نظرية التناص في النقد العربي القديم

إعداد

فاطمة عبد الرحمن البريكي

المشرف

الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد

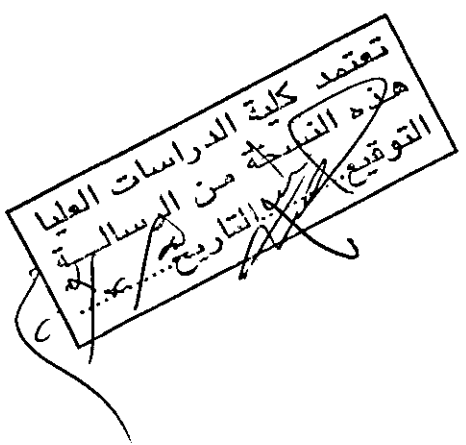
قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في

اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

كانون الأول، ٢٠٠٣



All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة/ الأطروحة (التناص في النقد العـــربي القـــديم)، وأجـــيزت بتـــاريخ ٢٠٠٣/١٢/٣

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الأستاذ الدكتور ناصر الدين محمد الأسد، مشرفا أستاذ الأدب الجاهلي- اللغة العربية وآدابها	
الأستاذ الدكتور محمود داود السمرة، عضوا أستاذ الأدب الحديث والمقارن- اللغة العربية وآدابها	
الأستاذ الدكتور صلاح محمد جرار، عضوا أستاذ الأدب الأندلسي- اللغة العربية وآدابها	
الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ، عضوا أستاذ الأدب المقارن- اللغة العربية وآدابها (جامعة اليرموك)	

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

أتقدم إلى الأستاذ الفاضل .. والعالم الجليل: الأستاذ الدكتور/ ناصر الدين الأسد ..
بجزيل شكري وموفور تقديري ..
لما منحني إياه من شرف إشرافه .. وغزير علمه ..
وسعة صدره..

وإلى الأساتذة الفضلاء، أعضاء لجنة المناقشة،
لموافقتهم على مناقشة هذه الرسالة..

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
فهرس المحتويات	هـ
الملخص	ي
المقدمة	١
التمهيد	٧
الفصل الأول: نظرية التناص في النقد الغربي الحديث	١١
- نظرية التناص: إطار عام	١١
= حول التناص	١٣
نظرية التناص	١٩
أولا: السيميوطيقا والتناص	٢٢
ثانيا: دور باختين في نشأة مفهوم التناص	٢٨
ثالثا: جهود جوليا كريستيفا في نشأة نظرية التناص	٣٨
رابعا: جهود النقاد الغربيين في تطوير نظرية التناص	٤٢
أ-جهود تودوروف في تطوير نظرية التناص	٤٢
ب-جهود رولان بارت في تطوير نظرية التناص	٤٧
ج-جهود جيرار جينيت في تطوير نظرية التناص	٥٤
خامسا: التناص في النقد العربي الحديث	٦٠
أهم الأفكار والمبادئ التي تطرحها نظرية التناص	٦٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني: الملامح النظرية للتناص في النقد العربي القديم "المصطلحات"	٦٦
ملامح التناص الاستاتي في النقد العربي القديم	٦٦
الاجتذاء	٦٦
الاصطراف: أقسامه	٦٧
الاجتلاب	٦٨
الانتحال	٧٢
الإغارة	٧٨
الاهتدام	٧٩
الغصب	٨٠
المواردة أو توارد الخواطر	٨١
الموازنة	٩٠
النقل	٩١
وجه الشبه بين مصطلحات هذا القسم ونظرية التناص	٩٥
ملامح التناص الدينامي في مصطلحات النقد العربي القديم	٩٧
الاستشهاد	٩٧
الوظيفة الجمالية للاستشهاد	٩٧
الاقتباس	٩٨
أقسامه	٩٨
الوظيفة الجمالية للاقتباس	٩٩
التضمين	١٠٠
أقسامه	١٠٣
الوظيفة الجمالية للتضمين	١٠٥
التلفيق والالتقاط	١٠٦
الوظيفة الجمالية للتلفيق والالتقاط	١٠٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التلميح	١٠٧
الوظيفة الجمالية للتلميح	١٠٨
التوليد	١٠٩
أقسامه	١١٢
الوظيفة الجمالية للتوليد	١١٤
حسن الاتباع	١١٥
الوظيفة الجمالية لحسن الاتباع	١١٩
العقد والحل	١١٩
الوظيفة الجمالية للعقد والحل	١٢٧
العكس	١٢٨
الوظيفة الجمالية للعكس	١٣٠
المساواة	١٣١
الوظيفة الجمالية للمساواة	١٣١
النقل	١٣٢
الوظيفة الجمالية للنقل	١٣٣
وجه الشبه بين مصطلحات هذا القسم ونظرية التناص	١٣٤
الفصل الثالث: الملامح النظرية للتناص في النقد العربي القديم "القضايا النقدية"	١٣٨
- مدخل	١٣٨
أ- قضية السرقات:	١٤٠
- مقدمة	١٤٠
- التعريف الاصطلاحي للسرقات	١٤٣
- سبب إدراج قضية السرقات في الحديث عن نظرية التناص	١٤٥
- النشأة: الأسباب	١٥٢
الأهمية	١٥٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– دراسة مقارنة لقضية السرقات بنظرية التناص:	١٨٤
مقارنة التعريف الاصطلاحي للسرقات بتعريف التناص	١٨٤
مقارنة ظروف نشأة السرقات بظروف نشأة نظرية التناص	١٨٦
مقارنة آراء النقاد العرب القدماء في السرقات بنظرية التناص	١٨٧
–آراء بعض النقاد العرب المحدثين في علاقة قضية السرقات بنظرية التناص	١٩١
ب– النقائض:	١٩٥
– مقدمة	١٩٥
– تعريف النقائض	١٩٥
– النشأة: ظهور النقائض ونشأتها	١٩٦
أهمية النقائض	٢٠٠
عرض لآراء النقاد العرب القدماء في فن النقائض	٢٠١
– دراسة مقارنة لعلاقة النقائض بنظرية التناص	٢٠٨
مقارنة التعريف الاصطلاحي للنقائض بتعريف التناص	٢٠٨
مقارنة علاقة النقائض، بوصفها فنًّا، بنظرية التناص	٢٠٩
مقارنة آراء النقاد العرب القدماء في فن النقائض بنظرية التناص	٢١٤
ج– المعارضات:	٢١٧
– مقدمة	٢١٧
– تعريف المعارضات	٢١٩
– النشأة: الظهور والبدايات	٢٢٠
الأهمية	٢٢٣
عرض لآراء النقاد العرب القدماء في فن المعارضات	٢٢٣
– دراسة مقارنة لعلاقة المعارضات بنظرية التناص	٢٣٣
مقارنة التعريف الاصطلاحي للمعارضات بتعريف التناص	٢٣٣
مقارنة علاقة المعارضات، بوصفها فنّا، بنظرية التناص	٢٣٣
مقارنة آراء النقاد العرب القدماء في فن المعارضات بنظرية التناص	٢٣٥
د– آراء أخرى	٢٣٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع: الملامح التطبيقية لنظرية التناص في النقد العربي القديم	٢٥١
أولا: كتب النقاد المعتدلين:	٢٥٤
١- الموازنة بين الطائيين:	٢٥٤
- عرض لآراء الآمدي عن قضية السرقات في (الموازنة)	٢٥٤
- الملامح المشتركة بين آراء الآمدي عن السرقات ونظرية التناص	٢٥٧
٢- الوساطة بين المتنبي وخصومه:	٢٦٢
- عرض لآراء القاضي الجرجاني عن قضية السرقات في (الوساطة)	٢٦٢
- الملامح المشتركة بين آراء القاضي الجرجاني عن السرقات ونظرية التناص	٢٦٦
٣- أسرار البلاغة:	٢٧١
- عرض لآراء عبد القاهر الجرجاني عن قضية السرقات في (أسرار البلاغة)	٢٧١
- الملامح المشتركة بين آراء عبد القاهر الجرجاني عن السرقات ونظرية التناص	٢٧٦
ثانيا: كتب النقاد غير المعتدلين:	٢٨١
١- الكشف عن مساوئ المتنبي:	٢٨١
- عرض لآراء الصاحب بن عباد عن قضية السرقات	٢٨١
- الملامح المشتركة بين آراء الصاحب عن السرقات ونظرية التناص	٢٨٣
٢- المنصف للسارق والمسروق منه:	٢٨٦
- عرض لآراء ابن وكيع عن قضية السرقات	٢٨٦
- الملامح المشتركة بين آراء ابن وكيع عن السرقات ونظرية التناص	٢٩٨
٣- الإبانة عن سرقات المتنبي لفظًا ومعنى:	٣٠٠
- عرض لآراء العميدي عن قضية السرقات	٣٠٠
- الملامح المشتركة بين آراء العميدي عن السرقات ونظرية التناص	٣٠٦
الخاتمة	٣٠٧
قائمة المصادر والمراجع	٣١٠
الملخص باللغة الإنجليزية	٣٣٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التناص في النقد العربي القديم

إعداد

فاطمة عبد الرحمن البريكي

المشرف

الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد

ملخص

تهتم هذه الدراسة بالبحث عن ملامح لنظرية "التناص" في النقد العربي القديم، وذلك بتتبع النصوص التي يعبر أصحابها عن آراء نقدية تلتقي، إلى حد ما، مع ما يطرحه نقاد هذه النظرية في النقد الغربي الحديث، على مستوى النظرية والتطبيق.

وتقوم هذه الدراسة على أربعة فصول: تناول الأول منها نظرية "التناص" في النقد الغربي الحديث، من حيث نشأتها، وتطورها، وأبرز أعلامها، وأيضًا كيفية تلقي النقاد العرب المحدثين لها، ومستويات تفاعلهم معها، ثم عرض الفصل، في آخره، ملخصًا لأهم الأفكار والمبادئ التي تطرحها النظرية.

أما الفصل الثاني، فقد عرض ملامح لهذه النظرية في النقد العربي القديم على مستوى المصطلحات النقدية والبلاغية؛ فتناول المصطلحات التي تحمل بعض خصائص "التناص"، وهي نوعان: مصطلحات استاتية، ومصطلحات دينامية.

وتناول الفصل الثالث ملامح نظرية "التناص" في النقد العربي القديم، على مستوى القضايا النقدية، أو آراء النقاد في بعض الفنون الشعرية ذات الصلة بالـ"تناص". وقد جاء على ثلاثة مباحث: اختص الأول منها بقضية السرقات وعلاقتها بنظرية "التناص". وعرض الثاني لعلاقة فن النقائض بنظرية "التناص" من جهة آراء النقاد العرب القدماء فيه. أما الثالث، فعرض لعلاقة فن المعارضات بنظرية "التناص" من الجهة ذاتها، أي من جهة آراء النقاد العرب القدماء فيه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد قدّمت الدراسة في آخر هذا الفصل عرضًا لأهم الآراء النقدية التي تشترك مع نظرية "التناص" في بعض الملامح، وهي متناثرة في المصادر العربية القديمة المختلفة، النقدية، والأدبية، والاجتماعية، وغير ذلك.

وتناول الفصل الأخير الملامح التطبيقية لنظرية "التناص" في النقد العربي القديم، وذلك بالبحث في بعض الكتب المؤلفة عن السرقات. وجاءت عينة الدراسة في قسمين: كتب النقاد المعتدلين، وكتب النقاد غير المعتدلين. وقد اعتمد عرض كتب كل من القسمين على فكرتين أساسيتين، هما: عرض الآراء النقدية الخاصة بالسرقات عند كل ناقد، وتتبع الملامح المشتركة بين تلك الآراء وأهم أفكار نظرية "التناص" ومبادئها، كما عرضت في الفصل الأول من هذه الدراسة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة

تحظى نظرية "التناص" باهتمام بالغ في الساحة النقدية الغربية منذ ظهورها، إذ تلقفها النقاد الغربيون مباشرة، ورعوها بالتنظير والتقعيد والتأصيل، وعملوا على توضيح اختلافها عن غيرها من المجالات التي قد تختلط بها، مثل دراسة الأصول والمصادر التي كثيرًا ما خلط الدارسون بينها وبين نظرية "التناص".

أما في النقد العربي الحديث، فالحال تختلف عما هي عليه في النقد الغربي الحديث من جانبين:

- الأول: تأخر ظهور تفاعل عربي مع النظرية، وهذا هو ديدن النقد العربي الحديث، الذي يأتي متأخرًا بما يقارب عشر السنوات عن تاريخ ظهور أي نظرية في الغرب.
- الثاني: اقتصار دور النقاد العرب المحدثين على تلقي هذه النظرية، وتطبيقها على الأدب العربي، القديم والحديث، شعرًا ونثرًا. كما عملوا، بطريقة أو بأخرى، على البحث عن أصول لهذه النظرية في التراث النقدي العربي القديم، على نطاق محدود غالبًا، سواء في قضية السرقات، أو في بعض الأفكار الجزئية، مثل الاقتباس والتضمين.

وقد غاب النقد العربي الحديث عن مستوى التنظير أو التقعيد، أو محاولة تطوير النظرية وإغنائها بأفكار نقدية جادة تضاف إلى ما قُدّم في النقد الغربي، مثلما فعل أغلب الأعلام الغربيين الذين ارتبطت أسماؤهم بنظرية "التناص".

كما اختلفت ردة فعل النقاد العرب المحدثين في تلقي هذه النظرية، إذ انقسموا فريقين في موقفهم منها، يرى أحدهما أنها تقدم ما هو موجود في تراثنا النقدي القديم ولكن بصيغة جديدة، ويرى الآخر أنها تختلف اختلافًا جذريًا عما هو موجود في النقد العربي القديم. وظهر فريق ثالث، يحاول التوفيق بين الفريقين السابقين.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلا أنني، في أثناء محاولة تتبّع الدراسات الحديثة التي عُنيت بالكشف عن ملامح هـــذه النظرية في التراث النقدي والبلاغي العربي، وقفت على دراسات تتناول علاقة نظرية "التنـاص" بالنقد العربي القديم، ولكن بصور جزئية، و لم أقف على دراسة شاملة تعالج الفكرة التي تســعى هذه الدراسة إلى معالجتها، بحيث تقدم كل ما يمكن أن يقال فيها، أو جلّه.

ومن أمثلة هذه الدراسات:

- عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامـــات في النقـــد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج١، مج١، ١٩٩١.

وتدور تلك الدراسة على جزئية معينة، هي البحث عن العلاقة بين قضيـــة الســـرقات الأدبية ونظرية "التناص". وهي تلتقي مع هذه الدراسة في الغاية الموضوعية، أي في أنها تبحـــث عن ملامح مشتركة بين قضية عرفها النقد العربي القديم، ونظرية حديثة وليدة الدراسات النقدية الغربية في هذا العصر.

- عبد الرحمن السماعيل، المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية، النـــادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٤.

وتتناول تلك الدراسة، في جزء منها فكرة جزئية في النقد العربي، هـــي علاقـــة فـــن المعارضات الشعرية بنظرية "التناص"، وتقارن ما تقدمه الساحة النقدية الحديثة مـــن خـــلال "التناص" مع معطيات التراث العربي القديم عن هذا الفن، وتنتهي إلى اشـــتراكهما في بعـــض الملامح. ولكن تجدر الإشارة إلى أن تلك الدراسة تتناول العلاقـــة بـــين نظريـــة "التنـــاص" والمعارضات الشعرية، أي بما هي فن شعري، في حين تسعى هذه الدراسة إلى تتبع العلاقة بـــين نظرية "التناص" وآراء النقاد العرب القدماء في فن المعارضة.

- محمد عبد المطلب، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، علامات في النقـــد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٣، مج١، ١٩٩٢.

وهي دراسة تتسم كذلك بالجزئية، وبمعالجة قضية محددة عند ناقد محـــدد. وهـــذا لا يساعد على تقديم تصور شمولي لما يقدمه النقد العربي القديم من أفكار مشتركة بينه وبين مـــا يقدمه النقد الغربي الحديث في نظرية "التناص".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- داوود الشويلي، انتحال أم تناص؟ أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، ع١٤١، نيسان ٢٠٠٠.

وهي دراسة تقوم على أساس معالجة فكرة "التناص"، مفهومًا ومصطلحًا، وبيان الفرق بينها وبين السرقة والانتحال، وهو فرق دقيق لا شك، يحدد وضع المبدع وتصنيفه، إن كان من المبدعين أو من المنتحلين. كما أنها تعكس وجهة نظر موجودة بين النقاد العرب المحدثين، الذين يرى بعضهم أن نظرية "التناص" تسوّغ السرقة الأدبية، وتجعل السارق مبدعًا.[١]

- مصطفى السعدني، التناص الشعري- قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩١.

ويتضح من عنوان الكتاب أنه، شأنه شأن الدراسات السابقة، يقتصر على جزئية محددة، هي فحص العلاقة بين النقد العربي القديم، والنقد الغربي الحديث، من خلال نافذة السرقات الشعرية.

- محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١.

ويتناول المؤلف في هذا الكتاب نظرية "التناص" في الشعر العربي، وهذا هو الفرق الجوهري بين مضمون الكتاب وما تقدمه هذه الدراسة، وإن كان المؤلف سيتطرق إلى قضية السرقات الشعرية، إلا أن الهدف الأساسي للكتاب هو التعرف إلى العلاقة بين نظرية "التناص" والشعر الأدبي.

- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار التنوير، ط١، ١٩٨٥.

وتعدّ هذه الدراسة من الدراسات المهمة في تقديم ظاهرة "التناص" للقارئ العربي وتعريفه بها، مع دعم ذلك بجزء تطبيقي خاص بالخطاب الشعري.

---

[١] انظر: كاظم غيلان، لصوصية الثقافة، في الموقع التالي:
.http://www.alwatan.com/graphics/2002/02feb/10.2/heads/ot12.htm

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واللافت للانتباه في موقف النقاد العرب المحدثين من هذه النظرية هو أن معظم من قدموا دراسات عن العلاقة بين نظرية "التناص" والنقد العربي القديم قد انطلقوا في تقديم أحكامهم عن وجود هذه العلاقة أو عدمها من خلال أفكار جزئية، و لم أعثر فيما اطلعت عليه من دراسات، على محاولة لتكوين تصور شمولي لما هو موجود في النقد العربي القديم من آراء وأفكار ومصطلحات وقضايا تشترك مع نظرية "التناص" في بعض الملامح. وقد كان هذا سبب اختياري البحث في هذا الموضوع، إذ أرى أن إصدار حكم على هذا المستوى من الأهمية، والذي تتقرر معه علاقة خطاب نقدي بخطاب نقدي آخر، يجب أن يتحقق بكثير من الدقة والشمولية في استقصاء الأفكار وعرضها ومقارنتها، وهو ما تسعى إليه هذه الدراسة.

وتقوم الدراسة على استقراء التراث النقدي والبلاغي عامة، في محاولة لتتبع ملامح لنظرية "التناص" فيه، سواء أكانت نظرية أم تطبيقية.

وتتّبع دراستي المنهج التاريخي في استقراء النصوص، وملاحظة تطور الأفكار التي تلتقي مع نظرية "التناص" عند النقاد العرب القدماء. كما وتعمد إلى المنهج التحليلي في معاينة النصوص، وقراءتها، ومقارنتها بما تقدمه نظرية "التناص".

واستقصت الدراسة معظم ما يمكن أن يسعف في هذا الصدد من المصادر القديمة النقدية في المقام الأول، كما حاولت عدم إهمال المصادر التي يمكن أن تتضمن آراء نقدية ذات صلة بالموضوع، سواء كانت أدبية، ككتب التراجم ذات السمة الأدبية، مثل: طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، والشعر والشعراء لابن قتيبة، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني. أو كانت كتب تراجم خالصة، مثل: معجم الأدباء لياقوت الحموي، ووفيات الأعيان لابن خلكان. أو كانت كتبًا أدبية عامة، مثل: الحيوان للجاحظ، والعقد الفريد لابن عبد ربه، وصبح الأعشى للقلقشندي. أو كتبًا أدبية متخصصة، مثل: كتب المقامات، وكتب الأمالي. أو كتبًا اجتماعية، مثل: مقدمة ابن خلدون، أو غير ذلك من المصادر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد أفادت هذه المصنفات الدراسة بما قدمته من دعم لآراء النقاد حول فكرة ما، أو في توضيحها لبعض الأفكار التي لم تأخذ حقها في المصادر النقدية.

وتتكون هذه الدراسة من تمهيد وأربعة فصول، هي:

- الفصل الأول: "التناص" في النقد الغربي الحديث:

ويتناول البدايات التي انطلقت منها هذه النظرية، ابتداء من وجود علاقة ما بين طروحات (دي سوسير) و(بيرس) في السيميوطيقا، ثم البذور الأولية التي لمحتها (كريستيفا) لنظريتها عند (باختين) في بدايات القرن الماضي، حتى وصولها إلى النقاد العرب المحدثين في أواخر القرن نفسه. وبين هاتين المرحلتين مرت النظرية بأطوار الظهور والنشأة والتطور والتطوير، عُرضت في هذا الفصل عرضًا موجزًا ووافيًا في آن واحد.

- الفصل الثاني: الملامح النظرية للـ"تناص" في النقد العربي القديم، "المصطلحات":

ويمثل هذا الفصل مع الفصل الثالث الهيكل النظري للموضوع، الذي يمكن من خلاله تلمس الجوانب التي التقت فيها أفكار النقاد العرب القدماء مع بعض ما يطرح في الساحة النقدية الغربية الحديثة من نظريات. وقد تضمن هذا الفصل عرض نوعين من المصطلحات:

- مصطلحات استاتية: وهي المصطلحات التي تحمل فكرة "التناص"، ولكن بسلبية وسكونية.
- مصطلحات دينامية: وهي المصطلحات التي تحمل فكرة "التناص"، بإيجابية وحركية، أي على نحو أكثر فعالية في النص.

- الفصل الثالث: الملامح النظرية للـ"تناص" في النقد العربي القديم، "القضايا النقدية":

ويعرض هذا الفصل الملامح النظرية للـ"تناص" فيما طرحه النقاد العرب القدماء من قضايا أو آراء نقدية حول فن شعري عرفه الأدب العربي القديم، كالنقائض والمعارضات، أو ما تناثر في المصادر العربية القديمة من آراء وأفكار تلتقي مع أفكار نظرية "التناص".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الفصل الرابع: الملامح التطبيقية للـ"تناص" في النقد العربي القديم:

وهذا هو الجزء التطبيقي في الدراسة. وسيعرض لهذه الملامح من خلال استعراض آراء النقاد العرب القدماء في قضية السرقات الشعرية، وتطبيقاتهم على هذه الآراء، ثم محاولة التعرف إلى الملامح المشتركة بين آرائهم وما تطرحه نظرية "التناص" من آراء وأفكار.

والبحث في تراثنا النقدي والبلاغي عن ملامح لنظرية حديثة مثل نظرية "التناص" يتّسم بشيء من الصعوبة، بسبب التباعد الزماني والمكاني بينهما. وزاد من هذه الصعوبة الحذر من إقحام ما ليس في تراثنا النقدي من ملامح لهذه النظرية عليه، بما يستلزمه ذلك من توخي الدقة في التعامل مع النصوص التراثية، إلا أن أهمية الموضوع، وضرورة البحث فيه، وأهمية النتائج المترتبة عليه، شكّلت كلها دافعًا قويًا لاختياره موضوعًا لأطروحة الدكتوراه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التمهيد

ينطلق البحث في هذه الدراسة من فكرة مؤداها أن الأدب الإنساني عامة، وما يتعلق به من نقد ونحو وغيرهما، أدب كوني، شأنه شأن اللغة التي كتب بها؛ فهي وإن اختلفت في أصواتها وهيئات حروفها: مخارج، ورسمًا، ونطقًا، إلا أنها تسعى للغاية التواصلية ذاتها. ومن ثمّ، فإن طرق تناول هذا الأدب، ومعالجته، وتحليله، تكاد تكون متفقة عند معظم الأمم والحضارات، ويقع الاختلاف فيما بينها في مدى استيعاب كل منها للفكرة التي يحمل أبناؤها نواتها في أذهانهم، ومدى قدرتهم على تطويرها، وكيفية التعبير عنها، وتجريدها في شكل قواعد نظرية بعيدًا عن التطبيق والممارسة الفعلية، ثم وضع المصطلحات المناسبة لكل ذلك. وقديمًا قال أبو حيان التوحيدي، بعد أن نقل عن الفرس نصًّا، "لقد صدقت الفرس في هذا، والأمم كلها شركاء في العقول، وإن اختلفوا في اللغات".[١]

من هنا، يسهل تفسير ما يُلحظ من حين لآخر من ملامح مشتركة لبعض القضايا، بين الفكر العربي القديم، والفكر الغربي الحديث. ولكن هذا الاشتراك في الفكرة يصاحبه اختلافُ طريقةِ الطرح في خطاب كل من الفكرين، فهي تبدو أكثر عمومية وضبابية، غالبًا، في تراثنا العربي القديم، في حين تظهر أكثر دقة وانضباطًا في الفكر الغربي الحديث. ولست أرى هذا عيبًا أو نقيصة في حق تراثنا العربي، بل هو وضع طبيعي إذا أخذنا في الاعتبار عوامل الزمن، وحركة التطور الفكري خلاله، وانفتاح قنوات التواصل بين الحضارات المختلفة، والإفادة بما عند الآخر، وغير ذلك مما من شأنه أن يؤدي إلى تشكيل بيئة علمية تختلف اختلافًا كبيرًا عن أخرى وُجدت قبلها بعشرة قرون، مثلا. وهكذا، لا بد أن تختلف الأنتجة الفكرية باختلاف طبيعة البيئة المنتجة لها، إلا أنها تحافظ على اتفاقها في العموميات، أو الفكرة الجوهرية.

وقد ساعد وجود قاعدة مشتركة للخطابين الفكريين، العربي القديم والغربي الحديث، مع اختلاف بيئتيهما الزمانية والمكانية، على إيجاد قاعدة مشتركة بين الخطاب النقدي العربي القديم والخطاب النقدي الغربي الحديث.

وانطلاقًا من هذه الفكرة يستطيع القارئ في تراثنا النقدي أن يلحظ وجود آراء وأفكار تلتقي إلى حد ما مع ما يدور الحديث عنه في الساحة النقدية الغربية الحديثة من حضور

---

[١] أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ج١، ص٢٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النصوص في بعض، واتكاء الأدباء على الموروث باختلاف أنواعه، سواء أكان دينيًا، أم أدبيًا، أم غير ذلك.

ويظهر من الدراسات الجزئية التي قُدمت في هذا السياق أنه يمكن العثور على ملامح واضحة للنظرية التي تهتم بهذه الأفكار في التراث النقدي العربي القديم، وهذه النظرية هي نظرية "التناص"، التي "تتجاوز اللغة فيها حدود العلاقة بين الجمل في إطار النص، لتصبح علاقة بين نصوص تستدعيها بنية الثقافة، وتعطيها إمكان التعالق فيما بينها"[٢]، فجاءت هذه الدراسة بعنوان (التناص في النقد العربي القديم).

ولعل من حق هذا العنوان التوقف عنده لتوضيح أمرين:

١- تحرير المصطلح، وأعني به مصطلح "التناص"، لأبيّن سبب اختياره من بين غيره من الترجمات العربية المتاحة للفظة الأجنبية ذاتها.

٢- رسم الإطار الزماني والمكاني لمادة النقد العربي القديم.

١- تحرير المصطلح:

اختلفت ترجمة المصطلح الأجنبي (Intertextuality) إلى العربية اختلافات شتى، كان من أبرزها: التناصية، والنصوصية، وتداخل النصوص، والتعالق النصي، والتناص. ولكنني اعتمدت المصطلح الأخير "التناص" في هذه الدراسة لأمرين:

- الأول: شيوعه بين أغلب النقاد والدارسين والمهتمين بالنقد الحديث أكثر من المصطلحات الأخرى.
- الثاني: صيغته الموجزة الدالة على آليته، إذ تحمل هذه الصيغة معنى التفاعل الذي يوحي بتداخل النصوص، وذلك في كلمة واحدة.

٢- رسم الإطار الزماني والمكاني:

لم أحدد الإطار الزماني للكتب التي استُخرجت منها المادة النقدية لهذه الدراسة، سواء كانت كتبًا نقدية، أو أدبية، أو غير ذلك من الكتب التي يمكن أن تتضمن آراء نقدية. ولكن أقدم مصدر أفادت منه هذه الدراسة هو كتاب (الأدب الكبير لابن المقفع- ١٤١هـ)، أي أنه

---

[٢] منذر عياشي، مقدمة كتاب: ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث لعلوي الهاشمي، كتاب الرياض، ع٥٢-٥٣، إبريل/مايو١٩٩٨، مؤسسة اليمامة الصحفية، ص١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعود إلى منتصف القرن الثاني الهجري. أما أحدث مصدر فهو (الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ليوسف البديعي-١٠٧٣هـ)، أي أنه يعود إلى أواخر القرن الحادي عشر الهجري.

وكذلك كان الحال مع الإطار المكاني، إذ لم يكن محدداً، رغبة في فتح آفاق الدراسة على التراث العربي القديم، سواء كان مشرقيًا أو مغربيًا، فأفدتُ فيها من نتاج الفكر النقدي العربي، دون إقامة حدود فاصلة بين شرق وغرب، على اعتبار أن عمل كل منهما كان يكمل إلى حد ما عمل الآخر، ويبني عليه.

وستقوم هذه الدراسة على استقراء الكتب النقدية التراثية، وكل ما يمكن أن يفيد في هذا السياق من المصادر العربية القديمة، التي من شأنها المساهمة في تحديد معالم المنطقة الحدودية الواقعة بين الأفقين النقديين، العربي القديم والغربي الحديث، ومعرفة حجم الإسهام الحقيقي لكل منهما دون ادعاء وتزييف، أو هضم وتجنٍّ.

وفي سبيل التوصل إلى نتيجة صحيحة، ستعرض هذه الدراسة أهم ملامح "التناص" التي عرفها النقد العربي القديم معتمدة، اعتماداً كليًا، على النصوص المستلّة من المصادر العربية القديمة.

وتجدر الإشارة إلى أن البحث عن (ملامح) أو (مشابه) لنظرية "التناص" في النقد العربي القديم لا يعني، بالضرورة، البحث عن (أصول)[٣] لها فيه، لأن الأصل يتفرع عنه فروع، ونظرية "التناص" الغربية لم تتفرع عن المفاهيم النقدية والبلاغية التي طرحها النقاد العرب القدماء قبل مئات السنين.

كما لا يعني ذلك البحثَ عن (أساس) لهذه النظرية في تراثنا النقدي العربي القديم، لأن الأساس يُبنى عليه بقية البناء، وسيتضح بعد التعرف إلى ما قدمه النقاد الغربيون، عند التعريف بنظرية "التناص"، أنهم أبعد ما يكونون عن الآراء النقدية العربية القديمة عند وضعهم لنظريتهم، وأنها غربية قلبًا وقالبًا، و لم تستند في قيامها على أي مرتكز عربي.

كذلك لا يعني البحثُ عن ملامح لنظرية "التناص" في النقد العربي القديم البحثَ عن (بدايات) لهذه النظرية الحديثة فيه، لأن كل بداية تصل إلى نقطة نهاية تتوّج تلك البدايات، ونقاد نظرية "التناص" لم يكملوا عمل النقاد العرب القدماء، و لم تكن جهودهم تتمة لجهودٍ مد

---

[٣] لا أقصد بكلمة (أصول) المصطلح الخاص بـ(دراسة الأصول والمصادر)، الذي ستأتي الإشارة إليه في الفصل الأول، إنما أقصد المعنى المعجمي لكلمة أصول، أي أصل الشيء بمعنى أساسه ومنشؤه الذي يقوم عليه. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (أصل).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بدأها نقادنا كي يمثل نقادُنا مرحلة البدايات لهذه النظرية. بل كانت لهم بداياتهم الخاصة بهم، والتي تُوِّجت بالتوصل إلى هذه النظرية، وتقديمها في صيغتها النهائية، التي تختلف إلى حد ما عن المراحل الأولى لها عندهم.

كما لا يعني أيضًا البحث عن (جذور) لها في النقد العربي القديم، لأن الشجرة التي تنمو من هذه الجذور تؤتي ثمارها في المكان الذي كانت فيه جذورها، ونظرية "التناص" نتاج غربي بكامله، نشأت في تربة غربية، وروّيت بأفكار منظرين ونقاد غربيين أيضًا.

وهكذا، فإن ما ستسفر عنه صفحات هذه الدراسة سيكون بمثابة تتبع للملامح المشتركة بين الفكر النقدي العربي القديم، والفكر النقدي الغربي الحديث، حول نظرية "التناص"، بناء على الرؤية التي سيقدمها الفصل الأول للنظرية كما طرحها النقد الغربي الحديث، ولن يكون هدف هذه الدراسة نسبة أصل هذه النظرية إلى النقد العربي القديم، أو إثبات أسبقية هذا النقد في التعرف إليها.

إن هدف هذه الدراسة هو إثبات الفرض الذي بدأت به هذا التمهيد، وهو القول بوجود مساحات مشتركة بين الفكرين النقديين: العربي القديم، والغربي الحديث، قد تظهر من عدة زوايا، ومنها زاوية "التناص".

وقد كانت هذه الفكرة موضع اهتمام عدد من الدراسات التي اهتمت بالبحث عن العلاقة بين نظرية "التناص" والنقد العربي القديم، ولكنها كانت جزئية إلى حد ما، إذ توقفت عند حدود الربط بين نظرية "التناص" وقضية السرقات في النقد العربي القديم، أو عند ربطها ببعض الفنون التي عرفها الشعر العربي، مثل النقائض والمعارضات. إلا أن الذي يجدر الالتفات إليه هو أن التخوم الواقعة بين هذين الأفقين لا تقف عند هذا الحد، ولا يمكن حصرها في قضية ما، أو فن ما؛ إذ يوجد عدد من الأفكار التي تنطوي عليها كتب النقد العربي القديم، وغيرها من المصادر، لا يزال البحث النقدي العربي الحديث يغفلها عند تناوله قضية "التناص" في النقد العربي القديم، مع أن تلك الأفكار تتماسّ، وربما تتداخل، على نحو أوضح من عدد كبير من الجزئيات التي تتضمنها قضية السرقات الكثيرة التشعب، ومن فني النقائض والمعارضات، اللذين يبتعدان عن دائرة النقد، ويدخلان في دائرة الأدب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

نظرية التناص
في النقد الغربي الحديث

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نظرية "التناص -Intertextuality": إطار عام..

قدمت (جوليا كريستيفا -Julia Kristeva، ١٩٤١- ...م) مفهومًا يقترب في فكرته من مفهوم (الحوارية -Dialogism)[١]، الذي عُرف عند (ميخائيل باختين -Bakhtine، ١٨٩٥-١٩٧٥م)، وهو مفهوم "التناص"، الذي يشير إلى عدم وجود نص فردي أو ذاتي التشكيل؛ فكل نص لا بد أن يُبنى من عدة نصوص، سابقة أو معاصرة، يكتسبها النص الجديد بوساطة التشرب والامتصاص والتشبع[٢]، وتظهر فيه تلك النصوص على شكل استعارة أو اجترار، أو أي شكل من أشكال الحضور الواعي أو اللا واعي.

وقد ساد تصور، في الأوساط النقدية، منذ بضعة عشر عامًا، أن كل مادة للدراسة لها بالضرورة بنية، فكان جميع الكتّاب بنيويين دون أن يعرفوا ذلك. والشأن نفسه يقال في "التناص" عن كل نص يتعايش بطريقة ما مع نصوص أخرى؛ فكل النصوص، المكتوبة أو المنطوقة، تشير إلى فكرة موجودة في السابق في كل كتابة ثقافية[٣]، مما يجعل فكرة "التناص" تشترك مع (البنيوية -Structuralism) من جهة الشيوع دون وعي.

ويذكر أن جماعة (تيل كيل -Tel Quel)[٤] قد تبنّت طرح (جوليا كريستيفا) حول نظرية "التناص"، وأسهمت كثيرًا، عن طريق أعضائها (التيل كيليين)، في لفت الأنظار إليها، ونشرها في الأوساط النقدية والأدبية.

ويكتسب النص عند جماعة (تيل كيل)، أو عند نقاد نظرية "التناص" عامة، أبعادًا مهمة، تدور في معظمها على فكرتي التداخل والاسترجاع؛ فالنصوص "تنبثق من نصوص

---

[١] الحوارية: هي علاقة تقوم بين نصوص منطوقة في التبادل الشفوي، تدخل فيها كل وحدتين من الكلام المنطوق توضعان جنبا إلى جنب، على صعيد المعنى، في علاقة حوارية. انظر: ميخائيل باختين، مسألة النص، ترجمة: محمد علي مقلد، الفكر العربي المعاصر، ع٣٦، ١٩٨٥، ص٤٨. وسيأتي تفصيل علاقته بـ"التناص" في حينه.

[٢] Payne (Michael), A Dictionary of Cultural and Critical Theory, Blackwell Publishers Ltd, Oxford- Uk, 2000, P. 258.

[٣] مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٠٢.

[٤] جماعة (تيل كيل)، أو (التيل كيليون) هم "جماعة من الأدباء الفرنسيين، صغيرة، يتزعمها فيليب سولرس، وتصدر مجلة وسلسلة كتب (بالاسم نفسه). وهذه السلسلة تصدر عن (منشورات أديسون ده سوي) ". انظر: ناتاليا رجفسكايا، النزعات الشكلية الجديدة في النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ترجمة: جليل كمال الدين، الأقلام، ع١١-١٢، تشرين الثاني/ كانون الأول١٩٩٣، ص٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

متداخلة أخر، أو من قوالب يقدمها الموروث المتواتر"[١]، وكل نص يردد صدى نصوص أخرى، سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يع. والكتابة ممتلئة، دائمًا، "بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللغة لا تكون أبدًا بريئة؛ فالكلمات لها ذاكرة ثانية، تمتد بغموض وسط دلالات جديدة".[٢] ومثل هذا المفهوم للـ"تناص" فيه شيء من العمومية التي ستتحدد فيما بعد، حين يأخذ النقاد المصطلح من (كريستيفا)، ويبدؤون في التنظير له، كل من جهة فهمه للمصطلح أو للمفهوم.

وينطوي تعريف (أمبرتو إيكو -Umberto Eco، ١٩٣٢- ...م) للنص بأنه "نسيج من المسكوت عنه"[٣]، على بعد مهم، وهو الإيمان بوجود عدد متداخل من الخيوط المكونة للنص (النسيج)؛ فالنسيج يستحيل وجوده من خيط وحيد[٤]، بل هو نتاج تشابك عدد مختلف قد يزيد أو ينقص من الخيوط.

وبهذا يبدو كل نص وكأنه يقع في مفترق طرق نصوص عدة، كما يرى (فيليب سولرس- Sollers، ١٩٣٩- ...م) أحد أعلام نظرية "التناص"، أو كأنه يحيل إلى نص أو نصوص أخرى، إذ لا يوجد نص لا يلامس في طرف منه أطراف نص آخر، وهذا هو "التناص" بالمعنى الذي استُعمل به في بدايات توظيفه مع كريستيفا، يتعلق بالصلات التي تربط نصًا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنًا، عن قصد أو غير قصد.[٥]

ومن هنا اكتسب "التناص" آليته التي تقوم على التذكر والاسترجاع والتداخل، فينتج النص حاملا آثار نصوص متعاقبة.[٦] وهذا هو رأي أغلبية المنظرين الذي رسخوا أبحاثهم

---

[١] روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٧٩. وانظر أيضًا المرجع نفسه، ص٤١.

[٢] رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد براده، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط٣، ١٩٨٥، ص٣٩.

[٣] أمبرتو إيكو، (القارئ النموذجي)، ترجمة: أحمد بو حسن، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص١٥٨.

[٤] سيأتي تفصيل هذه الفكرة عند (بارت) فيما بعد، إذ يربط (بارت) بين المعنى المعجمي والمعنى الاصطلاحي لكل من (نسج) و(نصص).

[٥] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢، ، ص١٠. وانظر: مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، مرجع سابق، ص١٠٥. وانظر أيضًا: بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، الفكر العربي المعاصر، ع(٦٠-٦١)، ١٩٨٦، ص٩٣.

[٦] مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، مرجع سابق، ص١١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ودراساتهم لتأسيس مفهوم "التناص". كما سيتضح، مع تقدم الحديث عن مفهوم النص ومن بعده "التناص"، أن هذا المفهوم سيبقى عند كثير من النقاد الغربيين متقاربًا، يرتكز على أساس واحد، هو وجود نص في آخر، ولا اختلاف بينهم إلا في بعض التفاصيل[١]، وإن كان سيتسم بشيء من التدرج في الابتعاد عن العمومية، والاتجاه نحو التفصيل والتخصيص، وأيضا التصنيف، كما ستؤول إليه الحال عند (جيرار جينيت -Gerard Genette ، ١٩٣٠- ...م)، أحد أبرز منظّري هذه النظرية.

وقد كان اهتمام النقاد الذين نظّروا لمصطلح "التناص" وأسسوا له منصبًّا على الرواية؛ إذ كانت انطلاقة المفهوم من الدراسات التي خصّ بها (باختين) روايات الروائي الروسي (ديستويفسكي- Dostoevki، ١٨٢١- ١٨٨١م). كما أن انطلاقة المصطلح كانت في الدراسة التي قدمتها (جوليا كريستيفا) بعنوان (الكلمة، الحوار، والرواية). ويرى (تزفيتان تودوروف-Tzvetan Todorov ، ١٩٣٩- ...م)، أحد أعلام النظرية البارزين، أن "التناص" القوي الحاد مظهر من أبرز مظاهر الرواية، ثم اتسعت دائرة المصطلح، في منتصف الثمانين من القرن الماضي، ليصبح مذهبًا يتعلق بأي نص أدبي، غير مختص بجنس من الأجناس الأدبية دون غيره.[٢]

حول "التناص"..

تظهر ملامح نظرية "التناص" في عدد من الإشارات المتفرقة التي يمكن تتبعها في كتابات نقاد لا ينتسبون إلى نظرية "التناص"، ويقع ذلك التشابه في الخطوط العامة فقط، إذ تمثل هذه الخطوط قاعدة مشتركة بين هؤلاء النقاد ونقاد نظرية "التناص". ومع اقتراب هذه الأفكار من حيز المسلمات، إلا أنها تحتل مكانًا ذا قيمة عند محاولة التأريخ لهذه النظرية، والسعي إلى استقصاء جميع ما يتعلق بها.

---

[١] عبد الباسط أحمد محمد الرواشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠، ص١٦.

[٢] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-عمان، ط٢، ١٩٩٦، ص١٧. وانظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي-عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٦، ص٤٦-٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد كثر الربط، وأحيانا اللبس، بين هذه المجالات (دراسة المصادر أو الأصول، والتـأثر والتأثير) بصورة عامة ونظرية "التناص"، ونحن نحرص على إزالة اللبس بينها في صفحات هـذه الدراسة، لذلك لن أدعي أن هذه الأقوال هي في صميم نظرية "التناص" ولكنني أراها في الوقت ذاته تلامس شيئًا من حدودها، مما يستحسن معه الاقتراب من هذه الحدود، في محاولة للوقـوف على أبرز الفروق.

لقد تجاوزت (كريستيفا)، واضعةُ مصطلح "التناص"، في دراسـات مثـل (الكلمـة، والحوار، والرواية) المفهوم التقليدي لـ(تأثير المؤلف)، ولـ(مصادر النصوص)[١]، ورأت أنـه يجب ألا يساء فهم "التناص" على أنه تزويد أحد النصوص للآخر بالمصدر. تقول (كريسـتيفا) في هذا السياق: إن مصطلح "التناص" يشير إلى تحول نظام إشاري أو أكثر. ولكن هذا المصطلح قد أسيء فهمه بصورة شبه كلية، واختلط بالمعنى المبتذل لـ(دراسة المصادر)، لذلك، نفضـل استخدام مصطلح (تحول- Transposition) على مصطلح "التناص"، لأنه يحدد أن عبور نظام إشاري لآخر يقتضي تلفظًا جديدًا.[٢]

ولعل سبب هذا الخلط بين مفهوم "التناص" و(دراسة المصادر) هو حركة التوسيع الـتي قام بها بعض النقاد بهدف ترسيخ المفهوم وتسهيل استعماله، ولكن هذا المسعى قام بتقريبه مـن حقل (دراسة المصادر) من جهة، ومن جهة أخرى اتّسع فيما بعد ليشمل ميـادين كلاسـية أخرى كدراسة المعارضة والمحاكاة الساخرة، وبعض مباحث الأدب المقارن.[٣] وقد أدى هـذا التوسيع إلى حالة الاضطراب النظري التي تكتنف "التناص" على مستوى المصطلح والمفـهوم. وقد يؤدي أيضًا إلى فقد المصطلح الخصائص الرئيسية لمفهومه.[٤]

مجال دراسة تاريخ الأدب. أما دراسات (التأثير) فلا تتناول فقط موضوع التفاصيل غير الأدبية المستقاة من مصـدر تاريخي أو غيره، إنما يتعدى دارس (التأثير) ذلك إلى تقييم استخدام الكاتب لهذه المادة الأولية في عمله. انظر: سمـير سرحان، مفهوم التأثير في الأدب المقارن، فصول، مج٣، ع٣، إبريل-يونيو١٩٨٣، ص٢٨-٢٩.

[١] http://jefferson.village.virginia.edu/elab/hf10278.html

[٢] Cohen (Sten) and Shires (Linda), Telling Stories: A Tradition Analyze of Narrative Fiction, Routledge, London, 1988, P.177.

[٣] ب. م. دوبيازي، نظرية التناص، ترجمة: المختار حسني، فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضـاء، ع٢٨، إبريل ٢٠٠٠، ص١١٥.

[٤] المرجع السابق، ص١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدو أن المصطلح قد فَقَدَ بعض هذه الخصائص منذ وقت مبكر، عندما فَقَدَ مفهوم "التناص" خصوصيته باختلاطه مع غيره من المفاهيم، مما دفع (ليون س. روديه) أن يسجل في مقدمة ترجمته لكتاب (جوليا كريستيفا: الرغبة في اللغة) أسفه بسبب سوء فهم مصطلح "التناص" بصفة عامة؛ وإنكاره تأثير كاتب في كاتب، وفكرة مصادر العمل الأدبي، مؤكدًا أن المقصود به تبادل مواقع نظم الإشارات فيما بين النصوص، أي إحلال نهج أسلوبي محل نهج، وأن ذلك هو ما كانت (كريستيفا) ترمي إليه في كتابها (ثورة اللغة الشعرية).[١]

ويختلف مفهوم "التناص" اختلافًا بينًا عن (دراسة الأصول أو المصادر)، وذلك على نحو أشد من اختلافه عن علاقات (التأثر والتأثير) بين نصوص وأعمال أدبية معينة؛ فدراسة "التناص" تهتم بحضور النصوص المتراكمة التي فقدت أصولها في نصوص أخرى، وما يشبه هذا من العناصر التي تسهم في بناء النص دون أن تحيل إلى مرجعيات محددة. ويحقق مفهوم (التأثر والتأثير) شيئًا قريبًا من هذا المطلب، ولكن "التناص" يتجاوز عملية (التأثر والتأثير) التقليدية إلى آفاق أرحب من خلال الوظيفة الجمالية التي يؤديها في النص.

أما (تي. إس. إليوت) فقد تحدث في مقالته الشهيرة المعنونة بـ(الموروث والموهبة الفردية- ١٩١٩م) عن أثر التراث في الأعمال الأدبية الجديدة، وذكر فيها "أن الكاتب يدخل لا محالة في علاقة مع التقاليد الموروثة تجعله حين يبدع يترك أثره لا على المستقبَل فحسب، وإنما على الماضي أيضا، فيعيد ترتيب العلاقة ما بين الأعمال الأدبية مرة أخرى".[٢] وحسب (إليوت)، فإنه "لا يوجد شاعر، أو فنان في أي فرع من فروع الفن، يمتلك معناه الكامل والوحيد. إن معناه وإدراكه هو إدراكه لعلاقته بالشعراء والفنانين السابقين".[٣]

---

[١] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص٤٧.

[٢] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ص١٣٢. وانظر أيضًا: محمد بريري، الملكة الشعرية والتفاعل النصي: دراسة تطبيقية على شعر الهذليين، فصول، مج٨، ع٣ و٤، ديسمبر١٩٨٩، ص٢٠.

[٣] Eliot, T. S. , Tradition and the Individual Talent, first published in Egoist, September and December1919. www.usask.ca/english/prufrock/trad.htm

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمكن الربط بين رأي (إليوت) وبين ما تطرحه نظرية "التناص"، فيصبح "التناص" حسب طرح (إليوت) علاقة بين الإبداع والتراث، أو بين الفردية والتفرد من جهة، وبين الجماعية والتقاليد من جهة أخرى.[١]

وقد تركت آراء (إليوت) أثرًا عميقًا بعده في النقد الغربي؛ فأصبح الناقد الحديث يفسّر الأعمال الأدبية القديمة تبعًا لرؤيته، أو لرؤية عصره، وأصبح كل عمل إنشائي جديد تعليقًا على عمل سابق، ومحاولة لهدمه في الوقت ذاته، فظهرت فكرة (تداخل النصوص)، وفكرة (التفكيك) نتيجة لذلك.[٢]

ولن أدعي، أيضًا، أن رأي (إليوت) في هذه المقالة كان أحد الروافد المباشرة لنظرية "التناص"، ولكن يبدو أن لآرائه أثرًا لا يخفى في تنامي فكرة "التناص"، وتشكيل نظريته في فترة لاحقة من القرن ذاته.

أما (هارولد بلوم) فقد طرح نظريته عن (قلق التأثير- The Anxiety of Influence)، في كتاب، صدر قبل منتصف العقد السابع من القرن الماضي، يحمل العنوان ذاته.[٣]

و(قلق التأثير) مصطلح يندرج في سياق (النقد النفسي- Psychological Criticism) الذي يبحث في علاقة الكاتب أو المؤلف بعمله.[٤] ويستدعي التمييز بين "التناص" و(قلق التأثير) التوقف عند هذا المصطلح الأخير، واستعراض أهم أفكاره وعناصره استعراضًا موجزًا، للتعرف إلى مواطن الاختلاف بينه وبين مفهوم "التناص".

يقوم مصطلح (قلق التأثير) عند (بلوم)، على أن كل شاعر "يعاني من قلق ناشئ عن كونه تاليًا زمنيًا لشعراء سابقين له، قلق شبيه بقلق أوديب في علاقته بأبيه. أما صلة الشاعر التالي بالسابق فتتم عبر قصيدة أمٍّ، أو مجموعة قصائد للشاعر السابق -الذي يمثل دور الأب- تولد لدى الشاعر الابن أحاسيس يمتزج فيها الحب والإعجاب بالحسد والخوف، وربما الكراهية أيضا".[٥]

---

[١] أحمد يوسف علي، مصطلح النص في النقد الأدبي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، إربد، ١٤-١٦ حزيران، ١٩٩٤، ص٦٦.

[٢] شكري عياد، دائرة الإبداع، دار الياس العصرية، القاهرة، د.ط. د.ت، ص١٣٣.

[٣] انظر: Bloom (Harold), The Anxiety of Influence, Oxford University Press, 1979.

[٤] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص١٢٩.

[٥] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن توجد عدة فروق بين هذا المفهوم ونظرية "التناص"، من بينها، على سبيل المثال، أن (بلوم) ينشغل بالعلاقة بين السابقين واللاحقين، أو الآباء والأحفاد، داخل الموروث بصفته المتصلة داخل اللغة الأدبية، في حين تتجه نظرية "التناص" إلى النصوص لا إلى الأسماء، وتجعل من الموروث في النتيجة سلسلة من هذه الكلمات والنصوص.[١]

ويتضح من هذا الفارق أن (بلوم) يمنح البعد الذاتي أهمية كبيرة في طرحه، أي أن تاريخ الإبداع الشعري عنده يبدو وكأنه صراع بين ذوات مبدعة، أو أشخاص مبدعين، في حين يبدو تاريخ الإبداع الشعري عند أغلبية منظري "التناص" صراعًا بين نصوص فقط[٢]، أي أن نظرية "التناص" تعبر عن علاقة نص بآخر، أما نظرية (بلوم) فتعبر عن علاقة كاتب بآخر، وهذا من أهم مواطن الاختلاف بين طرح (بلوم) عن (قلق التأثير) وما تقدمه نظرية "التناص".

ومن أوجه الاختلاف أيضًا أن "التناص" قد يقع بين نص لاحق ونص أو نصوص أخرى إما سابقة أو معاصرة، أما (قلق التأثير) فلا يكون إلا بين نص لاحق وآخر سابق يحاول اللاحق تجاوزه بشكل من الأشكال.

وبهذا يتباعد الطرح الذي قدمه (هارولد بلوم)، عن تأثير السابق في اللاحق، عن الأفكار والمبادئ الأساسية التي تقوم عليها نظرية "التناص".

إلا أن (جيرار جينيت) يرى رأيًا آخر في علاقة طروحات (بلوم) عن (التأثير) بنظرية "التناص"، فيقول إن "أبحاث (بلوم) في آليات التأثير، وإن كانت من ذهنية أخرى مخالفة تمامًا، فإنها تُحمل على النوع نفسه من التناص".[٣] ولكنني أرى أن كلا من المصطلحين يبحث في أمر مختلف عما يبحث فيه الآخر، ويتركز اهتمامه على محور مغاير للمحور الذي يتركز عليه الآخر، وبالتالي، فإنهما يختلفان في الهدف الذي يسعى كل منهما إلى بلوغه، وكذلك في الوسيلة التي يتوسلها كل منهما لبلوغ ذلك الهدف.

ومما يجدر ذكره، أن (هارولد بلوم) الذي أصدر كتابه (قلق التأثير) بعد أن ظهرت نظرية "التناص" بما يقارب ست السنوات[٤]، لم يأت في كتابه هذا على ذكر مصطلح "التناص"

---

[١] محسن جاسم الموسوي، المقارنة والتناص: الإطار النظري المقارن: من الفلسفة الوضعية إلى النظرية النسبية، ومن المؤلف إلى القارئ، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٢٦، مج٧، ديسمبر١٩٩٧، ص٢٧.

[٢] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص١٣٢.

[٣] جيرار جينيت، من التناص إلى الأطراس، ترجمة: المختار حسني، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٥، م٥، سبتمبر ١٩٩٧، ص١٨١.

[٤] صدرت الطبعة الأولى من كتاب (قلق التأثير) في عام ١٩٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا تصريحًا ولا تلميحًا، مما يدل على أنه كان يسعى في طرحه هذا إلى تقديم ما هو جديد، و لم يقصد أن يتم به الطرح الذي قدمه منظرو ونقاد نظرية "التناص" قبله.

نظرية "التناص"..

تعترض المصطلحَ الأجنبيَّ (Intertextuality) صعوبات في أثناء ترجمته من اللغة الإنجليزية أو الفرنسية إلى اللغة العربية في الدراسات النقدية العربية الحديثة، إذ قدم بعض النقاد وبعض المترجمين العرب اجتهاداً ذاتيًا لوضع المقابل العربي الأنسب للمصطلح الأجنبي، مما أدى إلى حالة من الفوضى في الدراسات النقدية العربية التي يظهر في كل منها مصطلح مختلف عن المصطلح الذي يظهر في غيرها. فمن المصطلحات العربية التي وضعت مقابلا للمصطلح الأجنبي (Intertextuality): التناص، التداخل النصي، التفاعل النصي، عبر- النصية، النصوصية. ويبدو أن مصدر هذه الاختلافات هو اختلاف ترجمة السابقة (-Inter) من ناقد لآخر. إلا أن أزمة المصطلح تظهر بوضوح أشد في مقاربة نظرية "التناص" بإلقاء نظرة على المقابلات المختلفة للمصطلحات التي وضعها (جيرار جينيت) في المشروع الذي قدمه وعرض من خلاله آراءه حول هذه النظرية.

ويعرّف "التناص" بأنه مصطلح يستخدم للدلالة على مسائل مختلفة، مثل: التأثير، والمصادر، والإشارات أو التلميحات، والنماذج الأصلية، لبيان كيفية تكرار الكتّاب لعناصر من نصوص أخرى في أعمالهم الخاصة.[١]

ولكن هذا التعريف العام، الذي يقدمه أحد المعاجم الأدبية غير المتخصصة في هذه النظرية، يفتقر إلى الكثير من الدقة في تحديد معنى "التناص"، ويخلطه بغيره من المجالات المختلفة عنه. ويمكن الوصول إلى تعريف أكثر دقة فيما قدمه صاحبا (المعجم الموسوعي لعلوم اللغة)، إذ ميّزا في تعريفهما مفهوم "التناص" من غيره من المفاهيم التي كثر الخلط بينه وبينها بعبارة موجزة دالة، وهي قولهما إن (كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى).[٢]

---

[١] Beckson (Karl), Ganz (Athur), Literary Terms: A Dictionary, Britain, 3 rd Edition, 1990, P.129.

[٢] Ducrot (Oswald), Todorov (Tzvetan), Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Langage, Seuil, 1972, P.59. نقلا عن: خليل الموسى، التناص والإجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، ع٣٠٥، أيلول ١٩٩٦، السنة ٢٦، ص٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويلاحظ أحد الباحثين أن في كلمة (امتصاص)، في التعريف السابق، ما ينأى بالـ"تناص" عن حيز (التأثر والتأثير)، وكذلك ما يُخرج (السرقات الشعرية) و(التضمين) و(الاقتباس) وغيرها من المصطلحات القديمة من حيز هذا المصطلح الحديث، ويحرره منها جميعا.[١] ولكنني لا أتفق معه فيما ذهب إليه، إذ إنه لا يوجد في لفظة (امتصاص) ما يوحي بخروج المصطلحات النقدية والبلاغية القديمة من حيز المصطلح الحديث، إذ يمكن أن يكون الامتصاص واعيا أو لا واعيا، كما لم يحدد التعريف الامتصاص اللا واعي شرطًا لحدوث "التناص"، لذلك أرى أن هذه المصطلحات لا تزال مدرجة ضمن مفهوم "التناص" وفق هذا التعريف إلى أن ينص أحد منظري هذه النظرية على عكس ذلك.

أما كلمة (تحويل) وعبارة (نصوص أخرى) فتعنيان، حسب الباحث ذاته، أولا: وحدة العمل الجديد دون النظر إلى الأجزاء أو العناصر التي دخلت في تكوينه، مما يدخل في حيز (دراسة الأصول) أو (نقد المصادر)، سواء أكانت شعرية أم لا شعرية. وتعنيان ثانيا أمرين: تحويل الشعري إلى لا شعري ضمن الأنواع الشعرية، وتحويل اللا شعري إلى شعري.[٢]

وقد ارتبط مفهوم "التناص" في بداية نشأته بتتابع الحركات الفكرية في أوروبا في القرن المنصرم، والتي تتضمن (التحليل النفسي-Psychoanalysis)، و(الماركسية-Marxism)، و(الشكلية الروسية-Russian Formalism)، و(البنيوية- Structuralism)، و(التفكيكية-Deconstruction)، وكذلك (السيميوطيقا- Semiotics)؛ فقد وجد "التناص"، ابتداء، بوصفه علما حديثا يدور في فضاء النص، في رحم البنيوية فيما عرف بالـ(سيميولوجيا-Semiology) عند (دي سوسير- De Saussure، ١٨٥٧-١٩١٣م)، الذي قال: "إن الكلمة لا تكون وحدها أبدا".[٣] ويمكن أن يعد قوله هذا ركيزة غير مباشرة لنظرية "التناص".

ومع أن أقوال (دي سوسير) لا تدخل في التنظير لمفهوم "التناص" ومصطلحه دخولا مباشرا، إلا أن مثل تلك الإشارات، بالإضافة إلى ما سنجده عند (بيرس- C.S. Pierce، ١٨٣٩-١٩١٤) في حديثه عن (السيميوطيقا)، مما يجدر ذكره عند الحديث عن التسلسل

---

[١] خليل الموسى، التناص والإجناسية في النص الشعري، المرجع السابق، ص٨٥.

[٢] المرجع السابق، ص٨٥.

[٣] يقول (مارك أنجينو): "(إن الكلمة لا تكون وحدها أبدا) هذا ما قاله العالم اللغوي السويسري فردناندي دي سوسور، وهو ما سنجعله مسلمتنا". انظر: مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، مرجع سابق، ص١٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التاريخي لظهور نظرية "التناص" ونشأتها، بحيث تمثل هذه المرحلة الطور الأول لنشأة "التنـــاص" على مستوى المفهوم.

ثم ظهرت بعد ذلك الملامح الأولى لنظرية "التناص" في أحضان (الشكلانية الروســـية) و(الماركسية) اللتين لم تعرف أي منهما المصطلح بلفظه، ولم تصرح به قط، وإن شاركت كـــل منهما في وضعه إلى حد ما دون إشارة مباشرة، أو قصد في وضع المفهوم والتنظير له، خاصة مع طروحات (ميخائيل باختين)، الذي كان ينتمي إلى (الماركسية) و(الشكلانية الروسية) معًا، عن (الحوارية)، أو ما عرف فيما بعد بالـــ(نقد الحواري). وهذا هو الطور الثاني للـــ"تناص"، الذي لم يتجاوز فيه حدود المعرفة بالمفهوم، ولكنه ظهر في هذا الطور ظهوراً أوضح من الطور الأول. وسأعرض الطور الثاني من خلال طروحات (باختين) عن (الحوارية) بوصفها أوضح ما يمثـــل هذا الطور من جهود وإسهامات كل من (الماركسية) و(الشكلانية الروسية) في تشكيل مفـــهوم "التناص".

ودخل "التناص" طوراً آخر بدأت ملامحه تتشكل فيه على مستوى المفهوم والمصطلـــح، الذي ظهر للمرة الأولى في هذا الطور، ليتجاوز بذلك حدود الطورين الأولين، على يد (جوليـــا كريستيفا)، التي أخرجته إلى حيز الوجود بعد أن استلهمت فكرته من (بـــــاختين)، وقـــامت بتطويرها، والتنظير لها، ووضع المصطلح المناسب لها.

وبعد أن طرحت (كريستيفا) نظريتها في "التناص" في الأوساط النقدية في أواخر الستين من القرن الماضي، قام عدد من أبرز النقاد منذ ذلك الحين حتى اليوم بتلقف الفكـــرة مفـــهومًا ومصطلحًا، وتتبعها دراسة ونقدًا وتحليلا وإضافة أيضًا. وقد توسع عدد منهم في التنظـــير لهـــا مراراً، مما جعل من موقفهم تجاه طرح (كريستيفا) طوراً رابعًا دخلته نظرية "التناص"، وقد كان طوراً ضروريًا، ومثريًا، للنظرية إلى حد كبير.

ولم يكن النقاد العرب المحدثون بمعزل تام عن الطروحات النقدية الغربية الحديثـــة، وإن برزت في كتاباتهم في مرحلة لاحقة، إذ ظهرت معرفتهم بها بعد مضي عقـــد أو أكـــثر علـــى طرحها في موطنها الأصلي. ومع أن موقف النقاد العرب المحدثين من نظرية "التناص" وطريقـــة تلقيهم لها لا يمثل طوراً من أطوار نشأتها وتطورها، إلا أنه مفصل مهم في بناء هـــذا الفصـــل، وسيأتي تعليل أهميته في حينه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أولا: السيميوطيقا[١] و"التناص"..

السيميوطيقا هي علم الإشارة الدالة، مهما كان نوعها وأصلها. وهي بهذا تدل على أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة. وهكذا فإن السيميوطيقا هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، ويدرس توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية.[٢]

وقد شهدت حقبة الستين والسبعين من القرن الماضي في أوروبا تأسيس جمعيات وإصدار مجلات كان هدفها نشر الوعي بأهمية (السيميوطيقا)، وإلى عرض إنجازاتها المتعددة، مثل (الجمعية العالمية للسيميوطيقا) التي أنشئت في (باريس- ١٩٦٩)، والتي تصدر عنها مجلة فصلية عنوانها (سيميوطيقا- Semiotica). وتضم هيئة تحرير هذه المجلة باحثين ينتمون إلى أهم المراكز العلمية في العالم، مثل: (يوري لوتمان- Lotman، ١٩٢٢- ١٩٩٣م) السوفيتي، و(أمبرتو إيكو) الإيطالي، و(جوليا كريستيفا) البلغارية الأصل الفرنسية الموطن، وغيرهم.[٣]

و(السيميوطيقا) مصطلح مرادف لمصطلح (السيميولوجيا) مع وجود بعض الاختلافات البسيطة بينهما؛ فالـ(سيميوطيقا) منسوبة إلى (بيرس) المنطقي البراجماتي الأمريكي، والـ(سيميولوجيا) منسوبة إلى (دي سوسير) اللغوي السويسري. والـ(سيميوطيقا) منهج تطبق مبادئه إما على جنس أدبي، كأن يقال: سيميوطيقا النص الشعري، وإما على نوع معين من أنواع الخطاب، كأن يقال: سيميوطيقا السرد.

---

[١] سأستخدم هذا المصطلح من باب توحيد المصطلحات، خصوصا أن (الجمعية العالمية للسيميوطيقا) قد أعلنت اتحاد مصطلحي (سيميولوجيا) و(سيميوطيقا) تحت اسم واحد هو (السيميوطيقا)، كما سيأتي.

[٢] هيام عبد الكريم عبد المجيد، دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية (شعر البردوني نموذجا)، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، أيار٢٠٠١، ص١٢. وانظر أيضًا ما كتب تحت عنوان: السيمياء (سيميولوجيا/ سيميوطيقا) في: سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص١٠٦.

[٣] أمينة رشيد، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الـــ(سيميولوجيا) فيدل على علم الإشارات* كلها دون تمييز بين اللغوية منها وغير اللغوية، وهو يتصف بالعمومية إلى حد ما.[١] والإشارة، أو العلامة[٢]، عند (دي سوسير) تفصح عن علاقة ثنائية تجمع بين المفهوم الذهني للشيء (الدال) والصورة السمعية له (المدلول). أما عند (بيرس) فتفصح الإشارة، أو العلامة، عن علاقة ثلاثية تتكون من ممثل أول يحيل إلى موضوع ثان عن طريق مدلول ثالث.[٣]

ويبدو أن (بيرس) قدم المصطلح الأكثر ملاءمة للتعبير عن المفهوم الذي طرحه هو و(دي سوسير) في فترة متقاربة فيما بين أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

ومع أن (الجمعية العالمية للسيميوطيقا) أعلنت في (باريس – ١٩٦٩) اتحاد المصطلحين تحت اسم واحد، هو (السيميوطيقا)، إلا أن الاسمين لا يزالان مستخدمين[٤]، ربما حرصًا من بعض المختصين على إقامة الفروق الأولى بين المصطلحين عند بداية وضعهما. وسيبقى المصطلحان (سيميولوجيا) و(سيميوطيقا) مترادفين، وسيتعايشان لمدة طويلة إلى أن يُميّز بينهما على نحو أكثر منهجية من التمييز السابق.[٥]

---

* علم الإشارات: هو علم العلامات أيضا، وهذه مرادفات عربية لمصطلحي (السيميولوجيا) و(السيميوطيقا). وقد حصرت الباحثة هيام عبد الكريم عبد المجيد عددًا كبيرًا من المصطلحات المرادفة لهما في بداية رسالتها للماجستير. انظر: دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، ص١٠ بعنوان تعدد التسميات.

[١] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة الدراسات النقدية، ط١، ١٩٨٧، ص٦٠.

[٢] يتحدث كل من (بيرس) و(دي سوسير) عن العلامات، وأنواعها، وكلمة (العلامة) هي إحدى المقابلات العربية لكلمة (sign) الأجنبية، ولا يوجد فرق بين استخدام كلمة (العلامة) أو (الإشارة)، أو غيرها من المرادفات العربية الكثيرة التي وضعت في مقابل المصطلح الأجنبي، ورغبة في توحيد مصطلحات هذه الدراسة سأستخدم كلمة (الإشارة) في أي سياق ترد فيه الكلمة ذاتها أو أي من مرادفاتها المستخدمة كمقابل لهذا المصطلح الأجنبي. وتعريف الإشارة، أو العلامة، هو أنها شيء مادي يستدعي إلى الذهن شيئًا معنويًا. انظر: سيزا قاسم، القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٢، ص٢٣.

[٣] هيام عبد الكريم عبد المجيد، دور السميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية (شعر البردوني نموذجا)، مرجع سابق، ص٣٤.

[٤] أمينة رشيد، السيميوطيقا: مفاهيم وأبعاد، فصول، مج١، ع٣، إبريل١٩٨١، ص٤٢.

[٥] برنار توسان، ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط٢، ٢٠٠٠، ص٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد كان (دي سوسير) أول من عرّف اللغة بوصفها نظامًا من الإشارات يعبر عن الأفكار.[١] وهو الذي أطلق على العلم الذي يدرس حركة الإشارات داخل المجتمع اسم (السيميولوجيا)، وحدد وظيفته بأنه سيمكننا من معرفة ما تتألف الإشارات منه، وما هي القوانين التي تحكمها.[٢]

أما (بيرس)، فقد عرّف الـ(سيميوطيقا) بأنها نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للإشارات[٣]، وميّز بين ثلاثة أنواع أساسية من الإشارات، هي: الأيقونية، والمرجعية، والرمزية.[٤] وهذه الأخيرة هي ما تعرف بالعلاقة (الاعتباطية) التي أشار إليها (سوسير) بين (الدال) و(المدلول).

ثم تطور الحديث عن (السيميوطيقا) حتى وصل إلى ما اصطُلح عليه في الآونة الأخيرة باسم (علم النص- Textology)، الذي قدم مقاربات عميقة في إطار السيميوطيقا الأدبية، خاصة مع جماعة (تيل كيل)، ولا سيما مع (جوليا كريستيفا) وغيرها من النقاد، مثل: رولان بارت، إمبرتو إيكو، .. إلخ، الذين ساهموا في وضع النظرية النصية الحديثة.[٥]

وقد كانت بداية ظهور (علم النص) مقترنة بظهور مفاهيم جديدة مثل مفهوم (إيديولوجيم) الذي أطلقته (جوليا كريستيفا)، عامي (١٩٦٦) و(١٩٦٧) في مجلتي (تيل كيل-

---

[١] فرديناند دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥، ص٣٧.

[٢] المرجع السابق، ص٣٧.

[٣] تشارلز ساندرس بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص١٤٢.

[٤] وتفصيل ذلك هو أن: الإشارة (العلامة) الأيقونية Iconic، هي التي تشبه ما تمثله تلك الإشارة على نحو ما (صورة فوتوغرافية لشخص، على سبيل المثال)، والإشارة (العلامة) المرجعية Indexical، هي التي ترتبط على نحو ما بما تشير إليه تلك الإشارة (الدخان مع النار، والثور مع الحصبة)، والإشارة (العلامة) الرمزية Symbolic، هي التي تكون مثلما لدى (سوسير)، مرتبطة بمرجعها تعسفيًا أو بطريقة متعارف عليها. انظر: تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، سبتمبر١٩٩١، ص١٢٦. انظر ما طرحه (تشارلز ساندرس بيرس) عن تصنيف العلامات في: تشارلز ساندرس بيرس، تصنيف العلامات، مرجع سابق، ص١٤٢.

[٥] سعيد بو عيطة، النص الأدبي والمصطلح الدلالي، البحرين الثقافية، ع٢٧، يناير٢٠٠١، ص٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Tel Quel)، و(كريتيك- Critique)، من جراء بحوثها في النص الأدبي من حيث هو ممارسات دلالية إشارية وليس مجرد خطاب فقط.[١]

أما (النقد النصي) فقد ارتبط ظهوره "بتطور علوم أخرى، كعلم السلالة الأدبية الذي ابتدعه الشكلانيون الروس أثناء دراستهم للحكايات الشعبية، واللسانيات التي هي عندهم في قلب مفهوم الأدبية".[٢] وهو يتكئ اتكاءً كبيرًا على (علم النص) في مقاربته العمل الأدبي.

ويعد العمل الأدبي عند أصحاب (النقد النصي) نظامًا للإشارات، ولا يستطيع النقد القيام بأي شيء، أو تقديم أي جديد ما لم يقرر اعتبار العمل الأدبي، أو أي جزء منه، نصًا قبل كل شيء، أي نسيجًا من التشكيلات Figures ينعقد فيه معًا زمن الكاتب الذي يكتب، وزمن القارئ الذي يقرأه، ويتشابكان في هذا الوسط الغريب الذي هو الصفحة أو الكتاب.[٣] وتبدو هنا النظرة الدونية لمصطلح (العمل الأدبي) الذي حلّ مصطلح (النص) محله في كتابات النقاد الما بعد بنيويين، كما سيظهر في الإزاحة التي اتخذها (رولان بارت) من مصطلح (العمل الأدبي) أو (الأثر الأدبي) إلى (النص) في مقالة له بعنوان: (من العمل الأدبي إلى النص)، أو كما جاءت في ترجمة أخرى: (من الأثر الأدبي إلى النص).

إن نقاد (النقد النصي) الما بعد بنيويين يرفضون نسبة النص إلى مؤلفه، الوحيد، ويقولون بنسبة النص إلى مجموعة أصوات قامت بتشكيله، وهذه المجموعة مكونة من المؤلف الأول والعدد اللا متناهي من القراء الذين قاموا بقراءة هذا النص، إذ أصبحوا مؤلفين مشاركين في بناء النص وتشكيل معناه. وهم يفرقون بين (العمل الأدبي) و(النص)، ويكتسب (النص) عندهم أبعادًا ودلالات مهمة؛ فهو نسيج من الأصوات التي تشكله، لا يرجع واحد منها إلى مؤلف وحيد.[٤] وهو يتجاوز في طرحهم هذا الوظيفة التواصلية ليصبح ذا وظيفة إنتاجية منفتحة على مراجع خارج النص سواء كانت أدبية، أو فكرية، أو ممارسات أيديولوجية ودينية وفنية.

---

[١] محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، سنة١٦، ع٣٢، مارس١٩٩٧، ص١٩٠. وانظر عن الأيديولوجيم عند (كريستيفا): ص٤١ من هذه الدراسة.

[٢] جيزيل فالانسي، النقد النصي، الفصل الخامس من كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (مجموعة من المقالات المترجمة)، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو١٩٩٧، ص٢٠٩.

[٣] المرجع السابق، ص٢٠٩.

[٤] المرجع السابق، ص٢٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلخ. وهذه الإنتاجية لا يمكن إدراكها إلا في مستوى "التنـــاص"[١]، أي في تقـــاطع الوحـــدات المختلفة للنصوص المختلفة.

ويقترن مصطلح النص في كتابات (ما بعد البنيوية- Post Structuralism) بمصطلـح "التناص"، إذ يستعاد المعنى الجذري للكلمة الأجنبية (Text)، التي تعني النسيج، ضمن مفـــاهيم تبين تلاحم الكلمات ببعضها في ترابطاتها المختلفة؛ فالنص لا يمكن أن يكون نقيًا وبريئًا، لأنـــه في جوهره مجموعة من النصوص المتداخلة، وهذا ما يذهب إليه (ليتـــش - Leitch، ١٩٤٤- ...) الذي يرى أن كل نص هو حتمًا نص متداخل (متناص)، ولا وجود للنص البريء، الذي يخلو من هذه المداخلات.[٢]

وبانتقال النقد من (السيميوطيقا) إلى (التفكيكية)، التي لا تـــرى في النـــص، بمعنـــاه المعروف- أي العمل الأدبي الذي له بداية ونهاية-، إلا قطرة في بحر الإشارات الذي لا تـــدرك حدوده، اتسع مفهوم النص، وأصبح يطلق على النوع الأدبي كله، أو على الأدب في عمومـــه عند الذين يسقطون الحدود بين الأنواع الأدبية، وأطلق على هذه الامتدادات اللا نهائية اســـم (تداخل النصوص).[٣]

وتجدر الإشارة، قبل ختام الحديث عن هذا الطور، إلى وجود اشتباه في العلاقـــة بـــين طرح (دي سوسير) الذي ميّز فيه بين اللغة والكلام[٤]، حين وصف اللغة بالجماعية، والكـــلام بالفردية، وما يدور من حديث عن الإبداع والتراث، وذلك من جهة أن اللغة نشاط اجتماعي، كما ذكر (دي سوسير)، يشترك فيه الجميع، فهي بمثابة الإرث الجماعي لكل أمة. أما الكـلام، كما يرى (دي سوسير) أيضًا، فتحقّق فردي تتجلى به قدرة الفرد على الإبداع. وهذه العلاقـة هي علاقة بين "الفردي والجماعي، أي بين التراث بوصفه إنتاجًا جماعيًا، له نظم وتقاليد ونماذج وأساليب، وبين الفردية المتمثلة في المبدع وعمله".[٥]

---

[١] زهور لحزام، آلية التناص، الناقد، ع٣٠، ديسمبر١٩٩٠، ص٥٩. علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغـة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ص١١١.

[٢] فاضل ثامر، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقـافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤،، ص٧٥-٧٦. وانظر أيضًا: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، دار البلاد، جدة، ط١، ١٩٨٥، ص١٣.

[٣] شكري عياد، دائرة الإبداع، مرجع سابق، ص١٢٢.

[٤] انظر: فرديناند دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، مرجع سابق، ص٢٩.

[٥] شكري عياد، دائرة الإبداع، مرجع سابق، ص٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما تظهر بعض الملامح المشتركة بين فردية الكلام وجماعية اللغة عند (سوسير)، وما طرحه (يونغ- Carl G. Jung، ١٨٧٥-١٩٦١م) عن (اللا شعور الشخصي- Personal Unconscious) و(اللا شعور الجمعي- Collective Unconscious)، مع أن لكل منهما حقله الخاص.

ويبدو أنه يوجد عامل مشترك بين هذه الطروحات من جهة، وما تطرحه نظرية "التناص" بمعناه العام، أي ذلك النوع من "التناص" الذي يرى في كل استعمال لألفاظ اللغة تناصًا، من جهة أخرى، لأنه، وفق هذه الرؤية، لا يوجد لفظ لم يستخدم من قبل، فإذا كان "التناص" اجترارًا لما هو موجود من قبل، فإن عملية الاجترار التي تأخذ سمة الفردية تمتح من معين الموروث الذي يتسم بالجماعية، وهذا يحيلنا إلى ما قدمه (يونغ) في دراساته عن (البنية النفسية للإنسان)، التي رأى أنها تتألف من وعينا المباشر، ذي الطبيعة الفردية كليًا، وجملة نفسية ذات طبيعة جماعية وعالمية، واحدة لدى جميع أفراد النوع البشري، غير شخصية. وهذا الجانب الجماعي هو ما يطلق عليه (يونغ) اسم اللا شعور الجمعي، وهو جزء موروث إرثًا جماعيًا ولا ينمو نموًا فرديًا.[١]

ومما سبق نجد أن قول (دي سوسير) بفردية الكلام وجماعية اللغة، وطرح (يونغ) عن اللا شعور الشخصي واللا شعور الجمعي، بالإضافة إلى ما طرحه (إليوت) عن الموروث والموهبة الفردية تلتقي كلها مع الفكرة العامة لمفهوم "التناص".

كان هذا هو الطور الأول لنشأة "التناص"، وهو طور غير مباشر، لكنه ينطوي على قدر من الأهمية من ناحيتين: الأولى، حديث (دي سوسير) و(بيرس) عن (السيميوطيقا) التي كانت قاعدة لانطلاق نظرية "التناص"، إذ كانت واضعة المصطلح (جوليا كريستيفا) سيميوطيقية في المقام الأول. والثانية، حديث (دي سوسير) عن اللغة والكلام، وتفريقه بينهما، وما ينطوي عليه هذان المصطلحان من تمييز بين اللغة بوصفها نشاطًا جماعيًا، والكلام بوصفه نشاطًا فرديًا، وعلاقتهما بفكرة التراث والإبداع.

أما الطور الثاني للـ"تناص" فيمر عبر الإشارات الواردة في (الماركسية) و(الشكلانية الروسية)، وفي طروحات (ميخائيل باختين) عن (الحوارية) كما وجدها عند (ديستويفسكي). وهو ما سأتحدث عنه في الصفحات التالية.

---

[١] كارل غوستاف يونغ، البنية النفسية عند الإنسان، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ١٩٩٧، ص٧٧-٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانيا: دور (باختين) في نشأة مفهوم "التناص"..

استمد "التناص"، كما مر، جذور مفهومه وفكرته من طروحات (دي سوسير)، و(بيرس)، اللذين لم يذكرا المصطلح صراحة في كتاباتهما، ثم نما وترعرع بعدما أخذ علم (السيميوطيقا) يتبلور بوصفه أساسا له.[١] ولكن الفكرة بقيت شبه مطوية في الدراسات (الشكلانية) و(البنيوية)، التي ارتكزت على طروحات (دي سوسير) اللغوية. ونجد إشارات لبعض الشكلانيين، من أمثال: (جاكوبسون- Jackobson، ١٨٩٦-١٩٨٢م)، و(شكلوفسكي- Shklovsky، ١٨٩٣-١٩٨٤)، و(بوريس إيخنباوم-Boris Ejchenbaum، ١٨٨٦-١٩٥٩) إلى ما يمكن أن يكون من تفاعل بين النصوص، إلا أنهم لم يتعمقوا في طرحهم هذا بسبب انشغالهم بتخليص النقد من الأيديولوجيا آنذاك، وتوجيههم الأنظار إلى الناحية الجمالية الشكلية في النص، واعتقادهم العام بتزامنه وانغلاقه.[٢]

ويعد (ميخائيل باختين) أهم مرتكز في سياق الحديث عن ملامح مفهوم "التناص" عند (الماركسيين) أو (الشكلانيين الروس)، من خلال بعض المفاهيم التي طرحها، والتي سيفيد التعرف إليها في التعرف إلى الأصول النظرية والمعرفية التي انبنت عليها نظرية "التناص".

ظهر في الحقبة المتأخرة من (الشكلية) اتجاه جديد في مجال اللغة والخطاب، سمي مدرسة (باختين)، الذي تمثل آراؤه البذرة الأولى للدراسات النصية التي ازدهرت في فرنسا في أواسط القرن الماضي. وقد جمعت هذه المدرسة جمعا مثمرا بين (الشكلية) و(الماركسية) من جهة، وبين (الشكلية) و(البنيوية) من جهة أخرى؛ فقد كان (باختين) مرحلة انتقالية بين الشكليين والبنيويين، كما يصفه بذلك (روبرت شولز)، في حين يراه (تودوروف) (ما بعد -شكلاني- Post Formalist)؛ لأنه يتجاوز (الشكلانية)، لكن بعد أن استوعبها وامتص تعاليمها.[٣]

إلا أن (باختين) يختلف عن كل من (الماركسية) و(البنيوية)؛ فهو في دراساته وتحليلاته لم يعالج الأدب بوصفه انعكاسا مباشرا للقوى الاجتماعية، كما قد يتوقع المرء، بل أبقى على

---

[١] عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٦.

[٢] جيرار جينيت، من التناص إلى الأطراس، مرجع سابق، ص١٧٦.

[٣] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٧. وانظر أيضا: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اهتمام شكلي الطابع بالبنية الأدبية، وكشف عن الكيفية التي عبّرت عن الطبيعة الدينامية للغة في أنواع معينة من التراث الأدبي.[١] وهذا هو وجه اختلافه عن (الماركسية).

أما وجه اختلافه عن (البنيوية)، فهو من حيث عدم اهتمام (مدرسة باختين) باللغويات التجريدية، شأن (البنيوية)، بل كان اهتمامها منصبًا على اللغة –أو الخطاب– من حيث هي ظاهرة اجتماعية. ولعل أهم ما توصلت إليه (مدرسة باختين) هو نظرتها إلى الكلمات بوصفها إشارات اجتماعية فعالة، "قادرة على تقبل معان ودلالات مختلفة، لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة في المواقف الاجتماعية والتاريخية المختلفة".[٢]

وقد كان لـ(باختين) دور كبير في تطوير النتائج المترتبة على هذه النظرة الدينامية إلى اللغة، وتطبيقها على النصوص الأدبية؛ فقد رفض لغويات (دي سوسير)، وقام بتحويل الاهتمام عن النسق المجرد للغة إلى المنطوقات العينية للأفراد في سياقات اجتماعية بعينها؛ فكان ينظر إلى اللغة باعتبارها (حوارية)، أي لا يمكن فهمها إلا باعتبار توجهها الحتمي تجاه شخص آخر. وقد رأى أن من الواجب النظر إلى الإشارة اللغوية بوصفها وحدة ثابتة، كما كان دأب (البنيوية).[٣]

وانطلاقًا من تأسيس (باختين) لبعض المفاهيم، التي سيأتي تفصيل الحديث عنها بعد قليل، تشكّل المهاد النظري المشترك بين أعماله ونظرية "التناص". ومن هنا جاء وجوب البدء بالتعريف الموجز بجهوده قبل الحديث عن النظرية في شكلها النهائي المكتمل الذي ظهرت به في فرنسا.

قدم (باختين) عدة مفاهيم، تطور بعضها فيما بعد إلى مصطلحات نقدية على يد نقاد لاحقين. وقد أثرت مفاهيمه تأثيرًا كبيرًا في ظهور نظرية "التناص"، وكذلك في ظهور النقد الحواري. ومن أهمها: تعددية الأصوات، والحوارية، وتداخل الخطاب، والكرنفالية.

ويجدر تأكيد أن (باختين) لم يصرح فيما قدمه بشيء مما قدمته نظرية "التناص"، ولكنه أوحى بالفكرة فقط، ويتضح هذا من الفارق في المضمون بين طروحاته وما تطرحه نظرية "التناص"، ولكن هذا الفارق لم يمنع (كريستيفا) من الاعتراف له بفضله في الإيحاء لها بفكرة نظريتها، كما ورد في أوائل هذا الفصل.

---

[١] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص٣٨.

[٢] المرجع السابق، ص٣٨.

[٣] تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص١٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

***تعددية الأصوات (Polyphone):**

يمكن التوصل إلى فهم واضح لتعددية الأصوات، التي لا يوجد لها تعريف محدد بقدر ما توجد لها شروحات، وذلك من خلال تعريف الرواية متعددة الأصوات.

والرواية متعددة الأصوات هي الرواية التي لا تتضمن "أية محاولة للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التي تعبر عنها الشخصيات المختلفة، ولا يمتزج وعي هذه الشخصيات المختلفة بوعي المؤلف، أو تذعن الشخصيات لوجهة نظره، بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها، فهي ليست موضوعات لكلمة المؤلف فحسب، بل ذوات فاعلة لها كلمتها المباشرة الدالة في الوقت نفسه".[١]

وقد تنبّه (باختين) على فكرة تعددية الأصوات من خلال دراساته التي قام بها لعدد من الروائيين في العقود الثلاثة الأولى من القرن الماضي، إلا أنها لم تأخذ طريقها إلى الأدب والنقد الحديث إلا بعد منتصف القرن ذاته، حين بدأت ترجمة كتبه ودراساته إلى الإنجليزية بالظهور.

وتعدّ ترجمة أعماله، المكتوبة باللغة الروسية ابتداء، عملا عظيمًا، قام به اثنان من النقاد، هما: (تزفيتان تودوروف)، و(جوليا كريستيفا)، وكلاهما بلغاريان يقطنان فرنسا منذ الستينيات، وأقرب إلى بيئة (باختين) الثقافية. وقد قدّمت (كريستيفا) بعض مفاهيم (باختين) إلى الساحة الفرنسية، تحت مسمى "التناص"، في محاضرة ألقتها بُعيد وصولها إلى باريس عام (١٩٦٦م)، في دراستها: (الكلمة، والحوار، والرواية)؛ فجاء تقديمها لها متزامنًا مع مرحلة الانتقال من (البنيوية) إلى (ما بعد البنيوية- Post Structuralism).[٢]

ومن أهم الروائيين الذين درس (باختين) نتاجهم الروائي: (ديستويفسكي)، و(تولستوي- Tolistoi، ١٨٢٨-١٩١٠م)، و(رابليه- Rabelais، ١٤٩٤-١٥٥٣م). وقد لاحظ من خلال هذه الدراسات أمرًا مهمًا، بنى عليه فكرة من أهم الأفكار النقدية التي قدمها، والتي تمثل ركيزة أساسية في بناء نظرية "التناص"، وهو أن صوت المؤلف في روايات (تولستوي) مثلا، أو غيره من الروائيين الذين درس نتاجهم الروائي ما عدا (ديستويفسكي)، يسيطر على أصوات الشخصيات، فيخضعها لرؤيته، مما يجعل الرواية أحادية الصوت، أو (مونولوجية-Monology). أما روايات (ديستويفسكي)، فتتميز بتعدد الأصوات، وتتمتع

---

[١] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص٣٩.

[٢] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢١٢-٢١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بحرية الاختلاف، إذ يسمح المؤلف لمختلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها بعيدا عن هيمنته بوصفه روائيا، مما يجعلها متعددة الصوت، أو (حوارية -Dialogic).[١]

وفي حين بدا النمط الذي ظهرت عليه روايات (تولستوي) وغيره سلبيًا إلى حد ما، ظهر النمط الثاني عند (ديستويفسكي) إيجابيًا، بسبب بروز أصوات الشخصيات فيه جنبًا إلى جنب مع صوت المؤلف. وهذا شكل جديد من أشكال الكتابة الروائية، أوجده (ديستويفسكي)[٢]، ولاحظه (باختين)، واهتم به، ودرسه دراسة تختلف عن غيرها من الدراسات التي قامت حول هذا الروائي.[٣]

وقد أشاد (باختين) بـ(ديستويفسكي) كثيرًا، وعده واحدًا من أعظم المجددين في الشكل الفني، لأنه أوجد نمطًا جديدًا تمامًا من التفكير الفني، يقوم على خاصية أساسية هي كثرة الأصوات تبعًا لعدد الشخصيات، وتعدد أشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، أي ما اصطلح عليه باسم (تعددية الأصوات).[٤]

وأرجع (باختين) سبب ظهور الرواية (المتعددة الأصوات) في نتاج (ديستويفسكي) الروائي دون غيره من الروائيين في أي عصر من العصور، إلى التعقد الموضوعي، وتناقض أصوات عصره وتعددها، ووضع المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب وغير المستقر اجتماعيًا، والقدرة الفطرية على رؤية العالم متعايشًا ومؤثرًا في بعضه، إذ رأى (باختين) أن كل ذلك كوّن تلك التربة التي تغذّت عليها رواية (ديستويفسكي) المتعددة الأصوات.[٥]

---

[١] انظر: سعد البازعي وميحان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢١١-٢١٢. وقد عني (باختين) عناية كبيرة بأعمال (ديستويفسكي)، ويتضح هذا عند النظر إلى أي بيبلوجرافيا لأعمال (باختين)، إذ إن كثيرا منها مخصص لدراسة أعمال (ديستويفسكي) ونتاجه الروائي. على سبيل المثال، انظر البيبلوجرافيا التي وضعها (تودوروف) في: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص ٢١٤-٢١٧.

[٢] يرى (باختين) أن (ديستويفسكي) "هو خالق الرواية المتعددة الأصواتPolyphone. لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية". انظر: باختين، قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص١١.

[٣] أشار (باختين) في الطبعة الثانية من كتابه (قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي) إلى الكتب والدراسات التي تناولت أعمال هذا الروائي قبله وآراء النقاد فيما أضافه هو إلى هذه الدراسات. انظر: باختين، قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي، مرجع سابق، ص١٣-٦٣.

[٤] المرجع السابق، ص٢٥. وانظر أيضا: المرجع نفسه ص١٠.

[٥] المرجع السابق، ص٤٤-٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتحدث (باختين) عن حضور الـ(أنا) الغيرية في روايات (ديستويفسكي)، ورأى أن تأكيد الـ(أنا) الغيرية بوصفها (ذاتا فاعلة- Subject) أخرى، لا بوصفها (موضوعًا- Object)[١]، هو أساس رأي (ديستويفسكي)، الذي لا تظهر الشخصية في رواياته مجرد موضوع يخص وعي الكاتب، ولكنها تظهر بوصفها ذاتا لها وعيها الخاص والمنفصل عن وعي الكاتب، وهي لا تكف عن التحاور مع ذاتها، أو مع الشخصيات الأخرى، لأن المقصود فيما يخصها أن تعي حقيقتها، وأن تعي حقيقة الآخر أيضا، لأن الآخر هو الذي يهبها الشعور بالوجود.[٢]

*الحوارية (Dialogism):

يظهر مفهوم (الحوارية) عند (باختين) في نظرته إلى العمل الأدبي على أنه حوار يشبه الحوار الداخلي، فكل الخطابات، من أولها إلى آخرها، من وجهة نظره، حوارية، إذ تتخللها تخمينات مستمع موجود بالقوة. ويشير هذا المفهوم عنده إلى أن التفكير الإنساني لا يغدو صحيحا، ولا يتحول إلى فكرة، إلا باحتكاك حي مع فكرة أخرى، تتجسد في صوت الآخرين، أي في الوعي الذي يعبر عنه الخطاب؛ فكل لفظة تنتج عن الآخر تدخل في سياق معين، وإلا فإنه يصعب إدراكها والجواب عنها. ووفق (باختين)، فإن فهم أي عبارة يعني أننا نوجه إليها كلاما مضادا، ونقيم معها حوارا ضمنيا. وبهذا، تصبح الكلمات (متعددة النبر- Multi-Accentual) عنده، وليست جامدة المعنى، لأنها دائما كلمات ذات إنسانية معينة لذات أخرى.[٣] وهذا هو المفهوم الأساسي الذي تنبهت عليه (كريستيفا)، وبنت عليه نظريتها المطورة القائمة على فرضية وجود حوار دائم بين النصوص المختلفة.

ويعرّف (باختين) مفهوم (العلاقة الحوارية)، الذي يستعمله بكثرة واطّراد في كتاباته ودراساته عن (ديستويفسكي)، حتى لا يبقى عائمًا دون أن يستقر وتتضح معالمه على يديه، بقوله إن (العلاقة الحوارية) هي علاقة (معنى) تقوم بين نصوص منطوقة في التبادل الشفوي.

---

[١] باختين، قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي، المرجع السابق، ص١٥.

[٢] جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، سوريا، ط١، ١٩٨٢، ص١٢٥.

[٣] جيزيل فالانسي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٥١. وانظر أيضا: جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، مرجع سابق، ص١٢٦. وأيضا: عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي المعاصر، ع٦٠-٦١، ١٩٨٩، ص٧٧. وتيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص١٤٤.

٥٨٢٨١٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكل وحدتين من الكلام المنطوق توضعان جنبًا إلى جنب، تدخلان، على صعيد المعنى، في علاقة حوارية".[١] وتوجد هذه العلاقة حتى بين أشكال من الإنتاج الشفوي المونولوجي البحت، وهي أكثر اتساعًا من الكلام الحواري بالمعنى الضيق.[٢]

ولتوضيح هذا القول، وربما لتأكيده، يقول (باختين): إن فهم كلية النص، والعلاقة الحوارية التي بينهما، هو بالضرورة فهم حواري. والذي يقوم بعملية الفهم يصبح مشاركًا في الحوار، عندما يصبح الحوار على مستوى معين يتعلق بوجهة الفهم أو البحث؛ فأن تفهم يعني أن تصبح الشخص الثالث في الحوار (لا بالمعنى الحرفي، الحسابي، لأن المشاركين في الحوار يمكن أن يبلغوا عددًا غير محدد)؛ فالنص يستهدف دائمًا مرسلا إليه، وهذا المرسل إليه هو الشخص الثاني في الحوار (أيضًا ليس بالمعنى الحسابي). ولكن، خارج هذا المرسل إليه فإن مؤلف النص المنطوق، بهذا القدر أو ذاك من الوعي، يفترض مرسلا إليه إضافيًا، أعلى، هو الشخص الثالث.[٣]

وتبدو عملية الفهم عند (باختين) حسب هذا الشرح عملية (حوارية) بالدرجة الأولى، تنطوي على فكرة (تعددية الأصوات) بشكل أصيل عبر ما تتضمنه من أطراف مختلفة يحمل كل منها صوته الخاص.

وقد ظهر تأثير (باختين) في نشأة مفهوم "التناص" وتطوره في أوائل الثمانين من القرن الماضي بصورة جلية، حين خصّ (تزفيتان تودوروف) (باختين) بكتابه (ميخائيل باختين: المبدأ الحواري)، الذي يقترح فيه تقسيم المبدأ الحواري إلى مفهومين: مفهوم الحوارية، بمعناها المحدود الذي اكتسبته على يد (باختين)، ومفهوم "التناص" كما حددته (جوليا كريستيفا)، مع احتفاظ هذا المفهوم الثاني بتسمية (الحوارية) لبعض الحالات الخاصة للـ"تناص"، مثل تبادل الأجوبة بين متحاورين، أو في التصور الذي أعده (باختين) عن الشخصية الإنسانية.[٤]

***تداخل الخطاب:**

توقف (باختين) عند استعمال مفهومي (تعددية الأصوات- Polyphone)، أو (الحوارية-Dialogism)، ولم يستعمل كلمة "تناص"، ولا أي كلمة تقابلها بالروسية، ولكنه استعمل كلمة أخرى، هي (تداخل)، استعمالا واضحًا في كتابه: (الماركسية وفلسفة اللغة-

---

[١] ميخائيل باختين، مسألة النص، مرجع سابق، ص٤٨.

[٢] المرجع السابق، ص٥٢.

[٣] المرجع السابق، ص٥٢-٥٣.

[٤] ب. م. دوبيازي، نظرية التناص، مرجع سابق، ص١١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٩٢٩) مما يكاد يجعله مصطلحا أساسيا من مصطلحات الكتاب. وقد استخدمه في مثل قوله (تداخل السياقات)، و(تداخل الخطاب)، و(التداخل السيميائي)، و(التداخل السوسيو-لفظي). وهذا الأخير هو ما يأخذ عند (كريستيفا) موقع "التناص".[١] ولعل في استعمال (باختين) للفظة (تداخل) ما ساعد على الإيحاء بفكرة المفهوم، وربما بلفظه أيضا؛ إذ يشترك "التناص" في صيغته الإنجليزية (Intertextuality) مع لفظة (تداخل) في السابقة (Inter-).[٢]

وهو لا يستعمل لفظة (تداخل) عبثا أو استعمالا عشوائيا، إنما يستعملها عن قصد، حتى يبدو كأنه يؤسس لما سيأتي بعده، مع أنه لم يكن واعيا لذلك ألبتة، كما يظهر في قوله: "هكذا، فكل كلمة، عمليًا، من هذه الحكاية تنتمي في الوقت ذاته، من حيث تعبيرها وإيقاعها العاطفي وقيمتها في الجملة، إلى سياقين يتقاطعان، أي إلى خطابين: خطاب الكاتب الراوي (ساخر، متهكم) وخطاب البطل (الذي لا علاقة له بالسخرية) هذا الانتماء المتواقت إلى خطابين مختلفي التوجه في تعبيرهما، هو الذي يفسر خصوصية تراكيب الجمل، أي التقطعات في التركيب، وبالتالي، خصوصية الأسلوب. ولو أن الجملة انبنت في حدود خطاب واحد من هذين الخطابين، لجاء بناؤها بشكل آخر، ولصار الأسلوب آخر. إننا أمام مثال نموذجي لفعل لغوي ندرت دراسته، هو: تداخلات الخطاب".[٣]

*الكرنفالية (Carnivalization):

تجسد هذه الفكرة خلاصة فهم (باختين) لطبيعة ظهور الصوت في نمط من الروايات تنتمي إليه روايات (ديستويفسكي). وقد تحدث عن ظاهرة (الكرنفال-Carnival) بعد أن التقط فكرتها من أحد أهم مظاهر الاحتفالات الجماعية الشعبية التي تجمع المتناقضات، وساعدته مناقشة مثل هذه الظاهرة على الوصول إلى "تطبيقات مهمة على نصوص معينة، وكذلك على تاريخ الأنواع الأدبية، فالاحتفالات المرتبطة بالكرنفال احتفالات جماعية شعبية، ينقلب فيها التراتب الهرمي رأسًا على عقب (فيغدو الحمقى عقلاء والملوك شحاذين)، وتختلط الأضداد (الحقيقة والوهم، النعيم والجحيم)، وينتهك المقدس وتعلن نسبية منتشية تبسط نفسها على كل

---

[١] مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، مرجع سابق، ص١٠٣-١٠٤.

[٢] أغرت هذه السابقة (Inter-) كثيرا من النقاد العرب بترجمة مصطلح (Intertextuality) بمصطلح (التداخل النصي)، أو (تداخل النصوص). وقد شاعت مثل هذه الترجمات في كثير من الدراسات النقدية العربية التي تدور حول (التناص) أو التي تتخذ منه أداة لها في فحص الأعمال الأدبية.

[٣] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص١٨٢-١٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عرضه لنظرية "التناص"، ولكنها لا تتجاوز الإشارات العابرة، التي لم يتعمق (باختين) في الحديث عنها، مما يدل على أنه كان يطرحها غير واعٍ بها وعيًا نقديًا، ودون إدراك كبير لها.

ومن أمثلة ما يوجد في آثاره مما يقترب من الفضاء المفهومي لمصطلح "التناص"، أنه يرى أن كاتب الرواية أو أي أثر أدبي يخلق "إنتاجًا شفويًا هو عبارة عن كل وحيد (وحدة نص منطوق)، بيد أنه يخلقه بواسطة وحدات غير متجانسة من النصوص المنطوقة، وحدات، يمكن القول إنها للآخر. حتى إنه لا يوجد لدى الكاتب خطاب مباشر إلا وهو ممتلئ بكلمات الآخر".[١]

ويبدو من هذا اقتناعه الفطري بفكرة (تشرب) أو (امتصاص) الكتاب لخطابات بعضهم سواء كانت هذه الخطابات سابقة أو معاصرة. ولكنه لم يطور هذا الاقتناع إلى فكرة أو رأي نقدي يبني عليه نظرية نقدية محورها حتمية امتلاء أي خطاب بكلمات الآخر.

