الجمهورية الجزائرية
الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية "مشروع النقد العربي القديم"

تطور المصطلح النقدي:
دراسة نقدية تناصية لسرقات أبي تمام
(كتاب الموازنة أنموذجا)

من إعداد الطالبة :
أمزيان سهام

تحت إشراف :
د. العابدي خضرة

لجنة المناقشة 2015/06/06

أ.د - محمد بن سعيد	جامعة وهران	رئيسا ومقررا
أ.د - العابدي خضرة	جامعة وهران	مشرفا
أ.د - اسطنبول الهواري	جامعة وهران	مناقشا
أ.د - بلقاسم الهواري	جامعة وهران	مناقشا

السنة الجامعية 2014 - 2015

المقدمة:

يعد المؤلف صاحب سلطة على النص في لحظة الإبداع، لأن البنى المعرفية والثقافية للمؤلف فضلا عما تختزنه ذاكرته اللاواعية من تجارب فنية واجتماعية تسهم بشكل أو بآخر في خلق النص، وتشكيل طبقاته الدلالية، ومن التشكيل المعرفي المتنوع للأديب ،يكتسب النص وجوده المادي، وتنتقل السلطة الفعلية بعد الانتاج إلى النص، وتسهم المادة الأولية المخزنة في ذاكرة المبدع في هيكلة النص الشكلية والمضمونية، وتجعله في علاقة مستمرة مع النصوص السابقة -المقروءة-، إذ لا بد لكل إبداع من أصول يرتكز عليها، على الرغم من أن هذه الأصول تختلف من حقبة إلى أخرى بحسب طرق معالجتها ومناهج تناولها، وهذه العلاقة الحتمية القائمة بين النص وأصوله، هو ما أدى إلى تفشي ظاهرة السرقات في الأدب العربي، فأصبحت تعد من القضايا النقدية الهامة التي شغلت النقاد قديما وحديثا ,نظرا للتشابه الشديد بين الشعراء في معانيهم وألفاظهم واتكاء اللاحق على السابق.

ومما لاريب فيه أن المستقرئ لكتابات الأدباء والمفكرين العرب الأوائل أمثال **ابن سلام وابن قتيبة و الآمدي و الجرجاني** يدرك مدى رواج هذه القضية النقدية لارتباطها بالأخلاق في فكرنا الإسلامي ،فانعكس هذا التوجه على مفهومها و طبيعتها الاصطلاحية، وذلك بغية تحقيق هدف عام ذي بنية قائمة على التضاد لدى النقاد القدامى,تجمع بين شقين: إما البرهنة أو الحرص على إثبات مواطن الأخذ لاتخاذها وسيلة لتجريح الشعراء و الحط من إبداعاتهم وهذا ما يندرج في باب السرقة - كأبي تمام في العصر العباسي- أما الشق الثاني: ويتمثل في النقاد الذين أحلو السرقة,بدليل أن الشاعر مهما علا كعبه إلا أنه سيظل أسير قراءاته السالفة، فسعى هؤلاء باستبدال لفظ السرقة- لبغاضته و سوء استعماله في الجانب المادي-بمصطلحات نقدية أخرى تنطوي تحت لواء **العام المشترك والخاص المبتذل والأخذ الحسن والتضمين والاقتباس و(قلب المعاني واستبدال الغرض)**- اللذان أُتخذا كدليل على فطنة الشاعر وحذقه للدلالة -**وحسن الإتباع وسلامة الابتداع** و غيرها .

ومما لاشك فيه أن الذي أسهم في شرعية الأخذ و السرقة -بقسط كبير- هم الشعراء النقاد كابن طباطبا و ابن رشيق اللذين أدركا أن الشاعر المحدث وقع في محنة إبداعية لا يحسد عليها، فعملا -في باب تنظيرهم للسرقات- على فتح المجال أمام الشاعر المتأخر لينهل من معاني القدماء متى أراد و كيفما شاء ،غير أنهم قيدوا ذلك بقيد من ذهب يتمثل في إحسان الأخذ و ذلك بصوغ المعنى بطريقة إبداعية مميزة تجعله لا يمت بأي صلة بالأصول، ولكن هذا لم يساهم في الحد منها بل زاد في تفاقمها بأن أتاح للشعراء باب تغاور المعاني، ولعل السؤال الذي يتباذر إلى أذهاننا في ظل هذه الرؤية: **ألا يعد تشريعهم هذا سببا في استفحال ظاهرة السرقة ؟ و تشجيعا للشعراء على الاتكال و الخمول عوض الاجتهاد و كد القريحة على الإبداع ؟**

وما نزعمه أن تذبذب هده القضية النقدية مابين الإزاحة والاحلال, هو ما جعل الدارسين يثيرونها بنفس الأبعاد والمنهجية,فتشعبت سبلها النظرية وتعددت مسمياتها- وإن كانت في حقيقتها دلالات لمصطلح واحد هو السرقة ،فأصبحت تلك الآراء القديمة بمثابة عماد للشعر فعلى أساسها يدعون الأسبقية والابتداع لشاعر ويتهمون الآخر بالأخذ والتقليد دون أن يقحموا جهودهم في إثراء الجانب التطبيقي لبناء قاعدة رصينة له اللهم إلا القليل النادر,غير أن كثيرا من جهود هؤلاء النقاد تبخر ولم يتبق لنا في الساحة النقدية إلا بعض الدراسات العابرة التي تناثر شتاتها في بعض الكتب النقدية القديمة بطريقة عشوائية **كطبقات الشعراء للجمحي والشعر والشعراء لابن قتيبة والأغاني للأصفهاني**, أو بطريقة تطبيقية ممنهجة -بالنسبة للكتب النقدية الأخرى-**ككتاب الموازنة للامدي والوساطة للجرجاني و المثل السائر لابن الأثير.**

وعليه يجدر بنا في هذا المقام -ونحن بصدد التوغل في قضية السرقات الشعرية-تحديد المصطلح النقدي الذي خصه النقاد القدامى لتحديد مواضع السرق تحديدا دقيقا بعيدا عن التعصب و الهوى, و دافعا قويا لغربلة تلك الآراء وتصفيتها,و الوقوف على مدى أصالة

الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها, ومقدار ما حوت من الجدة أو التقليد , ومعرفة ما امتاز به كل أديب عن الآخر.

وقد حرصت في هذا البحث على طرق العلاقة القائمة بين النقد الأدبي القديم عند العرب و بين النظريات النقدية المعاصرة, وذلك من خلال تسليط الضوء على إحدى القضايا النقدية التي مثلت هذا الجسر التواصلي أحسن تمثيل ,والتي تجلت في قضية السرقات الشعرية القديمة ومدى تعلقها الوطيد بنظرية التناص الغربية, ولعل هذا الاصطدام الجدلي بين النظريتين من حيث المفهوم والمصطلح هو ما أثار الكثير من التساؤلات التي لطالما شغلت أذهاننا: **هل السرقات الأدبية المطروقة عند النقاد العرب– بشيء من التعصب– هي نفسها التناص عند النقاد الغرب, وإذا سلمنا بفكرة الاختلاف فهل هو ينطبق على مستوى المفاهيم فحسب -أي أن الاختلاف من حيث الآراء و المنهج -أم أن الاختلاف يكمن من حيث المصطلح النقدي فقط أما دلالتهما فواحدة سواء أتعلق الأمر بالسرقة أو التناص فكلاهما يحوم حول الأخذ.**

و قبل أن أدلف إلى معالجة هذه الإشكالية بشيء من التفصيل,يستوجب علي في بادئ الأمر أن أتقصى جذور كل قضية نقدية انطلاقا من البدايات الأولى لظهور مصطلح السرقة-الذي استدلوا عليه في الدراسات الأولى بالأ خذ والاجتلاب و الإغارة-إلى غاية تطوره في الدراسات الغربية إلى مصطلح نقدي جديد كالتناص و الميتناص والنص الظاهر.

وركحا لما ما سلف,فإنه يترتب علينا أن نقف في المقام الأول, على الكيفية التي كان الشاعر يمارس بها إبداعه, فقد علمنا أن بيداغوجية القدامى في تخريج الشعراء و تلقينهم أساليب المهارة و الكفاءة, كانت تعول على تحفيظ المرشح الموهوب لزاد من النصوص, ثم يدفع به بعض ذلك إلى الخوض في المحاولات انطلاقا من النشأة الفنية التي مر بها, ففي ذاكرته رصيد من القصائد في شتى الأغراض تستوطنه وتجري فنيتها في ذهنه و هو ما

يجعل المحفوظات الشعرية مؤهلة لأن تجري على لسانه حالما يستدعيها أو يقتضيه الموقف للاستشهاد بها و عرضها.

إن هذه الحال التي يمر بها تكوين الشاعر المرشح هي في حقيقتها مظهر من مظاهر الإعداد له ليخوض الإبداع ليس من ذهن خال ووجدان عذري بل إنه سينطلق إلى الإبداع و قد حاز أرضية واسعة من النماذج و الأغراض الشعرية, **ترى هل سينطلق هذا الشاعر المتأهب لأن يكون فنانا في القول من قاعدة تستثمر ما امتلأت به ذاكرته و تمرست به مواطنه (عوامل الإبداع)؟ أم أن ذلك كله سينمحي ليجد الشاعر نفسه ينطلق من أرض جديدة لا أثر فيها لما حفظ ووعى ؟**

ومما لا ريب فيه أن النفس تتأثر بكل ما يمر بها وحال الشاعر المبتدئ مع ما تلقن و حفظ وهو يتعلم فن القريض لا يشذ عن هذا ،فالشاعر مهما اجتهد لتخطي محفوظا ته إلا أن أصداء منها تظل حتما عالقة بالوجدان, مكثفة للتصور الخيالي و موجهة للقابليات مأثرة فيما تتوق إليه النفس في مجال الإبداع و صك القول الجميل, من هنا ترانا سنخوض حتما –و نحن ندرس إشكالية السرقات الشعرية - في قضية الإبداع, **فهل هي ظاهرة تنطلق من الاستعداد فقط أم أنها ظاهرة تفاعل القابليات أو ما نسميه الموهبة مضافا إليها مادة تَمَثَلَهاَ الشاعر المتر شح واستساغها ووطن النفس على احتذائها.**

لكون أن الظاهرة الإبداعية تعول على مخزون مكتسب ،تفاعله الموهبة و يصنعه الاستعداد لصياغة اللوح الفني - القصيدة الشعرية-لأن المخزون في حد ذاته معطى يظل أثره يتسرب إلى المنتوج و إلى المادة المبتدعة التي يبتدعها الشاعر بشكل أو بآخر قد يكون التأثر بالمخزون جليا الأمر الذي يجعل النقاد و القراء يسددون نحوه و يدعون له **السرقة و الاجتلاب و الإغارة**, و قد يكون خفيا و عندئذ يكون الحكم عليه مختلفا من ناقد لآخر, فمن مستحسن باعتبار العملية لباقة و مهارة و حسن استغلال للتراث ,و من منتقد و طاعن على اعتبار أن الأثر الخفي هو سرقة مذمومة, وإذا ما عالجناها من الوجهة التناصية فنقول أنه

أمر محمود فقد أطلقت عليه **جوليا كريستيفا** مصطلح **التمعني** و ربطته بمفاهيم أخرى (كالنص الظاهر و النص التكوين),Géno texte,Phéno texte لأن النص يحمل دائما دلالات النصوص الأخرى (**تداخل الدلالات**),فيبدو و كأنه يقيم علاقات تعاون مع سابقيه ,**ومن هنا هل يمكن أن ندعي أن السرقة الشعرية ماهي إلا جزئية من التناص لاتساع مفاهيمه ؟و هل يمكننا القول أيضا أن العرب عرفوا الكتابة التناصية تنظيرا و انجازا,و أنهم كانوا السباقين في إرساء جذور هذه النظرية الغربية؟**

ولعل تتبعنا لسيرورة ظاهرة السرقات الشعرية سيعتمد على فحص واسع لما قرره النقاد القدامى و لما حوته مصادر الأدب القديم بشأنها, إذ أن احتذاء النماذج أو استلهامها إما شكلا **أو** مضمونا هي ظاهرة يتعاطاها الشعراء بل و يتعاطاها الفن في كل الحقول الدلالية,ذلك لأن النماذج ذات الرجحان الجمالي تأثر و تجذب النفس و الشعور,لأن الجمال يفعل الكائنات البشرية من خلال استقطاب ما يسمونه أحيانا الشعر و أحيانا الجاذبية و أحيانا الأسر-بأسر النفس-وفي هذا السياق سيتوجب علينا أن نلتفت إلى **فكرة الأصالة والقدم**- أي العودة إلى الشعر القديم- باعتبارها الجذور الأولية لتشكل السرقة و جعلت شرط الاحتذاء و الاستلهام شرطا وجوديا, لأن الشاعر المبتدئ يكون غالبا مسبوقا إلى احتذاء الشيوخ و أهل الكفاءة بقصد أن يكون قريبا منهم أو في عدادهم,و لعل موهبة الشاعر وهو يحتذي النماذج الجميلة, هي التي تضفي عليه صبغة التميز لأن لمسته الخاصة تسهم في صقل مصدره الأدبي.

و سنفرز في ضوء هذه النظرية ما نحسب انه أمر لازم يجترعه الإنسان في أي مسعى يسعاه, فحتمية العودة إلى القدم تجعل من التفاعل بين الكل وأصله تفاعلا حتميا و عضويا ,لكننا لن نقف عند التسليم لهذا لأننا سنركز على الأسس المكونة للمبدع سواء الفطرية منها أو المكتسبة والتي تميز الشاعر المبتدئ في تفاعلاته مع النخب والرموز من الشعراء الذي يستمد منهم فنيته .

هذه العلاقة هي التي ستشكل صلب موضوعنا, و التي سنسعى إلى قراءتها من وجهة نظر نفسية -كما أسلفنا -و نصوصية في خضم ما نعرض له من نماذج لسرقات محضة و تناصات أدبية, نتفحصها في ضوء ونحاول ربطها بما يتصل بها سواء أكان على صعيد الفكرة أو المضمون أم على صعيد البنية و الشكل.

ويجدر بنا في هذا المقام أن نعترف بأن النفس الإنسانية يعرض لها من **مواقف التداعي** ما يجعل الناس يتشابهون في استجاباتهم و يعيشون ذات الأفكار, و يتخاطرون بذات المعاني و الخواطر, و كذلك الشعراء تجمعهم نفس الخاصية ,فكثيرا ما نجدهم يتعاطون معاني واحدة و أفكار متماثلة, و علة ذلك هو الاشتراك المعنوي و التماثل الشعوري , وإذا كان الكلام بمثابة الأرضية التي تجمع الآدميين, فلماذا إذن يتسابق النقاد والشعراء لادعاء السرق والغصب والاجتلاب و الإغارة لمجرد التقارب في المعنى,و لكن الصواب أن المعاني مطروحة في الطريق-على حد قول الجاحظ-ولعل الإشكال المطروح: **هل يمكن أن نعتبر تشابه المعاني و تقاربها مجرد توارد خواطر بين قرائح الشعراء-** كما أورده بعض النقاد-**وان كان كذلك فلماذا يطلق عليه البعض الآخر لفظ السرقة– الذي لا يجوز كمصطلح نقدي أدبي لبغاضته و قبحه-بدل استبداله بألفاظ تليق بالأدب كما هو الحال في النقد الغربي فيوردون التناص وتداخل النصوص مع بعضها للتعبير على الأخذ والتعالقات النصية.**

ولعل تصفحنا لبعض الآراء النقدية المتعصبة تجعلنا نؤمن أن كل أخذ سرقة و كل أخذ حرام, لكن الأخذ بهذا القول تجعل كل إبداع محدث سرقة و إن المبدعين عاجزين عن الإتيان بالمعاني لكونها مطروقة,وفي ظل هذه الآراء المتضاربة يتباذر إلى الذهن جملة من الإشكاليات دون أن نجد لها أجوبة شافية و مقنعة, فما نلحظه من تعدد للمصطلحات و الطروح المتباينة دليل قاطع غلى قصور المنهج النقدي القديم في السيطرة على هذه الظاهرة النقدية, **وعليه-في ظل الايمان بهذه الآراء- هل يمكن القول أن ما نقرأه اليوم من**

أدب مكتوب ابتدعته أقلام محدثة هو مجرد تراث مسروق أبدعه القدامى؟ وهل جل إبداعاتنا ماهي إلا نصوص متناصة اقتبست من العصور الغابرة؟

وإذا كان السرق داء قديم عرف منذ العصور الجاهلية,فلماذا تفشى ظهوره في العصر العباسي: **أكان وسيلة للتجريح و التعصب ضد الحديث؟ أم أن المحدثون أنفسهم عجزوا عن الإتيان بالمعاني الجديدة فظلوا يحرصون على طرق المعاني القديمة بقوالب مستحدثة تساير العصر وألفاظ مقعقعة مع إبداع في الصورة الفنية؟** وما إن يقع الأديب في شباكها حتى يتهافت عليه الحذاق ،بأنه مأخوذ و مسروق ،و يسارع النقاد لوضع حد لها بإدراجها ضمن السرق القبيح، ولعل غايتهم في ذلك المحافظة على تلك المعاني القديمة التي كانت بمثابة ديوانهم المقدس، ولذلك ارتأينا أِن نعالج أشعار أبي تمام بالتطبيق حتى نبين رواج هذه الظاهرة في أشعاره ولنبين مدى تحامل النقاد عليه وربما يرجع سبب ذلك نتيجة امتثاله لمذهب الصنعة في أشعاره .

وقد أدركنا آنفا أن التناص ماهو إلا اصطلاح يطلق على العلاقة القائمة بين **النص الفرع (ب)** و **النص الأصل(أ)** – القديم- و انطلاقا من هذه المعادلة التناصية **هل يمكن للنص الأدبي أن يمثل بنية لسانية تكتفي بذاتها و تستغني عما يقع خارجها من روافد إبداعية و معرفية ؟أم أنه إبداع مفتوح على الثقافات الغابرة التي أبدعها السلف ؟**

ولإبراز هذه الفوارق الجوهرية بين النظريتين النقدية العربية و الغربية-السرقات الشعرية والتناص-حاولنا تسليط الضوء على **شعر أبي تمام** كمدونة تتمحور حولها الدراسة التطبيقية لتحديد مواضع السرقة في شعره وكيفية تناصه مع شعريات جملة من الشعراء .

ولعل رغبتي الملحة لربط جسر التواصل بين القديم والحديث حول هذه القضية النقدية التي ترسخت جذورها منذ القدم ،وسعيي لمحاولة فهم معنى الابداع الحقيقي وماهي مواصفاته، هو ما حفزني على الاجتهاد وتتبع كل هذه الاشكاليات والتساؤلات التي تراود

القارئ وتسليط الضوء على بعض قضايا السرقات والفرق بينها وبين التناص بمزيد من الشرح والتمثيل بنماذج لشعراء غبرت أزمانهم وبقيت آثارهم خالدة، وذلك في بحثي المتواضع الموسوم بعنوان: ***تطور المصطلح النقدي : دراسة نقدية تناصية لسرقات أبي تمام (كتاب الموازنة أنموذجا).***

وما من ريب في أن الاقبال على أي موضوع من الموضوعات لا يخلو من صعوبات لعل في مقدمتها كثرة المصادر النقدية القديمة التي تناولت قضية السرقات الشعرية بالإضافة إلى تشعب المادة وترسبها في مظان عديدة وتدبدب آرائها الأمر الذي صعب الاستفادة منها رغم أهميتها، ذلك لأن مجموعة هامة منها جنحت إلى العرض التاريخي للسرقات الأدبية ،وطرحها لكم هائل من الأشعار المسروقة دون تحليلها و بيان مواطن الأخذ فيها ومثل هذا الطرح لم يساعدنا على مقاربة المسألة مقاربة تحليلية ويكفي أن نذكر منها :**كتاب الموازنة للآمدي، وطبقات الشعراء لابن سلام الجمحي ،والشعر والشعراء لابن قتيبة، والموشح للمرزباني، والوساطة للجرجاني ،والصناعتين العسكري، وعيار الشعر لابن طباطبا، والعمدة وقراضة الذهب لابن رشيق، وأخبار أبي تمام للصولي**، أما المراجع العربية الحديثة رغم وقوع معظمها في الاجترار إلا أنها عبدت لنا الطريق للخوض في هذه المسألة النقدية **ككتاب تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه ابراهيم،و النقد الأدبي و قضاياه لموسى الجاسم،والسرقات الأدبية والشعراء المحدثون في العصر العباسي لبدوي طبانة، و حسين راضي ،قضايا النقد العربي قديمها و حديثها ،وحسن طبل ،المعنى الشعري في التراث النقدي، وسعيد سلام ،التناص التراثي،وسعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي"النص و السياق" .**

وقد اقتضت مادة البحث أن نقسمه إلى خمسة فصول حاولنا من خلالها تقصي **قضية السرقات** من جذورها انطلاقا من الطفرة التي أدت إلى تفشيها والمتمثلة في حتمية العودة إلى القدم والحذو على مثاله حتى يتسنى للشاعر الإبداع إلى غاية تطورها إلى نظرية نقدية

تتصل بكل مبدع مهما كان فحلا ،فأصبحت حينئذ أقل جرما من السرقات والمتمثلة في **نظرية التناص**، ومن ثم ارتأينا أن نفتتح بحثنا ب:

- **الفصل الأول** وعنوناه ب:" ***القضايا الأدبية الممهدة لظهور فكرة السرقات الشعرية"***

وقد تعرضنا فيه لأهم القضايا التي أسهمت في تفشي فكرة السرقات بقسط وفير كقضية سيطرة القديم على المحدث ،فلطالما ظل الشعر الجاهلي النموذج الأصل الذي تسند له جميع صفات الكمال والجودة، و الأكثر من ذلك أنه أصبح يمثل تراث جماعي وعلى هذا الأساس أصبح قسرا على الشاعر أن يقدم نصه على النسق المعهود حتى يلبي الذوق الجماعي ، ولكنَ حتمية الاقتداء بالأصول أوقعت الشاعر في صراع داخلي فإما أن يمتثل للقدم والذي سيوقعه حتما في الاجترار و السرقة ،وإما أن يضرب صفحا عن الاقتداء بالأصول و يبدع في إطار ما تمليه عليه قريحته من أحاسيس مثل ما نلفيه في أشعار الشعراء المحدثين، وفي كلتا الحالتين يتعرض الشاعر للطعن، وفي خضم هذا التوجه ارتأينا أن نتطرق إلى المعـايير التي اعتمدها النقاد لإثبات الإبداع وهي معايير ذوقية اعتمدت - في تحديدها للإبداع- على البعد الزمني أكثر من مراعاتها للجودة الفنية التي تعد عدة الشاعر المفلق، ولكي نبين أن امتثالُ الشاعرِ للنموذج الأصل أو تقدم زمانه لا يورثه إبداعًاً ارتأينا أن نتطرق للعوامل التي تسهم في بناء المبدع والتي تكون أحيانا سببا في وقوع الشاعر في السرقة فتأثير البيئة ،والمران والحفظ لاكتساب ناصية الشعر كل ذلك كان سببا في ظهور السرقة والأخذ وتوارد الخواطر ووقوع الحافر على الحافر.

- أما **الفصل الثاني** فكان بعنوان:" ***توغل في المفاهيم: السرقات الشعرية بين المعنى و التاريخ".***

تطرقنا من خلاله إلى النشأة التأسيسية لمفهوم السرقة الشعرية وذلك بالحديث بالضرورة عن ظهور المصطلح وانتشاره بين القوم على أساس أنه سرقة مادية ولفظ يتناول أخذ وإغارة الشيء المادي بالقوة أو خلسة ،ثم ما فتئ أن تدوول المصطلح على مستوى الفكرة انطلاقا من العصر الجاهلي إلى أن شاع في أوساط المجتمع العباسي بمعنى السطو اللفظي و المعنوي للنصوص الشعرية ،هذا الجدل المعنوي لمدلول لفظ السرقة على أساس أنه أخذ

مادي واجتلاب للمحسوسات هو ما دفعنا للإشارة إلى مفهوم السرقة شرعا عند الفقهاء والتشدد في تطبيق الحد فيه لبغاضته فكل من سولت له نفسه للسرقة تقطع يده حتى ولو كانت فاطمة بنت محمد، وصولا إلى المفهوم اللغوي في المعاجم اللغوية **كلسان العرب ،والصحاح، ومعجم العين، والقاموس المحيط،** ومن هنا تتوضح لنا الرؤية حول خطورة المعنى الذي يحمله لفظ السرقة ،فهو لا يكاد يخرج عن مفهوم الأخذ والجلب بالقوة والإغارة والاغتصاب وكلها أسماء تشير إلى درجة ضعف هذه النفس التي تستطيع ارتكاب مثل هذه المعاصي والخروج عن حدود الله.

هذا من باب الأخذ المادي ،فما بالنا حينما يتعلق الأمر بالأخذ المعنوي ، أخذ المعنى الذي تعبت نفس المبدع لاستخراجه وصياغته ثم ما يلبث أن يقع هذا النص بين يدي المتلقي فيفككه ويسلخه إلى أشتات تتناثر في نصوص المبدعين بشكل جلي أو خفي، فهذا يضمنه في قصيدته ويدعي أولية المعنى له، وهذا يحوله إلى رواية تحمل معنى النص المتناص بصورة نثرية، وبهذا تضيع أسبقية كل معنى وتحوزه الألسن ،فيفقد الإبداع أوليته ،ويتيه اسم المبدع وسط هذا الحشد الذي لا يعرف إلا التناصص بطرائق مختلفة، قد تلتبس حتى أمام مبتدعه ،إذ يظهر له بهندام جديد وكأنه لم يتسن قط أن أبدعه ولا يدرك حتى أنه أغير من مفكرته الخيالية.

أما **الفصل الثالث** جعلناه بعنوان:" ***تطـــــور مصـــــطلـــــح السرقـــــة باخـــــتلاف الآراء النـــــقـــــديـــــة:"***

وقد تناولنا فيه مختلف الآراء المتضاربة حول قضية السرقات الشعرية عند النقاد العرب ابتداء من ابن سلام وإن لم يخصصها بمبحث إلا أنه أشار إلى بعض الأسباب التي أدت إلى استفحالها كاختلاف الرواية ،والاعتماد على المشافهة، أما ابن قتيبة فقد لمح إليها بمصطلح الأخذ ، في حين نلفي أن ابن طباطبا والعسكري قد تطرقا لقضية السرقات بشيء من التفصيل فمن خلال آرائهما تجلت لنا مواطن الأخذ الحسن والأخذ القبيح.

و**الفصل الرابع** عنوناه ب: ***"منهج الآمدي في السرقات":***

وقد خصصناه لدراسة و تحليل منهج الآمدي للسرقات الشعرية من خلال كتاب الموازنة، وقد حدد لنا مواطن الأخذ من عدمه فالسرقة في نظره لا تتم إلا في البديع المخترع وأنها تتم على مستوى المعاني وأخذ الأفكار أما الألفاظ فهي مباحة غير محظورة على أي مبدع، و حرصنا على سرد مجمل آرائه حول سرقات أبي تمام و البحتري ولكي نوضح بجلاء لأي طرف كان ينحاز الناقد قمنا بدراسة احصائية تحليلية لسرقات الشاعرين.

والأمر الذي لا مشاحة فيه أن ظاهرة السرقات لم تكن حكرا على الأدباء العرب بل ظهرت عند الغربيين تحت مصطلح التناص وهو ما عالجناه في **الفصل الخامس** بعنوان

:"التناص في شعر أبي تمام"

الذي افتتحناه بلمحة حول مفهوم التناص في النقد الغربي ورصدنا مختلف الآراء عند أشهر أعلامه، ولإزالة الابهام عما أسلفنا بذكره في الجانب النظري حاولنا أن نخص بعض النماذج الشعرية للشاعر أبي تمام بالدراسة والتطبيق وذلك من خلال محورين: التناص القرآني الصريح(الاقتباس)، والتناص القرآني غير الصريح(التلميح) ،وقد وقع اختيارنا على أشعار أبي تمام لنوضح للقارئ مواطن الأخذ الحسن من عدمها.

ففي قصائده تقاطعات بارزة (ظاهرة و خفية)مع أشعار سابقيه أو معاصريه كالنابغة و الحطيئة و البحتري و المتنبي..... الخ، ونقلا و تضمينا و اقتباسا من القرآن الكريم والحديث الشريف وأمثال العرب، وعليه سيتم الوقوف عند طائفة من قصائده ،سنفككها و نضعها على المشرحة و سنحاول ربط الاستلهامات في مظانها من مجموع الآيات القرآنية لتتجلى لنا اقتباساته الدينية و تناصاته الشعرية .

و لعل القصد من ضرب ظاهرة السرقة في شعر أبي تمام ليس محل إثبات لتهمة السرق بقدر ماهو سعي موضوعي لتقويم الظاهرة و اعتبارها فاعلية ديناميكية لا تخلو منها تجربة شاعر من الشعراء مهما علا كعبه ،ذلك لأن الشاعر و إن ترسخت تجربته وحقق أشواطا من التفوق إلا أنه سيظل متفتحا على استمداد كل ما يطرق عقله و يقع له ، فهو -أبي تمام- يعد نموذجا في القراءة و الاستماع و الحساسية في استقبال الفوائد و السوانح ،فبقدر ما يؤثر الشاعر الفحل في وزن أبي تمام فهو يتأثر بكل لفظه و قدحه و شذرة من جمال القول و لكنه يشكلها وفق خصوصيته الإبداعية و امتيازه الشكلي .

وأنهينا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث وسلمنا من خلالها بحقيقة مردها أن ظاهرة السرقة إذا ما عالجناها بفكر عقلاني، لا تعد فعلا مشينا وأخذا قبيحا بل هي في حقيقتها ماهي إلا **عملية اجترار وهضم للأفكار** والنصوص المقروءة والمحفوظة في ذهن الشاعر، وهو ينسج إبداعه ترد بعض محفوظاته وتنسجم مع معانيه المبتدعة لا شعوريا ،فيدعي النقاد أنها أخذ وسرقة ولكنها في الحقيقة تعد مرحلة من مراحل الإبداع.

وقد اقتضت مادة البحث أن نسلك سننا وصفيا تحليليا مكننا من تناول ما تهيأ من نصوص شعرية وفق منظور الأسلاف من النقاد بمعية ما توصلت إليه الدراسات النقدية الغربية، كل ذلك كان أثرا لتحليل النصوص الشعرية عند أبي تمام الطائي.

ونحسب أننا أخلصنا الإخلاص كله لموضوع بحثنا فإن وفقنا فمن الله وإن أخفقنا فمن نفوسنا

وما التوفيق إلا من عند الله.

جامعة السانيا، وهران

يناير2015.

الفصل الأول:

القضايا الأدبية الممهدة لظهور فكرة السرقات الشعرية

الإبداع بين الأصالة و التقليد

أ _ سيطرة القديم على المحدث

ب _ ترسيخ فكرة النموذج الأصل "الجاهلي" بين القدماء و المحدثين.

1- حتمية العودة إلى القديم (الأصل) - الدعوة إلى الاتباع -

2- إثبات الأصالة للشعر الجاهلي

ج- المقاييس المعتمدة لإثبات أصالة القدم و إقصاء المحدث.

1- المعيار الزمني

2- المعيار اللغوي

د- أسس الإبداع الأدبي

الأسس الفطرية

1- الإلهام

2- الطبع و الموهبة

الأسس المكتسبة

3- تأثير البيئة

4- الثقافة و الإطار

5- المران و الدربة

الإبداع بين الأصالة و التقليد:

1- سيطرة القديم على المحدث:

لقد حاز الشعر الجاهلي منذ القدم الأولية الزمنية و النضج الفني، فاعتبر مقياسا لصحة الفكر ورمزا للنص النموذج المصقول بالبؤرة الابتكارية عبر العصور الأدبية، فظل النقد العربي حبيس هذه النظرة التقديسية للتراث الشعري "يتأرجح بين طورين لم يتجاوزهما قط، ففي بدايته مع ابن سلام الجمحي كان يهدف إلى تمييز أساليب الشعراء المتقدمين لتبيين الشعر الصحيح من المنحول، و بمجرد أن سطع نور الشعر المحدث، انتقل إلى طوره الثاني حيث تمركز محوره حول بيان الجودة و الرداءة، و الصحة و الخطأ و الموازنة بين آداء الشعراء المجتلبين للمعنى الواحد، و الذي كان سببا في تفاقم ظاهرة السرقات الشعرية"[1].

و قد انحصرت غاية النقد في تحصيل سرقة الشاعر، فيجد بهم الحرص على التنقيب عن ذلك المعنى أو التركيب في أقوال الشعراء خاصة المحدثين، إلى أن يظفروا ببيت أو شطر أو بما يمكن إحالته إلى ذلك المعنى، و لو بالقسر و العنف، فيتمحلون له الوجوه البعيدة و يتكلفون لتأييده الحجج المملة و الشروح الطويلة، و بعد ذلك يزعمون أنهم قد أعطوا النقد حقه من البحث الدقيق.[2]

و مما لا شك فيه أن مرد هذا الرأي هو حرص النقاد لإرساء النص القديم **كفعالية نصية** و اعتباره **النموذج الأصل** الموسوم بالإبداع، و ما ذلك إلا لكونه يمثل النشأة الأولى، لأن هذا الشعر هو رمز ذواتهم و حضارتهم، و أي مساس به هو مساس بتراث الجماعة و تشويه للأصل "فهو إبداع فطري كامل، و لهذا فإن تغيير قواعده بمثابة تغيير لفطرة الجماعة و تشويه للحقيقة الأصلية"[3] و أصبح الشعر المحدث كحجاب يفصل بين الشاعر و فطرته، وأصبح رفض الجديد لا يعني إلا التمسك بالفطرة.

---

(1)- شكري عياد، المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الآداب، الكويت، 1993، ص 204.

(2)- ينظر قسطاكي الحمصي، منهل الوارد في علم الانتقاد، دار المعرفة، بيروت، د ت ،ص19

(3)- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت ، 1981، لبنان ، ص86.

و بناء على ذلك أصبحت العلاقة بين القديم و الجديد كعلاقة الأصل بالفرع أو بعبارة أصح كالعلاقة بين الخالق و المخلوق (المبدع و المتبع)، لأن القديم دوما يوسم بالإفراد و تَضَـمن حكما تقويميا هو الدعوة إلى الإقبال عليه و التمسك به و الإِعراض عن المحدث و رفضه، و ما سبب ذلك إلا لإيمانهم بفكرة أن القديم ثابت قائم بذاته، و هو نتاج جمعي أرساه المتقدمون الذين خصوا بمتانة الكلام و جزالة المنطق و فخامة العبارة، فتسرب هذا الخلق الأدبي مشكلا الشعر الجاهلي "الذي يتضمن القول بفرادة القديم و تفوقه بلاغة و فصاحة على شعر الأمم كلها، و جميع هذه الأحكام الأدبية تطابق الصفات الدينية التي تطلق على القديم (الله) و المحدث (العالم)"[1]. وبهذا يتأكد رأي أدونيس الذي مفاده أن النقاد كانوا يصدرون أحكامهم بالاحتكام إلى الاعتقاد الديني الذي أقر أن النضج و الكمال لله و الله أزلي و حائز للأسبقية، فأسقطوا هذه الصورة على النقد و أكدوا أن الإبداع منوط بالقديم لكونه أزلي "و كما أن الأول -أي الله الخالق- خلق فعله كله حين خلق بعض فعله، فإن الجاهلي الأول خلق الشعر العربي كله حين خُلِق بعض شِعره"[2] ،وأقروا أن المحدث قائم بغيره (العالم أقامه الله) و من ثم فكماله يتجسد في قيد الأصل و كل إبداع يخرج عن المألوف يتضمن ازدراء من يكتبه و لمن يُقبل عليه.

و انطلاقا من هذه الرؤية للنقاد القدامى ، شكل هذا النص أصول الشعرية العربية، و نظروا إليه بوصفه ديوانا لهم ،عليه يعتمدون و به يحكمون و بحكمه يرتضون حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام، والشعر ديوان الجماعة و دستورها.[3]

وأصبح بذلك الشعر الجاهلي بمثابة "تراث جماعي ينتمي إلى الأمة كجماعة مميزة، و على هذا الأساس أصبح قسرا على الشاعر أن يقدم نصه على النسق المعهود كي يُلبي ذائقة الجماعة، أو حتى لا يحتاج الجمهور إلى مشقة التأويل، الذي قد يبدد معنى النص و يذهب بالفهم المشترك للعمل الإبداعي، فهو يجد في ذلك النص ما يعرفه و يألفه، و يعثر على المعاني التي يطرب لها إذا ما تمت بقرابة لمعاني سابقيه، فيشكل مع هذا داخل الذاكرة أرصدة مختلفة تُكوِن نظاما معياريا، هو بمثابة ذاكرة النصوص الدالة على إجماع أدبي رمزي لا يحق للمنشئ أن

---

[1]- أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب، الأصول، ج1، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994، ص 100.
[2]- المرجع نفسه، ص 101.
[3]- ينظر مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص 91.

يخترقه، و لا يرجو الجمهور منه، إلا أن يعمل على حفظها و تكرارها، لتلبي بهذا ذائقته و ما اختزنته ذاكرته، فيطرب النقاد لما جاء في القول قريبا من نفسه "[1]

و ما يمكن ترجيحه في ظل هذه الفكرة - حصر الإبداع في الشعر القديم- أن الإبداع لدى الشعراء المحدثين أصبح أمرا بعيد المنال، فقد اضْطر الشاعر المتأخر إلى أن يلبي ذوق الجماعة بامتثاله للنماذج القديمة "التي أصبحت بمثابة تماثيل قائمة نصب أعين الناس كي يحتذوها، و يحوزوا لأنفسهم مجامع الحمد و الثناء"[2] و من جهة أخرى تجده يحن إلى الحداثة فيستجيب لمقتضيات عصره، "فظل هذا الشاعر يتنازعه تياران: **التيار الأول** يتمثل في **القيم البدوية الموروثة** و **التيار الثاني**: هو **التطور الحضاري الذي شهده العصر** و الذي لم يكن له بد من الانصهار فيه و مجاراته"[3]

و ما نرومه أن تقديس الشاعر المتأخر للنموذج الأصل تقديسا أعمى سيوقعه في بوتقة التقليد و الأخذ، خاصة إذا ما أدركنا أن المعاني قد طرقها القدامى مرارا، وأضحت بمثابة العقد في رقبة الشاعر لدرايته بها، حتى إذا ما أجهد نفسه لحيازة معنى يبدو له في صورة المبتكر و لكن ما يفتأ أن يعثر عليه في التراث القديم، و ربما كان هذا السبب الذي جعل النقاد يعتبرون الشعر القديم مركز الإبداع لامتلاكه المعاني و اكتمال نضجه و هو ما أكده **الجرجاني** في قوله: **"و متى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغض من حسنه"**[4] .

و بهذه الخلة بالذات فضل النقاد القدامى الشعر القديم لحيازته لبؤرة الابتكار و الخلق وطرقه لكل معنى و لو كان مجرد فكرة جنينية، عمل الشعراء القدامى على اكتمالها و نضجها لتخرج إلى الوجود، ولا يقدر على تحقيق ذلك إلا القادر على الخلق، و هذا الرأي - في نظري- إن كان يدل على شيء، فإنما يدل على شركة التفكير و على وحدة العقل الجاهلي، تلك الوحدة

---

[1]-شكري المبخوث، جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي،ط1،بيت الحكمة،تونس،1993 ،ص195.

[2]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول،ط16،ج1،دار المعارف، القاهرة،2004،ص161.

[3]- إبراهيم بن موسى بن جاسر السهلي، أثر شعر المحدثين العباسيين في الشعر الأندلسي، كلية الآداب، جامعة أم القرى،1994،ص41.

[4]-القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي و خصومه ، ت محمد أبو الفضل و علي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ص215.

التي فرضت على المحدث أن يفكر كما يفكر القديم، و قد جردهم ذلك من حيازة معنى الخصوصية و الموهبة أو احتكامهم لزمام الإبداع.

و ما يمكن الإفصاح عنه - في ظل هذه الجدلية- أن الشعر إذا كان "تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية، غايتها الأولى هي التصوير و التأثير، تصوير المشاعر و الأحاسيس و الوجدانات التي تخالج نفس الفنان، و التأثير فيمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه أحاسيسه، و تعيد نفوسهم تمثيل التجربة الشعورية التي عاناها"[1] فإنه في وسع الشاعر المحدث أن يجسد إبداعا جديدا يكون صورة صادقة لتجربته الشعورية التي تتناما مع صورة العصر الجديدة.

غير أن هذه المحاولة لطالما باءت بالفشل نتيجة الأثر الذي خلفه النقاد حيث اتخذوا النموذج الأصل -الشعر الجاهلي- و ثنا فنيا قصروا حركة الفكر و الفن عليه، بحيث أصبحت غايتهم الأولى تقرير أحكامه على نحو صارم ينبغي أن يحتذى، و يحاكى في كل آن، فلم يعد الغرض من النقد كما يقول **أحمد ضيف** "تقويم حركة العقول و الأفكار، بل شرح الشعر العربي، و تقرير طريقة الشعر الجاهلي، ليكون نموذجا يحتذى و منهجا للشعراء...فتمكنت الطريقة العربية القديمة، و طريقة الخيال و التصور عند العرب، من الاستيلاء على أفكار الشعراء المتأخرين".[2]

و في خضم هذه النظرة، لم يعد النقاد يعتمدون في حكمهم على أصالة الشاعر و إبداعه، على المقياس الفني و الجمالي الذي يوسم به الشعر من جودة السبك و حسن الصياغة و التصوير و الصدق الفني، بل يحكمون بهواهم النفسي، فيهجمون بثقلهم كله على شاعر يتهمونه بأنه سارق متبع و لو حاز الإبداع، و آخر بأنه سابق مبتدع و لو وقع في الاتباع، و مرد هذا الادعاء هو تعصب النقاد للقديم و حرصهم على التمسك بالأصل وإرساء نماذجه للحفاظ على مورد اللغة الصافي، مرسخين فكرة **"لا جديد تحت الشمس"** وقد أطلق **خليل جبران** على هذا النوع من التشبث التراثي اسم: **"(العبودية العمياء)"** التي توثق حاضر الناس بماضي آباءهم و تجعلهم

---

[1]- السيد قطب، النقد الأدبي، أصوله و مناهجه، ط 6، دار الشروق، ،مصر، 1990، ص 120.
[2]-أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب،ط1، القاهرة، 1991، ص 158.

يخضعون لتقاليد جدودهم بحيث يصبحون أجسادا جديدة لأرواح عتيقة "[1].

ومن المؤكد الذي لا مشاحة فيه، أنه أصبح الوقوع في فلك الماضين أمرا لا مناص منه خاصة و قد حددت لهم مذاهب القول، و رسمت لهم شعاب الفكر، و طولبوا بأن لا يتجاوزوها، كان ذلك حجزا على حريتهم، يضيق بهم أمامه المجال الخصيب، و سينتهي الأمر حتما إلى أن يصب نتاج عبقرياتهم في قوالب واحدة، أو قوالب متشابهة يفقدون فيها القدرة على الإبداع و الافتنان، هذا إذا لم تكف مواهبهم عن القول، و لم تنضب ينابيع شاعريتهم، و تتوقف نهائيا عن التدفق و الإشعاع، و هو ما اصطلح عليه **بدوي طبانة** بمفهوم **الالتزام**[*]**بالأصل**، و قد أنكر **طبانة** هذا الحجز الفني على الأديب حتى يتسنى له أن يعيش الإبداع الحقيقي في ظلال الحرية ، لأن الأديب مع الصدق المطلوب في العمل الفني لا يستطيع أن يجيد فيما يراد، و إنما يبدع في العبارة عما يريد[2].

و في ظل هذه النظرة - ألا و هي الإيمان بمبدأ الحرية في تجسيد العمل الشعري- يتجلى لنا معنى الإبداع الحقيقي، " فالإبداع نفي يتقدم، بحيث يصبح التواصل و التشابه نفيا له لأنهما يؤديان إلى إعادة ما أنتجه السابقون ، و الجوهري في الإبداع هو كشف علاقات جديدة في ضوء يفتح أفقا بكر، و من هنا يمكن الإقرار أن جوهر الإبداع في **التباين** لا في **التماثل**"[3] .

فالإبداع في ضوء هذا الرأي موسوم **بالاختلاف** أي **بالتحرر** لا **بالائتلاف** ، غير أن الهروب من الأصل لابد أن يكون موشحا بمبدأ الصدق و هو ما أكده **أدونيس** بقوله:" إذا كان التحرر علامة الإبداع ، فان الإبداع لا يكون علامة الأصالة إلا إذا كان علامة الحقيقة، فالإبداع بذاته كالانفصال عن الماضي بذاته، لا قيمة له إلا إذا ارتبطا بالكشف عن الحقيقة ، و كل مبتكر في هذا المستوى إنما هو كالنبِي فجرٌ لذاته" [4].

---

[1]- صابغ توفيق، أضواء جديدة على جبران، منشورات الدار الشرقية للطباعة و النشر ،بيروت ،لبنان،1966،ص236.

[*]-الالتزام: هو إلزام وإرغام الأديب على اتباع نهج القدامى فيحيد عن واقعه ولا يبوح عن مكنون نفسه وبهذا نلفي إبداعه يفتقر للصدق الفني ،ينظر بدوي طبانة، قضايا النقد الادبي، دار المريخ للنشر ، الرياض 1984 ، ص17 .

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 26 إلى ص 30 .

[3]- أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب: صدمة الحداثة،ج2 ،ط2 ،دار العودة، بيروت ،1987،ص52.

[4]- المرجع نفسه،ص179 .

و في ضوء هذا التركيب يمكن القول أن الشاعر اللاحق- المتأخر-" ما هو إلا شاعر مقلد يعيش دائما في بوتقة الإلغاء فيمارسها بحيل مختلفة، و نقصد بثقافة الإلغاء ذلك النشاط الفكري الذي يعتمد على إلغاء الآخر لتأكيد الوجود الذاتي و الشخصي و حيازة الأسبقية "[1].

فالشاعر لكي يحوز **ملكة الإبداع**، و يحقق وجوده ، لابد له من **نفي الآخر (الماضي)** ، التي تعد **الخطوة الأولى** في ثقافة **الإلغاء** ، و يؤدي هذا بدوره إلى محاولة الكشف عن علاقات جديدة تتجسد من خلال المعاني، فيتضخم الأنا لديه و هي أنا متعددة (أنا الماضي و هي عصارة محفوظاته السابقة بالإضافة إلى أنا الحاضر المتمثلة في رؤية العصر الجديدة)، غير أن الإشكال الذي نلفيه أنه بمجرد البدء في عملية نظم النص الجديد تترسب **شظايا التراث الراسخة** في المذكرة **بفعل لاشعوري**{لاإرادي-فطري} **فتندمج** مع معانيه **البكر**، فيتولد خلق **إبداعي جديد** في **لباس تراثي**.

و ما نرومه في ظل هذا المزج بين الالتزام و الحرية ،أننا نلفي الشاعر قد جسد المقياسين في آن واحد فحقق **مبدأ التحرر** باعتماده عنصر الحقيقة في تصوير الواقع و توليد معاني من صلب عصره، و في الآن ذاته وقع في **مبدأ الالتزام** (بفعل لا إرادي) لأنه ينسج إبداعه على منوال القديم، غير أن هذا المزج بين الالتزام أو الحرية ما هو إلا وسيلة ليفصح الشاعر المحدث عن عصره و دعوة غير مباشرة لإطلاق عنان الحداثة، غير أن ذلك أوقع الشاعر في التبعية و الأخذ لكونه" يستمد حياته النفسية من أسلافه و يصنع أثوابه المعنوية من رقع ينجزها من أثواب من تقدمه "[2].

غير أن هذه الرؤية المبدئية التي أوضحت حيل المبدع في بناء الخلق الأدبي وفق مبدأ الإلغاء (التحليل النفسي) ،أفضت كل عناصرها إلى أن تسلك مسارا واحدا انتهى في آخر المطاف إلى العودة إلى الأصل، و قد لا نغالي القول إذا أكدنا أن الوقوع في حيز الاجترار و الاخذ أصبح حتميا بالنسبة للشاعر المحدث و إن كانت تبدوا لنا أنها نوع من التقديس للتراث و

---

[1]- محمد تحريشي، أدوات النص ، اتحاد الكتاب العرب، د ت، ص 200 .

[2]-أدونيس، الثابت و المتحول، صدمة الحداثة ، ج 2،ص 178.

التأثر بالشعر الجاهلي ، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن المبدع لابد" أن يتأثر بمقروءاته و محفوظاته التي ترسبت في لا شعوره، ،ثم جاءت مناسبتها فبرزت إلى السطح دون قصد إلى سرقة، أو عمد إلى اغتصاب، و مثل هذه المسائل من أسرار عمليات الخلق الفني "[1].إلا أنها كانت في نظر النقاد و اللغويين المتعصبين للقديم خاصة بمثابة الطفرة التي فتحت لهم آفاق التحامل على الجديد ورضخ كل فكرة جنينية محدثة حتى ولو اتسمت بالابتكار و هو ما أكده الدكتور **أحمد شايب** " وطبيعي أن هذه النظرة النقدية الجامدة لابد أن تفضي إلى مشكلة تتجلى في التناقض القائم بين حض النقاد الشعراء على محاكاة النموذج الجاهلي ثم اتهامهم بالتقليد إن هم فعلوا ذلك"[2].

فاقتنعنا- انطلاقا من هذا المبدأ- أن الشعر العربي كله استحال إلى ضروب متنوعة من التكرار و آل الشعر-على حد قول **الدكتور ناصف-**" ضروبا متقنة و غير متقنة من السرق"[3]، و هذا الوعي المأزوم لفكرة التقليد وضع كل المبدعين- خاصة المحدثين- على قدم المساواة" فإذا ما وافق الشاعر المحدث، بعد ذلك شاعرا متقدما في معنى أو أسلوب رمي بهذه اللفظة الشنيعة: لفظة **سارق** "[4].

و يرى **ابن رشيق** أن افتقاد نظرية السرقات للمقياس النقدي- خاصة في العصور الأولى- جعل إمكانية الوقوع في فوهتها متاحا لجميع الشعراء حتى من يشهد لهم بالفحولة وابتداع المعاني، و لهذا نجده يصفها بالسعة يقول:" **وهذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه** "[5] .

أما **الآمدي** فقد اعتبر هذه الظاهرة بمثابة الباب الذي لابد و أ ن يطرقه كل شاعر مرارا و لعله برأيه هذا يقزم ظاهرة الإبداع الشعري و يوسع من ركح التبعية يقول :"**إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم و لا متأخر**"[6] ،و مما زاد من تقليص دائرة الإبداع لدى الشعراء أن النقد

---

[1]- مصطفى الصاوي الجويني، معالم في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ت، ص187 .

[2]- أحمد شايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ،ط10،1994، ص 134 .

[3]- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية ،عالم المعرفة، المعهد الوطني للآداب ، الكويت ،2000، ص 128 وص129 .

[4]- المرجع نفسه،ص129.

[5]-أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأسدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج2،ط5،دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة،1981 ،ص280.

[6]-الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ت محمد محي الدين عبد الحميد، منيل الروضة، 1922،ص283.

العربي القديم لم يستطع تجاوز مفهوم السرقة بمعناه التهجيني، و إضفاء روح التفاعل و التثاقف و التأثير على النصوص اللاحقة ، و بناءا على هذا انكبت جهود الشعراء على الاتيان بالمعنى الجديد و لو كان تافها حتى يسلموا من الاتهام بالأخذ ، و قد علل **هدارة** جناية هذا المجال الضيق الذي وضعت فيه مشكلة السرقات على الأدب " و كانت نتيجة ذلك انحصار مواهب الشعراء في التنقيب عن معنى جديد، لم يسمع به الناس، و لو كان تافها، و التوت أساليب التعبير التواءا ، الغاية منه إخفاء المعنى القديم، و قد صرف هذا الإغراق الشاعر في الجزئيات بدل الكليات ،فلم تتغير فنون الشعر وإن كان الفن الواحد قد تُجمَع له الكثير من المعاني الرائع منها و السفساف"[1].

غير أن ذلك لا يعني أن الشعراء المحدثين سعوا للركض وراء المعاني الجديدة فقط وقطع الصلة مع التراث لأن " الإبداع ليس معناه كتابة المعنى من العدم، بل يقتضي وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية فتتمثل خلقا جديدا، فالشاعر ليس إلا حلقة من سلسلة المبدعين"[2].

و من ثم فإن تداول المعاني بين الأجيال المختلفة من الشعراء أمر طبيعي، و لكن لا ينبغي أن يقف هذا التداول عند حد التقليد الأعمى و النقل الحرفي لمعاني القدماء و صيغهم ،و إنما ينبغي أن يتجاوزوا ذلك إلى إبراز شخصية المتأخر و فكره و خياله فيما أخذه عن المتقدم من معنى و صياغة [3] ،و هذا الأخذ يعد نوعا من الإبداع لأن العودة إلى التراث لم يكن على أساس السرقة و الاجترار، بل على أساس الإتيان بالمعنى الشعري المتجدد الذي يصح فيه الإبداع و الاختراع "لأن الشاعر المحدث لن يخترع معنى جديدا في الحياة وإنما يخترع هيئة جديدة للتعبير، فالأديب لم يخلق معاني الحب و الشجاعة و الاقدام والحزن، و إنما خلق هيئة الإحساس بذلك كله"[4]، فهي معاني موجودة منذ الأزل لكن إذا أبدعها الشاعر المحدث في صورة مبتكرة موسومة بملامح عصره فهذا سيبدو لا محالة أنه إبداع فردي لم يسبق إليه سابق و لم يلحقه لاحق، و إن كان في الحقيقة مبني على المعنى الأصلي (التراث) الذي يعد نواة المعنى لدى

---

[1]- مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة ، مكتبة الانجلو المصرية، 1957 ، ص 264 .
[2]- د.عثمان موافي، الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي القديم تاريخها و قضاياها، دار المعرفة، 2000،ص220.
[3]-ينظرالمرجع نفسه، ص221.
[4]- د.حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، ط1،دار النهضة ،بيروت،1982،ص120.

الشعراء، لأن الشعر المحدث بمبناه و معناه متطفل على المعنى الأصلي-للنموذج الجاهلي- لامحالة.

و هذا ما حاول **أحمد أمين** تأييده في قوله:" قد يستعير الشاعر من غيره و يقلد غيره و لكنه دائما يصهر ما يستعيره في مزاجه الخاص و طريقته المتميزة فيعدوا و كأنه أصيل لم يطرقه طارق، و يمكن أن نشبه المعاني الأصل (القديمة) بالأواني التي يُغتَرفُ بها الماء، كلها واحدة- مستديرة- و لكنها تختلف من حيث الجودة و الشكل"[1]، والمعاني أيضا كلها تراثية مستقاة من القديم فيغترف الشاعر ما يريد، و الإبداع المنوط بهذه المعاني ليست على نمط واحد بل يختلف من حيث الصياغة و الصناعة و مدى براعة الأديب في إخفاء دبيبه، و من هنا تتجلى لنا ذروة الإبداع الحقيقي الذي يجسد فكرة الاختلاف لا الائتلاف مع الأصالة.

و على ضوء ما تقدم، لا نغالي في القول إذا ما أكدنا أن عودة المبدعين إلى تراث أسلافهم و إلى التجارب الفنية القومية أمر لاشك في جدواه إذا كانت هذه العودة لغرض الإضافة و التجاوز لا لغرض الاجترار و التكرير "لأن الذي يميز المبدعات الفنية البارزة هو مدى التباين بينها و بين غيرها و ليس مدى التشابه"[2].

و الحق أن النقاد أدركوا ضرورة استرفاد الشاعر لتجارب الآخرين، لكنهم مع ذلك كانوا يحاسبونه محاسبة شديدة عما يستعيره من غيره ، رغم حرص الأدباء على تفادي سهام النقد و الأكثر من ذلك أنهم "كانوا لا يقرون بسرقاتهم إلا في أطوار نادرة، غير أن النقاد حرصوا على اتهامهم بسرقة أفكار الآخرين (القدماء) و ألفاظهم في تحامل باد، و ادعاء مبالغ فيه"[3].

و يسوقنا هذا إلى الإقرار أن قضية السرقات الشعرية لم تُتَخذ كوسيلة لإرساء الضوابط النقدية التي تفصل بين الإبداع و الأخذ، بقدر ما اعتبرت سلاحا قويا للتحامل على الأدباء و خاصة في العصر الأموي والعباسي لإيقاعهم في بوتقة التقليد معتمدين أحكاما "تتحكم فيها

---

[1]-أحمد أمين ،النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ،ج1 ،القاهرة، 1962، ص159.
[2]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية،ط2 ،دار الأندلس، بيروت،1981 ،ص32.
[3]- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي ، دار هومة، 2007،ص199

الأهواء و النوازع من غيرة و حسد أكثر مما تحتكم إلى الذوق الأدبي، و هي أمور طبيعية بين أبناء الفن الواحد"[1].

و خير مثال لذلك ما ورد في المحاورة التي جرت بين الحاتمي و المتنبي، حين ادعى **الحاتمي** أنه لا يشهد له بمعنى مبتدع إلا النادر منها و يتجلى ذلك بوضوح في قوله عن المتنبي: **"ما أعرف لك إحسانا في جميع ما ذكرته، إنما أنت سارق متبع و آخذ مقصر، و فيما تقدم من المعاني التي ابتكرها أصحابها مندوحة عن الشاغل بقولك"**[2] ، فالدوافع الذاتية واضحة في هذه العبارات وبين الناقد أن كل بيت أورده الشاعر معتزا فخورا له أصل سابق ،وأكد على مدى فضل السابق و براعة جودته على شعر المتنبي.

و هذا ما أقره **الجرجاني** حيث رأى أن النقاد العرب- المتعصبين للقديم خاصة- نددوا بالسرقات ليتخذوا منها قاعدة قوية يقصفون بها حصون شاعر معين يقول:**" و متى طالعت ما أخرجه أحمد بن أبي طاهر و أحمد بن عمار من سرقات أبي تمام، وتتبعه بشر بن يحيى على البحتري، و مهلهل بن يموت على أبي نواس عَرفْتَ قُبح آثار الهوى و ازداد الإنصاف في عينيك حسنا"**[3]، و إذا ما تأملت أسماء هؤلاء الشعراء تجدهم كلهم من أبناء الشعر المحدث، و هذا دليل قاطع على أن تتبع الظاهرة كان بدافع التعصب و الهوى والحط من قيمة المحدث.

و قد عمد النقاد إلى الاشتغال بمثل هذه المتابعات السطحية القائمة على مجرد الأخذ للفظ أو المعنى، و العزوف عن تحليل النص الشعري تحليلا أدبيا يحاول استنفاذ طاقاته الجمالية و قيمته الفنية ومرد ذلك اعتمادهم الذوق الفطري الذي يفتقر للنقد المنهجي القائم على أساس التنقيب عن المعنى، و تفجير مكامن جمالياته من الداخل وقد أكد **شوقي ضيف** على هذه المسألة بقوله: "إن القدماء بالغوا في بحث هذا الباب الذي فتحوه، و لم يحسنوا إقفاله، ولا تغير المناظر وراءه، إنما جمدوا عند فكرة واحدة، و هي أن الشعراء جميعا سارقون، و أن المعنى الواحد يأتي

---

[1]-علي أدهم، على هامش الأدب و النقد، دار الفكر العربي، القاهرة ، د ت، ص63.

[2]-أبي سعد محمد بن أحمد العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبي، ت إبراهيم الدسوقي، ط2،دار المعارف، مصر،1969، ص280.

[3]-الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي و خصومه، ص 209.

على أساليب مختلفة، و لم يحققوا ذلك، و لم يدققوا فيه مع أن المسألة كان ينبغي أن تُبْحَث في أفق أوسع فالموضوع ليس سرقات ينظر إليها في مجال ضيق ، إنما هي مسألة كبرى من مسائل العملية الفنية في الشعر"[1].

غير أننا نلفي أن هناك من النقاد - كالجرجاني والآمدي وابن رشيق وابن الأثير- من الذين حرصوا كل الحرص على توجيه مشكلة السرقات الوجهة الصحيحة، وإزالة الشك في مقدرة أدبنا على التجديد والابتداع، ودحض اتهاماتهم بالدوران في حلقة مفرغة من معاني الأقدمين وأساليبهم وتعريض تراثنا الشعري القديم للشك في قيمته بالنسبة للآداب الأخرى كأدب حي له شخصيته وتراثه الفني المتجدد، غير أن هؤلاء وإن اتصفت آراءهم بالإنصاف إلا أننا نجدها تصدر عن هاجس العودة إلى التراث.

وما نود تأكيده -استنادا لما سردناه آنفا- أن الولوج في دراسة قضية السرقات الشعرية سيقودنا بالضرورة إلى معالجة مسألة الإبداع، لأن المألوف عندنا أن كل سرقة لا بد أن تنطلق من طفرة إبداعية، اللهم إلا السرقة الفاضحة الحرفية، غير أن الشاعر مخير بين سبيلين إما أن يبدع الشاعر معاني بكر فيشهد له بالسبق والاختراع وإما أن يولد معاني سابقيه في قالب جديد، فيشهد له بالإبداع و لكن في إطار الإتباع الحسن .

غير أن السؤال الذي يلح علينا في ظل هذا الاختلاف حول المصطلح الواحد-الحاحا شديدا- أنه على الرغم من أن كل شاعر يمتلك ناصية اللغة و الألفاظ القح و يحوز المعاني إلا أننا نجده يتخذ مسلكين متناقضين، فيوسم الأول **بالخلق** لقدرته على الإتيان بالجديد و يتهم الآخر **بالسرقة و الغصب** لتوليده المعنى القديم، **فهل يرجع سبب هذا الاختلاف إلى القدرة الإبداعية المنتجة أم أن العوامل تكمن في تأثير الأسس المكتسبة التي تعد من حوافز عملية الإبداع الأدبي؟**

و قبل أن ندلف إلى معالجة هذه الإشكالية بشيء من التفصيل بالتنقيب عن دواع الإبداع و حوافزه في العمل الشعري لابد أن نوضح للدارس أولا معنى القديم {النموذج الأصل} و كيف

[1]-شوقي ضيف، النقد ،دار المعارف ، ط5 ، 1996، ص63.

حاول النقاد ترسيخه عبر العصور رغم تجدد الرؤى و عصرنة البيئة و ما ذلك إلا لتقديسهم له و الانبهار بمعانيه ودفعهم ذلك للتأكيد أن الإبداع يعد قسرا على الأصل و كل جديد يقابل بالرفض و يتهم بالأخذ و الغصب، و مثل هذه الآراء تعد مرآة عاكسة لصورة النقد الغير المعلل الذي كان يعتمد على الأهواء بدل المقاييس المحكمة، وهذا ما سنحاول إبرازه في تلافيف البحث :**عن كيفية ترسيخ فكرة النموذج الجاهلي القديم كنموذج يتجدد ولا يندثر و يدحض كل إبداع تنشق نسيم الحداثة** ،و كل هذه القضايا حرصنا على إثباتها باعتبارها الجذور التمهيدية التي هللت الطريق لظهور فكرة السرقات الشعرية.

2-ترسيخ فكرة النموذج الأصل بين القدماء و المحدثين:

أ- حتمية العودة إلى القديم (الأصل) والدعوة إلى الإتباع:

لقد سعى النقاد في دراستهم لقضية السرقات الشعرية إلى إرساء نماذج الإبداع من الإتباع بداعي الفصل بين المعنى المبتدع: الذي ابتدعه الشاعر فلم يسبق إليه و لم يتبع فيه[1]، و بين المعنى المتبع أو (المتشعب)[2] : الذي تتشعب منه عدة معاني أخرى، و في هذا الصنف بالذات وقع جل الشعراء في بوتقة التبعية و الأخذ، و كان هدفهم من ذلك الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، و مقدار ما حوت من الجدة و الابتكار، أو مدى الأخذ من سابقيهم بالتقليد و الإتباع، غير أن الواقع أن الاهتداء إلى نماذج الإتباع أو الإبداع يحتاج إلى كثير من الفطنة و الذكاء، و لا يمكن أن يكون الحكم بذلك مبنيا على نظرة سطحية أو نقد فطري غير معلل[3].

---

[1]-ينظر ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز(تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة)،ت محمد زغلول، ط2، دار المعارف، الإسكندرية، د ت، ص109.

[2]-أورد ابن الأثير اسم **المعنى المتشعب** على**(المعنى المتبع)** للدلالة على المعنى الشعري الذي توارد عليه عدة شعراء، ينظر المثل السائر، ابن الأثير، ت الحوفي و طبانة، القاهرة ،1959،ص65 -66.

[3]-ينظر بدوي طبانة، السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها)،نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، المقدمة ،ص04.

و مما زاد من تعميق هذه الظاهرة(التبعية) النظرة النقدية التراثية التي أعطت أهمية للسابق زمنيا لأنها ترى فيه النموذج الكامل، وهي النظرة التي ألغت الإبداعية على النص اللاحق و أقرتها للنموذج المتحقق في الماضي، ورغم أن للمحدثين مزاياهم التي يشهد لهم فيها بالإجادة والإبداع، فإن الفضل يظل للسابق على اللاحق ، حتى و لو تعلق الأمر بالإنجازات التي يأتي بها المحدث متجاوزا ما تحقق لدى سابقيه[1]، و الذي لاشك فيه أن هذا الانجاز سيفضي في نهاية المطاف إلى ادعاء السرقة فيه، لأنه في نظر النقاد المتعصبين للقديم مجرد نسخة و النسخة لا يشهد لها بالإبداع أبدا.

و لئن كان هذا النقد يكشف عن نزعة العداء للمحدث ،فانه يكشف من جهة أخرى عن حتمية العودة إلى الأصل، لأنهم يقرون أن طفرة الإبداع تأسست في النماذج القديمة لا غير، فأصبحت تلك المعاني القديمة توصف بالخصوصية و الندرة، و الأكثر من ذلك أنهم اعتبروا القدم مقياسا نقديا للجودة و الرداءة.

و لعل المفهوم اللغوي لمصطلح القدم سيحيلنا- لا محالة- إلى حقيقة تشبث النقاد بالنموذج القديم ، من ذلك ما أورده **ابن فارس** في معجم مقاييس اللغة **"قَدِمَ** أصل صحيح يدل على سبق ورغف، ثم يفرغ منه ما يقاربه، يقولون: **القدم** خلاف **الحدوث**، و يقال شيء قديم : إذا كان زمانه سالفا و أصله قولهم مضى فلان قديما و لم ينثن **"**[2] .

و قد أكد **التهانوي** هذا المعنى في قوله:" **القدم** عدم المسبوقية بالغير سبقا ذاتيا، ويسمى قدما ذاتيا، و معناه عدم احتياج الشيء في وجوده إلى غيره في حال ما ، فهو بمثابة الأصل **"**[3] .

غير أن الأخذ بهذا المفهوم سيحيلنا إلى حقيقة -لا مناص منها- ألا و هي ضرورة الاقتداء و السير على سننه، لكونه يمثل الأصل و الأولية الزمنية، فهو من جهة المتقدم في الوجود على غيره، و من جهة أخرى لابد أن يوصف بالكمال بدليل أن الحكماء، ادعوا أن ذات الله وحدها الموصوفة بالقدم أما غير ذلك فلا يوصف به، ولما كان الأمر كذلك فلابد أن يعكس لنا هذا

---

[1]-ينظر سعيد يقطين، الرواية و التراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ط1،1992،ص13.
[2]-ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ت عبد السلام هارون،ج5، ط 2، مكتبة البابي الحلبي ، 1970، ص56.
[3]-التهانوي محمد بن علي، كشاف اصطلاحات الفنون، ج5 ،مطبعة خياط، بيروت، د ت، ص1211.

المصطلح صورة من صور القداسة و الكمال لاتصاله بالخالق، و إذا ما أسقطنا هذا المفهوم الدلالي لمصطلح القدم على الأدب ، فإننا ندرك أن " النص القديم هو النص العائد إلى أصل صحيح غير مُقلد" [1] .

و عليه أصبح الإبداع التراثي -في ظل هذه النظرة- أساس كل جودة و معيار تفوق، و كل إتباع له هو محاولة اجتهادية لتقمص جودته و معانقة تفوقه، و سبب هذا التقديس مبعثه الاعتقاد بسمو و مثالية القديم، فأصبح بمثابة النموذج المحتذى الذي انبثق من كنهه جوهر الإبداع الحقيقي، فكان هذا الاعتقاد حجة و أسلوب دفاع و برهنة على صفاء و نقاء هذا النموذج ،بل وسموه بالأصل الذي يُفتَقرُ إليه و لا يفتقر هو إلى غيره.

وواقع الأمر أن تشبث النقاد بالنموذج القديم، دفعهم إلى رضخ كل تجربة شعرية جديدة وحصر المادة الإبداعية في ثلة قليلة من الشعراء الجاهليين لا غير، و لعل الفضل هنا لا ينحصر - في نظر النقاد المتعصبين للقديم- في **سبق الاكتشاف** بقدر ما يعود إلى **سبق الوجود**، الأمر الذي جعلهم يحملون لواء الإبداع و يحوزون ملكات المعاني، و تبعهم الناس في ذلك، و يتجلى ذلك فيما روي عن امرئ القيس، الذي يعد أول من فجر عين الشعر و أبدع فيه، و قد عبر **عمر بن الخطاب** عن ذلك بقوله :" **امرئ القيس سابق الشعراء ،خسف لهم عين الشعر، فافتقر عن معان عور أصح بصرا"**[2] فهو أول من ذلل طريق الشعر و بصرهم بمعانيه، و فند أنواعه و قصده ،فاحتذى الشعراء على مثاله، فعمر بن الخطاب ابتدأ قوله **بمقياس الأسبقية (سابق الشعراء)** و هذا دليل على تأكيده **للمعيار الزمني** كمقياس للتقويم، لأنهم أدركوا أن أسبقية الزمن مكنت الشعراء لا محالة من استدراك العديد من المعاني البكر، فكان هذا المقياس بمثابة الهاجس الذي لطالما أشعر الشعراء المحدثين بنفاذ المعاني و حضهم على التقليد و الأخذ.

---

[1]- مجموعة مؤلفين، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، ص 28،مادة أصل.

[2]-ابن قتيبة، الشعر و الشعراء ،ت أحمد شاكر ،ج1 ، دار المعارف، القاهرة، د ت ، ص 128 و ينظر أيضا الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني،ط5،ج7،، نشر دار الثقافة ، بيروت، 1981، ص 123 .

غير أننا ندرك في الوقت ذاته، أن جوهر الإبداع لا يكمن في السبق الزمني بقدر ما يعود إلى القدرة على إنتاج المعاني القح التي لم يسبق إليها، و هو ما أكده **ابن قتيبة**(ت276) في قوله:**« سبق امرئ القيس إلى أشياء ابتدعها و استحسنتها العرب و اتبعته فيها الشعراء، من استيقاف صحبه في الديار، ورقة النسيب ،وقرب المأخذ و شبه النساء بالظباء والبيض و شبه الخيل بالعقبان و العصى و قيد الأوابد»** [1] .

و يقول **الأصمعي** (214 هـ) في المقام ذاته :« **أولهم كلهم في الجودة امرئ القيس له الحظوة و السبق و هو رأس الشعراء، كلهم أخذوا من قوله، و اتبعوا مذهبه»** [2].

أما **ابن رشيق** فقد أصر على تقديمه لا لكونه أول الشعراء- و هو ما لا يمكن الأخذ بصحته-، بل من حيث أنه تقدم على هؤلاء، لما في كلامه من الفضيلة و المنقبة التي انفرد بها الشاعر دون غيره، فشهد له بالريادة و الاختراع الشعري يقول عن امرئ القيس:**« هو المُقدَمُ لا محالة ، و إنْ وقع في ذلك بعض الخلاف، فالمميز الحاذق بطرق البلاغة يجد لكلامه من الفضيلة في نفسه ما لا يجد لغيره من كلام الشعراء و البحث و التفتيش يزيدانه جلالة و يوجبان له على ما سواه مرتبة و يشهد الطبع وذوق الفطرة لذلك شهادة بينة واضحة لا تدركها شبهة"**[3] .

ولعل من أبرز المعاني التي ابتكرها الشاعر، و سلمته له الشعراء جميعا فلم ينازعه فيه أحد قوله في وصف فرسه:

وَ قَدْ أغْتَدِي وَ الطَّيْرُ فِي وَكَنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدَ الأَوَابِدِ* هَيْكَلُ [4]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 109 .

[2]- الأصمعي عبد الملك بن قريب، كتاب فحولة الشعراء ،ت س توري، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1971 ، ص 18 .

[3]- ابن رشيق ،قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ت الشادلي بويحيى، الشركة التونسية،1972 ،ص21.

[*]-قيد الأوابد: عنى بذلك أنه إذا أرسل فرسه إلى الصيد صار قيدا له من شدة عدوه ، وقد اقتدى به الشعراء فقالوا:(قيد النواظر، وقيد الكلام ، وقيد الألحاظ)وهو أول من ابتدع قيد الأوابد ،ينظر عبد الهاوي عقبة، ملامح نقدية في الأدب العربي، ج2، القاهرة ،د ت، ص54

[4]- امرئ القيس، ديوانه ، ت حسن السندولي ،ط 5، د ت ، ص 72 .

فتفضيل امرئ القيس- إذن- و شهرته راجعان إلى خلق نماذج من التعبير لم يسبق إليها أحد قبله **(فقيد الأوابد)** صورة لم تكن العرب قالتها و لا سمعت بها ، حتى جاء بها الشاعر فاقتدوا به و حذو حذوه.

و في ظل هذه النظرة أصبح المفهوم النقدي للإبداع لا ينحصر في بوتقة الأسبقية الزمنية بقدر ما يعتمد على الجودة في صياغة المعنى الشعري، فيصبح هذا الإبداع بمثابة علم يقتفي الناس سننه لشدة تأثرهم بمعناه ذلك أن" التعبير حين يسبق إليه الشاعر، و يُشرِعه للناس، لا يلبث الناس أن يرتبط في أذهانهم بهيئة من المشاعر، فيصبح علما عليها، و تصبح هذه الهيئة من الإحساس ،لازما من لوازمه ،و معنى من معانيه" [1].

و الواقع أن حرص القدماء على تثبيت عرى هذا النص القديم، و إثبات أصالته أقحمنا في متاهة البحث عن عرق هذا النموذج الأدبي المقدس الموسوم بالأصالة و الكمال؟

و من الضروري أيضا أن نتساءل- و نحن في خصم إثبات فكرة الإبداع-عن أي عصر من العصور الأدبية انبثقت الفكرة الجنينية لمصطلح الإبداع الأدبي، و إذا كانت أسس التحول الشعري -أو نظرية الإبداع- تعود جذورها إلى النموذج القديم الذي وسموه بالأصل و الكمال كنموذج يستمرو لا يتبدد، يحاكى و لا يبتكر من جديد -في نظر المتعطشين للقديم- فإن ذلك سيدفعنا لا محالة إلى التنقيب عن نوعية هذا الأصل الإبداعي؟ فهل هو كامل حقا؟ و هل يستحيل الإتيان بما هو أفضل منه ؟ غير أن هذا سيحيلنا حتما إلى مسألة أخرى لطالما أقعدت الباحثين و أعجزتهم فلماذا يعد النموذج القديم وحده النموذج المحاكي و ما الشعر المحدث إلا صورة مقلدة و مسروقة من الأصالة، فهل مرد ذلك التعصب و النقد الفطري ؟.

أم لخروج هؤلاء على السنن المعهود الذي لا ينبغي الخروج عنه فهو عماد شعرهم و شاهد تاريخي على حياتهم؟

ب-إثبات الأصالة للشعر الجاهلي: (أصل الإبداع):

إن النظرة الفطرية للقدم عند النقاد القدامى و الاشرئباب الذاتي إليه، جعلت من النموذج القديم تراثا إبداعيا بدئي التكوين أزلي المنشأ، يستمد وجوده و حقيقته لا من الفن و حقيقته

[1]- حلمي مرزوق ،النقد و الدراسة الأدبية،ط1، ص117

الوجدانية، و إنما من العتاقة اللامتناهية لهذا الأصل، و قد كان **ابن سلام** أول من أفصح عن هذه الشذرات الأولية **لظهور هذا النموذج** الذي-بلا شك- يمثل قفزة نوعية لإطلاق العنان لظاهرة الإبداع الأدبي ، بل بمثابة اختراق للمقدرة و العادة البدائية التي جبلت على التمرد و الطيش، "ذلك لكون الإنسان منذ بدأ يتفنن و ظاهرة الإبداع الفني تثير انتباهه و تدفعه إلى محاولة تمييزها و الكشف عن طبيعتها و بواعثها ، و ما ذلك إلا لإدراكه في بداوته أن ما يصدر عن المتفننين من الأصوات المقطعة و الحركات الموقعة المنظومة تختلف عن سائر الأقوال و الأعمال التي يتداولها الناس العاديون، فكان من اليسير على البدائي الساذج أن يتصور هذه الجهود الفنية التي لا يستطيع الآحاد العاديون الإتيان بمثلها من الخوارق و أن يصبغ عليهم من القدرات ما يتجاوز الجهد الفني في ذاته إلى التسلط على عناصر الطبيعة أو الاستئثار بالعلم أو الإبانة عن الغيب المحجوب"[1].

و قد حدد **ابن سلام** ظهور هذه **الأولية** للإبداع الشعري بقوله " **إن المهلهل بن ربيعة هو أول من قصد القصائد، و أنه سمي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب و هو اضطرابه واختلافه"**[2] وهو ما أكده **الأصمعي** بقوله **:"أول من تروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتا من الشعر مهلهل ،ثم ذؤيب بن كعب بن عمرو بن تميم، ثم ضمره رجل من بني كنانة و الأرقط بن قذيع.....و كان امرئ القيس بعد هؤلاء بكثير"**[3].

أما **الجاحظ** فقد أقر " **أن الشعر حديث الميلاد ،صغير السن ،أول من نهج سبيله و سهل الطريق إليه امرئ القيس بن حجر، و مهلهل بن ربيعة "**[4] .

إذا ثمة تردد في تحديد **أولية الشعر**، ومعرفة الشاعر الأول، ومما لا شك فيه، أن هذه القصائد التي وصلتنا تعود جذورها إلى **العصر الجاهلي**، و بالرغم من أنها تكمل تقليدا شعريا سابقا عليها، و إنها حلقة في سياق طويل، إلا أن المُسَلم به أنها- هذه القصائد- تعكس صورة لما يمكن أن نسميه **بمبدأ الأولية الجاهلية** فهذا "الشعر الجاهلي هو بمثابة بداية، و عليه يجب أن

---

[1]- عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة القاهرة،1960،ص 84 .
[2]- الجمحي، محمد ابن سلام، طبقات فحول الشعراء ،ت محمود شاكر ،ج1،مكتبة الخانجي ،1974،ص 33 .
[3]- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمان، المزهر في علوم اللغة و أنواعها ، ج2، دار احياء الكتب العربية ، د ت ،ص477.
[4]- الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر ، الحيوان، ت عبد السلام هارون،ج1،ط3،مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، 1965،ص74.

يكون أصلا لكل ما بعده، و كل ما بعده يجب أن يتبعه و يقلده، ذلك لأنه معجز، فالشاعر اللاحق لا يقدر أن يتفوق على النموذج الأصل، و يكتب ما يخرج على أصوله، فالمسألة هي جوهريا ، مسألة النسج على منواله" [1].

و أصبح كل خروج عن السنن المعهود للشعر الجاهلي ضربا بالأصل ،لأن هذا النموذج - المتمثل في الشعر الجاهلي- أرسى ما يمكن أن نسميه **بالأولية التعبيرية**، و الأولية غالبا ما تكون رمزا للصحة و الجودة، و في هذا الضوء نفهم قول **عمر بن الخطاب" كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"**[2]، و إذا كانت هذه الأولية الشعرية غالبا ما تمتاز بالقلة " فلم يكن لأوائل الشعراء إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة "[3] ، غير أنه كان في ذلك النزر القليل من الشعر ما يفصح عن الواقع الجاهلي و استطاع الشاعر القديم أن ينتج المعاني العقم- البكر- التي استطاعت أن تتبوأ منصب الإبداع و الابتكار الشعري لامتلاكها لمقياس الجودة والصدق الفني.

و قد نظم العرب في العصر الجاهلي من الأشعار ما لم يجتمع عند سواهم من الأمم، وزد على ذلك أن العرب نظموا الشعر الكثير و تفوقوا في بلوغ الإبداع لأنهم اندفعوا إليه بفطرتهم و إذا تدبرت أولئك الجاهليين رأيت الشعر داخلا في كل عمل من أعمالهم موافقا لكل حركة من حركاتهم حتى يخيل لك أنهم كانوا لا ينطقون إلا بالشعر، و كان كل وحد منهم شاعرا، أو يقول الشعر ، و قد تسلسلت القريحة الشعرية في كثير من بيوتهم **بالتوارث** [4]،و الشعر المنقول بالتوارث يفصح عن أصالته و ضربه في جذور الماضي.

و ما نرومه في ضوء ما سلف، أن الشعر الجاهلي ما هو إلا وجهان لعملة واحدة، إذ استطاع أن يوفق بين الأولية الزمنية و النضج الفني، و إن كانت الأولية غالبا ما تعبر عن الرداءة و الضعف، إلا أن ذلك لم يترسم في هذا الشعر، بل أصبح من الضروري التسليم بالجزم أنه "الشعر الأصيل و النموذج الذي يحظر على الشاعر تجاوزه مهما تغيرت الظروف لأنه يمثل

---

[1]- أدونيس، بحث في الابداع و الاتباع عند العرب، الأصول،ج1،ص 113 .

[2]-ابن سلام الجمحى، طبقات فحول الشعراء، ص 24 ،وينظر أيضا ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، دار الجيل، بيروت ، ج1،ط5،1982، ص27.

[3]-ابن قتيبة ،الشعر و الشعراء ، ص108.

[4]- ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، ج 1،دار المعارف،2003،ص194

التراث و التراث هو تاريخ الأمة و القضاء عليه يعني القضاء على عرق الأمة و لأن الشعر الجاهلي هو تراث الأدب، فالقضاء عليه يعني القضاء على العرق الأدبي"[1].

ومرد هذا الإجلال أن الشعر القديم يشكل هاجسا لغويا و معرفيا بالنسبة للعقل العربي بل كان بمثابة الصدمة الفكرية و الجمالية الذي لا يمكن أن تلغيه أو تتجاوزه أية معرفة لاحقة ، بل إن المستجد من الشعر لا يكتسب شرعية الوجود و التداول إلا إذا استند إلى هذا الأصل الثابت، و أضحى كل إبداع جديد ينهل من هذا النبع الصافي المتمثل في النص الأصل" **فالأصل** هو مجمل الماضي و الحاضر و مجمل الواقع ،و الممكن ما كان و ما يكون ، و ليس فهم الأحداث الناشئة إلا تثبيتا لهذا المجمل و تفريغا عليه، و يعني شعريا : الشعر الجاهلي، فشعراء الجاهلية هم الأصول الشعرية، و هؤلاء هم القدوة"[2].

و قد أُفرِد النص الجاهلي الذي مثل الأصول بهذه الخصوصية لأنه حاز **السبق الزمني (القدم)**، الذي مثل زمن النقاء و تمثل في الكمال و النضج الفني ما أهله أن يخترق المقدرة و العادة عند المحدثين، إذ لم يُكتب لأي شاعر لاحق أجاد في القول مثلما أجاد الجاهليون ،فالشعر الجاهلي كان بمثابة الإعجاز الذي أقعد اللاحقين عن الإتيان بمثله حتى إن "الشاعر اللاحق أعجزُ من أن يتجاوز القديم حيث تناصت علاقة الشاعر بالأصول الشعرية -الجاهلي- كعلاقة الفقيه بالأصول الدينية "[3].

غير أن هذا التقديس للقدم، جعل الشعر الجاهلي بمثابة الحجة القاطعة بل الثورة الدائبة و المتمردة على كل رؤية إبداعية أو نقدية جديدة تقوم على أنقاض هذا التراث، حتى و لو كانت هذه الأخيرة رؤية مستحكمة و إبداعا جماليا راقيا، فإنها تلقى-بشكل حتمي- موقف الرفض لمجرد أنها تحمل في طياتها بذور التجديد و عوامل الخروج عن النمط الموروث و لعل مرد ذلك إيمانهم بفكرة " أن المعاني الصحيحة مبثوثة في الشعر القديم و لولا ذلك لما أمكن للنقاد أن يتخذوه حجة و أصلا ، و من هنا فلا يجوز ابتداع الألفاظ و المعاني لأنها تُحدث الاختلاف

---

(1)- جرجي زيدان ،تاريخ آداب اللغة العربية ،علق عليه شوقي ضيف ،ج1 ،دار الهلال ،القاهرة ، د ت، ص 68.

(2)-أدونيس، الثابت و المتحول ،بحث في الإبداع و الإتباع، الأصول،ج1،ص27

(3)-مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981،ص 41 .

والاشتباه ،ويجب اتباع الألفاظ و المعاني المأثورة ،إذ بهذه تحصل المعرفة والألفة"[1]، فصدق الأصل الجاهلي صفة لازمة، وهي ذات دلالة معلومة أسهم الزمن في إرسائها و عليه فالنقاد يقرون" أنه لا يُعَارَضُ ما علمت صحته(الشعر القديم)، بما لم تعلم صحته (الشعرالمحدث) فالأصالة تثبت على المتفق عليه بالإجماع و المسلم بصحته"[2] وعليه لا يجوز أن يُعارض **المثبت (النموذج الأصل) بالمتغير (الشعر المحدث)** و الضارب بجذور التراث الشعري.

وعلم العرب الذي هو الشعر علم حاصل بالفطرة، وصحة الغريزة و الفطرة دليل على كماله ،و لأن العرب حققت الصحة في أشعارها، فقد اختصوا بالشعر كرمز للبيان الكامل، و في خضم ذلك أصبح الشعر الجاهلي -خاصة- معجز العرب، وبدى أمرا خارقا للكلام المألوف بالنسبة لعامة البشر، ذلك لأنهم عاجزون عن الإتيان بمثله[3].

و مما زاد في تأكيد هذا العرق الشعري و تأصله في جذر البشرية أنه كان يمثل قوة جبارة ترقى إلى مستوى السيطرة على النفس و تدفعها إلى الإقبال على الشيء أو النفور منه، و هو ما أكده **حازم القرطاجني:" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أنه يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه ،لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه "**[4] غير أن هذا التأثير لا يحصل إلا بصدق و جودة الوصف، الذي بلغ فيه الشاعر الجاهلي مبلغا يهيأ للسامعين كأنه محسوس أمامهم يبصرونه و تتجلى لنا صورة ذلك بوضوح ، في **الافتتاحات الطللية للقصائد الجاهلية** :"فالمقدمة الطللية و ما تستدعيه من ذكر الأحبة، و ما يرتبط بهم من شدة الوجد و ألم الفراق، ما هي إلا وسيلة ليُميل الشاعر نحوه القلوب، و يصرف إليه الوجوه، و ليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط القلوب، لما قد جعل الله

(1)- أدونيس ، الثابت والمتحول ،ج1، ص108.

(2)- المرجع نفسه،ج1، ص110.

(3)- ينظر أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ،تأصيل الأصول،ج2،ط2،دار العودة،بيروت،ص44.

(4)- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ت محمد ابن خوجة، دار نهضة مصر،ط3، 1986، ص 71

في تركيب العباد من محبة الغزل"[1]، و ما يقال عن هذه المقدمة يقال عن وصف الرحلة وما يصاحبها من عناء و مكابدة حين يشكوا " النصب و السهر ، و سرى الليل و حر الهجير، وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء،.....،بدأ في المديح"[2].

فلطالما كان هذا **الشعر**-الجاهلي- تعبيرا عن **الأصالة**، فهو شاهد حياتهم و مسجل مآثرهم، حتى إن المآثر التي لا يسجلها الشعر تسقط فإن " من لم يقم عندهم على شرفه و ما يدعيه لسلفه من المناقب الكريمة و الفعال الحميدة ببيت منه، شذت مساعيه و إن كانت مشهورة ، و درست على مرور الأيام و إن كانت جساما ، و من قيدها بقوافي الشعر وأوثقها بأوزانها، و أشهرها بالبيت النادر و المثل السائر، و المعنى اللطيف أخلدها على الدهر و أخلصها من الجحد، ورفع عنها كيدا العدو، و غض عين الحسود"[3].

فالشعر عندهم محل الذروة من السنام، إذ هو أبلغ فنون القول، و أقدرها على حفظ اللغة يقول **ابن سلام:" و كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم و منتهى حكمهم به يأخذون و إليه يصيرون"**[4]، ومرد هذا الإجلال العظيم أنه يمثل النشأة الأولى ،فهذا النموذج هو رمز ذواتهم و حضارتهم، وأي مساس به هو مساس بالحضارة نفسها، و لهذا " كان الشاعر في الجاهلية يُقدَم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم و يفخم شأنهم ،و يهول على عدوهم و من غزاهم "[5] .

و مما سلف يمكن التسليم أن كل **شعر قديم** وسم **بالجودة و الإبداع** و ما ذلك إلا لكونه يستمد **أصوله من الشعر الجاهلي** باعتباره ذلك **النتاج الواعي الأصيل** الذي صدر عن شعراء عظام استطاعوا أن يخلقوا عملا فنيا عبروا فيه عن إحساساتهم، و مشاعرهم بكل سهولة و يسر، فكان هذا الشعر رؤية عميقة ، شملت كل همسات حياتهم، بل وتنقل بعمق الإطار النفسي و الذهني الذي احتوى حياتهم الفكرية، فكان هذا الأخير بمثابة تعبير عن الأصالة و هو ما عبرعنه

---

(1)- ابن قتيبة ،الشعر و الشعراء ،ج1، ص80.

(2)- ينظر المصدر نفسه، ج1، ص80.

(3)- المصدر نفسه،ص96.

(4)- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء،ج1 ، ص24. وينظر أيضا ابن رشيق ، العمدة ،ص30.

(5)- الجاحظ ،عمرو بن بحر، البيان والتبيين ،ت حسن السندوبي ، ج1، القاهرة، 1947، ص241.

ابن خلدون بقوله" **و اعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم و أخبارهم و شاهد صوابهم و خطئهم ،وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم و حكمهم ، و كانت ملكته مستحكمة شأن الملكات كلها"** [1].

و مهما كان الأمر فقد أصبحت المعاني المبتكرة التي أقرها فحول الجاهلية بمثابة الأنموذج الوحيد و الأصيل الذي لا يتغير ،و مع أن الذوق قد تغير- أولابد أن يتغير- لأمر ذاتي، إلا أنه بقي واحدا في دواوين الشعراء، بحيث أصبح كل إبداع موسوم بالعودة إلى المثل الأعلى- الذي أقره العرف- دون صفات أخرى، فكانت نتيجة ذلك أن تعددت نماذج التعبير و اختلفت الصور لكن المعنى واحد[2].

غير أن هذا التقديس للنموذج الأصل، حدد مبدأ رئيسًا من مبادئ النقد تتجلى في كون الشاعر لا يصدر عن طبعه و إنما عن مثله، سواء أكان هذا المثل مطابقا لطبعه أم لم يكن، فقد أنكر مبدأ الصدق الذي يلزم الشاعر بالصدور عن مشاعره لا عن مشاعر غيره [3]، و يتجلى خطر هذا المبدأ أننا نجد في ديوان الشاعر الجاهلي كل شيء إلا ذاته ،على الرغم مما يفترض من أن شعره ذاتي ،فهو ذاتي لأنه ليس بموضوعي ،لا لأنه صورة لذات الشاعر بل لكونه صورة للمثل، و العرف و المجتمع و الذوق العام.

و يتجلى هذا الأمر-الذي أسلفنا بذكره- بوضوح في شعر الغزل إذ أصبحت المرأة الجاهلية في غزل الشعراء أنموذج وحيد يتكرر، فكل من تطرق للغزل ينبغي أن يعمد إلى النموذج الأصل لينتقي منه معانيه دون الاهتمام بما يمكن أن تفصح عنه قريحته من معاني جديدة، فانحصرت صورة المرأة المتغزل بها في بوتقة من المعاني المألوفة فهي ذات خصر دقيق، و عجز ممتلئ، و شعر أثيث، و بشرة بيضاء، على نحو ما يبدو جليا في وصف **امرئ القيس** :

---

[1]- ابن خلدون ،عبد الرحمن، المقدمة، ط5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967،ص 58 .
[2]- ينظر فؤاد أفرام البستاني، الشعر الجاهلي شأنه وفنونه (بحث أدبي انتقادي)، المطبعة الكاتوليكية، بيروت،1967،ص42.
[3]- أحمد شايب، أصول النقد العربي القديم،ص10.

"مُفَهفَهةٌ بيْضَاءُ غَيْرُ مُفاضَةٍ تَرائِبُها مصْقولَةٌ كالسَجَنْجَـــلِ

تَصدُ وتُبْدِي عنْ أسِيلٍ و تَتَقِي بِناَظِرَةٍ منْ وَحْشٍ وَجرَةٍ مُطْفَلِ

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إذْ هِيَ نَصَتْهُ، وَلاَ بِمُعَطِـــــــلِ

وفَرْعٍ يُزَينُ المَتْنَ ،أسْوَدَ فَاحِمُ أَثيثٍ، كقُنُوِ النَخْلةِ المُتَعثْكِـــــلِ"[1].

و إن كان من غير المعقول أن تكون مواصفات المرأة الجاهلية نسخة واحدة مكررة، أو يكون لشعراء الجاهلية ذوقا واحدا، إلا أن المسلم بصحته أن الشعر الجاهلي القديم كان بمثابة الأنموذج الذي يلغي الذوات الفردية في ذات جماعية ، و مرد ذلك كله راجع إلى **حتمية العودة** إلى **الماضوية** الموسومة **بالكمال والإبداع**، فأصبحت هذه النماذج **(الأصل)** " عبارة عن مجموعة من القيود تكبل مواهب الذات الفردية، و تؤدي إلى تعطيلها أو على الأقل إلى تسخيرها ،فلابد بالتالي من تحطيم هذه القيود بغية اكتساب حرية الإبداع، والإبداع الجمالي بنوع خاص عبر تحقيق الذات الفردية "[2].

كل ذلك دليل على أن الشاعر القديم كان يأخذ فنه بقيود ورسوم كثيرة في اللفظ و الموضوع والنهج العام، و من يرجع إلى النماذج القديمة يلاحظ بوضوح أنها تأخذ نمطا معينا في التعبير و الآداء، و كأنما **العصر الجاهلي** نفسه هو الذي **أعد للقصيدة التقليدية** عند العرب كقصيدة المدح و الهجاء ،فإن الشعراء كانوا يحرصون في كثير من مطولاتهم منذ العصر الجاهلي على أسلوب موروث فيها[3].

وعلى هذا الأساس كان الشعر الجاهلي «.....أشد قدسية عند الناس من أن يذهب ،فبقي دالا بنفسه على قيمته، وإذا كان الأفراد بدافع غريزي شديدي الاحتفاظ بالقيم في حياتهم، فكذلك الأمم شديدة الاحتفاظ بالقيم في تاريخ أدبها، و هي تفعل ذلك بوازع فطري غريزي، يحفزها إلى أصالته و إرساء جودته الإبداعية»[4].

---

(1)- امرئ القيس، ديوانه ،شرحه عبد الرحمان المصطفاوي، ط2،دار المعرفة ،بيروت، 2004، ص146.
(2)- مجلة الموقف الأدبي، مجموعة من المؤلفين ،الإبداع الجمالي ،ص 39.
(3)- ينظر شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي ،مكتبة الدراما الأدبية ، ط11،دار المعارف 1979،ص 20 .
(4)- نجيب محمد البهيتي ،تاريخ الشعر العربي ،ص51.

و الملفت للنظر أن الاحتكام للقديم لم يكن منطلقه اللجوء إلى روائع الشعر الجاهلي فحسب، إذ كانت المرحلة كلها تمثل روعة الإبداع الشعري، و يتجلى ذلك بوضوح في تدبدب آراء النقاد حينما يتعلق الأمر بأشعر الشعراء فقد أورد **ابن رشيق** ما يوضح هذا الرأي في قوله: **« وزعم ابن أبي الخطاب أن أبا عمرو كان يقول: أشعر الناس أربعة :امرئ القيس، و النابغة و طرفة و مهلهل ،قال :وقال المفضل: سئل الفرزدق فقال امرئ القيس أشعر الناس، و قال جرير النابغة، و قال الأخطل: الأعشى، أما ابن احمر ادعى: أن زهير أشعرهم....و قال الكميت عمرو بن كلثوم أشعر الناس، و هذا يدلك على اختلاف الأهواء و قلة الاتفاق»**[1] .

غير أن التمعن الدقيق لهذا الرأي سيحيلنا بالتأكيد إلى نتيجة مفادها أن الشعراء الجاهليين هم وحدهم أرباب البلاغة و أصحاب البيان، و بما أن الجاهلي كان يجري في شعره على سجيته و طبعه فإنه لم يتكلف عادة فيما كان ينظمه بل كان يلقيه إلى الناس كما يخطر له و يدور في خياله ،فادعى النقاد أن استعداده الفطري مكن الجاهلي من امتلاك ملكة المعاني و خلق نماذج جديدة كلما سولت له قريحته لذلك، و هذه القدرة على فتق المعاني المبتدعة لدى هذا الكم من الشعراء الجهابذة، أدى إلى تدبدب في الرأي النقدي ،فاختلفت الآراء باختلاف الأهواء.

إن أول ما يلوح للقارئ- في ضوء ما تقدم- الإيمان بفكرة أن الإبداع لدى الشعراء الجاهليين كان **إبداع فطري مرتجل** تقذفه قريحة الجاهلي هفوة دون صقل للسليقة، و ربما كان سبب ذلك كونه ذات صلة وثيقة بنفسية الشاعر ،كما ساعدته **الموهبة الفطرية** التي كانت بمثابة العدة التي يسرت لهم سبل نظم الشعر، فهي أهم آلة من آلات صناعة الشعر، وقد أدرك النقاد أنها ضرورية في عملية الإبداع الشعري، بل أكثر آلات الشعر ضرورة ،يقول **أبو هلال العسكري: :« أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وأول آلات البلاغة جودة القريحة و طلاقة اللسان، وذلك من فعل الله تعالى لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه و اجتلابه لها »** [2].

كانت هذه الأخيرة- الموهبة الفطرية- بمثابة الدافع الذي جعل **ابن رشيق** يدعي الريادة في ابتكار المعاني الشعرية وجعلها سمة يتقاسمها شعراء الجاهلية وحدهم دون أن يشاركهم فيها

---

[1]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده،ج1، ،ط5،ص 97 .

[2]- أبي هلال العسكري، الصناعتين(الكتابة و الشعر)،ت البجاوي أبي الفضل، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1971،ص20.

أموي أو عباسي يقول :« **فليس لأحد من الشعراء بعد امرئ القيس ما لزهير و النابغة و الأعشى في النفوس**»[1]، فابن رشيق برأيه هذا جعل الشعر العربي -رغم اختلاف صوره و تطور نماذجه عبر العصور- مجرد **بنية تعبيرية تأسست جذوره في الماضي و اكتملت في الماضي**، فكان **الماضي** انعكاسا **للعصر الجاهلي**، و تجسد في ابداع الشعراء الجاهلين دون سواهم.

و ما نرومه أن ابن رشيق لم يحتكم إلى مقياس نقدي معلل في نظرته للإبداع ،فقد اقتصر على تأكيد فكرة أن الخلق الأدبي انبعثت طفرته الجنينية من الشعراء الجاهلين و خمدت شعلته على أيديهم، و مثل هذا التصور يجعلنا نؤمن أن الجاهلي بلغ من البراعة الفنية و اكتسب من الفطرة ما يجعله يبدع دون عناء أو مشقة، و في أي وقت شاء بل و في جميع ظروفه و هو في الحقيقة أمر بعيد المنال ،فالشاعر مهما كان مفلقا، إلا أن القريحة و الطبع يخونانه ،فكما يسلم له بالجودة يشهد عليه بالرداءة أيضا و هو ما تفطن إليه الزمخشري أن مرد ذلك راجع إلى **تركيب الخلقة**، وذلك من فعل الله، فلا يمكن للشاعر أن يكتسبه لنفسه، وهو برأيه هذا جعل مجال الإبداع مفتوحا أمام الشعراء المحدثين.

وإذا ما علمنا أن الأدب مصدره الذات الإنسانية، و أنه يحتاج فضلا عن الأسس التي ينبغي أن يتوفر عليها المبدع- ألا وهي الأسس الفطرية والمكتسبة- إلى جو مناسب و بواعث خاصة تحفزه على القول فإنه لمن الخطأ في الواقع أن نتصور أن نقادنا الأقدمين نظروا إلى الإبداع الفني على أنه شيء هين خاضع خضوعا مطلقا لإرادة المبدع يُقبِل عليه متى شاء و في يسر و دون أية معاناة أو مكابدة، بل كل ما لدينا من نصوص يؤكد تأكيدا مطلقا لما في الإبداع الفني من صعوبة و مشقة ،أو لما يبذله المبدع من جهد قبل أن يخرج إلى الوجود فالعمل الأدبي ليس في الحقيقة شيئا بسيطا ساذجا يستقيم لصاحبه في سهولة، و إنما هو رحلة شاقة يبذل خلالها الشاعر جهدا كبيرا و يعاني آلاما كثيرة تشبه آلام الولادة[2].

---

[1]-ابن رشيق، العمدة ، ج1، ص98.

[2]- ينظر عبد القادر هني ، نظرية الإبداع الأدبي في النقد العربي القديم،ط3،دار المعارف ،د ت ،ص 291.

ومن خلال القراءة المتأنية للتراث العربي و الأحكام التي أطلقت عليه آنذاك ،ندرك أن النقد العربي في الجاهلية، كان قائما على الصياغة و الشعر و فكرته، ومع أنه لم يتخل عن الذوق الفني القائم على الإحساس بأثر الشعر في النفس، إلا أن المسلم به أن"النقد الأدبي عند عرب الجاهلية لم يكن سوى ملحوظات و أحكام آنية هي رهينة الحس و الذوق و السليقة و الفطرة"[1].

فهذه الأحكام لا تقوم على تفسير أو تعليل، و لا تستند على قواعد مقدرة، و ليس لها من دعامة إلا الذوق العربي " فملكة النقد عند الجاهليين هو الذوق المحض، فأما الفكر و ما ينبعث عنه من التحليل و الاستنباط فذلك شيء غير موجود عندهم، و بعيد كل البعد عن الروح الجاهلي و عن طبيعة العصر الجاهلي"[2] ، ولأن الناقد الجاهلي كان من الشعراء ،فليس من المغالاة إذن أن يكون حكمه غنائيا، إذا كان شعره غنائيا، وواضح أن الطبع الجاهلي لابد أن يظهر في النقد مثلما ظهر في الشعر، و هذا الطبع انفعالي ذوقي غفل من التعليل لأن العصر الجاهلي إنما هو عصر الفطرة البدوية القائمة على تقلبات الأهواء و الأمزجة [3].

ومن هنا يتبين لنا بوضوح أن هذا الشعر يستحيل أن يوسم معظمه -وإن لم نقل جله حسب ما يدعيه اللغويين- بالجودة والابتكار المعنوي، لأن نقد العصر الجاهلي نقد فطري غير بناء "فهؤلاء النقاد لم يدرسوا فنون الشعراء و لا أشعارهم، و إنما هي ملاحظات سريعة تتأثر بفكرة المنافسات بين القبائل ،فكل قبيلة تريد أن تظفر بالسبق الفني على غيرها بدون بحث و لا دراسة أو روية، فهم لم يتجاوزوا في إجابتهم الميول الشخصية، فكل قبيلة وكل جماعة تقدم شاعرها"[4]، ومن هنا كنا دائما نجد هذا السؤال الحائر: من أشعر الشعراء؟ وتتعدد الإجابة بتعدد القبائل، فكانت آراؤهم استجابة انفعالية نفسانية عابرة ملبية لمؤثر جمالي معين.

---

[1]-منيف موسى، في الشعر و النقد، دار الفكر اللبناني،ط1،بيروت،لبنان، 1985 ،ص 49 .

[2]- أحمد طه إبراهيم، النقد الأدبي عند العرب: من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت، ص25.

[3]-ينظر أحمد شايب، أصول النقد الأدبي،ص14 .

[4]-شوقي ضيف، النقد، دار المعارف ،ط5، القاهرة ،ص35.

و مهما كانت طبيعة النقد أو النقاد في ذلك العصر إلا أن الشيء المأخوذ بصحته و الذي لا فكاك منه، أن **الشعر الجاهلي (النموذج الأصل)** كان بمثابة البلاغ المبين، و قد اقترن الإبداع في ظل هذا المعتقد بأمرين لا يمكن للشاعر تجاوزهما :أنه لا يجوز لمن يتقيد بهذا البلاغ المبين و يصدر عنه أن يدعي التفوق عليه ، و خير ما يعبر عن هذا المعنى **كلمة لأبي عمرو بن العلاء** يقول:" **إنما نحن في ما مضى كبقل في أصول نخل طوال"**[1] ،فبقدر ما يكون **صنيع الشاعر قريبا إلى الأصل**، يكون **شاعرا، فالأصل** نقطة ثابتة يدور حولها الشعراء، و هم يقلون قيمة بقدر ابتعادهم عن هذه النقطة.

والثاني أن هذا **التراث الشعري** هو كتراث الوحي ،و عليه فقد اصطبغ بمصطلح **القدم** الذي أفرز من طياته ثلاث أبعاد لغوية :**أولها البعد اللغوي**، فكل ما تقدم على غيره سمي في اللغة قديما، و الشعر الجاهلي لقدمه حاز السبق و الأولية، **ثانيها البعد الديني الفلسفي** الذي يوحي أن صفة القدم خصت لذات الخالق، و لأن النموذج الجاهلي أكد تقدمه الكرونولوجي فقد أصبح بمثابة العباءة الذي انبعثت منه كل الأشعار، أما **البعد القيمي** يتجلى في كون القدم يمثل قمة النضج و الكمال ، و هذا يعني أن الكمال الأقصى قد تحقق في هذا التراث مرة واحدة و إلى الأبد ، و لهذا حرص النقاد على نفي كل تجربة شعرية اتسمت بالجديد لأنهم آمنوا بفكرة " أن الكمال موسوم بالأصل، و لأن الأصول الشعرية مقتصرة على الشعر الجاهلي فما يأتي بعده، هو بالضرورة دونه كمالا ،و أن كل جديد هو جوهريا نقص بالقياس إلى القديم"[2].

و يبدوا جليا أن هذا الإيمان المطلق بجودة القديم وربطه بالخلق و الابتكار جعل الضمير النقدي يسعى جاهدا لإثبات أصالة الإبداع الجاهلي ورضخ كل تجربة محدثة، حتى و لو كانت هذه الأخيرة مستحكمة المعاني، و ما ذلك إلا لكونها تتطلع للإبداع وفق منظور حداثي، أمْلَتْهُ تطلعات العصر الجديدة فنلفي « أصحاب القديم يرون أن القدماء أهل المعاني و الأفكار و أنها وقف عليهم و ما المحدثين إلا عيال على هؤلاء ، ينتهبون ما خلفوا من تراث، و ما ابتدعوا من

---

[1]- المرزباني، الموشح،ص123.
[2]-أدونيس ، الثابت و المتحول، الأصول ،ج1،ص 146 .

معان، و أصبح النقاد ينظرون إلى العصر أكثر مما ينظرون إلى العمل الأدبي و يفصحون عن أسرار الجمال الفني و غلبت الذاتية على الموضوعية»[1] ، و ظلوا يعتقدون أن ما وصل إليه الشعر الجاهلي هو الأنموذج الأعلى، و أن ما يتردد فيه من معان و صور هو مجال الإبداع الوحيد ،فكأنهم كانوا يصوغون بذلك مبادئ النقد العربي صياغة نهائية لا سبيل إلى تأثرها بتجارب الأمم، و لا سبيل إلى استشراقها أفقا أخر من آفاق الشعر الإنساني.

فكان الناقد تحت هذا التأثير الزمني و التقديس للقديم « إذا عُرِضَ عليه الكلام حائدا عن أسلوب العرب و بلاغتهم في نظم كلامهم ،أَعْرَضَ عنه ومَجَهُ و عَلِم أنه ليس من كلام العرب الذين مارس كلامهم، وربما يعجز عن الاحتجاج لذلك كما تصنع أهل القوانين النحوية و البيانية، فإن ذلك استدلال بما حصل من القوانين المفادة بالاستقراء، و هذا أمر وجداني حاصل بممارسة كلام العرب حتى يصير كواحد منهم»[2].

و مما لا شك فيه أن التمسك الأعمى بالنموذج الأصل، و ترسيخهم لفكرة أن باب ابتداع المعاني و ليد العصر الجاهلي دون غيره ،ضيق دائرة اتساع المعاني على الشعراء المحدثين و أوقعهم في التبعية و الاجترار « لأن هذا التصور الذي ربط الإبداع بالتعصب للقديم، و أنكر حيز الفعالية الابتكارية للخيال، ونفى تجدد المعاني و اتساع دائرتها بتجدد الحياة، جعل النقاد يشعرون أن رقعة المادة التي يتعامل معها المبدعون في تناقص مستمر بمرور الزمن فكلما ابتعدنا عن العصر الجاهلي كلما ازدادت الدائرة انحسارا حتى إذا هَلَ هلالُ المحدثين وجدوا أنفسهم في ضيق من أمرهم »[3].

و في خضم هذه الجدلية، أصبح يستعسر على الشاعر الإتيان بالجديد الذي لم يطرق قط ،فالمعاني قد استهلكت و الإضافة إليها أصبح أمرا عزيزا ،خاصة إذا ما علمنا أن باب الإبداع ليس كل من أدركه استوفاه " فالابتكار الذي يتطلع إليه الأدباء و ينشده النقاد ،قليل لاشك فيه، والسبب في تلك القلة، أن فيه من العسر و الصعوبة ما سبب في الاقتداء و الانتفاع بجهود الغير

(1)- بدوي طبانة ،السرقات الأدبية ،ص149.
(2)-ابن خلدون، المقدمة،ص349.
(3)-عبد القادر هني، نظرية الابداع في النقد العربي القديم ،ص 35 .

،فأسباب الابتكار و عوامله نادرة لا تتهيأ إلا لعدد محدود من الأفذاذ و بتأثير عدد قليل من المؤثرات"[1] ، و ذلك لكون أن من المعاني الشعرية ما هو بعيد المنال لا يحوزها إلا أصحاب الاستعدادات الفطرية القادرة على الغوص و التدقيق لكشف جوهر الأشياء و استنباط ما ندر من المعاني، فهذه الخلة من امتلكها حاز المرتبة العليا في الشعر، و ذلك دليل على نباهة الشاعر و فحولته و قد أكد هذا الرأي حازم **القرطاجني** بقوله:« **فمن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك دليل على نفاذ خاطره و توقد فكره، حيث يستنبط معنى غريبا و استخرج من مكامن الشعر سرا لطيفا** »[2].

وعليه لا يمكن الادعاء بأن كل من زاول الشعر و احترفه يكتسب هذا الاستعداد الفطري للإبداع ،وإنما ذلك وقف على جماعة من الموهوبين تنكشف لهم من أحوال النفوس و دقائق الحياة و خفايا الطبيعة و مقاييس السلوك ما لا ينكشف لغيرهم.

غير أن هذه الفكرة لم تتجسد كلية عند النقاد و اللغويين ، فقد انحصر الإبداع في نظرهم في الشعر الجاهلي باعتباره المثل الأعلى الذي عمل الزمن على ترسيخه و إثبات أصالته و براعته الفنية «فظل هذا الأخير تتمثل فيه قداسة التراث التي أضفاها عليه التاريخ و حنين الإنسان الدائم إلى الماضي، ودفعت اللغويين و الرواة إلى تعزيز مكانته و اعتباره المرجع الذي يعودون إليه في أحكامهم النقدية، و قد أثر ذلك على أذواقهم ،فلم يحفلوا بأشعار المحدثين»[3].

والأكثر من ذلك أنهم كانوا يقصون الكثير من الإبداعات غير آبهين بجودتها الفنية، و براعة أسلوبها ، بل متخذين الزمن معيارا للتقويم و الموازنة، و ربما كان هذا السبب الرئيس الذي سيدفعنا للتنقيب **عن المقياس الذي كان يتخذه النقاد في رفضهم للإبداع المحدث، بل ما هي الأسس التي كان هؤلاء يبنون عليها أحكامهم النقدية في دراستهم لمثل هذه التجارب الشعرية و انتصارهم للشعر القديم هل اعتمدوا على الأسبقية فحسب أم كانت هناك مقاييس أخرى؟**

---

[1]- بدوي طبانة، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها ، ص 102.

[2]-القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص194.

[3]-عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما و حديثا(دراسة نقدية لمواقف الخصوم و الأنصار)،مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 1992،ص45.

و لعل من أبرز المقاييس التي كان يعتمد عليها المتعصبين للقديم كحجة لإثبات أصالة القديم و ابتداع و تجدد معانيه و ادعاء الأخذ للمحدث، هو **المقياس الزمني** و لأن العصر الجاهلي تبوأ قمة الهرم في التاريخ الأدبي فقد اعتبره النقاد وحده عصر الابتداع و الاختراع و ما ذلك إلا لاعتمادهم الزمن كمعيار للتقويم و هو ما سنحاول إبرازه.

3-المقاييس المعتمدة لإثبات أصالة القدم و إقصاء المحدث:

أ-المعيار الزمني :

لقد أدركنا جليا- في ضوء ما تقدم - أن الشعر الجاهلي لإفصاحه على أصالته و كماله ظل دوما النموذج المحتذى، و عليه أصبح بلوغ درجة الإبداع لدى المحدثين أمرا هينا، وليس مرد ذلك ضعف ملكتهم الشعرية، و قدرتهم الإبداعية ، و انحسار خيالهم ،بل كان نتيجة القيود النقدية التي أقرها المتعصبين للقديم على الشعر المحدث، و يأتي في مقدمتها **المعيار الزمني** الذي اتخذه اللغويين كمقياس نقدي، فنلفي هذه الفئة لا ترى حُسْنًا إلا في الشعر الجاهلي و الإسلامي المتقدم ،كأبي عمرو بن العلاء كانت ذهنيته جاهلية، و لذلك كان لا يرى الشعر إلا لهم ويتجلى ذلك في **قول الأصمعي** عنه :« **جلست إلى أبي عمرو ثماني حجج، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي، و كان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين**»[1]، فتعصبه للقديم أفضى به إلى عدم الاعتداد بكل متأخر حتى الشعر الإسلامي رغم قربه الزمني للعصر الجاهلي، فأبوا عمرو حرص على جمع ما قالته العرب في جاهليتها أما غيرها من القصائد فهو يرى أنها في مرتبة أدنى من أن تروى، و أقر أن البلاغة و الفصاحة لم تُخْلَق إلا للشعر الجاهلي و ما سواه لا يستحق الدرس، و لا النظر إليه، اللهم إلا على سبيل التنذر والتهكم به في المجالس ،و قد سئل مرة **أبو عمرو** عن المولدين فقال: « **ما كان من حسن فقد سبقوا إليه و ما كان من قبيح فمن عندهم، ليس النمط**

---

[1]- ابن رشيق، العمدة ،ج1،ص90.

واحدا: ترى قطعة ديباج ،و قطعة مسيح(*) و قطعة نطع»[1] ،فقد حرص عمر بن العلاء على اتخاذ **التقدم الزمني** كمقياس نقدي رصين وهو ما كان **الأصمعي** يعتمده أيضا أثناء الموازنة ويتجلى ذلك حين سأله أبو حاتم فقال : «**من أشعر: الراعي أم ابن مقبل ؟فقال: الراعي أشبه شعرا بالقديم وبالأول** »[2].

وعليه أجمع الرواة على مناصرة القديم و الاعتداد بسبقه، و دفعهم إيمانهم بمبدأ التقدم الزمني إلى **ترسيخ فكرة أن طريق الشعر محصور في النموذج الجاهلي لا غير** ، و كل ما ولاه من إبداع لا يعدوا أن يكون إلا مجرد إخفاء لأصول أفكاره التي لا تخرج في أصلها عن الشعر القديم الذي نهج سبيله فحول الجاهلية و هو ما عبر عنه **الأصمعي** بقوله :« **طريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس و زهير و النابغة ، من صفات الديار و الرحل، و الهجاء و المديح و التشبيب بالنساء**»[3].

و لأجل ذلك نجد أن الكثير من الرواة المتعصبين للقديم اعتبروا الخروج عن الأصل ركاكة تعبيرية، و ضعفا لغويا ، حتى و إن كان اللفظ عذبا و التعبير رشيقا ، و من ثم فقد كانوا يعملون كل ما في وسعهم على الإجهاز على هذا الشعر و وأده وذلك بالتشكيك في أصالته الفنية ، و في صياغته التعبيرية [4] ، و مما يصور موقفهم هذا قول **ابن الأعرابي** متهما هذا الشعر بالسطحية، و افتقاره للعمق الفني بالقياس إلى الشعر القديم يقول « **إنما أشعار هؤلاء المحدثين - مثل أبي نواس و غيرهم - مثل الريحان يُشَم يوما و يُذْوى فيُرْمى به، و أشعارُ القدماء مثلَ المِسك و العنبرِ كلما تركْتَه ازدادَ طيبًا** »[5]، و لا شك أن ابن الأعرابي هنا لا يقصد بهذا الانتصار للقدم مراعاة الحجية اللغوية فقط، و إنما استطاع أن يرسخ فكرة الأصالة في شعر المتقدمين و التي افتقدها المحدثون من معاصريه، فأصالة هذا الشعر تجلت في إثبات وجوده رغم التقدم الكرونولوجي ،فقد ساهم الزمن في إحياءه لا اندثاره، وذلك دليل على كماله و اكتمال

(1)- المصدر نفسه، ص92. (*)-**المسيح**: المنديل الخشن.

(2)-المرزباني ،الموشح ،ت علي البجاوي دار النهضة ،مصر ،القاهرة ،1965، ص 81.

(3)- المصدر نفسه ،ص 85.

(4)-ينظر عثمان موافي، الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي القديم تاريخها و قضاياها، ص25 .

(5)-المرزباني، الموشح،ص384.

جودته، بينما المتأخر مهما بلغت به الإجادة إنما ينظر إليها على أنها نوع من حذق الصنعة يُنتِج بواسطتها الشاعر معنا سُبق إليه فيلجأ إلى الإغراب و القلب والإصطراف و الإضافة و غيرها من ضروب السرقة ، فأصبح الإبداع في ظل هذه النظرة "استمرار للأصل -النموذج القديم- يزيد في تأصيله ، و لا يفصح عن أي نوع من أنواع التغير أو الخروج، فالأساس فيه الإتباع لا الاجتهاد، و الإبداع، و إذا كان ثمة اجتهاد و إبداع فلكي يؤكد ثبات الأصل و إطلاقه، و ليس لكي يزيد عليه شيئا يشكك في أصليته أو يؤدي إلى تجاوزه" [1].

و الغرض - من وراء ذلك كله- هو **الانتصار لمبدأ الزمنية**، بكل ما يعنيه هذا المصطلح من تاريخية في الحكم وعتاقة في الإبداع، و على هذا الأساس قسم **ابن سلام** الشعراء إلى جاهلين و إسلاميين و ضرب صفحا عن الشعراء المحدثين، دون أن يقدم تعليلا يقول :«**ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية و الإسلام و المخضرمين، فنزلناهم منازلهم و احتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة**»[2].

و مع أن ابن سلام عاش في عصر المحدثين و عاصر أمثال مروان بن أبي حفصة و أبي نواس و مسلم بن الوليد، و أبي تمام، فإنه لم يتصد فيما كتب لشاعر محدث، لأنه أدرك أن هذا الشعر ما هو إلا نوع من القول خرج على تقاليد الشعر القديم و طرائقه الفنية، خاصة إذا ما علمنا أنه كان يعد من النقاد الأوائل الذين سعوا لتثبيت عرى هذا النص النموذجي، و حدد بشكل حاسم ما ينبغي أن نلتمسه في الشعر[3] ،و قد دفعهم هذا التوق القهقري للقدم إلى حصر المدى الزمني للتجارب التي يمكن أن يطلق عليها اسم الشعر الحقيقي و يتجلى ذلك فيما رواه **أبو عبيدة** يقول: **"أُفتتح الشعر بإمرئ القيس و ختم بابن هرمة"**[4].

---

[1]- أدونيس ،الثابت و المتحول: صدمة الحداثة، ج3، ص09.
[2]- محمد بن سلام ،طبقات فحول الشعراء، ص64.
[3]- ينظر محمود شاكر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام ،ط1 ، مطبعة المدني، 1997، ص28.
[4]- ابن رشيق،العمدة،ج1،ص90.

من هنا يتبدى لنا بوضوح أن هؤلاء النقاد كان أقصى و كدهم إجلال الشعر الجاهلي ،و اتخاذ فضيلة التقدم و السبق أساس امتلاكه الجودة و الابتكار المعنوي، و في المقابل أقصوا كل شعر محدث من تاريخ الأدب حتى يُخيَلُ إلينا أنه مجرد إبداع جنيني خُلِق ليندثر و ما ذلك إلا لدنو تركيبه، غير أن الواقع أن هذا الشعر بلغ من التفوق ما جعله يثبت وجوده رغم رفضه من قبل اللغويين و الرواة.

ولهذا السبب يمكن الإقرار أنه على الرغم من تقسيم الأدب إلى أطر تاريخية (إسلامي، أموي، عباسي، ....) على أساس تجاوبه مع ظروف العصر، إلا أنه يظل يُكِنُ بالنبوة اتجاه تلك الأصول الشعرية، و عليه فالعصر الجاهلي ما كان منتهيا من عصور الأدب، بل إنه حقبة مهمة في حياة الأدب العربي، يمُتُ بعرق الأبوة الأبدية لكل النصوص الأدبية فقد نشأ "الأدب العربي من ذلك الأدب الجاهلي، ونمت الشجرة و ترعرعت، لكن جذورها ثابتة في تربة الأدب الجاهلي"[1]

و من هنا يبدو جليا أن القصائد الجاهلية ظلت هي المثل الأعلى بالنسبة للعرب الذين كانوا ما يزالون يتعصبون لعروبتهم و ماضيهم يقول **أبو عمرو بن العلاء عن الأخطل "لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا"**[2] ،و هذا الرأي إن دل على شيء إنما يدل على احساسه أن شعر الأخطل قد وصل في نضجه الفني إلى مستوى الشعر الجاهلي، و لكن ما أشان رأيه هو إقامته الموازنة على أساس العصر لا الشعر **"وكأن يوما من أيام الجاهلية عند الرواة يعدل سنوات يحياها حتى يصل إلى درجة الإبداع"**[3].

و لم يكن أبو عمرو بن العلاء وحده صاحب النظرة المتشبثة بالتراث و الملحة على جعل العصر الجاهلي وحده عصر الإبداع الشعري، فقد روي عن **الأصمعي** أنه سئل مرة عن

---

[1]- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم،ص41.
[2]- الأصفهاني، الأغاني، ج8،ص285.و ينظرأيضا ابن الأثير، المثل السائر،ص484.
[3]- مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي القديم،ص209.

الفرزدق و جرير و الأخطل فقال: **"هؤلاء لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن، و لا أقول فيهم شيئا لأنهم إسلاميون"**[1] فهذه الأحكام تقوم على أساس **النقد الفطري** الذي يغلب عليه التعصب الأعمى للقدم، و سعى النقاد لإرساء نماذج الشعر الجاهلي كفعالية نصية عمل الزمن على اكتمال نضجها، و كلما ابتعد الإبداع الشعري عن العصر الجاهلي قوبل بالرفض رغم القرب الزمني بين الجاهلية و الإسلام.

و ما نرومه أن هؤلاء الرواة قد وقفوا على ضفة واحدة من حيث قوة الانتصار للقديم و هوالانتصار الذي يحذوه التعصب، فلا فضل إلا للقدماء و إن جاء به المحدث فسيكون لا محالة قد سرقه من القدماء -في نظرهم- و أما القبح فأمر استقل به المحدثون ولا يجوز على الشعر القديم، و يتجلى هذا الانتصار المتزمت لكل ما هو عريق بوضوح فيما روي عن ابن الأعرابي **"أن رجلا أنشده شعرا لأبي نواس أحسن فيه، فسكت فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال فقال: بلى و لكن القديم أحبُ إلي"**[2].

فهو لا يجد تفسيرا لهذا الميل المتشدد للقديم، فالشعر الذي سمعه لأبي نواس جدير بالإعجاب، و لكنه لا يجرؤ أن يمس بقدسية هذا التراث، كما أن ذوقه قد ختم بخاتم الشعراء الجاهليين فلا يستجيب إلا له، و هذا العنف في الانتصار للقديم لا يُشفَع بأي تبزير، بل هو إطلاق للأحكام بما يرضي الهوى و الميل.[3]

و يبدوا أن الاعتراف المطلق بفضيلة السبق أفقد المحدثين الثقة في أصالتهم الفنية، و هو الأمر الذي دفع **ابن مناذر** إلى دعوة **أبا عبيدة** أن يحكم بالعدل أثناء المفاضلة باعتبار المقياس

---

[1]- الأصمعي، فحولة الشعراء، ص 23.
[2]- المرزباني، الموشح ، ص 384.
[3]-عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما و حديثا، ص65.

الفني قوام العمل الأدبي بغض النظر عن العصر و فضيلة السبق، و هو ما أفصح عنه جليا حين عرض على **أبي عبيدة** قصيدته التي عارض بها شعر عدي بن زيد قال له: **"اتق الله، و أحكم بين القصيدتين، و لا تقل ذاك جاهلي و هذا إسلامي، و ذاك متقادم الزمان، و هذا محدث متأخر فتحكم بين العصرين، و لكن أنظر إلى الشعر ودع العصبية، فأحكم لأفصحهما و أجودهما"**[1].

و ما يمكن إقراره - في ضوء ما تقدم- أن جل الأحكام المروية تومئ إلى حتمية العودة إلى النص الأصل المتمثل في الجاهلي، و لذلك نجدهم - في اجرائهم المفاضلة- يحرصون على مراعاة العصر و الزمن بغض النظر عن المقياس الفني، و إن كنا في الحقيقة نلمح في أحيان كثيرة، أن براعة الشعر المحدث و نضجه الفني و استواء عوده، دفع الرواة إلى الإفصاح عن جودته و الأخذ به، دون أن يدركوا أن هذه الأشعار من إبداع الشعراء المولدين، غير أن هذا الاستحسان لا يكاد يندثر بمجرد معرفتهم أنه إبداع متقدم من ذلك ما روي عن **أبي عمر بن العلاء** قوله: **"لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته"**[2] فأبو عمرو لا ينكر إحسان الفرزدق و جرير و لكنه لا يرقى به إلى الرواية، و بالرغم من أن شعر هؤلاء -الفرزدق و جرير- لم تكن قد اتضحت فيه المؤثرات الحضارية بعد، غير أنه يبقى بعيدا عن الرواية و الاحتجاج، بل إن الرواة قصروا الاحتجاج على الشعر الجاهلي أما الشعر الإسلامي أو المحدث لا يرقى إلى الاستشهاد و إن كان حسنا.

غير أن هذا الاستحسان لشعر المولدين يحمل في طياته وجهتان متناقضتان، فمن جهة نلفي النقاد يفصحون عن جودة الشعر المحدث "و لعل مرد ذلك أنهم لم ينتبهوا لحداثة الشعر لكونه يجري بريح المتقدمين و يصب على قالبهم، فلا فرق في نظرهم بينه و بين الشعر القديم"[3].

