأ لنفسه السبيل وامتلك مادته»[2]، فلا يخدعنّك قول المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها[3]

لأن نومه نتاج يقظة سابقة، فإن قال: قد سلمنا لك بهذا وعلوم اللغة مبسوطة بين أيدي الشعراء، فكيف هيأ الشاعر الجاهلي لنفسه السبيل بلا علم قائم ؟

قلت: إن الاعتبار في ربط الأسرار بمعاني النفس قائم على معرفة المدلول لا بمعرفة المصطلحات، فإذا عرف البدوي الفرق بين أن يقول: "جاءني زيد راكبا"، وبين قوله "جاءني زيد الراكب" لم يضره أن يعرف أن الأول يسمى حالا، والثاني يسمّى صفة، ولاحظ قول امرئ القيس:

مِكرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدْبِرٍ معًا كجُلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من علِ

[1]- محمد محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، ط02. (مصر: مكتبة وهبة، 2007):53.

[2]- أحمد حسن عيسى، الإبداع في الفن والعلم: 20.

[3]- أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، تح. محمد خداش، ط01 (مصر: دار الغد الجديد 2013): 274.

فلا شك أنه قصد وصف فرسه فلا يضره أن يسميّ (مكر، مفر، مقبل، مدبر) صفة، كما لا يضره، أن يسميّ (معًا) حالا، والأبعد من هذا قوله (من علِ)، فكلمة (عل) تدخل في باب ظروف الغايات[1]، وقد ذكروا أنه إذا كان المقصود به علوًا معلوما بنوه على الضم، وإلا أعربوه، فلو قال "من علُ" بالبناء على الضم في محل جر، لكان المعنى أن مُنطلق الصخرة معلوم عنده، ولكن قوله "من علِ" دلّ أن العلو غير معلوم عنده، وهذا أدعى للمبالغة، بفتح المجال لخيال المتلقي يتصور الغاية القصوى عنده، كما يدلك إعرابها على تخيّل امرئ القيس لهذه الصورة.

ومن الأخطاء المنهجية في الدرس العربي اعتقادنا أن الإعراب هو الغاية؛ أي غايتك من النحو أن تسمي هذا فاعلا مرفوعا وذاك مفعولا منصوبا، وذلك مضافا مجرورا، وهذا واجب الإحاطة بلا شك، ولكنه غير كاف لوحده، إذ ليس الإعراب إلا وسيلة لغاية هي معاني النحو، نفرق من خلالها بين المعاني عند الإخبار بالاسم والإخبار بالفعل، والفرق بين المعاني عند تقديم النفي على العموم وتقديم العموم على النفي، فإذا كان النظم صورة لغوية لمعاني النفس، فإنه من الخطأ تجريدنا للنحو من معاني النفس.

كما أنه من الخطأ تصورنا أنَّ العرب في جاهليتهم كانوا يستغنون بفصاحتهم عن تقويم كلامهم «بالقوانين المصححة لها، وجعل ذلك علما تتدارسه في أنديتها، ويستدرك بعضهم على بعض، وتبصير بعضهم في ذلك»[2]، وكلام حازم يعكس لنا حركة نقدية تقوم على قوانين جعلوها علما يستندون إليها «وكيف يظن ظانّ أن العرب كانت تستغني في قولها الشعر عن التعليم والإرشاد إلى كيفيات المباني التي يجب أن يوضع عليها الكلام»[3]، أما قوله:"الإرشاد إلى كيفيات المباني التي يجب أن يوضع عليها الكلام"، فذانك برهان أن أهل الفصاحة، وأصحاب اللسان كانوا يتدارسون أساليبهم، ويفرقون بين قولهم: (المنطلق زيد) و (زيد المنطلق)، و(زيد هو المنطلق) و(هو زيد المنطلق)، وانظر إلى كلمة "الإرشاد" تجد أن هنا مرشدا ومسترشدا، ولابد أن يكون المشرد عالما بما يعلّم، واختار كلمة الإرشاد ليدلك أن للكلام مسالك منها السهل ومنها الوعر، منها المبتذل، ومنها البكر، ولابد لك من دليل يدلك على مسالكها، ثم انظر إلى قوله "يوضع" تراها مناسبة للإرشاد،

[1]- ينظر، فاضل السمرائي، النحو العربي أحكام ومعان،ط01. (سورية: دار ابن كثير، 2020)، ج02: 167.

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 09-10.

[3]- المصدر نفسه: 10.

فكأن الكلام فرس رهان يدلها المرشد على المسالك، ويضعها عليها، وما هو بالتعبير الإنشائي إنما هو رمز وإيماء وإشارة في خفاء كما قال عبد القاهر.

ومما يقطع الشك في عناية الجاهليين بتقويم أذواقهم، أن الله حين تحداهم بكتابه «أعجزتهم مزايا ظهرت لهم في نظمه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبهرهم أنهم تأملوه سورة سورة، وآية آية، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها»[1]، ولن تخطئ إن ذهب خيالك إلى مجالسهم وهم يتأملون القرآن بحثا عن كلمة نابية، وصياغة يحسن المجيء بما هو أحسن منها.

ومن خلال قضية الإعجاز يعرض لنا مسلك متى انتهينا إليه وجدنا بعده علما شريفا، فإن كان القرآن عربي اللسان؛ يستعمل مفرداتهم وأدواتهم، وكان أهل الجاهلية على علم بلغتهم، لها علماءها، ومجالس الدرس فيها، فأين يحصل الإعجاز؟ قلت: إن الإعجاز ليس في العلم باللغة، إنما في وضعها المواضع التي تُنزل فيها الألفاظ والتراكيب وضعا دقيقا، لا يصلح غيرها أن يأتي مكانها.

وتدلنا فكرة الإعجاز على نقطة أساسية: هي أن العلم باللغة لا يكفي، فإن افترضنا تساوي الشاعرين في الإحاطة بأسرار اللغة، واعتراضهما لنفس المعنى، فلا شك أننا سنجد لشاعر فضلا على شاعر، وإنك لتجد رسامين يستعملان الألوان نفسها، وتجد عند الأول ما لا تجد عند الثاني، زد على ذلك فإن عالم النحو يبلغ درجة من العلم تجاوز حد علم الشاعر«فالأصمعي كان يجيب في ثلث اللغة، وأبو عبيدة في نصفها، وأبو زيد في ثلثيها، وأبو مالك في كلها»[2] ومع ذلك لم نسمع لهم شعرا، فالمزية لا تقف عند العلم بالأسرار إنما تتعداها إلى براعة توظيفها، فيفضل أسلوب على أسلوب، ويجاوز الإعجاز النمط العالي من قدرة البشر، وانظر إلى قوله تعالى: ﴿**أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَافَّاتٍ وَيَقْبِضْنَ**﴾[3]، تجد "صافات" جاءت اسم فاعل، و"يقبضن" فعلا مضارعا، وهذه المغايرة بين الفعل وبين الاسم تحمل دلالات، ومعلوم أن الفعل يدل على الحدوث والتجدد، والاسم يدل على الثبوت، فجاء بـ"صافات" اسم فاعل دلالة على الثبوت لأن الطير يصفّ جناحيه عند الطيران، وهي حالة ثابتة، وجاء بـ"يقبضن" على صيغة الفعل لتجدد الحالة لأن الطائر يصف طويلا ثم يقبض.

[1]- ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 39.

[2]- أبو عثماء الجاحظ، الحيوان، م02، ج03: 293.

[3]- سورة الملك: 19.

وعلى قدر علو كعب الشاعر في اختيار الأسلوب المناسب للغرض المناسب، وإصابة سواء المفصل كما تقول العرب، يتحقق النمط العالي والباب الأعظم، وإن أردت مثالا، فانظر إلى قول أبي سعيد المخزومي:

ذنبي إلى الخيل كرّي في جوانبها إذا مشى الليث فيها مشي مختتل[1]

ولاحظ لفت الشاعر لانتباه المتلقي بكلمة (ذنبي)، لأن النفس تواقة لمعرفة الخبايا، خصوصا إذا باح بها صاحبها، وهو ما تحمله الإضافة إلى ضمير المتكلم، واختياره لجملة اسمية بدلا من الفعلية دلالة على الاستمرار، وأعاد عليك نفس الأسلوب بكلمة (كري) ولو قال: أُذْنِبُ أو أَذْنَبْتُ، وأَكر، وكررت، لما رأيت فيها هذا الحسن، وزاد توكيد كلمة "ذنبي" بأداة الشرط "إذا" الدالة على التحقق من الوقوع، وهي بخلاف الشرط بـ"إن" التي تحتمل الوقوع وعدمه، كما جعل الصدر جواب شرط لن تدركه إلا بتمام البيت، وجاء بقوله "مختتل" ولم يقل وهو يختتل ليدل على الاستمرار والعلو؛ أي لا أكر على الليث إذا مشى في غير اختيال، ولكن كلّما اختال كررت، ومن الحسن في البيت أنك لا تدرك معناه إلا بتمام آخر كلمة منه، وهذا معنى قولهم كأنه سبك سبكا وحدا وأفرغ إفراغا واحدا، ولاحظ بناء الصدر من مبتدأ معرّف بـ"ياء" المتكلم الدالة على العلو والاعتزاز بالذات، وإلحاق المبتدأ بالجار والمجرور المتعلق بالخبر المحذوف، ثم أعاده مع كري، وتأمل التركيب الذي لا يتم المعنى من دونه، فقد خص الخيل بالذنب، وخص الكر بالجوانب، وخص الليث بالمشي، ووصف المشي بالاختيال، ونعت الكر بالاختيال.

وقد استعصى عليّ فهم القصد من قوله "جوانبها" حتى وجدت حديث الجاحظ، في تسيمة العرب الجانب الأيمن من الدابة الجانب الوحشي لأنها لا تركب منه ولا تحلب يقول عنترة[2]:

وكأنَّما ينأى بجانب دفِّها الـ ـوَحْشِيِّ من هزج العشيّ مُؤوَّمِ*

فأبو سعيد يشير إلى فروسيته وتحكمه في فرسه فيكر عليه من كل جانب، وهو متصل بقوله ذنبي.

[1]- أبو علي القالي، الأمالي، تح: محمد عبد الجواد الأصمعي، ط02. (مصر: دار الكتب المصرية، 1926)، ج01: 259.

[2]- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م03، ج05: 185.

* والمؤوم: مشوه الخلق عظيم الرأس.

والذي أمامك من حسن هو نتاج فقه لأسرار الكلام، ولعل القارئ من البداية يسأل عن سبب اختياري لكلمة "فقه" وكان بالإمكان أن أعرض المراد منها من البداية، ولكن آثرت أن يتضح كنهها قبل بيان معناها، أما وقد رأيت ما رأيت من حسن التصرف، وملاءمة الأسلوب لمعاني النفس، فإني اخترت كلمة الفقه بدلا من العلم، لأن الفقه أعلى درجة منه وأخص بالكلام، فالفقه«هو العلم بمقتضى الكلام على تأمله، وتقول لمن تخاطبه تفقه ما أقول؛ أي تأمله لتعرف، ولا يستعمل إلا على معنى الكلام»[1].

المطلب الثالث: فقه الإبداع.

لا جرم أن صورة الإبداع بدأت تتضح معالمها، بعد بيان شرط الاستعداد الشعري، وحاجة المبدع إلى شرط فقه أسرار الكلام ليكون النظم رسول معانيه إلى المتلقي، ولكن الصورة لن تكتمل إلا بالشرط الثالث المتمثل في فقه الإبداع؛ لأن الإرشاد الذي ذكره حازم لا يقف عند حدود الأساليب اللغوية، إنما يتعداها إلى أساليب التصرف في المعاني، ونظام بناء القصيدة والخطبة والرسالة وغيرها من الأجناس التي يقصدها الناشئ، فانتبه العرب إلى حاجة المبدع لنماذج فذة يدرك من خلالها خصائص جنسه، وأساليب التصرف فيه«حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها»[2]، ولا سبيل إلى هذه الملكة إلا بالنظر في أعمال من تقدمه ليشكل رؤية معرفية عميقة تنعكس على نشاطه الفني «فإذا جاش فكره أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف، ويذهب في ذلك ما يُحكى عن خالد بن عبيد الله القسري، فإنه قال: حفّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها؛ فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل عليّ»[3]، وسهولة الكلام هي نتاج التأمل والمراجعة، فيدخل بعد ذلك في ما يسمى بـ"مرحلة الاحتضان"(incubation) يبني فيها الفكر على الفكر، والأسلوب على الأسلوب، ويدلنا على هذا قول البحتري:

سوائر شعر جامع بدد العلى تعلّقن من قبلي و أتعبن من بعدي

[1]- ينظر، أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 87.

[2]- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون:651.

[3]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، نعيم زرزور، ط02.(مصر، دار الكتب العلمية، 2005): 48.

فقوله: "تعلّقن من قبلي" بيان لسعة اطلاعه، وإحاطته بما أبدع الذين من قبله، وهو ما تجتمع عليه كل ثقافات الأمم، ولرولان بارت في هذا نص يقول فيه: «لن أكون قادرا على تطوير كتابتي داخل ديمومة دون أن أغدو- شيئا فشيئا- أسير كلمات الآخرين، إن الأصداء العنيدة الوافدة من كل الكتابات السابقة لسوف تطغى على صوت كلماتي الحاضرة»[1] ووصفه لها بالعنيدة يشير إلى استحالة تحكم المبدع في أثر أفكار الآخرين داخل إبداعه الذي يعتقد أنه من بنات أفكاره، ولكن الكتابة في الحقيقة «حافلة بذكريات استخداماتها السابقة، لأن اللغة ليست بريئة على الإطلاق، فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة، والكتابة تحديدا هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى»[2].

وأريد أن أقف عند رؤية بارت للكتابة، واعتبارها مصالحة بين الذكرى والحرية، لأنها جوهر ما قصدناه من قولنا "فقه الإبداع"، كما أنها تطوي وراءها كلمة (تناسها) عند خالد بن عبيد الله، ومهما فتشت عن سبيل لهذه المصالحة، فلن تجده إلا في حسن قراءة النصوص والبراعة في تأملها، فليست المزية في حفظ الشعر وروايته فيكون كقول ابن الرومي:

فإن يقل: إنّني رويتُ فكالدّفـ ـترجهلا بكل ما اعتقده

إنما المزية في الوقوف على شرف الكلام وتأمله، بسكون طائر وخفض جناح، يتبصر أدق خصائص النماذج التي يقع عليها، ويستخرج كنهها ومكنونها «ويمتص معانيها»[3]، ولقد حدد النبي ﷺ هذه العلاقة في صورة أخاذة تبرز قيمة التأمل في قوله: {**مثل ما بعثني الله عز وجل به من الهدى والعلم كمثل الغيث الكثير، أصاب أرضا فكانت منها بقعة قبلت الماء، فأنبتت الكلأ والعشب الكثير؛ وكانت منها بقعة أمسكت الماء، فنفع الله عزوجل الناس بها فشربوا منها وسقوا وزرعوا؛ وكانت منها طائفة قيعان لا تمسك ماء ولا تنبت كلأ**}[4] ومثل هذه الأراضين كمثل نفوس العباد، منها من يولّد من العلم علما، ومنها من ينقله نقلا، ومنها من يفسده فلا هو استفاد منه، ولا نقله إلى الناس فتستفيد، وانظر إلى تدرج الحديث من الأعلى إلى الأدنى في تصوير علاقة العقل بالنصوص، وأولها العقل المبدع الذي يفتش في خبايا النص ويبحث عن جديد فيها، وهو ما نحن في

[1]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر. محمد نديم خشفة، ط01. (سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 2002): 25.

[2]- المصدر نفسه: 17.

[3]- سمية حطري، "التناص في الفكر النقدي تداخل النصوص وتفاعلها" *مجلة النص*، 01 (06-2021): 14.

[4]- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه، تح: أحمد شاكر، ط01. (مصر: الدار العالمية، 2015): ح79.

حاجة إليه الآن، عقل أرضه خصبة تؤتي أكلها بعد حين، نحتاج إلى عقل الشافعي، وعقل الخليل، وعقل سيبويه، وعقل عبد القاهر الجرجاني.

وهو معنى المصالحة عند بارت؛ لأن هذه المصالحة لا تكون إلا إذا نظر المبدع إلى نصوص من سبقه نظرة تحرر من القيود، لتفتح أمامه باب النقائص،«فلو أن الإنسان نظر إلى أي موقف باعتباره كاملا وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان لما وجد أي ابتكار أو اختراع»[1] وهو ما قصدناه بالتجربة الخصبة عند حديثنا عن الاستعداد الشعري، وبهذه النظرة ينشئ المبدع عقلا يشق به طريقه بعيدا عن التقليد، جاهرا بأسلوبه الخاص من جهة، والغني بإبداع الآخرين من جهة، وهو ما يعنيه ريتشاردز صاحب كتاب "مبادئ النقد الأدبي" بقوله في أول سطر:«هذا نسيج جديد لخيوط قديمة»[(2)]، وهو ما تعنيه جوليا كريستيفا بقولها: التناص«نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من الثقافة»[3]، وفكرة النسج فكرة خصبة في تراثنا العربي الإسلامي، ولعبد القاهر في هذا نص يؤيد ما ذهنا إليه من ضرورة التأمل في الإبداع، وصولا إلى درجة الفقه بكل الخصائص والخبايا، يقول فيه:«ولا يكفي أن تقولوا: إنه خصوصية في كيفية النظم، وطريقةٌ مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض، حتى تصفوا تلك الخصوصية وتبيّنوها، وتذكروا لها أمثلة، وتقولوا: مثلُ كيت وكيت، كما يذكر لك من تستوصفه عمل الديباج المنقش ما تعلم به وجه دقّة الصنعة، أو يعمله بين يديك، حتى ترى عيانا كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء؟ وماذا يذهب منها طولا وماذا يذهب منها عرضا؟ وبم يبدأ وبم يُثنَّى وبم يُثلث»[4]، فانظر إلى قوله: ترى عيانا كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء، وانقله إلى النص تجد عقلا يتحرك، ويدلك هذا أن المزية ليست في الفهم السطحي، وإنك لن تصل إلى الإبداع الذي يسميه بارت المصالحة، وتسميه كريستيفا بالنسيج إلا بالنظر الدقيق، وإن أردت مثالا على ذلك فانظر إلى براعة المتنبي وعمق نظرته حين أنشد سيف الدولة قوله:

وَقَفْتَ وَما في المَوْتِ شكٌّ لوَ اقِفٍ كأنّكَ في جَفنِ الرّدَى وهْوَ نائِمُ

[1]- أحمد حسن عيسى، الإبداع في الفن والعلم: 86.

[2]- محمد محمد أبو موسى، مناهج علمائنا في بناء المعرفة، (أم القرى، مكة، 1999):212.

[3]- سمية حطري، "التناص في الفكر النقدي تداخل النصوص وتفاعلها": 36.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 36.

تَمُرّ بكَ الأبطالُ كَلْمَى هَزيمَةً وَوَجْهُكَ وَضّاحٌ وَثَغْرُكَ باسِمُ[1]

فقال له سيف الدولة: قد نقدنا عليك يا أبا الطيب ما نقدناه على امرئ القيس في قوله:

كَأَنّيَ لَم أَركَب جَواداً لِلَذَّةٍ وَلَم أَتَبَطَّن كاعِباً ذاتَ خلخالِ

وَلَم أَسبَإِ الزِقَّ الرَّويَّ وَلَم أَقُل لِخَيلِيَ كُرّي كَرَّةً بَعدَ إِجفالِ[2]

فقال المتنبي: «أيها الأمير، إنّ البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك، وإذا صح النقد على امرئ القيس صحّ عليّ، وإنما أراد امرؤ القيس أن يقرن ركوب اللذة بركوب اللذة في بيت، وأن يجمع الشجاعة والكرم في بيت»[3] فتأمل نظرة سيف الدولة التي وقفت عند حدود المعنى فأراد من المتنبي أن يقول:

وَقَفْتَ وَما في المَوْتِ شكٌّ لوَ اقِفٍ وَوَجْهُكَ وَضّاحٌ وَثَغْرُكَ باسِمُ

تَمُرّ بكَ الأبطالُ كَلْمَى هَزيمَةً كأَنّكَ في جَفنِ الرّدَى وهْوَ نائِمُ

لتتناسب المعاني، ولكن نظرة المتنبي كانت أبعد من ذلك، إذ راعى فيها المقابلة بين اللذة واللذة، وانظر إلى قوله: ليس البزاز بأعرف من الحائك، تجد كلام عبد القاهر ماثلا أمامك، فنظرة المتنبي كانت نظرة الحائك الذي يعرف كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء، وماذا يذهب منها طولا، وماذا يذهب منها عرضا، وإن أردت مثالا آخر في عصرنا هذا، فانظر كيف ولّد الأستاذ محمود شاكر من قصيدة الشماخ ديوانَه القوس العذراء، وكيف استخرج منها ما طواه الشمّاخ وأضمره، وأبيات الشماخ ثلاثة وعشرون بيتا، والشعر الذي استخرجه الأستاذ منها مائتان وتسعون بيتا.

والشأن ذاته عندنا في مجال الإبداع فإن اجتماع الاستعداد، وفقه أسرار الكلام، وفقه الإبداع لن يحقق إبداعا إلا بوجود العنصر المركب، والعنصر المركب هو العقل الذي يصهر هذه العناصر صهر النار للعناصر الكيميائية، فيجعلها جزءا لا يتجزأ، ويمنحها تداخلا لا يمكن تحديد عناصره، فالعقل بالنسبة لشروط الإبداع هو السلك الناظم الذي يتوسط حبّات العقد ويؤلف بينها؛ إذ يتخيّر للمبدع من أساليب

[1]- إبراهيم بن الإفليلي، شرح معاني شعر المتنبي، تح: مصطفى عليان، ط01. (لبنان: مؤسسة الرسالة، 1992)، ج02: 253.

[2]- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح: عبد الرحمن المصطاوي، ط 02. (لبنان: دار المعرفة، 2004): 138.

[3]- ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء: 159-161.

اللغة، وتجارب الآخرين ما يناسب انفعاله، ليخرجها في صورة جديدة مطبوعة بأسلوب صاحبها، وهو ما انتبهت إليه العرب فقالوا:

والقول ذو خطل إذا مالم يكن لب يعينه[1]

فانظر إلى "ذو" التي تتضمن معنى الصاحب، ولا تطلق إلا إذا لزم الشيء صاحبه، فلا تقول فلان ذو كرم، إلا إذا لزمه وصار جزءا منه، فالخطل ملازم للكلام ما لم يعنه العقل، زد على ذلك قول زهير:

و إنما الشعر لب المرء يعرضه على البرية إن كيسا وإن حُمْقا[2]

فالقصر الذي يوظفه زهير يقول: وليس الشعر إلا عقل صاحبه، ثم إن زهيرا لم يستعمل القصر بما وإلا، بل استعمله بالذي هو أقوى في الدلالة؛ "إنما"، وأنت تعلم أنها تجمع بين إنَّ الدالة على التوكيد، وما النافية.

ولم يُشِد النقاد بفضل شاعر إلا بحذقه، وقدرته على التصرف، يقول ابن سلام في النمر بن تولب «وكان شاعرا فصيحا جريئا على المنطق، وكان أبو عمرو بن العلاء يسمّيه: الكيّس لحسن شعره»[3]، ولا فرق بين قول ابن سلام جريء على المنطق، وبين قول موكاروفسكي الانتهاك المنتظم، ولا سبيل إلى ذلك إلا بقدرة عقل المبدع على اختراق المستوى التوليدي، ولا أدل على ذلك من نعت أبي عمرو بن العلاء له بالكيس، وأبو عمرو من أعلم الناس بلغة العرب وأشعارها وأنسابها، وأكثرهم فطنة.

وإذا تأملنا مصطلحات النقاد في نعت الشعر، نجدها تتصل بالصناعة من نسج وبناء وصياغة، ولا اختلاف بين النقاد أن العقل أساس هذه الصناعات، ومن المحال أن يكون نعتهم الشعر بالصنعة بعيدا عن التنويه بقيمة العقل، ثم انظر إلى المسألة من جهة المتلقي، وقولهم:

وإنَّ أشعر بيت أنت قائله بيتٌ يقال إذا أنشدته صدقا[4]

---

[1]- أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج01: 05.

[2]-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ط01. (مصر: مكتبة الخانجي، 2000)، ج01: 181.

[3]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، دط. (مصر: دار المدني، دت)، ج01: 160.

[4]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج01: 181.

أي أحسن الشعر ما يجعل المتلقي يتأثر بالكلام، فيسلم لك بالصدق حتى وإن كان كذبا، وذلك راجع إلى فطنة المبدع وقدرته على التأثير، كتسميتهم العسل جنى النحل مرة، وقيء الزنابير مرة أخرى، فهل تشك أن الشاعر لم يصل إلى التأثير في المتلقي إلا بإعمال عقله وتحمله المشقة؟ فاعترافك له بالحسن لم يكن إلا اعترافا بقدرته على اختيار الأسلوب المناسب للمعنى المناسب، ولا سبيل إلى ذلك إلا بالعنصر المركب.

ولن تجد أمة من الأمم إلا وتسلم للعقل المزية، ومن الشواهد على هذا قول إليوت: «إن الإبداع لا يتم إلا بالإرادة الكاملة الواعية والجهد الموجه لاختيار المعادل الموضوعي لمشاعرنا الذاتية»[1]، والمعادل الموضوعي هو النظم أو ما نسميه بالصورة الشعرية، ويروى أن الروائي الفرنسي بلزاك أراد أن يظهر الجهد المضني الذي يبذله في إبداعه، فأهدى صفحة من مسوّداته إلى النحات الفرنسي **"دافيد دانجييه"** مذيلا إياها بهذه العبارة: ليس النحت مقصورا على النحات[2]، ألا يذكرنا هذا بقول البحتري:

عَلَيَّ نَحْتُ الْقَوَافِي مِنْ مَعادِنِها

ولثنائيةُ الاستبدال والتركيب، أو الاختيار والتوزيع عند سوسير خيرُ دليل على دور العقل في تركيب العناصر؛ إذ يقوم العقل في محور الاختيار بالمفاضلة بين الكلمات، لتحديد الكلمة المناسبة للسياق المناسب، أما في محور التوزيع فيهتم بمراعاة التناسب والتناسق، وأنت ترى من خلال هذا أن العقل يغوص في أعماق ما تخزنه الذاكرة من مفردات وقواعد نحوية وبلاغية، ليختار لها ما يناسب انفعالها، ولم يكن امرؤ القيس بعيدا عن محور الاختيار والتوزيع عند قوله[3]:

أذود القوافي عنيّ ذيادا ذياد غلام جرىء جرادا

فلمّا كثرن وعنَّينه تخيّر منهنّ شتى جيادا

فأعزل مرجانها جانبا وآخذ من درّها المستجادا

[1]- أحمد حسن عيسى، الإبداع في الفن والعلم: 24.

[2]- ينظر، المرجع نفسه: 27

[3]- امرؤ القيس بن حجر، ديوان امرئ القيس: 91.

إنّ من الشعراء والمبدعين من تحدث عن الإلهام وسهولة الإبداع، وإنَّ تأملنا في وصف الشعراء لحالة الإبداع يكشف لنا عن اختلافهم بين السهولة والصعوبة، عدا أني لاحظت فيها شيئا يزيل لبس الاختلاف، أرى أن الشاعر إذا أراد أن يفتخر بقدرته على النظم جعل الشعر سمحا سهلا، أما إذا أراد مدح قصيدته جعلها صعبة المنال، فقول أبي حيّة النمري:

إنَّ القصائد قد علمنَ بأنَّني صَنعُ اللِّسان بهنَّ، لا أَتَنَحَّلُ[1]

وإذا ابدأتُ عروض نسج ريّضٍ جعلت تَذِلُّ لما أريدُ وتُسْهِلُ

حتى تطاوعني ولو يرتاضها غيري لحاول صعبة لا تقبل

فأبو حيّة هنا لا يتحدث عن قصائده بقدر ما يتحدث عن قدرته على نسج القصائد، فجعل لحظة الإبداع سهلة ليدل على اقتداره، وانظر إلى قوله "غيري" ولم يقل سواي، لأن سواي تحمل معنى المساواة، وهو يريد المفاضلة، ومثله قول بشّار بن برد:

وشعر كنور الروض لاءمتُ بينه بقول إذا ما أحزن الشعر أسهلا

ترى أن المثالين يجتمعان على سهولة الإبداع؛ لأن الشاعر يثني على نفسه ويدل بقدرته، أما إذا أراد الحديث عن القصيدة جعلها مثقّفة، وهو بذلك يلمّح إلى براعته في نسج ما يصعب على غيره، يقول عدي بن الرقاع:

وقصيدة قد بتُّ أجمع بينها حتى أُقوّم ميلها وسنادها[2]

نظر المثقف في كعوب قناته حتى يُقيم ثقافه مُنآدها

والغرض من الأبيات بيّنٌ من المطلع إذ جعل القصيدة اسما لواو ربّ، دلالة على الندرة، فهو يريد الفخر بالقصيدة، مضمنا براعته، ومثله قول أبي شُريح العُمير:

فإن أهلك فقد أبقيت بعدي قوافي تُعجب المُتمثّلينا[1]

[1]- أبو حية النمري، شعر أبي حية النمري، تح: يحي جبوري، دط (سوريا: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975): 160.

[2]- عبد الله بن الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب، ط02. (الكويت: دار الآثار الإسلامية، 1989)، ج03: 511.

لذيذات المقاطع مُحكمات لو انّ الشّعر يُلبس لارتُدِينا

إن جملة ما أردت أن أبينه أن نظرة هذا الجيل للكتابة من زاوية الإلهام تقلل من قيمته، لما تغيبه من قيمة للعقل، ولم تكن النماذج الخالدة إلا صورة لجهد عقلي استطاع صاحبه صهر شروط الإبداع بنظرته وأسلوبه الخاص، ولن تجد أي عمل فني يخرج عن الشروط الثلاثة، وإنَّ أبا تمام يلخص ما ذكرناه في قوله:

ولكنَّه صوبُ العقُول إذا انجلت سحائبُ منه أعقبت بسحائب[2]

ولابد لنا أن نسأل لم اختار أبو تمام نعت الشعر بالسحائب؟ ألا ترى أن السحاب نتاج لتكدس بخار الماء الصاعد، ولم يكن للماء أن يغير من حالته إلا بتعرضه لدرجة من الحرارة، وكذلك الشأن بالنسبة للإبداع، فإبداع من تقدمك هو بمثابة الماء، وإنّ تأملك، وحسن قراءتك لهذا الإبداع، شبيه بفعل التبخر، تستخرج به كنه المعنى وطريقة عرضه، لتشكل من هذه التجارب كمّا معرفيا شبيها بالبخار الذي يجتمع فيشكل سحابا، ثم إنَّ أبا تمام يخفي وراء بيته هذا قوله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُزْجِي سَحَابًا ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكَامًا فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ**﴾[3]. فمثل المبدع كمثل الآية الكريمة، يجمع من كلام من تقدمه، ثم يؤلف بينه وهو عين قول حازم: يرتب أفكاره ويجعلها متناسبة، ولاحظ تكرار "ثم" الدالة على التراخي، وحالة السحاب هنا قريبة من فكرة احتضان الأفكار وتخمرها، والأعجب من ذلك قوله تعالى: ﴿**فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ**﴾، والفاء تخفي وراءها قول خالد بن عبيد الله القسري: حفّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسيها؛ فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل عليّ» والشبه بينهما أن اجتماع السحاب لا محالة يؤدي إلى الودق، واجتماع كلام البلغاء لا محالة يؤدي إلى تدفق الإبداع، زد على ذلك قوله تعالى: ﴿**يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ**﴾؛ فالمطر لا يخرج من السحاب المتراكم إنما يخرج من مناطق الضعف، وهو عين ما قصده جيلوفرد بقوله: «فلو أن الإنسان نظر إلى أي موقف باعتباره كاملا وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، لما وجد أي

[1]- أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج01: 190.

[2]- الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح. أحمد صقر، ط06. (مصر: دار المعارف، 2017)، ج01: 102.

[3]- سورة النور: 43.

ابتكار أو اختراع»[1]، وبعبارة أخرى إن خير الإبداع ما يخرج من مناطق الضعف، فيتبصر الكاتب نقائص من سبقه ويطلق من خلالها مزنه ليبقى العمل الفني في تطور من الداخل.

ولا تخدعنّك سهولة النظم، فتهمل دور العقل، لأن مثل الكتابة هنا كمثل القراءة «فإن الإنسان يتعلمها حرفا حرفا ثم بطول المزاولة يقرأ من غير أن يشعر أنه ينتقل من حرف إلى حرف»[2]، وليس الإلهام الذي يراه الكثير تسليما، إلا مرحلة استطاع فيها العقل التحكم في معاني النفس، وصهرها بما يناسبها من صور وأساليب، ويأسرني قول عبد القاهر الجرجاني: «الشعر مجنى ثمر العقول والألباب، ومجتمع فرق الآداب، والذي قيّد على الناس المعاني الشريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسل بين الماضي والغابر ،ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد، حتى ترى به آثار الماضين مخلّدة في الباقين وعقول الأولين مردودة في الآخرين»[3]، وليس الشعر إلا مجنى ثمر العقول، وليس التجديد إلا تخليدا لآثار الماضين في الباقين، لترى الشعر وليد الشعر، والعقل وليد العقل، فعقل أوس ولّد عقل زهير، وعقل زهير ولّد عقل كعب، ولاحظ التخصيص في أسلوب عبد القاهر، فالشعر ليس ثمرة، إنما مجنى الثمرة؛ أي بعد أن ينتج المبدع ثماره يتخيّر منها المجنى، وليس الشعر ثمرة كل منبت إنما ثمرة العقل، وليس ثمرة أي عقل، إنما هو مجنى ثمرة عقل مجتمع يتسم بسمات التبليغ ومواصلة ركب التقدم.

ومادام العقل هو قطب رحى الإبداع، فإن التفاضل بين الشعراء هو تفاضل في قوى العقل، ومفاضلتك بين بيت للبحتري وبيت لأبي تمام، هو مفاضلة بين عقل كل منهما «فإن مدت الحلبات، ونصبت الأهداف، فرهان العقول التي تسبق، ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيه، هو الفكر، والروية، والقياس والاستنباط»[4]، فترى لكل شاعر نظرة وطريقا في عرض صورة عقله، وتأمل الاختلاف بين قول امرئ القيس:

فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ[5]

[1]- أحمد حسن عيسى، الإبداع في الفن والعلم: 86.

[2]-محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء: 114.

[3]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز :15.

[4]-أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج01: 97.

[5]-أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح: علي محمد البجاوي، دط (مصر: نهضة مصر، دت): 114.

وقول لبيد:

وغدَاةَ ريحٍ قد كَشَفْتُ، وقِرَّةٍ إذ أصبحَتْ بيَدِ الشَّمالِ زِمَامُها[1]

كلّ منهما يتحدث عن الريح، ووجه الشبه بينهما أن لبيدا جعل للريح يدا، وامرؤ القيس جعلها نسّاجة، ولن تكون كذلك إلا إذا تصورت لها يدا وعقلا، وبصرا تصرّف به الريح مرة بالجنوب، ومرّة بالشمال حتى لا تعفى الديار، ولابد لها في ذلك من بصر حتى ترى توضح والمقراة، ولها بذلك عقل تميز به وقت الجنوب، ووقت الشمأل، وهو قريب من قول لبيد "بيد الشمال زمامها"، وإن كان لبيد صرّح باليد للشمال، وجعل الريح والقر تحت تصرفها فهي عاقلة، ولابد لها من عين، والذي يدلك على ذلك قوله "زمامها" فهي تصرف الريح على مرأى من عينها، وبحكمة من عقلها، فالمادة واحدة بين الشاعرين، إلا أن الصورة تختلف بينهما لاختلاف أساليب التفكير، والحالات النفسية.

ومعنى ذلك أن الذي أمامك من إبداع هو عقل صاحبه، وبقدر علو كعبه في الإبداع، تعلو عندك رجاحة عقله، وانظر إلى قول الحطيئة في هجاء الزبرقان بن بدر:

دَعِ المكارِمَ لا تَرحَل لِبُغيَتِها وَ اِقعُد فَإِنَّكَ أَنتَ الطاعِمُ الكاسي[2]

تلاحظ أن الحطيئة يكرر أفعال الأمر في الصدر، وكأن الذي يهجوه معاند، زيادة على ما فيها من وقع للتسلط، وتأمل توظيفه في العجز سمات فينة مقذعة، إذ جاء بالفاء الفصيحة الدالة على الحذف كأن المهجو يسأله، لم كل هذا التكرار للأمر ؟ (والنهي جزء من الأمر) فقال: "فإنك": ومعلوم أنَّ "إنَّ" من مؤكدات الخبر البلاغي، وألحقها بضمير الشأن "الكاف" تشويقا وتهويلا لما يأتي بعدهما، وزاد عليها بضمير المخاطب الدال على القصر، وكأن معناه؛ إنك أيها الرجل العظيم وحدك، ثم جاء بالخبر الذي لا يلائم هذا التهويل فقال: "الطاعم الكاسي" لترى التهويل عاد تهكما، ثم انظر إلى بناء الصدر، تجد أنه جاء به جملا فعلية، دلالة على تكرار الأمر والنهي، وكأن الحطيئة يقرع سمعه كلَّ مرّة، ثم جاء في العجز بجملة اسمية دالة على الاستمرار، ليبقى أبدا هو الطاعم الكاسي، وجاء بها على صيغة اسم الفاعل؛ أي أنّ جهدك لا يتجاوز حد توفير مأكلك وملبسك، وهو يريد من خلال اسم الفاعل، أن يصوره صاحب جهد يسعى لبغيته، لكن هذا الجهد لا يعدو أن يأكل

[1]- المصدر نفسه: 261.

[2]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج01: 116.

ويلبس، ثم تتبع الضمائر في دع: أي أنت، لا ترحل: أي أنت، اقعد: أي أنت، إنك والكاف للمخاطب، ثم صرّح فقال: أنت، والذي يزيدك عجبا أن تعلم أن عجز بيت الحطئية مقتبس من القرآن، والأعجب منه أنه أخذ جوهر الكلام، وطريقة البناء فأخفاه، وهو قوله تعالى: ﴿**ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ** ﴾ ، فانظر إلى البيت بعدما ذكرت، تجد براعة عقل الحطيئة في الجمع بين شروط الإبداع.

ولم يك ذلك حكرا على القديم دون الحديث، ولا الحديث دون المعاصر، إنما هو حكر على العقل وسلطانه، وإني لأعجب من قول شوقي في نهج البردة:

أَتَيتَ وَالناسُ فَوضى لا تَمُرُّ بِهِم إِلّا عَلى صَنَمٍ قَد هامَ في صَنَمِ[1]

فانظر كيف جاء بالجملة الاسمية في محل نصب حال، والاسمية أقوى من الفعلية لتجردها من الزمن، فجاءت مناسبة لحالتهم الجامدة على هيئة الصنم، واختار الفعل هام مؤكدا بحرف تحقيق، وإني لأرى من وراء قوله "والناس فوضى" بيت الأفوه الأودي يقول فيه:

لا يصلح الناس فوضى لا سراة لهم ولا سراة إذا جهالهم سادوا[2]

ولا أريد بذلك "الناس فوضى" وحدها لأنها مطروحة في الطريق يعرفها العام والخاص، إنما أريد كنه المعنى؛ أي أن غياب الفكرة يولّد الفوضى، وليس الصنم إلا فوضى للذات البشرية، وهو من روح قول مالك بن نبي إذا غابت الفكرة بزغ الصنم، وقد جاوزه شوقي تصويرا؛ إذ جعل الإنسان بلا فكرة، هو إنسان بلا روح، بلا إنسانية، وأعجب منه الجناس التام، الذي يخدعك حتى تتوهم أنه لم يزدك فائدة من إعادة لفظ الصنم، إلا أنه ركبها في تشبيه ضمني، ينسيك المتعبد للصنم، كأن الإنسانية تنساه، لتدرك بعدها أنه قد أفادك فائدة جليلة، بعد أن بنيت أفق انتظار فخالفه، ولاحظ تنكير الصنم تصغيرا له، فهل تشك بعد هذا أن الشعر وليد العقل يقدح المعنى من مظانه؟

[1]- أحمد شوقي، الشوقيات، دط. (مصر: هنداوي، دت):236

[2]- الأفوه الأودي، ديوان الأفوه الأودي، تج. محمد ألتونجي، ط01. (لبنان: دار الصادر، 1998): 66.

وإن عدنا إلى حديث عبد القاهر عن الشعر، نجد قوله: «ترسل بين الماضي والغابر، حتى ترى به آثار الماضين مخلّدة في الباقين، وعقول الأولين مردودة في الآخرين»، وهو من معدن حديثنا عن فقه الإبداع، في حاجة المبدع لنماذج فذة، يدرك من خلالها خصائص جنسه، وأساليب التصرف فيه، حتى تنشأ في النفس ملكة تنعكس عليها صور وأساليب من سبقه.

بيد أن هذا الانعكاس الحاصل من حفظه للأشعار، يتسرب إلى أسلوبه بقصد أو بغير قصد، ما ينتج نقاط تشابه، وتناصا بين الشعراء؛ إذ لا يمكن لأي شاعر أن ينأى بعيدا عن هذا التوافق، الذي اصطلح عليه في تراثنا النقدي بالسرقات الشعرية، وهو جوهر بحثنا هذا، انطلاقا من الإشكالية التالية: كيف تناول المنجز النقدي العربي القديم قضيّة السرقات الشعرية ؟

الفصل الثاني:

السرقات الشعرية وعلاقتها بقضايا النقد.

***المبحث الأول:** رواية الشعر وعلاقتها بالسرقات.

***المبحث الثاني:** قضية اللفظ والمعنى وعلاقتها بالسرقات.

***المبحث الثالث:** قضية الطبع والتكلف وعلاقتها بالسرقات.

صحيح أنَّ تاريخ النقد الحديث يشهد جهودا نقدية صرفت اهتمامها إلى قضايا التراث، سعيا لشرحها وتبسيطها من جهة، وتطويرها على ضوء متطلبات العصر الراهن من جهة، ولا يسع المقام لذكر من تبنى حركة البعث والإحياء، وهم بذلك أشهر من نار على علم.

بيد أنَّ قراءاتنا لتراثنا النقدي، ركزت اهتمامها على قضايا النقد، مهملة مناهج نقادنا في طرح هذه القضايا، بعبارة أخرى ركزت على المعرفة وأهملت طريقة بناء المعرفة، ولا أشرف من العلم إلا معرفة صناعة العلم، فبالقدر الذي نهتم فيه بقول عبد القاهر "وليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ويرتضيه"، حريّ بنا أن نهتم بقوله: "فاعمل على أن ههنا فصولا يجيء بعضها في إثر بعض"، وشريف أن نعرف نظرية النظم، والأشرف أن نتبع خط سير عقل عبد القاهر في بناء هذه النظرية. ثمَّ إنَّ لعلمائنا سننا أجدها مغيّبة في دراساتنا، هي تعليم الناشئة أساليب بناء المعرفة، فرجعنا ننتج جيلا يعتبر العلم أصداء لمقولات تحفظها الذاكرة، وغيبنا طبقة من العقول اعتبرها النبي ﷺ أرقى طبقات المجتمع، هي الطبقة التي مثّل لها بالأرض النقيّة، التي تمسك الماء، وتنبت الكلأ والعشب الكثير. ولا خلاف حول أهمية حفظ معارف من تقدمنا، بل هي أساس بناء المعرفة، حتَّى إنَّ **بدر الدين بن أحمد العيني (ت 855ه)** رأى أنَّ النبي ﷺ في حديثه يقسّم تلقي الناس للحديث إلى قسمين لا إلى ثلاثة أقسام؛ أي اعتبر من يحفظ حديث رسول الله ويبلغه كمن يستنبط منه أحكاما، إلا أنَّ ترتيب الحديث يدل على أهميّة الطبقة المنتجة، وهو ديدن علمائنا؛ أعني إعمال العقل داخل النص، وتثويره كما يقول ابن مسعود.

إنَّ الاهتمام بطرائق صناعة المعرفة يصرفنا إلى قول عبد القاهر: فاعمل على أن ههنا فصولا يجيء بعضها في إثر بعض"، وقس ذلك على كل مدوناتنا النقدية، فلا تقع عينك على كتاب إلا نظرت في أعطافه، وبلغت أساليب بنائه، وكيف انتقل بين القضايا، فالترتيب والضبط جزء من العلم؛ لأن إيراد مسألة لاحقة عقب مسألة سابقة، قد يكون لبيان مزيد فهم للمسألة الأولى، وهذا جانب مهم في تراثنا. وفي كلام الجرمي منزع غريب، تجاوز فيه حدود المعرفة ليصل إلى عقل صاحب المعرفة؛ جاء في الكتاب لسيبويه: «سمعت أبا بكر بن شُقَير يقول: حدثني أبو جعفر الطبري قال: سمعتُ الجَرْميَّ يقول: أنا مُذْ ثلاثون أُفتِي الناس في الفقه من كتاب سيبويه. قال: فحدَّثت به محمد يزيدَ على وجه التعجُّب والإنكار فقال: " أنا سمعت الجرميَّ يقول هذا - وأومأ بيديه إلى أذنيه. وذلك أن أبا بكر عُمر الجرمي كان صاحبَ حديث،

فلما علِم كتاب سيبويه تفقّه في الحديث؛ إذ كان كتاب سيبويه يتعلَّم منه النظر والتَّفتيش فالجرمي لم يكتف بالمعرفة إنَّما مدّ يده إلى طرائق بناء المعرفة»[1].

ثمَّ إنَّ عزلنا لقضايا النقد عن العقول التي أنتجته، جعلنا ننظر إليها على أنها وحدة مستقلة عقيمة، مستقلة نتجت دون ما مؤثر، وعقيمة لم تنتج عنها قضايا بعدها. والمتأمل في محصول تحليل الباحثين للنقد القديم يجد أنه يقع في مشكلة تفتيت صورة النقد القديم؛ إذ قسّموا النقد القديم إلى طائفة من القضايا: كالطبع، والصنعة، والبديع، وعمود الشعر، واللفظ والمعنى، والسرقات، وما إلى ذلك.[(2)]، وهو مخالف لمناهج علمائنا في طرح هذه القضايا، والناظر إلى هذا التراث، يجد توليفية عجيبة من النظرات النقدية المتعددة، والمتباينة في الوقت ذاته؛ وهي تأتي متداخلة في المؤلفات النقدية، بحيث يصعب على القارئ أن يفككها، إلا إذا كان الهدف هو تمزيقها والاستغناء عنها.[3]

فحاولت في هذا الفصل، قراءة قضية السرقات قراءة أفقية « تركّز على ما في الخطاب النقدي من مفاهيم، وما ينشأ عن العلاقات بين المفاهيم من قضايا، وما في الخطاب من آليات وديناميات، من مثل عمليات التحويل الدلالي التي تفتح المفهوم على المفاهيم الأخرى »[(4)] أنظر من خلالها إلى قضية السرقات، ضمن مجموعة من القضايا، هي في اعتباري ذات أمشاج، فقسّمت هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، تتباين في عدد صفحاتها، حسب طبيعة القضية وشدّة اختلاف النقاد حولها، فكانت قضية اللفظ والمعنى وعلاقتها بالسرقات من أكثر القضايا سعة، باعتبارها أهم قضايا النقد، والخلاف حولها واسع. وبدأت الفصل بقضية رواية الشعر وعلاقتها بالسرقات؛ لأنَّ رواية الشعر أول مرحلة للناشئ في هذا الفن، فلابد أنّها أول بواعث للسرقات. ثم انتقلت إلى قضية اللفظ والمعنى، وعلاقتها بالسرقات؛ إذ اللفظ والمعنى نواة التعبير، فلا شعر إلا باللفظ والمعنى، ومادام الشاعر ابن جماعته، فمعانيه من معانيهم، وألفاظه من ألفاظهم. وختمت الفصل بقضية الطبع والتكلف، وعلاقتها بالسرقات، كون القضية تنظر إلى البيت المسروق داخل القصيدة. هذا مجمل ما يرد في هذا الفصل، وتفصيله يأتي عند كلّ مبحث.

---

[1] - سيبويه، الكتاب لسيبويه، تح: عبد السلام هارون، ط03. (مصر: مكتبة الخانجي، 1988)، ج01: 06.

[2] - ينظر، مجدى أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، دط. (القاهرة: النهضة المصرية، دت): 09.

[3] - ينظر، أحمد طاهر حسنين، "حول روافد النقد الأدبي عند العرب، نظرة تحليل وتأصيل"، *مجلة فصول*01، (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر،1985):12.

[4] - مجدى أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم:12.

المبحث الأول: رواية الشعر وعلاقتها بالسرقات:

ما زال نص عبد القاهر الذي ذكرناه من قبل، عينًا ثرّة بالمعاني الجليلة، وأقصد بهذا قوله: «الشعر مجنى ثمر العقول والألباب، ومجتمع فرق الآداب، والذي قيّد على الناس المعاني الشريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسل بين الماضي والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد، حتى ترى به آثار الماضين مخلّدة في الباقين وعقول الأولين مردودة في الآخرين»[1]، وأول ما يشد انتباهك، مجيء الأفعال "قيّد وأفاد وترسل" ماضية، ومجيء الفعلين "ينقل ويؤدي" مضارعين، فصارت المعاني الشريفة بينهم، أشهر من نار على علم، ضاربة بأصل في جذورهم، وصار تناقلها سنة، ووديعة يؤديها السابق إلى اللاحق.

ومن نباهة عبد القاهر وبيانه العالي، تقديمه للولد عن الوالد، في قوله: ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، فالأهم هنا هو الجيل الذي يحمل وديعة حملها من تقدمه، ليؤديها لمن بعده، كما أُديّت إليه، في حين قدّم الغائبَ عن الشاهد إشارة إلى عمق هذه الرسالة، وامتداد جذورها، لتبقى الذاكرة مشحونة بحمولة من مآثر أجدادهم وآبائهم، الذين احتالوا على الزمن في تخليدها شعرا، وسبيلهم في كل ذلك، سبيل الرواية والمشافهة، فأضحى اللسان عندهم أوثق من الصحيفة، ويؤيد هذا قول الإمام الشافعي «حافظا إن حدَّث به من حفظه؛ حافظا لكتابه إن حدَّث به من كتابه»[2]؛ أي لا يعول على حديث روي عن صحيفة ما لم يكن الرواي حافظا لما في الصحيفة، وقد شكّ البخاري في سهيل بن أبي صالح، ولم يرو حديثه في الصحيح، لمّا قال بعضهم إنه لم يسمع الحديث عن أبيه، وإنما قرأه في صحيفة، فترى الرواية أوثق عندهم مما كتب، وهو ما ذهب إليه ابن سلام الجمحي في حديثه عن الشعر المصنوع المفتعل إذ قال: «وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، ولم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء، وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة، على إبطال شيء منه أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفي»[3]، وقول ابن سلام لا يروى عن صحفي، هو ذاته منهج البخاري في رفضه الرواية عن سهيل بن أبي صالح.

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط05. (مصر: مكتبة الخانجي، 2004): 16.

[2] - ينظر، محمد محمد أبو موسي، شرح أحاديث من صحيح البخاري، ط02. (مصر: مكتبة وهبة، 2001):44-45.

[3] - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، (السعودية: دار المدني)، ج01: 04.

إنّ الرواية عصب هذه الأمة، والرواة أمناؤها، وحملة علمها الذي لم يكن لهم علم أصح منه كما قال عمر ﷺ، وإنَّ أصل الرواية راجع إلى معنى نقل الماء، فسمّوا السحاب روايا المزن، وسمّوا الإبل المحملة بالماء روايا، وسمّوا المزادة بمثل ذلك، ولم يكن الاصطلاح على حفظ الشعر، وإذاعته بالرواية من باب النقل وحسب، إنما لقيمة هذا العلم عندهم، بقدر قيمة الماء، ومن تأمل أحوال العرب، وأخبارهم، أدرك قيمة الماء، وأثر الجدب عليهم، وعلى دوابهم*.

أقول كلّها أمارات، احتشدت لتدل على قيمة الماء في نفوسهم، وتدلك من طرف خفي على قيمة رواية الشعر في إغاثة عقولهم، إغاثة المزن من الجدب، يقول القطامي:

فهُنَّ يَنْبِذْنَ مِن قَوْلٍ يُصِبْنَ به مَو اقِعَ الماء من ذِي الغُلَّةِ الصادِي[1]

وقد ذكرنا من قبل في باب فقه الإبداع، حاجة المبدع إلى الإحاطة بما تقدمه، تحقيقا للمصالحة بين الحرية والتذكر، فأجمع أهل الصنعة، على حاجة اللاحق لحمولة ثقافية، ضاربة بعرق، ونسب في الأصل الأول، اصطلح عليه النقاد العرب بالرواية، وقياسا على الحديث الذي ذكرناه في هذا الباب؛ أعني قوله ﷺ: «مثل ما بعثني الله عز وجل به من الهدى والعلم كمثل الغيث الكثير، أصاب أرضا فكانت منها بقعة قبلت الماء، فأنبتت الكلأ والعشب الكثير؛ وكانت منها بقعة أمسكت الماء، فنفع الله عز وجل الناس بها فشربوا منها وسقوا وزرعوا؛ وكانت منها طائفة قيعان لا تمسك ماء ولا تنتب كلأ»، نستنبط أنَّ الرواة نوعان، نوع مثّل له بالأرض التي قبلت الماء فأنبتت، ونوع مثّل له بالأرض الذي أمسكت الماء، فأمَّا الأول فسمّاه النقاد بالرواة الشعراء، وأمَّا الثاني فسمّوه بالرواة، والفرق بينهما هو الفرق بين البقعتين؛ بقعة تؤتي أكلها، وبقعة تحفظ ولا تنبت، وكلاهما خير، فبمقدار الحاجة إلى الكلأ تكون الحاجة إلى الماء، وكلا الرواة خير، فعلى قدر حاجة الأمة إلى توليد الأفكار، وتطويرها، تحتاج إلى من يحفظ وديعة أسلافها من الزيف والتحريف. إلا أننا في مقامنا هذا تهمنا البقعة الأولى، بقعة الشعراء الرواة، لما تميزت به من استعداد شعري.

* وحسبنا من البيان ما رواه أنس بن مالك إذ«أصاب أهل المدينة قحط على عهد رسول الله ﷺ، فينما هو يخطب يوم الجمعة، إذ قام رجل فقال يا رسول الله هلكت الكراع، هلكت الشاء فادع الله يسقينا فمد يده ودعا...» ، وتنكير القحط، ومقاطعة الرجل لخطبة النبي، وتعبير أنس عنها بـ"بين" وإشباعها بالميم زيادة في المعنى، ووقوع إذ بعدها الدالة على المفاجأة، وترديد الرجل لكلمة "هلكت"، والفاء في "فمد يده".

[1] -محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط03. (مصر، دار الفكر العربي، 1997م)، ج01: 294.

والاصطلاح كاف لبيان قيمة الرواية، وحاجة الناشئ إلى الترعرع بين الفصحاء، وهي عند حازم المهيئ الثاني للقوة الناظمة، فلا يَنْبُغُ فيهم شاعر، إلا وقد روى لمن تقدمه، حتى قال أبو نُواس: «ما قلت الشعر حتى رويت لستين امرأة منهم الخنساء وليلى فما بالك بالرجال»[1]، بل اتُخذت معيارا جماليا يزيد بزيادة عدد من روى عنهم، فزهير«كان يروي شعر ثلاثة من الفحول منهم طفيل»[2].

والشعراء في الرواية مختلفون؛ شعراء يروون فيما يروون شعر شاعر بعينه، فيحفظون هذا الشعر، ويتتلمذون للشاعر، فترى لهم خصائص فنية تجمع بينهم، تتيح لنا أن نسميهم مدرسة شعرية*، وطائفة يروون شعرا لمن سبقهم، ولبعض من عاصرهم من الشعراء، لا يخصّون شاعرا بعينه يتتلمذون له، وإنما يردون مناهل شتى يستقون منها[3]، ولكل وجهة هو موليها، فرواة المدرسة الشعرية قوامهم الالتزام بمعين واحد، يغذّون به استعدادهم الشعري، فلا تجد«شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر لمدّة طويلة، وتعلّم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية»[4]، وكلمة "لزم" في نص حازم، كلمة عزيزة تصّور طبيعة نشأة الشعراء، وانقطاعهم في سبيل بعث الملكة الشعرية، عبّر عنها الحطيئة بقوله لكعب بن زهير: «قد علمتم روايتي لكم أهل البيت وانقطاعي إليكم»[5]، وعبّر عنها البحتري بقوله:«حتى قصدت أبا تمام وانقطعت فيه إليه»[6]، ولا أحسب أن الحطيئة، والبحتري، وغيرهما كان ينقطع في الرواية، والتتلمذ ليتعلم النوق والطلل، لأنها جزء منه يستغني بها عن الرواية، ولا أن يعلّمه النطق لأنه جزء من كيانه لمظها من ظئره، فلم يبق إلا ما أشار إليه حازم، في قوله يتعلّم قوانين النظم وتصاريف البلاغة؛ أي يتعلم مذهب المدرسة التي يروي عنها، وأساليب تصرفها في الكلام، ولكل مدرسة منزع تختلف فيه عن غيرها، وتنأى به عمن سواها، ومعنى ذلك أنك إن تأملت شعراء المدرسة الواحدة، وجدت بينهم نسبا، فلو تأملت شعر كثيّر، لوجدت فيه عرقا نابضا من شعر جميل لأنه راويته، ولو تأملت شعر جميل، لوجدت فيه عرقا نابضا من شعر هدبة ابن خشرم، ولوجدت في شعر هدبة شعر بشر بن أبي خازم، كما انطبع شعر كعب بن زهير في شعر الحطيئة، حتى تصل إلى رأس المدرسة وهرهما أوس بن

[1] - أبو بكر البغدادي، تاريخ بغداد، تح: بشار عواد، ط01. (لبنان: دار الغرب الإسلامي، 2002)، ج08: 475.

[2] - مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ط02. (لبنان: دار الكتب العلمية، 2009)، م03: 35.

*مصطلح قديم تردد في تاريخ الأدب، فقالوا مدرسة زهير؛ وهم الرواة الذي يروون لشاعر معين بهم تكون المدرسة.

[3] - ينظر، ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط07. (لبنان، دار الجيل، 1998): 222.

[4] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط03. (تونس، دار الغرب الإرشادي، 1986): 27.

[5] - المصدر نفسه: 223.

[6] - نفسه: 203.

حجر، وأنت ترى في كل هذا نسبا سمّاه الباقلاني أنساب الشعر، يرتقي فيه الشاعر من النسب الشرعي إلى النسب الشعري.

أما النوع الثاني من الرواة، فسبيله في الأخذ سبيل النحلة في تخيّر رحيقها، يعتمد فيه الراوية على ذوقه لاصطفاء مختاراته، من خلال عملية نقدية ينعتها حازم القرطاجني بالقوّة، يقتفي بها «آثار شعراء لم يتواطأوا في مجموع ذلك، ولكن حسُنَ منحى كلام هذا، ولطف أسلوب كلام ذلك، ومنزعُ كلام الآخر، فأخذ هو من كلّ واحد منهم ما اختص به، وبنى على مجموع ذلك كلامه، وما أجدر أبا الحسن مهيارا الديلمي بأن تكون هذه صفته»[1] وهو مذهب وعر يتّكئ على الذوق الخاص، يمكننا أن ندرك صعوبة هذا المنزع من خلال أسلوب حازم في نعته له بالقوة، وتوظيفه للضمير المنفصل "هو" تنبيها، وتوكيدا لذاتيته، فالفرق بينه وبين رواة المدرسة الواحدة، أن الراوية إذا انقطع لمن تقدمه اعتمد على خبرة من انقطع إليه، وربى ذوقه عليه، إذ رأى فيه فيضا من المعاني يغنيه عن غيره، فإن استدعى معانيه جاءه النظم من منبع واحد، بارا بنسبه متسما بوسمه، مثله كمثل قول خُفاف بن ندبة:

فَجَادَ شَرَوْرَى فَالسِّتَارَ فَأَصْبَحتْ يَعَارُ له وَالوَادِيَانِ بِمَودِقِ[2]

فترى المعاني تسحّ عليه كما سحّ الماء من جبل شروري.

أما الصنف الثاني فيأتي نظمه حمّال أوجه يستمد معانيه من مصادر شتى، مثله كمثل قول ابن المعتز:

سَالَتْ عَلَيْه شِعَابُ الحَيِّ حِيْنَ دَعَا أَنْصَارَهُ بِوُجُوهٍ كَالدَّنَانِيرِ[3]

ولا مفاضلة بين الاتجاهين، إنما قصب السبق يحدده النظم، وعند جهينة الخبر اليقين.

بيد أنهما يجتمعان على خصلة أساسية، يدور عليها قمقم الإبداع، ألا وهي فعل القراءة، ونستشف ذلك من كلمة الانقطاع عند رواة المدرسة، كما نستشفه من العملية النقدية التي يمارسها الراوية الحر، فلا مزيّة في نوع الرواية، بقدر ما تكمن المزيّة في صهر النصوص، حتى تتغيّر مادتها الأولى في عقل القارئ النموذجي، بداية من العدد اللامتناهي من القراءات، الذي يحقق رؤية تصل إلى معرفة

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 366.

[2] - أبو سعيد الأصمعي، الأصمعيات، تح: عبد السلام هارون، ط07. (مصر: دار المعارف، 1993): 19.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 74.

خطوط النص كيف تذهب، وكيف تجيء، وما يذهب منها طولا، وما يذهب منها عرضا، متجاوزا بذلك غربة النص إلى ألفته، ولذةُ انفتاح باب العلم إدمان قرعه.

ومن الشواهد على هذا ما رُويَ عن عبد الله بن محمد بن عيسى النحويّ الأندلسي أنه «كان يختم كتاب سيبويه في كل خمسة عشر يوما»[1]، وما رُويَ عن إسماعيل بن يحي صاحب الشافعي أنه قال: «قرأت كتاب " الرسالة " للشافعي خمسمائة مرة، ما من مرة منها إلا واستفدت فائدة جديدة، لم أستفدها في الأخرى»[2]، فإن تحاملنا على إسماعيل بن يحي وقلنا إنما فهم مقاصد الرسالة في القراءة الخامسة، فعن أي شيء كان يبحث فيما بعدها ؟ وأي حجاب كان ينفتح له عند كل قراءة جديدة؟ وما طبيعة هذه القراءة التي تجعل النص روحا كلما ألفتك زادتك بسطة من أسرارها؟ يقول رولان بارت (Roland Barthes): «عدد القراءات ليس محدودا أبدًا، فإمكاناته هي إمكانات اللغة في التعبير لا حصر لها ولا حد»[3].

لا جرم أن هذا النوع من القراءات المثمرة، يمارس عملية تحليلية تتجاوز حدود المعنى الظاهر، إلى ما يحتمله النص من معان مكنونة، كما تتجاوز حدود الفرش لتصل إلى الفراغات الجدلية المستترة وراءه، وسبيلهم في ذلك اقتفاء المنظوم، و«تمحيص مفرداته تمحيصا دقيقا، وذلك بتحليل أجزائه بدقّة متناهية، وبمهارة وحذر، حتى يتيسر للدارس أن يرى ما هو زيف جليا واضحا، وما هو صحيح مستبينا ظاهرا، بلا غفلة وبلا هوى»[4]، وهذا النوع من القراءة يسمى في الدرس الغربي بـ"قراءة سبيتزر" وتتمثل في الذهاب من المحيط إلى المركز، والمحيط هو الدقائق اللغوية، أما المركز هو كنه النص، فتكون عملية القراءة بين ذهاب وإياب، من المحيط إلى المركز، يقول سبتزر: «ينبغي أن نذهب من سطح الأثر إلى مركزه الفني الداخلي، وذلك بأن نلاحظ أولا الدقائق في مستوى السطح البارز للعيان في كل أثر على حدة، ثم نجمعها، ونبحث عن كيفية دمجها في المبدأ الإبداعي الكامن في ذهن الفنان»[5]، فكل مبدع يخفي وراءه قارئا فذًا، وتعليقات المتنبي على ديوان أبي تمام خير دليل. ثم إنَّ عملية الإبداع لا تبدأ من ساعة النظم

[1] - صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، تح: أحمد أرناؤوط، تركي مصطفى، ط01. (لبنان، دار إحياء التراث، 2000): 289.

[2] - محمد بن إرديس الشافعي، الرسالة للشافعي، تح: أحمد شاكر، ط01. (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1940)، ج01:04.

[3] - يان موكارفسكي، "القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، اللغة الشعرية واللغة المعيارية"، تر: رأفت كمال الروبي، *مجلة فصول* 01 (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984): 113.

[4] - محمود شاكر، أباطيل وأسمار، ط01. (السعودية: دار المدني،2013): 24-25.

[5] - يان موكاروفسكي، "الأسلوب الأدبي من كتاب مناهج علم الأدب، ليوزف شتربيلكا، اللغة الشعرية واللغة المعيارية"، ، تر: رأفت كمال الروبي، *مجلة فصول* 01 (أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984): 88.

إنما تبدأ من فعل القراءة، ومع ذلك فإن هذا النوع من القراءة التفكيكية التحليلية على قيمته، إلا أنه لا ينتهي بنا إلى ثلج اليقين، ولا يفسر لنا العدد اللامتناهي من القراءات.

والذي أريد بيانه مضمن في كلمة "الكامن في ذهن الفنان"؛ أي أن إسماعيل بن يحي المزني، كان يبحث عن حركة عقل الشافعي داخل الرسالة، ويقربنا إلى ذلك ما هو مأثور عن الإمام أحمد بن حنبل، حين سئل عن سبب تركه مجالس ابن أبي عيينة فقال: «إن فاتك حديث بعُلوٍ وجدته بنزول، وإن فاتك عقل هذا أخاف ألَّا تجده»[1]، وأهم ما في هذا النص هو اتضاح الرؤية الحنبلية؛ إذ قال في الأولى: إن فاتك "حديث" ثم قابلها بفاتك "عقل"، فابن حنبل، وإسماعيل بن يحي، وعبد الله بن عيسى تجاوزا حدود النص، إلى العقل الذي يتحرك وراء هذا النص، ولا أشرف من العلم إلا معرفة صناعة العلم. فإن أسقطناه على الشعراء الرواة، قلنا إن زهير بن أبي سلمى حين روى لأوس بن حجر، إنما كان يرث ويستنسخ عقل أوس، فورث كعب بذلك عقل أوس وعقل زهير، ثم ورّثه الحطيئة، ولا عجب في ذلك وقد أجمعوا أن الشعر لب المرء، وصحيفة عقله، إلا أننا أهملنا كل هذا ورحنا بأجواز الفلاة نكيل ريحا.

ولا خلاف بيننا أن كلمة عقل حمّالة أوجه لا تكشف عن مرادها، وتقتضي زيادة في البيان، وإني على أثر ذلك ما استطعت، إلا أنَّ تجربة هذا النوع من القراءة، يكشف لك من مرادهم، ما لا تكشفه لك قراطيس من التنظير، وجربت ذلك في كتاب شروط النهضة لمالك بن نبي، فوجدت عقل صاحبه في ثنايا نصوصه ورأيت ما أسميه "سلطة الرجل على المنهج"، وليس هذا موضوعنا لتفصيله، إلا أني قصدت بها براعة مالك بن نبي في جعل المناهج تخضع لمقاصده، فتراه ينتقل من التاريخي إلى الاجتماعي، ثم يكون نسقيا من خلال تحليل الخطاب، ويعود بعدها إلى المنهج النفسي، وأنت بهذا لا تقرأ المعرفة، إنما تقرأ صناعة المعرفة، ونحن في حاجة إلى هذا النوع من القراءات، قراءة تتجاوز حدود النص إلى عقل صاحب النص، لنستثمر في عقل الخليل وسيبويه وابن جني وعبد القاهر وغيرهم من العلماء، وحسبي بهذا إطنابا، وأعود إلى بيان كلمة العقل.

معلوم عند أهل الصنعة أنَّ الكلام صورة لعقل صاحبه، واشتهرت عندنا مقولة بوفون الأسلوب هو الرجل، ويراد من خلالها، ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير؛ وبعبارة أبسط ربط القيم الجمالية للنص، وأساليب التصرف فيها بعقل صاحبها، والحق أنَّها جملة ضاربة في عمق الفكر الإسلامي عبّر عنا أبو تمام بقوله:

[1] - محمد بن إدريس الشافعي، الرسالة للشافعي: 06.

إِنّي لَذُو مَيْسَمٍ يَلُوْحُ عَلَى صَعود هَذَا الكَلَامِ أَو صَبَبِهِ[1]

والميسم هو ما اتسم به صاحبه حتى عرف به؛ أي لأبي تمام وسم في قصائده، تنسبها إليه من خلاله، فلا توجد في شعر غيره، ومن حسن تصرفه، أن صدّر بيته بحرف توكيد، وأدخل على الخبر اللام المزحلقة الدالة هي الأخرى على التوكيد، وجاء الخبر من اسم موصول "ذو" بمعنى الصاحب، ومعلوم أنها لا تدخل على الاسم إلا إذا كان المعنى ملازما له، معروفا به، فلا تقول فلان ذو كرم، إلا إذا لازمته صفة الكرم، فعرف بها، والجملة الاسمية دالة على الثبوت، أراد بها أبو تمام رسوخ وسمه، ثم استعار له كلمة التلويح، فأراك المعنوي في صورة الحسي العاقل الذي يلوح، وجاء به فعلا مضارعا، فكأنك تراه الساعة يلوح مرة تلو أخرى.

وحتى كلمة الميسم، كلمة جامعة يتضح مقصدها من كلام حازم القرطاجني، فيما عنونه بـ"معلم دال على طرق العلم بكيفية الاستمرار في الأساليب والاطراد عليها وما يحسن اعتماده فيها" يقول فيه: «لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى، كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول، وجهة وصف يوم النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورةٌ وهيأة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ، والعبارات والهيأة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها بعض وما يُعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب»[2]، وبعبارة مختصرة لنص حازم أقول إنَّ مثل الأسلوب من المقاصد، مثل النظم من الألفاظ، وفي تعريف عبد القاهر الجرجاني للنظم أنه توخي معاني النحو؛ أي أن تقدم وتؤخر وتحذف وتنكر، وتصل وتفصل في الألفاظ التي هي صورة للمعاني، هو مقصد حازم ذاته، إلا أنه بصورة أوسع يُراد بها الصور، فأسلوب امرئ القيس مثلا هو طريقة امرئ القيس في توظيف الطلل والمحبوب والجواد والظليم والنوق، وغيرها من الأدوات، وكيفية الانتقال فيما بينها، يقدم جهة على جهة، كما يقدّم لفظا على لفظ، ويصل ويفصل على مثل ذلك، وها هو ذا باب شريف لم يفتح بعد، وهو الخروج بأدوات علم المعاني من النظم إلى الأسلوب، فنبحث عن التقديم

[1] - عبد الله بن الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب، ط02. (الكويت: دار الآثار الإسلامية، 1989)، ج01: 235.

[2] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 364.

والتأخير والحذف والفصل والوصل والقصر لا في النظم بل في الأسلوب، فنسأل لم قدّم امرؤ القيس حديث الليل عن حديث الفرس في معلقته، وأخّر الحديث عن السيل، ولم حذف وقوف الأطلال في قصيدة "أحار بن عمرو"، ولم وصل بين الحديث عن هجر أميمة ومقتل الكلب في قصيدة "خليلي مرّا بي على أم جندب" وقس ذلك على حديث رسول الله ﷺ وعلى النمط العالي من البيان في كتاب الله.

والحركة الحاصلة داخل النص، هي أسلوب الرجل وميسمه، فإن جمعت دراسة النظم بدراسة الأسلوب، وجدت عقل صاحبه حيا ذا ميسم يلوح، وهو باب يتمنع من أول نظرة، حتى تجزم بعدم وجوده، إلا أنه في خفر لا ينكشف إلا بطول ملازمة، بلغت بالأخفش إلى أن يقول: «مات سيبويه وهو أعلم بالكتاب مني وأنا اليوم أعلم به منه»، وأن يكون العقل في كل ذلك حاضرا، يُخرّق الحجب على حد تعبير ابن جني، «يسلّط الفكر والتصوّر، على استبانة الطرق التي من أجلها حسن الكلام في منحاه وأسلوبه ومنزعه»[1]؛ أي أن كلّ راوية كان يدرك أسلوب من روى عنه، فزهير يعرف حركة عقل أوس بن حجر، وكعب يعرف ميسم زهير، والحطيئة مثل ذلك، وإنه من الخطأ اعتقادنا أن النوق أو الظليم أو الظبي التي في معلقة امرئ القيس هي ذاتها التي في معلقة طرفة أو عنترة أو لبيد، صحيح أن المادة واحدة ولكن لكل ميسمه، والأسلوب هو الرجل.

فإن وصل الراوية إلى الميسم، فقد زاد إلى ملكته الشعرية حركة عقلية يصهرها مع من روى عنه، فتجد في ديوان الحطيئة، عقل كعب، وعقل زهير، وعقل أوس إلا أنه صبغ بصبغة الحطيئة، وصار جزءا منها، وذاك ثمرة القراءة الواعية، التي تنزه صاحبها عن النقل الحرفي؛ لأن الغاية ليست في الصور والمعاني إنما في طريقة بنائها، وكأن والد خالد بن عبيد الله القسري كان يقول: تناسى كلام من رويت عنه يأتيك ميسمه. ومن العجيب أنهم كانوا يتفرسون الأسلوب، ويعرفون صاحبه، والشاهد قول الأصمعي في قصيدة زهير "إنَّ الله حق"«ليست لزهير، ويقال هي لصرمة الأنصاري، ولا تشبه كلام زهير»[2]، فالأصمعي عالم بأنساب الشعر، يعرف سمت الكلام ونسبه، والأعجب من ذلك ما جاء في حديث ابن سلام الجمحي: «وليس يُشْكِلُ على أهل العلم زيادة الرواة، ولا ما وضعوا، وما وضع المولدون، وإنما عضل عليهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء، أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل بعض الإشكال»[3]، وليت شعري هل علينا أن نعجب من قدرتهم على تمييز أساليب الشعراء، حتى لا يشكل عليهم الكلام الموضوع من غيره،

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 342.

[2] - زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، تح: حجر عاصي، دط. (لبنان: دار الفكر، دت): 63.

[3] - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج01: 46-47.

أم نعجب من قدرة أبناء الرجل على قول كلام لا يميزه أعلم الناس بالشعر، والذي أفهمه من قولهم هذا، أنهم كانوا على علم بميسم كل شاعر، وحركة عقله، وأن الراوية كان يلازم الشاعر ملازمة تجعل أسلوب من روى عنه جزءا من تفكيره، والذي يدلك أنه كان علما قائما بينهم قول الباقلاني:«حتى إنه إذا عرف طريقة شاعر في قصائد معدودة فأُنشد غيرها من شعره لم يشكّ أن ذلك من نسجه، ولم يرتب في أنها من نظمه، كما أنه إذا عرف خط الرجل لم يشبه عليه خطُّه حيث يراه من بين الخطوط المختلفة وحتى يميز بين رسائل كاتب ورسائل غيره»[1].

وما دامت الرواية شرطا أساسيا في الإبداع الشعري، فلن تعدم إن فتشت عن معاني السابق في إبداع اللاحق، لأن التناص سمة حتمية، يستحيل أن يخلو منها أي عمل إبداعي مهما تفرّد فيه صاحبه، فهو قدر كل نص، يتسرب فيه أثر السابق إلى اللاحق بوعي أو بغير وعي، ينعتها رولان بارت بالأصداء العنيدة، ما يجعل النص خلاصة لعدد من النصوص المنصهرة فيما بينها، تمنح النص الجديد بنية متعددة القيمة، من خلال ثنائية الحضور والغياب، وتمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، لا ترى إلا من خلال التناص، وهو الذي نعني به علاقة الرواية بالسرقات؛ فالمتعاليات النصية؛ أي النصوص الغائبة التي تربى عليها الشاعر، ونشأ على روايتها تؤثر على النص الحاضر، وتحمل صبغته، وبعبارة أدق إنَّ الآخر يؤثر على أنا الكاتب، فيصير الأنا حزمة من الآخر، استدرك فيها باختين على رأي بوفون فقال: «إن الأسلوب هو الرجل ومجموعته الاجتماعية». فليس كعب الشاعر إلا حزمة من أوس وزهير أنتجت تجربة شعرية جديدة اسمها كعب بن زهير، وديوانه شاهد على تسرب الأصداء العنيدة إلى شعره، وفاعلية الرواية في قضية السرقات، فقول كعب:

قطعت إذا ما الآل آضَ كأنَّه سيوف تنحّى تارة ثم نلتقي

أبيتُ، فلا أهجو الصديق ومن يبع بعرض أبيه، في المعاشر ينفق[2]

استلهمها من قصيدة لزهير مطلعها:

ويوم تلافيتُ الصّبا أن يفوتني برحب الفُروج، ذي مَحَالٍ مُوَثّق[3]

[1] - أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح. السيد أحمد صقر، ط05. (مصر: دار المعارف، 1997): 120.

[2] - أبو سعيد السكّري، شرح ديوان كعب بن زهير، تح: أنطوان القوّال، ط01. (لبنان، دار الفكر العربي، 2003):193.

[3] - زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى: 73.

ولم يغير منها شيئا، وإن المتأمل في بردة كعب يجد أثرا بارزا لأوس وزهير، فقول كعب:

حرف أخوها أبوها من مهجّنة وعمّها خالها قوداء شمليل[1]

تسلّل إليه من قول أوس بن حجر:

حرف أخوها أبوها من مهجنة وعمّها خالها وجناء منشير

وأخذ من زهير وصف الرجال بالأسود، وتقلدها الدروع، فقول كعب:

من ضيغم من ضراء الأسد مُخدَرُهُ ببطن عثَّر غيلٌ دونه غيلُ
يغدو فيلحم ضرغامين عيشهما لحم من القوم معفور خراذيل
إذا يساور قِرنا لا يحلُّ له أن يترك القرن إلا وهو مفلول[2]

مستوحى من قول زهير:

فما مُخْدِرٌ، وردٌ عليه مهابة يصيد الرجال، كلّ يوم يُنازِلُ[3]

أمَّا قوله:

شُمُّ العَرانِينِ أبطالٌ لَبُوسُهمُ مِنْ نَسْجِ دَاودَ في الهَيْجَا سَرَابِيلُ[4]

فمن قول زهير:

وآخَرين تَرَى المَاذِيَّ فَوقَهُمُ مِن نَسجِ داودَ أو ما أورثتْ إرَمُ[5]

وهذا من قبيل المعاني، أما تقارب الأساليب، فقد بلغ إلى حدّ اختلاف العلماء بالشعر في أصل القصيدة، كقصيدة "تنوفة عمياء" رواها ثعلب عن حماد لزهير، ورواها أبو عمرو الشيباني لكعب، وما ذاك إلا لمشاكهة أساليبهم، وهو ما يذكرنا بقول ابن سلام: «وإنما عضل عليهم أن يقول الرجل من أهل البادية

[1] - أبو سعيد السكّري، شرح ديوان كعب بن زهير: 16.
[2] - المصدر نفسه: 24.
[3] - زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى: 101.
[4] - أبو سعيد السكّري، شرح ديوان كعب بن زهير: 26.
[5] - زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى:116.

من ولد الشعراء، أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل بعض الإشكال»[1]. ثم إنَّ كعبا، وإن انقطع في روايته لزهير وأوس، إلا أن أسلوب النابغة، ومعانيه كانا حاضرين في بردته، ما يجعلنا نفترض أن فكرة الانقطاع لا تعني التعصب، والانغلاق، إنما يراد بها كثرة الرواية عن شعراء المدرسة، فكعب مثلا كان يحفظ من شعر امرئ القيس، والنابغة، والأعشى، ولبيد، وغيرهم إلا أنه كان يحفظ كلّ شعر مدرسته مدركا كل خصائصها، وسماتها، والفروق بينها وبين غيرها، ولعل تقارب الظرفين بين النابغة وزهير كان السبب الأساس في بعث معاني النابغة في بردة كعب، فنهج نهجه في استهلال القصيدة بالغزل ثم الانتقال إلى وصف الناقة، ومشاق الطريق، وقوة ركوبه التي أوصلته إلى الممدوح متخلصا إلى الاعتذار، فإن نظرنا إلى قول كعب:

أُنبِئتُ أَنَّ رَسولَ اللهِ أَوعَدَني ... وَالعَفُوُ عِندَ رَسولِ اللهِ مَأمولُ
مَهلاً هَداكَ الَّذي أَعطاكَ نافِلَةَ الـ ... قُرآنِ فيها مَواعيظٌ وَتَفصيلُ
لا تَأخُذَنّي بِأَقوالِ الوُشاةِ وَلَم ... أُذنِب وَلَو كَثُرَت عَنّي الأَقاويلُ[2]

أدركنا يقينا أنه من سمت النابغة في قوله:

أُنبِئتُ أَنَّ أَبا قابوسَ أَوعَدَني ... وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأَسَدِ
مَهلاً فِداءٌ لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ ... وَما أُثَمِّرُ مِن مالٍ وَمِن وَلَدِ
لا تَقذِفَنّي بِرُكنٍ لا كِفاءَ لَهُ ... وَإِن تَأَثَّفَكَ الأَعداءُ بِالرِّفَدِ[3]

والتوافق باد كفلق الصبح، بدأ فيه كعب التبليغ عن سماعه نبأ الوعيد، ثم انتقل إلى طلب المهلة، ليسأله عفوه، وهو بناء النابغة في خطابه النعمان وقول كعب:

لا تَأخُذَنّي بِأَقوالِ الوُشاةِ وَلَم ... أُذنِب وَلَو كَثُرَت عَنّي الأَقاويلُ[4]

امتصاص لقول النابغة:

ما قُلتُ مِن سَيِّئٍ مِمّا أَتَيتَ بِهِ ... إِذاً فَلا رَفَعَت سَوطي إِلَيَّ يَدي
إِلّا مَقالَةَ أَقوامٍ شَقيتُ بِها ... كانَت مَقالَتُهُم قَرعاً عَلى الكَبِدِ[5]

[1] - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج01: 46-47.
[2] - أبو سعيد السكري، شرح ديوان كعب بن زهير: 23.
[3] - النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تح: ط02. (مصر: دار المعارف، دت): 26.
[4] - أبو سعيد السكري، شرح ديوان كعب بن زهير: 23.
[5] - النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني: 25.

وفي هذا التوافق، بيان لأثر الظروف في السرقات الشعرية، وعلى ذلك أفترض وجود التوافق، والتناص بين شعر النابغة، وشعر المتنبي لتشابه الظرفين، إذ كان كلّ منهما شاعرا مقربا لممدوحه، أخرجته الوشاية من بلاطه، ومن بعض الأمثلة على ذلك قول المتنبي:

يُفَدّي أَتَمُّ الطَيرِ عُمراً سِلاحَهُ نُسورُ الفَلا أَحداثُها وَالقَشاعِمُ

وَما ضَرَّها خَلقٌ بِغَيرِ مَخالِبٍ وَقَد خُلِقَت أَسيافُهُ وَالقَوائِمُ[1]

شديد الصلة بقول النابغة:

إذا ماغَزوا بِالجَيشِ حَلَّقَ فَوقَهُم عَصائِبُ طَيرٍ تَهتَدي بِعَصائِبِ

يُصاحِبنَهُم حَتّى يُغِرنَ مُغارَهُم مِنَ الضّارِياتِ بِالدِّماءِ الدَّوارِبِ[2]

وحِكَمُ المتبني تكاد تكون هي ذاتها أمثلة النابغة، فقول النابغة للنعمان:

احكُم كَحُكمِ فَتاةِ الحَيّ إذ نَظَرَت إلى حَمامِ شِراعٍ وارِدِ الثَّمَدِ[3]

شبيه بقول المتنبي لسيف الدولة:

أعيذُها نظراتٍ منكَ صادقةً أن تَحْسبَ الشَّحمَ فيمَن شَحْمُهُ وَرَمُ

وما انتفاعُ أخي الدُّنيا بناظرِهِ إذا استَوَت عندَهُ الأنوارُوالظُّلَمُ[4]

فلا فرق بينهما إلا في طبيعة الصياغة؛ إذ جاءت أبيات النابغة بصيغة القص والإخبار، وجاءت أبيات المتنبي تلميحا. وعلى ذكر المتنبي فإن حازم القرطاجني، ذكر أن زهير بن أبي سلمى، سبق إلى مذهب الحكمة، وتضمينها في نهايات الفصول، ومقاطع القول، ثم جاء المتنبي، فولع بهذا الفن من الصنعة، وأخذ خاطره به حتى برز في ذلك.[5]، لترى القديم يبعث من رحم الجديد، وترى حركة الأفكار، وهي تتحاور، ويفتح ويفتح بعضها لبعض، ويخرج بعضها من بعض، وخصوصا إذا كانت هذه الأفكار ترصُدُ لك تاريخ مذهب، أو مذاهب، يأتي بعضها في إثر بعض، ويخرج بعضها من بعض، وكيف يقوم الثاني على المراجعة الدقيقة

[1] - أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي،ط01. (لبنان: دار بيروت، 1983) :385.

[2] - النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط02. (بيروت: دار المعارف، دت) :42-43.

[3] - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج02: 734.

[4] - أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي: 332.

[5] - ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 301.

للأول، وإخراج ما يقتضي الرأي إخراجه، وإضافة ما يقتضي الرأي إضافته، وتجد الأول لا يذهب، وإنما تظل منه عناصر فاعلة في الثاني، ثم يأتي عقل راجح يرمي بعينيه خوافي هذا المذهب الثاني، فيرى فيها رأيا، وهكذا نجد المراجعة الدائمة هي التي تتولد منها المعرفة، وهذا لا يوجد إلا إذا عكف الثاني على علم الأول[1].

إنَّ جملة ما أردت أن أبينه في حديثنا عن أثر الرواية في السرقات الشعرية، أن قضية السرقات يجب أن تدرس في إطار علاقتها بقضايا النقد، لتفتح لنا بذلك مجالا جديدا، ورؤية صادقة لهذه القضية التي يستحيل أن تنتج من العدم، كما يستحيل أن تبقى معطلة، لا تنتج مسائل جديدة، أما مسألة نشأتها فقد بدا لنا أن ضرورة رواية اللاحق والترعرع بين الفصحاء، تدفعه بقصد أو بغير قصد إلى توظيف هذا الموروث في منجزه الشعري، لأن زكاة الكلام من الكلام، وعلى قول الجاحظ: «ولولا استعمال المعرفة لما كان للمعرفة معنى»[2]، فمهما حاول المبدع تجاوز محفوظه، وإخفاءه إلا أنه يبقى كامنا متغلغلا في مخيلته، وإن ادعى كولريدج أنه خطّ قصيدة "كوبلاخان" إثر إلهام مفاجئ، إلا أن (لويس j.l. lowes) استطاع أن يرد أثر هذه القصيدة إلى خمس وعشرين سنة قبل كتابتها، وذلك باستقصائه لقراءات الشاعر[3].

فإن كان هذا هكذا، فالتراث قسمة مشتركة بين المبدعين، يتساوى فيه الشعراء في السماع ويتفاضلون في استنباطه وتوليده، مثله كمثل سماع الصحابة لحديث رسول الله ﷺ - ولله ورسوله المثل الأعلى- ، يقول رسول الله ﷺ: «إِنَّمَا أَنَا قَاسِمٌ والله عَزَّ وجَلَّ يُعْطِي»، قالوا في معناه: إن رسول الله ﷺ يقول في دين الله، ويسمعه الصحابة رضوان الله عليهم، وتكون القسمة بينهم سواءً ثمَّ يتفاضلون فيما يستنبطون، وهذا هو عطاء الأكرم، وقال مسروق:«جالست أصحاب محمد ﷺ فكانوا كالإخاذة (الغدير) الإخاذة تروي الراكب، والإخاذة تروي الراكبين، والإخاذة تروي العشرة، والإخاذة لو نزل بها أهل الأرض لأصدرتهم»، والمبدع هو الآخر يستنبط من تراثه على قدر ملكته الفكرية، وبراعة تثويره النصوص، وتنويع زوايا النظر؛ لأن فهمنا للعمل لا يتأتى إلّا إذا نظرنا إليه من زاوية مخالفة للزاوية التي رآها منها معاصروه، وكان عبد القاهر الجرجاني دقيقا في تمهيده لنظرية النظم، إذ قال: «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء»[4] ، فاختار كلمة "أنظر" بدلا من أتأمل، لأن بادئ الأمر لا يكون إلا بالنظر، والفرق بينه وبين التأمل أنَّ«النظر طلب معرفة الشيء من جهته، ومن جهة غيره، وحدّ النظر طلب الشيء من جهة البصر

[1] - ينظر محمد محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر، ط02. (مصر: مكتبة وهبة، 2010):10.

[2] - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح. عبد السلام هارون، ط01. (لبنان: المكتبة العصرية، 2015)، م02، ج01: 67.

[3] - ينظر عيسى أحمد حسن، الإبداع في الفن والعلم:26.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 34.

أو الفكر، وأصل النظر المقابلة، فالنظر بالبصر الإقبال به نحو المبصر، والنظر بالقلب الإقبال بالفكر نحو المفكر فيه، والنظر في الكتاب بالعين والفكر هو الإقبال نحوه»[1] ، وكما هو باد فإن النظر يقوم على تعدد زوايا الملاحظة، والمقابلة بين النصوص المتعاضدة، أو المتباينة حول الموضوع الواحد، بالإقبال عليها، وابن خلدون خير مثال على هذه القراءة، فقبل ظهوره كان التاريخ ضربا من الأحداث المتتابعة، حتى إذا جاء وجدناه يخلع على التاريخ نظرة جديدة، فهو حين وصله بمبدأ السببية أدرك بتلك النظرة معنى تتابع الأحداث من حيث كونه عملية تطور، فقراءة ابن خلدون هي قراءة المبدع الذي لا يكتفي بالتمتع، بل يمارس ما يطلق عليه إيزر«وجهة النظر الجوالة»[2] ، التي تجعل القراءة نشاطا واعيا له غاياته، يقوم من خلالها القارئ بعملية الهدم والبناء، بحثا عن فراغات جدلية لملئها، فابن خلدون نظر إلى النصوص من جهة ما يسمى بثنائية الحضور والغياب؛ الغياب تمثل في الفارغات الجدلية داخل الأحداث التاريخية المتجسدة في أسباب الحدوث، لتأتي المقدمة ثمرة لفعل القراءة.

وأما مسألة القضايا الناتجة عن قضية السرقات، فهما قضية اللفظ والمعنى، وقضية الطبع والتكلف، لأن مرحلة الرواية هي مرحلة احتضان (incubation)، تتبعها مرحلة النظم والإبداع، واللفظُ والمعنى، والطبعُ والتكلفُ هما عصب الإبداع، وللسرقات صلة بهما نبيّنها في المبحثين التاليين.

المبحث الثاني: قضية اللفظ والمعنى وعلاقتها بالسرقات.

من فضائل العلم وحسناته أن تسير على جادة العلماء حتى يقع الحافر موضع الحافر، وتصيب شيئا مما أصابوا، وتدرك ولو نزرا مما أدركوا، وقد كنت فيما مضى أردد قول عبد القاهر الجرجاني: «ثمَّ إنَّ التوق إلى أن تُقَرَّ الأمُور قَرَارها، وتوضعَ الأشياء مواضعها، والنزاع إلى بيان ما يشكل، وحلّ ما ينعقد شيء في سوس العقل وفي طباع النفس إذا كانت نفسا»[3]، وإنيّ اليوم أعالجه، وأجد فيه من الشدة ما وجد إزاء بيان قضيّة من أكثر القضايا غموضا ودقة، ألا وهي قضيّة اللفظ والمعنى.

[1] -أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح. محمد إبراهيم سليم، دط. (مصر، دار العلم والثقافة، دت): 74.

[2] - فاطمة نصير، نظرية القراءة بين هانزر روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر –مقاربة للمفاهيم والمرجعيات والآليات، *مجلة اللغة العربية* 08 (ديسمبر، 2014): 172.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 34.

وكان عهدي بسالف ما جاء في هذا البحث، مبنيا على مسائل بارزة لا خلاف فيها، وكان همي الأوحد بيان علاقتها بقضية السرقات، أمَّا قضيّة اللفظ والمعنى فتحتاج بيانا لذاتها أولا، ثم لصلتها بقضية السرقات.

ولا أرى سبيلا إلى عرض ما بدا لي في هذه القضيّة، إلا من خلال توضيح جملة من المسائل، تمهّد لنا السبل، وترشدنا إلى جادة الصواب، وأولى المسائل هي مسألة اضطراب ماهية المعنى عند كل الأمم؛ أي أنَّ اختلاف واضطراب آراء نقادنا حول اللفظ والمعنى، له نظائره عند سائر الأمم، وبيان ذلك اختلاف الغربيين حول مكمن المعنى، هل يكمن معنى النص في لغته، أم في قصد المؤلف، أم فيما توصل إليه القارئ؟

فرأت طائفة على رأسها هيرش (hirsh) أنَّ المعنى ما قصده المؤلف، وعلى القارئ أن يعيد إحياء تجربة الكاتب، ورأت طائفة أخرى تمثلت في فيش (fish)، وريفاتير (riffatere) أن المعنى هو الذي يراه القارئ، في حين يرى بول ريكور (Paul Ricœur)، أن المعنى هو ما أراده النص.[1] والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا الساعة، ماذا أراد نقادنا بكلمة المعنى؟

لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن نطلق حكما، نحدد به مرادهم من المعنى، إلا من خلال اقتفاء أثره داخل نصوصهم، بيد أني لاحظت أنّ أكثر من سبقنا في بحث اللفظ والمعنى، يهمل مرحلة أوليّة تجرّ به إلى اضطراب في التحليل، يصل إلى التجني على العلماء، وتحميلهم ما لم يريدوا، ثم التغبير في وجوهم بنعتهم بالسذاجة، والخلط والاضطراب، لا لشيء إلا لأنه أغفل الحجب التي بيننا وبنيهم، وأعني بالحجب لغة العلماء، فالذي لاحظته أن لعلمائنا أساليب في التصرف متى ما أغفلتها، انفلتت منك مقاصدهم وتوارت عنك معانيهم، ومن أمثلة ذلك قول محمد أركون عن الطبري: «فقد كان الطبري، مثلا يستطيع أن يسبق بكل سذاجة كلّ تفسير من تفاسيره بالعبارة التالية: يقول الله، لكأنه يستطيع أن يعرف بالضبط مقصد الله من كلامه ويشرحه حرفيا»[2] ، فالذي فاته أن العلماء من سننهم أن يحترزوا بقولهم "والله أعلم"، فإن لم يدونها فقد سرّها في نيته، ودليل ذلك في الرد على من اعترض على البخاري في عدم استهلاله بالحمد في صحيحه فقالوا: «بل يحمل على ذلك من صنيعهم على أنّهم حمدوا لفظا، ويؤيده ما رواه الخطيب في الجامع عن أحمد: أنه كان يتلفظ بالصلاة على النبي إذا كتب الحديث ولا يكتبها»، وقس ذلك على "الله أعلم".

[1] - جويدة علاوة نظرية النص عند بول، ط01. (مصر: دار رؤية، 2019):196.

[2] - محمد أركون، الفكر الإسلامي، تر: هاشم صالح، دط (الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، دت) :90.

وهب الطبري رحمه الله كان منه ما كان، وله من التخريجات ما يجيز قوله "قال الله" فعلى أي عذر يحمل نعته "بالساذج"؟، عجب ما بعده عجب. وما جئتُ به إلا لاستفحاله في دراساتنا المعاصرة، خصوصا في قضيّة اللفظ والمعنى، فلا يمنعه أدب، ولا يلتمس طولُ اجتهاده عنده عذرا، حتى ينعته بالتناقض والخلط، وليته أصاب منه يا يجيز تعريضه، وتجريحه، إنما جلّه راجع إلى التسرع، وبُعد الحجاب بينه، وبين فهم لغتهم ومقاصدهم، ورحم الله ابن طباطبا وهو يقول: إذا اتفق لك ما لا تتلقاه بالقبول «نقرّ عن معناه، فإنَّك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم لها، وعلمت أنهم أدق طبعا، من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته، وربما خفي عليك مذهبهم، وسنن يستعملونا بينهم فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمع من ذلك عند فهمك»[1]، ولا يعني ذلك أبدا التسليم المطلق والقبول الأعشى، إنما يجب مراجعته، وردُّ ما وجدت إليه دليلا، أمّا التغبير في وجوههم وتسفيه أحلاهم، فلم تقبله قريش على باطل، فكيف نقبله على حق، ورحم الله زمنا بعيدا كان يقول فيه ابن القيم: «الهروي حبيب إلينا، ولكن الحق أحبُّ إلينا منه»، ورحم الله زمنا قريبا كان يقول فيه الأستاذ محمود شاكر: «فليعذرني شيخي ابن سلام ولكن العلم أسبق».

أما ما ساقنا إلى هذا، فهو حجاب لغة العلماء، وإنَّ عبد القاهر رحمه الله ينبّهك من بدايات دلائل الإعجاز إلى نص عزيز يقول فيه: «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى "الفصاحة" و"البلاغة" و"البيان" و"البراعة"، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء»[2]؛ معنى ذلك أننا نتعامل مع حقل معرفي اتفق أهله على مصطلحات قد لا يراد بها ظاهر المعنى، بل يراد بها دلالته الخفيّة التي لا يصل إليها إلا من لزمهم، ولازمهم حتى صار من طبقتهم.

وما سلكوا هذا المسلك إبهاما وتعمية على القارئ، ولكن دفعهم إلى ذلك ضيق العبارة عن الحمولة المعرفية، فلجؤوا إلى الرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وحريّ بنا أن ننتبه إلى حرف التشبيه "الكاف" فعبد القاهر يتحرز من اعتقاد القارئ، أن كلامهم موغل في الغموض، وفرق بين قولنا كلامهم رمز وإيماء، وقوله كالرمز والإيماء، كالفرق بين قولنا زيد أسد، وزيد كالأسد.

[1] - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، ط02. (لبنان: دار الكتب العلمية، 2005):17.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 34.

بدا واضحا الآن طبيعة النصوص التي نتعامل معها، وتواري معانيها المرادة وراء المصطلح، والأمر شبيه بفكرة المعنى ومعنى المعنى؛ أي أن المصطلح قد يحمل دلالة لازمة من لفظه هي المعنى، ولكنهم أرادوا بها دلالة ثانوية تحتملها المفردة، هي معنى المعنى، وإن أي سوء في التقدير، يؤدي إلى سوء في الاستنتاج، والحكم على الشيء فرع عن تصوره.

ومن بين الثلم التي بدت لي من خلال مراجعة ما وقع بين يدي، حول قضية اللفظ والمعنى، تجريد نص الجاحظ عن سياقه الذي جاء فيه، والوقوف على كلمة المعاني مطروحة في طريق، فيضيع منها عنصر أساسي نبيّنه في تحليلنا لنص الجاحظ، واحترازا مما ذكرت وجب نقل لقاء أبي عثمان بأبي عمرو الشيباني كاملا، يقول الجاحظ:

«وقد رأيت ناسا منهم يهرجون أشعار المولّدين، ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قطّ إلّا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي ولو كان له بصر لعرف موضع الجيّد ممن كان، وفي أيَّ زمان كان.

وأنا رأيت أبا عمرو الشيباني وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلّف رجلا حتّى أحضره دواة وقرطاسا حتّى كتبهما له، وأنا أزعم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا. ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك؛ لزعمت أنّ ابنه لا يقول شعرا أبدا، وهما قوله:

لا تحسبنَّ الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكنّ ذا أفظع من ذاك لذلّ السّؤال»[1].

وحذف هذا الجزء من النص يضيّع كثيرا من الفوائد التي ترشدنا إلى مراد الجاحظ من اللفظ والمعنى، وأوّلُ ذلك إشارة الجاحظ إلى طبيعة الذي يهرج أشعار المولدين ويسقط من رواها فقال: إنما هو حكم "راوية للشعر غير بصير"، والواجب كلّ الواجب أن نفرّق بين الراوية والناقد، وفي كلام ابن سلام بيان لما نريد، يقول ابن سلام عن محمد بن إسحاق بن يسار: «قال الزُّهريّ: لا يزال في الناس علمٌ ما بقي مولى آل مَخزمة، وكان أكثر علمه بالمغازي والسِّير وغير ذلك، فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر أتينا به فأحمله، ولم يكن ذلك له عذرا»[2] ، والفرق واضح بين الراوية والناقد، فقد

[1] - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان،م02، ج03: 75.

[2] - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج01: 05-06.

يستحسن الراوية ما يسترذله الناقد، فإذا أخذتَ درهما فاستحسنته، فقال لك الصَّرَّاف: إنه رديء فهل ينفعك استحسانك إياه ؟

ونص الجاحظ ينبهنا إلى نقطة غاية في الأهمية، تمهد لنا السبيل إلى ما بعده، هي الخلاف بين الأدباء الكتاب واللغويين، ومن الشواهد على هذا ما نقله عبد القاهر في باب اللفظ والنظم، من لقاء البحتري مع ثعلب فقال: «ومن ذلك ما رُوي عن البحتري، رُوي أنَّ عبيد الله بن عبد الله ابن طاهر سأله عن مسلم وأبي نُواس: أيّهما أشعر؟ فقال: أبو نواس، فقال: إنَّ أبا العباس ثعلبا لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من شأن ثعلب وذويه، من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنّما يعلم ذلك من دُفع في مسلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته»[1]، وقال البحتري في أخرى: «أمَّا نقده وتمييزه فهذه صناعة أُخرى، ولكنّه أعرف الناس بإعرابه وغريبه»[2]، فالبحتري ينحو منحى ابن سلام في اتخاذ النقد صناعة يمتهنها أهلها، والكفاية في اللغة والإعراب، لا تكفي لتعاطيها، ومعلوم أنَّ أبا العباس ثعلب إمام الكوفيين في عهده، ويقول ابن الرومي معرّضا بالأخفش:

قلتُ لمن قال لي: عرضتُ على الـ ـأخفش ما قلتَه فما حمده
قصّرت بالشعر حين تعرضه على مبين العمى إذا انتقده
ما قال شعرا ولا رواه فلا ثعلبه كان لا ولا أسده
فإن يقل: إنني رويت، فالكذّ فترجهلا بكلّ ما اعتقده[3]

زد على ذلك حجة عبد العزيز الجرجاني في دفاعه عن المتنبي أنَّ المعترضين عليه أحد رجلين: «إمَّا نحوي لغويّ لا بصر له بصناعة الشعر، فهو يتعرَّض من انتقاد المعاني لما يدل على نقصه، ويكشف عن استحكام جهله»[4]. ولا اختلاف أنَّ العلم باللغة شرط أساسي في امتهان النقد، إلا أنّه لا يكفي إلا بمعرفة سنن العرب، وطرائق تعبيرهم عن المعركة، والطلل، والصبابة، وسقيا المطر، ثم لاحظ كلمة "انتقاد المعاني" عند عبد العزيز، تجد أنه يريد بها ما عبرت عنه بسنن العرب، ما ينبهك من البداية على فساد قولهم إنَّ النقاد فصلوا اللفظ والمعنى، فالشأن كما ذكرت لك أنهم يقولون المعنى، ويريدون شيئا آخر، كما يقولون اللفظ ويريدون شيئا آخر، نبيّنه في القابل.

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 252- 253.
[2] - المصدر نفسه: 253.
[3] - ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تح: أحمد حسن بسج، ط02. (لبنان: دار الكتب العلمية، 2002): 479.
[4] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دط. (سوريا: مطبعة عيسى البابي الحلبي، دت): 434.

والذي يهمنا الآن هو الخلاف بين النقاد واللغويين، ومتى ما وضعت في اعتبارك أنَّ أبا عمرو الشيباني لغوي، عرفت أي منحى ينحو إليه كلام الجاحظ؛ إذ دلّك من البداية أن الحكم على البيتين هو حكم عالم لغوي راوية، لا علم له بنقد الشعر؛ أو كما قال عبد العزيز الجرجاني لا علم له بانتقاد المعاني، والعلم باللغة شيء، والعلم بالأدب شيء آخر يقول رنيه ويلك**(Rene Wellek)**: «إنه (علم الأدب) العلم الذي ينبغي عليه، وهو يدرس الأبنية والقيم الأدبية، أن يستخدم النتائج التي يصل إليها عالم اللغة شاكرا، ولكنَّه بَيّنٌ لما لا يدع مجالا للشك، أنَّ هناك نقطة يتجاوز فيها موضوع الأدب إدراك علم اللغة ويمتنع عليه»[1] فإنَّ كان اللغوي والناقد، يجتمعان في دراسة لغة النص (اللفظ)، فإنّ الناقد يدرس موضوعات النص، كالفرار ساعة المعركة، ونزع لامة الحرب، والكر والفر، وصف المحبوب (المعنى)، وأعود فأقول إنّما قالوا اللفظ، وأرادوا به شيئا غير الدال، وقالوا المعنى، وأرادوا شيئا غير المدلول، والحاصل أبعد من فصل اللفظ عن المعنى، وأحلاهم أرجح من تقديم صوت لا معنى فيه، أو معنى لا حضور له

أحلامنا تزن الجبال رزانة.

نعود إلى نص الجاحظ وهو يقول: «وأنا أزعم أنَّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أنَّ ابنه لا يقول شعراً أبدا، وهما قوله:

لا تحسبنَّ الموتَ موتَ البلى فإنَّما الموتُ سؤالُ الرِّجال

كلاهما موتٌ ولكنَّ ذا أفظع من ذاك لذلِّ السُّؤال»

وفي قوله "لا يقول شعرا أبدا" لمح لمفهوم الشعر عند الجاحظ، فإن نظرنا في البيتين رأينا استقامة وزنه وقافيته، وسلامته من اللحن والتعقيد، إلا أنَّ الجاحظ يشير إلى خلوّهما من الشعرية، كما يسميها موكاروفسكي، والتحويلية كما يسميها تشومسكي، والأدبية، كما يسميها توفيق الزايدي، ومعلوم أنَّ إقامة الوزن لا تجعل من الكلام شعرا، فإن نظرنا إلى البيتين بدا افتقارهما للحس الفني، وسماجة تقسيمه؛ إذ بدأ بنفي اعتقاد الموت أنه موت البلى ثم قصره بـ"إنما" على سؤال الرجال، أي جعل الموت سؤال الرجال، ثم رجع فأبطل قصره بكلاهما، ومتى ما فكّكته وجدت الفرق ضئيلا بينه، وبين تفسيره، وإلا فما الفرق بين البيتين، وبين قولنا إنَّ تذلل الرجال أفظع من موت البلى، فأيَّ شيء استحسن أبو عمرو الشيباني ؟

[1]- ليزوف شتربيلكا، الأسلوب الأدبي في مناهج علم الأدب، *مجلة فصول*01. (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984): 70.

إنَّ أبا عمرو الشيباني -كما ذكرنا من قبل- عالم لغوي، جرّحه الجاحظ في صنعة النقد، وقد تجد من النحاة من يستحسن البيت لا لشيء إلا لأنَّ صاحبه حجّة في اللغة، ووجد في البيت ما يبني عليه قاعدة لغوية، أما قيمته الفنية فليست من اختصاصهم، وإنَّ أبا عمرو استحسن من البيتين فكرته أي فكرة فظاعة سؤال الرجال، التي سمّاها الجاحظ بالمعنى في قوله: «وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربيُّ، والبدويُّ، والقرويُّ، والمدني، إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وجودة السبك، فإنَّما الشعر صياغة وجنس من التصوير»، فالجاحظ لا يقصد أبدا تجريد المعنى عن اللفظ، إنَّما عبَّر عن الفكرة بالمعنى، وعن الصياغة باللفظ.

وقد ذكرنا من البداية أنَّ وضع النص في سياقه الذي جاء فيه، يكشف الكثير من الخبايا، وأهمها أن الألف واللام في "المعنى" هي أل العهدية لا الجنسية؛ أي أنَّ الجاحظ يتحدث على فكرة سؤال الرجال، بتعبير آخر ذهب الشيخ إلى استحسان فكرة مذلة سؤال الرجال، ثم قال "والمعاني مطروحة في الطريق" وأل هنا هي "أل" الجنسية التي تعود على هذا النوع من المعاني، كأن الجاحظ قال: ذهب الشيخ إلى استحسان فكرة مذلة الرجال، وهذا النوع من الأفكار مطروح في الطريق، ولا خلاف أنَّ هذا "المعنى" معروف متداول لا اختراع فيه. وقد قسَّم النقاد المعاني إلى قسمين: المعاني المشتركة أطلق عليها حازم "المعاني الكليّة" والمعاني المخترعة التي يسميّها "المعاني الجزئية"، يقول حازم: «وتنقسم المحاكاة أيضا -من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء تقدم بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد- قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنَّه مخترع»[1] وفي هذا جواب لمن قال إنَّ أبا عثمان الجاحظ أهمل المعاني المخترعة، فأل الجنسية تبيّن أي نوع قصد.

وإذا اتفقنا أنَّ الجاحظ يقصد المعاني المشتركة، فإنَّ قوله مطروحة في الطريق يريد به كثرته وبروزه للعيان، وهي عبارة جامعة لقول حازم: «إنَّ ماهيات المعاني تسكن في الوجود الذي نعيشه، لأن المعاني قائمة في الأعيان، يعني الأشياء التي تراها عيوننا، وتعقلها عقولنا»[2]، ولكن ما الدليل أنَّ الجاحظ يريد بالمعنى الفكرة ؟

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 96.

[2] - محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء، ط02. (مصر: مكتبة وهبة،2007):31.

لمّا كان بديهيا أنَّ الشيء لا يصير معلوما حتى يصطلح عليه بلفظ، وأمنوا أنَّه إذا قال المعنى لا يفهم منه شيء مجرد عن لفظه، سمّوا الأفكار بالمعاني، ومما نستدل به،أنَّ أبا هلال العسكري ألّف كتابا سمّاه ديوان المعاني، قسّمه إلى اثني عشر بابا من بينها (ذكر النار، ذكر النجوم، ذكر الخط والقلم، صفات الخيل، ذكر الطيور، صفة الشباب والشيب والخضاب)، فترى أنَّ المعاني يراد بها الأفكار المضمّنة في الأبيات، زد على ذلك قول ابن طباطبا في باب ضروب التشبيهات «وأمَّا تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة فكتشبيه الجواد الكثير العطاء بالبحر والحيا، وتشبيه الشجاع بالأسد...»[1]، فالشاعر يشبّه الجواد بالبحر والغيثِ من باب "معنى الكرم"، والشجاع بالأسد من باب "معنى الشجاعة"، ثم إنَّ حازم القرطاجني يسمي المنهج الرابع بـ"الإبانة عن الأحوال التي تعرض للمعاني في جميع مواقعها من الكلام"، يتحدث فيه عن طرائق تصرف الشعراء في الأفكار المضمّنة، وبذلك فالجاحظ يقول إنَّ أبا عمرو الشيباني لم يستحسن من البيت إلا فكرة تشبيه سؤال الرجال بالموت، دون أن ينتبه إلى طريقة صياغته، التي أطلق عليها نقادنا باللفظ، ولم يريدوا بها أصواتا مجردة عن معناها كما سنبيّن.

إن سلّمنا أنَّ المعنى هو الفكرة، وأنَّ الجاحظ لا يرى المزيّة في الأفكار وحدها، بل في طريقة التعبير عنها، فكيف نفسر تقديم عبد القاهر للمعاني وإرجاع المزيّة إليها ؟

هذا عين السؤال ورابطة العقد، وإنَّ الخطأ الجسيم الذي وقع فيه كثير من الباحثين اعتقادهم أنَّ رأي الجاحظ معارض لرأي عبد القاهر، وغلطوا في اعتقادهم كذلك أنَّ عبد القاهر متناقض كما قال الأستاذ مصطفى هدارة مؤيدا رأي خلف الله، في اعتقاده «أنَّ نظرة عبد القاهر في هذه القضية يتلجلج في بعض جوانبها شيء من الغموض والتناقض والإسراف، فعبد القاهر يجعل الألفاظ أوعية للمعاني، لذا فهي تابعة لا محالة للمعاني...ثم انتقل إلى فكرة أخرى تناقض الأولى تماما، فهو في الفكرة الأولى يرفع من شأن المعنى، أو يجعل المزية في الكلام من حيز المعاني دون الألفاظ، كما يقول خلف الله، ولكنه ينكر بعد ذلك فضيلة المعنى، ويقول إنَّ الداء الدوي غلط من قوّم الشعر بمعناه وأقل الاحتفال باللفظ، وجعل لا يعطيه من المزيّة-إن هو أعطى- إلا ما فضل عن المعنى»[2]، فالظاهر أنَّ عبد القاهر يتضارب بين رأيين، رأي يؤيد فيه المعنى، ورأي يؤيد فيه اللفظ، وهو من جهة تأييد المعنى معارض لرأي الجاحظ، ومن جهة تأييده للفظ مؤيد لرأي الجاحظ، أقول هذا هو الظاهر، أما ما خفي فإنه يدلك على ترابط عجيب في أفكارهم، ودقّة توظيفها في معارض، إن خرجت منها بدت لك متناقضة، فالرأي ما ذكرته من قبل، إن تجريد النص

[1] - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر: 23.

[2] - مصطفى هدارة، مشكلة السرقات الشعرية، ط01. (مصر: مكتبة أنجلو المصرية، 1958): 197 .

عن سياقه يؤدي بك إلى خطأ عظيم، وعيب عتيق يجرّك إلى تسفيه أحلامهم، وأحلاهم أرجح من تقديم صوت لا معنى فيه، أو معنى لا حضور له

أحلامنا تزن الجبال رزانة

وقبل أن أبين شدّة توافق عبد القاهر والجاحظ، أضع بين يديك نصا يجعل كلا من عبد القاهر والجاحظ يتساويان في التناقض المزعوم، فعلى رأي الأستاذ مصطفى هدّارة إنَّ عبد القاهر متناقض مرّة يقدم المعنى، ومرّة يقدم اللفظ، والجاحظ يبدو كذلك، ففي نص المعاني مطروحة في الطريق يقدّم اللفظ، وفي قوله:«قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني، المعاني قائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم المختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم...لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه، وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها وإخبارهم عنها»[1]، فالجاحظ بعد أن قدّم اللفظ هناك، قدّم المعنى هنا، وجعله قائما في الصدور بعد ما كان مطروحا في الطريق، وجعل المعاني أسبق من الألفاظ، ولا خلاف أنَّ المسألة تبدو معقّدة موحية بالتناقض والتضارب، إلّا أنه متى ما سلمت سريرتك من الطعن فيهم، وعزّت عندك رجاحة عقولهم، امتهنت نفسك، وذكرت قول ابن طباطبا إنَّك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة، إذا أثرتها عرفت فضل القوم لها، وعلمت أنهم أدق طبعا، من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته.

والخبيئة كامنة في سياق النصوص، والذي فاتنا أنَّ الجاحظ حين قال المعاني مطروحة في الطريق يتحدّث عن الحكم النقدي ودليل ذلك قوله "ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني"، أمّا حين قال "المعاني قائمة في صدور العباد" كان متحدّثا عن التأليف، وكذلك عبد القاهر قدّم اللفظ متحدّثا عن الناقد بدليل قوله: غلط من قوّم الشعر بمعناه وأقلّ الاحتفال باللفظ، أما حين يقدّم المعنى على اللفظ، يريد به المؤلف للكلام كقوله: «إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنّها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها»[2]، والذي نراه الآن أنَّ عبد القاهر والجاحظ يسيران على نهج واحد، مرّة يقدمان اللفظ على المعنى، إذا كان الحكم نقديا، ومرّة يقدمان المعنى على اللفظ إذا كان نظما وتأليفا، وههنا نص للجاحظ ذكرناه من قبل نعيده لحاجتنا إليه يقول فيه: «فللعرب أمثال واشتقاقات وأبنية، وموضع كلام يدل عندهم على معانيهم وإرادتهم، ولتلك الألفاظ

[1]- أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دط. (مصر: مكتبة الخانجي، دت) ج01: 81.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز:54.

مواضع أُخَرُ، ولها حينئذ دلالات أُخر...»[1]، معنى ذلك أنّ للفظ والمعنى عند التأليف دلالة، وعند النقد دلالة أخرى، أمَّا عند التأليف، فالمراد بالمعنى معاني النفس؛ أي ما وقع في قلب المبدع من أفكار منصهرة مع مشاعره، قائمة في صدره متصورة في ذهنه مختلجة في نفسه، تحيا تلك المعاني بذكره لها، وهو قريب من رأي (هيرش) "المعنى ما قصده المؤلف" أمَّا اللفظ عند التأليف فلا يراد به اللفظ من حيث هو صوت "دال"، كما لا يراد به اللفظة المفردة، إنما يراد به الصياغة؛ أي الألفاظ بمعانيها داخل نظام اللغة، الذي يمثّل صورة لمعاني النفس، «فالكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس، وأنَّها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف، لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر، أن يجب فيها ترتيب ونظم»[2]، فالنص صريح أن اللفظ لا يراد به الدال، والمعنى لا يراد به المدلول؛ معنى ذلك أنه إذا تحدّث عن التأليف، وقال المعنى أسبق من اللفظ؛ يريد أنَّ المعاني النفسية بألفاظها تختار صياغة تناسب ما وقع في نفسه، وبالمثال يتضح المقال، إذا أردت أن تخبر أن زيدا جاء، فأنت تعلم في نفسك أنها جملة ابتدائية، فإنك لن تفكر في زيد وحده ثم في المجيء وحده، إنما يأتيك الترتيب على حسب ما في نفسك، فإن وقع في نفسك زيد أولا لقيمته، وأردت أن تخبر بمجيئه، لأن السامع يهتم بزيد أكثر من المجيء، فإنك لن تضع "زيد" في اعتبارك ثم تفكرك في الفعل "جاء" لتقول أضع هذا خبرا لذاك، ولكن ما إن يقع المعنى في نفسك حتى تقول زيد جاء، فإن كان المقام يهتم بالمجيء، فإنك لن تفكر في الاسم وحده، والفعل وحده، ثم تجعل الفعل أولا لأنه أهم، بل سيترتب حسب معانيك النفسية، فإن وقع في نفسك تعظيم زيد، فإنك لن تفكر في التعظيم وحده، ثمّ تختار له ضمير الشأن "هو"، ثم تفكر في زيد كمبتدأ ثان، لتفكر في الخبر، بل يترتب لك حسب ما رتبت المعاني في نفسك، فتقول هو زيد قادم، وأنت ترى أنَّ معاني النفس أسبق من ترتيب الألفاظ في النطق كما قال عبد القاهر، وأنَّ المعنى النفسي بقي مستورا عندك حتى أحييته بالتعبير عنه كما قال الجاحظ، «فالألفاظ لا تفيد ولا ترجع إليها فضيلة إلا إذا ألفت ضربا خاصا من التأليف، لأنه ليس هناك حكم من هذه الأحكام يتعلق باللفظ من حيث هو لفظ، لأن الألفاظ في ذاتها ليس فيها ما يوجب تقديمها أو تأخيرها، أو حذفها أو ذكرها، وإنما كل ذلك راجع إلى مقتضيات عقيلة، أوجبت ترتيب المعاني في النفس، وانتظامها على قضية العقل، فما وجب تقديمه في العقل قدّم في اللفظ، وما وجب تأخيره في العقل أخّر في اللفظ، فالاقتضاءات العقلية هي الفصل، وهي القانون، وهي القاعدة»[3]، وهو عين ما ذكرناه من قبل، في معادلة الإبداع؛ أن الاستعداد الشعري يوقع في النفس

[1] - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م01، ج01: 124

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 56.

[3] - محمد محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر: 87.

خواطر، يختار لها العقل صياغة تناسب ما في نفس المبدع، على حسب معرفة المبدع بالأساليب اللغوية، وكلّ نقص في فقه اللغة، هو خيانة لمعاني النفس، وهو معنى قولهم إنما الشعر لب المرئ؛ فالكلام صورة لعقل صاحبه.

أمَّا اللفظ والمعنى من جهة النقد فإنهم أرادوا باللفظ (الصياغة+معنى النص)، وأرادوا بالمعنى فكرته العامة؛ فالجاحظ وعبد القاهر حين رأيا أنَّ الشعر يقاس بلفظه لا بمعناه، أرادا أنَّ الحكم على الشعر، يكون من خلال قيمته الجمالية، وما تتضمنه من معان جزئية، ولمّا قالوا لا يقاس بمعناه، أرادوا أن الشعر لا يقاس بفكرته العامة، فإن أنت فضّلته بفكرته العامة جعلت المستوى التوليدي والتحولي سواء؛ أي جعلت اللغة الأمامية العادية، كاللغة الشعرية، فأبو عمرو الشيباني حين استحسن من البيتين المعنى العام "سؤال الرجال موت"، جعل البيتين وقولنا- توليديا- مذلة الرجال والموت سواء، وههنا نوع آخر من المعاني بدا لنا، هو المعنى الناتج عن الصياغة؛ أي عندنا ما يسميه عبد القاهر "أصول المعاني" يريد به المعاني العامة، كمعنى الكرم، والشجاعة، والتصابي وغيرها، وعندنا ما يسميه إبراهيم بلقاسم "الدلالة الفنيّة"، فقولنا مثلا الطبع غالب مع قول المتنبي "يأبى الطباع على الناقل" يشتركان في أصل المعنى، وهو تحكم الطبع في صاحبه، ولكنّهما يختلفان اختلافا شديدا في "الدلالة الفنية"؛ لأن المتنبي لمّا أسند فعل "يأبى" إلى الطباع صورّ المعنوي "الطبع" في صورة الحسي العاقل، الذي يملك حرّية اختيار فيقبل ويأبى، فعلماؤنا لمّا قالوا الشعر لا يقاس بمعناه، بل بلفظه، أرادوا أنه لا يقاس بأصول المعاني، بل يقاس بالدلالة الفنية، والرأي-كما ترى- أبعد من فصل اللفظ عن المعنى، وأحلاهم أرجح من تقديم صوت لا معنى فيه، أو معنى لا حضور له

أحلامنا تزن الجبال رزانة.

نعود إلى بيان ما بدأناه من دراستنا لنص الجاحظ، وأقول كلّ الذي ذكرناه مبني على استنطاق النصوص وسبر أغوارها، وهو منهج علمائنا، وديدنهم الذي ضيعناه، فضاع منا منهج عزيز، يقدح النص الواحد، ويبعث منه معان بكرا، كامنة في خفر وراء النص، لا تنبلج إلا للعقول النبيهة الصادقة، كنباهة وصدق علماء هذه الأمَّة، فيقول ابن العربي في حديث الحلال بيّن والحرام بيّن «يمكن أن ينتزع من هذا الحديث وحده جميع الأحكام»[1] عقل يخرج من حديث واحد، جميع أحكام الشريعة السمحاء، هي عقول نعتها رسول هذه الأمّة، بالأرض النقيّة التي قبلت الماء فأنبتت الكلأ، لكنّنا سفهناها فضاعت منّا حكمتهم:

[1] - محمد محمد أبو موسى، شرح أحاديث من صحيح البخاري:216.

قضى الله فيها بالذي هو كائن فتمَّ، وضاعت حكمة الحكماء

وكشف الحجب عن هذه الخفايا، وبعث طرائق تفكيرهم، يقتضي مراجعة النص كلمة كلمة، وجملة جملة، وحرفا حرفا، لمعرفة روابط الكلمات، وروابط الجمل، وأنواع ترتيبها، وتلاقيها، فترى أسرار النصوص تلوح في الأفق كما لاح ميسم أبي تمام.

بدا واضحا الآن أنَّ الجاحظ قال أصول المعاني مطروحة في الطريق، معروفة للعيان، يعرفها العجمي والعربي، وشأن الناقد الحاذق، أن ينظر إلى شعرية النص، وما يحمله من دلالة فنية، «فإنَّ من شأن حكم المحصل أن لا ينظر في تلاقي المعاني، وتناظرها إلى جمل الأمور، وإلى إطلاق العموم، بل ينبغي أن يدقق النظر في ذلك، ويراعي التناسب من طريق الخصوص والتفصيل»[1]، فإن قال قائل: المعنى قد رأينا من كلامهم ما يدل أنّهم أرادوا الفكرة، وأصل المعنى دون تجريده عن اللفظ، فما دليلك أنّهم أرادوا باللفظ الصياغة والدلالة الفنيّة ؟

قلت: إنَّا وإن كنا قد أشرنا في حديثنا عن المعنى، بما يدل أنَّ اللفظ لا يراد به الجرس في معزل عن معناه، إلّا أننا نسوق له أدلّة خاصة به، توصلنا إلى ثلج اليقين، وإقرارُ الأمور قرارها ووضع الأشياء مواضعها شيءٌ في سوس العقل وفي طباع النفس إذا كانت نفسا.

ذكرت من قبل أن الصياغة صورة لمعاني النفس، رتبت حسب ترتيبها، فالنص كما يقول **شارل بالي** (Charles Bally) حمولة عاطفية، فتجريد اللفظ عن معناه أساسا غير مقبول، والشاهد على ذلك نص عبد القاهر، أنَّ الألفاظ لو خلت من معانيها، حتى تتجرد أصواتا، وأصداء حروف، لما وقع في ضمير، ولا هجس في خاطر، وعلى قول كروتشه(**Benedetto Croce**)**:** «الفكرة لا تكون فكرة إلّا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ، ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج، فأصبحت فكرة حقا، دارت الألفاظ في كيانها كلّه»[2]، فما دام النص حمولة عاطفية، فمن أين تتأتى له هذه الشحنة، أمن حيث هو ألفاظ مفردة ؟ أم من حيث دخوله في علاقة إسنادية؟. ومادمت المزية بعيدة عن الأصوات والأصداء، وبعيدة عن اللفظ المفرد، فلم يبق لك إلا أن تضع في اعتبارك أنهم إذا أرجعوا مزيّة البيت إلى الفظ، إنما أرادوا دلالته الفنيّة. ولنقف على استعمالات الجاحظ لمصطلح اللفظ حتى تتضح لنا مقاصده أكثر.

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح. محمود شاكر، ط01 (السعودية، دار المدني، 1991): 280.

[2] - نور الهدى لوشن، اللفظ والمعنى في ضوء الدلالة، *مجلة التبيين*01.(يوليو 2004):45.

ذكر الجاحظ في كتاب الحيوان في باب "من أراد أن يمدح فهجا" قال: «وأما اليوم الآخر فإنَّ عمّرا لمّا ذهب بصره، ودخل عليه الناس يعزونه، دخل عليه إبراهيم بن جامع...فقال: يا أبا أُسيّد لا تجزع عن ذهاب عينيك، وإن كانتا كريمتيك؛ فإنك لو رأيت ثوابهما في ميزانك، تمنيت أن يكون الله عزّ وجلّ قد قطع يدك ورجليك، ودقَّ ظهرك، وأدمى ضلعك، قال: فصاح به القوم وضحك بعضهم، فقال عمرو: معناه صحيح، ونيّته حسنة، وإن كان قد أخطأ في اللفظ»[1]، فهل ترى لكلامه هذا أيَّ وجه يحتمل أن يكون القصد من اللفظ شيئا غير الصياغة والتعبير، وأن يحتمل القصد من المعنى شيئا غير الفكرة، ومعاني النفس، وجرّب أن تضع بدل "معناه صحيح" "فكرته صحيحة"، وبدل "أخطأ اللفظ"، "أخطأ الصياغة والتعبير" تجد أن المعنى يستقيم، ولو رأيت المعنى على أنه شيء مجرد عن اللفظ، فلن تجد لكلامه أيَّ قيمة، وعلمت أنهم أدق طبعا، من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته.

وقال في موضع آخر: «فليعلم أنَّ لفظه أقرب نسبا منه من ابنه، وحركته أمسُّ به رحما من ولده؛ لأنَّ حركته شيء أحدثه من نفسه وبذاته»[2]، فقل لي متى يكون اللفظ لك أقرب نسبا من ابنك، أحين يكون لفظا مجردا؟ أم إذا أحدثت فيه نظما وترتيبا، هو في ذاته صورة لمعانيك النفسية، وحركة عقلك؟ وقولك: هذا البيت للبحتري، هو له من حيث رتب وقدّم وأخّر، وحذف وقصر، وضمّنه بواعثه، أمَّا الألفاظ المفردة فقسمة عادلة بين الناس، فالألفاظ «ليستْ لك حيثُ تَسْمعُ بأُذَنك، بل حيثُ تَنْظرُ بقلِبك، وتَستعينُ بفكرك، وتُعْمل رَوِيَّتَك، وتَراجع عقْلَك، وتَسْتنجِدُ في الجملة فَهْمَك»[3]، وإلا فكيف تؤول قوله: «وقال بعضهم، وهو من أحسن ما اجتبيّناه ودونَّاه: لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»[4]، وكيف يكون اللفظ أسبق إليَّ من المعنى، وأنا إن سمعت أو قرأت وجدت اللفظ ملازما للمعنى! هو ذا قول عبد القاهر كالرمز والإيماء، فإن وضعت في اعتبارك أنه يريد باللفظ الصياغة، والدلالة الفنيّة، ويريد بالمعنى فكرته وأصل معناه، عرفت أنَّ الشعر المعقّد يصلك معنى النص ثم تتكلّف عناء فهم المعنى النفسي عند الشاعر، فقول الفرزدق مثلا :

ومَا مِثْلُهُ في الناسِ إلا مُمَلَّكاً أبُو أمِّهِ حيٌّ أبوه يُقاربه[5]

[1] - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م03، ج05: 114.

[2] - المصدر نفسه، ج01: 87.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 68.

[4] - أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج01: 17.

[5] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 83.

تفهم ألفاظه، ولكنك تتجشم عناء فهم مراد الشاعر، لتعلم أنه أراد أنَّ وما مثله في الناس حيٌّ يقاربه، إلا مملك هذا المملك هو، أبو أبو أمه؛ أي جد أمه، يقول المبرّد: «فدلّ عليه بهذا اللفظ البعيد وهجّنه بما أوقع فيه من تقديم وتأخير»[1]، وواضح أنَّ ألفاظ البيت سليمة من أيّ تعقيد، فلم يبق المراد من اللفظ إلّا الصياغة، التي مثّل لها المبرّد بالتقديم والتأخير. بيان ذلك أنَّ المعنى الذي في نفس الشاعر شيء، والمعنى الذي يحمله النص شيء، وأحذق الشعراء ما كان معنى شعره صورة لمعناه النفسي، والفرزدق هنا عجز عن جعل المعاني النفسية صورة لنصه؛ لأنَّ النظم «إذا كان سويًّا، والتأليف مستقيما، كان وصول المعنى إلى قلبك، تلو وصول اللفظ إلى سمعك، وإذا كان على خلاف ما ينبغي، وصل اللفظ إلى السمع، وبقيتَ في المعنى تطلبه وتتعب فيه، وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا "إنَّه يستهلك المعنى»[2]، كقول أبي تمام:

فَأَقِلَّا التَّعْنيفَ إنَّ غارماً أَن يكونَ الرفيقُ غيرَرَفيق

واستَميحَا الجُفُونَ دِرَّةَ دمعٍ في دموع الفراقِ غَيْرِلَصِيقِ[3]

فقوله غير رفيق يريد "لم يرفق بصاحبه"، وقوله في دموع الفراق "غير لصيق" أي ابكيا لدمع لا يشبه دمع من فارق أحبابه، ابكيا بدموع، وإن لم يكن وراء البكاء حرقة؛ على وجه الإسعاد، فالتعقيد، وبعد الصلة بين غير رفيق ولم يرفق بصاحبه، وبين "غير لصيق" وابكيا بدمع لا يشبه دمع من فارق أحبابه، يجعل القارئ بعيدا عن معنى الشاعر، فقال الآمدي: «فأورده هذا اللفظ الرديء»[4]، وألفاظ أبي تمام معلومة متداولة لا رداءة فيها من حيث هي ألفاظ مفردة، إنمّا قصد الآمدي الصياغة التي تحمل المعنى النفسي. وقد ذكرنا من قبل اختلاف النقاد الغربيين حول المعنى، هل هو في نفس صاحبه أم في النص، أم في فهم المتلقي ؟ وخير الكلام من استطاع صاحبه أن يقرب مشاعره للمتلقي من خلال النص؛ أي يكون النص وفيًّا للمعاني النفسية، ليصل إلى القارئ كما وقع في نفس الكاتب، فيحقق نوعا من التواصل الناجح، وأقول يقرّب؛ لأن تحقيق النقل الكلي للنص، ثم الوصول الكلي إلى المتلقي أمر تعجز عنه النفس البشرية، لذا «خير الكلام من اجتهد منشئه في ترتيب مبانيه، وتدقيق معانيه، حتى يهدي القارئ إلى ما أودعه فيه من دقائق الخواطر، ولطائف المعاني، والذي هو محض الصنعة، والذي عناه الجاحظ بالصياغة،

[1] - محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب ج01: 20-21.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 271.

[3] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: أحمد صقر، ط06. (مصر: دار المعارف، 2017)، ج01: 545-546.

[4] -المصدر نفسه: 420.

والنسج والتصوير وقد جعل ذلك لُبَابَ الشعر»[1]. ويستفاد من هذا شيء نحتاجه فيما بعد، ألا وهو معاني التراكيب؛ أي كما أنَّ للألفاظ معاني، فإنَّ للصيغ (التقديم والتأخير، والحذف والقصر...) معاني يسميها عبد القاهر بمعاني النحو، والتعقيد على ما ترى لا يكون في اللفظ المفرد بل في الصياغة.

فإن قلت: لم اصطلح النقاد على الصياغة مع دلالتها الفنيّة باللفظ، واصطلحوا على أصل المعنى بالمعنى ؟

قلتُ: ذكرتُ فيما مضى من الكلام أنَّ المعنى نوعان، اتفقنا على تسميتهما بـ"أصل المعنى"؛ وهي الفكرة الخام ونواة الفكرة، و"الدلالة الفنيّة" وهي المعاني الجزئية التي يحدثها المبدع من خلال تراكيبه فتختلف من مبدع لآخر فقول امرئ القيس مثلا:

لما نسجتها من جنوب وشمأل

وقول لبيد:

أصبحت بيد الشمال زمامها

لهما أصل واحد هو بيان أثر الريح، إلا أنّهما اختلفا في الدلالة الفنيّة الناتجة عن الاستعمالات اللغوية، التي تتشكل بناء على المعاني النفسية، فترى في بيت لبيد يدا للشمال تتحكم في الريح والقَرّ، ولكنّك ترى صورة أخرى في بيت امرئ القيس، إذ ترى الريح نسَّاجة، مثله كمثل خاتمين تجمعهما صورة الخاتم، ويفترقان بخاصّة وشيء يُعلَم، إلَّا أنَّه لا يُعلم منفردا، فلمّا رأى النقاد أنّهم لو أطلقوا كلمة المعنى على الدلالة الفنية، فإنَّ المتلقي لن يفهم هل يراد بها أصل المعنى أم الدلالة الفنيّة، فاختاروا لهذه الخصائص بدلالتها الفنية اسم اللفظ؛ لأنهم أمنوا أنَّ المتلقي لن يفهم من اللفظ أنه أصوات مجردة، إلّا أنَّ الناس نسوا أصل هذا الاصطلاح، وصاروا يرددون كلمة اللفظ، حتّى وقع في اعتقادهم أنَّهم يريدون اللفظ من حيث هو أصوات مجردة في معزل عن المعنى، فكان النقاد كقول أوس بن حجر:

أيتُها النَّفس أجملي جزعا إنَّ الّذي تحذرين قد وقعا[2]

[1] - محمد محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، : 55-56

[2] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد شاكر، ط01. (مصر: دار الآثار، 2010)، ج01: 66.

وإنّي أضع بين يدي القارئ نصّين لعبد القاهر دون أن أعلّق عليهما، فأحول بينه وبين براعة هذا العالم الحاذق، الذي حاز صحّة المعنى، وصحّة التعبير عنه، عملا بقول يحي حقّي «إذا كان النص واضحا فإنَّ تدخل الدارس بينه وبين القارئ يكون أمرًا غير مقبول»[1] رحمهم الله جميعا وألحقنا به كرامة نفس وقرّة عين.

يقول عبد القاهر: «لمّا كان الأمر كذلك، لم يمكنهم أن يطلقوا اسم المعاني على هذه الخصائص، إذ كان لا يفترق الحال حينئذٍ بين أصل المعنى، وبين ما هو زيادة في المعنى وكيفية له وخصوصيّة فيه، فلما امتنع ذلك توصّلوا إلى الدلالة عليها بأن وصفوا اللَّفظ في ذلك بأوصاف يُعلم أنها لا تكون أوصافا له من حيث هو لفظ، مما يعلم ضرورة أنَّه لا يُعنى بمثله الصوتُ والحرف»[2]، ثمَّ يقول مبيّنًا علّة الخطأ الذي أزرى على فهم الأمة لمرادهم إلى يومنا هذا، فقال مرّة: «ثمَّ إنَّه لمَّا جرت به العادة واستمرَّ عليه العُرف، وصار الناس يقولون اللفظ واللفظ، لُزَّ من ذلك بأنفس أقوام بابٌ من الفساد، وخامرهم منه شيء لستُ أُحسن وصفه»[3]، ورجع مردّدًا في موضع آخر«أنَّهم حين رأوهم يُفردون "اللفظ" عن "المعنى" ويجعلون له حسنا على حدة، ورأوهم قد قَسَّموا الشعر فقالوا: إنَّ منه ما حسن لفظه ومعناه، ومنه ما حسُنَ لفظه دون معناه، ومنه ما حسن معناه دون لفظه، ورأوهم يصفون اللَّفظ بأوصاف لا يصفون بها المعنى ظنّوا أنَّ للفظ، من حيثُ هو لفظ حسنا ومزيَّة ونبلا».[4]

ومن الواجب أنْ يُعلمَ أنَّ العيب ليس في اصطلاحهم، بل فيمن نظر في كلامهم على جهل بسننهم، وفاته أنَّ «للعرب أمثالا واشتقاقات وأبنية، وموضع كلام يدلّ عندهم على معانيهم وإرادتهم، فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب والسّنّة، والشاهد والمثل، فإذا نظر في الكلام، وفي ضروب من العلم، وليس هو من أهل هذا الشأن، هلك وأهلك»[5]؛ لأن تجاوز النقاد في تسمية الصيغ والتراكيب بدلالتها الفنية باسم اللفظ لم يكن ارتجالا، إنَّما قياسا على سنن العرب وتصرفها في الكلام، تصرفا يسميّه الجاحظ بـ"عهد العرب" ويسميّه ابن الجني "شجاعة العربية"، وفي اصطلاح ابن جني ما لا يوجد في اصطلاح الجاحظ.

[1] - محمد محمد أبو موسى، شرح أحاديث من صحيح البخاري: 62.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 266.

[3] - المصدر نفسه: 266.

[4] - نفسه: 366.

[5] - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ج01: 102.

والضابط في كل هذه الاستعمالات هو ضمان فهم السامع، والعرب تسمي المهاة والنعجة والبقرة والظبية بالخنساء، لأنَّ الظباء كلّها فُطس وخنس، فإذا سمّوا امرأة خنساء فليس الخنس والفطس يريدون، بل كأنّهم قالوا مهاة وظبية، ويدلك على ذلك قول المسيَّب بن علس يصف ناقته:

صكَّاء ذعلبة إذا استقبلتها

فهو يشبه ناقته بالنعامة في مقدمتها، لكنه لم يقل نعامة ذعلبة، بل قال صكَّاء، والصك عيب في رجل الناقة، وهو لا يعيبها، ولكنَّه لا يفرق بين قوله صكَّاء، وبين قوله نعامة، وكذلك لا يفرقون بين قولهم أعلم وبين قولهم بعير، قال عنترة بن شداد:

وحليل غانية تركت مجدَّلا تمكو فريصته كشدق الأعلم[1]

وكذلك الشأن في تسمية التراكيب بدلالتها الفنية باسم اللفظ.

فإن كان هذا هكذا، وثبت عندك ما ذهبنا إليه، وجب إعادة قراءة تقسيمات ابن قتيبة لأضرب الشعر، على ضوء قول عبد القاهر -الذي ذكرناه من قبل- «ورأوهم قد قَسَّموا الشعر فقالوا: إنَّ منه ما حسن لفظه ومعناه، ومنه ما حسُنَ لفظه دون معناه، ومنه ما حسن معناه دون لفظه، ظنّوا أنَّ للفظ، من حيثُ هو لفظ حسنا ومزيَّة ونبلا»[2]، فتكون تقسيمات ابن قتيبة صحيحة لا يراد بها فصل اللفظ عن المعنى، إنمَّا مراده أنَّ ابن قتيبة يرى أنَّ من الشعر ما يكون أصل المعنى حسنا، وصياغته حسنة، وهو (ضرب حسن لفظه وجاد معناه)، ومنه ما يكون أصل المعنى حسنا وتكون صياغته قاصرة، وهو (ضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه)، ومنه ما يكون أصل معناه قاصرا وتكون صياغته حسنة، وهو (ضرب حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة)، ومنه ما يكون أصل معناه قاصرا وصياغته قاصرة وهو (ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه) [3]، ويعزز رأينا تقسيم ابن طباطبا لأضرب الشعر تأثرا بابن قتيبة إلَّا أنه يطلق على ما سماه ابن قتيبة بـ(ضرب حسن معناه وقصرت ألفاظ)، بـ (الشعر الصحيح المعنى الرث الصياغة)، والقسمة صحيحة، لأنك تجد من الشعر ما تكون فكرته "أصل معناه" حسنة، ولكن تفسد طريقة صياغته والتعبير عنه، وتجد من المعاني "أصل المعنى" ما لا قيمة له إلا أنَّ براعة صاحبه تجعله في معرض بديع، وهذا لا خلاف فيه ولا يرده عاقل.

[1] - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م02، ج04: 237.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 266.

[3] - ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج01: 65-70.

إلّا أن خطأ ابن قتيبة ليس في التقسيم، إنّما الخطأ في تفضيله للشعر إذا تضمن حكمة وحسب، وإهماله للصورة الفنية في ما سمّاه (ضرب حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة)، وفاته أنَّ هذا النوع من الشعر تغنيه براعة صاحبه في إحداث التخييل عن الحكمة، فراح يجرّد قول الشاعر:

ولمَّا قضينا من منى كلَّ حاجة

من كلّ قيمة فنيّة، لا لشيء إلا لأنه لا يتضمن حكمة، والشعر لا يقاس بالحكمة، لأنّك متى ما حكمت على الشعر من جهة الحكمة، حكمت عليه من أصل معناه، وأهملت الدلالة الفنية، وجعلت قولنا على المستوى التوليدي إذا أطلت المقام تملك الناس، كقول أبي تمام على المستوى التحويلي:

وَطولُ مُقامِ المَرءِ في الحَيِّ مُخلِقٌ لِديباجَتَيهِ فَاغتَرِب تَتَجَدَّدِ

فَإِنّي رَأَيتُ الشَمسَ زيدَت مَحَبَّةً إِلى الناسِ أَن لَيسَت عَلَيهِم بِسَرمَدِ

والفرق بينهما أشهر من نار على علم، وكنتَ كمن يحكم على الخاتم من معدنه دون النظر إلى صنعة صاحبه، وهذا حكم على المعدن لا على الخاتم، فليست المزية في أصل الكلام، ولكنَّها في طريقة إثباته، «إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أيَّ معنى اتفق ذلك»[1]،فيستوي في ذلك أن يدلّ على المكارم، أو يدل على الرذائل، لأنَّ مهمة الشاعر التخييل، وهو من رحم قول الجاحظ إنما الشعر صياغة وجنس من النسج وضرب من التصوير. والضارب في عمق الثقافة الغربية، يجد قول فولتير(Voltaire): «إنَّ الأشياء تؤثر فينا في الأغلب من نواحي أساليبها، أي من نواحي القوالب التي تصب فيها»[2]، واعتبر تيتانوف(Boris Titanov) أنَّ «التساؤل عما تعبّر عنه الآثار الأدبية تساؤل عقيم، فالكيفية التي تعبر بها الآثار هي المظهر الجوهري للإنتاج الأدبي» [3] .

فإنَّ قال قائل: وما قيمة الشعر إن لم يكن معناه حسنا، وهل الشعر إلا أساليب فينة فارغة، قلنا : إنَّ رأيك معقود على جهتين، جهة مدغولة والأخرى سليمة.

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 09-10.

[2] - بدوي طبانة، البلاغة العربية، قضية اللفظ والمعنى، *مجلة الأقلام*01، (1965): 87.

[3] - ليوزف شتربيلكا، الأسلوب الأدبي في كتاب مناهج علم الأدب،، *مجلة فصول*01. (أكتوبر نوفمبر ديسمبر):113.

أمّا المدغولة ففي قياسك الشعر بالحكمة، فإن سلمنا بأن الشعر حكمة، وجب أن نحصي أبيات الحكمة من كل أشعار العرب، ونطرح ما بقي منها فقل لي: ماذا بقي بعد ذلك؟ وبحكمك هذا أنت تنزل الحكيم منزلة الشاعر والآمدي يقول لأبي تمام: «قد جئت بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعراً»[1].

أي نعم لأصل المعنى قيمة، وللحكمة قصب السبق، وهو الوجه السليم من رأيك، لكن ليست المعيار الوحيد في الحكم على الشعر، فلا يصلح استحسانك للبيت لا لشيء إلا لأن أصل معناه من حكمة، وفي كلام سيّد الخلق الذي أوتى جوامع الكلم ملمح عجيب في قوله ﷺ: «إنَّ من الشعر لحكمة»، فالتبعيض في من لا ينبغي أن نغفله؛ أي من الشعر ما يتضمن حكمة، ومنه ما لا يتضمنها، فنرى أنّه يسمّي من طرف خفي ما لا يحتوي الحكمة بالشعر، ولا يشترط فيه الحكمة حتى يكون شعرا، «واعلم أنهم لم يعيبوا تقديم كلام بمعناه من حيث جهلوا أنَّ المعنى إذا كان أدبا وحكمة كان غريبا نادرا، فهو أشرف مما ليس كذلك، بل عابوه من حيث كان من حُكم من قضى في جنس من الأجناس بفضل، أو نقص أن لا يتعبر في قضيته إلا تلك الأوصاف التي تخصُّ ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته»[2].

وبعد فقد أخطأ ابن قتيبة مرّة أخرى، في حلّه لبيت "لمّا قضينا من منى كلّ حاجة"، واعتقدَ أنَّ قوله: «ولما قطعنا أيام منا، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث وسارت المطى في الأبطح»[3]، هو بمنزلة قول الشاعر:

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجةٍ ومَسَّحَ بِالأَرْكانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

وشُدَّت على حُدْبِ المَهَارِى رحَالُنَا ولم يَنْظُر الغَادِي الذي هُوَرَائحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ

فأغفل الدلالة الفنية، وما تضمنته من أنس الشاعر بعد قضاء المناسك، وسيل الأباطح بأعناق المطي، لكن ابن قتيبة قضى على التجربة الشعرية، حين جعل التفسير بمنزلة المفسر، لأنَّ حكمه كان على المعنى، وذهب كما ذهب أبو عمرو الشيباني إلى استحسان أصول المعاني، ولا أعلم كيف لرجل في مقام ابن قتيبة يفوته هذا، ولكنّه حاصل ولكل عالم هفوة، وليعذرني شيخي ابن قتيبة ولكن العلم أسبق.

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01: 425.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 254.

[3] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج01: 67.

وأقول لا أعلم مستغربا حكمه هذا لما فيه من الداء الذي يصل إلى المساس بقضية الإعجاز، وأول ما يقودك إليه حكمك بأصل المعنى، هو نفي التفاضل بين بيتين لهما أصل المعنى، فيجعل قول كلّ من عمرو بن كلثوم وبشار بن برد، في طبقة واحدة؛ لأن أصل المعنى تشبيه السيوف بالكواكب، ولكن الفروق واسعة بين قول عمرو:

تَبْني سَنَابِكُها مِنْ فَوقِ أرؤسِهم سَقْفًا كَواكِبِه البِيْضُ المَبَاتِير[1]

وقول بشار بن برد:

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِم وأَسْيْافنَا ليلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُه[2]

فالأبيات وإن اجتمعت في أصل المعنى، إلا أنّها تباينت في دلالته الفنية الكامنة وراء اللفظ أي النظم، لأنك ترى في بيت ابن كلثوم تشبيها للسيوف بالكواكب في حالة سكون، وترى في بيت بشار حركة للكواكب وهي تتهاوى، فإن جعلت أصل المعنى عيارك جعلت البيتين في منزلة واحدة، وألزمت نفسك أن تجعل قولنا اشتعل شيب الرأس بمنزلة قوله تعالى: ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً ﴾، وأنت تعلم فساد هذا القول ومؤداه إلى نفي الإعجاز من حيث لا تدري، فالمزيّة كلّ المزيّة في النظم والصياغة، وما تحدثه من دلالة فنية تنطلق من أصل المعنى أي نعم، ولكن دلالتها تختلف عن غيرها، فإن كنا نسلم أن لكل من المنطلق زيد، وزيد المنطلق، وهو المنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، دلالة تتميز بها عن غيرها، فالأولى أن نقول إنَّ وحدة أصل المعنى لا تعني على الإطلاق وحدة الدلالة الفنية، فكل تغيّر في الصياغة يتبعه تغيّر في المعنى، تتفاضل لأجله الناس حتى تصل إلى النمط الأعلى والبيان الأعظم الذي تنقطع عنده الأطماع وتنحسر الظنون، وتستوي عنده الأقدام في العجز.

لنعلم بذلك يقينا «أنَّ العلماء لم يريدوا حيث قالوا: إنَّ المعنى في هذا هو المعنى في ذاك، وأنَّ الذي يُعقل من هذا لا يخالف الذي يعقل من ذاك، وأنَّ المعنى عائد عليك في البيت الثاني على هيئته وصفته التي كان عليه في البيت الأول، ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشيئين يجمعهما جنس واحدٌ، ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات، كالخاتم والخاتم، والشنف والشنف والسوار والسوار، وسائر أصناف الحلى التي يجمعها جنسٌ واحدٌ، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل»[3]، ومثال

[1] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، ج02: 618.

[2] - المصدر نفسه، ج02: 618.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 507.

الخاتم والسوار قائم على وجه التقريب، فإن كان احتمال مطابقة الصائغ لسوار أو خاتم مطابقة كلّية، فإنه يستحيل في صنعة الكلام، إلا إذا ردد كلام من سبقه دون تغيير، أمَّا أن يغير في نظمه فيقول: سالت الأباطح بأعناق المطي بدلا من سالت بأعناق المطي الأباطح ليقول إن الدلالة الفنية بينهما واحدة، فذاك ما لا يسلّم به إلا من أغفل بلاغة الكلم، وعميت بصيرته عن موضع التباين، فإن كان عن الفرق بين القولين غافلا، فإنه عن الفرق بين قوله تعالى: ﴿**وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى**﴾ وقوله تعالى: ﴿**وَجَاءَ رَجُلٌ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَى**﴾، أشدّ غفلة.

وما دمنا نسّلم بالفروق الدلالية، فإن التسليم بالتفاضل واجب؛ أي أنّك تجد البيتين يصدران من أصل واحد، ويتباينان في الصورة، ومردّ ذلك إلى اختلاف المستويات العقيلة بين المبدعين، والاختلاف في المستوى يتبعه اختلاف في الصياغة، لأنَّ الكلام صورة للاحتمالات النحوية التي بنى عليها صاحبها تعبيره، فجاء كلامه صورة لنفسيته، وأقرب نسبا له من ابنه، وبهذا يتميز مبدع عن آخر لقدرته على اختيار إمكانات تعكس تصويرا يحدث تأثيرا تقصر عنه الاحتمالات الأخرى، إذ لا يكون لإحدى العبارتين مزيّة على الأخرى، حتّى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها.

فإن وقع في نفسك ما ذهبت إليه، وبنيت رأيي عليه، فهنا مدخل لقضيتنا "علاقة السرقات باللفظ والمعنى"، فإن كان مراد العلماء باللفظ هو الصياغة وما تتضمنه من دلالة فنيّة، والمراد بالمعنى هو أصل المعنى ونواة الفكرة، ومادام المعول عندهم على اللفظ لا على المعنى، فإنَّ الشاعر إذا أخذ معنى من معاني من تقدّم وعرضه في صورة أحسن وأبهى ممن تقدّمه كان أولى به، لذا قالوا: «إنَّ من أخذ معنى عاريا، فكساه لفظا من عنده كان أحقَّ به»[1]، أقول هذا وفي الاعتقاد أنك أيها الحاذق تدرك أنَّ اللفظ لا يراد به أصوات مجردة، كما لا يراد بالمعنى وهم لا حضور له، فإن قلت: من أين وجبت له المزيّة والسبق؟

قلت: ذهِ رابطة العقد، الذي أردت أن تضع يدك عليها، وتعلم أنَّ العلماء أوجبوا له الفضل والمزيّة حتى صار أولى بالمعنى من الذي أخذه من عنده لأنه أحدث في المعنى صنعة وقدّم إليه فضيلة غابت في الذي قبله، وإن أردت مثالا على هذا، فبنا ننظر الفرق بين قول النابغة:

من وَحْشِ وَجْرَةَ مَوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ طاوِي المَصيرِكسَيفِ الصَّيقَلِ الفَرِدِ[2]

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز : 304.

[2] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج01: 156.

وقال الطرماح:

يبْدو وتُضمره البلاد كأنَّه سيف على شرف يسلُّ ويُغمدُ[1]

والطرماح في بيته هذا يجمع كلّ ما ذكرناه من البداية من القراءة الواعية، ووجهة النظر الجوالة، إذ انتبه إلى الجزء الأساسي في كلام النابغة، وهو قوله "طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد" والنابغة يصف ثورا فما زاد أن جعله مصقولا كالسيف، إلا أنَّ الطرماح زاد في حركته وهو يظهر إن دبَّ فوق حزن، ويختفي إن دبَّ فوق غور، فجعله كالسيف الذي يسل ويغمد، ولا يفوتنا الإخبار بالفعل الذي يدل على التجدد، ثمَّ راجع نفسك وانظر أيهما أوقع، تجد قول الطرماح مستبدا بالمعنى لما أحدث فيه من صورة، غابت في بيت النابغة.

والحق أن التراث النقدي أبقى الباب مفتوحا أمام نقطة الموازنة، ولم أجد في حد علمي من يواصل هذا المسار، وإن نظرت في مؤلفاتهم بداية من ابن سلام وصولا إلى القرطاجني، تجدهم يرون أن الذي يأتي بالمعنى في صورة أرقى ممن تقدمه يكون أولى به، ولكنك لن تجد في كتاب واحد من حاول تطبيقها والموازنة بين المتقدم والمتأخر في المعنى المسروق على أساس النظم، وقد حاول العسكري ذلك إلا أنه كان يكتفي بالتعليق بعيدا عن التحليل، والذي يدلك على قيمة الموازنة بين السابق واللاحق قوله: «ولا أعلم أحدًا ممن صنّف في سرق الشعر فمثل بين قول المهتدي وقول التَّالي؛ وبين فضل الأول على الآخر، والآخر على الأول غيري، وإنما كانت العلماء قبلي ينبّهون على مواضع السرق فقط»[2]، وبعبارة أخرى فإننا نحتاج إلى تطبيق نظرية النظم على قضية السرقات، لندرك من خلالها خط سير المعاني وتطورها، وأساليب التصرف فيها، وقد لمّح عبد القاهر إلى ذلك من خلال منهجيته المتبعة في كتاب دلائل الإعجاز، إذ لم يكن مجيء قضية السرقات بعد تمام الحديث عن النظم صدفة، إنما يقصد من ورائه الإشارة إلى وجوب تطبيق نظريته على المعاني المتشابهة ليتضح تباين النظم. وعلى هذا مدار بحثنا، وسبيلنا إليها هو قضية اللفظ والمعنى، وهذا ما قصدناه بعلاقة السرقات الشعرية باللفظ والمعنى.

[1] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، ج01: 156.

[2] - أبو هلال العسكري، سر الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط01، (مصر: دار إحياء الكتب العربية، 1952): 237.

فإن أخذنا في اعتبارنا أنَّ اللفظ هو الصياغة بدلالتها الفنية، وأنَّ المعنى هو أصل المعنى، ونظرنا في كلامهم تفتقت أمامنا مقاصدهم وسما عندنا طبعهم، وعلمنا أنّنا أمام عقول يصدق فيها قول زهير بن أبي سُلمى:

لو يُوزَنُونَ عِياراً أو مُكايَلةً مالُوا برَضوَى ولم يَعدلْهُمُ أُحُدُ[1]

وعلمنا أنَّ الطعن فيهم وتسفيه أحلاهم مردود على من سفههم،«وبكل واد بنو سعد».

بقي شيء أرجأت الحديث عنه لما تضمنه من صلة، وتمهيد بعلاقة قضية الطبع والتكلف بالسرقات، ومدار القضيّة في وصف النقاد لجملة من الأبيات بالعقيمة، وهي الأبيات التي بلغ بها صاحبها شأوًا لا تطاله أيدي الشعراء من بعده، ومثال ذلك قول عنترة بن شداد في وصف الذباب:

فترى الذُّبابُ بها، يُغنّي وحده هَزِجًا كَفعلِ الشّارِبِ المُتَرَنِّمِ

غَرِدًا يَسُنُّ ذِراعَهُ بذِراعِهِ فِعْلَ المُكِبِّ على الزّنَادِ الأجْذَمِ[2]

والذي يثبت عندك أولا ما قررناه من قبل أنَّ الشعر يقاس بصياغته وجمال دلالته الفنية، وإلا فما قيمة بيت يصف الذباب، وما قيمة طلل يصور بعر الآرام، فقيمته من حسن صياغته حتى رأيت به الذباب طربا طرب الشارب، مغرّدا يحك ذراعيه حكَّ القادح على الزناد، ويا بعد ما بين تفسيري وبين قول عنترة، كالبعد الذي بين قول ابن قتيبة، وبين بيت "لما قضينا من منى"، والحسن الذي تراه في صنعة عنترة هو الذي جعل كلامه عقيما لا يرومه شاعر إلا قصر عنه، كما قصر عنه ابن الرومي في قوله:

وغرّد ربعيُّ الذباب خِلاله كما حثْحثَ النَّشوان صنجا مشرّعا

فكانت أرانين الذباب هنا كم على شدواتِ الطيرضربا مُوقّعَا[3]

فابن الرومي وإن أحسن صياغته وجعل الذباب مغرّدًا على وقع شدوات الطير، إلا أنَّه بقي دون بيت عنترة، وأول أسباب تفوّق عنترة وأهمهما مكابدة المعنى؛ لأنَّ عنترة -في اعتقادي- لم يصف الذباب لأجل الوصف، إنما هي عقدة عايشها عنترة منذ صغره، إذ من المحال أن يكون وصفه للذباب، مع اسمه الذي يعني الذباب الأزرق مجرد صدفة، وتأملاته التي نقلها في البيتين لم تكن تأمل ساعة أو ساعتين إنما

[1] - زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى: 38.

[2] - عنترة بن شداد، ديوان عنترة، تح: محمد سعيد مولوي، دط. (مصر: المكتب الإسلامي، دت):197-198.

[3] - ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج03 :383.

هي تأملات امرئ بقيت عقدت الاسم عنده قائمة في صدره مكنونة في طبعه، فإن عبّر عنها جاء بحشاشة خواطره في صنعة فنية، وشتّان بين شاعر عايش المعنى وكابده، وشاعر نقله دونما مكابدة، وشتان بين بيت استدعاه الطبع، وبيت جرّه التكلف ولوى عنقه، وهذا موضوع حديثنا في المبحث التالي الموسوم بـ قضية الطبع والتكلف وعلاقتها بالسرقات.

المبحث الثالث: قضيّة الطبع والتكلف وعلاقتها بالسرقات الشعرية:

ذكرت في مستهل البحث حديثا مفصّلا عن شروط الإبداع، بيّنت من خلاله أهم العناصر المتدخلة في بعث العمل الفني، ودور العقل في صهر هذه الشروط في بوتقة واحدة، تشكل وحدة فنيّة تتماهى فيها عناصر الإبداع، وسمّينا هذا التوافق بالطبع، والطبع في استعمالات النقاد طبعان، طبع اصطلح عليه بالاستعداد الشعري عبّر عنه البحتري بقوله:«كنت في حداثتي أروم الشعر، وكنت أرجع فيه إلى الطبع»[1]،فالطبع ههنا هو الاستعداد الشعري؛ أي الموهبة المفتقرة للصقل، وطبع يراد به القوة الناظمة المثقّفة بالخبرة المعرفية والعملية، عبّر عنها حازم بقوله:«والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علما قوت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه، وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنَّما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية، تتفاوت فيها أفكار الشعراء »[2]، [2]، فالطبع الذي قصده البحتري، يختلف عن الطبع الذي قصده حازم، والأول محصور في الاستعداد الشعري، والثاني جامع لكل شروط الإبداع، وعبد القاهر حين يقول: «ولن تجد أيمن طائرا، وأحسن أولا وآخرا، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان، من أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها»[3] لا يريد بذاك التلقائية الناشئة عن السلبية، إنّما يريد تلقائية المتمكن، الذي بذل مجهودا شاقًا، وهيّأ لنفسه السبيل وامتلك مادته.

معنى ذلك أنَّ الطبع وإن دلَّ في ظاهره على التلقائية، إلا أنَّه يخفي وراءه نشاطا عقليا فاعلا، استطاع المبدع من خلاله أن يُخضع الصور الفنيّة لمعانيه النفسية، حتى غدا شعره سمحا يحمل حشاشة صاحبه، فعلى قدر سهولة الشعر، وسماحة طرق باب المتلقي، تكون فاعلية القوة الناظمة،

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 203.

[2] - المصدر نفسه: 199.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 18.

لأن المبدع لم يصل إلى هذا المستوى من الصفاء حتى أعمل جهده هناك، وقدح زند الفكر، وتأمل الطبع في قول ابن الدمينة:

ألا يا صبا نجدٍ متى هجت من نجد — فقد هاج لي مسراك وجدًا على وجد
أأن هتفت ورقاء في رونق الضحى — على غُصُنٍ غضٍّ النّبات من الرَّند
بكيت كما يبكي الوليد ولم تكن — جليدًا و أبديت الذي لم تكن تبدي
وقد زعموا أنَّ المحبَّ إذا دنا — يُمَلُّ، وأنَّ النأي يشفي من الوجد
بكلٍّ تداوينا فلم يشف ما بنا — على أنَّ قرب الدَّار خيرٌ من البُعد[1]

تجد فطنة صاحبه، ودقّة احترازه في اختيار كلامه حتّى يصل على نحو يغني عن كل وساطة بينك وبين أبياته، غنى كلّما زدّته تأملا زادك عبقا، وعرفت أنَّ هذا النوع هو الذي نعته النقاد بالمسك، كلّما زدته ملمسا زادك طيبا.

فإن زدته طلبا رأيته استهل كلامه بحرف التنبيه "ألا" وألحقه النداء بـ"يا" فأنزل الصبا منزلة العاقل الغافل فنبهه، لأنَّ هذا الصبا -صبا نجد على وجه التخصيص- غافل عن أثره في نفس الشاعر، ثم جاء كلامه على وجه الشرط "متى هجت من نجد" واختار الفعل هاج إشارة إلى عنفوانه، مقابلة له بفعل جواب الشرط "هاج" مصدّرا بحرف التوكيد "قد" توكيدا لأثر الوجد الذي هاج في نفسه، وما دام هذا المحب على وصل بصبا نجد، يهيج فيه الوجد كلّما هاج صباها، فإنَّ الوجود في ذاته هو في عين الشاعر رهن لصبا نجد، رأى به هديل الحمام باعثا على البكاء، مبدّدا كلّ تجلد، ثم رجع إلى بيان ما هو من شأن هذا الحزن، ردًّا على من اعتقد أن قرب المحبوب، أو الترحل عنه مخلق لديباجة الحب، فرأيت الأبيات كلمة واحدة يخدم بعضها بعضا، تحرّكها عاطفة الشوق إلى المحبوب، لا ترى فيها صورة من الصور بمعزل عن العاطفة، إذ لم يستدعها الشاعر لذاتها، إنّما استدعاها لأن الطبع اقتضى ذلك، بحكم ما خزنته الذاكرة؛ لأنَّ الذاكرة كما يقول سبندر: «هي جذر العبقرية المبدعة، فهي تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشرة التي تسمى الإلهام باللحظات الماضية التي حملت انطباعات مماثلة، وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية، يمكن الشاعر في لحظة من أن خلق تأليفا عبر الزمن؛ إن هي إلا انطباعات مماثلة، تلقاها الشاعر في أوقات متباينة ووصل بينها»[2]، فالمبدع لا يخزن الصور مجرّدة في معزل عن الأثر النفسي، إنما يخزنها بحمولتها العاطفية، وهو بذلك لا يستدعيها لأنها صور مجرّدة، إنّما باعتبارها حاملة للأثر ذاته الذي يعايشه المبدع ساعة إبداعه، لتأتي القصيدة وحدة كاملة تجمع

[1] - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م02، ج03: 117.
[2] - أحمد حسن عيسى، الإبداع في الفن والعلم: 128.

في ثناياها أبياتا، إذا أفردتها وجدت ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بطرف، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق، فإنَّك لا تجد بيتا يصحُّ أن يقدّم أو يؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث.

هي ذي الوحدة التي نعتها النقاد بالسبيكة المفرغة، وبالكلمة الواحدة، فاعتبروا أنَّ «أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتّسق به أوّله مع آخره، فإن قُدّم بيت على بيت داخله الخلل كما يدخل الرسائل، والخطب إذا نقض تأليفها، بل يجب أن تكون القصيدة كلّها، ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها نسجًا وحسنا، ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا»[1]، ومتى ما وضعنا في اعتبارنا أنَّ الشاعر مطالب بالعناية بالبيت مفردا، والعناية به ضمن مجموعة من الأبيات تسير وفق منظومة دقيقة لا يحصل منها خلل، إلا رأيت القصيدة تنفرط انفراط العقد، علمنا أنَّ مصطلح الطبع شبيه بمصطلح الجاذبية، فقولنا إنَّ سقوط الأجسام راجع إلى الجاذبية لا يحدد لنا بالضبط عملية سقوط الأجسام، كما أنَّ قولنا إنَّ الإبداع راجع إلى الطبع لا يشخصّ لنا حالة الإبداع، والطبع في اعتقادنا هو المرحلة التي يستطيع فيها العقل صهر الاستعداد الشعري، وفقه اللغة، وفقه الإبداع، في كتلة واحدة، ترى بها الصيغ والصور حاملة للمعاني النفسية، فالطبع عملية عقيلة عاطفية يصل فيها المبدع إلى مرحلة من الانسجام يعتقدها المبدع إلهاما ولكنّها في الحقيقة نشاط واع، يهتمُّ من خلالها بالجمال الجزئي (البيت) والجمال الكلي (الروابط) حاله كحال الباني«يضع بيمينه ههنا ممهدا لما يضعه بيساره هناك، وهو في كلّ يهيئ مكانا لثالث ورابع لا تصلح لبنة مكان لبنة، ولو نزعت منه واحدة تهدّم البناء»[2]، وعملية البناء هذه تحتاج إلى فقه لروابط الكلام اصطلح عليها حازم بـ "عطف أعنَّة الكلام"، وفي اصطلاحه معان لا تجدها عند غيره، ترى فيها للكلام عنانا يعطفه الفارس في الاتجاه الذي يرومه، فالعمل الفني عند نقادنا ليس جمعًا لوسائل فينّة كيف ما اتفق، إنَّما هو تنظيم للوسائل الفنية (organization of divices) وفقًا لجملة من القيم فصلها حازم في المنهاج.

وهذه هي الخطوط العريضة لفكرة وحدة القصيدة لدى النقاد، واعتبرها كثير من نقادنا في العصر الحديث سابقة لفكرة الوحدة العضوية، وأخذوا في تطبيقها على الشعر العربي والتحامل عليه في كثير من الأحيان نعتا له بالتفكك، وأساس هذا التحامل راجع إلى قياس شعر نتج في بيئة معيّنة في زمن معين، بمعيار نشأ في بيئة مغايرة له، وزمن مباين عنه، فإن كان فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر يرون

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 131.

[2] - محمد محمد أبو موسى، شرح أحاديث من صحيح البخاري: 186

بوجوب الرجوع إلى الذوق الأدبي عند الحكم على الأثر الفني، وعدم الاكتفاء بالرجوع إلى قواعد ثابتة، رفضا لمناهج هي من صميم ذوقهم، فكيف بنا ونحن نفرض على نصوصنا آليات لاهي من طينته، ولا هي من زمنه، ونحن ونعلم ونردد«أنَّ الأدب يتغير باختلاف البيئة، واختلاف الزمان والمكان والقيم»[1]، وهب أنَّ الخلق الفني لدى العرب –كما يقول جب (gip)_ سلسلة من بواعث منفصلة، كل منها تام ومستقل بنفسه، لا يربط بينها غاية أو انسجام أو إتقان[2]، فهل كان امرؤ القيس، أو علقمة، أو النابغة مجبرا على إرضاء أذواقهم، أم علينا أن ندرك المعيار القائم آن ذاك، ونستنتج غاياتهم من التفكك إن صحّ هذا التفكك من الأساس.

ومن أسباب التحامل ونعت الشعر العربي بالتفكك، اختلاط المفاهيم لدى كثير من النقاد، فرأينا غنيمي هلال في كتابه النقد الحديث يخلط بين الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية، فيستنتج أنَّ الشعر العربي خال من الوحدة العضوية، بيد أنَّ الوحدة أنواع وحدة المتكلم؛ أي أنَّ الراوي واحد، ووحدة الموضوع؛ أي يدور الحديث حول موضوع واحد، والوحدة العضوية؛ يراد بها وحدة الأثر الفني، ومن البداية نقررّ أنَّ الشعر الجاهلي لا يتضمن الوحدة الموضوعية إلا في النادر، ولا يمكن لأي كان أن يجزم أنَّ وحدة الموضوع معيار جمالي بغيابه تغيب القيم الفنية، بل على العكس من ذلك فقد أجمع النقد الحديث على تميّز مسرحيات شكسبير، وقدرته على تنوع موضوعات المسرحية الواحدة، فمسألة الوحدة الموضوعية مسألة واضحة المعالم لا خلاف حولها، أمَّا الوحدة العضوية فقد أخذت حيّزا كبيرا في مدوناتنا النقدية الحديثة، وحتى لا نقع فيما بيّناه من قبل، فإنّنا نعود إلى الخلفية التاريخية التي نضجت فيها الوحدة العضوية، بداية من نشأتها وصولا إلى اكتمالها عند كولريدج، ثمّ نسقطها على موروثنا النقدي، وندرك من خلاله نقاط التشابه بينهما، لنطبقه على نموذجين من الشعر العربي نصل من خلالهما إلى الحديث عن جوهر قضية الطبع والتكلف وعلاقتها بالسرقات الشعرية.

بدأت معالم المدرسة الكلاسيكية والنيوكلاسيكية بالتضعضع أواخر القرن الثامن عشر، ومطلع القرن التاسع عشر، رفضا لإقصاء الخيال، ونعته بأم الجنون والحمى، وكانت مسرحيات شكسبير دعامة أساسية في نقض كثير من المعايير الثابتة، انتهى من خلالها فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر إلى الخروج عن كثير من أصول المسرح الكلاسيكي، إذ أثبت لهم مسرح شكسبير أنَّ للمبدع قدرة على خلق أروع

[1] - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دط. (لبنان: دار النهضة العربية، دت): 249.

[2] - حسن البنداري، طاقات الشعر في التراث النقدي، ط02. (مصر: مكتبة الآداب، 2007):260.

الأعمال المسرحية دون معرفة بالكلاسيكية، ومن أهم الأصول التي تزعزع بنيانها نتيجة لهذه الثورة موضوع الوحدات الثلاثة:

أ- وحدة الزمان: فالأدب ليس محاكاة آلية للحياة، بل قد يكون تأليفا بين عناصر متباينة متباعدة في الزمن،«وليس يضرّ الأديب والمسرحي في شيء أن يجمع مشاهد المسرحية المتباعدة في الزمن في عمل فني واحد مادام يحقق ذلك أغراضا فنيّة تعين الشاعر على الوصول إلى ما يهدف إليه»[1].

ب- وحدة المكان: كما لا يضره في شيء إذا جمع مشاهد متباعدة في المكان مادامت خادمة للغرض العام.

ت- وحدة الموضوع: استبان للنقد الأوروبي في القرن الثامن عشر أنَّ مسرحيات شكسبير قد استطاعت رغم عدم التزامها بالموضوع الواحد أن تحقق المستوى الكامل للمسرحية، فتعددت فيها الموضوعات الثانوية والعقد الثانوية، ومع ذلك فقد زادتها هذه الموضوعات الثانوية قوّة وتماسكا، لأنّها وثيقة الصلة بالموضوع متممة له، بل وموضحة لكثير من جوانبه، ومن ثمَّ حلت الوحدة العضوية محلّ وحدة الموضوع.

ث- وحدة العاطفة: كان يحرص أنصار المذهب الكلاسيكي على التمييز في المسرح بين التراجيدي والكوميدي، فخصّوا الكوميدي بالهزل، والتراجيدي بما هو جدي، أمّا النقد الحديث فقد أثبت من خلال نماذج فذّة، أنَّ المسرحية الواحدة يمكنها أن تجمع بين الجد والهزل، خصوصا إذا كان هذا لا يؤثر على خط الفعل المتصل للمسرحية، بل يزيده قوة ووضوحا «وما دامت الحياة في كثير من مواقفها تجمع بين الجد والهزل، فليس ثمّة ما يدعونا إلى التحرج من الجمع بينهما في مسرحية واحدة»[2].

وجملة ما يستفاد منه من عرضنا هذا، أنَّ العمل الفني لا يشترط وحدة الزمان والمكان، ولا حتّى وحدة العاطفة بقدر ما يشترط قدرة المبدع، وبراعته في الانتقال بين الأزمنة والأمكنة والعواطف، وسبيل ذلك سبيل صدق العاطفة التي يسميها نقادنا بالطبع، ويصطلح عليها كولردج بالخيال؛ وقد يحيلك مصطلح الخيال إلى اللاواقع، ولكنّ الخيال عنده«هو القوة التي تمكّنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات»[3] وهو «القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معيّنة، أو إحساس واحد أن

[1] - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر: 247.

[2] - المرجع نفسه: 248.

[3] - نفسه:257.

يهيمن على عدة صور، أو أحاسيس في القصيدة الواحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر»[1]، وتعريفه للخيال بالقوة والقدرة، يدلنا أنَّ الخيال صادر من منطقة واعية تصهر الصور والأحاسيس.

وقد ذكرنا في مدخل البحث أنَّ العقل هو العنصر المركب الذي يصهر شروط الإبداع في بوتقة واحدة، ثم سميّناه بالطبع، فالخيال والطبع مصطلحان لمعنى واحد، وأساس الخيال عند كولردج أن يذيب ويلاشي ويحطم لكي يبدع من جديد؛ فالمبدع تنتفي أمامه فكرة المألوف وتعود الصور في حالة من التجدد النتاج عن الهدم والبناء، ولا يكون ذلك إلا بعد أن يخلع عليه الشاعر من ذاته ما يكسبه معنى جديدًا، فالعاطفة هي القطب الذي تدور عليه رحى الإبداع، ومن خلاله تنتج الصور الفنية، وفي المقابل نجد التوهم نقيضا للخيال، والفرق بينهما أنَّ الذاكرة في الخيال تشتغل وفق قانون تداعي معاني العاطفة؛ أي تستحضر الصور مصحوبة بالعاطفة، وقد ذكرنا من قبل أنَّ ذاكرة المبدع تخزن الصور والعاطفة معا، فيكون الإبداع شبيها بالنظرية السلوكية القائمة على المثير والاستجابة، فيستدعي الصور لا لأنها صور، إنما لأن العاطفة المصاحبة للصورة أثناء التخزين، مطابقة للعاطفة الراهنة أثناء الإبداع، بخلاف التوهم الذي يركز على جمع الصور في معزل عن الانفعال، فتأتي مفككة عقيمة الوحدة والترابط. وكولردج في كلّ أفكاره يسير وحازم على جادة واحدة، فالتخييل عند حازم هو القوة الناظمة التي تخلع على الوجود ذاتها، منتجة علاقات جديدة استدعتها العاطفة، ولن نحيد عن الصواب قيد أنملة إن قلنا إنَّ الخيال هو الطبع، وإنَّ التوهم هو التكلف.

ومتى ما رجعنا إلى مدوناتنا النقدية التي طرحت قضية الوحدة العضوية في الشعر الجاهلي، وجدنا أكثرها يجرد الشعر من هذه الوحدة، مستدلا على ذلك بتقسيم القصيدة إلى فصول ينتقل فيها الشاعر من الطلل إلى الرحلة إلى غرض القصيدة، وبات واضحا أنَّ هذا التنوع لا يعني على الإطلاق غيابا للوحدة العضوية، قياسا على ما أثبته نقاد القرن التاسع عشر من خلال مسرحيات شكسبير، أنَّ تعدد الأزمنة والأمكنة والعواطف لا يعني بالضرورة غياب الوحدة، وعلينا أن ننتبه أنَّ الوحدة لا يراد بها العاطفة الواحدة إنّما يراد بها هيّمنة عاطفة على جملة من العواطف؛ أي أنَّ العاطفة تنقسم إلى قسمين عاطفة أولية يمكن أن نسميها العاطفة الأم، وعاطفة ثانوية تتفرع منها بقية العواطف، ونحن إذا استخدمنا مصطلح العاطفة، فإننا نعني الصور بالضرورة، فالمسألة مسألة اللفظ والمعنى كما بينا من قبل؛ أي أنَّ القصيدة تتضمن ما سمّاه حازم "معاني كليّة ومعاني جزئية" وللشاعر حريّة التصرف في توظيفها، إذ ليس واجبا أن يبدأ بالكلي ثم الجزئي، فقد يبدأ من الجزئي إلى الكلي كلّ حسب مقامه، والعلاقات بين الكلي

[1] - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر:257.

والجزئي علاقات يصعب حصرها في هذا المقام، منها علاقة التداخل، وعلاقة التكامل، وعلاقة التفاضل، وعلاقة التقاطع؛ وأعني بذلك أنَّ للمبدع فسحة في اختيار العلاقات بين الصور فقد يأتي بالكلي ثم الجزئي كقول أبي تمام:

وَطولُ مُقامِ المَرءِ في الحَيِّ مُخلِقٌ لِديباجَتَيهِ فَاِغتَرِب تَتَجَدَّدِ

فَإِنّي رَأَيتُ الشَمسَ زيدَت مَحَبَّةً إِلى الناسِ أَن لَيسَت عَلَيهِم بِسَرمَدِ

فأبو تمام يسوق المعنى العام، ويتبعه بالمعاني الجزئية، التي تخدم المعنى الكلي، وقد تجيء العلاقة علاقة تقاطع، فيأتي بالمعنى وضده، وقس على ذلك، وما دام هذا هكذا، فالمعول عليه هو حسن الانتقال والتخلص بين الصور وبين الفصول.

والذي أريد أن أصل إليه، أنَّ انتقال الشعراء إلى الحيوانات ليس انتقالا اعتباطيا كما ظنه الكثير، إنّما الحيوانات معان ثانوية اختارها الشاعر، وعلى القارئ الحصيف أن يجد الغاية من ورائها، وفي كتاب الحيوان بيان بديع، عجبت لبقائه حتى عهدنا هذا مغيّبا عن أنظارنا، والجاحظ يقول: «والأعراب ناس إنَّما وضعوا بيوتهم وأبنيتهم وسط السباع والأحناش والهمج، فهم ليس يعبّرون إلا بها»[1]، فالحيوان أداة من أدوات التعبير يضمّنها الشاعر معانيه، فلا يراد الكلب والوحش ولا الظليم لذاتهم، إنما لمعان مكنونة وراءهم، لا يعرفها إلا من تربى على ذوقهم، واجتهد في فهم علاقتهم بالحيوانات، ومن الأدلة على ما ذهبنا إليه قول حازم: «فالشاعر تارة يخيل لك صور الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفاته»[2]، ولا أجل في العلم من شرح كلام العلماء بكلام العلماء، وكلّ ما لمّح إليه حازم مثّل له الجاحظ بقوله: «من عادة الشعراء إذا كان الشعرُ مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية قصّة بعينها ولكنَّ الثيران ربّما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأمّا في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم»[3]، ولن أحول بينك وبين هذا الكلام الجليل لأناس صفت قرائحهم، وصدقت نواياهم، وبعدت أبصارهم، ورجحت أحلامهم، فعلموا أنَّ الكلام الذي وقع عليه التحدي، ليس بالخطل، ولا بالهذر الذي يجمع صاحبه الكلام كيفما اتفق، إنما هي عقول ذكيّة تتحرك وراء النص، والفرق بيننا وبين طبقة الجاحظ وحازم، أننا ننطلق من تسفيه أحلام الجاهليين

[1] - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م02، ج01: 79.

[2] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء: 94-95.

[3] - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م02، ج01: 11.

واعتباطيتها، أمّا نقادنا فعلى علم أنَّ الشعر الجاهلي أعلى طبقات البيان وأرقى أساليب التصرف فيه، وحسبك على ذلك تحدّي القرآن لهذه الطبقة، ومن يتحدى إنما يتحدى أعلى الدرجات فيكون عجزه دليلا على عجز من بعده، وإنَّ في الشعر الجاهلي لشوارد لم تصبها سهام عقولنا بعد، ومن ازدرى الشيء عمي عن قدره .

أعود إلى مثال الجاحظ، والظاهر منه أنَّ العرب قد تصف الشيء بذاته، كما قد تصفه بصفات غيره، كأن يذكر إخلاف المحبوب تصريحا، وهذا المعنى الكلي الأولي، ويأتي بالمعنى الثانوي في حكاية حيوان. والويل لنا وللشعر إذا وقفنا عند المعاني السطحية، واعتقدنا أن الكلب كلب والحمار حمار والأتان أتان. وحتى لا يكون الكلام محمولا على التنظير هي ذي أبيات لامرئ القيس من قصيدة مطلعها "أحار بن عمرو" يقول فيها:

فَلَمّا دَنَوْتُ تَسَدّيْتُهَا ... فَثَوْباً نَسِيتُ وَثَوْباً أَجُرْ
وَلَمْ يَرَنَا كَالِىءٌ كَاشِحٌ ... وَلم يفشُ منّا لَدى البَيتِ سِرْ
وَقَدْ رَابَني قَوْلُهَا: يَا هَنَاهُ ... وَيْحَكَ أَلْحَقْتَ شَرّاً بِشَرْ
وَقَدْ أَغْتَدِي وَمَعي القَانِصَانِ ... وَكُلٌّ بمَرْبَأةٍ مُقْتَفِر
فَيُدْرِكُنَا فَغِمٌ دَاجِنٌ ... سَمِيعٌ بَصِيرٌ طَلُوبٌ نَكِرْ
أَلَصُّ الضُّرُوسِ حَنِيُّ الضّلُوعِ ... تَبُوعٌ طَلُوبٌ نَشِيطٌ أَشِرْ
فأنْشَبَ أَظْفَارَهُ في النَّسَا ... فَقُلْتُ: هُبِلْتَ! أَلا تَنتَصِرْ؟
فَكَرّ إِلَيْهِ بمِبْرَاتِهِ ... كمَا خَلّ ظَهْرَ اللِّسانِ المُجِرْ
فَظَلّ يُرَنّحُ في غَيْطَلٍ ... كمَا يَسْتَديرُ الحِمَارُ النَّعِرْ[1]

والمقتول ههنا هو الكلب، والجاحظ ذكر أنَّ المدح يقتضي قتل الثور للكلب، معنى ذلك أنَّ الثور يمثل الشاعر والكلب يمثل من عاداه، وامرؤ القيس يخبرنا أنه قصد محبوبته، ولكنّها صرمته خوفا من الوشاة لينتقل بعدها إلى قوله "فيدركنا" أي يدركنا الوشاة كما أدركني الكلب، ليطعنه في الأخير بيانا على تفوقه، وقول امرئ القيس "كما خلّ ظهر اللسان المجر" أمارة على تركيزه على الوشاية، فشبّه طعنة الثور بإدخال العود في لسان الفصيل ليمنع من الرضاعة.

[1] - امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح: عبد الرحمن المصطاوي، ط02 (لبنان: دار المعرفة، 2004): 107.

وكما يقول بارت: «عدد القراءات ليس محدودا أبدًا، فإمكاناته هي إمكانات اللغة في التعبير لا حصر لها ولا حد»[1]، فإن أنت قرأته بعينك لا بعين غيرك، وجدت فيه شيئا جديدا، ومعنى فريدا، وحسب الباحث أن يكون عند قول الباقلاني «وجه الوقوف على شرف الكلام أن تتأمل»[2]، وبتعدد القراءات الحرّة تتعدد زوايا النظر، وفي تقدري إنَّ الحكم على وحدة القصيدة من تفككها راجع إلى براعة القارئ، فما تراه خاليا من الوحدة قد يراه غيرك غنيا بها، وقد رأى الأستاذ محمد زكي العشماوي تفككا في أبيات أحمد شوقي:

أَيُّها المُنتَحي بِأَسوانَ داراً	كَالثُرَيّا تُريدُ أَن تَنقَضّا
اِخلَعِ النَعلَ وَاِخفِضِ الطَرفَ وَاخشَع	لا تُحاوِل مِن آيَةِ الدَهرِ غَضّا
قِف بِتِلكَ القُصورِ في اليَمِّ غَرقى	مُمسِكاً بَعضُها مِنَ الذُعرِ بَعضا
كَعَذارى أَخفَينَ في الماءِ بَضّاً	سابِحاتٍ بِهِ وَ أَبدَينَ بَضّا
مُشرِفاتٍ عَلى الزَوالِ وَكانَت	مُشرِفاتٍ عَلى الكَواكِبِ نَهضا

والعشماوي يرى أنَّ أحمد شوقي بعدما خلع على قصر أنس الوجود شموخا وصوّره بالثريا، كما أشاع أيضًا إحساسا بالإشفاق على الأثر الخالد من السقوط، حتى إذا انتقلنا إلى البيت الثاني وجدنا الشاعر وقد تملكته هيبة الأثر، يهيب بمن يقترب منه أن يتطهر، وأن يستقبله استقبال الأماكن المقدّسة، ثم يقول: على أنَّ هذه الرؤيا المحددة الواضحة في البيتين الأولين لم تشأ إلا أن تهتز، ويصيبها التخلخل، ففي البيت الثالث ينقلك إلى موقف جديد، حين يجعلك أمام مشهد من الغرقى يمسك بعضهم من الذعر بعضا، فإذا بك تنتقل إلى حال من الشعور والفزع، وكان يمكن لهذه الصورة الأخيرة أن تكون استمرارا للإحساس الأول.[3]

والذي أراه أن خيط أريان* خفي على الأستاذ زكي العشماوي، وأول ما فاته أنَّ شوقي يتحدث عن روزفلت؛ أي يتحدّث عن رمز للقوة، وأراد من خلال الأثر الفرعوني أن يعطيه درسا من دروس الحياة، والذي جعل العشماوي يرى الصورة مفككة أنَّ قراءته ركزت على الهيبة من خلال قوله "الثريا" وأهملت

[1] - يان موكارفسكي، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، اللغة الشعرية واللغة المعيارية، ، تر: رأفت كمال الروبي، *مجلة فصول*01. (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984): 113.

[2] - محمد محمد أبو موسى، الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء، ط03. (مصر: مكتبة وهبة، 2018): ز.

[3] - ينظر محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر: 278- 288.

*ورد في الأساطير الإغريقية بأن أريان ابنة مينوس ملك كريت أحبت البطل «تيزي» الذي جاء الى الجزيرة ليقتل الوحش الأسطوري «المونيتور»، وهو وحش عملاق برأس إنسان وجسد ثور. الوحش موجود بداخل متاهة، لذلك زودت أريان تيزي بكومة (كبكوبة) من الخيطان وسيف بتّار: السيف ليقتل الوحش، والخيطان حتى لا يضل طريقه، ويعود على هديها من المتاهة بعد أن يقتل الوحش.

عاطفة الخوف من الفناء في قوله "تريد أن تنقضَّا" فشوقي من البداية يضعك أمام ثنائية العظمة والفناء، ثم يقول لروزفلت: وأنت أمام هذا الصرح الذي على عظمته لم يسلم من آثار تقاضي الدهر، عليك أن تخشع، ولا تغفل عمّا أمامك من آية، فكلّ عظمة مصيرها الفناء والغرق، ثم ختم مقطعه ببيت جامع أحاط بالغاية إحاطة السوار من المعصم فقال:

مُشرِفاتٍ عَلى الزَوالِ وَكانَت مُشرِفاتٍ عَلى الكَواكِبِ نَهضا

ترى ثنائية الإشراف: إشرافها على الزوال بعد أن كانت مشرفة على الكواكب، فانتبه يا روزفلت واعتبر. ورابطة العقد في كل هذا، أن ندرك أنَّ الوحدة العضوية لا تعني بالضرورة وحدة العاطفة، إنما تعني الانتقال بين العواطف على نحو جمالي، ولا يشترط فيه التنظيم، إنما يشترط فيه الغاية الجمالية من الانتقال، فكما أن مشاعر الإنسان قابلة في أي لحظة إلى التحول، كذلك الشأن داخل العمل الفني فالمبدع غير مطالب بالحفاظ على عاطفة واحدة، إنما يجب أن يحافظ على الانتقال الفني الذي يستطيع أن يدركه المتلقي ولو بعد حين.

بقي في نص الجاحظ معنى خفي، يمهد لنا السبيل إلى حديثنا عن قضية الطبع والتكلف وعلاقتها بالسرقات، ذكر أبو عثمان في نصه أحوالا يكون عليها الكلب في القصيدة، ولكل حالة معنى، فالشاعر يختار حالة الكلب بناء على مقتضى الحال، وما الكلب إلا مثال تقاس عليه سائر الحيوانات، وإنَّ الفرس من أكثر الحيوانات التي ينبغي أن نراعي أحوالها، قياسا على نص الجاحظ، وقد بقي معي حكم أم جندب على امرئ القيس أمدا يؤرقني سؤالُ إجهاد امرئ القيس لفرسه، حتى وجدت أنَّ للشعراء أحاولا يتعامل فيها مع فرسه، وإنَّ أمَّ جندب عندي بين أمرين لا ثالث لهما، إمَّا أنها أدركت ما سنبينه فتحاملت على امرئ القيس، وإما أنّها جهلت تصرفاتهم، وهذا جائز لأن الشعراء أنفسهم يخطئون، وقد ذكر عبد العزيز الجرجاني فصلا لأغلاط الشعراء، فلا عجب أن تخطأ أمُ جندب، ولا سبيل إلى بيان ما نرمي إليه، إلا بالنظر إلى القصيدتين؛ لأن المسألة مسألة مراعاة للمقام؛ أي أن علقمة لم يرح فرسه إلا لأن المقام اقتضى ذلك، وامرؤ القيس لم يجهد فرسه إلا لأن المقام اقتضى ذلك.

إنَّ مطالع القصائد مفاتيح لها، فأطلال معلقة امرئ القيس لا تصلح أن تكون أطلال معلقة علقمة؛ بل ولا تصلح أن تكون أطلال قصيدة أخرى لامرئ القيس، لأن أطلال معلقة ذي القروح هي رأس معلقة ذي القروح، ولا تصلح أن تكون رأسا لغيرها، والاختلاف بينهما باد من مطلع كل قصيدة، فامرؤ القيس يستهلها بالشوق لأم جندب فقال:

خليليَّ مُرَّا بي على أمّ جندب نُقَضِّ لُبانات الفُؤَاد المعذَّب
فإنَّكُما إن تَنْظُرانِيَ ساعةً من الدَّهريَنْفَعْنِي لدى أُمّ جُنْدُب
أَلمْ تَرَيانِي كُلَّما جئتُ طارقاً وجدتُ بها طِيباً وإن لم تَطيَّب[1]

أمَّا علقمة فيستهلها بالعتاب، ونعت وعودها بالكذب وتمثيلها بوعود عرقوب فقال:

ذَهَبْتَ مِنَ الهِجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبِ وَلَمْ يَكُ حَقًّا كُلُّ هذَا التَّجَنُّبِ
لَيَالِيَ لَا تَبْلَى نَصِيحَةُ بَيْنَنَا لَيَالِيَ حَلُّوا بِالسِّتَارِ فَغُرَّبِ
إِذَا أَلْحَمَ الوَاشُونَ لِلشَّرِّ بَيْنَنَا تَبَلَّغَ رَسُّ الْحُبِّ غَيْرُ الْمُكَذَّبِ
أَطْعتُ الوُشَاَة والمُشَاةَ بَصَرْمِهَا فَقَدْ أَنْهَجَتْ حِبَالَهَا لِلتَّقَضُّبِ
وَقَدْ وَعَدَتْكَ مَوْعِدًا لَوْ وَفَتْ بِهِ كَمَوعُودِ عُرْقُوبٍ أَخَاهُ بِيَثْرِبِ[2]
بِيَثْرِبِ[2]

ثم إنَّ حالة امرئ القيس هي حالة العاشق الذي يعزُّ عليه فراق أم جندب ففاضت دموعه كمدا على رحيلها:

فلِلَّهِ عَيْنَا مَنْ رَأَى مِنْ تَفَرُّقٍ أَشتَّ وَ أَنْأَى مِن فِرَاق المحصَّبِ
فَعَيْناك غرْبَا جَدْوَلٍ فِي مُفاضَةٍ كَمرِّ الخَلِيجِ فِي صَفِيحٍ مُصَوَّب[3]
مُصَوَّب[3]

أما علقمة فهو الشاعر الجلد غير الآبه برحيلها وتصرمها :

فَقُلْتَ لَهَا فِيْئِي فَما يَسْتَفِزّني ذَوَاتُ العُيُونِ وَالبَنَانِ المُخَضَّب[4]

منتقلا بعدها للحديث عن فرسه، باعتباره السبيل لقطع لبانة العاشق، والعاطفة واحدة تدل على زهو علقمة، وتجاهله للحزن، أمَّا امرؤ القيس فطغت عليه عاطفة الحزن، والأسى، والخوف، في سوداوية العاشق، ومن براعة تصرفه أن نقل هذه السوداوية من داخله، إلى العالم الخارجي، فأدخل المتلقي في عالم محسوس شبيه بما في نفسه فقال:

[1] - امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط04. (مصر: دار المعارف، 1984):41.
[2] - علقمة بن عبدة، ديوان علقمة، تح: السيد أحمد صقر، ط01. (مصر: المكتبة المحمودية، 1935): 20.
[3] - امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس: 44.
[4] - علقمة بن عبدة، ديوان علقمة: 21.

ومَرْقبةٌ لا يُرفع الصوْت عندها مَضَمُّ جيوشٍ غانمين وخُيَّب
غزرتُ على أهوال أرض أخافها بجانب منفوح من الحشو شرحب
ودوّيَّةٍ لا يُهتدى لـفـــلاتِـها بعرفانِ أعلامٍ ولا ضوء كوكب
تلافيتُها والبوم يدعو بها الصدى وقد أُلبست أقراطها ثِني غَيْهَب[1]

والفرق بين فرس امرئ القيس وفرس علقمة، أنَّ فرس الملك الظليل معادل موضوعي لحزنه وجد فيه سكينة ومهربا من خوفه، أمّا فرس عقلمة فكناية عن زهو الشباب، وفي اختلاف البواعث تختلف الصفات، فاقتضت عاطفة الخوف أن يكون الفرس قويا عظيما، تسكن إليه النفس، وهو ما جاء عليه فرس امرئ القيس:

عظيم طويل مطمئن كأنّه بأسفل ذي ماوان سرحة مَرْقب[2]

أما فرس علقمة فهو فرس الأبهة المعقود بالتميمة خوفا من العين:

بِغَوْجٍ لَبَانُهُ يُتَمُّ بَرِيمُهُ عَلَى نَفْث رَاقٍ خَشْيَةَ العَيْنِ مُجْلِبِ[3]

ونحن نرى أنَّ القصيدة تسير في نظام دقيق لا يتغير منه جزء إلا اقتضى تغير ما يعقبه، فعاطفة امرئ القيس اقتضت ذكر المكان القفر كما اقتضت صفات الفرس، والشأن ذاته عند علقمة فعاطفة اللامبالاة اقتضت ذكر الشباب والأبهة والفروسية، فكان طبيعيًّا أن يختلف الصيد بينهما فقال امرؤ القيس:

فآنست سربا من بعيد كأنَّه رواهب عيد في ملاء مهدَّب
فكان تنادينا وعقد عذاره وقال صحابي قد شأوناك فاطلب
فلأيًا بلأي ما حملنا غلامنا على ظهر محبوك السراة محنَّب
فقفَّى على آثارهنَّ بحاصب وغيْبةِ شؤبوب من الشدّ ملهب
وولّى كشؤبوب العشيّ بو ابل ويخرجن من جعد ثراه منصَّب
فأدرك لم يجهد ولم يثن شأوه يمرُّكخذروف الوليد المثقَّب[4]

وقال علقمة:

رَأَيْنَا شِيَاهًا يَرْتَعِيْنَ خَمِيلَةً كَمَشْي الْعَذَارَى فِي المُـلَاءِ المُهدَّب

[1] - مصطفى صادق الرافعي، تارخ آداب العرب،ج03: 168.
[2] - مصطفى صادق الرافعي، تارخ آداب العرب ، ج03: 169.
[3] - علقمة بن عبدة، ديوان علقمة: 24.
[4] - مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج03: 169.

فَبَيْنَا تَمَارِينَا وَعَقْدُ عِذَارِهِ خَرَجْنَ عَلَيْنَا كَالْجُمَانِ الْمُثَقَّب
فأتبع أدبار الشياه بصادق حثيث كغيث الرائح المتحلّب[1]

وهنا موضع حكم أم جندب لعلقمة على امرئ القيس، مستدلة على حكمها أنَّ امرأ القيس أجهد فرسه بالسوط، أما علقمة فأدرك طريدته دون جهد، والاحتجاج لامرئ القيس سهل حتى وإن تغافلنا عن الوحدة العضوية ومراعاة المقام كما سنبين، والطريف أن أم جندب داهية في اختيار مصطلحها، إذ مارست ما يسميه محمد محمد حسين "خدعة التسمية"، حين اختارت كلمة الطريدة، فجعلت صيد امرئ القيس كصيد علقمة، والحق أن امرئ القيس كان يطارد قطيعا من بقر الوحش، أما علقمة فكان يطارد نعاجا وحشية، وهذا كاف لبيان سبب إجهاد امرئ القيس لفرسه، وليس الذي يصيد بقرا وحشيا كمن يصيد نعاجا، زد على ذلك أنَّ امرأ القيس صاحب صنعة ذو طبع، احترز من أن يظنَّ السامع أنَّ فرسه لا يكون منه هذا الجري إلا بالسوط فقال:

فأدرك لم يجهد ولم يثن شأوه يمرُّكخذروف الوليد المثقّب

فإن قلت: لم اختار امرؤ القيس هذا النهج وعبّر عن إجهاد فرسه؟ أقول: إنَّ أدوات الشاعر وإن بدت لنا أنّها أدوات مشتركة بين الشعراء - وأقصد بالأدوات ما يوظفه الشاعر من محيطه- فالأطلال وإن كانت مشتركة بين الشعراء، إلا أنَّها تختلف من شاعر لآخر، بل وتختلف من قصيدة لأخرى، وكذلك قل في الحدوج والناقة، فليس لكل شاعر ناقة، وإنما لكل قصيدة ناقة، لو خلعتها من قصيدتها وزرعتها في غيرها لماتت هذه الناقة، ومات معها الشعر، وكذلك قل في العير والثور والأتن والبقرة المسبوعة، ففرس الملك الظليل غير فرس علقمة، ثمَّ إنَّ فرس امرئ القيس في قصيدته هذه مختلف عن فرس المعلقة؛ لأنَّ امرأ القيس في هذه القصيدة كان في حالة من الكآبة والخوف، حتّى أنه استهل حديثه عنه الصيد بقوله "آنست"، وفي كلام الله بيان عظيم لمعنى آنست في حديثه عن سيدنا موسى عليه السلام، فقال في سورة طه ﴿**إِذْ رَأَىٰ نَارًا**﴾[2] ، وقال في سورة القصص ﴿**آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَارًا**﴾[3] ، والفرق بينهما مراعاة المقام، فجاءت رأى في سورة طه، لأن المقام من أول السورة مقام سكينة، أمَّا في سورة القصص، فالمقام مقام خوف من بطش فرعون، فجاءت آنس مناسبة لحاله، والشأن ذاته بين امرئ القيس وعلقمة، علقمة قال "رأينا"، وامرؤ القيس قال "آنست"، لأن مقام علقمة كما بينا مقام سكينة وزهو، أما امرؤ القيس فمقام

[1] - علقمة بن عبدة، ديوان علقمة: 26.
[2] - سورة طه: 10.
[3] - سورة القصص: 29.

خوف وحزن، والإجهاد لم يكن لعيب في الفرس، إنّما إفراغا لهذا الخوف، ومسلك امرئ القيس سنّة من سنن العرب وتصرفها في الكلام، يقول ابن المعتز:

صَبَبْنا عَلَيْها ظالِمينَ سِياطَنا فَطارَتْ بِها أَيْدٍ سِراعٌ وَأَرْجُلُ

فقوله ظالمين بيان على قدرة خيلهم على البلوغ دون ضرب، ولكنّ حرصنا وفزعتنا نعبّر عنها بالضرب، فظلم الخيل سنّة من سنن العرب لها دلالات ومقاصد أخرى، يقول أبو سعد المخزومي:

ذنبي إلى الخيل كرّي في جوانبها إذا مشى فيها الليث مشي مختبل

والأمثلة كثيرة في هذا الباب.

فلا عيب في كلام امرئ القيس، والموازنة مردودة تقتضي إعادة للنظر في ضوء الوحدة، وامرؤ القيس في قصيدته هذه أشعر عندي من علقمة، لاعتبارات منها براعة امرئ القيس في عطفة أعنة الكلام، وتفننه في تقسيمها على نحو يغيب في قصيدة علقمة، ومادام الفرس مادة للموازنة عند أم جندب، فإني أستدل على ما ذهبت إليه من وصفهما الفرس، يقول امرؤ القيس:

عظيمٍ طويلٍ مطمئنٍ كأنَّه بأسفل ذي ماوان سرحة مرقب
يباري الخَنوف المستقل زماعه ترى شخصه كأنّه عود مِشجب
له أيطلا ظبي وساقا نعامة وصهوة عير قائم فوق مرقب
كثير سواد اللحم مادام بادنًا وفي الضّمر ممشوق القوائم شوذب
له جؤجؤ حشْر كأنَّ لجامه يعالى به في رأس جذع مشذّب
وعينان كالماويَّتين ومحجِرٌ إلى سند مثل الصفيح المنصَّب
ويخطو على صمٍّ صلاب كأنَّها حجارة غيلٍ وارسات بطحلب
له كفلٌ كالدعص لبّده الندى إلى حارك مثل الغبيط المذأب
ومستفلكُ الذِّفرى كأنَّ عِنانه ومثناتَه في رأس جذع مُشذب
وأسحم ريَّانُ العسيب كأنه عثاقيل قنو من سُميحة مرطب
وبهو هواءٌ تحت صُلب كأنَّه من الهضبة الخلقاء زُحلوق ملعب
إذا ما جرى شأوين و ابتل عِطفه تقول هزيز الريح مرَّت بأثأب[1]

ويقول علقمة:

[1] - مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج03: 169.

بعوجٍ لَبَانِه يُتمُّ بريمهُ على نفتِ راقٍ خشية العين مِجلبِ
كُمَيتٌ كلون الأُرجوان نشرتهُ لبيع الرِّواء في الصِّوان المُكَعَّبِ
مُمَرٍ كعَقد الأندريّ يزينُه مع العتق خلْقٌ مُفْعَمٌ غيرُ جانبِ
له حُرَّتان تعرفُ العِتْقُ فيهما كسامعتيْ مذعورةٍ وسط ربرب
وجوفٌ هواءٌ تحت متن كأنَّه من الهضبة الخلقاء زحلوق ملْعب
قطاة ككردوس المُحلة أشرفت إلى كاهل مثل الغبيط المذأب
وغُلْبٌ كأعناق الضِّباع مُضيفُها سلامُ الشظى يغشى بها كلَّ مركب
وسُمرٌ يُفَلِّقْنَ الظِّرابَ كأنَّها حجارةُ غيلٍ وارسات بطَحلبِ[1]

وأول ما يلاحظ بين المقطوعتين، أنَّ امرأ القيس أطال الحديث عن فرسه بخلاف علقمة، وذلك لأمرين أولهما أنَّ امرأ القيس أطال وصف الفرس لطول وصفه لأم جندب، وقد ذكرنا من قبل أنَّ الفرس عنده معادل موضوعي، فكان من المناسبة أن يطيل الوصف هنا كما أطاله هناك، ومادام في اعتقاده أنه معادل، فإنَّ الإطناب عنده بيان لحالة من السكينة، يفرغ عندها خوفه وحزنه، بيد أنَّ علقمة لم يطل لأنه أولا لم يطل وصف محبوبته، كما أنَّ حديثه عن الفرس لم يكن لذاته، إنّما كان للصيد، والصيد هو المعادل عنده، إذ قال من البداية:

فإنَّك لم تقطع لبانة عاشق بمثل بكور أو رواح مؤوَّبِ

ومن حسن تقسيم امرئ القيس لكلامه، أن استهله بثلاث صفات جامعة، تتحرك داخلها باقي الأبيات، فقال "عظيم" "طويل" "مطمئن"، ثم نعته بسرحة مرقب بذي ماوان، وذو ماوان –قال ابن السكيت- «هو واد فيه ماء بين النقرة والربذة»[2]، والتشبيه ههنا لم يأت اعتباطا إنَّما هو ممهد لما يلحقه، والمطلع عموما هو الجملة الأم، وفي المخطط بيان لما ذكرت.

عظيم	طويل	مطمئن
↓	↓	↓
ترى شخصه كأنه عود مشجب	له أيطلا ظبي وساقا نعامة	صهوة عير قائم فوق مرقب
كثير سواد اللحم ما دام بادنا	ومثناته في رأس جذع مشذَّب	له كفل كالدعص لبّده الندى
له جؤجؤ حشر كأنَّ لجامه	وبهو هواء تحت صلب كأنه	يدير قطاة كالمحالة أشرفت
إلى سند مثل الصفيح المنصب		
ويخطو على صمٍّ صلاب كأنَّها		

[1] - مصطفى صادق الرافعي، تارخ آداب العرب ، ج03: 172

[2]- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس: 34.

وأسحم ريَّان العسب كأنه

ومتى تتبعت حركة المعاني، رأيتها تتنقل من جزء إلى آخر بمناسبة، فذكر أنَّه يخنف بيده اليسرى، وأنَّه مستقل الزماع؛ مرتفع الألية كأنَّه عود تنشر عليه الثياب، فانتقل إلى ما هو مناسب له، فذكر خاصرته وساقه وصهوته، فكان من المناسبة أن يعدل إلى اكتنازه فقال: "كثير سواد اللحم" واحترز بقوله مادام بادنا ليدخل بها إلى رشاقته وسرعته فقال: "وفي الضمر ممشوق القوائم شوذب"، والشوذب هو الطويل، فجاء وصف الطول إحالة إلى طول صدره التي تقتضي لجاما مفتولا يعالى به في جذع نخلة، والحديث عن اللجام يحيل خيال المتلقي إلى وجه الفرس، ومن رأى الوجه لن تفوته العين خصوصا عين كالمرآة المجلوة، ولا غرابة في انتقاله إلى الحديث عن حوافره إذ لا يضع الفرس حافره إلا على مرأى من عينيه، فشبّه الحوافر بالطحلب، وهو باب بدأ فيه امرؤ القيس بتشبيه الفرس بالواحة، مناسبة لما ذكره في البداية "بذي ماوان سرحة مرقب" وقد ذكرنا أنَّ "ذا ماوان" واد فيه ماء، فشبّه الكفل بالدعص وهو الكثيب من الرمل، وشبّه العنان بالجذع، وشبه ذنبه بعثاكيل القنو، ونعت جوفه بالهضبة، ونعت ردفه بالبكرة العظيمة، ليختمه بما هو مناسب لهذا المقام مشبها سرعته بهزيز الريح مرَّت بالشجر، فالأبيات على ما نرى أبناء رحم يحيي بعضها بعضا.

أمّا علقمة فرأيت في كلامه تفرقا مقارنة بامرئ القيس، إذ استهل الحديث عن الصدر "بغوج لبانه"، ثم انتقل إلى اللون "كميت كلون الأرجوان"، ثم رجع إلى صلابته "ممر كعب الأندري" واصفا بعدها أذناه "له حرّتان" عادلا بعدها إلى جوفه، ثم إلى عجزه، فعنقه "غلب كأعناق الضباع"، ثم حافره "وسمرٌ يفلِّقن الظِّراب"، ولا أجد مناسبة بين انتقاله من جزء لآخر، كما لا أجد مناسبة لتوظيفه وصف امرئ القيس للحافر "حجارة غيل وارسات بطحلب"إذ لم يمهد له تمهيد امرئ القيس، وهو المعول عندنا في الحديث عن الطبع والتكلف وعلاقته بالسرقات، فقول امرئ القيس "حجارة غيل وارسات بطحلب" صنعته وحشاشة نفسه، جاء في موضع مناسب اقتضاه المقام، بخلاف علقمة الذي جاء قلقا نابيا إذ أقحمه دون أن يستدعيه الطبع.

وعلقمة في قصيدته هذه يرتكز على امرئ القيس وينقل عنه، فقال:

وجوفٌ هواءٌ تحت متنٍ كأنه من الهضبة الخلقاء زحلوق ملعبِ

وهو من قول امرئ القيس:

وبهوٌ هواء تحت صلب كأنَّه من الهضبة الخلقاء زحلوق ملعب

ولا مزيّة لعلقمة في هذا النقل، إذ لم يزد على تغيير ألفاظ الصدر، ونقل العجز دون تصرف، والنقاد يجمعون على فساد هذا النوع من السرقات، زد على ذلك أنَّ موضع البيت عند امرئ القيس مناسب لما قبله، يجمعهما الحديث عن الواحة، ومناسب لما بعده، أمَّا بيت علقمة فجاء مقحما انتقل به من الحديث عن الأذن إلى الحديث عن الجوف، وقال بعدها:

قطاة ككردوس المحالى أشرفت إلى كاهل مثل الغبيط المذأب

وهو من قول امرئ القيس:

يدير قطاة كالمحالة أشرفت إلى سند مثل الغبيط المذأب

ولا فضل له في هذا النقل، إذ لم أجد حاجة لكلمة "كردوس" وهي الخيل العظيمة، فأي معنى أراد بقوله عجز كالخيل العظيمة، فنفى العظمة عن فرسه، إذ شبهها بالخيل العظيمة ولا مناسبة بين القطاة والكردوس والمحالة، بخلاف بيت امرئ القيس الذي بدأ بالفعل المضارع فجعلك ترى القطاة بأم عينيك تشبه البكرة العظيمة، والفرق واضح بين معنى تبعثه السجيّة ومعنى تتكلفه.

وحق من أخذ معنى من تقدمه أو عاصره أن لا يطلبه وإن فتن به، إنّما الشأن أن يطيل التأمل فيه حتى يُحفظ في مخزونه، ويترسب إلى محفوظه، ويستدعيه الطبع، فإن جاء سمحا رأيته في موضع لا ينازع فيه يمدّ وشائجه لأول بيت فاعلا في أخر بيت، شأنه شأن السجع والجناس لا يطلبه صاحبه لذاته، فيكد ويلوي عنق المعنى لترى في الكلام تجنيسا، إنَّما يصرف وهمه إلى المعنى، فإن اتفق له سجع أو جناس حتى صار العدول عنه بخسا للمعنى، رأيته في أحسن موضع، يقول عبد القاهر«وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه»[1]، والشأن ذاته مع السرقات فإنّك تجد أحسنها ما حفظه الشاعر، وتناساه حتى استدعاه الطبع، فلزم موضعه الذي لا ينازع فيه، والذي دلّنا على ما ترى قول ابن سلام «سألت يونس عن البيت فقال هو للنابغة، أظنُّ الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرارا البلاغة: 11.

لا مجتلبا له»، فقوله حين جاء موضعه ناطقة بفكرة ربط السرقات بالطبع والتكلف، لأن الإحالة «إذا وقعت الموقع اللائق بها فهي أحسن شيء في الكلام»[1].

وباب هذا الفن مفتوح، لم أجد من اهتم بدراسة البيت المسروق في ضوء وحدة النص، ودوره داخل القصيدة، حتى يبدو جليا طبعه من تكلفه، فإنّ أحسن اللاحق تأمله حتى علق به، رأيته حاضرا فاعلا داخل النص، لم يرد به البيت لذاته، إنّما جاء في موضعه الذي هو أحق به، ولن ينال هذا المرام إلا إذا تخمّر في خلده فجاء على نظمه موسوما بميسمه، أمَّا إن حجر على البيت، وأراده لذاته فأقحمه، رأيت الأبيات كقول خلف الأحمر:

وبعض قريض القوم أبناء علة يكدُّ لسان الناطق المتحفظ

أقول وباب هذا الفن لم يطرق بعد، ونحن به على أول العهد، وهذا مرادنا من علاقة قضية الطبع والتكلف بالسرقات الشعرية.

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 190.

الفصل الثالث:

السرقات الشعرية بين السياق والنسق.

***المبحث الأول:** سرقات أبي تمام بين السياق والنسق.

***المبحث الثاني:** سرقات البحتري بين السياق والنسق.

***المبحث الثالث:** سرقات المتنبي بين السياق والنسق.

شهد الذوق العربي حقبة من الزمن مدار الشعر فيها على الطبع؛ إذ يصرف الشاعر اهتمامه إلى الدلالة الفنية فتأتيه الصياغة رهنا لها، ولم يك يأبه بالتجنيس والطباق ولا السجع، إلا ما جاء سمحا، فلا تكاد تجد من البديع في الديوان إلا أبياتا، لأن «العرب إنما تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السّبْق فيه لمنْ وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبدَهَ فأغزَر، ولمَن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض».[1]

ولما أفضى زمام الشعر إلى المحدثين، أحس الذوق العربي نمطا جديدا من النظم، غلبت عليه الصنعة اللفظية، ولو على حساب المعنى، وسمّوه البديع، فانتبه النقاد إلى حركة شعرية جديدة تؤسس لعمود غير العمود الذي عهدته، فألَّف بذلك **ابن المعتز(296هـ)** كتاب البديع، بيّن من خلاله طبيعة هذا التجديد وأنّ رواده « كبشار ومسلم وأبي نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن؛ ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سُمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودلّ عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغفَ به حتى غلب عليه، وتفرع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»[2]، والتجديد على ما ترى، ليس تجديدا نوعيا، إنما هو تجديد في الكم.

والذي يهمنا في هذا المقام، أنَّ أسماء من الحركة الشعرية الجديدة القديمة، أحدثوا ثورة انقسم لأجلها الذوق العربي بين مؤيد ومعارض؛ مؤيد يسلّم بالشاعرية والحذق حدّ التعصب، ومعارض يفنّد ما سلف حدّ التعصب، وسبيل المؤيد بيان اختراعات الشاعر وابتداعه للمعاني، وسبيل المعارض بيان سرقاته، فالرهان رهان الجِدّة.

والملاحظ بين هذا وذاك، أنَّ قضية السرقات لم يُنظر لها بعد على أنَّها سمة فنية تمثل حوارا وتلاقحا بين النصوص، بل على العكس من ذلك اتُخذت وسيلة طعن في الشاعرية، فالمهلهل ابن يموت ألّف كتابه الموسوم بسرقات أبي نواس، إذ رأى من الناس تعظيما وتقديما للحسن بن هانئ، يقول في مقدمة كتابه مخاطبا حمزة بن الحسن الأصفهاني«فإنّي لما رأيتك حريصا على شعر أبي نواس حتى رأيت على أكثر الناس في تعظيمه وتقديمه، ثمّ هم أجمعوا على أبي نواس، وتفضيله على شعراء الناس،

[1] عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دط. (سوريا: مطبعة عيسى البابي الحلبي، دت):33-34.

[2] - عبد الله ابن المعتز، البديع، تح: عرفان مطرجي، ط01. (لبنان، مؤسسة الكتب الثقافية، 2012):73-74.

والعصبية له؛ فلا يسمعون شعرا حسنا في معناه، ولا معنى نادرا إلا نسبوه إليه، وخلعوا فضيلته عليه، وحتّى إنّهم لا يسمعون بوصف خمر، ولا ذكر آنية في شعر، إلا أقسموا جهد أيمانهم أنّ ذلك لأبي نواس»[1]، فالشأن عند المهلهل شأن رزيّة، وإنزال لمكانة أبي نواس في عيون من قدّمه، والذي بدا لي أنَّ مأرب مهلهل تسرب لنا من خلال قوله: «وحتّى إنّهم لا يسمعون بوصف خمر، ولا ذكر آنية في شعر إلا أقسموا جهد أيمانهم أنّ ذلك لأبي نواس»، والتعميم كاف لبيان تقديم الناس لأبي نواس، فلم خصّ وصف الخمر؟

ذلك لأن المهلهل بن يموت شاعر هو الآخر «كتب المسعودي في مروج الذهب، يقول عن المهلهل: هو من شعراء هذا الزمان وهو سنة اثنتين وثلاثين وثلاثمائة»[2] وله قصائد في الخمر، فلما رأى إعراض الناس عنها، وانشغالها بخمريات أبي نواس، وتسليم السبق له في كل معنى- ولا أستبعد أنَّ قوله: لا يسمعون بوصف خمر إلا أقسموا أنَّ ذلك لأبي نواس، حكاية عن موقف له- اتخذ من السرقات ذريعة «لكشف عيوب أبي نواس، وتبويب ذلك بابا فابتدأ بذكر سرقاته»[3]. والكتاب في مجمله حشد لأبيات يرى أنَّ أبا نواس سلب معانيها من أصحابها، ولا منهج للمهلهل في كتابه إلا ذكر البيت أو البيتين وما شابههما من معنى مع غيره من الشعراء، وقد بلغ من التعسف في التقصي إلى خلط العامي المشترك بالبديع المخترع، ومن الشواهد التي ساقها، قول عدي بن الرقاع العاملي[4]:

أُثْنِي فَلا آلو وأعلَم أنَّه فَوقَ الذي أثنِي بِهِ و أقولُ

وهو من قول الخنساء:

فَمَا بَلَغَ المُهدونَ لِلنَّاسِ مِدْحَةً وإن أَطْنَبوا إلا الذي فيكَ أفْضَلُ

فسرق المعنى أبو نواس فقال:

إذا نَحْنُ أَثْنَيْنَا عَلَيْكَ بِصَالحٍ فَأنتَ كما نُثْني وفَوْقَ الذي نُثْني
وإن جَرَتِ الأَلفاظُ منّا بِمِدحَةٍ لِغَيْرِكَ إنساناً فأنْتَ الذي نَعْني

وأصل المعنى كما نرى، عام معروف عند عموم الناس، فنقول أنت أكبر من المدح، والثناء أقل مما قدمت، ولأبي نواس فضل في الدلالة الفنية؛ إذ بنى بيته على الشرط، فقيّد الثناء وجري الألفاظ في كلّ وقت، والملمح البديع عنده، أنّ أداة الشرط في البيت الأول "إذا" أمَّا في الثاني فالأداة بـ"إن" وقد ذكرنا من قبل أنَّ

[1] - ينظر مهلهل بن يموت، سرقات أبي نواس، تح: مصطفى هدارة، دط.(مصر، دار الفكر العربي، دت): 31-32.
[2] - المصدر نفسه: 20.
[3] - نفسه: 33
[4] - نفسه: 34.

الشرط بـ"إذا" يقتضي ثبوت الشرط، فالثناء حاصل لا محالة في كل حال، أما جري الألفاظ لغيرك، فقد يكون وقد لا يكون، وهذا من أرقى ما جاء في إخلاص المدح والثناء، كما جاء جواب الشرط في البيتين بالضمير المنفصل "أنت" إفادة للتخصيص، وزاد عليه استعارة الجريان للألفاظ بيانا على خروجها لغوا دون قصد، ثمّ قال: وقال بعض بني يربوع:

ما قَصَّرَ الجُودُ عَنْكُمْ يا بَني مَطَرِ وَلا تَجَاوَزَكُمْ يا آلَ مَسعودِ
يَحُلُّ حَيْثُ حَلَلْتُمْ لا يُفَارِقُكم ما عاقَبَ الدَّهْرُ بينَ البِيضِ والسُّودِ

فسرق المعنى أبو نواس، فقال في الخصيب

فَمَا جَازَهُ جُود ولا حَلَّ دُونَهُ ولكن يَسيرُ الجُودُ حَيْثُ يَسيرُ[1]

وأصل المعنى عام، تقول العرب أنتم أهل الجود، وحلّ الجود حيث حللتم، ولأبي نواس فضل الإيجاز، واختيار الضمير المتصل بيانا لالتصاق الجود به، ولقوله يسير أبلغ من يحلّ، فقد يحلّ المرء بجانبك ويبقى بعيدا عنك، أما أن يسير فهو أقرب، وزاده أبو نواس قربا بقوله حيث يسير، فأنزل المعنوي "الجود" منزلة العاقل باستعارة السير إلى الجود.

ومن الأمثلة التي استدل بها المهلهل بن يموت على سرقات أبي نواس، قول الراعي:

فتًى يَشْتَرِي حُسْنَ الثَّناءِ بِمَالِهِ إذا ما اشتَرَى المَخْزاةَ بالمجدِ بَيْهَسُ

وقال الأبريد بن المعذر:

فتًى يَشْتَرِي حُسْنَ الثَّناءِ بِمَالِهِ إذا السَّنَةُ الشَهْباء أعوزَها القَطْرُ

فسرقه أبو نواس:

فتًى يَشْتَرِي حُسْنَ الثَّناءِ بِمَالِهِ ويَعلَمُ أنَّ الدَّائراتِ تَدور[2]

إنَّ السمة المشتركة بين المثالين السابقين، هي تقصّد المهلهل نسبة السرقة إلى أبي نواس، فالملاحظ أنَّه يستعمل في البيت المسروق لفظة "قال"، مع كل الشعراء إلا مع أبي نواس فيقول "سرق"، فالأبيرد أعاد صدر بيت الراعي ومع ذلك قال "قال الأبيرد"، فهل يكون سرقة لأجل أبي نواس ! زد على ذلك، لأبي نواس فضل الإطلاق، فممدوح الراعي والأبيرد يشتري الثناء بالشرط المعلق بـ"إذا" أمَّا ممدوح أبي نواس، فشراء

[1] - مهلهل بن يموت، سرقات أبي نواس: 35.
[2] - المصدر نفسه: 36.

الحمد مطلق حيث ما وجده كان أولى به، لأنه يعلم أنَّ الدائرات تدور، والرابط عنده بين الصدر والعجز أرقى من كونه جملة شرط وجوابها.

والمهلهل بن يموت لا يسير وفق منهج يحكم من خلاله على السرقة، فأي تشابه بسيط يدفعه إلى اعتباره من السرقات، حتى بلغ به التعصب إلى اعتبار لفظة الحضرمي الملسن سرقة، من قول كثير:

لهم أزُرٌ خُمْرُ الحَوَاشِي يَطَوْنها بِأَقدَامِهِم في الحَضْرَمِيّ المُلَسَّنِ

قال: فأخذه أبو نواس فقال:

إليكَ أبا العَبَّاسِ من بَينِ مَن مَشى عليها امتطينَا الحَضْرَمِيَّ المُلَسَّنا[1]

ولا صلة بين البيتين إلّا في استعمال النعال الحضرمية، وهي أشهر عند العرب من أن يفتقر إلى كثير.

وللمهلهل حسنات فيما استخرجه من السرقة نحو قول أبي صاره:

ويَزْهَى بِهِ في الرَّوْعِ عَضْبٌ مُهَنَّدٌ وفي السِّلم يَزْهَى مِنْبَروسَريرُ[2]

فسرقه أبو نواس فقال:

زَهَا بِالخَصيبِ السَّيْفُ والرُّمْحُ في الوَغَى وفي السِّلم يَزْهى مِنْبَرٌوَسريرُ

بيد أنّه لا يزيد على ذكر السارق والمسروق، معرضا عن أيّ قيمة فنية في القولين، ولأبي صاره فضل السبق، وفضل تنكير العضب، وتقديم الجار والمجرور "في الروع" على الفاعل تخصيصا لزمن الزهو، وقابله بما هو مناسب له من تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل احتفاء بالسلم، ولأبي نواس فضل تخصيص الخصيب بالزهو، ولكنّ المهلهل يضرب صفحا عن كل هذا، ويكتفي بنسبة السرقة، ومثله قوله في بيت شاعر في الهادي:

يَستَيقِظُ المَوتُ في السُّيُوفِ إذَا حَرَّكَ مُوسَى القَضِيبَ أو فَكرْ

فأخذه أبو نواس فقال:

فَإِنَّ لِلَّهِ سَيْفاً فَوْقَ هَامَتِكُمْ بِكَفّ أَبْلَجَ لا ضَرْعٍ وَلا وَانِ
يَسْتَيْقِظُ المَوتُ مِنْه عِنْدَ هَزَّتِهِ فَالموتُ مِن نَائِم فِيه ويَقْظانِ[3]

[1] مهلهل بن يموت، سرقات أبي نواس: 39.

[2] - المصدر نفسه:37.

[3] - نفسه: 38- 39.

والأخذ حاصل في استعارة الاستيقاظ للموت، ولصاحب البيت فضل على أبي نواس؛ إذ ربط استيقاظ الموت بالتحريك أو التفكير، بخلاف أبي نواس الذي جعل الاستيقاظ رهن الهزّ، فسيف أبي موسى أكثر نباهة، والمهلهل لا يولي اهتماما لعلاقة السرقات باللفظ والمعنى، إذ لا يلتفت إلى الفروق الجمالية والقيم الفنية، كما لا يراعي علاقتها بالطبع والتكلف، فسرقة أبي نواس ههنا مطبوعة اقتضاها تشبيه سيف ممدوحه بسيف الله في كف شجاع، كلّها سمات تفتح الباب أمام توظيف حضور الموت، فاستعمال أبي نواس لموروثه يحسب له لا عليه، وفي ذلك دلالة على براعته في اختيار التناص.

أما المهلهل فلا يزيد على إدعاء السرق في كل قول، معرضا عن المعايير الضابطة للحكم على الشاعر بالسرقة، ناهيك عن القيم الفنية الناتجة عن توليد الشاعر لمعنى من تقدمه، وهذه عاقبة التعصب.

ولم يسلم أبو تمام هو الآخر من حمى التعصب، بل إنَّ الحركة النقدية التي لحقت أبا تمام أشدّ من التي عرفها أبو نواس، وسبب ذلك في تقدير محمد مندور راجع إلى أنَّ دعوة أبي نواس لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية؛ إذ كان العصر الذي شهده أبو نواس عصر جمع وتدوين للتراث حفاظا عليه، ولم يكن للمحدث سبيل لإذاعة شعره إلا سبيل السير على منوال القدماء، ثم إنَّ استبدال الوقوف على الديار بالخمر والتغني بالغلمان ليسا من المنزلة بشيء، مقارنة بلوعة الرحيل وتبدل الحال، وعلى هذا الحال يمكن أن نقول إنَّ أبا نواس لم يجدد، إنما غيّر في المواضيع وحافظ على الهيكل العام «ولو أننا أضفنا إلى ذلك أن دعوته كانت مشوبة بروح الشعوبية والغض من شأن العرب وتقاليد العرب، وأن معظم الأغراض التي طرقها كان العرب قد سبقوا إليها، وأنَّ ما لم يسبقوا إليه كان شيئا تافها كالغزل بالمذكر، كما أنه هو نفسه لم يساير مذهبه إلى النهاية، بل كان يعود في مدائحه إلى مذاهب القدماء»[1].

والشأن عند أبي تمام مغاير لنهج أبي نواس، لأن الحبيب بن أوس أبقى على البناء المألوف، وحتى على موضوعات الجاهليين والأمويين، إلا أنّه أسرف في تقصي البديع والصنعة اللفظية، ما لفت انتباه الذوق النقدي لتغير في النسق المألوف، نتج لأجله صراع بين القديم والحديث، ولسنا بصدد بيان هذا الصراع، وقد بلغت الدراسات في بيانه مبلغا لا يخفى على شاد، والذي يهمنا في كلّ ذلك أنَّ قضية السرقات ما تزال بعيدة عن النظرة النسقية الفنية التي تراها سَفرا للنصوص، وحوارا مؤجلا، محصورة

[1] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب، ط01. (مصر: دار النهضة العربية، 1996): 79.

في النظرة السياقية المحدودة في إرجاع النصوص إلى أصلها، أو ما يعتبرها الناقد أصلا لها حتى وإن لم تقع في ظن الشاعر.

والملاحظ أنَّ تتبع السرقات عند أبي تمام لم ينحصر في مؤلفات خاصة، إنما كان حديث الساعة وأنس المجالس، وقد ذكر أبو فرج الأصفهاني جملة من الأخبار منها قوله: أخبرني محمد قال: حدثني هارون بن عبد الله المهلّبي قال: كنا في حلقة دعبل، فجرى ذكر أبي تمام، فقال دعبل: كان يتتبع معانيَّ فيأخذها، فقال له رجل في مجلسه: وأي شيء من ذلك، أعزك الله؟ قال قولي:

وإن امرأً أسدى إليَّ بشافع إليه ويرجو الشكر مني لأحمق
شفيعَك فاشكر في الحوائج إنه يصونك عن مكروهها وهو يَخلُق

فقال الرجل: فكيف قال أبو تمام؟ فقال: قال:

فلقيتُ بين يديكَ حُلْوَ عَطائِه ولقيت بين يديَّ مرُّ سُؤاله
وإذا امرؤ أسدى إليك صنيعةً من جاهه فكأنها من ماله

فقال له الرجل: أحسن والله، فقال: كذبت قبحك الله، فقال: والله لئن كان أخذه منك، لقد أجاد، فصار أولى به منك، وإن كنت أخذته منه فما بلغت مبلغه، فغضب دعبل وانصرف[1].

ومجلس دعبل يضعنا أمام تيارين مهمين في تاريخ السرقات الشعرية، تيار يمكن أن نصطلح عليه بالتيار السياقي؛ لاهتمامه بتاريخ النصوص وردها إلى مصادرها، بعيدا عن قيمتها الفنية، مثّله دعبل ومهلهل بن يموت من قبله وغيره من النقاد كما سنبين، وتيار نسقي* يهتم بالتوليد والدلالة الفنية، مثّله الرجل المخاطب لدعبل كما مثّله أبو هلال العسكري والآمدي وعبد العزيز الجرجاني وعبد القاهر كما سنبين في قادم البحث.

[1] - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: علي مهنّا وسمير جابر، ط05. (لبنان: دار الكتب العلمية، 2008)، ج16: 418.

* لا يرمي مصطلح النسقي في هذه الدراسة إلى بنية مغلقة تدعم مقولة "موت المؤلف" ، إنما يرمي إلى بنية منفتحة على المؤلف، فكلام كل مبين هو منه، ما يوجب العلم بحال المتكلم، وقد بينت من قبل أن الكلام صورة لعقل صاحبه، وصحيفة لبه، وما اخترتها إلا لقربها من القارئ وارتباطها ببنية النص.

المبحث الأول: سرقات أبي تمام بين السياق والنسق

إنَّ دعبل في مثاله السابق واضح التعصب ضد أبي تمام، والمسألة بادية في كونها صراعا بين الشعراء، واتخاذ السرقات مطية للقدح في الشاعرية، ولدعبل مواقف أخرى ضد أبي تمام، منها ما رواه الأصفهاني قال: أخبرني محمد قال: حدثني هارون بن عبد الله قال لي محمد بن جابر الأزديَّ، وكان يتعصب لأبي تمام: أنشدت دعبل بن عليّ شعرًا لأبي تمام ولم أُعلمه أنه له، ثم قلت له: كيف تراه ؟ قال: أحسن من عافية بعد يأس، فقلت إنه لأبي تمام، فقال: لعله سرقه [1]! ، ودعبل يقرّ ببراعة البيت ووصفه بالعافية بعد اليأس، وما إن علم أنه لأبي تمام حتى سلط السرقة حدا ضده، متغافلا براعة الحبيب بن أوس في التوليد.

ومن أمثلة النسق ما ذكره صاحب الأغاني فقال: قدم عمارة بن عقيل[2] بغداد، فاجتمع الناس إليه، فكتبوا شعره وشعر أبيه، وعرضوا عليه الأشعار، فقال بعضهم: ها هنا شاعر يزعم قوم أنه أشعر الناس طرا، ويزعم غيرهم ضدّ ذلك، فقال أنشدوني قوله: فأنشدوه:

غَدَت تستجيرُ الدمعَ خوفَ نَوَى غَدِ وعادَ قَتاداً عندها كلُّ مَرقَدِ
و أنقذها من غَمرة الموت أَنَّه صُدُودُ فراقٍ لا صدودُ تَعَمُّدِ
فَأَجرَى لها الإشفاقُ دمعاً مُوَرَّداً مِن الدَّمِ يَجرِي فَوقَ خد مُوَرَّد
هِيَ البدرُ يغنيها تودّدُ وجهها إلى كلِّ من لاقت وإن لم تودَّدِ

ثمَّ قطع المنشد، فقال له عُمارة: زدنا من هذا، فوصل نشيده وقال:

ولَكِنني لم أحوِ وفرا مُجَمَّعا فَفزْتُ به إلا بِشَمْل مُبَدَّدِ
ولم تُعطِني الأَيَّامُ نَوماً مُسَكَّنا أَلَذُّ به إلا بنوم مُشَرَّدِ

فقال عمارة: لله درّه ! لقد تقدم في هذا المعنى من سبقه إليه، على كثرة القول فيه، حتى لقد حبَّب إليَّ الاغتراب، هيه، فأنشده:

وطولُ مُقام المرء في الحيّ مخلقٌ لديباجتيه فاغترب تتجدَّدِ
فإني رأيت الشمس زيدت محبةً إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

[1]- أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، ج 16: 420.

[2] - عمارة بن عقيل بن بلال بن جرير بن عطية الكلبي اليربوعي التميمي (ت239هـ/ 853 م)، شاعر مقدم فصيح من أهل اليمامة، بقي أيام الواثق، وهو من أحفاد جرير.

فقال عمارة: كَمَل والله، لئن كان الشعر بجودة اللفظ، وحسن المعاني، واطراد المراد، واتساق الكلام، فإن صاحبكم هذا أشعر الناس[1].

ولله درّ عمارة بن عقيل ما أرقّ طبعه وأبعد حلمه، وحري أن يكتب قوله: «لقد تقدم في هذا المعنى من سبقه إليه، على كثرة القول فيه» بالتبر لا بالحبر، إذ يؤسس لمجال أرحب وأرقى من الاتهام بالسرقة والكد في استحضار أبيات تشبهها زعما بسرقتها، تباهيا بسعة المحفوظ. مجال يفتح التراث أمام كل مبدع، ويعطي للمحدث حق التفاضل، إذ يكون السبق فيه للأبرع لا للأقدم، سبق للدلالة الفنية لا لأصل المعنى.

هذا مما دونته المصادر، ونقل إلينا من مجالسهم القائمة على المشافهة، التي تحول بطبيعتها دون النقد العلمي المنهجي، أمَّا ما أُلف في سرقات أبي تمام فلم يصلنا منها- للأسف الشديد- إلا عناوينها وبعض نصوصها مفرقة فيما وصل إلينا من كتب، ونخصُّ بذلك ما نقله الآمدي في الموازنة عن كتاب سرقات أبي تمام لابن أبي طاهر. والمجمع عليه من النقاد أنَّ ابن أبي طاهر يتعصب ضد أبي تمام، ويعتبر هو الآخر السرقة منزعا لبيان عيوب الشاعر، يقول الآمدي في بيان كتاب ابن أبي طاهر: «ووجدت ابن أبي طاهر قد خرّج سرقات أبي تمام، فأصاب في بعضها، وأخطأ في البعض؛ لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس، مما لا يكون مثله مسروقا»[2].

والشبه واضح بين المهلهل وابن أبي طاهر في الاعتماد على الذاكرة دون حدود تميّز السرقة، ما جعله يخلط بين العامي المشترك والخاص المخترع، كاعتباره قول أبي تمام:

كما يُنسى كادَ عهدُ عَمياءَ باللِّوى ولكن أَمَلَّتْهُ عَلَيهِ الحَمَائِمُ

سرقة من قول العتّابي:

بَكَى فَاستَمَلَّ الشَّوقَ من ذي حَمامَةٍ أَبَتْ في غُصونِ الأَيكِ إلَّا تَرَنُّما[3]

ومن ذا يعتبر بكاء الشاعر لبكاء الحمام سرقة، والشعراء مجمعون على ذلك، وفي كتاب الحيوان بيان شاف لبكاء الشعراء لترنم الحمام، وعدّ قول أبي تمام:

رمنا الصُّدودَ فلَمَّا اقتاد أَرْسُنَنَا حَنَّتْ حَنِينَ عَجُولٍ بَيْنَنَا الرَّحمُ

سرقة من قول الأسود بن يعفر:

---

[1] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج16: 416-417.

[2] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح. أحمد صقر، ط06. (مصر: دار المعارف، 2017)، ج01: 112.

[3] - المصدر نفسه، ج01: 112.

سمَا بصَري لمَّا عَرَفْتُ مَكَانَهُ وَأَطَّت إِليَّ الْوَاشجَاتُ أَطيطَا[1]

ومن ذا يرى في حنين الإبل سرقة، وهي عندهم مثال للرأفة والحنين، وحسبنا من ذلك بيانا ما روي عن النبي ﷺ «لا تدعُ العربُ الشّعرَ حتّى تدعَ الإبلُ الحنين»[2].

ويمتد به التحامل في تتبع السرقات هو الآخر إلى اعتبار اللفظة المشتركة سرقة شأنه شأن المهلهل بن يموت، فذكر أنَّ قول أبي تمام:

إذا عُنِيتُ بِشَيءٍ خِلْتُ أَنِّيَ قَدْ أَدْرَكْتُهُ، أَدْرَكَتْنِي حِرْفَةُ الأَدَبِ

مأخوذ من قول الخُرَيمي:

أَدْرَكَتْنِي- وذاك أَول دأبي- بِسِجِسْتَانَ حِرْفَةُ الآدَابِ

يقول الآمدي: «وحرفة الآداب لفظة قد اشترك فيها الناس، وكثرت على الأفواه، حتّى سقط أن نظن أنَّ واحدا يستلهمها، ولم يقل أبو تمام "أدركتني حرفة الأدب" إنما قال: "أدركتني حرفة العرب»[3]، ولا نعلم إن كان ابن أبي طاهر غيّرها قصدا أم سقطت منه، وكل ذلك راجع إلى اعتماده على محفوظه دون تقصٍّ، ولا مراجعة، والمتتبع لما أخرجه ابن أبي طاهر يرى أنَّ جلها ينحصر في قسمين هما اعتبار ما ليس مسروقا من المعاني العامة المشتركة سرقة، ونسبة السرق والمعنيان مختلفان.

أمَّا نظرة الآمدي للسرقات فهي امتدادا لنظرة عمارة بن عقيل الفنية؛ إذ يصرّح من البداية، أنه لا يرى في السرقات عيبا، يقول: «لأني قدمت القول في أنَّ من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر»[4]، وما دُفع لبيان سرقات أبي تمام إلا لأن أنصاره ادعوا تفرده بابتكار المعاني.

يقول الآمدي عند بدء حديثه عن سرقات أبي تمام: «وأنا أذكر ما وقع إليَّ في كتب الناس من سرقاته، وما استنبطته أنا منها واستخرجته، فإن ظهرتُ بعد ذلك منها على شيء ألحقته بها إن شاء الله»[5]، والكلام جليل بين يديك يؤسس فيه أبو الحسن لمنهج يلتزمه في تتبعه لسرقات الشاعر، وأساس هذا المنهج، الضرب في متون الكتب وجمع المادة من مظانّها، ودارستها دراسة فاحصة، كما يقول محمود شاكر

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01: 120.

[2] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ط01.(مصر: مكتبة الخانجي، 2000)، ج01، :30.

[3] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01: 124.

[4] - المصدر نفسه، ج01: 311.

[5] -نفسه، ج01: 59.

فيما استنبطه من مناهج علمائنا: «شطر المادة يتطلب –قبل كل شيء- جمعها من مظانّها على وجه الاستيعاب المتيسر، ثمّ تمحيص هذا المجموع، ثم تمحيص مفرداته تمحيصا دقيقا، وذلك بتحليل أجزائه بدقة متناهية، وبمهارة وحذر، حتى يتيسر للدارس أن يرى ما هو زيف جليا واضحا، وما هو صحيح مستبينا ظاهرا بلا غفلة وبلا هوى»[1]، والقول مطابق لشاهدة ياقوت الحموي في أبي الحسن: «أبو القاسم صاحب كتاب الموازنة بين الطائيين كان حسن الفهم جيّد الدراسة والرواية سريع الإدراك»[2].

هذا ولم يكن الآمدي عالة على كلام الناس يعيد ما سمعه، إنَّما أقحم ذاته في بناء هذا المنجز، والأنا باد في خطابه مصرّح بذاته، إذ أعمل فكره في دواوين الشعراء واستخرج ما رآه سرقة، ثمّ أبقى الباب مفتوحا لامتهان نفسه ومراجعة ما استخرج، وقوله "فإن ظهرتُ" بيان لذلك، ونحن بهذا أمام نظرة علمية موضوعية لا ترى في السرقات عيبا يقدح به الشاعر، إنما تعتبرها قضية فنية يتمايز بها الشعراء في حسن التصرف في المعنى والمفاضلة في الدلالة الفنية، ومردّ ذلك إلى نظرة الآمدي للشعر «فليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، فإن اتفق مع هذا، معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن، فذاك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه»[3]، فعيار الشعر عند الآمدي اللفظ؛ وقد بينت في الفصل السابق أن مرادهم باللفظ هو الصياغة وما تتضمنه من دلالة فنية، فلا يعبأ الذوق العربي بالحكمة ولا المعنى الفلسفي إن حصل له حسن الصياغة، وهو ما قاله الآمدي لأبي تمام «قد جئت بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً؛ لأن طريقتك ليست على طريقة العرب»[4].

ومادام التراث الشعري مشتركا بين الشعراء، ولا عيب إن وظّف المحدث معاني من تقدمه، فإنَّ الفضل في حسن الصياغة، وإنَّ المزية في براعة التصوير، وعلى هذا النحو أخذ الآمدي ينظر في سرقات أبي تمام فلا يقف عند تحديد السابق واللاحق وحسب، إنَّما يوازن بروح الناقد وذوقه، فيدلّ على الفروق الفنية ليحدد ما حسن أخذه، وما أسيء، كقوله: وقال مسلم بن الوليد

قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهَا فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ فِي كلِّ مُرْتَحَلِ

[1] - محمود شاكر، أباطيل وأسمار، ط01. (السعودية: دار المدني،2013): 24-25.

[2] - ياقوت الحموي، معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، ط01. (لبنان، دار الغرب الإسلامي، 1993)، ج02: 847.

[3] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01 :23.

[4] - المصدر نفسه، ج01: 425.

أخذه الطائي فقال:

وَقَدْ ظَلَّلَتْ عِقْبَان أَعْلامِهِ ضُحىً بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدِّماءِ نَوَاهِلِ
أَقَامَتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتَّى كَأَنَّها مِنَ الْجَيْشِ إِلَّا أَنَّها لَمْ تقَاتِل[1]

فأتى في المعنى بزيادة، وفي قوله: إلا أنَّها لم تقاتل، وجاء به في بيتين، وأخطأ أيضا في المعنى بقوله: في الدماء النواهل، والنهل: هو الشرب الأول، والعلل: الشرب الثاني، والعقبان لا تشرب الدماء، وإنما تأكل اللحم[2]، فالآمدي هنا "نَسَقِي" ينظر إلى الفوارق النصية وما تضمنها من معان، فدلنا على ما أحدث أبو تمام من زيادة في قوله "من الجيش إلَّا أنَّها لم تقاتل"، وما قصّر فيه حين جعل العقبان تنهل الدماء، وعلى هذا النحو يمكننا أن نؤرخ للمعاني ونرى حركتها الآنية في كل عصر، والتعاقبية بين العصور.

ومن خلال تعليقات أبي تمام تظهر لنا معايير الجودة في المفاضلة، ومثال ذلك قوله، وقال مسلم بن الوليد:

وَعَيْنٌ مُحِيْطٌ بِالْبَرِيَّةِ طَرْفُهَا سَوَاءٌ عَلَيْهِ قُرْبُها وَبَعِيْدُها

أخذه أبو تمام فقال:

أَطَلَّ عَلى كُلَى الآفاقِ حتَّى كَأَنَّ الأَرْضَ فِي عَيْنَيْهِ دَارُ[3]

عجز هذا البيت حسن جدًّا، وبيت النيمري أحبُّ إليَّ؛ لأن معناه أوضح، فالآمدي لا يجد حرجًا في الإشادة بتصرفات المحدثين في معاني من تقدمهم، وإن كان يرى أنَ الوضوح أحبُّ إليه، والآمدي نبيه حذر في قوله "أحبُّ إليَّ"؛ إذ يقرُّ من خلاله اختلاف أذواق الناس في المفاضلة، وهو بهذا يفتح مجالا للمتلقي يحكم من خلاله ويختار ما استحسنه، وهذا حسن من الحسن.

ومثله قوله: وقال المرار الفَقْعسي في وصف الأثافي:

أَثَرُ الْوُقودِ عَلَى جَوَانِبِها بِخدُودِهِنَّ كأَنَّهُ لَطمُ

فأخذه أبو تمام فقال:

أَثَافٍ كَالْخدُودِ لُطِمْنَ حُزْنًا وَنؤْيٌ مثْلُ ما انْفَصمَ السِّوَارُ[4]

---

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 65.
[2] - المصدر نفسه، ج01،:65-66.
[3] - نفسه، ج01: 67.
[4] - نفسه، ج01: 68.

أورد المعنى في مصراع، وأتى في المصراع الثاني بمعنى آخر يليق به فأجاد، إلا أنَّ بيت المرار أشرح وأظهر معنىً، لقوله "أثر الوقود على جوانبها"، فأبان المعنى الذي من أجله أشبهت الخدود الملطومة.

إنَّ معيار الوضوح فيصل في أحكام الآمدي فضّل من خلاله قول المرار على أبي تمام، والفرق واضح بينهما، والتفاتة الآمدي تدلنا على باب آخر من العلم لم نفتحه بعد هو منازع الشعراء في التصرف، والسرقات تعيننا في هذا الباب، لأننا نرى من خلالها تباينا في التصرف للمعنى الأصلي الواحد، فالمعنى واحد والمنزع مختلف، والشعر لب المرء يعرضه.

ولا أدل على ذوق الآمدي ونظرته الفنية النسقية من قوله: وقال مسلم بن الوليد وهو معنى سَبق إليه:

لا يَسْتَطِيعُ يَزيدٌ مِن طَبِيعتِه عن المُرُوءَةِ والمَعروفِ إِحْجَاما

أخذ أبو تمام المعنى فكشفه وأحسن اللفظ وأجاد، فقال:

تَعَوَّدَ بَسْطَ الكَفِّ حتَّى لوَ انهُ دَعاها لِقَبضٍ لم تُجِبْهُ أنامله[1]

ويا حسن ما أبدع أبو تمام وبعد مرماه في قوله "دعاها لقبض لم تجبه" إذ أنزلها منزلة العاقل، ودلّ على كرم ممدوحه، بقوله "حتَّى لو"، وحتَّى من معانيها الحت الدالة على بعد المقصد، ولو حرف امتناع، فأبعد معنى قبض الكف، ومثل ذلك قوله:

وجَفْنِ سِلاحٍ قَد رُزِئْتُ فَلَم أَنُحْ علَيه ولَم أَبعَثْ علَيْهِ البَوَاكِيا
وفِي بَطنِه مِن دارِمٍ ذُو حَفِيظةٍ لوَ انَّ المَنايا أمهلَته لياليا

أخذه أبو تمام فأجاد الأخذ وأحسن اللفظ، وأصاب في التمثيل، فقال يرثي ابنين صغيرين ماتا لعبد الله بن طاهر:

لَهَفي على تِلكَ المَخايلِ فِيهِما لوْ أُمْهِلَتْ حتى تكونَ شَمائِلا
إنَّ الهلالَ إذا رأيتَ نمُوَّه أَيقَنْتَ أَنْ سَيَكُونُ بَدراً كاملا[2]

والآمدي وإن كان لا يشفي الغلة ولا يطيل النظر في القولين، إلا أنَّه يفتح لك الباب، ليقول ههنا علم شريف فانظر، وهذا ديدن العلماء، يفتح ألف ألف باب في طريقه إلى بيان مقصده، ومقصد الآمدي ههنا هو الموازنة بين أبي تمام والبحتري، وما السرقات إلا جزء من دراسته، فأخذ سبيل التلميح بدل التصريح،

[1] الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01: 83.
[2] - المصدر نفسه، ج01: 86.

والإيجاز بدل الإطناب، وإلا فإنَّ قوله أجاد الأخذ باب لحاله نستنبط من خلاله نظرة الآمدي النسقية، وضوابطها التي تميز إجادة الأخذ وفساده، وقوله أحسن اللفظ وأصاب التمثيل، باب للنظر في علاقة السرقات بقضية النظم.

ويا بعد ما بين الرأيين؛ رأي ابن أبي طاهر وتحامله الذي دفعه إلى رؤية سياقية ضيقة أهمل من خلالها براعة اللاحق في تطوير المعنى، وبراعة السابق في إبقائه المعنى بكرا يتيما تقصر عنه الشعراء، فأخذ يتحامل وينسب كلّ ما وقعت عليه عينه سرقة، دونما تقسيم لأنواعها ولا ضوابط لحدودها، ورأي الآمدي الذي يرى أنَّ الشعرية في حسن الصياغة والتمثيل، والمعاني عدل بين الشعراء. والسرقة قدر كلّ نص، وما المزية إلا في توليد المعاني وتطويرها وتعدد زوايا النظر فيها، حتّى إنَّ الآمدي لا يستعمل كلمة "سرق" في بيان مواضع التناص، إنما يقول و"أخذه" أبو تمام.

المبحث الثاني: سرقات البحتري بين السياق والنسق

إنَّ أشدّ ما يواجه الباحث في ميدان السرقات الشعرية، ضياع المادة العلمية الخاصة بالتيار السياقي على وجه الخصوص، إذ لم يتوفر لدينا إلا كتاب سرقات أبي نواس لمهلهل ابن يموت، أما بقية الكتب فلم نجد منها إلا نصوصا مفرقة في كتاب الموازنة «ككتاب أبي الضياء بشر بن تميم في سرقات البحتري من أبي تمام وهو كتاب مفقود...أمَّا الكتب الأخرى فقد ضاع معظمها وأهم ما بقي لدينا كتاب الصولي والآمدي»[1]، ما يصعبُ علينا تحديد الصورة بجلاء، ويدفعنا إلى تقدير مناهجهم من خلال الاستنباط والتقدير.

والملاحظ من حديث الآمدي عن كتاب سرقات البحتري لأبي الضياء بشر بن يحي، أنَّ مذهبه لا يختلف عن مذهب مهلهل ولا ابن أبي طاهر؛ في مقاربته للسرقات مقاربة سياقية لا تعدوا تحديد السارق والمسروق، كما يتفق معهما في غياب معايير يحتكم إليها الناقد، فكان كسابقيه يخطئ ويصيب«لأنه لم يقنع بالمسروق الذي يشهد التأملُ الصحيحُ بصحته، حتى تعدى ذلك إلى التكثير، وإلى أن أدخل في الباب ما ليس منه»[2] ، وهذه عاقبة الهوى والتحامل.

[1] -محمد مندور، محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب: 92.

[2] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01: 345.

ولو أنَّ بشر بن يحي التزم ما قرره في مقدمته للكتاب، لوجدنا فيه ما نرجو من الخير الكثير، بيد أنه كان يكتب ليُشهد الناس على نفسه، فقال: «ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يعجل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ، ويُعمل الفكر فيما خفي، وإنما المسروق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد آخذه في أخذه»[1] ، غير أنه حاد دون ما قرر، واستكثر من هذا الباب، وخلط به مال ليس بمسروق، «وأتى بضرب آخر ادّعى أيضًا فيه السرق والمعاني مختلفة؛ وليس فيه إلا اتّفاق ألفاظ ليس مثلها مما يحتاج واحد أن يأخذه من آخر؛ إذ كانت الألفاظ مباحة غير محظورة فبلغ غرضه في توفير الورق وتعظيم حجم الكتاب»[2] .

وهذا ديدن من تقدمه، فالأساليب واحدة لم تختلف منها إلا النماذج من أبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، وكلّ من تقدم يقرر في أول كتابه منهجا يخالف ما جاء به تطبيقا، وأبو الضياء هو الآخر يقع في التحامل والاستكثار، فأدخل المشترك من المعاني والألفاظ في السرقة، والذي يهمنا أكثر هو غياب النظرة الفنية النسقية، ومن الشواهد على ما انتهينا إليه قوله:

قول أبي تمام:

ثُمَّ انْقَضَتْ تِلكَ السنون وَأَهْلُها فَكأَنَّها وَكأَنَّهُمْ أَحْلامُ

أخذه البحتري فقال:

وَ أَيامُنَا فِيكَ اللَّوَاتِي تَصَرَّمَتْ مَعَ الوَصْلِ أَضْغَاثٌ وَأَحْلَامُ نَائِمِ[3]

والمعنى عام مشترك بين الناس، أما نقول في ما مضى من الأيام كأنها أحلام، وما كان الشباب إلا حلما، فكيف يكون مسروقا !

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01: 345.

[2] - المصدر نفسه، ج01: 346.

[3] - نفسه، ج01: 348.

وأبو الضياء لا يفرق بين العامي والخاص، كما لا يفرق بين المتداول الذي ينزل منزلة العامي، فرأى قول البحتري:

فَإِذَا لَقيتَهُمُ فَمَوْكِبُ أَنْجُمٍ زُهرٍوَعَبْدُ اللَّهِ بَدْرُ الْـمَوْكِبِ

سرقة من قول أبي تمام:

كَأَنَّ بَنِي نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ نُجُومُ سَمَاءٍ خَرَّمِن بَيْنِهَا البَدْرُ[1]

والمعنى متداول، جاء به النابغة، وغيره من الشعراء، وكثر على الألسن حتى صار مشهورا، والمعاني إما عامة مشتركة، وإما خاصة، ومن الخاص ما يكثر تداوله فينزل منزلة العامي المشترك، كتشبيه الخد بالورد، والضياء بالقمر، ومثله تشبيه الممدوح بالبدر وما دونه بالأنجم.

ويزيد أبو الضياء في تتبعه للسرقات حتى يدخل الأمثلة في باب السرقات، فاعتبر قول البحتري:

يُضْحِي مُطِلًّا عَلَى الأَعْدَاءِ لَوْ: وَقَفُوا بِالصِّينِ فِي بُعْدِها مَا استَبْعَدَ الصِّيْنا

سرقة من قول أبي تمام:

هَيْهَاتَ لَمْ يَعْلَمْ بِأَنَّكَ لَوْ ثَوَى بِالصِّينِ لَمْ تَبْعُد عَلَيْكَ الصِّيْنُ[2]

فمتى كان بعد الصين سرقة، وهو جار على أفواه العامة والخاصة !.

ولم يقنع أبو الضياء بالعامي المشترك، حتى أخذ ينسب السرقة في ما اختلفت معانيه، فرأى قول البحتري:

سَلَامٌ وَإِنْ كانَ السَّلامُ تَحِيَّة فَوَجْهُكَ دُونَ الرَّدِّ يَكْفِي المُسَلِّمَا

مسروقا من قول أبي تمام:

و اقْسِمِ اللَّحْظَ بَيْنَنَا إِنَّ فِي اللَّحـ ـظِ لَعُنْوَانَ مَا يُجِنُّ الضَّمِيرُ[3]

وأي صلة بين البيتين ! والبحتري يسّلم على الهيثم الغنوي، وذكر أنَّ جمال وجهه يكفي المسلم قبل أن يرد عليه، وأبو تمام سأل من يخاطبه أن ينظر إليه، لأن العين عنوان على ما يكنه القلب، ومثل ذلك قوله: وقول البحتري:

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، ج01: 349-350.

[2] - المصدر نفسه، ج01: 349.

[3] - نفسه، ج01: 358-359.

ومُبَجَّل وسَطَ الرِّجَالِ خُفُوفُهُمْ لِقِيامِه وَقِيَامُهُم لِقُعُودِهِ

سرقة من قول أبي تمام:

إذا شَبَّ نَاراً أَقْعَدَتْ كُلَّ قَائِمٍ وَقَامَ لَها مِنْ خَوْفِهِ كُلُّ قَاعِدِ[1]

ولا توافق بين البيتين إلا في القيام والقعود والألفاظ مشتركة، والبحتري أراد أنَّ الرجال يخفون؛ أي يسرعون لقيام ممدوحه، فإذا قعد قاموا إجلالا وهيبة، أما أبو تمام فأراد أنَّ ممدوحه إذا أوقد نارا أقعدت من هولها كل قائم لمحاربته، وأقامت كلّ قاعد خوفا وزوالا للطمأنينة، ولا صلة بين القولين.

ومن عجيب ما أخرجه أبو الضياء، قول أبي تمام:

بَيَّنَ البَيْنُ فَقْدَها، قَلَّما نَعْـ ـرِفُ فَقْدًا لِلْشَّمْسِ حَتَّى تَغِيبَا

وقول البحتري:

فَاضَلَ بَيْنَ الإِخْوَانِ عُسْرِيَ فِي ظَلْمَاءِ لَيْلٍ تَفَاضَلَتْ شُهُبُهْ[2]

ولا تناسب بين المعنيين ولا تقارب، فأبو تمام ذكر أنهم لم يعرفوا مكانتها إلا بعد الفقد، كما لا تعرف مكانة الشمس إلا بعد الغروب، أما البحتري فيقول إنَّ حالة العسر التي حلَّت به دلته على منازل إخوانه، كما تتفاضل الشهب في ظلمة الليل، وهو معنى لطيف أهمله أبو الضياء لانصرافه عن القيمة الفينة للسرقات، فلا ترى في تخريجاته أيَّ قراءة فنية لما بين الكلامين من تباين، ومن الشواهد على هذا قوله: وأخذ البحتري قوله:

فِي مَعْرَكٍ ضَنْكٍ تَخَالُ بِهِ القَنا بَيْنَ الضُّلُوعِ إِذا انْثَنَيْنَ ضُلُوعا

من قول أبي تمام:

وَرُب يَوْمٍ كأَيَّامٍ تَرَكْتَ بِهِ مَتْنَ القَناةِ وَمَتْنَ القِرْنِ مُنْقَصِفَا [3]

ولا علاقة بين البيتين إلا في الحديث عن الطعن، والطعن مطروح في الطريق؛ وأبو تمام نزع إلى الحديث عن قصف ممدوحه لمتن القرن ومتن القناة، أما البحتري فنزع إلى الحديث عن لين القناة وتمكنها في الطعن حتى تخالها ضلوعا، وهذا عجيب، والأعجب منه انصراف أبي الضياء عن مثل هذا التخريج البديع الذي ظفر به البحتري، والاكتفاء بنسبة السرقات إلى ما لا تصح نسبته.

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، ج01: 361.

[2] - المصدر نفسه، ج01: 362.

[3] - نفسه، ج01: 362.

وأبو الضياء كسابقيه لا يراعي اتفاقا في أصل المعنى واختلافا في الدلالة الفنية، ناهيك عن المفاضلة بين الشاعرين، وتحديد فضل أحدهما على الآخر، وهو بهذا سياقي همه جمع ما اتفق له مما يعتبره سرقة، حشدا للأوراق كما قال الآمدي.

وما دام هذا هكذا فما كان لأبي الضياء أن يحيد عن إدخال اتفاق الألفاظ في باب السرقات، وبلغ به الإكثار حدَّ اعتبار لفظة ثلاثة سرقة، فرأى أنَّ قول البحتري:

كانُوا ثَلَاثَةَ أَبْحُرٍ أَفْضَى بِهِمْ وَلَعُ المَنُونِ إِلَى ثَلَاثَة أَقْبُرِ

مسروقا من قول أبي تمام:

لَعَمْرُكَ مَا كَانُوا ثَلَاثَةَ إِخْوَةٍ وَلكنَّهُم كانوا ثَلَاثَ قَبَائِلَ[1]

أمَّا نظرة الآمدي لسرقات البحتري، فلا تختلف عن نظرته لأبي تمام، ولم نر في كتابه ما يدعو إلى اتهامه بالتحامل ، وقد ذكر سبب تخريجه لسرقات أبي تمام، وما دُفع إليه ردا على أنصاره الذين«ادعوا أنه أول وسابق، وأنه أصل الابتداع والاختراع»[2]، أما البحتري فلم يطنب في تتبع سرقاته، لأن أصحابه لم يدعوا ذلك.

إنَّ أول ما تلاحظ من خلال نظرتك لما جاء في سرقات البحتري، تركيز النقاد على سرقاته من أبي تمام؛ بخلاف من تقدم ذكرهم فأبو نواس وأبو تمام كانت دائرة البحث في سرقاتهم أوسع، أما البحتري، فكانت سرقاته من أبي تمام شغلهم الشاغل وحديث مجالسهم، روى أبو الفرج الأصفهاني أنه «سمع عبد الله بن الحسين بن سعد يقول للبحتري- وقد اجتمعنا في دار عبد الله بالخلد، عنده المبرّد في سنة ست وسبعين ومائتين، وقد أنشد البحتري شعرا لنفسه قد كان أبو تمام قال في مثله فقال: أنت والله أشعر من أبي تمام في هذا الشعر»[3]، وهو ديدن الآمدي في تتبعه لسرقات البحتري إذ قال: «بل استقصيت ما أخذه من أبي تمام خاصة: إذ كان أقبح المساوئ أن يعتمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام ولو عشر أبيات»[4]، وهذا جائز معقول أجمع النقاد على فساده، وعُرف عندهم بالإغارة، وإنما يجب على الشاعر أن يوسع في إطلاعه فيتسع تناصه.

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01: 365.

[2] - المصدر نفسه، ج01: 312.

[3] - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج21: 44.

[4] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01: 312.

ولكن الآمدي يضع اعتبارات يبرر بها ما اتفق بين أبي تمام والبحتري، أولها أستاذية أبي تمام، وقد ذكر غير مرّة أخذ البحتري من أبي تمام وإقراره بأستاذيته، ومن الشواهد على ذلك ما رواه صاحب الأغاني في ترجمة البحتري:«حدثني محمد: قال حدثني الحسين بن إسحاق: قال: قلت للبحتري: إنَّ الناس يزعمون أنك أشعر من أبي تمام، فقال: والله ما ينفعني هذا القول، ولا يضر أبا تمام، والله ما أكلت الخبز إلا به، ولوددت أنَّ الأمر كان كما قالوا، ولكني والله تابع له آخذ منه لائذ به»[1] ، وأبو عبادة لا يجد حرجا من ذكر استعانته بأبي تمام.

أما الاعتبار الثاني عند أبي تمام هو اتفاق الزمان والمكان، فلابد أن يقع في شعرهما من التوافق ما يفرضه أثر الزمان والمكان عليهما، وأبو الحسن بهذا يفتح أفقا لقضية السرقات يتعدى حدود النظرة الضيقة لابن أبي طاهر، وينظر إليها من خلال مجموعة من العلاقات المؤثرة.

وفي الشاهد من حديث عبد الله بن الحسين ملمح نسقي شبيه بنظرة عمارة بن عقيل مع أبي تمام، فنظرة المبرد بعد ما سمع قول البحتري نظرة نسقية، على الرغم من أن النقد شفوي، إلا أنه رأى فضل البحتري وتوليده فقال : «أنت والله أشعر من أبي تمام في هذا الشعر»؛ وهو ما نجده عن الآمدي في تتبعه لسرقات البحتري، وهو يقسمها إلى قسمين سرقات البحتري من الشعراء، وسرقاته من أبي تمام خاصة.

ومن الشواهد التي استدل بها على سرقات البحتري من الشعراء، قول البحتري:

وَلَسْتُ أَعْجَبُ مِنْ عِصْيَانِ قَلْبِكِ لِي عَمْداً، إذا كانَ قَلْبِي فِيكَ يَعْصِيْنِي

أخذه من قول الحسين بن الضحاك الخليع:

وتَطْمَعُ أَنْ يُطِيْعَكَ قَلْبُ سُعْدَى وَتَزْعُمُ أَنَّ قَلْبَكَ قَدْ عَصَاكا

وبيت البحتري أجود[2]، وليته ما سكت ودلّنا على فضل البحتري وموطن الإجادة، وقد كانوا رحمهم الله لا يشرحون، ويفترضون أنَّ الناس يعلمون ما يعلمونه هم؛ وكلا البيتين حسن يصيب به صاحبه مواطنا من القلب، وأحسب أن الآمدي استحسن قول البحتري؛ لأنه إقرار من الشاعر ونفي للعجب، ما دام قلبه الذي له عليه سلطان لا يطيعه، أما الضحاك فما زال في موضع الطمع بالرغم من زعمه لعصيان قلبه.

[1] -أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج01: 45.

[2] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01: 316.

ومما ذكر الآمدي قوله: وقال:

قَوْمٌ تَرَى أَرْمَاحَهُم يَوْمَ الوَغَى مَشْغُوفَةً بِمَواطِنِ الكِتْمَانِ

أخذه من قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي:

والضَّارِبِينَ بِكُلِّ أَبْيَضَ مُرْهَفٍ والطَّاعِنِيْنَ مَجَامِعَ الْأَضْغَانِ[1]

إلا أنَّ قول عمرو "والطاعنين مجامع الأضغان" في غاية الجودة، والإصابة؛ لأنهم إنما يطاعنون الأعداء من أجل أضغانهم، فإذا وقع الطعن في موضع الطعن فذلك غاية كل مطلوب[2]، وقول عمرو أدق، وأنسب لموضع الحرب، التي تحركها الضغائن، بخلاف موطن الكتمان الذي تجتمع فيه الضغينة أو المحبة.

هذا جزء مما ذكره الآمدي من سرقات البحتري من الشعراء، ولا يسع المقام لتتبعها كاملة وحسبنا ما يدل على منهجه، وليقس ما لم يقل. أما ما استخرجه من سرقات البحتري من أبي تمام، فالملاحظ أنه اكتفى بما استخرج أبو الضياء، وهو يقول: «مما نقلته من صحيح ما خرَّجه أبو الضياء»، وهو في هذا الفصل لا يزيد عن ذكر بيت البحتري وما اتفق معناه مع أبي تمام دون زيادة، والعلة في ذلك راجعة إلى منهجية الكتاب لأن الحكم على فضل أحدهما على الآخر يدخله في باب الموازنة، وقد ذكر في مقدمة الكتاب قوله: «وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغيره ذلك من غلط في بعض معانيه، ثم أوازن من شعريهما»[3]، والآمدي رجل منهج.

إنَّ التزام الآمدي لمنهج الموازنة، جعل للسرقات قيمة لم تؤت حقها من قبل ولا من بعد، وإن كنا نرى أبا هلال العسكري ينظر على نحو بديع لقضية السرقات ووجوب قراءتها قراءة نسقية نتذوق من خلالها فضل السابق واللاحق، إلا أن الجانب التطبيقي عنده بقي ناقصا لا يزيد عن حدود التعلقيات الجزئية، وإن كان القاضي الجرجاني تبنى هذا التيار -كما سنبين فيما بعد- إلا أنه هو الآخر لم يتجاوز حدود التنظير، ومثله عبد القاهر على براعة تصرفه في وضع السرقات موضعا عجيبا، ساقها بعد بيان نظرية النظم فجاء بنماذج للسرقات، كأنه يقول من خلال منهجه، إذا أنت فهمت معنى النظم واختلاف الدلالة الفنية باختلاف مواضع الكلام، فالسرقات أدق حقل يتفق فيه أصل المعنى، وتتفاضل فيه

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 316.
[2] - المصدر نفسه، ج01: 317.
[3] - نفسه، ج01: 57.

الدلالة الفنية، إلا أنه وللأسف لم يطبق نظرية النظم على السرقات، أما الآمدي فجعلها جزءا من الموازنة.

والملاحظ من خلال منهج الآمدي أولا وعبد القاهر ثانيا أنهما ينظران إلى قضايا النقد نظرة تكاملية، وهو ما ينبهنا إلى شيء غفلنا عنه، وهو موضع القضية من المنهج، ففي كل دراساتنا نهتم بالقضية دون أن نراعي موضعها من المنهج، ونتساءل لم ساقها في هذا الموضع بالذات، ولا أعجب من غفلتنا هذه ونحن نقرأ قول عبد القاهر «وليس يَتأتَّى لي أن أُعْلِمَك مِنْ أولِ الأمرِ في ذلك آخِرَه، وأَنْ أسمِّي لك الفُصُولَ التي في نيَّتي أن أُحرِّرها بمشيئةِ الله عزَّ وجلَّ، حتى تكونَ على علمٍ بها قبل مَوردِها عليك. فاعملْ على أنَّ ههنا فصولاً يَجيء بعضُها في إثرِ بعضٍ»[1] ، والعجب أن ترى كل هذا العجب ولا تعجب.

نعود إلى موازنة الآمدي بين السارق والمسروق، وإن كان الآمدي صعّب علينا مهمة تقصيها؛ إذ جعلنا نبحث عن كل بيت أقره في باب السرقات، ثم نبحث عنه في فصل الموازنة، إلا أنَّ نظرته هذه تستحق عناء البحث، يقول الآمدي في باب ما قالاه في سؤال الديار واستعجامها عن الجواب والبكاء عليها: قال أبو تمام في قصيدته التي أولها:

أيُّ مرعى عينٍ ووادي نسيب

فَعَلَيْهِ السَّلامُ لا أُشْرِكُ الأَطْـ ... ـلالَ في لَوْعَتِي، ولا في نَحِيبِي
فَسَوَاءٌ إِجَابَتِي غَيرَدَاعٍ ... أَمْ دُعَائِي بِالقَفْرِ غَيرَ مُجِيْبِ[2]

أخذه البحتري فقال:

أَصَبَابَةً بِرُسُومِ رَامَةَ بَعْدَما ... عَرَفَتْ مَعَالِمَهَا الصَّبا والشَّمألُ
وسَأَلْتُ مَنْ لا يَسْتَجِيْبُ فكُنْتُ في اسْـ ... ـتِخْبارِهِ كَمُجِيْبِ مَنْ لَا يَسْأَلُ

وبيت أبي تمام أجود.

إنَّ أول ما يشدك في تخريج أبي تمام هو عرض البيتين من السرقات داخل القصيدة، وهو ما سميناه بعلاقة السرقات الشعرية بالطبع والتكلف، بخلاف حديثه عن البيتين في باب سرقات البحتري إذ كان يكتفي بذكر البيتين وحدهما، أما تعليقه على جودة بيت أبي تمام فهو من صميم علاقتها باللفظ والمعنى، فأصل المعنى واحد كما ذكرنا من قبل، أما الدلالة الفنية فيستحيل أن تكون واحدة، والمزية التي

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط05. (مصر: مكتبة الخانجي، 2004):42.

[2] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01: 324-507.

رآها الآمدي في كلام أبي تمام راجعة إلى المقابلة التقريرية بين إجابته غير داع، ودعائه غير مجيب، وأبو تمام حسن التصرف إذا ما سار وراء طبعه.

وقال البحتري:

أُمْسي زَمِيلاً لِلظَّلَامِ وَأَغْتَدِي ... رِدْفاً عَلَى كَفَلِ الصَّبَاحِ الأَشْهَبِ
فَأَكُونُ طَوْراً مُشْرِفاً لِلْمَشْرِقِ الْـ ... أَقْصَى، وَطَوْراً مَغْرِباً لِلْمَغْرِبِ
وإِذَا الزَّمَانُ كَسَاكَ حُلَّةَ مُعْدِمٍ ... فَالْبَسْ لَهَا حُلَلَ النَّوَى وَتَغَرَّبِ
وَلَقَدْ أَبِيْتُ مَعَ الكَواكِبِ رَاكِباً ... أَعْجَازَهَا بِعَزِيْمَةٍ كَالكَوْكَبِ
واللَّيْلُ فِي لَوْنِ الغُرَابِ كَأَنَّهُ ... هُوَ فِي حُلُوكَتِهِ وَإِنْ لَمْ يَنْعَبِ
حَتَّى تَبَدَّى الصُّبْحُ مِنْ جَنَبَاتِهِ ... كالمَاءِ يَلْمَعُ مِنْ خِلَالِ الطُّحْلُبِ
والعيش تَنْصُلُ مِنْ دُجَاهُ كَما انْجَلَى ... صِبْغُ الشَّبَابِ عن القَذَالِ الأَشْيَبِ

وهذا من إحسان أبي عبادة الذي يتقدم عل كل إحسان في معناه، وما قيل في وضوح الصبح أجود ولا ألطف معنى، ولا أبرع من قوله: «كالماء يلمع من خلال الطحلب»، وقوله: «فأكون طوراً مشرفاً للمشرق الأقصى» أجود من قول أبي تمام:

تغرَّبت حتَّى لم أجد ذكر مشرق

لأنه يجوز أن لا يكون سمع أهل بلد يذكرون المشرق، وليسوا جهالاً به[1]، فأن تقول ترحلت حتى صرت مشرفا للمشرق، وطورا مغربا للمغرب، أبرع من قولك ترحلت حتى نزلت بقوم لا يذكرون المشرق لبعدهم عنه.

وقال البحتري في إبراهيم بن المدبر:

بِأَنْفُسِنَا لا بِالطَّوارِفِ وَالتُّلْدِ ... نَقِيكَ الذي تُخْفِي من الشَّكْوِ أَو تُبْدِي
بِنَا مَعْشَرَالأخوانِ مابِكَ مِن أذًى ... فإِنْ أَشْفَقُوا مِمَّا أَقُولُ فبِي وَحْدِي
ظَلِلْنَا نَعُودُ المَجْدَ مِنْ وَعْكِكَ الَّذِي ... وَجَدْتَ، وقُلْنَا اعتَلَّ عُضْوٌ مِن المَجْدِ
وَلَمْ نُنْصِفِ اللَّيْثَ اقتَسمْنَا نَوَالَهُ ... ولَمْ نَقْتَسِمْ حُمَّاهُ إِذ أَقْبَلَتْ تَرْدِي
ولَسْتَ تَرَى شَوْكَ القَتَادَةِ خَائِفاً ... رِيَاحَ السَّمُومِ الآخِذَاتِ مِنَ الرَّنْدِ
ولَا الذِّئْبَ مَحْمُوماً وَإِنْ طَالَ عُمْرُه ... ألا إِنَّمَا الحُمَّى عَلى الأَسَدِ الوَرْدِ
وَحَرَّتْ عَلَى الأَيْدِي مَجَسَّةُ كَفِّهِ ... كَذَلِكَ مَوْجُ البَحْرِ مُلْتَهِبِ الوَقْدِ

[1] الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، ج01: 324. ج02: 270.

بَدَتْ صُفْرَةٌ فِي لَوْنِهِ إنَّ حَمْدَهم مِن الدُّرِمَا اصْفَرَّتْ نَواحِيهِ فِي العِقْدِ

قوله: «قلنا: اعتل عضو من المجد» إنما أخذ المعنى من قول أبي تمام في الأبيات المتقدمة: «وكان الذي يحظى بإنجاحها المجد» وقوله: «ألا إنما الحمى على الأسد الورد» من قول أبي تمام: «فلا عجب أن يوعك الأسد الورد» ولعمري إن هذا معنى مشترك يتداوله الناس، ولكن لما أخذ ذلك المعنى الأول ذكر به هذا وأورده معه[1]، والآمدي وإن لم يصرح عن فضل أحدهما على الآخر إلا أنَّ قوله: ولكن لما أخذ ذلك المعنى الأول ذكر به هذا وأورده معه، يحيلنا إلى علاقة السرقات الشعرية بالطبع وتداعي المعاني؛ أي أنَّ البحتري لم يتكلفه ولكن جاء ذكر التناص الثاني بذكر التناص الأول.

وقال البحتري:

مَلْآنُ مِنْ كَرَمٍ وليسَ يَضُرُّهُ مَرُّ السَّحَابِ عليهِ وهو جَهَامُ

بِيَ –لابغيري- حُفْرَةٌ مَحْفورةٌ لَكَ في ثراها رِمَّةٌ وَعِظَامُ

قوله: «ملآن من كرم» بيت في غاية الحسن، وإنما هو محذو على قول أبي تمام:

وَكَيْفَ احْتِمالِي لِلسَّحَابِ صَنيعَةً بِإسْقَائِهَا قَبْراً وفي لَحْدِهِ البَحْرُ

وإن كان قد عدل عن المعنى عدولاً لطيفاً[2]، ولو أنَّ بشر بن الضياء اهتدى إلى هذا لاكتفى بتخريجه في سرقات البحتري، إلا أنَّ الآمدي اهتدى بطبعه إلى التوليد واللطافة التي أحدثها البحتري في عدوله عن نظم أبي تمام، الذي استهل بالاستفهام الإنكاري لسقيا السحاب قبرَ رجل هو بحر في الكرم، إلى التقرير باستعارة "ملآن" إلى الكرم، فأراك المعقول في صورة المحسوس، وعدل عن صورة أبي تمام في مرور السحاب الثقال بالمطر، إلى السحاب الجهام الذي لا ماء فيه، وهذا ما اصطلح عليه بوجهة النظر الجوالة؛ أي تغير زوايا النظر للمعنى الواحد.

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 325./ ج03: 442.

[2] - المصدر نفسه، ج01: 329/ ج03: 514.

وأخذ البحتري معنى قوله:

فَأَنْتَ تُصِيبُ الحَمْدَ حَيْثُ تَلَاْلَأَتْ كَواكِبُهُ إنْ أَنْتَ لَمْ تُصِبِ الأَجْرا

من قول أبي تمام:

حَمْدٌ حُبِيتَ بِهِ وأَجْرٌ حَلَّقَتْ مِنْ دُونِهِ عَنْقَاءُ لَيْلٍ مُغْرِبُ

وبيت أبي تمام أجود[1]، وجودته في صورة تحليق العنقاء من دون الأجر؛ معنى ذلك أنَّ الآمدي يوازن بمعيار الشعرية والصورة الفنية، وما تحدثه في المتلقي من تخييل، والفرق واضح بين قولك "أصبت الحمد وإن أنت لم تصب أجرا" وهو قريب من المستوى التوليدي، وقول أبي تمام التحويلي أجر حلقت من دونه عنقاء ليل مغرب.

إنَّ أول ما يمكن ملاحظته من خلال عرضنا لرؤية كل من مهلهل بن يموت، وابن أبي طاهر، وبشر بن أبي الضياء القريبة من المقاربة السياقية، أنَّ رؤية الآمدي الممثلة في المقاربة النسقية، أبعد مرمى وأدق في كشف القيم الفنية الناتجة عن سفر النصوص، وما تشكله النصوص الجديدة من توليد في المعاني من جهة، وما تحمله من رحم بالمتعاليات النصية من جهة أخرى، دون تعصب للسابق، أو تحيز للاحق، إنَّما الفضل لمن أخذ بيد المعنى إلى رؤية جديدة تعكس ذاته وواقعه، والآمدي كما ذكرنا من قبل رجل منهج يرفض كل تعميم، ويقصر أحكامه على ما يعرض له من تفصيل، ابتداء من جمع المادة من مظانّها، ومراجعة كلام السابقين، وصولا إلى الموازنة التفصيلية القائمة على رؤية فنية لغوية لا تبعد كثيرا عن التيار النسقي، معبرا «عن منهج صحيح وروح عادلة، فهو ينزل السرقات منزلها الحقيقي»[2]، خلافا لما رأيناه من تعصب وتحامل «لا يزيد على التعرض للفضيحة والاشتهار بالجسور والتحامل، ومتى طالعت ما أخرجه أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار من سرقات أبي تمام، وما تبعه بشر بن يحي على البحتري، ومهلهل بن يموت على أبي نواس عرفت، قبح آثار الهوى، وازداد الإنصاف في عينيك حسنا»[3]، ويا بعد ما بين الفريقين.

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 329/ ج03: 635.

[2] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب: 111.

[3] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 209.

المبحث الثالث سرقات المتنبي بين السياق والنسق.

ما كان للمتنبي وقد ذاع صيته، أن يسلم من سهام التعصب والتجريح، ولعله أكثر الشعراء عرضة لها حتى كان كقوله:

فَصِرْتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سِهَامٌ تَكَسَّرَتِ النِّصَالُ على النِّصالِ[1]

والواقع أن الخصومة قد نشأت حول المتنبي منذ اتصاله بسيف الدولة، وذيوع صيته وإخماله لغيره من الشعراء، فبدأ ذكر المتنبي يمشي في مجالسهم مشي النار في الهشيم، فلا يقوم مجلس إلا وللمتنبي نصيب فيه، والرأي بين مؤيد للمتنبي يسلم له ببراعة التصرف والتفرد في ابتكار المعاني، ومعارض له يكشف سقطاته، ويستخرج سرقاته، وهم بذلك إما ظالم له أو ظالم للأدب فيه.

والذي يعنينا من كل هذا أنّنا مازلنا نرى السرقات أداة تجريح وزعزعة لمنازل الشعراء، من أمثلة ذلك ما روي في مجالس سيف الدولة أنَّ «أبا فراس قال لسيف الدولة: إنَّ هذا المتشدق كثر الإدلال عليك، وأنت تعطيه كلّ سنة ثلاث آلاف دينار على ثلاث قصائد، ويمكن أن تفرق مائتي دينار على عشرين شاعر يأتون بما هو خير من شعره، فلبغت القصة المتنبي، فدخل على سيف الدولة وأنشده قصيدته:

أَلَا ما لِسَيْفِ الدَّوْلَةِ اليَوْمَ عَاتباً فَدَاهُ الوَرَى أَمْضَى السُّيوفِ مَضَارِبَا

حتى انتهى، فأطرق سيف الدولة ولم ينظر إليه فخرج المتنبي من عنده متغيرا وحضر أبو فراس وجماعة من الشعراء فبالغوا في الوقيعة بحق المتنبي، وانقطع أبو الطيب بعد ذلك فنظم القصيدة التي أولها:

واحرَّقلَباهُ مَمَّن قلْبُهُ شَبِمُ وَمَنْ بِجِسْمي وَحَالي عِنْدهُ سَقَمُ

فلما وصل في إنشاده إلى قوله:

يَا أَعْدلَ النَّاسِ إلاّ في مُعَامَلتي فِيكَ الخِصَامُ وَ أَنْتَ الخَصْمُ والحَكَمُ

قال أبو فراس: مسخت قول دعبل وادعيته وهو:

وَلَستُ أَرجو اِنتِصافاً مِنكَ ما ذَرَفَت عَيني دُموعاً وَ أَنتَ الخَصمُ وَالحَكَمُ

فقال المتنبي:

أُعيذُها نظراتٍ منك صادقةً أن تحسبَ الشحمَ فيمن شحمُهُ وَرمُ

[1] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 144.

فعلم أبو فراس أنه يعنيه فقال: ومن أنت يا دعي كندة حتى تأخذ أعراض الأمير في مجلسه، فاستمر المتنبي في إنشاده ولم يرد عليه إلى أن قال:

سيعلُم الجمعُ ممن ضمَّ مجلسُنا بأنني خيرُمن تسعى به قَدَمُ
أَنَا الذي نَظَرالأَعْمَى إلى أَدَبي وَأَسْمَعَتْ كَلِماتي مَنْ بِهِ صَمَمُ

فزاد ذلك أبا فراس غيظا وقال: قد سرقت هذا من عمرو بن عروة بن العبد في قوله:

أوضحتُ من طُرُق الآداب ما اشتكلتْ دهراً وأظهرتُ إغرابا و إبداعاَ
حتى فتحتُ بإعجاز خُصِصْتُ به للعُمْي والصَّمّ أبْصاراً وأسْماعاَ

ولما وصل إلى قوله:

الخيل والليْلُ والبَيداءُ تعْرِفني والسَّيف والرُّمْحُ والقِرطَاسُ وَالْقلَمْ

قال أبو فراس: وماذا أبقيت للأمير إذا وصفت نفسك بالشجاعة والفصاحة والرياسة والسماحة، تمدح نفسك بما سرقته من كلام غيرك وتأخذ جوائز الأمير ؟ أما سرقت هذا من قول الهيثم بن الأسود النجفي الكوفي المعروف بابن عريان العثماني:

أعاذلتي كم مهمه قد قطعته أليف وحوش ساكنا غير هائب
أنا ابن الفلا والطعن والضرب والسرى وجود المذاكي والقنا والقواضب
حليم وقورفي بلاد رهيبة لها في قلوب الناس بطش الكتائب

فقال المتنبي:

وما انتفاعُ أخي الدنيا بناظِرِهِ إذا استوتْ عنده الأنواروالظُلَم

قال أبو فراس: وهذا سرقته من قول معمل العجلي:

إذا لم أُميَّزبين نورٍوظُلْمة بعينيَّ فالعيَنان زُورُوباطِلُ

وغضب سيف الدولة من كثرة مناقشته في هذه القصيدة وكثرة دعاويه فيها، فضربه بالدواة التي بين يديه فقال المتنبي في الحال:

إنْ كان سرَّكُمُ ما قال حاسدُنا فما لجرحٍ إذا أرضاكُمُ ألَمُ

فقال أبو فراس أخذت هذا من قول بشار:

إذا رضيتُمْ بأن نُجْفَي وسَرَّكُمُ قَولُ الوُشاةِ فلا شَكْوَى ولا ضَجَر

فلم يلتفت سيف الدولة إلى ما قاله أبو فراس وأعجبه بيت المتنبي، ورضى عنه في الحال وأدناه إليه وقبل رأسه وأجازه بألف يدينار ثم أردفه أخرى»[1]، شك محمد مندور في صحة ما ذكر، واستدل على ذلك بأنفة المتنبي من قبول الاعتذار بعد أن ضرب، وهو لا يرضى بأقل من ذلك، إلا أنَّ الذي يعنينا مما روي هو اعتماد أبي فراس على السرقات للطعن في شاعرية المتنبي، وما كان لأبي فراس وهو في موضع جدال واستصغار أن يقف عند حسنات المتنبي فينظر إليها بعين النسق، ليرى فضل المتنبي في قوله:

يَا أَعْدلَ النَّاسِ إلّاّ في مُعَامَلتي فِيكَ الخِصَامُ وَ أَنْتَ الخَصْمُ والحَكَمُ

على قول دعبل:

وَلَستُ أَرجو اِنتِصافاً مِنكَ ما ذَرَفَت عَيني دُموعاً وَ أَنتَ الخَصمُ وَالحَكَمُ

حين نادى مخاطبه مستصرخا من جوره بـ"يا" إشارة إلى علو مكانته، وجاء في المنادى بصفة العدل، على الرغم من جوره عليه تأدبا مع ممدوحه، وقدّم الجار والمجرور "فيك" تخصيصا وتوكيدا، ومقابلة لجور الممدوح بمخاصمة المتنبي في سيف الدولة، ثم جاء بما استدل عليه أبو فراس في السرقات بقوله "وأنت الخصم والحكم" ولا اختلاف أن موضعها في بيت المتنبي أشد تناسقا من موضعها في بيت دعبل.

كما لم ير فضل المتنبي وإيجازه لقول عمرو بن عروة بن العبد :

أوضحتُ من طُرُق الآداب ما اشتكلتْ دهراً وأظهرتُ إغرابا و إبداعاَ
حتى فتحتُ بإعجاز خُصِصْتُ به للعُمْي والصَّمّ أبْصاراً وأسْماعاَ

فقال:

أَنَا الذي نَظَرَ الأَعْمَى إلى أَدَبي وَأَسْمَعَتْ كَلِماتي مَنْ بِهِ صَمَمُ

وعمرو بن عروة جعل لممدوحه معجزة تعطي للعمي أبصارا وللصم أسماعا، أما المتنبي فرأى أنَّ أدبه من بيانه يراه الأعمى ويسمعه الأصم، على عاهاتهم وبين ذلك فرق، ولم ير أبو فراس البعد بين قول المتنبي:

الخيل والليْلُ والبَيداءُ تعْرِفني والسَّيف والرُّمْحُ والقِرطَاسُ وَالْقلَمْ

وقول: الأسود النجفي:

أعاذلتي كم مهمه قد قطعته أليف وحوش ساكنا غير هائب
أنا ابن العلا والطعن والضرب والسرى وجود المذاكي والقنا والقواضب
حليم وقور في بلاد رهيبة لها في قلوب الناس بطش الكتائب

[1] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب: 173.

ولا صلة بين البيتين إلا في الحديث عن الطعن، وحسنة المتنبي واضحة في إنزال ما لا يعقل منزلة ما يعقل فجعل الخيل والليل والبيداء تعرفه من طول ملازمته لها، والسيف والرمح من طول طعنه بها، والقرطاس والقلم من براعة نظمه وبديع تأليفه، ولو أنه نسبه إلى قول عنترة لكان أقرب في قوله:

وَالنَقعُ يَومَ طِرادَ الخَيلِ يَشهَدُ لي وَالضَربُ وَالطَعنُ وَالأَقلامُ وَالكُتُبُ[1]

وأبو فراس في كل تخريجاته سياقي يبرز تعاليه على المتنبي بسعة محفوظه، ولا يريد منها إلا تجريح المتنبي، وهي كما رأينا عند غيره نظرة تعصب تغض الطرف عن كل قيمة فنية.

هذا من جانب النقد الشفهي، فإن فتشنا عمّن تناول شعر أبي الطيب بالدرس والتحليل، فإنّا نجد كتاب المنصف للسارق والمسروق من المتنبي **لابن وكيع (ت 393هـ)** أبرز ما ألف في هذا الباب؛ إذ خصّه بموضوع السرقات، وابن وكيع هذا هو أبو محمد بن الحسن بن وكيع التنيسي، يقول صاحب اليتيمة: «شاعر بارع وعالم جامع، قد برع في الإبانة على أهل زمانه، فلم يتقدمه أحد في أوانه»[2]. وقبل عرض ما جاء في كتاب ابن وكيع، وددت أن أضع بين يديك رأيين تعرضا لمنهجه، ثم أعرض عليك ما جاء في كتبه .

إنَّ كلّا من ابن رشيق في عمدته، ومندور في النقد المنهجي، اعتبرا ابن وكيع متحاملا على أبي الطيب، فقال ابن رشيق: « وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه على أبي الطيب مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول إن سلم ذلك لهم، وسماه كتاب المنصف مثل ما سمي اللديغ سليما، وما أبعد الإنصاف منه[3]»، وقال مندور بعد حديثه عن شاعرية ابن وكيع: «ومن ثمّ كان من الطبيعي أن يحسد المتنبي ويحمل عليه محاولا تجريحه بكل سبيل»[4]، انتهى كلامهما.

فإن رجعت إلى مصنفه رأيت ناقدا يقدّم للمتنبي على نحو موضوعي يبين فيه أنّ التأليف طُلب منه ولم يقصد إليه فيقول: «فإنه وصل إليَّ كتابك الجليل، تذكر إفراط طائفة من متأدبي عصرنا في مدح أبي الطيب المتنبي وتقديمه، وتناهيهم في تعظيمه وتفخيمه» ، وهذا صحيح بشهادة عبد العزيز الجرجاني الذي رأى أن الناس إما ظالم للمتنبي متعصب عليه، وإما متعصب له ظالم للأدب فيه، ثمّ يقول في المتنبي: «ولم يشهروا بالتقريظ منه خاملا، بل فضَّلوا شاعرا مجيدا وبليغا سديدًا، وليس شعره بالصعب المتكلف، ولا اللين المستضعف، بل بين الجدة والرقة والجزالة، وفوق التقصير ودون الإطالة، كثير

[1] - الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة بن شداد، تح: مجيد طراد، ط01. (لبنان: دار الكتاب العربي، 1992): 26.

[2] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب: 183.

[3] - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج02: 281.

[4] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب: 182.

الفصول قليل الفضول»[1]، وابن وكيع على ما ترى لا يبخس المتنبي حقه، ولا يقول إلا ما فيه، إقرارا ببراعة المتنبي، ثمَّ يقول: «ولكنه بعد هذا لا يستحق التقديم على من هو أقدم منه عصرًا، وأحسن شعرا، كأبي تمام والبحتري وأشباههما»[2]، وهذا انزلاق من ابن وكيع يسّلم فيه السبق لمن تقادم عهده، وليس الفضل لمن سبق، إنما الفضل لمن أتقن ودقق، والعدل في قول ابن قتيبة: «ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخّره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظّه، ووفّرت عليه حقّه»[3]، إلا أنَّ قول ابن وكيع هذا لا يكفي لنعته بالتعصب والتحامل، خصوصا إذا ما تتبعت دراسته لديوان المتنبي، فإنَّك تجده يسلّم ببراعة المتنبي وحسن تصرفه أمام أبي تمام ومن تقدمه، ما يدفعني لتأويل مقصده في نصه السابق، أنه أراد عموم التقديم؛ أي إنَّ براعة المتنبي لا تجيز نفي من تقدمه من الشعراء، ردًا على من رأى أنَّ شعر المتنبي يجب ما قبله وهذا عين الصواب.

ثمَّ إنَّ ابن وكيع من أحسن من قدَّم للسرقات؛ إذ دلّ على منهجه في قوله: «وينبغي إذا عملنا على تسليم ما له من السرقات إليه، ورد المقصر منها عليه، أن أثبت لك وجوه السرقات محمودها ومذمومها، وصحيحها وسقيمها، وأعرفك ما يوجب للسارق الفضيلة وما يلحقه الرذيلة، ليكون ما نورده له وعليه مقيسا على أس قد أحكمناه ونهج قد أوضحناه، وما غرضنا في ذلك الطعن على فاضل ولا التعصب لقائل، وإنما غرضنا إفادتك ما استدعيناه، وكفايتك الفحص عما استكفيناه»[4] والفرق واضح بين ابن وكيع ومن تقدم ذكرهم، فابن وكيع يقرر من البداية ضوابطا يعتمد عليها، ولا يفوتنا قوله "ليكون ما نروده له وعليه"، وهو ما تحقق في تطبيقاته كما سأبيّن.

ومن أهم الأسس التي ينطلق منها ابن وكيع اعتبار السرقات مشتركة بين الشعراء، وللمحدث العذر؛ إذ لم يبق أمامه معنى إلا وسبق إليه «اعلم وفقنا الله وإياك للسداد، وقرن أمرك بالرشاد، أنَّ مرور الأيام قد أنفذ الكلام، ولم يبق لمتقدم على متأخر فضلا وإلا سبق إليه واستولى عليه»[5]، ويزيد في اتقاء شبهة التحامل بقوله: «على أنني لا أقضي على أبي الطيب بأن جميع كلامه مسلوب، ولا كل فضله

[1] - الحسن بن علي بن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه، تح: عمر خليفة بن إدريس، ط01. (ليبيا، جامعة بن غازي، 1994):98.

[2] - المصدر نفس: 99.

[3] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج:01: 64.

[4] - الحسن بن علي بن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه: 101.

[5] - المصدر نفسه: 102.

مغضوب، وإذا جاءني البيت الذي لم يبلغني من أين أخذه مما يستحسن سلمته إليه»[1]، وهذا كلام من رام الإنصاف وقصد إلى الاعتدال.

وابن وكيع بعد كلّ هذا ينظر إلى السرقات بعين النسق، ويسلّم السبق فيها للتوليد؛ إذ رأى أنَّ المعاني «كالحسناء العاطلة حليها في نظامها فإذا جلَّاها النظم نسب إلى السارق واسُتحقت على السابق»[2]

فراح يقسم السرقات إلى قسمين قسم تحسن به السرقة، وهو على عشرة أوجه[3]:

الوجه الأول: استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل؛ ومعناه براعة الشاعر في تناول المعنى بأقصر السبل.

الوجه الثاني: نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجزل؛ ومعناه صياغة المعنى بأدق لفظ وأعذبه.

الوجه الثالث: نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه؛ أي من واجب اللاحق إذا قصد معنى السابق أن يبرزه في نظم أحسن منه ويصلح ما تعذر من تعقيد لفظ أو نظم.

الوجه الرابع: عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاء؛ أي نقل المعاني إلى أضدادها.

الوجه الخامس: استخراج معنى من معنى احتذى عليه وإن فارق ما قصد به إليه؛ وهذا ما اصطلح عليه بتوليد المعاني.

الوجه السادس: توليد كلام من كلام لفظهما مفترق ومعناهما متفق؛ وهو قريب من الوجه الخامس داخل فيه.

الوجه السابع: توالد معان مستحسنات من في ألفاظ مختلفات؛ والأوجه الثلاثة الخامس والسادس والسابع واحدة، لا أعلم لم جعل ابن وكيع لكلّ منها وجها.

الوجه الثامن: مساواة الآخذ المأخوذ منه في الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام، وإن كان الأول أحق به لأنه ابتدع والثاني اتبع؛ ولا نوافق ابن وكيع في رأيه هذا، ونذهب إلى ما ذهب إليه عبد القاهر، أنَّ المعنى محال أن يكون واحدا بين بيتين مختلفين، إلا إذا كرّرّ اللفظ بعينه.

---

[1] - الحسن بن علي بن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه: 147.

[2] - المصدر نفسه:103.

[3] - نفسه: 103.

الوجه التاسع: مماثلة السارق والمسروق منه في كلامه بزيادة في المعنى ما هو من تمامه؛ بمعنى أن يزيد اللاحق في معنى السابق جزءا يتمّ به المعنى.

الوجه العاشر: رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه على لفظ من أخذ عنه؛ وهذا جزء من باب التوليد.

إنَّ الوجوه التي عدّدها ابن وكيع، وإنَّ كان فيها شيء من التكرار والإكثار في الأقسام إلّا أنها تخدم الجانب النسقي، وتسلم الفضل لمن جاء بالمعنى بأحسن مما تقدمه، ما يبقي المعاني في تزايد بعيدا عن إشكالية نفاد المعاني، والسبق لمن تقدم عهده.

بعدها يقابل ابن وكيع العشرة أقسام بعشرة مثلها هي من عيوب السرقات[1]، وهي:

الوجه الأول: نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير.

الوجه الثاني: نقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل.

الوجه الثالث: نقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما قبح مبناه ومعناه.

الوجه الرابع: عكس ما يصير بالعكس هجاء بعد أن كان ثناء؛ ولا نوافقه في هذا، وقد أجمع النقاد على جواز نقل المعاني إلى ما يقابلها دون شرط، فقد يحسن معنى نقل من المدح إلى الهجاء.

الوجه الخامس: نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل.

الوجه السادس: حذف الشاهر من كلامه ما هو من تمامه.

الوجه السابع: رجحان كلام المأخوذ منه على كلام الآخذ منه.

الوجه الثامن: نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي؛ وهذا تكرار للوجه الخامس، تكلّف ابن وكيع تقسيمه.

الوجه التاسع: نقل ما يصير على التفتيش والانتقاد إلى نقص أو فساد؛ وهذا الوجه داخل في الوجه السابع.

[1] - ينظر الحسن بن علي بن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه: 118.

الوجه العاشر: أخذ اللفظ المدعى هو ومعناه معًا؛ وهي الإغارة.

إنَّ عملية التقسيم هذه –على ما فيها من وجوه مكررة- إلا أنها محاولة لضبط معايير تقاس عليها السرقات، وهي في مجملها تنظر إليها كظاهرة فنية ترنو لتسامي المعاني من شاعر لآخر، إما بتوليدها وهذا أسمى مراتبها، أو تصحيحها وتوضيح ما أشكل منها، لينتقل بعدها صاحب المصنف إلى الحديث عن أبواب في البيان والبديع، وليست من صميم بحثنا، أما الذي يهمنا هو ما سماه بشعر المتنبي.

والجديد عند ابن وكيع هو دراسة السرقات داخل عملية نقدية تنتقل من البيت إلى القصيدة؛ إذ لا يكتفي بتتبع السرقات في أبيات متناثرة إنما يبدأ بدراسة القصيدة، وتتبع أصولها بيتا بيتا، وهذا ملمح جديد لم نألفه عند من سبق، وسبيله في ذلك سبيل الموازنة، وتحديد ما أصاب المتنبي في أخذه وما أخطأ.

والذي يدفعنا إلى إعادة النظر في نسبة التحامل إلى ابن وكيع، أنه وإن كان لا يتوانى في كشف عيوب المتنبي وساقط شعره، كقوله:

ذَمَّ الزَّمانُ إِلَيْهِ مِن أَحِبَّتِهِ ما ذَمَّ مِنْ دَهْرِهِ فِي حَمَدِ أَحْمَدِهِ

يقول ابن وكيع: «هذا البيت كما ترى كأنه رقية عقرب، والمعنى: أنَّ هذا العاشق كان يذم من معشوقه الذي هو بدر الزمان جفاءه، فاجتمع الزمان معه على ذم تلك الحال من معشوقه في حال حمد الزمان لأحمده، أي فالزمان معه يذم هجر أحبته له، ويحمده»[1]، والتكلف باد في بيت المتنبي يتعذر بيان مقصوده من نظمه، إلا بتعسف، ومثل قوله:

شَمْسٌ إِذَا الشَّمْسُ لَاقَتْهُ عَلَى فَرَسٍ تَرَدَّدَ النُّورُ فِيهَا مِنْ تَرَدُّدِهِ

فقوله على فرس كلام سخيف، ونسج ضعيف، لأنه جعله شمسا يتردد النور فيها من تردده ما كان على الفرس، ويسقط هذا الوصف عنه عند نزوله[2]، ورأي ابن وكيع في محله، لأن تقييد تشبيه ممدوحه بالشمس إذا ركب فرسه، ينفي عنه ما سوى ذلك، والعرب تصف الممدوح بالبهاء والضياء في الحل والمرتحل.

[1] - ينظر الحسن بن علي بن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه: 201-202.

[2] - المصدر نفسه: 203.

أقول إنَّ ابن وكيع وإن كان لا يتوانى في كشف عيوب المتنبي وساقط شعره، إلا أنه لا يتردد في بيان حسن تصرفه، بل وينسب المعنى إليه لما فيه من زيادة حسنة، والشاهد على هذا قوله: وقال المتنبي:

فَاغْفِرْ فِدَى لَكَ وَاحبُنِي مِنْ بَعْدِهَا لِتَخُصَّنِي بِعَطِيَّةٍ مِنْهَا أَنَا

والمعنى مأخوذ من قول الجماز:

لا تَنْتُفَنِّي بَعْدَ أَنْ رِشْتَنِي فَإِنَّنِي بَعْضُ أَيَادِيكَا

وكلام أبي الطيب أجزل فهو يستحق ما قاله بالجزالة، وقال:

إِنْ كَانَ أَغْنَاهَا السّلُوُّ فَإِنَّنِي أَمْسَيْتُ مِنْ كَبِدِي وَمِنْهَا مُعْدَمَا

وقال منصور النمري:

وَ إِنّي عَلَى صَبْرِي لِكُلِ مُلِمَّةٍ عَنِ الصَّبْرِ مِن أُمِّ الوَلِيدِ لَمُعدَمُ

فذكر العدم ولم يذكر الغنى، وبيت أبي الطيب فيه مطابقة مليحة يرجح بها[1]، فأين التعصب في كل هذا؟ وأين ابن وكيع من المهلهل بن يموت وابن أبي طاهر، والذي استدل به محمد مندور على تعصب ابن وكيع إدعاءه السرق فيما كان معناه مشتركا، وفيما اختلفت معانيه، وهي في تقدري من سقطات ابن وكيع التي لا يسلم منها كاتب، حتّ أنَّ الآمدي، وعبد العزيز وقعا في ذلك، وما هو بالتعصب.

ولا يمكن لأي مؤلَّف مهما بلغ صاحبه في تنقحيه أن يخلو من هفوة، وقد استفرد بذلك كتاب الله، فإنَّ ابن وكيع هو الآخر وقع في سقطات عند تخريجاته للسرقات من بينها اعتبار المعنى العام سرقة كقوله: وقال المتنبي[2]:

وَخَيَالُ جِسْمٍ لَمْ يُخَلِّ بِهِ الهَوَى لَحْماً فَيُنْحِلَهُ السَّقامُ وَلَا دَمَا

فذكر من فعل السِّقام به ما ذكره أبو العتاهية في قوله:

واللهِ مَا أَبْقَيْتِ مِنْ جَسَدِي لَحْماً وَلَا أَبْقَيْتِ لِي عَظْمَا

والمعنى عام لا يحتاج فيه أبو الطيب إلى بيت أبي العتاهية، وقوله:

وَخَفُوقُ قَلْبٍ لَوْ رَأَيْتِ لَهِيبَهُ يَا جَنَتِي لَظَنَنْتِ فِيهِ جَهَنَّمَا

[1] - الحسن بن علي بن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه: 232-233.

[2] - المصدر نفسه: 230-231.

أخذه من قول بعض المحدثين:

فِي النَّارِ قَلْبِي وَعَيْنِي فِي الرَّوضِ مِنْ وَجْنَتَيْهِ

ولا صلة بين البيتين إلا في ذكر النار والجنة، والمعنى متداول عند الشعراء لا يحمل على المتنبي أخذه، كما زلّ ابن وكيع في مواضع اعتبر فيها تشابه الألفاظ سرقة، كقول المتنبي:

أرَى في فِرنْدِي قِطْعةً في فِرْنِدِهِ وَجَوْدَةُ ضَرْب الهامِ منْ جَوْدةِ الصّقْلِ

فقال ابن وكيع: أما قوله: أرى في فردني من فردنه، فينظر إلى قول أبي تمام:

فِي كُلّ جَوْهَرَةٍ فِرِنْدٌ مُشْرِق وَهُمُ الفِرِنْدُ لِهَؤُلَاءِ النَّاسِ[1]

لا اتفاق بين البيتين إلا في لفظة الفرند، معناها الوشي كما قال الجوالقي وهي عند المتنبي بمعنى السيف كما ذكر ابن منظور.

ولا أرى في سقطاته ما يقدح في موضوعيته، وهو كما قال ابن جني شاعر بارع وعالم جامع، له ذوق في تتبع المعاني وبيان محاسنها، وما خفي منها، ومما يستدل به قراءاته لأبيات المتنبي على نحو قوله، وقال المتنبي:

تَبْكِي عَلَى الأَنْصُلِ الغُمُودُ إذَا أَنْذَرَهَا أَنَّهُ يُجَرِّدُهَا
لِعِلْمِهَا أَنَّهَا تَصِيرُدَما وَ أَنَّهُ فِي الرِّقَابِ يُغْمِدُهَا[2]

يقول: «جعل العلة في بكاء الغمود عليها أنها تغمد في الرقاب، ولابد من مسح النصل من الدم فيعود إلى حاله وإلا نبا أن ترك، وأما إغمادها في الرقاب بمقدار زمان يقع اللقاء فيه، فما يبكي الغمود من ذلك؟ إلا أن يكون إذا سل سيوفه تصير من رقاب إلى رقاب، فلا تعود أبدا إلى غمودها، وهل فيها حسن يوجب لها إلفا فتبكي لفقد ما ألفت ؟ » وقد اهتدى إلى حكمه هذا بذوق سليم ونظرة فاحصة، إذ لا مزية في جعل الغمود تبكي على السيوف، ومع ذلك أخذ ابن وكيع يؤول له المعنى؛ على أنه أراد بها طول الضرب، والذي يدل على رجاحة رأي ابن وكيع، أننا إذا قسناه بمعيار الآمدي "أساليب العرب" نجد أن العرب تحتفي بسل السيوف وإغمادها في رؤوس الأعادي، كقول الشاعر:

وما انتضينا السيوف يوم وغىً إلَّا وفي الهام نحن نغمدها

[1] - الحسن بن علي بن وكيع، المصنف للسارق والمسروق منه: 228.
[2] - المصدر نفسه: 217.

وقول أبي دلف:

سادوا وقادوا وذادوا عن حريمهم وأغمدوا البيض في هام وأعناف

ثم إنَّ البكاء لا يكون إلا بإلف، فبكاء الغمد فيه تعريض من طرف خفي لقلة سل السيف حتى ألف الغمد السيف فبكى عليه، وخير منه قول المتنبي:

وَمَا الصَّارِمُ الهِنْدِيُّ إلا كَغَيْرِه إِذَا لَمْ يُفَارِقْهُ النِّجَادُ وَغِمْدُهُ[1]

ومثله قوله: وقال المتنبي:

نَصَرَ الفَعَالَ عَلَى المِطَالِ كَأَنَّمَا خَالَ السُّؤَالَ عَلَى النَّوَالِ مُحَرَّمَا

يقول ابن كيغ:«فكأنه يخبر أن الفعال عنده منصور على المطال بإسراعه إليه، ولم يخبرنا بأن فعاله قبل السؤال أو بعده، فإذا أعطى قبل السؤال فلا سلطان للمطال على فعاله، ولو قال: سبق السؤال إلى الفعال، كان أمدح، كما قال سلم الخاسر:

يَحْيَ بنُ خَالِدٍ الَّذِي يُعْطِي الجَزِيْلَ وَلَا يُبَالِي
أَعْطَاكَ قَبْلَ سُؤَالِهِ فَكَفَاكَ مَكْرُوهَ السُّؤَالِ

والمطال لا يكون إلا بعد وعد، فقد جمع هذا الكلام بما أخبر عنه أبو الطيب من كرم الممدوح، وخبر بكرم آخر أنه لا يحوج إلى السؤال، وقد قال أشجع:

يَسْبِقُ الوَعْدَ بِالفِعَالِ كَمَا يَسْـ ـبِقُ بَرْقُ العُيُونِ صَوْبَ الغَمَامِ

وهذا مدح متجاوز رائق، وتشبيه واقع، وبيت سلم عذب موجز، فهما أحق بينهما ممن سرق منهما»[2].

وقول ابن وكيع سليم صحيح التخريج، وفضل سلم وأشجع بيّن على المتنبي، وابن وكيع على نحو ما عرضنا ينظر إلى السرقات بعين النسق، لا يقف عند حدود تحديد السارق والمسروق في تعسف مقيت، على نحو ما رأينا من قبل مع البحتري وأبي تمام، فإن كان هذا تحاملا، فكيف تكون الموضوعية، وابن وكيع في كل تخريجاته لا يستعمل لفظة سرق، إنما يقول وقال المتنبي، وهو من قول فلان، وأخذه من كذا، ورأينا أن ابن وكيع التزم الموضوعية وقراءة السرقات قراءة فنية، أصاب في بعضها وأخطأ في غيرها شأنه شأن أي مؤلف يوازن بين النصوص، وهذا ما انتهت إليه الدراسة، فوقفت عند كل رأي وأعطت كل ذي حق قحه.

[1] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 223.

[2] - الحسن بن علي بن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه: 236-237.

أما الحاتمي فلا خلاف في تعصبه، بعد أن حرّضه الوزير المهلبي ضد المتنبي فقال: «سامني هتك حريمه وتمزيق أديمه ووكلني بتتبع عواره وتصفح أشعاره وإحواجه إلى مفارقة العراق»[1]، وله في المتنبي مؤلفان أولهما الموضحة في مساوئ المتنبي، وثانيهما الرسالة الحاتمية.

جاء في الموضحة مناظرة على لسان الحاتمي شككّ محمد مندور في صحتها، لما فيها من مخالفة لطبع المتنبي، ولما في المناظرة من الاستعلاء أبداه الحاتمي وهو يكشف فيها مساوئ المتنبي، بينما بقي المتنبي صامتا، يقول الحاتمي: «عن قولك:

وضاقت الأرض حتى كان هاربهم إذا رأى غير شيء ظنه رجلا

أفتعلم مرئيا يتناوله النظر لا يقع عليه اسم شيء، وما أراك نظرت إلا إلى قول جرير:

ما زِلْتَ تَحسَب كُلُ شيء بعَدهم خَيْلاً تكرَ عليكمُ ورِجالا

فأحلت المعنى عن جهته وعبرت عنه بغير عبارته، وعن قولك:

أليسَ عَجيباً أنُ وَصفَكَ معُجِزٌ وأنَّ ظُنونِي في معَاليكَ تَظلَعُ

فاستعرت الظلع لظنونك وهي استعارة قبيحة، وتعجبت في غير تعجب لأن من أعجز وصفه لم يستنكر قصور الظنون وتحيرها في معاليه، وإنما نقلته وأفسدته عن قول أبي تمام:

رَقت منُاه طَوْدَ عزَلوِ ارْتَقَتْ بهِ الرُيحُ فتراً لانشنَتْ وهي ظالعُ

والمتنبي في كل هذا صامت لا ينبس ببنت شفة، إشارة من الحاتمي إلى تسليم المتنبي وإقراره بما قال، وهو مما يخالف طبيعة المتنبي. والرد على الحاتمي في هذا سهل، فقوله كل شيء لا يقع عليه النظر لا يكون له اسم، يجعل كلمة "شبح" باطلة لأنه اسم إلى ما لا ينظر إليه، وفي البيت الثاني أجاز لأبي تمام ما لم يجزه للمتنبي، فإن كان ظلع المعالي استعارة قبيحة فظلع الريح هي الأخرى قبيحة.

وعلى هذا النحو يسير الحاتمي في مناظرته للمتنبي، يتهمه بالسرقة، وينفي عنه كل إحسان ! يقول الحاتمي: «ما أعرف لك إحسانا في جميع ما ذكرته، إنما أنت سارق متبع، وآخذ مقصر، فأما قولك:

كأنَ الهَامَ في الهَيْجا عُيُون وقد طُبِعتْ سُيوفُك من رقُادِ

فهو منقول من بيت منصور النمري:

وكأنّما خَدرُالحُسامِ بهامهِ خدَرُالمنيةِ أوْنعُاسُ الهاجعِ

[1] -ابن المظفر الحاتمي، الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، دت، دط. (المكتبة الشاملة): 03.

وأما قولك:

لو تعقل الشجر التي قابلتها مدت محيّية إليك الأغصنا

فهذا معنى متداول قد تساجلته الشعراء وأكثرت فيه»، فالحاتمي يقيس الشاعرية بالمعنى العام لا بالصياغة الفنية، ويتجاهل أن المعنى إذا تداول بين الشعراء جرى مجرى المشترك فلا يؤخذ على الشاعر اعتماده، وما هي إلا عاقبة التعصب والتحامل، والحاتمي في كل مناظراته سياقي لا يولي اعتبارا للصورة الحسنة ولا لبراعة تأليف.

أما الرسالة الحاتمية فتوحي أنَّ الحاتمي لم يشف غليله من تتبع سرقات المتنبي في المنظوم حتى انتقل إلى المنثور، وأخذ يفتش عن سرقات المتنبي من حكم أرسطو «ووجدنا أبا الطيب أحمد بن الحسن المتنبي قد أتى في شعره بأغراض فلسفية ومعان منطقية...قد أوردت من ذلك ما يستدل به على فضله في نفسه، وفضل عمله وأدبه، وإغراقه في طلب الحكمة مما أتى في شعره موافقا لقول أرسطاطاليس في حكمته»[1]، والحاتمي في كتابه هذا يرد حكم المتنبي إلى حكم أرسطاطاليس، إلا أنَّ أحمد أمين يعارضه، ويرى أنَّ حكم المتنبي منبعها الشعر العربي «فنحن إذا التمسنا له مثالا في حكمه فلسنا نجده في أفلاطون وأرسطو وأبيقور، وإنما نجده في زهير بن أبي سلمى»[2].

وفي هذا أذهب إلى ما ذهب إليه محمد مندور؛ أنَّ رأي أحمد أمين، ورأي علي الحاتمي، كلاهما فيه جانب كبير من الصحة، ولكن كلاهما مسرف، فهناك التفكير الأخلاقي وإن شئت فسمه التفكير العلمي، وهناك التفكير المجرد النظري، وللمتنبي أنواع من الحكم، منها ماهو عربي خالص، كقوله: ولكن حسم الشر بالشر أحزم، ومنها ما يشبه الحكم الشعبية، كقوله: ليس تأكل إلا الميت الضبع، ومنها ما أملته عليه تجاربه، كقوله: ويستصحب الإنسان من لا يلائمه كمصاحبته لكافور، ولكن في أشعاره ما يشير إلى أثر الفلسفة في شعره، نحو قوله:

ولجدت حتى كدت تبخل حائلا للمتنهى ومن السرور بكاء

ومادام الحاتمي يتخذ التعصب هاديا له، يقذفه بعيدا عن كل حسنة للمتنبي، فلم يمانع من حشد أبيات وربطها بحكم للمتنبي حتى وإن لم تكن بينهما صلة، وأي صلة بين قول أرسطو: ترداد حركات الفلك يحيل الكائنات عن حقائقها، وقول المتنبي:

[1] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب: 240.

[2] - المرجع نفسه: 240.

ومن صحب الدنيا طويلا تقلّبت على عينيه حتى يرى صدقها كذبا[1]

وهل يحتاج المتنبي إلى أرسطو حتى يعرف أنَّ الدنيا تعلمك معرفة الأمور على حقائقها، ولا نعني بذلك تجاوزه في كلّ ما ذكر إنما كان يصيب في مواضع، كقوله: قال أرسطو: من لم يردك لنفسه، فهو النائي عنك، وإن كنت قريبا منه، ومن يردك لنفسه فأنت قريب منه، وإن تباعدت عنه، قال المتنبي:

إذا ترحلت عن قوم، وقد قدروا أن لا تفارقهم فالراحلون هم[2]

والذي يعنينا من كل هذا أن الحاتمي ما زال سياقيا يهتم بتفريغ أشعار المتنبي وردها إلى أصولها، أصاب أم لم يصب، كأن لم يسمع بنظم المحلول، وما فيه من قيمة فنية تطغى على المعنى الأصلي، كقول المتنبي:

يراد من القلب نسيانكم ويأبى الطباع على الناقل[3]

فالحاتمي يكتفي بقوله: قال أرسطو: روم نقل الطباع عن ذوي الأطماع شديد الامتناع، وكأن الحاتمي لم يسمع العرب تقول: الطبع غالب، ولم ينتبه إلى توليد المتنبي للمعنى، حتى جعل ما لا يعقل منزلة العاقل، وأراك المجرد في صورة المحسوس، حتى رأيت الطبع شاخصا أمامك له رأيه فيأبى !

إنَّ الملاحظ من الكتب التي صنفها محمد مندور في خانة الكتب المنهجية، أنّها جاءت ردّ فعل على نشاط نقدي ترجح بين العدل والحيف، فالموازنة جاءت بعد حركة نقدية دارت حول البحتري وأبي تمام، وكتاب الوساطة جاء بعد حركة نقدية حول شاعرية المتنبي، وهو ما يبرز لنا حركية النقد ودور الناقد في مجتمعه، فالمجتمع يقيم للذوق والأدب مكانة أساسية في حياته يناقش حدّ التعصب، ثم يأتي دور الناقد ليوجه ويهذب هذا الذوق، علما منه أنَّ للذوق أثرًا على حياتهم الفكرية والاقتصادية.

أما زمننا هذا فقد خيّل إليه أنَّ لا صلة بين الذوق وبين البناء الحضاري، فأهمل كلّ ما له صلة بتهذيب الذوق، فبقي غفلا بلا حضارة، ومن واجب هذه الأمة أن تعرف أن الحضارة قائمة على ركنين أساسيين، لا يستقيم لها شأن بواحد دون الآخر؛ ألا وهما بناء العمران وبناء الإنسان، بل إنَّ بناء الإنسان ركن أساسي نحو الحضارة باعتباره المنتج للعمران، والسبب الرئيسي في إهمال الذوق، راجع إلى طبيعة العصر القائمة على الماديات، ولكن يجب أن ندرك جيدا قيمة الذوق في صناعة التكنلوجيا والازدهار

[1] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب: 280.

[2] - المرجع نفسه: 249.

[3] - الحسن بن المظفر، الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة، تح: فؤاد أفرام البستاني، ط01. (لبنان: مجلة المشرق، 1931): 276.

الاقتصادي، وقد ذكر مالك بن نبي في كتاب مشكلة الثقافة أنَّ الجمال عنصر أساسي نحو النهضة، فالمجتمع الذي لا يملك ذوقا لا يمكن أن يكون مجتمعا مبتكرا، وحسبي من هذا الكلام أن أشير إلى قول أينشتاين: لقد أفادني دوستويفسكي أكثر مما أفادني العالم ياوس، وياوس هذا عالم ألماني في الرياضيات والفيزياء، فكيف أفاده دوستويفسكي إن لم يكن في تهذيب الذوق، وبعث الخيال، ورحم الله المتنبي وهو يقول:

ومن يك ذا فم مر مريض يجد مرا به الماء الزُّلالا

نعود إلى أول حديثنا عن ظهور النقد المنهجي كرد فعل لحركة نقدية، وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه، واحد من هذه الكتب التي جاءت، بعد جدل حول شاعرية المتنبي فلما «عمل الصاحب رسالته المعروفة في إظهار مساوئ المتنبي، عمل القاضي أبو الحسن كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه في شعره، فأحسن وأبدع، وأطال، وأصاب شاكلة الصواب»[1].

وعبد العزيز رجل ذوق وعدل، صاحب قضاء، انتهج الوسطية والاعتدال في مناقشته لشاعرية المتنبي، يقول: «فكذلك ليس من حكم مراعاة الأدب أن تعدل لأجله عن الإنصاف، أو تخرج في بابه إلى الإسراف، بل تتصرف على حكم العدل كيف صرف، وتقف على رسمه كيف وقفك، فتنصف تارة وتعتذر أخرى»، فصاحب الوساطة من أول نص يضعك على قسطاس العدل، ويلزمك مناهج القضاء، في الإنصاف والاعتذار، وما دام هذا هو منهجه فإنَّ عبد العزيز يضعنا أمام جلسة قضائية يقسم فيها خصوم المتنبي، وهي نظرة تسميها نظرية التلقي بوجهة النظر الجوالة، أي تحديد المعالم والحدود، وبذلك يرى عبد العزيز أن الناس في المتنبي فئتان: مطنب في تقريظه، وعائب يروم إزالته عن رتبته «وكلا الفريقين إما ظالم له وللأدب فيه»[2]، وكتاب الوساطة في مجمله لا ينتصر للمتنبي، إنما يسعى لإثبات أنّ المتنبي شاعر كغيره له ما له وعليه ما عليه.

ولسنا في باب الحديث عن كتاب الوساطة وتتبع أبوابه وبيان مقاصده، وقد كفانا من سبقنا مؤونة ذلك، إنما نريد أن نتقصى معالم قضية السرقات داخل الصراع حول المتنبي، وعبد العزيز في منهجه يقيس الأشباه بالنظائر؛ أي يذكر مساوئ الشعراء ويقابلها بمساوئ المتنبي، بيانا أن الذي على المتنبي يحسب كذلك على من سبقه، فخصّ بابا سمّاه "أغاليط الشعراء" يقول فيه: «ودونك دواوين

[1] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب: 249.

[2] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 03.

الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لايمكن لعائب القدح فيه»[1]، وهذا النص يخدمنا كثيرا في باب السرقات؛ إذ يشير من طرف خفي أنَّ الشعراء مهما بلغ اقتدارهم وتمكنهم، فإنَّ الخطأ والنقص حتمية لا مناص منها، وبالتالي يمكن للمحدث أن يطور في معاني من تقدمه ويتمم النقص فيها، وهو معنى المصالحة عند بارت؛ لأن هذه المصالحة لا تكون إلا إذا نظر المبدع إلى نصوص من سبقه نظرة تحرر من القيود لتفتح أمامه باب النقائص،«فلو أن الإنسان نظر إلى أي موقف باعتباره كاملا وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان لما وجد أي ابتكار أو اختراع»[2] وهو ما قصدناه بالتجربة الخصبة عند حديثنا عن الاستعداد الشعري، وبهذه النظرة ينشئ المبدع عقلا يشق به طريقه بعيدا عن التقليد جاهرا بأسلوبه الخاص من جهة، والغني بإبداع الآخرين من جهة، وهو ما يعنيه ريتشاردز صاحب كتاب "مبادئ النقد الأدبي" بقوله في أول سطر:«هذا نسيج جديد لخيوط قديمة»[(3)].

فلا يكون التفاضل بين الشعراء على أساس القديم والحديث، إنما التفاضل على قدر حسن التصرف في المعنى، ما يفتح مجالا لتطوير المعاني، ويقضي على فكرة نفادها، وعبد العزيز رجل ذوق لا يقيس الكلام على أصل معناه، إنما ينظر إلى دلالته الفنية لأن«العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في المنطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة، ثم تجد الرجل منها شاعرا مفلقا، وابن عمه وجار جانبه ولصيق طُنُبه بكيئا مفحَما؛ وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب؛ فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدَّة القريحة والفطنة»[4] وهذا هو القول الراجح والرأي السديد؛ إذ المعنى العام مشترك بين الناس في كل زمان، إنما التفاضل في حسن التصرف، الراجع إلى طبع كل شاعر وحدة ذكائه، وهو ما سميناه من قبل بالتوزيع الاعتدالي.

ويشير عبد العزيز إلى باب آخر يفيدنا في موضوع السرقات، أيضا هو أثر البيئة على الشعر؛ إذ رأى أن القوم يختلفون «وتتباين أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره»[5] باختلاف بيئته، فإن ربطناه بقضية السرقات، وجدنا أنَّ المعنى العام يتخلف من شاعر لآخر، فيرق عند شاعر ويتوعر عند غيره، وهذا مهم في تتبع حركة المعنى، وتطوره من بيئة لبيئة، ومن عصر لعصر، كما يفيدنا في تحديد شاعرية المحدث وخياله إذا ما اعترض معنى ليس من بيئته .

[1] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 04.

[2] - ينظر عيسى أحمد حسن، الإبداع في الفن والعلم، (الكويت: عالم المعرفة، 1979): 86.

[3] - أبو موسى، محمد، مناهج علمائنا في بناء المعرفة، ط01. (أم القرى، مكة، 1999):212.

[4] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 16.

[5] - المصدر نفسه: 17.

إنّ نظرة عبد العزيز النسيقية، وليدة منظومة من الأحكام تتداخل فيما بينها أولها، عدم التعصب للقديم، فعبد العزيز لا يرى المزية للمتقدم على المتأخر بحكم زمانه، إنما المعنى رهان بين الشعراء والسبق لمن وصف فأصاب، لأجل هذا نراه يعتذر للمحدث ويشير إلى توعر ساحته وضيقها، فيقول: «ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار؛ لأن أحدهم يقف محصورا بين لفظ قد ضيّق مجاله، وحذف أكثره، ومعان قد أُخذ عفوها، وسبق إلى جيّدها؛ فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن»[1]، وعبد العزيز يفتح مجالا واسعا في باب السرقات يحترز فيه من القطع بسرقة شاعر من شاعر، لأن حال المحدث غير حال المتقدم، والألسن عليه أشد مما هي على غيره.

إنَّ صاحب الوساطة في أكثر حديثه يردد ما اتفق عليه أهل العلم من قبل في نفاد المعاني وصعوبة مسلك المحدثين، ووجوب الاعتذار لهم، وفي تقسيم المعاني إلى المشترك المتداول، الذي لايكون توارده سرقة كتشبيه الجواد بالغيث، والشجاع بالسيف، والخاص الذي يستبد به شاعر دون سواه، فيكون أولى به، حتى يستبد به من لحقه بإيجاز أو تسهيل أو توليد، يكون به أولى ممن ابتدعه، وعبد العزيز على ما ترى يسلم السبق لحسن التصرف في المعنى، حتى يكون اللاحق أولى بالمعنى ممن تقدمه، فالتفاضل في المعاني على حسب«مراتبهم من العلم بصنعة الشعر؛ فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن»، وسبيله إلى ذلك إحداث الصنعة في المعنى المسروق، وهو ما يسميه السرقة الممدوحة، ولا تتسم بسمة المدح حتّى يحدث اللاحق فيها زيادة وتفصيلا، فمتى سمعت قول أبي دَهبَل الجُمحي:

وكيف أنساك ! لا أَيْدِيك واحدة عندي ولا بالذي أَوْلَيْتَ مِن قِدَم

علمت أنه من قول النابغة:

أبى غفلتي أني إذا ما ذكرته تقطَّع حزنٌ في حشى الجوف داخل
وأنَّ تلادى إنْ نظرتَ وشكَّتي ومُهري وما ضمَّت إليَّ الأنامل
حباؤك والعيس العتاق كأنها هجان المها تُردى عليها الرَّحائل[2]

[1] - ينظر عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 52.
[2] - المصدر نفسه: 189.

فإذا أنصفت أبا دَهْبَل عرفت فضله، وشهدت له بالإحسان؛ لأنه جمع هذا الكلام الطويل في "ولا أيديك واحدة عندي" ثم أضاف إليه: "ولا بالذي أوليت من قدم"، فتمَّ المعنى، وأكده أحسن تأكيد؛ لأن الأمور العظيمة قد تُنسى إذا طال أمدها، وتقادم عهدها؛ فنفى عنه وجوه النسيان كلّها، فجمع الحسن في لفظ وجيز، فالجرجاني كمن تقدمه يرى الشعر رمزا وإيماء وإشارة في خفاء، وسلّم بفضل دَهبَل على النابغة لبراعته في جمع كلام النابغة والزيادة عليه.

كما لا تتسم السرقة بالمدح إلا إذا خفيت، فجوليا كريستيفا في تقسيمها لأنواع التناص تشاكه فكرة إخفاء السرقة؛ حين اعتبرت التناص الحواري أرقى مستويات التناص، لأن المعنى الأصلي لا يظهر في المعنى المولد، وهو ما ذكره عبد العزيز في باب التفنن في السرقة فقال:«فإنَ الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه ووزنه ونظمه» [1]، وعبد العزيز لاحق بمن سميناهم تيار النسق، لأنه يرى أن المزية ليست في السبق، إنما المزية في حسن التصرف، فلا يقاس الشعر بأصل معناه، إنما بدلالته الفنية، لذا نراه في باب سرقات المتنبي يعرض ما أُدعي على أبي الطيب من سرقة، ويناقشها بالدرس والتحليل معتمدا على ذوقه وحذقه في أساليب العرب وتصرفها، فيشيد بفضل المتنبي فيما حسن أخذه، ويشيد بفضل صاحب المعنى فيما أساء المتنبي عرضه، ومن أمثلة ذلك، قول أبي تمام:

ولو لم يكن في كفهِ غيرُ نَفْسه لجادَ بها فليتَّق اللهَ سائلُه

قال أبو الطيب:

يأيُّها المُجْدَى عليهِ رُوحُه إذْ لَيْسَ يأتيه لها استِجدَاء
احمَدْ عُفَاتَكَ لا فُجِعْتَ بِفَقْدِهم فَلَتَرْكُ مَا لَم يَأخذُوا إِعْطَاء

وبيت أبي تمام أملح لفظا وأصح سبكا، وزاد أبو الطيب بقوله: إنه يجدى عليه روحه، ولكن في اللفظ قصور، والأول نهاية في الحسن [2]، وبيت أبي تمام أقرب للنفس من قول المتنبي.

قال أبو تمام:

غرّبَتْهُ العُلا على كَثْرَةِ الأَهْـ لِ فَأَضْحَى في الأَقْرَبِيْنَ جَنِيْبَا
فَلْيَطُلْ عُمْرُهُ فَلَوْ مَاتَ فِي مَرْ وَ مُقِيْما بِها لماتَ غَرِيبَا

[1] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 204.

[2] - المصدر نفسه: 216.

وقال أبو الطيب:

وهكذا كنتُ في أهلي وفي وطني إنَّ النفيس غريب حيثما كانا[1]

وبيت أبي الطيب أجود وأسلم، وقد أساء أبو تمام بذكر الموت في المديح، فلا حاجة به إليه؛ والمعنى لا يختل بفقده، ومن مات في بلده غريبا فهو في حياته أيضا غريب، فأي فائدة في استقبال الممدوح بما يتطير منه[2]، وهذا مما لا يهتدي إليه إلا من سلم ذوقه وحسن طبعه. وعبد العزيز يوازن في جوانب عدة، منها سلامة اللفظ، وتمام المعنى، ومراعاة المقام، ولا يرى حرجا في تفضيل المتنبي على أبي تمام؛ أي تفضيل اللاحق على السابق مادام المعنى أفضل ممن تقدمه، وهذا عين الصواب.

وقال بكر بن النطاح:

ولولم يجر في العُمْر قسمٌ لِمَالِكٍ وجَازَ له الإعطَاءُ مِنْ حَسَنَاتِهِ
لجادَ بِها من غَيْرِ شِرْكٍ بِرَبِّهِ وَأَشْرَكَنَا فِي صَوْمِهِ وصَلاتِه

قال أبو الطيب:

ولَوْ يَمَّمتْهم في الحَشْرِ تَجْدُو لَأَعْطَوْكَ الَّذِي صَلَّوْا وصَامُوا

هذا معنى مليح، ولفظ ابن النطاح أحسن، وله زيادة قوله: "من غير شرك بربه"، وفيه نفي التهمة في الاستهانة بالأعمال الصالحة، ولأبي الطيب فضيلة ذكر الحشر؛ لأنه خصّ الوقت الذي يظهر فيه الافتقار إلى الحسنات[3].

إنَّ عبد العزيز الجرجاني رجل قضاء وعدل، وصاحب ذوق وطبع مهذب، يبدو أول ما يبدو من اختياراته الشعرية، وتفضيله لما سهل مناله واختلج النفس، وأحدث فيها طربا، وهو على ذوق الآمدي لا يأبه باستعارة ولا جناس إذا حصل عمود الشعر ونظام القريض، وفي موازناته كان تركيزه على سلامة المعنى وإحاطته، إحاطة السوار بالمعصم، وإنَّ عبد العزيز وإن لم يطل النفس في الموازنات، وأخذ يذكر السارق والمسروق، وأدخل فيه كثيرا من المعاني العامة إلا أنَّ منهجه باد من أول حديثه عن السرقات، فعبد العزيز رجل نسق يفاضل على أساس حسن التصرف، وبراعة المأخذ، دون اعتبار للسبق.

[1] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 219.
[2] -المصدر نفسه: 219.
[3] - نفسه: 244.

هذا ما بيّناه بالتفصيل عند كل كتاب تعرض لقضية السرقات، وهذا إجمال لما ذكر. إنَّ جملة ما أردت أن أبينه في هذا الفصل أنَّ المدونات النقدية انقسمت إلى تيارين في تتبعها لقضية السرقات ؛ تيار نظر إليها بعين السياق، وتيار نظر إليها بعين النسق.

أما تيار السياق فتمثل في مجمله بمجموعة من المدونات النقدية اتسمت باللاموضعية واللامنهجية لغلبة التعصب، واشتركت بذلك في وحدة المقصد؛ إسقاط الشاعر، واشتركت في وحدة الدافع؛ تحقيقا لرغبة في نفوسهم، كالدافع السياسي عند الحاتمي في إرضاء الوزير المهلبي، كما اشتركت في وحدة المدخل النظري؛ اتخاذ السرقة وسيلة نقدية لتحقيق أهدافهم.

وكل هذه الدوافع مبنية على نظرة ضيقة لمفهوم الشعرية؛ إذ المعيار عندهم هو أصل المعنى بعيدا عن الدلالة الفنية، فجاءت صورة هذه المؤلفات باهتة، تتعامل مع الإبداع تعاملا سطحيا لا يغوص إلى جماليته وتأثيره، لأن المنهج المعتمد عندهم هو منهج استردادي يركز على التقاط التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية، مقصيا أي قيمة فنية، ما يجعل الأعمال الأدبية متساوية دون تمايز بينها.

وصحيح أن قراءة الإبداع قراءة تاريخية مهمة في رصد الشاعرية، لمعرفة مدى أصالة المبدع، ومدى امتداد أعمالهم وعمقها في التاريخ الأدبي، ومقارنتها لتمييز الأصيلة من التقليدية، ولكنها عملية تمهيدية، لا يجوز أن نقف عندها، لأن الوقوف عندها، إقصاء للخصوصية الفردية، وإقرار بالعجز عن تفسير العبقرية الفردية للأديب، وقد بينا من خلال النماذج السياقية عجزها عن تحديد الفروق الفنية بين السابق واللاحق.

أما تيار النسق المتمثل في مجموعة من المدونات النقدية التي اتسمت بالموضوعية والمنهجية، فقد انطلق من مبدأ التحويلات؛ الذي يرى أن البنية ليست ساكنة، إنما هي خاضعة لمجموعة من التحولات، وما دام الإبداع صورة لصاحبه، والمبدعون على اختلاف فيما بينهم من جهة التوزيع الاعتدالي، فإن أساليب الإبداع تختلف فالأسلوب هو الرجل، وهو ما أثبته عبد القاهر فيما بعد باسم نظرية النظم، يقول عبد القاهر: «لا سبيل إلى أن تجيء بمعنى بيت من الشعر فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته، ولا يغرنك قول الناس قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلام فأداه على وجهه، فإنه تسامح منهم، والمراد أدى الغرض، فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون في الكلام الأول، ففي غاية الإحالة»[1]، ولست أبغي أن أحول بينك وبين هذا الكلام الجليل المترامي في جذور تراثنا، وأنا أضع أمامك نصوصا

[1] - ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 261.

لنقاد غربيين لا تختلف عمّا أثبته نقادنا من قبل، نقرب بها المعنى، وندرك من ورائها مكانة من تقدمنا، وبعد نظرهم.

يقول هايدجر وجادمار: «لا توجد هناك إعادة لتجارب نفسية، وشعورية سابقة كما حدثت بالفعل، حتى على أبسط مستويات التجربة الإنساينة»[1]، وقياسا على قضية السرقات، ندرك أن السارق والمسروق وإن بديا في الظاهر أنهما سواء، فهما فيما خفي من دلالات فنية أبعد ما يكون، إذ لا يمكن لشاعر أن يعيد تجربة شاعر آخر، بل ولا يمكن للشاعر نفسه أن يعيد تجربة سابقة، إلا إذا كرر بيته، أما إذا اختلف النظم، فإن المعنى يختلف لا محالة، فإن كانت العرب ترى فرقا بين زيد منطلق، والمنطلق زيد، فإن الفروق بين السرقات أبعد، وإن قول أصحاب السياق قد أعاد بيت فلان، ولم يزد على قول فلان باطل.

ولا نعني بهذا أن لا صلة بين النص الجديد، والمتعاليات النصية، إذ لا فكاك من تشرّب تجارب السابقين، ولا مناص من حتمية التناص، فلا بد للغد أن ينبثق من الأمس، ولابد للنهار أن ينسلخ من الليل، وهو ما تجمع عليه سائر الأمم، يقول أحمد بن أبي طاهر:«والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس»[2]، كما يقول ماريو:«إن العمل الفني لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى»[3]، وسّعته فيما بعد جوليا كريستيفا من إطار النص إلى إطار الثقافات، فاعتبرت النص فسيفساء لجملة من الثقافات المخزنة لدى المبدع، كما ذهب ميشيل فوكو إلى إلغاء حدود النص، كونه متشابكا في نظام من الإحالات مع نصوص أخرى[4].

[1] - عبد الله سالم المعطاني، قضية شاطين الشعراء وأثرها في النقد، ، *مجلة فصول 01*، (يولو 1991):98.

[2] - عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، ط01. (المغرب: أفريقيا الشرق، 2007): 16.

[3] - مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، (مصر: منشأة المعارف، 1991): 77.

[4] - ينظر مسعودة بودوخة، السرقات الأدبية وسؤال الإبداع مقاربة في ضوء نظرية التناص، *حوليات جامعة قالمة للغات والآداب*01. (ديسمبر2015): 419.

ومتى ما أردنا تطوير نظرتنا لقضية السرقات، وجدنا أن السبيل إلى ذلك كائن في الجمع بين التيارين السياقي والنسقي، وأن يكون تحديد أصالة الشاعر، وتتبع جذور معانيه خطوة أولية، تتبعها القراءة النسقية التي تعنى بالمسافة الجمالية Ecart Esthetic؛ أعني الوقوف على درجة التمايز بين السابق واللاحق، في قراءة آنية تحدد الدلالة الفنية لكل من المعنيين، وتقف على فضل أحدهما على الآخر بعين الموازنة، لنجلي من خلالها عبقرية كل من تعرض لذلك المعنى وما له وما عليه، تتبعها قراءة تعاقبية تتبع مسار المعنى من أول بزوغ له إلى آخر أفول، ننظر من خلالها حركية المعنى من عصر لآخر، وندرك بها أثر العصر والبيئة على توليد المعاني.

وهو غايتنا فيما بقي من هذا البحث؛ قراءة قضية السرقات الشعرية قراءة نسقية تسعى لتحديد الفروق الفنية بين السابق واللاحق، انطلاقا من نقطتين أساسيتين هما: التحويلات Transformation؛ أي توليد المعنى الأصلي بين الشعراء وتحديد المسافة الجمالية، والشمولية Totalité؛ ويراد بها النظر إلى البنية كوحدة متماسكة كاملة في ذاتها؛ أي النظر إلى البيت داخل القصيدة كاملة، وتحديد مدى ارتباطه بالبيت السابق، ومدى تكامله مع البيت اللاحق، لنحدد من خلالها ما سيميناه في الفصل السابق علاقة السرقات بالطبع، هذا مقصدنا والله من وراء القصد.

الفصل الرابع:

الموازنات الشعرية بين اللفظ المتعدد للمعنى المتحد

***المبحث الأول:** موافقات أبي تمام.

***المبحث الثاني:** موافقات البحتري.

***المبحث الثالث:** موافقات المتنبي.

يُجمع أهل البيان وصنعة اللسان، أنك لن تجد أعز مطلبا وأوحش مركبا من النظر في بيتين تقول فيهما هذا أشعر من هذا، وسبب التفضيل كيت وكيت، وهو«باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرّز. وليس كل من تعرّض له أدركه واستكمله. ولستَ تُعدّ من جهابذة الكلام، ونُقّاد الشعر، حتى تميّز بين أصنافه وأقسامِه»[1]. حاولت-ما استطعت- في هذا الفصل تطبيق ما نظّر له التيار النسقي؛ في اعتبار السبق لمن جاء بالمعنى في معرض حسن تسمو به الدلالة الفنية، وسبيلهم في ذلك مراعاة النظم.

ولما كان الحكم بالشاعرية مراما عزيزا وحملا ثقيلا، رغب عنه الآمدي فقال: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؛ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر» آثرت الاعتماد على أحكام عبد القاهر في باب "الموازنة بين المعنى المتحد واللفظ المتعدد" واجتهدت في تحديد الفروق الدلالية، وكشف علة التفضيل، ومنهج عبد القاهر في هذا الباب تقسيم الموازنة إلى قسمين: قسم يكون المعنى في أحد البيتين غفلا، وفي الآخر مصوّرا مصنوعا، وقسم ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع في المعنى وصوّر، ولم يكن عبد القاهر يصرّح بالتفضيل كما الآمدي، إنما كان يقدم المعنى الأقل صنعة ويثنّيه بما هو أفضل منه، واقتصرت في هذا الفصل على أبي تمام والبحتري والمتنبي؛ إذ كانت السرقات معيارا رئيسا في تحديد شاعريتهم.

المحبث الأول: مو افقات أبي تمام

أبدأ في هذا المبحث بما ذكره عبد القاهر من موافقات للمعاني في ديوان أبي تمام، كاتفاقه وقول أميَّة بن أبي الصَّلْت:

عَطاؤُكَ زَينٌ لِامرِئٍ إِنْ أَصَبْتَهُ بِفَضْلٍ وَما كُلُ العَطاءِ يَزينُ[2]

مع قول أبي تمام:

تُدْعَى عَطَايَاهُ وَفْراً وَهيَ إِنْ شُهِرَتْ كَانَتْ فَخَاراً لِمَن يَعفوهُ مُؤْتَنَفَا
ما زِلتُ مُنتَظِراً أُعجوبَةً عَنَناً حَتّى رَأَيتُ سُؤالاً يُجتَنى شَرَفا[3]

والملاحظ من الموازنة أنَّ عبد القاهر اكتفى ببيت لابن أبي الصلت مقابل بيتين لأبي تمام، فلا تكون الموازنة إلا بالبيت الأول لحبيب لأنهما في المعنى نفسه، وهو عطاء المحبوب، أما البيت الآخر فهو حديث

[1] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 183.

[2] - أمية بن أبي الصلت، ديوان أمية بن أبي الصلت، تح: سميح جميل الجبيلي، ط01. (لبنان: دار الصادر، 1998) :192.

[3] - الخطيب التبريزي شرح ديوان أبي تمام، تح: راجي الأسمر، ط02.(لبنان: دار الكتاب العربي، 1994)، ج01: 421.

عن سؤال العطاء، إلا إذا وازنا الكفة بزيادة البيت الثاني لأمية، لأنه هو الآخر في الحديث عن السؤال، يقول ابن أبي الصلت:

عَطاؤُكَ زَينٌ لامرِئٍ إن أَصَبْتَهُ بِخَيْرٍوَما كُلُ العَطاءِ يَزينُ
وَلَيسَ بِشينٍ لامرِئٍ بَذَلُ وَجهَهُ إليكَ كَما بَعضُ السُؤالِ يَشينُ[1]

أول ما يلاحظ أنَّ ابن أبي الصلت جاء بجملة اسمية دلالة على الثبوت، وأن بريق عطائه باق لتميزه وكثرته، وأخبر بالنكرة "زينٌ" تعظيما وتكثيرا للعطاء، حتى جعله مُحْدَثا لم يعرف من قبل، وزاد فجاء بمن نال العطاء نكرة "لامرئ" إشارة إلى سعة فضل ممدوحه، وإصابته لكل الناس قاصيهم والداني، وأنه زينة لكل من ناله، إلا أنه بنى الشرط بـ"إن" التي تحتمل وقوع الشرط وعدم وقوعه، عكس الشرط ب"إذا" التي تقتضي وقوعه، والفرق بينهما يتضح في قوله تعالى: ﴿**إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ إِن تَرَكَ خَيْرًا**﴾[2]؛ فلما كان الموت حقًا على كل نفس جاءت "إذا"، ولما كان في الناس الموسع والمقتر جاء الشرط بـ"إن"، وقوله أصبته، يحتمل الخير والشر، لذا أدخل عليها قوله "بخير"، وفي رواية "حبوته" أما قول أميّة وما كلّ العطاء يزين، فقول حسن غاب في بيت أبي تمام، دلّ به ابن أبي الصلت أنَّ عطاء الممدوح زين، وعطاء غيره شين.

وأول ما يلاحظ من الفروق بين المعنيين، تعبير ابن أبي الصلت بصيغة المخاطب، وتعبير أبي تمام بضمير الغيبة، والمدح في الغيب أوفى من المدح في الحضور، ثم إنَّ أبا تمام قرع السمع بالفعل "تدعى" مبنيا للمجهول احتفاء بالفعل، فجعل العطايا تدعى، وأنزلها منزلة العاقل الطائع الذي يدعى فيستجيب، وجمعها بيانا لكثرتها، وزاد عليها صفة الوفرة تكثيفا لعطاياه، قال التبريزي: «وفرا: أي غنى لأن كل من أعطاه هذا فقد استغنى عن الناس كلّهم، وهو يعطي سرًّا وجهرًا»[3]، فعطاياه في السر إن شهرت كانت فخرًا مؤتنفًا وشرفًا مُستطْرفًا لسائله، لأنه شريف العطاء، فمن أعطاه أكسبه إعطاؤه فخراً وغنًى، ولا شرف ولا فضيلة في الأخذ، ولكن أبا تمام جعل الأخذ من ممدوحه بمنزلة الشرف، ويجوز أن يعني سعة العطية، وأنها لوفرتها تمكن آخذها أن يتكرم فيؤدي إلى الفخر مجازا باعتبار ما سيكون.

[1] - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر،دط. (السعودية: دار المدني، دت)، ج01.
[2] - سورة البقرة: 180.
[3] - الخطيب التبريزي شرح ديوان أبي تمام، ج01: 421.

ثم جاء بضمير الشأن "هي" والفعل المبني للمجهول "شُهرت" إشارة إلى حرص العطايا على الستر، فتكون الشهرة فوق رغبتها، والفرق بين أبي تمام وابن أبي الصت، أنَّ أبا تمام أدخل "إنْ" على الشهرة لا على الإصابة، وجاء بالاسم الموصول المبهم "من" إشارة إلى قدرة العطايا على رفع كل مغمور، وهو مناسب لأول كلمة من البيت "تُدعى" فبناء الفعل للمجهول يفيد أنَّ عطاياه لا تفرق بين مراتب الناس، وكذلك معنى "من" المبهمة، وفرق آخر بينهما يفضل فيه أبو تمام أميّة، في جعل عطاء ممدوح الحبيب بن أوس الطائي مدعاة للفخر، أما ابن أبي الصلت فجعله مدعاة للزينة، وليس كل ما تتزين به فخر، ولكن كل ما تفتخر به زينة.

أما حديثهما عن السؤال، ففضل أبي تمام باد في سعة خياله؛ الذي شوّقك إلى أعجوبة ثم جعلها في سؤال يجتني شرفًا، فأراك المعنوي في صورة الحسي على وجهين، وجه رأيت به السؤال يَجْتني، وفرق بين يجني ويجتني؛ فكل زيادة في البناء زيادة في المعنى، ثمَّ رأيت الشرف يُجْتَنَى، وهو بعيد عن سؤال زين وسؤال شين.

أما موضع بيت أبي تمام فغاية في حسن التموضع، يقول:

قَصْدُ الخَلائِقِ إلا في وَغًى وَنَدًى كِلاهُما سُبَّةٌ ما لَم يَكُن سَرَفَا
تُدعى عَطاياهُ وَفراً وَهيَ إنْ شُهِرَتْ كانَت فَخاراً لِمَنْ يَعفوهُ مُؤْتَنَفَا
ما زِلتُ مُنتَظِراً أُعجوبَةً عَنَناً حَتّى رَأَيتُ سُؤالاً يُجتَنى شَرَفا[1]

وقوله: قصد الخلائق؛ أي أحسنهم تصرفا فلا يسرف ولا يقتر إلا في الحرب والعطاء، ثم رجع إلى الحديث عن الندى والتفصيل فيه، فترى أنَّ أبا تمام طوى المعنى ثمّ نشره؛ إذ ذكر الوغى والندى جملة ثم رجع إلى تفصيلهما، فجاء بذكر العطايا؛ لأن الندى أقرب ذكرا من الوغى، وأقرب نسبا من "سرفا"، وأولى عند ممدوحه فعطاياه أسبق وأوسع من سخطه.

[1] - الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج01: 421.

واتفق أبو تمام في قوله:

نَقِّل فُؤادَكَ حَيثُ شِئتَ مِنَ الهَوى ما الحُبُّ إِلّا لِلحَبيبِ الأَوَّلِ

مع قول كثيّر:

إِذا ما أَرادَت خُلَّةٌ أَن تُزيلَنا أَبَينا وَقُلنا الحاجِبِيَّةُ أَوَّلُ[1]

جاء بيت كثيّر أسبق من بيت أبي تمام، وقد ذكرنا أنَّ عبد القاهر يقدم المعنى الغفل، ويؤخر المعنى المصنوع، وعلى هذا قول حبيب أحسن، وهو أشهر، وموضع الحسن راجع إلى الدلالة الفنية الناتجة عن القولين؛ إذ ترى في بيت أبي تمام فعل الأمر الذي يشرك المخاطب في المعنى، فيكون كل متلق معنيًّا بكلامه بخلاف بيت كثير الذي جاء خبريا، ثم إنَّ فعل الأمر نقّل أتى مضاعفا بمعنى المشقة في أدائه، وأوقعه على الفؤاد المتصل بضمير المخاطب توكيدا لإشراك المتلقي، وهو أوقع في النفس، وأشد تشويقا لما يأتي بعده، وفي اختيار الفؤاد دون القلب نكتة؛ إذ لم يقل نقل قلبك، لأن الفؤاد كما قال بدر الدين بن أحمد العيني: «عين القلب، وقيل باطن القلب، وقيل غشاء القلب، وسمي القلب قلبا لتقلبه».[2] فتجاوز القلب لأن فيه معنى التقلب مراعاة للمقام، يقول أبو موسى في حديث بدئ الوحي عند قوله عائشة ﵂ "يرجف فؤاده" «وإسناد الفعل إلى الفؤاد ليس كإسناده إلى القلب في حسه بما خفي، ونبضه بما استتر، وكأنَّ الرجفان داخل سر السرائر» .[3] وهو ما أراده أبو تمام بنقل فؤادك؛ أي اجتهد في نقل سرّ السرائر.

ومعلوم أنَّ الفؤاد لا ينقل، إنما ينقل الشعور بين الفتور والتعلق، ولما كان الشعور أهم ما في الفؤاد جعل تنقله تنقلا للفؤاد، وهو كقول أبي محمد عبد الله بن إسحاق السِّمسار المؤَقِّت: «سمعت شيخي يقول: ذهبت عينا محمد بن إسماعيل في صغره»[4] ، ولم تذهب عيناه إنما ذهب بصره، ولما كان البصر أهم ما في العين جعل ذهاب الكل بذهاب الجزء، فرأيت في قول أبي تمام ما لا تراه في قول كثير، وزاد في توسعه بقوله "حيث شئت من الهوى"، ثم جاء في العجز بالقصر بـ"ما وإلا"، قصرا للصفة على الموصوف، والقصر بـ"ما وإلا" يدخل في الخبر الإنكاري، فيكون قول أبي تمام توكيدا وتحديا لمن يروم نقل فؤاده عن الحبيب الأول، وجاءت الصفة معرّفة بـ"أل" الكمالية؛ أي كمال الحب وتمامه للحبيب الأول.

---

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، ط06. (مصر: دار المعارف، 2017)، ج01: 69.

[2] -بدر الدين العيني، عمدة القاري شرح صحيح البخاري، تح: محمد نصر أبي جبل، ط01. (مصر: دار العلمية، 2020)، ج01: 116.

[3] -محمد محمد أبو موسي، شرح أحاديث من صحيح البخاري، ط02. (مصر: مكتبة وهبة، 2001): 80.

[4] - ابن حجر العسقلاني، هداية الساري لسيرة البخاري، سيرة البخاري، تح: حنين سلمان مهدي، ط01. (سورية، دار الكمال المتحدة، 2011): 52.

وبيت أبي تمام سبيكة مفرغة لا يتمُّ معناه إلا بتمام آخره، أما قول كثير فتمام المعنى عند قوله أبينا، وفي بيت كثير ثُلمة تدلنا عليها عائشة بنت طلحة بن عيبد الله، فيما رواه ابن قتيبة في الشعر والشعراء قال: «وبعثت عائشة بنت طلحة بن عبيد الله إلى كثير، فقالت له: يا ابن أبي جمعة ما الذي يدعوك إلى ما تقول من الشعر في عزة، وليست على ما تصف من الحسن والجمال، لو شئت صرفت ذاك إلى غيرها ممن هو أولى بها منها أنا أو مثلي، فأنا أشرف وأوصل من عزة، وإنما جرّبته بذلك فقال:

إذا ما أَرادَت خُلَّةٌ أَن تُزيلَنا أَبَينا وَقُلنا الحاجِبِيَّةُ أَوَّلُ
سَنوليك عُرفاً إِن أَرَدتِ وِصالَنا وَنَحنُ لِتِلكَ الحاجِبِيَّةِ أَوصَلُ

فقالت عائشة: والله لقد سميتني لك خلّة وما أنا لك بالخلة، وعرضت عليَّ وصلك وما أريد ذلك»[1] فكلمة "خُلَّة، وأوَّل، وأوصل" أصابت وفاءه في مقتل؛ إذ اتخذ سواها خلة لها، وإن جعلها أولا، إلا أنه جعل لها تاليا، وإن كان أوصل إلا أنه لغيرها واصل، ما جعل بناء البيت على الشرط بـ"إذا" غير مناسب لجواب الشرط، فإذا سمع المتلقي "إذا ما أرادت" الشرط بـ"إذا" والتوكيد بـ"ما" الداخلة على "إذا" توقع جوابا يناسب التهويل والتعظيم، فإذا بالجواب أبينا وقلنا الحاجبية أول، وشتان بين قول كثير:

إذا ما أَرادَت خُلَّةٌ أَن تُزيلَنا أَبَينا وَقُلنا الحاجِبِيَّةُ أَوَّلُ

وقول أبي حَيَّةَ النُّمَيْرِيّ:

إِذا ما تَقَاضَى المَرْءَ يَوْمٌ ولَيْلَةٌ تَقاضاهُ شَيْءٌ لا يَمَلُّ التَّقاضِيا[2]

والبناء واحد على ما ترى، وقول أبي تمام أحسن صنعة وأجرى في القلوب.

ذكر عبد القاهر معنى تعاور فيه أبو تمام مع قيس بن الخطيم؛ وأصل المعنى عجز الظلام عن ستر المحبوبة لنضارتها وحسنها، فقال أبو تمام:

فنَعِمْت مِنْ شَمْسٍ إِذَا حُجبَتْ بَدَتْ مِنْ نُورِهَا فكأنَّها لم تُحْجَبِ

وقال قبله قيس بن الخطيم:

قضَى لهَا اللهُ حِيْنَ صَوَّرَها الْـ خالِقُ أنْ لا يُكِنَّهَا سَدَفُ[3]

وعلى هذا الترتيب يكون عبد القاهر قد قضى بالصنعة لقيس، ولكنهم كعادتهم لا يذكرون علّة التفضيل إلا نزرا ثقة بالقارئ، أما وقد مضى زمن ذلك القارئ، وعاد ضمنيا كقارئ إيزر، فإني أحاول كما سبق تتبع

[1] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد شاكر، ط01. (مصر: دار الآثار، 2010) ج01: 428.
[2] - المصدر نفسه، ج02: 629.
[3] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج02: 91.

مواطن الحسن والتفضيل، وأول ما بدا لي أنَّ أبا تمام دخل المعنى بجملة إنشائية يدعو فيها لمحبوبته بالنعيم، ثمّ بيّن سبب دعائه بنضارتها وتمنعها عن الحَجب، أما قيس فطرق المعنى من باب الجملة الخبرية، وقضاء الله لمحبوبته بنضارتها وتمنعها عن الكنّ، وافتتاحه البيت بفعل القضاء المقتضي الإلزام، وتقديمه الجار والمجرور "لها" تخصيصا وحصرا، وإسناده للفظ الجلالة "الله"، وترامیه في إثبات تقادم القضاء مرّة بالفعل الماضي "قضى" والظرف "حين صورها" واختياره "الخالق" فاعلا للتصوير توكيدا ومراعاة للمقام، أقول كلها اختيارات تُوقع في السامع معنى مهولا، يشوّقه إلى هذا القضاء، فجاء بالمفعول به للفعل قضى مصدرا مؤولا "أن لا يكنّها سدف" فجمع بين حركية الجملة الفعلية؛ إذ صورها أمامك نضرة برّاقة تحول دون الكنّ، وبين ثبات المصدر واستمراره، وفي اختيار الكن دون غيره من المرادفات بلاغة، لأنَّ الكنَّ كما قال أبو هلال في معنى كننته: «صنته والموضع الكنين هو المصون، وذلك أنه يكون كنينا وإن لم يكن مستورًا، وقيل الدر المكنون، لأنه في حق يصان فيه، وجارية مكنونة؛ أي مصونة»[1]؛ أي لا يستطيع السدف حتى أن يكنّها فكيف بحجبها، أما أبو تمام فاختار الحَجب : «وإنما يقال حجبه إذا قصد منعه، والستر لا يمنع الدخول والحجاب يمنع»[2]، وقول حبيب "إذا حجبت" إثبات لمعنى الغياب، وتنكيره للشمس يقتضي وجود سواها، وقيس خصّها دون غيرها، وقوله "كأنها لم تحجب" أقل في إثبات ضيائها من قول قيس "لا يكنها سدف".

واقتفى أبو العتاهية أبا تمام في أثر طول المكث، وتشبيهه بالثوب وما يعتريه من البلى، فقال أبو العتاهية:

أَقْلِلْ زِيَارَتَكَ الحَبِيـ ـبَ تَكُونُ كَالثَّوْبِ اسْتَجَدَّهْ

وقال أبو تمام قبله:

وَطولُ مَقَامِ المَرءِ في الحَيِّ مُخلِقٌ لِدِيبَاجَتَيهِ فَاغتَرِب تَتَجَدَّدِ[3]

إنَّ أبا العتاهية لم يصب من الشعرية، أو ما يسميه حازم بالتخييل حظا وافرا فقوله: "أقلل زيارتك الحبيب" تعبير متداول لا فضل فيه ولا مزية، وقوله "تكون كالثوب استجده" ضعيف التمثيل؛ فالكاف أقل درجات المشابهة، على عكس حظ أبي تمام، إذ أراك طول المقام مخلقا، فأسند الفعل إلى غير فاعله بمجاز عقلي علاقته السببية، وجعل "مخلقٌ" خبرا لطول المقام، وجاء بها نكرة تعظيما لأثرها، وأوقع

[1] -أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دط. (مصر، دار العلم والثقافة، دت): 287.

[2] - ينظر المصدر نفسه: 288.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط05. (مصر: مكتبة الخانجي، 2004): 498.

الخِلق على الديباجة، والديباجة إما يراد بها الخد لأنها في معنى الوجه، وإما يراد بها الثوب[1]، فإن صرفتها إلى معنى الوجه جعلت الخِلقة استعارة، فرأيت الوجه يخلِق كما يخلق الثوب، وإن صرفتها إلى الثوب، جعلتها كناية عن زهد الناس فيه، ثم قال "فاغترب" والعطف بحرف الفاء إشارة إلى سرعة الترتيب؛ أي إذا ما رأيت ديباجتك تخلق فبادر بالاغتراب تتجدد، وقوله "تتجدد" استعارة أخرجت المعنوي في صورة الحسي، فرأيت بها ذكرك ومقامك ثوبا متجددا، والفضل لمن أحدث في المعنى صنعة، والصنعة عند أبي تمام.

أورد الآمدي في فصول من الموازنة موافقات لأبي تمام، ونظر إليها كما بيّنا في الفصل السابق بعين النسق، فتراه تارة يحتفي بصنعة أبي تمام وما أحدثه في المعنى من زيادات، وتارة يُعرب عن تقصيره في الإحاطة بمعنى من تقدمه، ومن الشواهد على هذا، ما قصّر عنه أبو تمام في وصف سطوة الشيب على الشباب، قال الطائي:

وَالشَّيبُ إذا طَرَدَ الشَّبَابَ بَياضُهُ كَالصُبحِ أَحدَثَ لِلظَلامِ أُفولا

وأراد قول الفرزدق:

وَالشَّيبُ يَنهَضُ في الشَّبَابِ كَأَنَّهُ لَيلٌ يَصيحُ بِجانِبَيهِ نَهارُ[2]

فقصَّر عنه. ولم يزد الآمدي على هذا القول، وقوله قصّر عنه لا ينفي عن بيت أبي تمام الحسن، إنما يجعله أقلّ منزلة من بيت الفرزدق، والحق أنَّ الفرزدق أجاد اختيار مسلكه إلى المعنى فأحسن التصرف فيه حتى استدل به عبد القاهر في فصل "في نظم يتحد في الوضع ويدقّ في الصنعة"[3]، واعتبره النمط الأعظم فقال: «وإذا قد عرفت هذا النمط من الكلام، وهو ما تتّحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا، فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزيّة يعظم في شيء كعظمه فيه، ومما ندر منه ولطف مأخذه، ودقّ نظر واضعه، وجلى لك عن شأو قد تحسر دونه العتاق، وغايةٍ يعي من قبلها المذاكي القُرَّح الأبيات المشهورة في تشبيه شيئين بشيئين»[4]. فعبد القاهر وإن لم يدلّ على مواطن الحذق من بيت الفرزدق، إلا أنّ قوله " في تشبيه شيئين بشيئين" يدلنا على جهة البراعة، وأنها من جهة تعدد التشبيه، وحسن التصرف في تقسيمه، إلا أنَّ النظر إلى بيت أبي تمام يدلك أنَّه هو الآخر شبّه شيئين بشيئين، وعليه فتفضيل بيت الفرزدق عند الآمدي لا يرجع إلى محض الجمع بين التشبيهين،

[1] - الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج01: 246.

[2] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 64.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 93.

[4] - المصدر نفسه: 95.

ويزيدنا أبو هلال دليلا آخر على ما تضمنه بيت الفرزدق من حسن فيقول: «وقد أحسن الفرزدق الاستعارة في وصف الشيب»[1]، وحبيب هو الآخر لم تفته الاستعارة، فإن ثبت هذا عندك علمت ضرورة أنَّ المزية في النظم؛ براعة الشاعر في توظيف المعايير، واختيار الكلام، ومتى نقّبت عن موضع التفاضل هديت إلى مسالك في بيت الفرزدق غابت عن بيت أبي تمام، وأولها بناء الجملة عند الفرزدق على مبتدأ وخبر "الشيب ينهض"، وهو ذات بناء أبي تمام "الشيب كالصبح" والفرق بينهما في المسند، فخبر الفرزدق فعل، والفعل متضمن للضمير، تقدير الكلام "ينهض هو"، فجاءت الجملة بإسنادين، ما دلّ على زيادة في التوكيد، وجاء بالخبر مضارعا؛ والمضارع يدلّ على التصوير والتجدد، فأريت صورة الشيب ماثلة أمامك تنهض، متجددة لا تملّ، وهو ما يؤديه معنى ينهض؛ لأن النهوض يزيد على القيام بمعنى الانتفاض والحيوية والنشاط، وفرق بين قولك قيام الشباب ونهضة الشباب، والعلاقة بين المبتدأ وخبره عند الفرزدق شكّلت استعارة صوّرت لك الشيب في سَوْرَة ينهض على الشباب، أما بيت أبي تمام "الشيب كالصبح" تشبيه، والاستعارة أقوى من التشبيه.

وزاد الفرزدق تفرّسا في تخيّر النظم باختيار حرف "في" جرًّا للشباب التي تفيد الظرفية، قال سيبويه: «وأما في فهي للوعاء»[2] ؛ أي نهضة الشيب جاءت من داخله، حملت معنى عجيبا دلّ على انقلاب خصلات شعر المرء، فبعد أن أمضت معه عمر الزهور، سوداء على مذهبه، فإذا بها تنهض، فتأتي الانتفاضة من الداخل، والحقّ أنَّ أبا تمام أحسن في مقاربة هذا المعنى وإن لم يبلغ مرامه، فقوله "إذا طرد الشبابَ بياضُه"، والشرط بـ"إذا" يقتضي حتمية طرد الشيب للشباب وتهويله، والطرد يتضمن معنى التنكر للشباب، والقسوة في إخراجه.

وكلا المعنيين وقف عند الصدر بالمشبه، وجاء بالمشبه به في العجز إلا أنَّ الفرزدق اتخذ "كأنَّ" أداة للتشبيه، واكتفى أبو تمام بالكاف، وأقول اكتفى، لأن التشبيه بـ"كأنَّ" أقوى من التشبيه بالكاف، فقولك زيد كالأسد، لا يساوي قولك كأنَّ زيدًا أسد، وزاد المعنى قوّة وتمكنا ضمير الهاء في "كأنه"، وهو ضمير الشأن، ويسميه الكوفيون ضمير المجهول، ويرد في مواضع التفخيم والتعظيم، وسمّي بالشأن، لأنه يفسّر ما بعده، فالهاء في "كأنه"، معناها "ليل يصيح بجانبيه نهار" فجاءت الجملة مفسرة للهاء؛ أي الهاء شأنها "ليل يصيح بجانبيه نهار" قال ابن يعيش في شرح المفصل: «ولا يفعلون ذلك إلّا في موضع

[1] - أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، تح: أحمد حسن بسج، ط01. (لبنان: دار الكتب العلمية، 1994)، ج02: 163.

[2] - فاضل السمرائي، معاني النحو، ط02. (سورية: دار ابن كثير، 2020)، ج03: 65.

التفخيم والتعظيم»"[1] وقال صاحب الطراز« إنما يرد على جهة المبالغة في تعظيم تلك القصة وتفخيم شأنها»[2]، فإن قال قائل: ومن أين حصل له التعظيم والتفخيم، قلت من جهة الإبهام والتفسير، فهوّل الأمر في نفسك من جهة غموضه، ثم بيّن لك علّته فكان أوقع في نفسك، كمن سمع جلبة قام يتحرى سببها، فقيل هو الأمير قادم، وحسبك من هذا باينا قوله تعالى: ﴿**قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ**﴾، والبعد باد بين قول الفرزدق "كأنه ليل"، وقول أبي تمام "كالصبح".

ثمّ زاد الفرزدق في تعظيم شأن المشبه به، فجاء بالخبر "ليل" نكرة، ومن معاني النكرة التعظيم والتهويل، وجاء بالفعل "يصيح" مضارعا حفاظا على المشهدية والتجدد، والصِّياحُ: وإن جاء في التهذيب: "صوتُ كل شيء إِذا اشتدّ" إلَّا أنَّ العسكري في الفروق قال: «والفرق بين الصوت والصياح: أن الصوت عام في كل شيء تقول: صوت الحجر، وصوت الباب، وصوت الإنسان، والصياح لا يكون إلا لحيوان، فأما قول الشاعر:

تصيح الردينيات فينا وفيهم صياح بنات الماء أصبحن جوعا

فهو على التشبيه والاستعارة»[3]، وظاهر من الكلام بما لا يخفى أن جملة "يصيح بجانبيه نهار" استعارة، ولكنَّ شرح أبي هلال يحلينا إلى معنى نستشفه من البيت الذي ذكره "تصيح الردينيات" معناه أنَّ صياح النهار في وجه الليل من جهة الإغارة والانتفاض، وهو ردَّ للأعجاز على الصدور؛ لأنَّ "يصيح" تعود بنا إلى كلمة "ينهض"، وهو ما لا تجده في قول أبي تمام "أحدث".

هذا وما يزال بيت الفرزدق عينا ثرَّة تدلك على مضيّ سهمه في اقتناص الشوارد، ورجاحة عبد القاهر في نعته له أنه النمط العالي والباب الأعظم، وفي قوله "بجانبيه" زيادة في اللطف، فمن معاني الجانب المغايرة قال المتكلمون: «إنَّ جانب الشيء غيره، ومن معانيها القرب: ألا ترى أنك تقول للرجل: خذ على جانبك اليمين، تريد ما يقرب من هذه الجهة»[4]، فالمغيارة تحمل معنى التضاد والعداوة، وعطفها على القرب يزيد في الأسى، وفي قول طرفة:

---

[1] - ابن يعيش، شرح المفصل لابن يعيش، تح: مشيخة الأزهر، ط01. (مصر: الطباعة المنيرية، دت)، ج03: 114.

[2] - يحي بن حمزة، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هنداوي، ط01. (لبنان: المكتبة العصرية، 2002)، ج02: 142.

[3] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية : 38.

[4] - المصدر نفسه: 295.

وَظُلمُ ذَوي القُربى أَشَدُّ مَضاضَةً عَلى المَرءِ مِن وَقعِ الحُسامِ المُهَنَّدِ[1]

زيادة بيان، فمن الأسى أن ترى خصلات شعرك تتنكر لك، وتنهض لتناهض الشباب بكل شراسة تصيح، وفي تنكير النهار تعظيم وتهويل، موازنة بتنكير الليل، وجاء بها- كما ترى- مقدّمة على الفاعل تخصيصا لها، ومن معاني الجر بـ"الباء" الإلصاق، فهي تخدم معنى القرب، كما تحمل معنى الحرص والتمسك، فرأيت في البيت سَوْرَةً وفزعة، في كل حرف منها كر ونفير.

ولا يصرفنا حسن بيت الفرزدق، عن محاسن بيت أبي تمام، وقد ذكرنا من قبل أنَّ قول الآمدي "قصر" لا يعني فساده، ومن محاسن تصرفه، قوله "أحدث" أي حلّ به ما لم يعهده، وأثّر فيه واشتهر حتى غدا حدثًا، ثم إنَّ اختيار حرف اللام في قوله "للظلام" أفاد الاختصاص، وأبو تمام لم يجعل أثر الصبح في الليل، وإن فاته الطباق، إلا أنه أراد جوهر الليل "الظلام" ولام الجر هنا تحتمل معنى "في" فتقول:"أحدث في الظلام"، ولكن اللام أدق لأنَّ من معانيها الشمول؛ أي كل الظلام، قال تعالى ﴿يَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ سُجَّدًا﴾[2]، فليس المعنى –والله أعلم- على الأذقان؛ لأن هناك فرقا بين قولك: (خرّ على وجهه) و(خرّ لوجهه)، فـ(خر على وجهه) معناه: سقط على وجهه، وأما (خرّ لذقنه) فمعناه: أنَّه خرّ حتى بلغ في ذلك الذقن، أو الاختصاص، أي حتى خصّ ذقنه بذلك»[3]. فالمعنى هنا امتدَّ حتى وصل إلى الظلام، وهي تفيد معنى العمق والانتشار، والأفول يحيلنا إلى قوله "طرد" لأن الأفول يكون بعد قوة ونشاط وتمام، ودليل ذلك قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَىٰ كَوْكَبًا قَالَ هَٰذَا رَبِّي ۖ فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَٰذَا رَبِّي﴾[4] فتأمل تجد أنَّ الأفول لم يكن إلا بعد بزوغ القمر.

فإن ثبت عندك ما هديت إليه فارجع إلى البيتين، وتأمل تعاورها للمعنى كفرسي رهان، ثم انظر إلى قول الآمدي "فقصّر عنه" وقول عبد القاهر "وإذا قد عرفت هذا النمط من الكلام، وهو ما تتّحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا، فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم"، تجد لهما حلاوة وطلاوة.

[1] - طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، تح: محمد مهدي ناصر الدين، ط02. (لبنان: دار الكتب العلمية، 2002) :27.

[2] - سورة الإسراء: 107.

[3] - فاضل السمرائي، معاني النحو، ج03: 76.

[4] - سورة الأنعام: 76.

وقال مسلم بن الوليد:

قَدْ عَوَّدَ الطَّيرَ عاداتٍ وَثِقنَ بِها فَهُنَّ يَتْبَعنَهُ في كُلِّ مُرتَحَلِ

أخذه الطائي فقال:

وَقَد ظُلِّلَت عِقبانُ أَعلامِهِ ضُحىً بِعِقْبانِ طَيرٍ في الدِماءِ نَواهِلِ
أَقامَتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتّى كَأَنَّها مِنَ الجَيشِ إِلّا أَنَّها لَم تُقاتِلِ

قال الآمدي: «فأتى في المعنى بزيادة، وفي قوله "إلا أنها لم تقاتل" وجاء به في بيتين، وأخطأ أيضا في المعنى بقوله: "في الدماء نواهل" والنهل هو أول الشرب، والعلل الشرب الثاني والعقبان لا تشرب الدماء، وإنما تأكل اللحم»[1].

إنَّ المعاني في عرف النقاد على قسمين؛ قسم مطروح في الطريق تعرفه العامة والخاصة، كتشبيه الورد بالخد، والنضارة بالقمر، وأخرى خواف كربات الحجال والدر في الصدف، لا يصل إليها إلا من أعمل خاطره وقدح ناظره، وغاص في اللجج، فهي كقول قيس بن الخُطيم:

كأنَّها دُرَّةٌ أحاطَ بهَا الـ غَوَّاصُ يَجْلُو عنْ وَجْهِهَا صَدَفُ[2]

واصطلح عبد القاهر على المعنى العام بالمعنى العقلي، وعلى الخاص بالمعنى التخييلي، ومن التخييلي ما يكثر فينزل منزلة العامي المتدوال، وقد أجمع النقاد على اشتراك الشعراء في المعنى العام، فلا سرقة فيه، إلا أنهم ندبوا الشعراء على الزيادة فيه وتوليده، وعرضه في هيئة أحسن ، والاتفاق بين مسلم بن الوليد وأبي تمام داخل في المعنى المشترك، ومزية أبي تمام تختفي وراء قول الآمدي "فأتى في المعنى بزيادة" وفي قوله "إلا أنها لم تقاتل"، و"جاء به في بيتين"

ولو رجعنا إلى تعليقات النقاد على بيت أبي تمام لوجدناها تدور في فلك قول الآمدي، وعلى سبيل المثال لا الحصر، جاء في أمالي ابن الشجري: «زعم قوم من نقّاد الشّعر أن أبا تمّام زاد عليهم بقوله: إلا أنها لم تقاتل»[3]، وفي قوله "قوم" بيان لاتفاقهم على هذه الزيادة، إلا أنَّ كلام الآمدي "فأتى في المعنى بزيادة لا يحصرها في "إلا أنها لم تقاتل" لأنه زاد عليه زيادات حسنة، ومدار كلامنا حول هذه الزيادات.

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 65-66.

[2] - قيس بن الخطيم، ديوان قيس بن الخطيم، تح: إبراهيم السمرائي، أحمد مطلوب، ط01. (العراق: مطبعة العاني، 1962): 40.

[3] - ضياء الدين أبو السعادات أمالي ابن الشجري، تح: محمود الطناحي، ط01. (مصر: مكتبة الخانجي، 1991)، ج03 :139.

إنَّ كلام مسلم بن الوليد مبني على ما رسّخه ممدوحه من مآثر وبطولات حتى عقلها ما لا يعقل، وأنزلها منزلة العادات، وهو ما اصطلح عليه فيما بعد بالنظرية السلوكية، إلا أنَّ كلمة "وثقن" بها إنزال لما لا يعقل منزلة العاقل، والثقة حاصلة بالألفة وطول التجربة، كأنَّ بين الطير وممدوحه ألفة وعقدا تطمئن إليه وتثق به، وقوله يتبعنه إشارة إلى التخلف، أي لم يكونوا جزءا من الجيش، وإنما على أثره، ومن محاسن مسلم وتصرفه في الكلام الشرح بعد الإبهام؛ إذ جاء في الصدر إشارة إلى ترسيخ عادات ثمَّ بين طبيعة العادة.

أمَّا أبو تمام فزاد على هذا المعنى بتظليل العقبان للجماجم المعلقة على الرايات، وأنها من النواهل، وإقامتها مع الرايات، واعتبارها واحدة من الجيش، وهو معنى قول الآمدي "فأتى في المعنى بزيادة".

وليست الزيادة وحدها مناط التفضيل، إنما هو كامن وراء قول العميدي: «والصنعة في هذين البيتين عجيبة جدّاً لا يعرفها إلا مبرز في صنعة الشعر»[1]، ولست من أهل التبريز فذلك شأو عزيز ومرام رفيع، ولكن أحاول أن أصل إلى شيء من مواطن الحسن والصنعة، وأول ما بدا لي من الحسن، قوله ظُللت؛ التظليل يقتضي الكثافة، خصوصا وأنَّ الفعل مضاعف، وجاء بـ"قد" توكيدا لهذا التظليل، وبنى الفعل للمجهول عناية بالفعل ونائب الفعل، وتشويقا لمن أحدثه، فترى أنَّ المشهدية بدأت من الأسفل؛ من الظل، وهذا ما يدل كذلك على كثافته حتى صارا لافتا للانتباه، ولم يكفه حتى قال "ضحى" فلا يظن السامع أنَّه من فعل الغيم، ما يزيدك شوقا إلى معرفة مصدر الظل، ثم أوقعه في خلدك بحرف الجر "الباء"؛ معناه الرئيسي الإلصاق، ومن معانيه الاستعانة، وكلّه توكيد للتظليل، وزاد على هذا التوكيد مجيء الطير نكرة، وقد ذكرنا في مواضع مضت أنّ النكرة تحمل معنى التوكيد والتكثيف، قال تعالى﴿**وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ**﴾[2]، وتقديم الجار والمجرور "في الدماء" توكيد للظرفية، ليقول نواهل، وقد عاب الآمدي على أبي تمام نعتها بالنهل، فقال: وأخطأ أيضا في المعنى بقوله: "في الدماء نواهل" والنهل هو أول الشرب، والعلل الشرب الثاني والعقبان لا تشرب الدماء، وإنما تأكل اللحم.

[1] - أبو سعيد العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى، تح: إبراهيم الدسوقي، ط01. (مصر: دار المعارف، 1961): 64.

[2] - سورة القلم: 03.

صحيح أنَّ النهل أول الشرب، والعقبان لا تشرب الدماء إنما تأكل اللحم، إلا أنَّ تعبير أبي تمام يحتمل أوجها أخرى، أرتبها على حسب بلاغتها، وأول ما يمكن أن يقال إنَّ النهل جاء في لسان العرب والنَّهَلُ: «مَا أُكِل مِنَ الطَّعامِ»[1]، كما يمكن أن يقال إنَّ العرب من عاداتها أن تنعت الشيء بما يقاربه، فنقول لما قارب الشرب الأكل قال نهل ثقة منه أنَّ القارئ يعلم أنَّ العقبان لا تنهل، والأبلغ من كل هذا هو تضمين أبي تمام إسراف ممدوحه في سفك الدماء، حتى غدا الدم أودية تخفي الجثث، فإذا ما نزلت العقبان لأكل لحمها بدا كأنها تنهل من الدماء، وهذا معنى بديع ودرة خفية.

أعود إلى بيت أبي تمام عند قوله "عقبان أعلامه"، وإضافة الأعلام إلى العقبان تشير إلى سرعة الجيش وشدّة انقضاضه، وعلى ما في "عقبان أعلامه" من صنعة فنية في التجنيس بقوله عقبان أعلامه وعقبان طير، ورد الأعجاز على الصدور، إلا أنَّ هذا الربط بين جيش الممدوح والعقبان، يجعل صفات العقبان منعكسة على فرسان الجيش، كما تنعكس صفات الفرسان على العقبان، فالتظليل الدالة على الكثافة يدل على كثرة الجيش، ونعتها بالنهل يحمل معنى التعطش، وقد جاء في المعاجم أنَّ النهل يكون بعد عطش.

وهذا التشابه بين العقبان والفرسان جعل منه أبو تمام نكتة آخرى بزّ بها المعنى، فجعلهم من الجيش فقال "أقامت مع الرايات" وفرق بينه وبين قوله مسلم "فهنَّ يتبعنه"، واختيار الإقامة يزيد معنى الصبر وتعضده كلمة "حتَّى" لأن من معانيها الحت، وهي أقوى من "إلى"، ويزيد معنى الاعتدال؛ أقام الجدار أي سوّاه وعدّله، وقل ما تشاء في معنى أقام وقسه على حالة الجيش تجده حاضرا.

وتشبيه حال العقبان بحال الجيش مبني على "إقامتها" بينهم؛ أي قربها منهم، والراية رمز الجيش ولواءه، وثباتها نصرهم، ومما يدل على مكانة الراية ما جاء في حرب اليمامة، إذ كانت راية المهاجرين مع عبد الله بن حفص بن غانم القرشي، فثبت معها حتى قُتل، فأعطيت الراية لسالم مولى أبي حذيفة ﷺ فقال لهم: ما أعلمني لأي شيء أعطيتمونيها؟ قلتم صاحب قرآن وسيثبت كما ثبت صاحبها قبله حتى مات؟ قالوا: أجل فانظر كيف تكون؟ أتخشى علينا من نفسك شيئا؟ قال: بئس حامل القرآن أنا إذاً، وإقامتها مع الرايات شموخ وثقة بالنصر، والتشبيه بـ"كأن" يزيدها قربا من الجيش، وضمير الشأن "الهاء" يزيدها شموخا وهيبة، ولما أوقع في نفسك تماهي العقبان بالجيش قطعه بقوله "إلا أنها لم تقاتل"، والاستثناء لا يخرجها من الجيش، وهو عندي كقول النابغة:

[1] - جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تح: اليازجي وجماعة من اللغويين، ك03. (بيروت: دار الصادر، 1994)، ج 11: (ن.هـ.ل).

خَيلٌ صِيامٌ وَخَيلٌ غَيرُ صائِمَةٍ تَحتَ العَجاجِ وَخيلٌ تَعلُكُ اللُجُمَا[1]

كناية عن كثرة الفرسان، فالتي تعلك اللجم أعدت للحرب ولكنها كفيت، والعقبان وقفت في الصف، ولكنها كفيت وهذا عجب من حبيب بن أوس.

بقي ملمح آخر أحببت تأخيره لخفائه، وحسن وقوعه، حتى يبقى آخر القول في هذا المعنى، هو اختيار ضمير المفرد المؤنث، فالفرق بين مسلم وأبي تمام، أن مسلما عبّر بنون النسوة (وثقن، فهنَّ) إشارة إلى الجمع، أما أبو تمام فجاء بالضمير المفرد المؤنث (ظللت، أقامت)، واختيار المفرد مكان جمع المؤنث فيما لا يعقل تستعمله العرب في جمع الكثرة، أما ضمير الجمع فتستعمله في جمع القلة، فتقول الأشجار سقطنَ إذا أردت قلَّتها، وتقول سقطت إذا أردت كثرتها، ودليل ذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِندَ اللَّهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ اللَّهِ يَوْمَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ ۚ ذَٰلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ ۚ فَلَا تَظْلِمُوا فِيهِنَّ أَنفُسَكُمْ﴾ فلما جاء الحديث عن جمع الكثرة "اثنا عشر شهرا" جاء الضمير مفردا "منها"، ولما جاء الحديث عن جمع القلة "أربعة" جاء ضمير الجمع "فيهنَّ"، فقول أبي تمام (ظللت، أقامت) يدل على كثرة العقبان، الذي يقتضي بالضرورة كثرة القتل، وهذا ما يؤيد توجيهنا لكلمة "نواهل"، وقول مسلم (وثقن، فهنَّ) أقل، فجيش ممدوح أبي تمام أقوى وأكثر من جيش مسلم.

قال الفرزدق يُرثي امرأة كانت حاملا:

وجَفنِ سِلاحٍ قَد رُزِئتُ فَلَم أنُحْ عَلَيه ولَم أَبْعَثْ عَلَيْهِ البَوَاكيَا
وَفِي بَطنِهِ مِنْ دَارِمٍ ذُو حَفِيظَةٍ لَو أنَّ المَنَايَا أمْهَلَتْهُ لَيَالِيَا

أخذه أبو تمام فأجاد الأخذ وأحسن اللفظ، وأصاب في التمثيل، فقال يُرثي ابن صغيرين ماتا لعبد الله بن طاهر:

لَهَفي عَلَى تِلْكَ المَخايِلِ فِيْهِمَا لو أُمهِلَت حَتَّى تَكُونَ شَمَائِلًا
إنَّ الهِلَالَ إذَا رَأيْتَ نمُوَّه أيقَنْتَ أنْ سَيَكُونُ بَدرًا كَامِلًا[2]

يعدُّ بيت الفرزدق من عيون ما رُثيت به امرأة بجمع، قال ابن الأثير في المثل السائر: «وهذا حسن بديع في معناه، وما كني عن امرأة ماتت بجمع، أحسن من هذه الكناية ولا أفخم شأنا»[3]. فأخذه أبو تمام

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 243.

[2] - المصدر نفسه، ج01: 86.

[3] - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفين بدوي طبانة، دط. (مصر: دار النهضة، دت)، ج03: 71.

وأحسن التصرف فيه، حتى قال صاحب الصناعتين: «لا يقع بيت الفرزدق مع أبيات أبى تمام موقعا» [1]، ولا نملك من دلائل التفضيل في الصنعة إلا قول الآمدي: فأجاد الأخذ وأحسن اللفظ، وأصاب التمثيل، وتعليق الآمدي وإن قرّب معايير الإحسان إلا أنه لم يشف الغلّة.

إنَّ عمدة بيت الفرزدق وكلمته الأم قوله "وجفن سلاح" كناية عن وليدة ماتت وهي حامل، والسلاح الجنين نفسه؛ يريد أن الولد عدة وقوة بمنزلة السلاح، وللكناية معنيان؛ المعنى ما تدركه من ظاهر اللفظ، ومعنى المعنى ما تصل إليه من معنى خفي وراء الظاهر، فالفرزدق بالكناية وضعك أمام صورتين صورة جفن سلاح، وصورة الوليدة، وبناء الكلام على واو رُبَّ واسمها يفيد معنى الندرة والإكبار، وزاد في إكباره بالتعبير عن الفقد بالرزية؛ والرزية المصيبة العظيمة، ثم جاء في البيت الثاني بصورة أخرى استعار فيها للغمد بطنا "وفي بطنه" وأحسن إذ لم يلتفت، ولو قال في بطنها لما رأيت فيها هذا الحسن، كما أنَّ تقديم الجار والمجرور يفيد مزيد اهتمام وتخصيص، وزاد على هذا التخصيص بـ"من" التي تفيد التبعيض، ووصفه بـ"ذو حفيظة" استشرافا لما سيكون عليه، و"ذو" بمعنى الصاحب، ولا تقال إلا لمن لزمه الشيء، فلا تقول فلان ذو كرم إلا إذا لزم الكرم حتى عرف به، ثم أتاك في العجز بصورة أخرى معلّقة على حرف الامتناع "لو أنَّ المنايا أمهلته" والمنايا لا تمهل على وجهين؛ وجه يراد به من جاء أجله لا يؤخر ساعة، واختيار "لو" حرف الرجاء يفيد شدّة التعلق والرغبة في التحقق، والمقام يقتضي التمني، لأن التمني أبعد في التحقق من الرجاء، ووجه يراد به المجاز؛ إذ استعار للمنية صفة الإمهال، فرأيت المعنوي في صورة الحسي المشاهد.

أما الطائي فطرق المعنى من بواعثه وأشجانه، وداخلك بأسلوب إنشائي جاء فيه بالندبة "لهفي" وحذف الاستصراخ "وا" تعجيلا في الوصول إلى كلمة اللهف وعناية بها، وتضمن الحذف الضعف من شدّة الوجد؛ بمعنى خارت قواه حتى عجز عن حرف النداء، لما فيه من المد، والمد يحتاج جهدا، واللهف هو الأَسى وَالْحُزْنُ والغَيْظ، وَقِيلَ: الأَسى على شيء يفُوتُك بعد ما تُشرف عَلَيْهِ[2].

[1]- أبو هلال العسكري، سر الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط01، (مصر: دار إحياء الكتب العربية، 1952):207.

[2] - جمال الدين ابن منظور، لسان العرب ، ج09: ل.هـ.ف.

ثم جاء ببيان علّة تفجعه، فأشرف عليها بحرف الجر "على" المتضمن معنى الاستعلاء، كأن اللهف استعلى على تلك المخايل فغطّها وأثقل كاهلها، تقول (عليه دين) كأنَّ الدين علاه وركبه، وفيها معنى ذيوع الحزن وغلبته ومشقته، قال ابن جني«وقد يستعمل (على) في الأفعال الشاقة المستثقلة...وإنما أطردت (على) في هذه الأفعال من حيث كانت (على) في الأصل للاستعلاء والتفرع، فلمَّا كانت هذه الأحوال كلفًا ومشاقَّ تخفض الإنسان وتضعه وتعلوه وتتفرعه، حتى يخنع لها ويخضع لما يتسدَّاه، كان ذلك من مواضع (على) ألا تراهم يقولون: هذا لك وهذا عليك، فتستعمل اللام فيما تؤثره، و(على) فيما تكرهه»[1]، وزاد في حسن تصرفه بالإشارة إلى المخايل بـ "تلك"، فأفاد معنى علو المخايل ورفعتها لأن اللام في "تلك" هي لام البعد، وتكون للبعد حقيقة ومجازا، وأفاد معنى بزوغها وتشخيصها؛ لأن اسم الإشارة إذا وقع على المعنوي أنزله منزلة الحسي، وجاء بالمخايل جمعا، والمخايل جمع تكسير لمخيلة؛ أي السمات والعلامات، وجمع التكسير أقوى من السالم، والشاهد عليه قوله تعالى في سورة البقرة: ﴿**مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ**﴾[2]، وقوله سبحانه في سورة يوسف ﴿**وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَيَابِسَاتٍ**﴾[3]، فترى الجمع في البقرة جمع تكسير "سنابل" وفي يوسف جمع مؤنث سالم"سنبلات" لأن السياق في سورة البقرة سياق مضاعفة، وعليه قياس المخايل في بيت أبي تمام، والمخايل مجاز مرسل، ذكر الجزء "المخايل"، وأراد به الكل "أصحاب المخايل".

أما قوله "فيهما" فالجر بـ"في" كما ذكرنا من قبل يفيد الوعاء والاحتواء؛ فالمخايل مكنونة فيهما، كالدر في الصدف، وزاد في لعوته ولهفه بحرف الترجي "لو"، ومعلوم أنَّ المنايا لا تمهل فطلبه في مقام التمني، ومعلوم عندك أنَّ التمني يكون لما بعد تحقيقه، والترجي لما قرب، فالمقام يقتضي التمني كأن يقول ليتها أمهلت، ولكنه عدل به إلى الرجاء تعلقا به وتمنية للنفس، وهو ما اتفق فيه الفرزدق وحبيب، ثم بنى الرجاء على الفعل المبني للمجهول، على خلاف قول الفرزدق "لو أمهلته المنايا" وبناء الفعل للمجهول عناية بالفعل فتوجيه الفرزدق يركز أكثر على المنايا، وتوجبه أبي تمام يركز على الإمهال، ويزيد فعل ما لم يسمَّ فاعله في تعظيم قدر صاحب الفعل؛ أي هو معلوم مخصوص به بحيث لا يشك السامع في غيره، كقوله تعالى: ﴿**وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ**﴾[4]، فلا يصرف ذهن السامع إلى غير الله سبحانه، لأنه وحده القادر عليه، حتى قيل أنَّ أعرابيا لما سمعها، قال لا يقول هذا إلا قادر.

---

[1] - فاضل السمرائي، معاني النحو، ج03: 55.

[2] - سورة البقرة: 261.

[3] - سورة يسوف: 46.

[4] - سورة هود: 44.

إنَّ ما ذكرناه من اختيارات نحوية في نظم أبي تمام محجوب وراء قول الآمدي "وأحسن اللفظ"، أما قوله "وأجاد التمثيل" فمتعلق ببيته الثاني؛ إذ مثّل لك مراده من البيت الأول المخايل تصير شمائل، وجاء به فيما لا يخفى على أحد، ومن ذا يشكَّ أنَّ الهلال يصير بدرا، فكان أثبت للحجة وأوقع في النفس وهو على ما سمّاه أبو هلال إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، والتعليم بالحسي المشاهد، فعبَّر عنه بـ"إنَّ" الدالة على التوكيد، والشرط بـ"إذا" وهو آكد، والرؤية أقوى من النظر في الجهد، قال العسكري: «لو طلب جماعة الهلال ليعلم من رآه منهم ممن لم يره مع أنهم جميعا ناظرون؛ فصحَّ بهذا أنَّ النظر تقليب العين حيال مكان المرئي طلبا لرؤيته، والرؤية هي إدراك المرئي» [1]" والفرق بين العلم والإدراك؛ أنَّ الإدراك لا يقع إلا على الموجود، فكما لا تحتاج جهدا لتدرك أنَّ الهلال سيكون بدرًا، لوضوحه وسابق عهده، أدركت أنَّ تلك المخايل تكون شمائل، كما أنَّ اليقين آكد في النفس؛ لأنه سكون النفس وثلج الصدر بما علم[2]، ثم جاء بما تتم به الفائد "بدرا" نكرة تعظيما لمنزلته، وزاده صفة الكمال، فكان حبيب أحق بالمعنى وأبعد غورا وأحسن عرضا.

المبحث الثاني: مو افقات البحتري.

ومما اتفق فيه البحتري مع من تقدمه وعاصره من الشعراء قول أبي تمام:

ثَوَى بِالمَشْرِقَيْن لَهَا ضِجَاجٌ أَطَارَقُلُوبَ أَهْلِ المَغْرِبَيْنِ

وقوله:

تَنَاذَرَأَهْلُ الشَّرْقِ مِنْهُ وَقَائِعًا أَطَاعَ لَهَا العَاصُونَ في بَلَد الغَرْبِ

مع قول مسلم بن الوليد:

لَمَّا نَزَلْتَ عَلى أدْنى دِيَارِهِمُ أَلْقَى إِلَيْكَ الأَقَاصي بِالمَقَالِيْدِ[3]

تجتمع الأبيات الثلاث على معنى طاعة أهل الشرق والمغرب للممدوح، وعلى ما بيّنا في منهج عبد القاهر، فإنَّ بيت البحتري أحسن تصرفا من بيت أبي تمام، وبيت مسلم أحسن منهما، ولو تأملت الفروق الدلالية بين الأبيات لوجدت أننا أمام ترتيب للتسليم والطاعة، فأبو تمام جعل الخوف ساريا في قلوب أهل المشرقين والمغربين، أما البحتري فجعل الخوف والانصياع خاصا بالعاصين، وأما مسلم بن الوليد فجعل محبة الممدوح وحسن صنيعه سببا للتسليم، وفرق بين من يطيع على وجل، ومن يطيع بحب،

[1] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 75.

[2] - المصدر نفسه: 81.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 492-493.

ومما ذكره محمد أبو موسى قوله لو استضعفت رعيتك فجعلتهم عبيدا، فأنت سيد على العبيد، ولو أكرمتهم كنت سيدا للكرام، وشتان بين سيد العبيد، وسيد الكرام.

فلا جرم أنَّ عبد القاهر فضّل بيت مسلم من هذا الباب، إلا أنَّ عنايته بالنظم وصنعته، تقول إنَّ في المتن ما يستوجب التقصي، إذ المزية ليست في المعنى وحده، إنما في طريقة عرضه ورصف أساليبه؛ أما حبيب بن أوس فجاء بالفعل "ثوى" مطلعا لكلامه، وثوى تتضمن معنى الجزاء، وهي من معنى قوله تعالى: ﴿أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِّلْكَافِرِينَ﴾، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو؛ أي ممدوحه، ثم جاء بالجار والمجرور متعلقا بالفعل ثوى إشارة إلى امتداد الرهب، وفارق البحتري بتثنية المشرق تناصا مع قوله تعالى: ﴿رَبُّ الْمَشْرِقَيْنِ وَرَبُّ الْمَغْرِبَيْنِ﴾؛ وقالوا في معنى المشرقين والمغربين مشرقي الشمس في الصيف والشتاء ، ومغربيها في الصيف والشتاء، وقالوا مشرق الشمس ومشرق القمر ومغربهما، فأبو تمام يزيد في ترسيخ الخوف والطاعة، ثم جاء بالحال جملة اسمية، تقدم شبه الجملة فيها للنكرة لا بلاغة، لأن تقديمها واجب، إنما المزية في تنكير الضجاج، والضجاج مصدر ضاجَّ؛ شغب، والمصدر أقوى من الفعل لإطلاقه وثبوته، وجملة (لها ضجاج) حال للمشرقين، وهي مجاز تقديره لأهله ضجاج، وفي الوصل بغير الواو بلاغة كما ذكر عبد القاهر، وجاء بالفعل أطار متعديا بالهمزة زيادة في الفزع، وأسنده إلى قلوب أهل المغربين استعارة؛ تشخيصا للقلوب، وزيادة في التوكيد.

أما أبو عبادة البحتري، فبدأ بالتناذر، وتناذر على وزن تفاعل، وهذا الوزن يفيد المشاركة؛ أي كثر التحذير والترهيب، لكنه يفيد كذلك إظهار غير الحقيقة، كأن تقول تظاهر، وهو ما يقدح في طاعة ممدوحه، لأن التناذر قد يكون تصنعا، ثم قطع بين الفاعل والمفعول بالجار والمجرور "منه"تخصيصا لممدوحه، ولولا حصره للجار والمجرور بين الفاعل والمفعول لفسد المعنى، فلو قال: "تَنَاذَرَ أَهْلُ الشَّرْقِ وَقَائِعًا مِنْهُ"، لجاز أن يكون منه ومن غيره، ولكن التقديم خصّ به ممدوحه، وهذا التخصيص لا يوجد في بيت أبي تمام، فممدوحه نزل بالمشرقين فوجد لها ضجاجا، فلم يبين أن ممدوحه هو السبب، ولا خصّه به، وفي تنكير البحتري للوقائع تعظيم وتكثير لها، وزاد على بيت أبي تمام بأن خصَّ الطاعة بالعاصين، مقدما الجار والمجرور "لها" تخصيصا للوقائع .

أما صاحب السبق والتفضيل مسلم بن الوليد فجعل النزول وحده كفيلا بإلقاء المقاليد، وإن كان سياق القصيدة يتحدث عن البطش إذ قال فيما قبله:

دَاوَيْتَ منْ دَائِهَا كَرْمَانَ وَ انتَصَفَتْ بِكَ المَنُونُ لِأَقوامٍ مَجَاهِيْدِ
مَلَأْنَهَا فَزَعًا أَخْلَى مَعَاقِلَهَا مِنْ كُلِّ أَبْلَخَ سَامى الطَّرْفِ صِنْدِيد
لَمَّا نَزَلْتَ عَلى أدْنى بِلَادِهِمُ أَلْقَى إِلَيْكَ الأَقَاصي بِالمَقَالِيْدِ[1]

إلا أنَّ البيت وحده لا يدل على البطش إنما علّقه بشرط نزوله، وجاء بجواب الشرط في العجز، والعجز موضع الصنعة ومدار التفضيل، وأول محاسنه اختياره للفعل ألقى جوابا للشرط؛ وألقى تختلف عن غيرها من المفردات كرمى وقذف، لأنَّ الإلقاء فيه المجاورة، وهو جعل الشيء ملاقيا للآخر، ما يصور لك اجتماعهم على الرأي، وقدّم الجار والمجرور تخصيصا له، وجاء بالفاعل "الأقاصي" جمع تكسير زيادة في عددهم، وجعل المفعول به آخر البيت تشويقا للمتلقي حتى يعرف ما ألقي إليه، وجاء به مصدّرا بحرف جر زائد توكيدا للمقاليد.

وقول أبي تمام:

لَئِن كَانَ ذَنْبِي أَنَّ أَحْسَنَ مَطْلَبِي أَسَاءَ فَفِي سُوءِ القَضَاءِ لِيَ العُذْرُ

مع قول البحتري:

إِذَا مَحَاسِنِي اللَّاتي أُدِلُّ بِهَا كَانَتْ ذُنُوبِي فَقُل لِي كَيف أَعتَذِرُ[2]

ذكر الآمدي بيت أبي تمام مع قول مسلم بن الوليد:

وَما كانَ مِثلي يَعتَريكَ رَجاؤُهُ وَلَكِن أَساءَت شيمَةٌ مِن فَتىً مَحضِ

وقال: أخذه أبو تمام وزاد زيادة حسنة[3]، وذكره في باب "ذم ذوي الغنى على البخل، وذكر مساعدة الدهر لذوي الجهل وتحامله على أهل الفضل والعقل"وعدّه من جيّد معانيه، واعتبره الحاتمي من أشرد ما قيل[4] أما عبد القاهر، فجعله غفلا أمام صنعة البحتري، والفرق بينهما يبدو من خلال الطبع، فبيت البحتري أقرب وأوقع من بيت أبي تمام، لسهولة المسلك "إذا كانت محاسني ذنوبا فكيف أعتذر" بخلاف أبي تمام

[1] - مسلم بن الوليد الأنصاري، ديوان صريع الغنوي، تح: سامي الدّهان، ط03. (مصر: دار المعارف، دت): 161.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 493-494.
[3] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 96.
[4] - محمد الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح: جعفر الكتاني، دط. (العراق: دار الرشيد، دت): 45.

الذي سلك فيه مسلكا وعرا "إن كان ذنبي أن أحسن مطلبي أساء ففي سوء القضاء لي العذر"، والفرق بين القولين واضح.

أما فرق النظم، فأبو تمام دخل من باب الذنب وأكثر ترديده (ذنبي، أساء، سوء)، أما البحتري فمن باب "المحاسن" ولم يأت الحديث عن الذنب إلا في موضع (ذنبي)، ومداخلة النفس من باب المحاسن ألطف لها من تقديم المساوئ، ثم إنَّ البحتري علّق المحاسن باسم الشرط "إذا" ظرف لما يستقبل من الزمن، بخلاف أبي تمام الذي علقه بـ"إن ولام القسم"، و"إنْ" أَقَلُّ؛ لأن "إذا" تقتضي وقوع الإساءة وتهويل وقوعها، كما تحمل معنى الاستقبال، فيكون المعنى إذا كان هذا هو دأبكم في كل مرّة فقل لي كيف أعتذر، وزاد البحتري في التعجب بجمع الحسنة على محاسن؛ جمع التكسير وهو أكثر من جمع المؤنث السالم "حسناتي"، وزاد براعة وحسن تصرف بالاسم الموصول "اللاتي" وهو من الأسماء الموصولة المعلومة، فأفاد أنّ محاسنه كثيرة معلومة عندهم ولكن جحدوا بها؛ إذ الفرق بين الأسماء الموصولة المبهمة والمعلومة، أن الأولى تأتي فيما لا يعرف مقداره على عكس المعلومة، والشاهد على هذا قوله تعالى: ﴿**وَلَا يَحِلُّ لَكُمْ أَن تَأْخُذُوا مِمَّا آتَيْتُمُوهُنَّ شَيْئًا**﴾[1]جاء الاسم الموصول "ما" إذ لم يحدد ما أعطيت من الأصدقة، وقال تعالى: ﴿**وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ**﴾[2] فلما كان الذي لهن وعليهن معروفا محددا جاء الاسم الموصول معلوما، وقس عليه قول البحتري "اللاتي"، تجده أفاد الكثرة بجمع 'التي" وأفاد بيانها ومعرفتها عند من يعذلهم، ولم يرض بهذا حتى جاء بالفعل "أدل" من الدلال؛ أي أفرح بها وأتباهى، ثم قابل صورته هذه بما يناقضها "كانت ذنوبي" أي كلّ هذه المحاسن جعلت ذنوبا، وجاء بموضع الإحسان ومدار الاستحسان فقال "فقل لي كيف أعتذر" باستفهام يفيد التعجب، والعجز عن التبرير والمحاجّة، والفرق بين قول أبي تمام: فَفِي سُوءِ القَضَاءِ لِيَ العُذْرُ، وقول البحتري: فَقُل لِي كَيف أَعتَذِرُ؟ أنَّ الأول جاء تقريريا، أما البحتري فاستفهامه أشرك المتلقي وأحاله إلى إعمال العقل، حتى يجيب مكانه أو يعجز كعجزه، وهذا من بلاغة خروج الاستفهام عن ظاهره، فالفرق بين قول امرئ القيس:

فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

وقولنا: لا معول عند رسم دارس، أنَّ الأول أشركك في الكلام، وأحالك إلى عقلك حتى تصل إلى ما وصل إليه، وهو الفرق بين وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر؟ ولا يصلح العطار ما أفسد الدهر، فاعرفه تجد بلاغة وتوجيها لذهن المتلقي.

[1] - سور البقرة: 229.

[2] - سورة البقرة: 229.

ومما جاوز فيه البحتري أبا تمام قوله:

فَجَاءَ مَجِيءَ العَيْرِ قَادَتْهُ حَيْرَةٌ إِلَى أَهْرَتِ الشِّدْقَيْنِ تَدْمَى أَظَافِرُهْ

وقولَ أبي تمام:

أَطَلْتُ رَدْعَك حَتَى صِرْتَ لِي غَرضًا قَدْ يُقْدِمُ العَيْرُ مِنْ ذُعْرٍ عَلَى الأَسَدِ[1]

والمعنى كما ذكر الآمدي متداول لا يحتاج فيه البحتري إلى حبيب حتى يسرقه، وهو على كثرة تداوله جاء به في معرض حسن جاوز فيه بيت أبي تمام، وعلة ذلك راجعة إلى الدلالة الفنية المصوّرة من قول البحتري "قادته حيرة"، أنزلت المعنوي منزلة المشاهد الحسيّ، فرأيت الحيرة تشدُّ زمام العير وتقوده إلى الأسد، وهو ما غاب في قول أبي تمام "قد يقدم العير"، وجاء بالحيرة نكرة زيادة في التعظيم والتهويل، ثم زاد أبو عبادة المعنى حسنا، بتصدير البيت بالفعل الماضي المعطوف على ما قبله بحرف الفاء الدال على سرعة الترتيب، ما يصوّر لنا سرعة تمكن الرهبة وتأثيرها فيه، وهي تحمل في ثناياها معنى المفاجأة، كما روت أمنا عائشة ﷺ في حديث بدء الوحي "فجاءه الملك" وفي رواية مسلم "فجئه الملك"، ثمّ ألحقها بتشبيه مجيئه بمجيء العير، وفي هذا تعريض للحماقة زيادة على الذعر، ووقع المشبه به مفعولا مطلقا، وما سمي بهذا الاسم إلا لإطلاقه من القيود، كأنَّ اللفظ أطلق كما أطلق صاحبه من عقله، والعقل من العقال.

هذا واختار البحتري بلوغ الغاية بـ"إلى" أما أبو تمام فاختار "حتى" وكلا الحرفين دال على الغاية، إلا أنَّ الفرق بينهما أنَّ "إلى" أسرع في البلوغ من "حتى" لتضمن الأخيرة معنى الحت، و"حتى" في بيت أبي تمام تدل على طول الروع وفي رواية "أطلت روعك" وهي مناسبة لقوله "أطلت"، وفي بيت البحتري "إلى" أنسب لأن في المقام سرعة أحدثها حرف الفاء، والمفعول المطلق، وجعل البحتري منتهى الغاية "أهرت الشدقين"؛ هَرَتَ شِدقَه: جذبَه نحو الأُذن، تدمى أظافره، ولم يزد أبو تمام عن تصريحه بالأسد، والكناية أبلغ في هذا الموضع من التصريح، لأنها تؤدي أولا معنى الأسد من خلال دلائله، وتؤدي صورته وهو مبد أنيابه، تدمى أظافره ما زال في سَورة الافتراس، وتأمل أنه جاء بالصفة الأولى اسمية "أهرت الشدقين" دلالة على استمرار فتح شدقيه، وجاءك بالثانية فعلا مضارعا، فحقق استحضار الصورة أمامك ترى الأظافر تُدمى، وحقق تجدد الدماء على أظافره، وليس في بيت البحتري نقص إلا قوله "حيرة" لأن الحيرة

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 494.

خافية كحيرة الإنسان بين أمرين ترقَّى فيهما ولا يدري على أيهما يقدم[1]، والذعر أظهر، والمقام مقام إعراب عن أثر الذعر.

إنَّ عبد القاهر لم يفضل أبا تمام على البحتري إلا في موضع واحد، وما لاحظته من خلال كتاب دلائل الإعجاز، أنَّ ذوق عبد القاهر يميل إلى البحتري أكثر، ولا أعني بذلك تعصبا ولا حيفا، ولكنه يميل إلى الطبع أكثر من الصنعة، أما موضع التفضيل ففي قول البحتري:

سَامَوْكَ من حَسَدٍ فَأَفْضَل مِنْهُمُ غيرُ الجَوادِ وَجَادَ غَيْرُ المُفْضِلِ
فَبَذَلْتَ فِيْنَا مَا بَذَلْتَ سَمَاحَةً وَتَكَرُّماً وَبَذَلْتَ مَا لَمْ تَبْذُلِ

مع قول أبي تمام:

أرَى النَّاسَ مِنْهَاجَ النَّدَى بَعدَ مَا عَفَتْ مَهَايِعُهُ المُثْلَى وَمَحَّتْ لَوَاحِبُه
فَفِي كُلِّ نَجدٍ فِي البِلَادِ وَغَائِرٍ مَوَاهِبُ لَيْسَتْ مِنْهُ وَهي مَوَاهِبُهُ[2]

إنَّ عبد القاهر لم يكن أولّ من عرض الموازنة بين البيتين، إنما جاء ذكرهما من قبل في كتاب الموازنة، ولم يزد فيهما الآمدي على قوله: «وهذا معنى حسن جداً، ومثله قول البحتري»[3]، ونص الآمدي دال على تضمن الحسن فيهما معا، ونص عبد القاهر دال على زيادة خصّ بها بيت أبي تمام، فكان أولى بالمزية والتقدم.

أما ما خصّ به أبو تمام، فراجع إلى اختياراته الأسلوبية المشكلة للدلالة الفنية، ومما ينبغي ذكره أنَّ كثرة الأحكام النقدية المتعلقة بتكلف أبي تمام، أثرت على الذوق العام فبات لا يذكر حبيب بن أوس إلا ولحقته نفرة في النفس مما رسخ في الضمير الجمعي، وأحكام النقاد لم ترد بذلك كلّ صنيع أبي تمام، إنما أرادت كثيرا من معانيه، أما ما قاده إلى الطبع فلا يجارى فيه، حتى قال البحتري: «جيده خير من جيدي، ورديئ خير من رديئه»[4]، ولست أبت بتفضيل أحد على أحد، ولكن أقول إنَّ في شعر أبي تماما قصائد قلائد.

[1] - أبو هلال العسكري، الفرزق اللغوية: 243.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 496.
[3] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج03: 214.
[4] - المصدر نفسه،ج01: 11.

عود إلى مدار الصنعة وقطب الرحى، اجتمع أبو تمام والبحتري في ذكر كرم ممدوحه وتأثيره في الناس، وهذا هو أصل المعنى الذي تسميه العرب "المعنى" أما مسالك الوصول إليه، فلكل شاعر مسلكه وأسلوبه، والأسلوب هو الرجل، وهو ما تسميه العرب "اللفظ"، وأما أبو عبادة فطرق سمعك بلفظة "ساموك" وساموك بمعنى فخاروك وباروك، وأما أبو تمام فداخلك بقوله "أرى الناس منهاج الندى"؛ وأرى فعل من أفعال اليقين، جاء به مضارعا دالا على التجدد والمشهدية، على خلاف ساموك في الماضي، المضمنة معنى تجذر المفاخرة والمنافسة.

وههنا فرق بين الممدوحين، ممدوح أبي تمام الذي كان للناس منهاجا يتّبع، وممدوح البحتري الذي يبارى ويفاخر، فهو أقل منزلة من ممدوح حبيب؛ إذ جعله في مرتبة لا يصل إليها أحد ليباريه، أما أبو عبادة فجعل حساده في منزلته فينافسوه، زد على ذلك في الفرق بين من يتخذه الناس قدوة يتبع منهاجه، وبين من ينافس -والمنافسة أخت العداوة كما قال ابن المقفع- فلا حساد للأول، وللثاني حساده.

وهو ما ذكره البحتري فقال "من حسد"، ومن معاني حرف الجر "من" الابتداء؛ أي ما دفعهم إلا الحسد، وهي ههنا زائدة تفيد الاستغراق والتوكيد، عدل بها عن قوله "ساموك حسدًا" إلى "ساموك من حسد"، وتنكير الحسد يحتمل معنى التقليل والازدراء؛ أي لم تخل قلوبهم من حسد ولو كان نزرا، وتحقير للحسد نفسه، أما أبو تمام فجاء بالمفعول الأول للفعل "أرى"عاما للناس قاطبة، فجعل سنة ممدوحه أوسع وأبلغ في الأثر، وجاء بالمفعول الثاني "منهاج الندى"، وأصل المفعولين مبتدأ وخبر "الناس منهاج الندى" والجملة الاسمية تدل على الثبوت، فالسنّة راسخة فيهم، ثم لا يكون الناس منهاجا إلا مجازا، إنما هم على منهاج الندى، ولكن لمّا خالطوه والتبسوا به صاروا منهاجا، ولا منهاج للندى إلا استعارة، فرأيت للندى سبيلا خطّه ممدوحه، واتبعه الناس وأكثروا اتباعه حتى صاروا منهاجا.

وأحسن أبو تمام صنعته حين زاد في تشخيص منهاج الندى في قوله: بَعدَ مَا عَفَتْ مَهَايِعُهُ المُثْلَى وَمَحَّتْ لَوَاحِبُه؛ إذ جعل له مهايعا ولواحبا، وشعّب الطرق وعدَّدَها باختياره الجمع، فضمّن أثر ممدوحه وتقادم عهده، واستمرار عطائه في قوله "عفت"؛ أي بليت لواحب ومهايع الندى لما نسجته رياح جوده من جنوب وشمأل، ولا تجد لهذه الصورة ما يجاريها في بيت البحتري الذي لم يزد فيه على تحريك الحسد لمن ساموه فجادوا على بخلهم.

ثم عطف كلّ منهما على بيته الثاني بحرف الفاء، والعطف في بيت البحتري أفسد المعنى، وخدش في كرم ممدوحه، فقولك: ساموك فبذلوا فبذلت، يجعل بِذَلِكَ عطاءه مجاراة ومنافسة لا كرما من عندك، زد عليه معنى حرف الفاء وما تحمله من سرعة التعقيب، وكأن ممدوحه يعطي اعتبارا لحساده ويراقب أحوالهم، فإن أفضلوا بادر بالعطاء، ما دفعه للاحتياط فقال " فَبَذَلْتَ فِيْنَا مَا بَذَلْتَ سَمَاحَةً" على خلاف موقع الفاء في بيت أبي تمام التي جاءت تفسيرية، تعرب عما قبلها، وكأن أبا تمام لم يكفه أن جعل الندى متقادم العهد ضاربا في جذور الماضي دون انقطاع، حتى بيّن انتشاره، وقدّم الجار والمجرور تخصيصا وتوكيدا على ترامية في كل نجد وفي كل غائر، وههنا حذف للموصوف تقديره "ومكان غائر" تعجيلا في بيان الغور.

وانتقلا إلى معنى آخر هو بيان أثر سنته في الناس، فقال البحتري: "وَبَذَلْتَ مَا لَمْ تَبْذُلِ"، وقال أبو تمام: "مَوَاهِبُ لَيْسَتْ مِنْهُ وَهي مَوَاهِبُهُ"، وأول ما يلاحظ اختيار البحتري للبذل، واختيار أبي تمام للهبة، والوهب أقوى من البذل، لأنَّ البذل كما قال صاحب اللسان : كل من طابت نفسه بإعطاء شيء فهو باذل له، أما الهبة –كما قال العسكري- تقتضي التمليك، فإذا وهبته له فقد ملّكته إياه[1]، ويدلك على هذا قول البحتري:

أَعْطَيْتَني حَتَّى حَسِبْتُ جَزِيْلَ مَا أَعْطَيْتَنِيْهِ وَدِيْعَةً لَمْ تُوهَبِ[2]

والوهب في أشعار العرب يأتي لما كثر وعظم قدره، ومن الشواهد عليه، قول الأعشى:

هو الواهِبُ المائة المصطفاة لاقَ العَلوقُ بِهِنَّ احمِرارا

وقول النابغة:

الواهبُ المائةَ الأبكارزَيَّنَها سَعْدانُ تُوضِحَ في أوبارها اللِّبَدِ[3]

وقول ذي الرُمَّة:

الواهب المئة الجرجورحانيةً على الرباع إذا ماضن بالسبد[4]

[1] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 167.

[2] - أبو عبادة البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل المرصفي، ط03. (مصر: دار المعارف، دت)، ج01: 82.

[3] -محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، دت، ط01. (لبنان: دار مكتبة المعارف، 2013)، ج01: 10.

[4] - ذو الرمة ، ديوان ذي الرمة شرح الباهلي، تح: عبد القدوس أبو صالح، ط01. (المملكة العربية السعودية: مؤسسة الإيمان، 1982)، ج01: 176.

فلا يستعملون الهبة إلا في عظيم القدر، ولو تأملت الشواهد لوجدت كلمة "مئة" تتكرر، ولا يريدون مئة بعينها إنما يريدون عظم العطاء، كقوله تعالى: ﴿**اسْتَغْفِرْ لَهُمْ أَوْ لَا تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ إِن تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ سَبْعِينَ مَرَّةً فَلَن يَغْفِرَ اللَّهُ لَهُمْ**﴾[1]، قال ابن كثير: «وقد قيل إنَّ السبعين إنما ذكرت حسما لمادة الاستغفار لهم، لأن العرب في أساليب كلامها تذكر السبعين في مبالغة كلامها ولا تريد التحديد بها»[2]، والشأن في المئة، حتى جعلها عمارة بن عقيل ألفا فقال:

الواهب الألف والمخشي صولته والمحكم العقد لما خانت الأمم[3]

ثم لاحظ صفة الموهوب (المصطفاة، الأبكار، الجرور) تجدها عظيمة القدر.

هذا ما جاء به عبد القاهر من نماذج في اتفاق المعنى واختلاف اللفظ بين الطائيين، أما ما جاء في الموازنة -ونخص به ما بقي من المبحث - فقد ذكر الآمدي قول البحتري:

أَعْطَيْتَني حَتَّى حَسِبْتُ جَزِيْلَ مَا أَعْطَيْتَنِيْهِ وَدِيْعَةً لَمْ تُوهَبِ

أخذه من قول الفرزدق:

أَعْطَانِي المَالَ حتَّى قُلْتُ يُودِعُنِي أو قُلتُ: أعطَى مَا لا قَدْرَاهُ لَنَا

وبَيْتُ البُحتُري أجود[4]. معلوم أنَّ صيغة التفضيل تثبت الصفة للمفاضل بينهما، إلا أنها تجعل الفاضل أعلى درجة من المفضول، وعلى القياس فإنَّ بيت الفرزدق جيدّ، ولكن بيت البحتري أجود منه، وإني متتبع المعنى كلمة كلمة أقابل فيها عبث الوليد، بنحت الفرزدق.

أجاد كلّ من الفرزدق والبحتري في اختيار كلمة "العطاء" دون غيرها لمناسبته المقام، لأن الحديث عن سعة جود ممدوحه حتى جعله يعتقد أنَّها وديعة، ولا أنسب في هذا المقام من كلمة "العطاء" لأن العطاء لا يقتضي التمليك، ألا ترى أنك تعطي زيدا المال ليرده إلى عمرو، قال العسكري في فروقه: «والإعطاء لا يقتضي إخراج المعطى من الملك، وذلك أنك تعطي زيدا المال ليشتري لك الشيء، وتعطيه الثوب ليخيطه لك، ولا يخرج عن ملكك بذلك»[5]، فترى أنَّ أبلغ اللفظ هو "العطاء" ولو قيل الهبة، أو الإنفاق لفسد المعنى، ولكل منهما فضيلة اختيار العطاء.

---

[1] - سورة التوبة: 80.

[2] - عماد الدين بن كثير، تفسر القرآن العظيم، تح: محمد ناصر الدين الألباني، ط01. (مصر: مكتبة الصفا، 2004)، ج04: 111.

[3] - عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، تح: عبد الستار فراج، ط03. (مصر: دار المعارف، دت): 318.

[4] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 314.

[5] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 167.

وكلاهما جاء بالفعل ماضيا دلالة على إنجاز الممدوح وتقادم عطاياه، إلا أنَّ الفرق وقع في توجيه الضمير، فمخاطَبُ البحتري حاضر، ومخاطب الفرزدق غائب، والمدح في الغيب خير من الحضور، وأدل على الصدق، وهذه واحدة تحسب للفرزدق.

واختلفا في تحديد العطيّة، فحصرها الفرزدق في المال، أما البحتري جعلها مطلقة دون قيد، وهذه واحدة تحسب للبحتري.

واتفقا في كلمة "حتَّى" وموقعها بليغ؛ لأن "حتى" كما ذكرنا تتضمن معنى الحتّ، فهي أطول، إلا أنهما اختلفا فيما يقع عليها، فاختر البحتري "حسبت"، واختار الفرزدق "قلت"، والقول على معنيين؛ إما على ظاهره، فيكون المعنى تلفظت بها، أو يكون بمعنى الاعتقاد، كقولك: أنا على قول مالك؛ أي على اعتقاده، والقول على الوجهين أقوى من الحسبان؛ فقد يكون حسبان ليس باعتقاد، ألا ترى أنك تقول: أحسب أنَّ زيدا قد مات، ولا يجوز أن تعتقد أنه مات وأنت تعلم بأنه حي[1]، أما القول فإن حملته على معنى الاعتقاد، وهو أقوى من الحسبان؛ لأنَّ أصل الاعتقاد "أنه مشبّه بعقد الحبل، والخيط، فالعالم بالشيء على ما هو به كالعاقد المحكم لما عقده[2]، فإن أخذته على ظاهره –وهو أبلغ من الحسبان والاعتقاد- فيكون المعنى أنَّ سعة كرمه جعلتني أتجاوز الاعتقاد إلى التصريح بأنَّها وديعة، وهذه واحدة للفزردق.

ولو راجعنا نقاط التفاضل بينهما لوجدنا أنّ للفرزدق جولتين، وللبحتري جولة، إلا أنَّ إطلاق البحتري للعطاء سيخدمه فيما بقي من الكلام، على عكس الفرزدق، وأول ما اكتسبه البحتري بعدوله عن تمييز العطية أنه جعل عقل المتلقي يتوسع في تقدير نوعها، ثم زاد عليه بقول "جزيل ما أعطيتنيه"، فنعتُ العطاء بالجزيل زيادة في كثرته، وزاده حسنا بالاسم الموصول المبهم "ما" الدال على التعظيم، قال تعالى: ﴿**فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى**﴾، وعلى كثرته بما لا يسع تقديره، ثم قال أعطيتنيه، بوصل المفعول الثاني للفعل أعطى، والفصل فيها جائز "أعطيتني إياه"، قال ابن مالك في ألفيته:

وَصِلْ أَوِ افْصِلْ هَاء (سَلْنِيْهِ) وَمَا أَشْبَهَهُ فِي (كُنْتُهُ) الْخُلْفُ انْتَمَى

والوصل دال على اتصاله بالممدوح وتقريبه منه، وكما يدل على تخصيصه بالعطية وسرعة إنفاذها.

[1] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 99.

[2] - المصدر نفسه: 92.

ولم يكفه ما ذكر دليلا على عظم العطاء حتى جعل العطية نكرة، فزاد في تعظيمها وتكثيرها، ثم أحسن اختيار كلمة الهبة، مقابلة مع الوديعة، أما الفرزدق، فلم يزد على قوله "يودعني"، ونزل به البيان إلى قوله: " أو قُلتُ: أعطَى مَا لا قَدْرَآهُ لَنَا" ولا صنعة في هذا الكلام، وإنما فيها شيء من المساس برجاحة ممدوحه وحسن تقديره لمن ينبغي، والعطاء يزيد حسنا إنَّ كان في أهله، ومن عجيب ما قيل في هذا الباب قول بدر الدين بن أحمد العيني في قول ابن عباس: "كان رسول الله ﷺ أجود الناس" فقال: «يعطي ما ينبغي لمن ينبغي»، وفيها مساس حتى بالفرزدق، إذ لم ير نفسه أهلا لها، على عكس البحتري الذي جعلها محصورة بين العطاء والوديعة، فمدح نفسه من جهتين جهة أنه أهل لهذا العطاء، أو أهل للأمانة فيودع عنده، والبحتري على ما ترى غالب بالمعنى، مجيد في الصنعة.

حثّ النقاد من قبل على سعة اطلاع الشاعر وتنوع محفوظه، لثراء أفكاره أو ما سماه "بارت" بالمتعاليات النصية، فاعتبروا القبح في اقتصار الأخذ من شاعر واحد، قال الآمدي:«كان من أقبح المساوئ أن يعتمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه»[1]، ولم يكن البحتري عالة على أبي تمام يغير على ديوانه، إنما توسعت متعالياته وتنوع تناصه، كاتفاق قوله:

تَعِيبُ الغَانِيَاتُ عَلَيَّ شَيْبِي ومَنْ لِي أنْ أُمَتَّعَ بِالمَعيبِ

وقول بشار بن برد:

الشَّيْبُ كُرهٌ وَكُرهٌ أَنْ يُفَارِقَنِي أَعْجِبْ بِشَيءٍ عَلَى البَغْضَاءِ مَودُودِ[2]

وبيت البحتري أجود من بيت بشار بناء على ترتيب عبد القاهر، ولا يعدم بيت بشار فضلا ومزية، وقد ذكره عبد القاهر في كتاب الأسرار في باب المعاني التخييلية؛ وهي المعاني التي «لا يمكن أن يقال إنها صدق، وإن ما أثبَته ثابت وما نفاه منفيٌّ، وهو مفتنٌّ المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تُلُطِّف فيه، واستعين عليه بالرفق والحِذق، حتى أُعطيَ شبَهًا من الحق، وغُشِّي رونقا من الصّدق، وأقوى من هذا في أن يظنَّ حقًا وصدقًا، وهو على التخييل»[3]، وتأمل احتفاء عبد القاهر بهذا النوع من الكلام الذي يوقع الخيال في عقل السامع منزلة الحقيقة، وهو على نوعين، نوع يبقي في اعتقادك شيئا من الحقيقة، وأنه شبه للحق، ونوع هو أرقى وأقوى يجعلك تظن أنه حق.

[1]- الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 312.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 504.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 267.

وبيت بشار داخل في الصنف الثاني؛ لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه، فتراه لذلك ينكره ويتكرّهه على إرادته أن يدوم له، إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق، كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مرادا ومودودا، فمتخيّل فيه، وليس بالحقّ والصدق، بل المودود الحياة والبقاء، إلا أنه لما كانت العادة جارية بأنّ في زوال رؤية الإنسان للشيب، زواله عن الدنيا وخروجه منها، وكان العيش فيها محبّبا إلى النفوس، صارت محبّته لما لا يبقى له حتى يبقى الشيب، كأنّها محبّة للشيب.

ومن ذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصه، أو مدحه أو ذمّه، فتعلّقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة، وظواهر أمور لا تصحّح ما قصدوه من التهجين والتزيين على الحقيقة، كما تراه في باب الشيب والشباب.[1]

وتعليق عبد القاهر على بيت بشار يصعب الموازنة، فعلى ما دلنا من حسن في بيت ابن برد، إلا أنه جعل بيت البحتري أفضل، ولست أرى التفضيل إلا في عجز بيت أبي عبادة، لأمرين أولهما أنَّ بيت بشار لا يتفق وبيت البحتري إلا في هذه النقطة، فصدر بيت البحتري يتحدث عن تعييب الغانيات له، ولا يجتمعان إلا في التعجب، وفضل أبي عبادة في تضمينه التعجب في صورة الاستفهام.

وعلى قول عبد القاهر في حديثه عن النظم، المزية لا تحصل للصورة من حيث هي صورة مفردة حتى تنظر إليها فيما وردت، وأعود لأنظر موقع الصورتين (على الهجران مودود، أمتع بالمعيب) من النظم.

بدأ بشار بن برد بيته بجملة اسمية "الشيب كره" فدلّ التعريف على كره الجنس كاملا، ودلّ تنكير الخبر على بغض الشيب، بل الكره أشدُّ وأخصّ من البغض، وقد جاء في الفروق اللغوية لأبي هلال الفرق بين الكراهة والبغض: «أنه قد اتسع بالبغض ما لم يتسع بالكراهة فقيل: أبغض زيدا: أي أبغض إكرامه ونفعه، ولا يقال، أكرهه بهذا المعنى، والكراهة تستعمل فيما لا يستعمل فيه البغض: فيقال: أكره هذا الطعام، ولا يقال أبغضه»[2]، كما جاء الخبر مصدرًا، والمصدر أقوى في التعبير، ففرق بين قولك أكره الشيب، وبين جعلك الشيب كرها في حد ذاته للدلالة على الحدث، زيادة على تجرده من الزمن ما يقتضي الاستمرار.

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 268.

[2] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 129.

ولما أوقع في نفسك هذه الكراهية للشيب، رجع وكرره ثم ألحقه بمصدر مؤول "أن يفارقني"، والفرق بين المصدر الصريح والمؤول، أن المصدر المؤول يفيد الدلالة على الزمن، فبشار لا يكره المفارقة، إنما يكره حتى استقبالها والتفكير فيها، وفرق آخر في كون المصدر المؤول ولا سيما مع (أنْ) يدل على المعنى ذاته دون احتمال زائد عليه، فقولك "كره مفارقته" يفيد كره بشار لمفارقة الشيب على صفة من الصفات، كأن تقول: يعجبني مشي زيد، فقد يفيد أنك معجب بنوع معين من المشية، أما قوله "أن يفارقني" كان لمجرد المفارقة لا لشيء آخر، فابن برد يركّز على المفارقة في حد ذاتها، ويجردها من كل ما يحتمل معها، والضمير المتصل يدل على تخصيص نفسه بالكراهية.

ولما علم غرابة ما وضعك أمامه من اضطراب بين كره الشيب، وكره المفارقة، قال: " أَعْجِبْ بِشَيءٍ عَلَى البَغْضَاءِ مَودُودِ" فبدأ بفعل الأمر أعجب، تحقيقا لما جاء به من غرابة، واختار حرف الجر "الباء" وأصل معناه الإلصاق؛ كأنه يقول بهذا تحديدا، وتحتمل معنى "من" أعجب من شيء، إلا أنَّ الفرق بين "أعجب بشيء" و"أعجب من شيء" أنَّ الأولى تجعل المتعجَبَ أقرب وألصق، أما الثانية فتفيد التبعيض الذي تتضمنه "من"، فلا تنص على القرب والإلصاق، وأوقع حرف الجر "الباء" على كلمة "شيء" وهو اختيار بديع مناسب لمقام التهويل والغموض والتعجب؛ لأن كلمة "شيء" كلمة مبهمة، كثيرا ما تستعمل في موضع التهويل كقول أبى حَيَّةَ النُّمَيْرِيّ:

إذا ما تَقاضى المَرْءَ يَوْمٌ ولَيْلَةٌ تَقاضاهُ شَيْءٌ لا يَمَلُّ التَّقاضِيا

والأجل منه قوله تعالى: ﴿**وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ**﴾، وقوله: ﴿**إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ**﴾، زيادة على مجيئها نكرة.

وزاد فقدّم الجار والمجرور على اسم المفعول "على البغضاء مودود"، و"على" تحمل معنى الاستعلاء، كأنَّ البغض قد استعلاه فشقه وغلب عليه، والبغضاء شدَّة البغض[1].

وختم البيت باسم المفعول "مودود" إشارة إلى أنه مطلوب، مستمر في طلبه، وفي اختيار الود دون الحب نكتة؛ لأن الحب يكون فيما يجوبه ميل الطباع والحكمة جميعا، والود من جهة ميل الطباع فقط[2]، كأنَّ بشارا يبين لسامعه أنّ الذي تراه متعلق بالطبع لا قدرة عليه، كقول المتنبي:

يُرادُ مِنَ القَلبِ نِسيانُكُم وَيَأبى الطِباعُ عَلى الناقِلِ[3]

كما تدل على شدّة الرغبة والمطاوعة، وقد وظّفها القرآن في رغبة الكفار من المشركين وأهل الكتاب صرف المسلمين عن دينهم، ورغبة المشرك في التعمير، ورغبة الكافر افتداء بنيه من العذاب، وحسب هذا بيانا على دلالتها.

أما أبو عبادة فبدأ بالفعل المضارع "تعيب"، وهو أهم عنده، فدلّ به على المشهدية والتجدد، وخصّ الغنيات بالقدح، ولو نظرنا إلى لمح الأصل في كلمة "الغانيات" ولجدنا وراءها ملمحا أراد به البحتري أولا شدّة الوجد؛ إذ لم يعبه أي كان، إنما جاء العيب من الغانيات، وما سمو بالغانيات إلا استغناء بجمالهن عن البهرج، ولكن كلمة الاستغناء في ذاتها تطوي وراءها نكتة، وهي غناهنّ عنه، ومع ذلك لم يستغنين عن التعييب، ثمَّ خصّ نفسه بالتعييب في قوله "عليَّ شيبي" إشارة إلى استعلاء الشيب وثقله على كاهله، وزاد في إضافة الشيب إلى نفسه، وكأنَّ الغنيات لم يعبن الشيب إنما عابوا شيبه هو، أو أنَّ الشيب مسلط عليه وحده، ثم جاء العجز مصدّرا باسم الاستفهام "من" الدالة على العاقل، والواقعة مبتدأ، وألحقها بالجار والمجرور "لي" المتعلق بالخبر المحذوف من الكون العام، وتقدير الكلام "من كائن لي

---

[1] لم يرد ذكر البغض في القرآن، إنما خصّت البغضاء في خمسة مواضع، ولم تأت وحدها إلا في موضع، وجاءت في أربعة مواضع مقترنة بالعداوة ثلاثة منها في سورة المائدة، وواحدة في آل عمران، والآخرة في الممتحنة.

01	{يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا بِطَانَةً مِّن دُونِكُمْ لَا يَأْلُونَكُمْ خَبَالًا وَدُّوا مَا عَنِتُّمْ قَدْ بَدَتِ الْبَغْضَاءُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ} سورة آل عمران الآية: 118.
02	{وَمِنَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَىٰ أَخَذْنَا مِيثَاقَهُمْ فَنَسُوا حَظًّا مِّمَّا ذُكِّرُوا بِهِ فَأَغْرَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ} سورة المائدة الآية: 14.
03	{وَلَيَزِيدَنَّ كَثِيرًا مِّنْهُم مَّا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ طُغْيَانًا وَكُفْرًا ۚ وَأَلْقَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ إِلَىٰ يَوْمِ الْقِيَامَةِ} سورة المائدة الآية: 64.
04	{إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَن يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَن ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنِ الصَّلَاةِ} سورة المائدة الآية: 91.
05	{قَدْ كَانَتْ لَكُمْ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ فِي إِبْرَاهِيمَ وَالَّذِينَ مَعَهُ إِذْ قَالُوا لِقَوْمِهِمْ إِنَّا بُرَآءُ مِنكُمْ وَمِمَّا تَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ كَفَرْنَا بِكُمْ وَبَدَا بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةُ وَالْبَغْضَاءُ أَبَدًا} سورة الممتحنة الآية: 04.

[2] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 122.

[3] - أبو البقاء العكبري، ديوان أبي الطيب بشرح العكبري، تح: عبد الحفيظ شلبي، دط. (لبنان: دار المعرفة، دت)ج03: 22.

التمتع بما لصق بي من شيب، فأفاد الجر بـ"لي" التخصيص والملكية، ثم جاء بالمصدر المؤول "أن أمتع" اهتماما بالفعل وعناية به، وجاء الفعل مبنيا للمجهول، ولم يقل "أتمتع" سلبا لقدرته وتمكن الشيب منه، وجعل الممتع مبهما تناسبا مع استفهامه الدال على العجز والتوسل، وختمه بالجار والمجرور "بالمشيب" والباء هنا بمعنى "على"؛ أي من يقبل بي على شيبي، إلا أنَّ الفرق بين "الباء" و"على"، أنَّ "الباء" تحمل معنى الملاصقة و"على" تحمل معنى الاستعلاء، واختار الاسم المجرور مصدرا ميميا، والمصدر الميمي أقوى دلالة على الحدث مِن المصدر الأصلي، وردّ به الأعجاز على الصدر لقوله "تعيب" أول الأمر.

وجاء تفضيل عبد القاهر بيت البحتري من جهة طريقة عرض التعجب، لأن بشار جاء به مصرّحا "أعجب بشيء على البغضاء مودود" أما البحتري جاء به مضمّنا فقال "من لي أن أمتع بالمعيب"؛ أي من محقق لي التمتع بهذا المعيب؟ فهو يتعجّب أنى له أن يمتع بهذا العيب، فأراك الشيب عيبا وحاجزا بينه وبين أن يتمّع، وأشركك في الطلب، لأن الاستفهام كما ذكرنا من قبل يستنفر عقل القارئ ويسأله الجواب.

وقال البحتري:

وَلَسْتُ أَعْجَبُ مِنْ عِصْيَانِ قَلْبِكَ لِيْ عَمْدًا، إذَا كَانَ قَلْبِي فيكَ يَعْصِيْنِي

أخَذَه مِنْ قَول الحُسَيْن بن الضَحاك الخَليعِ:

وتَطْمَعُ أنْ يُطِيْعَكَ قَلْبُ سُعْدَى وَتَزْعُمُ أنَّ قَلْبَكَ قَدْ عَصَاكَا ؟

وبيت البحتري أجود[1].

إنَّ أصل المعنى بين البيتين في التماس العذر لعصيان المحبوب بعصيان القلب، حتّى جعله الرشيد حليفا للمعشوق على العاشق، وأعني ما ذكره عبد الرحمن بن درهم في نزهة الأخبار قال: قال الأصمعي: سمعت الرشيد يقول: قلب العاشق عليه مع معشوقه، فقلت: هذا والله يا أمير المؤمنين أحسن من قول عروة بن حزام في عفراء:

ويضمر قلبي عذرها ويعينها علي وما لي في الفؤاد نصيب

فقال الرشيد: إن قال ذلك وهماً فإني قلته علماً[2].

[1] - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج01: 316

[2] - عبد الرحمن بن درهم، نزهة الأبصار بطرائف الأخبار والأشعار،(لبنان: دار العابد):153.

سلك الحسين بن الضحاك مسلك التجريد مخاطبا قلبه "وتطمع أن يطيعك" وفي رواية أخرى ذكرها الآمدي "أتطمع أن يطيعك"، والفرق بين ذكر الألف وحذفها، أنَّ الذكر أشدّ في الاستفهام من الحذف، بدليلين، أولهما القاعدة البلاغية "كلّ زيادة في البناء زيادة في المعنى"، وثانيهما ذكرها في القرآن مرّة بالإثبات ومرة بالحذف باعتبار السياق، فيأتي إثباتها في مواضع يكثر فيها الحجاج، مثال ذلك قوله تعالى في الأعراف: ﴿**وَجَاءَ السَّحَرَةُ فِرْعَوْنَ قَالُوا إِنَّ لَنَا لَأَجْرًا إِن كُنَّا نَحْنُ الْغَالِبِينَ قَالَ نَعَمْ وَإِنَّكُمْ لَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ**﴾، وقوله تعالى في الشعراء: ﴿**فَلَمَّا جَاءَ السَّحَرَةُ قَالُوا لِفِرْعَوْنَ أَئِنَّ لَنَا لَأَجْرًا إِن كُنَّا نَحْنُ الْغَالِبِينَ قَالَ نَعَمْ وَإِنَّكُمْ إِذًا لَّمِنَ الْمُقَرَّبِينَ**﴾، والفرق بينهما في السياق لأن «الموقف في سورة الشعراء موقف تحدّ كبير، ومحاجَّة شديدة طويلة، أشدّ وأطول مما هي في سورة الأعراف، فقد سأل فرعون موسى فيها عن رب العالمين وأجابه جوابا طويلا، ثم رمى فرعون فيها موسى بالجنون قائلا: ﴿**قَالَ إِنَّ رَسُولَكُمُ الَّذِي أُرْسِلَ إِلَيْكُمْ لَمَجْنُونٌ**﴾وهدده بالسجن قائلا: ﴿**قَالَ لَئِنِ اتَّخَذْتَ إِلَٰهًا غَيْرِي لَأَجْعَلَنَّكَ مِنَ الْمَسْجُونِينَ**﴾وليس الأمر كذلك في الأعراف»[1] وبالقياس يكون إثبات الألف دلالة على شدّة الطمع والإصرار، وإيقاع الاسفتهام على كلمة "الطمع" دون الرغبة أو الرجاء، تعريض بالقلب لكون الطمع مذموما، لمجيئه من غير سبب يدعو إليه، فإذا طمعت في الشيء فكأنك حدثت نفسك به من غير أن يكون هناك سبب يدعو إليه.[2]

واختار المصدر المؤول "أن يطيعك" والفرق بين المصدر الصريح والمؤول، أن المصدر المؤول يفيد الدلالة على الزمن، فابن الضحاك لا يطمع في الطاعة وحدها، إنما يطمع في استمرارها، وفرق آخر في كون المصدر المؤول ولا سيما مع (أنْ) يدل على المعنى ذاته دون احتمال زائد عليه، وابن الضحاك لا يشترط شكلا من أشكال الطاعة، إنما يريد طاعة على أي وجه كانت عليه، ثمّ أوقع الطاعة على القلب، ولم يقل "أن تطيعك سعدى" تخصيصا للقلب، وزيادة في التعجب، كأنه يقول أتطمع أن يطيعك من سمي قلبا لتقلبه، وزاد عليها "سعدى" المتمنعة، فجمع له متقلبين القلب وسعدى، فدلّ الاستفهام على التعجب، والتعجب بالألف أقوى من حذفها.

[1] - فاضل السمرائي، معاني النحو، ج 04: 278.

[2] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 275.

ثم قابل تعجبه من طمعه في طاعة من لا قدرة له عليه، بعصيان ما هو جزء منه، فجاءه بالزعم والزعم أقوى مما يرادفه كتدعي، ثمّ أوقع زعمه على جملة "أنَّ قلبك قد عصاك" المؤكدة بـ"أنَّ"، و"قد" الواقعة على الفعل الماضي "عصاك" توكيدا وتحقيقا، والعصيان ينبني على أمر؛ أي أتطمع في طاعة سعدى، وقد أمرت قلبك فعصاك.

أما أبو عبادة فسلك سبيل النفي، والإقرار بأحقية عصيان قلبها، مادام قلبه يعصيه، فاستهل بالنفي"لست"، وأصلها عند العرب كما ذكر الخليل (لا أيس) وتقول العرب ائتني به من حيث أيس وليس، أي من حيث وجد أو لم يوجد، وأوقعها على الفعل المضارع "أعجب" فأفادت نفي الاستقبال، وكأنه قال لا أجد عجبا، والتعجب يكون ظاهرا مكشوفا، فمعناه لم أستغرب عصيان قلبك فيظهر علي التعجب، حتى أنَّ النفي بـ"ليس" لا يعدّ أقوى أدوات النفي كـ"ما" مثلا، فالبحتري يريد أنَّ الأمر كان متوقعا مألوفا، ثم جاء بقوله "من عصيان"، ومن تفيد الابتداء والتبعيض، فالبحتري يخصص؛ أي لست أعجب من عصيانك على وجه الخصوص، وذكر القلب إذ لم يقل "عصيانك لي" لأن القلب من التلقب، ثم خصّ نفسه بهذا العصيان، ثمّ جاء بموضع الحسن مؤيدا نفيه التعجب بقوله "عمدًا" مطلقة، فأفادت أنَّ عصيانها لم يكن زهدا فيه، إنما تقصدا لإحداث العجب والصبوة، ولكنه لم يعجب، ولما كان هذا صنيعه احتاج إلى ما يستدل به على ثباته فقال: "إذا كان قلبي فيك يعصيني" فبنى الجملة على الشرط بـ"إذا" تعظيما وتحقيقا لعصيان قلبه، وملاءمة مع كلمة "يعصيني المضارعة" لأن "إذا" تفيد الاستقبال، و"كان" تفيد كثرة الحدث حتى صارا كائنا، كقول عائشة ﷺ فيما رواه مالك: «إِنْ كَانَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ لَيُصَلِّي الصُّبْحَ»، قال الباجي: «في هذا الحديث دليل على أنَّ أكثر فعل النبي ﷺ صلاة الصبح في أوَّل وقتها، لقولها " كان رسول الله ﷺ ليصلي الصبح، وهذا اللفظ لا يستعمل إلا فيما يثابر عليه»[1]، ثمّ قابل قلبه بقلبها وألحقه بالجار والمجرور "فيك" المقدم على خبر كان تخصيصا لها بالعصيان، ومقابلة لعصيانه له خصوصا، بعصيان قلبه لها خصوصا، ثم جاء بالخبر فعلا مضارعا محققا المشهدية، فرأيت القلب يملك زمام رأيه فيعصي، ثمّ خصّ نفسه بالعصيان بضمير المتكلم، فأفاد أنه يعصيني ويطيعك، وعلى هذا جاء تفضيل الآمدي لبيت أبي عبادة البحتري على بيت الحُسَيْن بن الضَحاك الخَليعِ.

[1] - سليمان الباجي، المنتقى شرح موطأ الإمام مالك، ط03. (لبنان: دار الكتب العلمية، 1983): 09.

المبحث الثالث: مو افقات المتنبي

أما ما اتفق فيه المتنبي مع من تقدمه فوقع الحافر موقع الحافر قوله:

بِئْسَ اللَّيالِي سَهِدْتُ مِنْ طَرَبِيْ شَوْقًا إلى مَنْ يَبِيْتُ يَرْقُدُهَا

مع قول البحتري:

لَيْلٌ يُصَادِفُنِيْ وَمُرْهَفَةَ الحَشَا ضِدَّيْنِ أَسْهَرُهُ لَهَا وَتَنَامُهُ[1]

فعبد القاهر يقدّم رمزا وإيماء وإشارة في خفاء قول البحتري على قول المتنبي، والعلّة في ذلك ما يعتريك وأنت تنظر إلى القولين، فتجد في بيت أبي عبادة أثرا لا تجده في بيت أبي الطيب، فإن فتشت عن علته وجدتها وراء النظم، وذلك أنَّ المتنبي بدأ بفعل الذمّ "بئس" العائد على الليالي، فدلّك على مراده أول الأمر، وأوقع في نفسك المذمة، وهو مناقض لما بدأ به أول القصيدة، كما سنبين تاليا.

والمقصود بالذم في بيت المتنبي محذوف يحتمل إمَّا "بئس الليالي ليال" كما ذكر العكبري، أو "بئس الليالي التي" كما ذكر الواحدي، ولكل اختيار دلالته، فاختيار العكبري يناسب قول البحتري "ليل" في التنكير الدال على تعظيم ليالي السهاد، أما اختيار الواحدي فيقتضي شهرة الليالي بالسهاد حتى باتت لا تعرف إلا بها، والمعلوم من مناهج الشعراء أن لسان العاشق لسان من يرى الحسن في مواضع السوء كقول كثيّر عزّة:

أَسِيئِي بِنا أَو أَحسِنِي لا مَلومَةً لَدِينا وَلا مَقلِيّةً إِن تَقَلَّت[2]

فما قيمة ذمّ الليالي، خصوصا إذا أخذنا برواية "سهدت"؛ إذ جاءت على قولين سهدت وسهرت، والسهاد للعشق، قال أبو العلاء: «سهدت بالدال، لأنه لا يستعمل إلا في العشق، والسهر عام»[3]، فما قيمة الذم مع العشق، ثمّ إنَّ ههنا حذفا آخر في سهدت، وأصلها سهدتها، وحذف المفعول منع معنى الاستغراق في سهاد الليل، بخلاف قول البحتري "أسهره"، وقوله من طربي؛ "من" هنا بمعنى اللام كما تقول جئت من أجلك ولأجلك، والطرب خفّة للفرح أو الحزن، وهي هنا للحزن، و"شوقًا" يحتمل أن يكون مفعولا لأجه، فيكون الشوق علّة للطرب، والطرب علّة للسهر، وتفصيل المتنبي "سهدت من طربي شوقا" جمعه البحتري في قوله" أسهره لها"، ثمّ إنَّ ذمَّ المتنبي لليالي السهاد جعله ينزل محبوبته منزلة الإبهام بالاسم الموصول "من" بخلاف قول البحتري "مرهفة الحشا" كناية عن دقّة خصرها، «وفي البيت أربعة حذوف:

[1] - عبد الثاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 489-490.

[2] - كثير عزة، ديوان كثير عزة، تح: إحسان عباس، دط. (لبنان، دار الثقافة، دت): 101.

[3] - أبو العلاء المعري، شرح ديوان معجز أحمد، تح: عبد المجيد دياب، ط02. (مصر: دار المعارف، 1992):21.

حذف المقصود بالذم، وهو ليال، وحذف من سهرت فيها، وحذف الضمير من سهرت وكان يقول سهرتها، والرابع حذف من يرقد فيها»[1]، وكلّه حذف لا يؤدي وجها بلاغيا.

أما أبو عبادة فبدأ بذكر الليل نكرة دلالة على تعظيم ما حلّ به، وأسنده إلى الفعل يصادفني، فعلا مضارعا أشركك فيه كأن تراه ماثلا بين عينيك، دالا على التجدد، ومع ذلك لم ينقم منه، ومن معاني يصادفني المفاجأة على قول قيس بن الملوّح:

أَتاني هَواها قَبلَ أَن أَعرِفِ الهَوى فَصادَفَ قَلباً خالِياً فَتَمَكَّنا

والليل لا يصادف لعلم الناس به، إنما ليل الجوى والشوق صار كأنه ليل غير الليل الذي يعرفه، يأتيه فجأة، ثم قال "ومرفهة الحشا" كناية عن دقة الخصر، وهو مناسب ممهد لذكر نومها فلا تجد صعوبة في تقلبها، ومناسب لبيان سبب شوقه، لأن مرهفة الحشا كناية عن الحسن بما فيه من دقة الخصر، وقد أحسن في عطفها بواو المعية، فوضعك أمام حالين، حاله هو بما في قلبه من جوى، مع ممشوقة القد مرهفة الحشا، ثم قال ضدين، فأغمض لك المعنى وحملك على الشوق لمعرفة التضاد بينه وبينها، ثمّ بيّن بقوله "أسهره" مضارعا تشخصيا وتجددا، والهاء دالة على تمام السهر؛ أسهره بدلا من أسهر فيه، وألحقه بالجار والمجرور "لها" مبيّنا أنَّ السهر لأجلها دون سواها، ثم طابق السهر بالنوم، تفصيلا لقوله ضدّين، وبيت أبي عبادة سبيكة واحدة لا تفهم إلا عند آخر لفظة، ومتى ما نظرت إلى صورة البيتين بدا لك موضع الحسن، وعلّة السبق.

وإن عدّت إلى موضع كلّ من البيتين وجدّت في بيت الوليد مزيّة على بيت أحمد، والمزيّة في حسن الموضع، وبراعة التخلص إليه، وقد بدأ المتنبي قصيدته بقوله:

أَهْلًا بِدَارٍ سَبَاكَ أَغْيَدُهاَ أَبْعَدُ ماَ بَانَ عَنْكَ خُرَّدُهاَ
ظَلْتَ بِهاَ تَنْطَوِي عَلَى كَبِدٍ نَضِيجَةٍ فَوْقَ خِلْبِهَا يَدُهاَ
يَاَ حاَدِيَيْ عِيرِهاَ وَأَحْسَبُنِي أُوْجَدُ مَيْتاً قُبَيْلَ أَفْقِدُهاَ
قِفاَ قَلِيْلاً بِهاَ عَلَيَّ فَلَا أَقَلَّ مِنْ نَظْرَةٍ أُزَوِّدُهـــــاَ
فَفِي فُؤَادِ الْمُحِبِّ نَارُ جَوًى أَحَرُّ نَارِ الْجَحِيمِ أَبْرَدُهـاَ
شَابَ مِنَ الْهَجْرِ فَرْقُ لِمَّتِهِ فَصَارَ مِثْلَ الدِّمَقْسِ أَسْوَدُهاَ
بَانُو بِخُرْعُوبَةٍ لَهَا كَفَلٌ يَكَادُ عِنْدَ الْقِيَامِ يُقْعِدُهَا

[1] - أبو البقاء، ديوان أبي الطيب بشرح العكبري، تح: مصطفى السقا - إبراهيم الإبياري - عبد الحفيظ شلبي، دط. (لبنان: دار المعرفة، دت)، ج01: 298-299.

يَـا عـاَذِلَ الْعَـاشِقِيْنَ دَعْ فِئَةً أَضَـلَّـهـاَ اللهُ كَـيْفَ تُرْشِدُهـَا
لَـيْـسَ يُـحـيِكُ المَلاَمُ فِي هِمَمٍ أَقْـرَبُـهـاَ مِـنْكَ عَنْكَ أَبْعَدُهـَا
بِئْسَ اللَّيالِي سَهِدْتُ مِنْ طَرَبِي شَـوْقـًا إِلَى مَنْ يَـبِيْـتُ يَـرْقُدُهَا
أَحْـيَـيْـتُـهاَ وَالـدُّمُـوعُ تُـنْـجِـدُنِي شُـؤُونُهـاَ وَالظَّـلاَمُ يُـنْـجِدُهـاَ[1]

أبو الطيب على ما نرى مشوق إلى محبوبته معرب عن حسنها، زاجر للعاذل عن عذله، لينقلب فجأة من شوقه إلى الذمّ ليالي السهاد، ولم أجد علّة لهذا الانتقال إلا في معنى "امتناع المنفعة"؛ أي كما لا فائدة للعاذل من لوم فئة أضلها الله، لا فائدة من ليال سهدتها شوقا لمن يرقدها، أما الوليد فقال:

عَـهْـدِي بِرَبْـعِـكَ مُـثَّـلاً آرامُــهُ يُجْلَى بِضَوْءِ خُدُودِهِنَّ ظَلامُهُ
إِلْـمَـامَـةً بِـالـدَّارِإِنَّ مُـتَـيَّـمـاً يَكْفِيهِ أَكْـثَـرَشَـوْقِـهِ إِلْمَـامُـهُ
أَمْسَى يُضَرِّمُ فِي جَوانِحِهِ الجَوى بَرقٌ يَشُبُّ مَعَ العَشِيِّ ضِرامُهُ
لَـيْـلٌ يُصادِفُنِي وَمُرهَفَةَ الحَشَا ضِـدَّيـنِ، أَسـهَـرُهُ لَـها وَتَنامُهُ[2]

فجاء بمزادة أحكم خرزها فلا تراها تقطر ولا تمطر؛ إذ بدأ بذكر محبوبته وضوء خدها الذي يجلي الظلام إذا ما بدا، إلمامة أي احتراسا من أن يظنَّ بها كثرة الظهور، ثم عدل إلى المشوق الذي يكفيه هذا الإلمام، ليأخذ بعطف الإلمام إلى ما هو مناسب له، فجاء بذكر البرق يلمع إلماما فيضيء كما تبدو محبوبته فتضيء، كالبرق إذا لاح بدا النور في محياه إلا أنه لا يطيل، زد على ذلك معنى البياض في الظلام؛ أي تخرج متلفعة في مرطها فترى بياضا في سواد كما ترى البرق في غسق الدجى، ثمّ خصّ البرق بالعشي، ممهدا إلى قوله "ليل"، وبدأ بمضير المتكلم ثم التفت إلى الغائب، ثم عاد إلى المتكلم، وكل ذا من علل تفضيل عبد القاهر بيت البحتري على المتنبي.

ومما يدل على منهج عبد القاهر في تقديم المعنى الغفل، قول البحتري:

وَلَوْ مَلَكْتُ زَمَاعاً ظَلَّ يَجْذِبُنِي قَوْداً لَكَانَ نَدَى كَفَّيكَ مِن عُقُلِي

مع قول المتنبي:

وَقَيَّدْتُ نَفْسي في ذَرَاكَ مَحَبَّةً وَمَنْ وَجَدَ الإِحْسَانَ قَيْداً تَقَيَّدَا[3]

فلا يخفى على الناشئ ما في بيت المتنبي من حسن لا يوجد في بيت البحتري، فإن طلبت مناط المزية والقطب الذي دار عليه رحى التفضيل، رأيت المتنبي أنزل ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، وأراك

[1] - عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ط02. (لبنان: دار الكتاب العربي ،1938)، ج01: 17-26.
[2] -أبو عبادة البحتري، ديوان البحتري، ج03: 778.
[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 490.

المعنوي في صورة الحسي، باستعارة تصريحية رأيت فيها الإحسان قيدا يسارع إليه كل من وجده، فإن رجعت إلى البحتري وجدته عقالا، ولا يكون العقال إلا للدواب، وهو مناسب لقول البحتري "زماعا" إلا أنَّ القيد أحسن منه، ثمّ إنَّ مانع البحتري ندى كفيّ ممدوحه، أما مانع المتنبي الإحسان، وهو أمدح لشموله الندى وحسن الخصال، ولأبي طيب زيادة في جعل القيد من صنيعه وهو ما لا يعهد، وذكر كلمة "نفسي" تمهيدا لقوله محبة، إذ قد يحبس الجسم ولا تحبس معه النفس، وقال التبريزي في ذراك: «ربطت نفسي بك وفي ناحيتك وعلاك»[1]، وجعل المحبة مفعولا له؛ أي قيدتها لأجل محبتك، فلا يُظنّ أنها قسر ولا طمع، ثمّ جاء بما يعلل المصراع، بأنَّ من وجد الإحسان قيدا تقيدا، فافتتحه بالاسم الموصول المبهم الدال على العاقل؛ أي هذا صنيع كلّ عاقل، فجرى في الناس مجرى المثل، وتأمل البعد بين الإحسان قيد، وندى كفيك من عقلي، تجد أنَّ أبا عبادة لم يجعل كرم الممدوح سبب بقائه إنما من أسباب بقائه، أما المتنبي فأنزل الإحسان منزلة القيد وجعله هو هو، ثم انظر إلى تكرار كلمة القيد على صيغها، توكيدا له.

فإن نظرنا إلى موضع البيتين وجدنا بيت المتنبي في خير موضع، اقتضاه ما قبله، فقال:

تَرَكْتُ السُّرَى خَلْفِي لِمَن قَلَّ مَالُهُ وَ أَنْعَلْتُ أَفْرَاسِي بِنُعْمَاكَ عَسْجَدَا
وَقَيَّدْتُ نَفْسِي فِي ذَرَاكَ مَحَبَّةً وَمَنْ وَجَدَ الإِحْسَانَ قَيْداً تَقَيَّداَ[2]

فتركُ السُرى اكتفاء بنعمائه، ممهد للإقامة التي جعل الإحسان قيدا لها، أمَّا البحتري فقال:

أَقصِرْ بِرَأْيِيَ إِنْ شَرَّقتُ عَنْكَ غَدًا وَمَرَّ بَعْدَكَ لِي لَيلٌ فَلَم يَطُلِ
وَلَوْ مَلَكْتُ زَمَاعاً ظَلَّ يَجذِبُني قَوْداً لَكانَ نَدَى كَفَّيكَ مِن عُقُلي[3]

وفي قول أبي عبادة شرّقتُ صلة بالعقال، وقوله "مرّ بعدك لي ليل فلم يطل" إشارة إلى إقامته محبّة، وأن في البعد مشقّة، إلا أنّ المتنبي أحاط بها في كلمة "محبة" وهي أوجز وأحلى، فالسبق على ما ترى لأبي الطيب.

[1] - علي التبريزي، الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، تح: خلف رشيد نعمان، ط01. (العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002)، ج02: 119.

[2] - عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج02: 15.

[3] - أبو عبادة البحتري، ديوان البحتري، ج03: 1873.

إنَّ معيار التيار النسقي الذي تبناه الآمدي والجرجانيين من بعده، هو معيار جمالي يسلّم السبق للشعرية؛ أي السبق لمن جاء بالمعنى في صورة أرقى وأبدع ممن تقدمه، فتراهم تارة يقدمون من تقدّم عهده لبراعة الصنعة، وتارة يقدمون المحدث لبراعة الأخذ وحسن التصرف، وفي هذا يقول ابن قتيبة: «ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخر، بل نظرت بعين العدل على الفريقين...فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه. كما أنّ الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[1].

والتفاضل قائم على النظم الحامل للفروق الدلالية التي سمّاها النقاد باللفظ كما بينت من قبل، لأن أصل المعنى واحد، فعلى قدر تسامي الصورة الفنية بين الشاعرين يكون التفاضل، وهو ما سمته الشكلانية عند موكاروفسكي بالانتهاك المنتظم، وسمّاه تشومسكي بالتوليدية والتحويلية؛ أي خروج الكلام من الابتدائي إلى الشعري، مثال ذلك تفضيل قول المتنبي:

وَلَيْسَ يَصِحُّ في الأَفْهَامِ شَيءٌ إذا احْتاجَ النَّهَارُإلى دَليلِ

على قول أبي تمام:

الصُّبحُ مَشْهُورٌبِغَيرِدَلائِلٍ مِنْ غَيْرِهِ ابتُغِيَتْ وَلا أَعلامِ[2]

لأن كلام أبي تمام لولا الوزن ما سمي شعرا، فلا شعرية في قوله الصبح مشهور بغير دليل، أما المتنبي فقابل بين سلامة الفهم وبين الاستدلال على ما لا يصح به، وزاد في الحسن بالتنكير والتأخير لكلمة شيء تحقيرا؛ وكلمة شيء مبهمة وتعلّقها بـ"ليس" ينفي كلّ فهم، وزاد المتنبي فضيلة في كثافة المعنى في البيت والواحد؛ إذ جمع بيت أبي تمام في شطر واحد هو العجز، وزاد عليه معنى نفي صحة الأفهام.

إنَّ الحكم على أفضلية بيت المتنبي على أبي تمام، مستند على النظرة الجزئية القائمة على البيت الواحد، أما إن نظرنا إلى البيت داخل مقطعه الذي ورد به، وجدنا لبيت أبي تمام قيمة أخرى، يقول أبو تمام:

لَسنا مُريدي حُجَّةٍ نَشفي بِها مِن ريبَةٍ سَقَماً مِنَ الأَسقامِ
الصُبحُ مَشهورٌبِغَيرِدَلائِلٍ مِن غَيرِهِ ابتُغِيَت وَلا أَعلامِ[3]

[1] - محمد ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ابن قتيبة:64.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 491.

[3] - الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج02: 103.

والقصيدة جاءت جامعة للتهنئة والرثاء، فهو يمدح الواثق مهنئا له بالخلافة، ويرثي المعتصم بالله، والشاهد جاء محاجة لأحقية الواثق بالخلافة، أحقية لا يحتاج معها إلى دليل، كما لا يحتاج الصبح إلى دليل، فجاء بما يحسن الكلام به من تنكير الحجة، والريبة والسقم، نفيا وتحقيرا لكل احتجاج إذ لا يحتاج المقام إلى بيان؛ فالصبح مشهور، ومادام الموضع موضع حجاج، فلا غرابة أن يساق الكلام في صورته الابتدائية، ولا عيب في ذلك، بل على العكس من ذلك، قياسا على ما أثبته حازم في بيان قيمة الانتقال من التصوير إلى الحجاج، وأثره في النفس، فبيت أبي تمام حسن في موضعه الذي اقتضاه السياق، وبيت المتنبي حسن في موضعه الذي اقتضاه السياق، إذ قال تعريضا بابن خلويه:

أَتَيتُ بِمَنطِقِ العَرَبِ الأَصيلِ وَكانَ بِقَدرِما عايَنتُ قِيلي
فَعارَضَهُ كَلامٌ كانَ مِنهُ بِمَنزِلَةِ النِساءِ مِنَ البُعولِ
وَهَذا الدُرُّمَأمونُ التَشَظّي وَ أَنتَ السَيفُ مَأمونُ الفُلولِ
وَلَيسَ يَصِحُّ في الأَفهامِ شَيءٌ إِذا اِحتاجَ النَهارُإِلى دَليلِ[1]

فمقام التعريض اقتضى تأخير "شيء" وتنكيرها، ولسنا نرد ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني، إنما نبيّن موضع التفاضل وسببه، وأثره داخل القصيدة، وللمتنبي الفضل في حسن الأخذ لما زاده من صنعة النظم، وما ارتضاه الطبع، لأن المتنبي لم يقحم المعنى، إنما استدعاه المقام، فجاء به آخر الكلام جامعا لما قبله، وقد اشترط النقاد حسن التخلص لأنه آخر ما يتُلقى وأبقى في النفس لقرب عهده.

ومما جاوز فيه المتنبي أبا تمام قوله:

أَفْعَالُهُ نَسَبٌ لَو لَم يَقُل مَعَها جَدّي الْخَصِيبُ عَرَفْنا العِرْقَ بِالغُصُنِ

وقول أبي تمام:

وفي شَرَفِ الْحَدِيثِ دَلِيلُ صِدْقٍ لِمُخْتَبِرٍعلى الشَّرَفِ القَدِيمِ[2]

وعلّة التجاوز في استعارة النسب إلى الأفعال، فدلّك أن أبا عبد الله الخطيب لم يقعده شرف النسب عن الخصال الكريمة، ولم يكن صاحب أفعال فحسب، بل غلب بها حتى صارت نسبا له بينها وبينه رحم، فأراكها في صيغة الجمع دلالة على كثرتها، وجاء بها ابتداء لتكون أول ما يقع في ذهن السامع، فجعلها الكلمة الأم لما يأتي بعدها، وأخبر بالاسم فدلّ على الملازمة والثبات، ونكّره تعظيما للنسب، وكلمة المتنبي "أفعاله نسب" جامعة لبيت أبي تمام زائدة عليه بمزية إنزال الأفعال منزلة النسب، فلا يحتاج ممدوحه

[1] - علي أبو الحسن الواحدي، شرح ديوان المتنبي، تح: ياسين الأيوبي، قصي الحسين، ط01.(لبنان: دار الرائد العربي، 1999)، ج03: 1363.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 391.

إلى حديث الناس، بخلاف ممدوح أبي تمام الذي رهن معرفته بشرف الحديث، وجعل شبه الجملة أول الكلام، فأفاد القصر لتقديمه الجار والمجرور، فجعله لا يعرف إلا بشرف الحديث، وزاد على ذلك في اعتبار الكلام دليل صدق، أنزل به ممدوحه منزلة الممتحن، بخلاف ممدوح المتنبي الذي غني بنسبه في المكارم عن حاجة الناس لبيانه، فلو لم يقل معها جدي الخصيب لكان كافيا لبيان الفضل، ثم زاد المتنبي البيت كثافة وحسنا، إذ لم ينف فضل آبائه وأجداده، وأتاك بما يستشهد ويستدل؛ طيب العرق بالغصن، كما قال زهير:

وَما يَكُ مِن خَيرٍ أَتَوهُ فَإِنَّما تَوارَثَهُم آباءُ آباءِهِم قَبلُ
وَهَل يُنبِتُ الخطِّيَّ إِلّا وَشيجُهُ وَتُغرَسُ، إِلّا في مَنابِتِها النَخلُ[1]

أما موضعه من القصيدة، فهو موضع رابطة العقد؛ إذ جاء جامعا ملخصا لكل ما سبق من مدح لفعال أبي عبد الله فقال:

أَلقى الكِرامُ الأُلَى بادُوا مَكارِمَهُمْ عَلَى الخَصِيبِيّ عِندَ الفَرْضِ وَالسُّنَنِ
فَهُنَّ في الحَجْرِ مِنهُ كُلَّمَا عَرَضَتْ لَهُ اليَتَامَى بَدَا بِالمَجدِ وَالمِنَنِ
قاضٍ إِذا اِلتَبَسَ الأَمرانِ عَنَّ لَهُ رَأيٌ يُخَلِّصُ بَينَ الماءِ وَاللَّبَنِ
غَضُّ الشَبابِ بَعيدٌ فَجرُلَيلَتِهِ مُجانِبُ العَينِ لِلفَحشاءِ وَالوَسَنِ
شَرابُهُ النَّشْحُ لا لِلرِّيّ يَطلُبُهُ وَطَعمُهُ لِقَوامِ الجِسمِ لا السِّمَنِ
أَلْقائِلُ الصِّدْقَ فيهِ ما يَضُرُّبِهِ وَالْوَاحِدُ الحالَتَينِ السِرّوَالعَلَنِ
أَلفاصِلُ الحُكمَ عَيَّ الأَوَّلونَ بِهِ وَالمُظهِرُالحَقَّ لِلسَّاهي عَلى الذِّهِنِ
أَفعالُهُ نَسَبٌ لَو لَم يَقُل مَعَها جَدّي الخَصِيبُ عَرَفنا العِرقَ بِالغُصُنِ[2]

ومن المعاني التي غلب بها أبو تمام على المتنبي قوله:

وَعِنْدَ مَنِ اليَوْمَ الوَفَاءُ لصَاحِبٍ شَبيبٌ وَأَوْفَى مَنْ تَرَى أَخَوَانِ

مع قول أبي تمام:

فَلَا تَحْسَبَا هِنْداً لَهَا الغَدْرُوَحْدَهَا سَجِيَّةُ نَفْسٍ كُلُّ غَانِيَةٍ هِنْدُ[3]

[1] - زهير بن أبي سلمى، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، تح: حجر عاصي، ط02. (لبنان: دار الفكر العربي، 1998): 92-93 .
[2] - عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج04: 346-347.
[3] -عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 495.

اجتمعا في أصل معنى الغدر وافترقا في سبل الوصول إليه، فساقه المتنبي في مقتل كافور بعد غدر شبيب العقيلي، وجاء به أبو تمام في مطلع مدحه لمحمد ابن الهيثم، وهذا أول الاختلاف؛ إذ الأول جاء في معرض الرثاء، والثاني جاء في معرض النسيب لغدر هند.

فبدأ المتنبي بالاستفهام الانكاري، والفرق بينه وبين الانكار المباشر، إعمال العقل وإشراك المتلقي في الحكم، وجاء بالظرف مقدما اهتماما بمكمن الوفاء، وكأن الوفاء قد عزّ وامتنع عن الامتلاك، وهو فرق بين قوله عند من الوفاء، وقولك من عنده الوفاء، وزاد على قوله اليوم تحسرا على ما مضى من أيام كان الوفاء موجودا فيها، فعظّم من قدر السؤال تشويقا للمتلقي، لما يأتي بعده فيقع الوفاء موقعا حسنا، وزاد عليه فعلّق الوفاء بالصاحب تخصيصًا، ثم جاء بما يستدل به على إنكاره وجود الوفاء، تقديرًا للسؤال، لم تنفي الوفاء؟ فقال: شبيب وأوفى من ترى إخوان، وشبيب مبتدأ وأوفى من ترى معطوف عليه، وإخوان خبر، وقد أحسن المتنبي في قوله "وأوفى من ترى" لأنها جامعة لكل ما وصف به كافورا من فضائل قبل هذا البيت.

أما أبو تمام فبدأ بالنفي "فلا تحسبا" ونفي الحسبان أوسع من نفي الظن، فقد جاء في الفروق اللغوية «الظن ضرب من الاعتقاد، وقد يكون حسبان ليس باعتقاد»[1]؛ أي لا يخالطك أدنى شك فتحسب أنَّ الغدر من هند وحدها، وزاد على حرصه في نفي التخصيص بالغدر تقديم الجار والمجرور "لها"، فهو نفي للخصوص، ولم يكفه ذلك حتى جاء بقوله "وحدها" وهي حال من هند، وزاد في اعتذاره بتعميم الغدر "سجية نفس"، وجاءت بالنصب على أنها مفعول ثان للفعل "تحسبا" أو حال من "هند"، وجاءت بالرفع على أنها خبر لمبتدأ محذوف تقدير الكلام "هذه سجية نفس"، والنصب على الاتصال بما قبله، والرفع على استئناف كلام جديد واحتجاج آخر، ثمّ جاء بمعدن الحسن والتفضيل فقال "كلّ غانية هند" يقول ابن جني: «فقوله "كلّ غانية هند" متناه في معناه، وآخذ لأقصى مداه، ألا ترى أنه كأنه قال: كل غانية غادرة أو قاطعة أو خائنة أو نحو ذلك»[2]، وكل تفسير لهذا الكلام إبعاد له عن حسنه، فقول ابن جني كل غانية غادرة، بعيد عن قوله أبي تمام كل غانية هند؛ لأن حبيب بن أوس جعل كلمة غادرة وهند سواء، فقولك فلانة هند، كقولك فلانة غادرة، ألست ترى العرب تقول: فلان باقل، ويريدون به الحمق، كباقل الرباعي، أو فلان إياس يريدون به الفطنة كإياس بن معاوية، فقول أبي تمام كل غانية هند، يدل أنَّ هندًا

[1] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 99.

[2] - عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ط01. (مصر: المكتبة الوقفية، 2015)، ج03: 274.

مضرب للغواني؛ من استغنت بحسنها عن البهرج، وكما كان الغنى سجيّة فيها، فكذلك الغدر سجيّة فيها، وكل غانية هند.

ومما حاز فيه أبو تمام قصب السبق قوله مادحا بن أبي دُؤَاد

وَإِذَا الْمَجْدُ كانَ عَونِي عَلى المَر ءِ تَقَاضَيْتُهُ بِتَركِ التَّقَاضِي

على قول المتنبي:

إِذْكَارُ مِثْلِكَ تَرْكُ إِذْكَارِي لَهُ إِذْ لا تُرِيدُ لِمَا أُرِيدُ مُتَرْجِمَا[1]

ووجه التوافق بينهما في كون ترك الذكر سبيلا إلى الذكر، كما يتفقان في موضع البيتين مما يساعد على الموازنة، لأن كلا البيتين آخر ما قيل في القصيدة، وفضيلة أبي تمام في جعله المجد عونا، فأراك المعنوي في صورة الحسي، حتى رأيت المجد آخذا بيد أبي تمام في المدح خادما لممدوحه، فبنى كلامه على الشرط وجوابه، وجاء الشرط بـ"إذا" الدالة على تحقق الشرط؛ أي المجد لا محالة عوني، وأعانته لفظة التقاضي على التكرار، فتجد فيها من الحسن ما لا تجده كلمة الإذكار، ومن حسن موضعها جاء بها أبى حَيَّةَ النُّمَيْرِيّ في ثلاثة مواضع في قوله:

إِذا ما تَقَاضَى المَرْءَ يَوْمٌ ولَيْلَةٌ تَقاضاهُ شَيْءٌ لا يَمَلُّ التَّقاضِيا[2]

ثمّ إنَّ بيت أبي تمام يتضمن معنى المجد، جامع لما قبله بخلاف بيت المتنبي الذي أخفى ذكر المراد، فلا يفهم الكلام إلا في سياقه، والعرب تفضل البيت المستقل بذاته.

وقصّر المتنبي في قوله:

كَرِيْمٌ مَتَى اسْتُوهِبْتَ ما أَنْتَ رَاكِبٌ وَقَدْ لَقِحَتْ حَرْبٌ فَإِنَّكَ نَازِلُ

عن قول البحتري:

مَاضٍ عَلَى عَزْمِهِ فِي الجُودِ لَوْ وَهَبَ الشَّـ ـبَابَ يَومَ لِقَاءِ البِيضِ مَا نَدِمَا[3]

ومناط التفاضل راجع إلى الفروق الدلالية الكامنة وراء النظم، فالمتنبي استهل بيته بالصفة المشبهة بالفعل، الواقعة خبرا لمتبدأ محذوف تقديره "أنت"، فأفاد بالحذف شهرة ممدوحه بما لا يحتاج أن يشار إليه لكمال حضوره، كما أفاد اهتمامه بكلمة "كريم" وأن تكون أول ما يقع على السامع ويشدّه به؛ إذ جاء

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 497.

[2] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج02: 629.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 491.

بهاصفة مشبّهة بالفعل على وزن "فعيل" وتكون لمن صارت الصفة له طبعا، فدلّ بها على ثبات كرمه، وتكراره، والمبالغة فيه حتى صار خلقا له، وجاء بها نكرة تعظيما وتكثيرا للكرم، ثم بنى الجملة على الشرط بـ"متى"، والفرق بينها وبين الشرط بـ "إذا" و"إنْ" عنايتها بالزمن؛ يفرق النحاة بين (إذا) و(متى) فيقولون إنَّ "إذا" للوقت المحدود، و"متى" للوقت المبهم، فقولك إذا أكرمتني أكرمتك معناه تعليق الإكرام على الإكرام، أما قولك متى أكرمتني أكرمتك فهو تعليق الإكرام على زمان يقع فيه الإكرام، فأفاد باختياره "متى" الأهبة والاستعداد للعطاء في أي وقت، وعزز بها الصفة المشبهة بالفعل "كريم" أو قل جاء بالأصل "كريم" ثم ألحقه بما يدل عليه، إلا أنَّ قوله "استوهبت" بصيغة الطلب قللت من كرم ممدوحه حين جعلته منتظرا السؤال، وهو أقل من قوله:

يُعطِيْكَ مُبتَدِراً فَإِنْ أَعْجَلتَهُ أَعْطَاكَ مُعتَذِراً كَمَن قَدْ أَجْرَماَ[1]

وأقل من قول البحتري "لو وهبَ"، ثم زاد من تقليل كرم الممدوح بحصر الهبة في ركوبه، وعلى قدر تعظيمه للركوب بالاسم المصول المبهم "ما" وتخصيصه بالممدوح بالضمير "أنت"وقوله "راكب" تعظيما للجواد بعظمة الممدوح وأنه لا يركب إلا أصيلا، واختياره عطاءه جواده ساعة الحرب في قوله "قد لقحت حرب" مستعيرا صفة اللقاح للحرب مشبها لها بلقاح النوق وما فيه من شدّة ومشقة، وتنكيره للحرب زيادة في التهويل، أقول كل هذا على حسنه إلا أنه أقل منزلة من قول البحتري "لو وهب الشباب" لأن الشباب أعز من الجواد ساعة الحرب، ثم جاء بجواب الشرط "فإنك نازل" والفاء تخدم الكلمة الأم "كريم" لدلالتها على سرعة الإجابة، ولو لم يكن طبعا فيه لفكر، وخبر إنَّ "نازل" جاءت طباقا مع قوله "راكب" وكلاهما اسم فاعل. ومن خصائص اسم الفاعل أنه وسط بين الصفة المشبهة والفعل، فأخذ من الصفة المشبهة الثبوت وإن كان أقل منها، وأخذ من الفعل التجدد، وهذا من براعة المتنبي، إذ بنى أول الكلام على الصفة المشبهة "كريم" ثم جاء مفسرا لها "متى استوهبت ما أنت راكب وقد لقحت حرب فإنك نازل".

بيد أنَّ عبث الوليد فاق إعجاز أحمد في هذا البيت، وقد ذكرنا من قبل أنَّ قول البحتري "لو وهب الشباب" خير من قوله المتنبي "متى استوهبت ما أنت راكب وقد لقحت حرب"، لأن العمر أعز، وواهبه أكرم، ونظم أبي عبادة بدأ باسم الفاعل الجامع للثبات والحدث كما بينا آنفا، خبرا لمبتدأ محذوف تقديره "هو" حرصا منه كما المتنبي على الابتداء بها، وتنكيرها تعظيما للمضي، إلا أنَّ الفرق بينهما أنَّ البحتري يمدحه في غيابه، والمتنبي مدحه حضورا، والمدح في الغياب أوثق، ثم جاء بما مضى عليه ممدوحه فقال: "على عزمه"، وحرف الجر "على" متضمن معنى الاستعلاء والتحكم، فدلّ بذلك شدّة العزم، وألحقه

[1] - عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج04: 145.

بالضمير المتصل فخصّ به عزمه هو، وكأنه عزم لم يعهد إلا عنده، وفرق بين قولنا ماض على العزم، وقوله ماض على عزمه، وزاد في بيان ما مضى عليه بعزم، فقال: "في الجود" و"في" تفيد الاستغراق، ولو قال في جوده كما على عزمه لفسد المعنى، لأنه أراد بالتعريف الجنس والكمال، أي نواة كل الجود بأنواعه وأقداره، ثم جاء بما يبيّن به هذا المضي، فجاء بجملة الشرط "لو هب الشباب" والفرق بين "إن" و"لو" أنَّ "لو" أبعد في الوقوع من "إن" جاء في الكليات: «والأصل في فرض المحالات كلمة (لو) دون (إنْ) لأنها لما لا جزم بوقوعه ولا وقوعه»[1] وهو مناسب لبُعد ما يهب "وهب الشباب" الهبة تقتضي التمليك وممدوحه لم ينتظر الطلب إنما بادر إليه، ولم يهب جوادا، إنما يهب الشباب، والتعريف أفاد الكمالية؛ أي الشباب بأكمله في عز عنفوانه، وقوله "وهب الشباب" جعل المعنوي في صورة المادي، فرأيت الشباب يوهب كما توهب العطايا، وقدر العطية يزيد بقدر ساعة العطاء، فقال البحتري "يوم لقاء البيض"، هذا الأسلوب في التعبير يدل على التهويل، والتذكير ﴿وَمَا أَنزَلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا يَوْمَ الْفُرْقَانِ يَوْمَ الْتَقَى الْجَمْعَانِ﴾. قال ابن عاشور: إضافة يوم إلى جملة التقى الجمعان، للتذكير بذلك الإلتقاء العجيب الذي كان فيه نصرهم، والبيض لا تلتقي إنما يلتقى بها، فجعلها تلتقي، واختار لها صفة "البِيْضِ" لبريقها إشارة إلى أول ساعات اللقاء، وهي أكثر الأوقات رهبة، ثم جاء بجواب الشرط "ما ندما" النفي بـ"ما" أقوى، ونفي الندم أبلغ من النزول إجابة للسائل، فقد ينزل ويندم، لأجل كلّ هذا حاز بيت البحتري السبق وحسن الصنعة.

أما المتنبي فغلب بالصنعة في قوله:

وكُلُّ امرِىءٍ يُولِي الجَمِيْلَ مُحَبَّبٌ وَكُلُّ مَكَانٍ يُنبِتُ العِزَّ طَيِّبُ

على قول البحتري:

وَأَحَبُّ آفَاقِ البِلَادِ إِلَى الفَتَى أَرضٌ يَنَالُ بِهَا كَرِيمَ المَطْلَبِ[2]

لقوله " وَكُلُّ مَكَانٍ يُنبِتُ العِزَّ طَيِّبُ" فأراك بخياله العزّ ينبتُ، وفاق به قول البحتري " أَرضٌ يَنَالُ بِهَا كَرِيمَ المَطْلَبِ"، وأحسن المتنبي بناء البيت على نسق واحد

وكُلُّ	امرِىءٍ	يُولَى	الجَمِيْلَ	مُحَبَّبٌ
وَكُلُّ	مَكَانٍ	يُنبِتُ	العِزَّ	طَيِّبُ

فكان وقعه أحسن لألفة النفس البناء في الصدر، والنفس أقرب لما تعرف، وزاد في إحسانه بالإيجاز؛ إذ جمع بيت البحتري في شطر وزاد عليه معنى آخر في شطر.

[1] - فاضل السمرائي، معاني النحو، ج04: 104.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 491-492.

أما من جهة البناء بدأ أبو الطيب بـ"كل" وهي اسم يفيد الاستغراق والإحاطة بالأفراد والأجزاء، قال العسكري: «كلّ عند بعضهم هو الإحاطة بالأجزاء، وأصل الكل من قولك تكلله أي؛ أحاط به، ومنه الإكليل سمي بذلك لإحاطته بالرأس، ويكون الكل ابتداء توكيدا، والصحيح أن الكل يقتضي الإحاطة بالأبعاض»[1] وأضاف إليها اسما مفردا "امرئ" فأفاد أنَّ كل امرئ بلا استثناء محب لمن يوليه الجميل، والنكرة هي الأخرى تفيد إرادة الواحد، وفي اختيار كلمة المرء حسن بيان لمناسبتها ما بعدها، لأن "المرء" تفيد أدب النفس، ولهذا يقال: «المروءة أدب مخصوص»،[2] فهي مناسبة لقوله "يولي الجميل"، والجميل إنزال للصفة منزلة الموصوف لتمكن الجمال فيها وغلبتها عليه، وختم بخبر "كل" محبب على صيغة اسم المفعول من فعل "حبَّبَ"؛ أي أمكن في نيل المحبة.

ثم أعاد البناء في العجز بـ"كل" فأفاد الاستغراق والإحاطة بكل مكان، والنكرة هي الأخرى تفيد الاستغراق وتعظيم هذا المكان، وكلمة "المكان" أوسع من غيرها كالأرض مثلا، فلم يقل "وكل أرض تنبت"، لأن المكان تتضمن معنى (الممكن، والمكمن، والكائن، والمكانة، والتمكن)، وزاد المتنبي في صنعته إذ جعل المكان ينبت مجازا عقليا علاقته المكانية، فالمكان ينبُت فيه، ووصفه بإنبات العز، وفي الإنبات حياة ونضارة وعطاء، والإنبات يقتضي بذرة طيبة في أرض خصبة، أرض خصبة يرعاها غيث كثير، وهو حال أصحاب الفضل ممن يقبل الخير ويحسن التصرف فيه، وهؤلاء هم من جعلهم رسول الله ﷺ خير الناس وأولاهم بالتفضيل فقال: «مَثَلُ ما بَعَثَنِي اللَّهُ به مِنَ الهُدَى والعِلْمِ، كَمَثَلِ الغَيْثِ الكَثِيرِ أصابَ أرْضًا، فَكانَ مِنْها نَقِيَّةٌ، قَبِلَتِ الماءَ، فأنْبَتَتِ الكَلَأَ والعُشْبَ الكَثِيرَ، وكانَتْ مِنْها أجادِبُ، أمْسَكَتِ الماءَ، فَنَفَعَ اللَّهُ بها النَّاسَ، فَشَرِبُوا وسَقَوْا وزَرَعُوا، وأَصابَتْ مِنْها طائِفَةً أُخْرَى، إنَّما هي قِيعانٌ لا تُمْسِكُ ماءً ولا تُنْبِتُ كَلَأً، فَذلكَ مَثَلُ مَن فَقُهَ في دِينِ اللَّهِ، ونَفَعَهُ ما بَعَثَنِي اللَّهُ به فَعَلِمَ وعَلَّمَ، ومَثَلُ مَن لَمْ يَرْفَعْ بذلكَ رَأْسًا، ولَمْ يَقْبَلْ هُدَى اللَّهِ الذي أُرْسِلْتُ بهِ»[3]، وأجاد الصنعة في جعل النبات عزًّا يبعث النفس ويسدُّ حاجتها، ويقويها على العيش، والعز يتضمن معنى الغلبة والامتناع، والعز بمعنى القلّة، والمكان الطيب ينبت العز.

[1] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوين: 142.

[2] - المصدر نفسه:277.

[3] - محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه، تح: أحمد شاكر، ط01. (مصر: الدار العالمية، 2015): ح79.

وبدأ البحتري بصيغة التفضيل "أحب" فأفاد أنه يحب غيرها ولكن هذه أحب إليه، فدلك أنَّ كرامة النفس أعز، ولزومها أحب من لزوم ما تحب، وأضافها إلى "آفاق البلاد"، جمع أفق؛ نواحي البلاد وما امتد من أطرافها، فجعل له آفاقا بالجمع لا أفقا واحدا يعيش لأجلها ثم قال: "إلى الفتى"، وحرف الجر "إلى" يفيد انتهاء الغاية، فدلّ بها على بعد النظر، وطول النفس، والصبر على الترامي، وهذا قول حسن ومنهج حياة؛ إذ اختار الفتى من الفتوة لقدرته على الضعن ورغبته في العيش، وأنه أنسب الساعات، و"أل" في "الفتى" تفيد الكمالية؛ رجاحة العقل وقوة البدن حتى قال أهل التفسير في قوله تعالى: ﴿قَالُوا مَن فَعَلَ هَٰذَا بِآلِهَتِنَا إِنَّهُ لَمِنَ الظَّالِمِينَ قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ﴾: إنَّ الفتى من حطم الصنم؛ أي الكامل في الفتوة من كان ذا رأي وعزم.

وجاء في العجز بالجزء المتمم الفائدة "أرض" نكرة أفاد بها الجنس؛ أي مهما تباعدت هذه الأرض، ثمّ خصّها بقوله "ينال بها كريم المطلب"، فدل الفعل المضارع "ينال" على التجدد، وحرف الجر الباء يفيد الإلصاق، وفرق بين قولنا ينال منها، وينال بها، لأنك قد تنال من أرض لست مقيما فيها يأتيك كريم مطلبك، ولكن تعيش في أرض لا تسعفك، أما تنال بها فلا يكون النيل إلا بالمقام فيها، وتحتمل معنى الاستعانة تقول كتبت بالقلم، ونلت بالأرض؛ أي أعانتك على النيل، والمطلب لا يكون إلا بالسعي كما حكى العسكري[1] وعلى براعة البحتري وحسن تصرفه إلا أنَّ التخييل في شعر المتنبي كان أجلّ.

وغلب أبو الطيب على البحتري في معنى إعراض الممدوح عن عذاله فقال:

وَمَا ثَنَاكَ كَلَامُ النَّاسِ عَنْ كَرَمٍ وَمَنْ يَسُدُّ طَرِيْقَ العَارِضَ الهَطِل

وقال البحتري قبله:

وَمْنَ ذَا يَلُومُ الْبَحْرَإِنْ بَاتَ زَاخِراً يَفِيْضُ وَصَوبَ الْمُزنِ إِنْ رَاحَ يَهْطِلُ[2]

يَهْطِلُ[2]

ولم يذكر عبد القاهر في الموازنة إلا هذا البيت من قصيدة البحتري، وأرى أن أعيد ذكرها بالبيت الذي قبلها لدوخله في المعنى، يقول أبو عبادة:

إِذا جادَ أَغضى العاذِلونَ وَكَفَّهُم قَدِيمُ مَساعيهِ الَّتي يَتَقَبَّلُ

وَمْنَ ذَا يَلُومُ البَحْرَإِنْ بَاتَ زَاخِراً يَفِيْضُ، وَصَوبَ المُزنِ إِنْ رَاحَ يَهْطِلُ[3]

[1] - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية: 289.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 506.

يَهْطِلُ[1]

أول ما يتضح من معايير تفضيل بيت المتنبي، معيار الإيجاز؛ إذ جمع أبو الطيب بيت البحتري في شطر، وأحسن صنعته؛ فداخل سمعك بحرف النفي "ما" وهو أقوى أدوات النفي، وأوقعه على الفعل "ثنى" وهو بمعنى ردّ فجاء مقابلا لقوله "يسد"، وجاء بكلام الناس فاعلا للثني، فأحدث مجازين في الصورة صورة الممدوح يستعصي عن الثني، وصورة كلام الناس يثني، ولا يوجد في بيت البحتري إلا قوله "كفهم قديم مساعيه"، والجر بـ"عن" يقتضي المباعدة، وهو حسن ملائم لسياقه، والمجرور "كرم" نكرة تعظيما وتكثيرا له، وما ترى من الحسن مجموع في صدر البيت.

وزاد المتنبي في إحسانه؛ إذ جاء في العجز بما يستدل ويخرج به مما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها فقال: "وَمَنْ يَسُدُّ طَرِيْقَ العَارِضَ الهَطِل"، في استفهام إنكاري يتضمن معنى تعظيم الكرم، والتهكم من كلام الناس، وبدأه باسم الاستفهام "من" للعاقل؛ أي من العاقل الذي يسد طريق العارض، ثم أوقع الاستفهام على الفعل المضارع "يسد"، الدال على التجدد والمقاومة، والعارض على الاسمية تدل على الثبات والاستمرار، وأصلها العرض؛ أي الظهور، ولا يكون عارضا إلا إذا كان كثيفا، قال الطبري: «والعرب تسمي السحاب الذي يُرَى في بعض أقطار السماء عشيا, ثم يصبح من الغد قد استوى, وَحَبَا بعضه إلى بعض عارضا, وذلك لعرضه في بعض أرجاء السماء حين نشأ, كما قال الأعشى:

يامَنْ يَرَى عَارِضاً قَدْ بِتُّ أرْقُبُهُ كَأنَّمَا الْبَرْقُ في حَافَاتِهِ الشُّعَلُ[2]

قال تعالى: ﴿**فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُّسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا هَٰذَا عَارِضٌ مُّمْطِرُنَا**﴾، فدلّ بكلمة "عارض" كثرة كرمه وظهوره لدى الناس، وعلو رفعته فلا يصل أحد إليه، وجعله هطلا، احتراسا من أن يكون كالعقاب في قوله تعالى: ﴿**بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُم بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ**﴾، و"هطل" صفة مشبّهة، والصفة المشبهة عند النحاة تدل على الثبات والدوام؛ فدلّ بذلك على دوام العطاء، وهو ما تضمنه قوله "طريق" إذ جعل للعارض طريقا معلومة لدى الناس.

أما البحتري فبدأ بالاستفهام بـ"من" وألحقها بـ"ذا" وهي تحتمل معنيين، إما أن تكون اسم إشارة كأن تقول: من هذا؟ أو اسما موصولا كقولك "من الذي"، والظاهر من البيت أنها اسم موصول، والفرق بين من يلوم، ومن ذا يلوم، أنَّ الثانية أقوى وآكد، وتأتي في مواقع التحدي، وهذا فرق بين البحتري

[1] - أبو عبادة البحتري، ديوان البحتري، ج03: 1794.

[2] - ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، تح:محمد حسين، دط. (قطر: مكتبة الآداب، دت): 06.

والمتنبي، فأبو عبادة أنزل كلامه منزلة التحدي، أما أبو الطيب فجعل كرم ممدوحه أجل من أن يُتحدى، واختار البحتري اللوم، أما المتنبي فاختار السد، والسد أكثر مشقة من اللوم وهو أعزّ في التحقيق، وجاء البحتري بـ "إنْ" الشرطية وهي أقل قوة من "إذا" أما المتنبي فعبّر عن حالته وهو عارض، فدل الشرط عند البحتري على التراخي في الكرم، ثم جاء في العجز بما هو أقل منه "وَصَوبَ المُزنِ إِنْ رَاحَ يَهْطِلُ"، وماء المزن أقل من البحر الزاخر، فرجع بالسامع مما هو أشد وأجل إلى ما هو أقل، فالمتنبي أحق بالمعنى لحسن صنعته.

بدا واضحا من هذا الفصل أنَّ قراءة السرقات قراءة نسقية، تفتح أمامنا أفقا رحبا تتجارى فيه المعاني وتتفاضل في تسامها إلى الشاعرية، وتتبارى في ميدانها عقول الشعراء، فيقدح كل شاعر المعنى بزنده، فإما أن يبز المعنى ويستبد به فيكون أولى من مُجاريه بزيادة في المعنى أو عرضه في معرض أبهى، أو يكون عالة على من يجاريه. هي نظرة جمالية تخرج السرقات من حيزها الضيق الذي يحصرها في هاجس نفاد المعاني، وأن السابق لم يترك للاحق، إلى توليد لا متناه للصور يبقي المعاني في حركة دياكرونية تتباين من شاعر لآخر، ومن عصر لعصر، فالمعاني لا تنفد ولا تتكرر، مادام لكل شاعر تجربته الفردية، والنظم بدلالته الفنية رهن لهذه التجربة.

خَـــاتِـــمَـــة

مثّلت الرؤية النسقية لقضية السرقات قطبا تدور في فلكها القضايا النقدية، مشكّلة صورة تكاملية ترمي إلى قراءة جمالية للفظ المتعدد من المعنى المتحد، متجاوزة ضيق المنهج السياقي الاسترادادي إلى رحابة المنهج النسقي التوليدي، وفي خضم قراءتي لقضية السرقات الشعرية قراءة نقدية معاصرة وصلت إلى النتائج التالية:

- اجتماع الأمم السابقة على التفسير الأسطوري لمصدر الإلهام، إذ ذهب اليونان إلى اعتبار ربات الشعر مصدر إلهامهم، وذهب العرب إلى اعتبار الشياطين مصدرا له.
- ردُ العرب الإلهام إلى الشياطين راجع إلى ما يحمله ضميرهم الجمعي من شر وتهويل لهم، حتى اعتبره بعض العرب الذين كانوا مجوسا إلها للشر، فاتخذوا من كلمة شيطان رمزا للشر وأطلقوها على الكِبْر، والغضب، ولما كان الشعر تعبيرا عن مآثرهم وحروبهم يقوله الشاعر ساعة الغضب ردوه إلى الشياطين.
- إنَّ المتأمل للقصص المصورة لحالة الشعراء ساعة الإلهام، وما يلقونه من تمنع يصل بهم إلى ممارسة مجموعة من الطقوس كنزول الأماكن الموحشة، وخلع ثيابهم استحضارا لشياطينهم، يلاحظ أنَّ للشاعر حالتين؛ حالة تمنع الشعر قبل مجيء شيطانه، وحالة الإلهام التي يلقي عليه شيطانه فيها الشعر، والانتقال بين الحالتين يكون بخلوته، والتفسير العلمي لهذه الحالة، أنَّ ساعة تعسر الشعر هي مرحلة انفعال يدخلها الشاعر تختلط فيها الأجزاء الهامة بالأجزاء غير الهامة، ما يمثل عائقا أمام البلوغ إلى الوجهة الذهنية (mental set) فيحتاج المبدع في تحديد هذه الوجهة إلى راحة تتحقق من خلال تغيير البيئة، فالخلاء الذي يقصده الشاعر باحثا عن شيطانه هو في حد ذاته سبيل إلى الوجهة الذهنية.
- انتقل العرب بعد فجر الإسلام من التوزيع الأسطوري؛ الذي يرى الفرق بين الشعراء وعامة الناس فرقا في النوع، إلى التوزيع الاعتدالي الذي يرى أن البشر سواء في الأصل، متفاوتون في النِسب، فلا اختلاف بين الناس إلا في درجة وجود هذه القدرات والسمات عندهم، فالنفس وإن كانت في جبلّتها واحدة بالنوع، فهي تختلف بين البشر بالقوة والضُّعف في الإدراكات.
- نَقَل التوزيع الاعتدالي البحث عن مصدر الشعر من خارج القدرة البشرية إلى قوة كامنة فيها أطلقوا عليها الإلهام، ولكنها بقيت هي الأخرى تعبيرا عن حالة مجهولة، فلم يكن هذا التفسير إلا بناء الإبداع للمجهول بعد أن كان في يد الشياطين.

- إنَّ عملية الإبداع في تقديري حركة عقلية تنصره داخلها مجموعة من العناصر تمثل شروط الإبداع هي: الاستعداد الشعري+ فقه أسرار الكلام+ فقه الإبداع.
- الاستعداد الشعري يمثل مرحلة ما قبل الإبداع، بما يتميز به المبدع من دقة الملاحظة والتجربة الخصبة التي تحول الحدث أو الباعث إلى إبداع.
- فقه أسرار الكلام، يعكس تبحر الشاعر وتبصره بأسرار الكلام وفروقه الدقيقة ليصرّف الكلام بناء على معانيه النفسية، فيخرج به من مستواه المعياري التوليدي، إلى مستواه الشعري التحويلي اعتمادا على الانتهاك المنتظم.
- فقه الإبداع هو ما اكتنزه الشاعر من حمولة ثقافية لإبداع من تقدمه، فالإبداع مصالحة بين الحرية والتذكر، والتناص قدر كل مبدع.
- ليس الإلهام الذي يراه الكثير تسليما إلا مرحلة استطاع فيها العقل التحكم في معاني النفس وصهرها بما يناسبها من صور وأساليب، ولم تكن النماذج الخالدة إلا صورة لجهد عقلي استطاع صاحبه صهر شروط الإبداع بنظرته وأسلوبه الخاص، ولن تجد أي عمل فني يخرج عن الشروط الثلاثة.
- إنَّ القراءة الأفقية للسرقات تكشف لنا صلتها وامتدادها بجميع قضايا النقد، أولها رواية الشعر؛ إذ كان أول عهد الناشئة من الشعراء الرواية عمن تقدمهم في الصنعة، فانقسموا إلى قسمين رواة المدرسة الواحدة، ورواة مستقلون يتخيرون من كل شاعر ما لاءم طبعهم، ومادام التناص حتمية تتسرب إلى اللاحق آثار السابق، فلا يسلم شاعر من رحلة المعاني والأساليب التي أطلق عليها اسم السرقة.
- لا ترجع المزية في الإبداع إلى الرواية وحدها، إنما إلى فعل القراءة الذي يمارسه الراوي؛ قراءة لا متناهية تتجاوز حدود النص إلى الفراغات الجدلية، في عملية أخذ ورد اصطلح عليها بـ"قراءة سبيتزر"، تعطي للنص الجديد بنية متعددة القيمة من خلال ثنائية الحضور والغياب، كما يعطي للنصوص القديمة تفسيرات جديدة لا تظهر إلا من خلال التناص.
- تبدأ الصلة بين قضية السرقات وقضية اللفظ والمعنى من ترحل المعاني ، والنقاد إن قالوا المعنى فإنما أرادوا به الفكرة الأساسية أو ما سموه أصل المعنى، وإن قالوا اللفظ إنما أرادوا الدلالة الفنية بما تحمله من صيغ كالتقديم والتأخير والحذف، ولم يقصدوا فصل اللفظ عن المعنى.

- يستحيل تكرار التجربة الشعرية ولو تشابه البيتان في أصل المعنى، وذلك راجع لما بينهما من فروق نتجت عن تغير في اللفظ، و طريقة بنائه، ما ينتج عنه دلالة فنية لا توجد في المعنى الأول، فيكون التفاضل بين الشعراء على أساس حسن التصرف في اللفظ.
- إنَّ علاقة السرقات الشعرية بالطبع تُخرج المقاربة من البيت إلى وحدة القصيدة، لتنظر في موضع البيت المسروق وعلاقته بالقصيدة، هل استدعاه الطبع أم تكلفه الشاعر وأقحمه.
- يعكس تاريخ المقاربة النقدية للسرقات الشعرية تيارين مهمين في تاريخها، تيار يمكن أن نصطلح عليه بالتيار السياقي؛ لاهتمامه بتاريخ النصوص وردها إلى مصادرها بعيدا عن قيمتها الفنية، مثّله دعبل ومهلهل بن يموت، وأبو الضياء، والحاتمي، وهو تيار لا ينظر –في مجمله- إلى السرقات على أنَّها سمة فنية تمثل حوارا وتلاقحا بين النصوص، بل على العكس من ذلك يتخذها وسيلة طعن في الشاعرية. وتيار نسقي يهتم بالتوليد والدلالة الفنية، مثّله الرجل المخاطب لدعبل كما مثّله أبو هلال العسكري والآمدي وعبد العزيز الجرجاني وعبد القاهر.
- تجتمع مدونات التيار السياقي على غياب المنهج والمعيار الذي يحكم على السرقة، وليس لها إلا ذكر البيت أو البيتين وما شابههما من معنى مع غيره من الشعراء، وقد بلغ هذا التيار من التعسف في التقصي إلى خلط العامي المشترك بالبديع المخترع، فلا يزيد على ذكر السارق والمسروق، معرضا عن أيّ قيمة فنية في القولين.
- يجمع نقاد التيار النسقي، على أن السرقة ليست عيبا خاصة للمتأخرين، فرفضوا إطلاق لفظة السرقة، وسماها عبد القاهر المعاني المتحدة، وأخذوا في قراءتها قراءة منهجية تضع جملة من المعايير التي تحدد المعنى المبتدع من العامي المشترك، وتفتح مجالا يخرج السرقات من حيز نفاد المعاني إلى توليدها، بالتفاعل والترحل بين النصوص، حتى يكون الأولى بالمعنى من جاء به في معرض حسن.
- أثبتت الدراسة أنَّ المقاربة النسقية، أبعد مرمى وأدق في كشف القيم الفنية الناتجة عن سفر النصوص، وما تشكله النصوص الجديدة من توليد في المعاني، انطلاقا من مبدأ التحويلات؛ الذي يرى أن البنية ليست ساكنة إنما هي خاضعة لمجموعة من التحولات، زيادة على ما تحمله من رحم بالمتعاليات النصية، بخلاف المقاربة السياقية القائمة على المنهج الاسترادادي؛ الذي يركز على التقاط التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية، مقصيا أي قيمة فنية، ما يجعل الأعمال الأدبية متساوية دون تمايز بينها.

- مثّل الفصل الرابع تطبيقا للرؤية النسقية لقضية السرقات، اعتمادا على نظرية النظم، فرأينا تباين الدلالات الفنية للمعنى الواحد، وكيف تختلف الصورة الفنية باختلاف التجربة الشعرية، فيزيد متأخر عن معنى من تقدمه فيكون أولى به، ويعجز آخر عن إحاطته وعرضه في معرض حسن يُبقي معنى المتقدم عقيما.
- لا تعني هذه النظرة تعطيل ابتكار المعاني وتجديدها، وأنَّ غاية المحدث أن يبقى عالة على من تقدمه يدوّر المعاني، إنما على العكس من ذلك تدعو إلى فرادنية الشاعر المعاصر وابتكاره لما يساير عصره من معان، آخذا بجذوة ممن تقدمه.

التوصيات:

- تنحصر مقارباتنا لقضايا النقد في رؤية عمودية تعالج القضية على أنها وحدة مستقلة، فنقرأ اللفظ والمعنى بصورة مستقلة عن غيرها من القضايا، كما نقرأ الطبع والتكلف، فنجد أنفسنا دون أن ننتبه نفتت صورة النقد القديم، وعلينا أن نتدارك هذه الثلم بإعادة قراءة القضايا قراءة أفقية تدرس القضية، وما ينشأ من علاقات بينها وبين غيرها من القضايا.
- إنَّ النظر إلى السرقات بعين نظرية النظم، ما زال حقلا خصبا يحتاج إلى تركيب عام يوازن بين ما استخرجه النقاد من معان متحدة للفظ المتعدد، ومتى ما أردنا تطوير نظرتنا لقضية السرقات، وجدنا أن السبيل إلى ذلك كائن في الجمع بين التيارين السياقي والنسقي، وأن يكون تحديد أصالة الشاعر، وتتبع جذور معانيه خطوة أولية، تتبعها القراءة النسقية التي تُعنى بالمسافة الجمالية Ecart Esthetic؛ أي الوقوف على درجة التمايز بين السابق واللاحق، في قراءة آنية تحدد الدلالة الفنية لكل من المعنيين، وتقف على فضل أحدهما على الآخر بعين الموازنة، لتتضح من خلالها عبقرية كل من تعرض لذلك المعنى وما له وما عليه، تتبعها قراءة تعاقبية تتعقب مسار المعنى من أول بزوغ له إلى آخر أفول، ترصد من خلالها حركية المعنى من عصر لآخر، وتدرك بها أثر العصر والبيئة على توليد المعاني.
- غالبا ما تركز دراساتنا على تحصيل المعرفة ومناقشتها وهذا علم شريف، إلا أنه من الواجب أن نلتفت إلى طريقة بناء المعرفة؛ ونتجاوز المعلومة إلى حركة عقل صاحبها، فنرى كيف فكّر وكيف بنى ونظّر، ونصل إلى قول أحمد بن حنبل في الشافعي: من فاته عقل هذا القرشي فلن يجده عند غيره.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر:

1. القرآن الكريم رواية حفص عن عاصم
2. إبراهيم بن الإفليلي، شرح معاني شعر المتنبي، تح: مصطفى عليان، ط01. (لبنان: مؤسسة الرسالة، 1992).
3. ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تح: أحمد حسن بسج، ط02. (لبنان: دار الكتب العلمية، 2002).
4. ابن حجر العسقلاني، هداية الساري لسيرة البخاري، سيرة البخاري، تح: حنين سلمان مهدي، ط01. (سورية، دار الكمال المتحدة، 2011).
5. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ط01. (مصر: مكتبة الخانجي، 2000).
6. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، نعيم زرزور، ط02.(مصر، دار الكتب العلمية، 2005).
7. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد شاكر، ط01. (مصر: دار الآثار، 2010).
8. ابن يعيش، شرح المفصل لابن يعيش، تح: مشيخة الأزهر، ط01. (مصر: الطباعة المنيرية، دت).
9. أبو البقاء، ديوان أبي الطيب بشرح العكبري، تح: مصطفى السقا - إبراهيم الإبياري - عبد الحفيظ شلبي، دط. (لبنان: دار المعرفة، دت).
10. أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي،ط01. (لبنان: دار بيروت، 1983).
11. أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، دت ، ط01. (لبنان: دار الصادر، 2008).
12. أبو العلاء المعري، شرح ديوان معجز أحمد، تح: عبد المجيد دياب، ط02. (مصر: دار المعارف، 1992).
13. أبو العلاء المعري، عبث الوليد، تح: شكيب أرسلان، دط. (سوريا: مطبعة الترقي، دت).
14. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: علي مهنّا وسمير جابر، ط05. (لبنان: دار الكتب العلمية، 2008).
15. أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح. السيد أحمد صقر، ط05. (مصر: دار المعارف، 1997).
16. أبو بكر البغدادي، تاريخ بغداد، تح: بشار عواد، ط01. (لبنان: دار الغرب الإسلامي، 2002).

17. أبو حية النمري، شعر أبي حية النمري، تح: يحي جبوري، دط (سوريا: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975).
18. أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح: علي محمد البجاوي، دط (مصر: نهضة مصر، دت).
19. أبو سعيد الأصمعي، الأصمعيات، تح: عبد السلام هارون، ط07. (مصر: دار المعارف، 1993).
20. أبو سعيد السكّري، شرح ديوان كعب بن زهير، تح: أنطوان القوّال، ط01. (لبنان، دار الفكر العربي، 2003).
21. أبو سعيد العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى، تح: إبراهيم الدسوقي، ط01. (مصر: دار المعارف، 1961).
22. أبو عبادة البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل المرصفي، ط03. (مصر: دار المعارف، دت).
23. أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ط.07 (مصر: مكتبة الخانجي، 1998).
24. أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط01. (لبنان: المكتبة العصرية، 2015)،
25. أبو علي القالي، الأمالي، تح: محمد عبد الجواد الأصمعي، ط02. (مصر: دار الكتب المصرية، 1926).
26. أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دط. (مصر، دار العلم والثقافة، دت).
27. أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، تح: أحمد حسن بسج، ط01. (لبنان: دار الكتب العلمية، 1994).
28. أبو هلال العسكري، سر الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي،محمد أبو الفضل إبراهيم، ط01، (مصر: دار إحياء الكتب العربية، 1952).
29. الأصمعي، فحولة الشعراء، تح: صلاح الدين المنجد، ط02. (مصر: دار الكتاب الجديد، 1980).
30. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح: عبد الرحمن المصطاوي، ط 02. (لبنان: دار المعرفة، 2004).
31. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط04. (مصر: دار المعارف، 1984).
32. بدر الدين العيني، عمدة القاري شرح صحيح البخاري، تح: محمد نصر أبي جبل، ط01. (مصر: دار العلمية، 2020).

33. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تح: اليازجي وجماعة من اللغويين، ك03. (بيروت: دار الصادر، 1994).

34. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط03. (تونس، دار الغرب الإرشادي، 1986).

35. الحسن بن المظفر، الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة، تح: فؤاد أفرام البستاني، ط01. (لبنان: مجلة المشرق، 1931).

36. الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح. أحمد صقر، ط06. (مصر: دار المعارف، 2017).

37. الحسن بن علي بن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه، تح: عمر خليفة بن إدريس، ط01. (ليبيا، جامعة بن غازي، 1994).

38. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تح: راجي الأسمر، ط02. (لبنان: دار الكتاب العربي، 1994).

39. الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة بن شداد، تح: مجيد طراد، ط01. (لبنان: دار الكتاب العربي، 1992).

40. ذو الرمة ، ديوان ذي الرمة شرح الباهلي، تح: عبد القدوس أبو صالح، ط01. (المملكة العربية السعودية: مؤسسة الإيمان، 1982).

41. زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، تح: حجر عاصي، دط. (لبنان: دار الفكر، دت).

42. سليمان الباجي، المنتقى شرح موطأ الإمام مالك، ط03. (لبنان: دار الكتب العلمية، 1983).

43. سيبويه، الكتاب لسيبويه، تح: عبد السلام هارون، ط03. (مصر: مكتبة الخانجي، 1988).

44. صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، تح: أحمد أرناؤوط، تركي مصطفى، ط01. (لبنان، دار إحياء التراث، 2000).

45. ضياء الدين أبو السعادات أمالي ابن الشجري، تح: محمود الطناحي، ط01. (مصر: مكتبة الخانجي، 1991).

46. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفين بدوي طبانة، دط. (مصر: دار النهضة، دت).

47. طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، تح: محمد مهدي ناصر الدين، ط02. (لبنان: دار الكتب العلمية، 2002).

48. عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ط02. (لبنان: دار الكتاب العربي ،1938).
49. عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون،تح. أحمد الزعبي، دط.(الجزائر، دار الهدى، دت).
50. عبد الرحمن بن درهم، نزهة الأبصار بطرائف الأخبار والأشعار،(لبنان: دار العابد).
51. عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دط. (سوريا: مطبعة عيسى البابي الحلبي، دت).
52. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط05. (مصر: مكتبة الخانجي، 2004).
53. عبد الله ابن المعتز، البديع، تح: عرفان مطرجي، ط01. (لبنان، مؤسسة الكتب الثقافية، 2012).
54. عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، تح: عبد الستار فراج، ط03. (مصر: دار المعارف، دت).
55. عبد الملك الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط01. (مصر: دار المعارف، 1985).
56. عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ط01. (مصر: المكتبة الوقفية، 2015).
57. علقمة بن عبدة، ديوان علقمة، تح: السيد أحمد صقر، ط01. (مصر: المكتبة المحمودية، 1935).
58. علي أبو الحسن الواحدي، شرح ديوان المتنبي، تح: ياسين الأيوبي، قصي الحسين، ط01.(لبنان: دار الرائد العربي، 1999)
59. علي التبريزي، الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، تح: خلف رشيد نعمان، ط01. (العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002).
60. علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: قاسم وهب، ط01. (بيروت: المكتبة العصرية، 2005).
61. علي بن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، ط01. (لبنان: دار الثقافة، 1417ه).
62. عماد الدين بن كثير، تفسر القرآن العظيم، تح: محمد ناصر الدين الألباني، ط01. (مصر: مكتبة الصفا، 2004).
63. عنترة بن شداد، ديوان عنترة، تح: محمد سعيد مولوي، دط. (مصر: المكتب الإسلامي، دت).
64. قيس بن الخطيم، ديوان قيس بن الخطيم، تح: إبراهيم السمرائي، أحمد مطلوب، ط01. (العراق: مطبعة العاني، 1962).
65. كثير عزة، ديوان كثير عزة، تح: إحسان عباس، دط. (لبنان، دار الثقافة، دت).

66. محمد الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح: جعفر الكتاني، دط. (العراق: دار الرشيد، دت).

67. محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه، تح: أحمد شاكر، ط01. (مصر: الدار العالمية، 2015).

68. محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط03. (مصر، دار الفكر العربي، 1997م).

69. مسلم بن الوليد الأنصاري، ديوان صريع الغنوي، تح: سامي الدّهان، ط03. (مصر: دار المعارف، دت).

70. المظفر الحاتمي، الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، دت، دط. (المكتبة الشاملة).

71. مهلهل بن يموت، سرقات أبي نواس، تح: مصطفى هدارة، دط.(مصر، دار الفكر العربي، دت).

72. ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، تح:محمد حسين، دط. (قطر: مكتبة الآداب، دت).

73. النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تح: ط02. (مصر: دار المعارف، دت).

74. النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط02. (بيروت: دار المعارف، دت).

75. ياقوت الحموي، معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، ط01. (لبنان، دار الغرب الإسلامي، 1993)

76. يحي بن حمزة، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هنداوي، ط01. (لبنان: المكتبة العصرية، 2002).

قائمة المراجع:

1. أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، تح. محمد خداش، ط01 (مصر: دار الغد الجديد 2013).
2. أحمد حسن عيسى، الإبداع في الفن والعلم، (الكويت: عالم المعرفة، 1979).
3. أحمد طاهر حسنين، "حول روافد النقد الأدبي عند العرب، نظرة تحليل وتأصيل"، *مجلة فصول*01، (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر،1985)
4. أحمد طاهر حسنين، "حول روافد النقد الأدبي عند العرب، نظرة تحليل وتأصيل"، *مجلة فصول*01، (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر،1985).
5. أحمد فوزي الهيب، الحركة الشعرية ومن الأيوبيين، ، ط01، (الكويت: مكتبة المعلّا، 2010).
6. أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ط01.(الكويت:وكالة المطبوعات، 1973).
7. بدوي طبانة، البلاغة العربية، قضية اللفظ والمعنى، *مجلة الأقلام*01، (1965).
8. جويدة علاوة نظرية النص عند بول، ط01. (مصر: دار رؤية، 2019).
9. حسن البنداري، طاقات الشعر في التراث النقدي، ط02.(القاهرة: مكتبة الآداب، 2007).
10. رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر. محمد نديم خشفة، ط01. (سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 2002).
11. سيمة حطري، "التناص في الفكر النقدي تداخل النصوص وتفاعلها" *مجلة النص*، 01 (06-2021).
12. الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير التنوير، دط (تونس: الدار التونسية، دت).
13. عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، ط01. (المغرب: أفريقيا الشرق، 2007):
14. عبد الله بن الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب، ط02. (الكويت: دار الآثار الإسلامية، 1989).
15. عبد الله سالم المعطاني، قضية شاطين الشعراء وأثرها في النقد، ، *مجلة فصول 01*، (يولو 1991).
16. -عبد الله نايف عنبر، نظرية النظم عند العرب في ضوء مناهج التحليل اللساني الحديث، أطروحة دكتوراه، (الأردن: الجامعة الأردنية: 1991).
17. عبد الله نايف عنبر، نظرية النظم عند العرب في ضوء مناهج التحليل اللساني الحديث، أطروحة دكتوراه، (الأردن: الجامعة الأردنية: 1991).

18. فاضل السمرائي، النحو العربي أحكام ومعان،ط01. (سورية: دار ابن كثير، 2020).

19. فاضل السمرائي، معاني النحو، ط02. (سورية: دار ابن كثير، 2020).

20. فاطمة نصير، نظرية القراءة بين هانزر روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر –مقاربة للمفاهيم والمرجعيات والآليات، *مجلة اللغة العربية*08 (ديسمبر، 2014).

21. فضل بن عمار العمّاري، تحليل القصائد (الطريقة والمنهج)، ط01.(السعودية: مكتبة التوبة، السعودية، 2007)..

22. ليزوف شتربيلكا، الأسلوب الأدبي في مناهج علم الأدب، *مجلة فصول*01. (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984).

23. ليوزف شتربيلكا، الأسلوب الأدبي في كتاب مناهج علم الأدب،، *مجلة فصول*01. (أكتوبر نوفمبر ديسمبر).

24. مجدى أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي، دط. (مصر: النهضة المصرية، دت).

25. محمد أركون، الفكر الإسلامي، تر: هاشم صالح، دط (الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، دت).

26. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دط. (لبنان: دار النهضة العربية، دت).

27. محمد محمد أبو موسى، الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء، ط03. (مصر: مكتبة وهبة، 2018).

28. محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء، ط02. (مصر: مكتبة وهبة،2007).

29. محمد محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، ط02. (مصر: مكتبة وهبة، 2007).

30. محمد محمد أبو موسى، مناهج علمائنا في بناء المعرفة، (أم القرى، مكة، 1999).

31. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب، ط01. (مصر: دار النهضة العربية، 1996):

32. محمود شاكر، أباطيل وأسمار، ط01. (السعودية: دار المدني،2013).

33. محمود شاكر، جمهرة مقالات الأستاذ محمود شاكر، تح. عادل سليمان جمال، ط01. (مصر: مكتبة الخانجي، 2003).

34. مسعودة بودوخة، السرقات الأدبية وسؤال الإبداع مقاربة في ضوء نظرية التناص، *حوليات جامعة قالمة للغات والآداب*01. (ديسمبر2015):

35. مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، (مصر: منشأة المعارف، 1991).

36. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ط02، (لبنان: دار الكتب العلمية، 2009).

37. مصطفى هدارة، مشكلة السرقات الشعرية، ط01. (مصر: مكتبة أنجلو المصرية، 1958).

38. ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط07. (لبنان، دار الجيل، 1998).

39. نور الهدى لوشن، اللفظ والمعنى في ضوء الدلالة، *مجلة التبيين*01.(يوليو 2004).

40. يان موكارفسكي، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، اللغة الشعرية واللغة المعيارية، ، تر: رأفت كمال الروبي، *مجلة فصول*01. (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984).

41. يان موكاروفسكي، "الأسلوب الأدبي من كتاب مناهج علم الأدب، ليوزف شتربيلكا، اللغة الشعرية واللغة المعيارية"، ، تر: رأفت كمال الروبي، *مجلة فصول* 01 (أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984).

42. يان موكاروفكسي، "اللغة الشعرية واللغة المعيارية"، تر: رأفت كمال الروبي، *مجلة فصول*01 (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1964).

الفهرس

- **مقدمة**..... أ-ك.
- **الفصل الأول**: الإبداع الشعري وشروطه.....2-37.

*المبحث الأول:الإبداع الشعري من التسليم إلى الذاتية.....02-12.

* المبحث الثاني: شروط الإبداع.....13-37.

- **الفصل الثاني**: السرقات الشعرية وعلاقتها بقضايا النقد.....39-94.

*المبحث الأول:رواية الشعر وعلاقتها بالسرقات.....41-54.

* المبحث الثاني:قضية اللفظ والمعنى وعلاقتها بالسرقات.....54-77.

* المبحث الثالث:قضية الطبع والتكلف وعلاقتها بالسرقات.....77-94.

- **الفصل الثالث**: السرقات الشعرية بين السياق إلى النسق.....96-140.

*المبحث الأول: سرقات أبي تمام بين السياق والنسق.....102-108.

* المبحث الثاني:سرقات البحتري بين السياق والنسق.....108-118.

* المبحث الثالث: سرقات المتنبي بين السياق والنسق.....119-140.

- **الفصل الرابع**: الموازنات الشعرية بين اللفظ المتعدد للمعنى المتحد.....142-189.

*المبحث الأول: موافقات أبي تمام.....142-158.

* المبحث الثاني: موفقات البحتري.....158-175.

* المبحث الثالث: موافقات المتنبي.....175-189.

- **خاتمة**:.....191-194.
- **قائمة المصادروالمراجع**:.....196-203.
- **الفهرس**:.....205.