ويرى (باختين) أيضا أن "النص (يضمر)"[٢]، ونجد عند أعلام نظرية "التناص" أن كل نص يضمر، لأن كل نص هو تشرب وامتصاص لعدد من النصوص، وبالتالي، يضمر كل نص عددًا من النصوص السابقة والمعاصرة بصورة حتمية، ولا يمكن لأي نص أن يتحرر من ربقة هذا الإضمار الذي يفرضه عليه كونُه نصًا.

كما يقول (باختين) في سياق آخر: إن "كلّ محادثة محملةٌ بنقل كلام الآخرين وتأويله. إننا نجد فيها، كل لحظة، (استشهاداً)، (مرجعًا)، يحيلنا على ما قاله شخص من الأشخاص، أو على (ما يقال)، أو على (ما يقوله كل واحد)، أو يحيلنا على كلام مخاطبنا أو على كلامنا السابق، أو على صحيفة، أو قرار، أو وثيقة، أو كتاب.. ومعظم الأخبار والآراء تنقل، عمومًا، في شكل غير مباشر لا بوصفها صادرة عن الذات، بل من خلال استنادها إلى مصدر عام غير محدد: (سمعت من يقول)، (هناك من يعتبر)، (من يظن)".[٣]

وها هي ذي نظرية "التناص" تقوم، في أحد مظاهرها، على الإحالات، والاستشهادات، والتضمينات، والاقتباسات، واحتواء الحاضر للماضي، واللاحق للسابق. وكل ذلك كان لـ(باختين) الفضل في لفت الانتباه إليه، والتعريف به، حتى لو حدث هذا بعد مرور زمن طويل على طرحه للمرة الأولى.

---

[١] ميخائيل باختين، مسألة النص، مرجع سابق، ص٤٦-٤٧.

[٢] المرجع السابق، ص٤٠.

[٣] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ص١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويلاحظ (باختين) أنه يوجد كلام يستخدم بين مزدوجين، وهذا يعني أنه ينظر إليه بوصفه كلامًا للآخر، كما يستخدم نفس الكلام دون مزدوجتين[١]، مما يعني أن هذا الكلام لم يعد للآخر، أي أنه للكاتب الحالي، وإن كان تشربه من كلام آخر قبله، لكنه تحرر من ملكية الآخر السابق، ليدخل في ملكية الكاتب الحالي الذي حازه بأن حرره من المزدوجتين. وسنجد صدى لهذه الفكرة، فكرة الاقتباس دون مزدوجتين، يتردد كثيرًا في كتابات (رولان بارت) فيما بعد حول هذه النظرية.

ويظهر (باختين) في آرائه هذه وكأنه يقدم الخطوط العامة لنظرية "التناص" التي لم تعرف إلا بعد مضي ما يقارب نصف القرن على طرح هذه الآراء التي ظلت حبيسة الكتب حتى اقتراب عقد الستين من القرن الماضي على نهايته.

لقد مثل العمل الروائي، عند (باختين)، إطارًا "تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها"[٢]، مما يولد علاقة (حوارية) بين أطرافه، أو بتعبير أكثر دقة، بين الأصوات المتعددة للأطراف المتعددة علنيًا وضمنيًا فيه.

وأكتفي بهذا القدر من الحديث عن الطور الثاني لنشأة مفهوم "التناص"، والذي اكتفيت فيه بتتبع بعض طروحات (ميخائيل باختين)، بوصفه أبرز أعلام هذا الطور من أطوار النظرية، لأنتقل بعد ذلك إلى الطور الثالث، والأهم حتى الآن، لأنه شهد ميلاد المصطلح، وهو مصطلح حديث من جهة وضعه، لمفهوم قديم من جهة وجوده وكينونته. ولكن حدود هذا الطور لم تتوقف عند ولادة المصطلح وحسب، بل تجاوزت ذلك إلى التنظير له بالقدر الذي اتسع له هذا الطور.

وسيكون عرض الطور الثالث من خلال تتبع جهود (جوليا كريستيفا) في نشأة نظرية "التناص" مفهومًا ومصطلحًا.

---

[١] ميخائيل باختين، مسألة النص، مرجع سابق، ص٥٠.

[٢] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثالثا: جهود (جوليا كريستيفا) في نشأة نظرية "التناص"..

يُجمع الباحثون المهتمون بنظرية "التناص" على أن (جوليا كريستيفا) هي أول من أطلق مصطلح "التناص" الذي ظهر للمرة الأولى في أبحاث لها كتبت بين ١٩٦٦و١٩٦٧، وصدرت في مجلتي (تيل كيل)، و(كرتيك)[١]، وذلك نتيجة جهودها البالغة في قراءة (باختين) من جهة، وأبحاثها في (السيميوطيقية) والمنهج (السيميوطيقي) عامة من جهة أخرى؛ فـ(المعالجة السيميوطيقية- Semiological Approach) التي تشكل منهج (جوليا كريستيفا) في فهم العملية الأدبية في مختلف ضروبها قد اقتضت منها أن تصل إلى اشتقاق المصطلح بوصفه تأطيرًا اصطلاحيًا لظاهرة اطراد وتواتر الإشارات الأدبية وتأثير النصوص الأدبية في بعضها.[٢]

كما تُجمع الدراسات على أن جماعة مجلة (تيل كيل) قدمت لـ(جوليا كريستيفا) دعمًا كبيرًا، وساعدتها في تقديم المصطلح، ونشره في الأوساط الأدبية والنقدية في فرنسا وخارجها منذ ذلك الحين.

ولكن هذا المصطلح لم يثبت عند الحد الذي وضعته له (جوليا كريستيفا)، بل وثب وثبات كبيرة تجاوز فيها الطريق الذي رسمته له واضعةُ المصطلح، وذلك على أيدي نقاد آخرين تبنوا الفكرة، وساهموا إلى حد ما في توسيعها، وفي ضبط ما قد يشوبها من عمومية وإجمال، وكذلك في تخليصها مما قد يحدث بينها وبين بعض المصطلحات النقدية والبلاغية من لبس. كما أضافوا إليها الكثير، واعتنوا بالفكرة عناية بالغة جعلت من نظرية "التناص" إحدى أهم النظريات النقدية في الوقت الحالي.[٣]

"التناص" عند (جوليا كريستيفا):

قدمت (كريستيفا) مفهوم "التناص" انطلاقًا من رؤيتها أن كل نص يتألف من فسيفساء من الاقتباسات؛ فكل نص هو امتصاص وإعادة تشكيل لنصوص أخرى، أدخلت في النص بتقنيات مختلفة.[٤] وهذا هو المفهوم العام، أو الشائع، عن "التناص".

---

[١] مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، مرجع سابق، ص١٠٢.

[٢] باقر جاسم محمد، التناص: المفهوم والآفاق، الآداب، ع٧-٩، يوليو/ سبتمبر ١٩٩٠، السنة ٣٨، ص٦٥.

[٣] سيأتي تفصيل ذلك عند الانتقال إلى الحديث عن الطور الرابع من للنظرية.

[٤] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢١٣. ومحمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص١٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد سكّت (كريستيفا) هذا المصطلح لتدل به على العلاقات المتعددة التي قد تحـــدث بين نص معين ونصوص أخرى. وتتضمن هذه العلاقات (الجناس– Anagram)، و(التلميحات أو التورية– Allusion)، و(الاقتباس– Adaptation)، و(الترجمة: النقل من لغة إلى لغـــة– Translation)، و(المحاكاة الساخرة– Parody)، و(المعارضة– Pastiche)، و(المحاكـــاة أو التقليد– Imitation)، وأنواع أخرى من (التحويل– Transformation). وقد استعمل هـذا المصطلح على نطاق واسع للدلالة على إدخال نص في آخر، أو لتحديد العلاقة بينهما.[١]

ومن بواكير الأعمال التي طرحت فيها (كريستيفا) مفهوم "التناص" بالمصطلح المعروف والشائع حاليًا، دراستها الشهيرة المعنونة بـــ(ثورة اللغة الشعرية)، التي عينت فيها "التناص" على أنه (التفاعل النصي في نص بعينه)، وقد تتبعت ذلك في شعر (لوتريامون) تحديدًا متوقفة أمـــام عمليات (التحوير) التي أقامها الشاعر على نصوص كثيرة معروفة، بما يشبه اختطافها أو تحويلها عن مجراها.[٢]

ولأن النص و"التناص" لفظان لا ينفصل أحدهما عن الآخر على مختلف المســـتويات، تعالج (كريستيفا) قضية "التناص" من واقع معالجتها للنص، وتحدد النص بأنه جهاز عبر–لســاني يعيد "توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبـــين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه".[٣]

وللنص عند (كريستيفا) طبيعة إنتاجية، وهي تعني ترحال النصوص وتداخلها؛ فـالنص ليس بنية مغلقة، وفي فضاء نص معين تتقاطع وتتلاقى عدة ملفوظات مقتطعة مـــن نصـــوص أخرى، أي أن صلة النص باللغة التي يكون جزءًا منها هي صلة تكرار وتوزيع. وبهذا يصبـــح النص المتناص نصًا منتجًا، أي أنه مثمر لا ثمرة، ووالد وليس بمولود، بمعنى أنـــه يولـــد دلالات

---

[١] Baldick (Chris), The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press, Reprinted 1992, P.112.

[٢] شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، مج١٦، ع١، صيـــف١٩٩٧، ص١٢٧–١٢٨.

[٣] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧، ص٢١. وقد نقـــل (بارت) عنها هذا التعريف في مقالة (نظرية النص)، انظر: رولان بارت، نظرية النص، ترجمة: منحي الشملي، وعبد الله صولة، ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع٢٧، ١٩٨٨، ص٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جديدة مخالفة لدلالة المقتبس والمضمن، ولا يمكن لهذا أن يتحقق دون أن تتميز علاقة النص بما قبله بميزات خاصة تجعلها قادرة على الإنتاج.[١]

و لم يعد النص عندها "نظامًا لغويًا مغلقًا كما كان يزعم (الشكلانيون الروس) و(البنيويون) الأوروبيون في بداية مراحلهم"[٢]، بل أصبح نظامًا من الإشارات الموحية. لذلك ركزت (كريستيفا) جهودها على وضع علم تحليلي للإشارات، أو ما يعرف بـ(السيمانالیز- Semanalyse)، الذي يعرفه (رولان بارت) بأنه تقاطع (النص الظاهر) و(النص المنجب)، وهذان مصطلحان وضعتهما (كريستيفا)، وعرّفت (النص الظاهر) بأنه "الظاهرة الكلامية كما تتجلى في بنية الملفوظ الحسي".[٣] أما (النص المنجب) فإنه "يثير قضية العمليات المنطقية التي تخص تكوين الذات المتلفظة".[٤] ويمثل هذا التقاطع، بين (النص الظاهر) و(النص المنجب)، ما يطلق عليه عند (كريستيفا)، اسم (الأيديولوجيم- Idiologeme).[٥]

وقد أقامت (كريستيفا) توأمة بين مصطلح "التناص" ومصطلح (الإيديولوجيم)؛ فـ"التناص" لا يعرف إلا بإدماجه مع (الإيديولوجيم)، الذي يساعد على ربط النص بالنص الجامع، وأن نتصور النص ضمن نصوص المجتمع والتاريخ[٦]، وتعرفه (كريستيفا) بأنه "تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها (ماديًا) على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على

---

[١] جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص٢١. وانظر:

Kristeva (Julia): Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, Basil Blackwell Publishers. England. 1984, P.38. نقلا عن: باقر جاسم محمد، التناص: المفهوم والآفاق، مرجع سابق، ص٦٥-٦٦. وانظر أيضًا: معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ١٩٩٩، ص١٢٥.

[٢] مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر: قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص٢٢-٢٣.

[٣] رولان بارت، نظرية النص، مرجع سابق، ص٨٠.

[٤] المرجع السابق، ص٨٠.

[٥] المرجع السابق، ص٨٩.

[٦] المرجع السابق، ص٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية".[١] وبذا يكون "التناص" هو ذلك التقاطع الذي يحدث بين نص ما وتعبير آخر مأخوذ من نصوص أخرى، سابقة أو متزامنة معه.[٢]

ومما يجدر ذكره أن (كريستيفا) كانت قد تخلت عن مصطلحها، أي "التناص"، ردحا من الزمن، بسبب اختلاطه بمصطلحات أخرى، وفضّلت عليه مصطلحًا آخر هو مصطلح (النقل أو التحول- Transposition)، ولكنها وجدت أن مصطلح "التناص" قد شاع شيوعا كبيرا بعد أن سكّته، فمضت في استخدامه مع ما لها من تحفظات عليه.[٣]

وفي ختام الحديث عن هذا الطور يمكن القول إن مفهوم "التناص" لا يزال محتفظا بشيء من العمومية وعدم التحديد، على الرغم من صياغته ضمن منظومة نظرية تندرج تحت مصطلح ثابت ووحيد ومحدد، على الأقل في النقد الغربي، وبغض النظر عن الأزمة المصطلحية التي يعانيها هذا المصطلح في النقد العربي الحديث، شأنه في ذلك شأن غيره من المصطلحات سواء النقدية أو غيرها، إلا أن بقاء شيء من العمومية وعدم وضوح الرؤية يعدّ وضعًا طبيعيًا لمصطلح يطرح للمرة الأولى في الأوساط النقدية، وهذا هو وضع مصطلح "التناص" حتى هذا الطور، إلى أن يتهيأ له من يتبناه، ويحتضنه، ويجعله محور اهتمامه؛ فيعمل على توسيع عملية التنظير له، بتوضيح خطوطه العامة، وإزالة اللبس والغموض عن أهم الأفكار التي يطرحها، وبصورة عامة، تفصيل ما أجمل فيه عند الطرح الأولي له. وهذا ما سيشهده الطور الرابع، والأخير، الذي يعنى بتتبع التطور الذي شهدته نظرية "التناص".

---

[١] جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص٢٢.

[٢] مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، مرجع سابق، ص١٠٣. وانظر أيضا: ب. م. دوبيازي، نظرية التناص، مرجع سابق، ص١١٦.

[٣] عبد النبي اصطيف، التناص، راية مؤتة، ع٢، ١٩٩٣، ص٥١-٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رابعًا: جهود النقاد الغربيين في تطوير نظرية "التناص"..

دخل الطور الرابع لنظرية "التناص" عندما بدأ النقاد بتلقف الفكرة مفهومًا ومصطلحًا، ومحاولة وضع تصور واضح لها، والتعبير عن كيفية فهمهم لها. وسيشهد هذا الطور تدرجًا وتطورًا كبيرين في استيعاب هؤلاء النقاد للمصطلح وفكرته، وعنايتهم بتفصيل القول فيه. ومن أبرز النقاد الذين عنوا بهذه النظرية، وكان لهم أثر بالغ في التوسع في التنظير لها ونشرها: تزفيتان تودوروف، ورولان بارت، وجيرار جينيت.

أ- جهود (تزفيتان تودوروف) في تطوير نظرية "التناص"..

يعدّ (تزفيتان تودوروف) ثاني اثنين أخذا عن (باختين) أفكاره حول (الحوارية)؛ فقد تحدث عن أفكار (باختين)، وعرضها في إسهاب وتفصيل في كتابيه (نقد النقد: رواية تعلم) و(ميخائيل باختين: المبدأ الحواري) ليصل عبر تسلسل الأفكار التي يقدمها (باختين) إلى طرح موضوع (النقد الحواري).

وقد أعجب (تودوروف) بطروحات (باختين)، وكان كمواطنته (كريستيفا) أحد أهم النقاد الذين عرّفوا الساحة النقدية الفرنسية الحديثة بطروحات (باختين) وآثاره التي كتبت باللغة الروسية قبل وقت طويل من ترجمتها إلى الفرنسية أولا، وإلى غيرها من اللغات فيما بعد.

ويظهر تشبع (تودوروف) بأفكار (باختين)، وتبنيه لها في قوله: إن المؤلفات، عوضًا عن أن تكون (بناء) أو (معمارية) هي قبل أي شيء علم المغايرة، تعدد الأصوات، التذكارات المبهمة واستباق خطابات ماضية وقادمة، مفترق طرق ومكان لقاءات.[1] فـ(تودوروف) يستخدم في هذا النص مفردات (باختين)، مثل قوله: (تعدد الأصوات)، ويستلهم روح (باختين) بحديثه عن التذكارات واستباق الخطابات الماضية والقادمة، كما سيحدد، فيما بعد، موضوع تحليلات (باختين) بأنه وضع الخطابات بالنسبة للمتحاورين الحاضرين أو الغائبين (مناجاة وحوار، استشهاد ومحاكاة، زخرفة ومجادلة)، مما سيدفعه إلى إعلان مصطلح (النقد الحواري) ليجعل منه إطارًا يشمل طروحات (باختين) حول مفهوم (الحوارية)، قائلا: إن (باختين) يعلن، أكثر مما يمارس، عن شكل جديد للنقد يستحق تسميته (النقد الحواري).[2]

---

[1] تودوروف، نقد النقد: رواية تعلم، ترجمة: سامي سويدان، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص٨٦.

[2] المرجع السابق، ص٨٦-٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهنا، أطلق (تودوروف) مصطلح (النقد الحواري) الذي كانت أدواتـــه ومنهجيتـــه معروفة لدى (باختين)، الذي عبّر عنها بمفهوم (الحوارية)، ولكنه لم يصرح بمصطلـــح (النقـــد الحواري)، وجاء حديثه عنه عامًا وعائمًا ضمن حديثه عن (الحوارية) والمصطلحـــات القريبـــة منها. فإذا كانت (كريستيفا) طورت أحد مفاهيم (باختين)، وجعلت منه نظرية مستقلة نشأت في تربة طروحات (باختين)، فإن (تودوروف) قد أكمل عمل (باختين) في (الحوارية)، ووضـــع إطارها العام، ورسم حدودها.

ويلاحظ (تودوروف) أن نظرة (باختين) للعلاقة بين المؤلف والبطـــل قـــد تعرضـــت لانقلاب لافت للنظر في أفكاره عن هذا المشروع؛ فإذا كان (بـــاختين) يطـــالب في الســـابق بالتناسق بين البطل والمؤلف، وبفوقية هذا الأخير، فإنه في حديثه عن روايات (ديستويفســـكي) يشيد بوجود بطل بصوت مبني على الطريقة التي يبنى بها صوت المؤلف في رواية مـــن النمـــط العادي، فما كان المؤلف ينجزه، يقوم البطل الآن بإنجازه. وليس للمؤلف أي أفضليـــة علـــى البطل، وللوعيين، وعي المؤلف ووعي البطل، حقوق متساوية تمامًا. وكما يـــرى (بـــاختين) فـــ"إن آراء (ديستويفسكي)- المفكر، إذ تدخل روايته المتعددة الأصوات.. تنخرط في حـــوار كبير مع صور الآراء الأخرى، على قدم من المساواة الكاملة".[١]

"التناص" عند (تودوروف)..

يختار (تودوروف) مصطلح "التناص" من بين المصطلحات المتاحة، والتي قدّم (بـــاختين) جزءًا منها، وقدمت (كريستيفا) الباقي والأهم حتى الآن، على الأقل على مســـتوى الســـبق والريادة في التأصيل والتأسيس. ويبرر اختياره مصطلح "التناص" بدلا من (الحواريـــة) الـــذي طرحه (باختين) بقوله: إن مصطلح (الحوارية) يحتوي على تعددية مربكة للمعنى، لذلك فإنـــه يستعمل مصطلح "التناص" الذي استخدمته (كريستيفا) في تقديمها لـــ(باختين)، لتأدية معـــنى أكثر شمولا من مصطلح (الحوارية)، الذي يدّخره للتعبير عن أمثلة خاصة من "التناص"، مثـــل تبادل الاستجابات بين متكلمين أو لفهم (باختين) الخاص للهوية الشخصية للإنسان.[٢]

---

[١] تودوروف، نقد النقد: رواية تعلم، المرجع السابق، ص٧٧.

[٢] تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص١٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويرى (تودوروف) أنه بعد هبوط آدم إلى هذا العالم لم تعد هناك أشياء بلا أسماء، أو أي كلمات غير مستعملة، ومع هذا فإن الحوارية، أو البعد التناصي، هو المظهر الأكثر إهمالا من مظاهر التلفظ.[١]

ويبدو من كلام (تودوروف) أن عمومية المصطلح لا تزال قائمة، أو لا يزال شيء منها قائما. وأرى أننا إن أطلقنا فهم المصطلح إلى فضاءات العمومية وعدم التحديد سنفقده قيمته الفنية والجمالية، لأنه لا يوجد كلام لم يستعمل قط، والمصطلح لم يوضع أساسا ليعبر عن هذه الفكرة، إنما وضع للتعبير عن العلاقات التي تجمع نصا بآخر أو بنصوص أخرى، وكيفية قيام هذه العلاقات.

وسنجد تأكيدا لرؤية (تودوروف) هذه عن "التناص"، بوصفه تعبيرًا عن عدم إمكانية وجود كلمات وتلفظات لم تستخدم قط، في مواطن أخرى من الكتاب ذاته الذي ذكر فيه رأيه السابق، إذ يقول: "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماماً"[٢]. وهذه العبارة تلخص موقفه النقدي من مفهوم "التناص" بصورة عامة.

ومن الممكن أن يفهم من آرائه أمر آخر أيضا، هو نظرته للـ"تناص" على أنه نشاط أدبي لا واع يقوم به المؤلف، وهذا الاستنتاج مرتبط بما ذكر عن عمومية المصطلح عنده، إذ يحدث "التناص" في كل كلمة يحتويها أي نص إذا كان، حسب ما يراه (تودوروف)، لا يوجد تلفظ خال من "التناص".[٣] لذلك أرى أن ما يفهم من آراء (تودوروف) عن "التناص" بأنه نشاط أدبي لا واع، لا يعود إلى أسس فنية جمالية تستند إلى وجود علاقة بين الإبداع واللا وعي، إنما مرجعه عمومية المصطلح عنده.

ويتوغل (تودوروف) في استنفاد أبعاد لفظة "تناص" حتى أقصى درجة ممكنة، فيرى أنها لا تعبر فقط عن "كون الكلمات قد استُعملت دائما من قبل، وكونها تحمل داخلها آثار استعمال سابق، بل إن (الأشياء) نفسها قد لومست، في حالة واحدة على الأقل من حالاتها السابقة، من قبل خطابات أخرى لا يخفق المرء في أن يصادفها".[٤] وهذا ما يطلق عليه اسم

---

[١] تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، المرجع السابق، ص١٦.

[٢] المرجع السابق، ص١٢١.

[٣] المرجع السابق، ص١٢٤.

[٤] المرجع السابق، ص١٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"التناص العام"[١]، وهو يرتبط، إلى حد كبير، بفكرتي عمومية المصطلح والجانب اللا واعي فيه. إذ يحدث "التناص العام" في أي نص، سواء أكان ملفوظًا أم مكتوبًا، لأنه لا يوجد من الكلمات والألفاظ ما لم يستعمل من قبل، وبالتالي فجميعها تقع في دائرة تناصية كبيرة غير منتهية.

ويرى (تودوروف) أن كل خطاب يقيم "حوارًا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضًا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها".[٢] وهذه رؤية للـ"تناص" تقع على مستوى أقل عمومية من المستوى السابق الذي يرى في أي نص "تناصًا" لأن كلماته حتمًا قد استُعملت من قبل، إذ يُعنى هذا المستوى بدخول الخطاب في حوار مع الخطابات التي تشاركه الموضوع ذاته، سواء كانت ماضية، أو معاصرة، أو حتى مستقبلية.

ولا يقيم (تودوروف) حدودًا واضحة بين "التناص" وبعض المصطلحات البلاغية، مثل (التضمين) ، الذي يقترح له تعريفًا مرتبطًا ارتباطًا مباشرًا بفكرة "التناص". ويرتبط المصطلحان بفكرة انتقال المعنى من نص لآخر ومن عمل أدبي لآخر.[٣]

والذي أراه أن (التضمين) قد يكون وجهًا من أوجه "التناص"، أما المطابقة بين المصطلحين فأراها بخسًا لحق مصطلح "التناص" الذي يشمل، حسب الرأي الذي أذهب إليه، (التضمين) وغيره من المصطلحات التي تدور في أفلاك مشابهة أو قريبة، مما يجعل المطابقة بينهما تضييقا لمصطلح "التناص" الممتد الآفاق.

كانت هذه بعض طروحات (تودوروف) فيما يتعلق بـ"التناص" على مستوى ما. وعلى مستوى ثان، يتقاطع طرح آخر لـ(تودوروف) مع مفهوم "التناص"، وإن كان يبدو للوهلة الأولى بعيدا عنه، وهو ما قدمه (تودوروف) في كتابه (الشعرية) عن (القراءة) التي اقترح لها ثلاثة مستويات، هي: (الإسقاط)، و(التعليق)، و(الشعرية). ويعرّف الإسقاط بأنه: طريقة في القراءة عبر النصوص الأدبية باتجاه المؤلف، أو المجتمع، أو أي شيء آخر يهم الناقد، مثل (النقد النفسي- Psychological Criticism)، و(النقد الاجتماعي- Social Criticism)، و(النقد التاريخي- Historical Criticism).

---

[١] انظر: معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص٤٦.

[٢] تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص١٦.

[٣] جيزيل فالانسي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما التعليق فهو مستوى مكمل للإسقاط، يسعى إلى البقاء داخل النص. والشكل الأشد شيوعا للتعليق هو ما ندعوه تفسيرًا، أو قراءة دقيقة. إن الحد الأقصى للتعليق هو إعادة الصياغة، والحد الأقصى لإعادة الصياغة هو تكرار النص نفسه.

وأخيرًا، الشعرية، وهي التي تبحث في المبادئ العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة. إن الدراسة الشعرية لأي عمل خاص لا بد أن تقود إلى نتائج تكمل أو تعدل الفرضيات الأدبية للدراسة.[١]

والمقاربة الأخيرة، التي يدعوها (تودوروف) الشعرية، هي التي تعنينا في سياق الحديث عن "التناص". ويربط (روبرت شولز) بين طرح (تودوروف) عن القراءة ونظرية "التناص" بالتقاطع الذي استشعره بين المستوى الثالث من مستويات القراءة وطروحات نظرية "التناص". ولكنني أرى أن التقاطع بينهما حادث ابتداء من المستوى الثاني، التعليق، إذ يحدث تفاعل نصي بين النصوص في مستوى التعليق، وهو ما يعرف بالميتانصية، أو ما وراء النصية، كما سنجد عند (جيرار جينيت)، ثم يظهر هذا التفاعل بصورة أكبر في المستوى الثالث، الشعرية.

ويذكر (روبرت شولز) أن أهم قاعدة من قواعد "التناص"، حسب ما يراها هو، أن "كل نص أدبي هو نتاج أنواع سابقة".[٢] وهذه الفكرة وإن كانت أكثر عمومية في طرح (روبرت شولز) عما أصبح عليه "التناص" في الوقت الحالي، إلا أنها تنطوي بلا شك على البعد التراكمي الذي يحمله مفهوم "التناص"، والذي لمسه في طرح (تودوروف) عن (القراءة).

---

[١] روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٤، ص١٦٣. وانظر: تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٢١-٢٣. وانظر أيضا: إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ في النقد الألسني، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع٦٠-٦١، ١٩٨٩، ص٣٣-٣٤.

[٢] روبرت شولز، البنيوية في الأدب، مرجع سابق، ص١٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- جهود (رولان بارت) في تطوير نظرية "التناص"..

لم يفرد (رولان بارت) كتاباً من كتبه لنظرية "التناص" التي تبناها في وقت لاحق من عمره النقدي، ولكنه طرح، مع هذا، عددا كبيرا من الملاحظات النقدية المهمة حول هذه النظرية، التي أسهم إسهاما بينا في دفع عجلتها إلى الأمام مما جعله أحد أبرز أعلامها، وقطباً من أقطاب جماعة مجلة (تيل كيل)، تلك الجماعة التي تحولت الثورة الثقافية عندها إلى اهتمام بتفاعل النصوص وقوة اللغة، بعد أن آمنت بوجوب التركيز على اللغة، لإعادة خلقها، وتحرير قوتها الفاعلة في تشكيل ثقافة طليعية تسعى إلى تغيير المجتمع.[١]

وقد طرح (بارت) مفهوم النص بديلا عن المفهوم السائد للأثر الأدبي، مميزاً بينهما تمييزًا فعليا. وقدم رأيه هذا في مقالة له بعنوان (من الأثر الأدبي إلى النص).[٢]

إنه، في هذه المقالة، لا يستبدل كلمة بأخرى، ولكنه -وفقًا لجدلية الإزاحة والإحلال- يستبدل مفهوما بآخر، دون أن يطرح المفهوم المستبدل به خارج الساحة كلية، لأن البديل -في عالم النقد الجديد- لا يستغني عن المستبدل به، بل يحتاج إليه، ويتفاعل معه باستمرار، إذ يعيد الجديد تعريف القديم، ويمكننا من رؤيته في صورة مغايرة لصورته السابقة في ضوء هذا الجديد، ثم ما يلبث القديم الذي أعيدت رؤيته أن يكشف لنا عن بعض ما في الجديد من أبعاد خافية، وهكذا في علاقة من الجدل والتفاعل والتحوير المستمر.[٣]

وقد حاول (بارت) مقابلة مفهوم النص، الذي لا يزال، حسب (بارت)، يبحث عن ذاته، مع مفهوم الأثر الذي بلي وتشوه، ولكنه لم يتمكن من تحديده تحديدا دقيقا، لأنه سرعان ما يجد نفسه عرضة للنقد الفلسفي للتعريف. لذلك، يرى أنه ليس بإمكانه أن يعمل إلا على التقريب المجازي لمفهوم النص، أي تجريد الاستعارات التي تحوم حوله وفحصها وإحصائها.[٤]

---

[١] إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، الكويت، ١٩٨٥، ص٢٧٧.

[٢] انظر: رولان بارت، من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، الفكر العربي المعاصر، ع٣٨، آذار١٩٨٦.

أو: رولان بارت، من العمل الأدبي إلى النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ١٩٩٨.

[٣] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص٥٠-٥١. وانظر أيضا: صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، ع٤، ١٩٨٤، ص١٢. (عدد خاص عن التناص)

[٤] رولان بارت، درس السيميولجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦، ص٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا بد، في هذا السياق، من التعريج على بعض الفروقات التي وضعها (بارت) بين مفهومي النص والأثر الأدبي، إذ يقول: "يجب أن لا نخلط بين النص والأثر. فالأثر موضوع جاهز يمكن أن يحصى عدداً، وأن يشغل حيزًا ماديًا (كأن يوضع على رفوف مكتبة). أما النص فحقل منهاجي. فوق مستطاعنا إذن أن نعدّ النصوص عدًّا منتظمًا، كل ما يسعنا قوله إنه يوجد في هذا الأثر أو ذاك، أو لا يوجد، ما هو من قبيل النص. فالأثر تحويه اليد، والنص يحويه الكلام".[١]

وقد وجد (بارت) أن الانتقال من مفهوم الأثر الأدبي إلى النص يقتضي تغيرًا جذريًا في النظر للقصيدة أو الرواية من كونها مجرد كيان مغلق مجهز بمعان محددة، تكون مهمة الناقد أن يحل شفرتها، إلى رؤيتها بوصفها شيئًا متعددًا لا يقبل الاختزال، كتفاعل لا ينتهي للدلالات التي لا يمكن أبدًا تثبيتها في النهاية إلى مركز أو جوهر، أو معنى واحد. وهكذا فإذا كان النص مقولة، يكون "التناص" هو الإجراء الذي تفرضه هذه المقولة.[٢]

لقد بذل (بارت) جهدًا ووقتًا كبيرين في سبيل تحديد مفهوم النص، وتعريفه، ليسهل عليه بعد ذلك تحديد مصطلح "التناص" تبعًا لما سينتهي إليه حول مفهوم النص. وجعل، في سبيله لتحديد مفهومي النص و"التناص"، "من الأدب نصًا واحدًا ذاهبًا إلى أن كل نص "تناص"، إذ إن النص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه..) وهو بذلك يعيد توزيع اللغة، إنه بتعبير أوضح طريقة الهدم وإعادة البناء التي يخضع لها النص".[٣]

وتبدو هذه النصوص المتعددة التي تنتج النص شبيهة بالخيوط التي تشكل قطعة من النسيج، وكثيرًا ما يعبر عن النص بأنه نسيج من نصوص متداخلة. وقد درج هذا التعبير وشاع حتى أصبح قولا يردد مثلما تردد المسلمات. ولكن (بارت) تصدى أكثر من مرة[٤] لتخليص التعبير من فضاء المسلمات، والانتقال به إلى حيز أكثر دقة وانضباطًا، وذلك بوساطة التأصيل

---

[١] رولان بارت، نظرية النص، مرجع سابق، ص٨٢.

[٢] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨، ص٢٤.

[٣] عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، د.ت، ص٢٩-٣٠.

[٤] انظر في آثار رولان بارت: لذة النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص٦٤. ونظرية النص، مرجع سابق، ص٨١. وكذلك: درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لمصطلح النص، وإقامة الرابط بينه وبين لفظة (النسج) على مستوى المعنى المعجمي والمعنى الاصطلاحي.

يربط (بارت) ابتداء بين لفظة النص، بالمعنى المعجمي والمعنى الاصطلاحي الذي تقدمه نظرية "التناص"، ولفظة (النسيج)؛ فالنص في الأصل اللاتيني (Text) هو النسيج، ولكننا، يقول بارت، "ما دمنا نعدّ هذا النسيج منتوجًا وحجابًا جاهزًا يختبئ المعنى (الحقيقة) وراءه بطريقة ما، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وتنحلّ الذات في هذا النسيج، مثل عنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشة*".[١]

ولا يخفى الرابط بين معنى النص، بالشكل الذي تطرحه نظرية "التناص"، ومعنى (النسج)، إذ تشتركان في ملمحي التداخل والتشابك، وأيضًا في البعد التراكمي؛ فنظرية "التناص" تقرر، على مستوى النظرية والتطبيق؛ أن كل نص ما هو إلا مجموع متراكم من النصوص الأخرى. وما النص إلا "فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة".[٢]

ولا يجوز توهُّم وجود علاقة بين رؤية (بارت) للنص و(دراسة الأصول أو المصادر)، انطلاقًا من تعريفه النص بأنه نسيج من الاقتباسات، إذ إن هذه الاقتباسات في نظرية "التناص" غير معروفة الأصول، ولا يُعنى نقاد هذه النظرية بمعرفة الأصول أو المصادر للنصوص التي يتكون منها نص ما، واقتباسات النص من مختلف القراءات اقتباسات لا يمكن تحديدها، أو تأطيرها بين مزدوجتين.[٣] أما (دراسة الأصول والمصادر) فتُعنى بتقديم الخلفية المرجعية التي انبثق منها النص، عن طريق البحث عن المصادر التي ينطلق منها، والمؤثرات الفاعلة فيه، بهدف إشباع خرافة الأبوة، والتعرف على الأسلاف.[٤]

---

* العُكَاشة: العنكبوت، ويطلق على بيت العنكبوت أيضا اسم العُكّاشة. انظر: ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة (عكش).

[١] رولان بارت، لذة النص، مرجع سابق، ص٦٤-٦٥.

[٢] رولان بارت، درس السيميولجيا، مرجع سابق، ص٨٥. من مقالة (موت المؤلف)

[٣] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، مرجع سابق، ص٥٢.

[٤] المرجع السابق، ص٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وينبه (بارت) على أن "التناص" لا يعني على الإطلاق وجود (نص أب) هو النص التراثي، يتولد عنه نص جديد هو النص المتناص مع (النص الأب). وعلى العكس من ذلك، فإن قيام "التناص" يلغي التراث ويقضي عليه. ولا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور في نصه، لكنه لو عاد فإنما يعود في صورة (مدعو)؛ فإن كان المؤلف كاتب رواية، على سبيل المثال، فإنه يظهر فيها بوصفه شخصية من شخصياتها.[١] ونلاحظ في قول (بارت) هذا إحياء لطروحات (باختين) حول الرواية المتعددة الأصوات، والتي لم تكن إلا مهادا مبكرا لهذه النظرية.

وقد شكل ردّ اشتباه "التناص" بـ(دراسة المصادر) هاجسًا لدى (بارت)، مثلما كان هاجس (كريستيفا) أيضًا؛ فـ(بارت) يرفض الربط بين "التناص" و(دراسة الأصول أو المصادر أو المؤثرات)، ويلح دائما على التفريق بينهما، وبيان أن "التناص" الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبدا أن يعتبر أصلا للنص ويرى أن "البحث عن (أصول) الأثر، والمؤثرات التي خضع لها، رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار. أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها. ومع ذلك فقد سبقت قراءتها: إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس".[٢]

ويقول في موضع آخر إن الكاتب يتمتع بالقدرة على التأليف "بين اقتباسات لا يقدمها كذلك ويعرضها دون وضعها بين أقواس".[٣]

وتتردد فكرة (الاقتباس دون مزدوجتين) في حديث (بارت) كثيرا؛ فـ"التناص"، الذي هو قوام كل نص مهما يكن نوعه، "ليس حتمًا راجعًا إلى مشكل المصادر أو المؤثرات. والنص الجامع هو حقل عام يضم صيغا مغفلة قلما تهتدي إلى منبعها، كما يضم شواهد يوردها الكاتب عن غير وعي أو تلقائيًا، دون أن يضعها بين مزدوجتين".[٤]

وكما هو بين من مجمل أقواله في هذا الصدد فإنه يحاول أن يرد اللبس الذي قد يقع بين نظرية "التناص" و(دراسة الأصول) بوساطة حديثه وإلحاحه على فكرة (الاقتباس دون مزدوجتين).

---

[١] رولان بارت، درس السيميولجيا، مرجع سابق، ص٦٤.

[٢] المرجع السابق، ص٦٣.

[٣] المرجع السابق، ص٤١.

[٤] رولان بارت، نظرية النص، مرجع سابق، ص٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وينطلق (بارت) في رأيه هذا من قناعته بأن أي كاتب لا يكتب نصه بمعزل عما قرأه أو سمعه أو رآه. إنه يكتب بعد أن تشبع تشبعًا كليًا بكل ما مرّ عليه في سني حياته حتى لحظة كتابته نصه. ومن هنا انبثقت فكرة "التناص" بمعناه العام، أي الحضور الدائم لكل نص في آخر بشكل من الأشكال، وهذا تصور للنص يبتعد به عن التصور الذي يهتم بمعرفة أصوله ومصادره. و(بارت) نفسه يعترف بتشبعه بآراء عدد من الشخصيات، الذين لا ينكر فضلهم أو فضل آرائهم وأفكارهم في تطوير فهمه لبعض المفاهيم، ومن هؤلاء: فلاديمير بروب، وجوليا كريستيفا، وجاك ديريدا، وميشيل فوكو، وجاك لاكان، وجماعة (تيل كيل).[١]

إن هذه التراكمية التي تكونت منها شخصية (بارت) النقدية هي التي ساعدته على أن يقدم نصوصًا تمثل خلاصة ما توصل إليه فكره المتشبع بآراء وأفكار كل هؤلاء.

"التناص" عند (رولان بارت):

تحدث (بارت) في كتابه (لذة النص) عن حضور (بروست) في نص قرأه لـ(ستاندال)، قائلا: "لقد لمست حضور بروست وأنا أقرأ نصًا اختاره ستاندال (لكن النص ليس له)، عبر جزئية صغيرة، ذلك عندما ينعت أسقف لوسكار ابنة أخ* نائبه الأسقفي بسلسلة من عبارات النداء الرائعة".[٢]

ويشرح (بارت) كيف حدث هذا الحضور بقوله : "إن بروست هو الذي يحضرني وليس أنا الذي أناديه، إنه ليس مرجعًا حتميًا، وإنما مجرد ذكرى دائرية محتومة، وهذا هو "التناص" بالضبط: استحالة العيش خارج النص اللا متناهي، سواء كان هذا النص بروست، أم الصحيفة اليومية، أم شاشة التلفزيون".[٣]

ويعدّ تكوّنُ النص من عدد من النصوص الأخرى مسلمة عند (بارت) شأنه في ذلك شأن جميع نقاد نظرية "التناص". ويصرح (بارت) بهذه المسلمة، قائلا: إن "كلّ نصٍّ نصٌّ جامع

---

[١] عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، مرجع سابق، ص١٩-٢٠.

* هكذا وردت في الأصل، وصوابها (أخي).

[٢] رولان بارت، لذة النص، مرجع سابق، ص٤٢.

[٣] المرجع السابق، ص٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وبأشكال قد نتعرفها إن قليلا أو كثيرًا، هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة. فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة".[١]

والبعد الزماني غير ذي قيمة عند (بارت)، وربما عند غيره من منظري "التناص"؛ فـ"التناص" يقع بين النصوص المختلفة، بغض النظر عن زمانها، إن كانت سابقة على النص المتناص أو معاصرة له.

وقد يُشتبه في أن "التناص" لا يكون بين نصوص معاصرة، لأن مبدأه يقوم على البعد التراكمي الذي يشكل ثقافة الكاتب، ولكن ثقافة الكاتب قد تتشكل من النصوص المعاصرة التي يقرأها ويعايشها، وهذا ما يذهب إليه (بارت) الذي يرى أن النص نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية **السابقة أو المعاصرة** التي تخترقه بكامله.[٢]

ويقع "التناص"، حسب (بارت)، في كل شكل متقدم (حديث) لأن هذا الشكل لن يكون إلا احتواء للماضي، وإضافة عليه، وإكمالا له؛ فـ "الطليعة ليست أبدًا إلا ذلك الشكل المتقدم والمتحرر للثقافة الماضية؛ فاليوم منبثق من البارحة".[٣]

إن هذه الخاصية التي يشير إليها (بارت) تجعل النصوص في حالة توالد مستمر. فكل نص تنبثق عنه عدة نصوص مختلفة، وهذا أوجد نوعين من النصوص: (نص منجب)، و(نص ظاهر)، ويقر (بارت) بالفضل في التمييز بينهما لـ(جوليا كريستيفا)، التي استعرض جهودها بكثير من الإعجاب، وبقدر كبير من التوسع، في مقالته (نظرية النص).[٤]

وبقي أخيرًا أن أذكر أن نظرية "التناص" تلتقي مع نظرية (التلقي)، أو (نقد استجابة القارئ) في رؤيتها للمكان الذي تلتقي فيه النصوص المختلفة، إذ تتفق هاتان النظريتان على أهمية القارئ، والتحرر من الرأي السائد حول هيمنة الكاتب على النص؛ فالنص، عند نقاد نظرية "التناص"، "مصنوع من كتابات عدّة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلُّها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض. ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان، ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ".[٥] وهذا ما دعا (بارت) إلى

---

[١] رولان بارت، نظرية النص، مرجع سابق، ص٨١.

[٢] رولان بارت، درس السيميولجيا، مرجع سابق، ص٦٣.

[٣] رولان بارت، لذة النص، مرجع سابق، ص٢٩.

[٤] انظر: رولان بارت، نظرية النص، مرجع سابق، ص ص ٧٥-٩٢.

[٥] رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤، ص٢٤. من مقالة (موت المؤلف)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إطلاق مقولة (موت المؤلف) في مقالة له حملت العنوان ذاته، وطالب فيها بإماتة (المؤلـــف)، ثم أتبع ذلك بحديثه عن فكرة "التناص" التي كانت أهم ما ختم به مقالته تلك، إذ ذكر فيـــها أن اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف. ووحدة النص لا تنبع من أصله ومصدره، إنما من مصـــيره ومستقبله، وهذا ما يبشر بعصر القارئ.[١]

[١] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ج–جهود (جيرار جينيت) في تطوير نظرية "التناص"..

شكلت طروحات (جيرار جينيت) عن "المتعاليات النصية– Transtextuality"، التي قدمها في كتابيه (طروس)[١] و(مدخل لجامع النص) إسهاما جديدا في حقل الدراسات النصية، وخاصة ما يتعلق بظاهرة "التناص". وقد انبرى عدد من النقاد الغربيين للتعليق على طروحات (جينيت) وتعريف القارئ الغربي بها، ثم قام بعض النقاد العرب بترجمة أعمال (جينيت) محتذين حذو النقاد الغربيين في محاولة تعريف القارئ العربي المختص بطرحه، وكانت التفريعات الخمسة التي قدمها عرضة للمناقشة عند النقاد الغربيين والعرب على حد سواء، ولكنها اكتسبت بعدا آخر عند النقاد العرب بأن أصبحت مادة خصبة لإبراز أزمة المصطلح النقدي العربي.

تناول (جيرار جينيت) نظرية "التناص" في كتابه (طروس)، لكنه جعل مفهوم "التناص" واحدا بين مجموعة مفاهيم أخرى نظمها في تصنيف منهجي جديد للعلاقات النصية المفارقة، أطلق عليه مصطلح (المتعاليات النصية)، وقد أجمل المفاهيم التي يتضمنها في خمسة أحوال، ستحمل فيما بعد أسماء اصطلاحية محددة، هي:

١–الاستشهاد والسرقة. ٢– علاقة النص بـ(عتبة النص)، أي: العنوان الرئيسي، وغيره مما يقع في تقديم الكتاب. ٣– العلاقة القائمة بين النص والنص الذي يتحدث عنه. ٤– علاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه. ٥– علاقة النص بالأجناس الأدبية التي يفصح عنها.[٢]

إن "التناص" عند (جينيت) علاقة خاصة بين النصوص، تعول كثيرا على مفهوم (التحويل)، أي أن يتضمن نص واحد نصوصا متعددة، والسبب في ذلك هو أن مختلف هذه النصوص تتحول إلى مجرد إشارات داخل النص الذي يتضمنها؛ فـ"التناص" عملية تحويل نص

---

[١] بالفرنسية، وقد قدم (المختار حسني) ترجمة لفصل من فصوله في مجلة (علامات في النقد) كان أحد المصادر الأساسية لكتابة هذا الجزء من الفصل، أما بقية الكتاب فغير مترجم إلى العربية حتى الآن، وقد اعتمدت في التعرف إلى أهم ما يتضمنه على ما وجدته من إشارات في المقالات والدراسات المختلفة التي قدمها بعض النقاد العرب الذين يقرؤون الفرنسية.

[٢] شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مرجع سابق، ص١٢٨. وسيأتي الحديث بالتفصيل عن كل نوع من هذه الأنواع الخمسة بعد قليل. ولكنها ستظهر أكثر دقة وانضباطا فيما بعد، إذ سيعبر عنها بمصطلحات محددة، تختلف من ناقد إلى آخر، كما سيظهر في الجدول ص٥٨، الذي سيعرض اختلاف ترجمة بعض النقاد العرب لمصطلحات (جينيت) إلى العربية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

داخل آخر. ويطلق على النص المحوَّل اسم (النص الأصلي)، أما النص الذي يتفرع عن النص السابق (النص الأصلي) فيطلق عليه اسم (النص الفرعي).[١]

ويلاحظ قارئ كتاب (مدخل لجامع النص) أن (جينيت) يطرح (متعالياته النصية) بعد أن يقدم لها بالحديث عن نظرية (الأجناس)، مما يشير إلى وجود ارتباطٍ ما عنده بين "تفاعل النصوص" وهذه النظرية؛ فأي نص كيفما كان نوعه هو نتاج مركب موجود سلفًا، وأي نص هو تحويل لهذا المركب. وفي حديث (جينيت) عن الأجناس الأدبية ضمن "المتعاليات النصية" ما يؤكد هذا المنحى[٢]، إذ جعل أحد أنواع "المتعاليات النصية" علاقة النص بالأجناس الأدبية التي يعبر عنها، وقد أطلق على هذا النوع من العلاقات اسم (النصية الجامعة)، كما سيأتي.

ومن الواجب التوقف عند مفهوم (جينيت) للنص، أو بالتحديد عند رأيه في تعريف مفهوم النص، وهو مهم في طرحه لنظرية "التناص"، أو كما يطلق عليها "المتعاليات النصية"، ويكتسب أهميته من دوره الوظيفي في عملية "التعالي النصي".

ويمكن التقاط رأي (جينيت) عن مفهوم النص من حوار افترضه بينه وبين محاور سماه (فريدريك)، ضمّنه كتابه (مدخل لجامع النص)، وقد طوّر الحوار ليصل في آخره إلى تثبيت مفهوم (جامع النص). ويبدو من هذا الحوار أن (جينيت) لا يهتم بتعريف النص، "إذ مهما كان النص، فبإمكاني أن أدخله وأن أحلله كما أشاء"[٣]، كما يقول (جينيت)، وبهذا يفقد النص أهميته عنده إلا من زاوية واحدة فقط، هي زاوية "تعاليه النصي"، أي ما يمكن أن يعرف عن طريقه كل ما يجعله في علاقة، خفية أو جلية، مع غيره من النصوص، وهو ما يطلق عليه (جينيت) اسم "التعالي النصي" ويضمنه "التناص"، بالمعنى الدقيق والكلاسي منذ (جوليا كريستيفا).[٤]

وعندما يذكر (جينيت) مصطلح "التداخل النصي"، وهو ذاته "التناص" الكريستيفي، يبدو حريصًا على ألا يبقيه عائمًا غير محدد، بل يعرفه بأنه: الوجود اللغوي، سواء أكان نسبيًا أم

---

[١] محمد أديوان، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، الأقلام، ع٤-٥-٦، نيسان/ حزيران١٩٩٥، ص٤٦-٤٧.

[٢] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص٣١.

[٣] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦، ص٩٠.

[٤] المرجع السابق، ص٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كاملا أم ناقصًا، لنص في نص آخر. ويعتبر الاستشهاد*، أي الإيراد الواضح لنص محدد بين مزدوجتين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف.[١]

ويشبه (جينيت) عملية (التفاعل النصي) بين النصوص المختلفة بالكتابة على الطرس، ويوضح المقصود بالطرس، فيقول: "إنه رَقّ (صحيفة من جلد) يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد، على آثار كتابة قديمة، لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته".[٢]

"المتعاليات النصية" عند (جيرار جينيت):

يعرّف (جينيت) "التعالي النصي" للنص بأنه: (كل ما يجعله في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى). وهو يتجاوز، ويشمل، جامع النص وبعض الأنواع الأخرى ذات العلاقة الخاصة بالنصية المتعالية.[٣]

وقد وقف (جينيت) على خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بـ"المتعاليات النصية". وسأبدأ بذكر هذه العلاقات بالمصطلحات التي وردت بها في ترجمة (المختار حسني) لفصل من كتاب (طروس) لـ(جيرار جينيت)، ثم أذكر الترجمات الأخرى للمصطلحات ذاتها عند غيره من النقاد أو المترجمين العرب، لتوضيح ما تتعرض له المصطلحات النقدية من أزمة في الساحة النقدية العربية.

ويعود سبب اختياري لترجمة (المختار حسني) لما لمسته فيها من اطّراد تنتظم فيه ترجمة معظم مصطلحات (جينيت) التي طرحها في هذا الموضوع.

أما تفصيل القول في أنواع "المتعاليات النصية" الخمسة عند (جينيت) فكما يلي:

١- التناص- Intertextuality: وهو علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، عن طريق الاستحضار، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعال لنص داخل آخر، بشكله الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديمًا في الاستشهاد (بين مزدوجتين، بالتوثيق، أو دون توثيق). أو بشكل أقل وضوحًا

---

* يعبر هذا النص، بصراحة، عن أن الاستشهاد هو شكل واضح وصريح من أشكال "التناص".

[١] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص٩٠.

[٢] جيرار جينيت، من التناص إلى الأطراس، مرجع سابق، ص١٧٧-١٧٨.

[٣] المرجع السابق، ص١٧٩، بتصرف.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأقل شرعية (في حال السرقة الأدبية*)، وهو اقتراض غير مصرح به، ولكنه حرفي أيضا. أو بشكل أقل وضوحًا وأقل حرفية في حال التلميح*، أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل من الأشكال.

٢- النص الموازي- Paratextuality: وهو مكون من العلاقة الأقل وضوحًا والأكثر بعدًا عن المجموع المشكل من قبل العمل الأدبي، مثل: العنوان، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحات .. إلخ

٣- النصية الواصفة- Metatextuality: وهو علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره.

٤- النصية المتفرعة- Hypertextuality: وهو علاقة تجمع نصًا ما (ب) وهو (النص المتفرع- Hypertext) بنص سابق (أ) وهو (النص الأصلي- Hypotext)، يتلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير، يتلقح (من النص الأصل) كما في الاستعارة.

٥- النصية الجامعة- Architextuality: وهو الأكثر غموضًا وخفاء، ويتعلق الأمر بعلاقة بكماء تمامًا، بحيث لا تتقاطع إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع تصنيفي خالص، مثل: العنوان البارز، كما في (أشعار)، (دراسة).. إلخ[١]

وقد اختلف النقاد والمترجمون العرب في تقديم العلاقات الخمس للـ"متعاليات النصية" عند (جيرار جينيت)، وظهر اختلافهم واضحًا بتقديم كل منهم لمصطلحات لا تكاد تلتقي إلا قليلا. أما فهمهم لطبيعة كل مصطلح منها، ولدوره الوظيفي، فقد كان متقاربًا إلى حد كبير.

---

* السرقة الأدبية شكل من أشكال "التناص"، ولكنه شكل سلبي غير شرعي.

* التلميح شكل من أشكال "التناص" الإيجابي والشرعي.

[١] جيرار جينيت، من التناص إلى الأطراس، المرجع السابق، ص١٧٩-١٨٥، بتصرف.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي محاولة لاستعراض ما قدمه النقاد وأحد المترجمين العرب لمتعاليات (جينيت)، بشيء من الاختصار، سأقوم بذكر المصطلح الأجنبي والترجمة العربية عند كل منهم متقابلين في جدول لتسهيل المقارنة بين الترجمات المختلفة، وذلك كما يلي:

الناقد العربي / المصطلح الأجنبي	المختار حسني[١]	سعيد يقطين[٢]	علي إبراهيم نجيب[٣]	قاسم المقداد[٤]	محمد خير البقاعي[٥]
Intertextuality	التناص	التناص	التناص	التناص	التناصية
Paratextuality	النص الموازي	المناصة	ملحقات النص	الترافق	الملحقات النصية
Metatextuality	النصية الواصفة	الميتانص	نقدية النص	العلاقة النقدية	الماورائية النصية أو العلاقة النقدية
Hypertextuality	النصية المتفرعة	التعلق النصي	التعلق النصي	النصية الضامة	الاتساعية النصية
Architextuality	النصية الجامعة	معمارية النص	كلية النص	النصية الأولية	جامع النص

وبإلقاء نظرة سريعة على الجدول السابق نلاحظ الاختلاف الواضح بين ترجمة المصطلح الأجنبي الواحد من ناقد عربي إلى آخر. وقد أدى هذا الاختلاف إلى لبس في فهم المصطلح

---

[١] جيرار جينيت، من التناص إلى الأطراس، المرجع سابق، ص١٧٩-١٨٥.

[٢] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص٢٣.

[٣] إيف روتير، انفتاح النص: الواقعية وتفاعل النصوص، ترجمة، علي نجيب إبراهيم، البحرين الثقافية، ع٢٤، إبريل ٢٠٠٠، ص١٢٧.

[٤] جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٣، ص٣٥٣.

[٥] محمد خير البقاعي، أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس، ١٤-١٩٩٤/٦/١٦، جامعة اليرموك، إربد، ص٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أحيانًا، ولا حاجة هنا إلى إعادة ما قيل وما يقال حول أزمة المصطلح العربي المترجم في مختلف المجالات، وحالة الفوضى التي يعيشها منذ بداية حركة الترجمة، التي لم تصبح حتى اليوم منظمة ومنسقة بين المترجمين العرب، والتي أصبح يشاركهم فيها النقاد الذين ينبري كل منهم ليقدم الترجمة التي يراها مناسبة، فنشأ لدينا عدد كبير من المصطلحات النقدية المقابلة لمصطلح نقدي أجنبي واحد.

وستبقى مصطلحات (جينيت) في "التعالي النصي" عرضة لعدد من الترجمات التي قد يأتي بها آخرون، إلى أن يتفق النقاد العرب على مصطلحات دقيقة تحوز رضى الأغلبية.

وبعيدا عن أزمة المصطلح النقدي، نلاحظ أن ما تقدم به (جينيت) حول "المتعاليات النصية" قد أكسب نظرية "التناص" أبعادًا أخرى مهمة، قد يكون أولها أنه خرج بمصطلح "التناص" من حيز الحضور الواضح لنص في نص آخر، وحرره من قيد ربطه بقضية (السرقات) التي تمثل أيضًا حضورًا واضحًا غير مصرح به لنص في آخر. كما أنه أكسبه بُعد التصنيف المنظم، تبعًا للأداة المستخدمة، أو لطبيعة حضور النص في نص آخر. كذلك أكسبه الشمول الذي لا يبخس التفاصيل حقها، فهو الشمول الذي يحتوي جميع الأفكار احتواءً عامًا، ويفرد، في الآن ذاته، الحديث عن كل فكرة منها حديثًا خاصًا، لذلك جاء طرحه موسعًا ومحتويًا على تفاصيل كثيرة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن أمثلة الدراسات التي قدمها النقاد العرب المحدثون حول نظرية "التناص" عامـــة، بغض النظر عن موقف كاتبيها من النظرية، وهل يصدرون فيها عن رؤيـــة قديمـــة، أو رؤيـــة معاصرة، أو رؤية توفيقية، ما يلي:

-مقالات منشورة في دوريات محكمة وغير محكمة:

-محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربيـــة للثقافـــة، سنة١٦، ع٣٢، مارس١٩٩٧.

-أحمد الزعبي، التناص التاريخي والديني: مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية (رؤيا لها)، مجلة أبحاث اليرموك، "سلسلة الآداب واللغويات"، مج١٣، ع١، ١٩٩٥.

-محمد أديوان، مشكلة التنـــاص في النقـــد الأدبي المعـــاصر، الأقـــلام، ع٤-٥-٦، نيسان/حزيران١٩٩٥.

-المختار حسني، استراتيجية التناص، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مـــج١٢، ج٤٦، ديسمبر٢٠٠٢.

-أبحاث مشاركة في ندوات أو مؤتمرات أقيمت في إحدى الجامعات العربية أو غيرهـــا (مثـــل اتحادات الكتاب العرب):

-الأبحاث المشاركة في (مؤتمر النقد الأدبي الخامس)، جامعة الـــيرموك، إربـــد، ١٤-١٦حزيران، ١٩٩٤.

-الأبحاث المشاركة في (ندوة الأدب العربي: واقعة وآفاقه)، اتحاد الكتـــاب العـــرب، دمشق، ١٣-١٥/٤/١٩٩٩.

-كتب خاصة بـــ"التناص"، أو اختصت بفصل من فصولها به:

-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥-ط٢، ١٩٨٦.

-مشتاق عباس معن، من قضايا النقد الأدبي المعاصر (بدعة النص العصامي: قـــراءة في إيديولوجيا التناص)، دار الفلاح للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٩٩.

-نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية): النظرية والمنهج، الرياض، ٢٠٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-الأعداد الخاصة التي أصدرتها بعض الدوريات العربية عن (التناص):

-مجلة (ألف)، الجامعة الأميريكية، القاهرة، ع٤، ١٩٨٤.

-مجلة (الفكر العربي المعاصر)، بيروت، ع٦٠-٦١، ١٩٨٩.

-الرسائل الجامعية التي قدمت لنيل الدرجات الجامعية في موضوع يكون (التنـــاص) محـــوره الرئيسي:

-معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحديث، رسالة ماجســـتير، جامعـــة مؤتة، ١٩٩٩.

-عبد الباسط الرواشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعـــة الأردنية، ٢٠٠٠.

وتتفاوت أهمية هذه المقالات والدراسات وفقا لأهمية النتائج التي يتوصل إليها كل منها، ونسبة الجديد الذي تضيفه كل دراسة إلى ما قدمته الدراسات التي تسبقها، والأهم من ذلـــك، في نظري، هو مدى استيعاب كاتبي تلك الدراسات للنظرية بكافة أبعادهـــا وجوانبـــها؛ إذ لا يكفي أن نلحظ تشابها سطحيا، أو ظاهريا، بين نظرية "التناص" وإحدى القضايا أو الفنون التي عرفها الأدب أو النقد العربي القديم، إنما نحتاج إلى كثير من البحث والتدقيـــق لنتمكـــن مـــن التصريح بوجود علاقة ما بين نظرية حديثة، وأي قضية نقدية شغلت حيزا في النقـــد العـــربي القديم.

* * * * *

كان هذا عرضا سريعا لمفصل مهم في بناء هذا الفصل، وفي بناء الرسالة بأكملها، هـــو "التناص" في النقد العربي الحديث. وتأتي أهميته من جهة أنه يمثل حلقة الوصل بين ما تقدم ذكره من هذا الفصل وما سيأتي بعده في الفصول التالية؛ إذ اختص ما سبق بتتبع نظرية "التناص" كما ظهرت في كتابات منظريها ومؤلفاتهم في النقد الغربي الحديث، وسيعمل ما بعده علـــى تتبـــع ملامح هذه النظرية أو ما يشبهها في تراثنا النقدي القديم، لذلك كان لا بد من وجـــود هـــذا الجزء قبل الانتقال بالكلام من ساحة النقد الغربي الحديث إلى ساحة النقد العربي القديم، وذلك بإقامة جسر يقرب بين هذين الشتيتين، وهو البحث في نظرية "التناص" كما عرفها النقد العربي الحديث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكما ظهر من خلال العرض الموجز لهذا الجزء أن المقصود به هو البحث في طريقة تلقي النقاد العرب المحدثين لنظرية "التناص"، وموقفهم منها، وأثر ذلك على الدراسات التي قدموها، مع استعراض شيء بسيط من إسهاماتهم ومؤلفاتهم التي ترتبط بالـ"تناص" وفق تصنيف معين[1]، ولم يقصد به البحث في احتمالية سبق النقاد العرب المحدثين إلى معرفة هذه النظرية، لأن النقاد العرب، في العصر الحديث، ليسوا إلا متلقين ومستهلكين لنتاجات الساحة النقدية الغربية، ولا إسهام لهم إلا بقدر ما يقومون به من الترجمة، أو من التأليف، حول ما تعرفه الساحة النقدية العربية من مستجدات، بعد أن يتجاوزها النقاد في الغرب بسنوات.

ولا أقصد من قولي هذا الانتقاص من قدر النقاد العرب المحدثين، أو التقليل من أهمية جهودهم، إنما أحاول أن أقدم توصيفًا واقعيًا لحال النقد العربي الحديث، الذي اكتفى بدور التلقي السلبي، وهو التلقي الذي تنعدم فيه مشاركة جميع الأطراف في عملية البناء، وذلك قبل الانتقال إلى الفصل الثاني الذي يبحث في القديم بمصباح الحديث، إذ سأنتقل إلى البحث في صفحات كتبنا النقدية التراثية في ضوء النتائج التي توصلت إليها بعد مسيرة التعرف إلى نظرية "التناص" كما طُرحت في النقد الغربي الحديث، وكما عرفتها الساحة النقدية العربية الحديثة عند أصحاب الرؤى المعتدلة، التي قدمت النظرية كما طرحها أعلامها ومنظروها في الغرب، دون أن تضيف إليها ما يغيّر في صورتها الأصلية.

ولعله من المناسب أن أجمل أهم المبادئ والأفكار التي تطرحها نظرية "التناص"، كما تبدت من خلال استعراض آراء أبرز أعلامها ومنظريها في نقاط محددة، تمثل خلاصة ما تم عرضه خلال الفصل.

---

[1] اكتفيت بذكر المراجع العربية بشيء من الاختصار، نظرا لوجود الرسالتين الجامعيتين، التي سبقت الإشارة إليهما، واللتين تقدمان تفصيلا أكثر حول هذه الفكرة، خصوصًا رسالة (معتصم الشمايلة) إذ تدور في مجملها على (التناص في النقد العربي المعاصر). ويمكن الرجوع أيضا إلى قائمة المصادر والمراجع الملحقة في آخر الرسالة للاطلاع على المزيد منها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- أهم المبادئ والأفكار التي تطرحها نظرية "التناص":

- "التناص"، في معناه العام، هو حضور، أو تداخل، نص في آخر بشكل من الأشكال.
- كل نص هو نتاج تفاعل عدد من النصوص. وكل نص هو تشرب وتحول لعدد من النصوص، السابقة أو المعاصرة.
- يمكن تصنيف النص الحاضر، أو المتداخل، من جهة فعاليته وطبيعة حضوره في النص المتناص إلى قسمين: تناص استاتي، أو (ثابت)، وتناص دينامي، أو (حركي)، وسيظهر الفرق بينهما بوضوح في الفصل الثاني بالتطبيق على بعض المصطلحات النقدية القديمة.
- يقع "التناص" بين نص ونصوص سابقة أو متزامنة[١]؛ فالعنصر الزماني غير ذي قيمة في عملية "التناص". وكما يمكن أن يكون النص المتداخل مع النص المتناص سابقًا عليه، أو معاصرًا له، يمكن أن يكون، أيضًا، لاحقًا يحدس به النص المتناص.[٢]
- يحدث "التناص" إما بوعي وقصد من المؤلف، أو بلا وعي وقصد منه. وهذا ما يفهم من آراء معظم نقاد هذه النظرية.[٣] وهذا يخالف ما انتهى إليه (معتصم الشمايلة) الذي يرى أن "التناص" تجاوز النظرة القديمة التي تنظر إليه بوصفه عملا لا واعيًا، يحدث دون قصد من المؤلف، وأنه أصبح ينظر إليه على أنه نشاط واع يحدث عن قصد واختيار من المؤلف.[٤]
- يعدّ الاقتباس، والتضمين، والاستشهاد، والتلميح من مظاهر نظرية "التناص"، كما صرح بذلك أعلام هذه النظرية. وسنجد على غرار هذه المصطلحات عددًا من المصطلحات النقدية الأخرى التي عرفها النقد العربي القديم، ولم يشر إليها نقاد نظرية "التناص" في الغرب، ولكنها تنطوي على الآلية ذاتها التي تعمل بها مصطلحات الاقتباس والتضمين وغيرها مما يدخل في إطار نظرية "التناص".*

---

[١] انظر: جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص٢١.

[٢] انظر: تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص١٦.

[٣] انظر ما تقدم عرضه عند جوليا كريستيفا، وتزفيتان تودوروف، ورولان بارت.

[٤] انظر: معتصم الشمايلة، التناص في النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢٥.

* ستتضح هذه الفكرة أكثر في الفصل الثاني.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- يختلف "التناص" عن (دراسات الأصول والمصادر)، إذ يعنى "التناص" بـــالنصوص الحاضرة في نص ما دون مزدوجتين غالبا، وإن وجـــدت المزدوجتـــان لا يعـــنى "التناص" بالأصل الذي تم استحضار هذا النص الموجود بينهما منه، بعكس اهتمـام (دراسات الأصول أو المصادر).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

الملامح النظرية للتناص
في النقد العربي القديم
"المصطلحات"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الملامح النظرية للـ"تناص" في النقد العربي القديم: المصطلحات:

تنقسم المصطلحات النقدية التي عرفتها المصنفات العربية القديمة قسمين متباينين، يتسم أحدهما بالفعالية والحركة الإيجابية داخل النص، في حين يتسم الآخر بالسكونية والسلبية. وضابط هذا التقسيم هو مدى فعالية الأداة أو الآلية التي يلجأ إليها المبدع لتجويد نصه.

وقد قُسِّم "التناص"، في الفصل السابق، إلى "تناص" دينامي، وآخر استاتي، تبعًا لطبيعة حضور النصوص في بعضها.

ويمكن الحديث، في هذا الفصل أيضًا، عن وجود قسمين من "التناص" في النقد العربي القديم، من حيث المصطلحات، هما: "التناص" الاستاتي و"التناص" الدينامي؛ فالآلية التي من شأنها رفع المستوى الفني للنص إلى ما هو أفضل تُصنَّف ضمن "التناص" الدينامي. أما التي لا تترك أثرًا جماليًا في النص، أو التي تغض من قيمته الفنية، كتلك التي تُنْسَب نسبة صحيحة وموضوعية إلى السرق، فتندرج في قسم "التناص" الاستاتي.

وسيتضح من خلال استعراض المصطلحات النقدية، كما وردت عند عدد من النقاد العرب القدماء، أن بعض المصطلحات النقدية التي عرفها النقد العربي القديم حتى العصور المتأخرة تنطوي على بعد جمالي، إيجابي، يضفي شيئًا من الحيوية على النص الأدبي، ويُهدف منه إلى تجويد النص ورفع قيمته الفنية، وذلك يجعله يندرج في القسم الدينامي للـ"تناص". ومنها ما ينطوي على بعد سكوني، سلبي، يمكن أن يهبط بالمستوى الفني للنص، ويكون استخدامه عبئًا على النص، وذلك يجعله يندرج في القسم الاستاتي للـ"تناص".

ملامح "التناص" الاستاتي في مصطلحات النقد العربي القديم:

الاحتذاء:

الاحتذاء عند عبد القاهر (٤٧١هـ) هو أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبًا، والأسلوب هو الضرب من النظم، والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، ويجيء به في شعره، فيُشبَّه بمن يقطع من أديم نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله.[١]

---

[١] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، القاهرة-جدة، ط٣، ١٩٩٢، ص٤٦٨-٤٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم يقول في موضع آخر: "وجملة الأمر أنهم لا يجعلون الشاعر محتذيًا إلا بما يجعلونه بـــه آخذًا ومسترقًا".[١] وبهذا تبدو النظرة السلبية للاحتذاء عند عبد القاهر.

ويرى أسامة بن منقذ (٥٨٤هـــ) أن الحذو هو "أن يكون البيت على صناعة البيـــت الآخر".[٢] ومن شأن مثل هذا الفعل من المبدع أن ينشئ نوعًا من التداخل النصي بـــين النـــص اللاحق المحتذي والنص السابق المحتذى عليه. ولا يشترط أسامة بن منقذ أن يكون النص اللاحق أفضل من النص السابق، فمثل هذا الشرط سيكون ضروريًا في حالة أخرى، يطلق عليها النقـاد مصطلح (حسن الاتباع).[٣]

ويبدو هذا النوع من التداخل بين نصين مختلفين تداخلا ساكنًا، لا يحدث تأثيرًا جماليًـا على النص اللاحق، مما يجعله مندرجًا في "التناص" الاستاتي.

الاصطراف:

يعرِّف الحاتمي (٣٨٨هـــ) الاصطراف بأنه "صرف الشاعر إلى أبياته، وقصيدته، بيتًـا، أو بيتين، أو ثلاثة لغيره، فيضيفها إلى نفسه، ويصرفها عن قائلها".[٤]

ويذكر ابن رشيق (٤٥٦هـــ) أنه سمع بعض المشايخ يقول: "الاصطـــراف في شـــعر الأموات كالإغارة* على شعر الأحياء، إنما هو أن يرى الشاعر نفسه أولى بذلك الكلام مـــن قائله".[٥]

أقسامه:

قسّم ابن رشيق الاصطراف ثلاثة أقسام:

الأول: الاجتلاب.

---

[١] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص٤٧١.

[٢] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي، ١٩٦٠، ص٢١٢.

[٣] سيأتي ذكره لاحقا. انظر: ص١١٥.

[٤] الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، وزارة الثقافة والإعـــلام، دار الرشـــيد للنشـــر، الجمهورية العراقية، ١٩٧٩، ج٢، ص٦١.

* سيأتي تعريف الإغارة لاحقًا. انظر: ص٧٨

[٥] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١، ج٢، ص٢٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثاني: الانتحال.

الثالث: الادعاء. وذلك في قوله: "الاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اجتلاب واستلحاق، وإن ادعاه جملة فهو انتحال، ولا يقال (منتحل) إلا لمن ادّعى شعرًا لغيره وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مدع غير منتحل".[١]

وفي موقع آخر لا يذكر ابن رشيق النوع الثالث من الاصطراف، ويكتفي بالحديث عن النوعين الأول والثاني منه، فيقول: "أما الاصطراف فيقع من الشعر على نوعين: أحدهما الاجتلاب، وهو الاستلحاق أيضًا كما قدمت، والآخر: الانتحال".[٢] وهذا ما سأعتمده في حديثي عن أقسام الاصطراف، إذ سأتحدث عن الاجتلاب والانتحال فقط.

الاجتلاب:

يرى الأصمعي (٢١٦هـ)، فيما يذكره عنه الحاتمي، أن الشاعر ربما اجتلب "البيت، ليس له، فاجتذبه من غيره، فيورده شعره على طريق التمثيل به، لا على طريق السرق له. كما قال النابغة الذبياني:

وصهباء لا تخفي القذى وهي دونه ... تصفق في راووقها حين تقطبُ

تَمَزَّزْتُها والديكُ يدعو صباحَه ... إذا ما بنو نَعْشٍ دنَوْا فَتَصَوَّبوا[٣]

فقال الفرزدق، واجتلب البيت الأخير:

وإجانة ريا الشروب كأنها ... إذا اغتُمست فيها الزجاجة كوكبُ[٤]

تَمَزَّزْتُها والديكُ يدعو صباحَه ... إذا ما بنو نَعْشٍ دنَوْا فَتَصَوَّبُوا

---

[١] ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج٢، ص٢٨١-٢٨٢.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٢٨٢.

[٣] لم أعثر عليهما في: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، د. ت، د. ط.

[٤] هذا البيت فقط موجود في: ديوان الفرزدق، شرح: علي مهدي زيتون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٧، ج١، ص٤٦، أما البيت الثاني فلم أعثر عليه فيه، ولا في القصيدة في: ديوان الفرزدق، شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠، ج١، ص١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فلم يسلبه، ولا حاول هذا مغيرا عليه، وإن كانت الإغارة عادتـــه، ولا أراه أورده إلا اجتلابًا واستلحاقًا*".[١]

وقد ذكره المرزباني (٣٨٤هـــ)، فكان أحد المصطلحات التي استخدمها دون أن يشير إليها على أنها مصطلح نقدي، إنما لفظة معبرة عن معنى ما، ويقصد به سرقة قصيدة أو معـــنى، كما في قوله: "كان الفرزدق يجتلب القصيدة، ويجتلب المعنى".[٢]

أما الحاتمي (٣٨٨هـــ) فيرى أن الاجتلاب هو "البيت يأخذه الشاعر على طريق التمثيل فيدخله في شعره اجتلابا واستلحاقا".[٣] ولا يرى في استعانة الشعراء بخواطر بعضهم على هـــذا النحو عيبًا، لذلك لا يدخله في باب السَرَق، بل في باب التمثيل.[٤]

ويرى ابن رشيق (٤٥٦هـــ) أن الاجتلاب "هو أن يرى الشاعر بيتًا يصلح لموضع مـــن شعره فيجتلبه".[٥] ومع أنه فسّر لفظة الاجتلاب مستخدمًا أحد تصاريفها في قوله (فيجتلبـــه) إلا أنه يمكن أن يفهم من قوله هذا أنه يؤيد الحاتمي في إخراج الاجتلاب من حيز السرق، وإدخالـه في حيز التمثُّل المشروع.

وقد استعمل جرير مع الفرزدق لفظة الاجتلاب بمعنى السرق والانتحال وعيّره به، ولو كان يقصد به الاجتلاب بمعناه الحقيقي لما كان من سبب لتعييره به، وذلك في قوله:

سَتَعْلَمُ مَـــنْ يَكـــونُ أَبُـــوهُ قَيْنًـــا وَمَنْ كَـــانتْ قَصَـــائِدُهُ اجْتِلابًـــا[٦]

---

* يتحدث الحاتمي عن الاستلحاق مع الاجتلاب، ثم سيذكره مع الانتحال، مع أنه يدرك وجود فارق بين الاجتلاب والانتحال. ويظهر هذا الفارق من تعريفه لكل منهما تعريفًا مختلفًا، لذلك أرى أن عطف مصطلح واحـــد علـــى مصطلحين مختلفين أمر غير دقيق.

[١] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٥٨.

[٢] المرزباني، الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق: علي محمد البجـــاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٥ ، ص١٥٣. وانظر: حسين الزعبي، المرزباني: منزلته في حركة النقد العربي القـــديم، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، إشراف: أسعد علي، ١٩٩٢، ص١١٥.

[٣] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٥٨.

[٤] انظر: المصدر سابق، ج٢، ص٥٨.

[٥] ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٧٨.

[٦] في الديوان: ستعلم من يصير أبوه قينًا *** ومن عرفت قصائده اجتلابا

شرح ديوان جرير، قدم له وشرحه: محمد إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط١، د. ت، ص٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويعلق الحاتمي قائلا: "وما أراه أراد بالاجتلاب هاهنا إلا السرق والانتحال".[١]

وإلى هذا ذهب ابن رشيق أيضًا في تعليقه على هذا البيت، إذ رأى أن القافية هي التي اضطرته إلى وضع كلمة الاجتلاب محل الانتحال.[٢] كما رأى أن ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) يتفق مع جرير في معنى كلمة الاجتلاب فيعدّها وجهًا آخر للانتحال، حين يقول: إن "من السرقات ما يأتي على سبيل المثل ليس اجتلابًا، مثل قول أبي الصلت بن أبي ربيعة الثقفي:

تلكَ المَكَارِمُ لا قَعْبَانِ مِنْ لَبَنٍ ... شِيبَا بِمَاءٍ فَعَادَا بَعْدُ أَبْوَالا[٣]

ثم قاله بعينه النابغة الجعدي لما أتى موضعه، فبنو عامر ترويه للجعدي، والرواة مجمعون على أنه لأبي الصلت، فقد ذهب الجمحي في الاجتلاب مذهب جرير أنه انتحال، ولم أر محدثًا غيره يقول هذا القول".[٤]

وبالعودة إلى الطبقات نجد أولا أن ابن سلام لم ينسب هذا البيت إلى السرقات، أي أنه لم يقل: "من السرقات ... مثل قول أبي الصلت بن أبي ربيعة الثقفي"، إنما لفظة السرقات في نص ابن رشيق من إضافة ابن رشيق نفسه. كما أن ابن سلام لم يعبّر في نصه، صراحةً، عما يُفْهَمُ منه أنه يعدّ التمثّل بأبيات لشاعر آخر من السرقة، ولكن يمكن أن يفهم مما نقله عن يونس، في موقف آخر، من نفي الاجتلاب عن الزبرقان، وبيان مقصده بأنه الاستزادة بالبيت للتمثّل به، أنه يعني بالاجتلاب السرقة والانتحال كما ذكر ابن رشيق.

---

[١] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٥٨.

[٢] انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٣.

[٣] يرى ابن سلام أن الرواة مجمعون على أن أبا الصلت بن ربيعة قال هذا البيت، وأن النابغة اجتلبه في شعره، في حين يحققه ابن هشام للنابغة وينفيه من قصيدة أبي الصلت، وذلك في تعليقه على القصيدة بعد أن نقلها عن ابن إسحاق، وقال بعد أن ذكر القصيدة: هذا ما صح له (لأبي الصلت بن ربيعة) مما روى ابن إسحاق منها، إلا آخرها بيتًا، قوله: تلك المكارم ... إلخ البيت، فإنه للنابغة الجعدي. انظر: ابن هشام، السيرة النبوية المعروفة بسيرة ابن هشام، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرين، مكتبة العبيكان، الرياض، ط١، ١٩٩٨، ج١، ص١١٤-١١٥. وانظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ج١، ص٢٦٢. (تعليق المحقق). وانظر البيت في: النابغة الجعدي، ديوان النابغة الجعدي، جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص١٢٧.

[٤] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٣-٢٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقول ابن سلام في تعليقه على بيت روي للنابغة وروي للزبرقان بن بدر أيضًا: "وسألت يونس عن البيت فقال: هو للنابغة، أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه، لا مجتلبًا له".[١] ثم علق بعد ذلك قائلا: "وقد تفعل ذلك العرب، لا يريدون به السرقة".[٢] فهو ينفي الاجتلاب وينفي السرقة عن بعض الشعراء وعن طريقتهم في التمثُّل بشعر الشعراء السابقين، مما يفيد توحُّد معنى الاجتلاب والسرقة عنده، وأن كليهما معيبان في رأيه.

وتظهر لفظة (استزاده) في نص ابن سلام الجمحي، وقد استخدمها ابن رشيق بعده نقلا عنه، وهي كلمة معبرة عن إيراد بيت من قصيدة ما في قصيدة أخرى لإكسابها أثرًا جماليًا، وكان من الممكن لهذه الكلمة أن تتطور لتصبح مصطلحًا نقديًا، ولكنها لم تلقَ عناية كافية من النقاد العرب القدماء، فبقيت مجرد كلمة استعملها ابن سلام استعمالا عابرًا.

ويذكر الحاتمي مظهرًا آخر من مظاهر الاجتلاب، لم يصنفه أيضًا ضمن السرقات التي توسّع في الحديث عنها كثيرًا، وهو أن "يجلب الشاعر البيت أو البيتين من شعر شاعر، أو المعنى والمعنيين، إذا كان ذلك الشاعر مخاطبًا له، وكان هو مجيبًا عن مخاطبته. وكذلك يلقى في شعر جرير والفرزدق. ولا نرى ذلك سرقًا، كقول الفرزدق في هذه القطعة:

إنّ الذي سَمَكَ السماءَ بنى لنا ... بيتًا دعائمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ[٣]

فقال جرير رادًّا عليه:

إنّ الذي سَمَكَ السماءَ بنى لنا ... عِزًّا علاكَ فَمَا لَهُ مِنْ منقلِ[٤]

ومثل هذا، قول الرجل للآخر: أنا أعلى منك بيتًا وأسنى ذكرًا، فيقول الآخر: بل أنا أعلى بيتًا وأسنى ذكرًا. ولو رأى جرير، مع معرفته بأساليب الشعر وأفانين الفخار، أنه عيب، وسرق، لتنكبه، لا سيما والفرزدق يقول له في هذه القصيدة:

---

[١] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج١، ص٥٧.

[٢] المصدر السابق، ج١، ص٥٨.

[٣] ديوان الفرزدق، شرح: علي مهدي زيتون، مصدر سابق، ج٢، ص٢٥١.

[٤] في الديوان: بيتًا علاك فما له من منقل. شرح ديوان جرير، مصدر سابق، ص٤٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ اسْتِرَاقَكَ يا جريـــرُ قصـــائدي مِثْلُ ادِّعَاءِ سِوى أبيـــك تَنَقُّـــلُ"[١]

الانتحال:

عند الحديث عن الانتحال، نجد تداخلا كبيرًا بينه وبين عدد من المصطلحات التي تدور في الفلك ذاته، مثل: الوضع والنحل، أو بينه وبين بعض المصطلحات المرتبطة بقضية الســـرقة: كالإغارة، والغصب، وغيرهما. وقد يكون السبب في هذا التداخل هو عدم وجود حدود فاصلة واضحة بين هذه المصطلحات في النقد العربي القديم، مما يجعلها عرضة للتداخل، ولشيء مـــن الفوضى التي تنشأ عن التداخل.

ولا بد من التمييز، أولا، بين الانتحال والمصطلحات المرتبطة به، مثل الوضع والنحـــل، قبل البدء بالحديث المفصل عنه. أما المصطلحات المشابهة، والتي تلتبس به أحيانا فسيأتي الحديث عنها بشيء من التفصيل لاحقًا.

فالوضع هو أن يضع الراوي، مثلا، شعرًا، وينسبه لأحد الشعراء الكبار عادة، ويرويـــه له. ويكون مثل هذا الشعر الموضوع رثًّا وضعيفًا غالبًا، ولا يكاد يشابه شعر الشاعر نفســـــه. ومن أمثلته ما ذكره الأصفهاني (٣٥٦هـــ) عن إسحاق بن إبراهيم أنه كان "يقول الشعر علـى ألسن الأعراب، وينشده للأعراب، وكان يعابي بذلك أصحابه ويغرب عليهم به".[٢]

ويذكر أبو الفرج الأصفهاني أن حمادًا الراوية أنشد "بلال بن أبي بردة ذات يوم قصيدة قالها ونحلها الحطيئة يمدح أبا موسى الأشعري، يقول فيها:

جمعتَ من عامر فيها ومن جُشَـــم ومن تميم ومن حـــاء ومـــن حـــام
مُسْـــتَحْقِبَاتٍ رَوَايَاهَـــا حَجَافِلَـــهَا يَسْمُو بِهَا أَشْعَرِيٌّ طَرْفُـــهُ سَـــامِ[٣]

---

[١] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٦٠. وانظر البيت في: ديوان الفرزدق، شرح: علـــي زيتـــون، مصدر سابق، ج٢، ص٢٥٩.

[٢] الأصفهاني، الأغاني، إعداد: مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العـــربي، بـــيروت، ط٢، ١٩٩٧، ج٥، ص٢٠٩.

[٣] البيت الثاني فقط موجود في: ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، مكتبـــة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص٣٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فقال له بلال: قد علمتُ أن هذا شيء قلته أنت ونسبته إلى الحطيئة، وإلا فهل كان يجوز أن يمدح الحطيئة أبا موسى بشيء لا أعرفه ولا أرويه! ولكن دعها تذهب في الناس وسيّرها حتى تشتهر، ووصله".[١]

والنحل هو أن ينسب راوٍ، مثلا، شعر شاعر لشاعر آخر، مع علمه بأنه ليس له، أو نسيانًا منه.

أما الانتحال، فهو أن يدعي شاعر ما شعر غيره، وينسبه لنفسه، إعجابًا به، أو استكثارًا لشعره.[٢] ويمكن استخلاص تعريف للانتحال، بالإضافة إلى هذا التعريف، من تعريف الاصطراف الذي مرّ عند ابن رشيق (٤٥٦هـ)، إذ يصبح الانتحال حسب ما ذكره: ادعاء الشاعر شعر غيره، ونسبته بجملته لنفسه.[٣]

وبالوقوف على تعريف كل مصطلح من هذه المصطلحات المتداخلة يتضح أن الانتحال هو المصطلح الذي يعنينا في سياق البحث عن ملامح لنظرية "التناص" في النقد العربي القديم.

ومن ملامحه التي ظهرت في الكتابات النقدية المبكرة ما ذكره الأصمعي (٢١٦هـ) عن أن "كثيرًا من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه".[٤] وكذلك ما ذكره ابن سلام (٢٣١هـ) عن قراد بن حنش من شعراء قبيلة غطفان أنه "كان قليل الشعر جيّده، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره، فتأخذه، فتدعيه، منهم زهير بن أبي سلمى".[٥]

ويتحدث الحاتمي (٣٨٨هـ) عن الانتحال والاستلحاق وكأنهما وجهان لعملة واحدة، فلم يفرق بينهما كما فعل ابن رشيق، مثلا، فيما بعد، ويرى أن العلماء بالشعر، وأصحاب العربية أجمعوا على أن امرأ القيس، أول من بكى الديار، ورثى الآثار. وإذا تصفحنا شعره استدللنا ببعضه على بطلان هذا الإجماع. كما في قوله:

---

[١] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٦، ص٣٥١.

[٢] التعريفات من مقابلة شخصية مع د. ناصر الدين الأسد، تمت بتاريخ: ٢٠٠٣/٥/٢٢.

[٣] انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨١.

[٤] الأصمعي، فحولة الشعراء، تحقيق: ش. تورّي، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص١٠. وقد ذكر المرزباني ذلك فقال: "إن كثيرًا من شعر امرئ القيس ليس له، وإنما هو لفتيان كانوا يكونون معه، مثل عمرو بن قميئة وغيره". انظر: المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص٤٢.

[٥] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج٢، ص٧٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عُوجا على الطَّلَـــلِ المحيـــلِ لعلنـــا نبكي الديارَ كما بكى ابـــنُ حذامِ[١]

فإن علماء كلب إذا سئلوا عما وصف به ابن حذام الديار، أنشدوا أبياتًا من (قفا نبك) وذكروا أن امرأ القيس انتحلها، فسارت له، وحمل ابن حذام.*

ويضيف الحاتمي، أيضًا، عن أبي عبيدة أن ابن حذام الكلبي كان يصحب امرأ القيس بن حجر الكندي. وأنه أول من وصف الديار. وهو القائل:

لآلِ هِنْـــدٍ بِجَنْبَـــيْ نَفْنَـــــفٍ دارُ لم يَمْحُ جِدَّتَـــها ريـــحٌ وأمطـــارُ[٢]

.. الأبيات.

ومن مظاهر الانتحال العلنية والصريحة ما ذكره الأصفهاني (٣٥٦هـــ) عن ابن ميـــادة أنه كان "واقفًا في الموسم ينشد:

لَوْ انَّ جميعَ الناسِ كانوا بتلعةٍ[٣]

وذكر تمام البيت والذي بعده. قال: والفرزدق واقف عليه في جماعة وهو متلثم، فلمـــا سمع هذين البيتين أقبل عليه، ثم قال: أنت يابن أبرد صاحب هذه الصفة! كذبت والله وكـــذب من سمع ذلك منك فلم يكذبك، فأقبل عليه، فقال: فَمَهْ يا أبا فراس، فقال: أنا والله أولى بهمـــا منك، ثم أقبل على راويته، فقال: اضممهما إليك:

---

[١] شرح ديوان امرئ القيس، تأليف: حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت، ط٧، ١٩٨٢، ص٢٠٠.

* هذا ما يسمى بالشعر المجدود، وسيأتي تعريفه عند الحديث عن القسم الثاني من المصطلحات، تحت عنوان: حســن الاتباع، انظر ص: ١١٨.

[٢] ديوان شعراء بني كلب بن وَبْرَة: أخبارهم وأشعارهم في الجاهلية والإسلام، صنعة: شفيق البيطـــار، دار صـــادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ج١، ص٨١.

[٣] وتتمته: وجئت بجدي ظالم وابن ظالم. ثم البيت التالي:

ظلت رقاب الناس خاضعة لنا *** سجودا على أقدامنا بالجماجم

لم أعثر عليهما في: شعر ابن ميادة، الرماح بن أبرد المري، جمع وتحقيق: محمد نـــايف الدليمـــي، مطبعـــة الجمهورية، الموصل، ١٩٧٠. ولكنهما موجودان في: شعر ابن ميادة، جمعه وحققه: حنا جميل مراد، مراجعة: قـــدري الحكيم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٢، ص٢٢٧-٢٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لَوْ انَّ جميعَ النـــاسِ كـــانوا بتلعـــةٍ وجئـــتُ بجـــدي دارِمٍ وابـــنِ دارِمِ
لَظَلَّتْ رقابُ الناسِ خاضعـــةً لنـــا سجودًا على أقدامِنـــا بالجَمَـــاجِمِ[1]

قال: فأطرق ابن ميادة، فما أجابه بحرف، ومضى الفرزدق فانتحلهما".[2] ويبدو هـــذا الموقف مناسبًا لمصطلح (الغصب) الذي سيأتي بعد قليل تفصيل الحديث فيه.*

كما يذكر الأصفهاني، أيضًا، أن الفرزدق وقف "على جميل والناس مجتمعون عليه وهو ينشد:

ترى الناسَ ما سِرْنَا يسيرون خلفنـــا وإنْ نحنُ أَوْمَأْنَا إلى الناسِ وَقَّفـــوا[3]

فأشرع إليه رأسه من وراء الناس، وقال: أنا أحق بهذا البيت منك. قال أنشدك الله يـــا أبا فراس! فمضى الفرزدق وانتحله".[4] وهذا الموقف يتناسب مع مصطلح (الإغـــارة)، الـــذي سيأتي تفصيل القول فيه في الصفحات القليلة القادمة أيضًا.* والملاحظ أن هذه المصطلحـــات المختلفة (الانتحال، والغصب، والإغارة) متداخلة ومتشابهة، ولكن ينبغي تأكيد أنهـــا ليســـت متطابقة تمامًا، وتوجد بينها فروق بسيطة؛ فالإغارة والغصب يمكن أن يكونا شكلين من أشكال الانتحال، والانتحال أوسع منهما. والإغارة تختلف عن الغصب في وجود المنازعة على البيـــت المغتصب أو المغار عليه من عدمها. وهذا سيتضح في حينه.

ومما يذكره الأصفهاني، كذلك، أن "حسين بن الضحاك، قال: لقيني أبو نـــواس ذات يوم عند باب أم جعفر من الجانب الغربي، فأنشدته:

---

[1] لم أعثر عليهما في ديوان الفرزدق، مصدر سابق.

[2] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٢، ص٥٠٧-٥٠٨.

* انظر: ص ٨٠، من هذه الدراسة.

[3] انظر: ديوان الفرزدق، شرح: علي زيتون، مصدر سابق، ج٢، ص٩٦. وانظر أيضًا: شرح ديوان جميل بثينـــة، إبراهيم جزيني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٨، ص٦٥. وروايته في الديوان:

نسير أمام الناس، والناس خلفنا *** فإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا.

[4] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج١٩، ص٢٣٢.

* انظر: ص٧٨، من هذه الدراسة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أَخَوَيَّ حيّ على الصَبوحِ صباحَـــا هُبَّا ولا تَعِـــدا الصبـــاحَ رَوَاحَـــا[١]

.. الأبيات.. قال: فلما كان بعد أيام لقيني في ذلك الموضع، فأنشدني يقول:

ذَكَرَ الصَّبوحَ بِسُـــحْرَةٍ فارتاحـــا وَأَمَلّه ديـــكُ الصبـــاحِ صِيَاحَـــا[٢]

فقلت له: حسنٌ يابن (...)! أفعلتها! فقال: دَعْ هذا عنك، فوالله لا قلت في الخمـــر شيئًا أبدًا وأنا حيّ إلا نُسِبَ لي".[٣]

وتحدث المَرْزُبَاني (٣٨٤هـ) بشيء من الإسهاب عن بعض انتحالات الفرزدق[٤]، التي تعدّ نماذج مثالية للسرقة في صورتها المجردة. ولكنّ اللافت للانتباه أن الفرزدق لم يكن يخجل من التصريح بانتحالاته أو سرقاته، بل كان يرى أنها إحدى الوسائل، أو الأدوات الفنية، لتجويـــد النص الشعري، وأنها لا تغضّ من قيمته بقدر ما تزيدها، وقد كان "يصلت* علـــى الشـــعراء ينتحل أشعارهم، ثم يهجو من ذكر أن شيئًا انتحله أو ادعاه لغيره، وكان يقول: ضوالُّ الشـــعر أحبُّ إليّ من ضوالّ الإبل، وخير السرقة ما لم تقطع فيه اليد".[٥]

ولم يكن الفرزدق الشاعر الوحيد الذي ينتحل أشعار غيره، فقد ذكر المرزباني أن كثيرًا أيضًا كان ينتحل أشعار الآخرين، وينسبها إلى نفسه، مثل ما ذكره عن أعرابي مرَّ بـــه "وهـــو ينشد:

---

[١] أشعار الخليع، الحسين بن الضحاك، جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص٣٧.

[٢] ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي، تحقيق: إيفالد فاغنر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القـــاهرة، سلســـلة الذخائر (٦٤)، ١٩٨٦، ج٣، ص٧٥.

[٣] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٧، ص١١٨.

[٤] المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص١٤٦-١٥٤.

* تعريف المصالتة: هي أن يأخذ الشاعر بيتا لغيره لفظا ومعنى، وهي من أقبح السرقات الشعرية، من الصلت بمعـــنى اللص. وقد ورد التعريف في هامش الأغاني، من إضافة لجنة التحقيق. انظر: الأصفهاني، الأغاني، مصدر ســـابق، ج٧، ص١١٣. كما ذكر الكلمة ابن رشيق ذكرا عابرا دون التوقف عندها. انظر: ابن رشيق، قراضة الذهـــب، مصدر سابق، ص٢٩.

[٥] المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص١٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أَوَدُّ لَكُمْ خَيْرًا وَتَطَّرحونَني أَسَعْدَ بَنَ لَيْثٍ لاختلافِ الصَنائِعِ[١]

ويروى: وتتهمونني أكعب بن عمرو، فنادى: عباد الله، هذا والله شعري قلته. فقال كثيِّر: إن يكن لك فما نفعك، وإلا يكن لك فهو أبعد لك منه".[٢]

إلا أن الفرزدق كان من أكثر من اشتُهر بانتحاله أشعار غيره، وعدّ بعض النقاد هذا في باب الاجتلاب، وفسّره بأنه قد يكون "نسيانًا، أو قد يكون تغلبًا، لأنه كان راوية للشعر، مكثرًا منه، قاهرًا لشعراء عصره، مهيبًا فيهم، و لم يكن أحد يرميه بالعجز والتقصير، فينسب ما يأخذه إلى السرق، لأنه ما تعاطى شيئا يفوته عمل مثله، إلا أن جريرًا كان يرميه بالسرق والاجتلاب"[٣]، كما مرّ.

ومن النماذج التطبيقية للانتحال من شعر عدد من الشعراء البارزين، يذكر ابن رشيق (٤٥٦هـ) قول جرير:

"إنَّ الذينَ غَدَوْا بِلُبِّكَ غَادَرُوا وَشَلا بِعَيْنِكَ لا يَزَال مَعِينَا
غَيَّضْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَّ وَقُلْنَ لِي: مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الهَوَى وَلَقِينَا؟[٤]

فإن الرواة مجمعون على أن البيتين للمَعْلُوط السعدي انتحلهما جرير، وانتحل أيضا قول طُفَيْل الغنوي:

وَلَمَّا التَقَى الحَيَّانِ أُلْقِيَتِ العَصَى وَمَاتَ الهَوَى لَمَّا أُصِيبَتْ مَقَاتِلُهْ[٥]

---

[١] في الديوان: أكعب بن عمرو. ديوان كثير عزة، شرح: قدري مايو، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص١٨٦.

[٢] المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص٢٠٦.

[٣] ابن رشيق، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص٧٨.

[٤] شرح ديوان جرير، مصدر سابق، ص٥٧٨.

[٥] ديوان طفيل الغنوي: تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ط١، ١٩٦٨، ص١٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولذلك قال الفرزدق:

إنْ تَذْكُروا كرمـــي بِلُـــؤْمِ أبيكُـــمُ وَأَوَابـــدي تَتَنَحَّلـــوا الأشْـــعَارَا"[١]

ومع أن الانتحال عيب يذمّ عليه الشاعر، إلا أنه، كما يرى ابن رشيق، لا يعدّ كذلـك في المناقضات، ومن الأمثلة التي يذكرها على ذلك قول "الفرزدق في بني ربيع:

تَمَنَّتْ ربيعٌ أنْ يَجـــيءَ صِغارُهـــا بِخَيْرٍ، وقد أعيا ربيـــعٌ كِبارُهـــا[٢]

أخذه البعيث بعينه في بني كليب رهط جرير، فقال الفرزدق:

إِذَا مَـــا قُلْـــتُ قَافِيَـــةً شَـــرُودًا تَنَحَّلَهَا ابْـــنُ حَمْـــرَاءَ العِجَـــانِ[٣]

يعني البعيث، وكان ابن سُرية".[٤]

الإغارة:

هي، كما يرى الحاتمي (٣٨٨هـ)، "أن يسمع الشاعر المفلق، والفحل المتقدم، الأبيات الرائعة، ندرت لشاعر في عصره، وباينت مذاهبه في أمثالها من شعره، ويكون بمذهـب ذلـك الشاعر المغير أليق، وبكلامه أعلق، فيغير عليها مصافحة، ويسترل شاعرها عنها قسرًا، بفضـل الإغارة فيسلمها إليه اعتمادًا ليسلمه، ومراقبةً لحربه، وعجزًا عن مساجلة يمينه، وهـذه كأنهـا مشاكلة الفرزدق. فلما استمرت له الإغارة من شعر جميل وغيره، فإنه عاور في عصره جماعـة

---

[١] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٣-٢٨٤. في الديوان:

لن تدركوا كرمي بلوم أبيكم *** وأوابدي بتنحّل الأشعارِ

انظر: ديوان الفرزدق، شرح: علي زيتون، مصدر سابق، ج١، ص٤٦٧. وهو موجود بهذا النـص في: الراعـي النميري، ديوان الراعي النميري، شرح: واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٢٧٢.

[٢] في الديوان: أترجو ربيع أن يجيء صغارها *** بخير، وأقد أعيا ربيعًا كبارها

انظر: ديوان الفرزدق، المصدر سابق، ج١، ص٣٦٤.

[٣] لم أعثر عليه في الديوان.

[٤] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الشعراء على قطع من أشعارهم، جرت في أساليب كلامه، وشاركه سطوها بارع نظامه، فسلموها إليه عنوة، وصفحوا عنها نكولا عنه، ورهبةً".[١]

ويرى ابن رشيق (٤٥٦هـ) أن الإغارة هي "أن يصنع الشاعر بيتًا، ويخترع معنىً مليحًا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرًا، وأبعد صوتًا، فيروى له دون قائله، كما فعل الفرزدق بجميل وقد سمعه ينشد:

تَرَى النّاسَ مَا سِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا ... وَإِنْ نحنُ أَوْمَأْنا إلى الناسِ وقّفوا[٢]

فقال: متى كان الملك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها، فغلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه جميل ولا أسقطه من شعره.