ومن جهة أخرى نجد أن هذا الإفصاح سرعان ما تتناقض رؤيته من الاستحسان و القبول بروايته إلى الرفض و التجافي عن سماعه، و سبب ذلك تشبثهم و حرصهم لإرساء القيم الموروثة و اعتمادهم الزمن كمعيار للتقويم، فنلفيهم " ينتصرون لكل ما هو تقليدي وأثري في

---

(1)- ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين، دار المعارف، مصر، 1965، ص122.

(2)- ابن رشيق ،العمدة ،ج1، ص91.

(3)- أحمد بيكيس ، الأدبية في النقد العربي القديم من القرن5ه إلى القرن 8ه،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

الفن، و دوافع هذا الانتصار لا يكون دائما التعصب الأعمى للقديم بقدر ما يحتوي هذا الموروث من أصالة و نبض حي، فالقديم دائما يرتبط بالفطرة و السذاجة، و النفس الإنسانية تجد في هذه الفطرية و التلقائية خير معين لها في تصوير حقيقة حياتها"[1].

وما نلفيه أن التعصب الأعمى للتراث، و الإعتداد بأفضلية السبق الشعري دفع النقاد إلى إقصاء العديد من الشعراء المحدثين من دائرة الإبداع الأدبي، و الغض عن سماعهم - وإن كانوا في حقيقة الأمرمعجبين بهم- من ذلك ما حكي عن **اسحاق بن ابراهيم الموصلي** أنه قال: "أنشدت الأصمعي:

هَلْ إِلَى نَظْرَةٍ إِلَيْكَ سَبِيلُ فَيُدِلُ الصَدَى وَيَشْفَى الغَلِيلُ

إِنَ مَا قَلَ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وَ كَثِيرٌ مِمَن تُحِبُ القَلِيلُ

فقال: و الله هذا الديباج الخسرواني، لمن تنشدني؟

فقلت: إنهما لليلتهما، فقال: لا جرم و الله إن أثر التكلف فيهما ظاهر"[2]

وهذا يعزز الاعتقاد بأن بعض هؤلاء النقاد كانوا يتذوقون الشعر المحدث إذا كان متصلا بالقديم في المنهج و الصياغة، و لكنه لا يقبل أن يشاع أو يأخذ به لروايته و تدوينه، و لهذا نجدهم إذا ما سمعوا شعرا حسنا للمولدين استحسنوه، و يُعقِبون عنه أنه من أجود الشعر، ثم إذا ما علموا أنه لمحدث يغضون الطرف عنه و يقرون أن القديم أحب إليهم و يدعون الحجج الملفقة لرضخه، و قد أورد **المرزباني** عن **اسحاق الموصلي** ما يوضح ذلك في قوله: **"كان يتعصب على أبي نواس، و يقول عنه: إنه يخطئ !و كان اسحاق في كل أحواله ينصر الأوائل، و كنت أنشده جيد قوله، فلا يحفل به لما في نفسه، فأنشدته:**

وَ خَيْمَةَ نَاطورٍ بِرَأْسِ مُنيفَةٍ تَهُمُ يَدَ مَنْ رامَـــهَا بِزَليـــــلِ[3].

فكان على أمره، فقلت: و الله لو قالها جل المتقدمين في الشعر مكانا لكان قد أجاد و لجعلتها أفضل شيء سمعته قط.

قال: فما رأيته هش لذلك، و لا قبله"[4].

---

(1)- محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب ،مترجم عن لانسون مايبه، نهضة مصر،القاهرة،1996،ص322.

(2)- الجرجاني،الوساطة،ص18و19.

(3)- أبي نواس، ديوانه، شرح و تحقيق أحمد بن عبد المجيد الغزالي ،دار الكتاب العربي، بيرت، 1953، ص 28.

(4)- المرزباني ،الموشح، ص408.

فتعلقهم بالأصالة و التراث دفعهم إلى محاولة الانتقاص من المحدث ما أمكن حتى بلغ **بابن الأعرابي "أنه حين سمع أرجوزة أبي تمام طلب من منشدها أن يكتبها له (على أنها من شعر هذيل)، فلما عرف أنها لأبي تمام صاح بالكاتب: خرق، خرق"**[1]

و من ثم فمن الصحة أن نصرح أن أنصار القديم قد يفيئون للحق إذا ظهر لهم كأبي رياش القيسي اللغوي، الذي كان معروفا بالتحامل على المحدثين و الغض منهم خاصة لأبي تمام و البحتري، حتى إن نسخ هذين الديوانين قل بالبصرة في وقته، لقلة الرغبة فيهما، **"ويروى عنه أنه سمع قول البحتري:**

نَظَرْتُ إلَى طَدانْ فقُلْتُ: لَيْلَى هُنَاكَ وَ أَيْنَ لَيْلَى مِنْ طَـدَان؟
وَ دُونَ مِزْأَرِهَا، إيجَافُ شَهْرٍ وَ سَبْعٌ للمَطايَا، أَوْ ثَمَـــانٍ
وَ لَمَا غَرَبَتْ أعْرافُ سَلْـمَى لَهُنَ و أَشْرَقَتْ قِنَنُ القِنَـــانِ
تَصَوبَتْ البِلادُ بنَا إلَيْكـمْ وَ غَنَى بالإيَابِ الحَاديـــــانِ

فقال: أحسن و الله، من هذا البدوي المطبوع؟

و قيل: إنها للوليد بن عبيد، فقال: عد، فأعيدت، فرجع عن رأيه فيه، و حض الناس على رواية شعره"[2].

فالشعر المحدث إذا ذكر لأول وهلة استحسنوه لجهلهم بصاحبه، لكن بمجرد إزاحة الستار عن اسم الشاعر يهمون باستسقاطه و التراجع عن أحكامهم بل يدعون الخطأ ويجزمون بعدم العودة إليه أو كتمانه و قد كشف **الحصري** عن ذلك في الخبر الذي أورده على أبي نواس يقول: **"روى أبو هفان قال: كان أبو عبدالله محمد بن زياد الأعرابي (ت 231 هـ) يطعن على أبي نواس، و يعيب شعره، و يضعفه و يستلينه، فيجمعه مع بعض رواة شعر أبي نواس مجلس و الشيخ لا يعرفه، فقال له صاحب أبي نواس:**

أتعرف -أعزك الله -أحسن من هذا؟ و أنشده: "ضعيفة كل الطرف..." فقال: لا والله: فلمن هو؟ قال: للذي يقول:

---

[1]- أبو بكرالصولي محمد بن يحيى، أخبار أبي تمام ،ت محمد أمين و محمد عزام ،دار الأفاق الجديدة، بيروت، د ت، ص185.

[2]- الجرجاني، الوساطة، ص51، 52.

رَسْمُ الكَرى بيْنَ الجُفونِ نَحِيلُ عَفَى عَلَيْه ِبَكَا عَلَيكَ طَوِيـــــلُ

يَا نَاظِرًا مَا أَقْلَعَتْ لَحَظَــاتُهُ حَتَى تشَحَطَ بَيْنَهُنَ قَتيِـــــلُ

فطرب الشيخ و قال: ويحك: لمن هذا؟ فو الله ما سمعت أجود منه لقديم و لا لمحدث فقال: لا أخبرك أو تكتبه، فكتبه، و كتب الأول، فقال للذي يقول:

رَكْبٌ تَسَاقَوا عَلَى الاكْوَارِ بَيْنهُم كَأْسَ الكَرَى فانْتَشَى المُسَقَى والسَاقِي

فقال لمن هذا؟ و كتبه، فقال: للذي تذمه و تعيب شعره أي علي الحكمي ! قال: أكتم علي فو الله لا أعود لذلك أبدا"[1].

و قد أثار الحصري نقطة هامة -وإن لم يفصح عنها صراحا- فهو يقر أن أنصار القديم يتعصبون له ليس لقيمة فنه، و لا لجمال أسلوبه، ورونق لفظه وجدة معانيه، و إنما تشبثا أعمى للقديم، و حنينا إلى الماضي حقا وباطلا ..

فقد ترسخت صورة الكمال في جذور النموذج الأصل، و أصبح الولوج في عالم الإبداع لدى الشعراء المحدثين أمرا عسيرا ، لعدم اقرار اللغويين و الرواة، بجودة تجاربهم الشعرية، رغم براعتها الفنية[2]،وكانوا يطعنون الشعر المحدث عن عقيدة و إيمان، و يجزمون أن مذهبهم منحرف عن الجادة -الشعراء الجاهليين- كما أن أشعارهم لا تقوم على العناصر التي يجب أن يقوم عليها الشعر الجيد الموسوم بالأصالة، فضاقت سبل الإبداع لدى المتأخرين، و تعددت مسالك الرفض لدى الرواة حتى بلغت درجة الغرابة.[3]

و لعل تكريس القول بأفضلية الشعرالقديم كثف الشعور بالإحباط في نفوس المحدثين ورسخ في قناعتهم الاعتقاد بدنو رتبتهم عن الشعراء القدامى، و يتجلى ذلك في محاولة محمد بن مناذر إقناع خلف الأحمر بقبول المقارنة بين شعره و أشعار القدماء يقول **المرزباني** (384 هـ): **"حدثني العباس بن ميمون، قال: سمعت الأصمعي يقول: حضرنا مأدبة و أبو محرز خلف الأحمر و ابن مناذر معنا: فقال له ابن مناذر: يا أبا محرز إن يكن أمرئ القيس والنابغة وزهير**

---

(1)- الحصري القيرواني، أبي اسحاق ابراهيم، زهر الآداب وثمر الألباب ،ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ص241 ،242.

(2)- ينظر محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، اتحاد الكتاب العرب، 2000،ص75.

(3)- ينظر أمين المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ط17، دار القلم للملايين، لبنان، 1989، ص88.

زهير ماتوا فهذه أشعار مخلدة، فقس شعري إلى شعرهم، قال: فأخذ صحفة مملوءة مرقا فرمى بها عليه"[1]،وهذا الموقف يعكس لنا بجلاء إلى أي مدى ضاقت صدور النقاد من الشعر المحدث و ما يلفت انتباهنا أكثر في مثل هذه المواقف أن أنصار القديم يتعصبون لرأيهم و حماستهم فيما يتبنونه من شعر قديم، برفضهم المطلق لسواه مؤكدين أن الجديد لا يمكن أبدا أن يرقى إلى منزلة القديم.

فجل هذه الروايات تعكس أن تعظيم أنصار القديم للشعر الأصل "لا يقوم على أساس منطقي سليم، ذلك لكون حفاظ اللغة و جلة الرواة ،كانوا يستحسنون الكثير من الشعراء المحدثين إذا سمعوه لبراعة تركيبه وجودة معانيه، فإذا عرفوا أنه لمحدث أنكروه، معتبرين أن نقضهم لقولهم أهون عليهم من التسليم بالإحسان لشاعر محدث"[2].

ويظهر جليا أن حرص النقاد القدامى على ربط النضج الشعري بقدم زمنه، رسخ فكرة استنباط القدماء للمعاني، وأن باب الإبداع الشعري تبوأه الشعراء القدامى - يقصد بهم الجاهليون و بعض المخضرمين- و لم يتبق للمحدثين إلا أن ينهلوا من نبعه الصافي حتى وقر في الأذهان أنه ما ترك المتقدم للمتأخر شيئا، و أن تقدم الزمن قد أنفذ الكلام و هو ما أكده **ابن وكيع:" واعلم أن مرور الأيام قد أنفذ الكلام، فلم يتبق لمتقدم على متأخر فضلا إلا سُبِقَ إليه واستولى عليه"**[3] و بالرغم من أن هذه الحجة لم يسلم منها حتى شعراء الجاهلية أنفسهم ، إلا أن المحنة كانت على الشعراء المحدثين أكثر فضاقت سبل الإبداع لدى هؤلاء إلى درجة أفقدت الشاعر القدرة على اكتساب أي مشروعية فنية بعيدا عن النموذج المثالي المتقن المتحقق في القصيدة القديمة الموسومة بالابتكار و الجودة.[4]

والأخذ بهذا الرأي أقعد الشعراء المحدثين عن الابداع، فقد أدركوا أن المعاني القح قد استهلكت و لم يتبق منها إلا الشيء القليل يتوزعونه بينهم، و هو الأمر الذي أفصح عنه **الفرزدق**

---

(1)- المرزباني، الموشح، ص363. وينظر الأصفهاني ،الأغاني، ج18، ص184.

(2)- محمود السمرة، القاضي الجرجاني الأديب الناقد، ط1، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1966، ص127.

(3)- ابن وكيع، المنصف للسارق والمسروق، عن مصطفى هدارة، السرقات الشعرية ص63.

(4)-ينظر مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن 4ه ، بيروت،2001، ص38.

في قوله: **"إن الشعر كان جملا بازلا عظيما، فأخذ امرئ القيس رأسه، و عمرو بن كلثوم سنامه، و عبيد بن الأبرص فخذه، و الأعشى عجزه و زهير كاهله، و طرفه كركزته، و النابغتان جنبيه، و أدركناه و لم يبق إلا المذارع و البطون فتوزعناها بيننا"**[1].

وبالرغم من البراعة الفنية التي يتمتع بها الشاعر*، و قدرته المسترسلة على قرض الشعر، إلا أنه كان على وعي تام أن الشعراء القدامى - خاصة الجاهليين- قد تسلطوا على كل معنى، فشهد لهم بالسبق و الفضيلة، و لم يتبق لغيرهم سوى فتات المعاني فانقضوا عليها، و دفعهم هذا الاحساس بالضيق إلى اسقاط صورة الجمل المنتهب الأطراف على صورة الشعر، فطيب اللفظ و المعنى حازه المتقدمون و لم يتسنى لسواهم سوى التكشيط عن تلك المذارع (المعاني) و توليدها بصورة جديدة لعلهم يسلمون من قيود التراث، ولكن الحقيقة أن ذلك لم يساهم إلا في تأزم الوضع و اسقاطهم في بوتقة التقليد و الأخذ حيث أصبحت نماذجهم مجرد قوالب منسوجة على أنقاض التراث و أصبح مؤلف الكلام "كالبناء أو النساج و الصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه، فإن خرج عن القالب في بنائه أو عن المنوال في نسجه كان فاسدا"[2].

و ليس في احساس الفرزدق هذا غلو ولافي منحى تفكيره بعد عن الواقع "فمهما اختلفت مذاهب الجاهليين و الإسلاميين، ومهما تنوعوا في الصياغة و الطريقة و فنون القول، فإنهم جميعا ينهلون من ينبوع واحد، ويصدرون عن ذهنية واحدة، و يتقاربون تقاربا ملحا في التفكير و التعبير، فيختلف زهير عن طرفة وذو الرمة عن جرير، وعمر بن أبي ربيعة عن العرجي و لكنه اختلاف الجداول، انحدرت عن جبل واحد، الذي يعكس صورة الشعر الجاهلي و يدعو إلى حتمية النهل من منابيعه"[3].

---

[1]- المرزباني ، الموشح، ص552.

[*]-حتى أن ابن سلام عده في الطبقة الأولى من الشعراء الإسلاميين وقد روى عن عكرمة بن جرير نقيضه، أن جريرا نفسه أقر أن "نبغة الشعر **الفرزدق** ".ينظر ابن سلام ،طبقات فحول الشعراء، ص75.

[2]- ابن خلدون، المقدمة، ص567.

[3]- محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم و الجديد في الشعر العربي، ص45.

و لكن العلة أن مبالغة النقاد القدامى في الاعتماد على **المقياس الزمني** كعمود نقدي رصين للموازنة و المفاضلة، أدى بهم إلى اعتبار الشعر القديم شعرا معجزا، و ينبوعا لا ينفذ للعطاء ،فهو نموذج الكمال و النضج الفني و الإبداعي، ناهيك على كونه النص الذي يمثل النقاء الأعلى "**فالشعر الجاهلي**-في نظرهم- **كالدين** ولد كاملا، لا من حيث أنه فطرة الإنسان و حسب، بل من حيث أنه فعل سماوي، و ملائكي يتجاوز الإنسان و الإنسان الكامل هو الذي يحاكي الكمال المتحقق في الماضي"[1].

و قد أدى مبدأ قياس الأدب على الأصل في الممارسة النقدية إلى الإيمان بأن القديم كامل واضح و بأنه عقلي منطقي، و أصبحت الأفضلية الشعرية تقاس تبعا لتدرج القرب من المنبع، فشعر الشاعر إن كان يريد أن يكون شاعرا حقيقيا، يجب أن يكون تمرسا بمحاكاة الأصول الأولى و تقليدها بحيث أصبح "الشاعر الأكثر معرفة بالشعر الجاهلي و قربا إليه هو الأفضل شعرا، و لم يعد مقياس الشاعرية في الابتكار بل في **المضاهاة** أو فيما يسمى **بالنسج على منوال الأقدمين**"[2].

و يبدو أن فكرة الإبداع في إطار العودة إلى الأصول، لم تكن رغبة اللغويين و الرواة فحسب بل حتى النقاد من أولئك **الجاحظ** الذي دعا إلى ضرورة تمسك العرب بتقليدهم و متابعة الماضي في أصوله و مناهجه، و حلل **ظاهرة التقليد** بقوله أنها "**إلف دين الآباء...و الإنس بما لا يعرفون غيره، و هذا لا سبيل إلى دفعه أو التخلي عنه، فهو كالداء الذي لا يُغْلَبُ و داء المنشأ و التقليد داء لا يحسن علاجه**"[3] ، و أكد أن في التقليد الشعري سهولة و يسر مما ينسجم مع طبيعة البداهة، فلا سبيل للشاعر المحدث لينشأ إبداعا ما دامت المعاني قد استهلكت و من ثم فأيسر السبل في نظره الإبداع في ضوء الرجوع إلى النموذج و يحقق ذلك بسهولة واسترسال يحوز الفضيلة و قد عبر عن ذلك بعبارته "**المتح أهون من الاستنباط و الحصد أيسر من الحرث**"[4].

---

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ج2، ص68.
[2]- المرجع نفسه، ص122.
[3]- الجاحظ ،البيان والتبيين، ج3، ص337.
[4]- المصدر نفسه،ص339.

ب- ضرب المقياس الزمني بالفني عند النقاد المنصفين:

إن كثيرا من النقاد المنصفين لم يعجبهم هذا الاتجاه الرجعي، فلم يتخذوا الرجوع إلى الأصل -النموذج الجاهلي- كأساس للإبداع الشعري بل اعتبروا أن الحكم بجودة العمل الشعري و رداءته أمر لا يعود إلى قدم الشاعر و حداثته بقدر ما يعود إلى قدرة الشاعر على الغوص في تجربته الشعورية و الفناء فيها ليجليها بكل وسيلة تسعفه بها أدواته الفنية.

و قد تنبه **المبرد** إلى شيء من هذا القبيل حين قرر أنه **"ليس لقدم العهد يفضل القائل و لا لحدثان عهد يهتضم المصيب، و لكن يُعطى كلٌ ما يَستحِق"**[1] فهو يجعل النص الشعري بذاته أساسا للتقويم، دون اعتبار للزمن الذي كتب فيه، فالشعر سواء كان قديما أو محدثا يحمل بذاته و ضمن ذاته محاسنه و مساوئه، و هو ما أكده **ابن قتيبة** في مقدمة كتابه **(الشعر و الشعراء) "و لا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه و إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، و أعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله و يضعه في متخيره، و يرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، و أنه رأى قائله "**[2].

فقد أكد ابن قتيبة أن الإبداع الشعري لا يمكن أن نقصره على العصر الجاهلي فحسب باعتباره يمثل النشأة الأولى، لأن الشعر تتحكم فيه موهبة الشاعر و فطنته لا العصر أو الزمن فقد ينبغ عند المحدثين ما لا ينبغ عند القدماء يقول: **"و لم يقصر الله العلم والشعر و البلاغة على زمن دون زمن، و لا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، و جعل كل قديم حديثا في عصره، و كل شرف خارجية في أوله، فقد كان جرير و الفرزدق و الأخطل و أمثالهم يعدون محدثين....ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم،.....، فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له و أثنينا به عليه، و لم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله أو حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم و الشريف لم يرفعه**

---

(1)- المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة و الأدب، ج1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د ت،ص29.
(2)- ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ص10-11.

عندنا شرف صاحبه و لا تقدمه"[1]

والحق أن هؤلاء النقاد-المحافظين- العرب القدامى، قد بلغوا درجة النضج في أحكامهم النقدية، ما جعلهم لا يقيمون المفاضلة بين الشعراء على أساس القدم و الحداثة و إنما على أساس ما يتبنى هذا الشعر من النضج الفني، و هم بذلك يؤكدون على **صحة المقياس الفني** الذي يَتخِذ من **الجودة و الرداءة** معيارا لقبول الشعر أو رفضه، و يضربون صفحا عن العصر أو حتمية العودة إلى النموذج التراثي و يتجلى ذلك بوضوح في قول **ابن رشيق**: **"و المتأخر من الشعراء في الزمان لا يضره تأخره إذا أجاد، كما لا ينفع المتقدم إذا قصر"**[2]

و يتفق معه **ابن سنان الخفاجي** في مقام حديثه عن الاستعارة: **"و ما أحسب أن أحدا ممن ينتسب إلى العلم، و يتميز بصحة الفهم، يحتاج في اختيار الاستعارة إلى معرفة صاحبها و زمانه حتى يكون حكمه على من تقدم مولده.....بخلاف حكمه على من قرب عهده"**[3] .

فهو يعيب أولئك -النقاد واللغويين- الذين يسعون لمعرفة زمن الإبداع للحكم عليه بالحسن أو الرداءة، فيستحسن القديم لسبقه و يسترذل الحديث لا لشيء إلا لتأخر زمانه.

و في الطريق ذاته سار **حازم القرطاجني**، و هو متأخر عنهم زمنا، فرأى أنه لا عبرة للزمان أو القائل في الحكم على العمل الأدبي، و إنما العبرة في العمل الفني ذاته **"بحسب ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة و الفصاحة"**[4] و الملفت للانتباه أن هذه الآراء تتفق مع بعض آراء النقاد المحدثين، فإذا نظرنا إلى معالجة **طه حسين** لهذه القضية وجدناه لا يخرج عما ذهب إليه القدماء، فالقدم و الحداثة ليسا إلا دليلا تاريخيا و كل ما هو جديد اليوم يصبح قديما غدا، و أن الخلاف بين "القديم و الحديث أصل من أصول الحياة، و أن يشتد الجهاد بين أولئك و هؤلاء حتى يتم انتصار الجديد فيصبح هذا الجديد قديما، و يظهر جديدا آخر يحاربه....."[5]

و قد انبرى الدكتور **عبد القادر القط** يدعم هذا الرأي و يدلي بدلوه في هذه القضية فرأى أنه من العبث أن تقف إلى جانب القديم لمجرد تأصله، و إغفال كل ما فيه من نقص و انحراف،

---

[1]- المصدر السابق، ص 11.
[2]- ابن رشيق ، العمدة ج1، ص 200.
[3]- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص103.
[4]-حازم القرطاجي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 265.
[5]-د. طه حسين، حصاد و نقد،،ط1، دار العلم للملايين، 1973،ص79.

أو إغماط الحديث حقه لمجرد أنه جديد ،و التنكر لكل عناصره و أصوله التي تنبض بالجودة و تفصح عن صورة البيئة المتحضرة، و رأى أن سبب التشبث بالنموذج القديم لإثبات أصالته و ادعاء سبقه و بالتالي اثبات الكمال كله لهذا الشعر، و كذلك دفاع المحافظين على الشعر المحدث، كان نتيجة الصراع القائم بين الجديد و القديم "فكما أن التصعب المطلق للقديم قد اتخذ عند بعض الناس صورة **"ردة فعل"** للتجديد....كذلك اتخذ التجديد عند بعض أنصاره مثل هذه الصورة، فأنكروا على القديم كل صوره الفنية، و قطعوا كل صلة بينهم و بين التراث الشعري"[1].

وحدد في موضع آخر طريقة الحكم على النتاج الشعري و رأى أن "الحكم عليه يكون بمقدار ما في مضمونه من قيم، و ما في صياغته من فن، و أن نقرأه بما يجب لقراءة كل شعر من حسن الظن، و الاستعداد النفسي الطيب لتلقي ما يريد الشاعر أن ينقله إلينا من عواطف و أفكار"[2]، و من هنا يتبدى لنا جليا التوافق النقدي بين الآراء النقدية القديمة و الحديثة، فقد ارتكزت آراؤهم في حكمهم على العمل الأدبي بقدر ما فيه من أصول فنية تنبع من داخل العمل ذاته، و لا تأتي من الظروف التاريخية، "و لقد أصبح في حكم الثابت أن من لا قديم له لا جديد له، و يحمل قديمه دائما في حديثه، و لئن كان يرتكز على الماضي، و ينطلق منه فإن وجه الماضي لا يتكرر مطلقا بالمعالم نفسها، لأن تكرير الماضي جمود و تقليب متحجر[3].

و ما نرومه من خلال ما سلف -من آراء و روايات- أن الأقدمون كانوا ميالين لكل ما هو تقليدي و تراثي، و لو كان مهزورا، و نابذين كل جديد و لو كان جيدا، و ما ذلك إلا لحرصهم على تفضيل الشعر قياسا على تقادم زمنه ،لا على قيمته الفنية -كما هو الحال عند النقاد المحافظين- و قد أكد هذه النظرة **محمد مندور** بقوله: "إن تعصب اللغويين للشعر الجاهلي وعدم أخذهم بغيره مسألة لم تكن تقوم على النقد الأدبي، إذ من الواضح أن هؤلاء لم يفضلوا الشعر الجاهلي لأسباب فنية، أو إحساس عابر، أو جودة عبارة، أو غيرذلك، و إنما لمجرد سبقه"[4].

---

[1]- ينظر عبد القادر القط، مجلة الشعر، ع1، يناير، دار المعارف، 1964، ص79.
[2]-المرجع نفسه، ص80.
[3]- ينظر عدنان قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في أصالة الشعر، دار المعارف، دت،ص31.
[4]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ،ص 75 .

وفي المقابل بذل النقاد المنصفين أقصى و كدهم لإثبات كل تجربة شعرية محدثة جديرة للتقويم متخذين المقياس الفني أساسا للمفاضلة دون أي اعتبار للعصر و الزمن.

و يجدر بنا في هذا المقام أن نتساءل - و نحن في خضم هذه الجدلية - هل اللغويون اعتبروا الزمن وحده المقياس النقدي الذي يثبتون به أصالة النصوص الشعرية أم أن هناك أبعاد فنية أخرى اتُخِذَت للتقويم؟

ج-المقياس اللغوي (اللغة):

لقد احتفل النقاد القدامى- إضافة إلى المعيار الزمني- **بالمعيار اللغوي** احتفالا موسعا بوصفه من أهم وسائل تكريس القدامة الشعرية على مستوى المضمون و تثبيت محتوى الفعل الشعري الذي يتحكم في حركته، فهم لا يريدون تقبل حقول لغوية جديدة قد تتسبب في هجر الأساليب و الصور اللغوية التي قام عليها النص القرآني و حملتها مادة الشعر القديم، ومن ثم رفضوا على نحو قاطع كل إبداع ينبض بالحداثة حتى لا يتجاوز الشعراء حدود العرف الشعري الثابت و المستقر و اتفقوا على أن " من عيوب المعاني مخالفة العرف و الإتيان بما ليس في العادة"[1].

و ما نرومه أن النقاد اللغويين كان أقصى و كدهم و شغلهم الشاغل البحث عن الشاهد اللغوي لحفظ اللغة من الضياع و تنقيتها من الشوائب و قد اضطرهم ذلك إلى التركيز على القدماء و التهوين من شأن المحدثين و هو ما أكده **ابن رشيق** بقوله " **هذا مذهب أبي عمر و أصحابه كالأصمعي ، و ابن الأعرابي- أعني كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب و يقدم من قبلهم- وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد و قلة ثقتهم بما يأتي به المولدون ثم صارت لجاجة** "[2] .

فالواقع أن أئمة اللغة كانوا يقبلون على الشعر الجاهلي للاستشهاد به في التفسير و النحو، و لم يكونوا يلقون بالا إلى الشعر المحدث لقلة ثقتهم به، و مع الزمن اكتسب الأدب الجاهلي

[1]-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت، ص203.
[2]- ابن رشيق، العمدة، ج1،ص91.

تمجيدا و تعظيما بسبب كونه وسيلة لغاية مقدسة ،"فهو مرجعهم الرئيسي لتفسير القرآن الكريم و الحديث ،كما أنه المصدر الأساسي بعد القرآن الكريم في تقعيد اللغة "[1].

و مما لا شك فيه أن الفضل في وضع قواعد اللغة، و حفظ اللسان العربي من اللحن، دفع بهؤلاء إلى الحرص على تتبع الشعر الجاهلي و حفظه، بل استطاعوا أن يجعلوا هذا الإنتاج الأدبي الراقي المتمثل في الشعر القديم وسيلة للاستشهاد به، ما دفعهم للإعراض عن المحدث لاختلاف لغته عن لغة النموذج الأصل نتيجة للتغير الاجتماعي،" و لهذا صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين، و لا يستشهدون به كبشار بن برد و الحسن بن هانئ و دعبل و العتابي و أضرابهم من فصحاء الشعراء والمتقدمين في صنعة الشعر و بحره ، و إنما يرجعون في الاستشهاد إلى شعراء الجاهلية و المخضرمين منهم و ذلك لعلمهم بما دل على الكلام في العصر العباسي من الخلل و الاستحالة عن رسمه الأول ،فمن لم يقف على هذه الأسباب ثم قاس ما جمعه من تلاد الكلام الأول، و اعتبره بما وجد عليه كلام الأنشاء المتأخرين عَيٌ بشيء كثير من الكلام و أنكره، و أما من تبحر في كلام العرب، و عرف أساليبه الواسعة، ووقف على مذاهبه القديمة فانه إذا ورد عليه منها ما يخالف المعهود من لغة أهل زمانه لم يسرع إلى التفكير فيه و التلحين"[2].

و في ظل هذه النظرة أصبحت اللغة الموروثة القاعدة الزمنية التي يبنى عليها الشعر، وكل خروج عن هذا السنن اللغوي يعد خرقا للتراث " لأن الشعر في نظرهم ليس ميدانا للتجريب اللغوي و التصويري ،إنه فقط ميدان لإثبات اللغة الموحدة التي تحظى بإجماع العلماء و إثبات جملة من الأوصاف و المعارف و المتلازمات التي جاءت بها القصيدة النموذج، ورسم العلماء على أساسها صورة لحيوات العرب، و قعدوا للغتها، و اعتمدوا عليها في تفسير النص القرآني فاكتسبت بذلك قداسة هائلة و مثلت حالا قارة في اللغة وجب على الشعراء الالتزام برواسمها كليا وجزئيا على نحو يحول بين الفكر النقدي و قبول التجديد [3].

---

[1]-عبد الله بن محارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص 43 .

[2]-الخطابي، بيان إعجاز القرآن،ص47.

[3]- ينظر مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن4ه، ص42-45.

و مما لاشك فيه أن الحفاظ على سنن اللغة الأصل-القديمة- وصب الإبداع الشعري في قالبها هي مسألة تتصل بقضية الطبع (المزاج) فبقدر ما يكون طبع الشاعر المحدث متوافقا مع الشاعر القديم ،بقدر ما نجد إبداعه يكتسي حلة الأصالة، و لعل ذلك ما دفع اللغويين إلى الاعتراف بالذوق الفني الماهر لشعر بشار بن برد لاقتدائه بالنموذج القديم من ناحية و استجابته للتعبير عن قضايا بيئته، و قد ساعده طبعه على ربط الماضي بالحاضر وقد نقل **الأصفهاني** هذا الرأي بقوله:" **كان مطبوعا لا يكلف نفسه شيئا متعذرا لا كمن يقول البيت و يحككه أياما ، و كان الأصمعي يشبه بشار بالأعشى و النابغة** "[1].

فبشار بن برد وإن كان من الشعراء الذين رفضوا الحياة الجاهلية إلا أنه لم يتردد في أن يجعل من الشعر الجاهلي مرجعه في اللغة ،فقد استطاع أن يضيف إلى العناصرالبدوية القديمة عناصر مستحدثة دون أن يُخِلَ بالنمط اللغوي التقليدي، و كانت تنثال عليه المعاني سهوا ورهوا[2].

و قد حظي شعر بشار بإعجاب اللغويين و النقاد القدامى حتى أن أبو عمرو بن العلاء جعله أبدع الناس بيتا، و أمدحهم و أهجاهم، و من هنا يأتي استحسانهم الظواهر البديعة التي يغلب عليها الطبع و تنأى عن التكلف، و تقتضيها طبيعة الفن الشعري، في ضوء مذهب الأوائل و طريقة القدماء.

و لا يخفى علينا أن توافق الطبع بين القدماء و المحدثين أمر بعيد المنال لاختلاف البيئة المسؤولة عن التفاوت بين الشعراء، فالشعر يساير العصر و يتطور بتطور الزمن فليس شعر القدماء كشعر المحدثين، و لا يطلب من المولدين أن يتبعوا الجاهليين في أنماط أشعارهم و أساليبهم و يعزو **الجرجاني** سبب تفاوت الشعر إلى اختلاف الطبائع« **فإن سلامة اللفظ يتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، و أنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك، و أبناء زمانك، و ترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ ،معقد الكلام وعر الخطاب، حتى إنك وجدت ألفاظه في صوته و نغمته و جرسه و لهجته**»[3]، وأكد **الجرجاني** أن اختلاف **الخلقة** و **البيئة**

---

[1]- الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص995.

[2]-ينظر فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث النقد و الناقد، ص94.

[3]-الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، ص24.

تسهم -لامحالة- في تفاوت الطبع بين الشعراء، و الشاعر الفحل هو الذي يستطيع أن يغلب صفاته الخاصة-المتأثرة بالبيئة- على إبداعه الأدبي فيتميز بطابعه و يستقل بأسلوبه مع الحفاظ على الموروث اللغوي القديم « **حتى لا يكون الشاعر من جملة الرواسم و حفظة التعبير فتظل أساليبهم نسخا منقولة عن الأصول العامة الموروثة لا يختلف بعضها عن بعض، و من ثم يوصف إبداعه بالتقليد والسرقة**»[1]

وعليه أصبحت فضيلة الحفاظ على اللغة يتفرد بها كل شاعر في العصر العباسي ، و قد اقتضت ظروف عصره أن ينصاع لأمرين ليجسد الإبداع الشعري الذي يحمل معنى الابتكار لا الأخذ أو التوليد، فهو من جهة لابد أن **يتمثل القوالب اللغوية الموروثة** التي ترسمت معالمها منذ العصر الجاهلي و من جهة أخرى ليحوز المعنى المستجد و ينسلخ من التقليد و عوالق الماضي لابد أن يضفي هذا الشاعر على إبداعه لمسته الخاصة التي يمليها عليه طبعه و ما هذا الطبع في حقيقته إلا صورة صادقة عن البيئة، فيختلف الإبداع الشعري باختلاف الطبع و هذا يسلمنا من الوقوع في متاهة قضية السرقات التي لطالما لحقت النماذج الشعرية المحدثة .

ويبدوا أن حرص الشعراء المحدثين على التقيد بلغة الأوائل في كثير من أشعارهم، ما كان إلا رغبة لإرضاء هيئة العلماء ، وإثباتا للقدرة والمعرفة، وكان الشاعر المحدث إن أراد أن يعود أدراجه، فينظم شعرا بخصائص و سمات بدوية خانه الطبع، وبانت على وجهه تجاعيد التكلف، فيخلط عملا صالحا بآخر سيء، و يأتي شعره أنساجا متباينة ،فيعيبه تعثره، ويقع في الإغراب ويوسم شعره بالتصنع، و قد دعا **الجرجاني** إلى عزو مثل هذا الصنيع إلى التكلف ومفارقة الطبع فيقول:« **فإن رام أحدهم الإغراب و الاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف ،و أتم تصنع، و مع التكلف المقت، و للنفس عند التصنع نفرة ،و في مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق، و إطلاق الديباجة**»[2] .

(1)- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، 1982، ص152.

(2)- الجرجاني، الوساطة، ص19.

ومن هنا يتبدى لنا بوضوح أن حرص « أهل السنة والمعتزلة وغيرهم من المتكلمين على تدعيم تأويلاتهم للمجاز القرآني بالرجوع إلى لغة العرب و الشعر القديم، قد ساعد على تدعيم فكرة قداسة اللغة نفسها، و احترام تقاليدها المجازية إلى أقصى درجة»[1]، مما خلق ذوقا لغويا محافظا يزيد في محافظته أن اللغة الجاهلية ارتبطت بطائفة من علوم العربية فأصبح هذا الشعر المنبع الصافي الذي ينهل منه و من ثم كان إلزاما على الرواة و النقاد أن يحفظوه من الشوائب و اللحن يقول **الجاحظ**:« **و لم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، و لم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب، و معنى صعب يحتاج إلى استخراج، و لما أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد و المثل** »[2].

ولعل هذا الحرص على حفظ اللغة الموروثة دفع النقاد إلى الاعتراف أن الأعراب و عامة العرب أشعر من المولدين، و بهذا فقد انحازوا للموروث، وذلك لإدراكهم أن الأعراب هم ذو النفس الغفلة القوية وهي أقدر على مطاوعة اللغة لأنها جزء من طبيعتهم و نشاطهم في لغتهم مع عذريتها و نقائها ، وهي نشاط تلقائي غير منفصل، كما اعتبروا الشعر القديم بمثابة الحجة التي يرضخون بها كل إبداع يحمل نسمة الحداثة، و قد أكد **الجاحظ** على هذا الرأي بقوله:« **و القضية التي أحتشم منها و لا أهاب الخصومة فيها، أن عامة العرب و الأعراب و البدو و الحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار و القرى من المولدة و النابتة**»[3].

ولهذا نجد **الأصمعي** في كتابه"**فحولة الشعراء**" يحرص على تثبيت الشعر البدوي -القديم- كحجة يقيس على أساسه الفحولة، و قد ورد هذا في قوله:« **و ذو الرمة حجة لأنه بدوي، و لكن ليس يشبه شعره شعر العرب.....إلا واحدة التي تشبه العرب**»[4] **وهي التي يقول فيها :**

و الباب دون أبي غسان مسدود"[5].

---

[1]-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط2 ،دار التنوير للطباعة، بيروت، لبنان، 1983، ص172.

[2]-الجاحظ، البيان و التبيين،ج4،ص24.

[3]- المصدر نفسه، ص25.

[4]-المرزباني، الموشح، ص27.و القصيدة المشار إليها التي يقول فيها: إن العراق لأهلي لم يكن وطنا و الباب دون أبي غسان مسدود.

[5]-ديوان ذي الرمة،ط2،المكتب الإسلامي،بيروت،1964،ص64.

و هذا يعني أن الأصمعي: «يرى أن الأصولية ليست محصورة في الشعر الجاهلي فحسب بل يضاف إليها الشعر البدوي القديم المتميز بالصفاء و النقاء و لذلك جعله حجة و معيارا للفحولة »[1]، غير أن الأصمعي يؤكد بالمقابل أن الشاعر المولد لا يمكن أن يكون حجة يقول:« **الكميت بن زيد ليس بحجة لأنه مولد**»[2].

و قد ترتب عن ذوق الرواة و حرصهم على أخذ اللغة من موردها الأصيل أنهم أصبحوا يحكمون على الإبداع الشعري بمقدار قرب ألفاظه و معانيه من اللغة الموروثة، وهي سمة طبيعية من سمات الشعر الجاهلي و الأموي ،تلك التي كانت تمتاز بالجزالة والفحولة و قوة الجرس، فتأتيهم الألفاظ و المعاني ارتجالا دون وكد للقريحة أو حض للخاطر و ذلك كله مرده الطبع، و هو ما أكده **الجاحظ** -في مقام تفريقه بين المولد والأعرابي- بقوله « **إن المولد يقول بنشاطه و جمع باله الأبيات اللاحقة بأشعارأهل البدو، فإذا أمعن انحلت قوته ،واضطرب كلامه**»[3]، فالمولد يجهد نفسه ليحتذي القديم، ولكنه بافتقاده الطبع لا يستطيع الاستمرار بل يسارع إليه الاضطراب، و هذا يتنافى مع إبداع الأقدمين، و هو ما حاول توضيحه **الآمدي** في قوله:« **لا يكون الفضل من جهة استقصاء المعاني و الإغراق في الوصف، و إنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني و أخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك و قرب المأتى**» [4].

يضاف إلى ذلك القول أن الحرص على تمجيد الشعر القديم و تثبيت مواضعاته اللغوية ،ينصرف في واقع الأمر إلى الإسراف في استعمال الألفاظ الغريبة، و الإفراط في استعمال البديع و التعسف في طلبه، فيذهب الشاعر المحدث إلى"حزونة اللفظ و ما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعا و كرها و يأتي للأشياء من بعد، و يطلبها بكلفة و يأخذها بقوة "[5] و ما ذلك إلا لإرضاء ذوق النقاد المتعطش للقديم، و هذا الضرب من الإبداع يتنافى مع الشعر القديم،

---

[1]-أدونيس، تأصيل الأصول: الثابت والمتحول،ص46.
[2]- المصدر نفسه، ص47.
[3]-الجاحظ، الحيوان، ج3، ت عبد السلام هارون ،ص136.
[4]- الآمدي، الموازنة، ص493.
[5]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص126.

غير أن هذه الطريقة هي التي حرص أبي تمام على نهجها و الاقتداء بها حتى وسم عمله بالإغراب يقول **الآمدي:" فإذا أورد المعنى المستغرب لم يكن ذلك منه ببدع ، أنه يأخذ المعاني و يحتذيها ،فليست له في النفوس حلاوة ما يجوده الأعرابي القح"**[1] .

و يغلب على الظن أن شدة وطأة الموروث الشعري القديم ، و الحض على التزام معجمه اللغوي، دفع الشعراء المحدثين إلى فتق باب البديع، لينتقلوا باللغة من خشونة البداوة إلى رقة الحضارة، و من ثم أصبح البديع هو المشروع الشعري الأساسي الذي يضمن للشاعر المحدث لونا من التميز الفني في ظل مناخ ثقافي يغلب عليه حرية التفكير ، و لكن الإسراف في ذلك -طلب البديع-أدى بهم إلى **الخروج باللغة** من باب **الجزالة** و إقحامها في باب **الغموض و التكلف** و هو ما وقع فيه أبي تمام حيث " اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غث ثقيل، و أرصد لها الأفكار بكل سبيل، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر و كد الخاطر و الحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء و المشقة"[2]، وسرعان ما قوبل هذا النوع من الإبداع الشعري بالرفض و الغض عنه " **فقد أورد ابن الأعرابي عن شعر أبي تمام قوله:" إن كان هذا الشعر فما قالته العرب باطلا"**[3] و علة ذلك حرص أبي تمام على **"طلب البديع فخرج به إلى المحال"**[4].

و الشاعر المحدث في سبيل حرصه على التمايز و الأصالة من جهة ، و التعبير عن روح العصر من جهة أخرى، اختار على نحو قصدي واع ، مذهبا فنيا جديدا يقوم على **التكثيف** معتمدا بعض السمات الفنية للشعر القديم (البديع) و تعقيد بنية النص، فضلا عن التوغل في استخدام لغة الصحراء، إلا أنه يقدم أحيانا ، تحت تأثير العفوية الإبداعية نمطا شعريا يغلب عليه الوضوح و البساطة ، و قد كان الجرجاني على وعي تام أن الشاعر المحدث لو قرض شعره على عفو خاطره و أول فكرته وسار وفق طبعه الحضري لحاز مراتب الجودة، و رمى عن

---

[1]-الآمدي، الموازنة،ص34.
[2]-الجرجاني، الوساطة ص 20 وينظر أيضا الموازنة ج1 ص 23.
[3]-المرزباني ، الموشح، ص 465 .
[4]-المصدر نفسه، ص466.

نفسه أسهم الطعن النقدي ، الذي اتخذه اللغويون كوسيلة لحفظ التراث الشعري ورمي المحدث بالتكلف و التصنع و قد أوضح **الجرجاني** صورة ذلك **في شعر أبي تمام**، و أكد أن الإبداع الشعري ما اتخذ النمط الأوسط فلا يسترسل الشاعر طبعه حتى يأتي بالسمح السهل الضعيف ، و لا ينقح شعره و يتكلف حتى ينحط إلى الوحشي يقول « **و من جنايات هذا الاختيار على أبي تمام و أتباعه أن أحدهم بينا هو مسترسل في طريقته و جار على عادته يختلجه الطبع الحضري، فيعدل به مستهلا، ويرمي بالبيت الخنث، فإذا أُنْشِد في خلال القصيدة، وُجِد قلقا بينها نافرا عنها، وإذا أضيف إلى ما وراءه و أمامه تضاعفت سهولته، فصارت ركاكة، و ربما افتتح الكلمة و هو يجري مع طبعه، فينظم أحسن عقد، و يختال في مثل الروضة الأنيقة حتى تعارضه تلك العادة السيئة، فيتسنم أوعر طريق، و يتعسف أخشن مركب، فيطمس تلك المحاسن، و يمحو طلاوة ما قد قدم كما فعل أبو تمام في كثير من شعره**»[1].

و ليس من شك في انقهار الإبداع الشعري طيلة القرنين الثاني و الثالث الهجريين ،نتيجة القيود التي أحكمها النقاد بمقاييسهم المعيارية و دعمها توجههم اللغوي القواعدي ، فكان هاجسهم الوحيد الحرص على ثبات الصياغة بوصفها صياغة النص القرآني التي يرجع إليها الفضل في فهمه و تفسيره و تُعرى إليها المزية في تذوقه و الإيمان بإعجازه و من ثم فقد اتفقوا على إدانة انحرافات الشعراء على مستوى الصياغة الفنية، و انصبت القراءة النقدية على إعادة النظر في النص الشعري المحدث و البحث فيه عن أصالة اللغة الشعرية و أصالة معالمها ومظاهرها[2].

فقد حرص اللغويين و النقاد على إعادة النظر في « العلاقة بين النص المحدث و اللغة و تحديد مدى طبيعة هذه الألفاظ بالقياس إلى الأنساق و الاستعمالات اللغوية الموروثة ، و محاولة حبسه في قوالب ممنطقة، و ما خرج عن هذه المنطقية حكم عليه بالشذوذ»[3] وهذا ما أكده **الآمدي** في مقام حديثه عن أبي تمام « **إنما ينبغي أن ننتهي في اللغة حيث انتهوا ولا يتعدى إلى**

---

(1)- الجرجاني، الوساطة، ص22، ويمثل بذلك بأبيات لأبي تمام من قصيدته اللامية في مدح نوح بن عمرو:

يوم الفراق لقد خلقت طويلا لم تبق لي جلدا و لا معقولا ديوان أبي تمام،ج3،ص66.

(2)- ينظر هواري بلقاسم، الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، مختبر السيميائيات، وهران، ص76.

(3)- محمد عبد المطلب، تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول،ع3، 1984، ص67.

غيره، فان اللغة لا يقاس عليها »[1].

وقد أفضى الإيمان بهذا الرأي في الفكر النقدي عند العرب إلى اعتبار أن الإبداع يُرَدُ إلى عبقرية اللغة لا الفرد، بوصفها أداة ثابتة أزلية ذات دلالات قائمة معلومة و مواضعات محددة ، و ليس دور الشاعر سوى احتذاء النموذج المثالي للإبداع ، وفق هذه اللغة[2] ، وذلك لأن الغاية من النقد -حسب تصورهم- لم تكن في الكشف والتأويل و التقويم بقدر ما كانت في تقرير طريقة الشعر الجاهلي لتكون نموذجا منهجيا أمام أعين الشعراء .

ومالا يمكن التغاضي عنه، أن الشعراء في العصر الأموي و الإسلامي لم يُواجَهوا بمثل هذه الأحكام النقدية لأن هؤلاء أودعوا أشعارهم بمعاني و ألفاظ منتقاة من خشونة الأعراب و بيئة البداوة فكانت لهم القدرة على ترسيخ قيم الجماعة ، و صدق التعبير عن عصره و قد فطن إلى ذلك **ابن طباطبا** في قوله:« **و اعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف و التشبيهات و الحكم ما أحاطت به معرفتها و أدركه عيانُها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر صحونهم البوادي و سقوفهم السماء، فليست تعدوا أوصافهم ما رأوه منها و فيها ، و في كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها»**[3] .

وإذا كان الشعراء المتقدمون قد استطاعوا أن يبدعوا في ظل القوالب اللغوية القديمة فما ذلك إلا لكون البيئة و الطبع ساعدهم على ذلك، فالحياة الأموية أقرب إلى حياة البداوة و من ثم فكان من المعقول أن يتوافق طبعهم مع طبع الجاهليين، لأن الدولة الأموية وصفها الجاحظ أنها " **عربية أعرابية"** [4] ، و يكشف لنا هذا الوصف عن سياسة الدولة الأموية من الناحية الثقافية و يُصِرُ أنها أعرابية و ذلك سيفضي لا محالة إلى الحفاظ على الذوق اللغوي القديم في أشعار الشعراء الأمويين .

وفي ظل هذه الرؤية النقدية الداعية للمحافظة على اللغة الأصل ، لم يعد بمقدور الشعراء المحدثين أن يبدعوا ألفاظا جديدة و يخلقوا أساليب نمطية محدثة تتناسب مع رؤيتهم المعاصرة ،

---

(1)- الآمدي، الموازنة، ص216.

(2)- ينظر أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ط1، القاهرة، 1921، ص158.

(3)- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، ت محمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، دت، ص48.

(4)- الجاحظ، البيان و التبيين، ص297.

لأنهم ببساطة لا يملكون أي دور في تشكيل المرجعية الثقافية المستقرة في النموذج الشعري الموروث و لذا أصبح يُلزَم على الشعراء أن يعبروا فحسب وأن يُبْدِعُوا مكرسين و سائل التقنية لإعادة إنتاج نموذج متصور قبلا و المتمثل في الشعر القديم [1]، و هذا يفرض على الشاعر تقديم معالجات للنصوص القديمة ،لا صورة حية نابضة للواقع المعاش، و من هنا أصبح من الضروري أن تطرح القضية « أيعيش الشعراء عصرهم الذي هم فيه، أم يعيشون عصور الآباء و الأجداد»[2].

وإذا كان الشاعر قد استسلم نوعا ما لاستلاب دوره بين الجماعة و تأثير الأحكام النقدية المتعصبة للقديم ، فانه لم يكن على استعداد للتخلي بسهولة عن مشروعه الشعري الذي تشكل في ضوء معطيات عصره الراهن و مؤثراته ، و قد ساعدت البيئة الجديدة على خلق نموذج شعري اقتدى به طائفة من الشعراء المحدثين المتطلعين للحداثة -كبشار وأبي نواس وأبي تمام-، لأنهم كانوا على وعي تام أن الشعر العربي لا يزال في كنهه صالحا للإفصاح عن حاجات كثيرة تتوافق و مفاهيم البيئة الجديدة فظهرت ثورة أدبية عصفت بالتقاليد القديمة و سعت لتغيير نهج الشعر القديم، "فهذه العلاقات الجديدة والحياة المتطورة لم تعد تتفق مع المواد و المعاني المتوارثة للقصيدة الجاهلية و المحدودة في عالم ضيق، و أصبحت التجربة الشعرية تصدر عن مفاهيم أخرى و قيم جديدة، و اختنقت التجربة بأبعادها الجديدة داخل شكل البناء القديم و تطلع الشعراء إلى قوالب جديدة للقصيدة العربية"[3].

هذا **التغيير الجذري للبيئة** كان لابد له أن يحدث **خلقا أدبيا جديدا** "فانتقال الشعر من البادية إلى الحاضرة أحدث هوة بين القدماء و المحدثين، و تأثر الشعر تأثرا طبيعيا بالعصر، كان لا بد أن يزيد في تلك الهوة بخلق إبداع جديد"[4]، و على هذا الأزمة التي واجهت الشعراء العباسيين هي أنهم لا يستطيعون التطاول على معان تعارف عليها الناس ورأوا فيها مثلا، و من جهة أخرى لا يرضى لهم حسهم الفني و ذوقهم الحضاري أن يكرروها، فانحصر تجديد هؤلاء في الاهتمام بالألفاظ التي كان القدماء يعدونها مقياسا لجودة الشعر.

---

[1]-ينظر عز الدين اسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية و الفن، ط2، دار المعارف، 1980، ص332و334.
[2]- طه حسين، حديث الأربعاء، ط3، دار المعارف، 1981، ص102.
[3]- بروكلمان، تاريخ الأدب العربي،ج2، ط2، دار المعارف ، ترجمة "عبد الحليم النجار" ص 09.
[4]- طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص100.

و بهذه الخلة -ألا وهي تطورالعصر- استطاع الشعراء المحدثون الانسلاخ من تراثهم ونسج إبداعاتهم وفق منظور الحياة الجديدة لعلهم يحفلون بالمعاني، فكانت ضالتهم لتحقيق ذلك هي التجديد في الأسلوب لأن "الأسلوب هو شخصية الشاعر و شخصية المجتمع على حد سواء فبصمة الشاعر المحدث تتجلى من خلال أسلوبه (الصياغة) ،فهو بمثابة صورة صادقة يكشف عن المعاني الخارجية المتمثلة في البيئة و ما يختلجها من تغير، كما يفصح عن أنا الشاعر الداخلي و لهذا يقر **باختين** بأن **"الأسلوب بمثابة إنسانان أو بمعنى أصح إنسان و مجموعة اجتماعية متمثلة في المجتمع الذي يشترك بشكل دائم في القول الداخلي والخارجي للإنسان و يجسد السلطة التي تمارسها عليه المجموعة الإجتماعية"**[1]

فهو يرى أن الشاعر لابد أن تتحكم فيه **ذاتين: ذات المبدع** و هي **(الأنا)** المتأثرة بروح العصر، و **ذات المجتمع المتحضر (النحن)** التي فرضت عليه هذا الواقع الجديد و إنتاج ألفاظ جديدة، و من هنا ندرك أن الشاعر المبدع هو من يمتلك القدرة "أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج"[2].

فما نلحظه في أشعار المحدثين من استكثار ألفاظ الخمر و المجون و مجالسها ما هو إلا تعبير للتجربة التي فرضها الواقع الخارجي، فخالفوا بذلك الشعراء اللذين سبقوهم في النظر إلى التراث اللغوي القديم، ورأوا أن لكل عصر أفكاره و أن هذه الأفكار و هذه المقاصد تستلزم تعبيرا خاصا، و لتحقيق مبتغاهم "سجنوا عقولهم في محاولات لتطويع هذه الألفاظ للمعطيات الحضارية الحديثة، و جعلوا استبدالها بألفاظ أكثر رقة و لينا وكدهم ، و صاروا يتنافسون في التلاعب بها و التكلف في صياغتها، غير عائبين بما تحتويه هذه الألفاظ من معان قد لا تتفق مع التركيب البنائي للبيت"[3] ما جعلهم يخرجون عن النهج القديم الذي دفع النقاد للإفصاح أن شعرهم لا يشبه شعر الأوائل، و هو ما أقره **إسحاق الموصلي** عندما سمع بعض شعر أبي تمام

---

[1]- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار المعارف، بيروت، دت، ص103.
[2]- المصدر نفسه، ص104.
[3]- مصطفى ناصف، دراسات في النقد و الأدب، دار الأندلس،ط3، بيروت، لبنان ، 1983 ،ص 47.

في قوله: **"يا فتى ما أشد ما تتكئ على نفسك"** ويعني بذلك أنه لا يحتذي في نهجه الشعري حذو الشعراء السابقين عليه و إنما يستقي فنه من نفسه"[1].

بل إن إصرار هؤلاء الشعراء على تصوير حياتهم الجديدة ،و التعبير عن تجاربهم الخاصة قد نجح في توجيه الذوق الأدبي في النصف الثاني من القرن الرابع هجري، فلم يعد مقبولا من الشاعر أن يستخدم لغة تراثية في عصر يغلب عليه لين الحضارة و سهولة الطباع والأخلاق " **فإن رام أحدهم الإغراب و الاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف، و أتم تصنع، و مع التكلف المقت و للنفس عند التصنع نُفْرَة، وفي مفارق الطبع الحلاوة و ذهاب الرونق، و إخلاق الديباجة"**[2]. و كان ذلك سببا في طمس محاسن المحدثين، و حيازتهم للأصالة، فهو يقر أن أبي تمام حاول نسج أشعاره **"بالاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه فحصل منه على توعير اللفظ فقَبُحَ"**[3]، و إلى هذا يرجع السبب الحقيقي في اشتعال خصومة نقدية عميقة حول مذهب أبي تمام الذي انصب تجديده على الصياغة الشعرية.

وما نلحظه أن **القاضي الجرجاني** يدعو صراحة إلى التجديد أو فلنقل إلى المعاصرة، ويعلل ذلك بأن تقليد القدماء يؤدي إلى التكلف على حين تؤدي مطاوعة الطبع الحضري الجديد إلى الحلاوة و الرونق.

و قد علت بعض الأصوات النقدية التي نادت الشعراء بضرورة مراعاة متطلبات عصرهم ومجتمعهم و أن يعبروا عن الذوق العام في هذا المجتمع ،دون أن يقيموا وزنا لعنايات العلماء و اللغويين الذين يحرصون على تثبيت ما قرره الاستعمال الشعري القديم، يقول **ابن وكيع: "فإن أشعار المحدثين لا يراد منها استفادة علم، و إنما تروى لعذوبة ألفاظها و رقتها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها و لو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم و وصف المهامة و القفار و الابل و الفلوات و ذكر الوحوش و الحشرات ما رويت، لأن المتقدمين أولى بهذه المعاني، و إنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام و أن الخواص في معرفتها كالعوام"**[4].

---

[1]- ابن رشيق، العمدة ج1، ص 133/و ينظر أيضا الموشح ص 480 و الوساطة ص 72.
[2]- الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، ص19.
[3]- المصدر السابق ، ص 20.
[4]- ابن وكيع، المنصف للسارق عن إشكالية الحداثة، ص 132.

و مهما يكن من أمر فإن اجتهاد الشعراء في قرب لغة الشعر من حياتهم سواء كان هؤلاء الشعراء من المطبوعين -كبشار بن برد و البحتري- أم من أصحاب البديع -كأبي تمام- دفعهم إلى التوسع في مدلولات الكلمات العربية لتؤدي المعنى الجديد، كما حرصوا على انتقاء بعض الألفاظ الأجنبية -التي دخلت عن طريق الامتزاج فأدت إلى اللحن- كما هي و مصقولة بما يتفق و لسانهم، و قد كانت الفارسية منبعا كبيرا من المنابع التي استمدت منها العربية و وسعت مادتها[1]، و من دلائل التجدد اللفظي في العصر العباسي ظهور النقد البياني الذي جعل أساس البلاغة في الألفاظ لما فيها من السهولة و الحلاوة و الجزالة التي تتلاءم مع طبع الشاعر الحضري، و قد أورد **العسكري** ذلك في قوله: **"فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة و السهولة و الرصانة مع السلاسة و النصاعة، و اشتمل على الرونق و الطلاوة، و سلم من حيف التأليف، و بَعُد عن سماحة التركيب وورد على الفهم الثاقب قبله و لم يَرُدَّهُ، و على السمع المصيب استوعبه و لم يَمُجَّهُ، و النفس تقبل اللطيف و تنبو عن الغليظ و تقلق من الجافي البشع"**[2].

و مثل ذلك قول **الجرجاني**: **"وأما رجوع الاستحسان إلى اللفظ فلا يكاد يعدو نمطا واحدا و هو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم و يتداولونه في زمانهم ،فلا يكون وحشيا غريبا أو عاميا سخيفا"**[3].

و هكذا لم يعد الشعر عند المحدث مجرد نموذج مقلد يحاكي التراث، بل أصبح **إبداعا** لا يتم إلا بدءا من **ضرب القديم** و الإصرار على **الإلتصاق الوثيق بالواقع**، رافضا الالتزام الكلي بحرفيات المشروع الشعري القديم، و مما يوضح ذلك قول **أبي العتاهية** معنفا محمد بن مناذر على استسلامه لهذا الاستلاب الشعري: **"إن كنت أردت بشعرك العجاج ورؤبة فما صنعت شيئا، و إن كنت أردت أهل زمانك فما أخذت مآخذنا، أخبرني عن قولك:**

(و من عاداك لاقى المَرمَريسَا) فأي شيء المرمريس؟"[4].

---

(1)- ينظر أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص93.
(2)- أبوهلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر،ص41.
(3)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، وزارة المعارف،اسطنبول،1954،ص67.
(4)- المرزباني،الموشح،ص363.

و على كل فقد بذل نقاد القرن الرابع هجري جهودا واضحة في كشف شعرية النص على المستوى السالب من خلال دراستهم مآخذ الشكل الفني في شعر المولدين فهم رغم إنصافهم للشعراء -في بعض الأحيان- إلا أنهم لم يتقبلوا فكرة الإبداع في ضوء الانسلاخ من التراث خاصة حينما يتعلق الأمر بضرب قداسة اللغة الموروثة بلغة العصر الجديدة التي كان يشوبها اللحن، و لذلك فقد أظهر النقاد عناية واضحة باللغة الشعرية من حيث سلامتها ودقتها و نقائها، و دارت معظم مناقشاتهم النقدية حول مدى التزام الشعراء المحدثين بمعايير اللغة الأصل و المتواضع عليها في النموذج القديم، فاعتبروا كل خروج عن المقياس اللغوي و القواعد المقننة لها عيبا أدبيا يستهان به الشاعر و تتجلى صورة ذلك فيما رواه **أبو حاتم** أن الأخفش كان يطعن على بشار في قوله:

والآنَ أَقصرُ عَن سُمَيَّةَ بَاطلي وَ أَشَارَ بالوَجْلَى عَلَيَّ مُشيرُ[1]

و قوله أيضا:

عَلَى الغَزْلَى مِنّي السَّلاَمُ فَرُبَّمَا لَهَوْتُ بها في ظلّ مُخضَرَّةٍ زُهرُ[2].

و قال: **"لم يسمع من الوجل و الغزل "فعلى" و إنما قاسهما بشار ، و ليس هذا مما يقاس و إنما يعمل فيه بالسماع"**[3].

و ما نرومه مما سلف أن بشارا كان يقيس اللغة و ينصرف فيها على غير ما جاء به العرب، و هو ما أكده **الأصفهاني** عنه في قوله: **"إنه كان أحيانا يحشو شعره إذا عوزته القافية و المعنى بأشياء لا حقيقة لها"**[4] فاشتقاقه ألفاظ عربية على **وزن "فَعْلَى"** لم يُسْبَق أن ورد في النماذج الشعرية القديمة.

و يروى أيضا أنه عاب عليه قوله:

تُلاَعبُ بِنِينَان البُحُور و رُبَّمَا رَأَيتَ نُفُوسَ القَوْم مِنْ جَرْيِهَا تَجري[5].

---

(1)- ديوان بشار،ج3، ص 298.
(2)- المصدر السابق، ص 277.
(3)- المرزباني، الموشح، ص 310-311.
(4)- الأصفهاني، الأغاني، ص512.
(5)- ديوان بشار،ج3،ص281.

و قال: "لم يُسمع بنون و نينان"، فبلغ ذلك بشارا فقال: "ويلي على القصار ابن القصارين متى كانت اللغة والفصاحة في بيوت القصارين؟"[1].

ولعل وقوفنا على بعض قصائد بشار الشعرية يجعلنا ندرك أنه استطاع أن يخلق لغة جديدة عن طريق التمازج بين القديم و الحديث، و هي لغة ذاتية محضة تتصل بعالمه اللغوي الخاص، حتى أن هناك من النقاد المعاصرين من أقر أن علة عاهته دفعته إلى التمرد و الانحناء عن الذوق اللغوي العام، يقول **محمد البهيتي**: "التجديد في الصياغة لدى بشار لم يكن تجديدا اختياريا، و إنما كان عنده ابن تلك العاهة التي فرضها عليه القدر فرضا لم يكن منه مهرب"[2] و قد كان للحرية التي تمتع بها شعراء تلك الفترة و التي أطلقوا العنان من خلالها لعواطفهم، أن أطلقت لسانهم عن كل ما يجري حولهم، فمال الشعر إلى اليسر و الرقة ما جعل العديد من ألفاظه تخرج عن العرف اللغوي القديم، و لعل هذا ما دفع النقاد إلى فتح باب الطعن و رفض الاستشهاد بكل شعر محدث و روايته[3].

و ركحا لما سلف يمكن القول أن وظيفة اللغة ليست وسيلة خادمة للفكر و الإحساس و تلبية صورة العصر بل هي إلى جانب ذلك غاية في ذاتها، و الشاعر إنما هو من يفطن إلى هذه الحقيقة [4]، والصياغة لها الحظ الوافر في تقويم الشعر واستخراج جيده "فالتفرقة لا تكون بالمعاني وحدها، و إنما ينظر إلى بحر الشاعر، و جنس شعره، و بلاغته و قدرته، و تمكن خاطره، و استواء طريقته... و رداءة الكلام منظومه و منثوره ليست من أجل رداءة المعنى فقط بل تكون أيضا من أجل رديء اللفظ و قبيح النظم و سوء التأليف"[5].

و تأسيسا لما سبق ، فقد فطن الآمدي إلى أن احتفال المحدثين بالمعاني على حساب الصياغة و حرصهم على طرق باب الإبداع و رضخ فكرة الاستنفاذ دفعهم إلى الحرص على تنميق الألفاظ و زخرفتها و جعلها صورة صادقة للبيئة المتحضرة لا لحياة البداوة، فأتوا بحوشي الكلام و اللفظ المستكره، غير أن هذا -الاهتمام المتزايد بتنقيح الألفاظ وتصنيعها- أخرج الشعر

---

(1)- المرزباني،الموشح،ص311.
(2)-نجيب البهيتي، تاريخ الشعر العربي،ص355.
(3)-ينظر العربي حسين درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989،ص42.
(4)- محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب،ص118.
(5)- الآمدي، الموازنة، ج2، ص471.

عن طبيعته الأصلية و صرف هؤلاء الشعراء من أن يوصفوا بالشاعرية، فهم في نظر اللغويين لم يبدعوا شيئا بل أسهموا في محاكاة و تقليد الشعر القديم بنسيج من التحضر و التنوع البديعي للألفاظ.

و ما نرومه أن الاعتناء بالألفاظ فتح الباب على مصراعيه أمام النقاد الذين أحكموا زمامه و اتخذوه كحجة، و طعن المحدثين بالوقوع في الخطأ و الخروج على العرف اللغوي التقليدي للنموذج التراثي الذي عمل الأعراب و الرواة على إرساء قاموسه اللغوي المقدس، ولأن أبا تمام كان من أبرز الشعراء الذين مثلوا هذا التمرد و الخروج على النمط المألوف، وما تواضع عليه الناس، فقد أدى به ذلك إلى الوقوع في المحال، ما دفع بالآمدي إلى تناول شعره بالدراسة و تحديد ألفاظه السوقية و المبتذلة معتمدا على المقاييس اللغوية المتفق عليها، حتى يوضح مدى حرص الشاعر المحدث على الانسلاخ من التراث، و لو أدى به ذلك إلى الزلل و الإتيان بألفاظ لم يسبق بسماعها، غير أن هذه الألفاظ الغريبة عادة ما تفتح سهام النقد بمجرد ورودها في شعر المحدث، فيصفون إبداعه الشعري بالمستكره والقبيح، غير أن الأمر يختلف تماما لو وردت مثل هذه الألفاظ في شعر أعرابي، وهو ما أنكروه أبدا، و قد أكد هذا الرأي **الجرجاني** بقوله: **"إذا سمعنا عن العربي الفصيح الذي يعتد حجة كلمة اتبعناه فيها، و إن لم تبلغنا من غيره، و لم نسمع بها إلا في كلامه "**[1]و ما ذلك التقديس و القبول بما يرتجل به الأعرابي -و لو كان غريبا عنهم- إلا لكونهم يرسخون **فكرة أن الأعراب هم وحدهم مورد اللغة الصافي**، يقول **ابن جني**: **"إن العربي إذا قويت فصاحته و سمت لغته ، انصرف و ارتجل ما لم يسبقه أحد قبله به، فقد حكي عن رؤبة و أبيه أنهما كانا يرتجلان ألفاظا لم يسمعاها و لا سبقا إليها"**[2].

و أغلب الظن أن **الآمدي**- في سبيل حرصه على تثبيت عرى النص القديم- حصر مآخذ اللغة في شعر أبي تمام في ثلاث سمات **"رديء اللفظ، قبيح النظم، و سوء التأليف"**[3]، فهذه المآخذ تنوعت صور طرقها في شعره، و التي عدها المتعصبين للقديم ضرب من المحال

---

(1)- الجرجاني، الوساطة،ص345.

(2)- ابن جني، الخصائص، ت. محمد علي النجار ،ج 1، دار الكتب المصرية، 1955 ص 424.

(3)- الآمدي، الموازنة، ج2 ص371.

وخروج عن العرف اللغوي المعتاد، فهم يريدون من الشاعر أن يتعامل مع اللغة وفق مواصفاتها المحددة دون أن يضعوا في حسابهم معاينة التوازن التكويني للنص الشعري، و تتجلى طبيعة هذه الأخطاء التي خلت منها الأشعار الجاهلية الموسومة بالأصل -في نظر النقاد القدامى- في العيوب اللغوية التي نوجزها في بعض النقاط التالية التي تتوضح لنا بجلاء في شعر أبي تمام:

1- غرابة اللفظ:

مما يُردُ إلى طبيعة اللفظ في ذاته ما قد يشوبه من ثقل و غرابة تؤديان إلى التنافر وخفاء الدلالة على نحو ما نجد في تعليق **المرزباني** على قول أبي تمام:

و قَدْ سَدَ مَنْدُوحَةَ القَاصِعا ءِ منْهُمْ وَ أمْسَكَ بالنَافِقَاء[1].

يقول: "**القاصعاء: جحر اليربوع الأول الذي يدخل فيه، و النافقاء: موضع يرققه من جحره. فإذا أتى من قِبَل القاصِعاء ضَرَب النافِقاءِ فَفَتَحه. و لم نعب من هذه الألفاظ شيئا غير أنها من الغريب المصدود عنه، و لُبْسٌ يُحْسَن من المحدثين استعمالها لأنها لا تُجاوِز بأمثالها و لا تَتَبِع أشْكَالَهَا فَكَأنَها تَشْكُوا الغُرْبةَ فِي كَلامِهِم**"[2].

و أورد **الجرجاني** في الباب ذاته قول أبي تمام:

جَهْمِيَةُ الأوْصَافِ إلا أنَهُم قَدْ لَقبُوهَا جَوْهَرَ الأشْيَاءِ[3]

فقد بلغ البيت من التكلف والتصنع ما أدى إلى التنافر اللفظي، و علق عليه **الجرجاني** بقوله: "**فخبرني هل تعرف شعرا أحوج إلى تفسير بقراط و تأويل أرسطوليس**"[4]، فالبيت بلغ من الغرابة ما جعل النقاد يعجزون عن تفسيره و ربما استطاع الفلاسفة فقط تأويله.

و قوله أيضا:

أَلَمْ يُقْنِعْكَ فِيهِ الهَجْرُ حَتَى بَكَلْتَ لِقَلْبِهِ هَجْرَا بِبَيْنِ

وقد استغرب **الجرجاني** مبلغ أبي تمام في غرابة اللفظ حتى خرج عن المعهود، يقول: **فهل رأيت أغث من (بكلت) في بيت نسيب** [5].

---

(1)- ديوان أبي تمام،ج4،ص18.

(2)- الآمدي، الموازنة، ص382.

(3)- الجرجاني، الوساطة، ص20.

(4)- المصدر نفسه،ص20.

(5)- ينظر المصدر نفسه،ص21.

و قد تنبه النقاد إلى أن حرص أبي تمام على طرق الألفاظ الغريبة أدى به إلى استخدام **(ألفاظ مماتة)** لم يَحْكِها الثقات على نحو قوله:

بأنَكَ لما اسْحَنْكَك الأَمْرُ وَ اكْتَسَى أهَابِي تَسْفِي فِي وُجُوهِ التَجَارِبِ

و قد تعرض **الجرجاني** لهذه القضية فقال عنه: **"إنه تَعَجْرَفَ و تشَبَهَ بالبَدْوِ وَ نسِي أنه حضري متأدب و قروي متكلف"**[1].

و الذي لا شك فيه أن الكثير من ألفاظه الحوشية راجع لتأثير قراءاته الطويلة خاصة حفظه للأراجيز التي كان لها تأثير كبير في غرابة ألفاظه و معانيه، يقول **عبده بدوي** "من المعروف أن الرجازين يتقعرون في اللغة و يغوصون غوصا شديدا على الغريب، و قد كان هذا وراء قاموسه الغريب الذي نعرف منه ألفاظا مثل: **اسْحَنفَرَ، ابذعرَّ، طلْخَف، اشمعل"**[2].

2- الألفاظ المبتذلة (العامية):

رفض نقاد القرن الرابع هجري استعمال اللغة على نحو عامي مبتذل، و هو إن كان يمثل جانبا من حياة المجتمع في هذا العصر إلا أنه ينال من وجهة نظرهم من رقي الأسلوب الشعري و سموه، فيأخذ **الآمدي** على أبي تمام اشتقاقه الشائع على ألسنة العامة في قوله:

جَلَّيْتَ و المَوْتُ مبدٍ حُرَّ صَفْحَتهِ وَ قَدْ تَفَرَعْنَ فِي أَفْعَالِهِ الأَجَلُ[3].

يقول: **"وقوله: (وقد تَفَرَعْنَ في أفعاله الأجل) معنًى في غاية الركاكة والسخافة وهو من الألفاظ العامة، و ما زال الناس يعيبونه به، و يقولون: اشتق للأجل الذي هو مطل على كل النفوس من اسم فرعون، و قد أتى الأجل على نفس فرعون و على نفس كل فرعون كان في الدنيا"**[4].

فكلمة **(فرعون)** غالبا ما كانت ترد في العامية المصرية بمعنى **"تجبر"** و هي رمز للبطش و الجبروت، و توظيفه للفظة جاءت بدافع ترسيخ الصفات الحسنة للمعتصم، فهو يرى أن

---

(1)- المصدر السابق، ص 70.
(2)- عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978، ص106.
(3)- أبو تمام، ديوانه، ص 250.
(4)- الآمدي، الموازنة، ج1، ص239.

الممدوح سيد الحياة و الموت لأنه يخلد في ضمير الحياة بأفعاله، و بقدرته على مواجهة الموت الذي لا يملك الكثير شجاعة الاقتراب منها، و من هنا يأخذ التوظيف التراثي الممتزج بالوجدان الجماعي دوره في النص مبرزا جبروت الموت و سطوته التي لا يقدر على الوقوف لها غير أولي العزم ممن أوتوا الصفات العليا التي لم تتهيأ لغيرهم.

و أغلب الظن أن مثل هذا النقد الذي يحجر على الشاعر استعمال ما يشيع في لغة الحياة اليومية من ألفاظ العوام و الألفاظ الأعجمية ، لا بد أن يحد من حيوية الشعر و فعاليته، و يحرمه من كثير من الطاقات الدافعة و ربما أودى به إلى الجمود و التقليد[1] ،و يعتبر **ابن الأثير** من النقاد الذين خالفوا هذه الرؤية النقدية، و أكد أنه من أهم مصادر ابتداع المعاني استخدام الألفاظ العامية، حتى أن ابن الأثير نفسه –رغم سمو مكانته- كان ينزل إلى طبقات الشعب و إلى الأسواق و الدكاكين يبحث عن مثل هذه الألفاظ، لأن الأديب في نظره **"يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء و الماشطة عند جلوة العروس و كل ما يقوله المنادي في السوق"**[2] و من أجل هذا نراه يؤكد على المعاني الدائرة في العامة -و هو رأي مخالف تماما للآمدي الذي اعتبره من أخطاء أبي تمام- و دعا الأدباء إلى توظيفها في أشعارهم إذ يقولون مثلا **"اقلع عينيك بعينيك"** من حديث النساء على المغازل، و أيضا **"وإذا ظهر اسمك فألق منجلك"** فهذه الأحاديث التي يتناقلها الناس في أحاديثهم اليومية هي فلتة من الفلتات التي ينبغي للمبدع أن يوظفها ليحوز المعاني، غير أن الآمدي يعتبرها خروجا عن العرف اللغوي التقليدي، و لو وردت في أشعار الجاهلية ما أخذ عليها مثل هذا الطعن[3]، فالألفاظ عند الآمدي يجب أن يتم اختيارها بعناية، إذ ينبغي الابتعاد عن الألفاظ السوقية المبتذلة، و هو يرى أن هذه الألفاظ ليست سوقية في نفسها و ذاتها بل في استعمالها و هذا فهم دقيق لطريقة الاستعمال الشعري للفظ يقول:

قال أبو تمام:

إنَ رَيْبَ الزَمَانِ يُحْسِنُ أنْ يُهْ دَى الزَرَاياَ إلِىَ ذَوِي الأحْسَابِ

فَـلِهـذا تـَجِفُ بـَعْدَ اخْـضِـرَارٍ قَبْلَ رَوْضُ الوِهادِ روضُ الرَوابِي

---

[1]-ينظر محمد أبوشوارب، إشكالية الحداثة ، ص 129.

[2]- ابن الأثير، المثل السائر، ص 73.

[3]- ينظر طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،ص608.

و هذا أيضا من ألفاظه الركيكة السوقية و عاداته في كلامه السخيفة العامية، لأن من ألفاظ العوام أبدا أن يقولوا: يا فلان أنت تحسن أن تأخذ و لا تحسن أن تعطي و تحسن أن تعق و لا تحسن أن تبر، و ربما جاء اللفظ في موضعه فلم يقبح ، فجاء به أبو تمام في أقبح موضع و ما كانت به إلى "يَحْسُن" و لو قال:

إنَ رَيْبَ الزَمَانِ يَهْدي المَنَايَا و الرَزَايَا إلَى ذَوِي الأَحْسَاب.

فتكون المنايا مهداة إلى من أصيب...[1].

3- *وضع الألفاظ في غير موضعها:*

يقصر **الآمدي** دراسته على طريقة اختيار الألفاظ و مدى مناسبتها للصورة، فيقول أن أبا تمام **"أساء كل الإساءة و قصر و قبح في صدر البيت:**

مَلْطُومَةٍ بِالوَرْدِ أُطْلِقَ طَرْفُهَا فِي الخَلْفِ فَهُوَ مِنَ المَنُونِ مُحَكَمِ [2]

ثم يقول: **"و قوله (ملطومة بالورد) يريد حمرة خدها، فلم لم يقل: (مصفوعة بالقار) يريد سواد شعرها، و (مخبوطة بالشحم) يريد امتلاء لحمها، و (مضروبة بالقطن) يريد بياضها؟. إن هذا لأحمق ما يكون من اللفظ و أسخفه و أوسخه"**[3].

و قد أبان الآمدي هنا عن ذوق مرهف في اختيار الألفاظ و الوقوف على جمالها وقبحها، فلا شك أن لفظة **"ملطومة"** من الألفاظ القبيحة التي يستوي عندها اللطم بالورد واللطم بالكف فهو يقر أن الألفاظ الرديئة ترتد إلى عدم ملاءمتها السياق بمفهومه العام الذي يشمل العلائق اللغوية داخل النص، و الحوادث المحيطة به، و طبيعة الصلة بين مبدعه ومتلقيه الأساسي (الممدوح ،المرثي، و المهجو...) و على هذا الأساس يأخذ **الجرجاني** على أبي تمام أبياته:

أأتْرُكُ حَاجَتِي غَرَضَ التَوَانِي و أنْتَ الدَلْوُ فِيهَا و الرَشَاءُ

ضَاحِي المُحيَا للهَجيرِ وَ للقَنَا تَحْتَ العَجَاجِ تَخَالُهُ مِحْرَاثًا

وَلَى وَلَمْ يُظْلَمْ وَ مَا ظُلِمَ امْرُؤٌ حَثَ النَجَاءُ وَ خَلْفَهُ الثَنِينُ

لأن الطائي **"يجعل الممدوح تارة دلوا، و تارة محراثا، و مرة رشاء، و أخرى تنينا"**[4].

---

(1)- الآمدي، الموازنة ،ج1، ص 482.
(2)- الآمدي، الموازنة ج1، ص 97.
(3)- المصدر السابق ص 94. (4)- الجرجاني، الوساطة، ص69.

و على ما يبدو فقد أحس الكثير من النقاد بشيء من النبو في مثل هذه الاستعمالات اللغوية التي أدت إلى لون من التنافر بين الحدث و النص يرجع من وجهة نظر هؤلاء النقاد إلى استعمال الألفاظ في غير ما وضعت له، فهم يصرون على أن يتعامل الشاعر مع اللغة وفق مواضعاتها الأصلية المبثوثة في النموذج القديم[1].

4- تكرار اللفظ بصيغة واحدة:

يعد اضطراب العلاقات اللغوية بين الألفاظ، وتردد الضمائر أو تكرار اللفظة الواحدة، سببا مباشرا في تعقد و قبح الصياغة الفنية للشعر عند النقاد المتعصبين للقديم الذين يرفضون قول أبي تمام:

المَجْدُ لَا يَرْضَى بأنْ تَرْضَى بأَنْ يَرْضَى المُؤَمَلُ مِنْكَ إلا بالرِضَا[2].

فبنية بيت أبي تمام يعقدها إصراره على تكرار فعل واحد بصيغة زمنية واحدة مع تغير الإسناد، مما أدى إلى اهتزاز الصياغة اللغوية و انحلال العلاقات التي تربط بين الأشكال الذهنية للألفاظ، و يرجع ذلك "في غالب الأمر إلى ابتعاد الفكر عن الصياغة وحينها تختل أدوات التعبير لدى الشاعر، فلا يستطيع أن يحقق التوازن المطلوب بين ذهنه الوقاد وإحساسه العميق من ناحية، و النظام اللغوي من ناحية أخرى"[3].

5- الخروج عن العادة في اللفظ:

يتجلى ذلك فيما أورده **الآمدي** على أبي تمام:

عَفَتْ أَرْبَعُ الحِلاَتِ لِلأَرْبَعِ المُلدِ لِكُلِ هَضْمِ الكَشْحِ مُغْرِبَةِ القَدِ.

فيه خروج عن العادة "فمغربة القد" من قول الشعراء المتأخرين، غريب الحس وغريب القد، و الكلمة إذا لم يُؤتَ بها على لفظها المعتاد هَجُنَت و قَبُحَتْ[4].

---

(1)- ينظر محمد أبوشوارب، إشكالية الحداثة ،ص 130.
(2)- أبو تمام، ديوانه، شرحه التبريزي ،ج 2 ،ص 307.
(3)- عبده بدوي، أبو تمام ومشكلة التجديد ،ص 73.
(4)- الآمدي، الموازنة ،ج1، ص 199.

و ما نرومه -في ضوء ما سلف- أنه لا يوجد في تعبير هذا البيت ما يدعو إلى الاستهجان من الناحية الفنية ف**"مغربة القد"** من الألفاظ الرقيقة، ألفاظ الحضر، فإن لم يستعملها الأولون، فقد استعملها المتأخرون خاصة و أن اللغة لا بد أن تتفق و خواطر الجيل المحدث الذي لا بد أن يفضي إلى خلق ألفاظ جديدة تعكس صورة البيئة المتحضرة، غير أن **الآمدي** يرفض هذا الاستعمال المحدث لأنه خروج على ما أتى به الأوائل، فالألفاظ يجب أن يأتى بها -في نظرهم- من حظيرة الاستعمال المألوف.

6- وقوع اللفظ الغريب في معنى اللفظ المستعمل:

فالشعراء المحدثون في سبيل حرصهم على النموذج القديم، نجدهم قد أوردوا العديد من المعاني القديمة لكن بصياغة لفظية محدثة تختلف عن الألفاظ المستعملة في القصائد القديمة و يتجلى لنا ذلك فيما أورده **الآمدي** على أبي تمام قوله:

تَلْهُو بِعَاجِلِ حُسْنِهَا وَ تَعُدُّها عَلقًا لأعْجَازِ الزَمَانِ نَفيسًا[1].

فلفظة **"أعجاز الزمان"** ضرب بالاستعمال اللغوي القديم، لأنه لو قال:**"أغبار الزمان وغبر الزمان"** أي يأتي الزمان كان أحسن من **" أعجاز الزمان"** لأن **غابر** لفظ مستعمل حسن فإذا وقع في موقع المستعمل ما هو في معناه و ليس بمستعمل قبح و هجن"[2].

7- توظيف الألفاظ الرديئة:

وقف **ابن الأثير** على كثير من رديئه، و هو يعلق على أحد الأبيات بأنه من الكلام السخيف الذي لا يجدر بشاعر كأبي تمام أن يورده ضمن قصائده، من ذلك قوله:

أنتَ دَلْوٌ وَ ذو السَمَاحِ أبوُ مُو سَى قَليبٌ وَ أنْتَ دَلْوُ القَليبِ.

و علق عليه بقوله: **"هذا البيت رديء جدا و لا معنى له"**[3].

و الأكثر من ذلك أن **ابن الأثير** يستغرب كيف يخفى على أبي تمام رداءة هذه الأبيات، يقول: **"فإن مثل أبي تمام على ما كان عليه من الفصاحة طبعا مع علمه و معرفته بالفصيح و الأفصح**

---

(1)- أبو تمام، ديوانه، شرحه التبريزي، ج 2 ،ص 273.
(2)- المصدر السابق ،ص 293.
(3)- ابن الأثير، الإستدرك في الرد على رسالة ابن الدهان لابن الأثير، ت. حقاني محمد شرف، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1958 ،ص 47.

من الكلام، كيف يخفى عنه رداءة هذه الأبيات، و أنها في أسفل سافلين و ما أعرف عذرا أعتذر به عنه"[1].

8- حوشي الكلام:

أدرك **الآمدي** أن أبا تمام في سبيل مراعاة مذهبه الفني و تحقيق أصول البديع ، خرج في أحايين كثيرة عن حدود التقاليد الفنية المعروفة، فكان "يتبع حوشي الكلام و يتطلبه و يتعمد إدخاله في شعره و هو ما كان يتجنبه الشعراء القدامى و قد روي عن زهير أنه كان لا يتبع حوشي الكلام، من ذلك ما أورده الآمدي على أبي تمام:

أهلَسُ أَلْيَسُ لجَاءٌ إلىَ هِمَمٍ تُغْرَقُ الأُسُدُ في آدِيّهَا اللّيسا[2].

"فكان (أهلس):يريد خفيف اللحم، و (الألْيس):الشجاع البطل الغاية في الشجاعة، فهاتان اللفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا"[3].

9- الحذف و الحشو:

و من أوضح عيوب الشعر اختلاف العلاقة بين الفكر و الصياغة، أو بين اللفظ والمعنى اللذين اشترط النقاد فيهما أن يكونا متساويين لا يزيد أحدهما على الآخر، و من ثم فهم يأخذون على الشاعر **"أن يترك من اللفظ ما يتم به المعنى"**[4]، مما يؤدي إلى قصور اللغة الشعرية عن آداء المعنى، كما نجد في مأخذهم على قول أبي تمام:

يدي لمن شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جُرْعًا مِنْ رَاحَتَيْكِ دَرَى مَا الصَّابُ وَ العَسَلُ[5].

فيرى **الآمدي** أن **"لفظ البيت مبني على فساد لكثرة ما فيه من الحذف، فقد حذف (إنْ) التي تدخل للشرط و لا يجوز حذفها، و حذف (من) و هي الاسم الذي صلته (لم يذق) فاختل البيتُ و أُشْكِلَ معناه"**[6].

---

(1)- المصدر السابق،ص48.
(2)- ديوان أبي تمام ،ص 172.
(3)- الآمدي، الموازنة ص 264
(4)- قدامة بن جعفر، نقد الشعر ،ص216.
(5)- أبو تمام، ديوانه،ج 3، ص 11.
(6)- الموازنة، الآمدي ،ج 1، ص 190.

و في المقابل نجد النقاد يأخذون على الشاعر **"أن يحشي البيت بلفظ لا يُحتاج إليه إلا لإقامة الوزن"**[1] مما يؤدي إلى مط العبارة الشعرية، و في هذا السياق نجد الآمدي قد تفطن لهذه الخلة -ألا و هي الحشو لاستدراك الوزن- و مدى تأثيرها في صياغته الشعرية يقول: **"... إلا أنَ فيه لفظةً هي حشوٌ و ليست حشوا على مذهَبِه ، و ذلك قوله:**

فحَسْبُ امْرِئ أنْتَ امْرُؤٌ آخرٌ لَهُ وَحَسْبُكَ فَخْرًا أنَهُ لَكَ أَوَلُ

فقال أنت امرؤٌ، و امرؤٌ مستغنًى عنها "[2].

10-نقل اللفظ من دلالته الأصلية:

لقد صدم أبو تمام عصره حين خرج بحسم على هذا الاتجاه المتوارث، فقد كان من الذين يعذبون الألفاظ من أجل المعاني، و كان من الذين يطربون أحيانا في بعض الألفاظ بحيث تبدو كل لفظة و كأنها مشكلة معقدة تتحدى العقل و السمع، و تتجلى صورة هذا بوضوح في محاولة أبي تمام تغيير دلالة اللفظ الأصلية فيثير بذلك النقاد كالآمدي الذي يعده انحراف عن الأصل، و تشويه للمعجم اللغوي القديم و يتضح ذلك في قول أبي تمام:

رَقيقُ حَوَاشِي الحِلم لو أنَ حِلمَه بكفيْكَ مَا مَارَيْتَ فِي أنهُ بُرْدٌ [3].

وأنكر **أبو العباس** قوله هذا و علق عنه **" هذا الذي أضحك الناس منذ سمعوه وإلى هذا الوقت ، و لم يزد على هذا شيئا ، و الخطأ في هذا (البيت) ظاهر ، لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية و الاسلام وصف الحلم بالرقة، و إنما يوصف الحلم بالعظم و الرجحان و الثقل و الرزانة"**[4]، و قد وقف الدكتور طه حسين عند هذا البيت و أكد أن علة تخطيئه هو خروجه على المعنى الذي تواضع عليه السلف ، و نقل اللفظ من دلالته الأصلية القديمة إلى دلالة معصرنة، و ذهب إلى أن هذا تعبير عن الانتقال من البداوة إلى الحضارة، و أن في هذا الاستعمال ثورة[5] .

فبينما يرى الأولون أن لا فن و لا شعر بدون تعبير ، و أكدوا أن القدماء استحكموا بلغتهم الفصيحة كل موضوع يريده الشاعر، فرسخوا الألفاظ و جعلوا لها معاني و أوردوها في

---

(1)- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 218.
(2)- الآمدي، الموازنة،ج1،ص 92.
(3)- المصدر السابق ، ص 128 وينظر أيضا الوساطة ص 69 و الصناعين ص 119.
(4)- المصدر السابق ،ج2،ص 128.
(5)- ينظر طه حسين ، حديث الشعر و النثر ،ص 104.

أشعارهم و ثبتت - هذه الألفاظ و دلالاتها -في معجمهم الجماعي و أصبح كل خروج عن المألوف (الجماعي) تمرد على الجماعة و ضرب بالأصالة و الأكثر من ذلك أنه بات يمثل الشاهد الذي يزيل الابهام القرآني، و بالرغم من ذلك فإننا نجد أن الشاعر المحدث (كأبي تمام) يجد نشوته في تمرده على قاموسه اللغوي في ألفاظه وإيراد معاني تتفق وخواطره لأنه أدرك -بوعي تام- أن القضية ليست قضية قدرة اللغة القديمة على التعبير و الحفاظ على أصالتها بل إن الجوهر يتجلى في تقريب الفن من أذواق الجمهور المتحضر[1].

11 -تقعيد الألفاظ لخدمة البديع:

و قد يأتي أبو تمام باللفظ نافرا عن الاتساق التصويري و يشرح **الآمدي** ذلك معلقا على قول أبي تمام :

أيُ لذى بَيْنَ الثَرَى وَ الحَبُوبِ و سُؤْدُدِ لدُنٍ وَ رَأيٍ صَليبٍ[2]

فيقول:**"عجز هذا البيت رديء لقوله " " فإنها لفظة قبيحة في هذا الموضع و إنما أراد الطباق، و اللدن أيضا يكون صليبا، لأن الرمح يوصف باللدونة، و اللدونة تثنيه، وتلك صلابته و تثنيه ، و أن لم تكن متثنيا أسرع الكسر إليه، و قد قال أبو تمام:" و إنما يشتد بأس الرمح حين يلين "**[3] ،" و الصلابة في الرأي و السؤدُدَ بمنزلة واحدة، اللهم إلا أن يكون ذهب إلى أن رأيه صليب لا ينثني عن جهته و سداده ، و إن سؤدده ينعطف و ينثني و أراد به نفسه، و هذا كله رديء و لفظ موضوع في غير موضعه، و ما سمعنا في نثر و لا نظم بسؤدد لدن ، و إنما يقال سؤدد أول و قديم ومكين و عال و بنيه و رفيع ، و يقال رأي وثيق ، و رأي محصد، و رأي سديد و مصيب "[4]. فأبو تمام أراد أن يحقق الطباق ،لهذا لا بد أن يورد معنى (لدن، ولين) و هو ضد (الصليب) و هذا هو عين الخطأ فكيف يتأتى وصف السؤدد و المجد بالليونة التي توحى بالخور و الضعف، و ما نرومه -في ضوء هذا الحرص على ارساء القديم- أن هذا التغيير لو جاء به القدماء و أوردوه في قصائدهم لصار هذا من مواطن جودتهم و براعتهم الفنية.

---

(1)- ينظر محمد مصايف، دراسات في النقد و الأدب، ص104.
(2)- أبي تمام، ديوانه، شرح التبريزي،ج4، ص47.
(3)- الآمدي، الموازنة،ج1، ص450.
(4)- المصدر نفسه،ص451.

12-جمع الألفاظ في مصراع واحد:

يرى **الآمدي** أن في قول أبي تمام ما يضرب بالعرف اللغوي :

قدْكَ أتئِبْ أرْبيْتَ فِي الغلواءِ كم تعْذ لونَ و أنتم سُجرَائِي [1].

و هي ألفاظ صحيحة فصيحة من ألفاظ العرب ، مستعملة في نظمهم و شعرهم و ليست من متعسف ألفاظهم و لا وحشي كلامهم ، و لكن العلماء بالشعر أنكروا عليه أن جمعها في مصراع واحد و جعلها ابتداء قصيدة ، و لم يفرق بينها بفواصل فقال :

" **قدْكَ أتئِبْ أرْبيْتَ فِي الغلواءِ**" فاستهجنت، و لو جاء هذا في شعر أعرابي لما أنكروه، لأن الأعرابي إنما ينظم كلامه المنثور الذي يستعمله في مخاطباته ومحاوراته ،ولو خاطب أبو تمام بهذا المعنى في كلامه المنثور لما قال لمن يخاطبه إلا : **(حسبك إستحي زدت و غلوت)** ، و هذا كلام حسن بارع"[2]،فقد أكد الآمدي على **دور الفواصل في الأسلوب الشعري** ،وحدد دواعي انكار الناس لهذا البيت لثلاثة أسباب أنه **جمعها في مصراع واحد**، و **جعلها ابتداء قصيدة** و **لم يفرق بينها بفواصل**[3].

و خلاصة ما ننتهي إليه من قول أن هؤلاء النقاد -كالآمدي و الجرجاني- على الرغم من إعجابهم بجودة إنتاج شعراء العصر العباسي ،إلا أنهم لم ينظروا إلى شعرهم بوصفه أثرا فنيا مستقلا عن الشعر القديم، بل ظلت القيم الفنية الموروثة هي المعيار الأساسي في تقويم الشعر المحدث ، الأمر الذي فرض على الشعراء التوزع بين حياتهم الخاصة و رغبتهم في تخريب الفعل الشعري من ناحية ، و رواسم قصيدة القدماء و مقتضياتها من ناحية .

غير أن الأمر الذي لا مشاحة فيه ،أنه كلما تقدم الزمن بالشعراء ، كلما تجلت مظاهر الحضارة في أشعارهم و لا بد أن تنعكس هذه الصورة في ألفاظهم و صيغهم الشعرية و تعصف بالتراكيب اللغوية القديمة المتواضع عليها، فحرصوا في سبيل الانسلاخ من بوتقة التقليد والطعن

---

(1)- المصدر السابق،ص470.

(2)- المصدر نفسه،ص470.

(3)- ينظر عبد الله المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما و حديثا، ص128.

إلى تجسيد شحنة الحداثة من خلال الأسلوب "فهو عبارة عن تقاطع الذهن و ملامحه و هو أكثر صدقا و دلالة على الشخصية من ملامح الوجه، و محاكاة الكاتب لأسلوب غيره ،أشبه بارتداء قناع ، و هو أمر لا يلبث أن يثير التقزز و النفور لأنه موات لا حياة فيه، و من هنا فإن أولئك الذين يكتبون باللغات القديمة، ويعتنقون أساليب القدامى يمكن أن يقال أنهم يتحدثون من وراء قناع ، فلا يستطيع قارؤهم أن يبين ملامح وجوههم ،أي أن يرى أسلوبهم أما بالنسبة لأولئك الذين يكتبون باللغات القديمة، وممن يفكرون لأنفسهم ،فالأصل مختلف لأن القارئ يستطيع أن يتبين أساليب تميزهم "[1]

و من هنا ندرك أن الابداع لا يأتي بالتقليد والمحاكاة - مثل ما يدعيه النقاد- فالمبدع في أساسه فنان يشكل رؤاه و صوره من خياله الخصب ، و ينميه بثقافته، فيتمخض عن ذلك أسلوب خاص تنطبع عليه بصمات الشاعر و تنعكس سمة عصره و بيئته.

وعليه يمكن القول أنه طغى على الشعر المحدث المتعطش للإبداع و فق قالب حداثي مستويين:

الأول :مستوى توفيقي نهضوي ، و **الثاني: تعميقي تجاوزي** ، ففي **المستوى الأول** نجد نتاجا شعريا يشمل حداثة آنية من الحيلة الكتابية لا من الهوية الأصلية ، فالأسس التي يصدر عنها هذا النتاج سواء ما اتصل منها بالإيقاع والصورة والجملة والكلمة والبنية اللغوية هي نفسها الأسس التقليدية ، و المحدثون مهما تطوروا بأشعارهم و جددوا فيه إلا أنهم يحتفظون بالأصول التقليدية التي تضفي عليه الجزالة والرصانة والرونق والبهاء ، و هم مهما اختلفت حياتهم عن الأسلاف ، و تأثروا بمؤثرات حضارية وعقلية إلا أنهم لا يزالون يستمدون منهم ، و يحسون حياتهم احساسا عميقا ، و لعل أبرز من مثل هذا المستوى **بشار بن برد"** فقد انكب على التراث القديم انكبابا أتاح له أن يحوله إلى نفسه بكل طوابعه في الصياغة و غير الصياغة ،فإذا شعره عربي أصيل، سواء نظم في الموضوعات التقليدية من مديح و هجاء أو نظم في الموضوعات التجديدية التي تتطابق مع حياته الخمرية ، و كان لا يزال يخوض في وصف الحياة الصحراوية مع أنه يعيش التحضر ، وحرص على تمثل تقاليد القدماء ، إلا أنه أصبح -بالإضافة إلى ثقافته المحدثة- يكثر من التنقيح

[1]- شوقي ضيف، فصول في الشعر و نقده، دار المعارف ، مصر ،1981،ص 18.

و التوليد في المعاني و الأخيلة الموروثة ، فبشار استطاع أن يوفق بين القديم والجديد ، فهو يحتفظ بالأصول التقليدية في شعره و يجدد تجديدا لا يمحوه بل يرتد في ثباته و نماءه[1].

أما **المستوى الثاني:** يتجلى لنا بوضوح في شعر أبي تمام ، و لسنا ننكر أن أبا تمام قد خرج على حدود الذوق العربي البدوي في تحديث قصائده ، و لكنه في الوقت ذاته لم يخرج عن ذوق أهل عصره ، و لا على نطاق أحاسيسه وأعماق تصوره وخبايا نفسه ، و يخطئ من يحاول اخضاع ذوق العصر العباسي لذوق أهل العصر الجاهلي والأموي ، وذلك لاختلاف العصر العباسي عن العصرين السابقين بيئيا و اجتماعيا و حضاريا ، و تباينه عنهم في القيم الأخلاقية و الإجتماعية ، ومن ثم فليس بغريب أن يوصف الحليم في عصر تسوده الحضارة و المدنية كالعصر العباسي بغير ما يوصف به في عصر تسوده البداوة و الروح القبلية في العصر الجاهلي [2] و ما كان مذهب البديع إلا مجرد لسان ناطق بالتجديد و طرق باب الابداع وأراد الخروج عن النسق اللغوي المعهود ، و من هنا تتجلى لنا **العلامة الأولى للجدة الشعرية** و هي **ايصال الانفصال** إن صح التعبير أي في **نفي السائد المعمم** (النموذج الأصل القديم)و رفض الاندماج فيه، **و الانفصال** عن هذا الكل القمعي **بالرفض أو النفي** الذي يعد علامة للأصالة و الجدة الشعرية و **الاتصال بالواقع** (صورة العصر) و الإفصاح عنه[3].

و في ضوء ما تقدم ندرك أن الشعر المحدث تجاوز معيارية لغة الشعر القديم ، و سعى إلى تخطي الحدود المألوفة والمعتادة في لغة الخطاب المباشر التي يحكمها صدق الدلالة على الحدث والواقع ، و كانت رغبة الشعراء واضحة في الوصول إلى لغة الشعر الحقيقي في جوهرها والتي وصفها النقاد بالانحراف والتجاوز والتوتر، على نحو يتضح معه أن إمكان تحطيم قانون اللغة المعيارية أمر لازم للشعر ... وعلى هذا ينبغي ألا يعد انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المعيارية -الأصل - من قبيل الأخطاء لأن ذلك يعني رفض الشعر"[4]

---

(1)- ينظر انيس المقدسي ، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ، ص 180.
(2)- زكي العشماوي ،من قضايا النقد الأدبي و البلاغة ، ص 407.
(3)- أدونيس ، الثابت و المتحول ، تأصيل الأصول ،ج2،ص 215.
(4)- ينظر جزهام هو، مقالة في الأدب، تر محي الدين صبحي، المجلس الأعلى برعاية الفنون و الأدب،دمشق،1973،ص192.

و يبدو جليا أن الشاعر المحدث- خاصة أبي تمام - حاول اكتشاف عالمه الخاص ، مخضعا كل ما حوله إلى رؤيته و تجربته ، و إذا كانت كل الاتجاهات الداعية للحداثة تشير إلى شعر أبي تمام خاصة ،فربما كان مرد ذلك كثرة إطلاعاته و تثقفه خاصة كتب الفلسفة و تأثره بآراء أفلاطون و أرسطو التي كانت تحث على ضرورة تجاوز المألوف إذ ينبغي - في نظر أرسطو في كتابه الخطابة- **أن نَهِبَ اللغة مظهرا غريبا، و أن العجيبات إنما تكن من البعيدات ، و ما يُحدِثُ العجَب يُحْدِث اللذة ، وهذه اللذة الأدبية لا تدرك إلا إذا كان الفكر خارجا عن المألوف غير متفق مع الآراء الجارية** [1].

و على كل فما نرومه أن الشعراء المحدثين حاولوا أن يعيشوا عصرهم ، و يعبروا عن واقعهم ليجسدوا ذوقهم في موروثهم الأدبي ، حتى يتسنى لهم تحقيق تجربة إبداعية محدثة، وهي التي حاول أبو تمام و غيره من المحدثين النفاذَ من خلالها إلى أصالة تقوم على الخصوصية و التفرد و الانسلاخ الجزئي من التراث ، و في ظل هذه النظرة يمكن الإقرار أن الآمدي لم يكن مصيبا حينما جعل " نقده وحكمه على الشعراء مبنيا على أساس الاحتكام إلى القديم وحده ،فقد يحدث أن يخرج شاعر على المعروف المتداول و الموروث من القيم و الأساليب ، ثم يحقق مع ذلك انتصارا و ابتكارا فنيا لا يحققه من سار على النهج القديم و المعجم اللغوي الأصيل "[2].

لقد تجلى لنا بوضوح -في ضوء ما تقدم - أن النقاد المتعصبين للقديم في الوقت الذي كانوا يطالبون فيه المبدعين بالابتكار في المعاني و الصور ، و يقومون أعمالهم انطلاقا مما فيها من إبداع ،إلا أننا نجدهم في الوقت ذاته يحضونهم على الدوران في فلك تجارب الأقدمين ويطالبونهم بالارتباط بالموضوعات التي طرقوها ، و بالتعلق بأساليبهم ، و التمسك بالمعاني التي تداولوها ،و استعمال اللغة الموضوعة رغم تغير الزمن و تطور العصر ، غير أن هذه الدعوة لتقديس التراث و الانصياع لمقاييسه أقحم المحدثين في مأزق التقليد و الأخذ و تضييق سبل الابداع .

و بالرغم من أن هؤلاء لم يفصحوا عن ضيقهم و حاولوا قصار جهدهم الانفلات من سلطة التراث في نماذجهم الشعرية من خلال استخدامهم للحيل الشكلية التي ساهمت في تغيير

---

(1)- ينظر أرسطو طالس ، فن الخطابة ، ت عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، القاهرة ، 1959،ص 220.
(2)- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي و البلاغة، ص417.

-نوعا ما- البنية النمطية للقصيدة القديمة و ذلك من خلال التوليد و الاغارة ...، إلا أن النقاد القدامى تنبهوا لعلة إبداعاتهم التي تبدوا لأول وهلة بالمستجدة ، فكانت هذه الحيل الأدبية بمثابة العلة التي كشفت عن أعراض المرض الذي لطالما لازم الشعراء المحدثين في إبداعاتهم ،ألا و هو مرض السرقات الشعرية.

و من هنا علت الأصوات المرددة لفكرة أن " المتأخرين ما هو إلاعيالا على المتقدمين و سعو للإعلاء من شأن التقليد في سبيل الدفاع عن الموروث ، و كان وكدهم الإطاحة بكل تجربة محدثة حتى و لو كانت إبداعا بكرا يشهد له بالبناعة و النضج " [1] وهو ما يتجلى بوضوح في الأخطاء والمآخذ التي ساقها الآمدي على أبي تمام وإن كانت من الأبيات التي يسلم لها بالإبداع الفني والواقع أنه حتى جهابذة الشعراء في العصر الجاهلي وقعوا في مثل هذه الاخطاء (كامرئ القيس و النابغة وغيرهم) ، على الرغم مما يشهد لهم من الإبداع و الابتكار .

و نجد في الوقت ذاته أن هناك من النقاد من اتسموا بالإنصاف ، فلم تستهويهم نسمة التشبث بالماضي و ادعاء النضج الفني للقديم لا غير، بل أدركوا مدى علاقة الابداع بالإطار الحضاري للشاعر فجاءت أصواتهم تدعو للإعلاء من شأن حرية العقل و تقصي ضروب الذهن لأنهم كانوا على وعي تام "أن التجارب الأدبية لا بد أن تتسم بالتمايز على الرغم من تشابه مادتها الأولية ، و هي سمة من سمات الأصالة لأن الإبداع الأصيل - في نظرهم- ليس مجرد نقل لما تقدمه قوى الادراك ، انما هو امتزاج الذات المبدعة مع ما تنقله الحواس من عناصر امتزاجا ايجابيا يذيب من خلاله المبدع ما التقطه من محيطه و من تجارب سابقيه و يلاشيه و يحطمه ليعيد خلقه من جديد"[2].

ولعل **التمسك بالماضوية** -إثبات الأصالة- دفع النقاد القدامى إلى اعتبار الشعر المحدث تصنيعا لفظيا، وتجريدا ذهنيا من جهة أخرى ،ورأوا أنه لا يعدو أن يكون نسخة مكررة للنموذج القديم و إن اختلفت نماذج طرقها، و اعتبروا الشاعر المولد مجرد صدى يردد الأصوات القديمة.

غير أن المتتبع لإبداعات هؤلاء الشعراء يدرك بجلاء " أن العودة إلى الماضي أو الجذور، كانت بدافع العودة إلى الابداع ، لا العودة إلى الأشكال التي أبدعت ، فالعودة إلى

(1)- ينظر عبد القادر هني ، عملية الإبداع الأدبي، ص292.
(2)- أبو زيد البيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم و الإيمان، 2009، ص65،66.

الماضي الشعري عند الشعراء **المحدثين** لم يكن بدافع **التقليد المحض و الأخذ** و الإقامة في هذا الماضي حتى يفقد الشاعر شخصيته و استقلاليته ، بل كان برغبة **الاستعادة و التواصل** و محاولة **الاستيعاب** ،ثم تجاوزه ليحقق الشاعر عملا فنيا يجسد لحظة فردية خالصة تكشف عن شخصية الأديب المتعطش للحداثة و تعكس صورة عصره و إطاره الثقافي "[1] ، و قد تنعكس لنا صورة ذلك بوضوح في النماذج الشعرية لأبي تمام -والتي سقناها آنفا- حيث أصبحت اللغة عند الشاعر المحدث مادة خلق و إبداع ، لا أداة نقل و إبلاغ ، و هذا خلافا لما كان عليه حال اللغة في إبداع الشعراء التقليديين الذين تعاملوا معها بوصفها أداة إبانة و تبيين .

ومن ثم فقد تفطن جهابذة النقد إلى ضرورة استحكام الأحكام النقدية و عدم الأخذ بالذوق الفطري لافتقاده التعليل الدقيق، ما جعل اللغويين و الرواة خاصة يدعون التقدم للقديم و يهللون بجودته ، و يذمون كل شعر محدث و ما ذلك إلا لتأخر زمانه ،فيدعون أنها نماذج مسروقة و معاني مكرورة ، غير معتمدين على النقد التعليلي الذي ينظر إلى العمل الأدبي في جانبه الفني لا في تقدم زمانه أو تأخره عن العصر الجاهلي الذي وسموه بعصر الإبداع و الأصالة الشعرية [2].

و هو النقد الذي اتخذه النقاد المنصفين كحجة للدفاع عن الحداثة ، فهم ينظرون إلى العمل الأدبي باعتباره نشاط إنساني معقد غاية التعقيد ،وأدركوا أن الإبداع لا يمكن أن يرد كله من الشعر القديم ، كما لا يمكن أن يكون إبداع فردي محض ، بل إن جميع قوى الإدراك الانساني تسهم في خلقه، كما أن الواقع الخارجي بكل معطياته المادية والمعنوية له أثره البارز فيه " فالعمل الأدبي ليس من إبداع الفرد وحده و لا من إبداع العوامل الخارجية و الروحية وحدها ، و لا من إنتاج الجمهور ، بل تسهم كل هذه العوامل بطريقة أو بأخرى في نشوئه ،و إن كان ميلاده يتم على مستوى ذات المبدع المتفاعلة مع مجمل الظروف المحيطة به " [3] .

---

[1]- أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في الإتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، ص124.

[2]- ينظر أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم من الق5ه حتى الق8ه، ص153.

[3]- رينيه ويلك وواستن وارين، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، ت حسام الخطيب، ط2، المؤسسة العربية، بيروت، 1981، ص76.

إن هذه الحال التي يمر بها الشاعر المبدع نتيجة تأثير العوامل الباطنية و الخارجية على إنتاج تجربته الشعرية ، هي في الحقيقة مظهر من مظاهر الإعداد له ليخوض الإبداع ليس من ذهن خال و وجدان عذري ، بل إنه سينطلق إلى الإبداع و قد حاز أرضية واسعة من النماذج و الأغراض و الطبوع الشعرية ،و كل هذا سيفضي لا محالة إلى اختلاف النماذج الشعرية المحدثة عن النموذج القديم، ولذلك نرى أن المادة الخام التي يتخذها كل مبدع لعمله هي واحدة ولكنها تتعدد بتعدد الأعمال الفنية ،وما علة ذلك إلا لكون النفس تتأثر بكل ما يمر بها من دوافع باطنية أو خارجية التي تسهم لا محالة في صقل التصور الخيالي و صك القول الجميل.

وهذا النقد التعليلي -الذي نحن بصدده- سيقودنا لا محالة إلى ترسيخ فكرة تبايُن الأعمال الأدبية لاختلاف الدوافع ، و هذا سيفضي بنا إلى الخوض في دراسة إشكالية السرقات في ضوء قضية الإبداع ، فهل الإبداع ظاهرة تنطلق من **الإلهام والاستعداد الفطري** فحسب(الطبع أو الموهبة) ؟ أم أنه ظاهرة **تفاعل القابليات** -(النتاج المحفوظ المترسخ في الذهن الذي يضاف إلى النتاج الشخصي)- مضافا إليها المادة(المحفوظات)التي تمثلها الشاعر المترشح و استساغها ووطن النفس على احتذائها أو على الأقل استشهاد القريب أو البعيد منها .

و من هنا يبدوا جليا أن الظاهرة الإبداعية تتأسس على رصيد من المسموع و المقروء و المُتمَثَل و تؤثر فيها الذات و الواقع ،أي أنها تعول على مخزون مكتسب تفاعله الموهبة و يصنعه الاستعداد ويصقله الواقع لصياغة اللوح الفني ، غير أن هذا المخزون الشعري هو في حد ذاته معطى تتأثر به ذات المبدع ، فيظل أثره يتسرب إلى المنتوج و إلى المادة المبدعة ، الأمر الذي يجعل النقاد و القراء يسددون نحوه و يحكمون على مثل هذه النماذج بالسرقة و الأخذ ، ومن ثم حتى لا نعد كل إبداع محدث سرقة و ضعف و أن الشاعر المحدث مهما علا كعبه ما يعدو أن تكون معانيه نسخة للشعر القديم ،غير آخذين بعين الاعتبار أن الشاعر و إن ترسخت تجربته و حقق أشواطا من التفوق يظل حريصا على استمداد كل ما يطرق عمله و يقع له، و من ثم و نحن نخوض في خضم هذه المسألة لا بد أن نتطرق للأسس المولدة للإبداع ،و نؤكد أن فكرة استنفاد المعاني عند المحدث هي فكرة خاطئة ،وما هي إلا طفرة من طفرات النقد الفطري

لادعاء الأخذ في الشعر المحدَث ، و من ثم لا بد أن نوضح هذه الأسس التي يقوم عليها الابداع الأدبي .

و في خضم هذه الجدلية لا بد لنا أن نعمل على تقديم تفسير لعملية الإبداع الأدبي انطلاقا من منبع الإبداع الأول وعِلتَه وكيفية حدوثه، لنوضح مسألة هامة ألا و هي أصل الأفكار الإبداعية و تبيان كيفية اختلاف الأشعار و تنوعها من شاعر لآخر، إذ من المستحيل أن نتصور أن جل الشعراء تتفق منابع إبداعهم ، فلكل مبدع طبعه و قدرته الفطرية على استدعاء المعاني ، و بهذه الخلة سنحاول أن نهمش قليلا من استحضار نظرية السرقات الشعرية بكثرة في شعر المحدثين- خاصة- وذلك بالتركيز على فكرة مفادها أن اختلاف المورد الإبداعي سيؤدي لا محالة إلى اختلاف الإبداع الأدبي حتما و لو في جزئياته.

د- أسس الإبداع الأدبي : أ-الأسس الفطرية :

1- الإلهام:

لعل من أبرز الآراء التي تصادفنا في تفسير عملية الإبداع الأدبي و التنقيب عن المنهل الذي يحفز الأديب على قرض الشعر ، هي تلك الآراء التي تنسب العمل الأدبي إلى" قوة غير مرئية تملي على المبدع عمله الفني ، و هذه الفكرة هي وليدة الفكر اليوناني الذي رد قدرة المتفنن و الشاعر إلى قوة خارقة خارج ذاته فسلكوها مع القدرات الإلاهية ووصلوها بزيوس و أبولون الذي جعلوه ربا للشعر"[1].

و قد أكد أفلاطون " أن المجيدين من الشعراء ما هم إلا ملهمون تتملكهم الشياطين ويجمعون ألحانهم من وديان ربات الشعر، إليها يطيرون و عليها يُجْزمُون" [2]

و حسب هذا التصور تصبح العملية الإبداعية عملية لا واعية ، بل متقطعة الصلة بقوى النفس عند الإنسان، فيكون المبدع " أثناء هبوط الإلهام عليه فيما يشبه النشوة الصوفية أو نشوة النبوة ، ووجد الحب "[3] ، و هو كصدمة الانفعال ، بل إن حال الملهم لحظة الإلهام كحال من

(1)- عبد الحميد يونس ، الأسس الفنية للنقد الأدبي ، دار المعرفة ، القاهرة ،ص 75.
(2)- لويس عوض ، فن الشعر لهوراس ، الهيئة المصرية للكتاب ،1988،ص 51.
(3)- المرجع نفسه،ص52.

يحدث انتباهه فجأة ، عندئذ يختل الاتزان لديه ، و يمضي نحو اتزان جديد ،و ينقطع سير العمليات الذهنية ، و يدخل في الميدان شيء جديد وطبيعي أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة حتى تبلغ الحماسة و ينساب في الذهن سيل فجائي من الأفكار و الصور[1].

و لم يكن النقد العربي القديم بمنأى عن هذا التفسير الأسطوري للظاهرة الإبداعية ،إذ نلفيه حتى في العصر الجاهلي ،فقد فسر العرب القدامى ظاهرة الإلهام بأنها لحظات من الإبداع تَرِدُ من منابع يجهلها الشاعر نفسه، و يكون وروده فجائيا ، و إذا كان اليونان جعلوا مصدر هذه الظاهرة -الإلهام- ربات الشعر ،فإن العرب ربطوها بالشياطين أوالجن، و هو ما أكده **عمرو بن كلثوم** في قوله: **وَقَدْ هَوَتْ كِلاَبُ الجِنِ مِنَا وَ شَدَ بِنَا قَتَادَة مَنْ يَلِينَا** [2].

وكلاب الجن هم الشعراء معنى ذلك أن الشعراء خارجون عن الدائرة البشرية و أن الشعر ليس من إنتاج البشر بل من إنتاج الجن ، و هو يقر أن الشعراء أنفسهم لا يعرفون سبب امتيازهم فيه ولا أصل قدرتهم عليه و أن ألسنتهم تجود بهذا الكلام المتميز عن غيره ،دون تدخل من إرادتهم - إذ قد يريدونه فيتأتى عليهم- بل و صعب على الشعراء أن يتصوروا صلته بالنفس الإنسانية فشبهوه بالسحر ، و نسبوه- الشعر- إلى قوة خارقة غير منظورة ، و عليه فقد أقروا أن لحظات الإبداع تتولد من تلك الصلة بين الشعراء والشياطين يقول **الجاحظ** : **" فإنهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانا ، يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر"**[3] وعليه يصبح الشعراء مجرد وسائط تنقل الخطابات السماوية.

و قد لاحظ الشعراء أنفسهم أن لحظة الإبداع تأتيهم أحيانا في أوقات غير متوقعة دون أن يستدعوها بإرادتهم و يشعرون خلالها بما يشبه الانجذاب السحري إلى العمل ،خصوصا وأنه قد ينقطع عليهم سيل التعبير فجأة فلا يجدون حيلة للإمساك به ،فنسبوا إلى أنفسهم شياطين و زعموا أنها هي التي تملي عليهم أشعارهم قال **الأعشى**:

حَيَاَنِي أَخِي الجِنِي نفْسِي فدَاوَهُ بِأفْيَحِ جَيَاَشِ العشِيَاتِ مرْجَمُ [4].

---

(1)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط3، دار المعارف، مصر، 1970، ص186.

(2)- الجاحظ، الحيوان، ج6، ص229.

(3)- المصدر نفسه،ج6،ص225.

(4)- المصدر نفسه،ج6،ص226.

و كان لهذه النظرة امتداد في العصر الإسلامي نفسه، وكثر الحديث عن إلهام الجن وشياطين الشعراء التي تلهمهم بعض الأشعار دون مشقة أوكد للقريحة ، وعرفت هذه الشياطين بأسماء معينة ،**فشيطان الفرزدق** اسمه **(عمروا)** و **شيطان بشار (شنيقناق)** وهذه الأخيرة منها ما هو ذكر و منها ما هو أنثى كما يفهم من قول **أبي النجم العجلي**:

إنِي و كلُ شاعِرٍ منَ البَشَر شَيْطَانُه أنْثَى وَ شَيْطَانِي ذَكَر[1].

فذهب الشعراء هذا المذهب و سموا شياطينهم - أوسماها لهم الرواة- و أدركوا أن الشعر " يكاد يكون تفاعلا روحيا من امتزاج روح الشاعر بروح أخرى، إذ هو كالحالة الطارئة على النفس ، تشعر به وقتا دون وقت ، و في موضع دون موضع"[2].

فالعرب القدامى رسخوا الاعتقاد أن الإبداع الشعري و ما تقذفه النفس من الألفاظ و المعاني القح إنما مردها تلك القوى الغيبية ، و من أجل ذلك كان يجنح الشعراء إلى اعتبار شعرهم أحرف نارية يلقي بها الجن على ألسنتهم ، و أنهم إنما يتناولونه من الغيب ،فإذا جاء أحدهم بالقصيدة البارعة ، و رمى بالكلمة النافذة ، ضرب قلبه أنها وليدة القوى الغيبية.

والأكثر من ذلك أنهم ربطوا جودة الشعر ورداءته بصنف الشياطين التي يتعامل معها الشعراء ،" فقد روي أن رجلا أتى الفرزدق فقال :إني قلت شعرا فأنظره، قال: أنشد، فقال :

و فِيهِمُ عمْرُ المَحْمُودُ نائِلهُ كأنَمَا رأْسُه طينُ الخَواتِيمِ.

فضحك الفرزدق ثم قال : يا ابن أخي إن لشعري **شيطانين** يدعى أحدهما **الهوبر** والآخر **الهوجل** ، فمن انفرد به الهوبر جاد شعره و صح كلامه ، و من انفرد به الهوجل فسد شعره ، و إنهما قد اجتمعا لك في هذا البيت فكان معك الهوبر في أوله فأجدت وخالطك الهوجل في آخره فأفسدت"[3].

إن ما يستشف من مثل هذه الأخبار التي تربط إبداع الشعر بالجن و الشياطين، أن مصدر الشعر غير انساني ، و أن الشاعر كائن متميز عن غيره من الناس بماله من صلة بقوى خفية تلهمه قول الشعر أو توحي به إليه ، ولهذا علل العقاد فكرة التفاوت في شعر المتنبي إلى فكرة

---

(1)-المصدر نفسه،ج6،ص229.

(2)-مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان،ج2، ط 1،1997 ،ص53.

(3)- أبي الخطيب القزويني، جمهرة أشعار العرب، المطبعة الخيرية، مصر، ط1، دت،ص84.

الإلهام الذي لا يُستجلب و إن حاول الشاعر استحضاره، و لكنه يأتي في لحظات خاصة " أن الشاعر قد يُحكم قلَمه و يدعو الألفاظ فتُسْعِفه ، و لكنه لا يحكم طبعه و لن يكون الطبع عند دعوته ، بل إنما الإنسان عند دعوة طبعه ، و هورهن بما تومئ إليه سجيتُه "[1] سوى أن هذا التفسير الميتافيزيقي للظاهرة الإبداعية في النقد أخذ ينحسر شيئا فشيئا.

و قد تطرق علماء التحليل النفسي لتفسير عملية الإبداع الأدبي و أكدوا أن " الإلهام كلمة تطلق على لحظات الإبداع الفجائية ، و هي لحظات تنتاب الأديب مصحوبا بأزمات انفعالية ، و تبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل و الشعور ، و البعيدة عن حُكم الإرادة وسيطرتها ،تأتي غير متوقعة ،ومجيبا غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام "و قد عرَف **" بالدوين balduim"** الإلهام" بأنه إشراق الذهن أو تنبهه الذي ينظر إليه كأنما هو آت مما وراء الطبيعة "[2]، و لأجل ذلك نجدهم- النقاد- يصفون الأدب بأنه:" أرقى مظهر للروح الإنساني، و وصف الأديب بأنه عبقرية ملهمة مرسلة من السماء و أنه درجة أرقى من درجات البشر"[3].

و أكد علماء النفس أن هذا العمل الأدبي الإنشائي الذي يأتي به الأديب عن طريق اللاوعي إنما هو شبيه بحلم اليقظة ، نتيجة عملية لا شعورية ، و يبدو للعيان أنه مجرد لمحة من الإلهام أو ميلا إنشائيا فريدا ، و يؤكد **ستيفنس** ذلك بقوله :" أن الكاتب المنشىء العظيم يعرض علينا أحلام اليقظة التي تجيش في أذهان الناس في صورة محققة خالدة ، و قد تكون قصائده ممزوجة بشيء من حقائق الحياة و لكن غرضها الحقيقي أن تشيع في القارئ عددا لا يحصى من الرغبات و الأهواء ، و الدليل على ذلك ما أكده الأديب **هوسمان** في مقام تفسيره لكيفية إبداع القصائد يقول: "أنا أظن أن إنتاج الشعر ليس عملية فاعلة active بقدر ما هي قابلة passive و غير اختيارية"[4].

ومن هنا يمكن الإقرار أن علماء التحليل النفسي أرجعوا عملية الإبداع الأدبي إلى أساس ذاتي صرف و هو اللاشعور ،" فأصبح الإبداع عنده تلقائيا سحريا و أدركوا أن الأديب ينزل

---

(1)-عدنان قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر،ص326.

(2)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني والشعر خاصة، ص187.

(3)- المرجع نفسه،ص188.

(4)- سناء خضر، مبادئ فلسفة الفن، ط1، ص127.

عليه الإلهام المفاجئ و يخيل إليه أنه قد أصبح مجرد واسطة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة، فيسمع الأديب دون أن يتعب و يأخذ دون أن يبحث ،و يعرف دون أن يتساءل عن المانع ، و تنبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد وبلا أدنى اختيار ، "وعليه يصبح الأديب الذي هو الخالق للمعنى الحقيقي في هذه الحالة سوى وسيط بين عامة الناس و قوة غامضة تفوق البشرية ،أو روح أبدية ، و وحي إلاهي ، و بهذا المعنى لن يكون عبثا أن رأى القدماء في وحي عظماء الشعراء نوعا من النبوة .[1]

و ما نرومه أن جل دراسات التحليل النفسي أجمعت على أن الإبداع الأدبي وفقا لنظرية الإلهام أو العبقرية تحدث فجأة و دون تدخل من عقل أو إرادة ، فالأديب يشرق عليه الإلهام في ومضة ، و هذه الومضة لا تَكْتَرِثُ بفكر أو إرادة ، يقول **نيتشه**: "وحينما تقتحم نشوة الوجد الأديب، يستبد به توتر عنيف ، يذرف على إثره فيضا من الدموع ،فتتهاوى سيطرته على نفسه، و تسري في عروقه كلها قشعريرة حادة ، و تنمحي إرادته أمام انفجار عنيف للحرية و القوة و الألوهية"[2] ،وقد أكد **كروتشه** هذا الرأي بقوله : " أن الفن عيان و حدس لا يرتبط بالإرادة و العقل"[3].

