معالجة النص
في
كتب الموازنات التراثية

دكتور
سعد أبو الرضا
كلية الآداب - جامعة بنها

معالجة النص
في
كتب الموازنات التراثية

دكتور
سعد أبو الرضا
كلية الآداب - جامعة بنها

الطبعة الثانية
١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م
حقوق الطبع محفوظة

بسم الله الرحمن الرحيم

تقـــديم

هذه محاولة أخرى لقراءة التراث ، والتفاعل معه ، ومحاورته ، على أنه نسق معرفى مرتبط بغيره من الأنساق ، وهو حدث حى قابل للتطور ، وليس شيئاً جامداً .

ويتألف هذا الكتاب من قسمين : فى الأول منهما تنظير لمنهج المعالجة ، وفى الثانى مناقشة لنموذجين تطبيقيين من كتب التراث ، وفى كلا القسمين حاولت إبراز اتصال التراث بغيره من أنساق المعرفة التى يشكل وإياها منظومة العلوم والفنون ، وهو اتصال يسمح بتعميق القضية المعالجة ، ولايخفيها بين غيرها من القضايا المطروحة للمناقشة .

أما القسم الأول فهو مستمد من التراث ، لكنه فى الوقت نفسه يحاول الاستفادة من مفهومات النقد الحديثة ومصطلحاته ، التى يمكن أن تثرى فاعليته ، ويحقق تواصلا بناء بين التراث والمتغيرات ، من ثم فقد بدأت فى هذا القسم بتحديد مفهوم المعالجة ، والنص الذى ينصب عليه هذا الفعل ، ثم أشرت إلى نماذج من كتب الموازنات التى كانت مجالا للقراءة والدرس والتفاعل والمحاورة ، ويرجع اختيارى لهذه الكتب التراثية ، لأنها تجمع بين النقد والتفسير .

وإذا كانت الموازنة قرينة النظر فى النصوص ، فقد كانت الآلية الأساسية فى منهج المعالجة ، وهى تتخذ من البحث فى أصالة النص ، وفحص نسيج بنائه وسائل للكشف ، وفقا لمصطلح البديع بمفهومه العام ، أكل جديد طريف فى مجال الصياغة ، وذلك حتى نهاية القرن الخامس الهجرى ، وقبل أن يتحدد مفهومه بقضايا البديع المعروفة كفرع من فروع البلاغة العربية .

وقد أشرت إلى أهمية النظرة اللغوية العلاقية لفنون البديع بهذا المفهوم العام ، وبعض الإجراءات المصاحبة لها ، للكشف عن بنية النص وأهدافها الإنسانية والاجتماعية والفردية .

وفى القسم الثانى تتبعت هذا المنهج السابق فى كتابى « الموازنة » للآمدى و « الوساطة » للقاضى الجرجانى ، وأبرزت ماوضح فيهما من إجراءاته ومبادئه ، خلال مستويات تشكل معالجاتهما للنصوص ، فى إطار العصر ، وما ساده من اتجاهات فكرية واجتماعية حددت حركتهما فى كتابيهما ، لاسيما الاتجاه المحافظ ، وموقف بعض اللغويين من التجديد فى الشعر ، كما قمت بإضاءة بعض النصوص المستشهد بها ، ولم يولياها الاهتمام المرجو ، فحاولت الكشف عن قيمتها الفنية فى ضوء المنهج المشار إليه .

وهكذا انتهيت إلى خاتمة أشرت فيها إلى بعض المآخذ على الكتابين المشار إليهما فى ضوء المنهج المطروح ، وأهم النتائج التى توصلت إليها .

وكم أتمنى أن يتكامل هذا الجهد مع أمثاله لإضاءة التراث ، وجعله فاعلا فى التأصيل لفكرنا وحياتنا ، عندما نجلى دوره فى منظومة العلوم والفنون والمعارف الإنسانية .

والله ولى التوفيق ،،،

سعد أبو الرضا

القسم الأول

١ ــ مفهوم المعالجة .

٢ ــ منهج تنظيرى .

(ا) تداخل النصوص .

(ب) البـــديع .

مفهوم المعـــالجة

يمكن أن تشكل إجابات الأسئلة التالية محاور هذه القضية :

لماذا معالجة النص التراثى وليست قراءته فقط ؟ وما أبعاده التى عولجت ؟ وما قيمتها الفنية ؟ ، وهل حقيقة يمكن أن تتضمن كتب الموازنات التراثية جوانب هذه المعالجة أو بعضها ؟ وما الغاية من ورائها ؟ .

أود بداية أن نبتعد من معنى المعالجة ماقد يرتبط به من إيحاء يتصل بالمرض والبرء منه ، أو مايمس العافية والسلامة ، فمن معانيها أيضا المزاولة والممارسة [1] ، ولأن النص التراثى قد حقق جوهره ووظيفته فى عصره إلى حد كبير ، عندما عبر عن أشواق أصحابه واهتمامات مجتمعاتهم ، ووجدوا فيه مايستثير الفكر ، ويمتع الوجدان ، ومايزال هذا النص ممتدا فى الحاضر بصورة أو بأخرى . متناصا مع فكرنا وأدبنا ، ونريده أن يكون فاعلا فى التأصيل لهذا الفكر وذلك الأدب ، كما يتطلبه الواقع المعيش .

وليس معنى ذلك أننا نريد جعل الحاضر تابعا للماضى ، وإنما نتغيا تحقيق التواصل السوى المتوازن بين الأمس واليوم ، فى صياغة موضوعية للتراث ، أبعد عن الأهواء والدعوات السياسية الموقوتة ، صياغة قرينة بالتفاعل التاريخى الجدلى المستضىء بالمنهج العلمى فى التفكير .

إن فعل المعالجة يتجاوز مجرد استعادة النص التراثى وإحيائه على أنه غاية ، أو هو السبيل الوحيد لسلامة الحاضر وتوجهه السوى ، فكلاهما حدث فى زمان قابل للتطور والتغير .

كما ينأى فعل المعالجة نفسه ، عن أن يخضع النص التراثى للمتغيرات خضوعا يجعله تابعا لها ، أو يسقط عليه مستجدات الحاضر دون نظر إلى داخل هذا التراث ، وفحص لطبيعته ، وارتباطه بغيره من أنساق المعرفة .

---

(١) المعجم الوسيط ، جـ ٢ ط ٢ ، مطابع دار المعارف ، القاهرة ١٣٩٣ هـ ـ ١٩٧٣ م ص ٦٢٠ .

فهذان الموقفان متماثلان من حيث تجاوزهما للواقع الماثل [1] ، لأن السلف والآخر كليهما أنجز موقفا حضاريا نتيجة تفاعله مع متغيرات عالمه ، وشكله وفقا لمتطلبات حياته وواقعه ، فلماذا نحرم أنفسنا من حرية الفكر والعمل والإرادة ونحن نواجه تراثنا وحياتنا ، ذلك التراث الذى لن يجدى فى الاتصال به سوى النظرة الموضوعية ، التاريخية .

إن معالجة النص التراثى تعنى مزاولته والاتصال الحميم به ، اتصالاً يتجاوز مجرد القراءة ـ التى هى المدخل الأول إليه ـ ليتم التفاعل الإيجابى بين عناصر ثلاثة تكشف عن هذه المعالجة ، هى : الإنسان القارىء ، والنص التراثى المقروء ، والانساق المعرفية التى تحيط بهما ، وتجلى العلاقات بينهما من ناحية ؛ كما تبرز صلة هذا التراث بغيره من حقول المعرفة المختلفة من ناحية أخرى ، وهى علاقات متوازنة متكاملة [2] ، بحيث لايطغى جانب على آخر حتى لاتختل المعالجة ، وتتحول إلى عكس مدلولها الذى أشرنا إليه .

وبذلك فالمعالجة تتضمن فكرة رولان بارت الناقد الفرنسى عن فعل القراءة على أنه تجربة فى الزمان ، أى علاقة بين المعالج والنص ، عندما يقوم هذا المعالج بدور الشريك الفاعل متجاوزا دور المتذوق المستهلك [3] ، وتتميز هذه العملية عند (رولان بارت) بدقة وتوتر بالغين ، يتمثلان فى عمليات المراجعة والتعديلات المستمرة ، بما يجعل موقف المعالج مشابها ـ فى بعض جوانبه لموقف المنشىء نفسه فى العمل الأدبى ، لكن هذا الفعل عند بارت فى الوقت نفسه لايتناول عمليات القراءة إلا من جانبها الأفقى ، وبذلك فهى تفتقر إلى الاتجاه الرأسى فى القراءة القرين بتجلى الفكرة الأصلية للنص ، التى قد يتجنب البحث

(1) انظر د. غالى شكرى ، التراث والثورة ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١٩٧٩ م ص٣٢ـ٣٦ .

(2) د. جابر عصفور ، قراءة التراث النقدى ، مقدمات منهجية ، بحث مقدم للنادى الأدبى بجدة ، مؤتمر قراءة جديدة لتراثنا النقدى من ١٠ ـ ١٥ ربيع الثانى ١٤٠٩ هـ الموافق ١٩ ـ ٢٤ نوفمبر ١٩٨٨ م .

(3) انظر د. شكرى عياد ، دائرة الإبداع ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٧ م ص ٤٧ ، وانظر د. عبدالله الغذامى ، الخطيئة والتكفير ص ٧٣ .

فيها النقاد الجدد ـــ وهو منهم ـــ عندما يقفون عند حدود اللغة ، دون اهتمام بالقيمة الجمالية للعمل الأدبى والبحث فى الفكرة الكلية وراء النص »[1].

والمعالجة فى الوقت نفسه ـــ فى جانب منها ـــ تعتبر الاتصال بالنص عملية إدراكية ، كما أجراها واختبرها كنتجن الأمريكى ، حيث يتجلى فيها « تصرف الكائن الحى فى المواد التى تجىء إليه من العالم عن طريق الحواس والتذكر ، بحيث يحول شكلها وينظمها ويهندسها »[2] ، ولكن توجه كنتجن قد لايول موقف المبدع نفسه ورعاية ممارسته لثبات الفكرة وتحولاتها ، خلال تشكل النص ، الاهتمام الذى يعين على جعل القارىء محيطا بالنص مسيطرا عليه .

وتتميز هذه النظرة العقلية إلى معالجة النص بربطه بالنقد الأدبى ، وتوحيدها بين الناقد والقارىء فى علاقتهما بالنص ، كما تقرن القيمة بلغة هذا النص ، ومن ثم فإن المعالجة توشك أن تصبح نشاطا إبداعيا يشبه عمل المنشىء ، ويلتقى معه[3].

وإذا كان التحليل النوعى لعملية القراءة يصنفها إلى الشرح والتفسير ، على أساس أن الشرح هو التحليل التقليدى للقراءة ، الذى يتناول الفهم الحرفى للنص ، وارتباط معانى كلماته وجمله ببعضها ، وأن التفسير « يقصد به معرفة دلالة النص ـــ جملة وأجزاء ـــ على أمور خارجة عنه » فإن المعالجة تربط بينهما ، فيصبح الشرح كاشفا عن النص داخل حدود نظام رمزى (سيميولوجى) هو اللغة ، فتدرس العلاقة بين الرمز ومايشير إليه ، كما تدرس الرموز فى علاقتها ببعضها البعض[4] ، ثم يربط التفسير هذا النظام اللغوى

---

(١) دائرة الابداع ، ص ٦١ ، ٦٢ وانظر أيضا د. عبدالله الغذامى الخطيئة والتكفير ص ٦٨ ومابعدها.

(٢) دائرة الابداع ص ١٦١ .

(٣) المرجع السابق نفسه ، ص ١٦٢ .

(٤) انظر د. أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، مكتبة دار العروبة للنشر ، الكويت ١٤٠٢ هـ ، ١٩٨٢ م ، ص ١٥ .

بنظم [1] وأنساق معرفية أخرى تحيط بالنص وقارئه ، ولاتنجح المعالجة إلا بالعمل فى إطارها . بذلك فإن المعالجة تعنى الشمولية فى التعامل مع النص التراثى ، نظرا ، وممارسة ، وتطبيقا ، وبكل العوامل الفاعلة فيه ، ولذلك آثرناها بديلا للقراءة .

وبرغم أن التراث ماض ، ومعالجته حاضر ، وما أكثر الثوابت التى تشكل ذلك الماضى ، وما أكثر المتغيرات التى تجتاح ذلك الحاضر ، لكن هذه المباينة الزمانية والمعرفية ذات وجه آخر خصب ، يتمثل فى الاتصال المعرفى خلال هذه المعالجة التى تتضمن تفسيره ، وتأويله ، وتكييفه ، من هنا فإن الاتصال قائم بينهما نتيجة لفاعلية هذه المعالجة ، ومهما بدا التراث ثابتا ، فإن المدلول فى حركة مستمرة نتيجة لهذه الفاعلية ، فنحن نرجع إلى التراث كلما استطعنا أن نوسع من نظرتنا إليه ، واضعين فى اعتبارنا كونه بنية مرنة ، وليست متحجرة منتهية ، وإن هذا الرجوع والتفاعل يسهمان فى تشكيل المعالجة ، عندما ينتقلان بالقراءة من مرحلة الفهم والاستيعاب إلى بقية مراحل المعالجة كالانتقاء والاختيار ، ثم الاستنتاج والتعليل ، والتمثل ، وغير ذلك من العمليات العقلية التى توصل إليها كنتجن أخيراً .

وهكذا تجعل المعالجة النص التراثى فاعلا وليس مجرد كم متراكم ، وبذلك تتصل هذه المعالجة بنظرية الهرمنيوطيقا Hermeneutics التى هى : « نظرية القواعد التى تحكم تأويلا من التأويلات ، أى تحكم تفسير نص من النصوص ، أو تفسير مجموعة من العلامات التى يمكن النظر إليها بوصفها نصا » [2] .

وما أكثر الصيغ الجديدة التى يمكن استعارتها لتساهم فى إنجاز هذه المعالجة كالبنية ، والتفكيك ، والتناص والخلق وغيرها ، لكن ذلك محاط بأخطار عديدة ، لعل من أهمها أن هذه الصيغ لصيقة بالتغير والتبدل ، فإذا ما أصبحت

(١) دائرة الإبداع ص ١٦٣ .

(٢) د. جابر عصفور ، قراءة التراث ، مقدمات منهجية ص ٢ .

فاعلة فى النص التراثى ، فقد جعلناه خاضعا لأهواء التغير والتبدل ، وإنما تكون استفادة المعالجة من هذه الصيغ المستعارة بعد تثبت واختبار ، وتقويم وانتقاء ، وفهم لتلك الوسائل فهما يجعلنا مالكين لها ، مسيطرين عليها ، ولسنا تابعين لها ، حتى نهتدى إلى وسائلنا الخاصة النابعة من تراثنا ، والمستجيبة للمتغيرات استجابة سوية بناءة .

حقا يجب أن نستنير بأدوات البحث العلمى الحديث فى معالجتنا للتراث ، لإعادة تقييمه وتقويمه فى إطاره التاريخى الحضارى ، وليس فرض هذه الوسائل أو المصطلحات عليه (١) .

ولن تكتمل لهذه المعالجة فعالياتها إلا بشرطين أولهما : الرؤية الكلية الشاملة للنص التراثى ، فتتجلى من خلالها علاقاته الداخلية ، ونسقه النوعى التاريخى ، وأن تتم هذه الرؤية وما أشرنا إليه من إجراءات سابقة فى ضوء الأنساق المعرفية ، التى تجعل هذا التراث جزءا من منظومة العلوم والمعارف التى تشكل فكر الإنسان وحضارته . من هنا فلابد أن يكون جليا علاقة هذا النص التراثى بالأمة وتاريخها وفكرها ، وما يمكن أن يتصل به من حقول المعرفة المناظرة والمباينة التى تتسرب فى حناياه ، خلال تناص قد تتراءى أماراته أمام الفاحص . وتأسيسا على ذلك فإن روح الماضى ممتدة فى الحاضر كما أشرت ، والتفسير الحديث للأعمال الأدبية القديمة ، إنما يتم بحساسية العصر الحاضر ، كما أن كل عمل إنشائى جديد يعتبر تعليقا على عمل سابق (٢) ، يتراءى فيه التراث والموهبة الفردية ، بتوازن سوى .

ثانيا : إن الإنسان القارىء لايمارس فعل المعالجة إلا وقد اكتملت لديه وسائله من خبرات معرفية متراكمة ، خلال اتصاله بنصوص التراث الخاص به ، والمقدرة على محاورة تراث الآخرين ، حتى يكون فهمنا لتراثنا

---

(١) انظر السابق نفسه ص ٨٩ وما بعدها ، وكذلك التراث والثورة ص ٣٩ .

(٢) انظر دائرة الابداع ص ١٣٣ .

ووعينا به قرينا بفهم الآخر والوعى به ، فالذات الثقافية لاتدرك نفسها عادة إلا فى مواجهة الآخر وبالحوار معه[1] ، بعقل ناقد متفتح يقظ ،مهيىء للتحليل والابتكار .

وثمة تبادل معرفى بين هذا الإنسان القارىء والنص المعالج ، فكل منهما يمثل كما معرفيا ديناميكيا ، وكل منهما يؤثر فى الآخر ويتأثر به على نحو ما ، ذلك أن الخبرة والكم المعرفى لدى القارىء ليس وليد لحظته ، إنما هو نتيجة تفاعلات ثقافية بينه وبين قراءات أخر لنصوص كثيرة ، وذلك النص موضع المعالجة نفسه كغيره من النصوص نتاج نصوص [2] وثقافات وأنساق معرفية ، شكلت العوامل التى أوجدته ، والتى أصبحت فاعلة فى مبدعه وهو يمارس عملية الخلق ، من هنا تصبح عملية المعالجة زاخرة بالعلاقات المتشابكة ، المشكلة لفعل المعالجة نفسه ، ومايصدر عنه من تصورات للنص ، تصبح نقطة التقاء لكثير من العوامل الفاعلة ، ومركز تقاطع لكثير من الأنساق المشكلة لهذا الحقل المعرفى ومايتصل به .

وإذا كانت محاولات التوصيف السابقة للمعالجة تنصب على تأويل النص التراثى وتفسيره ، فثمة نتيجة أخرى للمعالجة يمكن أن تتجلى فى ضوء ماسبق ، ألا وهى مستويات استلهام التراث فى الإنشاء الأدبى[3]، وما أكثر هذه المستويات التى تحكمها الخبرات التى تشكل عقل ومقدرة المبدع ، ويمكن أن نشير إلى بعضها مثل :

١ ــ أن يتخذ العمل الفنى من النص التراثى إطارا لأحداث معاصرة ، بحيث

---

(١) نصر حامد أبو زيد أنظمة العلاقات فى اللغة والأدب والثقافة نشر دار إلياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ م ، ص ٧٢ .

(٢) أنظر أصول الخطاب النقدى ، ترجمة د. أحمد المديني ، سلسلة المائة كتاب دار الشئون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، ص ١٠٣ .

(٣) انظر التراث والثورة ص ١٦٧ .
وانظر كذلك .. تركى المغيض : التناص فى معارضات البارودى بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبى الثالث بجامعة اليرموك ، إربد الأردن فى الفترة من ٢٤: ٢٦ ــ ٧ ــ ١٩٨٩ م .

تصبح المادة التراثية رمزا إلى مايتغياه المنشىء، ووسيلته إلى ذلك التضاد أو الترادف والتوازى .

٢ ــ تطويع الشكل التراثى لمضمون جديد ، والشكل هنا لاعلاقة له بالأحداث والأسماء التى حملها التراث ، وإنما هو الصياغة الجمالية نفسها ، كالأسطورة والسامر الشعبى والموال والملحمة والأراجوز وخيال الظل وغيرها .

٣ ــ أن يستعير العمل الفنى من التراث مضمونا معينا ، يرى الفنان ضرورة استمراره فى شرايين المجتمع الجديد ، بغض النظر عن « الموضوع » الذى جسد هذا المضمون فى العصر والمجتمع القديم ، وبغض النظر بطبيعة الحال أيضا عن الشكل الذى صيغ فيه

٤ ــ أن يقوم العمل الفنى بتقديم المادة التراثية فى ثوب عصرى ، كالمسرح أو الرواية ، وتخليصها مما يثقلها لغويا ، أو كثرة الهوامش والإحالات الصعبة » .

وإذا كان ما سبق يمثل توصيفا لفعل المعالجة ، فما هى كتب الموازنات ذات النصوص التى ينصب عليها هذا الفعل ؟

كتب الموازنات

لقد اخترت كتب الموازنات لأنها تجمع بين النقد الأدبى ومحاولة تفسير النص ، مما يثرى فعل المعالجة ، ونقصد بكتب الموازنات التراثية ، تلك الكتب التى يهتم مؤلفوها من السلف بالموازنات بين النصوص الأدبية ، وإذا كان كتابا « الموازنة » لأبى القاسم الحسن بن بشر الآمدى (ت ٣٧٠هـ) و « الوساطة » للقاضى عبدالعزيز الجرجانى (٢٩٠ــ ٣٦٦هـ) من أهمها ، فإن الكتب التى تحدثت فى السرقات الأدبية ، تمثل مصدرا هاما فى هذا المجال أيضا ، من حيث بحثها فى أصالة الشاعر وسبقه فى صوغ معانيه ، وتأثره بغيره فى هذا المنحى أو تأثيره فيه ، ككتاب « الأشباه والنظائر » للخالديين (أبوبكر محمد

(ت ٣٨٠هـ)، وأبو عثمان سعيد (ت ٣٩٠هـ)، وكتاب « المنصف للسارق والمسروق منه » لأبى الحسن على بن وكيع (ت ٣٩٣هـ).

كذلك فإن الكتب التى عرضت لأخبار الشعراء قد اتصلت بهذه الموازنات ، لاسيما فى حديثها عن المفاضلة بينهم ، « كأخبار أبى تمام (ت ٢٣١هـ) » و « أخبار البحترى (ت ٢٨٤هـ)» وهما كتابان لأبى بكر بن يحيى الصولى (ت ٣٣٥هـ)، بل إن كتب طبقات الشعراء لتولى قضية الموازنة اهتمامها دون تفصيل فى الإجراءات أو الأسس التى تقوم عليها ، مثل كتاب « طبقات الشعراء » لابن سلام الجمحى (ت ٢٣٢هـ)، ونفس الاسم لعبدالله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، و « الشعر والشعراء » لأبى محمد عبدالله بن مسلم المعروف بابن قتيبه (ت ٢٧٦هـ)، وكتاب « الورقة » لمحمد بن داود الجراح (ت ٢٩٦هـ).

كما تتصل الكتب التى تحدثت فى البديع بالموازنة أيضا ، إذ تبحث فى نشأة البديع ورواده وما يستجاد وما يستقبح من نماذج للشعراء فى هذا المجال ، منذ عبدالله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ) فى كتابه « البديع » إلى ابن رشيق القيروانى فى كتابه « العمدة » بجزئيه (ت ٤٦٣هـ)، بل وربما بعد ذلك أيضا .

ومن ثم فإن المادة التى تشكل قضية الموازنات بين النصوص موضوعا وإجراءات مادة وفيرة متشعبة ، وهى ذات جانبين : نظرى وتطبيقى ، فى الجانب الأول النظرى نجد كثيرا من المقولات التى تشكل توصيفا لكثير من طرق الانشاء الأدبى ، استمدها منظروها من مراجعاتهم للنصوص فى عصور الأدب المختلفة ، ثم مالبث أن صارت تصورات قبلية تمثل أطرا مرجعية — بوعى أو بدون وعى — عند ممارسة الإبداع .

أما الجانب الثانى فيتضمن النصوص التى تمثل مجالات التحقيق العينى للمقولات السابقة ، من هنا فقد شغل تفسير هذه المقولات [1] كثيرا من

(١) د. عز الدين اسماعيل ، بحث « جماليات الالتفات » مقدم لندوة قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، جدة ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م .

البلاغيين والنقاد ، واتسعت مجالات التنظير في كتب البيان العربي ، كما أصبحت مقاربات النصوص وحكومتها تشغل مساحات كبيرة من كتب التراث .

ولقيم الدين الإسلامي وكتبه وعلومه ، التي قامت حول هذه القيم تأثير جلي في تشكيل هذه المادة ، مما جعل بعض المفهومات الفقهية حاكمة لجانب من جوانب النص ، وهو أصالته ، تمثل ذلك في مفهوم « السرقات » وما ارتبط بها من تقسيمات حاولت استيعاب جوانب هذا الفعل ، والحكم عليها ، بل إن « العدالة » وتحقيقها قد أصبحت هم النقاد وهجيراهم في تقدير فنية النص ، والحكم على صاحبه بالتفرد والسبق ، أو التقليد والعجز ، حتى وإن خرجوا على مفهوم « العدالة » أحيانا .

كذلك تأثرت هذه المادة بما ارتبط بهذه الفترة المتقدمة من حقول معرفية رفدتها بها الحضارات المختلفة في ذلك الوقت ، عن طريق نهر الترجمة ؛ كعلوم اليونان الفلسفية ، من ثم وجدنا من يبحث في أثر الفلسفة في الشعر والشعراء ، ومن يولي فلسفة المعنى وعمقه اهتمامه ، حتى وجدنا من سموا بالنقاد العلماء .

وكلّما اتسعت هذه المادة ، وتفسيراتها ، باتصال الناظرين فيها بمختلف ثقافاتهم وأطرهم المعرفية ، تزداد كما وكيفا .

وهي مادة تتخذ من النص مجالا لفعاليتها كما أشرت آنفا ، ولعل أهم ملاحظة على هذه الممارسات اتكاؤها على لغة هذه النصوص فحصا ودرسا وتقويما ، ومن ثم توظيفها بالدرجة الأولى لكثير من المعارف اللغوية بنحوها وفقهها ودلالاتها ، في مقارباتها لهذه النصوص ، خاصة أن كثيرين ممن قاموا بهذا العمل كانوا على اتصال وثيق باللغويين وحقول الدراسات اللغوية ، فالخالديين قد اتصلا أو درسا على ابن دريد (ت٣٢١هـ)، وجحظة (ت٣٢٤) وابن الخياط النحوي (ت٣٢٠هـ)، والصولي (ت٣٣٥هـ).

والوزير المهلبي (ت٣٥٢)[١]، وهؤلاء من اللغويين أو النحاة ، بل كان من اللغويين الذين تتلمذ عليهم الآمدى الزجاج وابن دريد [٢]، والصولى روى وتتلمذ على أبى دواد السجستانى وأبى العباس ثعلب ، وأبى العباس المبرد [٣] ، وابن وكيع كان تلميذا لأبى على بن أحمد أبي الحسن المهلبى الذى « كان إماما فى اللغة ورواية الأخبار وتفسير الأشعار » [٤] .

ولقد كانت عنايتهم باللغة تتجاوز كونها « وسيلة خادمة للفكر والإحساس إلى كونها بجانب هذه الوظيفة غاية فى ذاتها [٥] ، وقد فطنوا إلى الموازنة بين هذين الجانبين ، كما لاحظ ذلك د. محمد مندور بالنسبة للآمدى ، بل إن المقاييس اللغوية « والدقة فى استعمال الألفاظ [٦] ، كانت مقياسا فى أسس الموازنات ومقارباتهم للنصوص ، حتى لقد شكل بعض اللغويين موقفا محافظا كشف فى الوقت نفسه عن الموقف الآخر القرين بالتجديد والإبداع فى النصوص ، فما هى ماهية ذلك النص موضع الفحص والتحقق ؟

النـــص

لقد حظى النص الأدبى بعناية النقاد فى معظم العصور ، وإذا كان الشاعر عند أرسطو صانع نصوص ، فقد استحوذ نسيج هذه النصوص على اهتمام

---

(١) انظر الخالديين كتاب الأشباه والنظائر ، تحقيق د. السيد محمد يوسف ، ط ١ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٨ م ، ص أ ، ب ، جـ وكذلك انظر د. مصطفى الشكعة مناهج التأليف عند العلماء العرب قسم الأدب ، دار العلم للملا بيروت ١٩٨٢ م ص ٥٠٥ .

(٢) انظر محمد على أبو حمده أبو القاسم الآمدى وكتاب الموازنة ، دار العروبة بيروت ، ص ٢٦ : ٢٩ .

(٣) انظر مصطفى الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (قسم الآداب) دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٣ .

(٤) انظر ابن وكيع ، المنصف للسارق والمسروق منه ، تحقيق د. محمد يوسف نجم ط ١ ، ١٤٠٤ هـ ، ١٩٨٤ م السلسلة التراثية (٨) ، الكويت ص هـ .

(٥) د. محمد مندور ، النقد المنهجى عند العرب ، ط مكتبة دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ١٢٣ .

(٦) المرجع السابق نفسه ، ص ٣٨٦ .

النقد العربى [1] ، حتى إن مقولة الباقلانى « إن لكل واحد من الشعراء الكبار طابعا لاتخطئه فى شعره » يمكن أن يكون تجسيدا لهذا الاهتمام بالنص .

ولاينفى هذا المنحى استئثار الشاعر نفسه باهتمام النقد فى بعض الأحيان ، لكن الاتجاه الغالب يرتكز على أهمية النص وفحصه [2] ، بما أنه استعمال خاص للغة ، به تتحدد صفته الجوهرية ، ووظيفته النوعية .

ولقد طُرحت كثير من الأفكار فيما يتعلق بالنص ومفهومه وقضاياه فى أوروبا وأمريكا منذ فكرة « المعادل الموضوعى » عند إليوت ، إلى الاهتمام « باللغة الشعرية » كما تتصورها حركة النقد الجديد فى البنيوية ، والسيميوطيقا ، والتفكيكية ، وبرغم مابينها من تناقض ، فقد أصبح النص يعتد به كشبكة من العلامات القائمة على الأنظمة والعلاقات ، واتسع مفهوم النص حتى شمل النوع الأدبى كله ، بل الأدب فى عمومه عند من يتجاوزون الحدود بين الآداب ، بل ماهو أوسع من ذلك ، إذ يشمل نظم العلامات بمختلف أنواعها فى منظومة الفكر الإنسانى [3] ، وبرزت للوجود فكرة التناص كما تصورها باختين ثم جوليا كريستيفا [4] .

وهكذا يتجسد الاهتمام بالعمل الأدبى اعتدادا بالكل فى مقابل الجزء ، والوحدة فى مقابل التعدد ، والنظام فى مقابل التفرق .

وبرغم ذلك فسوف يظل النص الأدبى شاهدا على التميز والتفرد والعبقرية والخلق ، مع مايمثله من اتصال بمنظومة الفكر الإنسانى ، وبين هذين الطرفين تتقابل الأراء أو تتوازى ، بتعدد زوايا الرؤية لقضية النص الأدبى .

ولا تختلف هذه القضية فى تراثنا عن هذا المنحى من حيث الكم ، وإن

---

(١) انظر د. شكرى عياد ، دائرة الابداع ، ص ١٢١ .

(٢) M. H. Abrams Orientation of Critical theories 20th Cenury Literary Criticism p. 4.

(٣) دائرة الابداع ص ١٢٢ .

(٤) انظر فى أصول الخطاب النقدى ص ١٠٢ ، ص ١٠٣ .

اختلفت من حيث الكيف ، بمعنى أن اهتمام النقاد العرب فى معظم الأحيان انصب على النص ، تراكيبه وجمله ، وهذا هو الأعم الأغلب ، لكن هناك من يحاول مقاربة النص ككل ، كما فى بعض الموازنات بين النصوص فى كتب التراث ، مثل « عيار الشعر » لابن طباطبا ، أحيانا ، و« الوساطة » للقاضى الجرجانى فى أحيان أخرى ، وكما هو عند حازم القرطاجنى فى « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » وغير ذلك ، ولكننا لاندعى لمثل هذه المقاربات أنها بلغت مستوى نظائرها فى النقد الحديث الذى أرهفت وسائله وإجراءاته .

ولعل ما سبق يؤكد ما أشرت إليه ، من تشعب المادة المتعلقة بالنص وفحصه لغويا فى تراثنا العربى . علما بأن النص بمفهومه الواسع يشمل التركيب والجملة والفقرة والقطعة والقصيدة .

من هنا كان لابد من البحث عن مدخل يجلى معالجات النصوص وإجراءاتها فى كتب الموازنات بمفهومها الواسع الذى أشرت إليه سلفا .

وأتصور أن هناك تلازما بين الموازنات كعملية نقدية ، والسرقات كآلية من آليات معالجة النصوص ، أسهمت فى تشكيل هذه الموازنات ، والبديع بمفهومه اللغوى حتى آخر القرن الخامس الهجرى ، والذى يمثل نسيج بناء النص كمجال من مجالات فعاليات الموازنات ، وإضاءة وسائلها وإجراءاتها ، وسوف يتأكد هذا التصور خلال مناقشة هذه القضايا فيما سيأتى إن شاء الله .

منهج تنظيرى للمعالجة

(ا) تداخـــل النصوص .

(ب) البديـــع .

السرقات وتداخل النصوص

هل هى سرقات أدبية أم تداخل نصوص ؟

بداية يجب أن نحدد منطلقنا وغايته ، التى يمكن أن تضىء الإجابة على هذا السؤال .

إن منطلقنا هو النص التراثى بمفهومه الواسع كما أشرنا ، أما الغاية فهى معالجة هذا النص .

ومن اللافت للنظر مقولة عنترة فى مفتتح معلقته : « هل غادر الشعراء من متردم .. » مشيرا إلى أن الشعراء لم يتركوا شيئا يرقع ، ولا مقالا لقائل ، ولا فنا من الشعر لم يسلكوه [1] ، وهى مقولة خطيرة ، حيث إنها تسد كل باب للإبداع والخلق الفنى ، أمام الشعراء اللاحقين ، فى هذا الوقت المبكر من تاريخ الشعر العربى ، حتى وإن كان الغرض منها مجرد الحث على التجويد والمهارة فى التفنن ، أو أنها كانت خاصة بالعصر الجاهلى ، قبل أن تتسع الحياة لما مر بهذه البيئة العربية بعد ذلك العصر من متغيرات ومستجدات ، أفسحتها لكثير من ضروب الإبداع والخلق .

لكننا نجد صدى يتواتر لمقولة عنترة السالفة الذكر ، إذ تشير إليها كثير من كتب التراث فى مقولة أخرى ، تحمل الدلالة نفسها ، ولكن بصورة أوسع ، فيقولون : « ماترك الأول للآخر شيئا » [2] ، وقد وردت فى كتاب « المنصف » لابن وكيع (ت٣٩٣هـ)، كما أشار إليها القاضى الجرجانى فى الوساطة (ت٣٦٦هـ)، وابن رشيق (ت٤٦٣هـ) فى العمدة ، وعلق عليها ابن

(١) شرح المعلقات السبع الطوال لأبى القاسم الأنبارى ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط دار المعارف ، القاهرة ، ١٤٠٠ هـ ، ١٩٨٠ م ص ٢٩٥ .

(٢) الخالديان ، الأشباه والنظائر ، تحقيق د. السيد محمد يوسف ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٨ ص ٢ .

الأثير (ت٦٣٧هـ) فى « المثل السائر » محاولا التخفيف من وقعها المثبط للاختراع والترقى فى هذا المجال (١) .

والعجيب أن تتوارث هاتان المقولتان ، دون فحص أو تمحيص حتى لنجد لهما صدى لدى بعض مفكرينا فى العصر الحديث (٢) .

بل هناك من يفسر حديثا فعل السرقات من خلال هذه الوجهة عندما يرى أن « ضيق مجال القول أمام الشعراء اضطرهم إلى البحث عن معان جديدة أخذوها من الشعر العربى ، ونجحوا فى إخفاء المصادر التى أخذو عنها ، إما بتغيير الأشكال التى كانت عليها فى شكلها الأول ، أو بالزيادة عليها ، أو بنقلها من موضوعها الأول إلى موضوع آخر ، وقد أبدى النقاد — دائما — قدرا كثيرا من البراعة وهم يدرسون السرقات فلم يخطئوا فى فهم السرقات غير المتعمدة » (٣) ، وإذا كان هذا التفسير يؤكد المقولتين السابقتين ، فهو يرصد محاولات الخروج عليهما فى مجال الإبداع ، بما يتجاوز مفهوم « السرقات كفعل متعمد » غير سوى ، إلى محاولات للأخذ والاستفادة من السابقين فى مجال الشعر ، وإكساب العلاقة الممتدة بين هذين الطرفين : اللاحق والسابق صفات : التغيير والزيادة والنقل ، ليمتاز فعل هذا اللاحق بالشرعية .

وربما كان ماسبق وجهة نظر بعض السلف ، يعرضها د. عبد القادر القط وليس رأيه هو ، كما يتضح من عنوان كتابه الذى ورد فيه هذا الرأى .

هاتان المقولتان : « هل غادر الشعراء من متردم .. » و « متروك الأول للآخر شيئا » إذن تغلقان كل باب أمام الابتكار والإبداع ، وتلغيان الفروق الفردية ، والتميز فى الابتكار ، بحيث يصبح لاسبيل إليه إلا بالتحايل ، فهو المدخل الممكن فى مقابل المستحيل السالف الذكر .

---

(١) ابن الأثير المثل السائر القسم الثانى دار نهضة مصر الفجالة ، القاهرة ، ١٩٧٣ م ص ٥٨ .

(٢) انظر الأشباه والنظائر ص ٢ .

(٣) د. عبد القادر القط ، مفهوم الشعر عند العرب ، ترجمة د. عبد الحميد القط ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٦ .

ومن ثم تبرز مقولة أخرى تؤكد هذا الاستنتاج السابق ، وتصدر عن الشعراء أنفسهم ، وقد ظهرت فى عصر بنى أمية ، ونسبت إلى الفرزدق مرة ، وإلى الأخطل مرة أخرى ، وهى « نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة »[1] وسواء صحت نسبة هذه المقولة إلى مصدرها أو لم تصح ، لكنها علاقة دالة على أن السرقة هى سبيل هذا التحايل ، كمدخل للإبداع ، ولكن أنى تحقق السرقة إبداعا ؟ .

وسوف نجد أن استخدام كثير من السابقين للفظ « السرقة » قد جاء مقترنا بكثير من الألفاظ ، التى تحدد مدلوله تحديدا فنيا ، بعيدا عن مايلقيه عليه المصطلح الفقهى — كحد شرعى — من ظلال توجهه نحو الشر ، كالاستفادة والتأثير والأخذ ، ولكنه برغم ذلك قد أصبح لصيقا بهذا التوجه المنحرف ، لاسيما وقد أزكت العصبيات والخصومات القبلية من أواره فى العصر الجاهلى ، حتى ألصقت هذه التهمه بزهير بن أبى سلمى مثلا [2] .

وليس الحديث عن « السرقات » فى العصر الأموى ، بأقل من نظيره فى العصر الجاهلى ، بل ربما ساعدت متغيرات العصر السياسية والاجتماعية ، على جعلها ركيزة فى الخصومات بين الشعراء ، لاسيما فى ظاهرة النقائض [3] ، فقد اتهم كل من جرير والفرزدق صاحبه « بالاجتلاب أو الاستراق »، وكلا اللفظين تهمة مرادفة « للسرقة » ، يحاول كل منهما أن يبعد شبهتها عن نفسه ، وفى الوقت ذاته يلصقها بصاحبه كمنقصة تحط من شأنه ، وتمس إبداعه فى شعره [4] .

(١) ابن وكيع المنصف ، ص ٥ وكذلك المرزبانى : الموشح ص ٥٧٤ .

(٢) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر جـ ٢ ص ٧٣٣ ، ٧٣٤ .

(٣) وهى أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة ، هاجيا أو مفتخرا أو متحديا ، فيرد عليها الآخر كذلك ، وللغلبة نفسها ، ملتزما ذات البحر والقافية والروى ، ووحدة الموضوع مناط المناقضة ومادتها سواء كان فخرا أو هجاء أم سياسة أم رثاء ونسيبا أم جملة من هذه الفنون ، د. الطاهر مكى الأدب المقارن ص ١٤ .

(٤) انظر د. محمد مصطفى هدارة « الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقها فى النقد العربى القديم » ، مجلة فصول — المجلد السادس ، العدد الأول (اكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨٥م)ص ١٢٥ .

وتتصل النقائض بالمعارضات ، لأن « من ينقض يعارض ، والحكم يوازن »[1] ، وفى المعارضات التزام بوحدة البحر والقافية والروى ، وتؤكد هذه الظاهرة التى يقتفى فيها الشاعر قصيدة لشاعر آخر تأثره به سلبا أو إيجابا ، وقد كانت لها قوانين وأعراف ، ولم تكن دائما دليل ضعف ، بل بالعكس ربما تتفوق القصيدة المعارِضة على سابقتها المعارَضة ، وقد وجدت المعارضات عند معظم الشعراء ، وفى كل العصور ، منذ العصر الجاهلى حتى الحديث ، وإذا كانت فى العصر المملوكى دليل ضعف ، حيث أصبحت مجرد تقليد ، فقد كانت فى مطالع العصر الحديث دليل حيوية الشعر وقوته ، كما ظهرت عند البارودى وشوقى[2] .

وضاعفت المعارك النقدية ، والتنافس فى بلاط الحكام من درجة الانحراف فى لفظ « السرقات » ، خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين ، وأصبحت السرقة سرقات ، كما ارتبطت هذه اللفظة الأخيرة بردف هو « الأدبية »، وصارت « السرقات الأدبية » مصطلحا نقديا ، وقضية فنية لايخلو منها كتاب نقدى من كتب تراثنا تقريبا ، ومستها عصا التقنين والتقعيد والتشقيق ، فارتبطت بكثير من المسميات والأنواع والتفسيرات ، حتى بلغت تسعة عشر نوعا عند الحاتمى فى « حلية المحاضرة » .

ولقد أصبحت السرقات عند ابن الأثير فى « المثل السائر » نزعة تعليمية ، حيث يرشد الشعراء والنقاد إلى مايدق منها ومايخفى فيحمد ، فى مقابل مايظهر منها فيقبح ويشين ، كما أخذ يشقق حتى بلغ بها مايقرب من ضعف عددها عند الحاتمى تقريبا ، وهو مايذكرنا بتقسيمات البلاغيين لأنواع البديع وغيره من مجالات المعرفة ، وقد أصبح هذا النهج يمثل إطارا مرجعيا فكريا للتأليف والدرس، خلال هذه القرون الهجرية المتأخرة زمنيا ، ولكن من الحق أيضا أن نشير إلى

---

(١) د. الطاهر أحمد مكى ، الأدب المقارن ط دار المعارف ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ، ص ١٧ .

(٢) السابق نفسه ص ٢٠ .
وانظر د. تركى المغيض التناص فى معارضات البارودى .

رأى ابن الأثير ، وهو يفتح المجال أمام الشعراء للإبداع رافضا بذلك كل إغلاق لهذا الباب أمام متغيرات الحياة [1] .

بل لقد أبرزت هذه الفترة نفسها عدة كتب ورسائل أمحضت لهذه القضية فحسب ، منها :

ـ سرقات الشعراء	عبد الله بن المعتز
ـ سرقات البحترى من أبى تمام	أبوضياء بشر بن تميم
ـ سرقات أبى نواس	مهلهل بن يموت
ـ كتاب الشعر	للمزربـــــانى
ـ فرق مابين الخاص والمشترك من معانى الشعر	للآمدى
ـ كتاب فى أن الشاعرين لا تتفق خواطرهما	للآمـــدى
ـ المنصـــف	لابـــن وكيـــع
ـ حلية المحاضرة	الحاتمى
ـ الرسالة الحاتمية	الحاتمى
ـ الرسالة الموضحة	الحاتمى
ـ الإبانة عن سرقات المتنبى لفظا ومعنى	أبوسعيد محمد بن أحمد العميـــدى (ت٤٣٣ هـ)
ـ رسالة فى سرقات المتنبى	الصاحب بن عبـــاد
ـ الكشف عن مساوىء شعر المتنبى	أبواسماعيل بن عياد
ـ قراضة الذهب	ابـــن رشيـــق
ـ الســـرقات	ابـــن الأثير

هذا برغم أن بعض هذه المؤلفات لايوجد إلا عناوين فى كتب التراجم والأعلام ، ولكنها تثبت شيوع هذه الفعل كظاهرة فنية .

---

(١) المثل السائر جـ ٣ ص ٢١٩ .

ويظل على هذا المستوى من الدرس والبحث علاج هذه القضية فى العصر الحديث ، أعنى أنها « سرقات أدبية » تؤلف فيها الكتب الحديثة ، وتدبج فيها المقالات والبحوث ، بل يتصدر العنوان نفسه « السرقات » كل تحقيق يتصل بالبحث فى أصالة الشاعر القديم ، وتأثره بغيره ، وسبل هذا التأثر ، حتى وإن لم يستخدم مؤلف هذا الأثر المحقق لفظ السرقات (١) ، خلال مناقشته وعرضه لهذه القضية ، وكذلك وُسم « بالسرقة والتلبيس » تميز الشاعر المتأثر برغم ما أضافه ، وما أبدعه بالنسبة لمن سبقه ، ويستمر هذا المنحى فى الدرس الأدبى والنقدى ، دون تحرير لهذا المفهوم ، كى تتجلى أبعاده الفنية ، وتنضبط مدلولاته ، شاهدة تحرير لهذا المفهوم ، كى تتجلى أبعاده الفنية ، وتنضبط مدلولاته ، شاهدة على أصالة المبدع ، وتقليد غيره له ، واستعانته به .

ومن ثم فإن درجة التمثل ، وكيفية الاستفادة من النصوص السابقة ، وتشكيل الإطار الخاص بالشاعر (٢) ، هو الذى يحدد درجة تفرده وإبداعه ، أو تقليده واتباعه ، فيما أنتج من نصوص ، وبذلك فالمستوى الفنى هو الذى يحدد درجة التميز والتفرد .

وليس معنى ذلك أننا نلغى ماقد يحدث من تجاوزات فى التأثير ، أو نتغافل عن مستوى العلاقة المنضبطة بين السابق واللاحق فى مجال النصوص ، وإنما نحتكم إلى خواص عملية الخلق الفنى نفسها وأطرها المرجعية ، وبذلك يصبح تداخل النصوص أو التناص علاقة دالة ، وأداة للكشف عن الأصالة والتفرد ، دون إقحام مفهوم من خارج عملية الإبداع والخلق الفنى نفسه ، وهو لفظ « السرقات » وما قد يقترن به « كالتلبيس » (٣) وغيره مما يطامن من قيمة الإبداع كفعل فنى .

---

(١) انظر ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام ، نشر منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٤ م ، ص ١١٢ .

(٢) انظر الدكتور مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفنى ط ١ ، دار المعارف ، القاهرة ، وهى محاولة منذ أوائل الخمسينيات تتصل بهذا التوجه ، وكذلك للمؤلف الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ، ط ١ ، الرياض ١٤٠١ هـ ، ١٩٨١ م .

(٣) انظر عيار الشعر ص ١١٤ .

ونستطيع أن نتأكد من صحة هذا الاستنتاج خلال مناقشة عدد من النصوص التراثية التى تتعلق بهذه القضية ، كما تتكشف من خلال ذلك بعض مواصفات وخواص العلاقة بين السابقين واللاحقين فى إنتاج النصوص وفحصها .