وقد زعم بعض الرواة أنه قال له: تجافَ لي عنه، فتجافى جميل عنه، والأول أصح، فما كان هكذا فهو إغارة، وقوم يرون أن الإغارة: أخذ اللفظ بأسره والمعنى بأسره، والسرق: أخذ بعض اللفظ أو بعض المعنى، كان ذلك لمعاصر أو قديم".[٣]

ويستخلص مما سبق أن الإغارة هي أخذ الشاعر، المغير، البيت عنوة، مع محاولة صاحب البيت الأصلي المحافظة عليه. وسيتأكد هذا المعنى عند الحديث عن الغصب لبيان الفرق بينهما، وهو فرق نوعي. ويوجد فرق كمّيٌّ بين مصطلحي الإغارة والغصب من جهة، ومصطلح آخر، هو الاهتدام، من جهة أخرى.

الاهتدام:

هو، كما يعرّفه الحاتمي (٣٨٨هـ)، افتعال من الهَدْم. فكأنه هدم البيت من الشعر، تشبيهًا بهدم البيت من البناء، لأن البيت من الشعر يسمى بيتًا، لاشتماله على الحروف كما يشتمل البيت على ما فيه.[٤]

---

[١] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٣٩.

[٢] مرّ ذكره، انظر: ص٧٥.

[٣] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٤-٢٨٥.

[٤] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقول الحاتمي إن ابن هرمة كان "يهتدم كثيرًا من شعر كثيِّر عزة، ويتّبـــع آثـــاره في المديح والنسيب".[١]

ولكنّ ما ذكره الحاتمي لا يمثل تعريفًا محددًا للاهتدام، إذ لا يقدم في حديثه صورة مجردة له، ويكتفي ببيان أصل الكلمة وضرب الأمثلة.

أما ابن رشيق (٤٥٦هـــ)، فيحدد الاهتدام بأنه سرقة، ولكنها بمقدار معين؛ فالاهتدام، عنده، سرقة ما دون البيت، ويسميه النسخ أيضًا.[٢]

الغصب:

يذكر الأصفهاني (٣٥٦هـــ) موقفًا عن غَصْب الفرزدق أبياتًا من الشَّـــمَرْدَل، دون أن يذكر المصطلح، الذي لم يشكل هاجسًا يشغل الأصفهاني قطّ في كتابه، فيقول إن الفـــــرزدق وقف "على الشمردل، وهو ينشد قصيدة له، فمرّ هذا البيت في بعض قوله:

وما بينَ مَنْ لمْ يُعْط سمعًـــا وطاعَـــة وبينَ جريـــرٍ غـــيرُ حَـــزِّ الحلاقِمِ[٣]

فقال الفرزدق: يا شمردل، لتتركنّ هذا البيت لي أو لتتركنّ عرضك، قال: خـــــذه، لا بارك الله لك فيه، فهو في قصيدته التي ذكر فيها قتيبة بن مسلم، وهي التي أولها قوله:

تحـــنُّ إلى زُورا اليمامـــةِ نـــــاقتي حنينَ عَجولٍ تبتغي البَـــوَّ رائِـــمِ"[٤]

وقد ذكر ابن رشيق (٤٥٦هـــ) الموقف ذاته، متمثلا به على ما أطلق عليه مصطلـــــح الغصب دون أن يعرّفه أيضا.[٥]

---

[١] الحاتمي، حلية المحاضرة، المصدر السابق، ج٢، ص٦٤.

[٢] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٢. النسخ عند البلاغيين المتأخرين، مثل ابن الأثير، هو: ذكر المعنى بلفظه من غير تغيير. انظر: ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور، تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٥٦ ، ص٢٤٢.

[٣] في الديوان: فما بين من لم يعطَ سمعًا وطاعة *** وبين تميم غير حز الحلاقم

انظر: ديوان الفرزدق، شرح: علي زيتون، مصدر سابق، ج٢، ص٤٧٦.

[٤] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٢١، ص٢٣٨. والبيت في الديوان: تحن بزوراء المدينة ناقتي. ديون الفرزدق، شرح: علي زيتون، مصدر سابق، ج٢، ص٤٦٨.

[٥] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما ابن الأثير (٦٣٧هـ)، الذي اكتفى بتعريف الإغارة و لم يعرّف الغصب، فقد ذكر الفرق بينهما بقوله: إن الغصب "كالإغارة في كونه لا يكون إلا من حيّ، والفرق بينهما أن الإغارة ينازع عليها الآخذ، والغصب يكفّ عنه فيه، إما خشية، أو تحمّلا".[١]

الموارِدة، أو توارد الخواطر:

كثرت الإشارة إلى الموارِدة في مصنفات النقد والبلاغة العربية القديمة، ولكن تلك الإشارات الواضحة، غالبًا، والمقترنة بالأمثلة، لم تكن مصحوبة بذكر تعريف واضح ومحدد لها، و لم يظهر التعريف ظهورًا واضحًا ومنصوصًا عليه قبل القرن السادس الهجري، عند أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ)، مما يضطرني إلى الاستعانة به كي يتضح المقصود بالمصطلح، قبل البدء بالحديث عن الإشارات الأولى مرتبة ترتيبا تاريخيا.

الموارِدة عند أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) هي "أن يقول الشاعر بيتًا، فيقوله شاعر آخر من غير أن يسمعه، وهو كثير في أشعار العرب".[٢]

وانطلاقًا من هذا التعريف سأتتبع النصوص الواردة في المصنفات النقدية العربية القديمة، التي تحمل ذكرًا أو إشارة، تصريحًا أو تلميحًا للمعنى ذاته. وأرى في وجود المصطلح بحد ذاته، وإن كان خلوًا من التعريف، دليلا على وعي النقاد العرب القدماء على فكرة التوارد منذ بداية ظهور التأليف النقدي، وإدراكهم أن تشابه البيت أو الأبيات في قصيدتين مختلفتين لشاعرين مختلفين لا يمكن أن يُعزى دائمًا إلى السرق.

ومن أوائل الإشارات النقدية لفكرة الموارِدة ما نجده عند الأصفهاني (٣٥٦هـ)، الذي يذكر عن ابن ميادة أنه قال: "ما علمت أني شاعر حتى واطأت الحطيئة، فإنه قال:

عَفَا مُسْحَلانُ من سُلَيْمَى فَحَامِرُهْ تُمَشّي بِهِ ظِلْمَانُهُ وَجَآذِرُهْ[٣]

فوالله ما سمعته ولا رويته فواطأته بطبعي، فقلت:

---

[١] ابن الأثير، كفاية الطالب في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، الزهراء للإعلام العربي، ط١، ١٩٩٤، ص١٥٠.

[٢] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، ص٢١٧.

[٣] في الديوان: عفا مسحلان عن سليمى فحامره. ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، مصدر سابق، ص١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فذو العش والمدور أصبح قاويا تمشى به ظلمانه وجآذره[١]

فلما أنشدتها قيل لي: قد قال الحطيئة:

تمشي به ظلمانه وجآذره

فعلمت أني شاعر حينئذ".[٢]

ويبدو من هذا النص الذي يورده الأصفهاني دون تعليق أن ابن ميادة قد عاش تجربة شخصية جعلته يدرك ماهية المواردة، وقد استعمل لفظة (المواطأة)* بدلا من المواردة، وكلتاهما تدلان على المعنى ذاته، إلا أن الأصفهاني لم يعن بتعريفها.

ومن النقاد الذين توقفوا عند المفهوم دون كثير من التنظير أيضا الحاتمي (٣٨٨هـ)، الذي ذكر المصطلح صراحة، ولعله أول ظهور لمصطلح المواردة في النقد العربي القديم، حين ذكر في باب المواردة أن الأصمعي سأل أبا عمرو بن العلاء "أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ؟ لم يلق أحد منهما صاحبه، ولا سمع بشعره، فقال لي: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها".[٣]

وتظهر في هذا النص لفظة (توافت)، بالإضافة إلى لفظة (يتواردان)، فالمواردة قد يعبر عنها بلفظة (الموافاة) أيضا كما يبدو من هذا النص، ولكن هذا قبل أن يعرف المصطلح وينتشر بين النقاد. ومع أن الحاتمي تنبه على المصطلح، ولا أستطيع أن أدعي أنه هو من وضعه، ولكنه كما يبدو لي، أول من ذكره أو أشار إليه، لم يضع تعريفه الخاص الذي يكشف عن تصوره للمصطلح كما يفهم من جواب أبي عمرو بن العلاء على سؤال الأصمعي.

أما ابن وكيع (٣٩٣هـ) فقد أظهر إنكارا شديدا لفكرة التوارد حين نسب بيتي امرئ القيس وطرفة إلى أقبح أقسام السرق، وسماه أخذ اللفظ المدعى هو ومعناه معا. وهذا القسم من أقبح أقسام السرقات، وأدناها وأشنعها، فمن ذلك قول امرئ القيس:

---

[١] انظر البيت في: شعر ابن ميادة، جمعه وحققه: حنا جميل حداد، مصدر سابق، ص١٣١.

[٢] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٢، ص٥١٠. سيذكر ابن أبي الإصبع الموقف ذاته لابن ميادة، ولكن البيت المستشهد به مختلف، وهو قوله: (ونواره ميل إلى الشمس ظاهر). انظر: ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣، ص٤٠٠. ثم سيذكر النقاد المتأخرون بيتا آخر مختلفا عن هذين البيتين.

* وفي الروايات اللاحقة ستظهر لفظة (الموافقة) بدلا من (المواطأة)، وكلتاهما تؤديان معنى (المواردة).

[٣] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَـــيَّ مَطِيَّـــهُمْ يَقُولُونَ لا تَـــهْلِكْ أَسًـــى وَتَجَمَّلِ[١]

أخذه طرفة فقال:

وُقُوفًا بِها صَحْـــبِي عَلَـــيَّ مَطِيَّـــهُم يقولون لا تَـــهْلِكْ أَسًـــى وَتَجَلَّدِ[٢]

وقد بالغ في إنكار الموارِدة في هذين البيتـــين، ورأى أن نســـبتهما إلى الســـرق أولى، واستشهد على ذلك ببيتين للشاعرين نفسيهما، لم تُدّع فيهما الموافقة، وهو قول امرئ القيس:

وعنـــس كـــألواح الإران نســـأتها على لاحب كالبرد ذي الحـــبراتِ[٣]

وقول طرفة:

أَمُـــونٍ كَـــأَلْوَاحِ الإِرَانِ نَسَـــأْتُها على لاحِبٍ كَأَنَّـــه ظَـــهْرُ بُرْجُدِ[٤]

فإن جوزوا أن يكون هذا مسروقًا فذاك مثله.[٥]

---

[١] شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص١٤٤.

[٢] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٣٠-٣١. ويرى د.عبد الله الغذامي أن البيت ليس لطرفة، وأن هـذا ما تميل إليه كل كتب التراث، ويقول: السؤال هنا: هل هو تضمين، أو هل هو نمط شفاهي مباح التـــداول بـــين الشعراء، أو أنه بيت دخيل أدخله الرواة خطأً في المعلقة؟ وفي إجابته على هذا السؤال يرجح الاحتمـــال الأخـــير، ويرى أن كثيرًا من التشابهات النمطية ليست سوى خلط خاطئ من الرواة. انظر: عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص٢٨. والبيت موجود في: ديوان طرفة بـــن العبد بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغـــة العربيـــة، دمشـــق، ١٩٧٥، ص٦.

[٣] شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص٧٥.

[٤] ديوان طرفة بن العبد بشرح الأعلم الشنتمري، مصدر سابق، ص١٢.

[٥] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٣٠-٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويورد العسكري (٣٩٥هـ) جواب أبي عمرو بن العلاء على سؤال الأصمعي في حديثه عن المواردة، التي اهتمّ بها دون ذكر المصطلح بله التعريف. ومثّل على الفكرة ببيتي امرئ القيس وطرفة السابقي الذكر، وذكر أن طرفة غيّر القافية فقط.[١]

ويعلّل العسكري مثل هذا الاتفاق بين شاعرين بأنه "قد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم، من غير أن يلمّ به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر".[٢] ولأن العسكري قد مرّ بتجربة شخصية أوصلته لهذا المفهوم، فهو مُدْرِكٌ لإمكانية توارد شاعرين على معنى بعينه دون قصد السرقة، ودون علم سابق بالبيت، ويقول: "وهذا أمر عرفته من نفسي فلست أمتري فيه، وذلك أني عملت شيئًا في صفة النساء..

سَفَرْنَ بُدُورًا وَانْتَقَبْنَ أَهِلَّةً

وظننت أني سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي وعزمت على أن لا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم حكمًا حتمًا".[٣] ومع كل هذا التفهم الذي يبديه العسكري تجاه فكرة التوارد إلا أنه لا يتردد في أن يعيب على الشاعر اللاحق توارده على بيت قاله شاعر سابق، "وإن ادّعى أن الآخر لم يسمع قول الأول بل وقع لهذا كما وقع لذاك، فإن صحة ذلك لا يعلمها إلا الله عز وجل والعيب لازم للآخر".[٤]

ويذكر العسكري أن عمر بن أبي ربيعة أنشد ابن عباس رضي الله عنه:

تَشُطُّ غَدًا دَارُ جِيرَانِنَا

فقال ابن عباس:

وَلَلدَّارُ بَعْدَ غَدٍ أَبْعَدُ[٥]

---

[١] انظر: العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٢٤٩. وقد كثر التمثيل بهذين البيتين على مصطلح المواردة، مثلما نجده عند: ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج٢، ص٣٥٠. وعند: ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، مصدر سابق، ص٤٠٠.

[٢] العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص٢١٧.

[٣] المصدر السابق، ص٢١٧.

[٤] المصدر السابق، ص٢٥٠.

[٥] شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص٣٠٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يسمع ببيت امرئ القيس فحلف، فهذا مثال للتوارد عند من يقتنع بهذه الرواية، أما من لم يقتنع بها، مثل ابن رشيق (٤٥٦هـ)، الذي يشاطر ابن وكيع شكه في صحة التوارد في هذين البيتين، ويرى أنها، فيهما، ليست إلا ادعاء، "لأن طرفة في زمان عمرو بن هند شاب حول العشرين، وكان امرؤ القيس في زمان المنذر الأكبر كهلا واسمه وشعره أشهر من الشمس، فكيف يكون هذا مواردة؟ إلا أنهم ذكروا أن طرفة لم يثبت له البيت، حتى استحلف أنه لم يسمعه قط فحلف، وإذا صح هذا كان مواردة، وإن لم يكونا في عصر".[١]

ويذكر ابن رشيق أن أبا الطيب المتنبي سئل عن مثل ذلك فقال: "الشعر جادة، وربما وقع الحافر على موضع الحافر".[٢] ووقع الحافر على الحافر تعبير آخر عن الفكرة ذاتها، وهذا النص يشير إلى اقتناع بعض المبدعين، مثل بعض النقاد، بإمكانية التوارد.

ومع ما ذكره ابن رشيق عن شكه في ألا يكون طرفة قد سمع ببيت امرئ القيس، إلا أنه لا ينفي فكرة التوارد كلها، بل يقرّ بوجودها، خصوصًا بين المتعاصرين، ولا يرى في ذلك سرقة. ولعلّ التجربة الشخصية التي مرّ بها، والتي يذكرها في (قراضة الذهب)، ساعدته في تشكيل هذا الحكم.

كما يرى ابن رشيق أن الاتفاق في موقف، كالرثاء أو الوصف أو غير ذلك، بين الشاعرين قد يسهم في أدائهما المعنى ذاته بالألفاظ ذاتها، ومن الأمثلة التي ذكرها: "قول أبي سعيد الرستمي في دار بناها الصاحب بن عباد:

مَتَى تَرَهَا خِلْتَ السَّمَاءَ سُرَادِقًا ... عَلَيْهَا وَأَعْلامُ النُّجُومِ تَمَاثِلا[٣]

وقول أبي القاسم بن هانئ في جعفر بن علي بالمغرب:

فَكَأَنَّمَا ضَرَبَ السَّمَاء سُرَادِقًا ... بِالزَّابِ أَوْ رَفَعَ النُّجُومَ قِبَابَا[٤]

فهذا اتفاق لا محالة، لأنهما متعاصران، وابن هانئ أقدمهما على كل حال".[٥]

---

[١] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٩.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٢٨٩.

[٣] انظر البيت في ترجمة أبي سعيد الرستمي في: الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ج٣، ص٢٤٤.

[٤] ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤، ص٥٠.

[٥] ابن رشيق، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص٨٧-٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقر ابن بسام (٥٤٢هـ) بوجود التوارد بين الشعراء، دون أن يشترط المعاصرة. وذكر رأيه هذا في بداية كتاب (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة)، محاولا أن يوضح منهجه في الحكم على النصوص التي سيوردها في كتابه، ويبين أنه إذا وقع على معنى حسن، أو لفظ مستحسن، سيكتفي بذكر من سبق إليه، وبيان من نقص عنه، أو زاد عليه، ولكنه لن يحكم بأخذ أحد الشعراء من غيره مطلقًا، معللا ذلك بأن الخواطر قد تتوارد، وقد "يقع الحافر على الحافر، إذ الشعر ميدان، والشعراء فرسان".[١] ويتضح من قوله هذا أنه لن يشير إلى سرقات الشعراء، أو ما يُشتَبَه فيه السرقة، لأن احتمال التوارد بين الشعراء قائم، مما قد يقلّل من إمكانية القول بسرقة شاعر من آخر دون اعتراف صريح من الشاعر اللاحق. ولكن يظهر من تصفح (الذخيرة) أن ابن بسام لم يلتزم تمامًا بالمنهج الذي نصّ عليه في بداية كتابه، إذ ستظهر لفظة (السرقة) في أكثر من موضع فيه، وكذلك لفظة (الأخذ)، وغيرهما من الألفاظ الشبيهة والتي تحمل المعنى ذاته.

وفي القرن السابع الهجري يعرّف ابن الأثير (٦٣٧هـ) الموارِدة بأنها اتفاق المتعاصرين "في جميع ألفاظ البيت غير القافية، وربما اتفقا فيها وقد يقع لغير المتعاصرين".[٢]

وتجدر الإشارة إلى أن ابن الأثير قد أدرج الموارِدة ضمن مبحث السرقات، في (المثل السائر)، وأطلق عليها مصطلح النسخ، وأظهر إنكارًا شديدًا لها. ولكنه في (كفاية الطالب) أفرد الحديث عنها في مبحث مستقل جعله قبل مبحث السرقات مباشرة، وبدا أكثر تفهمًا وتقبلا لإمكانية توارد الشاعرين على بيت واحد.

ويعرف ابن أبي الإصبع (٦٥٤هـ) الموارِدة على النحو الذي ذكره ابن الأثير تقريبًا، بتفصيل أكبر، فيقول: الموارِدة هي "توارد الشاعرين المتعاصرين اللذين تجمعهما طبقة واحدة على معنى واحد إما مجردًا، أو ببعض ألفاظه، أو بأكثرها، أو كلها، فإن كان أحدهما أقدم، أو طبقته أرفع، حُكِمَ له على صاحبه بالسبق، وقد رأيت من يجعل اتفاق الشاعرين من طبقتين مختلفتين في عصرين متباينين إذا تقارب ما بينهما بعض التقارب في الأمرين، أو في القوة والقدرة تواردًا".[٣]

---

[١] ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ج١، ص٢٤.

[٢] ابن الأثير، كفاية الطالب، مصدر سابق، ص١٣٩.

[٣] ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، مصدر سابق، ص٤٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويذكر الخطيب القزويني (٧٣٩هـ)، في حديثه عن المواردة، رواية أخرى عن تواطئ ابن ميادة مع الحطيئة، تختلف عن الرواية السابقة، وذلك في قول ابن ميادة:

مُفيـدٌ ومِتْـلافٌ إذا مـا أتيتَـه تَـهَلَّلَ واهْـتَزَّ اهـتزازَ المـهندِ[1]

فقيل له: أين يذهب بك؟ هذا للحطيئة؟ فقال: الآن علمت أني شاعر، إذ وافقته علـى قوله و لم أسمعه".[2] ثم يستخلص القزويني من هذا الموقف أنه "لا ينبغي لأحد بتّ الحكم علـى شاعر بالسرقة ما لم يعلم الحال، وإلا فالذي ينبغي أن يقال (قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا) فيغتنم به فضيلة الصدق، ويسلم من دعوى العلم بالغيب ونسبة النقص إلى الغير".[3]

وتحدث العلوي الهاشمي (٧٤٥هـ) في (الطراز) عن المواردة، وعرّفها بأنهـا اتفـاق الشاعرين "إذا كانا متعاصريْن، أو كان أحدهما متأخرًا عن الآخر، على معنى واحد، يوردانـه جميعًا بلفظ واحد من غير أخذ ولا سماع، .. وليس هذا من باب السرقة الشعرية، لأن ذلك إنما يكون فيمن عُلِم حالُه بالسبق لذلك الكلام، ثم يأخذه غيره مع علمه بأنه له، كسرقة المتـاع، يأخذه السارق وهو حق لغيره على جهة الخُفْيَة".[4]

ويتضح من كلام العلوي اليمني أنه لا يشترط المعاصرة في الشاعرين المتواردين، بل إنـه لا يرى مانعًا في أن يكون أحدهما متأخرًا عن الآخر، إن لم يسمع ببيت المتقدم.

كما يتضح أنه يخرج المواردة من حيز السرق إخراجًا تامًّا، ويرى أن المواردة لا يمكـن أن تكون سرقة، لأن شرط الحكم بالسرق أن يعلم الشاعر الثاني سواء أكان معاصرًا أم متـأخرًا بيت الشاعر الأول، ثم يأخذه مع علمه به، وهذا الشرط غير متحقق في المواردة التي تشـترط عدم سماع الشاعر الثاني ببيت الأول، وتوصله إليه بفكره واجتهاده.

---

[1] في ديوان الحطيئة: كَسُوبٌ ومِتْلافٌ إذا ما سألته. ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، مصـدر سـابق، ص٨٠. و لم أعثر عليه في: شعر ابن ميادة، جمعه وحققه: حنا جميل حداد، مصدر سابق. ولا في شعر ابن ميـادة، جمع وتحقيق: محمد نايف الدليمي، مصدر سابق.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبنـاني، بـيروت، ١٩٧٥، ج١، ص٥٧٤.

[3] المصدر السابق، ج١، ص٥٧٤. وسيذكره العلوي اليمني متمثلا به على مصطلح المواردة، انظر: العلوي اليمـني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢، ج٣، ص١٦٩.كما سيذكره محمد بن علي الجرجاني، انظر: محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ص٣٠٨.

[4] العلوي اليمني، الطراز، مصدر سابق، ج٣، ص١٦٩-١٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويناقش محمد بن علي الجرجاني (٨١٦هـ) أحكام النقاد السابقين في بعض الأبيات التي نسبوها إلى السرقة، مثل قول الشاعر:

لهفي على فتية دل الزمانُ لهم ... فما يصيبهمُ إلا بما شاؤوا[١]

وقول أبي نواس:

درت على فتية دل الزمان لهم ... فما يصيبهم إلا بما شاؤوا[٢]

فيقول عن نسبة بعض النقاد بيت أبي نواس إلى السرقة: "واعلم أن ما ذكرناه هو قول نقاد الشعر، و لم أر لهم مخالفًا. وفيه نظر، لأن الشاعر الثاني إن كان عالمًا بأن غيره قد سبقه إليه، فحمله على التضمين أولى من حمله على السرقة، اللهم إلا أن يعلم قصده، وسبحان من يعلم الغيب. وإن لم يكن عالمًا به، كان ذلك من قبيل الاتفاقات.. والإنصاف يقتضي هذه التسمية، وتحسين العبارة، بأن يقال: سبقه إليه فلان، دون سرقه".[٣]

وزاد ابن حجة الحموي (٨٣٦هـ) زيادة ضافية على رواية توارد طرفة مع امرئ القيس في البيت المشهور، التي ترددت في الحديث عن المواردة بين النقاد، ما بين متقبل للفكرة، ومشكك فيها، فقال بعد أن عرف المصطلح كما عرفه من سبقه، مع عدم اشتراطه المعاصرة أيضا، "فإن كان أحدهما أقدم من الآخر وأعلى رتبة في النظم حكم له بالسبق، وإلا فلكل منهما ما نظمه كما جرى لامرئ القيس وطرفة بن العبد في معلقتهما".[٤] ثم أضاف قائلا: "قال طرفة: أسى وتجلد. فلما تنافسا في ذلك وأحضر طرفة بن العبد خطوط أهل بلده في أي يوم نظم هذا البيت، كان اليوم الذي نظما فيه واحدا. وقد يقع مثل ذلك أو دونه في بيت يخالف وزن البيت الأصلي".[٥]

---

[١] لم أعثر على قائله.

[٢] في الديوان: دارت على فتية ذل الزمان لهم. ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج٣، ص٣.

[٣] محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ص٣٠٨.

[٤] ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ج٢، ص٣٨٠.

[٥] المصدر السابق، ج٢، ص٣٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومهما تكن صحة هذه الرواية التي انفرد ابن حجة الحموي بذكرها، إلا أنه استدلّ بها على إمكانية توارد الخواطر بين الشعراء، ومحاولة الشاعر إثبات ذلك أيضًا، لينفي عن نفسه السرق.

كما يذكر ابن حجة فكرة مهمة في نهاية حديثه عن المواردة، انفرد بها أيضا، وهي قوله إن المواردة قد تقع بين بيتين مختلفي الوزن، كما تقع في البيتين المتفقي الوزن، و لم تكن هذه الفكرة مجهولة، على مستوى التطبيق، بين النقاد السابقين، ولكنها كانت تفتقر إلى تجريدها في قاعدة أو فكرة نظرية، وقد قام بهذا ابن حجة في النص السابق.

ومن أمثلة التوارد بين بيتين مختلفي الوزن التي ذكرها النقاد أو أحد الذين أشاروا إلى فكرة التوارد قبل ابن حجة ما ذكره التوحيدي في البصائر والذخائر، عن بيتين لأبي مُحَلِّم من الوافر، زُعِم أنه أخذها من بيت لأبي تمام من الطويل، ولكن أبا حيان نفى ذلك، وردّه إلى التوارد.[1]

الموازنة:

عرّف ابن رشيق (٤٥٦هـ) الموازنة بأنها "أخذ بِنيّة الكلام فقط".[2] ويمكن لمح شكل من أشكالها، قبل القرن الخامس الهجري، في نص يورده الأصفهاني (٣٥٦هـ) دون أن يقرنه بذكر تعريفه، وهو أن عطاء الملط أتى بشارًا فقال له: يا أبا معاذ، أنشدك شعرًا حسنًا؟ فقال: وما أسرني بذلك، فأنشده:

أَعَاذِلَتَيَّ اليَوْمَ وَيْلَكُمَا مَهْلا فَمَا جَزَعًا مِ الآن أَبْكِي وَلا جَهْلا

.. الأبيات. فلما فرغ منها قال له بشار: أحسنت، ثم أنشده على رويها ووزنها:

لَقَدْ كَانَ مَا أُخْفِي مِنَ الوَجْدِ وَالهَوَى يَكُونُ جَوًى بَيْنَ الجوانح أو خبلا[3]

..الأبيات.

---

[1] انظر تفصيل ذلك في: التوحيدي، البصائر والذخائر، مصدر سابق، ج٢، ص٢٠.

[2] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٢. وانظر: ابن الأثير، كفاية الطالب، مصدر سابق، ص١٥٢.

[3] ديوان شعر بشار بن برد، وضعه: السيد محمد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣، ص١٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فاستحسن عطاء القصيدة، وقال: يا أبا معاذ، قد والله أجدت وبالغت، فلو تفضلت بأن تعيدها! فأعادها على خلاف ما أنشدها في المرة الأولى، فتوهم عطاء أنه قالها في تلك الساعة.[١]

ويبدو أن بشارا أنشأ قصيدته على وزن وروي قصيدة عطاء الملط، أي أنه أخذ بنية الكلام فقط، وهذا يتضح من قول عطاء الملط إنه أنشده قصيدة على وزن قصيدته ورويها، و لم يشر إلى المعنى. كما أنه ذكر أنه استحسن القصيدة وطلب منه إعادتها، ولو كان قد شعر بأن بشارا قد أخذ معانيه، أو شيئا منها، لما استحسن ذلك منه، ولاتهمه بالسرقة كما كان شائعا آنذاك.

النقل:

يعد النقل آلية ذات حدين، إما أن تحسن النص أو أن تقبحه. وقد تحدث ابن وكيع (٣٩٣هـ) عن أنواع من النقل في كلامه على السرقات المذمومة، يمكن الإشارة إليها في هذا السياق تحت عنوان (النقل الاستاتي) لتمييزها من نوع آخر من النقل ذي أثر جمالي في النص سيأتي الحديث عنه في القسم الثاني من أقسام "التناص" في النقد العربي القديم.

ومما يجدر ذكره أن الحديث عن النقل في أنواع السرقات المذمومة عند ابن وكيع قد استغرق أكثر من نصف الأنواع التي ذكرها، ما بين نقل للألفاظ، وللمعاني، وللإيقاع، ذكرها كالتالي:

١- نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير.
٢- نقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل.
٣- نقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما قبح مبناه ومعناه.
٤- نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل على لسان راويه.
٥- نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي.
٦- نقل ما يصير على التفتيش والانتقاد إلى نقص أو فساد.[٢]

---

[١] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٣، ص١٥٧-١٥٨.

[٢] انظر: ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢١-٢٢ (من الحاشية).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولو أن ابن وكيع استغنى عن كل هذا التفصيل بعنوان رئيسي واحد هو (النقـــل)، ثم فرّع تلك الأفكار الجزئية ضمن هذا العنوان لكان قد وفّر جهدًا كبيرًا استغرقته عملية التقسيم إلى كل تلك التفاصيل.

ومما يجدر ذكره أيضًا أن ابن وكيع لا يقدم، مع كل ذلك التفصيل، تعريفًا للنقل، إنما اكتفى بذكر الأمثلة على كل نوع ذكره.[١]

ومما يحسن التوقف عنده من أنواع النقل التي ذكرها ابن وكيع (نقل الإيقاع)، ومن أمثلته: نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل على لسان روايه. فمن ذلك قول أبي نواس:

دعْ عنكَ لومي فإنّ اللومَ إغراءُ ... وداوني بالتي كانت هي الداءُ[٢]

فأبو نواس زجر عذوله عن لومه بألطف كلام، وأفاد صدر بيته إغراء اللوم المحب بالحب، وشغل عجزه بمعنى آخر، بكلام رطب ولفظ عذب. أخذه أبو تمام فقال:

قدْكَ اتَّئِبْ أُرْبَيْتَ في الغُلَواء ... كمْ تَعْذِلونَ وأَنْتمُ سُجَرَائي[٣]

فزجر عذوله بصعود من الكلام وحدور يصعب على راويه، ويقبح صدره وقوافيه.[٤]

ومنها أيضًا، نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي. من ذلك قول أبي نواس:

بِشْرُهُمُ قبلَ النَّوالِ اللاحقِ ... كالبرقِ يبدو قبلَ جَوْدٍ دافِقِ

والغيثُ يخفَى وقعَهُ للرامقِ ... إنْ لمْ يجدْهُ بدليلِ البارقِ[٥]

أخذه البحتري فقال:

---

[١] انظر تفصيل ذلك في كلام ابن وكيع على أقسام السرقات المذمومة، في الفصل الرابع من هذه الدراسة، ص ٢٩٣.

[٢] ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج٣، ص٢.

[٣] ديوان أبي تمام، شرح وتعليق: شاهين عطية، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٦٨، ص١٤.

[٤] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢٦.

[٥] لم أعثر عليهما في ديوان أبي نواس، مصدر سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كانت بشاشتُكَ الأولى التي ابتـدأتْ بالبِشْرِ ثم اقْتَبَلْنَـا بعدهـا النِّعمَـا
كالمزنةِ اسْـتُؤْنِفَتْ أولى مَخيلَتِـها ثم اسْتَهَلَّتْ بِغَـرْبٍ تـابَعَ الدِّيَمَـا[1]

فكلام أبي نواس أخصر وأعذب من كلام البحتري.[2]

وتجدر الإشارة إلى أن نقل الإيقاع، الذي يتضمن نقل الوزن والقافية، في المثالين اللذين ذكرهما ابن وكيع، يختلف عن الموازنة التي لا تنطوي على بعد سلبي، ولكنها تحمل بعدًا سكونيًا لا يضيف جديدًا إلى النص، ويكتفي فيها الشاعر بإنشاء قصيدته على وزن قصيدة أخرى ورويّها. في حين نجد أن نقل الإيقاع كما يذكره ابن وكيع ويمثّل عليه، يتضمن الحالات التي يُنقل فيها الإيقاع من الحسن العذب إلى القبيح المستكره، وهذا بعد سلبي لا نلمسه في الموازنة.

ويبدو النقل في هذه الأنواع، التي ذكرها ابن وكيع، آلية شبه جامدة، لا تقدم جديدا على المستوى الفني والجمالي للنص، ولكنها تسلبه ما قد يتضمنه من ملامح جمالية، لأن العنصر المنقول قد جُرّد من الحال الحسنة وأصبح على حال قبيحة، مقارنة بالأصل الذي كان عليه.

أما ابن رشيق فقد خصّ (نقل المعاني) بالتعريف في قوله: "فإن حوّل [الشاعر] المعنى من نسيب إلى مديح فذلك هو الاختلاس، يسمى أيضًا نقل المعنى"[3]، ووضع له مصطلحًا خاصًا به هو (الاختلاس)، ولم يعرّج على الأنواع الأخرى للنقل. كما أنه لم يحدد في هذا النص موقفه النقدي من هذه الآلية، وهل يرى فيها تحسينًا للنص أو تقبيحًا. ولأنه لم يذكر ذلك، فقد اعتمدت على الدلالة السلبية للمصطلح الذي اختاره (الاختلاس)، وهي دلالة تحمل معنى الأخذ غفلة، والسلب دون وجه حقّ، ووضعت رأيه في النقل في سياق (النقل الاستاتي) ولم أضعه في سياق (النقل الدينامي).

وقد نقل أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) عن ابن وكيع بعض أنواع النقل التي ذكرها، سواء في السرقات المحمودة أو المذمومة، ثم أضاف نوعًا آخر، سماه (نقل الجزل إلى الجزل). وربما يعادل هذا عنده ما يطلق عليه ابن وكيع (مماثلة السارق للمسروق منه)، لكن أسامة بن منقذ لا يعرّفه إنما يكتفي بالأمثلة، ومنها على سبيل المثال قول أبي العتاهية:

---

[1] في الديوان: ثم استهلت بغُزْرٍ تابَعَ الدِّيَما. ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ج٣، ص٢٠٥٠.

[2] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢٩.

[3] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كَأَنَّـــهَا مِـــنْ حُسْـــنِهَا دُرَّةٌ أَخرَجَهَا المَـــوْجُ إِلَـــى السَّـــاحِلِ[١]

أخذه بشار، فزاد وأحسن، فقال:

كَأَنَّمَا أُفْرِغَتْ فِي جَـــوْفِ لُؤْلُـــؤَةٍ فَكُلُّ نَاحِيَـــةٍ مِـــنْ وَجْهِـــها قمرُ[٢]

والملاحظ في النص السابق، قول ابن منقذ، (أخذه بشار، فزاد وأحسن)، مع أنه يذكـــر هذين المثالين تحت عنوان (نقل الجزل إلى الجزل)، مما يعني تساوي البيت الثاني مع البيـــت الأول المنقول عنه، ولكن تعليقه لا يشير إلى الأمر ذاته، إنما يشير إلى نقل الجزل إلى الأكثر جزالة.[٣]

أما محمد بن علي الجرجاني (٨١٦هـــ) فقد تحدث عن النقل ضمن حديثه عما يشـــبه السرقة، وحدد المقصود به عنده بأنه نقل المعنى عن محله، وضرب مثالا علـــى ذلـــك "قـــول البحتري:

سُلبوا، وأَشْرَقَتْ الدمـــاءُ عليـــهِمُ مُحْمَـــرَّةً، فكـــأنهم لم يُسْـــلبوا[٤]

وقول أبي الطيب:

يبسَ النَّحيعُ عَلَيـــه وَهـــو مُجَـــرَّدٌ عن غِمْـــدِهِ، فكأنمـــا هـــو مُغْمَدُ[٥]

وواضح أنه لا يصنّف النقل إلى حسن أو قبيح، ولكنه يصنفه فيما يشبه الســـرقة، دون أن ينفي هذا الشبه عنه، مما يوحي بسلبية هذه الآلية عنده.

---

[١] ديوان أبي العتاهية، شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٨٦.

[٢] أسامة بن منقذ، البديع، مصدر سابق، ص١٨٧. وانظر البيت في: ديوان شعر بشار بن بـــرد، مصـــدر ســـابق. ص٩٣. وفيه: كأنها صوّرت من ماء لولوة *** فكل جارحة وجه بمرصاد

[٣] أسامة بن منقذ، البديع، مصدر سابق، ص١٨٧.

[٤] ديوان البحتري، مصدر سابق، ج١، ص٧٦.

[٥] محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، [ما خفي من الســـرقة]، ص٣١٢-٣١٤. وانظـــر البيت في: ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج١، ص٣٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وجه الشبه بين مصطلحات هذا القسم ونظرية "التناص":

تعدّ مصطلحات الانتحال، والإغارة، والاهتدام، والغصب، في النقد العربي القديم، سرقة محضة، لأنها تعبر عن حضور غير مشروع لنص في آخر، لذلك يأتي الحديث عنها، غالبًا، ضمن مبحث السرقات في المصنفات النقدية والبلاغية القديمة التي عُنيت بهذه القضية.

وتبين من استعراض هذه المصطلحات، كما عرفها النقد العربي القديم في مراحله المختلفة، أنها تمثل حضوراً سلبيًا لنص سابق في نص لاحق. وقد اكتسب الحضور صفة السلبية من جهة أن المبدع اللاحق عندما ينتحل، أو يغير، أو يهتدم، أو يغتصب، بيتًا أو أكثر من غيره من الشعراء السابقين، أو المعاصرين، ويضمها إلى نصه دون وجه حق، إما استحسانًا للأبيات، أو استكثارًا لشعره، أو لإحساسه بأنه أولى بها من صاحبها، فإنه يعبر عن سلوك غير إبداعي، يعتمد فيه الشاعر اعتماداً كليًا على نتاج المبدعين السابقين أو المعاصرين، دون تقديم إضافة جديدة تسوّغ أخذه له على هذا النحو، ودون أن يوظّفه في نصه توظيفًا جماليًا، مما يفسد النص اللاحق، ويقلل من قيمته الفنية، لأن المتلقي سيستحضر — عند السماع أو القراءة للنصّ اللاحق الذي لجأ فيه المبدع إلى إحدى هذه الآليات- النصَّ السابق، الذي ينتمي إليه البيت أو الأبيات في الأصل، مما يضعهما في مقارنة ضمنية، لا ترجح فيها كفة النص اللاحق، لما فيه من سرقة واضحة.

وتلتقي هذه المصطلحات، في النقد العربي القديم، مع مصطلح "التناص"، في النقد الغربي الحديث، في فكرتي الحضور والتداخل، أي حضور نص سابق أو معاصر في آخر لاحق، وتداخلهما في بعضهما. ولكن طبيعة هذا الحضور تختلف ما بين مصطلحات (آليات) النقد العربي القديم من جهة، ومصطلح "التناص" من جهة أخرى، ويترتب على اختلاف طبيعة الحضور اختلاف الأثر الذي يحدثه كل منها على النص الأدبي؛ فطبيعة حضور النصوص السابقة والمعاصرة في النص اللاحق باستخدام آليات الانتحال، أو الإغارة، أو الاهتدام، أو الغصب في النقد العربي القديم سلبية، كما ذُكر، إلى حد كبير، تؤثر على النص اللاحق تأثيرًا سلبيًا كذلك، على المستوى الفني والجمالي. أما طبيعة حضور النصوص السابقة والمعاصرة في النص اللاحق باستخدام آلية "التناص" فإيجابية، وحيوية، يلجأ إليها المبدع بوعي أو دون وعي لتجويد نصه بتطعيمه بنصوص أخرى، ويترتب على ذلك ارتفاع المستوى الفني للنص اللاحق بتوظيف تلك النصوص توظيفًا جماليًا.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما بقية المصطلحات في هذا القسم، مثل الاجتـــلاب، والاحتـــذاء، والاصطـــراف، والمواردة، والموازنة، والنقل، فتتضمن بعدا سكونيا. وقد اكتسبت صفة السكونية من جهـــة أن استدعاء النص السابق أو المعاصر في النص اللاحق باستخدام إحدى هذه الآليات لا يؤثر ســـلبا على النص اللاحق، ولا يغض من قيمته الفنية، كما هي الحال في المصطلحات النقدية الســـابقة المصنفة في باب السرقات الصرف، أي أنه لا يهبط بالمستوى الفني للنص، ولكنـــه في الوقـــت نفسه، لا يضيف إليه قيمة جمالية.

وفي النصوص التي توظف فيها نصوص سابقة ومعاصرة باستخدام إحدى هذه الآليـــات التي عرفها النقد العربي القديم، نجد حضورا ساكنا، لا يترك في النص اللاحق أثـــرا جماليـــا، في حين إن حضور النصوص السابقة والمعاصرة في أي نص حديث متناص مع غيره من النصـــوص يكون حضورا إيجابيا وحيويا، على نحو يخدم هذا النص ويزيد من قيمته الجمالية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملامح "التناص" الدينامي في مصطلحات النقد العربي القديم:

الاستشهاد:

كان الجاحظ (٢٥٥هـ) أول من أشار إلى الاستشهاد، وأثره في النصوص، حين ذكر أن العرب "كانوا يستحسنون أن يكون في الخطب يوم الحفل، وفي الكلام يوم الجمع آي من القرآن، فإن ذلك مما يورث الكلام البهاء والوقار، والرقة، وسلس الموقع".[١]

ويذكر الجاحظ دليلا على رأيه هذا أن عمران بن حطان قال: "إن أول خطبة خطبتها، عند زياد، أو عند ابن زياد، فأعجب بها الناس، وشهدها عمي وأبي. ثم إني مررت ببعض المجالس، فسمعت رجلا يقول لبعضهم: هذا الفتى أخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن".[٢]

ولا يعرف الجاحظ الاستشهاد في النص السابق، كما لا يذكر مصطلح الاستشهاد، وإن كان قد عبر عنه بما يدل عليه. ولا يظهر تعريفه إلا في القرن التاسع الهجري، عند القلقشندي (٨٢١هـ)، الذي يقول إن الاستشهاد هو "أن يضمن الكلام شيئا من القرآن الكريم، وينبه عليه مثل قول الحريري في مقاماته: فقلت وأنت أصدق القائلين (وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين)".[٣] ويعد التنبيه على موضع الاستشهاد شرطا له، وهذا ما سيميزه عن الاقتباس كما سيأتي.

الوظيفة الجمالية للاستشهاد:

يظهر من كلام الجاحظ أن الاستشهاد بالنصوص القرآنية مما يحسن النص، لأن العرب كانت تستحسن ذلك. وقد كاد عمران بن حطان أن يكون أخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن، مما يجعل منه إحدى الآليات المحسنة للنص، والتي يستعين بها المبدع لينتج نصا جديدا قائما من تمازج النص الديني بالنص الأدبي.

---

[١] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج١، ص١١٨.

[٢] المصدر السابق، ج١، ص١١٨.

[٣] القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع-دار الكتب العلمية، بيروت، ج١، ص٢٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاقتباس:

الاقتباس عند الفخر الرازي (٦٠٦هـ) هو "أن تُدرج كلمة من القرآن، أو آية منه، في الكلام تزيينًا لنظامه، وتفخيمًا لشأنه".[١]

أما ابن حجة الحموي (٨٣٦هـ) فقد خصَّ الاقتباس بكتاب الله، وذكر أن هذا هو الإجماع. ثم ذكر أيضًا أنه يوجد من عدَّ المضمَّن في الكلام من الحديث النبوي اقتباسًا. كما يوجد من توسّع في فهم الاقتباس ليشمل الفقه والنحو والعروض وغيرها.[٢]

أقسامه:

يرى بعض النقاد والبلاغيين العرب القدماء أن الاقتباس ينقسم أقسامًا مختلفة. ومن هؤلاء محمد بن علي الجرجاني (٨١٦هـ) الذي رأى أنه ينقسم قسمين من جهة تصرف المقتبس في المعنى الذي اقتبسه[٣]؛ فالقسم الأول هو ما لا ينتقل فيه المعنى إلى غير محله، كقول الحريري: (فلم يكن إلا كلمح البصر أو أقرب، حتى أنشد وأغرب).. وكقول أبي الفضل الهمذاني:

لآلِ فَريغونَ فِي المَكْرُمَاتِ ... يَدٌ أَوّلا، وَاعْتِذَارٌ أَخِيرًا

إِذَا مَا حَلَلْتَ بِمَغْنَاهُمُ ... (رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا)*[٤]

---

[١] فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٢٨٨. وانظر أيضا المصادر التالية، إذ لم يضف أي منها أي شيء على التعريف الذي ذكره الفخر الرازي:

-شهاب الدين الحلبي، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠، ص٣٢٣.

-القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ج١، ص٥٧٥. وانظر أيضا: الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، مصدر سابق، ص٢١٧.

-محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ص٣١٦.

[٢] ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، مصدر سابق، ج٢، ص٤٥٦-٤٥٧.

[٣] ذكر ابن حجة هذا التقسيم أيضا فيما ذكره من أقسام الاقتباس. انظر: ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، مصدر سابق، ج٢، ص٤٥٦-٤٥٧.

* الشطر مأخوذ من: سورة الإنسان، آية ٢٠.

[٤] محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ص٣١٥. والبيتان في: ديوان العلامة فخر همذان، بديع الزمان أبي الفضل الهمذاني، مطبعة الموسوعات، مصر، ١٩٠٣، ص٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما القسم الثاني فهو ما ينتقل فيه المعنى إلى غير محله، سواء كان بغير تغيير اللفظ، كقول ابن الرومي:

لَئِنْ أَخْطَأْتُ فِي مَدْحِيكَ مَا أَخْطَأْتَ فِي مَنْعِي
لَقَدْ أَنْزَلْتُ حَاجَاتِي (بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعِ)*[1]

أو بتغيير يسير، كقول الشاعر:

قَدْ كَانَ مَا خِفْتُ أَنْ يَكُونَا (إِنَّا إِلَى اللهِ رَاجِعُونَا)*[2]

ولابن حجة الحموي (٨٣٦هـ) ضابط آخر في تقسيم الاقتباس إذا كان الاقتباس من القرآن الكريم فقط، إذ قسمه تبعًا لدرجة قبوله شرعًا ثلاثة أقسام: "مقبول، ومباح، ومردود. فالأول، ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي، صلى الله عليه وسلم، ونحو ذلك. والثاني، ما كان في الغزل والرسائل والقصص. والثالث على ضربين: أحدهما، ما نسبه الله تعالى إلى نفسه، ونعوذ بالله ممن ينقله إلى نفسه، كما قيل عن أحد بني مروان إنه وقع على مطالعة فيها شكاية من عماله: {إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ}[3] والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل، ونعوذ بالله من ذلك".[4]

الوظيفة الجمالية للاقتباس:

ضمّن الفخر الرازي تعريفه الاقتباسَ ذكرَ الغاية الجمالية التي يمنحها للنص، وذكر أن من الآثار التي يتركها الاقتباس على النص التزيين والتفخيم، وهما سبب لجوء المبدع في كلامه إلى استخدامه.[5]

---

* الشطر مأخوذ من: سورة إبراهيم، آية ٣٧.

[1] انظر: ديوان ابن الرومي، مصدر سابق، ج٤، ص١٩٤.

* الشطر مأخوذ: سورة البقرة، آية ١٥٦.

[2] محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ٣١٦. والبيت لأبي تمام، وروايته في الديوان: كان الذي خفت أن يكونا.
انظر: ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ٣٨٠.

[3] سورة الغاشية، الآية ٢٦.

[4] ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، مصدر سابق، ج٢، ص٤٥٥.

[5] الفخر الرازي، نهاية الإيجاز، مصدر سابق، ص٢٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذه الغاية من وجود الاقتباس كفيلة بأن تجعل منه أداة حيوية في يد المبدع، يستعين بها لتجويد نصه، وتزيين نظامه، وتفخيم شأنه، بتطعيمه بما يمكن له أن يفيد منه من النصوص الدينية المقدسة، مثل القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

التضمين:

قد يضمِّن المبدع في نصه نصًّا أدبيًّا آخر، أو بعض نص، وقد يلتقي مع هذا النص المضمَّن، كما قد يختلف معه، في الجنس الذي ينتمي إليه، إذ قد يضمِّن المبدع نصه بشيء من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، ويسمى هذا التضمين اقتباسًا، إن كان يُذْكَر على أنه جزء من النص الجديد، وإن كان يُذكر مع احتفاظه بانتمائه لنصه الأصلي فهو استشهاد. وقد يضمنه أمثالا سائرةً، أو بيتًا أو بعض بيت من الأبيات المعروفة، أو غير ذلك. وهذا الاتكاء على النصوص الأخرى، غير الدينية، يسمى تضمينًا.

وظهر أول تعريف اصطلاحي للتضمين عند أبي هلال العسكري (٣٩٥هـ) في إشارته إلى أن استعارة الأبيات وأنصاف الأبيات من شعر الآخرين، وإدخاله في أبيات القصيدة يسمى تضمينًا، وهو حسن عنده.[١]

وقد عبّر النقاد بعد ذلك عن التضمين بعبارات مختلفة، تؤدي المعنى ذاته؛ فذكر ابن رشيق (٤٥٦هـ)، أن التضمين "هو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل*".[٢]

وهو عند أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) "أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر، مثل قول عنترة العبسي:

إِذْ يَتَّقُونَ بِي الأَسِنَّةَ لَمْ أَخِمْ عَنْهَا، وَلَكِنِّي تَضَايَقُ مُقْدَمِي[٣]

ضمّنه مسلم بن الوليد، فقال:

---

[١] أبو هلال العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص٣٦.

* لهذه اللفظة جذور عند ابن سلام، ستأتي بعد قليل.

[٢] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٨٤-٨٦.

[٣] شرح ديوان عنترة بن شداد، تحقيق وشرح: عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ط، د.ت، ص١٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولقد سما للخرمـــي، فلـــم يقـــل يوم الوغى: إني تضايق مقدمـــي"[١]

ورأى ابن الأثير (٦٣٧هـ)، أن "التضمين هو أن يضمن الشاعر شعره والناثر نـــثره كلاما آخر لغيره، قصدا للاستعانة* على تأكيد المعنى المقصود، ولو لم يذكر ذلـــك التضمـــين لكان المعنى تاما، وربما ضمن الشاعر البيت من شعره بنصف بيت، أو أقل منه".[٢]

أما محمد بن علي الجرجاني (٨١٦هـ) فقد أضاف شيئا جديدا للتعريف حين وضـــع مصطلحا مختلفا بحسب اختلاف مقدار ما يضمنه الشاعر من شعر غيره، في قوله: إن "التضمين هو أن يضمن الشاعر في شعره شعر غيره، فإن كان المأخوذ بيتا أو أكثر، سمي: اســـتعانة. وإن كان مصراعا فما دونه، سمي: إيداعا، أو رفوا".[٣]

وقد مرت لفظة (الاستعانة) في حديث ابن الأثير عن التضمين، إذ يعلل تضمين شـــاعر لبيت أو أبيات من شعر شاعر آخر بأنها قد تكون قصدا للاستعانة. وكذلك في تصنيف محمـــد بن علي الجرجاني للتضمين تبعا لمقدار المضمن من البيت الشعري، فأطلق على تضمين البيـــت كاملا مصطلح الاستعانة. ونجد هذه اللفظة بعينها بين المصطلحات التي يستخدمها عبد الرحيم العباسي (٩٦٣هـ)، ويبدو أنه يقصد بها مصطلح التضمين ذاته، ويعرفها بأنها: "أن يســـتعين

---

[١] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، ص٢٤٩. ولم أعثر على البيت في: ديوان صريع الغـــواني، مصدر سابق.

* ستتطور هذه اللفظة بعد قليل على مرحلتين، الأولى عند محمد بن علي الجرجاني، إذ سيجعل منها مصطلحا خاصا بتضمين البيت كاملا. والثانية عند عبد الرحيم العباسي، الذي سيجعلها بديلا لمصطلح التضمين عامة، سواء كـــان تضمين بيت أو جزء منه.

[٢] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، ١٩٩٥ ، ج٢، ص٣٢٦. وقد كرر ابن الأثير تعريفه هذا حرفيا في الجامع الكبير. انظر: ابن الأثير، الجـــامع الكبير، مصدر سابق، ص٢٣٢-٢٣٣. وانظر التعريفات ذاتها في المصادر التالية:

-شهاب الدين الحلبي، حسن التوسل في صناعة الترسل، مصدر سابق، ص٢٣٨.

-القزويني، الإيضاح، مصدر سابق، ج١، ص٥٨٠.وانظر أيضا: الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، مصدر سابق، ص٢١٨.

-القلقشندي، صبح الأعشى، مصدر سابق، ج١، ص٢٣٤.

[٣] محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ص٣١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر ببيت لغيره في شعره، بعد أن يوطئ له توطئة لائقة به، بحيث لا يبعد ما بينه وبين أبياته، وخصوصًا أبيات التوطئة، وكذلك الناثر، إلا أن يكون البيت لنفسه، فيسمى تشهيرًا".[١]

ولكنّ ظهور التعريف الاصطلاحي للتضمين في منتصف القرن الخامس الهجري لا يعني، بالضرورة، عدم معرفة النقاد السابقين له، بوصفه أداة إبداعية يلجأ إليها المبدع في نصه بعيدا عن التنظير ووضع المصطلحات والتعريفات، إذ نجد إشارات مبكرة له عند ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) يقدم فيها فهمًا أوليًا له ولوظيفته الجمالية التي ستتضح فيما بعد.

أما الإشارات التي طرحها ابن سلام، فمنها قوله عن خلف أنه سمع أهل البادية من بني سعد يروون بيت النابغة للزبرقان بن بدر، فمن رواه للنابغة قال:

تَعْدُو الذِّئَابُ عَلَى مَنْ لا كِلابَ لَـهُ ... وَتَتَّقِي مَرْبضَ المُسْتَنْفِرِ الحَامِي[٢]

ومن رواه للزبرقان بن بدر قال:

إنّ الذِّئَابَ تَرَى مَنْ لا كِلابَ لَـهُ ... وَتَحْتَمِي مَرْبِضَ المُسْتَنْفِرِ الحَامِي[٣]

فسُئل يونس عن البيت فقال: هو للنابغة، أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل* حين جاء موضعه، لا مجتلبًا له.[٤] ثم علق ابن سلام على ذلك بقوله: "وقد تفعل ذلك العرب، لا يريدون به السرقة، قال أبو الصلت بن ربيعة الثقفي:

تِلْكَ المَكَارِمُ لا قَعْبَانِ مِنْ لَبَنٍ ... شِيبَا بِمَاء فعادا بعد أبوالا[٥]

وقال النابغة الجعدي، في كلمة فخر بها، ورد فيها على القشيري:

---

[١] عبد الرحيم العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، د.ط، د.ت، ج٣، ص١٥٥.

[٢] ديوان النابغة، تحقيق: علي فاعور، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص١٢٠.

[٣] في الديوان: تعدو الذئاب على من لا كلاب له *** وتتقي مربض المستنفر الحامي

انظر: شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم، دراسة وتحقيق: سعود محمد عبد الجابر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٤، ص٥٢.

* تشكل هذه اللفظة الجذور الأولى لفكرة التضمين؛ فالتضمين يقوم أساسًا على التمثّل بنصوص سابقة.

[٤] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر، ج١، ص٥٧.

[٥] مر ذكره، ص٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فَإِنْ يَكُنْ حَاجِبٌ مِمَّنْ فَخَرْتَ بِهِ ... فَلَمْ يَكُنْ حَاجِبٌ عَمًّا وَلا خَالا
هَلا فَخَرْتَ بِيَوْمِيْ رَحْرَحَانَ، وَقَدْ ... ظَنَّتْ هَوَازِنُ أَنَّ العِزَّ قَدْ زَالا
تِلْكَ المَكَارِمُ لا قَعْبَانِ مِنْ لَبَنٍ ... شِيبَا بِمَاءٍ فَعَادَا بَعْدُ أَبْوَالا[1]

ترويه عامر للنابغة، والرواة مجمعون أن أبا الصلت بن أبي ربيعة قاله".[2]

ويظهر من هذا النص التفات ابن سلام في حكمه النقدي إلى البعد الفني، أو الجمالي، وابتعاده عن البعد القيمي، أو الأخلاقي. وهذا أمر مهم، سنجد له وجودًا في بدايات التأليف في النقد العربي القديم، إلا أنه سيأخذ في الاختفاء والتلاشي تدريجيًا، مع ازدياد اهتمام النقاد بقضية السرقات، وتتبع الأصول والمصادر التي أخذ أو سرق المبدع معانيه منها، في حين كان يُنظر إليه سابقًا على أنه أفاد منها إفادة مشروعة.

ويبدو من النصين السابقين وعي ابن سلام على فكرة التضمين، واعترافه بوجودها، ولكنه اعتراف غير مقرون بتقديم تعريف، أو وجود شيء من التنظير مصاحب للأمثلة أو النصوص المذكورة، إذ كان النقد آنذاك في بدايات تشكله، لذا كانت العمومية، وعدم الدقة، سمة غالبة عليه.

أقسامه:

يقسم ابن الأثير التضمين تقسيمًا كميًا، يعتمد على مقدار المأخوذ من النص الآخر إلى: تضمين كلي، وآخر جزئي. والتضمين الكلي هو "أن تذكر الآية والخبر بجملتهما، وأما التضمين الجزئي فهو: أن تدرج بعض الآية والخبر في ضمن كلام، فيكون جزءًا منه".[3]

ويتّبعه محمد بن علي الجرجاني في اعتماد الضابط الكمي في التقسيم، ولكنه يخالفه في المصطلحات، فالتضمين الكلي عند ابن الأثير يسمى (استعانة) عند محمد بن علي الجرجاني. والتضمين الجزئي يسمى (إيداعًا) أو (رفوًا). كما يقسّمه تقسيمًا آخر بناء على وجود دلالة عليه، إذ يوجد من يضمّن دون أن يكون في كلامه دلالة على ذلك، كقول ابن التلميذ الطبيب:

---

[1] انظر الأبيات في: ديوان النابغة الجعدي، مصدر سابق، ص١٢٦-١٢٧.

[2] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج١، ص٥٨-٥٩.

[3] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج٢، ص٣٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كانت بلهنيـــــة الشـــبيبة ســـكرة فصحوت واستبدلت سيرة مجمـــــل
(وقعدت أنتظر الفنـــــاء كراكـــب عرف المحل، فبات دون المـــــنزل)[١]

البيت الثاني لمسلم بن الوليد الأنصاري".[٢]

كما يوجد من يكون في كلامه دلالة على الأخذ "كقول ابن العميد:

كأنه كان مطويـــــا علـــى إحـــن ولم يكن في ضروب الشعر أنشـــدني:
(إن الكرام إذا ما أســـهلوا ذكـــروا من كان يألفهم في المنزل الخشـــن)[٣]

وضرب أمثلة، أيضا، على أخذ المصراع مع الدلالة عليه، ومع عدم الدلالـــــة، وعلـــى تضمين البيت مع تغيير بسيط فيه.[٤]

أما القلقشندي (٨٢١هـــ) فقد خصص حديثه عن تضمين آي القرآن في النصـــــوص الأدبية، ورأى أن ذلك ينقسم قسمين، بناء على التنبيه على النص المضمن، فإن نبه عليه فـــهذا هو القسم الأول منه، ويسمى الاستشهاد، وهو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن الكريم، وينبـه عليه مثل قول الحريري في مقاماته: فقلت وأنت أصدق القائلين {وما أرســـــلناك إلا رحمـــة للعالمين}[٥]. وهو أقلهما وقوعا في الكلام ودورانا في الاستعمال.[٦] وإن لم ينبه عليه، فهو القسم الثاني، ويسمى الاقتباس، وهو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن. ومن أمثلته قول القائل: نحمده على فواضل زادت محاسن العلوم، وعرفت تفاوت درجات الأولياء إذ قالوا {وما منا إلا لـــــه

---

[١] البيتان موجودان في ترجمة ابن التلميذ الطبيب في: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحســـان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨، ج٦، ص٧١. ورواية الشطر الثاني من البيت الأول: فصحوت واستأنفت سيرة مجمل. والبيت الثاني لمسلم بن الوليد، انظر: ديوان صريع الغواني، مصدر سابق، ص٣٣٨.

[٢] محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ص٣١٧.

[٣] المصدر السابق، ص٣١٧. البيتان موجودان في ترجمة ابن العميد في: الثعالبي، يتيمة الدهر، مصدر ســـــابق، ج٣، ص٢٠٢-٢٠٣. والبيت الثاني لأبي تمام. انظر: ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص٣١٧.

[٤] انظر: محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ص٣١٨.

[٥] الأنبياء، الآية ١٠٧.

[٦] القلقشندي، صبح الأعشى، مصدر سابق، ج١، ص٢٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مقام معلوم}[١]، وقوله بعد ذلك: وسماء الشبيبة بضحى المشيب قد تجلت، والنفس قد {ألقت ما فيها وتخلت}.[٢] ويظهر من هذا أن مصطلح التضمين عند القلقشندي مصطلح واسع، يضم مصطلحات أخرى تبدو أكثر دقة منه هي الاستشهاد والاقتباس.

الوظيفة الجمالية للتضمين:

تنبه ابن سلام مبكرا على الوظيفة الجمالية التي يوديها تضمين نص سابق، أو معاصر، في ثنايا نص لاحق، و لم ينسب مثل هذا الحضور الواضح والصريح لنص في آخر إلى السرق، أو إلى عجز وبلادة المبدع اللاحق الذي اعتمد على نتاج موجود من قبل، بل التفت إلى القيمة الفنية التي قصدها المبدع، حين لجأ إلى استخدام هذه الآلية، هادفا إلى تحسين نصه، ورفع مستواه الفني. ويتضح هذا الموقف لابن سلام حين سوغ استزادة الزبرقان بيت النابغة في شعره على سبيل المثل، كما رجح يونس، فقال ابن سلام معلقا على ذلك: "وقد تفعل ذلك العرب، لا يريدون به السرقة".[٣]

ومع عمومية الكلام، وعدم انضباطه بتعريف محدد أو شروط واضحة، إلا أن التفات الناقد إلى الجانب الجمالي، وعدم تقيده بقيد الحكم القيمي أو الأخلاقي، يسجل لابن سلام امتلاكه لحس نقدي، ووعي على الآليات الإبداعية التي ترفع مستوى النص.

وقد بين ابن الأثير (٦٣٧هـ) أن قيمة التضمين تأتي من زيادته للمعنى وتوكيده، فهو يرى أن المعنى تام قبل التضمين، وسيبقى تاما حتى إن لم يضمن الشاعر نصا في نصه، ولكنه يقصده للاستعانة به على تأكيد معناه الموجود قبلا.

كما تحدث ابن الأثير عن الوظيفة الجمالية للتضمين، في (الجامع الكبير)، حين ذكر أن الكلام يزيد به "حلاوة، ويكتسب به رونقا وطلاوة، ولا سيما إذا كان التضمين بآيات من القرآن الكريم فإنها تكون كالشاهدة له، والمنادية على سداده".[٤]

---

[١] الصافات، الآية ١٦٤.

[٢] القلقشندي، صبح الأعشى، المصدر السابق، ج١، ص٢٣٧. والآية من سورة: الانشقاق، الآية ٤.

[٣] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج١، ص٥٨-٥٩.

[٤] ابن الأثير، الجامع الكبير، مصدر سابق، ص٢٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التلفيق والالتقاط:

كان الحاتمي (٣٨٨هـ) أول من تحدث عن الالتقاط، أو التلفيق، وعرّفه بأنه "ترقيع الألفاظ، وتلفيقها، واجتذاب الكلام من أبيات، حتى ينظم بيتًا".[١]

وقد التقط ابن رشيق (٤٥٦هـ) هذه الفكرة وقدّم مصطلح التلفيق بتفصيل أكثر في (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب)، ناسبًا إياه إلى السرق المحمود كما يُفهم من ثنائه على الشاعر الذي يلجأ إليه، فقال في تعريفه: التلفيق "هو أن يأخذ الشاعر المعاني المتقاربة ويستخرج منها معنى مؤكدًا يكون له كالاختراع، وينظر به جميعها فيكون وحده مقام جماعة من الشعراء، وهو مما يدل على حذق الشاعر وفطنته".[٢]

أما عند أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) فهو أن يُطرح بيت ويولد من كل كلمة منه بيت، أو من كلمتين، أو ثلاثة أو غير ذلك، مثل ما ذكر في كتاب (لصناعتين): التلفيق والالتقاط، وهو أن يكون البيت ملفّقًا من أبيات قبله، مثل قوله، ولقد أجاد ما شاء[٣]:

إذا ما رآني مقبلا غض طرفه كأن شعاع الشمس دوني مقابله[٤]

هذا ملتقط من ثلاثة أبيات، من قوله:

إذا ما رآني قطع الطرف بينه وبيني فعل العارف المتجاهلِ[٥]

ومن قول الآخر:

---

[١] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٩١.

[٢] ابن رشيق، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص٩٥-٩٦.

[٣] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، ص٢٠١. وقد بحثت في الصناعتين للعسكري فلم أعثر على أي إشارة إلى الالتقاط أو التلفيق عنده، ولم أجد الأبيات المذكورة مثالا على المصطلح.

[٤] البيت ليزيد بن الطثرية. وقد ترجم له ياقوت الحموي، وذكر أبياتًا على وزن هذا البيت ورويّه، ولم يكن من بينها هذا البيت. انظر: معجم الأدباء، مصدر سابق، ج٦، ص٢٨٣٨.

[٥] لم أعثر على قائله.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذا أبصرتـــني أعرضـــت عـــــني كأن الشمس مـــن قِبَلـــي تـــدورُ[١]

ومن قول الآخر:

فغضّ الطـــرف إنـــك مـــن نمـــير فـــلا كعبـــا بلغـــت ولا كلابـــا[٢]

الوظيفة الجمالية للتلفيق:

تتضح الوظيفة الجمالية للتلفيق، أو الالتقاط، من قول ابن رشيق في تعريفه إنه (مما يـدل على حذق الشاعر وفطنته)، أي على حذقه في التطرق إلى ما يحسّن نصه، وفطنته في الاسـتعانة بما عند غيره دون أن يكون ذلك سرقة يذمّ عليها، مع أن ابن رشيق يرى أن هذا النوع مـــن التصرف في النصوص السابقة يندرج أيضًا ضمن السرقات، ولكنها، كما يبدو من حديثـــه، (سرقة محمودة)[٣] كما كانوا يطلقون قديمًا على اتكاء المبدع على معاني غيره على نحو يحسِّـــن النص اللاحق، أو يحسن المعنى المطروق قبله، مما يجعله أحقّ به من صاحبه.

وقد تحدث ابن رشيق عن وجود هذه الآلية بكثرة في شعر أبي الطيب المتنبي وأبي العلاء المعري، وذكر أنهما قد "بلغا فيه كل غاية، ولطفا كل لطف. وكان أبو الطيب أجمـع النـاس لكثير من المعاني في قليل من اللفظ، وبذلك تقدم عند الفضلاء وضرب المثل الذي ساد به أبـو الطيب الشعراء".[٤]

التلميح:

هو كما يعرّفه الفخر الرازي (٦٠٦هـ) "أن يشار في فحوى الكلام إلى مثل سائر، أو شعر نادر، أو قصة مشهورة، من غير أن يذكر كقوله:

---

[١] البيت لعنترة بن عكبرة الطائي، انظر البيت في ترجمته في: الآمدي، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكنـاهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، صححه وعلق عليه: ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص١٩٧. وروايته فيها: إذا بصرتني أعرضت عني.

[٢] شرح ديوان جرير، مصدر سابق، ص٧٥.

[٣] يبدو مصطلح (سرقة محمودة)، في رأيي، متناقضًا مع نفسه، لأن السرقة لا تكون حسنة أو محمودة. وربما يعـبر مصطلح (حسن الأخذ) الذي وضعه العسكري عن المعنى المراد بمصطلح (سرقة محمودة) على نحو أدق.

[٤] ابن رشيق، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص٩٥-٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المستغيث بعمـــــرو عنـــد كربتـــه كالمستغيث من الرمضاء بالنـــــار"[١]

حيث يشير هذا البيت إلى حديث كليب واستعانته بعمرو بن الحارث قبيل موتـه، دون ذكر صريح له.

ويرى شهاب الدين الحلبي (٧٢٥هـــ) أن التلميح جزء من التضمين، أو شـــكل مـــن أشكاله أفرده بعضهم عنه.

و لم يضف النقاد والبلاغيون بعد الفخر الرازي إضافات تذكر على التعريـــف الـــذي ذكره للتلميح[٢]، ما عدا ابن حجة الحموي (٨٣٦هـــ) الذي ذكر أن أحسن التلميح وأبلغه هو "ما حصل به زيادة في المعنى المقصود".[٣] فلم يكتف بذكر معناه أو سبب الاستعانة به في النص، بل ذكر أنه على مراتب في الحسن، فأحسنه هو ما أضاف زيادة إلى المعنى المقصود، مما يوحـــي أنه قد يكتفى منه، عند النقاد السابقين، بتوكيد المعنى، وهذا هو الحد الحسن.

الوظيفة الجمالية للتلميح:

تحدث حازم القرطاجني (٦٨٤هـــ) في (المنهاج) عن الوظيفة الجمالية للتلميح، دون أن يذكر المصطلح ذاته، ودون أن يقدم في حديثه تعريفا له، ولكنه ذكر في سياق حديثـــه عـــن مفهوم التلميح مصطلحا آخر، يحمل دلالة التلميح ذاتها، هو (الإحالة)، فقال: "وملاحظـــات الشعراء الأقاصيص والأخبار المستطرفة في أشعارهم ومناسبتهم بين تلك المعاني المتقدمة والمعـاني المتقاربة لزمان وجودهم، والكائنة فيها، التي يبنون عليها أشعارهم مما يحسن في صناعة الشـــعر. ويجب للشاعر أن يعتمد من ذلك المشهور الذي هو أوضح في معناه من المعنى الذي يناسب بينه وبينه، ويعلقه على طريق التشبيه أو التنظير أو المثل أو غير ذلك. ويسمى ما تسبب إلى ذكـــره

---

[١] فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز، مصدر سابق، ص٢٨٨.

[٢] انظر المصادر التالية:

-شهاب الدين الحلبي، حسن التوسل في صناعة الترسل، مصدر سابق، ص٢٤٢.

-القزويني، الإيضاح، مصدر سابق، ج١، ص٥٨٧. وقد ذكر التعريف ذاته في: تلخيص المفتاح، مصدر ســـابق، ص٢٢٠.

-العلوي اليمني، الطراز، مصدر سابق، ج٣، ص١٧٠.

-محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ص٣٢٠.

[٣] ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، مصدر سابق، ج١، ص٤٠٦-٤٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذ أخذه من قول بعض العرب:

غـــلامٌ وغّـــى تَقَحَّمَـــها فـــأودى وقـــد طَحَنَتْـــهُ مـــرداة طَحـــونُ
فإنّ علـــى الفـــتى الإقـــدامَ فيـــها وليس عليـــــه مـــا جنـــت المنونُ[١]

فالمعنى متفق، واللفظ مفترق، وهذا المذهب من دقة فطنة السارق.[٢] ولا يذكـــر ابـــن وكيع أكثر من ذلك في تعريفه بهذا القسم، ولكنه يضرب المزيد من الأمثلة.

ويتحدث عن قسم آخر من أقسام السرقات المحمودة، هو توليد معان مستحســنات في ألفاظ مختلفات. ويذكر أنه من أسدّ الأبواب وأقلها وجودًا، وسبب قلة وجوده أنه من أكثر ما استعمل فيه الشاعر فطنته، وكدّ فيه فكرته. ومن أمثلته قول أبي نواس:

واسْـــقِنيها مِـــنْ كميْـــتٍ تَـــدَعُ الليـــلَ نهـــارا[٣]

فاشتق من ذلك:

لا يَـــنْزِلُ الليـــلُ حيـــثُ حَلّـــتْ فدَهْـــرُ شَـــرّابِها نَـــهَارُ[٤]

وقال:

قال ابْغِني المصباحَ قلتُ لك اتّئِـــد حسبي وحسبُكَ ضوؤها مصباحـــا
فسكبتُ منها في الزجاجـــةِ شَـــرْبَةً كانت له حتى الصبـــاح صباحـــا[٥]

فهذه معان متقاربات، وألفاظ متناسبات، مولد بعضها من بعض.[٦]

ويتضح من عرض هذين القسمين عند ابن وكيع أنه لم يقدم تعريفًا للتوليد، إنما تحدث عن الفكرة عامة.

---

[١] لم أعثر على قائله.

[٢] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص١٦.

[٣] في الديوان: واشْرَبْنَهَا من كميت. ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج٣، ص١٣٥.

[٤] المصدر السابق، ج٣، ص١٣٤.

[٥] المصدر السابق، ج٣، ص٧٧.

[٦] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما ابن رشيق، فقد عرفه بأنه استخراج "الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فذلك يسمى بالتوليد، وليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال أيضا (سرقة) إذا كان ليس آخذا على وجهه".[١]

ويرى، في سياق آخر، أن لابن الرومي منزلة كبيرة في توليد المعاني، فقد كان ضنينا بها، "حريصا عليها، يأخذ المعنى الواحد ويولده، فلا يزال يقلبه ظهرا لبطن، ويصرفه في كل وجه، وإلى كل ناحية، حتى يميته، ويعلم أنه لا مطمع فيه لأحد، ثم نجد من بعده من لا ينتهيه في الشعر، بل لا يعشره، قد أخذ المعنى بعينه فولد فيه زيادة، ووجه له وجهة حسنة، لا يشك البصير أن ابن الرومي مع شرهه لم يتركها عن قدرة، ولكن الإنسان مبني على النقصان".[٢] ويشير هذا النص إلى عدم نفاد المعاني ولا محدوديتها، فالمعنى يتوالد بقدر ما يظن المبدع أنه قد استهلك كل ما يمكن أن يستخرجه منه، واستنفد كل طاقته، ثم يأتي مبدع آخر ويرى في المعنى ذاته ما لم يره المبدع السابق.

وقد تحدث النقاد عن مصطلحات أخرى، مثل (الإلمام)، و (النظر والملاحظة)، التي تؤدي المعنى ذاته، ولكن النقاد الذين ذكروهما لم يقدموا تعريفا لهما، واكتفوا بتقديم الأمثلة. ومن هؤلاء النقاد أبو علي الحاتمي (٣٨٨هـ)[٣]، والباقلاني (٤٠٣هـ)[٤]، وابن بسام (٥٤٢هـ).[٥]

ويقدم ابن الأثير (٦٣٧هـ) رأيه عن التوليد من خلال مناقشة ابن رشيق (٤٥٦هـ) في رأيه القائل بخروج التوليد من السرق الذي يحتمل أن ينسب إليه لما فيه من الاقتداء، بما يحدثه فيه المبدع من الزيادة أو النقصان أو التغيير، فهو كما قال ابن رشيق ليس آخذا له على وجهه.

ولكن ابن الأثير يرى أن التوليد نوع من السرق بسبب اقتداء المبدع اللاحق بمبدع سابق، مما يخرجه من حيز الابتداع، ويدخله في حيز الاتباع. وقد جعله ابن رشيق، كما يقول ابن الأثير، في مرتبة متوسطة بين الاختراع والسرقة، ورأى أن عليه في ذلك دركا، لأن إقراره أنه ليس باختراع لما فيه من الاقتداء مؤذن بأن المولد تابع، ودأب التابع التكسب من المتبوع،

---

[١] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج١، ص٢٦٣.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٢٣٨.

[٣] انظر: الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٨٦.

[٤] الباقلاني، إعجاز القرآن، مصدر سابق، ص١٧٧.

[٥] انظر: ابن بسام، الذخيرة، مصدر سابق، ج١، ص٢٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والاعتماد عليه فيما يخرج من كلامه، فصار التوليد لذلك فرعًا على الاختراع، وإذا كان فرعًا عليه كان مسروقًا منه، ولا يُخرجه ما فيه من الزيادة، أو الخفاء عن أصله، مما يجعله في نظر ابن الأثير سرقة، لكنها من أخفى السرقات وأجلّها، وفي الإتيان بها دليل على تصرف الشاعر، وغوص فكره.[١]

أقسامه:

ذكر ابن رشيق قسمين للتوليد، الأول هو التوليد دون زيادة في المعنى، ومثال ذلك قول امرئ القيس:

سَمَوتُ إليها بعدما نام أهلُها ... سُمُوَّ حباب الماءِ حالا على حالِ[٢]

فقال عمر بن أبي ربيعة، وقيل: وضاح اليمن:

فاسْقُطْ علينا كسقوط النوى ... ليلةَ لا نلتاهِ ولا زاجرُ[٣]

فولّد معنى مليحًا اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس، دون أن يشركه في شيء من لفظه، أو ينحو نحوه إلا في المحصول، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية.

وأما الذي فيه زيادة فكقول جرير يصف الخيل:

يخرجن من مستطير النقع دامية ... كأن آذانها أطراف أقلام[٤]

فقال عدي بن الرقاع يصف قرن الغزال:

---

[١] ابن الأثير، كفاية الطالب، مصدر سابق، ص١٥٧-١٥٨.

[٢] شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص١٦١.

[٣] في الديوان: كسقوط الندى. شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص٤٩٥. وهو موجود في قصيدة لوضاح اليمن في: أبو الفرج الأصبهاني، قيس بن ذريح ووضاح اليمن: قطوف الأغاني، وقف على شرحه وتحقيقه: كرم البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥٠، ص٩١.

[٤] لم أعثر عليه في: شرح ديوان جرير، مصدر سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تُزْجِي أَغَـــنّ كَـــأَنّ إِبْـــرَةَ رَوْقِـــهِ قَلَمٌ أَصَابَ مِنَ الـــدَّوَاةِ مِدَادَهَـــا[١]

فولّد بعد ذكر القلم إصابته مداد الدواة بما يقتضيه المعنى، إذ كان القرن أسود.[٢]

وتحدث ابن أبي الإصبع عن ضربين للتوليد، ضرب من الألفاظ وضرب من المعـــاني. ويقع الضرب الذي من الألفاظ على نوعين، توليد المتكلم من لفظه ولفظ غيره، وتوليده مـــن لفظ نفسه.[٣]

أما ابن حجة الحموي (٨٣٦هـــ) فقد قسّمه قسمين مختلفين، تبعًا للـــ"ألفاظ والمعاني، فالذي من الألفاظ تركه أولى من استعماله، لأنه سرقة ظاهرة، وما ذاك إلا أن الناظم يستعذب لفظة من شعر غيره، فيقتضبها ويضمّنها غير معناها الأول في شعره، كقول امرئ القيـــس في وصف الفرس:

وقد أغتدي والطـــير في وكناتهـــا بمنجـــرد قيـــد الأوابـــد هيكل[٤]

فاستعذب أبو تمام (قيد الأوابد) فنقلها إلى الغزل فقال:

لها منظر قيـــد الأوابـــد لم يـــزل يروح ويغدو في خفارته الحـــب"[٥]

أما الذي من المعاني، فهو "الأجمل والأستر، وهو الغرض ههنا، وذلك أن الشاعر ينظـر إلى معنى من معاني من تقدمه، ويكون محتاجًا إلى استعماله، في بيت من قصيدة لـــه، فيـــورده ويولد منه معنى آخر".[٦] وهذه صورة من أدلّ الصور على تمازج النتاج الأدبي بـــين الشـــعراء، تمازجًا مرغوبًا ومحثوثًا عليه من قِبَل النقاد.

---

[١] انظر: ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي، عن أبي العباس ثعلب، تحقيق: نوري حمود القيسي وحـــاتم صـــالح الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧، ص٨٥. وانظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج٢، ص٧٠٧.

[٢] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج١، ص٢٦٣-٢٦٤.

[٣] ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، مصدر سابق، ص٤٩٤.

[٤] شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص١٥٣.

[٥] ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، مصدر سابق، ج٢، ص٢٦٠. والبيت في: ديوان أبي تمام، مصـــدر ســـابق، ص٣٢.

[٦] ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، مصدر سابق، ج٢، ص٢٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلا أنني أرى فيما ذكره ابن حجة عن التوليد من الألفاظ تعسفا شديدا في نسبته إلى السرق، لأنه رأى أن استعمال شاعر لاحق للألفاظ التي استعملها شاعر سابق وعرفت له، يعد سرقة ظاهرة. وهذا ما لا يمكن أن يقبل عند النظر بموضوعية إلى النصوص، لأن الألفاظ لم تكن ملكا لشاعر دون غيره. وإذا كان تكرار اللاحقين لألفاظ السابقين يعد سرقة، فإن الكلام كله سيكون سرقة بهذا المقياس المتشدد.

الوظيفة الجمالية للتوليد:

مع وجود اختلاف في الرأي بين النقاد العرب القدامى حول النظر إلى التوليد من جهة نسبته إلى السرق أو عدمها، إلا أننا لا نلمس ذلك الاختلاف عند محاولة التعرف إلى رأيهم في القيمة الفنية والجمالية له، إذ يمكن أن نجد شبه اتفاق بينهم على أن التوليد يؤدي وظيفة جمالية تتأتى من حرص المبدع على الإفادة غير الحرفية من نتاج المبدعين السابقين، لذلك أشار ابن رشيق إلى أن المبدع المولد لا يأخذ المعنى كما هو، بل يحدث فيه شيئا من التغيير الذي يخرج به من حيز السرق إلى حيز ولادة معنى جديد من معنى قديم، مما لا يمكن معه نسبة ما قام به إلى السرق.

أما ابن الأثير، فقد أوضح في قوله عن التوليد إنه عنده من أخفى السرقات وأجلها، وأنه دليل على تصرف الشاعر وغوص فكره، موقفه من التوليد، وأظهر إدراكه للقيمة الجمالية التي يرى أنه يضيفها إلى النص.

وأرى أن اعتراف ابن الأثير بجهد المبدع المولد للمعاني من معان سابقة، وبدلالة ذلك على تصرفه وغوص فكره، يتنافى مع رؤيته إلى التوليد بأنه نوع من أنواع السرق، إذ إن مثل هذا الفعل يمكن أن تظهر نية المبدع فيه بالرغبة في تقديم الجديد بالإفادة مما عند الآخر واضحة أكثر من تأويل نيته بالسرقة من غيره. والإفادة مما عند الآخر نية يمدح عليها المبدع ولا يذم عليها كما يذم السارق. ولكن يبدو أنه لا يقصد بلفظة (السرقة) هنا السرقة بالمعنى السلبي، إنما يقصد ما عرف في النقد العربي القديم بمصطلح (السرقة المحمودة).

كذلك نجد فيما قاله ابن حجة عن التوليد في المعاني، من أنه الأجمل والأستر، ما يوحي بالنظر إليه على أنه سرقة أيضا، ولكنه لا يراها سرقة معيبة، بل سرقة جميلة ومستورة، ومسوغة كذلك، والمطلوب من المبدع ألا يكون عالة على من سبقه، بل يكون مضيفا ومجددا وساعيا نحو الزيادة والابتكار، وإن تطلب هذا منه الاعتماد على ما سبقه إليه مبدع آخر، فهذا لا يغض من قيمة ما يقدمه، ولا يضيره أن ينبعث جديده من رماد نص قديم.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حسن الاتباع:

وهو "أن يقصد الشاعر إلى معنى سبقه به غيره، فيأخذه ليخرجه في صورة أحسن من الصورة التي كان عليها، حتى يستحقه، وكأنه لم يسبق به".[١]

وتُلمح الأصول الأولى لحسن الاتباع عند الصولي (٣٣٥هـ)، الذي يذكر، في (أخبار أبي تمام)، أنه جرى ذكر أبي تمام في حلقة دعبل، "فقال دعبل: كان يتتبع معانيّ فيأخذها، فقال له رجل في مجلسه: ما من ذاك أعزك الله؟ قال: قلت:

إن امرأً أسدى إليّ بشافعٍ ... إليه ويرجو الشكرَ مني لأحمقُ
شفيعُكَ فاشكرْ في الحوائجِ إنه ... يصونك عن مكروهها وهو يُخلقُ[٢]

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

فلقيت بين يديك حلوَ عطائه ... ولقيتُ بين يديّ مرَّ سؤاله
وإذا امرؤ أسدى إليّ صنيعة ... من جاهه فكأنه من ماله[٣]

فقال الرجل: أحسن والله، فقال: كذبت قبحك الله، فقال: والله لئن كان أخذ هذا المعنى وتبعته فما أحسنت، وإن كان أخذه منك لقد أجاد فصار أولى به منك، فغضب دعبل وقام".[٤]

ويذكر أبو الفرج الأصفهاني (٣٥٦هـ) أن فضلا اليزيدي سمع إسحاق الموصلي يومًا يستحسن شعرًا أُنشده لأبي الهندي في صفة الخمر، ثم ذُكِرَ عنده أبو نواس، فقال: ومن أين أخذ أبو نواس معانيه إلا من هذه الطبقة؟ وأنا أوجدكم سَلْخَه هذه المعاني كلها في شعره، فجعل

---

[١] حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، حققه وقدم له: عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ج٢، ص٢٠٥.

[٢] في الديوان: وإن امرأ أسدى إليّ بشافع. شعر دعبل بن علي الخزاعي، صنعة: عبد الكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٨٣، ص١٩٣.

[٣] في الديوان: وإذا امرؤ أسدى إليك صنيعة ** من جاهه فكأنما من ماله

انظر: ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص٢١٢.

[٤] أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص٦٣-٦٤. وانظر الرواية ذاتها في: الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج١٦، ص٥٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ينشد بيتًا من شعر أبي الهندي، ثم يستخرج المعنى والموضع الذي سرقه أبو نواس منه، حتى أتى على الأبيات كلها واستخرجها من شعره.[١]

والذي يبدو لي من هذه الرواية، أن تفسير ذلك هو أن أبا نواس كان المجوّد في هذه المعاني المشتركة بينه وبين أبي الهندي، وأنه إن لم يكن السابق إليها فلا بد أن يكون الأحق بها لأنه اتبع وأحسن الاتباع، وإليه يرجع الفضل في اشتهار هذه المعاني بين الناس، لأن أبياته هي التي ذاعت و لم تذع أبيات الطبقة التي أخذ منها الذيوعَ نفسه.

ومن أمثلة حسن الاتباع التي يذكرها الأصفهاني ما ذكره عن بشار بن برد وتلميذه سَلَم الخاسر، إذ قال بشار بيتًا من الشعر أخذ سلم معناه، وعرضه في ألفاظ أقل، ووزن أخفّ، "فبلغ بيته بشارًا، فغضب واستشاط، وحلف ألا يدخل إليه، ولا يفيده ولا ينفعه ما دام حيًّا. فاستشفع إليه بكل صديق له، وكل من يثقل عليه رده، فكلموه فيه، فقال: أدخلوه إليّ، فأدخلوه إليه، فاستدناه، ثم قال: إيه يا سلم، من الذي يقول:

مَنْ راقَبَ الناسَ لَمْ يَظْفَرْ بحاجَتِهِ ... وَفَازَ بِالطيباتِ الفَاتِكُ اللَّهِجُ[٢]

قال: أنت يا أبا معاذ، قد جعلني الله فداءك!، قال: فمن الذي يقول:

مَنْ راقَبَ الناسَ ماتَ غَمًّا ... وَفازَ بِاللذّةِ الجسورُ[٣]

قال: تلميذك، وخريجك، وعبدك يا أبا معاذ، فاجتذبه إليه، وقنّعه بمخصرة كانت في يده ثلاثًا، وهو يقول: لا أعود يا أبا معاذ إلى ما تنكره، ولا آتي شيئًا تذمّه، إنما أنا عبدك، وتلميذك، وصنيعتك، وهو يقول له: يا فاسق! أتجيء إلى معنى قد سهرت له عيني، وتعب فيه فكري، وسبقت الناس إليه، فتسرقه، ثم تختصره لفظا تقربه به، لتزري علي، وتذهب ببيتي؟ وهو يحلف له ألا يعود، والجماعة يسألونه، فبعد لأيٍ وجهد ما شفّعهم فيه، وكفّ عن ضربه، ثم رجع له، ورضي عنه".[٤]

---

[١] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٢٠، ص٤٣٥.

[٢] ديوان شعر بشار بن برد، مصدر سابق، ص٦٠.

[٣] البيت موجود في: غوستاف فون غرنباوم، شعراء عباسيون: مطيع بن إياس، سلم الخاسر، أبو الشمقمق: دراسات ونصوص شعرية، مصدر سابق، ص١٠٤.

[٤] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج١٩، ص١٧٤-١٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما يذكر أبو الفرج الأصفهاني عن الأصمعي موقفا آخر نسب المبدع السابق أخذ المبدع اللاحق معانيه إلى السرق، ولكن المتلقي لم يره كذلك، بل أدخله في باب حسن الاتباع الذي يستحق به المبدع الثاني المعنى لتجويده فيه أكثر من صاحبه ومبتدعه، وهو قول رؤبة لمحمد ابن أبي بكر المخزومي: كلما قلت شعرا سرقه ذو الرمة، فقيل له: وما ذاك؟ قال: قلت:

حَيَّ الشَهيقِ مَيِّتُ الأنْفَاسِ[١]

فقال ذو الرمة:

يَطْرَحْنَ بِالمَهَارِقِ الأغْفَالِ كُلَّ جَهيضٍ لَثِقِ السِّرْبالِ

* حي الشهيق ميت الأوصال*[٢]

فقال محمد بن أبي بكر المخزومي: فقوله والله أجود من قولك، وإن كان سرقه منك، فقال رؤبة: ذلك أغم لي.[٣]

ويتحدث أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) في (البديع) في باب السابق واللاحق والتداول والتناول، عن حسن الاتباع، ويفهم هذا من قوله عن هذا الباب أن المقصود به هو "أن يأخذ [الشاعر] البيت فينقص من لفظه، أو يزيد في معناه، أو يحرره، فيكون أولى به من قائله، لكن الأول سابق والآخر لاحق، مثل قول علي بن الجهم:

وَكَمْ وَقْفَةٍ للريحِ دون بلادِهَا وكَمْ عَقْبَةٍ للطيرِ دون بلادي[٤]

أخذه الشيخ أبو العلاء رحمه الله، فقال:

---

[١] اطلعت على: مجموع أشعار العرب، وهو مشتمل على ديوان رؤبة بن العجاج، اعتنى بتصحيحه: وليم بن الورد البروسي، ١٩٠٣، ولم أعثر عليه.

[٢] في الديوان: طي برود اليمن الأسمال *** يطرحن بالمهامه الأغفال
كل جهيض لثق السربال *** حي الشهيق ميت الأوصال

انظر: ديوان ذي الرمة بشرح الإمام أبي نصر الباهلي صاحب الأصمعي، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ج١، ص٢٨١.

[٣] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج١٨، ص٢٨٠.

[٤] لم أعثر عليه في: ديوان علي بن الجهم، عني بتحقيقه: خليل مردم بك، منشورت دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وسألتُ كم بين العقيق إلى الحمـــى فجزعتُ من بعد النوى المتطـــاولِ
وعذرتُ طيفك في الجفـــاء، لأنـــه يسري، فيصبح دوننـــا بمراحـــلِ"[١]

ويذكر ابن أبي الإصبع (٦٥٤هـــ) حسن الاتباع، ويعرّفه بأنه "أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي وجب للمتـــأخر استحقاق معنى المتقدم إما باختصار لفظه، أو قصر وزنه، أو عذوبة قافيته وتمكّنها، أو تتميـــم لنقصه، أو تكميل لتمامه، أو تحليته بحلية من البديع يحسن بمثلها النظم، ويوجب الاستحقاق".[٢]

ومما يجدر ذكره أن النقد العربي القديم عرف مصطلحًا آخر، يقترب في فكرتـــه مـــن مصطلح حسن الاتباع، هو مصطلح (المجدود من الشعر)، وقد انفرد بذكره نـــاقدان، همـــا: الحاتمي وابن رشيق، فقال الحاتمي في تعريفه: هو "اشتهار الآخذ بالمعنى دون المأخوذ منه. وهـــذا الشعر يسمى الشعر المجدود، لاشتهاره دون الأصل. من ذلك قول مهلهل:

.. .. يوم اللقـــاء علـــى القنـــا بحـــرامِ[٣]

فأخذه عنترة، فأحسن، فاشتهر بيته لبراعته:

فَشَكَكْتُ بالرمحِ الطويـــلِ إهابَـــهُ ليس الكريمُ علـــى القنـــا بحـــرامِ"[٤]

أما ابن رشيق فلم يذكر تعريفًا له، واكتفى بالإشارة إليه فقط. وضرب مثالا عليه بيتًـــا لامرئ القيس، ثم قال معلقًا: "ومنه أخذ عنترة، والمخترع معروف له فضله، متروك لـــه مـــن

---

[١] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، ص٢٢٢. وفي سقط الزند:

وسألت كم بين العقيق إلى الغضى *** فجزعت من أمد النوى المتطاول

ديوان سقط الزند لأبي العلاء المعري، شرح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بـــيروت، ط١، ١٩٩٨، ص١٦٥.

[٢] ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، مصدر سابق، ص٤٧٥. و لم يضف شهاب الدين الحلبي جديدا على هذا التعريف. انظر: شهاب الدين الحلبي، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، مصدر سابق، ص٢٩٨.

[٣] لم أعثر عليه في: ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح: طلال حرب، الدار العالمية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٣.

[٤] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٦٧. في الديوان:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه *** ليس الكريم على القنا بمحرم

انظر: عنترة بن شداد، ديوان عنترة، مصدر سابق، ص١٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

درجته، غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاده، بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر، فأما إن ساوى المبتدع فله فضيلة الاقتداء لا غيرها، فإن قصر كان ذلك دليلا على سوء طبعه، وسقوط همته، وضعف قدرته".[١]

ومع أنني أرى أن هذا المصطلح لا يعدّ من المصطلحات النقدية التي تعبر عن أداة من الأدوات، أو آلية من الآليات، التي يستخدمها المبدع في تعامله مع نصه الذي ينشئه لتحسينه، إذ إنه أقرب إلى أن يكون صفة للنص، ومن ثم فإن هذا ليس موضع الحديث عنه، إلا أن اقترابه من مصطلح (حسن الاتباع) في فكرة أخذ اللاحق معنى السابق والبناء عليه، والإتيان بأفضل منه اضطرني إلى الإشارة إليه استيفاءً للعرض.

الوظيفة الجمالية لحسن الاتباع:

يؤدي حسن الاتباع وظيفة جمالية تظهر في إشارة أسامة بن منقذ إلى أحقية المبدع اللاحق بمعنى يأخذه من مبدع سابق إن أنقص من لفظه، أو زاد في معناه، مع حفظ حق المبدع الأول في السبق إليه.

وفي كلام ابن أبي الإصبع تصريح أكثر وضوحًا بالوظيفة الجمالية؛ إذ يبيّن وجوه الزيادات المحسنة للنص، والتي قد يلجأ إليها المبدع عند تناوله معنى سابقًا، مما يوجب له استحقاقه. ونلاحظ أن في توجيه الناقد المبدعَ إلى مثل هذه الطرائق لتجويد النص اهتمامًا من الناقد بهذه الآلية النقدية التي تقوم على أساس التداخل النصي، وتكرار اللاحق لمعاني السابق، وإبرازًا لأثرها على النص.

العقد والحل:

يعسر أن نجد تعريفًا لهذين المصطلحين النقديين، مع أهميتهما، قبل أواخر القرن السادس الهجري، مع وجود الكثير من الإشارات المتفرقة ابتداء من منتصف القرن الرابع الهجري، ولكنّ التعريف الدقيق للعقد، أو نظم المنثور، والحل، أو نثر المنظوم، يبدأ عند أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ). وهذا زمن متأخر، نسبيًا، مقارنة بمعرفة النقاد السابقين لهاتين الآليتين الإبداعيتين منذ وقت مبكر.

---

[١] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ففي كتاب (الأغاني) يذكر الأصفهاني (٣٥٦هـ)، موقفين يلجأ المبدع فيهما لعقد كلام منثور ليصنع منه بيتًا شعريًا، أحدهما الحوار الذي دار بين إبراهيم النظّام وغلام حسن الوجه لقيَه، فاستحسنه النظّام، وعارضه كي يكلمه، فاستحسن منه كلامه أيضًا، وقال في ما قاله له: يا غلام، إنك لولا ما سبق من قول الحكماء مما جعلوا به السبيل لمثلي إلى مثلك في قولهم: لا ينبغي لأحد أن يكبر عن أن يسأل، كما أنه لا ينبغي لأحد أن يصغر عن أن يقول، لما أنبْتُ إلى مخاطبتك ولا انشرح صدري لمحادثتك، لكنه سبب الإخاء، وعَقْد المودة، ومحلك من قلبي محل الروح من جسد الجبان. ومن هذا أخذ أبو دُلَفَ قوله:

أحبكِ يا جنان وأنت مني ... محلّ الروحِ مِنْ جَسَدِ الجبانِ[1]

كما يذكر الأصفهاني أيضًا عن ميمون بن هارون قوله إن أبا تمام مرّ "بمخنث يقول لآخر: جئتك أمس فاحتجبت عني، فقال له: السماء إذا احتجبت بالغيم رجي خيرها. فتبينتُ في وجه أبي تمام أنه قد أخذ المعنى، ليضمنه في شعره، فما لبثنا إلا أيامًا حتى أُنشدت قوله:

ليس الحجاب بمقصٍ عنك لي أملا ... إن السماء ترجّى حين تَحتجبُ"[2]

ويبدو من المثالين السابقين المنقولين عن (الأغاني) أن الأصفهاني لا يهتم بالتنظير لما يورده من أفكار أو أدوات سيلتفت إليها النقاد فيما بعد، وسيتناولونها بالتفصيل والشرح.

وقد تبعه الحاتمي (٣٨٨هـ)، في (حلية المحاضرة)، في عدم اهتمامه بتقديم التعريف، عند حديثه عن نظم المنثور، الذي نسبه إلى السرق، مع اهتمامه الشديد بالتنظير والتقعيد لكل ما يرى أنه داخل في باب السرقات عامة. وقد رأى أن الشعراء المطبوعين هم الذين يُعْنَوْن بهذا النوع من (السرقات)، لخفائه. ويذكر أن أبا العتاهية ومحمودًا الوراق شديدا اللهج بذلك في أشعارهما. ولصالح بن عبد القدوس درر من ذلك إلا أنه لم يكثر إكثارهما. أما فيمن تقدمهم فيذكر مثالا الأخطل حين عمد إلى قول بعض اليونانيين (العشق شغل قلب فارغ)، فنظمه فقال:

---

[1] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٨، ص٣٩٤-٣٩٥. والبيت لأبي دُلَف العجلي، ترجم له المرزباني في: معجم الشعراء، صححه وعلّق عليه: ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص١٩٤-١٩٥. وفيه: مكان الروح من صدر الجبان.

[2] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج١٦، ص٥٣٤. ولم أعثر على البيت في: ديوان أبي تمام، مصدر سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكم قَتَلَتْ أروى بـــلا دِيَـــةٍ لـــها وأروى لفُـــرَّاغِ الرجـــالِ قَتَـــولُ[١]

أما أبو هلال العسكري (٣٩٥هـــ) فقد تحدث عن نظم المنثور ونثر المنظوم، أو العقـد والحل، ونسبهما إلى السرق أيضا، بل إن أحد أسباب إخفاء السرق عنده "أن يأخذ [المبـــدع] معنى من نظم فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في نظم".[٢] ثم إنه نسب العقد إلى حسن الاتباع، إذ ذكر عدة أمثلة على حسن اتباع الكتاب لمعنى من المعاني، هو قول علي رضي الله عنـــه: لا تكونن كمن يعجز عن شكر ما أوتي، ويلتمس الزيادة فيما بقي، منها قول أبي نواس:

لا تُسْـــــدِيَنَّ إليّ عارفـــــــة حتى أقـــومَ بشـــكر مـــا ســـلفا[٣]

وكما هو واضح فإن أبا نواس عمد إلى قول علي رضي الله عنه، وهو كلام منثـــور، فعقده في بيت شعر.

وقد ذكر الثعالبي (٤٢٩هـــ) عددا كبيرا من الأمثلة على حل الصاحب بن عباد أبياتـا شعرية للمتنبي وغيره، دون أن يقدم رؤيته النظرية لهذه الآلية.[٤]

ولا يختلف ابن رشيق (٤٥٦هـــ) في نظرته للعقد والحل على أنهما نوع من السرق عن الحاتمي والعسكري، بل إنهما عنده من أجل السرقات. ومن الأمثلة التي يذكرها على العقد قول نادب الإسكندر (حركنا الملك بسكونه)، الذي تناوله أبو العتاهية فقال:

قد لعمري حكيت لي غصص المـــو ت وحركتـــني لهـــا وســـــكنتا[٥]

---

[١] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٩٢. وفي الديوان: وكم قتلت أروى بلا ترة لها. انظـــر: شـــعر الأخطل أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، صنعة السكري، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، سوريا- دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٤، ١٩٩٦، ص٤٣١.

[٢] العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص١٩٨.

[٣] المصدر السابق، ص٢٣٦. في الديوان: لا تحدثن إلي عارفة. ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج١، ص١٤٧.

[٤] انظر: الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكـــر، بـــيروت، د.ط، ١٩٧٣، ج٣، ص٢٧٥.