غير أن الأخذ بهذه التفاسير النفسية لعملية الإبداع الأدبي ستدفعنا للإفصاح -بل التأكيد- على أن نظرية الإلهام أو العبقرية ، تؤكد على فكرة الأصالة الذاتية للأديب ، فالأديب مخلوق أصيل كل الأصالة، و كأنما هو موجود إلهي قد هبط من السماء ، و أن سر أصالته كامن في أن فنه غير متأثر بفن أديب آخر ، و غير ناتج عن مجتمع أو تاريخ ، و لا خاضع لقوانين ونواميس ، فهو ببساطة إبداع أصيل لا يرتبط بالزمان أو المكان ،إنه خلق من العدم ، وموهبة إلاهية تجود بالوحي ،أو شرارة إلهامية تضيء فن المبدع فجأة ، حيث يصعب على الأديب تفسيره أو تحديد خصائصه [4] ، فيصبح الأديب - وفق نظرية الإلهام- شبيه بالجثة ،فهو يمثل الحضور الشخصي

---

[1]-ينظر زكريا إبراهيم، مشكلة الفن،ص154.

[2]- جان ماري جويو، مبادئ فلسفة الفن المعاصرة، ترسامي الدروني، دار اليقظة العربية، بيروت،1960، ص138.

[3]- المرجع نفسه،ص138.

[4]- ينظر عبد المعطي محمد، جماليات الفن المناهج المذاهب النظريات، دار المعرفة، اسكندرية، 1994،ص167.

و لكنه يعبر في الوقت ذاته عن **الغياب الإبداعي** ،لأن الحديث عن أصالة الأديب وهمية غيبية، يصبح فيها الأديب مسلوب الإرادة ، فاقد الوعي ، فهي نظرية تتمسك بالجانب الذاتي و تلغي الجانب الموضوعي للأديب بإهمالها لعنصر الآداء و التنفيذ.

وأغلب الظن -في ضوء ما تقدم- أن الإبداع مرده تلك الشحنة السحرية ، و الشذرات السماوية المنزلة فتملأ لسان الأديب متغافلين عن عنصر الموهبة أو تلك الشحنة الباطنية التي تحرض الأديب على قرض الشعر كل بحسب طبعه و سعة خياله ، و إنقدار عاطفته و براعة تصويره و مدى قدرته على مناعة الكلام التي تميز كل أديب عن الآخر رغم الاشتراك الزمني و البيئي ، لأن الواقع أن الشاعر حين يبدع القصيدة يمر بلحظات تلق أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل أثر لبذل الجهد ، ثم يمر بلحظات أخرى ملؤها المقاومة و التنقيب ، و قد تنبه **دي لا كروا** إلى هذا الاختلاف في قوله : " إن للإلهام وجوده لكنه لا يكفي لتفسير الإبداع ، و ليست ميزة الأديب أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام ، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الاشراقات و يتأملها ، و بهذا المعنى أكد **هيجل** : أن العمل الفني يؤلف بين عناصر عقلية و عناصر حسية ، و من ثم فإن الفنان يستعين بعقل إيجابي نشط و حساسية حية عميقة ، و بدون التأمل ، يعجَزُ الفنان عن السيطرة على موضوعه الذي يريد أن يضمنه هذا الابداع " [1]

فيصبح الإبداع وفق التحليل النفسي مزيج بين :

عناصر عقلية + عناصر حسية = الإبداع

(الإبداع مصدره العقل والموهبة) **+** (تتحفز ملكة الخيال والعاطفة فتشحن القريحة لإفراز العمل الأدبي)

ومثل هذا الرأي يمكن التسليم بصحته و هو ما أقره النقاد العرب ، فقد أكدوا أن الأدب مصدره الذات الانسانية ، و أنه يحتاج فضلا عن الأسس التي ينبغي أن يتوفر عليها المبدع إلى جو مناسب و بواعث خاصة ، و قد أورد النقاد العديد من الأخبار عن تجارب الشعراء، ليستدلوا بها على صعوبة الإبداع الأدبي و معاناة المبدعين قبل ميلاد العمل الفني ، كما هي **حال جرير** و هو ينشئ قصيدته الدامغة في الراعي النميري و رهطه ، **" فقد بات ليلته لا ينام ،يتردد في**

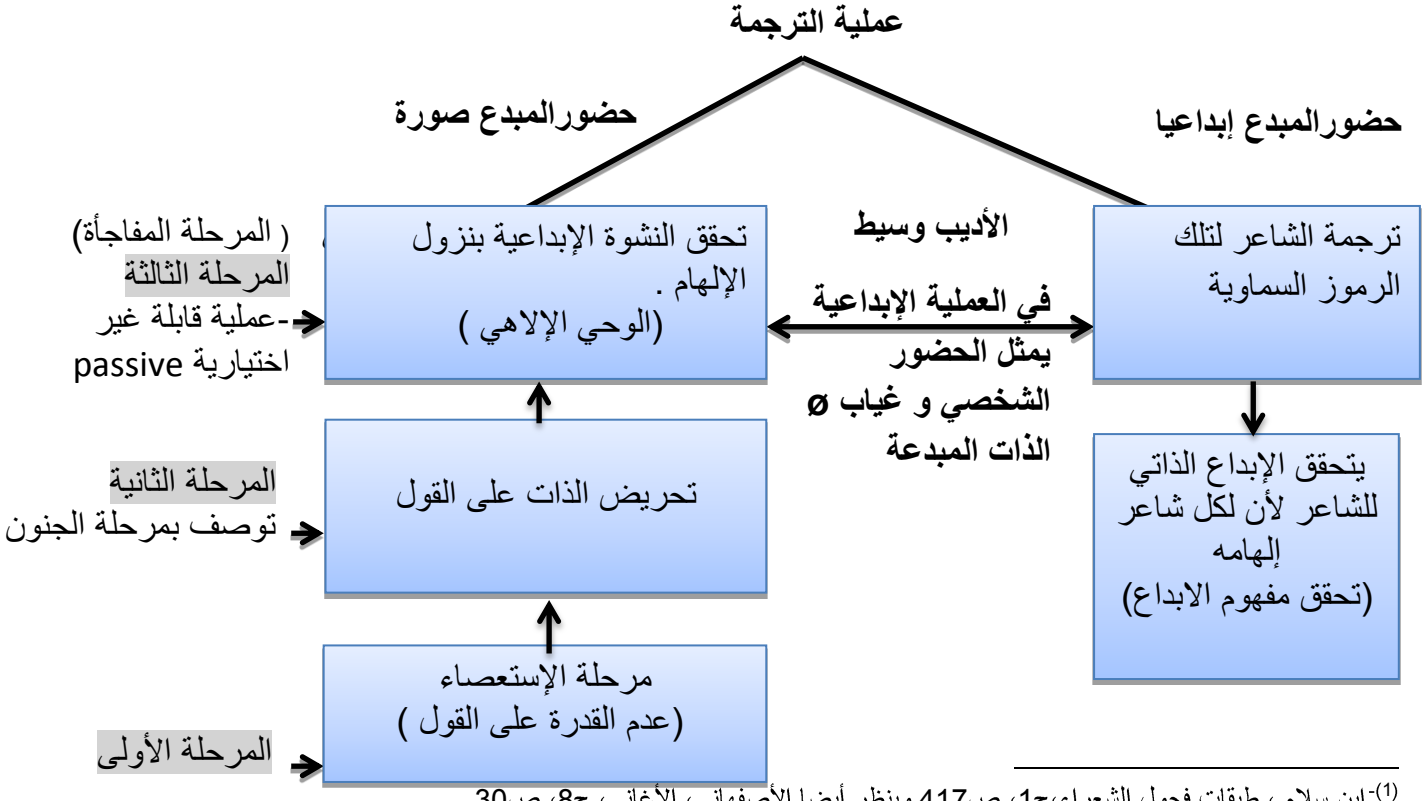
[1]- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع، ص184.

البيت و يُهمْهِم ، فَسمِعَتْ صوته عجوز في الدار فاطلعت عليه ،فإذا هو يحبو على الفراش ، حتى ظنت أنه عرض له جني أو سنح له بلاء ، فما زال كذلك حتى كان السحر ، و قد قال ثمانين بيتا في بني نمير ختمها بقوله:

فغُضَ الطَرْفَ إنَكَ منْ نمَيْرٍ فلاَ كعْبًا بلغْتَ وَ لاَ كِلاَبَا.

ثم كبر و قال : أخزيته و رب الكعبة و أطفأ سراجه و نـــــــام " [1]

فهذه الحال التي مر بها الشاعر و هو ينشئ قصيدته من غرابة الأطوار و ما يشبه حالات الجنون و ما يعتري المبدع من ذهول عن نفسه حين تتأتى عليه الفكرة و يعتاص عليه الكلام ، تكشف لنا نوعا ما فرضيتين متناقضتين : تتجلى الأولى في كون أن الابداع عند جرير ألهمته إياه قوى غيبية فلم يستطع استرسال الشعر حتى أتته تلك الشذرات السحرية فحرضته على القول عن طريق اللاشعور و هو ما أطلقنا عليه **الإلهام** و يتجلى ذلك في قول ابن سلام :"أنه عرض له جني "[2]، ثم تسهم الذات المبدعة في صقل هذه الشذرات و تنقيحها ، غير أن الأخذ بهذه النظرية ترجح القول بإقصاء الذات المبدعة و اتخاذ الشعراء مجرد مترجمين لهذا الإلهام السحري ، و يمكن **تمثيل مراحل الابداع الشعري و فق نظرية الإلهام بالمخطط الآتي** :



[1]- ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء،ج1، ص417.وينظر أيضا الأصفهاني، الأغاني، ج8، ص30.
[2]- المصدر نفسه، ص417.

عـــــــملية الإبـــداع وفـــــق نـــظـريـــــة الإلـــــــهـــــــام

(+) الحضـــــور الشخصي (-) غياب الذات المـــبـــدعة

أما **الفرضية الثانية** لتفسير الإبداع تتجلى في اعتبار العملية الإبداعية - كما أوحت إليها تجارب الشعراء- عملية معقدة تحتاج إلى جهد يبذل وإلى معاناة شديدة يمر بها المبدع أثناء ممارسة فعل الإبداع ، فيدخل المبدع في حركة المد و الجزر التي يتعرض لها الشاعر وقت إنشاء العمل ، بسبب عدم استمرار الموهبة على منوال واحد من النشاط و القوة إذ يعتريها أحيانا في مرحلة الإنشاء ضعف و تصاب بالكلال بعدما يكون عليه من نشاط و استرسال في العمل ، و هذه الأحوال -كما بين النقاد- قد تعترض أي مبدع مهما كان من قوة الموهبة ، وحدة القريحة ، فحتى المفلقين من الشعراء و المصاقع من الخطباء و البارزين من الكتاب ، قد تأتي عليهم أوقات يعتاص فيها الكلام عليهم و تنسد مذاهبه بعد انقياده لهم.[1]

و عليه نجد النقاد العرب القدامى قد فسروا استعسار عملية الإبداع لارتباطها بالموهبة و تقلب الخاطر لأن " الخاطر لا تستمر به الأوقات على حال و لا يدوم في الأحوال على نهج "[2] فكم من أديب " تتقاعد به بداهة المقال في كثير من الأحوال فلا يجد من فهمه مساعفة و لا من علمه مكانفة ، فيرى في العي مثل باقل و إن من الغزارة سحبان وائل"[3] لذلك يقول **ابن قتيبة** " وللشعر تارات يبعد فيها قريبه و يستصعب فيها ريضه و كذلك الكلام المنثور في الرسائل و المقامات ، فقد يتعذر على الكاتب الأديب و على البليغ الخطيب "[4].

فالمبدع لا يستطيع أن يقول أويكتب في أي وقت شاء كما أنه لا يستطيع أن يضمن استمرار العملية الإبداعية دون توقف و ليس مرد ذلك انقطاع الإلهام أو السحر البياني- كما يدعي الشعراءوالنقاد- بل لانقطاع **الموهبة** و من هنا تتحقق استقلالية العبقرية الإبداعية عن سلطة الإنسان وإرادته ، و هو ما لاحظه الشعراء القدامى على أنفسهم ،**فعبد الله بن العباس يحكي أنه**

---

(1)- ينظر عبد القادر هني ، عملية الإبداع الأدبي ، ص 291-292-320.
(2)- الجرجاني الوساطة ، ص 429 ، وينظر كتاب العمدة لابن رشيق،ج1،ص204.
(3)- المصدر نفسه، ص430.
(4)- ابن قتيبة، الشعر و الشعراء،ص35.

أنس في نفسه ذات ليلة إقبالا على الشعر فتناول قلما و دواة ،فكتب بيتين ثم فترت موهبته و انقطع عنه الكلام و لم يُضِف البيت الثالث إلا بعد مدة من التفكير[1].

ويذكر ابن قتيبة أيضا أن "البحتري أرق ذات ليلة ، فعن له الشعر فقال :

مَتارِيكُ أذْنَابِ الأُمُورِ إذا اعْتَرَتْ أخَذْنَا الفُروعَ و أحْيَتْنَا أصُولهَا.

ثم أجبل و انقطع عليه القول و لم يجد شيئا يضيفه إلى بيته حتى أجازت عنه ابنته "[2]

و يورد **الجاحظ** في مثل هذا السياق بعض ما يكشف عن استقلال الظاهرة الإبداعية عن إرادة المبدع و عدم استجابة داعيها إليه في جميع الأوقات فقد ذكر أن الفرزدق قال: **"أنا عند الناس أشعر الناس و ربما مرت علي ساعة و نزع ضرس أهون علي من أن أقول بيتا واحدا و** روى أيضا أن العجاج قال : لقد قلت أرجوزتي التي أولها :

بَكِيتُ وَ المُحْتزِنُ البـَـــــكِيُ وَ إنَمَا يَأتِي الصِـــــبَا الضَنِيُ

أطْرَبَا وَ أنـْـــتَ قَنْسَـــرِي وَ الدَهْرُ بالإنْسَـــــانِ دُوَارِي .

و أنا بالرمل في ليلة واحدة فانثالت علي قوافيها انثيالا، و إني لأريد اليوم دونها في الأيام الكثيرة فما أُقْدِر عليه "[3].

و حكى أيضا أبو الغوث يحي بن البحتري عن أبيه :" أنه جبل عشر سنين فما كان يستطيع أن يقول بيتا من الشعر قال : ثم دعاني في وقت من الأوقات فقال لي : تعال يا بني فجئت إليه فقال : أكتب فأقبل يملي علي ابتداء قصيدة قد كان قال بعضها و وسط قصيدة و قطعة من مدح من قصيدة و تشبيبا من أخرى ، فقلت له : يا أبت ما هذا ؟و ظننته من أشعار له قديمة فقال لي يا بني قد عرفت المدة التي قطعت فيها قول الشعر ، و والله ما كنت أستطيع فيها أن أنظم بيتين و أما الآن فقد طلعْتُ طلع بحر من الشعر لا يلحق غورُهُ "[4] ،و يذكَر أن ذا الرمة

(1)- ينظر عبد القادر هني، الإبداع الأدبي، ص293.
(2)- ابن قتيبة، الشعر و الشعراء،ص194،193.
(3)- الجاحظ ، البيان و التبيين ،ج1، ص 209.
(4)- المرزباني، الموشح،ص510، وينظر أيضا طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص41.

قال : "من شعري ما طاوعني فيه القول و ساعدني ، و منه ما أجهدت نفسي فيه و منه ما جننت به جنونا ."[1].

إن جل هذه الأخبار إنما يفصح على استقلال الموهبة في عملها عن سلطان إرادة المبدع، سمحت للنقاد أن يعوا صعوبة الإبداع و أدركوا أن حالات النشاط و الحيوية و حالات التعب و الإرهاق التي تصاب بها النفس أثناء ممارسة الإبداع تسهم في صعوبة أو سهولة الإبداع ، ففي حالة التعب لا يتوفر القدر المطلوب من الإنفعال بالموضوع فتكون درجة التوتر النفسي أقل من أن تسمح بالبدء في العمل، أو مواصلته على أساس أن النفس كما أشار غير واحد من النقاد إذا أصابها إرهاق أو اعتراها ملل أو ضجر ،فإن مذاهب القول تشذ عليها فيعتاص على صاحبها فتح الكلام في موضوعه أو متابعته، لذلك أوصى النقاد بترك العمل والإسراف عن التفكير في الموضوع إذا ما اعترض النفس ما يشبه هذه الحالات يقول ابن أبي الإصبع (-859هـ) :"لا تعمل نظما و لا نثرا عند الملل ، فإن الكثير معه قليل و النفيس معه خسيس و الخواطر ينابيع إذا رفق بها جمت و إذا كثر استعمالها ترَحَتْ " [2] .

فإذا ما عاودت النفس نشاطها ورجعت إليها حيويتها ، عاد المبدع إلى موضوعه ،فإن الموهبة في هذه الحالة تكون أكثر استجابة له لذلك يقول بشر بن المعتمر :" خذ من نفسك ساعة فراغك ، و فراغ بالك و إجابتها إياك ،فإن قلبك تلك الساعة أكرم جوهرا و أشرف حسا " [3].

ومن هنا فقد أدرك علماء التحليل النفسي أن الإلهام المفاجئ ليس إلا وليد التفكير المضني المتواصل (الموهبة) ، وأن اللاوعي ما هو إلا نتاج الوعي ، يقول **ما نري**:" إن العمل اللاواعي لا يتكون - و في كل الأحوال لا يكون مثمرا- ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعي ،ولا يمكن لحالات الإلهام المفاجئة أن تظهر إلى الوجود مالم يسبقها جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية ، قد ضل فيها السبيل ، وعجزت قريحته عن الإنتاج"[4]، فقد أدركوا

---

(1)- المصدر نفسه، ص511.

(2)- ابن أبي اصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثرو بيان إعجاز القرآن، ت حنفي محمد شرف، القاهرة، 1963،ص42،41.

(3)- ابن رشيق، العمدة،ج1،ص212،وينظر أيضا أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص151.

(4)- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص155.

أن كل إبداع أدبي إنما هو نتاج فكري ، و أن أي عمل لا يمكن أن يرى النور إلا إذا مستْهُ عصا العقل البشري و خضع لتأمل و روية و إرادة و تصميم .

2-الطبع والموهبة:

إن ما تسجله - في ضوء ما تقدم- أن القول بإلهام الجن و الشياطين لعمل المبدع بلفظه و معناه ،يؤدي إلى إلغاء فكرة المراحل في الإبداع الأدبي ،لأن المبدع حسب نظرية الإلهام يكون سلبيا تماما أثناء تلقيه وحي هذه القوى الخفية ، غير أن المسلم به أن النقد العربي لطالما أكد القول بأن الذات الإنسانية هي مصدر العمل الأدبي .

و قد ميز النقاد بين طريقتين في عملية الإبداع ، تقوم الأولى على التلقائية و المفاجأة (الطبع) و المبدع في هذه الحالة لا يستوقف فكره أو يجهد نفسه، إنما يقول على البديهة فيرتجل الكلام ارتجالا و تنهمر عليه معانيه انهمارا ، دون حاجة الى فكر أو روية ،والمبدع في هذه الحالة يكون قد ألهم فنه إلهاما ، فليست هناك معاناة و لا مكابدة ولا إحالة فكر و لا استعانة ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذي إليه يقصد ، فتأتيه المعاني إرسالا و تنثال عليه الألفاظ انثيالا .

وهذه الطريقة في الإبداع هي طريقة المطبوعين -في تصور النقاد- على اعتبار أن مفهوم الطبع هو الاقتدار على القول بعفوية و دون تكلف أو مكابدة ، فالأديب المطبوع عند ابن المدبر " هو من سالت على قلمه عيون الكلام من ينابيعها ، و ظهرت من معدنها، وبدَرتْ من مواطنها عن غير استكراه و لا اغتصاب "[1].

فالطبع بمثابة القوة المنتجة للشعر، و هي التي تميز بين الشاعر الجيد و الرديء، ومن دونها لا يمكن أن يستقيم له شعر يعتد به ، كما أن التمايز في هذه القوة لدى المبدعين قوة وضعفا هو الذي سيفرض التمايز بينهم فنيا ، حتى يسلموا من مآخذ السرقة و الطعن- خاصة المحدثين- و لهذا نجد النقاد يؤكدون أنه مهما بلغ الشاعر ذروة المعرفة إلا أنه لا يمكن أن يصبح مبدعا ما لم يتوفر على الحظ اللازم من الطبع يقول **ابن الأثير** :" إن جماعة العقلاء من الخاصة و العامة

[1]- ينظر عبد القادر هني ، نظرية الابداع الأدبي في النقد القديم، ص 114.

يعرفون المعاني و يصبون فيها إلا أنهم لا يقدرون على ابرازها في لباس أنيق مناسب لها لعدم الطبع المجيب إلى ذلك "[1].

و يتأكد هذا المفهوم للطبع بحسب القوة المنتجة للأدب يقول **الجرجاني** :"إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع و الرواية و الذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له، و قوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، و بقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان...."[2] ،فالطبع بمثابة القوة المبدعة للأدب، و جعل الذكاء وحدة القريحة والفطنة العوامل التي تصقله ، بل بفضلها يكون التفاوت بين القبيلة و الأخرى و بين الشاعر و الشاعر و إن جمعتهم الشروط الثقافية و العوامل البيئية ، و قد اقترب **ابن الأثير** من هذا حين أكد أن الطبع هو عمود العملية الإبداعية قال : **" اعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنظوم و المنثور يفتقر إلى آلات كثيرة ... و ملاك هذا كله الطبع ،فإنه إذا لم يكن هناك طبع، فإنه لا تغني تلك الآلات شيئا، و مثال ذلك كمثال النار الكامنة في الزناد و الحديدة التي يقدح بها ،ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار لا تقيد تلك الحديدة شيئا"** [3].

أما **حازم القرطاجني** فيرى :**" أن الطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام و البصيرة بالمذاهب و الأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها ، فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا ، و لما كان النفود في مقاصد النظم و أغراضه و حسن التصرف في مذاهبه و انحائه، إنما يكون بقوى فكرية واهتداءات خاطرية يتفاوت فيها الشعراء"**[4]، فالطبع عنده لا يحصل إلا باستكمال النفس للقوى الفكرية وأكد أن "الطبع هو جماع القوى النفسية في أعلى درجات اكتمالها، أو هو لا يختلف عما نسميه الموهبة و الاستعداد الفطري المركوز في نفس المبدع أو كما يرى علم النفس " مجموع الخصال النفسية التي تهيء كل إنسان إلى مزاولة عمل ما في الحياة بإحسان و إتقان و هو القوة التي تيسر لمن وجدت فيه السبيل الذي تهيئه له طبيعته "[5] .

---

(1)- ابن الأثير، المثل السائر ،ج1،ص 154.
(2)- الجرجاني ،الوساطة ، ص 15-16.
(3)- ابن الأثير ، المثل السائر ،ج1،ص 40 .
(4)- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت محمد لحبيب بن خوجة،ط1، تونس،1966،ص89.
(5)- إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب و اليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952، ص327.

فما الطبع إلا تلك الموهبة التي تهيئ الإنسان الى صناعة من الصناعات و قد أدرك النقاد أن هذه الملكة تولد مع المبدع و لا سبيل إلى اكتسابها بالتعلم و التحصيل يقول **الجاحظ:"وإنما ذلك- يعني قول الشعر-عن قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ في الغرائز و البلاد والأعراق "**[1].

و يقصد الجاحظ **بالغرائز الطبع** قال : **" و تثقيف أهل دار ناهيك بها خصبا و طيبا ، و هم و إن كان شعرهم أقل، أي أقل من غيرهم فإن ذلك القليل يدل على طبع في الشعر عجيب"**[2] و هو استعداد جِبِلي يهبه الله لمن يشاء من عباده كما يؤكد ذلك **ابن الأثير :" و أعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنثور والمنظوم تحتاج إلى أسباب كثيرة وآلات جمة ، و ذلك بعد أن يركب الله تعالى في الإنسان الطبع القابل لذلك المجيب إليه"** [3].

و قد نص **أبوهلال العسكري** على الطابع الفطري لهذه الملكة التي سماها القريحة و ذلك في قوله :**" وأول آلات البلاغة جودة القريحة و طلاقة اللسان ، و ذلك من فعل الله تعالى لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه و اجتلابه لها "** [4].

والمبدع الشاعر بوصفه مطبوعا فإن المراد به القدرة على القول لديه دون إبطاء وجهد ،فأبو العتاهية يقول عنه **ابن الأعرابي :" فو الله ما رأيت شاعرا قط أطبع و لا أقدر على بيت منه ، و ما أحسب مذهبه إلا ضربا من السحر "، و قد سأله " قد تقول الشعر ؟ فأجاب : ما أردته قط إلا مُثِلَ لي ، فأقول ما أريد و أترك ما لا أريد "**[5]،و عليه يصبح الطبع بمثابة قوة فعالة تسبق الإنتاج الأدبي ،و هذه القوة فطرية مركوزة في نفس الشاعر فتجعله ينظم الشعر و يرسله.

وأوضح **ابن سنان الخفاجي** في المقام ذاته أن فطرية هذه الملكة (الطبع) مكتسبة و انعدامها يعني انعدام الإبداع و ليس بمقدور المبدع اكتسابها مهما بلغ ذروة في التعلم و الاكتساب يقول : **" لا يمكن أحدا أن يُعلِم الشعر من لا طَبع له و إن جهد في ذلك ، لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدورة لمخلوق"**[6].

---

(1)- الجاحظ، الحيوان، ج4، ص381.

(2)- المصدر نفسه، ص381.(3)- ابن الأثير، المثل السائر، ص41.

(4)- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص30،31.

(5)- المصدر نفسه، ص32.

(6)- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص94.

و الملاحظ أن النقاد ، و إن جعلوا الطبع أساس الابداع ، و ميزوا بينه و بين الآلات المكتسبة، إلا أنهم شرطوا صقله و تهذيبه بالدربة و التحصيل ،لأن الطبع الغفل في تقديرهم لا يمكن أن يجعل من صاحبه مبدعا ممتازا يقول **الجرجاني** : **" و لست أعني كل طبع بل المهذب الذي صقله الأدب ، و شحذته الرواية و جلته الفطنة و أُلْهم الفصل بين الرديء و الجيد ، و تصور أمثلة الحسن و القيم "** [1].

و من هنا ندرك أنه إذا كان الطبع معيارا لتمييز المبدع الحق من مفتعل الإبداع ،فإن الآلات المكتسبة ستكون معيارا للتمييز بين من تساوت حظوظهم من الطبع ، و من هنا تأتي أهمية التحصيل التي تعين المبدع في الاهتداء إلى المقاصد ، و تسمح له بتجويد فنه، فيتميز عن صاحب الطبع الغفل الذي أهمل جانب الدربة و الاكتساب ،لأن الشاعر إذا كان " مطبوعا لا علم له و لا رواية ، ضل و اهتدى من حيث لا يعلم و ربما طلب لمعنى فلم يضل إليه ، و هو مائل بين يديه لضعف آلته، كالمقعد يجد في نفسه القوة على النصوص فلا تعينه الآلة "[2].

فالطبع- في نظر النقاد- بمثابة العمود الذي ينطلق من عنانه الابداع ، فهو يهب للأديب قدرة كبيرة على القول ،و اقتدارا على الكلام في الموضوعات الموافقة له و هذا ما أوضحه **ابن قتيبة** في مقام حديثة عن الشاعر المطبوع **" هو من سمح بالشعر و اقتدر على القوافي و أراك في صدر بيته عجزه ، و في فاتحته قافيته ، و تبينت على شعره رونق الطبع و وشي الطبيعة ، و إذا امتحن لم يتعلثم و لم يتزحر "**[3]، فالطبع الجيد يكسب الشاعر قدرة على الكلام و استواءه و بعده عن الاضطراب و الخلل و هو ما أكده **الآمدي** بقوله : **" و المطبوع الذي هو مستوي الشعر قليل السقط لا يبين جيده من سائر شعره بينونة شديدة"**[4].

---

[1]-الجرجاني، الوساطة،ص25،24.

[2]-ابن رشيق، العمدة، ج1،ص197.

[3]-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص41.

[4]-الأمدي، الموازنة، ص52.

و الأمر الذي لا يمكن التغاضي عنه أنه ينبغي أن نضع في حسباننا أن اختلاف الطبع نتيجة اختلاف البيئة والخلق لا يؤدي إلى التوحيد بين طباع المبدعين توحيدا يجعل إنتاج العمل الأدبي نسخة واحدة، وربما كان هذا السبب الذي دفع بعض النقاد المنصفين -كالآمدي والجرجاني- يقرون في معالجتهم لقضية السرقات الشعرية بإبداع المحدثين و قدرتهم على فتق المعاني لأنهم "أدركوا أن الصفات الذاتية للطبع تختلف من مبدع لآخر ، و لا بد أن يفضي هذا الاختلاف في الاستعداد الفطري إلى التمايز بين الأعمال الأدبية و لو من وجهة ضيقة"[1] .

وما يمكن إقراره أن النقاد كانوا على وعي تام أن الشعراء "لا يتساوون في العقول في جميع الموضوعات، ويختلفون حتى في الجنس الأدبي الواحد لاختلاف طبعهم ، فمنهم من تواتيه قريحته في المديح و منهم من تواتيه في الهجاء و الرثاء ،و منهم من تطاوعه في أكثر من غرض "[2]، فالطبع هو الذي يفسر نبوغ المبدع في موضوع أو تأخره في آخر إضافة إلى الموهبة التي تستجيب لغرض دون آخر يقول **الجاحظ** :" إن المديح بناء و الهجاء بناء و ليس كل بان يضرب بانيا بغيره ، و نحن نجد هذا بعينه في أشعارهم كثيرا ، فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيها وأجودهم تشبيبا وأوصفهم لرمل و هاجرة، و فلاة و ماء و قراد وحية فإذا صار إلى المديح و الهجاء خانه الطبع " [3].

ب- الأسس المكتسبة:

1 - تأثير البيئة:

لقد أدرك النقاد إدراكا واعيا مدى تفاعل الشخصية المبدعة مع البيئة ، التي لا بد أنها أسهمت بقسط كبير في تباين الأعمال الأدبية من حيث اللغة و المضمون، و لاحظوا آثار هذا الاختلاف في الطبع ، فميزوا بين الطبع البدوي و الطبع الحضري و قد أقر **ابن سلام الجمحي "أن أهل القرى ألطف نظرا من أهل البدو يقرن ما في شعر هدي بن زيد من لين وسهولة ورقة بنشأته في الحاضرة "**[4] ، و هي الملاحظة التي استثمرها القاضي الجرجاني وبسطها فميز ما

(1)-عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص123.

(2)-ابن قتيبة، الشعر و الشعراء،ص43.

(3)-الجاحظ، البيان و التبيين،ج1،ص80،

(4)-ينظر طبقات فحول الشعراء،ج1، ص40.

بين الطبع الذي صقلته الحضارة و الطبع البدوي من اختلاف تظهر آثاره في العمل الأدبي لفظا و أسلوبا قال : " قد كان القوم يختلفون في ذلك و تتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر أحدهم و يصلب شعر الآخر ، و يسهل لفظ أحدهم و يتوعر منطق غيره ، و إنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع و تركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع و دماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة و أنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك و أبناء زمانك و ترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ معقد الكلام و عر الخطاب حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته "[1].

بناءا على هذا التفاعل الذي يحصل بين البيئة و الطبع أضحى من الطبيعي أن يختلف شعرالعرب بعد الإسلام(المحدثين)نتيجة ما أصابوه من حضارة ،فسعوا لمجاراة مظاهر التحضر و طرح رداءة الخشونة و أعادوا النظر في الشعر بما يتوافق مع البيئة الجديدة "فوجدوا أن هذا الشعر لا يزال صالحا في جملته للإفصاح عن حاجات كثيرة في عصرهم، فإذا افتتح الجاهلي أو الإسلامي شعره بالنسيب و الوقوف على الأطلال ،فإن ذلك حقا من بيئته و طبعه، و هو صادق في ذلك لأنه يفصح عن أمر واقعي -أمر بيئته- و يصور حالته النفسية"[2] و من ثم كان لابد للمحدث أن يفطن لتلك الأشياء الخارجية و يخرجها إخراجا يتلاءم مع طبيعة طبعه المتحضر ويصور مقتضيات عصره.

ولهذا نجد **النهشلي** يفصح عن علاقة التجربة الفنية بالحياة في قوله: **"قد تختلف المقامات و الأزمنة و البلاد، فيستحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، و يستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره"**[3]، و في ظل هذه النظرة أصبح يعاب على الشاعر المحدث أن يعيش على فتات القدماء، باستعمال كلماتهم و عباراتهم و اعتبارها نموذجا ومثلا أعلى، و الأكثر من ذلك أنهم أدركوا أن لغة الشاعر المحدث يجب أن تكون صورة صادقة عن البيئة التي يعيشها و هذا تأكيد لمبدأ الصدق الفني يقول: **ابن وكيع التنيسي**: "لو أنهم سلكوا مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم، و وصف المهامة و القفار و الإبل، و الوحوش، و الحشرات، ما رويت لأن الأولين أولى بهذه المعاني، و لاسيما مع زهد الناس في الأدب في هذا العصر و ما قاربه، و

---

[1]-الجرجاني، الوساطة،ص19.

[2]-ينظر طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 92.

[3]- النهشلي عبد الكريم، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 78.

إنما تكتب أشعارهم من الأفهام، و إن الخواص في معرفتها كالعوام، فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس إلى استماعه، وإن جهل الألحان وكسر الأوزان، وقائل الشعر الحوشي بمنزلة المغني الحاذق بالنغم المطرب الصوت يُعرض عنه إلا من عرف صوته"[1].

ومن هنا يتجلى لنا بوضوح أن تفاعل البيئة مع طبع الشاعر أمر طبيعي، ومن الضروري الإقرار أن اختلاف شخصية الأديب تختلف باختلاف البيئة ،ولابد أن يؤدي ذلك إلى تجدد الألفاظ و المعاني ،ومن ثم تصبح الحداثة شيئا فنيا مشروعا يفرضه التباين بين القدماء و المحدثين لاختلاف طِباعهم نتيجة اختلاف العهود و البيئات و هو ما أقره **حازم القرطاجني**: " الشعر يختلف في نفسه بحسب اختلاف أنماطه وطرقه، ويختلف بحسب اختلاف الأزمان و ما يوجد فيها من شأن القول الشعري أن يتعلق به ،و يختلف بحسب اختلاف الأمكنة و ما يوجد فيها من شأنه أن يوصف ،و يختلف بحسب اختلاف الأشياء فيها و فيما يليق بها من الأوصاف و المعاني، و يختلف بحسب ما تختص به كل أمة، أمة من اللغة المتعارف عليها عندها الجارية على ألسنتها"[2].

إلا أن هناك من النقاد المتعصبين للقديم كابن قتيبة ما فتئ أن إرتد على عقبيه ليلزم المحدثين بوجوب ركوب مذهب الأوائل في منهج القصيدة و موضوعاتها و معانيها دون اعتبار لعنصر البيئة و التطور الحضاري، مما يلزم الشعراء المحدثين الوقوع في فلك التقليد و السرقة لتلبية الذوق العام الذي أرسى بناء القصيدة القديمة و اتخذها عمودا يقوم عليه ساس الشاعر، و هو ما أكده علماء التحليل النفسي في تفسيرهم لأثر البيئة على العمل الأدبي فهم يرون أن "أذواق الأمم و أذواق الأدباء، خاضعة إلى حد كبير لهذا الوسط المادي، و تبعا لهذا فإن التطور الأدبي في كل أمة خاضع لهذا الوسط أيضا"[3].

---

[1]-ابن وكيع التنيسي، المنصف للسارق و المسروق، ص86.

[2]- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 374.

[3]- سناء خضر، مبادئ فلسفة الفن، ص 127.

2-الثقافة أو الإطار المكتسب:

تعد من الأسس المكتَسِبة للإبداع الأدبي في النقد العربي القديم ،وتتجلى الثقافة عند القدامى في الرواية التي كانت تمثل رصيدا من التجارب وجب على كل مبدع أن يتمرس عليها و يهتدي بها ليعرف مسالك الشعراء و مذاهبهم، فيحتذي مناهجهم، حتى إذا استقام عوده في الإبداع واكتمل نضجه و استقل بشخصيته الفنية انقادت له أعنة الكلام ،فأبو نواس كما يذكر **ابن المعتز" لم يقل الشعر حتى روى دواوين ستين امرأة من العرب منهم الخنساء و ليلى فما ظنكم بالرجال"**[1] و حفظ سبعمائة أرجوزة في أيدي الناس سوى المشهور عندهم ،وذكر أن أبا نواس استأذن خلفا في قول الشعر فقال له: **" لا آذن لك في قوله حتى تحفظ ألف مقطوعة للعرب ما بين أرجوزة و قصيدة و مقطوعة، فغاب عنه فترة ثم جاءه فقال له، حفظتها، فقال: أنشدها، فأنشد جلها في أيام ثم طلب منه أن يأذن في قول الشعر، فقال: لا آذن لك حتى تنسى محفوظك هنا، فقال له إنه لأمر صعب علي، إني قد أتقنت حفظها، فقال له: لن آذن لك بذلك إلا إذا نسيتها، فذهب و اختلى بنفسه في بعض الأديرة فترة حتى نسيها ثم جاءه، فقال: قد نسيتها حتى لكأني ما لم أحفظها قط من قبل، فقال له: انظم الشعر"**[2]

و ما نرومه أن الإيمان "بضرورة تثقف الشاعر بالاطلاع على آثار السلف -الأدبي منها بوجه عام- كان من الطبيعي أن يجعل هذه المعاني مخزنة في ذاكرة الشاعر فيرددها في شعره عن غير قصد حينا، أو يروقه بعضها فيصوغه صياغة جديدة غير أن هذا يعد ضربا من الأخذ الخفي"[3]،و قد أطلق علماء النفس على هذا النوع من التمرس الشعري و الذي يقوم به الشاعر ليكتسب ملكة الإبداع عبر الرواية و الحفظ اسم **الإطار**، و اعتبروا أن الإطار مكتسب من حيث مضمونه ،و أجزموا أن الإطار الشعري إذا لم يتوفر لدى الشاعر فإنه لن ينتج ،و في ذلك يقول الدكتور مراد "إن لم يكن الشاعر أو الأديب ذا ثقافة واسعة، أجهد عقله في اكتسابها لما أتيح له

---

(1)- ابن سلام ،طبقات فحول الشعراء، ص 184.
(2)- ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين، ص201.
(3)- بدوي أحمد، أسس النقد عند العرب، نهضة مصر، ط3، 1964، ص375.

أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التي تطوي الدهور طيا بدون أن تفقد روعتها، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق المبدع الثقافية، وأصبح أوسع فهما و أنفذ بصرًا"[1].

3-الدربة أو المران:

إن الإطار الثقافي المتعدد المشارب الذي أصر عليه النقاد، لا يؤتي ثمارا طيبة في مجال الإبداع الفني إذا تُرك مُهمَلا دون تنظيم خاص، و هذا التنظيم يتم عن طريق الدربة التي عدها النقاد من أهم مراحل الإبداع الأدبي، إذ أن النضج الفني للمبدع لا يحصل مصادفة إنما تخضع موهبته في نموها إلى التدرج، فإن المبدع لا يجد غنى عن المران الطويل و الممارسة الفنية الواعية في المجال الذي يؤهله إليه طبعه، حتى تتمكن ملكة الإبداع لديه وتستحكم يقول مصطفى سويف "إن **الإطار** لدى الفنان يكون ذا تنظيم خاص، ودلالة خاصة، على أننا لن نفهم دلالته في وضوح إلا "بأن تنظر إليه في الكل الذي يحويه، وهو تلك الشخصية غير المستقرة، التي تعاني دائما من ضغط الحاجة إلى النحن، و تتخذ من هذا الإطار سبيلا إلى استعادة النحن"[2].

فالناشئ من المبدعين على هذا لا يمكن أن يُثبَتَ له قدم في حلبة الإبداع و يصيب نجاحا في أعماله مهما أوتي من ثقافة إلا بعد التمرن بمحاكاة الأعمال الفنية و معارضتها و محاولة النسج على منوالها، حتى ينفذ منها إلى اتجاهه الفني الذي تستبين به ملامح شخصيته المتميزة و مقدرته الإبداعية، و قد فصل لنا ابن الأثير ما ينبغي عمله في هذه المرحلة يقول :

"يجب على المبتدئ في هذا الفن المترشح له إذا أتاه الله عز وجل طبعا عجيبا و قريحة مواتية و كان مستكملا لمعرفة ما يجب على المؤلف معرفته -مما أشرنا- أن يأخذ رسالة من الرسائل أو قصيدة من الشعر يقف على معانيها و يتدبر أوائلها وأواخرها، و يضع ذلك في قلبه ، ثم يكلف نفسه عمل مثلها مما هو في معناها، و يأخذ تلك الألفاظ التي فيها و يقيم عوض كل لفظة لفظة من عنده تسد مسدها و تؤدي المعنى المندرج تحتها، ثم بعد فراغه منها يشتغل بتنقيح ألفاظها و تجويدها و ارتباط بعضها ببعض، فإذا استتم عمله انتقل منه إلى غيره، و لا يزال على هذه الحال يشرع في معارضة الرسائل إن كان كاتبا ،أو في معارضة القصائد إن كان شاعرا حتى

(1)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الشعري، ص 170.
(2)- المرجع السابق، ص181.

يحصل له بذلك الدربة الوافرة و تتمرن في قريحته عليه أو يعتاد خاطره هذا الأمر اعتيادا زائدا، فإذا تدرب و اعتاد صار ذلك له خليقة و طبعا، و تفرغت عنده المعاني و انفتحت في خاطره فسهل عليه حينئذ صياغتها و ابرازها فيما يليق لها من اللباس"[1].

و إن الذي لاشك فيه أن ابن الأثير كان على وعي بأن الغاية من سلوك هذه الطريق، ليست تحويل الإبداع الأدبي إلى مجرد صناعة جوفاء لا يرقى فيها عمل المبدعين عن التقليد و الاحتذاء، إنما هي مرحلة ينعتق المبدع في آخرها من سلطان النماذج القديمة المقلدة ليستقل بشخصيته الفنية التي تميزه عن غيره من المبدعين و هو ما يتضح في قول ابن الأثير:" وإذا مُرِنَتْ نفسه و تدرب خاطره ارتفع عن هذه الدرجة -درجة نثر الشعر- وصار يأخذ المعنى و يكسوه عبارة من عنده، ثم يرتفع عن ذلك حتى يكسوه ضروبا من العبارات المختلفة و حينئذ يحصل لخاطره بمباشرة المعاني اللقاح ،فيستنتج منها معاني غير تلك المعاني، و سبيله أن يكثر الإيمان ليلا و نهارا، و لا يزال على ذلك مدة طويلة حتى يصير له ملكه"[2].

وما نلحظه أن التهاون في أمر المران يترتب عنه ضعف في الأعمال الفنية ،ولذلك لاحظ النقاد الفرق بين المحاولات الإبداعية الأولى و بين إنتاجهم بعد اكتمال ملكة الإبداع "و الواقع أن الإنتاج المبكر للفنان يعتبر ضربا من التمرين يُعِدُهُ للإنتاج الناضج "[3].

وتأسيا لما تقدم يمكن الإقرار أن العمدة في استواء الناظم على حلبة الإبداع بعد توفر الموهبة و الإطار الثقافي هي الدربة و الممارسة الفنية الواعية، انطلاقا من أن الإنسان في أول عهده بالكتابة لا تواتيه منازلها تمام المواتاة إلا بعد الجهد و المعاناة [4] الذي يتولد عن ذكاء المبدع و نباهته.

---

(1)- ابن الأثير،المثل السائر، ج2، ص 130.
(2)- المصدر السابق، ص 134.
(3)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع، ص192.
(4)- ينظر عبد القادر هني، نظرية الإبداع الأدبي، ص138.

و ركحا لما سلف ندرك أن اهتمام النقد العربي القديم بالأسس الفطرية و المكتسبة في الإبداع الأدبي يوضح فهم النقاد للأدب على أنه نشاط إنساني، و أنه ليس من وحي قوى غير مرئية يلعب فيه المبدع دور الوسيط السلبي بينه و بين الجمهور و ينفي ما يحكى عن إلهام الشياطين الشعراء ،و اعتبار الشاعر ناطقا بلسان جني أو شيطان، فالإبداع الأدبي في النقد يرتبط بمؤهلات فطرية ومكتسبة لا غنى لأي مبدع عنها و تختلف من مبدع لآخر و من هنا يمكن الإقرار أن الإبداع ليس مستوقفا على القدماء فحسب ما دامت هذه الأسس مناطة بكل مبدع سواء القدماء أو المحدثين، و بقدر ذكائه و قوة طبعه و أسسه تتحدد قيمته الفنية أما الأخذ بالقول أن باب الإبداع موقوف على القدماء و أنهم استنفذوا المعاني فهذا أمر لا مجال للصحة فيه وما هو إلا ضرب من الطعن بشعر المحدثين و اتهامهم بالسرقة و الضعف لمسايرتهم بروح عصرهم التي تقصف بالتقاليد الموروثة المقدسة عند المتعصبين لها.

الفصل الثاني:

توغل في المفاهيم: السرقات الشعرية بين المعنى و التاريخ.

1- معنى السرقة و انتقال المصطلح من فكرة المحسوس إلى فكرة المجرد (السرقة المادية و المعنوية).

- تمهيد

أ- انتقال معنى السرقة من المحسوس إلى المجرد (من سرقة الأشياء إلى سرقة الأفكار)

ب- مفهوم مصطلح السرقة في القرآن الكريم

ت- معنى السرقة في المعاجم العربية

ث- المصطلحات التي لها صلة بمعنى السرقة المادية

2- تطور مصطلح السرقة الشعرية عبر العصور الأدبية:

أ- العصر الجاهلي

ب- عصر صدر الإسلام

ت- العصر الأموي

1- معنى السرقة وانتقال المصطلح من (السرقة المادية إلى المعنوية):

-تمهيد:

إن اتصال الشعر في حاضره بماضيه التليد و اتساقه مع نظامه الوطيد إنما هو انعكاس طبيعي لمورثات المجتمع العربي وما ساده قديما و حديثا من وحدة التقاليد والأخلاق و العادات و الأفكار و المشاعر ،و هي وحدة تنظيم تحت راية واحدة هي **راية العروبة العتيدة**، غير أن هذا التواصل الواضح بين القديم والحديث انعكس على الجانب الفني فأصبح هذا التواصل يدعو للسير على سنن الأسلاف و الصب وفق قوالبهم الفنية من جهة و يفصح من جهة أخرى عن رفض التطور و التجديد.

وتجلى لنا ذلك بوضوح في موقف النقاد المتعصبين للقديم ، ومنصفي الشعراء المحدثين الذين لم يتعد إنصافهم له حد مساواته للقديم ، ومن ثم ترسخ الاعتقاد أنّ الشعر القديم -الجاهلي الأصيل- هو القدوة والمثل الأعلى الذي يجب على كل شاعر محدث أن يحتذيه "فأصحاب المنهج التراثي لا يدركون أن هناك مسافة بيننا و بين التراث ،أي المسافة اللازمة بحكم تغير الأزمان وتجدد القراءة ، فالتراث عندهم جوهر سابق لا تنال منه أعراض الزمان و تبدل أحوال المجتمعات ،وسعوا لتكريس الإبداع المتأخر لسلطة الموروث المقدس" [1].

هذا الانبهار المتجاوز لحده في النموذج الشعري الجاهلي جعل الشعراء يحذون حذو القديم حذوا قسريا فشلت معه كل محاولة تمردية ، أو حركة تجاوزية للشكل الثابت الذي كرسه النقاد القدامى، وجودوه و أيدوا بقاءه و ثباته حتى أصبحت القصيدة الجاهلية هي الأنموذج الذي من كنهه تفرز ممكنات الإبداع ، مع تمثل بنائه و سننه حتى لا يتسنى لهم الخروج عن هذا العرف الجماعي، ودحض كل رغبة تدعوا للانفلات عن هذا السنن

(1)- منصوري تحوي، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي، 2011، ع8، ص345.

المعهود ، وهو ما أقره **ابن قتيبة** في قوله: **"و للعرب الشعر الذي أقامه الله تعالى لها مقام الكتاب و جعله لعلومها مشْرَعًا، و لآدابها حافظًا يورث على الدهر، ولا يبيد على مر الزمان و حرسه بالوزن و القوافي و حسن النظم و جودة التخيير من التدليس و التعبير ، فمن أراد أن يُحدِث فيه شيئا عَسُر ذلك عليه ،ولم يَخْفَ له كما يَخْفَى في الكلام المنثور"**[1].

فالنصوص المتأخرة -في ظل هذه النظرة- لا يسعها في ذلك إلا الخضوع و الانصياع إلى أصداء ذلك السياق شكلا و مضمونا إلى حد التقمص و التمثل حيث تغدو فيه القصيدة الحاضرة جزءا من قصائد سبقت، بل و نتاجا لها و أحيانا نسخة طبق الأصل "وهكذا ندرك أنه كلما كان النص متقوقعا، أي متطابقا مع النماذج القديمة، كانت إمكانية مقروئيته أكثر"[2].

فما هي إلا وقع حافر جديد على أثر حافر تقادم به الزمن ، فليس هناك جديد يذكر ولا أثر متفرد من شأنه أن يرسم مساره الإبداعي بمفرده و بمعزل عن الآثار الأولى التي سبقته إلى الوجود ،و الجديد في ذلك وقع حافر جديد بين المعالم على حافر قديم ضاعت معالمه، وتبددت رسومه لا أكثر و لا أقل.

وواقع الأمر أن النقاد القدامى أدركوا حقيقة -لا مناص منها- أن الشاعر لا يشكل نصه من فراغ إنما يمارس عمله الإبداعي مستعينا بما اختزنه من كم ثقافي ألم به و ذلك بهضمه لإبداع سابقيه "ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة "[3].

فالشاعر و هو ينسج قصائده لا يستطيع أن ينفك من بوتقة محفوظاته المخزونة في الذاكرة الإبداعية ،"فكل قصيدة هي في حقيقتها جذوة شخصية في كيان من اللهب الروحي والشعري يتصاعد من بداياته الأولى ثقافة و تقليدا و أعرافا، حتى تصب في مجرى النص المبدع و تموجاته الداخلية" [4]

---

[1]- ابن قتيبة ،تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، مكتبة ابن قتيبة ، ط3، 1981،ص 18.
[2]- ينظر غازي بركس، القديم والحديث في الشر العربي عامة، من مجلة الشعر،ص101 ،ع 08،2001،ص12.
[3]- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1،الشركة المصرية لونجمان، 1995، ص136.
[4]- علي جعفر العلاق، الدلالية المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشرق،2002 ص53.

فجسدية النص المحدث لا تنفك أن تقوم على عزل النص عن سياقاته الأدبية و الذهنية السابقة.

و من هنا ندرك أن الإبداع ليس معناه اختراع شيء من العدم، بل يحمل معنى وجود مادة تتفاعل مع شخصية المبدع فتمثل خلقا جديدا، و ما كانت تلك المادة عند الشاعر المحدث إلا الشعر الجاهلي الأصيل فأصبح الشاعر المولد -المتأخر- يمثل حلقة من سلسلة المبدعين يقول لانسون "إنّ أمعن الأدباء أصالة إنما هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة -الشعراء الجاهلين- و بؤرة للتيارات المحدثة –تطلعات العصر- وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته ، ولكي تجد أصالته لا بد أن تعرف ذلك الماضي الممتد فيه ذلك الحاضر الذي تسرب إليه فعندئذ تستطيع أن تستخلص أصالته الحقيقية و أن تقدرها وتحددها"[1].

و ما لا يمكن التغاضي عنه أن اكتساب الملكة الشعرية عن طريق الحفظ والرواية يجعل واقع الإبداع الشعري واقعا جماعيا و مشاركة إبداعية مكثفة من الذوات الأخرى -المادة المحفوظة- يقول **ابن خلدون** :**"إن حصول ملكة اللسان العربي إنما هو لكثرة الحفظ من كلام العرب حتى يرتسم في خياله المنوال الذي نسجوا عليه تراكيبهم ، فينسج هو عليه "**[2]

فالعودة إلى التراث و التشبث بمأثور القول لصقل الموهبة واكتساب المكلة سيفضي لا محالة إلى النسج على منوال الشعراء المتقدمين و الأخذ من معانيهم ،و هو الأمر الذي ولد فكرة استنفاد القدماء للمعاني و عجز المحدثين عن طرق باب الإبداع الشعري فكانت قصائدهم مجرد "مجاراة للقديم المطروق والعبودية للرواشم المحفوظة و التقديس للتقاليد المأثورة"[3]

و عليه أصبح قسرا على الشعراء المتأخرين العودة إلى النموذج الأصل (التراث) لتحقيق الإبداع الفردي ، غير أن الإبداع في ظل هذه النظرة يستحيل أن يوسم بالابتكار والإتيان بالمعاني العقم لأن العودة إلى التراث وحفظه و روايته كل هذه النوابع الثقافية لا

---

(1)- المرجع السابق، ص55.
(2)- ابن خلدون ،المقدمة ،ص346.
(3)- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة،ص137.

تضمحل من ذاكرة الشاعر بل: " ترد على شكل رواسب تبدو للشاعر أنها من صنيعه ولكنها في الحقيقة ما هي إلا توليد لأفكار السابقين بصورة منمقة و أخذ خفي"[1] . وبالرغم من أن هذه الرواسب ترد في أغلب الأحيان بلا شعور الأديب ، إلا أن النقاد اعتبروا كل احتذاء لمعاني القدماء المخزنة و الأخذ منها ضربا من الأخذ و السرقة، رغم اختلاف العصر والبيئة التي لطالما كان لها التأثير البارز في نماذج الشعراء المحدثين.

و ما نرومه أن هؤلاء الشعراء حاولوا "العودة إلى ما يحقق أصالتهم عن طريق استدعاء الموروث لا بغرض إعادته و اجتراره ،وإنما لتوظيفه في النص و التعبير عن الواقع المعاش، "لأن أي تفاعل مع التراث لا يمكنه أن يكون منتجا إلا إذا كان تفاعلا ايجابيا مع واقعه (بمعناه العام) أي الواقع الذاتي -النفس المبدعة- الذي لا يزال يتفاعل مع التراث باعتباره امتداد ثقافيا و روحيا ،ومع الواقع العام -أي العصر- الذي تنتج عنه متفاعلات نصية جديدة و مستمرة" [2] و عليه تكمن أزمة الشاعر المحدث في انحصاره بين واقعين.

الواقع الذاتي + **الواقع العام**

(ألا وهي النفس المتأثرة بالمحفوظات المخزنة في الذاكرة و التي لا يمكن أن تضمحل رغم تقدم الزمن)

(أي متطلبات العصر الذي لا بد أن يعبر فيه الشاعر عن معاني جديدة تفصح عن حداثة واقعه)

↓

ومن ثم فإن الواقع الذاتي سيوقع الشاعر

↓

في التقليد و النقل من جعبته الثقافية المخزنة

الواقع العام

↓

يدفع الشاعر للتجديد و الخروج عن السنن الموروث.

(1)- ينظر حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر

(2)- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي،ط1،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة2009 ،ص23.

و بين التقليد و التجديد حاول الشاعر المحدث أن يحقق أصالته "و هكذا وقع التيار الجديد في أسر التقليد الموازي، الذي يسير في نفس اتجاه القديم و لكن بأسلوب أقل أصالة و عمقا"[1].

و رغم هذه المفاهيم الجديدة ،فقد ظل للمثل الجاهلي هيمنته على نفوس الأدباء المحدثين ، خاصة و قد حصر النقاد المتعصبين إبداعهم وفق قواعد عمود الشعر وبنية القصيدة المتكررة ،"بحيث أصبحت قيودا تمنع الشاعر من ممارسة إبداعه كما يشاء له خياله و تتسع له قدرته ،ونقل إلهامه فلا تسمح له بالتحليق إلا في دائرتها الضيقة ،و إذا كان عمود الشعر يرسم للشاعر كيفية تأدية معانيه و ألفاظه و صوره ،فإن نهج القصيدة تحدد أفكار الشاعر و تسلسلها و نظام تأليفها و ربطها ،و يتحد مع عمود الشعر في خلق قوالب مكررة و نماذج متداولة كانت هي الأساس الذي قامت عليه مشكلة السرقات في النقد العربي "[2].

و لأن النقاد صدروا عن وعي متشبث بالتقاليد أولا، وعن غير ثقة بتطور المعاني ثانيا، وبكسل في الملكات النقدية ثالثا، فقد صادروا للشعراء المحدثين إبداعات قرائحهم، فنتج عن ذلك ما يسمى **بأزمة الشعراء المحدثين** و حطهم على الإبداع ثم اتهامهم بالسرقة والتقليد واعتبار قصائدهم مجرد نسخ مكررة للنماذج القديمة التي لطالما احتفظت بأصالتها ،ولعل هذا المصطلح الأدبي في حد ذاته يفصح عن القصور والرفض لكل إبداع محدث و شيوعه و انتشاره بكثرة في الأوساط الأموية و العباسية يكشف عن صورة العداء التي اتخذها النقاد كوسيلة لدحض كل تجربة تتنشق نسمات الحداثة و لو اتسمت بالتقليد و ما ذلك إلا لاعتبارها تشويه للأصل و ضرب بلغة القرآن، ولأجل ذلك أورد النقاد الكثير من نماذج السرقة على اختلافها وعددوا مصطلحاتها وإن كانت في الواقع تعبر كلها عن السرقة كمصطلح للذم كما توحي دلالته المعجمية، و الأكثر من ذلك أن النقاد القدامى كان أقصى وكدهم التهوين من شاعرية الشاعر المحدث و الغض من أصالته ، ورميه بالعجز و الخمول.

---

(1)- عبد الله بن حمد، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا،ص32.
(2)- ينظر مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي،ص192.

و للإفلات من شباك هذه القضية النقدية حاول الشاعر المحدث أن يمتلك زمام الإبداع الشعري باللجوء إلى التوليد*[1] وهو ليس **باختراع** لما فيه من الاقتداء بغيره ،ولا يقال له أيضا **"سرقة"** لأنه لم يعتمد على الأخذ الفاضح بل يستخرج معانيه من معاني السلف بضرب من الصنعة و الأخذ الخفي ،وبذلك حل التقليد محل الإبداع والأصالة وترسم التوليد الشعري -عند المحدثين- محل الابتكار الشعري عند القدماء.

وقبل أن ندلف إلى معالجة كل هذه الآراء النقدية التي تمحورت حولها قضية السرقات الشعرية لا بد أن نعرج في المقام الأول إلى توضيح مفهوم السرقة و كيف انتقل **المصطلح** من **الميدان المجرد** باعتباره كان يطلق على الأشياء المأخوذة إلى **ميدان الأدب** حتى أصبح من أهم القضايا النقدية التي اشتغل بها النقاد.

أ-انتقال معنى السرقة من المحسوس إلى المجرد(من سرقة الأشياء إلى سرقة الأفكار):

إن المتصفح في كتب اللغة و معجماتها على الأخص يرى أن تعريف مصطلح السرقة عندهم هو :**"من جاء مستترا إلى حرز ، فأخذ مالا لغيره"** [2] و الملاحظ من المعنى السالف أن السرقة قبل أن تطلق على احتيال الشعراء لإبداع سابقيهم وادعائها لأنفسهم من غير إشارة إلى أصولها الحقيقية ،كان المصطلح يطلق للتعبير عن سرقة الأشياء الحسية - كالمال مثلا- و يكون هذا الأخذ على جهة الاختفاء والاستتار.

ومن هنا يتجلى لنا بوضوح أن العرب لم توظف **مصطلح السرقة في مجال الأدب** في بادئ الأمر بل ظهر للوهلة الأولى في المجتمعات البدائية على أساس **السرقة المادية"** التي تتناول ما يمتلك الإنسان من أشياء محسوسة ،يضع غيره يده عليها"[3]

---

*التوليد: أن يستخرج الشاعر معنى من شاعر تقدمه أو يزيد فيه كقوله امرئ القيس:
سموت إليها بعدما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال.
فقال عمر بن أبي ربيعة وقيل وضاح اليمن:
فاسقط علينا كسقوط الندى ليلة لانـــــــاه ولا زاجـــــــر.

(1)- ينظر ابن رشيق، العمدة،ج1، ص263.

(2)- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مكتبة الميراث، مؤسسة الرسالة، ط2، 1407، ص1153.

(3)- مصطفى هدارة، مشكلة السرقات، ص15.

وذلك بأن يأتي أحدهم إلى حرز -أي ما كان حصينا مصونا- فيأخذ منه ما ليس له في ستر فيسمى حينئذ **سارقا.**

و لما ارتقى الفكر الإنساني بارتقاء مظاهر الحضارة ومع الإحساس باستنفاذ المعاني و انسداد سبل الإبداع لم يجد الشاعر المتأخر من بد سوى الأخذ من حرز الشعراء المتقدمين و صرفه إلى نفسه بضرب من الستر ، فأصبحت "للسرقة مدلولات أخرى ،-وتبعا لذلك- أصبحت **تتناول المعنويات** كما كانت **تتناول الماديات،** وأصبح الإبداع الشعري موضوعا للسطو، تماما كالملل و العقار"[1] و كما أن من **يسطو على المال** يسمى **سارقا** فكذلك من **يسطو على الأفكار و النتاج الأدبي** يسمى **سارقا** و من هنا ظهر مصطلح السرقات على وجه العموم في المجال الأدبي ،وأخذ النقاد يطلقونه على أخذ جمل، وأفكار أصلية و انتحالها دون الإشارة إلى مصدرها وهي هنا تشترك مع السرقة المادية فكلاهما يعتمد على **الأخذ** و هو الفعل الذي يقوم بموجبه السارق بسلب الشيء خفية، ولا يكمن الاختلاف إلا في الشيء المسروق إن كان محسوسا أو مجردا (فكرة).

ومثلما سعت الشرائع الدينية بوضع القوانين لحماية حق الملكية ،وقصر الانتفاع به على المالك ،وأخذ المعتدين على هذا الحق بالعقاب و الحد، فالواقع أن تطبيق الحد في المجال الفكري أشد هولا و أعظم كارثة "فالعمل على انتزاع الفكرة من منشئها ومبدعها جناية، لا تقل عن جناية سلب الأموال و المتاع من صاحبها و مالكها"[2].

و في ضوء ما تقدم من مفاهيم ،ندرك الوجهة الأخلاقية لمصطلح السرقة، هذا المفهوم الذي لم يستطع الناقد أن يتخلص من براثنه،" وظل يرسخ ملكية الشاعر لنصه أو فيما يعرف بقرار معنى النص في بطن الشاعر ،وهذا بطبيعة الحال يعطيه حق ملكية النص و ملكية المعنى أيضا ، لتبقى حقوق النص ومعناه محفوظة للشاعر فقط ،وكل من تخول له نفسه أن يسطو على شيء من النص ، يكون في عداد النقد العربي القديم قد أقدم على فعل شنيع يوسمه بصفة السرقة التي يتبعها حد من الحدود ،وإن كان في الماديات

(1)- المرجع السابق،ص04.
(2)- بدوي طبانة، السرقات الأدبية،ص253.

تتجلى في قطع اليد ،فإنه في المجال الأدبي انحصر في طعن كل إبداع برزت فيه ملامح الأخذ ولو في لفظ ،و الحط من قيمة الشاعر المتبع" [1] و بذلك تعددت نماذج السرقة حتى نكاد نلفي وقوع جل الشعراء في شباكها كلما تقدم العصر.

و قد أدرك المفكرون خطر هذا النوع من السرقات على تراثهم الفكري، فجدوا في تتبعه و محاولة القضاء عليه، و ما ذلك إلا لحرصهم على حفظ النتاج الأدبي للأديب و الدفاع عنه من كل سطو، أو حتى مجرد الاقتراب و التجاور مع المعاني الواردة فيه، وكان هدفهم من ذلك كله المحافظة على أصالة الأعمال الأدبية و حماية الشعراء من الوقوع في التبعية ، و الاتكاء على السلف دون عصر القريحة وكد الخاطر لينتج إبداعا يحمل بصماته الخاصة.

ومن هنا يتجلى لنا بوضوح أن الدافع الأكبر الذي دفع بالنقاد إلى إطلاق مثل هذا المصطلح البغيض الذي تزدريه الأسماع على المعاني الشعرية المتبعة و المقلدة، وزحزحته من معناه الأصلي الذي أطلق على سرقة الماديات إلى معنى الغصب والسطو على الأفكار الأدبية السابقة، هو سيطرة الفكر الفقهي على الكتابة النقدية وسيطرته خاصة على نقاد القرن الرابع هجري (كالآمدي والجرجاني) "إذ أننا نرى أن جل هؤلاء النقاد كانوا فقهاء أو تلاميذ لفقهاء ،وهذا قد أحدث عندهم إشكالية معرفية جعلتهم عاجزين عن التفريق أو الفصل بين الفقه و النقد ،وأكبر دليل على ذلك اختيارهم مصطلح **السرقة** بدل مصطلح **الأخذ** أو **تداول المعاني** و قد جعلت هذه الفقهية النقاد في كثير من الأحيان يعمدون إلى لي أعناق النصوص ومصادرتها إذا تعارضت و توجهاتهم النقدية" [2] وهذا ما يفسر لنا بوضوح كثرة انتشار هذا المصطلح في الأوساط الأدبية في القرن الرابع هجري، واتهام العديد من الشعراء المبدعين بالتبعية و الغصب - كأبي نواس و أبي تمام والبحتري- و رفض قصائدهم و إن كانت في الحقيقة تفصح عن يناعة أفكارها ونضرة معانيها و عليه يجدر بنا قبل أن نعرج إلى تحديد مفهوم السرقة في المعاجم العربية

(1)- عمار خلاسة، النص الغائب من السرقات إلى التناص، جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة ،ع09،ماي2010،ص244.
(2)- المرجع نفسه،ص245-246.

وكيفية تطور المصطلح عبر العصور الأدبية ، يتوجب علينا أن نبين معنى لفظ السرقة في القرآن الكريم خاصة، إذا ما علمنا مدى ارتباط هذه القضية النقدية بالمجال الفقهي.

ب -معنى مصطلح السرقة في القرآن الكريم:

لطالما حرص النقاد على دحض كل إبداع أدبي ظهرت فيه ملامح الأخذ و التقليد دون الإفصاح عن المبدع الحقيقي سواء أكان ذلك الفعل عن قصد أو غير قصد -نتيجة لتوارد الخواطر أو اشتراك البيئة - إلا أن النقد كان لهم بالمرصاد فأوسموا كل أخذ بمصطلح السرقة دون غيره، رغم قبحه و بغاضته و ذلك لارتباط هذه القضية النقدية "بالأخلاق في فكرنا الإسلامي و قد انعكس هذا التوجه على مفهومها و طبيعتها الاصطلاحية" [1].

و لعل المتأمل في كتاب الله تعالى يدرك مدى تأثير الأحكام الشرعية في مجال الأدب والنقد، وإن كان ورود معنى السرقة في بعض الآيات القرآنية لا يمت بأي صلة بالمجال الأدبي ، بل ارتبطت بسرقة المحسوسات و أخذ الشيء خفية، ومن ثم ندرك أن **اللفظ** أستخدم لأول وهلة **بمعنى السرقة المادية**، ويتجلى لنا هذا المعنى بوضوح في **قوله تعالى: "قَالوا إِنْ يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ*أَخٌ لَهُ مِنْ قَبْلُ"**[2] وقد ورد لفظ السرق في هذه الآية الكريمة على أساس **السرقة المادية** ،وذكر أهل التفسير دلالة اللفظ "أن الله تعالى ألهم نبيه أن يأمر من يدس صواع الملك في متاع أخيه المخصص له و لما تأكد إخوته من وجود الصواع قالوا: اقتدى بنيامين بأخيه يوسف في السرقة لأنهما كانا

---

(1)- أحمد مطلوب ،اتجاهات النقد الأدبي في القرن04 هـ ، وكالة المطبوعات، بيروت،ط1،1973،ص334.

(2)- القرآن الكريم ، سورة يوسف، الآية 77.

*-**سرق أخ له**: يقصدون به أخو يوسف عليه السلام و أكدوا أن هذا الفعل ـ أي السروق- سبق لأخيه أن فعله فقد روي عن يوسف أنه سرق صنما لجده بأمه و كسره حتى لا يتسنى له عبادته.

شقيقين من أم واحدة ،و قَصْدُهم أن يبرئوا أنفسهم من فعله لأنه ليس من أمهم ،و أنه إن سرق فقد جذبه عرق أخيه السارق :لأن الاشتراك في الأنساب يشاكل الأخلاق"[1].

و يتراءى لنا بوضوح أن **معنى السرقة** في الآية الكريمة انحصر في **أخذ الأشياء المحسوسة** ـ الماديات ـ و إن لم يفصح عن ذلك حقيقة ،فقد ورد على سبيل المجاز، إلا أن الله تعالى أبرز لنا صورة الشيء المسروق من خلال **قوله تعالى: "قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ أَنْ نَأْخُذَ إِلَّا مَنْ وَجَدْنَا مَتَاعَنَا عِنْدَهُ"** [2] فلفظ **"المتاع"** يفصح عن نوعية السرقة التي تناولت أخذ المحسوس لا المجرد.

و قد ورد لفظ السرقة أيضا في القرآن الكريم للدلالة على من يسارق السمع **لقوله تعالى: "إِلَّا مَنْ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُبِينٌ"** [3] فسمي **الاستماع في خفاء استراقاً**.

وركحا لما سلف نقر أن خطورة الظاهرة و تفشي انتشارها منذ العصور القديمة هو ما جعل الشرع يرضخها لقوانين صارمة، فكل من تسول له نفسه للاعتداء على هذا الحق أو محاولة سلبه من صاحبه يطبق عليه الحد مهما كان جنسه و دليل ذلك **قوله تعالى :"وَالسَّارِقُ وَ السَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا جَزَاءً بِمَا كَسَبَا نَكَالاً مِنَ اللهِ ، وَاللهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ"**(4) فقد أكد ـ سبحانه و تعالى ـ حاكما و آمرا **"فاقطعوا أيديهما"** بضرورة قطع يد السارق و السارقة ، و إن كان هذا القطع معمولا به منذ الجاهلية إلا أنه تقرر و أحكم تطبيقه في الإسلام و استزيد في شروطه ،وقد روي عن ابن الكثير أن أول "من

(1)- ينظر الإمام ابن الكثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، سورة يوسف، ت محمد فضل العجماوي و عباس قطب، ط1، ج8، مكتبة التراث،قرطبة،2000،ص123.
(2)- القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 79.
(3)-القرآن الكريم، سورة الحجر، الآية 18.
(4)- القرآن الكريم، سورة المائدة،الآية38.

قطع الأيدي في الجاهلية قريش، قطعوا لرجل من مولى بني مليح، كان قد سرق كنز الكعبة أو يقال سرقه قوم فوضعوه عنده" [1].

و قد ذهب بعض الفقهاء إلا أنه متى سرق السارق شيئا قطعت يده سواءً أكان ذلك الشيء المسروق قليلا أم كثيرا لعموم الآية ، فقد روي عن أبي هريرة أن رسول الله صلى الله عليه و سلم **قال: "لَعَنَ اللهُ السَارِقَ يَسْرِقُ البَيْضَةَ فَتُقْطَعُ يَدُهُ وَ يَسْرِقُ الحَبْلَ فَتُقْطَعُ يَدُهُ"**[2].

ولعل تأثير الظاهرة على المجتمع العربي و الخوف من تفشيها كالداء المعدي، فيباح حينها المحظور ويحرم المحلل، كما وقع في عهد الجاهلية فأبيح للشريف السرقة، و حظر على الضعيف هو ما جعل النبي -صلى الله عليه و سلم- يشدد القصاص على الأخذ و لو كان الشيء المسروق بقدر ذرة ،دون تفاضل بين الغني و الفقير و يتأكد لنا ذلك في قوله **"فَإِنَمَا هَلَكَ الذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ أَنَهُمْ كَانُوا إِذَا سَرَقَ فِيهِمْ الشَرِيفُ تَرَكُوهُ ،وإِذَا سَرَقَ فِيهِمْ الضَعِيفُ أَقَامُوا عَلَيْهِ الحَدْ، وَ إِنِي وَ الذِي نَفْسِي بِيَدِهِ ، لَو أَنَ فَاطِمَةَ بِنْتُ مُحَمَدٍ سَرَقَتْ لَقَطَعْتُ يَدَهَا"**[3]

ومن ثم فإن الأمر الذي لامشاحة فيه، أن خطورة الظاهرة على المجتمع العربي دفع الفقهاء إلى التشدد في تطبيق القصاص، و إذا كان الأمر كذلك في سرقة الأشياء المادية فإن السطو على نتاج الغير أكبر مثلبة و أعظم منقصة ، إذ ينسبون لأنفسهم ـ الأدباء ـ ما يستجيدونه من الأدب و يتعمدون تجاهل صاحب الأثر بنوع من الصنعة و الحيلة فيحل السارق محل المبدع ،ولذلك تشدد النقاد في وضع القوانين الصارمة لحماية ملكية الإبداع و ادعاء الجهبذة لصاحبها دون المختلس لها " وحرصهم على انتقاء الأفكار من منبعها الصافي وإسنادها لمبدعيها والمحافظة على أصالة العمل الأدبي

---

(1)- ينظر ابن كثير، تفسير القرآن العظيم(تفسير سورة المائدة)،مج5،ط1،ص209.
(2)- الحديث رواه البخاري في صحيحه، كتاب الحدود، باب لعن السارق إذا لم يسم،حديث رقم 6788،ص2490.
(3)- المصدر نفسه،ص2491.

جعلهم يعدون السطو على تلك الثمرات وسرقتها جريمة لا تغتفر مثلها مثل السرقة المادية"[1].

جـ ـ معنى السرقة في المعاجم العربية:

كان مصطلح "السرقة الشعرية" شائعا في أوساط المثقفين واللغويين العرب القدامى إلى درجة أنه ذكر في معاجمهم العربية، فقد ورد في **لسان العرب لابن منظور**: **"سَرَقَ الشَيْءَ يَسْرِقُهُ سَرِقًا، واسْتَرَقهُ (...) والسَرَقُ مصدر فعل السارق (...) والسارق عند العرب من جاء مستترا إلى حرز فأخذ منه ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب ومحترس، فإن منع مما في يديه فهو غاصب"**[2].

و يُدرك من هذا المعنى اللغوي الذي بلوره ابن منظور أن مصطلح السرقة يشير إلى السرقة المادية وقد تضمن هذا المعنى اللغوي للسرقة ثلاث دلالات بمصطلحات مختلفة وإن كانت كلها تدل على الأخذ والسطو يتجلى:

الأول: في أن يأتي السارق إلى حرز ـ أي ما كان حصينا مصونا ـ فيأخذ مالا ملك له في تستر و خفاء فيسمى حينئذ **سارقا**.

و**الثاني**: أن يأتي السارق إلى حرز ظاهر، ويأخذ منه فيسمى **مختلسا ومستلبا ومنتهبا ومحترسا** و لا يعد سارقا.

أما **الثالث**: يتجلى في كون السارق يأخذ ما في يد غيره قهرا و ظلما و عدوانا ويمنعه منه، فيسمى حينئذ **غاصباً**.

والحقيقة أن كل هذه المصطلحات انسلت من عباءة السرقة باعتباره فعل مستهجن و يأخذ على فاعله تطبيق القصاص والقطع ،غير أن الاختلاف الطفيف يكمن في كون أن الاختلاس و النهب والخيانة غير السرقة فهي لا يثبت فيها القطع مثل ما يثبت في

---

(1)- ينظر بدوي طبانة، السرقات الأدبية ،ص24.

(2)- ابن منظور، لسان العرب المحيط، إعداد عبد الله الغلايلي ويوسف خياط،مج1،مادة سرق، دار لسان العرب، بيروت، دت، ص155،156.

السرقة المادية و دليل ذلك ما رواه جابر رضي الله عنه أن النبي صلى الله عليه و سلم قال:" **ليس على خائن و لا منتهب و لا مختلس قطع**" [1].

وقد أورد **ابن كثير** في تفسيره ما يدعم هذا الاختلاف في ارتكاب السرقة رغم أنها في الحقيقة تفصح كلها عن الأخذ من مال الغير والسطو عليه، ولأجل ذلك تعددت المصطلحات التي توحي إلى هذا الفعل الشنيع و اختلفت في الوقت ذاته درجة تطبيق الحد كل بحسب فعله ، يقول **ابن الكثير** "عن محمد بن شهاب الزهري قال: أن مروان بن الحكم أتى بإنسان قد اختلس متاعا فأراد قطع يده فأرسل إلى زيد بن ثابت يسأله عن ذلك فقال زيد: ليس في الخلسة قطع، ثم قال: و أما قطع يد السارق في ثلاث دراهم و ترك قطع المختلس والمنتهب والغاصب، فمن تمام حكمه الشارع أيضا، فإن السارق لا يمكن الاحتراز منه فإنه ينقب الدور ، ويهتك لسرق الناس بعضهم بعضا، ولا يمكن لصاحب المتاع الاحتراز منه، فلو لم يشرع قطعه لسرق الناس بعضهم بعضاً، وعظم الضرر، بخلاف المنتهب فهو يأخذ المال جهرة بمرأى من الناس فيمكنهم أن يأخذوا على يديه و يخلصوا حق المظلوم، ويشهدوا له عند الحاكم، و أما المختلس فإنه يأخذ المال على حين غفلة من مالكه وغيره فلا يخلو من نوع تفريط يمكن به المختلس من اختلاسه ،و إلا فمع كمال التحفظ والتيقظ لا يمكنه الاختلاس، فليس كالسارق بل هو بالخائن أشبه، و أيضا فالمختلس إنما يأخذ المال من غير حرز مثله غالبا، فإنه الذي يغافلك و يختلس متاعك في حال تخليك وغفلتك عن حفظه، وهذا يمكن الاحتراز منه غالبا فهو كالمنتهب، وأما الغاصب فالأمر منه ظاهر، وهو أولى بعدم القطع من المنتهب ،ولكن يسوغ كف عدوان هؤلاء بالضرب والنكال والسجن الطويل والعقوبة بأخذ المال "[2] وعليه يمكن الإقرار أن معنى الاختلاس والنهب و الغصب و الإغارة هي من المصطلحات التي يجوز للنقاد أن يقحموها ضمن حيز الشعرية ، أما اتخاذ لفظ السرقة كمصطلح أدبي نقدي يحاسب به الشاعر"فهذا يعد أكثر ظلما و قهرا له، فالسرق من

---

(1)- صحيح البخاري، الحديث رقم 6789،ص 2491.
(2)- ينظر ابن الكثير، تفسير القرآن العظيم(في شرحه لسورة يوسف)، مج8، ص73.

الألفاظ التي عادة ما تطلق على الفعل المتدني الذي يفصح عن **معاني الخيانة و الأخذ** مع استخدام السارق للحيلة و السرعة، أما أن نطلق مثل هذا اللفظ على الأعمال الأدبية فهذا من باب الحط من قيمة الأديب"[1] لأن أي عمل أدبي مهما كانت سذاجته و بساطته، ومهما ظهرت فيه ملامح الأخذ من سابقيه لابد أن يفرز فيه الأديب عصارته الذاتية و خياله و تتجلى فيه إمكانياته ،إذ "أن عودة المبدعين إلى تراث أسلافهم، أمر لا شك في جدواه إذا كانت هذه العودة لغرض الإضافة و التجاوز، لا لغرض الاجترار و التكرير فالذي يميز المبدعات الفنية البارزة هو مدى التباين بينها وبين غيرها ،و ليس مدى التشابه " [2] .

أما التسليم المطلق بهذا اللفظ المستهجن **"السرقة"** في مجال النقد و إطلاقه على أي عمل أدبي اتسم بالإتباع ، يجعل الشاعر يدور في فلك التقليد و الاجترار و يحده عن حيازة المعاني، وهذا بلا شك سيفضي إلى حصر الإبداع في النماذج القديمة لا غير.

و إذا ما تصفحنا جل المعاجم العربية نجدها تبلور نفس المعنى الذي أورده ابن منظور فهي لا تخرج عن معنى السيطرة و الأخذ من ذلك قول **الجوهري** في **الصحاح** :**"سَرِق منه مالا يسْرِقُ سرِقًا بالتحريك، و الاسم السَرِق و السرِقة بكسر الراء فيهما جميعا، وربما قالوا : سَرَقَهُ مالا و في المثل: "سُرِقَ السَارِقُ فانْتَمَرْ" و سَرَقَهُ: أي نسبه إلى السرقة و قُرِئ: "إن ابنَك سُرِق" واسْتَرَقَ السَمْعَ: أي استمع مستخفيا ، ويقال هو يُسارِق النظر إليه: إذا اهتَبَلَ {غفْلَتَه } ليُنظَر إليْه"**[3]

أما **ابن دريد الأزدي** فقد أورد لفظ السرقة للدلالة على هزالة الجسد وضعفه يقول:

"السَرَقُ: ضعف في المفاصل ،سَرِقَتْ مفاصله سُرَقُ سَرَقًا ، إذا ضعفت لقول الشاعر:

وهِيَ تَتْلُو رُخَصَ الظُلُوفِ ضَئيلاً أكْحَلَ العَيْنِ فِي قِوَاهُ انْسِرَاقُ

أي ضعف هكذا فسره أبو عبيدة.

---

(1)- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار الغرب،وهران،2007، ص110.

(2)- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي، ص32.

(3)- ابن حماد الجوهري ،معجم الصحاح وتاج اللغة وصحاح العربية، ت اميل بديع يعقوب، ومحمد نبيل طرقي ،مج4،بيروت، لبنان، د ت (مادة سرق).

و سُرِقَ بالضَمِ: إذا خُفِيَ لقول يونس:

و تَبِيتُ مُنْتَبِذَ القَذُورِ كَأنَمَا سُرِقَتْ بيُوتُكَ أَنْ تَزُورَ المِرْقَدَا"[1]

و ما نلفيه أن معجم **(أساس البلاغة) للزمخشري** يعد من المعاجم الهامة التي حاولت أن تبين كل الوجوه المختلفة التي يمكن أن يأتي عليها لفظ السرق فرأى أن لفظ السرقة يتضمن **معنى حقيقي** الذي يفصح عن **أخذ المال** ـ كما أوردناه سالفا ـ و منه تم انتقاء لفظ السرقة في الشعر يقول: **"سَرَقَ ، سارِقٌ بَيِنُ السَرِقةِ وَالسَرَقُ و أنشد أبو المقدام:**

سَرَقْتُ مَالَ أَبِي يَوْمًا فَأَدَبَنِي وَ جُلُ مَالُ أبِي يَا قَوْمَنَا سَرِقُ

ومن خلال هذا المدلول المادي **للفظ السرقة** ربط الزمخشري اللفظ **بمدلوله المعنوي** الذي يكشف فيه عن إحساس الشعراء بسرقة الأشعار يقول:" **وهذه سُراقَة فلان: لما نال من السَرِقَة... و بها سُمي سُرَاقة على سَارِق الشعر ، ومن سُراقَات الشعر ، قول ابن مقبل:**

وأمَا سُراقاتُ الهِجاء فإنَنِي أنَا ابنُ جَلا قَدْ تَعْرِفُونَ مَكَانِيَا "[2]

أما **المدلول المجازي** للفظ السرقة فتدبدب عند الزمخشري من الدلالة على التنصت و مسارقة النظر و إخفاء الصوت و الدلالة على الضعف ويتجلى ذلك في قوله: **"ومن المجاز اسْتَرَقَ السَمْعَ، وسَارَقهُ النَظَر إذا تَغفَلَها و نظر إليها وهو لاه عنه، واسْتَرَق الكِتابَ : إذا لمْ يُبْرِزه، و سَرقْنا ليْلةً من الشهر إذا نعموا فيها ، و سُرِقَ صوته، وهو مسْرُوقُ الصوتِ : إذا بُح صوته ،وغزالٌ مسْروقُ البُغَامِ كقول الأعشى :**

فيهِنَ محْروفُ النَواصِفِ مسْرو قُ البُغَـــامِ شَـــادِنٌ اكْحَـلْ

---

[1]- ديوان الأعشى، ص211.

[2]- محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، ت شوقي المعري، مكتبة ناشرون، لبنان، دت، مادة سرق.

أراد أن في بغامه غنة فكأن صوته مسروق ،ورجل مسْتَرَقُ العنْقِ :قصيرها ومُقَبِضُهَا و قد أنشد أبوعبيدة:

عَكَوْكٌ إذَا مَشَى دِرْحَايَهْ مُسْتَرَقُ العُنْقِ قَصيرُ الدَايَهْ

وسَرِقَتْ مَفَاصِلُه بوزن عَرِقَتْ إذا ضَعُفَتْ، وسَرَقَتْنِي عيْنِي في معنى :غَلبَتنِي عيْنِي"[1].

وتطلق السرقة أيضا للدلالة على جيد الحرير " **السَرَقُ: أجود الحرير ،وسَرَقُ الحرير هي الشُفَقُ إلا أنها تطلق على البيض خاصة يقول العجاج:**

ونَسَجَتْ لَوَامِعُ الحَرِيرِ سَبَائِيًا كسَرَقِ الحَرِيرِ.

الواحدة منها سرِقة قال واحسَب الكلمة فارسية أصلها سَرَهْ و هو الجيد فعرب وقيل سَرَقْ"[2]

وإذا كانت جل معاني السرقة تفصح عن الأخذ خلسة والسطو عليه ثم ستره وإخفاءه إلا أنها كانت تحمل في الوقت ذاته بعض المدلولات التي تبتعد نوعا ما عن مدلولاها العام ككونها تعبر عن أسماء المواضع و الأماكن من ذلك ما أورده **ياقوت الحموي** في معجم **البلدان: "سُرَقْ بالضم ثم الفتح و التشديد و آخره قاف: إحدى كُوَرُ الأهواز و هو نهر عليه بلاد حفره أزدشير بن اسفنديار ،مدينتها دَوْرَق و سُرَقْ أيضا موضع بظاهر مدينة سَنْجَارْ.**

و سُرْقُوسَة: بالضم والسكون ثم قاف وسين بعد الواو: أكبر مدينة بجزيرة الصقلية يقول الشاعر: أَلْقَتْ بِهِ النَكْبَاءُ رَاحَةَ عَائِثٍ قَلَبَتْ ظُهُورُ مَشَاهِدٍ لِبُطُونِ

وَ تَكَلَفَتْ سَرْقُوسَة بِأمَانِنـــاَ فِي مَلْجـــَا للخَائِفِينَ آمِينَ

و(سَرَقَةٌ): أقصى ماء لضبةٍ بالعاليةِ، و سُرَقٌ و مَسْرُقَانُ مَوْضِعَان"[3].

---

(1)- المصدر السابق، (مادة سرق).

(2)- ينظرأبي منصور الأزهري، تهذيب اللغة، ت عبد العظيم محمود ومحمد علي النجار، ج8، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، دت، مادة سرق.

(3)- معجم مراصد الإطلاع على أسماء الأمكنة و البقاع و هو مختصر معجم البلدان لياقوت الحموي، ت محمد البجاوي، ج 2 ، دار إحياء الكتب العلمية، الحلبي و شركاؤه،مصر1981،ص708,709.

قال يزيد بن مفرغ الحصيري:

سَقَى هَزِمُ الأَوْسَاطِ مُنْبَجِسُ العُرَى مَنَازِلَهاَ مِنْ مَسْرُقَانِ فَسُرَّقَا.(1)

و بناءا على ما سلف، يتضح لنا بجلاء أن **مفهوم السرقة لغويا** يستوعب مجموعة من المفاهيم الصغرى التي تدخل في سياقه الدلالي، وتكشف عن مختلف حالاته ما بين **خفاء وتجل وترصد وإصرار** ،ويبدوا أن النقاد قد استلهموا بعض هذه المصطلحات وأوردوها في أحكامهم النقدية بل وأدمجوها كمصطلحات نقدية في سياق تحديدهم لمفهوم السرقة الشعرية.

و لذلك يتوجب علينا قبل أن ندلف لمثل هذه المصطلحات الأدبية أن نقدم معجما عاما لمختلف الألفاظ التي تفصح عن دلالة السرقة "فالكلمة لا تحمل في طياتها المعنى القاموسي فقط بل مجموعة من المترادفات والمتجانسات، وهي لا تحمل المعنى فقط المتجلي في الستر والاختفاء و الأخذ"(2) بل تشير إلى معان أخرى لعل من أهمها:

د- المصطلحات التي لها صلة بمعنى السرقة المادية:

1- **الخَرَابَةُ**: هي سرقة الإبل خاصة ،ولا يكادون يسمون الخارب إلا لسارق الإبل خاصة ثم يستعار لكل من استرق بعيرا أو غيره(3).

2- **النَبْشْ:** نبشه ينبشه نبشا: استخرجه من الأرض و النباشُ: من يفتش القبور على الموتى ليسرق أكفانهم و حليّهم(4).

3- **الإِذْلِغْفَافْ:** المجيء للسرقة في ختل و استتار(5).

(1)- البيت ليزيد لن مفرغ الحصيري،ديوانه،ص117، وينظر الأصفهاني، الأغاني،ج18،ص298.

(2)- أحمد عامر، من قضايا التراث ،ص199.

(3)- عبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، ج1، دار الفكر العربي، مطبعة المدني، القاهرة، 1964، ص1343.

(4)- (5)- ينظر المرجع نفسه، ص1346،1345.

4 - **اللَغِيفُ:** "من يأكل مع اللصوص، و يحفظ ثيابهم و لا يسرق معهم ،فهو ليس بسارق ،ولكنه مشترك معهم في الفعل"(1).

5- **الشِصُ:** "هو السارق الذي لا يدع شيئا إلا أتى عليه، مشتق من **الشَصْ** و هو ما يصاد به"(2).

6- **البَهْشُ:** "المسارعة إلى أخذ الشيء، وبَهشَ يده الى الشيء: مدها ليتناوله سواءا نالته أو قصُرَتْ عَنْه"(3).

7- **الخَلْس:** خَلَسَ الشيء يَخْلِسُهُ خَلْسًا: اختطفه بسرعة على غفلة وأخذه مخالسة: مختالة و اجتذابا ،والاختلاس: الخلس ،وهو أوْحَى منه و الخُلْسَةُ: النُهْزَةُ.(4)

8- **تَلَصَصَ**: تكررت سرقته.(5)

9- **الدَغْرُ**: توَثبُ المختلس ودفعه نفسُه على المتاع ليختلسه، **دغر عليه يدغر دغراً:** اقتحم من غير تثبت وهجم عليه و**الدُغْرَةُ** :الخِلسة ومنه الحديث "لا قطع في دغرة"

10- **القُفُوفْ**: "**قَفَ** الصَيْرَفِيُ يقِفُ قُفوُفًا، سرق الدّراهم بين أصابعه و القَفَافْ: الذي يسرق الدّراهم بين أصابعه"(6).

وما نرومه مما سلف أن مصطلح السرقة تعددت دلالته و مصطلحاته التي تعبر كلها عن **الأخذ المادي** وقد اختلفت التسمية بحسب طريقة الأخذ و إن كانت كل هذه الألفاظ تعبر عن **سرقة الأشياء والمحسوسات،** فهل الحال كذلك في سرقة الأشعار و الأفكار، وهو ما سنفصل الإجابة عنه حين نتطرق لموقف النقاد من قضية السرقات الشعرية التي أيضا تدبدبت ألفاظها و تعددت كالسرقة المادية إلى درجة أننا نجد بعض المصطلحات التي تورد للدلالة على السرقة المعنوية (الأفكار) والمادية في آن واحد

(1)- المرجع السابق، ج1،ص1278.

(2)- المرجع نفسه،ج1، ص1113

(3)-(4)- المرجع نفسه، ص1562

(5)- ينظر المرجع نفسه،ج2، ص1248.

(6)- المرجع نفسه،ج2، ص1722.

أيضا تدبدبت ألفاظها و تعددت كالسرقة المادية إلى درجة أننا نجد بعض المصطلحات التي تورد للدلالة على السرقة المعنوية (الأفكار) و المادية في آن واحد **كالاختلاس و الغصب والاجتلاب و الأخذ و الإغارة** وغيرها ...،و من ثم يتضح لنا بجلاء أن لفظ السرقة لم يخلقه النقاد من العدم أو أوردوه من جعبتهم ثم وظفوه في أحكامهم النقدية بل هو مصطلح كان له حضوره منذ الجاهلية وأسهم القرآن في تأكيد معناه و تبيين دلالته التي ترسخت في المعاجم العربية فيما بعد ،وورود اللفظ في المجال النقدي و الأدبي كان بمثابة نقلة من معناه المحسوس إلى معنى جديد مجرد.

من أخذ المحسوسات:(السرقة المادية) => إلى السطو الفكر (السرقة المعنوية)

ولعل النتيجة التي يمكن أن نخرج بها أن اصطناع مصطلح السرقة يقتضي عقوبة أخلاقية و قانونية، ذلك بأن السارق في جميع الشرائع و القوانين يستوجب العقوبة ، واستنادا لهذا الموقف الصارم ، انعكس هذا التوجه على الجانب الأدبي فعد النقاد العرب القدامى كل شاعر استلهم فكرة من شاعر آخر سابق عليه أو معاصر له سهوا أو عن قصد من الساطين على ملكية سواهم فهو إذا من المجرمين أو اللصوص[1].

2. – تطور مصطلح السرقة الشعرية عبر العصور الأدبية:

أ– العصر الجاهلي:

إن الروح العربية القديمة لطالما ظلت سارية في النقد العربي ،ولا تزال الحكم الأعلى فيه، وان اندثار الأصول القديمة لا يعني موتها و زوالها ،بل ظلت دوما الفطرية الصائبة الراسخة التي لا يجوز الانحراف عنها[2] ، ولما كانت هذه الأصول تتمثل في الشعر الجاهلي فقد كان يحظر على الشاعر تخطيه أو التمرد عليه باعتباره النموذج المحتذى الذي ترسخت جذوره منذ القدم.

(1)- ينظر ،عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص142.
(2)-ينظر طه ابراهيم، تاريخ النقد العربي عند العرب، ص 158.

غير أن الأمر الذي ينبغي تأكيده أن هذه **القصائد الجاهلية** بالرغم من كونها تمثل عماد الشعر و تعتبر العباءة التي تولد منها **معنى الإبداع و الأصالة**، إلا أنها لم تسلم من قضية السرقات الشعرية و سطو الشعراء على أفكار غيرهم ،ولذلك تعد السرقات من القضايا النقدية القديمة في الأدب العربي لكونها ظهرت مع الطفرات الأولى لظهور الإبداع الشعري المتمثل في الشعر الجاهلي، و يعد **محمد ابن سلام الجمحي** أول من فطن إلى سرقات الشعراء الجاهليين و أشار إليها في كتابه **(طبقات فحول الشعراء)** يقول: **"كان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان قليل الشعر جيده، وكانت شعراء غطفان تُغير على شعره ، فتأخذه فتدعيه ،منهم زهير بن أبي سلمى، ادعى هذه الأبيات:**

إنَ الرَزِيَةَ لاَ رَزِيَةَ مِثْلَهَا مَا تَبْتَغِي غَطَفَانُ يَوْمَ أضَلَتِ
إنَ الرِكَابَ لتَبْتَغِي ذَا مَرَةٍ بِجَنُوبِ تَحِلُ إذَا الشُهُورُ أحَلَتِ
و لَنِعْمَ حَشْوُ الدَرْعِ أنْتَ إذا نَهَلتُ مِنَ العَلقِ الرِمَاحُ وَعَلَتِ
يَبْغُونَ خَيْرَ النَاسِ عنْدَ كَرِيهَةٍ عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُمْ هُنَاكَ وَ جَلَتِ" [1]

وقد أورد **الجمحي** العديد من الأخبار التي تؤكد أن شعراء الجاهلية أنفسهم كانوا يأخذون البيت و يستزيدونه في أشعارهم ثم يدّعون أنه من جهدهم الخاص يقول: **"وقد كانت الشعراء في القديم يأخذ أحدهم البيت المشهور من شعر غيره، فيزيده في شعر نفسه،... ،من ذلك أن بني سعد بن زيد مناة ينشدون لرجل منهم يقال له "شقة" قوله:**

أَرَيْتَكَ إنْ رَايَتْكَ مِني خِلَةٌ فَأبْعَدُ مِنِي شِيمَةً لَكَ أَرْيَبُ
وَ لَسْتُ بِمُسْتَبِقٍ أَخًا لاَ تَلُمْهُ عَلَى شَعَثٍ أَيُ الرِجَالُ الْمُهَذَبُ"[2]

وعلى الرغم من أن هذه الأبيات كانت تروى للنابغة و أُشْتُهر بها إلا أن الشعراء كانوا يُغيرون عليها ثم يدعون أنهم أوردوها على سبيل المثل لا بدافع السرقة، و الخبر الذي أورده ابن سلام تسليم تام على قدم هذه القضية النقدية و أكد أن الأخذ و السطو الشعري برزت ملامحه عند أقدم الشعراء.

---

[1]- محمد ابن سلام، طبقات فحول الشعراء،ص147. أو ينظر أيضا المرزباني، الموشح، ص59.
[2]- المصدر نفسه ، ص 353.

ويعد **ابن قتيبة** من النقاد الذين ساهموا في تأكيد فكرة وجود وتداول السرقات الشعرية منذ الجاهلية الأولى، وذكر في طبقاته أن كثيرا من أبيات امرئ القيس قد اغتصبها الشعراء الذين أتوا بعده، فمن ذلك قوله:

وُ قُوفًا بِهَا صَحبِي عَلَى مَطِيهِمْ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسًى وَ تَجَمَلِ[1]

أخذه **طرفة بن العبد** فقال:

وُ قُوفًا بِهَا صَحبِي عَلَى مَطِيهِمْ يَقُولُونَ :لاَ تَهْلِكْ أَسًى وَ تَجَلِدِ [2]

فالملاحظ أن **طرفة** لم يجهد نفسه لابتداع بيت جديد بل ساقه على حد قوله **امرئ القيس** و نسج البيت نفسه و لم يختلف عنه إلا في **القافية** فقط بين (تجمل) و (تجلد)[3] هذا وإن عده النقاد من السرقات المكشوفة إلا أن هناك من ادعى أنه شيء من توارد الخواطر واتفاقها غير أن الأخذ بهذا أمر بعيد المنال وهو ما اقره **ابن وكيع** في قوله: **"وقد زعم قوم أن هذا من اتفاق الخواطر و تساوي الضمائر، و بإزاء هذه الدعوى أن يُقالْ بل سَمِعَ فَاتَبَعْ، و الأمْرانِ سائِغَان ،و الأوْلى أن يكون ذلك مسروقاً"**. [4]

وقال **امرئ القيس** يصف فرسا:

و يَخْطُو عَلىَ ضُمِ صِلاَبٍ كَأنَهاَ حِجَارَةُ غَيْلٍ وَارِسَاتٌ بِطحْلُبِ(5).

و أخذه **النابغة الجعدي** فقال:

كأَنَ حَوَامِيَهُ مُدْ بِرًا خُضِبْنَ وَ إِنْ كاَنَ لَمْ يُخْضِبِ

حِجَارَةُ غَيْلٍ بِرَضْرَاضَةٍ كُسِبْنَ طِلاَءً مِنَ الطحْلُبِ (6).

و قوله أيضا :

"فَلَأْيًا بِلَايٍ مَا حَمَلْناَ غُلاَمَنَا عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكِ السُرَاةِ مُحَنَبِ

أخذه **زهير** و لم يضف إليه سوى أنه استبدل لفظين قال:

---

(1)- ديوان امرئ القيس، ص 19. (2)- ديوان طرفه بن العبد، ص26.
(3)- ينظر ابن قتيبة الشعر والشعراء،56.
(4)- ابن وكيع ،المنصف للسارق والمسروق، عن مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص10(مأخوذ من الهامش)
(5)-.ديوان امرئ القيس، ص47.
(6)- ديوان النابغة الجعدي،ص20.

فَلَأْيًا بِلَايٍ مَا حَمَلْنَا غُلَامَنَا عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكٍ ظِمَاءٍ مَفَاصِلُهُ[1]

فالشاعر نقل حرفيا صدر البيت و نصف عجزه بلفظه ومعناه ولم يختلفا إلا في مفردتين.

ومن هذا الضرب أيضا قول **امرئ القيس** :

وَعَنْسٍ كَأَلْوَاحِ الأَرَانِ نَسَأْتُهَا على لاحب كالبرد ذي الحبرات.[2]

أخذه **طرفة** وأحدث بعض التغيير اللفظي ليحفل بالمعنى قال:

أَمُونٌ كَأَلْوَاحِ الأَرَانِ نَسَأْتُهَا عَلَىَ لاَحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ.[3]

ومما لا شك فيه أن امرئ القيس ابتكر العديد من المعاني البكر التي لم يستطع أن يضاهيه فيها أحد بالرغم من أن فترة العصر الجاهلي كانت كلها فترة إبداع، و اتسام معظم شعرائها بالفحولة، ومع ذلك فقد اتبعه نفر عديد من الشعراء في تلك المعاني وهو ما أكده **أبو عبيدة** بقوله:" **هو أول من قيد الأوابد فتبعه الناس على ذلك ،وقال غيره: هو أول من شبه الثغر في لونه بشوك السيال فقال:**

مَنَابِتُهُ مثْلُ السُدُوسِ وَ لَوْنُه كَشَوْكِ السِيَالِ فَهُوَ عَذْبٌ يَفِيضُ

فاتبعه الناس ،وأول من قال: فعادى عداءٍ فاتبعه الناس، وأول من شبه الحمار بمقلاء الوليد"[4].

وما نرومه أن هذا الإتباع لم يكن عند شعراء الجاهلية بدافع الإبداع و إضافة الجديد ،بقدر ما كان بدافع الأخذ و السطو على المعنى و إخفاء الشاعر لسرقته بتغيير بعض اللفظ أو المعنى حتى تبدو الصياغة مبتكرة، من ذلك ما اورده **امرئ القيس** في مقام وصفه لحنو المرأة على طفلها فقال:

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِعَيْنِ جَازِئَةٍ حوْرَاءُ حَـــانِيَةٍ عَلَـــى طِـــفْل

و قد سرق المعنى **المسيب** فحذف ما أتم المعنى حتى يحفل به يقول:

(1)- ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ص56.
(2)- ديوان امرئ القيس، ص37. (3)- المصدر السابق، ص58.
(4)- المصدر نفسه، ص59.

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِعَيْنِ جَازِئَةٍ فِي ظِلِ بارِدَةٍ مِنَ السَدْرِ[1] .

وقد فضل **ابن وكيع** بيت امرئ القيس" لأنه قال حوراء" ،فأفاد صفة ثم قال "حانية عل طفل" وفي حنوها على ولدها ما يكسب نظرها معنى لا يوجد عند سكونها وأمنها ،وقد سرق المعنى المسيب ،وحذف ما هو من تمام الكلام"[2].

وبالرغم من أن امرئ القيس يعد من فحول الجاهلية الذين فتقوا عين الشعر ورسم سبيل الإبداع إلا أنه هو الآخر لم يسلم من وطأة الزمن المندثر على إبداعه والإحساس بسلطة النصوص القديمة على نصه الشخصي وهو ما يبدو جليا في قوله :

عُوجَا عَلَى الطَلَلِ المُحيلِ لَعَلَنَا نَبْكِي الدِيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خُذَامٍ[3]

وذكر **ابن سلام** أن **"ابن خذام رجل من طيء لم نسمع شعره الذي بكى فيه ،ولكن المؤكد طبعا أن امرئ القيس قد سمع شعره الذي بكى فيه وأنه أراد محاكاته في هذا البكاء على الأطلال"** [4] ،فامرئ القيس نفسه في بيته هذا يشهد بأن البكاء على الأطلال ليس هو من **ابتدعها** بل سبقه إليها شاعر قديم يطلق عليه **"ابن خذام"** فهذه المعاني البكر و المنهج المستجد الذي ابتدعه امرئ القيس و رسخه شعراء الجاهلية "لابد أن يكون قد مر بمراحل متعددة إلى أن استقر، ثم أصبح تقليدا ونموذجا يتمثله شعراء العصر الجاهلي، **فالبكاء على الأطلال ،و الدمن المندثر، والوقوف على الديار، ووصف المرأة و الفرس** ،هي معان لا بد للعرب أنهم قد طرقوها مرارا قبل امرئ القيس ،ولاشك أن انعدام التدوين وقلة المصادر وقصور مداها في تتبع تطور الأدب الجاهلي قد أسهم في إغفال الكثير من التراث القديم" [5] فالفضائل المذكورة "لامرئ القيس" وإن كانت بينة في شعره لا يتاح إثبات سبقه إليها، لما ضاع من قديم شعر العرب ،ولأنها ليست من

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص 59-60.
[2]- عن مصطفى هدارة ،مشكلة السرقات في النقد،ص11.
[3]- ديوان امرئ القيس ، ص 150.
[4]- ابن سلام ،طبقات فحول الشعراء،ج1 ،ص 299.
[5]- ينظر عبد الله بن حمد المحارب ،أبوتمام بين ناقديه قديما و حديثا، دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار،ص19.

الخفاء بالموضع الذي يدل عليه هذا الوصف المفرط بابتداعه لها و إتباع الشعراء له فيها"[1].

فالأرجح إذن أن يكون امرئ القيس قد استقى من معاني سابقيه ،ولم يكن ابن خذام إلا واحدا من هؤلاء باعتباره أول من بكى على الديار و أخذ عنه الشاعر ذلك، وعليه فالسطو على الأفكار والمعاني لم يسلم منه حتى حامل لواء الإبداع ـ امرئ القيس ـ على الرغم مما يشهد له هذا من ابداع للمعاني وابتكاره لمنهج القصيدة العربية وهو ما أكده د. نجيب البهيتي ،الذي رد أصول الأدب الجاهلي قبل امرئ القيس يقول :"إن النمو الطبيعي للقصيدة العربية ،وأوزانها و موضوعاتها، واللغة و نحوها و أساليبها و إيجازها، يستدعي أن تكون قد مرت قبل زمن امرئ القيس بأطوار كثيرة، وتعثرت تعثرات جمة حتى اكتمل لها هذا الشكل الذي نجدها عليه في شعر امرئ القيس و من سبقه أو جاء بعده"[2] ، و من ثم فإن لم يكن امرئ القيس سابق الشعراء، فلا بد إذن أن يكون قد اهتدى لآثار سابقيه و هو مالا نستطيع تأكيده لانعدام الأخبار المؤكدة لذلك غير أن إفصاح الشاعر عن ذلك يحيلنا قليلا أنه كان يعتمد على مبدأ الأخذ و إن أبدع في طريقته إلى ذروة أنها تبدو ضربا من الابتكار الشعري.

وفي ضوء ما سلف ،فإننا نجد أن امرئ القيس لم يسلم من تهمة السرقة ،**فابن رشيق** يقول: **"وكان امرئ القيس يَتَوَكَأُ عليه-يقصد أبادؤاد الإيادي-،ويروي شعره"**[3] و هو ما أكده **ابن قتيبة** الذي أقر "أن امرئ القيس كان أحيانا يتطرق للسرقة للخفية في أشعاره من ذلك قوله:**لَهُ أيْطَلاَ ظَبْيٍ وَ سَاقَا نَعَامَةٍ وَ إرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تُفُلٍ"**[4] و يقول **ابن قتيبة** :**"وقد تبعه الناس في هذا الوصف و أخذوه ،ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد، وكان أشدَهُم إخفاء لِسَرِقَةِ القَائِلِ و هو المعذل يقول:**

لَهُ قُصْرَيَا رِئْمٍ وَ شِدْقَا حَمَامَةٍ وَ سَالِفَتَا هيقٍ منَ الرُبَدِ أَرْبَدَا"[5]

---

[1]- ينظر حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت، ص175.
[2]- نجيب البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى القرن 3 هـ ،المطبعة المغربية،ص05.
[3]- ابن رشيق، العمدة ،ج1، ص 61.
[4]- ديوان امرئ القيس، ص 29. [5]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص60.

و هو الرأي الذي أكده **الصعيدي** بقوله: "كان امرئ القيس يهجم كثيرا على شعر غيره فيأخذ منه ألفاظه أو معانيه، وأكثر ما كان يفعل ذلك مع أبي دؤاد الإيادي و عبيد بن الأبرص"[1] ومن أمثلة ما أخذه **امرئ القيس** من شعر غيره:

كقول **عبيد**:

تَبَصَرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنَ سَلَكْنَ غُمَيْرَا دُونَهُنَ غُـــمُـوضُ

أخذه **امرئ القيس** في قوله:

تَبَصَرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنَ سَلَكْنَ ضَحِياً بَيْنَ حِزْمَى شَعْبَعَبْ[2]

و قول **عبيد** أيضا:

و بَيْتٌ عُذَارَى يَرْتَمِينَ بِخُدْرَةٍ دَخَلْتُ وَ فِيهِ عاَنِسٌ وَ مَرِيضُ

أخذه **امرئ القيس** البيت في قوله:

وَ بَيْتٌ عُذَارَى يَوْمَ دَجْنٍ وَ لَجْتُهُ يَطُفْنَ بِحَبَاءِ الَمَرافِقِ مِكْسَالُ(3)

وقال **عبيد** قصيدته:

عَيْنَاكِ دَمْعُهُمَا سُرُوبُ كَأَنَ شَأْنَيْهِـمَـــا شُعَـــيْـبُ

فقلده **امرئ القيس** فيها و أخذ كثيرا من ألفاظها و معانيها في قصيدته:

عَيْنَاكِ دَمْعُهُمَا سُجَالُ كَأَنَ شَأْنَيْهِـمَـــا أَوْشَـــالُ(4).

وقال **أبو دؤاد**:

" وَلقَدْ أَغْتَدِي يُدَافِعُ رُكْنِي أَحْوَذِي ذو مَيْعَةٍ إِضْرِيـــجُ
مُخلِطٍ مُزِيلٍ مِكَرٍ مِفَرٍ مُنْفِحٍ مُطْرِحٍ سَبُوحُ خُرُوجُ.

فأخذه **امرئ القيس** في قوله:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَيْرُ فِي وَكَنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدَ الأَوَابِدِ هَيكَلُ [5].

---

[1]-عبد المتعالي الصعيدي، زعامة الشعر الجاهلي بين امرئ القيس و عدي بن زيد ، المطبعة المحمودية ،القاهرة،ط1984،1،ص82.

[2]- ديوان امرئ القيس،ص22.

[3]-المصدر نفسه،ص75.

[4]- المصدر نفسه،ص65.

[5]- ينظر عبد المتعالي الصعيدي، زعامة الشعر الجاهلي، ص82.

مِكَرٍ مِفَرٍ مُقبِلٍ مُدْبِرٍ مَـــعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ أَحَطَهُ السَيْلُ مِنْ عَلٍ"[1]

و قال **أبو دؤاد**:

وَ الدَهْرُ يَلْعَبُ بِالفَتَى وَ الدَهْرُ أرْوَغُ مِـــنْ ثَعَـــالَـةٍ

فأخذ **امرئ القيس** معنى البيت و ضمنه في قوله:

أَلَمْ أُخْبِرْكَ أَنَ الدَهْرَ غولٌ خُثورَ العَهْدِ يَلتَهِـــمُ الرِجَـــــالاَ[2]

ومن هنا تتجلى لنا معالم الأخذ و السطو واضحة في أشعار امرئ القيس رغم ما يشهد له من الإبداع إلا أنه مع ذلك لم يسلم من سهام السرقة.

ولعل المتصفح لتراجم الشعراء الجاهليين ككتاب الطبقات لابن سلام والشعر والشعراء لابن قتيبة، يجد أنه قلما خلا شاعر منهم من إغارته على شعر غيره وإغارة غيره على شعره، ولم يكن الأخذ منصبا على شاعر واحد بل تعددت السرقات بين الشعراء حتى الفحول منهم [3]، من ذلك ما أورده **أبو هلال** أن بيت **"النابغة الدبياني**:

تَبْدُو كَوَاكِبُهُ وَ الشَمْسُ طَالِعَةٌ لاَ النُورُ نُورٌ وَ لاَ الإِظْلاَمُ إِظْلاَمُ

مأخوذ من قول "وهب بن الحارث" حيث يقول:

تَبْدُو كَوَاكِبُهُ وَ الشَمْسُ طَالِعَةٌ تَجْرِي عَلَى الكَأْسِ مِنْهُ الصَابُ وَالمَقَرُ"[4]

و ذكر أبو هلال في المقام ذاته أن بيت **"النابغة الذبياني** المشهور و هو قوله:

فَانَكَ شَمْسٌ والمُلُوكُ كَوَاكِبُ إِذا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَ كَوْكَبُ

مأخوذ أيضا من بيت رجل من كندة يقول فيه:

هُوَ الشَمْسُ وَافَتْ يَوْمَ دَجْنٍ فَأَفْضَلَتْ عَلَى كُلِ ضَوْءٍ وَالمُلُوكُ كَوَاكِبُ"[5]

---

[1]- المرجع السابق، ص 83.

[2]- المرجع نفسه ،ص84.

[3]- عبد العزيز عتيق، النقد الأدبي،ص312.

[4]- أبو هلال العسكري، ص197.

[5]- ينظر المصدر نفسه،ص197.

و إذا كان **أبو هلال العسكري** يقرر سرقة النابغة لبضعة أبيات ،فإن الأصمعي يشك في سرقة النابغة لقدر كبير من الشعر، إذ يقول" **أفحم النابغة ثلاثين سنة بعد قوله الشعر ثم نبغ فقال ،و الشعر الأول حسن قوله جيد، و الآخر كأنه مسروق و ليس بجيد"**[1].

و قد تمادى الشعراء الجاهليين في السرقة و الأخذ إلى درجة أننا نجد البيت الواحد يتداوله العديد من الشعراء كل بحسب فطنته و مقدرته الإبداعية من ذلك ما أورده **ابن قتيبة** عن **الأصمعي** أنه قال: "إن بيت **أوس بن حجر**:

لَعَمْرُكَ إِنَا وَ الأَحَالِيفُ هُوَلاَ لَفِي حَتْبَةٍ، أَظْفَارُهَا لَمْ تُقَلَمِ

قد أخذ معناه كل من زهير و النابغة ،قال **زهير**:

لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السَلاَحِ مُقَذَفٍ لَهُ لِبَدُ أَظْفَارِهِ لَمْ تُقَلَمِ

و قال **النابغة**:

و بَنُو قُعَيْنٍ لاَ مَحَالَةَ إنَهُمْ آتُوكَ غَيْرَ مُقَلِمي الأَظْفَارِ".[2]

و مما سبق إليه **زهير** و أخذه الشعراء قوله:

كَمَا اسْتَغَاثَ بِشَيْءٍ فَزُ غَيْطَلَةٍ خَافَ العُيُونَ فلَمْ يُنْظَرْ بِهِ الحَشْكُ .[3]

أخذه **الطرماح** فقال:

بَادَرَ الشَيْءَ وَ لَمْ يَنْتَظِرْ نُبْهَ فِيقَاتِ العُيُونِ النِيَامِ [4]

ولعل المتأمل للأبيات تبدو له أنها أجنبية كل منها من إبداع صاحبها لأن الشاعر الجاهلي كان يبذل قصار جهده لإخفاء سرقته و لا يدرك معالم الأخذ فيها إلا الناقد البصير و لذلك يرى **ابن رشيق** أن: "بيت **امرئ القيس** الذي أورده في وصف الجبل:

كَأَنَ ثيرًا فِي عَرَانِينَ وَيْلِهِ كَبِيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُرَمَلِ

---

[1]- المصدر نفسه، ص196.
[2]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ص101.
[3]- ديوان زهير ،ص 47.
[4]- ديوان الطرماح ،ص227.

قد أخذه **طرفه** فنقله من صفته الأولى إلى صفة العُقاب و ما كان ذلك إلا وسيلة منهم لإخفاء سرقتهم للمعاني السابقة يقول:

وَعَجْرَاءَ دَقَّتْ بِالجِنَاحِ كَأَنَّهَا مَعَ الصُبْحِ شَيْخٌ فِي بِجَادٍ مُقَنَّعِ

كما نقله **النابغة** إلى صفة النسور فقال:

تَرَاهُنَ خَلْفَ القَوْمِ خُزْرًا عُيُونَهاَ جُلُوسَ الشُيُوخِ فِي مُسوُكِ الأَرَانِبِ[1]

فالواضح أن السرقات الشعرية في العصر الجاهلي لم تكن وسيلة للعجز و الخمول و بقدر ما كانت وسيلة يخلق من خلالها الشاعر قصائده المبتدعة، فيأخذ البيت بلفظه ومعناه ، ثم يطرق كل سبيل لإخفاء دبيبه وينقله من صفته إلى أخرى، أو يوظفه في معنى آخر أو يكسوه لفظا رشيقا فيصبح الأخذ حينئذ **إبداعا** لا **إتباعا** ،والبيت المسروق بيتا بكرا، حتى أصبح يستعسر على الناقد إيجاد مواطن الأخذ، بل قد يشهد للسارق بفضيلة لم تُشهد للسابق ،و هو ما أكده **الجرجاني** في **وساطته** حين قال:" ومتى سمعت قول **أبي دهبل الجمحي**:

وَكَيْفَ أنْسَاكِ!لا أيْدِيكَ وَاحِدَةً عِنْدِي وَلاَ بِالذِي أَوْليْتَ مِنْ قِدَمِ

علمت أنه من قول **النابغة**:

أَبَى غَفْلَتِي أَنِي إِذَا مَا ذَكَرْتُهُ تَقَطَعَ حُزْنٌ فِي حَشَى الجَوْفِ دَاخِلُ

وَأنْ تَلاَدَى إِنْ نَظَرْتَ وَشِكَتِي وَمُهْرِي وَمَا ضَمَتْ إِلاَ الأَنَامِلُ

حِباَؤُكَ وَالعَيْش العِتاَقُ كَأَنَهَا هَجَانَ المَهَا تُرْدَى عَلَيْهَا الرَحَائِلُ

قال :**"فإذا أنصَفْت أبا دهبل عرفت فضله ،وشهِدْت له بالإحسان، لأنه جمع هذا الكلام الطويل في بيت واحد ،فتم المعنى وأكده أحسن تأكيد"**[2]

و لعل ما يجسد لنا صورة هذا الوعي الجنيني لفكرة السطو الشعري و تداول الشعراء له في العصر الجاهلي، هو ما نجده مسجلا عند الشاعر العربي القديم ـالجاهلي- و اقراره من أن قوله ما هو إلا رجع صدى لأشعار قيلت سابقا، و يدلنا على ذلك قول

---

[1]- ينظر ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب،ص18.

[2]-الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 189.

زهير بن أبي سلمى:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إلاَ مُعَارًا أوْ مُعادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا.[1]

فليس من شك في أن نفرا من شعراء الجاهلية المتأخرين أحسوا بوطأة الزمن، فنظروا إلى سابقيهم على أنهم قدامى ذهبوا بمحاسن الشعر، و لم يتبق لهم منه شيئا [2]، و هو ما اشتكى منه **عنترة العبسي** في تساؤله الاستنكاري:

هَلْ غَادَرَ الشُعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ؟[3]

و هذه الإشارات -حتى وإن تعتبر أولية-، فإنها توحي بمدى وعي الشاعر القديم بسلطة النصوص القديمة عليه، أو بمدى الالتقاء النصي معها ،وأن التالي لا يلفت من قبضة الأول، وما قوله إلا تجربة مستخلصة من تجارب سابقة تربت عليها ذاكرته الإبداعية [4].

ولأن مصطلح السرقة يعد إهانة للشعراء الجاهليين، وأنه في الحقيقة لا يمت بأي صلة بالبعد الأدبي والأخلاقي معا، فقد كان الشاعر الجاهلي إذا أراد أن يحط من قيمة شاعر آخر يتهم أشعاره بالسرقة والأخذ، ولهذا السبب كان هؤلاء الشعراء ينفونها عن شعرهم ،و الواقع أنه لا نفي لحقيقة إلا بعد ثبوتها، كما فعل **طرفة** الذي يعد أول من ذم السرقات رغم أنها مطروقة في العديد من أشعاره إذ يقول:

وَلاَ أُغيرُ عَلَى الأَشْعَارِ أَسْرِقُهَا عَنْهَا غَنيتُ وَ شَرُ النَاسِ مَنْ سَرَقَا[5]

وتبعه **الأعشى** فقال:

فَكَيْفَ أنَاَ وَ انْتِحَالِي القَوَافِي بَعْدَ المَشِيبِ كَفَى ذَاكَ عَارَا [6]

و ما نلحظه أن كلا الشاعرين قد دلوا على فعل السرقة بمصطلحات جديدة **كالإغارة (ولا أغير)** و **الاتكال (اتكالي أي سرقتي القوافي)** وهذا دليل كافي على شيوع الظاهرة في العصر الجاهلي.

---

(1)- المصدر نفسه ،ص190. (2)- محمد حسين الاعرجي، الصراع بين القديم و الجديد في الشعر العربي، ص17.
(3)-ديوان عنترة ومعلقته، ت شرف الدين، دار مكتبة الهلال ، بيروت، لبنان،ط1،1988، ص52.
(4)- ينظر عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997، ص72.
(5)-الأصفهاني، الأغاني، ج6،ص183. (6)- المصدر نفسه، ج8،ص92.

ومهما يكن فإن الشاعر الجاهلي وإن حاول ـ قصار جهده ـ أن يبتدع معاني جديدة ويزوق ألفاظ قصيدته، إلا أنه لا يستطيع أن يسلم من أقوال الشعراء السابقين و النقل منهم بطريقة عارية أو متلبسة ،وأن أي شاعر حرٌفي طرق مجال الأفكار وفي استعمال الألفاظ الأبكار وغير الأبكار، على أن الذي نعلمه هو أن الشاعر الجاهلي" المتأخر" حين أحس بوطأة الزمن كان **"يعد نفسه محدثا، قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه"**[1] و بذلك استطاع الشعراء الجاهليين أن يستمروا في قول الشعر متغلبين على شعورهم بالعقم.

مما سلف يمكن الإقرار أن السرقات الشعرية عُرِفَتْ منذ العصر الجاهلي و طرقها العديد من الشعراء غير أنها كانت خفية في أشعارهم لا يتسنى لأي كان الكشف عنها ،وقد رد مصطفى هدارة فكرة السرقات التي ظهرت في العصر الجاهلي إلى ثلاثة أنواع :

1ـ سرقات الشعراء المشهورين من شعراء القبائل المغمورين **كسرقة زهير بن قراد والنابغة من وهب بن الحارث**.

2ـ أما النوع الثاني يشمل **سرقات الشعراء من امرئ القيس** الذي يعد في نظر النقاد أول من خسف عين الشعر.

أما الصنف الثالث: يتجلى في **السرقات التي ترجع إلى اختلاف رواية الشعر** ـ و هو ما سنبينه لاحقا ـ و الإخفاق في الوصول إلى القائل الحقيقي ،و أن الشاعر ينتحل شعر غيره انتحالا وقد ظهر حينها نوع من السرقات المكشوفة التي أطلقوا عليها اسم الاجتلاب*[2].

فالظاهر ـ في ضوء ما تقدم ـ أن مفهوم السرقات الشعرية لم يكن متطورا في العصر الجاهلي ،وذلك بسبب قلة الشعر الجاهلي من جهة ،وقلة الروايات المتعلقة به من جهة أخرى، كما أن مبالغة بعض الروايات و تَزَيُدِ بعض الرواة* في أقوالهم ،كانت من

---

[1]- ابن رشيق،العمدة،ج1، ص 74.

[*]- الاجتلاب يرى ابن رشيق أنه نوع من أنواع الاصطراف، وإنما وضع موضع السرق والانتحال لضرورة القافية أنظرالعمدة، ابن رشيق،ص282-283.

[2]- ينظر مصطفى هدارة ،مشكلة السرقات، ص 20-21.

الأمور التي جعلت السرقات في العصرالجاهلي محدودة، ومن هنا لا يمكن أن نعد بعض السرقات الجاهلية التي ذكرها النقاد فنا متطورا له خصائصه الفنية، ومميزاته الخاصة.

ب ـ السرقات في عصر صدر الإسلام:

أصبحت فكرة السرقات الشعرية أكثر شيوعا مما كانت عليه في العصر الجاهلي خاصة مع اعتماد الشعر على **الرواية**، و تناشد الأشعار في الأسواق الأمر الذي جعل **حسان بن ثابت** -و هو من المخضرمين- يتبرأ منها و ينفي عن نفسه السرقة يقول:

لاَ أَسْرِقُ الشُعَرَاءَ شِعْرَهُمْ بَلْ لاَ يُوَافِقُ شِعْرُهُمْ شِعْرِي

إِنِي أَبىَ لِي ذَلِكُمْ حَسْبِي وَمَقَالَةٌ كمَقَاطِعِ الصَخْرِ

وَأخِي مِنَ الجِنِ* البَصِيرِ إذَا حَاكَ الكَلاَم بِأْحْسَنِ الحِبْرِ[1]

وقد أفاد فائدتين أولاهما براءته من الأخذ والأخرى أن شعره ممتاز عن شعر غيره.

وعلى الرغم من استنكار الشاعر عن نفسه تهمة السرقة، بل وإصراره على عدم موافقة مثل هذه الأشعار المسروقة لأشعاره ليناعة أفكارها وبعدها عن السطو ،إلا أن إبداعه لم يسلم من سهام النقد و تنقيب النقاد لكشف سرقاته ،من ذلك ما أورده **ابن وكيع** عن "**حسان بن ثابت** أنه سرق بيته:

و نَشْرَبُهَا فتَتْرُكُنَا مُلُوكًا و أُسْدًا مَا يُنَهْنِهُنَا اللِقَاءُ.

من **عنترة** إذ يقول:

فَإِذَا سَكِرْتُ فَإِنَنِي مُسْتَهْلِكٌ مَالِي وَ عِرْضِي وَافِرٌ لَمْ يُكْلَمِ

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شَمَائِلِي وَ تَكَرُمِي"[2]

وهذا يحيلنا لفكرة أنه رغم إقرار الشاعر بعدم طرقه لمعاني سابقيه وإفصاحه عن بعده عن الأخذ في قصائده، إلا أن النقاد كانوا يحرصون على تحليل قصائدهم حتى في جزيئاتها، لاستخراج مواطن السرق، ولم يستسلموا لمثل هذه الإقرارات الأدبية أو

(*)- أخي من الجن ، إشارة إلى الشيطان الذي كان يلقي الشعر وجعله الشعراء القدامى من نوابع الإبداع فكان الشعر عندهم إلهام يستلهمه الشاعر كلما جاءه الوحي الإلاهي .
[1]-ديوان حسان بن ثابت، ص 98.
[2]-ابن وكيع، المنصف للسارق و المسروق، عن مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد القديم،ص12.

يسلموا بصحتها، وهذا يكشف لنا بوضوح عن بداية تطور النقد في العصور التي تلت العصر الجاهلي ،فبعدما كان النقد فطري أصبح يعتمد على التحليل و التنقيب.