إن الراصد لأقوال السابقين ومناقشاتهم فى كتب التراث ، حول هذه القضية ، يستطيع أن يميز بين ضربين من المفردات ، شكلا العلاقة بين النصوص عند اللاحقين والسابقين من الشعراء ، النوع الأول ، ألفاظ مثل : الابتداع ، الاستيفاء ، النقل ، التوليد ، الزيادة ، الموازدة ، المرافدة ، التتميم ، الاختراع ، الإخفاء ، الرجحان ... الخ ، هذه المفردات التى تكشف عن اتصال نصوص اللاحقين بنصوص السابقين ، وحسن تلقى وتأثر أولئك بهؤلاء ، ومحاولة الشاعر اللاحق التميز والإبداع والتفرد ، فى مجال الخلق الفنى فى الوقت نفسه ، إذ تكشف هذه المفردات عن امتدادات للنص تثريه ، كما تسمح له بالتنامى والتكثيف ، لأنها ليست مجرد استعانة بشىء خارجى ، وبذلك فإن تجاوز النص اللاحق للنص السابق ، وانحرافه عنه ، يعد توجها أصيلا [1]، يسهم فى تشكيل بنية جديدة للنص ذات مواصفات مغايرة .

بينما النوع الثانى مفردات مثل : الاتباع ، الاحتذاء ، الأخذ ، الإغارة ، الاجتلاب السلخ [2] ، الانتحال ، الاصطراف ، الاهتدام ... الخ) .

وهى تكشف عن الأخذ غير الحميد غالبا ، الذى يعتبر منقصة ومذمة فى حق سالكيه ، يجردهم من التميز والإبداع والتفرد ، ولكن كلا النوعين من المفردات يعزز لنا مواصفات العلاقة بين السابقين واللاحقين فى مجال الإبداع ونقيضه ، بما يؤكد أن مرجعيات النصوص هى نصوص أخرى ، وأن النص

---

(١) د. سعيد السريحى ، تكثيف اللغة الشعرية ، بحث فى السرقات ، قدم لمؤتمر قراءة جديدة لتراثنا النقدى المنعقد فى نادى جدة الأدبى ١٠ ــ ١٥ ربيع الأول ١٤٠٩ هـ ، نوفمبر ١٩٨٨ م .

(٢) يشير ابن الأثير فى نهاية كتابه المثل السائر إلى أن هناك أنواعا من السلخ تدق مذهبا وهى من أحسن ضروب السرقة فى نظره .

الجديد ، يسهم فيه تقاطع نصوص أخرى داخله ، لأنه قائم على بناء سابق أو تركيبات مسبقة ، وأن مبدعه قد تمثل نصوصا أخرى ، قبل ممارسته لهذا النص موضع الفحص والتحقق العينى لهذه المقولات السابقة ، وقد أشار إلى شيء من ذلك الآمدى وهو يتحدث عما خفى من سرقات أبى تمام [1] ، كما أشار كثير من النقاد المحدثين كبن جونسون و ت. إس إليوت إلى ذلك [2].

ويميز د. محمد مندور بين أربعة ضروب من الأخذ فى مجال تحديد العلاقة بين النص السابق ولاحقه فى مجال الإبداع قديما وحديثا ، وهى :

١ ــ **الاستيحاء** : وهو أن يأتى الشاعر أو الكاتب بمعان جديدة تستدعيها مطالعاته فيما كتب .

٢ ــ **استعارة الهياكل** : كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته عن أسطورة شعبية ، أو خبر تاريخى ، وينفث الحياة فى هذا الهيكل حتى ليكاد يوجده من العدم .

٣ ــ **التأثر** : وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره فى الفن أو الأسلوب ، ولقد يكون هذا التأثر تتلمذا ، كما قد يكون عن غير وعى ، وإنما النقد هو الذى يكشف عنه .

٤ ــ وأخيرا هناك السرقات ، وهذه لاتطلق اليوم إلا على جمل أو أفكار أصلية ، وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها ، وهذا قليل الحدوث فى العصر الحديث وبخاصة فى البلاد المستنيرة » [3] .

ولعلنا نلاحظ أن الأنواع الثلاثة الأولى يستوعبها مفهوم التناص أو تداخل النصوص ، أما النوع الرابع فهو قليل فى العصر الحديث كما رأى د. مندور ،

---

(١) الآمدى : الموازنة ص ٥٢ .

(٢) د. محمد مصطفى هداره ، مجلة فصول ، المجلد السادس ، العدد الأول (أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر) ١٩٨٥ م ، ص ١٢٨ .

(٣) النقد المنهجى عند العرب ، ص ٣٥٩ .

وأظنه كذلك قبل العصر الحديث كما سوف يتضح من بعض النماذج التى سوف نناقشها إن شاء الله .

أما مانراه من تماثل فى النصوص لفظا ومعنى فى بعض التراكيب والجمل والأبيات ، فإن كثيرا منه يمكن رده إلى اضطراب الرواية والخلط والانتحال خاصة فيما يتعلق بما كان قبل عصر التدوين .

وسوف نجد أن البحث فى الأصالة والأخذ بين الشعراء إنما هو ضرب من تتبع مظاهر التداخل بين النص موضع الفحص وغيره من النصوص فى هذا المجال ، ومن ثم يتصل الاختراع والأخذ والتضمين والتوشيح ، للكشف عن جهد الشاعر فيما أبدع وتفرد به ، ومايجلى أصالته وتكثيفه للمعنى ، يقول أبوبكر الصولى (ت٣٣٥هـ) عن أبى تمام :

« وليس أحد من الشعراء ــ أعزك الله ــ يُعْمِل المعانى ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبى تمام ، ومتى أخذ معنى زاد عليه ، ووشحه ببديعه ، وتمم معناه ، فكان أحقّ به ، وكذلك الحكم فى الأخذ عند العلماء بالشعر ، كقول أوس بن حجر :

أقولُ بما صَبَّتْ على غَمَامَتى ... وجُهْدِىَ فى حَبْلِ العشيرةِ أَخْطِبُ

فقال أبو تمام :

فلو كان يفنى الشعرُ أفْنَتْه ماقرت ... حياضُك منه فى العصورِ الذَّوَاهِبِ
ولكنه صوبُ العقولِ إذا انْتَتَتْ ... سحائبُ منها أُعْقِبَتْ بِسَحَائِبِ[1]

فكلا الشاعرين يصور الموهبة الشعرية سحابة تهمى ، وفى الوقت الذى يشير فيه أوس بن حجر إلى جهده من أجل عشيرته فى هذا المجال برغم قلته ، فإن أبا تمام يكشف عن غزارة شعره .

---

(١) أبو بكر الصولى ، أخبار أبى تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر ، ومحمد عبده عزام ، ونظم الاسلام الهندى ، قدم له د. أحمد أمين ، المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت ، ص٥٣ : ٥٤

وهذا المنحى فى التصور لدى أبى تمام يخالف المقولتين اللتين أشرت إليهما فى مطلع هذا القسم [1] ، بما يؤكد مقدرة الشاعر اللاحق على التعبير والإبداع ، إذا أعمل عقله ، دون أن تقيده إبداعات سابقيه ، ومن ثم يكون مايبدعه خلقا آخر ، يمكن أن يتميز بالأصالة والثراء .

ولعلنا نلاحظ أن الصولى لم يستخدم لفظ السرقات ، مع أنه استخدم من قبل ، منذ العصر الجاهلى تقريبا ، وبرغم أنه يتحدث عن أبى تمام ، لكنه انتهى إلى حكم عام ، مهتديا بما عند العلماء فى هذا الصدد ، وكأن البحث فى الأخذ بين الشعراء قد أصبح منهجا نقديا ، أو على الأقل توجها من توجهات النقاد الأساسية خلال هذه الفترة ، ليثروا به بحثهم فى أصالة الشاعر واقتداره ، مع اتصاله بالنصوص السابقه عليه .

إن الصولى صاحب النص السابق قد توفى فى القرن الرابع (٣٣٥هـ) أى بعد وفاة أبى تمام (ت ٢٣١هـ) بقرن تقريبا ، وبين هذين التاريخين أخذت تذيع وتنتشر لفظة «السرقات» ، إذ صارت سلاحا قويا للتجريح [2] فى الخصومة التى قامت بين أنصار كل من أبى تمام والبحترى ، عندما زعم أنصار أبى تمام أنه صاحب مذهب جديد ، وقد أصبح إماما فيه ، وأن البحترى قد اعتمد عليه كثيرا ، استيحاء ، وسرقة ، فلم يجد أنصار هذا الأخير سوى سلاح « السرقات » لهدم هذا الزعم ، ناسين كثيرا مما عند أبى تمام للسابقين له من الشعراء ، مع أن البحترى نفسه يعترف بأنه « أكل الخبز به » أى بأبى تمام ، وسواء أوحت هذه العبارة بأثر أبى تمام وشعره فيه أم لا ، فهى تكشف عن جانب من التواصل الذى لابد أن تحتل نصوص أبى تمام جانبا منه فى العلاقة بينهما ، واتصال البحترى بهذه النصوص .

---

(١) انظر ص ٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) إنظر د. محمد مندور ، النقد المنهجى عند العرب ، ص ٣٥٧ .

وما أن هدأت المعركة حول أبى تمام والبحترى، حتى كان الاختلاف حول شاعرية المتنبى مذكيا لهذا المنحى، فى دراسة أصالة الشعراء وسرقاتهم .

ولقد أصبح « الاختراع فى مقابل الاتباع » معيارا للنظر فى الشعر ، وسبيلا للحكم على أصالته ، ومدى استفادة الشعراء اللاحقين من نصوص سابقيهم ، وفى ذلك كتب الخالديان (ت ٣٨٠هـ، ت ٣٩٠هـ) كتابهما « الأشباه والنظائر » حيث يقولان فى مقدمته :

« نضمن رسالتنا هذه مختار ما وقع لنا من أشعار الجاهلية ، ومن تبعهم من المخضرمين ، ونجتنب أشعار المشاهير لكثرتها فى أيدى الناس ، فلا نذكر منها إلا الشىء اليسير ، ولا نخليها من غرر مارويناً للمحدثين ، ونذكر أشياء من النظائر إذا وردت ، والإجازات إذا تمت ، ونتكلم على المعانى المخترعة والمتبعة، ولانجمع نظائر البيت فى مكان واحد ولا المعنى المسروق فى موضع ، بل نجعل ذلك فى موضع ذكره .. » .

ثم يشيران إلى فضل الأمير الذى ألفا له الكتاب ، وأنه ذكرهم بطرائف السرقات [1] ، وأن ذلك من أهم دوافعهما إلى تأليف هذا الكتاب ، وغاياته .

من هنا فإن هذا الكتاب فى الحديث عن السرقات الأدبية كما ذكرنا ، وليس حماسة من الحماسات كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين [2] ، وربما الذى سوغ هذا التصور أن الخالديين بدآ كتابهما بمثل مابدأ به البحترى حماسته ، كما طرقا كثيرا من موضوعاته ولكن بطريقتهما .

لكن الذى يعنينا هنا هو موقف الخالديين من الأخذ بين الشعراء ، وتأثير السابق فى اللاحق منهم ، أو العلاقة بين النصوص السابقة واللاحقة ، والكتاب يعرض لكثير من النماذج الشعرية التى ترصد هذا الفعل .

وإذا كانت هذه النماذج التى ذكرتها تكشف عن وجود الاتصال بين

(١) الخالديان ، الأشباه والنظائر ، تحقيق د. السيد محمد يوسف ص ٢ .

(٢) انظر د. مصطفى الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب — قسم الأدب ، ص ٥٠٥ .

النصوص ، فهما لم يحددا مجال السبق ، ومدى التأثر فيها ، بل يكتفى الخالديان بذكر النموذج الشعرى السابق زمنيا ، ثم النص أو النصوص التى تتوافق معه فى المعنى .

لكن تعدد هذه النصوص اللاحقة ، دون تحديد فنى لمن سبق منها إلى هذا المعنى أو ذاك ، يوضح أنهما يحتكمان إلى مجرد السبق الزمنى فى التفرد بهذا المعنى ، وذلك مقياس عام فى هذا المجال ، وهو أن السابق زمنيا هو صاحب المعنى المخترع فى النص موضع التحقق ، وقد كان هذا المقياس شائعا ، ولكنه ارتبط ببعض الخواص التى رصدها الآمدى فى كتابه « الموازنة » ، ويبدو أن الخالديين يرفضان توارد الخواطر ، ذلك أنهما يحكمان بالسرقة إذا تزامن الشاعران ، وظهر لهما فى الموازنة بين نصيبهما أن ثمة شيء من الاشتراك أو التماثل بينهما . فمثلا بالنسبة لبيتى امرىء القيس وطرفة ، عندما نسب للأول قوله :

وُقُوفا بها صَحْبِى علَىّ مَطِيَّهم يقولون لاتهلك أسىً وتجمَّل

بينما نسب لطرفة قوله :

وقوفاً بها صَحْبِى على مَطِيَّهُم يقولون لا تهلك أسَىً وتجلَّد

نجدهما يعلقان على ذلك بقولهما : ومن تصفح أشعار العرب رأى من هذا عجائب ، وهم يسمونه التوارد وهو عندنا سرقة »[1] .

وربما كانت الرواية هى مصدر هذا التشابه والخلط . كما نجدهما فى تعليق لهما على شعر لعمرو بن الإطنابه ، ومنه قوله :

والخالطين فقيرَهم بغنيِّهم والبَازِلين عطاءَهم للسَّائِلِ
والضارِبين الكَبْشَ يبرقُ بَيْضُهُ ضَرْبَ المُهَجْهِجِ عن حياض الناهل

(١) الاشباه والنظائر ، ص ٢٠ .

يقرران أن حسان بن ثابت قد أخذ منه هذا المعنى فقال :

والخالطين غنيّهم بفقيرهم والمُنْعِمين على الفقير المُرْمِلِ
والضاربين الكبْشَ يبرُقُ بيضُهُ ضرباً يطيحُ به بنانُ المفصلِ

لذلك يقولان : « وهذا أقبح مايكون من الأخذ ، وليس هو من التوارد الذى يذكرونه لأن ابن الإطنابة أقدم من حسان ، فلذلك قلنا أخذه منه أخذا » (١). بذا يتأكد أن السبق الزمنى هو سبيل السبق الفنى ، إذا تشابهت النصوص ، كما يتضح مما تقدم ذكره ، أن الخالديين يحصران مجال الاتصال بين النصوص فى الاختراع والاتباع والسرقة ، فالأول وهو الاختراع إبداع يخرج على المألوف ، والثانى استفادة ظاهرة من غيره أضاف إليها جديدا ، والثالث نقل عن هذا الغير ، وأتصور أن النوعين الأولين تداخل نصوص أحدهما بدون وعى وهو الاختراع ، والآخر قرين بوعى صاحبه ، وهى الاستفادة وقد يسميها بعض النقاد استعارة ، وقد تدق وتخفى على النقاد المهرة (٢) . إن تقسيم السلف السرقات إلى متعمدة وغير متعمدة ، يجعلنا نرى أن تداخل النصوص أمر يسلم به النقد القديم ، وإن كانت العصبيات والمنافسات قد تجاوزت الحد ، فأدخلته فى مفهوم السرقات المتعمدة ، ولكن النظرة المنصفة تستطيع أن تطمئن إلى هذا المنحى فى الاتصال بين النصوص وتداخلها ، بالنسبة لكثير من الظواهر والحالات التى رصدتها كتب التراث .

فابن وكيع (ت ٣٩٣ هـ) مثلا فى كتابه « المنصف » الذى حاول فيه إثبات هذا المسلك الشائن فى شعر المتنبى ، نجده فى تقديم كتابه السابق الذكر ، يؤكد على أن استعارة الألفاظ والمعانى أمر شائع بين كل الشعراء فى العصور ، وليست محاولاتهم التحكيك والتنقية ، وإعادة النظر فيما أبدعو ، إلا ضربا من التخلص من أثر هذا المسلك ، حيث يقرر ذلك قائلا « وماشىء أعجب من وقوع جملة الشعراء فى أمر يشترك فيه قديمهم ومحدثهم ، من

(١) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٢) عيار الشعر ص ١١٣ .

استعارة الألفاظ والمعانى على مر الزمان ، بتحكيك الفحول منهم الشعر ، وتنقيتهم إياه ، حتى إنهم كانوا يسمون قصائدهم « الحوليات » ، لأنهم كانوا يعيدون النظر فيها حولا كاملا قبل ظهورها ، فلم يعصمهم طول النظر وكد الخواطر والفكر من أن يلم بعضهم بكلام بعض »[1] ، وقد اتسع مفهوم الاتصال بين النصوص فى تراثنا النقدى حتى شمل الشعر والنثر ، ولكن بينما يرى النقد الحديث هذه الظاهرة أمراً طبيعيا يجسده تداخل النصوص ، عندما تتقاطع داخل النص موضع التحقق ، أو يلاحظ بناء هذا الأخير على أبنية أو تراكيب أو معان من نصوص أخرى قد تمثلها اللاحق ، فإن العتابى (ت ٢١٨ هـ) وابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) وابن وكيع (ت٣٩٣هـ) وابن رشيق (ت٤٥٦) يرون أن من البراعة اتصال الشاعر بالنثر ، لجلب معان جديدة ، يصوغها صياغة خاصة به ،« قيل : للعتابى بماذا قدر على البلاغة ؟ فقال بحل معقود الكلام ، فالشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر محلول »[2] .

من ثم يرى ابن طباطبا أن ذلك الصنيع يخفى المعنى ، فيشهد لصانعه بالمهارة ، كما يلتبس الأمر فى المصوغ والمصبوغ فيدق ويخفى ، يقول عن ذلك الشاعر : « وإن وجد المعنى اللطيف فى المنثور من الكلام ، أو فى الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن ، ويكون ذلك كالصائغ الذى يذيب الذهب والفضة المصوغين ، ويعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه ، وكالصبّاغ الذى يصبغ الثوب على مارأى من الأصباغ الحسنة ، فإذا أبرز الصائغ ماصاغه فى غير الهيئة التى عهد عليها ، وأظهر الصباغ ماصبغه على غير اللون الذى عهد قبل ، التبس الأمر فى المصوغ وفى المصبوغ على رأيهما ، فكذلك المعانى وأخذها واستعمالها فى الأشعار على اختلاف فنون القول فيها »[3] .

---

(١) المنصف ، ص ٦ .

(٢) عيار الشعر ، ص ١١٤ .

(٣) السابق نفسه ، والصفحة نفسها .

وهكذا يرى ابن طباطبا أن فعل تداخل النصوص فعل واع يتم من قبل الشاعر بمهارة وحذق ، كما يصوره تصويرا ماديا يجلى جانب الصنعة فيه ، وهو بذلك يلحقه بمفهوم الفن بصفة عامة كما رآه القدماء والمحدثون ، منذ أرسطو إلى اليوم .

ولكن ابن وكيع يسوغ هذا الفعل باستنفاد الشاعر السابق للمعانى ، حتى لم يبق للمتأخر فضلا إلا سبق إليه واستولى عليه ، وذلك فى نظره يكشف عن حذق اللاحق ، وتنبهه إلى مايجهله الكثيرون يقول :

« ... فأحذق شعرائنا من تخطى المنظوم إلى المنثور ، لأن المعانى المستجادة ، والحكم المستفادة إذا وردت منثورة كانت كالنوادر الشاردة ، وليس لها شهرة المنظوم السائر على ألسنة الراوين .. فالعارف بأخذ المنثور قليل ، والجاهل به كثير »[1] .

وابن وكيع برغم اعترافه بمزية اللاحق الذى صاغ هذا المعنى صياغة جعلته منسوبا إليه ، يسميه « سارقا » برغم ما أبدعه وأضافه ، مما يؤكد ماذهبت إليه من أن مثل هذا الأخذ وليد تداخل النصوص ، أمر يدركه دارسو النصوص من السلف ، ولكنهم أطلقوا عليه لفظ « السرقة » كنوع من المهارة أحيانا يرادف الأخذ المشروع الفنى ، وفى الوقت نفسه يجعلون من أى أخذ سرقة ، ويميزون خلال ذلك بين مايعد إضافة وإبداعا ، وما يعد نقلا غير حميد ، ولكن هذا المعنى الذى صاغه الشاعر من النثر ، ثم نسب إليه ، يمكن أن يكون فيه أخذ حميد أيضا ، مما يؤكد فكرة تداخل النصوص ، يقول ابن وكيع عن هذه المعانى التى يأخذها الشعراء من النثر : « ... فإذا جلاها النظم نسبت إلى السارق ، واستحقت على السابق ، والمعنى اللطيف فى اللفظ الشريف كالحسناء الحالية ، فقد استوفى بالنظام غاية الحسن والتمام ، فلا يشركه السارق فى فضيلته ، ولا البارع فى براعته ، إلا بوجوه أنا ذاكرها وهى عشرة ... »[2] .

(١) المنصف ، ص ٩ .

(٢) السابق نفسه والصفحة نفسها .

وسوف نجد أن هذه الوجوه العشرة [1]، التي هي فارق بين الأخذ الجميد وغيره، تقوم على محاولات تشكل كثيرا من مواصفات تداخل النصوص، كالاستيفاء والنقل والتغيير، وتجاوز اللاحق للسابق، والتوليد والزيادة والرجحان. وكلها مواصفات تكشف عن جهد اللاحق فيما أبدع من نصوص، قد تتراءى فيها نصوص الآخرين بأشكال مختلفة، ولكنها تنفي عن اللاحق أي معنى يمس النص، وما بذل فيه من جهد، وما تجسد فيه من إبداع وتكثيف، ومع ذلك يسميها «سرقة»، برغم أن هناك من سابقيه كابن طباطبا لم يسمها بهذا الصفة [2]، مما يوحي بأن السرقة على هذا النحو أخذ حميد، وبالتالي فقد تجرد لفظها مما يسيمهُ بالانحراف نحو الشر، ولكن دلالته الشرعية والمعجمية لصيقة به في أذهان كثيرين من دارسي هذه القضية قديما وحديثا، لاسيما من ربطوا بينه وبين الخصومات والمنافسات في بلاط الحكام كما أوضحت.

الخاص والمشترك، وثنائية اللفظ والمعنى:

ولعل حديث السلف عن الخاص والمشترك من المعاني يؤكد ماذهبت إليه من تضييق مجال الأخذ المكشوف، والتعامل مع القضية من منظور تداخل النصوص، فهم يستبعدون تهمة السرقة عن هذا المعنى المشترك، الذي لايختص به شاعر عن آخر، حقيقة ربما كان هذا المعنى المشترك خاصا بشاعر بعينه أول أمره، ولكنه بعد أن ذاع وانتشر، وتداوله الآخرون، أصبح متصلا بالمعارف العامة، والخبرات المشتركة بين الناس، أو ربما كان هو نتيجة لذلك، حتى صار من أمثالهم وعاداتهم [3]، فليس هذا مجال إدانة وسرقة، وإلى هذا الضرب من المعاني المشتركة رد كثير من النقاد تهمة الأخذ غير الحميد عن جانب من الأشعار، التي وسمت بالسرقة، كالآمدي مثلا، الذي

(١) السابق نفسه، ص ١٠.

(٢) انظر عيار الشعر، ص ١١٣ ومابعدها.

(٣) الآمدي: الموازنة، ص ٥٠، ١١٤، والجرجاني: الوساطة، ص ٨٤، ١٨٣، ١٨٥، ١٨٧.

ينتقد ابن أبى طاهر فى بعض تخريجاته لسرقات أبى تمام ، لأنه خلط الخاص من المعانى بالمشترك بين الناس ، مما لايكون مثله مسروقا ، كقول أبى تمام :

كُشِفَ الغِطَاءُ فأوْقِدِى أو أخْمِدِى لم تُكْمَدِى فظَنَنْتِ أن لم تُكْمَدِى

وقد أخذه فى نظر ابن أبى طاهر من قول بعضهم :

لا تنكرى جَذَعَ المُحِبِّ ، فإنَّه يَطْوِى على الزَّفَراتِ غيرَ حَشَاكِ

أو أخذه من قول مُسْلم بن الوليد :

قد أوْلَعَتْهُ بطولِ الهَجْرِ غُرَّتُه لو كان يَعْرِفُ طَعْمَ الهَجْرِ ماهَجَرَا[1]

والمعنى هنا فى نظر الآمدى من العام المشترك ، وهو أنه لايقدّر نيران الحب ولوعته إلا من جربه ، فإذا ما أضفنا إلى ذلك عدم تحديد ابن أبى طاهر للمصدر الذى أخذ عنه أبو تمام ، فإن السرقة بمعناها غير الحميد تنتفى عنه ، وسوف يتأكد هذا الاستنتاج بربط هذه الأبيات بالقصائد التى انتزعت منها .

وفى مقابل المعانى المشتركة يتحدث النقاد عن المعانى الخاصة ، وهنا نجدهم يصفونها بالمخترعة ، وبأنها التى سَبَق الشاعر إليها ، فيقررون بذلك أصالة صاحبها فى هذا المجال[2] ، وتفرده بهذا السبق ، داعمين من ذاتيته بما يشى بأسلوب خاص به ، وإن كان منصبا على المعنى دون اللفظ ، ولكننا قلما نجد سمات خاصة تحدد هذا التميز وتلك الأصالة أو كيفيتها .

وبالمثل فى مجال الألفاظ والعبارات الشائعة التى يجدونها مستخدمة عند أكثر من شاعر ، وبناء عليها تكون دليلا على الأخذ غير الحميد فى نظرهم ، مع « أن الألفاظ غير محظورة »[3] ، وربما كانت الصياغة لمثل هذه الألفاظ قرينة بناء جديد ، مغاير للبناء الذى استخدمت فيه تلك الألفاظ قبل ذلك .

---

(١) الموازنة ، ص ١١٢ .

(٢) انظر فى معنى الاصالة ، د. شكرى عياد ، اللغة والإبداع ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٣٠ .

(٣) النقد المنهجى ، ص ٣٦٦ .

بل قد نجد أحيانا من يقرن الاختراع بالبديع (وهو كل جديد طريف : مجال الصياغة) ، من ثم يقررون أنه لاسرقة إلا فى البديع المخترع ، الذى يختص به الشاعر [1] ، ويصبح الأخذ فى غير ذلك ليس بسرقة .

لكن التركيز على هذا الفصل بين اللفظ والمعنى ـــ فى الوقت نفسه ـــ هو من العوامل التى أدت إلى اهتمام النقاد بأمر السرقات ، وجعلها قضية نقدية ، عندما يلمحون تشابها فى المعنى أو تماثلا فى بعض الألفاظ ، ولقد كان هذا المنحى فى ثنائية اللفظ والمعنى ، أحد الملامح الرئيسية للدراسات النقدية منذ الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، وهو يتحدث عن أن المعانى مطروحة فى الطريق ... وإنما مجال الإبداع فى الألفاظ وصياغتها ، ثم كانت تقسيمات ابن قتيبة (ت٢٦٧هـ)، (فيما حسن لفظه وجاد معناه .. الخ) ، ثم توجهات أبى هلال العسكرى (ت٣٩٥هـ) فى عنايته بالألفاظ التى هى فى نظره كساء للمعانى [2] ، وفى ذلك فليتنافس المتنافسون .

وربما كانت إعادة النظر فى آراء هؤلاء النقاد السابقين بصورة دقيقة ومحيطة تكشف عن اهتمامهم بالامتزاج بين الجانبين ، وإن تغلب أحدهما على الآخر فى بعض المواقف [3] .

وأيا ما كان الأمر فقد كانت فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى ، من المسوغات التى اعتمد عليها نقاد السرقات ، فى الحكم بتحققها أو عدمه فى النص ، موضع الفحص ، بناء على أحد هذين الجانبين ، وهى فى الوقت نفسه من مرجحات ماذهبنا إليه ، من كون ظاهرة الأخذ فى معظم الأحيان تداخل

---

(١) انظر الموازنة ، ص٥٠ .

(٢) أبو هلال العسكرى الصناعتين تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، ط ١ ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابى الحلبى وشركاه ، القاهرة ، ١٣٧١ هـ ، ١٩٥٢ م ، ص ٥٧ ، ٦٩ .

(٣) انظر للمؤلف ، البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية ، ط ١ ، ١٤٠٤ هـ ، ١٩٨٤ م ، ص ٧٠ ، ٧١ .

نصوص وليست سرقات ، لأن فحص النص من خلال بنيته التى يمتزج فيها هذا الجانبان ، يمكن أن تؤيد ماذهبت إليه ، إذ يتضح اهتمام كثيرين ممن عنوا بأمر السرقات بأحد هذين الجانبين دون الآخر ، فالصولى والخالديان والآمدى وابن وكيع - كما سبق - كلهم يعول على أخذ المعنى أحيانا ، وعلى أخذ اللفظ فى أحيان أخرى ، بل إن عباراتهم قد تشى بذلك الامتزاج ، فالصولى يقرر أن أبا تمام « ... يعمل المعانى ويخترعها ، فاذا ما أخذ معنى زاد عليه ووشحه ببديعه » ، والخالديان يتكلمان عن « المعانى المخترعة والمتبعة » ، وابن وكيع يتحدث عن « المعنى اللطيف فى اللفظ الشريف » هذا برغم توجه هذا الأخير إلى رصد المعنى المأخوذ كمعيار للحكم بالسرقة ، بل إن التساوى فى المعنى كان أحد أحكامه (١) ، وهو يفحص النصوص فى هذا المجال .

من هنا فإن تركيزهم على جانب قد يوحى بتجرد الجانب الآخر من الأخذ غير الحميد ، وتصبح البنية كاشفة عن تصور آخر غير السرقة ، ألا وهو تداخل النصوص وثراء المعنى فيها .

ومن الأمثلة التى توضح ذلك صورة استدعاء الفكر لخيال من تشغل به النفس ، وهو منحى عام فى مشاعر الناس ، مشترك بينهم ، تتبعه الآمدى عند شعراء ثلاثة هم بترتيب استخدامه فى نظره جِرَانُ العَوْد والعبّاس بن الأحنف وأبو تمام ، فالأخير تابع لمن قبله ، وهكذا :

قال جران العود يصف الخيال :

سُقْياً لِزَوْرِكَ من زَوْرٍ أتاكَ به ... حَديثُ نفْسِكَ عَنْهُ وهو مَشْغُولُ

وأخذه العباس بن الأحنف فقال :

خيالُكِ حين أَرْقُدُ نُصْبَ عَيْنى ... إلى وقت انْتِبَاهِى مايَزُولُ
وليس يزورُ فى صِلَةٍ ، ولكن ... حديثُ النَّفْسِ عَنْكِ هُوَ الوَصُولُ

(١) المصنف ، ص ١٣٢ .

فتبعه الطائى فقال :

زارَ الخيالُ لها ، لابَلْ أزارَكَهُ فِكْرٌ إذا نامَ فِكْرُ الخِلْوِ لَمْ يَنِمِ[1]

وهذه التبعية فى نظر الآمدى تثبت السبق لجران العود ، مع أن المعنى من العام المشترك ، وبرغم ذلك فإن الفحص اللغوى الموضعى لابد واجد فارقا فى بنية هذا الكلام ، تتجاوز مجرد الاشتراك فى هذا المعنى العام ، فالشاعر الأول يدعو لهذا الطيف الزائر بالسقيا ، مقررا أنه يناجيه فى حديث نفسى ، بينما صاحبه عنه لاهٍ مشغول ، ويصبح التقابل بين التذكر وعدمه ، أو بين الاهتمام به والانشغال عنه ، عماد حديث نفسى بين ذلك المحب ومحبوبه ، الذى شغل عنه ، ومن ثم يتناول البيت شخصيتى الشاعر ومحبوبه برغم اختلاف موقفيهما .

والعباس بن الأحنف يعتمد التقابل وسيلة تعبيرية أيضا لتجسيد هذه الحالة ، لكن أطراف هذا التقابل ، اليقظة والرقاد ، عندما يصبح محورهما تذكر الشاعر لمن يحب ، دون أن يبرز موقف الطرف الآخر ، وربما كان هو أصدق الثلاثة .

لكن الطائى المتأنق ، يربط بين الخيال والفكر ، كوسيلة لزيارة من أحب فى صورة رامزة مكثفة ، وهو من أجل ذلك يثرى أطراف التقابل بين زار ، وأزار من ناحية ، ونام ولم ينم من ناحية أخرى ليؤكد دوام تذكره لها ، وهكذا يدرك القارىء بعض الفوارق برغم اتفاقهم جميعا فى استدعاء خيال المحبوب ، مما يقطع بالتأثير الذى لايفسره إلا تداخل النصوص لا السرقة بمعناها الشائن * .

لقد امتد البحث فى الأصالة قرينا بالبحث فى السرقات خلال القرنين الثالث والرابع خاصة ، لكننا ما إن نتجاوز هذه المرحلة إلى القرن الخامس الهجرى ، حتى نشهد هدوء العصبيات التى استثارت هذه القضية ، من ثم تتجلى

(١) الموازنة ، ص ٥٦ .

* ولو أرجعنا هذه النصوص إلى القصائد التى انتزعت منها لتأكد هذا الاستنتاج .

إيجابياتها ، فيطالعنا عدة آراء تؤكد ماذهبنا إليه ، فابن رشيق (ت٤٦٣ هـ) مثلا يقرر أن اللفظ جسم روحه المعنى ، وأن المحدثين يكملون القدماء ، بعد أن يستفيدوا منهم ، وأن الشاعر الحق هو من تلمح لديه « توليد المعنى واختراعه ، واستظراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعانى ، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ، وإلا كان اسم الشاعر عليه مجازا »[1] .

ولعلنا نلاحظ اهتمام ابن رشيق بالاتصال بين النصوص ، من خلال استفادة اللاحق من السابق ، وإكماله له ، وهو وإن كان مايزال يفصل بين اللفظ والمعنى ، لكنه يوليهما معا العناية والاهتمام ، مما يمكن أن يعد إسهاما فى توجه عبدالقاهر الجرجانى (ت٤٧١ هـ) ، إذ يولى الصنعة أهميتها فى التشكيل ، فيتجلى تفرد المبدع وأصالته ، برغم مايمكن أن يتراءى بينه وبين غيره من تماثل ، أو تأثر ، مرده إلى الأصل المعنوى الذى نزع كل منهما عنه ، لكنه قد أصبح مجال تفرد وتفارق ، بعد أن مسته يد الإبداع والصنعة والتصوير ، ومن ثم يصبح التفاضل بالإبداع وفنيته ، لابمجرد السبق الزمنى إلى المعنى ، والصورة على هذا النحو لاتعنى إلا البنية ، وقد اتحد جانبا العمل الفنى ، وامتزجا فى صياغة تثبت الأصالة والتفرد ، يقول عبدالقاهر « .. كذلك سبيل المعانى أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا فى كلام الناس كلهم ، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة ، وإحداث الصور فى المعانى فيصنع فيه مايصنع الصَّنَعُ الحاذق ، حتى يغرب فى الصنعة ، ويدق فى العمل ، ويبدع فى الصياغة »[2] ، كما يبين بعد ذلك أن : « .. من شأن المعانى أن تختلف بها الصور »[3] .

---

(١) ابن رشيق العمدة ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ط ، دار الجيل بيروت ، جـ ١ ، ص ١١٦ .

(٢) عبد القاهر الرجانى ، دلائل الاعجاز ، تعليق وشرح د. محمد عبد المنعم خفاجى ، ط ١٣٨٩ هـ . ١٩٦٩ م ، نشر مكتبة القاهرة ، ص ٣٨٤ .

(٣) السابق نفسه ص ٣٨٧ .

ويؤكد عبدالقاهر على دور الإبداع الذى قد لايلتفت إليه بعض النقاد ، فى بحثهم اختلاف العبارتين على المعنى الواحد ، وتتبعهم أخذ الشاعر من الشاعر ، وهو إبداع يتناول المعنى وصياغته معا ، من ثم يقرر ذلك فى وضوح وحسم ناعيا موقف من يتصور ثبات المعنى وتغير الشكل ، إذ يرد الفارق بين الشاعرين ، إلى تغير البنية شكلا ومضمونا ، لفظا ومعنى ، وليس لأحد هذين الجانبين فحسب يقول :

« ... وهو أنهم يقولون فى واحد : إنه أخذ المعنى فظهر أخذه ، وفى آخر إنه أخذه فأخفى أخذه ، ولو كان المعنى يكون معادا على صورته وهيئته ، وكان الآخذ له من صاحبه لايصنع شيئا غير أن يبدل لفظا مكان لفظ ، لكان الإخفاء فيه محالا ، لأن اللفظ لايخفى المعنى ، وإنما يخفيه إخراجه فى صورة غير التى كان عليها »[1] .

ثم يعقب ذلك بإيراد نماذج من الشعر ، تكشف باعتراف الشعراء أنفسهم فيها ، عما يعانونه ويقاسونه من مجاهدة فى الإبداع ، وتميز فى الصنعة ، القائمة على فكرة النظم عنده ، تلك الفكرة التى بسطها فى كتابه « دلائل الإعجاز » .

وهكذا يتضح التوجه الفنى الخالص الذى يجليه بحث عبدالقاهر الجرجانى لقضية الأخذ ، وهو توجه عماده فنية هذا الفعل ، وخلوص النص للإبداع . ولعله قد تجلى الفصل بين بحث الأخذ باعتباره مذمة ومنقصة تعاب على الشاعر ، وكونه فعلاً سويا يتجرد للكشف عن التفرد والأصالة ، وثراء النص ، القائم على اتصاله بغيره من نظائره ، فى تداخل بناء ، عماده تقاطع غيره من النصوص فيه وتضافرها ، واعتماد تركيبه على تراكيب غيره ، لتجلى بنية جديدة خصبة ثرية ممتعة .

---

(١) انظر د. محمد مصطفى هداره ، مجلة فصول ، السابقة ، آخر المقالة .

ويستمر ماسبق لينضاف إليه اعتبار الأخذ اقتباسا مثريا للنص ، مجليا لجهد المبدع فيما أبدع ، وقد وضحت هذه الرؤية عند نقاد منهم ابن الأثير (٥٥٨ــ ٦٣٧هـ) فى كتابه المثل السائر ، وحازم القرطاجنى (ت٦٨٤هـ) فى كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ، أما ابن الأثير ، فيرى أن الأخير لايستغنى عن الاستعارة من الأول [١] فى تضافر بين النصوص [٢] ، واجتهاد من المبدع ، بحيث يتجلى الابتداع فى عمله من خلال الزيادة على ما أخذه من المعانى ، أو تغييرها بعكسها ، أما مجرد التقليد والاتباع فهذا هو المعيب لديه ، ويندرج فى نظره تحت مصطلحات ، كالنسخ ، والسلخ ،والمسخ، برغم أن هناك أنواعا من السلخ قد تكون مقبولة لديه .

كما نلحظ لديه فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى ، عندما يقرر أن الحسن والقبح إنما يرجعان إلى التعبير لا إلى المعنى نفسه [٣] .

أما حازم القرطاجنى فإنه يبنى كتابه على قسمين : هما المعانى والمبانى ، وبرغم أنه يُفصِّل فى الأول منهما(الحديث عن المعانى ، وأنواعها ومثيراتها ، لكنه لايغفل صياغة هذه المعانى فى هذا القسم الأول ، مما يجعل فكرة البنية التى يمتزج فيها اللفظ والمعنى واضحة خلال كتابه ، ومن ثم فهو لايولى الفصل بين هذين الجانبين اهتمامه ، وربما كان ذلك لأنه يربط بين الواقع واللغة ووظيفتها ، حيث يقول فى مفتتح كتابه :

« المعانى إنما تتحصل فى الأذهان عن الأمور الموجودة فى الأعيان ، وكانت تلك المعانى إنما تتحصل فى الذهن بأعلام من العبارة توضع للدلالة »[٤] .

---

(١) المثل السائر جـ ٣ ص ٢١٨ .

(٢) انظر د. محمد الهادى الطرابلسى ، البحث الذى قدمه لمؤتمر جدة ، قراءة جديدة لتراثنا النقدى فى الفترة من ١٠ ــ ١٥ ربيع الثانى ١٩٠٩ هـ ١٩ ــ ٢٤ نوفمبر ١٩٨٩ م . بعنوان نقد الأدب عند البلاغيين العرب .

(٣) المثل السائر جـ ٤ ، ص ٣ .

(٤) حازم القرطاجى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ ، ص ٩ ، ١٠ ، ١٨ .

وربما يُظن النص السابق خاصا بعموم الكلام فى مستوياته المختلفة ، لكننا نجده بعد ذلك يخص المستوى الأدبى ، لاسيما الشعر عندما يقول :

« المعتبر فى حقيقة الشعر إنما هو التخييل فى أى معنى اتفق على ذلك »[1] ، وهو بما سبق يحصر قضية الشعر الجيد كفن فى التخييل والمحاكاة ، بما يجعل معيار الجودة منوطا بما يبذله الشاعر من جهد فى التصوير والإبداع ومعنى ذلك أن غير ما أشار إليه ليس بالشعر الجيد .

لذلك لايتضح لديه اهتمامه بالأخذ بمعناه الشائع ، كما كان عند المشارقة ، إذ جعلوه قضية نقدية كما أشرت سابقا ، وكان الفصل بين اللفظ والمعنى من مسوغاتهما ، ومع أن حازما يتحدث عن اقتباس المعانى ، كضرب من ضروب اجتلابها ، لكنه يجعل هذا الاقتباس مرادفا للاستثارة ، ويحدد له طريقين أحدهما الخيال وبحث الفكر ، والثانى مايتجلى فيه استفادة الشاعر من غيره ، بسبب زائد على الخيال والفكر ، عندما تتداخل النصوص ، وهنا يوسع حازم مجال الاستفادة ، إذ يجعله من أى كلام ويجرى فى نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل ، كما تتجلى فيه مقدرة الشاعر على الإبداع بواسطة مايحدثه من تصرف أو تغيير ، أو قلب ، أو نقل ، أو تضمين ، فإذا لم ينجح فيما سبق ، فليس هذا بالأديب القادر المبدع ، وعليه أن يترك هذا المجال ، ولعل إحداث هذه التغييرات فى المعانى يذكرنا بتوجهات ابن وكيع فى القرن الرابع ، وإن كان حازم لم يستخدم فى هذا المقام لفظ السرقات ، وإنما عالج القضية من وجهة نظر فنية خالصة ، عمادها الاقتباس فى مجال الإبداع :

« ولاقتباس المعانى واستثارتها طريقان ، أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر ، والثانى تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر ..

... والطريق الثانى الذى اقتباس المعانى منه بسبب زائد على الخيال ، هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى فى نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو

---

(١) السابق نفسه ص ٢١ ، ص ٤١ ، ١٣١ .

مثل ، فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين ، فيحيل على ذلك و يضمنه أو يدع الإشارة إليه ، أو يورد معناه فى عبارة أخرى على جهة نسب و نقل إلى مكان أحق به من المكان الذى هو فيه ، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه ، أو يتمم به أو يحسن العبارة خاصة ، أو يصير المنثور منظومها أو المنظوم منثورا خاصة . فأما من لايقصد فى ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة ، من غير تأثير من هذه التأثيرات ، فإنه البكىُّ الطبع فى هذه الصناعة ، الحقيق بالإقلاع عنها ، وإراحة خاطره مما لايجدى عليه غير المذمة والتعب »[1] .

وربما كان توجه عبد القاهر وحازم المشار إليه إلى هو مما جعل لاحقيهما يدققون لدرجة تستبعد السرقة تماما ، مقرين بما بين النصوص من اتصال وتداخل ، وبما بين الشعراء من أخذ وحفظ ، بعضهم عن بعض ، ومايمكن أن يقع بينهم من توارد ، نرى أن مرده يمكن أن يرجع — فيما يرجع — إلى ماينهم من اتصال فى الزمان والمكان والثقافة والأطر المعرفية فى هذا المجال ، يقول القزوينى (ت٧٤٩هـ) عن السرقة : « ومما أخرجه حسن التصرف من قبيل الأخذ والاتباع إلى حيز الاختراع والابتداع ، وكل ماكان أشد خفاء كان أقرب إلى القبول ، هذا كله إذا علم أن الثانى أخذ من الأول ، وهذا لايعلم إلا بأن يعلم أنه كان يحفظ قول الأول حين نظم قوله ، أو بأن يخبر هو عن نفسه أنه أخذه منه ، لجواز أن يكون الاتفاق من قبيل توارد الخواطر ، أى مجيئه على سبيل الاتفاق من غير قصد إلى الأخذ والسرقة ، كما يحكى عن ابن ميادة أنه أنشد لنفسه :

مفيدٌ ومتلافٌ إذا ما أتيته تهلَّلَ واهتزّ اهتزازَ المهنَّدِ

فقيل له : أين يذهب بك ؟ — هذا للحطيئة — فقال : الآن علمت أنى

---

(١) السابق نفسه ، ص ٣٨ ، ٣٩

شاعر إذ وافقته على قوله ولم أسمعه ، ولهذا لاينبغى لأحد بت الحكم على شاعر بالسرقة مالم يعلم الحال ... » (١) .

ومن الطبيعى أن تستمر وتتواصل هذه الجهود ، حتى تتشكل قضية الأخذ بين الشعراء وتوجهاتها الفنية ، فتتجلى فى منظورها النهائى ، ولعل من أبرز من أسهمو فى هذا التوجه النهائى لهذه القضية (ابن خلون ، ت٨٠٨هـ) بتصوره القائم على « أن اللفظ والمعنى متلازمان متضايفان » (٢) وذلك تجسيد لبنية النص المتشكل ، الكاشف عن جهد المبدع ، وهو جهد يقوم على « الارتياض فى أشعار العرب » (٣) ، ليتشكل فى الذهن « القالب الكلى المجرد من التراكيب المعينة التى ينطبق ذلك القالب على جميعها » (٤) .

ومن ثم تأخذ عملية الإبداع لديه صورة البناء والنسيج والمنوال لتتجلى إيجابية المبدع فى أسلوب متفرد ، فإن خرج على ذلك كان ما أنتجه فاسدا .

وقد نجد لديه فصلا بين اللفظ والمعنى كما فى الفصل الذى عقده تحت عنوان « فصل فى أن صناعة النظم والنثر إنما هى فى الألفاظ لا فى المعانى » ، ولكن ذلك ليس ردة فى تصوره ، وإنما هو جانب تعليمى فقط ، لايقلل من توجهه الأخير هذا الذى يشكل كثيرا من فصول كتابه الأخرى .

وبرغم أن عناية ابن خلدون بالإبداع كانت فى مجال حديثه على الملكة اللسانية وصقلها ، لكنه فى الوقت نفسه يدعم فكرة سابقيه فى اعتبار الاتصال بين النصوص وتداخلها ، كفعل لازم للتفرد ، وتأكيد الأسلوب الخاص بالمبدع ، والكاشف عن جدة النص وثرائه ، وتكثيف المعنى فيه ، وارتباطاته بنظائره فى هذا المجال ، بحيث يصبح إضافة ونماء وليست سرقة واتباعا ، كما

---

(١) الخطيب القزوينى ، الايضاح ، ص

(٢) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون ، تحقيق وضبط وشرح وتعليق د. على عبد الواحد وافى جـ ٤ ، ط ١ ، ١٣٧٩ هـ ، ١٩٦٠ م ، ص ١٣٠٢ .

(٣) السابق نفسه ، ص ١٢٩٣ ، ١٢٩٦ .

(٤) السابق نفسه ، ص ١٢٩٣ .

يشكل تميزا وتفردا ، دون تلبيس أو خداع ، أو أى معنى آخر يطامن من روعة فعل الإبداع ومكانته ، ومايبذل فيه من جهد ومعاناة ، وغير ذلك من المواصفات التى تتضح حين تتجاور النصوص ، ويقوم الفحص والموازنة بتقصى هذه الجوانب الأصيلة في فعل الإبداع عندما تتجلى فى النص .

وبرغم أهمية الاعتداد بقضية الأخذ بين الشعراء ، ودورها الأساسى فى الموازنات بحثا عن الأصالة والتفرد ، لكن فعاليتها ظلت حبيسة الماهيات ، ولم تتجاوز ذلك للبحث فى الكيفيات ، التى يمكن أن تتضمن الإبانة عن تشكيل بنية النص ، من هنا فقد قام البحث فى البديع بمفهومه — كل جديد طريف فى مجال الصياغة — بمحاولة تغطية بعض جوانب هذا المنحى فى الدرس النقدى ، وهكذا أسهما معا ، الأخذ والبديع — فى تشكيل بعض جوانب الموازنات بين النصوص ومعالجتها وهو ماسوف يتكفل بتفصيله إن شاء الله القسم التالى .

البديع والعصـــر

البديع والعصـــــر

ليس البديع كظاهرة فنية جمالية بمنفك عن طبيعة العصر العباسى وتطوره الحضارى سياسيا واجتماعيا وفكريا . وما من شك فى أن الحياة قد تغيرت إذا قورنت بما كانت عليه فى العصور السابقة على هذا العصر ، وكان لذلك أثره فى الفن والفكر وصياغتهما ، مهما كان ذلك الأثر محدودا (١) .

إن امتزاج الحضارة العربية الإسلامية فى هذه الفترة بغيرها من الحضارات ، قد أمد الفكر العربى بما لدى اليونان من فلسفة ومنطق وعلوم ، وما لدى الهند من حكمة ومعارف ، وما لدى الفرس من ضروب التفنن فى المأكل والملبس ، والمعيشة ونظم الحياة والفكر ، من هنا فقد تعددت نتائج ذلك الامتزاج وتباينت .

وإذا كان الشعر العربى منذ العصر الجاهلى قد شهد الصنعة والتأمل ، فإن ذلك لم يصبح مذهبا واتجاها مستقرا إلا بعد هذا الامتزاج الحضارى ، ولو لم يكن الشعراء أنفسهم كبشار وأبى نواس وأبى تمام مهيئين لهذا الضرب من التفنن ، ما أتى الامتزاج هذه النتائج على مستوى البديع وتشكيل نسيج النص هذا التشكيل الخاص ، الذى يتميز به هؤلاء الشعراء وأضرابهم ، ومن ثم عصرهم .

حقا كان للتقاليد المحافظة فى بناء القصيدة وصياغتها أثر بارز ، سواء فى اتصال الحاضر بالماضى ، كتطور طبيعى ، وكذلك بدعم الحكام لهذا الاتجاه ، حفاظا على الطابع العربى القرين بالدين الإسلامى ، وبما بذله اللغويون الأصوليون من جهد فى إقرار هذا المسلك فى الفكر والشعر ، لكن ذلك لم يحل بين الشعراء ومحاولتهم الكشف عن ذواتهم ، وتمثل متغيرات عصرهم ، الذى عمق من البديع كظاهرة فنية ، ومذهب معتبر ، بحيث أصبح إفرازا حضاريا قرينا بتطور الفن بصفة عامة .

---

(١) انظر أحمد أمين ضحى الإسلام حـ ١ ، ط ١ ، مطبعة الاعتماد ١٣٥٢ هـ/١٩٣٤ م ، ص ٣٧٨ .

ولقد تزاوج هذان الاتجاهان ، المحافظ والمجدد ، ليس فقط بجعل الشعراء فريقين متقابلين فحسب ، بل إن بعض الشعراء أنفسهم قد مثل إنتاجهم هذه الظاهرة ، فوجدنا مثلا أبا نواس يلتزم المنهج المحافظ فى بناء القصيدة وهو يمدح الحكام ، ويحيد عن ذلك إلى التجديد والكشف عن ذاته فى الغزل ووصف الخمر مثلا (١) .

ومهما حاول بعض الدارسين الربط بين خمريات أبى نواس العباسى والهندى الرياحى الأموى ، وتأكيد متابعة اللاحق منهما للسابق فإن الدارس لشعريهما سوف يدرك بجلاء تميز أبى نواس فى هذا الصدد .

لكنها نزعة الربط بين اللاحقين والسابقين ، وإرجاع الحاضر ومتغيراته إلى أصولهما الماضية ، هو الذى يحكم هذه العلاقة .

وإذا كان لابد من هذا التصور ، فيجب أن يتم دون شطط ، حتى لانلغى الحاضر ومستجداته . أو نغفل مابين العصور وفكرها من اتصال وتواصل ، بل والأنساق المعرفية فى هذين المستويين سلبا وإيجابا .

البديع ونسيج النص

هل هناك من علاقة بين البديع والجمال والتفنن من ناحية ؟ والبديع والضلال والانحراف من ناحية أخرى ؟

أشرنا فيما سبق إلى أن البحث فى البديع إنما هو بحث فى نسيج النص وفحص له ، يتضح ذلك من اتصال المعنى اللغوى الاشتقاق لمدلول البديع ، بمفهومه الاصطلاحى عندما أصبح تعبيرا عن مذهب أدبى ، قامت حوله كثير من المخاصمات والمجادلات الأدبية فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ، وما تلاهما من قرون ، حتى ضاق مدلوله وتحدد بمباحث « علم البديع » منذ القرنين السادس والسابع الهجريين ، (الثانى عشر والثالث عشر

---

(١) انظر د. العربى حسن درويش أبو نواس وقضية الحداثة فى الشعر ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧ م ، ص ١٣٨ .

الميلاديين) . لكن الذى لاشك فيه أن القرن الثالث قد أثر تأثيرا واضحا جليا على تطور البديع فيما تلاه من قرون ، بل وشكل كثيرا من تصوراته [1] ، حيث إن المصطلحات التى ذكرها عبد الله بن المعتز فى كتابه « البديع » ، وهو أول كتاب جمع كثيرا من فنونه ، كانت هى الأساس الذي ارتكز عليه تقريبا كل من أسهم فى هذه القضية ، مناقشة ورصدا وإبداعا بعد ذلك ، بالإضافة إلى أنه هو نفسه قد استقى هذه الفنون من مراجعاته لما سبقه وما عاصره من نصوص .

ثم أخذت معالم هذا التصور المشكلة لجمال النص فى التكامل ، بواسطة البديع ، خلال كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) ، وبرغم عدم إشارته إلى ابن المعتز ، ومخالفته له فى تسمية بعض المصطلحات ، لكنه قد يماثله فى بعض استشهاداته الشعرية بتعاقبها نفسه لديه [2] ، كما يقاربه فى مسلكه عندما يوازن بين مايستجاد وما يستقبح من نصوص ، بناء على ماتتضمنه من بديع .

وإذا كان لابن المعتز فضل السبق ، فإن قدامة أكثر انضباطا فى المنهج والترتيب والتصور ، وأكثر اتساعا فى التحليل والكشف والنظر فى النصوص ، التى حظيت لديه بنظرات فاحصة مفسرة ، تتصل بالموقف العام من معالجة النص التراثى .

من ثم فقد تتابعت الكتب التى ترصد هذا اللون من الوسائل التعبيرية رصدا يجمع بين المعيارية والفن [3] ، مثل كتاب « الصناعتين » لأبى هلال العسكرى ، « والعمدة » لابن رشيق القيروانى وغيرهما ، حتى بلغ هذا الاتجاه ذروته فى مفتاح العلوم لأبى يعقوب السكاكى ، الذى يعتبر البديع جزءا من

---

(١) انظر أغناطيوس كراتشقوفسكى مقال البديع العربى فى القرن التاسع ترجمة وتقديم مكارم الغمرى ، مجلة فصول تراثنا النقدى جـ ١ مجلد ٦ العدد الأول أكتوبر نوفمبر ديسمبر سنة ١٩٨٥ م .

(٢) انظر المقال السابق نفسه .

(٣) انظر للمؤلف البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية ط الطوبجى القاهرة ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م .

تصوره لعلم الأدب ، في منظومة تضم النحو والصرف والمنطق والمعاني والبيان والبديع والعروض [1] .

ولايعنيني هنا تطور الظاهرة البديعية ، بقدر مايشغلني رصد معالمها التي تشكل قيما فنية جمالية ، وظفت في بنية النص ، ومعالجته ، وتشكيل نسيجه ، في الكتب التي تعتمد الموازنة آلية لها في مقاربة النصوص .

البديع والطبع :

بالنسبة للمعنى اللغوي الاشتقاق للبديع فهو يعني « كل جديد طريف ، اخترع على غير مثال سابق » [2] ، ويتصل هذا المدلول بالمفهوم الاصطلاحي ، عندما يقترن بالصياغة ، ليصبح مرادفا للجمال والإبداع والتفنن في بيئة الرواة والنقاد والبلاغيين ، فالجاحظ مثلا (ت ٢٥٥ هـ) يطلقه على صور جديدة في الشعر أخذت تسهم في تشكيل نتاج الأدباء ، ويتميز بها فريق منهم ، فهو يعلق على قول الأشهب بن رميلة :

إن الأُلَى حانَتْ بِفَلْجٍ دِماؤُهُم ... هُمُ القَوْمُ كلُّ القَوْمِ يا أُمَّ خالِدِ
هُمْ ساعِدُ الدَّهْرِ الذي يُتَّقى به ... وماخير كف لا تنوءُ بساعِدِ
أُسودُ شَرًى لاقت أُسودَ خَفِيَّةٍ ... تَساقَوا على حَرْدٍ دِماءَ الأَساوِدِ

قائلا : « هم ساعد الدهر » إنما هو مثل ، وهذا الذي تسميه الرواة البديع » [3] ، كما يقرن هذا البديع بالطبع ، وإن اختلفت درجات الشعراء فيه ، ويجعلهما صفتين لبعض المولدين منهم ، حتى ليصبح البديع في نظره سمة

(١) انظر أبو يعقوب السكاكي مقدمة مفتاح العلوم.

(٢) انظر مختار الصحاح والقاموس المحيط وتاج العروس ، والمعجم الوجيز مادة « بدع » ، وانظر د. رجاء عيد المذهب البديعي في الشعر والنقد نشر مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٧٨ ص ١٨ ومابعدها .

وكذلك للمؤلف في البنية والدلالة نشر منشأة المعارف بالاسكندرية ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م ، ص ٣٠/٥٠ .

(٣) الجاحظ البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون نشر مكتبة الخانجي القاهرة ط ٣ ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م ، ص ٥٥ .

مستحدثة ، فهو إذ يعدد المطبوعين من الشعراء المولدين يقرر أن « بشار أطبعهم كلهم »[1] بل يجعل بشار رائدا فى هذا المجال « وبشار حسن البديع والعتابى يذهب فى شعره مذهب بشار »[2] ، « ولم يكن من المولدين أصوب بديعا من بشاروا بن هرمة »[3] ، ومع هؤلاء المطبوعين كبشار والعتابى وابن هرمة ، فهناك المتكلفون من وجهة نظر الجاحظ ، كمنصور النمرى ، ومسلم بن الوليد الأنصارى ، وأشباههما من المولدين الذين قد يحتذون حذو غيرهم .

وإذا كان البديع كما أشرنا يتعلق بنسيج النص ، ويسهم فى جمال صياغته ، فإن الطبع مرده إلى مقدرة الشاعر على الانطلاق والانثيال ، وغزارة القول والمواتاة ، وسرعة الاستجابة والتفرد فى تشكيل هذا النسيج ، يتضح ذلك من حديث الجاحظ نفسه عن الطبائع ومستويات استجاباتها للفن والإبداع[4] ، وربما كان الطبع على هذا النحو ذا صلة بفكرة التفرد والسبق والأصالة التى ناقشناها فيما سبق .

الطبع إذن مقدرة على فن القول ، من مجاليها إيجاد الشاعر للبديع ، لتشكيل نسيج النص تشكيلا فنيا ، فى يسر ومواتاة أكثر من غيره ، وقد يكون هناك من توجد لديه هذه المقدرة ، لكنها قد تكون غير مهيئة للاستجابة الفنية السريعة ، ولابد فى مثل هذه الحالة من المعاودة وتحمل مشقات ذلك ، حتى يتحقق التشكيل الفنى للنص .. « فإن ابتليت بأن تتكلف القول ، وتتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطباع فى أول وهلة ، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة ، فلا تعجل ، ولا تضجر ، ودعه بياض يومك ، وسواد ليلك ، وعاوده عند نشاطك ، وفراغ بالك ، فإنك لاتعدم الإجابة والمواتاة ، إن كانت هناك طبيعة ، أو جريت من الصناعة على عرق »[5] .

---

(١) السابق نفسه حـ ١ ص ٥٠ .

(٢) السابق نفسه حـ ٤ ص ٥٦ .

(٣) السابق نفسه حـ ١ ص ٥١ .

(٤) انظر السابق نفسه ص ١٣٨ وكذلك انظر ابن قتيبة الشعر والشعراء حـ ١ ص ٩٠ .

(٥) البيان والتبيين حـ ١ ص ١٣٨ .

وإذا كان هذا هو توصيف « التكلف » عند بشر بن المعتمر (ت ٢١٠هـ) وقد استشهد به الجاحظ ، فيمكن أن نعتبر التكلف على هذا النحو قسيما « للطبع » ، لكنه غير مناقض له ، حيث يقومان على توفر المقدرة لدى المبدعين ، ويتباينان في اختلاف درجات التهيؤ والمواتاة القرينة بهما ، وربما كان مفهوم التكلف هذا متأثرا بالمعنى اللغوى للكلمة [1] ، لاسيما وقد كان للغويين في هذه البيئة العباسية كلمة مسموعة ، شكلت كثيرا من مناحى الفكر والأدب والنقد ومفهوماتها .

وتتأكد هذه القسمة عند ابن قتيبة ، عندما يقترن لديه التكلف بالتقويم والتثقيف والتنقيح والتفتيش وإعادة النظر :

« ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر ، كزهير والحطيئة ، وكان الأصمعى يقول : زهير والحطيئة وأشباههما ، من الشعراء عبيد الشعر ، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين ، وكان الحطيئة يقول : خير الشعر الحولى المنقح المحك ، وكان زهير يسمى كبرى قصائده « الحوليات » [2] .

وذلك هو المعنى الذى سوف يقترن بالبديع ، حيث يتجلى عند كثيرين من ممثلى هذا الاتجاه من الشعراء : التأمل والمحاولة ، والجهد المبذول وتحمل المشقة ، فى البحث عن الصيغ والصور الملائمة الجديدة ، دون أن يتعارض ذلك مع اتصافهم بالطبع .

البديع واللغـــة :

وإذا ما عدنا إلى ملاحة الجاحظ عن البديع ، وتعليقه السابق على قول

---

(١) مختار الصحاح ، دار الجيل ، بيروت ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ص ٥٧٦ .

(٢) ابن قتيبة الشعر والشعراء تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر حـ ١ دار المعارف مصر سنة ١٩٦٦ م ص ٧٧ ــ ١٧٨ .

الأشهب بن رميله » هم ساعد الدهر » فلعلنا نلاحظ أن البديع هنا مرده إلى اللغة والعلاقات اللغوية المجازية وغيرها ، وتجاوز العبارات للمألوف من هذه العلاقات ، وهى القضية التى كان من أسباب إثارتها وثرائها — فى الوقت نفسه — بحث المتكلمين من معتزلة وسنة وغيرهم ، فى المعنى ، وهم يتصدون لتأويلات المجاز فى القرآن الكريم ، قياسا على لغة العرب والشعر القديم ، بين مثبت للمجاز فى القرآن ، ونافٍ له .

وهذا البحث قد ساعد على إذكاء فكرة قداسة اللغة نفسها ، مما أسهم فى إيجاد ذوق لغوى محافظ [1] ، دعمته فكرة الاستشهاد باللغة ، ووقوفه عند حد زمنى معين ، وارتباط اللغويين وبعض رواة الأشعار بذلك ، وتعصبهم ضد من يخرج عن هذه الحدود ، مما جعل بعض الشعراء ينحرف عن هذا المستوى ، مؤثرا الإبداع والتفنن ، حتى ولو خرج عما تعارف عليه اللغويون من علاقات ، ومعايير تشكل نظام اللغة فى نظرهم .

لكن أصحاب البديع وهم يتخذونه مذهبا ، إنما يرون فيما يشكلون قيما ومعايير ، لمذهب فنى يقوم على نظام لغوى أيضا ، ويتمسكون به ، اعتمادا على مايمكن أن تتضمنه اللغة من توسع فى نحوها وصرفها وفقهها ، لذلك فقد كانت إجابة أبى تمام لمن قال له « لماذا لاتقول مايُفهم ؟ » هى : « ولم لاتفهم أنت مايقال » [2] ، اعتدادا منه بهذا التوجه ، والخروج عما ألفه اللغويون ، استجابة منه لمتغيرات العصر الحضارية ، وتعبيرا عن مذهب أدبى جديد سوف نوضح بعض معالمه فيما يلى إن شاء الله .

لذلك فقد وجدنا من اللغويين من قاوم اتجاه أبى تمام كابن الأعرابى

---

(١) د. محمد حسين الأعرجى ، الصراع بين القديم والجديد فى الشعر العربى ، وزارة الثقافة بالجمهورية العراقية سنة ١٩٧٨ م ص ١٨٢ .

(٢) أبو عبد الله محمد بن عمران المرزبانى الموشح تحقيق على محمد البجاوى ط دار نهضة مصر الفجالة ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٥٠٠ وكذلك نفس المعنى ص ٤٩٩ .

(١٥٠ ــ ٢٣٠ هـ) ، ومعاصره الأصمعي (ت ٢١٠ هـ) ، وأبي سعيد المكفوف الذي لقي ابن الأعرابي [١] ، وغيرهم .

لكن هناك من اللغويين من وقف موقفا وسطا كأبي حاتم السجستاني (ت ٢٥٥ هـ) وتلميذه المبرد (٢١٠ ــ ٢٨٥ هـ) [٢] .

هذا برغم أن هناك من اللغويين أيضا من تقبل انحراف الأدباء عن المألوف ، وتجاوزهم للمتعارف عليه ، إيثارا للإبداع ، كالخليل بن أحمد (ت ١٧٠ هـ) الذي جوز للشعراء دون غيرهم : « إطلاق المعنى وتقييده ، وتصريف اللفظ وتعقيده ، ومد مقصوره ، وقصر ممدوده ، والجمع بين لغاته ، والتفريق بين صفاته » [٣] ، وهو تجوز يتصل بالبديع بأكثر من سبب لأنه يتعلق بالشعر ، وماينشئه المبدع فيه من علاقات لغوية تشكل نسيجه وقيمه الفنية ، ومستوياته الدلالية والصوتية وغيرها .

وثمة موقفان لابن الأعرابي قديكشفان عن حقيقة مسلك بعض اللغويين والنقاد ، من مذهب البديع وممثليه ، أحدهما مايرويه ابن هفان ، عندما أشار إلى مايأخذه ابن الأعرابي على أبي نواس من ضعف ولين ، ثم ضمه المجلس مع بعض رواة شعره ، ولم يكن يعرفه ، ومازال يستمع إلى شعره ، ويعجب به ، حتى سأل عن صاحبه ، فعندما أخبر به قال لمحدثه « اكتم علي فوالله لا أعود » [٤] .

أما ثاني هذين الموقفين ، فهو إعجابه بشعر لأبي تمام دون أن يُذكر له صاحبه ، فما أن سمع أنه لأبي تمام حتى قال لراويه « خرّق .. خرّق » [٥] .

(١) انظر د. محمود الربداوي الحركة النقدية حول أبي تمام حـ ١ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ص ٢٠ ، ٢١ ، ٢٣ .

(٢) السابق نفسه ص ٢٦ / ٣٩ ، ص ٤٥ .

(٣) أبو إسحاق ابن ابراهيم بن علي الحصري القيرواني زهر الآداب وثمر الألباب حـ ٢ تحقيق وشرح علي محمد البجاوي ط ٢ دار إحياء الكتب العربية محمد عيسى البابي الحلبي وشركاه ص ٦٣٣ .

(٤) السابق نفسه حـ ١ ص ٢٤٠ .

(٥) أخبار أبي تمام ص ١٧٦ ، وكذلك انظر المثل السائر حـ ٣ ص ٢٧٣ .

وهناك موقف مماثل يمكن أن يتآزر مع ماسبق ، فى الكشف عن معارضة بعض اللغويين لمذهب البديع ، وهذا الموقف لأبى العباس أحمد بن يحيى وقد رواه الصولى ، مسجلا إعجاب هذا اللغوى بشعر أبى تمام بعد أن فسر له ، وكان قبلَ ذلك منكرا له (١) .

ويعزو بعض المفكرين هذا الموقف من شعر أبى تمام لما فيه من غموض ، قد يصعب فهمه على بعض هؤلاء اللغويين (٢) ، الذين ذللت لهم أشعار الأوائل ، ووجدوا أئمة قربوها لفهمهم ، وكثرت روايتهم لها ،فهميقرءونها سالكين فيها سبيل غيرهم فى تفاسيرها » (٣) .

كما يسهم فى تفسير معارضة هؤلاء اللغويين ، محاولة شعراء البديع تجاوز المألوف ، والحرص على الجديد فى الصور والصياغة والعلاقات اللغوية ، وبذلك تصبح هذه المعارضة قرينة الصراع الحضارى ، بين من يؤثرون العقل وحرية الفكر ، ومن يتشددون فى التقليد ومتابعة السابقين ، وهو الموقف الذى أسهم فى تشكيل الحياة الثقافية والاجتماعية فى العصر العباسى ، خاصة منذ حكم الخليفة المتوكل ، جد ابن المعتز ، عندما أخذ يترصد المعتزلة وتفكيرهم (٤) .

ومن ناحية أخرى فإن هذا الموقف يتصل بالصراع بين القدماء والمحدثين ، بين من يؤثرون تقاليد السابقين ، ويحرصون على الالتزام بها ، وقد يتطرفون ، وبين من يستجيبون لنوازعهم فى التعبير عن أنفسهم ، متخذين من الفن ووسائله التعبيرية مجالا للكشف ، ومجلى للإبانة عن مذهبهم ، وموقفهم من تراثهم ، فى معادلة ، يصبح بها هذا التراث فاعلا فى الحاضر ، على نحو ما ، بزغم تجاوز هذا الحاضر له .

(١) السابق نفسه ص ١٥ ــ ١٦ .

(٢) انظر على سبيل المثال : الحركة النقدية حول شعر أبى تمام ص ٤٣ .

(٣) أخبار تمام ص ١٤ .

(٤) انظر د. جابر عصفور مقال قراءة محدثة فى ناقد قديم : ابن المعتز مجلة فصول المجلد السادس العدد الأول أكتوبر نوفمبر ديسمبر سنة ١٩٨٥ م .

ولعل هذا مايفسر لنا ملاحظة إسحاق بن ابراهيم الموصلى ، وقد استمع إلى شعر أبى تمام فقال : « يافتى ما أشد ماتتكىء على نفسك » يعنى أنه لايسلك مسلك الشعراء قبله ، وإنما يستقى من نفسه »[1] ، هذا برغم أن الإطار العام لكثير من قصائد المدح كان إطارا محافظا إلى حد كبير ، إرضاء لأولى الأمر وأصحاب السلطان .

وإذا كنا قد أشرنا إلى أبى تمام فيما سبق ، فلأن اتجاه البديع قد أصبح مذهبا على يديه ، بعد أن نسب النقاد بعض ظواهره وبداياته إلى بشار وأبى نواس ومسلم بن الوليد .

من سمات مذهب البديع :

١ ــ العلاقات اللغوية الجديدة :

وبعد وفاة الجاحظ بربع قرن تقريبا ، يشهد القرن الثالث انجرى تحديدا لمفهوم البديع ، أشد جلاء لفكرته ، وأوضح توصيفا لقضاياه ، وأكثر تمثيلا لظواهره ، ذلك فى « كتاب البديع » لعبد الله ابن المعتز ، الذى ألفه سنة ٢٧٤ هـ ، ومحضه لتأصيل قضية البديع ، مجليا اهتمامه بالكلمة وفحص الأسلوب الشعرى ، الذى يرى أن البديع يختص به . كما يقرر انتماء هذا الضرب من الصياغة إلى الفن ، مشيرا بصفة عامة إلى موقف اللغويين المعارض لهذا التوجه فى الشعر : « البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولايدرون ما هو .. »[2] .

ويكشف ابن المعتز فى هذا الكتاب عن القيم الفنية ، التى يمكن أن تسهم فى تشكيل معالم الجمال المبتغى فى النص ، كالاستعارة والتجنيس والطباق ورد الأعجاز على الصدور والمذهب الكلامى ، وغير ذلك من المحسنات التى

(١) الموشح ص ٥٠٢ .

(٢) عبد الله بن المعتز « كتاب البديع » نشر وتعليق اغناطيوس كراتشقوفسكى دار المسيرة ، بيروت ص ١ .

رصدها فى ثلاثة عشر لونا غير ما سبق منها : الالتفات ، والاعتراض ، وحسن الخروج من معنى إلى معنى ، وتأكيد المدح بما يشبه الذم ، وتجاهل العارف ، والهزل يراد به الجد ، وحسن التضمين ، والتعريض والكناية ، والإفراط فى الصفة ، وحسن التشبيه ، وإعنات الشاعر نفسه فى القوافى ، وحسن الابتدآت . ولعل القاسم المشترك بين كل هذه الفنون ، أنها ضروب من العلاقات اللغوية ، بعضها داخلى التراكيب ، وبعضها الآخر خارجها ، فى الوقت نفسه ، أى بين هذه التراكيب بعضها وبعض ، فيتسع مجال هذه العلاقات متجاوزة التركيب إلى القطعة مثلا (١) ، وهذا هو الذى جعل ابن المعتز وغيره يتجاوز البيت الشعرى كشاهد إلى عدة أبيات أحيانا (٢) ، حتى يمكن أن تتجلى فيها الظاهرة الفنية ، ويكشف هذا الموقف نفسه عن مستوى من مستويات معالجة النص يتجاوز الاهتمام بالتركيب أو الجملة إلى ماهو أوسع من ذلك ، اعتمادا على علاقات تتجاوز مفهوم الإسناد ووظيفته الموضعية ، إلى استثمار قرائن السياق وإيحاءاته الكلية ، للكشف عن مستويات المعنى ، ويتضح ذلك فى توظيف الفنون البلاغية السابقة وهى تشكل بنية النص .

ولعل ابن المعتز خضوعا منه للفصل بين اللفظ والمعنى ، قد جعل البديع صفة مفارقة للنص ، بمعنى أن البديع ليس ضروريا ، بدليل أن هناك من الشعراء — فى نظره — من يجيد دون أن تجد له « بيتا بديعا » كما يقول هو نفسه موضحا موقف السابقين من البديع : « وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين فى القصيدة ، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يستحسن إذا أتى نادرا ... » (٣) .

وهذا التصور بعيد عن الفهم السوى لطبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى ، من حيث تآلفهما وامتزاجهما فى النص ، كبنية إبداعية من ناحية ، كما يخالف هذا

(١) انظر فى هذا المجال محاولتنا « فى البنية والدلالة » فى أبواب كالتناسب والتجنيس والحذف والنقد والتشبيه والاستعارة ط منشأة المعارف الاسكندرية ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م .

(٢) انظر عبد الله بن المعتز كتاب البديع ص ٣٣ ، ص ٥٠ على سبيل المثال .

(٣) السابق نفسه ص ١ .

التصور — من ناحية أخرى — مفهوم أصحاب هذا الاتجاه ، عندما أصبح مذهبا فى بناء نسيج القصيدة العربية، يشكل التيار الحديث فى مقابل مذهب القدماء، وهى الحركة التى أفرزتها متغيرات العصر العباسى ، برغم استمرارية التقاليد الشعرية فى بعض أغراض الشعر . بل لعل ابن المعتز كان غير دقيق وهو يقرر « فنية » البديع ، ثم يجرد بعض القصائد الجيدة منه ، ولكن ربما كانت معارضته الحداثة ، والمحدثين هى التى دفعته إلى ذلك ، برغم أن مفهوم البديع ودوره فى بنية النص كان أمرا معروفا واضحا فى القرن الثالث ، ومابعده ، قرينا بالتأمل والمحاولة والصنعة ، والبحث عن الصيغ والصور الملائمة الجديدة .

من هنا فإن قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) قد اعتبر البديع وسائل الإجادة لصنعة الشعر وقوته ، وعلى هذا الأساس بنى كتابه نقد الشعر :

«ولما كانت للشعر صناعة ، وكان الغرض فى كل صناعة إجراء مايصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال ، إذ كان جميع مايؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان ، أحدهما غاية الجودة ، والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمى الوسائط ، وكان كل قاصد لشىء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود ، فإن كان معه من القوة فى الصناعة مايبلغه إياه سمى حاذقا ... »[1] .

لذلك فقد جعل قدامة القسم الثانى من كتابه لنعوت جودة الشعر ، بناء على حسن استخدام البديع ، وفى مقابل ذلك ، كان القسم الثالث نعوتا للشعر المعيب نتيجة سوء الاستخدام ، حقيقة تحدث فى كثير من القضايا التى تتعلق بالشعر الجيد ، لكن مايتعلق منها بأصول البديع — بمفهومه العام — وحسن استخدامه يمثل الجزء الأكبر والأهم من كتابه هذا الذى خصصه لتمييز جيد الشعر من رديئه بناء على هذا التصور .

---

(١) قدامة بن جعفر نقد الشعر تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجى ط ١ ١٣٩٩ هـ ١٩٧٩ م ، نشر مكتبة الكليات الأزهرية ص ٦٤ .

ولايخفى ما فى هذا التعامل بين هذين القسمين من موازنات بين النصوص ، عمادها توظيف البديع فى بنيتها .

كما أن عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس ، لم يعتد بقيمة الجناس مثلا إلا من خلال نظرته إلى دوره فى تشكيل النص ، وهى النظرة القرينة بفكرة النظم لديه (١) ، برغم أن بعض البلاغيين المتأخرين نسبوا أهميته للفظ فحسب .

ونجد المفهوم السوى للبديع كفن ، يشكل نسيج النص واضحا أيضا بعد ذلك بعدة قرون عند ابن خلدون ، وهو يقرر أن مستوى الأدب يتجاوز بلغته مجرد الإفادة إلى اللذة والجمال والحلاوة ، بعد أن يحقق الدال مدلوله كعبارة وخطاب أوثق دلالة ، وهو المقصود بطبيعة الكلام وسجيته ، من ثم يبين أثر المحسنات فى تشكيل اللفظ والمعنى معا ، وهو تصور متقدم لايختلف كثيرا عن نظيره لدينا اليوم .

« .. ثم يتبع تراكيب الكلام فى هذه السجية التى له بالأصالة ضروب من التحسين والتزيين بعد كمال الإفادة ، وكأنها تعطيه رونق الفصاحة ، من تنميق الأسجاع ، والموازنة بين جمل الكلام ، وتقسيمه بالأقسام المختلفة الأحكام ، والتورية باللفظ المشترك عن الخفى من معانيه ، والمطابقة بين المتضادات ، ليقع التجانس بين الألفاظ والمعانى ، فيحصل للكلام رونق ولذة فى الأسماع وحلاوة وجمال كلها زائدة على الإفادة ، وهذه الصنعة موجودة فى الكلام المعجز فى مواضع متعددة... »(٢) ثم يضرب أمثلة بعض الآيات التى يتضح فيها ذلك،لكن مايعنينا هو كما أشرت موقفه من البديع كوسائل للتشكيل لفظا ومعنى ، واعتبار ذلك صنعة ، وهو امتداد لمفهومه فى القرن الثالث عند أصحاب مذهب البديع عندما أولوا جل اهتمامهم لخلق علاقات لغوية جديدة من خلال البديع وهو يشكل بنية النص .

---

(١) انظر عبد القاهر الجرجانى أسرار البلاغة تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا ط ٦ ، ١٣٧٩ هـ / ١٩٥٩ م ، مكتبة القاهرة ص ٤ .

(٢) مقدمة ابن خلدون حـ ٤ ص ١٣٠٨ .

ولقد اعتمد ابن المعتز على الموازنة ، وإن كانت بصورة بسيطة ، عندما يذكر نماذج لما يستجاد من نصوص ، فى مقابل مايستقبحه منها ، مما يبرز دور البديع فى تشكيل النص كوسائل تعبيرية ، ليس المهم الإكثار منها ، وإنما الأهم حسن استخدامها بطريقة تتيح للشاعر أن يحقق جوهرها فى بنية النص وتشكيله كخطاب أدبى . وسوف نخصص القسم الثالث لمناقشة هذه الآلية .

٢ ـ التأمل والصنعة :

ولقد كان الكم والكيف كلاهما معتبرا ، عند منظرى البديع ونقاد الأدب ، حتى عد الإكثار منه منقصة ، ينتقل بها « البديع » من كونه ظاهرة جمالية ليصبح « بدعة » مستحدثة ، تتصل بالضلال والانحراف .. وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف »(١) ، وهذا المسلك فى الرصد والتقويم ينبىء فى الوقت نفسه عن ظل من ظلال تشكيل التفكير الإسلامى الفقهى للظاهرة النقدية فى هذا العصر ، وهو الموقف الذى واجه شعر أبى تمام وسابقيه ممن أسهموا فى تجسيد البديع ، لاسيما وقد عضد هذا الحكم الفقهى موقف اللغويين ، الذين وجدوا فى شعر أبى تمام منحى من التصوير ، والتشكيل لم يألفوه ، وغموضا فى المعنى لم يعهدوه من قبل ، نتيجة لهذه العلاقات اللغوية الجديدة بين الكلمات والتراكيب ، حتى نسب موقفه إلى التكلف ، بمعنى الصنعة أو التصنع ، برغم اعترافهم بولائه للطبع .

وهذا الحكم السابق نفسه هو ما ارتآه الجاحظ بالنسبة لبشار وأبى نواس ومسلم ابن الوليد وغيرهم ، عندما فرق بين الطبع والصنعة فى نتاج هؤلاء الشعراء ، الذى يتسم بالبديع ، وهكذا تتصل قيم ثلاثة هى : البديع والطبع والصنعة على اختلاف فى الترتيب بينها لدى النقاد فى القرن الثالث الهجرى ، وهو اتصال يجلى البديع مذهبا قرينا بالتأمل والدرس والبحث عن علاقات جديدة ، بين الكلمات والتراكيب وخلق صور جديدة ، بل واستثمار إمكانات

(١) كتاب البديع ص ١ .

النحو فى هذه الجمل ، وتوظيف معايير الصرف فى إيجاد كلمات تتميز بالجدة والطرافة ، وهكذا تتشكل النصوص فى ظل هذا المذهب الجديد ، وها هوذا بشار يشير إلى صنعته وتأمله عندما يقرر بأنه « لم يكن يقبل كل ماتورده عليه قريحته ، ويناجيه به طبعه ، ويبعثه فكره ، بل لقد نظر إلى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق ، ولطائف التشبيهات ، التى سار إليها بفهم جيد ، وغريزة قوية ، فأحكم سبرها ، وانتقى حرها ، وكشف عن حقائقها ، واحترز من متكلفها »[1] .

ويؤكد ماسبق ماسجله المرزبانى فى الموشح عن موقف لأبى تمام ، عندما عرضت عليه أرجوزة لأبى نواس ، فاستحسنها ، عازما على رياضة نفسه على الإتيان بمثلها ، ثم حاول ذلك لثلاثة أيام متتالية ، إلى أن مزق ماعمل قائلا « لم أرض ماجاءنى »[2] ، هذا برغم ماعرف عن أبى تمام من قوة البديهة وسرعة الإجابة[3] .

وهكذا نجد التأمل والصنعة والحرص على الإجادة ديدن شعراء البديع ، بما يجعل ذلك سمة من سمات مذهبهم . وهذا التأمل فى الوقت ذاته قرين اتكاء الشاعر على نفسه يستقى منها ، فى مفارقة تجعله لايسلك مسلك سابقيه من الشعراء برغم تأثره بهم .

ولقد حاول طه حسين أن يرجع الصنعة والتأمل والإكثار من الصور ، إلى مصادرها الأولى فى العصر الجاهلى عند أوس بن حجر ، وقد تمثلها — فى نظره — زهير والحطيئة فى ذلك العصر ، ثم اقتفى أثر أولئك جميل وكثير فى العصر الأموى ، وامتد هذا المسلك وتلك السنة عند مسلم ، وأبى تمام وابن المعتز ، ثم المتنبى فى العصر العباسى[5] ، وهكذا تتشكل معالم اتجاه تعتبر أصوله جزءا من

(١) زهر الآداب حـ ١ ص ١١٠ .

(٢) انظر الموشح ص ٤٦٧ .

(٣) انظر السابق نفسه ص ٤٦٥ .

(٤) السابق نفسه ص ٥٠٢ .

(٥) طه حسين : فى الأدب الجاهلى : ط دار المعارف سنة ١٩٦٢ م ص ٢٧٢ .

أصول مذهب البديع ، وتلك صورة أخرى ، لاتختلف كثيرا عما ارتآه ابن المعتز ، وهو يقرر أن بديع اليوم امتداد لمحاولات الأمس ، وأن المحدثين لا فضل لهم إلا فى التسمية والإكثار من توظيفه ، يقول :

« قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ماوجدنا فى القرآن الكريم واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ ، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم ، وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم ، وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم ، حتى سمى بهذا الاسم ، فأعرب عنه ودل عليه .

ثم إن حبيب بن أوس الطائى (أبو تمام) من بعدهم قد شغف به حتى غلب عليه . وتفرغ فيه ، وأكثر منه فأحسن فى بعض ذلك ، وأساء فى بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف »[1] .

وربما كان طه حسين مسترشدا برأى ابن المعتز ، الذى تبعه كثيرون فى تصوره السابق قديما وحديثا ، دون إدراك لفعل العناصر الغائبة فى تشكيل فنون البديع لنسيج النص

وبرغم مايتراءى من منطقية هذا التصور ، وهو يرد الظواهر الفنية فى الشعر العربى إلى أصولها الأولى فى العصر الجاهلى ، لكنه يغفل الفروق الفردية بين الشعراء ، وعوامل البيئة والجنس والزمان التى لاشك فى تأثيرها فى بنية الفكر والأدب ومنتجيهما ، بالإضافة إلى غير ذلك من المتغيرات الحضارية ، والأنساق المعرفية الفاعلة فى الحاضر الخاص ، والمشكلة للتاريخ المتعين ، وتوجيهاته الفنية ، التى جعلت من البديع سمة لعصره ، ومن محاولات أبى تمام وأمثاله أحد اتجاهات هذا العصر ، المشكلة لتيار الحداثة فى مقابل الانتصار القديم .

---

(١) كتاب البديع ص ١

٣ ــ الاحتراف والغريب :

ويتأكد هذا الملح ، عندما نجد الاحتراف (١) قد أصبح جزءا من طبيعة هؤلاء الشعراء ، وهم يتحرون الجديد فى العلاقات بين الكلمات ، والتفنن فى الصور بعيدا عن مسلك القدماء ، وربما كانت طرافة البديع بالمفهوم الذى أشرنا إليها فى مطالع هذا القسم مدعاة للبحث عن مخالفة السابقين (٢)، وتحرى الغريب فى اللغة (٣) ، للكشف عن اقتدارهم وتمكنهم من ناحية ، ولتحقيق الأصالة فى حدود الإطار الصارم (٤) الذى ارتآه اللغويون والنقاد التقليديون من ناحية أخرى (٥) ، وليقترن كل ماسبق بطريف الصور ، وعميق المعانى ، ليتشكل نسيج النص كاشفا عن مواكبة الشاعر للعصر ، حتى ولو غمض فهمه على بعض اللغويين ، لكنه سوف يروق لفريق من النقاد العلماء .

وربما هذا هو الذى جعل ابن المعتز ينصب « الاستعارة » رأسا لكتابه « البديع » ، لاسيما الاستعارة المكنية ، التى كانت موضع نقاش كثير بين

---

(١) انظر مفهوم الشعر عند العرب ص ٩٦ .

(٢) كالمخالفة فى استدلال وصف خمر بالعرن فى مقدمات لقصائد عن أبى نواس مثلا

(٣) كاستخدام بشر وأبى تمام لبعض الغريب . مثل قول بشار :

تلاعبُ بيدان البحور ورثمةٌ رأيت نفوس القوم من حزبها تجرى

فقد طعن الأخفش فى ذلك قائلا لم يسمع بون ولا نيدان ، فبلغ ذلك بشار ، فغضب ، وهدده مما جعل الأخفش يبكى خوفا من هجائه ، حتى تشفع له بعض أصحابه ، نافين عنه هذا الاعتراض ، سائلين له ألا يهجوه ، حتى قال بشار : « وهبته للؤم عرضه . فكان الأخفش بعد ذلك يحتج فى كتبه بشعره، فيلعنه ذلك، فيكف عنه » فى اللسان: البون : الخوت ، وجمعه أبوان وبيدان .

وكذلك ما ذكره ابن سنان الخفاجى عن أبى تمام فى قوله :

لقد طلعت فى وجه مصر بوجهه بلا طائر سعد ولا طائر كهل

حيث روى أن الأصمعى لم يعرف كلمة « كهل » هنا ، وقيل بأن الكهل تعنى الضخم .

وكلتا الروايتين تعضدان مذهبنا إليه منذ قليل بشأن مواقف بعض اللغويين . وانظر د. شوقى ضيف الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ط ٤ دار المعارف القاهرة ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧.

(٤) انظر مفهوم الشعر عند العرب ص ٨٩ .

(٥) الموشح ص ٣٨٥.

اللغويين وشعراء البديع ، لما تتميز به من غموض ، نتيجة فعل العناصر الغائبة فى تشكيلها ، والتى تجعل المتلقى اليقظ مشاركا فى مدلولها ، وكذلك التعريض والكناية فى قسم المحسنات ، وإن كان ترتيبهما التاسع . وبرغم اتصالهما من حيث دور الخفاء والتجلى فى الإبانة عن ثراء الدلالة فيهما ، فإن الاستعارة تشغل ثلث كتابه تقريبا .

وإذا كانت نماذج ابن المعتز — فى كتابه هذا — التى استشهد بها للمحدثين ، أكثرها لأصحاب البديع ، فإن مأأخذه من أبى تمام ، يمثل أكبر عدد من استشهاداته للشعراء الذين تعرض لهم ، برغم مايمكن أن يبدو بينهما — ابن المعتز وأبى تمام — من تباين فى الفكر والتوجه الفنى (١) ، هذا ، مع أن ابن المعتز لم يشر إلى شىء مما سبق أن أومأت إليه ، بالنسبة لطبيعة الاستعارة ، فقد اكتفى بذكر أمثلة لما يستجاد منها . ومايستقبح بعد تعريف موجز بسيط لها .

نموذج من النصوص التى استشهد بها ابن المعتز وموقفه فى معالجة :

وما أكثر النماذج التى اعتمد عليها ابن المعتز لتجسيد رأيه فى « البديع » ، كظاهرة تمتد جذورها إلى العصر الجاهلى .

حقيقة يوحى تناوله « للنصوص الشواهد » ، وتشكيلها لكتابه ، بتصور واضح للفنون التى عرض لها ، المفهوم ، فنماذج لما يستجاد ، فى مقابلها نماذج لما يعاب ، وهذا المنهج البسيط نفسه يضىء معالجة « النص الشاهد » من حيث الإيحاء بالمزية من خلال النموذج ، وإمكانية استنتاجها ، فى مقابل وضوح العيب ، فتتأكد ميزة النص المستشهد به باشتماله على الفن أو الفنون البديعية التى يعرض لها .

ومن اللافت للنظر أنه لايعلق على كل النصوص ، لكن تعليقاته ، وإشاراته ، وتوضيحاته عليها من الأهمية بحيث تكشف عن متجهاته الفكرية

(١) انظر قراءة محدثة لناقد قديم .

والفنية ، وتصوراته للعلاقات داخل التراكيب وخارجها ، وهى تشكل معانى النصوص المستشهد بها .

بل إن هذه النصوص المتعددة المصادر أتاحت الفرصة لمن جاءوا بعد ذلك للقياء بالمقارنة بينها ، مما أسهم فى إثراء الجوانب النظرية لفنون البديع ، وصياغة كثير من القضايا النقدية المتعلقة بدور هذه الفنون فى تشكيل النصوص .

ونستطيع أن نضرب مثلا بأحد استشهادات ابن المعتز على الاستعارة الجيدة ، وذلك فى قول أبى تمام :

يا مَنْزِلا أعْطَى الحوادثَ حُكْمَها ... لا مَطْل فى عِدَة ولا تَسْويف
أرْسَى بنادِيك النَّدى وتَنفَّسَتْ ... نَفَساً بِعِقْوَتِك الرِّياحُ ضَعِيف
ولئن ثَوَى بك مُلْقِياً بِجِرَانِه ... ضَيْف الخُطوب لقد أصَابَ مُضِيفَا

وهذه الأبيات جزء من مقدمة قصيدة لأبى تمام ، يمدح فيها أبا سعيد محمد ابن يوسف ، ويعرض بإنسان ولى الثغور مكانه [1] ، والقصيدة من اثنين وخمسين بيتا ، تحتل المقدمة الطللية الستة عشر بيتا الأولى ، وتمثل الأبيات موضع الشاهد من (٢ ــ ٥) ، وقد أسقط ابن المعتز البيت الرابع مكتفيا بما ذكره دالا على استشهاده .

أما فى الأبيات من (١٧ ــ ٢٦) فقد تحدث فيها أبو تمام عن مزايا الممدوح من جود وقوة وعزة وتقوى .

وفى الأبيات من (٢٧ ــ ٥٢) يقارن الشاعر بين أبى سعيد ومن ولى مكانه ، فى مقابلة تجعله يعرض بهذا الأخير ، وينتصر للأول ، مفضلا له لمزاياه .

إن بنية هذه القصيدة يحكمها المقارنة بين هذين الجانبين أو النموذجين ، فى

---

(١) ديوان أبى تمام شرح الخطيب التبريزى تحقيق محمد عبده عزام المجلد الثانى ط دار المعارف مصر ص ٣٧٦ .

« تقابل » للكشف عن مقارنة ، يرتفع بها الممدوح مثلا أعلا يغمر الشاعر ببره وكرمه وحدبه ، بينما تكتفى صفات المعرَّض به .

والتزام هذه المقارنة بما تتضمنه من « تقابل » ، هى فى الوقت نفسه جزء من أسلوب الشاعر فى تشكيل هذه القصيدة ، فالمقدمة الطللية — مثلا — وهى محل الشاهد المشار إليه — تتحدث عن علاقات « المكان » بمن كانوا فيه ، من ثم تتجلى « لغة مختارة بتأمل » ، توظف « الاستعارة » لتجسيد « التقابل » ، وهى استعارة تشخص المكان (يامنزلا) ، وقد خضع وذل وأقفر ، بعد أن كان حيا عزيزا خصيبا ، بمن أقاموا فيه ، لكنهم قد رحلوا عنه ، وهو مكان أثير لدى الشاعر ، من هنا تتعدد صور الاستعارة المترابطة فى تآزر للكشف عن اعتزازه به ، خلال دعائه له « أن يرى الندى فيه » ، « ويتنفس النسيم به » ، رجاء فى عودة الحبيب إليه ، لكنه وقد رحل أحبابه عنه ، فقد أحبته المصائب وأقامت فيه مقاما جعل هذا المكان خير مضيف لها .

وإذا كان مما يكشف عن جمال الاستعارة فى البيت الثالث من الشاهد ، استضافة المكان للخطوب أعظم استضافة ، فقد تجلى بذلك مدى التغير الذى استشار أحزان الشاعر وآلامه .

لكن ابن المعتز يوضح المعنى قائلا : « إنه أصاب موضعا يضيف إليه فيه ، أى يميل إليه ، لأن أهله قد فارقوه ، ومضيف محال لأن البلد لايضيف ، ولأن الزمان لايحتاج ، وإنما المعنى أن الزمان مال عليك فأصاب موضع محل ومنزل »[1] ، وهو تعليق يشى أولا بموقف ابن المعتز ، وتأثره بترصد اللغويين لمثل هذه الاستعارات المكنية ، التى يتجلى فيها الطرافة ، والغموض فى الوقت نفسه ، نتيجة لفعل العناصر الغائبة التى توحى بشدة الأحزان — إذ المذكور هو المشبه ، بينما اختفى المشبه به ، مما يستثير لدى المتلقى استنتاج كثير من الدلالات التى تتصل بتغير المكان والزمان ، فتكشف عن أبعاد مأساة الشاعر فيمن افتقدهم .

---

(١) كتاب البديع ص ٢٢ .

وربما كان ذلك توسلا من الشاعر يكشف عما أصابه من ضر وبؤس .

أما قوله : « مضيف محل لأن البلد لايضيف ، ولأن الزمان لايحتاج ... » .

فيشير إلى موقف فكرى قرين بتفسير مثل هذه الاستعارات المكنية ، التى تجعل الإنسان أو المكان فاعلا فى الزمان أو الدهر لا العكس ، مما يصطدم بمسلك أصحاب الجبر الذين يرون خضوعا لمفهوم خاص لقوله عليه الصلاة والسلام « ... لاتسبوا الدهر .. » أن الإنسان يجب أن يكون مفعولا بصفة مطلقة لا فاعلا ، من ثم يرفض هؤلاء المحافظون ، ومنهم لغويون ومتكلمون ونقاد أمثال هذه الاستعارات الجديدة ، لتضمنها هذه العلاقات التى لم تكن مألوفة ، بين اللغة والإنسان والواقع ، والتى تصدم تصوراتهم التى عايشها هذه الوسائل التعبيرية ، بعلاقاتها الجديدة ، وما يتراءى فيها من غموض ، تعد هذه العلاقات أحد أسبابه (١) .

وهكذا يتصل هذا المسلك بالموقف من مذهب البديع نفسه ووسائله . وماتعرض له من رفض ، شكله تجاوز هؤلاء المعارضين الموقف الفكرى إلى الفن نفسه ، فنسبوا كل مزية إلى الشعر القديم ، وجردوا منها فى الوقت نفسه كل شعر جديد ، اللهم إلا إذا جاء موافقا لتصورات السابقين (٢) ، وقد أصبح هذا المعيار سبيلهم فى المفاضلة ، وصياغة الموقف النقدى من النصوص التى يعرضون لها ، وذلك — كما أشرت — جزء من الصراع الحضارى بين المحافظين والمجددين أو القدماء والمحدثين ، إذا افترضنا أن هناك تباينا فى مدلول هذه الثنائيات المتقابلة .

وهذه القصيدة تثبت فى الوقت نفسه العلاقة بين النصوص السابقة واللاحقة ، التى تجسدها مقولة « تداخل النصوص » ، وقد ناقشناها فى القسم السابق ، والتداخل هنا يتجاوز التقاليد الشعرية ، التى منها الوقوف على الأطلال ، فى مقدمة القصيدة إلى ملامح هذا البدء نفسه فى هذا الشاهد المشار

(١) انظر أيضا تعليقه على نصوص أخرى فى نفس الصفحة ٢٢ .

(٢) انظر مقال قراءة محدثة لناقد قديم .

إليه ، من حيث إبراز ما أصاب المنزل من بلى ، ومانزل بالمكان الأثير لدى الشاعر من « تغير » لرحيل الأحباب ، لكن هذا التشكيل فى الوقت نفسه نابض بلمسات أبى تمام الفنية ، وهى لمسات لصيقة بالبديع ووسائله التى يجسدها مفهومه العام : كل جديد طريف فى مجال الصياغة .

وإن موازنة بسيطة بين هذا الشاهد كنموذج للاستعارة ، وهو يمثل جزءا من المقدمة الطللية لقصيدة أبى تمام ، وبين بعض أجزاء المقدمات الطللية التى تكشف عن تشكيل بعض شعراء العصر الجاهلى ، لما أصاب أماكن محبوباتهن من « تغير » ليؤكد ماسبق .

فبينما نجد امرأ القيس ، يجلى هذا التغير باستخدام الاستفهام الإنكارى ، فى تعبير أقرب إلى المباشرة « وهل عند رسم دارس من معول ؟ »[1] ، نجد طرفة يعبر عن شدة التغير بصورة حسية أخرى بسيطة ، عمادها التشبيه فى قوله عن الأطلال « تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد »[2] ، ولكن الشاعر الجاهلى الذى حاول أن يفصل معانى هذا التغير هو لبيد بن ربيعة العامرى فى أبياته :

عفت الديارُ محلُّها فمقامُها ... بمنى تأبّد غولها فرجامُها
فمدافعُ الرّيانِ عُرّىَ رسْمُها ... خَلَقاً كما ضمِنَ الوحىُّ سِلامُها
دِمَنٌ تجرَّمَ بعد عَهْدِ أنيسها ... حِجَجٌ خلَوْنَ حلالُها وحرامُها
رُزِقتْ مراسيعُ النجومِ وصَابَها ... ودقُّ الرَّواعِد جُودُها فرِهَامُها
من كل سارِيَةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ ... وعشيَّةٍ مُتَجاوِبٍ إرْزامُهـا
فعلا فروعُ الأيْهقَانِ وأطْفَلَت ... بالجَهْلَتَيْنِ ظِباؤُها ونَعَامُهـا
والعِينُ ساكنةٌ على أطْلائِهـا ... عُوذاً تأجّلُ بالفضاءِ بِهامُها
وجلا السيولُ عن الطلول كأنّها ... زُبُرٌ تجدُّ متونُها أقلامُهـا

---

(١) الزوزنى شرح المعلقات السبع نشر إدارة الطباعة المنيرية ص ٥٦ .

(٢) السابق نفسه ص ٥٣ وكذلك زهير فى معلقته ص ٩٠ المرجع السابق .

أو رجعُ واشمةٍ أُسِفَّ نُؤورُها كِفِفاً تعرُّضَ فوقهُنَّ وشامُها
فوقفتُ أسألها وكيف سؤالنا صُمّاً خوالِدَ ما يبينُ كلامُها (١)

وبرغم أن الصورة الحسية القائمة على التشبيه ، هى أيضا هنا عماد هذا التشكيل لمظاهر « التغير » لكنه تشكيل يتسم بالشمول والعمق ، شمول لكثير من الظواهر المبينة عن التحول والبلى ووحشة المكان ، من ثم نجد مجموعة من الأفعال الموظفة كاشفة عن الدرس والعفاء وطول هجر المكان من قبل قاطنيه سابقا ، وهى أفعال ماضية مثل (عفت ــ تأبد ــ عرى ــ تجرم خلون..) ، بينما نجد أفعالا ماضية أخرى ، موحية بطول الهجر للمكان ، لكن بصورة مباينة هى نمو نبات الأيهقان فى المكان ، واستقرار الوحوش والطيور فيه (زرقت مرابيع النجوم ــ علا فروع الأيهقان ــ أطفلت الظباء والنعام ــ تأجل بهامها ..) ومن خلال هاتين المجموعتين من الأفعال تتأكد وتتضاعف دلالات « التغير » وإيحاءاته بالحزن والهجر ورحيل الأحباب .

أما عمق هذا التشكيل بصوره ، فيتضح فى الكشف عما يجتاح نفس الشاعر من حزن وألم ، بوسائل أخرى تتآزر مع ماسبق ، عندما أخذ يسأل ولامجيب . بل يستنكر سؤاله ، إذ يوجهه لصم خوالد .

وترتبط متجاوبة مظاهر الدرس والعفاء ، فى كلتا مجموعتى الأفعال السابقتين بصورتين للتغير ، إحداهما بقايا مدافع جبل الريان وقد تعرت كبقايا الكتابة فى الحجر ، والثانية ظهور بقايا الأطلال إثر المطر ، كآثار كتابة تحاول الأقلام تبيانها ، أو آثار وشم يحاول الواشم إظهارها .

وهكذا تتجلى ملامح « التغير » خلال التشكيل فى هذه المجموعة السابقة من الأبيات التى تعد مقدمة طللية لمعلقة لبيد .

وإذا كانت أبيات أخرى تمام المستشهد بها ، ترصد ملامح التغير أيضا ، لكنها بصورة جديدة تماما ، خلال تشكيل مختلف ، عماده ذلك التشخيص فى

---

(١) الزوزنى شرح المعلقات السبع نشر ادارة الطباعة المنيرية ص ١١٢ ، ص ١١٧ .

« يامنزلا » الذى تمتد إيحاءاته مصورة خضوع المنزل وذلته ، وقد غادره الأحباب (أعطى الحوادث حكمها) ، ثم يتصل هذا التشخيص ويستمر شاملا (تنفس الرياح برقة) فى هذا المكان ، اعتزازا به ، وقد جعله رحيل الأحباب عنه قفرا بعد خصب ، كما استقرت الخطوب به ، واجدة فيه أفضل مكان لها ، عند أفضل مضيف[1] .

ثم تأتى تجنيساته فى الندى والمنادى ، والضيف والمضيف ، كاشفة عكس مدلولها عندما تتآزر التشخيصات السابقة لإبراز شدة « التغير » ، ومانزل بالمكان والشاعر من مصائب .

وإذا كان لبيد وأبو تمام — تجميعهما عمق الصورة ، وثراء الدلالة وهما يرصدان ملامح « التغير » فى المكان ، إثر رحيل الأحباب ، فإن بساطة هذه الصورة وارتباطها بمعالم البيئة الجاهلية ، واضحة جلية ، عند لبيد ، بينما تعقد الحياة العباسية ومظاهر ثرائها المتعددة واضحة جلية فى استعارات أبى تمام التشخيصية المترابطة ، التى تؤازرها تجنيساته ، وأناقته فى اختيار مفرداته ، وتأمله لبنائه وهو ينجز هذا النسيج الشعرى الذى تشكله معالم البديع وسماته .

وهكذا تتضح فى شاهد ابن المعتز الذى أخذه من أبى تمام ، معالم المحافظة والحداثة ، كما يتجلى فيه تداخل النصوص فى الوقت نفسه .

---

(١) انظر ص ٧٥ من هذا الكتاب .

تنظير الموازنـــة

الموازنـــــة

ربما كانت الموازنة آلية ملازمة لفحص النصوص ، كشفا عن تباين أساليبها وما تتميز به أبنيتها من نظم وعلاقات ، وإذا كانت الوسائل النقدية المحققة لذلك الفعل قد أرهفت فى العصر الحديث ، فإن فعل الموازنة نفسه قديم قدم النظر فى النصوص .

حقا لم تكن مبادئه وإجراءاته قد اتضحت فى الأدب العربى من قبل ، لكنه كان قوة كامنة فى نظر سالكيه ، تجلت آثارها فى مظاهر متعددة لمختاراتهم من النصوص ، وتفضيل بعضها على بعض على المستوى الفردى والجماعى .

على المستوى الفردى مثلا ، ربما كانت حكومة أم جندب من أهم الموازنات التى رصدها تاريخ الأدب العربى ، عندما وازنت بين شعر لامرىء القيس ، وعلقمة الفحل فى العصر الجاهلى ، وقد اشترطت أن يتفقا فى الغرض والقافية ، والروى (١) ، حتى يتجلى التمايز بينهما بتوحيد عوامل الاتفاق ، فتتكشف جوانب الاختلاف والتمايز ، وهى هنا لصيقة باللغة وتشكيلها . بصرف النظر عن مستوى التشكيل المعتد به فى ذلك الوقت الموغل فى التاريخ ، قبل أن تتجلى عناصر التشكيل اللغوى ، وتتحدد ماهياتها ومعالمها المروية أو المدونة .

وبرغم أن هناك من يشكك فى نتيجة الموازنة التى أجراها النابغة الذبيانى بينه وبين حسان ، لكنها تكشف عن ملاحظات لصيقة بنسيج النص ومستوى الإبداع فى ذلك الزمن المتقدم من تاريخ النقد العربى ، عندما فضل النابغة الجعنساء على حسان ابن ثابت فى الرثاء ، لكن حسان لم يقبل نتيجة الموازنة بينه وبينها ، من ثم قال له « أنا أشعر منك ومنها » ، واستشهد ببيتين له ، رأى

---

(١) ابن قتيبة الشعر والشعراء ص ٢١٨ ، ٢١٩ ، وكذلك انظر د. أحمد الحوفى المرأة فى الشعر الجاهلى ط مكتبة نهضة مصر سنة ١٩٥٤ ص ٤٦٨ ومابعدها . وكذلك انظر محمد على أبو حمده أبو القاسم الآمدى وكتاب الموازنة ص ٥١ .

فيهما النابغة، أنه قد تجاوز فى نسيجهما كثيرا من المقومات الفنية، التى ترجع إلى الدقة فى اختيار مفردات ذات دلالات تثرى الفكرة ، كما لم يعتد ببعض التقاليد العربية ، وكلا التجاوزين يكشفان عن علاقات خاطئة بين المفردات والتراكيب ، طامنت من قيمة فخره [1] .

وعلى المستوى الجماعى نجد ، المعلقات ، مثلا — وسواء كانت سابقة فى اختيارها على موازنة أم جندب أم لاحقة ، فقد كانت من أهم إفرازات فعل الموازنة بصورة أكثر وضوحا وتحديدا ، من حيث إنها قصائد كاملة وليست شواهد مبتورة ، وبرغم اختلاف عددها بين سبع وعشر ، فهى نتيجة لموازنات بين النصوص انتهت إلى الحكم بتميز مجموعة منها ، وإلا لما استحقت أن تعلق على أستار الكعبة دون غيرها ، لكن طبيعة موازنات هذه النصوص ، وماهياتها الفنية تتفق مع منحى أم جندب من حيث الغموض وعدم التحديد ، لسبقها لعملية الرصد والتدوين . وهذه النصوص المتميزة كانت دون شك الإطار المرجعى لكثير من تقاليد وأعراف البناء الشعرى للقصيدة العربية فى عصورها السوالف ، التى تلت العصر الجاهلى ، وقد أسهمت الموازنات بين النصوص فى صياغة هذه التقاليد وتلك الأعراف ، والاهتداء إليها .

ومن اللافت للنظر أن فعل الموازنة قد أثرى منذ مجىء الإسلام ، فقد اعتمد المسلمون — لاسيما السلف الصالح — على كثير من القواعد الأصولية الفقهية كالقياس مثلا ، الذى يمكن اعتباره امتدادا لأسلوب القرآن الكريم فى العرض والمقارنة بين أنواع السلوك المختلفة ، والقضايا ذات الصلة الوثيقة بالجنة والنار ، والثواب والعقاب ، وغيرها ، من هنا فقد بدأت الموازنات تتجه اتجاها موضوعيا ، وهى تعالج النصوص ، حيث تقترن هذه الموازنات بذكر بعض الأسباب الموضوعية والفنية التى أسهمت فى الكشف عن تميز أو تفرد بعض النصوص دون غيرها التى تجردت من هذه المزايا .

---

(١) السابق نفسه ص ٤٧١ — ٤٧٢ .

وإن تسمية « المفضليات » يمكن أن تتجاوز النسبة لراويها أو جامعها [1] في هذه التسمية وهو المفضل الضبي (ت١٧٨ هـ)، لتكشف عن « تفضيله » [2] لتلك النصوص في الوقت نفسه ، واختياره لها دون غيرها ، وكذلك « الأصمعيات » التي يمكن أن تتجاوز تسميتها نسبتها إلى « الأصمعي » جامعها أيضا ، لتتصل بالتحديد والتدقيق والاستواء [3] ، وكلا الفعلين « التفضيل والتصميع » وليدا موازنة بين النصوص أدت إلى هذه الاختيارات ، التي تلتقي مع « مختارات شعراء العرب » لأبي السعادات الشجري (٤٥٠ـ ٥٤٢هـ)، في كونها جمعت وتم اختيارها بناء على الموازنة بين النصوص ، لكن الجمع والحشد والكم كان الغالب في تسجيل هذه المصادر ، إذ قلما نجد فيها تفسيرا لنص ، أو بيانا لقيمة فنية ، أو أساسا يحدد بصورة دقيقة أسس الموازنة التي بناء عليها تم الاختيار لهذه النصوص دون غيرها ، على هذا النحو الذي أخذته ، وجاء ترتيبها وفقا له في هذا المصدر ، أو مايماثله من المصادر ، اللهم إلا هذه المحاولات الحديثة التي يبذلها المحققون المخلصون للتراث ، لكنها لاتتجاوز التفسير اللغوي وعرض المواقف التاريخية إلى إضاءة القيمة الفنية ، وبنية النصوص ، وهي محاولات تسترشد بجهود السابقين في الشرح والتفسير اللغوي [4].

لكن إعادة القراءة لهذه المصادر وأمثالها التي تناظرها في طريقة التدوين والجمع ، يمكن أن يسمح باستنتاج بعض إجراءات وملامح وأسس ومبادىء هذه الموازنات الخفية ، التي بناء عليها كانت هذه الاختيارات .

---

(١) انظر التبريزي شرح المفضليات تحقيق علي محمد البجاوي ط دار نهضة مصر الفجالة . القاهرة التقديم ص ب .

(٢) انظر مادة « فضل » في المعجم الوسيط حـ ٢ ص ٧٠٠ .

(٣) انظر مادة « صمع » في المعجم الوسيط حـ ١ ص ٥٢٥ .

(٤) انظر على سبيل المثال « المفضليات » للمفضل بن محمد بن الضبي . تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ط ٦ دار المعارف حـ ١ وهي تسترشد بشرح ابن الأنباري للمفضليات لكن جهد المحققين واضح في الضبط والدقة وبيان الجو التاريخي للنص وسهولة الشرح ودقته .

حقا لم تتم الموازنة أو تتكامل مبادئها وإجراءاتها منذ البداية ، لكنها أخذت في النمو والتكامل خلال القرنين الهجريين الثاني والثالث .

وإن كتابا متقدما من كتب النقد هو « طبقات فحول الشعراء » لمحمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) يستطيع أن يبين عن جانب من هذا المنحى في نمو الموازنة وتكاملها . إذا قارنا اختياراته باختيارات المفضل الضبي في « مفضلياته » مثلا .

ولعل الملاحظة الشكلية المبدئية تتجلى في كون المفضل يهتم بالنصوص من حيث كثرتها وكونها أكمل عددا ، بما يقترب بها من شكل القصائد ، كما تتضمن الميزة التي من أجلها اختيرت دون أن تقترن بما يوضح أساس هذا الاختيار ، كما أشرنا . وإن كان يمكن استنتاجه من استعراضها .

بينما النصوص في كتاب طبقات الشعراء « تذكر لغايتين ، أولاهما أنها شاهد على المستوى الفني للشاعر الذي تذكر له ولطبقته ، دون تفصيل أو بسط للتحقق العيني لهذه المزايا في تلك النصوص ، وكذلك فقد خلت من التحليل ، اللهم إلا بعض التوضيحات الجزئية التي قد تتعلق باسم الشاعر مثلا .

وثانى هاتين الغايتين أنها قد تكون دليلا على الحادثة التاريخية التي تقترن بها ، لتضيء جانبا من سيرة الشاعر ، كسببه أو علاقاته بغيره ، أو انتقاله من بلد إلى بلد آخر ، مما قد يسهم في إضاءة النص .

أما كيف وظفت الموازنة في كتاب « طبقات الشعراء » فيوضحها الأسس والمبادىء التي قامت عليها هذه الطبقات .

ولعل أول نص يمكن أن يوضح مسلك ابن سلام في هذا الصدد قوله : « .. فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا ، فألفنا من تشابه منهم إلى نظائره ، فوجدناهم عشر طبقات ، أربعة رهط كل طبقة ، متكافئين معتدلين »[1] .

(١) محمد بن سلام الجمحي طبقات الشعراء قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ط جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية سنة ١٩٧٤ هـ ص ٢٤ .

فالتأليف بين المتشابهين والحكم بتكافئهم واعتدالهم ، إنما يتم على أساس من فعل الموازنة نفسه الذى يفرز هذا التأليف ، وذلك الحكم .

ويضيف ابن سلام « ثم إنا اقتصرنا بعد الفحص والنظر والرواية عمن مضى من أهل العلم — إلى رهط أربعة ، أجمعوا على أنهم أشعر العرب طبقة ، ثم اختلفوا فيهم بعد ، وسنسوق اختلافهم واتفاقهم ، ونسمى الأربعة ، ونذكر الحجة لكل واحد منهم — وليس تبدئتنا أحدهم فى الكتاب نحكم له ، ولابد من مبتدأ ، ونذكر من شعرهم الأبيات التى تكون فى الحديث والمعنى »[1] .

حقا ترتبط الموازنة بالفحص والنظر فى النصوص ، والاعتماد على الرواية ، لكن هذا الأساس الأخير يجب أن يكون محل اختبار دائما ، حتى يحقق الفحص والنظر مايبتغى منهما فى الموازنة ، وهو مالم يتضح جيدا فى فعل ابن سلام فى كتابه هذا ، إذ يبدو أن سلطان الرواية كان معتدا به لدرجة الخضوع الشديد له ، حتى إنه « لايقنع الناس .. إلا الراوية عمن تقدم »[2] .

إن ابن سلام اعتمد أسسا لتقسيماته منها الزمان والمكان وإجادة الغرض الأدبى كالرثاء مثلا ، وبرغم أن الهدف من ذلك هو تحديد طبقات الشعراء ، لكن النص كان محوره ، وشاهده ، ودليله فى مختلف توجهاته ، من ثم فقد كان النظر إلى النصوص متكأه فى الحكم على الشعراء وتحديد طبقتهم ، بالإضافة إلى استرشاده بما يروى عن هذا الشاعر أو ذاك .

وبرغم أننا لم نجد للزمان والمكان والغرض أثرا فاعلا فى الكشف عن قيمة النصوص وعرضها ، إذ كان الرجل خاضعا للرواية ، كما أشرنا ، لكننا فى الوقت نفسه سوف نجد العوامل الثلاثة التى أشرنا إليها وهى تداخل النصوص . والبديع ، والموازنة ، فاعلة فى كل مايقول ، حقا إنه « فعّل » على استحياء ، أو بصورة مبدئية بسيطة ، لكنه يدعم ويؤكد التصور الذى ارتأيناه فى معالجة

---

(١) السابق نفسه ص ٤٩ ، ٥٠ .

(٢) السابق نفسه ص ٢٤ .

النصوص فى كتب الموازنات التراثية ، ولذلك وجدنا فعل الموازنة لديه ينتهى به إلى جعل الجاهليين عشر طبقات فى كل طبقة أربعة شعراء ، ثم أصحاب المراثى ، ثم شعراء القرى المدينة ومكة والطائف واليمامة والبحرين ، ثم شعراء اليهود ، وأخيرا طبقات الإسلاميين التى جعلها عشر طبقات أيضا .

وليس معنى ماسبق أننا نثبت لابن سلام سبقه أو اهتداءه إلى بعض الآليات الفنية ، التى وظفت فى معالجة النصوص فى العصر العباسى مثلا ، بنفس مستواها الفنى الذى رأيناه لها فى هذا العصر ، وإنما نريد من وراء ذلك أن نشير إلى تقارب منهج المعالجة ، من حيث وسائله ، وان اختلفت النتائج بين عصر وعصر ، كما تباينت الغايات ، التى من أجلها كان هذا التوظيف ، ونعنى بمنهج المعالجة الاعتماد على ظواهر البديع وتداخل النصوص ، والموازنة .

لذلك فقد نجد لبعض ظواهر البديع بمعناه العام نماذج أو إشارات توضحه ، كمسلك يعتمده الشاعر فى تجسيد المزايا لنسيج الشعر ، وتشكيل بنيته ، كما يعول عليه الناقد ، لجلاء هذه الجوانب ، ولكن دون تجاوز للمتغيرات ، ومستويات التواصل الحضارى .

كما قد نجد لتداخل النصوص ظواهر متعددة تارة تتخذ شكل التضمين (١) ، وتارة تتخذ شكل « المثل » ، الذى يرد كثيرا فى شعرهم ، إذ يصيب مكانه ، دون اجتلاب أو تكلف — كما يرون — وهم لايريدون بذلك السرقة » (٢) ، ونستطيع أن نسوق بعض أخبار كتاب طبقات الشعراء الذى بين أيدينا ، لنتخذها هاديا لنا فى الكشف عن منهج المعالجة للنصوص ، حيث يقول وهو يعرض لأخبار النابغة وشعره ، من خلال الروايات التى سبق أن أشرنا إلى سلطانها المسيطر على هذا الكتاب ، يقول ابن سلام :

« وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف ، والمنطق على المتكلم

(١) انظر السابق نفسه ص ٥٦ ، ٥٧ وهامشهما .

(٢) السابق نفسه ص ٥٨ .

أوسع منه على الشاعر . والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافى والمتكلم مطلق ، يتخير الكلام ، وإنما نبغ بالشعر بعدما أسن واحتنك ، وهلك قبل أن يهتر » (١) .

يتضح فى النص السابق أربع صفات هى : الديباجة ، والرونق والجزالة ، وعدم التكلف ، ويمكن أن تلخص بإيجاز بعض ملامح المعالجة التى أشرنا إليها ، أو تلتقى معها ، فالصفتان الأوليان وهما حسن الديباجة ، وكثرة الرونق تتعلقان بالحسن والصفاء والتزيين (٢) ، أما الجزالة فتتصل باستحكام الألفاظ وقوتها (٣) ، والدلالة الاصطلاحية للألفاظ السابقة ذات صلة وثيقة بالدلالة اللغوية ، وهما معا تنصبان على الكشف عن نسيج النص ، وهى الوظيفة التى يحاولها البديع بمعناه العام ، من ثم تأتى الصفة الرابعة ، وهى عدم التكلف لبيان أصالة الشاعر .

والصفات السابقة جميعها هى التى جعلت النابغة فى الطبقة الأولى عند ابن سلام ، عندما أعمل هذا الناقد موازناته بين الشعراء .

والصفة الأخيرة وهى عدم التكلف ، الذى يمكن أن يبين عن أصالة الشاعر وتداخل النصوص يجليها نموذج تطبيقى خلال خبر آخر من الأخبار التى يرويها ابن سلام ، حيث يقول :

« ويروى لعمر بن الخطاب : قال : أى شعرائكم يقول :

فلست بمستب أخا لا تلمه إلى شعث أى الرجال المهذب

قالوا : النابغة ، قال : هو أشعرهم — وبنو سعد بن مناة تدعى هذا البيت لرجل من بنى مالك بن سعد ، يقال له شقة ، أنشدناه له خُلابس العُطاردى ، وأخبرنى خلف الأحمر أنه سمع من أعراب بنى سعد لهذا الرجل » (٤) .

(١) السابق نفسه ص ٥٦ .

(٢) انظر المعجم الوسيط مادتى : دبج ، ورنق ص ٢٦٨ ، ٣٧٧ .

(٣) السابق نفسه ص ١٢١ .

(٤) طبقات فحول الشعراء ص ٥٦ ، ٥٧ .

وبرغم أن ابن سلام يروى هذا الخبر على النحو السابق ، دون بحث فى حقيقة نسبة البيت لصاحبه ، خضوعا منه للرواية ، لكن محقق الكتاب يجد رأيا للتبريزى فى شرحه لديوان أبى تمام ، يؤكد أصالة النابغة ، وخلوص البيت له ، كما يوضح فى الوقت نفسه ، اعتماد الشاعر شقة على هذا البيت ، على سبيل التضمين [1] ، وهكذا يجلى الخبران معا بعض الملامح والصفات التى تلتقى مع منهج المعالجة الذى أشرنا إليه .

وإذا كان ابن سلام (ت ٢٣١ هـ) يحصر نطاق الموازنة بين شواهد من القصائد ، لتحديد طبقات الشعراء ، فإن ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) يلجأ إلى الموازنة ، كآلية ، يكشف بها عن تصوره لماهية الشعر ، ومعايير فنيته ، لكن موازناته بين النصوص تتسم بتجاوزه البيت الشاهد إلى ذكر القصيدة كلها فى بعض الأحيان ، كقصيدة الأعشى مثلا التى تبلغ أبياتها ستة وسبعين بيتا ومطلعها :

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا واحتلت العمر فالجدين فالفرعا[2]

وهو فى تعليقه عليها بصفة إجمالية كلية . إنما يذكرها فى إطار عيب لصيق بنسيج النص ، كغثاثة الألفاظ ، وبرودة المعانى ، وتكلف النسج ، وقلق القافية ، كما يشير إلى أن هذه العيوب تزداد جلاء ، بمقارنة هذه القصيدة بغيرها التى تفوقها بتخلصها من هذه العيوب ، وهو يذكر هذه القصيدة الأخيرة مع نظائرها من القصائد ، تحت تعليق يجمعها ويضم مزاياها فى نظره ، من حيث إنها من الأشكال المحكمة المتقنة المستوفاة المعانى ، الحسنة الرصف ، السلسلة الألفاظ ، التى قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما ، فلا استكراه فى قوافيها ، ولاتكلف فى معانيها ، ولا عى لأصحابها فيها » [3] ، ثم يذكر كثيرا من النماذج التى تتضح فيها هذه المزايا كأبيات من معلقة زهير وعددها عشرة أبيات أولها قوله :

---

(١) السابق نفسه هامش ص ٥٧ .

(٢) ابن طباطبا عيار الشعر ص ١٠٥ .

(٣) السابق نفسه ص ٨٩ .

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

كما يذكر فى هذا المجال أبياتا أخرى تتحقق فيها المزايا السابقة نفسها ، وتبلغ هذه الأبيات خمسة عشر بيتا ، كأبيات أبى قيس بن الأسلت التى أولها :

قالت ولم تقصد لقيل الخنا مهلا فقد أبلغت أسماعى (١)

ومثلا أيضا فى عدد أبياتها ومزاياها ، أبيات لعبد الشارق بن عبد العزى الجهنى ، وأولها قوله :

ألا حييت عنا يا ردينا تحييها وإن كرمت علينا (٢)

ومن اللافت للنظر أن هذه القصائد ، ومجموعات الأبيات المتميزة المستشهد بها متباينة الغرض ، فبعضها فى المديح أو الفخر ، وبعضها فى الرثاء أو الحكمة ، وهكذا . كما تتباين فى أنها لشعراء مشهورين ومغمورين ، سواء كانوا جاهليين أو إسلاميين أو أمويين أو عباسيين . لكنها جميعا فى نظره ، تتمتع بهذا المزايا التى أشار إليها فى تعليقه الذى يذكره ، بين يدى هذه المجموعات من الأبيات ، وذلك فى مقابل غيرها التى يذكرها شاهدا على افتقادها للمزايا التى يشير إليها

وابن طباطبا عندما يذكر القصيدة كاملة ، كما فى حالة قصيدة الأعشى السابقة ، فإنه يستثنى منها عدة أبيات تخلصت من العيوب التى أشار إليها فى القصيدة نفسها .

وفعل الموازنة لديه لايتضمن تحليلا للقصيدة ، مبينا عن وجهة نظره ، أو دراسة تفصح عن ملامح بنائها ، اللهم إلا هذا التعليق العام الذى يتضمن المزايا أو العيوب ، التى تذكر كمقولات عامة — دون تفصيل — بين يدى مجموعات الأبيات أو القصائد الشواهد ، لكن هذه المزايا أو العيوب لصيقة بنسيج النص فى الوقت نفسه ، وتتصل بمنهج المعالجة الذى أشرنا إليه .

(١) السابق نفسه ص ٩١ .

(٢) السابق نفسه ص ١٠٠ .

ودفع المسلك فى الحرص على الجمع بين المزايا والعيوب متقابلين بشواهدهما، يماثل منهج ابن المعتز فى معالجة قضايا البديع » فى كتابه البديع » ، وهو المسلك نفسه الذى التزمه قدامة بن جعفر فى كتابه « نقد الشعر » ، لكن الأخير جعل للمزايا بابا مستقلا ، هو الباب الثانى ، فى مقابل جعله للعيوب بابا مستقلا هو الباب الثالث ، بل ربما كان هذا المنهج فى الموازنة التى تعتمد على التقابل بين المتضادات لجلاء كلا الجانبين : المزايا والعيوب فى الشعر ، هو المنهج الذى اتبعه كثير من النقاد والمفكرين فى العصر العباسى ، ويمكن أن نعتبره أثرا من آثار التفكير الإسلامى الفقهى الذى أرسى دعائمه القرآن الكريم ، كما أسهم فى نمائه علم الأصول والمنطق الأرسطى فى التفكير ، كما سبق أن أوضحنا (١) .

ولقد عالج ابن طباطبا قضية المعانى المشتركة وتداخل النصوص كملمح نقدى مستقل ، ضمن معاييره فى تقويم الشعر والحكم عليه ، بحيث يغلب لدى هذا الناقد جانب التنظير على جانب التحليل والبسط .

إذا كانت الكتب التى أشرنا إليها سابقا ، قد جعلت من وسائلها فى معالجة النصوص ، الموازنة بجناحيها : تداخل النصوص والبديع بمعناه العام ، فإن كتابى « الموازنة » للآمدى (ت ٣٧٠هـ) و « الوساطة » للجرجانى (ت ٣٩٢هـ) قد جسدا الموازنة بين النصوص ، كمنهج نقدى أساسى ، له مقوماته ومبادئه وإجراءاته ، للكشف عن قيمة هذه النصوص ، وإحلالها مكانها بين نظائرها ، بيانا لما بينها من تداخل ، وإضاءة للغتها ، وما توظفه من نظم وعلاقات تتصل بالبديع ، ومن ثم تتجلى بنية النصوص وأصالة مبدعيها .

حقا تضمنت الموازنة فى هذين الكتابين كثيرا من الوسائل الفنية التى أرهفها العصر العباسى بمتغيراته الحضارية ، كما شملت هذه الوسائل كثيرا من المعارف والحقائق ذات الصلة الوثيقة بعلوم العصر ، كالفلسفة والمنطق

---

(١) انظر ص ٨٢ من هذا الكتاب .

والأصول ، لكنها بالدرجة الأولى قد استفادت من علوم اللغة بفقهها ونحوها وصرفها ودلالتها .

ولقد كان هذا الملمح الأخير شاهدا على انتصار منهج الموازنات الشعرية لجانب العدل إلى حد كبير ، ذلك لأن المقاييس اللغوية تتمتع بقدر من الانضباط تستمده من كون اللغة — بمعاييرها وعلومها أكثر تحديدا ودقة ، وبرغم أن العصر العباسي قد شهد تدفق غير العرب ، وإقبالهم على اللغة العربية درسا وتعلما ، مما أوجد كثيرا من الظواهر التي قد تمس انضباط اللغة — الفصيحة ، كاستخدام بعض الألفاظ الأعجمية أحيانا في الشعر ، وإن كان على سبيل التظرف والتملح ، وظهور لكنات ولهجات متعددة ، مما جعل اللحن أمرا ملحوظا ، لكن اللغويين كانوا بالمرصاد تصديا لكل هذه الظواهر ، مما جعل الشعراء يحرصون على فصاحة لغتهم ونقائها ، وتحقيق ذلك بكل الوسائل — التي من أبرزها الاتصال بالبادية ولغتها الفصحى ، فبشار عايش ثمانين شيخا من بني عقيل ، وأبو نواس قضى دهرا من حياته بالبادية ، وهذان ليسا إلا مثلين لكثير من الشعراء الذين سلكوا هذا الدرب .

كما جمع اللغويون مادة الشعر القديم ، ووضعوها تحت أعين هؤلاء الشعراء مشروحة مفسرة [1] ، بل ركز اللغويون في الأذهان تفوق الشعر الجاهلي ، واعتباره المثل الأعلى الذي يجب أن يحتذيه من يريد أن ينال الحظوة لديهم .

لذلك فقد عانى هؤلاء الشعراء في صياغة شعرهم عناء كثيرا ، من أجل تأكيد وجودهم الفني أمام اللغويين ، والتعبير عن ذواتهم وعصرهم ومتغيراته في الوقت نفسه . ولقد كانت عنايتهم بثروة الفكر في ذلك العصر لاتقل عن عنايتهم بلغتهم . وهكذا تخلقت صورة متطورة للشعر ، تحول كل ما تضمنه النماذج القديمة من معان وصور إلى العصر الجديد ، مضيفة إليها حشودا من

---

[1] انظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ١٤٢ .

المعانى والأفكار والقيم والوسائل الفنية[1] ، حتى تشكل النموذج الشعرى الجديد لهذا العصر ، واستطاعت الموازنات فى كتابى « الموازنة » و « الوساطة » أن تكشف عن كثير من هذه التطورات ، وهى تعرض للنصوص بالنقد والتفسير فى علاجها .

---

(١) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

القسم الثانى

نموذجيـــــن تطبيقين

(ا) كتاب الموازنة للآمدى .

(ب) كتاب الوساطة للقاضى الجرجانى .

الآمدى ومعـــالجة النص
فى كتاب « الموازنة »

الآمدى ومعـــالجة النص
فى كتابه « الموازنة » *

مدخـــل :

تتخذ معالجة النص فى كتاب « الموازنة » منهجا متكاملا من حيث استقراء الظواهر المختلفة التى تجلى المعالجة ، حقا لاتتضح الموازنة بين النصوص إلا فى القسم الأخير من الكتاب ، لكن الآمدى لم يتوصل إلى ذلك إلا بعد أن ناقش كثيرا من العوامل والآراء والقضايا حول شعر الطائيين ، أبى تمام (ت ٢٣١ هـ) والبحترى (ت ٢٨٤ هـ)، وهو بذلك يضىء كثيرا من المعالم التاريخية والاجتماعية والفنية التى فى ظلها تشكل شعرهما ، كما تعطى هذه المناقشة وذلك العرض الموازنة شمولا ، بحيث تجلى كثيرا من العوامل التى أخصبت جوانب معالجة النصوص فى القرنين الثالث والرابع الهجريين .

ويمكن أن نناقش بعض هذه العوامل والقضايا التى اتخذت مقاربتها شكل القضايا الفنية لدى الآمدى ، ويمكن اعتبارها مدخلا للكشف عن بعض جوانب الموازنة بين النصوص ، وهى فى الوقت نفسه تضىء المعالجة ، وسوف نجد أن هذه القضايا تتصل بمبادىء المعالجة وإجراءاتها ، التى أشرنا إليها فيما سبق ، لكن ثمة فارقين جليين ، أما أولهما : فهو جزئية النظرة لدى الآمدى ، حيث يجارى عصره فى اجتزاء النصوص ، وفصلها عن قصائدها تحقيقا لفكرة الشاهد والمثال .

(*) هو أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدى ولد ونشأ بالبصرة ، أخذ عن الأخفش والزجاج ، وابن دريد ، ونفطويه وغيرهم ، وله شعر ، وكتابات متعددة مثل : المؤتلف والمختلف من أسماء الشعراء ، ومعانى شعر البحترى ، والرد على ابن عمار فيما خطأ فيه أبا تمام وغير ذلك . وقد تولى الكتابة لعدد من القضاة فى عصره ، وتوفى سنة ٣٧٠ هـ .

(١) النسخة التى اعتمدت عليها تحقيق وتعليق محمد محى الدين عبد الحميد ونشر المكتبة العلمية بيروت ـ لبنان .

وثانيهما: أن الصلة غير وثيقة بين الموازنة فى القسم الأخير وماسبقتها من قضايا فى هذا الكتاب . اللهم إلا اتساقها معها فى كونها تمثل جانبا من جوانب الموازنة ، التى عقدها الآمدى لتشمل كثيرا من القضايا التى تتعلق بالطائيين وشعرهما ، كما تجسد هذه الموازنة أهم وسائله الفنية فى العرض والمناقشة ، لكننا لم نجد ارتباطا وثيقا مثلا بين قضايا البديع والقسم الأخير الذى تجلت فيه الموازنة ، لأنه قصره على الموازنة بين المعانى ، خضوعا لفكرة الفصل بين اللفظ والمعنى ، برغم الامتزاج بينهما أحيانا فى الأقسام التى سبقت ذلك ، كبحثه فى آراء الخصوم حوهما . وما أجادا فيه ، وما أخطأ فيه ، من هنا فقد جاءت الموازنة كحكم نتيجة المفاضلة بينهما ، دون أن توظف بطريقة مباشرة ماسبقها من قضايا فى تجسيد هذا الحكم ، وإن كانت كما قلت سابقا تمثل الأساس الفنى الذى اعتمده الآمدى فى كل قضايا كتابه ، ألا وهو الموازنة ، لكننا نستطيع فى الوقت نفسه بشىء من المنطق والاعتماد على غائية مبادئه وإجراءاته ، أن نتصور معالجته خلال مستويات أربعة هى :

١ ــ آراء الأنصار والخصوم .
٢ ــ السـرقات .
٣ ــ التجاوزات وما أجادا فيه .
٤ ــ المعـانى .

ويلاحظ كما أكدت سابقا أن الموازنة فى كل مستوى من هذه المستويات آلية أساسية فى المعالجة

* * *

ولقد شكلت جدلية اللفظ والمعنى ومتجهاتها اللغوية ، جانبا من التفكير النقدى والبلاغى منذ القرن الثانى الهجرى تقريبا ، لكن القرن الرابع قد شهد محاولات للمزج بينهما خلال التعامل مع النصوص تعاملا ذوقيا منهجيا إلى حد كبير ، تجليه الموازنة، عندما تتغيا الكشف عن القيمة الفنية لهذه النصوص ، من

خلال نظرة معتدلة، تتكىء على الدربة والممارسة الواعية فى الاتصال بالأدب ، وتفسيره ، وترفدها ثقافة نقدية تتخذ من علوم العصر اللغوية ، ومتغيراته الفنية والحضارية دعائم لها ، كما أشرت سابقا .

وربما أصاب فكر أرسطو التفكير النقدى منذ ذلك الحين بشىء من النزوع نحو التقريرية، التى تستند إلى المنطق ، متخذة من التقسيمات أساسا للمعرفة [1] ، لذلك فإن الاعتماد على المصادر والمنهج التاريخى قد يكون أكثر جدوى فى التماس الظاهرة النقدية التى نريد رصدها ، والكشف عن تطورها فى مسارها ، ولعل ذلك قد وضح فى مناقشاتنا لمبادىء المعالجة وإجراءاتها فيما سبق .

ويعد كتاب « الموازنة » للآمدى فى مقدمة المصادر التى تجلى هذه الأبعاد ، ومن ثم فهو يستثير مناقشة أهم القضايا التى تجلى متجهاته الفنية ، وانعكاسات التفكير النقدى للقرن الرابع الهجرى عليها ، وهل حقيقة وازن الآمدى بين أبى تمام والبحترى كما يزعم ؟ برغم أنه يوظف فيما يوظف — فى معالجاته — الموازنة القائمة على البديع وتداخل النصوص .

وثمة ملاحظة شكلية مبدئية تتمثل فى أن النظرة الكمية إلى مايشغله الحديث عن عيوب أبى تمام ، التى رصدها الآمدى بنفسه ولاحظها عند غيره من النقاد ، توضح أن ذلك يشغل نصف حجم الكتاب الذى بين أيدينا تقريبا ، فى مقابل ربعه للحديث عن عيوب البحترى ، والربع الباقى فى الموازنة سواء فى عرض حجج الخصوم أو الموازنة بينهما فى الابتداءات وغيرها ، وهذه النظرة الكمية يمكن أن تكشف عن انحياز الآمدى إلى البحترى .

ومع ذلك فالاحتكام إلى القضايا المتناولة التى يمكن أن تشكل منهج الموازنة فى هذا الكتاب تجلى حقيقة الجوانب التى أشرت إليها فى معالجته للنصوص .

---

(١) د. محمد مندور النقد المنهجى عند العرب ط مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة سنة ١٩٧٢ ص ١٠ .

الفن والعصر :

بادىء ذى بدء يطرح الآمدى فى المقدمة صورة لآراء من تعاملوا مع شعر أبى تمام والبحترى ، وقد زعموا أن شعر أبى تمام لايتعلق بجيده جيد أمثاله ، وردّيه مطروح ومرذول ، فلهذا كان مختلفا لايتشابه ، بينما كان شعر البحترى صحيح السبك ، حسن الديباجة ، وليس فيه سفساف ولا ردىء ، ولا مطروح ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا »[1] .

وربما كشفت هذه الإشارة فى مطلع الكتاب عن بداية المسار الفنى الذى سوف يسير عليه الآمدى فى عقد الموازنة ، حيث يعتمد البديع بمعناه العام ، وخصائصه التى أشرنا إليها فيما سبق[2] ، كوسائل يقارب بها النصوص لمعالجتها .

وتتمثل أولى ملاحظاته ، وهو يوازن فى أن « اختلاف شعر أبى تمام واستواء شعر البحترى ، مرده إلى التعامل مع اللغة تعاملا خاصا ، حيث يرجع اختلاف شعر أبى تمام إلى رغبته فى البديع ، وحرصه على الغريب ، والتعمق فى الدلالة ، مما يدفعه إلى الإحالة والإغراب[3] ، لكنه عندما يأتى بالجيد من الشعر يبلغ من الاتقان والإبداع حدا يجعل هذا الجيد بجوار الغريب واضحا ، من ثم يتجلى الفارق بينهما ، وبالتالى يظهر شعره من هذه الناحية مختلفا .

بينما يتحرى البحترى البعد عن الغريب وترك التقعر ، ويؤثر سيولة التعبير وجريان الطبع ، فيقل التباين فى شعره ، فيأتى مستويا .

على أن هناك من يؤثر شعر أبى تمام لما فيه من تعمق وغريب وتفلسف وهم الشعراء العلماء باللغة ، كما أن هناك من يؤثر شعر البحترى ، وهم من يعلون من قيمة الطبع بمعنى السيولة والانثيال فى التعبير دون تكلف .

(١) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام حبيب بن أوس وأبى عبادة الوليد بن عبيد البحترى تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ـــ المكتبة العلمية ـــ بيروت ص ١٠ .

(٢) انظر هذ الكتاب ص ٦٤ وما بعدها .

(٣) انظر السابق ، ص ٣٢٧ .

ويبدو أن من جاءوا بعد أبي تمام قد حاولوا دراسة شعره كظاهرة فنية ، حيث عنوا بالبحث في الأسباب التي وجهته هذه الوجهة التي يلتمس فيها البديع ، لدرجة الإسراف في نظرهم ، وهذا ماأشار إليه الآمدي وهو يعرض لآراء من تناولوا هذه الظاهرة مثل أبي عبدالله محمد بن داود الجراح في كتابه « الورقة » ، وعبدالله بن المعتز في كتابيه « البديع » و « طبقات الشعراء » ، وما رواه محمد بن داود عن أبي القاسم ابن مهرويه عن أبيه ، وهي آراء بعضها ينسب هذه الظاهرة إلى الفساد ، فيرى أن مسلم ابن الوليد أول من أفسد الشعر وتبعه أبو تمام ، وبعضها الآخر يرى أن أبا تمام لو تعامل برفق مع هذا البديع ، دون كد للفكر وطول تأمل ، واكتفى بما كان محذوا لدى الشعراء المحسنين لسلم شعره ، يضاف إلى ذلك إفراط من تعصب له ، ومن انحرف عنه ، فكلاهما قد أسهم بموقفه غير المعتدل في تشويه محاولة أبي تمام أن يكون عصريا ، على أحدث مايكون فن الشعر في عصره من وجهة نظره ، وهي عصرية شملت الفكر والحياة والناس [1] ، وهي في الفن — خاصة الشعر — أقرب ماتكون إلى الحداثة التي تشير إلى نزوع جذري لتجديد بنية النص الفني والأدبي تجديدا شاملا على مستوى الرؤيا والتقنية » [2] ، كما أوضحت سابقا [3] ، وهذا ماحاوله أبو تمام استجابة لمطالب العصر ومتغيراته ، عندما حاول التجديد ، وتحقيقا لذاته وكيانه ، وهو يوظف لغة ذات علاقات جديدة ، واستخدامات جديدة ، مشكلا صورا ذات مجازات غريبة بالنسبة لهؤلاء الذين لايستجيبون لمنطق العصر ، ولايرون في الجديد إلا خروجا على ما أثر ، وخلفه السلف ، حقيقة يعتمد التجديد على هذا التراث ، لكنه يتجاوزه ، وتلك قضية متجددة في كل عصر .

---

(١) انظر د. عبده بدوي أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥.

(٢) انظر في معنى الحداثة فاضل تامر مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع دار الشئون الثقافية العامة وزارة الثقافة والاعلام بغداد سنة ١٩٨٧ م ص ١٧٠ .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٥٦ وما بعدها .

وإذا كان الآمدى وهو يوازن قد تناول كلا من الشاعرين على حده تقريبا ، فعرض لحجج الخصوم ، ثم تناول سرقات أبى تمام ، ثم تجاوزاته ، مشيرا إلى بعض فرائده ، فقد سلك نفس السبيل مع البحترى بعد ذلك ، حتى ختم الكتاب بالموازنات بين المعانى عندهما ، لكننا بغية الكشف عن معالجة النصوص ، وإبراز أسلوب كل من الشاعرين ، وإضاءة جوانب القضايا الفنية التى تشكل هذا الكتاب سوف نتتبع إجراءات الموازنة فى كل مستوى من مستويات المعالجة ، مع ملاحظة أن الجدل والمنطق واضحان فى عرض الآمدى لموازناته ،وذلك خلال مناقشة القضايا المطروحة التى تشكل كل مستوى من المستويات الأربعة التى أشرت إليها ، وخلال مناقشة هذه القضايا فسوف أحاول الكشف عن المتجهات الفنية للنقد الأدبى خلال القرن الرابع ــ قرن الآمدى والجرجانى ــ كما أشير إلى وجهات النظر بجوانبها اللغوية الفنية خاصة بعد أن عرضنا فيما سبق لانعكاس ثقافة العصر على الظاهرة النقدية .

أولا : الجوانب الموضوعية لحجج خصوم الشاعرين :

سوف نجد أن هذه الحجج تدور حول أربعة محاور هى :

١ ــ العلاقة بينهما تلمذة وصحبة .
٢ ــ المذهبيـــة .
٣ ــ العلم والشعر .
٤ ــ اللحن .

١ ــ العلاقة بينهما تلمذة وصحبة :

نجد أصحاب أبى تمام يفضلونه على البحترى ، لأنه كان تلميذا له ، ويقوى هذا الزعم فى نظرهم وجود آثار لشعر أبى تمام فى شعر البحترى ، ولقرب بلديهما ، وكثرة سماع البحترى لشعر أبى تمام [1] ، ثم إن البحترى رثا أبا تمام ودعبل ، وذم غيرهما ، وذلك بقوله :

(١) الموازنة ، ص ١٣ .

قد زادَ فى حزنى وأوقدَ لوْعتى مثوى حبيب يومَ ماتَ ودعبلْ
وبقاء ضرْب الخثْعمى وشبهه من كل مضطرب القريحة مجبل[1]

لكن رد أصحاب البحترى المتحمس قد يدفعهم إلى إنكار بعض الحقائق ، مثل إنكارهم لصحبة البحترى لأبى تمام وتلمذته له ، إلى غير ذلك من أمور محققة ، وقد تواترت فى كتب الأدب وتاريخه[2] ، وهدفهم من ذلك إثبات أن البحترى أشعر من أبى تمام .

ويضيفون دليلا آخر يدعم وجهة نظرهم ، فيبينون أن كثير عزة قد تتلمذ على جميل وأخذ عنه ، وبرغم ذلك فأغلب الأدباء والكتاب يفضلون كثيرا على جميل .

وإذا كان أصحاب أبى تمام ينسبون إلى البحترى أخذه عن أبى تمام فى معانيه واستعاراته ، وبناء على ذلك يفضلون صاحبهم ، فإن أصحاب البحترى يقررون ، أن ما ادعوه من معانى عند البحترى مأخوذة عن أبى تمام ، إنما هو من العام المشترك بين معظم الشعراء ، فلا فضل لأبى تمام فيه ، إنما السرقة تكون فيما اختص به أبو تمام[3] .

أما قول البحترى : « جيده خير من جيدى ، ورديئى خير من رديئه » فإن أصحاب البحترى يوجهونه لصالح صاحبهم ، معتمدين على أن شدة اختلاف شعر أبى تمام ، وشدة استواء البحترى تجعله أولى بالتقدمة عليه ، كما يستشهدون برواية أبى على محمد ابن العلاء السجستانى ، من أن البحترى كان عند نفسه أشعر من أبى تمام ، ومن سائر الشعراء المحدثين ، وأسقط خمسمائة شاعر فى أيامه ، ونال أكثر الجوائز من الخلفاء والملوك[4] .

---

(١) السابق نفسه . ص ٤٨ .

(٢) د. محمد رشاد صالح نقد الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، المركز العربى للصحافة أعلا القاهرة سنة ١٩٨٢ ، ص ١١٣ .

(٣) الموازنة ، ص ٥٠ .

(٤) السابق نفسه . ص ١٥ ، ١٦ .

وربما كان هذا التفضيل الأخير تعوزه المسوغات الفنية ، من ثم لايرقى إلى كونه حجة فى صالح البحترى ، حيث لايشكله أساس فنى لأى من الشاعرين سلبا أو إيجابا ، اللهم إلا فكرة اختلاف شعر أبى تمام ، واستواء شعر البحترى . وهى تقوم على أساس ماقى شعر الأول من بديع بخصائصه التى أشرنا إليها فى القسم الأول [1] مما يجعل بعض قصائده متميزة عن غيرها ، مما بذله فيها من جهد فى التشكيل ، وإيثار للبديع ، أكثر من غيرها ، فتميزت بين قصائده ، وخالفتها من هذه الناحية ، من ثم جاء شعره مختلفا ، وهو يحاول التعبير عن نفسه ، فيكشف عن استجابته لمتغيرات عصره [2] ، بينما التزام البحترى عمود الشعر ، وحرصه على مشاكلة السابقين جعل شعره متماثلا من الناحية الفنية ، لأنه يبنى على هدى من سابقيه ، والتزام بمسلكهم وأعرافهم ، فجاء شعره مستويا ، بل ربما كان الجمهور الذى يتكون على هذا الأساس بالنسبة لشعر الشاعر ، جمهور يمثل عامة الناس ، لا المتميزين منهم ، الذين يؤثرون الجديد ، الجيد ، الذى يمثل عصرهم [3] .

وربما كان اختلاف الشعر من هذه الناحية هو الأمر الطبيعى بالنسبة لأى شاعر ، فليست كل ظروفه وملابساته ودرجة تهيئه للإبداع على مستوى واحد ، وإنما التباين هو طبيعة مثل هذه الأمور ، وإلى هذه النتيجة انتهى كبار النقاد كريتشاردز ، واعتبر بعضهم هذا التباين ضربا من الجمال [4] فى بعض الأحيان .

وإذا كانت مقولة البحترى (جيده خير من جيدى ، ورديئى خير من رديئه) يمثل جزؤها الأول حكما بالتفضيل واعترافا من البحترى بتفوق أبى تمام ، فربما كان الردىء ليس مجال تفاضل ، وإنما الموازنة بين الجيد هى التى تكشف عن الجهد المبذول ، ومستوى الإبداع فى العمل الفنى .

(١) انظر ص ٦٤ من هذا الكتاب وما بعدها .

(٢) النقد المنهجى عند العرب ص ٧٧ ، ٧٨ .

(٣) انظر أبو القاسم الآمدى وكتاب الموازنة ص ٧٨ .

(٤) السابق نفسه ، ص ٧٢ .

ومثل هذه الموازنات السابقة لاقيمة لها إن لم تقترن بالنصوص نفسها ، حتى تجد لها متكئا منها ، ولذلك فقد اعتبرنا كل ماسبق للموازنات فى كتاب الموازنة للآمدى تمهيدا يضيء كثيرا من جوانب الموازنة بين النصوص ، التى سوف يختم بها كتابه ، وإن كان مثل هذا الاتصال لايتضح بسهولة .

ولاختلاف فى شعر أبى تمام فى الوقت نفسه يشير إلى بعض القصائد التى لزم فيها عمود الشعر (١) ، ومن ثم فهى تختلف عن القصائد التى حاول التجديد فيها .

٢ ــ المذهبيـــة :

أما قضية المذهبية ، فقد كانت مجال جدال كثير بين الفريقين ، وعلى مستوى العصر أيضا ، حيث يرى أصحاب أبى تمام أنه صاحب مذهب البديع فى الشعر « انفرد به واخترعه وصار فيه إماما متبوعا » (٢) ، بينما لايجدون للبحترى مذهبا مثله ، وهنا نجد أصحاب البحترى يفندون هذا الزعم ويبطلونه ، مبينين أن مذهب البديع لم يخترعه أبو تمام ، وإنما هو فيه تابع لمسلم بن الوليد ، بل إنه أسرف وأفرط وعيب عليه ذلك ، كما يشيرون إلى أن مسلم نفسه غير مخترع لهذا المذهب ، لأن الاستعارة والجناس والطباق وغيرهما وجدت فى شعر الجاهليين ، وفى القرآن الكريم ، وعند السابقين قبل أبى تمام ، وأصحاب البحترى يستشهدون بهذا الرأى لعبدالله بن المعتز فى كتابه « البديع » (٣) ، كما يستشهدون على أن إفراط أبى تمام فى البديع كان من أسباب إفساده الشعر ، بناء على رواية أبى عبدالله بن داود بن الجراح ، ويثبتون لصاحبهم البحترى أنه مافارق عمود الشعر ، وقد وقع الإجماع على استحسان شعره ، ولذلك فهو المفضل .

لكن هذا الإجماع الذى يدعيه أصحاب البحترى أيضا غير مبرر ويعوزه

(١) انظر ديوان أبى تمام ص ، وانظر المثل السائر جـ ٢ ص ٦٠ ، ٦١ .

(٢) السابق نفسه ، والصفحة نفسها .

(٣) عبد الله بن المعتز ، البديع ، تحقيق كراتشقوفسكى ص ١ .

الدليل الفنى ، وقد حذر الآمدى كثيرا خلال كتابه من هذا الحكم المطلق ، وهو بذلك يلتقى مع موقف إليوت من الإجماع ، وقد أشرنا اليه فيما سبق [1] .

وهذا الموقف من تجديد أبى تمام فى شعره يكشف عن محاولة الآمدى تحكيم تقاليد النص القديم فى النص الجديد ، وفى الوقت نفسه يتضح مسلكه كناقد محافظ ، لايتقبل بسهولة محاولات أبى تمام فى التجديد والقياس لإثراء اللغة كى تستجيب للمتغيرات وتعبر عنها ، وتسمح للشعراء بالتجديد ، والتعبير عن ذواتهم .

٣ ــ العلم والشعر :

ثم يحاول أصحاب أبى تمام أن يدخلوا إلى قضية « العلم والشعر » مدخلا فيا ، عماده دقة معانى أبى تمام ومحاولته تقصى الفكرة وفلسفتها ، ثم التعبير عنها تعبيرا قويا ، يستخدم من مفردات اللغة مالايقدر عليه إلا العالمون بها ، فيستخدم الغريب وقد يكثر منه ، وربما كان هذا مايقصده أنصاره بالعلم فى الشعر [2] ، وهو فى نظرهم من بين الأسباب التى جعلت بعض الناس ينصرفون عن شعر أبى تمام لعدم فهمهم له ، بينما العلماء باللغة وفريق من نقاد الشعر يفهمونه ويقبلون عليه ، كما يفهمه الأعراب [3] ، لذلك نجد أصحاب البحترى يذكرون نماذج من العلماء بالشعر الذين ينكرون مكانة أبى تمام مثل : دعبل الخزاعى وابن الأعرابى وأحمد بن يحيى الشيبانى ولايملك أصحاب أبى تمام إلا أن يتهموا بعض هؤلاء بالتعصب وعدم فهمهم للشعر [4] ، مستشهدين بموقف ابن الأعرابى ، عندما استحسن شعرا فأمر بكتابته ، فلما علم أنه لأبى تمام أمر بتمزيقه [5] ، وغير ذلك من المواقف المشابهة .

(١) انظر ص ٦٨ من هذا الكتاب .

(٢) الموازنة ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٣) السابق نفسه ، ص ٢٧ .

(٤) السابق نفسه ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

(٥) انظر ص ٦١ من هذا الكتاب .

ويتصدى أصحاب البحترى لهذا الزعم ، مبينين أن الغريب فى الشعر ، لايقبل إلا من الأعراب ، وقد كان يأتى بقلة فى شعرهم ، ويبدو أن أصحاب أبى تمام اتخذوا هذا الموقف لصالح صاحبهم ، فمادام الغريب يقبل من الأعراب ويستهوى بعض الناس ، إذن كثرته فى شعر أبى تمام دليل على علمه ومقدرته ، والشاعر العالم فى نظرهم أفضل من غيره .

وهنا يلجأ أصحاب البحترى إلى نفى هذا التميز ، مستشهدين بأن هذا العلم لايرفع مكانة الشاعر ، حيث إن الخليل بن أحمد والأصمعى والكسائى وخلف الأحمر كانوا من الشعراء العلماء ، ومع ذلك لم يبلغوا مكانة من عاصرهم من الشعراء ، فليس العلم برافع من قدر الشاعر ، وإن أبا تمام كان يتعمد هذا العلم فيدخل الغريب كثيرا فى شعره ومن أمثلة ذلك قوله مفاخرا :

أقَوْمٌ بكرٍ تُبارِى أيها الحفَضُ ونجمها أيهذا افالكُ الحرَضُ[1]

ثم يوضحون أن صاحبهم البحترى لم يقصد هذا ، بل كان يتجنب فى شعره الغريب والوحشى إلا ما أتى عفو الخاطر مطبوعا . وهكذا تندرج مناقشة الآمدى لقضية العلم والشعر ضمن الاتجاه العام الذى أشرنا إليه ، وهو أن الموازنة فى هذه القضية تتآزر مع غيرها من الجوانب التنظيرية فى إضاءة موقفه من معالجة النصوص .

٤ ــ اللحن :

برغم أن كلا الفريقين يعترفان بأن الخطأ واللحن لايسلم منه شاعر، فإن أصحاب البحترى ينسبون كثرة الخطأ إلى أبى تمام، ومن ثم يفضلون صاحبهم ، وهى قضية مرفوضة فى نظر أصحاب أبى تمام لما سبق .

وتشكل التجاوزات اللغوية والنحوية الجزء الأكبر من هذه الأخطاء ، التى تنسب إلى كلا الشاعرين ، بجانب ما استشهد به من أخطاء لغيرهما ، مما يؤكد

(١) السابق نفسه ص ٢٦ ، القرم : السيد ، الحفض : أصله الجمل الضعيف ، الحرض : الذى أضناه المرض .

التوجهات الفنية العامة للنقد فى القرن الرابع من حيث اعتماده على فحص لغة النصوص .

ويتأكد هذا الاستنتاج من الملاحظات النقدية اللغوية التى رصدها القاضى الجرجانى فى وساطته ، وسوف نشير إليها فيما بعد ، مما يكشف عن أن مسار النقد الأدبى فى القرن الرابع الهجرى كان لغويا إلى حد كبير .

ثانياً : الإبداع وإعادة النظر فى قضية السرقات :

برغم أن قضية السرقات تحتل مكانا بارزا فى التفكير النقدى والبلاغى ، لكننا أشرنا فيما سبق إلى أن هذه القضية بحاجة إلى إعادة النظر فيها [1] ، حيث إنها أقرب إلى تداخل النصوص ، كما أنها نتيجة نظرة جزئية موضعية ، تتقصى مايتسلل إلى معانى الشاعر من غيره بقصد أو بدون قصد ، فى بيت أو شطر بيت ، وقد أوضحنا أن ذلك مرده إلى فكرة بيت القصيد ، وأحسن بيت قيل ، وغير ذلك من النظرات الجزئية التى دفعتهم إلى أن يتتبعوا هذا المسار ، حتى لو تباين استخدام الشعراء للمعنى فى أغراض مختلفة ، مع أننا نعلم أن لكل شاعر وسائله التى يشكل بها المعنى ، حتى لتتفاوت المعانى وتختلف بناء على هذا التشكيل ، وربما يصبح المعنى الذى يظن أنه مسروق عماد تشكيل جديد ، لقصيدة تكشف عن رؤية جديدة ، وتعامل خصب نما فيه هذا المعنى فتشكلت بنية جديدة ، تباين تماما الاستخدام الذى يظن أنه مسروق منه ، وبالتالى يصبح الحكم بالسرقة هنا بعيدا عن الصواب ، بل قد يكون مايظن أنه سرقة إبداعا جديرا بالتقدير ، لأنه يشكل إضافة فنية كما أوضحنا [2] ، وما أكثر النماذج التى تؤيد هذه الوجهة ، وبالتالى يتأكد مانزعمه من أن قضية السرقات بحاجة إلى إعادة النظر فى توجهاتها ونتائجها ، وقد أدرك الآمدى

---

(١) انظر من ص ٢٥ فى هذه الدراسة إلى ص ٥١ .

(٢) انظر ص ٣٧ من هذا الكتاب .

بحسه الفنى شيئا من ذلك . وهو يشير إلى محاولة ابن أبى طاهر تخريج بعض سرقات أبى تمام [٢] .

لكن تناول الآمدى لهذه القضية فى نفس الوقت يمكن أن يشكل خروجا على مبدأ قرره فى مطالع كتابه ، وهو أنه لن يصدر حكما إلا بناء على موازنة بين الشاعرين ، وأنه يترك إصدار الأحكام المطلقة حتى لايستهدف هو لذه أحد الفريقين ، لأن الناس لم يحيطوا بالشعر ولم يتفقوا على أى شعراء الجاهلية الكبار أشعر [٣] .

ويتضح هذا الموقف عندما يبين أن لأبى تمام مختارات شعرية متعددة منها : الاختيار القبائلى الأكبر ، والقبائلى ، والمقطعات ، والحماسة وهو أشهرها ، وغيرها ، وتكشف هذه الاختيارات فى نظر الآمدى عن الاتصال الوثيق بين أبى تمام والشعر الذى تفرغ له ، وشغف به ، وجعله شاغله الوحيد ، ثم يقرر نتيجة لذلك ، أن « ماخفى من سرقاته أكثر مما قام منها » [٣] ، ويرصد له أكثر من مائة وخمسة وستين بيتا مما اكتشف هو — أو غيره — أن أبا تمام قد سرق معناه من غيره ، ويمكن أن نمثل لذلك ببعض هذه النماذج التى سوف نشير إليها ، لتكشف عما نزعمه من وجوب إعادة النظر فى قضية السرقات ، وأنها أقرب إلى تداخل النصوص ، كما يكشف موقف الآمدى منها عن خروجه عما اشترطه على نفسه من حيدة والتزام ، انظر مثلا رصده للسرقة فى مطلع قصيدة أبى تمام التى قالها فى فتح عمورية :

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكُتُبِ فى حَدِّه الحدُّ بين الجِدِّ واللعبِ[٤]

حيث يقرر أن أبا تمام قد أخذه من قول الكميت الأكبر وهو الكميت ابن ثعلبة :

---

(١) كتاب الموازنة ، ص ١٠٣ .

(٢) السابق نفسه ، ص ١١ .

(٣) السابق نفسه ، ص ٥٢ .

(٤) انظر : إيليا حاوى شرح ديوان أبى تمام ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ص ٢٢ .

ولا تُكْثِرُوا فيه اللَّجاجَ فإنَّه ... محا السيفُ ماقالَ ابنُ دارةَ أجْمَعا(١)

ولكن بيت الكميت إنما قيل فى موقف فردى ، هو موقف ابن دارة ، عندما هجا قزارة هجاء مقذعا ، جعل زميل بن أبير الفزارى يحلف ألا يمارس شيئا من ضروب الحياة حتى يقتل ابن دارة انتقاما للشرف ، وقد قتله فعلا ، وبذلك أزال السيف والانتقام من ابن دارة كل ما ألحقه من هجاء بفزارة .

بينما أبو تمام يتناول موقفا جماعيا يفاضل فيه بين فعل السيف ، وأخبار كتب المنجمين ، أما السيف فهو الأصدق ، والكاشف عن الجد ، بينما كتب المنجمين كذب ولهو ولعب ، وقد كان هذا البيت مدخلا للكشف عن أبعاد معركة كبيرة انتصر فيها جيش الخليفة المعتصم العباسى على جيش الروم ، وتجلت فى هذه القصيدة ، صنعة أبى تمام ، وهى تجسد النصر المؤزر مدعوما بتأييد السماء ، وقد كشفت صور الشاعر المتآزرة عن انتصارات المسلمين فى بدر ، وهى تتراءى من خلال انتصارهم فى عمورية ، ذلك الانتصار المقدس ، الرهيب الذى أحال النهار ليلا من كثرة الدخان المتصاعد ، إلى غير هذه الصور والمشاهد المترابطة التى تجليها قصيدة أبى تمام ، والتى يكشف تتبعها عن محاولة فنية لرسم صورة ثرية لهذه المعركة ، وشتان بين هذه الصورة المتعددة الجوانب الخصبة فنيا ، وفعل سيف زميل ابن أبير وهو يقتل ابن دارة ليزيل ما ألحقه من عار بفزارة ، حقيقة يشترك البيتان فى تسجيل فعل السيف ، لكنهما يختلفان كل الاختلاف فى تشكيل الموقف الفنى ، وجلاء أبعاده لغويا .

وانظر إلى أبعاد هذا الموقف الغزلى ، والآمدى يقرر أن قول أبى تمام :

لِمَ تُنْكِرِينَ مع الفراقِ تَبَلُّدِى ... وبراعةُ المُشْتَاقِ أنْ يَتبلَّدا(٢)

مأخوذ من قول قيس بن ذريح :

بليغ إذا يشكُو إلى غيرِها الهَوَى ... وإنْ هُوَ لاقاها فَغيرُ بَليغ(٣)

(١) الموازنة ص ٥٢ ، ٥٣ .

(٢) إيليا حاوى ، شرح ديوان أبى تمام ط المكتبة العصرية . بيروت . ص

(٣) الموازنة ص ٥٧ .

حيث نجد هنا ابن ذريح يتخذ من البلاغة ـــ والمقدرة على الإبانة كشفاً عن حُبِّه ـــ وسيلةً لتأكيد عاطفته نحو من يحب ، من ثم يصبح « التقابل » فى هذا الموقف مجليا لهذه العاطفة ، عندما يتصل بالبلاغة فى شكواه من الهوى مع غير صاحبته ، والعجز عن الإبانة والإفصاح أمام من يحب ، ويسوق ذلك فى أسلوب خبرى يمكن أن يشف عن صدق العاطفة .

بينما نجد أبا تمام يتأنق فى صياغة موقفه الذى تشكله الصنعة ، حيث يقرن التبلد بالفراق كشفا عن حبه ، ويتعجب من إنكار صاحبته لهذا الموقف ، مؤكدا أن التبلد مبعثه الشوق ، وبرغم إضافة أبى تمام لعنصر الفراق الذى يستثير التبلد ، فإن عجز قيس عن الإبانة أمام من يحب ، أبلغ تأثيرا فى المتلقى ، لكن أبا تمام إنما يمارس تقليدا من تقاليد عمود الشعر يتكىء عليه ، كمدخل لقصيدته التى يمدح فيها أحمد بن عبدالكريم ، بينما قيس يتغزل فعلا ، من ثم تجلى صدق قيس كما تجلت صنعة أبى تمام ، وشتان بينهما ، هذا برغم تضمن المعنى فى كليهما لموقف المحب الذى استولت المشاعر على لسانه فعقدته ولم يفصح .

أضـف إلى ما سبق أن هذه الفكرة من المعانى العامة التى يمكن أن يشترك فيها الناس جميعا كما يقولون ، حتى إن الآمدى نفسه خص قسما من كتابه لهذه الناحية ، فبين أن ابن أبى طاهر نسب بعض معانى أبى تمام إلى السرق ، وهى ليست بمسروقة ، لأنها « مما يشترك الناس فيه من المعانى والجارى على ألسنتهم »[1] ، ويمثل لذلك بقول أبى تمام :

أَلَمْ تَمُتْ ياشَقِيقَ الجودِ مُذْ زَمَن؟ فقال لى: لم يَمُتْ من لَمْ يَمُتْ كَرَمُه

وهو فى نظر ابن أبى طاهر مأخوذ من قول العتّابى :

زَدْتَ صنائِعُه إليه حياتَه فكأنَّهُ من نَشْرِها مَنْشُورُ

ويعلق الآمدى على ذلك قائلا « ومثل هذا لايقال له مسروق ، لأنه قد

(١) السابق نفسه ، ص ١١٤ .

جرى فى عادات الناس — إذا مات الرجل من أهل الخير والفضل وأثنى عليه بالجميل — أن يقولوا : ما مات من خلف مثل هذا الثناء ، ولا من ذكر بهذا الذكر وذلك شائع فى كل أمة ، وفى كل لسان »[1] .

وبرغم هذا التعليق ، وأن أبا تمام تأثر بقول العتابى ، لكن البيتين مختلفان ، فأبو تمام يوظف الاستفهام المتعجب ، والحوار القائم على خلود الشخص بخلود كرمه الغامر . بينما العتابى يقرر أن المعروف والجميل قد أعادا الحياة لصاحبه بعد أن افتقدها بموته ، ثم يوظف جناسا لطيفا لتأكيد فكرة الموت والبعث بفضل كرم ممدوحه . وذلك فى الشطر الثانى ، فهما وإن اتفقا فى تناول فكرة الكرم الغامر للممدوح لكنهما اختلفا فيما وراء ذلك ، من حيث التشكيل والتحليل لأبعاد الفكرة وعرضها . من ثم لايفسر هذا التشابه إلا مقولة تداخل النصوص ، وليست السرقات ، لاسيما وقد اختلف السابقون أنفسهم فى تحديد مفهوم السرقات اختلافا كبيرا ، حتى إن بعضهم ومنهم الآمدى قد نفى السرقة عن قسم كبير من شعر أبى تمام والبحترى الذى زعم الزاعمون أن فيه سرقة . وقد سبق أن ناقشنا أسس هذه الفكرة فى القسم الأول من هذا الكتاب ، وانتهينا إلى أنها أقرب إلى تداخل النصوص ، وقد أكدت الأمثلة السابقة ماارتأيناه بل يتأكد هذا الزعم بمناقشتنا لبعض ملاحظات الآمدى على مارآه سرقة لدى البحترى حيث يقرر أن قوله :

يُخْفِى الزُّجَاجَةَ لَوْنُها فكأنَّها فِى الكَأْسِ قائمةٌ بغيْرِ إناءِ[2]

قد أخذه من قول على بن جبلة

كأن يَدَ النَّدِيمُ تُدِيرُ مِنْها شُعَاعاً لا يُحيطُ عليه كأسُ

وإذا كان البحترى يحاول فى بيته إبراز صفاء ونقاء هيئة هذا الشراب ، حتى ليبدو وكأنه قائم بدون كأس ، وهذا المعنى لايختلف كثيرا عن المعنى الذى عبر

---

(١) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٢) السابق نفسه ص ٣٧٤ .

عنه على ابن جبلة — بل إن وسيلتهما الأسلوبية واحدة تقريباً هى « كأن » التى عبرت بخيال الشاعرين إلى الواقع .

ومع ذلك فصورة الخمر القائمة بغير إناء — فى بيت البحترى — أجمل وأوضح من ذلك الشعاع الذى تديره يد النديم .

وقد أورد الآمدى بيت البحترى هذا عندما رصد أخطاءه ، لكنه رفض وجهة نظر من خطئوه قائلين « لو ملىء الإناء دبسا لكانت هذه حاله » راثيا أنه إنما يريد الكشف عن صفاء ونقاء هيئة هذا الشراب ورقة الكأس التى تحتويه »[1] .

كما يشير الآمدى إلى سرقات البحترى من أبى تمام خاصة ، معتمدا فى ذلك على استقصاء أبى الضياء بشر بن تميم الكاتب[2] الذى بالغ فى هذه الناحية، ومما رصده فى هذا المجال ، قول البحترى :

ولن تستبينَ الدهرَ موْضعَ نِعْمَةٍ إذَا أنت لم تُذْلَلْ عَلَيْها بِحَاسِدِ[3]

الذى أخذه من قول أبى تمام :

وإذا أرَادَ اللهُ نشرَ فَضِيلَةٍ طُوِيَتْ أتاحَ لها لِسانَ حَسُودِ

وبرغم أن المعنى متقارب بينهما لكن هناك اختلافا ، حيث إن أبا تمام يقدم فكرة نشر الفضيلة عن طريق الحسود بوسيلتين: إحداهما تقريرية عمادها أسلوب الشرط ، والأخرى صورة خيالية تتمثل فى الطى للفضيلة ، كاستعارة ، وهى صورة موحية بالاختفاء ، بينما البحترى يعتمد أسلوب النفى المطلق لإثبات قيمة النعمة التى يدلك عليها حسد الحاسد . خلال صورة خيالية أخرى هى الكناية عن الذيوع والانتشار ، هذا برغم اشتراكهما فى أن الحاسد هو سبب ذلك الذيوع والانتشار .

(١) السابق نفسه ص ٢٨٦ .

(٢) السابق نفسه ص ٣٤٧ .

(٣) السابق نفسه ص ٢٨٧ .

هذا فضلا عن أن هناك سرقات للبحترى يقترن فيها اللفظ والمعنى المأخوذان عن أبى تمام ، وهذا هو مجال الاستعانة والتأثر الواضح بينهما [1] .

وامتداد لفكرة السرقات وإحصاء المآخذ على الشاعرين يتضح مفهوم السرقات عند الآمدى لاسيما وهو يقارن بين مفهوم أبى الضياء بشر بن تميم ، ومفهومه هو [2] ، مقررا أن السرق لايكون إلا فيما يبتكره الشاعر ويختص به ، من ثم ينفى السرقة عن جزء كبير من شعر البحترى،الذى اتهمه فيه أبو الضياء بالسرقة من أبى تمام لأنه من المعانى المستعملة الجارية مجارى الأمثال مثل قول أبى تمام :

بِيضٌ فهنّ إذا رُمِقْن سَوافرا صُوَرٌ ، وهن إذا رَمَقْنَ صوارُ

وقول البحترى :

أنّى لحظتِ فأنت جؤذرُ رَمْلَةٍ وإذا صَدَدْتِ فأنتِ ظَبيُ كناس [3]

فى البيت الأول يقدم أبو تمام صورة مثالية لجمال من يتحدث عنهن ، وأول ما يطالع الناظر إليهن بياضهن اللافت للنظر ، ثم يقيم الشاعر جناسا تصويريا بين صور بضم الصاد ، وصوار بكسر الصاد ، يزيد من الكشف عن جمالهن ، حيث يتخيلهن الرائى دما جميلات أتقن صنعها ، هذا إذا كانت الرؤية من الناظر إليهن ، أما إذا كان العكس وصدر النظر عنهن ، بدت عيونهن الواسعة الجميلة ، وبنظرة أخرى إلى الثوابت والمتغيرات بين ألفاظ الشطرين فى بيت أبى تمام يتأكد بصورة فريدة جمال من يتحدث عنهن ، حيث جعل الشاعر « هن » ثابتة بينما غيّر من صفات الجمال التى تكتمل بها الصورة الإسنادية

---

(١) انظر الموازنة ص ٢٩١ ، ص ٢٩٥ وما بعدها .

(٢) انظر ص ١٢ من هذه الدراسة .

(٣) الموازنة ص ٣١٩ ــ ٣٢٠ رمقن ــ بالبناء للمجهول ــ أديم النظر إليهن ، صُور : صورة : دمية ، والصوار بكسر الصاد : القطيع من بقر الوحش ، الجؤذر : ولد البقرة الوحشية ، والعرب تشبه الحسان بالبقر الوحشى لسعة عيونها .

للجملة ، والصورة الجمالية للنساء فى نفس الوقت ، فيتضاعف الإحساس بهذا الجمال .

بينما البحترى يبرز صاحبته فى صورتين يحاول أن يجمع من خلالهما كل صفات الجمال التى يعتد بها العرب ، فهى كالبقرة الوحشية جمالا لسعة عينيها ، وهى منعمة رقيقة جميلة كالظبى الملازم لخبائه ، وشتان بين صنعة أبى تمام ، ومحاولة البحترى الهادئة ، هذا برغم استمدادهما معا من تقاليد وأعراف البيئة العربية فى صفات المرأة الجميلة .

كما نجد الآمدى يقرر أن المنحرفين عن أبى تمام لايجعلون سرقات المعانى من كبير عيوبه ، اعتمادا على أنه لايوجد شاعر يخلو عن التأثر بغيره ، فهذا باب ، ماتعرى منه متقدم ولامتأخر »(١) .

وإذا كان أبو الضياء بشر بن تميم يرى أن السرق فى الشعر : مانقل معناه دون لفظه ، وأبعد آخذه ، فإن الآمدى يخالف ذلك رائيا أن السرق إنما هو فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر ، لا فى المعانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم ، ومستعملة فى أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذى يورده أن يقال : أخذه من غيره (٢) .

وهكذا يتأكد ما نزعمه من وجوب إعادة النظر فى قضية السرقات لإبراز توجهاتها الفنية ، بدلا من المتابعة غير الرشيدة لاتجاهات بعض السابقين ، وحتى نقف على ماتتضمنه هذه القضية من قيم فنية ومتجهات جمالية ، وغير ذلك مما لا يفسره إلا تداخل النصوص لا السرقات .

ثالثاً : التعامل الخاص مع اللغة والتجاوزات :

وثمة مستوى من مستويات المعالجة يقوم على تتبع الأخطاء والتجاوزات بناء

(١) الموازنة ص ٢٧٣ .

(٢) السابق نفسه ص ٣١٣ .

على الاعتداد بالمقاييس اللغوية والأعراف الاجتماعية والأمور الإنسانية ، ونلاحظ هنا دور البديع بمعناه العام فى اكتشاف هذه التجاوزات ، من ثم يشير الآمدى فى مطلع كشفه عن أخطاء أبى تمام إلى رأى أبى على محمد بن العلاء السجستانى الذى يرى أن أبا تمام لم ينفرد إلا بثلاثة معان قد اخترعها والتى منها قوله :

تأبى على التصريد إلا نائلاً إلا يكُن ماءً قراحا يُمذَق
نُزرا كما استكرهتَ عاثرَ نفحة من قارة المسك التى لم تُفتَق[1]

والشاعر هنا يقيم علاقة عمادها الثراء بين وصال المحبوبة القليل المثير ، ونفحة المسك العبقة المتسربة من قارورتها المختومة ، حيث تغمر متلقيها بفيض من الطيب برغم أنها نفحة ، ليؤكد الشاعر اعتزازه بهذا الوصال ولهفته إلى المزيد منه ، وربما كانت جدة هذه الصورة وطرافتها أساس إعجاب السجستانى بها .

وبرغم أن فكرة التفضيل هنا لاتقوم إلا على نظرة جزئية موضعية ، لكنها تكشف عن أهمية القيمة الفنية فى معالجة النصوص فى القرن الرابع ، بجانب مالاحظناه وماسوف نلاحظه من اهتمام بالجوانب اللغوية خلال النظرة النقدية .

لكن الآمدى يخالف السجستانى فيما ذهب إليه مؤكدا أن لأبى تمام « مخترعات كثيرة وبدائع مشهورة »[2] ، وهى مخترعات عمادها التعامل الخاص مع اللغة كما أوضحنا وكما سوف يتضح .

لكنه فى الوقت نفسه يرصد نماذج لأخطائه ، التى يشكلها « التجاوز » فى هذا التعامل الخاص مع اللغة ، حيث إنها أخطاء تقوم فى نظر الآمدى على عدم استقامة المعنى ، واضطراب الدلالة ، أو مخالفة الأصول النحوية والعروضية .

---

(١) السابق نفسه ص ١٢٣ .

التصريد : الشرب المتقطع ، يمذق : يخلط ، عاثر : قليل ، قارة المسك : وعاء المسك ، لم تفتق : لم تفض . وتنظر شرح البيتين : إيليا حاوى وشرح ديوان أبى تمام ص ٢٩١ ، ٣٩٢ .

(٢) الموازنة ص ١٢٤ .

من ذلك مالاحظه أبو العباس أحمد بن عبيد الله على قول أبى تمام :

هاديه جزعٌ من الأراكِ ، وما تحتَ الصَّلا منه صخرةٌ جلسُ[1]

حيث شبه عنق الفرس بجذع شجرة الأراك ، وبرغم أن العرب قد ألفت تشبيه عنق الفرس بالجذع ، لكنه خطأه من حيث إن عيدان الأراك لاتكون جذوعا ، كما أن الجذع لايكون إلا للنخلة فقط . ومع هذا التجاوز فى الدلالة والاستخدام ، فإن الآمدى يلتمس فى فنية الصورة مسوغا لهذه الصياغة حيث يبين أن هذا الاستخدام يمكن أن يكون مجازا من قبيل الاستعارة ، وربما كان لون الأراك الأبيض مع شيء من الأصفرار يجعله قريبا فى اللون من فرس أبى تمام الأصهب اللون ، مما يقرب الشبه بينهما[2] ، بدليل البيت السابق الذى يقول فيه :

أصفرَ منها كأنّه محسةُ البيضةِ صاف كأنه عَجَسُ

وكأنى بالشاعر أراد أن يقدم لهذا الفرس صورة مثالية عمادها اللون والقوة القائمة على الضخامة فى العنق والظهر ، من خلال عقد هذه العلاقة بين العنق والجذع من ناحية ، والظهر (تحت الصلا) والصخرة ، من ناحية أخرى .

وهكذا تستثير هذه الصياغة موقفين نقديين أحدهما يقوم على إدراك التجاوز فى استخدام اللغة والآخر يقوم على التماس فنية الصورة ، وهما معا ، يمكن أن يشكلا متجها من متجهات النقد فى القرن الرابع الهجرى وهو المتجه اللغوى ، برغم أن هذا التناول يعوزه النظرة الكلية التى تربط هذا البيت بقصيدته ، كما يعرض الآمدى لإنكار أبى العباس أيضا قول أبى تمام :

من الهيف لو أن الخلاخلَ صُوِّرَت لها وُشُحا جالت عليها الخلاخلُ[3]

---

(١) السابق نفسه ص ١٢٦ .

وانظر سوزان بنكنى ستيفنسن مجلة فصول تراثنا النقدى حـ ٢ المجلد السادس العدد الثانى يناير فبراير مارس سنة ١٩٨٦ ص ٤٦ .

(٢) انظر نقد الموازنة ص ١٤٩ .

(٣) الموازنة ص ١٣١ .

ويقرر أن أبا العباس لم يذكر موضع العيب فى هذا البيت ، ويلخصه الآمدى مبينا أن الهيفاء هى الضامرة الرقيقة الخاصرة ، وتلك سمة جمال فى المرأة محمودة عند العرب ، والوشاح ماتطرحه المرأة على عاتقها ويلتقى طرفاه على الكشح الأيسر ، فيكون منها فى موضع حمالة السيف من الرجل ، وليس من الجمال أن يوصف بالسعة والطول ، وإنما الذى يتسق مع الهيفاء أن يوصف الوشاح بالقلق والحركة ليدل على دقة الخصر ، وضمر البطن ، وإذا كان الخلخال وهو الحلقة الصغيرة المستديرة المعروف قدرها وشاحا للمرأة ، فإنه يأخذ أعلى جسدها كله ، وإذا كانت كذلك فقد مسخت فى غاية القماءة والصغر ، وصارت فى هيئة الجُعل »[1] ، ويستدل على هذا المقياس الجمالى المحمود عند العرب بأبيات منها قول ذى الرمة :

عجزاءُ ، مَنْكورةٌ ، خَمْصانةٌ قَلِقٌ منها الوِشاحُ،وتمُّ الجسمُوالقَصَبُ[2]

وبرغم أن الآمدى يحكم هنا من خلال المقاييس التقليدية واللغوية والدلالية الصارمة ، فإن الشعر لايؤخذ بالجدل والمقايسة كما قال القاضى الجرجانى ، وإذا كانت العرب تحمد من الخلاخل أن تعض فى الأعضاد والسواعد كما قال الآمدى أيضا[3] ، فإن أبا تمام لم يتجاوز قيمة جمالية ، هى دقة الخصر ، لاسيما وقد وصفها بأنها من الهيف ، وكأن الشاعر أراد هنا أن يقدم نموذجا للمرأة الجميلة فى نظره ، مستخدما وسيلة لغوية هى « لو » التى تفيد الامتناع للامتناع ،للوصول إلى رسم هذا النموذج الذى يجمع بين الهَيَف ودقة الخصر ، وإن كان استخدامه لكلمة وشحا لم يعنه على تحقيق صورته التى يبتغيها .

وكذلك من المآخذ التى يأخذها الآمدى على أبى تمام قوله :

---

(١) السابق نفسه ص ١٣٢ (الجعل : الجعران حشرة صغيرة مثل الخنفساء) .

(٢) السابق نفسه ص ١٣٣ منكورة : مجدولة ، خمصانة : ضامرة البطن ، القصب : عظامها

(٣) السابق نفسه ص ١٣١ .

لما استحرّ الوداعُ الحقُّ وانصرمت أواخرُ الصبرِ إلا كاظماً وجما
رأيتُ أحسنَ - مرئيٍّ وأقبحَه مستجمعين لي التوديعُ والعتما [1]

وبرغم أن لحظة الوداع مشحونة بمشاعر المحبة والود ، لكنها أيضا مشحونة بالألم العميق بافتقاد الحبيبة ، التي سوف ترحل.برغم أن التعبير عنها يجب أن يكون بعيدا عن كل مايطامن من فيض هذه المشاعر وإنسانيتها ، من هنا فإن صياغة هذا الموقف لايجليها استخدام « أقبح » مهما كانت معبرة عن أبعاد الوداع ، حتى لو وظف الشاعر التنافر بين صيغتي « أحسن وأقبح » للكشف عن مشاعره الأسيفة،برغم أن أقبح منصبة على موقف التوديع ، وليست على إشارة المحبوبة [2] .

موقف الآمدي من التشخيص :

وإذا كان الجانب اللغوي الخالص قد برز في التناولات السابقة،فإن الملمح الفني يشكل هذا الجانب في نقد الآمدي لبعض صور أبي تمام،لاسيما التي تعتمد على الاستعارة .

وعماد هذا الملمح الفني قيم ذوقية جمالية منها « التناسب بين الطرفين » ، بأن تكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه » [3]، والاقتراب من الصواب » [4] ، بناء على مايعتمده « أهل المعاني » في البلاغة ، وعدم الإفراط » [5]، لأن « للاستعارة حدا تصلح فيه ، فإذا تجاوزته فسدت وقبحت » [6] ، وربما كانت فكرة الإفراط لصيقة بفعل الخيال في صياغة الصورة ، ومدى تحقيقها للمتعة الفنية ، وعلى أي الأحوال فإن

---

(1) السابق نفسه ص ٢٠٤ .
(2) انظر نقد الموازنة ص ٢٠٠ .
(3) الموازنة ص ٢٣٤ .
(4) السابق نفسه ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ .
(5) السابق نفسه ص ٢٤٠ .
(6) السابق نفسه ص ٢٤٢ .

حدود القيم السابقة مما يدركه الذوق ولاتحيط به الصفة . ولنضرب مثالا لذلك باستخدام أبى تمام للفظة الأخدع (وهو عرق فى العنق) حيث يقول الآمدى (فمن مرذول ألفاظه ، وقبيح استعارته)[1] .

ويذكر عدة أبيات استخدم فيها أبو تمام لفظة « الأخدع » منها :

يادهرُ قَوِّمْ من أخدَعيك فقد أضْجَجتَ هذا الأنامَ من خُرقِك[2]

وقـــوله :

فضربتَ الشتاءَ فى أخدَعَيْه ضربةً غادَرَتْه عوداً رَكُوبا[3]

وهو إذ يقرر سوء استخدام أبى تمام للفظة الأخدع فى هذين البيتين يقرن ذلك باستخدام البحترى الجيد لنفس اللفظة فى قوله :

وإنى وإنْ أبلغْتَنِى شَرَف العلا وأعْتَقْتَ من ذُلِّ المطامع أخْدَعى

كما يقدم البديل الجيد ــ فى نظره ــ لاستخدام أبى تمام مبينا أنه لو قال « قوم من اعوجاجك » بدلا من قوم من أخدعيك لكان أجمل ، لكننى أتصور أن استخدام أبى تمام أنسب، لما فى كلمة « اعوجاج » من ثقل مرده إلى تكرير حرف الجيم بصفاتها الصوتية ، كما أن أبا تمام يعتمد فى استعاراته على التشخيص، لإبراز فكرة شدة وقع المصائب فى البيت الأول ، وعظمة فعل من يتحدث عنه فى البيت الثانى ، دليلا على انتصاره ، والتشخيص وسيلة تعبيرية فنية ، يمكن أن يتشكل من عدة استعارات متآزرة مترابطة تبث الحياة والحركة فى الشىء ، كما تجسد وتنقل عناصر الطبيعة والمعانى من عالمها إلى العالم الحى المتحرك ، مما يثرى فنية التصوير ، ويخصب دلالته ، وبذلك فالتشخيص متصل بالاستعارة وليس منفصلا عنها ، على خلاف ما رأى د. شوقى ضيف[4] ، الذى « يرى صلة بينهما .

(١) السابق نفسه ص ٢٢٨ .

(٢) السابق نفسه ص ٢٢٨ .

(٣) السابق نفسه ص ٢٢٩ .

(٤) انظر البلاغة تطور وتاريخ ط ٤ دار المعارف ص ١٣٠ .

أما سر رفض الآمدى ـــ ومن قبله ابن المعتز ـــ لمثل هذا الضرب من التصوير أو الاستعارة ، أو التشخيص ، فلا يرجع إلى عدم التناسب بين المستعار له والمستعار منه ، كما يزعم ، وإنما مرد ذلك إلى مافيه من خلق وتجسيد ، قد يخالف المفهوم التقليدى للاستعارة ، لخروجه عن الموقف الأيديولوجى العام لما يتمسك به السلف من جعل الإنسان مفعولا دائما للدهر ـــ كما سبق أن بينت ـــ خضوعا لفهم خاص لحديث رسول الله ﷺ « لاتسبوا الدهر ... »[1] ، وهو مالم يقصده أبو تمام ، وإنما أراد أن يبين شدة وقع المصائب على من نزلت بهم فى البيت الأول ، وانتصار الممدوح فى البيت الثانى ، لكن غموض الاستعارة الذى يتصل بعدم مناسبة المستعار له أو المستعار منه ـــ فى نظر الآمدى ـــ هو الذى جعله يرفضها بدليل أنه قبل بعض هذه الاستعارات .

أما ماتتمتع به هذه الاستعارات من غرابة فهذه طبيعة كل جديد ، ولقد عترف الآمدى بأن السلف كان يرد فى شعرهم مثل هذه الاستعارات بقلة ، وكان ذلك مقبولا منهم ، لكن أبا تمام أسرف فى ذلك ، كما رأى ابن المعتز ، وقد تبعه الآمدى فى ذلك ، وقد بينا فيما سبق أن ذلك ليس إسرافا ، وإنما هى من مظاهر استجابة الفكر والأدب لمتطلبات التغيير ومستجدات العصر ، وليس فقط لكون ذلك مذهبا جديدا ، يجعل لأبى تمام الحق فى الخروج على التقاليد السابقة فى الاستعارة[2] .

فاستعارة أبى تمام التشخيصية إذن لا غبار عليها من حيث الجدة والفن ، لكن موقف الآمدى موقف المنتصرين للقديم ، الذين لايستسيغون الجديد ولو حقق غايات الفن ، مادام قد خرج على عمود الشعر ، وغمض فهم صوره عليهم ، لأنهم لم يألفوها .

---

(١) انظر ص ٧٥ من هذا الكتاب .

(٢) انظر د. شوقى ضيف البلاغة تطور وتاريخ ص ١٣٠ ، ١٣١ .

المفارقة اللغوية فى التجنيس والطباق :

ويستمر الآمدى فى الاعتماد على أسلوب الموازنة للكشف عن وجهة نظره الفنية ، وها هوذا يكشف عن نماذج من الجناس المعيب لأبى تمام ويقرنها بنماذج جيدة ، لكنها عارية من التفسير الجمالى الموضوعى ، برغم اتكائها على تبرير تأثرى ذوق ، ففى الوقت الذى يعيب فيه الآمدى قول أبى تمام :

إنّ من عقّ والديه لملعون ومن عقّ منزلاً بالعقيق[1]

نجده يمتدح قوله :

أرامةُ كنتِ مألفَ كلّ ريم لواستمتعت بالأنس المُقيم[2]

وقد لاحظ الآمدى ،أن أبا تمام يكثر من التجنيس القائم على الاشتقاق من أسماء الأماكن كثرة أفسدته فى شعره ، وإذا كانت هذه الملاحظة هى التى جعلته يعيب البيت الأول ، فإن الملاحظة نفسها سر إعجابه بالبيت الثانى ، وامتداحه له فيما امتدحه من شعره القائم على التجنيس ، حيث نجد الشاعر فى البيت الأول يربط بين العقوق واللعنة فى منطقية نفسية ، توحد بين عقوق الوالدين وعقوق هذا المكان الموجود بالعقيق توحيدا يجعل اللعنة نتيجة حتمية للإساءة ، وإذا كان الوالدان جديرين بكل محبة وتقدير وإعزاز ، فإن لهذا المنزل الموجود بالعقيق مكانة عظيمة فى نفس الشاعر ، تستثير كل محبة وإجلال ، لكن تكرير العين والقاف،وهما من الأصوات الصعبة لاسيما فى السياق الذى أورده الشاعر،يقلل من قيمة هذا الجناس ، بينما نجد أبا تمام فى البيت الثانى يربط بين الاستمتاع وإيلاف الجميلات لهذا المكان المسمى رامة ، مما يعلى من شأن هذا المكان ، ويستوجب الاعتزاز به وتقديره ، وكان اختياره للفظة « ريم » مع « رامة » لافتة للنظر ، ومما يضاعف من هذا الإحساس استخدام الشاعر لألفاظ تستثير هذه المشاعر فى سياق حديثه مناديا لهذا المكان من هذه الألفاظ :

(١) السابق نفسه ص ٢٥١ .

(٢) السابق نفسه ص ٢٥٠

(رامة ، مألف ، استمنع ... الخ) .

وهكذا يوظف الشاعر الجناس مستثمرا خصائص نسيجه اللغوية فى الكشف عن فكرته .

وبنفس الأسلوب القائم على الموازنة بين الجيد والردىء ، وإدراك العلاقات اللغوية والجمالية بين الألفاظ يعرض الآمدى لبعض ماورد من طباق عند أبى تمام ، من ثم يمتدح قوله :

قد ينعمُ اللهُ بالبلوى وإن عظُمت ويبتلى اللهُ بعضَ القوم بالنعم[1]

حيث يعقد الشاعر اتصالا بين النعمة والبلوى ، متخذا من المفارقة والتقابل بينهما وسيلة للكشف عن مقدرة المولى سبحانه وتعالى وعظمته فى اختباره لخلقه ، عندما تصبح النعمة بلاء ، والبلاء نعمة ، بينما نراه يعيب قول أبى تمام :

قد لان أكثرُ ماتريدُ وبعضُه خشِن وإنّى بالنجاح لواثق[2]

والشاعر هنا يثنى على سعى ممدوحه الذى حقق غاياته ، حتى أصبح واثقا من نجاحه ، وبرغم أنه يعتمد على التطابق بين « لان وخشن » لكنه لايستثير فى نفس المتلقى من المشاعر مايرقى بهذه الصياغة إلى مستوى الفن ، لأن ألفاظ هذا السياق باردة جامدة الدلالة مثل : أكثر ، بعض ، خشن » كما أن السياق الذى شكله الشاعر لايساعد على إبراز الغاية الفنية .

من هنا جاءت ملاحظة الآمدى شاملة معبرة عن هذا التشكيل تماما ، وذلك عندما قال : « فلو اقتصر الطائى على ما اتفق له فى هذا الفن من حلو الألفاظ وصحيح المعنى »[3] لحقق غاياته الفنية من هذه الصياغات .

---

(١) السابق نفسه ص ٢٥٦ .

(٢) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٣) السابق نفسه والصفحة نفسها .

رسوء النظم :

كما نجد ملاحظات الآمدى فى الموازنة ، فيما يتعلق بسوء النظم عند أبى تمام وتعقيد ألفاظ نسجه ، ووحشى ألفاظه وجها آخر من وجوه استخدام اللغة استخداما خاصا قد تجاوز فيه الشاعر قيما فنية يعتد بها النقد العربى ، وهى قيم ذات صلة وثيقة بالإبداع ، وتجاوزات أبى تمام — فى نظر الآمدي — فى هذا الباب يمكن أن تنحصر فى إكثاره من المعاظلة وحوشى الكلام ، ويراد بالمعاظلة شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها بعض ، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها ، وإن اختل المعنى بعض الاختلال ، أما الحوشى من الكلام فهو الذى لايتكرر فى كلام العرب كثيرا ، فإذا ورد مستهجناً »[1]، انظر إلى قوله :

يومٌ أفاضَ جوًى أغاضَ تعزِّيا خاضَ الهوى بحرَىْ حِجَاه المزبـــد[2]

والشاعر فى هذا البيت يحاول إبراز هول ما أصابه فى هذا اليوم ، من حزن وبعد عن التصبر نتيجة لهذا الهوى الذى اجتاحه ، لكن الآمدى يجعل فاعل أغاض هو الضمير العائد على يوم قبله ، وبذلك يتعقد البيت ، لكن عيب هذا البيت فى تصورى قائم على المبالغة غير المقبولة فى الشطر الثانى بجانب مافيه من تعقيد .

أما الحوشى فمثل قول أبى تمام :

بنداك يؤسى كل جُرح يعتلى رأب الأساة بدردبيس قنطر

والشاعر هنا يمتدح كرم ممدوحه الذى يداوى كل جرح مهما عظم ، لكن دردبيس وقنطر منفرتان لوحشيتهما وغلظتهما .

---

(١) السابق نفسه ص ٢٥٩ .

(٢) السابق نفسه ص ٢٦١ ، الجوى : الحزن ، أغاض : نقص ، التعزى : التصبر والتجلد ، الحجا : العقل ، المزبد : الذى يقذف بالزبد لكثرة هياجه واضطرابه ، انظر إيليا حاوى ، شرح ديوان أبى تمام ص ٢٠٩ .

أما ما أخذه عليه من كثرة الزحافات والاضطراب فى شعره فليس أبو تمام فردا فى هذه التجاوزات العروضية التى تبررها قواعد العروض أحيانا ، وليس هناك دليل على كثرتها كما صورها الآمدى الذى أخذها عن دعبل ابن على الخزاعى (١) .

ويتضح التجاوز فى اللغة والدلالة كأساس للأخطاء التى رصدها الآمدى للبحترى أيضا مما يشكل أحد المتجهات الأساسية للنقد الأدبى فى هذه الفترة كما أشرت سابقا .

انظر إلى قول البحترى :

هجرْتنا يقْظَى وكادَتْ على عا دتها فى الصدودِ تهجر وسْنى (٢)

والشاعر هنا يحاول أن يوحد فى هجرها له بين اليقظة والنوم ، كاشفا عن ألمه وأساه ، لكن الآمدى يخطئه لأن خيالها يجب أن يتمثل له فى كل أحوالها وهو ما لم يوضحه استخدام كاد فى البيت ، بينما يؤثر عليه قوله أيضا :

أرُدُّ دونك يقظاناً ويأذَنُ لى عليك سُكر الكَرَى إنْ جئتُ وسْنانا (٣)

حيث يتخذ البحترى فى هذا البيت الثانى التقابل بين الرد والإذن ، واليقظة والكرى ، سبيلا لإبراز قطيعتها له فى اليقظة ، واتصاله بها فى الحلم ، وهذا يكشف عن أسفه وأساه أيضا ، وشدة تعلقه بها ، وبرغم ذلك فالبيتان معا يتفقان فى توضيح تذكره الدائم لها فى اليقظة والنوم ، وشدة تمثله لخيالها ، وإن اختلفت الوسائل الكاشفة عن فكرة الشاعر فى كلا البيتين .

وربما يرجع موقف الآمدى فيما سبق إلى كونه يحكم بمنطق اللغة الصارم ، وتقاليد العرب فى وجوب تهالك المحب مهما تكن حالته ، وهو بذلك يغفل منطق الشاعر الصادق ، وتوتراته النفسية .

---

(١) السابق نفسه ص ٢٦٩ .

(٢) السابق نفسه ص ٣٤١ .

(٣) السابق نفسه ص ٣٤١ .

وانظر كذلك إلى رأي الآمدي في قول البحتري :

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها ... وسل دار سعدى إن شفاك سؤالها

حيث يستحسن ألفاظ هذا البيت ، مخطئا الشاعر في معناه ، على أساس أن وقوفه على الأطلال لم يكن إلا لتعب العيس ، وليس من أجل الأطلال ذاتها . وهو أيضا هنا يخضع لمنطق الدلالة المعجمية الصارمة دون نظر إلى ما وراء ذلك من ظلال ، فحقيقة قد قارب التعب من خطو العيس نحو دار سعدى ، ولكن ذلك لأن الشاعر قد قطع مسافات طويلة من أجل أن يقترب من دار صاحبته ،ويشفي حاجته حتى تعبت العيس من طول السفر ، والعرب كانت تؤثر في مثل هذا الموقف تعب الناقة وطول السفر،للدلالة على رغبة الشاعر القوية وحبه لمن قصد ديارها ، بل كانت العرب تؤثر أحيانا الصدق في هذا الموقف .

وهكذا يتضح أن محاولة الاتكاء على الدلالة المعجمية المجردة في التعامل مع النصوص في هذه الفترة كان يلقى بشيء من الظلال على النظرة النقدية الفنية .

وكما فعل الآمدي مع أبي تمام في تتبع أخطائه ، يلتزم نفس المنهج مع البحتري : أخطاء في المعاني ، ثم أخطاء نتيجة اضطراب بعض القيم البلاغية كسوء التقسيم ، والتعقيد ، وردىء الجناس ، واضطراب الوزن ، ومما نسبوا فيه البحتري إلى سوء التقسيم قوله

فكأنّ مجلسه محب مَخْفِلٌ ... وكأن خُلْوَته الخفية مشهدُ

فقد أشار عائبوه إلى أن التقسيم في هذا البيت لم يأت بجديد في الشطر الثاني لأن مجلسه المحجب هي خلوته ، وقوله «محفل» كقوله « مشهد »[2] مع أن الشاعر أراد أن يعلي من شان ممدوحه ، ويبرز شدة تصونه وكرم سريرته ، من ثم يتخذ من التقسيم بين مجلسه المحجب ، وخلوته الخفية والمساواة بينهما في

(١) السابق نفسه ص ٣٤٥ ، ٣٨٧ ، ٣٩٢ .

(٢) السابق نفسه ص ٣٥٧ .

المسلك وسيلة لتأكيد صراحته ووضوحه وقوة شخصيته ، وباستخدام الشاعر « كأن » يجلى هذه المساواة التى يزيدها جلاء الفارق فى الدلالة بين محفل ومشهد .

وهكذا يتوالى تتبعه لأخطاء البحترى ، ولكن الملاحظ أنها قليلة ، بالنسبة لأخطاء أبى تمام ، وبذلك تتأكد ملاحظة الآمدى من أن البحترى كان شديد التحرز يحاول الصقل والتهذيب وتحرى الصواب [1] .

ومن ناحية أخرى فقد كشف تتبع الآمدى لهذه الأخطاء عند الشاعرين عن المتجه اللغوى الذى أسهم فى تشكيل قيم النقد الأدبى فى هذه الفترة .

وهكذا تشكل مناقشة الآمدى للتجاوزات والأخطاء مستوى من مستويات معالجته للنصوص ، قوامه الاعتداد بالمقاييس اللغوية ، والاهتمام بالأعراف الاجتماعية ، ورعاية الأمور الإنسانية ، ولقد أسهمت الموازنة بين النصوص موضع الخطأ والتجاوز ونظائرها التى سلمت من هذه التجاوزات ، فى الكشف عن اعتماد الشاعر على البديع بمفهومه العام ، وهو يرصد كثيرا من هذه الأخطاء ، لكن المعالجة هنا تنصب على نماذج فردية تتمثل فى بيت أو بيتين .

رابعاً : الموازنات بين المعانى :

ولقد جاءت الموازنة الفعلية فى نهاية الكتاب لتشغل سبعين صفحة تقريبا ، بدأها الآمدى بتأكيد أنه لن يصدر حكما بأى الشاعرين أشعر على الإطلاق ، وإنما سوف يوازن بينهما ، فى بعض المعانى التى يتفق فيها الطائيان ، ويشير إلى أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه ، كما سوف يقدم بعض مسوغات التفضيل على هذا النحو الجزئى ، ويعتبر هذا امتدادا لوجهة نظر الرجل فى أن الإحاطة بكل مبررات إصدار حكم مطلق أمر غير ميسور فى مجال الفنون خاصة الشعر ، وهو بذلك يعطى الفرصة للمتلقى المهيأ للتعامل مع النصوص كى يعمل عقله

---

(١) السابق نفسه ص ٢٧٤ .

وخبرته فى التوصل إلى محاولة تقويم للنص تتيح له سبر أغواره ، واستكناه علاقاته وجوانبه الفنية .

ثم يعرض الآمدى لحقيقة نفسية فى مجال الدراسات الجمالية ، مؤداها أن الخبراء بفن من الفنون ــ وهو هنا فن الشعر ــ هم أولى الناس بالحديث عنه والحكم عليه ، مهما ادعى المدعون غير ذلك ، وأن هذا الحكم الجمالى الصادر عن هؤلاء الخبراء برغم إيجابيته ، وسلامته ، قد تعوزه الأدلة الموضوعية التى تجعل المتلقى ملما به كالمام قائله ، لأنه كما قال اسحاق الموصلى للمعتصم هناك « أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة » ، وقد ضرب الآمدى عدة أمثلة لتوضيح جوانب هذه النظرة ، يرد بها على مدعى المعرفة والعلم بالشعر،وهم أبعد مايكونون عن المقدرة التى تؤهلهم لذلك ، من ثم يقول « لم لايدعى هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب وأنواعه »[1] ، وذلك لأن المعرفة بكل لون من هذه الألوان تتطلب دربة خاصة واستعدادا خاصا ، من ثم يتأكد الرجوع إلى الخبراء بكل فن لمعرفة أبعاده وقيمه ، والحكم الصائب السليم عليه ، دون لجاجة فى خبرتهم وطول دربتهم بصناعاتهم وفنهم ، تماما كمعرفة الصيرفى بالنقود زائفها من صحيحها .

كما يحذر هؤلاء الخبراء بفن من الفنون من الاغترار بما وعوه وعرفوه نتيجة اتصالهم ببعض جوانب الإبداع ، فيظنون أنهم قد عرفوا كل شىء حول هذا الفن ، وهذا مستحيل ، والآمدى : بذلك إنما يبرر وجهة نظره الفنية المعتدلة فى عدم الحكم بالشاعرية المطلقة لأى من الشاعرين ، حتى يجنب نفسه وغيره الوقوع فى التجنى ، وتحرى الدقة والاعتدال فى التعامل مع النصوص ، وهو يستشهد بآراء السابقين التى تدلل على وجهة نظره هذه كمحمد بن سلام الجمحى ، وأبو على دعبل الخزاعى .

كما يسجل الآمدى فى هذا القسم ، أن أهل العدل من أصحاب البحترى

(١) السابق نفسه ص ٣٧٣ .

ومن يؤثرون الطبع فى الشعر لاينفون عن أبى تمام احتفاءه بلطيف المعانى ودقيقها ، وإذا كان قد اضطرب لفظه أحيانا فلم يخل من ذلك شاعر من الشعراء ، كما أنه كان مولعا بالبديع حيث وجده ، ثم يستشهد ببعض روائعه التى تجعله فى الصدارة من شعراء العربية مثل قوله يمدح أحمد أبا عبدالله بن أبى داءود :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طُويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعالُ النار فيما جاورت ماكان يعرف فضل عرف العود(١)

والبيتان يقدمان معا صورة لانتشار الفضيلة عمادها « التقابل » بين النشر والطى ، والاتصال بينهما عندما يصبح الحديث الملتهب للحسود عن الفضيلة هو السبيل لنشرها من حيث لايدرى ، وهنا يلجأ الشاعر إلى دعم صورته عن طريق المقايسة المنطقية ليرقى بفكرته مدللا عليها فى « تماثل » خفى من خلال بقية الصورة ، التى يوظف فيها الحرف « لولا » ، إذ يجعل وجود النار وفعل الاحتراق مذكيا لتضوع رائحة العود الجميلة ، مثلما كان حقد الحسود وحديثه مذكيا وناشرا للفضيلة التى انطوت ، من ثم يبرز تصوير أبى تمام لحسد شانئيه له على العلاقة الطيبة التى تربطه بابن أبى داؤود ، بالنار التى تقضى على نفسها بينما تجلى غيرها ، وهكذا يهبط العدو الحاسد ، وترقى وتتوطد علاقة أبى تمام بصديقه .

وكذلك قوله :

هى البدرُ يغنيها تودُّد وجهها إلى كل من لاقت وإن لم تودد(٢)

وبرغم أن هذا البيت يبدأ بصورة تقليدية (هى البدر) ، لكنها سريعا ماتكتسب حركة وحيوية ، عندما تتصل « بالتودد » ، وهو مصدر يوحى

(١) السابق نفسه ص ٣٧٩ .
وانظر ديوان أبى تمام شرح وتعليق د. شاهين عطية ، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبنانى ، اللعازرية ، بيروت ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٨ م ، ص ٧٧ .

(٢) السابق نفسه ص

بإيقاعه ودلالته على مبلغ مايتمتع به هذا الوجه المضيء المتهلل من تأثير فيمن يلقاه ، وأسر له ، وإن لم يتوجه إليه بما يسهم فى تشكيل بعد جمالى نفسى لشخصية المتحدث عنها ، يمكن أن يعتبر ركيزة فى صورتها العامة التى تجليها بقية الأبيات .

وبنفس الطريقة المعتدلة المتذوقة يتحدث عن البحترى فى هذا القسم من حيث إنه يحقق جوهر الشعر فى حسن تأتيه ، وقرب مأخذه واختيار كلامه ، ووضع ألفاظه ، وتناسب استعاراته ، كما يستشهد بوجهة نظر البحترى فى أن الشعر لمح ولقطات فنية وذلك فى قوله :

والشعر لمْحٌ تكفى إشارتُه وليس بالهذر طوّلت خُطبه

وينتهى إلى أن وسائل الشعر « جودة الآلة ، وإصابة الغرض وصحة التأليف . والانتهاء إلى نهاية الصنعة من غير نقص ولا زيادة عليها »[1] .

وبرغم أن ملاحظات الآمدى فى كل ما سبق تشكل وجهات نظر جزئية فى مجال الشعر تجلى بعض أبعاده وتكشف علاقاته الفنية ، لكنه فى نفس الوقت استطاع أن يكشف لنا عن بعض المتجهات النقدية فى القرن الرابع ، لاسيما التوجه اللغوى الخاص فى التعامل مع النصوص وإبداعها ، وذلك من خلال هذه النظرات الفنية اللغوية ، وبواسطة موازناته وتحليلاته ، ونماذجه العديدة التى كان يدلل بها على وجهة نظره فيما يستجيد أو يعيب لأبى تمام والبحترى وغيرهما من الشعراء .

من ثم جاءت موازناته فى هذا القسم جزئية موضعية ، تاركا للمتلقى مهمة جمع هذه النظرات ، واستكمال وجهتها الفنية .

وإليك جدولا يوضح مراحل الموازنات الجزئية التى عقدها الآمدى والحكم الذى أصدره ورقم الصفحة بالنسبة لكل معنى من المعانى التى رصد تعبير الشاعرين عنها :

(١) السابق نفسه ص ٣٨٢ .

المعنى	الحكم	الصفحة
١ ــ الابتدائيات بذكر الوقوف على الديار	متكافئان	٣٩٤
٢ ــ التسليم على الديار	أبو تمام أشعر	٣٩٦
٣ ــ ما ابتدأ به من ذكر تعفية الدهور والأزمان للديار .	البحترى أشعر	٣٩٨
٤ ــ فى إلواء الديار وتعفيتها	متكافئان	٤٠٠
٥ ــ تعفية الرياح للديار	البحترى أشعر	٤٠٢
٦ ــ فى البكاء على الديار	البحترى أشعر	٤٠٥
٧ ــ سؤال الديار واستعجامها عن الجواب	متكافئان	٤٠٩
٨ ــ ما يخلف الظاعنين فى الديار من الوحش وما يقارب معناه .	البحترى أشعر	٤١١
٩ ــ فيما تهيجه الديار وتبعثه من جوى الواقفين بها .	متكافئان	٤١٣
١٠ ــ الدعاء للدار بالسقيا	متكافئان	٤١٦
١١ ــ لوم الأصحاب فى الوقوف على الديار	البحترى أشعر	٤١٧ ، ٤٢١ ، ٤٢٢
١٢ ــ ماقالاه فى أوصاف الديار والبكاء عليها .	أبو تمام أشعر	٤٣٠
١٣ ــ فى وصف أطلال الديار وآثارها	متكافئان	٤٣٩

وبرغم أن نظرة بسيطة إلى محصلة هذا الجدول توصل إلى تفضيل البحترى على أبى تمام ، لكن الآمدى حذر أكثر من مرة من الوصول إلى هذا التصور، لأن مجالات الإبداع فى الشعر قد لايحيط بها شاعر أو ناقد ، وتتأكد هذه الوجهة من متابعة الموازنات الجزئية الموضعية التى أبرزها الآمدى والتى كان الخط اللغوى أبرز خطوطها كما فى ص ٤٢٦ ، ص ٤٢٩ ، ص ٤٣٠ ، ص ٤٣٥

وهكذا يوظف الآمدى الموازنة لجلاء هذه المستويات الأربعة التى تكشف بدورها عن معالجته للنصوص ، وهى بصفة عامة تتصل بالقسم الأول وإجراءاته .

وقد تأثر الآمدى بعبد الله بن المعتز خاصة فى كتابه البديع ، عندما استشهد بوجه نظره فى أن البديع ليس من اختراع أبى تمام لأنه كان موجودا وشعر العصر الجاهلى ، ثم فى القرآن الكريم ، والشعر بعد ذلك ، وأن مسلم بن الوليد أكثر من ذلك وتكلف ، وكذلك فعل أبو تمام [1]

كما تأثر بكتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر وللآمدى كتاب أسماه : تبيين غلط قدامة بن جعفر فى نقد الشعر ، خاصة فى وضعه مصطلحات غير التى وضعها ابن المعتز [2]

كما استفاء من ابن طياطبا فى عيار الشعر خاصة من فكرتى رياضة الطبع ، والتشبيه [3]

ومن تأثروا بكتاب الموازنة القاضى الجرجانى فى الوساطة بين المتنبى وخصومه ، وكذلك الشريف المرتضى فى كتابيه الأمانى وطبقا الخيال خاصة ـ هو برد على الآمدى بعنف ، ويتهمة بالتعصب وكذلك عبد القاهر الجرجانى ، وابن الأيثر الذى ذكر الآمدى فى عدة مواضع من المثل السائر وأثنى عليه [4]

---

١ ـ الموزانه ١/٢٠

٢ ـ النقد المنهجى عند العرب د/ محمد من ص١٣٥

٣ ـ تاريه النقد الأدبى عند العرب إحسان عباس ص ١٧٠

٤ ـالموازنة و . عبدالله محارب الدراسه ٣/٧

معالجة النص

عند القاضى الجـــرجانى
فى كتابه « الوساطة »

معالجة القاضى عبد العزيز الجرجانى
فى كتابه « الوساطة » [1]

إذا كانت معالجة القاضى الجرجانى للنص وسيلة للدفاع عن شعر المتنبى ، فهى من هذه الناحية تتفق مع محاولة الآمدى فى كتابه « الموازنة » ، من حيث كونها دفاعا عن شعر البحترى ، من ثم فقد اتفقا فى استثارة كثير من القضايا الفنية ، كما كانت الموازنة هى الآلية الأساسية فى طرحهما لهذه القضايا ، لكنهما اختلفا فى طبيعة المعالجة والنتائج التى توصلا إليها ، بل لقد تباينا فى طرح كثير من مقدماتهما التى توصلا بها إلى تلك النتائج .

ولعل قضية القديم والجديد ، وعلاقة النص السابق باللاحق وموقفهما منها هى القضية المركزية ،التى ناقشاها وطبعت كثيرا من القضايا الأخرى بموقفهما منها ، كقضايا الطبع والصنعة ، والسرقات والغموض ، وأخطاء الشعراء وتجاوزاتهم ، وهى المستويات الأساسية التى شكلت معالجاتهم للنصوص .

ولقد اشترطا العدل كموقف يلتزمان به ، ويدعوان غيرهما للالتزام به ، وهو موقف شكله اتصالهما بالقضاء وإجراءاته ممارسة أو مشاهدة [2] ، ولكن

---

(١) القاضى الجرجانى : هو أبو الحسن على بن عبد العزيز الجرجانى المشهور بالقاضى ، ولد فى جرجان بفارس سنة ٢٩٠ هـ ونشأ بها وقد توفى سنة ٣٦٦ هـ . زار العراق والشام والحجاز ، واتصل بكثيرين من علماء عصره ، وأخذ عنهم ، كان فقيها ، ومفسرا للقرآن الكريم كما اشتغل بالتاريخ ، من كتبه غير الوساطة : « تفسير القرآن الكريم » ، و « تهذيب التاريخ » ، وله ديوان شعر ، وقد نشر كتابه « الوساطة » فى صيدا سنة ١٣٣١ هـ ، ثم طبع مرة أخرى بمطبعة محمد على صبيح بالقاهرة ، بعد ذلك .

« الوساطة بين المتنبى وخصومه تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل ابراهيم — وعلى محمد البجاوى ، ط عيسى البابى الحلبى وشركاه عام ١٩٦٦ .

(٢) بينما لازم الآمدى القاضى أبو جعفر الهاشمى وأخيه وكانا يستشيرانه فى أمور القضاء ، فقد ولى الجرجانى القضاء للصاحب بن عباد .

انظر أبو القاسم الآمدى وكتابه الموازنة ص ٢٣ وكذلك انظر : مقدمات المنصف

مرد ذلك الشرط الدين الإسلامي وأثره في العصر وقضاياه، كما أشت سابقا .

وبرغم ذلك العدل ، فقد اختلفا في تقويم علاقة النص السابق بلاحقه ، إذ بينما ينتصر الآمدي للسابق ، وتقاليد السلف ، ولذلك فضل عمود الشعر والالتزام به ، وهو بذلك يتابع ابن سلام في « طبقات فحول الشعراء » قبله ، لكن الجرجاني برغم تأثره بهذا المسلك ، لكنه ألمح إلى أن الموقف النقدي الجديد قد لاتكفيه الموازين السابقة ، بل ربما تطلبت وساطته بين المتنبي وخصومه مقاييس فنية أخرى ، يضيق صدره بها ، ولاينطلق لسانه بالتعبير عنها [1] .

ولقد بين في مقدمة كتابه أن تميز بعض الناس قد يثير التنافس ، ويثير حسد بعضهم فتتكشف مزاياهم من حيث لايدري حسادهم ، كما يقرر أن العلم رحم بين أهله ، وأن المتنبي وجد من ينتصر له ولكل مايقوله ، ويرفعه إلى أعلا درجة ، كما وجد من يحط من قدر شعره إلى أقصى حد ، أما المؤلف فأراد أن يتناول هذه القضية من منطلق العدل والفن ، من ثم يبين أنه ليس هناك من الشعراء من يخلو من نقص أو عيب ، سواء في ذلك الشعراء الجاهليون أو الإسلاميون ، وضرب كثيرا من الأمثلة لهم كدليل على مايقول ، وقد تنوعت هذه الأخطاء بين نحوية وصرفية وعروضية وأسلوبية ودلالية وغيرها ، كما أكد منطلقه وهو العدل ، يستوى في نظره القدماء والمحدثون ، حيث لايفضل الشاعر إلا للجيد من شعره ، وذلك أساس فني يمثل محاولة موضوعية في معالجة النصوص ، سبق أن قررها ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) في مقدمة كتابه « الشعر والشعراء » ، لكنه سريعا ماخرج على هذا الأساس الفني الموضوعي في الكتاب نفسه .

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٤١٢ : ٤١٣ .

وانظر د. علي البطل معالجة إشكالية القديم والجديد في الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني بحث مقدم للنادي الأدبي بجدة ندوة قراءة جديدة لتراثنا النقدي من ١٠ — ١٥ ربيع الثاني سنة ١٤٠٩ هـ الموافق ١٩ — ٢٤ نوفمبر سنة ١٩٨٨ م .

وتستطيع أن تدرك تصور الجرجانى للمعالجة خلال هذه المستويات :

أولا : مقومات تفرد المبدع :

إذا كان الآمدى قد جعل مدخله لموازناته رصد ومناقشة آراء الخصوم حول الشاعرين أبى تمام والبحترى ، فقد كان مدخل الجرجانى ألصق بالنص وقضيته ، إذ طرح بعض المقومات التى تشكل عبقرية المبدع ، والعوامل المؤثرة فيها ، وذلك عندما حدد مقومات الشعر كعلم من علوم العرب ، وهى : الطبع والرواية والذكاء والدربة [1] ، ومن اجتمعت فيه فهو المحسن . وأشار إلى أن المحدث من الشعراء أشد حاجة إلى الرواية والحفظ ، ولكى يدلل على أهمية الرواية ، بين أن العرب تروى وتحفظ ، ومن ثم كان هناك رواة للشعراء ، فزهير رواية أوس ، والحطيئة راوية زهير ، وأبو ذؤيب راوية ساعدة بن جويرية ، وكان لهؤلاء الرواة المكانة فى الشعر ، كما يضرب أمثلة لرواة لم تسمع لهم كلمة مثل عبيد راوية الأعشى .

وهو إذ يؤكد على أهمية الطبع فى هذا المجال يقرر أن القبائل لاتتفاضل إلا بالفصاحة ، كما لاينبغ فى الشعر أو الخطابة إلا القلائل على أساس هذه المقومات التى أشرنا إليها سابقا وهى : الطبع والرواية والذكاء والدربة .

والقاضى الجرجانى يعمم هذا الحكم السابق ، أما لماذا تفرد العرب الأوائل بتفخيم وجزالة اللفظ وجمال المنطق ، فيرد ذلك فى نظره — بجانب الأسس الأربعة التى أشار إليها — إلى اختصاصهم بتهذيب شعرهم ومزيد من العناية به ، وقد فعلوا ذلك لأن الشعر أحد أقسام منطقهم [2] .

وتعميم الجرجانى لأسسه مع ما أشار إليه مما تفرد به العرب الأوائل يدعونا إلى إعادة النظر فى تعميمه ، لأنه برغم أهمية المقومات التى أشار إليها ، ودقة

(١) السابق نفسه ص ١٥ .
انظر كتابنا الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ط مكتبة المعارف بالرياض (١٤٠١ هـ — ١٩٨١ م) ص ٦٧ ومابعدها .

(٢) الوساطة ص ١٧ .

توصله إليها ، تظل العملية الإبداعية قرينة بخصوصية وتفرد مردهما إلى شخصية المبدع ذاته ، وما تتمتع به من صفات ومواهب [1] ، ومكونات إطاره الفكرية والفنية ، وكيفية تحقق هذه الأسس والمقومات التى أشار إليها .

ويدرك الجرجانى فى وساطته أثر اختلاف الطبائع والبيئة فى عملية الإبداع لأن « سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة »[2] ، ثم يشير إلى أثر « البيئة » فى الشعر مستشهدا بقول الرسول ﷺ : « من بدا جفا » ، بل نجده يضرب أمثلة كعادته لتوضيح فكرته ، حيث يبين أن شعر عدى ـ وهو جاهلى ـ أسلس من شعر الفرزدق أو رجز رؤبة ، لأن عديا يلازم المدينة ، بينما الأخيران أكثر اتصالا بالبادية وجفاء الأعراب ، بل إنه يرى أن العشق والغزل يرقق الشعر .

كما يتتبع أثر الإسلام والتحضر فى سهولة الكلام وسلامته ، إذ يبين أنه مع انتشار الإسلام ، واتساع الممالك ، وكثرة الحواضر والمتغيرات الحضارية ، انتشر التأدب والتظرف ، فاتجه المبدعون إلى ألين الكلام وأسهله ، وضح ذلك فى اختيارهم لأحسن الأسماء وقعا [3] ، وألطفها ، إلى انتقاء أساس اللغات فيما تعددت لغاته عند العرب ، كلفظة « الطويل » التى اختاروها من بين ستين لفظة وجدت عند العرب لنفس هذا المعنى ، كما رقت معانيهم .

الطبع والصنعة :

وتتصل هاتان القيمتان بمقومات الشعر لديه ، وسوف نجد أن مفهومه يقترب مما كان سائدا قبله ، وهو فى الوقت نفسه ماسبق أن أشرنا إليه ، إذ يوحيان لديه بالتكامل لا التضاد ، فقد يجتمعان فى الشخص الواحد نفسه ، لذلك يبين أنه قد يحاول بعض المتأخرين أن يقلد القدماء فى جزالة ألفاظهم ، وفخامة شعرهم ، وهؤلاء سوف يتضح التكلف والتصنع فى

---

(١) الاتجاه النفسى فى نقد الشعر ص ١٧ وما بعدها .

(٢) الوساطة ص ١٨ .

(٣) كان الرسول ﷺ يستحب الاسم الحسن ويوصى به عند تسمية الأطفال .

محاولتهم ، ويضرب مثالا لذلك بأبى تمام لأنه — فى نظره — حاول الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه وصوره ، فتعسف وتغلغل فى التعصب بالإضافة إلى الإكثار من البديع ، والمعانى الغامضة الخفية ، فلا يصل الإنسان إلى غرضه وفهمه إلا بعد عناء ومشقة ووهن ، وفى هذه الحالة لاتسر النفس ولاتستلذ شيئا ، ويستشهد بقول أبى تمام فى وصف الألفاظ :

فكأنما هى فى السماع جنادلٌ وكأنما هى فى القلوب كواكبُ

ولعلنا نلاحظ تأثره برأى ابن المعتز فى أبى تمام ومذهبه فى شعره ، وهو مايكشف عن أثر السلف فى القاضى الجرجانى وتوجهاته ، وهو من هذه الناحية لايختلف كثيرا عن الآمدى ، بل هما معا يمثلان بذلك الموقف توجهة النظر المحافظة من الجديد ومتغيراته ، عندما يخضعون النص اللاحق للسابق ، ويحكمون قيمه فيه ، وإذا كان الآمدى قد تابع السابقين متابعة كاملة ، فسوف نجد القاضى الجرجانى يتسع فكره لتمثل بعض الجديد الذى وضح فى شعر المتنبى ، لذلك يدافع الرجل عن وجهة نظره ، فيستبعد أن يكون متحاملا على أبى تمام ، من ثم يذكر له عدة أمثلة من شعره ، مبينا كيف يبرع ، فربما بدأ يجرى مع طبعه لكنه عندما تعرض له عادة الإغراب والتعسف واختيار أوعر الطريق تطمس محاسنه .

من هذه الأمثلة :

لو حارَ مرتادُ المنيةِ لم يجدْ إلا الفراقَ على النفوسِ دليلاً
قالوا الرحيل،فما شككتُ بأنها نفسى من الدنيا تريدُ رحيلاً
الصبرُ أجملُ غيرَ أن تلذذاً فى الحبِّ أحرى أن يكونَ جميلاً
أتظنُّنى أجدُ السبيل إلى العزا وجدَ الحِمامُ إذاً إلَىّ سبيلا
ردُّ الجموحِ الصعبِ أسهلُ مطلباً من رَدِّ دَمْعٍ قد أصابَ مَسيلاً
ذَكَرَتْكُم الأنواءُ ذكرى بَعْضِكم فبكَتْ عَليكُم بكرةً وأصيلا
إنّى تأمّلْتُ النّوىَ فوجَدْتُها سيفاً على أهل الهوَى مَسْلُولا(١)

(١) السابق نفسه ص ٢٢ ، ٢٣ .

وبرغم أن هذه الأبيات توحي بلوعة الفراق ، وتمزق الشاعر ألما لدرجة الموت ، وفيها من الرقة مافيها ، ولذلك استشهد بها القاضي الجرجاني ، ومع ذلك فإن الأبيات التي سوف تأتي بعدها يتجلى فيها التعسف والإغراب لفظا ومعنى بصورة شديدة ، وهو مايعاب على الشاعر حيث يقول في وصف ناقته :

لله دُرُّك أيُّ معيرٍ قَفْرةٍ لايُوحِشُ ابنُ البيضةِ الإجفيلا
أو ماتَرَاهَا لا تَزَالُ هِزَّةً تَشْأَى العيونَ تَعَجْرُفاً وذميلا[1]

من ثم يستشعر الجرجاني أن لذة التلقي تنغص بمثل هذا الشعر ، وهو وإن كان سوف يمتدح المتنبي ، لكنه يبين أنه قد عاب مثل هذا الأسلوب عنده كما سوف يتضح ، لأن وجهته تحري العدل ، والتعامل النقدي البصير المتذوق للشعر .

نزعته التقريرية :

وهو حريص على تحرير فكرته من كل لبس ، لذلك نجده يستبعد « السهل الضعيف الركيك »[2] من مفهوم أسلوب الشعر الذي يبتغيه ، ويبين أن الألفاظ تختلف باختلاف معاني الشعر وأغراضه ، بل نراه يعمم ذلك على كل فنون القول ، وهنا نجده يحدد بعض التقسيمات للأغراض المختلفة :

« تلطُّف إذا تغزلت ... وتُفخم إذا افتخرت .. »[3] .

ومثل هذه التحديدات أو التقسيمات أو التوجيهات التقريرية تأباها الفنون ، وهي لاتعين إلا المبتدئين ، ومن ثم فهي قد تمثل منزعا تعليميا تقريريا لديه ، وربما كان ذلك من آثار قدامة بن جعفر في « نقد الشعر » .

---

(١) ابن البيضة : ذكر النعام ـ الإجفيل : الكثير الإجفال ، التعجرف : النشاط في السير ـ الذميل : نوع من السير ، تشأى : تسبق .

(٢) الوساطة ص ٢٤ .

(٣) السابق نفسه والصفحة نفسها .

لكنا واجدون خلال ذلك نواح أخلاقية إيجابية تذكر له وهو يحذر من القذف والفحش فى الهجاء ، مبينا أن ذلك « سباب محض وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم » [1] ، وفى ذلك إعلاء لشأن الطبع والشعراء المطبوعين ، وهو يعنى الطبع المهذب الذى صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وجلته الفطنة وألهم الفصل بين الردىء والجيد ، وتصور أمثلة الحسن والقبيح [2] .

كما نجده يستشهد بشعر البحترى على الشعر المطبوع السمح ، غير المصنوع وليس بالعصى المستكره ، وبالذات ماجاء منه عفو الخاطر مثل قول البحترى :

أَلامُ على هواكِ وليسَ عَدْلاً إذَا أحببتُ مثلكِ أن أُلاما
أعيدى فِيَّ نظرةَ مُسْتَثِيبٍ توخَّى الأَجْرَ أو كرِهَ الأَثاما
ترى كَبِداً محرَّقَةً وعيناً مؤرقةً وقلباً مُستهاماً [3]

وتتكامل مبادىء المعالجة للنصوص وإجراءاتها لديه عندما يذكر عدة نماذج يحتكم فيها إلى نفس المتلقى لتبين أثر هذا الشعر وقيمته حتى ولو كان فى غير الغزل .

والرجل يحاول أن يؤكد تقديره للشعر المطبوع، فيوضح أنه لم يستشهد بشعر البحترى على هذه الفكرة إلا لأنه قريب العهد به « فكلامه أليق بطباعنا وأشبه بعاداتنا وإنما تألف النفس ماجانسها وتقبل الأقرب فالأقرب إليها » [4] ، ومع ذلك يعرض علينا إحدى قصائد جرير ليؤكد أنه لايفضل إلا الشعر الجيد سواء أكان لمحدث كالبحترى أو قديم كجرير ، ويثبت له قصيدة كاملة ، تتجاوز أبياتها الثلاثين بيتا ، ويقول فى مطلعها :

ألا أيها الوادى الذى ضمَّ سيلُهُ إلينا نُوىً ظمياءَ حُيِّيتَ وادِيَا

(1) السابق نفسه .
(2) السابق نفسه ص ٢٥ .
(3) السابق نفسه والصفحة نفسها .
(4) السابق نفسه ص ٢٩ .

إذا ماأرادَ الحيُّ أن يتفرَّقوا ... وحثَّ جمالُ الحيِّ حثَّ جمالِيا
فياليتَ أنَّ الحيَّ لم يترحَّلوا[1] ... وأمسى جميعاً جيرةً متدانيا[2]

وهنا نجد ربطا بين عنصرى المكان والزمان (الوادى والفراق) كسبيل للكشف عن فيض المشاعر نحو المحبوبة ، تلك المشاعر التي تزداد عمقا بتوحدها خلال الحنين للحى ، وأمنية الشاعر أن يلتئم شمل الجميع متجاورين على أرضه .

ثم يعلق على هذه القصيدة التي يثبتها كاملة ، كاشفا عن وجهة نظره ، ومشيرا إلى قيمتها ، فيقول : « وإنما أثبت لك القصيدة بكمالها ، ونسختها على هيئتها ، لترى تناسب أبياتها وازدواجها ، واستواء أطرافها واشتباهها ، وملاءمة بعضها لبعض ، مع كثرة التصرف على اختلاف المعانى والأغراض »[3] .

واستشهاد القاضى الجرجانى بقصيدة جرير كاملة يتجاوز الكشف عن تقديره لجودة النص بغض النظر عن قدمه أو حداثته ، ليوحى لنا بأهمية النظرة الكلية لديه فى معالجة النص ، حقا لم يقم بتحليله ، لكن تعليقه عليه برغم إيجازه ، يتضمن مايكشف عن كثيرمن أهداف المعالجة وإجراءاتها ، « فالتناسب » بين الأبيات قيمة فنية جمالية تسهم فى تحقيق بنية متآزرة للنص تجلى غاياته الإبداعية ، وبرغم أن الجرجانى لم يفصل القول فى ذلك ، لكن احتكامه إلى هذه القيمة ، وتأمل سياقات مناقشاته منذ حدد مقومات الشعر فى مطالع كتابه يمكن أن يوحى بذلك .

ولايتضح ماسبق إلا نتيجة فعل الموازنة بين هذا النص وغيره كما أشار وفعل الجرجانى نفسه .

---

(١) يترحلوا : يظعنوا .
(٢) السابق نفسه ص ٢٩
(٣) السابق نفسه ص ٣١ .

وإذا أضفنا ماسبق إلى اهتمام ابن طباطبا بنصوص كاملة ، فلعل ذلك يوضح لنا اهتمام النقاد العرب بالنظرة الكلية للنص فى معالجاتهم له ، برغم ماعرف من تركيزهم على التحليل الجزئى للتراكيب ، كما يوضح هذا التعليق ما أشرت إليه من مبادىء منهج المعالجة وإجراءاته ، وقد أصبحت فيه الموازنة هى الآلية الأساسية بجناحيها الكشف عن الأصالة والبديع ، وهو ما ناقشناه فى بدايات هذا الكتاب .

فاذا ما اقترن تناسب الأبيات « بازدواجها » كقيمة أخرى تعتمدها معالجة النص ، أدركنا دقة وثراء العلاقات داخل أبيات القصيدة ، وهى علاقات لغوية بنائية تسهم فى تشكيل نسيج النص ، كعلاقات الإسناد ، والتقابل والتماثل والمفارقة ، وغيرها من العلاقات التى يشكلها البديع بمعناه العام .

أما « استواء أطراف الأبيات واشتباهها » فتوحى بما يحققه المبدع بينها على مستوى النص، من تناسق وتناغم بغية إمتاع الوجدان ، الذى لابد أن يكون قرينا بإثراء الفكر .

وإذا كان « التناسب والازدواج » من وسائل تنظيم وتجسيد العلاقات الداخلية فى النص على مستوى تراكيبه وأجزائه والتحامها ، فإن « استواء الأطراف واشتباهها وملاءمة بعضها لبعض » يتصل بالعلاقات الخارجية بين هذه التراكيب بعضها وبعض ، من ناحية ، وبين أجزاء النص فيما بينها من ناحية أخرى .

ثم يكون تآزر هذه العلاقات الداخلية والخارجية ، كاشفا عن المعنى بمستوياته المختلفة ، محققا للأهداف الإنسانية والفردية من وراء هذه البنية ، وهذا ماتؤكده نهاية تعليق الجرجانى عندما يقول : « ... مع كثرة التصرف على اختلاف المعانى والأغراض » لأن مناط كثرة التصرف يرتبط بالبنية وصياغتها كشفا عن المعانى والأغراض .

ثانياً : الموازنة والبديع وقضية القديم والجديد :

وبرغم هذا التوجه لدى الجرجانى ، وما يوحى به من إعلاء للقيمة الفنية ، والاحتكام إليها فى معالجة النصوص ، لكن نزعة المحافظة كانت ذات سطوة وبأس شديدين ، وقد تجلى ذلك فى الولاء لعمود الشعر ، وتتابع الحرص عليه مخالفا عن سالف ، كما رأينا ابن سلام ، ثم ابن المعتز ، والآمدى ، وهاهو ذا القاضى الجرجانى يتصل بهذا المنحى ، برغم ولائه فى الوقت نفسه للقيمة الفنية المجردة كما سبق أن أوضحت .

لذلك وجدناه يوضح الأساس النقدى للشعر عندما يفاضل النقاد بين الشعراء ، فيشير إلى أنهم كانوا يسلمون « بالسبق لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن (أى العرب) تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض »[1] .

والغريب بعد ذلك أنه يشير إلى نماذج شعرية من البديع الجيد كالاستعارة والتجنيس والمطابقة ، والتقسيم ، وحسن الاستهلال والتخلص والخاتمة .

كما يذكر فى مقابل النماذج الجيدة أمثلة يتضح فيها سوء استخدام البديع ، ولايفسر هذه الازدواجية فى نقد الجرجانى إلا إحساسه بالحاجة إلى تفسير جديد لإبداع الشعراء المجددين كأبى تمام والمتنبى ، وما إخال هذا التفسير إلا منوطا بالبحث فى العلاقات اللغوية التى يشكلها البديع بمفهومه العام ، كل جديد طريف فى مجال صياغة المعنى .

وتقديم الجرجانى للنماذج الجيدة من البديع ، وما يقابلها من نماذج سيئة ، يجلى الفارق بينهما ، وأهمية حسن استخدام البديع فى تشكيل بنية النص ، كما يوضح هذا التقابل اعتماد الجرجانى على « الموازنة » كآلية أساسية فى معالجة النصوص ، وأنها فى الوقت نفسه — بالنظر إلى غيره من النقاد — من أهم

(١) السابق نفسه ص ٣٣ ، ٣٤ .

الوسائل فى مقاربة النصوص ، فيتأكد ماسبق أن أشرت إليه من التلازم فعل الموازنة والنظر فى النصوص لمعالجتها [٢] .

لكن ملاحظات القاضى الجرجانى برغم اقترانها بالنصوص الكاشفة يشوبه شىء من التقريرية والابتسار ، حيث تعوزها كثيرا نظرة تحليلية للربط بينه وبين النصوص ، بحيث يمكن أن تسهم فى تربية ذوق القارىء ، وإن كان الرجل ربما يترك ذلك لفطنة المتلقى .

ويعلو صوت هذه الازدواجية ، وتزداد حدتها ، عندما يواجه الجرجانى فى معالجته للنصوص قضيته الأساسية فى هذا الكتاب ، وهى « الوساطة والدفاع عن المتنبى » ، حيث يقرر أن من خصوم المتنبى من لايعترفون بإبداع المحدثين فى هذا العصر ، ولايؤثرون إلا القديم الجاهلى من الشعر وما شابهه ، كما يحاول هو أن يشير إلى أن شعر أبى الطيب فى الصدر الأول كان تابعا لأبى تمام ، وفيما بعد ذلك يعتبره واسطة بينه وبين مسلم [٣] ، وما نظن القضية يمكن حسمها على هذا النحو ، لأننا نعتقد أن للمتنبى شخصيته المستقلة ، وأسلوبه المستقل أيضا ، والذى أحس الجرجانى نفسه بحاجته إلى قيم أخرى غير ما ألف عن السلف ، تفسر ما فى شعره من إبداع .

ويحمل الجرجانى على بعض اللغويين كالأصمعى وأبى رياش القيسى ، ويرى أنهم قد حادوا عن العدل الذى يتغياه ، إذ قد يعجب أحدهم بشعر يسمعه ، فإذا ماعرف أن قائله محدث غير رأيه فيه ، وتنكر له .

ولعل هذا يذكرنا بموقف ابن الاعرابى من أبى تمام فيتضح بذلك الاتجاه المحافظ الذى وقف بالمرصاد للشعر الجديد وشعرائه .

لكن الرجل لايبتعد عن الإنصاف كثيرا عندما يقرر أن النظر فى شعر المتنبى يقتضى عدم الاهتمام برأى من يفضل شاعرا ثم يحط من آخر برغم تقاربهما أو

(١) انظر ص ٧٩ وما بعدها من هذا الكتاب .

(٢) السابق نفسه ص ٥٠ .

تماثلهما فنيا، من ثم يدعو إلى تحري العدل والواقعية وعدم التحامل . مقررا أن شعر أبي الطيب فيه المزايا والعيوب ، كغيره من الشعراء ، بل قد تفوق مزاياه عيوبه (١) . وخلال مناقشة هذه القضية يدلل على كلامه بالإشارة إلى من ينصفون أبا تمام والبحتري أو ابن الرومي ، بينما يتنكرون لشعر أبي الطيب. ثم يتجاوز هذا الحديث النظري إلى ضرب نماذج من شعر أبي نواس وأبي تمام ، مبينا فيها أن لهما جيدا ورديئا ، وهو بذلك يثبت دعواه في الدفاع عن أبي الطيب بالاعتماد على « الموازنة » و « قياس الأشباه والنظائر »(٢) ، كما رأى د. محمد مندور ، ويتصل هذا المبدأ بموقف الجرجاني العادل في وساطته ، بل قد تجده يفضل المتنبي عليهما(٣) ، وتناوله لهذه النماذج الجيدة والمعيبة قائم على نظرة ذوقية تحليلية موضوعية إلى حد كبير ، لاينقصها إلا أنها تعنى بالجزئيات دون الكليات ، ولا تشكل وجهة نظر متكاملة حول النص كله برغم استشهاده بنصوص كاملة في بعض مابسبق . ومنحى القاضي الجرجاني في دفاعه يتسق مع تحريه فكرة العدل وانضباط المقاييس الحاكمة للشعر ، ردا على من انحازوا للهوى ، في مواجهتهم لشعر المتنبي كالصاحب بن عباد ، وابن وكيع التنيسي (٤) .

ثالثاً : بعض عيوب شعر المتنبي ومزاياه :

وهي تقوم على فحص لغة النص، ورصد مافيها من تجاوزات ومزايا ليتأكد بذلك منحى من مناحي الاتجاه اللغوي للنقد في العصر العباسي ، وكأن الإشارة إلى أخطاء أبي تمام وغيره توطئة أرادها الجرجاني ليدافع بها عن المتنبي ، وليؤكد الفكرة التي بدأ بها أن كل الشعراء يخطئون ، ومن ثم فإن أخطاء المتنبي

(١) السابق نفسه ، ص ٥٢ ، ٥٤ .

(٢) النقد المنهجي عند العرب ص ٢٥٦ .

(٣) السابق نفسه ، ص ٥٥ ، ٦٥ .

(٤) يلاحظ أن رسالة الصاحب بن عباد في أبي الطيب كانت أقرب إلى الانتقام منه ، كما أن ابن وكيع في « المنصف » كان بعيدا عن الإنصاف كما رأى د. إحسان عباس ، وكان من الباعث على ذلك حرص المتنبي على مدح الملوك دون غيرهم .

عادية ، ومن الظلم فى نظره أن تتحامل عليه لبعض الضعف، أو الثقل الذي يمكن أن يجده القارىء فى شعره، وهناك الجيد من شعره الذى يمكن أن يقابل ذلك ، وتلك هى المرحلة الأولى فى دفاعه عن صاحبه ، من ثم يوصى بعدم التعجل فى الحكم حتى تستوفى الحجج ، ثم يعرض نماذج من شعر المتنبى التى عابها بعض قارئى شعره ، وقد يكون مرد هذه التجاوزات الثقل لتكرير أصوات أو كلمات صعبة النطق ، مما يقلل من فصاحتها مثل :

فقلقلتُ بالهمِّ الذى قلقلَ الحشا قلاقِلُ عيسٍ كلُّهنَّ قلاقِلُ

غثاثة عيشى أن تغثَّ كرامتى وليس بغثٍّ أن تغثَّ المآكِلُ[1]

وسوف نجد هذا الثقل فى الألفاظ وتكريره، أو تكرير ألفاظ بعينها يسود كثيرا من النماذج المعيبة للمتنبى ، بجانب مايوجد فيها من تعقيد لفظى أو معنوى ، أو بعض استخدامات لم ترق لقارئيه مثل :

أحادٌ أم سداسٌ فى أحادٍ لُيَيْلَتَنا المنوطةَ بالتَّنادِى

حيث يرون أن استخدام « سداس » غير مروى عن العرب ، ولايقاس على أحاد لأنها من المعدولات ، كما صغر « ليلة » ثم وصفها بالطول ، كما وجهت انتقادات إلى تخصيصه سُداس ، ولم يقل عُشيار مثلا لأن الأخيرة أكثر ، وحتى لو قصد عدد أيام الأسبوع فست فى واحد بست .. الخ، وقد كانت هناك بعض ردود على ذلك ، فالتصغير كما يكون للتحقير يكون للتعظيم مثلا[2] . ومانظن الرجل قصد شيئا من كل هذا ، كما أن الشعر يجب أن يكون بعيدا عن المحاجة والجدال والمقايسة ، فيمكن أن تكون بغية المتنبى من هذا البيت التعبير عن شدة قلقه وضيقه واضطرابه وطول هذه الليلة .

وربما كانت هناك بعض التجاوزات التى يدفع إليها محاولة الشاعر إبراز ممدوحه فى أمثل صورة ، لاسيما إذا خالف المتعارف عليه من غير تناقض ، وهو مايتغياه الشعراء المجيدون ، دون أن يرسفوا فى أغلال العرف ، وقيود

(١) السابق نفسه ، ص ٨٣ .

(٢) السابق نفسه ص ٤٤١ .

المواضعات التى تتجاوزها الصياغات البكر الآسرة للمتلقى . والكاشفة عن المعانى السرية فى حنايا الصورة الخصبة المعطاءة .

ومن هذا القبيل من يعترض على قول المتنبى :

« لأنت أسود فى عينى من الظلم » .

على أساس أنه لايصاغ « أفعل » التفضيل من الألوان ، برغم أن الكوفيين قد حكى عنهم ما أسود شعره وما أبيضه ، وبرغم ما فى ذلك من كسر وانحراف عن القاعدة العامة ، لكن يمكن أن نقول إن الشاعر بتجاوزه لسواد الظلم ماديا ومعنويا قد أكسب الدلالة عطاء مكثفا ، ضاعف من إحساس المتلقى بموقف الشاعر ممن يتحدث عنه .

وهناك أخطاء ربما دفعت إليها الضرورة الشعرية ، كحذف نون « تكن » إذا اتصلت بها اللام ، لأنها فى هذه الحالة تتحرك إلى الكسر ، ولاتحذف النون إلا إذا سكنت ، وإن كان أبو زيد قد حكاه عن العرب فى كتابه النوادر منشدا قول الشاعر :

لم يك الحقُّ سوى أن هاجَهُ رسمُ دارٍ قد تعفَّى بالسُّرر[1]

ورأى بعضهم أن هذا جائز فى النسيب ، ليدل بهذا الخلط فى كلامه على توله وشدة حبه ، وأنه مشغول عن تقويم خطابه ، واستشهدوا على ذلك بقول زهير :

قف بالديار التى لم يعفها القدمُ بلى وغيّرها الأرواحُ والديمُ

حيث نقض بالمصراع الثانى الأول ، ولم يحفل بتكذيب نفسه ، وإن كان هناك من يرى أن الشاعر يقصد : أن القدم لم يعفها ، وإنما غيرها الأرواح والديم [1] ، وعلى أى الأحوال فالضرورات تمس مقدرة الشاعر ، مهما بحث لها عن تخريجات ، إلى غير ذلك من العيوب التى أخذت على أبى

(١) السابق نفسه ص ٤٤٢ .

وحاول الجرجانى البحث عن مخرج لها عنده أو عند غيره ، وهى محاولات تكشف عن حبه لصاحبه ، وعن تمرسه بالنصوص وشدة اتصاله بها ، وفحصه الدقيق للغتها ، إسهاما منه فى النقد اللغوى فى هذا العصر ، وتأكيدا لمنهج المعالجة الذى أشرنا إليه .

هذا برغم أن هناك معاذير عامة ترى أن للفصحاء والمدلين فى أشعارهم مالم يُسمع من غيرهم ، كما أنه قد يجىء عن العرب شواذ لاتجعل أصولا ، ولايلزم لها القياس ، لأنها لو اطّردت لانقلبت اللغة ، وانتقضت قواعدها (١) .

وفى النهاية يعترف القاضى الجرجانى بأنه قد بذل طاقته وأنه مستعد أن يستفيد مما يجده فى هذا المجال (٢) وتلك سمة العلماء الأمناء ، ولعله قد وضح أنه يميل إلى صاحبه وإن حاول أن يتوسط بينه وبين خصومه .

والقاضى الجرجانى يعترف بكثير من هذه الأخطاء ، التى يردها إلى التعسف وسوء الترتيب ، والتعمق ، لكنه ينفى أن يكون ذلك من قبل المعنى وشرفه ، أما مزاياه فيوضح بعضها فى نظره نماذج كثيرة جيدة ، وروائع بهرت الناس ، لذلك يجب ألا ننظر إلى العيوب دون المزايا ، ويتضح هنا الفصل بين اللفظ والمعنى ، ثم يذكر له كثيرا من النماذج الجيدة فى نظره مثل :

يا أعدلَ الناسِ إلاّ فى معاملتى ... فيك الخصامُ وأنتَ الخصمُ والحكمُ
إذا رأيتَ نيوبَ الليثِ بارزةً ... فلا تظنَّنَ أنّ الليثَ يبتسمُ
ومهجةٍ مهجتى من هم صاحبها ... أدركتُها بجوادٍ ظهرهُ حرمُ
رجلاه فى الركضِ رجلٌ واليدانِ يدٌ ... وفعلهُ ماتريدُ الكفُّ والقدمُ (٣)

---

(١) السابق نفسه ص ٤٥٣ .

(٢) السابق نفسه ص ٤٧٩ .

(٣) السابق نفسه ، ص ١٠٦ ، وانظر ديوان المتنبى ط المكتبة الثقافية ، بيروت ص ٣٣٢ وانظر تحليلا لهذا النص كاملا للمؤلف فى البنية والدلالة ط سنة ١٩٨٨ .

وبرغم أن هذه الأبيات لم يأخذها الجرجانى بترتيبها كما هى فى القصيدة التى قالها المتنبى ، عندما جرى له خطاب مع بعض المشاعرين ، وظن أنهم تحاملوا عليه ، لكنها لقطات يمكن أن تكشف فى وقت واحد عن تمجيده لسيف الدولة وعن اعتداده الشديد بنفسه ، فهو فى البيت الأول يقدم مفارقة تجلى هذا الموقف ، حيث يرسم صورة مثالية لعدل ممدوحه مع كل الناس ، لكن هذا العدل يصبح ظلما بالنسبة لفرد واحد هو المتنبى ، ثم يدعم هذه « المفارقة » ، من خلال « تقابل » يكشف عن بعد آخر لهذه العلاقة الفريدة ، حيث يصبح سيف الدولة « خصما وحكما » فى نفس الوقت ، والمتنبى كعادته لاينسى نفسه وتأكيد ذاته ، وهنا يتم ذلك بوسيلتين ، إحداهما صورة بيانية خاصة به ، والثانية صورة لحصانة وعلاقته به ، أما فى الأولى فهو أسد قوى ، ومن ثم يحذر أعداءه الانخداع بابتسامته ، وفى الثانية يبرز عظمة همته القرينة بجواد لاتنتهك حرمته ، سريع لاتدرك حركته ، وما أسرعه فى الاستجابة لقائده .

وكذلك قوله وقد عوفى سيف الدولة من مرضه :

المجدُ عُوفى إذْ عُوفيتَ والكرمُ ... وزال عنكَ إلى أعْدائِكَ الألَمُ
صحَّتْ بصحَّتِكَ الغاراتُ وابْتَهَجَتْ ... بها المكارمُ وانْهَلَّتْ بِهَا الدِّيَمُ
ولاحَ بُرْقُكَ لى من غارِضَىْ مَلِكٍ ... مايسقطُ الغيثُ إلاَّ حينَ يبتسمُ
وماأخصُّكَ فى بُرْءٍ بِتَهْنِئَةٍ ... إذَا سَلِمْتَ فكلُّ الناسِ قدسَلِمُوا[1]

ولعلنا نلاحظ هنا أيضا هذه اللغة التصويرية الغزلية[2] ، التى تتضح فى سيفياته ، ويوظفها المتنبى لتقديم صورة فريدة للممدوح ، الذى تمرض الدنيا بمرضه ، وتصح بصحته ، وتملأ ابتسامته الدنيا خيرا وبركة ، وهى صورة محبوب بطل تكشف عن ولاء المتنبى لسيف الدولة .

---

(١) السابق نفسه ص ١١٣ ، وانظر ديوان المتنبى ص ٣٦٤ .

(٢) انظر د. محمد مندور « لغة العشق فى شعر المتنبى » ، فى الميزان الجديد ص ، وكذلك للمؤلف الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ط الرياض ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، ص ١١٥ .

ومن نماذجه الجديدة التي اختارها الجرجاني في وساطته أبيات يصف فيها المتنبي الحمى ، يقول :

وزائرتي كأن بها حياءً ... فليس تزور إلا في الظلام
بذلتُ لها المطارفَ والحشايا ... فعافتها وباتتْ في عظامي
يضيقُ الجلدُ عن نفسي وعنها ... فتوسعُه بأنواعِ السقامِ
كأنَّ الصبحَ يطردُها فتجري ... مدامعُها بأربعةٍ سجامِ
أراقبُ وقتَها من غير شوقٍ ... مراقبةَ المشوقِ المستهامِ
ويصدقُ وعدُها والصدقُ شرٌّ ... إذا ألقاكَ في الكُربِ العظامِ[1]

والمتنبي هنا يحاول أن يجسد الحمى ، ومواجهته العاجزة أمام زيارتها غير المرغوب فيها ، فهي تبدو حية لأنها تتخذ من الظلام ستارا لتخصه بالزيارة فيه ، وبرغم أنه يقدم لها أفضل الفرش ، لكنها لاتؤثر إلا عظامه لتستقر فيها ، حتى إن جسمه لم يعد يحتمل بقاءها ، حيث تغمره بألوان الآلام ، وإذا ماجاء الصباح تسرع بالمغادرة لتغرقه في بحر من الدموع والعرق ، وبرغم ترقبه لها بلهفة لكنه ترقب الخائف ، وإنها لتصدق في وعدها ، لكنه شر عظيم . ونلاحظ أن الشاعر كثيرا مايستخدم الأفعال المضارعة التي تكشف عن استمرار معاناته وشدة آلامه حكاية لحاله : (يضيق ــ توسع ، أراقب ، يصدق) ، كما يوظف الشاعر معاني غزلية بصورة عكسية ، لتضاعف من إحساس المتلقي بهذه المعاناة عندما تكشف عن (حياء في غير مكانه ، وبذل معاف ، وضيق وتوسعة ، ولكنهما للمرض والآلام ، ودموع تجرى ، ومراقبة في غير شوق ، وصدق للوعد لايأتي إلا بالشر) . وهكذا تسهم الحركة النفسية داخل الأبيات في الكشف عن شدة معاناة الشاعر للحمى ، وإن صورها وقد تزيت بزى إنساني في الزيارة والحياء والمبيت والجرى والطرد والصدق ، لكنها سقام وعرق وآلام وكرب عظيم .

---

(١) السابق نفسه ص ١٢٠ .

ويعتمد الجرجاني على الموازنة بين أبيات المتنبي في الحمى وأبيات لعبدالصمد بن المعذّل التي منها :

وبـــنتُ المنيّـــةِ ثنّابتـــــي ... هُدُوًّا وتطْرُقُنـــــي سُحْـــــرَه
إذا وَرَدتْ لم يدع وِرْدُها ... عن القَلْبِ حجبٌ ولا سُتْره
كأن لها ضرماً في الحَشَى ... وفي كل عضوٍ لها جَمْرَه
إذا لَمْ ترخْ أصْلاً في العشيّ ... فأقصى مَوَاعِدهـــا بُكْـــره
لها قدرةٌ في جسومِ الأنامِ ... جباها بها الله ذوالقُـــدْرة
تعاليت باسم سواهـــا لها ... كأن ليس لي باسمها خبره
فطـــوراً ألـــقبها سُخْنـــةً ... وطـــورا ألـــقبها فَتْـــره[1]

لكن تعليق الجرجاني كان مبتسرا ، حيث بين أن « كلاهما محسن مصيب » وأن من له حظ من النقد يستطيع أن يكتشف الفاضل من المفضول ، وأنه يكره أن يصدر حكما في تفضيـــل أحدهما على الآخر [2] ، وهو من وراء ذلك يبتغي الدفاع عن المتنبي وتفضيله، متخذا من فحص النص وسيلة إلى ذلك ، برغم ابتسار تعليقه ، وإيحائه بمحاولة المتنبي التفرد .

والقارىء لأبيات بن المعذل ، يمكنه أن يكتشف حرصه على أن يصور ويجسم الحمى نفسها ، من خلال الربط بينها وبين الموت ، وتسللها الحاد إلى جسم المصاب بها مخترقة كل الحجب ، مضرمة الأحشاء وكل الأعضاء ، حيث قد خصت بقدرة عجيبة على ذلك ، تجعل الإنسان يعجز عن تحديد طبيعتها ، لما يرتبط بها من سخونة شديدة وضعف .

وبرغم وضوح تصوير المتنبي للحمى وعجز المصاب أمامها ، فإن صياغة ابن المعذل تبهم الفكرة أحيانا ، كما أنه ركز على وصف آثارها مباشرة ، دون أن يكشف الحركة النفسية ، وتوتر المصاب عند مقدمها وعند رحيلها ، وهو

---

(١) السابق نفسه ص ١٢١ .

(٢) السابق نفسه .

ماحاوله المتنبي بطريقة عمادها « التصوير » و « التقابل » في الجمع بين المتناقضات ، من ثم فيمكن أن يكون المتنبي أكثر توفيقا في تصويره لهذه الحالة المرضية .

ثم يذكر الجرجاني نماذج من شعر المتنبي يتضح فيها حسن التخلص ، وحسن الخروج ، كما يشير إلى المستكره من تخلصه وهو قليل [1] .

وكذلك ماعيب من ابتداءاته [2] وهو قليل أيضا ، حيث يرى أن ذلك يغتفر له لحسن ابتداءاته مثل :

الرأيُ قبل شجاعةِ الشجعانِ هو أوّلٌ وهي المحلُّ الثاني
فإذا هُما اجْتَمَعا لنفسٍ حُرّةٍ بلغتْ من العَلْياءِ كُلَّ مكانِ

وماأكثر ابتداءاته الجيدة ، والجرجاني يجنب نفسه سوء الظن به عندما يلتزم العدل ، إذ يبين أنه برغم روعة هذه الابتداءات لن يقول إنه لم يسبق إليها ، لأنه « لم يدع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر » [3] ، كما أن هناك شعرا قد فقد وضاع ، كما أضيف غيره لغير أصحابه ، ثم يقدم أفرادا من شعره مثل قوله :

أزورهم وسوادُ الليلِ يشفعُ لي وأنثني وبياضُ الصبحِ يُغْرِي بي [4]

وهو إذ يقدم هذه النماذج الكثيرة ، لايلزم القارىء بها ، بل يجيز له أن يترك مايشاء ، ويختار مايشاء ، المهم أنه سوف يجد مايجمعه بقارئه من نماذج جيدة ، توحد بينهما في الرأي ، كفيلة بالإقناع بموقف المتنبي ، وجودة شعره .

وتبقى الملاحظة العامة على مقاربات هؤلاء النقاد ومعالجاتهم للنصوص ، وهي أن أكثر استشهاداتهم أبيات مفردة ، ومن الظلم للشاعر أن نحكم له أو عليه بها ، كما أن مقارباتهم لمثل هذه النصوص مبتسرة ، برغم أن منهج المعالجة

(١) السابق نفسه ص ١٥٤ .
(٢) السابق نفسه ص ١٥٥ .
(٣) السابق نفسه ص ١٦٠ .
(٤) السابق نفسه ص ١٦٣ .

قائم على الموازنة بجناحيها البحث فى الأصالة ، وفحص نسيج النص الذى يشكله البديع بمفهومه العام .

رابعاً : السـرقات :

برغم أن القاضى الجرجانى ليس الوحيد الذى ناقش نصوص أبى الطيب المتنبى ، وتعرض لقضية السرقات فى شعره ، وشعر أمثاله ممن حاولوا التجديد ، فقد ناقش هذه القضية كثيرون كالحاتمى فى « حلية المحاضرة » ، وابن وكيع التنيسى فى « المنصف » وابن الأثير فى « المثل السائر » ، لكن مناقشة معالجة الجرجانى لهذه القضية ، سوف تؤكد ماذهبنا إليه ، من كون هذا الأخذ « تداخل نصوص » وليس « سرقة » ، فقد تصدى لهذه القضية دفاعا عن صاحبه بنفس منطقه العادل ، وذوقه الأدبى الذى لازمه خلال طرحه لكثير من المشكلات والقضايا حول شعر المتنبى ، من ثم نجده يوضح حقيقة هذا الزعم الذى يجرد المتنبى من كل معنى له ، ويبرره فى صورة السارق المختلس ، ويبين الجرجانى أن هناك معان عامة متداولة تصل فى استخدامها إلى حد الابتذال ، « كتشبيه الحسن بالشمس والبدر .. وكتشبيه الظل المحيل بالخط الدارس .. والوشم فى المعصم .. » فهذه لايدعى فيها سرقة أو نحوها ، وإن كان أول من استخدمها قد أحسن الوصول إليها .

وإنما قد يحسن بعض الشعراء ، استخدام هذه المعانى بما يشهد لهم بالمقدرة والابتداع حيث يقول : « وقد يتفاضل متنازعو هذه المعانى بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر ، فتشترك الجماعة فى الشىء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك المشترك المبتذل فى صورة المبتدع المخترع »[1] فتشبيه الخد بالورد ، أو الورد بالخد شائع عام لايدع مدع تفرده بذلك ، اللهم إلا إذا كانت هناك إضافة مثل قول على بن الجهم :

---

(١) السابق نفسه ، ص ١٨٧ .

عشية حيّابى بورد كأنّه خدودٌ أُضيفتْ بعضُهنّ إلى بعض

فالشطر الثانى إضافة إلى المعنى العام تذكر لهذا الشاعر فى نظر الجرجانى ، وإذا حاولنا تفسير هذا التغير أو الإضافة فسوف نجدها إضافة تقوم على التشبيه المعكوس ، مع مضاعفة لشقه ، من خلال إضافة الخدود بعضها إلى بعض لتجسيد حمرتها ، وبذلك تختلف هذه الصورة عن المألوف فى هذا المجال ، مما يجعل بيت الشاعر خاصا به ، ويدخل بهذا المنحى من الصياغة للفكرة فى مجال تداخل النصوص ، وليس السرقة .

ويضرب الجرجانى أمثلة كثيرة لأخذ المعانى ، مؤكدا على أن اكتشاف السرقة لايتم إلا بإحكام معرفة حدود ذلك ، ومتى يسمى ذلك سرقة ، لأنها لاتتم فقط باجتماع اللفظ والمعنى (١) ، وإنما تدرك بتتبع الأبيات المتشابهة فى نظره ، والمعانى المتناسخة ، والبحث فى الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد (٢) ، ثم يقدم نماذج لسرقات مبينا أن معرفتها تدق إلا على المقتدرين المتدربين بالنقد ، وسوف نجد أن ملاحظات القاضى الجرجانى فى هذا الضرب من الأخذ الذى يسميه سرقة قائمة على التحوير والامتصاص والتغير للمعنى بين النصوص المختلفة ، مما يجعل هذه العملية لصيقة « بتداخل النصوص » ، من حيث حقيقة الإبداع ، وفنية الخلق ، وممارسته ، وأن ذلك ليس مجرد سرقة ، كما يزعم ، ويمكن أن نناقش بعض الأمثلة التى يرى فيها سرقة دقيقة ، كقول لبيد : (٣)

وما المالُ والأهلون إلا ودائعٌ ولابد يوما أن تُرد الودائعُ

ويقرر أنه متناسب مع قول الأفوه الأودى :

إنما نعمةُ قوم متعةٌ وحياةُ المرء ثوبٌ مستعار

(١) السابق نفسه ص ١٩٢ .
(٢) السابق نفسه ص ٢٠١ .
(٣) السابق نفسه والصفحة نفسها .

ومن ثم يؤكد أن بينهما سرقة برغم أن « هذا ذكر الحياة ، وذلك ذكر المال والولد ، وكان أحدهما جعل وديعة والآخر عارية »[1] .

وبرغم مابين البيتين السابقين من اتفاق فى زوال النعيم ، وهو أساس تصور الجرجانى لزعم السرقة بينهما ، بالإضافة إلى اعتمادهما على القصر ، والمنطق ، لتأكيد فكرتهما وتصويرها والإقناع بها ، لكنهما مختلفان فى وسيلة هذا القصر ، والشكل المنطقى ، وتصوير الفكرة ، فلبيد يؤكد زوال المال والأهل ، وهو بذلك يخصص ، بينما الأفوه يعمم عندما يجعل النعمة متعة زائلة ، ولبيد يقدم فكرة تعتمد على مقدمة وموضوع ونتيجة هى : الودائع لابد أن ترد ، والمال والأهل ودائع ، إذن هم زائلون ، بينما الأفوه تختلف لديه مادة هذا الشكل المنطقى ، حيث يبين أن النعمة متعة زائلة ، وبما أن حياة الإنسان متعة ، إذن فهى ثوب مستعار ، ولبيد يصور الموجود وديعة ، بينما الأفوه يصوره ثوبا مستعارا .

وبرغم أن البيتين كليهما قائمان على فكرة كل شيء إلى زوال ، وربما كانت لصيقة بالعام المشترك ، لكن كلا الشاعرين أيضا قد امتصها وحورها حتى أصبحت جزءا خاصا من نسيج شعره ، وربما لو أرجعنا كل بيت إلى القصيدة التى انتزع منها وفصل عنها ، لتبينا توظيف كل من الشاعرين لفكرة زوال كل شيء فى بناء عام مختلف تماما عن بناء صاحبه ، وسيلة وغاية ، وبذلك فالبيتان يمثلان ظاهرة تداخل النصوص وليس السرقة ، كما زعم الجرجانى ، اللهم إلا إذا كان لفظ السرقة يطلق على مثل هذا الضرب من الاتصال بين النصوص ، وهو ماسبق أن أشرنا إليه[2] .

والجرجانى بإطلاقه لفظ « السرقة » على هذه المستويات من الاتصال بين النصوص ، إنما يخضع فى ذلك لما كان سائدا فى عصره ، وماورثه من خصومات حول مذهب أبى تمام ، أو طبع المتنبى وصنعته ، ولذلك فقد أخذ

(١) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٢) انظر ص ٢٥ من هذا الكتاب وما بعدها .

يدقق فى ضروب الأخذ الذى يزعم أنه سرقة ، حتى ليحذر من عدم إدراكها فى الأغراض المختلفة ، ويمثل لذلك ببيتين أحدهما لكثير فى الغزل ، وقد ظهر معناه فى المديح عند أبى نواس ، حيث قال كثير :

أُريدُ لأنسى ذِكْرها فكأنما تمثُّل لى ليلى بكُلِّ سبيلِ

وقال أبو نواس :

مَلِكٌ تصور فى القلوب مثالُه فكأنَّه لم يخْلُ منه مكانُ

وواضح مابين البيتين من اختلاف ، أما ماينهما من توافق فلا يفسره إلا « تداخل النصوص » .

وهكذا نجده يتتبع السرقات عند غير المتنبى ، كالبحترى وأبى نواس وأبى تمام توطئة لتناولها عند صاحبه ، وهو تتبع يتميز بالتدقيق وبعد النظر وإعمال الفكر ، ودربة فى التعامل مع النصوص ، وذوق فى الدخول إليها ، اللهم إلا محاولة إطلاق لفظ السرقة على كل أخذ سوى وغير سوى ، ودون نظر إلى الدور البنائى لهذا المأخوذ ، لذلك فقد أشار إلى أن السرق داء قديم ، وأن التوارد وإخفاء السرقة بالنقل والقلب وتغيير الترتيب والنهج ، قد تكون وسائل للسرقة ، يلجأ إليها المحدثون ، لأن السابقين قد تناولوا معظم المعانى ، فللاحقين العذر ، ولعلنا نلاحظ أثر سيطرة القديم الموروث عليه ، فهذه الفكرة كانت موجودة منذ عنترة فى العصر الجاهلى[1] . ويقرر أنه سوف يلتزم بالصدق والعدل مع صاحبه ، بحيث إذا وجد معانى لغيره ، وجدت فى شعره ، فسوف يحكم بأخذه عن غيره الذى سبقه .

ثم يشير إلى بعض ما ادعى فيه السرقة على أبى الطيب ، وماعاتر به هو فى شعره ، وهى أمثلة لايفسر ماينها من صلات إلا تداخل النصوص ، وليس السرقات ، بل تتأكد هذه الفكرة بإرجاع هذه النماذج إلى قصائدها واكتشاف دورها البنائى فيها كما بينت سابقا . من هذه الأمثلة : قول أبى تمام :

(١) السابق نفسه والصفحة نفسها .

لو حار مرتاد المنية لم يجد إلا الفراق على النفوس دليلاً

وقال أبو الطيب :

لولا مفارقة الأحباب ما وجدت لها المنايا إلى أرواحنا سبلا

لكن القارىء يمكن أن يجد لدى المتنبى شيئا من الوضوح الرقيق ، وهو يكشف عن شدة الحب الذى يكون الفراق معه السبب الوحيد للموت ، وقد استخدم لولا الاستخدام المناسب ، لإبراز هذه الفكرة ، لكن أبا تمام غير الفكرة .

ومن ذلك أيضا قول أبى تمام :

همّى معلقة عليك رقابها مغلولة إنّ الوفاء إسارُ

وقد ألم به أبو الطيب فقال وأحسن :

وقيدتُ نفسى فى ذُراك محبةً ومن وَجَدَ الإحسانَ قيداً تقيّدا[1]

ويمكن أن نلاحظ هنا : أن المتنبى ضاعف بصياغته من إحساس المتلقى بعظمة الممدوح وفضله عليه ، عندما صوره قمة عالية ، ذات ذرا ، يرتبط بها محبة وإجلالا .

وقال البحترى :

ملكٌ له فى كلّ يوم كريهة إقدامُ غِرٍّ[2] واعتزامُ مجرّب

وقال أبو تمام :

ومجرّبون سقاهمُ من بأسه فإذا لقوا فكأنّهم أغمارُ

وقال أبو الطيب :

---

(١) السابق نفسه ص ٢٣٣ .

(٢) غر : غير مجرب .

تدبيـــرُ ذِى حُنكٍ يفكّـــرُ فى غدٍ وهجـــومِ غِرٍّ لا يخافُ عواقبـــا

ويعلق الجرجانى على ذلك قائلا :

« وقد قالوا : إن الأصل فيه قول قطرى بن الفجاءة :

ثم انثنيتُ وقد أصبتُ ولم أُصبْ جَذعَ البَصيرة قارحَ الإقدامِ[1]

ويرفض الجُرْجَانى هذا الزَّعم على أساس أن قطرىّ قد نسب جذعَ البصيرة والإقدام للقارح ، وهو فى نظره أتم سنا من الغِر ، بينما غيره زعم أن الإقدام إقداء غر ، والتجارب تجارب كهل محنك ، فهو ضد ذلك المعنى ، اللهم إلا أن يقال إنه قلب المعنى[2] .

وهكذا يركز الجرجانى نظرته على المعنى هنا دون نظر إلى الصياغة ، لكن النظرة المقارنة بين الأبيات الثلاثة ، يمكن أن ترى فى إبراز المتنبى لصفات ممدوحه مزيدا من التأثير فى المتلقى ، مرده إلى شىء من التقسيم المرتبط بوقع موسيقى يكسب المعنى قوة فى النفس ، مع الربط بين مجموعة من الألفاظ تؤكد تفرد صاحبه مثل : تدبير ، وحنك (الجمع) ، ثم يتأكد مطلق نفى الخوف عن صاحبه بتنكير عواقب ، لينتهى إلى صورة مثالية فريدة ، تتجاوز بنائها ماقدمه قطرى وأبو تمام والبحترى .

وهكذا يرصد الجرجانى ما ادعى على أبى الطيب فيه السرقة ، وسجله فى مساحة تقارب نصف هذا الكتاب تقريبا ، مركزا نظرته على المعانى ، وإن كان يشير أحيانا إلى مفارقات فى الصيغة[3] ، مما يكشف عن وجهة نظره فى الفصل بين اللفظ والمعنى ، لكنه فى تناوله يدقق تدقيقا يشى بمقدرة الرجل على استكناه المعانى ، وكيفية التعامل معها فى النصوص المختلفة بين الشعراء المتغايرين ، كأن يتتبع معنى انتقل من غرض إلى غرض آخر ، أو إضافة أضافيا

---

(١) الوساطة ص ٢٥٨ .

(٢) السابق نفسه والصفحة .

(٣) السابق ص ٢٥٨ ، ٢٩٥ .

اللاحق إلى السابق ، أو محاولة تبرير وجهة نظر المتنبي بناء على الشائع من الأعراف الفنية أو الاجتماعية (١) ، أو المفارقة من خلال تعميم أو تخصيص (٢) ، أو رد المعنى إلى المشترك العام (٣) ، وقد يحكم على معنى من معانى صاحبه بالابتذال (٤) ، من منطلق التزام العدل معه ، وقد يرد الأمر إلى وحدة المعنى فى النهاية عند تحصيله برغم اختلاف اللفظ (٥) ، كما قد يؤكد أن المتنبي سبق إلى هذه الفكرة أو ذلك التناول .

ويتضح من كل ما سبق أن أصح تفسير وأقومه لكل هذه الظواهر ، إنما هو « تداخل النصوص » ، فأكثرها ظواهر مشروعة فى مجال الإبداع ، تلخصها هذه الظاهرة الفنية اللغوية ، وهى « تداخل النصوص » حتى لانستخدم لفظا وهو « السرقات » وقد يكون غير دقيق فى مجال الفن ، اللهم إلا هذه الحالات التى ينطبق عليها هذا اللفظ بمدلوله اللغوى والجنائى ، وتلك خارج دائرة الإبداع المعتد به فى نظرنا . وهكذا حتى ينتهى إلى الإشارة إلى أنه بذل جهدا فى جمع ورصد هذه الأبيات ، مما توفر لديه من مصادر ، كما يترك الفرصة للمتلقى الذى يستطيع أن يضيف إلى هذا الرصيد مايشاء ، بشرط أن تكون لديه القدرة على سبر المعانى ، وإدراك السابق من اللاحق دون جور أو تحيز ، وإن كان هناك من ينتقص من المتنبى بناء على مايراه له من تعسف أو تعمل وتكلف ، واستهلاك التعقيد لمعانيه ، وخلوه من الرونق (٦) ، وهى صفات قد يكون مرد معظمها إلى اختلاف الأذواق والطباع أو التعصب .

ويؤكد على ذلك ببيان أن التميز بين الصور المختلفة برغم جودتها إنما يرجع إلى موقعها من غيرها وتلاحم أجزائها ، والذوق والطبع وإدمان الممارسة ، والاتصال بالنصوص خير سبيل إلى ذلك .

(١) انظر السابق ص ٢١٩ ، ٢٧٣ .
(٢) السابق نفسه ص ٢٢٠ .
(٣) السابق نفسه ص ٢٣٠ .
(٤) السابق نفسه ص ٢٦٥ .
(٥) السابق نفسه ص ٣٣١ .
(٦) السابق نفسه ص ٤١١ .

خامساً : الإفراط والغموض :

لعل من أهم الانتقادات التي وجهت إلى المتنبي وتصدى القاضي الجرجاني لتفنيدها الإفراط في الإحالة ، والغموض ، وكلاهما يتصل بسوء استخدام البديع بمعناه العام الذي أشرنا إليه في بدايات هذا الكتاب ، وكلا التجاوزين يقومان على إيجاد علاقات بين الكلمات أو بين التراكيب تصيب لغة النص بالتعقيد ، فتصبح الدلالة بسبب ذلك مغرقة في المبالغة ، وهذه هي الإحالة ، أو تكون مغرقة في الخفاء ، وهذا هو الغموض ، الذي ربما يكون ميزة وليس منقصة .

وقد اقترن العيب الأول في نظر من لاحظوه بمحاولة المتنبي الاختراع فيشتد في الإحالة والاغراق [1] ، وربما كان ذلك من الإتيان بالمحال أو مجاوزة الأمر المعتاد [2] ، ولقد سبق أن قرر الجرجاني أن الشعر لايؤخذ بالمحاجة والمقايسة ، ويمثلون لذلك بقوله :

لو طاب مولدُ كلِّ حيٍّ مثله ولد النساءُ ومالهن قوابلُ

ويعلق أعداء المتنبي على ذلك قائلين : ولم يستغني بطيب المولد عن القابلة ؟ وإذا استغنى عنها كان ماذا ؟ وأي فخر فيه ؟ وأي شرف ناله ؟ [3] .

وما أظن الشاعر يعني شيئا من ذلك ، لأنه ربما يقصد مديح هذا الرجل ، فجعله معجزة لعظم مكانته ، حيث إنه يولد بدون قابلة . وربما كان في ذلك استيحاء لبعض جوانب معجزة ميلاد عيسى عليه السلام ، مع الفارق الشديد بين الموقفين . فإذا ما أضفنا استخدام الشاعر للحرف «لو» أدركنا إمكانية استقامة المعنى .

---

(١) السابق نفسه ص ١٨ .

(٢) انظر مختار الصحاح ص ١٦٣ ، والمعجم الوسيط حـ ١ ص ٢٠٧ .

(٣) السابق نفسه ، ص ١٨٠ .

وكذلك قوله :

لَم تحْكِ نائلكَ السحابَ وإنما حُمّت به فصُبيبها الرُّحَضاءُ[1]

هل زاد على أن جعل السحاب يحم ، فأفرط كما جعل أبو تمام الدهر يتصرع في قوله :

تروحُ علينا كلَّ يوم وتغتَدى خطوبٌ كأنّ الدهرَ منهنّ يُصرَعُ[2]

والمتنبى فى بيته أراد أن يعظم من كرم ممدوحه ، فجعل السحاب يناظره اعتمادا على التشخيص ، وأكد فكرة عظمة الكرم بجعله صبيبا ، وإنما العيب هنا فى استخدام كلمة « الرحضاء » وما لها من ايحاء بالمرض والحمى يطامن من عظمة الصورة .

والجرجانى إنما ذكر إحالة أبى تمام ليبين أنه حتى لو اعتبرنا المتنبى مخطئا فى ذلك ، فكل الشعراء يخطئون ، وها هوذا كبيرهم أبو تمام يخطىء ، وقد عمم ذلك على البحترى وأبى نواس حتى تسلم له هذه القضية كعادته فى قياس الأشباه والنظائر وهو يواجه النصوص .

ويبين القاضى الجرجانى أن الإفراط مذهب عام فى المحدثين ، وموجود لدى الأوائل ، والناس بالنسبة له بين قابل ورافض ، وله حدود لو تجاوزوها أدى إلى الإ[illegible] والاغراق ، ثم يذكر نماذج لكثير من الشعراء مثل قوة عنترة :

وأنا المنيةُ فى المواطن كلّها والطعنُ منى سابقُ الآجالِ[3]

ومنه قول المتنبى :

كفى بجسمى نُحولاً أننى رجلٌ لولا مخاطبتى إياكَ لم ترنى[4]

---

(١) الرحضاء : عرق الحمى .
(٢) السابق نفسه ص ١٨١ .
(٣) السابق نفسه ص ٤٢٠ .
(٤) السابق نفسه ص ٤٢١ .

وربما كان مقصد الشعراء من هذا الاتجاه محاولة تقديم صورة مثالية لما يتصف به القائل كما فى بيت عنترة ، أما وجهة المتنبى فيمكن أن تكون لونا من ألوان الإحالة المرفوضة . على أن أشد العيوب ماكان من باب التعقيد والغموض والعويص الذى يصعب استخراج معناه .

وقد نصب القاضى نفسه حكما عدلا بين المتنبى وعائبيه ، لكنه يوصى باعتبار التهذيب والتثقيف اللذين يمكن بالنظر من خلالهما إلى شعر المتنبى أن تسد طرق الطعن ، ومع ذلك فهو يؤكد أنه لابد لكل صانع من فترة ، وأن الخاطر لايستمر دوما متدفقا ، وليس أبو الطيب المتنبى معصوما من الخطأ ، ولكن المراد إلحاقه بأهل طبقته وتلك نظرة معتدلة صائبة فى ومواجهة النصوص .

وإذا كان هذا من المآخذ التى أخذت على أبى الطيب ، ويريد المنكرون لشعره أن يسقطوه من أجل هذا العيب ، فإن أبا تمام مثلا من هذه الناحية يستحق أن لايرى له بيت واحد ، بل هناك معان غامضة لامرىء القيس والأعشى والفرزدق ، ومع ذلك لم يسقط أحد شعرهم من أجل ذلك ، بل كما يقول القاضى الجرجانى : « ليس فى الأرض بيت من أبيات المعانى لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر ، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر »(١) ، وهذا ماسبق أن أشار إليه الآمدى على لسان أنصار أبى تمام ، وبذلك تتواصل الأفكار مشكلة الوجه اللغوى للنقد فى هذه الفترة .

ثم يذكر نماذج من هذا الشعر الغامض المعقد لغير المتنبى كدليل على دعواه كقول الفرزدق :

ومامثله فى الناس إلا مُمَلكا أبوأمه حى أبوه يقاربه

فليس هناك ملك يشبه الممدوح إلا خاله (أبو أمه) .

---

(١) السابق نفسه ص ٤١٧

وكقول الشاعر :

وإنى لظلامٌ لأشعث بائسٍ عَرانا ومقدورٍ يرى ماله الدَّهْرُ
وجارٍ قريبِ الدارِ أو ذى جنايةٍ بعيدٍ محلّ الدارِ ليس له وفْرُ

فليس مراد الشاعر هنا وصف نفسه بأقبح الصفات وإنما يريد : إننى أظلم الناقة فأخر فصيلها لأجل هذا الأشعث والجار ، ولو قال : وإنى لنحار لاتضح المعنى ولم يختل البيت [1] ، فإذا ماجاء للمتنبى شيء من ذلك مثل قوله :

« بقائى شاء ليس هم ارتحالا »

نرى الجرجانى يولى العلاقة بين الأبيات اهتمامه ، ولذلك يدعوهم إلى النظر فى هذا المصراع السابق وما يليه من أبيات ، حتى يدركوا مقدرة الشاعر ومن هذه الأبيات :

بقائى شاء ليس هُمُ ارتحالا وحسنَ الصبرِ زمُّوا لا الجمالا
تولّوا بغتةً فكأن بيناً تهيَّبنى ففاجأنى اغتيالا
فكان مسيرُ عيسهُم ذميلا وسيرُ الدمع إثرَهم انهمالا
كأن العيسَ كانت فوق جفنى مُناخاتٍ فلما ثُرْن سَالا

وذلك من قصيدة للمتنبى يمدح بها أبا الحسين بدر بن عمار بن إسماعيل الأسدى الطبرستانى [2] ، عدتها سبعة وأربعون بيتا .

وهذه الأبيات الأربعة مطلع تلك القصيدة ، تصور رحيل الأحباب ، الذى تجليه فى البيت الأول علاقة بين البقاء والارتحال ، وزم الراحلين وزم الجمال ، وهى علاقة تقابل وتضاد ولكنها تؤكد ذات الإنسان وإرادة الفعل لديه ، وهو الشاعر نفسه ، من هنا كان رحيل الأحباب بغته ومفاجأة وغيلة ، لأنه ضد إرادته .

(١) السابق نفسه ص ٤١٦ ، ٤١٧ .
(٢) أى بقائى شاء ارتحالا لا ليس هم .
(٣) ديوان المتنبى ط المكتبة الثقافية بيروت ص ١٣٩ .

وإذا كانت علاقة التقابل السابقة خارجية الأبعاد : (بقاء رحيل ـــ زم) فها هو ذا الشاعر نفسه يقيم علاقة تقابل داخلية الأبعاد ، وتكشف عن خبايا النفوس ، يشكلها « سير العيس » و « سير الدمع » ، والرحيل للأول ، والانهمال للثانى ، وكلاهما فعلان متناقضان للحركة ، أولهما للتعبير عن البطىء والثانى للسرعة ، ولكنهما يتفقان فى كونهما نتيجة للحزن بسبب الرحيل ، وينسحب هذا التقابل بحركته النفسية على البيت الرابع ، حيث تتصل مناخاة الجمال بسيل الدموع ، وكلاهما للكشف عن شدة الحزن لرحيل الأحباب ، وهكذا تشكل الأبيات الأربعة الأولى فى القصيدة ـــ كمقدمة ـــ الحزن القرين برحيل الأحباب ، لكن الشاعر لم يضعف أو يخضع لهذه الظروف ، التى يحاول السيطرة عليها لا أن تسيطر هى عليه ، كعادة الشعراء السابقين فى مثل هذا الموقف ، الذى برغم تقليديته ، وارتباطه بعمود الشعر ، فإن تشكيله يتسم بالجدة ، وأصالة المتنبى ، وربما كان ذلك سر إعجاب الجرجانى بهذه الأبيات .

ولذلك يجب أن يؤخذ المتنبى كغيره ، ولايكون ذلك لإسقاط شعره ، لاسيما وأن له فى هذا المجال نماذج يمكن أن تكون مقبولة مثل :

وضاقت الأرضُ حتى كان هاربُهم إذا رأى غيرَ شىءٍ ظنَّه رجُلا[٢]

وهو بذلك يقدم صورة لخوف الأعداء تؤكد عظمة قوة ممدوحه ، وشدة غلبته . وربما كان مما شجعه على هذا قول أبى تمام :

أبَى تنظمُ قولَ الزورِ والفَنَدِ وأنتَ أزْوَرُ من لاشَىْءَ فى العَدَدِ

كذلك هناك بعض المآخذ على استخدام أبى الطيب لبعض الاستعارات التى أفرط فيها وخرج من وجهة نظرهم عن حد الاستعمال والعادة مثل قوله :

مسرةٌ فى قلوبِ الطِّيبِ مفرِقُها وحسرةٌ فى قلوبِ البِيْضِ واليَلَبِ[٣]

(١) السابق نفسه ص ٤١٩

(٢) السابق نفسه ص ٤٢٤

(٣) اليلب : الدروع تتخذ من الجلد ، السابق نفسه ص ٤٢٩ .

وقـــوله :

تجمّعتْ فى فؤاده همـــمٌ ملءُ فؤاد الزمان إحداها

فقد جعل للطيب والبيض واليلب قلوبا ، وللزمان فؤادا ، فهم يرون أنه لا وجه للمناسبة والشبه والمقارنة التى على أساسها تصح الاستعارة ، وفى نفس الوقت يقبلون قول الشاعر :

هم ساعدُ الدّهرِ الذى يُتّقى به وماخيرُ كفٍّ لاتنوءُ بساعِد

وغير ذلك ممن يجعلون الدهر شخصا متكامل الأعضاء . والجرجانى لايرى فصلا بين وجهة المتنبى فى استعاراته المذكورة واستعارات غيره ، بحيث يبين أن هذه أمور تميز بقبول النفس لها أو نفورها منها ، وقد نجد الإنسان بيانها فى قلبه ، ولكن لاينطلق بها لسانه كما يقول الشافعى رضى الله عنه ، وكما أشرنا سابقا ، لأن هذه مسائل ذوقية بالدرجة الأولى ، من ثم يرى الجرجانى فى استعارات أبى الطيب السابقة أن « مباشرة مفرق هذه المسرة شرف » ، ومجاورته زين ومفخرة ، وأن التحاسد يقع فيه ، والحسرة تقع عليه ، فلو كان الطيب ذا قلب ، كما لو كانت البيض ذوات قلوب لأسفت ، وإذا جعل للزمان فؤادا ملأته هذه الهمة ، وقد أعانته على ذلك أن الهمة لاتحل إلا الفؤاد »[1] . ومثل هذه الصورة التشخيصية يمكن أن تكون مقبولة على أساس محاولة إبراز المعنوى فى صورة حسية ، ومثل هذه الأمور يجب ألا تحمل على التحقيق والتقويم والمقايسة ، وإلا خرجت عن طريقة الشعر ، لأنها فى النهاية أمور ذوقية ، يقتصر فيها على ماظهر ووضح وقرب وعرف ، مما يوحى به التشكيل ويحسب للشاعر لا عليه ، وبذلك يعتبر الغموض ميزة مردها تكثيف العلاقات داخل النصوص .

وبرغم مايستشعره الجرجانى من حرج عند مايرد على رافضـــى مثل هذه الصور ، لكن ذلك فى صالح الحركة النقدية ومواجهة النص ، لأنه يؤكد

---

(١) السابق نفسه ص ٤٣٢ .

صدق إحساس الجرجاني، وسلامة هاجسه في الحاجة إلى قيم أخرى لتفسير جمال الإبداع ، دون الاقتصار على ماخلفه السلف من وسائل تعبيرية ، وربما كان هذا الإحساس نفسه هو الذي ألهم عبدالقاهر ، وقاده إلى فكرة « النظم » ومقوماتها لتفسير بنية النص تفسيرا فنيا محددا ، يقوم على إدراك مختلف العلاقات البنائية كالحذف والتقديم ، وما بين أطراف الصور البيانية من صلات ونحو ذلك [1] .

---

(١) انظر د. على البطل : معالجة إشكالية القديم والجديد في الوساطة وانظر للمؤلف في البنية والدلالة

الخاتمـــــة

الخاتمـــــة

قد يقال إن معالجة النصوص ليست بغية الجرجانى والآمدى من طرحهما للقضايا ، وإنما هما يستشهدان بها فقط ، للتدليل على وجهة نظرهما فى المشكلة التى يعرضها كل منهما ، لكن الذى لاشك فيه أن استشهادات كل منهما مجتمعة عليها برغم ابتسارها ، يمكن أن توضح لنا موقفه من النص بصفة عامة ، وتجلى قيمة شعر صاحبه — فى نظره — بصفة خاصة ، وهما فى كل ماسبق — الآمدى والجرجانى — يوظفان الموازنة القائمة على البحث فى الأصالة ، والبديع المشكلين لبنية النصوص المطروحة ، ولذلك اعتددنا بكتابى « الموازنة » و « الوساطة » كنموذجين للمعالجة فى ضوء القسم الأول من هذا الكتاب .

حقا يتشابهان فى المنهج إلى حد كبير ، بل وفى كثير من خصائص المعالجة ، ويمكن أن يمثلا الفكر النقدى فى القرن الرابع الهجرى ، من حيث الكشف عن أهم تيارين فيه ، وهما المحافظة والحداثة ، ولئن كان الآمدى يلتزم عمود الشعر القرين بالمحافظة فى كل مايقول وينظر ، إلا أن الجرجانى بجانب ذلك كان يشعر بالحاجة إلى قيم أخرى — غير ماعرف عن السلف ، لتفسير إبداع المجددين كأبى تمام والمتنبى ، ومن هنا كانت فكرة عبدالقاهر الجرجانى عن النظم فى القرن الخامس استجابة فنية لها جس أستاذه القاضى عبدالعزيز الجرجانى فى القرن الرابع ، لتفسير الإبداع ، وكشف ما بالنص من علاقات على مستوى مكونات التراكيب ، وعلى مستوى النص كله من حيث أجزاؤه المشكلة لبنيته ، إذا نظرنا إلى النص نظرة كلية فى ضوء ماتوصل إليه عبدالقاهر[1] .

ولقد اتخذ هذا البحث كتب الموازنة مجالا لطرح ومناقشة قضية معالجتها للنص ، لما تتميز به هذه الكتب من جمعها بين النقد والتفسير ، من هنا فقد

(١) انظر للمؤلف فى البنية والدلالة .

حاولت التركيز على النصوص ، باعتبارها نسقا معرفيا فى منظومة المعارف الإنسانية من ناحية ، وباعتبارها بنية فنية من ناحية أخرى ، وقد تجلى فى تحليل هذه النصوص وسائلها التعبيرية المبرزة لغاياتها الإنسانية والاجتماعية والفردية .

وإذا كان القسم الأول من هذا البحث قد محض لتحقيق جوانب تصور منهج المعالجة ، فقد انتهيت إلى أنه يقوم على الموازنة بجناحيها : البحث فى الأصالة ، والبديع بمفهومه العام ، بالنسبة للأصالة فهى متصلة بالقضية التى اتخذت اسم « السرقات الأدبية » ، وقد بينت بعض أسباب هذه التسمية وظروفها الاجتماعية ، كما ناقشت أبعادها الفكرية ، وإجراءاتها الفنية ، وانتهيت إلى أنها أقرب إلى « تداخل النصوص » لا « السرقات » ، والمصطلح الأول من هذين المصطلحين أقرب إلى الفن وطبيعته ، وليس معنى ذلك أننا ننفى أن هناك سطوا وسرقة ، وإنما يعد ذلك الفعل خارج دائرة الفن ، لما يرتبط به من تجاوز للحقوق ، وعدوان عليها .

إن السرقة وبحثها كان ينصب على الشواهد المفردة ، بينما تداخل النصوص ، يهتم بالدرجة الأولى بالنصوص الكاملة وتفاعلها ، وامتصاص بعضها لبعض ، وتحويرها أو أجزاء منها ، وتقاطع النصوص السابقة فى النص اللاحق ، وغير ذلك من ظواهر التداخل التى يكشف عنها فحص لغة النصوص .

ولقد بينت أن فعل التداخل يشمل كثيرا من مظاهر الأخذ بين النصوص ، وأن النقاد العرب كانوا يتعاملون بحرص شديد مع مصطلح السرقة ، حتى لا يُمس ولا يُظلم المبدع فيما أبدع ، وهذا الحرج الذى كانوا يستشعرونه ، إيمانا منهم بحتمية الاتصال بين النصوص ، بل لقد ذهب ابن الأثير إلى أن اللاحق لايستغنى عن السابق فى هذا المجال . ولقد وجدنا أن مصطلح السرقة عند بعض النقاد كان يطلق على مجرد الأخذ ، حتى فى حالات التغير والنقل والتحوير بين النص السابق واللاحق ..

كما استخدم مصطلح « السرقة » كسلاح لمحاولة هدم الشعراء والانتقاص من إبداعهم وأصالتهم ، كما حدث بالنسبة لأبى تمام والبحترى والمتنبى .

ولقد أصبح مصطلح «التداخل» مصطلحا قارا بعد استخدام باختين ، وجوليا كريستيفاله ، وعول عليه كثير من النقاد فى مواجهتهم الواعية للنص ، إيمانا منهم بتكامل الفكر وأنساقه ، ولقد أسهمت كل هذه العوامل السابقة فى استخدامنا لمصطلح « تداخل النصوص » ، وإيثارنا له ، لاسيما وقد وجدنا فى تراثنا مايسوغ ذلك ، ويستخدم بدائل قريبة منه ، وتوحى به ، كالتفاوض مثلا .

أما الجناح الآخر فهو « البديع » ، بمعناه العام حتى القرن الخامس الهجرى ، ومفهومه ، كل جديد طريف فى مجال صياغة المعانى ، وهو بذلك يشمل كل الوسائل والإجراءات التى تعين على فحص نسيج النص ، واكتشاف علاقاته على مستوى التراكيب ، وعلى مستوى النص كله .

وفى هذا الصدد فقد عرضت لمفهوم الطبع والصنعة ، مشيرا إلى تكاملهما عند كثير من نقاد العرب .

ولقد تجلى خلال البحث أن الموازنة آلية أساسية توظف كل ماسبق فى معالجتها للنص ، وقد كان ذلك دافعا لى على عرض كتابى الموازنة والوساطة كنموذجين للكشف العملى التطبيقى لإجراءات الموازنة ومبادئها .

ولايعنى اختيارنا لمناقشة هذين النموذجين التطبيقيين أنهما قد حققا كل مبادىء وإجراءات وغايات المعالجة ، لأن الاهتمامات النقدية فى القرون الهجرية الأولى سادتها التجزئة ، والاعتماد على الشاهد المفرد ، والمثال الجزئى ، من هنا كان اعتدادهم بالرؤية الكلية للنص قليلا ، وإن لم تخل دراساتهم مما يكشف عن اهتمامهم بذلك ، خلال نماذج معدودة ، يتضح فيها هذا الاتجاه ، واستجابتهم لمتغيرات العصر .

هذا برغم اتصالهم بالفلسفة اليونانية ، وترجمات أرسطو ، لاسيما كتابى الشعر والخطابة ، وإن كان عسر ترجمة الأول حائلا بينهم وبين الاستفادة المرجوة .

ومع ذلك فقد تسربت كثير من الأفكار الفلسفية فى بنية النص إنشاء ونقدا ، ووجدنا من رصد الأفكار الفلسفية فى شعر المتنبى مثلا .

ولقد كان النقد اللغوى ذا خط واضح فى هذين الكتابين ، لكنه لم يتجاوز كثيرا التماس الأخطاء فى النحو والصرف والعروض ، واللغة بصفة عامة ، ومحاولة الناقدين الآمدى والجرجانى التماس بعض التخريجات للشعراء ، لكن مثل هذا النقد كان قرين النظرة الجزئية الموضعية غالباً .

حقا كان العصر عصر ازدهار فكرى حضارى ، وقد تجلى ذلك فى طبيعة الشعر ذاته من حيث رقى وسائله التعبيرية ، ولغته التصويرية ، وتعقيده الفنى ، لكن النقاد لم يكونوا على نفس المستوى استيعابا لمتغيرات العصر ، وإدراكا للعلاقات بين الأنساق المعرفية المختلفة ، اللهم إلا الفلاسفة كالفارابى وابن سينا وابن رشد ، الذين حاولوا أن يثروا نظرتهم إلى الشعر ، واتصالهم به ، من خلال الفلسفة ، ورؤيتها الرحبة للفن والحياة ، وأرجو أن يتاح لى طرح هذه القضية ومناقشتها إن شاء الله .

لذلك كانت تعليقات النقاد على النصوص مبتسرة مختصرة ، لاتتجاوز النص وارتباطاته المباشرة بالقضية المطروحة إلى آفاق المعرفة الإنسانية الواسعة .

ولقد لاحظنا سطوة الاتجاه المحافظ ، سواء بواسطة بعض الحكام أو بعض اللغويين ، لكن ذلك لم يعق الجرجانى مثلا عن تقبل التجديد فى الشعر ، ومحاولة البحث عن القيم الحاكمة لحركته ، وإن لم يجسد ذلك بالفعل ، وضاق صدره ، ولم ينطلق لسانه بما يبتغيه .

ولئن كان المنهج الذى أشرنا إليه فى مطلع الكتاب مستمدا من كثير من كتب الموازنات التراثية إلى حد كبير ، فإن القارىء يستطيع إدراك تكامله فى

الأثرين المشار إليهما . لكن ذلك كثيرا ما اخترقته النظرة الجزئية ، التى هددت سلامة التكامل ، وتآزره ، وقد وجدنا لذلك مثلا عند الآمدى فى موازناته بين جزاء من قصائد مختلفة فى نهاية كتابه ، لكن هذه الأجزاء ذات أغراض متماثلة فى معانيها .

ولعل الملاحظة الشكلية التى لا تخطئها عين القارىء لهذين الأثرين هو تقارب مستويات معالجاتهما للنصوص ، من حيث اعتمادها على الموازنة كآلية أساسية ، وإن اتخذ كل منهما مدخلا مختلفا للقضايا المطروحة التى تقاربا فيها . مثل مناقشتهما للطبع والصنعة وحديثهما عن السرقات ، والأخطاء والتجاوزات ، وإشارتهما إلى مزايا بعض الشعراء ، وقد انفرد الآمدى بالموازنات الجزئية المباشرة بين معانى أبى تمام والبحترى ، كما انفرد الجرجانى بحديثه عن مزايا المتنبى ، وهما بذلك منطقيان مع الهدف العام لكتابيهما وخطتهما .

ولكن وقف الآمدى منتقدا لاتجاه اللغويين المحافظ لكنه خضع لنفس الاتجاه فى النقد الأدبى ، ففضل عمود الشعر ، وكذلك فعل الجرجانى ، وإن اتسع فكره للجديد من الشعر ، وأحس بالحاجة إلى موازين جديدة له .

ولعله قد وضح أن من الغايات التى حققتها معالجات النصوص الكشف عن بنيتها ، وما أسهمت به فى حلبة الصراع الفكرى والفنى ، والإبانة عن مواقف الشعراء والنقاد من المتغيرات فى هذا العصر ، تأكيدا لإنسانية الإنسان وفاعليته .

المصـــادر والمراجع

الآمدى (الحسن بن بشر)

الموازنة بين الطائيين ، تحقيق وتعليق محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة العلمية ، بيروت .

أحمد أمين :

ضحى الإسلام ط ١ مطبعة الاعتماد ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٤ م .

ابراهيم مصطفى :

المعجم الوسيط ط٢ دار المعارف القاهرة ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م بالاشتراك مع أحمد حسن الزيات ، وحامد عبد القادر ومحمد على النجار ، أشرف على طبعه عبد السلام هارون .

ابن الأثير (ضياء الدين) :

المثل السائر تقديم وتعليق د. أحمد الحوفى ود. بدوى طبانة ط ٢ دار نهضة مصر سنة ١٩٧٣ .

أحمد الحوفى (دكتور) :

المرأة فى الشعر الجاهلى ط مكتبة نهضة مصر سنة ١٩٥٤ م .

أحمد المدينى :

أصول الخطاب النقدى (ترجمة لمجموعة من المؤلفين) ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشئون الثقافية العامة ـــ آفاق عربية بغداد .

أحمد مختار عمر (دكتور) :

علم الدلالة ، مكتبة دار العروبة للنشر الكويت ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .

إغناطيوس كراتشقوفسكى :
البديع العربى فى القرن التاسع ــ مقال ترجمة وتقديم مكارم الغمرى ، مجلة فصول تراثنا النقدى حـ ١ مجلد ٦ العدد الأول ، أكتوبر نوفمبر ديسمبر سنة ١٩٨٥

الأنبارى (أبو القاسم) :
شرح المعلقات السبع الطوال ــ تحقيق عبد السلام هارون ط دار المعارف ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م .

تركى المغيض :
التناص فى معارضات البارودى بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبى الثالث بجامعة اليرموك ، إربد الأردن فى الفترة من ٢٤ ــ ١٩٨٩/٧/٢٦ م.

أبو تمام (حبيب بن أوس) :
ديوان أبى تمام شرح الخطيب التبريزى ــ تحقيق محمد عبده عزام ط دار المعارف مصر .
ــ شرح ديوان أبى تمام ــ إيليا حاوى . دار الكتاب اللبنانى بيروت .
ــ ديوان أبى تمام شرح وتعليق د. شاهين عطية . مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبنانى اللعازرية بيروت ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٨ م .

جابر عصفور (دكتور) :
قراءة التراث النقدى ، مقدمات منهجية ، بحث مقدم للنادى الأدبى بجدة ، مؤتمر قراءة جديدة لتراثنا النقدى من ١٠ ــ ١٥ ربيع الثانى ١٤٠٩ هـ الموافق ١٩ ــ ٢٤ نوفمبر سنة ١٩٨٨ م .

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) :
البيان والتبيين ــ تحقيق عبد السلام هارون ــ مكتبة الخانجى القاهرة ط ٣ ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م .

الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى) :
الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى . ط عيسى البابى الحلبى وشركاه سنة ١٩٦٦ م .

حازم القرطاجى :
منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـــ تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة تونس سنة ١٩٦٦ م .

الحاتمى (محمد بن الحسن بن المظفر) :
حلية المحاضـــرة تحقيق جعفر الكتانى .

الحصرى القيروانى (أبو اسحاق بن إبراهيم بن على) :
زهر الآداب وثمر الألباب ـــ تحقيق وشرح على محمد البجاوى ط ٢ دار إحياء الكتب العربية محمد عيسى البابى الحلبى وشركاه .

الخالديان (أبو بكر محمد ، وأبو عثمان سعيد) :
الأشباه والنظائر ، تحقيق د. السيد محمد يوسف ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة سنة ١٩٥٨ م .

ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون) :
مقدمة ابن خلدون ، تحقيق وضبط وشرح وتعليق د. على عبد الواحد وافى ط ١ ١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م .

الرازى (أبو بكر) :
مختار الصحاح ط دار الجيل بيروت ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .

رجاء عيد (دكتور) :
المذهب البديعى فى الأدب والنقد ـــ مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٧٨ م .

الشجرى (هبة الله ابن على أبو السعادات) :

مختارات شعراء العرب تحقيق على محمد البجاوى ـ دار نهضة مصر سنة ١٩٧٥ م .

شكرى عياد (دكتور) :

دائرة الإبداع دار إلياس العصرية القاهرة سنة ١٩٨٧ م .

شوقى ضيف (دكتور) :

الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ط دار المعارف القاهرة .

ـ البلاغة تطور وتاريخ ط دار المعارف القاهرة .

الصولى (أبو بكر بن يحيى) :

أخبار أبى تمام تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندى ، تقديم د. أحمد أمين المكتبة التجارية للطباعة والتوزيع والنشر بيروت .

الطاهر أحمد مكى (دكتور) :

الأدب المقارن ط دار المعارف ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧ م .

ابن طباطبا :

عيار الشعر ـ تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام نشر منشأة المعارف ـ الاسكندرية

طه حسين :

فى الأدب الجاهلى ط دار المعارف القاهرة سنة ١٩٦٢ .

عبده بدوى (دكتور) :

أبو تمام وقضية التجديد فى الشعر ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ م .

عبد القادر القط (دكتور) :
بمفهوم الشعر عند العرب ، ترجمة د. عبد الحميد القط ط دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨٢ م . .

عبد القاهر الجرجانى :
دلائل الاعجاز ــ تعليق د. محمد عبد المنعم خفاجة مكتبة القاهرة ١٣٩٣ هـ / ١٩٦٩ م .
ــ أسرار البلاغة تحقيق الشيخ رشيد رضا ط ١٣٧٩ هـ/ ١٩٥٩ م مكتبة القاهرة .

عبد الله الغذامى (دكتور) :
الخطيئة والتكفير ــ نادى جدة الأدبى الثقافى ، العدد (٢٧) ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .

عبد الله بن المعتز :
البديع : نشر وتعليق إغناطيوس كراتشقوفسكى ــ دار المسيرة ــ بيروت .

العربى حسن درويش (دكتور) :
أبو نواس وقضية الحداثة فى الشعر ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة سنة ١٩٨٧ م .

العسكرى (أبو هلال) :
الصناعتين ــ تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط ١ دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابى الحلبى ، القاهرة ١٣٧١ هـ / ١٩٥٢ م .

عز الدين إسماعيل (دكتور) :
بحث فى جماليات الالتفات ، مقدم لندوة قراءة جديدة لتراثنا النقدى نادى جدة الأدبى الثقافى ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م .

على البطل (دكتور) :
معالجة إشكالية القديم والجديد فى الوساطة بين المتنبى وخصومه بحث مقدم لندوة قراءة جديدة لتراثنا النقدى جدة ١٤٠٩ هـ/١٩٨٨ م .

غالى شكرى (دكتور) :
التراث والثورة دار الطليعة بيروت سنة ١٩٧٩ م .

فاضل تامر :
مدارات نقدية فى إشكالية النقد والحداثة والإبداع دار الشئون الثقافية العامة وزارة الثقافة بغداد سنة ١٩٨٧ م .

ابن قتيبة (أبو محمد عبدالله بن مسلم)
الشعر والشعراء تحقيق أحمد محمد شاكر ط دار المعارف القاهرة سنة ١٩٦٦ م .

قدامة بن جعفر :
نقد الشعر تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجى ـ نشر مكتبة الكليات الأزهرية ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م .

القزوينى (الخطيب) :
الإيضاح .

المرزبانى (أبو عبد الله بن عمران) :
الموشح تحقيق محمد البجاوى ط دار نهضة مصر القاهرة سنة ١٩٦٥ م .

محمد حسين الأعرج (دكتور) :
الصراع بين القديم والجديد فى الشعر العربى ـ وزارة الثقافة ـ الجمهورية العراقية سنة ١٩٧٨ م .

محمد علي أبو حمده : ـ
أبو القاسم الآمدى وكتابه الموازنة دار العروبة بيروت .

محمد رشاد صالح :
نقد الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، المركز العربى للصحافة ـــ هلا ـــ القاهرة سنة ١٩٨٢ م .

محمد مصطفى هدارة (دكتور) :
الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها فى النقد القديم ، مجلة فصول مجلد ٦ ، العدد الأول أكتوبر نوفمبر ديسمبر سنة ١٩٨٥ م .

محمد مندور (دكتور) :
النقد المنهجى عند العرب ط مكتبة نهضة مصر .
ـــ فى الميزان الجديد ط ٢ .

محمد الهادى الطرابلسى (دكتور) :
نقد الأدب عند البلاغيين العرب ، بحث قدمه لمؤتمر قراءة جديدة لتراثنا النقدى ـــ نادى جدة الثقافى الأدبى .

محمود الربدى (دكتور) :
الحركة النقدية حول أبى تمام ـــ دار الفكر ـــ بيروت .

مصطفى سويف (دكتور) :
الأسس النفسية للإبداع الفنى ط ١ دار المعارف القاهرة .

المفضل بن محمد الضبي :
« المفضليات » تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ط ٦ دار المعارف القاهرة .
ـــ شرح المفضليات للتبريزى أبو زكريا يحيى بن على بن محمد الشيبانى ٣ أجزاء دار نهضة مصر .

نصر حامد أبو زيد :
أنظمة العلاقات فى اللغة والأدب والثقافة نشر دار إلياس العصرية القاهرة سنة ١٩٨٦ م .

ابن وكيع (أبو الحسن على بن وكيع) :
المنصف للسارق والمسروق منه فى إظهار سرقات أبى الطيب المتنبى تحقيق د. محمد يوسف نجم ط ١ سنة ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م .
السلسلة التراثية ــ الكويت .

كشـــاف الأعـــلام

فى الترتيب الهجائى للأعلام لايؤخذ فى الاعتبار أداة التعريف (ال) ، ولا (أم) أو (أبو) أو (ابن) .

الهمـــــزة

ـ الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى) ١٧ ، ٢٠ ، ٢٩ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٩٠ ، ٩٧ ، ١٢٨ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٤٤ .
ـ أحمد أمين ٥٥ .
ـ ابن الأثير (ضياء الدين) ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٧ ، ١٥٤ .
ـ أحمد الحوفى (دكتور) ٨١ .
ـ أحمد المدينى ١٦ .
ـ أحمد مختار (دكتور) ١٣ .
ـ أحمد بن يحيى الشيبانى ١٠٦
ـ الأخفش ٧١ .
ـ أرسطو ٣٩ ، ٩٩ .
ـ إسحاق بن ابراهيم الموصلى ٦٤ .
ـ أبو إسماعيل بن عياد ٢٩ .
ـ الأشهب بن رميلة ٥٨ ، ٦١ .
ـ الأصمعى ٦٠ ، ٦٢ ، ٧١ ، ٨٣ ، ١٠٧ ، ١٤٥ .
ـ ابن الأعرابى ٦١ ، ٦٢ ، ١٠٦ ، ١٤٥ .
ـ الأعشى ٨٨ ، ١٣٧ .
ـ أغناطيوس كراتشقوفسكى ٥٧ .
ـ الأفوه الأودى ١٥٥ ، ١٥٦ .
ـ إليوت (ت . س) ٣٢ .
ـ امرؤ القيس ٣٦ ، ٧٦ ، ٨١ .
ـ أوس بن حجر ٣٣ ، ٦٩ ، ١٣٧ .

— ب —

— البارودى (محمود سامى) ١٦ ، ٢٨ .

— الباقلانى (أبو بكر بن محمد) ٢١ .

— البحترى (أبو عبادة الوليد بن عبيد) ٣٤ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .

— بشر بن المعتمر ٦٠ .

— بشر بن تميم (أبو الضياء) ٢٩ .

— بشار بن برد ٥٥ ، ٥٩ ، ٦٤ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٩١ .

— ت —

— تركى المغيض (دكتور) ١٦ ، ٢٨ .

— أبو تمام (حبيب بن أوس) ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٥٥ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٣١ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٥٦ ، ١٥٩ ، ١٦٢ .

— ث —

— ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى) ٦٣ .

— ج —

— جابر عصفور (دكتور) ١٢ ، ١٤ ، ٦٣ .

— الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ) ١٢ ، ١٤ ، ٦٣ .

— جحظة ١٩ .

— جران العَوْد ٤٣ .

ـ الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز) ١٧ ، ٢٥ ، ٤٠ ، ٩٠ ، ١٠٨
ـ جـــرير ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٦٧ .
ـ جميـــل ٦٩ .
ـ أم جندب ٨١ ، ٨٢ .
ـ بن جونسون ٣٢ .

ـ ح ـ

ـ الحاتمى (محمد بن الحسن بن المظفر) ٢٨ ، ٢٩ ، ١٥٤ .
ـ حازم القرطاجنى ٤٧ .
ـ حسان بن ثابت ٣٧ ، ٨١ .
ـ الحصرى القيروانى (أبو اسحاق بن ابراهيم بن على) ٦٢ .
ـ الحطيئة ٦٠ ، ٦٩ ، ١٣٧ .
ـ حُلابِس العُطَارِدِّى ٨٧ .

ـ خ ـ

ـ الخالديان (أبو بكر محمد ، وأبو عثمان سعيد) ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٤٣ .
ـ ابن خلدون (عبد الرحمن) ٥٠ ، ٦٧ .
ـ خلف الأحمر ٨٧ ، ١٠٧ .
ـ الخليل بن أحمد ٦٢ ، ١٠٧ .
ـ الخنساء ٨١ .
ـ الخفاجى (ابن سنان) ٧١ .
ـ ابن الخياط ١٩ .

ـ د ـ

ـ ابن دارة ١١٠ .

ـ ابن دريد ١٩ ، ٢٠ .
ـ دعبل الخزاعى ١٠٦ ، ١٢٥ ، ١٢٨ .

ـ ذ ـ

ـ ذو الرمة ١١٨ .
ـ أبو ذؤيب ١٣٧ .

ـ ر ـ

ـ الرازى (أبو بكر) ٦٠ .
ـ رؤبة ١٣٨ .
ـ رجاء عيد (دكتور) ٥٨ .
ـ ابن رشيق القيروانى ١٨ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٧ .
ـ ابن الرومى ١٤٦ .
ـ أبو رياش القيسى ١٤٥ .
ـ رولان بارت ١٢ .

ـ ز ـ

ـ الزجاج
ـ زميل بن أبير ١١٠ .
ـ زهير أبى سلمى ٢٧ ، ٦٠ ، ٦٩ ، ٨٨ ، ١٣٧ ، ١٤٨ .
ـ الزوزنى (أبو عبد الله الحسين بن أحمد) ٧٦ .

ـ س ـ

ـ ساعدة بن جويرية ١٣٧ .
ـ السجستانى ٢٠ ، ٦٢ ، ١٠٣ ، ١١٦ .
ـ سعيد السريحى (دكتور) ٣١ .
ـ أبو سعيد محمد بن يوسف ٧٣ .
ـ أبو سعيد المكفوف ٦٢ .

ـ السكاكى (سراج الدين أبو يعقوب) ٥٧ .
ـ ابن سلام الجمحى (محمد) ١٨ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ١٢٥ ، ١٣٦ ، ١٤٤ .
ـ سيف الدولة ١٥٠ .

ـ ش ـ

ـ الشجرى (هبة الله بن على أبو السعادات) ٨٣ .
ـ شِقّـــة ٨٧ .
ـ شكرى عياد (دكتور) ١٢ ، ١٣ ، ٤١ .
ـ شوقى (أحمد) ٢٨ .
ـ شوقى ضيف (دكتور) ٧١ ، ٩١ ، ٩٢ ، ١٢٠ .

ـ ص ـ

ـ الصاحب بن عباد ٢٩ ، ١٤٦ .
ـ الصولى (أبو بكر بن يحيى) ١٨، ١٩، ٢٠، ٣٣، ٣٤، ٤٣، ٦٣.

ـ ض ـ

ـ أبو الضياء بشر بن تميم ١١٣ ، ١١٤ .

ـ ط ـ

ـ الطاهر أحمد مكى (دكتور) ٢٧ .
ـ ابن أبى طاهر ٤١ ، ١١١ .
ـ ابن طباطبا (أبو الحسن محمد) ٢٩، ٣٨، ٣٩، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ١٤٣ .
ـ طرفـــة ٣٦ ، ٧٦ .
ـ طه حسين ٦٩ ، ٧٠ .

ـ ع ـ

ـ أبو العباس أحمد بن عبيد الله ١١٧ .

ـ العباس بن الأحنف ٤٣ ، ٤٤ .
ـ عبد السلام هارون ٢٥ .
ـ عبد الصمد بن المعذل ١٥٢ .
ـ عبد الشارق بن عبد العزى الجهنى (شاعر) ٨٩ .
ـ عبد القادر القط (دكتور) ٢٦ .
ـ عبد القاهر الجرجانى ٤٥ ، ٤٦ ، ٦٧ .
ـ أبو عبد الله بن داود بن الجراح ١٠١ ، ١٠٥ .
ـ عبد الله الغذامى (دكتور) ١٣ .
ـ عبد الله بن المعتز ١٨ ، ٢٩ ، ٥٧ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٠ ، ١٠١ ، ١٣٩ ، ١٤٤ .
ـ العتّـابى ٣٨ ، ٥٩ ، ١١١ ، ١١٢
ـ عـــدى ١٣٨ .
ـ العربى حسن درويش (دكتور) ٥٦ .
ـ عز الدين إسماعيل (دكتور) ١٨ .
ـ العسكرى (أبو هلال) ٤٢ ، ٥٧ .
ـ علقمة (الفحل) ٨١ .
ـ على بن جبلة ١١٢ ، ١١٣ .
ـ عمر بن الخطاب (رضى الله عنه) ٨٧ .
ـ عمرو بن الإطنابة ٣٦ ، ٣٧ .
ـ عنتـــرة ٢٥ .

ـ غ ـ

ـ غالى شكرى (دكتور) ١٢ .

ـ ف ـ

ـ الفرزدق ١٣٨ ، ١٦٢ .

— ق —

— ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) ١٨ ، ٤٢ ، ٦٠ ، ١٣٦ .
— قدامة بن جعفر ٥٧ ، ٦٦ ، ٩٠ ، ١٤٠ .
— القزوينى (الخطيب) ٤٩ ، ٥٠ .
— قطرى بن الفجاءة ١٥٨ ، ١٥٧ .
— قيس بن ذريح ١١٠ ، ١١١ .
— أبو قيس بن الأسلت ٨٩ .

— ك —

— كثير ٦٩ ، ١٥٧ .
— الكسائى ١٠٧ .
— الكميت بن ثعلبة ١٠٩ .
— كنتجن ١٣ .

— ل —

— لبيد ٧٦ ، ٧٨ ، ١٥٥ .

— م —

— المبرد (أبو العباس) ٢٠ ، ٦٢ .
— المتنبى (أبو الطيب بن الحسين) ٣٥ ، ٦٩ ، ١٣٥ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٠٨ ، ١٥٩ ، ١٦٧ .
— المرزبانى (أبو عبد الله بن عمران) ٢٧ ، ٣٩ ، ٦٩ .
— محمد بن أحمد العميدى ٢٩ .
— محمد حسين الأعرجى (دكتور) ٦١ .
— محمد بن داود الجراح ١٨ ، ١٠١ .
— محمد زغلول سلام (دكتور) ٣٠ .
— محمد مصطفى هدارة (دكتور) ٢٧ .
— محمد على أبو حمدة ٢٠ ، ٨١ .

ـ محمد مندور (دكتور) ٢٠ ، ٩٩ ، ١٤٦ .
ـ محمد الهادى الطرابلسى (دكتور) ٤٧ .
ـ محمود الربداوى (دكتور) ٦٢ .
ـ مسلم بن الوليد ٥٩ ، ٦٤ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ١٠١ ، ١٠٥ ، ١٤٥ .
ـ مصطفى سويف (دكتور)
ـ المفضل الضبى ٨٣ .
ـ منصور النمرى ٥٩ .
ـ مهرويه أبو القاسم ١٠١ .
ـ المهلبى (أبو على بن أحمد أبو الحسن) (الوزير) ٢٠ .
ـ مهلهل بن يموت ٢٩ .

ـ ن ـ

ـ النابغة الذبيانى ٨١ ، ٨٢ ، ٨٧ .
ـ نصر حامد أبو زيد ١٦ .
ـ أبو نواس ٥٥، ٥٦، ٦٢، ٦٤، ٦٨، ٩١، ١٤٦، ١٥٧، ١٦٢ .

ـ هـ ـ

ـ ابن هرمة ٥٩ .
ـ ابن هفان ٦٢ .
ـ الهندى الرياحى ٥٦ .

ـ و ـ

ـ ابن وكيع (أبو الحسن على بن وكيع) ١٨ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ١٤٦ ، ١٥٤ .

فهرس الموضـــوعات

الموضـــوع	الصفحة
تقـــــديم	٧ ــ ٩
مفهوم المعالجة : المعالجة: المزاولة ١١ ــ المعالجة تتضمن فكرة رولان بارت عن فعل القراءة ١٢ ــ وهى عملية إدراكية ١٣ ــ المعالجة تربط بين الشرح والتفسير ١٣ ــ الاتصال المعرفى خلال المعالجة ١٤ ــ فعاليتها ١٥ ــ مستويات استثمار التراث ١٦ .	١١ ــ ١٨
كتب الموازنات : كتب الموازنات تجمع بين النقد والتفسير ١٧ ــ كتب السرقات ١٧ ــ الكتب التى عرضت لأخبار الشعراء ١٨ ــ كتب الطبقات ١٨ ــ كتب البديع ١٨ ــ وفرة مادة كتب الموازنات ١٨ . العوامل المؤثرة فى النصوص وتفسيرها ١٩ .	١٧ ــ ٢٠
النـــص : اجتهام النقاد به ٢٠ ــ وبالشاعر ٢١ ــ المعادل الموضوعى ٢١ ــ اللغة الشعرية ٢١ ــ النص شاهد على التميز والعبقرية ٢١ ــ تشعب المادة المتعلقة بالنص ٢٢ .	٢٠ ــ ٢٢
السرقات وتداخل النصوص : ما ترك الأول للآخر شيئا ٢٥ ــ فهم النقاد للسرقات ٢٦ ــ بعد مفهوم السرقة عن المعنى الشرعى وتطوره ٢٧ ــ رأى ابن الأثير ٢٨ تحرير العلاقة بين السابق واللاحق حول النص ٣١ ــ رأى الصولى يؤكد الأخذ لا السرقة	٢٥ ــ ٥١

الموضـــوع	الصفحة
٣٣ ــ رأى الخالديين فى الأشباه والنظائر ٣٥ ــ السبق الفنى والزمنى ٣٦ ــ مناقشة رأى ابن وكيع فى المنصف ٣٧ ــ رأى ابن طباطبا وتأييده لفكرة الأخذ والتأثر لا السرقة .	
الخاص والمشترك :	
استبعاد السلف للسرقة عن المعانى المشتركة ٤٠ ــ موقفهم من المعانى المخترعة ٤١ ــ التركيز على الفصل بين اللفظ والمعنى يصل الأخذ بتداخل النصوص ٤٢ ــ مثال تطبيقى ٤٣ ــ اتصال البحث فى الأصالة بقضية السرقات ٤٤ ــ وجهة نظر ابن رشيق فى اتصال النصوص ٤٥ ــ اهتمام عبدالقاهر الجرجانى بالإبداع الذى يتناول المعنى وصياغته ٤٦ ــ ابن الأثير يرى أن الأخير لايستغنى عن الأول ٤٧ ــ اهتمام حازم القرطاجنى بصياغة المعانى ٤٧ ــ الاقتباس فى نظر حازم ٤٨ ــ القزوينى يستبعد السرقة ٤٩ ــ ابن خلدون واهتمامه بالنص كبناء ونسيج ٥٠ .	
البديع والعصر :	٥٣ ــ ٦٤
ارتباط البديع بالعصر ٥٥ ــ أثر التقاليد المحافظة فى بناء القصيدة ٥٥ ــ البديع ونسيج النص ٥٦ ــ تكامل معالم التصور المشكلة لجمال النص خلال كتاب « نقد الشعر » ٥٧ ــ البديع والطبع ٥٨ ــ البديع واللغة ٦٠ ــ الصراع بين أصحاب البديع واللغويين ٦١ .	
من سمات مذهب البديع :	٦٤ ــ ٧٨
١ ــ العلاقات اللغوية الجديدة وكتاب البديع لعبدالله بن المعتز	

الموضـــوع الصفحة

٦٤ ــ اهتمام قدامة بن جعفر بالقضية نفسها ٦٦ ــ وضوح نفس الاتجاه عند عبدالقاهر الجرجانى ٦٧ ــ التزام ابن خلدون بالاتجاه نفسه ٦٧ .

٢ ــ التأمل والصنعة : اهتمام منظرى البديع بالكم والكيف ٦٨ ــ ارجاع طه حسين الصنعة والتأمل للعصر الجاهلى ٦٩ ــ إغفال هذا الاتجاه للعوامل المؤثرة فى الإبداع والفكر ٧٠ .

٣ ــ الاحتراف والغريب ٧١ .

مناقشة لنموذج من استشهادات ابن المعتز وموقفه من المعالجة للنصوص ٧٢ .

تنظير الموازنة : ٧٩ ــ ٢ ٥

الموازنة آلية ملازمة لفحص النصوص ٨١ ــ أم جندب والنابغة نموذجان للموازنة الفردية ٨١ ــ المعلقات نماذج للموازنة الجماعية ٨٢ ــ أثر الإسلام فى نمو فعل الموازنة ٨٢ ، المفضليات والاصمعيات ودلالتها على الموازنة ٨٣ ــ فعل الموازنة فى « طبقات فحول الشعراء » ٨٤ ــ معالجة ابن طباطبا لقصائد كاملة ٨٨ .

القسم الثانى
نموذجـــان تطبيقيـــان

(١) معالجة الآمدى للنص : فى كتابه « الموازنة » ١٣١ : ٩٧

مدخل ٩٧ ــ جدلية اللفظ والمعنى ٩٨ ــ الفن والعصر ١٠٠
أولا : الجوانب الموضوعية لحجج خصوم الشاعرين ــ ١ ــ

الموضـــوع	الصفحة
العلاقة بينهما تلمذة وصحبة ١٠٢ــ ٢ــ المذهبية ١٠٥ ٣ــالعلم والشعر ١٠٦ــ ٤ــاللحن ١٠٧ ثانياً : الإبداع وإعادة النظر فى السرقات ١٠٨ ــ ثالثاً : التعامل الخاص مع اللغة والتجاوزات ١١٥ ــ موقف الآمدى من التشخيص ١١٩ مناقشة رأى د. شوقى ضيف ١٢٠ ــ المفارقة اللغوية فى التجنيس والطباق ١٢٢ مناقشة رأى الآمدى فى ملاحظته: سوء النظم عند أبى تمام والبحترى ١٢٤ ــ رابعاً: جزئية الموازنات بين المعانى ١٢٧.	
(ب) معالجة القاضى الجرجانى للنص فى كتابه « الوساطة »	١٣٤:١٦٧
أوجه الاتفاق والاختلاف بين كتابى الموازنة والوساطة ١٣٥ ــ مقومات تفرد المبدع ١٣٧ ــ نزعة الجرجانى التقريرية ١٤٠ ــ اهتمامه بالنظرة الكلية للنص ١٤٢ ــ الموازنة والبديع وقضية القديم والجديد ١٤٤ ــ مناقشة بعض عيوب المتنبى ومزاياه ١٤٦ ــ موقف الجرجانى من السرقات وانطباقه على مفهوم التداخل ١٥٤ ــ الافراط والغموض ١٦١ ..	
الخاتمـــة	١٧١:١٧٥

كتب اخرى للمؤلف

١ ـ الكلمة والبناء الدرامى ط ١ ـ دا الفكر العربى ـ القاهرة ١٩٨١ ، ط٢ ٢٠٠٠م

٢ ـ الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ـ مكتبة المعارف ـ الرياض سنة ١٤٠١هـ سنة ١٩٨١ م .

٣ ـ الأدب الإسلامى قضية وبناء ـ مكتبة عالم المعرفة ـ جدة سنة ١٤٠٣ هـ سنة ١٩٨٣م .

٤ ـ البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية ـ مطبعة الطوبجى ـ القاهرة سنة ١٤٠٤ هـ سنة ١٩٨٣ م.

٥ ـ فى الأصالة وبناء المسلم ـ مكتبة العليقى الحديثة ـ بريدة سنة ١٩٨٥م.

٦ ـ العبير الدرامى ط١ سنة ١٤٠٣هـ لسنة ١٩٨٣ م ـ ط٢ سنة ١٩٨٦م ، ط٣ سنة١٩٩٨م

٧ ـ فى البنية والدلالة ـ منشأة المعارف الأسكندرية سنة ١٩٨٧م .ط٢ القاهرة ٢٠٠٢م

٨ـ فى الدراما ... اللغة والوظيفة . منشأة المعارف الاسكندرية سنة ١٤٠٩هـ سنة ١٩٨٨م .

٩ ـ معالجة النص فى كتاب الموازنات الترائية ـ ط١ منشأه المعارف الاسكندية سنة ١٩٨٩م ط٢ سنة ٢٠٠٢ م القاهرة .

١٠ ـ قراءة فى ديوان الشعر السعودى ـ مكتبة الرضا ـ القاهرة سنة ١٩٨٩ م .

١١ البنية الفنية والعلاقات التاريخية ـ دارسة فى الأدب المقارن ـ منشأة المعارف الأسكندرية سنة ١٩٩٠ م.

١٢ ـ أثر جى دى سوبان فى القصة المصرية القصيرة مكتبة الرضا سنة ١٩٩٠ م القاهرة .

١٣ ـ النص الأدبى للأطفال رؤية إسلامية ط١ ، رابطة الأدب الإسلامى العالمية سنة ١٩٩٣ .

١٤ ـ فى جماليات الأدب الإسلامى ـ المجموعة المتحدة للطباعة سنة ١٩٩٦م

١٥ ـ التراث والمتغيرات البلاغة العربية نموذجاً المجموعة المتحدة للطباعة ـ القاهرة ١٤٢٠ هـ ١٩٩٩ م

١٦ ـ أدب الأطفال السرى إصدار نادى القصيم الأدبى ١٤٢١هـ ٢٠٠٠ م

١٧ ـ فى السرّد : نظر تاريخية وقراءة لنماذج مختارة القاهرة ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١ م

رقم الايداع / ٠٦ ٥٩/ ١٩٨٩

الترقيم الدولى / ٧ـ ٥٠٢ ـ ١٠٣ ـ ٩٧٧