[٥] في الديوان: قد لعمري حكيت لي غصص المو *** ت فحركتني لها وسكنتا

انظر: ديوان أبي العتاهية، مصدر سابق، ص١٠٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقول أرسطوطاليس يندبه (قد كان هذا الشخص واعظا بليغا، وما وعظ بكلامه عظة قط أبلغ من موعظته بسكوته)، وقول أبو العتاهية في ذلك:

وَكَانَتْ في حياتِكَ لي عِظَاتٌ ... فَأَنْتَ اليومَ أَوْعَظُ مِنْكَ حَيًّا[1]

ويرى أن "ما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق".[2] ومع أنه ليس عليه جناح فيما قام به إلا أنه لا ينفي عنه صفة السرقة. وقد أكد رأيه في نسبة العقد إلى السرقة في (قراضة الذهب)، ورأى أنه من السرقات المغتفرة. ومن الأمثلة التي ضربها على هذا "قول امرأة من أهل البصرة لبشار: أي رجل أنت لو كنت أسود الرأس واللحية؟ فقال بشار: أما علمت أن بيض البزاة أثمن من سود الغربان. قالت: أما ذلك فحسن في السمع فمن لك بأن يحسن شيبتك في العين كما حسن قولك في السمع؟ وكان بشار يقول: ما أفحمتني قط غير هذه المرأة. أخذ البحتري قول بشار فقال:

فبياضُ البازِيِّ أَحْسَنُ لَوْنًا ... إِنْ تَأَمَّلْتَ من سَوَادِ الغُرَابِ"[3]

ولكنني لا أرى أن نظم الشاعر لكلام منثور، أو نثر الكاتب لكلام منظوم، يعد سرقة كما يرى الحاتمي والعسكري وابن رشيق، لأن المعاني مشتركة بين المبدعين، وغير مختصة بواحد منهم دون الباقين، ويحتمل أن يكون المعنى ذاته قد طرق ذهن الشاعر كما طرق ذهن الكاتب قبله، أو العكس، وهذا من باب توارد الخواطر. وإن لم يكن كذلك، وتعمد الشاعر نظم كلام منثور سمعه فإن هذا لا يعد عيبا ولا أرى نسبته إلى السرق دقيقة أيضا، لأنه تبادل للمعاني بين المبدعين، واستعانة كل منهم بخواطر غيره، وهذا من شأنه أن يحسن النص، لا أن يقبحه.

وعلى صعيد الحل، أو نثر المنظوم، يذكر ابن بسام (٥٤٢هـ) في الذخيرة أن الوزير الكاتب أبا حفص بن برد الأكبر خطب خطبة يقول فيها: "فَحَجَّتْهُ نِعَمُنَا، وخَصَمَتْهُ عَوَارِفُنَا لديه".[4] ويرى أن قوله هذا "محلول من قول أبي تمام حيث يقول:

---

[1] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٩٣. والبيت في: ديوان أبي العتاهية، مصدر سابق، ص٤٩٢.

[2] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٩٤.

[3] ابن رشيق، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص٨٥. وانظر البيت في: ديوان البحتري، مصدر سابق، ج١، ص٨٤. وفيه: وبياض البازي أصدق حسنا.

[4] ابن بسام، الذخيرة، مصدر سابق، ج١، ص١٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أأُلْبِس هجرَ القول من لو هجوتـــه إذن لهجاني عنه معروفـــه عنـــدي[١]

وأخذها أبو تمام من قول عمران بن حطان إذ ظفر به الحجاج فقال: اضربوا عنق ابـــن الفاجرة، فقال له عمران: بئسما أدبك أهلك يا حجاج! كيف أمنتَ أن أجيبك بمثل ما لقيتـــني به؟ أبعد الموت منزلة أصانعك عليها؟ فأطرق الحجاج استحياء وقال: خلّوا عنه. فلما رجـــع إلى أصحابه قالوا: والله ما أطلقك إلا الله فارجع إلى حربه معنا، قال: هيهات! غلّ يدًا مطلقُـــها، واستَرَقّ رقبةً مُعْتِقُها".[٢] ويظهر من هذا النص الذي يذكره ابن بسام حلّ النظم وعقد النـــثر في مثال واحد.

والملاحظ أنه حتى ذلك العصر لم يظهر التعريف الاصطلاحي الدقيق للحلّ والعقـــد، ولكن المفهوم العام له كان معروفًا وواضحًا عند النقاد والأدباء، فالأصفهاني لا يقدم تعريفات، ولا يطرح آراء نقدية أو بلاغية، بل يقدم روايات وردت فيها فكرة الحلّ والعقد. وكذلك فعل الحاتمي الذي لم يقدم تعريفًا يوجز به رأيه حول هذه الفكرة. وكان حديث ابن رشـــيق عـــن الموضوع عامًا، و لم يعرض له على نحو دقيق ومحدد. وكذلك لم يكن ابن بسام يـــهتم، كمـــا يبدو، بعملية التنظير النقدي لما يطرحه من آراء.

أما أسامة بن منقذ (٥٨٤هـــ) فقد قدم تعريف الحلّ والعقد معا حين قال إن الحـــلّ والعقد هو ما يتفاضل فيه الشعراء والكتاب، وهو أن يأخذ لفظًا منثورًا فينظمه أو شعرًا فينثره، مثل قول الرشيد: ولو جمد الخمر لكان ذهبًا، أو ذاب الذهب لكان خمرًا، فنظمه غيره، فقال:

وزنّـــا لهـــا ذهبًـــــا جـــــامدًا فكـــالت لنـــا ذهبًـــا ســـــائلا[٣]

ومن الأمثلة على الحلّ، قول المتنبي:

"حتى أتـــى الدنيـــا ابـــنُ بجدتهـــا فَشَـــكا إليـــه الســـهلُ والجبـــلُ[٤]

---

[١] في الديوان: أسربل هجر القول من لو هجوته *** إذا لهجاني عنه معروفه عندي

انظر: ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص١١٤.

[٢] ابن بسام، الذخيرة، مصدر سابق، ج١، ص١٠٣-١٠٤.

[٣] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، ص٢٥٩. والبيت لابن المعتز، انظر: ديوان ابن المعتز، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٥٩٧.

[٤] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٣، ص٣٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حلّه الصاحب بن عباد فقال: ولما أتاح الله للدنيا ابن بجدتها وأبا بانيها وأخا عذرتها جعل معقلهم ممرة الحوادث وفرصة البوائق، ومجرّ العوالي، ومجرى السوابق".[١]

وقد تحدث ابن الأثير (٦٣٧هـ) في المثل السائر عن حلّ الأبيات الشعرية، وحلّ الآيات القرآنية، وحلّ الأخبار النبوية. وذكر أن "حلّ الأبيات الشعرية ينقسم ثلاثة أقسام:

الأول منها، وهو أدناها مرتبة، أن يأخذ الناثر بيتًا من الشعر فينثره بلفظه من غير زيادة، وهذا عيب فاحش.. فإنه إذا نثر الشعر بلفظه كان صاحبه مشهور السرقة، فيقال: هذا شعر فلان بعينه، لكون ألفاظه باقية لم يتغير منها شيء".[٢] ولكنه يذكر أنه يوجد من هذا القسم ضرب محمود لا عيب فيه، وهو أن يكون البيت من الشعر قد تضمن شيئًا لا يمكن تغيير لفظه، فحينئذ يعذر ناثره إذا أتى بذلك اللفظ، ومثاله قول الشاعر في أول الحماسة:

لو كنتُ من مازنٍ لم تَسْتَبِحْ إبلي ... بنو اللَّقيطَةِ مِنْ ذُهْلِ وشَيْبانا[٣]

وقد نثر ابن الأثير ذلك فقال: لست ممن تستبيح إبله بنو اللقيطة، ولا الذي إذا همّ بأمر كانت الآمال إليه وسيطة، ولكني أحمل الهمل، وأقرب الأمل، وأقول: سبق السيف العذل. فذكْر بني اللقيطة ههنا لا بد منه على حسب ما ذكره الشاعر، وكذلك الأمثال السائرة، فإنه لا بد من ذكرها على ما جاءت في الشعر.[٤]

أما القسم الثاني الذي يذكره ابن الأثير فيتوسط الأول والثالث في المرتبة، "وهو أن ينثر المعنى المنظوم ببعض ألفاظه، ويعزم عن البعض بألفاظ أخر، وهناك تظهر الصنعة في المماثلة والمشابهة ومؤاخاة الألفاظ الباقية بالألفاظ المترحلة، فإنه إذا أخذ لفظًا لشاعر مجيد قد نقحه وصححه فقرنه بما لا يلائمه كان كمن جمع بين لؤلؤة وحصاة، ولا خفاء بما في ذلك من الانتصاب للقدح، والاستهداف للطعن. والطريق المسلوك إلى هذا القسم أن تأخذ بعض بيت من الأبيات الشعرية هو أحسن ما فيه ثم تماثله".[٥]

---

[١] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، ص٢٦١.

[٢] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج١، ص٩٣.

[٣] يروى هذا البيت لأبي الغول الطهوي، من شعراء الحماسة، لكن القصيدة في الحماسة مصنفة تحت عنوان (قال بعض شعراء بلعنبر)، أي بني العنبر بن عمرو بن تميم. انظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١، ج١، ص٢٣. وفيه: بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا.

[٤] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج١، ص٩٤.

[٥] المصدر السابق، ج١، ص٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما القسم الثالث، وهو الأعلى من بين الأقسام جميعا، "فهو أن يؤخذ المعنى فيصاغ بألفاظ غير ألفاظه، وثم يتبين حذق الصائغ في صياغته، ويعلم مقدار تصرفه في صناعته، فإن استطاع الزيادة على المعنى فتلك الدرجة العالية، وإلا أحسن التصرف، وأتقن التأليف، ليكون أولى بذلك المعنى من صاحبه الأول".[١]

هذا عن حل الأبيات الشعرية، أما حل آيات القرآن الكريم والأخبار النبوية فيرى ابن الأثير أنه "ليس كنثر المعاني الشعرية، لأن ألفاظه ينبغي أن يحافظ عليها، لمكان فصاحتها، إلا أنه لا ينبغي أن يؤخذ لفظ الآية بجملته، فإن ذلك من باب التضمين، وإنما يؤخذ بعضه، فإما أن يجعل أولا لكلام أو آخرا، على حسب ما يقتضيه موضعه، وكذلك تفعل بالأخبار النبوية".[٢]

ويوضح ابن الأثير في (الوشي المرقوم) أنه لا يقصد بهذه التوجيهات عن حل الأبيات الشعرية، أو الآيات القرآنية، أو الأخبار النبوية "أن يكون الكاتب مرتبطا بها، بحيث لا ينطق إلا عنها، ولا يأخذ إلا منها، لأنه لو فعل ذلك، لما كان يفرغ من كتاب واحد إلا في زمان طويل، وإنما أردت أن تحصل له الملكة، وتكثر لديه المعاني، ويطلع على الدقائق والدفائن، ويستنتج من خاطره أشياء يستعين عليها بهذه الأسباب الثلاثة. ومن حصلت له الملكة، وتمكن من خاطره، جاءته المعاني من غير أن يتعب في طلبها كل التعب".[٣]

وقد تحدث ابن أبي الإصبع (٦٥٤هـ) عن الحل، وعرفه بأنه "أن يعمد الكاتب إلى شعر ليحل منه عقد الوزن فيصيره منثورا".[٤] أما العقد، فهو "عقد النثر شعرا. ومن شرائطه أن يؤخذ المنثور بجملة لفظه أو بمعظمه، فيزيد فيه، أو ينقص منه، أو يحرف بعض كلماته ليدخل به في وزن من أوزان الشعر".[٥]

ويلح ابن أبي الإصبع على أخذ المنثور بلفظه ومعناه مع التغيير فيه، لأن المبدع إن "أخذ معنى المنثور دون لفظه كان ذلك نوعا من أنواع السرقات بحسب الآخذ الذي يوجب استحقاق الأخذ للمأخوذ، ولا يسمى عقدا إلا إذا أخذ المنثور برمته، وإن غير منه بطريق من

---

[١] ابن الأثير، المثل السائر، المصدر السابق، ج١، ص٩٥.

[٢] المصدر السابق، ج١، ص١٢٦.

[٣] ابن الأثير، الوشي المرقوم في حل المنظوم، تحقيق: جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٩، ص٥٣.

[٤] ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، مصدر سابق، ص٤٣٩.

[٥] المصدر السابق، ص٤٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الطرق التي قدمناها كان المُبقّى منه أكثر من المغيَّر، بحيث يعرَف من البقية صورة الجميـــع".[١] ويُفهم من هذا أن ابن أبي الإصبع يخرج الحلّ والعقد من باب السرقات إن استوفى العقد شرطه بأخذ معنى المنثور ولفظه، بعكس الحاتمي، والعسكري، وابن رشيق الذين نســـبوا العقـــد إلى السَرَق الخفي عند الحاتمي والعسكري، والمغتفر عند ابن رشيق.

ويرى شهاب الدين الحلبي (٧٢٥هـــ) أن الحلّ "باب يتسع على المجيد مجالُه، وتتصرف في كلام العارف به رويّته وارتجاله، وملاك أمر المتعدي له أن يكون كثيرًا لحفـــظ الأحـــاديث النبوية والآثار والأمثال والأشعار، لينفق منها وقت الاحتياج إليها".[٢]

ثم يشرح كيفية حلّ المنظوم حتى يأتي في هيئة تناسب ما كان عليه قبل حلّه. كما يبـين الطريق الذي يسلكه من أراد حل المعنى فقط، والطريق الذي يسلكه من أراد حل اللفظ فقـط؛ فمن "أراد الحلّ بالمعنى فلتكن ألفاظه مناسبة لألفاظ البيت المحلول غير قاصرة عنه، فمتى قصرت ولو بلفظة واحدة فسد ذلك الحلّ، وعدّ معيبًا. وإذا حلّ باللفظ فلا يتصرف بتقديم وتأخير، ولا تبديل إلا مع مراعاة نظام الفصاحة في ذلك، واجتناب ما يُنقض المعنى أو يحطّ رتبتـــه. وهـــذا الباب لا تنحصر المقاصد فيه، ولا حجر على المتصرف فيه".[٣]

أما الخطيب القزويني (٧٣٩هـــ) فيعرّف العقد بأنه نظم نثر لا على طريق الاقتباس، أما الحلّ فهو أن يُنثر نظم.[٤] ولقبول الحلّ شرطان، الأول: أن يكون سبكه مختارًا، لا يتقاصر عـــن سبك أصله. والثاني أن يكون حسن الموقع، مستقرًا في محله، غير قلق.[٥]

ويذكر محمد بن علي الجرجاني (٨١٦هـــ) أن العقد قد يكون لآي مـــن القـــرآن أو لغيره. فعقد آية من القرآن مثل قول الشاعر[٦]:

---

[١] ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، المصدر السابق، ص٤٤١.

[٢] شهاب الدين الحلبي، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، مصدر سابق، ص٣٢٥.

[٣] المصدر السابق، ص٣٢٥-٣٢٦.

[٤] القزويني، الإيضاح، مصدر سابق، ج١، ص٥٨٤، وص٥٨٧. وانظر أيضا: الخطيب القزويني، تلخيص المفتـــاح، مصدر سابق، ص٢١٩.

[٥] القزويني، الإيضاح، مصدر سابق، ج١، ص٥٨٧.

[٦] هو الحسين بن حسن الواساني الدمشقي (٣٩٤هـــ)، وله ديوان صغير بعنوان: قصيدة رقيقة المباني، للحسين بـــن حسن الواساني، دمشق، ١٨٨٤، و لم أعثر على الأبيات فيه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"أنلني بـــالذي اســـتقرضتَ خطًّـــا وأشـــهدْ معشـــرًا قـــد شـــاهدوه
فـــإن الله خـــلاق البرايـــا عنـــت لجـــلال هيبتـــه الوجـــوه
يقـــول: (إذا تداينتـــم بديـــن إلى أجـــل مســـمى فـــاكتبوه)*

وأما غير القرآن فكقول أبي العتاهية:

مـــا بـــال مـــن أولـــه نطفـــة وجيفـــة آخـــره يفخـــر؟[1]

عقد قول علي عليه السلام: (وما ابن آدم والفخر، وإنما أوله نطفة وآخره جيفة)".[2]

ويرى القلقشندي (٨٢١هـ) أن الحلّ هو "أن يعمد الكاتب إلى الأبيات من الشـــعر ذوات المعاني، فيحلّها من عُقَل الشعر، ويسبكها في كلامه المنثور، فإن الشعر هو المادة الثالثـــة للكتابة بعد القرآن الكريم والأخبار النبوية، على قائلها أفضل الصلاة والســـلام، وخصوصًـــا أشعار العرب فإنها ديوان أدبهم، ومستودع حكمهم، وأنفس علومهم في الجاهلية، به يفتخرون، وإليه يحتكمون".[3]

الوظيفة الجمالية للعقد والحلّ:

قد تبدو الوظيفة الجمالية للعقد والحلّ واضحة من حديث ابن الأثير عن حلّ الأبيـــات الشعرية، إذ إنه قسّمه مراتب حسب الدور الجمالي الذي يؤديه كل قسم منها؛ فالقســـم الأول منها لا يقدم أي قيمة جمالية للنص الأدبي، مما يجعله عيبًا فاحشًا نبّه عليه ابن الأثير المبدعين كي لا يقعوا فيه، لأنه يعدّ سرقة ظاهرة.

وينطوي القسم الثاني منها على قدر من الصنعة والجمال، ويظهر فيه تصرف المبـــدع الناثر الذي لا يتكئ اتكاء كاملا على نتاج غيره.

---

* سورة البقرة، الآية ٢٨٢.

[1] ديوان أبي العتاهية، مصدر سابق، ص١٧٨.

[2] محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ص٣١٩.

[3] القلقشندي، صبح الأعشى، مصدر سابق، ج١، ص٣٢٩. وانظر أيضا: عبد الرحيم العباسي، معاهد التنصيـص، مصدر سابق، ج٣، ص١٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما القسم الثالث الذي يرى ابن الأثير أنه أعلى من القسمين السابقين، ففيه يتبين حذق المبدع، ويعلم مقدار تصرفه في صناعته، وإن استطاع الزيادة على المعنى المحلول فتلك الدرجة العالية، مما قد يجعله أولى بالمعنى من صاحبه الأول.

ويظهر من الأقسام الثلاثة السابقة أن ابن الأثير يقرّ بدور جمالي يؤديه عقد المنثور وحل المنظوم في النص الأدبي، ولكن هذه الأقسام تتفاضل فيما بينها بمقدار الجهد الذي يبذله المبدع في استفادته من الآثار الإبداعية السابقة.

العكس[١]:

تظهر الإشارات الأولى للحديث عن العكس عند ابن وكيع (٣٩٣هـ)، في صورة أمثلة تخلو من التعريف بالمصطلح الذي لم يرد عنده بوصفه مصطلحًا نقديًا، كما أصبحت عليه الحال فيما بعد، بل كان، في ذلك الوقت، مجرد لفظة استعملها ابن وكيع للدلالة على نمط ما من أنماط السرقات التي عدّدها.

وقد فرق ابن وكيع بين عكس المعنى إلى ما يصير بالعكس ثناء، بعد أن كان هجاء، وعكس المعنى إلى ما يصير بالعكس هجاء، بعد أن كان ثناء. وعدّ الأول من أقسام السرقات المحمودة، أما الثاني فمن أقسام السرقات المذمومة.

ومع أن ابن وكيع قسّم العكس إلى نوع محمود وآخر مذموم بحسب ما يؤول إليه المعنى بعده، إلا أنني أرى أنه لا فرق بين عمل الشاعر الذي يلجأ إلى هذه الآلية، إن كان سيعكس المعنى إلى الثناء أو إلى الهجاء، لأن الحكم النقدي يعتمد على المستوى الفني للنص اللاحق، مهما يكن الغرض الذي نُظِمَ فيه.

ومن الأمثلة التي ذكرها ابن وكيع على القسم الذي يمثل السرقات المحمودة، أي: عكس ما يصير بالعكس ثناءً بعد أن كان هجاءً، قول البلاذري:

قد يرفعُ المرءُ اللئيمُ حجابَه ضِعَةً، ودونَ العُرْفِ منهُ حِجَابُ[٢]

---

[١] يسميه أسامه بن منقذ (الهدم)، وهو لا يعرفه، ولكن يتضح من الأمثلة التي ذكرها أنه يقصد فكرة (العكس) التي طرحها ابن وكيع. انظر: أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، ص١٩٠.

[٢] انظر البيت في ترجمة البلاذري في: ياقوت الحموي، معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ج٢، ص٣٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

معكوسه:

ملـــكٌ أغَـــرُّ مُحَجَّـــبٌ معروفُـــهُ لا يُحْجَـــبُ[١]

ومن أمثلة القسم الثاني، الذي صنفه في السرقات المذمومة، أي: عكـس مـا يصـير بالعكس هجاء، بعد أن كان ثناء، قول أبي نواس:

فـــهو بالمـــالِ جَـــوادٌ وهـــو بـــالعِرْضِ شَـــحيحٌ[٢]

عكسه ابن الرومي، فقال:

مـا شـئت مـن مـالٍ حِمًـى يـأوي إلى عِـرْضٍ مُبَـاحِ[٣]

ويظهر من هذين المثالين أن الشاعر اللاحق قد أجاد في عكس المعنى، سواء من المـدح إلى الهجاء، أو من الهجاء إلى المدح، دون أن يؤثر اختلاف الغرض على المستوى الفني للنص.

وقد تطور استخدام هذه اللفظة فيما بعد ليصبح مصطلحا نقديا كما يظهر عند ابـن رشيق (٤٥٦هـ) الذي يعرفه بأنه "جعل مكان كل لفظة ضدها".[٤]

وأرى أن هذا التعريف الذي قدمه ابن رشيق، للتعبير عن هذه الآلية، ينطوي على فـهم بدائي لآلية إبداعية يستخدمها الشعراء في إنشاء نصوصهم اتكاء على نصوص سابقة، إذ يحصـر هذا الفهم ثقافة المبدع في معرفة أضداد المفردات، أو ما يقوم مقامها، ويرى في ذلـك مـادة كافية لإبداعه.

وقد أشار ابن الأثير (٦٣٧هـ) إلى العكس، ضمن حديثه عن أنواع السلخ، فعرفه بأنه "أن يؤخذ المعنى فيعكس، وذلك حسن يكاد يخرجه حسنه عن حد السرقة. فمن ذلك قول أبي نواس:

---

[١] ابن وكيع التنيسي، المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ج١، ص١٤. ينسبه ابن وكيع إلى البحتري و لم أعثر عليه في ديوانه.

[٢] ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي، تحقيق: غريغور شولر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسـلة الذخائر (٦٢)، ١٩٨٦، ج١، ص١٤٥.

[٣] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢٥. والبيت في: ديوان ابن الرومي، شرح وتحقيق: عبد الأمير علـي مهنا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩١، ج٢، ص٦٧.

[٤] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قالوا عَشِـقْتَ صغـيرةً فأجبْتُـهُم ... أشْهى المَطِيِّ إلَـيَّ مـا لم يُرْكَـبِ
كَمْ بَيْـنَ حَبَّـةِ لُؤْلُـؤٍ مَثْقُوبَـةٍ ... لُبِسَتْ، وَحَبَّـةِ لُؤْلُـؤٍ لم تُثْقَـبِ[١]

فقال مسلم بن الوليد في عكس ذلك:

إنّ المَطِيَّـةَ لا يَلَـذُّ رُكوبُهـا ... حـتى تُذَلَّـلَ بالزمـامِ وتُرْكَبَـا
والحَـبُّ ليـس بنـافِعٍ أربابَـه ... حتى يُفَصَّـلَ في النِّظـامِ ويُثْقَبَـا[٢]

وتحدث محمد بن علي الجرجاني (٨١٦هـ) عن العكس، الذي يسميه القلب، أي "قلب المعنى الأول إلى نقيضه، كقول أبي الشيص:

أَجِـدُ الملامَـةَ في هـواكِ لذيـذةً ... حُبًّا لذكـرِكِ، فَلْيَلُمْـنِي اللُّـوَّمُ[٣]

فقلب أبو الطيب هذا المعنى إلى نقيضه، وقال:

أُأُحِبُّـهُ وأُحِـبُّ فيـهِ مَلامَـةً؟ ... إنّ الملامَـةَ فيـه مِـنْ أعدائِـهِ[٤]

الوظيفة الجمالية للعكس:

تظهر الوظيفة الجمالية للعكس في قول ابن الأثير عنه إن له حسنًا يكاد يخرجه عن حدّ السرقة. فهو يرى في العكس سرقة، ولكنها سرقة تقترب من حدود الابتداع، لأن المبدع اللاحق ينشئ نصه اتكاء على نص سابق، يخالفه في المعنى، ومن ثم، فلن يكون النص اللاحق تكرارًا للسابق، الذي سيكون حاضرًا فيه حضورًا غير مصرّح به، يمنحه قيمة جمالية نتيجة التداخل الذي يشعر به المتلقي بينه وبين ما يستدعيه من نصوص سابقة تحمل معنى معاكسًا له.

---

[١] ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج١، ص٣٧. ليسا في متن الديوان، إنما في ذكر نقائضه مع الشعراء.

[٢] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج٢، ص٣٥٩. والبيتان في: شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ص٣٠٥.

[٣] ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره، صنعة: عبد الله الجبوري، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص١٠٢.

[٤] محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨١، [ما خفي من السرقة]، ص٣١٢-٣١٤. وانظر البيت في: ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج١، ص٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المساواة:

لم تظهر أي إشارة في النقد العربي القديم قبل القرن السادس الهجري لمصطلح المساواة الذي يذكره بوضوح أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) إلا ما أشار ابن رشيق (٤٥٦هـ) عن مساواة الشاعر اللاحق للشاعر المبتدع، في سياق حديثه عن (المحدود من الشعر). وذكر أن هذه المساواة تمنح النص اللاحق فضيلة الاقتداء فقط، ولكنه لم يوغل في تعريف المساواة، و لم يؤصل لها بوصفها مصطلحًا نقديًا.

أما أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) فقد عرّف المساواة بأنها "مساواة الآخذ منه للآخذ عنه، والأول أحق به، لأنه ابتدع والثاني اتبع، فالأول سابق، والثاني لاحق".[١]

وقد عدّها ابن الأثير (٦٣٧هـ) أحد أنواع السلخ الاثني عشر، بزيادة بسيطة، إذ ذكر المساواة في المعنى، مع الزيادة في البيان، "وذلك بأن يؤخذ المعنى فيضرب له مثال يوضحه. فمما جاء منه قول أبي تمام:

هوَ الصنعُ إنْ يعجلْ فنَفْعٌ وَإنْ يـوث فَلَلريْثُ في بعض المواطـــن أنفـعُ[٢]

أخذه أبو الطيب بمثل ضربه له، وذلك قوله:

ومن الخـيرِ بـطءُ سَـيْبِكَ عـني أسرعُ السحبِ في المسير الجـهامُ[٣]

وهذا من المبتدع، لا من المسروق، وما أحسن ما أتى بهذا المعنى في المثال المناسب له.[٤]

ويتضح من تعليق ابن الأثير أن المساواة من الآليات المحسّنة للنص، والتي يرتفع بها المستوى الفني له، مع الإقرار بإفادة المبدع اللاحق في نصه من نصوص المبدعين السابقين، دون أن يكون ذلك شكلا من أشكال السرق.

الوظيفة الجمالية للمساواة:

مع حيادية أسامة بن منقذ في موقفه من مصطلح المساواة، إذ لم يظهر في تعريفه إيحاء بتقبله للفكرة أو رفضه لها، نجد ابن الأثير يشيد بها، ويراها أقرب إلى الابتداع منها إلى السرق،

---

[١] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، ص١٩٤.

[٢] في الديوان: فللريث في بعض المواطن أسرع. ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص١٧٠.

[٣] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٤، ص١٠٠.

[٤] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج٢، ص٣٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويعلق على بيت أبي الطيب المتنبي الذي ضربه مثالا على أخذ معنى البيت وزيادته في البيان عليه بأنه حسن، مما يجعل من المساواة أداة جمالية لدى المبدع، يفيد بها من آثار المبدعين السابقين، دون أن يكون عالة عليهم، وأيضا، دون أن يتوقف حيث توقفوا، كما قد يوحي المصطلح ذاته، بل يضيف إلى جهودهم طابعه الخاص.

النقل:

تحدث الحاتمي (٣٨٨هـ) عن نقل المعنى واللفظ عما يكونان عليه في النص الأول، المنقول عنه، ورأى في ذلك حذقا في السرقة، وإخفاء لها، وأنه وسيلة محمودة لتناول معاني الشعراء السابقين. ويقول إن نقل المعنى عن وجهه الذي وجه له، واللفظ عن طريقه التي سلك به فيها إلى غيره، هو صنعة راصة الكلام، وصاغة المعاني، وحذاق السراق، إخفاء للسرق، والاحتذاء، وتورية عن الاتباع والاقتفاء.[١]

وسيسير ابن وكيع (٣٩٣هـ) على الدرب نفسه في النظر إلى بعض طرائق المبدع في تجويد نصه اعتمادا على غيره على أنه نوع من السرق المحمود، وقد عده سرقا بسبب ما يتضمنه من اقتداء بالآخر، أما وصفه إياه بالمحمود فمن جهة تجويد المبدع فيه.

وقد مر الحديث عن النقل الاستاتي الذي تطرق له في حديثه عن السرقات المذمومة. أما في سياق الحديث عن ملامح "التناص" الدينامي في النقد العربي القديم، فقد ذكر ابن وكيع نوعين للنقل يندرجان تحت هذا العنوان، هما:

١- نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجزل.

٢- نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه.

والملاحظ أن النوعين يدوران حول نقل الألفاظ، وقد ضرب عليهما الأمثلة دون أن يتوقف عند تعريف (النقل) الذي لم يرد عنده بوصفه مصطلحا نقديا.

أما النقل الدينامي للمعاني في النقد العربي القديم فنجد له أثرا عند ابن رشيق (٤٥٦هـ) الذي تحدث عن نقل المعاني والتصرف فيها، وضرب على ذلك مثالا قول امرئ القيس يصف الديار:

---

[١] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كمـــا خـــط عبرانيـــــة يمينـــــه بتيماء حَـــبْرٌ ثم عـــرّض أســـطرا[١]

نقله ابن المعتز لوصف الحمول، فقال:

بدت في بياضِ الآل والبعد دونهـــا كأسطر رَقٍّ أعرض الخط كاتبُـــه[٢]

فأوضح العبارة، وأبرز المعنى، بنقله عن بابه واستظهاره بحسن التشبيه.[٣]

وواضح من تعليق ابن رشيق على نقل ابن المعتز المعنى أنه قد استحسن منه ذلك، مع أن المعنى انتقل من وصف الديار إلى وصف الحمول، ولكن ابن المعتز أجاد في نقله، وأكسب نصه قيمة فنية عالية بتصرفه في المعنى السابق المنقول، مما يجعله أحق به من صاحبه، دون إنكار سبق صاحبه إليه، وابتداعه إياه.

وبخلاف هذه الإشارات المعدودة لا نكاد نجد في النقد العربي القديم ذكـــرًا للنقـــل في صورته الحيوية الدينامية. إلا أن الموجود منه في المصادر، كما عرض، يبدو كافيا للدلالة علـــى تعرف النقاد العرب القدماء إلى بعض ملامح التداخل بين النصوص الموظف توظيفًا جماليًا عـــن طريق نقل المعاني، أو الألفاظ، أو نقلهما كليهما.

الوظيفة الجمالية للنقل:

يؤدي نقل المعنى أو اللفظ من القبح إلى الحسن، أو من الذم إلى المدح دورًا جماليًـــا في النص اللاحق، إذ يضيف إليه رونقًا خاصًا بانتقال المعنى من ذم إلى مدح، أو بانتقال اللفظ مـــن الرذل إلى الجزل، يكتسبه من المقارنة الضمنية التي تحدث تلقائيًا مع الاستدعاء اللاواعي للنـــص السابق. ويظهر هذا الدور الجمالي من نظرة الحاتمي إلى هذا العمل على أنه حذق في الســـرقة، ونسبة ابن وكيع ذلك إلى النوع المحمود من السرقات، واستحسان ابن رشيق له في بيت امـــرئ القيس الذي نقل ابن المعتز معناه من وصف الديار إلى وصف الحمول، حتى رآه قد اســـتحقه بأثره الظاهر عليه.

---

[١] لم أعثر عليه في: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق.

[٢] في الديوان: كأسطر رق أقرض الخط كاتبه. انظر: ديوان ابن المعتز، مصدر سابق، ص١٢٦.

[٣] ابن رشيق، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعني قول البحتري:

كالنبع عريان ما في عوده ثمر[١]

وأراد بتخطئته أن الوحش يصاد بالقسي التي هي من النبع، فكأنه ثمر لها. وإنما تنـــاول قول أبي الطيب، وعليه كان أكثر معوَّله:

محبٌّ كَنَى بالبِيضِ عـــن مُرْهَفَاتِـــهِ وبالحُسْنِ في أجسامِهِنَّ عن الصَقْـــلِ
وبالسُّمْرِ عن سُمْرِ القَنَا غـــير أنهـــا جناها أحبائي وأطرافُـــها رُســـلي[٢]

إلا أن أبا العلاء جعل الثمر وحشًا وجعله أبو الطيب نساء. وهذا من إخفاء الأخـــذ والحذق وبالتناول من بعد".[٣]

ويتضح من هذا المثال أن ابن رشيق يدرك فكرة تداخل النصوص، وأثرها الجمالي علـى النص. ويسوّغ للمبدع اللجوء إليها لتحسين نصه، مثل ما يحسُن النص في نظريـــة "التنـــاص" بالمقدار الذي يتداخل به تداخلا جماليًا مع غيره من النصوص السابقة أو المعاصرة.

ويذكر ابن رشيق أن قول أبي العلاء في الفرس:

فكـــل ذؤابـــة في رأس خَـــــوْد تَمَنَّـــى أن تكـــون لـــه شـــكالا[٤]

من قول أبي الطيب:

فتل الحبـــالَ مـــن الغدائـــر فوقـــه وبنى السفين لـــه مـــن الصلبـــانِ[٥]

موازنًا لقوله:

---

[١] صدر البيت: وعيرتني سِجَالَ العُدْمِ جاهلةً. ديوان البحتري، مصدر سابق، ج٢، ص٩٥.

[٢] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٣، ص٢٨٩-٢٩٠، وفيه:

وبالسمر عن سمر القنا غير أنني *** جناها أحبائي وأطرافها رسلِ

[٣] ابن رشيق، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص٩٥-٩٦.

[٤] ديوان سقط الزند، مصدر سابق، ص١٠٤.

[٥] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٤، ص١٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكـــل شَـــوَاة غِطريـــف تمـــــنى لســـيرك أن مفرقـــها الســـــبيل[١]

ممزوجًا بقول بعض بني الحارث بن كعب من أبيات أنشدها له أبو زياد الكـــــلابي في قلوص أخذها قوم وحلفوا عليها:

سآخذها غصبًا وشِـــــيْبُ لحـــاهم لهـــا عُقَـــلٌ مفتولـــةٌ وقِبـــــالُ[٢]

ثم يعلق قائلا: "فأنت ترى شاعر العصر بلا مدافعة كيف يتوكأ على من كان لا يظـــن أحد إلا أنه اخترعه وسبق الناس إليه".[٣]

وتبدو المساحة المشتركة بين التلفيق و"التناص" في تعليقه على المثال بأن شاعر العصـــر يتوكأ على نتاج من سبقه من الشعراء، ويبدع من خلال اتكائه على بنات خواطرهم، حـــتى ينتج نصًا، يظن من يقرؤه أنه مخترعه وسابق الناس إليه، وهذا يقترب من الخطـــوط الرئيســـية لفكرة تداخل النصوص، أو حضور نص في آخر، التي تُعنى بها نظرية "التناص".

وتشترك مصطلحات التلميح والعقد والحلّ وحسن الاتباع والمساواة والنقل في النقـــد العربي القديم ونظرية "التناص" في النقد الغربي الحديث في اعتمادها على فكرة حضور نـــص في آخر، وفي الدور الجمالي الذي يؤديه هذا الحضور للنص السابق في النص اللاحق.

وحضور النصوص السابقة في النصوص اللاحقة باستخدام هذه الأدوات هو حضـــور غير صريح أو منصوص عليه، إذ لا يذكر المبدعُ الأصلَ الذي استدعى منه النص الســـابق، ولا يشير إليه صراحة، إنما يُلْمِح إليه إلماحًا فقط، وهذا ما يجعل منها أدوات فنية محسّـــنة للنـــص، تختلف عن أدوات أخرى تنطوي على قدر أكبر من الوضـــوح والتصريـــح مثـــل الاقتبـــاس والتضمين.

ويقترب التوليد، في النقد العربي القديم، من "التناص"، في النقد الغربي الحديث، مـــن جهة أن كلا منهما يحدث في النص نوعًا من التداخل غير المعلن بين نص وآخر. وهذا التداخل هو ما تُعنى به نظرية "التناص" في النقد الغربي الحديث، وترى أنه يُكْسِب النص بعدًا جماليًا مـــن

---

[١] ديوان المتنبي بشرح العكبري، المصدر السابق، ج٣، ص٥.

[٢] ابن رشيق، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص١٠٢. ولم أعثر على قائل هذا البيت.

[٣] المصدر السابق، ص١٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خلال ما يستحضره القارئ من نصوص أخرى كثيرة، قد تأتي على ذهنه عند قراءته النـــص، دون تذكر مقصود منه.

ومع أهمية هذه الآلية التي يلجأ إليها بعض المبدعين لتحسين نصوصهم، واقترابها مـــن فكرة "التناص"، إلا أن كتب النقد والبلاغة العربية القديمة شحت بتقديم تعريف لها إلا بـــالقدر الذي مر، مما يوحي بضآلة اهتمام النقاد بهذه الفكرة، بعكس مقدار الاهتمام الذي أبدوه فيمـــا يتعلق بقضايا وأفكار أخرى.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

الملامح النظرية للتناص
في النقد العربي القديم
"القضايا النقدية"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدخل:

عرف النقد العربي القديم عدداً من الأوجه التطبيقية لنصوص اتكأت على نصوص أخرى، سابقة أو معاصرة، وكانت طرق الاتكاء متنوعة، مما أنتج نماذج أدبية متنوعة أيضًا، نتيجة الاختلاف في طبيعة حضور النصوص السابقة أو المعاصرة في النصوص اللاحقة؛ فكان أن عرف النقد العربي القديم حضور نص في آخر حضوراً واضحًا، غالبًا ما يكون جزئيًا، في صورة شطر أو بيت أو أبيات معدودة، دون نسبتها إلى صاحبها الأصلي، أو الإشارة إليه.

وعرف النقد العربي القديم أيضًا حضور نص في نص آخر معاصر، ويكون هذا الحضور على مستوى المضمون والإيقاع، وهذا ما عُرف بفن النقائض.

كما عرف حضور نص سابق أو معاصر في نص لاحق، تختلف دواعي الحضور فيه عن تلك التي في فن النقائض، وإن كان يشترط فيها وحدة الإيقاع، أي الوزن والقافية وحركة الروي، أما وحدة المضمون فهي متحققة غالبًا من غير شرط، وهذا هو فن المعارضة.

وبناء على ذلك سيقوم هذا الفصل على ثلاثة مباحث نظرية، هي:

١- قضية السرقات.

٢- فن النقائض.

٣- فن المعارضات.

وسأتناول في كل مبحث من هذه المباحث، بعد عرضه عرضًا موجزًا غير مخلّ، العلاقة التي تربطه بنظرية "التناص"، ومدى اقتراب ما قدمه النقاد العرب القدماء في دراستهم لهذه المباحث المختلفة مما تقدمه نظرية "التناص" في النقد الغربي الحديث.

ويجدر بي أن أشير في مفتتح هذا الفصل إلى أن اهتمام النقاد العرب القدماء بهذه المباحث الثلاثة جاء متفاوتًا؛ فقد أسهبوا في الحديث عن قضية السرقات، وبيان أنواعها، وأقسامها، وطرق التحايل عليها، وغير ذلك مما يتعلق بها، والكتب المؤلفة في هذه القضية هي خير دليل على شدة اهتمامهم بها.

أما فن النقائض، الذي هو إلى ساحة الأدب أقرب، فقد كان بالإمكان أن يدخل ساحة النقد من أوسع أبوابها لو وجد من النقاد العرب القدماء بعض اهتمام، إلا أنهم، وهذا مما يثير العجب، لم يهتموا به كثيرًا، فخلت كتب النقد العربية القديمة من التنظير لهذا الفن، أو بيان أسسه وقواعده، أو توضيح القيمة الفنية والجمالية التي تتضمنها القصائد الداخلة في هذا الفن.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد كان حظ فن المعارضات أقل أيضًا من حظ سابقه، من اهتمام النقـــاد العـــرب القدماء به؛ إذ لم تحتوِ كتب النقد العربية القديمة على تعريف به، وبيان لقواعده. وقد وجبـــت الإشارة إلى هذا لتوضيح الفرق في المادة التي يتضمنها، في هذه الدراسة، كـــل مبحـــث مـــن المباحث الثلاثة كمًا وكيفًا، لأنها ستكون انعكاسًا لما قدمه تراثنا النقدي في كل مبحث منها.

كما تجدر الإشارة أيضًا إلى سبب إدراج فنيّ النقائض والمعارضات في هذا الفصل مـــن الرسالة التي تهدف إلى تتبع ملامح نظرية "التناص" في (النقد) العربي القديم، وليس في (الأدب)، أو في (الشعر)، العربي القديم. إن إدراج هذين الفنين في فصل من هذه الرسالة إنما يعـــود إلى رغبتي في البحث عن ملامح نظرية "التناص" في آراء النقاد العرب القدماء فيهما، وليس البحث عن ملامح نظرية "التناص" فيهما خاصة، ويمكن الاطّلاع على ما قدمه بعض البـــاحثين عـــن ملامح نظرية "التناص" في هذين الفنين في عدة مراجع سأحيل على بعض منـــها في مبحثـــي: النقائض، والمعارضات.

ويمكن الرجوع مبدئيًا إلى ما قدّمه محمد عزام في كتابه (النص الغائب)، إذ تحدّث عـــن علاقة كل من النقائض، والمعارضات، بالـــ"تناص"، وقد أثبت أن لهمـــا جـــذورًا في تراثنـــا الشعري سواء في القصائد عامة، أو في فني النقائض والمعارضات، على مســـتوى المفـــهوم لا المصطلح.[١]

أما جهدي في هذه الرسالة عامة، وفي هذا الفصل خاصة، فهو بيان مدى معرفة النقـــاد العرب القدماء لبعض ملامح "التناص"، من خلال دراسة هذين الفنين اللذين عرفهما الشـــعراء فأثبتوا من خلال ممارستهم لهما إدراكهم اللا واعي لما يؤدي إليه استدعاء نص في آخر، بحسب ما تكشف عنه هذه القراءة لمصنفاتهم.

---

[١] محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- قضية السرقات:

- مقدمة:

أدرك النقاد العرب القدماء، منذ بواكير التأليف النقدي، أن كل متأخر لا مناص له من الاتكاء على معاني المتقدمين لبناء نصه. وكانوا يرون أن هذا هو مفتاح الإبداع، لذلك حثّوا المبدعين على الحفظ، وأكّدوا أهميته.

ثم شبت المعارك النقدية، في القرن الرابع الهجري، حول الطائيين والمتنبي، فأخذ الفهم الأول يتلاشى تدريجيًا، بسبب الخصومات الشخصية الحادة بين النقاد فيما بينهم، وبين النقاد وبعض الشعراء، مما غيّر الفهم النقدي السابق لـ(حتمية) اعتماد المبدع اللاحق على آثار المبدعين السابقين، وتكراره لمعانيهم، فقد كانوا يرون هذا الاعتماد أمرًا لا مفرّ منه للشاعر، يضطرّ إليه، ويدفعه إليه النقاد أحيانًا.

وهكذا، تلاشى هذا التصور، وحلّ محله تصور آخر، ليتحول فضاء النقد معه إلى ساحة لتبادل الاتهامات بين النقاد والشعراء، وأصبح الشاعر متهمًا بالسرقة، بتأثير الخصومات الشخصية، فتحوّل النقد من الحكم على النصوص، فنيًا، إلى الحكم على المبدعين، أخلاقيًا، ليفقد بذلك شيئًا من مصداقيته، بسبب غياب الموضوعية، وتغليب البعد الذاتي في إطلاق الأحكام، وكذلك بسبب عدم دقة الناقد في تصنيف كثير من الأدوات التي يلجأ إليها المبدع لتجويد نصه، فيجعل من الأداة التي يستخدمها المبدع لرفع القيمة الفنية لنصه، وإكسابه بعدًا جماليًا، موضع ذمّ له، وقتل لإبداعه بسيف السرقات الشعرية المسلط عليه، حتى نوديَ بأن تقطع اليد اليمنى للسارق سرقة أدبية كما تقطع اليد اليمنى لمن يسرق سرقة مادية، وأن "يؤخذ منه باليمين، وإن حلف على يمين أنه لم يسرق فإنه يمين".[١]

وقد انساق النقاد وراء فكرة السرقات، وتتبّع أصول معاني الشعراء، بسبب كثرة ما واجهوه من التقاء معاني المحدثين مع معاني القدماء، أو توارد خواطرهم على المعنى ذاته، أو استلهام المحدثين معنى ما من معنى شاعر متقدم، أو أخذهم للمعنى وإخفائهم له بنقل الغرض أو

---

[١] السيوطي، شرح مقامات السيوطي، تحقيق: سمير الدروبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ج٢، ص٨٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوزن أو غير ذلك.[١] لقد أدى كل هذا إلى لفت نظر النقاد إلى ضرورة البحث في هذه القضية، ومحاولة فهم ملابساتها. ويبدو أن هذا كان الهدف الأولي والفعلي، ثم تحوّل بعد ذلك، أو تشعّب ليشمل أهدافًا أخرى ظهرت واضحة عند النقاد الذين وضعوا مؤلفاتهم النقدية للتشهير بالشعراء، والوقوف على مساوئهم وعيوبهم انطلاقًا من مبدأ السرقة.

ويبدو أن النقد العربي القديم لم يخلط فقط بين الحكم الفني والحكم الأخلاقي في قضية السرقات، إنما خلط بين قضية السرقات نفسها وقضية أخرى تبدو شديدة الصلة بها، وهي قضية الانتحال. وقد يكون من المناسب أن أعرض لشيء من السمات الفارقة الأساسية بينهما قبل الدخول في عرض قضية السرقات الشعرية عند النقاد العرب القدماء.

تعدّ (السرقات الشعرية) إحدى أهم قضايا النقد العربي القديم، فهي تدخل في حيّز النقد الأدبي الفني. في حين إن (الانتحال) يدخل في حيّز النقد التوثيقي، أو التاريخي.[٢]

وقضية (السرقات) ترتبط ارتباطًا شديدًا بالعملية الإبداعية، ويظهر هذا من تتبع آراء النقاد العرب القدماء فيها، وحديثهم عن السرقات الحسنة، والمحمودة، وما شابه ذلك، مما سيسوّغ الربط بينها وبين نظرية "التناص". أما (الانتحال) فلا علاقة له بالعملية الإبداعية، إنما هو سرقة محضة، مذمومة دائمًا، ولا يوجد من النقاد العرب القدماء من حثّ عليه، أو مدح من يقوم به، وهذا ما يجعله أقرب إلى (دراسة الأصول أو المصادر).[٣]

وأخيرًا، وهو فرق مرتبط بالذي سبقه، أن (السرقات الشعرية) قد استأثرت باهتمام معظم النقاد العرب القدماء، بوصفها أداة فنية، يلجأ إليها المبدع لتحسين نصه، قد يوفّق فيها

---

[١] طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١٦٠. وانظر أيضًا: داود سلوم، النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف، مكتبة الأندلس، بغداد، ط٢، ١٩٧٠، ص٩٤.

[٢] النقد التاريخي هو النقد الذي لا يكون إلا خارجيًا، لأنه يهتم بأصل النص أكثر من اهتمامه بطبيعته ومعناه.والانطلاقة في هذا النوع من النقد هي البحث في صحة الشعر، وتمييز صحيحه من منحوله. مما دفع النقاد إلى متابعة الشعراء في ألفاظهم ومعانيهم وأساليبهم، جادين في معرفة ما قد نسب إلى شاعر متقدم من شعر نظم في وقت متأخر، أو ما أدخله الشاعر من نتاج غيره في أشعاره. انظر: حسين الزعبي، المرزباني: منزلته في حركة النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص٩٩.

[٣] يرى أحد الباحثين العرب المحدثين أن الانتحال، والنسخ، والإقراض، سرقات لا يمكن عدها من باب "التناص". انظر: داود الشويلي، انتحال أم تناص، أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، ع١٤٠، آذار ٢٠٠٠، ص٥١. ولكنني أرى أن هذه المصطلحات تشترك مع نظرية "التناص" في فكرة حضور نص في آخر، وإن كان حضورًا غير جمالي فيها، في حين أنه حضور جمالي في "التناص".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد يخفق. ولا نكاد نجد كتابًا نقديًا يخلو من ذكر هذه القضية. أما (الانتحال) فإنه على كثرة وروده في كتب النقد العربي القديم فإننا لا نكاد نجد له وجودًا يذكر بوصفه أداة فنية، إنما هو دائمًا في موضع ذمّ النقاد وانتقاصهم.

وهاتان القضيتان مرتبطتان، ويبدو أن الحديث عن قضية السرقات قد ترتّب على الحديث عن قضية الانتحال؛ فاهتمام النقاد الأوائل بالكلام على الشعر الصحيح والشعر المنحول، وبيان أصالة الكاتب أو عدمها، قد أدى إلى أن يتحول النظر بعد ذلك إلى الكلام على من سرق واعتمد على نتاج غيره، ومن لم يسرق واعتمد على قريحته وبديهته.[١]

وفي حين كان الحديث شائعًا في العصرين الجاهلي والأموي عن قضية الانتحال، أصبح الحديث، في العصر العباسي، منصرفًا إلى قضية السرقات، ولعل السبب في ذلك يعود إلى "طغيان حركة التأليف، وصناعة الدواوين الشعرية ومجاميعها، فغدت الأشعار معروفة النسبة إلى أصحابها الحقيقيين، وأغلق أمام الشعراء، إلا قليلا، باب الانتحال، فتحولوا، أو تحول فريق منهم، تحولا فنيًا إلى طريق أصعب مرتقى، هو باب السرقات الشعرية، وهذا ما قد يفسّره كثرة المؤلفات في سرقات الشعراء في هذا العصر. أما العصر الأموي فقد كانت ظاهرة الانتحال فيه مستشرية، لأن الشعر لم يكن قد دُوِّن"[٢]، وهذا ما قد يشهد له كثرة الروايات عن النحل والانتحال في ذلك العصر.

وقد خلط النقاد بين المصطلحات التي يحددون بها السرقة، والمصطلحات التي يحددون بها الانتحال، فاستعمل معظمهم مصطلحات الإغارة، والغصب، والغلبة، وما شابهها في باب السرقات، في حين أنها قد استُخدمت أيضًا عند بعض النقاد المتقدمين في سياق حديثهم عن الانتحال.[٣] وهي، عند التدقيق، أقرب إلى فكرة الانتحال، الذي يُقصد به السرقة المحضة، منها إلى السرقة الفنية التي يدور الحديث عنها غالبًا في كتب النقد والبلاغة العربية القديمة، والجامع المشترك بين السرقة المحضة والسرقة الفنية هو فكرة حضور نص في آخر، واستدعاء النص اللاحق لنص سابق، مع اختلاف طبيعة الاستدعاء والحضور في كل منهما.

---

[١] حسين الزعبي، المرزباني، مرجع سابق، ص٩٩.

[٢] ياسين يوسف عايش، المرزباني وكتابه الموشح، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، إشراف: محمود السمرة، ١٩٨٦، ص١٥٩. وانظر أيضًا: داود سلوم، مقالات في تأريخ النقد العربي، بغداد، ١٩٨٠، ص٤٤٧.

[٣] مثل ابن سلام في القرن الثالث الهجري، والمرزباني في القرن الرابع الهجري، وغيرهما.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- التعريف الاصطلاحي للسرقات:

نظرا إلى أن التعريف اللغوي للسرقة لا يخفى على أحد، كما أنه لا فائدة من ذكـــره، حتى إن كان بعض النقاد العرب القدماء قد خلطوا بينه وبين التعريف الاصطلاحي، وأصبحـوا يصدرون أحكامهم على الشعراء بناء على التعريف اللغوي الذي يرتكز على البعد القيمـــي، ونسوا أن دورهم هو إصدار الأحكام على الشعراء بناء على التعريف الاصطلاحـــي، الـذي يرتكز على البعد الفني، رأيت أن أتجاوز التعريف اللغوي للسرقة، وأبدأ مباشـــرة بـالتعريف الاصطلاحي لها.

اختلف التعريف الاصطلاحي لقضية السرقات عند نقادنا العرب القدماء، على مستوى الصياغة والمضمون، لذلك نجد لها، في المصادر المتقدمة والمتأخرة على حد سواء، معاني كثـيرة بعضها يتصل بالسرقة من حيث هي، وبعضها الآخر لا يمت إلى المدلول الحقيقي لتلك الكلمة على أنها، مع ذلك، لفظة عامة عند النقاد، تشمل أنواع التقليد والتضمين والاقتباس والتحويـر وغير ذلك.[1] فالنقاد العرب القدماء لم يعبروا بدقة عن مفهوم السرقات، وكانت هذه اللفظـة تطلق بعشوائية على أي تشابه قد يلحظونه بين أي نصين، دون كثير من التأمل في طبيعة هـذا التشابه. كما أنهم يقسمون السرقات إلى سرقة مذمومة، وسرقة محمودة، وهذا التناقض الـذي ينطوي عليه مصطلح (سرقة محمودة) جدير بالتوقف عنده، وبيان اضطراب النقـاد العـرب القدماء في تحديد موقفهم من هذه القضية.

ونتيجة لاختلاف التعريف الاصطلاحي لهذه اللفظة، على مستوى الصياغـة وعلـى مستوى الدلالة أيضا، ارتأيت أن أنقل تعريفها من أحد المصادر المتأخرة نسبيا، وهو (الطـراز) للعلوي اليمني (٧٤٥هـ)، الذي يقدم فيه تعريفًا معياريًا واضحًا لقضية السرقات، يقول فيـه: إن "السرقة في الأشعار هي أن يسبق بعض الشعراء إلى تقرير معنى من المعاني واستنباطه، ثم يأتي بعده شاعر آخر يأخذ ذلك المعنى ويكسوه عبارة أخرى، ثم يختلف حال الأخذ، فتارة يكـون

---

[1] محمد مصطفى هدارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، فصـول، مـج٦، ع١، أكتوبر-ديسمبر١٩٨٥، ص١٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جيدًا مليحًا، وتارة يكون رديئًا قبيحًا، على قدر جودة الذكاء والفطنة والفصاحة بين الشاعرين".[١]

وأود الإشارة في بداية حديثي عن هذه القضية إلى أنني لن أتطرق إلى الحديث عن أنواع السرقات بالتفصيل الذي وردت عليه في كتب النقد والبلاغة العربية القديمة، خصوصا المتأخرة، وكررتها بعض الكتب الحديثة، كي لا يكون هذا المبحث أو جزء كبير منه تكرارا لما سبق.[٢] كما أن الحديث عن أنواع السرقات أو أقسامها غير مهم في سياق الوصول إلى نتيجة همها بيان العلاقة التي تربط بين هذه القضية ونظرية "التناص".

كما تجدر الإشارة إلى أن قضية السرقات الأدبية ليست حكرا على الأدب أو النقد العربي القديم، إذ عرفها النقد الغربي منذ أقدم عصوره؛ فهي قضية "قديمة في تاريخ الفكر الإنساني، وجدت عند اليونان والرومان، وقد أشار (آرسطو) إلى نوع منها حين ذكر أن هناك صورا تعبيرية قديمة يستخدمها الشعراء نقلا عن نظرائهم الأقدمين. و(هوراس) يعترف بأنه قلد (أركيلوكس) و(ألكيوس) وغيرهما، ويقرر في موضع آخر أن بعض قصائده ليست إلا نسخا يونانية".[٣] إلا أن الحديث التأريخي عن قضية السرقات عامة، في النقد الغربي القديم وغيره، غير

---

[١] العلوي اليمني، الطراز، مصدر سابق، ج٣، ص١٨٨. وانظر تعريف السرقات عند غيره أيضا، مثل: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: محمد التونجي، بيروت، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٩، ص٤٤١. وانظر تعريفها عند: الآمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ج١، ص٣١٣. وابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨١. وابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج٢، ص٣١٢-٣١٤. وغيرهم.

[٢] أفاض النقاد والبلاغيون العرب القدماء في الحديث عن أقسام السرقات وأنواعها، ومن أبرز الأمثلة على ذلك: الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق. وابن وكيع، المنصف، مصدر سابق. والمظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق: نهى عارف الحسن، بيروت، دار صادر، ١٩٩٥. وابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق. والخطيب القزويني، الإيضاح، مصدر سابق. والعلوي اليمني، الطراز، مصدر سابق. ومحمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، وغيرهم. وفي المراجع الحديثة، يمكن الرجوع إلى عدد من الكتب الخاصة بالسرقات، انظر على سبيل المثال: بدوي طبانة، السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، د.ت، د. ط. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي القديم: دراسة تحليلية مقارنة، بيروت، المكتب الإسلامي، ط٣، ١٩٨١. وعبد اللطيف محمد السيد الحديدي، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، المنصورة، جامعة الأزهر، ط١، ١٩٩٥.

[٣] محمد مصطفى هدارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مرجع سابق، ص١٢٤. وانظر أيضا: علي عبد الرزاق السامرائي، السرقات الأدبية في شعر المتنبي، مطبعة المعارف، بغداد، د.ط، د.ت، ص١٤-١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مهم في هذا السياق، والمهم هو الحديث عن قضية السرقات في النقد العربي القديم تحديدا، من حيث ظهورها، وتطورها، والتعرف إلى أسباب ذلك، وإلى طبيعة التأليف النقدي حولها، وإلى آراء النقاد العرب القدماء فيها على اختلاف توجهاتهم ومنطلقاتهم، بما يخدم الغاية من هذا المبحث، وهي التوصل إلى المساحات المشتركة بينها وبين نظرية "التناص"، من خلال مقارنة النتائج التي سأتوصل إليها في هذا المبحث بأهم الآراء والمبادئ التي طرحتها نظرية "التناص" كما عرضت في الفصل الأول من هذه الدراسة.

وللوصول إلى هذا المحور لا بد من التعرف إلى ما قاله النقاد العرب القدماء عن قضية السرقات، من خلال تقديم عرض وصفي تأريخي لها، يقوم على تتبع النصوص الواردة في الكتب النقدية التي كانت تتسم بقدر من الموضوعية، أو استخراج الآراء ذات الأهمية من الكتب التي يبدو أن أصحابها قد وضعوها لغاية في أنفسهم، ثم مناقشة تلك الآراء، وتحليلها، لأن التسليم بكل ما قيل فيها، والقبول به كما هو، يعني أننا نتوقف بعقولنا على عتبات القرنين الرابع والخامس الهجريين، على اعتبار أن هذه القضية قد بلغت أوجها عند نقاد هذين القرنين خصوصا، أما من أتى بعدهم فأغلبهم، لم يضف جديدا يذكر.

وفي مناقشتي لآرائهم سأسعى للإجابة عن تساؤل عرض لي وأنا أقرأ في قضية السرقات في كتب النقد العربية القديمة، وما كتب عنها في المراجع الحديثة، جعلني في حيرة من أمري، وهو: هل وقع النقد العربي القديم في التناقض عندما تحدث بإسهاب عن قضيتين تبدوان متناقضتين إلى حد ما، وهما قضيتا عمود الشعر العربي وقضية السرقات الشعرية، إذ أرسى بالأولى تقاليد الشعر العربي، وحث على ضرورة التزام الشاعر المحدث بالتقاليد الموروثة عن الشعراء السابقين، واهتم بالثانية من احتذى المثال، أو قارب في تشبيه له تشبيه شاعر متقدم، أو وقع حافره حيث وقع حافر من تقدمه من فحول الشعر العربي أو من مغموريه بأنه سارق؟

– سبب إدراج قضية السرقات في الحديث عن نظرية "التناص":

ومن المهم بيان السبب أو الأسباب التي أدرجت من أجلها هذه القضية في الحديث عن ملامح نظرية "التناص" في النقد العربي القديم، مع ما يبدو عليها من دلالات سلبية، وما تحمله نظرية "التناص" من دلالات إيجابية.

ومن أهم الأسباب التي تبني جسرا من التشابه بين قضية السرقات ونظرية "التناص" ما يلي:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١-تذبذب استخدام لفظة (السرقة) عند النقاد العرب القدماء بين دلالات إيجابية وأخرى سلبية:

تبدو قضية السرقات في ظاهرها متسمة بسمات السلبية والاستاتية، يوحي بذلك لفظها، وما يحمله من معنى لغوي، انعكس على المعنى الاصطلاحي لها، ولكنها، عند التحقيق، تنطوي على قدر كبير من الإيجابية، إذا أخذنا في الحسبان أن النقاد العرب القدماء كانوا يطلقون لفظة (السرقة) دون كثير تدقيق أو عناية بضبط المصطلح، مما جعله عائمًا متذبذبًا بين أكثر من معنى ومدلول.

ومن أمثلة الدلالات التي استُخدم لفظ (السرقة) بها: الانتحال، وهو ادعاء الشعر وأخذه برمته، ومطلق الأخذ، سواء حسن أو قبح، ظهر أو خفي، والاتباع، حسنه وسيئه.[١]

ولأن دلالة السرقة عند النقاد العرب القدماء لم تكن مذمومة دائمًا، إذ تحدث ابن وكيع عن أنواع محمودة من السرقة، وخصص العسكري بابًا من كتابه لحسن الأخذ، وتحدث ابن حجة الحموي عن حسن الاتباع، كانت هذه القضية من أوائل القضايا التي عرفها النقد العربي القديم التي تقوم على حضور نص أو نصوص في نص آخر، بشكل ما، مما يوحي باشتراكها مع نظرية "التناص" في بعض الملامح، وهذا يغري بدراستها دراسة تفصيلية في محاولة للكشف عن أوجه الشبه بينهما.

وقد تحرّج عدد من النقاد العرب المحدثين من استخدام لفظة السرقة، التي رأوا أنها لا تعبر بدقة عن كثير من الممارسات التي كان يقوم بها الشاعر العربي القديم، فقد صرح أحدهم أنه استخدم لفظة (السرقة)، على عنفها على حد تعبيره، (مجاراة) للسابقين، لأنها بقيت عنوانًا لهذا الموضوع الأدبي مع كل المحاولات لاستبدال أسماء أخرى بها ترادفها، أو تقابلها.[٢] واقترح غيره مصطلح (التحوير) بديلا لمصطلح (السرقات)، وعبّر عن السرقات الحسنة بمصطلح (التحوير الفني).[٣]

---

[١] انظر تفصيل ذلك في: كمال عبد الباقي لاشين، الابتداع والاتباع: دراسة في النقد العربي القديم، مطبعة الحسين الإسلامية، مصر، ط١، ١٩٩٣، ص ص١٥٤-١٥٦.

[٢] انظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٥٥، ص٢٦٣.

[٣] انظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط٤، د.ت، ص٢٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢-جعلها النقاد العرب القدماء أحد مباحث علم البديع:

وقد يكون الحديث عن قضية السرقات، ذات الملمح السلبي الاستاتي للوهلة الأولى، في سياق الحديث عن نظرية "التناص"، ذات البعد الإيجابي الدينامي، فيه شيء من التعسف، أو الغرابة، ولكن معظم كتب النقد والبلاغة العربية القديمة ناقشت قضية السرقات، ونظّرت لها، ووضحت أنواعها، وأقسامها، ووسائلها، وطرق تحسينها، كي لا تكون عيبًا يذمّ عليه المبدع، في نهاية الحديث عن علم البديع بوصفها أحد مباحثه.

وقد التفت العلوي اليمني في (الطراز) إلى هذه المسألة، حين ناقش سبب إدراج البحث في قضية السرقات في علم البديع في معظم كتب البلاغة العربية التي أُلّفت قبله، وجاراها في كتابه. وقد تساءل: هل تعدّ السرقات من علم البديع؟ وذكر أن إجابة هذا السؤال فيها وجهان: "أحدهما أنها تكون معدودة فيه، لأن كل واحد من السابق واللاحق إنما يتصرف في تأليف الكلام ونظمه، وترديده بين الفصيح والأفصح، والأقبح والأحسن، وهذه هي فائدة علم البديع وخلاصة جوهره. وثانيهما أنها غير معدودة في علم البديع، لأن معنى السرقة هو الأخذ، ومجرد الأخذ لا يكون متعلقًا بأحوال الكلام ولا بشيء من صفاته، فلأجل هذا لم تكن معدودة في علم البديع".[١]

ويرجح العلوي اليمني الرأي الأول، وبرهانه على ترجيحه هو أن علم البديع يُعْنَى "بتأليف الألفاظ وصوغها وتنزيلها على هيئة تعجب الناظر، وتشوق القلب والخاطر، وهذا موجود في السرقات الشعرية، فإن الشاعرين المفلقين يأخذ كل واحد منهما معنى صاحبه، ويصوغه على خلاف تلك الصياغة، ويقلبه على قالب آخر، فإما زاد عليه، وإما نقص عنه، وكل ذلك إنما هو خوض في تأليف الكلام ونظمه، فإذن الأخلق عدّها منه لما ذكرناه".[٢]

وبناء على كلام العلوي اليمني فإن السرقات تدخل في مباحث علم البديع، أي أنها من الأمور التي يستعين بها المبدع لتجويد نصه، ويكون لها على النص أثر جمالي يسعى إليه المبدع بوعي منه أحيانًا، وبلا وعي أحيانًا أُخَر، وهو بهذا مثل "التناص" الذي يترك على النص أثرًا جماليًا يسعى إليه المبدع واعيًا أو غير واع، لذلك كان من الطبيعي أن تدخل هذه القضية في صلب هذه الدراسة.

---

[١] العلوي اليمني، الطراز، مصدر سابق، ج٣، ص١٨٩-١٩٠.

[٢] المصدر السابق، ج٣، ص١٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما أن النقاد العرب القدماء رأوا في السرقات ضربًا من الفنية الأدبية، أي أنها مجال الحذق والمهارة، ولا يستطيعها كل أديب، وإنما الذي يقتدر عليها هو الحاذق المبرز الذي يستطيع أن يقطع صلة ما سرق بأصله وبصاحبه، بحيث يبدو أمام القارئ شيئًا جديدًا، بعيد الصلة عن أصله القديم، ولذلك تلطّف بعض النقاد، فأطلقوا على تلك السرقة البارعة اسم (حسن الأخذ). على حين حافظ كثير من النقاد والبلاغيين على اسم (السرقة)، وعدّوها مع هذه التسمية فنًا من فنون البلاغة، ختموا به فنون البلاغة، أو علومها الثلاثة: المعاني، والبيان، والبديع.[١]

٣-نظرة النقاد العرب القدماء الموضوعية إلى السرقات:

تفهم عدد من النقاد العرب القدماء تفهمًا واضحًا وقوعَ أي مبدع، مهما كان مفلقًا، في السرقة، مضطرًا، كما عبّر ابن طباطبا عن ذلك بلفظة (المحنة)، أو غير مضطر، كما كان يفعل الفرزدق مع غيره من الشعراء ممن هم دونه، مفتخرًا بذلك، وكما أعلن الأخطل بفخر أنهم (أي معشر الشعراء كما يقول) أسرق من الصاغة.[٢]

وقد تعاطف ابن طباطبا مع الشعراء اللاحقين ورأى أنهم في محنة، "لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة".[٣]

ويرى قدامة أن الأغراض الشعرية محدودة، وتدور في معظمها حول محور المدح الذي يُتناوَل من زوايا مختلفة. لذلك لا يجوز إطلاق حكم السرقة بعشوائية على أي نصين، إن لُمِح بينهما شبه في الغرض أو في المعنى العام.[٤]

وكذلك فعل الآمدي الذي رأى أن السرقات "باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل".[٥]

---

[١] بدوي طبانة، السرقات الأدبية، مرجع سابق، ص١٤١.

[٢] انظر: المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص١٩٢. وانظر أيضا: المصدر نفسه، ص١٤٦-١٥٤.

[٣] ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١٦.

[٤] انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د. ت، ص٩٥-١٣٤.

[٥] الآمدي، الموازنة بين الطائيين، مصدر سابق، ص١٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما القاضي الجرجاني فقد رأى أن "السرق داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه".[١] وتعكس هذه الفكرة وعيه لتناول الشاعر اللاحق لمعنى ابتدعه شاعر سابق، بقصد أو دون قصد.

ورأى أن من الإنصاف لأهل عصره، والعصر الذي بعده، أن يُعذَروا إن تكررت في شعرهم معاني من سبقهم، لأن من تقدم "قد استغرق المعاني، وسبق إليها، وأتى على معظمها".[٢]

وقد ناقش القاضي الجرجاني مهلهل بن يموت في بيتين لأبي نواس نسبهما إلى السرق، ولكن القاضي الجرجاني لم ير فيهما سرقًا، بل رأى أنهما لا يتشابهان في أكثر من الغرض، إذ عزّى كل واحد من الشاعرين خليفة في أبيه ومدح الخليفة، فقال الجرجاني: "إن كان هذا سرقة فالكلام كله سرقة".[٣] وقوله هذا يوضح فهمه لمعنى السرقات، ويشير إلى أهمية ضبط المصطلح.

وسار ابن رشيق على خطى من سبقه من النقاد في النظر إلى السرقة على أنها ليست من كبير عيوب الشعراء، ورأى أنها "باب متسع جدًا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه".[٤] وهذا يعكس فهمه أيضًا لهذه القضية، وسيتضح هذا أكثر عند عرض آرائه بشيء من التفصيل خلال هذا المبحث.

كما يرى غير ناقد أن كلا من اللفظ والمعنى محدودان، أو أنهما ليسا كل قوام النص الشعري، مثل عبد القاهر الجرجاني الذي يولي النظم أهمية خاصة، لذلك، لا بد للشاعر من أن يكرر، دون قصد منه للتكرار، ما قيل قبله، ولكن عليه أن يترك طابعه على نصوصه، حتى لا يُتهم بالسرقة. وعلى النقاد أن يكونوا أكثر دقة في تناولهم النقدي للنصوص الأدبية، وفي إصدارهم لأحكامهم عليها، توخيًا للموضوعية في النقد.

٤-توجيه النقاد العرب القدماء المبدع إلى التحايل في إخفاء السرق:

وجه النقاد العرب القدماء المبدعين إلى الكيفية التي يتجاوزون بها تهمة السرقة، فقدموا لهم طرق التحايل عليها، أو التفنن فيها، ورأوا أن ذلك من عمل الحذاق والخبراء بالشعر، فلم

---

[١] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت، ص٢١٤.

[٢] المصدر السابق، ص٢١٤.

[٣] المصدر السابق، ص٢١٠.

[٤] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعيبوا الوسائل التي لجأ إليها المبدعون السابقون، بل استخلصوها منهم، ودلوا الشعراء المحدثين آنذاك عليها، حتى يتمكنوا من تناول المعاني السابقة دون أن يُتهموا بالسرقة؛ فالسرقة عندهم تعدّ فنًّا، ويعدّ صاحبها فنانًا، إذا كان حاذقًا، وكان في استطاعته أن يخفي دبيبه إلى المعنى، فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمرّ به. ولا يستطيع معرفة الأخذ إلا العالم المبرز، الذي وُهِبَ القدرة على تمييز المعاني وفهم دقائقها، بحيث لا تخفى عليه صناعة الآخذ، مهما حاول ستر أخذه بما يكسوه من حلة جديدة، أو ما يصنع به من تقديم وتأخير، أو بعد عن الغرض الأصلي.[١]

وهذا ما قاله ابن طباطبا، الذي يرى أن المبدع اللاحق في حاجة إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول معاني المبدع السابق تناولا يخفى حتى على نقاد الشعر وأهل البصر به، وهذا يجعله ينفرد بشهرة تلك المعاني كأنه غير مسبوق إليها.[٢]

وقد اختلف النقاد المحدثون في تلقي رأي ابن طباطبا هذا في توجيه المبدع للتحايل في السرقة. فرأى محمد غنيمي هلال أن آراء ابن طباطبا هذه تشكل خطرًا على أصالة الشاعر، لأنه يلقنه كيفية الإغارة على معاني الأقدمين.[٣] في حين رأى محمود السمرة أن هذه الآراء فيها شيء من الجدة قياسًا بما ورد في الكتب التي تناولت قضية السرقات والمعاني المشتركة في القرن الرابع الهجري.[٤] وإلى هذا الرأي يذهب أحد الباحثين، إذ يقول: إن نظرية ابن طباطبا في تناول المعاني لا تشكل خطرًا على أصالة الشاعر، فهو وإن لم يتشدد في موضوع السرقات، قد دعا إلى الإبداع والابتكار، أي أنه يريد من الشاعر اللاحق، إذا أخذ معنى لشاعر متقدم، أن يُظهر شخصيته في هذا الأخذ.[٥]

وأراني أميل إلى هذا الرأي أيضًا، اعتمادًا على ما ذكره ابن طباطبا نفسه عن حق الشاعر في الإفادة من آثار السابقين، والنسج على منوالهم، لأن هذا هو سبيل الإبداع، لا سيما للشعراء المبتدئين، ممن يمتلكون موهبة حقيقية، وهذا ما حثّ عليه معظم النقاد ورواة الشعر قبل

---

[١] بدوي طبانة، السرقات الأدبية، مرجع سابق، ص١٤٨-١٤٩.

[٢] ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص٨٠-٨١.

[٣] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧، ص٣٥٢.

[٤] محمود السمرة، القاضي الجرجاني: الأديب الناقد، المكتب التجاري، بيروت، د.ط، ١٩٧٩، ص١٨٨.

[٥] شريف راغب السليمان، ابن طباطبا الأديب الناقد، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، إشراف: محمود السمرة، ١٩٨٠، ص١٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ابن طباطبا وبعده، في حديثهم عن ضرورة الحفظ، والرواية، مما يجعل اللسان ينطلق بالقول نسجًا على المحفوظ ومخزون الذاكرة أولا، ثم الانطلاق منه إلى آفاق إبداعية أرحب بعد ذلك.

أما أبو هلال العسكري فيرى أن أي كاتب، شاعرًا كان أو ناثرًا، لا غنى له عن تناول معاني السابقين، وصبّها في قوالبهم، ولكنه يحثّ اللاحق على بعض أمور يكون بها أحق بما يتناوله من معاني السابق وألفاظه، مثل كسوة المعاني ألفاظًا من عنده، وإبرازها في معارض من تأليفه، وإيرادها في غير حليتها الأولى، والزيادة في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها.[١]

ويمكن تلخيص الوسائل التي عرفها النقاد العرب القدماء لتجاوز تهمة السرقة، وأوصوا المبدعين المحدثين، آنذاك، باللجوء إليها وتوخيها في نظمهم، فيما يلي[٢]:

-نقل الغرض: ويكون ذلك بأن ينقل المعنى من الغرض الذي تناوله منه المبدع اللاحق إلى غرض آخر مختلف، فإن وجده في غزل، مثلا، استعمله في مديح.

-عكس المعنى: ويكون ذلك بأن يعمد الشاعر اللاحق إلى معنى شاعر سابق ويعكسه.

-نقل الجنس الأدبي: فإن أخذ المعنى من نثر فليجعله في شعر، أو العكس.

-تغيير الوزن والقافية: فإنّ تناوُلَ المعنى ذاته على وزن وقافية مختلفتين يباعد ما بين البيتين فيغيب على الكثيرين أن أحدهما من الآخر. ولكن ابن طباطبا لا يتفق مع هذا الرأي، ويرى أنه لا يخفي السرقة.[٣]

٥-أحد أصحاب نظرية "التناص" رأى في السرقات الأدبية شكلا من أشكال النظرية:

وبالعودة إلى ما كتبه (جيرار جينيت)، نجده يربط ربطًا مباشرًا بين نظرية "التناص" والسرقات الأدبية، ويرى في هذه الأخيرة أحد الأوجه التي تظهر عليها نظرية "التناص". ورأيه هذا يفتح المجال أمامنا لبحث العلاقة بين "التناص" وقضية السرقات في النقد العربي القديم، والبحث عن وجودها، أو عدمه، لنصل إلى نتائج موضوعية من خلال النصوص.

---

[١] العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص٢١٧.

[٢] انظر في هذا: ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص٨٠-٨١. والقاضي الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، ص٢٠٤-٢٠٥. والعسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص٢١٩. وأبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق: محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص٧٣-٧٤.

[٣] انظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص١٦. وسيأتي تفصيل الحديث عن هذه الفكرة عند ابن طباطبا في الصفحات القادمة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا بد أن أشير إلى أن أحد الباحثين العرب، الذين اعتنوا بنظرية "التناص"، وحاولوا تقديمها للقارئ العربي المختص، ذكر في أحد أبحاثه أن النقد الغربي قد عرف قضية السرقات منذ أقدم عصوره، ولكنه لم يربطها بنظرية "التناص"، ولم يجعلها محصورة فيه، أو شكلا من أشكاله. ورأى أن علينا أن نفصل بينهما أيضًا، وألا نخلط في الدرس النقدي بينهما، فهما موضوعان مختلفان، فكان موقفه رافضًا بشدة للربط بين هذه النظرية الحديثة، وقضية السرقات الشعرية التي هي من صميم قضايا النقد العربي القديم.[١] ولكنني لا أتفق مع هذا الرأي، وأرى الربط بينهما، والبحث في طبيعة علاقتهما، ثم الحكم بوجودها من عدمه، وأستند في رأيي هذا إلى ما عبر عنه (جينيت) من وجود علاقة ما بين هذه النظرية وقضية السرقات عامة، لذلك أرى أن من حقنا أن نربط بين نظرية "التناص"، وإن كانت نظرية غربية حديثة، وقضية السرقات التي هي من صلب قضايا النقد العربي القديم، للتعرف إلى المساحة المشتركة بين النقد العربي والنقد الغربي.

– النشأة:

– الأسباب:

نشأت قضية السرقات في النقد العربي القديم، كما مرّ، في ظلّ احتدام الخلافات حول بعض الشعراء، مثل أبي تمام والبحتري والمتنبي، وإن كانت قضية معروفة قبل ذلك منذ العصر الجاهلي، إلا أنها تطورت وأصبحت قضية مهمة شغلت معظم النقاد عندما بدأ الخلاف يدبّ بينهم حول هؤلاء الشعراء الثلاثة، ومدى تجديدهم في أشعارهم، إذ حاول مخالفو أصحاب الرأي القائل بابتداع هؤلاء للمعاني، واتكائهم على أنفسهم، وعدم اعتمادهم على سابقيهم، دحض هذا الرأي بإثبات سرقاتهم وتتبع أصول المعاني التي نظموا فيها قصائدهم، فكان هذا أحد العوامل التي نشّطت حركةَ البحث في السرقات والتأليف فيها.

كما كانت رغبة النقاد في استعراض محفوظهم من الشعر والنثر عاملا آخر لتطور البحث في قضية السرقات والتأليف فيها فيما يبدو، إذ وجد النقاد في هذا النوع من التأليف

---

[١] انظر: عمران الكبيسي، التناص معرفة أصولية وأسلوبية إجرائية، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، إربد، ١٤-١٦ حزيران، ١٩٩٤، ص٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مضماراً واسعًا لاستعراض ما يحفظونه في صدورهم من الأدب شعرًا ونثرًا، للمشهورين من الشعراء والكتاب أو للمغمورين، على حد سواء.[١]

- الأهمية:

تظهر أهمية هذه القضية بالاطلاع على عدد المصنفات النقدية التي أُلِّفَتْ عنها، سواء منها ما هو موجود، أو ما هو في عداد المفقود، إذ يظهر بوضوح أنها شغلت النقاد العرب القدماء أيّما شغل، واحتلت حيزًا كبيرًا من مصنفاتهم، فكتب بعضهم كتبًا أُلِّفَتْ كاملة عن هذه القضية، وخصص بعضهم جزءًا من مصنفه للحديث عنها، في حين أفرد بعضهم مصنفه للحديث التطبيقي عن سرقة شاعر من الشعراء، مثلما فعل مهلهل بن يموت (٣٣٤هـ) في كتابه عن (سرقات أبي نواس)، وما فعله الحاتمي (٣٨٨هـ) مع المتنبي في رسالتيه (الموضحة) و(الحاتمية)، بالإضافة إلى من فُقدت كتبهم و لم يبق منها سوى العناوين فقط، مثل: كتاب (سرقات الكميت من القرآن وغيره) لأبي محمد عبد الله بن يحيى المعروف بابن كناسة (٢٠٧هـ)[٢]، وكتاب (إغارة كثيّر على الشعراء) للزبير بن بكار بن عبد الله القرشي (٢٥٦هـ).[٣] وكذلك شَمَلَ ابن أبي طاهر (٢٨٠هـ)[٤] عددًا من الشعراء في كتابه (سرقات الشعراء).

- عرض وصفي تأريخي لقضية السرقات في النقد العربي القديم:

نجد لقضية السرقات جذورًا في أوائل المصنفات النقدية القديمة، مثل (الطبقات) لابن سلام (٢٣١هـ)، تكشف عن وعي الناقد العربي القديم بهذه القضية من جوانبها، وعدم انحصار أفقه النقدي في جانب واحد، لا يرى في المبدع الذي يفيد من نصوص سابقيه إلا سارقًا، فقد فطن ابن سلام إلى فكرتي الاقتباس والمعنى الخاص الذي تداوله الشعراء حتى صار عامًا مشتركًا. وهاتان الفكرتان تُخرجان كثيرًا من المعاني المتشابهة عن تهمة السرقة، كما تنبّهان، ضمنيًا، على تأثير الرواية الشفوية، التي كان الشعر القديم ينتقل بوساطتها، في نسبة البيت أو الأبيات لأكثر من شاعر في وقت واحد، الأمر الذي يوهم بالسرقة دون حدوثها.[٥]

---

[١] معتصم سالم الشمايلة، التناص في الشعر العربي القديم، مرجع سابق، ص١٨، وانظر أيضا: ص٣٠.

[٢] انظر: ابن النديم، الفهرست، تحقيق: الشيخ إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ١٩٩٧، ص٩٦.

[٣] انظر: المصدر السابق، ص١٤٠.

[٤] انظر: المصدر السابق، ص١٨٠.

[٥] محمد مصطفى هدّارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مرجع سابق، ص١٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وذكر ابن سلام روايات استخدم فيها لفظة السرقة، أو ألفاظا دالة عليها، وكان استخدامه لها بالمعنى الحقيقي للفظة، كما في قوله: "دخل النابغة على عثمان بن عفان، فقال: أستودعك الله يا أمير المؤمنين وأقرأ عليك السلام. قال: لمه؟ قال: أنكرت نفسي، فأردت أن أخرج إلى إبلي فأشرب من ألبانها وأشم من شيح البادية. وذكر بلده. فقال: يا أبا ليلى: أما علمت أن التعرب بعد الهجرة لا يصلح؟ قال: لا والله ما علمت، وما كنت لأخرج حتى أستأذنك، فأذن له، وضرب له أجلا. فخرج من عنده فدخل على الحسن بن علي فودعه، فقال له الحسن: أنشدنا من بعض شعرك. فأنشده:

الحمدُ لله لا شريكَ لَهُ، مَنْ لَمْ يَقُلْهَا فَنَفْسَهُ ظَلَمَا[1]

فقال له: يا أبا ليلى! ما كنا نروي هذه الأبيات إلا لأمية بن أبي الصلت؟ قال: يا ابن رسول الله، والله إني لأول الناس قالها، وإن السروق من سرق أميةَ شعره".[2]

وأيضا ما رواه عن قراد بن حنش من شعراء غطفان، إذ يذكر أنه "كان قليل الشعر جيده، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره، فتأخذه، فتدعيه، منهم زهير بن أبي سلمى".[3]

وقد استخدم في هذا النص أكثر من لفظة للدلالة على معنى السرقة، وهي: الإغارة، والأخذ، والادعاء، لكنه لم يتوقف عندها ليبين إن كان يرى فروقا بينها، أم أنها تعبر جميعها عن معنى واحد. وقد أصبحت هذه الألفاظ، فيما بعد، مصطلحات معروفة في النقد العربي في قضية السرقات.

وتحدث الجاحظ (٢٥٥هـ) في (الحيوان) عن السرقة على أنها أمر لا يخلو منه شاعر، وهذه هي الحال سواء أكان المعنى غريبا عجيبا، أم شريفا كريما، أم بديعا مخترعا، وحجة الشاعر اللاحق في ما يأخذه من معاني من سبقه أنه لم يسمع بذلك المعنى قط، وأنه خطر على باله كما

---

[1] ديوان أمية بن أبي الصلت، جمعه وحققه وشرحه: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص١٩٠.

[2] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج١، ص١٢٧. وانظر البيت في: ديوان النابغة الجعدي، مصدر سابق، ص١٤٧.

[3] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج٢، ص٧٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خطر على بال الأول من غير سماع.[١] ومن هنا ظهر الاشتراك في المعاني، لأنها سهلة التداول بين المبدعين، ومن طبيعة الإبداع أن يستعين الشعراء بخواطر بعضهم، ويتنازعوا المعاني بينهم، حتى لا يكون أحد منهم أحق بذلك من صاحبه، "إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب؛ فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم. ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنه صار دليلا على سوء طبعه في الشعر".[٢] قال عنترة:

فترى الذبابَ بها يغني وحده ... هزجًا كفعلِ الشاربِ المترنمِ

غردًا يحك ذراعه بذراعه ... فعل المكب على الزناد الأجذمِ[٣]

ثم يعلق الجاحظ على هذه الأبيات قائلا: و لم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة.[٤]

ومن نقاد القرن الثالث الهجري الذين التفتوا إلى قضية السرقات ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في (الشعر والشعراء)، وقد كانت له آراء نقدية واضحة فيها، ولكن مثل سابقيه، إذ لم يفرد الحديث عنها في باب مستقل، أو فصل من كتاب، بل كان حديثه عنها منثورا في صفحات كتابه.

ومما يلفت الانتباه في هذا الكتاب حذر ابن قتيبة من استخدام لفظة (السرقة)، واستبداله بها ألفاظا أخرى أكثر قبولا مثل: الأخذ، والاتباع، ولكنه استخدم لفظة السرقة على قلة، مثل قوله واصفا أحد الشعراء بأنه أشدهم إخفاء لسرقة في سرقته معنى بيت امرئ القيس:

---

[١] الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦، ج٣، ص٣١١. وانظر أيضا: عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق-دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص١٤١-١٤٢.

[٢] الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق، ج٣، ص٣١١.

[٣] وفي الديوان: وخلا الذباب بها فليس ببارح *** غردا كفعل الشارب المترنم

غردا يحك ذراعه بذراعه *** قدح المكب على الزناد الأجذم

انظر: شرح ديوان عنترة بن شداد، مصدر سابق، ص١٤٥.

[٤] الجاحظ، الحيوان،مصدر سابق، ج٣، ص٣١١. وانظر أيضا: بديع أحمد حسن العزام، المصطلح النقدي والبلاغي عند أبي علي الحاتمي، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، إشراف: أنور أبو سويلم، وزهير المنصور، ١٩٩٤، ص٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لهُ أَيْطَـــلا ظَبْـــيٍ وســـاقا نَعَامَـــةٍ وَإِرْخَاءُ ســـرحانٍ وتَقْريـــبُ تَتْفُلِ[١]

إذ تبعه الناس في هذا الوصف وأخذوه، و لم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيـــت واحـــد. وكان أشدهم إخفاء للسرقة المعذل في قوله:

له قُصْرَيَا رِئْـــمٍ وشـــدقا حمامـــة وسالفتا هَيْقٍ مـــن الربـــد أربـــدا[٢]

ومن أمثلة النصوص التي استخدم فيها ابن قتيبة لفظة (الاتباع)، وهي كثـــيرة، قولـــه: "وقد سبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعها، واستحسنها العرب، واتبعته عليها الشـــعراء، مـــن استيقافه صحبه في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ".[٣]

كما استخدم لفظة (الأخذ) كثيرًا، كما في قوله عن أبي نواس أنه قال:

في مجلس ضحـــك الســـرور بـــه عـــن ناجذيْـــه وحلـــت الخمـــرُ[٤]

فيعلق قائلا: "وهذا بيت لا يسأل عن معناه، وإنما أخذه من قول امرئ القيس حـــين قتلت بنو أسد أباه، فحلف لا يشرب خمرًا حتى يدرك بثأره، فلما أدرك ثأره قال:

حلت لي الخمـــرُ وكنـــتُ امـــرءًا عـــن شـــربها في شـــغل شـــاغلِ[٥]

وكان أبو نواس حلف لا يشرب خمرًا حتى يجمعه ومن يحب مجلس، فلما اجتمعا حلت له الخمر".[٦]

وقد تنبه ابن قتيبة على زيادة الشاعر اللاحق على معنى الشاعر السابق الذي أُخِذَ منـــه، وذكر ذلك، وكأنه يريد أن ينسب الإحسان للآخذ، وإن كان قد بنى إحسانه على آثار مـــن سبقه، فأَخْذُ الشاعر من الشاعر لم يكن معيبًا عنده، أو على الأقل لم يصرح بذلك، وهذا مـــا

---

[١] شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص١٥٥.

[٢] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار التراث العربي للطباعة، د.ط، ١٩٧٧، ج١، ص١٤٠.

[٣] المصدر السابق، ج١، ص١١٦.

[٤] ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج١، ص٢٢٦.

[٥] شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص١٧٣.

[٦] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، مصدر سابق، ج٢، ص٨٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يبدو أيضًا من آرائه المتضمنة في كتابه. ومن أمثلة ذلك ما نقله عن الأصمعي أنه قال: "أوس بن حجر أشعر من زهير، ولكن النابغة طأطأ منه، قال أوس:

ترى الأرض منا بالفضـــاء مريضـــة مُعَضِّلــة منــا بجمــع عرمـــــرم[١]

وقال النابغة:

جيش يظل بـــه الفضـــاء معضـــلا يدع الإكـــام كـــأنهن صحـــارى[٢]

فجاء بمعناه وزاد".[٣] فلم يعبْ الأصمعي، أو ابن قتيبة الذي نقل قوله، اتكاء النابغة على معنى بيت أوس، ولعل زيادته هي التي شفعت له، وأبعدت عنه تهمة السرقة.

أما المبرد (٢٨٥هـــ) فقد أشار في (الكامل) إلى مواطن استشعر فيها شبهًا بين بيـــت وبيت، أو بيت وأبيات سابقة، أو بيت ونص نثري، سواء أكان قولا مأثورًا، أم مثلا ســـائرًا، ناسبًا ذلك إلى السرق أحيانًا، ولا ينسبه إليه أحيانًا، مما يدل على أنه قد تنبه على احتمال تعاور المعاني بين الشعراء والناثرين، مثلما ذكره عن أبي العتاهية أنه يأخذ معانيه من الحكم والأقـــوال المأثورة.[٤]

ومن الأمثلة التي يذكر فيها المبرد لفظة (السرقة) قوله عن إسماعيل بن القاسم إنـــه "لا يكاد يخلى مما تقدم من الأخبار والآثار، فينظم ذلك الكلام المشهور، ويتناوله أقرب متنـــاول، ويسرقه أخفى سرقة".[٥]

وقد تحدث المبرد عن تشكيل معنى بيت من معنى أكثر من بيت سابق، وهذا ما تحـدث عنه النقاد اللاحقون، مثل الحاتمي، وابن رشيق، وأطلقوا عليه مصطلح الالتقـــاط أو التلفيـــق، ولكن المبرد تنبّه عليه، وأشار إليه إشارة سريعة، دون أن يطلق عليه مصطلحًا.[٦]

---

[١] ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧، ص١٢١.

[٢] ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: علي فاعور، مصدر سابق، ص٥٧.

[٣] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، مصدر سابق، ج١، ص٢١١-٢١٢.

[٤] انظر: المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، د.ت ، ج١، ص٢٣٨.

[٥] المصدر السابق، ج١، ص٣٣٠. وانظر: المصدر نفسه، ج١، ص٣٥٩.

[٦] انظر: المصدر السابق، ص١٠٣-١٠٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وَإِنْ جَرَتْ الألفاظُ مِنَّـــا بِمِدْحَـــةٍ لغيرِكَ إنْسَانًا فَأَنْتَ الـــذي نعـــني[١]

أخذه من الأحوص حيث يقول:

متى ما أُقُلْ في آخرِ الدَّهْـــرِ مِدْحَـــةً فما هي إلا لابن ليلـــى المكـــرمِ"[٢]

ويشير ابن طباطبا إلى فكرة يبدو أن أحدًا لم يسبقه إليها، وهي أن الشاعر قد يبـدع في معنى، فله في مثل هذه الحالة أن يكرره بصيغ مختلفة في أشعاره؛ فقد يحسن الشـــاعر في معـــنى يبدعه، فيكرره في شعره على عبارات مختلفة، وإذا انقلبت الحالة التي يصف فيها ما يصـــــف، قلب ذلك المعنى و لم يخرج عن حد الإصابة فيه[٣]، كما قال عبد الصمد بن المُعَـــذّل في مـــدح أحدهم:

ألا قل لسارق الليل لا تخشَ ضَلّـــةً سعيد بن سلم ضوءُ كـــل بـــلادِ[٤]

فلما مات رثاه فقال:

يـــا ســـاريا حـــــيره ضلالُـــــه ضوء البـــــلاد قـــد خبـــا ذُبالُـــه[٥]

ولا يمكن أن يعدّ تكرار الشاعر لألفاظه ومعانيه في أكثر من قصيدة سرقة، لأن الشـاعر يقوم بعملية التكرار دون وعي منه، سواء كان تكرار ألفاظ بعينها، أو تكرار معان. ويفســـــر تكرار الشاعر ألفاظًا بعينها في النقد الحديث بأن لكل شاعر معجمًا شعريًا خاصًّا به، وكذلـك

---

[١] ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج١، ص١٣٤.

[٢] ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص٧٩. والبيت في: شعر الأحوص الأنصاري، جمعه وحققـــه: عـــادل سليمان جمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٩٩.

[٣] ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص٨٣. وانظر أيضًا: منتهى علي حسين، المصطلح النقـــدي في (عيـــار الشعر) لابن طباطبا: دراسة لغوية تاريخية نقدية، رسالة ماجستير، ١٩٩٠، ص٤٧.

[٤] اسم الممدوح سعيد بن سلم الباهلي. انظر البيت في: ديوان عبد الصمد بن المُعَذّل، حققه وقدم له: زهير غـــازي زاهد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص١٠١.

[٥] المصدر السابق، ص١٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كل ناثر، يمتح منه ألفاظه، ويبني بوحي منه تراكيبه، وهذا ما يسمى بـ(المعجم الشعري- Poetic Diction).[١]

وبهذا يُعدّ ابن طباطبا واحدًا من أهم النقاد الذين وضعوا الأبعاد النظرية لقضية السرقات، من خلال آرائه المهمة التي طرحها في (عيار الشعر) والتي تعكس تفهمه الواضح لهذه القضية، وعدم سيره وراء من جعل منها مادة للاتهامات الباطلة، أو محاولة هدم الشعراء باستخراج الأصول القديمة لمعانيهم.[٢]

أما مهلهل بن يموت (٣٣٤هـ) فلم يقدم أي آراء نظرية عن تصوره لقضية السرقات في كتابه (سرقات أبي نواس)، وجاء كتابه تطبيقيًا، يُعنى بتتبع أصول معاني أبيات أبي نواس أكثر من اعتنائه بوضع القواعد الأساسية لقضية السرقات، وبيان الأسس التي بنى عليها أحكامه في سرقات أبي نواس.[٣] وأراه أقرب إلى أن يُصنف ضمن النقد التوثيقي من أن يصنف ضمن النقد الفني.

وساهم أبو بكر الصولي (٣٣٥هـ) بكتاب (أخبار أبي تمام) في هذه القضية، وقام بتطبيق الأسس النظرية على الشعر بحيادية؛ فهو يرى أن أبا تمام هو أحد قلة يجهدون أنفسهم ويكدّون ذهنهم في استخراج المعاني والغوص عليها، ويصفه بأنه كثيرًا ما يتكئ على نفسه في العمل على المعاني واختراعها، ومع هذا يقرّ بأنه يمكن أن يأخذ معنى من معاني السابقين، ولكنه "متى أخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه، فكان أحق به. وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء".[٤]

ومن أمثلة ذلك ما ذكره دعبل عن أخذ أبي تمام لمعانيه، واستحسان المتلقي لأبي تمام في المعنى الذي أخذه من دعبل.[٥]

وهذا الرأي الذي يذكره الصولي على لسان رجل يجلس في حلقة دعبل هو رأيه الذي يتبناه ويقول به كما مرّ، والذي يرى أن العلماء بالشعر يذهبون إليه، مما يدلّ على تفهمه لفكرة

---

[١] انظر تعريف المعجم الشعري في: Barfield (Owen), Poetic Diction: A Study in Meaning, London, Faber and Faber, 1927, P.41.

[٢] محمد مصطفى هدّارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مرجع سابق، ص١٢٨. وانظر أيضًا: محمد بن عبد الرحمن الربيع، ابن طباطبا الناقد، النادي الأدبي، الرياض، كتاب الشهر (٤)، ١٩٧٩، ص٥٥-٥٩.

[٣] انظر: مهلهل بن يموت، سرقات أبي نواس، تحقيق: محمد هدّارة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٧.

[٤] أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، مصدر سابق، ص٥٣.

[٥] مرت هذه الرواية من قبل. انظر: الفصل الثاني من هذه الدراسة، ص١١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعاور المعاني بين الشعراء، واقتناعه بحق اللاحق في معنى السابق إن زاد عليه وأخرجه في حلة أجمل من حلته التي أخذه منها.

ومن النقاد الذين شاركوا بشكل ما في التنظير الأولي لهذه القضية أبو أحمد العسكري (٣٨٢هـ)، في (المصون)، الذي لم يستخدم لفظة (سرقة) كثيرًا، ولكنه أكثر من استخدام لفظة (أخذ)، و(اتبع) إما عوضًا عنها، أو تأدية لمعنى آخر يقصده.

يرى أبو أحمد العسكري أن الأخذ قد يكون في الشعر أو النثر، ومن أمثلته في النثر أن إسماعيل بن صبيح كتب إلى بعض الرؤساء "(في شكر ما تقدم من إحسان الأمير شاغل عن استبطاء ما تأخر منه). فأخذه أحمد بن يوسف فكتب إلى بعضهم: (أحق من أثبت لك العذر في حال شغلك من لم يخلُ ساعة من برك وقت فراغك) ".[١]

أما في الشعر فالأمثلة كثيرة[٢]، فمن أمثلة الأخذ قول الشماخ[٣]:

وَتَقْسِمُ طَرْفَ العينِ نصفًا أمامها ونصفًا تراه خشيةَ السوط أزورا[٤]

الذي أخذه مسلم بن الوليد فقال:

تمشي العِرَضْنَةَ قد تقسَّم طرفَها وَضَحُ الطريق وخوفُ وقع المُحْصَدِ[٥]

ومن أمثلة الاتباع قول منصور النمري[٦]:

---

[١] أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٢، ص٦٤-٦٥.

[٢] انظر: أبو أحمد العسكري، مصدر سابق، ص٦٦-١٠٠. وكذلك: ص١٢٣-١٢٥.وص١٤٥-١٥٣. وص١٩٩-٢٠١.

[٣] المصدر السابق، ص٧٠-٧١.

[٤] في الديوان: وتقسم طرف العين شطر أمامها *** وشطرًا تراه خشيةَ السوط أخزرا. انظر: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص١٣٧.

[٥] في الديوان: تخدي العرضنة قد تقسم طرفها *** وضحُ الطريق وخوفُ مسّ المحصد. انظر: ديوان صريع الغواني، مصدر سابق، ص٢٣٢.

[٦] أبو أحمد العسكري، المصون، مصدر سابق، ص٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ليلٌ من النقعِ لا شمـــسٌ ولا قمـــرٌ إلا حبينُـــك والمذروبـــة الشُّـــرُعُ[١]

الذي تبعه بشار فقال:

كأن مثارَ النقـــع فـــوق رؤســـهم وأسيافَنا ليـــلٌ تهـــاوت كواكبُـــه[٢]

أما السرقة، فمن أمثلتها قول عدي بن زيد[٣]:

قد يُـــدْرِكُ المُبْطِـــئُ مِـــنْ حَظِّـــهِ وَالخيرُ قَدْ يَسْـــبِقُ جُـــهْدَ الحريصْ[٤]

الذي سرقه القطامي فقال:

قد يُدرك المتـــأني بعـــضَ حاجتِـــهِ وقد يكون مـــع المســـتعجل الزللُ[٥]

وقدم المرزباني (٣٨٤هـــ) إسهامات مفيدة في حديثه عن قضية السرقات في (الموشح)، ساعدت في ترسيخ الآراء النقدية التي وضعها النقاد السابقون. وقـــد اســـتخدم عـــددًا مـــن المصطلحات التي عبر بها عن معنى السرقة، مثل المصالتة، والانتحال، بالإضافة إلى لفظة (السرقة) التي لم يكن يتردد في استخدامها، ولكن يبدو أنه يستخدمها في مواضعها المناسبة.