و تتجلى لنا سرقة الشعراء المخضرمين من الشعراء السابقين فيما ذكره **ابن قتيبة** "أن **كعب بن الزهير** أخذ قوله:

سَلِيمُ الشَظاَ عَبْلِ الشَوَى شَنِجِ النِسَا كَأَنَ مَكاَنَ الرِدْفِ مِنْ ظَهْرِهِ قَصْرُ[1]

من قول "**امرئ القيس**:

سَلِيمُ الشَظاَ عَبْلِ الشَوَى شَنِجَ النِسَا لَهُ حَجَبَاتٌ مُشْرِفَاتٌ عَلَى الفَالِ.[2]

و أخذه **النجاشي** أيضا فقال:

أمين الشَظاَ عَاري الشَوَى شَنِجُ النِسَا أَقَبُ الحَشَا مُسْتَذْرِعُ النَدْفَانِ"

و أضاف **ابن رشيق** في **قراضة الذهب** أن قول "**امرئ القيس**:

مَنْ القَاصِرَاتِ الطَرْفِ لَوْدَبَ مُحْوِلٌ مِنَ الدارِ فَوْقَ الإِتْبِ مِنْهاَ لأَثَرَا

أخذه **حسان بن ثابت** فقال:

لَوْ يَدِبُ الحَوْلِيُ مِنْ وَلَدِ الذُّرِ عَلَيْهَا لاَ نْدَبَتْهَا الكُلُومُ

وقصر عنه كثيرا لأن امرئ القيس قال (فوق الاتْبِ) و هو ثوب كالبقيرة، كما تضمن بيته معنى متقدما وهو قوله (منَ القَاصِرَاتِ الطَرْفِ) فشُهد له بسبق المعنى"[3]

وقد أورد **ابن قتيبة** العديد من النماذج التي تؤكد سرقة الشاعر الخضرمي **النابغة الجعدي** من أشعار سابقيه فمن ذلك "قول **لبيد بن ربيعة**:

لَهَا حِجلٌ قَدْ قَرَعَتْ مِنْ رُؤُوسِهِ لَهاَ فَوْقَهُ مِمَا تَجَلدَ وَاشِلُ

أخذه **النابغة الجعدي** فقال:

لَهَا حِجْلٌ قَرَعُ الرُؤُوسِ تَحَلبَتِ عَلَى هَامَةٍ، بالصِيفِ حَتَى تَمَوَرَا"[4]

كما أن بيت **امرئ القيس** في وصف الفرس:

---

[1]- ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 130.
[2]- ديوان امرئ القيس، ص 46.
[3]- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص34.
[4]- ينظر ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ص162،161.

وَيَخْطو عَلَى صُمِ صَلاَبِ كَأنَهَا حِجَارَةُ غَيْلٍ وَارِسَاتٌ بِطُحْلبِ

أخذه **النابغة الجعدي** فقال:

كَأَنَ حَوَا قيَهُ مُدْبِرًا خُضِبْنَ وَإنْ كَانَ لمْ يُخْضَبِ

حِجَارَةُ غَيْلٍ بِرَضْرَاضَةٍ كُسِينَ طَلاَءً منَ الطُحلُبِ [1]

ونقل **النابغة الجعدي** أيضا بيت **أبي الصلت بن أبي ربيعة الثقفي** بنصه وهو:

تلِكَ المَكَارِمُ لاَ قَعْبَانَ مِنْ لبَنٍ شِيبَا بِمَاء فَعَادا بَعْدُ أبْوَالَا[2]

وقد أكد **ابن سلام الجمحي** سرقات **النابغة الجعدي** من خلال الرواية التي أوردها في طبقاته يقول :"دخل النابغة الجعدي على الحسن بن علي فودعه، فقال له الحسن: أنشدنا من بعض شعرك، فأنشده قوله:

الحَمْدُ لِلهِ لاَ شَرِيكَ لَهُ مَنْ لمْ يقُلْهَا فنَفْسُهُ ظَلَماَ

فقال له : يا أبا ليلى ! ما كنا نروي هذه الأبيات إلا **لأمية بن أبي الصلت؟**

قال: يا بن رسول الله ،والله ، إني لأول الناس قالها، وإن **السَرُوقَ***من سرق أمية شعره"[3]

وقد أورد النقاد القدامى العديد من سرقات الشعراء المخضرمين من ذلك قول **الحطيئة**:

عَوَازِبُ لمْ تسْمَع بِنُوحٍ مَقَامَةٍ وَ لَمْ تَحْتَلِبْ إلاَ نَهَارًا ضُجُورَهَا

أخذه **ابن مقبل** فقال:

عَوَازِبُ لمْ تسْمَع بِنُوحٍ مَقَامَةٍ وَلمْ ترَ نَارًا ثِمَ حَوْلٍ مُجَرَمِ [4]

و ذكر **الجرجاني** في مقام حديثه عن السرقات أن قول **الحطيئة**:

---

[1]- ينظر المرزباني، الموشح، ص 172.
[2]- ابن رشيق،العمدة،ج2،ص217.
[*]- ورد في تعليق محمود شاكر أن السروق:الخبيث في السرقة ومبالغة السارق في الأخذ.
[3]- ينظر ابن سلام ،طبقات فحول الشعراء،ج1،ص127.
[4]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ص190.

وَمَا كَانَ بيْنِي لَوْ لَقَيْتُكَ سَالِمًا وَبيْنَ الغِنَى إلاَ ليَالٍ قلاَئِلُ [1]

أخذه من قول **النابغة**:

وَمَا كَانَ دُونَ الخَبَرِ لَوْجَاءَ سَالِمًا أَبُو حِجْرٍ إلاَ لَيَالٍ قَلاَئِلُ [2]

وركحا لما تقدم يتجلى لنا أن السرقات الشعرية أخذت ملامحها تتضح بجلاء في العصور التي تلت العصر الجاهلي، وإن كان الشعراء المخضرمين ـ كالشعراء الجاهلين ـ يذمون هذا الفعل الشنيع وقد ارتسمت لنا صورة ذلك في قول حسان بن ثابت ،بل ينفونها عن أشعارهم، ومع ذلك فقد وردت بعض الأخبار التي تقصت ملامح الأخذ عند الشعراء الاسلاميين "وإن كانت نوعا ما قليلة لانشغال الناس عن الشعر واهتمامهم بالقرآن الكريم، و انشغال الأدباء بشؤون الدعوة الجديدة، وما يقتضيه انتشارها من انصراف لها"[3]

د ـ السرقات الشعرية في العصر الأموي:

لقد تأكد لنا مما سردنا سالفا أن السرقة الشعرية قد لفتت انتباه الناقد العربي قبل العصر الأموي بزمن طويل، غير أن مساحتها في الساحة النقدية كانت أضيق بكثير من تلك التي احتلتها في العهد الأموي و لعل سبب ذلك "التطور الكبير الذي حدث في الحياة العربية بسبب تعدد البيئات و تغير الأوضاع السياسية و الاجتماعية و تجدد العصبيات وظهور الانقسامات و الأحزاب السياسية ،وكل هذه الأمور كانت تشد الشعراء إليها وتدعوهم إلى القول، وبهذا كثر الشعر و الشعراء في هذا العصر، وكانت نتيجة ذلك أن ظاهرة السرقات الشعرية التي نشأت في العصر الجاهلي أخذت تتنوع ويتسع مجالها، وتزداد وضوحا في أذهان الشعراء و النقاد"[4]

و المتتبع لشعراء هذا العصر وأخبارهم يرى أن ظاهرة السرقات قد أخذت تنتشر بينهم بكثرة، وقد تورط حتى الفحول منهم فيها، **فالفرزدق** وإن كان ابن سلام يعده إمام

---

[1]- ديوان الحطيئة،ص99.
[2]- ينظر الجرجاني،الوساطة،ص195.
[3]- ينظر محمد عبد المنعم الخفاجي، الحياة الأدبية بعد ظهور الاسلام ،دار الجيل،بيروت،1990،ص264.
[4]- ينظر عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي،ص314.

الطبقة الأولى من الإسلاميين ،إلا أن جل الروايات ـ التي وردت حوله ـ تؤكد إغارته على أشعار غيره ،ويتجلى ذلك بوضوح فيما رواه **المرزباني** عن الأصمعي ،أنه قال :**"تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة، وكان يكابر، وأما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت"**[1]

وما نرومه أن رأي **الأصمعي** هذا يعد دليلا واضحا على تعصب اللغويين على بعض الشعراء وإسرافهم في ادعاء السرقة للشاعر المحدث و الحط من أصالته و لأجل ذلك رد **المرزباني** على هذا التحامل الباد بقوله: **"وهذا تحامل شديد من الأصمعي و تقول على الفرزدق، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة، فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال"**[2]

وقد أورد الرواة و النقاد الكثير من الأخبار التي أثبتت **سرقات الفرزدق** المكشوفة للأشعار وسطوه عليها، فقد ذكر أبو عبيدة، "أن ذا الرمة مر أمام أصحابه، فاستوقفوه فوقف ينشدهم قصيدته التي يقول فيها:

أَحِينَ أعَاذَتْ بِي تَمِيمُ نِسَاءَهَا وَجُرِدْتُ تَجْرِيدَ اليَمَانِي مِنَ الغِمْدِ

وَمَدَتْ بِضَبْعِيَ الرَبَابُ ودَارِمٌ وَجَاشَتْ وَرَامَتْ مِنْ وَرَائِي بَنُو سَعْدِ

فقال له **الفرزدق**: **إياك أن يسمعهما منك أحد، فأنا أحق بهما منك** ،فجعل ذو الرمة يقول: أنشدك الله في شعري! فقال: اغرب ،فأخذهما الفرزدق فما يعرفان إلا له، وكف ذو الرمة عنهما"[3]

وقد تعددت الروايات التي تكشف عن سطوة **الفرزدق** لأشعار سابقيه أو معاصريه عنوة وإجبارهم على التنازل له بالإكراه و الغصب عن أبيات استجادوها و رأوا أنهم

---

[1]- المرزباني، الموشح ،ص167.

[2]- المصدر نفسه ،ص 168.

[3]- ينظر المصدر نفسه،ص171. و ينظر: ابن سلام ،طبقات فحول الشعراء، ص554،والعمدة ،ج2، ص 285.

أولى بها[1] ،و يتأكد ذلك فيما رواه **ابن دريد** أنه قال: "كان **الفرزدق** مهيبا تخافه الشعراء، فمر يوما بالشمردل اليربوعي و هو ينشد قصيدته حتى بلغ إلى قوله:

وَمَا بَيْنَ مَنْ لَمْ يُعْطَ سَمْعًا وَطَاعَةً وَ بَيْنَ تَمِيمٍ غَيْرُ حِزِ الحَلاَقِمِ

فقال: والله لتتركن هذا البيت أو لتتركن عرضك، فقال: خذه على كره مني، لا بارك الله لك فيه، فجعله الفرزدق في قصيدته التي أولها:

تَحِنُ بِزَوْرَاءِ المَدِينَةِ، نَاقَتِي حَنِينَ عَجُولٍ تَبْتَغِي البَوَّ رَائِمِ"[2]

و روى عنه أيضا ،أن الفرزدق قدم المدينة ،فمر بجماعة من الناس قد استكفوا على جميل، وهو ينشد فوقف بين الناس يستمع له حتى قال:

تَرَى النَاسَ مَا سِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا وَإِنْ نَحْنُ أَوْمَأنَا إِلَى النَاسِ وَقَفُوا

فصاح به **الفرزدق**: **أنا أحق بهذا البيت منك**، فرفع جميل رأسه فعرفه، فقال :أنشدك الله يا أبا فراس، قال: نحن أولى به منك ، فانصرف فانتحله"[3]

و قد تكرر سطوه لأشعار غيره مرارا ، فينتحل أشعار معاصريه عنوة دون أن يقابل بالرفض رغم زجرهم من فعله هذا، فقد أورد **أبو عبيدة** "أن **الفرزدق** وجد ابن ميادة واقفا في الموسم ينشد:

لَوْ أَنَ جَمِيعَ النَاسِ كَانُوا بتَلْعَةٍ وجِئْتُ بِجَدِي ظَالِمٍ وَ ابْنَ ظَالِمٍ

لَظَلَتْ رِقَابَ النَاسِ خَاضِعَةً لنَا سُجُودًا عَلَى أَقْدَامِنَا بِالجَمَاجِمِ

وكان الفرزدق واقفا عليه في جماعة، وهو متلثم، فلما سمع هذين البيتين أقبل عليه ثم قال: أنت يا ابن أبرد صاحب هذه الصفة! كذبت والله، وكذب من سمع ذلك منك ،فلم يكن بك فأقبل عليه ،فقال :مه يا أبا فراس !،فقال: أنا والله أولى بهما منك، ثم أقبل على روايته،،فقال أضممها إليك:

لَوْ أَنَ جَمِيعَ النَاسِ كَانُوا بتَلْعَةٍ وجِئْتُ بِجَدِي دَارِمٍ وَ ابْنَ دَارِمِ

لَظَلَتْ رِقَابَ النَاسِ خَاضِعَةً لنَا سُجُودًا عَلَى أَقْدَامِنَا بِالجَمَاجِمِ

---

[1]- ينظر عبد القادر هني، دراسات في النقد الأدبي عند العرب منذ الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي، ديوان المطبوعات ،الجزائر، د ت ، ص 249.

[2]- ينظرالمرزباني، الموشح، ص 172.

[3]- ابن سلام ،طبقات فحول الشعراء،ص307،و ينظر الشعر و الشعراء ص443،و العمدة،ج2، ص284.

قال: فأطرق ابن ميادة ،فما أجابه بحرف، ومضى الفرزدق فانتحلهما"[1].

وقد أخذ الشاعر- الفرزدق - البيت بحذافيره، ولم يستبدل إلا **(دارم)** بـ **(ظالم)** و **(ابن دارم)** بـ **(ابن ظالم)** .

وإذا كانت السرقة قد أصبحت ظاهرة أدبية واضحة في العصر الأموي - كما يتجلى لنا في الأخبار التي أوردناها - فإن النقاد لم يباركوها بل كانوا يفضحون أصحابها ،وقد ساعدهم على ذلك كثرة محفوظهم من الشعر القديم، كما لعب الرواة - إلى جانب النقاد - دورا كبيرا في اكتشاف سرقات الشعراء، فقد ذكر **المرزباني** أن أبا عمرو بن العلاء قال: "لقيت **الفرزدق** في المربد فقلت : يا أبا فراس: أحدثت شيئا؟ قال: فقال: خذ ثم أنشدني:

كَمْ دُونَ مَيَةَ مِنْ مُسْتَعْمِلٍ قذَفُ وَمِنْ فَلاَ بِهَا تُسْتَوْدَعُ العَيْنَيْنِ

قال: فقلت: **سبحان الله ،هذا للمتلمس ،فقال: أكتمها، فلضوال الشعر أحب إلي من ضوال الإبل**"(2)، و في موقف آخر نجد أن **حماد الراوية** - المشهور بسعة حفظه للشعر الجاهلي - كشف عن سرقة **الفرزدق** :" قال الوليد بن هشام : أنشد الفرزدق أبي وحماد حاضر قوله:

وَكُنْتُ كَذِئْبِ السُوءِ لَمَا أَرَى دَمًا بِصَاحِبِهِ يَوْمًا أَحَالَ عَلَى الدَمِ

فقال له حماد :أنت تقوله؟ قال: نعم، قال :ليس الأمر كذلك، هذا الرجل من أهل اليمن، قال: ومن يعلم هذا غيرك ، فأردت أن أتركه وقد نحلنه الناس و رووه لي ، لأنك تعلمه وحدك و يجهله الناس جميعا غيرك"(3).

و يروي أيضا أن **"رجلا من بني ربيع بن الحارث حضر مجلسا كان الفرزدق ينشد فيه قصيدة له، فمر بأبيات كما هي للمخبل السعدي قد سرقها فقال: قصيدتك هذه**

(1)- المرزباني، الموشح،ص172.
(2)- المصدر نفسه، ص176.
(3)-الأصفهاني، الأغاني،ج6،ص73.

نثول*"(1) فالملاحظ أن الحارث أراد أن يكشف عن سرقات الشاعر بخطاب لا يفهمه إلا الفرزدق ليصلح خطأه و يدرك أن هناك من كشف عن مأخذه دون أن يدرك الناس أن مقصود الناقد **بالنثول "السرقة"** ومثل هذا النقد لم نره في العصر الجاهلي و الإسلامي.

و ركحا لما سلف ندرك أن السرقة في العصر الأموي كانت تقوم في أغلب الأحوال على نقل بيت أو مجموعة من الأبيات يعجب بها الشاعر فينقلها إلى شعره، و أن التغييرات التي كان يدخلها على ما يجتلبه من شعر غيره قليلة ،وهو ما سهل على النقاد الاهتداء إليها ،فالتصرف في المأخوذ لا يتجاوز أحيانا إلا استبدال لفظ وإبقاء باقي البيت بحذافيره دون أي تغيير وهو ما عده **الجرجاني** من صور الأخذ أو السرقة الفاضحة المكشوفة، كقوله العباس بن المطلب:

ومَا النَاسُ بالنَاسِ الذِينَ عَهِدْتُهُمْ وَ لاَ الدَارُ بِالدَارِ التِي كُنْتَ تَعْلَمُ

أخذه الفرزدق كما هو و لم يستبدل إلا لفظة **(تعلم)** بـ **(تعرف)** يقول:

ومَا النَاسُ بالنَاسِ الذِينَ عَهِدْتُهُمْ وَ لاَ الدَارُ بِالدَارِ التِي كُنْتَ تَعْرِفُ (2)

وأطلق **القزويني** على هذا النوع من السرقة **"بالأخذ الظاهر"** لأن الشاعر أورد البيت بتمامه ولم يكمن التغيير إلا بإبدال كلمة أو أكثر بما يرادفها"(3)

أما أحمد ابن أبي طاهر ذكر أن قول **النابغة**:

وَصَهْبَاءَ لاَ تُخْفِي القَذَى وَهِيَ دُونَهُ تُصَفِقُ فِي رَاوُوقِهَا ثُمَ تُقْطَبُ

تَمَزَزْتُهَا وَ الدِيكُ يَدْعُو صَبَاحَهُ إذاَ مَا بَنُو نعْشٍ دَنَوْا فَتَصَوَبُوا

و قد أخذ **أبا فراس** البيت الثاني بحذافره و أورده في متن قصيدته فقال:

(*)- **نثول**: المقصود بلفظ النثول أن البئرإذا حفرت ثم كبست ثم حفرت ثانية قيل لها **نثول** وذلك خوفا من الفرزدق فيقول: قصيدتك حييت من بعد أن ماتت أي أنها مسروقة. (1)- المرزباني، الموشح،ص176.

(2)- ينظر الجرجاني، الوساطة، ص199.

(3)- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة،ج1،ت عبد المنعم الخفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1980،ص558.

وَصَهْبَاءَ لاَ تُخْفِي القَذَى وَهِيَ دُونَهُ تُصَفِقُ فِي رَاوُوقِهَا ثُمَ تُقْطَبُ

تَمَزَّزْتُهَا وَ الدِيكُ يَدْعُو صَبَاحَهُ إِذَا مَا بَنُو نعْشٍ دَنَوْا فَتَصَوَبُوا

و قد أخذ **أبا فراس** البيت الثاني بحذافره و أورده في متن قصيدته فقال:

وَ إِجَانَةٍ رَيَّا الشَرُوبِ كَأَنَهَا إِذَا صُفِقَتْ فِيهَا الزُجَاجَةُ كَوْكَبُ

تَمَزَّزْتُهَا وَ الدِيكُ يَدْعُو صَبَاحَهُ إِذَا مَا بَنُو نعْشٍ دَنَوْا فَتَصَوَبُوا [1]

والملفت للنظر أن جل الروايات التي أوردها الرواة حول **الفرزدق** تشير إلى إغارته و غصبه لأشعار غيره إكراها حتى و لو تطلبت سرقة البيت تهديد الشاعر، وكثيرا ما كان يحوز المعاني التي يستهويها و يضمنها في قصائده دون أن يغير فيها، خاصة و قد وقر في أذهان معاصريه أن جيد الشعر لا يتسنى لأحد أن يمتلكه غير الفرزدق لجدارته به ، غير أن بعض الرواة اهتموا برصد سرقاته ،وأكدوا أن قصائده لا تعدو أن تكون مجرد نسخ منقولة.

و يتضح لنا ذلك فيما رواه "أحمد ابن أبي طاهر عن كردين البصري أن عريفهم عون بن ثعلبة عَلِق بالفرزدق وقال: **يا عدو الله سرقتنا قول صاحبنا الأعلم العبدي:**

إِذَا أَغْبَرَ آفَاقُ السَمَاءِ وَكَشِفَتْ سُتُورُ بُيُوتِ الحَيِ حَمْرَاءُ حَرْجَفُ

وَهَتَكَتِ الأَطْنَابُ كُلَ ذِفِرَةٍ لَهَا تَامِكٌ مِنْ عَاتِقِ التِي أَعْرَفُ

إلى قوله:

تَرَى جَارَنَا فِينَا يُجِيُر وَإِنْ جَنَى فَلَا هُوَ مِمَا يَنْطِفُ الجَارُ يُنْطَفُ

قال: وهذه الأبيات للأعلم كلها، فأدخلها الفرزدق في قصيدته :

عَزَفَتْ بِأَعْشَاشٍ وَمَا كَدَتْ تَعْزِفُ وأَنْكَرْتُ مِنْ حَوْرَاءَ مَا كُنْتَ تَعْرِفُ

مع ما سرق من جميل فيها، قال: فقال له الفرزدق: اذهب فخذها من الرواة قال: فخلى سبيله"[2].

---

[1]-المرزباني، الموشح، ص187.

[2]-المصدر نفسه، ص174،175.

فالسرقة في العصر الأموي قد تفشى انتشارها و لم تعد عيبا يستر ،وفعلا يحتشم به مثلما كانت في العصر الجاهلي، بل أصبح الكشف عنها بمرأى من الناس واتهام الشعراء بها ـ خاصة الفرزدق لكشفه عن سرقاته ـ لأمرا متداولا، ولذلك كثرت إغارة الشعراء لإبداع غيرهم، فما من بيت جيد إلا وسطوا عليه ثم يدعون أنه من صنيعهم، دون وجود قوانين نقدية ترضخ هذا الفعل الشنيع و الحفاظ على ملكية الجهد الأدبي لقائله دون غيره، ولعل هذا ما جعل الفرزدق يقول عن سرقة الشعر :**"وخير السرقة مالا يجب فيه القطع"** [1]

فقد عد السرقات الشعرية من السرقات المباحة لبعدها عن السطو المادي أما السطو الفكري ـالشعري ـ في نظره هو خير السرقات لأنه لا يطبق فيه القصاص الشرعي ألا و هو قطع اليد، فالسرقة التي حرمها الشرع في المجال المادي اعتبرها الفرزدق مباحة في المجال الأدبي ،وإن كانت الحقيقة تفصح عن العكس لأن تعدد السرقة في الأدب دون رضخها والحد من تكررها يجعل الأدباء يغرقون في التقليد دون أن يجهدوا أنفسهم لخلق نماذج مبتدعة.

ولأن الفرزدق يعد من فحول الشعراء، فلم يكن من المستعسر عليه أن يعتمد على الأخذ الخفي و يخفي دبيبه بضرب من الإتقان الشعري، وقد استطاع أن يبرز البيت المسروق بصورة أحسن مما كانت عليه عند صاحبها يتجلى ذلك فيما أورده **الباقلاني** أن **الفرزدق** أخذ قوله [2]:

وَلَوْ حَمَلَتْنِي الرِيحُ ثمَ طَلَبَتْنِي لَكُنْتُ كَشَيْءٍ أدْرَكَتْنِي مَقَادِرُهُ[3]

من قول **النابغة الذبياني** المشهور:

فَإِنَكَ كاَللَيْلِ الذِي هُوَ مُدْرِكِي وإِنْ خِلْتُ أَنَ المُنْتَأَي عَنْكَ وَاسِعُ[4]

و قد أحسن الفرزدق في أخذه.

---

[1]- الأصفهاني، الأغاني، ج 19، ص 43.
[2]-ينظر الباقلاني،اعجازالقرآن،ص115.
[3]- ديوان الفرزدق،ج1،ص 251.
[4]- ديوان النابغة الذبياني، ص 52.

ومما لا شك فيه أن الذي ساعد على استفحال ظاهرة السرقات في هذا العصر، ظهور شعراء النقائض كتلك المناقضات التي كانت تجري بين جرير و الفرزدق، ومن ثم فإن سعي كل واحد منهما لشحذ قريحته بمهاجاة الآخر، كان لا محالة سيؤدي إلى تبادل الاتهامات بانتحال كل شاعر لأشعار سابقيه و سرقته لمعانيهم و هو ما حدث في هجاء الفرزدق لجرير و رميه بسرقة الأشعار في قوله:

كَمْ مِنْ أَبٍ لِي يَا جَرِيرُ كَأَنَّهُ قَمَرُ المَجَرَةِ أَوْ سِرَاجُ نَهَارِ

لَنْ تُدْرِكُوا كَرَمِي بِلُؤْمِ أَبِيكُمْ وَ أَوَابِدِي يَتَنَحَلُ الأَشْعَارَ.

وحتى هذا الهجاء يذكر الرواة أن الفرزدق قد سرقه من الراعي[1]

و قد رد جرير عليه بالاتهام ذاته فرماه بانتحاله لشعر أخيه الأخطل بن غالب قال:

سَتَعْلَمُ مَنْ يَكُونُ أَبُوهُ قَيْنًا وَمَنْ كَانَتْ قَصَائِدُهُ إجتلابا[2]

و قد أورد جرير لفظ **الاجتلاب** بمعنى **السرقة** و هو اللفظ الذي اتخذه النقاد فيما بعد من بين المصطلحات النقدية التي تعبر عن نوع من أنواع السرقة الأدبية، ويحيلنا هذا إلى الإدراك أن لفظ **السرقة** في العصر الأموي أصبح يعبر عنه بمصطلحات مختلفة **كالأخذ** و**الاجتلاب** و **الانتحال** و **الإغارة** و هي كلها ألفاظ تعبر عن المعنى نفسه ـ السرقة ـ وإن تعددت صوره، وهذا دليل على مدى استفحال هذه الظاهرة في العصر الأموي[3] فكلما اتسعت رقعتها و تفشى استخدامها من قبل الشعراء تنوعت مصطلحاتها.

ورد الفرزدق على مهاجاة جرير له بالفعل ذاته قال:

إِنَ اسْتِرَاقَكَ يَا جَرِيرُ قَصَائِدِي مِثْلَ ادَعَائِكَ سَوَى أَبِيكَ تَنَقُلُ[4].

وعليه أصبح مصطلح السرقة في هذا العصر مصطلحا للذم، يقذف به كل شاعر غريمه ليحط من قيمته ،دون وجود ضوابط نقدية تحد من هذه الظاهرة التي أصبح الشعراء يتراشقون بها في كل قصائدهم.

---

(1)- المرزباني، الموشح،ص179.

(2)- ابن رشيق،العمدة،ج2،ص 217./والوساطة ص 214.

(3)- ينظر عبد القادر هني، دراسات في النقد الأدبي عند العرب :من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، ص 256.

(4)- ديوان الفرزدق،ص143.

ولأن الفرزدق مثل ما تبوأ قمة طبقة الفحول نجده أيضا قد شغل النقاد بتتبع سرقاته لكثرتها ،إلا أن ذلك لا يجعل منه موضع الاتهام وحده من شعراء العصر، بل إن معظم فحول العصر الأموي قد تورطوا في الأخذ من سابقيهم أو معاصريهم، وقد تعقب الرواة سرقاتهم ،من ذلك ما أورده **الأصفهاني** قال: "مدح موسى شهوات أبا بكر بن عبد العزيز بن مروان بقصيدة أحسن فيها وأجاد وقال فيها:

وَكَذَلِكَ الزَمَانُ يُذْهِبُ بَالَنَا سِ وَتَبْقَى الدِيَارُ وَ الأَثَارُ.

فقام الأحوص و دخل منزله و قال قصيدة مدح فيها أبا بكر بن عبد العزيز أيضا و أتى فيها بهذا البيت بعينه و خرج فأنشدها فقال له موسى شهوات : ما رأيت يا أحوص مثلك؟ قلتَ قصيدة مدحتَ فيها الأمير **فسرقت أجود بيت فيها** وجعلته في قصيدتك، فقال له الأحوص: ليس الأمر كما ذكرت ولا البيت لي ولا لك، **هو للبيد سرقناه جميعا**، إنما ذكر لبيد قومه فقال:

فَغَفَا آخِرُ الزَمَانِ عَلَيْهِمْ فَعَلَى آخِرُ الزَمَانِ الدِثَارِ

وَكَذَلِكَ الزَمَانُ يُذْهِبُ بَالَنَا سِ وَتَبْقَى الرُسُومُ وَ الأَثَارُ.

قال: فسكت موسى شهوات فلم يجر جوابا، كأنما ألقمه حجرا"[1]

ومن سرقات شعراء العصر الأموي المكشوفة ما أورده **الجرجاني** في **وساطته**:

"أن عبد الله بن الزبير دخل على معاوية فأنشده:

إِذَا أَنْتَ لَمْ تُنْصِفْ أَخَاكَ وَجَدْتَهُ عَلَىَ طَرَفِ الهِجْرَانِ إنْ كَانَ يَعْقِلُ

وَيَرْكَبُ حَدَ السَيْفِ مِنْ أَنْ تُضِيمَهُ إِذَا لَمْ يَكُنْ عَنْ شَفْرَةِ السَيْفِ مَزْحَلُ

فقال له معاوية ،لقد شَعَرْتَ بعدي يا أبا بكر! ولم يفارق عبد الله المجلس حتى دخل معن بن أوس المزني ،فأنشد كلمته التي أولها:

لَعُمْرُكَ مَا أَدْرَى وَ إِنِي لأَوْجَلُ عَلَى أَينَا تَعْدُو المَنيَةُ أَوَلُ

حتى أتى عليها، و هذه الأبيات فيها ،فأقبل معاوية على عبد الله بن الزبير فقال: ألم تخبرني أنها لك؟ ،فقال: المعنى لي و اللفظ له، و بعدُ فهو أخي من الرضاع وأنا

[1]- الأصفهاني،الأغاني،ج9،ص 133.

أحق الناس بشعره"[1] فالسرقة هنا لم تقتصر على أخذ المعنى أو اللفظ المفرد ،إنما شملت البيت كله، وهو ما نلحظه في خبر يتهم فيه رؤبة ذا الرمة بالسرقة من شعره، فقد قال رؤبة: "كلما قلت شعرا سرقه ذو الرمة، فقيل له وما ذاك، قال ،قلت :

يَطْرَحْنَ بِالدَوِيَةِ الأَغْفَالِ كُلَ جَنِينٍ لفَقَ اِلسرْبَالِ

حَيَ الشَهِيقِ مَيتِ الأنْفَاسِ

فقال هو: **يَطْرَحْنَ بِالمهارق الأَغْفَال كُلَ جَهِيضٍ يَشُقُ اِلسرْبَالِ**

حَيَ الشَهِيقِ مَيتِ الأوْصَالِ"[2]

إن ذا الرمة -كما هو بين ـ لم يُجْر على بيت رؤبة سوى تغيير طفيف ،اقتصر على استبدال **"الأوصال" "بالأنفاس"** و هذه صورة ساذجة للسرقة و الملاحظ أن الشعراء المشهورين لم يكونوا يجدون بأسا في هذا النوع من السرقة.

ومن ذلك أيضا ما ذكره **ابن رشيق** عن **البعيث** أنه كان يسرق أبيات **الفرزدق** و يغير في بعض اللفظ فقد أخذ قوله في هجاءه لجرير:

تُرَجِي كُلَيْبْ أنْ يَجِيءَ حَدِيثُهَا بِخَيْرٍ وَقَدْ أَعْيَى رُبَيْعًا كِبَارُهَا[3]

فلم يجهد الشاعرنفسه لاستخراج معنى جديد من بيت **الفرزدق** بل اقتصر على أخذه بمعناه و لم يختلفا إلا في اللفظ فاستبدل **البعيث (بني ربيع)** بـ **(كليب)** .

وقد كشف الفرزدق عن سرقات البعيث لأشعاره في البيت الذي هجاه به:

إذَا مَا قُلْتُ قَافِيَةً شَرُودًا تَنَحلهَا ابْنُ حَمْرَاءِ العَجَانِ(*)[4].

أما **كثير** فقد كان كثير **الإغارة** لأشعار سابقيه من ذلك قوله:

وَكُنْتُ كَذِي رِجْلَيْنِ رِجْلٌ صَحِيحَةٌ وَرِجْلٌ رَمَى فِيهَا الزَمَانُ فَشَلَتِ[5]

أخذه من قول النجاشي:

---

[1]- الجرجاني، الوساطة، ص 192-193.
[2]- المصدر نفسه، ص 196 / و الأغاني،ج18،ص30.
[3]- ديوان الفرزدق،ج1،ص 272. في قصيدته التي هجا فيها بني ربيع بن الحارث بن عمر بن يزيد مناة
(*) - المقصود بقافية شرود: قافية عابرة سائرة في البلاد، ابن حمراء العجان :إشارة إلى أم البعيث لأنها كانت أعجمية عربية.
[4]- ابن رشيق ،العمدة،ج2،ص 284 وطبقات فحول الشعراء، ص327.
[5]- ديوان كثير عزة، ص99.

وَكُنْتُ كَذِي رِجْلَيْنِ رِجْلٌ صَحِيحَةٌ وَرِجْلٌ رَمَتْ فِيهَا يَدُ الحَدَثَانِ[1]

وأطلق **ابن رشيق** على هذا النوع من السرق **"الإهتدام" فكثير أخذ** القسم الأول و **اهتدم** باقي البيت فجاء بالمعنى في غير اللفظ[2].

ومما نقله **كثير** أيضا قوله: [3]

إذَا مَا أَرَادَ الغَزْوَ وَلمْ يَنْثَنِ هَمَهُ حَصَانٌ عَلَيْهَا عِقَدُ دُرٍ يُزَيِنُهَا

فهو من بيت **الحطيئة**:

إذَا مَا أَرَادَ الغَزْوَ وَلمْ يَنْثَنِ هَمَهُ حَصَانٌ عَلَيْهَا لُؤْلؤٌ وَ شُنُوفُ.

و أيا ما يكون الشأن فإننا ندرك أن السرقات الشعرية انتشرت كالداء المعدي في العصر الأموي ولذلك لم يصبح الشاعر يجهد نفسه لإخفاء أخذه حتى لا يظهر للعيان -مثل ما كان في العصر الجاهلي و الإسلامي-، باعتبارها ظاهرة يذم بها الشاعر ،بل أصبح يباح للأموي لا أن يسرق فحسب، بل أن يغير عليها ثم يدعي أنها من صنيعه الخاص و هذا ما يكشف عن نوعية النقد الذي سمح لقيام مثل هذه التجاوزات الأدبية أن تنشأ ،دون وجود أحكام صارمة تحفظ أصالة العمل الأدبي و خاصة ضمان أحقية الملكية لمبدعه لا غير[4].

و تتجلى لنا سذاجة هذا النقد و عدم تشدد النقاد لرضخ هذه الظاهرة و التقليل منها في تلك المحاورة التي جرت بيت **الفرزدق** و **كثير** ،حيث أصبح مصطلح **السرقة** لفظا يتراشق به كل شاعر أراد أن يذم به غريمه فقد روى **الأصفهاني"** أن الفرزدق اكتشف سرقة كثير أحد أبيات جميل فقال الفرزدق: "يا أبا صخر: أنت أنسب العرب حين تقول:

أُرِيدُ لَأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأنَهَا تَمَثَلَ لِي لَيْلَي بِكُلِ سَبِيلِ

فقال له: وأنت يا أبا فراس أفخر العرب حيث تقول:

تَرَى النَاسَ مَا سِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا وَإنْ نَحْنُ أوْمَأنَا إلَى النَاسِ وَقَفُوا

---

(1)- ابن رشيق،العمدة،ج2،ص 287.
(2)-المصدر نفسه،ص 287.
(3)- المصدر نفسه، ص 287.
(4)- ينظر عدنان قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي، ص 365.

فقال **الفرزدق**: **ما أشبه شعرك بشعري** ؟ أفكانت أمك أتت البصرة؟ قال: لا ولكن أبي كثيرا ما يردها و ينزل في بني درام، وواضح أن **كثيرا** يقصد سرقة الفرزدق المعروفة لبيت جميل ،و الفرزدق يقصد سرقة كثير لبيت جميل"[1]

وقد افصح **الأخطل** عن تفننهم في استخدام السرقة في أشعارهم في قوله " **نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة**"[2] ومن سرقاته قوله:

لذٌ تَقَبَلهُ النَعِيمُ كَأَنَمَا مُسِحَتْ تَرَائِبُهُ بِمَاءٍ مُذْهَبِ

مأخوذ من قول **لبيد بن ربيعة**:

من المُسْبِلِينَ الرَبْط لَذٌ كَأنَمَا تَشَرَبَ ضَاحِي جِلْدِهِ بِمَاءٍ مُذْهَبِ[3]

و لفظ "**أسرق** " لا تعني السرقة بل "تعني هنا **(أصيغ)** فالصائغ إنما يحوز المكافأة والإعجاب بعمله، بناءا على مهارته في الصياغة، وليس في سرقة الشعر إلا في مثل تلك المهارة التي تجعل من سبيكة الذهب المعروفة المتماثلة مع غيرها تحفة فنية"[4]

فالسرقة في نظر الأخطل أشبه بالمادة الخام التي يكون للشاعر فيها فضل تشكيلها وخلقها خلقا فنيا، من هنا يتجلى لنا التغيير الجذري الذي طرأ على قضية السرقات الشعرية في العصر الأموي ،فلم تعد السرقة ذلك النهل الحرفي للفظ أو لمعنى البيت الشعري.

وقد تطرق **الجرجاني** في **وساطته** إلى ذكر الكثير من سرقات الشعراء الأمويين فقد نقل **يزيد بن مفرغ** بيته المشهور:

العَبْدُ يَقْرَعُ بِالعَصَا وَ الحُرُ تَكْفِيهِ المَلاَمَةُ

من قول **مالك بن الريب**، ولم يختلفا إلا في لفظة واحدة:

العَبْدُ يَقْرَعُ بِالعَصَا وَ الحُرُ يَكْفِيهِ الوَعِيدْ[5]

---

(1)- الأصفهاني،الأغاني،ج9، ص 341.
(2)- المرزباني،الموشح،ص225.
(3)-ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ج1،ص215.
(4)-أحمد سالم غانم، تداول المعاني بين الشعراء ،قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء،المغرب،ط1، 2006، ص 89-90.
(5)- الجرجاني، الوساطة، ص196.

وقد تجاوز الشعراء أحيانا هذا الضرب من السرقة إلى انتحال قصائد بأكملها وإضافة أبيات إليها، جاء في **الأغاني** أن **الطرماح** قال :"أنشدت حماد الراوية في مسجد الكوفة وكان أذكى الناس و أحفظهم فأنشدهم ستون بيتا، فسكت ساعة و لا أدري ما يريد ثم أقبل علي فقال: أهذه لك؟ قلت: نعم؟ قال: ليس الأمر كما تقول ،ثم ردها علي كلها وزيادة عشرين بيتا زادها فيها في وقته ،فقلت له ،ويحك إن هذا الشعر قلته منذ أيام ما إطلع عليه أحد ،قال :قد والله قلت أنا هذا الشعر منذ عشرين سنة، فقلت، لله علي حجة حافيا راجلا أن جالستك بعد هذا أبدا، فأخذ قبضة من حصى المسجد و قال :الله علي بكل حصاة من هذا الحصى مائة حجة إن كنت أبالي"[1]

أما **جرير** فقد كان كقريعة الفرزدق كثير السرقات لأشعار غيره من ذلك قوله:

وإنِي لَعَفُ الفَقْرِ مُشْتَرَكُ الغِنَى سَرِيعٌ إذَا لَمْ أرْضَ دَارِي احْتِمَالِيَا[2]

أخذه من قول **حاتم الطائي**:

وإنِي لَعَفُ الفَقْرِ مُشْتَرَكُ الغِنَى وَ تارِكُ شَكْلٍ لاَ يُوَافِقُه شَكْلِي[3]

وكشف **ابن رشيق** أيضا في **قراضة الذهب** عن بعض سرقات **جرير** كقوله:

وَ يَسْقُطُ بَيْنَهَا المَرْئِيُ لَغْوًا كَمَا أَلْغَيْتَ فِي الدِيَةِ الحُوَارُ

أخذه من قول **الأعشى**:

وإذَا الكُمَاةُ تَنَادَرُوا طَعْنَ الكُلَى نَدْرَ البِكَارَةِ فِي الجَزَاءِ المُضْعَفِ[4]

أما **ابن قتيبة** فقد ذكر أن "**بيتي المعلوط السعدي**:

إنَ الذِينَ غَدَوْا بِلُبِكِ غَادَرُوا وَشَلاً بِعَيْنِكَ لاَ يَزَالُ مُعِيناً

غَيَضْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَ وَ قُلْنَ لِي مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الهَوَى وَلَقِينَا

أخذهما **جرير** وضمنهما في قصيدته، وعبر عن ذلك **ابن قتيبة** بقوله:" **إن هذين البيتين للمعلوط وان جريرا سرقهما منه و أدخلهما في شعره**"[5].

---

[1]- الأصفهاني،الأغاني،ج6،ص 78.
[2]- ديوان جرير،ج1،ص80.
[3]- الجرجاني،الوساطة،ص200.
[4]- ابن رشيق ، قراضة الذهب، ص 67.
[5]- ابن رشيق، العمدة، ج2،ص218 وابن قتيبة، الشعر الشعراء، ص128.

غير أن هناك من النقاد من ينسب البيتين **لجرير كابن سلام** و**الأصفهاني**، ولعل سبب الاختلاف في نسبة الأشعار لأصحابها راجع إلى **اختلاف الرواية** و تتضح لنا صورة ذلك في تلك الأبيات المتداولة بين جرير و الفرزدق ،وادعاء كل منهما أنها من إبداعه و أن الأخر مجرد منتحل و سارق لها، وقد ساهم الرواة في استفحال هذه الظاهرة بين الشاعرين حتى **تداخلت قصائد الفرزدق بجرير**، من هذه المآخذ قول **الفرزدق**:

أَتَعْدِلُ أحْسَابًا لِئَامًا حُمَاتُهَا بِأَحْسَابِنَا إنِي إلَى اللهِ رَاجِعُ [1]

فهو كقول **جرير** الذي لم يخافه إلا في لفظة واحدة : حيث استبدل {**لِئَامَا** ب **كِرامًا**}

أَتَعْدِلُ أحْسَابًا كِرَامًا حُمَاتُهَا بِأَحْسَابِكُمْ إنِي إلَى اللهِ رَاجِعُ [2]

فقد قرض الشاعران نفس **البيت** و لم يختلفا إلا في **لفظة واحدة**، وعليه لا يمكن أن ندعي أن **جريرا** أخذه من **الفرزدق** خاصة و أن الشاعران قد عاشا في **بيئة واحدة** و **عصر واحد**، ومما لا شك فيه أن المتعصبين لكل شاعر يدعون البيت له ،وإن كان النقاد يرجحون دوما سرقة **جرير** من **الفرزدق** لجهبذة الثاني و فحولته عن الآخر.

و ذكر **ابن الأثير** "أن بيت **الفرزدق** الذي يقول فيه:

وَ غُرٍ قَدْ وَسِقَتْ مُشَمَرَاتٍ طَوَالِعُ لاَ تُطِيقُ لَهَا جَوَابًا
بِكُلِ ثَنِيَةٍ وَ بِكُلِ ثَغْرٍ غَرَائِبُهُنَ تَنْتَسِبُ انْتِسَابَا
بَلَغْنَ الشَمْسَ حِينَ يَكُونُ شَرْقًا وَمَسْقَطُ رَأْسِهَا مِنْ حَيْثُ غَابَا

وقد نسخ **جرير** هذا البيت لفظا بلفظ من غير أن يزيد فيه شيئا"[3]

وعد **ابن رشيق** هذا النقل الحرفي للأبيات و قرض أشعار تكاد تنطبق بين الشاعرين نوعا من توارد الخواطر يقول: **"وربما كان سبب ذلك اتفاق قرائح و تحكيكا من غير أن يكون أحدهما أخذ من الآخر"**[4] أما **ابن الأثير** فقد اعتبر ذلك ضربا من السرقة و الأخذ بين الشاعرين و أن القول بإتفاق خواطر الشاعرين إلى درجة نسجهما

---

[1]- ديوان الفرزدق،ج2،ص519.
[2]- ديوان جرير،ص371.
[3]- ابن الأثير، المثل السائر،ج3،ص 230.
[4]- ابن رشيق، قراضة الذهب، ص 84.

للقصيدة نفسها أو البيت نفسه هو أمر بعيد المنال يقول: **"و يقال إن الفرزدق وجرير كانا ينطقان في بعض الأحوال عن ضمير واحد وهذا عندي مستبعد ، فإن ظاهر الأمر يدل على خلافه و الباطن لا يعلمه إلا الله ،وإلا فإذا رأينا شاعرا متقدم الزمان قد قال قولا ثم سمعناه من شاعر أتى من بعده علمنا شهادة الحال أنه أخذه منه وهب أن الخواطر تتفق في استخراج المعاني الظاهرة المتداولة ،فكيف تتفق الألسنة أيضا في صوغها الألفاظ"**[1].

وإذا كان **ابن الأثير** يستبعد فكرة اتفاق الخواطر وأن تشابه الإبداع بين الشاعرين يعود لسرقة كل منهما الآخر فإننا نرى صحة هذا الخبر وسبب ذلك كون "أن كل منهما قرأ قصيدة الآخر بيتا بيتا و معنى معنى، ليستطيع أن يكتب نقيضه عليها، كما أن كلاهما قد فهم مذهب الآخر في شعره فهما عميقا"[2] وكل ذلك سيؤدي لا محالة إلى ورود أبيات **متناصة** و مضمنة في قصائد كل من الشاعرين (الفرزدق و جرير)، و من ثم نجمع أن تشابه الأبيات كانت نتيجة السرقة و الغصب، لا نتيجة اتفاق الخواطر: "فقد تتشابه الخواطر في إيراد الأفكار ،أوقد تتفق الاستعارة عند الشاعرين ،ومع ذلك تبلغ عند احدهما مالا يستعين به من وسائل في الصياغة تختلف عن وسائل غيره ،فليس هناك تمييز يمكن أن تغري به الفضيلة و الخزية إلا بما يكمن في خصائص صياغته من أسرار ولطائف ودقائق ،وما تكشف عنه هذه الصياغة من قدرة على توصيل التجربة"[3] حتى يتسنى للشاعر أن يجسد مفهوم الخلق الأدبي على الوجه الصحيح و يدرك أن أصالة الأديب لا تكون إلا في التفاصيل الدالة الموحية و الفروق الدقيقة التي تكمن في صياغته للأثر الفني.

ومن ثم ندرك أن الإبداع الحقيقي يتجسد من خلال الاختلاف الذي يتميز به المبدع انطلاقا من تمايز الطبع و قدرته على خلق الأفكار و نسج صياغتها وبذلك يحفظ أصالته الفنية ،أما القول أن الشاعران قد يوردان البيت ذاته لاتفاق خواطرهما فهذا أمر بعيد عن الصحة ولا يمكن تعليل هذا الاتفاق إلا بكون أحدهما سرق من الآخر .

---

(1)- المثل السائر،ج3،ص 232.
(2)- ينظر مصطفى هدارة، مشكلة السرقات،ص32.
(3)- ينظر محمد زكي العشماوي ،قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 361.

غير أن تزمت النقاد و تعصبهم لشاعر دون آخر جعلهم يرجحون تهمة السرقة في الغالب الاعم ـ **لجرير** دون **الفرزدق** اللهم إلا الفاضحة منها وما ذلك إلا لإيمانهم أن هيبة الفرزدق و فحولته أغنى من أن توقعه في السرقة ،وإن ورد بعض الأخذ في أشعاره إنما هو نسيانا منه ،أو نتيجة لكثرة روايته الشعر فوردت اعتباطا لا تعمدا ،عكس غريمه الذي اشتدت المآخذ عليه، وهو ما أكده **ابن رشيق** بقوله:" **وكثيرا ما كان يعرض للفرزدق من الأخذ إنما هو إما نسيانا، وإما تغلبا لأنه كان راوية للشعر مكثرا منه قاهرا لشعراء عصره مهيبا فيهم ولم يكن أحدهم يرميه بالعجز و التقصير، فينسب ما يأخذه إلى السرق ،لأنه ما تعاطى شيئا يفوته عمل مثله، إلا أن جريرا كان يرميه بالسرق**"[1]

و في ضوء هذا الرأي الذي أورده **ابن رشيق** لا يمكن أن نفسر أن كل ما ورد من قصائد **متناصة** بين الفرزدق وجرير أنها ضرب من السرقات الشعرية بين الشاعرين ،"فمن غير المستبعد أن تكون أكثر تلك الاتهامات قد اختلفت في ظلال الخصومات العنيفة التي نشأت حول الشعراء ،والتي كان التحامل و التعصب طابعها العام"[2]

كما أن المناقضة التي كانت تجري بين الشاعرين ،والتي طال أمدها جعلت كل منهما يدرك مرمى صاحبه فيأتي بنقيضة ، توافق معنى الآخر وتتجلى لنا صورة ذلك فيما رواه أبو عبيدة :"أن الفرزدق قد كان بالمربد ،فمر به رجل قدم من اليمامة فقال له: من أين وجهك ؟قال: من اليمامة، ،قال: فهل علقت من جرير شيئا؟ فأنشد:

هَاجَ الهَوَى بِفُؤَادِكِ المُهْتَاجِ

فقال **الفرزدق**: فَانْظُرْ بِتُوضِحَ بَاكِرَ الأَحْدَاجِ

فقال: **هَذَا هَوًى شَغَفُ الفُؤَادِ مُبَرَّحٌ**

فقال **الفرزدق**: وَنَوًى تَقَاذَفَ غَيْرُ ذَاتِ خِلاَجٍ

فقال: **لَيْتَ الغُرَابَ غَدَاةِ يَنْعَبُ دَائِبًا**

---

[1]- ينظر ابن رشيق، قراضة الذهب، ص 84-85.
[2]- ينظر المعنى الشعري في التراث النقدي، حسن طبل، ص 220.

فقال **الفرزدق**: كَانَ الغُرَابُ مُقَطَّعَ الأَوْدَاجِ

ومازال الرجل ينشده صدرا من قول جرير و ينشده الفرزدق عجزا حتى فطن الرجل أن الفرزدق قالها، وأن جريرا سرقها؟"[1]

و قد علق **ابن رشيق** على هذا بقوله:"...و أما ما كان يحكى عن **الفرزدق** و **جرير** و إتمام **الفرزدق** كل بيت أنشد صدره جرير بعجز ما قاله سواءا، فإنما ذلك لمعرفته بطريقه ومنحاه في الشعر، و لأن **المناقضة** بينهما طالت حتى عرف كل واحد منهما مرمى صاحبه و مغزاه من المناقضة ،كأن المعنى يقتضي جوابا و نقضا لا يعدوه فهذه العلة فيما جرى بينهما من الموافقات التي وردت"[2] **فابن رشيق** لا يعدُ مثل هذه الموافقات الشعرية بين جرير و الفرزدق **سرقة** لأنه أدرك بجلاء أنه "كان لزاما على شعراء النقائض أن يقرؤوا و يحفظوا الكثير من شعر سابقيهم و معاصريهم لاستيحائه وهذا أدى شعوريا أولا شعوريا إلى أن يتسرب ما تسرب من شعر غيرهم إلى شعرهم، خاصة و أن هؤلاء الشعراء كانوا بحاجة إلى فيض شعري دائم يستعين به الشعراء في نقائضهم و معاركهم السياسية"[3] وعليه كان شيوع ظاهرة السرقات الشعرية في العصر الأموي أمرا لا مفر منه.

---

[1]- ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 288.
[2]-ابن رشيق، قراضة الذهب، ص 86.
[3]-ينظر عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 319.

الفصل الثالث:

تطور مصطلح السرقة باختلاف الآراء النقدية:

- تمهيد

1- محمد ابن سلام الجمحي

أ- اختلاف الرواية أساس السرقة عند ابن سلام

- 1أ- الاعتماد على المشافهة
- 2أ- قضية وضع الشعر(النحل)
- 3أ- الرواة أساس الاختلاف

2- ابن قتيبة ومصطلح الأخذ

3- الجاحظ ومسألة المعاني المطروحة(السرقة)

- 3أ- سرقة اللفظ والمعنى
- 3ب- التنازع
- 3ج- المصطلحات التي وظفها الجاحظ للدلالة على السرقة

4- تأسيس ابن طباطبا لقضية المعاني المشتركة.

5- أبو هلال وارسائه لقضية تداول المعاني

-تمهيد:

لم ينشغل علماء النقد والبلاغة منذ بداية القرن الثالث هجري إلى أواخر القرن الخامس هجري بموضوع آخر قدر انشغالهم بقضية السرقات الشعرية ،وإن الكتب النقدية التي صدرت في هذه المرحلة لا تكاد تخلو من إشارة أو إشارات إلى موضوع السرقة حيث تناولها البعض في دراساتهم بالتفصيل وأحيانا بالإطناب ، مما جعلهم يسقطون في معاودة الآراء نفسها ، غير أن الدارس لا يعزم من الوقوف على بعض الدراسات التي اتسمت بالجودة والموضوعية والوعي .

ومن المؤكد الذي لا مشاحة فيه أن دراسة السرقات الأدبية كان نعمة على الأدب عموما والشعر خصوصا، وإن الافكار التي اقتربت من بعضها أحيانا وتكاملت أثْرَت البلاغة العربية والبيان برصيد هائل ومتنوع من الآراء والاجتهاد والتصورات والمفاهيم والمصطلحات في حقل النقد الادبي ،وأثمرت تحفيزات ابداعية واضحة .

ومن ثم فقد أصبحت قضية السرقات من أبرز قضايا النقد الادبي وبخاصة في عصر المحدثين-العصر العباسي- ، وذلك بسبب شيوع كثير من معاني القدماء وصورهم في أشعار المحدثين ،وقد أكد هذه النظرة الدكتور **محمد زكي العشماوي** في قوله :"ولعلنا لا نغلو في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات الأدبية كان يمثل في تلك الحقبة لب الدراسة النقدية فقد كانت السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ فيه أغلب القضايا المتصلة بالنقد"[1].وليس معنى ذلك أن قضية السرقات وليدة النقد الادبي في عصر العباسيين ،بل هي أقدم من ذلك بكثير .

وإذا نظرنا إلى نشأة هذه القضية ، نجد أنها نشأت في نطاق ضيق جدا كعادة الأشياء الأخرى، التي تنشأ صغيرة ثم تكبر، وقد ارتبطت هذه القضية ارتباطا كبيرا بالمخزون الشعري عند من يتعرض لها إذ كانت في بداية أمرها مجرد ملاحظات جزئية تبرز في ذهن الأديب عند سماعه للشعر ، وإحساسه بأنه مُقارَبٌ لشعر آخر قد سبقه ، فيشير إلى ذلك

[1]- محمد العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص345.

إشارة عابرة بلفظ لطيف ، وكان هذا النهج ملاحظا في طائفة الأدباء ومؤرخي الأدب ابتداء من **ابن سلام** في كتابه **"طبقات فحول الشعراء"** ،إلى أن اتسعت وبدأت ملامح هذا الاتساع والتطور تبرز في كتاب **"الشعر والشعراء" لابن قتيبة**، الذي أورد في مقام حديثه عن أخبار الشعراء ذكر كل من الآخذ والمأخوذ عنه، وعبر عن ذلك بمصطلحات تعبر عن معنى السرقة ،فمؤرخي الأدب وإن لم يخصصوا في كتبهم مباحث خاصة بقضية السرقات الشعرية، إلا أن الاخبار التي أوردوها عن الاخذ الشعري وتقليد الشعراء لسابقيهم كان لها الأثر الكبير في تطوير هذا المبحث النقدي وتوسيع آفاق البحث فيه لدى النقاد العرب.

غير أن الخصومة العنيفة بين أنصار مذهب **أبي تمام والبحتري** غيرت مسار البحث في هذه القضية، فأدت– هذه الخصومات- إلى لفت الأنظار نحو السرقات بشكل كبير، وذلك لأن من يدافع عن أحد هذين الشاعرين لابد أن يستشهد بوقوع السرقات في شعر غريمه، فمن الثابت إذن أن هذه المسألة قد أُتُخِذت سلاحا قويا للتجريح ،ولتحقيق هذا الغرض، بدأت تظهر في الساحة دراسات منهجية استقلت بالبحث في هذه القضية واتخاذها مبحثا نقديا مستقلا وهو ما ذهب إليه **طه ابراهيم** في كتابه **(تاريخ النقد الأدبي عند العرب)**"أن دراسة السرقات دراسة منهجية لم تظهر إلا عندما قامت الخصومة حول أبي تمام"[1] وقد أرجع مرد ذلك – ظهور الدراسة المنهجية للسرقات في عصر أبي تمام- إلى أمرين:

1- قيام خصومة عنيفة حول هذا الشاعر ومن الثابت أن خصومه لم يجدوا أقوى وسيلة للحط من منزلته الأدبية وتجريحه ،إلا في استخراج سرقاته.

2- اتخذها خصومه خير سبيل لرضخ الادعاء الذي قاله أصحاب أبي تمام أن شاعرهم قد اخترع مذهبا جديدا وأصبح إماما فيه، فبحثوا عن سرقاته ليستدلوا على أنه لم يجدد شيئا وإنما أخذ عن سابقيه.[2]

وقد أيد **إحسان عباس** هذا الرأي وعلل لظهور مثل هذه الدراسات المنهجية والمؤلفات الخاصة بدراسة سرقات الشعراء في القرن الثالث هجري، **بالصراع النقدي حول أبي تمام** لانشغال النقاد بإبراز عيوب الشعراء المحدثين وسرقاتهم نتيجة **تعصبهم**

---

[1]- طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص169.

[2]-ينظر محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، ص357 – 358.

للقديم ونفورهم من كل تجربة محدثة بدافع خروجه عن سنن الشعر القديم يقول :"كانت الظاهرة التي يمثلها أبو تمام في الشعر قد شغلت النقاد والمتذوقين في القرن الثالث هجري، ثم ورثها نقاد القرن الرابع هجري، وكان الجانب الأكبر من جهد نقاد القرن الثالث في مجالسهم وفي ما كتبوه عنه يميل إلى إبراز عيوبه، وقد تحددت تلك العيوب في سرقته لبعض المعاني"[1] وبذلك اتسعت حركة التأليف حول السرقات غير أننا نلفي أن مصطفى هدارة خالف ما ذهب إليه النقاد السابقون وأكد أن الدراسة المنهجية للسرقة بدأت قبل حركة أبي تمام النقدية، وذلك لأن أول كتاب أُلِف في السرقات "كتاب **سرقات الكميت من القرآن وغيره"** لابن كناسة(ت207 هـ)، وتبعه ابن السكيت (ت340هـ)ألف كتاب **"في سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه** ،وظهرفيما بعد عبد الله القريشي (ت 256هـ)كتاب **"إغارة كثير على الشعراء"**، فهو يرى أنه لا يمكن أن تكون كل هذه المؤلفات التي اختصت باستخراج سرقات شاعر معين قد خلت من دراسة منهجية يقول: "ولا نتصور أن هذه الكتب جميعها لم تدرس السرقات دراسة منهجية ، فهي وإن لم تصلنا، إلا اننا نلمح فيها تخصيصا لا تعميم فابن كناسة خصص دراسة لسرقات الكميت وحده كما اقتصر ابن بكار على سرقات كثير وحده"[2].

وبرغم أن **د.هدارة** يرى أن السرقات قد درست قبل ذلك ،وهو ما يتضح لنا أيضا من خلال ما ورد من مؤلفات اختصت بدراسة سرقات شعراء معينين – إلا أن المؤكد أن السرقات ازدادت حدة بعد أبي تمام الذي عرف بتوليده للمعاني وعنايته الشديدة بها – كما ينقل **الآمدي** عن أهل النصفة من أصحاب البحتري ،من أنهم ينكرون له :"لطيف المعاني ودقيقها ،والابداع والاغراب فيها والاستنباط لها....وإن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه [3].

والملفت للنظر أن **محمد منذور** استدل على صحة رأيه-الذي يفصح عن نشأة الدراسة المنهجية للسرقات مع قيام الخصومة- بإقراره أن لفظ السرقات لم يستعمل إلا مع

---

[1]- إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري ، ص 135.
[2]- مصطفى هدارة ، مشكلة سرقات في النقد العربي ،ص 76.
[3]- الامدي ،الموازنة ،،ص378.

قيام الخصومة، وكانوا قبل ذلك يستعملون لفظ**(الأخذ)** الذي أورده **ابن قتيبة** في **(الشعر والشعراء)**أو لفظ **(السلخ)** كما جاء في **الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني** [1].

غير أن الحقيقة تفضح عكس ذلك ،فإذا بحثنا بين دفتي التاريخ و ثناياه عن أصل الكلمة و بداية استعمالها، فإننا سنجدها تمتد بجذورها إلى عصر النقد الشفوي و تضرب بعروقها في أعماق الجاهلية، كما استخدم هذا المصطلح في أوائل المؤلفات النقدية التي ظهرت ،فقد أورده **ابن سلام الجمحي** في كتابه **طبقات فحول الشعراء** ، وإن كان ابن سلام لم يخصص مبحثا خاصا للمسألة إلا أنه ذكره في مقام سرده لأخبار الشعراء الجاهليين ،إلا أن المسلم به أن مثل ذلك يفصح بجلاء عن قدم هذا المصطلح النقدي واستخدامه من قبل النقاد قبل قيام الخصومة النقدية بقرون.

وعليه يجدر بنا في هذا المقام أن نتطرق لمنهج النقاد في فهمهم لقضية السرقات الشعرية وموقفهم منها، ولنبين خاصة أهم المصطلحات النقدية التي استخدمها كل ناقد في معالجته لهذه القضية النقدية انطلاقا من كتب الطبقات والتراجم باعتبارها من الكتب السباقة التي ورد فيها لفظ السرقة و مدلولها لأول وهلة وصولا إلى الكتب الخاصة بالنقد التي طورت تلك الملاحظات العابرة الواردة في كتب تاريخ الأدب إلى قضية نقدية لها قواعدها ومدلولاتها .

ولكي نؤكد على مدى سلطة المقاييس الخارجية المتمثلة (في عمود الشعر والتشبث بفكرة النموذج)على أحكام الناقد ارتأينا أن نتناول بالدراسة والتفصيل كتاب الموازنة كأنموذج ، لنبين من خلاله أن مدار شيوع اللفظ في عصر المحدثين كان بسبب خروج هؤلاء الشعراء على السنن المألوف وعلى بنية النموذج التراثي الذي لطالما ظل مقدس من قبل القدامى "فسلطة عمود الشعر والنص الأب - الشعر الجاهلي – على فكر الناقد جعلته مجرد أداة سلبية منفذة ، كما أن هذه السلطة نفسها كانت في قضية السرقات أبين، وفي أحكامها أشرس ، إذ بقي النموذج القديم هو المثال الأعلى الذي تقاس عليه جودة الشاعر في قضية السرقات"[2] ، وهو ما سنوضحه في موقف الآمدي من سرقات أبي تمام والبحتري .

---

[1]- ينظر محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، ص358.

[2]-عمار خلاسة، النص الغائب من السرقات إلى التناص، مجلة الأثر،ع9، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،ماي2010،ص245.

وما نرومه أن هؤلاء النقاد أنفسهم كانوا يتناقضون ويبتعدون عن الموضوعية التي ادعوها لأحكامهم ، "ما جعل عناية هذه الفئة من النقاد العرب بتداول المعاني ، لم تكن ذات قيمة إيجابية ملموسة ، بل كانت سلبياتها أعم ، كما نجد ذلك جليا في رسالة مهلهل بن يموت في سرقات أبي نواس ، فعند إيرادِه لتداول المعاني بين الشعراء -غير أبي نواس - يطلق عليه **أخذا** وغيره من الألفاظ التي لا تَصُمُ إبداعهم ،و تظهرهم بمظهر سلبي في حين يوسم إبداع أبي نواس **بالسرقة** وإن جاء على نفس الدرجة الفنية من الجودة والحسن في تداول المعاني مع السابقين عليه." [1]

وعليه يتبدى لنا مما أوردنا آنفا أن الأحكام النقدية الخاصة بقضية السرقات اعتمدت على منطق لا يخول للشاعر الابداع إلا إذا التزم بالنموذج القديم ومن ثم اعتبروا استلهام هؤلاء الشعراء-لمعاني الأقدمين- **أخذا** ، وعدوا كل إبداع محدث امتص من معاني السلف -ولو اليسير منه فحسب - **سرقة فاضحة** و**عيبا** يستهان به الشاعر ،وما ذلك إلا لكون **المحدث ثار** على **النموذج** وخرج عليه ، في حين نلفي **القدامى** قد التزموا بالمثل الأعلى- الشعر الجاهلي-وحافظوا عليه وبالتالي **فالأفضلية كلها توسم** لهم ، وعلة هذا كله " أن هؤلاء النقاد لا يؤمنون بأن هناك تطورا في الإبداع الفني ، وأن من يحاول الخروج على قواعده وأسسه ، يعد منتهكا لحرمة ذلك الفن الثابت الذي وضع نصوصه الأوائل الذي يعد مثالا يحتذى ولا يُتَجاوَز وهو عندهم المؤسس ومعيار قيمته ، هذه القيمة التي لا تعد سوى مقدار التمثل والتقليد."[2]

ولأن دراستنا في هذا الفصل ستتقوقع في حصر آراء ومواقف النقاد العرب القدامى من قضية السرقات فانه يتوجب علينا كذلك أن نوضح أهم المصطلحات النقدية الخاصة بالسرقة ،والتي حرص كل ناقد على استخدامها في مقام حديثه عن الشعراء ليتجلى للمطلع كيفية تطور مصطلح السرقة ومدلولاته باختلاف الآراء النقدية .

---

[1]- أحمد سليم غانم ، تداول المعاني بين الشعراء ، المركز الثقافي العربي ، ط 1، الدار البيضاء،2006،ص85.
[2]- المرجع نفسه ، ص 86.

1-محمد بن سلام الجمحي:

إن أول ما يلفت انتباهنا ونحن نتقصى تاريخ السرقات الشعرية وننبش في مؤلفات الأدب لعلنا نحظى بالدراسات النقدية الأولى التي تناولت المصطلح لأول وهلة، وهذه الدراسات وإن كانت لا تمدنا إلا بالجزيئات ،إلا أنها تكشف لنا عن الألفاظ البكر التي استخدمها النقاد في معالجتهم لهذه القضية فكانت ثمرة هذا البحث والتقصي ، أننا نلفي أن **ابن سلام الجمحي** في كتابه **(طبقات الشعراء)** كان من النقاد الأوائل الذي تطرق لذكر هذا المصطلح(**السرقة**) في مؤلفه ، فكتاب الطبقات وإن كان لا يختص بالحديث في هذه القضية النقدية ويفتقر للدراسة المنهجية لها، لكونه لم يفردها بمبحث خاص ولم يتعمدها بالدراسة ، إلا أننا وجدنا في تلك الملاحظات العابرة التي أوردها في مقام حديثه عن أخبار الشعراء ما يكشف عن موقف **ابن سلام** من هذه القضية، وما يهمنا خاصة في تلك الملاحظات هي **المصطلحات النقدية** التي أوردها **ابن سلام** للإشارة الى قضية **السرقات الشعرية.**

إن المتصفح بدقة في تلافيف كتاب الطبقات سيجد أن **ابن سلام** كان من النقاد الأوائل الذين اعترفوا بوجود **سرقات فاضحة** حتى في **العصر الجاهلي** وما كان توظيفه لمصطلح **الإغارة** إلا للدلالة على مدى خطورة تفشي هذه الظاهرة لدى الشعراء الجاهليين يقول:" **كان قراد بن حنش من شعراء غطفان ، وكان جيد الشعر قليله ، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره ، فتأخذه وتدعيه منهم زهير بن ابي سلمى."**[1] والمقصود **بالإغارة** في **اللغة**:" أغار **على القوم** إغارة وغارة **:دفع عليهم الخيل .... وتغاور القوم : أغار بعضهم على بعض ."**[2] وفي **الاصطلاح الإغارة** هي:"**أن يصنع الشاعر بيتا ويخترع معنى مليحا فنيا وله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا ، فيروى له دون قائله ."**[3] ومن خلال ما سلف ندرك أن **ابن سلام** أراد أن يؤكد أن **شعراء الجاهلية** رغم قدرتهم على ابتكار المعاني إلا أنهم لم يسلموا من الإغارة على أجود الأشعار، وهو ما عده **ابن رشيق**

---

[1]-ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ،ج2 /ص733.
[2]-ابن متطور، لسان العرب، (مادة غور).
[3]-ابن رشيق ، العمدة ،ج 2 ،ص246.

من **أبشع أنواع السرقة** لأن **الأخذ** فيه يتم **قهرا** وبتمامه دون أن يبذل المغار عليه جهدا في إعادة سبكه بل الأكثر من ذلك أنه **يدعي** أن هذا **الابداع** من **جهده الخاص** دون **الإشارة** إلى المبدع الحقيقي.

ومن الملاحظات العابرة التي أوردها **ابن سلام** هفوة -أثناء سرده لأخبار الشعراء-، إلا أنها في الحقيقة تعد من بين الأسس النقدية التي أثرت قضية السرقات، أنه كان من أوائل النقاد الذين تطرقوا لفكرة **التضمين في الشعر** ، فقد أشار إلى أن الشاعر الجاهلي كان يأخذ البيت المشهور من الشعر فيستزيده في شعره ليستشهد به ويقوي معناه ، وأورد أن كثيرا ما كان الشعراء الجاهليين يحفظون **أبيات النابغة** المشهورة ثم **يضمنونها في قصائدهم** على وجه **المثل** يقول: **"وأخبرني خلف أنه سمع أهل البادية من بني سعد يروون بيت النابغة للزبرقان بن بدر ، فمن رواه للنابغة قال:**

تَغْدُو الذِئَابُ عَلَى مَنْ لاَ كِلاَبَ لَهُ وَتَتَقِي مِرْبِضَ المُسْتَثْفِرِ الحَامِي

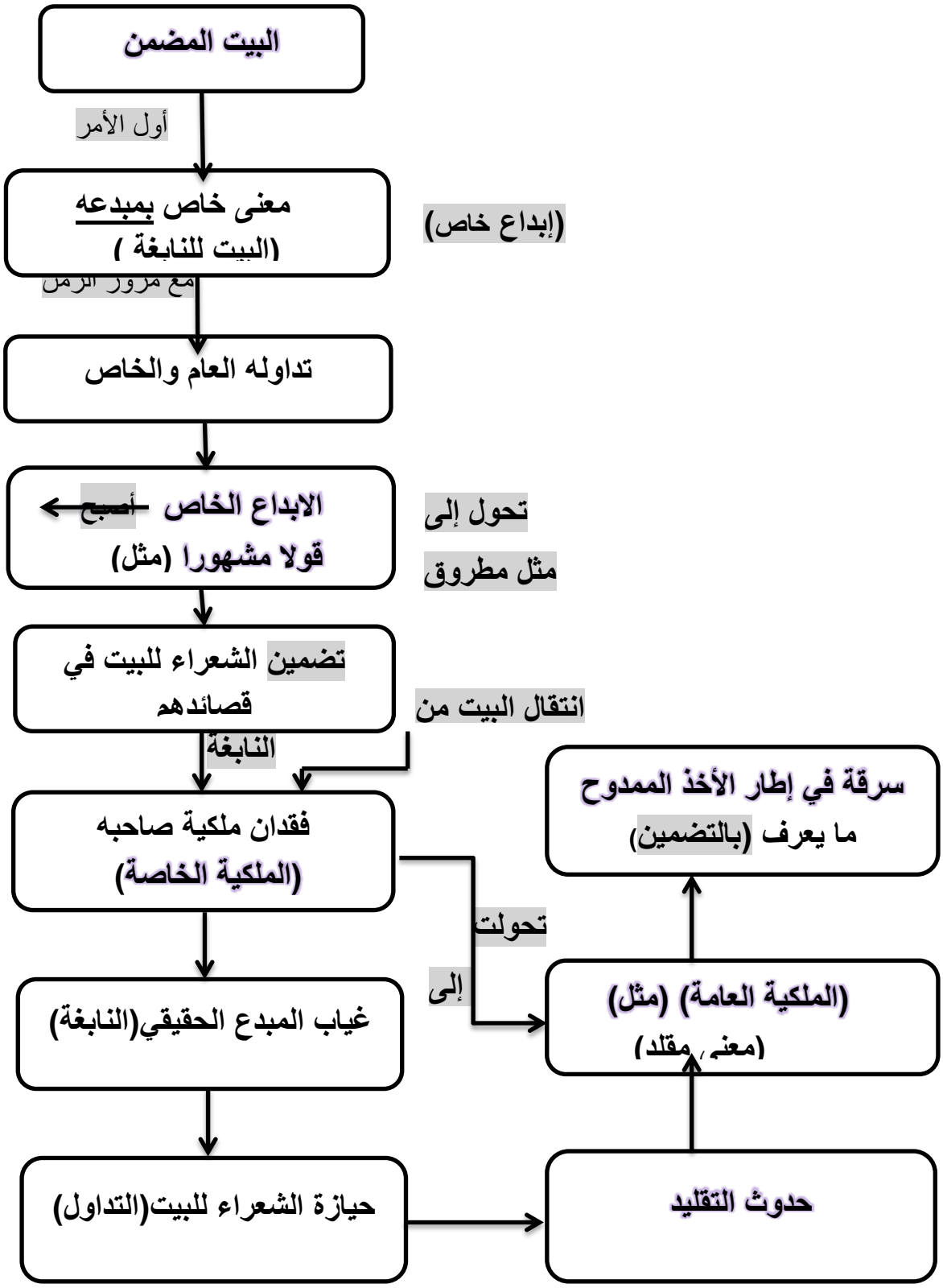
ومن رواه الزبرقان بن بدر قال:

إِن َالذِئَابُ تَرَى مَنْ لاَ كِلاَبَ لَهُ وَتَحْتَمِي مِرْبِضَ المُسْتَثْفِرِ الحَامِي

قال: وسألت يونس عن البيت فقال: هو للنابغة ،أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه ،لا مجتلبا له "[1]، أكد ابن سلام أن البيت **المسروق** الذي يضرب به **المثل** لا يعد **سرقة** ولا **اجتلابا**، لأن **المثل** غالبا ما يستخدم لتدعيم المعنى المقصود وهو **عام الشركة يتناوله الخاص** - المبدع- كما يتناوله العام - المقلد- ويمكن تمثيل هذا الرأي النقدي الذي أورده ابن سلام كالآتي :

[1]-ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ج1 ،ص 57.

تمثيل القاعدة النقدية التي اعتمدها ابن سلام في معالجته لقضية السرقات:



وقد فرق الناقد بين **الأخذ** الذي يستشهد به الشاعر في إبداعه على سبيل **المثال** وبين **الاجتلاب** إذ يتعمد الشاعر سرقة البيت من المبدع الأصلي ويستلحقه في قصيدته ،ثم يدعي أنه معنى أفرزه بوكد قريحته، وجوهر الفرق يكمن في كون الأول مألوف لدى البلغاء أما **الاجتلاب** فيتم على أساس **الإخفاء** إذ يحترز الشاعر في أخذ البيت وتضمينه في حشو قصيدته حتى لا تنكشف سرقته .أما **التضمين** فقوامه **الأخذ العلني (المثل)** وهو ما أكده **ابن سلام** حين ذكر أن الكثير من الرجاز كلما سمعوا قول الشاعر :

عِنْدَ الصَبَاحِ يَحْمَدُ القَوْمُ السُرَى*

في قصائدهم أخذوه على أساس أنه **مثل** يقول: **"إذا جاء موضعه في قصائدهم جعلوه مثلا."**[1] وهوما أكده **التبريزي** بقوله :**"وقد كانت الشعراء في القديم يأخذ أحدهم البيت المشهور من شعر غيره ، فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يسمى (التضمين)** ".[2]

أ-اختلاف الرواية أساس السرقة عند ابن سلام:

كانت رواية الشعر وحفظه هي الوسيلة الوحيدة للحفاظ على الشعر القديم والجاهلي بصفة خاصة ، خاصة وأن العرب لم تعرف تدوين الشعر إلا في وقت متأخر بالنسبة لظهوره ، فكانت صدور الرواة هي المرجع الأول والأخير لمعرفة ما أنتج السابقون من شعر وأدب ، وتتجلى لنا المكانة التي حظيت بها الرواية عند القدامى من خلال الإلحاح الشديد على ضرورة **ممارسة الشاعر للرواية** حتى يكتسب **الشعرية** ، فالشاعر لابد أن يروي لأحد الشعراء حتى يسمى شاعرا ،ومن ثم عدت -الرواية- دعامة أساسية لقول الشعر ، ومن هذا المنظور اقترنت **الفحولة برواية الشعر القديم** وهو ما أكده الأصمعي في قوله : **" لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ، ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ "**[3] وهو ما ذهب إليه **ابن رشيق** في قوله :" **وقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يُفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة**

---

[1]-ينظر المصدر السابق ،ج1/ ص59./ ينظر تعليق احمد شاكر في كتاب الطبقات ص59.

[*]-هو غالبا ما كان يضرب هذا البيت للطالب الذي يجد الراحة بعد المشقة في السعي الى ما يطلبه.

[2]-التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام، ص 353 .

[3]-ابن رشيق، العمدة، ج1 ،ص 166.

الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء ، فيقولون : فلانا شاعر رواية ، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ، ضل واهتدى من حيث لا يعلم ، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه ،لضعف آلته كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض، فلا تعينه آلته وقد سئل رؤبة بن العجاج عن الفحل من الشعراء ، فقال هو الرواية، يريد أنه إذا روى استفحل " [1] **فابن رشيق** يقرن السهولة في القول واكتساب الشاعر للفحولة بسعة الإطار ويعني تجربة المبدع ولا يتحقق له هذا إلا **بروايته للأشعار**.

وبذلك أصبحت **الرواية** بمثابة العدة التي يتوجب على الشاعر أن يمتلكها حتى يتسنى له قرض الشعر بسهولة وارتجال ، وإذا ما أدركنا أن أساس صحة هذه العدة – الرواية – هي ضرورة نسبة الأشعار لمبدعيها وروايتها كما قذفت من أفواه أصحابها لأول وهلة، غير أننا نلفي-في الحقيقة- أن الرواة لم يصونوا الأمانة فاختلفت الروايات وتعددت ونسبت الأشعار لغير قائليها "ومن الطبيعي أن يتهم كل شاعر الآخر بسرقة الأبيات مع أن الأمر لا يعدو أن يكون اختلافا بين الرواة في نسبة الأبيات إلى شاعرها الأصلي " [2] فتعدد الرواة لدى الشاعر وكثرة الرواية عنهم كان لابد أن يفضي إلى مثل هذا الصنيع.

ويعد **ابن سلام** من النقاد البكر الذين تفطنوا لمثل هذه القضية أثناء طرقه للسرقات الشعرية ، وهو وإن لم يتفرغ لها ببحث خاص ، إلا أنه أدرك أن **اختلاف الرواية وعدم اتفاق الرواة في نسبة الأشعار لشاعر معين واسنادها لأصولها** ، كل ذلك كان سببا في **استفحال** ظاهرة **السرقات الشعرية** ، وقد أورد-لإثبات صحة رأيه- أن "بعض الرواة كانوا ينسبون أبياتا إلى **أمية بن أبي الصلت** ، في حين ينسبها بعضهم **للنابغة الجعدي"** [3].

وروى أيضا في **طبقاته** أن **"أبو الصلت بن ربيعة الثقفي قال:**

تِلْكَ المَكَارِمُ لاَ قَعْبَانَ مِنْ لَبَنٍ شِيبَا بِمَاءٍ فَعَادَا بَعْدُ أَبْوَالاَ

وقال **النابغة الجعدي** في كلمة فخر بها :

---

[1]-الجرجاني، الوساطة، ص 23.
[2]-مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 186.
[3]- ابن رشيق، العمدة،ج1،ص127.

وإِنْ يَكُنْ حَاجِبٌ مِمَنْ فَخَرْتَ بِهِ فَلَمْ يَكُنْ حاَجِبٌ عَمًا وَلاَ خَالاً
هَلاَ فَخَرْتَ بِيَوْمَيْ رَحْرَحَانَ وقَدْ ظَنَتْ هَوَازِنُ أَنَ العِزَ قَدْ زَالاَ
تِلْكَ المَكَارِمُ لاَ قَعْبَانَ مِنْ لَبَنٍ شِيبَا بِمَاءٍ فَعاَدَا بَعْدُ أَبْوَالاَ

ترويه عامر للنابغة ، والرواة مجمعون أن أبا الصلت بن أبي ربيعة قاله."[1]

ومن أهم الأسباب التي أدت إلى اختلاف الرواية وتفشي ظاهرة السرقة في نظر **ابن سلام**:

1أ-الإعتماد على المشافهة:

ومن أسباب هذا الاختلاف ،أن الشعراء في الصدر الأول كانوا يعتمدون على **الرواية الشفوية**- الحفظ - ،و كانوا لا يبثون في شعرهم كل لفظ بعينه ، بل ربما أسند الرجل منهم أبياتا فتروى عنه ، ثم تأتي الأيام فتُنسى بعض ألفاظها ، فلا يكون إلا أن يضع غيرها ثم ينشد الأبيات على وجه آخر ، فتروى أيضا ،ومن ثم تجتمع الروايتان في شعره[2]، **فرواية الشعر عن طريق المشافهة** كانت لابد أن تفضي إلى وقوع الرواة في **الخطأ** وإسناد **الأبيات لغير قائليها** والأكثر من ذلك أنهم" وضعوا لفحول الشعراء قصائد لم يقولوها ، ويزيدون في قصائدهم التي تعرف لهم، ويدخلون من شعر الرجل في شعر غيره هوًى وتعنتًا "[3] كان ذلك كله نتيجة **المشافهة** ،التي غالبا ما يصحبها **النسيان** وهو ما وقع فيه جل الرواة ولتصويب هذا الخطأ "أخذوا يدخلون في أشعار الفحول **أبيات لم يقولوها وضمنوها** في قصائدهم ، بحسب أهوائهم ، وبذلك أوجدوا مجالا للطعن **بالسرقة** على بعض الشعراء مع أن اختلاف الرواية واضطرابها ، وتمحل الرواة هو السبب الأساسي لهذا الطعن"[4]

2أ- قضية وضع الشعر:

وقد تنبه **ابن سلام في طبقاته** لهذه القضية التي لا طالما كانت -في نظرنا- بمثابة القطرة

---

(1)- ابن سلام ، طبقات الشعراء، ج1 ،ص58،59.
(2)-ينظر الرافعي ، تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ص320.
(3)-المرجع نفسه ص 312.
(4)-ينظر هدارة ، مشكلة السرقات ، ص186

التي أفاضت الكأس يقول في ذلك: **"وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء."**[1]

فقضية **وضع الشعر ونحله** انتشرت –في نظر ابن سلام- نتيجة **اتساع الرواية وخيانة حافظة الرواة** في تخزينها لهذا الكم الشعري ، فأدى اضمحلالها الذي كان نتيجة **النسيان** أو **التعصب** أيضا إلى غياب ما يعرف – في وقتنا الحالي – **بالملكية الشعرية** وأصبح العثور على المبدع الحقيقي لهذه الأبيات المتضمنة أمرا بعيد المنال ، خاصة إذا ما علمنا أن الرواة كانوا يتذوقون الشعر بالعمل الشفاهي **"ولم يؤولوا الى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب وألفوا ذلك- خاصة في العصر الجاهلي- وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه كثير"**[2]، هذا فضلا عن استحالة أن يكون الشعر الجاهلي قد دون تدوينا كاملا، يقول **ابن قتيبة** :" جاء فتيان إلى أبي ضمضم بعد العشاء ، فقال لهم : ما جاء بكم يا خبثاء ؟قالوا: جئناك نتحدث ، قال : كذبتم ، ولكن قلتم كبر الشيخ فنتلعبه، عسى أن نأخذ عليه سقطة ؟ فأنشدهم لمائة شاعر وقال مرة أخرى: لثمانين شاعرا كلهم اسمه عمرو."[3] فإذا كان هذا ما حفظه " **أبو ضمضم ، ولم يكن بأروى الناس** "[4] ، فما بالنا برواية غيره من الفحول ، وهذا يفصح جليا عن ضياع الكثير من الشعر الجاهلي ، نتيجة الرواية ، كما يكشف عن الاختلاط والتداخل العفوي الذي انجر عن نحل الرواة لأشعار الشعراء ،بل أصبحوا ينسبون قصائد لغير مبدعيها لمجرد **التشابه في الوزن أو القافية** " وهو ما أكده **جرجي زيدان** بقوله:" إن كثيرا من الأشعار تنسب لغير أصحابها اعتباطا لتشابه القافية والوزن"[5]

فظاهرة **انتحال الأشعار** وان كان النقاد يعدونها بمثابة السبب الرئيسي الذي أدى إلى ظهور طفرة السرقات في العصر الجاهلي والعصور التالية ،إلا اننا في الحقيقة نلحظ أن

---

[1]- ابن سلام ،طبقات الشعراء، ص 23.

[2]-المصدر نفسه،ص24.

[3]-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 60 ،61.

[4]- المرجع نفسه، ص61.

[5]- جرجي زيدان،تاريخ آداب اللغة العربية ،ج 2 ، ص 110.

قضية الانتحال ماهي إلا صورة أخرى من صور السرقات الشعرية ، فأخذ الأشعار وتضمينها في قصائد أخرى ما هو إلا قالب آخر من قوالب الأخذ الشعري غير أن الفرق يكمن في كون أن **السرقة تنحصر في المبدع نفسه يجتلب الشعرويحرص على اخفاء دبيبه** غير أن **الانتحال** ينحصر في **الرواة فينسبون للفحول أروع القصائد لإثبات شاعريتهم وقدرتهم الابداعية** ، وكل هذا أساسه التعصب واتباع الهوى.[1]

3أ-الرواة أساس الاختلاف :

لطالما كان الرواة **السبب الأول** الذي ساعد الشعراء للوقوع في الأخذ الغير المشروع للشعر، و بالغوا في صنيعهم إلى درجة أننا نلفي من الرواة من لم يكن لهم **علم بالشعر** فينسبون للشعراء قصائد ليسوا بقائليها ثم يروونها لهم بدافع أنها من إبداعهم فيأخذ الناس بها ،وهو ما رواه **ابن سلام** عن **محمد بن اسحاق بن يسار** الذي لم يكن ذا علم بالشعر وإنما يعد من أصحاب السير يقول:**"...وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك فقبل الناس عنه الأشعار وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر أتينا به فأحمله ، ولم يكن ذلك له عذرا، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا الشعر قط"**[2] وبتصرفه هذا **" أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه"**[3]

غير أن هناك من الرواة من كانوا ذات **علم بلغات العرب** وأشعارها ومع ذلك كانوا يتعمدون **وضع الاشعار** والاستزادة فيها ، ومن أبرز هؤلاء **حماد الراوية** فرغم سعة موروثه الأدبي إلا أنه كان غير موثوق به ، و كان يستزيد في شعر الشاعر وينسب لهم قصائد لم يقرضوها وما ذلك إلا إرضاء للعصبية أو إعلاء للشاعر ولملا جعبته ورفع شأنه وقد تنبه **ابن سلام** لهذا الامر قائلا:**" كان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها :حماد الراوية وكان غير موثوق به ، وكان ينحل شعر الرجل غيره وينحله غير شعره في**

---

[1]-ينظر محمود شاكر ، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام ،ص 48.
[2]-ابن سلام ،طبقات فحول الشعراء،ص7-8 .
[3]-المصدر نفسه ص8.

الأشعار" [1] وقد توافق رأي **الأصفهاني** في حماد الراوية مع رأي **الجمحي** يقول صاحب الأغاني :" **قد سلط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده ، فلا يصح أبدا، فقيل له: وكيف ذلك؟ أيخطئ في روايته أم يلحن؟ قال: ليته كان كذلك فإن أهل العلم يردون من أخطأ من الصواب ، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم ، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره ويحمل ذلك عنه في الآفاق فتختلط أشعار القدماء ، ولا يتميز الصحيح منها إلا عند ناقد و أين ذلك؟"**[2]

ومما زاد في تأكيد هذا الخبر اعتراف الراوية نفسه ، نحله لأشعار الشعراء يقول : "ما من شاعر إلا قد **زدت في شعره أبياتا** فجازت عليه إلا الأعشى، فإني لم أزد في شعره قط غير بيت فأفسدت عليه الشعر والبيت هو :

وأَنْكَرَتْنِي وَمَا كَانَ الذِي نَكَرْتُ مِنَ الحَوَادِثِ إلاَ الشَيْبُ وَالصَلْعَا"[3]

ولم يكن حماد بدعا في هذا، فالإنتاج الشعري كان ضخما والرواة كانوا أكثر، وتغيير الرواية إرضاء للعصبية أو ادعاء للعلم كان سمة هذا الصنيع . وتتجلى لنا صورة ذلك بوضوح فيما رواه **الحاتمي** أنه قال: "حكى ابن سلام أن عبيدة كان يزعم أن المفضل صنع بعض القصائد التي اختار و نسب منها إلى رجال هو فيما صنع لهم أشعر منهم في صحيح أشعارهم"[4] فالمفضل نسب إبداعه الخاص لغيره رغم أنه يعلو على هؤلاء الشعراء في المقدرة الإبداعية ،من هنا ندرك أن **النحل* يلحق بالسرقة** ،إلا أن السرقة لا تنطوي على الأخذ نفسه ،بل نجد أن الأخذ يسرق الأبيات لينسبها لآخر لا لنفسه ، وغالبا ما كان هؤلاء المنتحلين من الرواة.

---

[1]- المصدر السابق ، ص22.
[2]- أبي الفرج الاصفهاني، الاغاني، ج 6،ص88.
[3]- ابن عبد ربه، العقد الفريد،ط2،ج5،لجنة التاليف و الترجمة ،ص307.
[4]- ابو علي محمد الحسن بن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ت جعفر الكتاني ،دار الرشيد للنشر ،دط1979،ص38.

[*]-**الانتحال** في اللغة :"نحلته القول انحله نحلا، اذا أضفت إليه قولا قاله غيره و ادعيته عليه ينظر إسماعيل ابن حماد الجوهري، تاج اللغة و صحاح العربية، ت عبد الغفور عطار،ج5 ،دار العلم الملايين بيروت ص827.،

و عليه يمكن التسليم أن فساد كثير من الشعر و اختلاط الرواية و طرح بعضه للتدوين دون بعضه الأخر و **انتحال*** قصائد و الاستزادة فيها لإرضاء شاعر وادعاء الحسن له ،و أحيانا نلفي أن الشعراء أنفسهم يستحسنون شعر الراوية فينتحلونه في قصائدهم من ذلك ما روي عن **خلف الأحمر** **"أنه كان مع روايته للشعر وحفظه يقول الشعر فيُحسَن وينحله الشعراء"**[1]، فكل هذا و ذاك ما كان إلا تعبيدا لظهور طريق السرقة ،ومن هذا المدخل بالذات استمرئت السرقة مراتعها.

. وتتضح لنا بجلاء علاقة **الرواية** في **استفحال** ظاهرة **السرقات**، في **منزلة الراوية** - نفسه-التي لطالما كانت تتحدد في هذا العصر بموفور حفظه، و بمدى المامه بتراث الأوائل الأمر الذي أغرى كثيرا من هؤلاء بأن يظهروا معرفتهم بالشعر القديم و المامهم الكامل به كلما وجدوا إلى ذلك سبيلا، فكان الكشف عن وجوه التشابه أو الصلات التي يلمحها الراوية بين الشاعر المحدث و أسلافه وجها من وجوه البراعة التي يدل بها ،"فالكثرة الهائلة للشعر التي لم يتم تدوينها ،والمتفرقة بين الرواة، أغرت الشعراء بالسرقة ،كما أنها أغرت الرواة بإظهار مهارتهم ،ومدى علمهم بالشعر، وذلك عبر الكشف عن السرقات الشعرية بين الشعراء ،فكلما كشف الراوي كما هائلا من السرقات ،كان عالما بالشعر القديم ووُثق به لدرايته وسِعة حفظه للموروث"[2].

و تتجلى لنا صورة هذا الافتراض فيما رواه **الأصفهاني** عن مروان بن أبي حفصة ،يقول مروان :"دخلت أنا وطريح بن اسماعيل الثقفي و الحسين بن مطير الأسدي في جماعة من الشعراء على الوليد بن يزيد و هو في فرش قد غاب فيها ،فإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعرا وقف الوليد بن يزيد على بيت من شعره ،و قال: **هذا أخذه من موضع كذا وكذا** ،و هذا المعنى نقله من موضع كذا وكذا من شعر فلان حتى أتى على أكثر الشعر ،فقلت :من هذا؟ قالوا: **حماد الراوية"**[3]. فحماد الراوية كما يبدو لا يعنيه من إظهار مواطن النقل أو الأخذ إلا أن يدل بذاته بوصفه راويا ،و أن يظهر مقدار حفظه و المامه بالشعر

---

[1]-ابن عبد ربه،العقد الفريد،ج5،ص307.
[2]- حسن الطبل، المعنى الشعري في التراث النقدي،ط2،ص207 .
[3]-الاصفهاني ،الاغاني،ج6،ص71 .

القديم أمام رجل كالوليد ،و ليس في عبارات حماد ما يدل على أنه كان يعيب هذا الأخذ أو يغض من شاعرية الآخذ، هذا ما جعل **الجاحظ** يقر بضرورة عرض مثل هذه الأبيات المنتحلة على العلماء بالشعر-الرواة خاصة-وأباح شرعية امتلاكها إذا لم يتفطن لها العلماء وأشار لهذا في قوله: **"و إن أردت أن تتكلف هذه الصناعة و تنسب إلى هذا الأدب فقرضت قصيدة أو ألفت رسالة ،فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله و تدعيه ،و لكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له و العيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه و يستحسنه فانتحله"**.[1]

و لعل الأمر الذي لا مشاحة فيه أن **ابن سلام** ،و إن لم يوضح مدى الصلة الوثيقة التي تربط الانتحال بقضية السرقات الشعرية، إلا أن الواقع يكشف أنهما وجهان لعملة واحدة ،فكلاهما يفصح عن **الأخذ الشعري** و **غياب الجهد الفردي** للشاعر، غير أن الدراسات التي تلت أدركت طبيعة التداخل بينهما، و قد عمل النقاد على توضيح ذلك، فنجد أن **الحاتمي** في كتابه **"حلية المحاضرة"** عد الانتحال والاستلحاق من أنواع السرقات الشعرية ،فأورد العديد من الأمثلة التي تفصح عن انتحال الشعراء الفحول للعديد من الأبيات يقول: **"قال أبو عبيدة: أجمع العلماء بالشعر وأصحاب العربية ،أن امرئ القيس ، أول من بكى الديار ،و رثى الآثار ،و إذا تصفحت شعره استدللت ببعضه على بطلان هذا الإجماع ،ألا ترى إلى قوله:**

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المُحِيلِ لَعَلَنَا نَبْكِي الدِيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خُذَامٍ

وقال ابن الكلبي: "و إذا سئل علماء كلب عما وصف به ابن خذام الديار ،أنشدوا أبياتا من (قفا نبك) و ذكروا أن امرئ القيس انتحلَها فصارت له ،و خَمُلَ ابن خذام"[2].

و أورد **الحاتمي** أيضا أن "عنترة انتحل قول بشر بن شلوة الثعلبي:

نُبِئْتُ عُمَرًا غَيْرَ شَاكِرٍ نِعْمَتِي وَ الكُفْرُ مَخْبَثَةٌ لِنَفْسِ المُنْعِمِ

---

[1]- الجاحظ، البيان و التبيين، ص203.

[2]-محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، ،ج2،ص 31 .

و حكى أبو عبيدة أن معظم الشعر الذي يرويه الناس لعنترة هو لهراش بن شداد"[1] .

و سلك **ابن رشيق** هذا المسلك ،حين اعتبر أن **الانتحال** ما هو إلا ضرب من السرقة ،ودخلت هذه اللفظة كتب البلاغة وأصبحت تدل على النسخ ،قال **القزويني**: **"فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لنظمه فهو مردود مذموم ،لأنه سرقة محضة ، و يسمى نسخا و انتحالا."**[2]

وخلاصة القول أن **ابن سلام** وإن لم يتطرق إلى الدراسة المنهجية للسرقة و لم يخصصها بمبحث خاص ،إلا أنه أورد العديد من الأخبار التي كانت السبب في استفحال قضية السرقات، فاتساع الرواية ،و اختلافها بين الرواة كل بحسب هواه ،و انتساب قصائد لغير أصولها ،بالإضافة لحرص الرواة على الوقوف على مواطن الأخذ في قصائد الشعراء ،واستخراج ما يماثلها في الشعر القديم لإثبات مهارتهم و مدى سعة جعبتهم الحافظة للتراث ،فكل هذه القضايا و إن أشار إليها **ابن سلام** بإشارات عابرة و لم يتوسع في دراستها ،إلا أنها أثرت المجال النقدي و دفعت النقاد للتنقيب و البحث عن علاقة هذه القضايا بالسرقات الشعرية و كيف أن ظهورها -اتساع الرواية واختلافها وظهور قضية النحل- دفع بالشعراء إلى الإغارة على أشعار سابقيهم -وحتى معاصريهم- وانتساب أبيات ليست من صنيعهم لأنفسهم ،ومن هنا تتجلى لنا عِلِيَة انتشار الأخذ والتقليد بعد أن كان الشاعر يشهد له دوما بالفحولة والقدرة على قرض الشعر بديهة وارتجالا، وهو ما أشار إليه ابن سلام في طبقاته ،وحاولنا –نحن- إبرازه وإزالة التباسه فألفينا أن سبب ظهور داء السرقة كان نتيجة-بحسب ابن سلام- **اختلاف الرواية و خيانة الرواة لأمانة الحفظ** .

2-1ابن قتيبة ومصطلح الأخذ :

يعد كتاب **(الشعر والشعراء) لابن قتيبة** ثاني مدون ظهر بعد كتاب طبقات الشعراء لابن سلام ،و هذا الكتاب وإن كان- في الحقيقة-خاص بالطبقات إلا أننا نجد أن **ابن قتيبة** قد تطرق فيه لبعض المسائل النقدية ولو بصورة عرضية عابرة ، فقد تنبه فعلا لمواضع

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص32.

[2]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص304.

السرقات ، ولكن دون أن يكشف عن منهج معين ، فهو وإن لم يخصصها بدراسة خاصة غير أنه تعرض لها بسبب ما وجده من روايات عن الشعراء الذين ترجم لهم ، والتي عادة ما كانت- تلك الروايات- ترميهم بالأخذ أو تجعلهم أصولا يعتمد عليهم الشعراء في معانيهم ، فهو لم يعرضها في مقدمة كتابه كغيرها من القضايا النقدية الجديرة بالاهتمام ، وإنما أشار إليها إشارة موجزة في حديثه عن الموضوعات التي ضمنها كتاب الشعر والشعراء حيث قال: " **هذا كتاب ألفته في الشعراء ، أخبرت فيه عن الشعراء ... وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون.**"[1]

لعل أول ما يلفت انتباهنا ونحن نتصفح كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة أنه أشار لمعنى **الإبداع** - وقد تنبه له ابن سلام في كتابه- وذلك في مقام حديثه عن امرئ القيس ، غير أننا نلفي أن **ابن قتيبة** لم يستخدم هذا المصطلح النقدي ألا وهو **الاختراع** – الذي أورده ابن رشيق في عمدته وفصل فيه – في طبقاته ولكنه عبر عن ذلك **بلفظ أول** ، وغالبا ما تعبر **الأولوية** في **المفهوم اللغوي** على **السبق الزمني** أما في **ميدان الشعر** فهي تدل على **إبداع الشاعر وقدرته على الإتيان بالمعاني البكر**[*] ، وهي المعاني الجديدة التي سبق إليها الشاعر وكان ابن بجدتها[2] ، فحاز الأولوية في حيازتها وامتلاكها لنفسه فيوصف حينئذ الشاعر **بالمبدع** ، وهذا ما قصده ابن قتيبة بلفظ **الأولية** -أي الإبداع وإن لم يفصل في المسألة- ويتجلى لنا ذلك في عدة مواضع من **طبقاته** يقول:" قال أبوعبيدة معمر بن المثنى :إنه أول من فتح الشعر واستوقف ،وبكى في الدمن ، ووصف ما فيها ، ثم قال: دع ذا رغبة عن المنسبة ،فتبعوا أثره .وهو أول من شبه الخيل بالعصا واللقوة والسباع والظباء والطير ، فتبعه الشعراء على تشبيهها بهذه الأوصاف ."[3]

وذكر **ابن قتيبة** أيضا أن امرئ القيس "**هو أول من شبه الثغر في لونه بشوك السيال، وأول من قال فعادى عداء، وأول من شبه الحمار "بمقلاء الوليد "وهو عود**

---

[1]-ابن قتيبة، الشعر والشعراء ،ج1، ص 59.

[*]- لقد كان الثعالبي اول من استخدم مصطلح **المعاني البكر** وذلك حين عقد مبحث لأبكار المعاني في المراثي والتعازي في شعر المتنبي ، ينظر يتيمة الدهر للثعالبي ،ج1، ص 228.

[2]-أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، ص 74.

[3]-ابن قتيبة، الشعر والشعراء ،ص 128 .

القلة ، وشبه الطلل بوحى الزبور في العسيب ، والفرس بتيس الحُلَبِ ، وتبعه الناس في ذلك كله "[1]

فابن قتيبة بإصراره على لفظ **(الأولية)** أكد على أن هذه المعاني المخترعة هبة من الخاصة أو مرتبة من مراتب التجلي، فهذه المعاني ليست مما يعثر عليها لأول وهلة ، وإنما هي نتاج جهد وعرق بين المبدع والناقد ، **فالمعنى المخترع** يتطلب عسر الذهن وطول الانتظار لولادة الفكرة ولهذا اعتبر القرطاجني الاختراع الغاية في الاستحسان [2] .

أما **ابن الأثير** فيرى" أن المعاني المبتدعة شبيهة بمسائل حساب المجهول من الجبر والمقابلة ، فكما أنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهرًا لبطن ، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها وأوساطها ، وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم ، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغي لك أن تنظر فيه كنظرك في المجهولات الحسابية ، إلا أن هذا لا يقع في كل معنى ، فإن أكثر المعاني قد طرق وسبق إليه ، والإبداع إنما يقع في معنى غريب لم يطرق ولا يكون ذلك إلا في أمر غريب لم يأت مثله، وحينئذ إذا كتب فيه كتاب أو نظم فيه شعر فإن الكاتب والشاعر يعثران على مظنة الإبداع فيه"[3].

ومن ثم نلفي أن الناقد أحصى المعاني التي سبق إليها فحول الشعراء ،فذكرها لأصلها ،وهو وإن لم يورد مصطلح الإبداع فقد عبر عنه **بالأولية** كما نجده في موضع آخر يستخدم عبارة أخرى كقوله **:"** ومما انفرد به قوله في العقاب:

كَأَنَ قُلُوبَ الطَيْرِ رَطْبًا ويَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا العُنَابِ وَالحَشْفُ البالِي " [4]

فمصطلح **الانفراد** يفصح عن مدى قدرة الشاعر على خلق معاني بكر وصياغتها من العدمِ فهو السابق- امرؤ القيس-الذي خسف ينبوع المعاني ، وهذه الخلة بالذات هي التي عبر عنها **ابن رشيق** بمصطلح **الاختراع** فهذه الأبيات المخترعة لم يكن بمقدور شاعر أن يسرقها أو يأتي بمثلها وما ذلك إلا لكوننا نجد أن البيت الواحد يحمل العديد من المعاني و

---

[1]-المصدر السابق ،ص 134.
[2]-ينظر القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص196.
[3]-ابن اثير، المثل السائر،ج1،ص333.
[4]-ابن قتيبة ،الشعر والشعراء، ص 134.

هذا ما لا يقدر عليه إلا الشاعر المبدع و استدل **ابن قتيبة** على رأيه هذا بقوله **"ومما سبق إليه زهير و لم ينازع فيه** قوله:

تَطْعَنُهُمْ مَا ارْتَمَوا حَتَى إِذَا اطَعَنُوا ضَارِبَ حَتَى إِذَا مَا ضَارَبُوا اعْتَنَقَا " [1]

فقد جمع في البيت الواحد كل صنوف القتال.

و" **مما سبق إليه النابغة أيضا ولم ينازعه أحد** قوله:

و إِنَكَ كَاللَيْلِ الذِي هُوَ مُدْرِكِي وَ إِنْ خِلْتُ أَنَ المُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ"[2]

غير أننا نستشف من رواياته أن الناقد لم يتوقف عند المعاني التي أحسن فيها قائلوها فحسب ، بل نجده يستتبع دوما ذلك بقوله **:" وتبعه الناس في ذلك "**، ليؤكد أن هذه المعاني المبتدعة وإن كانت ملكية خاصة بأصحابها الذين انفردوا بها إلا أن تأثيرها في الشعراء دفعهم إلى الاقتداء بها واتباعها ، ومن هنا تحول **المعنى الخاص** إلى **معنى مشاع يمتلكه العامة** وينسجون عليه ، وما نلفيه – في ضوء هذا – أن الناقد قد أشار إلى هذه المسألة ولكنه لم يفصل فيها ، ولم يبين حكم السرقة في مثل هذه المواقف ، غير أن هذه النظرات النقدية المبدئية التي وردت في الطبقات حفزت النقاد للبحث فيها وتطويرها وانطلاقا من ذلك حددوا مبادئ السرقة ولذلك نجد أن **القاضي الجرجاني** طور هذه النظرة بقوله:" **أن المخترع المبتدع إذا تدوول واستفاض ، أصبح لا يعد مأخوذا ، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به"**[3]

وأكد أن المعنى الخاص -المخترع- إذا انتشر واستفاض صار من المعاني المشتركة وهو ما أشار إليه ابن قتيبة في كتابه، غير أن هؤلاء النقاد أكدوا أنه لا سرقة في المعاني العامة والمبتذلة لاشتراك الناس فيها وهو مالم يذكره الناقد في طبقاته .

ولم يكتف **ابن قتيبة** بهذا فحسب ، بل نجده يحرص على ذكر العديد من الأبيات التي ابتكرها الفحول وأخذها عنهم الشعراء فأورد في ترجمته **لأمرئ القيس** كثيرا من الأشعار

---

[1]-كعب بن الزهير، الديوان، ص 95،وينظر ابن قتيبة ،الشعر و الشعراء،ص149.

[2]-المصدر نفسه ،ص 171.

[3]-الجرجاني، الوساطة ،ص 185 وهذه النظرة تتفق مع ما أورده الآمدي في الموازنة ، راجع الموازنة ج1 ص 123.

التي اتبعه فيها الشعراء وأخذوهاعنه [1] ،وهو بذلك قد لمح لقضية السرقات الشعرية ، وكان يكتفي بالإشارة إلى **السارق والبيت المسروق** دون أن يعلل **موضع السرقة** وغالبا ما نجده يشير إليها في مواضع كثيرة بقوله: **ومما سبق إليه** – الشاعر – **فأخذ منه** كقول **زهير** "يمدح هرما :

هُوَ الجَوَادُ الذِي يُعْصِيك نَائِلُهُ عَفْوًا وَيُظْلَمُ أَحْيانًا فَيُظَلَمُ

أخذه **كثير** فقال :

رَأَيْتُ ابْنَ لَيْلَى تَعْتَرِي صلب ماله مَسَائِلُ شَتَّى مِنْ غِنًى وَمُعْدَمِ

مَسَائِلُ إِنْ تُوجَدُ لَدَيْكَ تَجْدُ بِهَا يَدَاكَ، وإِنْ تُظْلَمْ بِهَا تَتَظَلَمِ"[2]

والملفت للانتباه أن ابن قتيبة في معالجته لهذه القضية قد تأثر بموقفه من **قضية اللفظ والمعنى** التي أقامها على **أساس منطقي لافني** ، ولأجل ذلك فصل بين اللفظ والمعنى واعتبر أن الألفاظ ماهي إلا خدم للمعاني، غير أن المسلم به أن اللفظ شكل للمعنى ، و تحققه الفعلي لن يكون إلا على مستوى الآداء[3] ، وهذه النظرة نفسها طرحها في مقام كشفه عن الأبيات المأخوذة ، وأورد العديد من السرقات الخاصة باللفظ وأخرى خاصة بسرقات المعنى ، وهو وإن لم يوضح رأيه هذا ، إلا أن ايراده العديد من الأمثلة المتوافقة اللفظ في موضع واحد – يتجلى ذلك خاصة في ترجمته لأمرئ القيس – يكشف رؤيته ،من أمثلة ذلك "قول **امرئ القيس** :

فَلأْيًا بِلأْيٍ مَا حَمَلْنَا غُلاَمَنَا عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكِ السَرَاةِ مُحَنَبِ

أخذه زهير فقال:

فَلأْيًا بِلأْيٍ مَا حَمَلْنَا غُلاَمَنَا عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكٍ ظِمَاءٍ مَفَاصِلُهُ"[4].

ولم يختلفا إلا في لفظين.

---

[1]-ابن قتيبة، الشعر و الشعراء ،ص129.

[2]-المصدر نفسه،ص145.

[3]-ينظر رأي ابن قتيبة في هذه القضية بالتفصيل في كتاب الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير االنقدي والبلاغي عند العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص58،59.

[4]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص129.

وقد يأخذ الشاعر كل ألفاظ الصدر من البيت ويغير قليلا في العجز حتى لا تنكشف سرقته مع أن المعنى، نفسه كقول **النابغة**:

"لَوْ أَنَّهَا عَرَضَتْ لأَشْمَطَ رَاهِبٍ عَبْدُ الإِلَهِ صرُورَةٍ مُتَعَبَدِ

لَرَنَا لِبَهْجَتِهَا وَحُسْنِ حَدِيثِهَا وَلَخَالَهُ رُشْدًا وَإِنْ لَمْ يَرْشُدِ

أخذه **ربيعة بن مقروم الضبي** فقال:

لَوْ أَنَّهَا عَرَضَتْ لأَشْمَطَ رَاهِبٍ فِي رَأْسِ مُشْرِفَةِ الذُرَى يَتَبَتَلُ

لَرَنَا لِبَهْجَتِهَا وَحُسْنِ حَدِيثِهَا وَلَهَمَ مِنْ نَامُوسِهِ يَتَنَزَلُ"[1]

كما أولى ابن قتيبة اهتمامه بالكشف عن **سرقات المعاني** فقد أورد أن **زهيرا** و**النابغة** أخذا معنى بيت **أوس بن حجر**:

"لَعَمْرُكَ إِنَّا وَ الأَحَالِيفُ هُوُلاَ لَفِي حَتْبَةٍ أَظْفَارُهَا لَمْ تُقَلَمِ

فقال **زهير**:

لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِلاَحِ مُقَذَفٍ لَهُ لِبَدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلَمِ

و قال **النابغة** :

وبنو قعين لا محالة إنهم آتوك غير مقلمي الأظفار"[2]

ومن أمثلة ذلك أيضا قول **النابغة** في **العفة** ، وهو أحسن ما قيل فيه:

" رِقَاقُ النِهَالِ طِيبٌ حُجُزَاتُهُمْ يُحْيَوْنَ بِالرَيْحَانِ يَوْمَ الَسَبَاسِبِ

أخذه **عدي بن زيد بمعناه وغير في لفظه** فقال:

أَجْلَ أَنَ اللهَ قَدْ فَضَلَكُمْ فَوْقَ مَنْ أَحْكِي بِصُلْبٍ وَإِزَارِ"[3]

وهذا يعد من السرقات المتقنة والخفية وهي لا تتبدى إلا للناقد البصير والذي يحفظ رصيدا هائلا من دواوين العرب.

---

[1]-المصدر السابق، ص 166.
[2]-ينظر المصدر نفسه، ص101.
[3]-المصدر نفسه ،ص 167.

وأشار أيضا إلى أن **اختلاف الرواية** وعدم **حرص الرواة على نسبة الاشعار لقائليها** سيؤدي لا محالة إلى انتشار فكرة السرقة وهي النظرة التي توقف عندها **ابن سلام** مطولا ، فقد توافق مع الأول وذكر أن الرواة ينسبون إلى **أبي الطمحان القيني** أبياتا قالها **القط ابن زرارة**[1] .كما نسبوا أبياتا قالها **أبي كبير الهذلي لتأبط شرا** [2]، وأدى هذا إلى اختلاط الروايات وحيرة النقاد أنفسهم في معرفة المبدع الحقيقي والفصل بين السابق **(المبدع)** واللاحق **(المتبع).**

ومما تنبه له **ابن قتيبة** أنه ربما اشترك الشاعران في معنى واحد وجمعهما عصر واحد حيث يكون الأمر غامضا بالنسبة للسابق منهم إلى ذلك المعنى ، مما يوقع الناقد نفسه في الحيرة ، إن كان الشاعر حقا سابقا للبيت و مبتكرا له أم أنه مجرد مقلد فحسب ، ولهذا نرى أن ابن قتيبة – في مثل هذه المواقف – يتخذ **موقفا محافظا** ، فلا يقطع بذلك المعنى لواحد منهم ، وإنما يرويه لهما جميعا ، من ذلك ما قاله في بيت " **ربيعة بن مقروم**:

نَصْلُ السُيُوفَ إِذَا قَصَرْنَ بِخَطْوِنَا مَا وَ نُلْحِقُهَا إِذَا لَمْ تَلْحَقِ

فقد اشترك معه في هذا المعنى قيس بن الخطيم حيث يقول :

إِذَا قَصُرَتْ أَسْيَافُنَا كَانَ وَصْلُهَا خُطَانَا إِلَى أَعْدَائِنَا فَنُضَارِبُ "[3]

وقد اختلط الأمر على الناقد أيهما كان أسبق إلى المعنى ، فروى السبق إليهما جميعا ، حيث علق على بيت **ربيعة** بقوله:" **أخذه من قيس بن الخطيم او اخذه قيس منه** "، كما أن الشاعر إذا برز في فن من فنون القول وأُشتهر به ورويت له أشعار في ذ لك ،لم يتأكد ابن قتيبة من صحة نسبتها له ، فنجد ه يعمم الحكم، دون أن ينسبها لشاعر معين ، وقد نبه إلى هذ ا الأمر بقوله: " **وكان العماني يجيد وصف الفرس فمما أَخذه أو أُخِذ** منه قوله:

كَأَنَ تَحْتَ البَطْنِ مِنْهُ أَكْلَبَا بَيْضًا صِغَارًا يَنْتَهِشُ المَنْقَبَا"[4]

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص 447 .
[2]- المصدر نفسه ،ص 421.
[3]- المصدر نفسه ،ص320-321.
[4]- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج2 ، ص 756.

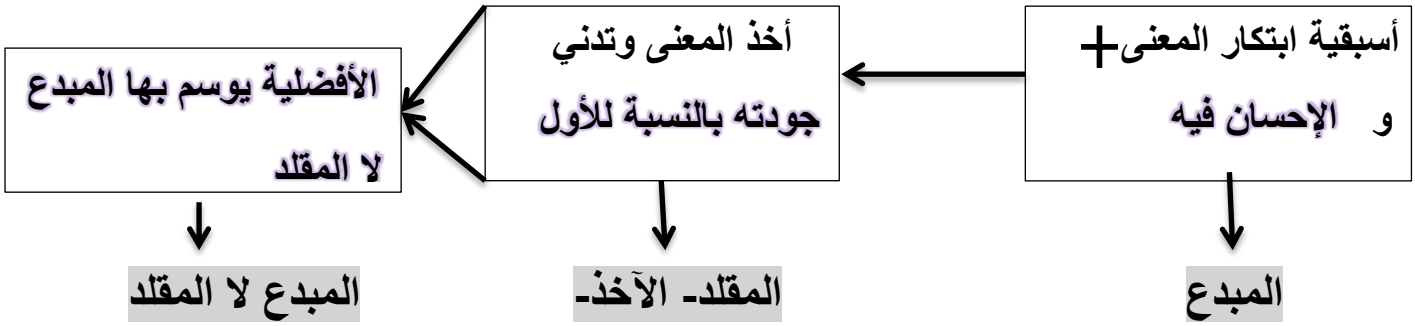
فتميز **ابن قتيبة** بالإنصاف وتحفظه في إصدار الحكم النقدي جعله لا ينحاز لشاعر دون الآخر، فهو في ترجمته للفرزدق، حين شك في نسبة البيت له ، لم يدع أنه من ابداعه ولم يتهمه بالسرقة بل عبر عن ذلك بقوله:

" **ومما سُبِقَ إلَيه فأُخِذ منه أو سُبِقَ إلَيْه فأَخَذه** قوله:

وَمُنْتَكِثٍ عَالَلْتُ بالَسَوْطِ رَأْسَهُ وَقدْ كَفَرَ اللَيْلُ الخَرُوقَ الخَوَالِيا"[1]

فقد أورد الاحتمالين معا – **الابداع والأخذ في عبارته** – من غير تعصب أو إتهام.

ولعل أهم الآراء التي شدت انتباهنا في مقام عرضه لشتات هذه القضية النقدية ، أنه أدرك أن هناك من المعاني التي أحسن فيها قائلوها ، فتبعهم في ذلك الشعراء ،وهنا تنحصر معادلة السرقة في **ادعاء الأفضلية للمبدع لا للمقلد** كالتالي:



وهذه الصورة مألوفة وقد سبق **لابن سلام** أن أشار إليها ، غير أن الجديد الذي أتى به الناقد - في هذه القضية - هو احتمال **انقلاب الصورة** ، فأشار أن هناك معاني سبق إليها الشعراء ، ولم يحسنوا فيها فطرقها من أتى بعدهم وأبدعوا ، فأُحتُسِب **للمتأخر فضل الإبداع** في ذلك ، فقد سبق **النابغة الجعدي** في صفة **الثور** إلى معنى لم يحسن فيه وهو قوله:"

مِنْ وَحْشِ وَجْرَةٍ مُوشَى أَكَارِعُهُ طَاوَى المَصِيرُ كَسَيْفِ الصَيْقَلِ الفَرْدِ(*)

ولقد تناوله **الطرماح بعده فابدع** ، حيث قال يذكر **الثور**:

يَبْدُو وَ تُضْمِرُهُ البِلاَدُ كَأنَهُ سَيْفٌ عَلَى شَرَفِ سَيْلٍ وَ يُغْمِدُ[2]

---

[1]- المصدر السابق ،ج1 ، ص 480.

(*)- أراد بالفرد انه مسلول من غمده.

[2]- المصدر نفسه ج1 ،ص171.

فالمتبع - بحسب ابن قتيبة - إذا **أحسن سرقة المعنى** وأجاد فيه كتب **للاحق الابداع دون السابق** ، وللوصول إلى هذا وجب على الشاعر "إذا تناول الفكرة السارقة أن ينقلها نقلة فنية تبعد بها عن أصلها الذي أُخذت منه ، فيبرزها في قالب فني يباين قالبها الاول ، وتباين القالب الفني يعني أنه على الرغم من وجود تشابه ، وصلة فكرية بين البيتين (المأخوذ والمأخوذ منه)فإن لكل منهما ايحاءاته ، وينبغي أن يكون للبيت اللاحق فوق الفكرة المجردة معانيه الخاصة التي تشع من صورته الخاصة ، الأمر الذي يضفي عليه خصوصية تحسب لقائله وتنفي عنه مذمة الأخذ فيشهد له بالإحسان"[1].

وعليه يصبح **الاتباع والتقليد سمة محمودة** إذا أحسن المتبع إعادة صياغة المعنى المأخوذ وهو ما أكده النقاد القدامى ، حيث أدركوا أن على المتبع أن يحسن اتباعه بحيث يستحقه ، فيحكم له به دون الأول [2] ، قال **ابن الاثير الجزري** :" وحقيقة هذا الباب أن يأتي المتكلم إلى معنى فيحسن اتباعه فيه ويجيد فيه إما باختصار لطيف أو زيادة مليحة تكسبه نوعا من المحاسن"[3].

وهذا ما سبق **لابن قتيبة** أن تفطن له ، ويتجلى ذلك بجلاء فيما رواه عن **الأعشى** قال:" وكان الناس يستجيدون للأعشى قوله:

وَكَأْسٍ شَرِبَتْ عَلَى لَذَةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا

حتى قال ابو نواس :

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَ اللَوْمَ إِغْرَاءُ وَدَاوِنِي بِالتِي كَانَتْ هِيَ الدَاءُ

فقد سلخه وزاد فيه معنى آخر، اجتمع له بالحسن في صدره وعجزه ،**فللأعشى فضل السبق إليه ولأبي نواس فضل الزيادة فيه** ." [4]

---

[1]- ينظر حسن طبل ، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص 212.
[2]- ينظر انعام عكاوي ، المعجم المفصل في علوم البلاغة والبديع والمعاني والبيان ، دار الكتب العالمية،ص579 .
[3]- ابن الاثير الجزري، جوهر الكنز ،ط2،بيروت،لبنان،1996،ص160.
[4]- المصدر نفسه، ص 24 .

ووفقا لهذا نوجز رأي **ابن قتيبة** الذي ينحصر في **ادعاء الأفضلية للاحق دون السابق** إذا **أجاد**- الشاعر المتأخر- في إعادة صناعة المعنى المسروق، ويمكن توضيح ذلك بالمعادلة التالية:

الأعشى		***أبو نواس***
أسبقية ابتكار المعنى	←	**أخذ المعنى+ الزيادة فيه**
المبدع(الأعشى)		**المقلد -الـآخذ-(أبي نواس)**
غياب الإحسان لدى المبدع	←	**اجتماع الإحسان**
∅الإحسان(الأعشى)		**للسارق لا للمبدع (أبي نواس)**
اجتمع للمبدع فضل السبق	←	**اجتمعت للسارق فضل الزيادة**
(الأعشى)		**(أبي نواس)**

ادعاء ابن قتيبة الحسن في صياغة المعنى للسارق لا للمبدع

ومن هنا ندرك أن التسوية في الفضل – هو لم ينحاز للمبدع ولا للآخذ – تعني ادراك ابن قتيبة المبكر لإمكانية توزيع مساحة الابداع مع الاحتفاظ لكل بقدر من البعد الشخصي فهو يجمع ما بين الاتباع والحرية [1] ، فهو بذلك قد فتح المجال للآخذ أن يتبع ويأخذ معاني غيره ولكن ليس في إطار الأخذ الأعمى بل زوده أيضا بقدر من الحرية في صياغة هذا المعنى، فأخرج **الآخذ** من بوتقة **الاتباع** إلى حيز **الابداع** .

وما لا ينبغي أن نغض الطرف عنه في معالجة ابن قتيبة لقضية السرقات أنه لم يستعمل **لفظ "السرقة أو الاغارة أو الاجتلاب"** كما استعملها معاصروه وسابقوه ، بل نلفيه يستخدم في حديثه عن السرقة عبارة " **ومما سبق إليه فأُخِذَ منه** " حتى ولو أسرف الشاعر في الأخذ عن غيره، ولم نجده يستخدم لفظ **السرقة** إلا **في موضعين** :

1- يتجلى الأول في حديثه عن امرئ القيس يقول:" وقد تبعه الناس .... ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد .... وكان أشدهم اخفاءً **لسرقة** القائل **وهو المعذل** :

[1]- ينظرمصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1991،ص 44.

لَهُ قُصْرَيَا رِئْمٍ وَشِدْقَا حَمَامَةٍ وَسَالِفَتَا هَيْفٍ مِنَ الرُبْدِ أَرْبَدَا "[1]

فهو أول من أشار إلى السرقة الخفية التي لا يدركها إلا الناقد البصير خاصة حينما يتعلق الأمر بسرقة امرئ القيس فابتكاره للمعاني والألفاظ أسهم في إخفاء سرقاته [*].

2- أما الموضع الثاني الذي أورد فيه لفظ السرقة يتجلى في قوله:" **وكان الكميت شديد التكلف في الشعر، كثير السرقة".**

وقد أكد طه إبراهيم هذا الخبر وذلك حين أورد في كتابه النقدي أن ابن قتيبة لم يستعمل لفظ السرقة إلا في الإسلاميين أو من أدركوا الإسلام "[2] كما أنه لا يقول في **محدث بعد بشار" ومما سبق إليه فأخذ منه"** وقد يكون ذلك لكثرة الأخذ ، وتوارد الشعراء على المعاني كثيرا بحيث يصعب على الناقد حصر ذلك وتمييزه وقد علق طه إبراهيم على ذلك بقوله:" وربما سبب ذلك لأن الناقد يستطيع أن يستقصي ما أخذه القدماء بعضهم من بعض لقلته وندرته ولا يستطيع أن يفعل ذلك في المحدثين؟ أم لأنه يرى أن من شأن المحدثين ألا يبدعوا ، وألا يخترعوا ؟"[3] وقد رد هدارة على هذا التساؤل " بأن ما ذكره الكاتب عن ابن قتيبة صحيح ولكن تساؤله ليس بصحيح لأن بشارا نفسه محدث، بل يعتبر رأس المحدثين، فما دام ابن قتيبة قد جعله سابقا إلى معنى فهو إذن يرى أن من شأن المحدثين أن يبدعوا ويخترعوا .

وما نرومه – في ضوء ما سلف – أن ابن قتيبة لم يستخدم لفظ السرقات بصورة واضحة ، إلا أنه استخدم مدلولات خاصة بها لا تظهر حيادة أو تخرجه عن الاستخدام العام للفظة، وربما التزامه بالتيار الإعتزالي دفعه إلى استخدام **لفظ (الأخذ)** - وهو اللفظ السائد في طبقاته - و الذي يعد أقل مذمة وتجريحا من لفظ السرقة وأحيانا يورد لفظ الاتباع ، غير أننا نجده في أحيان نادرة يستخدم اصطلاحا يشير إلى أقبح أنواع السرقات عند النقاد وهو **(السلخ).**

---

(1)- ابن قتيبة ،الشعر والشعراء ، ص 134.

(*)- ينظر في هذا المقام الفصل الأول، ص17،16،15.

(2)- أحمد طه إبراهيم، النقد الأدبي عند العرب: من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري ، ص162.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص162.

والحق أن مرد رأيه هذا يكمن في محاولته التوفيق بين الأفكار التي تسربت من التيار الإعتزالي لابن قتيبة من ناحية والأفكار الأصولية التي يعتنقها أساسا من ناحية ثانية فالآثار الإعتزالية لديه تتجلى في العدل بين القدماء والمحدثين والنظر بعين الاعتبار لحرية الإبداع دون قصره على السارق وحجبه عن اللاحق ، فهو لم يهلل لإبداع القدماء، ولم يحتقر تجربة المحدثين بل نظر بعين العدل وأعطى لكل حقه [1] ، فلم ينتصف لتقدم الزمن بل نظر بعين العدالة الى حرية الإبداع وتطوره نظرا لاختلاف البيئات والأزمان ، وموقفه هذا قائم على حرية المذهب العقلي الاعتزالي وعدالته ، وبه استحق أن يكون **(مفكرا حرا)** في نظر أحمد أمين [2].

أما إيثاره لفظ **" الأخذ"** دون غيره من مصطلحات السرق فلأنه ممن كانوا يؤمنون بأن كل جديد لا يتسنى له الوجود إلا في الانبثاق من القديم ،و أن تداخل العطاءات البشرية أمر مشروع لأن الكلام كالماء والهواء عطاء لا حدود له ولا يمكن الوقوف على السرق الحقيقي فيها " إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد" [3]، ولا ضير على الخلف أن يأخذ من السلف بل هكذا يجب أن يكون الإتباع ، ولهذا كان مسوغ استخدام **"الأخذ"** أوجه من السرق، والغصب وغير ذلك .

وركحا لما سلف تتضح لنا شخصية **ابن قتيبة** المتزنة ، في معالجته لقضية السرقات الشعرية ، حيث أعجب بمبدأ الابتكار في الشعر ، وأشاد بالمعنى الذي لم يسبق إليه ، وكان قليل الاتهام للشعراء في قضية السرقة ، يتحرى الدقة ، ويرى أن أكثر توارد الشعراء على المعاني يرجع إلى تداعي الخواطر ، وهذا ما نوه إليه في كتابه **"عيون الأخبار** " حيث يقول :" قيل لبعض علماء اللغة أرأيت الشاعرين يجتمعان على المعنى الواحد في لفظ واحد ؟ فقال : عقول رجال توافت على ألسنتها "[4] .