يذكر المرزباني أن الفرزدق كان "يصلت على الشعراء ينتحل أشعارهم، ثم يهجو مـــن ذكر أن شيئًا انتحله أو ادعاه لغيره، وكان يقول: ضوالّ الشعر أحب إلي من ضـــوالّ الإبـــل، وخير السرقة ما لم تقطع فيه اليد".[٦]

ويبدو من الجزء الأول من النص استخدام المرزباني لمصطلحي المصالتة والانتحال. أمـــا الجزء الأخير من النص فيكشف عن رؤية المبدع، وهو الفرزدق في هذا السياق، إلى الســـــرقة

---

[١] في الديوان: ليل من النقع لا نجم ولا قمر. انظر: شعر منصور النمري، جمع وتحقيـــق: الطيـــب العشـــاش، دار المعارف، دمشق، ١٩٨١، ص١٠١.

[٢] ديوان بشار بن برد، مصدر سابق، ج١، ص٣١٨.

[٣] أبو أحمد العسكري، المصون، مصدر سابق، ص٦٩.

[٤] ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه: محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبـــع، بغـــداد، ١٩٦٥، ص٧٠.

[٥] ديوان القطامي، تحقيق: إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٠، ص٢٥.

[٦] المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص١٤٧.

٥٨٢٨١٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على أنها أداة فنية تستخدم لتجويد النص الشعري، ورفع قيمته الفنية، "و لم يكن يرى في السرقة عملا يخل بشاعريته، ولذلك مارسها وسطا على الشعراء، يأخذ منهم جيد شعرهم".[١] وهـــذا خلاف رؤية النقاد الذين كانوا يرونها، في أحيان كثيرة، عيبا يغض من قيمة النص الشعري.

ويتفق الأخطل مع الفرزدق في هذه الرؤية، إذ يروي المرزباني أيضا عن الأخطل قولـه: "نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة".[٢] وفي قوله هذا إدراك منه، بوصفه مبدعًا، بســـرقته، واعتراف بها، وتصريح بأهميتها عنده، فما يسرقه الشاعر من شعر غيره يوازي، إن لم يفق، مـــا يسرق الصائغ من ذهب غيره. فالمادة المسروقة في الحالين ثمينة.

وقد ذكر المرزباني نماذج من انتحالات الفرزدق، يمكن أن تعبر عن النمط المثالي للسرقة في صورتها المجردة لا يتسع المجال لذكرها في هذا السياق.[٣]

ويذكر المرزباني عن الأصمعي قوله إن "تسعة أعشار شعر الفرزدق ســـــرقة، وكـــان يكابر. وأما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت، قال: ولا أدري! ولعله وافق شيء شـــيئًا، قلت: وما هو؟ فقال: هجاء، و لم يخبرنا به".[٤]

ولكن المرزباني، كان على ما يبدو، يميل إلى كراهية التعصب في الادعاء على شـــاعر بالسرقة، والابتعاد عن الموضوعية العلمية، والاتكاء على أمور خارج النقد في الحكـــم علـــى الأدب، فقال معلقا على كلام الأصمعي: "وهذا تحامل شديد من الأصمعي، وتقـــوّل علـــى الفرزدق لهجائه باهلة، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفـة،

---

[١] وليد محمود خالص، الشعراء النقاد (١) الفرزدق، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٩٨٦، ص١٧٦.

[٢] المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص١٩٢. ويؤيد هذه الفكرة رأي الحريري (٥١٦هـــ)، الذي يرى أن "استراق الشعر عند الشعراء، أفظع من استراق البيضاء والصفراء، وغيرتهم على بنات الأفكار، كغيرتهم على البنات الأبكار". انظر: الحريري، مقامات الحريري، مكتبة هاشم، ص٢٢٣. مما يدل أيضا على تفوق السرقة الأدبية على الســـرقة المادية. ويذكر د. هدارة أن السرقة أصبحت في العصر العباسي عرفا شائعا بين الشعراء، لا يكادون يتحرجون منه، وذلك نتيجة اتساع دائرة الثقافة، وتعدد منابعها، مما أدى إلى تعدد دائرة السرقات، وتعدد مصادر الأخذ، فـأصبح الشعراء يستمدون معانيهم من القرآن، والحديث، والفلسفة، وأقوال الحكماء، مجاهرين بذلك لاعتقـــادهم أن مـــا فعلوه ليس إلا طريقة من طرائق الفن السليم. انظر: محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربية، مرجع سابق، ص٣٠٤.

[٣] المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص ص ١٤٦-١٥٤.

[٤] المصدر السابق، ص١٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال، وعلى أن جريرًا قد سرق كثيرًا من معاني الفرزدق".[١]

وهذا الموقف يسجل للمرزباني نزاهته، فالفرزدق علم من أعلام الشعر العربي، يستحيل أن يكون تسعة أعشار شعره سرقة، ويبدو أن حكم الأصمعي اللا موضوعي جاء، كما أشار المرزباني، بسبب هجاء الفرزدق لباهلة، قبيلة الأصمعي.[٢]

وساهم الحاتمي (٣٨٨هـ) في التأليف في قضية السرقات التي يبدو أنها شغلت جزءًا كبيرًا من وقته وجهده، إذ ألّفَ فيها ثلاثة كتب على ما وصلنا، هي (حلية المحاضرة)، و(الرسالة الموضحة)، و(الرسالة الحاتمية). ويمثل كتاب (الحلية) الجانب النظري في قضية السرقات عند الحاتمي، أما (الرسالة الموضحة) و(الرسالة الحاتمية) فيمثلان الجانب التطبيقي.

وقد تحدث في فصل في (الحلية) عن السرقات والمحاذات، بدأه بمقدمة يوضح فيها عمله فيه، فقال: "هذا فصل أودعته فقرًا من أنواع الانتحال، والاختزال، والاقتضاب والاستعارة، والإحسان في السرق، والإساءة، والنظر والإشارة، والنقل والعكس، والتركيب والاهتدام، والسابق واللاحق، والمبتدع والمتبع، وغير ذلك مما يفتقر الأديب المرهف إلى مطالعته. وجمعت من شتات ذلك مؤونة الطلب والجمع. وفرقت بين أصناف ذلك فروقًا لم أُسبق إليها، ولا علمت أن أحدًا من علماء الشعر سبقني في جمعها".[٣]

ويبدي الحاتمي تفهمًا كبيرًا لحتمية احتذاء اللاحق كلام السابق وطريقته في التعبير، دون وعي منه أو قصد للسرقة، لأنه يستخدم الكلمات ذاتها، واللغة ذاتها، ويعبر عن أمور لا تخرج عن دائرة الأمور التي عبر عنها من قبله، لذلك يتحتم عليه أن يسير على الطريق التي ساروا عليها، وضرب مثالا على ذلك الأعرابي، وهو شخص لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي ولا يحفظ، ولا يتمثل ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك إلا طريقة قد ذللت له. ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه. ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة، حتى يخلص لكل شاعر وبليغ ما انفرد به من قول، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده، لألفى ذلك قليلا معدودًا، ونزرًا محدودًا.[٤]

---

[١] المرزباني، الموشح، المصدر السابق، ص١٤٦-١٤٧.

[٢] انظر: حسين الزعبي، المرزباني: منزلته في حركة النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص١١٧.

[٣] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ١٩٧٩، ج٢، ص٢٨.

[٤] المصدر السابق، ج٢، ص٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومع كل هذا التفهم الذي يبديه تجاه حتمية تكرار الكلام إلا أنه يرفض الرأي الـــذي يقول إن الكلام كله مشرع للجميع، والألفاظ مباحة، ويرى أن الأمر لو كان كما قالوا "لمـــا تعايرت الشعراء بالسرق والاجتلاب!! ألا ترى إلى قول جرير يخاطب الفرزدق:

سَتَعْلَمُ مَـــنْ يَكـــونُ أبـــوه قَيْنًـــا وَمَنْ عُرِفَتْ قصـــائدُهُ اجتلابـــا"[١]

ويتفق في حكمه على الألفاظ أو الأبيات التي يتوارد عليها أكثر من شاعر مع عدد من النقاد المنصفين، فيدخله في باب الاشتراك في اللفظ، ويذكر أن علماء الشعر، ونقاد الكـــلام، وأرباب الصناعة أجمعوا على "أن من أخذ معنى، أو لفظًا، أو جمعًا لهما، وقع الحكم علـــى أن المبتدع منهما أعلاهما سنًا، وأقدمهما موتًا، وأن المتبع هو المتأخر منهما، لاســـتقرار ذلـــك في الأكثر. فإن جمعهما عصر، أُلحق بأولاهما بالإحسان، وأشدهما تناسبًا في الكلام. فـــإن وقـــع إشكال في ذلك ترك لهما، و لم يقض لأحدهما بالاختراع دون صاحبه".[٢]

كما يتفق في رأيه في الاحتذاء والاتباع مع ما كان سائدًا بين نقاد عصـــره، وهـــو أن المحتذي إذا تناول المعنى، وأحدث عليه تغييرًا يجعله بالأسماع أشد علقًا، وفي النفـــوس ألطـــف مسلكًا، كان أحق به. على أن للسابق للمعاني والمفترع عذر الألفاظ فضيلته التي لا يدفع عنها، ومزيته التي لا بد من الاعتراف له بها.[٣] لذلك لم يكد الحاتمي يعترف للمتنبي بأنـــه أحســـن في إبراز معنى أخذه، أو لفظ نقله من غيره، حتى لا يكتب الفضل للمتنـــبي بإحســـانه في المعـــنى المأخوذ، أو زيادته على اللفظ المنقول أو غير ذلك، وكان يذمه كثيرًا، ويعيـــب عليـــه عـــدم استطاعته تجويد ما يأخذه عن غيره. ويظهر ذلك في الكتب التي أفردها للتطبيق علـــى شـــعر المتنبي، مثل (الرسالة الموضحة)، التي ألحّ فيها على إبراز سرقات المتنبي عامة، وتأكيد أن بعـــض معانيه (مسلوخ سلخ الإهاب)، وهو (يحتذي قول فلان)، أو (ينظر إلى معنى فلان). أو (الرسالة الحاتمية)، فقد تتبّع فيها أبيات المتنبي التي يرى أنه أخذ معانيها من (آرسطو)، ناسيًا، أو متناسيًا،

---

[١] الحاتمي، حلية المحاضرة، المصدر السابق، ج٢، ص٢٩. وفي الديوان:

ستعلم من يصير أبوه قينًا *** ومن عُرفت قصائده اجتلابا

انظر: شرح ديوان جرير، مصدر سابق، ص٦٦.

[٢] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٦٩.

[٣] المصدر السابق، ج٢، ص٦٩-٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيها أبيات المتنبي التي يرى أنه أخذ معانيها من (آرسطو)، ناسيا، أو متناسيا، أثر العامل الثقافي، الذي يشكل الخلفية الثقافية لأي مبدع، في نظمه.[١]

أما أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) فقد أفرد بابا خاصا في (الصناعتين) للحديث عن حسن الأخذ، وبابا آخر للحديث عن قبح الأخذ. وهو يتناول في هذين البابين قضية السرقة، في حال كونها حسنة أو سيئة، ولكن يبدو أنه يتحرج من استخدام كلمة السرقة، فاستخدم لفظة (الأخذ) بديلا لها.

وقد كان تناوله لهذه القضية مقصودا ومحددا، و لم يكن كلامه عليها عاما، أو داخلا في سياق حديثه عن موضوع آخر كما كانت الحال قبل ذلك. وقد ذكر هذا في باب قبح الأخذ، فقال: "وقد أتيت في هذا الباب على الكفاية ولا أعلم أحدا ممن صنف في سرق الشعر فمثل بين قول المبتدي وقول التالي وبين فضل الأول على الآخر والآخر على الأول غيري.. وإنما كانت العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط".[٢]

و لم يستخدم العسكري لفظة (سرقة)، إنما هو عنده (أخذ) و(اتباع)، وهناك محسن في اتباعه، ومسيء فيه، وأمثلة النوعين كثيرة مذكورة في البابين اللذين خصصهما لذلك. وقد توصل إلى هذا الرأي النقدي السليم عن طريق الخبرة الشخصية المباشرة.

و لم يضع العسكري تعريفا محددا عن (حسن الأخذ)، ولكنه تحدث في هذا الباب عن أفكار عدة، يمكن أن تدرج جميعها تحت هذا المعنى، مثل حتمية تكرار الكلام، والموازدة، وغيرهما. وتنطوي هذه الأفكار التي طرحها تحت عنوان (حسن الأخذ) على فكرة تداخل الكلام، وحضور بعضه في بعض، دون أن يعد ذلك في السرق، ودون أن يتهم المبدع بهذه

---

[١] انظر: الحاتمي، الرسالة الموضحة، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٦٥، ص١٠٤، إذ يستهزئ الحاتمي بالمتنبي معرضا بسرقته معنى بيت من أبي نواس، ولكن بأسلوب ساخر مر. وانظر أيضا آراءه في: الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام آرسطو في الحكمة، تقديم وتحرير: فؤاد إفرم البستاني، بيروت الكاثوليكية، ١٩٣١، ص٢٦٠-٢٦٤. ولمزيد من التفاصيل انظر: محمد مصطفى هدارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مرجع سابق، ص١٣٠. وانظر: بديع أحمد العزام، المصطلح النقدي والبلاغي عند أبي علي الحاتمي، مرجع سابق، ص٩٨-١٠٩. عن مصطلح (السرقة). وكذلك: جبرا إبراهيم بري، المصطلح النقدي والبلاغي في كتاب المثل السائر، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إشراف: موسى ربابعة، ١٩٩٦، ص١٧٦-١٧٧. وأحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق، إشراف: عمر موسى باشا، ٢٠٠٠-٢٠٠١، ص٦٣-٦٥.

[٢] العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص٢٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التهمة، فالأمر عند العسكري ليس إلا أخذا حسنا. أما قبح الأخذ فيذكر له العسكري تعريفا محددا، وهو "أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله، أو أكثره، أو تخرجه في معرض مستهجن، والمعنى إنما يحسن بالكسوة".[١]

أما المرزوقي (٤٢١هـ) فلم يتوقف، في (شرح ديوان الحماسة)، عند قضية السرقات وما يدور حولها من مصطلحات شُغل بها النقد كثيرًا في القرنين الرابع والخامس الهجريين، إذ لم يذكر لفظة (السرقة)، ولم ينظّر لها، إنما تتبع مواطن التشابه في شعر الشعراء، أو المعاني المشتركة، وذكرها دون أن ينسبها إلى السرقة، مثل ما ذكره عن بيت جعفر بن علبة الحارثي[٢]:

عجبتُ لمسراها وأنى تخلصتْ ... إليّ وباب السجن دونيَ موصدُ

وهذا كما قال الحارث بن حلزة اليشكري[٣]:

طرقَ الخيالُ ولا كليلةِ مدلجٍ ... سَدِكا بأرحلنا ولا يتعرجِ

وكما قال الحطيئة:

وأنى اهتدتْ والدَّوُّ بيني وبينها ... وما خِلْتُ ساري الليل بالدو يهتدي[٤]

وقدم الثعالبي (٤٢٩هـ) في (اليتيمة) نصوصًا لا تمثل أكثر من الجانب التطبيقي على قضية (السرقات)، أما النصوص النظرية التي يطرح فيها الناقد آراءه في هذه القضية فلا وجود لها.

---

[١] المصدر السابق، ص٢٤٩.

[٢] القصيدة في: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج١، ص٥١، مطلعها:

هواي مع الركب اليمانين مصعد** جنيب وجثماني بمكة موثقُ

[٣] القصيدة في المفضليات، انظر: المفضل بن محمد بن يَعلى الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت-لبنان، ط٦، ص٢٥٥. وانظر أيضًا: ديوانا الحارث بن حلّزة وعمرو بن كلثوم، شرح: مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٤٩.

[٤] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مصدر سابق، ج١، ص٥٢-٥٣. وفي الديوان: وما كان ساري الدو بالليل يهتدي. انظر: ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، مصدر سابق، ص٧٤. والدو: أرض ليس يهتدي إليها ناس، يقال إنما بين البصرة واليمامة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن الأفكار التي طرحها من خلال الأمثلة ما ذكره في سياق حديثه عن أبي الطيب أن الصاحب بن عباد كان يعمد إلى معاني المتنبي فيحل نظمها، مستعينًا بألفاظه ومعانيه في ترسله. وقد ذكر عددًا من الأمثلة على ذلك، منها قول الصاحب: "لئن كان الفتح جليل الخطر، عظيم الأثر، فإن سعادة مولانا لتبشر بشوافع له، يعلم معها أن لله أسرارًا في علاه لا يزال يبديها، ويصل أوائلها بتواليها. وهو من قول أبي الطيب:

وَللهِ سِرٌّ في عُلاكَ، وَإنما ... كَلامُ العِدَى ضربٌ مِنَ الهَذَيانِ"[١]

و لم يكن الصاحب يخفي سرقته من المتنبي، بل يعترف بها، وحجته في هذا أن المعاني ليست خاصة بالمتنبي، لأنه أخذها من شعراء سابقين، فهو يسرق من المتنبي، وغيره من الشعراء، مثلما يسرق المتنبي من غيره.[٢] ومن أمثلة ما أخذه الصاحب من المتنبي قول الصاحب:

لَبِسْنَ بُرُودَ الوَشْيِ لا لِتَجَمُّلٍ ... وَلَكِنْ لِصَوْنِ الحُسْنِ بينَ بُرُودِ[٣]

إذ أخذه من قول المتنبي:

لَبِسْنَ الوَشْيَ لا مُتَجَمِّلاتٍ ... وَلَكِنْ كَيْ يَصُنَّ بِهِ الجَمَالا[٤]

كما ذكر الكثير من الأمثلة على سرقات الشعراء من المتنبي.[٥] وكذلك على سرقات المتنبي من غيره.[٦]

ويبدو مما سبق أن الثعالبي وقف على ما وقف عليه سابقوه من هذه القضية، إلا أنه أضاف إليها بعدًا جديدًا حين تحدث عن فكرة تكرار بعض الشعراء لمعانيهم، التي تنبه عليها ابن طباطبا من قبل، وهي ما يسمى بالـ(معجم الشعري) للشاعر، أو بـ(السرقات الشخصية).[٧]

---

[١] الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٣، ج١، ص١٢٣. وانظر بيت المتنبي في: ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٤، ص٢٤٢. وفيه: كلام العدا ..

[٢] الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصدر سابق، ج٣، ص٢٧٥.

[٣] ديوان الصاحب بن عباد، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٥، ص٢١٥.

[٤] انظر: ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٣، ص٢٢٢.

[٥] الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصدر سابق، ج١، ص١٢٨.

[٦] المصدر السابق، ج١، ص١٣٢.

[٧] انظر على سبيل المثال: ياسين عايش، المرزباني وكتابه الموشح، مرجع سابق، ص١٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والذي أراه أن أحدًا لا يسرق من نفسه، إنما يستخدم ألفاظه ذاتها، ويكررها، لأنه يستخدم معجمًا شعريًا خاصًا به، لذلك أفضل استخدام مصطلح (المعجم الشعري) على تكرار الشاعر لمعانيه، أو لألفاظه، التي تظهر من خلال المعاني، بدلا من استخدام مصطلح (السرقات الشخصية).

أما الشريف المرتضى (٤٣٦هـ) فقد خصّ قضية السرقات الشعرية، وما يرتبط بها من موضوعات بشيء من الاهتمام، فتحدث عن طبيعة السرقة الشعرية، وعن حكمها، وعن السرقة غير المقصودة، وما يسمى بالتوارد الذي ألحّ عليه كثيرًا، وأخرجه من حيز السرق، كما أخرج ما يسمى بالسرقة غير المقصودة، أو اللا واعية، بتعبير النقد الحديث من حيز السرق أيضًا.[١] ولكن أفكاره هذه جاءت متناثرة في كتبه، ذات الطابع الأدبي غالبًا، ولم تأت في مصنف نقدي، أو فصل خاص في أي كتاب من كتبه، إلا أن ذلك لا يقلل من قيمتها، ولا من قيمته بوصفه ناقدًا أسهم إسهامًا فعالا في هذه القضية الشائكة من قضايا النقد العربي القديم.

ويوضح الشريف المرتضى منهجه في كتاب (الشهاب في الشيب والشباب) بقوله إنه لن يحابي متقدمًا بالزمان على متأخر، فما المتقدم إلا من قدّمه إحسانه لا زمانه، وفضله لا أصله، والسبق عنده للإحسان لا الأزمان.[٢]

ويمكن استخلاص فكرتين رئيسيتين في آراء الشريف المرتضى النقدية عن قضية السرقات، وهما فكرتي الموارد، والسرقة غير المقصودة.

يرى الشريف المرتضى أن الشاعرين قد يتواردان من غير سماع الآخر بيت الأول، أو بسماعه ثم نسيانه، كما حدث لأخيه الشريف الرضي الذي سمع بيتين له، وأعجب بهما، ووصفهما بالبديع المخترع، ثم وجد الشريف المرتضى ذلك البديع المخترع نفسه في ديوان أخيه بخطه بعد وفاته. ويسوّغ الشريف المرتضى ذلك بأن أخاه قد يكون أُنسِيَ "سماعه له، وقذف به خاطره، وجرى على هاجسه، فأثبته تقديرًا منه أنه مبدع له لا متبع فيه، فكثيرًا ما يلحق الشعراء ذلك فيتواردون في بعض المعاني المسبوق إليها، وقد كانوا سمعوها فأنسوها. فالخواطر مشتركة، والمعاني معرضة لكل خاطر، جارية على كل هاجس".[٣]

---

[١] أحمد محمد المعتوق، الشريف المرتضى: حياته، ثقافته، أدبه ونقده، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع٤٤، السنة١١، صيف١٩٩٣، ص٥٢.

[٢] انظر: الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٢، ص٧.

[٣] الشريف المرتضى، طيف الخيال، مصدر سابق، ص٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن هنا يرى أنه لا يجوز إطلاق الحكم بالسرقة لمجرد تقدم أحد الشاعرين بالزمان، لاحتمال أن يكون المتقدم قد سمع من المتأخر ونسي ما سمعه، وذهب عنه، ثم اتفق له مثله من غير قصد، فيظن أنه قد سبق إليه. كما يحتمل أن لا يكون المتأخر قد سمع من المتقدم، فتواردا من غير قصد ولا وقوف من أحدهما على ما تقدمه الآخر إليه. والإنصاف أن يقال هذا المعنى نظير هذا المعنى، ويشبهه، ويوافقه، فأما أخذه وسرقه فمما لا سبيل إلى العلم به.[١]

وفي التوارد من غير قصد إشارة إلى السرقة غير المقصودة عند الشريف المرتضى، أو ما يطلق عليه في النقد الحديث مصطلح (السرقة غير الواعية- Unconscious Plagiarism)، وهو مفهوم موسع لفكرة توارد الخواطر التي ألح عليها الشريف المرتضى. ويبدو أنه من أوائل من تنبه عليها من النقاد العرب القدماء، ولكنه لم يصرح بمعرفتها، إنما عبر عنها تطبيقيا، كما كشف عن إدراكه لها بعبارة (توارد من غير قصد).

وظاهرة السرقة غير الواعية تكاد تكون ظاهرة طبيعية مألوفة، غير مستنكرة بين الشعراء، من وجهة نظر المرتضى، ومن وجهة نظر النقد الحديث كذلك. وسبب ذلك هو أن كل شاعر يستمد مادة تجاربه الشعرية من تجارب شعرية سابقة، ومن كل ما يختزن في ذاكرته من إيحاءات وعناصر وآثار، وكل ما ينفعل به من المعاني والصور والمواقف المختلفة.[٢]

أما الحصري القيرواني (٤٥٣هـ) فقد ذكر نبذة في آخر كتابه (زهر الآداب وثمر الألباب) عن السرقات الشعرية، واكتفى فيها بذكر بيت أو بيتين لشاعر ما، ثم التعقيب بذكر ما يشبههما من أبيات سابقة. وقد استخدم لفظة (سرق) مرة واحدة فقط، معقبا على أبيات للنابغة، بقوله: "سرقه أشجع السلمي".[٣]

وكان يستخدم أحيانا لفظة (نبّه على)، وفي أحيان أخر يستخدم لفظة (أخذ) بصيغ مختلفة، وكذلك استخدم لفظة (ألمّ).[٤]

---

[١] الشريف المرتضى، الشهاب، مصدر سابق، ص١٥-١٦.

[٢] أحمد محمد المعتوق، الشريف المرتضى، مرجع سابق، ص٦٠-٦٢.

[٣] الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ج٢، ص٤٠٤.

[٤] المصدر السابق، ج٢، ص٤٠٤-٤٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكان هذا كل ما ذكره الحصري القيرواني عن قضية السرقات، مما يدلّ على أنـــه لم يكن معنيًا بالقضية ذاتها، وقد ذكرها لأن العادة قد جرت آنذاك على أن تُختَم المؤلفات الأدبية والنقدية بالحديث عن هذه القضية على ما يبدو.

أما ابن رشيق (٤٥٦هـــ) فيرى أن عمل الشعراء اللاحقين إنما هو امتداد أو تراكـــم على عمل السابقين، ويشبّه الفريقين، السابقين واللاحقين، برجلين "ابتدأ هذا بنـــاء فأحكمـــه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة علـــى ذلك وإن خشن".[١]

ويقع السرق عند ابن رشيق في البديع المخترع، الذي يختص به الشاعر، لا في المعـــاني المشتركة التي تجري في عادات الناس، والمستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عـــن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره. ويرى في اتكال الشاعر على السرقة اتكالا تامًا بـــلادة وعجزًا، كما أن تركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكنه يختار أوسط الحالات.[٢]

ويميز ابن رشيق بين أشكال الأخذ، إذ لا يطلق لفظة (سرقة) على كل أشكال الأخـــذ، فمن أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقًا، ومن غيّر بعض اللفظ كان سالخًا، أما من غيّر بعض المعنى ليخفيه، أو قلبه عن وجهه، كان ذلك دليل حذقه.[٣]

ورأيه يتوافق مع رأي الحاتمي في موضوع توارد شاعرين على معنى واحد، فالحكم عنده أن "أولاهما به أقدمهما موتًا، وأعلاهما سنًا، فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقًـــا بأولاهمـــا بالإحسان، وإن كانا في مرتبة واحدة روي لهما جميعًا".[٤]

وقد تحدث ابن رشيق عن الشعر المخترع والمولد والمبدَع. والمخترع هو ما لم يُسبق إليه قائلُه، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه، كقول امرئ القيس:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًـــا وَيَابِسًـــا لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ وَالحَشَفُ البَالِي[٥]

فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلم الشعراء إليه، فلم ينازعه أحد إياه.[٦]

---

[١] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج١، ص٩٢.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٢٨١.

[٣] المصدر السابق، ج٢، ص٢٨١.

[٤] ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج٢، ص٢٩٢.

[٥] شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص١٦٦.

[٦] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج١، ص٢٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما التوليد فهو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيـــادة، فذلك يسمى بالتوليد، وليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال أيضا (سرقة) لأنـــه ليس آخذًا له على وجهه، مثال ذلك قول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إليها بعدمـــا نـــام أهْلُـــها سُمُوَّ حبَابَ الماء حالا على حـــالِ[١]

فقال عمر بن أبي ربيعة، وقيل: وضاح اليمن:

فاسْقُطْ علينـــا كســـقوط النـــوى ليلـــــةَ لا نـــــاهٍ ولا زاجرُ[٢]

فولد معنى مليحًا اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس، دون أن يشركه في شيء من لفظـه، أو ينحو نحوه إلا في المحصول، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية.[٣]

أما المعنى المبدَع فهو إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله.[٤]

ويرى أحد النقاد المحدثين أن قِسْمَ المعاني المبدَعة، الذي أراد ابن رشيق أن يجعله قســمًا ثالثًا من أقسام الإنتاج الأدبي، ومناظرًا للمخترع والمولد في الشعر، لا وجود له علـــى النحـــو الذي صوره ابن رشيق؛ فالشاعر إما أن يهتدي إلى معنى جديد كل الجدة، لم يخطر ببال أحـــد قبله، أو خطر ولكنه لم يخرجه إلى حيز الوجود في لغة الشعر، فذلك هو المخترع. وإما أن يـأتي بما سُبق إلى مثله، مع زيادة له فيه، أو تقصير عنه، أو تغيير وتعديل، إلى غير ذلك، وهذا هـــو المولد، ولا ثالث للقسمة العقلية، ولا لواقع الفنون المنتَجة.[٥] ويرى أنه يمكن تـــأويل التقســـيم الثلاثي الذي قدمه ابن رشيق للمعاني لو اعتبرنا أن ابن رشيق أراد بالبديع طريقة أداء المعـــنى، كأن ترد الفكرة على ذهن الشاعر، ويريد أن يصورها للناس، فيلجأ إلى طريقة من طرق اللغـــة

---

[١] شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص١٦١.

[٢] شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، مصدر سابق، ص٤٩٥. وهو موجود أيضًا في: أبي الفرج الأصبهاني، قيس بـــن ذريح ووضاح اليمن: قطوف الأغاني، مصدر سابق، ص٩١.

[٣] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج١، ص٢٦٣.

[٤] المصدر السابق، ج١، ص٢٦٥.

[٥] عبد الرءوف مخلوف، ابن رشيق ونقد الشعر: دراسة نقية تحليلية مقارنة، وكالة المطبوعـــات، الكويـــت، ط١، ١٩٧٣، ص٣٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الأداء. فيكون الاختراع للفكرة في عمومها، والإبداع لطريقة تأدية هذه الفكرة، والتوليد هو الزيادة في الفكرة، أو التحوير فيها، أو استيحاؤها.[١]

كما تحدث ابن رشيق عن الاشتراك، في اللفظ والمعنى، فالذي في اللفظ ثلاثة أنواع:

أحدها: أن يكون اللفظان راجعين إلى حد واحد، ومأخوذين من حد واحد، فذلك اشتراك محمود، وهو التجنيس.

والثاني: أن يكون اللفظ يحتمل تأويلين، أحدهما يلائم المعنى الذي أنت فيه، والآخر لا يلائمه، ولا دليل فيه على المراد، كقول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه[٢]

فقوله (حي) يحتمل القبيلة، ويحتمل الواحد الحي، وهذا الاشتراك مذموم قبيح، والمليح الذي يحفظ لكثير في قوله يشبب:

لعمري لقد حببت كل قصيرة إلي، وما تدري بذاك القصائر[٣]

عنيت قصيرات الحجال ولم أرد قصار الخطا: شر النساء البحاتر[٤]

فأنت ترى فعلته لما أحس باشتراك كيف نفاه، وأعرب عن معناه الذي نحا إليه.[٥]

والثالث: ليس من هذا في شيء، وهو سائر الألفاظ المبتذلة للتكلم بها، لا يسمى تناولها سرقة، ولا تداولها اتباعا، لأنها مشتركة، لا أحد من الناس أولى بها من الآخر، فهي مباحة غير محظورة، إلا أن تدخلها استعارة، أو تصحبها قرينة تحدث فيها معنى، أو تفيد فائدة، فهناك يتميز الناس، ويسقط اسم الاشتراك الذي يقوم به العذر، ولو غير اللفظة وأتى بما يقوم مقامها، كقول الأسود بن يعفر:

---

[١] المرجع السابق، ص٣٩٢-٣٩٣.

[٢] لم أعثر عليه في ديوان الفرزدق.

[٣] في الديوان: وأنت التي حببت كل قصيرة *** إلي، وما يدري بذاك القصائر

[٤] ديوان كثير عزة، تحقيق: قدري مايو، مصدر سابق، ص١٤٩.

[٥] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٩٦-٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بمقلـــصٍ عتِـــدٍ جـــهيرٍ شـــــدُّه قيـــد الأوابـــد والرهـــان جـــوادُ[١]

فهو كقول امرئ القيس: *بمنجرد قيد الأوابد هيكل*.[٢]

أما الاشتراك في المعاني فنوعان:

أحدهما: أن يشترك المعنيان وتختلف العبارة عنهما، فيتباعد اللفظان، وذلك هو الجيـــد المستحسن، نحو قول امرئ القيس:

كَبِكْرِ المُقَانَـــاةِ البَيَـــاضِ بِصُفْـــرَةٍ غَذَاهَا نَمِـــيرُ المَـــاءِ غَـــيرُ محلـــلِ[٣]

وقول غيلان ذي الرمة:

بجلاءُ في بَـــرَجٍ، صَفْـــرَاءُ في نَعَـــجٍ كَأَنَّهَا فضة قـــد مَسَّـــهَا ذَهَـــبُ[٤]

الفضة قد خالطها الذهب يسيرًا، ولذلك قال (قد مسها).[٥]

والثاني على ضربين:

أحدهما: ما يوجد في الطباع من تشبيه الجاهل بالثور والحمار، والحســـن بالشـــمس والقمر، ونحو ذلك، لأن الناس كلهم، الفصيح والأعجم والأبكم، فيه سواء.

والآخر ضرب كان مخترعًا، ثم كثر حتى استوى فيه الناس، وتواطأ عليه الشعراء آخـــرًا عن أول، نحو قولهم في صفة الخد (كالورد)، وفي القد (كالغصن)، فهذا النوع، وما شابهه، قـــد كان مخترعًا، ثم تساوى الناس فيه، إلا أن يولّد أحد منهم فيـــه زيـــادة، أو يخصـــه بقرينـــة، فيستوجب بها الانفراد من بينهم.[٦]

---

[١] في الديوان: بمشمر عتد جهيز شده. انظر: ديوان الأسود بن يعفر، صنعة: نوري حمودي القيسي، وزارة الإعـــلام والثقافة، سلسلة كتب التراث (١٥)، ١٩٧٠، ص٣١. وهو موجود في المفضليات أيضًا، انظر: المفضل الضـــبي، المفضليات، مصدر سابق، ص٢١٩.

[٢] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٩٧-٩٨. وهذا عجز بيت لامرئ القيس، وصدره: وقـــد أغتـــدي والطير في وكناتها. انظر: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص١٥٣.

[٣] في الديوان: غذاها نمير الماء غير المحلل. انظر: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص١٥١.

[٤] في الديوان: كحلاء في برج.. انظر: ديوان ذي الرمة، مصدر سابق، ص٣٣.

[٥] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٩٨.

[٦] المصدر السابق، ج٢، ص١٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكأن ابن رشيق أحس بأنه لم يوف بحث السرقات حقه في (العمدة)، فعاد وفصل القول في السرقة في رسالة عنونها بـ(قراضة الذهب في نقد أشعار العرب)، وهي تدور على قضية السرقات تحديدًا، وقد أكّد فيها آراءه التي عرضها عن هذا الموضوع في (العمدة)، وزاد في بعضها شرحًا وتمثيلا.[١]

وتجدر الإشارة إلى أن ابن رشيق قد أضاف في (القراضة) فكرة جديدة عن قضية السرقات، وهي أن الوزن والقافية هما اللذان يحددان الشعر، لذلك فإن "الصانع إذا صنع شعرًا ما، وقافية ما لمن قبله، وكان من الشعراء، شعر في ذلك الوزن، وذلك الروي، وأراد المتأخر معنى بعينه، فأخذ في نظمه، أن الوزن يحضره، والقافية تضطره، وسياق الألفاظ يحذوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه، حتى كأنه سمعه وقصد سرقته، وإن لم يكن سمعه قط".[٢]

وبهذا يحاول ابن رشيق أن يقدم تعليلا قويًا لمسألة السرقات في الشعر العربي في نطاق حدوده العامة التي تحدد ماهيته، وتكيف طبيعته بوصفه شكلا تعبيريًا من أشكال التعبير الأخرى. وقد قدم آراءه في هذا الباب، في اثنين من مؤلفاته، بما ينبئ عن خبرته بالأشعار، ومعرفته بمداخلها ومآخذها ومصادرها، وما يكون بين البيت والبيت، والكلمة والكلمة من خفي الأخذ، ودقيق الشبه.[٣]

---

[١] لن أعرض لها في هذا السياق، لأن معظم الآراء النقدية المتضمنة بها قد عرِضَت في الفصل السابق من هذه الدراسة، وسيكون إيرادها هنا تكراراً لا ضرورة له. ويذكر عبد الرءوف مخلوف أن (العمدة) هو أول ما كتب ابن رشيق. انظر كتابه: ابن رشيق القيرواني، سلسلة نوابغ الفكر العربي (٣٢)، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ص٦٤. وانظر عن آراء ابن رشيق في القراضة: محمد مصطفى هدّارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مرجع سابق، ص١٣٣. وانظر أيضًا: عبد الرحمن ياغي، حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها، المكتبة المغربية (١)، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦١، ص٤٤٢.

[٢] ابن رشيق، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص٧٩.

[٣] الشيخ بو قربة، المنهج النقدي عند ابن رشيق القيرواني، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ١٩٨٧، ص٢٤٥. وانظر أيضًا: عبد الرءوف مخلوف، ابن رشيق الناقد الشاعر، سلسلة أعلام الكلام (٤٥)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٥، ص١٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتحدث ابن شرف القيرواني (٤٦٠هـ) في (إعلام الكلام)[١]، وقال إن السرق من عيوب الشعر، وأنه كثير فيه، ثم ذكر أنواع السرقات، فمنها "سرقة ألفاظ، ومنها سرقة معلن، وسرقة المعاني أكثر، لأنها أخفى من الألفاظ".[٢]

ويقول ابن شرف إن السرقة التي تكون بزيادة المعنى على اللفظ هي أفضل السرقات، أما السرقة التي يلجأ فيها الشاعر إلى سرقة البيت باختصار معناه وزيادة لفظه فهي أقبح السرقات.[٣]

ويرى أن سرقة المعاصر قصور همة، والفضل للمسروق منه لا للسارق، ويستشهد على ذلك بقول أبي نواس عن معنى بيت أخذه من أبي الشيص: ما زلت أحسد أبا الشيص على هذا البيت حتى أخذته منه.[٤٥]

وتحدث أبو طاهر البغدادي (٥١٧هـ) في (قانون البلاغة)، تحت عنوان (السرقات) عن المعاني والألفاظ، فالمعاني، لمع، والألفاظ مشتركة، وقد قسم أحوال أخذ المعاني والألفاظ، وصفة الآخذين تبعًا لنوعية الأخذ؛ فمن سبق إلى معنى "ثم جاء بعده من يتعاطاه، فإن أخذه كما هو، كان سارقًا، وإن أخذه ببعض لفظه كان سالخًا، وإن أخذه وكساه من عنده، كان

---

[١] ذكر محقق (إعلام الكلام) في أول الكتاب أن (إعلام الكلام) هو نفسه كتاب (مسائل الانتقاد)، وهو نفسه أيضًا (رسائل الانتقاد)، الذي حققه حسن حسني عبد الوهاب، ونشره محمد كرد علي مع مجموعة رسائل ومقامات تحت عنوان (رسائل البلغاء)، وقال محقق (مسائل الانتقاد) إنه قد جرت العادة أن ينشر كتاب واحد تحت عناوين عدة. انظر: ابن شرف القيرواني، مسائل الانتقاد، دراسة وشرح وتحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٢. وانظر أيضًا: محمد كرد علي، رسائل البلغاء، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٤٦.

[٢] ابن شرف القيرواني، إعلام الكلام، عني بتصحيحه وضبط ألفاظه: عبد العزيز أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٢٦، ص٤٢. وانظر: مسائل الانتقاد، ص١٩٨-٢٠٠. وانظر: رسائل الانتقاد، ص٣٤٠.

[٣] ابن شرف القيرواني، إعلام الكلام، مصدر سابق، ص٤٢. وانظر أيضًا: حلمي إبراهيم محمد عبد الفتاح، ابن شرف القيرواني: حياته، أدبه، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، إشراف: عبد الكريم خليفة، ١٩٨٢، ص٢٥٨.

[٤] انظر: مسائل الانتقاد، ص١٩٩.

[٥] بيت أبي الشيص هو: وقف الهوى بي حيث أنتِ فليس لي *** متأخَّر عنه ولا متقدَّمُ

انظر: أبو الشيص الخزاعي، ديوان أبي الشيص، مصدر سابق، ص١٠١. وبيت أبي نواس هو:

فما جازه جود ولا حلّ دونه *** ولكن يسير الجود حيث يسير

انظر: ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج١، ص٢٢٢، وفيه: ولكن يصير الجود حيث يصير. ويعلق ابن شرف على هذين البيتين قائلا: فهذا هذا، على أن بيت أبي الشيص أحلى وأطبع، ومع حلاوته جزالة. انظر: إعلام الكلام، ص٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أولى به من الأول".[١] وهذا يذكّر بكلام أبي هلال العسكري، وابن رشيق، حول الحكم على الآخذ بحسب طبيعة الأخذ.

ويرى أبو طاهر البغدادي أن تكرار معاني السابقين في النتاج الأدبي للاحقين أمر لا مناص منه، إذ "قلما تجد شعر شاعر، أو رسالة كاتب، أو خطبة خاطب، إلا وجدت فيه معنى مسبوقا إليه، ولفظا مشهورا قبله".[٢]

ويحث أبو طاهر البغدادي على ضرورة التلطف في الأخذ، ويحظر الأخذ على من لا يأنس في نفسه المقدرة على التلطف فيه، فالحاذق والبارع يخفي دبيبه إلى الشيء حتى يستخرجه، والمتخلف البليد يظهر تسوره على الأمر إذا أراده.[٣]

ويجعل ابن بسام الشنتريني (٥٤٢هـ) من علم البديع أساسا لقضية السرقات في كتاب (الذخيرة)، الذي سار فيه على خطى عدد من النقاد المعتدلين الذين سبقوه، مثل الآمدي، والعسكري، وابن رشيق. وهو يلتزم، في دراسة السرقات، منهجا لا يضيق به على الشاعر، ولا يحجر على خاطره، فيقر بتوارد الخواطر، واتفاق الهواجس. وقد تشكل عنده هذا المنهج نتيجة اطلاعه الجاد على المؤلفات النقدية السابقة له، وإحساسه الفني الواعي لخفايا الأدب ومعانيه.[٤]

ومما يجدر ذكره أن ابن بسام لم يبن دراسته في السرقة على نظرية بعينها، ولكنه التزم منهجا محددا في استقراء النصوص، والحكم عليها[٥]، فكان يحكم بالأخذ، والاحتذاء، والاتباع، والمعارضة، وغير ذلك، حسب طبيعة النصوص التي بين يديه، أما الحكم بالسرقة فقد كان نادرا عنده، ولعل ذلك يعود لما قرره في بداية كتابه حين يقول: "وإذا ظفرت بمعنى حسن، أو وقفت على لفظ مستحسن، ذكرت من سبق إليه، وأشرت إلى من نقص عنه، أو زاد عليه، ولست أقول: أخذ هذا من هذا قولا مطلقًا، فقد تتوارد الخواطر، ويقع الحافر على الحافر، إذ الشعر ميدان، والشعراء فرسان".[٦]

---

[١] أبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة، مصدر سابق، ص٧١-٧٢.

[٢] المصدر السابق، ص٧١-٧٢.

[٣] المصدر السابق، ص٧٣-٧٤.

[٤] حسين خريوش، ابن بسام وكتابه الذخيرة، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، إشراف: السيد مصطفى غازي، ١٩٧٧، ص٢٧٥.

[٥] انظر: المرجع السابق، ص٢٧٧.

[٦] ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ج١، ص٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتضح من هذا النص منهجه في كتابه، فهو يتحرج من استخدام لفظة (سرقة)، وسترد عنده بشكل نادر، إذ يرى أن المعاني المتشابهة يمكن النظر إليها من زوايا مختلفة غير (السرقة) أو (الأخذ)، مثل: (توارد الخواطر) و(وقع الحافر على الحافر).

وتحدث ابن بسام النحوي (٥٤٢هـ)[١] عن سرقات المتنبي، في كتاب (سرقات المتنبي ومشكل معانيه). ويعدّ هذا الكتاب أحد المظاهر التطبيقية البحت لطرح النقاد القدامى لقضية السرقات، إذ يخلو من مقدمة نظرية يوضح فيها المؤلف رأيه في قضية السرقات، أو الأسس التي اعتمدها ليحدد على ضوئها سرقات المتنبي.

وقد تركزت جهود المؤلف في كتابه على ذكر قصائد للمتنبي مرتبة قوافيها على أبواب حسب حروف المعجم، وفي نهاية الحديث عن كل باب يذكر سرقات المتنبي في هذا الباب، فيأتي بالبيت ثم يعقبه بذكر مصدره، دون أن يعلق أو يذكر رأيه فيما يعدده من سرقات.[٢]

أما ابن الأثير (٦٣٧هـ)، وهو من البلاغيين المتأخرين، فقد تحدث عن قضية السرقات في أكثر من كتاب له[٣]، ولكن يمكن الوقوف على أوضح آرائه فيها في الفصل الذي خصصه لها من كتابه (المثل السائر).

يصنف ابن الأثير السرقات الشعرية على أنها نوع من أنواع الصناعة المعنوية، التي ختم الحديث عنها بالكلام على السرقات. وقد اعتنى بالتأكيد على الفرق بين سرقة الناثر من الناظم، وسرقة الناظم من الناظم.[٤]

والسرقات عنده هي أن يورد الآخِرُ شيئًا من ألفاظ الأول في معنى من المعاني، ولو لفظة واحدة، فإن ذلك من أدلّ الدليل على سرقته.[٥] ويبدو في هذا التعريف شيء من التشدد وعدم الدقة، فاستعمال اللاحق للفظة استعملها سابق لا يصح أن يؤخذ دليلا على سرقته، لأن

---

[١] يرجح محقق الكتاب أن ابن بسام النحوي هو ابن بسام الشنتريني صاحب الذخيرة.

[٢] ابن بسام النحوي، سرقات المتنبي ومشكل معانيه، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٠.

[٣] مثل الجامع الكبير، وكفاية الطالب، وغيرهما.

[٤] جبرا إبراهيم بري، المصطلح النقدي والبلاغي في كتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير، مرجع سابق، ص١٨١.

[٥] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج٢، ص٣٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الألفاظ ليست حكرًا على أحد، في رأيي. ولكنه يرى أن السرقة قد تكون مباحة بين الشعراء إن وُجِدَ معها عنصر التورية أو الإخفاء.[١]

وقد قسّم السرقات أقسامًا خمسة، هي: النسخ، والسلخ، والمسخ، وأخذ المعنى مع الزيادة عليه، وعكس المعنى إلى ضده. وسأذكر التعريف الأولي الذي ذكره لها دون أن أعرج على الأقسام التفريعية لكل منها.

النسخ هو: أخذ اللفظ والمعنى برمته، من غير زيادة عليه، وهو نوعان.

والسلخ هو: أخذ بعض المعنى، وهو اثنا عشر نوعًا.

أما المسخ فهو: إحالة المعنى إلى ما دونه، وهو نوعان أيضًا.

بالإضافة إلى أخذ المعنى مع الزيادة عليه، وعكس المعنى إلى ضده، وهذا القسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا مسخ.[٢]

والملاحظ أن ابن الأثير لم يضف الكثير على ما قاله النقاد السابقون له، ولكنه حاول تبويب المادة التي بحوزته وترتيبها، وعرضها بحيادية واضحة، ولكن بشيء من المبالغة في الترتيب والتبويب.

وكان لحازم القرطاجني (٦٨٤هـ) إسهام محدود من حيث مقدار المادة التي خصّ بها موضوع السرقات في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، ولكنه كبير من حيث الكيف. وحازم لم يتحدث عن موضوع السرقات تحت العنوان ذاته، ولكنه تكلم على المعاني وأنواعها، المتداول منها والمختص، وحدد مراتب الشعراء تبعًا لنوع المعاني التي يلمون بها؛ فذكر أن "من المعاني ما يوجد مرتسمًا في كل فكر، ومتصورًا في كل خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر وإنما يتهدى إليه بعض الأفكار في وقت ما فيكون من استنباطه. فالقسم الأول هي المعاني التي يقال فيها إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنه قلّ أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره".[٣]

وبعد أن قسّم المعاني هذا التقسيم الأولي، أخذ يفصل القول في كل نوع منها، فالقسم الأول، أي المعاني المتداولة، لا سرقة فيه، مثل تشبيه الشجاع بالأسد، والكريم بالغمام، لأنها

---

[١] بديع أحمد العزام، المصطلح النقدي والبلاغي عند أبي علي الحاتمي، مرجع سابق، ص١٠٨.

[٢] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج٢، ص٣٤٥.

[٣] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص١٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

موجودة في خواطر الناس جميعًا، "ولا فضل فيها لأحد على أحد إلا بحسن تأليف اللفظ. فإذا تساوى تأليفا الشاعرين في ذلك فإنه يسمى الاشتراك، وإن فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم فذلك الاستحقاق، لأنه استحق نسبة المعنى إليه بإجادته نظم العبارة عنه، وإن قصر فيه عمن تقدمه فذلك الانحطاط".[١]

أما القسم الثاني، أي المعاني التي هي إلى حيز القليل أقرب منها إلى الكثير، فهي المعاني التي قلّت في أنفسها، أو بالإضافة إلى كثرة غيرها، وفي أخذها شروط لا بد من وجودها حتى يكون الأخذ مقبولا، "منها أن يركّب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى".[٢] ويعدّ من تعرّض لهذه المعاني، دون أن يوجد في أخذه شرط من هذه الشروط سارقًا، أما إن وُجِدت هذه الشروط أو شيء منها فذلك مقبول وخارج عن تهمة السرقة.[٣]

أما القسم الثالث، وهي المعاني النادرة، أو كما يطلق عليها النقاد، المعاني العقم، فهي الدليل على نفاذ خاطر من توصل إليها، وتوقّد فكره، لأنه استنبط معنى غريبًا، واستخرج من مكامن الشعر سرًا لطيفًا. وما كان بهذه الصفة فهو متحامى من الشعراء لقلة الطمع في نيله، فلا تتغلغل الأفكار لضيق مجاله، وبعد غوره، بحيث لا يوجد التهدي إلى مثله والتنبه إلى مظنة وجدانه في كل فكر، بل ذلك مقصور على بعض الأفكار وموجود في بعض الأحوال دون بعض. ومثل هذه المعاني لا تلقّح ولا تحصل عنها نتيجة، ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني، فلذلك تحاماها الشعراء وسلموا لأصحابها، علمًا منهم أن من تعرّض لها مفتضح. ويصحّ الحكم بالسرقة على من نقل معنى نادرًا من غير زيادة، وهي أقبح السرقات.[٤]

وتبعًا لأقسام المعاني يقسّم حازم القرطاجني الشعراء إلى مراتب أربعة: اختراع واستحقاق وشركة وسرقة. "فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تالٍ له،

---

[١] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، المصدر السابق، ص١٩٢-١٩٣.

[٢] المصدر السابق، ص١٩٣.

[٣] المصدر السابق، ص١٩٣-١٩٤.

[٤] المصدر السابق، ص١٩٤-١٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والشركة منها ما يساوي الآخر فيه الأول فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحطّ فيه الآخر عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلها معيبة وإن كان بعضها أشدّ قبحًا من بعض".[١]

وواضح أن حازمًا القرطاجني "آثر أن يستخدم لفظة (السرقة) للضرب المعيب من ألوان السرقات الشعرية، ومصطلحات: الاختراع، والاستحقاق، والشركة، لما كان النقاد قبله يسمونه سرقة حسنة".[٢] وهذا تمييز صائب من حازم، بين ما يصح أن يسمى سرقة بإطلاق، دون إقرانها بصفة، وما لا يستحق هذا الاسم ذا المدلول السلبي مهما حاول النقاد تلطيفه بإضافة الصفات الحميدة له.

وكان لحازم القرطاجني فضل في عرضه الموجز والوافي لأهم ما يمكن أن يقال عن قضية السرقات، إذ نأى بها عن حيز الاتهامات والأقسام التفصيلية المعقدة، كما هو الحال قبله وبعده، ابتداء من الحاتمي حتى البلاغيين المتأخرين الذين أسرفوا في ذكر أنواع السرقات وأقسامها وذكر الأمثلة والشواهد على كل قسم منها بتكلف لا يخفى.

وتحدث صلاح الدين الصفدي (٧٦٤هـ) في (نصرة الثائر) عن السرقات الشعرية بشكل تطبيقي خلو من الحديث النظري؛ فكان منهجه في كتابه أن يذكر البيت ثم يذكر مصدره، ويبالغ في ذكر كل ما يتصل بمعنى هذا البيت من أبيات شبيهة سابقة أو لاحقة.[٣] وقد يتكلف إيجاد علاقة ما بين البيتين أو الأبيات لإثبات سرقة قد لا تكون موجودة ألبتة.

وخصص القزويني (٧٣٩هـ) فصلا في (الإيضاح) ليتحدث عن أنواع الاتفاق في المعنى، والاتفاق في الغرض، وفي الدلالة على الغرض، وأنواعه، وأنواع المعاني، مما يشترك فيه الناس، وما لا ينال إلا بالفكر، وأنواع كل ذلك. ويبدو ما قدمه في هذا الصدد اختصاراً لما قدمه عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة)، مع إضافات شكلية ونظامية، كما يذكر أحمد الشايب.[٤]

---

[١] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، المصدر السابق، ١٩٦.

[٢] ياسين عايش، المرزباني وكتابه الموشح، مرجع سابق، ص١٧٣.

[٣] صلاح الدين الصفدي، نصرة الثائر على المثل السائر، تحقيق: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٢، ص٣٧٥ وما بعدها.

[٤] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مصدر سابق، ج١، ص٥٥٧-٥٥٨. وانظر أيضًا: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم انتقل بعد ذلك للحديث عن الأخذ والسرقة وأنواع ذلك، من أخذ ظاهر، أو أخذ غير ظاهر، وذكر أمثلة لهذين النوعين، مما لا يتسع المجال لذكرها هنا.[١]

وقسم محمد بن علي الجرجاني (٨١٦هـ) في (الإشارات والتنبيهات) خاتمة كتابه إلى مسائل، كانت منها السرقات الشعرية، وهي أقسام ثلاثة عنده: الانتحال، والإغارة، والإلمام. ويسمى الانتحال فسخًا، وهو سرقة المعنى بألفاظه من غير تغيير، أو بعض تغيير، وهو مذموم جدًا. أما الإغارة، وتسمى مسخًا، فهي أخذ المعنى بتغيير نظمه، وهي محمودة إن اختصت بفضلة، كحسن السبك، أو الاختصار، أو الإيضاح، أو زيادة معنى. ويسمى الإلمام سلخًا، وهو أخذ المعنى من غير التعرض للفظ.[٢]

ويبدو محمد بن علي الجرجاني سائرًا على خطى البلاغيين المتأخرين الذين سبقوه في محاولة تقسيم السرقات إلى أنواع، وذكر هذه الأنواع مع التمثيل عليها، ولكنني أرى في ذلك تعقيدًا لهذه القضية، التي سبق وأن اختصرها حازم القرطاجني في أفكار محددة، تتسم بالبساطة والوضوح. كما أن الأمثلة التي يذكرها محمد بن علي الجرجاني وغيره متداخلة، ويمكن أن يُذكر المثال ذاته على أكثر من نوع مما يوردونه في هذه الأنواع، إلا أنها مرحلة من مراحل النقد والبلاغة العربية، لا يمكن تجاوزها، أو إهمالها، عند عرض هذه القضية النقدية.

وأشار يوسف البديعي (١٠٧٣هـ) في (الصبح المنبي) إلى المعاني التي يتساوى فيها الشعراء، ويشترك فيها المحدثون والقدماء، ورأى أن أمثال هذه المعاني الظواهر تتوارد عليها الخواطر، وتستوي في إيرادها، لذلك لا يصح عنده أن تُطلق على المتأخر صفة السرقة إن تناولها، إنما تُطلق صفة السرقة في المعاني المخصوصة، كقول أبي الطيب:

بناها عليٌّ والقَنَا يقْرَعُ القَنَا ... وموجُ المنايا حولها متلاطمُ
وكانَ بِها مثلُ الجنونِ فأصْبَحَتْ ... ومن جُثَثِ القتلى عليها تمائمُ[٣]

---

[١] الخطيب القزويني، الإيضاح، مصدر سابق، ج١، ص٥٥٨-٥٧٤.

[٢] محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، مصدر سابق، ص٣٠٦-٣١١.

[٣] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٣، ص٣٨١. وفيه: بناها فأعلى والقنا تقرع القنا.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– دراسة مقارنة لعلاقة قضية السرقات بنظرية "التناص":

سأسعى في هذا العرض المقارن إلى تلمس أوجه الشبه، وتحديد مواطن الاختلاف بين كل من قضية السرقات ونظرية "التناص"، وذلك بتتبع أبرز ملامح قضية السرقات، وعرضها على ما سبق ذكره في الفصل الأول عند الحديث عن نظرية "التناص" وظروف نشأتها، وأهم الآراء والمبادئ التي تطرحها.

– مقارنة التعريف الاصطلاحي للسرقات بتعريف "التناص":

مر تعريف السرقات بأنها "أن يسبق بعض الشعراء إلى تقرير معنى من المعاني واستنباطه، ثم يأتي بعده شاعر آخر يأخذ ذلك المعنى ويكسوه عبارة أخرى، ثم يختلف حال الأخذ، فتارة يكون جيدا مليحا، وتارة يكون رديئا قبيحا، على قدر جودة الذكاء والفطنة والفصاحة بين الشاعرين".[١]

كما مر تعريف "التناص" بأنه حضور، أو تداخل، نص في آخر بشكل من الأشكال. أي أنه "يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا، عن قصد أو غير قصد".[٢]

ويبدو، من تحليل هذين التعريفين للمصطلحين، أن تعريف السرقة يتضمن العناصر التالية:

-حضور نص سابق في نص لاحق، حضورًا صريحًا أو ضمنيًا.

-تتم السرقة بقصد ووعي من المبدع.

-إما أن تترك السرقة أثرًا جماليًا، أو أثرًا قبيحًا.

-ادعاء المبدع نسبة المعنى المأخوذ لنفسه.

ويتضمن تعريف "التناص" العناصر التالية:

-حضور نص في آخر حضورًا صريحًا أو ضمنيًا.

-يتم بقصد من المبدع، أو دون قصد.

ويضاف إلى ذلك، مما هو خارج هذا التعريف:

-يترك "التناص" أثرًا جماليًا فقط.

-عدم ادعاء المبدع اللاحق نسبة النصوص الحاضرة في نصه لنفسه.

---

[١] العلوي اليمني، الطراز، مصدر سابق، ج٣، ص١٨٨.

[٢] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويظهر من مقارنة هذه العناصر وجود نقاط التقاء بين التعريفين، وهي حضور نص في آخر، وأن هذا الحضور قد يحدث بوعي من المبدع في الحالتين، وقصد منه لاستدعاء نص سابق في نصه. ويبدو من تصريح الفرزدق بسرقاته، ونظرته الإيجابية لها أنه يوجد جامع مشترك بينها وبين "التناص".

وكذلك قد تكون السرقة مليحة، أي أنها تترك أثرًا جماليًا على النص اللاحق، و"التناص" له أثر جمالي دائما.

أما ادعاء المبدع اللاحق نسبة المعاني التي يأخذها من غيره ويستخدمها في نصه لنفسه في قضية السرقات، وعدم اضطراره لذلك في حالة "التناص"، فيبدو أنه يمثل النقطة الخلافية بين نظرة النقاد العرب القدامى لأحقية المبدع في التعامل مع النصوص المختلفة التي تشكل المرجعية الثقافية له، ونظرة نقاد نظرية "التناص". فالنقاد العرب القدامى نصوا على أن الشاعر حين يأخذ المعنى من غيره وينسبه لنفسه يكون سارقًا، مع أنهم استشهدوا في السرقات بأبيات يخلو سياقها من التصريح العلني لمبدعها بأخذه معناها من مبدع سابق ونسبتها إلى نفسه مع الأبيات التي اقترنت في سياق ذكرها بتصريح المبدع بأنه أحق بها من صاحبها، كما كان يحدث في حالات الإغارة والغصب والاهتدام وغير ذلك.

كما أنهم اتهموا بعض الشعراء بالسرقة، ناسين أثر العامل الثقافي الذي يعمل على تشكيل المرجعية الثقافية للشاعر أو الأديب، فيدخلون في السرقة كل حالات التأثر والتأثير، والإفادة غير الواعية أو المقصودة من آثار السابقين.

أما نقاد نظرية "التناص" فلم يتعرضوا لهذه النقطة، ولكن يفهم ضمنيا، من تعريف "التناص"، أن النصوص الحاضرة في نص ما تدخل في ملكية المبدع الذي يستحضرها دون أن يضطر إلى التعبير عن ذلك صراحة أو ضمنًا، لأن المبدع في نظرية "التناص" يحق له أن يستعين بما يحتفظ به في ذاكرته من مخزون ثقافي على اختلاف مصادره، وتوظيفه بما يخدم نصه، دون أن ينسب ذلك الصنيع إلى السرق.

ونتيجة لما سبق، أرى أن السرقات تلتقي مع نظرية "التناص" في جزء كبير من التعريف الخاص بكل منهما، وهذا يوحي بوجود عامل مشترك بينهما ظهرت ملامحه الأولى على عتبة التعريف، وربما تكشف مقارنة المضمون الرئيسي لقضية السرقات عن جوانب التقاء متعددة بينهما، تتجاوز عتبة التعريف، وتتغلغل إلى الأفكار الجوهرية والرئيسية لكل منهما على أكثر من مستوى.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- مقارنة ظروف نشأة السرقات بظروف نشأة نظرية "التناص":

ظهرت حركة البحث والتأليف في السرقات في النقد العربي القديم في ظل احتدام الخلافات بين النقاد حول بعض الشعراء، كما ذكر، مما جعل نقطة انطلاق هذه القضية ذاتية غير موضوعية، جعلت همها تتبع سرقات الشعراء أكثر من البحث في صلب القضية نفسها.

وقد تركت نقطة الانطلاق هذه آثارها على القضية حتى بعد أن تبناها نقاد معتدلون، حاولوا أن يستخدموا الميزان النقدي السليم في حكمهم على الشعراء، ودعوا إلى التخلي عن الحكم الأخلاقي، أو الرأي الشخصي في ذلك، إذ بقي البحث في قضية السرقات دائرا على محورين، الأول نظري: يعبر فيه الناقد عن رأيه في القضية عامة، والثاني تطبيقي: يطبق فيه آراءه السابقة على شاعر معين، أو أكثر، فيتتبع سرقاته في أشعاره، ويقيمها تبعا للميزان النقدي الذي عبر عنه في المحور النظري. وهكذا فعل عدد من النقاد المعتدلين، مثل: الآمدي في الموازنة، والقاضي الجرجاني في الوساطة، وعدد من النقاد الذين كانت آراؤهم شخصية إلى حد كبير، مثل: الصاحب بن عباد، والحاتمي، وابن وكيع، والعميدي.

أما "التناص" فقد نشأ، كما مر في الفصل الأول، في أحضان عدد من الاتجاهات والمناهج النقدية التي غذته بأصول انطلاقته الأولى، مثل السيميائية والشكلانية الروسية وغيرهما. وبهذا تكون القاعدة التي انطلقت منها نظرية "التناص" قاعدة نقدية علمية بحت، في حين نجد القاعدة التي انطلقت منها قضية السرقات قاعدة شخصية، وإلى حد ما أخلاقية، وإن كانت قد تحررت فيما بعد، على يد بعض النقاد المعتدلين.

وقد كان اعتقاد النقاد القدامى باستنفاد الشعراء السابقين للمعاني نقطة انطلاق أخرى لهذه القضية؛ فابن طباطبا يرى أن الشعراء السابقين قد ضيقوا الخناق على الشعراء المحدثين، في زمنه، باستنفادهم المعاني، فتحدث عن (محنة) الشعراء. والقاضي الجرجاني رأى أن علينا التماس العذر لشعراء عصره والعصر الذي يليه، لأن القدماء لم يتركوا لهم من المعاني ما يتمكنون به من الإتيان بجديد، فلا بد لهم من الاتكاء على القديم، والاستعانة بما تفتقت عنه خواطر السابقين.

أما "التناص" فإنه ينظر إلى النص بوصفه قراءة للموروث، بمختلف حالاته، قراءة تخلخل النصوص السابقة، وتدخلها في سياقات جديدة، تكسبها أبعادا أخرى.[١]

ونتيجة لاختلاف ظروف نشأة كل من السرقات الشعرية ونظرية "التناص" تختلف كل منهما عن الأخرى في نقاط جوهرية، ففي حين كانت السرقات، ولا تزال، بالمنظور الصحيح

---

[١] محمد مساعدي، بين السرقات الشعرية والتناص، جذور، ج١٠، مج٦، سبتمبر٢٠٠٢، ص٥٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لعملية السرقة الأدبية، عامل ذمّ لصاحبها، يعدّ "التناص" آلية إبداعية تضيف إلى النص قيمة جمالية وفنية.

وقد كانت قضية السرقات في أول ظهورها في النقد العربي القديم مختصة بالشعر، أي أن بداية انطلاقتها كانت من قراءة النصوص الشعرية ونقدها وتتبع أصول معاني الشعراء المحدثين آنذاك، أما نظرية "التناص" فقد كانت بداية انطلاقتها من الرواية، ثم اتسع مجالها لتشمل فنون الأدب جميعها.

ومع اختلاف ظروف النشأة بينهما، واختلاف قاعدتي انطلاق كل منهما، لا بد من متابعة المقارنة، للتعرف إلى ما قاله نقاد الطرفين فعليًا، وهل توجد بينهما نقاط التقاء، أو أن ظروف النشأة قد تركت آثارها على المضمون الرئيسي لكل منهما؛ فباعدت بينهما بمقدار ما تباعدت ظروف نشأتهما ومواطنها.

– مقارنة آراء النقاد العرب القدماء في السرقات بنظرية "التناص":

يظهر من عرض قضية السرقات في النقد العربي القديم وجود جوامع مشتركة بينها وبين نظرية "التناص" كما طرحها النقد الغربي الحديث. ومن ذلك أن عددًا من النقاد العرب القدماء لم يعيبوا السرقة، وهذا يدل على أن ما فعله المبدعون الذين لم يعابوا على أخذهم معاني غيرهم، واستخدامها في نصوصهم، هو عمل إبداعي، أو على الأقل طبيعي في العملية الإبداعية. بل إن النقاد العرب القدماء، مع اهتمامهم الشديد بفكرة أخذ المبدع لمعنى أو للفظ أو للاثنين معًا من مبدع سابق، وتصنيفهم لها تحت عنوان السرقات، دفعوا في أحيان كثيرة عن بعض الشعراء تهمة السرقة، وجاؤوا بعدد كبير من المصطلحات الفرعية التي تناسب نوع الشبه بين بيت وآخر مما يرون أن لفظة (السرقة) لا تعبر عنه بدقة.[١] وهذا يلتقي مع نظرية "التناص" التي لا تدعو إلى السرقات، ولا تشجع عليها، مع أنها تُعَدّ، عند بعض نقادها، وجهًا من أوجه تجليها، ولكنها ترى أن للمبدع الحق في الإفادة من جميع النصوص التي تكوّن المخزون الثقافي له، دون أن تدخله هذه الإفادة في تهمة السرق.

وقد رأى بعض النقاد العرب القدماء، مثل ابن طباطبا، والقاضي الجرجاني، وابن رشيق، أن من حق المبدع توظيف النصوص السابقة بالشكل الذي يخدم نصه فنيًا؛ فابن طباطبا

[١] عادل جاسم البياتي، أبنية التنصيص الظاهرة والخفية في الشعر قبل الإسلام، مجلة آداب المستنصرية، ع٢٠-٢١، ١٩٩١، ص٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قد تحدث عن إمكانية إفادة المبدع من آثار من سبقه، وتقديمها في شكل جديد.[١] ويرى القاضي الجرجاني أن للمبدع أن "يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه"[٢]، وأن هذه هي طبيعة الإبداع، مما يعكس تفهمهم لفكرة (الموروث) وأهميته، الأمر الذي قلص مساحة السرقات إلى أدنى حد ممكن، وفتح باب الاستعانة بجميع النصوص السابقة على مصراعيه.[٣] كما يرى ابن رشيق أن ترك الشاعر كل معنى سُبِقَ إليه جهل، واتكاله على تلك المعاني اتكالا كليًا عجز وبلادة، لذلك يختار أوسط الحالات بين الترك والاتكال، وفي هذا دعوة إلى الاستعانة بالموروث بقدرٍ ما، لا يصل بالمبدع إلى الاتهام بالسرق.[٤]

وللموروث أهمية خاصة في النقد العربي القديم، ويُحظر على المبدعين الاقتراب منه إلا لمن يأنس في نفسه القدرة على الإتيان بالجديد البديع اتكاء عليه. ولأهميته نجد أن المبدع مدعو إلى الحفظ، والإكثار منه، وفهم ما يحفظ، والسبب معلن وصريح، وهو تهذيب الطبع، وتدريب اللسان، وكل هذا من شأنه أن يغذي القريحة، وينمي الملكة الشعرية.

وعلى المبدع أن يكون حذرًا في تعامله مع الموروث، لأن هذا المخزون الثقافي، الذي هو بمثابة الرصيد الجمعي الواجب وجوده عنده ليجعل منه مبدعًا فذًا، يعدّ سلاحًا ذا حدين، فهو يستطيع أن يفيد منه في بناء نصوصه، ولكن عليه أن يحذر من أن يقدم نماذج مطابقة لما حفظ، فيقع في تهمة السرق.[٥] وهذا المفهوم هو ما تقدمه نظرية "التناص" حاليًا، فهي لا تدعو إلى تقديم نسخ مكررة من آثار السابقين، إنما تدعو إلى الإفادة منها، وتوظيفها، ليحضر الماضي في الحاضر، دون أن تكون نسخًا إضافية منه، وكما قال (بارت) عن النص الذي قرأه لـ(ستاندال)، ولمس فيه حضور (بروست): "إن بروست هو الذي يحضرني، وليس أنا الذي أناديه".[٦]

---

[١] ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص١٤-١٦.

[٢] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، ص٢١٤.

[٣] ناصر حلاوي، مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، المورد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٨، ع١، مج٢٦، ص٣٥.

[٤] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨١.

[٥] حمادي الزنكري، المتلقي عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة)، المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة ١٤، ع٢٨، مارس١٩٩٥، ص٢٥٠.

[٦] رولان بارت، لذة النص، مرجع سابق، ص٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبهذا يقدم (بارت) الصورة التي يجب أن تحضر بها النصوص الماضية في النصوص الحاضرة، إنه حضور غير علني أو صريح، لا من قِبَل المبدع، ولا من قِبَل المتلقي، ولا من قِبَل النص ذاته، الذي يبرأ عن أن يكون تكرارًا لنص سابق.

وتكلم النقاد العرب القدماء على المعاني المتداولة والمعاني المشتركة، التي لا سرقة فيها، فهي معان عامة، من حق جميع الناس، المبدعين وغيرهم، استخدامها والإفادة منها. وكذلك الحال في نظرية "التناص"؛ فكل النصوص والآثار، الأدبية وغير الأدبية، حق للجميع، ويمكن لأي مبدع توظيف أي نص منها في نصه توظيفًا جماليًا.

وتحدثوا أيضًا عن فكرة استنفاد الشعراء السابقين للمعاني، وسيطرت هذه الفكرة عليهم، تاركة آثارًا سيئة على تصورهم للعملية الإبداعية، فقد ترتب على اقتناع بعض النقاد بها إحساسهم الملح بحضور الماضي في كل نص حاضر، وسماع أصوات الشعراء السابقين في صوت كل شاعر محدث، فحاولوا ضبط هذا الحضور، وتقنينه، ووضع القواعد التي تحدد طبيعة الحضور، إن كان محمودًا أو مذمومًا، وكان ذلك يدرج تحت اسم (السرقات)، الذي ربما طوى في ثناياه غير ما يوهم به ظاهره.

وقد كان لهذه الفكرة حسنات كما كان لها سيئات. فإذا كانت السيئات تنحصر في تفسيرهم سماع صوت الشعراء السابقين في نصوص الشعراء اللاحقين بالسرقات أحيانًا، فإن الحسنات تكمن في إحساسهم بذلك الحضور، وتنبههم عليه، والتفاتهم إلى أثره في النص، لأنهم كانوا يصنفون الشعراء بحسب مقدار حضور ذلك الماضي في حاضر نصوصهم إلى فريقين؛ فإذا أضاف الشاعر إلى التراكم الذي خلفه سابقوه معاني جديدة، وتمكن من صياغتها في قوالب تلائمها، نُسِبَت إليه المعاني التي أخذها من غيره، فهو أحق بها، ويكون بذلك قد أغنى مسار الشعر. وبهذا تقترب قضية السرقة بهذا المفهوم كثيرًا من المفهوم الذي يطرحه النقد الغربي عن نظرية "التناص".

أما إذا اكتفى بأن يستمدّ معانيه من معاني السابقين، دون الإضافة إليها، أو التجديد فيها، فإن تهمة السرقة تكون له بالمرصاد، كشكل من أشكال الإقصاء، تختلف حدته بحسب مقدار حضور ملامح النص السابق في اللاحق. ولعل هذا هو الحكم الطبيعي على مثل هذه الحال، سواء في نقدنا العربي أو غيره.[١]

---

[١] محمد مساعدي، بين السرقات الشعرية والتناص، مرجع سابق، ص٥٤٢-٥٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما تحدثوا عن تكرار الشاعر لمعنى من معانيه في أكثر من قصيدة، وهذه الفكرة التي يعبر عنها بمصطلح (المعجم الشعري)، أو بمصطلح (السرقات الشخصية)، ينظر إليها نقاد نظرية "التناص" على أنها (تناص الشاعر مع نفسه). ويبدو النقد العربي القديم قريبا من النقد الغربي في هذه الفكرة التي استثمرها النقد الغربي، وجعل منها ميزة للشاعر الذي يتمكن من تكرار معانيه دون أن يكرر نفسه. وقد لوحظت هذه الفكرة في شعر المتنبي، دون غيره، مما يجعله يبدو وكأنه سابق لعصره بالأدوات الفنية التي كان يستخدمها في إنشاء نصوصه.[١]

أما أهم أوجه الشبه العامة بين قضية السرقات ونظرية "التناص"، في رأيي، فهو ما ذكره العلوي اليمني عن السبب الذي تدرج لأجله دراسة السرقات في علم البديع، وهو أنها تشترك معه في الهدف، الذي هو تأليف الألفاظ وصوغها على هيئة تعجب الناظر، وتشوق القلب والخاطر.[٢] أي أنه التفت للجانب الجمالي الفني في السرقات، ونأى بها عن الجانب الأخلاقي. ورأيه هذا يلتقي مع نظرية "التناص" التي ترى في "التناص" آلية إبداعية، يلجأ إليها المبدع لتجويد نصه.

وهكذا تكون نظرية "التناص" قد أعادت الاعتبار لظاهرة أدبية ينظر إليها في نقدنا العربي "بشيء من الاستهجان، على الرغم من محاولات المتأخرين التخفيف من حدة هذه الظاهرة".[٣]

وبقي، أخيرا، أن أعود إلى السؤال الذي خطر لي وأنا أقرأ في هذه القضية في النقد العربي القديم، والذي أشرت إليه في بداية هذا المبحث، وهو عن الإحساس بتناقض النقاد العرب القدماء في اهتمامهم بقضية السرقات من جهة، وبقضية (عمود الشعر) من جهة أخرى.

ويتضح من تحليل عناصر عمود الشعر كما قدمها المرزوقي في تقديمه لـ(شرح ديوان الحماسة) أن "العرب كانوا يعنون به القواعد الفنية الصحيحة لقول الشعر، بحسب ما يرونه من أسرار الجمال الفني في الأدب. وهذه القواعد شاملة للمعنى، واللفظ، والصور الفنية، وأسلوب

---

[١] انظر: الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصدر سابق، ج١، ص١٣٨. وانظر أيضا: ياسين عايش، المرزباني وكتابه الموشح، مرجع سابق، ص١٧٣.

[٢] العلوي اليمني، الطراز، مصدر سابق، ج٣، ص١٨٩-١٩٠. والملاحظ أن العلوي اليمني يتكلم على تأليف الألفاظ فقط، وكأنه يشير إلى وجود السرقة في الألفاظ، ولكنه يغفل موضوع سرقة المعاني، مما يحتمل معه أنه يحصر السرقة في الألفاظ فقط، ولا يراها في المعاني. أو أنه نابع من رؤيته للألفاظ على أنها قوالب للمعاني، بحيث يتعسر عليها الظهور إلا من خلالها، لذلك يكتفي بالإشارة إلى الألفاظ دون المعاني.

[٣] ناصر حلاوي، مفهوم السرقة الشعرية، مرجع سابق، ص٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعر، تحدد أولئك جميعا تحديدا منطقيا دقيقا، لا ينبغي للشاعر أن يخل بشيء منه، وإلا اعتبر خارجا عن عمود الشعر العربي. أو بمعنى آخر أنه خرج على قواعد الشعر العربي وفنيته وطبيعته، وحينئذ يكون بعيدا عن الذوق العربي، واستحسان الناس له".[١]

وقد كان اهتمامهم بالبحث في أصول الشعر، التي أطلقوا عليها اسم (عمود الشعر)، أو (طريقة الأوائل)، مقترنا بالبحث عن المعاني المبتكرة؛ فحددوا (عمود الشعر) ليلزموا الشعراء اللاحقين بالمضي على الطريق الذي خطه لهم السابقون، من جزالة اللفظ، وصحة المعنى وشرفه، وغير ذلك من عناصر (عمود الشعر)، دون أن يقصدوا بهذا أن يوجهوا الشعراء إلى تقديم نسخ مكررة عن آثار السابقين، بل على كل مبدع لاحق أن يقدم جديده مقتفيا آثار السابقين، وسائرا على طريقهم لا يحيد عنها.

ويزول الشعور بالتناقض بين اهتمام النقاد العرب القدماء بقضية (عمود الشعر العربي) وقضية السرقات، إذا أدركنا أن اهتمامهم بوضع أصول ثابتة، وقواعد محددة، للقصيدة العربية لا يعني أن على الشعراء الالتزام بها للدرجة التي تصل بهم حد التقليد الحرفي، إنما هو التزام في الهيكل العام للقصيدة، من الجهة الشكلية الخارجية، وبالأصول العامة لها من جهة المضمون العام فقط. فالالتزام بالموروث لا يعني تقليده، إنما يعني الانطلاق منه إلى ريادة جديدة، لكي يستطيع المتأخر أن يضيف إلى القديم ويطوره. وحتى أبو تمام الذي اتهمه الآمدي بالخروج على طريقة العرب وشعر الأوائل، لم يكن ليجرؤ على تخطي تلك الأصول. وواقع الحال أنه لم يخرج عن عمود الشعر إلا في بضعة أبيات، أو بضع استعارات، رآها نقاد عصره، وبعدهم بالطبع الآمدي، خارجة عن الذوق العربي، والمألوف من معاني الشعراء وصياغاتهم. وتدل ملاحظة الآمدي، عن خروج أبي تمام عن شعر الأوائل وطريقة العرب، على أن طريق الشاعر الالتزام بالموروث، ومحاكاة شعر الأوائل.[٢]

– آراء بعض النقاد العرب المحدثين في علاقة قضية السرقات بنظرية "التناص":

قدم النقاد العرب المحدثون، والباحثون المهتمون بنظرية "التناص"، دراسات كثيرة، ألقى بعضها الضوء على علاقة "التناص" بقضايا ومباحث عرفها النقد والبلاغة العربية القديمة، كان من بينها قضية السرقات التي بدأ الحديث عنها، في النقد العربي القديم، في صورة إشارات عابرة، ثم تطور حتى أصبحت أهم ما تختم به كتب البلاغة العربية في القرون المتأخرة من عمر

---

[١] محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات، مرجع سابق، ص٢١٣-٢١٤.

[٢] ناصر حلاوي، مفهوم السرقة الشعرية، مرجع سابق، ص٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التأليف النقدي والبلاغي. وجعل بعضها الآخر من فحص الرابط بين "التناص" وقضية السرقات محور دراسته. وقد كانت نتائج الدراسات التي قدمها النقاد العرب المحدثون، والتي تمكنت من الاطلاع عليها، تنقسم ثلاثة أقسام: مؤيد ومعارض وموفق.

فالمؤيد يرى أن "التناص" هو السرقات الشعرية ذاتها التي عرفها النقد العربي القديم، وأكثر من الخوض فيها، بتعريفها، وبيان أنواعها وأقسامها المختلفة؛ فالـ"تناص"، عند المؤيدين، له مرجعية عربية ثابتة الأصول، ومن هؤلاء على سبيل التمثيل فقط:

-عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية "التناص"، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج١، مج١، ١٩٩١.

-ناصر حلاوي، مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، المورد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٨، ع١، مج٢٦.

ويصدر هؤلاء النقاد في دراساتهم هذه عن رؤية قديمة، ترى في كل حديث صورة عن فكرة نقدية، شائعة أو منسية، تضمها دفتا كتاب من كتب التراث النقدي العربي القديم، وتجتهد في أن تجعل لكل حديث وافد من الغرب مرجعية عربية لكي تسجل للعرب ميزة السبق إلى معرفة ما عرفه الغرب مؤخرا، حتى لو كان في ذلك شيء من التكلف ولي الحقائق.

أما المعارض، فيرى أن "التناص" يختلف عن قضية السرقات الشعرية التي طرحها النقد العربي القديم، من عدة جهات، منها: أن "التناص" آلية إبداعية، يكسب وجودها النص قيمة فنية وجمالية، أما السرقات فهي عامل ذم للنص وصاحبه. ومنها أيضا: أن المبدع عند نقاد نظرية "التناص" يستطيع الإفادة من التراث في تقديم جديده الذي يستوعب القديم ويتجاوزه، أي أنه لا يكتفي بالتوقف عند حدود إبداع النص القديم المبدع من قبل، أما في طرح النقاد القدماء لقضية السرقات الشعرية فالشاعر لا يتجاوز حدود النص القديم، إذ يقدمه مكررا بصورة حرفية أحيانا، وهذا ما تلطفوا فأطلقوا عليه مصطلح (التوارد)، أو مكررا مع تغيير بسيط، وقد أوجدوا لكل حالة من حالات التغيير مصطلحات خاصة بها.

ويصدر هؤلاء المعارضون من رؤية معاصرة لمفهوم "التناص"؛ تقر بوجود فوارق بينة بين هذه النظرية، كما طرحها النقد الغربي الحديث، والقضايا النقدية التي عرفها تراثنا النقدي العربي القديم. ويرون أنه ليس من حقنا نسبة هذه النظرية لتراثنا لأنها ظهرت في تربة غربية، ورويت بآراء وأفكار غربية قبل أن تصل إلينا عبر قنوات الترجمة وجسور التثاقف. ومن أمثلة هؤلاء النقاد:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-عمران الكبيسي، التناص: معرفة أصولية وإجرائية أسلوبية، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، إربد، ١٤-١٦ حزيران، ١٩٩٤.

-خليل الموسى، التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، دمشق، ع٣٠٥، سنة٢٦، أيلول ١٩٩٦.

وبين هذا وذاك يقع أصحاب الرؤية التوفيقية، الذين يرون أنه لا يجوز لنا أن ننسب فضل معرفة نظرية "التناص" وظهورها إلى النقد العربي القديم، إلا أنه يحق لنا الإفادة مما يتوصل إليه الآخرون، ما دمنا على تواصل حضاري وثقافي معهم، نستطيع، بوساطته، التعرف إلى كل ما يتوصلون إليه في مختلف فروع العلوم والمعارف، على أن لا ننسبها إلى أنفسنا بعد التعرف إليها، ونقلها إلى الثقافة العربية بالترجمة وغيرها. لذلك قام النقاد العرب المحدثون ذوو الرؤية التوفيقية بمقاربة القديم في ضوء الجديد على مستويين:

١-الأول: دراسة النصوص الأدبية (الشعرية والنثرية) دراسة نقدية حديثة، متوسلين في ذلك بالمناهج النقدية التي عرفتها الساحة النقدية الغربية الحديثة، لاكتشاف الجماليات الكامنة فيها، والتي لم تكن تسعفهم الآلية التقليدية التي كانوا يعالجون بها نصوصهم في الكشف عنها كلها. وهو مستوى لا تُعنى به هذه الدراسة.

٢-الثاني: المقارنة بين ما تطرحه الساحة النقدية الغربية الحديثة من نظريات ومناهج نقدية، وما عرفه تراثنا النقدي والبلاغي من مفاهيم ومصطلحات قدمت نظرات جزئية، غالبًا قلّ أن يقترب شيء منها من إطار النظرية. وهذا هو المستوى الذي يمسّ ما نحن بصدده، إذ قدم بعض النقاد العرب المعاصرين، من المهتمين بنظرية "التناص"، دراسات وأبحاثًا تنطوي على قدر كبير من النزعة التوفيقية التي تحاول المحافظة على حق كل من الطرفين، كل بقدر سُهمته في نشأة وتطور هذه النظرية، وتعترف لكل ذي حق بحقه، سواء في السبق إلى معرفتها أو في الإضافة إليها، أو بمعرفة شيء من ملامحها على الأقل، ومن أصحاب هذه الرؤية:

-باقر جاسم محمد، التناص: المفهوم والآفاق، الآداب، بيروت، ع٩٧، ١٩٩٠.

-بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع(٦٠-٦١)، ١٩٨٦.

-مصطفى السعدني، التناص-قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأخلص من هذا إلى أن قضية السرقات في النقد العربي القديم تلتقي في بعض جوانبها مع نظرية "التناص" في النقد الغربي الحديث. ويبدو من آراء بعض النقاد العرب القدماء- مثل ابن طباطبا، والقاضي الجرجاني، وأبي هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني، أن قضية السرقات، كما وضحوها وبينوا الفوارق فيها بين أخذ وأخذ، وما يصح أن يقال عنه سرقة محمودة، وما يقال عنه سرقة مذمومة — يبدو من آراء هؤلاء النقاد أن قضية السرقات تشترك في بعض الملامح مع ما تدعو إليه نظرية "التناص"، إذ تظهر السرقة في حال كونها سرقة محمودة، أو حسن أخذ، أو حسن اتباع، آلية إبداع في يد الشاعر، يوظفها بالطريقة التي يخدم بها نصه، ويكسبه أبعادا جمالية، وذلك من خلال الإفادة من النصوص السابقة أو المعاصرة، سواء على مستوى اللفظ أو المعنى أو الاثنين معا.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- النقائض:

- مقدمة:

عرف الأدب العربي فن النقائض منذ العصر الجاهلي، إذ نشأ، إذاك، في أحضان النثر أولا، ثم انتقل إلى الشعر، مرورا بالرجز. وكان أصل نشأته، ومعرفة الجاهليين به، على أساس الانتصار في الحروب، أو الخلاف في المواقف الاجتماعية، أو ما شابه ذلك، اعتمادا على الفخر والهجاء معا أو منفردين.

وقد تدرج فن النقائض، على المستوى الفني، من درجة الحوار الأولي الساذج، إلى طور المناقضة الفنية المعروفة. وكان يعنى بالمقابلة بين المعاني، دون التزام سائر التقاليد أو بعضها، فكان أشبه برد وإنكار، وبقي كذلك مدة من الزمن، حتى كانت نهضة الشعر وظهور فحوله، فتمت على أيديهم تقاليده، وإن بقيت صورة (الرد) تتراءى خلال النقائض الكاملة المشهورة.[١]

- تعريف النقائض:

- التعريف اللغوي:

النقائض، لغويا، جمع نقيضة، من نقض البناء، والحبل، والعهد، وهو ضد الإبرام. وناقضه في الشيء مناقضة ونقاضا خالفه، والمناقضة في القول أن يتكلم بما يتناقض معناه، والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول.[٢]

- التعريف الاصطلاحي:

ينطوي التعريف اللغوي على حالين، الأولى حسية، وتتمثل في نقض البناء أو الحبل بعد عقده وإبرامه، والثانية معنوية، وتبدو في نقض العهود والمواثيق، وفي نقض القول والإتيان بما يغايره، ومنه كان المعنى الاصطلاحي لفن النقائض؛ فالنقائض، اصطلاحا، هي أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة، هاجيا أو مفتخرا، فيعمد الآخر إلى الرد عليه، هاجيا أو مفتخرا، ملتزما البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول. وتكون النقيضة عادة من بحر قصيدة الخصم، وقافيتها،

---

[١] أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٤٦، ص٣٩.

[٢] ابن منظور، لسان العرب، مادة (نقض).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ورويها. والذي يدفع الشاعر الثاني إلى متابعة الشاعر الأول في هذا هو رغبته في إظهار تفوقه عليه، بما يغاير معناه، على وزن قصيدته ورويها.[١]

ويتضح من هذا التعريف أنه توجد شروط محددة تجعل القصيدتين متناقضتين، أو تنفي عنهما هذه الصفة، ويمكن إجمالها في النقاط التالية[٢]:

-أن تكون بين شاعرين متهاجيين، إذ لا يكفي أن يكون الهجاء من جانب واحد.

-أن تتفق القصيدتان بحرا ورويا، في الغالب.

-أن يرد اللاحق على السابق معانيه وينقضها.

وللنقائض معان أساسية تدور حولها، وإن كانت تتجاوزها إلى أخرى حسب السياق الخاص بكل نقيضة، لكن الطابع العام لها يغلب عليه غرضا الفخر والهجاء، وهذان الغرضان يتناولان الأحساب، والأنساب، والعصبية، والأيام، والمآثر: (الكرم، والشجاعة، وحماية الجار، والعزة)، والمثالب، مفاخرة ومهاجاة.[٣]

- النشأة:

- ظهور النقائض ونشأتها:

النقائض فن جاهلي، إسلامي، أموي. ولكل طور من هذه الأطوار الزمنية للنقائض طابع فني وموضوعي خاص به.

نشأ فن النقائض في العصر الجاهلي بسبب طبيعة الحياة الجاهلية، التي يغلب عليها البداوة، وندرة الخصب، وانعدام الاستقرار، وانتشار الحروب والوقائع والأيام بين العرب آنذاك.[٤] وكان كل هذا من أقوى الأسباب في نشأة هذا الفن في العصر الجاهلي، ولكنه نشأ ناقص الأركان، إذ قام على الركن الأساسي، وهو نقض المعاني دون التزام بحر أو قافية، وكان،

---

[١] أحمد الشايب، تاريخ النقائض، مرجع سابق، ص٢-٣. وانظر تعريفها أيضا في: بحدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤، ص٣٤٠. وانظر مقدمة المحقق في: أبي عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، شرحه وعلق عليه: محمد التونجي، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٢، ج١، ص١٢.

[٢] أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، برواية أبي عبد الله اليزيدي، عن أبي سعيد السكري، عن ابن حبيب، عن أبي عبيدة، تحقيق وتقديم: محمد حور ووليد خالص، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، ط٢، ١٩٩٨، ج١، ص١. (من مقدمة المحققين)

[٣] انظر: شاكر الفحام، الفرزدق، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٧٧، ص٣٠٠. وانظر أيضا الصفحات: ٢٩٣-٢٩٩.

[٤] عبد المجيد المحتسب، نقائض جرير والأخطل، مكتبة المحتسب، عمان، ١٩٧٢، ص٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في أغلبه، ردودًا أو حوارًا جدليًا، انتقل من النثر إلى النظم في صورة ما، ثم أخذ يستكمل، على الأيام، أركانه، وعناصره، معتمدًا، على فني الفخر والهجاء، حتى تمت له أوضاعه وشـــرائطه. ولعل مرجع عدم اكتمال أركانه في العصر الجاهلي أن الشعراء، آنذاك، لم يكن قد حمى بينـــهم الجدل إلى درجة العدوى الموسيقية، أو لم يكن قد حمى إلى درجة التحدي، فعاشت النقـــائض الشعرية في صورة أولية لم تتكامل تقاليدها المنظمة المعروفة.[١]

ثم كانت انطلاقة النقائض الإسلامية، التي هدأت مع استقرار الدعوة الإسلامية، إلا أنها سرعان ما ظهرت مجددًا، بمجرد أن اشتبكت السيوف في المعارك والغزوات، فأخذ الشـعراء في الجانبين المتناقضين يسلّون ألسنتهم، مفتخرين وهاجين. وتعدّ النقـــائض الإســـلامية امتـــدادًا للنقائض الجاهلية من حيث الأصول الفنية، وقد يعود ذلك إلى كونهما قد قويتا وشاعتا في ظـلّ الحروب والمعارك.[٢]

أما في العصر الأموي، فقد بدأت النقائض، فعليًا، بين جريـــــر والفـــرزدق في ســـنة (٦٦هـــ) تقريبًا. واستمر التناقض بينهما زهاء ثمانية وأربعين عامًا، لم يغلب أحدهما صاحبـــه خلالها، ولم يحكم لأحدهما دون الآخر، وبقيا يتناقضان فخرًا وهجاءً كما لم يتناقض شـــاعران قبلهما أو بعدهما، في جاهلية أو إسلام، حتى أسكتهما الموت سنة ١١٤هـــ.[٣] ويقول يونـــس، وكان هواه فرزدقيًا، : ما شهدتُ مشهدًا قط قد ذُكر فيه جرير والفرزدق فاجتمع أهل المجلس على أحدهما.[٤]

ومع أن عوامل النشأة الأولى للنقائض اختفت في العصر الأموي، إذ كان عصر تحضـــر وتمدن، عاش فيه المسلمون حالة استقرار فيما بينهم، إلا أن شعراء النقائض اصطنعوا لأنفســـهم جوًا يهيئ لهم تبادل النقائض فيما بينهم، فاسترجع كل منهم مآثر آبائه وأجداده وافتخر بهـــا، وهجا خصمه أو خصومه بتعداد مثالب قومه وقبيلته. وبذلك، هيئوا لأنفسهم الجـــو الـــذي ساعدهم على الانطلاق في هذا الفن والإبداع فيه.

---

[١] أحمد الشايب، تاريخ النقائض، مرجع سابق، ص٤٦، وانظر أيضًا: ص١١١.

[٢] عبد المجيد المحتسب، نقائض جرير والأخطل، مرجع سابق، ص٤٨-٥٢.

[٣] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج٢، ص٣٨٩. وانظر أيضًا: شـــاكر الفحـــام، الفرزدق، مرجع سابق، ص٢٨٥.

[٤] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج٢، ص٢٩٩. وانظر أيضًا: الأصفهاني، الأغاني، مصدر ســـابق، ج٨، ص٢٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويذكر أحمد مطلوب في حديثه عن النقائض في (معجم النقد العربي القديم) أن النقائض كانت تطوراً للهجاء، وقد أذكت جذوتها في العصر الأموي الظروف السياسية والاجتماعية، وأثارت الصراعات روح المناقضة بين الشعراء.[١]

ولكنني لا أتفق مع هذا الرأي، وأرى أن ازدهار النقائض في العصر الأموي كان لأسباب فنية صرف، وبدوافع فنية، وقد ظهرت آثار تلك الدوافع على المستوى الفني الذي بلغه فن النقائض في هذا العصر.

ويمكن للمتأمل في طبيعة النقائض، في كل من العصر الجاهلي والعصر الأموي، أن يلاحظ أن الشعراء المتناقضين في الجاهلية كانوا يعبرون عن وقائع قائمة، ومعارك حقيقية، فكانوا ألسنة قبائلهم في حروبها ونزاعاتها، وكانوا يطلقون دعوات حقيقية للانتقام، والتشفي، والثأر. أما نقائض جرير والفرزدق، في العصر الأموي، فلم تكن تلبية لحروب أو وقائع حقيقية، بل كانت مفاخرة ومهاجاة لا تهدف إلى إثارة الأحقاد بقدر ما تروم انتزاع الإعجاب، والظفر بالتفوق وإسكات الخصم وتبكيته، وقد تخطئ سبيلها حيناً فتمضي في الإثارة والتهييج، ولكنها أبداً تؤثر الانتصار الفني، ولعل في هذا ما يفسر لنا حماسة الناس لها، وتتبعهم الشاعرين سنين طوالا.[٢] أي أن السمة الفارقة بين النقائض في طورها الأول في الجاهلية، وفي طورها الأخير عند جرير والفرزدق في العصر الأموي تكمن في تغليب الجانب الفني في الطور الأخير أكثر من غيره من الجوانب، سواء السياسية، أو الاجتماعية.

وقد ظهرت النقائض، عند جرير والفرزدق، في عدة صور، منها الصورة الشائعة، وهي أن ينظم الشاعر قصيدته ويرسلها في الناس، يتناشدونها في أنديتهم، فيتصدى له خصمه، ليردّ عليه، وينقض معانيه، وقد واتته فرصة التأمل، وتبيّن الثغرات التي ينفذ منها إلى خصمه. يقول الفرزدق لراويته: أنشدني وأوجع، فإني أريد أن أنقض عليه.[٣]

---

[١] انظر المرجع المذكور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩ ص٤٠٩.

[٢] شاكر الفحام، الفرزدق، مرجع سابق، ص٢٩١. وأيضاً: عبد المجيد الحر، جرير شاعر الجزالة والرقة والعذوبة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص١٦١.

[٣] أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج٣، ص١١١٩. وانظر أيضاً: شاكر الفحام، الفرزدق، مرجع سابق، ص٣٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن صورها أيضًا، أن تقال في مشاهد (المواقفة)[١]، حين يأتي الشاعران، وقد استعدا وأخذا أهبتهما، وهيئا ما يتفاخران به، فيقفان في مكان واحد أو مكانين متقاربين، يحيط بكل منهما أنصاره ومؤيدوه، يسعون بينهما بالأشعار والأخبار، وكل من الشاعرين ينال من خصمه ويرد عليه أقواله.[٢]

ومن مواقف (المواقفة) التي حفظتها المصادر العربية القديمة ما ذكره ابن سلام عن جرير والفرزدق حين قال لهما الحجاج، وهو في قصره بحزيز البصرة، ائتيا في لباس آبائكما في الجاهلية. فجاء الفرزدق وقد لبِس الديباج والخز وقعد في قُبَّة. وشاور جرير دهاة بني يربوع فقالوا: ما لباس آبائنا إلا الحديد، فلبس جرير درعًا، وتقلّد سيفًا، وأخذ رمحًا، وركب فرسًا يقال له (المُنْحَاز)، وأقبل في أربعين فارسًا من بني يربوع، وجاء الفرزدق في هيئته، فقال جرير:

لَبِسْتُ سلاحي، والفرزْدَقُ لُعْبَةٌ ... عليهِ وِشَاحًا كُرَّجٍ وجَلاجِلُهْ[٣]

أَعِدُّوا مَعَ الخَزِّ المَلابَ، فإنما ... جَرِيرُ لكم بَعْلٌ، وَأَنْتُمْ حَلائِلُهْ[٤]

ثم رجعا، فوقف جرير في مقبرة بني حصن، ووقف الفرزدق في المِرْبَد، وكان الناس يختلفون بينهما، ينقلون لكل منهما ما قال صاحبه.[٥]

كما يذكر الأصفهاني أن ابن ميادة وحكمًا الخضري تواعدا المدينةَ ليتواقفا بها، وجاء نفر من قريش إلى ابن ميادة فمنعوه من مواقفة حكم، وقالوا: أتتعرض له ولست بكُفْئِه فيشتم أمهاتنا وأخوالنا وخالاتنا وهو رجل خبيث اللسان؟ قال، وكان حكم يسجع كثيرًا، والله لئن واقفته لأسجعنّ به قبل المقارضة سجعًا أفضحه به، فلم يلقه.[٦]

---

[١] في اللسان: واقَفَه مواقَفَة، ووِقافا: وقف معه في حرب أو خصومة. ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (وقف).

[٢] شاكر الفحام، الفرزدق، مرجع سابق، ص٣٠٣.

[٣] انظر البيت في: أبي عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج٣، ص٧٧٥.

[٤] في شرح النقائض: أعدوا مع الحلي الملاب فإنما. انظر المصدر السابق، ج٣، ص٨٠٣.

[٥] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج٢، ص٤٠٦. وقد ذكر أبو عبيدة معمر بن المثنى هذا الموقف برواية تختلف اختلافًا بسيطًا. انظر: شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج٣، ص٧٧٥. وكررها ج٣، ص٨٠٣.

[٦] انظر: الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٢، ص٥٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن صورها كذلك، أن يقع الشاعر على معنى نادر معجز، فيبعث بـــه إلى خصمـــه متحديا مستفزا. ومن أمثلة هذه الصورة ما ذكره عبد الله بن عطية، راوية جرير والفرزدق، أن الفرزدق دعاه يوما فقال: إني قلت بيت شعر، والنوار طالق إن نقضه ابن المراغة:

فإني أنا الموت الـــذي هـــو نـــازل بنفسك، فانظر كيف أنت محاولـــه[١]

فما كان من جرير إلا أن رده بقوله:

أنا الدهر يفنى الموت والدهر خـــالد فحئني بمثل الدهر شـــيئا يطاولـــه[٢]

وقد ألحق كل من الشاعرين بيته بنقيضة. ولعل أبا عبيدة لمح إلى هذا في قوله: (وكانـــا يتباريان في أشعارهما، فإذا قال هذا بيتا سائرا قال هذا مثله).[٣]

وآخر صور النقائض، وهي أقلها شيوعا، ما روي عن جرير، أنه "أراد أن يرد علـــى الفرزدق إحدى نقائضه الأولى، فعاد إلى قصيدة له قديمة، وقد مر عليها عشرون سنة، ليضيـف إليها أبياتا، ويجعلها نقيضة".[٤]

– أهمية النقائض:

للنقائض أهميتان، تأريخية وفنية، فهي من الناحية التأريخية، تعد وثيقة نادرة، تشهد على العصر الجاهلي وأخباره، فكانت النقائض هي المصدر المهم، لهذه الأخبار، خاصة ما يتصل بأيام العرب في الجاهلية.

أما من الناحية الفنية، فتتميز النقائض بخصائص فنية عامة أكسبتها أهميتها وقيمتها الـــتي جعلتها من أبرز فنون الشعر التي عرفها الأدب العربي. ومن أبرزها طولها الذي يكسبها غـــنى معرفيا، إذ يسهم الطول في تضمن النقيضة عددا أكبر من الأحداث وذكر الأيـــام والوقـــائع، بالإضافة إلى جزالة أسلوبها، وبداوة الخيال فيها، واعتمادها على الحوار والمنـــاظرة، والجـــدل،

---

[١] أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج٣، ص٧٥٨.

[٢] المصدر السابق، ج٣، ص٨٠٤.

[٣] المصدر السابق، ج٣، ص١١٢٧. وانظر أيضا: شاكر الفحام، الفرزدق، مرجع سابق، ص٣٠٤.

[٤] شاكر الفحام، الفرزدق، مرجع سابق، ص٣٠٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومحاولة الإقناع، والصور الساخرة[١]، والثراء اللفظي، إذ أحيت النقائض الأموية مجموعة كبيرة من الألفاظ الجاهلية، فأعادت بذلك روح القديم في بنية الحديث.[٢]

- عرض لآراء النقاد العرب القدماء في فن النقائض:

عرف الأدب العربي القديم فن النقائض، لكن يبدو أن النقد العربي القديم لم يعرف هذا الفن بعمق معرفة الأدب به، إذ يظهر من تصفح كتب النقد التراثية، أو الكتب التي تتضمن بعض إشارات نقدية في طياتها، أنها تكاد تخلو من الآراء النقدية عن فن النقائض.

ومن أوائل كتب النقد العربي القديم كتاب (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي (٢٣١هـ)، الذي يترجم لكل من الفرزدق، وجرير، والأخطل[٣]، فذكر في ترجمته للفرزدق لفظة (مناقضته) في قوله عن الفرزدق أنه حبس فقال في ذلك:

وأخرجني وأجلني ثلاثا كما وعدت لمهلكها ثمود[٤]

فقال ابن سلام معلقا: وذكر ذلك جرير في مناقضته إياه، فقال:

وشبهت نفسك أشقى ثمود، فقالوا ضللت ولم تهتد[٥]

ويذكر ابن سلام في ترجمته لجرير أن رجالا من تميم مشت بين جرير وعمر بن لجأ التيمي، وقالوا: والله ما شعراؤنا إلا بلاء علينا! يثيرون مخازينا، ويهجون أحياءنا وأمواتنا! فلم يزالوا يمشون بينهما حتى أصلحوا بينهما بالعهود والمواثيق المغلظة، أن لا يعودا في الهجاء. فكف

---

[١] أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج١، ص٣-٤. (مقدمة المحققين)

[٢] محمود غناوي الزهيري، نقائض جرير والفرزدق، رسالة دكتوراه، جامعة فواد الأول، إشراف: أحمد الشايب، ص٣٣١. وقد طبعت في كتاب بعنوان: نقائض جرير والفرزدق: دراسة أدبية تاريخية، مطبعة دار المعرفة، بغداد، ١٩٥٤.

[٣] انظر ترجمة الفرزدق في: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج٢، ص٢٩٧-٣٧٤. وترجمة جرير في: المصدر السابق، ج٢، ص٣٧٤-٤٥١. وترجمة الأخطل في: المصدر السابق، ج٢، ص٤٥١-٥٠٢.

[٤] في شرح النقائض: أوعدني وأجلني ثلاثا. انظر: أبا عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج٣، ص٩١٨.

[٥] طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج٢، ص٣٧٣. والبيت في: أبي عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج٣، ص٩١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التيمي، وكان جرير لا يزال يسل الواحدة، فيقول التيمي: والله ما نقضت هذه ولا سمعتها!، فيقول جرير: هذه كانت قبل الصلح.[١]

والملاحظ أن ابن سلام يذكر لفظة (نقضت) في هذا السياق على لسان عمرو بن لجأ، ولكن هذا لا يمنع معرفة ابن سلام بها، بدليل استخدامه لها في سياق سابق، إلا أنه لا يقدم تعريفا لمصطلح (المناقضة)، أو (النقائض)، ولا يبين أسس هذا الفن وقواعده، ولا يمكن التعرف على موقفه النقدي من هذا الفن، من خلال ما يقدمه من روايات ونصوص عنه.

وقد عبر ابن سلام في ترجمته لجرير عن معنى (المناقضة) مستخدما لفظة (الاعتراض) فقال عن جرير إنه قال:

أقول، و لم أملك، أمال بن حنظل، متى كان حكم الله في كرب النخل؟[٢]

فاعترضه خليد عينين، من أهل هجر، فقال:

وأي نبي كان من أهل قرية وما الحكم، يا ابن اللؤم، إلا مع الرسل[٣]

فالواضح من هذين البيتين أنهما يدخلان في فن (النقائض)، ولكن ابن سلام يعبر عن (نقض) خليد عينين لبيت جرير بأنه (اعتراض)، فقال: (واعترضه)، و لم يقل (ونقضه)، وكان الأولى أن يستخدم هذه اللفظة، لأن ذلك كان سيساعد على رسم الخطوط العامة لفن (النقائض) عند ابن سلام.

أما ابن قتيبة (٢٧٦هـ) الذي ترجم في (الشعر والشعراء) لجرير، والفرزدق، والأخطل[٤]، فلم يذكر مصطلح (النقائض) أو أي صيغة من الجذر ذاته، وإن كان قد ذكر فعليا بعض نقائض جرير والفرزدق، إلا أنه لم يعبر عنها بمصطلح المناقضة، فقال عن نبو السيف في يد الفرزدق:

"وفي ذلك يقول جرير:

---

[١] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، المصدر السابق، ج٢، ص٤٣٤.

[٢] في الديوان: أقول، و لم أملك، سوابق عبرتي. انظر: جرير بن عطية، ديوان جرير، مصدر سابق، ص٤٢٩.

[٣] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج٢، ص٤٤٩.

[٤] انظر ترجمة جرير في: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص١٣٩.وترجمة الفرزدق في: المصدر السابق، ص٣٤٥. وترجمة الأخطل في: المصدر السابق، ص٣٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بسيفِ أبي رَغْوانَ سَـــيْفِ مُحاشِـــعٍ ضربْتَ و لم تضربْ بسيفِ ابن ظـالِمِ
ضربْتَ به عند الإمـــام فأُرْعِشَـــتْ يداكَ، وقالوا مُحْدَثٌ غيرُ صـــارمِ[1]

فأجابه الفرزدق:

فلا نقتُلُ الأسرى ولكـــن نفكّـــهم إذا أثقلَ الأعنـــاقَ حمْـــلُ المَغَـــارِمِ
وهل ضربةُ الرومي جاعلـــةٌ لكـــم أبًا عن كُلَيْبٍ أو أخًا مثـــلَ دارِمِ"[2]

فعبر عن معنى المناقضة بالإجابة، أو الرد. وهو بهذا يحتفظ بالمعنى الأصلي للمناقضة، التي كانت تقوم في بداية نشأتها على الرد أو الحوار، مع أنها تطورت عند جرير والفرزدق وبلغـــت ذروتها. إلا أن المصطلح على ما يبدو لم ينتشر انتشارًا كافيًا حتى ذلك الوقت.

وورد مصطلح (المناقضة) في (الأغاني) للأصفهاني (٣٥٦هـــ) مرة واحدة فقط، في غير حديثه عن نقائض جرير وصاحبيه، وقد أطلقه على نصوص تتفق في المضمون والإيقاع مـــن وزن وقافية وروي، وهي النصوص المتبادلة بين حكم الخضري وابن ميادة.[3]

يقول الأصفهاني: ولحكم الخضري وابن ميادة مناقضات كثيرة، ومن أمثلتها ما قاله ابن ميادة في حكم في قصيدته التي يقول فيها:

فَلَمَّـــا أَتَـــاني مـــا تَقـــولُ مُحَـــارِبٌ تَغَنَّـــتْ شَـــيَاطيني وَجُـــنَّ جُنُونُـــهَا[4]

.. الأبيات. فقال حكم يجيبه عن هذه بقصيدته التي يقول فيها:

لأَنتَ ابـــنُ أَشْـــبَانِيَّةٍ أَدْلَجَـــتْ بِـــهِ إلى اللـــؤْمِ مِقْـــلاتٍ لَئِيـــمٍ جَنِينُـــهَا[5]

.. الأبيات.

---

[1] أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج٢، ص٥٥٤.

[2] المصدر السابق، ج٢، ص٥٥٢. وانظر أيضًا: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: عمر الطباع، مصـــدر ســـابق، ص٣٥١.

[3] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٢، ص٥٢٩-٥٣١.

[4] شعر ابن ميادة، مصدر سابق، ص٢٣١.

[5] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٢، ص٥٢٩-٥٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتضح من هذا أن الأصفهاني كان يعرف فن النقائض، ولكنه لم يكن مهتمًا بالتأصيل له في كتابه، أو بيان شروطه، أو غير ذلك. كما أنه لم يحافظ على إطلاق المصطلح على كل القصائد التي تندرج تحت هذا المفهوم، إذ تتفق بعض القصائد التي يذكرها في كتابه في المضمون والإيقاع بشقيه، الوزن والقافية، ولكن الأصفهاني لا يذكر مصطلح المناقضة في سياق ذكرها مثل ما قاله عن مناقضة الطرماح وحميد اليشكري، إذ اكتفى بالتعبير عن مناقضتهما بمعنى (الإجابة). قال حُمَيْد اليَشْكُرِيّ:

أَتَجْعَلُنَا إِلَى شَمْخِ بنِ حَرْمٍ ... وَنَبْهَانٍ، فَأُفٍّ لِهذا زَمَانَا
وَيَوْمَ الطَّالَقَانِ حَمَاكَ قَوْمِي ... وَلَمْ تَخْضِبْ بِهَا طَيٌّ سِنَانَا

فقال الطِرِمَّاح يجيبه:

لَقَدْ عَلِمَ المُعَذَّلُ يَوْمَ يَدْعُو ... بِرَمْثَةَ يَوْمَ رَمْثَةَ إِذْ دَعَانَا
فَوَارِسُ طَيِّئٍ مَنَعُوهُ لَمَّا ... بَكَى جَزَعًا وَلَوْلاهُمْ لَحَانَا[1]

فهاتان القصيدتان اتفقتا في الموضوع، ونَقَض الآخر ما قاله الأول، وقد جاءت أبياتهما متفقة في الإيقاع بشقيه، الوزن والقافية، ومع هذا لم يطلق الأصفهاني على أبياتهما مصطلح (المناقضة)، إنما اكتفى بذكر أبيات حميد اليشكري ثم ذكر أبيات الطرماح باعتبارها (إجابة) على أبيات اليشكري.[2]

إلا أن قارئ (الأغاني) يمكن أن يلمح هذا المصطلح أكثر من مرة، وذلك من وضع محققي الكتاب، وليس من وضع الأصفهاني نفسه، وقد أطلقوه على نصوص ذكرها الأصفهاني، تتفاوت من حيث اتفاقها في الشروط الأساسية للمناقضة، إذ يتفق بعضها في المضمون، ويختلف في الإيقاع اختلافًا كليًا، مثل ما ذكره عن أبيات كل من عمرو بن الأهتم وقيس بن عاصم التي اختلفت في الوزن والقافية.[3] أو يختلف بعضها في نوع القافية فقط، مثل الأبيات المتبادلة بين

---

[1] في الديوان: بذئبة يوم ذئبة إذ دعانا. انظر: ديوان الطرماح، حققه: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٦٨، ص٥٦٠.

[2] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج١٢، ص٢٩٣. وكذلك حين تطرق إلى ذكر مناقضة زياد الأعجم والمغيرة بن حبناء. انظر: المصدر نفسه، ج١٣، ص٦٣.

[3] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٤، ص٣٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مسافر وعمارة بن الوليد، إذ كانت قافية أبيات مسافر موصولة بالهاء، وقافية أبيات عمارة موصولة بالواو.[١] والذي أراه أنه يجب ألا يطلق مصطلح (المناقضة) إلا على القصائد التي تستوفي شروط فن (المناقضة)، أما غير ذلك فالأولى، في رأيي، عدم إطلاق المصطلح عليه، حتى يحتفظ الفن بخصوصيته، وتتميز قصائده عن غيرها من القصائد.

ويتضح من هذا أن الأصفهاني لم يكن معنيًا بالمناقضة، سواء على مستوى المفهوم أو المصطلح؛ فهو لم يستخدم المصطلح إلا مرة واحدة فقط، مع أنه يذكر عدة قصائد يمكن أن تُدرج تحت هذا المفهوم.

أما حين ترجم لشعراء النقائض فقد كان من المتوقع أن يشير إلى نقائضهم، وإلى ما قالوه في هجاء بعضهم وتفاخرهم، وهذان هما محورا التناقض، إلا أنه لم يستعمل مصطلح (النقائض) فيما أشار إليه منها في ترجمته لجرير[٢]، الذي نسب كل ما ذكره من القصائد المتبادلة بينه وبين غيره من شعراء النقائض إلى الإجابة أو الرد، دون أن يشير إلى مصطلح (النقائض) ألبتة. وكذلك فعل في ترجمته للأخطل.[٣] أما في ترجمته للفرزدق[٤]، فقد ذكر مصطلح (النقائض)، ولكن على لسان الفرزدق نفسه، في قوله عن خالد بن كلثوم الكلبي: "مررت بالفرزدق، وقد كنت دونتُ شيئًا من شعره وشعر جرير، وبلغه ذلك، فاستجلسني، فجلست إليه، وعذت بالله من شره، وجعلت أحدثه حديث أبيه، وأذكر له ما يعجبه، ثم قلت له: إني لأذكر يوم لقّبك بالفرزدق، قال: وأي يوم؟ قلت: مررتَ به وأنت صبي، فقال له بعض من كان يجالسه: كأن ابنك هذا الفرزدق دهقان الحيرة في تيهه وأبهته، فسمّاك بذلك، فأعجبه هذا القول، وجعل يستعيد، ثم قال: أنشدني بعض أشعار ابن المراغة فيّ، فجعلت أنشده، حتى انتهيت، ثم قال: فأنشد نقائضها التي أجبته بها، فقلت: ما أحفظها، فقال: يا خالد، أتحفظ ما قاله فيّ ولا تحفظ نقائضه؟ والله لأهجونّ كلبًا هجاء يتصل عاره بأعقابها إلى يوم القيامة، إن لم

---

[١] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٩، ص٣٦. الوصل بالهاء: هو إتباع حرف الروي بهاء، ساكنة أو متحركة. أما الوصل بالواو: فهو حرف مدّ يتولّد عن إشباع حرف الروي بالواو. انظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، د.ت، ص١٤٣.

[٢] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٨، ص٢٢٩-٢٨٧.

[٣] المصدر السابق، ج٨، ص٤١٧-٤٤٨.

[٤] المصدر السابق، ج٢١، ص١٨٠-٢٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تقم حتى تكتب نقائضها أو تحفظها وتنشدنيها، فقلت: أفعل، فلزمته شهرًا، حتى حفظت نقائضها، وأنشدته إياها خوفًا من شره".[١]

ويُستنتج من هذا النص أن مصطلح (النقائض) كان معروفًا عند شعراء هذا الفن، وكانوا يستخدمونه للدلالة على طبيعة نصوصه، واختلافها عن غيرها من القصائد التي ينشئونها، إلا أن هذا المصطلح لم يلقَ انتشارًا كافيًا في الأوساط النقدية حتى منتصف القرن الرابع الهجري.

أما المرزباني (٣٨٤هـ) فقد ترجم للفرزدق[٢]، ولم يذكر المصطلح إلا في صيغة الفعل (يناقض) مرة واحدة في قوله: "قال حماد بن إسحاق بن إبراهيم: سمت أبي يقول، عن أبي سهيل: إن قول الفرزدق في رائيته التي يناقض فيها جريرًا حين يقول:

كَمْ مِنْ أَبٍ لِي يَا جَرِيرُ كَأَنَّه ... قَمَرُ المَجَرَّةِ أَوْ سِرَاجُ نَهَارِ

لَنْ تُدْرِكُوا كَرَمِي بِلُؤْمِ أَبِيكُمُ ... وَأَوَابِدي بِتَنَحُّلِ الأَشْعَارِ[٣]

للراعي، وإن الفرزدق انتحلهما، فصارا له".[٤]

وفي ذكره لجرير لم يذكر مصطلح (النقائض) إلا على لسان مروان بن أبي حفصة[٥]، إذ يقول: "كان جرير إذا أخذ الناس غلبهم، وإذا أخذ الفرزدق جريرًا غلبه الفرزدق، ومن نظر في النقائض تبين له ذلك، وعلم أن جريرًا لم يقم فيها للفرزدق".[٦] أما في ترجمته للأخطل، فلم يذكر المصطلح على الإطلاق.

ويظهر من تصفح (الفهرست) لابن النديم (٣٨٥هـ)، أنه لا يوجد كتاب نقدي انفرد بالحديث عن فن النقائض ونقده، وإن لم يخلُ الأمر من الكتب التي أُلّفت لشرح النقائض، مثل

---

[١] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٢١، ص١٩٤.

[٢] المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص١٣٧-١٦١. وقد ترجم لجرير، انظر: المصدر نفسه، ص١٦٢-١٨١. وترجم للأخطل، انظر: المصدر نفسه، ص١٨٢-١٩٣.

[٣] ديوان الفرزدق، مصدر سابق، ج١، ص٣٦٧. وهما موجودان أيضًا في: ديوان الراعي النُمَيْري، مصدر سابق، ص٢٧٢.

[٤] المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص١٥٠.

[٥] هو مروان بن سليمان بن يحيى بن أبي حفصة، شاعر أموي. انظر ترجمته في: ابن المعتز، طبقات الشعراء، شرح: صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص٣٦.

[٦] المرزباني، الموشح، مصدر سابق، ص١٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(شرح نقائض جرير والفرزدق) لأبي عبيدة[١]، و(شرح نقائض جرير والأخطل) لأبي تمام.[٢] كذلك يذكر (الفهرست) كتابًا يتعلق بالنقائض، هو كتاب (مناقضات الشعراء وأخبار النساء) للحارث بن أبي أسامة المدائني (٢٢٥هـ).[٣]

وكما يبدو من عناوين هذه الكتب أن السمتين، الأدبية واللغوية، هما الغالبتان عليها؛ فهي تتوزع ما بين دواوين خاصة بالنقائض، وشروحات لهذه الدواوين، أما الجانب النقدي فلا يكاد يظهر فيها. وهذا أمر يدعو للغرابة، إذ إن النقد العربي القديم لم يغادر صغيرة ولا كبيرة من القضايا الأدبية والنقدية إلا تناولها بالبحث والدراسة والتنظير، أو كاد، فكيف يغيب عنه البحث والتصنيف في فن عرفه الأدب الجاهلي، ثم الأدب في صدر الإسلام، حتى قويت شوكته في العصر الأموي، دون أن يجد من النقاد من ينبري لتقعيده والتنظير له؟!

ويشير الحُمَيْدِيّ (٤٨٨هـ) صاحب (جُذْوَة المقتبس) نقلا عن ابن شُهَيْد الأندلسي (٤٢٦هـ) إلى المصطلح بصيغة الفعل (ناقَضَ) و(نَقَضَ)، في حديثه عن عبد الرحمن بن أبي الفهد، المعروف بأبي المُطَرِّف[٤]، إذ يقول عنه الحميدي نقلا عن ابن شهيد إنه "لم يكد يبقى شعرًا جاهليًا ولا إسلاميًا إلا عارضه وناقَضَه".[٥] ويقول في موضع آخر: "إن ابن أبي الفهد هذا نَقَضَ كل شعر قاله يماني في مفاخرة المضرية".[٦]

---

[١] ابن النديم، الفهرست، مصدر سابق، ص١٩٣.

[٢] وهو مطبوع، انظر: أبو تمام الطائي، نقائض جرير والأخطل، عني بها وعلق على حواشيها: الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٢. ودار المشرق، بيروت، ١٩٨٦.

[٣] ابن النديم، الفهرست، مصدر سابق، ص١٣٠.

[٤] عبد الرحمن بن أبي الفهد، أبو المطرف: أشجعي النسب، من قيس مضر، من أهل إلبيرة، سكن قرطبة، له تصرف في البلاغة والشعر، وكان من شعراء الدولة العامرية. ذكره أبو عامر بن شهيد وغيره. انظر: الحميدي، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، تحقيق: روحية عبد الرحمن السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٢٤٥.

[٥] المصدر السابق، ص٢٤٥.

[٦] المصدر السابق، ص٢٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد ذكر ابن خلكان (٦٨١هـ) في ترجمته لجرير[١] في (وفيات الأعيان) أنه "كانت بينه وبين الفرزدق مهاجاة ونقائض".[٢] أما في ترجمته للفرزدق، فقد ذكر أنه جمع له ولجرير كتاب يسمى (النقائض)، وهو من الكتب المشهورة.[٣]

ومن هذا العرض الموجز لطبيعة حضور مصطلح (النقائض)، بأي صيغة من صيغه، في المصادر العربية القديمة، سواء النقدية، أو التي قدمت آراء نقدية مهمة في أي قضية نقدية أخرى، يتبين أن حضور هذا المصطلح كان محدودا جدا، وكان يتسم بالصبغة الأدبية، ولا يقترب من مجال النقد على نحو يوحي بأن النقاد العرب القدماء لم يجدوا في هذا الفن ما يشدهم إلى الاهتمام به، والتقعيد له، وبيان جمالياته.

– دراسة مقارنة لعلاقة النقائض بنظرية "التناص":

– مقارنة التعريف الاصطلاحي للنقائض بتعريف "التناص":

قد لا تحمل هذه المقارنة قيمة ما في سياق التعرف إلى ملامح لنظرية "التناص" في النقد العربي القديم، لأنه لم يقدم تعريفا منصوصا عليه لفن النقائض. وتعريف النقائض الذي بين أيدينا هو تعريف حديث، وضع في ضوء ما قدمه كل من جرير والفرزدق والأخطل وغيرهم من الشعراء، ممارسة، في القرنين الأول والثاني الهجريين.

إلا أن التعريف الذي يذكره ابن منظور في (لسان العرب) قد يقدم بديلا مناسبا لما لم يقدمه النقاد العرب القدماء. يقول ابن منظور: المناقضة في الشعر هي أن ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول.[٤] وقد مر تعريف "التناص" بأنه حضور نص أو أكثر في آخر، حضورا مباشرا، أو ضمنيا.

ويتضح من تعريف المناقضة، كما جاء عند ابن منظور، أنه يوجد نص ما متضمن في نص آخر، بهدف نقض معاني الأول، والإتيان بعكسها. وهذا الهدف لا ينفي الحضور،

---

[١] ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق: يوسف علي طويل ومريم قاسم طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ج١، ص٣٠١-٣٠٧. وانظر ترجمة الفرزدق: المصدر نفسه، ج٥، ص٧٠-٨٤.

[٢] المصدر السابق، ج١، ص٣٠١.

[٣] المصدر السابق، ج٥، ص٧٣.

[٤] ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (نقض).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انطلاقًا من مواد ومفاهيم مشتركة، مثل القيم والأنساب، والأحداث التاريخيـــة كـــالحروب وغيرها، والثقافة الشفوية، بل وحتى أعلام الأشخاص والقبائل.[١]

ويشكل استحضار التاريخ، والأيام، والأنساب، وغيرها من المواضيع التي تكوّن مـــادة النقائض تداخلا نصوصيًا، إذ إن بناء النقيضة لا يقوم دون أن يتكئ على هذه المواضيع أو على بعضها، مما يعمل على تكوين نسيج نصي من عدد متداخل من الخيوط المختلفة، التي تشـــكل بالتقائها لوحة فنية.

والنقائض إعادة بناء لنص جديد اتكاء على نص آخر معاصر، يُهْدَم من قِبَل الشـــاعر المناقض، كي يقيم نصه من مادة النص الذي ناقضه، مضمونًا وإيقاعًا، وبهذا، يستحضر النـــصُّ الجديدُ النصَ القديمَ استحضارًا غير مباشر، إذ يمكن لأي متلقٍ يقرأ قصيدة الفرزدق:

إنّ الذي سَمَكَ السماءَ بـــنى لنـــا بيتًـــا دعائمُـــهُ أعـــزُّ وأطـــولُ[٢]

أن يستدعي، دون وعي منه، قصيدة جرير، التي نظمها مناقضًا لقصيدة الفرزدق هـــذه، مـــع اختلاف بسيط بينهما في حركة الروي فقط، وهي قوله:

لمـــن الديـــارُ كأنهـــا لم تُحْلَـــلِ بين الكِناسِ وبـــين طَلْـــحِ الأعْزَلِ[٣]

وتضرب هاتان النقيضتان مثلا واضحًا على وجود نقائض غير مكتملة الأركان تحتفـظ بروح الفن نتيجة لحضور العناصر الأخرى حضورًا مكثفًا، إذ اختلّ في هاتين النقيضتين شـــرط التوحد في حركة حرف الروي، ومع هذا فإنهما تعدّان من أبرز النقائض المتبادلة بـــين جريـــر والفرزدق وأشهرها، وذلك باتفاقهما في الوزن وفي حرف الـــــروي، والأهـــم اتفاقـــهما في الموضوع، فجرير نقض في هذه القصيدة العناصر التي تضمنتها قصيدة الفرزدق، وقلب فخـــر الفرزدق بنفسه وبقومه هجاء، كما قلب هجاء الفرزدق له ولقومه فخرًا، مستخدمًا في أحيـــان كثيرة ألفاظ الفرزدق، وتعبيراته في هذه القصيدة، وكذلك استخدم شطر بيت كامل أو أكـــثر في محاولة نقضه معنى البيت أو الرد على الفرزدق كقول:

---

[١] محمد البحري، حدود النص في النقائض، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع٩٦-٩٧، ١٩٩٢، ص٩٢.

[٢] أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج١، ص٣٥٤.

[٣] المصدر السابق، ج٢، ص٣٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ الذي سَمَكَ السماءَ بـــنى لنـــا عِزًّا علاكَ فَمَا لـــهُ مِـــنْ منقـــلِ[١]

وهو في هذا البيت يستخدم شطر بيت الفرزدق في مطلع القصيدة، في قوله:

إنّ الذي سَمَكَ السماءَ بـــنى لنـــا بيتًـــا دعائمُـــهُ أعـــزُّ وأطـــولُ[٢]

وعندما يقول الفرزدق في هذه القصيدة أيضًا:

أحلامُنـــا تـــزِنُ الجبـــالَ رزانـــةً وتخالُنـــا جنًّـــا إذا مـــا نجـــهلُ[٣]

يقول جرير، رادًّا عليه، وناقضًا لكلامه، ومحَوِّرًا لعبارة الفرزدق وألفاظه تحويرًا يخـــدم نصه:

أحلامُنـــا تـــزن الجبـــالَ رزانـــةً ويفوقُ جاهلُنـــا فِعَـــالَ الجُـــهَّلِ[٤]

مما يولد تداخلا نصيًا بين النقيضتين، يجعل استحضار القصيـــدة الأولى عنـــد قـــراءة القصيدة الثانية أمرًا لا مفرّ منه.

ويتطلب إحداث مثل هذا التداخل حدًا أدنى من معرفة ما سبق من نصـــوص ومـــن تقاليد، عادة ما تكون مشتركة بين المبدعين، وكذلك بين المبدع والمتلقي، أو معروفة مشـهورة على مستوى واسع، وهذا ما يترل النقائض مترلتها من "التناص".[٥]

والشاعر الذي يقوم بممارسة فن النقائض يحرص على بناء نقيضته بلغة لا تختلف عـــن لغة الشاعر الآخر الذي يناقضه، وهذا الجانب الواعي في النقائض يلتقي مع ما ذكره نقاد نظرية "التناص" عن إمكانية حدوث "التناص" بقصد، أي بوعي، دون أن يخلّ ذلك بالقيمة الفنية له.

والشاعر المناقض يعيد، حسب تقاليد المناقضة عناصر نسيج النص الذي يناقضه غالبًـــا، ويضعه ضمن نسيج آخر جديد، يقدم عناصر النسيج السابق، ولكن بمضمون مخالف لـــه، دون

---

[١] في الديوان: بيتًا علاك فما له من منقل. شرح ديوان جرير، مصدر سابق، ص٤٤٦.

[٢] أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج١، ص٣٥٤.

[٣] المصدر السابق، ج١، ص٣٦٠.

[٤] المصدر السابق، ج٢، ص٣٩٨.

[٥] انظر: محمد البحري، حدود النص في النقائض، مرجع سابق، ص٩٣-٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن يتمكن من إخفاء ذلك الأصل الذي يحضر في نصه، سواء رضي بذلك وسعى إليه أم لم يرضَ، ويكشف نصه بوضوح عن سابقه ويشي به إلى المتلقي، ليلتقي عندئذ في النقيضة نصان معًا، السابق واللاحق.

بالإضافة إلى ذلك، فإن الإطار الإيقاعي الموحد، الذي يتمثل في اتباع الشاعرين للوزن نفسه، والقافية نفسها، يضفي على النقائض مبدأ الإنتاجية، إذ تبدو النقيضة الثانية وكأنها متولدة من النقيضة الأولى، أو تظهر النقيضة الأولى وكأنها منتجة للثانية، بسبب الاتفاق الإيقاعي، المصاحب للاتفاق المضموني. والإنتاجية حوارية، ومجال الحوارية هو "التناص".[١]

ومن أهم الخصائص المشتركة بين فن النقائض ونظرية "التناص"[٢]:

١-تقوم النقيضة على مبدأ الإضراب الضمني. والإضراب فيها، ليس نقضًا بالمعنى الدقيق للكلمة، بل هو ظاهرة حوارية، فالنص المضرب عنه لم يعدم، وإنما بقي في حالة ما يسمى بالمقدر، أو الضمني. ويظهر ذلك في المثال التالي:

فقلتُ لها: أُمي سَليطًا بأرضِها ... فبئس مناخُ النازلين جريرُ[٣]

فيقول جرير:

أَبو مَنْزِلِ الأضيافِ يغشَوْن نارَهُ ... ويعرفُ حقَّ النازلين جريرُ[٤]

٢- تخفي النقيضة بين سطورها نصًا آخر، فإذا تظاهر الشاعر بأنه يبني نصًا متكاملا معزولا عن النص السابق، فإن هذا التظاهر يخفي انفعالا عميقًا بالنص السابق الذي ينطلق منه فعليًا. وبهذا، تكون النقيضة قراءة مبدع لإبداع مبدع آخر.

٣-النقيضة عملية ارتداد، فهي ترتد على نقيضة أخرى بإعادة تأسيس، وإعادة تأريخ، ولذلك استُعمل المصطلح بصيغة الجمع، فيقال: النقائض. وهذا الارتداد مؤشر على الصيغة الحوارية للنقائض، ومنه ينشأ التوليد بمستوييه اللفظي والمعنوي.

---

[١] محمد البحري، حدود النص في النقائض، مرجع سابق، ص٩٢.

[٢] انظر: المرجع السابق، ص٩٣-٩٤.

[٣] أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، مصدر سابق، ج١، ص١٩٥. وقائله هو: أعور بني نبهان، واسمه نُعَيْم بن شَريك.

[٤] المصدر السابق، ج١، ص١٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤-تَحْفِل النقائض ببعض الأوجه البلاغية الخاصة بها، لأنها تتفق مع طبيعتها. منها، على سبيل المثال، التمثيل: وهو "أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلامًا يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه. ومثال ذلك قول الرماح بن ميادة:

أَلَمْ تَكُ في يُمْنَى يَدَيْكَ جَعَلْتَنِي ... فَلا تَجْعَلَنِّي بَعْدَهَا في شِمَالِكَا

وَلَوْ أَنَّنِي أَذْنَبْتُ مَا كُنْتُ هَالِكًا ... عَلَى خِصْلَةٍ مِنْ صَالِحَاتٍ مَهَالِكَا[1]

فعدل أن يقول في البيت الأول إنه كان عنده مقدمًا فلا يؤخره، و مقربًا فلا يبعده، أو محببًا فلا يجتنبه، إلى أن قال: إنه كان في يمنى يديه فلا يجعله في اليسرى، ذهابًا نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل له، والإبداع في المقالة".[2] ومنها ما يسمى بالعنوان، وهو أن يأخذ المتكلم في غرض له من وصف، أو فخر، أو مدح، أو هجاء، أو عتاب، أو غير ذلك، ثم يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنوانًا لأخبار متقدمة وقصص سالفة. ومن أمثلته قول أبي تمام في استعطافه مالك بن طوق على قومه:

رَفَدُوكَ فِي يَوْمِ الكِلابِ وَشَقَّقُوا ... فِيهِ المَزَادَ بِجَحْفَلٍ كَلَّابِ[3]

فقد أتى أبو تمام في هذه الأبيات بأيام العرب كيوم كلاب، وهو ما يسمى بالعنوان، ويسميه بعض البلاغيين، مثل العلوي اليمني (التلميح)، وقد مرّ ذكره في الفصل الثاني.[4]

---

[1] في الديوان: ألم تك في يمنى يديك خلعتني *** فلا تخلعني بعدها في شمالكا

انظر: ابن ميادة، ديوان ابن ميادة، مصدر سابق، ص١٨٢.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص١٥٩-١٦٠. وعند العسكري، والباقلاني، وابن رشيق التمثيل هو المماثلة، وهو ضرب من الاستعارة. وعند عبد القاهر والسكاكي والقزويني وشراح التلخيص وغيرهم هو التشبيه التمثيلي. انظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦، ج٢، ص٣٤٨.

[3] في الديوان: فيه المزاد بجحفل غلاب. انظر: أبو تمام، شرح ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص٢٨.

[4] انظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، مرجع سابق، ج٢، ص١٣٦. ويعرّفه حسين المرصفي بأنه: "أن يذكر المتكلم لمناسبة أغراضه ما يدل على أخبار شهيرة، لأجل التأسي، أو الاستشهاد، أو الافتخار، أو غير ذلك من المقاصد. وأكثر الناس استعمالا لهذا النوع شعراء المغاربة ومنشئوهم، لا يكاد كلام من كلامهم يخلو منه". انظر: الوسيلة الأدبية، مرجع سابق، ج٢، ص١٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذا ظاهر بشكل جلي في النقائض، بما أنها تحفل بالأعلام والأخبار، حتى إنها استُغلت بوصفها مصدراً للمؤرخين مثلا. وهذان الوجهان، التمثيل والعنوان، قد يؤكدان مفهوم "التناص" ويدعمانه في النقائض.

وقد أشار عدد من النقاد العرب المحدثين إلى العلاقة التي تربط نظرية "التناص" بالنقائض بما هي فن أدبي. ولأن هذا المحور يرتبط مع محور هذه الدراسة سأشير إلى عدد ممن رأى في النقائض شكلا من أشكال "التناص" في الأدب العربي القديم. ومن هؤلاء:

-محمد البحري، حدود النص في النقائض، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع٩٦-٩٧، ١٩٩٢.

-سعيد يقطين، التفاعل النصي والترابط النصي، علامات، ج٣٢، مج٢٨، مايو ١٩٩٩.

-معجب العدواني، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٤٤، م١١، يونيو ٢٠٠٢، (عدد خاص: قراءة النص).

- مقارنة آراء النقاد العرب القدماء في فن النقائض بنظرية "التناص":

لم يقدم النقاد العرب القدماء آراء نقدية واضحة تكشف عن نظرتهم إلى النقائض، واهتمامهم بها، وموقفهم من بناء المبدع لنصه بالاستناد إلى نص آخر معاصر له، لذلك، يصعب التعرف إلى ملامح للـ"تناص" في النقد العربي القديم.

وقد حاولت خلال تتبع مصطلح (النقائض) بأي صيغة من صيغه، في المصادر العربية القديمة التعرف إلى آراء النقاد العرب القدماء في هذا الفن، والتوصل إلى تكوين صورة واضحة الملامح عن حضوره في النقد العربي القديم، ومدى معرفة النقاد العرب آنذاك به، واهتمامهم بالتنظير له، فوجدت أن معرفتهم به لا تتجاوز ذكر المصطلح، أو أي صيغة من صيغه، ذكراً عابراً، لا بوصفه مصطلحًا معروفًا، إنما كان يُذكر غالبًا نقلا على لسان أحد شعراء النقائض، مما يدلّ على عدم معرفة النقاد العرب القدماء به، أو اهتمامهم به بالقدر الذي يتناسب مع حضوره في الأدب العربي القديم، وممارسة الشعراء له، واشتهار بعضهم به ردحًا من الزمن.

والذي أراه أن الشاعر الممارس لفن المناقضة، كان أكثر وعيًا، من الناقد العربي القديم، على الآليات التي تعتمد عليها نظرية "التناص" في رؤيتها للنص الأدبي. بدليل أن النقائض التي عرفها الشعر العربي القديم، خصوصًا في آخر أطوارها عند جرير والفرزدق، تلتقي التقاءً كبيرًا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وواضحا مع بعض الأفكار الرئيسية في نظرية "التناص"، ولكن النقد العربي القديم غاب عن هذه الأفكار، و لم يهتم بدراسة فن النقائض دراسة نقدية، لإرساء قواعده، وبيان الجوانب الجمالية فيه. ولو كان قدم مصنفا واحدا عن هذا الفن لكان أسهم إسهاما جزئيا في رسم الخطوط المشتركة بينه وبين نظرية "التناص".

أما المبدع العربي القديم الممارس لفن المناقضة فقد أدرك مفهوم "التناص"، دون أن يعرف مصطلحه، وقد كانت معرفته به لا واعية، تحضر في نصوصه بالممارسة المجردة من التنظير، أو التقعيد، لما يقوم به.

وإن صح أن يكون المبدع مبدعا وناقدا في الوقت نفسه، أو إن صح أن تستمد قواعد فن شعري ما من القواعد التي أرساها مبدعو هذا الفن بممارستهم له، فإنني أرى أن جريرا والفرزدق قد أسهما في بناء الأسس النظرية لفن المناقضة، ونجحا في تطويره، وجعله فنا قائما بذاته، بعد أن كان مختلطا بغيره من الفنون، مثل المفاخرة[1] أو المنافرة[2]، أو غيرهما، لأن أسس المناقضة التي نعرفها اليوم، والشروط الواجب وجودها في النقائض قد استخلصت من نصوص النقائض التي قدماها، أي أنهما قد وضعا أسس المناقضة دون أن ينصا عليها، أو يبينا قواعدها، وكذلك دون أن يضعا فيها مؤلفا نقديا، وكان تعريفهم بها من خلال الممارسة الفعلية لهذا الفن. وبذلك، أسهم ذلك الشاعر في بناء أسس "التناص" من خلال تأسيسه العملي لفن النقائض.

---

[1] المفاخرة لغويا، من الفخر، تفاخر القوم: فخر بعضهم على بعض، وفاخره مفاخرة وفخارا: عارضه بالفخر، ففخره. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (فخر). واصطلاحيا هي: أن يفخر شاعر أو ناثر بذكر مآثره ومآثر قومه، فيرد عليه آخر بمثل ذلك، دون التزام البحر والقافية، أو هجاء أو تساب، أو الالتجاء إلى حكم، وإن كان ذلك يقوم في المحافل كثيرا. والمفاخرة فن قديم، كان له شأن جليل في الحياة الأدبية منذ الجاهلية. انظر: أحمد الشايب، تاريخ النقائض، مرجع سابق، ص٨.

[2] المنافرة لغويا، من النفر: وهو التفرق. والمنافرة: المفاخرة والحكمة. والمنافرة: المحاكمة في الحسب. قال ابن سيده: وكأنما جاءت المنافرة في أول ما استعملت أنهم كانوا يسألون الحاكم: أينا أعز نفرا؟. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (نفر). واصطلاحيا هي: أن يفتخر الرجلان كل واحد منهما على صاحبه، ثم يحكمان بينهما رجلا، وتمتاز من المفاخرة بلزوم التحكيم فيها. انظر: أحمد الشايب، تاريخ النقائض، مرجع سابق، ص٩. ومن مرادفات المنافرة: المخايرة، والمشايصة، والمماجدة. للمزيد من التفاصيل، انظر: فاطمة حمد المزروعي، المنافرات في العصر الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، إشراف: حمدي منصور، ٢٠٠١، ص٧-٨. ويرى عبد المجيد المحتسب أن المنافرة "هي الصورة الأولى الساذجة لفن المناقضة في الشعر العربي". عبد المجيد المحتسب، نقائض جرير والأخطل، مرجع سابق، ص٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأخلص من هذا إلى أن النقد العربي القديم لم يدرك الخطوط العامة لنظرية "التناص" في فن النقائض، في حين نجح الشعر العربي القديم في إثبات إسهاماته في هذا المجال.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ج- المعارضات:

- مقدمة:

المعارضة فن عربي قديم، لا يرتبط في طور نشأته بما مرّ به الشعر العربي من ضعف اضطر معه الشعراء المتأخرون إلى تقليد الشعراء المتقدمين، والنسج على منوالهم. بل سيتضح من خلال هذا العرض أن المعارضات فن جاهلي، عرفه الأدب الجاهلي على يد أبرز أعلامه، وأشهر شعرائه، مثل امرئ القيس وعلقمة بن عبدة. وهذا يدلّ على أن المعارضة الشعرية لا تعني عدم قدرة الشاعر على النظم استمدادًا من قريحته الشخصية، وعجزه عن قول الشعر إلا اتكاء على غيره، بل تعني شحذ القريحة، وإثارتها لتلقي بأفضل ما لديها، عن طريق التمازج الذي يحدث بين النصين: المعارِض والمعارَض، أو السابق واللاحق.

وتخرج المعارضة عن قصد السرقة، مع ما يبدو من حضور واضح للنص السابق في النص اللاحق المعارِض، لأن إعجاب الشاعر بالنص الذي يعارضه دفعه إلى محاكاته، متوسلا أسلوب المعارضة. والمحاكاة لم تكن قط سرقة، لأن الشاعر المعارِض يسعى إلى تقليد ما هو موجود من قبل تقليدًا فنيًا، وهذا ما يكسب قصيدته بعدًا جماليًا مميزًا. وعلى هذا، فالمعارضة ليست سرقة، ولو "كان المعارِض يأخذ معنى ما يعارض فيه، ويكسوه ألفاظًا من عنده، ويستعين ببعض ألفاظه، لكان هذا احتذاء وسرقة، و لم يكن معارضة، ولكان يظهر للناس سقوط المعارِض، وخذلانه، وافتضاحه".[1]

وتبدو المعارضة فنًّا من فنون الشعر، وهي في الوقت ذاته آلية فنية، يستخدمها الشاعر في إنشاء النص الشعري اتكاء على نص شعري سابق، تختلف عن آلية السرقة، أو الاحتذاء، اللتين تعتمدان أيضًا على وجود نص سابق في إنشاء النص اللاحق، ولكنهما تختلفان عن المعارضة.

ولا يوجد في تراثنا النقدي من يعدّ المعارضات وجهًا من أوجه السرقات أو الاحتذاءات، وذلك في النقد العربي القديم والحديث، إلا أنه يوجد من يربط بين المعارضات والنقائض، أو يخلط بينهما، ويرى أنهما وجهان لعملة واحدة، مثل الصنعاني، الذي يقول عن نقائض جرير والفرزدق إنها من المعارضات، فيقول في سياق تعداد المعارضات، بعد أن ذكر موقف امرئ القيس وعلقمة الفحل مع أم جندب، الذي سيرد ذكره بعد قليل، "وكذلك

---

[1] الصنعاني، الرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية، تحقيق: عبد المجيد الشرفي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٦، ص٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نقائض جرير والفرزدق، وهي معروفة مشهورة، وقصائدهم في المعارضات كثـــيرة".[١] فـــهو يستخدم مصطلح المعارضات والنقائض في سطر واحد على أنهما يحملان الدلالة ذاتها والمعـــنى الاصطلاحي ذاته.

ومن هؤلاء أيضًا، علي الجارم، الذي كتب في النصف الأول من القرن الماضي سلســلة من المقالات عن المعارضات في العصور الأدبية المختلفة، وكان يتحدث عن فن المعارضة، وهـو يعني به، غالبًا، فن النقائض، ويذكر أن المنافسة الفنية هي التي دفعت الشعراء إلى ممارسة هـــذا الفن، الذي يكون في الأصل بين الأحياء، حين يُدفَع الشاعر إلى معارضة شاعر آخر بسبب مـا يحسّ به في نفسه من قوة، وما يجيش في صدره من رغبة في التحدي وحب الغلبة.[٢] وهي عنـده كالمبارزة في كثير من نواحيها؛ فالمبارزان يستعملان سلاحًا من نوع واحد، وكذلك الشـاعران المتعارضان يجب أن يتحدّا في الوزن والقافية. وكما أن المبارزة تشترط وجود محكّمين، كذلـك يُشترط في المعارضة وجود نقاد محكمين يقضون لمن له السبق والغلبة.[٣]

وهو يتحدث في مقالته عن المعارضات في العصر الأموي عن نقائض جرير والفـــرزدق على أنها نماذج للمعارضات، ويسمي هذا النوع منها بالمعارضات الهجائية، ويقصد بها المبـــاراة في فنون الهجاء المقذع، والتباهي بمجد الجاهلية، وأحسابها، وأيامها، ونبش ما دفنه الإسلام مـن مثالب القبائل في عهودها الأولى.[٤]

إلا أن فن النقائض مختلف عن فن المعارضات، وهذا ما هو متعارف عليه في الأوســاط الأدبية والنقدية الحديثة، وقد ميّز الكثير من النقاد بين عناصر كل فن منهما، كما فعل أحمـــد الشايب في بداية كتابه (تاريخ النقائض).[٥]

---

[١] الصنعاني، الرسالة العسجدية، المصدر السابق، ص٥٧.

[٢] علي الجارم، المعارضات في الشعر العربي (في العصر الجاهلي)، الكتاب، سنة١، ج٩، مـــج٢، يوليـــو ١٩٤٦، ص٣٨٥.

[٣] المرجع السابق، ص٣٨٧.

[٤] علي الجارم، المعارضات في الشعر العربي (في العصر الأموي)، الكتاب، سنة١، ج١١، مـــج٢، يوليـــو ١٩٤٦، ص٦٨٤. وانظر أيضًا: علي الجارم، المعارضات في الشعر العربي (في العصر العباسي)، الكتـــاب، ســـنة١، ج١٢، مج٢، يوليو ١٩٤٦، ص٨٥٣.

[٥] انظر: أحمد الشايب، تاريخ النقائض، مرجع سابق، ص٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-تعريف المعارضات:

- التعريف اللغوي:

المعارضة في اللغة، المقابلة، يقال: عارض الشيء بالشيء معارضة، أي قابله، وعلوضتُ كتابي بكتابه، أي قابلته، ويقال: فلان يعارضني أي يباريني.[١]

- التعريف الاصطلاحي:

المعارضة في الأدب عامة هي أن يحاكي الأديب في أثره أثرَ أديب آخر محاكاة دقيقة، تدل على براعته ومهارته.[٢]

أو هي، كما عرّفها أحمد الشايب في مقارنته بين النقائض والمعارضات، "أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية، فيأتي شاعر آخر فيُعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصًا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية، أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبِّه، ودون أن يكون فخره صريحًا علانية، فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني، أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة".[٣]

ويطلق على المعارضات مصطلح النسج على المنوال، الذي جعله أحمد مطلوب أحد مصطلحات النقد العربي القديم. ويعرّفه بأنه: معارضة القصيدة في غرضها وأسلوبها. ويضرب مثلا على ورود هذا المصطلح في أحد المصادر العربية القديمة قول المقّرّي عن إحدى الموشحات: وقد نسج على منواله فيها صاحبنا الوزير، أبو عبد الله بن الخطيب.[٤]

ويقول إن هذا المصطلح يُقصد به التقليد عامة، "أي تقليد الأديب لغيره في الأسلوب، والصياغة، والأفكار، والمعاني، وهو ما يبدأ به الشعراء والكتاب في أول عهدهم بنظم الشعر أو تحبير النثر".[٥]

---

[١] ابن منظور، لسان العرب، مادة، (عرض).

[٢] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مرجع سابق، ص٣٨٩.

[٣] أحمد الشايب، تاريخ النقائض، مرجع سابق، ص٦.

[٤] المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ج٦، ص٢١١. وانظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص٣٩٩.

[٥] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص٣٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وللمعارضة شروط يجب وجودها في القصيدتين حتى تكونا متعارضتين، يمكن إجمالها في النقاط التالية[١]:

-اتفاق القصيدتين في الوزن والقافية.

-الاتفاق في الموضوع، غالبًا، وإن كان ليس شرطًا.

-دافعها الإعجاب بالنص المعارَض، لذلك يجب أن تخلو من الهجاء والشتم والكلام الفاحش.

ولا يشترط أن يكون المتعارضان متعاصرين، فبإمكان أي شاعر لاحق أن يعارض شاعرًا سابقًا، أو معاصرًا، حسب النص الذي يستفزه لمعارضته.[٢]

والمعارضة قد تكون صريحة، بحيث توافق فيها القصيدة المتأخرةُ القصيدة المتقدمةَ في وزنها وقافيتها، وأن يكون الغرض منهما واحدًا أو متماثلا، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى واضحًا للقصيدة القديمة، بدافع الإعجاب. وقد تكون ضمنية، وذلك إذا فقدت القصائد أحد العناصر المذكورة.[٣]

- النشأة:

- الظهور والبدايات:

تعود أقدم رواية تذكرها المصادر التراثية للمعارضات إلى العصر الجاهلي، وهي التي يذكرها ابن قتيبة عن امرئ القيس وعلقمة بن عبدة اللذين احتكما إلى أم جندب زوجة امرئ القيس، لتحكم بينهما، أيهما أشعر. فطلبت منهما أن ينظما شعرًا في وصف الخيل، على أن يلتزما الروي والقافية، فبادر امرؤ القيس قائلا:

خليليَّ مرَّا بي على أمِّ جُنْدبِ ... لنقضيَ حاجاتِ الفؤادِ المعذَّبِ[٤]

ونظم قصيدته إلى أن وصل إلى قوله:

---

[١] انظر: محمد بن سعد بن حسين، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨٠، ص٣٠.

[٢] المرجع السابق، ص٤٦.

[٣] عبد الرحمن السماعيل، المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩٤، ص١٩. وقد قدم أحد الباحثين مراجعة نقدية للكتاب. انظر: حسن البنا عز الدين، المعارضات الشعرية بين التقليد والتناص، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٢٠، م٥، يونيو١٩٩٦، ص٨٥-١٠٧.

[٤] في الديوان: لِتُقْضَى لبانات الفؤاد المعذب. انظر: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فللسوطِ أُلْـــهوبٌ، وللســـاقِ دِرَّةٌ وللزجرِ منه وقعُ أَخْـــرَجَ مُـــهذَّبِ[١]

ثم قال علقمة:

ذهبتَ من الهجرانِ في كلِّ مذْهـــبِ و لم يكُ حقًا كلُّ هـــذا التجنـــبِ[٢]

وأتم قصيدته إلى أن وصل قوله:

فأدركـــهنَّ ثانيًـــا مـــن عنانِـــــهِ يمـــرُّ كمَـــرِّ الرائـــحِ المتحلِّـــــبِ[٣]

فلما انتهيا من نظمهما، حكمت أم جندب لعلقمة، فقال امرؤ القيس: وكيف ذلـــك؟ فقالت: لأنك أجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك، أما علقمة فأدرك طريدته وهو ثـــانٍ من عنان فرسه، لم يضربه بسوط، ولا مراه بساق، ولا زجره. فقال: ما هـــو بأشـــعر مـــني، ولكنك له وامق، فطلقها، فخلف عليها علقمة، فسمي بذلك (الفحل).[٤]

وقد جاءت هذه المعارضة مستوفية للشروط؛ فالقصيدتان متفقتان في الغرض والـــوزن والقافية وحرف الروي وحركته. وهذا لم يأت عفو الخاطر، إنما اشترطته أم جندب بقولها: قولا شعرًا تصفان فيه الخيل، على روي واحد وقافية واحدة. فكأنها وضعت بذلك يدها على مفهوم المعارضة الشعرية.[٥]

---

[١] في الديوان: فللساق ألهوب، وللسوط درة *** وللزجر منه وقع أهوج مِنْعَبِ. انظر: المصدر السابق، ص٥٤.

[٢] في الديوان: ذهبتَ من الهجران في غير مذهب. انظر: ديوان علقمة بن عبدة، شرحه: سعيد نسيب مكـــارم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص٩.

[٣] لم أجد هذا البيت في: ديوان علقمة بن عبدة، شرح: سعيد نسيب مكارم، مصدر سابق، و لم أجده أيضًـــا في: شرح ديوان علقمة، طرفة، وعنترة، تحقيق وشرح: نخبة من الأدباء، دار الفكر للجميع، ١٩٦٨. ولكن وجـــدت قوله:

فَأَتْبَع آثارَ الشياهِ بصادق *** حثيثٍ كغيثِ الرائحِ المُتَحَلِّبِ

انظر: ديوان علقمة بن عبدة، شرح سعيد نسيب مكارم، مصدر سابق، ص١٧.

[٤] انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: عمر الطباع، مصدر سابق، ص١٣٩.

[٥] سعاد العقيل، المعارضات الشعرية في الأندلس في عصر الموحدين، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، إشـــراف: صلاح جرار، ٢٠٠٠، ص٢٤-٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبهذا يتضح أن المعارضات فن جاهلي قديم، تضرب جذور نشـــأته في تربـــة الأدب الجاهلي بقوته وجزالته، وعدم حاجة شعرائه إلى طلب الجودة عن طريق التقليد أو المحاكـــاة، وكان توجههم لها فنيًا[١]، فهي فن المنافسة، وميدان التفوق، دون أن يمس طرف منها الطـــرف الآخر بسب أو شتم.

ويرى بعض النقاد أن العصر الجاهلي لم يعرف فن المعارضة، لأن المعارضـــة تقتضـــي "وجود نموذج فني ماثل أمام الشاعر المعارِض، ليقتدي به، ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه. ولـــذا لم تكن في الشعر الجاهلي معارضات، لأن المثال، أو النموذج الشعري قبله كان مجهولا".[٢] لكنـــني أرى أن جهلنا بالشعر الذي سبق النصوص الجاهلية المعروفة ليس ســـببًا لإنكارنـــا لوجـــود المعارضات في الشعر الجاهلي، إذ تشير بعض النصوص الجاهلية إلى وجود نماذج شعرية احتذاها الجاهليون، دون معارضة، مثل شعر ابن حذام الذي حذا امرؤ القيس حذوه في الوقوف علـــى الأطلال، مما يدل على أن النموذج الفني كان موجودًا ومعروفًا لدى الشـــاعر الجـــاهلي، وإن غاب عنا.

كما أن المعارضة لا تشترط فاصلا زمنيًا محددًا؛ فقد يعارض الشاعر شاعرًا معاصرًا لـه، كما يعارض شاعرًا متقدمًا زمنيًا عليه. ومن هنا، أصل إلى نتيجة فحواها أن الشاعر الجاهلي قد عرف فن المعارضات، ممارسة، كما يظهر من الروايات المختلفة التي تتضمنها كتـــب النقـــد والأدب العربي القديم، بغض النظر عن معرفتنا بالمثال المحتذى، أو المعارَض، أو جهلنا به.

وقد برزت المعارضات بشكل أوضح في العصر الأموي عنها في العصر الجـــاهلي، ولم يجد فحول الشعراء آنذاك غضاضة في معارضة من سبقهم من الفحول، فقد كان دافعهم لذلك دافعًا فنيًا محضًا. أما في العصر العباسي فقد كثرت المعارضات، واتجه كثير مـــن الشـــعراء إلى معارضة من سبقهم معارضة الندّ للندّ بعيدًا عن التقليـــد الســـطحي المتـــهافت.[٣] ثم تحولـــت المعارضات بعد ذلك عن المستوى الفني الذي كانت عليه في العصور السابقة، لتصبح تقليـــدًا لقصائد فحول شعراء العصر العباسي. ويذكر علي الجارم أن الصراع القومي بـــين العـــرب

---

[١] محمد بن سعد بن حسين، المعارضات في الشعر العربي، مرجع سابق، ص٦٩.

[٢] محمد عزام، النص الغائب، مرجع سابق، ص١٣٧.

[٣] انظر: عبد الرحمن السماعيل، المعارضات الشعرية، مرجع سابق، ص٤٦-٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والفرس كان من أهم أسباب إثارة المعارضات في العصر العباسي، وقد كانت في أغلبها ضعيفة المستوى، لا تنبئ عن رؤية شعرية حاذقة.[١]

- الأهمية[٢]:

-تعمل المعارضات على تنشيط الحركة الأدبية، وإغناء قاموس اللغة العربية بمفردات يستعملها المتأخرون الناسجون على منوال المتقدمين.

-تؤكد قدرة المبدع اللاحق على الابتكار والخلق والإبداع اتكاء على إبداع سابق.

-تنمي روح المنافسة والتفوق بين الشعراء على اختلاف عصورهم، فعندما يعجب شاعر بقصيدة ما، يسعى جاهدًا لمنافسة صاحبها بالإتيان بما يفوقه إن لم يكن بمستواه، سعيًا للإبداع والتفوق.

-تعدّ حكمًا نقديًا للقصيدة المعارَضة، فلا تكون عرضة للمعارضة إلا قصيدة تميزت وتفردت لأمر ما، يدفع من يطلع عليها إلى الإعجاب بها. وكثرة تعرُّض قصيدة ما للمعارضة تكون بمثابة شهادة نقدية لها.

- عرض لآراء النقاد العرب القدماء في فن المعارضات:

لم يكن حظ المعارضات، من معرفة النقاد العرب القدماء لها، واهتمامهم بها، أفضل من حظ النقائض، إذ إن أول ذكر لها في كتب النقد العربية القديمة نجده في القرن الثالث الهجري عند ابن سلام في (الطبقات)، الذي يقول في كلامه على شعر الراعي، عبيد بن حصين "كأنه يعتسف الفلاة بغير دليل، أي أنه لا يحتذي شعر شاعر ولا يعارضه".[٣] ولكن يبدو من هذا النص كأن ابن سلام ينظر إلى المعارضة نظرة سلبية، وهو يقصد بها التقليد، ويرى أن من أسباب تفوق الراعي أنه لا يحتذي شعر غيره ولا يعارضه، فهو مبدع أصيل، لا يقلّد غيره. وتجدر الإشارة إلى أن ابن سلام قد استخدم لفظة (المعارضة)، في سياق آخر، لا ليدلّ بها على المفهوم المعروف حاليًا، إنما على رد الشاعر على غيره في المضمون نفسه، دون التقيد بالتزام

---

[١] علي الجارم، المعارضات في الشعر العربي (في العصر العباسي)، مرجع سابق، ص٨٥٣.

[٢] سعاد العقيل، المعارضات الشعرية في الأندلس، مرجع سابق، ص٣١. وانظر أيضًا: محمد قاسم نوفل، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٣٢-٣٤.

[٣] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج٢، ص٥٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوزن والقافية.[١] وبهذا، تصبح شروط المعارضة عنده، خِلاف الشروط المعروفة حاليًا للمعارضة، التي تلتزم الوزن والقافية، ولا تُشترط فيها وحدة الموضوع.

وفي الموقف الذي ذكره ابن قتيبة (٢٧٦هـ) عن تحاكم امرئ القيس وعلقمة الفحل إلى أم جندب، كانت أم جندب هي الناقد الفعلي، الذي أسّس لهذا الفن، دون تصريح بالمصطلح، ودون وعي بأن هذا المطلب هو فن قائم بذاته، أو أنه سيقوم مستقبلا.

ومن هذا النص المبكر استخلص النقاد والمبدعون اللاحقون أسس فن المعارضة وقواعده، التي تحدث عنها النقاد المحدثون في الكتب والدراسات المختلفة، أما الحديث النقدي عنها، في تراثنا النقدي العربي، فلم يتجاوز هذه الإشارات المتفرقة التي سيأتي ذكرها في هذا العرض.

ورد ذكر المعارضة، ذكرًا خاليًا من البعد النقدي، في (نقد النثر) المنسوب إلى قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)، الذي يعرّف فيه المعارضة في الكلام بأنها "المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ. وأصله من عارضت السلعة بالسلعة في القيمة والمبايعة. وإنما تستعمل المعارضة في التقية، وفي مخاطبة من خيف شره فيرضى بظاهر القول ويُتخلص في معناه من الكذب الصراح، وذلك مثل قول بعضهم وقد سأله بعض أهل الدولة العباسية في قوله في لبس السواد، فقال: وهل النور إلا في السواد! وأراد نور العين في سوادها فأرضى السائل و لم يكذب".[٢] ومن الواضح أن هذا التعريف لا يتعلق بمصطلح (المعارضة) النقدي بسبب، والمعنى المقصود للمعارضة فيه هو التورية، والتلميح بالكلام دون التصريح، وهو يذكّر بقوله صلى الله عليه وسلم: "في الأعاريض مندوحة

---

[١] انظر ما ذكره عن معارضة الراعي للأخطل، إذ كانت كلتا القصيدتين من بحر الطويل، ولكن قافية قصيدة الأخطل رائية موصولة بالياء، وقافية قصيدة الراعي يائية موصولة بالألف. انظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج٢، ص٥١٣.

[٢] قدامة بن جعفر (منسوب له، والأرجح أنه لابن وهب الكاتب)، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠، ص٤٩. وهذا التعريف موجود بنصه في: ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، ط١، ١٩٦٧، ص١١٨. ويقول أحمد مطلوب، محقق الكتاب، إن هذين الكتابين، نقد النثر والبرهان في وجوه البيان، هما في الأصل كتاب واحد، اسمه الحقيقي هو "البرهان في وجوه البيان" وليس "نقد النثر"، وهو مؤلف في البيان لا في نقد النثر. وهذا الكتاب لابن وهب الكاتب، وليس لقدامة بن جعفر، وقد أُلّف بعد عام (٣٣٥هـ).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عن الكذب"[١]. ولعلّ في استقصاء كل إشارة لهذه المفردة ما يفيد في التعرف إلى التطور الزمني للمصطلح.

وتتردد لفظة (المعارضة) بصيغ مختلفة، في الأغاني، ولكن يبدو أيضًا أن الأصفهاني (٣٥٦هـ) يستخدمها استخدامًا غير ثابت، لأنه يطلقها مرة على هجاء مُزَرِّد بن ضِرَار لكعب بن زهير، حين طلب منه الحطيئة أن يقول شعرًا يذكر فيه نفسه، أي كعبًا، ويضعه، أي الحطيئة، موضعًا بعده، فقال كعب أبياته:

فمن للقوافي شانها من يحوكُها ... إذا ما ثوى كعبٌ وفوّز جرولُ[٢]

..الأبيات.

فاعترضه مزرد بن ضرار بأبيات يهجوه فيها ويقول:

... إذ خلفتني خلف شاعر ... من الناس لم أكفأ ولم أتنخّلِ

فإن تَخْشِبا أَخْشِب وإن تتنخلا ... وإن كنتُ أفتى منكما أتنخّلِ

..الأبيات.[٣]

ونلاحظ أن قصيدتي كعب بن زهير ومزرد بن ضرار تتفقان في المضمون، وفي الوزن وفي حرف الروي، ولكنهما لا تتفقان في حركته، وقد حدث هذا في نقائض جرير والفرزدق، ولم يخرج قصيدتيهما عن مفهوم النقائض، وبهذا يمكن أن تكون هاتان القصيدتان أيضًا من المعارضات، وإن لم تستوفيا شروط المعارضة كلها. كما يمكن ألا تكونا داخلتين في هذا الفن، لأن من شروط المعارضة أن تخلو القصيدتان من السبّ والهجاء، وواضح أن قصيدة مزرّد تتضمن سبًّا وهجاء، مما يحتمل أن يخرجها من هذا الفن لعدم انطباق شروطه عليها.

---

[١] رواه البخاري، ونصه فيه: (في المعاريض مندوحة عن الكذب). انظر: ابن بطّال (٤٤٩هـ)، أبو الحسن علي بن خلف بن عبد الملك، شرح صحيح البخاري، ضبطه وعلق عليه: أبو تميم ياسر بن إبراهيم، مكتبة الرشد، الرياض، ط١، ٢٠٠٠، ج٩، ص٣٥٧. كتاب الأدب، باب المعاريض مندوحة عن الكذب.

[٢] ديوان كعب بن زهير، صنعة أبي سعيد السكري، قدمه ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٦٥.

[٣] الأصفهاني، الأغاني، ج٢، ص٤٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما استخدم الأصفهاني لفظة (المعارضة) بصيغة (يتعارَض) بالمعنى الاصطلاحي لهـــا، وذلك في سياق حديثه عن عمر بن أبي ربيعة وجميل أنهما كانا يتعارضان، فـ"إذا قال هـــذا قصيدة قال هذا مثلها".[١] ثم يذكر أن جميلا أنشد قصيدته التي يقول فيها:

لقد فَرِحَ الواشون أن صَرَمَتْ حبلـي ... بثينةُ أو أبدتْ لنا جـــانبَ البخلِ[٢]

.. الأبيات. ثم قال: يا أبا الخطاب، هل قلت في هذا الوزن شيئًا؟ قال: نعم، فأنشـــده قوله:

جرى ناصحٌ بـــالود بيـــني وبينـــها ... فقربني يـــومَ الحِصـــابِ إلى قتلـــي

.. الأبيات.[٣] ويظهر من هذا النص أن الشاعرين قد حددا أسس المعارضة، دون وعـــي منهما، فهما متفقان في الوزن والقافية وحركة الروي. وقد اشترط جميل على عمر بن أبي ربيعة أن ينشده قصيدة في الوزن ذاته، فأنشده عمر على الوزن ذاته، وكذلك على حرف الـــــروي وحركته.

كما يذكر الأصفهاني أن الكميت عارض ذا الرمة في قصيدته التي يقول فيها:

ما بال عينكَ منها المـــاءُ ينســـكبُ ... كأنه من كُلًـــى مفريـــةٍ سَـــرِبُ[٤]

إذ يقول الكميت إنه أتى ذا الرمة، وقال له: إني قد قلت قصيدة عارضتُ بها قصيدتك. فقال: وأي شيء قلت؟ قال: قلت:

هل أنت عن طلب الأيفـــاع منقلـــبُ ... أم كيف يحسن من ذي الشيبة اللعـــبُ[٥]

---

[١] الأصفهاني، الأغاني، المصدر السابق، ج٢، ص٥٨٠.

[٢] شرح ديوان جميل بثينة، مصدر سابق، ص٧٧.

[٣] الأصفهاني، الأغاني، مصدر السابق، ج٢، ص٥٨١. والبيت في: شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، مصدر ســـابق، ص٣٣٤. ويوم الحِصَاب، هو يوم رمي الجمار في منى، والجمار تُرمى بالحصباء، وهي صغار الحصى.

[٤] ديوان ذي الرمة، مصدر سابق، ص٩.

[٥] ديوان الكميت بن زيد الأسدي، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بـــيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حتى أنشده إياها.[١]

ويعرف الأصفهاني زيد بن عدي بأنه "في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم، يعارضها ولا يجري معها مجراها".[٢] وفي هذا النص أيضا يستعمل الأصفهاني لفظة (يعارض) بمعنى يقلد، أو يحذو حذو شاعر آخر.

وتحدث الخطابي (٣٨٨هـ) عن إعجاز القرآن، وامتناع العرب عن معارضته بسبب إعجازه في كتابه (بيان إعجاز القرآن).[٣]

ومن كلامه على إعجاز القرآن ينتقل الخطابي للكلام على (المعارضة) في الأدب شعرا ونثرا، فيعرف (المعارضة) بأنها "أن يتبارى الرجلان في شعر أو خطبة أو محاورة، فيأتي كل منهما بأمر محدث من وصف ما تنازعاه، وبيان ما تباريا فيه، يوازي بذلك صاحبه أو يزيد عليه، فيفصل الحكم عند ذلك بينهما بما يوجبه النظر من التساوي والتفاضل، نحو ما تنازعه امرؤ القيس وعلقمة بن عبدة من وصف الفرس".[٤]

ويحدد الخطابي شروط المعارضة، كما يراها هو بقوله: "وسبيل من عارض صاحبه في خطبة أو شعر، أن ينشئ له كلاما جديدا، ويحدث له معنى بديعا، فيجاريه في لفظه، ويباريه في معناه، ليوازن بين الكلامين، فيحكم بالفلج لمن أبر منهما على صاحبه، وليس بأن يتحيف من أطراف كلام خصمه فينسف منه، ثم يبدل كلمة مكان كلمة، فيصل بعضه ببعض وصل ترقيع وتلفيق، ثم يزعم أنه قد واقفه موقف المعارضين".[٥]

وبهذا يكون الخطابي من أكثر من تحدثوا عن المعارضة من وجهة نظر أدبية، بالإضافة إلى الجانب البلاغي فيها، والذي يمثل صلب موضوع كتاب الخطابي. وقد اتخذ من حديثه عن المعارضة في الأدب، وبيان شروطها وأسسها، دليلا ينفي به قدرة فصحاء العرب على معارضة القرآن، فهم "لم يصنعوا في معارضة القرآن شيئا، و لم يأتوا من أحكامها [المعارضة] بشيء بتة".[٦]

---

[١] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج١٧، ص٢٣-٢٤.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٣٩٣.

[٣] الخطابي، بيان إعجاز القرآن، تحقيق: عبد الله الصديق، مطبعة دار التأليف، مصر، ط١، ١٩٥٣، ص٣٢.

[٤] الخطابي، بيان إعجاز القرآن، المصدر السابق، ص٧٨.

[٥] المصدر السابق، ص٧٨.

[٦] المصدر السابق، ص٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الباقلاني (٤٠٣هـ) فقد استخدم لفظة (المعارضة) بإحدى صيغها في حديثه عن عدم قدرة العرب على مجاراة القرآن الكريم في نظمه حين تحداهم الله عز وجل، وجعل من ذلك دليلا على أن القرآن منه جلّ وعلا، وأنهم لو عارضوه بما تحداهم إليه لكان فيه توهين أمره، وتكذيب قوله، وتفريق جمعه، وتشتيت أسبابه.

ويرى الباقلاني أنهم "لو كانوا قادرين على معارضته، والإتيان بمثل ما أتى به، لم يجز أن يتفق منهم ترك المعارضة، وهم على ما هم عليه من الذرابة والسلاقة والمعرفة بوجوه الفصاحة، وهو يستطيل عليهم بأنهم عاجزون عن مباراته، وأنهم يضعفون عن مجاراته، ويكرر فيما جاء به ذكر عجزهم عن مثل ما يأتي به، ويقرّعهم، ويؤنبهم عليه، ويدرك آماله فيهم، وينجح ما يسعى له بتركهم المعارضة، وهو يذكر فيما يتلوه تعظيم شأنه، وتفخيم أمره، حتى يتلو قوله تعالى: {قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ، وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا}".[1]

واستخدام الباقلاني للفظة (المعارضة) لا يتجاوز الدلالة البلاغية، التي تركز على إنشاء نص في مقابل النص القرآني المقدس، بغرض الإتيان بمثله. ومع أن هذا المعنى البلاغي يختلف عن المفهوم الأدبي لفن المعارضة الشعرية كما مرّ ذكره في التعريف، إلا أنه يشترك معه في ضرورة وجود نصين يوضع أحدهما في مقابل الآخر، بهدف النسج على منواله. ويشترَط عند البلاغيين والمهتمين بقضية إعجاز القرآن أن يكون النص المعارَض هو النص القرآني، أما عند الشعراء، والنقاد من بعدهم فيُشترط أن يكون النصان شعريين.

وقد ظهر مصطلح (المعارضة)، في هذا القرن، بوصفه معيارا للتفوق لأول مرة عند ابن شهيد الأندلسي (٤٢٦هـ) في كتاب له مفقود بعنوان (حانوت عطار)، حفظ الحميدي (٤٨٨هـ) نقولا منه في (جذوة المقتبس).

وقدم ابن شهيد، في إشارة عابرة، رأيه في فن المعارضة الذي يعده أساس التفوق، في قوله عن عبد الرحمن بن أبي الفهد[2] إنه كان "غزير المادة واسع الصدر، حتى إنه لم يكد يبقي شعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا عارضه وناقضه، وفي كل ذلك تراه مثل الجواد إذا استولى على

---

[1] الباقلاني، إعجاز القرآن، مصدر سابق، ص٤٦. والآية من: سورة الإسراء، آية ٨٨.

[2] مرت ترجمته في: ص٢٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأمر، لا يني ولا يقصّر، وكانت مرتبته في الشعراء أيام بني أبي عامر دون مرتبة عبادة[١] في الزمام، فاعجبْ".[٢]

ونلاحظ الفرق بين كلام ابن شهيد الأندلسي، وما تقدم من كلام ابن سلام الجمحي، إذ رأى ابن سلام أن معارضة الشاعر لغيره تكشف عن ضعف شاعريته، وضعف قدرته على الإبداع والابتكار. في حين رأى ابن شهيد أن معارضة الشاعر لغيره ميدان للكشف عن شاعريته، وعن قدرته على منافسة غيره. وربما تكون هذه هي الإشارة النقدية الوحيدة التي يظفر بها فن المعارضة في نقدنا العربي القديم. أما على مستوى التطبيق فقد قدم موقف أم جندب مع امرئ القيس وعلقمة الفحل أقدم إشارة نقدية يمكن أن نجدها في النقد العربي القديم.

وذكر ابن رشيق (٤٥٦هـ) لفظة (معارضة) في سياق حديثه عن عمل الشعر وشحذ القريحة له، فقال: "ولما أرادت قريش معارضة القرآن، عكف فصحاؤهم الذين تعاطَوْا ذلك على لُبَاب البر وسُلاف الخمر ولحوم الضأن والخلوة إلى أن بلغوا مجهودهم. فلما سمعوا قول الله عز وجل: {وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ، وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي، وَغِيضَ الْمَاءُ، وَقُضِيَ الأَمْرُ، وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ، وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الْظَالِمِينَ}[٣]، يئسوا مما طمعوا فيه، وعلموا أنه ليس بكلام مخلوق".[٤]

وفي ترجمة الباخرزي (٤٦٧هـ) لأبي العلاء المعري قال عنه إنه "ضرير ما له في أنواع الأدب ضريب، ومكفوف في قميص الفضل ملفوف، ومحجوب خصمه الألدُّ محجوج.. وإنما تحدثت الألسن بإساءته لكتابه الذي زعموا أنه عارض به القرآن، وعنونه بـ(الفصول والغايات)، محاذاة للسور والآيات".[٥]

---

[١] هو عبادة بن ماء السماء: من فحول شعراء الأندلس، متقدم فيهم مع علمه، وله كتاب في أخبار شعراء الأندلس. مات في حوالي سنة ٤١٩هـ. انظر: الحميدي، جذوة المقتبس، مصدر سابق، ص٢٦٠.

[٢] المصدر السابق، ص٢٤٥. وانظر أيضًا: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص٤٧٧.

[٣] الآية من: سورة هود، الآية ٤٤.

[٤] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج١، ص٢١١.

[٥] الباخرزي، دمية القصر وعُصرة أهل العصر، تحقيق ودراسة: محمد التونجي، دار الجيل، بيروت، د. ط، د. ت، ج١، ص١٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

و مهما تكن حقيقة ما قام به أبو العلاء في هذا الكتاب، فإنه يبدو من هذا النص أيضًا أن لفظة (عارض) لا تحمل أكثر من الدلالة البلاغية، المرتبطة بقضية إعجاز القرآن، ومحاولة الإتيان بمثله.

وقد خصص عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) رسالة (الشافية في وجوه الإعجاز) للحديث عن إعجاز القرآن، وفيها حديث مطول عن عدم قدرة العرب على معارضة القرآن، أو الإتيان بمثله.[١] وتتردد لفظة (المعارضة) بصيغ مختلفة على طول الرسالة، ولكنها تقتصر على المعنى البلاغي ولا تتجاوزه إلى المعنى الأدبي، مثل قوله رادًّا على من ادّعى أن عجز العرب عن (معارضة) القرآن لم يظهر لأنهم لا يستطيعون الإتيان بمثل ذلك النظم، ولكن لأنهم لا يستطيعونه في مثل معاني القرآن[٢]، فيقول مفنّدًا هذا الادّعاء: "فقد كان ينبغي لشعراء العرب وبلغائها أن يَعْمِد كل منهم إلى الصنف الذي تنفُذ إليه قريحته فيه فيعارضه، وأن يجعلوا الأمر في ذلك قسمة بينهم".[٣]

ومع اقتصار لفظة (المعارضة) في هذه الرسالة، غالبًا، على المعنى البلاغي المرتبط بقضية إعجاز القرآن، إلا أنها ترد عنده في سياق أدبي، حين يذكر موقف امرئ القيس وعلقمة بن عبدة مع أم جندب، الذي مرّ ذكره عند ابن قتيبة وغيره من قبل.

وقد ذكر عبد القاهر هذا الموقف ليرد على من ادّعى عدم قدرة العرب على معارضة القرآن بسبب جريان العادة "بأن يبقى في الزمان من يفوت أهله حتى يسلّموا له، وحتى لا يطمع أحد في مداناته، وحتى ليقع الإجماع منهم أنه الفرد الذي لا يُنازَع. ثم يذكرون امرأ القيس والشعراء الذين قُدِّموا على من كان معهم في أعصارهم، وربما ذكروا الجاحظ وكل مذكور بأنه كان أفضل من كان في عصره".[٤] ويرد عبد القاهر على هذا الادعاء بما يُظْهِر

---

[١] انظر: عبد القاهر الجرجاني، الرسالة الشافية في الإعجاز، ملحقة بكتاب دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة-جدة، ط٣، ١٩٩٢، من ص٥٧٥ إلى ص٦٢٨.

[٢] المصدر السابق، ص٦٠٢.

[٣] المصدر السابق، ص٦٠٨.

[٤] المصدر السابق، ص٥٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خطأه، ويثبت بالدليل الذي تذكره مصادر الأدب والنقد العربي القديم وجود من يباري ويماثِن[١] امرأ القيس، بل من لا يتحاشى أن يدعي الفضل عليه، وأن يُحكَم له أيضًا.[٢]

ومع ذكر عبد القاهر لهذا الموقف إلا أن ذلك لا يحمل دلالة على التفاته إلى الناحية الجمالية في فن المعارضة، أو اهتمامه ببيان أسس المعارضة، أو غير ذلك، إنما كان ذكره للفظة التي لم تكتسب ملامح المصطلح الأدبي أو النقدي عنده، وسيلة لإثبات الغاية البلاغية التي يريد الوصول إليها.

وتحدث الصنعاني[٣] عن المعارضات فقال إنها لا تقع في المعاني، إنما العبرة فيها باللفظ في الفصاحة والبلاغة بأنواعها. وذكر من أمثلتها موقف امرئ القيس وعلقمة مع أم جندب السابق الذكر، والقافية ذاتها، ويرى أن مثل هذا الموقف يعبر عن المعارضة الصرف، التي تختلف عن المناقضة. وقد ذكرت في بداية الحديث في هذا المبحث أنه يتحدث عن المعارضات والنقائض على أنهما فن واحد لا يكاد يختلف أيٌّ منهما عن الآخر.[٤] وهو يفرّق بينهما في هذا المثال دون أن يذكر سبب هذا التفريق، أو الأساس الذي استند إليه فيه.

ويرى الصنعاني أن الشاعر إذا احتذى، أو اهتدم، أو اصطرف، دون أن يدّعي أنه معارض فإنه يجوز أن يعدّ كذلك.[٥] ويُفهم من هذا أنه يُدخل مصطلحات الاحتذاء والاهتدام والاصطراف في مفهوم المعارضة، إذا لم يدّع الشاعر معها أنه يعارض. والذي أراه أن تلك المصطلحات تخرج عن نطاق المعارضة، التي تعدّ فنًّا شعريًا ذا طابع خاص، يختلف عن تلك الآليات الفنية التي يستخدمها الشاعر في سبيل إنشاء نص، قد يُصنَّف في المعارضة، بوصفها فنًّا شعريًا، وقد يُصنَّف في غيرها.

ويجمع أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) لفظتي المعارضة والمناقضة معًا في التعريف، فيقول: إن (المعارضة والمناقضة) هي أن يناقض الشاعر كلامه أو يعارض بعضه بعضًا، كقول أبي نواس:

---

[١] يذكر محمود شاكر، محقق الدلائل، أن في هامش إحدى نسخ الرسالة بخط كاتبها ما نصه: "مماتنة الشاعرين: أن يقول هذا بيتًا وهذا بيتًا، كأنهما يمتدان إلى غاية". انظر: ص٥٩٢.

[٢] انظر: عبد القاهر الجرجاني، الرسالة الشافية، مصدر سابق، ص٥٩٠-٥٩١.

[٣] يرجح المحقق أنه من أعلام القرن السادس الهجري، ويقول: إن معرفتنا للشخص الذي أهديت إليه الرسالة هي التي تمكننا من استنتاج أنها أُلّفت في عهد ولاية السلطان علي بن حاتم اليامي، أي من سنة ٥٥٦هـ/١١٦٠م إلى سنة ٥٦٩هـ/ ١١٧٤م. انظر: الصنعاني، الرسالة العسجدية، مصدر سابق، ص١٤. (من مقدمة المحقق)

[٤] المصدر السابق، ص٥٦-٥٨.

[٥] انظر: المصدر السابق، ص٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كَأَنَّ بَقَايَا ما بَقَـــى مِـــنْ حبَابِـــهَا تَفَارِيقُ شَيْبٍ فِـــي سَـــوَادِ عـــذارِ
تَرَدَّتْ بِهِ ثُمَّ انْفَـــرَى عَـــنْ أَدِيمِـــهَا تَفَرِّيَ لَيْـــلٍ عَـــنْ بَيَـــاضِ نَـــهَارِ[١]

إذ شبه الحباب بالشيب، والحمرة بالعذار، ثم ناقض الذي جعله كالنـــهار، ثم رجـــع فصيره أسود كالليل، وناقض الذي كان أسود كالعذار، وجعله أبيض كالنهار.[٢]

ويذكر ابن الجوزي (٥٩٧هـــ) في سياق حديثه عن المعري أيضًا إنه قد رأى "للمعري كتابًا، سماه (الفصول والغايات)، يعارض به السور والآيات، وهو كـــلام في نهايـــة الركـــة والبرودة"[٣]، في رأي ابن الجوزي.

أما ابن العديم (٦٦٠هـــ) فقد ألّف كتابًا خاصًا للدفاع عن المعري، سماه (الإنصـــاف والتحري، في دفع الظلم والتجري، عن أبي العلاء المعري)، يقول فيه: "فأول ما ألّـــف [أبـــو العلاء] بعد انقطاعه في منزله، بعد رجوعه من بغداد، الكتاب المعروف بـــ(الفصول والغايـلت) في تمجيد الله تعالى والعظات. وهو موضوع على حروف المعجم. وأراد بالغايات القـــوافي، لأن القافية غاية البيت. وفيه قواف تجيء على نسق واحد، وليست الملقبة بالغايات. وهو الكتـــاب الذي افتريَ عليه بسببه، وقيل إنه عارض به السور والآيات، تعديًا عليه وظلمًا، وإفكًـــا بـــه أقدموا عليه وإثمًا، فإن الكتاب ليس من باب المعارضة في شيء".[٤]

وفي (نفح الطيب) يذكر المقّري التلمساني (١٠٤١هـــ) مصطلح المعارضة ذكرًا عـــابرًا أيضًا، فيتحدث عن معارضة بعض الشعراء بعضًا، مثل ما قام به الشيخ القلقشندي وغيره مـــن معارضة قصيدة منسوبة لابن جابر[٥]. ولكن المقري لا يعرّف المعارضة في كتابـــه، ولا يذكـــر شروطها أو قواعدها.[٦]

---

[١] انظر البيتين في: ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج١، ص١٤٩، وفيه: كأن بقايا ما عفا من حبابها.

[٢] أسامة بن منقذ، البديع، مصدر سابق، ص١٥٢-١٥٣.

[٣] انظر: تعريف القدماء بأبي العلاء، جمعه وحققه: لجنة من وزارة المعارف العمومية، مطبعة دار الكتب المصريـــة، ١٩٤٤، ص٢١.

[٤] انظر: المصدر السابق، ص٥٢٧.

[٥] هو محمد بن حمد بن علي الهواري، يعرف بابن جابر، رجل كفيف البصر، مدل على الشعر، عظيم الكفاية والمنة على زمانه. انظر: المقري التلمساني، نفح الطيب، مصدر سابق، ج٩، ص١٥٠.

[٦] المصدر السابق، ج٩، ص١٧٢-١٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويظهر من هذا العرض أن مصطلح (المعارضة) لم يكن ذا حضور واضح في النقد العربي القديم بالمعنى الاصطلاحي المعروف له حاليا. وقد كان حضوره في المصنفات البلاغية، المختصة بقضية إعجاز القرآن أكثر منه في الكتب الأدبية والنقدية.

وبهذا يمكن القول إن النقاد العرب القدماء لم يقدموا آراء نقدية متعمقة عن هذا الفن، مما سيجعل الاتكاء في عقد المقارنة بين فن المعارضة من حيث آراء النقاد العرب القدماء فيه ونظرية "التناص" معتمدا على الآراء النقدية المستنبطة مما قدمه المبدعون بممارستهم التطبيقية لهذا الفن.

– دراسة مقارنة لعلاقة المعارضات بنظرية "التناص":

– مقارنة التعريف الاصطلاحي للمعارضات بتعريف "التناص":

يمكن أن نلحظ شبها ما بين تعريف المعارضات، كما عرفته المراجع العربية الحديثة استنادا إلى أصول هذا الفن الذي مارسه الشعراء في الأدب العربي القديم، وأشار إليه النقاد العرب القدماء إشارات عابرة، وتعريف نظرية "التناص" الذي سبق ذكره.

فإذا كانت المعارضة هي أن يحاكي الأديب في أثره أثر أديب آخر محاكاة دقيقة، تدل على براعته ومهارته.[١]

و"التناص"، كما مر، هو حضور، أو تداخل، نص في آخر بشكل من الأشكال. أي أنه "يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا، عن قصد أو غير قصد".[٢] فمن الواضح أن هذين التعريفين يشتركان في فكرة واحدة هي حضور نص في آخر حضورا فنيا، لا يشترط فيه تعاصر النصين.

– مقارنة علاقة المعارضات، بوصفها فنا، بنظرية "التناص":

لمح عدد من النقاد العرب المحدثين وجود علاقة ما بين المعارضات و"التناص"، مع أن المعارضات تعد فنا من فنون الأدب، في حين يعد "التناص" آلية نقدية، ولكن هذا الفارق النوعي بينهما لم يمنع النقاد العرب المحدثين من إيجاد علاقة ما بين كل من المعارضات و"التناص".

---

[١] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مرجع سابق، ص٣٨٩.

[٢] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن أمثلة الفريق الآخر:

-رجاء عيد، النص والتناص، علامات، ج١٨، م٥، ١٩٩٥.

وفي هذه المقالة ينفي رجاء عيد أن تكون المعارضة الشعرية "تناصا"، ويرى أنه لا يمكن إدراج كل معارضة تحت "التناص"، مخرجا بذلك أغلب معارضات البارودي وحافظ إبراهيم وشوقي من هذا المصطلح.[١]

- مقارنة آراء النقاد العرب القدماء في فن المعارضات ونظرية "التناص":

أدى انتفاء وجود الآراء النقدية حول فن المعارضة الشعرية إلى صعوبة رسم صورة واضحة الملامح لنظرة النقاد العرب القدماء إلى هذا الفن.

والملاحظ أولا أنه يوجد حضور واضح للفظة (المعارضة) في المصادر النقدية والبلاغية العربية القديمة، ولكنه حضور لم يكد يتطور إلى الحد الذي تصل معه اللفظة إلى طور المصطلح الأدبي أو النقدي؛ فقد تفاوتت دلالاتها تفاوتا ملحوظا ما بين دلالة سطحية تعني الاحتذاء والتقليد، وهذا يحصر اللفظة في دائرة المصطلحات الجزئية، النقدية أو البلاغية، وهذه الدائرة تختلف عن دائرة المعارضات بوصفها فنا شعريا خاصا، له قواعده وشروطه الخاصة، كما أصبحت معروفة بعد ذلك، استنادا على ما أرسي منها على يد أم جندب في العصر الجاهلي.

كما ارتبطت لفظة المعارضة بالبلاغة، وبقضية إعجاز القرآن بالذات. فقد أكثر عدد من البلاغيين الكلام على فكرة معارضة العرب الفصحاء للقرآن الكريم، وما قيل عن عدم قدرتهم على ذلك بسبب إعجازه، أو لغير ذلك مما تردد في مصادر إعجاز القرآن، أو الكتب البلاغية عامة. وشغل حضور لفظة المعارضة في هذا السياق مساحة كبيرة في المصادر العربية القديمة، النقدية أو البلاغية أو غيرهما، فكانت هذه إحدى الدلالات التي ظهرت عليها هذه اللفظة في تلك المصادر.

ومن الدلالات التي ظهرت عليها لفظة المعارضة أيضا، دلالة المعيار؛ فقد اتخذها بعض النقاد معيارا يحددون به مستوى الشاعر.

وقد تفاوتت آراؤهم عن المعارضة بوصفها معيارا، ما بين رؤيتها معيارا للتفوق، كما رآها ابن شهيد الأندلسي، أو رؤيتها معيارا للضعف، كما يفهم من كلام ابن سلام الجمحي، أو مثل ما جاء عند ابن قتيبة، الذي ذكر أقدم نص يروى عن المعارضة، ولكنه لم يستغل هذا

---

[١] انظر أيضا: معجب العدواني، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٤٤، م١١، يونيو٢٠٠٢، ص٧٥٤. (عدد خاص: قراءة النص)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النص ليعبر عن رأيه في المعارضة، أو أن يشير إلى القيمة الفنية التي تحملها بين طياتها من تجديد للحركة الأدبية، وبعث للقديم في بنية النص الحديث، وحضوره بروحه في النص المعارِض الذي يستدعيه ويتكئ عليه، دون أن يكون نسخة منه، ليجمع بذلك بين الإبداع والاتباع، لأن الاتباع المطلق في هذا الفن أو غيره يعدُّ عجزًا وبلادة. أما الإبداع، في هذا الفن، فإنما ينبع من إفادة مبدعه من النصوص السابقة أو المعاصرة.

وإذا كان هذا الفن يلتقي، تطبيقيًا، مع بعض الأفكار الرئيسية التي تدعو إليها نظرية "التناص"، شأنه في ذلك شأن فن النقائض، أي أنه إذا كان المبدع العربي القديم الممارس لفن المعارضة مدركًا بحسه الفني اللا واعي للأثر الجمالي الذي يحدثه اتكاؤه على نص آخر سابق، أو معاصر، في بناء نصه، والقيمة التي يتركها توظيفه لنصوص غيره من المبدعين توظيفًا جماليًا في نصه، فإن الناقد العربي القديم كان على الأغلب بمنأى عن كل هذه الإجراءات الفنية التي كان يقوم بها المبدع، ويسخرها في خدمة نصه، بغير وعي، وربما بوعي دون تصريح بوعيه.

وعلى هذا، لا يمكنني أن أدعي معرفة النقاد العرب القدماء بأثر استدعاء النصوص السابقة والمعاصرة في نص لاحق، عن طريق إدراكهم لأهمية فن المعارضة. أي أنهم لم يجعلوا من هذا الفن نافذة لهم لتلمس الآثار الجمالية التي تمنحها المعارضة للنص المعارِض، والتي تدور على محور حضور النصوص وتداخلها في بعضها، وهذا هو ما تدعو إليه نظرية "التناص". إلا أن بعض المصادر أشارت إلى الفرق الجمالي بين بعض النصوص التي تتحقق فيها شروط المعارضة، والتي غالبًا ما يكون المستوى الفني للنص المعارِض عاليًا فيها، وبين بعض النصوص التي لا تتحقق فيها شروط المعارضة، أو بعضها، أو التي لا يكون عمل الشاعر المعارِض فيها أكثر من استبدال كلمة بكلمة أخرى. ومن ذلك ما ذكره الصنعاني في قوله إنه يجوز أن يقول الإنسان: ونظنهم منتبهين وهم نيام، ويدعي أنه عارض قوله تعالى: {وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ}[1]، فلا يستحق أن يسمى معارضة بتة، لأنه بدّل بكل لفظة منه لفظة، وأتى بألفاظ وضيعة بدل ألفاظ شريفة. ولئن جاز أن يكون ذلك معارضة، فلم لا يكون معارضًا للكميت:

طَرِبْتُ وَمَا شَوْقًا إلى البِيضِ أَطْرَبُ ولا لَعِبًا مني، وذو الشَّيْبِ يَلْعَبُ[2]

---

[1] سورة الكهف، الآية ١٨.

[2] لم أعثر عليه في: ديوان الكميت، مصدر سابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بأن يقول:

لَعِبْتُ وَمَا مَيْلا إِلَى السُّمْرِ أَلْعَـــبُ ولا طَرَبًا مِنِّي، وَذُو السِّـــنِّ يَلْعَـــبُ

ثم يعلق قائلا: أترى هذا الجاهل لم يعرف شيئًا من معارضات امرئ القيس وعلقمـــة، و لم يتصور كيف كانت تجري المعارضات بين العرب!.[1]

وهذا النص من النصوص الدالة على أن عددًا من النقاد والبلاغيـــين العـــرب كـــانوا يدركون القيمة الجمالية للمعارضة، ولكنه إدراك خفي، موجود دون تصريح به. وينطوي هـذا الإدراك على فهمهم اللا واعي، وتقبلهم الضمني لفكرة حضور نص في آخر، على النحو الذي تظهر به من خلال المعارضة، وإن لم يصرحوا بذلك؛ فالصنعاني لا يعترض على معارضة شـاعر للكميت في البيت السابق، ولكنه يرى أن فن المعارضة الشعرية أرقى من أن يتم استبدال لفظـة بلفظة من النص السابق.

ومثل هذه النظرة تمنح المعارضات قيمة أكبر لأنها تنأى بها عن الابتذال، وعن النظـــرة الدونية لها، القائمة على أساس أنها فن لا يستطيع القيام بذاته، وأنه في حاجة إلى نـــص آخـــر ليقوم اتكاء عليه.

وتجدر بي الإشارة، في ختام هذا المبحث، إلى الدراسة التي قدمها عبد الرحمن السماعيل عن المعارضات الشعرية، والتي تنطوي على محاولة تفسير بعض النصوص النقدية، عنـــد ابـــن طباطبا، والحاتمي، وعبد القاهر الجرجاني، بأنها تعبر عن معرفة النقاد العـــرب القدمـــاء بفـــن المعارضة، على مستوى المفهوم لا المصطلح. وقد توصل إلى هذه النتيجة من خلال النصـــوص التي تدور حول حتمية تكرار اللاحقين لمعاني السابقين. ولكنني لا أتفق معه في رأيه هـــذا، إذ يظهر من خلال تتبع النصوص التي استدلّ بها على رأيه، وإعادة دمجها في سياقاتها التي فصلـــت عنها، أن ما قام به المؤلف فيه تكلف في فهم المعنى وتفسيره، وربما توجيهه إلى معنى معين يبـدو أن الناقد القديم لم يكن يشير إليه ألبتة.

ومن أمثلة ذلك، ما نقله عن ابن طباطبا في قوله: (وإذا أخذ الشاعر المعاني التي ســـبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعب، بل وجب له فضل لطفـــه وإحســـانه فيه).[2] وقوله: (ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعـــاني

---

[1] الصنعاني، الرسالة العسجدية، مصدر سابق، ص٧٥.

[2] انظر النص في: ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واستعادتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها.. إلخ).[١] إذ يقول السماعيل إن ابن طباطبا يبدو وكأنه يتحدث عن المعارضة الضمنية الخفية، التي يعمد فيها الشاعر إلى نقل الفكرة من غرض إلى غرض آخر. هذا ما يقوله السماعيل، ولكنني لا أرى في النص الذي نقله عن ابن طباطبا ما يدل على أن ابن طباطبا كان يتحدث عن المعارضة الضمنية، بل كان توجيها منه للمبدع المحدث للتحايل على السرق، والتلطف في نقل معاني الآخرين لكي تخفى حتى على النقاد والخبراء بالشعر.[٢]

وأخيرا، فإن الإسهام المحدود للنقاد العرب القدماء عن فن المعارضة أدى إلى أن المساحة المشتركة بين نظرتهم له ونظرية "التناص" جاءت محدودة أيضا.

---

[١] انظر: عبد الرحمن السماعيل، المعارضات الشعرية، مرجع سابق، ص٢٤. وانظر نص ابن طباطبا، ص٨٠.

[٢] عبد الرحمن السماعيل، المعارضات الشعرية، مرجع سابق، ص٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

د- آراء أخرى..

في إطار البحث عن الأفكار الأساسية المشتركة، بين الفكر النقدي العربي القديم والفكر النقدي الغربي الحديث، نلمح عددا من النصوص التي تشير في أكثرها إشارة صريحة، إلى إدراك الناقد العربي القديم لأفكار تقترب من نظرية "التناص"، مثل: حتمية تكرار المتأخرين لكلام المتقدمين، وأيضا حتمية تداخل الكلام في بعضه، واتكاء اللاحقين على آثار السابقين، واستفادتهم من معانيهم ونتاج خواطرهم، وأهمية العامل التراكمي في الإبداع الأدبي.

ومع أن هذه الإشارات تتسم بشيء من العمومية واتساع الفكرة عما هي الحال في نظرية "التناص" حاليا، إلا أنها تذكر بالمراحل الأولى للنظرية، التي كانت تتسم بالعمومية في فهم المصطلح.

* ومن الإشارات المبكرة التي تظهر إدراك النقاد العرب القدماء لحتمية تكرار المتأخرين كلام المتقدمين ما ذكره عبد الله بن المقفع (١٤١هـ) عن عدم إمكانية إيجاد، أو ابتداع، كلام جديد لم يستعمل من قبل، فـ"جل الأدب بالمنطق وجل المنطق بالتعلم. ليس منه حرف من حروف معجمه، ولا اسم من أنواع أسمائه إلا وهو مروي، متعلم، مأخوذ عن إمام سابق، من كلام أو كتاب. وذلك دليل على أن الناس لم يبتدعوا أصولها و لم يأتهم علمها إلا من قبل العليم الحكيم.. فمن جرى على لسانه كلام يستحسنه أو يستحسن منه، فلا يعجبن إعجاب المخترع المبتدع، فإنه إنما اجتناه كما وصفنا".[١]

ويبين هذا النص تفهم ابن المقفع لفكرة حتمية استخدام أي متكلم لمفردات وكلمات موجودة من قبل، استخداما لا واعيا، لأنه ليس في قدرة أي متكلم الابتداع، سواء على مستوى الألفاظ أو المعاني، ولكن في مقدرته استعمالها استعمالا جديدا.

ويبدو مثل هذا الرأي متقدما زمنيا على العصر الذي كتب فيه، أو كأنه إشارة مبكرة لفكرة عرفت حديثا، إذ إن أحد نقاد نظرية "التناص"، وهو (تودوروف)، قد التفت إليها وذكر، كما مر في الفصل الأول، عدم إمكانية وجود كلام لم يستعمل من لدن سيدنا آدم عليه السلام، مما يجعل الكلام في حالة "تناص"، أو "تداخل نصي"، دائم.[٢]

---

[١] عبد الله بن المقفع، الأدب الكبير والأدب الصغير: (النص مأخوذ من الأدب الصغير)، دار الجيل، بيروت، ص١٢٨-١٢٩.

[٢] تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويرى أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) أن القائل لولا أنه "يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول .. وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين".[١] وينقل عن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب كرم الله وجهه قوله: "لولا أن الكلام يعاد لنفد".[٢] مما يوحي بأن لهذه الفكرة جذورا أكثر عمقا، إذ يدل قول علي بن أبي طالب، كرم الله وجهه، على وعي مبكر بها في تراثنا. * ومن الأفكار التي تلتقي فيها نظرة النقاد العرب القدماء مع آراء نقاد نظرية "التناص" ما ذكر في المصادر النقدية العربية عن حتمية تداخل الكلام، واتكاء كل لاحق على آثار السابقين، مثل قول الجاحظ (٢٥٥هـ): "نظرنا في الشعر القديم والحديث فوجدنا المعاني تقلب، ويؤخذ بعضها من بعض، غير قول عنترة في الأوائل..".[٣] ويظهر من هذا النص عمقا في تفهم النقاد العرب القدماء لحتمية تداخل الكلام والمعاني وتعاورها بين الشعراء والأدباء عامة.

ومن أمثلة ذلك أيضا ما ذكره أبو بكر الصولي (٣٣٥هـ) عن ألفاظ القدماء، فهي تتشابه وإن تفاضلت، ويأخذ بعضها برقاب بعض.[٤] وهذا الكلام لا ينطبق على أقوال القدماء فقط، بل على الأقوال بإطلاق الزمان، إذ لا يمكن لأقوال المعاصرين أو اللاحقين ألا تتداخل وتتكرر ويأخذ بعضها برقاب بعض.

ومن النصوص التي تكشف عن وعي الناقد العربي القديم على تداخل الكلام وترابطه قول الحاتمي (٣٨٨هـ)، نقلا عن أحدهم، إن "كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، 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".[٥]

ويظهر من نقل الحاتمي لهذا النص اقتناعه به، مع أنه كان واحدا من الذين ضيقوا الخناق على الشعراء بما وضعه من مصنفات حول قضية السرقات.

---

[١] العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ٢١٧.

[٢] المصدر السابق، ٢١٧.

[٣] انظر: الحيوان، مصدر سابق، ج٣، ص٣١١. وقد نقله عنه: عبد الرحيم العباسي (٩٦٣هـ)، معاهد التنصيص، مصدر سابق، ج٣، ص٣٤.

[٤] أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، مصدر سابق، ص١٤.