---

(1)- ينظر نص ابن قتيبة الخاص بالقدماء والمحدثين، في الشعر و الشعراء،ج1، ص11.
(2)- ينظر أحمد أمين ، النقد الأدبي ، ج2 ،ص47.
(3)- ابن الأثير ، المثل السائر ، ج2 ، ص366 .
(4)- ابن قتيبة، عيون الأخبار ، ج2 ، ص 182 ،عن محمد الحارثي ، ابن قتيبة والنقد الشعري،قسم الدراسات الأدبية العربية ، 1976، ص 148.

ومن ثم ما نلحظه أن ابن قتيبة قد تطرق للعديد من القضايا في معالجته للسرقات والتي أسهمت بشكل كبير في تطوير الدراسات النقدية لقضية السرقات الشعرية .

3-الجاحظ ومسألة المعاني المطروحة (السرقة):

لقد أدلى **الجاحظ** بدلوه في السرقات الشعرية ، فيرى أن تأثير الشعراء اللاحقين بآثار السابقين أمرحتمي لا مفر منه، وأن توكؤ بعضهم على بعض في اقتناص المعاني وأشكالها، هو قدر مشترك فيما بينهم جميعا ، ولأجل ذلك يرى **"أن المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي ،وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ "**[1] ،فالجاحظ أقر أن المعول في الشعر يمتاز بتخير اللفظ وجودة سبكه مع سياق شعره ، أما المعاني-في نظره- فهي قدر مشترك بين الناس جميعا ، وهو بذلك التحيز قلل من قيمة **المحتوى**-المعاني- فجعلها مطروحة عامة لا سبيل للشاعر أن يدعي الإبداع فيها وإنما يكمن جوهر إبداعه وتفرده في حسن انتقائه للألفاظ وملاءمتها لمعانيه .

وما نرومه أن الجاحظ وإن لم يتعمق في دراسته للسرقات الشعرية إلا أنه عقد لها في كتابه **"الحيوان"** فصلا خاصا أسماه :**"أخذ الشعراء بعضهم معاني بعض"** ويتجلى رأيه في معرض دراسته لهذه المسألة في قوله : **"ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيب مصيب ، وفي معنى عجيب ، أوفي معنى شريف كريم أو بديع مخترع ، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره ، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكا فيه ، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء ، فتختلف ألفاظهم ، وأعاريض أشعارهم ، ولا يكون أحد منهم أحق على بالي من غير سماع كما خطر على بال الأول ..."** [2]

ومن ثم فإن **أبا عثمان** يرى أن التقاء الشعراء على إتباع المعاني واقتناصها ، لا بد أن يسير في أحد هذه الاتجاهات:

---

[1]- أبو عثمان الجاحظ ، الحيوان ، ج3 ، ص 131.
[2]- المصدر نفسه، ج3 ، ص 311 – 312.

1) اتجاه يغزو فيه الشاعر قصائد غيره - نتيجة إعجابه بها - فيسرق المعاني التي تروقه بمبانيها وأشكالها ، كلها أو جزئيا ، ولا يكلف نفسه عناء كسوتها ألفاظا غير ألفاظها.

2) اتجاه ينحو نحو الاقتباس ، إذ يغتصب الشاعر المعنى الذي يريد لكنه يكسوه من الألفاظ ما يموه به اغتصابه ، ومن بهاء الشكل وحدة البناء ، ما يجعلانه أحيانا صاحب الفضل في ابتداع المعنى ، ويوليانه الحق في التباهي بملكيته وادعائه وتهميش المبدع الحقيقي .

3) أما الاتجاه الثالث يكمن في استخدام الآخذ للكذب ، فيأخذ الشاعر المعنى بلفظه وينسج به بيته أو قصيدته ، وإذا ما وقع للناقد – أو الراوية – أن اكتشف سرقته ادعى أن المعنى لم يسمعه قط بل خطر على باله كما خطر على بال المبدع.

أما الاتجاه الأول فهي السرقة **المرفوضة كليا (المكشوفة)** ، وهي التي دانها قديما جميع النقاد العرب – بلا استثناء – في حين يكادون يتفقون جميعا على الإقرار بشرعية اقتباس المعاني ، شريطة أن يكسوها الشاعر المغير أثوابا من اللفظ والأسلوب وهو ما عول عليه كثيرا شعراء العصر العباسي ،فيسرقون البيت ويولدون منه أبياتا أخرى أما الاتجاه الثالث وإن كان لا يختلف عن الأول كثيرا إلا أن السارق لا تدان سرقته بدافع أن الخواطر قد تتشابه لاشتراك البيئة أو العصر فيقذف الشعراء نفس المعاني-أو الأبيات-ولم يعتبر النقاد ذلك نوعا من السرقة المعيبة بل اعتبروه ناتج عن توارد الخواطر واتفاقها[1].

مما تقدم نرى أن **السرقة عند الجاحظ** تقوقعت في حالتين هما:

1- **السرقة للفظ والمعنى معا** إما سرقة جزئية أو كلية ، وغالبا ما يكون المتبع مقصرا عن المبدع الأول في التعبير عن المعنى المخترع ، وهو برأيه هذا قد اشار إلى الفكرة التي لطالما أثرت الكتب النقدية الخاصة بدراسة السرقات ، والتي تتجلى- الفكرة - في كون أن السرقة إنما تكون في البديع المخترع ، ومثل هذا الشاعر المقصر ينعته **الجاحظ بالسارق** ويعبر عن ذلك بصريح العبارة فيقول :" **إنه سرق المعنى من الشاعر الفلاني ، دون مواربة ، قال أن عبيد الله بن عتبة بن مسعود كان من نبلاء المغتابين**

[1]-محمد علي زكي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان و التبيين للجاحظ، راجعه ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت،ط1، 1998، ص283.

وحذاقهم حيث يقول :

مُسَا تُرَابَ الأَرْضِ مِنْهُ خُلِقْتُمَا وَفيهَا المِعَادُ وَالمَصِيرُ إِلَى الحَشْرِ
وَلاَ تَعْجَبَا أَنْ تَأْتِيَا وَتَعْظَمَا فَمَا حُشِيَ الإِنْسَانُ شَرًا مِنَ الكِبَرِ
فَلَوْ شِئْتُ أَدْلَى فِيكُمَا غَيْرُ وَاحِدٍ عَلاَنِيَةً أَوْ قَالَ ذَلِكَ فِي سِرٍ
فَإِنْ أَنَا لَمْ آمُرْ وَلَمْ أَنْه َعَنْكُمَا ضَحِكَتْ لَهُ حَتَى يَلِجُ فَيَسْتَشْرِي

ومن هنا سرق **العتابي** المعنى حيث يقول:

إِنْ كُنْتَ لاَ تَحْذَرُ شَتْمِي لَمَا تَعْرِفُ مِنْ صُحُفِي عَنْ الجَاهِلِ
فاحْشِ سُكُوتِي سَامِعًا ضَاحِكًا فِيكَ لِمَشْنُوعٍ مِنَ القَائِلِ
مَقَالَةُ السُوءِ إِلَى أَهْلِهاَ أَسْرَعُ مِنْ مُنْحَدَرٍ سَائِلِ
وَمَنْ دَعَا النَاسَ إِلَى ذَمِهِ ذَمُوهُ بِالحَقِ وَ بِالبَاطِلِ

وسئل القاسم بن معن عن ابن أبي ليلى ، فقلب كفيه ، وقال :

مِنَ النَاسِ مَنْ يَخْفَى أَبُوهُ وَجَدُهُ وَجَدُ أَبِي لَيْلَى لَكَالْبَدْرِ ظَاهِرُ

فلم تثبت به حجة في ذم ، ولا مدح ، وقد بلغ ما أراد "[1] .

وقد تنبه الجاحظ **للسرقة المعيبة- المكشوفة-** وذلك من خلال ما أورده من الأمثلة ،وأكد أن المعاني المبتدعة غالبا ما كانت موضع الجدل و الأخذ من قبل الشعراء ، فذكر أن قول **الأخطل** :

ضَفَادِعُ فِي ظَلْمَاءِ لَيْلٍ تَجَاوَبَتْ فَدَلَ عَلَيْهَا صَوْتُهاَ حَيَةَ البَحْرِ.

وقد سرق معناه بعض الشعراء ، كقول **الذكواني**:

يَدْخُلُ فِي الأَشْدَاق ماءً يُنْصِفُهُ كِيمَا يَنُقُ وَالنَقِيقُ يُتْلِفُهُ [2].

وذكر أن قول **الراعي** :

وغَمْلَى نَصِيٍّ بِالمَتَانِ كَأَنَهَا ثَعَالِبُ مَوْتَى جِلْدُهَا قَدْ تَسَلَعاَ.

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج3،ص215.

[2]-ينظر المصدرنفسه،ج5، ص532.

وقال **الأصمعي** : "سرق هذا المعنى من طفيل الغنوي ، ولم يُجِدْ في السَرَقِ ... والبيت الذي ذكره الأصمعي لطفيل الغنوي أن الراعي سرق معناه هو قوله :

وغَمْلَى نَصِيٍّ بِالمَتَانِ كَأَنَّهاَ ثَعَالِبُ مَوْتَى جِلْدُهَا لَمْ يُنْزَعِ."[1]

2- **أما الحالة الثانية** التي أشار إليها الجاحظ تتجلى في **استعانة الشاعر بمعنى من سبقه ومشاركته فيه** ، وعادة ما يكون هذا المعنى من المعاني الشائعة المعروفة للجميع ، وهكذا يكون المعنى واحدا لديهم والاختلاف بينهم في الألفاظ الدالة على المعنى الواحد والتي يتحكم فيها العروض والروي الذي يختاره كل شاعر ، ولذا يغدو المعنى مشاعا للجميع وليس لأحد الحق أن يدعيه لنفسه.

ولأنه يعزو أن الأصل في السرقات الشعرية يرجع إلى إعجاب المتأخرين بالمتقدمين ، فيقع استحواذ الأواخر على أفكار الأوائل ، لأجل ذلك نجده لا يطلق مصطلح السرقة على هذا النوع من الأخذ لأن المعنى متداول بين العامة ولا يجوز لأحد أن يمتلكه فأطلق عليه مصطلح **"التنازع "** (*) بين الشعراء من حول فكرة واحدة [2].

ولعل ذلك ما جعله يتلطف في استخدام ألفاظ معينة للدلالة على اشتراكهم في المعنى الواحد ، دون أن يستخدم لفظ السرقة في كل هذه التعابير من بينها:

أ- استعماله كلمة **"شبيه"** ويتجلى ذلك في عبارته عن "قول حارثة بن بدر حين قال:

إِذَا مَا مِتُ سُرَ بَنُو تَمِيمٍ عَلَى الحَدَثَانِ لَوْ يَلْقَوْنَ مِثْلِي
عَدُوُ عَدُوِهِمْ أَبَدًا عَدُوِي كَذَلِكَ شَكْلُهُمْ أبَدًا وَشَكْلِي

وهذا **شبيه** بقول **الأعشى** :

عَلِقْتُها عَرَضًا وَعَلِقَتْ رِجْلاً غَيْرِي،وعَلِقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرِجْلُ "[3].

---

[1]- الجاحظ ، الحيوان ، ج6 ، ص 306 – 308 .

(*)- وذلك حين يقول الجاحظ:" كالمعنى الذي **تتنازعه** الشعراء فتختلف ألفاظهم".
[2]-ينظر عبد الملك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ، ص 221 .
[3]-الجاحظ ، البيان التبيين ، ج2 ، ص 214 – 215.

ونجد الجاحظ في موضع آخر يوظف لفظة **(شبيه بهذا)** يقول:" قال **الراجز** وهو يمدح بدلوه:

عَلِقْتَ يا حَارِثُ عِنْدَ الوِرْدِ بِخَابِئٍ لَا رَفْـــلَ التـــرَدِي

وَلاَعَيٌ بِابْتِنَاءِ المَجْدِ

وهذا كقول **بشار الأعمى**:

وَعَيُ الفِعَالِ كَعَيِ المَقَالِ وَفِي الصَمْتِ عَيٌ كَعَيِ الكَلِمِ

وهذا شبيه بما ذهب إليه **شتيم بن خويلد الفزاري** في قوله :

وَلاَ يَشْعَبُونَ الصَدْعَ بَعْدَ تَفَاقُمٍ وَفِي رِفْقِ أَيْدِيكُمْ لَذِي الصَدْعِ شَاعِبُ "[1].

وهو لم يكتف بذكر سرقات الشعر من الشعر فحسب بل تفطن لسرقات الشعراء من النثر من ذلك ما أورده **في البيان والتبيين** :" وذهب الشاعر في مرتبة أبي داود في قوله :

وَأَصْبِرْ مِنْ عَوْدٍ وَأَهْدَى إِذَا سَرَى مِنَ النَجْمِ فِي دَاجٍ مِنَ اللَيْلِ غَيْهَبُ

هذا شبيه بقول جبار بن سلمى بن مالك حين وقف على قبر عامر بن الطفيل ، فقال:" كان - والله- لا يضل حتى يضل النجم ، ولا يعطش حتى يعطش البعير ولا يهاب حتى يهاب السيل ، وكان - والله - خير ما يكون حتى لا تظن النفس بنفسٍ خيرًا"[2].

ب- توظيفه لمصطلح **الأخذ** بدل السرقة وقد سبق لسابقيه أن وظفوه والأصل في **الأخذ** : "حوز الشيء، وذلك تارة **بالتناول** نحو: **"معاذ الله أن يأخذ إلا من وجدنا متاعنا عنده "** [3] وتارة **بالقهر** ، نحو قوله : **" لا تأخذه سنة ولا نوم** [4]**"**[5].

أما في اصطلاح البيان ، **فالأخذ**: هو استغلال الشاعر أو الناثر لما جاد من معاني سابقيه وألفاظهم بنقلها مع تحوير[6]، يقول الجاحظ للدلالة على الأخذ المعنوي : "قال النابغة:

---

[1]- الجاحظ ، البيان التبيين ، ج1 ،ص39.
[2]- المصدر نفسه، ج1، ص78.
[3]- سورة يوسف ،الآية 79.
[4]- سورة البقرة ، الآية 254.
[5]- ينظر مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 ، **مادة أخذ** ، ص 81.
[6]- المرجع نفسه، ص82.

وَثِقْتُ لَهُ بِالنَصْرِ إِذْ قِيلَ قَدْغَزَتْ كَتَائِبُ مِنْ غَسَانَ غَيْرُ أَشَائِبَ
بَنُو عَمِهِ دُنْيَا وَعَمْرُو بْنُ عَامِرْ أُولَئِكَ قَوْمٌ بأَسْهَبَ غَيْرُ كَاذِبٍ
إِذَا مَا غَزَوا بِالجَيْشِ خَلَقَ فَوْقَهُ عَصَائِبَ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِرَ
جَوَانِحٌ قَدْ أَيْقَنَ أَنَ قَبِيلَهُ إِذَا مَا الْتَقَى الجَمْعَانِ أَوَلَ غَالِبِ
تَرَاهُنَ خَلْفَ القَوْمِ خِزْرًا عُيُونُهَا جُلُوسُ شُيُوخٍ فِي ثِيَابِ الأَرَانِبِ

فأخذ هذا المعنى **حميد بن ثور الهلالي** فقال:

إِذَا مَا غَزَوْا يَوْمًا رَأَيْتُ عِصَابَــةً مِنَ الطَيْرِ يَنْظُرْنَ الذِي هُوَ صَانِعُ

وقال آخر **مسلم بن الوليد** :

يَكْسُو السُيُوفَ نُفُوسَ النَاكِثِينَ بِهِ وَيَجْعَلُ الرُوسَ تِيجَانَ القَنَا الذُبْلِ
قَدْ عَوَدَ الطَيْرُ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهِــــا فَهُنَ يَتَبِعْنَهُ فِي كُلِ مُرْتَحَلٍ"[1]

وأورد الجاحظ في موضع آخر " قول ذو الرمة: إذا قلت كأن ، فلم أجد مخرجا ، فقطع الله لساني وأنشد :

لاَ أَتَقِي حِسْكَ الضَغَائِنِ بِالرُقَى فقُلْ الذَلِيلُ وَلَوْ بَقِيتَ وَحِيدًا
لَكِنْ أَعُدُ لَهَا ضَغَائِنَ مِثْلَهَــــا حَتَى أُدَاوِي بِالحُقُودِ حُقُوداَ
كَالخَمْرِ خَيْرُ دَوَاءِهَا مِنْهَا بِهَــا تُشْفِي السَقِيمَ وَتُبَرِئُ المَنْجُودَا

فأخذ الحكمي هذا المعنى فقال:

وكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَـــــذَةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا " [2]

وذكر أبو عثمان أن قول " **يزيد بن مفرغ** :

العَبْدُ يَقْرَعُ بِالعَصَـــــــــــا وَالحُرُ تَكْفِيهِ المَلاَمَـــــةُ "[3]

وقال : أخذه من **الصلتان الفهمي** حيث قال:

العَبْدُ يَقْرَعُ بِالعَصَـــــــــــا وَالحُرُ تَكْفِيهِ الإِشَـــــارَةُ

---

[1]- الجاحظ، الحيوان ، ج7 ، ص 21 – 22.

[2]- المصدر نفسه، ج5 ص 164.

[3]- البيت في طبقات ابن سلام ، ص 689 ، والكامل للمبرد ، ج1 ، ص 272 ، والوساطة ص 196 ، والأغاني ، ج18 ، ص 187 ، العمدة ،ج2 ،ص 296.

وقال **مالك بن الريب**:

العَبْدُ يَقْرَعُ بِالعَصَـــــــــــــا وَالحُرُ يَكْفِيهِ الوَعِيـــــدْ

وقال **بشار بن برد**:

الحُرُ يَلْحَى وَالعَصَا للْعَبـــْـــدِ وَلَيْسَ لِلْمِلْحَفِ مِثْلَ الرَدِ.[1]

ومما تقدم يمكن أن نستخلص:

1- أن الأخذ على العموم **يعد قادحا لأصالة** الآخذ :قال عبيد الله الكاتب ، معلقا على كلام لعبيد الله بن الحسن(168 هـ) :**"ما أحسن ما تكلم به !على أنه أخذ مواعظ الحسن** [*] **ورسائل غيلان فلقح بينهما كلاما ."**[2]

2- إنه **فاش في معاني الأواخر وألفاظهم** ، والدافع له هو جودة المأخوذ عليه قالوا : **"لم يدع الأول للآخر معنى شريفا ولا لفظا بهيا إلا أخذه "**[3] فندرة المعاني وامتلاك القدماء لها كانت السبب الأول الذي أدى إلى تفشي السرقة في شعر الشعراء المحدثين .

3- وعليه ندرك أن **الاتهام بالأخذ** في نظر الجاحظ لا يحتاج إلى أكثر من شرطين:

أ- **تأخر زمان الأخذ ، وإن في الوفاة فقط**

ب- **اشتراكه مع المأخوذ عنه في المعنى أو اللفظ نوعا من الاشتراك** [4] حتى إنهم ليجعلون قول الشاعر:

"هُمْ وَسَطٌ يَرْضَى الإِلَهُ بِحُكْمِهِـمْ إِذَا طَرَقَتْ إِحْدَى اللَيَالِي بِمُعْظَمِ

من قول الله تبارك وتعالى:" **وكذلك جعلناكم أمة وسطا**"[5]"[6] وإن كان القرب بين المعنيين ضئيل ولا يتضح إلا للناقد البصير، إلا أن النقاد عدوه نوعا من الأخذ وهو ما

---

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين ، ج3 ، ص 34 – 35

*- **مواعظ الحسن** : يعني احسن البصري أبا سعيد (110هـ)الواعظ القاص الذي كان يشبه برؤبة بابن العجاج في فصاحة لفظه وعربيته ، والذي اختار له أبو عثمان كثيرا من المواعظ في كتاب البيان والتبيين ويشهد بأنه لا يعرف من النساك والعباد أخطب منه ، وعده من أرباب الكلام ورؤساء أهل البيان . ينظر أب بكر بن خلكان ، وفيات الأعيان وأنبياء أبناء الزمان ، ت إحسان عباس ، ج2 ، دار صادر ، بيروت ، ص 69 – 73.

[2]- الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، ص 295.

[3]- ينظر المصدر نفسه،ج3 ، ص 326.

[4]- ينظر زكي الصباغ ، البلاغة الشعرية في البيان والتبيين ،ص 283.

[5]- سورة البقرة،الأية42. [6]- الجاحظ ،البيان والتبيين،ج3،ص225.

أطلقوا عليه **لفظ الاقتباس** ، فهو- من خلال المصطلح- وإن كان لا يفصح على الأخذ القبيح الذي يحط من قيمة الأديب إلا أنه يعد ضربا من السرقات في المؤلفات النقدية.

ومما لا شك فيه أن احتمال الاتهام بالأخذ استنادا إلى هذين الشرطين واسع جدا وظالم جدا ، ولعل ذلك ما جعل أبا عثمان يبتعد في تعبيره عن **الجزم به** ، فنسب القول لغيره تارة : **"قالوا: لم يدع"** [1] ، **"ويجعلون ذلك من** ..." واحتاط لنفسه بـ **(لعل)** تارة أخرى ، قال معقبا على شطر **حميد بن ثور الهلالي** :

"أَرَى بَصَرِي قَدْ رَابَنِي بَعْدَ حِدَةٍ وَحَسْبُكَ داَءُ أَنْ تَصِحَ وَتَسْلَمَـــا"[2]

"ولعل حميدا أن يكون أخذه عن **النمر بن تولب** ، فإن النمر قال :

يُحِبُ الفَتَى طُولَ السَلاَمَةِ وَالغِنَى فَكَيْفَ تَرَى طُولَ السَلاَمَةِ ، يَفْعَلُ"[3]

فتعبيره بـ **(لعل)** ينبئ عما اتصف به من روية وأناة ذلك لأن احتمال الأخذ قائم ، لأن **النمر** أشعر وأسن ، ولكنه غير حاسم ،لأنهما متعاصران وتلاقيهما قد يكون من قبيل الاتفاق وتوارد الخواطر[4] ، وما يلفت انتباهنا خاصة هو تحرزه في استخدام المصطلح النقدي الملائم والبعيد عن التجريح ومما يؤكد ذلك إيثاره -في البيان- للفظ الأخذ نفسه دون السرق ولم ترد مادة **(السرق)** الاصطلاحية في تعبيره الخاص قط ، وإنما وردت على لسان غيره مرتين فقط [5].

وما نرومه في مؤلفات الجاحظ أنه لا يكشف عن المعنى المسروق بين الشاعرين مباشرة – مثل ما نلاحظه عند غيره من النقاد كالآمدي والجرجاني والزمخشري – بل غالبا ما كان يلمح إلى التداخل المعنوي بين الأبيات ويتلطف في استخدام العبارة فيشير إلى ذلك – أحيانا – بقوله **(وقال في هذا المعنى)** وربما كان تقديرا لجهد **الشاعر** فالآخذ مهما اختطف من إبداع سابقيه إلا أننا نلمح - في الحقيقة - اختلافا بين كل إبداع

---

(1)- ينظر المصدر السابق، ج3 ، ص 326 (والقول هو: **لم يدع الأول للآخر معنى شريفا ولا لفظا بهيا إلا أخذه**).

(2)- المصدر نفسه،ج1 ، ص 154 ، والشعر والشعراء، ص 390 ، والكامل ، ج1 ، ص 218.

(3)- المصدر نفسه ، ص 154 ، و جزم الحاتمي في الرسالة الموضحة بأن حميدا نظر إليه وأخذه، أما أبو هلال في الصناعتين ،ص 44 ، فقد أقر أن النمر أول من نطق بهذا المعنى ، وذهب الخالديان في الأشباه والنظائر ، ج1 ، ص 37 – 38 ،إلا أن بيت حميد (وإن كان أخذه ممن قبله ، فقد زاد عليه إلا أن النمر بن تولب أول من أتى بهذا المعنى في قوله :
ودعوت ربيي بالسلامة ،جاهدا **** لينصحني فإذا السلامة داء.

(4)- ينظر مصطلحات نقدية وبلاغية في البيان والتبيين ص 57 – 58.

(5)- ينظر محمد منذور ، النقد المنهجي عند العرب ص 355 و أحمد شايب ، أصول النقد ، ص 266 .

وآخر نتيجة اختلاف **الطبع ، والموهبة والإطار** الذي ترعرع فيه كل شاعر ،ومن أمثلة ذلك ما أورده الجاحظ ، أن **حسان بن ثابت** قال :

مَا أُبَالِي أَنَبَ بِالحُزْنِ تَيـْـــسَ أَمْ لَحَانِي بِظَهْرِ الغَيْبِ لَئيـِـــمُ

وأنشد:

خُبِرْتُ أَنَ طُوَيْلِبًا يَغْتَابُنـَـــــــا بِعَضْيَهَةٍ ، يَتَنَحَلُ الأَقْوَالاَ

مَا ضُرُ سَادَةِ نَهْشَلٍ أَهْجَاهـُمْ أَمْ قَامَ فِي عُرْضِ الخَوَيِ فَبَالاَ

وقال **الفرزدق** في **هذا المعنى:**

مَاضَرَ تَغْلَبَ وَائِلُ أهَجَوْتـَـــــهَا أَمْ بَلَتْ حَيْثُ تَنَاطَحَ البَحْـرَانِ

وقال الآخر في **هذا المعنى :**

"مَا يُضير البَحْرَ أَمْسَى زَاخِرًا إِنْ رَمَى فيهِ غُلاَمٌ بِحَـــــــجَرْ"[1].

"وقال سعد بن ربيعة بن مالك بن سعد بن زيد مناة بن تميم:

أَلاَ إِنَمَا هَذَا الهِلاَلِ الذِي تـَـــرَى وإِدْبَارُ جِسْمِي مِنْ رَدِيءِ العَثَرَاتِ

فَكَمْ مِنْ خَلِيلٍ قَدْ تَجَلَدْتُ بَعْـــدَهُ تَقْطَعُ نَفْسِي بَعْدَهُ حَســـــرَاتٍ

وقال **الطرماح** بن حكيم **في هذا المعنى :**

وشَيَبَنِي أَنْ لاَ أَزَالُ مُنَاهِـــــضًا بِغَيْرِ قِوَى أَنْزُو بِهَا وَأَبـُـــــوعُ

وَأَنَ رِجَالَ المَالِ أَضْحَوْا وَمَالَهُمْ لَهُمْ عِنْدَ أبْوَابِ المُلُوكِ شَفِـيـــعُ

أَمُحْتَرِمِي رَيْبَ المَنُونِ وَلَمْ أَنـَلْ مِنَ المَالِ مَا أَعْصِي بِهِ وَأُطِيـــعُ "[2]

وأحيانا نجد **أبا عثمان** يعلق على تشابه الشاعرين في المعنى الواحد بعبارة **"ومثله أيضا أورام مثله"** ومن أمثلة ذلك قوله :" وكان مالك بن دينار يقول في قصصه : ما أشد فطام الكبير! وهو كما قال القائل:

وتَرُوضُ عُرْسُكَ بَعْدَمَا هَرِمَـــتْ وَمِنَ العَنَاءِ رِيَاضَـــــةُ الهَـــرَمِ

ومثله أيضا قول **صالح بن عبد القدوس** :

---

(1)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج3،ص232.

(2)- المصدر نفسه،ص223.

وَالشَيْخُ لا يَتْرُكُ أَخْلاَقَـــــــــهُ حَتَى يُوَارَى فِي ثَرَى رَمِيسِـــــــــهِ
إِذَا ارْعَوَى(*) عَادَ إِلَى جَهْـــــلِهِ كَذِي الضَنَى عَادَ إِلَى نَكْـــــــسِـهِ"[1]

وقال "**الراجز**:

طَالَ عَلَيْهِنَ تَكَالِيفُ السَـــــــرَى وَالنَصُ فِي حِينِ الهَجِيرِ والـضُـــــحَى
حَتَى عَجَاهُنَ فَمَا تَحْتَ العَجَـــــى رَوَاعِفُ يَخْضِبْنَ مَبِيضَ الحِـــمَـــى

سمع ذلك أبي وهيب **فرام مثله** فقال:

يَخْضِبُ مُرْوًا دَمًا نَجِيعًا مِنْ فَرْطِ مَا تُنْكَبُ الحَوَامِي "[2]

كما وظف **الجاحظ** لفظ الاحتذاء للدلالة على تقليد الشعراء لأشعار سابقيهم يقول: "قال بعض الكتاب: معاني ثمامة الظاهرة في ألفاظه الواضحة في مخارج كلامه ، كما وصف الخريمي شعر نفسه في مديح أبي دلف حيث يقول:

لَهُ كَلِمٌ فِيكَ مَعْقُولَةٌ إِزَاءَ القُلُوبِ كَرَكْبِ وُقُوفِ

ويظنون أن الخريمي إنما **احتذى** هذا البيت على أيوب بن القرية ،حين قال له بعض السلاطين ، ما أعددت لهذا الموقف: قال : ثلاثة حروف ، كأنهن ركب وقوف : دنيا وآخرة، ومعروف " [3]

وقد علق **الجاحظ** على المعنى الشائع الذي تدوول حتى أصبح عام مبتذل بقوله : "**وهذا كثير جدا**" كقول:" الراعي النميري:

إِنَ السَمَاء وَإِنَ الرِيحَ شَاهِدَةً وَالأَرْضُ شَهْدُ وَالأَيَامُ وَالبَلَدُ
لَقَدْ جُزِيتُ بَنِي بَدْر بِبُغْيِهِمْ يَوْمَ الهَبَاءَةِ يَوْمًا مَالَهُ قَوَدُ

وقال نُصَيْبْ في هذا المعنى يمدح سليمان بن عبد الملك:

أَقُولُ لِرَكْبِ صَادِرِينَ لَقِيْتُهُمْ قَفَا ذَاتِ أَوْشَالٍ وَمَوْلاَكِ قَارِبِ

---

*- ارعوى: نزع وكف عن جهالاته.
(1)- الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، ص 145 – 146
(2)- المصدر نفسه ،ج3 ،ص 298.
(3)- المصدر نفسه،ج1،ص135.

قِفُوا خَبِرُونِي عَنْ سُلَيمَانَ إِنَنِي لَمَعْرُوفَةٌ مِنْ أَهْلِ وَدَانِ طَالِبُ
فَعَاجُوا فَأَثْنَوا بِالذِي أَنْتَ أَهْلَهُ وَلَوْ سَكَتُوا أَثْنَتْ عَلَيْكَ الحَقَائِبُ

وهذا كثير جدا"[1].

كما أشار **الجاحظ** إلى أن هناك من المعاني والصور من يستعسر على المقلدين بلوغها لجودة تركيبها وبراعة معناها ولا يبلغها إلا الشاعر الفحل وإذا راموا تقليده افتضح أمرهم وبان عجزهم :"إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب ، فإنه وصفه ، فأجاد صفته ، فتحامى معناه الجميع ، فلم يعرض له أحد منهم ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه ، أن صار دليلا على سوء طبعه في الشعر.

قال **عنترة** :

"جَادَتْ عَلَيْهِ كُلَ عَيْنٍ ثَـــرَةٍ فَتَرَكْنَ كُلَ حَدِيقَةٍ كالَدِرْهَمِ
فَتَرَى الذُبَابَ بِهَا يُغْنَى وَحْدَهُ هَزِجًا كَفِعْلِ الشَارِبِ المُتَرَنِمِ
غَرْدًا يَحُكُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِـــهِ فِعْلَ المُكِبِ عَلَى الزِنَادِ الأَجْذَمِ

وعلق **أبا عثمان** على البيت بقوله :" **ولم أسمع في هذا المعنى شعرا أرضاه غير شعر عنترة** "[2] ، فقد عده من التشبيهات العقم التي يستحيل على أي شاعر أن يبلغها أو يأتي بمثلها ودفعه اعجابه بهذا المعنى إلى القول :" **ولو أن امرئ القيس عرض في ذلك المعنى لعنترة لأفتضح"**[3].

كما نبه الجاحظ إلى المسألة التي لطالما حرص النقاد اللاحقين على تأكيدها أن الإبداع لا يحكم بتقدم الزمن كما أن السرقة لا تحكم بتأخر الزمن فالإبداع منوط بذكاء وموهبة الشاعر، ولأجل ذلك يرى الناقد أنه قد يكون الشاعر المقلد أقدر من المبدع على معناه ، عندما يزيده جمالا ووضوحا ، ويزيد من حسن سبكه فيغلب عليه رغم تأخره عن

---

(1)- المصدر السابق، ج1، ص 105.

(2)- ينظر الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج3 ،ص 311 .

(3)- المصدر نفسه ،ج3 ، ص312 .

صاحبه ،وعليه فالعبرة هنا لمن يحسن التعبير ، ويجيد السبك والتصوير أكثر من غيره ، ولا قيمة للتقدم في الزمن ولتوضيح ذلك ،أورد قول **بشار** :

"كَأَنَ مُثَارَ النَقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُنَا لَيْلَ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

وقال **عمرو بن كلثوم** :

تَبْنِي سَنَابِكَهُم مِنْ فَوْقِ أَرْؤُسِهِمْ سَقْفًا كَوَاكِبُه البِيضُ المَبَاتِيرُ

وهذا المعنى قد غلب عليه بشار"[1] رغم تأخر زمانه.

فإنصاف **الجاحظ** في نظرته النقدية وعدم انحيازه للقديم أو الحداثة جعله لا يوصم بالسرقة إلا من قلد وقصر، بل الأكثر من ذلك أنه كان يوظف العديد من العبارات والمصطلحات الدالة على الأخذ والاحتذاء حتى يتحاشى هذا المصطلح النقدي-السرق- لبغضته في السمع وهو بتعبيره ذاك قد أشار إلى معنى الاشتراك والتشابه بين الشعراء ، وبرأ أصحابها من النعت باللصوصية والسرقة .

ويتجلى عدله وحزمه أكثر في تقريره أن المعنى ملك لمن يحسن التعبير عنه أو يجيد التصوير ويصيب التشبيه لا لمبتكره فحسب ،لأن أي إبداع لابد أن يتغذى من ثمرة الماضي لكون أن أية صورة ذهنية - بحسب طرح الجاحظ- أرضيتها الصورة الذهنية السابقة ، والمحك في الحكم على اقترانهما يرجع إلى محور الزمن الذي يعمل على التكثيف والتنظيم والترك والأخذ ، وأيا كانت طريقة التكييف ، فإن ابتعاد **الصورة المولودة** عن **الصورة الأم** في عناصر الشبه لا ينفي ارتداد الجديد في التماس أصل النسبة إلى الماضي الأكيد "[2].

ومن ثم يتبين لنا بجلاء أن **الجاحظ** لم يكن من النقاد الذين حرصوا على تخليد التراث القديم ،وذم كل إبداع محدث بالسرقة والإغارة ، بل اعتبر أن ظاهرة السرقة وقلب المعاني وأخذها قد وجدت عند القدماء والمحدثين ولم يسلم منها كل من الجيلين ، وقد أشار الجاحظ إلى هذا في قوله :**"نظرنا من الشعر القديم والمحدث ، فوجدنا المعنى يقلب ويؤخذ**

---

[1]- المصدر نفسه ، ج3 ، ص 123 .

[2]- الأزهر الزناد، نسيج النص، دار الاديب،ط1، بيروت،1995،ص52.

بعضه من بعض"[1] فالجاحظ يرصد ظاهرة أخذ المعنى مشيرا إلى ذيوعها وانتشارها في الشعر قديمه وحديثه ، وهذا الأخذ لا ضير فيه في نظر الجاحظ - كما توحي عبار ته - لاسيما وأنه قد جعل المعاني مطروحة في الطريق ، أي أنها تراث شائع لا حيازة لأحد عليه ومن ثم فلا يحظر على أحد تناوله.

4-تأسيس ابن طباطبا لقضية (المعاني المشتركة)-السرقة-:

يعد كتاب **(عيار الشعر) لابن طباطبا** (322) من أبكار المؤلفات التي وصلت إلينا والتي تجمع بين القضايا النقدية والبلاغية ، وقد عرض ابن طباطبا لقضية السرقات ولكنه لم يوردها بهذا المصطلح التهجيني بل تطرق إليها بمصطلح**(المعاني المشتركة)***، ولعل أول شيء لفت انتباهنا ونحن نتقصى كيفية دراسته لهذه القضية النقدية هو اعترافه صراحة بعسر صناعة الشعر لدى الشعراء المحدثين، وقد بلغت شدة إدراك الناقد لهذه المعضلة ومدى معاناة المتأخر-عكس المتقدمين- في إيجاد المعاني القح أن وصفها **بمحنة الشعراء المحدثين** يقول :" **والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة ، وإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول"**[2] ولهذا السبب أجاز للشعراء المتأخرين الاقتداء بشعر الأقدمين وترسم خطاهم شريطة الاقتداء بالمحسن لا بالمسيء.

ويعد **ابن طباطبا** من النقاد- المنصفين- الذين استوعبوا أنه ليس بإمكان أي مبدع أن يبدع شعره من العدم ، كما أن اقتناعه بضرورة نهوض النص (الشعري) على استيعاب النصوص الأخرى ، جعله ينبه الشاعر بأن " **يديم النظر في الأشعار التي اخترناها لتلتصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكان كوادٍ قد مدته**

---

(1)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج3،ص125.

(*)- وذلك دليل على حرص الشاعر وحفظ مكانة الأديب الأدبية.

(2)- أحمد ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ت عباس عبيد السائر ، مراجعة نعيم زرزور ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،1982 ، ص 15.

سيول جارية من شعاب مختلفة ، أو كطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ، ويغمض مستنبطه" [1] .

وهو برأيه هذا أشار إلى أن ما عبر عنه بعبارة :"**إدامة النظر في الأشعار**"، والتي لا تعد في حقيقة الأمر إلا صورة من صور رواية الشعر التي سبق لابن سلام أن أشار إليها ، وبين مدى مساهمتها في ظاهر ة التقليد والسرق بين الشعراء، فماهي إلا وسيلة من الوسائل التي تدفع الشعراء للولوج في عالم التبعية ، لأن حسن تأمل الشاعر للنماذج الشعرية الجيدة وإدامة النظر فيها ، لاشك أن تنثال عليه وهو ينسج إبداعه، ولذلك نجد الدكتور **نجاتي** يطلق على هذه القوة الباطنة المخزنة للموروث الأدبي" **بالحافظة الذاكرة** " فهي تجسد وظيفتي **الحفظ والتذكر** " فهي **حافظة** لصيانتها ما فيها، **ومتذكرة** لسرعة استعدادها لاستنباته والتصور به ، مستعيدة إياه إذا فقد"[2] وفي ظل هذه النظرة تصبح عملية الحفظ والتذكر التي يمارسها المبدع سمة من سمات نبوغه الشعري يقول **ستيفن سبندر**:"فالذاكرة إذا مارسها الشاعر بطريقة معينة هي بمثابة الموهبة الطبيعية للنبوغ الشعري، إذ أن الشاعر فوق كل شخص لا يبني أبدا بعض الانطباعات الحسية التي خيرها ، والتي يمكن أن يعيشها مرارا وتكرارا وهي محتفظة بصورتها الأصلية"[3].

فعملية **الاستعادة** التي يقوم بها الشاعر بالتعاون مع الوهم والحس تمارس على ما هو مخزون في مصورة المبدع وحافظته من صور ومعاني وهي عملية لا يستغني عنها المبدع أيا كان ، وهذه الفكرة بالذات كان يتوجب على كل ناقد أن يدركها ، ولو فعلوا ذلك لأصبح من غير العبث أن يتحدث الناقد عن أهمية التجارب الماضية في إثراء وتنويع الإبداع الأدبي ، وكان من المحال إطلاق مثل هذه المصطلحات- السرقة ، الإغارة ، الغصب- على إبداعات تعسرعلى أصحابها بناءها .

فمبدأ **الحفظ والنسيان** الذي أقره ابن طباطبا يعد من دعائم **النصوصية** ، والتي هي بمثابة نصوص مخزنة في الذاكرة -غير محسوسة-لكنها غالبا ما تتحكم في صفة النص

---

(1)- المصدر السابق ،ص 16.
(2)- عبد القادر هني، نظرية الابداع في النقد العربي القديم ،ص63.
(3)- المرجع نفسه،ص96.

المكتوب.[1] وهذا يتوافق -إلى حد كبير- مع نظرة النقاد الغربيين في دراستهم لقضية السرقات والتي عالجوها تحت مصطلح **التناص** - وهو ما سنتطرق إليه في الفصل الموالي- حيث أكد **رولن بارث** أن **" كل نص ما هو إلا نسيج من إستشهادات سابقة"**[2]

غير أن التأمل المضني لنص ابن طباطبا يفرز عددا من الآراء التي حرص الناقد على تدعيمها وتوضيحها بالأمثلة حيث :

1- أكد على ضرورة التأمل في أشعار العرب وحفظها حتى تترسخ أصولها في ذهنه وقد مثل لذلك بتجربة خالد بن عبد الله القسري فإنه قال :**" حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي :تناساها ، فتناسيتها ، فلم أر بعد شيئا من الكلام إلا و سهل علي ، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه ، وتهذيبا لطبعه ، وتلقيحا لذهنه ، ومادة لفصاحته ، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته"**[3] غير أننا نلفي أن الناقد وإن كان يحرص على **ضرورة الحفظ والتأمل** لتجويد لسانه وتلقيح ذاكرته ، إلا أننا نجده يؤكد- وإن لم يكن ذلك واضحا في قوله- في الوقت ذاته على أن هذه المعاني التي تترسب في ذاكرة الشاعر نتيجة قراءاته وتأمله الدائب في أشعار السلف لا ينبغي أن تنثال على لسان الشاعر دون **تغيير أو تحوير** ، بل وجب على المبدع نتيجة التأمل أن يستوعب تلك المعاني ويهضمها - إن صح التعبير- حتى تتعمق في كيانه ،وتصبح جزءا لا يتجزأ من أحاسيسه ومشاعره ، فإذا ما كانت لحظة الإبداع الشعري تداعت تلك المعاني،وقد تغيرت معالمها ، وأمحت بطاقاتها التي تشير إلى مصادرها ، فتتشكل على لسان الشاعر تشكيلا فنيا جديدا معبرا عن ذاتيته ومواقفه الخاصة من الحياة وذلك نتيجة **ما يضفيه** عليه الشاعر من **صبغة فنية** تبرز **براعته الشعرية** .

2- توظيفه لمصطلح التأمل أو **الحفظ ثم النسيان** حتى لا يقع المبدع في بوتقة التبعية والأخذ ،فالنسيان يجعل الشاعر ينسج نصا جديدا متداخلا مع النصوص القديمة المختزنة، فتتوارد مع إبداعه بعض الأفكار والمعاني الماضية تساعده على النسج ، وهو ما

---

[1]- نور الدين صدار ، النقد العربي القديم وجذور نظرية التناص ، مجلة قراءات ، ع1 ، أفر يل 2008 ، منشورات المركز الجامعي معسكر ، ص 236.

[2]- رولن بارت ، نظرية النص ، ت محمد خير البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع3 ، ص 96.

[3]- ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 17.

يعد نوعا من الأخذ الأحسن ، ونادرا ما يتفطن له النقاد ، أما القول بنقيض هذا - أي الحفظ دون النسيان - سيؤدي بصاحبه إلى السرق المستهجن ، لأن الشاعر ينسج أبياتا نقلها حرفيا من مجموع مخزونه ، فتبدو له أنها من صنعه الخاص ، غير أنها في واقع الأمر مجرد أبيات مسروقة من محفوظاته المبثوثة في ذاكرته وعلة ذلك كله **عدم نسيان** الشاعر لجعبته المحفوظة ويمكن تمثيل نظرية ابن طباطبا بالمعادلة التالية :

إطالة النظر + الحفظ المكثف لإنتاج السابقين+ النسيان (بعد مدة زمنية) ← الشروع في عملية الإبداع+ بقاء بعض الأفكار والمعاني معلقة في الذاكرة الحافظة للشاعر+ الاستعادة من قبل الذاكرة ← تداخل النص المبدع مع بعض المعلقات المخزنة + مع التغيير ← حدوث الإبداع المصبوغ بلمسة الشاعر الفنية : دون السرق ← وهو ما أطلق عليه النقاد (الأخذ الحسن) .

أما الفرضية الثانية يمكن تمثيلها كالآتي:

إطالة النظر+ الحفظ المكثف+ عدم النسيان والعمل على ترسيخها في الذاكرة الحافظة للمبدع ← يغلب على النص التقليدلا الإبداع ← عودة النصوص المخزنة أثناء الكتابة + مع النقل الحرفي ← دون شعورالأديب(اللاشعور)← يقع المبدع في السرقة ← أوالأخذ المستهجن ،وهوالنوع الذي ذمه ابن طباطبا في كتابه ،ونها الشاعر من الوقوع في شباكه يقول:**"ولا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره ، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول ، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته ، أو يوجب له فضيلة "**[1].

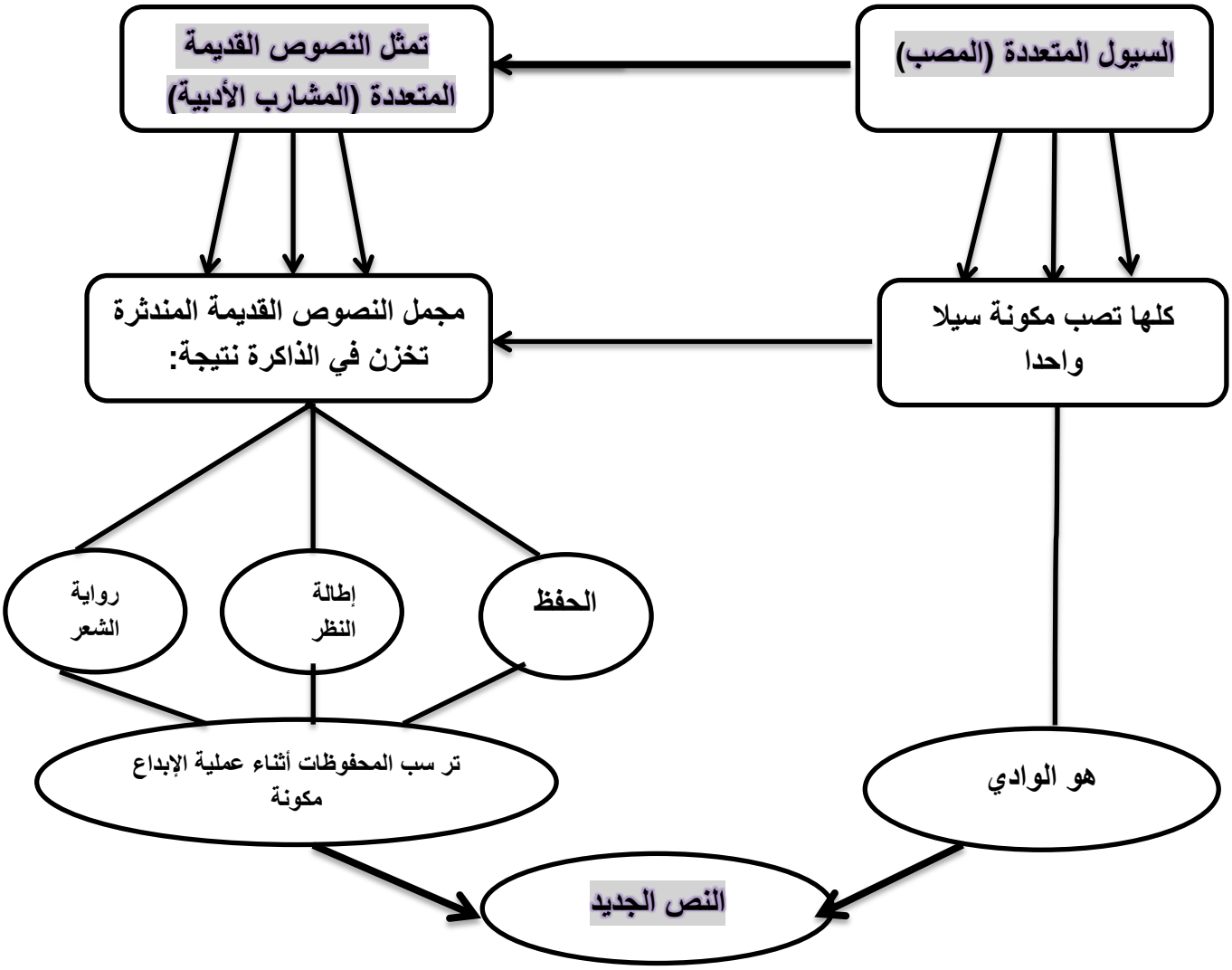
3- السرقة الجيدة في نظر **ابن طباطبا** هي ما أجاد الشاعر تصويرها تصويرا فنيا موحيا يحمل مجموعة من الدلالات تتوارى في ثناياها الفكرة القديمة ، وقد أجاد الناقد في التعبير عن ذلك حين شبه النص المأخوذ بالسبيكة المفرغة من جميع أصناف المعادن ، فإن

[1]- المصدر السابق، ص 16 .

كانت السبيكة الواحدة تنتج عن انصهار معادن عديدة ، فكذلك تستبدل النصوص الكثيرة بالنص الواحد.

4- وبين أنه لولا النصوص السابقة لما تشكل النص الأدبي المحدث -المأخوذ- ومثل لهذا بالسيول الجارية التي تتشعب من جهات عدة غير أنها في نهاية المطاف تكون سيلا واحدا هو الوادي

5- وهذه الأمثلة كلها استدل بها ابن طباطبا للدلالة على **غموض المأخذ** من جهة ، وعلى أن **المأخوذ أشبه بالمادة الخام** التي يكون للشاعر فضل تشكيلها وخلقها فنيا من جهة أخرى ،ولهذا السبب نرى أن محنة الشعراء المحدثين في صنع إبداعاتهم أشد على المتقدمين لسبقهم في ابتكار المادة الخام ، ولم يتبق للمتأخرين من سبيل سوى أخذ تلك المادة وإعادة صهرها وبناءها ، ويتطلب إبداع المحدث مضاعفة الجهد لنسج النص الذي كان يسهل على المتقدم نسجه-النص الأصل- ولذلك أصبح يطلق عليها محنة الشعراء المحدثين ونمثلها كالآتي :



ومن هنا يتجلى لنا بوضوح الفرق بين الشاعر المتقدم والمتأخر بحسب نظرة ابن طباطبا :

الشاعر المتقدم ←ينسج مباشرة المادة الخام ←الموصوفة بالبكر(مادة أولية مبتكرة) له القدرة على خلق المعاني والأفكار (جهد1)

الشاعر المتأخر ←يأخذ المادة الخام القديمة ← يصهرها ويفتت معانيها ويفهم دلالة ألفاظها جيدا

جهد 1 (الأم) جهد 2

ليتمكن من إعادة بناءها وفق قالب جديد يخفي به←عدم القدرة على خلق المعاني مباشرة ، لسبق طرقها ← ضيق مجال الإبداع ← محنة المحدث

جهد 3 (الأخذ)

وعليه لا يقتصر دور الشاعر الآخذ-المقلد- في الأخذ فحسب بل **الأخذ وإعادة إخراج الإبداع المقلد في معرض جديد** ، فهؤلاء الشعراء كما يقول **جونسون**:" ليسوا كالوحش الذي يبتلع ما يأخذه غير ناضج ، ولكنهم كالإنسان المهذب الذي يتناول ما يطعمه بشهية ، وتكون لديه معدة قوية لتحويل ما طعمه إلى غذاء مفيد "[1].

وقد اتفقت نظرة **ابن طباطبا** مع **ابن خلدون** الذي أكد في مقدمته أن الشاعرلا يستطيع أن يرقى إلى مرتبة الشاعرية ما لم يكن له مخزون شعري يمده بما يحتاج من المعاني والأفكار التي علقت بذاكرة الشاعر ، **فالحفظ** الذي أورده **ابن خلدون** هو نفسه **إطالة التأمل** الذي اعتبره ابن طباطبا إحدى المبادئ الأساسية للأخذ، ويقول **ابن خلدون**: **"واعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا : أولها الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ، ثم بعد الإملاء من الحفظ رشحن العزيمة**

[1]- مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي ، ص 267 .

للنسج على المنوال ،قبيل النظم وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ ... ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ "[1].

فابن خلدون-برأيه هذا-أكد النظرة التي أرساها **ابن طباطبا** والتي مفادها أن النصوص الأدبية لا تنشأ أبدا من العدم ، لأن اكتساب الشاعر للشعرية ترد إلى القوى النفسية، التي تتولد عن الصورة الذهنية للتراكيب المنتظمة الناتجة عن التعامل مع أشعار العربي وحفظها وهذه الصورة **"ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال"**، إن تشبيه **ابن خلدون** الصورة الذهنية بالقالب يقترب لتشبيه **ابن طباطبا** النص الأدبي بالوادي المتولد عن تدفق عدد من السيول-النصوص القديمة المخزنة- التي تعد بمثابة الأنموذج البنائي الذي ينتج المادة الأدبية في حدوده ، وهو الأنموذج الذي **"يكشف عن تلك النماذج التي سماها ابن خلدون الصورة الذهنية المتسترة خلف عناصر النصوص المحققة"**[2] .

فقد قدر كل من الناقدين أهمية المحفوظ وجودته ، إذ أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب جهود من سبقوه في مجالات الإبداع المختلفة من يتسنى له امتلاك الأدوات التي تساعده في العملية الإبداعية "لأن هذه الأشياء تشحذ القريحة ، وتدعي الفطنة ، وإذا كان صاحب الصناعة عارفا بها تصير المعاني التي حفظها وتعب في استخراجها ، كالشيء الملقى بين يديه ، يأخذ منه ما أراد ، ويترك ما أراد "[3].

فالأخذ من السابق حتمية وما على الآخذ إلا أن يبدع داخل هذا المأخوذ حتى لا يستهجن عمله،وينتقي من مجموع محفوظاته ما يساعده على نسج إبداعه بأسلوبه الخاص ، لأن توظيف الشاعر لمخزونه دون تغيير سيوقعه-لا محالة- في الأخذ الأعمى فلا سبيل للإبداع إذن إلا من خلال **الأسلوب** ، خاصة وأننا على يقين تام أن اللغة ملك عام ، ومن ثم فلا فكاك من التقليد لتداخل كلام العرب وأخذ بعضه برقاب بعض **"فالمعاني تعتلج في الصدور ، وتخطر للمتقدم تارة والمتأخر تارة أخرى والألفاظ مشتركة مباحة ، وبعد فمن**

---

[1]- عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون ، المقدمة ، ت درويش الجويدي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط2 ، 1996 ، ص 1105.

[2]-ينظر المصدر نفسه ، ص 1110.

[3]- ابن الأثير ، المثل السائر ، ج1 ، ص 57.

الذي تعرى من الاشتباه وتفرد بالاختراع والابتداع ،لا أعلم شاعرا جاهليا أو إسلاميا إلا وقد احتذى واقتدى ، واجتذب واجتلب " [1]

ومن ثم تنحصرنظرة النقاد-كابن طباطبا ،ابن خلدون ،الحاتمي ،ابن الأثير وغيرهم- اتجاه النصوص الأدبية بوصفها إبداعا في اللغة لا يخرج عن **الموروث** ،لأن **اللغة** الإبداعية في "**الموروث والإبداع** معركة داخل ساحة الموروث، والتجديد ما هو إلا بحث عن صيغة تفترضها القصيدة ، **فاللغة** هي **"الأنا الجمعي"** و**الأسلوب** هو**"الأنا الفردي"**[2]،فاللغة الشعرية ماهي إلا استرداد وإعادة إنتاج لما تواضع عليه السلف ، وهي تمثل الأنا الذي تشترك فيه الجماعة-العرب- ،ولكن ما يجعل هذه النصوص تتمايز عن سابقيها وتنفرد عنها هي تلك الخصوصية الفردية-الأنا الفردي-التي يكسي بها كل شاعر قصيدته وذلك بقدر تجويده لأسلوبه وصياغته.

وقد أباح ابن طباطبا شرعية الأخذ لدى الشاعر ، لكن شريطة تصنع المهارة في إخفائها فيقرر أن " **الشاعر إذا تناول المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها ، لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه "**[3]. وقد مثل ذلك بقول أبي نواس :

وإنْ جَرَتْ الأَلْفَاظُ مِنَا بِصِحَةٍ بِغَيْرِ كَ إِنْسَانًا فَأَنْتَ الذِي نَعْنِي

أخذه من **الأحوص** حيث يقول :

مَتَى مَا أَقُلْ فِي آخِرِ الدَهْرِ مِدْحَةً فَمَاهِيَ إِلاَ لابْنِ لَيْلَى المُكْرَمِ[4].

كما أكد على ضرورة استخدام المبدع **للحيلة** وهي الطريقة التي أوجبها على الشاعر المتبع-السارق-لكونه لا يعرف معانيه من تجربته المختصرة في نفسه إنما يتصيدها تصيدا بفكره من تجارب نضجت بعيدة عن ذاته هو ، ليخرجها إخراجا صناعيا ، متقنا في إخفاء أصولها ، ومتلطفا في استخدام الحيلة ، حتى لا تتمظهر مواطن الأخذ والتقليد لدى النقاد فيتخذونه وسيلة لتجريحه ، يقول **ابن طباطبا** :" **ويحتاج من سلك هذه السبل إلى إلطاف**

---

(1)-الحاتمي ، الرسالة الموضحة ، ص 163.
(2)-ينظر ابراهيم رماني ، أوراق في النقد الأدبي ، دار الشهاب ، ط1 ، 1985 ، ص 158 .
(3)- محمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر،ص12.
(4)- المصدر نفسه،ص79.

الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها ، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها"[1].

وأرسى **ابن طباطبا** مجموعة من الأسس التي ينبغي أن يقتديها الآخذ حتى يحسن أخذه وتنحصر هذه الأسس في :

أ- استخدام الحيلة في الأخذ والتفنن في إخفاء المعنى المسروق ليتسترعلى النقاد أخذها وهذه النظرة نفسها ترسخت عند النقاد اللاحقين كالعسكري وابن الأثير الذي نصح السارق بحتمية **إخفاء سرقته** فيقول :لا ينبغي أن تعجل في سبك اللفظ على المعنى المسروق ، فتنادي على نفسك بالسرقة .... والأصل المعتمد عليه في هذا الباب **التورية والاختفاء "**[2].

ب- نصح الشعراء بالأخذ من سابقيهم شريطة استعمال تلك المعاني-المسروقة- في غير الغرض الذي وضعت فيها في أصل النسج الشعري يقول:" **فيستعمل المعاني في غير الجنس الذي تناولها منه ، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء ، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان ، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة"**[3].

جـ - وقد جدد **ابن طباطبا** في نظرية **القلب أوالمعاكسة** ، فجعلها تمتد إلى النثر بالقياس إلى الشعر ، بعد أن كان عامة النقاد الذين تناولوا السرقة يصرفون أوهامهم إلى الشعر ، وهو بذلك أدان للشعراء أن يأخذوا المعاني الواردة في كتابات الكتاب ، وليس تلك الواردة في أشعار الشعراء فقط ، وهو بذلك قد وسع مجال السرق ، وفتح مصراعيه أمام المبدعين للأخذ والتقليد ، لكن ذكاء الناقد جعله يمنح للشاعر المبدع سبل شتى حتى يتسنى له إخفاء سرقته ، واشترط للمبدع أن يجد في تجويد إبداعه حتى ولو كان سارقا له ، فابن طباطبا لا يحاسب الشاعر على الاستعارة من الأوائل وهي محنة المتأخرين-في نظره-ولا سبيل للفرار منها ، ولكنه يحاسب المبدع على مدى قدرته على التصنيع وإعادة بناء المعاني

---

(1)-المصدر السابق، ص 80.
(2)-ابن الأثير ، المثل السائر، ص 311.
(3)-ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 81.

القديمة وفق قالب جديد ، وقد أوضح نظريته هذه في قوله :" **وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه ، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب بالأصباغ الحسنة ، فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها ، وأظهر الصباغ على غير اللون الذي عهد قبل ، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ على رأيهما ، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها**"[1] .

فالشعراء المتأخرون أصبحوا يتعاملون مع المادة الشعرية والنثرية التي سبقوا إليها والتي ارتبط جهدهم بإعادة صياغتها في أشكال غير الأشكال التي كانت عليها ، وعليه فإننا ندرك أنه كلما كثر المحفوظ كثرت المواد بين يدي المبدع وغدا المجال فسيحا لخياله ولإعادة الصياغة والسبك[2].

وما نرومه -في ضوء ما تقدم-أن الناقد اعتبر الوسيلة الأخيرة من أنجع وسائل اخفاء السرق وأحسنها واستدل على ذلك بقول العتابي حين سئل :"**بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقود الشعر، والرسائل شعر محلول** "[3].

فابن طباطبا أول من أباح تقليد الشعراء للأدباء أو العكس ، لأنه كشف أن الشعر لا يعدو أن يكون مجرد رسائل معقودة، كما أن الرسائل – النثر- ليست إلا شعرا محلولا ، وهي الفكرة التي طورها **حازم القرطاجني** ، حيث أكد أن الشاعر يقوم بعملية تكييف المادة التي أعدها نثرا في ذهنه ،للوزن الذي اختاره لقصيدته ، ويقوم عمله حينئذ على**الحذف** تارة وعلى **الإضافة والتبديل** تارة أخرى سعيا إلى إخراج مادته المنثورة في صورة منظومة مستوية"**فيشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتثرة فيصيرها موزونة إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أوبأن ينقص منه ما لا يخل به ،أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها ،**

---

(1)-المصدرالسابق ، ص 81.
(2)-عبد القاهر هني ، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ص 98 / 99.
(3)- ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 82.

أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضا ، أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه"[1] ويخضع انتظام العناصرالمنثورة في قالبها الموزون **للفكر** أكثرمما يخضع **لإحساس الشاعر**، ولهذا يرى **ابن طباطبا** أنها من أبرع طرق إخفاء السرقة .

وربما يحسن الشاعر في معنى يبدعه فيكرره في شعره على عبارات مختلفة ، وإذا انقلبت الحالة التي يصف فيها ما يصف قلب ذلك المعنى ولم يخرج عن حد الإصابة فيه كما قال عبد الصمد بن المعذل في مدح سعيد بن سلم الباهلي :

أَلاَ قُلْ لِسَارِي اللَّيْلِ لاَ تَخْشَ ضَلَّةً سَعِيدُ بْنُ سَلِيمٍ ضُوءُ كُلُ بِلاَدٍ

فلما مات رثاه فقال :

يَا سَارِياً حَـــــيَرَهُ ضَـــــــلاَلُهُ ضَوْءُ البِلاَدِ قَدِ خبَـــا دِبالُهُ

وكما قال علي بن الجهم :

قَالُوا حُبِسْتُ فَقُلْت لَيْسَ بِضَائِرِي حِسْرٌ وَأَيُ مُهَنَدٍ لاَ يُغْـــمَدُ

أَوْمَا رَأَيْتَ اللَيْثَ يَأْلَفُ غِيـــــلُهُ كِبَرًا وَأوْبَاشُ السِـــبَاعِ تُرَدَدُ

فلما نصب للناس وعري قال:

نَصَبُوا بِحَمْدِ اللهِ مِلْءَ عُيُونِـــــهِمْ حَسْنًا وَمِلْءَ صُدُورِهِمْ تَبْجِيلاَ

مَا عَابهُ أَنْ بَزَ عَـــنْهُ ثِيـــَـــابَهُ فَالسَيْفُ أَهْوَلُ مَا يَرَى مَسْلُولاَ

فتشبه في حال حبسه بالسيف مغمدا ، وفي حال تعر يته بالسيف مسلولا وبالليث إلفا لغيله تارة ومفرق لغيله تارة [2].

ولعل سبب تشريعه لاستعمال مثل هذه الطرق البارعة ،حرصه على إخفاء السرق الذي سعى سابقيه ولاحقيه لاستخراج مواطنه واتخاذ الأحكام الصارمة اتجاه صاحبه، غير أن ابن طباطبا لم يحذو سبيلهم بل نبه لذلك الإحساس الذي يفضي باستنفاذ المعاني لدى المحدثين وضيق سبل إبداعهم للشعر" فرخص لهم اجتلاب مادتهم من التجارب الفنية القديمة ،شرط إبرازها على غير الهيئة التي عهدت عليها حتى أصبح في نظره عمل الشاعر كعمل الصائغ أو الصباغ وهو يتماثل مع ما ذكره **المرزباني** على لسان الأخطل في

---

[1]-حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 204.
[2]-ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 86.

قوله :" **نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة**"[1] والأخطل لا يريد بطبيعة الحال المعنى الظاهري لكلمة **أسرق** ،ولكنه يقصد إعادة الصياغة وإعادة تركيب النسج الشعري الذي أرساه الشعراء السابقين ،لتكوين الصور الفنية الجديدة عند اللاحقين عليهم .

5-أبو هلال العسكري وإرساؤه لقضية تداول المعاني:

أما **أبا هلال العسكري** يبدو أنه-وهذا أمر طبيعي- قد كرع مما حبره غيره من النقاد قبله حول مسألة السرقات الشعرية التي أفرد لها فصلين كاملين في كتاب **(الصناعتين)** تمحورا: حول **حسن الأخذ وقبح الأخذ***،مما يؤكد تمثله لهذه المشكلة، التي شغلت النقاد في تلك الفترة واختلفت فيها وجهات النظر بين التسامح والتعادل ، والتطرف والتحامل.

وقد وقف **أبوهلال العسكري** موقفا وسطا إزاء هذه القضية النقدية فتجده يصرح بضرورة أخذ الشاعر من أفكار سابقيه يقول :"**ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم ، والصب على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم إذا أخذوها**(*) **أن يكسوها ألفاظا من عندهم ،ويبرزوها في معارض من تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها ، فإذا فعلوا ذلك وهم أحق بها ممن سبق إليها ، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول ، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين**".[2]

فالشاعر-في نظر العسكري- لا يمكنه التغاضي كلية عما خلف السابقون من أفكار وآراء وخواطر مبثوثة في أشعارهم ، فهو حينما يقول الشعر لا يستوحي معانيه من السماء ، وإنما ينتقيها من ذاكرته الغنية **بالقراءات والحفظ والتأملات** ، ومن ثم فمن الطبيعي أن تستدعي ذاكرته بعضا من تلك المعاني بطريقة لا شعورية "فالناتج النصي يكون حصيلة لسلسلة من التحولات النصية التي تنصهر وتتمازج فيما بينها والتي يظن المبدع أنه

---

[1]-المرزباني ، الموشح ، ص 141 .

*- هو بذلك قد تأثر بالجاحظ وابن قتيبة في استخدامه لمصطلح **الأخذ**.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة و الشعر، ت محمد البجاوي وأبو الفضل ابراهيم، مكتبة الحلبي وشركاؤه،دت،ص202.

صاحبها لكنها تتسلل إليه بطرق لا شعورية فهي عملية كيميائية تتم في ذهن المؤلف"[1] ، وبهذا المفهوم تصبح النصوص الشعرية-في نهاية المطاف-ماهي إلا شكلا من أشكال التعاون فكل إبداع لابد أن نجد جيناته في النصوص المندثرة.

ولا عيب على الشاعر في هذا الاستدعاء مادام قد أجاد العرض وأحسن التصوير ، فالتشابه بين اللاحق والسابق في هذا الميدان ظاهرة طبيعية ، وهو أمر ضروري في نظر أبي هلال بضرورة أن القائل لا يؤدي إلا ما سمع وأن الطفل لا ينطق إلا بعد استماعه من البالغين وعليه فإن الشاعر لا يبدع إلا من أخذه من إنتاج سلفه شريطة أن يجيد ويتفنن في اختيار الكسوة، ويحسن التأليف والتركيب ، وهذا ما يؤدي-في نظره- إلى امتلاك المعنى وادعاء أحقيته ، فهو لا يؤمن بفكرة النص الأحادي ، فالنص دوما يحمل طفرات أسلافه من النصوص ولكنه يتميز عنها في نفس الوقت .

ومن ثم فإن مقصد العسكري في تحديد مفهوم السرقة لا يكتنفه الغموض ، فالسرقة عنده ليست جناية أو مخالفة أو ذنبا مقترفا في حق معاني الغير ، إنما هي فضيلة وسنة من سنن بناء العمل الأدبي وضرورة فنية لا يمكن الاستغناء عنها،ولأجل ذلك نلفي أن أبا هلال يستخدم مصطلح الأخذ ولا يتلفظ أبدا بلفظ السرقة لأنه اعتبرها نوعا من تداول المعاني وأمرا لا مفر للشاعر منه ، ومن هنا انصرفت عناية أبي هلال إلى مناحي تداول الشعراء للمعاني، وتشكيلها تشكيلا صياغيا جديدا يكسبها الخصوصية والتميز عند كل مبدع ، فالمعاني-في نظره-عامة ولا مشاحة في أخذها من السابق ، والبناء عليها بناءً فنيا جديدا مثلما صنع النابغة "في أخذه لبيته المشهور :

بِأَنَّكَ شَمْسٌ وَالمُلُوكُ كَـــــــــوَاكِبُ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَ كَوْكَبُ"[2].

أخذه من قول رجل من كندة في عمرو بن هند :

هُوَ الشَمْسُ وَافَتْ يَوْمَ دَجْنٍ فَأَفْضَلَتْ عَلَى كُلِ ضَوْءٍ وَالمُلُوكُ كَوَاكِبُ

فقد تناول النابغة معنى الشاعر، مستوحيا صورته الفنية ، ومبدعا منها صورة أبدع وأشهر "[3].

---

[1]- مليكة فريحي، اشكالية التناص في النقد العربي القديم،ع1، مجلة قراءات ، المركز الجامعي، معسكر، أبريل 2008،ص250.
[2]- ديوان النابغة الذبياني ، ص 74.
[3]- العسكري، الصناعتين، ص203.

كما نجده أورد العديد من الأمثلة التي توضح تداول المعنى الواحد بين نفر كبير من الشعراء وهذا دليل على عدم إيمانه **بالسرقة** والأخذ **بتداخل النصوص** ،غير أن لكل واحد ميزته التي جعلت المعنى المتداول يبدو في صورة المبتكر وكل ذلك مرده قدرة الشاعر على **الإخفاء**-الذي حرص الناقد على كشفه- وابراز المعنى القديم في كسوة جديدة تكسبه الخصوصية .

ومن هذا الباب يتم التأكيد على أنه لا يمكن لأي مبدع أن يستغني عن إبداعات السالفين ، فالنص ابن النص، إنما يتفاضل المبدعون بجودة الكلام وحسن تركيبه وتأليفه وانتقاء ألفاظه ونسج صوره وهو ما أكده **العسكري** حينما رأى أن المعاني ملكية عامة يشترك فيها العام والخاص ،ولكن فضل التمايز يرجع كله إلى جودة الأسلوب يقول:" **والمعاني مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي ، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها"**[1] فهذه المعاني متداولة بين جميع الناس، وملك مشاع بينهم ، ومادامت كذلك فهي معاني يسمح باستغلالها وتوظيفها كمواد البناء، يسمح للكل استغلالها ، ولكن سر اختلاف الصنعة يكمن في كيفية استغلال هذه المواد، حتى يتجلى لنا التباين النوعي للمباني فلكل ميزته فالعسكري يرى أن الشيء نفسه ينطوي على الأعمال الأدبية فالمعاني مطروحة بين الشعراء ولكن سر اختلافها ووسم بعضها بالجودة والاختراع يرجع إلى براعة ناسجها وناظمها الذي يحرص على ستر هذه المعاني وإعادة صياغتها وتجويد صورتها حتى تتمظهر لنا في قالب فني جديد ولذلك نجد العسكري أول من وظف مصطلح **"الإخفاء"** الذي يعد عدة من العُدَد التي يستخدمها الحاذق ليمظهر البيت المسروق في صورة منمقة مبتدعة ،وهوما عده مقياسا نقديا من مقاييس **الأخذ الحسن** يقول :"**والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى ، يأخذه في سترة فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به** "[2].

فالعسكري أباح شرعية **الأخذ** شريطة اقترانه **بالإخفاء** ، وتكمن دلالة مصطلح **الإخفاء** في تجويد الصورة وإبداعها إبداعا فنيا تجود به السرقة ، فكلما خفيت الصلة بين

---

(1)- ينظر المصدر السابق، ص 202.

(2)- المصدر نفسه ، ص 204 .

البيت ومنبعه ، كلما أصبح تحديد مواطن الأخذ ضربا من الحدس لا يستطاع الوصول إليه إلا بعد تمحيص وطول نظر وكان ذلك أدل على أصالة الشاعروقدرته على الإبداع الفني ، وعلى النقيض فإننا نجد أن ظهور الأخذ لدى الشاعر يصبح عيبا عليه ، ودليلا على قصر باعه ، وجذب شاعريته .

ويبدو أن **العسكري** قد تأثر في نظرته للسرقة بآراء النقاد السابقين ، فنجد أن رأيه هذا يتوافق مع ما أورده **ابن المعتز** (296هـ) ، الذي وضع معيارا فنيا لقياس السرقة الجيدة [*]، وهي التي أطلق عليها العسكري **بالأخذ الحسن** يقول ابن المعتز :" **ولا يعذر الشاعر في سرقاته حتى يزيد في إضاءة المعنى ، أو أن يأتي بأجزل من الكلام الأول ، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ، ولا يفتضح به ، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه**"[1] وقد شاطره **الصولي** (335هـ)-في عرضه لسرقات أبي تمام-الرأي نفسه فرأى أن الشاعر إذا أخذ معنى ولفظا ،وزاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه كان أحق به[2]، وهي القاعدة التي سبق لابن قتيبة أن أشار إليها .

كما نبه **ابن المعتز** إلى فكرة **الاحتذاء على مثال** فليس لأحد غنى عن تداول معاني سابقيه-وهو ما أكده العسكري- فكل شاعر مهما علا كعبه لابد أن نجده يقتفي آثار متقدميه ويأخذ أشعاره منها فهو بمثابة المثل الأعلى في نظرهم ،وقد أكد ذلك **ابن المعتز** في ترجمته لأبي الهندي قال:"**وكان جماعة مثل أبي نواس والخليع وأبي هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبي الهندي ، وبما استنبطوا من معاني شعره** "[3] وفي خضم هذا يصبح الإبداع من العدم أمر بعيد المنال.

ويعد **أبوهلال** من النقاد -بالإضافة إلى سابقيه- الذين آمنوا بمبدأ **توارد الخواطر** يقول "**وقد يقع للمتأخر معنًى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به ، ولكن كما وقع للأول وقع**

---

[*]- هي السرقة التي تكشف عن براعة الشاعر الأدبية وقدرته على الإخفاء ولا يصل إليها إلا الشاعر المبرز عكس المعيبة.

[1]- المرزباني ، الموشح ، ص 312.

[2]- ينظر أبي بكر محمد بن يحي الصولي ، أخبار أبي تمام ، ت محمد عزام ، نظير الهندي ، قدمه أحمد أمين ، ط3 ، منشورات دار الآفاق ، بيروت ، 1980، ص53.

[3]- أبو العباس عبد الله بن المعتز ، طبقات الشعراء المحدثين ، ت عبد الستار فراج ، القاهرة ، 1956 ، ص 142.

للآخر"[1] وحتى يوضح للقارئ احتمال وقوعها وأن هذه الفكرة ليست من صنيع النقاد لستر مآخذ الشعراء ، استوحى تجربته الشخصية كشاعر قال :" **وهذا أمر عرفته من نفسي، فلست أمتري فيه ، وذلك إني عملت شيئا في صفة النساء:**

"سَـفَرْنَ بـُـدُورًا وانْتَـقَبْـنَ أَهِـلَـةً"

وظننت أني سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت ، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين ، فكثر تعجبي ، وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم حكما حتما"[2] وأردف مرد ذلك -اتفاق الخواطر وتداول المعاني بين الشعراء- إلى **تأثير البيئة** في الأفكار والإنتاج الأدبي ، فكلما كانت الظروف الطبيعية والاجتماعية متقاربة تقاربت الأفكار والخواطر ، وتماثل الشعراء في نسج أفكارهم ولذلك نجد **أبو هلال العسكري** يقول :**"وإذا كان القوم في قبيلة واحدة أو في أرض واحدة ،فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة"**[3].

فقد أسهم النمط البيئي والطبيعي الموحد بين الشعراء بشكل كبير على اتفاق طبائعهم وتقاربها في قرضهم للأشعار لأن الصورة المأثرة على قريحة الشاعر واحدة ، والتي لابد أن تسهم في صناعة العديد من المعاني المتشابهة بين الشعراء ، الأمر الذي جعل النقاد يطلقون على مثل هذه المعاني **لفظ المعاني العامة أو المتداولة** والتي نفوا عن آخذها نعته بالسارق ، كتشبيه الطلل بالخط الدارس أمر يتداوله جل الشعراء حتى الفحول منهم ، "كقول امر ئ القيس :

لِمَنْ طَلَلٌ أَبْصَرْ تُهُ فشَجَانِي كَخَطِ زَبُورٍ فِي عَسِيبٍ يَمَانِي

وقال حاتم:

أَتَعْرِفُ أَطْلاَلاً وَنُؤْيَا مُهَدَمَـا كَخَطِكَ فِي رِقِ كِتَابًا مُنَمْنَـمَا

وقال الهذلي :

عَرَفْتَ الدِيَارَ كَرَسْمِ الكِتَـا بِ يَزْبُرُهُ الكَاتِبُ الحِمْيَرِي"[4].

---

(1)- أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 203.
(2)- المصدر نفسه ،ص 204.
(3)- المصدر نفسه ،ص 206.
(4)- الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص187.

"فهذا التشبيه تداوله جل الشعراء وأصبح من المعاني الراسخة في نفسية الشاعر وأجياله المتتابعة عبر العصور ، والمستمدة من أصول حياتهم الاجتماعية في بيئتهم الخاصة ، بل نلفي حتى المحدثين منهم يوردون مثل هذه المعاني لذيوعها وترسخها في أعراق المجتمع -وإن كانت ليست من صميم بيئتهم- فأصبحت بمثابة **قاعدة فنية** لا يخرجون عليها إلا في أحوال نادرة ، بل **الوسيلة الفنية** التي يبهرجون بها قصائدهم "[1].

وقد أسهم **الباقلاني** في ترسيخ هذه الفكرة حين رأى أن للعصور دورا في تشابه الإنتاج الأدبي يقول :**"وقد يتقارب سبك نفر من شعراء عصر ، وتتدانى رسائل كتاب دهر ، حتى تشتبه اشتباها شديدا وتتماثل تماثلا قريبا "**[2].

وكذلك روى صاحب **(الأغاني)** عن **الأصمعي** "أن الرماح ابن ميادة قال :"ما علمت أني شاعر حتى واطأت الحطيئة فإنه قال :

عَفاَ مَسْحَلاَن مِنْ سَلْمَى فَخَامَــرَهُ تَمَشَى بِهِ ظِلْمَانَهُ وَجَآذِرُهُ.

فو الله ما سمعته ولا رويته بطبعي فقلت :

فَذُو العَيْشِ وَالمَمْدُورِ أَصْبَحَ قَاوِيًا تَمَشَى بِهِ ظِلْمَانَهُ وَجَآذِرُهُ.

فلما أنشدتها قيل لي قد قال الحطيئة :تمشي به ظلمانه وجآذره ، فعلمت أني شاعر حينئذ"[3]

ومهما اجتهد المتكلم في أن يجعل كلامه جديدا غير مكرر، فإن ذلك محال فما بالك بالكلام المقيد (الشعر) الذي له مسالك وأغراض معهودة ومحفوظة ، هذا ما جعل الإبداع الشعري "ملتبس بعضه ببعضه ، وآخذ أواخره من أوائله ، والمبتدع منه والمخترع قليل ، إذا تصفحته وامتحنته ، والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره ، وإن اجتهد في الاحتراس ، وتخلل طريق الكلام ، وباعد في المعنى ، وأقرب في اللفظ ، وأفلت من شباك التداخل ، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد"[4].

---

[1]- ينظر د. عزة حسن شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث ، دمشق 1968 ،ص 13 .

[2]- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني،اعجاز القرآن ، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف ،مصر ، دط ،دت ،ص 185 .

[3]- أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، ج2 ، ص 88 – 89

[4]- الحاتمي ، حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، ص 28 .

ومن هنا نلفي أن **العسكري أباح شرعية تداول المعاني** أو ما يطلق عليه **(بالفكرة المجردة)** فهي أمر مبتذل مطروح في الطريق ، غير أنه حرص على التركيز على قيمة الصياغة الفنية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بإحساس الشاعر ، فالمعنى الذي تشيعه تلك الصياغة من الرحابة والتفرد وقوة التأثير تجعله يتميزعن غيره من الأفكارالمجردة (المعنى) والمبتدلة [1] ،ولذلك يقر **العسكري** :" **أنه أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم ، فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله ، أو أخذه فأفسده ، وقصر فيه عمن تقدمه** ."[2]

ومما تقدم نوجز أن **العسكري** في دراسته لقضية السرقات التي قسمها إلى قسمين: **الأخذ الحسن والقبيح** ، وضع مجموعة من الأعراف التي انبنت عليها هذه القضية، ففي حديثه عن **الأخذ الحسن** سن مجموعة من الأعراف التي بمقتضاها يتم الإتباع والإبداع في معالجة الفكرة المسروقة والتفوق على أبي عذرها:

أولها – إنه لا يعاب على المتأخر إن إشترك مع المتقدم في المعنى على **شريطة أن تُجَوِّد طريقة القول** ، فالعبرة ليست بالمعنى **(الفكرة المجردة)** بل بطريقة صوغه **(الصورة)** حتى تكون أجود من صنعة السابق له ، لكونها في غير حليتها الأولى ، إذا فقد هذا الشرط يجعل عملية الأخذ خاضعة لمعيار وضع العقل في غير إطار البنية الفنية ،وهو ما اعتمده - المعيار العقلي- **الصولي** قائلا : **"ولكن حُكْمَ النقاد للشعر ، العلماء به ، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظا أوجمعاهما ، أن يُجْعَل السَبْقُ لأقدمهما سنا ، وأولهما موتا، وينسب الأخذ إلى المتأخر ، لأن الأكثر كذا يقع ، وإن كانا في عصر الحق بأشبههما به كلاما ، فإن أُشْكِلَ ذلك تركوه لهما"** [3].

ثانيها – التفنن في الإخفاء بتحليل المادة الأولية وصهرها بحيث تأخذ عناصرها مواضع جديدة في النص المتبع **" وأحد أسباب إخفاء السرق أن يأخذ معنى من نظم فيورده**

---

[1]- عبد الجبار المطلبي ، دراسات في الأدب الإسلامي والأموي (الشعراء نقادا) ، مؤسسة الثقافة الجامعية – الإسكندرية – مصر ، دط ، 2007 ، ص 117.

[2]- أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 203 .

[3]- الصولي ، أخبار أبي تمام ، ص 101.

في نثر أو من نثر فيورده في نظم ، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر فيجعله في مديح ، أو في مديح فينقله إلى وصف ،إلا أنه لا يكمُل هذا إلا للمبرز ، والكامل المقدم"[1]

ولا يتأتى هذا الصنيع إلا للشاعر الذي يمتلك ملكة خيالية تصهر وتبني حتى تخرج الأعمال الجديدة على صورة إبداعية مختلفة ، ويتجلى ذلك بوضوح لدى أبي نواس الذي برع في إخفاء المعنى وستره غاية الستر في قوله :

" أَعْطَتْكَ رَيْحَانُهَا العُقَارُ وَحَانَ مِنْ لَيْلِكَ انْسِـــــفَارُ [2]

أخذه من قول **الأعشى** ، وأخفاه غاية الإخفاء ، وقول الأعشى :

وَسَبِيئَةٍ مِمَا تُعْتِقُ بَابِلْ كَدَمِ الذَبِيحِ سَلَبْتُهَا جِرْيَالُهَا[3]**"**[4]

وكذلك قول **أبي نواس** في الخمرة :

" لاَ يَنْزِلُ اللَيْلُ حَيْثُ حَلَتْ فَدَهْرُ شَــرَا بِهَا نَـهَـــــارُ

أخذه من قول **قيس بن الخطيم** :

قَضَى اللهُ حِينَ صَوَرَهَا الـ ـخَالِقُ أَلَا تُكِنَهَا السُـــدَفُ

وهذا المعنى منقول من الغزل إلى صفة الخمر فهو خفي "[5]

ثالثا _ومن محاسن الإخفاء أيضا ،أن **يورده في غير حليته الأولى** كقول أبي تمام الذي أخذه عن الأول ،وغير فيه فشهد له بالإبداع دون السابق كقوله في نصف البيت :

أَقْنَـــــاهُمْ الصَـــــــبْرُ إِذْ أَبْقَـــــاكُمْ الجَـــــــــزَعُ

من قول **السموءل**:

يُقَرِبُ حُبُ المَوْتِ آجَالَنَا لَنَا وَتَكْرَهُهُ آجَالُهُمْ فَتَطُولُ

أورده أبو تمام في نصف بيت واستوفى التطبيق "[6]

رابعا_ زيادة المعنى في حسن تأليفه وجودة تركيبه: وممن أخذ المعنى فزاد على السابق إليه زيادة حسنة ، أبو نواس في قوله :

---

(1)- أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 204 .
(2)- ديوان أبي نواس ، ت أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1953 ، ص 274.
(3)- ديوان الأعشى ميمون بن قيس ، ت محمد حسين ، المطبعة النموذجية ، ص 27 .
(4)- ينظر العسكري ، الصناعتين ، ص 204 .
(5)- ينظر المصدر نفسه ، ص 206.
(6)- المصدر نفسه ، ص 206.

يَبْكِي فَيُذْرَى الذُرَ مِنْ نَرْجَسٍ وَيلْطِمُ الوَرْدَ بِعُنَـــابِ

أخذه من قول الأسود ين يعفر:

يَسْعَى بِهَا ذُو تَوْمَتَيْنِ كَأنَــمَـا قَنَأَتْ أَنَامِلُهُ مِنَ الفِرْصَادِ [1] .

وفي خضم هذا أصبح العدول سمة الشاعر الحاذق ، فالعلاقة بين الشعراء الكبار وأبنائهم ، تفسر في شكل الأجوبة التي يعطيها الشعراء الأبناء للمسائل التي تظل مفتوحة من طرف الفحول ويتم ذلك بالتصحيح أو الانحراف ، أو الاستكمال المضاد-عكس المعنى- والإلغاء والتسامي والعودة إلى المعنى الأصل المفتقد ، أو الظهور الغير المنتظر"[2].

فتغيير الغرض ونظم المنثور أو عكس المعنى ليس إلا حيلة يستخدمها الحاذق لإخفاء سرقته ، وليس هذا التغيير إلا مظهرا أوليا لنشاط الخيال ،وقد يتبعه التغيير في اللفظ والنوع والوزن والقافية طبقا لتغيرطبيعة التجربة التي تخضع عناصرها **للشعور واللاشعور** ، مع الحرص على استخدام الذكاء في إخفاء السرقة كقول كثير مثلا :

أُرِيدُ لأَنْسَى ذِكْرَهَـــا فَكَأنَمَـــــا تَمَثَّلَ لِي لَيْلَى بِكُلِ سَبِيلِ

وقول أبي نواس :

مَلِكٌ تَصَوَرَ فِي القُلُوبِ مِثَالُـــهُ فَكأَنَهُ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكَانُ

لم يشك عالم في أن أحدهما مأخوذ من الآخر ، وإن كان الأول **نسيبا** والثاني **مديحا**"[3]

خامسا- أن يتحول معنى النثر في أنواعه المختلفة إلى أن يكون معنى شعريا ومن خفي السرق في هذا النوع " قول أبا مسلم الخرساني لجلسائه : أي الأعراض ألأم ؟ فقالوا وأكثروا . فقال : ألأمها عرْضٌ لم يرْتَع فيه حمد ولا ذم ، فأخذه المُراغِي فقال :

هَجَوْتُ زُهَيْرًا ثُمَ إِنِي مَدَحْتُهُ وَمَازَالَتْ الأَشْرَافُ تُهْجَى وَتُمْدَحُ"[4].

وعليه يصبح هذا النوع من الأخذ مشروع بشهادة **العسكري** غير أنه محكوم بمجموعة من القواعد لا مناص للشاعر أن يخفي دبيبه إلا من خلال توفيرها وقد أجمل أبو

---

(1)- المصدر السابق، ص 207 .

(2)- ينظر روبير جوس ، جمالية الاتصال والتلقي الأدبي ، ت مصطفى الكيلالي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد 38 ،آزار ، 1986 ، ص 111.

(3)- الجرجاني ، الوساطة ،ص 205.

(4)- ينظر العسكري ، الصناعتين ، ص 227.

هلال نظرته في السرقات بقوله :" **وسمعت ما قيل : إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقا ،ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخا ، ومن أخذه فكساه لفظا من عينه أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه. وقالوا :إن أبا عذرة الكلام(*) من سبك لفظه على معناه ، ومن أخذ معنى بلفظه فليس له فيه نعس"**[1] فمراتب الأخذ في نظر العسكري ثلاث :**أبشعها** أخذ المعنى بلفظه ، وهو ما يخصه أبو هلال بلفظ **السرقة** ، ذلك أن الشعر عنده صنعة فنية أداتها اللغة ، فتناول الشاعر للفكرة - المعنى- بألفاظها من سواه ،لا يكون سوى دليلا على مجرد التقليد المقيت ، وإنه من الدخلاء على ساحة الفن ولا سبيل له للولوج في عالم الإبداع الشعري.

وتنحصر نظرته في **السرقة المعيبة** أو ما أطلق عليه العسكري **بقبح الأخذ** في قوله :"**وقبح الأخذ أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره ، أو تخرجه في معرض مستهجن ، والمعنى إنما يحسن بالكُسْوة ، أخبرنا بعض أصحابنا قال : قيل للشعبي :إنا إذا سمعنا الحديث منك نسمعه بخلاف ما نسمعه من غيرك ! فقال : إني أجده عاريا فأكسوه من غير أن أزيد فيه حرفا ، أي من غير أن أزيد في معناه شيئا"**[2] ونلفيه يحصر صور **الأخذ القبيح** في الأمور التالية :

أولا-أخذ المعنى بلفظه كله ، وادعاء النقاد أن ذلك ورد نتيجة توارد الخواطر ، والعسكري وإن لم يوضح رأيه بجلاء في هذه المسألة ، إلا أنه أكد أن وقوع مثل هذا التشابه بين الشاعرين لا يعلمه إلا الله إن كان حقا ناتج عن هفوة دون علم الآخر بقول الأول أم أنه أخذ متعمد وادعاء الخاطر لستر سرقته ، غير أننا نجد العسكري يؤكد على ادعاء العيب للمتأخر-في كلتا الحالتين- ولتوضيح ذلك أورد لنا في كتابه عدة أمثلة من بينها "قول الحارث بن وعلة :

الآنَ لَمَا ابْيَضَ مَسْرُبَتِي وَعَضِضْتُ مِنْ نَابِي عَلَى جَذْمِ

*- **أبا عذرة الكلام**: أي يريد منشئه ومبتدعه.
(1)- المصدر نفسه ، ص203.
(2)- المصدر نفسه ، ص 235.

وقال غسان السليطي :

الآنَ لَمَا ابْيَضَ مَسْرُبَتِي وَعَضِضْتُ مِنْ نَابِي عَلَى أَجْذَامِي"[1].

وعلق **العسكري** على البيت بقوله :" **والأخذ إذا كان كذلك كان معيبا وإن ادعى أن الآخر لم يسمع قول الأول ، بل وقع لهذا كما وقع لذاك ، فإن صحة ذلك لا يعلمها إلا الله عز وجل ، والعيب لازم للآخر"**[2]

ثانيا-أخذ المعنى بأكثر لفظه مع الإساءة فيه " كابن طباطبا الذي أخذ عن قول علي رضي الله عنه قوله : قيمة كل امرئ ما يحسنه ، فقال ابن طباطبا :

فَيَا لأَعْمَى دَعْنِي أُغَالِ بِقِيمَتِي فَقِيمَةُ كُلِ النَاسِ مَا يُحْسِنُونَهُ

فأخذه بلفظه ،وأخرجه **بغيضا متكلفا ."**[3]

ثالثا-أخذ المعنى الموجز وإطالته من غير زيادة في معناه ،" كقول الحسن بن وهب ، وقد سمع قول أعرابي اجتمع مع عشيق له في بعض الليالي : اجتمعتُ معها في ظلمة الليل ، وكان البدر يُرينُها ، فلما غاب أرَتْنِيه ، فقال الشاعر :

أَرَانِي البَدْرُ سُنَتَهَا عَشَاءا فَلَمَا أَزْمَعَ البَدْرُ الأُفُودَا

أَرْتَنِيهِ بِسُنَتِهَا فَكَانَتْ مِنَ البَدْرِ المُنَوَرِ لِي بَدِيلاَ

فأطال الكلام، وجعل المعنى في بيتين ، وكرر السنة والبدر ."[4]

رابعا-والضرب الآخر من الأخذ القبيح، أخذ المعنى في معرض مستهجن، فيأخذ الشاعر المعنى ويفسده أو يعوصه أو يخرجه في معرض قبيح وكسوة مسترذلة، وذلك كقول "ذو الرمة:

وَلَيْلٍ كَجِلْبَابِ العَرُوسِ ، ادَرَعْتُهُ بِأَرْبَعَةٍ وَالشَخْصُ فِي العَيْنِ وَاحِدُ

أَحَمٌ عَلاَفِيٌ وَأَبْيَـــضُ صَـــــارِمُ وَأَعْيَسُ مَهْرِيٌ وأَرْوَعُ مَاجِـــدُ.

أخذه أبو تمام فقصر عنه ، وقال :

---

(1)- المصدر السابق، ص235.
(2)- ينظر المصدر نفسه، ص236.
(3)- ينظرالمصدر نفسه،ص239.
(4)- المصدر نفسه، ص238.

البَيْدُ وَالعَيْسُ وَاللَّيْلُ التَمَامُ مَعًـا ثَلَاثَةُ أبَدَا يُقْـــــرَنُ فِي قَـــرْنِ "[1]

خامسا-وأكد العسكري أنه مثلما قد يستوي الآخذ والمأخوذ منه في الإجادة في التعبير عن المعنى الواحد فإنه أيضا قد يتفق المبتدئ للمعنى والآخذ منه في الإساءة [2] " كقول ابن أذينة :

كَأَنَـــــــمَا عَائِبُهاَ دَائِـــــبًا زَيَنَـــــهَا عِنْدِي بـــِــــــتَزْيِينِ

فأتى بعبارة غير مرضية ونسج غير حسن ، وأخذه أبو نواس فقال :

كَأَنَمَا أَثْنَوْا وَلَمْ يَعْلَمُوا عَلَيْكَ عِنْدِي بِاللَذِي عَابُوا."[3]

و هذا النوع هو **الأخذ على مثال المتقدم** وقد اصطلح عليه العسكري **بالأخذ القبيح** .

ونخلص -في ضوء ما تقدم- أن العسكري لم ينظر إلى أخذ الفكرة نظرة امتهان أو إتهام ، **فالشعر في نظره صنعة فنية تقاس قيمتها بصياغتها الفنية** ، وبما يتجلى في تلك الصياغة من شيات الإبداع وسمات التجويد الفني ، أما الفكرة المجردة (المعنى) فإنها في صناعة الشعر بمثابة المادة الخام في غيرها من الصناعات ، فتناول الشاعر لأفكار سابقيه أو معاصريه أمر لا حرج فيه ولا مؤاخذة عليه مادام قد أجاد عرضها ، وأبرزها في صورة فنية خاصة به [4].

وهو يعد من النقاد الذين عملوا على دراسة هذه القضية بحسب تأثير **الإطار الشعري والثقافي** في تكثيف إلهام الشاعر بالمعاني وفرض تصورات الأقدمين على فنه الشعري[5].

وقد أكد العسكري -في كتابه هذا- أنه لم يتناول السرقة عرضيا كسابقيه بل اعتمد على توضيح وشرح مواضع الاتفاق والسرق بين الشاعرين يقول **"ولا أعلم أحدا ممن صنف في سرق الشعر فمثل بين قول المبتدئ وقول التالي ، وبين فضل الأول على الآخر ، والآخر**

---

(1)- المصدر السابق، ص 239.

(2)- ينظر عبد العزيز عتيق ، في النقد الأدبي ، ص 337.

(3)- العسكري ، الصناعتين ، ص 241 .

(4)- ينظر علي عشري زايد ، النقد الأدبي والبلاغة في القرنين 3 و 4 هـ ، المصادر والقضايا ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ص 182

(5)- ينظر مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات ، ص 97.

على الأول غيري ، وإنما كانت العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط ، فقس بما أوردته على ما تركته ، فإني لو استقصيته لخرج الكتاب عن المراد"[1] .

ولكن ما نرومه أن **العسكري** لم يسهم إلا بتفصيل المسائل التي سبق للنقاد أن تطرقوا إليها ، وإن كان النقاد المعاصرين كبدوي طبانة يعتبرون دراسة العسكري للسرقات فريدة في بابها ، وأنه أول من أشار إلى مدى تأثير البيئة في اتفاق الخواطر وتشابه الأشعار بين الشعراء [2] ، إلا أن المسلم به أن مثل هذه الأمور قد تم الإشارة إليها ولو عرضا في المؤلفات الأدبية والنقدية السابقة .

ولعل الجديد الذي نلفيه عند **أبي هلال العسكري** ، جعله المعاني على ضربين :

مبتدع ومولد ، ونبه إلى أن **المعنى المبتدع** يكون معنى انفعاليا وهو نادر الحصول يقول :" **ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدى به فيه ، أو رسوم قائمة ، أو أمثلة مماثلة يعمل عليها ، وهذا الضرب ربما يقع عند الخطوب الحادثة ويتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة، والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط"**[3]،

فابتداع المعاني في نظر **أبي هلال** أمر نادر الحصول ، فقلما يقع الشاعر على الفكرة التي لم يسبق إليها ، ولن يتيسر للشاعر ابتداع معنى إلا في ظروف وتجارب خاصة لا تتيسر لكل الشعراء ،بل لا تتيسر للشاعر نفسه في كل حال ،أما **المعنى المولد أو المحتذى**- في نظره-المنسوج على غير مثال السابق،بحيث يكسوه الشاعر ألفاظا من عنده ليصبح ملكا له.

غير أننا ندرك -في ضوء ما تقدم- أن **أبا هلال العسكري** لا يولي ابتكار المعنى قيمة في تقدير الشعر ، فكلا المعنيين (المبتكر والمحتذى) في حاجة إلى ما يضفي عليه سمة الشاعرية ، وهي الصورة المقبولة والعبارة المستحسنة ، ولم يكن ابتكار الفكرة -في نظره- أمرا ذا بال في تقدير الشعر ، وإنما الذي يعنيه هو إبراز الفكرة القديمة في صورة جديدة ذات دلالات فنية خاصة لم يسبق إليها الشاعر ، فقد أكد على **قيمة الصورة** في **إخفاء الأخذ** ، محذرا صاحب **المعنى المبتكر** من التهاون في تجويدها قال :"**وينبغي أن يطلب الإصابة**

---

(1)- العسكري ، الصناعتين ، ص 244.

(2)- ينظر بدوي طبانة ، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية ، ط 5 ، مطبعة أحمد محيمر ، 1952 ، ص 176 .

(3)- العسكري ، الصناعتين ، ص 51.

في جميع ذلك، ويتوخى فيه الصورة المقبولة ، والعبارة المستحسنة ولا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره ، ولا يغره ابتداعه له ، فيساهل نفسه في تهجين صورته فيذهب حسنه "[1] .

فالسرقة أو تداول المعاني -عند العسكري- يعد من طبيعة الخلق الفني ، فضلا على أنه أمر ملازم بين كل سابق ولاحق ، ولكن التداول لا يعني - في نظره- النقل المباشر بقدر ما يعني **الاستيحاء** ،فالمعاني عامة واستيحاء الشاعر لها في بنائه الفني الجديد أمر مألوف ، ويدخل في عملية الإبداع الفني ، ومن ثم ندرك أن العسكري قد تأثر كثيرا بآراء ابن طباطبا وإن اختلفا قليلا في المصطلحات فكلاهما يدعو الشاعر للآخذ ضرورة ستر سرقته بتنميق الشكل واخراج المعنى المقلد وفق قالب فني جديد ، وذلك بضرب من الإخفاء-بتعبير العسكري- وهو ما سبق لابن طباطبا أن أكده ، كما أن كليهما امتاز بالتحفظ والإنصاف إلى درجة أنهم اصطلحوا على السرقة بلفظ **(المعاني المشتركة) –عند ابن طباطبا-** أو**(تداول المعاني) -عند العسكري-** وهو اللفظ نفسه في واقع الأمر ،" لأنهما كانا على وعي تام أنه لا غنى لأي شاعر مهما كان جنسه إلا أن يضع يده على أشعار سابقيه ويستوحيها في إبداعه الخاص."[2] وهم بذلك قد أسسوا لنظرية نقدية ذات أهمية كبيرة في عملية الإبداع الفني والتي ترسخت جذورها عند النقاد الغرب مع اختلاف ضئيل في كيفية الطَرْقْ واصطلحوا عليها بالتناص.

---

[1]- المصدر السابق، ص 51.

[2]- ينظر أحمد مطلوب ، اتجاهات النقد في القرن 4 هـ ، ص 57.

الفصل الرابع:

منهج الآمدي في السرقات الشعرية (من خلال الموازنة):

- تمهيد.

1- دراسة نقدية لكتاب الموازنة للآمدي.

أ-منهج الآمدي في الموازنة بين الشاعرين.

ب-اعتماده على النقد التحليلي.

2- مفهوم السرقة عند الآمدي.

أ-المواضع التي لا يكون فيها السرقة.

1أ-الموضع الأول: العام المشترك.

- الكلام الذي جرت به عادات الناس.
- المعاني المشتركة.
- المعاني الجارية مجرى الأمثال.
- الألفاظ المتداولة.
- الإتفاق.
- الاهتداء إلى الأوصاف المتعارف عليها.
- المعنيان اللذان جنسهما واحد .

2أ-الموضع الثاني: اختلاف المعنيين.

3أ-الموضع الثالث:

- المعنى الخاص الذي أصبح مبتذل.
- اختلاف المعنى لاختلاف الصورة بين المعنيين.
- توظيف العام المشترك مع اختلاف المعنيين.
- اختلاف المعنى والاتفاق في بعض الألفاظ.

ب-المواضع التي يقع فيها السرق.

2-موقف الآمدي من سرقات أبي تمام .

أ- محاسن سرقاته.

ب- مساوئ سرقاته.

ت- سرقات أبي تمام التي أوردها الآمدي دون تعليل.

3-موقف الآمدي من سرقات البحتري.

3أ-سرقات البحتري من عامة الشعراء (السرقة المكشوفة).

- محاسن سرقاته.

3ب-سرقات البحتري من أبي تمام .

3ج-تخريج أبا الضياء لسرقات البحتري من أبي تمام.

- دوافع سرقة البحتري من أبي تمام في نظر الآمدي.

4- الدراسة الاحصائية.

دراسة نقدية لكتاب الموازنة للآمدي:

1- منهج الآمدي في الموازنة بين الشاعرين :

تمهيد:

لقد شهد العصر العباسي تطورا ملموسا في الحياة العامة ،اجتماعية كانت أم ثقافية أم سياسية ، فاستجاب قوم لتلك الظروف الجديدة استجابة متباينة ، فمنهم من أسرف فيها ، ومنهم من تردد منها ، وعلى مقتضى ذلك آلت طائفة من الشعراء إلى العناية بالصورة اللفظية وإثقالها بالمحسنات البديعية وتعميق معانيها بالغموض والتكلف ، وقد مثل هذه الطائفة **أبي تمام** أحسن تمثيل ، في حين بقيت طائفة أخرى تحذو حذو الأوائل في العناية بعذوبة العبارة وانتقاء ألفاظها الأكثر موسيقية والأفضل إبانة ، مبتعدة عن الزخرف البديعي للفظ ، وجعلوا اعتمادهم على الطبع أساس إبداعهم للشعر .

غير أن اختلاف مذهبي الشاعرين بين طبع وصنعة أدى لا محالة إلى بروز معركة نقدية عنيفة بين أنصار أبي تمام والبحتري ، وتعالت الأصوات في المجالس والمعاهد عن أيهما أفضل؟ وقد كان لهذه الخصومات التي نشأت وموقف اللغويين المتشدد من الشعراء المحدثين - لا سيما هؤلاء الذين عرفوا بالتجديد- أثره في انشاء التعصب عند بعض النقاد، فراحوا يسرفون في دعاوي السرقة والأخذ دون التمييز بين المعيب منها والمستحسن، وما ذلك إلا لإعلاء القديم، وادعاء العجز للمجددين وتجريحهم .[1]

وفي خصم هذه الأزمة لم يعد من السهل فرز المعاني الجديدة عن القديمة، "وكان من أبرز نتائج هذا السلطان الفني تقوية العصبية للقديم وفرض معاييرها على نتائج الشعر المحدث، بالإضافة إلى موجة الشطط والتطرف في موضوع السرقات الشعرية، فما يكاد

[1]-ينظر محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد العربي إلى القرن 4هـ ، دار المعارف ، مصر ، د.، ص 246 ، 247 .

الشاعر العباسي -أو المولد- يستنبط أو يبتكر معنى جديدا حتى ينبري أحد النقاد أو الرواة ليعلن أن المعنى مأخوذ أو مسروق من شاعر سابق كما فعل خصوم أبي تمام والمتنبي"[1]، على أن هذه الخصومة العنيفة التي نشبت بين أنصار أبي تمام والبحتري ، إلى جانب الصراع الذي ارتفع صداه حول المتنبي ، كل هذا أسهم في اكتمال ونضج نقد القرن الرابع هجري فأفسح للنقاد مساحة واسعة للجدل والموازنة بين هذين المذهبين ، واحتدام البحث عن المعاني والألفاظ والسرقات الأدبية وقضية عمود الشعر ، وقد أجمل **احسان عباس** ذلك في قوله :" إن أولئك الأشخاص الثلاثة جعلوا للنقد محورا ومجالا ، سواء أكان ذلك في الحدود النظرية أو التطبيقية ،واضطر النقاد أن يتعمقوا بشرح غور العلاقة بين النظر والتطبيق فيحققوا للنقد شخصيته المتميزة ." [2]

والحق أن النقد في هذا القرن قد استفاد من كل الخبرات والتجارب والنظرات التي قيلت في القرنين السابقين الثاني والثالث ، بل يمكن القول أيضا بأن النقاد في هذا القرن استفادوا من تلك الشذرات النقدية التي رويت عن الجاهليين [3] ولكن على الرغم من كثرة الكتب التي ألفت في هذه الفترة في النقد الأدبي ، حول قضية السرقات الشعرية والموازنة وأخبار الشعراء وما أخذ عليهم من الخطأ ، إلا أننا نلفي أن أشهر كتابين يمثلان بحق تلك الحركة النقدية المزدهرة ، ونهجوا النهج التطبيقي في طرحهم للقضايا النقدية المعتمدة على التحليل والشرح وهما كتاب **"الموازنة بين أبي تمام والبحتري "لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (370هـ)** وكتاب**" الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (366هـ)** ، كما يعد كل من الآمدي والجرجاني من أصحاب النقد المنهجي حيث " اعتمدوا في دراستهم للقضايا النقدية على عدة مقاييس جعلت النقد يقوم على التعليل لا التأريخ والتنظير-مثل ما نلحظه في المؤلفات السابقة- وأهم هذه المقاييس : مقاييس شعرية ، لغوية ، انسانية ومقاييس عقلية ."[4]

---

(1)- ابر اهيم عمار المهاجي ، خصائص الشعر في العصر العباسي الأول -دراسة نقدية - ، دار المعارف ، الجزائر ص 139

(2)- ينظر احسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص 127 .

(3)- ينظر أحمد مطلوب ، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع هجري ، ط1 ، ص 213 .

(4)- عثمان موافي ، دراسات في النقد العر بي ، دار الوفاء ، اسكندرية ، 2004 ، ص 50 – 51 .

وما نرومه أن اتساع ثقافة الآمدي النقدية وكثرة اطلاعه على المؤلفات السابقة ، وهو ما سبق **لياقوت الحموي** أن أكده في قوله " أبو القاسم صاحب كتاب الموازنة بين الطائيين كان حسن الفهم ، جيد الدراية والرواية ، سريع الإدراك ... وله شعر حسن واتساع تام في الأدب وحفظ الكتب المصنفة "[1] ، هو ما جعله يحرص على الأخذ بواحدة من أهم أدوات النقد التحليلي وهي **" الموازنة "** إدراكا لأهميتها في إيضاح المعاني وبيان الفضيلة بين تعبير وآخر ، وابراز الفروق بين طرق الأداء وسائر مكونات العمل الفني يقول**الآمدي: "أنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان فأوازن بين معنى ومعنى ، وأقول أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه أفلا تطلبني أن أتعدى ذلك إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق فإني غير فاعل ذلك"**[2] ، وقد استطاع الآمدي أن يقيس تجربة أبي تمام ، وهو النموذج الذي بلغ الغاية في الصنعة والبديع، وبين تجربة البحتري ، الذي بلغ الغاية في الطبع والتزام طريقة العرب، وأن يوازن بينهما : كاشفا الفروق والدقائق التي ميزت كل معنى عن الآخر، خاصة إذا اشترك الشاعران في فكرة واحدة فنلفيه يقدم الشروح والعلل لكل تعبير على حدى، ويحدد الخصائص الفنية وطريقة آداء كل شاعر ، ومن ثم يخرج بنتيجة توضح أفضلية إحدى المعنيين عن الآخر دون أن يميل لأحدهما ، كما لا يصرح عن أفضلية أحدهما عن الآخر، ولهذا نجد أن **نقد الآمدي** يمتاز بكثير من **الموضوعية** إزاء كل جزئية وكل مشكلة، وقليل من التأثرية ، لأن الناقد لا يستطيع أن يجنب ذاته جملة واحدة ، ومن ثم نجد أن نقده كان نقدا منهجيا ومنتج.

2-اعتماده على النقد التحليلي :

ويتجلى لنا نقده التحليلي بوضوح في موازنته بين شعر أبي تمام والبحتري ، وفي استخراجه لأخطاء كل من الشاعرين ، معتمدا على تفسير كل بيت عل حدى ، ثم إبداء رأيه حولهما ، ويمكن إبراز **منهجه التطبيقي** في موازنته بقولهما في تعفية الديار:

---

(1)- ينظر ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، ج8 ، ص 75 ، و ابتسام تمامة ، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 ،ج1 ،ص 287 ، منشورات دار الكتب العلمية ، لبنان.

(2)- بشر بن يحي الآمدي الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، كتبه محمد عبد الحميد ، منيل الروضة ، 1944 ، ص 383.

قال **أبو تمام** :

عَفَت أربَعُ الحِلاتِ للأربَعِ المُلْدِ لِكُلِ هَضْمِ الكَشْحِ مُغْرِبَةِ القَدِ [1].

وقد بنى الآمدي تعليله هذا على **المقياس اللغوي** فبين **المعنى المعجمي** لألفاظ البيت فقال : " **الحلات:** جمع حلة ، وهو الموضع الذي يحُلونه ، يقال : حلة ومحلة ، **والأربع الملد** يريد أربع نساء ملد ، من قولهم : غصن أملود ، وهو الناعم ، وأملود لا يجمع على **"ملد"** وإنما هو جمع أملد ، و **" هضم الكشح "** يريد ضامرة البطن ، وقوله **" مغربة القد"** يريد أغرب قدها أي لها قد غريب في الحسن ، وإنما أراد **" عفت أربع حلال"**:أي مواطن الأربع نسوة ، وهذا تكلف شديد ، وقد جاءت بلفظ غير حسن ولا جميل "[2].

ونجده في تفسيره لثنايا البيت يميل نوعا ما للقدم ، باعتباره أن **الجودة** تكمن في **اتباع سنن القدماء** في تأليف العبارات ، والتي اعتاد الأدباء عليها ، لكثرة استخدامها على ذلك القالب المألوف **واعتبر خروج الكلمة على المعتاد تكلف وهجنة** يقول :" وكذلك **مغربة القد"** من قول الشعراء المتأخرين : غريب الحسن ، وغريب القد ، **والكلمة إذا لم يؤت بها على لفظها المعتاد هجنت وقبحت.**

أما قول **البحتري** :

بَيْنَ الشَقيقَة فاللَوى وَالأجْرعِ دِمَنٌ حُبِسْنَ علَى الرِياحِ الأرْبَعِ [3].

فنلفيه في هذا البيت لا يكثر من استعمال المقياس اللغوي بقدر اعتماده على **المقياس النحوي** وتتضح لنا صورة اعتماده **القدم كمقياس نفسي للموازنة** في مماثلته قول البحتري بقول امرئ القيس يقول **"وقوله :"بين الشقيقة فاللوى "** كقول امرئ القيس **"بين الدخول فحومل"** وكان الأصمعي يعيبه، والسر في ذلك أن كلمة **(بين)** إنما تضاف إلى متعدد لفظا ومعنى نحو قولك جلست بين محمد وعلي، أو معنى دون لفظ نحو قولك: جلست بين العلماء، وفي المثال الأول لا يجوز العطف بالفاء، لأن الفاء تدل على أن ما بعدها قد تعلق

---

[1]- ديوان أبي تمام ، ج1 ، ص 143.
[2]- الآمدي ، الموازنة ، ص 400 .
[3]- ديوان البحتري ، ج2 ، ص 100.

به العامل بعد تعلقه بما قبلها ،وأنت تريد أن تدل على أن العامل تعلق بهما معا في وقت واحد، وقد عطف امرئ القيس بالفاء ، فهذا وجه الاعتراض والنحويون يقولون : **"إن الدخول"** المراد به أماكن متعددة "[1] فإلى جانب استخدامه **المقياس اللغوي** يوضح مواضع الخطأ بالاعتماد على **المقياس النحوي** وهذا دليل على التزامه **النقد المنهجي التحليلي.**

ويتجلى لنا **المقياس التأثري**- الذي نجده نوعا ما نادرا في الموازنة - وإن كان يتسم بنوع من الموضوعية في إبداء رأيه عن أي الإبداعين أجود وأفضل ، إلا أننا نلحظ أنه غالبا ما كان يعيب بيت أبي تمام رغم جدة مذهبه لتأثره بعمود الشعر - المذهب القديم - فأقر في موازنته بين البيتين أن بيت **أبي تمام** رديء اللفظ قبيح النسج أما **البحتري** فقد عده من ابتداءاته العجيبة النادرة واحسانه فيه الإحسان المشهور[2]، وهو برأيه هذا لم يفصح عن أفضلية أحدهما على الآخر بل نجده يعتمد على مقياس الجودة في تفضيل البيتين لا الشاعرين مع أننا نلمح شيئا من التأثر بإبداع البحتري ولكنه لم يكشف عنه الناقد صراحة .

وبالرغم من أن الآمدي قد أقر بتأثير **العامل النفسي** في الحكم ، إلا أنه عمل جاهدا لضبطه والحد منه يقول:**"... وبالله أستعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى وترك التعامل ، فإن جل اسمه حسبي الله ونعم الوكيل ."**[3] **فالآمدي** حرص على التزام الحذر والروية وتجنب التورط والميل مع الهوى أو الخضوع لسيطرة العنصر الشخصي -مثل ما نلاحظه عند النقاد السابقين - ولتحقيق ذلك نجده يحرص على تجنب الأحكام العامة التي لا تستند إلى دليل فيعتمد على إيراد الآراء السابقة وموقف المتخاصمين حول الشاعرين " فيجمعها ويعرضها بنزاهة وموضوعية ، ثم يحللها معتمدا على ذوقه في نقد الشعر ، وعلى ثقافته المتنوعة التي تدل على تمكنه من التراث النقدي ، وهو في ذلك لا يحكم على الجزئيات والدقائق فحسب بل ينفذ إلى أدق التفصيلات في أحكامه النقدية" [4].

---

(1)- الآمدي ، الموازنة ، ص 401.
(2)- ينظر المصدر نفسه ، ص 401 .
(3)- المصدر نفسه ، ص 57 .
(4)- ينظر أحمد موسى الحاسم ، النقد الأدبي وقضاياه ، دار الكنوز الأدبية ، د ت ، ص 160.

وأكد **محمد زكي العشماوي** أن **"كتاب الموازنة للآمدي"** يعد من المؤلفات الأولى التي برزت فيها ملامح المنهج العلمي في دراسته النقدية للشاعرين[1]، هذا ما جعل **محمد منذور** يعتبره **"نعمة جديدة في تاريخ النقد العربي"**[2]، وتتجلى لنا أبرز ملامح المنهج العلمي في موازنة الآمدي :

1- في محاولته الإعتماد على النقد الموضوعي ، وحرصه على تجنب العنصر الشخصي، والتزام الحذر والحيطة في الحكم على الشاعرين وبعده عن تأثير الهوى وتركه للتعامل، ولذلك نلفيه يستخدم أدق الألفاظ ، ولا يقدم أحكامه جزافا حتى لا يقع في الزلل ، ويتأكد ذلك في عبارته: **"ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر،ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين، لأن الناس لم يتفقوا أي الأربعة أشعر في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى ... لاختلاف الناس في الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه"**[3].

فالناظر في أحكام الآمدي ، سيلحظ أنه لا يطلق حكما حاسما بتقديم أحد الشاعرين على الآخر، ويؤيد موقفه النقدي هذا جهابذة النقد القدامى -من لغويين ورواة- إذْ لم يتفقوا على تقديم شاعر من شعراء الطبقة الأولى على أصحابه من فحول الجاهلية والإسلام ، وما ذلك إلا لاختلاف الأدباء في علمهم وتباين مشاربهم الأدبية ، والشيء نفسه طبقه الآمدي على أبي تمام والبحتري ، فأكد أن أنصار البحتري ادعوا أفضليته لولعهم بالطبع وسهولة الكلام مع صحة سبكه ، وأما من اعتمد على المعاني الغامضة وحث القريحة على الغوص لاستخراج المعاني وتصنيعها بالبديع، فإنه يدعي الفحولة والشعرية لأبي تمام دون غيره، يقول الآمدي معللا موقفه المنصف، **" فإن كنت -أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لامحالة"**[4]،

---

[1]- يراجع محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، ص 375.
[2]- محمد منذور ، النقد المنهجي عند العرب ،ص 94 .
[3]- الآمدي ، الموازنة ، ص 11.
[4]- المصدر نفسه ، ص 11 .

فالناقد يأتي بكل العلل على اختلاف وجوهها وما ذلك إلا ليبين عدم تعصبه لطرف دون الآخر.

2- استقصاؤه لكل ما ورد حول الشاعرين من أخبار وروايات جمعها من عدة مصادر، وهو ما افتتح به موازنته النقدية ، حيث بدأ بعرض تفصيلي دقيق لكل ما جرى من أحكام على لسان الطرفين المتخاصمين -أنصار أبي تمام والبحتري- وقدمها للقارئ في شكل **مناظرة (محاجة)** وتركها أمانة بين يديه حتى يحكم هو بالفصل ويدرك طبيعة الأسس التي قامت عليها المعركة يقول الآمدي :" **وأنا أبتدئ بما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر ، وما ينعاه بعض على بعض لتتأمل ذلك ، وتزداد بصيرة وقوة في حكمك إذا شئت أن تحكم أو اعتقادك فيما لعلك تعتقده مع احتجاج الخصمين به"**[1]، ومما لاشك فيه أن بسط صورة الخصومة بهذه الطريقة تدفع القارئ إلى إدراك نوعية الخصومة وكيفية تطورها وإدراكه لأهم الأسس التي أقامها كل مناصر لإعلاء شأن صاحبه ، ومن ثم يتسنى للمتأمل الحكم عليهما وإقامة القاعدة بعد الدراسة والتحليل، وقد وقف الآمدي من تلك المحاجة موقف المحايد، وإن كان ذوقه الخاص يطالعنا من حين إلى حين ، وقد تعمد الناقد ذلك ، بل اعتبر النقاد المحدثون - أمثال زكي العشماوي ومحمد منذور وأحمد أمين وأحمد مطلوب - ذلك بمثابة الخلة التي ميزت كتاب الموازنة بمنهجه العلمي عن المصادر السابقة، فما عنونه الناقد **باحتجاج الفريقين** جعله بمثابة **المدخل التمهيدي** فأورده في شكل مسائل تاريخية لها قيمتها كوثائق -أو شواهد - يغلب عليها روح اللجاجة والحرص على الإنتصار لأحد الشاعرين بحجج كثيرة ، وهو بهذا قد وفرإحدى الأسس العلمية المعتمدة في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة.

3- وتتجلى دقة النقد المنهجي لدى الآمدي في أسلوبه الذي كان علميا يتخذ من المراجع وتوثيقها وتثبيت النصوص وتحقيقها أساسا ، وقد راجع أقوال السابقين وآراءهم وعرضها قبل أن يبدأ بنقده ، وأوضح مثال على ذلك عرضه لحجج صاحب أبي تمام والبحتري والرجوع إلى نسخ ديواني الشاعرين وتوثيق نصوصهما ، ولا يعطي حكمه إلا

[1]- المصدر السابق،ص13.

بعد أن يتأكد من الرواية كقوله :"**ولولا أن سائر النسخ ورد فيها " إن هزل الهوى " لظننته ما قال إلا "هزل النوى" لأنهم أبدا ينعمون بالرحيل ولا يعزمون"**[1].

ويقول في بيت أبي تمام :

إذَا عَمَدْتُ لشَأْوٍ خِلتُ أنِي قدْ أدْرَكتُه أَدْرَكتـْنِي حِرْفَـــةُ العَرَبِ.

" ومازال الناس ينكرون هذا المعنى عليه ويعيبونه ولو كان قال :" **حرفة الأدب** " كان أولى بالصواب وبما يستعمله الناس ولأنه أديب غير مدفوع وليس في القصيدة أيضا ذكر للأدب وقد رواه قوم **"الأدب"** إنكارا لذكر العرب ههنا وغيره في عدة من النسخ القديمة ، والذي في نسخة أبي سعيد السكري وأبي العلاء محمد بن العلاء وغيرهما :" **العرب**" [2].

فقد اعتمد الآمدي في منهجه على جمع المادة العلمية ، ورصد كل الآراء المتعلقة بالشاعرين معتمدا في ذلك الرجوع إلى النسخ الأصلية ، ومن ثم نلفي أن المصادر التي اعتمد عليها في الموازنة كثيرة:

أولها : الروايات التي ينقلها عن الآخرين ولا سيما أهل التخصص منهم.

وثانيها : الكتب التي رجع إليها ونقل منها ككتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي ، وأخبار الشعراء لأبي عبد الله محمد بن داود بن الجراح، وكتابه الورقة وكتابه في السرقات وكتاب الشعراء لأبي علي دعبل الخزاعي ، وكتاب البديع لعبد الله بن المعتز وكتابه سرقات الشعراء وكتاب ابن أبي الطاهر في السرقات ، كتاب القطربلي في أبي تمام وكتب الإنواء لأبي حنيفة الدينوري ، وكتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر وكتاب الخيل لأبي عبيدة. وهو لا يعتمد على النقل في رجوعه لهذه المصادر بل يوردها لتأييد رأي أورد قول كما فعل بكتاب أبي الضياء .

4- ولم يعتمد الآمدي على سرد النصوص أو الشواهد فحسب ، بل ركز على تحقيق هذه النصوص وإثبات الخطأ فيها إن وجد ، ككشفه عن غلط ابن أبي طاهر في نقله أو روايته لبيت أبي تمام :

إذَا عُنِيتُ بشَيْءٍ خِلتُ أنِي قَدْ أدْركْتُهُ أدْركتْنِي حِرفَةُ الأَدَبِ.

---

[1]- المصدر السابق،ص175.

[2]- المصدر نفسه، ص121.

وقد علق الآمدي على قوله هذا فقال :" **هذا قول ابن أبي طاهر ، ولم يقل أبو تمام : " أدركتني حرفة الآداب " إنما قال :" "أدركتني حرفة العرب "، وقد ذكرت غلطة هذه اللفظة .**"[1]

5- كان يعتمد في اعتراضه على آراء السابقين على إيراد العلل والأمثلة التي يدلل بهاعلى بطلان دعواهم، ويتضح ذلك في مناقشة ما زعمه أبو علي محمد بن العلاء السجستاني " **من أن ليس لدى أبي تمام من المعاني التي انفرد بها أو اخترعها إلا ثلاثة معان ، وقد علق الآمدي على ما أورده أبو علي بقوله : "ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي بل أرى أن له على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم مخترعات كثيرة ، وبدائع مشهورة ، وأنا أذكرها عند محاسنه بإذن الله.**"[2]

6- الإعتماد على التقسيم الدقيق والمنهجي في طرقه لقضايا الموازنة بين الشاعرين حيث افتتح موازنته بعرض تفصيلي لحجج أنصار الفريقين ، ومحاولة كل منهما الإعلاء من شأن شاعرهم، وهنا نلفي غياب شخصية الناقد ، وترك مجال الحكم للقارئ ، ثم تطرق للموازنة التفصيلية بين أبي تمام والبحتري ، وهنا تتجلى لنا شخصية الناقد ، فهو لا ينحاز لطرف دون الآخر بل اعتمد الموضوعية في نقده وذكر مساوئ ومحاسن كل منهما مستطردا عرضه للأبيات بالتفسير والتعليل موضحا مواطن الغلط والتكلف والأخذ عند كليهما، ويتجلى لنا منهجه بوضوح وطبيعة نقده في الموازنة في قوله :"**وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين ،لأختم بذكر محاسنهما ،وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام واحالاته وغلطه ،وساقط شعره ،ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام ،وغير ذلك من غلط في بعض معانيه، ثم أوازن من شعريهما بين قصيدتين ،إذا اتفقتا في الوزن والقافية ،.....، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه.**"[3]

---

[1]- المصدر السابق ،ص220

[2]- المصدر نفسه،ص245.

[3]- المصدر نفسه،ص51.

7- حرص الآمدي على التوفيق بين المقاييس القديمة والحديثة(الطبع والصنعة)، وقد تجلت لنا نظرته هذه بوضوح في تعليله لأخطاء أبي تمام اللغوية ،فهو لا يسمح للشاعر أن يحيد عن الأصل المتواضع عليه ،وذلك للحفاظ على قداسة اللغة، والخروج على هذه النظرية لابد أن يكون في اطارها اللغوي ،وبعبارة أخرى لابد أن يكون لكل تجديد وابتكار أصل يرجع إليه ،ونظير يحتذى على مثاله.[1]

وما نرومه أن الآمدي انطلق في نقده النظري و التحليلي من قاعدة متينة من قواعد التراث العربي الراسخة رسوخ التاريخ، وهو مقتنع كل الاقتناع بهذا التراث ، فلابد أن يكون كل إبداع متصلا بالماضي اتصالا وثيقا ، وتلك نظرة عميقة في تحليل العمل الأدبي ترجع بجزئياته إلى أصول ثابتة من اللغة والأدب، وهي تدل دلالة قوية على تمكن الآمدي من لغة أمته وخصائص أدبها، ولتوضيح رؤيته هذه أورد الناقد العديد من أخطاء الشاعرين التي تحيد عن السنن الشعري من ذلك قوله:" وأنكر أبو العباس على أبي تمام قوله:

مِنَ الهَيْفِ لَوْ أَنَ الخَلاَخِلَ صُيِرَتْ لَهَا وُشُحًا جَالَتْ عَلَيْهَا الخَلاَئِلُ.

ولم يذكر موضع العيب فيه، ولا أراه علِمه، وأنا أذكره وألخصه، فأقول :إن هذا الذي وصفه أبو تمام **ضد ما نطقت به العرب** ، وهو من أقبح ما وصف به النساء، لأن من شأن الخلاخل أن توصف بأنها تعض في الأعضاد و السواعد، وتضيق في الأسوُقِ ،فإذا خلاخلها وُشَحًا تَحُولُ عليها فقد أخطأ الوصف، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعض بالساق وِشَاحًا جائلاً على جسدها"[2].

ونجده يعرض العديد من الروايات والشروح وأشعار السابقين ليوضح المعنى الصحيح للفظ والذي تم التواضع عليه وكيفية توظيفه حتى يصح أسلوب الشاعر، فيقول معللا أخطاء أبي تمام في بيته "وقد تصف العرب الخصر بالدقة، ولكن تعطي كل جزء من الجسد قسطه من الوصف كما قال امرئ القيس:

طِوَالُ المُتُونِ وَالعَرانينِ كَالقِنَا لِطَافُ الخُصُورِ فِي تَمامٍ وَ اكْمَالِ.

ألا تراه لما قال (لطاف الخصور)قال: (في تمام و اكمال)، ولو قال هذا الشاعر :" لو أن

[1]-أحمد أمين، النقد الأدبي، ص466.

[2]- الآمدي، الموازنة، ص.131

الخلاخل صيرت لها حُقُبًا" لصح هذا المعنى كما قال المنصور النمري:

فلو قيسَتْ يَوْمًا حِجْلَهَا بِحِقابِهَا لَكَانَا سَوَاءً لَا بَلْ الحِجْلُ أَوْسَعُ.

فجعل حجلها وهو الخلخال أوسع من حقابها ،والحقاب ما تديره المرأة على خصرها ،فهو يختص بالخصر وإنما يعلق حتى ينتهي إليه إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامرا، فاتبع أبو تمام منصورا في المعنى فأخطأ"[1].

ومن عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف وطي الكشح ودقة الخصر إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء و الغلظ كقول ذو الرمة:

عَجْزَاءُ مَمْكُورةٌ خُمْصَانَةٌ قَلِقٌ عَنْهَا الوِشَاحُ وَتَمَ الجَسْمُ وَ القَصَبُ.[2]

وكقول تميم بن أبي مقبل:

هَيْفُ المُرَدي رَداحٌ فِي تَأَوُدِهَا مَخطُوفَةٌ مُنْتَهَى الأَحْشَاءِ عَطْبُولُ[3].

ومن هنا نجد أن الآمدي يذكر الآراء التي توضح الاستعمال اللغوي الصحيح على اختلاف وجوهه، وهو بذلك كشف عن حقيقة هذا الوصف ،و أنه لا يتصل بالنظرية الأدبية عند العرب وبعمود الشعر لأن الشاعر مقيد بالمصطلحات التي اتفق عليها أصحاب اللغة ،وهو حر في الآراء ولكن في نطاق لغوي مصطلح عليه.

وليس ما يمنع من تحقيق التعاصر أن يظل الشعر أمينا على اللغة التي وجد بها لأول مرة ،ولكن دون أن يتحجر بها، أو يحجرها بتعبيراته وصوره النمطية ، وفي المقابل لا نقحم عليها ما يفسدها، أو يلفع تركيباتها بضباب الفن القديم، وحتى إذا ما استظل شاعر ما بظلال اللاوعي ،أو ركب تيارات الحداثة الأخرى يظل على الجادة اللغوية ، ومن البديهي أن يكون ذلك هو الأسهل والأكثر ملائمة لإقامة البناء المتين، ولاسيما إذا استطاع الشاعر أن يودعه "حالات" النفس المتألقة بنور "المعرفة" وبهاء الرؤى البازغة علينا من خلف اللاوعي الساحر و المسحور.

---

(1)- المصدر السابق، ص 51.
(2)-(3)- المصدر نفسه، ص52.

ومن هنا ندرك بوضوح أن الآمدي لم يتزمت لطرف دون الآخر، فهو يرى أن لأبي تمام أن يجدد دون أن يهدم المقدسات الموروثة لأنها وليدة قرون استطاعت فيها اللغة أن تُكَون شخصيتها، وتحدد سمات عبقريتها، وللشعر من هذا المنطلق مدى فسيح جدا يستطيع أن ينبض فيه، وأن يتناول كل ما يجد من مظاهر الحياة ، ولهذا يحرص الآمدي على استخراج مواطن الخطأ وبيان مذهب العرب حوله، ما يليق منه وما لا يليق، ما يُحسَن منه وما لا يُحْسَن، ليبرز جانبا نقديا في غاية الضرورة، وهو نضج الذوق الفني الذي أصبح مصطلحا نقديا لا غنى عنه لناقد.

منهج الآمدي في السرقات الشعرية (من خلال كتاب الموازنة):

تمهيد:

لقد تأكد لنا -من خلال عرضنا لمنهج الآمدي في الموازنة- أن الآمدي يعد من أوائل النقاد الذين أخرجوا النقد من قوقعته الروتينية التي انحصرت في عرض أخبار الشعراء و ترجمتها و سرد القضايا النقدية دون تحليل لها أو تفسير واعتمادهم على النقد الفطري فنجد أن آرائهم تتحكم فيها الأهواء لا غير، إلى صورة جديدة وضاءة أخصبت الحياة الفكرية و النقدية و بحثت كل المقومات الفنية للشعر العربي قديمه و حديثه، مما وسع الآفاق و نوع النظرات وأضاف بعض عناصر الجمال للشعر، لم يتطرق إليها السابقون [1].

فالآمدي لم يكن الأول في طرقه لقضية الموازنة زمنيا أو فنيا و لكنه الأوحد بلا شك -في القرن الرابع هجري- الذي انتقلت على يديه الموازنة من حال إلى حال، و وثبت بالنقد الأدبي وثبة قوية[*] فوازن بين الشاعرين و وضح منهجه الموضوعي الأصيل الذي ينظر إلى الخلافات نظرة منصفة، و من خلال هذا الطرق العادل الذي اعتمده الناقد في معالجته للقضايا النقدية خاصة المتعلقة بالخصومة، ارتأينا أن نتتبع بالتفصيل خطى الآمدي في طرقه لقضية السرقات الشعرية و تحديد المقاييس التي بنى عليها رأيه في السرق، خاصة إذا ما أدركنا أنّ الدراسة المنهجية و المنصفة لهذه القضية النقدية برزت ملامحها بوضوح في كتاب الموازنة، فهو لا يعتمد على سرد الأبيات المأخوذة فحسب، بل عرض مآخذ الشاعرين و آراء النقاد فيها، ثم نلفيه يحلل هذه الآراء و يصححها مع الاعتماد على العلل والبراهين دون الميل لطرف دون الآخر.

فما لاحظناه في المؤلفات السابقة من تدبدب في الآراء و عدم الارتكاز على رأي واحد و عرض الروايات المختلفة الدالة على السرقة دون الفصل فيها ،أو تحديد منهج واضح يكشف عن مواضع الأخذ، كل ذلك أدى إلى تعدد المصطلحات الدالة عليها وكثرة النقاد الذين جعلوا من هذه القضية وسيلة للتحريج و الحط من قيمة الشاعر، و في خضم هذا

---

[1]- ينظر مطلوب سالم، دراسات بلاغية و نقدية، دار الرشيد للنشر، 2009، ص 63.

[*]- فقد كان القدماء يفاضلون بين الشعراء الفحول كامرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى في الجاهلية ، وبين جرير والفرزدق والأخطل في الدولة الأموية، ينظر في هذه المسألة الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، بيروت،1993،ص28،17.

اختلط الإبداع بالسرق و لم يعد بمقدور القارئ أن يدرك إن كان هذا الشاعر مبتكرا لمعانيه أم مجرد ناسخ و هذا عكس ما نجده في كتاب الموازنة و الذي يعد بحق مؤسس المنهج التطبيقي و التحليلي في دراسته للقضايا النقدية.

غير أنّ الآمدي بدراسته الموضوعية أرسى قواعد السرقة وحدد مواطنها بدقة و أفرد لها مباحث خاصة بسرقات أبي تمام و البحتري ملتزما الحيطة و السبيل الذي يقيه من الخلط و الإسراف بعد أن كان بابا يُدعَى فيه على الشعراء ما ليس لهم بدافع من التعصب لشاعر أو بقصد التعريض بآخر[1]، و بذلك تحولت السرقة من **مجرد مصطلح تهجني** تعددت صوره على أفواه النقاد الذين تطرقوا إليها في مؤلفاتهم في شكل دراسات عرضية تاريخية أكثر منها عملية ،و المبعثرة في تلافيف بحوثهم **ككتاب الطبقات لابن سلام و الشعر و الشعراء لابن قتيبة و طبقات الشعراء لابن المعتز و الحيوان للجاحظ و نقد الشعر لقدامة** ،أو تلك الدراسات النظرية التي اعتمدت السرد أكثر من التفسير و التعليل **كعيار الشعرلابن طباطبا و الصناعتين للعسكري** مع تغيير للمصطلح، إلى **نظرية نقدية** توضحت معالمها و حددت صور السرق من غير السرق، وأصبحت قائمة على مقاييس واضحة و ذلك على يد الآمدي الذي فتح من خلالها المجال للنقد التطبيقي -إن صح التعبير- نظريا و عمليا و بصورة دقيقة ليصل إلى الحكم الفني عن قناعة فنية من خلال بحثه الدقيق في كل أجزاء البيت المسروق، و هذا ما خلص -في الواقع- قضية السرقات من البحوث التاريخية(النظرية)والعقيمة التي كانت تعج في تلك الآونة و التي تعتمد على الجانب النفسي الذوقي أكثر من الجانب التحليلي العقلي، ولتوضيح هذا الطَرْقْ الجديد للسرقة سنوضح المبادئ المنهجية التي وضعت للفصل في هذه المسألة.

1-مفهوم السرقة عند الآمدي:

إنّ أول ما يلفت انتباهنا و نحن نتقصى منهج الآمدي في دراسته للسرقات ،أنه لم يفتتح مبحثه الخاص بتقديم مفهوم للسرقة يكشف من خلاله نظرته المباشرة اتجاه هذه القضية، و ربما كان مرد ذلك "أنّه سبق له أن ألف كتب كثيرة في الموضوع من قبل، و

[1]- ينظر زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي القديم و الحديث، ص: 358- 359.

إلى ما شرحه هو عن السرقة و ما حدده من معان لها في كتابه **(الخاص والمشترك)** الذي تكلم فيه عن المعاني التي يشترك فيها العرب و لا ينسب مستعملها إلى السرقة، و إن كان مسبوقا إليها، و بين الخاص الذي ابتدعه الشعراء و تفردوا به"[1]، و في كتاب **"الشاعرين لا تتفق خواطرهما"**[2]، و منها أيضا كتاب" **فرق ما بين الخاص والمشترك من معاني الشعراء"**[3]، غير أنّ هذه الكتب لم تصل إلينا و لم يتبق منها سوى **"كتاب الموازنة بين الطائيين"** الذي سنحاول من خلاله استقصاء معنى السرقة عند الآمدي.

والأمر الذي لا مشاحة فيه أن الآمدي يمضي في دراسته لهذه القضية على سنن شيوخه مع اعتماده على وضع المقاييس و تفسيرها، و يعد من النقاد الذين اعتمدوا على العدل في طرقهم لهذه القضية فاستهل رأيه بالإفصاح عن كون **السرقة** لا تعد من **العيوب و من كبير مساوئ الشعراء**، يقول: **"إنّ من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، و خاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم و لا متأخر"** [4] فهذه النظرة إلى السرقات مشبعة بروح التسامح، و ما نلفيه أن الناقد كان على وعي تام بكيفية حدوث **الإنتاجية الشعرية** لدى كل شاعر و التي تمثل عملية استعادة النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا و جلي أحيانا أخرى، بل إن قطاعا كبيرا من هذا النتاج الشعري يعد تحويرا لما سبق، ذلك أنّ المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلاّ باستيعاب الجهد السابق عليه [5] .

فوعيه بكيفية حدوث العملية الإبداعية لدى الشاعر والتي لا تسلم- في أغلب الأحيان- من استلهام الأفكار السابقة جعله يعتبر سرقة المعاني من الأبواب التي لا مناص لأي مبدع متأخر إلاّ أن يقع فيها مثلما سبق للمتقدم أن وقع في الأخذ رغم ما كان يعرف به هؤلاء من الفحولة و القدرة على ابتكار المعاني.

ونظرة الآمدي هذه اتجاه السرقات والتي عدّها -في نظره- ركنا من أركان العملية الإبداعية جعلته لا يحرص على تتبع سرقات أبي تمام و البحتري، غير أن التعصب ضد

---

(1)- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج4، مطبوعات دار المأمون، 1938 ص: 88-89.
(2)- المصدر نفسه ج4، ص: 188.
(3)- ينظر ابن النديم، الفهرست، ط5، نشره جوستاف فلوجل،ليبرج،1872،ص155.
(4)- الآمدي، الموازنة ص: 188.
(5)- ينظر كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1998، ص: 182.

المحدثين و ادعاء الابتكار لشاعر دون الآخر كان سببا في استخراجه لسرقات أبي تمام ثم البحتري حتى يكون منصفا في موازنته يقول: **"و لكنّ أصحاب أبي تمام، ادّعوا أنّه أول سابق، و أنّه أصل في الابتداع و الاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس، ووجب من أجل ذلك إخراج ما أخذه البحتري أيضا من معاني الشعراء"**[1].

و أهم ما يميز دراسة الآمدي للسرقات عن غيره من النقاد أنّه جعل هذه النظرية تنهض على **قاعدة نقدية** تتمحور حول **مقياسين**، فهو يرى أنّه لا يمكن أن تُطلَق إلاّ على آخذ المعاني المبتكرة التي تختص بمبدعها و عرف أنّه أول من قالها، أما غير ذلك فلا يعد مسروقا، يقول: **"واعلم أن السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترفع الظنّة فيه عن الذي يورده أن يقال: أخذه من غيره"**[2] فقد أقر الآمدي بفطنته و نقده التحليلي أنّ الشاعر إذا أراد **أن يسرق** لا يعمد إلى **الشائع أو المتداول من المعاني** و إنما يعمد إلى **الجديد المخترع** الذي يقع عليه الشاعر لأول مرة، لا لأن الشائع لا تظهر فيه السرقة ،فحسب بل لأنّ السارق يريد أن يقع هو الآخر على الجديد المبتدع[3].

و لم يقف تحديد الآمدي **للسرقة** في هذا الإطار وحده، و إنما استطاع بحثه المنهجي أن يحدد لنا المواضع التي لا يجوز فيها أن نحكم على الشاعر بالسرقة و يمكن أن نحصر مبادئ الآمدي في المواضع التالية:

أ-المواضع التي لا يكون فيها السرقة:

أكد الآمدي في موازنته أنّ السرقة لا تثبت على الشاعر إذا ما استلهمها من **المعاني المشتركة** بين الناس و الجارية على لسانهم والمستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، و بنى دراسته للسرقات على أساس هذه القاعدة النقدية،وهوما يتجلى لنا بوضوح من خلال رفضه

---

(1)- الآمدي الموازنة، ص: 273.
(2)- المصدر نفسه، ص: 313.
(3)- ينظر طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي حتى القرن 4 هـ، ص: 165-166 و محمد زكي العشماوي، قضايا النقد بين القديم و الحديث، ص: 354-355 و مصطفى الصاوي، معالم في النقد، ص: 192.

لكلّ ما ادّعاه **ابن أبي طاهر على أبي تمام من السرقة** و الذي لا يعد في نظر الآمدي إلاّ نوعا من التحامل و إتباع الهوى في إصدار حكمه على الشاعر، و قد علق على ذلك بقوله: **"ومما نسبه فيه ابن أبي طاهر إلى السرق و ليس بمسروق لأنه مما يشترك فيه النّاس من المعاني والجاري على ألسنتهم"**[1] و عليه أكدّ الآمدي أن **المعاني المشتركة و المتضاربة في أوساط العامة و الخاصة** لا عيب للشاعر إن وضع يده عليها، و هذه المعاني حتى و إن اختلفت نماذج و كيفية عرض الشاعر لها إلاّ أنّها في نظر الناقد معانٍ قد تواضع عليها جميع الناس ،و يباح للمبدع أن ينتقي منها ما يشاء و لا سبيل للإبداع فيها مهما أجاد لأنها ملكٌ عام، و عادة ما نلفيه يشير إلى ذلك بقوله -عن هذه المعاني- **"وهذا ليس من بديع المعاني التي يختص بها الشاعر: فيقال إنّ واحدا أخذه من الآخر لأن العادة جارية بأن يقال مثل هذه المعاني"**[2].

و قد عبر الآمدي على هذا النوع من **المعاني المشاعة** بعدة مصطلحات أو عبارات ممثلا لها بنماذج شعرية مع تفسيرها و تعليلها، وهنا يتجلى لنا بوضوح قدرة الآمدي على وضع أسس نقدية تقوم عليها قضية السرقات، وإخراجها من بوتقة التنظير إلى إطار التطبيق والتعليل، **ومن صور المعاني المشتركة** التي أوردها الآمدي:

أ1-الموضع الأول: العام المشترك:

1-الكلام الذي جرت به عادات الناس: وهو ما أطلق عليه **محمد منذور** مصطلح **التقاليد الشعرية tradition poétique** [3] نحول قول **أبي تمام**:

أَلَمْ تَمُتْ يَا شَقِيقَ الجُودِ مُذْ زَمَنٍ؟ فَقَالَ لِي: لَمْ يَمُتْ مَنْ لَمْ يَمُتْ كَرَمُهْ.

أخذه من قول **العتّابي**:

رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إِلَيْهِ حَيَاتَهُ فَكَأَنَّهُ مِنْ نَشْرِهَا مَنْشُـــــورُ.

---

(1)- الآمدي، الموازنة، ص: 114.
(2)- ينظر المصدر نفسه ص: 116.
(3)- ينظر محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب، ص: 363.

و علق الآمدي على هذا بقوله: **"ومثل هذا لا يقال له مسروق، لأنه قد جرى في عادات النّاس -إذا مات الرجل من أهل الخير و الفضل، و أثني عليه بالجميل- أن يقولوا ما مات من خلف مثل هذا الثناء، ولا من ذِكر بهذا الذِكر، وذلك شائع في كلّ أمّة، وفي كلّ لسان"**[1].

و مثله أيضا قول **أبي تمام**:

أَعْمِلْ النَّتْفَ وَ الطِلاَ وَ قَدِيمًا كاَنَ صَعْبًا أَنْ تُشْعَبَ القَارُورَه.

من قول **الأعشى**:

كَصَدْعِ الزُجَاجَةِ مَا تَسْتَطِيعُ كَفُّ الصُّنَاعِ لَهَا أَنْ تَحِيرَا.

و هذا المعنى متداول مشهور مبذول من معانيهم في الزجاج، قد نطق به النّاس، و أكثروا حتى سقط أن يقال: إنّ أبا تمام أخذه من الأعشى [2].

فالآمدي أقر في عرضه التفصيلي لسرقات أبي تمام أن مثل هذه المعاني لا يجوز لأي ناقد أن يدّعي أنّها مسروقة، لأنها جارية في عادات الناس أن يتكلموا بها و يتواصلوا عبرها و عليه لا يمكن لأبي الطاهر أن يدعي أنّ أبا تمام سرقها لأنها ليست من ابتكار أي مبدع بل هي من ابتداع الجماعة -العرب- و لذلك نجد أنّ الآمدي حرص على عرض الكثير منها - و إن لم نقل جلّها- حتى لا يتسنى لأي ناقد أن يدعي الأخذ فيها، و لذلك نجده يورد مختلف هذه المعاني حتى يوضح مقياسه النقدي، و يتضح لنا ذلك أكثر في تعليقاته على المعاني التي ادّعى أبي الضياء أنّ البحتري أخذها من أبي تمام ،في حين أقر الآمدي أنّها من المعاني التي يجوز لأي شاعر أن يأخذها من الآخر فمن ذلك قول **أبي تمام**:

لاَ نَجْمَ مِنْ مَعْشَرٍ إلاَّ وَ هِمَّتُهُ عَلَيْكَ دائِرَةٌ يَأيّـــــهَا القُـــــطْبُ.

أخذه **البحتري** فقال:

و دَارَتْ بَنُو سَاسَانَ طُرًّا عَلَيْهِم مَدَارَ النُّجُومِ السائِرَاتِ عَلَى القُطْبِ.

و علق على هذا بقوله: **"فلان قطب هذا الأمر، و على فلان مدار القصة، و نحو هذا من القول الذي يستغنى الإنسان بما جرى منه في عاداته أن يستعيره من غيره"** [3].

---

(1)- الآمدي، الموازنة، ص: 114.
(2)- المصدر نفسه، ص: 119. (3)- المصدر نفسه، ص322.

و أورد أيضا قول **أبي تمام**:

شَهِدْتُ جَسَمَاتِ العُلىَ وَ هُوَ غَائِبٌ وَ لَوْ كَانَ أيْضًا شَاهِدًا كَانَ غَائِبًا

أخذه **البحتري** فقال:

بَشِيرًا لَكُمْ فِيهَا، نَذِيرًا لِغيْرِكُمْ لَهُ شَاهِدٌ عَنْ مَوْضِعِ الفَهْمِ غَائِبُ

و هذا المعنى أيضا جار على الأفواه،ومستعمل في الكلام، تعرفه العامة كما تعرفه الخاصّة، و ذلك قولهم: فلانٌ شاهدٌ كغائب، و حاضرٌ كمنْ لمْ يحضرْ، و فلانٌ سواءٌ و العدَمُ[1].

2-المعاني المشتركة: وهي المعاني التي سبق للشعراء أن طرقوها مرارا، حتى إنّنا نلفي اضمحال اسم مبدعها الأول و اشتراكها بين العامة و الخاصة، فأصبحت من المعاني التي يتداولها النّاس في عاداتهم و أحاديثهم اليومية و من ذلك قول **أبي تمام**:

هِمَّةٌ تَنْطَحُ النُّجُومَ، وَ جَدٌّ آلِفٌ للْحَضِيضِ فَهُوَ حَضِيضْ

مأخوذ من قول **الأعرابي**:

هِمَتُّهُ قَدْ عَلَتْ وَ قُدْرَتُهُ فِي اللَّحْدِ بَيْنَ الثَرَى مَعَ الكَفَنِ

وهذا أيضا من "**المعاني المشتركة الجارية في العادة أن يقولوا: همته في علاء، و جدّه في سفال، و همته ناطقة وجدّه أخرس، وهمّة ذات حراك وجدّ ساكن، و همّة فلان ترفعه و جدّه يصنعه، و ما أشبه هذا**" [2].

3-المعاني الجارية مجرى الأمثال:وهي التي أطلق عليها **محمد منذور**مصطلح **الأقوال السائرة** [3] ، كقول أبي تمام: **لَوْ كَانَ يَنفُخُ قَيْنُ الحَيِّ فِي فَحْمٍ**

ادعّى ابن أبي الطاهر أنّه أخذه من قول الأغلب:

قَدْ قَاتَلُوا يَنْفُخُونَ فِي فَحْمٍ مَا جُبِنُوا وَ لاَ تَوَلَّوْا مِنْ أُمَمِ.

غير أنّ الآمدي رفض أن يكون أبي تمام قد سرق هذا المعنى لأنّه من المعاني التي جرت العادة بين النّاس أن يضربوا به المثل و علّق على ذلك بقوله: "**وهذا معنى شائع من معاني العرب، و جار في الأمثال أن يقولوا: قد فعلت كذا، و اجتهدت في كذا لو كنت تنفخ**

---

(1)- ينظر المصدر نفسه ص: 324.
(2)- المصدر نفسه، ص: 117.
(3)- ينظر محمد منذور، النقد المنهجي، ص: 364.

في فحم،لأنّ النفخ في الفحم يُحيِي النار ويُشعلها، والنفخ في حطب ليس بفحم و لا أخَذَتْ النارُ فيه لا يُورِي نارا." [1].

و من ذلك أيضا قول **أبي تمام**:

هَيْهَاتَ لَمْ يَعْلَمْ بِأَنَّكَ لَوْ ثَوَى بِالصِينِ لم تَبْعُدْ عَلَيْكَ الصِينُ.

ادّعى أبا الضياء أنّ **البحتري** سرقه من **أبي تمام** فقال:

يُضْحِي مُطِلاً عَلَى الأَعْدَاءِ لَوْ وَقَعُوا فِي الصِينِ فِي بُعْدِهَا مَا اسْتَبْعَدَ الصِينَا.

و يرى الآمدي أنّ مثل هذا المعنى لا يجوز أن يقال عنه مسروق لأنه جار على أفواه العامة و الخاصة و النساء و الصبيان أن يضربوا المثل في البُعد بالصين، و أن يوقعوا التهديد به، فيقولوا لو أنّك بالصين لما بَعُدْتَ عليّ، فكيف لا يهتدي البحتري إلى مثل هذا؟"[2].

فهو يقرّ أنّ مثل هذه المعاني مشتهرة، و لا يحتاج شاعر أن يأخذها من آخر، فهي سارية في كلامهم و لذلك نجده يلح على نفي السرقة عن هذه المعاني لكونها مكشوفة للعام و الخاص و لا سبيل للشاعر أن يضع يده عليها و يتضح ذلك بجلاء في تعليقه على بيت البحتري الذي أخذ معناه -في نظر أبي الضياء- من أبي تمام، يقول **أبو تمام**:

لَهُمْ نَشَبٌ، وَ لَيْسَ لَهُمْ سَمَاحٌ وَ أَجْسَامٌ، وَ لَيْسَ لَهُمْ قُلُوبُ.

أخذه **البحتري** فقال:

خَلْقٌ مُمَثَلَةٌ بِغَيْرِ خَلاَئِقٍ تُرْجَى، وَ أَجْسَامٌ بِلاَ أَرْوَاحِ.

و علّق عليه بقوله: **"و هذا الكلام أيضا هو أعرف في كلامهم و أشهر من أن يحتاج شاعر أن يأخذه من الآخر، و هم دائما يقولون: ما فلان إلاّ شبح من الأشباح، و ما هو إلاّ صورة في حائط، أو جسد فارغ، و نحو هذا من القول الشائع المشتهر"**[3].

فكل هذه المعاني تعد من المعاني التي أطلق عليها الآمدي **العام المشترك** و لكنها وردت في موازنته **بعبارات مختلفة** و تمتاز بشيء من **التميز**، و إن كانت في الحقيقة تصب كلّها في واد واحد هو واد المعاني المشاعة.

---

(1)- الآمدي، الموازنة، ص: 116.
(2)- ينظر المصدر نفسه، ص: 317.
(3)- المصدر نفسه، ص: 319.

4-الألفاظ المتداولة: وهي الألفاظ (أو العبارات) التي كثرت على الأفواه و يرى الآمدي أنّ استخدام **مثل هذه الألفاظ لا يعد سرقة** و أكد أنّ اعتبار النقاد المتعصبين مثل هذه الألفاظ و المعاني سرقة و إغارة ليست إلاّ نوعا من الرمي و التزيّد، و من أمثلة ذلك التي وردت في الموازنة قول **أبو تمام**:

إِذَا عُنِيتُ بِشَيْءٍ خِلْتُ أَنِّي قَدْ أَدْرَكْتُهُ أدْرَكَتْنِي حِرْفَةُ الأَدَبِ.

ذكر ابن أبي الطاهر أن **أبا تمام سرقه** من قول **الخريمي:**

أدْرَكَتْنِي ــوَ ذَاكَ أَوَلُ دَائِي- بسِجِسْتَانَ حِرْفَــةُ الآدَابِ.

"و **حرفة الآداب** لفظة قد اشترك الناس فيها، و كثرت على الأفواه، حتى سقط -أن نظنّ- أنّ واحدا يستملّها من آخر"[1].

و من نماذج ذلك أيضا قول **أبي تمام**:

"ثُمَ انْقَضَتْ تِلْكَ السَنُونَ وَ أَهْلَهَا فَكَأنَّهَا وَ كَأنَّــهُم أحْـلاَمُ

و ذكر أنّ **البحتري** أخذه فقال:

وأيَّامُنَاَ فِيكَ اللَوَاتِي تَصَرَمَتْ مَعَ الوَصْلِ أضْغَاثٌ وَ أحْلاَمُ نَائِمٍ

"و كأنّه ما سمع الناس يقولون: ما كان الشباب إلاّ حلما، و ما كانت أيامه إلاّ نومه نائم، و ما أشبه ذلك من اللفظ، كيف يجوز أن يكون ذلك مسروقا؟"[2].

و من هذا الضرب أيضا قول **أبي تمام**:

سَتَرَ الصَّنيعَةَ و اسْتَمَرَ مُلعّنًا يَدْعُو عَلَيْهِ، النَّائِلُ المَظْلُومُ.

و قول **البحتري**:

أكَافِرٌ مِنْكَ فَضْلَ نُعْمَى وَ سَتْرُ نُعْمَى الكَرِيمِ كُفْرُ.

فذكر أبو تمام رجلا ذمه بستر الصّنيعة، و جعله ملعنّا يدعو عليه النائل المظلوم،على الاستعارة، و البحتري ذكر أنّ ستر النعمى كفر، و كلا **اللفظين مستعملان شائعان على الألسن، فلا يقال لمن تكلّم بأحد اللفظين: إنّه استعارة من الآخر"**[3].

---

(1)- المصدر السابق، ص115.
(2)- المصدر نفسه، ص 316.
(3)- المصدر نفسه، ص324.

5-الاتفاق (coïncidence)[*]: وهي المعاني التي سبق للشاعر أن سمعها لكونها شائعة في كلامهم و جارية على ألسنتهم، فيأخذها الشاعر و يستعملها في شعره و هذا ما أطلق عليه الآمدي **الاتفاق** و لا يجوز أن يقال له سرقة لكون الناس اتفقت على هذه المعاني و لا يحظر على أي أحد أن يأخذ منها ما يشاء، و ما نلحظه أنّ هذا المصطلح الذي أورده الآمدي لا يعدو أن يكون مرادف لمصطلح **العام المشترك -أو المتداول-** غير أن سعة ثقافته جعلته يعدد المصطلحات الأدبية و يمثل لها حتى لا تقع في الخلط و تميز السرق من غير السرق و من أمثلة ذلك ما ادعاه أبو الضياء أنّ **البحتري أخذه من أبي تمام**:

يقول **أبو تمام**:

جَرَى الجُودُ مَجْرَى النَّوْمِ مِنْهُ، فَلَمْ يَكُنْ بِغَيْرِ سَمَاحٍ أوْ طِعَانٍ بِحَالِمِ

أخذه **البحتري** فقال:

وَيبيتُ يَحْلمُ بِالْمَكَارِمِ وَ العُلَى حَتَى يَكُونُ المَجْدُ جُلَّ مَنَامِهِ.

و يرى الآمدي أنّ مثل هذا الكلام موجود في عادات النّاس، و معروف في معاني كلامهم و جار كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحبّ شيئا أو استكثر منه، فلان لا يحلم إلاّ بالطعام، و فلان لا يحلم إلاّ بفلانة من شدة وجده بها، و هذا الزّنجي ما حلمه إلاّ بالثمر، و لا يقال لمن كانت هذه سبيله: **سرق**، و إنما يقال له: **اتفاق** فإن كان واحدا سمع هذا المعنى أو مثله من آخر فاحتذاه فإنما ذكر معنى قد عرفه و استعمله، لا أنّه أخذه أخذ سرقة"[1].

و ما نرومه أنّ ورود مصطلح **الاتفاق** نادر في كتاب الموازنة، فلم يستعمله الناقد إلاّ في موضعين و يتجلى الموضع الثاني في تعليقه على **سرقات البحتري**:

قال **أبو تمام**:

بِيضٌ فَهُنَّ إِذَا رُمِقْنَ سَوَافِرًا صَوَرٌ وَ هُنَّ إِذَا رَمَقْنَ صِوَارُ

و قال **البحتري:**

أَنِّي لَحِظْتِ فَأَنْتِ جُؤْذُرُ رَمْلَةٍ وَ إِذَا صَدَدْتِ فَأَنْتِ ظَبْيُ كِنَاسِ

[*]- ينظرمحمد منذور، النقد المنهجي ص363،364.

[1]- الآمدي الموازنة، ص314.

"وهذا تشبيه أعين النساء بأعين البقر، و تمثيلهنّ بالصّوار، و بالظباء، و جلّ كلام العرب عليه يجري، فلا تكون الشعراء فيه إلاّ متفقين"[1].

و قد أدان الآمدي أبا الضياء على رأيه هذا، لكونه اعتبر أخذ المعاني المستعملة والمتداولة سرقة وغصب، و هذا ما يتنافى مع مقياس الآمدي النقدي الذي أورده في دراسته للسرقات، -أنه لا سرقة في العام المشترك- و أنكر مثل هذا الادعاء الذي يذم المبدع و يفقده القدرة على نسج المعاني البكر، و اقترح تسمية هذا النوع من الاشتراك**(الاتفاق في المعاني)** بدل استخدام مصطلح السرق، و من هنا يتبدى لنا بوضوح مدى حرص الناقد على انتقاء الألفاظ النقدية التي تخدم الشاعر و ترفع من إبداعه، بدل أن تحط من منزلته الأدبية[2].

6-الاهتداء إلى الأوصاف المتعارف عليها: أكد الآمدي أنّ استخدام الشاعر للأوصاف التي يستعملها العامة و جرت العادة أن يضربون بها المثل في أحاديثهم جائز لكونها من المعاني المشتركة، و مثل هذه الأوصاف متعارف عليها لا يمكن لأي ناقد أن يدعي أنّ الشاعر سرقها نحو قول **أبي تمام**:

أَطَلَتْ رَوْعُكَ حَتىَ صِرْتَ لِي غَرَضًا قَدْ يُقْدِمُ العَيْرُ مِنْ دُعْرٍ عَلَى الأَسَدِ

سرقه **البحتري** فقال:

فَجَاءَ مَجِيءَ العِيرِ قَادَتْهُ حَيْرَةٌ إلَى أَهْرَتِ الشَّدْقَيْنِ تَدْمِي أَظَافِرُهُ[3]

و قد استغرب الآمدي اعتبار ابن الطاهر في كون البحتري سرق هذا البيت من أبي تمام لأنّها من المعاني التي لا يمكن لأي أحد أن يشك في أنّ البحتري سقطت عن علمه بها، خاصة وأنه من الشعراء الذين حرصوا على حفظ الأشعار و الدواوين القديمة و ترسيخها في ذاكرته الحافظة فكيف يمكن لشاعر ملئت جعبته بالتراث الشعري، أن تفوته مثل هذه المعاني و هي مكشوفة سائرة في مجتمعهم ، و لذلك نجده يعلّق على مثل هذا الادعاء بقوله:

"أو لم يسمع ما هو كالمَجْمَعِ عليه من أنّ العير إذا رأى السبع أقبل إليه من شدة خوفه

---

(1)- المصدر السابق، ص 320.
(2)- ينظر محمد عزام، التناص في الشعر مجلة الموقف الدالي، ع 368، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص21.
(3)- الآمدي الموازنة، ص322.

منه، حتى صار مثلا يتمثل به، كما يتمثل بالفراشة إذا تهافتت في النّار، و في ذلك أمثال و أشعار كثيرة، فما أظنّ علمها سقط عن البحتري"[1].

7-المعنيان اللذان جنسهما واحد (المعنى المبتذل): ومن هذا النوع:

7 أ-اشتراك المعنى واختلاف الغرض: و يقصد به استخدام الشاعرين لمعنى من المعاني المشتركة المتعارف عليها، و صوغه في صورة مغايرة -مبتكرة- ليبدوا غرض كل شاعر مخالف للآخر حتى وإن وقع أخذهما لنفس المعنى، نحو قول **أبي تمام**:

وَ لَيْسَتْ فَرْحَةُ الأَوْبَاتِ إلاَّ لِمَوْقُوفٍ عَلَى تَرَحِ الوَدَاعِ

و قول **البحتري** الذي ادّعى أبو الضياء أنّه سرقه من أبي تمام هو:

مَا لِشَيْءٍ بَشَاشَةٌ بَعْدَ شَيْءٍ كَتَلاَقٍ عَلَى تَرَحِ الوَدَاعِ[2].

فقد أنكر الآمدي أن يطلق أبا الضياء على مثل هذه المعاني المستفاضة مصطلح السرقة و علل ذلك **بمقياسين**:

1- المقياس الأول: يكمن في كون أنّ الأخذ من المعاني المشاعة و المعروفة أو الجارية في العادة أن يتكلم الناس بها ،لا تربطها أي صلة بقضية السرقة، و يحظر على أيّ ناقد أن يعتبر الآخذ منها سارقا أو مغيرا، لأنه لا يسلم أي شاعر مهما كان -بطبيعة الحال- أن يقع سمعه عليها فهي وسيلة من وسائل تواصله و تعايشه اليومي.

2-أما المقياس الثاني: الذي علل به رفضه لمثل هذا التحامل على البحتري أنّ الشاعرين اشتركا **في القول العام** (وهو الفرحة بعد طول الغياب أي اليسر بعد العسر) ولكن اختلفا في **طريقة عرضه** ،كل منهما أضاف إليه لمسته الخاصة و ذلك من خلال **الصورة الفنية** التي جعلت **غرض** كل منهما يتباين عن الأول، فنلفي أنّ أبا تمام ذكر أنّه لا يفرح بالقدوم إلاّ من شجاه و أحزنه التوديع، أما البحتري أراد أنّه ليس شيء من المسرة و الجذل إذا جاء في أثر شيء ما كالتلاقي بعد الفراق (البين)، و نفى الآمدي إطلاق السرقة على هذا النوع من الأخذ يقول: **"فليس -وإن كان جنس المعنيين واحدا- يصح أن يقال: أنّ أحدهما**

---

(1)- المصدر السابق، ص 316.
(2)- ينظر المصدر نفسه، ص:318.

أخذ من الآخر، لأنّ هذا قد صار جاريا في العادات و كثيرا على الألسن، فالتهمة ترتفع عن أن يأخذ أحد عن الآخر"[1].

و من أمثلة هذا الضرب أيضا قول **أبي تمام**:

وَ أَقَلُ الأَشْيَاءِ مَحْصُولُ نَفْعٍ صِحَّةُ القَوْلِ وَ الفِعَالُ مَرِيضُ

و قول **البحتري** الذي ادعى أبا الضياء أنّه سرقه من أبي تمام:

وَ مَا لِمِثْلِي فِي القَوْلِ مِنْكَ رِضًا وَالقَوْلُ فِي المَجْدِ غَيْرُ مَحْسُوبِ[2].

و يمكن أن نوضح تعليل الآمدي رفضه ادعاء السرقة في هذين البيتين كالآتي:

الاتفاق	الاختلاف
معنى البيتين معنى واحد ↓ هذا المعنى جاري في عادات الناس كقولهم: وما زيدُ كلامٍ، إنما عمرو قولٌ بلا فعل. ↓ لا يمكن ادّعاء السرقة فيها -وفق رأي الآمدي- **تحقق شرط الرفض للسرقة وفق مقياس الآمدي النقدي -العام المشترك-**	**اختلاف غرض البيتين:** **فأبو تمام** يرى أنّ القول بالوعود دون تأكيده بصحة الفعل لا ينتج محصولا نافعا. **أما البحتري**: ذكر أنّه لا يرضى بالقول، لأنّ القول لا يحتسب به للماجد بغير فعل.

7ب-اشتراك المعنى و اختلاف اللفظ: و هي المعاني التي تنتمي إلى جنس واحد أي المعاني الشائعة في الكلام و الجارية في الأمثال، غير أن لمسة الشاعر الفنية هنا تبرز الاختلاف بين إبداعه و إبداع سابقيه ولا يكمن الاختلاف هنا في الغرض -مثل ما رأينا سالفا- و إنما يكمن في **تغيير اللفظ و تنميقه**، حتى يبدوا غريبا للعيان سمته الإبداع لا التقليد، و لا يتفطن له إلا الناقد البصير و من أمثلة ذلك قول **أبي تمام**:

(1)- المصدر السابق، ص: 318. (2)- المصدر نفسه،ص319.

"هِمَّةٌ تَنْطَحُ النُّجُومَ وَ جَدٌّ آلِفٌ للْحَضِيضِ فَهُوَ حَضِيضُ

و قول البحتري:

مُتَحيرٌ يَغْدُو بِعَزْمٍ قَائِمٍ فِي كُلِّ نَائِبَةٍ، وَ جَدٍّ قَاعِـــدِ

و يرى الآمدي أنّ هذان المعنيان جنسهما واحد، و لفظهما مختلف، و هما شائعان في الكلام فيقال: فلان عالي الهمة، و همته في الثريا و حاله في الحضيض، أو فلان يسامي بقمته النجم و لكن قعد به حظه، و نحو هذا من اللفظ فليس يجوز أن يعتور هذا المعنى شاعران فيقال: أحدهما أخذه من الآخر"[1].

فكل هذه العبارات تجري في مجرى واحد -معنى واحد- للدلالة على علو الشأن (الهمة)و تدني الحظ، غير أنّ أساس التمايز بين البيتين يعود إلى **اللفظ** .

2أ-الموضع الثاني: ائتلاف المعنيين:

لقد حرص الآمدي في (كتاب الموازنة) على تصويب آراء كل من أبي الطّاهر و أبا الضياء في تحاملهما على أبي تمام و البحتري، و أقرّ أنهما لم يعتمدا على النقد الموضوعي في استخراجهم لسرقات الشاعرين بل تأثرا بالذوق و إتباع الهوى في إصدار الحكم، فأوردا من الأبيات ما لا يمكن أن يمت بأي صلة بالأخذ في باب السرقة، ولم يعتمدوا في تجريحهم للسرقات على مقياس نقدي واضح، فأكد الآمدي أنّ دراستهم قامت على الخلط يقول:

"و وجدت ابن أبي الطاهر خرج سرقات أبي تمام، فأصاب في بعضها و أخطأ في البعض لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس، مما لا يكون مثله مسروقا...."[2].

و لذلك نلفي الآمدي أعاد ذكر مثل تلك الأبيات غير المسروقة لتفسيرها و توضيح وجه الصحة فيها و استخراج المقياس النقدي الذي تقوم عليه السرقة من خلالها.

و من هنا يتجلى لنا بوضوح طريقة الناقد المنهجية في دراسته لقضية السرقات فهولا يعتمد على الحذف و الإقصاء فحسب بل يعرضها مع بيان وجه الخطأ في نقدهما، و يتضح لنا منهجه هذا بجلاء في قوله: **"لقد استوفيت جميع ما خرّجه أبو الضياء بشر بن تميم، فأوضحت، و سامحت بأن ذكرت ما لعله لا يكون مسروقا، و إن اتفق المعنيان أو**

(1)- ينظر المصدر السابق، ص318.
(2)- المصدر نفسه، ص103 .

تقاربا، غير أنّي اطّرحت سائر ما ذكره أبو الضياء بعد ذلك لأنه لم يقنع بالمسروق الذي يشهد التأمل الصحيح بصحته، حتى تعدى ذلك إلى التكثير، و إلى أن أدخل في الباب ما ليس منه"[1].

و لهذا عمل الآمدي على استقصاء هذه الأبيات و التأكيد عليها كونها لا تدخل في باب الأخذ، و من أمثلة ذلك الأبيات التي ادّعى ابن أبي الطاهر أنّ أبي تمام سرقها من سابقيه رغم اختلاف معنى البيتين و عدم وجود أي صلة تقارب أو تشابه لا من حيث اللفظ و لا المعنى، و هذا ما لا يمكن أن يدخل في باب السرقات قال الآمدي موضحا ذلك: **"ومنه ما نسبه إلى السرق و المعنيان مختلفان"**[2] فالنّاقد أفصح عن وجهة نظره من خلال عباراته التي ذكرها -في الأمثلة التي أوردها- كلما وجد بيتين مختلفان في المعنى و يعبر عن ذلك بقوله: **"وليس بين المعنيين اتفاق"** أو قوله: **"والمعنيان مختلفان"** أو **"وبين المعنيين خلاف"** و قوله: **"و سلك كل واحد معنى غير معنى صاحبه"**.

و قد حدد الآمدي بوضوح مواضع اختلاف المعنى بين الشاعرين:

1-اختلاف المعنى لاختلاف الصورة بين البيتين (الفكرة):

كقول **أبي تمام**:

إِذَا سَيْفُهُ أَضْحَى عَلَى الهَامِ حَاكِمَا غَدَا العَفْوُ مِنْهُ وَ هْوَ فِي السَّيْفِ حَاكِمُ

من قول **مسلم بن الوليد**:

يَغْدُو عَدُّوكَ خَائِفًا، فَإِذَا رَأَى أَنْ قَدْ قَدَرْتَ عَلَى العِقَابِ رَجَاكَا[3].

فكيفية إصدار الحكم تختلف صورتها بين الشاعرين مما أدى إلى تباين مغزى البيتين فأبا تمام أراد أنّ الممدوح يحكم بالعفو وهو حاكم للسيف، أما مسلم قال: إنّ عدو الممدوح يخافه، فإذا رأى أنه قَدْ قُدِر على العِقَاب رَجَاه، فليس هذا المعنى من ذلك في شيء.

و قد أدان الآمدي الشيء ذاته على أبا الضياء فقال: "و مما جاء به أبو الضياء على أنه مسروق، و المعنيان مختلفان ليس بينهما اتفاق و لا تناسب، قول **أبي تمام**:

---

(1)- المصدر السابق، ص 312.
(2)- ينظر المصدر نفسه، ص114.
(3)- ينظر المصدر نفسه، ص117.

فَأَقْسِمْ اللَحْظَ بَيْنَنَا، إنَّ فِي اللَحْظِ لَعُنْوَانَ مَا يَجِنُّ الضَـــــمِيرُ

و قال **البحتري**:

سَلاَمٌ وَ إِنْ كَانَ السَلاَمُ تَحِيَةٌ فَوَجْهُكَ دُونَ الرَّدِ يَكْفِي المُسَلَمَا"[1].

فالمعنيان مختلفان لأن كل من الشاعرين أورد المعنى في **صورة غير صورة الأول، فأبو تمام** يطلب من مخاطبه أن يُقبل عليه، و يجعل له قسطا من النظر، فإدامة النظر يدل على المودة، أما **البحتري** يرى أنّ السّلام تحية، و وجه الممدوح لجماله و نوره يكفي المسلم و لو لم يُرَد السّلام، فلا صلة بين البيتين تجعل أحدهما محذو على مثال الآخر أو مسروق منه.

2- توظيف العام المشترك مع اختلاف المعنيين:

و يتجلى ذلك في اشتراك الشاعرين في استخدامهم **للمعنى العام الشائع مع اختلاف مقصد كل منهما** فيتباين معنى البيتين ،و في هذه الحالة لا يصح الادعاء أنّ أحدهما سرق من الآخر،وهو ما أكده الآمدي ليميز بدقة بين السرق وما لا يعد مسروقا، و لتوضيح ذلك أورد قول **أبي تمام**:

تقَبَلِ الرُّكْنَ رُكْنَ البَيْتِ نَافِلَةً وَ ظَهْرُ كَفِّكَ مَغْمُورٌ مِنَ القُبَلِ

من قول **عبد الله بن الطّاهر**:

أَعْلَتْ لَهُ ذِكْرَهُ فَكَافأَهَا بِأَنْ تَوَالَى فِي ظَهْرِهَا القُبَلُ[2].

و علق عليه بقوله: **"والمعنيان مختلفان و ليس بينهما اتفاق إلاّ بذكر قبل الكفّ و هذا ليس من المعاني المبتدعة، لأن الناس أبدا يقولون، ما خلق وجهه إلاّ للتحية، و كفّه إلاّ للقبل، و مثل هذا فلا يكون عندي مسروقا"**[3].

3-اختلاف المعنى و الاتفاق في بعض الألفاظ:

و يرى الآمدي أنّ مثل هذا النوع لا يمكن أن نطلق عليه **لفظ السرقة** لأن الاشتراك لا يكمن إلاّ في الألفاظ التي لا سبيل للشاعر إلاّ أن يوظفها في أشعاره، وأكدّ أنّ الألفاظ غير

---

(1)- المصدر السابق، ص: 327.
(2)- المصدر نفسه،ص117.
(3)- المصدر نفسه، ص118.

محظورة على أحد فلا سرقة في أخذ الألفاظ لكونها ملك مشاع يقول: **"غير أنّ أبا الضياء استكثر من هذا الباب، و خلط به ما ليس من السرق في شيء، و لا بين المعنيين تناسب و لا تقارب، و أتى بضرب آخر ادّعى فيه أيضا السرق والمعاني مختلفة، و ليس فيه إلاّ اتفاق ألفاظ ليس مثلها مما يحتاج واحد أن يأخذه من آخر، إذ كانت الألفاظ مباحة غير محظورة"**[1].

و من أمثلة ذلك قول" **أبي تمام**:

إنَمَا البِشْرُ رَوْضَةٌ، فَإِذَا مَا كَانَ بِرٌّ فَرُوضَةٌ وَ غَدِيرُ

و قول **البحتري**:

فَإِنَّ العَطَاءَ الجَزْلَ -مَا لَمْ تُحِلَهُ بِبِشْرِكَ -مِثْلَ الرَّوْضِ غَيْرُ مُنَوَّرٍ[2].

فأراد أبو تمام أن البِشر مع البر كالروضة و الغدير ،و أراد البحتري أنّ العطاء ما لم يكن معه بشر كان كالروض غير منور، فليس بين المعنيين اتفاق إلاّ في ذكر البشر و الروض، **و الألفاظ غير محظورة على واحد"**[3].

و مما ادعى أبو الضياء على البحتري فيه السرق، و الاتفاق في أكثر ذلك إنما هو في الألفاظ التي ليست محظورة على أحد قول **أبي تمام**:

"إِنَّ الصَفَائِحَ منْكَ قَدْ نُضِدَتْ عَلَى مُلْقَى عِظَامٍ -لَوْ عَلِمْتَ- عِظَامِ

و قول **البحتري**:

مَسَاعُ عِظَامٍ يُبْلَى جَدِيدُهَا وَ إِنْ بَلِيتْ مِنْهُمْ رَمَائِمُ أَعْظَمُ.

فمراد أبو تمام أن عظام الرجل الذي رثاه عظام القدر، و أراد البحتري أن مساعي القوم عظام لا يُبْلى جديدها و إن قَدُمَت عظامهم، و ليس هنا اتفاق إلاّ في **لفظ العظام** لا غير**"**[4].

ومثل هذه الألفاظ متداولة و متعارف عليها، الأمر الذي جعل الآمدي يتساءل كيف أمكن لأبي الضياء أن يورد مثل هذه الأبيات في السرقة ،و لا يخفى على أحد أنّ البحتري

---

(1)- المصدر السابق، ص118.
(2)- المصدر نفسه،ص327.
(3)- المصدر نفسه، ص328.
(4)- المصدر نفسه، ص332.

في غنى عن الألفاظ و لا يمكن لأحد أن يتصور أنّه سرقها من أبي تمام، و قد أكد الآمدي هذا الرأي في تعليقه على" قول **أبي تمام**:

كَساكَ مِنَ الأَنْوَارِ أَبْيَضٌ نَاصِعٌ وأَحْمَرُ سَاطِعٌ وَ أصْفَرُ فَاقِعٌ

الذي ادّعى أبو الضياء أن **البحتري** سرقه فقال:

مِنْ وَاضِحٍ يَقِفٍ وَ أَصْفَرٍ فَاقِعٍ وَ مُضَرَّجٍ جَسَدٍ وَ أحْمَرَ قَانِي.

و علّق الناقد بقوله: **أترى البحتري لم يكن ليهتدي إلى أصفر فاقع و أحمر قان لولا بيت أبي تمام؟"**[1] و قد كان ينبغي لأبي الضياء أن لا يُخرِج مثل هذا في السّرق و لا يفضح نفسه.

13أ-الموضع الثالث: المعنى الخاص الذي أصبح مبتذل:

أشار الآمدي -إشارة عابرة- في الموازنة إلى موضع آخر لا يجوز للناقد أن يدعي فيه السرقة و هو المعنى الخاص الذي اختص به الشاعر وابتدعه ثم شاع على ألسن الناس حتى أصبح بمثابة العام المشترك، و قد لمح إلى هذا النوع في تعليقه على بيت **البحتري**:

فَإِذَا لَقِيْتَهُمْ فَمَوْكِبُ أَنْجُمٍ زُهْرٍ وَ عَبْدُ اللهِ بَدْرُ المَوْكِبِ

ادعى أبو الضياء أنّه سرقه من قول **أبي تمام**:

كَأَنَّ بَنِي نبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ نُجُومُ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَينِهَا البَدْرُ.

غير أن الآمدي أكدّ أن هذا المعنى من المعاني العامة التي لا يجوز ادعاء السرق فيها لكونها مطروقة على سمع البحتري[2]، و غير أنّ الاختلاف يتمثل في كون أنّ هذا المعنى قبل أن يكون **عاما** كان **خاصا** حيث أشار الآمدي أنّ **أول من ابتكر هذا المعنى النابغة** ثم انتشر و **استفاض** حتى **صار عام مبتذل** و اضمحل المبدع الحقيقي له و هو ما لا يمكن أن يدعى فيه السرق ،ويتضح ذلك بجلاء في تعليقه على البيتين: **"وهذا معنى متقدم مبتذل جاء به النابغة، و كثر على الألسن حتى صار أشهر من كل مشتهر"**[3] و لا يمكن أن نطلق

(1)- المصدر السابق، ص334.
(2)- ينظر المصدر نفسه، ص117.
(3)- المصدر نفسه، ص315.

عليه لفظ السرقة مع أنّه كان خاصا لأنه بشيوعه قد دخل في باب (العام المشترك) من المعاني.

ومن خلال ما سردنا آنفا ،يمكن الإقرار أنّ الآمدي كان يعتمد على **المقياس العقلي و المنطقي** في دراسته لسرقات الشاعرين، فهو لا يطلق الحكم جزافا، بل اعتمد على فكرة قوامها أنّه من حق اللاحق أن يأخذ عن السابق و هذا من سنة الحياة، من غير إجحاف حق السابق، لأنه يرى أنّ الأفضلية يشترك فيها كل من القدماء و المحدثين، **فللأول** فضل **السبق**، و **للاحق** (أوالآخذ) فضل **الإجادة و الزيادة**، "فمن حق كل طبقة أن تستغل نشاط سابقتها و تضيف إليه ما يمثل شخصيتها و تاريخها الخاص تمثيلا موضوعيا أو شكليا، فكما تتحقق هذه المشاركة العامة في عناصر الحياة، إذ ينهض الممتازون بالابتكار و الإبداع غير مستأثرين بما عملوا، فكذلك هذا القانون يسري على الحياة الأدبية باعتبارها ظاهرة إنسانية"[1].

و ما نرومه من خلال نقد الآمدي أنه كان يؤمن بأنّ الشعر ظاهرة إنسانية، ولذلك أباح للشاعر أن يستقي أفكاره من التراث ليصونه من الضياع غير أنّه أقر في الوقت ذاته المواضع التي يسلم فيها الشاعر من السرق، فأكد أنّ **المعاني ثلاثة أضرب**:

أولا: المعاني المشتركة العامة*: أكد الآمدي أنه لا فضل لأحد على من سواه من حيث السبق، و لا يمكن ادعاء السرق فيها، و يستحب للشاعر أن يأخذ منها ما يشاء في صناعته لإبداعه و هو الرأي ذاته الذي أصر عليه **ابن وكيع** و لذلك لم ير فائدة في إيراد مثل هذه المعاني في **"كتابه المنصف"** فقال:

"فأما الأبيات الفارغات و المعاني المرددات، فإني لا أنشغل بإيرادها، و لا أطيل الكتاب باعتدادها،....على أني لا أذكر المعاني التي أكثرالشعراء استعمالها، و واصلت استبدالها، و صار موردها قد حصل له اسم السارق و لم يظفر بمعنى فائق، و ذلك كتشبيه الوجه

---

(1)- أحمد شايب، أصول النقد الأدبي، ط1، ص: 261.

(*)- **الاشتراك العام:** يقصد به التوافق في الأغراض والأفكار والمعاني المتداولة التي يشترك معظم الناس بادراكها ،سواءا تناقلها بعضهم عن بعض أو لم يتناقلوها وفي هذه الحالة لا يعتبر اللاحق سارقا من السابق ولا معتديا على حقه الادبي،ينظر عبد الرحمان الميلاني،البلاغة العربية أسسهاو علومها وفنونها،ط1،دار القلم،بيروت،ج1996،2،ص548.

بالبدر، و الريق بالخمر و المسك و الماء الزلال....و إنما أعْذَرُ سارق هذه الألفاظ المتداولة و المعاني المتناولة إذا زاد في معناها، أو تملح في ألفاظها"[1].

فابن وكيع أكد رأي **الآمدي** نفسه و حرص على إلغاء لفظ السرق على طارق المعاني المشهورة لأنها متقررة في النفوس.

ثانيا:المعاني المبتذلة: أشار الآمدي إلى فضل الاختراع و السبق فيها، ولكنها تدوولت و أصبحت معروفة و مشهورة، و كذلك أكد الآمدي أنه لا يجوز ادعاء السرق فيها لأنها أصبحت من المعاني العامة.

ثالثا:أما المعاني الخاصة: وهو المعنى الذي ابتكره المبتدئ فملكه و يرى الآمدي أنّه من المعاني التي يقع فيها السرق إذا وقع للشاعر أن وضع يَدَهُ عليها.

ب-المواضع التي يقع فيها السرق:

ولعل ما يميز الآمدي في دراسته النقدية و المنهجية للسرقات الشعرية أنّه حصر مواضع السرق و حددها في حالة واحدة دون أن يستطرد و يعدد أنماطها -مثل ما نجده في الدراسات اللاحقة- فذكر أنّه لا يمكن أن نطلق **لفظ السرقة** على إبداع الشاعر إلاّ إذا أُخَذَ من **المعاني البديعية المخترعة**.

و نلفي الآمدي قد أكد مقياسه النقدي هذا في موضعين من كتابه: يتجلى الأول في مفهومه للسرق قال: **"إنّ السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، و مستعملة في أمثالهم و محاوراتهم مما ترفع الظنّة فيه عن الذي يورده أن يقال أخذه"**[2].

و قد ألح الناقد على توضيح هذا المقياس النقدي- الذي يكمن في البديع المخترع- ليبين بجلاء الفرق بينه و بين العام المشترك يقول الآمدي في ذلك معقبا على أبي الضياء بشر بن تميم: **"إنّا وجدناه قد ذكرما يشترك الناس فيه، و تجري طباع الشعراء عليه، فجعله**

---

(1)- أبو محمد الحسين ابن وكيع، المنصف السارق و المسروق منه، تح محمد يوسف نجم، ط1 دار صادر بيروت، لبنان، 1992، ص: 74-75. (من الانترنت PDF).

(2)- الآمدي، الموازنة، ص: 149.

مسروقا، وإنّما السرق يكون في البديع الذي ليس فيه اشتراك"[1] فالمعنى الذي يخترعه الشاعر من دون أن يأخذه من غيره يعد من إبداعه الخاص ويشتهر به ، و لهذا كان **أبو تمام** يقول: **أنا ابن قولي**:

نْقِلْ فُؤَادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى ... مَا الحُبُ إلاَّ للْحَبِيبِ الأَوَل

كَمْ مَنْزِل فِي الأَرْضِ يأْلَفُهُ الفَتَى ... وَ حَنِينُهُ أَبَدًا لأَوَلِ مَنْـــزِلِ.

كما كان **يقول مسلم ابن الوليد**:

تَجُودُ بِالنَفْسِ إذْ ضَنَ الجَوَادُ بِهَا ... وَالجُودُ بِالنَفْسِ أقْصَى غَايَةَ الجُودِ.

و كما يقول **دعبل: أنا ابن قولي**:

لاَ تَعْجَبِي ياَ سَلَمْ مِنْ رَجُلٍ ... ضَحِكَ المَشِيبُ بِرَأْسِهِ فَبَكَى[2]

فما كان تعبيرهم **"أنا ابن قولي"** إلاّ دلالة على أنّ هذه الأبيات من نسجهم الخاص و ناتجة عن عصارة فكرهم، و قد زاد **حازم القرطاجني** توضيح هذا المعنى حين قال: **"هو كل ما نقل من المعاني، فلم يوجد له نظير، و هذه هي المرتبة العليا في الشعر من استنباط المعاني-البديع المخترع- من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك...و المعاني بهذه الصفة تسمى "المعاني العقم"، لأنها لا تلقح و لا تحصل عنها نتيجة، و لا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني، فلذلك تحاماها الشعراء وسلّموها لأصحابها، علما منهم أنّ من تعرض لها مفتضح"**[3].

فهذه المعاني الخاصة أو العقم مباح أخذها و تداولها مثلها مثل المشتركة و المبتذلة، و لا يكمن السر في كونها خاصة بأصحابها معروفة لهم، و إنما يكمن في عجز اللاحق عن مجاراة السابق فيها، و في كونها شديدة الإحكام، فإذا تناولها اللاحق قصر عن السابق فافتضح أمره، فهذه المعاني مغلقة محكمة التركيب، و لهذا فكل آخذ منها يعد فاضحا و مكشوفا.

---

(1)- المصدر نفسه، ص: 162.
(2)- ينظر المصدر نفسه، ص: 162.
(3)- أبو الحسن حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح بن خوجة، دار العرب الإسلامي، ط1 ،دت،ص: 194.

وقد حاول الآمدي أن يبين بوضوح، ميزة هذا المعنى المبتكر (العقيم) الذي لا يجوز للآخذ أن يضع يده عليه، حتى لا يقع في السرقة و هو ما صرح به الآمدي، وأطلق عليه مصطلح **البديع المخترع**، **والبديع** في نظره يقابل المعنى المتداول المشترك، ومعنى ذلك أنه ينصرف إلى كل العناصر الفنية في الصورة اللفظية، أي أنه أطلق على كل ما يضيف إلى المعنى خصوصية و تفردا، فيدخل فيه الجناس و الطباق، وطريقة نظم العبارة، و الصور المجازية غير المتداولة،ومن **سرقة المعاني الخاصة** في نظر الآمدي قول **أبي تمام**:

إذَا اليَدُ نَالَتْهَا بِوَتَرٍ تَوقَّرَتْ عَلَى ضَغْنِهَا ثُمَ اسْتَقَادَتْ مِنَ الرَجُلِ.

يقول الآمدي: **"إن كان أخذها من ديك الجن فلا إحسان له، لأنه أتى بالمعنى بعينه، قال ديك الجن:**

تَظَلُ بِأيْدِينَا تَقَعْقُعَ رُوحِهَا وَ تَأخُذُ مِنْ أقْدَامِنَا الرَاحِ تَأَثُرُهَا[1]

فأخذ **أبو تمام** من **ديك الجن** إن صح معيب في نظر الآمدي، لأنه لم يأخذ الفكرة المتداولة فحسب(أعني تأثير الخمر في شاربها)، بل أخذ **الصورة الخاصة** و **المعنى الفني البديع** كذلك و هو تصوير الخمر إنسانا يحس و يتأثر.

و من أمثلة أخذ الصورة أو المعنى البديع كذلك في نظر الآمدي قول **أبي تمام**:

وَ الشَيْبُ إنْ طَرَدَ الشَبَابَ بيَاضَهُ كالصُبْحِ أَحْدَثَ للظَلاَمِ أقْوَالاَ[2].

فهو فيما يرى الآمدي من قول **الفرزدق** :

الشَيْبُ ينْهَضُ فِي الشَبَابِ كَأنَهُ لَيْلٌ يُصَبِحُ بِجَانِبَيْهِ نَهَارُ

و لا يسع المرء في الحقيقة إلاّ أن يسلم مع الآمدي بقبح ذلك الأخذ، فالصورة التشبيهية في بيت الفرزدق هي بعينها كل ما يتمخض عنه بيت أبي تمام من معنى، الأمر الذي يجعل نظمه لهذا البيت مجرد تكرار و عناء لا مبرر له "و من هنا كانت السرقة المعيبة في نظر الآمدي، **هي سرقة الصورة**، أو بتعبير أدق، **سرقة المعاني الفنية الماثلة في تلك الصورة**، فتلك المعاني لتفردها بصورتها و عدم تداولها لا يصح فيها الأخذ"[3] و يتجلى لنا ذلك

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ص: 54.
[2]- المصدر نفسه، ص: 56.
[3]- حسن الطبل، المعنى الشعري في التراث، ص: 217.

بجلاء في تفضيل الآمدي لبيتي أبي تمام المأخوذين -في رأيه- من الفرزدق لما تضمناه من تمثيل رائع يقول: "قال **الفرزدق** يرثي امرأة ماتت له حاملا:

وَ جَفْنِ سِلاَحٍ قَدْ رُزِئَتْ فَلَمْ أنْحَ عَلَيْهِ وَ لَمْ أبْعَثْ عَلَيْهِ البَوَاكِياَ

وَ فِي بَطْنِهِ مِنْ دَارِمٍ ذُو حَفِيظَةٍ لوْ أنَّ المَنَايَاَ أمْهَلَتْهُ لَيَالِيَا

فقال **أبو تمام**، وأجاد اللفظ و أحسن الأخذ و أصاب التمثيل، فقال يرثي ابنين صغيرين ماتا **لعبد الله بن طاهر**:

لَهَفِي عَلَى تِلْكَ المَخَايِلِ فِيهِمَا لَوْ أمْهَلْتَ حَتَى يَكُنْ شَمَائِلاَ

إنَّ الهِلاَلَ إذَا رأَيْتَنَ نُمُوَهُ أيْقَنْتَ أنْ سَيَكُونُ بَدْرًا كَامِلاً[1].

و من ثم ندرك أن **تجويد الصورة** -التي أطلق عليها الآمدي البديع المخترع- كان المعيار الحقيقي للأخذ الجيد ذلك لأنه يدل -في نظر الناقد- على الإفادة الواعية من جهود السابقين إفادة لا تلغي ذاتية الشاعر ،ولا تحد من خياله و من ثم فإن الموازنة بين السابق واللاحق كانت تنصب على الإبداع في الصورة الشعرية و إضفاء نوع من الخصوصية والتفرد على الفكرة المأخوذة و لطالما كانت هذه الأخيرة بمثابة حجة للذين ناصروا الشعر المحدث ،ودافعوا عن أصالة شعرائه يقول **أبو بكر الصولي** في هذا الصدد: **"إنّ المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، و يصبون على قوالبهم، و يستمدون بلعابهم، و ينتجعون كلامهم، و قلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلاّ أجاده"**[2].

فقد تعرض الآمدي في كتابه الموازنة **"التداول المعاني بين الشعراء"** بهذا المفهوم ، فأشار إلى أنّ غاية التداول **ابتكار الصورة الفنية** حتى يحقق الاختلاف والتطور بين السابق و اللاحق، و عدّ الفكرة العامة المشتركة مجرد أدوات للبناء، و أن الشأن كله يكمن في مدى إتقان الشاعر استخدام هذه الأدوات، و خلق علاقات جديدة في اللغة ،سواء على المستوى الدلالي أو الصوتي مما يحقق المعنى الأدبي التخييلي و الخاص[3].

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ص: 37.
[2]- أبي بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص: 23.
[3]- التفكير البلاغي أسسه و تطوره إلى القرن السادس، ص: 486-487.

غير أننا نلاحظ أنّ مقياس **(العام المشترك)** -الذي أقره الآمدي- محتاج إلى نوع من الثقة المنهجية حتى يصبح مقياسا بالمعنى الصحيح، و لهذا حرص النقاد اللاحقون على إبراز خصائصه و تفصيلها، و قد تبين هذا المقياس أتم بيان، عند **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه **أسرار البلاغة**، و**(دلائل الإعجاز)** حيث اصطلح على **المعنى العام المشترك بالمعنى العقلي** وهوالمعنى العام أي الجمهوري، الذي يستثمره كل مبدع بطريقته الخاصة، فهو في نظره ملك مشاع و لا ينبغي أن يتهم الآخذ فيه بالسرق، لأن **"مجراه في الشعر و الكتابة و البيان و الخطابة، مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، و الفوائد التي تثيرها الحكماء، و لذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منقولا من آثار السلف أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة و الحكم المأثورة عن القدماء فقوله:**

وَ مَا الحَسَبُ المَوْرُوثُ لاَ دُرَّ دَرُّهُ بِمُحْتَسَبٍ إلاّ َبِآخِرِ مُكْتَسِبْ.

فهذا معنى صريح محض يشهد له العقل بالصحة، و تتفق العقلاء على الأخذ به و الحكم بموجبه في كل جيل و أمة، و يوجد له أصل في كل لسان و لغة"[1] و عليه أصبحت هذه المعاني بمثابة الكلام المتداول في أحاديثهم، و من ثم لم يحظرعلى أي مبدع أن يأخذ منه ما يشاء و في أي عصر كان.

أما **المعنى البديع المخترع** الذي أورده الآمدي في موازنته عبّر عنه **الجرجاني بالمعنى الخاص أو التخييلي**، و هو المعنى الذي حازه المبدع فامتلكه، غير أنّ هذه المعاني لا تبقى مقدسة بل هي قابلة للعطاء و الاختلاط بنصوص أخرى، حتى يتسنى للمبدع أن يُولِد منها معاني جديدة و اتساع دائرة إبداعهم، لأن تقوقع مثل هذه المعاني العقم و عدم توليدها و انسجامها مع التجارب المحدثة سيؤدي لا محالة إلى انحصار دائرة الإبداع لدى الشعراء المتأخرين.

ولأجل ذلك نلفي كل من الآمدي و الجرجاني -في دراستهم المنهجية للسرقات- قد لمحا إلى ضرورة أخذ المعاني الخاصة و إعادة صياغتها بأسلوب مبتدع و ذلك **بفضل**

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة في علم البيان، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2001، ص: 190-191.

تنميق الصورة الفنية، ففضل الإبداع لا يكمن في نظر الناقدين في التقدم أو التأخر-مثل ما أسلفنا سابقا(*)- بقدر ما يتجلى في براعة التصوير و القدرة على المهارة الأسلوبية، فالآخذ يشهد له بالإعجاب و يحوز المكافأة **"بناءا على مهارته في الصياغة و ليس على السرقة، تلك المهارة التي تجعل من سبيكة الذهب المألوفة المتماثلة مع غيرها تحفة فنية"**[1].

وهي الرؤية التي أكدها **الجرجاني** حين رأى أنّ الخاص لا يتحقق إلاّ بإحداث الصور في المعاني، و جملة الأمر"أنّه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو سوارا أو غيرها من أصناف الحلي بأنفسهما، و لكن بما يحدث فيهما من الصورة"[2] و هو بذلك أدرك حقيقة مسألة السرقات، و هي أنّ الأمر ليس لفظا أو معنى فحسب، و إنما هو صياغة و تصوير، و من ثم نلفي الجرجاني في دراسته لمسألة الأخذ يرفض أن يطلق مصطلح السرقة لمجرد تشابه في المعاني أو اتفاقها، باعتبار اختلاف العبارة من مبدع لآخر، فهو لم يهتم بتقصي الأبيات المسروقة، لأنه أدرك أنه لا وجود لنص ذي دلالة شعرية تكون رهينة بشفرة وحيدة، بل تتقاطع فيه شفرات مشتركة أو أنظمة مختلفة من الأصوات و المعاني و الرموز يتصور معها الباحث "وظيفة اللغة الشعرية، و هي تقوم على امتصاص عدد من النصوص في الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها كمجال حيوي لمعنى مركزي! فإنتاج النص الشعري يتم من خلال حركة مركبة من إثبات أو نفي نصوص أخرى"[3] و من ثم فإنّ مبدأ الأخذ لم يعد عادة أدبية متعارف عليها فحسب، إنما أضحى ضرورة فنية لبناء النص و استمراره.

ونظرا لاقتناعه بهذه الفكرة نجد أن **عبد القاهر الجرجاني** قد عدد لنا أوجه الاتفاق -لا السرقة- بين الشعراء فرأى أن اشتراك الشاعرين قد يكون في **الغرض على الجملة أو العموم ،أو في وجه الدلالة على الغرض**، ووجه الاتفاق في الغرض على العموم يجري في المعنى العقلي أو الجمهوري و هو ما لا يدخل في الأخذ و السرقة يقول **"فأما الاتفاق في عموم الغرض فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ و السرقة و الاستمداد و الاستعانة، ألا ترى من به حس يدعي ذلك، و يأبى الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ و**

---

(1)- أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية، ط1، ص: 89-90.
(2)- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 488.
(3)- صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القصيدة، ط2، القاهرة، 1995، ص: 113.

إنما يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل"[1] وأكد **القرطاجني** أيضا أنّ هذا النوع **"لا سرقة فيه و لا حجر في أخذ معانيه، لأن الناس في وجدانها ثابتة مرتسمة في خواطرهم سواء، و لا فضل فيها لأحد على أحد إلاّ بحسن تأليف اللفظ"**[2] و مثل هذه الآراء تتوافق مع نظرية الآمدي الذي أكدّ أنّه لا سرقة في العام المشترك بين النّاس.

أما النوع الثاني: يتجلى في **الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض**، وعده في المعنى التخييلي وأقرالجرجاني أن هذا النوع يبتغي النظر فيه لأنه يتناول صفة العمومية و الخصوصية في تناول الموضوعات، فإن كان مما يشترك الناس في معرفته -فإن حكم ذلك و إن كان خصوصا في المعنى- حكم العموم يقول موضحا ذلك **"وأما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض، فيجب أن ينظر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته و كان مستقرا في العقول و العادات ،فإن حكم ذلك و إن كان خصوصا في المعنى حكم العموم، من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة، و بالبحر في السخاء و بالصبح في الظهور و الجلاء"**[3] ومثل هذا لا يعد سرقة لأنه مما لا يختص بمعرفته قوم دون قوم، و لا يحتاج في العلم به إلى روية و استنباط و إنما هو في حكم الغرائز المتركزة في النفوس، و قد سبق **للآمدي** أن عرض لهذا الصنف من الأخذ حين تطرق لبيت النابغة الذي عدّه أنه من المعاني الخاصة التي أصبحت مشهورة و مبتذلة[4]، فهذه المعاني الخاصة أعجب بها الجمهور و امتلكها في أحاديثهم حتى أصبحت في صورة المبتذل والعام.

و رأى في الوقت ذاته أن **المشترك الخاص من المعنى** إذا غيّر من صورته دخل في قبيل **الخاص المبتكر**، ولا يصل إليه المبدع إلاّ بعد طول نظر و تدبير يقول: **"وإن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر و تدبير، و يناله بطلب و اجتهاد، ولم يكن كالأول في حضوره إياه، وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناة عليه فيه، بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وعليه كم يفتقر إلى شقه بالتفكير، و كان درّا في قعر بحر لابد له من تكلف الغوص عليه، وهو الذي يجوز أن يُدعى فيه الاختصاص و السبق و التقدم و الأولية،**

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 241.
(2)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص: 192-193.
(3)-ينظر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 241 و تاريخ النقد الأدبي، إحسان عباس، ص: 444.
(4)- ينظر الآمدي، الموازنة، ص: 317.

وأن يُجعَل فيه سلف و خلف، وأن أحدهما فيه أكمل من الآخر، و أنّ الثاني زاد على الأول، و تقص عنه و ترقى إلى غاية أبعد من غايته أوانحط إلى منزلة في دون منزلته"[1] حيث حدد هيكل المقاربة على أساس أنّ المعنى معنيان **عقلي و تخييلي**، و اللفظ لفظان عار و صورة، و أكدّ أنّ **الأول مشترك عامي و ظاهر جلي** لا يصح فيه التفاضل لأنه معنى صريح ظاهر لم تلحقه صنعة و ساذج لم يعمل فيه نقش **"فأما إذا ركب عليه معنى و وصل به لطيفة و دخل إليه من باب الكناية و التعريض و الرمز و التلويح، فقد صار بما غُيِر من طريقته و استؤنف من موزنه، و استجدّ له من المعرض، و كسى من دلّ التعرض، داخلا من قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة و التعمل، و يتوصل إليه بالتدبر و التأمل"**[2].

فالمعنى يتحول من شائع مبتذل على يد الشاعر المبدع إلى خاص مبتكر بفعل ملكة الخيال التي تتجلى في آثارها المادية بالكناية و الرمز و مثيلاتها من باقي أدوات التصوير و وسائله و ذلك كقولهم و هم يريدون التشبيه: **"سلبن الظّباء العيون"** كقول **أبي نواس**":

إِنَّ السَحَابَ لَسْتَحْيَي إِذَا نَظَرَتْ إِلَى نِدَاكَ، فَقَاسَتْهُ بِمَا فِيهَا[3]

و كقول **المتنبي**:

لَمْ تَلْقَ هَذَا الوَجْهَ شَمْسُ نَهَارِنَا إِلاَّ بِوَجْهٍ لَيْسَ فِيهِ حَيَاءُ[4]

و علق **الجرجاني** على هذه المعاني الخاصة المصبوغة بالصور المجازية بقوله: **"فهذا كله في أصله و حقيقة معناه تشبيه، و لكن كنى ذلك عنه، و خودِعَتْ فيه، وأتيت به من طريق الخلابة في مسلك السِحر و مذهب التخييل، فصار بذلك غريب الشكل، بديع الفن فالخصوص الذي نراه، ينفي الاشتراك و تأباه إنما هما من أجل أنهم جعلوا التشبيه مدلولا عليه بأمر آخر ليس هو من قبيل الظاهر المعروف، بل هو في حد لحن القول و التعمية اللذين يتعمد فيهما إلى إخفاء المقصود"**[5].

---

[1]- الجرجاني أسرار البلاغة، ص: 242.
[2]- المصدر نفسه، ص: 242.
[3]- ديوان أبي نواس، ص: 90.
[4]- ديوان المتنبي، شرح مصطفى سبتي ص: 162.
[5]- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 242-243.

فقد انتهى الجرجاني إلى حقيقة في مسائل السرقات -و تعد خطوة متقدمة لنظرة الآمدي فقط- إن المعنى بِكُل عائم بين القائلين لكنه يصبح بفعل دينامية الإبداع صورة أو بناء لغوي جديد ناتج عن إنصهار الأفكار المجردة و المشاعر و التجارب في ذهن الشاعر الذي يختزن كما هائلا من الإبداعات، و بفعل ذلك تختلف صور المعاني و تحدث فيها خواص و مزايا **"فترى الشاعر إذا عمد إلى معنى مبتذل صنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق إذا هو أغرب في صنعة خاتم و عمل شنف و غيرهما من أصناف الحلي"**[1].

فالجرجاني ألح على مذهب التحوير الفني فيرى أنّ المشترك الخاص من المعنى إذا غيّر من صورته دخل في قبيل الخاص و المبتكر.

و هو الرأي نفسه الذي أدلى به الآمدي -مسبقا في موازنته- فأكد أنّ قدرة الشاعر على تنميق الصورة و نقل المعنى الخاص من موضع لآخر حتى يخفي أخذه، و هو ما يجعله يتبوأ كرسي الإبداع، غير أنّ كيفية الإخفاء اختلفت من ناقد لآخر، فنلفي أنّ الآمدي حصر ذلك في البديع و ما يضفي ذلك على المعنى من خصوصية و تفرد في الصورة في حين حصر ابن طباطبا ذلك في الربط بين المعنى و الصياغة من ناحية، و ربط عبد القاهر بين المعنى و التخييل من ناحية ثانية مما يجعل لنشاط العقل أهميته في صهر كل ما نُفذ إليه من قراءات سابقة بحيث يتغير واقع المعنى من تجربة حقيقية إلى تجربة كاذبة (تخييلية) لأن هذا المعنى -التخييلي- **"لا يمكن أن يقال إنه صدق ،و أن ما أثبته ثابت و ما نفاه منفي"**[2] هو نوع من القياس الخادع الذي يوهم النفس **"باحتجاج تمحل أو قياس تصنع فيه و تعمل"**[3].

فالتخييل في نظر **عبد القاهر** قياس خادع و من ثم فلا يملك فيه الشاعر حريته الإبداعية الكاملة بل يظل على صلة بالمعنى الحقيقي أو العقلي المنطقي الذي هو المرجع أو الأساس **"فكما لا تكون الفضة خاتما، أو الذهب سوارا أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، و لكن بما يحدث فيهما من الصورة"**[4].

---

[1]- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1، ص: 481.
[2]- ينظر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 192-193.
[3]-المصدر نفسه،.ص193.
[4]- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 373.

و عليه أصبح الاحتفال بالصنعة و التصوير محك الحكم في هذا المجال -السرقة- سواءا عند **الآمدي** أو **الجرجاني** لأن **"سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور و النقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة و النقش في ثوبه الذي ينسج إلى ضرب من التخير و التدبر في أنفس الأصباغ و في مواقعها و مقاديرها و كيفية مزجه لها و ترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، و صورته أغرب، كذلك حال الشاعر"**[1] فكل من الناقدين أدرك أنّ كل الأشعار-مهما كانت جيدة- لابد أن يكون لها أصلا ترتد إليه، إلاّ أنّ القدرة على تأليف اللفظ مع معناه و حسن اختيار الصورة و تنميقها بالبديع، هو ما يجعل الشعر المحاكي أو المقلد في قالب المبتكر يقول **القرطاجني**: "و اعلم أنّ منزلة حسن اللفظ المحاكي به، و من المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ و حسن تأليف بعضها إلى بعض و تناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع و كما أنّ الصورة إذا كانت أصباغها رديئة و أوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستندة لمراعاتها، و إن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة و التأليف المتنافر، إن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنّا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة و القبيحة التأليف عليه، و تشغل النفس و يأبى السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة و التخييل، فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ و إحكام التأليف"[2].

إذن طريقة التأليف من حيث التناسب أو عدمه هي محك الحكم بالسرقة والاهتداء إلى هذا النوع من النشاط التأليفي يبطل جهودا سابقة على هذا الفهم كانت ترمي بالسرقة كل ما صادفها من ضروب التشابه لفظية كانت أو معنوية، و هذا هو ما أدركه **الجرجاني** حين قال: **"وأول ما يلزمك في هذا الباب ألاّ تُقَصر السرقة على ما ظهر و دعا إلى نفسه دون ما كمُن ونضُج عن صاحبه و ألاّ يكون همك في تتبع الأبيات المتشابهة أوالمعاني المتناسخة طلب الألفاظ و الظواهر دون الأغراض و المقاصد"**[3].

---

(1)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص:129.
(2)- الجرجاني، الوساطة، ص: 201.
(3)- الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص210.

فمجرد إخفاء الشاعر لما أُخِذ كان من المفروض أن يجعل وكد الناقد منصرفا إلى وظيفته في سياقه إذا كان عمله -حقيقة- في صميم التأليف الإبداعي، و لكنه لأمر ما أخفى دبيب هواجسه وعدِل عن الجادة على الرغم من أنه من المحال: "أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتى لا تعقل هاهنا إلاّ ما غفلته هناك، و حتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك"[1].

مما سلف ندرك بوضوح أنّ النقاد الذين أرسوا الدراسة المنهجية للسرقات ألحوا على مبدأ **التجويد الفني**، و أقروا أنّ السرقات تكون في **الصورة (أي النظم)** و ليس **في اللفظ** و جعلوا الأخذ محصورا في مستويين:

1-التداول السلبي: يتجلى في تقليد الصور الفنية و هو ما أطلق عليه الآمدي **البديع المخترع** دون أن يتضمن الإبداع المقلد إضافة أو تجديدا، فهناك "من الشعراء من يمشي على نهج غيره في الإبداع و يقتفي في ذلك أثر سواه، حتى لا يكون بين شعره و شعر غيره ممن حذا حذوه في ذلك كبير ميزة"[2].

2-أما التداول الإيجابي: يكمن في تداول الشاعر للمعنى العام و إخراجه على نحو آخر من الخصوصية تتعلق بالصورة أو الصياغة الفنية و تفاوتها "فترى أنّ الشاعرين إذا قالا في معنى واحد انقسموا قسمين: قسم ترى الشاعرين قد أتى بالمعنى غفلا ساذجا، و ترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق فيه و تعجب، و ترى كل من الشاعرين قد صنع في المعنى و صور"[3]. و هذا الرأي نفسه تطرق إليه **الآمدي**، إلاّ أنّ الجرجاني وسع أفكار الآمدي و حصر مجالها و أوضحها بدقة ،ويمكن أن نوضح رأي الآمدي في السرقات من خلال عرضه لسرقات أبي تمام و البحتري.

2-موقف الآمدي من سرقات أبي تمام:

افتتح **الآمدي** دراسته **لسرقات أبي تمام** بذكر السبب الذي أدى إلى استفحال ظاهرة السرق في شعره يقول: **"كان أبو تمام مستهترا بالشعر مشغوفا به، مشغولا به مدّة عمره**

---

(1)-المصدر السابق ، ص: 202.
(2)- القرطاجني، منهاج البلغاء، ص: 366.
(3)- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 489.

بتبحره و دراسته، و له كتب اختيارات مؤلفة فيه مشهورة و معروفة،....و إنّه ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي و لا إسلامي و لا محدث إلاّ قرأه و طالع فيه؟ولهذا أقول إنّ الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها على كثرتها"[1]

أقر الآمدي أنّ كثرة إطلاع أبي تمام و حفظه المكثف لشعر سابقيه واستزادته بها أدى إلى تعدد سرقاته و اختفاء الكثير منها، و لا يمكن للناقد أن يصل إليها إلاّ إذا كان يملك محفوظا شعريا ضخما.

و مما لا شك فيه أن كثرة قراءته للشعر و احتكاكه بالشعراء قد زودت حافظته بالمعاني والألفاظ التي من الطبيعي أن تدخل في شعره و أن يغلب عليه معاني سلفه دون أن يتعمد إدخالها، إلا أنّ جل النقاد اعتبروه سارقا و غاصبا لإبداع متقدميه فقد سئل **دعبل** عن **أبي تمام** فقال :**"ثلث شعره سرقة، و ثلثه غث و ثلثه صالح"**[2] و ليس دعبل وحده هو الذي هاجم أبي تمام و تتبع سرقاته ،بل إن كثيرا من النقاد فعلوا ذلك، **فالمرزباني** يقر أنّ **"للطائي سرقات كثيرة أحسن في بعضها و أخطأ في بعضها، و لما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء ،و إنما قد سرق بعض ذلك فطوى ذكره، و جعل بعضه عُدّةً يُرْجَع إليها في وقت حاجته، و رجاءَ أن يتْرُك أهلُ المذاكَرَةِ أصولَ أشْعَارِهِم عَلَى وُجُوهِها و يَقْنَعُوا باختِيَارِه لهُم، فتعيَي عليهم سرقاته"**[3].

و أكدّ **ابن رشيق** أيضا **سرقة أبي تمام** من شعر **ديك الجن** فيقول: **"و ديك الجن هو شاعر الشام لم يذكر أبي تمام إلا مجازا، و هو أقدم منه، و قد كان أبو تمام أخذ عنه أمثلة من شعره يُحتذى عليها فسرقها"**[4].

هذه بعض هجمات المتعصبين على أبي تمام، و رغم ذلك لا يستطيع أحد أن ينكر سرقاته كما أنه لا يستطيع إنكار بدائعه ،و في ذلك يقول **الآمدي**: **"أرى أنّ له على كثرة مآخذه من أشعار الناس و معانيهم مخترعات كثيرة و بدائع مشهورة"**[5].

---

(1)- الآمدي، الموازنة، ص: 51-52.
(2)- الصولي، أخبار أبي تمام، ص: 54.
(3)- المرزباني، الموشح، ص: 312.
(4)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص: 125.
(5)- الآمدي، الموازنة، ص: 46.

و ما يهمنا فيما تقدم توضيح رأي الآمدي في سرقات أبي تمام حتى يتسنى لنا معرفة موقفه منه، و ما نلاحظه أن الآمدي لم يحدد لنا أنواع السرقة إلاّ أنه أشار إليها -بدقة- في مقام حديثه عن سرقات أبي تمام و التي قسمها إلى **محاسن** و **مساوئ** و لكل منها درجات:

أ-محاسن سرقاته:

تتجلى محاسن سرقات أبي تمام في الضروب التالية:

الضرب الأول: أخذ المعنى مع الزيادة فيه: و ذلك بأن يُؤخَذ بعضُ المعنى و يضاف إليه زيادة تُحَسِنُه كقول **الأفوه الأودي**:

و نَرَى الطَيْرَ عَلَى آثَارِنَا رَأيْ عيْنٍ ثِقةً أنْ سَتُمَارْ

و قول **أبي تمام**:

وَ قَدْ ظُلِلَتْ عِقبَانُ أعْلَامِهِ ضُحًى بِعقْبانِ طيْرٍ فِي الدِمَاءِ نَوَاهِلِ

أقَامَتْ مَعَ الرَايَاتِ حَتَى كَأنَهَا مِنَ الجَيشِ، إلاّ أنَّهَا لمْ تُقاتِلِ

فأتى في المعنى **بزيادة** و هي قوله: **"إلاّ أنها لم تقاتل"** ثم قوله **(في الدماء نواهل)** ثم إقامتها مع الرايات حتى كأنها من الجيش، و بذلك يتم حسن قوله، فهذه الزيادات حسنت قوله، و إن كان قد ترك بعض ما أتى به الأفوه"[1].

و من هذا **الضرب أيضا** أن يأخذ الشاعر المعنى و يجيد في زيادة معناه فيتفوق بذلك على المبدع الحقيقي و هو ما قصده الآمدي حين ذكر قول **مسلم:**

"و مَا كَانَ مِثْلِي يَعْتَرِيكَ رَجَاؤُهُ وَ لكِنْ أسَاءَتْ شِيمَةٌ مِنْ فَتًى مَحْضِ

أخذه **أبو تمام و زاد فيه زيادة حسنة** فقال:

فَإنْ كَانَ ذَنْبِي أنَّ أحْسَنَ مَطْلبِي أسَاءَ فَفِي سُوءِ القَضَاءِ لِي العُذْرُ"[2]

و هو بقوله هذا أجاد المعنى و أحسنه حتى تفوق فيه على مبدعه الحقيقي و هو ما عدّه الآمدي من أبرع أنواع الإخفاء عند أبي تمام.

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص: 58 و القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص: 574.
[2]- المصدر نفسه، ص: 87.

كما أشار الناقد أيضا إلى المعنى الذي أضاف إليه أبي تمام إلا أنّ **الإبداع و الجودة** ظلت مقترنة هنا بالشاعر **المبتكر** لا **بالمقلد** (أبي تمام) رغم **الزيادة** كقول **دعبل بن علي**:

و أسْمَرٌ فِي رَأْسِهِ أزْرَقٌ مِثْلَ لِسَانِ الحَيَّـــةِ، الصَـــــادِي

أخذه **الطائي** فقال:

مُثَقَفَاتٌ سَلَبْنَ الرُومَ زُرْقَتَهَا وَ العُرْبَ أُدْمَتَهاَ وَ العَاشِقَ القَصَفَا

فزاد المعنى بأن شبه زرقتها بزرقة الروم، و سمرتها بسمرة العرب و لكن قول دعبل **"مثل لسان الحية الصادي"** ليس لحسنه نهاية[1].

الضرب الثاني: كشف المعنى و إجادته: و يتمثل ذلك في قول **مسلم بن الوليد** و هو معنى سبق إليه:

لاَ يَسْتَطيعُ يَزيدٌ مِنْ طَبِيعَتِهِ عَنِ المُروءَةِ مَعْنَى المَعْرُوفِ إحْجَامَا

أخذه **أبو تمام** المعنى فكشفه و أحسن اللفظ و أجاد البيت فقال:

تَعوَّدَ بسْطَ الكَفِّ حتَى لَوْ أنَّهُ دَعَاهاَ لِقبْضٍ لَمْ تُجِبهُ أنَامِلُهُ[2]

الضرب الثالث: أن يأخذ المعنى مجردا من اللفظ: و هذا لا يكاد يأتي إلاّ قليلا كقول **قيس بن الخطيم**:

قَضَى لَهَا اللـــــهُ حِـينَ صَوَّرَهَا الخـــَالِقُ أَنْ لاَ يُكِنـــَهَا سَدَفُ.

أخذه **أبو تمام** فقال:

فَعَجِبْتُ مِنْ شَمْسٍ إذَا حَجِبَتْ بَدَتْ مِنْ نُورِهَا فَكَأنَّهَا لَمْ تُحْجَبِ[3]

الضرب الرابع: أن يأخذ المعنى فيقلبه من غرضه إلى غرض آخر: فقد أشار الآمدي لهذا النوع دون أن يحدد مصطلحه و هو ما أطلق عليه **الجرجاني القلب**[4] كقول **جرير:**

إنَّ العُيونَ التِي فِي طَرْفِها حُوَرُ قَتَلنَنَا ثُمَ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلاَنَا

يُصرُ عنْ ذا اللبِ حتَى لا حِراكَ بِه وَ هُنَ أضْعَفُ خلْقِ اللهِ، أرْكَانَا

---

[1]- المصدر السابق، ص: 85.
[2]- ينظر المصدر نفسه، ص: 74.
[3]- المصدر نفسه، ص: 67.
[4]- الجرجاني، الوساطة، ص: 205.

أخذه **أبو تمام** فجعله **في الخمر** فقال:

و ضَعيفَةٍ فَإذَا أصَابَتْ فُرْصَةً قَتَلَتْ كَذلِكَ قُدرَةَ الضُعَفَاءِ[1]

و منه أيضا قول **أبي تمام** الذي نقله من **غرض المدح** إلى **غرض الرثاء** كقول **كعب بن زهير** يمدح قريشا:

لا يَقَعُ الطَعْنُ إلاَّ فِي نُحُورِهِمْ وَ مَا لَهُمْ عنْ حِيَاضِ المَوْتِ تَهْلِيلُ

أخذه **أبو تمام** فقال **يرثي بني حمص**:

لَوْ خَرَّ سَيْفٌ مِنَ العيُّوقِ مُنْصِلَتَا مَا كَانَ إلاَّ عَلَى هاَمَاتِهِم يَقعُ

و قد علق الآمدي على البيت بقوله: **"روى الشاميون أن أبا تمام سئل عن هذا المعنى فقال أخذته من قول نادبة: لو سقط حجر من السماء على رأس يتيم ما أخطأ، فأمّا قول كعب "لا يقع الطعن إلاّ في نحورهم "فإنما أراد أنّهم لا يولون الدّبر، و ليس من معنى أبي تمام في شيء"**[2].

فهذه الرواية -التي أوردها الآمدي- تنفي عن أبي تمام السرقة و قد أشار الآمدي إلى نقطة هامة، إلاّ أنه لم يتعمق فيها و هو أنّ **كلام العامة -الجمهور- يعد مرجعا و مصدرا هاما للمعاني**، و أنّ الشاعر إذا أراد أن يقرض شعرا مبتكرا عليه أن يكون عالما بهذه المعارف، و هي الفكرة نفسها التي تطرق إليها ابن الأثير و طورها حين اعتبر أن الجمهور لا يعد مصدرا للحكم فحسب بل هو منبع للمعاني و لهذا كان الناقد نفسه -رغم علو مكانته- ينزل إلى طبقات الشعب و الأسواق يبحث عنها، و أكدّ أن الأديب **"يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء و الماشطة عن جلوة العروس و إلى ما يقوله المنادي في السوق"**[3] و من أجل هذا نراه يقف على المعاني الدائرة في العامة و اعتبرها من المعارف التي لابد أن يستزيد بها الأديب ليبدع في معاني شعره.

الضرب الخامس: عكس المعنى: و هو ما أطلق عليه النقاد **القلب** و هو أن يأخذ المعنى و يقلبه، و ذلك محمود، و يخرجه حسنه عن حدّ السرقة، فما جاء منه "قول **أبي تمام**:

---

(1)- الآمدي ، الموازنة، ص: 68.
(2)- ينظر المصدر نفسه ص: 62.
(3)- ابن الأثير، المثل السائر، ص: 73و ينظر إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 608.

و مُجَرَبُونَ سُـــقَاهُمْ مِنْ بَـــأْسٍ فَـــإذَا لَقُوا فَكَأَنَّهُمْ أَغْمَارُ

أخذه من قول **القطري بن النجاءة**:

ثم انْثَنَيْتُ و قَدْ أصَبْتُ وَ لمْ أُصَبْ جِذْعَ البصيرَةِ قَارِحَ الإِقْدَامِ[1]

فأبي تمام أخذ معنى البيت و عكسه ليخفي سرقته.

و من ذلك أيضا قول **أبو العتاهية** الذي أورده الآمدي كإشارة إلى هذا النوع قال:

كَمْ نعمة لاَ يُسْتقَلُ بِشُكْرِهَا للهِ، فِي طَيِ المَكَارِهِ كامِنَـــــهْ

أخذه **الطائي** فقال و أحسن لأنه جاء بالزيادة التي هي عكس الشيء الأول:

قَدْ يُنْعِمُ اللهُ بالبَلْوى وَ إنْ عَظُمَتْ و يَبْتَلِي اللهُ بَعْضَ القَومِ بالنِعَمِ[2]

و قوله أيضا:

كَريمٌ متَى أمْدَحُهُ وَ الوَرَى مَعِي إذَا مَا لُمْتُهُ لمْتُهُ وَحْدِي

عكس **أبي تمام** هذا المعنى الذي أخذه من قول الشاعر:

مدَحْتهُمْ وَحْدِي فَلَمَا هَجَوْتُهُمْ هَجَوْتهُم وَ النَاسُ كلُهُمْ منِي[3]

الضرب السادس: أخذ البيت و إصابة معناه: و ذلك بأن يأخذ الشاعر المعنى و يزيده بيانا مع المساواة في أصله فيشهد بالفضل للمقلد لا للمبدع كقول **مسلم بن الوليد** في الحجاب:

كَذَلِكَ الغَيْث يُرْجَى فِي تَحَجُبِهِ حَتَى يُرَى مُسْفِرًا عَنْ وَابِلِ المَطَرِ

أخذه **أبو تمام** فقال:

لَيْسَ الحِجَابُ بِمُقْصٍ عَنْكَ لِي أمَلاً إنَّ السَمَاءَ تُرْجَى حِينَ تَحْتَجِبُ[4]

ورأى الآمدي أنّ فضل معنى الإبداع يسند لبيت أبي تمام، لأن مسلم بن الوليد أبدع فأخطأ و لكنّ أبي تمام أخذ معنى البيت و أصاب.

الضرب السابع: أن يكون المعنى عاما فيجعله خاصا أو العكس: و هذا النوع من السرقات يعذر فيها صاحبها، ولا يعدّ سارقا، كقول **الأخطل**:

---

(1)- الآمدي، الموازنة ، ص: 70.
(2)- ينظر المصدر نفسه، ص: 22.
(3)- المصدر نفسه، ص: 63.
(4)- ينظر مصطفى السقا، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ت محمد شنا، دار المعارف، مصر 1964، ص: 194.

لاَ تَنهَ عَنْ خُلُقٍ وَ تَأْتِي مِثلَهُ عَارٌ عَلَيْكَ إذَا فَعَلْتَ عَظِيمُ

أخذه **أبو تمام** فقال:

أَأَلُومُ مَنْ بَخِلَتْ يدَاهُ وَ أَغْتَدِي لِلْبُخْلِ تِرْبَا؟ سَاءَ ذَاكَ صَنِيعًا[1]

و قد أطلق **ابن الأثير** على هذا النوع **السلخ** و علّق على البيت بقوله: **"وهذا من العام الذي جُعل خاصا ،ألا ترى أن الأول ينهى عن الإتيان بما ينهى عنّا مطلقا، و جاء بالخلق مذكرا، فجعله شائعا، و أما أبو تمام فإنه خصص ذلك بالبخل، و هو خُلْق واحد من جملة الأخلاق"**[2] و هو بذلك أخفى سرقته و وسم شعره بالإبداع لا بالأخذ أو السرق لبراعته في الإخفاء و التصوير.

الضرب الثامن: أخذ صدر البيت: و هو ما أطلق عليه بعض النقاد المتأخرين **التضمين**[3] و أطلق **القزويني** على تضمين صدر البيت **إيداعا أو رفوا**[4] كقول **أبو دواد الإيادي**:

لاَ أعُدُّ الإقْلاَلَ عُدْمًا، وَ لَكِنْ فقَدَ مَنْ قدْ فَقَدْتُهُ الإعْدَامُ

أخذ **أبو تمام** صدر البيت فقال:

لاَ يَحْسِبُ الإقْلاَل عُدْمًا، بَلْ يَرَى أنَّ المُقِلَّ مِنَ المُروءَةِ مُعْدِمُ[5]

الضرب التاسع: توضيح المعنى و إبانته: و ذلك دليل إحسانه و إجادته في إخفاء سرقته كقول **"منصور النمري** يمدح الرشيد:

وَ عَيْنٌ مُحِيطٌ بِالبَرِيَةِ طَرفُهَا سَواءٌ عَلَيْهِ قُرْبُهَا وَ بَعِيدُهَا

أخذ **أبو تمام** المعنى وأبانه فقال:

أطَلَّ عَلَى كُلِ الآفَاقِ حَتَى كأَنَّ الأَرْضَ فِي عَيْنَيْهِ دَارُ

فعجز البيت حسن جدا و بيت أبي تمام أحبّ لأنّ معناه أشرح و أوضح"[6].

---

[1]- الآمدي، الموازنة ، ص: 203.
[2]- ابن الأثير، المثل السائر، ص: 76.
[3]- **التضمين**: أن يضمن الشاعر شيئا من شعر غيره.
[4]- ينظر القزويني، الإيضاح، ص: 984.
[5]- ينظر الآمدي، الموازنة، ص: 79.
[6]- ينظر المصدر نفسه، ص: 59.

رغم إعجاب الآمدي ببيت المبدع إلى أنه أكد أن أبا تمام أجاد لأنه كشف عن المعنى و شرحه وأوضحه بدقة.

و من ذلك أيضا قول **"مسلم بن الوليد:**

لاَ يسْتَطِيعُ يَزِيدٌ مِنْ طَبِيعَتِهِ عنْ المُرُوءَةِ وَ المَعْرُوفِ إحْجاَمًا

أخذ **أبو تمام** المعنى فكشفه و أحسن اللفظ و أجاد فقال:

تَعَوّدَ بسْطَ الكَفِّ حَتَّى لوْ أنَّهُ دَعاَهَا لقَبْضٍ لَمْ تُجِبْهُ أنَامِلُهُ"[1].

الضرب العاشر: إخفاء السرقة بأخذ المعنى و إجادة لفظه: و يتجلى ذلك في قول **الفرزدق** يرثي امرأة له ماتت:

وَ جَفْنِ سِلاَحٍ قَدْ رُزِئْتَ فَلَمْ أنْحُ عَلَيْهِ وَ لمْ أبْعَثْ علَيْهِ البَوَاكِيَا

وَ فِي بَطْنِهِ مِنْ دارِمٍ ذُو حَفِيظَةٍ لَوْ أنَّ المَنَاياَ أمْهَلَتْهُ لياَلِياَ

فقال **أبو تمام** و أجاد اللفظ و أحسن الأخذ و أخفى المعنى بإصابة التمثيل فقال يرثي ابنين ماتا لعبد الله بن طاهر:

لَهَفِي عَلَى تِلْكَ المَخَايِلِ فيهِمَا لوْ أُمْهِلَتْ حتَى تكُونَ شَمَائِلاَ

إنَّ الهِلاَلَ إذَا رَأَيْتَ نُمُوَّهُ أيْقَنْتَ أنْ سَيَكُونُ بدْرًا كامِلاً[2]

فالشاعر أخذ الصورة نفسها و قلبها عن وجهها فاستخرج الأخيلة المكثفة فمثل صورة ابنيه بصورة الهلال الذي كان ينتظر منه أن يصبح بدرا(رجلا) لا أن تندثر صورته و تنمحي تحت التراب، و هو بهذه الصنعة الفنية التي أخفت سرقاته استطاع أن يأخذ العديد من الأشعار و يخفي دبيبه بدقة دون أن تنكشف تهمته، فيطلب العلائق البعيدة بين قسمات الصورة و يحقق بذلك الإبداع و يشهد له بالفحولة و من هنا نقرّ أنّ معظم محاسن أبي تمام في سرقاته كانت بفضل تلك الصور الفنية التي تتشح بأردية عقلية و ذهنية و التي استطاع عقله المتوقد بالذكاء أن يصل إليها و يسيطر على أخيلتها و يصوغ منها أبيات جديدة و إن كانت مأخوذة فهي متسمة بعمق معانيها، و بذلك استطاع أن يأتي بالجديد الذي حطم به قيود

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص: 74.

[2]- المصدر نفسه، ص: 78.

اللغة و رسوم البلاغة و ذوق الناس "فهو في ثورته لم يعبأ بشيء، يحطم القيود و يعبر الحواجز، و يأبى على الشعر إلا أن يكون فكرة قبل أن يكون شعورا، لا يريد غذاء الفطرة و إنّما يريد أولا غذاء العقل و هو يلتمس أيضا أن يرضي الشعور و لكن ذلك يأتي تاليا"[1].

فأبي تمام جعل الأدب صناعة متأنية و عملية لتنظيم الصور و تصنيعها فهو يرى أنّ "الفن ليس مجرد وجدان أو عاطفة و حلم و خيال، و إنما هو أيضا خلق و صناعة أو إنتاج و مهارة، و معنى هذا بعبارة أخرى أنه لا يمكن أن يكون هناك فن إنّ لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام و بعثها في جسم معين هو ما نسميه **بالأثر الفني**، و سواء قلنا أنه لعب و لهو، أم قلنا أنه إسقاط لإلهام الفنان و انفعالاته و مزاجه، أم قلنا مجرد تعبير عن الماهيات، فإننا لن نستطيع أن ننكر في جميع الحالات أنه لابد أن يقترن الفن بنشاط تركيبي إبداعي يكون هو الأصل في كل عمل فني"[2].

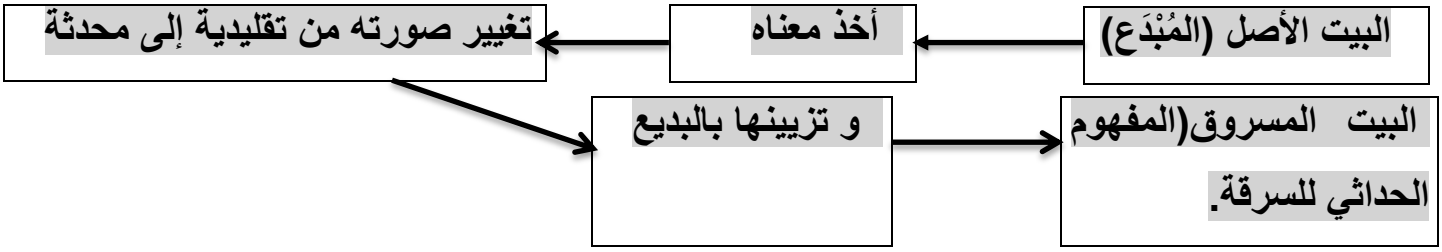
فهذه الروعة التصويرية و القدرة الفائقة على التخيل جعلت الشعر القديم-التقليدي-محدثا و المسروق مبتكرا، و جعلت إبداعه مهمورا باسمه، تاركا عليه بصماته، لأنه كان يؤمن " أنّ صبغة كل فنان هي جزء لا يتجزأ من صميم أسلوبه ،لأنّ الطراز الفني إنما يعني طريقة الفنان الخاصة في معالجة المادة و تنظيم الأحجار و الألوان و الأنغام، بحيث تفرض على تلك المادة تلك الصبغة الشخصية التي تؤكد ماله مِنْ حرية بإزاء شتى المعطيات أو النماذج و لكن من واجبنا أن نضيف إلى ذلك أنّ الأساليب المهنية التكنيكية (الصور الشعرية) لأي فنان إنما تنطوي منذ البداية على معان شخصيته لا تكاد تنفصل عن أسلوبه في المعيشة أو طريقته في النظر إلى العالم ،ومعنى هذا إنّما هي **توقيع (signature)** يحمل طابع صاحبه"[3].

و في ظل هذه الفكرة التي أرساها أبي تمام في مجال الإبداع أصبح يستعسر على الناقد أن يتفطن لسرقاته ،خاصة وأنه يخزن في ذاكرته محفوظ شعري ضخم بالإضافة إلى قدرته الفائقة على إخفاء سرقه و هو ما أفصح عنه الآمدي بصريح العبارة في موازنته فقال

---

[1]- ينظر أبو تمام حياته و حياة شعره، ص: 193.
[2]- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص: 18.
[3]- محمد عطاء، الشاعر أبو تمام، ص: 102.

"إنّ الذي خفي من سرقاته، أكثرُ مما قام منها"[1]، و عليه أصبح مدلول السرقة في ظل هذا الانعراج الحداثي للإبداع يحمل مفهوما آخر للسرقة لا يتجلى في أخذ الشاعر للفظ أو المعنى، بل ينحصر في أخذه للصور المجازية المكثفة بالبديع و يزينها بالصبغة اللفظية، وفي ظل هذه النظرة يمكن تمثيل مفهوم السرق أوالأخذ كالآتي:



غير أن هذا لا يعني أنّ أبا تمام قد أحسن في جميع الحالات وتفوق فيها على مبدعيها ،فالآمدي مثلما أشار إلى محاسن سرقاته، وعدد وجوهها دون الفصل بينها أو توضيحها بمصطلحات، نلفيه قد أشار إلى أقبح سرقاته و أنّه قصّر حتى انكشف أخذه و هو ما سنحاول توضيحه:

ب- مساوئ سرقاته:

لمح إليها الآمدي في موازنته و علّق عليها عرضا دون أن يُفصِل فيها أو يوضح مواضع التقصير، و لكننا حاولنا-مع ذلك- عرضها وفق الأضرب التالية:

الضرب الأول: إساءة المعنى: وذلك بأن يأخذ معنى البيت و يفسده و يسيء لفظه كقول **أبي نواس**:

فالخَمْرُ يَاقُوتَةٌ و الكَأْسُ لُؤْلُؤَةٌ مِنْ كَفِّ لُؤْلُؤَةٍ مَمْشُوقَةِ القَدِّ

أخذه **أبو تمام** فقال و أساء اللفظ:

أو دُرَّةٌ بَيْضَاءُ بِكْرٌ أُطْبِقَتْ حَبْلًا عَلَى يَاقُوتَةٍ حَمْرَاءُ[2]

و هو بذلك أساء المعنى و قبح صورته لأن قوله **(أطبقت حبلا)** كلام قبيح و مستكره.

---

[1]- ينظر الآمدي، الموازنة، ص: 52.
[2]- المصدر السابق، ص: 60.

الضرب الثاني: تغيير معنى البيت و غرضه: كقول **الطرماح**:

يَبِيعُ وَ يَشْتَرِي لَهُمْ سِوَاهُمْ وَ لَكِنْ بالطِعَانِ هُمْ تِجَارُ

أخذه **الطائي** فقال و قصر وغير المعنى و جاء بغرض آخر:

لفْظُ الأَخْلاَقِ التِجَارِ، وإنَهُمْ لَغَدًا بِمَا ادَّخَرُوا لَهُ لتِجَارُ[1]

الضرب الثالث: أن يأخذ المعنى كما هو بلفظه:

كقول **الفرزدق**:

أَنْتُمْ قَرَارَةُ كُلِ مدْفَع سَوْأةٍ و لِكُلِ سَائِلَةٍ يسِيرُ قَرارِ

أخذ **أبو تمام** اللفظ و المعنى جميعا فقال:

وَ كَانَتْ لَوْعَةً ثُمَ اطْمَأنَتْ كَذَاكَ لِكُلِ سَائِلَةٍ قَرَارُ[2].

الضرب الرابع: أن يأخذ المعنى فينبئ و يتعسف في اللفظ:

مثل قول **مسلم بن الوليد**:

يَكْسُو السُيُوفَ نُفُوسَ النَاكِثِينَ بِهِ وَ يَجْعَلُ الهَامَ تِيجَانَ القَنَا الذُبَلِ

أخذه **أبو تمام** و أساء الأخذ و تعسف اللفظ فقال:

أَبْدلْتُ أَرْؤُسَهُمْ يَوْمَ الكَرِيهَةِ مِنَ قَنَا الظُهُورِ قَنَا الخَطِيِ مُدَعَمَا[3]

الضرب الخامس: أخذ المعنى و أكثر اللفظ:

و هو ما أطلق عليه النقاد المتأخرين **النسخ**، و **النسخ** في اللغة من **"نسخ بمعنى نقل نصا أو كتابا بالكتابة اليدوية كلمة بعد أخرى"**[4]، و عرفه **ابن الأثير** بقوله: "أما النسخ فإنه لا يكون غلاّ في أخذ المعنى و اللفظ جميعا، أو في أخذ المعنى و أكثر اللفظ -وهو ما أشار إليه الآمدي- لأنه مأخوذ من نسخ الكتاب كقول بعض المتقدمين يمدح معبدا صاحب الغناء:

أَجَادَ طُوَيْسُ وَ السُرَيْجِيُ بَعْدَهُ وَ مَا قَصَبَاتُ السَبْقِ إلاَ لمَعْبَدِ

---

[1]- ديوان أبي تمام، ص: 108 و الموازنة ص: 70.
[2]- المصدر نفسه، ص: 73.
[3]- المصدر نفسه، ص: 73.
[4]- إنعام عكاوي، المعجم المفصل في البلاغة، دار الأدب، بيروت، ص: 665. و هو ضربان إما وقع **الحافر على الحافر** و هو أخذ المعنى لفظ بلفظ كقول طرفة الذي سرقه من امرئ القيس و أخذ المعنى و اللفظ ،ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص: 273.

ثم قال **أبو تمام**:

مَحَاسِنُ أصْنَافِ المُغَنِينَ حُجَةً وَ مَا قَصَبَاتُ السَبْقِ إلاَ لِمَعْبَدِ

و من هذا النوع أيضا قول **الأرقط**:

نَهْنِهْ دُمُوعَكَ مِنْ سَحٍ وَ تَسْجَامِ البَيْنُ أَكثَرُ مِنْ شَوْقِي وَ أَسْقَامِي

وَ مَا أظُنُّ دُمُوعَ العَيْنِ رَاضِيَةً حَتَى تسُحُ دمًا هَطْلاً بتِسْجَامِ

أخذ **الطائي** معنى البيتين و لفظهما فقال:

ما اليَوْمُ أولُ تَوْدِيعِي وَ لاَ الثَانِي البَيْنُ أَكثَرُ مِنْ شَوْقِي وَ أَحْزَانِي

وَ ما أظُنُ النَّوَى تَرْضَى بِمَا صَنَعَتْ حَتَى تُبَلِغَنِي أقْصَى خَرَاسَانِ.[1]

الضرب السادس: أخذ المعنى و تقصيره:

و قد ذكر الآمدي العديد من الأمثلة الخاصة بهذا النوع كقول أبي نواس:

"تَبْكِي فَتُذْرِي الدُرَّ مِنْ نَرْجَسٍ وَ تَلْطِمُ الوَرْدَ بِعُنَابِ

فقال و أساء كل الإساءة و قصر و قبح صدر البيت:

مَلْطُومَةٌ بِالوَرْدِ أُطْلِقَ طَرْفُهَا فِي الخَلقِ فهُو مَعَ المَنُونِ مُحَكَمُ"[2]

و من أمثلة ذلك أيضا "قول **البشير الخارجي**:

وَ إذَا رَأَيْتَ صَدِيقَهُ وَ شَقِيقَهُ لَمْ تَدْرِ أيُّهُمَا أخُو الأَرْحَامِ

أخذه **أبو تمام** فقال:

فَلَوْ أبْصَرْ تَهُمْ وَ الزَائِرِيهِمْ لِمَا مِزْتَ الحَمِيمَ مِنَ البَعِيدِ

فقصر عن الأول"[3].

الضرب السابع: أخذ المعنى و تقصير العبارة:

و قد عدّه الآمدي من مساوئ سرقات أبي تمام التي كان خصومه يأخذونه عليها و من ذلك قول **مسلم بن الوليد** يرثي:

"فَاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَتْ غَوَادِي مُزْنَةً أثْنَى علَيْهَا السَّهْلُ وَ الأَوْعَارُ

---

[1]- ينظر الآمدي، الموازنة، ص76

[2]- المصدرنفسه،ص88

[3]- المصدر نفسه، ص84

أخذ **أبو تمام** المعنى و قصر في العبارة فقال:

وَقَفْنَا فَقُلْنَا بَعْدَ أَنْ أُفْرِدَ الثَّرِي بِهِ مَا يُقَالُ فِي السَّحَابَةِ تُقْلِعُ [1].

و تقصيره عن مسلم أنّ مسلما قال: **"أثنى عليها السهل و الأوعار"** فأراد أنّ هذه السحابة عمّت بنفعها، و في قول أبي تمام **"ما يقال في السحابة تقلع"** إبهام، لأنه لم يفصح بالثناء عليها و أنها نفعت، و قد يقال في السحابة إذا أقلعت ما هو غير المدح و الثناء إذا نزلت في غير جبينها، و في غير وقت الحاجة إليها، و كثيرا ما يضر المطر إذا كانت هذه حاله، و إن كان أبو تمام لم يُرد هذا القسم، و إنما أراد القسم الآخر فقط فقصر في العبارة و الشرح"[2].

الضرب الثامن: تقصير المبدع و إتباع الآخذ له في ذلك: وذلك بأن يفسد المبدع المعنى و يهجنه و يتبعه الآخذ -السارق- في تقصيره و يعد هذا من أبشع أضرب السرق و كشفها على ضعف المقدرة الإبداعية لدى الشاعر و يتضح هذا النوع بجلاء في بيت **عدي** الذي أورده الآمدي:

"وَ إِذاَ رَأَيْتَ جَمَاعَةً هُوَ فِيهُمُ نُبِئْتَ سُؤْدُدَهُ وَ إنْ لمْ تَسْأَلِ.

أخذه **الطائي** فقال:

يَحْمِيهِ لأْلاَؤُهُ وَ لَوْ دَعِيتُهُ عَنْ أنْ يُذَالَ بِمَن أوْ مِمَنْ الرَجُلُ

فقصر عدّي بالممدوح، إذ جعله إذا كان في جماعة لم يُعرَف حتى تنبئ عنه شمائله، و تبعه أبو تمام في التقصير"[3].

ج- سرقات أبي تمام التي أوردها الآمدي دون تعليل (أو تدقيق):

تطرق الآمدي إلى عرض نوع من السرقات في شعر أبي تمام فأوردها وبين صاحبها و لكنه لم يذكر موقفه منها و لم يبين إن كانت من **المحاسن** أو **المساوئ**، كالبيت الذي أورده **لأبي تمام** و بين أنه سرق معناه من عدّة أشعار كما في قوله:

فَحَيُوا بِالأَسِنَةِ، ثُمَ ثَنَوْا مُصَافَحَةً بِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ

[1]-المصدر السابق،ص65.

[2]- ينظر المصدر نفسه،ص65.

[3]-المصدر نفسه، ص95.

أخذ قوله **(فحيوا بالأسنة)** من قول **مسلم بن الوليد**:

فَحَيُوا بِأطْرَافِ الَقِنَا، وَ تعَانَقُوا مُعَانَقَةَ البَغْضَاءِ غيْرَ التَوَدُّدِ

و أخذ قوله **(مصافحة بأطراف الرّماح)** من قول **أبي إسحاق التغلبي**:

دَنَوْتُ لهُ بأبْيَضَ مَشْرَفِيٍ كَمَا يَدْنُو المُصَافِحُ للسَلاَمِ[1]

وقد اكتفى الآمدي بذكر الأبيات المسروقة دون أن يبين موقفه منها والأكثر من ذلك أنه لم يفصح حتى إن كانت تلك الأشعار من محاسنه أم من مساوئ سرقاته.

و أحيانا نجده لا يكتفي بعدم التعليق على البيت المسروق فحسب بل يتردد في الحكم على سرقته و من أين أخذها، و لا يفصل بين الآخذ و المبدع (الأصل و المتبع) فيذكر الأبيات دون أن يفصل بينها لعدم درايته بالمبدع الحقيقي.

كقول **أبو تمام** يستهدي نبيذا:

و هِيَ نَزْرٌ لَوْ أنَـــــهَا مِنْ دُمُـــوعِ الصَبِ لَمْ تشْقِ منْهُ حُرَّ الغَلِيلِ

وعلق عليه بقوله:" أخذه من قول **أبي النّجم** أو **أخذه الآخر منه**، و المعنيان متشابهان:

لَوْ كَانَ مَا أَهْدَيْتَهُ إِثْمِدًا لَمْ يَكْفِ إلاَّ مقْلَةً وَاحِدَه.[2]

---

[1]- ينظر المصدر نفسه، ص: 100.
[2]- المصدر نفسه، ص74.

3 - موقف الآمدي من سرقات البحتري:

عدَّد الآمدي في موازنته سرقات البحتري، ولكنه لم يُفصِّل القول فيها ولم يقسمها إلى محاسن ومساوئ، فهو لم يهتم بها بقدر اهتمامه بسرقات أبي تمام، لأن أصحاب البحتري لم يدّعوا ما ادعاه أصحاب أبي تمام، من أنه رأس مذهب اشتهر به، وصاحب طريقة عُرِف بها، وقد مثل لهذه المآخذ ولم يُفته أن يُنبَّه إلى أنه لم يستقصِ كل سرقاته مثلما فعل بأبي تمام، وقد أفصح عن ذلك قائلا: "**ولم أستقصِ باب البحتري، ولا قصدت الاهتمام بتتبعه، لأن أصحاب البحتري ما ادّعوا ما ادّعاه أصحاب أبي تمام، بل استقصيتُ ما أخذه من أبي تمام خاصة، إذ كان أقبح المساوئ أن يتعمّد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء، فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من أبي تمام، ولو كان عشرة أبيات، فكيف والذي أُخِذَ منه يزيد عن مائة بيت**"[1].

ورأى الآمدي أن **مساوئ البحتري** في السرقات تكاد تنعدم –عكس أبي تمام– وذلك نتيجة تحرزه من الصنعة وامتثاله لمقاييس عمود الشعر. فالناقد لم يخرج في موازنته بين الشاعرين عن قداسة السابق، أو ما طلق عليه النقاد المعاصرون **النموذج المؤسس**، وهو في نقده تعصب على أبي تمام ولم يخرج عن هذه النظرة التي تعاير وتقايس نصوص أبي تمام على النموذج المؤسس[2].

ولهذا السبب نُلفي أن الآمدي وقف مع أبي تمام موقف الناقد لا موقف الشارح، وغلب عليه التعصب. وتسحبه الذاتية فينتصر للنموذج على حساب الإبداع، ولما كان البحتري أكثر انضباطا وتمثيلا للنموذج. فقد كان الآمدي يتغاضى كلية عنه، وغالبا ما كان لا يشير إلى أخطائه، ولتوضيح هذا الرأي نقف عند هذا النموذج لتكون الصورة أكثر وضوحا، ومثال ذلك ما أخذه من قول "**محمد بن وهيب**:

هلْ الدَهْر إلاَ غمْرَةٌ ثُمَ تَنْجَلِي وَشِيكًا وإلاَ ضَيْـــــقةٌ فتَنَـــــفْرَجْ

وقال البحتري:

هلْ الدَهْر إلاَ غمْرَةٌ وانْجِلاؤُهَا وَشِيكًا وإلاَ ضَيْقةٌوانْفِراجُهَا"[3].

---

[1]– الآمدي، الموازنة،ص271. [2]– يُنظر أحمد الورديني، البحتري في ميزان النقد، دار الجنوب للنشر، تونس، 2007، ص 27.

[3]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص 261.

ورغم هذا **التطابق الصريح بين القولين لفظا ومعنى**، فإن الآمدي لم يحفل بالتعليق على هذا النوع من الأخذ القبيح، فمثل هذا الموقف يُعد تغاضيا عن عيب البحتري، متعمدا تلميع صورته. فصمتُ الآمدي يعكس موقفا مناصرا له، أوَليس إغفال العيب ؟ أو التغافل عنه ؟ إقرارا ضمنيا بالمحاسن[1]، كما أنه يرى أن البحتري كأتباعه من مذهب الطبع يعتمد على البديهية والارتجال ويمتثل لأسس النص النموذج (القديم)،ويتحرز من الوقوع في السرقة يقول: "**فأما مساوئ البحتري فقد دفعت واجتهدتُ أن أظفر له بشيء يكون بإزاء ما أخرجته من مساوئ أبي تمام، فلم أجد في شعره لشدة تحرزه، وجودة طبعه، وتهذيبه لألفاظه-من ذلك إلا أبياتا يسيرة**"[2].

ولهذا السبب تلفي أن الآمدي لم يتتبع كل سرقات البحتري، ولم يعدد أنواعها أو يقسمها إلى محاسن ومساوئ -مثلما فعل بأبي تمام- بل اكتفى **بذكر سرقات البحتري من عامة الشعراء**، وخصص بابا **لسرقاته من أبي تمام**، وهو في عرضه هذا لم يتطرق للتحليل والشرح بل كانت مجرد نظرات عابرة خالية من التعليل وإبداء الناقد لرأيه الخاص اللهم إلا القليل النادر منها، ويمكن أن نوجز سرقات البحتري في نقطتين:

13-سرقات البحتري من عامة الشعراء:(السرقات المكشوفة):

وفي هذا الجانب خرَّج البحتري **ثمانية وعشرين بيتا**، عزاها لجملة من شعراء العربية قدامى ومحدثين، ولم يفُته أن يُنبِّه إلى أنه لم يستقص سرقاته كلها، ولذلك نراه يختتم حديثه عن سرقاته بقوله "**فهذا ما مرّ بي من سرقات البحتري من أشعار الناس على تتبع فخرجتها، ولعلي لو استقصيتها لكان نحوما خرَّجته من سرقات أبي تمام أو تزيد عليها**"[3].

على أن أهم ما يقال في هذه القائمة التي سردها الآمدي أنها استطاعت أن توضح لنا بعض جوانب **تأثر البحتري السلبي** بل من **تقليده** الذي ربما خلا من الأصالة في

---

[1]- يُنظر سليم أحمد غانم، تناول المعاني بين الشعراء، ص 84.

[2]- الآمدي، الموازنة، ص 274.

[3]- المصدر نفسه، ص 285.

بعض الأحيان، حيث نلفيه يأخذ معنى البيت وأكثر لفظه. ومن الأبيات التي اقتفى البحتري أثرها من غير أصالة تُذكر، "**قول بشار**:

خُلِقُوا قَادَةً وكَانُوا سَوَاءًا كَكُعُوبِ الفَتَاةِ تَحْتَ السِّنَانِ.

أخذه **البحتري** فقال:

كالرُمْحِ فيه بضْعَ عَشْرَةَ قَفْزَةٍ مُنْقَادَةٍ تحْتَ السِّنَانِ الأَصِيدِ".[1]

ومن سرقاته أيضا:

أ-سرقة اللفظ والمعنى: فكثيرا ما نجد أن للبحتري سرقات مكشوفة حيث يأخذ البيت بلفظه ومعناه ويضمنه في قصائده، ويدّعي أنه ابتدعها دون أن يجهد نفسه في تحوير معنى البيت أو إخفاء سرقته بتغيير لفظه حتى وإن أخذ المعنى، وهنا يتبدى لنا بوضوح تدني مقدرة البحتري الإبداعية في إتيانه المعاني على غرار أبي تمام الذي أضفى على المعنى المسروق صبغة لفظية مزخرفة بالصور البديعية وهو بذلك نمَّق المعنى وأتقن مآخذه حتى أنه كان يُستَعسَر على الناقد كشف سرقاته، وتتضح لنا **سرقات البحتري** أيضا بجلاء في قوله:

"**وإذَا الأنْفُسُ اخْتَلَفْنَ فَمَا يُغْنِي اتـــــفــاقُ الأسْمــاءِ والأَلْقــابِ.**

أخذ أكثر لفظه ومعناه من **قول الفرزدق**:

وقَدْ تَلتَقِي الأسْمَاءُ فِي النَاسِ والكُنَّى كثِيرًا ولكِنْ فُرِّقوا فِي الخَلاَئِق".[2]

فالشاعر امتصّ من **الفرزدق** ألفاظ البيت ومعانيه وتكاد المناسبة التي استخدمه فيها تتشابه، **فالفرزدق** أكد أن الناس بالرغم من أنها تلتقي في الأسماء والكنى إلا أن الأخلاق تتباين، أما **البحتري** فاكتفى بنقل المعنى نفسه ولكن **الصورة معكوسة** وبيَّن أن الأساس يكمن في اختلاف الخلق مادامت طبيعتهم التكوينية وخصالهم متباينة أما الألقاب والأسماء حتى وإن اتفقت بين أناس كثيرين، غير أنها لا تُسهم في شيء، لأن الإنسان يُعرف بطبعه، فما نلفيه أن البحتري بطريقة فنية بارعة استطاع أن يجيد الأخذ، فأورد المعنى نفسه وفق بنية معكوسة بقلبه لمعنى الشطرين كالآتي:

---

[1]- المصدر نفسه، ص 287.

[2]- المصدر نفسه، ص 277، ويُنظر شرح ديوان الفرزدق، ضبطه إيليا الحاوي، حرف القاف، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1983، ص 256.

الشاهد عند البحتري:	الشاهد عند الفرزدق:
• ما أُورِد في الصدر: اختلاف الأنفس	ما أُورِد في العجُز: التفرقة والتمايز في طبيعة الخلق
نفس المعنى والألفاظ المستخدمة واحدة	
• ما أصدره في العجُز: اتفاق الأسماء والألقاب	ورد في صدر بيت الفرزدق: التقاء الناس في الأسماء والكُنَّى
ولا يكمن الاختلاف إلا في قلب البنية الشكلية لمعنى الشطرين	
وإذا الأنفس اختلفن فما يُغني	اتفاق الأسماء والألقاب
أخذه من قول الفرزدق:	**البنية معكوسة**
وقد تلتقي الناس في الأسماء والكُنَّى	كثيرا ولكن فرِّقوا في الخلائق

والمتأني بدقة يُدرك أن البحتري في تناصه مع هذا البيت لم يأخذ الفكرة فحسب بل استطاع أن يجعلها أكثر وقعا في نفس المتلقي، فهو من خلال توظيفه للفظة "**ما يُغني**" أحدث منعرجا في معنى البيت حتى أننا عند التمعن فيه يتبدى لنا بمثابة حكمة وليس مجرد بيت مطروق (كبيت الفرزدق)، وسر جماله أنه حرص (البحتري) على جلب القارئ بهذه اللفظة وتنبيهه إلى كنه المعنى، أن أساس التميز يكمن في طبيعة الخصال التي يُعرف بها الإنسان وترفُّعه عن غيره وتبجّله، وليس في الأسماء والكنى ولعلَ تميز بيت البحتري عن الفرزدق –الذي تبدى لنا بجلاء– يرجع إلى كون البحتري أورد هذا البيت وهو بصدد المدح على غرار الفرزدق الذي قرضه وهو في موضوع سفر ومشقة وعناء.

وفي قائمة الآمدي أبيات أخرى تجري هذا المجرى الذي يوضح تأثر البحتري ببعض الشعراء المتقدمين تأثرا يفتقر إلى شيء من الأصالة والتحوير الفني، ومن ذلك أيضا قول **منصور بن الفرج:**

حَلَّ فِي جِسْمِكِ مَا كَانَ بعـــينَـيْـكِ مقـــيمًا

أخذه **البحتري** فقال:

وكَأنَ فِي جِسْمِي الذِي فِي نَاظريْك مِنَ السَـــقَمِ.[1]

ومن **سرقاته الفاضحة** أيضا والتي تكشف عن غياب بصمته الإبداعية في سرقاته واعتماده على الأخذ المباشر دون إعادة صياغتها، مما جعل النقاد ينفون عنه صفة الإبداع والأصالة وهي من النماذج التي اتخذها النقاد وسيلة لطعن البحتري الذي أخذ بيت **محمد بن وهيب بلفظه ومعناه**، ولم يختلفا إلى في الضمير "**ها**"، حيث قال **محمد بن وهيب:**

هلْ الدَهْر إلاَ غمْرَةٌ ثُمَ تَنْجَلِي وَشِيكًا وإلاَ ضَيْقَةٌ فتَنْفَرجْ

أخذه البحتري، فقال:

هلْ الدَهْر إلاَ غمْرَةٌ وانْجِلاؤُهَا وَشِيكًا وإلاَ ضَيْقَةٌوانفِراجُهَا[2].

فالظاهر أن الشاعر امتص نفس ألفاظ ومعاني بيت ابن وهيب، ولا يكمن التمايز بينهما إلا في استخدامه للضمير "ها" الذي يعود إلى انجلاء الغمرة وانفراجها.

ب-أخذ الشطر الثاني من البيت: وهو ما أطلق عليه ابن رشيق **التضمين** حيث ضمَّن البحتري في شعره بيت **أبي دهبل الجمحي** حيث قال:

"وَلَيْلَةٍ ذاتُ أجْراسٍ وأرْوقَةٍ كالبَحْرِ يُتبِع أمْواجًا بأمْوَاجِ.

ضمَّن **البحتري** الشطر الثاني في بيته وأورد قوله:

إلَى فتًى يُتبِعُ النُعْمَى نَظائِرَها كالبَحْرِ يُتبِعُ أمْواجًا بأَمْوَاجِ"[3].

فمن الواضح أن الشاعر استوحى **البيت الثاني** واستعاره بحرفة ووزنه ورويه من شعر الجمحي، والأصل أن قوله (كالبحر يتبعُ أمواجا بأمواج) مقتبس من بيت امرئ القيس:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بأنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي.[4]

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ص 280.

[2]- المصدر نفسه، ص 278، وينظر الوساطة، ص 155.

[3]- المصدر نفسه، ص 279.

[4]- ديوان امرئ القيس ،ص73.

فعادة ما كان الشعراء يصفون ما يُبتلى المتغزل من هموم أثناء الليل بأمواج البحر لتقلب أحواله وشعوره باليأس وهو من الأوصاف التقليدية التي اشتهرت بين القدماء من شعراء العرب، فجعلوا البحر والليل صورة لهموم المحب، والشاعر تناص مع هذا الاستعمال الشائع، ولكنه استغل خياله الواسع ليُسنِد هذا التعبير في معنى يخالف التقليد الشائع حيث وظف هذه الصورة وهو في مقام المدح وليس الغزل، كما جرت العادة.

محاسن سرقاته:

والملاحظ في سرقات البحتري من عامة الشعراء أن الآمدي أورد خاصة–مساوئ سرقاته والمكشوفة منها بدل محاسنها، ولم يعالج **محاسن سرقاته** التي أجاد فيها وتفوق على مبدعيها إلا في **موضعين** يتجلى الأول في "قوله:

ولستُ أعجبُ من عصيان قلبكِ لي عمدًا، إذا كانَ قلْبِي فيكِ يَعْصِينِي.

أخذه من قول **حسن بن الضحَّاك الخليع:**

وتطمع أن يُعطيك قلْبُ سُعْدَى وتزعَـم أنَ قلْبكَ قَد عصَـاك"[1]

وعلَّق الآمدي على بيت البحتري الذي سرقه بقوله "**وبيت البحتري أجود**".

وتتجلى أيضا **محاسن سرقاته** وإجادة صياغته للبيت المأخوذ في قوله:

"أعْطَيتَنِي حتَى حسِبْتُ جَزيلَ مَا أعْطيْتَنِيهِ ودِيـعٌ لَمْ توُهَـب.

أخذه من قول **الفرزدق** فأحسن وأجاد تحويره وفق قالب جديد:

أعْطَانِي المَالَ حتَى قلْتُ يُودِعُني أو قُلتُ أُعْطِيْتُ مَالاً قدْ رآه لنـَا "[2]

3ب–سرقات البحتري من أبي تمام:

إن وجهات النظر في النقد العربي، ليست متفقة تمام الاتفاق على موضوع سرقات البحتري من أبي تمام فعلى الرغم من أن فئة أنصار البحتري تعترف بأخذ معاني أبي تمام، إلا أن لها رأيا خاصا في طبيعة هذا الأخذ.

وحقيقة هذا الرأي تظهر جلية في قولهم "**ينبغي أن تتأملوا محاسن البحتري، ومختار شعره، والبارع من معانيه، والفاخر من كلامه، فإنكم لا تجدون على غزره، وكثرته حرفا**

---

[1]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص 180.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 280.

واحدا مما أخذه عن أبي تمام، وإذا كان ذلك إنما يوجد في المتوسط من شعره فقد قام الدليل على أنه لم يعمد أخذه، وإنه إنما كان يطرق سمعه فيلتبس بخاطره فيورده"[1].

وما نرومه أن رأي هذه الفئة من النقاد ناضج، ولا يمكن التنكر لوجاهته، ففيه أولا إفساح المكان لأصالة البحتري، على الأقل في النمط الراقي من شعره، وفيه ثانيا تفسير موضوعي لشعر البحتري الذي يوصف بأن فيه شيئا من أبي تمام، وأقاموا الحجة في تفسيرهم لمآخذه فبيَّنوا أن السرقة التي وقعت في متوسط شعره –وإن لم نقل رديئه– لم يتعمد الشاعر أخذها بل كانت تصدر ارتجالا وعفوية، أو لكثرة طرق هذه الأشعار مسامعه ترسَّخت في ذهنه فأوردها. وهنا نجد إشارة هامة لنظرية التناص، وإن لم تكن جلية إلا أنها تُعدُّ بمثابة السبيل الذي مهَّد لبروز هذا المعيار النقدي الحديث المتمثل في حتمية استرجاع الشاعر لمكتسباته المقروءة، لأن ذهنه يظل دائما أسير قراءاته ومحفوظاته.

ومن ثم ندرك أن شعر البحتري "ما هو إلا نسخ من سلسلة النصوص والأفكار السابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه الأفكار أو النصوص مع النص الأصلي ليشكل نصا جديدا متكاملا"[2] وإيراد الآمدي لهذه الحجة دليل على قناعته التامة أن الأخذ من المتقدم ليس بعيب، بل من طبائع البشر وأدرك أن النص الأدبي لا يُخلق من عدم، كما أنه ليس صورة تكرارية لصورة سابقة، ولكنه يمثل التطور المعرفي والفكري الذي يمر به المبدع، ومدى اتصاله بماضيه.

ووفق هذه النظرية نلفي أن البحتري كان يقوم بمهمتين:

مهمة تلقي النص: وهنا يصبح الشاعر في صورة **المتلقي** + **مهمة التخزين** في الذاكرة

[1]– المصدر السابق، ج1، ص 56.

[2]– النعامي، ماجد محمد، تجليات التناص في الشعر العربي، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، أغسطس، ع2، 2012، ص 20.

وقد أفصح الآمدي عن سرقات البحتري عند عرضه لمنهج أبا الضياء في معالجته لقضية السرقة، وقد خالفه الآمدي في مختلف –وإن لم نقل جل– آرائه التي أوردها، ويمكن أن نوضح ذلك في النقاط التالية:

3ج-تخريج أبا الضياء لسرقات البحتري من أبي تمام وموقف الآمدي منها:

افتتح أبا الضياء دراسته بتوضيح رأيه في السرقة يقول: "**ينبغي فيمن نظر في هذا الكتاب، ألا يعجل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ ويعمل الفكر فيما خفي وإنما المسروق في الشعر، ما نُقل معناه دون لفظه، وأبقى آخذه في أخذه... ومن الناس من يبعُدُ ذهنه إلا عن مثل امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا إلا في القافية، فقال أحدهما (وتجمَّل)، وقال الآخر (وتجلَّد)... ففي الناس طبقة أخرى يحتاجون إلى دليل من اللفظ مع المعنى أو طبقة يكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر وهم قليل**"[1].

ومما سلف يمكن أن نبين منهج أبي الضياء في نظرته للسرقة، ونستطيع أن نرجح أنه محكوم بأربعة عناصر هي:

أ- أن الحكم بالسرقة يحتاج إلى التدبر وبُعد النظر، وتأمل المعنى وإعمال الفكر.

ب- أن السرقة لا تقع في الألفاظ، وإنما تقع في المعاني.

ج- أن السرقة لا تقع في المعاني القريبة، وإنما في المعاني التي يبعُد الآخذ في أخذها.

د- أن الحكم بالسرقة يتجاوز قضية التشابه الظاهري، وتمضي إلى أبعد من ذلك.

وبالرغم من أن منهج أبا الضياء هذا يتحلى بشيء من الموضوعية والاحتياط العلمي، إلا أن الآمدي انتقد كثيرا ما أورده الناقد.

وقد استهلّ الآمدي دراسته **لسرقات البحتري من أبي تمام** بطرحه أولا لمجموعة الأبيات التي عدّها أبا الضياء أنها مسروقة، وقد بلغ عددها **أربعة وستين بيتا (64)**، وأدان اقد أبا الضياء واعتبر رأيه هذا صورة من التحامل وضربا من الخلط وقلة درايته بمعايير السرقة، إذ أكد أنه بالغ في ذكر الأبيات المسروقة حتى تجاوز ما ليس بمسروق، ويتوضَّح ذلك في قوله "**وهذا ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام خاصة، مما نقلته من صحيح**

[1]- الآمدي، الموازنة، ج2، ص 273.

ما خرجه أبو الضياء بشر بن تميم الكاتب، لأنه استقصى ذلك استقصاءا بالغ فيه حتى تجاوز إلى ما ليس بمسروق، فكفانا مؤونة الطلب"[1]. وما نلحظه في مقام دراسته التطبيقية، غياب شخصية الآمدي النقدية والشارحة إذ اكتفى بعرض السرقات المرفوضة –في نظره– فحسب، دون أن يبيِّن موقفه منها، إن كانت السرقة من حيث اللفظ أو المعنى أو كليهما –مثلما فعل في عرضه لسرقات أبي تمام– وكان يتوجب عليه أن يفصح عن شفافية المعيار النقدي الذي اعتمده في رفضه لسرقات البحتري التي أوردها أبا الضياء[2]، ويتضح ذلك في الأمثلة التي عرضها الآمدي في الموازنة كقول **أبي تمام**:

فكَادَ بِأنْ يُرَى للشَرْق شَرْقًا وكَادَ بِأنْ يُرَى للغَـــرْبِ غَــرْبًا .

فقال **البحتري**:

فأكُونُ طُورًا مَشْرِقًا للمَشْرِق الأَقْصَى، وطُوراً مغْرِبًا للمَغْرِبِ[3].

وقول **أبي تمام** أيضا:

لما أظَلَتْنِي غِمَامُكِ أَصْبَحَتْ تلْكَ الشُهُودُ عَلَيَّ وَهِيَ شُهُودِي[4].

فقال **البحتري**:

ومُعْتَرِضُونَ إنْ حَاوَلْتَ أمْرًا بِهِمْ شُهِدُوا عَــلَيَّ وَهُمْ شُهــُودِي[5].

فالبحتري أخذ تقريبا عجز بيت أبي تمام بلفظه ومعناه ولكن المعنى العام الذي يحمله كل بيت يختلف عن الآخر.

وما نلفيه أن أبا الضياء قد سرد في باب سرقات البحتري كل بيت إلا وتشابه مع إبداع أبي تمام، حتى ولو كانت **نسبة التماثل لا تتجاوز اللفظة أو اللفظتين.**

كقول **أبي تمام**:

مجْدٌ رَعَى تَلعَاتُ الدَهْرِ وَهُوَ فَتَى حَقٌ عِنْدَ الدَهْرِ يَمْشِي مِشْيَةَ الهَرَمِ[6].

---

[1]– المصدر نفسه، ج2، ص 284.

[2]– يُنظر هديل عبد الرزاق، خلل المنهج النقدي في موازنة الآمدي، مجلة الأدب والفن، ع84، سنة 2010، ص 35.

[3]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص 284.

[4]– ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، قدمه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ج1، ص 212.

[5]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص 298.

[6]– ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج1،ص182.

فقال **البحتري** ولم يشتركا إلا في **لفظة الهرم**:

صَحِبُوا الزَمَانَ الفَرِطِ، إلاَ أنَهُ هُرِمَ الزَمانُ وعِزُّهُمْ لمْ يُهْرَمِ[1].

وما نلحظه –مما سلف– أن أبا الضياء عدَّ كل اشتراك في المعنى أو اللفظ بين الشاعرين من بابا الأخذ، ويبدو أن شدة تحامله على البحتري جعله يضيف حتى إبداع الشاعر في بوتقة السرقة، وأدى به ذلك إلى الوقوع في الخلط والخروج عن السنن النقدي الذي أقره في مقدمته حين أكَّد أن السرقة تكمن في المعنى لا في اللفظ، ونبَّه إلى ضرورة إطالة النظر في الأشعار، ولا يعجل في إصدار حكمه عليها يقول: "**ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يعجل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ، ويعمل الفكر فيما خفي، فإنما السرقة في الشعر ما نُقِلَ معناه دون لفظه، وأبعد آخذه في أخذه**"[2]. غير أن الآمدي انتقد منهج أبا الضياء لأنه لم يتقيد بالمقياس النقدي الذي وضحه في دراسته لقضية السرقات، واعتمد على الإطالة والحشو حتى أورد أبيات للبحتري لا علاقة لها بالسرقة بقدر ما تتصل بالإبداع والبراعة في ابتكار الصور الفنية وعلَّق الآمدي على ذلك بقوله: "**فجعل هذه المقدمة توطئة لما اعتمده من الإطالة والحشو، وأن يُقبل كل ما يورده، ولم يستعمل مما وحَّى به من التأمل وإعمال الفكر شيئا، ولو فعل ذلك لرجوتُ أن يوفق لطريقة الصواب**"[3].

وبالرغم من إدراك الآمدي للخطأ الذي وقع فيه أبا الضياء، إلا أننا نجد دراسته لسرقات البحتري وردت جافة دون أن يقدم لنا العلل والشروح التي تبرِّئ البحتري من سرقاته، وهو بذلك قد حاول التجرد بدون موقف في الظاهر، وهو ما أكَّده **حمادي إسماعيل** حين قال: "**ترك الآمدي الحُكم العام للقارئ... ومما هو جدير بالذكر أن الناقد قد صمت مرات عديدة، فلم يُدْلِ بحكمه الجزئي الذي وعدنا به**"[4] ومثل هذه النظرات الذوقية البعيدة عن التعليل كثيرة في الموازنة، ومرد ذلك نفسية الناقد التثأرية التي ترضى بالإعجاب،

---

[1]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص284.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 313.

[3]– المصدر نفسه، ص 313.

[4]– يُنظر حمادي إسماعيل خرباص، الموازنة منهجا نقديا قديما وحديثا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989، ص 111.

والإعجاب قلَّما يُعلل، إذ ينأى صاحبه عن إدراك الأسس الجمالية في العمل الفني[1]، خاصة إذا ما علمنا أن الآمدي يمثل مرحلة اكتمال مشروع الشعرية التقليدية التراثية، التي سعت منذ القرنين الأول والثاني إلى وضع أنموذج مكتمل ونهائي للعملية الإبداعية، يتقيد به الشعراء المحدثون، وكانت الموازنة الآلية النقدية التي التزم بها الناقد لمعرفة مدى معرفة تقيد الشاعرين بقوانين النموذج الأصل المكتمل –في نظره وهو الشعر الجاهلي– ولأن البحتري كان مثال الشاعر الوفيّ للمقومات التراثية، والمستجيب لمطالب الكتابة العمودية، فكان من الضروري أن ينحاز الإعجاب إليه، ويقل التعليل اتجاه سرقاته (أخطائه)، بينما رسخ أبو تمام رمز التمرد عليها، ومن ثم فلابد أن تكون سهام النقد موجهة نحوه، وهو ما يعلل تعليق الآمدي على سرقات أي تمام واستخراجه لها، ونفيها عن البحتري.

وخلاصة نقد الآمدي لسرقات البحتري التي أوردها أبا الضياء، يمكن أن نجملها في النقاط التالية، والتي تفصح في الوقت ذاته عن المقياس الذي اعتمده الآمدي في معالجته لقضية السرقات، وبنى دراسته التطبيقية عليها، والذي أصبح –فيما بعد– المعيار النقدي الذي يميز بين الأصالة والتقليد، وأهم هذه النقاط ما يلي:

1–انتقد الآمدي أبا الضياء حين لم يفرق في السرقة بين **(البديع المخترع) الذي يختص به الشاعر، والمعنى العام المشترك بين الناس في عاداتهم وأمثالهم ومحاوراتهم**، وقد عرض الآمدي تحت هذا العنصر عشرين بيتا من شعر أبي تمام، مع ما يقابلها من شعر البحتري الذي ادعى فيه أبو الضياء السرقة "**غير أن الآمدي نفى عنه ذلك بدعوى أن الاحتذاء كان في معان متداولة تملك فاعلية الانتشار والتبني والقناعات لا معان خاصة يُحظر أخذها**"[2]، ولم يكتف الآمدي بذلك فحسب، بل ألزم نفسه بأن يقف أمام كل بيتين، وقفة المعلل والناقد المنصف، مبيِّنا علة رفضه لمثل هذه السرقات المنسوبة للبحتري، ومؤكدا أن معاني كل هذه الأبيات تدور في نطاق المعاني العامة التي يختص بها أبو تمام دون غيره من الشعراء ومن أمثلة ذلك:

---

[1]– أبو الرضا سعيد، معالجة النقد في كتب الموازنات التراثية، منشأة المعارف، الإسكندرية، سنة 1989، ص 76.

[2]– علي مصطفى صبح، في النقد الأدبي، يناير، 2000، ص 25.

قول **أبي تمام:**

وإذَا امْرؤ اهْتَدى إليْك صنِيعَةً مِنْ جَاهِه فكَــأنَهَا مِنْ مَالِهِ[1].

ذكر **أبو الضياء أن البحتري أخذه** فقال:

حَازَ حَمْدِي، وللرِيَاحِ اللواتِي تَجْلِبُ الغَيْثَ مثْلَ حمْد الغُــيُومِ.[2]

ويرى الآمدي "**أن معنى أبي تمام مشترك بين الناس، وليس مخترعا، لأنك أبدا تسمع قول القائل –إذا بلغ حاجته بشفاعة– أن يقول للشفيع، ما اعتدُّ هذه إلا من الله ومنك، فليس لأبي تمام فيه شيء أكثر من أن عبَّر فيه بعبارة حسنة مكشوفة، فالبحتري لم يأخذ المعنى منه، لأنه في العادات موجود، ولكنه أحسن في التمثيل وأغربَ**"[3].

2/أشار أيضا إلى أن أبا الضياء أورد –في باب سرقات البحتري– **المعنيين اللذين لا يقوم بينهما تناسب**، فهما ليسا من قبيل واحد وليس فيهما ما يوحي باشتراك الشاعرين، وقد ذكر الآمدي تحت هذا العنصر **سبعة أبيات** مستخدما الطريقة التحليلية في معالجته لها رافضا أن يُطلق على أبيات البحتري التي تجري هذا المجرى اسم السرقة أو الأخذ مثال ذلك:

"قول **أبي تمام:**

إذا شبَّ نَارا أقْعَدَت كُل قَائِم وَقَامَ لهَا مِنْ خَوْفِهِ كُلُّ قاعِدِ.

ادعى **أبا الضياء أن البحتري أخذه** فقال:

ومبَجَّلٌ وسَط الرِجالِ، خُفوفُهُم لقِيامه، وَقيَامُهُم لقــعُودِهم"[4].

وعلل الآمدي رفضه لمثل هذه السرقات بقوله: "**وليس أحد المعنيين من الآخر في شيء، لأن أبا تمام أراد أن الممدوح إذا شبَّ نار الحرب أقعدَت كل قائم لقتاله ومنابذته، أي تزعج كل واحد خوفا وفرَقا، وذلك مأخوذ من قول الفرزدق:**

أتَانِي ورَحْلِي بالمَدينَة، وقْعَة لآلِ تمِيــمٍ أقعَدَت كــلَ قَـــائِمٍ

وقوله: "**وقام لها من خوفه كلُّ قاعد**" **أي زال عن الطمأنينة [والهدْ] والقرار فقام، وإنما**

---

[1]– شرح ديوان أبي تمام الخطيب التبريزي، ج2، ص 240.

[2]– ديوان البحتري، ت: كامل العسرفي، ط2، دار المعارف، مصر، ج2، ص 175.

[3]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص 339.

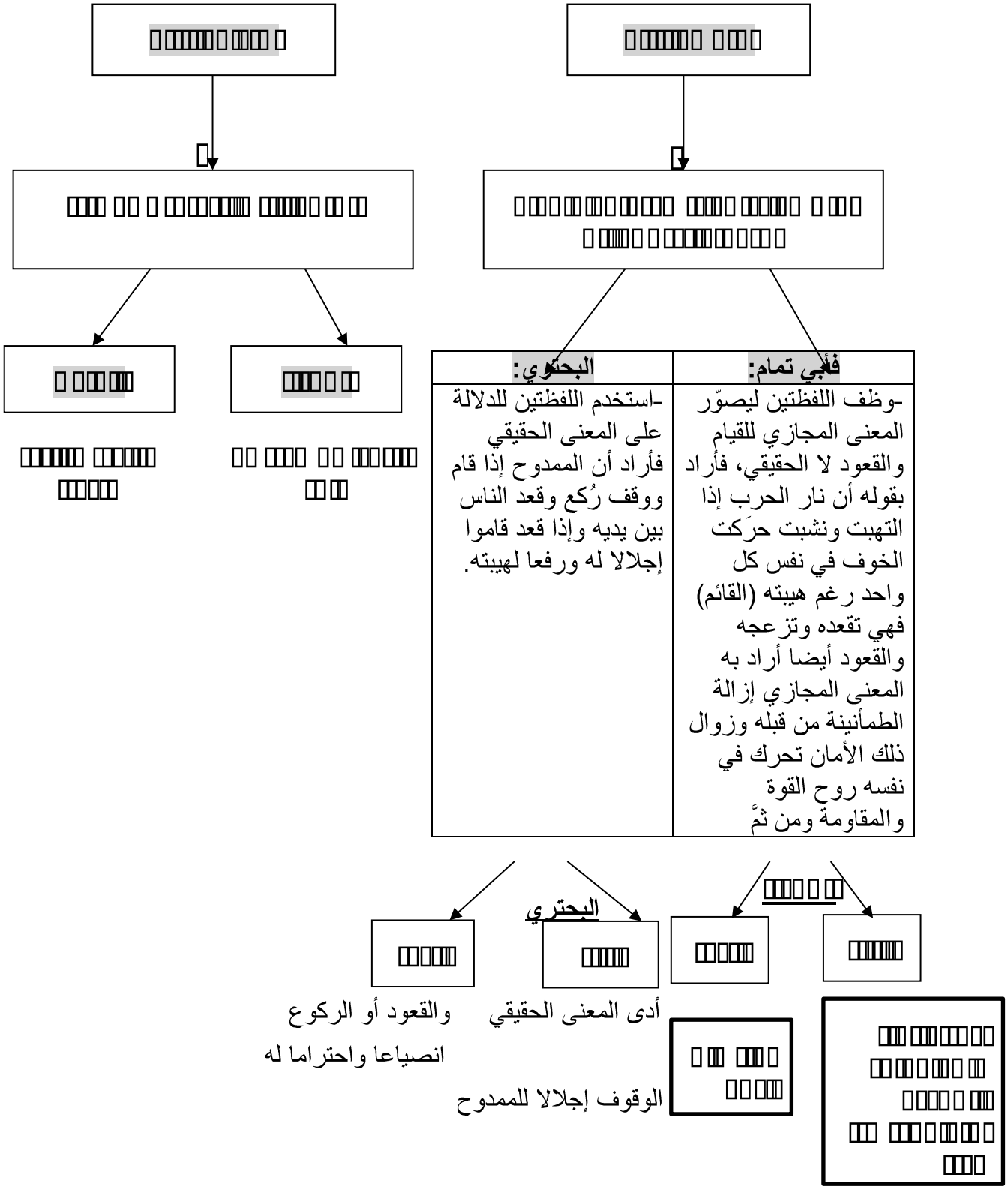
[4]– شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ج1، ص 366.

يريد ازعاج الخائف، فجعل ذلك قياما له، والبحتري إنما ذكر أن الرجال يحفُّون لقيام ممدوحه، أي يسرعون بين يديه إذا قام، فإذا قعد قاموا إجلالا وهيبة، وأن من شأنه أن لا يجلس أحد بجلوسه وأن يكون الناس كلهم قياما إذا جلس، والمعنيان مختلفان، وليس بينهما اتفاق إلا في ذكر القيام والقعود والألفاظ مباحة"[1].

فالآمدي أكذ أن المعنى المقصود لكل بيت يختلف عن الآخر وعلل ذلك بدقة، ولا يكمن **الاشتراك إلا في لفظة القيام والقعود**، ونلحظ أن الناقد لا يرى سرقة في اللفظ لأنه ملك عام وهو يتفق مع الجاحظ في نظرته هذه.

ولعل الأمر الذي لا مشاحة فيه، أن ثقافة الآمدي الأدبية كانت تجعله يُكثر في الموازنة الاحتكام للتقاليد الأدبية التي أرساها الشاعر الجاهلي، وهو ما يظهر لنا حين دعّم الشروح التي قدَّمها ببيت الفرزدق، ليوضح أن هذا المعنى كان يطرقه الشعراء القدامى، ولهذا نلفي أن الآمدي لا ينتقد الشاعر لخروجه عن الذوق العربي ولكن أراد أن يعود به إلى طريق الشاعر الجاهلي فيجعلها الحَكَم في هذه المسألة، ويمكن أن نوضح أكثر بالمخطط التالي:

[1]- الآمدي، الموازنة، ج2، ص 329-330.


فني تمام:
-وظف اللفظتين ليصوّر المعنى المجازي للقيام والقعود لا الحقيقي، فأراد بقوله أن نار الحرب إذا التهبت ونشبت حرَكت الخوف في نفس كل واحد رغم هيبته (القائم) فهي تقعده وتزعجه والقعود أيضا أراد به المعنى المجازي إزالة الطمأنينة من قبله وزوال ذلك الأمان تحرك في نفسه روح القوة والمقاومة ومن ثمَّ
البحتري:
-استخدم اللفظتين للدلالة على المعنى الحقيقي فأراد أن الممدوح إذا قام ووقف رُكع وقعد الناس بين يديه وإذا قعد قاموا إجلالا له ورفعا لهيبته.
البحتري
أدى المعنى الحقيقي
والقعود أو الركوع
انصياعا واحتراما له
الوقوف إجلالا للممدوح

فليس ثمة ما يربط معاني أبي تمام بمعاني البحتري إلا الاشتراك في بعض الألفاظ، فصورة أبي تمام لا علاقة لها أبدا بصورة البحتري، وبهذا يصل الآمدي إلى قناعة مفادها أن الشاعرين حتى وإن اشتركا في الألفاظ، لا يُعدّ ذلك سرقة شريطة أن يختلف مقصد كل شاعر في المعنى الذي يؤديه، لأن الألفاظ غير محظورة على المبدع.

3/ ومما يؤاخذُ عليه أبا الضياء أنه ذكر في سرقات البحتري حتى الأبيات التي لا صلة بينها وبين أبيات أبي تمام إلا لورود بعض الألفاظ المتشابهة، وهو ما رفضه الآمدي معلّقا على ذلك بقوله: "**والاتفاق في أكثر ذلك إنما هو في الألفاظ التي ليست محظورة على أحد**"[1]، وقد عرض الآمدي في هذا الباب **ثلاثة عشر بيتا**، مضى فيها على نحو ما مضى في العنصرين السابقين، بتقديم الشروح والعلل مع التركيز أنه ليس ثمة ما يجمع بين المعنيين إلا الاشتراك في بعض الألفاظ، ومن أمثلة ذلك قول "**أبي تمام**:

لَهانَ عليْنَا أنْ تقُول وتفْعَلا وَنَذْكُر بعْضَ الفضْلِ منْك فتفَضَلاَ.

وقول البحتري:

إِنَ الخَليفَة ليْس يَرْقُبُ فِي الذِي حَاولـــْتَ إلا تــقولُ وتفعــلاَ.

والاتفاق هاهنا إنما هو في لفظتي القول والفعل فقط أما المعنى فيختلف"[2].

وندرك مما تقدم أن الآمدي كان يدور في نطاق **الرؤية القديمة لمشكلة السرقات**، المتمثلة في عملية المقاربة بين المعاني والبحث عن أصولها، فالآمدي كمستمع/قارئ لخطاب البحتري اعتمد على المعرفة الخلفية لديه في معالجته لسرقات البحتري، وهذا ما يميزه في دراسته للقضية عن المؤلفات النقدية السابقة لأن "**المستمع القارئ –الناقد– حين يواجه خطابا ما لا يواجهه وهو خالي الوفاض فالمعروف أن معالجة الناقد للنص يعتمد من ضمن ما يعتمد عليه، ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمعت لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص (التجارب) السابقة له قراءتها ومعالجتها**"[3]، فالآمدي في معالجته للشواهد استحضر المعرفة الخلفية التي تخص العادة

---

[1]– الآمدي، الموازنة، ص 331.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص 333. [3]– محمد تحريشي، أدوات النص،ص79.

المتعارف عليها بين الناس فأكَّد أن هناك معاني عامة متداولة لا يمكن ادعاء السرقة فيها.

وقد استطاع الآمدي من خلال دراسته النقدية القيمة أن يثبت لنا -بما لا يقبل الشك- تجاوز أبي الضياء لمنهجه القويم، وإن ذلك المنهج كان خدعة لا يراد بها إلا التطاول على البحتري والحط من شعره، أو إظهاره في مظهر المتطفل على معاني أبي تمام، وهو ما حرص الآمدي على كشفه من خلال منهجه التحليلي، وإن كان جافا سطحيا في بعض الأبيات -لأنه لم يقدم شروحا- التي مر عليها مرورا عفويا، ورغم ذلك إلا أنه استطاع أن يوضح للقارئ مواضع السرقة من عدمها في شعرَيْ كل من أبي تمام وخاصة البحتري.

ولكن الأمر الذي لا مشاحة فيه ولا يمكن التنكر لصحته هو التسليم أن البحتري قد شارك أبا تمام في كثير من المعاني التي تأثر بها فاستوحاها في أشعاره، وهو ما سبق **للصولي** أن أكَّده مرارا في كتابه عن **أخبار أبي تمام** فأورد مؤكّدا على الخبر بقوله: **"حدثني عبد الله بن الحسين وقد اجتمعنا بقُرَيسِياء، قال: قلت للبحتري: إنك احتذيت في شعرك أبا تمام، وعملت كما عمل من المعنى، وقد عاب هذا عليك قومٌ، فقال لي: أيُعاب عليَّ أن أتَّبع أبا تمام، وما عملت بيتا قط حتى أُخطِرَ شعره ببالي ؟"**[1].

فقد ذكر الصولي بصريح العبارة أن البحتري لم يكن يقرض البيت من الشعر إلا إذا استحضر ما تخزَّن في ذاكرته من أشعار أبي تمام وعبَّر البحتري عن ذلك بعبارته "وما عملت بيتا قط حتى أُخطِرَ شعره ببالي ؟"[2].

ودفعه تأثره بشعر أستاذه أبي تمام إلى أخذ معانيه وضربها في قصائد له متعددة، إلا أنه -أحيانا- نلفيه يغير بعض ألفاظ البيت ولكنه يحتفظ بالدلالة ويتمثّل ذلك في قول **أبي تمام:**

إنَما البِشْر رَوضَةٌ فَإذا أعْقبَ بذْلاً فرَوضَة وغَدِيرٌ[3].

فمازال البحتري يردد هذا المعنى في شعره، ويتبع أبا تمام فيه، ويقع في أكثره دونه، قال في قصيدة يمدح بها رافعا:

---

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 69.

[2]-المصدر نفسه، ص 69.

[3]- التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص 397.

كانتْ بشَاشَتُك الأُولى التِي ابتَدأت بالبِشْرِ ثم اقْتبَلنا بعْدَها النِّعَمَا
كالمُزنَة اسْتوبَقَتْ أولَى مخَيلتِها ثُم اسْتهلَّت بفُزْرٍ تابِعَ الدِّيمَا[1].

فاحتذى معانيه واقتصَّها، فجذبته المعاني واضطرته إلى أن حكي لفظه في هذا، فصار يشبه لفظ أبي تمام، ولفظ البحتري في أكثر هذه أسهل، ثم ردد هذا المعنى البحتري فقال واستعاره للسيف:

مُشرقٌ للندَى ومِنْ حسْبِ السَيْ فِ لمُسْتلِّهِ ضِياءُ حَدِيــدِه
ضحَكـــــــاَت فِي إثْرِهِــنَ العَطــَايَا ويَروُقُ السَّحَابُ قبْل رُعُودِه[2].

ثم ردَّ المعنى ذاته وأسقط "البشر" منه وصيَّر مكانه "الرعد" فقال في **أبي صقر**:

يُوليكَ صَدْرُ اليَومِ قَاصِية الغِنَى بفوائدٍ قَد كُنَّ أمْسِ مَواعــدَا
سَوْمُ السَحَائِبِ مَا بد أن بوارقًا فِي عَارِضِ إلاثنَيْنِ رَواعِـــــدَا[3].

فالبحتري لا يبالي إن كان في نظر النقاد سارقا لمعاني أبي تمام بل لا يتوانى في أن يدخل البيت المأخوذ في قصائد متعددة، وقد تفطن لذلك **المرزباني** فوصفه قائلا: "**ومما قبح فيه أيضا وعدل به عن طريقة الشعراء المحمودة أني وجدته قد نقل نحوا من عشرين قصيدة من مدائح أبي تمام إلى مدائحه**"[4].

ولما كانت مشكلة السرقات مشكلة نقدية، نشأت في محيط النقد تحت تأثير جمع كثير من حقائق الإبداع الشعري وظروفه، فقد أصبح تَمَثُّل هذه المشكلة لا يعني إلا تقبُّل اتهام الشعر العربي بالجمود والتحجُّر، واتهام الشاعر المتأثر **بالتقليد وضحالة الإبداع** وهو الأمر الذي سقط على عاتق البحتري نتيجة تأثره بأبي تمام، غير أن أنصار البحتري قد تفطنوا –نوعا ما– لمآخذه ولكنهم مع ذلك لم يوجهوا له سهام الطعن، بل حرصوا على ربط هذه الظاهرة بطبيعة الإبداع الفني في الشعر، فحاولوا بذلك تقرير أصالته ودفع مذمة السرقة عنه وأكدوا أن تردد أصداء من شعر أبي تمام في شعر البحتري أمر واقع، وحاولوا أن يربطوا ذلك بطبيعة الإبداع الشعري وما يتصل به من قيود لا فكاك للشاعر أن يتخلص منها.

---

(1)– ديوان البحتري، ج2، ص 85.
(2)– ينظر الصولي، أخبار أبي تمام، ص 74.
(3)– ديوان البحتري، ج2، ص 164.
(4)– المرزباني، الموشح، ص 182.

-دوافع سرقة البحتري من أبي تمام في نظر الآمدي:

إن المتصفح بدقة لكتاب الموازنة يلحظ أن الآمدي أورد مجموعة من العوامل أو الأسباب التي تبرئ البحتري من سرقاته وهي _وإن وردت عشوائية في مؤلفه_ إلا أنها أسهمت نوعا ما في طمس سرقاته ومحوها، وقد أشار الناقد لفكرة **الإطار الشعري** التي تعد من أهم قيود الإبداع وأشدها تأثيرا في فرض التشابه بين نتاج شاعرين، ومحاولة أصحاب البحتري مناصرة شاعرهم وغض الطرف عن عيوبه وسرقاته في قولهم: "**فأما ادعاؤكم كثرة الأخذ منه، فقد قلنا إنه غير منكر أن يكون أخذ منه من كثرة ما كان يرد على سمع البحتري من شعر أبي تمام فيتعلق معناه، قاصدا الأخذ أو غير قاصد**"[1].

فقد تفطن أنصاره إلى كون ذاكرة البحتري –باعتباره من كبار الشعراء– تحمل خزانا هائلا من المحفوظات، التي احتفظ فيها بالكثير من جيد الشعر، وعليه فمن الطبيعي أن يكون شعر أبي تمام من أبرز محفوظات البحتري المخزنة، ولأن خيال الشاعر يعتمد اعتمادا كليا على التذكر، فلابد إذن أن تتسلل بعض معاني أبي تمام وصوره إلى شعر البحتري أثناء عملية الإبداع سواء أكان ذلك عن **طريق التذكر التلقائي** (وهو ما يطلق عليه الأخذ من غير قصد)، الذي يعتمد على تداعي المعاني، أو عبر **التذكر المتعمد** (الأخذ عن قصد)وهو الذي يتعمد فيه الشاعر تذكر فكرة أو صورة، يمكنها أن تؤدي إلى ما في نفسه وتجسِّدُ مشاعره[2].

وهم بذلك استوعبوا حقيقة معنى الإبداع الفني، وأدركوا أنه لا يمكن لأي شاعر أن يخوض مجال الإبداع من ذهن خالٍ وحافظة فارغة، وبالرغم من أنهم تفطنوا أن شعر البحتري ترددت فيه أصداء من شعر أبي تمام، إلا أنهم لم يعتبروا ذلك ضربا من السرقات، بل دافعوا عن أصالته وفهموا نظرية السرقة في سياق جديد يتصل بعملية الإبداع الذي ربطه بالإطار الشعري للشاعر وهو خلفية الشاعر مما قرأ أو حفظ وتأمل من شعر غيره، وهو أمر ضروري لا يستغني عنه أي شاعر، وقد علَّق الدكتور مصطفى سويف عن أهمية

---

(1)– الآمدي، الموازنة، ج1، ص 50.

(2)– عبد الحميد الكعبي، الحركة النقدية حول شعرَيْ البحتري وابن الرومي، جامعة البصرة، دراسات وبحوث أدبية ولغوية، أكتوبر 2010، ص 17.

الإطار الشعري للشاعر بقوله: "**لو لم يكن الشاعر أو الأديب ذا ثقافة واسعة أجهدَ عقله في اكتسابها، لما أُتيحَ له أن يصوغ الأبيات الفنية الخالدة**"[1].

ومن خلال هذا الرأي ربط الآمدي سرقات البحتري بهذه الفكرة ،ولمح إلى أن ملكة الشعر لا تخلق وحدها شاعرا مجيدا في فنه ،بل على الشاعر أن يكتسبها بالصقل و المران ،ووسيلته في ذلك **الإطار الشعري** وما يعتريه من حفظ وتأمل للتراث الشعري وحفظ نماذجه و النسخ على منوالها ،وهذا لا يعني أن المطبوع غير قادر على الخلق و الإبداع، فقد يتحقق له ذلك من دون وعي، ومتى قصد الجيد تعثرت ملكته و قصرت عن غايتها" **كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة**"[2].

فما نلفيه أن **الإطار الشعري** بمثابة الطاقة التي تعين الشاعر على الاستمرار في قرض الشعر، وهو الزاد الذي لا غنى لأي شاعر أن ينفكَّ من بوتقته، ولذلك نرى أن الآمدي قد تسامح _أحيانا_ عن بعض سرقات البحتري، لأنه أدرك أن كثرة محفوظ البحتري لأشعار أبي تمام وطرقها لمسامعه باستمرار، جعلها تترسخ في ذاكرته ،وتنتظم فيها، وبذلك تتحقق له الفائدة، ولكن علة ذلك تكمن في خلق شاعر مقلد لا مبدع، لأن الالتصاق الشديد بالنماذج الشعرية يصبغ إنتاج البحتري بصبغتها _أشعار أبي تمام_ فتقحم نفسها دون وعي منه ،وبوعي منه أحيانا أخرى فيما يصدر عنه من شعر.

ومن ثمَّ ندرك أن أنصار البحتري حاولوا تفسير سرقاته في ضوء عوامل الإبداع ومدى تأثيرها على الشاعر، خاصة وأن أغلبية النقاد أقروا أن المعاني الذهنية والصور الفنية التي تناولها الشعراء فيما بينهم هي من قبيل السرقة، ولكنها في حقيقة الأمر نتيجة للتراث الشعري الذي لا فكاك لأي شاعر إلا أن يغترف منها مهما كان مبدعا أو فحلا، وهم بذلك أشاروا لفكرة التناص التي طورها النقد العربي، ورغم أنهم لم يستخدموا اللفظ بدلالته المحدثة نلفيهم عبَّروا عنه بعبارة **(تعلّق المعنى)** وهو ما يعادل مصطلح **(التعالق النصوصي)** في النقد الحديث.

والمسألة الثانية التي لمح إليها الناقد، بالرغم من أننا نجده يعترف بأن البحتري شارك

---

[1]– مصطفى سويف، الأسس الفنية للإبداع، ص 182.

[2]_ ابن رشيق، العمدة، ج1، ص178.

أبي تمام في كثير من المعاني ، ولكن الآمدي يضع تفسيرا لامعا لهذه الظاهرة، ودافع عن سرقات البحتري، وهو بذلك برأ الشاعر من تهمة السرقة قال:

"**غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، لاسيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله**"[1].

فالواقع أن الآمدي تنبه إلى مدى تأثير البيئة في إبداع فن متشابه عند شعراء العصر الواحد، حيث أكد أن تقارب بيئة الشاعرين وكثرة تردد أشعارهما على ألسنة العامة سيؤدي لا محالة إلى اشتراكهما في كثير من المعاني ،وانتقاء كل واحد لبعض اللمسات الإبداعية التي أضفاها الشاعر على معانيه وتضمنها في أشعاره سواء أكان ذلك عمدا – عن طريق الشعور– أو عن غير قصد –اللاشعور– نتيجة تأثره بتلك الأبيات انثالت عليه أثناء الكتابة، فمثلما تسهم البيئة الواحدة في توحد العادات والتقاليد وأساليب اللغة ونمطا التكوين والتنشئة تسهم أيضا –في نظرنا– في تشابه الأعمال الشعرية بين الشعراء[2]، لأن القيود المحفزة لإبداع كل شاعر تكاد تكون واحدة–سواء أتعلق الأمر بأبي تمام أو البحتري خاصة، فكلما كانت البيئة متقاربة بين الشاعرين كلما كان نمط التفكير ونظرة الشاعر إليها واحدة، ولكن الاختلاف سيكمن –لا محالة– في كيفية التعبير عنها وتحويل النظرة إلى إبداع شعري وسر هذا الاختلاف يجسده الخيال.

ولا يخفى علينا أن نحول الشاعر في هذا المعترك –التأثر بالإطار الشعري والثقافي– بقدر ما يكسبه الخبرة اللازمة التي تمكنه من تصوير الواقع وتجويد أشعاره ستوقعه في بوتقة الاشتراك والأخذ –بدل أن تقول السرقة– وهو ما أكده الآمدي في عبارته "**غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني**"[3].

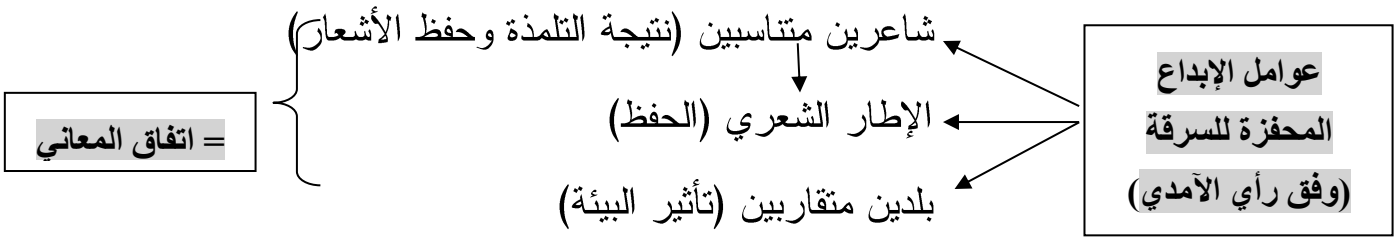
فما نلحظ أن الناقد في عبارته أورد ثلاثة أسس تعد من قيود الإبداع التي تسهم ف يتشابه الأشعار واتفاق المعاني بين الشعراء وهي:

---

(1)– الآمدي، الموازنة،ج1، ص50.

(2)- يُنظر عبد المنعم خفاجي، الأصالة والتجديد في الشعر العربي، القاهرة، المكتبة الأنجلو المصرية، 1982، ص ص18.

(3)- الآمدي، الموازنة، ج1، ص 50.



فالآمدي أشار إلى أبرز عوامل الأخذ والاقتداء وهي **التلمذة** وأطلق عليه لفظ "**التناسب**"، فالتناسب هو التماثل أو التشابه. والتناسب بين أبي تمام والبحتري في طريقة الإبداع وجودة التركيب كانت نتيجة التلمذة والتلميذ من يسلِّم نفسه لمعلمه كي يعلِّمه صنْعَتَه أو علمه*، ولهذا فإن البحتري أخذ علم أبي تمام للرد على مناصرين بقوله: "**كيف يجوز لقائل أن يقول أن البحتري أشعر من أبي تمام وعن أبي تمام أخذ وعلى حذوه احتذى، ومن معانيه استقى ؟ وباراه حتى قيل: الطائي الأكبر والطائي الأصغر**"[1].

أما العامل الثاني المحفز لسرقة البحتري من أبي تمام **كثرة طرق أشعار أبي تمام مسامع البحتري وحفظه** لها دون محاولة نسيانها أو محوها وذلك أدى –لا محالة– إلى تعلق معانيه بمعاني الشاعر نتيجة التذكر المتعمد أو التلقائي.

وآخر ما نبه إليه الآمدي وأورده –ربما– لإسدال الستار على سرقات البحتري هو عامل تقارب البيئة التي تؤثر بشكل كبير على إبداع الشاعر وتماثله مع غريمه، وهو ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح **النسق الخارجي** ليعبِّر عن علاقة الشاعر بواقعه ومدى تأثيرها عليه، **فالشاعر يمثل النسق الكلي** المتألف من الأنشطة والمشاعر والتفاعلات الثقافية والفكرية، التي يوجهها نحو البيئة الخارجية، التي تعد النسق الخارجي للأثر الأدبي وهو"بنية الوسط الذي ظهر فيه والذي يتلقى منه عددا من المؤثرات المباشرة وغير المباشرة".[2]

*- ينظر المحاضرة التي كتبها سعد علي جعفر المرغب، كتاب الموازنة للآمدي، نشرت في 2010/05/26.
[1]- الآمدي، الموازنة، ج1، ص 12.
[2]- ، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، ص 95.

البحتري ← يؤثرعلى إبداعه ← **الإطار الشعري (محفوظاته)** ← **البيئة**

نسق كلي ← نسق خارجي

مؤثرات مباشرة← ضرورة تصويره لواقعه

مؤثرات غير مباشرة ←أثناء تصويره

تنثال عليه معاني أبي تمام التي سبق أن فرضت عليه نتيجة الحفظ أو السماع في المجالس والمناقضات.

والأمر الذي لا مشاحة فيه، أننا نلفي أن رأي الآمدي هذا يعد من الأضواء الجديدة التي توصل إليها النقاد المحدثون، ونجده قد تفهم سرقات البحتري من خلال عملية الإبداع الشعري ودور التداخل النصوصي الذي يتم داخل الذاكرة المخزنة للشاعر، غير أن ذلك لا يعني أن الناقد برّأ البحتري كلية من السطو على معاني أبي تمام بل نجده يعرضها ولكنه تحاشى التفسير والتعليل إلا في أحيان نادرة، غير أن ذلك لم يمنعه من الإفصاح إلى أن السرقة التي وقع فيها البحتري تعد من أقبح المساوئ، يقول: "**من أقبح المساوئ أن يتعمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء، فيأخذ من معانيه ما أخذ البحتري من معاني أبي تمام، ول كان عشرة أبيات، فكيف والذي أخذه منها يزيد على مائة بيت؟** ".[1]

فالناقد اعترف بصريح العبارة أن البحتري اعتمد كثيرا في أشعاره على ابتغاء معاني أبي تمام واخفائها –وأحيانا أخذها مباشرة– وبالرغم من أنه أكَّد أن سرقات البحتري من أبي تمام تفوق المائة بيت إلا أنه لم يذكر في الموازنة إلا أربعة وستين بيتا نقلها من صحيح ما خرَّجه أبو الضياء في حين أخرج لأبي تمام مائة وعشرين بيتا رغم ما عرف به من قدرة عظيمة على النفاذ إلى المعاني فيستوحيها، إضافة إلى براعته في نسج الصور المركبة والمعاني القح، ولعل هذا الطرح يقودنا –حتما– إلى التساؤل هل التزم فعلا الآمدي جانب الحيدة في الحكم بين الشاعرين وابتعد عن إطلاق القول بتفضيل أحدهما، والانحياز لطرف دون الآخر في معالجته لموضوع السرقة بين الشاعرين ؟ ولكي نبيِّن موقف الآمدي اتجاه الشاعرين وإلى أي مذهب ينحاز –وذلك من خلال موضوع السرقات– سنقوم بذكر مجمل

[1]- الآمدي، الموازنة، ج2، ص 273.

سرقات أبي تمام والبحتري التي أوردها في موازنته وارتأينا إجراء الدراسة الإحصائية لمجمل سرقات الشاعرين لتتوضَّح الرؤية أكثر.

4_الدراسة الإحصائية:

أ-سرقات أبي تمام التي ذكرها الآمدي:

من خلال التصفح الدقيق والمضني لكتاب الموازنة للآمدي أدركنا أن الناقد أورد **مائة وستة وستون (166)** معنى منها **مائة وعشرين معنى ذكره الآمدي وستة وأربعين** معنى من السرقات التي نسبها **ابن أبي الطاهر لأبي تمام** وعلق عليها الناقد، وحسب تعليق الآمدي على سرقات أبي تمام وفي الأحيان الكثيرة سكوته عليها يمكن تقسيمها إلى ست مجموعات:

1)-المعاني المسروقة المبهمة: وهي المعاني التي أحجم فيها الآمدي عن التعليق، ولم يفصح أي المعنيين أرجح وأبدع، معاني أبي تمام أم معاني سابقيه، بل اكتفى بتكرار لفظة "أخذ" للدلالة على سرقة أبي تمام لمعاني سابقيه دون أن يبين مواطن السرقة فيها وأي الشاعرين أجاد، وبلغ عددها **ستة وسبعين (76)** بيتا ويمكن أن نطلق عليها لفظ **(الأبيات الجافة)** لأنها وردت دون تعليل أو شرح بل وغياب تام لشخصية الناقد وآرائه النقدية من أمثلة ذلك "**قول النابغة** في وصفه ليوم الحرب:

تَبْدُو كَواكِبُه والشَمْــسُ طَالِعَــةٌ لاَ النُور نُورٌ ولاَ الإظْلاَم إظْلاَمُ

أخذه الطائي، فقال وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان في الحريق الذي وصفه:

ضَوءٌ مِنَ النَارِ والظَلمَاءُ عَاكفَةٌ وُظُلْمَةٌ مِنْ دُخَانٍ فِي ضُحَى شُحَبِ

فالشَمُس طَالعَةٌ مِنْ ذَا، وقَد أفْلَتَ والشَمْسُ واجِبَةٌ مِنْ ذَا، ولَمْ تَجبِ"[1]

ومن ذلك أيضا قول **الأعشى**:

وإنَ صُدورَ العِيسِي سَوفَ يزُورُكُمْ ثنــاءٌ عَلَى أعــْجَازِهِنَ مُعَلَّقٌ.

[1]- الآمدي، الموازنة،ج1، ص 53.

أخذه **الطائي** فقال:

مِنَ القِلاَصِ اللَوَاتِي فِي حَقَائِبِهَا بِضَاعَةٌ غَيْر مِزْجَاةٍ مِنَ الكَلِمِ"[1]

فقد أشار الآمدي إلى قوليهما مبرزا أن أبا تمام هو الآخذ ومصدر أخذه، ولكنه لم يشر إلى طريقة أو كيفية أخذ اللاحق عن السابق، وإن كان الأخذ من حيث المعنى أو اللفظ أو الصورة، وإن تمعَّنا بدقة في معنى البيتين الأولين نلفي أن كل من النابغة والطائي وظَّف معنى النور والظلام والفكرة المجردة واحدة ولكن الصورة الشعرية المنبثقة عن المعنى تختلف لاختلافات الصياغة الفنية وقدرة كل شاعر على الإجادة فيها.

2)-**مساواة الآخذ للمأخوذ عنه:** وهي وإن وردت عشوائية في تلافيف البحث إلا أنه كان بمقدورنا أن ننتقيها وقد بلغ عدد هذه المعاني **ثلاثة معانٍ فقط**، ولكن ما نلحظه في مثل هذه السرقات المتكافئة بين الشاعرين أن الآمدي قد علَّق عليها ومن أمثلة ذلك قول **أبو تمام** يستهذي نبيذا:

وَهيَ نزْرٌ لوْ أنهَا مِنْ دموُعِ الصِبَبِ لَمْ تُشْفِ منْــهُ حَــرَ الغَــلِيلِ

أخذه من قول الآخر، **والمعنيان يتشابهان:**

لوْ كَانَ مَا أهــدَيــــــتَهُ إثْــــمــدًا لَمْ يكْفِ إلاَ مُقــلَةً واَحِدَةً[2].

وصرح الآمدي أن هذين البيتين من باب **مساواة الآخذ للمأخوذ** عنه إذ لا فرق بين المعنيين.

ومن هذا النوع أيضا المعاني التي أخذها أبو تمام ولكنه تساوى مع سابقيه في الجودة والبيتين هما: "قول **القُطري بن الفجاءة:**

ثمَ انْثَنَيْتُ وَقدْ أصْبَبْتُ ولَمْ أُصَبْ جِذْعَ البَــصِيرَةِ قَارِحِ الإقــْدَامِ.

أخذه **أبو تمام** فقال وكأنه عكس المعنى، وكلاهما جيد حسن.

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ص 54.
[2]- يُنظر المصدر نفسه، ج1، ص 76.

وَمُجَـــــــرَّبُونَ سُقــاهُم مِنْ بَأْسِهِ فــَإذَا لَقَوا فَكأَنَهُمْ أغــْمَارُ"[1].

والنوع الآخر الذي يمكن أن نورده في هذا الباب أيضا **التساوي من حيث الرداءة** وذلك بأن أورد الناقد المعنيين المتساويين من حيث رداءتهما كقول"**بن الرّقاع يمدح بعض بني مروان:**

وإذَا رَأيْتَ جَمَاعَةً هُوَ فِيهِــمْ نُــبِّئْــتَ سُؤْدُدُهُ وَإِنْ لَــمْ تَــسْأَلِ

أخذه **الطائي** فقال:

يَــحْمِيهِ لأْلاَؤُهُ وَلَــوْ ذَعَيْــتُهُ عَنْ أنْ يُذالَ بِمَنْ أَوْ مِمَّن الرَجُلُ"[2].

وأكد الآمدي أن كل من المعنيين متساوي في التقصير بقوله "**فقصَّر عُديْ بالممدوح، إذ جعله إذا كان في جماعة لم يُعرف حتى تُنبِّئ عنه شمائله، وتبعه أبو تمام في التقصير**"[3].

3)-المعاني المسروقة الراجحة لأبي تمام: وهي المعاني التي بيَّن الآمدي رجحانها لصالح الطائي رغم أنه سرقها من السابق إلا أنه أجاد في ابتكار صورتها الفنية إلى درجة التفوق على المبدع الحقيقي ولم نعثر في هذا النوع إلا على معنى واحد وهو:

"قول **مسلم بن الوليد:**

يُصِيبُ مِنْكَ مَعَ الآمَالِ طَالِبِهَا حِلْماً وعِلْمًا وَمَعْرُوفًا وَإِسْلاَمًا.

أخذه **أبو تمام** فقال:

نَرمِي بِأشْبَاحِــنا إلَى مَــلِكٍ نَأخُذُ مِنْ مــــَالِهِ ومِنْ أدَبــِهِ.

وأكد الآمدي تفوق أبي تمام على المبدع بقوله "**وبرز عليه وإن كان بيتُ مسلم أجمع للمعنى**"[4]، فهو أقرَّ بروز أبي تمام على مسلم وتفوقه عليه رغم أن بيت مسلم ورد جامعا لجميع الصفات المحمودة التي -ربما- اتصف بها الممدوح من علم وحلم ومعروف

---

[1]- المصدر السابق، ج1، ص 70.
[2]- ينظر المصدر نفسه، ج1، ص 95.
[3]- المصدر نفسه، ج1، ص 95.
[4]- المصدر نفسه، ص 68.

وإسلام، ولكن بيت أبي تمام بدا له أجود وأبرع لتوظيفه للصور البيانية التي أكسبَت المعنى الشعري سمة التفرُّد والتميُّز.

4)-المعاني المسروقة غير الراجحة لأبي تمام والمنقودة: هي المعاني التي سرقها أبي تمام من سابقيه ولم يُشهد له بالإحسان والتفوق فيها رغم نضرتها، وقد استقصينا في هذا الباب **ستة معانٍ** فقط من ذلك:

قول "**مرار الفقعسي** في وصف الأثافي:

أثرُ الوَقُودِ عَلَى جوَانِبِهَا نَجــْدُو بِهِنَ كَأَنَهُ لُطْــمُ.

أخذه **أبو تمام** فقال:

أثَافِي كَالخُدُودِ لُطِمْنَ حُزْنًا ونُــؤْيٌ مثْلَمَا انْفَصَمَ السِوَارُ.

أورد المعنى في مصراع، وأتى بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق به فأجاده، إلا أن بيت المرار أشرح وأوضح معنى"[1].

ومنه أيضا "قول **منصور النميري** يمدح الرشيد:

وعَيْنٌ مُحِيطٌ بِالبَرِيَةِ طَرْفُهَا سَوَاءٌ عَــلَيْهِ قُربُهَا وبَعِيدُهَا.

أخذه **أبو تمام** فقال:

أَطَلَّ عَلَى كُلَى الآفَاق حَتَى كَأَنَّ الأَرْضَ فِــي عَيْنَــيْهِ دَارُ.

عجزُ هذا البيت حسن جدا، وبيت النُّميري أحب إلي، لأن معناه أشرح"[2].

ويتجلى هذا النوع بصورة واضحة في قول **دعبل بن علي:**

وأسْمَر فِي رَأسِهِ أزْرَقٌ مِثْلُ لِسَانِ الحَيَة الصَادِي

أخذه **الطائي** فقال:

مُثقَفَاتٌ سَلَبْنَ الرُومُ زُرْقَتَهَا وَالعُرْبُ أدْمَتْهَا، والعَاشِقُ القصفا.

---

[1]- المصدر السابق، ص 60.
[2]- المصدر نفسه، ج1، ص 59.

فزاد المعنى بأن شبَّه زرقتها بزرقة الروم، وسمرتها بسمرة العرب، ولكن قول دعبل "مثل لسان الحية، الصادي" ليس لحسنه نهاية".[1]

فالآمدي كان ينبِّه في كل مرة لحسن وجودة بيت أبي تمام المسروق، ولكننا نجده في نهاية المطاف يرجِّح السابق عليه، ومن ديدن الآمدي أن السابق أولى ببيته حتى ولو أجاد الآخذ وعبر عن ذلك بالعبارات التالية: **وبيتُ الأول أحبُّ إليَّ، بيتُ الأول أشرح وأوضح معنى، ولا يوجد أبلغ ولا أبرع من بيت الأول، وبيتُ السابق أبلغ وأجود، وبيتُ الأول ليس لحسنه نهاية.**

5)-المعاني المسروقة التي أجاد فيها أبي تمام: وهي المعاني التي أخذها الشاعر من سابقيه وشهد له فيها الآمدي بالإجادة والإحسان دون أن يرجِّح له المعنى أو يدَّعي أنه الأَوْلى به لبراعته، وقد بلغ عدد هذه المعاني **(18) ثمانية عشر** بيتا، من ذلك قول **الفرزدق** يرثي امرأة له ماتت:

" وجَفْنِ سِلاَحٍ قَدْ رُزِئَتْ فلَمْ أنْحُ عَلَيْهِ ولَمْ أبْعَثْ عَلَيْهِ البَواكِياَ

وفِي بَطْنِهِ مِنْ دَارمٍ ذُو حَفِيظَةٍ لَوْ أنَّ المَنَايَا أَمْهَلَتْهُ لَيَالِيًا.

فقال أبو تمام وأجاد اللفظ وأحسن الأخذ وأصاب التمثيل، فقال يرثي ابنين ماتا لعبد الله بن طاهر:

لو خَرَّ سَيْفُ مِنَ العيّوُق منْصَلِتاً مَا كَانَ إلاَ عَلَى هَامَاتِهِمْ يَقَعُ"[2].

ومن هذا الضرب أيضا قول "**أبو العتاهية:**

كمْ نِعْمَةٍ، لايُسْـــــتَقلُّ بِشُكْرِهَا للهِ فِي طَيِّ المكَارِهِ كَامِنَةٌ.

أخذه **الطائي** فقال وأحسن لأنه جاء بالزيادة التي هي عكس الشيء الأول:

قدْ يُنعِم اللهُ بالبَلْوَى وَإنْ عَظُمَتْ وَيَبْتَلِي اللهُ بَعْضُ القَومِ بِالنِعَمِ"[3].

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص 72.
[2]- المصدر نفسه، ص 77-78.
[3]- المصدر نفسه، ص 83.

وقد أشار الآمدي إلى مواطن الإجادة أو ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح **الأخذ الحسن** التي كان مردها –في نظره– الطرق التالية:

1–الزيادة في المعنى: وذلك بأن يأخذ الشاعر معنى الشاعر السابق، فيزيد عليه معاني توضحه أو تؤكد معناه، أو تبيَّن ما غمض فيه، أو تُحلِّيه باستعارة أو تشبيه وتضيف إليه ملامح جديدة وصفات نادرة، وزيادة الشاعر في معنى من المعاني التي أخذها ممن سبقه واحدة من الأسباب التي تسوِّغ أخذه بل وتجعله أحق بالمعنى من مبتدعه، ولكنّ هذا الأمر لم يطرُقْه الآمدي في موازنته، ومن هذا النوع قول **النابغة:**

"عَيَّرتْنِي بنُـــــوذُ بَــيَان خَشَيْتُه وَهَلْ عَليَّ بِأنْ أخْشَاكَ مِنْ عَارٍ؟

أخذه **أبو تمام** فقال وزاد ذكر الموت:

خُضِعوا لصولتِكَ التِي هِيَ عِنْدَهُم كَالمَوتِ يأتِي ليْسَ فِيهِ عَارُ"[1].

2–الإجادة في الصياغة الفنية: وهي أن يأخذ الشاعر معنى من معاني من سبقه من الشعراء، فيعيد صياغته بشكل جديد يتولى فيه حسنُ الرصيف أو السبك أو حسن اللفظ وإصابة التمثيل، وإذا تناول الشاعر المعنى ممن سبقه لا يُعد عيبا إذا قدَّم تلك المعاني في صياغة فنية جديدة، يتضح من خلالها ذكاؤه وفطنته وحذقه وبراعته في تناول معاني من سبقه، وهو ما أكده القزويني: "**فإن كان الثاني أبلغ من الأول لاختصاصه بفضيلة، كحُسن السبك أو الاختصار، أو الإيضاح أو زيادة معنى فهو ممدوح مقبول**"[2]، ولكن الآمدي رغم اعترافه بإجادته إلا أنه لم يرجِّحه على السابق.

3–نقل المعنى: وذلك بأن يأخذ الشاعر البيت فيغيِّر معناه، بأن يجعله مديحا بعد أن كان نسيبا أو هجاءا بعد أن كان مديحا، ويغيِّر الشاعر في الوزن والقافية والرَّوي ليُخفي أخذه وأكد **العسكري**: "**أن نقل المعنى لا يُكمُل إلا للمبرِّز والكامل المقدم**"[3].

ومن الأبيات التي أوردها الآمدي في هذا الضرب "قول الشاعر في السحاب:

---

[1]- المصدر السابق، ص 75.
[2]- القزويني، الإيضاح، ص 304.
[3]- العسكري، الصناعتين، ص 219.

كأَنَ عَيْنينِ بَاتَا طُولَ ليْلِهِمَا يستَمْطِرانِ علَى غُدْرانِهِ المُقَلاَ

فقال **الطائي** وحوّل المعنى وأجاد:

كأنَ الغَمَام الغُرَّ غيَّبنَ تحتَهَا حَبيبًا، فمَا ترْقَى لَهُنَّ مَدامِعُ"([1]).

6)-المعاني المسروقة التي قصَّر فيها أبا تمام:

وهي المعاني التي أخذها أبي تمام من سابقيه وقصَّر فيها وبلغ عددها **ست عشرة (16)** بيتا من ذلك قول "**أبي نواس:**

فالخَمْرُ ياقُوتَةٌ والكَأْسُ لُؤْلُؤةٌ مِنْ كَفِّ لُؤلُؤَةٍ مَمْشُوقَةِ القَـــــدِ.

أخذه **أبو تمام** فقال وأساء:

أو دُرَّةٍ بيْضَاءُ بِكْر أُطبِقَت حبْلاً عَلَـــى يَـــاقُوتَةٍ حَمْرَاءُ

لأن قوله "أطبقت حبلا" كلام قبيح مستكره جدا".([2])

([1])- الآمدي، الموازنة، ص 83.
([2])- المصدر نفسه، ص 60.

ويمكن أن نلخص مجمل هذه الآراء بنسبتها المئوية في الجدول الآتي:

أنواع المعاني المسروقة التي أوردها الآمدي لأبي تمام:	عدد المعاني الواردة في الموازنة:	أسماء الشعراء الذين أخذ أبي تمام معانيهم (وهم من مختلف العصور: جاهلي، أموي، عباسي، ويفوق عددهم ستين (60) شاعرا:
1- **المعاني المسروقة المبهمة** (الواردة دون تعليق)	76 معنى	الأعشى، البعيث، كثير، الكميت، النابغة، جران العود، هشام الفرزدق، قيس بن ذريح، الحطيئة، منصور النمري، مرار الفقعسي، أبو نواس، ابن الخياط، مسلم بن الحجاب، العباس بن الأحنف، بعض الخوارج، قيس بن الخطيم، جرير، عنترة، قطري بن الفجاءة، امرئ القيس، ذو الرمة، بعض الأعراب، محمد بن بشير الخارجي، كعب بن زهير، الحسين بن الضحَّك، بشار، الأخطلن أبو دؤاد الإيادي، أبو الهندي، ابن هرمة، العديل بن الفرخ، زهير، أبو العتاهية، النظار، معبد الهذلي، الأرقط بن دعبل، طريح الثقفي، أبو دهبل الجمحي، زيد الخيل، أبو نخيلة، المسيب بن علس، دكني الراجز، تميم بن مقبل، حسان بن ثابت، أوس، أمية بن أبي الصلت، محياة بنت طليق، شقران بن عرباض، عدي بن الرِّقاع، لقيط الإيادي، أبو العارم الطائي، ابن أذينة، نصيب، ابن مناذر، فاطمة بنت الرسول.
2- **مساواة الآخذ**(أبي تمام) للمأخوذ عنه(الشعراء).	3 معان	
3- **المعاني المسروقة التي رجحها الآمدي لصالح أبي تمام**	بيت واحد فقط	
4- **المعاني المسروقة غير الراجحة لأبي تمام والمنقودة**	6 أبيات	
5- **الأخذ الحسن**: المعاني التي أخذها وأجاد فيها دون ترجيحها له	18 بيت	
6- **الأخذ القبيح (المستهجن):** المعاني التي أخذها وقصَّر فيها	16 بيت	

ويمكن تمثيل هذه الأعداد بالنسب المئوية:

جدول النسب المئوية للسرقات التي ذكرها الآمدي لأبي تمام:

أنواع المعاني الواردة في الموازنة	المعاني المسروقة المبهمة	المعاني المتساوية ما بين الآخذ والمأخوذ عنه	المعاني المسروقة التي رجَّحها الآمدي لصالح أبي تمام	المعاني المسروقة غير الراجحة لأبي تمام والمنقودة	الأخذ الحسن: المعاني المجادة والغير المرجحة لأبي تمام	الأخذ القبيح: المعاني التي قصَّر فيها الشاعر أثناء أخذها	المجموع
عدد المعاني	76 معنى	3 معان	معنى واحد	6 معان	18 معنى	16 معنى	120 معنى
النسبة	%63	%2,5	%0,83	%5	%15	%13	%100

ومن خلال هذه النسب المئوية لسرقات أبي تمام التي أوردها الآمدي ندرك موقف الناقد إزاءها، إذ نلحظ أن الأبيات التي رجَّحها لأبي تمام لم تتجاوز البيت الواحد من (120) مائة وعشرين بيتا، وهي نسبة قليلة جدا –مقارنة بالعدد الإجمالي للأبيات– وهذا يُفصح جليا عن رأي الناقد الذي يقرُّ بضرورة إسناد المعنى المأخوذ لمبدعه الحقيقي ولو برع الآخذ (أبي تمام) في أخذه، وأبرزه في صورة أحسن حتى أننا نلفيه أحيانا يدعي الجودة للمعنى السابق ولو أعجب ببيت أبي تمام، ولذلك نجد أن عدد الأبيات التي علَّق عليها الناقد وعدَّها من مواطن الأخذ الحسن تفوق الأبيات التي اعتبرها من الأخذ القبيح، فكانت نسبة الأولى **(الأخذ الحسن) 15%** في حين نجد نسبة الثانية **(الأخذ القبيح) 13%**، ورغم الفارق القليل بينهما إلا أن ذلك يدل على اقتناع الآمدي بجودة معاني أبي تمام المسروقة.

وما نلحظه أيضا أن النسبة الأكبر تمحورت في الأبيات المبهمة التي أوردها الناقد دون تعليق وذلك –ربما– لأنه لم يعتبرها من صريح سرقات أبي تمام (المكشوفة) والتي بلغت **نسبتها (63%)** –أكثر من النصف– من مجموع سرقاته.

ب-السرقات التي ذكرها ابن أبي الطاهر لأبي تمام:

ابن أبي الطاهر(*) من الرعيل الأول الذي ألَّف كتبا مستقلة في السرقات، ولكن كتبه غابت علينا، وإذا أردنا أن نرسم صورة لحديثه عن أبي تمام فإنا واجدوها في الموازنة، حيث نجد الآمدي قد عدد له **ستة وأربعين بيتا لأبي تمام** زعم ابن أبي طاهر أنها مسروقة مثبتا مصدر سرقتها، وقسم الآمدي هذه الأبيات إلى أقسام ثلاثة:

1-القسم الأول: المعاني المسروقة: هو ما كان صريح السرقة، وعدَّد منها الآمدي **واحد وثلاثين (31) بيتا** لأبي تمام مع مثيلاتها من الأبيات التي ادَّعى ابن أبي الطاهر أنه سرق معانيه منها، وقد وافقه الآمدي على تخريج هذه المآخذ، لأنه كان يذكر بيت أبي تمام والبيت الذي أُخِذ منه بدون أدنى تعليق، ومن ذلك "قول **أبي تمام:**

يَعلَوْنَ حَتَى مَا يَشُكُ عَدُوُّهُم أنَ المَنَايَا الحُمْرِ حَيٌّ منهمُ

أخذه من قول **مسلم بن الوليد:**

لَوْ أنَّ قَوْمًا يَخْلُقُونَ مَنيَّة مَن بأسْهم كَانُوا بَنِي جِبْرِيلاَ"[1].

2-القسم الثاني: السرقات التي أنكرها الآمدي: وهي السرقات التي عدَّها ابن أبي الطاهر من السرقة وأنكرها الآمدي، بل وأكَّد أنها لا تمت للسرقة بأي صلة، لأنه مما يشترك الناس فيه وتجري على ألسنتهم، ويتمثلون به في المناسبات، وذكر من هذا النوع **تسعة (09) أبيات** لأبي تمام، مبيِّنا بعض تلك المعاني العامة والمتداولة.

3-القسم الثالث: السرقات التي نسبها ابن الطاهر للسرقة والمعنيان مختلفان إذ لا صلة تجمع بينهما، وعدد في هذا الباب **ستة (06) معانٍ** مختلفة بين أبي تمام وغيره من الشعراء اللهم إلا الاشتراك -في بعض الأحيان- في الألفاظ، وهي في نظر الآمدي غير

(*)-هو أحمد بن أبي طاهر طيفور، أحد الشعراء والرواة، وهو صاحب كتاب تاريخ بغداد. وُلِد سنة 214 وتوفي سنة 280، جلس في سوق الوراقين واشتهر بالتصنيف ولكنه كان كثير التحريف، لحَّنا، وذكر له ابن النديم خمسين مصنفا أكثرها في الأدب والتاريخ والأخبار والنقد وبعضها في اختبارات شعر الشعراء. عاصر أبا تمام ونقل عنه أخبار كثيرة وعاصر البحتري وهجاه. ألف عدة كتب في السرقات (كسرقات الشعراء) و(سرقات البحتري من أبي تمام) ووصفه الأدباء بأنه كان أسرق الناس لنصف بيت وثلث بيت. ترجمته في الفهرست، لابن النديم، ص 215.ومعجم الأدباء،ج3،ص87،89.

(1)-الآمدي، الموازنة، ج1، ص 110.

محظورة أن الشاعر لأن اللغة –في نظره– ملك عام، ويمكن أن نجملها في الجدول التالي:

سرقات أبي تمام التي أوردها ابن أبي الطاهر	موقف الآمدي منها	عددها في الموازنة	النسب المئوية	المجموع
معاني أبي تمام المسروقة في نظر ابن أبي الطاهر	1–المعاني التي عدَّها من صريح السرقات ولم يعلِّق عليها.	**31 معنى**	**%67**	**46 بيت**
	2–المعاني غير المسروقة أ–لأنها معنى عام مشترك ب–لاختلاف المعنيين	**15 معنى** **09 معانٍ** **06 معانٍ**	**%20** **%13**	**%100**

ومن هنا ندرك أيضا –مثلما سبق الإشارة إليه في الجدول السابق– أن المعاني المسروقة التي سكت عنها الآمدي تجاوزت نسبتها النصف **(%67)** وسكوته عنها وإيرادها دون تعليق دليل على أنه كان يعدُّها من السرقات الصريحة، في حين نجد أن نسبة المعاني التي رجَّحها الآمدي لأبي تمام وبيَّن العلة التي تقصيها من باب الأخذ لم تتجاوز **(%33)** وأكد أنها من المعاني العامة التي لا يجوز إطلاق لفظ السرقة عليها، وأن معنى كل بيت يختلف عن الآخر، ولم يمت له بأي صلة.

والملاحظ على ابن أبي الطاهر أنه بالغ في استخراج السرقات وادعائها لأدنى تشابه دون أن تكون لديه معايير ثابتة في التعرف على السرقة الحقيقية، والشيء الذي جذب

انتباهنا –ونحن نتقصى سرقاته– أنه كان يهتم بالكم لا بالكيف في السرقات، "**وقد ذكر محمد بن داود بن الجراح أن ابن أبي الطاهر أعلمه أنه أخرج للبحتري ست مئة بيت مسروق منها مئة بيت سرقها البحتري من أبي تمام خاصة، وهذا ما يؤكد أن غاية ابن أبي الطاهر محصورة في الكمية دون الكيفية** "[1] فحصر المعاني في السرقة دون تبيان مواضع الأخذ ومثل هذه الآراء ناقصة لا تعتمد على أي مقاييس نقدية ولا يمكن حتى أن نضيفها إلى معجم الأحكام النقدية التي تقوم عليها السرقة لأنها تفتقر للحجة والتعليل.

ج- سرقات البحتري: ذكر الآمدي في موازنته أنه لم يهتم باستقصاء كل سرقات البحتري بل أكد أنه لم يقصد الاهتمام إلى تتبعها، وأرجح أن سبب ذلك يرجع لكون أصحاب البحتري لم يدَّعوا أنه أول مبدع أو رأس مذهب جديد، ولكننا –في الحقيقة– نرى أن السبب الأرجح لعدم ذكره لمآخذه أنه كان يفضل البحتري لتقيده بعمود الشعر، وتمثله لمقاييس النموذج الأصل (الشعر الجاهلي)، ويتجلى ذلك في قوله: "**فلم أجد في شعره – لشدة تحرّزِه، وجودة طبعه، وتهذيبه لألفاظه– من ذلك إلا أبياتا يسيرة**"[(2)].

ومن ثمَّ نلحظ أن الآمدي عدَّد ثلاث معايير تعد قوام القصيدة القديمة:

1) **شدة تحرُّزِه:** بمعنى عدم خروجه على تقاليد الشعر الجاهلي (الأصل) وامتثاله لها في إبداعاته الشعرية.

2) **جودة طبعه:** فالبحتري شاعر مطبوع جارى طبعه الشعري واسترسل لسجيته، وكان يرضى بكل ما يلقي به خاطره، ولم يكن همه تعمُّل المعاني أو اصطياد فنون البديع، وهو ما أكّده الثعالبي بقوله: "**طبعُ البحتري يُضرَبُ به المثل لأن الإجماع واقع على أنه في الشعر أطبع المحدثين والمولدين**"[(3)].

وقد سبق للآمدي أن أشار لذلك في قوله: "**أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ،**

---

(1)- محمود الربداوي، الحركة النقدية حول أبي تمام، دار الفكر، بيروت، ص 102.
(1)- الآمدي، الموازنة، ج2، ص 274.
(2)- أبي بكر الصولي، أخبار البحتري، ت: د. صالح أشتر، دار الفكر، دمشق، ص 72.

ووحشي الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السلمى، ومنصور النمري وأبي يعقوب المكفوف الخريمي وأمثالهم من المطبوعين أولى"[1].

3) **تهذيبه لألفاظه:** ويكمن ذلك في إخلاصه أصول الصياغة التقليدية التي رسم معالمها عمود الشعر.

ويتضح من هذه الصورة التي أدلى بها الآمدي عن البحتري مدى تمسكه بأهداب الشعر القديم ومثله التقليدية الحرفية، بحيث أصبح البحتري –وهو شاعر محدث– صورة طبق الأصل للشاعر القديم لمجرد أن صياغته الشعرية لم تخرج عن أصول عمود الشعر.

ولعل الأمر الذي ينبغي إقراره أن الآمدي يعتبر نفسه امتدادا لهذا الاتجاه –اتجاه الطبع– بل ويصرِّح عن نفسه بأنه من أنصار مذهب الطبع، يقول: "**والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني، وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك، وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم وإليه أذهب"**[2]. ومن هنا يمكن أن نرجح أن السبب الأقوم لتغاضي الآمدي عن سرقات البحتري لكونه ينحاز لمذهب الطبع.

ورغم ذلك لابد من الإشارة إلى سرقات البحتري التي أوردها الآمدي:

أ–المعاني المسروقة المبهمة:

بلغ عدد الأبيات المسروقة التي عرضها الآمدي للبحتري **(26) ست وعشرين** بيتا أخذ معانيها من عدة شعراء، ولكن هذه المعاني لم يعلِّق عليها الناقد أو يبدي رأيه اتجاهها، وذلك يفصح عن قناعته بأن هذه المعاني مسروقة فعلا.

ب–المعاني المسروقة المجادة:

[3]- الآمدي، الموازنة، ج1، ص 04.
[1]- المصدر السابق، ص 58.

وهي المعاني التي سرقها البحتري وأجاد فيها حتى أن الناقد أكَّد أن بيته المسروق أجود من البيت الأصل (المبتدع)، ومع ذلك لم يرجحه لصالح البحتري، ولم يعدد في هذا النوع إلا بيتين، ويمكن أن نبين ذلك من خلال الدراسة الإحصائية للنسب.

أنواع المعاني	عددها في الموازنة	النسبة	أسماء الشعراء الذين أخذ عنهم: 22 شاعرا
1-المعاني المسروقة المبهمة (دون تعليق)	**26 بيت**	**%92**	علي بن جبلة، شار، الفرزدق، قيس بن الخُطَيْم، حجاج بن علاط السلمى، ثعلب، أبي نواس، حسين بن الضحاك، مخمن بن وهيب، دهبل الجمحي، منصور بن الفرج، الخليع، مسلم بن الوليد، شبيب بن البرصاء، صخر الهذلي، عبد الصمد بن المعدل، الختف بن السجف الضبي، عبد الرحمن الحارثي، جابر بن السليك الهمذاني، عروة بن الورد، المجثَّم الراسي.
2-المعاني المسروقة المجادة	**بيتين**	**%7**	

فالمعاني المسروقة التي عدّها الآمدي للبحتري أكثر بكثير -قربت (100%)- من المعاني التي سرقها وشهد له فيها بالجودة والتي لم تتجاوز (7%) وهي نسبة قليلة جدا مقارنة ما عُرِف عن الشاعر من براعة في الإبداع.

د)-سرقات البحتري من أبي تمام: عكف الآمدي في هذا الباب على عرض سرقات أبي الضياء للبحتري و التي حللها فوجدها تندرج تحت الأقسام الأربع التالية:

القسم الأول: السرقات الصريحة:

سرقات وافق الآمدي أبا الضياء على سرقتها الصريحة إذا اكتفى بعرضها دون شرح أو تعليل "كقول **أبي تمام:**

وإذاَ أرَاد اللهُ نشـــرْ فَضِيـــلةٍ طُوِيت أتَاحَ لهَا لِسَانُ حَسُودٍ.

فقال **البحتري:**

ولَنْ تَستَبِينَ الدهْرَ مَوضِعَ نِعْمَةٍ إذَا أنْتَ لمْ تُدلِل عَلَيْهَا بِحَاسِدٍ"[1].

وقد بلغت هذه الأبيات التي ذكرها من هذا النوع **أربعة وستين (64)** بيتا وما نرومه أن الناقد قد تجاوز الكثير من السرقات التي أوردها أبا الضياء.

القسم الثاني: المعاني غير المسروقة.

*- **العام المشترك:** هي المعاني التي أفرط أبا الضياء في ذكرها وإدخالها في المسروق، بينما يرى الآمدي أنها ليست من السرقة، بل عمد أبا الضياء إلى التكثير وتضخيم حجم الكتاب الذي ألَّفه، وأقرَّ بأن هذه المآخذ من المعاني العامة والمشتركة والجارية مجرى الأمثال فحسب وتعوَّدها الناس وجُبِلوا عليها في الكلام وجرت على ألسنتهم، وذكر الآمدي من هذه المعاني عشرين **(20) معنى** لأبي تمام، زعم أبو الضياء أن البحتري سرقها.

القسم الثالث: اختلاف المعنيين: ما جاء به أبو الضياء على أنه سرقة والمعنيان مختلفان وليس بينهما اتفاق ولا تناسب من ذلك قول "**أبي تمام:**

وإني ما حُورِفْتُ في طلب الغنى ولكنَهَا حُورِفْــتُم فِي المكَارِمِ.

فقال **البحتري:**

[1]- المصدر السابق، ج1، ص 287.

إذا ابْتَدا بُخَلاءُ النَاسِ عَارفَةً يتْبعُها المنُّ فالمَرْزُوقُ مَنْ حُرِمَا

فأراد أبو تمام أنه ليس بمحدود ولا مجَارفٍ في ملتمساته ومطالبه، ولكن الذين أملهم وطلب ما عندهم حورِفوا في مكارمِهم، فأحسن في المعنى واللفظ كل الإحسان، فأراد البحتري أن البخيل إذا امتنَّ بمعروفه، فالمرزوق من حُرِم ذلك المعروف، فهذا المعنى غير معنى أبي تمام، وليس بينهما اتفاق ولا تقارب".[1] والأبيات التي ذكرها الآمدي في هذا القسم بلغت سبعة (07) أبيات.

القسم الرابع: هي المعاني التي ادعى أبا الضياء فيها السرقة على البحتري والاتفاق في ذلك إنما هو في الألفاظ التي ليست بمحظورة على أحد –في نظر الآمدي– وذكر من هذا النوع **أربعة عشر (14) بيتا**، وهي لا تختلف كثيرا عن القسم السابق، وكان يمكن للآمدي أن يلحقها بالقسم السابق، من ذلك "قول **أبي تمام**:

لا يدْهَمَنَّك مِنْ دهْمَائِهِم عَدَدُ فَإنَّ أكْثَرهُم أوْ كُلَهُم بَقَرُ.

وقول **البحتري**:

عَـــليَّ نَحْتُ مِنْ مَقَاطِعِهَا وَمَا عَلَيَّ لَهُم أنْ تَفْهَمَ البَقَرُ.

وشرح الآمدي المعنيين فقال: "**فأراد أبو تمام أنه لا يجب أن ينظر إلى كثرة عددهم، فإن أكثرهم بقر، وذكر البحتري أن عليه أن يُجيد القول، وليس عليه أن تفهمه البقر، وما هاهنا اتفاق إلا في لفظة البقر**"[2]، ويمكن إجمال ما سلف في الجدول الآتي:

السرقات التي أوردها أبا الضياء للبحتري وناقشها الآمدي				
سرقات البحتري التي أوردها أبا الضياء	**موقف الآمدي منها في الموازنة**	**عددها في الموازنة**	**النسبة**	**المجموع**
أورد أبا الضياء	1-السرقات الصريحة	64 معنى	%60	%100

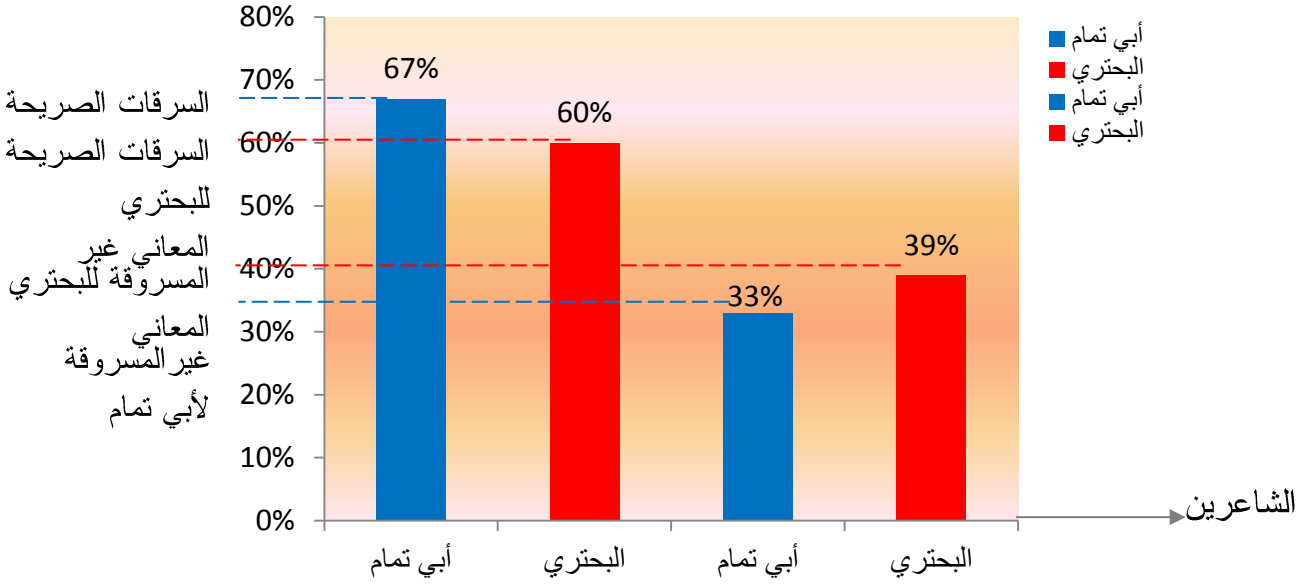
[1]- الآمدي، الموازنة، ج2، ص 332.
[1]- المصدر السابق، ج2، ص 332.

(105) معنى سرقه البحتري من أبي تمام	2-معاني غير مسروقة في نظره. أ-المعاني العامة المتداولة. ب-اختلاف المعنين. ج-اختلاف المعنى واتفاق بعض الألفاظ.	41 معنى 20 معنى 07 معانٍ 14 معنى	%39 %19 %06 %13	

ويمكن تمثيل هذه النسب بالأعمدة البيانية التالية:

1سم ← 10%

نسبة سرقات الشاعرين للمعاني في الموازنة.



تمثيل بياني لنسبة سرقة الشاعرين للمعاني في الموازنة:

وما نلحظه من خلال الدراسة الإحصائية أن الآمدي رغم مناصرته لمذهب الطبع وميله –نوعا ما– للبحتري إلا أننا نلفي أن نسبة السرقات الصريحة التي اعترف بها للبحتري **(64) معنى** يفوق تلك التي أوردها لأبي تمام **(31 معنى)**، أما المعاني التي يرى الآمدي أنها غير مسروقة فنجده يورِد لأبي تمام **(15 معنى)** فحسب عرَضها بالشرح والتعليل مستدلا على صحة رأيه بالمقاييس النقدية التي تقوِّم منهجه التحليلي، بينما أورد للبحتري **(419 معنى)** –وهو أكثر بكثير من تلك التي عرضها لأبي تمام– نفى فيها السرقة عن البحتري، وعرض **ثلاثة حجج للدفاع عن سرقاته** تتمثل في:

الأولى: كون أن هذه المعاني التي ذكرها ابا الضياء من المعاني العامة والمشترك الناس في تناولها.

الثانية: كون معاني البحتري تختلف تماما عن معاني أبي تمام.

الثالثة: أن معانيه تختلف عن معاني أبي تمام ولم يتفقا إلا في بعض الألفاظ التي لم يمانع الآمدي في أخذها، والألفاظ المتفقة بينهما والمذكورة في الموازنة هي:

الاتفاق في لفظ [العظام، البقر، القول والفعل، لفظ ثلاثة، أصفر فاقع، أحمر، السيف والقلم، جُمان، معوَّل].

وأكَّد الآمدي أن مثل هذا لا يُعد أبدا سرقة وإن كان هؤلاء النقاد –ابن الطاهر وأبا الضياء– اعتبروه كذلك، غير أن ذلك –في رأينا– لم يكن إلا نتيجة للتحامل والتعصب على الشاعر ومحاولة الكشف عن مآخذه، ولكن الآمدي كان لهم بالمرصاد خاصة فيما يخص الدفاع عن معاني البحتري ونفيْ سرقاته –وهو ما اتضح من خلال النسب– ذلك ما جعله يتعمق في دراسته لمعاني البحتري غير المسروقة ويدعِّم رأيه بالتفاسير التي تبرِّئ إبداعاته، في حين نلحظ تغاضيه عن معاني أبي تمام رغم يناعة جلّها.

وينكشف لنا صحة هذا الرأي –التحامل على أبي تمام– في المقاييس النقدية التي ذكرها في الموازنة، حيث نلفيه يطبق هذه المقاييس على أتم وجه حينما يتعلق الأمر بسرقات البحتري، بيدما يتجاهل الآمدي –في بعض الأحيان– هذه الأسس حين ينظر في شعر أبي تمام، فقد ادَّعى أنه سرق من دُعبل الخُزاعي بعض معانيه على الرغم من اشتراكهما في العصر، وتقاربهما في البيئة*، بالإضافة إلى منابذة دُعبل أبا تمام وحقده عليه، يقول الآمدي: وقال **أبو دعبل بن علي:**

وإنَ امْــرأ أسْــدى إليَّ بشَافِعٍ لَديَّ يُرجَى الشُكرُ منِي لأحْمَقُ
شَفيعَك فَاشْكُر فِي الحَوائِج إنَه يَصُونُك عَنْ مَكْروهِهَا وهُو يُخْلقُ.

فأخذه **أبو تمام** فقال وألطف المعنى وأحسن اللفظ:

فلقيتُ بين يدَيْكَ حُلوَ عَطَائِه ولقِيتَ بيْنَ يَديَّ مُرَّ سُؤالِهِ
وإذا امْرؤٌ أسْدى إليْك صَنيعَةً مِنْ جَاهِهِ فَكَأنَها مِنْ مَالِهِ.[1]

*- وقد سبق لنا أن ذكرنا أن الآمدي أكد أن المعاني الشعرية إذا صدرت من شاعرين من أهل بلدين متقاربين فإنه لا يجوز أن يحكم بالسرقة على احدهما.

[1]-يُنظر الآمدي، الموازنة، ج1، ص 70-71، وديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج3، ص 208.

وما يؤيد صحة ما لحظناه –عدم التقيّد بالمقاييس في شعر أبي تمام– أن راوي هذا الخبر هو **دُعبل نفسه**، وهو الذي يدعي على أبي تمام السرقة، مما يُلقي عليه ظلالا من الزعم الكاذب، فدُعبل يستشهد بالشعر السابق لتأييد ادعائه أن أبا تمام كان يتتبع معانيه ويأخذها، وقد ردّ عليه بعض الجلوس بعد أن سمع أبيات أبي تمام قائلا: "**احسن والله، فقال دُعبل: كذبتَ قبَّحك الله، فقال الرجل: والله لئن كان أخذ هذا المعنى وتبعته فما أحسنتَ، وإن كان أخذهُ منك لقد أجاده، فصار أولى به منك، فغضب دُعبل وقام**"[1]، ومن ثم كان يُفترض أن يتغاضى الآمدي على مثل هذه الادعاءات الخالية من الصحة.

كما أن المعنى نفسه يراه الامدي في موضع آخر ليس من السرقات لأنه معنى متداول شائع ولا يصح أنْ يقال إنَّ شاعرا أخذه من الآخر، فهو يقول: "وقال **البحتري**:

وكَرِيمٌ غَدًا فاعْلَقَ كَفَّى مُسْتَمِيحًا فِي نِعمَةٍ مِنْ كَرِيمِ.

حَازَ مدْحِي ولَلرياحِ اللَواتِي تجْلُبُ الغيثَ مِثْل حَمْدِ الغُيُومِ.

وأصحاب السرقات يقولون هذا مأخوذ من قول **أبي تمام**:

وإذَا امْـــرُؤٌ أسْـــدَى إلَيـــْكَ صَنِيعَـــةً ".

وليس الأمر كذلك لأن هذا المعنى مشترك بين الناس، وليس باختراع لأبي تمام، لأنك أبدا تسمع القائل يقول لمن بلغ حاجته بشفاعته، ما أعتدُّ هذا الأمر إلا من مالك أو من الله ثم منك، فليس لأبي تمام فيه أكثر من أن عبر عنه عبارة حسنة مكشوفة فصارت مثلا والمعنى جارٍ في العادات".[2]

فإذا كان الحق لا يتبدَّل (بيت أبي تمام)، فإن ما جوَّزهُ الآمدي في هذا الموضع (لبيت البحتري) يصدُق على البيت نفسه حين يقارنه ببيت دُعبل، ولكن هذا المقياس وهو شيوع المعنى وتداوله لا يطبقه على سرقات أبي تمام إلا في حدود ضيقة لا تزيد على **تسعة أبيات** ردا على ابن أبي الطاهر.

---

[2]- أحمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار، ص 286.
[3]- الآمدي، الموازنة، ج2، ص 325.

ولما كان أبو تمام أَتْيَهَ من أن يسرق من أهل عصره –بحسب المقاييس التي أرساها الآمدي– فمن الأولى أن يكون كذلك مع دُعبُل الذي كان يشنؤُه ويذمه، وعلى هذا فمن العسير أن يطلق القول باقتباس أحدهما من الآخر، إذ لا يصح أن نقول إنَّ **أبا تمام** أخذ قوله:

لَيْسَ الغَبِيّ بِسَيِّدٍ فِي قَومِهِ لَكِنْ سَيِدُ قَوْمِهِ المُتَغَابِي

من قول **دعبُل**:

تخــَالُ أحْــيَانًا بِهِ غَفْلَةٌ مِنْ كَرمِ النَفسِ، ومَا أعْلَمُهُ.

ولماذا لا يكون دُعبل هو الذي أخذ المعنى من أبي تمام ؟[1].

ولما كان الأساس الذي وضعه أصحاب السرقات، وأيَده الآمدي هو ألا يقضي بأخذ شاعر من شاعرٍ معاصر له، فما أحراه بألا يقول: إنَّ **أبا تمام** أخذ قوله:

تُوفِيتْ الآمَالُ بَعْد مُحَمَدٍ فأَصْبَح مَشْغُولاً عَنِ السَّفرِ السِّفْرُ[2]

من قول **عصابة الجرجُرائي**:

ألاَ فِي سَبِيلِ الله آمَالُكَ التِي تُوفِيَتْ لمَا اغْــتَالَكَ الحَدَثَانُ.[3]

وإذا كان أبو تمام أتيه من أن يأخذ معنى من معاصريه كديك الجن مثلا –كما يقول الآمدي– فإنه من الأولى أن يكون أكثر تيْهًا من أن يستعين بخاطر عصابة الجرجرائي وهو أحد معاصريه وجُلاَّسِهِ، وشركائه في مجلس بن رجاء.[4]

فالآمدي في بحثه ومناقشته لموضوع السرقات لم يستطع أن يتجرد من التأثر بالمقاييس التي كانت سائدة في عصره، والتي كانت تولي المعاني النصيب الأكبر من الرعاية والاهتمام، وإليها كانت تنصرف المقارنات لإثبات السرقة من عدمها، فهو يضع مقياسه

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص 96.
[2]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج4، ص 80.
[3]- الآمدي، الموازنة، ج1، ص 105، وديوان أبي تمام، ج1، ص 87.
[4]- يُنظر ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين، ص 399.

الرئيسي في هذا البحث اعتمادا على دقة المعنى الذي يصوره الشاعر وبُعدِه عن التداول والشيوع، أما الألفاظ فإنها مباحة غير محظورة، ولكن ما نرومه أنه رغم إفصاح الآمدي عن معاييره النقدية التي بنى عليها نظرية السرقات إلا أننا لم نجده يطبقها في كثير من الأمثلة التي أوردها وأحيانا يتغاضى عنها خاصة إذا أراد أن يغض الطرف عن سرقات الشاعر وإبداء العكس حينما يتحامل على الآخر، وهو ما حاولنا استخراجه من خلال دراستنا الإحصائية حيث نلفيه –أحيانا– يثبت السرقة لأبي تمام رغم امتثال إبداعه مع المعايير التي أقرَّها –أنه لا سرقة إذا تعاصر الشاعران– في حين ينفي السرقة عن الآخر (البحتري) ويحاول تدعيم رأيه بالقاعدة رغم سقوطه فيها، وهذا ما يكشف بجلاء عن انحيازه لمذهب الطبع ونصرته له في دراسته رغم ما كان يقرِّه من ادِّعاء الإنصاف وعدم مناصرته لأي من الشاعرين.

ولذلك نرى أن دراسة الآمدي التطبيقية للسرقات لم ترد جلية –كسابقاتها– بل ورد فيها الكثير من النقاط الغامضة التي لم يكشف عنها الآمدي ،و لكنها في نفس الوقت تعد بمثابة البوابة التي أفرجت عن نظرية السرقات وأرست **قانونين لا تخرج عنهما السرقة**، وهي أن **الأخذ يصح في المعاني العامة لاشتراكها بين الناس وتداول النطق بها**، ولكنها **لاتصحّ في المعنى المبتدع لندرته**، وانكشاف أخذه إن وقع أو وضع يده عليه، وفي خضم هذه القاعدة انطوت كل الدراسات النقدية اللاحقة التي عالجت نظرية السرقات.

1-مفهوم السرقات الشعرية(التناص) في النقد الغربي:

تمهيد:

يعد **التناص** من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النصوص وتركيبها، والتغلغل في أعماق النص ولا شعوره الإبداعي إضافة إلى كونه تقنية من تقنيات فهم النصوص وتفسيرها لاستخراج الدلالات الظاهرة والمضمرة في النص الجديد، نتيجة الإحالات والرموز والخلفيات الغائبة المثرية للنص، لأنّ "المتفحص للنص الإبداعي يجد أنّه مكوّن من مجموعة من التفاعلات والتقاطعات والتعالقات الذهنية المخزونة في ذاكرة المبدع يوظفها عند الحاجة إليها، كما يعدّ عملية إبداعية فنية يوظفها المبدع في نصه توظيفا شعريا، ليجعل للمتلقي مساحة من التفاعل والحوار والنقد والتفكير".[1]

ومن المسَّلم به أنّ نظرية التناص لم تخلق من العدم أو ابتكرها النقاد الغربيون، بل نجد أنّ جذورها متوغلة في أعماق النقد القديم الذي أقر بوجود مبادئها العامة فيه، ولكنها وردت تحت مسميات مخالفة **(من سرقة وأخذ واختلاس، واصطراف ونسخ...)**، تصب كلها تحت معنى السرقة بكل ما يتضمنه هذا اللفظ من مدلول سلبي وإيحاءات تشي باللصوصية والسطو، في حين يشير التناص إلى التداخل والتفاعل.[2]

وأكّد **د.السعيدي** هذه الفكرة حين رأى أنّ التناص لا يخرج عن كونه اسماً مهذبا لمفهوم السرقة الأدبية التقليدي، وذلك لأنّه يعتمد آلياتها التي هي إلغاء الحدود بين النصوص وكأنّنا أمام عولمة للنصوص وتذويب للحدود النصية وإلغاء تام لحق الملكية النصية الخاصة، حتى أصبح -على وفق هذا التصور- كل نص هو **"ملك للجميع**

---

[1]- أحمد بن عيضة الثقفي، التناص في شعر الرصافي، كلية الآداب، جامعة الطائف، ع7، 2012، ص12.
[2]-حسان فلاح أوغلي، التناص اقتحام الذات عالم الآخر، دار الشؤون الثقافية،ع05، ط1، د ت، ص28.

ويستطيع أي شخص أن يستقطع منه ما يشاء وفي الوقت نفسه لا يحق لمبدعه حق الاعتراض، فلا وجود للأبوة النصية، لأنّ الكُتّاب يعيدون ما قاله السابقون"[1].

وهذا يؤكد أنّ **"للتناص"** جذورا في الموروث الشعري العربي، ولكنها ليست في القالب المعنوي الذي سار عليه النقاد، حيث كانت السرقة ينظر إليها نظرة احتقار، فيدينون إبداع الشاعر السارق، ويحطون من شأن الأديب الذي يعوّل عليها، ويتبعون مصادر أخذه لفظة بلفظة، إلى درجة أنّنا نلفي –أحيانا- البيت الواحد قد أُنتُقي من عدة مصادر، ولكن واقع الأمر غير ذلك، بل قد يكون من صنيع الشاعر وما تلك المعاني المأخوذة إلا مجرد شظايا بقيت عالقة في مخيلته وتواردت بخاطره أثناء إبداعه، وهو ما أنكره معظم النقاد -خاصة المتعصبين- في حين يفصح النقاد الغربيين عن عكس ذلك، فهم لا يدينون المتناص ولا يتجشمون حتى عبء التوقف لدى كتابته للتساؤل عن مصدر أفكارها وألفاظها ودعوا إلى ضرورة إلغاء الحدود بين الماضي والحاضر في سبيل تجديد الأدب وتطويره، وفك القيود التي ظلت تأسر الشعراء خاصة المحدثين، وبذلك أصبح **"التناص يجعل من النص الجديد نصاً مألوفا – مفتوحا لا منغلقا كالسرقات- وثريا باستجلابه عوالم أخرى –نصوص- إلى عالمه، فيكون إغناء النص بنصوص أخرى هو قراءة جديدة لهذه النصوص لا سيما إذا أصابتها تحولات دلالية نتيجة وجودها في أرض جديدة"**[2].

ومن هنا ندرك أنّ النقاد الغرب ابتعدوا عن المفهوم القدحي للسرقة، واهتموا بالجانب الإيجابي الذي يتمثل في أصول الإبداع ومكوناته الجنينية وعلاقات التفاعل والتأثر والتأثير، وهم بذلك فتحوا للأدباء مجال الإبداع -عكس السرقة- لأنّهم كانوا على وعي تام **"أنّ النص مهما كان فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر وتتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات مثل:**

---

[1]- د. عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد، دار السياب، لندن، ط1، 2008، ص167.
[2]- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007، ص59.

المعرفة الخلفية وترسبات الذاكرة والخطاطات النصية والتداخل النصي وتعدد الأصوات والأسلبة والتهجين."[1]

وما يتبين لنا -مما سلف- أنّ هذه النظرية بعكس السرقة تنفي الصلة المباشرة والصريحة بين نص وآخر على الرغم من ثبوتها في اللاوعي، وفي أشتات الذاكرة، فتظل العلاقة بين النص الجديد والنصوص المتداخلة معه غائمة من العسير التحكم فيها بالإثبات ولا تحاول حتى الالتفات إلى تلك النصوص حفاظا على مكانة الأديب وتقديرا لجهده وهذا -ما افتقرت إليه نظرية السرقة- وبهذا التفكير النقدي المنهجي نجحت نظرية التناص في ربط جسور التواصل بين القديم والحديث، وافتراض شيء غائب موجود داخل شيء حاضر وهو النص الذي يقع بين أيدي الناس في صورته الأدبية النهائية.

ولذلك ارتأينا في هذا الفصل أن نوضح معالم هذه النظرية وسندرك هذا التمايز من خلال رصدنا لبعض الآراء النقدية للنقاد الغربيين، والتي سنحاول من خلالها رصد إبداعات أبي تمام المتناصة والمتداخلة مع نصوص أخرى لنبين أنّ النقاد القدامى رغم إقرارهم بإبداع الشاعر إلا أنّهم حرصوا على إرساء قضية السرقات وأكدوا أنّ مجرد السقوط في الأخذ تجرد الشاعر من صورته وتقر بضعفه، ومن ثم نجدهم يتهافتون على إخراج سرقاته على اختلافها، في حين نلفي أنّ **نظرية التناص** لا تهتم بهذه المسألة بل هي تشير إلى النصوص المتداخلة مع إبداعه لتنبه إلى كثرة محفوظه وبراعة إخفائه لتناصاته حتى تبدو وكأنّها ذائبة في إبداعه وأنّها من صنيعه، وهنا يتجلى لنا بوضوح فضل ونعمة هذه النظرية في الحفاظ على مكانة الشاعر.

أ-بوادر نظرية التناص عند دي سوسير:

[1]- جميل حمداوي، آليات التناص، مجلة أقلام، ع08، د ت، ص 02.

يصعب تمثل مفهوم التناص في الخطاب النقدي العربي، وفهم الضوابط التي تتحكم في المصطلح ما لم يتم معالجة الموضوع معالجة منهجية للتقرب أكثر من المفهوم خصوصا إذا ما أدركنا أنّ مصطلح "التناص" يتسم بالشمولية والتوسع.

ويعود اهتمام المقاربات النقدية الحديثة "بالتناص" إلى اهتمامها بالنص الأدبي من خلال البحث عن الآليات الإجرائية التي تشغل داخله، وإلى القوانين الأدبية التي عرفت مع ظاهرة التناص دعوة إلى قراءة متعددة المعاني، إذ أنّ النص الأدبي أو النمط يمكن أن يتجسم في أكثر من مثال واحد، لذا فهو يمتلك إمكانية سحرية في احتواء أجزاء من ذاته وتوليدها لا يحتويها على نص صريح، وكذلك فإنّ سمة المعنى الكامل أنّه يحتفظ بتكامله وكليته وحتى وإن لم ينطق بجميع تضمناته،[1] وتعد عبارة **"دي سوسور"** القائلة : **"إنّ الكلمة لا تكون وحدها أبدا"**[2] باعثا لاهتمام كثير من النقاد بما حول الكلمة أو ما توحي إليه في السياق الذي وضعت فيه، الأمر الذي يعني أنّ **الكلمة** في النص **إشارة (Signe)** تخفي وراءها إشارات وهذه الدلالات تنتمي إلى ما وراء النص، وهي غائبة ولكنها تحيل إليها الكلمات الحاضرة، **"فالكلمة حينما تأتي من جهة ما وتدخل السياق لا تُحفَظُ كإشارة محايدة، إنّما تحمل معها رصيدها السابق فضلا عن مكتسباتها اللاحقة في السياق الجديد"**[3]، ولعل هذا ما ينطوي على مفهوم التناص، **فالنص المتداخل** ما هو إلا نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد مدلولات النص الجديد المتشبع بنسق النص التراثي (المخزّن) مع غياب ضروري للنص الأول[4]، ولعل هذا هو ما عبّر عنه **"ماريو"** بقوله: **"إنّ العمل الفني لا يتخلّق ابتداءا من رؤية الفنان، وإنّما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع على وجود نُظُم إشارية مستقلة،**

---

(1)- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة : د. يوئيل عزيز، د ت، ص106.

(2)- مج من المؤلفين، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، نقلا عن كتاب (S/Z) عيون المقالات، ط2، د ت، ص103.

(3)- إبراهيم الجنداري، الرواية والتناص،كلية التربية، جامعة الموصل، د ت، ص214.

(4)- ينظر : عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البينونة إلى التشريعية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي، ط2، المغرب.

لكنها تحملُ في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التي تجري عليها."[1]

فالإشارات في النص دائما تشير إلى إشارات أخرى خزّنها الفنان عن طريق الذاكرة الخاصة التي تكونت لديه من نصوص الآخرين الذين احتكوا بموضوع التجربة احتكاكا مباشرا، ومن هنا ندرك أنّ رأي دي سوسور في الكلمة أنّها تخزن رصيدا هائلا من المعاني ينطوي على النص الذي يخزن هو أيضا كما هائلا من النصوص المقروءة سابقا -والمحتفظة في جعبة الفنان- وبالتالي فهو يعدّ من الأوائل الذين التفتوا إلى فكرة **التداخل النصي** –وإن لم تكن الفكرة جلية، ويتجلى لنا ذلك أكثر في قوله: **"إنّ سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى، حتى ولو كانت مجرد كلمة"**[2].

فالكلمة تحمل رصيدا هائلا من المدلولات الخفية التي اكتسبتها من مجموع السياق الذي وردت فيه ولكن عند ورودها في نص معين، تؤدي فقط المعنى الذي يتلاءم وسياق النص أما ما تحتفظ به من معاني خفية تبقى مجرد رصيد مخزن يظهر الواحد منها كلما وردت في سياق جديد، وإذا كانت هذه نظرة **دي سوسور** إلى الكلمة وما تخفيه من تعالقات معنوية، فإنّ هذه النظرة نفسها سرعان ما تطورت وطُبقت على النص فرأوا أنّ النص أيضا ما هو إلا جمع من النصوص الخفية.

ومن ثم تعد دراسة دي سوسور بمثابة اللغز الذي دفع بالنقاد للخوض في هذا المجال وإخصابه بالدراسات والبحوث المتنوعة المشارب، ولكن الملاحظ أنّ العديد من الدراسات النقدية قد أحجمت عن هذا الرأي وأكدّوا أنّ أول من صاغ نظرية تعدد **"القيم النصية" " ميخائيل باختين"** وهو ما صرح به **"ثودوروف TODOROV"** فقال: **"ولكن باختين هو أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة"**[3].

---

[1]- د. صلاح فضل، طرز التوشيح بين الإنحراف والتناص، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، طبع النادي الأدبي، جدة، 2006، ص237.

[2]- سلطان منير، التضمين والتناص، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2004، ص48.

[3]- تزيطاف تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص41.

ب-مفهوم الحوارية عند باختين:

وقد انشغل باختين بتوضيح مفهوم التناص الذي عدّه اصطلاحا مفتاحيا في عمله الفكري ونظرته إلى علاقة الأنا بالآخر، ولكنه لم يتطرق للنظرية بالمصطلح الشائع الآن -التناص- إنّما أطلق عليه لفظ "**الحوارية dialogism**" **للدلالة على العلاقة بين تعبير والتعبيرات الأخرى**[1]، وأكّد أنّ هذه العلاقة -في منظور الناقد- جوهرية بل بمثابة النظرية العامة للتعبير.

ولكن تودوروف يرى أنّ هذا المصطلح مثقل بتهيئة مركبة في المعنى، لهذا فضل إستعمال مصطلح **(التناص intertextuality)** الذي إستخدمته كريستيفا (kristiva) في دراستها، وقد دعى باختين نفسه إلى التمييز بين الاصطلاحين في قوله: "**يمكن قياس هذه العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا (التناص) بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار (الحوارية)**"، ومن ثمّ فهو يرى أنّ عملية تفاعل وتبادل الحوار بين شخصين -على الأقل- بين المتكلم والمتلقي للخطاب (المستمع) تؤدي بالضرورة إلى إستنطاق الطرف الآخر[2]، فتحدث عملية تفاعل وتلاحم بين الخطابين وهو ما أطلق عليه بالحوار أو المحاورة ولكن هذه النظرة لا تنطبق على الخطاب بوصفه شفوي بل حتى النصوص المكتوبة نسجت على أساس المحاورة مع النصوص القديمة (المقروءة منها أو المحفوظة).

وقد تجسد لنا معنى **المبدأ الحواري** في منظوره بوضوح في قوله: "**الأسلوب هو الرجل، ولكن باستطاعتنا القول: إنّ الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي الأول.**"[3]

---

[1]- ترفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية، ط2، بيروت، 1996، ص121.
[2]- المرجع نفسه، ص124.
[3]- ينظر : المرجع نفسه، ص124.

فباختين أشار إلى أنّ كل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل، غير أنّ المتلقي حين يتلقى " الخطاب" يتفاعل معه، فيتحاور معه إما كتابيا أو شفهيا وإما يتمثله أو يرفضه، وفي كل الحالات فإنّ المتلقي يحاور المرسل فمهما كان موضوع الخطاب فإنّه قد قيل من قبل بصورة أو بأخرى[1]، ومن المستحيل أن يتجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق مسبقا بهذا الموضوع يقول: "**إنّ التوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي**".[2]

ومن هنا فإنّ **الحوارية تختصر التناص** وتعتبره من المقدمات الأساسية لهذه النظرية، وأقر باختين أنّ إنتاج أي نص (شفوي أو مكتوب) يرجع إلى حقول النصوص القبلية (السابقة) وهي التي تمد الكاتب أو المتكلم أو الكاتب بمختلف السياقات والحقول الدلالية بكل العبارات وبمحاوراتها تنتج دلالة جديدة انطلاقا مما هو موجود، فإذا كان الحوار قائما على وجود طرفين متقابلين -أو أكثر- فكذلك التناص قائم على نفس المبدأ أي تحاور نصين (أو أكثر) أحدهما سابق والآخر لاحق أو نصين متعارضين، إنّ هذا الحوار يحدث تداخلا سواء بين المتكلمين أو الكاتبين، حيث يتخذ المحاور عدة طرق اتجاه محاوريه فقد يناقضهم (التعريض) أو يوافقهم أو يستخدم ملفوظاتهم (تعضيد) وفي كل الحالات لا يستطيع إطلاق صفة السارق على أحد المتحاورين عندما يستخدم ملفوظات وأفكار غيره[3].

وكانت هذه النظرة عصارة رأيه حول **(الملفوظ Ennonciation)** الذي أثار موجة من التساؤلات فهو يرى أنّ "**كل ملفوظ هو نتاج لملفوظيات سابقة تتمركز في سياق دلالي معين وإلا يستحيل تمثلها**"[4] وعبّر **باختين** عن الفكرة نفسها بقوله:

---

[1]- ينظر عباس حسين العيساوي، في العلاقة بين الماركسية ومدرسة باختين، دار المعرفة، 1994، ص46.
[2]- تودوروف، المبدأ الحواري، ص126.
[3]- ينظر مولود مرعي، سؤال التناص تثقيف المتلقي أو استفزاز ثقافته، جامعة تكريت، 2012، ص186.
[4]- تودوروف، المبدأ الحواري، ص124.

"إنّ كل تلفظ يرتبط بعلاقة أيضا مع التلفظات السابقة خالقا بذلك علاقات تناص (أو علاقات حوارية."[1]

وأكدّ في موضوع آخر على المعنى ذاته حين ذكر **"أنّ كل كلمة في النص تسوقنا خارج حدود هذا النص، بل من المستحيل فهم النص دون ربطه بغيره من النصوص أو بمعارف قبلية (داخلية) سابقة*"**.

« **Tout mot du texte conduit hors des limites de ce texte, il est impossible de comprendre un texte sans le relier à d'autre texte ou à une connaissance antérieure**. »[2]

ولعل هذه الفكرة تعدّ امتدادا لفكرة دي سوسور وهو بذلك أقر أنّه لا وجود لتلفظ مجرد من بعد الحوارية (التداخل النصي) وبرهن الناقد -باختين- على صحة نظريته بتقديم مثال حي من الوسط الاجتماعي، حيث أكّد أنّ كل خطاب هو بالضرورة نسيج من مجموعة الخطابات القديمة ولا وجود لنص بشري بريء إلا خطاب سيدنا آدم كان نصا عقيما غير مُوَلَد لأنّ آدم أول من نطق بالكلمات يقول: **"آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه لأنّ آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه وأنتهك بوساطة الخطاب الأول."**[3]

فقد علم **باختين** تمام العلم أنّ بعد التناص بعد كلي الوجود وهي نظرية جوهرية وضرورية في جميع أنواع الخطابات يقول: **"لا يقتصر الأمر على كون الكلمات قد أستعملت دائما من قبل وكونها تحمل داخلها آثار إستعمال سابق، بل إنّ الأشياء نفسها**

---

(1)- ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: محمد البكري ويمنى عيد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.

(2)- Voir: Narine Zbinder, du dialogism à l'intertextualité: une reculte de la réception de Bakhtine en France (1967-1980) Paris, 1998, p217.

* ترجمة ذاتية عن الكتاب مباشرة (بمساعدة).

(3)- تودورف، المبدأ الحواري، ص125.

قد لومست، في حالة واحدة على الأقل من حالاتها السابقة، من قبل خطابات أخرى لا يخفق للمرء في أن يصادفها."[1]

كما وضح **باختين** مفهوم التناص بجلاء في كتابه **"فلسفة اللغة"** إذ عرفه بأنّه **"الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص –أو لأجزاء- من نصوص سابقة عليها"**[2] ومعنى ذلك أنّ اكتشاف أية علاقة فيما بين النصوص السابقة واللاحقة هو ما نعنيه "بالتناص"، أو ما أطلق عليه باختين **"الحوارية"** التي تعد أولى المفاهيم التي عبدت الطريق لظهور فكرة التداخل النصي أو الحوار النصي، و يعد الحوار بين النصوص ثمرة من ثمرات تفاعل الأجناس والكلمات، فكل جنس أدبي بإمكانه أن يتحاور مع أجناس أخرى، يأخذ عنها وتأخذ عنه دون أن يفقد الآخذ أصالته وهويته وبهذا الأسلوب تتطور الأجناس الأدبية وتخلد بل وتتجدد.

ج-مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا:

يعد الفكر الكريستيفي إمتدادا للفكر النقدي الباختيني، فقد اطلعت على أعمال باختين، والجدير بالإشارة أن كريستيفا (Kristiva) اهتمت بنظرية الحوارية –التي استوحتها من باختين- ولكنها لم تتطرق إليها بنفس التسمية بل عالجتها تحت مصطلح "التناص" الذي ظهر للمرة الأولى في كتابيها (سيميوتيك Sémiotique) و (النص الرواية Le texte du Roman)[3].

وقد عملت رائدة التناص **جوليا كريستيفا** على إبراز معالم نظريتها النقدية وتوضيحها بقوة ولذلك قدمت تعريفا شافيا لمفهوم التناص تقول: **"هو التفاعل النصي داخل النص الواحد، وهو دليل على الكينونة التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه"**[4].

---

(1)- المرجع السابق، ص125.

(2)- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990، ج3، ص183.

(3)- ينظرعبد الوهاب تزو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع61، ص07.

(4)- تادييه جان، النقد الأدبي في القرن 20، تر : قاسم مقداد، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص318.

وهي بذلك أقرت أنّ التفاعل النصي هو أحدث مميزات النص الأساسية والذي يحيل إلى نصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له.[1]

وترى كريستيفا أنّ العمل الفني لا يتم إبداعه من نظرة الفنان ولكن إنطلاقا من أعمال أخرى أي أنّ العمل الفني تتم ولادته عبر أعمال فنية سابقة مما يجعل لغة التناص تشكل من مجموع إستدعاءات نصوص خارج نصية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد وفي خضم هذا الرأي تقول: **"إنّ كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى واللغة الشعرية في مزدوجة على الأقل"**[2]

« **Tous texte se construit comme une mosaique de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte, a la place d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le language poétique se lit au moins comme double** ».

فقد آمنت كريستيفا بقوة أنه لا وجود لنص -مهما كان- خال من تداخلات نصية، ولكن لا ينبغي أن تقيد هذا التعريف، إذ ليس كل نص ممتص تماما من نصوص أخرى، لأنّ الأخذ بهذا المفهوم سيوقعنا في معنى النسخ والسرقة لا التناص، إذ لكل نص خصوصية تفرده وتميزه، وإلا كان صورة مستنسخة للنصوص التي امتصها ولهذا نلفي أنّ الناقدة ربطت عملية التناص بظاهرتين هي أساس قوامها **"ظاهرة الاقتطاع أو الامتصاص" « absorbtion »** وظاهرة **التحويل « transformation »** تقول: **"التناص هو النقل لتغييرات سابقة أو متزامنة وهو "اقتطاع" أو "تحويل"... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن أو الذي يخيل إليه".**[3]

---

[1]- أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر، ط2، الأردن، 2000، ص59.
[2]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص21.
[3]- مجموعة من المؤلفين، في أصول الخطاب النقدي، ص108.

فالتناص عند كريستيفا قانون جوهري إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر **امتصاص نصوص أخرى** وفي الوقت نفسه هدم تلك النصوص المتداخلة وإعادة تركيبها **تركيبة جديدة** تختلف بحسب طرق كل مبدع لنصه، وذلك تأكيدا منها على مبدأ أساسي ألا وهو التكرار والاقتباس الذي يشترط تحويله مع مختلف النصوص والاقتباسات الأخرى ليغدو النص مزيجا من النصوص المتداخلة والمتعالقة وهي بتظافرها وانصهارها تخلق توجيها خاصا، شبهتها باللوحة الفسيفسائية التي يصعب تمييز أشكالها لبراعة إتساقها فكذلك النص المتناص إذا ما أتقن المبدع في تحويل واخفاء ما أخذه بدى محدث النسج.

ولا تكمن أهمية التناص عند "جوليا كريستيفا" في هذا الزخم من النصوص والمكتسبات السابقة التي يستحضرها الكاتب أو المبدع -بصفة عامة- إنّما تكمن الأهمية في القدرة على الجمع والتأليف بين النصوص وتحويلها إلى ذات لها من الخصائص والمميزات ما يجعلها تتميز عن الذوات الأخريات "**إنّ النصوص يفترض أن تتشكل من طبقات من الخطابات المعاصرة أو السابقة تمتلكها لتؤكدها أو لترفضها**"[1]، ويصبح النص من هذا المنظور يشبه الأرض في تشكلها وتكوينها، فهي مادة متلاحمة ولكنها تتألف من طبقات جيولوجية عديدة ومتنوعة، منها ما هو حديث التكوين ومنها ما هو قديم وكما يستحيل أن تتشكل الأرض من طبقة واحدة فإنّه يستحيل أن يتشكل النص من ذاته.[2]

وأسمت جوليا كريستيفا **شبكة الاتصال بين الكاتب والقارئ** **"المحور الأفقي"** "Axis horizontal"**وشبكة الاتصال بين النص وغيره من النصوص** "**المحور العمودي"** "Axis vertical" و بدلا من الإكتفاء بالتنبه لبنية النص "Structure"، ترى كريستيفا أنّه ينبغي دراسة صياغة إمكانيته البنائية "Structuration"، أي كيفية حضور هذه البنية إلى الوجود، وهذا يحتم تمركز النص داخل كلية النصوص السابقة أو التزامنية التي كانت سبب تحولاته transformations، إذًا ترى كريستيفا أنّ النص هو تحويل لملفوظات سابقة عليه أو متزامنة معه، وهو في الوقت نفسه ليس تقليدا أو

-[1]Julia Kristiva, la révolution du langage poétique, seuil, Paris, 1983, P 105.
تر: عبد المالك مرتاض، عن نظرية النص الأدبي، ص198.

[2]- ينظر المرجع نفسه ، ص217.

استرجاعا مطلقا لنص معين وإنّما هو **إنتاجية**[1] تقوم بين النص الأولي Hypotexte والنص التعالقي .Hypertexte

وأكدت كريستيفا أنّ التناص يحرز دورا على صعيد الدلالة الشعرية تقول: "**إنّ الدلالة الشعرية تميل إلى معاني القول المختلفة ومن حسن الحظ أنّا يمكن أن نقرأ أقوالا متعددة في نفس الخطاب الشعري وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصي متعدد الأبعاد، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المتعين (التناص) وبهذا المنظور يتضح أنّ الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين، وكل منها ينفي الآخر...فإنتاج النص الشعري يتم من خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص أخرى**"[2].

فهي ترى أنّ الدلالة التي ينتجها النص "المؤلف" من خلال توثيق الصلة بين مختلف العلامات الصغرى ليست دلالة نهائية، فهي لا تتوقف عند العطاء بل قابلة للديمومة والاستمرارية في نصوص أخرى، ومن هنا تتداخل النصوص ذلك أنّ المعنى متواصل وليس لأي نص دلالة خاصة به، وهو ما أطلقت عليه جوليا كريستيفا مصطلح "**الدلالة المتواصلة، Signifiance**".

ومن ثم فإنّ الأمر الذي لا مشاحة فيه أنّ الناقدة انطلقت من مصادر أساسية ترى أنّ النص هو عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة في الأساس، فضلا عن الواقع الذي كان بالنسبة له مثيرا مبدئيا، وأنّ العناصر جميعها الموروث منها والحديث يخضع لقوانين التماثل والتفاعل والتضاد "بمعنى أنّ جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعري الذي يمتد من أقدم نص في اللغة التي تنتمي إليها حتى أحدث نص فيها، هي الجدلية الأساسية في العمل الشعري وهي التي تعطيه خصوصيته وتبلور هويته المتمايزة، وإنّ تعامل النص الأدبي مع بقية المجالات المعرفية الأخرى ما يلبث –بسبب الطبيعة اللغوية للنص

(1)- د مهي جرجور، ما بين الأدب المقارن والتناص، ط1، بيروت، 2008، ص08.
(2)- صلاح فضل، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، طبع النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1996، ص239.

الأدبي- أن يمر عبر المرشح التناصي حتى يمكنه التحول إلى عنصر فاعل ومشارك في النص الشعري."[1].

فالملاحظ أنّ جوليا كريستيفا قد تنبهت إلى نمط خاص من التناص يتسم بالخفاء والعمق فهو ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التي عبرت عنها بمصطلح **(الإقتطاع والامتصاص ثم التحويل)** وهي نفسها المصطلحات التي أوردها نقادنا القدامى -وإن إختلفت الألفاظ- في معالجتهم للسرقة: **النقل والقلب والزيادة والتعريض والنسخ والسلخ وغيرها...**

والتناص -في نظرها- إذا كان على درجة كبيرة من الخفاء لا يسهل الوقوف عليه إلا لمن أكثر من حفظ الأشعار، فالمهارة في اكتشاف الصدام بين سياقين أو بنيتين إحداهما غائبة والأخرى حاضرة في نجليها ضمن شبكة جديدة من العلاقات، تعد فهما متقدما لطبيعة ما تنطوي عليه النصوص الإبداعية من نصوص سابقة.

والحق أنّ "**ازدواج البؤرة هو الذي لا يجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الإستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التي تبلور علاقته بهذه الثقافة**."[2]

فتقصي المصادر والكشف عن التحولات التي طرأت عليها كانت من الآليات التراثية الفعالة، واندثار الجذور المكونة للنصوص اللاحقة أو نسيانها لا يعني الولادة غير الشرعية لنقد ما، وإن كان بالفعل يعني قدرة النصوص اللاحقة على امتصاصها لتلك المواد الأولية من خلال التمثيل الصحيح لاستنطاقها، فعلى الشاعر إذن "أن يمتلك امتلاكا تاما وشخصيا لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة لا شيء آخر غيرها، ويتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائيا ومباشرة عن قصد الشاعر ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته، إنّ

---

[1]- مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية التناص، ص79.
[2]- صبري حافظ، التناص واشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، ربيع 1984، القاهرة، ص22.

عليه أن ينطلق من لغته وكأنّها كل قصدي ووحيد، إذ لا ينبغي أن ينعكس لديه أي تنضد ولا تنوع للغات."[1]

فاللغة لدى الشاعر يجب أن تكون **"لغته بعد أن يغسلها من آثار السابقين بتقنيته الخاصة -أي بحسب براعته الإبداعية- ولن يتحقق ذلك إلا بفعل نجاح عوامل الامتصاص ثم تحويلها بدقة تجعلها تخفي النظائر النصية المتداخلة كتوظيف الشاعر للتضمين أو الاستعارة أو الاستيحاء بالإشارة."**[2]

فالتناص في النظرية الكريستيفية استبدال مفهوم النص المتمثل في كونه نظاما لغويا وإشاريا مكتفيا بذاته إلى نص مفتوح على خطابات هائلة -مجهولة أحيانا- تتفاعل داخل النص الواحد والاكثر من ذلك أنّها جعلت حتى الكلمة التي تعد مجرد إشارة (Signe) في النص تحمل رصيدا من المعاني المندثرة السابقة وتتواصل معها داخل كل نص جديد، وقد أشارت إلى ذلك أثناء تحديدها للأبعاد المشكلة للبناء النصي تقول:

"أصبح من الضروري تحديد الأبعاد الثلاثية للفضاء النصي والمتمثلة في موضوع الكتابة، المتلقي، والنصوص الخارجية (المقروءة) ثلاثة عناصر من الحوار محور الكلمة يمثل بـ: أ- أفقيا: الكلمة في النص تنتمي في نفس الوقت لموضوع الكتابة وللمتلقي.

ب- عموديا: أنّ الكلمة في النص –داخل النص- تتجه نحو المعاني الأدبية السابقة وتتواصل معها."*

Il est nécessaire de définir d'abord les trois dimensions de l'espace textuel, ces trois sont : le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieur (trois élément en dialogue).

Le statut du mot se définit alors:

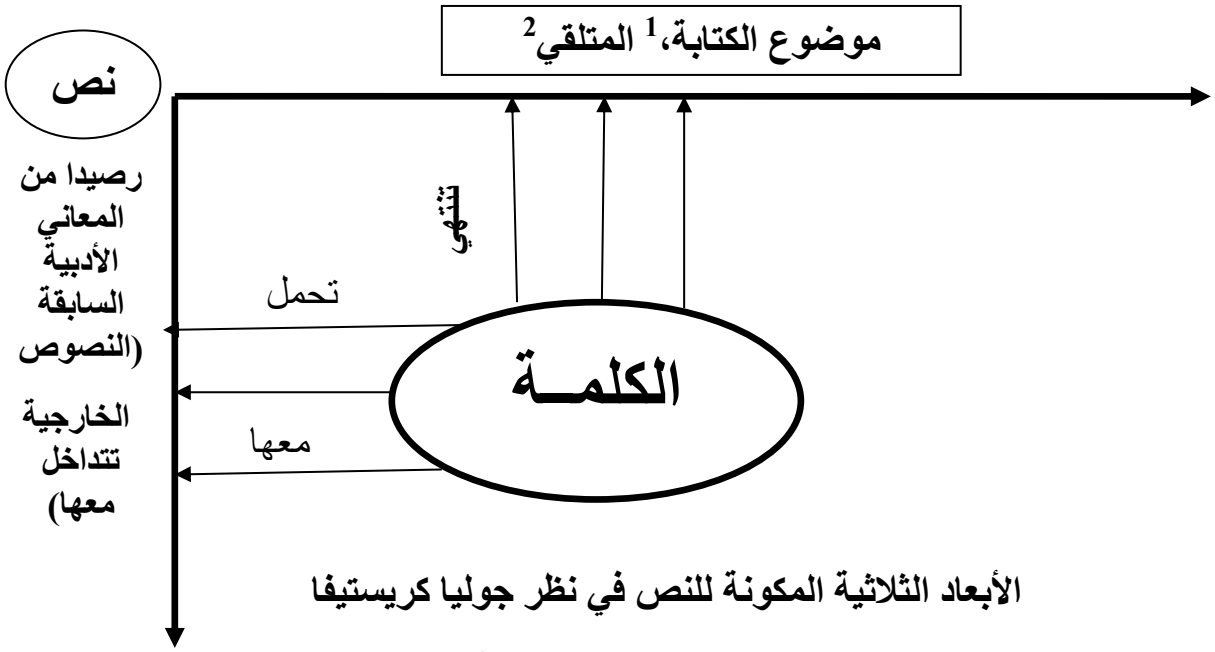
---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر : محمد برادة ، القاهرة ، 1987، ص65.

[2]- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، 2002،ص53.

A- Horizontalement: le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire.

B- Verticalement: le mot dans le texte est oriente vers le corpus littéraire antérieure ou synchronique. »[1]



الأبعاد الثلاثية المكونة للنص في نظر جوليا كريستيفا

فمجمل الآراء السابقة تنصب حول فكرة واحدة مفادها أن إبداع الكاتب وإن تم انطلاق من شيء معطى فإنّ الكاتب يبدع دائما شيئا لم يكن موجودا من قبل وهذا يعني أنّ النص المدمج يخضع لعملية تحويلية ذلك لأنّ التناص ليس مجرد تجميع مبهم و عجيب للتأثيرات، ولكنه عمل تحويل واستيعاب لعدد من النصوص الخاضعة لنص مركزي يحافظ على سيادة المعنى.

فداخل الكتابة تقوم عملية معقدة في صهر وإذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص الكبير (الجديد)، لأنّ المؤلف قد يدخل دلالة معارضة لدلالة كلام غيره مما يجعل الكلمة المقحمة تأخذ توجيها مزدوجا: **توجيها دلاليا أوليا منبثقا عن الأصل، وتوجيها دلاليا ثانيا يستمد أفقه من الصيغة والمظهر الجديدين** اللذين أدمج فيهما وبهما،

[1] - voir Julia Kristiva, Sémiotiké- Recherches pour une Sémanalyse, Paris, Seuil, Coll, points, Essais 1969, p84-85.(ترجمة ذاتية للنص)

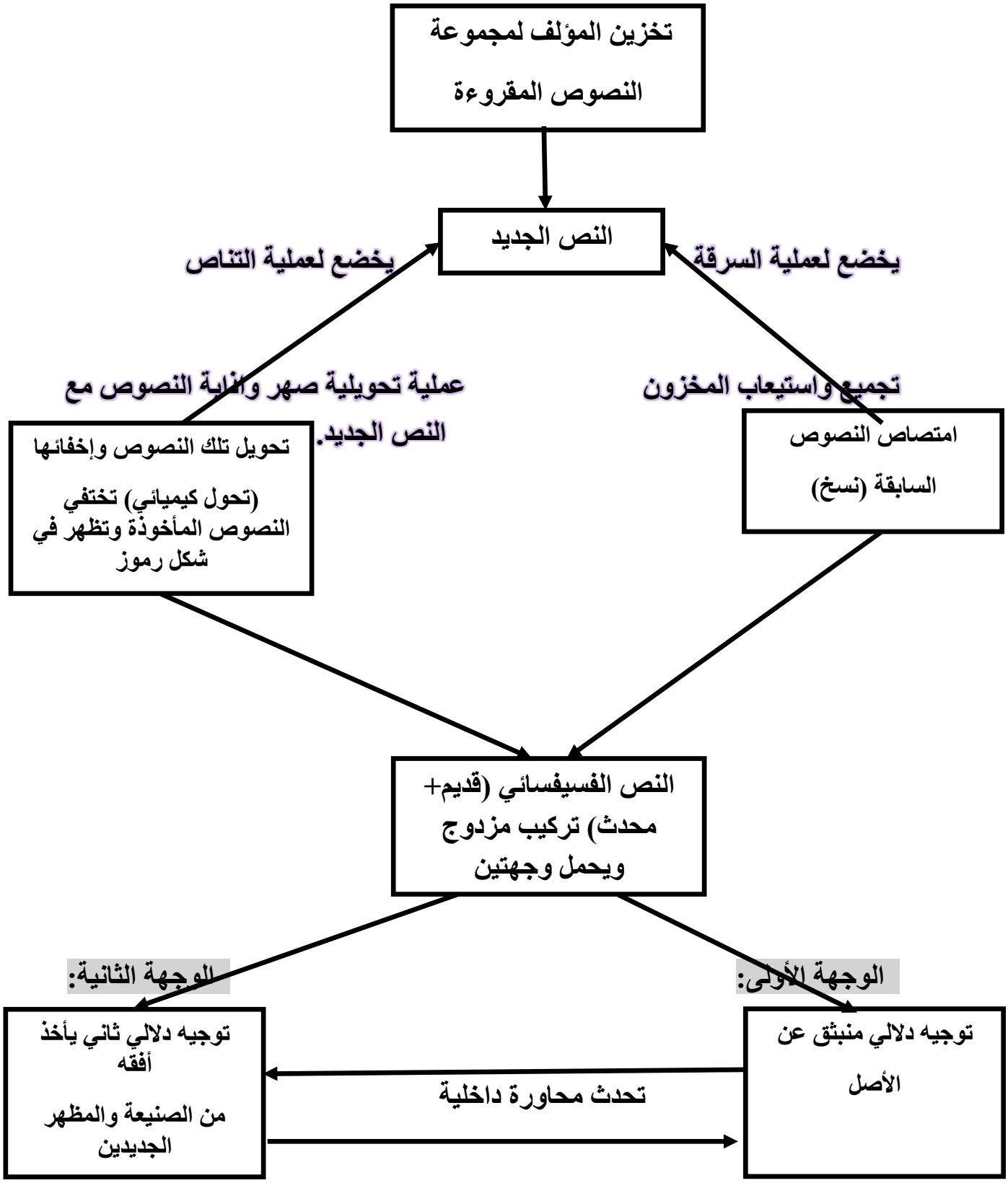
مما ينتج عن هذه الحمولة الدلالية للكلمة نفسها **حوارية داخلية**، ذلك أنّ الكلمات الغيرية التي يتشرب بها المبدع (المؤلف) ينبغي أن تحمل فهمه الجديد و موقفه الجديد بمعنى أن تصبح مزدوجة الصوت.[1]

فالخطاب الغيري يؤسس مع النص الذي يضمنه المؤلف **خليطا (مزيجا) كيماويا** وليس **تواصلا ميكانيكيا** لأنّ درجة التأثير المتبادل عن طريق الحوار بين النصين تكون كبيرة، لهذا تعد عمليا الاستيعاب والتحويل ميزة عمل التناص[2]، وأصبح العمل المسمى "أدبيا" يمثل اليوم مجموعة **لا نهائية من النصوص**، إنّها إنتاجات دالة يرتبطتعقدها الإبستيمولوجي عبر عملية بلورة طويلة بتلك الأناشيد البدائية المقدسة.[3]

ويمكن في الأخير أن نوجز محتوى "نظرية التناص" عند جوليا كريستيفا في المخطط الآتي:

---

[1]- ينظرأحمد الزغبي، التناص التاريخي والديني، أبحاث اليرموك، مج 13، ع1، 1990، ص180.
[2]- ينظر جوليا كريستيفا، علم النص، ص21.
[3]- ينظرسعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي الغربي، المغرب، ط3، 2006، ص56.



فينتج النص المتناص

نظرية التناص في نظر جوليا كريستيفا *Julia Kristiva*

- أنواع المتعاليات النصية:

1- *النص:* فعن النمط الأول (التناصية)، أكّد جينيت أنّ فضل التسمية ترجع لكريستيفا وعرّفه بأنّه "**علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص عن طريق الاستحضار L'identiquement، وفي أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر.**"[1]

« Je définis [l'intertextualité] pour ma part de manière sans doute restrictive par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs texte, c'est-à-dire […] par la présence effective d'un texte dans un autre.»[2]

وانحصرت صور التناص عند "جينيت" في ثلاثة مفاهيم:

أ- **الاقتباس:** لقد وسع الناقد من أفق التناص حتى جعله متقاربا مع مفهوم "الاقتباس"، والاقتباس -في نظره- هو أكثر علاقات التناص وضوحا وحرفية؟، حيث يعتمد المقتبس على الاستشهاد « Citation » الذي يضعه بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد.

ب- **السرقة:** صورة التناص الأقل كشفا وشرعية تتمثل في السرقة الأدبية Plagiat ومن خلال وصفه للمصطلح بقلة شرعية يحيلنا إلى قناعته بأنّه مصطلح يشوبه سوء السمعة وهو بهذا ينتقي آراءه من المفهوم القديم للسرقة عند العرب.

ج- **الإلماح:** وهي أقلها وضوحا وحرفية، وهو في رؤية جينيت: "**أن يقتضي الفهم العميق وملاحظة العلاقة بين ملفوظ وآخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبديلاته** "[3]، وهذا النوع يعد من أبرع طرق التناص حيث يأخذ المبدع المعنى ويخفيه باستخدامه للرموز (شفرات فيضمر المعنى ويخفيه ويكتفي بالتلميح إليه فحسب دون إبرازه وبذلك يصبح النص متقلص (مغلق) وغير منتج للمعنى، ولا

---

[1]-جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية، ص132.

-[2]Genette, palimpsestes, p11.

[3]-جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية، ص132.

يبرز التناص إلا من خلال استيعاب القارئ لتلك النقطة التي تحقق توافق النص المبدَع مع غيره من النصوص.

2-المناص Paratextualité: هو النوع الثاني من المتعاليات النصية، وقد تمت ترجمة المصطلح بعدة مقابلات إلى العربية **كالنص الموازي والتوازي النصي والنص المحاذ** وعرفه جينيت بقوله: **"يتشكل من رابطة عموما أقل ظهورا وأكثر بعدا من المجموع الذي يشكله العمل الأدبي"**[1]، فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا من العتبات اللفظية أو البصرية المتمثلة في **(إسم الكاتب، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف، المقدمات، الهوامش، الملحق)**، وكل هذا قصد تقديمه للجمهور، **فالمناص "هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قراءه، فهو أكثر من جدار ذو حدود متعاكسة، ونقصد به هنا تلك العتبة، أو البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع إليه..."**[2]، فهي المدخل الذي يسمح لنا بالدخول في علاقة **حوارية** مع **المؤلف**، فالناقد أكدّ أنّه حتى الطريقة المنهجية لتأليف الكتب **متناصة** بين جميع المبدعين، إذ نلحظ أنّ الطريقة نفسها تتكرر في جميع المؤلفات رغم اختلاف المضمون الذي يعالجه كل كتاب، ويمكن تمثيله كالآتي:

المـــؤلـــــف **عـــــنـــــوان الـــــكـــتاب** مراجعة وتحقيق: (إن وجد) اسم المكتبة البلد –السنة عدد الطبعة	الإهداء	المقدمة	الملحق	الصفحات (المتن)

**الـــــــ

إنّ النص الموازي في نظر جينيت لا يعدو أن يكون بمثابة **عتبة النص**، والمقصود به "المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض وينقسم النص الموازي عنده إلى قسمين:

أ-ما حول النص أو النص المحيط: Peritexte: وهو ما يدور بفلك النص من مصاحبات تتضمن (**اسم الكاتب والعنوان، الجلادة Jaquettes، الإهداء، المقدمة، فكرة الكتاب، قائمة المنشورات، المكلف بالإعلام، دار النشر، السنة، البلد،...**)، التي سماها جينيت **بالنص المحيط** عامة أي هي "**كل هذه المنطقة (zone) الفضائية والمادية من نفس المحيط التي يكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر أو أكثر دقة للنشر**"[1]، فهو يشمل كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب **كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر في الصفحة الرابعة للغلاف**، وتندرج تحت هذا النوع نصوص ثوان وهي:

أ-1- النص المحيط التأليفي: Peritexte auctorial: والذي يضم تحته كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التمهيد).

أ-2- النص المحيط النشري: Peritexte Editorial: والذي يضم تحته كل من (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة)

أ3-النص الفوقي (ما فوق النص) Epitexte: وتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب فتكون متعلقة في فلكه كالاستجوابات، المراسلات الخاصة والتعليقات والمؤتمرات والندوات، وعليه يمكن تمثيل المناص بحسب جيرار جينيت **بالمعادلة التالية:**

المناص = النص المحيط + النص الفوقي

Epitexte+peritexte= paratextualité

[1]-المرجع السابق، ص47.

وحاول جينيت حسم موضوع النص بقوله: **"قلت إنّ موازي النص أو مرافقات النص هو المكان الذي تظهر فيه الميزة الأساسية للعمل الأدبي وهو مثاليته وأقصد هنا النموذج الموجود الخاص به ضمن مواد العالم بصورة خاصة ضمن منتجات الفن."**[1]

من هنا نكشف أنّ العلاقة التي تربط النص بالكتاب هي **"المناصة"** والتي من خلالها ينتج النص الذي يتحول إلى كتاب، وهنا أشار جينيت إلى مثالية العمل الأدبي ويقصد به النص من حيث تجاوزه أثناء ظهوره وتواجده في العالم وعن إمكانية وعدم إمكانية إمتلاكه.[2]

وعليه فإنّ الأمر الذي لا مشاحة فيه أنّ النص الموازي عبارة عن مجموعة من العتبات المحيطة داخليا أو خارجيا وتساهم في إضاءة النص وتوضيحه وعلى الرغم من موقعها الهامشي فإنّها تقوم بدور كبير في مقاربة النص ووصفه سواءا من الداخل أو الخارج.[3]

3- *أما نمط الميتانصة: La Métatextualité*: إنّ النوع الثالث عند جينيت من المتعاملات النصية هو الميتانصة أو النصية الواصفة وتعني **"علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أو يسميه..."**[4]، ومعنى ذلك أنّ المبدع ينطلق من عمل أو حدث أو فكرة أو مرجع أو مصدر لمبدع آخر فيحاول محاكاته ونقده وحواره، وميزة التناصية نلمحها بشكل جلي في النصوص النقدية.

ولقد انتبه "جينيت" لهذا النوع من المتعاليات النصية حينما تطرق لطبيعة النص الجمعي حيث يرى أنّ النص النقدي **"هو مجموعة الأشكال التي يستطيع النص أنّ يتجاوز حدوده أو كمونه ليقيم علاقة مع النصوص الأخرى"**[5] وهذا التجاوز هو ما وراء النصية الذي يندرج مفهومه تحت نص يتخذ طريقة الشرح أو التفسير لنص سابق ويدققها "جينيت" بالعلاقة الخارجية للنص التي ترتبط به عن طريق التعليق.

---

(1)-المرجع السابق،ص48.
(2)- جيرار جينيت، من البنيوية الشعرية، تر: غضبان السيد، د ت، ص75.
(3)-ينظر : جميل الحمداوي، آليات التناص، مجلة أقلام، ص02.
(4)- جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غضبان السيد، د ت، ص11.
(5)- المرجع نفسه، ص14.

4-النصية المتفرعة: L'hpertextualité: أما النمط الأخير من المتعاليات النصية فقد عدّها جينيت أهمها جميعا، لأنّه يرى فيها جوهر عملية التناص، ووضحها بالنصية المتفرعة أو **النصوص اللاحقة** وهي **"كل علاقة تجمع النص "ب" الذي نسميه نصا متفرعا عن النص السابق "أ" نسميه النص الأصل"**[1]، وندرك من هنا أنّ معنى **النصية المتفرعة** يجمع بين نصين أحدهما هو الحاضر وقد سماه **"المتسع"** والآخر هو الغائب الذي سماه **"المنحسر"**، وهذه الفكرة المصرة على تأكيد اتساعية النص الأدبي جاءت كرد فعل على فكرة النص المغلق، فهو بطرحه هذا أكّد أنّه لا وجود لنص عقيم فهو إبداع منتج مسبقا ومنتج في الوقت نفسه لنصوص أخرى وهو ما أكّده **تودروف** بقوله **"فالخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة خطاب أحادي القيمة...أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبيا فنسميه خطابا متعدد القيمة."**[2]

ومن ثمّ يتضح لنا مدى القيمة التي يكتسبها النص وهو يتناص مع أساليب أخرى حيث تتعدد وتتوارى في نسيجه قيم عديدة تضفي عليه أفقا معرفيا واسعا وتغنيه بتجربة إنسانية مطولة على عكس النص المفتقر للتناص حيث يبقى أسير صورة واحدة.

والفرق بينه وبين النص النقدي أو ما وراء النص هو إضافة نص إلى سابق لكن بطريقة مغايرة عن الشرح أو التفسير أو التعليق لأنّ التداخُل النصوصي لم يقم على أساس نقد وتعليل الفكرة السابقة -أوالنص السابق- بل على أساس أخذ الفكرة (النص) وتعديله بشكل مباشر أو غير مباشر -أي عن طريق التلميح فحسب- دون استدراك مواطن التناص.

وحدد جينيت بدقة العدة التي يمكن أن ينتهجها المبدع لينمط ويغض -قدر المستطاع- من تلك العلاقة الجامعة بين النصوص وهي علاقة التحويل والمحاكاة أو التقليد التي ينتج عنها النص "ب" المتسع.

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص35.

[2]- تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء سلامة، دار توتقال، المغرب، دت، ص76.

أ/ علاقة التحويل: وتتمثل في استحضار النص "ب" (المتسع) لعنصر من النص "أ" (المنحسر) بظهور أقل أو أكثر بطريقة تحويلية دون الاستشهاد به أو التحدث عنه.

ب/ المحاكاة أو التقليد: هو التحويل المباشر أو غير المباشر للنصوص، ويعتبرها جينيت الأكثر تعقيدا لأنّها تتطلب إنجازا سابقا والقدرة على إحداث عدد لا نهائي من الأداءات المحاكاتية التي تتشكل بين النص المحاكَى والنص المحاكِي، فلتحويل نص إذن يمكن الاكتفاء بحركة أو آلية بسيطة في سلب بعض الصفحات، أما لمحاكاة نص ينبغي أن يملك المبدع ولو سلطة جزئية أي القدرة على اختيار الخصائص التي ستتم محاكاتها.[1]

ويقدم جينيت مثالا عن إنيادة "فوجيل" والتي تختلف عن عمل "جويس" Joyce بحيث يحذف "جويس" سلسلة من الأحداث والعلاقة بين الشخصيات يعالجها بأسلوب مختلف يحكي قصة "**أوليس Olyce**" بطريقة مغايرة "**لهومير Homère**"، أما فيرجيل يقول شيئا مختلفا لكن بطريقة هومير في الأدوديسا.

ج- المعارضة: وهي تقليد للأسلوب تتضمن مبالغة وانحرافات، والمعارضة بالنسبة إلى "جينيت" "تتجاوز الحرفية حيث تمثل صيغة تعبيرية سابقة تتضمن التوزيع والتحويل وكذلك الاختلاف."[2]

4- معمارية النص: L'architextualité:

إنّ النوع الأخير الذي يعده جينيت ضمن المتعاليات النصية هو معمارية النص وهذا الأكثر تجريدا وتضمينا، إنّه علاقة صامتة تأخذ بعدا تناصيا تتعلق بالجنس الأدبي (شعر، رواية، قصة،...)، وأكد جينيت أنّها "**الإشارة التي يضعها النص على غلافه ليحدد لقارئه "أفق توقع جنس النص ، هل هو شعر أم رواية...**"[3].

---

[1]- ينظر كريدات حورية، التناص عند جيرار جينيت، كلية الآداب، جامعة وهران، 2007، ص42.
[2]- جينيت، من البنيوية الشعرية، ص67.
[3]- جينيت، طروس الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية، ص138.

ولعل أبرز مفهوم يمكن صياغته للتناص -من خلال ما سبق- أنّ التناص : " **هو انفتاح للنص حيث نجد في كل بيت وكل قصيدة صدى أبيات قصائد أخرى إذ لا معنى -أبدا- لانغلاق النص وانحساره في ذاته**".[1]

وبهذا يكون التناص معيارا يمكن من خلاله النظر إلى مهمة النصوص المتناصة ووظيفتها، وما أضافته للنص الجديد، فالعملية كما تقدم لا تتعلق بمجرد وجود تناص بل بنوعية هذا التناص وآليته، فالتناص الظاهر يحرم النص من قراءة عميقة ويدخله في قراءة شكلية ضعيفة وأما التناص المستتر فإنّه يعطي النص قراءة إنتاجية تتفتح على "**شفرات النص الجديد وعلى الثقافات العالمية القديمة والحديثة وعلى الأجناس الأدبية والفنون كلها**".[2]

ومما سلف ندرك بجلاء أنّ أي نص لا يمكن أن يظهر من العدم، بل يظهر في عالم مليء بالنصوص "**ومن ثمّ فإنّه يسعى إلى الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها وذلك مقابل ما يقع في ظل النصوص الأخرى**"،[3] وبهذا يكون النص الجديد نتاج علاقة جدلية بين **النص الحال (المحدث) والنص المزاح (التراثي)**[4]، وينتج عن هذا الصراع الجدلي الذي يتقوقع في خضمه النص الجديد سمة الإبداع والتفرد والإضافة "**فالنص الإبداعي الحقيقي هو الذي يتمثل في بنائه النصوص السابقة عليه ويتجاوزها طارحا قوانينه الخاصة والتي تعيد توظيف النصوص القديمة من خلالها**."[5]

وفي خضم هذا الرأي يتبين لنا أنّ **مرحلة الكتابة الإبداعية** ما هي إلا **مرحلة إنتاج**، وهذا الإنتاج لا يأتي إلا بعد هدم عدد من النصوص التي تقاطعت علاقاتها في فضاء نصي ما، أما **مرحلة القراءة** فهي المرحلة اللاحقة للنص، إنّها **مرحلة تلق** يتم فيها إرجاع النص إلى أصوله القديمة -لمن له حافظة ثقافية وأدبية ثرية-، هكذا يبدو المفهوم للوهلة

---

[1]- ينظر سعيد يقطين، من النص المترابط من إلى جماليات الإبداع، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص120.

[2]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص28.

[3]- د.حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص الفكري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، ص197.

[4]- ينظر : أحمد طعمه حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، ص24، مقال منشور بالأنترنيت.

[5]- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص122.

الأولى، وإذا أمعنا النظر في هذه المسألة فإنّنا سنجد أنّ **مرحلة الكتابة** هي **مرحلة تلق وإنتاج** في الوقت ذاته، ومرحلة **القراءة** أيضا هي مرحلة **تلق وإنتاج** ففي المرحلة الأولى يكون الكاتب متلقيا لعدد من النصوص التي اكتسبها عن طريق الحفظ فيخزنها في ذاكرته وعند الإبداع يهدمها ثم يعيد بناءها بكيفية جديدة، فهو إذن مرّ بعمليتي **التلقي ثم الإنتاج،** وفي مرحلة **القراءة** يكون القارئ منتجا إذ يهدم النص المقروء ويحاول اكتشاف أصوله بحسب ما تقدمه له ذاكرته ثم يعيد بناءه من جديد -وفق قراءة جديدة- وبكيفية أخرى إذن هو أيضا قام بعملية **التلقي والإنتاج** خاصة عندما يتعلق الأمر بالقراءة الأدبية، ومن هنا تترسخ في أذهاننا نتيجة مفادها أنّ المبدع (أو الأديب) قبل أن يصبح مبدعا لنصوصه كان قارئا وحافظا في نفس الوقت لجملة من النصوص،[1] ولكننا هنا لا نقصد بمصطلح القراءة: القراءة **العفوية** المسترسلة بل القراءة **الأدبية** التي تسعى إلى كشف ما في أغوار النص ولا تكتفي بسطحه الظاهر فيحفظ النص ويفكك شفراته التي تنكشف من خلال سياقه الذي يمثل خلية حية مندفعة بقوتها الداخلية متجاوزة كل الحواجز الواقعة بين النصوص "**فالقارئ – المؤلف- حينما يستقبل النص فإنّه يتلقاه حسب معجمه، الذي هو مختلف تماما عما وعاه الكاتب-المؤلف- للنص المقروء حينما أبدع نصه ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ وتختلف هذه القيم وتتنوع من قارئ لآخر**"،[2] وإنّ ذلك ما كان ليحدث إلا بقوة القراءة التي ليست أولا وأخيرا، إلا **قراءة ثانية** من الوجهة التناصية ذلك بأنّ القراءة هي التي تنشئ في الذهن عبر القراءة الأدبية **نصا ثانيا**[3] ،الأمر الذي جعل كل مبدع -مهما بلغ من الفحولة- الدخول في علاقة تفاعل وتداخل مع النصوص السابقة وتوظيفها في إبداعه سواءا أكان ذلك عن دراية ووعي أو لا شعوريا.

ولهذا ارتأينا في هذا الفصل أنّه من الضروري إبراز هذه الفكرة التي مفادها أنّ كل مبدع لا بد أن يكتب وفق الكتابة الثانية، وذلك من خلال الدراسة التشريحية لقصائد أبي

---

[1]- ينظر : صلاح فضل، بلاغة الخطاب، عالم المعرفة، الكويت، ص240.
[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص79.
[3]- عبد المالك مرتاض، مدخل في قراءة البنيوية، علامات في النقد، المركز الثقافي، جدة، سبتمبر، 1998، ص16-17.

تمام، حيث نلفي أنّ الشاعر رغم كثرة باعه وجودتها إلا أنّه لم يسلم من الاقتباس والأخذ من التراث وانتشار ظاهرة التناص على مساحات واسعة من شعره، فاقتنصنا عددا من الأشعار التي وقع فيها التداخل النصي، وقد سقنا تناصات الشاعر من خلال ثقافتنا الذاتية -التي لا يمكن مقارنتها بثقافة الشاعر- ولكنها تجربة مهمة لإبراز مواطن التناص التي لم يسلم منها حتى كبار الشعراء **أمثال أبي تمام**، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على إحساس الشاعر بأهمية المعين من التراث لتألق النص وإثرائه من الناحية الفنية فضلا عن دوره الفعال في توسيع ثقافة المتلقي.

ولا بد من الإشارة أنّه تم الاعتماد على الجزء الثاني فقط من مجموع دواوين أبي تمام الشعرية وجعلنا القرآن الكريم المصدر المعتمد للدراسة ولاستخراج تناصات أبي تمام الشعرية التي تداخلت مع الآيات القرآنية المقدسة.

2- التناص القرآني في شعر أبي تمام:

لقد شكل القرآن الكريم المصدر الأول للفصاحة والبلاغة والبيان في التراث العربي، فكان له أثر كبير في تكوين معاني الشعراء وألفاظهم وصورهم وصقلها، حيث استلهموا - على مر العصور- العديد من الألفاظ والمعاني من آياته وقصصه، وحكمه وأحكامه ووعده وتبشيره، ولونوا أشعارهم بصوره المادية وأفكاره السامية.

وقد كان القرآن الكريم المنهل الأول في عصر أبي تمام ومصدرا ثقافيا مهما من مصادر الإلهام الشعري التي يلجأ إليها الشعراء، فلا غنى لأي مثقف عن قراءته وفهمه وحفظه فهو مصدر التراث الديني وينبوع الفكر الإسلامي، وأقوم آلة لامتلاك الفصاحة و البيان، إذا استثمره الشعراء في كل مكان وزمان في صوغ معانيهم، وإغناء إبداعاتهم وتعميق تجاربهم الشعرية،[1] وتأثروا به تأثرا شديدا إلى درجة تداخل ألفاظه ومعانيه مع أشعارهم لحظة ولادتها.

وظاهرة التناص القرآني "تتفرد بها الثقافة العربية، وتؤثر في حركية عملية تشابك العلاقات التناصية فيها، فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل هذا النص الأب، النص المثال، المسيطر المطلق والمقدس، صحيح أنّ كل المجتمعات لها نصوصها المقدسة ولكن هذه النصوص لا تطرح نفسها كنموذج أعلى للكمال والجمال اللغوي"[2] بمعنى أنّ للقرآن الكريم عند العرب قدسية لا تحتمل التهوين والوضاعة بل الارتقاء والسمو، ولا سيما وأنّ هذا النص المقدس ظهر إلى الوجود بوصفه نصا بليغا معجز لا تستطيعه مهما سعت ألسنة البشر، ولأجل ذلك لا يبعد عن الصواب من يقول إنّ التناص مع القرآن وتوظيفه في ميدان النص الشعري ليس بالأمر اليسير وإن كانت فيه مآرب عدة تستهوي النفوس وتدعوها إليه، فالحاجة إلى النظر والتدبر ملحة فيه عند التشكيل والرؤيا، إذ القرآن وضع فيه اللفظ على أكمل وجه بين فصاحة وإعجاز، فإذا ما أقبل الشاعر على تلك القدسية عليه

---

(1)- ينظربهجت مجاهد مصطفى، التيار الإسلامي في شعر العصر العباسي، جامعة اليرموك، رسالة دكتوراه، 1999، ص143.

(2)- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسة نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص143.

أن يضع ما يقتبس فيما يليق بالاقتباس والنص الذي احتواه، وإلا ظهر الضعف وبدا السوء فتحصل الفجوة بين دلالة النص ومرامي المبدع.

وقد تأثر أبو تمام بالقرآن الكريم -ولعله حفظه- فظهرت آثاره واضحة في شعره، وذاك من خلال استخدامه لألفاظه ومعانيه وصوره، وأكد **البهيتي** كثرة تمثله للقرآن في قوله: **"لا أعرف شاعرا من شعراء العربية، تأثر بالقرآن الكريم تأثر أبي تمام له، فإنّ القارئ لا يكاد يمضي في الديوان حتى يعثر بين الخطوة والأخرى بشاعر كأنّما يضع نصب عينيه النقل من القرآن الكريم."**[1]

ومن هذا المنفذ فإنّ جوهر التناص الذي وظفه الشاعر في قصائده، ورد في شكل اقتباس ظاهر أو خفي للنص القرآني في صورة ألفاظ وأفكار كان المبدع -أبو تمام- قد استلهمها في وقت ماض لتمكث في ذاكرته التي تعمل عملها الخلاق، فيخوض الشاعر مجال الإبداع لا من ذهن خال بل من فكر مشحن بمعجم قرآني، وما إن تأتي لحظة تكوين الإبداع الشعري يكون ذلك المعجم طوع تجربته وانفعالاته، فيطفو على أعماله من غير تكلف أو حشو.

وما لا يخفى على أحد أنّ استلهام الشاعر من القرآن أولا والتراث الديني ثانيا له بالغ الأهمية في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين إلى مدارج الشعراء المتميزين بشعرهم، ونجد شاعرنا في مقدمة هؤلاء وقائدا لهذا التوجه دون منازع لأنّه لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من مجموع قصائد ديوانه الثاني -الذي اعتمدناه في الدراسة- من التناص الديني الذي أضفى على نصوصه ثراءا ومنحته قدرة على التواصل مع القيم الكبرى في تراثنا الديني والفكري والأدبي، كما أنّ التناص من شأنه أن يساهم في تقوية النص وتصوير أفكاره وتجليتها مما يزيده قيمة وفاعلية في وجدان الناس، والمتفحص لمواقع التناص في شعره يلفيه متنوعا، فتارة يكون لفظيا وتارة يكون معنويا وأخرى يكون إيحائيا.

---

[1]- البيهتي، أبو تمام حياته وحياة شعره، ص67.

ويتمثل التناص القرآني في حضور المرجع القرآني وتفاعله مع نصوص أبي تمام وتجسّد ذلك في شعره على سبيلين يتفاوت فكر المتلقي في رصدهما:

أولهما **صريح** والآخر **خفي:**

أ- **التناص القرآني الصريح (المباشر) "الاقتباس":**

التناص اللفظي الصريح:(الإقتباس اللفظي): يتصل باللفظ القرآني اتصالا مباشرا ويتمثل في نقل التراكيب القرآنية دون تغيير أو تحوير -أو مع تغيير طفيف أحيانا- حيث يصرح الشاعر بالأسلوب المأخوذ مباشرة ويدمجه في بنية الشعرية، فيظهر في النص الشعري جليا (صريحا) من دون تأمل أو جهد فكري مما يسهل على المتلقي انتقاء المصدر الذي أقتبس منه، ويندرج **التناص الصريح** في الدراسات النقدية القديمة تحت مصطلح **الاقتباس** بوصفه "**شكلا من أشكال التداخل والتفاعل بين النصوص وصورة من صور تفاعل الأدباء مع القرآن الكريم والحديث الشريف بوصفهما المثال الأعلى والأنموذج الفريد للبلاغة.**"[1]

والاقتباس في اللغة: بمعنى "**الأخذ والاستفادة، فالقبس هو الشعلة من النار، واقتباسها الأخذ منها، والقبس الجذوة ويقال قَبَستُ منه نارا أي أعطاني منه قبسا، واقتبست منه علما -أيضا- أي استفدتُه.**"[2]

أما **الاقتباس في الاصطلاح** فهو أن "**يضمن الكلام شيئا من القرآن الكريم والحديث تزيينا لنظامه وتفخيما لشأنه، أما إذا قال المتكلم في كلامه: قال الله تعالى أو قال رسول الله صلى الله عليه وسلم ونحوه فإنّ ذلك لا يكون اقتباسا.**"[3]

ويعد الاقتباس أو التناص الصريح صورة من صور تأثر أبي تمام بالمصدر الديني وذلك بأنّ استحضر الشاعر آية قرآنية أو جزء من آية في شعره دون تحوير أو تغيير مع

---

[1]- نوفل عبد العلي، أثر القرآن الكريم في شعر الجواهري (التناص الديني)، بحوث المؤتمر العلمي لشاعر العربي، ع3، 2001، ص03.

[2]- ينظرابن منظور، لسان العرب، مادة قبس.

[3]- الإمام جلال الدين السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، دار الفجر للتراث، ج1، د ت، ص311.

مراعاته وتحفظه على قدسية النص المقدس، فنلفي من خلال القراءة المتأنية لتلك الأبيات الشعرية أنّ النص الغائب -القرآن الكريم- أعلن عن نفسه "صراحة" في بنية النص الشعري الحاضر (المتناص) وذلك نتيجة ورود تراكيب لفظية قرآنية في قصائده ويتمثل ذلك في مطلع قصيدة **أبي تمام التي يهجو فيها موسى ابن إبراهيم الرافقي** يقول:

فاض اللئام وغاضتِ الأحسابُ واجتُثَّت العَلياءُ والآدابُ.

فكأن يوم البعث فاجأهم (فلا أنسَابَ بينَهم) ولا أنسابُ[1]

وقد اقتبس الشاعر هذا التركيب الشعري **(فلا أنساب بينهم)** بلفظه ومعناه الذي ورد في القرآن الكريم من **قوله تعالى في سورة المؤمنين "فإذا نفخ في الصور فلا أنساب بينهم يومئذ ولا يتساءلون"**[2] دون أي تغيير، ولم يختلف معنى البيت عن المعنى الأصلي للآية التي تحدثت عن حال الناس يوم القيامة، وقد استثمر أبو تمام هذا التركيب لتوضيح فكرته، فذكر أنّ الآونة التي ظهر فيها الرافقي لم تعرف إلا الفساد وظهور اللئام، وتفاقمها وطغيان السفهاء واندثار العلياء والكرام وعدم الاعتداد بفضلهم بل الحط من قيمتهم وإنكارهم، فشبه تلك الحال التي آل إليها هؤلاء بحال يوم البعث الذي تبطل فيه الأنساب ولا يبالي الإنسان حتى بأمه وأبيه بل تبحث كل نفس عن الخلاص.

وهو المعنى الذي أخبرنا به الله تعالى في قوله الجليل، فإذا نفخ في الصور نفخة النشور وقام الناس من القبور "**فلا أنساب بينهم**" أي تنقطع صلات الرحم ولا تنفع يومئذ، ولا يرثى والد لولده ولا يلوي عليه، ولا يسأل القرين عن قرينه وهو يبصره وهذا يتوافق في معناه مع قوله أيضا **"يوم يفر المرءُ من أخيه وأمه وصاحبته وبنيه، لكل امرئ يومئذ شأن يغنيه"**[3].

---

[1]- التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص318.
[2]- القرآن الكريم، سورة المؤمنين، الآية 101.
[3]- ينظر ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم (سورة المؤمنين الآية 101) ت محصل العجماوي وعباس قطب، مكتبة أولاد الشيخ للتراث، مج10، دت، ث148.

وأضفى حضور هذا الجزء القرآني على بيت أبي تمام هيبة في المعنى وقوة في الصياغة فكان الحديث عن يوم الحساب مناسبا لإظهار موقفه المتعصب اتجاه الرافقي وضيقه من انتشار اللؤم وكثرة اللئام ومنهم المهجو الذي اتصف بكل هذه المعاصي، هذا من جهة، وما نلحظه من جهة أخرى، أن تأثر الشاعر بالقرآن الكريم وموهبته الفذة في الإبداع مكنه من إحداث التمازج التام بين جزء الآية المقتبس والبيت الشعري، وكانت وسيلته في ذلك التشبيه، إذ استطاع أن يحافظ على سياق الآية وبالتالي حفظ قداسة القرآن -دون طمس معانيه- وإثراء نصه الشعري.

ومنه قول **أبي تمام واصفا غضب الممدوح**:

هُم صَيَرُوا تِلْكَ البُروق صَواعِقًا فيهم وذاكَ العَفْوُ سَوطُ عَذابِ[1].

وقد اقتبس أبو تمام تركيبة **(سوط عذاب) من قوله تعالى** : **"فصبّ عليهم ربك سوط عذاب"**[2] فقد نقل الشاعر المقتبس عن معناه الأصلي، ففي الآية كان العذاب من الله تعالى منصبا على قومه العابثين في الأرض، والذين أنزل عليهم رجزا من السماء وأحلّ بهم عقوبة لا يردها عن القوم المجرمين، وأنّ هذا العذاب المنصب عليهم في الدنيا بالقياس إلى ما أعدّ لهم في الآخرة كالسوط إذا قيس بسائر ما يعذب به ولكن المعنى في بيت الشاعر أورده على سبيل التضاد، **(فسوط عذاب)** لم يرد للدلالة على **العذاب الشديد** بل أورده للدلالة على **العفو والتسامح**، فرغم أنّ هؤلاء كانوا سبب غضب الممدوح الذي حلّ عليهم كالصاعقة، إلا أنّه -في نهاية المطاف- لرقة قلبه عفا عنهم بعد أن شفع فيهم أبو تمام، فكان عفوه عنهم كسوط عذاب ومن هنا ندرك أنّ الاقتباس هنا **صريح** من حيث **التطابق اللفظي لا المعنوي** لأن المعنى متضاد بينهما، ويمكن تمثيله كالآتي:

---

(1)- ديوان أبي تمام، ج2، ص53.
(2)- سورة الفجر، الآية 13.

البيت الشعري	الآية القرآنية
ذاك العفو سوط عذاب	فصب عليهم ربك سوط عذاب

الدلالة:

يحمل معنى العفو والرأفة بهم	يحمل معنى العذاب الشديد المسلط عليهم من قبل الله تعالى.

علاقة التضاد

الصيغة

تطابق حرفي بين الصغيتين (س و ط ع ذ ا ب)
ولكن التناص هنا لفظي لا معنوي.

الحركات

سَوْطَ عَذَابِ	سَوْطَ عَذَابٍ

ورد التركيب المتناص بنفس الحركات إلا في الحرف الأخير حيث حذف الشاعر التنوين مراعاة للوزن والقافية

ومما يمكن ذكره أيضا قول **أبي تمام يمدح مالك بن طوق الثعلبي**:

لك في رسول الله أعظم أسوة وأجلها في سنةٍ وكتاب[1]

اقتبس هذا التركيب القرآني بمعناه مع تغيير طفيف في اللفظ من **قوله تعالى**: "**لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة لمن كان يرجو الله واليوم الآخر وذكر الله كثيرا**"[2].

والملاحظ أنّ الشاعر لم يخرج عن معنى الآية رغم أنّه أحدث فيها تغييرا طفيفا في الصياغة فبدل توظيفه للضمير **(لكم)** الذي قصد به الله تعالى التعميم، فخطابه موجه إلى عامة عباده بوجوب اتخاذ الرسول صلى الله عليه وسلم أسوة حسنة يقتدى بها في كل قول وفعل، في حين وظف أبو تمام الضمير **(لك)** الذي وجهه للممدوح فقط، وأضاف لفظة **(أعظم)** التي

(1)- أبو تمام، ديوانه، ج2، ص56.
(2)- سورة الأحزاب، الآية 21.

أوردها على وزن اسم التفضيل ليؤكد أنّ الرسول الإنسان الوحيد الذي يجب على الممدوح إتباعه في كل ما أوصى به لأنّه لا يوجد على وجه الأرض إنسان يمكن أن يضاهيه فبعد أن دعا الممدوح إلى ضرورة العفو عن قومه بين له أن التحلي بصفة العفو إتباع لسنة المصطفى صلى الله عليه وسلم.

ومن هذا الضرب أيضا **قول أبي تمام واصفا المطر** يقول:

ثمَّ برعدٍ صخبٍ الإرعاد يسلُقُها بألسُنٍ حدادِ[1].

وقد اقتبس هذه البنية من **قوله تعالى**: **"فإذا جاء الخوف رأيتهم ينظرون إليك تدور أعينهم كالذي يُغشى عليه من الموت، فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنةٍ حدادٍ".**[2]

فالملاحظ أنّ الشاعر وهو ينتج قصيدته انثالت عليه محفوظاته السابقة فأخذ البنية القرآنية وضمنّها في بنيته ولكنه اكتفى بالتركيب الخارجي (أي الشكل) الذي تصرف فيه حتى يتوافق مع شعره، فبدل لفظة **(سلقوكم أي استقبلوكم)**، قصد هنا الله تعالى المنافقين الذين إذا ما وقعت الحرب اهتزت نفوسهم وهرعوا خوفا من القتال والموت، فإذا جاء الخوف رأيتهم ينظرون إليك تدور أعينهم كالذي يغشى عليه من الموت وإذا ما حلّ الأمان وتحقق النصر، تكلموا كلاما بليغا وادعوا لأنفسهم المقامات العالية في الشجاعة وتحول الخوف إلى جرأة وكانت ألسنتهم حينئذ فصيحة وقوية قوة الحديد لا تقهر ولا تجزع وهم يكذبون،[3] فأبو تمام بذكائه وفق في توظيف التركيب القرآني ضمن شعره وهو بذلك صرّح بالمتناص من حيث **(الشكل)** أما **المضمون** فقد اضفى عليه لمسته الإبداعية فإذا كانت قوة المعنى تتمحور في الآية حول حال المنافقين فإنّ أبي تمام اقتبس تلك الصورة ليجسد صورة الرعد الذي يقاطع المطر من حين لآخر وكأنّه لسان من حديد.

---

(1)-أبي تمام، ديوانه، ج2، ص417.
(2)-سورة الأحزاب، الآية 19.
(3)-ينظر ابن كثير، تفسير القرآن (سورة الأحزاب)، ج11، ص133.

ومن هنا ندرك أنّ **التناص القرآني صريح** من حيث **الأسلوب** أما **المعنى** فيختلف والملاحظ أنّ الشاعر كان يورد العديد من الأساليب القرآنية لتطعيم صوره وإثرائها وإضفاء نوع من القداسة عليها خاصة حينما يكون التناص من القرآن الحكيم.

ومن **التناص القرآني الصريح معنى والمتغير لفظا** قول **أبي تمام في وصفه للمطر يقول:**

هَـــــديَةً مِـــنْ صَـــمدٍ جَـــوَادٍ لَيْـــــسَ بمَـــوْلُـــودٍ وَلاَ وَلاَدٍ.[1]

أخذ أبو تمام قوله (**صمد جواد، ليس بمولود ولا والد**) من **قوله تعالى**: **"قل هو الله أحد، الله الصمد، لم يلد ولم يولد"**[2].

ولكنه غيّر في الصياغة حيث اعتمد على التقديم والتأخير في الآية، أكّد الله تعالى أنّه لم يلد ولم يولد ، أما **أبي تمام** قدّم صيغة (**لم يولد**) التي عبر عنها ب (**مولود**) على صيغة (**لم يلد**) التي عبر عنها بلفظ (**ولاد**) وإن كانت العبارة نفسها ولا يكمن الاختلاف إلافي الصياغة إذ جاءت في الآية بصيغة **أفعال مضارعة** (**يلد – يولد**) أما في القصيدة أوردها بصيغة (**اسم مفعول مولود، وصيغة مبالغة ولاد فعال**)، و التغيير في بنية الكلام المقتبس جاء مراعاة لوزن القصيدة أما المعنى المتناص احتفظ به الشاعر الذي أراد من خلاله التأكيد على خيرات الله التي منّها على عباده، فالمطر بمثابة هدية لنا ومن ثم عدّد أوصاف هذا الخالق أنّه **أزلي، واحد ، أحد، خالق، غير مخلوق**، وعبّر عن ذلك كله بلفظة (**الصمد**) وفسرها **ابن كثير** بقوله:"**الصمد: الذي لم يلد ولم يولد، لأنّه ليس شيء يولد إلا سيموت، وليس شيء يموت إلا سيورث، وأنّ الله جلّ جلاله لا يموت ولا يورث، وليس له شبيه ولا عدل وليس كمثله** شيء"[3] ، وتوظيفه لصورة الله تعبير عن تأثره العميق بالأسلوب القرآني ومنح هذا التمازج بين الأسلوب القرآني والشعري مزيدا من القوة والجمال للبيت الشعري.

---

[1]- أبي تمام، ديوانه، ج2، ص418.
[2]- سورة الإخلاص، من الآية (1)- (2)- (3).
[3]- تفسير ابن كثير، مج 14، ص500.

ومن ذلك أيضا قول **أبي تمام يرثي ابنا له**:

كان الذي خِفتُ أن يكونا إنّا إلى الله راجعونَا.[1]

اقتبسه من **قوله تعالى**: "**الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنّا لله وإنّا إليه راجعون**"[2] ولم يغير أبو تمام من معنى التركيب المتناص، فالآية الكريمة تبنت موقف المؤمنين الذين إذا ما حلت عليهم مصيبة استسلموا لأمر الله تعالى فإليه ترجع الأمور، وتسلوا بقولهم هذا عما أصابهم، وعلموا أنّه ملك لله يتصرف في عبده كما يشاء وقولهم هذا يسلم اعترافهم بأنّهم عبيده، وأنّه إليه راجعون،[3] وهو المعنى نفسه الذي قصده أبو تمام فالمصيبة التي حلت به والمتمثلة في موت ابنه المفضل لديه لم تجعله يخرج عن طاعة الله، بل جعلته يتذرع ويتذكر أنّ كل نفس ذائقة الموت ومآلها إلى الله تعالى وما مثواها إلا الآخرة واستثماره لهذا الذكر الرباني الذي يردده كل عبد امتدت يد الموت إلى أحد أحبائه دليل على شدة إيمانه بقضاء الله وقدره وتحليه بالصبر والإيمان رغم المعظلة التي حلت به وتناص شعره مع قوله تعالى جاء صريحا ولكنه منسجما حيث أكسب ذلك الكلام قوة في المعنى واستفزاز عاطفة المتلقي الذي لا شك وأنّه أيا كان يتأثر بعاطفة الشاعر وصدقها خاصة وأنّه في مقام رثاء ابنه.

ومن هذا النوع أيضا قول **أبي تمام مادحا السَكسَكِي نوح بن عمر**:

أُشْدُدْ يَديْك بِحَبْل نُوحٍ لَم تقُلْ يَا ليْتَنِي لَمْ أتَخِذهُ خَلِيلاً[4].

اقتسبه من **قوله تعالى**: "**ويوم يعض الظالم على يديه يقول يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلا، يا ويلتى ليتنى لم أتخذ فلانا خليلا**"[5].

---

[1]- أبي تمام، ديوانه، ج2، ص502.
[2]- سورة البقرة، الآية 156.
[3]- ينظر تفسير ابن كثير، مج 2، ص129.
[4]- أبي تمام، ديوانه ج2، ص34.
[5]- سورة الفرقان، الآية 27-28.

والملاحظ أنّ الشاعر أخذ الآية بلفظها وضمنّها في شعره ولم يختلفا إلا في لفظ واحد حيث استخدم الضمير **(هاء) (اتخذه)** موضع اللفظ الظاهر **(فلانا)** وهذا ما لا نعده تغييرا لأنّ فلان يعبر عنه بالضمير أيضا، أما **المعنى** فالظاهر أنّ أبي تمام أورده على سبيل **التضاد** وعرّج به عن معناه الأصلي، ففي الآية عدد لنا الله تعالى أهوال يوم القيامة وحال الكافرين فيها وقصد هنا عقبة بن أبي معيط وغيره من الأشقياء الذين عاقبتهم النَدم والحسْرة لأنّهم فارقوا طريق الرسول ﷺ وما جاء به الله من حق مبين والذي لا مزية فيه، وسلكوا طريقا آخر غير سبيل الرسول فإذا كان يوم القيامة ندم حيث لا ينفعه الندم، وعضّ على يديه حسرة وأسفا وهو يردد يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلا أي (أتبع الدين الحق وسبيل الجنة) ولم أتخذ فلانا خليلا وعنى بفلان (أمية ابن خلف) ولكن اللفظ هنا ورد بصيغة (فلان) لأنّه يراد به التعميم كل من أبعد الناس عن طريق الحق كما قصد في الوقت ذاته في الآية (أمية ابن خلف) ،وبصفة عامة كل من يصرف الإنسان المؤمن عن الهدى ويدل به إلى طريق الضلالة، ويدفعه إلى ارتكاب الآثام وتبدو له أنّ قيمة الحياة ولذتها تكمن في تلك الضلالة ولكن يوم تفرُّ الروح عن الجسد وتحاسب كل نفس عما فعلت ولا سبيل للندم حينها لأنّ مأواه النار وهو ما أكّده **الله تعالى "الملك يومئذ الحق للرحمن وكان يوما على الكافرين عسيرا، ويوم يعض الظالم على يديه ويقول يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلا، يا وليتي ليتني لم أتخذ فلانا خليلا، لقد أضلني عن الذكر بعد أن جاءني وكان الشيطان للإنسان خذولا"**[1].

أما أبو تمام نقل معنى الآية إلى معنى آخر موظفا التضاد في المعنى لا في اللفظ لكنه أجاد في استثماره فبعد أن أشبع ممدوحه من المدح أجوده جاء البيت الأخير ليؤكد كل تلك الصفات الحميدة المذكورة آنفا بتأكيده أنّه كل من جعل السكسكي خلاً له وصاحبا له لن يندم على ذلك أبدا في حين وردت في **الآية بدلالة الندم الشديد** أما **الشاعر أقرّ أنّه في مصاحبة الممدوح خير وفرج** إلى درجة إصراره على ضرورة الاعتصام بحبل الممدوح والشد في وثاقه الذي يؤول بك إلى طريق الرشاد لا محالة.

[1]- سورة الفرقان الآيات : 26-27-28.

وفي بيته (**أشدُدْ يديك بحبل نوحٍ معصماً**) اقتبسه من القرآن الكريم ولكنّه لم يصرح عنه مباشرة بل أشار إليه فحسب وبدل الاعتصام بحبل الله الذي يؤلف بين القلوب ويرشدنا إلى طريق الحق أسقط هذه الصورة على الممدوح فكان الاعتصام به والتشبث بوثاقه يقول الله تعالى: "**واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا**"[1].

ومن نماذج التناص **اللفظي الصريح** فقول **أبي تمام**:

إنّ شئت إتبعت إحسانا بإحسان فكان جودك من (روحٍ وريحان)[2].

وهو مستمد من **قوله تعالى**: "**فأما إن كان من المقربين فروح وريحانٌ وجنات نعيم**"[3]. فتركيب **(روح وريحان)** قرآني الأصل لم يبتدعه الشاعر بل اقتبسه من كتاب الله وضمنه في خطابه الشعري بنفس اللفظ ووردت في الآية **الروح** بمعنى الرحمة والراحة أما **الريحان** فهو الرزاق وذلك جزاء المقربين إلى الله وهم الذين فعلوا الواجبات والمستحبات وتركوا المحرمات والمكروهات فجزاؤهم (روح وريحان أي رحمة والاستراحة والفرح والرزق الحسن وتبشرهم الملائكة بذلك بغصن من ريحان الجنة فيقبض روحه فيه"[4] ويتقارب هذا التركيب القرآني الذي اقتبسه الشاعر مع معنى البيت لأنّه أورده على سبيل التشبيه فذكر أبو تمام أنّ عطاء الممدوح وسخاءه (جوده) من روح وريحان كأنّه رخاء ورحمة ورزق حسن أيضا.

التناص المعنوي القرآني الصريح وتغيير التركيب:(الإقتباس المعنوي)

من خلال تفحصنا لديوان أبي تمام -جزئه الثاني فقط- لفت انتباهنا نوع آخر من الاقتباس وهو لا يتمثل في أخذ الألفاظ أو التراكيب القرآنية (**تناص لفظي**) بل يخص في تضمين الدلالة (المعنى) بشكل صريح وبلفظ مغاير ولكن القراءة الثاقبة للمعنى تكشف

[1]- سورة آل عمران، الآية 122.
[2]- أبي تمام، ديوانه، ج2، ص169.
[3]- سورة الواقعة، الآية 89.
[4]- تفسير ابن كثير، للقرآن العظيم، (تفسير سورة الواقعة) الآية 89، مج 13، ص397.

عن المصدر القرآني وهو ما يمكن أن نسميه **بالاقتباس المعنوي** وتجلى ذلك بوضوح في **قول أبي تمام**:

وَمَا مِنْ شِدَةٍ إلَا سَيأْتِي لَهَا مِنْ بَعْدِ شِدتِهَا رَخَاءُ[1].

وفي بيته هذا **تناص معنوي صريح** مع **قوله تعالى** : **"فإنّ مع العسر يسرا، إنّ مع العسر يسرا."**[2] فالشاعر اقتبس المعنى نفسه الذي مفاده أنّ بعد كل ضيق مهما كان صعبا يأتي الفرج وتتفتح الصدور وهو يتناص بشكل مباشر مع معنى الآية التي نبّه من خلالها الله تعالى أنّ مآل العسر اتيان اليسر وإستيسار أمور المؤمن، وهو السياق نفسه الذي ورد في بيت أبي تمام إذ أراد أن يعزي نفسه ويمنحها الصبر خاصة بعد ما تعرض له من آثام وإسماعه ما يكره من قبل بني حُمَيد بعد مقتل محمد بن حُمَيد، فاقتبس في قصيدته هذا التركيب القرآني ليقوي نفسه على المصيبة وذلك يفصح بجلاء عن تشبثه بعماد الدين ورضاه بعطاء الله وقدرته ولم يختلف البيت الشعري عن الآية إلا في اللفظ الذي ورد على أساس الائتلاف لا الاختلاف أو التضاد فبدل **لفظة (العسر)** وظّف الشاعر لفظة **(الشدة)** ومكان **(اليسر)** استعمل **(الرخاء أو الفرج)** وزوال الهم، فالملاحظ أنّ المعنيان متساويان من حيث التركيب، والتركيب القرآني اختلف من حيث اللفظ لا المعنى ولكنهما وردا مترادفين.

البيت الشعري		الآية القرآنية
الشدة	=	العسر
الرخاء	=	اليسر

[1]- أبي تمام، ديوانه، ج2، ص311.
[2]- سورة الشرح، الآية 5-6.

ومما سلف يمكن أن نحصر صور الاقتباس التي وردت في شعر أبي تمام في الحالات التالية:

1- اقتباس التركيب القرآني بلفظه والاحتفاظ بمعناه الذي ورد فيه في القرآن الكريم.
2- الاستدلال بالتركيب المقتبس على سبيل التشبيه، وذلك من خلال تشبيه شيء أو موقف أو حالة بآية قرآنية لتأكيد المعنى وتوضيح صورته وتقويته.
3- أخذ التركيب القرآني بلفظه ونقل معناه إلى معنى مختلف عن الذي ورد فيه في القرآن الكريم وأحيانا يرد على سبيل التضاد والاختلاف.
4- إيراد الشاعر لنفس معنى الآية المقتبسة في البيت الشعري واتخاذه كمثل أو عبرة للاتعاظ به مع إحداث تغيير طفيف في اللفظ حيث يرد على أساس الترادف لا التماثل التام بين الألفاظ ، وما ذلك إلا لتشتيت فكر القارئ وعدم التنبه له حتى لا يقع الشاعر في بوتقة الأخذ والاتهام.

ولكن الحقيقة التي لم يسلم منها الشاعرأنّه ما ذُكر آنفا من الأشعار وما جاء على شاكلته لا يجد فيه المتلقي صعوبة في الكشف عن المتناصات أو الإمساك بها، فهي مباشرة صريحة مثلث "**تكرار وحدة خطابية في خطاب آخر على شكل عبارات مستقلة في سياق النص وبنيته، ولها حضور فعّال على مستوى المعنى ومقصد القول.**"[1].

ب-التناص القرآني غير الصريح(التلميح):

استيحاء ألفاظ القرآن: وبمقابل التناص الصريح مع القرآن الكريم نجد **التلميح أو ما يعرف بالتناص غير المباشر** بكثرة في شعره ،حيث استمد الشاعر الألفاظ و المفردات القرآنية وبعض المضامين الخفية التي تتوارى بين تراكيبه و ألفاظه تحت أساليب عدة (**كالإشارة و الرمز و الإيحاء**) ،فهو "**لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر، ومندرج في بنيته بشكل صريح كلي و معلن ،وإنما يشير إليه ويحيل الذاكرة القرآنية عليه عن طريق وجود دال من دواله أو شيء منه ينوب عنه**"[2].

---

[1]- د. مصطفى صالح علي، التناص القرآني في شعر نزار القباني، جامعة الأنبار، مج 19، ع07، تموز 2012، ص240.
[2]- عصام واصل، التناص التراثي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ،ط1، 2011، ص95.

وقد برع أبو تمام في هذا الضرب من الأخذ، حيث نلفيه -في قصائده- يعمد إلى صياغة نصه صياغة جديدة تشير إلى النص السابق بصورة غير مباشرة، وذلك من خلال نقله لمفردة أو عدة مفردات تشير إلى نص سابق أو قصة أو شخصية مذكورة في القرآن وقام الشاعر باستحضارها دون أن يصرح بها مباشرة بل معتمدا على الإشارة والتلميح.

والتلميح في اللغة: بمعنى" اختلس النظر **كألمح**، والبرق والنجم **لمحا لمحًا ولمحانا**، وهو **لامح**، والمرأة من وجهها أمكنت من أن **يلمح** كفعل الحسناء التي تُري محاسنها ثم تخفيها"[1].

والتلميح اصطلاحا: هو أن يشار في فحوى الكلام إلى مثل سائر أو شعر نادر أو قصة مشهورة من غير أن يذكر، ولأن التلميح كان حاضرا بقوة في شعر أبي تمام، ومعبرا تعبيرا صادقا عن تأثره بالقرآن الذي يعد رافدا من الروافد المهمة التي أسهمت في اغناء تجربته الشعرية و تشكيلها، ومن هنا فإن المتتبع لشعره لن يجد كبير عناء في الوصول إلى حقيقة مفادها أن أبي تمام استمد جذور ابداعاته من ثقافة دينية تشربت القرآن لفظا ومعنى ،فجاء شعره ممتزجا بذلك الأسلوب الفريد المعجز في عباراته ومعانيه ، وقد وظف أبو تمام التلميح بطرق مختلفة مما منحه حرية أكبر في استثمار معاني القرآن .

ومن أمثلة هذا التناص الخفي في شعر الشاعر استيحاءه لبعض ألفاظ القرآن ومعانيها وتضمينها في شعره بطريقة بارعة إلى درجة أنه لا يمكن الفصل بين المقتبِس والمقتَبَس منه ولا يحيلنا إليه -في أغلب الأحيان- إلا بعض الشذرات المختبئة بين شظايا القصيدة الشعرية والتي وردت في شكل ألفاظ مقتبسة من القرآن أو رموز تحيل إلى قصص قرآنية أو أخذ صور فنية واردة فيه.

1-التلميح بواسطة اللفظ القرآني: ومن أمثلة ذلك قول **أبي تمام مادحا** محمد بن يوسف في قوله : **لبِسْتُ سِواهُ أقْوامًا فَكَانُوا كَماَ أغْنَى التَيَمُمُ بالصَعِيدِ**.[2]

---

[1]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة **لمح**.
[2]- ديوان أبي تمام،ج2، ص255.

وهنا يصور أبو تمام عطاء وكرم ممدوحه الذي لم يجد له نظيرا في عصره ،وقد سبق وأن اضطر إلى اتيان غيره ولكنه لم يجد ما أحب فاقتنع بالأقل منهم كالذي يقتنع بالتيمم إن لم يجد ماءا يتوضأ به، فالقلة أفضل من العدم وهو بذلك قد لمح إلى **قوله تعالى** الذي يسر لنا التيمم للصلاة في حال فقدان الماء" **فلم تجدوا ماءا فتيمموا صعيدا طيبا**"[1]، فقد وظف معنى الآية وبعض ألفاظها المنحصر في كون التيمم بالصعيد يُمَكِنُنا من آداء الصلاة كما استغنى الشاعر بعطاء الممدوح رغم قلته.

ومن نماذج التناص الخفي (غير الصريح) قول **أبو تمام في قصيدة يمدح فيها المعتصم :**

مسْتَيْقِنًا أنْ سَوْفَ يَمحُـــو قَتْلَهُ ماَ كانَ منْ سهْو ومنْ اغْفاَلٍ

مثْلُ الصَلاَةِ إذا أُقيِمَتْ أُصْلَحَتْ ماَ قَبْلَهاَ منْ سائِـــر الأعْماَلِ[2].

تيقن الشاعر أن المعتصم بقتله لبابك سيمحو الله عنه كل سهو واغفال أي أنه اعتبر القتل هنا لا بمثابة كفر بل العبادة التي تكفر عن ذنوبه لأنه كان رجلا مفسدا وشبه فعله بالصلاة إذا أُقيمت كفرت عن كبائر الذنوب والأعمال السيئة وهو ما سبق أن أكده **الله تعالى** :"**وأقم الصلاة طرفي النهار وزلفا من الليل إن الحسنات يذهبن السيئات ذلك ذكرى للذاكرين** "[3]، فالملاحظ أن الشاعر احتفظ بدلالة النص القرآني التي تؤكد على ضرورة التشبث بالصلاة وأضاف إليها دلالة تنسجم مع مضمون نصه.

ومن نماذج التناص غير الصريح بيت **أبي تمام** الذي انصهر مع القرآن الكريم، يقول مادحا أبا الحسين محمد بن الهيثم ومبررا اسرافه:

له خلُــقٌ نَهَى القُـــرآنُ عَــنْهُ وذاكَ عَطَاؤُه السِرْفُ البِدَارُ

ولم يَكُــنْ مِنْــكَ اصْرارٌ وَلَكِنْ وتَمَادَتْ في سَجِيَتِهَا البِحَارُ.[4]

---

[1] -سورة النساء، الآية 43.

[2]- أبي تمام، ديوانه،ج2، ص63

[3] –سورة هود، الآية114.

[4]- أبي تمام، ديوانه، ج2، 157.

وأراد بالخلق المنهي عنه في القرآن التبذير والإسراف الذي اتصف به الممدوح(**عطاؤه السرف البدار**) أي اسرافه في العطايا وتجاوزه في بسط اليد وأورده على سبيل المبالغة في المدح ليبين مدى اتصاف ممدوحه بالكرم وهو وإن لم يفصح عن قوله تعالى صراحة إلا أنه لمح إليه بلفظ **التبذير و الإسراف** المذكورين في **قوله تعالى**: "ولا تبذر تبذيرا إن المبذرين كانوا إخوان الشياطين"[1].

وفيه إشارة إلى **قوله تعالى** أيضا:" **ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين**"[2]

وهو لم يقصد بفعله هذا الإصرار و التمرد عن طاعة الله تعالى ومخالفة أوامره ولكنها صفة جبل عليها حتى أصبحت بالنسبة له عادة ،والعادة لا يمكن مفارقتها والملاحظ أنه لم يعبر عن المنهي عنه بأسلوب النهي والتحذير كما ورد في القرآن الكريم حيث وظف آداة النهي (لا) للدلالة على ضرورة الابتعاد عن التبذير ولكن الشاعر أراد أن يشرد ذهن القارئ عن أسلوب الآية بتوظيفه لنفس الصيغة ولكن بصورة فنية ينعدم فيها النهي و التحذير ،و رغم الصياغة الفنية الجديدة إلا أننا يمكن أن نلمح التداخل النصي مع القرآن الكريم بسهولة لأنه لم يعتمد في بيته هذا على التعقيد وتوظيف التعابير المجازية .

ومن الأبيات التي حاول من خلالها الشاعر تحوير وتوسيع الفكرة القرآنية واثرائها بمكونات و عبارات جديدة لتكوين نص شعري جديد قول **أبي تمام مادحا اسماعيل بن شهاب :**

قَدْ سَقَتْنِي الأيامُ مِنْ يَدِهَا سُمًا لفَقْدِي لَهُ بِكَأْسٍ دِهَاقٍ.[3]

وفي هذا البيت حاول الشاعر أن يستوحي سياق النص القرآني الوارد في سورة النبأ ليسقطه على نصه الشعري والمتمثل في **قوله تعالى**:" **إن للمتقين مفازا، حدائق وأعنابا،**

---

[1] -سورة النساء، الآية27.

[2]- سورة الأعراف،الآية31.

[3]-. أبي تمام، ديوانه، ج2، 448.

وكواعب أترابا، وكأسا دهاقا، لا يسمعون فيها لغوا ولا كذبا"[1]، لإثرائه بدلالات جديدة تبهر المتلقي ولا يتنبه إلى النص القرآني، فإذا ما بحثنا في العلاقة التي تربط البيت الشعري بالكأس الدهاق نجدها مبهمة ومتباعدة، لأن الكأس الدهاق في الآية هي الكؤوس المملوءة بالشراب الصافي التي تمطرها سحاب الجنة على أهلها[2] ، ويوحي ذلك إلى مدى رحمة الله بعباده وتذكيرهم بالخيرات اللامتناهية التي أعدها للمتقين في جنات النعيم إذ يعيشون حياة رغيدة ويأكلون مما لذ وطاب، ولكننا سنتساءل حتما هنا ما علاقة هذا المعنى ببيت الشاعر وهو مادح؟

إن القراءة المتأنية للبيت تكشف لنا أن الشاعر يتأسف عن حاله ويعيش حياة قاسية إلى درجة الشعور أن أيامه تُسْقى بالسم واليأس وكل ذلك نتيجة بعده عن ممدوحه وفراقه له ،بعدما كان يعيش تحت بساطه عيشة رغيدة وللتعبير عن ذلك أشار إلى المعنى بتركيب **الكأس الدهاق** وأوردها أبي تمام ليرمز إلى النعيم الذي كان يتمتع به، فدلالة الكأس في النص القرآني توحي **إلى الامتلاء وتعدد الخيرات** بينما الدلالة في البيت الشعري أوردها على سبيل التضاد ، **فأوحى الامتلاء إلى الشعور بالضيق و الحزن والفقر وزوال النعم بعدما كانت مترعة ومتفاقمة فدلالة الامتلاء وردت في بيت أبي تمام سلبية،** وما نرومه أن الشاعر برع في توظيف دلالات النص القرآني واقحامها في شعره بواسطة التلميح والرمز بطريقة خفية تستفز ثقافة المتلقي بل وتبهم ذاكرته ،ولا يصل إليها إلا بعد طول تفكير و تدبر ،ومن هنا ندرك أن اقتباسه من القرآن كان بهدف التوظيف و التزيين والسمو بنصه إلى مرتبة النص النموذج.

وتتمرأى لنا أيضا بجلاء ظاهرة الاستيحاء أو التناص الغير المباشر في قوله وهو بصدد شكر خالد بن يزيد الشيباني على معروف له:

لا شْكُرنَكَ إنْ لَمْ أُوتَ مِنْ أجَلِي شُكْرا يُوافِيكَ عَنِي آخِرِ الأَبَدِ

وإنْ تَوَرَدْتُ مِنْ بَحْرِ البُحُورِ نَدًى ولَمْ أنَلْ مِنْهُ إلاَ غُرفَةً بِيَدِي.[3]

---

[1] –سورة النبأ، الآية58.

[2]- ابن الكثير، تفسير القرآن الكريم، مج14، ص235

[3]- أبي تمام، ديوانه، ج2، ص87..

ولعلنا في هذا الشطر نلمح من خلال عبارة **(إلا غرفة بيدي)** أنه يحيلنا إلى **قوله تعالى** :" **إلا من اغترف غرفة بيده فشربوا منه إلا قليلا منهم"**[1] والآية بصدد الحديث عن طالوت ملك بني اسرائيل حين خرج بجنوده والذين آمنوا به وقال لهم (إن الله مبتليكم) أي مختبركم بنهر فمن شرب منه فلا يصحبني أبدا ومن لم يطعمه -رغم عطشه- فهو مني ،ومن اغترف أي ملأ يده بغرفة ضئيلة من الماء فلا بأس عليه ،وذكر ابن العباس أن من اغترف منه بيده روي، ومن شرب منه لم يرتو[2] .

وقد أشار الشاعر إلى الآية من خلال استيحاءه لمعنى الاغتراف **(غرفة بيدي)** والغرفة شرحها ابن منظور بالمرة الواحدة وإذا ما تأملنا معنى البيت نلفي أن الشاعر بين مدى امتنانه لممدوحه، وأكد أنه سيشكره طوال عمره شكرا يوافيه عنه إلى الأبد ،رغم قلة عطاء الممدوح له مقارنة بكنوزه الطائلة وهو المعنى المتجلي في قوله:

(تَوَرَدْتُ مِنْ بَحْرِ البُحُورِ نَدًى ولَمْ أنَلْ مِنْهُ إلاَ غُرفَةً بِيَدِي).

ومن هنا ندرك أن أبي تمام لم يستدل على الرزق الضئيل بلفظ القلة بل رمز إليها بلفظ قرآني يحمل صورة فنية متقنة تجلت في لفظ الامتلاء ،امتلاء اليد بالماء القليل مرة واحدة لا غير كالممدوح الذي لم ينل منه إلا عطاءا ميسارا ،وهنا يتجلى لنا بوضوح مدى مقدرة أبا تمام الابداعية على اقتباس الصور والتراكيب القرآنية واقحامها في شعره بواسطة الرمز مع تماثل وائتلاف بين المعنيين يبهر المتلقي و يعجزه عن استخراج مواطن الابداع من الأخذ أو التداخل النصوصي ،لأن أبا تمام لكثرة محفوظاته ومتانة معجمه اللغوي لم يعتمد على توظيف الأفكار المتداولة والمألوفة للتعبير عن مكنوناته ومشاعره بل كان يغوص في المعاني فيستوحيها ويستخرجها ،وتشيع في قصائده الصور المركبة والمعقدة بحيث يصبح المجرد محسوسا ،ولكن هذه القدرة العظيمة على النفاذ إلى المعاني واستحضارها لا تعتمد فقط على الذهن الوقاد، بل إن هذا الذهن أخذ مواده

---

[1]- سورة البقرة ،الآية، 248.

[2]- ينظر ابن الكثير ،تفسير القرآن العظيم،(تفسير سورة البقرة)،مج2،ص424.

من تلك الثقافة الهائلة التي تهيأت للشاعر وهو ما أكده محمد بن يزيد المبرد قائلا: **"ما سمعت الحسن بن رجاء ذكر قط أبا تمام إلا قال: ذلك أبو تمام ،وما رأيت أعلم بكل شيء منه"**[1].

وما يمكن التسليم به أن أبي تمام لا يعالج إلا ما دق من المعاني و الألفاظ ،بل يحفل بأي عبارة يسمعها وكانت عميقة الدلالة ،موحية الإشارة ،فيعمد إلى تضمينها وتوسيع فكرتها ليركب صورا فنية لا حصر لها ،ولهذا نلفيه يستوحي الكثير من التراكيب القرآنية الغامضة والأغراض الخفية التي كان يطلبها بكلفة ويأخذها بقوة ويقحمها في شعره ،فتبدو جافية جلفة يغلب عليها التكلف والتصنع، وهو ما أكده **ابن رشيق** حين رأى **" أن حبيبا يذهب إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه ، مع التصنيع المحكم طوعا وكرها، يأتي للأشياء من بعد و يطلبها بكلفة ويأخذها بقوة"**[2].

2- التلميح باستيحاء الصور القرآنية:

وتجلى ذلك في أخذ الصور القرآنية الواردة في النص القرآني وتوظيفها في قصائده الشعرية ليخرج عن المألوف ،ويبرز المعنى للمتلقي في صورة خيالية وأكثر وضوحا وقداسة، ومن الأمثلة الدالة على ذلك اقتباسه **لصورة أصحاب الجحيم** التي أوردها ليصور فعل ممدوحه بأعدائه وما آل إليه مصيرهم أثناء الحرب ضده يقول:

قَسَمْنَاهُم فَشَطْرٌ للْعَوَالِي وآخَرُ في لَظَى حَرْقِ الوَقُودِ

كَأَنَ جَهَنَمَ انْضَمَتْ عَلَيْهِم كلاَهَا غَيْرُ تَبْديلِ الجُــلود.[3]

وصف أبو تمام مصير أعداء ممدوحه أثناء الحرب، فشطر منهم قتلوا شنقا و البعض الآخر تم حرقهم بالوقود ،فتفحمت أجسادهم واختفت من شدة الحرق كأنهم وُضعوا في نار جهنم ،وللدلالة على قوة النار الملتهبة أثناء الحرب والتي أُحرق بها هؤلاء الذين

(1) –الصولي، أخبار أبي تمام،ص172.(2)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص130

(3)- أبي تمام، ديوانه، ص39 .

تحولوا إلى شظايا محترقة وزهقت أرواحهم ،أما أهل جهنم كلما نضجت جلودهم استبدلوها بجلود أخرى بيضاء[1] ،وهي الصورة التي اقتبسها من **قوله تعالى**:" **كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلوداً غيرها**"[2]، وهي الصورة التي لا يمكن لعقل بشري أن يبتكرها، بل هي من صور القرآن المعجز والتي اختص بها الله تعالى فقط.

ومن ذلك أيضا قوله:

صافي الأَديم كَأَنَمَا أَلْبَسَتْهُ مِنْ سُنْدُسٍ بُرْدًا وَمنْ اسْتَبْرِقِ.[3]

واستوحى هذه الصورة من **قوله تعالى**:" **عاليهم ثياب سندس خضر واستبرق**"[4]، وهي الآية التي أخبرنا الله فيها عن أهل الجنة ،وما هم فيه من النعيم المقيم وما أصبغ الله عليهم من الفضل العميق ذاكرا لباس أهل الجنة كالسندس الذي يُقصد به رفيع الحرير ،واستبرق أي فيه بريق ولمعان واستلهم أبو تمام صورة أهل النعيم في الجنة ليصور فرسه مبرزا شدة اعجابه بصفاء أديمه وجماله ،وهو بوصفه هذا خرج عن طريقة الشعر المألوفة في الشعر القديم.

ومن الأبيات التي استوحى فيها الصور المجسدة في القرآن الكريم قوله:

يُرَى فِي كُلِ وَادٍ أَنْتَ فِيهِ بِلُؤْمِكَ سَائِـــرًا أَبَدًا يَهـــيمِ[5].

وهو يشير في ذلك إلى **قوله تعالى**:" **و الشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ،وأنهم يقولون مالا يفعلون**"[6]،ويقصد الله تعالى الشعراء الذين يتبعهم السفهاء ،وقد نزلت على رجلان كانا في عهد الرسول (صلعم) أحدهما من الأنصار و الآخر من قوم آخرين وهما يتهاجيان، فكان مع كل واحد منهما غواة من قومه (يتبعهم الغاوون) وهم السفهاء فنزل قوله تعالى[7] ،وليس المراد بقوله(ألم تر أنهم في كل واد يهيمون) أنهم

---

(1)- ابن الكثير ،تفسير القرآن، سورة النساء، مج4، ص121.
(2) -سورة النساء، الآية56
(3)- ديوان أبي تمام،ص312.
(4)- سورة الإنسان، الآية21.
(5)- ديوان أبي تمام،مج2، ص370
(6)- سورة الشعراء، الآية 224،226

(7)- ينظر تفسير ابن الكثير، سورة الشعراء، مج10، ص385.

يتنقلون في أودية متعددة ، بل المراد منه أنهم في كل لغو يخوضون ،فهم يهيمون في الكلام اللاواقعي ولا يهتدون إلى سبيل معين ،بل يبحرون في فيافي الغرابة ،ويتيهون في تيه المجون ومسالك الغي و الضلال، واستثمر الشاعر صورة الشعراء الهائمين في أودية الضلال ليرسم للقارئ لوحة المهجو في تقبيحه والتشنيع به، وجعل شعره حيثما سمع لئيما كلؤم وشؤم المهجو.

ومن هنا ندرك أنه إذا كان سر الاعجاز القرآني في كونه لا يعبر عن المعنى باللفظ المباشربل يبدع في رسم الصورة ليعجز قارئه ،فإن شأن أبي تمام كذلك ولهذا حرص على تقليده والتقيد به في أشعاره .

الخاتمة:

إن القارئ للفكر النقدي العربي يتبين له أن العرب عرفوا الكتابة التناصية تنظيرا وإنجازا في أشكال مختلفة ،فخلفوا آثارا قيمة في موضوع العلاقة النصية، وهي تضاهي في كثير من الأحيان آراء كبار النقاد في العصر الحديث حول نظرية التناص، ذلك أن النقد القديم مارس مفهوم التناصية بأشكال مختلفة واصطنع لذلك مصطلحات كثيرة ،وأسهم باقتراحات تعد المبادئ الأساسية لها، وهو ما تبين لنا من خلال تتبعنا للمسار التاريخي للسرقات الشعرية، ولعل أهم النتائج التي يمكن إقرارها بعد بحثنا المضني لهذه القضية النقدية :

- أن القول بالسرقة داء قديم,فقد برزت ملامحها منذ العصر اليوناني و ادعوا أن الأدباء ليسوا إلا مقلدين للسابقين,ثم تبلور استخدامه في العصر الجاهلي بصورة متسترة تذبذبت بين الأخذ والاجتلاب دون الإفصاح عن لفظ السرقة علنية,وهو أمر لم يسلم منه حتى مبتدع المعاني امرئ القيس, حيث ادعوا أن البكاء على الأطلال قد سبق إليها ابن خدام,وما إن احتدم الصراع بين القدماء و المحدثين في العصر العباسي حتى تفشت هذه الظاهرة كالداء المعدي,فألفت حولها العديد من الكتب النقدية **كسرقات أبي نواس و سرقات الشعراء وسرقات البحتري من أبي تمام** , فالظاهر أنها قضية لم يسلم منها أي شاعر سواء أكان مبتدعا أو مقلدا و اتخذت كوسيلة لتضليل الشاعر المحدث,و لهذا ارتأينا أن نستقصي سرقات أبي تمام لنبين أن الشاعر مهما بلغ ذروة الإبداع والتصنيع وصقل أشعاره بأجود الصور الفنية,إلا أنه لا يملك أن ينفك نهائيا من ربقة أشعار الغير, و يتعثر في السطحية والاجترار من الشعراء الأقدمين, فأبي تمام بقي أسير قراءاته السابقة التي شحنت قريحته الإبداعية,لنقر أن كثافة النص الشعري لا يمكن أن تمنعه من الانفتاح على الآخر,و لا يحول دون إدراجه في سياق ثقافي و شعري يزيده عمقا و سعة.

- ولعل تفطن النقاد العرب لهذه الظاهرة منذ الزمن الغابر، هو ما جعلهم يفرضون على الشعراء حفظ العديد من القصائد وبمجرد ترسخها في أذهانهم يطلبون منهم نسيانها ،وركحا لهذا ألا يعد تشريعهم هذا مخرجا- وإن كان ضيقا- للنجاة من التقليد و سهام الطعن ،لأن تحريض الذات على النسيان يجعل الذاكرة نظيفة من كل محفوظ ولكن مثل هذه الملاحظات البسيطة و الهامة في الآن ذاته لم يهتم النقاد العرب بالبحث فيها و ترسيخها بل بقيت مجرد آراء شاردة في الكتب الأدبية والنقدية بصفة عامة، وما نلحظه أنه لم يتم التطرق لمثل هذه الآراء بشكل جدي إلا في القرنين الثالث و الرابع هجري، حيث حاول بعض النقاد الملتزمين كالآمدي و الجرجاني و العسكري تبرئة الشاعر من السرقة ،فأشاروا في مؤلفاتهم إلى مواطن الأخذ الحسن و السيء ،بل عدوا النماذج الشعرية المتضمنة لبعض ثنايا النصوص المندثرة سواء من حيث ألفاظها أو معانيها والمتناصة ، معها شكلا من أشكال الأخذ الحسن.

- و إذا ما سلمنا بحقيقة الفكرة السابقة -أن السرقة داء قديم-فإنه لمن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون فيها من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا الآن في مظهر مكتس بالحداثة,و هي في حقيقتها لا تعدو أن تكون مجرد غصون استقت جذورها من تراثنا النقدي العربي مع اختلاف بارز في المصطلح و الإجراء, و لأن دراستنا تستوجب علينا معالجة تطور هذا المصطلح النقدي ،فجلي بنا في هذا المقام أن نسلط الضوء على موضوع التناص كمصطلح ألسني حديث شاع في النقد الغربي,فاتضحت معالمه مع **باختين** و **جوليا كريستيفا و رولن بارث** الذين اعتبروا التناص (مجمعا للنصوص)أو جيولوجيا كتابات- على حد تعبير بارث -فكل نص يعتمد على تحويل النصوص السابقة و تمثيلها في نص مركزي يجمع بين الحاضر و الغائب, فتعددت المصطلحات الدالة على التناص من **ميتناص والتفاعل النصي والتقاطع النصي و المتعاليات النصية**، وما إن تبلورت هذه النظرية الغربية,سارع النقاد العرب لإيجاد بديل لها في التراث العربي ,فوجدوا ضالتهم في السرقات الأدبية ,و بالغ بعضهم في الربط بينهما إلى حد القول أن العرب عرفوا التناص و أسهبوا في تحليله,و لكن ما نرومه غير ذلك, لكون العرب اتخذوا

السرقة كمصطلح ذو مدلول سلبي, يوحي في سمته المادية إلى السطو و اللصوصية و أقحموه في الأدب للدلالة على ضعف القدرة الإبداعية لدى الشعراء,في حين يوحي مصطلح التناص للتداخل النصوصي الواقع نتيجة ترسب القراءات في ذهن المبدع.

و ركحا لما سلف يمكن الإقرار أن السرقة ليست مرادفا تاما للتناص,لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها التناص ,لكونه اعم اتكأ على أرضية تدوين النصوص ,أما السرقة اخص تدرس الجزئيات-سواء في اللفظ أو المعنى -و اعتمدت على الرواية و المشافهة,فهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي و يراعى فيها أسبقية الشاعر ,و ادعاء أحقيته في الإبداع , في حين يتجلى التناص كصفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتحاور فيه الحاضر مع الماضي.

ولا عجب والحال على ما ذكرنا,أن يشكل النص القديم السمت المحدد لما يجب أن يكون عليه,حتى يوسم بالشعرية,فعلى المبدع أن يقوم بعمل مزدوج أثناء إبداع نصه الشعري, إذ يمارس الإبداع و التذوق في آن واحد فيكتب النص و يحدد مدى مطابقته للنص الأصلي (القديم)و بهذا يكون هذا الأخير نموذج للمحاكاة, و عليه فلن يكتب للنص المحدث الكمال مهما أتقن لأنه لا يتجاوز كونه نسخة, و النسخة لا تبلغ الأصل أبدا مهما أتقن صنعها,و ما نلحظه أن فكرة التناص لم تحصر نفسها في بقايا التقليد و المحاكاة-كالسرقات الشعرية -بل جعلت الأديب يتطلع للنصوص الأخرى من خلال قراءاته ولما تسول له ذائقته بإبداع هذه النصوص التي لا تعدو أن تكون نسخة مزخرفة من شظايا النصوص الغابرة بارزة في إبداعه بوجه جديد, فإذا مر على الجاهل بدا له مبتكرا و إذا ما مر على الحاذق بالنقد تجلت له مواضع الأخذ بارزة,فمسار السرقات الشعرية متشعب و مستعصي وليس كل من اقتفى أثرها أدركها,باعتبار أن الشعر العربي اتسع عبر الزمان و المكان فلم يعد ممكنا من الوجهة العملية متابعة كل الشعراء و النصوص لمعرفة مصادر أفكارهم معرفة يقينية,بالإضافة إلى كون أجناس الأدب توسعت فلم تعد تقتصر على الشعر وحده, بل امتدت إلى الكتابات السردية و غير السردية, و لم يعد الشعر يمثل في -الحقيقة-إلا أحد هذه

الأجناس رواجا بين القراء ،فباتت نظرة النقاد العرب للتناص تنحصر في كونه سرقة شاعر من شعر آخر بكل ما يتضمنه معنى السرقة من رذيلة أخلاقية فنية, و أدركوا أنه شيء لا مفر منه في كل الإبداعات الأدبية,على حد تعبير, Jean Giraudoux أن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب .

وتجدر الإشارة إلى أن النقاد الغربيين الذين تطرقنا إلى تحديد نظرتهم حول نظرية التناص لم يستقوا آرائهم من الهباء بل كانت لهم قاعدة رصينة القواعد و الأسس المدعمة بالشواهد, ولهذا حاولنا جاهدين ربط جسور التواصل ما بين السرقات الشعرية القديمة و الدراسات التناصية الحديثة, بإبراز الآراء النقدية المتعلقة بكل نظرية, لترسخ لدى القارئ فكرة أن القضايا النقدية العربية و الغربية-السرقات الشعرية أو التناص -مهما تعددت مسمياتها إلا أنها تصب كلها في مصب واحد تجزم كلها على فكرة أن التراث الشعري هو ديواننا, وكل إبداع هو عبارة عن نصوص تراثية تشتتت شظاياها ولكنها لم تندثر بل بقيت عالقة بذاكرتنا على شكل فلاشات مشتتة بطريقة عشوائية, وعند حشد الأديب لقريحته لإنتاج نصه تمتزج تلك الرواسب التراثية بخياله فيراه الأديب أنه إبداع جديد,في حين يتجلى للناقد معالم الأخذ والإقتباس.

- ولعل الشيء الذي يمكن إقراره أثناء دراستنا التحليلية حول نظرة الآمدي لسرقات أبي تمام ،أن الشاعر بالرغم من إغارته لبعض المعاني الشعرية إلا أنه شهد له -في بعض المواطن- بالإبداع.

فمما لا شك فيه أن هذا الشاعر يمثل عمدة في مجال الإبداع الشعري العباسي لا يشق له غبار ،لقد تفرد في السياقة الشعرية و استرفد له روافد شتى، قرآنا وحديثا و أخبارا ،فضلا عن حمولات لا تحصى من محفوظا ته الشعرية من خلال قراءته لدواوين العرب المشرقي و المغربي ،الأمر الذي جعل تجربته الشعرية محيطا من الجماليات ،استرفد الينابيع من شتى العصور ،و استمد عصارته الفنية من نسخ أشعار العرب كما صاغها

المتفوقون من الشعراء، فشعره يعد من عيون الشعر العباسي المحدث ،تجلت فيه القعقعة اللفظية والاستعسار المعنوي وطغت عليه الصور البديعية ،فبدا شعره مبهم المعاني لدقة صوره و سرسبيلته الفنية ،و هذا ما يميزه عن أهل زمانه ،فقد تجلت في قصائده قوة البيان والبديع وصعوبة التشكيل و غنائية الأداء وهرموتيكية التجويد و التعبير.

و ما نلحظه من نسخ قرآني في قصائده راجع لتشبثه المتين به ،فقد كان لنزول القرآن تأثير كبير لدى العرب فأدركته العقول و عملت به الصدور ,وانبهرالأدباء بقوة إعجازه فراحوا يرددون ألفاظه و معانيه وينسجونها في أشعارهم ونثرهم خاصة بعد تعلقهم برسالة الإسلام, ولعل تعصب النقاد للقديم جعلهم يدرجون هذه التداخلات النصية مع النص القرآني ضمن السرقات الخفية و خصصوا لها مصطلح الاقتباس وهو ما تسنى لنا إقراره في سرقات أبي تمام.

وما نرومه أن إيماننا القوي بكتاب الله الجليل يجعلنا نجزم أن هذا الكلام القدسي ملك للجميع, لأن القرآن منزل والغاية من تنزيله الحفظ أولا ثم العمل به, وحين نقول الحفظ فإننا نقصد به الترسبات اللفظية التي يخزنها القارئ في بوتقة ذاكرته ,وبمجرد شروعه في الإبداع تقترن تلك الترسبات العالقة مع موهبته و قدرته الإبداعية فتولد نصا جديدا,ومن هنا تتأكد لنا فكرة أن الكلام لاينفذ ومبتدعه هو خالقنا ومسير أحوالنا ودليل ذلك قوله تعالى***":قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربي لنفذ البحر قبل أن تنفذ كلمات ربي و لو جئنا بمثله مددا "*** سورة الكهف (109)فالسبق الأول لله وله فضل الإبداع وليس الشعراء والأدباء إلا تابعين , ولكنهم أيضا لهم فضل التطوير و التجديد, وإذا أخذنا بهذا الاعتبار يمكننا القول أن المعاني مشروعة لسائر الشعراء وبذلك لا يجوز لشاعر أن يدعي أحقيته في امتلاك المعنى.

- ومن هنا ندرك بجلاء أن هؤلاء النقاد قد فهموا معنى الإبداع الحقيقي، غير أنهم لم يرسخوه في مدوناتهم النقدية ،وفحوى مفهومه ينحصر في كون **أن الإبداع الحقيقي يكون بتمثل الأفكار المسموعة أو المطروقة وتجاوز دلالاتها التعبيرية الأولى ، وشحنها**

بإيحاءات و دلالات معنوية جديدة مؤثرة تبث الحياة في قسماتها ، وهي الرؤية التي تجلت لنا في اقتباسات أبي تمام من القرآن الكريم، فلحظنا أن الشاعر رغم محاولته إخفاء تأثره بالبديع القرآني في أشعاره ، إلا أن تداخلاته النصية مع النص المقدس بدت جلية سواء من حيث اللفظ أو المعنى.

- ومن النتائج التي يجدر الإشارة إليها ،أن أكثر مظاهر الأخذ فعالية تتمثل في تشكيل بنيات داخلية في النص قد تميل إلى التماثل و التآلف أو التخالف والتناقض، فقد يكون من أهداف الأخذ توثيق دلالة محددة أو نفيها أو تأكيد موقف وترسيخ معنى، وبالإجمال إنتاج دلالة مؤازرة للنص في حالتي قبوله ورفضه يتم بالتضمين الصريح أو بالتلميح.

ولا يعد الأخذ في هذه الحالة تقنية جمالية إلا بتوفر ركيزتين تعملان في إطار **التعالق** أي علاقة النص بالنصوص الأخرى وفي إطار **التحويل**، وكلاهما يتبلور خلال إبداع نص جديد يتحقق فيه معنى النص الجامع الذي يتداخل مع نصوص عدة تضمن له تفاعلا من نوع خاص نتيجة لما يقوم به المبدع من تعديلات و تحويلات.

وهو ما سبق للنقاد العرب القدامى إدراكه فقد تيقنوا أن ظاهرة الأخذ ظاهرة متداولة في الإبداع ،بل إن صناعة الشعر قائمة على الأخذ والاشتراك في المعاني، وأن الأخذ (التناص) يتحقق عادة في نص المبدع وذلك من خلال ذاكرته إذ لا يمكن لأي شاعر مهما كان أن يتحكم في محفوظاته، حيث تحتاج الذات الشاعرة التي تواجه قوى متعددة -أثناء عملية الإبداع- إلى إمدادات أخرى تقبل بناءا من الذاكرة، إنها إمدادات الشعراء و حضور نصوصهم بإرادتها المزعومة على وعي المبدع، والشاعر نفسه قد لا يتنبه إلى حضورها بل يظن أنها من مكونات إبداعه الأصلي .

- ومن ثم فإن النتيجة التي يمكن أن نرسخها في أذهاننا ،أن المعنى الحقيقي **للنص الجامع (الآخذ)** هو الذي يضمن أبوة النص وقوته الخلاقة، وبالتالي تكون القوة المحركة

لمختلف المتناصات في علاقة صريحة أو مختفية نابعة من قدرة الشاعر على إدخالها في نص حواري على مستوى القيم التعبيرية والدلالية جمعا.

- ومن هنا يتهيأ لنا أن نذهب في غير شطط فنقول أن تردد ظاهرة الأخذ والسرقة أصبح مجالا حيويا لإنتاج الشعرية، بل أصبح سمة أصلية للإبداع الشعري إذ لا يمكن لأي قارئ أن يفهم دلالات النص إلا بعد تفكيك شفراته ورموزه واستدراك مقصده ،ولكن هذا ما لم يتحقق أبدا لدى النقاد القدامى ،حيث نلفيهم يكتفون بسرد مجموع الأشعار المسروقة واستخراجها وطعن الشعراء بها دون تبيان مواضع التداخل أوشرحها وهو ما لحظناه في كتاب الموازنة للآمدي ،إذ نجده يكتفي بذكر الحسن من الرديء دون تعليل، ولهذا تحليلنا لسرقات الشاعرين (أبي تمام و البحتري) لم يتسن لنا إدراك محاسن مآخذهما من قبحها لانعدام الشرح والتعليل من قبل الناقد، في حين تنعكس الصورة بوضوح حينما يتعلق الأمر بالتناص حيث نلفي نقاده يعددون مواطن التداخل النصي في كل قصيدة بالتحليل و الشرح ، وما ذلك إلا لكون السرقة أضبح ينظر إليها باعتبارها مصطلح تهجيني يذم به الشاعر، في حين أن التناص يشير إلى كل أنواع التداخل دون الطعن بالمبدع.

وفي خاتمة بحثنا الشيء الذي نسعى لترسيخه في ذهن الباحث، أنه لا غنى لأي مبدع إلا أن يقع في بوتقة الأخذ و الاقتباس والاجتلاب وما شابه بفعل شعوري أو لا شعوري - بحسب نية المبدع- لكون هذه المداخلة (التعالق النصي) أصبحت بمثابة قانون الإبداع تتم مع كل حالة إبداع نص أدبي جديد ولا وجود للنص البريء الذي يخلو منها ، وأي نص لا يقبل هذه الظاهرة فهو **نص عقيم**، كما يؤكد رولن بارث:"فإن النص الحقيقي هو الذي ينحدر من مدائن الثقافة فلا يحدث قطيعة معها ،وبخلاف ذلك فكل نص أدبي لا يمارس هذه الجدلية فإنه يتهاوى في الضياع لأنه لا يقيم وزنا للأسس الثقافية التلريخية".

قائـــــــــمـــــــة المـــــــــصادر و

المـــــــراجع:

1-الكتاب المقدس، القرآن الكريم، بكتابة ورش.

أ- المصادر العربية القديمة:

2-الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج7، دار الثقافة، بيروت، ط5،1981 .

3-الآمدي, بشر بن الحسن، الموازنة بين الطائيين، ت أحمد صقر ، دار المعارف، 1971 .

4-الآمدي، بشر بن الحسن، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ت محمد محي الدين عبد الحميد، منيل الروضة، 1982 .

5-الأصمعي، عبد الملك بن قريب، كتاب فحولة الشعراء، ت س توري، دار الكتاب الجديد، بيروت،1971.

6-ابن أبي اصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ،ت حنفي محمد، القاهرة، 1963.

7- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الشاعر و الكاتب ت أحمد الجوفي و بدوي طبانة، ط1، مكتبة نهضة مصر ، د ت .

8- ابن الأثير، ضياء الدين، الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان لابن الأثير، تمحمد شرف، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1958.

9-ابن جني، الخصائص، ت محمد علي النجار، الكتب المصرية،1955.

10-ابن خلدون، عبد الرحمان ، المقدمة، دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط5،1967.

11-ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1 وج2، دار الجيل للنشر و التوزيع، ط5، 1981.

12-قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ت الشادلي بويحيى، الشركة التونسية، 1972.

13-ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.

14-ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر ،ت محمد زغلول، المكتبة التجارية ، القاهرة، دت.

15-ابن عبد ربه ،العقد الفريد ، ج5، لجنة التأليف والترجمة، ط2، دت.

16-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ت أحمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، دت.

17-ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ت محمد فضل العجماوي وعباس قطب، ط1، ج8، مكتبة التراث، قرطبة،2001 .

18-ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين، دار المعارف، مصر، 1958.

19-ابن النديم، الفهرست، نشره جوستاف فلوجل، ط5، 1972.

20-الباقلاني، أبو بكر، الاعجاز القرآني، ت أحمد صقر، دار المعارف، مصر، دت.

21-الثعالبي، يتيمة الدهر، ج1، دار الكتب العلمية، القاهرة، دت.

22-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ت عبد السلام هارون، ج1، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ط3، دت.

23-الجاحظ، الحيوان، دار الكتاب العربي، 1969 .

24-الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

25-الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، القاهرة، ط4، 1966 .

26-الجزري، ابن الأثير، جوهر الكنز، ط2، بيروت، لبنان، 1996.

27-الجمحي، محمد ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ت محمود شاكر، 1974.

28-الحاتمي، محمد بن الحسن بن المظفر، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج2، القاهرة، 1963.

29-الحصري القيرواني، أبي اسحاق ابراهيم، زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، دت.

30-الحلبي، ابن الأثير، جوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة)، ت محمد زغلول ، دار المعارف، الاسكندرية، ط2،دت.
31-الخطابي ، بيان اعجاز القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، 1990.
32-ديوان الأعشى، ت محمد حسين، المطبعة النموذجية، دت.
33-ديوان أبي تمام، شرح التبريزي ، قدمه راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.
34-ديوان أبي نواس، ت أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1953.
35-ديوان امرئ القيس، شرحه عبد الرحمان المصطفاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004.
36-ديوان البحتري، ت كامل العسرفي، ج2، دار المعارف، مصر، ط2، دت.
37-ديوان بشار ، ط3، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، دت.
38- ديوان ذي الرمة، ط2، المكتب الاسلامي، بيروت، 1964 .
39-ديوان الفرزدق، ضبطه إيليا الحاوي، دار الكتاب العربي، دت.
40-الزمخشري، محمود بن عمر، أساس البلاغة، شوقي المعري، مكتبة ناشرون ، لبنان، دت.
41-السيوطي ، جلال الدين عبد الرحمان، المزهر في علوم اللغة و أنواعها، ج2، دار احياء الكتب العربية، دت.
42-الصولي، محمد بن يحي، أخبار أبي تمام، ت محمد أمين و محمد عزام، دار الآفاق، بيروت، دت.
43-العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ت البجاوي أبي الفضل، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1971.
44-العميدي، أبي سعد محمد بن أحمد ، الإبانة عن سرقات المتنبي ، ت ابراهيم الدسوقي، دار المعارف، مصر، ط2، 1969.
45-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.

46-القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت محمد ابن خوجة، دار نهضة مصر، ط3، 1986.

47-القزويني، أبو الخطيب، جمهرة أشعار العرب، المطبعة الخيرية، مصر، ط1، دت.

48-المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة و الأدب، ج1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، دت.

49-المرزباني، الموشح، ت علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة ، 1965.

المراجع

العربية:

50-الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1 ،2007.

51-الأزهر الزناد، نسيج النص، 1995.

52-الأخضر جمعي، اللفظ و المعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

53-إبراهيم بن موسى بن جاسر السهلي، أثر شعر المحدثين العباسيين في الشعر الأندلسي، كلية الآداب، جامعة أم القرى، 1994.

54-إبراهيم الجنداري، الرواية والتناص، كلية التربية، جامعة الموصل، دت.

55-إبراهيم الرماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، ط1 ، 1985.

56-إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب و اليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952 .

57-إبراهيم عمار المهاجي، خصائص الشعر في العصر العباسي الأول، دراسة نقدية، دار المعارف، الجزائر.

58-أبو الرضا سعيد، معالجة النقد في كتب الموازنات التراثية، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1989.

59- زيد البيومي ، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان، 2009.
60-أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ج1، القاهرة، 1962.
61-أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم من القرن 5هـ إلى القرن8هـ، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
62-أحمد الزغبي، التناص التاريخي و الديني، أبحاث اليرموك، مج13، ع1990،1.
63-أحمد سالم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2006،1 .
64-أحمد شايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،ط10، 1994.
65-أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة، ط1، 1991.
66-أحمد طه، النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت.
67-أحمد مطلوب، إتجاهات النقد الأدبي في القرن4هـ، وكالة المطبوعات، بيروت، ط1، 1973.
68-أحمد الورديني، البحتري في ميزان النقد، دار الجنوب، تونس،2007.
69-أدهم علي، على هامش الأدب و النقد، دار الفكر العربي ، القاهرة، دت.
70-أدونيس، الثابت و المتحول،الثابت و المتحول، بحث في الابداع و الاتباع عند العرب، الأصول، ج1، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994.
71-أدونيس، الثابت و المتحول، الثابت و المتحول، بحث في الابداع و الاتباع عند العرب، صدمة الحداثة،ج2،ط2،دار العودة،بيروت،1987.
72- أدونيس، الثابت و المتحول، الثابت و المتحول، بحث في الابداع و الاتباع عند العرب، ،تأصيل الأصول،ج3، دار العودة، بيروت، دت.
73-أرسطو طاليس، فن الخطابة، ت عبد الرحمان البدوي، النهضة المصرية ، القاهرة،1959.
74-أفرام البستاني، الشعر الجاهلي شأنه و فنونه (بحث أدبي انتقادي)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،1967.

75-أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار القلم للملايين، لبنان، ط17، 1989.
76-بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي ، دار المريخ للنشر، الرياض،1984.
77- بدوي طبانة، أبو هلال العسكري و مقاييسه البلاغية، مطبعة أحمد محيمر، ط5، 1952
78- بدوي طبانة ، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، دت.
79- بدوي طبانة ، الشعراء المحدثون في العصر العباسي ،نهضة مصر ، القاهرة.
برولكمان، تاريخ الأدب العربي،ج2، ت عبد الحليم النجار، دار المعارف،ط2،دت.
80-بهجت مجاهد، التيار الإسلامي في العصر العباسي،اليرموك،1994.
81-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
82-جرجوز مهى، ما بين الأدب المقارن والتناص، بيروت، ط1، 2008.
83-جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، علق عليه شوقي ضيف، ج1، دار الهلال، القاهرة، دت.
84- جمال حسني ، صورة النار في الشعر المعاصر (التناص الشعري)، دار العلم و اليمان.
-86حسام أحمد فرج، نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص الفكري)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005.
87-حسن الطبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، ط2، 1998.
88-حسين درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
89-حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، ط1، دار النهضة، بيروت، 1982.
90-حمادي اسماعيل خرباص، الموازنة منهجا نقديا قديما وحديثا، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1989.

91-حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم،دارالجيل، بيروت، لبنان،دت
92-زكريا إبراهيم، مشكلة الفن ، دار المعارف، بيروت، دت.
93-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2009.
94- سعيد يقطين، النص المترابط إلى جماليات الإبداع، المركز الثقافي، بيروت،2005.
95- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي"النص و السياق" ، المركز الثقافي.
96- سناء خضر، فلسفة الفن، دار الفكر العربي، دت.
97-السيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر،ط6، 1990.
98-شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الآداب، الكويت،1993.
99-شكري المبخوث، جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي،ط1،بيت الحكمة ،تونس، 1993.
100-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول،ج1،دار المعارف،القاهرة،ط6، 2004.
101-شوقي ضيف، فصول في الشعر و النقد، دار المعارف،مصر،1981.
102-شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مكتبة الدراما الأدبية، دار المعارف،1979.
103-شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، ط5، 1996.
104- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصرفي العصر الجاهلي، ج1، دار المعارف،2003.
105-صلاح فضل، بلاغة الخطاب، عالم المعرفة، الكويت.
106-صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سميولوجية في شعرية القصيدة،ط2، القاهرة، 1995.
107-صابغ توفيق، أضواء جديدة على جبران، منشورات الدار الشرقية للطباعة، بيروت،لبنان،1966.

108-طه حسين، حديث الأربعاء، ط3،دار المعارف، 1981.
109-طه حسين، حديث الشعر والنثر،ط2، دار المعارف، 1983.
110-طه حسين، حصاد ونقد، دار العلم للملايين،ط2، 1973.
111-فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث والنقد والناقد، دار المعرفة،ط5، 2003.
112-عباس العيساوي، في العلاقة بين الماركسية و مدرسة باختين، دار المعرفة، 1994.
113-عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978.
114-عبد الجبار المطلبي، دراسات في الأدب الإسلامي والأموي، مؤسسة الثقافة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 2007.
115-عبد الحميد الكعبي، الحركة النقدية حول شعري البحتري وابن الرومي، جامعة البصرة، دراسات وبحوث،أكتوبر2010.
116-عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، 1960.
117-عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت،دت.
118-عبد الفتاح الصعيدي، الافصاح في فقه اللغة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1964.
119-عبد الفتاح كيليطو، الأدب و الغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1979.
120- عبد القادر هني ،في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي ،ديوان المطبوعات الجامعية ،بن عكنون ، الجزائر ،. 2000
-121 عبد القادر هني، نظرية الابداع الأدبي في النقد العربي القديم،دار المعارف،ط3، دت.
122-عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد، دار السياب،ط1، 2008.
123-عبد الله بن أحمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992.
124-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي،ط2،المغرب.
125-عبد المتعالي الصعيدي، زعامة الشعر الجاهلي بين امرئ القيس وعدي بن زيد، المطبعة المحمودية ،القاهرة، 1984.
126-عبد المعطي محمد، جماليات الفن، دار المعرفة، الاسكندرية، 1994.

127-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه،2007.

128-عبد المنعم خفاجي، الأصالة والتجديد في الشعر العربي، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1982.

129- عثمان موافي ، دراسات في النقد العربي ،دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر.

130-عثمان موافي ، الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي القديم تاريخها و قضاياها ،مؤسسة الثقافة العربية.

131-عزالدين اسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية و الفن، دار المعارف، ط2، 1980.

132-عزة حسن، شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دمشق، 1968.

133-عدنان قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في أصالة الشعر، دار المعارف،دت.

134-علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشرق، مكتبة الشباب ، القاهرة، دت.

135-علي مصطفى صبح، في النقد الأدبي، يناير، 2000.

136-عبد الهاوي عقبة، ملامح نقدية في الأدب العربي،ج2،القاهرة،دت.

137- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990.

138-محمد تحريشي، أدوات النص، اتحاد الكتاب العرب، دت.

139-محمد حسين، الأعرجي، الصراع بين القديم و الحديث في الشعر، القاهرة، دت.

140- محمد زغلول ، تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى القرن العاشر هجري ،مكتبة النهضة ،مصر.

141-محمد زكي لعشماوي ،قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ،دار النهضة ، بيروت ،لبنان

142-محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية، 1995 143-محمدعبد المنعم الخفاجي، الحياة الأدبية بعد ظهور الاسلام، دار الجيل، بيروت،1990.

144-محمد علي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان و التبيين للجاحظ، راجعه ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998.

145-محمد مرتاض،النقد الأدبي القديم في النقد العربي،اتحاد الكتاب العرب، 2000.

146-محمد مصايف، دراسات في النقد و الأدب، دار المعرفة، 2001.

147-محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب ، مترجم عن لانسون و ماييه ،نهضة مصر ، القاهرة ،. 1996

148-محمود الربداوي، الحركة النقدية حول أبي تمام، دار الفكر، بيروت.

149-محمود السمرة، القاضي الجرجاني الأديب الناقد، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1966.

150-محمود شاكر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني، ط1، 1997.

151-مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن 4هـ، بيروت، 2001.

152-مصطفى السويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، 1970.

153-مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مكتبة الايمان، ج2، 1997.

154-مصطفى الصاوي، معالم في النقد الأدبي، منشأة المعارف الاسكندرية، دت.

155-مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، 1982.

156-النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، 2000.

157-الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.

158-دراسات في النقد و الأدب، دار الأندلس، ط3، بيروت، لبنان، 1983.

159-مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي ، المكتبة الانجلو المصرية ،. 1958

160-مطلوب سالم، دراسات بلاغية و نقدية ،دار الرشيد للنشر ،2010

161- عباس حسين العيساوي، في العلاقة بين الماركسية ومدرسة باختين، دار المعرفة، 1994.

162-كمال غنيم، عناصر الابداع الفني،ط1،القاهرة،مصر، 1998.

163-لويس عوض ،فن الشعر لهوراس، الهيئة المصرية للكتاب، 1988.

164-منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان،ط1، 1985.

165-هواري بلقاسم، الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، مختبر السيميائيات، وهران، 2000.

المعاجم العربية:

166-ابن فارس، مغجم مقاييس اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق ، دت.

167-ابن منظور، لسان العرب المحيط، اعداد عبد الله الغلايلي ويوسف الخياط،مج1،دار لسان العرب، بيروت،دت.

168-أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار المعرفة، دت.

169-إنعام عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة و البديع والمعاني والبيان، دار الكتب العلمية، دت.

170-التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ج5، مطبعة خياط، بيروت، دت.

171-الجوهري،اسماعيل ابن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، ت عبد الغفور العظار، ج5، دار العلم للملايين، بيروت،دت.

172-الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، مكتبة الميراث، ط2،دت.

173- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، 1974.

174-معجم مراصد الاطلاع على أسماء الأمكنة و البقاع وهو مختصر معجم البلدان لياقوت الحموي، ت محمد البجاوي،ج2، دار احياء الكتب العلمية، مصر، 1981.

الكتب المترجمة:

175- تادييه جان ،النقد الأدبي في القرن 20،ترقاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

176-تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوث، دار توبقال، المغرب، دت.

177-ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية، بيروت، ط2، 1996.

178- جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي ،دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

179-جيرار جينات، من البنيوية إلى الشعرية، ترعقبان السيد، دت.

180-ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، تر محمد برادة، القاهرة،1987.

181-شعرية دوستوفسكي، تر محمد البكري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.

182-رولن بارث، نظرية النص، تر محمد خير البقاعي، القاهرة، دت.

183-مجموعة مؤلفين، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر أحمد المديني،ط2،دت.

184-وليم راي، المعنى لأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر ديوئيل عزيز، دت.

: Narine Zbinder, du dialogism à l’intertextualité: une reculte de la réception de Bakhtine en France (1967-1980) Paris, 1998.

* ترجمة ذاتية عن الكتاب مباشرة (بمساعدة).

Julia Kristiva, la révolution du langage poétique, seuil, Paris, 1983

Julia Kristiva, Sémiotiké- Recherches pour une Sémanalyse, Paris, Seuil, Coll, points, Essais 1969,

المجلات:

185-روبير جونس، جمالية الاتصال و التلقي الأدبي، تر مصطفى الكيلاني، مجلة الفكر العربي، ع38، آزاو،1986.

186-جميل حمداوي، آليات التناص، مجلة أقلام،ع8،دت.

187-عبد الوهاب ترو، تفسير و تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر المعاصر، ع61.

189-عبد القادر القط، مجلة الشعر،ع1، دار المعارف، يناير،1964.

190-عمار خلاسة، النص الغائب من السرقات إلى التناص، مجلة الأثر،ع9، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ماي2010.

191-صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلةألف، 1984.

192-عازي ادريس، القديم و الحديث في الشعر العربي عامة، من مجلة الشعر،ع8، 2001.

193-مجمد عبد المطلب، تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول،ع3، 1984.

194-محمد عزام ، التناص في الشعر، مجلة الموقف الأدبي، ع368، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دت.

195-مليكة فريحي، إشكالية التناص في النقد العربي القديم،ع1، مجلة قراءات، المركز الجامعي، معسكر، أفريل 2008.

196-النعامي ماجد، تجليات التناص في الشعر العربي، مجلة الجامعة الاسلامية،ع2، 2012.

197-نور الدين الصدار، النقد العربي القديم وجذور التناص، مجلة قراءات،ع1، 2008.

فهرس الموضوعات

-المقدمة.....(أ-ط)

الفصل الأول القضايا الأدبية الممهدة لظهور فكرة السرقات الشعرية..

(الإبداع بين الأصالة و التقليد)

1-سيطرة القديم على المحدث..... (1-11)

2-ترسيخ فكرة النموذج الأصل بين القدماء و المحدثين..... (12-29)

أ-حتمية العودة إلى القديم (الأصل) 12

ب-إثبات الأصالة للشعر الجاهلي.....16

3-المقاييس المعتمدة لإثبات أصالة القدم و إقصاء المحدث.....(30-97)

أ-المعيار الزمني.....30

ب-ضرب المقياس الزمني بالفني عند المنصفين.....42

ج-المعيار اللغوي.....43

د- أســـــس الإبـــداع الأدبـــــي

الأسس الفطرية 1- الإلهام.....77

2-الطبع و الموهبة.....87

الأسس المكتسبة 3-تأثير البيئة.....91

4-الثقافة أو الإطار المكتسب.....94

5 –الدربة أو المران.....95

الفصل الثاني: تمثل في المفاهيم: السرقات الشعرية بين المعنى و التاريخ.

1- انتقال المصطلح من فكرة المحسوس إلى فكرة المجرد.....(98-114)

أ- انتقال معنى السرقة (من سرقة الأشياء إلى سرقة الأفكار).....103

ب-مفهوم مصطلح السرقة في القرآن الكريم.....106

ج- معنى السرقة في المعاجم العربية..... 109

د-المصطلحات التي لها صلة بمعنى السرقة المادية..... 114

2-تطور مصطلح السرقة الشعرية عبر العصور الأدبية.....(114-116)

أ-العصر الجاهلي.....116

ب- عصر صدر الإسلام..... 128

ج- العصر الأموي ..... 131.

الفصل الثالث: تطور مصطلح السرقة باختلاف الآراء النقدية:

1-محمد ابن سلام الجمحي..... (163-148)

1أ-اختلاف الرواية أساس السرقة عند ابن سلام.....156

- 1أ- الاعتماد على المشافهة.....158
- 2أ- قضية وضع الشعر(النحل).....159
- 3أ- الرواة أساس الاختلاف.....160

2- ابن قتيبة ومصطلح الأخذ.....(175-164)

3- الجاحظ ومسألة المعاني المطروحة(السرقة).....(187-176)

- 3أ- سرقة اللفظ والمعنى.....177
- 3ب- التنازع.....178
- 3ج- المصطلحات التي وظفها الجاحظ للدلالة على السرقة.....179

4- تأسيس ابن طباطبا لقضية المعاني المشتركة.....188

5- أبو هلال وارساؤه لقضية تداول المعاني.....199

الفصل الرابع: منهج الآمدي في السرقات الشعرية (من خلال الموازنة):

-دراسة نقدية لكتاب الموازنة للآمدي.....(226-215)

1-منهج الآمدي في الموازنة بين الشاعرين.....215

2-اعتماده على النقد التحليلي.....217

-منهج الآمدي في السرقات الشعرية :

1-مفهوم السرقة عند الآمدي.....228.

أ-المواضع التي لا يكون فيها السرقة.....230

1أ-الموضع الأول: العام المشترك

- الكلام الذي جرت به عادات الناس.....231
- المعاني المشتركة.....233
- المعاني الجارية مجرى الأمثال.....233
- الألفاظ المتداولة.....235
- الإتفاق.....236.
- الاهتداء إلى الأوصاف المتعارف عليها.....237
- المعنيان اللذان جنسهما واحد 238

2أ-الموضع الثاني: اختلاف المعنيين.....240

- اختلاف المعنى لاختلاف الصورة بين المعنيين.....241
- توظيف العام المشترك مع اختلاف المعنيين.....242
- اختلاف المعنى والاتفاق في بعض الألفاظ.....243

3أ-الموضع الثالث: المعنى الخاص الذي أصبح مبتذل

ب-المواضع التي يقع فيها السرق.....(246-255)

2-موقف الآمدي من سرقات أبي تمام .

أ- محاسن سرقاته.....258

ب-مساوئ سرقاته.....265

ت-سرقات أبي تمام التي أوردها الآمدي دون تعليل.....268.

3-موقف الآمدي من سرقات البحتري.

3أ-سرقات البحتري من عامة الشعراء (السرقة المكشوفة).....271

- محاسن سرقاته.....274

3ب-سرقات البحتري من أبي تمام 275

3ج-تخريج أبا الضياء لسرقات البحتري من أبي تمام.....277

- دوافع سرقة البحتري من أبي تمام في نظر الآمدي.....287

4- الدراسة الاحصائية.....299

الفصل الخامس: التناص في شعر أبي تمام:

1 -مفهوم السرقات الشعرية (التناص)في النقد الغربي

- أ- بوادر نظرية التناص عند دي سوسور.....316.
- ب-مفهوم الحوارية عند باختين.....319
- ج-مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا.....322
- د-أنواع المتعاليات النصية.....331

2- التناص القرآني في شعر أبي تمام.

أ -التناص القرآني الصريح(الاقتباس).....342

- التناص اللفظي الصريح(الاقتباس اللفظي).....342
- التناص القرآني المعنوي الصريح(الاقتباس المعنوي).....350

ب-التناص القرآني غير الصريح(التلميح)

- التلميح بواسطة اللفظ القرآني. 353
- التلميح باستيحاء الصور القرآنية.....358

الخاتمة.....359

-**قائمة المصادر والمراجع**.....361

-**الفهرس**.....375

ملخص

يعد المؤلف صاحب سلطة على النص في لحظة الإبداع ، لأن البني المعرفية و الثقافية للمؤلف فضلا عما تختزنه ذاكرته اللاواعية من تجارب فنية و اجتماعية تسهم بشكل أو بآخر في خلق النص ،وتشكيل طبقاته الدلالية ، ومن التشكيل المعرفي المتنوع للأديب ،يكتسب النص وجوده المادي ،وتنتقل السلطة الفعلية بعد الإنتاج إلى النص، وتسهم المادة الأولية المخزنة في ذاكرة المبدع في هيكلة النص الشكلية والمضمونية ، وتجعله في علاقة مستمرة مع النصوص السابقة -المقروءة-، إذ لا بد لكل إبداع من أصول يرتكز عليها ،على الرغم من أن هذه الأصول تختلف من حقبة إلى أخرى بحسب طرق معالجتها ومناهج تناولها ، وهذه العلاقة الحتمية القائمة بين النص و أصوله ،هو ما أدى إلى تفشي ظاهرة السرقات في الأدب العربي، فأصبحت تعد من القضايا النقدية الهامة التي شغلت النقاد قديما وحديثا , نظرا للتشابه الشديد بين الشعراء في معانيهم وألفاظهم واتكاء اللاحق على السابق.

الكلمات المفتاحية:

المصطلحات النقدية؛ السرقات الشعرية؛ القديم و المحدث؛ الشعر الجاهلي؛ الأخذ؛ التناص؛ الموازنة؛ الآمدي؛ أبي تمام؛ الاقتباس.

نوقشت يوم 16 جوان 2015