[٥] الحاتمي، حلية المحاضرة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) فينفي إمكانية اتكاء أي مبدع على ذاته اتكاء كليا، ويقر بحتمية إفادته من نتاج من سبقه، ويرى أنه "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم".[١]

ومن النقاد الذين التفتوا أيضا إلى فكرة تداخل المعاني والكلام ابن رشيق (٤٥٦هـ)، الذي قدم رأيين متفقين في اثنين من مصنفاته، فقد ذكر في (العمدة) أن "المعاني أبدا تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضا".[٢] وقال في (قراضة الذهب) إن "الكلام من الكلام مأخوذ، وبه متعلق".[٣]

أما ابن الأثير (٦٣٧هـ) فقد أبدى تفهما كبيرا لبديهية إفادة المبدع من خواطر الآخرين، لأن "أفكار الخواطر لا تستولد على انفرادها، وغايتها أن يتناكح في استنتاج أولادها، وأنا أنكح فكري لفكر نكاح الأنساب، ولا أخاف أن أضوي فأميل إلى الاغتراب".[٤] وذكر في موضع آخر تحدث فيه عن تكرار المعاني أن طائفة من العلماء ترى "أنه ليس لقائل أن يقول: إن لأحد من المتأخرين معنى مبتدعا، فإن قول الشعر قديم منذ نطق باللغة العربية، وإنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد طرق مرارا".[٥]

أما القلقشندي (٨٢١هـ) فقد وصف التقليد في المعاني بأنه "مما لا يستغني عنه ناظم ولا ناثر".[٦] وصرح في موضع آخر بأن كل من تعاطى صناعة النظم أو النثر لا يستطيع أن يستقل "باستخراج جميع المعاني بنفسه، ولا يستغني عن النظر في كلام من تقدمه، لاقتباس ما فيه من المعاني الرائقة، والألفاظ الفائقة، مع معرفة ترتيب أهل كل زمن واصطلاحهم، فينسج على منوالهم، أو يقترح طريقة تخالفهم، وتوارد الكتاب والشعراء على المعاني غير مجهول".[٧]

ومع أن هذه الآراء تعبر عن مسلمات، أو عن بديهيات، إلا أنها تلتقي إلى حد ما مع المفهوم الذي قدمته نظرية "التناص" في مستوياتها الأولى.

---

[١] العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ٢١٧.

[٢] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ص٢٣٨.

[٣] ابن رشيق، قراضة الذهب، مصدر سابق، ص٥٣.

[٤] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج١، ص١٤٣.

[٥] المصدر السابق، ج٢، ص٣٤٢.

[٦] القلقشندي، صبح الأعشى، مصدر سابق، ج٢، ص٣٢٢.

[٧] المصدر السابق، ج١، ص٣١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

* وترتبط بهذه الفكرة فكرة أخرى، هي إشارة النقاد العرب القدماء إلى اتكاء بعض الشعراء على الأمثال، في بعض أبيات لهم، دون أن يُعدّ ذلك عيبًا يُذمُّ به الشاعر. من ذلك ما نجده عند ابن قتيبة (٢٧٦هـ)، الذي يقول: "وفي أمثالهم (أصدق من قطاة) قال النابغة:

تدعو القطا وبها تُدعى إذا نُسيتْ ... يا حسنها حين تدعوها فتنتسبُ[١]

وذلك لأنها تلفظ باسمها، أخذه أبو نواس فقال:

* أصدق من قول قطاة قطا*".[٢]

والملاحظ أن ابن قتيبة لم يعلّق على أخذ الشاعرين معنى بيتيهما من مثل سائر معروف، مما يوحي بتقبله لفكرة استعانة المبدع بالمتاح له من النصوص المختلفة كي يضيف معانيها إلى نصه، أو على الأقل عدم استنكاره ذلك.

ولابن عبد ربه (٣٢٨هـ) رأي يصرّح فيه بأن تطعيم النصوص بالأمثال أو غيرها من النصوص مما يرفع من قيمة النص الفنية، لأن تضمين المثل السائر والبيت الغابر البارع مما يزين الكتاب.[٣] لذلك يوجه المبدع إلى النظر في كتب المقامات، والخطب، ومجاوبة العرب في حروبهم، وغيرها؛ فذلك سيجعله ماهرًا في انتزاع آي القرآن في مواضعها، واختلاف الأمثال في أماكنها، وسيعينه في قرض الشعر الجيد. وستبدو هذه الفكرة أكثر وضوحًا عند الحديث عن أثر العامل التراكمي المساهم في تشكيل الخلفية الثقافية للمبدع، على تجويد النص ورفع مستواه الفني.

ويذكر أبو الفرج الأصفهاني (٣٥٦هـ) عن بشار أنه قال: "دعاني عقبة بن سلم، ودعا بحماد عجرد وأعشى باهلة، فلما اجتمعنا عنده قال لنا: إنه خطر ببالي البارحة مَثَلٌ يتمثله الناس: (ذهب الحمار يطلب قرنين فجاء بلا أذنين) فأخرجوه شعرًا، ومن أخرجه فله خمسة آلاف درهم، وإن لم تفعلوا جلدتكم كلكم خمسمائة، فقال حماد: أجِّلْنا أعز الله الأمير شهرًا، وقال الأعشى: أجِّلْنا أسبوعين، قال: وبشار ساكت لا يتكلم، فقال له عقبة: مالك يا أعمى لا

---

[١] انظر: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مصدر سابق، ص١٧٧، وفيه:

تدعو القطا وبه تُدعى إذا نسيت *** يا صدقها حين تلقاها فتنتسب

[٢] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، مصدر سابق، ج١، ص١٦٩. ولم أعثر على شطر البيت في ديوان أبي نواس.

[٣] ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق: خليل شرف الدين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط٢، ١٩٩٠، ج٤، ص١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتكلم! أعمى الله قلبك!، فقال: أصلح الله الأمير، قد حضرني شيء، فإن أمرت قلته، فقال: قل، فقال:

شطّ بسلمى عاجلُ البين ... وجاورت أسد بني القيْنِ
ورنّت النفسُ لها رنةً ... كادت لها تَنْشَقُّ نصفيْنِ
يا ابنة من لا أشتهي ذكره ... أخشى عليه عُلَقَ الشيْنِ
والله لو ألقاك لا أتقي ... عَيْنًا لقَبَّلْتُكِ ألفيْنِ
طالبتها ديني فراغت به ... وعلّقتْ قلبي مع الديْنِ
فصرت كالعير غدا طالبًا ... قرنًا فلم يرجعْ بأذنيْنِ[1]

قال: فانصرف بشار بالجائزة".[2]

ويدل طلب الأمير من الشعراء أن يحولوا معنى مثل سائر (جنس من الأجناس الأدبية) إلى قصيدة (جنس آخر من الأجناس الأدبية) على أن تعاور المعاني بين الأجناس الأدبية المختلفة أمر مستحسن، بل ومطلوب في بعض الأحيان، وقد نال بشار بن برد جائزة لقيامه بذلك.

ويورد ابن الأثير (٦٣٧هـ) بيتا لابن الرومي يقول فيه:

تشكو المحبَ وتُلفى الدهر شاكية ... كالقوس تُصمي الرمايا وهي مرنانُ[3]

ثم يعلق قائلا: "إن علماء البيان يزعمون أن هذا المعنى مبتدع لابن الرومي، وليس كذلك، ولكنه مأخوذ من المثل المضروب، وهو قولهم: يلدغ ويصي، ويضرب ذلك لمن يبتدئ بالأذى ثم يشكو".[4] وفي هذا التفات من الناقد إلى استعانة المبدع بمعنى مثل معروف في نظمه دون ذمه، أو نسبة فعله إلى السَرَق، أو الإشارة إلى أن في ذلك عيبًا يقلل من قيمة النص الشعري.

---

[1] انظر الأبيات في: ديوان بشار بن برد، مصدر سابق، ص٢٣٨-٢٣٩.

[2] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٣، ص١٤٣.

[3] ديوان ابن الرومي، مصدر سابق، ج٦، ص١٧٦. وفيه:

تُشْكي المحب وتُلقى الدهر شاكية *** كالقوس تضمي الرمايا وهي مرنان

[4] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج٢، ص٣٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما القلقشندي (٨٢١هـ) فيوجه المبدعين إلى كيفية الإفادة من الأمثال في كتاباتهم، ويوضح لهم الفائدة التي يجنيها المبدع في توظيف الأمثال السائرة في نصوصه الشعرية أو النثرية، فيقول إن المبدع إذا أكثر "من حفظ الأمثال السائغ استعمالها، انقادت إليه معانيها، وسيقت إليه ألفاظها، في وقت الاحتياج إلى نظائرها من الوقائع والأحوال، فأودعها في مكانها، واستشهد بها في موضعها، والطريق في استعمالها في النثر، كما في حلّ الأشعار واستعمالها، إلا أن الأمثال لا يجوز تبديل ألفاظها، ولا تغيير أوضاعها، لأنها بذلك قد عُرِفت واشتُهرت".[١]

كما قد يستعين الشعراء ببعض معاني النص التوراتي المقدس، بقصد الإتيان بالأفضل، مثلما فعل مسلم بن الوليد عندما وظّف معنى نص أخذه من التوراة، ثم سئل: "أي شعرك أحب إليك؟ قال: إن في شعري لبيتًا أخذت معناه من التوراة، وهو قولي:

دلّتْ على عيبِها الدنيا وصدّقها ... ما استرجع الدهرُ مما كان أعطاني"[٢]

ويذكّر هذا الموقف بالـ"تناص" الواعي أو المقصود، الذي يتعمد فيه المبدع الاتكاء على ما استحسنه لغيره، حتى يقدم الأفضل، ويبعث روح القدم في الجديد.

كما يُذْكَر أن كعب الأحبار سمع رجلا ينشد بيت الحطيئة:

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه ... لا يذهب العرف بين الله والناسِ[٣]

فقال: والذي نفسي بيده إن هذا البيت لمكتوب في التوراة. وهو في التوراة (لا يذهب العرف بين الله والعباد).[٤]

فهذا توظيف، غير مستنكر من نقادنا القدماء، للنصوص المختلفة (أمثال، أو نصوص دينية) في النصوص الشعرية، كان المبدع فيها بمنأى عن الوصف بالسرق.

---

[١] القلقشندي، صبح الأعشى، مصدر سابق، ج١، ص٣٥٣.

[٢] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج١٩، ص٣٣. وانظر البيت في: شرح ديوان صريع الغواني، مصدر سابق، ص١٢٢.

[٣] ديوان الحطيئة برواية ابن السكيت، مصدر سابق، ص٥١.

[٤] الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج٢، ص٤٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

* أما التقاء رأي النقاد العرب القدماء بآراء نقاد نظرية "التناص" حول أهمية العامل التراكمي في عملية الإبداع، وإنشاء النص الجديد بعد الاطمئنان إلى تكوين ثقافة أدبية عالية المستوى فتمثله مادة خصبة في تراثنا النقدي القديم.

وتجدر الإشارة إلى أن الحديث عن البعد التراكمي في ثقافة المبدع، في النقد العربي القديم، كان يأتي في سياق حديث الناقد عن ثقافة المبدع، أو عن الأدوات التي يحتاج إليها من يطلب الكتابة نظما أو نثرا، أو في سياق الحديث عن الدربة، أو الرواية، أو غير ذلك.

ومن أوائل النقاد الذين ذكروا أهمية لجوء المبدع إلى الحفظ، كي يعينه حفظه على إنشاء نصوصه الجديدة انطلاقا من الموروث الذي درب قريحته عليه، الأصمعي (٢١٦هـ)، الذي ينقل ابن رشيق رأيه في (العمدة)، فقد قصر الأصمعي إمكانية قول الشعر على الرواية؛ فقال: "لا يصير الشاعر في قريض الشعر حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ".[١] فالشاعر لا يستطيع أن يكون شاعرا بالموهبة فقط، إنما لا بد له من عوامل خارجية أخرى، مثل الدربة والرواية عن غيره، وحفظ الأشعار والخطب الجيدة، حتى يصبح شاعرا.

ومنهم أيضا، ابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ)، الذي وجه المبدع إلى أن يدمن النظر في الأشعار الجيدة لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذرب 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.. ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري، فإنه قال: (حفظني أبي ألف خطبة، ثم قال لي: تناسها، فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل علي). فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبا لطبعه، وتلقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته.[٢]

إن كلام ابن طباطبا يلتقي مع نظرية "التناص" التي تقوم في أساسها على حضور نص، أو نصوص، في آخر، دون وجود علامتي تنصيص أو مزدوجتين، غالبا، وهذا هو الفهم الكلاسي للـ"تناص" كما طرحته (كريستيفا) أولا، وكما نظر له (بارت) لاحقا؛ فرسوخ الأشعار المحفوظة في قلب المبدع وتصييرها مواد لطبعه، يذكر بما مر عند الحديث عن نظرية

---

[١] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج١، ص١٩٧.

[٢] ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"التناص"، التي يبدو النص فيها نسيجا من عدد من نصوص سابقة، أو معاصرة، استقرت في الذاكرة، وتظهر في النص الجديد بمعزل عن أصولها، متحررة من المزدوجتين.

كما يظهر التوافق بين هذه النظرة وما ذكره ابن طباطبا نقلا عن خالد بن عبد الله القسري، الذي كان والده واعيا على أهمية المحفوظ أو الموروث الأدبي في تنمية الذوق عند المبدع، وفي مساعدته على إنشاء نص جيد.

ومثال ذلك ما يوصي به ابن عبد ربه (٣٢٨هـ) المبدع، إن كان لا بد له من طلب أدوات الكتابة، من تصفح ما يعتمد عليه من رسائل المتقدمين، وما يرجع إليه من رسائل المتأخرين، وما يستعين به من نوادر الكلام، وما يتسع به المنطق، ويطول به القلم، من الأشعار والأخبار والسير والأسماء.[١]

أما ابن رشيق (٤٥٦هـ) فيرى أن عمل أي متأخر لا بد أن يكون بناء على أساس قدمه له المتقدمون، ولا مناص للمبدع من أن يعتمد على ما تراكم من أعمال السابقين حتى ينشئ عمله الخاص به، ومثل القدماء والمحدثين في ذلك عنده "كمثل رجلين، ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن".[٢]

ويرى أن المبدع، وهو الشاعر في هذا السياق، في حاجة ماسة إلى التزود بمواد الثقافة المختلفة؛ فالـ"شاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل: من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته، مستغن عما سواه، ولأنه قيد للأخبار، وتجديد للآثار".[٣]

ويشير هذا النص، الذي يتحدث فيه ابن رشيق عن حاجة المبدع إلى مواد الثقافة، ضمنيا، إلى أهمية البعد التراكمي في التكوين الثقافي للمبدع، أو الشاعر على وجه التحديد، لأن كل شيء بإمكانه أن يوظف في خدمة الشعر مما يزيد في تجويده.

ولعل أهم إشاراته في هذا النص هو إيمانه بأن إنشاء الجديد من النصوص بالاعتماد على المعرفة والاطلاع على ما تجب معرفته هو بمثابة (تجديد للآثار)، وهذا يلتقي إلى حد ما مع

---

[١] ابن عبد ربه، العقد الفريد، مصدر سابق، ج٤، ص١٨.

[٢] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج١، ص٩٢.

[٣] المصدر السابق، ج١، ص١٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرؤية النقدية الحديثة عند نقاد نظرية "التناص" الذين يرون فيه بعثًا وإحياءً لـروح النصـوص القديمة، من شعر، أو أمثال، أو نصوص مقدسة، أو أساطير، أو غير ذلك، في بنية نص جديد.

ولا ينفك ابن رشيق يكرر رأيه حول أهمية حفظ المبدع للجيد من الآثار السابقة كـي يوظّفها في بناء نصه، رابطًا بين ذلك ورواية الشعر، حيث إن للرواية دورًا كبـيرًا في تنشـئة الشاعر الثقافية، فقد كان "الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار، والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، و لم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعًا لا علم لـه ولا رواية ضلّ 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 الآلة".[١]

وتعدّ الرواية من أهم الأدوات الثقافية التي يجب على الشاعر التسلّح بها، "وقد سُـئل رؤبة بن العجاج عن الفحل من الشعراء، فقال: هو الراوية، يريد أنه إذا روى استفحل.

قال يونس بن حبيب: وإنما ذلك لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد غيره، فلا يحمـل نفسه إلا على بصيرة، وقال رؤبة في صفة شاعر:

لقد خشـيتُ أنْ تكـونَ سـاحرًا راويـةً مَـرّا ومَـرّا شـاعرًا

فاستعظم حاله حتى قرنها بالسحر".[٢]

وقد تحدث ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)، تحت عنوان (فصل فيما يحتـاج مؤلـف الكلام إلى معرفته)، عن دور معرفة الأخبار وأيام العرب، والاطلاع عليها في تحسين النـص، "فإنه قد يفتقر في النظم إلى ذكر شيء منه، ويكون للمعـنى بـه تعلّـق شـديد، وإذا ورد استحسن".[٣] ثم يضيف قائلا: "إن مؤلف الكلام لو عرف حقيقة كل علم واطّلع علـى كـل

---

[١] ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج١، ص١٩٧.

[٢] المصدر السابق، ج١، ص١٩٧. لرؤبة أرجوزة طويلة، يمدح فيها أحد بني أبي بكر بن كـلاب، مطلعـها:

يا بكرُ قد عجّلْتَ لومًا باكرا *** يترك في القلب سُعارًا ساعرا

و لم أجد فيها هذا البيت. انظر: مجموع أشعار العرب، وهو مشتمل على ديوان رؤبة بن العجاج، مصدر سـابق، ص٥٠. كما لم يذكر محقق الديوان (وليم بن الورد البروسي) هذا البيت ضمن الأبيات المفردة المنسوبة إلى رؤبـة، انظر: ص١٦٨، أو في الزيادات التي ألحقها بآخر الديوان، انظر: ص١٨٩.

[٣] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علـي صبيـح وأولاده، القاهرة، د.ط، ١٩٦٩، ص٢٨١-٢٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صناعة لأثر ذلك في تأليفه ومعانيه وألفاظه، لأنه يدفع إلى أشياء يصفها، فإذا خبر كل شيء وتحقق كان وصفه له أسهل ونعته أمكن".[١] وفي هذا التفات من الناقد إلى أثر الاطلاع والمعرفة على سهولة التأليف، وجودته.

ويرى ابن الأثير (٦٣٧هـ) أن الاطلاع والحفظ من أهم الأدوات الثقافية التي تتيح للكاتب أن يتعلم كيف يكتب، لذلك ينصحه بسلوك إحدى ثلاث طرائق:

الأولى: أن يتصفح الكاتب كتابة المتقدمين، ويطلع على أوضاعهم في استعمال الألفاظ والمعاني، ثم يحذو حذوهم، وهذه أدنى الطبقات.

الثانية: أن يمزج كتابة المتقدمين بما يستجيده لنفسه من زيادة حسنة: إما في تحسين ألفاظ، أو في تحسين معان، وهذه هي الطبقة الوسطى، وهي أعلى من التي قبلها.

الثالثة: أن لا يتصفح كتابة المتقدمين، ولا يطلع على شيء منها، بل يصرف همه إلى حفظ القرآن الكريم، وكثير من الأخبار النبوية، وعدة من دواوين فحول الشعراء ممن غلب على شعره الإجادة في المعاني والألفاظ، ثم يأخذ في الاقتباس من هذه الثلاثة، فيقوم ويقع، ويخطئ ويصيب، ويضل ويهتدي، حتى يستقيم على طريقة يفتتحها لنفسه، وأخلق بتلك الطريق أن تكون مبتدعة غريبة لا شركة لأحد من المتقدمين فيها، وهذه الطريق هي طريق الاجتهاد، وصاحبها يعد إماما في فن الكتابة.[٢]

ولكن ابن الأثير يوضح أن ما يوصي به من حفظ القرآن الكريم، والحديث الشريف، والجيد من الشعر، لا يقصد به ألا ينشئ الكاتب كتابا إلا من ذلك، بل القصد "أنه إذا حفظ القرآن الكريم، وأكثر من حفظ الأخبار النبوية والأشعار، ثم نقب عن ذلك تنقيب مطلع على معانيه، مفتش عن دقائقه، وقلبه ظهرا لبطن، عرف حينئذ من أين تؤكل الكتف فيما ينشئه من ذات نفسه، واستعان بالمحفوظ على الغريزة الطبيعية".[٣]

والمحفوظ عند ابن الأثير محدود بضابطين، الأول: ضابط الجودة، فالمبدع لا يمكنه أن يحفظ إلا الجيد من الأشعار، بعد القرآن الكريم والحديث الشريف. والثاني: ضابط النوع؛ فلبن الأثير لا يحبذ أن يحفظ المبدع النثر، من رسائل وخطب ومقامات وغير ذلك، لكي لا يعلق

---

[١] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، المصدر السابق، ص٢٨٢.

[٢] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج١، ص٩١. وقد كرر هذه الفكرة في كتابه: الوشي المرقوم، مصدر سابق، ص٤٩-٥٠.

[٣] المصدر السابق، ج١، ص٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالخاطر شيء منها. وفي الوقت الذي ينهى فيه ابن الأثير عن حفظ النثر يلح كثيرا على حفظ الشعر، لأن الشعر "أكثر من الكلام المنثور بأضعاف مضاعفة، وليس نسبة أحدهما إلى الآخر نسبة قليل إلى كثير فضلا عن نسبة كثير إلى كثير، بل هو بالنسبة إليه كالرقمة في ذراع الدابة أو كالشامة في جنب البعير، والكلام المنظوم هو الذي كان ديوان الفصاحة في الزمن القديم. وإذا عددت منهم مائة شاعر، لا يمكنك أن تعد خطيبا واحدا، ثم استمر الأمر على هذه الصورة إلى زماننا هذا، فاستغرق الكلام المنظوم جميع المعاني، فكان الأخذ منه أولى".[١]

وفي هذا السياق، سياق أثر البعد التراكمي في تكوين ثقافة المبدع على تجويد نصه، يذكر ابن منظور المصري (٧١١هـ) في كتابه عن أبي نواس روايتين تؤكدان أهمية الحفظ، وتظهران دوره في بروز شعراء لامعين في الأدب العربي القديم، مثل أبي نواس، الذي يقول: "ما قلت الشعر حتى رويت لستين امرأة من العرب، منهن الخنساء وليلى، فما ظنك بالرجال؟ وإني لأروي سبعمائة أرجوزة ما تعرف".[٢]

ومما يذكره ابن منظور عن أبي نواس أيضا أنه "كان قد استأذن خلفا في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك في عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوعة للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها، فقال أنشدها، فأنشده أكثرها في عدة أيام. ثم سأله أن يأذن له في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها. فقال له: هذا أمر يصعب علي، فإني قد أتقنت حفظها، فقال له: لا آذن لك إلا أن تنساها، فذهب إلى بعض الدبرة وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها. ثم حضر، فقال: قد نسيتها حتى كأن لم أكن حفظتها قط، فقال له: الآن انظم الشعر!!".[٣]

وهذا النص شديد العمق في الدلالة على أهمية أمرين لا ينفصل أحدهما عن الآخر، هما الحفظ والنسيان. وهذا يذكر بتشبيه (جيرار جينيت) "التناص" بالكتابة على الطرس، فالحفظ المتقن، ثم نسيان المحفوظ، يجعل الذاكرة شبيهة بالطرس، وحينها، ينشئ المبدع نصه على آثار النصوص التي محيت من الذاكرة، مما يكسبها بعدا تراكميا يمنح النص قيمته الفنية العالية.

---

[١] ابن الأثير، الوشي المرقوم، مصدر سابق، ص٥٠-٥١.

[٢] ابن منظور المصري، أخبار أبي نواس، تحقيق: محمد عبد الرسول إبراهيم، دار البستاني للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠، ص٤٨.

[٣] المصدر السابق، ص٤٨-٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما ابن خلدون (٨٠٨هـ) فقد أبدى اهتمامًا بالغًا بالملكة الشعرية، وبكيفية تغذيتها، منبهًا على أهمية جودة المحفوظ، دون تحديد نوعه؛ "فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة لأن الطبع إنما ينسج على منوالها وتنمو قوى الملكة بتغذيتها".[١] لذلك يرى أن نظم من كان خاليًا من المحفوظ قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، ومن قلّ حفظه أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ.[٢]

ويتفق ابن خلدون مع رأي خلف الأحمر الذي نقل ابن منظور رأيه عن ضرورة الحفظ والنسيان، ولكن دون كثير إلحاح عند ابن خلدون، الذي يرى أنه قد يكون من شروط استحكام الملكة ورسوخها بعد الحفظ "نسيان ذلك المحفوظ لتمّحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادّة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة".[٣]

ويقدم القلقشندي (٨٢١هـ)، أيضًا، رأيًا مشابهًا لما ذكره النقاد السابقون حول أهمية الحفظ للمبدع، فإنه إذا أكثر من "حفظ الخطب البليغة، وعلم مقاصد الخطابة وموارد الفصاحة ومواقع البلاغة، وعرف مصاقع الخطباء ومشاهيرهم، اتسع له المجال في الكلام وسهلت عليه مستوعرات النثر، وذللت له صعاب المعاني، وفاض على لسانه في وقت الحاجة ما كمن في ذلك بين ضلوعه فأودعه في نثره وضمّنه في رسائله، فاستغنى عن شغل التي لا تنهض فكرته بمثلها ولو جهد، ولا يسمح خاطره بنظيرها ولو دأب".[٤]

كانت هذه بعض الملامح العامة التي تلتقي فيها آراء نفر من النقاد العرب القدماء بشيء من الآراء التي يطرحها نقاد نظرية "التناص". وتبدو هذه الملامح المشتركة بين الطرحين المختلفين زمانيًا ومكانيًا مؤشرًا على وجود اتفاق في النظرة النقدية إلى الأدب عامة، وفي طرائق المبدعين في التعامل مع نصوصهم، وفي تفهم النقاد لتلك الطرائق ومحاولة التنظير لها، على اختلاف مستوى التنظير بينهما.

---

[١] ابن خلدون، المقدمة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ص٤٧٩.

[٢] المصدر السابق، ص٤٧٦.

[٣] المصدر السابق، ص٤٧٦.

[٤] القلقشندي، صبح الأعشى، مصدر سابق، ج١، ص٢٧٠-٢٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

الملامح التطبيقية لنظرية التناص
في النقد العربي القديم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدخل:

يتناول هذا الفصل الجانب التطبيقي لملامح نظرية "التناص" في النقد العربي القديم، وذلك بتقديم عرض لمؤلفات اشتملت على نقد تطبيقي لقضية من القضايا التي تلتقي مع نظرية "التناص" في بعض الأفكار.

وقد كان من الأفضل أن يتناول هذا الفصل النقد التطبيقي للمباحث التي عرضت نظريا في الفصل السابق، وهي:

- قضية السرقات الشعرية.
- فن النقائض.
- فن المعارضات.

إلا أن اقتصار الكتب التطبيقية المؤلفة في النقد العربي القديم على مبحث السرقات فقط أدى إلى اقتصار هذا الفصل أيضا على هذه القضية وحدها.

وتزخر المكتبة النقدية العربية بعدد كبير من المؤلفات التي كتبت عن قضية السرقات، والتي يمكن تصنيفها تصنيفا رئيسيا إلى قسمين، تبعا لمنهج الناقد، أو طريقته في عرض مادته، وهما:

- الكتب التي تتضمن مقدمة نظرية، ونقدا تطبيقيا.
- الكتب التي تتضمن نقدا تطبيقيا فقط.

لكن هذا التصنيف يتسم بقدر من العمومية، إذ يحوي أحد قسميه جميع المؤلفات النقدية التي تتضمن مادة نظرية وأخرى تطبيقية، بغض النظر عن توجه الناقد، أو دقته في التعامل مع النصوص الشعرية، أو موضوعيته في إصدار الحكم النقدي على الشاعر. ويتضمن القسم الثاني جميع الكتب التي ألفت بهدف تتبع سرقات شاعر بعينه، وذلك باستقصاء الأبيات التي يرى الناقد أن الشاعر (سرقها) من غيره، وذكر الأبيات أو النصوص التي تحمل المعنى (الأصلي)، أو الألفاظ، دون تصريح بالآراء النقدية التي يتبناها الناقد، والتي أصدر حكمه على الشاعر بناء عليها.

وتستدعي عمومية هذا التصنيف إيجاد تصنيف آخر، فرعي، يحد من هذه العمومية، ويحصر البحث ضمن المؤلفات التي من شأنها تسهيل عقد المقارنة بين الآراء التطبيقية للنقاد العرب القدماء من جهة، وأفكار نقاد نظرية "التناص" من جهة أخرى.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولذلك، يمكن استبعاد القسم الثاني من التصنيف الرئيسي، لأسباب، أذكر منها:

- خلوها من التقديم النظري، فهي تطبيقية بحت، وهذا يمس مصداقية الناقد في نظري، إذ يبدو وكأنه لا يمتلك الجرأة على التصريح بمعاييره النقدية. أو ربما ليست له تلك المعايير.
- اقترابها من مجال (دراسة الأصول والمصادر) أكثر من مجال نظرية "التناص"، لأنها تهتم بتتبع أصل معنى كل بيت يشتبه الناقد (سرقته) من نص سابق، سواء كان بيتا شعريا، أو مثلا سائرا، أو آية قرآنية كريمة، أو حديثا نبويا شريفا.

ومن أمثلة هذا النوع من الكتب، على سبيل المثال لا الحصر:

- سرقات أبي نواس، لمهلهل بن يموت (٣٣٤هـ).
- الرسالة الحاتمية، للحاتمي (٣٨٨هـ).
- سرقات المتنبي ومشكل معانيه، لابن بسام النحوي (٥٤٢هـ).[1]

وغيرها الكثير، بالإضافة إلى عدد آخر منها طواه التاريخ، و لم يحتفظ لنا إلا بأسمائها، أو بنقول منها منثورة في صفحات بعض المصادر.

ومن المفيد للبحث استبعاد مثل هذه النوعية من المؤلفات التي لا تحمل صفة (النقدية) بدقة، إذ إنها ليست إلا أمثلة تطبيقية على فكرة (السرقة) المجردة من أي بعد نقدي أو جمالي، مما يجعل تتبع ملامح نظرية "التناص" فيها أمرا متعسرا، أو متكلفا.

وباستبعاد هذا القسم من التصنيف الرئيسي يمكن تصنيف القسم الآخر، تبعا لموضوعية النقاد واعتدالهم في عرض مادتهم إلى:

- كتب النقاد المعتدلين (الموضوعيين).
- كتب النقاد غير المعتدلين (غير الموضوعيين).

وقد يبدو تقسيم النقاد إلى معتدلين وغير معتدلين، أو موضوعيين وغير موضوعيين، تقسيما انطباعيا، ولكنه في واقع الأمر، واستنادا إلى ما هو موجود في عدد من المصادر العربية القديمة، يعبر عن اتجاهات النقد العربي القديم، ومواقف النقاد إزاء قضية محددة، هي قضية السرقات.

وتعد موضوعية الناقد واعتداله ضابطا مهما في التمييز بين توجهين بارزين عرفهما التأليف النقدي العربي حول هذه القضية.

---

[1] مر ذكرها في العرض التأريخي لكتب السرقات في الفصل السابق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وسيؤدي اعتماد هذا التصنيف في عرض مادة الفصل إلى التحرك في حدود المؤلفات التي قدم أصحابها آراء نقدية واضحة عن قضية السرقات، وصدرت أحكامهم النقدية في الأجزاء التطبيقية من كتبهم بناء عليها، وهذا يسهّل عملية المقارنة بين آرائهم وأهم أفكار نظرية "التناص".

كما أن من شأن هذا التصنيف أن يعرض وجهات نظر مختلفة للنقاد العرب القدماء، على مستوى النقد التطبيقي، متجنبًا تناول الموضوع من جانب واحد فقط قد يبرز المواقف الإيجابية للنقاد العرب القدماء ويخفي ما سواها، أو العكس، إذ سيشمل النقاد الذين يتعاملون مع النصوص الشعرية بمنهجية وموضوعية، كما سيشمل أولئك الذين يتعسفون في إيجاد أصل سابق له ليدّعوا أن الشاعر أخذه منه. وهو بهذا يفتح المجال للمقارنة، الحقيقية، بين هذين التوجهين المختلفين من جهة، ومدى اقتراب كل منهما من حدود نظرية "التناص" من جهة أخرى.

وبناء على ما سبق ستقوم دراسة هذا الفصل على عينة مختارة من مجموع المؤلفات التي تندرج تحت التصنيف السابق، بمعدل ثلاثة كتب في كل قسم منهما، وهذه الكتب هي:

أ- كتب النقاد المعتدلين (الموضوعيين):

- الموازنة بين الطائيين للآمدي (٣٧١هـ).
- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني (٣٩٢هـ).
- أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ).

ب- كتب النقاد غير المعتدلين (غير الموضوعيين):

- الكشف عن مساوئ المتنبي للصاحب بن عباد (٣٨٥هـ).
- المنصف للسارق والمسروق منه لابن وكيع المصري (٣٩٣هـ).
- الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي (٤٣٣هـ).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أولا: كتب النقاد المعتدلين:

١- الموازنة بين الطائيين:

- عرض لآراء الآمدي عن قضية السرقات في (الموازنة):

يعدّ كتاب (الموازنة) من أبرز الكتب النقدية التي تفتّق عنها القرن الرابع الهجري، وهو أشهر من أن أعرّف به في هذه السطور. وإن كان الآمدي قد وضعه من أجل الموازنة بين شاعرين، هما أبو تمام والبحتري، إلا أنه ذكر، في جملة ما ذكره، آراء نقدية مهمة تتعلق بموضوع السرقات الشعرية، التي لا يراها من كبير عيوب الشاعر، لأنها "باب ما يعرى منه أحد".[١]

وقد علل اهتمامه بها في كتابه بمغالاة النقاد في استخراج سرقات أبي تمام وتتبعها، بعد أن ادعى أصحابه أنه السابق إلى معانيه، والأصل في مذهبه، فعمد إلى إخراج ما استعاره أبو تمام من معاني الناس، بهدف تبيّن صحة ادعائهم أو خطئه، ووجب من أجل ذلك إخراج ما أخذه البحتري أيضًا من معاني الشعراء.[٢]

وتقع السرقة عند الآمدي في "البديع المخترع، الذي يختص به الشاعر".[٣] وهذه وجهة نظر النقاد الذين عالجوا موضوع السرقات بموضوعية، و لم يصدروا فيه عن هوى وآراء ذاتية.

وينبئ رأي الآمدي عن السرقات أنها لا تقع إلا في البديع المخترع عن فهم صحيح لقضية تداول المعاني من عصر إلى عصر، وهي ما يطلق عليه اصطلاحًا اسم (السرقات). وعلى هذا التحديد الذي وضعه الآمدي يمكن إخراج عدة أمور من حيز السرق، ذكرها الآمدي في سياق حديثه، ويمكن إجمالها في النقاط التالية[٤]:

- الاتفاق في المعنى: أي أن يكون المعنى مما يجري على ألسنة الناس.

---

[١] الآمدي، الموازنة، مصدر سابق، ص١٢٤.

[٢] المصدر السابق، ص٢٧٣. وانظر أيضًا: عبد الطيف محمد السيد الحديدي، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني، مرجع سابق، ص٨٩. وأيضًا: محمد مصطفى هدّارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مرجع سابق، ص١٢٨. وانظر أيضًا: الشيخ بو قربة، المنهج النقدي عند ابن رشيق القيرواني، مرجع سابق ، ص٢١٧. ومحمد خير شيخ موسى، فصول في النقد العربي وقضاياه، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٤، ص١٥٧.

[٣] الآمدي، الموزانة، مصدر سابق، ص٣١٣.

[٤] للتوسع انظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص ٣٦٣-٣٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- التقاليد الشعرية: وهي المعاني المتداولة في الشعر العربي، مثل قولهم: فلانة تزيد في حسن الحلى ولا يزيد في حسنها.
- الأقوال السائرة: وهي المعاني التي تكون أشهر من أن يحتاج شاعر أن يأخذها من آخر، مثل قولهم: ما فلان إلا شبح من الأشباح، أو جسد فارغ.. إلخ
- اختلاف الغرض ينفي السرقة: حتى إن كان جنس المعنيين واحدًا، وهي المعاني المشتركة التي يختلف غرض إيرادها من نص لآخر. ومن أمثلة ذلك قول البحتري:

مَا لِشَيْءٍ بشاشةٌ بعْدَ شيءٍ كتلاقٍ مواشكٍ بعدَ بَيْنِ

الذي يشترك مع معنى قول أبي تمام:

وليستْ فرحةُ الأوْبَاتِ إلا لموقوفٍ على ترحِ الوداعِ[1]

ولكنّ غرض كل من الشاعرين فيهما مخالف لغرض صاحبه، لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقدوم إلا من شجاه الوادع، وأراد البحتري أنه ليس شيء من المسرة إذا جاء في أثر شيء ما كالتلاقي بعد التفرق. فاختلاف الغرض في البيتين، مع تشابههما في جنس المعنى، هو الذي نفى عنهما السرقة عند الآمدي.[2]

وقد تنبه الآمدي على ملاحظتين مهمتين في سياق حديثه عن سرقات الطائيين:

- الأولى: أثر العامل البيئي على النص.
- الثانية: أثر العامل الثقافي في تشكيل النص.[3]

والمقصود بالعامل البيئي للشاعر هو التقارب البيئي، الزماني والمكاني، بين شاعر وآخر، مما يؤدي إلى تسرّب معاني أحدهما إلى شعر الآخر، دون قصد السرقة. وفي هذا المعنى يقول الآمدي على لسان صاحب أبي تمام في احتجاج الفريقين: إنه لا يُنكَر أن يكون البحتري قد

---

[1] ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص١٨١.

[2] انظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، المرجع السابق، ص٣٦٥.

[3] يسمي د. هدّارة الملاحظة الأولى: الإطار الثقافي للشاعر، والثانية: الإطار الشعري للشاعر. انظر: محمد مصطفى هدارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مرجع سابق، ص١٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

استعار بعض معاني أبي تمام، لقرب البلدين، وكثرة ما كان يطرق سمع البحتري من شعر أبي تمام، فيعلق شيء من معانيه في ذهن البحتري، متعمدًا للأخذ أو غير متعمد.[١]

وهو في هذا النص ينفي السرقة عن البحتري، ويرجع وجود بعض معاني أبي تمام في شعره إلى قرب البلدين، وكثرة سماعه لشعر أبي تمام، وهذا مدعاة إلى تسرب المعاني وعلوقها في الذهن سواء كان بقصد أو دون قصد.

ثم يكرر في موضع آخر الكلام ذاته تقريبًا، ولكن على لسان صاحب البحتري[٢]، ويقول إنه سيبين "ما أخذه البحتري من أبي تمام على الصحة، دون ما اشتركا فيه، إذ كان غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، لا سيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استكماله".[٣]

ويتضح من هذا النص والنص السابق أن الآمدي يؤمن بأثر العامل البيئي في التكوين الثقافي للشاعر، لأن الشاعر لا يعيش في عالم معزول، بل يعيش في مجتمع يمده بالمادة التي يُعمل عليها ذهنه، ليبدع من خلالها نصوصه. كما أنه محاط في هذا المجتمع أيضًا بغيره من الشعراء الذين تصبح نصوصهم بعد اكتمالها مادة أخرى له، تعلق في ذهنه، فيعيد استخدامها في نصوصه، دون وعي منه، وبهذا يبرأ الشاعر من تهمة السرقة.

أما العامل الثقافي، فالمقصود به كثرة حفظ الشاعر لشعر الآخرين، خصوصًا السابقين، ويكون هذا نتيجة كثرة الاطلاع، أو الرواية، أو الاشتغال بالشعر وشروحه، أو تأليف المصنفات فيه، من كتب اختيارات وغيرها.

ويذكر الآمدي أن أبا تمام كان "مشتهرًا بالشعر، مشغوفًا به، مشغولا مدة عمره بتخيره ودراسته، وله كتب اختيارات فيه مشهورة معروفة.. وهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به، وجعله وُكْدَه، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، فإنه ما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه، ولهذا أقول: إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما قام منها، على كثرتها".[٤]

---

[١] الآمدي، الموازنة، مصدر سابق، ص١٣.

[٢] المصدر السابق، ص٥٠.

[٣] المصدر السابق، ص٥٠.

[٤] المصدر السابق، ص٥١-٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدو الآمدي مضطربًا في رأيه عن أثر العامل الثقافي في موضوع السرقات، إذ يبدو للوهلة الأولى أنه يعلّل تسرب بعض معاني السابقين في شعر أبي تمام بكثرة دراسته للشعر، واطّلاعه عليه، وكأنه ينفي عنه نية السرقة المقصودة والمتعمدة. ولكنه يختم حديثه في اتجاه مخالف، إذ اتخذ من هذا العامل دليلا على كثرة سرقاته وشدة خفائها.

وكان يمكن للآمدي أن يكون أكثر موضوعية في هذا الجانب، وألا يحمّل نفسه وزر رمي أبي تمام بالسرقة المتعمدة نتيجة اطلاعه على شعر السابقين من مشهورين ومغمورين، وأن يرى ذلك سببًا من أسباب حضور معاني السابقين في شعره دون وعي منه بذلك، وهذا أقرب للظنّ، لأن ثقافة الشاعر تؤثر تأثيرًا كبيرًا في نصوصه؛ فالشاعر يمتح من معين تجتمع فيه الذاكرة مع الخيال، وما ترفده به ذاكرته هو خلاصة ما قرأه واطلع عليه وسمعه على مدى سني عمره.

– الملامح المشتركة بين آراء الآمدي عن السرقات ونظرية "التناص":

طرح الآمدي في حديثه عن قضية السرقات آراء تلتقي في فكرتها الأساسية مع ما يطرحه نقاد نظرية "التناص" في النقد الغربي الحديث. ويمكن إجمال هذه الآراء في النقاط التالية:

١- عدم رؤيته السرقة عيبًا كبيرًا من عيوب الشاعر.

٢- إخراجه من السرق كل ما هو غير بديع أو مخترع من النصوص السابقة.

٣- إدراكه لأثر العامل البيئي.

٤- حديثه عن أثر العامل الثقافي، وإن كان حديثًا مضطربًا.

١-السرق ليس عيبًا كبيرًا من عيوب الشاعر:

وهذا الرأي الذي لا ينفرد به الآمدي يوحي بأن لفظة السرق التي كثر استخدامها في النقد العربي القديم إنما كان يُقصد بها معان أخرى غير ما يدلّ عليه المعنى الحرفي الأخلاقي للفظة التي أصبحت مصطلحًا نقديًا، كما مرّ في الفصل السابق. فقد يكون المقصود بها عنده التأثر، أو الاحتذاء، أو الاستعانة بما عند الآخر، وهذه كلها أمور لا يُعاب عليها الشاعر، بل هي آليات إبداعية لجأ الشعراء إليها منذ العصر الجاهلي في نظمهم لقصائدهم، ولكن العامل الأخلاقي كان يتسرب بين الحين والآخر، فتختلط المقاييس النقدية بالمقاييس الأخلاقية. وبهذا، أصبحت كلمة (السرق) شائعة على ألسنة الشعراء والنقاد بمعناها الأخلاقي، مما غيّب ملامح الحكم النقدي السليم.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد كانت لفظة (السرق) تطلق في أحيان كثيرة بناء على أسس ذاتية، بعيدة تمامًا عن الأسس العلمية الموضوعية. لذلك كان لا بد من أن ينبري ناقد متّزن ليعلن أن السرقة ليست من كبير عيوب الشاعر، لأنها باب لا يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل، وهذا التوجه في الفهم يلتقي مع نظرية "التناص" في اتكاء اللاحق على السابق، سواء على مستوى التأثر، أو الاحتذاء، أو الاستعانة، أو غير ذلك من الوسائل.

٢-إخراجه من السرق كل ما هو غير بديع أو مخترع:

وفي هذه النظرة الواسعة الأفق للآمدي حول تحديد السرقة بما يختص به الشاعر السابق، مثل بيتي عنترة عن الذباب، أو بعض أبيات امرئ القيس، نجد أنه يقرّ بخروج عدد كبير من المعاني من حيز السرق، وقد مر ذكرها سابقًا، وهي المعاني المتداولة، والتقاليد الشعرية، والأمثال السائرة، والمعاني المشتركة في غرضين مختلفين.

وأرى أن فهمه لاختصاص السرقة بالمعاني البديعة، وإمكانية تعاور ما سواها من المعاني بين الشعراء دون أن يُعزى ذلك إلى السرق يكشف عن اقتناعه بإمكانية حضور المعاني المختلفة لكل ما مرّ على خاطر الشاعر، وأصبح مادة له يستخدمها دون حرج، في نصه. وهذا يقترب مما تعبر عنه نظرية "التناص" التي ترى أن المبدع يعيد إنتاج ما أنتج قبله مما اطّلع عليه، دون وعي منه، لأنه يستخدم اللغة ذاتها، ويلتزم بالتقاليد الشعرية التي نشأ عليها.

والتزام المبدع بالتقاليد الشعرية إنما يعني استخدامه للتعابير والمعاني المتداولة التي ربما كانت خاصة في بداية استخدامها، ثم أصبحت شائعة، ولا يوصف من يلتزم بها بالسرقة. ولكن يجب على المبدع اللاحق أن يعيد استخدامها استخدامًا فنيًا في نصه حتى يضيف باستخدامه لها شيئًا جديدًا، ولا يكون تكرارًا لما قاله الشعراء قبله. وهذا يفسح له الإفادة من عاملين مهمين هما: الموروث والموهبة الفردية حسب تعبير (إليوت).

ويعدّ توظيف الموروث باستخدام الموهبة الفردية من أهم الآليات التي يركز عليها النقاد الغربيون منذ ستينيات القرن الماضي، وهو ما يُلمح إليه الآمدي بإقراره بحقّ المبدع في استخدام الصور والتعابير والمعاني التي شاع تداولها، ولكن بشكل جديد تمليه عليه موهبته الذاتية، دون أن يُتّهم بالسرقة، بل يرى في هذا حقًا مباحًا له.

أما استخدام الأمثال السائرة فاستخدامها في النصوص الشعرية، وهو ما يخرج من حيز السرق عند الآمدي، فيعني بلغة النقد الغربي الحديث، وبلغة نقاد نظرية "التناص" توظيفًا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤-حديثه عن أثر العامل الثقافي:

تشكل النصوص السابقة المرجعية الثقافية التي يمتح المبدع اللاحق من معينها حين ينشئ نصه؛ فأي مبدع لا يكون واعيا على تفاصيل العملية الإبداعية، أو على الآلية التي ينتج من خلالها النص. كما أنه لا يستطيع التحكم في المساحات التي يصل إليها خياله وفكره الإبداعي لحظة الخلق الفني، فيستعين بكل ما هو مخزون في ذاكرته من نصوص شعرية أو نثرية، وبذلك لا تصح عليه تهمة السرقة.

وتحضر هذه النصوص إلى ذهنه مجردة عن أصولها، وتتسرب إلى نصه أيضا مجردة عن أصولها، مما يجعلها تبدو له وكأنها من بنات أفكاره، وأنه غير مسبوق إليها. وقد عبر (إدغار آلان بو- Edgar Alan Poe، ١٨٠٩-١٨٤٩م) عن هذا في تحليله لفكرة (السرقة غير الواعية- Unconscious Plagiarism) حين يقول: كل ما يعجب به الشاعر يصبح في الواقع جزءا من روحه، مع أنه منبثق من منشئه الأول، ومن ثم، فإن الشاعر يمكن أن يملك فكرة شخص آخر، ولا يقال تملكها أو ادعاها، بل إنه يشعر تماما أنها ملكه. وهذا الشعور لا يبطله أو يناقضه إلا وجودها الفعلي والمحسوس في مصدرها الأصلي.[١]

وقد اقترب الآمدي من حدود هذه الفكرة، حين تحدث عن أثر ثقافة أبي تمام في شعره، ولكنه، كما ذكرت، ختم حديثه بأن جعل منها سببا في كثرة سرقاته، وشدة خفائها، بعد أن بدأ كلامه بما يوحي بوجود أثر غير مقصود لثقافة الشاعر، وطول اشتغاله بالشعر، ودراسته له، على نصوصه.

وكان يمكن للآمدي، إن وظف الفكرة توظيفا صحيحا، بعيدا عن الظنة والاتهام، أن يطرح رأيا متقدما زمنيا يشبه النقد الغربي الحديث، الذي توصل إليه في فترة متأخرة من عمره النقدي. ولكنه اضطرب في تناوله لهذه الفكرة، ولم يطور الحديث الذي بدأه عن أثر ثقافة الشاعر في بناء نصه، بالشكل الذي يقرب بين رأيه ورأي نقاد نظرية "التناص"، لذلك لا أستطيع أن أدعي أنه قد قدم رأيا قريبا من فكرة نظرية "التناص" في إشارته إلى ثقافة الشاعر، وكأنه أوشك أن يتماس معها ثم ابتعد.

أما بقية الأفكار التي طرحها فأرى أنها تقترب من نظرية "التناص" إلى حد ما، بالقدر الذي يسمح له العنصر الزمني لتاريخ تأليفه للموازنة، وقد كان في أواخر القرن الرابع الهجري،

---

[١] Lindey, Plagiarism and Originality, New York Harper and Brothers, 1952, P.252.
نقلا عن: أحمد المعتوق، الشريف المرتضى، مرجع سابق، ص٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أي قبل نحو عشرة قرون من اليوم، في حين نجد نظرية "التناص" وليدة العقد السابع من القـــرن الماضي، وهذا في رأيي يضاف إلى رصيد النقد العربي القديم، الذي كان يسبق بلا وعيه زمنـــه، ويستشرف مستقبلا تفصله عنه عدة قرون.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- الوساطة بين المتنبي وخصومه:

- عرض لآراء القاضي الجرجاني عن قضية السرقات في (الوساطة):

قدم القاضي الجرجاني في (الوساطة) فصلا عن السرقات الشعرية، ختم به ما كان قد قدمه من دفاع عن أبي الطيب المتنبي على مدى صفحات كتابه. وقد طرح في هذا الفصل قضية السرقات طرحا نظريا، مصحوبا بآخر تطبيقي، حاول فيه تمثل الأفكار النظرية التي قدمها، وبيانها تطبيقيا على أبيات للمتنبي نسبت إلى السرق، فكان حريصا على أن يحفظ لكل ذي حق حقه، وقد ساعده على ذلك امتلاكه للذائقة النقدية، مع ما يتطلبه كونه قاضيا من عدل وإنصاف، فذكر ما للمتنبي وما عليه.

ويذكر القاضي الجرجاني أن بعض النقاد يرون أن السرق لا يتم إلا باجتماع اللفظ والمعنى، ونقل البيت جملة، والمصراع تاما، بل لا يعرف السارق إلا من يفعل فعل عبد الله بن الزبير بأبيات معن بن أوس، إذ دخل عبد الله بن الزبير على معاوية فأنشده لنفسه:

إِذَا أَنْتَ لم تُنْصِفْ أخاكَ وَجَدْتَهُ ... عَلَى طَرَفِ الهِجْرانِ إِنْ كانَ يَعْقِلُ

وَيَرْكَبُ حدَّ السيفِ مِنْ أَنْ تضيمَهُ ... إذا لم يكنْ عن شَفْرَةِ السيفِ مَزْحَلُ[1]

فقال له معاوية: لقد شعرت بعدي يا أبا بكر! و لم يفارق عبد الله المجلس حتى دخل معن بن أوس المزني، فأنشده كلمته التي أولها:

لَعَمْرُكَ مَا أدري وإني لأَوْجَلُ ... على أَيِّنَا تَعْدو المَنِيَّةُ أَوَّلُ[2]

حتى أتى عليها، وهذه الأبيات فيها. فأقبل معاوية على عبد الله بن الزبير فقال: ألم تخبرني أنها لك؟ فقال: المعنى لي واللفظ له، وبعد، فهو أخي من الرضاع وأنا أحق الناس بشعره.[3]

---

[1] البيتان في: ديوان معن بن أوس المزني، تحقيق: نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، ط١، ١٩٧٧، ص٩٤.

[2] البيت في: المصدر السابق، ص٩٣.

[3] القاضي الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، ص١٩٢-١٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لذلك نبه القاضي على عدم إصدار الحكم بالسرقة على الأبيات المتشابهة فقط، أو على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن؛ فالسرقة ليست في اللفظ وما ظهر من البيت فقط، إنما هي أيضا في الأغراض والمقاصد. ويضرب على ذلك مثالا قول لبيد:

وَمَا المَالُ والأهلونَ إلا وَدَائِعٌ ولا بدَّ يومًا أنْ تُرَدَّ الوَدَائِعُ[1]

وقول الأفوه الأودي:

إِنَّمَا نِعْمَةُ قَومٍ مُتْعَةٌ وَحَيَاةُ المَرْءِ ثَوْبٌ مُسْتَعَارْ[2]

فإن أحدهما ذكر الحياة، والآخر ذكر المال والولد، وجعل أحدهما وديعة، والآخر عارية، ومع هذا فأحد المعنيين مأخوذ من الآخر، في رأيه، على ما بينهما من اختلاف ظاهري.[3]

ويميز القاضي الجرجاني بين الأنواع المختلفة لتناول المعاني، ويرى أن معرفتها، بالإضافة إلى معرفة الضروب المختلفة للأخذ والسرقة وغير ذلك هي معيار تفوق الناقد، إذ لا يعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، إلا من يميز بين هذه الأصناف والأقسام، ويحيط علما برتبها ومنازلها، فيفصل بين السرق والغصب، والإغارة والاختلاس، ويعرف الإلمام من الملاحظة، ويفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقا، والمشارك له محتذيا تابعا، ويعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان.[4]

ويتضح من هذا النص أن القاضي الجرجاني لا يعطي نفسه الحق في إصدار الحكم بالسرقة على أي اتفاق ظاهر في المعاني، إنما يبحث في طبيعة هذا الاتفاق، ويسبر أغواره، حتى يتوصل إلى معرفة الحكم النقدي السليم الذي يمكن أن يطلقه.

---

[1] في الديوان: وما المال والأهلون إلا وديعة. انظر: شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له: إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، الكويت، ١٩٦٢، ص١٧٠.

[2] ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق: محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٧٣.

[3] القاضي الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، ص٢٠١.

[4] المصدر السابق، ص١٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد تحدث عن المعاني المشتركة والمتداولة بشيء من التفصيل، فرأى أنها نوعـلن: الأول منهما هو المعاني المتقررة في النفوس، والمتصورة في العقول، وهذه أمور ينتفي عنـــها الحكـــم بالسرقة، ويمتنع الحكم فيها بالأخذ، ويستحيل فيها الاتباع، مثل: تشبيه الحســـن بالشـــمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالســـيف والنار، والصب المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره، والسقيم في أنينه وتأله.

والثاني منهما معان كانت في أصلها مبتدعة مخترعة، ثم شاعت وتدوولت بين الشـعراء، فأصبحت من المشترك، ولا يعد متناولها سارقا، ولا يصح أن يقال عن المعنى إنه مأخوذ من قول فلان، وإن كان أوله للذي سبق إليه، مثل: تشبيه الطلل المحيل بالخط الدارس، وبالبرد النـــهج، والوشم في المعصم.[١]

ثم إن هذا المشترك قد يتفاضل فيه المبدعون، بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشـــعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحســـن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيظهر المشترك المبتذل في صورة المبتـــدع المخترع، كما قال لبيد:

وَجَلا السيولَ عن الطلـــولِ كأنهـــا زُبُـــرٌ تُجِـــدُّ مُتُونَـــها أقلامُـــــها[٢]

فقد أدى المعنى المتداول بين الشعراء في شكل جديد مستحسن. ومن أمثلة من تنـــاول المعنى ذاته امرؤ القيس في قوله:

لِمَـــنْ طَلَـــلٌ أبصرتُـــهُ فشَـــجاني كَخَطِّ زَبُـــورٍ في عَسِـــيبِ يَمـــاني[٣]

وحاتم:

أَتَعْـــرِفُ أطـــلالا ونُؤْيـــًا مُـــهَدَّمًا كَخَطِّكَ في رَقٍّ كِتابـــًا مُنَمْنَمـــًا[٤]

٥٨٢٨١٦

[١] القاضي الجرجاني، الوساطة، المصدر السابق، ص١٨٣-١٨٤.

[٢] شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، مصدر سابق، ص٢٩٩.

[٣] في الديوان: كخط الزبور في العسيب اليماني. انظر: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص٢١٠.

[٤] القاضي الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، ص١٨٦-١٨٧. وانظر البيت في: ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، صنعة: يحيى بن مدرك الطائي وهشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: عادل ســـليمان جمـــال، مكتبـــة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠، ص٢٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويضرب مثالا آخر أيضا لمعنى عام مشترك، أحدث عليه أحد الشعراء زيادة فـــاختص بها، وإن أخذ فمنه يؤخذ، وإليه ينسب، وهو قول علي بن الجهم:

عَشِـيَّةَ حيَّـاني بِـوَرْدٍ كَأَنَّـــهُ خُدودٌ أُضِيفَتْ بَعْضُهُنَّ إلى بَعْـضِ[1]

فإن العامة والخاصة تشبه الورد بالخدود، والخدود بالورد، نثرا ونظما، وتقـــول فيـــه الشعراء فتكثر، وهو من الباب الذي لا يمكن ادعاء السرقة فيه إلا بتناوله مع زيادة تضم إليه، أو معنى يشفع به، وهذا ما فعله علي بن الجهم، إذ أضاف (بعضهن إلى بعض)، لينسب إليه هـــذا المعنى، ويصبح خاصا به. ومتى جاءت السرقة هذا المجيء لم تعد مع المعايب، و لم تحص في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتفضيل أحق، وبالمدح والتزكية أولى.[2]

وختاما، يرى القاضي الجرجاني أن السرقات "داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشـاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه".[3] وتكتسب الســـرقات أهميتها عنده من هذا المنطلق، إذ يصبح مهما أن يعرف الناقد والقارئ الحدود الفاصلة بين أخذ وأخذ، حتى لا تطلق لفظة (السرقة) جزافا على أي شبه ظاهر قد يلحظ بين الأبيات المختلفـة. وقد عبر القاضي الجرجاني عن اهتمامه بهذه القضية بأن أفرد جزءا كبيرا من الكتـــاب، يبلـغ حوالي نصفه، للحديث عن سرقات المتنبي.

ويلاحظ قارئ هذا الجزء أن القاضي الجرجاني حاول أن يطبق فيه معظم ما طرحه مـن آراء نظرية عن موضوع السرقات، وقد التزم الإنصاف في جزء كبير منه، فكان يذكر الأبيـات التي أخذها المتنبي وأساء في أخذها، أو قصر في إخراج المعنى الذي يتناوله من غيره مع ذكـــره للأبيات التي أحسن فيها، والتي أخرجها إخراجا بديعا، حتى يظهر المعنى المسبوق إليه في صـورة الجديد المخترع.[4]

---

[1] ديوان علي بن الجهم، مصدر سابق، ص١٥٦.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، ص١٨٧-١٨٨.

[3] المصدر السابق، ص٢١٤.

[4] انظر: المصدر السابق، ص ص٢١٦-٤١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– الملامح المشتركة بين آراء القاضي الجرجاني عن السرقات ونظرية "التناص":

طرح القاضي الجرجاني في حديثه عن قضية السرقات آراء تلتقي في فكرها الأساسية مع ما يطرحه نقاد نظرية "التناص" في النقد الغربي الحديث. ويمكن إجمال هذه الآراء في ما يلي:

–حديثه عن المعاني المشتركة.

–إقراره باستعانة الشعراء بخواطر بعضهم.

١– حديثه عن المعاني المشتركة:

وهو يلتقي في رأيه هذا مع رأي الآمدي الذي سبق عرضه من جهة، ومن جهة أخرى يلتقي مع نظرية "التناص" في فكرة تداخل النصوص، إذ يفهم ضمنيا من نفيه السرقة عن بعض المعاني، وهي المشتركة، أو التي كانت خاصة ثم شاعت بين الناس حتى أصبحت في حكم المشترك، أن هذه المعاني قد تتكرر في عدد من النصوص، شعرية أو نثرية، ووجودها في نص ما يستدعي إلى الذهن نصا آخر وردت فيه هذه المعاني من قبل، وبهذا تتداخل النصوص في الشعر العربي القديم، ويحضر بعضها في بعض، دون قصد السرقة، ودون أن يحكم النقاد المعتدلون على متناول هذه المعاني المشتركة بالسرقة.

ومن الأمثلة التي يذكرها القاضي الجرجاني للمعاني المتداولة قول الأعشى[١]:

لو أَسْنَدَتْ مَيْتًا إلى نحرِها ... عَاشَ، ولم يُنْقَلْ إلى قَابِرِ[٢]

وقول أبي الطيب:

فَذُقْتَ مَاءَ حياةٍ مِنْ مُقَبَّلِها ... لو صاب تُرْبًا لأحيا سَالِفَ الأُمَمِ[٣]

ولا يخفى أن من يقرأ بيت المتنبي يستحضر، غالبا، بيت الأعشى، لأن المعنى في البيتين واحد، لكنه يخرج من حكم السرقة، لأنه متداول بين الشعراء، وغير مختص بشاعر دون غيره.

---

[١] القاضي الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، ص٢١٧.

[٢] شرح ديوان الأعشى، قام بشرحه: إبراهيم جزيني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٨، ص٩٥.

[٣] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٤، ص٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد ذكر في الجزء التطبيقي من هذا الفصل عدداً لا يحصى من الأبيات التي تحمل معاني مشتركة تناولها أكثر من شاعر. كما تحدث عن الألفاظ المبتذلة، وهي الألفاظ المستخدمة بين الناس على غير تحديد، ومن أمثلة هذا ما ذكره عن مهلهل بن يموت أنه زعم أن قول أبي نواس:

حباريـاب جَلْـهَتِي مَلْحـوبِ فالقُطبيـات إلى الذّنـوبِ[1]

من قول عبيد:

أقْفَـرَ مـن أهلِـهِ ملحـوبُ فالقُطَّبِيَّـات فـالذَّنوبُ[2]

وقال إن هذه أسماء مواضع، لا معنى للسرقة فيها، ولو كان الجمع بينها سرقة، لكان إفرادها كذلك، فكان يحرم على الشاعر أن يذكر شيئًا من بلاد العرب.[3]

ومن الطبيعي أن يستحضر قارئ بيت أبي نواس بيت عبيد، ولكن هذا لا يعني أن أبا نواس سرق معنى بيت عُبيد لأنه، كما قال القاضي الجرجاني، لا سرقة في أسماء المواضع، بل يوجد تداخل بين النصين، واستدعاء تلقائي من النص اللاحق للنص السابق، يُكسب النص اللاحق قيمة جمالية تتحقق له بحضور نص آخر فيه.

كما يذكر أيضًا أن قول أبي نواس:

تَرَى العَيْنَ تَسْتَعْفِيكَ مِنْ لَمَعَانِـهَا وَتَحْسِرُ حَتَّى مَا تُقِـلُّ جُفُونَـهَا[4]

من قول الأُبَيْرَد:

وَقَدْ كُنْتُ أَسْتَعْفِي الإِلَهَ إِذَا اشْـتَكَى مِنَ الأَمْرِ لِي فِيهِ وَإِنْ عَظُـمَ الأَمْرُ[5]

---

[1] لم أجد هذا البيت في: ديوان أبي نواس، مصدر سابق.

[2] شرح ديوان عبيد بن الأبرص، شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص٢٣.

[3] القاضي الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، ص٢١٠.

[4] في الديوان: ترى العين يستعفيك من لمعانها. انظر: ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج١، ص١٢٩.

[5] البيت في: الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق، ج١٣، ص٩٥. ونصه فيه: وقد كنت أستعفي الإله إذا شكا *** من الأجر لي فيه وإن سرني الأجر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والقاضي الجرجاني لا يرى اتفاقًا إلا في لفظة الاستعفاء، وهي لفظة مشهورة مبتذلة، فإن كانت مسروقة فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك، لأن الألفاظ منقولة متداولة، وإنما يدَّعى ذلك في الألفاظ المستعارة أو الموضوعة.[١]

ويظهر من حزم القاضي الجرجاني في موضوع الألفاظ المتداولة والمبتذلة أن بعض النقاد قد بالغوا في تعقب سرقات الشعراء، إذ كانوا ينسبون أدنى تشابه إلى السرق، حتى إن كان التشابه في الألفاظ التي لا يقوم بناء النص الأدبي دونها، لذلك رأى القاضي الجرجاني أن إطلاق الحكم بالسرقة على بيت أبي نواس، بسبب اتفاقه مع بيت الأبيرد في لفظة (الاستعفاء) يعني الحكم على البيت كله بأنه مسروق، بل إن جميع الشعر مسروق، لأن أيّ شاعر لا بد له من أن يستخدم ألفاظًا مستخدمة من قبل. وهذا يذّكر بقول (تودوروف) إنه لا توجد كلمة لم تستعمل من قبل.[٢]

وينتهي القاضي إلى أن الألفاظ المشهورة والمتداولة بين الناس لا سرقة فيها. ويعني نفيُه السرق عن هذا النوع من الألفاظ إمكانية تداخل النصوص وتفهم القاضي الجرجاني لذلك؛ فوجود بعض الألفاظ، وإن كانت مستخدمة ومتداولة، في نصٍّ ما يذكّر بنص سابق ذُكرت فيه، وبهذا يستدعي قارئ النص اللاحق نصًا سابقًا دون الحكم على النص اللاحق بالسرقة، أي دون أن يدخل النص اللاحق في حيّز الذمّ والانتقاص، بل إنه يكتسب قيمة جمالية إضافية بإحالته غير المقصودة على نص سابق معروف. ويدلّ على ذلك تعليقه على الأبيات التي أضاف فيها أصحابها زيادات لطيفة على معاني مشتركة بقوله إنها سرقة صاحبها أحق بالتفضيل، وأولى بالمدح والتزكية، لأنها لا تعدّ مع المعايب، وتخرج من جملة المثالب.[٣]

٢- إقراره استعانة الشعراء بخواطر بعضهم:

ذكر القاضي الجرجاني أن "الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه"[٤]، واستعماله لألفاظ مثل: (يستعين)، و(يستمد)، و(يعتمد)، يوحي بإخراجه هذه الطرق في تناول المعاني من دائرة الذم والانتقاص، لأنها في نظره ليست عيبًا، إنما العيب

---

[١] انظر: القاضي الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، ص٢١١.

[٢] تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع السابق، ص١٦.

[٣] القاضي الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، ص١٨٧-١٨٨.

[٤] المصدر السابق، ص٢١٤-٢١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي يقصده بقوله إن السرقة داء عتيق هو أن يُغيِرَ شاعر على بيت لشاعر آخر، ويأخذه كما هو. ومن هنا، يبدو أن القاضي الجرجاني يرى أنه يوجد نوعان من السرقات، وهما: السرقات المعيبة، وهي داء موجود منذ عُرِف الشعر عند جميع الأمم، والسرقات غير المعيبة، التي يمكن أن يطلق عليها (الاستعانة)، أو (الاستمداد)، أو (الاعتماد).

كما يوجد، بالإضافة إلى هذين النوعين من تناول المعاني، نوع آخر قد يُنْسَب إلى السرق وهو ليس منه، وهو التشابه غير المقصود بين بيتين مختلفين لشاعرين مختلفين. وهذا يختلف عن النوعين السابقين بأن أحدهما، وهو السرقة المعيبة، يحدث بوعي وقصد من المبدع بالسطو على بيتٍ ما لشاعرٍ ما. والآخر، وهو السرقة غير المعيبة، يكون بوعي من المبدع أيضًا، وقصد منه للاستفادة من النتاج الإبداعي للآخرين من سابقين أو معاصرين، فيحدث التشابه بين نصه ونصوص سابقة. أما في النوع الثالث فإن التشابه القائم بين الأبيات غير مقصود من قِبَل المبدع، بل إن المبدع يكون غير واع لذلك الشبه. ويكون هذا من قبيل التوارد غالبًا، وهو أمر يقرّ به القاضي الجرجاني، ولا ينكره، ويقول في ذلك إنه "متى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنّه غريبًا مبتدعًا، ونظم بيت يحسبه فردًا مخترعًا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغضّ من حسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة..إلا أني إذا وجدت في شعره معاني كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذًا لا أثبته بعينه، ومسروقًا لا يتميز لي من غيره، وإنما أقول: قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، فأغتنم به فضيلة الصدق، وأسلم من اقتحام التهور".[1]

ولعل هذا من أوضح الآراء النقدية التي تعكس سعة أفق القاضي الجرجاني، وشدة تفهمه لما يحدث من تداخل مقصود أو غير مقصود بين النصوص المختلفة، والتي لا يراها كلها سرقة، إنما يميز بينها تمييزًا يقوم على أسس منهجية واضحة اختطها لنفسه في العرض النظري الذي قدمه لآرائه، والتزم بها في نقده التطبيقي على شعر المتنبي.

ويتضح من هذا العرض وجود ملامح مشتركة بين بعض الآراء النقدية التي طرحها القاضي الجرجاني في (الوساطة)، وبعض أفكار نظرية "التناص". وليس المقصود بهذا ادعاء وضع القاضي الجرجاني لأسس هذه النظرية، أو معرفته بها قبل النقد الغربي الحديث، إنما المقصود هو بيان المساحة المشتركة بين الفكر النقدي العربي القديم، والفكر النقدي الغربي الحديث. وبوجود

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، ص٢١٤-٢١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه المساحة المشتركة يمكنني القول إن النقد العربي القديم تمكن من معرفة بعض الأفكار الـــتي يطرحها النقد الغربي الحديث في صورة نظرية متكاملة واستيعابها، لكن النقد العربي القـــديم لم يتجاوز الإشارة العابرة إليها، و لم يتوقف عندها، أو يطورها ويطرحها في صورة نظرية كمـــا فعل النقد الغربي الحديث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- أسرار البلاغة:

- عرض لآراء عبد القاهر الجرجاني عن قضية السرقات في (أسرار البلاغة):

اهتم عبد القاهر الجرجاني بقضية السرقات الشعرية في كتابيه، (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز). وقد ربطها بنظرية النظم، ومن ثم لم يصدر حكما بالسرقة على المعاني العامة أو الألفاظ، إنما أصدره على ترتيب الكلام، وإخراجه في صورة جديدة، لينفي بذلك نسبة الشعر إلى صاحبه اعتمادا على اللفظ أو المعنى، إنما هي في نظره لا تكون إلا اعتمادا على النظم.[١]

ويذهب أحد النقاد العرب المحدثين إلى قول إن عبد القاهر الجرجاني قد جعل دراسته لمبحث السرقات وسيلة لدراسة المعاني الشعرية، وأنواعها، وأصولها، وما يحدثه التخييل فيها، وكيف يمهد السابق للاحق سبيل الإجادة، وكيف يزيد اللاحق في معنى السابق، أو يضيف إليه ما يجعله طريفا.[٢] ولكنني أرى خلاف ذلك، إذ يبدو أن عبد القاهر جعل من دراسته للمعاني الشعرية مقدمة يصل من خلالها إلى مبحث السرقات[٣]، ففضل أن يتكلم أولا على المعاني وأقسامها، قبل البدء في تفاصيل موضوع الأخذ، والسرقة، والاحتذاء، وغير ذلك، لترابطهما، واتكاء التوصل إلى حكم دقيق على الشاعر بالأخذ أو غيره على معرفة ما يكون من أنواع المعاني، وما يحدثه كل شاعر على المعنى الذي يتناوله من زيادة أو نقصان.

وتنقسم المعاني عنده قسمين: عقلية وتخييلية. والعقلية هي تلك التي تجري في الشعر والنثر مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء. وتنتزع أكثر معاني هذا الجنس من أحاديث النبي، صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة، رضي الله عنهم، أو تنقل من آثار السلف، كما يمكن أن نجد لها أصلا في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء.[٤] وقد ضرب عبد القاهر أمثلة عدة على هذا النوع، منها قول الشاعر:

---

[١] أحمد مطلوب، عبد اقاهر الجرجاني: بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٧٣، ص١٩٦.

[٢] انظر: أحمد أحمد بدوي، عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ط١، ١٩٦٤، ص٢٧٨.

[٣] وجدت هذا الرأي عند: محمد محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٧٦.

[٤] انظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة-جدة، ط١، ١٩٩١، ص٢٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وَمَا الحَسَبُ المـــــوروثُ لا دَرَّ دَرُّهُ ... بمحتَسَـــبٍ إلا بِـــآخَرَ مُكْتَسَـــب[١]

ونظائره، كقوله:

إني وإن كنتُ ابـــنَ سَـــيِّدِ عَـــامِرٍ ... وفي السِّرِّ منها والصريحِ المـــــهذَّبِ
لَمَا سوَّدَتْني عـــــامرٌ عـــن وراثـــةٍ ... أبى اللهُ أن أسمـــو بـــــأمٍّ ولا أبِ[٢]

فهذا المعنى يشهد له العقل بالصحة، وتتفق العقلاء على الأخذ به، والحكم بموجبـــه، في كل جيل وأمة، ويوجد له أصل في كل لسان ولغة، وأعلى مناسبه وأنورها قول الله تعالى: {إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أَتْقَاكُمْ}[٣]، وقول النبي، صلى الله عليه وسلم، (من أبطأ به عمله لم يسرع بـــه نسبه).[٤]

أما المعاني التخييلية، فهي تلك المعاني التي لا يمكن أن يقال إنها صدق، وإن ما أثبتتـــــه ثابت، وما نفته منفي. وهي مفتنّةُ المذاهب، كثيرة المسالك، لا تكاد تحصر إلا تقريبًا، ولا يحاط بها تقسيمًا وتبويبًا.[٥] وقد ضرب عبد القاهر عليها عددًا من الأمثلة التي لا ضرورة لذكرها، لأنها تبتعد عن موضوع "التناص" وفكرته.

---

[١] البيت لابن الرومي، انظر: ديوان ابن الرومي، مصدر سابق، ج١، ص١٤٠.

[٢] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٢٦٣. وانظر البيتين في: ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن ثعلب، دار صادر بيروت، ١٩٧٩، ص٢٨. ونصه في هذا الديوان: فـــإني وإن كنت ابن فارس عامر. أما نصه في: ديوان عامر بن الطفيل، تحقيق: هدى جنهويتشي، دار البشير- مؤسسة الرسالة، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص٦٠، فهو:

إني وإن كنت ابن سيد عامر *** وفارسها المندوب في كل موكب
فما سودتني عامر عن قرابة *** أبى اللـــه أن أسمـــو بأم ولا أب

[٣] الحجرات، الآية ١٣.

[٤] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٢٦٤. والحديث رواه مسلم، ونصّه: "من بطأ به عملـه لم يسرع به نسبه". انظر: مسلم، صحيح مسلم، دار ابن حزم، بـــيروت، ط١، ١٩٩٥، ج٤، ص١٦٤٧. كتـــاب الذكر والدعاء والتوبة والاستغفار، باب فضل الاجتماع على تلاوة القرآن وعلى الذكر، حديث رقم: ٢٦٩٩.

[٥] المصدر السابق، ص٢٦٧. وانظر أيضًا: طراد الكبيسي، في الشعرية العربية: قراءة جديدة للجرجاني، الأقـــلام، ع٣، آذار ١٩٩٠، ص١٠. وكذلك: صالح بن سعيد الزهراني، إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة جامعة أم القرى، السنة ١٠، ع٥، ١٤١٧، ص٢٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتعارض رأيي عن قابلية المعاني العقلية والتخييلية لاحتمال فكرة "التناص" مع رأي أحد الباحثين، الذي اهتم بالبحث عن ملامح للـ"تناص" في آثار عبد القاهر الجرجاني، إذ يقول إن المستوى التخييلي هو ما يحتمل معظم ظواهر "التناص"، لأن تشكيلاته تأخذ خصوصية الارتباط بمبدعها شكلا ومضمونا. ومن هذا المنطلق يرصد عبد القاهر بعض ظواهر (التداخل)، من حيث وسيلة إنتاج المعنى، في شكلها التخييلي، والذي يتجاوز الوسيلة إلى المعنى ذاته.[١]

ويتكئ الباحث في رأيه هذا على نظرته الخاصة إلى طبيعة حدوث التفاعل بين النص الحاضر والنص الغائب في كلا النوعين، إذ يرى أن امتصاص النص الحاضر للنص الغائب في المعاني العقلية يأتي كليا، فيسيطر أحدهما على الآخر باجتماعهما على ما يتفق عليه العقل. ويمثل هذا التصور الإطار الأول الذي تكون الغلبة فيه للنص الحاضر على الغائب غالبا، أو بمعنى آخر يكون تدخل النص الغائب محدودا بحيث تقتصر مهمته على تقديم الخلفية الدلالية التي يتحرك في ظلها النص الحاضر.

كما يشير الباحث إلى وجود إطار آخر يظهر مع المعاني التخييلية، ويتوازى فيه النصان، الحاضر والغائب، ويحتفظ كل منهما باستقلاليته الفنية، مع وجود تماس دلالي أو شكلي بينهما.[٢]

هذا ما يعلل به الباحث رأيه القائل بظهور ملامح "التناص" عند عبد القاهر الجرجاني من خلال حديثه عن المعاني التخييلية أكثر من ظهورها في حديثه عن المعاني العقلية. والذي أراه هو أن حضور النصوص وتداخلها في قسم المعاني العقلية أوضح منه في قسم المعاني التخييلية؛ فالباحث يرى أن النص السابق، أو الغائب كما يقول، يتدخل في المعاني العقلية تدخلا محدودا، لا يتجاوز تقديم الخلفية الدلالية التي يتحرك خلالها النص اللاحق، أو الحاضر كما يقول. أما في المعاني التخييلية فحضور النصين، السابق واللاحق، يكون متوازيا.

ومهما تكن صحة هذا الكلام، فإن نقاد نظرية "التناص" في النقد الغربي الحديث لم يشترطوا قدرا محددا لحضور النص السابق في النص اللاحق حتى يتحقق "التناص" في النص.[٣]

---

[١] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٥، ص١٧٣.

[٢] المرجع السابق، ص١٧٥.

[٣] سيأتي تفصيل هذا بعد قليل، عند الكلام على الملامح المشتركة بين الآراء النقدية لعبد القاهر الجرجاني ونظرية "التناص".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبعد أن تحدث عبد القاهر عن المعاني، وبيّن أقسامها، وطبيعة كل قسم منها، أفرد فصلا خاصًا ليتكلم فيه على الأخذ، والسرقة، والاستمداد، والاستعانة. ويرى أن اتفاق الشاعرين في معنى ما لا يخرج عن أحد أمرين؛ فهو إما أنه:

- اتفاق على الجملة والعموم.

أو - اتفاق في وجه الدلالة على الغرض.[١]

والأول منهما، أي الاتفاق على الجملة والعموم، لا يدخل في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لأنه متصور في نفوس البشر كافة، وهو أدخل في البديهيات وأقرب إلى المسلمات، ولا يحتاج إلى تأمل وتدبر لتحصيله. ومن أمثلة هذا النوع تصور معنى الشجاعة، وأنها مما يُمدح به، أو أن الجهل مما يذمّ به.[٢]

أما الثاني، أي الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض، فينقسم قسمين: إما أن يكون مستقرًا في العقول، مما اشترك الناس في معرفته، وحكمه حكم العموم الذي تقدم ذكره، وإن كان في أصله مخصوصًا، مثل تشبيه الشجاع بالأسد، والسخي بالبحر، "لأن هذا مما لا يختص بمعرفته قوم دون قوم، ولا يحتاج في العلم به إلى روية واستنباط وتدبر وتأمل، وإنما هو في حكم الغرائز المركوزة في النفوس، والقضايا التي وُضع العلم بها في القلوب".[٣]

وإما أن يكون مما يُنتَهى إليه بنظر وتدبر واجتهاد، وعليه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وكِمٌّ يُفتقَر إلى شقّه بالتفكّر. وما كان هذا شأنه، فهو الذي يجوز أن يُدَّعى فيه الاختصاص، والسبق، والتقدم، والأولية. وهو المجال الذي يتفاضل فيه المبدعون، ولكن دون الحكم بسرقة أو غيره، لأن المعاني من حق جميع المبدعين، فإن سبق إليها واحد منهم كان له فضل سبقه، وإن أخذها عنه لاحق فله حق الأخذ إن أحسن، وعليه الحق إن أساء.[٤]

ويعود عبد القاهر مجددًا للنوع الأول من نوعي الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض، أي تلك المعاني المستقرة في العقول والعادات، والمشتركة بين الناس، ليضيف أنه لا يصح التفاضل فيها ما دامت على حالها، أي كما هي، صريحة وساذجة، لم تلحقها صنعة، أما إذا رُكّب عليها معنى، ووُصِل بها لطيفة، ودخل إليها من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح،

---

[١] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٣٣٨.

[٢] المصدر السابق، ص٣٣٩.

[٣] المصدر السابق، ص٣٣٩.

[٤] المصدر السابق، ص٣٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فقد أصبحت داخلة في الخاص الذي يتملك بالفكرة والتعمل، ويتوصل إليه بالتدبر والتـــأمل. وذلك كقولهم: وهم يريدون التشبيه: (سلبن الظباء العيون)، كقول بعض العرب:

سَـــلَبْنَ ظِبَـــاءَ ذي نفـــر طُلاهـــا وَنُجْلَ الأَعْـــين البقـــرَ الصـــوارا[1]

وكقوله:

إِنَّ السَّحَابَ لَتَسْتَحْيِي إِذَا نَظَـــرَتْ إِلَى نَدَاكَ، فَقَاسَـــتْهُ بِمَـــا فِيـــهَا[2]

فهذه المعاني في أصلها تشبيه، ولكنّ مبدعيها أتوا بها من طريـــق الخلابـــة في مســـلك السحر، ومذهب التخييل، كما يقول عبد القاهر الجرجاني، فصارت بديعة الفن، منيعة الجانب. "وإذا حققت النظر، فالخصوص الذي تراه، والحالة التي تراها تنفي الاشتراك وتأباه، إنما هما من أجل أنهم جعلوا التشبيه مدلولا عليه بأمر آخر ليس هو من قبيل الظاهر المعروف".[3] وهذا هـــو ما أراده عبد القاهر بقوله إن المعاني المشتركة والمستقرة في النفوس والعقول لا يصح التفاضل بها إلا بعد أن تلحقها صنعة، أو يعمل فيها نقش، يخرجـــها مـــن دائـــرة الاشـــتراك إلى دائـــرة الاختصاص.

وقد قدم عبد القاهر ما يدعم آراءه عن السرقة والمعاني المشتركة في (دلائل الإعجـــاز)، الذي أكد فيه فكرة جوهرية في مسألة السرقات، وهي اقتناعه بأن الأمر ليس لفظًـــا ومعـــنى فحسب، وإنما هو صياغة وتصوير، وهذا ما لم ينتبه إليه النقاد الذين سبقوه. ويقول في ذلك إنه "كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتمًا أو سوارًا أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكـــن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحـــروف، كلامًا وشعرًا، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه. فـــإذن ليس لمن يتصدى لما ذكرنا من أن يعمِد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منها لفظة في معناهـــا، إلا أن يسترك عقله، ويُستخف".[4]

---

[1] ينسب محمود شاكر هذا البيت إلى بعض العرب. انظر فهرس قوافي أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٤٤٤.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٣٤٠-٣٤١. وانظر البيت في: ديوان أبي نواس، مصـــدر سابق، ج١، ص٢١١. وفيه: إلى نداه فقاسته بما فيها.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٣٤٢.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص٤٨٨. وانظر أيضا: الشيخ بو قربة، المنهج النقدي عنـــد ابن رشيق القيرواني، مرجع سابق، ص٢٣٥-٢٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبهذا، يكون عبد القاهر قد ضيّق مساحة السرقات بأهم فكرتين طرحهما، هما فكرة الصورة، ونظرية النظم، إذ إنه لا سرقة عنده إلا في المحاكاة، أما ما عدا ذلك فلا توجد سرقة.[١]

ومما لا شك فيه أن عبد القاهر قد نأى بمشكلة السرقات عن دائرة الاتهام والظن، وتلفيق أخذ المعاني، وجَعَلَها جزءًا من علم البلاغة، يتوصل عن طريقها إلى أسراره، ومواطن جماله، ودقائقه، وأصبحت بذلك مشكلة فنية خالصة، تختص بالمعاني، وتطورها، وتأثر الشعراء ببعضهم، وغير ذلك من دقائق تنفي وجود سرقة.[٢] كما رسم بهذا مفهومًا واضحًا لقضية السرقات، بعيدًا عن كثرة الأقسام والتفريعات، وتخبط النقاد المغالين، والرواة المتعصبين، إذ درسها دراسة مبنية على فكرة التأثر والتأثير والاستيحاء، دون التعمد والقصد الذي يراه غيره، فتناولها في (أسرار البلاغة) من وجهة نظر بلاغية، وفي (دلائل الإعجاز) من خلال نظرية النظم، صادرًا في معالجته لها عن فلسفة واضحة وفكرة ثابتة، إلا أن الذين جاءوا من بعده لم يستفيدوا من آرائه هذه، لابتعادهم عن نظرية النظم التي التزم بها، وبنى عليها تصوره البلاغي والنقدي.[٣]

– الملامح المشتركة بين آراء عبد القاهر الجرجاني عن السرقات ونظرية "التناص":

طرح عبد القاهر عددًا من الآراء التي تكشف عن وعي كبير منه على طبيعة صدور الأدب، من شعر ونثر، من الرصيد الجمعي للمبدع. وأبدى تفهمًا ملحوظًا لطبيعة العملية الإبداعية، التي تنحت في مادة موجودة من قبل عند كل مبدع ليفيد منها بأسلوبه الخاص. ومن هذه الآراء:

–حديثه عن المعاني العقلية.

–نفيه السرقة في المعاني المشتركة.

---

[١] انظر: حمادي صمّود، تعقيبه على: سعيد مصلح السريحي، تكثيف اللغة الشعرية: قراءة في مبحث السرقات، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، أبحاث ومناقشات ندوة: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، أقيمت في ١٩–٢٤/١١/١٩٨٨، ع٥٩، ١٩٩٠، ص٧٧٤.

[٢] أحمد عبد الحي الصاوي، النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني: دراسة مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص٢٩٠.

[٣] إبراهيم محمد سالم، المصطلح البلاغي والنقدي عند عبد القاهر الجرجاني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إشراف: قاسم المومني وموسى الرباعي، ١٩٩٢، ص٩٩. وانظر أيضًا: أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني: بلاغته ونقده، مرجع سابق، ص١٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- حديثه عن المعاني العقلية:

يظهر من حديث عبد القاهر عن المعاني العقلية أنه يتكلم على فكرة تقترب من فكرة تداخل النصوص؛ إذ يذكر أن بعض النصوص الشعرية تستمد مادتها من الفوائد التي تثيرها الحكماء، ومن الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، وكلام الصحابة.

ويمكن تتبع الشبه بين ما يطرحه عن المعاني العقلية، وما تطرحه نظرية "التناص" من خلال أحد الأمثلة التي قدمها. يقول الشاعر:

وَكُلُّ امْرِئٍ يُولِي الجَمِيلَ مُحَبَّبٌ[١]

وهذا معنى صريح "ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يُلبسه من اللفظ، ويكسوه من العبارة، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه، والكشف أو ضده، وأصله قول النبي، صلى الله عليه وسلم،: (جبلت القلوب على حب من أحسن إليها)[٢]، بل قول الله عز وجل: {ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ، فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ}".[٣]

ويبدو عبد القاهر في هذا المثال كأنه يتحدث عن استدعاء النص الشعري لعدد من النصوص المختلفة عنه حتى في جنسها وطبيعتها، فهذا النص يستدعي آية قرآنية كريمة، كما يستدعي حديثًا نبويًا شريفًا، دون أن ينسب هذا الاستدعاء إلى السرق، أو يرى في اتكاء الشاعر على معنى معروف تصرفًا غير مشروع، هذا من جهة. ومن جهة أخرى نلاحظ أنه لم يقصد بذكره للنصوص التي يحيل إليها البيت الشعري أن يذكر أصل المعنى الذي يحتمل أن يكون الشاعر قد أخذه منه، وهذا كان من شأنه أن ينحو بآرائه نحو (دراسة الأصول والمصادر)، وهو مجال مختلف عن نظرية "التناص"، وقد ركز نقادها على بيان أوجه اختلافها عنه.[٤] ويمكن القول إن عبد القاهر أدرك دون وعي منه الفرق بين تحديد المعنى الأصلي أو السابق للنص، الذي يدخل في (دراسة الأصول والمصادر)، وبين الكشف عن التداخل التلقائي للنصوص، واستدعائها لبعضها دون قصد من المبدع أحيانًا، أو بقصد منه سعيًا نحو الإتيان

---

[١] البيت للمتنبي، وتمامه: وكل مكان ينبت العزّ طيبُ. انظر: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج١، ص١٨٣.

[٢] وهو حديث موضوع. انظر: محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة، منشورات لجنة إحياء السنة، أسيوط، ط١، ١٩٧٩، مج٢، ص٦٥-٦٦.

[٣] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٢٦٥. والآية من سورة فصلت، الآية ٣٤.

[٤] راجع الفصل الأول، ص٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالأفضل في أحيان أخرى، وهذا لا يدخل في السرق عند عبد القاهر، وإن كان يُطرح ويُناقش في باب السرقات عنده وعند معظم النقاد، قبله وبعده في النقد العربي القديم، ويقترب من فكرة "التناص" في النقد الحديث.

ويبدو عبد القاهر في كلامه على المعاني العقلية كأنه يشير إلى فكرة أثر العامل الثقافي على عملية الإبداع، إذ يظهر في النص اللاحق مشابه من نصوص سابقة، عملت على تغذية ملكة المبدع، فيوظفها دون وعي منه، ودون قصد السرقة، مما يؤدي إلى حضورها في نصه وتداخلها معه تلقائيًا.

٢- نفيه السرقة عن المعاني المشتركة:

يدل تفهم عبد القاهر الجرجاني للفرق بين المعاني المشتركة والمعاني الخاصة المبتدعة على أنه يحصر عملية السرقة في نطاق محدود جدًا، وهي المعاني التي يبتدعها شاعر ما، متقدم أو متأخر، فيقع الحكم بالسرقة على من أتى بعده بالمعنى ذاته، أو بجزء منه.

كما يطلق الحكم بالسرقة على المعنى المشترك، إن أكسبه مبدع ما إضافة خاصة، من كناية، أو تعريض، أو رمز، أو غير ذلك، فيخرج به من العمومية والاشتراك إلى الملكية والاختصاص، ويصح الحكم بالسرقة على من أخذه منه بعد ذلك، دون إحداث تغيير آخر فيه.

وقد نجح عبد القاهر في تطبيق المبادئ والآراء النظرية التي قررها في موضوع السرقة والمعاني المشتركة، فكان ينفي السرقة عن أبيات يوحي ظاهرها بأن بعضها مأخوذ من بعض، إن ثبت له أن لا سرقة فيها، إنما هو مجرد اشتراك في المعنى العام فقط، وذلك بعد أن يبحث في الشبه بينها، ليحدد طبيعته، ثم يصدر حكمه على الأبيات، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

قال الشاعر:

قَامَتْ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ ... نَفْسٌ أَعَزُّ عَلَيَّ مِنْ نَفْسِي

قَامَتْ تُظَلِّلُنِي وَمِنْ عَجَبٍ ... شَمْسٌ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ[1]

وقول البحتري:

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٣٠٣. والبيتان لابن العميد، وهما موجودان في ترجمته في: الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق: مفيد قميحة، مصدر سابق، ج٣، ص٢٠٩-٢١٠. ونص الشطر الأول من البيت الثاني منهما: فأقول وا عجبًا ومن عجب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طَلَعَتْ لَهُمْ وَقْتَ الشُّرُوقِ فَعَـــايَنُوا سَنَا الشَّمْسِ مِنْ أُفْقٍ وَوَجْهُكَ مِنْ أُفْـقِ
وَمَا عَايَنُوا شَمْسَيْنِ قَبْلَهُمَا الْتَقَـــى ضِيَاؤُهُمَا وَفْقًا، مِنَ الغَرْبِ وَالشَّـــرْقِ[1]

وقول المتنبي:

كَبَّرْتُ حَوْلَ دِيَارِهِمْ لَمَّـــا بَـــدَتْ مِنْهَا الشُّمُوسُ وَلَيْسَ مِنْهَا المَشْـــرِقُ[2]

فهذا الاشتراك في المعاني، عند عبد القاهر، "عامي لا يدخل في السرقة، إذ لا اتفـــاق بأكثر من أن أثبت الشيء في جميع ذلك على خلاف ما يعرفه النـــاس. فأمـــا إذا جئـــت إلى خصوص ما يخرج به عن المتعارف، فلا اتفاق ولا تناسب، لأن مكان الأعجوبة مرة أن تظلـــل شمس من الشمس، وأخرى أن يُرى للشمس مثل لها يطلع من الغرب عند طلوعها من الشـــرق، وثالثة أن تُرى الشموس طالعة من ديارهم".[3] أي أنه لا ينكر على الشاعر أن يستعين بما قدمـــه غيره، إذا طرحه في صورة جديدة ومختلفة عن صورته السابقة، وهذا سيؤدي إلى حضور النـص السابق في النص اللاحق، حضوراً خافيًا، دون وجود سرقة، إنما هو اشتراك في المعنى مسموح به عند عبد القاهر، وعند عدد من النقاد المعتدلين.

وبهذا يكون عبد القاهر قد وضع قضية السرقات في موضعها الصحيح، ونفـــى عنـــها كثيرًا من الأحكام المضطربة، وجعلها نظرية نقدية يُدْرَك عن طريقها الجمال الفني، بحيـــث لا تصبح تتبعًا قائمًا على التشابه، بل فكرًا يستفيد بفكر، وتعبيرًا تبدعه العبقرية الخاصـــة لكـــل شاعر.[4]

ومثل هذا الفهم الصادر عن عبد القاهر في القرن الخامس الهجري يشبه ما يتردد بـــين نقاد نظرية "التناص" عن تداخل النصوص؛ ففكرة المعاني المشتركة بين الشعراء، والتي تنبه عليها

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٣٠٤. وانظر البيتين في: ديوان البحتري، مصدر ســـابق، ج٣، ص١٥٤٦-١٥٤٧.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٣٠٤. وانظر البيت في: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشـــرح العكبري، مصدر سابق، ج٢، ص٣٣٧.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٣٠٥.

[4] محمد مصطفى هدّارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مرجع سابق، ص١٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عبد القاهر، وأخرجها من حيز السرق تمثل صورة لتداخل النصوص وحضورها في بعض، سواء وعى المبدع ذلك أو لم يعِ.

وعبد القاهر يفرق بين السرقة والاحتذاء، ويرى أن السرقة لا تقع إلا في المعاني المخصوصة، في حين إن الاحتذاء[١] قد يقع في المخصوص وغير المخصوص من المعاني، وهو غير داخل في حيز السرقة عنده وعند غيره من النقاد المعتدلين. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يبدو الاحتذاء شديد الصلة بفكرة التداخل النصي، وحضور نص في آخر حضوراً جماليًا دون سيطرة النص السابق على النص اللاحق، أو غياب النص اللاحق في تفاصيل النص السابق.

وقد أشار عبد القاهر إلى التداخل بين نصين مختلفين من خلال وجود كلمة واحدة مشتركة بينهما، تمتلك القدرة على التمدد والانتشار داخل النص، مثل ما ذكره عن لفظة (الأخدع) التي ذكر عليها عدداً من الأبيات، تفاوتت في جودتها ورداءتها تبعًا لكيفية أداء اللفظة لوظيفتها الدلالية داخل النسق.[٢] وهو يدعم بمثاله هذا، وغيره الكثير، فكرته عن نظرية النظم، التي لا ترى الفضل للفظ في حد ذاته، ولا للمعنى في حد ذاته، إنما الأمر في ذلك يعود إلى طريقة كل مبدع في إنشاء نصه، وهو ما يطلق عليه عبد القاهر اسم النظم.

---

[١] مرّ تعريفه عند عبد القاهر الجرجاني في الفصل الثاني من هذه الدراسة. انظر: ص٦٦ . وانظر أيضًا: عبد العزيز عبد المعطي عرفة، تربية الذوق البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٩٨٣، ص٣١٧.

[٢] انظر أمثلة ذلك في: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص٤٦-٤٧. وانظر أيضًا: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص١٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانيا: كتب النقاد غير المعتدلين:

١- الكشف عن مساوئ المتنبي:

- عرض لآراء الصاحب بن عباد عن قضية السرقات في (الكشف عن مساوئ المتنبي):

يحاول الصاحب بن عباد (٣٨٥هـ) أن يتكلف شيئًا من الموضوعية في رسالته (الكشف عن مساوئ المتنبي) فيقرر أن الشاعر لا يعاب على السرقة "لاتفاق شعر الجاهلية والإسلام عليها، ولكن يعاب إن كان يأخذ من الشعراء المحدثين كالبحتري وغيره جلّ المعاني ثم يقول لا أعرفهم، و لم أسمع بهم".[١] وهو بهذا يعرّض بالمتنبي الذي كان ينكر أنه سمع بالطائيين، ثم وُجد ديواناهما في خرجه بعد مقتله، وقد وضع ملاحظاته على الأبيات التي أخذها منهما. ويتضح هذا من قوله في موضع آخر إنه قد بلغه أن المتنبي "كان إذا أُنشد شعر أبي تمام قال: هذا نسج مهلهل، وشعر مولد، وما أعرف طائيكم هذا، وهو دائب يسرق منه، ويأخذ عنه، ثم يأخذ ما يسرقه في أقبح معرض، كخريدة ألبست عباءة، وعروس جُلّيت في مسرح".[٢]

ويظهر، مع كل ما يحاوله الصاحب من ادعاء الحيادية والموضوعية، أنه لم يتمكن من المضي في ذلك أكثر من بضعة أسطر في بداية الرسالة، ثم أخذ بعد ذلك في ذم المتنبي و(الكشف عن مساوئه)، من خلال نقد الألفاظ، والأغراض، والوزن والقافية، والصورة الشعرية، والسرقات[٣]، مع تأكيده سوء تناوله لما يسرقه. كما تحدث عن فساد قريحته، وسوء أدبه مع الملوك والأمراء، وتعاليه على غيره، وغير ذلك من الصفات التي ينسبها إلى المتنبي سواء كانت مرتبطة بالنقد الفني أو بالنقد الشخصي، وتطغى عليه، خلال ذلك كله، روح السخرية مع قلة التعليل، ودأبه في ذلك أن يبحث في ديوان المتنبي لاستخراج أضعف أبياته، وتجاهل غيرها، متجاوزًا بذلك انتقاد الأبيات إلى انتقاد شخص الشاعر، مما يخرجه عن الموضوعية في النقد.[٤]

ومن أمثلة ذلك قوله، مستهزئًا، إن للمتنبي بيتًا لا يدري أمدح القائل به أم رقاه، وهو قوله:

---

[١] الصاحب بن عباد، الكشف عن مساوئ المتنبي، مكتبة القدسي، القاهرة، ١٩٣٠، ص١١.

[٢] المصدر السابق، ص٢١.

[٣] أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، مرجع سابق، ص٦٢.

[٤] المرجع السابق، ص٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شَوائلَ تَشْـــوَالَ العقـــاربِ بالقَنَـــا لها مَـــرَحٌ مـــن تحتِـــه وصَـــهِيلُ[١]

فيرى أنه سرق من بشار قوله:

وَالخَيْـــلُ شَـــائِلَةٌ لِشَـــقٌ غُبَارَهَـــا كَعَقَارِبٍ قَـــدْ رَفَّعَـــتْ أَذْنَابَـــهَا[٢]

ويعلّق قائلا: إنه لم يرضَ بالسرقة حتى ضيع التشبيه الصايب بين ألفاظ كالمصـــايب. ويمعن في السخرية منه قائلا: والذي لا أمتري فيه أن عالمًا من المناضلين عنه عندهم أن (شـوايل تشوال) أبدع في صفة الخيل من قول امرئ القيس:

له أَيْطـــلا ظَبْـــيٍ، وســـاقا نعامـــةٍ وإرْخَاءُ سِرْحانٍ، وتَقْرِيبُ تَتْفُـــلِ[٣]

ويتضح من هذا النص أنه لا يكتفي بنسبة صنيع المتنبي في البيت إلى السرق، إنما يؤكد، بسخرية لاذعة، أنه أساء في سرقته، وبهذا يُحرم من حقه في المعنى الذي تناوله، لأنه أساء فيـــه وقصّر عن صاحبه.

ويتهم الصاحبُ المتنبي في موضع آخر بأنه يسرف في استعمال المعنى الذي يأخذه مـــن غيره، ويتناوله بحرفية وقهور، كما في قوله:

يَا مَـــنْ يُقَتِّـــلُ مَـــنْ أَرَادَ بِسَـــيْفِهِ أَصْبَحْتُ مِنْ قَتْـــلاكَ بِالإِحْسَـــانِ[٤]

فهذا معنى متداول، وأصله في مذهب الشعراء أن يكون المدح بالإحياء عند العطـــاء، وبالإماتة عند منع الحباء، ولكن المتنبي، كما يرى الصاحب، جعل من الإماتة المعنوية قتلا بحرفية وقهور. وفي الوقت الذي يذمّ الصاحبُ فيه المتنبي على سوء تصرفه في هذا المعنى المتداول بـــين الشعراء، يذكر أبياتًا لشعراء آخرين في المعنى ذاته باستحسان لا يخفى، مثل قول البحتري:

---

[١] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٣، ص٩٩.

[٢] ديوان شعر بشار بن برد، مصدر سابق، ص٥١.

[٣] الصاحب بن عباد، الكشف عن مساوئ المتنبي، مصدر سابق، ص١٧. والبيت في: شرح ديوان امرئ القيـــس، مصدر سابق، ص١٥٥.

[٤] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٤، ص١٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أَخْجَلْتَنِي بِنَدَى يَدَيْكَ فَسَوَّدَتْ ... مَا بَيْنَنَا تِلْكَ اليَدُ البَيْضَاءُ
وَقَطَعْتَنِي بِالجُودِ حَتَّى أَنَّنِي ... مُتَخَوِّفٌ أَلاَّ يَكُونَ لِقَاءُ[1]

– الملامح المشتركة بين آراء الصاحب عن السرقات ونظرية "التناص":

يتضح من العرض السابق لآراء الصاحب بن عباد في شعر المتنبي أنه لم يتمكن من التخلص من البعد الذاتي في نقده للمتنبي، لذلك لم تأتِ آراؤه موضوعية على النحو الذي يجدر أن تكون عليه آراء الناقد المتجرد من الهوى.

ويظهر من استعراض آراء الصاحب بن عباد عن موضوع قضية السرقات عدة أمور، منها:

١- أنه لا يرى في الشبه بين أي نص للمتنبي وغيره من النصوص إلا السرقة فقط.
٢- تأكيده تقصير المتنبي فيما يأخذه من المعاني عن غيره، حتى لا يكون المتنبي أحق بها.
٣- تجاوزه لفكرة المعاني المتداولة، وعدم تدقيقه القول فيها.

ويبدو من هذه الأفكار أن الصاحب بن عبّاد لم يسهم إسهامًا فعليًا في رفد الحركة النقدية في النقد العربي القديم بآراء موضوعية، تعمل على تقريب المسافة بين النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث، وسيظهر هذا بوضوح عند تفصيل القول في الأفكار السابقة كما يلي:

١- نسبة الشبه بين أبيات المتنبي وغيره إلى السرقة:

قام الصاحب بن عبّاد بنسبة المعاني التي أخذها المتنبي من سابقيه إلى السرق. ومع محاولته توخّي الموضوعية في بداية رسالته، إلا أنه لم يستطع أن يتجاوز رؤيته الذاتية التي عملت على تقليص أفقه النقدي، فلم يتمكن من الالتفات إلى الجوانب الفنية التي يحدثها التداخل بين النصوص، وتَنَاوَلَ شعر المتنبي من زاوية واحدة فقط، منطلقًا من نظرته إلى كل شبه بين نصوص المتنبي ونصوص غيره على أنها سرقة وحسب.

ومع أن رأيه هذا لا ينفي التداخل القائم بين نص المتنبي ونصوص غيره، إلا أن رؤيته النقدية تبتعد، تبعًا لذلك، عن رؤية نقاد نظرية "التناص" الإيجابية إلى استعانة الشعراء بخواطر بعضهم.

---

[1] الصاحب بن عباد، الكشف عن مساوئ المتنبي، مصدر سابق، ص١٨. والبيت في: ديوان البحتري، مصدر سابق، ج١، ص٢١-٢٢. وفيه: أحشمتني بندى يديك فقطعت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- تأكيده تقصير المتنبي فيما يأخذه من المعاني عن غيره، حتى لا يكون المتنبي أحق بها:

اجتهد الصاحب بن عباد في استخراج الأبيات التي يرى أن المتنبي أخذ معانيها من غيره، خصوصًا تلك التي قصّر فيها عمن أخذ عنهم، وتجاهل ذكر الأبيات التي تفوّق فيها المتنبي على غيره ممن أخذ معانيهم. ويكشف هذا عن قصور فهم الصاحب، بوصفه ناقدًا، لما كان يلجأ إليه المبدع في إنشاء نصه اعتمادًا على نصوص غيره، إذ كان يتوقف عند الإساءة والتقصير، ولا يلتفت إلى الإحسان والتفوق. كما يكشف عن سوء تفسيره لحق أي مبدع في استخدام النصوص المختلفة، السابقة والمعاصرة، وتوظيفها في نصه.

٣- تجاوزه لفكرة المعاني المتداولة:

وقد بدا الصاحب وكأنه يحاول إنكار هذه الفكرة مع معرفته واقتناعه الخفي بها. ويبدو أنه لا يريد الإقرار بها في سياق حديثه عن المتنبي حتى لا يكون رأيه مأخذًا عليه، ودليلا على عدم موضوعيته في النقد؛ فقد أشار عرَضًا إلى وجود نوع من المعاني يطلق عليها المعاني المشتركة، أو المتداولة بين الناس، والمستقرة في الطباع، ولكنه لم يتوقف عندها كثيرًا. ومن أمثلة ذلك قوله عن بيت المتنبي:

بُلِيتُ بِلَى الأَطْلالِ إِنْ لَمْ أَقِفْ بِهَا

إنه "كلام مستقيم لو لم يعاقبه ويعقبه بقوله:

وُقُوفَ شَحِيحٍ ضَاعَ فِي التُّرْبِ خَاتِمُه[1]

فإن الكلام إذا استشف جيده ووسطه ورديئه كان هذا الكلام من أرذل ما يقع لصبيان الشعراء، وولدان الأدباء، وأعجب من هذا هجومه على باب قد تداولته الألسنة، وتناولته القرائح، واعتورته الطباع، وهو السبب بإساءة لا إساءة بعدها: سقوطَ لفظ، وتهافتَ معنى".[2]

فالصاحب في هذا النص يقرّ بوجود المعاني المشتركة، والمتداولة، ولكنه لم يفصل القول في هذه الفكرة، إما لأنه عبر عنها دون وعي بها، أو لأنه لا يريد التوقف عندها حتى لا يُفسَّر أَخْذ المتنبي لمعاني الآخرين بغير السرقة.

---

[1] المتنبي، ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٣، ٣٢٨.

[2] الصاحب بن عباد، الكشف عن مساوئ المتنبي، مصدر سابق، ص١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي:

- عرض لآراء ابن وكيع عن قضية السرقات في (المنصف):

ساهم ابن وكيع (٣٩٣هـ) في الحركة النقدية التي قامت مناوئة للمتنبي، فقدّم في كتابه (المنصف) آراءه عن السرقات عامة، وعن سرقات المتنبي خاصة؛ فحدد الأعراف المتبعة في أخذ المعاني والألفاظ في المقدمة النظرية التي صدّر بها كتابه. أما في تطبيقه على شعر المتنبي، فقد كان شديد التعسف في تأويل السرقات، وإثبات أصل سابق لمعاني أبيات المتنبي، التي ينسب أغلبها إلى التقصير، ولا يكاد يعترف له بفضل أو إحسان في تناوله لأي معنى يأخذه من غيره. و لم يفتْه التنبيه على العيوب اللغوية والنحوية في شعر المتنبي أثناء حديثه عن سرقاته.[١]

وأشار ابن وكيع إلى أهمية الحفظ، ورواية الأشعار، لمن يتصدى لمهمة تتبع سرقات أحد الشعراء، مسوّغًا بذلك أيّ تقصير قد يُلْحَظ في كتابه عن استقصاء سرقات المتنبي، والإحاطة بجميع ما سلبه، ومعرفة جملة ما اغتصبه، لأنه لا يدّعي رواية جميع الأشعار، لذلك لا يضمن إيراد جميع سرقاته، إنما سيذكر منها ما بلغ علمه من مأخوذه فقط.[٢]

وينقسم كتاب (المنصف) قسمين:

١- مقدمة نظرية، يبين فيها سبب تأليفه الكتاب، كما يطرح فيها آراءه عن السرقات، وأنواعها، والأقسام التي تندرج تحت كل نوع منها.

٢- نقد تطبيقي، يتتبع فيه المواضع التي يرى أن المتنبي سرقها من غيره.

أما أهم الأفكار النقدية التي يمكن استخلاصها من المقدمة النظرية للكتاب، فهي:

١- السرقة أمر حتمي، لا يسلم منه أحد.

٢- من المعاني ما لا يمكن فيها اتفاق الخواطر، ولا تساوي الضمائر.

٣- السرقات قسمان: محمودة، ومذمومة.

---

[١] انظر: أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، مرجع سابق، ص٥٢.

[٢] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- السرقة أمر حتمي، لا يسلم منه أحد.

يقر ابن وكيع بوجود السرقة، لأن "مرور الأيام قد أنفد الكلام، فلم يُبْقِ لمتقدم على متأخر فضلا إلا سبق إليه، واستولى عليه".[١] وهذا ما جعله ينكر على أصحاب المتنبي نفيهم عنه ما لا يسلم منه بدوي ولا حضري، من استعارة الألفاظ النادرة، والأمثال السائرة.[٢]

وقد ألّف كتاب (المنصف) ليتتبع فيه سرقات المتنبي، بحجة أن بعض الناس قد عظموا شأنه حتى قالوا: "ليس له معنى نادر، ولا مثل سائر، إلا وهو من نتائج فكره، وأبو عذره، وكان لجميع ذلك مبتدعًا، ولم يكن متبعًا، ولا كان لشيء من معانيه سارقًا، بل كان إلى جميعها سابقًا".[٣] فأراد أن ينقض قولهم، ويبين زيف كلامهم، باستعراض سرقات المتنبي، وبيان سوء تصرفه فيما يسرقه، حتى لا يكون أحقّ بأي معنى من المعاني إن قصّر في تناولها عمن سبقه.

٢- من المعاني ما لا يمكن فيها اتفاق الخواطر، ولا تساوي الضمائر.

يوفّق ابن وكيع بين رأيه في حتمية السرقة التي لا يسلم منها أحد، وإنكاره على المتنبي سرقاته واستقصائه لها في كتابه، بأنه يوجد من المعاني ما لا يمكن فيها اتفاق الخواطر، ولا تساوي الضمائر، لأن ذلك يسوغ في النزر القليل، ويمتنع في المتواتر الكثير.[٤] ويعدّ مثل هذا القسم من السرقات عنده من أقبحها وأدناها، كما سيتضح عند عرض أقسام السرقات المذمومة عنده.

ويتضح من هذا أن ابن وكيع لا ينكر الموارد، ولا ينفي وجودها، لكنه يرى أنها لا تحدث بكثرة وفي جميع المعاني، وإن ادّعى شاعر توارده مع شاعر سابق أو معاصر على معنى ما فإنه في حاجة إلى أن يثبت أنه لم يسمع ببيت سابقه الذي توارد معه، أو أن يوجد شاهد حضر

---

[١] ابن وكيع، المنصف، المصدر السابق، ج١، ص٩.

[٢] المصدر السابق، ج١، ص٥. وانظر أيضًا: جبرا إبراهيم بري، المصطلح النقدي والبلاغي في كتاب المثل السائر، مرجع سابق، ص١٧٧. وكذلك: بديع أحمد العزام، المصطلح النقدي والبلاغي عند أبي علي الحاتمي، مرجع سابق، ص١٠٦.

[٣] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٣.

[٤] المصدر السابق، ج١، ص٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صنعة البيتين أو القصيدتين وقت صنعهما شاعراهما، ليخبر بأن الزمان في قولهما وظهورهما واحد إن كانا متعاصرين.[١]

وسيركز ابن وكيع جهده، في هذا الكتاب، على تتبع سرقات المتنبي للمعاني التي لا تصح فيها الموارد، ليدلّل على سطو المتنبي على معاني غيره، في الوقت الذي كان المتنبي نفسه يفسر ذلك بالتوارد حين سئل عن اتفاق الرجلين في بعض الأبيات، لفظًا ومعنى، فقال: الشعر جادة، وقد يقع الحافر على الحافر.[٢]

٣- السرقات قسمان: محمودة، ومذمومة.

وقد حاول ابن وكيع، قبل أن يمضي في سرد سرقات المتنبي، أن يقرر أنواع السرقات عامة، ويحدد وجوهها، ويعرّف بما يوجب للسارق الفضيلة، وما يلحق به الرذيلة. وجعل ما سماه السرقات المحمودة عشرة أقسام. كما جعل أقسام السرقات المذمومة عشرة نقض بها الأقسام السابقة.

ومع اعتراضي على مصطلح (السرقة المحمودة) الذي أراه متناقضًا مع نفسه، إلا أنني أقدم في هذا العرض آراء ابن وكيع محمولة بألفاظه ومصطلحاته.

ويماثل مصطلح (السرقة المحمودة) عنده ما أطلق عليه العسكري فيما بعد (حسن الأخذ)، وهو بديل مناسب لما قدمه ابن وكيع، ويعبر عن المقصود دون أن يتناقض مع ذاته، ومع ما يعبر عنه، وهي أقسام عشرة تغفر ذنب السرقة، وتدل على الفطنة في رأي ابن وكيع، وتفصيلها ما يلي:

القسم الأول: استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل، وهو كقول طرفة:

أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بِمالِهِ كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي البَطَالَةِ مُفْسِدِ[٣]

اختصره ابن الزبعرى، فقال:

---

[١] ابن وكيع، المنصف، المصدر السابق، ج١، ص٢١.

[٢] انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ٢٨٩.

[٣] ديوان طرفة بن العبد، بشرح الأعلم الشنتمري، مصدر سابق، ص٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وَالعَطِيَّـاتُ خِسَـــاسٌ بَيْنَنَـــا وَسَـوَاءٌ قَـبْرُ مُـــثْرٍ وَمُقِـــلّ[١]

فقد شغل صدر البيت بمعنى، وجاء ببيت طرفة في عجز بيت أقصر منه بمعـــنى لائـــح، ولفظ واضح.[٢]

القسم الثاني: وهو نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجزل. منه قول العباس بن الأحنف:

زَعَمُوا لِـــي أَنَّـــهَا بَـــاتَتْ تُحَـــمّ ابْتَلَـــى اللهُ بِـــهَذَا مَـــنْ زَعَـــمْ
اشْتَكَتْ أَكْمَلَ مَا كَـــانَتْ كَمَـــا يَشْتَكِي البَدْرُ إِذَا مَـــا قِيـــلَ تَـــمّ[٣]

هذا معنى لطيف أخذه ابن المعتز، فقال:

طَوَى عَارِضُ الحُمَّى سَنَاهُ فَحَـــالا وَأَلْبَسَـــهُ ثَـــوْبَ السِّـــقَامِ هُـــزَالا
كَذَا البَدْرُ مَحْتُومٌ عَلَيْهِ إِذَا انْتَـــهَى إِلَى غَايَةٍ فِي الحُسْنِ صَار هـــلالا[٤]

القسم الثالث: نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه. من ذلك قـــول أبي العتاهية:

كَأَنَّـــهَا فِـــي حُسْـــنِهَا دُرَّةٌ أَخْرَجَـــهَا اليَـــمُّ إِلَـــى السَّـــاحِلِ[٥]

شبهها بالدرة بياضًا وحسنًا، ثم إن بقية البيت حشو، والذي قال بشار أحسن من هذا، وذلك:

---

[١] انظر البيت في: ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ج١، ص٢٣٧. وفيه: وسواء رمس مثر ومقل.

[٢] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص١٠.

[٣] ديوان العباس بن الأحنف، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتـــب المصريـــة، القـــاهرة، ١٩٥٤، ص٢٥٢.

[٤] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص١٢. وبيتا ابن المعتز غير موجودين في ديوانه، مصدر سابق.

[٥] ديوان أبي العتاهية، مصدر سابق، ص٣٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تُلْقَى بِتَسْبِيحَةٍ مِنْ حُسْنِ مَا خُلِقَتْ ... وَتَسْتَفِزُّ حَشَى الرَّائِي بِإِرْعَادِ
كَأَنَّمَا أُفْرِغَتْ فِي قِشْرِ لُؤْلُؤَةٍ ... فَكُلُّ أَكْنَافِهَا وَجْنَةٌ بِمِرْصَادِ[1]

القسم الرابع: عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاء. منه قول ابن الرومي:

مَا شِئْتَ مِنْ مَالٍ جَمًّى ... يَأْوِي إِلَى عِرْضٍ مُبَاحِ[2]

معكوسه:

هُوَ المَرْءُ أَمَّا مَالُهُ فَمُحَلَّلٌ ... لِعَافٍ، وَأَمَّا عِرْضُهُ فَمُحَرَّمُ[3]

القسم الخامس: استخراج معنى من معنى احتذي عليه، وإن فارق ما قصد به إليه. منه قول أبي نواس في الخمر:

مِنْ شَرَابٍ كَأَنَّهُ كُلُّ شَيْءٍ ... يَتَمَنَّى مُخَيَّرٌ أَنْ يَكُونَا[4]

احتذى عليه أبو تمام في صفة ممدوح فقال:

فَلَوْ صَوَّرْتَ نَفْسَكَ لَمْ تَزِدْهَا ... عَلَى مَا فِيكَ مِنْ كَرَمِ الطِّبَاعِ[5]

القسم السادس: توليد كلام من كلام لفظهما مفترق، ومعناهما متفق. من ذلك قول أبي نواس في محبوب أعرض عنه ببعض وجهه:

---

[1] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص١٣.

وانظر بيتي بشار في: ديوان شعر بشار بن برد، مصدر سابق، ص٩٣. وفيه:

كأنها صورت من ماء لؤلؤة *** فكل جارحة وجه بمرصاد

[2] ديوان ابن الرومي، مصدر سابق، ج٢، ص٤٦.

[3] المصدر السابق، ج٥، ص٢٨٦.

[4] ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج٣، ص٣١١. وفيه: من سُلاف كأنها كل شيء.

[5] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص١٥-١٦. وانظر بيت أبي تمام في: ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص١٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يَا قَمَـــرًا لِلنِّصْـــفِ مِـــنْ شَـــهْرِنَا أَبْـــدَى ضِيَـــاءً لِثَمَـــانٍ بَقِـــينْ[١]

أخذه من قيس بن الخطيم في قوله:

تَصَدَّتْ لَنَا كَالشَّمْسِ تَحْتَ غَمَامَـــةً بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا وَضَنَّتْ بِحَـــاجِبِ[٢]

ويرى ابن وكيع أن هذا القسم من أدلّ الأقسام على فطنة الشاعر، لأن المعنى فيه متفق، واللفظ مفترق.[٣]

القسم السابع: في توليد معان مستحسنات في ألفاظ مختلفات. هذا من أسدّ باب وأقلّه وجودًا وقد قلّ وجوده لأنه من أحق ما استعمل فيه الشاعر فطنته، وكدّ فيه فكرته. ومنه قـول ابن المعتز:

كَأَنَّ كُؤُوسَ الشَّرْبِ وَاللَّيْلُ مَظْلِـــمٌ وُجُوهُ عَذَارَى فِي مَلاحِفَ سُـــودِ[٤]

فاشتق من ذلك:

وَأَرَى الثُّرَيَّا فِـــي السَّـــمَاءِ كَأَنَّـــهَا قَدَمٌ تَبَدَّتْ فِـــي ثِيَـــابِ حِـــدَادِ[٥]

فهذه معان متقاربات، وألفاظ متناسبات، مولد بعضها من بعض.[٦]

القسم الثامن: مساواة الآخذ المأخوذ منه في الكلام، حتى لا يزيد نظام على نظام، وإن كان الأول أحق به لأنه ابتدع والثاني اتبع. من ذلك قول العكوك في فرس:

---

[١] لم أعثر عليه في: ديوان أبي نواس، مصدر سابق.

[٢] ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧، ص٧٩. وفيه: تبدّت لنـا كالشمس تحت غمامة. وفي الطبقات: تراءت لنا كالشمس تحت غمامة. انظر: ابن سلام الجمحي، ج١، ص٢٢٨.

[٣] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص١٧.

[٤] لم أعثر عليه في: ديوان ابن المعتز، مصدر سابق.

[٥] لم أعثر عليه في: ديوان ابن المعتز، مصدر سابق.

[٦] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مُطَّـرِدٌ يَرْتَـجُّ مِـنْ أَقْطَـارِهِ كَالْمَاءِ جَالَتْ فِيهِ رِيحٌ فَـاضْطَرَبْ[١]

فذكر ارتجاجه و لم يذكر سكونه، فأخذه ابن المعتز، فقال:

فَكَأَنَّـهُ مَـوْجٌ يَـذُوبُ إِذَا أَطْلَقْتَـهُ وَإِذَا حَبَسْـتَ جَمَـدْ[٢]

فجمع بين الصفتين.[٣]

القسم التاسع: مماثلة السارق المسروق منه في كلامه، بزيادته في المعنى ما هو من تمامه. فمن ذلك قول أبي حية النميري:

فَأَلْقَتْ قِنَاعًا دُونَهُ الشَّمْسُ وَاتَّقَـتْ بِأَحْسَنَ مَوْصُولَيْنِ: كَفٌّ وَمِعْصَـمِ[٤]

أخذه من النابغة في قوله:

سَقَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ تُـرِدْ إِسْـقَاطَهُ فَتَنَاوَلَتْـهُ وَاتَّقَتْنَـا بِـالْيَدِ[٥]

فلم يزد النابغة على إخبارنا باتقائها بيدها. وزاد عليه أبو حية بقوله: (دونه الشـمس)، وخبر عن المتقي بأحسن خبر، فاستحقه.[٦]

القسم العاشر: رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه على لفظ من أخذ عنه. من ذلك قول حسان بن ثابت:

---

[١] في الديوان: مرتمج يرتج من أقطاره. انظر: شعر علي بن جَبَلَة المعروف بالعكوّك، تحقيق: أحمد نصيف الجنـابي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ١٩٧١، ص٩٢.

[٢] لم أعثر عليه في: ديوان ابن المعتز، مصدر سابق.

[٣] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص١٨.

[٤] انظر البيت في: ابن المعتز، طبقات الشعراء، مصدر سابق، ص١٣٣.

[٥] ديوان النابغة الذبياني، مصدر سابق، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص٩٣.

[٦] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص١٩-٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إِنْ كُنْتِ كَاذِبَةَ الَّذِي حَدَّثْتِنِي ... فَنَجَوْتِ مَنْجَى الحَارِثِ بْنِ هِشَامِ
تَرَكَ الأَحِبَّةَ أَنْ يُقَاتِلَ دُونَهُمْ ... وَنَجَا بِرَأْسِ طِمِرَّةٍ وَلِجَامِ[1]

أخذه أبو تمام فقال:

وَنَجَا ابْنُ خَائِنَةِ البُعُولَةِ لَوْ نَجَا ... بِمُهَفْهَفِ الكَشْحَيْنِ وَالآطَالِ[2]

والملاحظ على أقسام هذا النوع من السرقات عند ابن وكيع أن النص اللاحق مستحسَن فيها، ويعدّ الشاعر اللاحق، الذي يبني نصه اتكاء على نص سابق مجوّدًا، مستحقًا الاعتراف له بالفضل في تصرفه بالمعنى الذي أخذه. ومن ثم، فإن هذا النوع من السرقات بجميع أقسامه يمثل جامعًا مشتركًا بين آراء ابن وكيع ونظرية "التناص".

أما السرقات المذمومة، فيقصد بها إساءة اللاحق في تناوله لمعنى يأخذه من مبدع سابق، فيذم سارقها، ولا يحمد طارقها، وأقسامها هي:

القسم الأول، وهو نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير، ومنه قول أبي نواس:

لا تُسْدِيَنَّ إِلَيَّ عَارِفَةً ... حَتَّى أَقُومَ بِشُكْرِ مَا سَلَفَا[3]

أخذه دعبل الخزاعي فقال:

تَرَكْتُكَ لَمْ أَتْرُكْكَ كُفْرًا لِنِعْمَةٍ ... وَهَلْ يُرْتَجَى نَيْلُ الزِّيَادَةِ بِالكُفْرِ
وَلَكِنَّنِي لَمَّا رَأَيْتُكَ رَاغِبًا ... وَأَفْرَطْتَ فِي بِرِّي رَغِبْتُ عَنِ الشُّكْرِ[4]

المعنى صحيح والكلام مليح غير أنه تطويل.[5]

القسم الثاني: نقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل. فمن ذلك قول جميل:

---

[1] شرح ديوان حسان بن ثابت، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، د. ط، د. ت، ص٣٦٣.

[2] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢١. وانظر البيت في: ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص٢٣٣.

[3] البيت في: ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج١، ص١٢٩. وقد مرّ سابقًا. انظر: ص١٢٢.

[4] البيتان في: شعر دعبل بن علي الخزاعي، مصدر سابق، ص١٩٣.

[5] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢٢ (من الحاشية).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أُرِيـــدُ لأَنْسَـــى ذِكْرَهَـــا فَكَأَنَّمَـــا تَمَثَّلُ لِـــي لَيْلَـــى بِكُـــلِّ سَـــبِيلِ[١]

أخذه أبو العتاهية، فقال:

كَـــأَنَّ بِعَيْنَـــيَّ فِـــي حَيْثُمَـــا نَظَـــرْتُ مِـــنَ الأَرْضِ تِمْثَالَـــهَا[٢]

فجمع بين السرقة وضعف العبارة.[٣]

القسم الثالث: نقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما قبح مبناه ومعناه. ومن ذلـــك قـــول امرئ القيس:

أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَـــا جُئْـــتُ طَارِقًـــا وَجَدْتُ بِهَا طِيبًا وَإِنْ لَمْ تَطَيَّـــبِ[٤]

فأتى بما لم يعلم وجوده في البشر من وجود طيب ممن لم يمس طيبًا، وجاء بمـــراده في بيت حسن النظام مستوفي التمام. أخذه كثيّر فطوّل وضمّن وقصّر غاية التقصير فقال:

فَمَا رَوْضَةٌ بِالحَزْنِ مُعْشِـــبَةَ الرُّبَـــى يَمُجُّ النَّدَى جَثْجَاثُـــهَا وَعَرَارُهَـــا
بِأَطْيَبَ مِـــنْ أَرْدَانِ عَـــزَّةَ مَوْهِنًـــا وَقَدْ أَوْقَدَتْ بِالمَنْدَلِ الرَّطْبِ نَارُهَـــا[٥]

فأخبر أن أردانها، إذا تبخرت، كالروضة في طيبها، وذلك ما لا يعدم في أسهك البشـــر جسمًا وأقلهم تنظفًا.[٦]

القسم الرابع: عكس ما يصير بالعكس هجاء، بعد أن كان ثناء. كقول حســـان بـــن ثابت:

بِيضُ الوُجُـــوهِ كَرِيمَـــةٌ أَحْسَـــابُهُمْ شُمُّ الأُنُوفِ مِـــنَ الطِّـــرَازِ الأَوَّلِ[٧]

---

[١] ديوان جميل بثينة، مصدر سابق، ص١٠٨.

[٢] لم أعثر عليه في: ديوان أبي العتاهية، مصدر سابق.

[٣] المصدر السابق، ج١، ص٢٢ (من الحاشية).

[٤] البيت في: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص٤٧.

[٥] في الديوان: فما روضة بالحزن طيبة الثرى. انظر: ديوان كثير عزة، مصدر سابق، ص١٦٣.

[٦] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢٤.

[٧] ديوان حسان بن ثابت، مصدر سابق، ص٣٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عكسه ابن أبي فنن، فقال:

سُودُ الوُجُـــوهِ لَئِيمَـــةٌ أَحْسَـــابُهُمْ فُطْسُ الأُنُوفِ مِنَ الطِّرَازِ الآخِـــرِ[١]

القسم الخامس: نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل على لسان راويه. فمن ذلك قول مسلم:

قَدْ أَوْلَعَتْهُ بِطُـــولِ الهَجْـــرِ غِرَّتُـــهُ لَوْ كَانَ يَعْرِفُ طَعْمَ الهَجْرِ مَا هَجَرَا[٢]

أخذه أبو تمام فقال:

كُشِفَ الغِطَاءُ فَأَوْقِدِي أَوْ فَـلخْمِدِي لَمْ تُكْمَدِي فَظَنَنْتِ أَنْ لَمْ تُكْمِـدِي[٣]

القسم السادس: حذف الشاعر من كلامه ما هو من تمامه. من ذلك قول عنترة:

فَإِذَا سَـــكِرْتُ فَـــإِنَّنِي مُسْـــتَهْلِكٌ مَالِي، وَعِرْضِي وَافِـــرٌ لِـــمْ يُكْلَـــمِ
وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عَنْ نَـــدًى وَكَمَا عَلِمْتِ شَـــمَائِلِي وَتَكَرُّمِي[٤]

أخذه حسان فقال:

وَنَشْـــرَبُهَا فَتَتْرُكُنَـــــا مُلُوكًـــــا وَأُسْـــدًا مَـــا يُنَهْنِهُـــهَا اللِّقَـــاءُ[٥]

فوفّى عنترة الصحو والسكر صفتيهما، وأفرد حسان الإخبار عن حال ســـكرهم دون صحوهم، فقبض ما هو من تمام المعنى، لأنه قد يظن ظانّ بهم البخل والجبن إذا صحوا، لأن من شأن الخمر تسخية البخيل وتشجيع الجبان.[٦]

القسم السابع: رجحان كلام المأخوذ عنه على كلام الآخذ منه. من ذلك قول مسلم:

---

[١] المصدر السابق، ج١، ص٢٥. وابن أبي فنن شاعر مفلق مطبوع، كنيته أبو عبد الله أحمد. ذكره ابـــن المعـــتز في طبقاته، مصدر سابق، انظر: ص٣٦١. ولم أجد هذا البيت في ترجمته عنده.

[٢] شرح ديوان صريع الغواني، مصدر سابق، ص٢١٣. وفيه: لو كان يعرف طول الهجر ما هجرا.

[٣] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢٦. والبيت في: شرح ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص١٠٧.

[٤] البيت في: شرح ديوان عنترة بن شداد، مصدر سابق، ص١٤٩. وفيه: فإذا شربت فإنني مستهلك.

[٥] البيت في: شرح ديوان حسان بن ثابت، مصدر سابق، ص٤.

[٦] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢٦-٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أَمَّا الهِجَاءُ فَـــدَقَّ عِرْضُـــكَ دُونَـــه وَالمَدْحُ عَنْكَ، كَمَا عَلِمْتَ، جَلِيـــلُ
فَاذْهَبْ فَأَنْتَ عَتِيقُ عِرْضِـــكَ إِنَّـــهُ عِرْضٌ عَـــزَزْتَ بِـــهِ وَأَنْـــتَ ذَلِيلُ[١]

أخذه أبو تمام فقال:

قَالَ لِي النَّـــاصِحُونَ وَهـــو مَقَـــالٌ ذَمُّ مَـــنْ كَـــانَ جَـــاهِلا إِطْـــرَاءُ
صَدَقُوا، فِي الهِجَـــاءِ رِفْعَـــةُ أَقْـــوَا مٍ طَغَامٍ فَلَيْـــسَ عِنْـــدِي هِجَـــاءُ[٢]

فبين الكلامين بون بعيد.[٣]

القسم الثامن: نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي. من ذلك قول أبي نواس:

فَتَمَشَّـــتْ فِـــي مَفَاصِلِـــهِمْ كَتَمَشِّـــي الـــبُرْءِ فِـــي السَّـــقَمِ[٤]

فهذا كلام أكثر ماء، وأتمّ بهاء من قول مسلم إذ يقول:

تِجْرِي مَحَبَّتُهَا فِي قِلْـــبِ عَاشِـــقِهَا جَرْيَ المُعَافَاةِ فِي أَعْضَاءِ مُنْتَكِـــسِ[٥]

القسم التاسع: نقل ما يصير على التفتيش والانتقاد إلى تقصير أو فساد. من ذلك قـــول القائل:

وَلَقَدْ أَرُوحُ إِلَى النِّجَـــارِ مُرَجَّـــلا مَـــذِلا بِمَـــالِي لَيِّـــنَ الأَجْيَـــادِ[٦]

وإنما له جيد واحد. وهذا يجوز عند بعض العرب، وعند آخرين غير حميد ولا ســـديد. وقال آخر:

---

[١] شرح ديوان صريع الغواني، مصدر سابق، ص٣٣٤. وفيه: فاذهب فأنت طليق عرضك إنه.

[٢] في الديوان: ذم من كان خاملا إطراء. انظر: شرح ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص٤٩٨.

[٣] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢٨-٢٩.

[٤] ديوان أبي نواس، مصدر سابق، ج٣، ص٢٧١.

[٥] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٢٩. في الديوان: جري السلامة في أعضاء منتكس. انظر: شـــرح ديوان صريع الغواني، مصدر سابق، ص٣٢٥.

[٦] البيت للأسود بن يعفر، وفي الديوان: مذلا بمالي ليِّنًا أجيادي. انظر: ديوان الأسود بن يعفر، مصـــدر ســـابق، ص٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لَمَّا تَخَـــايَلَتِ الحُمُـــولُ حَسِـــبْتَهَا دَوْمًـــا بِأَيْلَـــةَ نَاعِمًـــا مَكْمُومَـــا[١]

ذكر أن الدوم مكموم، وإنما يكمم النخل.[٢]

القسم العاشر: أخذ اللفظ المُدعى هو ومعناه معا. وهذا القسم مـــن أقبـــح أقســـام السرقات، وأدناها وأشنعها، فمن ذلك قول الحطيئة:

إِذَا حُدِّثْتُ أَنَّ الـــذي بِـــي قَـــاتِلِي مِنَ الحُبِّ، قَالَتْ: ثَـــابِتٌ وَيَزِيـــدُ[٣]

سمعه جميل فقال:

إِذَا قُلْتُ مَا بِي يَـــا بُثَيْنَـــةُ قَـــاتِلِي مِنَ الحُبِّ، قَالَتْ: ثَـــابِتٌ وَيَزِيـــدُ[٤]

ويظهر من استعراض هذه الأقسام، المحمودة والمذمومة، أن ابن وكيع لا يضيف جديـدًا إلى نظرية السرقات بهذه التقسيمات التفصيلية، مع خلطه فيها، فالقسم الرابع من الســـرقات المحمودة لا يعدّ تجويدًا من الشاعر كي يُدرج في النوع المحمود من الســـرقات، لأن اختـــلاف الغرض لا يرفع نصًا ولا يهبط بنص. أي أن الغرض الشعري لا يؤثر على تحديد المستوى الفـني للنص؛ فالشاعر قد يبدع في قصيدة هجاء كما يبدع غيره في قصيدة مدح أو غزل، أو غـــير ذلك.

كما أن نقيضه في السرقات المذمومة لا يصح أن يدرج في ذلك النوع من الســـرقات للسبب ذاته.

أما القسم السابع من السرقات المحمودة فلا يختلف عن السادس في شـــيء، وكذلـــك القسمان التاسع والعاشر.

والقسم الثامن في السرقات المحمودة ليس منها، لأن الآخذ لم يضف جديدًا إلى المعـــنى فيحمد على هذا، كما لا يصح أن يدرج في السرقات المذمومة، لأنه لم يقصر في المعنى الـــذي

---

[١] البيت لحُميد بن ثور، انظر: ديوان حميد بن ثور الهلالي، إشراف: محمد يوسف نجم، دار صادر، بـــيروت، ط١، ١٩٩٥، ص١٠٧.

[٢] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٣٠.

[٣] ديوان الحطيئة، مصدر سابق، ص٢٦٣.

[٤] ابن وكيع، المنصف، مصدر سابق، ج١، ص٣٠-٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أخذه فيذم، لذلك لا يصح إدراجه في أي من أقسام السرقات المحمودة أو المذمومة، إنما هو قسم مستقل عنهما.

ويتضح من هذا وجود خلل في الأقسام التي وضعها ابن وكيع، وربما في تقسيمه السرقات إلى نوعين أساسيين.

وقد بدا ابن وكيع في استخراجه لكل هذه التقسيمات شديد التعنت على المتنبي وشعره، حتى صح ما قاله ابن رشيق عن كتابه: وسماه كتاب المنصف مثلما سمي اللديغ سليمًا، وما أبعد الإنصاف منه.[1]

- الملامح المشتركة بين آراء ابن وكيع عن السرقات ونظرية "التناص":

يشترك ابن وكيع في بعض آرائه مع فكرة تداخل النصوص التي تهتم بها نظرية التناص"؛ فالسرقة، عند ابن وكيع، أمر حتمي، لأن مرور الأيام قد أنفد الكلام، وكل لاحق لا بد له أن يكرر ما قاله السابق دون قصد السرقة، باستعارة الألفاظ النادرة، واستخدام الأمثال السائرة. بل إن الأقسام التي وضعها لكل من السرقات المحمودة والسرقات المذمومة هي لتمييز أشكال التداخل بين النصوص، وطبيعة حضورها في بعض، والتعريف بالمحمود منها عنده والمذموم. وهذا يشترك مع ما تطرحه نظرية "التناص" عن تداخل النصوص، على اختلاف أجناسها الأدبية، في بعضها، إذ يكون من حق المبدع توظيف كل النصوص التي تشكّل الخلفية الثقافية له في نصه توظيفًا جماليًا.

ومع هذا الإقرار بحتمية استخدام اللاحق لنصوص السابقين، والاتكاء عليها في إنشائه إلا أنه يستثني عددًا من المعاني دون أن يحددها، ويرى أنه لا يمكن فيها اتفاق الخواطر، ولا تساوي الضمائر. ويبدو هذا الرأي مخالفًا لنظرية "التناص" مبدئيًا، ولكنه في الواقع يلتقي معها؛ فابن وكيع لا ينكر الموارده، ولكنه ينكر أن يسوّغ الشعراء سرقاتهم بحجة الموارده. وقد مرّت علاقة الموارده بنظرية "التناص"، مما يجعل إقراره الضمني بوجودها متصلا مع نظرية "التناص" بسبب.

ومع كل الملاحظات التي يمكن تسجيلها على الأقسام التي قسّم ابن وكيع تناولَ المعاني والألفاظ تبعًا لها يبدو أنه لامس في جزء منها شيئًا من أطراف نظرية "التناص".

---

[1] محمد مصطفى هدّارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مرجع سابق، ص١٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والذي يجدر ذكره أن ابن وكيع اهتم بملاحظة حضور نص في آخر بالمقدار الذي يتمكن به من تحديد الآخذ والمأخوذ منه، أو السارق والمسروق منه بتعبيره، وبيان المحسن والمسيء منهما.

كما اهتم، إلى حد ما، بالأثر الجمالي الذي يحدثه حضور نص في آخر، وجعله الفيصل في تصنيفه أنواع الأخذ إلى محمود ومذموم.

ومع ما يبدو من ملامح مشتركة بينه وبين نظرية "التناص" بما تنطوي عليه آراؤه في السرقات من إشارات عابرة إلى فكرة تداخل النصوص، واتكاء اللاحق على السابق، وما شابه ذلك من الأفكار الرئيسة في نظرية "التناص"، إلا أن اهتمامه بالبحث عن أصول معاني أبيات المتنبي جعل كتابه أقرب إلى مجال (دراسة الأصول والمصادر) منه إلى نظرية "التناص".

وقد كان من الممكن أن يطور ابن وكيع بحثه هذا فيخرج به عن إطار تتبع أصول معاني المتنبي إلى إطار أكثر شمولية واتساعًا، وهو إطار (حسن الأخذ)، وما يحدثه استدعاء نصوص الشعراء السابقين أو المعاصرين في نصوص شاعر ما، أو بلغة نظرية "التناص"، البحث عن الأثر الجمالي الذي يحدثه تداخل نصوص المتنبي مع نصوص غيره.

ومن الجدير بالذكر أن أهمية استعراض آراء ابن وكيع في سياق الحديث عن الملامح المشتركة بين النقد العربي القديم ونظرية "التناص" تأتي من أن ابن وكيع، الذي يُصنَّف ضمن النقاد غير المعتدلين، أو غير الموضوعيين، استطاع أن يقدّم آراء نقدية تقترب من حدود نظرية "التناص"، ولم تؤدِّ عدم موضوعيته في إصدار أحكامه على المتنبي، إلى انغلاق أفقه النقدي انغلاقًا كليًا.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- الإبانة عن سرقات المتنبي لفظًا ومعنى:

- عرض لآراء العميدي عن قضية السرقات في (الإبانة):

ينتمي العميدي (٤٣٣هـ) أيضًا إلى الحركة النقدية المعادية للمتنبي، التي استخدمت السرقات سلاحًا في معركتها ضده، فقد تحامل على المتنبي بشدة، مدعيًّا أن هدفه من تأليف الكتاب هو الرد على زعم أصحاب المتنبي والمتعصبين له القائلين بابتداعه لأبياته، وسبقه إلى معانيه، وأنه لم ينطق بمثلها من قبل بادٍ ولا حاضر، ليبين لهم أنه إلى كثير من المعاني التي نظم فيها مسبوق، بل إن معظم معانيه مسروق، وأنه يسيء التصرف في المعنى الذي يتناوله من غيره، مما يجعله لا يستحق أن يتقدم غيره من الشعراء.

وقد بدأ كتابه ببيان صعوبة الحكم على معنىً ما بأنه مسروق، إلا لمن أحاط بدواوين الشعراء الجاهليين والمخضرمين والمحدثين. وكأنه يدّعي، بذلك، إحاطته بشعر الأولين والآخرين، إذ يبدو أنه، شأنه في ذلك شأن الكثيرين ممن كتبوا في موضوع السرقات، حاول استعراض محفوظاته الشعرية التي سخّرها ليستدلّ بها على سرقات المتنبي.[١]

وتظهر النزعة الذاتية في كتاب (الإبانة) في إقرار العميدي بأنه كان سيتجاوز عن عيوب المتنبي لو كان، أي المتنبي، لا ينكر سرقاته، أو لا ينكر معرفته بالشعراء الذين يسرق معانيهم، ولا يسبهم إن مُدِحت أشعارهم، لكنه يزعم أنه لا يعرف الطائيين وهو على ديوانيْهما يغير، ولم يسمع بابن الرومي وهو من بعض أشعاره يمير، ويسبهم ونظراءهم إذا قيل في أشعارهم إبداع، ويعيبهم متى ما أُنشِدَ لهم مصراع. ويذكر العميدي أن المتنبي لما قُتِلَ وُجِدَ في خرج كان معه ديوانا الطائيين بخطه، وعلى حواشي الأوراق علامة على كل بيت أخذ معناه وسلخه.[٢]

ويرى العميدي أن المتنبي يتسم بالحذق في الأخذ، وتغيير المعنى، وطلب الدواوين التي للمكثرين لئلا تبين سرقته إذا أخذ منها شيئًا، فإن المقلين أشعارهم مشهورة معروفة، والمكثرين لا يكاد يستوعبها، ويأتي على حفظ قصائدها، إلا الشواذّ من الأدباء، والنوادر من الحفظة، والآحاد من أهل الفضل.[٣]

---

[١] محمد مصطفى هدّارة، الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مرجع سابق، ص١٣١.

[٢] العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبي لفظًا ومعنى، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البسطامي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٦١، ج١، ص٢٤.

[٣] المصدر السابق، ج٣، ص١٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والغريب أنه يذكر رأيه هذا معلقًا على أخذ المتنبي في بيت له معنى بيتين لصاحب العلوي في المعاتبة، وصاحب العلوي ليس من الشعراء المكثرين، أو من أصحاب الدواوين حتى يدّعي العميدي أن المتنبي يأخذ معاني المكثرين لئلا تبين سرقاته.[١] بالإضافة إلى هذا فإنه لم يشفع للمتنبي عند العميدي اختصاره معنى البيتين في بيت واحد، ولا التغيير الذي أحدثه حين أخذ المعنى بغير اللفظ، وقلب المعنى، وغير ذلك، بل رأى في ذلك عامل انتقاص للمتنبي وشعره، في حين يراه غيره من النقاد المعتدلين من أمارات فطنة الشاعر وذكائه.

ويتضح من هذا أن العميدي لا يكاد يختلف عن عدد من النقاد السابقين، الذين انطلقوا في تأليف الكتب ذات السمة النقدية بناء على أسس ذاتية، حتى إن أنكر تدخل العامل الذاتي في وضعه الكتاب.

ويتألف كتاب (الإبانة) للعميدي من جزأين:

١- مقدمة نظرية، تخلو من العمق في طرح آرائه النقدية الخاصة بالسرقات.

٢- نقد تطبيقي، يعتمد على تتبع سرقات المتنبي من غيره من الشعراء، فيذكر بيتًا لأحد الشعراء السابقين، ثم يأتي ببيت المتنبي الذي يشبهه دون تعليق في الغالب. ويحرص على ذكر تردد المعنى عند غير شاعر قبل أن يذكره في شعر المتنبي، وكأنه يؤرخ لتطور المعنى، وانتقاله من شاعر إلى آخر، أو ربما ليشير إلى شهرة المعنى وجرأة المتنبي على تناوله، مع تقصيره غالبًا في نظر العميدي.[٢]

واللافت للنظر في كتاب (الإبانة) أن العميدي لم يعرّف، في المقدمة النظرية البسيطة التي صدّر بها كتابه، مصطلحاته النقدية التي سيستخدمها في الكتاب، ليميز بين الأنواع المختلفة للأخذ، مع أنه يستخدم عددًا من المصطلحات التي لا تكشف الأمثلة عن الفارق بينها، وتحتاج إلى توضيح منه حتى يميز القارئ ذلك الفرق.

---

[١] بيت المتنبي هو قوله: وشر ما قبضته راحتي قَنَصٌ *** شُهْبُ البزاة سواء فيه والرخم

يعرّف العميدي صاحبًا العلوي بأنه الداعي بطبرستان. وبيتا الصاحب العلوي هما قوله:

أنا في جنابِ سواك في مرعى ندٍ *** وأقيم عندكَ في جنابٍ مجدبِ

إن كنت ذا بصر فميز فضل مـا*** بين الفراء، وبين صيد الأرنبِ

[٢] أحمد محمد نتوف، النقد المنهجي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، مرجع سابق، ص٦٨-٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن أمثلة ذلك، تعليقه على أحد أبيات المتنبي الذي أخذ معناه من البحتري وعكسه بأن هذا (النسخ) لا (السلخ)[١]، لكنه لا يعرّف أيًّا من هذين المصطلحين، ولا يذكر الفرق بينهما، ويترك الأمر في بيان ذلك للشواهد الشعرية التي ذكرها لتوضّح الفرق تطبيقيًا.

كما يذكر، في المثال ذاته، مصطلح (العكس) وهو يشير في ذلك إلى عكس المتنبي معنى بيت البحتري دون أن يعرّف العكس. كذلك يذكر، في المثال ذاته أيضًا، أن ابن الرومي (قلب) معنى بيت البحتري وأجاد في ذلك، ولا يذكر تعريفًا للقلب.

ويذكر مثالا عن (نقل) المعنى من غرض إلى غرض[٢]، دون أن يعرّف النقل، أو يذكر حده عنده.

أما الآراء النقدية التي طرحها العميدي في كتابه فيمكن تلخيص أهمها فيما يلي:

١- إنكاره فكرة الموارِدة أو اتفاق الخواطر.

٢- تحديده لوجوه الأخذ الحسن.

٣- أحقية السابق إلى المعنى به إن قصّر اللاحق في تناوله له.

٤- إقراره بوجود المعاني المتداولة.

١- إنكاره فكرة الموارِدة، أو اتفاق الخواطر:

يذكر العميدي أبياتًا لديك الجن من قصيدة له أولها:

طَلَلٌ تَوَهَّمَه فصاح مُسَلِّمًا ... أضَنَّى بِهِ أَمْ ضَنَّ أَنْ يَتَكَلَّمَا

دِعْصٌ يُقِلُّ قَضِيبَ بَانٍ فَوْقَهُ ... شَمْسُ النَّهَارِ تُقِلُّ لَيْلا مُظْلِمَا[٣]

---

[١] العميدي، الإبانة، مصدر سابق، ج٢، ص٩٩.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٨١.

[٣] البيت الثاني فقط موجود في: ديوان ديك الجن، حققه: أحمد مطلوب وعبد الجبوري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤، ص١٨٩. ذكره المحققان، ولكنه غير موجود في المجموع بتعبيرهما. أما الأول فغير موجود.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم يذكر بيتي المتنبي التاليين:

كُفِّي أَرَانِي وَيْـكَ لَوْمَـكِ أَلْوَمَـا هَمٌّ أَقَـامَ عَلَـى فُـؤَادِي أَنْجَمَـا
غُصْنٌ عَلَى نَقَـوَيْ فَـلاةٍ نـابتٌ شَمْسُ النَّهَارِ تُقِلُّ لَيْـلا مُظْلِمَـا[1]

ويعلق قائلا، معتمدًا أسلوب السخرية، إن مثل هذا البيت يسميه أصحاب المتنبي التوارد، ويسميه خصومهم النسخ، وأنا أعرف أنه تعب في نظم هذا البيت، فله فضيلة التعب.[2]

كما ينفي التوارد بين البيتين التاليين، لأبي تمام والمتنبي، إذ يقول أبو تمام:

إذا أنـا لم أُلْمْ عـثراتِ دهـرٍ أُصِبْتُ به الغـداة، فمـن ألـوم[3]

قال المتنبي:

إِذَا أَتَـتِ الإِسَـاءَةُ مِـنْ وَضِيـعٍ وَلَمْ أَلُمِ المُسِـيءَ، فَمَـنْ أَلُـومُ[4]

ويقول العميدي إن المتنبي قد أخذ الوزن والمعنى جميعًا، وأصحابه يسمون هذا التوارد.[5]

والذي يجدر ذكره أن القدماء أقروا التوارد في بيتي امرئ القيس وطرفة بن العبد، وهما لا يختلفان عن بعضهما إلا في حرف الروي فقط. ولعل العميدي يؤيد القدماء في رأيهم عن هذين البيتين، ولكنه ينكر توارد المتنبي مع غيره، وهو الذي يعلل ذلك بوقوع الحافر على الحافر.[6]

٢- تحديده لوجوه الأخذ الحسن:

يحدد العميدي الأساليب التي يمكن تناول معاني الآخرين من خلالها في سياق رده على المتعصبين للمتنبي؛ فذكر أن الشعراء قد تتناول معاني بعضها، ولكن لتناول المعاني أساليب ووجوهًا يجب أن يعمل بها الشاعر حتى لا يأتي شعره تكرارًا لشعر من سبقه.

---

[1] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٤، ص٢٧-٢٩.

[2] العميدي، الإبانة، مصدر سابق، ج١، ص٢٤.

[3] ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ص٣٨٠.

[4] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج٤، ص١٥٢. وفيه: إذا أتت الإساءة من لئيم.

[5] العميدي، الإبانة، مصدر سابق، ج٢، ص١١٤.

[6] انظر: ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج٢، ٢٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن طرائق حسن المأخذ، ولطف المتناول، وجودة السرقة، ووجوه النقل: إخفاء طرق السلب، وتغميض مواضع القلب، وتغيير الصيغة والترتيب، وإبدال البعيد بالقريب، وإتعاب الخاطر في التثقيف والتهذيب.[١] وبهذا تخفى السرقة على العامة، أما الناقد الحاذق فلا تخفى عليه مثل هذه الوجوه.

ولكن العميدي لا يشرح كيفية حدوث كل طريقة من هذه الطرائق، ولا يذكر على ذلك الأمثلة التي توضح كلا منها على حدة، مما يجعل كلامه مفتقرًا إلى العمق والتمثيل.

٣- أحقية السابق إلى المعنى به إن قصر اللاحق في تناوله له:

ويتضح هذا الرأي من خلال المثال التالي، الذي يذكر فيه بيتين لأشجع السلمي، هما قوله:

وَعَلَى عَدُوِّكَ يَا ابْنَ عَمِّ مُحَمَّدٍ ... رَصَدانِ ضَوْءُ الصُّبْحِ وَالإِظْلامُ
فَإِذَا تَنَبَّهَ رُعْتَهُ وَإِذَا غَفَا ... سَلَّتْ عَلَيْهِ سُيُوفَكَ الأَحْلامُ[٢]

ثم يذكر أن المتنبي أخذ معنى هذه الأبيات في قوله:

يَرَى فِي النَّوْمِ رُمْحَكَ فِي كُلاهُ ... وَيَخْشَى أَنْ يَرَاهُ فِي السُّهَادِ[٣]

إلا أنه يرى بين كلام المتنبي وكلام السلمي بونًا بعيدًا؛ فالمتنبي أراد بذكر السهاد اليقظة المطابقة النوم، فأفسد المعنى، لأن السهاد انتفاء الكرى ليلا، والمستيقظ في حاجته نهارًا لا يسمى ساهدًا، وهذا لقلة معرفته بأصول اللغة.[٤]

---

[١] العميدي، الإبانة، مصدر سابق، ج١، ص٢٣.

[٢] انظر البيتين في: الصولي، أخبار الشعراء المحدثين، كتاب الأوراق، عني بنشره، ج. هيورث، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص٧٦.

[٣] ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج١، ص٣٦٤.

[٤] العميدي، الإبانة، مصدر سابق، ج١، ص٥١. ولكن هذا التبريزي (٥٠٢هـ) لم يتوقف عند هذا البيت أو يشر إلى خطأ لغوي فيه، مما قد يوحي بأنه يمكن أن يؤول على أنه يخشى أن يرى رمحه في كليته في ساعات أرقه، أو سهاده حين يمتنع عليه النوم، وليس نهارًا في حال اليقظة. انظر: التبريزي، الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، دراسة وتحقيق: خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢، ج٢، ص٢١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وواضح أن العميدي يحاول في تعليقه هذا من جهة أن ينسب التقصير في الأخذ للمتنبي، ليصبح بذلك صاحب المعنى أحق به منه، لسبقه إليه وفضله فيه. كما يحاول، من جهة أخرى، أن يدس شيئا من انطباعاته غير النقدية للمتنبي في ثنايا تعليقه النقدي، فيذكر أن قلة معرفة المتنبي بأصول اللغة هي سبب الخطأ الذي وقع فيه.

ويوجد غير هذا المثال الكثير في كتاب (الإبانة)، وقد حشدها العميدي ليثبت سوء تصرف المتنبي في المعاني التي يأخذها من غيره، أو عدم إخفائه ما يسرقه بتغيير الوزن والقافية، ومع هذا فإنه ينفي أن يكون الهدف من تأليف الكتاب الإساءة إلى المتنبي، ويدعي أنه لا يسعى بتتبع سرقاته إلى انتقاصه أو التقليل من شأنه، وبيان عيوبه والسكوت عن محاسنه، إنما هدفه من كل هذا أن يبين زيف دعاوى القائلين بعصمته عن السرقة، وابتداعه لمعانيه.[1] ولكنه لم يقدم في كتابه مثالا واحدا يثبت به هذا الادعاء، في حين جمع ما لا يحصى من الشواهد التي يستدل بها على عكس ذلك.

٤- إقراره بوجود المعاني المتداولة:

ويتضح رأيه هذا في ذكره بيتين لسابق البربري، هما قوله:

جنى السفيه جنايات فحل بمن ... لم يجنها ما أحل الشيب باللمم

وللجهالة عدوى يستضر بها ... ذو العقل إن لم يجانب موضع التهم

ثم يذكر أن المتنبي أخذ معناهما في قوله:

وجرم جره سفهاء قوم ... فحل بغير جانيه العقاب[2]

ثم يعلق قائلا إن هذا كلام متداول، وله أصل في القرآن الكريم، وهو قول الله تعالى: {أتهلكنا بما فعل السفهاء منا}.[3] وبذلك لا ينفي أن يتناول الشعراء معنى ما، وإن كان له أصل في غير الشعر، لأنه معنى متداول، وليس خاصا بأحد دون آخر.

---

[1] العميدي، الإبانة، مصدر سابق، ج٤، ص١٥٠.

[2] في الديوان: فحل بغير جارمه العذاب. انظر: ديوان المتنبي بشرح العكبري، مصدر سابق، ج١، ص٨١.

[3] العميدي، الإبانة، مصدر سابق، ج٢، ص٦٩-٧٠. والآية في: سورة الأعراف، الآية ١٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– الملامح المشتركة بين آراء العميدي في قضية السرقات ونظرية "التناص":

يشترك العميدي في بعض آرائه العارضة مع الفكرة العامة لنظرية "التناص"، ومن هذه الآراء:

١- حديثه عن جودة الأخذ.

٢- أحقية السابق إلى المعنى به إن قصّر اللاحق.

٣- قوله بتداول المعاني.

وقد جاءت هذه الأفكار عارضة في حديث العميدي. وقد يرجع ذلك إلى ضحالة المقدمة النظرية التي صدّر بها كتابه، وخلوّها من العمق في الطرح النقدي.

ويلتقي حديثه عن (جودة الأخذ) مع نظرية "التناص" لأن أخذ الشاعر معنى ما من شاعر آخر، وتوظيفه توظيفًا جماليًا في نصه، يعمل على تداخل نصين أو أكثر في بعض، وحضور النصوص السابقة حضورًا فعالا ديناميًا في النص اللاحق، لأن العميدي ألحّ على مبدأ (الجودة) حتى يكون الأخذ مقبولا، وهذا هو أهم ما تدعو إليه نظرية "التناص".

ويشير رأيه عن أحقية السابق إلى المعنى إن قصّر اللاحق في تناوله إلى إدراكه لطبيعة العملية الإبداعية التي تقوم باتكاء المبدع على النصوص الموجودة سلفًا. ولكنه يؤكد على أهمية تجويد اللاحق في المعنى الذي يتناوله عن سابقيه، حتى لا يكون موضع ذمّ. فإن لم يجوّد فإن الشاعر السابق يصبح أحقّ بذلك المعنى منه.

كما يؤدي حديثه عن تداول المعاني إلى النتيجة ذاتها، إذ يلتقي مع نظرية "التناص" في قبوله بفكرة حضور معنى ما، قد يكون نصًّا مستقلا، في أعطاف نص آخر، وهذا يؤدي إلى استرجاع النصوص السابقة التي تتضمن المعنى ذاته، عند قراءة النص اللاحق.

والملاحظ أنه ذكر لأحد المعاني المتداولة أصلا في القرآن الكريم، مما يشير إلى تفهمه لطبيعة تعاور المعاني بين النصوص المختلفة حتى في جنسها أو في طبيعتها.

ولعل هذه الأفكار، على محدوديتها وبساطتها، تمثل الجامع المشترك بين آراء العميدي في قضية السرقات الشعرية، وما يطرحه نقاد نظرية "التناص" عن تداخل النصوص وحضورها في بعض، مع سوء تطبيقه لآرائه النقدية على شعر المتنبي، وأسباب ذلك، إذ يرتبط بالدافع الرئيسي لتأليف الكتاب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمة

تبحث هذه الدراسة في المصادر العربية القديمة عن ملامح لنظرية "التناص"، دون محاولةٍ لتحميل التراث أكثر مما يحتمل، أو إقحامِ ما ليس موجودًا في التراث النقدي عليه، مع الحـرص على تحري الدقة والموضوعية قدر الاستطاعة.

وقد كان من أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة:

– بيان أصل النظرية ونشأتها في النقد الغربي الحديث، وأنها نظرية غربية، لم تتكـئ في أطوار ظهورها ونشأتها على أساس عربي.

– بيان عدم معرفة النقد العربي القديم بنظرية "التناص"، بالمفهوم المتعارف عليه حاليًا في النقد الغربي الحديث، ولكن يوجد بعض اهتمام بحضور نص في آخر، على نحو يمكن أن يشكل ملامح أوليّة لإدراك نقدي مبكر، لا واع، بأهمية الدور الذي يؤديه هذا الحضور، في سبيل دعم العملية الإبداعية. وقد ظهر هذا الإدراك عند المبدع على نحو أوضح منه عند الناقد، إلا أنـه لم يكن كافيًا لتشكيل نظرية متكاملة العناصر، سواء في صورة نظرية هيكلية، أو في صورة عمليـة تطبيقية.

– يعني "التناص" استدعاء نص لآخر، أو حضور نص في آخر حضوراً جماليًـا، دون مزدوجتين غالبًا، وبهذا، فإن كل ما يؤدي هذا المعنى في النقد العربي القديم يحمل آلية "التنـاص" وفكرته.

– يتفق النقاد العرب القدماء مع نقاد نظرية "التناص" في فكرة عامة هي أن الكـلام يعاد، وأن اللاحق لا بد له أن يكرر كلام السابق، ولا مناص لأحد من ذلك، لأن الكلمـات والمعاني جميعها قد استُعملت من قبل. ويكون الإبداع في كيفية إعادة استعمال المبدع اللاحـق الكلام، مع التجديد فيه، حتى يُخيَّل لسامعه أنه السابق إليه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- يتفوق النقاد العرب القدماء على نقاد نظرية "التناص" في تأكيدهم لأهمية العامل التراكمي في إبداع النصوص، وذلك من خلال حثّهم المبدع على الحفظ، والإكثار منه، وأيضًا على انتقاء النصوص الرفيعة لذلك.

- تتجاوز الملامح المشتركة بين نظرية "التناص" والنقد العربي القديم حدود قضية السرقات التي توقفت عندها أغلب الدراسات النقدية العربيةالحديثة، رابطة بينها وبين نظرية "التناص"، وتتغلغل إلى مستويات أخرى، تحمل أبعادًا مختلفة: سكونية، أو استاتية، وحركية أو دينامية.

وقد كشفت هذه الدراسة عن وجود ملامح مشتركة، يمكن وصفها بأنها نظرية وجزئية، بين النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث، تتمثل في بعض المصطلحات ذات السمات المشتركة، والتي تعتمد اعتمادًا كليًا على فكرة حضور نص في آخر، فظهر إدراك النقاد العرب القدماء للأثر الذي يحدثه تداخل النصوص، عن طريق الحضور الفعال، الذي يترك أثرًا جماليًا على النص، كمصطلحات الاقتباس والتضمين والتلميح وغيرها، أو عن طريق الحضور السلبي الذي يستدعي نصًا، أو نصوصًا، دون أن يُحدث أثرًا جماليًا، كما في مصطلحات الإغارة والغصب والاهتدام وغيرها.

- لم تكن دلالة لفظة (السرقات) ثابتة في النقد العربي القديم، فقد كانت تُطلق على وجود نص في آخر، بلفظه، أو بمعناه، أو بكليهما، سواء أقصد المبدع ذلك أم لم يقصد. وعلى هذا، يمكن القول إن نقل المعاني بألفاظها، كما هي، يعدّ سرقة، أما الاستعانة بالمعاني دون نقلها نقلا حرفيًا فلا يعدّ سرقة عند النقاد العرب القدماء، بل كان يُنظر إليه على أنه أداة تجويد، يستخدمها المبدع الحاذق لرفع المستوى الفني لنصه.

- لا يمكن الحكم على علاقة قضية السرقات في النقد العربي القديم بنظرية "التناص" بإطلاق؛ إذ يجب التمييز بين نوعين من تناول النصوص السابقة، سواء بلفظها، أو بمعناها، أو بكليهما معا. النوع الأول هو ما يُطلق عليه مصطلح (الانتحال)، وهذا يدخل في النقد التوثيقي، ويندرج ضمن (دراسات الأصول أو المصادر)، وهي حقل مختلف عن حقل "التناص". والنوع الثاني، وهو ما يُطلق عليه مصطلح (السرقات)، وهو نوعان أيضًا: السرقات

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحمودة، أو ما يسمى بحسن الأخذ، والسرقات المذمومة، أو ما يسمى بقبح الأخذ. وتشترك (السرقات) بنوعيها مع الملامح العامة لنظرية "التناص"، ولكن المظهر الأقرب لها هو ما يسمى بالسرقات المحمودة، أو حسن الأخذ.

- يجب الفصل بين ما قدمته المصادر العربية القديمة من نصوص أدبية عن النصوص النقدية إلا بالقدر الذي تسعف فيه النصوصُ الأدبيةُ في فهم النصوص النقدية. كما يجب فصل إسهام الأدب العربي القديم، الذي استطاع أن يقدم نصوصًا أدبية توحي بمعرفة المبدع العربي القديم، اللا واعية، بالأثر الجمالي الذي يحدثه حضور نص في آخر، عن الإسهام النقدي، وعدم الحكم على علاقة النقد العربي القديم بنظرية "التناص" من خلال معرفة الأدب العربي القديم بفني النقائض والمعارضات، كما يحدث في بعض الدراسات. أما الاستعانة بهذين الفنين بالتعرف إلى آراء النقاد العرب القدماء فيهما فمن شأنه أن يُسْهِم في تحديد المساحة المشتركة بين النقد العربي القديم ونظرية "التناص".

وتجدر الإشارة إلى أن معرفة النقاد العرب القدماء بآراء نقدية تقترب من نظرية "التناص" لم تكن مصحوبة بتصريح منهم بتلك المعرفة، وذلك يدل على أنها كانت مجرد آراء متناثرة، لا واعية، لم تكتمل في صورة نظرية، حتى في الدراسات المعتدلة، شبه المتكاملة، لقضية السرقات، إذ ظلت، رغم التفات بعض النقاد للبعد الجمالي فيها، حبيسة النظرة السلبية التي تُلمَح في اسم (السرقات).

ومع تقديري لكل النقاد العرب المحدثين، وللجهود التي قاموا بها في دراساتهم التي اهتمت بالبحث عن ملامح لنظرية "التناص" في النقد العربي القديم، إلا أن تلك الدراسات، كما أشرت في التمهيد، كانت جزئية غالبًا. ولا يوجد فيما اطّلعت عليه من الدراسات السابقة من تناول هذه القضية في مجملها، وقدّم تصورًا شموليًا لها. وقد حرصت، في دراستي هذه، على توخي الشمولية، وتناول الموضوع من جميع جوانبه في النقد العربي القديم، بالاستعانة بكل المصادر التي تسعف في الوصول إلى هذه النتيجة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائمة المصادر والمراجع

أولا: مصادر الأدب والنقد:

١. الآمدي (٣٧١هـ)، الحسن بن بشر، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، صححه وعلق عليه: ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٢. ـــــــــ، الموازنة بين الطائيين، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

٣. ابن الأثير (٦٣٧هـ)، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن عبد الكريم، الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور، تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٥٦.

٤. ـــــــــــــ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، ١٩٩٥.

٥. ـــــــــــــ، كفاية الطالب في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، الزهراء للإعلام العربي، ط١، ١٩٩٤.

٦. ـــــــــــــ، الوشي المرقوم في حل المنظوم، تحقيق: جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٩.

٧. ابن أبي الإصبع (٦٥٤هـ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبين إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣.

٨. الأصفهاني (٣٥٦هـ)، أبو الفرج، الأغاني، إعداد: مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٧.

٩. الأصمعي (٢١٦هـ)، عبد الملك بن قريب، فحولة الشعراء، تحقيق: ش. توري، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٧١.

١٠. الألباني، محمد ناصر الدين، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة، منشورات لجنة إحياء السنة، أسيوط، ط١، ١٩٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١١. الباخرزي (٤٦٧هـ)، علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب، دمية القصر وعُصرة أهل العصر، تحقيق ودراسة: محمد التونجي، دار الجيل، بيروت، د. ط، د.ت.

١٢. الباقلاني (٤٠٣هـ)، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، قدم له وشرحه وعلق عليه: الشيخ محمد شريف سكر، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٣، ١٩٩٤.

١٣. البديعي (١٠٧٣هـ)، يوسف، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زيادة عبده، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٧.

١٤. ابن بسام النحوي (٥٤٢هـ)، سرقات المتنبي ومشكل معانيه، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٠.

١٥. ابن بطّال (٤٤٩هـ)، أبو الحسن علي بن خلف بن عبد الملك، شرح صحيح البخلوي (٢٥٦هـ)، شرح صحيح البخاري، ضبطه وعلق عليه: أبو تميم ياسر بن إبراهيم، مكتبة الرشد، الرياض، ط١، ٢٠٠٠.

١٦. البغدادي (٥١٧هـ)، أبو طاهر محمد بن حيدر، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق: محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨١.

١٧. التبريزي (٥٠٢هـ)، أبو زكريا يحيى بن علي، الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، دراسة وتحقيق: خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢.

١٨. تعريف القدماء بأبي العلاء، جمعه وحققه: لجنة من وزارة المعارف العمومية، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٤.

١٩. أبو تمام الطائي (٢٣١هـ)، حبيب بن أوس بن الحارث، نقائض جرير والأخطل، عني بها وعلق على حواشيها: الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٢. ودار المشرق، بيروت، ١٩٨٦.

٢٠. التوحيدي (٤٠٠هـ)، أبو حيان، البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

٢١. الثعالبي (٤٢٩هـ)، أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٢٢. الثعالبي (٤٢٩هـ)، يتيمة الدهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٧. ـــــــــــــ، الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام آرسطو في الحكمة، تقديم وتحرير: فؤاد إفرم البستاني، بيروت الكاثوليكية، د.ط، ١٩٣١.

٣٨. الحريري (٤٨٩هـ)، القاسم بن علي بن محمد، مقامات الحريري، مكتبة هاشم.

٣٩. الحصري القيرواني (٤٥٣هـ)، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٤٠. الحلبي (٧٢٥هـ)، شهاب الدين، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠.

٤١. الحموي (٨٣٦هـ)، ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

٤٢. الحموي (٦٢٦هـ)، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله شهاب الدين الرومي الحموي، معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٤٣. الحميدي (٤٨٨هـ)، أبو محمد بن أبي نصر بن عبد الله الأزدي الأندلسي، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، تحقيق: روحية عبد الرحمن السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٤٤. الخطابي (٣٨٨هـ)، بيان إعجاز القرآن، تحقيق: عبد الله الصديق، مطبعة دار التأليف، مصر، ط١، ١٩٥٣.

٤٥. الخطيب القزويني (٧٣٩هـ)، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر القزويني الشافعي، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٥.

٤٦. ـــــــــــــ، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، د.ط، د.ت.

٤٧. ـــــــــــــ، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت.

٤٨. ابن خلدون (٨٠٨هـ)، عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤٩. ابن خلكان (٦٨١هـ)، أبو العباس أحمد بن محمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.

٥٠. ـــــــــــــ، وفيات الأعيان، تحقيق: يوسف علي طويل ومريم قاسم طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

٥١. الرازي (٦٠٦هـ)، فخر الدين محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين البكري، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٥٢. رسائل البلغاء، اعتنى بجمعها: محمد كرد علي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٤٦.

٥٣. ابن رشيق (٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١.

٥٤. ـــــــــــــ، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٥٥. الزجاجي (٣٤٠هـ)، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسماعيل الزجاجي، الأمالي، شرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

٥٦. ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد، سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٩.

٥٧. السيوطي (٩١١هـ)، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، شرح مقامات السيوطي، تحقيق: سمير الدروبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

٥٨. ابن شرف القيرواني (٤٦٠هـ)، إعلام الكلام، عني بتصحيحه وضبط ألفاظه: عبد العزيز أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٢٦.

٥٩. ـــــــــــــ، مسائل الانتقاد، دراسة وشرح وتحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٢.

٦٠. الشريف المرتضى (٤٣٦هـ)، الشهاب في الشيب والشباب، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٢.

٦١. ـــــــــــــ، طيف الخيال، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مراجعة: إبراهيم الأنباري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة، ط١، ١٩٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٦٢. الشنتريني (٥٤٢هـ)، ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

٦٣. الصاحب بن عباد (٣٨٥هـ)، الكشف عن مساوئ المتنبي، مكتبة القدسي، القاهرة، ١٩٣٠.

٦٤. الصفدي (٧٦٤هـ)، صلاح الدين، نصرة الثائر على المثل السائر، تحقيق: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٢.

٦٥. الصنعاني (من أعلام القرن السادس الهجري)، عباس بن علي ابن أبي عمرو، الرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية، تحقيق: عبد المجيد الشرفي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٦.

٦٦. الصولي (٣٣٥هـ)، أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧.

٦٧. ــــــــــــ، أخبار الشعراء المحدثين، كتاب الأوراق، عني بنشره، ج. هيورث، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

٦٨. ابن طباطبا (٣٢٢هـ)، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسني العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

٦٩. العباسي (٩٦٣هـ)، عبد الرحيم، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، د.ط، د.ت.

٧٠. ابن عبد ربه (٣٢٨هـ)، العقد الفريد، تحقيق: خليل شرف الدين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط٢، ١٩٩٠.

٧١. أبو عبيدة معمر بن المثنى (٢١٠هـ)، شرح نقائض جرير والفرزدق، برواية أبي عبد الله اليزيدي، عن أبي سعيد السكري، عن ابن حبيب، عن أبي عبيدة، تحقيق وتقديم: محمد حور ووليد خالص، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، ط٢، ١٩٩٨.

٧٢. أبو عبيدة معمر بن المثنى (٢١٠هـ)، شرح نقائض جرير والفرزدق، شرحه وعلق عليه: محمد التونجي،دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٢.

٧٣. العسكري (٣٨٢هـ)، أبو أحمد، المصون في الأدب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة- دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٧٤. العسكري (٣٩٥هـ)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

٧٥. العلوي اليمني (٧٤٥هـ)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.

٧٦. العلوي (٦٥٦هـ)، المظفر بن الفضل، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق: نهى عارف الحسن، بيروت، دار صادر، ١٩٩٥.

٧٧. العميدي (٤٣٣هـ)، أبو سعيد العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١.

٧٨. القالي (٣٥٦هـ)، أبو علي القالي، كتاب الأمالي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط٣، ١٩٥٤.

٧٩. ابن قتيبة (٢٧٦هـ)، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار التراث العربي للطباعة، ١٩٧٧.

٨٠. ـــــــــــــ، الشعر والشعراء، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٨١. القرطاجني (٦٨٤هـ)، حازم بن محمد بن حسن القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.

٨٢. القلقشندي (٨٢١هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع-دار الكتب العلمية، بيروت.

٨٣. المبرد (٢٨٥هـ)، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، د.ت.

٨٤. المرزباني (٣٨٤هـ)، أبو عبيد اله محمد بن عمران بن موسى، الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٥.

٨٥. ـــــــــــــ، معجم الشعراء، صححه وعلق عليه: ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٨٦. المرزوقي (٤٢١هـ)، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٨٧. ابن المزرع (٣٠٤هـ)، يموت بن المزرع، الأمالي، ضمن كتاب نوادر الرسائل: الفوائد والأخبار، لابن دريد، أبي بكر محمد بن الحسن الأزدي (٣٢١هـ)، تحقيق: إبراهيم صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

٨٨. مسلم (٢٦١هـ)، أبو الحسن مسلم بن حجاج، صحيح مسلم، دار ابن حزم، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٨٩. ابن المعتز (٢٩٦هـ)، أبو العباس عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، شرح: صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

٩٠. المفضل الضبي (١٦٨هـ)، ابن محمد بن يعلى، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت-لبنان، ط٦، د.ت.

٩١. المقري التلمساني (١٠٤١هـ)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

٩٢. ابن المقفع (١٤١هـ)، عبد الله بن المقفع، الأدب الكبير والأدب الصغير: (النص مأخوذ من الأدب الصغير)، دار الجيل، بيروت.

٩٣. ابن منظور المصري (٧١١هـ)، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري، أخبار أبي نواس، تحقيق: محمد عبد الرسول إبراهيم، دار البستاني للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠.

٩٤. ــــــــــــــــ، لسان العرب، مؤسسة التاريخ العربي، مكتب تحقيق التراث، بيروت، ط٣، ١٩٩٣.

٩٥. ابن منقذ (٥٨٤هـ)، أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي، ١٩٦٠.

٩٦. ابن النديم (٣٨٥هـ)، الفهرست، تحقيق: الشيخ إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ١٩٩٧.

٩٧. الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: محمد التونجي، بيروت، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٩٨. ابن هشام (٢١٣هـ)، عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري المعافري، السيرة النبوية المعروفة بسيرة ابن هشام، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرين، مكتبة العبيكان، الرياض، ط١، ١٩٩٨.

٩٩. ابن وكيع (٣٩٣هـ)، أبو محمد الحسن بن علي التنيسي المصري، المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

١٠٠. ابن وهب الكاتب (من أعلام القرن الرابع الهجري)، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، ط١، ١٩٦٧.

١٠١. ابن يموت (٣٣٤هـ)، مهلهل بن يموت، سرقات أبي نواس، تحقيق: محمد هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، ١٩٥٧.

ثانيا: الدواوين الشعرية:

١٠٢. الأحوص، شعر الأحوص الأنصاري، جمعه وحققه: عادل سليمان جمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧.

١٠٣. الأخطل، شعر الأخطل أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، صنعة السكري، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، سوريا- دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٤، ١٩٩٦.

١٠٤. الأسود بن يعفر، ديوان الأسود بن يعفر، صنعة: نوري حمودي القيسي، وزارة الإعلام والثقافة، سلسلة كتب التراث (١٥)، ١٩٧٠.

١٠٥. الأعشى، شرح ديوان الأعشى، قام بشرحه: إبراهيم جزيني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

١٠٦. الأفوه الأودي، ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق: محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

١٠٧. امرؤ القيس، شرح ديوان امرئ القيس، تأليف: حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت، ط٧، ١٩٨٢.

١٠٨. أمية بن أبي الصلت، ديوان أمية بن أبي الصلت، جمعه وحققه وشرحه: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٠٩. أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧.

١١٠. البحتري، ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

١١١. بديع الزمان الهمذاني، ديوان العلامة فخر همذان، بديع الزمان أبي الفضل الهمذاني، مطبعة الموسوعات، مصر، ١٩٠٣.

١١٢. بشار بن برد، ديوان شعر بشار بن برد، وضعه: السيد محمد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.

١١٣. أبو تمام الطائي، ديوان أبي تمام، شرح وتعليق: شاهين عطية، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

١١٤. جرير، شرح ديوان جرير، قدم له وشرحه: محمد إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط١، د. ت.

١١٥. جميل بثينة، شرح ديوان جميل بثينة، إبراهيم جزيني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

١١٦. حاتم الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، صنعة: يحيى بن مدرك الطائي وهشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠.

١١٧. الحارث بن حلزة، ديوانا الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم، شرح: مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

١١٨. حسان بن ثابت، شرح ديوان حسان بن ثابت، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، د. ط، د. ت.

١١٩. الحسين بن حسن الواساني الدمشقي (٣٩٤هـ)، قصيدة رقيقة المباني، ١٨٨٤.

١٢٠. الحطيئة، ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.

١٢١. حميد بن ثور، ديوان حميد بن ثور الهلالي، إشراف: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٢٢. الخليع، أشعار الخليع، الحسين بن الضحاك، جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.

١٢٣. دعبل بن علي الخزاعي، شعر دعبل بن علي الخزاعي، صنعة: عبد الكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٨٣.

١٢٤. ديك الجن، ديوان ديك الجن، حققه: أحمد مطلوب وعبد الجبوري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤.

١٢٥. ذو الرمة، ديوان ذي الرمة بشرح الإمام أبي نصر الباهلي صاحب الأصمعي، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

١٢٦. الراعي النميري، ديوان الراعي النميري، شرح: واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

١٢٧. ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، شرح وتحقيق: عبد الأمير علي مهنا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩١.

١٢٨. الزبرقان بن بدر، شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم، دراسة وتحقيق: سعود محمد عبد الجابر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٤.

١٢٩. شفيق البيطار، ديوان شعراء بني كليب بن وبرة: أخبارهم وأشعارهم في الجاهلية والإسلام، صنعة: شفيق البيطار، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

١٣٠. أبو الشيص الخزاعي، ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره، صنعة: عبد الله الجبوري، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

١٣١. الشماخ بن ضرار، ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.

١٣٢. الصاحب بن عباد، ديوان الصاحب بن عباد، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٥.

١٣٣. صريع الغواني، شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت.

١٣٤. طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٣٥. الطرماح، ديوان الطرماح، حققه: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٦٨.

١٣٦. طفيل الغنوي، ديوان طفيل الغنوي: تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ط١، ١٩٦٨.

١٣٧. عامر بن الطفيل، ديوان عامر بن الطفيل، تحقيق: هدى جنهويتشي، دار البشير- مؤسسة الرسالة، عمان، ط١، ١٩٩٧.

١٣٨. عامر بن الطفيل، ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن ثعلب، دار صادر بيروت، ١٩٧٩.

١٣٩. العباس بن الأحنف، ديوان العباس بن الأحنف، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.

١٤٠. عبد الصمد بن المعذل، ديوان عبد الصمد بن المعذل، حققه وقدم له: زهير غازي زاهد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

١٤١. عبد الله بن المعتز، ديوان ابن المعتز، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

١٤٢. عبيد بن الأبرص، شرح ديوان عبيد بن الأبرص، شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

١٤٣. أبو العتاهية، ديوان أبي العتاهية، شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠.

١٤٤. عدي بن الرقاع، ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي، عن أبي العباس ثعلب، تحقيق: نوري حمود القيسي وحاتم صالح الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧.

١٤٥. عدي بن زيد، ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه: محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٥.

١٤٦. العكوك، شعر علي بن جبلة المعروف بالعكوك، تحقيق: أحمد نصيف الجنابي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ١٩٧١.

١٤٧. علقمة بن العبد، ديوان علقمة بن عبدة، شرحه: سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

١٤٨. علقمة بن العبد، شرح ديوان علقمة، طرفة، وعنترة، تحقيق وشرح: نخبة من الأدباء، دار الفكر للجميع، ١٩٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٤٩. علي بن الجهم، ديوان علي بن الجهم، عني بتحقيقه: خليل مردم بك، منشورت دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

١٥٠. عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.

١٥١. عنترة بن شداد، شرح ديوان عنترة بن شداد، تحقيق وشرح: عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ط، د.ت.

١٥٢. غوستاف فون غربناوم، شعراء عباسيون: مطيع بن إياس، سلم الخاسر، أبو الشمقمق: دراسات ونصوص شعرية، ترجمة وتحقيق: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٢.

١٥٣. الفرزدق، ديوان الفرزدق، شرح: علي مهدي زيتون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٧.

١٥٤. الفرزدق، ديوان الفرزدق، شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.

١٥٥. القطامي، ديوان القطامي، تحقيق: إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٠.

١٥٦. قيس بن الخطيم، ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧.

١٥٧. كثير عزة، ديوان كثير عزة، شرح: قدري مايو، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

١٥٨. كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، صنعة أبي سعيد السكري، قدمه ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

١٥٩. الكميت، ديوان الكميت بن زيد الأسدي، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

١٦٠. لبيد بن ربيعة، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له: إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، الكويت، ١٩٦٢.

١٦١. المتنبي، ديوان المتنبي بشرح العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الأخيرة، ١٩٧١.

١٦٢. مجموع أشعار العرب، وهو مشتمل على ديوان رؤبة بن العجاج، اعتنى بتصحيحه: وليم بن الورد البروسي، ١٩٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٦٣. المعري، ديوان سقط الزند لأبي العلاء المعري، شرح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

١٦٤. معن بن أوس، ديوان معن بن أوس المزني، تحقيق: نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، ط١، ١٩٧٧.

١٦٥. منصور النمري، شعر منصور النمري، جمع وتحقيق: الطيب العشاش، دار المعارف، دمشق، ١٩٨١.

١٦٦. مهلهل بن ربيعة، ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح: طلال حرب، الدار العالمية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٣.

١٦٧. ابن ميادة، شعر ابن ميادة، الرماح بن أبرد المري، جمع وتحقيق: محمد نايف الدليمي، مطبعة الجمهورية، الموصل، ١٩٧٠.

١٦٨. ابن ميادة، شعر ابن ميادة، جمعه وحققه: حنا جميل مراد، مراجعة: قدري الحكيم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٢.

١٦٩. النابغة الجعدي، ديوان النابغة الجعدي، جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

١٧٠. النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، د. ت، د. ط.

١٧١. النابغة الذبياني، ديوان النابغة، تحقيق: علي فاعور، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

١٧٢. أبو نواس، ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي، تحقيق: إيفالد فاغنر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة الذخائر (٦٤)، ١٩٨٦.

١٧٣. أبو نواس، ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي، تحقيق: غريغور شولر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة الذخائر (٦٢)، ١٩٨٦.

١٧٤. ابن هانئ الأندلسي، ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤.

١٧٥. وضاح اليمن، أبو الفرج الأصبهاني، قيس بن ذريح ووضاح اليمن: قطوف الأغاني، وقف على شرحه وتحقيقه: كرم البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثالثا: المراجع العربية:

١٧٦. إبراهيم، طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

١٧٧. الأحمد، نهلة فيصل، التفاعل النصي: التناصية، النظرية والمنهج، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ع١٠٤، يوليو٢٠٠٢.

١٧٨. أوكان، عمر، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، د.ت.

١٧٩. البازعي، سعد، الرويلي، ميجان، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠.

١٨٠. بدوي، أحمد أحمد، عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ط١، ١٩٦٤.

١٨١. البقاعي، محمد خير، أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس، ١٤-١٦/٦/١٩٩٤، جامعة اليرموك، إربد.

١٨٢. ثامر، فاضل، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

١٨٣. الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨.

١٨٤. حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

١٨٥. حسين، محمد بن سعد، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨٠.

١٨٦. الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، المنصورة، جامعة الأزهر، ط١، ١٩٩٥.

١٨٧. الحر، عبد المجيد، جرير شاعر الجزالة والرقة والعذوبة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

١٨٨. خالص، وليد محمود، الشعراء النقاد (١) الفرزدق، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٩٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٨٩. الربيع، محمد بن عبد الرحمن، ابن طباطبا الناقد، النادي الأدبي، الرياض، كتاب الشهر (٤)، ١٩٧٩.

١٩٠. رشيد، أمينة، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

١٩١. السامرائي، علي عبد الرزاق، السرقات الأدبية في شعر المتنبي، مطبعة المعارف، بغداد، د.ط، د.ت.

١٩٢. السرغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة الدراسات النقدية، ط١، ١٩٨٧.

١٩٣. السعدني، مصطفى، المدخل اللغوي في نقد الشعر: قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.

١٩٤. السماعيل، عبد الرحمن، المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩٤.

١٩٥. السمرة، محمود، القاضي الجرجاني: الأديب الناقد، المكتب التجاري، بيروت، د.ط، ١٩٧٩.

١٩٦. السيد، علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.

١٩٧. سلوم، داود، النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف، مكتبة الأندلس، بغداد، ط٢، ١٩٧٠.

١٩٨. ـــــــ، مقالات في تأريخ النقد العربي، بغداد، ١٩٨٠.

١٩٩. الشايب، أحمد، في أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٥٥.

٢٠٠. ـــــــــ، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٤٦.

٢٠١. الصاوي، أحمد عبد الحي، النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني: دراسة مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩.

٢٠٢. ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط٤، د.ت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٠٣. طبانة، بدوي، السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال وتقليدها، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، د.ت، د. ط.

٢٠٤. العاكوب، عيسى علي، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق-دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٢٠٥. عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.

٢٠٦. عبد المطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٥.

٢٠٧. عتيق، عبد العزيز، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، د.ت.

٢٠٨. عرفة، عبد العزيز عبد المعطي، تربية الذوق البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٩٨٣.

٢٠٩. عزام، محمد، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

٢١٠. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥.

٢١١. علي، أحمد يوسف، مصطلح النص في النقد الأدبي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، إربد، ١٤-١٦ حزيران، ١٩٩٤.

٢١٢. عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي- عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٦.

٢١٣. عياد، شكري، دائرة الإبداع، دار الياس العصرية، القاهرة، د.ط. د.ت.

٢١٤. عياشي، منذر، مقدمة كتاب: ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث لعلوي الهاشمي، كتاب الرياض، ع٥٢-٥٣، إبريل/مايو١٩٩٨، مؤسسة اليمامة الصحفية.

٢١٥. الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، دار البلاد، جدة، ط١، ١٩٨٥.

٢١٦. ــــــــــــ، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

٢١٧. الفحام، شاكر، الفرزدق، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٧٧.

٢١٨. قاسم، سيزا، القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢١٩. الكبيسي، عمران، التناص معرفة أصولية وأسلوبية إجرائية، مبحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، إربد، ١٤-١٦حزيران، ١٩٩٤.

٢٢٠. كيوان، عبد العاطي، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٢١. لاشين، كمال عبد الباقين، الابتداع والاتباع: دراسة في النقد العربي القديم، مطبعة الحسين الإسلامية، مصر، ط١.

٢٢٢. المحتسب، عبد المجيد، نقائض جرير والأخطل، مكتبة المحتسب، عمان، ١٩٧٢.

٢٢٣. مخلوف، عبد الرءوف، ابن رشيق القيرواني، سلسلة نوابغ الفكر العربي (٣٢)، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤.

٢٢٤. ــــــــــــــ، ابن رشيق ونقد الشعر: دراسة نقية تحليلية مقارنة، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٧٣.

٢٢٥. ــــــــــــــ، ابن رشيق الناقد الشاعر، سلسلة أعلام الكلام (٤٥)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٥.

٢٢٦. المرصفي، حسين، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، حققه وقدم له: عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.

٢٢٧. مطلوب، أحمد، عبد القاهر الجرجاني: بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٧٣.

٢٢٨. ــــــــــــــ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦.

٢٢٩. ــــــــــــــ، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

٢٣٠. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

٢٣١. مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

٢٣٢. موسى، محمد خير شيخ، فصول في النقد العربي وقضاياه، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٣٣. أبو موسى، محمد محمد، مدخل إلى كتابَيْ عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٣٤. نوفل، محمد قاسم، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٢٣٥. هدّارة، محمد مصطفى، مشكلة السرقات في النقد العربي القديم: دراسة تحليلية مقارنة، بيروت، المكتب الإسلامي، ط٣، ١٩٨١.

٢٣٦. هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة والثقافة، بيروت، د.ت.

٢٣٧. ـــــــــــــ، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧.

٢٣٨. وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤.

٢٣٩. ياغي، عبد الرحمن، حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها، المكتبة المغربية (١)، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦١.

٢٤٠. يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢.

رابعا: الكتب المترجمة:

٢٤١. أنجينو، مارك، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

٢٤٢. إيجلتون، تيري، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، سبتمبر١٩٩١.

٢٤٣. إيكو، أمبرتو، (القارئ النموذجي)، ترجمة: أحمد بو حسن، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الدار البيضاء، ١٩٩٢.

٢٤٤. باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦.

٢٤٥. ـــــــــــــ، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٤٦. ـــــــــــ، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٢٤٧. بارت، رولان، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد براده، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط٣، ١٩٨٥.

٢٤٨. ـــــــــــ، درس السيميولجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦,

٢٤٩. ـــــــــــ، لذة النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.

٢٥٠. ـــــــــــ، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤.

٢٥١. بيرس، تشارلز ساندرس، تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

٢٥٢. تاديه، جان إيف، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٣.

٢٥٣. تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

٢٥٤. ـــــــــــ، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–عمان، ط٢، ١٩٩٦.

٢٥٥. ـــــــــــ، نقد النقد: رواية تعلم، ترجمة: سامي سويدان، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

٢٥٦. توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط٢، ٢٠٠٠.

٢٥٧. جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٥٨. دي سوسير، فرديناند، دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥.

٢٥٩. سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٦٠. شولز، روبرت، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٤.

٢٦١. ــــــــــ، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٢٦٢. فالانسي، جيزيل، النقد النصي، الفصل الخامس من كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (مجموعة من المقالات المترجمة)، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو١٩٩٧.

٢٦٣. كابانس، جان لوي، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، سوريا، ط١، ١٩٨٢.

٢٦٤. كرزويل، إديث، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، الكويت، ١٩٨٥.

٢٦٥. كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧.

٢٦٦. لانسون ومايه، منهج البحث في اللغة والأدب، ترجمة: محمد مندور، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٤٦.

٢٦٧. يونغ، كارل غوستاف، البنية النفسية عند الإنسان، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ١٩٩٧.

خامسا: الدوريات:

٢٦٨. أديوان، محمد، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، الأقلام، ع٤-٥-٦، نيسان/ حزيران١٩٩٥.

٢٦٩. اصطيف، عبد النبي، التناص، راية مؤتة، ع٢، ١٩٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٧٠. باختين، ميخائيل، مسألة النص، ترجمة: محمد علي مقلد، الفكر العربي المعاصر، ع٣٦، ١٩٨٥.

٢٧١. بارت، رولان، من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، الفكر العربي المعاصر، ع٣٨، آذار١٩٨٦.

٢٧٢. ـــــــــ، من العمل الأدبي إلى النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ١٩٩٨.

٢٧٣. ـــــــــ، نظرية النص، ترجمة: منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع٢٧، ١٩٨٨.

٢٧٤. البحري، محمد، حدود النص في النقائض، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع٩٦-٩٧، ١٩٩٢.

٢٧٥. بربري، محمد، الملكة الشعرية والتفاعل النصي: دراسة تطبيقية على شعر الهذليين، فصول، مج٨، ع٣ و٤، ديسمبر١٩٨٩.

٢٧٦. بو عيطة، سعيد، النص الأدبي والمصطلح الدلالي، البحرين الثقافية، ع٢٧، يناير٢٠٠١.

٢٧٧. البياتي، عادل جاسم، أبنية التنصيص الظاهرة والخفية في الشعر قبل الإسلام، مجلة آداب المستنصرية، ع٢٠-٢١، ١٩٩١.

٢٧٨. ترّو، عبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي المعاصر، ع٦٠-٦١، ١٩٨٩.

٢٧٩. الجارم، علي، المعارضات في الشعر العربي (في العصر الأموي)، الكتاب، سنة١، ج١١، مج٢، يوليو ١٩٤٦.

٢٨٠. ـــــــــ، المعارضات في الشعر العربي (في العصر الجاهلي)، الكتاب، سنة١، ج٩، مج٢، يوليو ١٩٤٦.

٢٨١. ـــــــــ، المعارضات في الشعر العربي (في العصر العباسي)، الكتاب، سنة١، ج١٢، مج٢، يوليو ١٩٤٦.

٢٨٢. جينيت، جيرار، من التناص إلى الأطراس، ترجمة: المختار حسني، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٥، م٥، سبتمبر ١٩٩٧.

٢٨٣. حافظ، صبري، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، ع٤، ١٩٨٤. (عدد خاص عن التناص)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٨٤. حلاوي، ناصر، مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، المورد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٨، ع١، مج٢٦.

٢٨٥. داغر، شربل، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، مج١٦، ع١، صيف١٩٩٧.

٢٨٦. دوبيازي، ب. م.، نظرية التناص، ترجمة: المختار حسني، فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع٢٨، إبريل ٢٠٠٠.

٢٨٧. رجفسكايا، ناتاليا، النزعات الشكلية الجديدة في النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ترجمة: جليل كمال الدين، الأقلام، ع١١-١٢، تشرين الثاني/ كانون الأول١٩٩٣.

٢٨٨. رشيد، أمينة، السيميوطيقا: مفاهيم وأبعاد، فصول، مج١، ع٣، إبريل١٩٨١.

٢٨٩. روتير، إيف، انفتاح النص: الواقعية وتفاعل النصوص، ترجمة، علي نجيب إبراهيم، البحرين الثقافية، ع٢٤، إبريل٢٠٠٠.

٢٩٠. الزنكري، حمادي، المتلقي عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة)، المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة ١٤، ع٢٨، مارس١٩٩٥.

٢٩١. الزهراني، صالح بن سعيد، إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة جامعة أم القرى، السنة ١٠، ع٥، ١٤١٧.

٢٩٢. سرحان، سمير، مفهوم التأثير في الأدب المقارن، فصول، مج٣، ع٣، إبريل-يونيو١٩٨٣.

٢٩٣. السريحي، سعيد مصلح، تكثيف اللغة الشعرية: قراءة في مبحث السرقات، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، أبحاث ومناقشات ندوة: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، أقيمت في ١٩-١٩٨٨/١١/٢٤، ع٥٩، ١٩٩٠.

٢٩٤. السعافين، إبراهيم، إشكالية القارئ في النقد الألسني، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع٦٠-٦١، ١٩٨٩.

٢٩٥. الشويلي، داود، انتحال أم تناص، أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، ع١٤٠، آذار٢٠٠٠.

٢٩٦. العدواني، معجب، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٤٤، م١١، يونيو٢٠٠٢. (عدد خاص: قراءة النص)

٢٩٧. عز الدين، حسن البنا، المعارضات الشعرية بين التقليد والتناص، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٢٠، م٥، يونيو١٩٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٩٨. عيد، رجاء، النص والتناص، علامات، ج١٨، م٥، ١٩٩٥.

٢٩٩. القمري، بشير، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، الفكر العربي المعاصر، ع(٦٠-٦١)، ١٩٨٦.

٣٠٠. الكبيسي، طراد، في الشعرية العربية: قراءة جديدة للجرجاني، الأقلام، ع٣، آذار ١٩٩٠.

٣٠١. لحزام، زهور، آلية التناص، الناقد، ع٣٠، ديسمبر١٩٩٠.

٣٠٢. محمد، باقر جاسم، التناص: المفهوم والآفاق، الآداب، ع٧-٩، يوليو/ سبتمبر١٩٩٠، السنة ٣٨.

٣٠٣. مساعدي، محمد، بين السرقات الشعرية والتناص، جذور، ج١٠، مج٦، سبتمبر٢٠٠٢.

٣٠٤. المطوي، محمد الهادي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، سنة١٦، ع٣٢، مارس١٩٩٧.

٣٠٥. المعتوق، أحمد محمد، الشريف المرتضى: حياته، ثقافته، أدبه ونقده، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع٤٤، السنة١١، صيف١٩٩٣.

٣٠٦. الموسوي، محسن جاسم، المقارنة والتناص: الإطار النظري المقارن: من الفلسفة الوضعية إلى النظرية النسبية، ومن المؤلف إلى القارئ، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٢٦، مج٧، ديسمبر١٩٩٧.

٣٠٧. الموسى، خليل، التناص والإجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، ع٣٠٥، أيلول ١٩٩٦، السنة ٢٦.

٣٠٨. هدّارة، محمد مصطفى، الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، فصول، مج٦، ع١، أكتوبر-ديسمبر١٩٨٥.

سادسا: الرسائل الجامعية:

٣٠٩. بري، جبرا إبراهيم، المصطلح النقدي والبلاغي في كتاب المثل السائر، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إشراف: موسى ربابعة، ١٩٩٦.

٣١٠. بو قربة، الشيخ، المنهج النقدي عند ابن رشيق القيرواني، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ١٩٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣١١. حسين، منتهى علي، المصطلح النقدي في (عيار الشعر) لابن طباطبا: دراسة لغوية تاريخية نقدية، رسالة ماجستير، إشراف: قاسم المومني، ١٩٩٠.

٣١٢. خريوش، حسين، ابن بسام وكتابه الذخيرة، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، إشراف: السيد مصطفى غازي، ١٩٧٧.

٣١٣. الدويكات، عاطف سلامة، الاتجاهات النقدية في كتب الأمالي من القرن الثالث الهجري حتى القرن السادس الهجري، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، إشراف: محمود السمرة، ومحمد بركات أبو علي، آيار١٩٩١.

٣١٤. الرواشدة، عبد الباسط أحمد محمد، التناص في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠.

٣١٥. الزعبي، حسين، المرزباني: منزلته في حركة النقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، إشراف أسعد علي، ١٩٩١-١٩٩٢.

٣١٦. الزهيري، محمود غناوي، نقائض جرير والفرزدق، رسالة دكتوراه، جامعة فؤاد الأول، إشراف: أحمد الشايب.

٣١٧. سالم، إبراهيم محمد، المصطلح البلاغي والنقدي عند عبد القاهر الجرجاني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إشراف: قاسم المومني وموسى الرباعي، ١٩٩٢.

٣١٨. السليمان، شريف راغب، ابن طباطبا الأديب الناقد، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، إشراف: محمود السمرة، ١٩٨٠.

٣١٩. الشمايلة، معتصم سالم، التناص في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، إشراف: سامح الرواشدة، ١٩٩٩.

٣٢٠. عايش، ياسين يوسف، المرزباني وكتابه الموشح، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، إشراف: محمود السمرة، ١٩٨٦.

٣٢١. عبد الفتاح، حلمي إبراهيم محمد، ابن شرف القيرواني: حياته، أدبه، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، إشراف: عبد الكريم خليفة، ١٩٨٢.

٣٢٢. عبد المجيد، هيام عبد الكريم، دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية (شعر البردوني نموذجا)، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، أيار٢٠٠١.

٣٢٣. العزام، بديع أحمد حسن، المصطلح النقدي والبلاغي عند أبي علي الحاتمي، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، إشراف: أنور أبو سويلم، وزهير المنصور، ١٩٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Intertextuality in the Classical Arabic Criticism

By
Fatma Abdul Rahman Al-Braiki

Supervisor
Prof. Dr. Nasser Addeen Alasad.

ABSTRACT

The thesis deals with the lineaments of Intertextuality in the classical Arabic Criticism through chasing texts in which the authors articulated critical opinions that meet to a reasonable extent with the argument of modern literary criticism, in theory and practice.

The basis of this study is with four chapters. The first chapter has gone through the historical exploration of Intertextuality in the modern literary criticism: its formation, development and founders. In the same chapter, the degree of reception by the modern Arab critics was discussed. At the end of the chapter, the main and important concepts and principles of Intertextuality were summarized.

In the second chapter, the study has presented the forms and the patterns of the theory that were founded in the classical Arabic Criticism in terms of critical and rhetorical terminologies which carry characteristics of Intertextuality in both types: static and dynamic terminologies.

The third chapter has approached the features of Intertextual Theory in the classical Arabic Criticism at the dimension of critical issues and critics' views in poetic arts, which are tied and connected to Intertextuality. This chapter has tackled the issue by three sections. The first section addressed the relationship between plagiarism and Intertextuality. Then the second section has introduced the relationship between the art of "Annaqqa'ith" and Intertextuality as seen by the classical Arab critics. Finally, the third section has overtured the relationship between "Al- Mou'aradat" and Intertextuality as seen by the classical Arab critics.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

The fourth chapter has discussed the applications of Intertextuality in the classical Arabic Criticism through research in books written about plagiarism. The sample books have been considered for two categories: the objective critics' writings and subjective critic' writings. Both parties were presented against two main ideas: exploration of the critical views in plagiarism held by each critic and finding the common lineaments between these views and the concepts and principles of the Intertextuality as presented in the first chapter of the thesis.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit