الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

حركة التأليف في السرقات الشعرية وأثرها في تطور الدرس البلاغي من القرن 3 إلى القرن 8 الهجري

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في اللغة والأدب العربي

تخصص دراسات إيقاعية وبلاغية

إعداد الطالب:
ميلود بيض القول

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد عباس

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

إلى رمز الأبوة الأعلى ..... والدي.

إلى منبع الحنان الأسمى ..... والدتي.

إلى التي أنارت بإشراقتها سبل البحث ودروبه ..... زوجتي.

إلى اللذين منحاني وقتا طيّبا هما أحوج ما يكونان إليه ..... فلذتي كبدي: نوران و آسر.

إلى من بهم استمد عزّتي ونجاحي، رياحين حياتي ..... إخوتي وأخواتي.

إلى هؤلاء جميعاً أهدي هذا البحث.

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل لكل من أعان على خروج هذا البحث في صيغة النهائية، خاصة الأستاذ الدكتور محمد عباس الذي أعطاني من وقته ومن نصحه ومن توجيهاته النافعة ومتابعته الحثيثة لكل مراحل العمل من بداياته إلى نهاياته.

مقدّمـــــــة

المقدمـــــة:

حظِيت السّرقات الشّعريّة بقدر وافر من اهتمامات أعلام النقد الأدبي القديم، وإن الاهتمام بظاهرة السرقة الشعرية هو اهتمام ضمني بفنّ الشعر العربيّ لأنه غالب على الحياة اللغوية منذ القديم إلى يومنا هذا، وقد شاركت البلاغة كثيرا من مقالات الخوض في موضوعها، ولعلّنا لا نبالغ أو نجانب الصواب إذا قلنا: إن موضوع السرقة الشعرية يميّز الأدبية العربية ويمنحها فرادتها بين الآداب الإنسانية، لذلك استحقت هذه الظاهرة الإبداعية أن يتكرر تناولها، حتى كأنها في المقولات النقدية الحديثة تبعث من جديد بكل ما رافقها من زخم معرفي متشعب الآثار.

لقد عرفت الآداب العالمية شيئا من حسّ ظاهرة السرقة الشعرية، فرأيناها تتجلى في تسمية الأدب المقارن، أو بعض الدراسات النفسية للأدب، وكلها متضمنة بعض الدلالة على السرقة الشعرية، وليس ذلك إلا لكون الظاهرة الشعرية في حدّ ذاتها متشعبة الآثار وارفة الدلالات واسعتها، تتّصل بكل هاجس لغويّ، وتخالط كل ميول إبداعيّ، وبهذه الخصوصية في الوظيفة تستطيع ظاهرة السرقة الشعرية أن تستنهض ذات القيم التي أوجدها الكلام على أدوات الشعر العربيّ أول مرة في النقد الأدبي العربيّ.

الدراسات الشعرية مستفيضة في طبيعة تجلياتها طبيعة الشعر ذاته، فالشعر متماه، متعدّد الصور والكيفيات التعبيرية، وينبغي للنقد الأدبي أن يجاريَه، فيكون مرن المنهج، متجاوبا مع كلّ قيمة إبداعية تداخله، ويمكن الاعتداد بها في توصيف الشعرية، وكذلك رأينا السرقة الشعرية متعدّدة التجليات، لم يستطع النقد الأدبي

حصرها أو تحديدها، لذلك انتهى السعي إلى القبض عليها بانفتاح نقدي تجاوب فيه النقاد مع غايات الشعراء الإبداعية.

لقد بحث البلاغيّون والنقاد العرب القدام ظاهرة السرقة الشعرية فتجلّت في زخم بحثي غطّى على كثير من المدونات النقدية الأدبية والبلاغية ، وقد بدأت الظاهرة تظهر محتشمة الوجه قليلة التشخص في كتب تاريخ الأدب العربي، وخير من مثّل هذا النموذج المتناول لظاهرة السرقة الشعرية كتاب طبقات الشعراء لأبن سلام الجمحي فكان أن أفصح عن إمساس جانبي للموضوع، مع الاستعمال المصطلحي الجانبي وذلك راجع حسب تقديرنا إلى حقيقة وجود الظاهرة فعلا في المادة الشعرية غير أنها لم تكن قد تبلورت حقّ تبلورها في التداولات الدراسية، وكان أن تداخلت مع الانتحال، والرواية الشعرية، وقد يكون ذلك راجعا بالدرجة الأولى إلى تشبع البيئة العربية بالمعطيات الشعرية، كان الشعر علم قوم يشغل عليهم حياتهم، لا يجدون منزعا بديلا عنه.

يستمدّ بحث السرقة الشعرية مصداقيته من كونه موئلا جامعا بين علوم اللغة العربية الكثيرة، فالسرقة الشعرية حسب تقديرنا متواشجة وظيفيا مع الشعرية العربية، والبلاغة، والنقد الأدبي، والمعجمية العربية، بالإضافة إلى ما تتطلبه من معرفة متينة بعلمي الاجتماع والنفس لأننا وقفنا على ضرورة الاستعانة بكل هذه المرجعيات المعرفية التي ذكرناها خاصة وأن استدراج بحث السرقة إلى مداخلة حقول معرفية أخرى أصبح ضرورة منهجية هي التي ستنقل التناول التقليدي

للظاهرة إلى مجالات معرفية جديدة، يتحول النظر معها من مجرد ملاحظة تسارق الشعراء إلى تعميق النظر في المكونات الشعرية جميعها.

إن الذي يجعل ظاهرة السرقة الشعرية قابلة لتجديد البحث في موضوعها هو انغماسها في بحث الشعرية، فبحث السرقة الشعرية حوّل الأنظار من الاهتمام بالنص أو الخطاب إلى ما يحيط بالموقف الشعريّ، ومن أبرز تلك المكملات البحثية الاهتمام بسير الشعراء، وتواصلاتهم.

لعلّنا لا نبالغ إذا قلنا: إن أبرز المؤلفات التي تناولت الظاهرة تراثيا هي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، كتاب الموازنة للآمدي، وكتاب الصناعتين، وديوان المعاني، لأبي هلال العسكري، وكتاب العمدة في محاسن الشعر ونقده لابن رشيق، والإبانه عن سرقات المتنبي للعميدي، والمنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي لابن وكيع، وكلها جاءت متوافية يستقي بعضها من بعض ثوابت درسية في الموضوع، وبذلك التوافي والتكامل بين كتب السرقة الشعرية التراثية أخذت الظاهرة بعدا معرفيا متكامل الجوانب، بمعنى صارت ثقافة نقدية وافية المعطيات.

لقد وقفنا على عديد من البحوث الأكاديمية الحديثة في موضوع السّرقة الشّعريّة نذكر منها: العميدي وكتابه الإبانة عن سرقات المتنبي، تحليل ودراسة لشذا زاهد محمد صالح، وسرقات المتنبي في الأدب العربيّ لماهر ربيع محمد جوهري، والبحثان الأخيران هما رسالتا دكتوراه في موضوع السرقة نحا فيهما الباحثان منحى تحليليا، سعيا فيهما إلى استغراق البحوث المتناولة للظاهرة ، وأما أفضل بحث

حديث، حسب تقديرنا، فذلك الذي دبّجه محمد مصطفى هدارة والموسوم، بمشكلات السرقات في النقد العربي ، دراسة تحليلية مقارنة ، 1958م ، مُضَاهىً به بحوثا في الموضوع منها: النّقد المنهجيّ عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللّغة لمحمد مندور، ثمّ ألحقت به بحوث جانبية في النظر النقدي الموازن أو المقارن بين نتاجات الشعراء غير مستغرقة لدرس السرقة، وإنما هي مشاكلة له وشبيهة به، منها ما ألفه محمد علي أبو حمدة، والموسوم بالعبور الحضاري لكتاب النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور، بالإضافة إلى بحوث أخرى في شكل مقالات بحثية منشورة على مختلف المواقع الإلكترونية، وكلها كانت دعامة بحثية لنا في بحث موضوع: حركة التأليف في السرقات الشعرية ، وأثرها في تطوّر الدرس البلاغي.

إن الدافع الأبرز إلى اهتمامنا بظاهرة السرقات الشعرية هو كون الموضوع جامعا بين التراث والمعاصرة، حيث ارتأينا الاحتكاك أنّ المعارف الشعرية والبلاغية العربية التراثية ضرورة ملحة، تستوجب عدم الانقطاع عن تناولها في البحث الأكاديمي الجامعي، ونظرا لكون بحثي منصبا على بحث العوامل الشعرية والبلاغية الداخلة تحت اعتبار السرقة الشعرية، فقد سعيت إلى تبني منهج نقد النقد في قراءة مختلف المدونات والنظريات والتخريجات التي تبناها النقاد العرب القدامى والمحدثون لدى بحثهم الظاهرة، فقد كان لزاما عليا أن أعْرِض مختلف الآراء النقدية الأدبية في موضوع السرقة فننقدها ونشرها ساعينا إلى تقديم الإضافة في الموضوع، وقد كان نظري موجَّها إلى نقد كل المقولات في الموضوع سواء أكانت تلك المقولات قديمة أم حديثة.

ولمّا كانت السرقة الشعرية متّصلة في كثير من مظاهرها الفنية والموضوعية بالتراث الشعريّ فقد وجدت في المنهج التاريخي خير سبيل لاستعراض العينات الشعرية المتسارقة، بالإضافة إلى الإجراء التحليلي، والموازنة بين العينات الشعرية الأصلية والمحوّلة عنها.

لقد وجدت فرصة لدى استعراض تناول النقاد والبلاغيين العرب للأشعار المتسارقة بين الشعراء لنوظف منظوري الخاص بمفهوم الشعرية العربية، وقد كانت تلك مناسبة لإثراء الدرس النقدي بحسب ما توافر لدينا من الدرس الوزان أو البحث البلاغي، كما سعيت إلى إبراز حاجة الناقد والشاعر العربيين إلى حرية الإبداع، كما دعوت إلى ضرورة السماح بإنسانية التفاعل بين الآداب الإنسانية ،لذلك فقد ارتأيت أن كثيرا من النظريات النقدية الأدبية الحديثة وثيقة الصلة بظاهرة السرقة الشعرية وقد خصصت الكلام في هذا الموضوع على للأدب المقارن حيث تبين لي أن المقارنة هي مسارقة بين أدبين عالميين مختلفي اللغة.

ولقد لاقيت في سبيل بحث السرقة الشعرية معوّقات ظرفية وإجرائية كادت تزرع في نفسي الفشل، فالموضوع لعراقته، ورصانة البحوث المسجلة فيه يفضح صاحبه، لأن قول الجديد فيه مقتض إعمال الفكر والروية وتدقيق النظر، وذلك الذي دفعني في كثير من الأحيان إلى إعادة توزيع فصول البحث أو مضامينه الجزئية، فالبحث في موضوع السرقة الشعرية يحتاج التزاما فكريا وأخلاقيا قد لا يترك للساعي فيه مجالا للتلاعب بالآراء ، وخاصة منها الترتيب الزمني لآراء النقاد في مضماره.

لقد كلفني بحث ظاهرة السرقة الشعرية تحصيل مكتبة بحث واسعة ثرية، دعتي الحاجة الماسة في كثير من المناسبات خلالها إلى استدعاء الاستشارة العلمية فاتصلت بالنقاد الجزائريين والعرب على السواء من ذلك أذكر لُجوئي إلى جامعة القاهرة التي سهّلت لي من موقع عراقتها في البحث الجامعي كل سبل التواصل المكتبي فكان أن تحصلت على مصادر ومراجع في موضوع السرقات الشعرية ساعدتني تلك الوثائق البحثية على استكمال البحث في الموضوع بعد أن استغلق في وجهي.

وبما أن بحث السرقة الشعرية مجال لتفاعل المنجزات الإبداعية فقد كان هذا البحث مناسبة طيبة لتسجيل غزارة التأليف في موضوعها.

ونظرا لأهمية موضوع السرقة الشعرية كونه جامعا بين البعدين التراثي الذي تكلمنا عليه في هذه المقدمة وبين استمرار أثر الظاهرة في الدرس النقدي العربي الحديث فقد وقع اختياري على إعادة البحث في الموضوع ، للسبب الذي ذكرت بالإضافة إلى حاجة المعرفة الأدبية النقدية العربية إلى توطيد الصلة بين البحثين القديم والحديث، وليس من مبرر لتوطيد البحث في السرقة مجددا إلا لكون السرقة الشعرية محيلة على كثير من الملاحظات النقدية الأدبية التي يستنهضها بحث الشعرية مطلقا.

الفصل الأوّل:

السّرقات الشّعريّة بين النّشأة والتطوّر

ـ التفاعلات الثقافية الممهدة لنشأة السرقات الشعرية.

ـ تعريف السّرقات الشّعريّة وصلتها بالنّقد الأدبيّ.

ـ الخصوصيّة الشّعريّة ومناعة الشّعر الذاتيّة من السّرقة.

ـ علاقة مفهوم السّرقات الشّعريّة بفكرة البيت المثل.

ـ السرقات كونها شهادة على جودة الإبداع الشعري.

ـ علاقة السرقات الشعرية بموضوع اللفظ والمعنى.

- التفاعلات الثقافية الممهدة لنشأة السرقات الشعرية:

لا يمكننا النظر إلى ظاهرة السرقات الشعرية على أنها حدث عرضيّ، وإنما ينبغي على متناولها أن يضعها في سياق التفاعلات الثقافية والمعرفية التي تدخل في صميم الظاهرة الأدبية العربية، وبالتالي فإن ظاهرة السرقات هي ذاتها علامة إبداعية تميز الأدبية العربية.

لقد أفضت العلاقات الإبداعية بين الأدباء والشعراء إلى إصابة غاية السرقات الشعرية، فالتفاعل الذي عادة ما يميز الأوساط الثقافية في كل عصرٍ ومصرٍ، أو ما يمكن النفسية الجماعية التي تنتظم السلوكات الإبداعية والقناعات الاجتماعية، وعلاقة الشاعر بالمجتمع هي كلها من المؤثرات التي تترك آثارها واضحة على شعر الشاعر في الوسط الاجتماعي الذي يتحرك فيه.

ومن زاوية أخرى فإن حلقة الاستعمال اللغوي أو دائرته، أو ما يمكن تسميتها خارطة النشاط اللساني كانت بحاجة لتبيين حدود تفاعلاتها الدلالية فكانت ظاهرة السرقات الشعرية بمثابة علامة تسجيل الإبداع، وصار المجتمع

العربي أكثر حرصا على تمييز كفاءات الشعراء، يحفظون لكل مبدع خصوصيته الإبداعية فلا تضييع بين الخصوصيات الإبداعية الأخرى.

وسيدلّ الثراء الاصطلاحي في ظاهرة السرقات الشعرية على نشاط حركة النقد الأدبي، وتوسع الاهتمام بمتابعة الظواهر الإبداعية، لذلك مسّت معارف السرقات الشعرية كثيرا من دلالات البناء والمعجمية والأسلوبية، وإذا كانت ظاهرة السرقات الشعرية عربية بامتياز في الأدبية العربية فإنها طبيعة راسخة في كل نشاط إنساني، يسلكه بالفطرة، ويحصيه بالعقل في تراثه وينهّجه.

يرتبط مصطلح السرقات الأدبية بالجانب الأخلاقي، فقد ثبت في القرآن الكريم تحريم السرقة كيفما كانت مادتها المسروقة، والكيفية التي تحصل بها قال تعالى في عدة آيات تفيد تحريم السرقة وغير تناسبها مع السلوك الإنساني النبيل، " والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نكالا من الله والله عزيز حكيم "1، فقد ورد مفهوم السرقة في سياق الآية عاما متفشيا لا يقتصر على فعل معنويّ أو نعل ماديّ، وإن هذا العموم في دلالة السرقة يفتح الباب أمام إدراج السرقات المعنوية في سياق الحكم، يضاف إليها كل الملابسات

1 : سورة المائدة: آية :38.

اللغوية والبلاغية التي تتناسب مع موضوع السرقات الشعرية من قريب أو من بعيد، ومن ذلك السرقة الأدبية التي يعتبر الشعر أبرزها قابلية للنهب والسرقة والادعاء.

تستدعي مقاربة نشأة بلاغة أو نقد موضوع السرقات الشعرية إلمام باحث الموضوع بالكون الشعريّ لأن معرفة الخصائص الشعرية والمميزات الفنية التي تنتظم الخطاب الشعري كفيلة بأن توضح الكيفيات التي تسمح بالتصرف في العبارة الشعرية، وذلك بعدما سنعرف لاحقا أن السرقات الشعرية لها درجات ومستويات هي التي تجعلها متناسبة مع الإجراء البلاغيّ ، فالشعر بكونه فنا لغويا خاصا متكامل البنية منضبطها ما كان له كفنّ محكم الإجراء ليتقبل ظهور هذا النزوع الذي هو نزوع السرقات الشعرية لولا تجاوب مكوناته مع هذا الفعل الثقافي والمعرفي.

لقد كان معنى السرقة الشعرية يأتي خفيا متواريا بالدلالات النقدية الأدبية الجانبية، والقدماء وإن لم يسموا الظاهرة سرقة شعرية إلاّ أنهم كانوا مقتنعين بأن الشعراء يأخذ بعضهم عن بعض لما تصوروه في فنّ الشعر من قابليته لذلك، فالتنافس والمجاراة والمعارضة والتناجز وما شاكلها من الطقوس الإبداعية كانت تجتذب الشعراء ليقعوا في السرقة الشعرية، لذلك ألفينا ابن

قتيبة في كتاب الشعر والشعراء يشير إلى مرور المعنى الشعريّ الواحد على عدة كيفيات تعبيرية، يبتدئه الشاعر الأول ثمّ يعيد صياغته الشاعر التالي، وربما مرّ المعنى الشعري الواحد على عدّة تحويلات، غير أن الشعراء ومعهم النقاد كانوا يتحرون في كل لمسة إثبات الإضافة، وقد كان الشعراء الآخذون يتحرون الزيادة على المعنى الأول أو الصيغة الأولى ويدركون أن في تلك الإضافة مزية تنجيهم من شبهة السرقة، واتساقا مع هذا التداول لموضوع السرقة الشعرية قال ابن قتيبة[1]:"فسلخه وزاد فيه معنى آخر، اجتمع له الحسن في صدره وعجزه ، فللأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه..." قال ابن قتيبة هذا معلقا على تجاذب شعريّ بين الأعشى وأبي نواس وقد قوى تناجزهما في الشعرين اختصاصهما معا في شعر الخمريات، انجذب آخرهما بحكم معايشة المعنى إلى شعر الأول لما رأى استعداده إلى الإبداع على معنى الأعشى في الشعر الأول، والشعران هما: قال الأعشى وزن المتقارب:

وكأسٍ شرِبْتُ على لذّة وأخرى تداويت منها بها[2]

1 : الشعر والشعراء، أو طبقات الشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، ط:1 دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 1981 ، ص:17

2 : الأعشى، ديوان الأعشى، تحقيق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، ص:56

أخذه أبو نواس وزاد في ابتداع المعنى وتزكيته فقال:

دعْ عنكَ لوْمي، فإنَّ اللّومَ إغراء وداوِنِي بالّتي كانتْ هِيَ الدّاءُ[1]

ونحسب أنْ لولا وقوع موضوع السرقات الشعرية داخلا في الاعتبارات الأدبية المُحتفل بها لما خصه عبد القاهر الجرجاني بتلك العناية من الدرس البلاغيّ، فقد قال:" إعلم أن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقدّم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحا، أو في صيغة تتعلّق بالعبارة ..."[2] فجعل موضوع السرقات الشعرية مصروفا إلى غايتين كل غاية منهما ينبني تحقيقها على مهارة المقتبس أو الآخذ، وتلك المهارة في الأخذ مقتضية من الشاعر المستفيد من الذين سبقوه إلى سعة اطلاع ، وخبرة في تمييز الشعر الجيد، وبناء على هذه المرونة فقد قالوا مخففين من تسريق الشاعر السارق:"... من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقا ، فإن غيّر بعض اللفظ كان سالخا، فإن غيّر بعض المعنى ليُخفيَهُ، أو قلبَهُ عن وجهه كان ذلك دليل حذقه "[3] ، وفي هذه الإباحة ما يدل على أنّ

1 : أبو نواس، ديوان أبي نواس، دار صادر بيروت لبنان، 2004، ص: 111

2 : عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ط:1 مؤسسة الرسالة ناشرون 2004، ص:191

3 : ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص:281

ثقافة التساهم بين الشعراء قد بدأت تأخذ سياقا ثقافيا خفف من غَلْوَاءِ نعْت السرقةِ بالسِّلبية.

لقد ارتبط موضوع السرقات الشعرية بموضوع الإبداع، حيث كان لزاما على النقاد الأدبي أن يتفهّم فلسفة الإبداع وجمالياته واستيعاب سيرورة الإبداع، والتراكم المعرفي بين الأجيال الأدبية، وبالتحديد كان لزاما على الناقد الأدبي أن يعرف متيقنا كيفيات تساهم أو تشارك الشعراء في إنجاز حقبة إبداعية بعينها، وكان من أبرز الإشكالات المطروحة على المبدعين والنقاد على السواء أن يعرفوا حدود المثاقفة بينهم، وكيف تتناجز قرائحهم، وأن ينتهي الخاصّ ليبدأ العامّ، وكان ابن قتيبة من أبرز السباقين إلى إثارة جدلية الإبداع وملابساته بين الشعراء، وكيف ينبغي للنقاد أن يميزوا بين الخاص في ذلك والعامّ، ولقد درجت الأعراف السائدة آنذاك على الاعتقاد بتقديس القديم وازدراء المحدث، وقد فرض عليهم هذا التقديس والتفضيل رؤية نقدية جاهزة مسبقة، فيكفي أن يميز الناقد بين شاعرين أحدهما قديم والآخر محدث ليحكم بالفضل والامتياز والإبداع للمتقدّم على اللاحق، غير أن ابن قتيبة وبعده أبو العباس المبرّد خرقا هذا التقليد الأعمى1، قال ابن قتيبة :"...ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلّد أو استحسن باستحسان غيره، ولا

1: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ط:1 مؤسسة الرسالة ناشرون2004، ص191

نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدّمه، وإلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاّ حظّه، ووفرت عليه حقّه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائله، ويضعه في متخيَّرِهِ، وَيُرْذَلُ الشعر الرصين، ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره ..."[1] ، وفي هذه الشهادة النقدية الأدبية ما يبين علاقة السرقات الشعرية بفرص الإبداع وحريته وتساوي الناس في حظوظه، فالشعراء أبدا موصولة نفوسهم بالاختراع والابتكار، وأن فرص الإبداع يتساوى فيها كل الشعراء، وأما التراتبية التاريخية أو الزمنية التي عادة ما تعمي النقاد عن رؤية حقيقة الإبداع فقد تفطن لها ابن قتيبة فكان منهج النظر النقدي الأدبي لديه واقعا في صميم التناسب مع مفهوم الإبداع، قال ابن قتيبة بتساوي فرص الإبداع والاختراع بين الشعراء نظرا لما ساد على وقته من التغليب المطلق للقديم على المحدث وبالتالي فإن النقاد دأبوا على النظر إلى كل جديد محدث على أنه تقليد للقديم، وأن المحدث محترس منه متحرّز،

1 : ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، ط:1 ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 1981، ص:10

حتى كأنهم شككوا في كل إبداع محدث، وفي هذا التخوف الذي سكن نفوس النقاد ما جعلهم يعتقدون بشيوع السرقات بين الأجيال الشعرية، وأنهم اعتقدوا آليا بأن المحدث واقع دائما في دائرة هيمنة القديم حتى لا فِكاك منه.

أن الذي يدل على صلة تغليب القديم على المحدث في النقد الأدبي العربي القديم توظيفهم لدلالات خادمة للسياق النظري: النظر إلى المتقدم بعين الجلالة، النظر إلى المتأخر بعين الاحتقار، النظر بعين العدل إلى الفريقين، استجادة الشعر السخيف لتقدم قائله، لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم، جعل الله الإبداع مشتركا مقسوما بين عباده ، كل هذه الإشارات النقدية مفيدة أن التسارق بين الشعراء ليس بالضرورة ذا بُعْدٍ تجييليٍّ.

وفي نفس السياق النقدي ساق المبرد نظرية تساوي الأجيال البشرية في حظوظ الإبداع، فالإبداع قيمة إنسانية شائعة بين بني البشر لا تختص بارض دون أخرى أو زمن دون زمن قال: "... وليس لقدم العهد يُفضَّلُ القائل، ولا لحدثان عهد يُهْتَضَمُ المصيب، ولكن يُعطى كل ما يستحقّ ..."[1] ، ففي المفاضلة التي قال بها أبن قتيبة وأبو العباس المبرد بعض دلالات السرقة،

1 : المبرد ، الكامل في اللغة والأدب ، الجزء الأول، مؤسسة المعارف بيروت، ص:18

فالمفاضلة بين الشعراء تقتضي نظرا نقديا أدبيا يعاين بين تجربتين، وقد تؤدي المفاضلة إلى الحكم بوقوع المفضول في شِرَاك الفاضل، لذلك أفضى هذا السياق النقدي الأدبي بأبي العباس المبرد إلى القول :"... ومما يشاكل هذا المعنى، ويجانس هذا المذهب ..."[1] فالمشاكلة والمجانسة ضرب من التداخل في معاني الشعراء وألفاظهم ، وذلك الذي عَنِيَهُ ابن قتيبة حين حصر تشاكل أشعار الشعراء وسماها الضرب من القول أو الشعر[2]، والشعراء إذا تَقَاوَلُوا في نموذج الشعر الواحد تشاكلت أشعارهم ودخلت تحت باب التسارق والتناهب والتسالخ، وكان من المنهجي بعد تتبع سياق القناعات التي بنى عليها ابن قتيبة نظره إلى الشعر أن ينتهي به القول بظاهرة السلخ مع الزيادة على الشعر المسلوخ ، ولشاعر فضل السبق وللسالخ فضل الزيادة في المسروق [3]، ثم انزاح بمفهوم السرقة الشعرية إلى تناسخ المعاني ، يقول شاعر فيظلُّ شعرُهُ مستجاداً حتى ينسخه شاعر بابتداع آخر في نفس المعنى فيغطّي عليه ويُخْمِدُ المعنى الأول.[4]

1 : نفسه، الجزء الأول، ص:20

2 : ينظر، ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، ص: 17

3 : ينظر نفسه، ص:17

4 : ينظر، نفسه، ص:17

وحين نرى إلى مُجمل المساهمات النقدية الواقعة في موضوع السرقات الشعرية فإننا نعتقد أن الذي قاد عبد القاهر الجرجاني إلى القول بهذا التحفظ الذي نتفهم منه المماشاة والقبول أن هذا البلاغيّ خبرة في تبصر القضايا النقدية الأدبية جاء ذلك التفهم البلاغي لموضوع السرقات الشعرية وقد تناوله عبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ،ودلائل الإعجاز ، حيث في كل مناسبة نقدية يُعمل ثقافته التحليلية التي لا تقف عند الظاهرة الشعرية بل تتعمقها قراءة وتأويلا، حتى أمكنه تشبعه بالمنهج البلاغي الذي عُرِف به من النظر إلى السرقات الشعرية على أنها منزع ثقافي أو معرفي أوجدته ظروف اجتماعية معينة فكانت تلك القناعة داعية إلى أن يسمها عبد القاهر بما خفّ ولطُفَ من التسميات أو الاصطلاحات النقدية الأدبية، كأن يعنونها بباب الاحتذاء في الشعر وأخذ الشعراء بعضهم من بعض، ولا نخال تسويغه للظاهرة إلاّ ضربا من التخريج المعرفي حين رأى أن تسارق الشعراء طبيعة ملازمة للظاهرة الإبداعية لا يمكن دفعها أو ردّها ، وأن الشاعر لكي يؤمن إبداعه الشعري عليه أن يرقى بالعبارة الشعرية إلى الظاهرة الأسلوبية باعتبار الأسلوب بصمة إبداعية لا يمكن سرقتها أو ادعاؤها[1].

1 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:360، 361

ما كان لظاهرة السرقات الشعرية أن تبلغ ما بلغته من الاهتمام الذي غطّى على حيز غير قليل من المدونات البلاغية والنقدية الأدبية العربية، فقد صار النقاد متيقظين للتصدي للتحويلات الشعرية التي صار النقاد حراسا لها، ليس كل شعر هو معرض للسرقة والإغارة وإنما البديع منه والمتميز الذي تتطلع له كل النفوس، والشاعر الذي لا يتمتع بروح الإبداع وأخلاقيات الفن هو الذي يعوض النقص الذي يجده في نفسه والعجز الذي يعانيه بادعاء ما ليس له من الإبداع أصلا، لذلك فإن الآمدي مهّد لموضوع السرقات الشعرية والمناجزة التي كانت بين أبي تمام والبحتري ببسط كثير من الكلام على ماهية الشعر وشروط الإبداع ولياقة المنافسة الشعرية التي هي منافسة فنية إبداعية.

وسنعرض لجملة من الضوابط النقدية الأدبية التي مهّد بها الآمدي لمداخلة موضوع السرقات الشعرية وإن من أبرز ما ذكره في هذا الموضوع المحوري الحساس أن"...التجويد في الشعر ليست علته العلم ..." [1] ففرق بين العلم والإبداع، وأن الإبداع الشعري مصدره تمتع الشاعر بالطبيعة الأعرابية البدوية، ومتن الآمدي هذا السياق المنهجي الذي داخل به السرقات الشعرية فخصص حيزا غير قليل للكلام على خصوصية شعريات الشعراء، وتوصل إلى أن مزية أبي تمام الإبداعية واردة من جهة كونه "... كان مغرما مشغوفا

1 : الآمدي ، الموازنة ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة 25

بالشعر، وانفرد به، وجعله وُكْدَهُ، وألف كتابا فيه، واقتصر من كل علم عليه، فإذا أورد المعنى المستغرب لم يكن ذلك ببدع له، لأنه كان يأخذ المعاني ويحتذيها ، فليس لها في النفوس حلاوة ما يورده الأعرابي القحُّ"[1] ، ومعنى هذا أن الشاعر الأعرابي قد يسلم من السرقة والتقليد لأنه كان يقول بغير احتذاء، وأما ما صار يُقال على أفواه المحدثين فقد يسقط في السرقات لأن مجال القول الشعريّ ضاق على المتأخر بعدما قارب أن يستنفد الأولون كثيرا من المزايا الشعرية، وأما شعر المحدثين فكأنه لوقوعه تاليا قول مكرور.

نستشف من تخريجات الآمدي لأسباب وقوع أبي تمام في السرقات الشعرية، أن أبا تمام جاءه ذلك من خلال تعاطيه للمتخيرات والمنتخبات، وأن في طبيعة علم أبي تمام، وفي صميم منهجه الذي سلكه في الحماسة والاختيارات هي التي كانت تحفر في نفسية أبي تمام العينات التي كان يقع في سرقتها بحكم تعلقه بها باعتبارها من المتخيرات التي أُعجب بها أبو تمام فقد كان "... مشغولا مدّة عمره بتخيّره ودراسته، وله كتب اختيارات مشهورة معروفة، فمنها: الاختيار القبائلي الأكبر، اختار فيه من كل قبيلة قصيدة..."[2]

1 : نفسه ، ص:25

2 : الآمدي ، الموازنة ، ص:51

إن تعلق أبي تمام بالجيد من الشعر والأحسن من بين مقروءاته ظل يفسد عليه صفاء القريحة وخلوها من الاشتغال بالنموذج الشعري المستحسن، فكأن اشتغال ذاكرة أبي تمام بإحصاء أجود الشعر لم يبق في قريحته حيزا أو فرصة ليقول شعرا من عنده، وأن المتحفظ المتخير في ذاكرته كان يسد على الإبداع كل منفذ لقول الجديد.

وبالاتساق مع هذا المعنى النقدي الذي يربط فعل السرقة الشعرية بالسيرة المعرفية للشاعر السارق، فقد ألفينا أبا هلال العسكري في الفصل الأول من الباب السادس في كتاب الصناعتين يقول:" ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم..." [1]، وتعليقا على هذه المبررات التي تتمحل الأسباب التي تجعل السرقة الشعرية تبدو مفروضة على الشاعر السارق فإننا نتصور أنهم أساءوا فهم سعة مجال الإبداع، واتساعه ليستوعب كل المساهمات التي تستغرق الأزمان والأجيال، فإذا كان فن الشعر في جوهره يركز على ثراء الاستعمال اللغوي وتنوعه وارتباطه بتفاوت الشعراء في النظر إلى مكونات الأشياء فإن كل شاعر مهما تأخر به الزمن يستطيع في اعتقادنا أن يجد له حيزا زمنيا

1 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تحقيق : محمد علي البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت ، ص:196

يستطيع من خلاله وضع بصمته الفنية في سجل الإبداع، وأن مجال الإبداع رحب لا يضيق بأية إضافة، غير أن الشعراء يختلفون فيما بينهم في ما يوفقون إلى توقيعه من الأساليب الشعرية المستطرفة، وأن كل مستطرف مغرٍ لكل عاجز عن غايات الإبداع التي ينشدها غواة الشعر.

أوليات الإشارات إلى السرقة في كتب النقد القديمة الممهدات النقدية لظاهرة السرقات الشعرية، فلا أحد يستطيع أن يتغاضى عن أن منهج الموازنة كان سببا في كثير من المناسبات لإطلاع ظاهرة السرقات الشعرية، وقد كان هذا السبب هو الذي أغوى أبا تمام ليقع في فخّ الإغراءات الفنية التي جعلته يستلذ مقروءاته ومصنفاته لأنه كان في حاجة إلى المحفوظات الشعرية والمتخيَّرات ليؤلف ديوان الحماسة، وفي هذا الصدد ربط الآمدي جنوح أبي تمام إلى مزاولة السرقات الشعرية وتعاطيها، وهذا السلوك المعرفي هو الجانب العلمي من مزاولة أبي تمام للشعر والنقد معا وهو بذلك واقع في الفائدة النقدية التي قال بها عبد القاهر الجرجاني حين ميّز بين الشعراء والشعراء العلماء وقد كان أبو نواس عاب على ثعلب عدم معرفته بأسرار

الإبداع الشعري من حيث رأى عدم التجريب والمزاولة يحول دون معرفة أسرار الشعر وتكون لهم مزاولة الإبداع مسوغا لفهم العملية الإبداعية وقد أورد عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز شهادة نقدية في الموضوع ورد فيها:"... ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دُفِع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه، وانتهى إلى ضروراته..."[1] .

لقد كان الرصيد الثقافي الذي استوعبه أبو تمام سياقا معرفيا فرض على الشاعر ضرورة تأثُّرِ المحفوظ والمتخيَّر، فالقصيدة في شعرية أبي تمام كانت تصدر عن الثقافة المحولة التي طبعتها المحفوظات في وعيه الإبداعي من حيث لم يستطع أبو تمام نفيها عن شعره، ونظرا لاختلاط السرقة بمؤثرات أخرى كثيرة فقد قاربها ابن رشيق بباب: السرقات وما شاكلها[2]، وفي هذا إشارة ضمنية وبالاتساق مع هذا التوجه فقد اخترع ابن شريق مصطلحات تتناغم في ما بينها

1 : عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت لبنان،1981، ص:195

2 : ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص:280

لتدل في نهاية المطاف على مفهوم السرقة الشعرية العامّ، فكانت مسميات الحاتمي لها: الاصطراف، الاجتلاب، الانتحال، الاهتدام، الإغارة، المرافدة، الاستلحاق، "... وكلها قريب من قريب، وقد استُعمِلَ بعضها في مكان بعض ... "[1] .

ونظرا لوقوع أنواع الشرقات الشعرية في مراتب وكيفيات تتفاوت في كيفيات الأخذ أو التناص فقد أحال ابن رشيق على أوليات البحث في السرقة الشعرية فذكر الجرجاني، والحاتمي.[2]

هذا الذي ذكره عبد القاهر الجرجاني من شأن أن يجمع الشاعر بين التعاطي والنقد الأدبي هو الذي أدى بأبي تمام حسب رأي الآمدي إلى وقوع الشاعر في فخّ الإعجاب بالشعر الذي تحفظه ودرسه، فالسرقات الشعرية دخلت آفتها إلى شعر أبي تمام من باب كونه خبيرا بالشعر الجيد قال الآمدي :"... ولهذا أقول :أن الذي خفي

1 : نفسه ، الجزء الثاني ، ص:280

2 : ينظر ، نفسه الجزء الثاني ، ص:280

من سرقاته أكثر مما قام منها على كثرتها ..."[1]، ومعنى هذا أن ظاهرة السرقات الشعرية في شعر أبي تمام تتّخذ لها أبعادا تأليفية ونظمية تنسجم الانسجام القوي مع أساليب أبي تمام الشعرية ، فهي لذلك تندمج في شعريته فلا تكاد تبين، لذلك "... فإنه ما شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي، ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه..."[2]، وهل معنى هذا أن فعل السرقة الشعرية مستحكم إلى هذه الدرجة من الغواية على نفوس الشعراء من أمثال أبي تمام وهو المشهود له بالبديع في كل قول؟

تعريف السرقات الشعرية وصلتها بالنقد الأدبي:

لعل ابن رشيق هو الذي عمق مفهوم السرقة الشعرية من حيث سعى منهجيا إلى تلخيص تجارب الخوض فيها، وقد رأى أن السرقة الشعرية ملازمة للخصوصيات الإبداعية، فربطها باستراق البديع والإغارة عليه، لا لشيء إلاّ لكون البديع هو الجديد النادر الذي تطمع

1 : الأمدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص:52

2 : نفسه ، ص: 52

فيه كل نفس "... وهذا باب متّسع جدا ، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه ..."[1] ، ومعنى هذا أن الشعراء يتناجزون في مخاطباتهم الشعرية منذ قال عنترة وزن الكامل :

هل غادر الشعراء من متردّم أمْ هَلْ عَرفتَ الدارَ بعْدَ تَوَهُّمِ[2]

وهنا يكون ابن رشيق قد ربط السرقات الشعرية بعد أن ميز بين درجات الإبداع ، فالشعر الخالي من البديع لا طمع فيه ، ولا يجتذب المغيرين من سرقة الإبداع إليه ، والبديع إذا نهب فضح أمر سارقه، وفضحه نظرا لما يتضمنه من المميزات الحافظة لملكيته الإبداعية، ولم يقف ابن رشيق عند هذا الحدّ في الإبانة عن حدّ الشرقات الشعرية بل زاد على قوله السالف الذكر فقال:" واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سُبِقَ إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات ..."[3].

1 : ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وتمحيصه ، ط:1 ، دار صادر بيروت 2005 ، ص:531

2 : الخطيب التبريزي ، شرح ديوان عنترة ، ط:1، دار الكتاب العربيّ بيروت لبنان، 1993، ص:147

3 : ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ص: 532

وقد يأخذ معنى السرقة الشعرية دلالة أخفى وأبعد عن الاتهام، ليس للمتسارقين نسبة لما وقع من الشعر متجاذبا بين الشاعرين، من ذلك أن بعض كتب النقد سجلت بعض الشعر مخطوء النسبة، يُرْوَى لشاعر وهو لغيره، قال أبو هلال العسكري في ديوان المعاني[1] :"... ومن أجود ما قيل في المهابة من قديم الشعر، ما يُنسَب إلى الفرزدق وهو لغيره ..." ومعنى ذلك أن هذا الشعر الوارد في ديوان المعاني منسوبٌ إلى غير قائله فإما أن تكون روايته واقعة بعد سرقته أو يكون قد نحل هذا الشعر لغير قائله ، وأبو هلال العسكري يسنده بتثبت من مصدريته لذلك حكم أن نسبة الشعر للفرزدق غير صحيحة.

الخصوصية الشعرية ومناعة الشعر الذاتية من السرقة:

تختص البنية الشعرية بمميزات إبداعية قد لا تشاركها فيه البنيات التعبيرية الأخرى، وإن لغة الشعر بناء على تلك الخصوصية يقوم بمثابة المانع العضوي من أي اختراق للخصوصية الشعرية، وربما لهذا الامتناع عن الانحراف والزوال قال الجاحظ بنظريته الشعرية، فالتلازمات البنائية التي

1 : ديوان المعاني ، الجزء الأول ، عالم الكتب ، ص:143

تصنع الخصوصية الشعرية من شدة تلاحمها وتناسجها وتكاملها الفني ترتد أمام كل مداخل للبنية الشعرية مدافعا عن الهوية الإبداعية أو الخصوصية الجمالية الفنية ، والمميزات التي رآها الجاحظ حافظة للهوية الإبداعية هي التي تفضح للطامعين في الإغارة على مقدرات الشعراء الإبداعية، والشعر لا يُسْتطاع أن يُتَرجم ، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوّلَ، تقطّع نظمُهُ، وبطُل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب منه، وصار كالكلام المنثور..."[1]، ونعتبر هذه المقولة الحافظة للإبداع الشعري، الذائدة عنه انطلاقا من مكوناته الإبداعية توأما لمقولة بوفون George Buffon : le style est l'homme même. Le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer: s'il est élevé[2]، يتّضح لنا بعد تحليل المعطيات النقدية في مقولات بوفون التي توأمنا مضمونها مع المضمون الوارد في نظرية الجاحظ الشعرية أنهما معا، الجاحظ وبوفون ركزا على صرامة البنية الشعرية وتفلتها من كل تحويل أو نقل أو تصرف فيها لا لشيء إلا لكون لغة الشعر بخصوصياتها الإيقاعية العميقة تقف مانعا أمام كل تحويل

1 : الجاحظ، الحيوان، المجلد الأول، تحقيق: يحيى الشامي، ط:3 دار ومكتبة الهلال 1990، ص:51

2 :© ATHENA e-text: Buffon, Discours sur le Style: Discours prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 août 1753; version rtf.

أو سرقة ، وقد زاد بوفون على الجاحظ ميزة البصمة اللغوية أو الأسلوبية التي تتلبسها لغة الشعر فلا يستطيع شاعر ادعاء قصيدة شاعر آخر.

لقد مهد الآمدي لكتاب الموازنة الذي جاء جله في معالجة موضوع السرقات الشعرية بالكلام على نظرية الشعر، تكلم خلال تلك المقدمة النقدية الأدبية النظرية على الفارق الفني والجمالي بين نمطين من الشعر، الشعر المطبوع والشعر المصنوع، والغموض والإبهام حتى أنه قارب أن يقول: أن الشعر المعرض للسرقة هو الشعر الذي لا هوية فنية جمالية له، فالمصنوع مثلا يتقبل التصرف في صياغته ومعانيه، ولذلك فإن النقاد أصابوا هذه الفكرة وأكدوها حين ميزوا في السرقات بين الشعر المرسل المرتجل وبين الشعر المصنوعِ المُحَكَّكِ المُنقَّحِ "... لأن الذي يورده الأعرابي وهو محتذ على غير مثال أحلى في النفوس، وأشهى في الأسماع ، وأحق بالزيادة والاستجادة، مما يورده المحتذي على الأمثلة ..."[1]، فالاحتذاء في هذا الإدراج النقدي تعني شيئا مما تعنية السرقات الشعرية، حيث يكون الشاعر الذي يقول على غير احتذاء أكثر سلامة وأمنا من الوقوع في شراك تجارب الشعراء الآخرين .

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص:24

تقوم الدلالات النقدية الأدبية الواردة في توصيف الشعرية لدى الجاحظ على شبه المصطلحات التالية: تقطّع النظم، وبطلان الوزن، وذهاب الحسن إلى كون الشعر المسروق أو المدَّعى أو المحوَّل يكون قد فقد بصمته الإبداعية، وبالتالي فقد أخذ السارق جسد القول وشكله ولم يستطع الاستيلاء على روحه التي هي الإيقاع والأسلوب، فالسرقات الشعرية وجدت لها في الخصوصية الإبداعية لفن الشعر مانعا ذاتيا يقف حائلا أمام التناهبات التي صارت بيئة ثقافة يقبل الناس على مزاولتها.1

ونظرا للخصوصية الإبداعية التي يتميز بها الخطاب الشعريّ، فإنه بذلك يكون محل مغامرة ومجازفة والشاعر الذي يمتلك الجرأة هو الذي يستطيع أن يأتي بالجديد، والشعراء بإزاء هذه المسألة صنفان ، صنف متحفظ متريث متأن وشاعر قلق مقدام جريء يرتجل ويتبنى ويستبق الآخرين ولهذه الأسباب وقع التباين في تجارب الشعراء فكانت بعض الشعرية محل إغراء للشاعر المتحفظ تجتذب إليها أطماع الشعراء المرتابين من عملية الإبداع، ونظرا لافتقادهم لروح المبادرة فإنهم يعوضون ذلك بالإغارة على تجارب الآخرين، ولقد أصاب ابن جني حين وصّف هذا الفعل الإبداعي بالشجاعة في الشعر فقال معلقا على تطوع في قبول التجوّزات والضرائر في

1: الآمدي ، الموازنة ، ص:24

المخاطبات: "...وليس الكلام شعرا فتحتمل له جرأة الخطاب..."[1] ، نحسب أن الشاعر المسترق هو الذي ليس له إقدام في التجريب الشعريّ فهو تال دائما يتغذى على تجارب الشعراء المقدامين الذين أوتوا شجاعة الادعاء والتجريب، ولهذا السبب وحده أرجع الآمدي براعة أبي تمام، ولتلك الروح الإبداعية المجازفة المجربة المفترعة أعجب المتلقون بطبيعة أشعاره ومذهبه في التوقيعات البديعية حتى كان يريد البديع فيخرج إلى المحال [2]. وقد كانت المنافسة بين أبي تمام والبحتري في تحصيل السبق في مضامير الإبداع داعية إلى وقوع التسارق بينهما فكان الاحتذاء والاستقاء والتقليد.[3]

ومن جهة أخرى فقد ربط شوقي ضيف ظاهرة السرقات الشعرية بضعف المستوى الإبداعي، وحين انتقل الشعراء من طبيعة الابتداع والارتجال والغنائية إلى الصنعة والتصنع في الشعر، وصار الشعراء يعتمدون على الثقافة بدل الموهبة، فالتجارب الشعرية الراقية صارت في فترة الصنعة الشعرية بمثابة المرجعية المدرسية يتعلمها الشعراء الجدد يقلدونها وينظمون على أساليبها[4] "... إذ نرى الشعراء عاجزين عن التجديد إلا في حدود ما سبقهم من

---

1 : ابن جني ، الخصائص ، الجزء الثاني ،ص:188

2 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:21

3: ينظر ، نفسه ، ص:12

4 : شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط 7، ص 375

أفكار وخواطر، وهم لذلك لا يزالون يتناقلونها فيما بينهم، حتى يحدثوا لأنفسهم تلك النماذج التي كانوا يسمونها قصائد ..."[1] ، فالسرقات في بعص العصور العربية جاءت لتغطية عجز إبداعي وقد نتجت عن شعور الشعراء وقرائهم على السواء بالحاجة الماسة إلى التقليد أو الأخذ عن التجارب الشعرية العربية التي عرفت ازدهارا في النموذج الفني، ويكون من الطبيعي أن يحاول كل مبتدئ طارئ على الصنعة أن يستفيد من أساتذة فن الشعر الذين صاروا لسمعتهم أعلاما يُقتدى بهم في العملية الشعرية.

إن الذي يمحص فكرة السرقات الشعرية، ويتعمق مداليلها العميقة، يستطيع إن هو تعمّق كون الشعرية العربية أن يقف على بعض الآراء النقدية الأدبية التي تبدو كأنها مشجعة على التشاكل في النماذج الشعرية بين الشعراء[2] ، فبعض البلاغيين والنقد دعوا في بعض توجيهاتهم الإبداعية إلى ضرورة الالتزام بالعينات الشعرية الرصينة، نعني بها تلك النماذج الشعرية التراثية التي تلتزم بأساليب العرب في صوغ أشعارها، وبالتساند إلى هذا التوجه الذي يبدو كأنه يدعو خلاف المقولات الأخرى إلى ضرورة الاتباع والتقليد وتمثل النموذج الشعري العربي الرصين ، ولتلك الغاية فهم "... يرون أن نظم

1 : شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ط:7 ، دار المعارف بمصر ، ص:357

2 : ينظر ، مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربيّ ، دراسة تحليلية مقارنة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1958، ص:113

المتنبي والمعريّ ليس هو من الشعر في شيء ، لأنهما لم يجريا على أساليب العرب فيه ..."[1]، وإن الدعوة إلى ترسّم طرائق فحول الشعراء العرب كأنها تحمل في طياتها الدعوة إلى الأخذ عنها حتى وإن لم تصرح بذلك ، وسواء أكان الأخذ كليا أو جزئيا فإن الشاعر مضطر إلى تَمَثُّلِ أساليبَ شعرية غير التي تنتجها قواه الإبداعية ، والعملية الشعرية أو كل إبداع فني لا يمكن تجزئته إلى ما هو قابل للأخذ وإلى ما غير ذلك باعتبارها أي العملية الإبداعية عملية كلية غير قابلة للتجزئة، وإذا كان بعض السرقات الشعرية جزئيا فإن منها ما وقع مطابقا مستنسخا. وقد ذكر الصولي في أخبار أبي تمام مصطلح الأخذ ، يعني به السرقة الشعرية بكيفية تختلف عن الكيفيات التي تم ترسيم الظاهرة في تاريخ النقد الأدبي العربي ، فجاء في أكثر من موضع في رسالته :"... وإنما أخذه أبو تمام من قول مسلم ..."[2]

يمكننا إدراج بعض الملابسات الأدبية المناسبة لموضوع السرقات الشعرية والتي تأخذ فعلا معرفيا قائما على نسبة نموذج شعري لغير قائلة حقا، ونجد موضوع النحل والانتحال يتناسب في كثير من أوجهه مع موضوع

1 : ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون ط:2، الدار الإفريقية العربية، دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان، ص:1104

2 : الصولي ، أبو بكر محمد بن يحيى ، أخبار أبي تمام ، تحقيق : خليل محمود عساكر ، محمد عبده عزام ، نظير الإسلام الهندي ، ط:3 ، دار الأبحاث الجديدة ، بيروت لبنان ، 1980 ، ص:78

السرقات، لأن موضوع النحل والانتحال قائم على نسبة خطاب إلى هوية إبداعية غير صحيحة، ذكر ابن سلام الجمحي في طبقاته أن الرواة وضعوا كثيرا من الشعر على لسان حسان بن ثابت لما رأوه يمثل خصوصية إبداعية ومدرسة بلاغية أتقنوا خصوصياته الشعرية "... وقد حُمِل عليه ما لم يُحمل على أحد ، لما تهاضعتْ قريش واستتبت، وضعوا عليه أشعارا كثيرة لا تليق به ..."[1] ، وقد مهّد الصولي لدى كلامه على علاقة أبي تمام بالشعراء الذين تفاعلوا معه إبداعيا بإحاطة نقدية أدبية سعى من خلالها إلى بسط الأسباب المعرفية والمنهجية القائدة إلى ذلك فقال:" ... ولأن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدّمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدّو ن[2] بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحدهم منهم معنى إلاّ أجاده..."[3] ، ثم أكّد الصولي قوله بمفهوم السرقة الشعرية وألبسه معاني نقدية تقع قريبا من معناه المتداول والمجمع عليه من قبل النقاد، ففي تعليق للصولي على شعرية النابغة وأسبقيته الإبداعية فقال:"... والنابغة جاء به في بيت وله السبق..."[4] ، ولحوصلة نظر الصولي لمفهوم السرقات الشعرية فإننا نراه توقف متخيرا ومحصيا بعض

1 : ابن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء ، دار النهضة العربية بيروت لبنان ، 1969 ، ص:52

2 : معنى الاستمداد هنا من المداد الذي يُكتب به .

3 : نفسه ، ص:17

4 : الصولي ، أخبار أبي تمام ، ص:21

العبارات اللغوية التي اشتهر بها شعراء متميزون دون غيرهم فتتبعها في نتاجات الشعراء اللاحقين وكان المعيار لديه زمنيا بحيث ضبط الموازنة بين الناقل والمنقول عنه أو شعراء متقدمون أو قوله: عبارات لشعراء متقدمون وظفها شعراء متأخرون فكان المعيار الزمني خير منتظم لمعاينة العينات الشعرية المتنازع عليها بين الشعراء، لذلك فإننا ألفينا الآمدي يتحرج كثيرا في منهجه الموازن والقائل بالسرقات الشعرية عندما يتعلق الأمر بشاعرين متجايلين، لذلك صادفناه يقول معلقا على منازعة بين أبي تمام وديك الجنّ والأعشى، ولكن بعد أن يخرج الموازنة بين الثلاثة ويبقي عليها بين أبي تمام وديك الجنّ :"...كذا وجدته فيما نقلته ، وليس ينلغي أن يقطع على أيهما أخذ من صاحبه لأنهما كانا في عصر واحد..."[1].

والسرقات الشعرية أو ما يداخلها من السلوكات الأدبية التي تكتنف فعلها الثقافي مما له صلة وظيفة أو دلالة بها ، تنشط في أجواء وبيئات ثقافية خاصة هي التي يثبتها البلاغيون والنقاد ، يبرزونها على أنها المنهج أو المبرر الداعي إلى حاجة الشعراء إلى استعمال النقل أو السرقة ، لا يمكن اللجوء إلى إنتاج أدبية السرقات الشعرية وبلاغاتها إلا بعد توافر المناسبات الظريفة المكتنفة لها ففي نموذج شعرية حسان بن ثابت نستطيع أن نُجمل

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص:54

مسببات السرقة أو ما يداخلها من السلوكات الثقافية المشاكلة لها في كون حسانا مدرسة شعرية يستطيع السارق أو المنتحل تعلّم خصائصها الإبداعية، فثبوت الخصائص الإبداعية يكون بمثابة العلامة أو الميزة العامة التي تؤهل مقلدها أو مُجاريها إتقان الإتيان بما يشابهها إلى درجة من إتقان التلقليد يجعل من الصعوبة تبين الأصلي من المقلّد في النموذج الشعريّ ،والسرقات الشعرية حين تلتبس بالنحل والانتحال مفيدة في بعض دلالاتها وأحكامها بأن يتمّ نقل خطاب ووضعه على لسان آخر لا علم لهذا الأخير به، أو كما يسلك داوُد بن متمّم بن نويرة بأن كان اضطره المعاش في المدينة لادعاء أشعار نسبها لأبيه متمم ، فقد روى ابن سلام "... أن داود بن متمم بن نويرة قدِم البصرة في بعض ما يقدم له البدويّ في الجَلبِ والمَيْرَة، فنزل النحّيتَ، فأتيته أنا وابن نوح فسألته عن شعر أبيه متمم، وقمنا له بحاجته وكفيناه ضيعته ، فلما نفد شعر أبيه جعل يزيد في الأشعار ويضعها لنا، وإذا الكلام دون كلام متمم، وإذا هو يحتذي على كلامه فيذكر المواضع التي ذكرها متمم، والوقائع التي شهدها فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله"[1] ، وواضح في هذه الشهادة النقدية الأدبية التأريخية أن داود بن نويرة ما كان ليستطيع القول على لسان أبيه لولا تمكنه من استيعاب منوال أبيه الشعري ذي الخصائص الإبداعية التي

1 : ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:14

تختص بتقليدها شعرية العائلة كون داود بن نويرة يكون قد تمكن من تحفُّظ أساليب متمم بن نويرة بحكم المعايشة والاحتكاك والتتلمذ الشعري العائلي "...وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل بادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال..."[1] ، وقد استطاع النقد الأدبي العربي القديم أن يضع بعض القوانين البلاغية التي يقوى بها على حفظ الهوية الإبداعية فصار النقاد يجتهدون في تحديد الخصائص الإبداعية لكل شاعر من الشعراء، ومن أبرز ما ورد في تشخيص الخصوصيات الإبداعية أنهم استطاعوا تمييز الخصوصيات الإبداعية على مستوى القبيلة بأكملها، استخلصوا سماتها الفنية، وخصائصها النفسية والانفعالية بما يمكن أن نفهمه على أنه أسلوب احتياط من الوقوع في المناقلات والمسارقات بين القبائل أو بين شعرائها لذلك قال ابن سلام في سياق تحقيق هذه الغاية الإبداعية :"...وأشعار قريش أشعار فيها لين يُشَكِّلُ بعض الأشكال..."[2]، فالخصائص الإبداعية التي تحفظ للخطاب هويته الإبداعية تنتقل في هذا التوثيق النقدي الأدبي من مستوى الشاعر إلى مستوى القبيلة ككلّ.

1 : نفسه ، ص:14

2 : ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:70، 71

نستطيع أن نتبين من خلال مراجعة مختلف الآراء الواردة في موضوع تقليد أشعار الشعراء وتعريضها للتلاعبات والإحالات والنسبة غير الصحيحة أن ميزات الإبداع إن هي وُجدت في الخطاب الشعريّ تستطيع هي بدورها وبذاتها دون معين أن تشكل حماية قوية لتعرض الخطاب للتحويل ولنسبة لغير بصمته الإبداعية ، والظاهر أن الذي حمل داود بن نويرة اصطناعه الخطابات الشعرية المتقنة ونسبتها إلى أبيه المتوفى هو ما كان يجده من الاهتمام البالغ بشعر أبيه من قبل الغواة المتعلقين بأساليب أبيه في قول الشعر والتفنن في بلاغاته.1

وفي سبيل تدقيق أصول بلاغة السرقات الشعرية نستطيع القول: أن البيئات الشعرية العربية القديمة نظرا لمرورها بمراحل حضارية معينة لم تعين موضوع السرقات تعيينا صريحا ولم تطلعه إلى حيز التداولية النقدية الأدبية وإنما اقتصر موضوع السرقات الشعرية على بعض السلوكات المناسبة للمرحلة الحضارية التي كانت تخرج من الشفوية إلى التدوين، ويبدو أن للتدوين والانتقال بناء على ما تطلبته المرحلة الصناعية من تطور الثقافة العربية ومنها أدبيتها على العموم وشعريتها على الخصوص فقد صار

1: ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:70، 71

المكتوب أقوى شاهد على تسجيل الإبداع وحفظ حقوقه لدى المهتمين بالشعر شعراء ونقادا.

يستطيع الشاعر ذو البصمة الإبداعية المتميزة عما سواها أن يصطنع له أساليب شعرية تحفظ له خصوصياته الإبداعية وتجعلها بذلك الحفظ في منأى عن السرقات والانتهابات.[1]

نلاحظ ثبوت تقبيح ادعاء الإبداع بما لا يدع شكا في أن العرب وقبلهم الأعراب كانوا يحفظون للكلام نسبته الإبداعية ، مثله في ذلك مثل نسبة الولد لأبيه ، والاحتفاظ بالهوية الإبداعية جاءت بناء على تقدير الجهد الإبداعي نظرا لما يبذله المبدع سواء أكان ناثرا أم شاعرا في مجاذبة شروط الإبداع، فالجهد النفسي واللغوي والفني كلها طاقات انفعالية هي التي يصدر عنها الشاعر في ارتجال القصيدة، والسارق للماديات قد يختلف عن سارق المعنويات، فالماديات من المسروقات يمكن تعويضها لأنها قابلة للتعويض، أو الردّ، وأما السرقات المعنوية فشاق فعلها على الكريم ، وبالمماثلة مع هذا التصوير لفعل السرقة اهتمت العرب بالتمييز بين أثرين أثر السيف وأثر

[1] : ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:70، 71

اللسان، من حيث جعلوا أثر السيف قابلا للعلاج والبرء والشفاء وأما جرح اللسان فغائر فعله في مدارك النفس لا سبيل لردّة والنكوص عنه.

وقد يلتبس معنى السرقات الشعرية حين يعني الخصوص والعموم بما يورده البلاغيون العرب في موضوع الحقيقة والمجاز ، حيث تعني الحقيقة العموم والشيوع ، ويعني المجاز الخصوص والفرادة والامتياز وهذا الذي قال به بن جني في كتاب الخصائص ، فالخاص شبيه بالبديع يحتفظ بإبداعيته متى ظل قليلا نادرا ويفقد تلك الميزة الإبداعية حين يبتذل ويصير دولة بين الناس ، فالمجاز إذا كثُرَ لحق بالحقيقة[1] ، فالمجاز بهذا المفهوم ، وتقديمه بهذة الرؤية النقدية الأدبية يمكننا النظر إليه على أنه نشاط ذاتي داخل المكون الشعري، يستطيع المجاز الذي هو قوى إبداعية أن يذود على تسجيلية الخطاب الشعري الإبداعية فالمجاز إذاً حافظ للخطاب الشعري من السرقة.

علاقة مفهوم السرقات الشعرية بفكرة البيت المثل:

وفي سياق التباس موضوع السرقات الشعرية بما يشابهها أو تماثلها أو يتسق معها في البلاغة العربية والنقد الأدبي العربي القديم نستطيع أن نضمّ إلى موضوع السرقات موضوع البيت الشعري الذي يجيء بمثابة المثل أو

1 : ينظر ، ابن جني ، الخصائص ، الجزء الثاني ، ص:447

الحكمة، فوقوع البيت الشعري وفق إيقاع ضرب المثل يجعله شائعا كثير التداول لأنه متسع الاستعمال ، وهو لوقوعه موقع الحكمة من كل فكرة أو مناسبة أدبية جاز التسهل في توظيفه أو تضمينه، ولقد تنبه النقاد والبلاغيون العرب إلى فحوى هذه الفكرة النقدية الأدبية، فسهّلوا في إمكان شيوعه، وتناهبه بين الشعراء، أورد ابن سلام الجمحي موضوع البيت الواقع بمثابة المثل والحكمة حين تكلم على بيت متجاذَبٍ بين النابغة الذبياني والزبرقان بن بدر، والرواة يروونه للزبرقان وينسبونه إليه غير أن أوليته للنابغة جرى معناه محرى الحكمة فاستورده الزبرقان لما اتسق إيقاعه مع ما هو خائض فيه من سياق الإمعان في شعره والشعر على وزن بحر البسيط ذي العروض المخبونة: فعِلن، والضرب المقطوع فعْلنْ:

تَعْدو الذِّئابُ على مَنْ لا كِلابَ له وتتّقي مَرْبِضَ المُستنفِرِ الحامي[1]

فدلالة الإطلاق الدلالي التي يفيدها بيت الشعر هذا قائمة على معنى الحكمة وما جرى مجراها ملخصها أن الذئاب تتسهل الإغارة والعدوان على من عُدِمَ الظهير، وأنها مقابل ذلك تتخوف من كل من تعزز قواه بذلك، وبما أن الشعر

1 : النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1976،ص:249

أو القصيدة كان يُصطلح على تسميتها كلمة فقد قال ابن سلام[1]:" وهي الكلمة التي أولها قالت بنو عامر حالوا بني أسد أخبرنا ابن سلام قال سألت يونس عن البيت فقال هو للنابغة أظنُّ الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعَه لا مجتلِبا له، وقد تفعل ذلك العرب لا يريدون به السَّرْقَةَ..."، فالوظيفة الحكمية هي المسوغ للتوظيف العامي لهذا البيت الشعري ، ومن الواضح إذا تجاذب شاعران بيت شعر مثل هذا المقام الذي نحن في سبيل استعراضه فإن الشاعر المحدث هو الذي أخذ عن الشاعر السابق له بحكم التقادم والاستباق الزمني فالتراتبية الزمنية معتدّ بها في تحديد مواصفات السرقات الأدبية، وقد سبق للجاحظ أن تكلم على مشروعية البيت الشعري الواقع موقع المثل والحكمة في كتاب البيان والتبيين "... ولم أجد الشعر السائر إلاّ بيتا واحدا..."[2] ، وقاعدة ذلك أن الانطباعي الحكمي لا يستطيع أن يتطاول وإن من أحكامه التقاصر والانضباط في التعبير فقد أشار الجاحظ في موضع آخر من البيان والتبيين أن "... الكلام إذا قل وقع وقوعا لا يجوز تغييره، وإذا طال الكلام وجدت في القوافي ما يكون مجتلبا، ومطلوبا مستكرَها "[3] ، فالبنية التعبيرية قمينة بأن تحفظ للخطاب هويته، لأن في

1 : طبقات الشعراء ، ص:17

2 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:141

3 : نفسه ، المجلد الأول ، ص:194

انضباطها وتحديد أساليبها تتميز عما سواها فلا يستطيع سارق من الشعراء تحويلها إليه.

ومن الواضح للفهم أن موضوع السرقات الشعرية ،وما شاكلها من السلوكات اللغوية والبلاغية قد اكتسب تراثا معرفيا متناميا حقبة بعد حقبة، ويكون الذي أنضجه اهتمام البلاغيين العرب بمدارسة ظاهرته، والوقوف على العينات التطبيقية، والأساليب النقدية الإجرائية، لتلك الأسباب الثقافية نلفي ابن سلام في كتاب الطبقات قد ولّد بعض التسميات أو المصطلحات المتماشية مع سياق نقد السرقات الشعرية، وإن مما استنتجه مصطلحات: الاستزادة، أو التمثّل، والاجتلاب، والسرْقة بتسكين الراء على وزن الفعْلة، وزيادة على معالجة ابن سلام لجهة المصطلح والتسمية أو التوصيف في الإحاطة بموضوع السرقات الشعرية فقد أرفق ذلك الجانب بالتوثيق النظري في موضوع الاختصاص النقدي، فقد استخلص جملة من المعايير الفنية والموضوعية أفادت تخفيف الحكم على ناقل الشعر أو مستزيده أو توظيفه في سياق بلاغة الحكمة، فنفى عن الزبرقان سوأة السرقة لدى اجتلابه بيت النابغة المذكور آنفا، والحكمة ضالة الإنسان أينما وجدها انتفع بها، فالطابع الإنساني التداولي لأدب الحكمة وبلاغتها وإيقاعها هو المخول والمبرر الموضوعي والأخلاقي

لتسييرها بين الشعراء فلا جناح على من ضمنها شعره أو أوردها في سياق حكمه، فالمناسبة بين سياق القول في شعر الزبرقان والاتفاق والمؤاتاة التي ناسبت إيراده في شعر النابغة متوافقا مع الذي كان يخوض فيه الزبرقان من سياق الموضوع الشعري حتّم على الزبرقان اجتلاب شعر النابغة ، وإن شدة المناسبة والتوافق السياقي يشفعان للزبرقان ويرخصان له اجتلاب شعر النابغة دون سوأة تُذكر هنالك.[1]

السرقة كونها شهادة على جودة الإبداع الشعريّ:

ومن منظور تحليلي فإن ظاهرة السرقات الشعرية تعبر ضمنيا عن تأزم في السيولة الإبداعية، فقد يصاب الشاعر بذلك الفراغ، أو ربما يصاب عصر بأكمله بتأزم في تلك السيولة الإبداعية، والسرقات الشعرية قد تتعدى حدود الرقعة الجغرافية الواحدة فيحصل التناهب ما بين حيزين جغرافيين تختلفان لسانيا وجماليا.

وبما أن لغة الشعر هي لغة امتياز تعبيري فإنها في كل مناسبة إبداعية تصطنع لها وسائل دفاع عن خصوصيتها من نفسها ذاتها وذلك ما يمكننا تسميته البصمة اللغوية التي هي خصيصة أسلوبية، والشعر الذي يكون

1 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:141

عرضة للنهب والسرقة وطمع العاجزين في ادعائه هو الشعر المشتمل على درجات الإبداع العليا، فالسرقة يمكننا قراءتها من جهة خفية على أنها اعتراف ضمني بالتفوق الإبداعي والتميز الفني، والابتداع البلاغي ولولا توافر هذه الامتيازات في لغة شعر شاعر لما طمع في الاستحواذ على مقدراته الإبداعية سارقات الإبداع وسارقوه، ولا شكّ في أن بين الشعراء منافسة حامية الوطيس، كل شاعر يريد أن يتجاوز الشاعر الآخر، ومن الشعراء من يُخملُ فلا يستطيع قولا بعد أن يغلبه في مضامير الإبداع شاعر مفلق آخر، لذلك فإن هذه المجاذبات من شأنها أن تبين لنا عن مدى تمتع كل شاعر بكفاءة تقييم نتاجات الشعراء الآخرين ، وهم فيما بينهم يعرفون الجيد من الرديء.[1]

لا يقوم تحديد سرقة الشعر على واحدة من الذاتين الذات المبدعة والذات الناهبة وإنما ثمة وسط معرفي وإبداعي واسع هو الذي يسهر على حفظ حقوق الإبداع ، واستجابة إلى هذا الداعي المعرفي الأخلاقي فإن نقاد الأدب العربي والبلاغيين يكاد يتفقون على حفظ نسبة الخصائص الإبداعية، وليس ذلك إلا لأنهم يقدرون في قرارات أنفسهم تقديس كل فضل في ذلك، وإن الاهتمام برصد الخصائص الإبداعية الخاصة بكل فنّ أدبي يملي عليهم ضرورة حراسة ذلك الإبداع من السرقة مع ضرورة حفظ نسبته إلى الذات التي

1 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:142

أبدعته، أورد أبو العباس المبرد شيئا من هذا السياق النقدي الشبيه بموضوع السرقة حين تتبع المعنى الشعري وعزاه إلى مخترعه الأول فقال معلقا على شعرين، الشعر الأول للهشْليِّ على وزن بحر البسيط التام الذي عروضه مخبونة وضربه مقطوع:

لوْ كانَ في الألْف منّا واحدٌ فَدَعَوْا مَنْ فَارِسٌ خَالَهُم إيّاه يعنونا

ثمّ علق بعد ذلك قائلا عبارة نقدية هي التي نتبين من خلاله مدى اهتمام البلاغيين بالتأريخ لأوليات اختراع المعاني في الشعر فقال: "وأوّل هذا المعنى لطرفة "1 في قوله على وزن بحر الطويل الذي عروضه مقبوضة وضربه مثلها مقبوض :

إذا القَومُ قالوا من فتىً خِلتُ أنّني عُنيتُ فلم أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلّدِ

يمكننا ملاحظة الفوارق الفنية بين الشعرين، شعر الهشلي وشعر طرفة وقد كاد حافر أحدهما أن يقع على حافر الآخر، والشعران يتسقان في غاية تعبيرية ومزية بلاغية تكاد تكون واحدة، والمعنى العامّ الذي يجتهد الشاعران في إثباته هو أن الشجاع والسيد المتميز عما سواه متعارف عليه، يجمع الناس على ما يتحلى به من الفضائل والقيم والميزات والأخلاق، وهو بتلك الشهرة

1 : المبرد أبو العباس ، الكامل في اللغة والأدب ، مكتبة المعارف بيروت لبنان ،ج:2 ، ص:359

والامتياز بين أقرانه لا يخفى على المتوسم، وبذلك صار هذا الإنسان هو في حدّ ذاته مدركا لمدى إجماع الناس على رتبته بينهم، حتى أصبع علما لا يخفى بينهم وكل إشارة يعتقد أنها إليه، فصار له من التهيؤ والاستعداد ما يجعله في الصدارة لا يتخلف عن المناسبات، فالفرادة والتميز أهلته لأن يتفوق على ما سواه من القوم، وهو من شدة تلك الشهرة صار مضطلعا بكل صنيعة.

يجد العرب للمنازعات الشعرية المتشاكلة الإبداع مبررات منهجية يحاولون بها تبرير السرقة الخفية نعني بها السرقة الشعرية التي تتخذ السبل الملتوية كحالة تبرير لفعل السرقة، والشعر عرضة لذلك لأن هذا الفن في جوهره قائم على التركيز الحسي، والحس مرجعية انفعالية توحد بين المقولات المنبعثة عنها، فالحس يقوى على الملاءمة بين مختلف التعابير حتى وإن لم يقصد قائلوها إلى التماس فيما بينهم، لذلك أقر ابن جني بميزة التلاقي بين الناس في التعابير الحسية نعني بها التعابير التي تجعل من المرجعية الحسية سبيلا لبلاغة المقال لأنّ"... طريق الحس موضع تتلاقى عليه طباع البشر، ويتحاكم إليه الأسود والأحمر..."[1] ، والالتقاء هنا يمكننا فهمه على أنه التوارد الذي له صلة بمفهوم السرقة ، فالانفعال بذات القيم البلاغية كفيل بأن يؤدي

1 : إبن جني، الخصائص، الجزء الأول، تحقيق: محمد علي النجار، ط3 عالم الكتب،1973، ص:90

بالمنفعلين على ذات النسق والوشيجة أن يتجاذبوا المقولة الواحدة على السواء، وعباراتهم وإن لم تكن متطابقة تماما فإنها تنم عن تناجز ضمني يكون الذي أهلهم للقول على النمط الواحد هو صدورهم عن حس واحد .

كانت العرب تعيش في بيئة أدبية ولغوية متكاملة الوجهات ، تتلاقي جميع القلوب على المنزع الواحد ، فهم [نعني العرب] يجتمعون على كثير من التقديرات الإبداعية، فكانوا بذلك يميزون مستويات الإبداع لا يتخلف الواحد منهم عن التناغم مع باقي مكونات المجتمع العربي خاصة في مرحلتي القبيلة والعشيرة ، وبذلك الالتئام الذي منحهم إياه انحصار المكان صاروا كأنهم ذات واحدة تتفق في الحس والفكر وكثير من الغايات المعيشية .[1]

وفي هذا السياق النقدي الأدبي الذي يتسهل في قبول أُخُوذِ الشعراء بعضهم عن بعض، فقد قارب حازم القرطاجني هذه الغاية النقدية الأدبية المتعلقة بالشرقات الشعرية ففي معلم دال على طرق العلم بوقوع المعاني المتقاربة متمكنة قال حازم القرطاجني: "فمما يمكِّن المعاني أن توضع مواضعها اللائقة بها المهيّأة، وألا توضع موضعا غيرها من المعاني أولى به،

1 : إبن جني، الخصائص، الجزء الأول، تحقيق: محمد علي النجار، ط3 عالم الكتب،1973، ص:90

وإن كان للمعنى الموضوع أيضا موقع من ذلك الموضع إلاّ أنه مقصر عن موقع غيره من المعاني فيه ".[1]

ومعنى هذا النظر النقدي أن حازم القرطاجني خالف الخائضين في موضوع السرقات الشعرية من حيث أتي بجديد الرأي النقدي الأدبي فقد رأى أن المبتدئ بالمعنى والسابق إليه قد لا يتقن الألمام به ، لذلك فإن أتى بعده شاعر آخر وجدد في المعنى الأول فإن الفضل يكون له لا لمخترعه الذي لم يكن في مستوى الإبداع ، فربما يكون الشاعر الأول المقصر قد نبه الشعراء الآخرين إلى النكتة في الموضوع دون أن يوفيَه حقّه، ثم أتى الشاعر اللاحق بالأول واستكمل مشروع الإبداع الذي كان ابتدأه الشاعر الأول غير المجيد، وقد أتبع حازم القرطاجني سياق القول في هذا الموضوع النقدي الأدبي المتعلق بموضوع الشرقات الشعرية فأتي بنماذج تطبيقية لكل من الشاعرين الفرزدق وابن هرمة . قال الفرزدق وزن الطويل:

وإنّك تهجو تميما وترتشي سرابيلَ قيسٍ أو سحوقَ العمائمِ

كمهريق ماء بالفلاة وغرَّهُ سرابٌ أذاعته رياح السمائـــــمِ[2]

1 : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، ط:3 ، الدار العربية للكتاب تونس 2008 ،ص:140

2 : الفرزدق ، ديوان الفرزدق ، تحقيق: علي فاعور ، ط:1 دار الكتب العلمية 1987 ، ص:591

يناسبه حازم مع شعر إبن هرمة الذي يقول فيه وزن المتقارب:

وإني وتركي ندى الأكرمين وقدحي بكفي زنادا شحاحا

كتاركة بيضها بالعـــــــراء وملبسة بيض أخرى جناحا[1]

بحيث يتفق الشعران في معنى التفريط والإضاعة والمعنى في الشعرين منْبَنٍ على دلالة التحسر والتندّم بعد ضياع الفرصة والمناسبة ، وعلى الرغم من تباين الشعرين في وزنيهما فالأول على الطويل والثاني على المتقارب إلا أنهما يتسقان ضمن المعنى العامّ الواحد ، وفي الثاني منهما إبداع وزيادة على أولية الشعر الأول حيث علق حازم بعد استعراض الشعرين قائلا: " فإن معنى بيت الفرزدق الثاني مناسب لمعنى بيت ابن هرمة الأول ، ومعنى بيت ابن هرمة الثاني مناسب لمعنى بيت الفرزدق الأول ..." [2]

وبهذا الطرح الذي استنتجناه من تفكير حازم القرطاجني البلاغي يكون مفهوم السرقات الشعرية قد استمد انزياحا في مفاهيمه العامة فوُظِّف مصطلح

1 : ابن هرمة، ديوان ابن هرمة، تحقيق: محمد نفاع، حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص:87، وفي رواية الديوان ثبتٌ آخر لرواية البيت الأول :فإنّي وتركي ندى الأكرمين وقدحي بكفّيَّ زندا شحاحا والفارق بين الروايتين، رواية حازم القرطاجني وما أُثبتَ في مطبوعة مجمع اللغة العربية في دمشق أن الرواية تختلف بين الزند بالإفراد والتثنية غير أن الوزن واحد في الروايتين وهو وزن المتقارب.

2 : المرجع السابق ، ص:141

التتميم[1] الذي يعني الاستكمال، كما اتسع مفهوم السرقات الشعرية إلى مفهوم التناسب بين الشعرين نظرا لتناسب معنييهما [2].

قد يلتبس موضوع السرقة الشعرية بمفهوم الاتباع ، لأن الاتباع مقتض سابقا ولاحقا به، يمضي أحدهما في نسق الآخر فيقلده أو بمعنى عام يأخذ عنه، والتابع مولع دائما بالسير في سياق الأول ، لذلك وجدت الثنائية النقدية الإبداع والإتباع، ونستطيع أن نتمثل لهذا الموضوع بريادة امرئ القيس للشعراء العرب سبقهم في كثير من المزايا الإبداعية، وأغواهم فوقعوا ضحية إفراطهم في الافتنان بتقليده، لذلك قال ابن سلام الجمحي عن امرئ القيس :"... وليس أنّه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها استحسنتها العرب، واتّبعته فيه الشعراء منه استيقافه صحبه، والبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ وشبه النساء بالضباء والبَيض، والخيل بالعقبان، والعصيّ وقيد الأوابد ، وأجاد في التشبيه ،وفصل بين النسيب والمعنى ، وكان أحسن طبقته تشبيها ..."[3]، ونستطيع أن نقول على مثل هذا الأخذ بأنه تعليمي أو تمدرسي، تتبعث أسباب احتذائه أو القول على منواله من إقرار ضمني بأستاذية المأخوذ عنه، فهو بذلك الاعتراف والإقرار بمثابة الأستاذ الذي يسمح

1 : ينظر ، نفسه ، ص:142

2 : ينظر المرجع السابق ، ص:140

3 : ابن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء ، دار النهضة العربية بيروت لبنان 1969 ، ص:16

لتلامذته بالاستفادة من طاقاته المعرفية ، ومثلما هو ثابت في تاريخ النقد الأدبي العربي فإن الوقوف على الأطلال صار لازمة فنية يوظفها كل شاعر فبعد أن كانت في أولتها موضوعا حقيقيا ربما يكون الشاعر قد ارتجله جزءا من الموضوع الشعريّ ، انقلب في التجارب اللاحقة بالاستعمال الأول ليصير خاصية فنية أو إيقاعية أو لازمة تعبيرية اكتسبت قيمة المسوغ الإبداعي لا يستطيع شاعر انتقاصها من مقاماته التقصيدية.

تلتبس أشعار الشعراء حين تقع في صميم الموضوع الواحد ، فالغرض يوحد بين المقولات الشعرية حتى يصبح كل سهم يتناجز مع ما يناجزه، وكذلك فإن كل غرض يخوض فيه الشعراء جميعهم يغدو ملائما فيما بين بلاغاتهم تتماس من شدة التشابه حتى تكاد تتلاقي في ما تقوله، يسلمنا هذا التفهّم لما تنطوي عليه مسألة السرقات الشعرية إلى ضرورة التمييز بين المادة اللغوية القابلة للتداول والأخرى التي لا تحتمل ذلك فبعض المزايا الفنية أو اللغوية هي مشاع بين المبدعين وكأنها خاصية إنسانية لا يقوى شاعر أو فنان على ادعائها لنفسه، نعني بالخصائص الإبداعية تلك المزايا الفنية والجمالية التي يكون أطلعها الحس الجماعي أو الإنساني المفترع لها أول مرة ، تندرج تحت هذا الاهتمام أو الإشارة الخصائص الفنية الجمالية البانية للظاهرة الشعرية،

فالقصيدة أو القول الشعري كان في أوله قد ابتدأ بنزوع فردي غنائي، وهذا دون أن ننفي المساهمات الاجتماعية في تحصيل مقومات أوليات الشعرية العربية ، فالتشطير والتبييت والنحو والصرف والتشبيه وما وقع في سياقاتها هي من التراث الفني الذي مسموح للشعراء بتداوله فيما بينهم ، وهذا الإشكال يُسْلمنا إلى القول: إن العينات الشعرية التي حرص النقاد والبلاغيون على حراسة ملكيتها الإبداعية هي كيفيات تعبيرية أو أسلوبية استطاعت أن تعلّم لهوية إبداعية ما، بحيث يمكن تتبع تحولاتها في خارطة الإبداع الشعري على كثيرة القائل ووفرة المقول، نستطيع أن نوثق لهذا المناط النقدي بما أورده ابن المعتزّ في مقدمة كتاب البديع، فقد كان لزاما على ابن المعتز وهو شاعر حساس امتلك الرؤية الإبداعية الداخلية من خلال تعاطيه الشعر ومزاولته إياه، فقد تساءل بكل منهجية وموضوعية عن حدود انتقال الظاهرة البديعية بين الشعراء من حيث كونها شركة بين بني البشر وكيف لا تكون سهما مشتركا متناجزا بين الشعراء العرب "... ليُعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقَيّلَهم، وسلك سبيلهم لم يسلقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعُرِفَ في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه..."[1].

1 : ابن المعتز ، كتاب البديع ط:2 ، دار المسيرة ، 1979 ، ص:1

علاقة السرقات الشعرية بموضوع اللفظ والمعنى:

يقول المبدأ النقدي في موضوع اللفظ والمعنى: إن الألفاظ المتناهية والمعاني ليست كذلك، فالألفاظ مادة لفظية سمعية، والمعاني حائمة في بحبوحة النفس عائمة في عوالم النفس ومداركها، وإن السرقات لها علاقة بما يسهل القبض عليه من أحد الجانبين، فالمتسهل هو الذي تسهل سرقته، والمستعصي الذي هو جانب المعاني يقل القبض عليه.

يستطيع الذي يتعمق الإشارات النقدية الواردة في كتب النقاد العرب بعض العبارات النقدية لأنها تتراءى للمتفكر فيها منطوية على معاني كثيرة صارت شائعة شيوعا يخرجها من الخصوصية إلى العمومية، والشعر يفضح أمر سارقه لأنه فن خاص يدل على نفسه بنفسه، ومثل هذا الإشكال هو الذي قصد الجاحظ إلى تبيان نكتته حين قال باستحالة ترجمة الشعر في كتاب الحيوان ، فقد قال: "... والشعر لا يُسْتَطَاعُ أن يُتَرْجَمَ ، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّلَ، تقطّع نظمه، وبطُلَ وزنُهُ، وذهب حسنُه، وسقط موضِعُ التعجّب منه، وصار كالمنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من

المنثور الذي حُوِّلَ عن موزون الشعر..."[1]، يمنح رسوخ التجربة الشعرية الخطاب الشعريّ حصانة ضد الاستراق أو الانتهاب، فالقوة البانية للخصوصيات الإبداعية هي التي تجعل الخطاب الشعري يتأبى عن كل سرقة أو تحويل، والانبصام الابداعي يستعصي على سارقه أو محوله حسب ما ورد في شعرية الجاحظ ، فالشعر إذا كان مبدئيا يتفلت من أي ترويض فكيف يقبل أن يتحول عن فم شاعر ابتدعه إلى فم مزّيف آخر يدعيه، وينسبه إليه ، ذلك وإن أبرز علامة دالة على تمنع الشعر عن الانتقال والتحوّل وردت في كلام الجاحظ تتلخص في دلالة: لا تُستطاع بمعنى لا تُحتملُ، ثمّ عزّز ذلك بمقولة المبدأ بمعنى الأولية والإبدائية، ومتى تمّ اصطناع ذلك فإن الأمر سينكشف ويتّضح .

لقد أدى تتبع المآخذ بين الشعراء، والتحري في الخصوصيات الإبداعية لكل شاعر إلى تفريع ظاهرة السرقات الشعرية إلى سياقين، السياق الأول معنوي والسياق الآخر لفظي، هذا مع ضرورة استقصاء ما يمكن أن تتفرع إليه إشكالية اللفظ والمعنى من ملابسات فالألفاظ متناهية والمعاني مطلقة تسبح في ملكوت المعرفة، وإن اجتهاد النقاد في توثيق ظاهرة الشرقات الشعرية ولّد

1 : الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق: يحيى الشامي ، المجلد الأول ، ط:3 منشورات دار مكتبة الهلال 1990 ، ص:51

سياقات نقدية تتصل الاتصال الوثيق والضمني بموضوع نقدية أخرى فقد سبق للجاحظ أن قال:"... وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ ، والعربيُّ والبدويّ والقرويّ ، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحّة الطبع، وجودة السبك فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير ..." [1].

يمكننا تفهّم هذا التقديم النقدي الذي قارب به الجاحظ الملابسات المعرفية والفنية التي تكتنف موضوع السرقات الشعرية على أن الجاحظ عني بها رسم خارطة الثقافة أو الإبداع الذي تجري فيه عملية السرقات، فالمعاني حائمة عائمة تملأ كل حيز معرفي وهي بذلك روحية متفلتة لا يمكن القبض عليها إلا بالصياغة والأسلوب، ومعنى هذا أن الشعراء يتساهمون في المعاني، فالمعنى مهما بدا بديعا طريفا جديدا لا يمكن أن يستحوذ عليه شاعر فالمعاني شركة بين الناس، ولعلّ هذه التوجه النقدي الأدبي هو الذي سلكه ابن طباطبا العلوي حين تعرض في كتاب عيار الشعر لموضوع السرقات، فقد أباح للشعراء تناهب المعنى الواحد، وركز على احتفاظ الشاعر بالخصوصيات النظمية التي يخترعها "... وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبِق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها، لم يُعَبْ بل وُجِبَ لَهُ فضلُ لَطْفِه

1 : الحيوان ، المجلد الثالث ، ص:408

وإحسانه فيه"[1]، فالمعاني نظرا لشيوعها واستفاضتها تعسر تحديدها أو تصعب نسبتها وهي لكثرتها وتماهيها في أحاسيس الشعراء وعقولهم وتصوراتهم وتخييلاتهم لا يمكن قصرها على شاعر دون شاعر آخر جاراه فيها .

قد يكون فعل التوارد في المعاني والأفكار هو الذي حرّك النقاد العرب والبلاغيين إلى تحييد المعنى من موضوع السرقات الشعرية ، فالتوارد فعل معرفيّ مشترك بين ذاكرة وأخرى فمثلما تطرق فكرة عقل الشاعر هذا قد تتوارد بذات الكيفية في خلد آخر وقد أسمى البلاغيون هذا التوارد والتناغم في الاهتداء إلى قرع أجراس المعاني المَطْرَبَ المُتورِّدَ بين الناس[2] ، فالشعراء قد يتناغمون في كثير من القيم التعبيرية ، وليس لواحد منهم فضل لا يتساهم فيه مع الآخرين، والمثيرات النفسية والموضوعية قلا تتلاقى في انقداحها في نفسيات الشعراء فتكون كالمنبه العامّ الذي يحضر على ألسنة الشعراء دفعة واحدة.

ولتمييز صلة موضوع السرقات الشعرية بجهة اللفظ والمعنى، وانتصار ابن طباطبا لجهة اللفظ دون المعنى فقد أورد في كتاب عيار الشعر عينات

1 : ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية، ص:112

2 : ينظر ، ابن جِني ، الخصائص ، الجزء الأول ، ص:112

شعرية ارتآها داخلة تحت هذا الموضوع من ذلك ما لاءم فيه بين أبي نواس حين يقول وزن الطويل الذي عروضه مقبوضة وصربه صحيح :

وإن جرت الألفاظ منا بمدحة لغيركَ إنسانا فأنت الذي نعني [1]

اتبعه فيه الأحوص حين قال:

متى أقلْ في آخر الدهر مِدْحةً فما هي إلا لابنِ ليلى المكرَّمِ[2]

والظاهر من الشعرين أنهما يشتركان في المعنى الواحد الوارد في الشعرين ألا وهو المديح المقصور على فضل شخص دون الآخرين حتى وإن أُخفي ذكر اسمه ، بعد أن صار علما على كل فعل خير، وأما الدلالة اللفظية الكاشفة عن تناجز الشاعرين واتباع الأحوض لأبي نواس في الشعرين فهو لفظة: مِدْحةٌ، مضاف إليها دلالة القصر على الممدوح فلا يساهمه فيها أحد من الناس، والشعران يتفقان في الوزن الواحد الذي هو وزن بحر الطويل، مع اختلاف القافية والرويّ.

1 : أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ص:109

2 : الأحوص ، ديوان الأحوص ، تحقيق : إبراهيم السامرائي ، مكتبة الأندلس ، 1969 ، ص:171

وأما النموذج الشعري الثاني الذي أورده ابن طباطبا فذلك الذي نصُّهُ المبدئي للحسين بن مطير قال فيه وزن الخفيف التام:[1]

كل يوم بأقحوان جديد تضحك الأرض من بكاء السماء

عاوده مقتبسا عنه دعبل حين قال:

لا تعجبي يا سلْمُ من رجلٍ ضحِكَ المشيبُ برأسه فبكى[2]

والشعران وإن اختلفا في الوزن والقافية كل منهما يمضي في صنعة شعرية لا تناجز الأخرى إلا أن المعنى متقارب في المعنى الحكمي العامّ وتواشج بينهما بعض المعجمية المتشاكلة بينهما، والمفردة المحورية في ذلك قولهما: تضحك، وضحِك، مع ارتسام المعنى الاستعاري المفيد معنى التحول من سارّ إلى محزن، كأن يكون انتقالا من ريعان الشباب إلى خمول الكهولة أو ما جرى مجراها، وواضح مثل هذه السرقة أنها متصرف فيها ، ومحولة عن قيمة إبداعية متجاوزة إذ كل الشعراء لامسوا هذا المعنى وقالوا به في أكثر من شعر، فأخذ المعنى والتصرف فيه واستنتاجه من جديد يبدو سرقة معهودة بين الشعراء كانت تسمح بها روح العصر، ونرى أن السرقات الشعرية كانت هذه

1 : ينظر ، ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص:112

2 : دعبل الخزاعي ، ديوان دعبل الخزاعي ، ط:1 ، دار الكتاب العربي 1994 ، ص:106

بدايتها، وهذا نسقها المنهجي، بحيث كانت طقوس المعرفة ، والأجواء الثقافية والخصائص الاجتماعية تتغاضى عن هذا السرق وتتجوز في قبول مفعوله، وربما كان يبدو لهم على أنه ضرب من المثاقفة والتناجز والتفاضل المسموح به بين الشعراء .

تبدو ظاهرة السرقات الشعرية مرتكزة على مبرر إيجابي نقدره في كون السرقات ظاهرة تعافي معرفي ، كانت المناقلات والمنافسات الحامية الوطيس الدافع الأقوى إلى سلوك هذا الطابع الثقافي والشعريّ، فعلى سبيل المثال كان كل شاعر متألق يتعرض للسرقات التي تشبه المعارضات أو النقائض، يتخذها المقلد أو الشاعر السارق مجازا لإظهار متى تهضّمه لشعرية الشاعر المسروق، حتى كأنه يوحي إليه بأنه يستوعب أساليبه وطرقه في صياغة القصيدة وربما فضله بإسباغ الكثير من الزيادات عليها كما تمثلنا لذلك في كثير من مناسبات السرقة الشعرية .

فالشعراء يبدون متفقين في المناسبة المحركة إلى قول الشعر ألا وهي مجالس الأنس والشرب والمتع وتلك الأحوال التي عرف بها أبو نواس وطبعت بلاغاته الشعرية، وأما المعجمية المشتركة بين الشعرية فبادية واضحة ركز فيها الشاعران على ألفاظ بعينها نذكر منها :الكأس، التصاوير، الخمر،

المجالس، ويبدو أن مبررات هذا الأخذ مشفوع لها في مثل العصر العباسي فقد كانت هذه الأجواء الاحتفالية تطبع الكثير من المذاهب الشعرية، ومن ثمة جاز لنا أن نتساءل عن الإضافات الفنية والجمالية التي أسداها الشاعر الثاني على مقولات أبي نواس حيث تتجلى لنا الفوارق الإبداعية جلية يستطيع الشاعر الآخذ أن يصطنع له مبررات إبداعية ، من حيث تفرّد في كثير من الصور الشعرية ، فالشعران وإن تقاربا موضوعا فإنهما يحيلان في عمقيهما على خصوصية شعرية ظاهرة للمتوسّم ، ولقد تفطّن نقاد السرقات الشعرية إلى ضرورة التمييز بين السرقة وبين التشارك والتساهم في الإنجاز المعرفي الواحد، قال أبو هلال العسكري:" وإذا كان القوم في قبيلة واحدة ، وفي أرض واحدة، فإن خواطرهم تقعُ متقاربة ، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة..."[1]، وهذا هو الذي يمكن تسميته بالذاكرة الجماعية للمجتمع.

وقد علق ابن طباطبا على هذا الأخذ وما يمت به إلى موضوع السرقات الشعرية فقال:" ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة ، وتدقيق النظر في تناول المعاني ، واستعارتها ، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها البصراء بها ، وينفرد بشهرتها ، كأنه غير مسبوق إليها ..."[2]

1 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص: 230

2 : ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص:113

ويبدو أن النقاد من أمثال ابن طباطبا قد تأقلموا مع هذا النمط الثقافي الذي صار شبيها بالمذهب الإبداعي، لذلك فإن ابن طباطبا يوجههم إلى الكيفيات والأساليب والحيل التي يسلكونها في سبيل إخفاء المسروقات الشعرية، وقد نصحهم بإزجاء بعض الإضافات التي يغلفون بها الشعر المسروق فلا يتبينه النقاد المتيقظون لفضح ذلك ،وإن من أبرز الحيل التي يوصي بها ابن طباطبا هي سلوك مخالفات الأغراض التي قيلت فيها الأشعار الأولية في الموضوع ، فإذا كان المقول في المديح ينبغي نقله إلى الغزل ، وإذا كان غزلا تُحُوِّل به إلى المديح ، فإن في هذه المخالفات الغرضية ما يشفع للسارق أو الآخذ بادعاء ذلك الشعر المسروق.[1]

ولو جئنا إلى إحصاء المزايا الشعرية التي كانت أكثر عرضة للتناهب والاسترّاق لوجدنا المعاني الشعرية التشبيهية، والمعاني الشعرية الاستعارية، والمعاني البديعة المستغربة هي التي تنال القسط الأوفى من ذلك السلوك الإبداعي ، وقد سمى ابن رشيق سرقة البديع السّرَقَ فقال عنه "... إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع الظنّة

1 : ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص:113

فيه عن الذي يورده أن يُقال : إنّه أخذه من غيره " [1]، فالشعراء أكثر ما يتنافسون في براعة وفطنة القبض على المعاني النادرة "... لأنها تدلّ على مدى ابتداع الشاعر، وقدرته على التخيل والتصرّف في معاني الشعر، معتمدا أو غير معتمد على غيره "[2] ، وكذلك نحسب أن موضوع السرقات الشعرية نجع منهجه، وقوي بحثه في الكتب النقدية الأدبية التي انخرط أصحابها في بحث الموضوع.

1 : ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص: 280

2 : رفيقة سماحي ، السرقات الشعرية والتناص ، ط:1 ، عالم الكتب إربد الأردن ، 2016 ، ص:43

الفصل الثّاني:

السّرقات الشّعريّة في دراسات أعلام النّقد الأدبيّ القديم

ـ أوّليات الإرهاص بالخوض في السرقات الشّعريّة في طبقات ابن سلام الجمحي.

ـ السرقات الشعرية في تفكير أبي العبّاس المبرّد في كتاب الكامل في اللغة.

ـ دلالات السرقة في رسالة الحاتمي.

ـ نقد السّرقات الشعرية في كتاب عيار الشّعر لابن طباطبا العلويّ.

ـ السّرقات الشّعريّة في كتاب الموازنة للآمدي.

ـ منهج القاضي الجرجاني في نقد السّرقات الشّعريّة من خلال كتاب الوساطة و تقييمه لسرقات المتنبي.

ـ السّرقات الشّعريّة في كتاب الصّناعتين لأبي هلال العسكريّ.

ـ مفهوم السّرقة في تفكير ابن رشيق من خلال كتابيه: العمدة والقراضة.

ظاهرة السرقات الشعرية مثلها مثل الظواهر النقدية أو البلاغية الأخرى لم تظهر دفعة واحدة، وإنما تطلّب ظهورها في شكل نقدي أدبي ومعرفي مكتمل المرور بعدة مراحل نضج معرفي ومنهجي، وهذا شأن كل ظاهرة ثقافية أو إبداعية ، يمرّ تبلورها بفترات ملاحظة وتجريب واستخلاص، وذلك الذي سجلناه لدى استقراء تاريخ ظاهرة السرقات الشعرية، فالمصطلح لم يظهر دفعة واحدة ، وإنما اتّخذ له مظاهر تقريبية، ومراحل إنضاج إجرائي، يتّضح لنا هذا جليّا عندما نعاين دلالة أوليات الكلام على الظاهرة وأساليب التوصيفات التي حاولت الإحاطة بمقدّراتها ، ثم القيمة البلاغية النقدية الأدبية التي بلغتها على يد الآمدي في كتاب الموازنة أو إبي هلال العسكري في كتاب الصناعتين، وما بين المقامين المعرفيين تمّت مراحل ، وتوافرت قناعات هي التي سنبحث فصولها في هذا المبحث.

لقد واكب ظهور السّرقات الشعرية المراحل التي مرّت بها نظريّة النّقد الأدبيّ العربيّ، حيث كانت الظاهرة في بداية أمرها تَرِدُ في شكل ملاحظات تسعى لتوصيف الأجواء الثقافية التي كانت تسود الساحة الأدبية العربية، وبالتزامن مع بداية الكلام على ظاهرة السرقات الشعرية، فقد وجدنا البلاغيين العرب يشاركون في إثارة الظاهرة مع تباين واضح في طريقة الإلمام بها مرة يقولون: إنها عبارة عن نحل وانتحال، ومرة اجتلاب، ومرّة احتذاء وتقليد لأسلوب شعريّ ما، ثمّ فتئ الكلام على الظاهرة أن أخذ سياقه النقدي المنهجي ليتجلى في شكل مؤلفات خُصِّصَت كلها لتفصيل الكلام على ظاهرة السرقات الشعرية .

نعتقد ان الذي ساهم من قريب في إطلاع ظاهرة السرقة الشعرية هو روح التنافس بين الشعراء، واشتداد سعي كل شاعر منهم إلى حيازة الأفضلية الإبداعية، وذلك الذي نحسب أنه جعل الشعراء متلوّمين بينهم كل شاعر يتحسس منافسة الآخرين له، وقد نما هذا الشعور بالتسابق والتنافس بما قوى في نفوس الشعراء ضرورة وعيّ الخصائص الإبداعية التي يحصلها الشعراء لكي لا يقع في شراك مشاكلتها فيُتّهم بسرقتها ، لذلك فإننا سنتعرض لعلاقة السرقة الشعرية بالمنافسة التي كانت بين جرير والفرزدق لاعتبارات الاحتكاك الثقافي والإبداعي الذي كان بينهما .

أوّليات الإرْهاصِ بالخوض في السّرقات الشّعريّة في طبقات ابن سلام الجمحيّ:

نعتقد مبدئيا أن للنقد المجلسي الأثر البالغ في إثارة موضوع السرقات الشعرية ، فالمنافسة ، والمجاراة ، والمعارضات ، كلها كانت منطلقات منهجية أثمرت روح التلاقح بين الشعراء ، وقد وجد البلاغيون والنقاد ضالتهم في تتبع هذه الظاهرة الأدبية والتعليق عليها وإجراء الأحكام المتعلقة بتتبع مساراتها .

وإذا كان ابن سلام الجمحي قد داخل موضوع السرقات الشعرية من حيث أوردها منسجمة مع مختلف الموضوعات التي تضمنها كتاب الطبقات، وقد جاءت في سياق تناول ابن سلام لموضوعات لها الاتصال الوثيق بموضوع السرقات ، نذكر منها منهج ابن سلام في التاريخ للظاهرة الشعرية العربية ، فالإحالة على البدايات الشعرية فيها ما قد نتأوله على أنه إشارة ضمنية أو صريحة بكون الظاهرة الشعرية هي ذات قيمة مرجعية اجتماعية

يشترك فيها أكثر من شاعر ، ولكونها ظاهرة اجتماعية أو ثقافية جمعيّة فإنها محكومة بالتساهم والتناجز والتشارك ، قال ابن سلام الجمحي[1] :" .... ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجلُ في حادثة ، ولإنما قُصِّدت القصائدُ وطُوِّلَ الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف، وذلك يدلّ على إسقاط عاد وثمود وحمْيَر وتُبَّع ..." ، إن وجود الشعر في مثل هذه البيئة الغامضة المعطيات من شأنه أن يتقبل كل سند فلا يتحدد بهوية إبداعية محددة ، وبما أن الشعر كانت بداياته التموُّه والشيوع والاشتراك فإن في هذا دليلا قاطعا على أن المشترك قابل للنسبة إلى كل واحد من الناس، فالتضارب الذي غلب على نظرية ابن سلام الشعرية في الطبقات شبيه بنظرية السرقات الشعرية، تتفقان في عدة معطيات منهجية، ويأتي في مقدمتها قابلية نسبة الشعر لغير قائله نظرا لتداخل الأسباب والمسببات وانعدام الضبط التأريخي الصحيح الذي يحفظ للشاعر حقوقه الإبداعية.

إذا يمكننا اعتبار الأجواء الغامضة التي اكتنفت تأريخ ابن سلام لبدايات الشعرية العربية بمثابة التجانس مع نظرية السرقات الشعرية لأن الأثر الإبداعي الفردي منعدم فيها ، ومن جهة أخرى ، فإن المستفاد من نظرية ابن سلام الشعرية في كتاب الطبقات هو أن الشعر باعتباراته الاجتماعية والنفسية والبيئية يمكنه أن يكون في شكل ظاهرة إبداعية جماعية، وذلك الذي ما يزال متواصلا في ظاهرة الأدب الشعبي حيث يستحيل نسبة الإبداع في الأدب الشعبي إلى القائل المفرد ، وإنما ينسب فيه كل فضل قول وإبداع إلى المساهمات الجماعة وإلى الذاكرة الجمعية المشتركة بين بني المجتمع الواحد ،

1 : ابن سلاّم الجمحي ، طبقات الشعراء ،دار النهضة العربية ، بيروت لبنان ، ص:11

لذلك فإننا نعتقد أن كل ظاهرة إبداعية في الأدب الرسمي كانت في منطلقاتها شبيهة بالسلوك الإبداعي الشعبيّ ، ومنها الظاهرة الشعرية.

ومن السياقات النقدية الأدبية التي نقرأها منسجمة مع موضوع السرقات الشعرية ما أورده ابن سلام حين قال:"... فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقلّ بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على ألسن شعراءهم ثم كانت الرواة فزادوا في الأشعار ، وليس يُشكِلُ على أهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولّدون ، وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل بادية من ولد الشعراء لأول الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال..."[1] .

يحيلنا تعميق النظر في مقولات ابن سلام أن بداية الإشارة إلى ظاهرة السرقات الشعرية قد جاءت في سياق مؤلفه مكتنفة بجملة من الإشارات أو التلميحات، والتي حين نتعمق فهمها نجدها متصلة بظاهرة السرقة الشعرية غير أن المنهج الذي بُنِيَ عليه كتاب الطبقات كان لا يسمح بإبراز ظاهرة السرقات على ما صارت عليه من النضج والاصطلاح والتحديد والمنهج، نستطيع حصر الدلالات النقدية الأدبية والمنهجية التي عنيت بظاهرة السرقة الشعرية في مقولات ابن سلام بالتزيّد الذي حميت ظاهرته بين القبائل العربية في شكل تنافس ثقافي ومعرفي استعانت فيه القبائل بتوظيف حيلة السرقة الشعرية بطرق أخرى واساليب إجرائية مختلفة عن تلك التي ستستقرّ فيها الظاهرة لاحقا ، نذكر من تلك الأساليب والحيل ما ذكره ابن سلام من شأن:

---

1 :ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:14

إحصاء كمية القول الشعري بمعنى الرصيد الشعريّ المحصل في تاريخ القبيلة الثقافي واللغويّ ، وفي طريقة القول والاختصاص في المذهب البلاغي فبدون إتقانه لا يمكن للقبيلة أن تستلهمه في النموذج الموضوع أو المنحول أو المدّعى ، والذي يبين هذا قول ابن سلام بالقول على ألسنة الشعراء، فأن تقول على لسان شاعر فذلك يتطلب إتقان مذهبه الشعريّ، ووعي خصوصياته البلاغية والإبداعية ، ومنواله في طريقة قول الشعر، دلّت على ذلك عبارة: فقالوا بلسان شعرائهم، بمعنى أن التسارق وقع ضمنيا، وبنية تخالف نية السارق على الطريقة المتعارف عليها في منهج السرقات الشعرية ، فالسرقة الشعرية التي تعني التزيد والتكثير هنا تتجه اتجاها داخليا لا خارجيا ، والقبيلة بتحصيلها الوفرة الشعرية تغلب الأخرى القليلة النتاج .

يتجلى لنا واضحا أن مثل هذه الأفكار التي داخل بها ابن سلام موضوع السرقات الشعرية والتي تتميز بما يشبه الكناية عنها أو التشبيه، وهي وإن لم يصرَّح بها واضحة فإنها متضمنة في كثير من الدلالات النقدية والإشارات البلاغية ، وإن الرواة هم أبرز المساهمين في تنمية مفهوم السرقة الشعرية، فالرواة بما هم أكفاء له من النبوغ البلاغي والمقدرة على قول الشعر، وباعتبارهم مرجعية واضحة للسجلات الشعرية فإنهم يكونون بتلك المعرفة المستفيضة صاروا خبراء في كيفيات نظم الشعر ، لأن معرفة طريقة قول الشعر مدخل إلى ممارسة السرقة الشعرية ، والذي لم يُؤْتَ حظّاً من ذلك فلا يقوى على تقليد الشعراء أو الأخذ عنهم ، لذلك كان يصعب كشف قول الأبناء على طريقة آبائهم نظرا لما كان بينهم من التعارف والتناغم في إصابة الغايات الشعرية الدقيقة.

ونلاحظ أن ابن سلام حدّد ثقافة إتقان المذهب الشعريّ أو الطريقة الفنية في أهل البادية من ولد الشعراء[1]، وهو المنهج الذي سيقول به ابن سلام لدى كلامه على داود بن نويرة حين برع في تقليد شعر أبيه متمم بن نويرة[2].

واتساقا مع ما أورده ابن سلام في كتاب الطبقات مقاربا ظاهرة السرقة الشعرية فإنه استكمل الكلام على علاقة السرقات الشعرية بالنحل والانتحال، وبالتحديد عندما ناقش موضوع داود بن متمّم بن نويرة في حكاية عن أبي عبيدة حين "... قدِمَ البصرة في بعض ما يقدُمُ له البدويُّ في الجَلَبِ والميرة فنزل النَّحيتَ ، فأتيته أنا وابن نوح ، فسألناه عن شعر أبيه متمِّم ، وقمنا له بحاجته ، وكفيناه ضيعته ، فلما نفِدَ شعرُ أبيه جعل يزيد في الأشعار ويضعها لنا ، وإذا كلام دون كلام متمّم ،وإذا هو يحتذي على كلامه فيذكر المواضع التي ذكرها متمّم والوقائع التي شهدها ، فلما توالى ذلك علِمنا أنه يفتعله"[3] .

والاحتذاء في هذا السياق النقدي واقع في صميم دلالة السرقة الشعرية، غير أننا في هذا النموذج المستخلص من كتاب طبقات ابن سلام أمام ظاهرة احتذاء بين شاعر أب ومحتذ ولد أي في إطار العائلة الشعرية الواحدة، والغرض في هذه السرقة المشبوهة ليس على طبيعة ما سيُعرف في موضوع السرقات الشعرية لاحقا ، وإنما كان الدافع إلى احتذاء داود بن بويرة أباه متمم بدافع الارتزاق وضمان الارتزاق بما كان ينحله داود أباه متمم من الشعر المتقن الصّنعة التي تتواطأ مع طريقة الشاعر الأب وأسلوبه في قول الشعر.

1 : ينظر ، ابن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء ، ص:14

2 : ينظر ، نفسه ، ص:14

3 : نفسه ، ص:14

وللتدليل على أن كتاب طبقات الشعراء يمكن اعتباره من الكتب الرائدة في موضوع السرقات الشعرية فإننا ألفينا ابن رشيق في كتاب العمدة يستخلص بعض دلالات التناسب بين مقولات كتاب الطبقات وبين ما صار متعارفا عليه من منهج السرقات الشعرية ، فقد اورد قول ابن سلام :" من السرقات ما يأتي على سبيل المثل ليس اجتلابا ..."[1].

لقد وردت بعض إشارات ابن سلام في الطبقات إلى موضوع السرقات الشعرية غير أن أبن رشيق حين أورد ما تضمنه كتاب طبقات ابن سلام من موضوع الاجتلاب كان يناسب بينه وبين دلالة الاصْطِراف التي قال بها في كتاب العمدة ، حيث رادف بين الاصطراف الذي قال به هو في العمدة، وبين الاجتلاب الذي قال به ابن سلاّم في الطبقات، فالمصطلحان يقعان رديفين لفعل سرق واحد، وإنما الذي فرض عليهما القول بالمشاكلة هو طبيعة هذا النوع من السرقة الشعرية ، وأصل ذلك وارد في كتاب طبقات الشعراء حين قال ابن سلام معلّقا على شعر للزبرقان قال فيه:

تعدو الذّئاب على من لا كلاب له وتتّقي مربِضَ المستنفرِ الحامي[2]

حيث علّق ابن سلام على ذلك قائلا: " ... سألتُ يونس عن البيت فقال: هو للنابغة أظنّ الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضِعَهُ لا مجتلِباً له، وقد تفعل ذلك العرب لا يريدون بها السرقة ..."[3] ، قد يكون ابن سلام مقتَرِحَ المصطلحِ غير أن المصطلح تنامت دلالاته ، ونضجت إجراءاته ، واتّضح

1 : ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص:383

2 : النابغة الذبياني ، ديوان النابغة الذبياني ، ص:249

3 : ابن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء ، ص:17

فحواه عندما وظّفه ابن رشيق ليس في العمدة ولكن في قراضة الذّهب حين قال:"... على أنّ الاجتلاب يكون لغير السَّرِقِ ، وهو أن يرى الشاعرُ بيتا يصلحُ لموضع في شعره فيجتلبه..."[1]، وهذا يثبت لنا أن سياق نقد السرقات الشعرية خضع لترقية معارفه، وتطوير منهجه، فقد يكون بدأ قديما في شكل ملاحظات عفوية قبل أن تستقيم له ثقافته، وتستوي إجراءاته المتصلة بمعاينته في أشعار الشعراء.

نستطيع استخلاص التوافق المصطلحي بين ابن سلام الجمحي في الطبقات وبين ابن رشيق في العمدة في مصطلح الاجتلاب ، والانتحال[2]، وبهذا الثبوت النّصّي تتضح لنا جذور الإشكال، فظاهرة السرقات الشعرية ممتدّة الجذور ، عميقة الدلالة ، تتواشج مع البدايات النقدية الأدبية الأولى، وقد استطاع ابن سلام بما حققه من المنهجية والرؤية النقدية الأدبية المتكاملة أن يدلّ على أوليات السرقة الشعرية منذ كتابه ذاك.

يتجلّى لنا استعمال ابن سلام الجمحي منذ المقولات النقدية الأدبية العربية الأولى لمصطلح السرقة الشعرية ، وابن سلام في هذه الإشارة النقدية الأدبية يستعمله استعمالا ناضجا ، وعلى القدر الذي صار يُنظر به إليه في كتب النقد الأدبي المتخصصة والتي استفادت بدون شك في ذلك من

1 : ابن رشيق، قراضة الذّهب، تحقيق:الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، 1972، ص:85

2 : ينظر ، ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص:280

الإشارات النقدية الجزئية التي ظهرت في المدونات النقدية الأدبية الأولى، وهذا شأن كل نزوع تنظيري يسعى إلى القبض على المميّزات الإبداعيّة [1] .

لم يكن إيراد ابن سلام لمصطلحي الاجتلاب الذي قارنا بينه وبين الاصْطراف، وكذا مصطلح الانتحال الذي ظل محافظا على مضمونه النّقدي الأدبي الوظيفيّ الثابت الدلالة، نعني بالنقد الوظيفي الذي يمحّص الفكرة ويتّخذ من العيّنات الشّعريّة التطبيقية نماذج برهان على الفكرة النقدية ، فقد تكررّ لدى ابن سلام توظيف مصطلح الانتحال في عدة مرات ، وكان ابن سلام يعني بدلالة الانتحال شيئا شبيها بمعنى السرقة على اعتبار أن ابن سلام أورده دالا به على وظيفة جامعة بين الأخذ والادعاء والإلْبَاس بحيث كان حديث ابن سلام عن الانتحال فاتحة معرفية بالغة الأهمية في سيرورة تحولات الثقافة العربية المنهجية "... وكل الذين تحدّثوا بعده في هذا الأمر كانوا عالة عليه ، والفارق بين ابن سلام وبين العرب المعاصرين أن الرجل كان يقدّرُ دور الكلمة فلم يتخفّف من المسؤولية، ولم يتّخذ الشَّطَطَ مطية..."[2]، فقد كانت الزيادة في الأشعار والاجتلاب والنحل كلها متضمِّنة بعض دلالات السرقة الشعرية باعتبارها متضمنة لتوجيهات نقدية أدبية تفيد ذات المغزى الذي يفيده مدلول السرقة الشعرية .

لقد هيّأت البيئة الشعرية العربية الظروف المناسبة لإطلاع ظاهرة السرقة الشعرية ، فالغواية التي كان يمثلها فن الشعر على قلوب الأعراب، وشيوع الفصاحة والبلاغة بينهم ، واستعداد حسهم لتقبل الإبداع في مجال

1 :ينظر ، عبد المنعم إسماعيل ، نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية ، الجزء الأول ،مكتبة الفلاح الكويت ، 1981، ص:14

2 : الطاهر أحمد مكي ، دراسة في مصادر الأدب، ط:8 دار الفكر العربيّ القاهرة، 1999، ص:163

بلاغات الشعر، كل هذه الظروف أدت إلى التداخل في مظاهر الإبداع والنماذج الشعرية المُسْتَجَادَة.

ولقد استمرّ ابن سلام في السعي للإلمام بالحوافز الإبداعية التي هيأت لظاهرة السرقات الشعرية لأن تتوطّد علاماتها ، ويستقيم منهجها بين النقاد، فالنموذج الشعريّ النموذجي البديع هو الجدير بالاتباع وبالتالي التكريس، فالمفاضلة التي هي مسلك نقدي أدبي شائع في البيئات النقدية الأدبية العربية القديمة ظل في مؤثراته الجانبية يدفع بالتفكير النقدي إلى إرساء منهج نقد السرقات الشعرية، فقد صار للنابغة مذهبه الفني أي أسلوبه الشعريّ المتميّز[1]، والشاعر إذ ينحو في اتجاه بلورة المذهب الإبداعي إنما هو عامل ضمني على إنتاج المقومات الإبداعية المتميزة التي تحفظ إنتاجاته من الأخذ والسطو والسرقة، وإذا كان الشاعر المجيد هو محل أنظار سراق الشعر ومدّعيه فإن الشاعر المغمور سيظل هو كذلك عرضة لتناهب شعره باعتبار خاليا من أيّ حافظ فني له.

يمكننا تفهّم مقولة ابن سلام الجمحي: مجيء البيت المجتلب موضعه، أن النفوس قد تتوافى، وتتناجز، وتتداعي وتتوارد فتحصل لها الرؤية الإبداعية الواحدة، والقيمة الشعرية العالية تفرض نفسها في سياق القول الشعريّ ، وذلك حتى كأن للشعراء نقاط إبداع تتلاقى عليها، وتتداعى إليها، والشعر الجيد تعرفه وتتقن حدسه النفوس المدربة على ذلك فلا تخطئه، وذلك الذي نعتقد أنه حصل بين النابغة الذبياني والزبرقان في المناجزة على القيمة الشعرية الواحدة حتى جاءت شبيهة بالسرقة الشعرية وهي ليست كذلك.

1 : ينظر ، ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:17

وقد لا نُعدُّ مجانبين صواب الكلام على السرقات الشعرية إذا قلنا : إن أساليب البديع كانت تجتذب الشعراء للوقوع في الطريقة الشعرية الواحدة ، وقد خص بالذكر في الاختصاص بالمذهب البديعي كلا من بشار ومسلم بن الوليد وأبي نواس على اعتبار أنه كثر في أشعارهم فسُمِّي باسم البديع ودلّ عليه، "... وكان يُستحين ذلك منهم إذا أتى نادرا ..."[1]، ونحسب أن الشاعر المبدع من هؤلاء كان إذا ابتدع أسلوبا اتبعه فيه الشعراء الآخرون فكان يقع بينهم ما يشبه السرقات الشعرية، غير أن هذه السرقة كانت تختص بالجانب الفني البلاغي فلا تتعداه إلى جوانب أخرى مما هو متعارف عليه من سرقات اللفظ والمعنى، وحريٌّ بالشاعر الذي افترع مبدأ البديع المتمثل في مذاهبه المعروفة: تجاهل العارف، التعريض والكناية، وتأكيد ذمّ بما يشبه المدح والاعتراض أن يرمي بالسرقة كل من اتبعه في أسلوب من الأساليب المُفْتَرَعَة.

وإذا كانت بعض كتب النقد الأدبي قد تناولت ظاهرة السرقات الشعرية واضحة ضمن منهج بحثي أعطي الظاهرة أسسها النظرية والإجرائية التطبيقية فإن بعض مدونات النقد الأدبي العربي القديم اكتفت بالإشارة الخفيفة التي تدلّ على أن الظاهرة لم تحظ بالاهتمام المناسب ضمن عناوين المدونة ، وهذا شأن ابن قتيبة الذي أشار بكيفية خفية إلى الموضوع ، ساقه إلى جانب ذكره إتقان التخيّر والاستحسان والاستجادة ثمّ أبان ابن قتيبة عن تفاوت الناس في تخيُّر أشعار بعينها ووفق لدى قول الأعشى على وزن المتقارب المحذوف العروض والضرب فَعُلْ:

وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذّةٍ وأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا

1 : ابن المعتزّ ، كتاب البديع ، ص:1

حتى قال أبو نواس على وزن البسيط المقطوع فعْلنْ:

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءُ وَدَاوِنِي بِالتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ[1]

وقد علّق ابن قتيبة على تناجز الشاعرين بقوله:"... فسلخه وزاد فيه معنى آخر اجتمع له به الحسن في صدره وعجُزِهِ ، فللأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه ..."[2] ، ويبدو أن مثل هذا النظر النقدي الذي جاء في تعليق ابن قتيبة على شاعرين متسارقين، أو بالأحرى متناجزين هما الأعشى المعروف بخمرياته، وأبو نواس الذي سلك ذات المذهب الشعريّ، حيث نظر إلى أخذ أبي نواس شعر الأعشى على أنه جائز مقبول على اعتبار أن هذا الأخذ هو أخذ مع التصرف في المادة الشعرية الأولية التي هي للأعشى، وقد حاول ابن قتيبة العدل بين الجهدين فقال أن لكلا الشاعرين فضلا ، فضل الأعشى الافتراع والاختراع الأوليين ، وفضل أبي نواس الزيادة على المعنى الأولى والإبداع في معناه .

نلاحظ أنه على الرغم من ورود موضوع السرقات الشعرية في كتاب الشعر والشعراء قليلا نادرا من حيث أن ابن قتيبة "... لم يقف طويلا عند قضية السرقات بل أشار إليها من بعيد إشارة تُنِمُّ عن بعض مقاييسها "[3] ، إلاّ أن ابن قتيبة دلّ في هذه الإشارة الوجيزة إلى الموضوع على عمق فكرة السرقات الشعرية ومدى تغلغل مكوناتها الثقافية والنهجية في الأدبية العربية،

1 : أبو نواس ، ديوان أبي نواس ، دار صادر بيروت لبنان ، 2004 ، ص:8

2 : ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، ط:1 دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 1981، ص:17

3 : المحمدي عبد العزيز الحناوي ، دراسة حول السرقات الأدبية ومآخذ المتنبي في القرن الرابع ، ط:1 دار الطباعة المحمدية القاهرة 1984 ، ص:3

ونضجها ضمن منهجه في كتاب الشعر والشعراء الذي جاء في شكل سرد معجمي، استعرض ذكر الشعراء واحدا فواحدا حيث كان في بعض المواقف النقدية أو السيرية يعرض لتداخل أشعار الشعراء، قلنا بهذا الحكم لأن مصطلح السلخ سيظهر لدى ابن رشيق وأبي هلال العسكري في مرحلة متأخرة من تاريخ البحث في السرقات الشعرية .

السّرقات الشّعريّة في تفكير أبي العبّاس المبرّد في كتاب الكامل:

يكون من المنهجي والنسقي أن تصيب المؤلفات الجامعة بين التأريخ والسيرة والتحليل موضوع السرقات الشعرية، وكتاب أبي العباس المبرد الموسوم بالكامل في اللغة والأدب يتّسق ذات الاتساق، وينهج نفس النهج، فلذلك كان جديرا بهذا المؤلف أن يلمس كثيرا من دلالات السرقة الشعرية، لذلك ألفينا أبا العباس المبرد يوثق للسرقة الشعرية بقوله بمصطلح الأخذ، فيقول: "... أخذ هذا المعنى من قول رجل من قريش ..."[1] ، وقد يكون إيراد مصطلح الأخذ كافيا للاستدلال على أن لموضوع السرقة الشعرية أثرا صريحا في كتاب أبي العباس المبرد .

وفي موضع آخر من كتاب الكامل في اللغة والأدب ساق المبرّد شعرا لمتمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك بن نويرة بعد مقتله على يد ضرار بن الأزور:

إذا القوم قالوا من فَتىً لِمُلِمَّةٍ فما كلّهمْ يُدْعى ولكنّهُ الفَتَى

ثمّ أردف المبردُ قائلا : ومثل هذا الشعر قول الهَشْلِيّ:

1 : المبردّ ، الكامل في اللغة والأدب ، الجزء الأول ، مكتبة دار المعارف بيروت لبنان ، ص: 234

لو كانَ فِي الألفِ مِنّا واحدٌ فدعوا: مَنْ فَارِسٌ خالهمْ إياه يَعْنُونَا

لينتهيَ إلى إقرار مبدأ التسارق في هذا النسق من الإمعان الشعريّ فيقول:"... وأوّلُ هذا المعنى لطرفة ..." [1]:

إِذَا القَوْمُ قَالُوا: مَنْ فَتًى خِلْتُ أَنَّنِي عُنِيتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أتبلّدِ

ونلاحظ أن هذا الضرب من تناول السرقة الشعرية يأخذ لدى أبي العباس المبرد سياقا تأريخيا، يتتبع نشوء المعنى وظهوره ثم يقرأ النماذج الشعرية الواقعة في دائرة تأثيره قراءة تناجزية يفهَمُ منها أن المبرد شبهها بالسرقة باعتباره دل على أصل المعنى في أشعار الشعراء الذين ذكرهم.

نقد السّرقات الشّعريّة في كتاب عيار الشّعر لأبن طباطبا:

يسلك ابن طباطبا منهجا نقديا شبيها بذلك الذي ألفيناه مسلوكا لدى ابن قتيبة في الشعر والشعراء ، فقد فسح المجال أمام الشعراء ليأخذ بعضهم عن بعض شريطة أن يلتزم الآخذ بإسباغ زيادة على الشعر الذي أخذه، وتلك الزيادة كفيلة في مفهوم ابن طباطبا بأن تغطي على عيوب الشاعر الآخذ فإذا"... تناول الشاعر المعاني التي قد سُبِقَ إليها ، فأبرزها في أحسن من الكُسْوَة التي عليها لم يُعَبْ ، بل وجبَ له فضل لطفه ، وإحسانه فيه ..."[2] ، وذلك دون يفوتنا فهم كون الدلالة الشعرية مترسِّمة الإيقاع ، تخالف المنطق فتدخل في الإشكال ، وثمة سياقات معنوية متداولة بين كل الشعراء لوقوعها

1 : المبرد ، الكامل في اللغة والأدب ، الجزء الثاني ، ص: 359

2 : ابن طباطبا عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر، ص:112

مَلْذُوذَةً في النّفوس "... وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرّفاتها..."[1] وبوقوعها هذا الموقع من نفوس الشعراء فإنها جديرة بالإِبْدَاءِ والمُعَاوَدَةِ ، وما ينبغي للنقاد المتجاوبين مع هذا التحول في الشعرية العربية أن ينظروا إلى المتشابهات من الشعريات على أنها متسارقة فيما بين الشعراء وإنما هي طبيعة في منهج التفكير الشعريّ لا يمكن تفاديه.

وإذا اخذنا بهذا التخريج الذي ارتآه ابن طباطبا تبين لنا أن القائلين من النقاد بجواز الأخذ شريطة أن يضيف الآخذ قيما فنية أو بلاغية إلى الشعر المأخوذ ، تبين لنا أن الأشعار المتداولة ضمن السرقة الواحدة يمكننا أن تنظر إليه على أنه ضرب من التنقيح يسلكه الشعراء في النموذج الشعري الواحد ، كل شاعر من المتآخذين له طريقته في استدعاء الأدوات الشعرية اللائقة بذلك التعبير الشعريّ ، وإلى جانب هذا الذي قلنا فإنه في إمكان الدراسين للنماذج الشعرية المتآخذة أن يتبينوا مدى احتفاظ كل نسخة شعرية بمقوماتها الإبداعية الأولى قبل أن يطرأ عليها التغيير أو الزيادة فيها .

لقد أسس ابن طباطبا منهج كتاب عيار الشعر مركّزا على بسط مفهوم الشعر ومكوناته البلاغيّة والوزنيّة، ولم يسلك تناول ما يتعلّق بالشعر إلاّ ليمهّد بها لمداخلة قضايا السرقة الشعرية، فالكتابُ واقعةٌ مضامينُه النقديّة في صميم الشّعريّة العربيّة، وقد يكون الذي حدا بابن طباطبا لسلوك هذا المنهج هو كونه من البلاغيين أو النقاد الذين جمعوا بين تعاطي ابتداع الشعر والإحاطة

1 : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص: 20

العلمية أو النقدية أو البلاغية بمقدراته الإبداعية [1]، وإنّ صلته المباشرة بمزاولة الشعر أهله للاهتمام بمناقلات الشعراء ، كما فرض عليه ضرورة معرفة الأدوات الشعرية، والخبرة بطقوس الإبداع وسلوك الشعراء وأخلاقهم، وكان حرص ابن طباطبا على تتبع المعاني البديعة واقعا في صميم اهتمامه بتتبع الظاهرة الشعرية بعد تحديد مميزاتها البلاغية .

لتلك الأسباب الثقافية والإبداعية والمنهجية ألفيناه يتناول ظاهرة السرقات الشعرية من منظور الخاصّ والمشترك نظرا لما كان يتحسّسه من تساهم الشعراء في المنجز الشعريّ ثمّ من منطلق كونه معنيا بتلك المناقلات البلاغية فيما بين الشعراء، يُحصي إنجازات الشعراء وينسبها ويحدد مسارها التداولي.

ولدى تناول ابن طباطبا لموضوع السرقات الشعرية فإنه يداخلها من منظور رؤية ثقافية عربية ينبغي للمنخرط في مسالكها تحديد هويات كل منجز شعريّ فيها ، فالمعنى الشعري كانت تغلب بلاغة روح دلالته على أحاسيس شعراء العصر حتى يقع بينهم مثل المشترك الثقافي ، واتساقا مع ذلك قال ابن طباطبا: "وإذا تناول الشاعر المعاني التي سُبِقَ إليها فأبرزها في أحسن من الكُسْوةِ التي عليها، لم يُعبْ بل وَجَبَ له فضل لطفه وإحسانه فيه..."[2].

1 : ينظر، ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، الجزء السادس، دار الغرب الإسلامي، 1993 ، ص: 2828

2 : ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص: 112

يسلمنا هذا الفهم لظاهرة السرقة الشعرية أو تخريجها النقدي الأدبي والمعرفي الثقافي إلى ضرورة القول: إن ابن طباطبا يكون بهذا الفهم قد استثمر الكيفيات والأساليب التي تتظافر جميعها لتصبّ في إنتاج الشعر المحوّل بعد سرقته أو أخذه من شاعر عن شاعر آخر سبقه إلى معناه، ثمّ أن نظر ابن طباطبا بالإيجاب إلى جواز أن يقبل شاعر على تناول معنى كان قد سُبق إليه دال في مضمونه ومنهجه على قبول المزاج الثقافي العربي على تلك الفترة من تحولات الشعرية العربية وما يرافقها من المكملات البلاغية والنقدية الأدبية لعملية إعادة صياغة الإبداع في لباس إبداعيّ آخر شريطة ألاّ يتطابقا في القيم الإبداعية ، لذلك اشترط ابن طباطبا الإبراز في أحسن كُسوة، وقد يكون عني بها تجديد الصياغة والأسلوب مع الإبقاء على روح المعنى الأول.

وللتطبيق الإجرائي أتبع ابن طباطبا كلامه على السرقات بعيِّنَتَيْن شعريّتين ، الأولى لأبي نواس يقول فيها :

وإنْ جَرَتِ الألفاظُ مِنَّا بمِدْحَةٍ لِغَيْرِكَ إنْسَانًا فَأَنْتَ الّذِي نَعْنِي

والثانية للأحوص مأخوذ منها نموذج أبي نواس السابق يقول فيها:

متى ما أَقُلْ في آخر الدهر مِدْحةً فَمَا هِيَ إلاّ لابنِ لَيْلَى المكرَّمِ

وهو المعنى ذاته الذي كنا لاءمنا فيه بين شعرين ذكرهما أبو العباس المبرد في كتاب الكامل تناجز فيه متمم بن نويرة والهشْلِي، حيث يدور أصل

المعنى على نسبة الإشارة في كل فضل إلى رجل بعينه من بين جميع الناس.[1]

وليس يعسر على الباحث عن علامات نقدية يهتدي بها في معرفة منهج ابن طباطبا في تناول ظاهرة السرقات الشعرية ، فقد أطال الكلام على مكونات الشعر ، وطقوس ابتداعه ، وكان ابن طباطبا في كل ملاحظة أو تحليل أو توضيح يسعى بالمفاهيم البلاغية والتصورات الشعرية إلى الكلام على المكونات الشعرية والبلاغية التي تجعل فنّ الشعر منفتحا على تقبل تناقل التجارب وتبادلها حيق قال ابن طباطبا[2]:" والشعر على تحصيل جنسه ، ومعرفة اسمه متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم، وأصواتهم وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني ..." .

يمكننا اعتماد هذه الأفكار على أنها كانت من الناحية المنهجية ممهّدة لخوض ابن طباطبا في موضوع السرقات الشعرية ، فالشعر أنواع منها ما يكون قابلا للسرقة ومنه ما لا يكون قابلا لها ، واستئناسا بهذا البسط رأى ابن طباطبا أن الأشعار صنفان ، صنف مُحَكَمٌ أنيق الألفاظ عجيب التأليف "... إذا نُقِضتْ وجُعِلت نثرا لم تبطل جودة معانيها ، ولم تفقد جزالة ألفاظها ..." وكان ابن طباطبا يعني أن هذا النمط من الشعر يحافظ على حرارة إبداعه كيفما تحولت صيغتُه وهو محافظ على أناقته الشعرية حتى عندما تنقض بنيته الشعرية وتُحوَّل من الشعر إلى النثر .

1 : ينظر ، المبرد ، الكامل في اللغة والأدب ، الجزء الثاني ، ص:359

2 : عيار الشّعر ، ص:45

وفي مقابل هذا الصنف الذي ذكره ابن طباطبا ذكر صنفا آخر من الشعر واهي البنية مموهةٌ ، هي مزخرفة عذبة ، وأنيقة رائقة غير أنها ضعيفة البنية لا تتماسك أمام الآخذين 1، سريعة الحؤول ، وجماع القول في الرأيين أنّ من الشعر ما تقوم مميزاته الإبداعية حافظة له ، ومن الشعر ما عري من ذلك فهو عرضة للهدم والادعاء ، فالقيم الإبداعية هي التي تحفظ للشعر شخصيته الفنية.

وإذا جئنا إلى تمحيص المرتكزات الفنية والموضوعية التي بنى عليها ابن طباطبا تجويزه أن يأخذ الشاعر شعر شاعر آخر شريطة أن يلتزم في الأخذ المجيء بابتداع أسلوبي يغطي على سرأة السرقة الشعرية المقترفة ، والشعران أجريا على الوزن الواحد ، فشعر الأحوص الأصلي مقول على وزن بحر الطويل ثمّ تبعه أبو نواس في وزن الشعر المتناول غير أن نسبة القول وإسناده في شعر الأحوص إلى ذات المتكلم التي هي ذات الشاعر الأحوص فكان بذلك قد باشر الخطاب ،ومتن الحميمية بين المادح والممدوح، وذلك الذي خالفه أبو نواس حين خاطب الممدوح بلسان الجماعة: نحن، منّا، نعني، ثم بلاغة المخاطبة في الشعرين، الشعر الأول شخص اسم الممدوح: ابن ليلى وأما أبو نواس فحدده بتشخيص الضمير: أنتَ، وإن الفارق البلاغي بين الإسنادين، الإسناد إلى الذات الغنائية والإسناد إلى الذات الجماعية يكمن في متعلقات القول الشعريّ البلاغية .

ومع الذي أقرّ به ابن طباطبا من فضل أبي نواس في أخذه شعر الأحوص بما زاد عليه وأسبغه عليه من فضل الصياغة فإننا نلفي الشعرين

1 : ينظر ، ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص:47

متشاركين في المعجمية الواحدة التي تدلّ على أصل القول الشعريّ، وتنبه على مرجعيّتِه من ذلك تكرير الوحدات اللغوية في الشعرين: مَتَى تقابلها: إنْ، الشرطيتان، أقُلْ دل عليه : جريان الألفاظ في الشعر الآخر ، بالإضافة إلى تكرير ألفاظ ثابتة مقدرة في قولهما: مِدْحَةٌ .

إن الذي منح ابن طباطبا فسحة إجالة الفكر النقدي في تناول ظاهرة السرقات في تقديرنا هو تركيزه على تفاضل جانبي اللفظ والمعنى ، فهو حين يقول معلقا على شعر لأبي نواس :"... فهذا من أبدع ما قيل في هذا المعنى، وأحسنه .."[1] ، كان قبلها قد أجاز أخذ أبي نواس عن الأحوص مبررا تقبله لذلك الأخذ بالزيادة التي أضافها أبو نواس على شعر الأحوص المأخوذ، ومعنى هذا أن ابن طباطبا يرى إلى الشعر على أنه مجال للابتداع في جانبي اللفظ والمعنى معا ، فهو تارة يمتدح ابتداح المعنى بعد أن كان سمح بتآخذ المعاني بين الشعراء شريطة الزيادة على أصل المعنى المأخوذ والتصرف في أسلوبه.

ولابن طباطبا منهجه النقدي، وتوجيهاته الإبداعية التي يعمل من خلالها على تلطيف أجواء التسارق بين الشعراء، وهو إذ يسمح بالسرقة شريطة تنمية الإبداع، يركّز مليا على ضرورة استهداف الغايات الإبداعية القصوى التي يستطيع الشاعر الآخذ بفضلها تجنب مطابقة الشعر المأخوذ للشعر المأخوذ منه وابتغاء ذلك وتحقيقا له قال: "ويحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني، واستعارتها وتلبيسها

1 : ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص:113

حتى تخفى على نقادها، والبصراء بها، وينفرد بها كأنه غير مسبوق غليها..."[1].

ولعلّ ابرز مرتكز نقدي اعتمده ابن طباطبا في قبوله بأن يأخذ الشاعر المحدث من الشعر الشعراء الذين سبقوه، لأنه يعتقد أن المعاني قابلة للاستنفاد، وأن أسبقية الشعراء القدامي زمنيا تجعلهم الجديرين بالسبق إلى حيازة المعاني وابتداعها قبل أن يصل إليها الشعراء المحدثون، وواضح أن ابن طباطبا يركّز على السبق الزمني في موضوع ابتداع المعاني، لذلك أباح للشعراء المحدثين أخذ المعاني شريطة أن يطوروها إبداعيا وإن سبب قوله بهذه الإجازة يكمن في كون الشعراء القدامي كانوا يقولون بالسجية والطبع والارتجال وهم بكونهم كذلك كانوا ينطلقون بنية الشعر من أجل الشعر لا يريدون به التكسّب فلذلك جاءت معانيهم بديعة ، وعلى حلاف من ذلك فلما كان الشعراء المحدثون يتقربون بأشعارهم ويتمدّحون بها ويتكسبون وجدوا أنفسهم ملزمين بضرورة التزام الصنعة في ما يقولون، ولما كان هذا المسلك عليهم مفروضا بحكم الوظيفة الشعرية التي اختصوا بها وهي القول من أجل التقرب والتكسب فقد جاز لهم أن يلجأوا إلى الأخذ من القدماء وكأن هذا المنظور التسويغي كان ينظر إلى معاني القدماء وكأنها بكر ما تزال تحتاج إلى إعادة استعمال.

وبما أن الشعر كان طبيعة في الأعراب فقد كان يسهّل عليهم بلوغ مراتب الإبداع العليا فيه " فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال الألفاظ انثيالا، ثمّ

1 : نفسه ، ص:113

لا يقيّده على نفسه ، ولا يدرسه أحدا من ولده ..."[1] ، ومعنى ألا يقيده على نفسه أو يحتفظ به فذلك دليل شيوع ، وتسيير بين الناس تتلاقح في بلاغاته الأذهان، وتتشارك فيه النفوس.

والحقيقة المنهجية التي ينبغي النظر في ضوئها إلى الشعر العربي المحدث هو أن هذا الشعر بما أوتيه شعراؤه من اللياقة والابتداع والاختراع بالقدر الذي جعل النقاد المحاطين بتلك الهالة انتزعوا حرية الإبداع فلم يقووا على إبطال ما كانوا يأتونه من مخترع البديع ، على أن ابن المعتزّ شهد في كتاب البديع بأن[2]"... بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم، وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفنّ، ولكنه كثُرَ في ومانهم حتّى سُمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودَلَّ عليه..."، وواضح أن استفادة الشعراء المحدثين من فن البديع الذي ابتدعه الشعراء القدامي جرّ معه أخذ بعض الفنيات أو المعاني الشعرية لأن الفصل بين المعنى وزينته شبيه بالمستحيل لكونهما متلازمين كما هو الشأن بين اللفظ والمعنى.

وفي سياق تأسيس ابن طباطبا لمنهج السرقات في كتاب عيار الشعر، كان في كل مناسبة نقدية يلمّح إلى الوضع الثقافي والمعرفي الذي أنتج الظاهرة ، وإن كلامه على الشعراء القدامي والشعراء المحدثين ، وليس ذلك إلا التزاما بالسياق النقدي الذي يكاد يكون بَدَيهِيًّا عندما يتراءى لنا كل تال آخذ بالضرورة عن سابق ، لذلك جاء كلام ابن طباطبا على المولّدين واقعا في صميم هذا المنهج حيث قال: " والمحنة على شعراء زماننا أشدّ منها على من

1 : الجاحظ، البيان والتبيين ، المجلد الثاني، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان، 1968، ص:50

2 : كتاب البديع ،ط: 2 دار المسيرة 1979 ، ص:1

كان قبلهم ، لأنهم قد سُبِقُوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ، ولا يُربى عليها لم يُتَلَق بالقبول ، وكان كالمُطَّرحِ المملول ..."[1] .

غير أن مقولات ابن طباطبا في موضوع سرقة المعاني بين القدماء والمحدثين لم تقف عند حدّ هضم المحدثين حقهم في المساهمة في الشعرية العربية ، وإنما الثابت في منهج تناولهم الموضوع أنه ترك فرصا للمحدثين لكي يستهلكوا المقولات الشعرية القديمة مع إفساحه المجال أمامهم لإعادة صياغة الشعر المُعادِ إنتاجه على يد المحدثين لذلك قال عن شعر المولّدين الذين منهم بشار ومسلم بن الوليد وأبو نواس :" وستعثر في أشعار المولَّدين بعجائب اسْتفادُوها مِمّنْ تَقدّمَهم ، ولطُفُوا في تناول أصولها منهم ، ولبّسوها على من بعدهم ، وتكثروا بإبداعها فسلِمتْ لهم عند ادّعائها ، للطيف سحرهم فيها ، وزخرفتهم لمعانيها "[2] ، والحقيقة أن المعاني ليست ثابتة جامدة ، فليس لها تحديد دلالي مادي يمنعها من الظهور بكيفيات متشابهة بين الشعراء، والشعراء دأبوا على القول منذ البدايات الشعرية في الموضوع الواحد فلم يستنفدوه ، وبقي دائما يحتاج إلى معاودة قول الشعر فيه.

والحقيقة المنهجية التي تلزمنا القول بها تعقيبا على رأي ابن طباطبا هي أن المعاني شائعة مائعة معينها لا ينفد في نفوس الشعراء وخواطرهم، وإنما مدار الأمر على الفطنة اللازمة للتنبه إلى إيقاظها من مكامنها في

1 : نفسه ، ص: 46، 47

2 : ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص:46

النفس ، والمعاني كما قال الجاحظ[1] :"... مطروحة في الطريق ، يعرفها العجميّ والعربيّ ، والقرويّ والبدويّ ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتمييز اللفظ ، وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ..." .

فجودة الصياغة معينة على إنشاء تصور المعني في نفس السامع ، والمعنى لا يمكنه أن يتحقق عاريا من الأدوات البلاغية التي عدّدها الجاحظ ، لذلك فإن القول بأفضلية القدماء على المحدثين في السبق الزمني إلى قول كل معنى بديع لا يستقيم مع حقيقة الإبداع ، والمعاني لا تُستنفدُ ولا يُؤتى عليها ولكل جيل حقه في ابتداعها والاضطلاع بالريادة في موضوعها.

وخلافا لتناول النقاد والبلاغيين لموضوع السرقة الشعرية ، فإن ابن طباطبا أورد موضوعها أو إشكالها ضمن الإشكالات النقدية المتضمنة في عيار الشعر، وقد أتى بها في عنوان المبحث كاالمترادفة لموضوع المشترك اللفظي بين الشعراء، أو المشترك الإبداعي الذي يعني به الشعر، فقال: المعاني المشتركة "السرقات" وخالف نقاد السرقات في كونه لاءم بين المادتين التفاعلتين المسروقة والمسروق منها ولم يبقها في إطار الشعر فقط ، بل انتقل بالتسارق أو التآخذ ليسري على نصّ نثريّ يُحوَّل إلى نص شعريّ والرسائل في نظره عبارة عن أشعار محلولة ، وفي هذه الإشارة النقدية الأدبية إقرار ضمنيّ بجواز وقوع التسارق بين الشعر والنثر أو العكس من ذلك ، ثمّ أورد ابن طباطبا عينة من ذلك التحول من النثر إلى الشعر هي لأبي دلامة استوحاه من مقولة تعزية عزّى بها عطاء ابن أبي صيفي يزيدَ بن معاوية

1 : الحيوان ، المجلد الول ، ص: 408

ليتولى شاعر آخر أخذ شعر أبي دلامة المأخوذ من التعزية فيسترقه في شعر له آخر [1] .

ونظرا لكثرة حدوث نقل المسروقات الأدبية من نصها النثري وتحويلها إلى صيغة شعرية فقد أردف ابن طباطبا على المثال السابق بإيراد تسارق وقع بين أرسطُو طاليس وبين صالح بن عبد القدّوس ، ولم يعمد ابن طباطبا إلى تبني هذا الجمع في موضوع التّسارق بين الشّعر والنّثر إلا بعد أن استقرّ في فهمه الكلام الفنّي الجميل له بنية تعبيريّة واحدة على حدّ تعبير عبد القاهر الجرجاني[2] "... والخطب من شأنها أن يُعتمد فيها الأوزان والأسجاع ، فإنها تُروى وتُتَناقلُ تناقل الأشعار ، ومحلها محل النسيب والتشبيب من الشعر الذي هو كأنه لا يُراد منه إلا الاحتفال في الصنعة ، والدلالة على مقدار شوط القريحة ، والإخبار عن فضل القوّة ، والاقتدار على التفنّن في الصفة..." فقد يكون التشاكل بين التعبير النثري الفني وبين الشعر سببا في قول ابن طباطبا بإمكان التسارق بين الشعر والنثر.

إنّ الشعراء في غَمْرَة بحثهم عن أساليب البديع يجددون في كل مناسبة أساليب التعبير عن المعنى الواحد ، ومن ثمة فإنهم بتجديد الأساليب ، وتوليد العبارات يجددون للمعنى تجليات أخرى قد تبدو لغير المتحفّظ في الرأي على أنها هي التي قال بها الشعراء قديما غير أن إمعان النظر في قيمتها الإبداعية تجعلنا نعتقد أنها بُعثت من جديد وكأنها بديعة لم يكن لشاعر أن يطَرَقَهَا، ومع الذي سقناه في موضوع تناول ابن طباطبا لظاهرة السرقات فإنه يُعدُّ

1 : ينظر ، ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص:114

2 : أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمود محمّد شاكر ط:1 دار المدني بجدة، 1991، ص:9

حسب تقديرنا مبدعا في تناول هذا الموضوع الكثير التداول بين النقاد ، حيث يكفيه أنه اجتهد في أكثر من إشارة نقدية إلى قول الجديد في الموضوع، فهو الوحيد الذي قاده إمعان الفكر وتدقيق الملاحظة إلى القول بإمكان الشاعر أن يسرق شعره وهو يعني أنه ربّما "... أحسن الشاعر في معنى يبدعه فيكرّره في شعره بعبارات مختلفة..."[1] .

معنى هذا وتأويله أو قراءته أن ابن طباطبا كان يعتقد أن لا يجوز للشاعر أن يكرر إبداعه، فالظاهرة الإبداعية مثلما عليها أن تتجدد بين الشعراء ، فإن عليها كذلك أن تتجدد في سيرورة شعر الشاعر، حيث يتراءى لنا ابن طباطبا في رؤيته النقدية قائلا بضرورة تمتع الشاعر بالثقافة والكفاءة اللتين تؤهلانه إلى توظيف التحايل على النقاد عند الحاجة إلى أخذ شعر الآخرين، يقول بذلك وهو مقتنع بأن "... مجال المعاني قد ضاق على الشاعر المحدث، فلا بدّ له من قانون للأخذ والسرقة ..."[2] ، ثمّ عزّز هذا الموقف بتجويزه أخذ المعنى شريطة إسباغ الإضافات الأسلوبية التي تجعل المعنى متجدد الكُسوة فيحصل الفضل للسارق جراء ذلك التصرف في أولية العبارة الشعرية.

وليست تختلف وجهة الصّولي أبي بكر محمّد بن يحيى في نظرته إلى السرقات عن وجهة نظر ابن طباطبا، فقد سلك في كتابة عن أخبار أبي تمام ذات المنهج، ونفس المقاربة للموضوع مقدّرا وقوع السرقة الشعرية بين الشعراء انطلاقا من المفاضلة بين الشعراء، فالشاعر المُجدي هو دائماً محل أطماع

1 : ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص:117

2 : إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي ، ط:4 ، دار الثقافة بيروت لبنان 1983 ، ص: 139

الشعراء المفلسين في مجال الإبداع، وكذلك رأى أن أبا تمام بما أوتيه من أفضلية الابتداع كان محل تقليد أو اتباع من قبل الشعراء المتحفظين في مسلك الشعر، وكان البحتري أقرب الناس إلى الأخذ وتقليد شعرية أبي تمام، وبالطبيعة والاتساق فإن منهج الموازنة أو المفاضلة قائد في صميم طبيعته الثقافية والإجرائية إلى إمساس نظرية السرقة الشعرية، والمفاضلة كما تجلى منهجها في كتاب أخبار أبي تمام واقعة في صميم منهج التسريق، لأن المفاضلة ملزمة ناهجها العمل بترتيب الشعراء حسب كفاءاتهم الإبداعية ،وإن الترتيب لَهَادٍ إلى تعديد أفضال أو حسنات المجدي على المتّبع، فيكون التالي أو اللاحق الأقل درجة مجبرا على الاقتداء بالشاعر المتفوّق، وذلك الذي ارتآه الصولي في أسبقية أبي تمام وأفضليته حتى انتهى من سياق ما ذكرنا من ذكر محاسن أبي تمام إلى القول:"... وشعر أبي تمام أجود، فهو مُبْتَدِئًا ومُتَّبَعاً أحقٌّ بالمعنى..."[1] ، حيث دلّت كلمة متَّبَعا على قيمة نقدية أدبية واقعة في صميم معنى السرقة الشعرية، فالاتباع قيمة أدبية مفيدة في بعض دلالاتها أن يتبع شاعر شاعرا وبالتالي فهو مجبر على الوقوع في سرقة أشعاره ومعانيه وأساليبه ، لذلك اتسق قول الصولي "... وقد تبِعَ البحتري أبا تمام ..." [2]حيث يعني مصطلح الاتباع معنى السرقة وفائدتها .

دلالات السرقة في رسالة الحاتمي:

تتميّز الرّسالة الموضّحة التي قدّمها الحاتميّ في شعريّة المتنبّي بكونها متفرّدة بطبيعة سياقها النقدي، فالحاتميّ يُظهر في الرّسالة جرأة نقديّة أدبيّة

1 : الصولي أبو بكر محمّد بن يحيى ، أخبار أبي تمام ، تحقيق: خليل محمّد عساكر ، محمّد عبده ، نظير الإسلام الهندي ، ط:3 ، دار الآفاق الجديدة بيروت لبنان ، 1980 ، ص:91

2 : نفسه ، ص: 91

بحيث كانت روح الكشف والفضح، وقد مهّد الحاتميّ بقوله عن منهج السّرقة الشّعريّة :"... وهو مضمار يُعرف به السابق من المسبوق، واللاحق من المقصِّر عن اللّحوق..."[1]، ويبدو أن جُرأة التّصدّي الّتي ميّزت الخطاب النّقدي في الرّسالة الموضِّحة كانت لها نتيجتها المنهجية حيث كان يبدو الحاتمي أكثر حماسة في تفتيش شعر المتنبي بكثير من التحدي والمنافسة فرضت عليه كثيرا من مواقف التمحّل في التخريج ،والتعسف في الحكم ، وقد بدا الحاتمي زيادة على ذلك حريصا على تفتيش شعر المتنبي والمضيّ به في مسالك المساءلة العيانيّة المباشرة في شكل محاضرات نقدية أدبية تحاور فيها الحاتمي مع المتنبي وكان يصرّ على سماع المبررات الفورية من المتنبي في كل مسألة يسأله عنها، وكان الحاتمي بسيط المنهج، واضح الإجراء، فكان يردد مقولته المتضمنة أحكاما جاهزة: هذا من قول الشاعر فلان..[2].

ونجتزئ عينة مما جرى بين الحاتمي وبين المتنبي محاورة عيانا حيث قال:"... فلما غشي أبا الطيب موج هذا الكلام، قال: رويدا، أما ما نعيتَه عليّ من السرق فما يدريك أني اعتمدته، وكلام العرب آخذٌ بعضه برقاب بعض، والمعاني تعتلج في الصدور، وتخطر للمتقدِّم تارة وللمتأخر أخرى، والألفاظ مشتركة مباحة ..."[3] ، وواضح أن الحاتمي على الرغم من قوة أخذه شعر المتنبي بالتنقُّص والاستضعاف والتسريق إلاّ أنه يورد مثل هذا التخريج النقدي الشائع في أصول البلاغة العربية، فالمعاني كما قال تعتمل في نفوس الشعراء، وليس من طريقة لتفادي أساليب إخراجها البلاغيّ ، لذلك فهم جميعا

1 : الحاتمي ، الرسالة الموضِّحة ،ص: 5 shamela .ws/browse.php/book-777

2 : ينظر ، الحاتمي ، الرسالة الموضّحة ، ص: 8

3 : الحاتمي الرسالة الموضِّحة ، ص:41

نعني الشعراء قد يتواردون في التشارك المعنوي واللفظي وليس ذلك واقعا بينهم من باب السرقة وإنما هي مزايا شعرية تقع بينهم بالاشتراك فيتناسبون في ابتداعها، ويتقاربون في العبارة عنها.

لذلك واستجابة لسياق التخفيف من حدة التسريق التي نهجها الحاتمي في الرسالة فقد ألفيناه يقول في بعض فصول الرسالة :" ... فانظر إلى لطفه في الأخذ، وحسن تأتِّيه، للاتباع والاحتذاء.. "[1] ، وهذا عين الذي كنا استعرضناه من مواقف بعض البلاغيين في إجازة التآخذ والتّناجّز في موضوع السرقة الشعرية، وقد أسلمه هذا الاستئناس إلى القول :"... مفاوضة الكلام في شعر أبي تمام والبحتري، وتبلو ما عنده فيهما..."[2].

لقد كان منهج الحاتمي في الرسالة الموضحة مداخلا باب السرقة الشعرية انطلاقا من حِنْقِه الواضح القائم على الاجتهاد والتشجع في تسريق المتنبي، ولذلك فإن منهج الحاتمي مشاكل لمنهج الآمدي الذي سنستعرضه لاحقا في عدّة مناطات درْسِيَّة منها موضوع التصويب والتخطيء.

1 : الرسالة الموضحة ، ص: 44

2 : الرسالة المحوضحة ، ص: 44

السّرقات الشّعريّة في كتاب الموازنة للآمدي:

لقد كانت حرارة وطيس المحاورات المجلسية التي حفلت بها مجالس النقد والأدب خلال العهد العباسي أنجع مناسبة لإثارة روح التنافس بين الشعراء ، وكان بالتوازي مع تنافس الشعراء تيار نقديّ يغرف مما يدور بين الشعراء في مجالسهم الأدبية النقدية ، وكان للشعراء مؤيدون ومناوئون كل منهم استفاد من الحركات الفكرية والكلامية والحجاجية التي مازت منهج الفكر العربي على ذلك العهد ، والآمدي هو أحد ثمرات تلك الثقافة بإمتياز.

والكتاب كأنه واقع في جزأين، الجزء الأول خص به شعر ذمَّ شعر أبي تمام ويقع ذلك القسم في إثنين وسبعين ومائتين صفحة، ثم ثنى الآمدي بقسم خصصه للكلام على شعر البحتري وقد استغرق ثمانية وأربعين ومائة، ليتبين لنا أن كثرة الكلام على تسريق أبي تمام من قسمة حيّز الكتاب على الكلام على كل شاعر من الشاعرين.

تقوم حجج الآمدي على تخطيء أبي تمام بمثابة التمهيد المنهجي للخوض في قدح في شعر أبي تمام ، وإن أشنع ما أخطأ فيه ابو تمام في نظر الآمدي مخالفته التقاليد العربية في إجراء التوصيفات والنعوت والتشبيهات لذلك يقول: " ... لأني ما علمتُ أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصَف الحلم بالرِّقَّة، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرُّجْحَان والثقل والرزانة ..."[1] ، قال الآمدي بهذا تعليقا على بيت شعر لأبي تمام يقول فيه على وزن بحر الطويل الصحيح الضّرب مفاعيلن:

---

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص: 09

رقيقُ حواشي الدّهرِ لو أنّ حِلمه بكَفَّيْكَ مَارَيْتَ في أنَّهُ بُرْدُ[1]

فوصف الدهر بترقيق حوشيه هو من البلاغات الشعرية المستحدثة تطوَّع أبو تمام في استحداثها والتفرد بإيقاعها، ولذلك كان انحراف أبي تمام في مجازاته مدخلا لتسليط التسريق عليه، فكأن الآمدى نوى أن يقول: إن أبا تمام لما كان لا يجد مخرجا لتهويماته، ويطول عليه التخبط في الإغراب والإغماض يلجأ إلى تقليد الآخرين والذين منهم البحتري أو غيره من الشعراء الذي ذكرهم الآمدي في مسروقات أبي تمام ، وكأن الآمدي قال بين السطور، وأومأ إلى كون أبي تمام لا يستطيع أن يخرج من الغامض المُعمَى ، والمرتبك المهزوز إلاّ إلى الأخذ من أشعار الآخرين، فهو كأنه لا يستطيع أن يهتدي إلى التعقل والتحفظ ، فهو إما مغرب متأزم أو سارق آخذ ومقلّد.

والحقيقة أن الشعراء لا يستطيعون سرقة الشعر البديع لأنهم يجدون صعوبة في استيعاب مقدراته اللغوية والبلاغية ، وإنما الشعر السهل العاري من الامتيازات البديعية هو الذي يسهل على الآخرين تناهبه ، فهو عرضة ببساطته لكل ادعاء ، وقد كان أبو تمام في رأينا يسلم من سرقات الآخرين لشعره كونه محفوظا بما امتاز به من الجماليات الشعرية ، وكذلك إننا نرى أن أبا تمام كان لا يستطيع ادعاء شعر غيره من الشعراء لما بينه وبينهم من الفوارق الشعرية، وأن كلّ شعر دخيل على تجربته الشعرية هو قابل للإحصاء والتمييز.

---

1 : أبو تمام ، ديوان أبي تمام ، شرح الخطيب التبريزي ، المجلد الثامن ، تحقيق: محمد عبده عزام ، ط:5 دار المعارف بمصر ، ص:88

والقصيدة مطلعها: تجرَّعْ أسىً قد أقفر الجوعُ الفردُ ودَعْ حِسْيَ عين يحتلبْ ماءَها الوَجْدُ

وإذا كان الآمدي يفتتح الكلام على سرقات أبي تمام فإنه سبق قبل ذلك مقام التسريق أن نَاجَزَ بينه وبين أبي نواس من حيث قال باتباعه مسلم بن الوليد في منهجه الإبداعي ، وأن طريقة أبي تمام واقعة في صميم تجربة مسلم بن الوليد1.

ولكي نُلِمّ بمذهب الآمدي في الأدبية والنقد سنعرض إلى ما قاله اللغويون والمعجميون والنقاد عنه، فقد ذكر ياقوت الحموي الآمدي في معجمه فقال: "... وكان كثير الشعر، حسن الطبع، جيّد الصنعة، مشتهرا بالتشبيهات..."2، وقد يكفي الآمدي أن يكون متعاطيا للشعر لنقول: إن تجريبه مسالك الشعر أهلته إلى الخبرة بفنياته، واستيعاب بلاغاته، ويكون حسه الشاعري هو الذي أعانه على فهم خفايا هذا الفن، فخبر أساليبه لدى الشاعرين أبي تمام والبحتري .

وقبل أن يخوض الآمدي في تطبيق النقد الموازن بين أبي تمام والبحتري في كتاب الموازنة، سبق له أن ألّف في ما يشبه منهج الموازنة ويشاكله، ونقد السرقات الشعرية في الكتب الشبيهة المنهج بكتاب الموازنة ، لذلك فإن فكرة تسريق الشعراء كانت لها ممهدات نقدية أخرى ، تجانست ثقافة الآمدي في جميعها ، قارب بها الآمدي موضوع الموازنة من مثل "... كتاب معاني شعر البحتري ، وكتاب الردّ على ابن عمّار فيما خطّأ فيه أبا تمام "3، ومن خلال هذه الإشارة التوثيقية يتبين أن الآمدي متوافر على ثقافة نقدية

1 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:125

2 : ياقوت الحموي، معجم الأدباء، الجزء الثامن مطبوعات المامون، مكتبة عيسى البابي الحلبي بمصر، ص:87

3 : المرجع السابق ، ص:87

تتماشى مع منهج السرقات ظهرت في مؤلفاته الأخرى ، خصّ منها ياقوت الحموي كتاب الموازنة بالقول :"... ولأبي القاسم تصانيف كثيرة جيّدة، مرغوب فيها منها كتاب الموازنة بين البحتري وأبي تمام في عشرة أجزاء وهو كتاب حسن، وإن كان قد عيب عليه في مواضع منه، ونُسِبَ إلى الميل مع البحتري فيما أورده، والتعصّب على أبي تمام فيما ذكره ... وقالوا: جدّ واجتهد في طمس محاسن أبي تمام، وتزيين مرذول البحتري..."[1]

هذا الذي قيل عن الآمدي في نقد النقاد لمنهج موازنته بين أبي تمام والبحتري، وقد اجتهد ياقوت الحموي في ثَبْتِ موقف مما ارتآه النقاد من آراء الآمدي مسيئا لشعرية أبي تمام ، قال ياقوت : "... وحسبك أنه بلغ في كتابه إلى قول أبي تمام:

أَصَمَّ بِكَ النَّاعِي وَإِنْ كَانَ أَسْمَعَا

وشرع في إقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين فتارة يقول: هو مسروق، وتارة يقول : هو مرذول..."[2] ، ومن خلال استقراء نقد النقد المسلط على كتاب الوازنة، وموقف الآمدي في النظر إلى شعر الشاعرين يتبين لنا أن الآمدي مثله مثل باقي النقاد الشعراء ربما اجتذبه منهج البحتري لينتصر له بشيء من الخفاء في ذلك الميل إلى البحتري ، وتلك محنة النقاد الشعراء ، لا يستطيعون تحصيل موقف الاعتدال من طرفي القضية .

ثم بقي لنا أن نشير إلى ما يُقوِّي ثقافة الموازنة، وإعمال تمييز الجماليات الشعرية وهي الثقافة التي أهلته لإعمالها في نقد شعري أبي تمام

1 : نفسه ، ص:88

2 : ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، الجزء الثامن ، ص:89

والبحتري، ومما ألفه الآمدي مقاربة لمنهج الموازنة أو السرقة الشعرية كتابه الداخل في تصنيف نقد السرقات مؤلفه : كتاب الخاصّ والمشترك، تكلّم فيه "... على الفرق بين الألفاظ والمعاني التي تشترك العرب فيها، ولا يُنْسَبُ مستعملها إلى السرقة ، وإن كان قد سُبِقَ إليها، وبين الخاصّ الذي ابتدعه الشعراء ، وتفردوا به ومن اتبعهم ..."[1]

وإذا ما وازنا بين منهج الآمدي في الموازنة بما سبقه إليها من الدراسات المبثوثة هنا وهناك نجده أكثر منهجية و دقّة علمية ، وقد أبان في خطبة كتاب الموازنة عن أنه سيتحرّى النزاهة في تناول المفاضلة بين الشاعرين أبي تمام والبحتري، وأثبت هذا المنظور في قوله: "...وقد رسمت من ذلك ما أرجو أن يكون الله عزّ وجلّ قد وهب فيه السلامة ، وأحسن في اعتماد الحقّ وتجنّب الهوى المعونة منه برحمته "[2]، لذلك فإن منظور التسريق في منهج الآمدي سيعتمد النظر النقدي النزيه المعزز بالشواهد الشعرية التي تبرر المواقف النقدية والأحكام المنتهية إليها .

لقد مهّد الآمدي لتناول موضوع السرقة الشعرية بالتركيز على جوانب فنية ، تتّصل الاتصال الوثيق بمفاهيم بلاغية وجمالية ولغوية وقد تعدّاها لبلوغ مستوى الكلام على الجانب العروضي وهو في كل مستوى نقدي يعتمد منهج الموازنة المفاضلة بين الشاعرين أبي تمام والبحتري ، ومما ذكره في خصائص أبي تمام الفنية قوله:"... ولأنّ أبا تمام شديد التكلّف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني ،وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه

1 : نفسه ، الجزء الثامن ، ص:89

2 : الآمدي ، الموازنة ، ص:10

من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولّدة ، فهو أن يكون في حيّز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحقّ وأشبه، وعلي أني لا أجد من أقرِنُهُ به، لأنه ينحطّ عن درجة مسلم، لسلاسة شعر مسلم، وحسن سَبْكِهِ، وصحّة معانيه..."[1].

فهذا توجيه نقديّ واضح سيعتمده الآمدي في ما يلحق من الموازنات ، فهو يسعى في مفتتح الموازنة بإظهار المميزات الإبداعية التي يتميز بها كل شاعر من الشاعرين ، فالمقدمة المبسوطة في فاتحة الكتاب هي عبارة عن تسطيرات نقدية ستظهر تطبيقات عليها في متن الكتاب ، ولقد اجتهد الآمدي في الكلام على خصوصية أبي تمام الشعرية التي قال عنها:أن شعر أبي تمام في نظر النقاد "... لا يتعلّق بجيده جيّدُ أمثاله، ورديُّهُ مطروح ومرذول ..." قد يكون تركيز الآمدي على سوق هذه الملاحظات في مقدمة كتاب الموازنة عَنِيَ بها الإشارة إلى المميزات الشعرية التي تستعصي على الشعراء سرقتها، وكأنه ساقها لتأكيد الخصوصيات الفنية المانعة من ادعاء هذا النمط من الشعر الذي يقلّ مثيلُهُ.

ومثلما تكلم الآمدي على خصوصيات شعر أبي تمام فقد انتقل منها إلى الكلام بالمقابل على شعر البحتري الوليد بن عبيد فقال عنه :"... صحيح السبك ، حسن الديباجة ، وليس فيه سفساف ولا رديء ولا مطروح ، ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا ..."[2] والشعر إذا كانت تميزه علامات الإبداع انكشفت سرقته، وتبين نهبه، وقامت سماته علامات فاضحة لمدعيه.

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص:11

2 : الآمدي ، الموازنة ، ص: 10

ولكي يستقيم منهج الموازنة فقد استعان الآمدي بمواقف انطباعية شملت أراءه النقدية والبلاغية في مجمل سيرته الثقافية، فقدّم مواقف كل شاعر من الشاعرين المتناجزين أبو تمام والبحتري في شعر بعضهما بعضا، أبان فيه كل واحد من الشاعرين رأيه في شعر الآخر، والآمدي وإن كان أبرز تلطّف كل واحد من الشاعرين في تقييم شعرية الآخر إلاّ أنه ما يفتأ خلال بسط كتاب الموازنة أن يرجع عن ذلك ، وهما أي الشاعران إذ ينطبعان بما أثبته كل واحد منهما من لياقة تجاه الآخر إنما يظهران أكثر تحفظا في الانتقاد، ويميلان إلى امتداح بعضهما بعضا.

والذي يستقصي مضمون كتاب الموازنة يستطيع أن يقف على مدى تعويل الآمدي على بسط مفهوم الشعر فالآمدي تبحّر في التعريف بمقومات الشعر البلاغية والفكرية ، توصل في نهاية تقليب الرأي فيها إلى جملة من التوصيفات أو التخريجات هي التي سيعتمدها في إقامة الحجة على الشاعرين أبي تمام والبحتري ، وسنبين بعض تلك ألآراء لنستدل بها لاحقا على بعض أحكام الموازنة بين الشاعرين في نظر الآمدي ، فالنقص الذي استخرجه من طرق استعمال الشاعرين للغة ووسمه بأخطاء أبي تمام وأخطاء البحتري كأنه مهّد به إلى القول: إن نقص الثقافة اللغوية لَهي من بواعث عمل الشاعر على سرقة أشعار الآخرين يغطي بها عَوَارَه أو يستكمل بها نقصه في الثقافة الشعرية اللازمة .1

تكاد تكون أخطاء أبي تمام والبحتري التي سجلها الآمدي واقعة في سوء تقدير الأعراف العربية في توظيف لفظة أو صياغة أسلوب فقد كان

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص: 10

أبوتمام يريد البديع فيخرج إلى المحال ، وأن غموض مذهب أبي تمام بعني إيقاع السامع في إشكال الفهم والتخريج ،وأن أصل السرقة في شعر أبي تمام رمى الآمدي إلى الإشارة إليها انطلاقا من فكرة كون الشعراء المحدثين لا طريقة لهم في صوغ أشعارهم ، وأنهم في كل واد من البديع يهيمون ، ولذلك صعُبَ ضبطهم أو تقييمهم ، وسبب ذلك ناشيء عن"... أوّل من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، وأن أبا تمام تبِعَهُ ، فسلك في البديع مذهبه فتحيّرَ فيه ..."[1].

لم يكن تسبيق الآمدي لمباحث: أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى ، ومآخذ العلماء على الشاعرين إلاّ عملا مكمِّلا لما سيقوله الآمدي عن تسارق الشاعرين مع بعض التركيز على سرقات أبي تمام بما لا يدع شكا أن الآمدي كان ينتصر للبحتري على أبي تمام ، وقد ساعده على اتخاذ هذا الموقف قيام شعر أبي تمام مغرقا في تطلُّب البديع الغامض المستغرب والمعاني المُعَمَّاة.

لقد كان رأي الآمدي في إغراق أبي تمام في بلاغة الشعر العربي المحدث عامل تقويض لشعريته، اتخذها مطية للقول بعدّة أحكام هي التي نراه اقامها بمثابة المسوّغ لادّعاء تسريق الشاعر، ومن الأحكام الممهِّدة للقول بتسريق الآمدي نسوق القضايا التالية التي أثبتها في كتاب الموازنة :أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى، بعيد الاستعارات في شعر أبي تمام ، رديء التجنيس، رديء الطباق في شعر أبي تمام ،والجناس على أنه أسلوب بديعي قريبة وظيفته وبنيته من وظيفة الوزن فهو يكاد لا يشذّ عن أن يكون شركة بين الشعراء والأدباء ، لا يستطيع واحد منهم يتفرد بطرقة تجنيس خاصة به .

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص: 125

وإذا كان البلاغيون العرب قد امتدحوا إطلاق العنان للإجراءات التشبيهية والمجازية بدون تحفظ في ذلك، واعتبروا أن الشعر في حقيقته متطلِّبٌ ذلك، فالشعر أن "... تبالغ في التفضيل وتجعل حقيقة الشعر مقصورة على المذكور ..."[1] ، وللشعراء حرية التصوير والتخييل والتطوع في المبالغات، وخلاف هذا وضدّه كان قد تبنّاه الآمدي في الموازنة على الرغم من كونه شاعرا والشاعر أكثر تفهّما للشعر والشعراء ، لذلك فإننا نتفهّم خروج الآمدي بتسريق الآمدي وتغليطه قبل ذلك وتخطيئه واقع في صميم نهج الإقلال في قيمة أبي تمام الشعرية لينتصر بناء عليها إلى شعرية البحتريّ ، وهما قد كانا بمثابة المتناقضين على طريقة جرير والفرزدق ، فكل الذي وقع بينهما من تجاذب إبداعي يمكننا تفهّمه على أنه ضرب من النقض ، ومنهج النقض مستدع وقوع الطرَف منهما في شراك الطرف الآخر.

ومع الذي ساقه الآمدي من ذكر تطرف أبي تمام في التطوع في الاستعارات فقد كان من حين لآخر يلطّف من أجواء هذه الأحكام وينتصر إلى حقيقة الشعر الصافي من المزايدات، لذلك واتساقا مع النهج المعتدل قال:"... وقد يبالغ الشاعر في أشياء حتى يخرج منها إلى المحال، ويُخْرِجَ بَعْضَها مخْرجَ النادرِ ، فيستحسن ولا يُستقبَح ..."[2]، وحين يأخذ الآمدي في سرد الشواهد الشعرية الموضحة لما ارتآه من المبالغات، يتمثّل بأشعار النابغة

1 : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص:60

2 : الآمدي ، الموازنة ، ص:138

الذبياني ، وذي الرُّمَّة ، وأبي العتاهية ، دون أن يورد بيتا شعريا لأبي تمام مع أن أبا تمام كان الأشهر في هذا المذهب الشعريّ والأبْرَعَ.[1]

لقد كانت التوطئة لسرقات أبي تمام بتخطيئه صابة في منهج ظلّ الآمدي يُبِينُ عنه من حين لآخر في القسم الذي خصَّصَه لنقد الشاعر في القسم الأول من كتاب الموازنة ، وقد اتّفق لأبي تمام بناء المنهج بحيث تأتي أحكام تسريق الشاعر قائمة على ما ادّعاه الآمدي من خروقات أبي تمام البلاغية .

لقد كان الآمدي أكثر ذكاء في الإيقاع بأبي تمام فقد أشاد بمزية تحفُّظ الشاعر للشعر العربي القديم وتصنيفه في المنتقيات والمتخيَّرات ، ومساهمته في إنجاز الشروح الشعرية ، ومعنى هذا أن كثرة المحفوظ موقِعَةٌ أبا تمام في ضرورة السرقة، لأن المتحفظ يصطنع ذاكرته، ويؤثر في حسه، ويداخل متصوَّرَهُ ، وهذا خلاف ما شهد به الناس لأبي تمام فقد قال التبريزي "... إنّ أبا تمام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره..."[2] ، معنى هذا أن أبا تمام كان يجمع بين الشعر والنقد الأدبي، وقد تكون هذه الخبرة الثقافية التي استفادها من الشروح والمتخيرات قد أمدّته بوعي نقدي كفيل بأن يهبه نباهة تجنب الوقوع في إسار شرك الشعراء الآخرين، فالناقد يكتسب من الممارسة النقدية رؤية شاملة للمعطيات الإبداعية ، كما يستطيع بفضل ما تكسبه الحذر من مخالطة شعره أشعار الشعراء الآخرين.

---

1 : ينظر ، الآمدي الموازنة ، ص:138، 139.

2 : الخطيب التبريزي ، شرح ديوان الحماسة ، الجزء الأول ، ط:1 دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، 2000، ص:10

ربّما يكون قد فات الآمدي أن يستوعب حقيقة تحولات القناعات البلاغية ، فالأساليب التي كانت على عهد الشعراء القدامي قد يكون ارتأى أبو تمام مغايرتها استجابة لروح عصره ، فمعطيات الحياة متحولة غير مستقرّة على قيمة إبداعية لا تغادرها إلى متطلبات الذوق الفني الجديد ، وبالتالي فإن حكم الآمدي على ذوق أبي تمام بقوله :" إن هذا الذي وصفه أبو تمام ضدّ ما نطقت به العرب ، وهو أقبح ما وُصِفَ به النساء ..." رأي يستند إلى قناعات غير القناعات التي ولّدت كثرة البديع في أشعار المحدثين ، ومن ثمة فإن الانتقاص من شعرية الآمدي بناء على ما فرّط فيه من تقاليد الشعر العربي القديم مردود عليه ، لأنه لا يساير سيرورة الإبداع الطبيعية.

وبما أن الشعر الذي عليه مدار بحث مسألة السرقات ، ونظرا لتعلق هذه الظاهرة بالجوانب البلاغية الدقيقة الصانعة للظاهرة الإبداعية فإن الشعراء يتماسّون كثيرا في تلك الفنيات البانية للعبارة الشعرية ، ولذلك نجدهم يبحقون في كل مناسبة إلى قول استحداث البديع النادر ، وعلى النقاد مقابل ذلك أن يقرأوا كل ابتداع في سياقه الطبيعي الملائم لفنّ الشعر ، وابتغاء ذلك قال بعض البلاغيين المتخصصين في نقد الشعر :" ومن الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنزع ، ويقتفي في ذلك أثر سواه ، حتى لا يكون بين شعره ، وشعر غيره ممّن حذا حذوه في ذلك كبير ميزة ، ومنهم من اختصّ بمنزع يميز به شعره من شعر سواه ..."[1] .

1 : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ،ط:2 دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان ، 1981 ص:166

من هذا المنظر يتبين لنا أن محاسبة الشعراء الصارمة عن أن يتاثّروا غيرهم من الشعراء في مسائل بلاغية تكون بمثابة الروح الفنية الجَمْعِيّة التي يُطلها الذوق الجماعي، ولذلك فالشعراء مهما حُدّدت لهم مساراتهم الإبداعية الخاصة بكل واحد منهم فإنهم واقعون لا محالة في ظاهرة التفاعل الفني والموضوعي، وفي ملتقى تلك التساهمات بين الشعراء يقع ما يمكنه أن يتشابه بالسرقة الشعرية، ولذلك اشتهرت بعض الكلمات التي هي بمثابة المشترك بين الشعراء من مثل قولهم: قفا، عوجا، ألمّا، بان الخليط، وبكاء الديار حتّى كأن للشِّعر مِنْوَالِيَّةً لا بدّ عليه من ألاّ يُخْطِئَها، والتذكار وكلها مناطات تعبيرية لا يستطيع شاعر من الشعراء ادعاء ملكيتها الإبداعية الخاصة به.

لقد خصّ الآمدي موضوع سرقات أبي تمام بنحو واحد وسبعين صفحة من كتاب الموازنة ، نحا في باب سرقات أبي تمام جهة توكيد كون أبي تمام قاسمه علم الشعر روح الإخلاص في إبداعه ، وبذلك فإن أبا تمام في متخيَّراته بدا عالما بالشعر أكثر من كونه شاعرا لذلك قال عن تأثره محفوظاته "... ولهذا أقول: إنّ الذي خفِيَ من سرقاته أكثر مما قام منها على كثرتها..."[1] وتبعا لهذا الحُكم التّقديميّ انتهي الآمدي إلى الأخذ بمسوّغين هما: الأخذ في تسريق أبي تمام بناء على ما وقع للآمدي في كتب الناس من سرقات أبي تمام ، والمسوِّغ الثاني هو ما استنبطهُ الآمدي واستخرجه بناء على اجتهاده في موضوع الكشف عن السرقات الشعرية في شعر أبي تمام.

والحقيقة أننا إذا جئنا إلى اختبار ما اعتمده الآمدي نموذجا للسرقة الشعرية ، وبحثنا في خصائصه الفنية ومكوناته البلاغية ألفينا الآمدي يَتَمَحَّلُ

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص:52

الأسبابَ ، ويصطنع المبررات فقد أتي بشعرين أولهما شعر للكُميت يقول فيه على وزن بحر الطويل المقبوض :

ولا تُكْثِروا فيه اللِّجاج فإنّهُ مَحَا السّيفُ ما قالَ ابنُ دَارَةَ أَجْمَعَا

ليقول : أخذه الطائي فقال على وزن البسيط:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ..[1]

وإننا حين نعاين صيغتي الشعرين على حقيقتيهما نلفيهما متباينتين، كلّ واحدة منهما تنحو في مكوناتها البلاغية أو الفنية منحى تفرُقُ فيه عن مكونات الصيغة الأخرى ، وحتى المعنيان فهما مختلفان لكل واحد منهما ميزته المعنوية التي تجعله يباين معنى الشعر الآخر ، وليس بينهما من المشتركات الشعرية سوى لفظة : السيف التي ما ينبغي لشاعر منهما أن يدّعي ملكيتها لأنها من مشترك الكلام، وإن الذي زاد من تفرّد كل شعر من الشعرين بخصويّته الفنّيّة هو اختلافهما في الوزن المَصُوغ عليه كل واحد منهما فشعر الكُميت على الطويل وشعر أبي تمام على البسيط مع ما بينهما من التعادي والاختلاف في بلاغة الوزن .

وإما من جهة نظم كل شعر من الشعرين فواضح أن شعر الكميت حِجَاجِيٌّ تَفْكِيرِيٌّ، وأن فعل السيف في معنى ذلك الشعر مقصور على فعل المحو لا يتعداه إلى غيره من الدلالات ، في حين ينبني شعر أبي تمام على رصانة في التعبير ، وبنية أسلوبية واضحة التعبير ، والذي نعرفه أن شعر أبي تمام سار مسار الحكمة بين الناس فصار على ألسنة الحفاظ والمتمثلين

1 : ينظر ، الآمدي الموازنة ، ص: 52، 53.

به ، وإن الذي يُصدّق فرادة أبي تمام في شعره هو تسانده إلى المناسبة التاريخية التي أرهصت به في نفس أبي تمام ، وهي التي ذيّل بها الآمدي الشعر حين توقعت الروم أن المعتصم لا يفتح عمورية ، فكان شعر أبي تمام إجازةً في هذا المعنى ومتورّدا عن ذلك القصد ، إذا وكيف لشعرين مختلفين في الداعي والمناسبة والمُحَرّك إلى القول أن يقول عنهما الآمدي : إنّهما مُتَسارَقَان ، والشعر في نظرنا إذا تهيّأت له ظروف التحرّكِ إلى قوله لا شيء يلتبس به باعتبار ذلك العامل الذي ذكرناه.

والملاحظ على الآمدي أنه لما شرع في الكشف عن سرقات البحتري لم يمهّد بالمقدمات النقدية التوجيهية التي كان بسطها لدى الكلام على سرقات أبي تمام، وفي ذلك دليل قاطع على أن الآمدي كان يتبرّم من نقد سرقات البحتري .

يبدو أن لمفهوم السرقة الشعرية صلة بمفهوم الشعر قبل النظر إلى كيفياته وأساليبه ، فإننا لا نستطيع أن نخوض في الكلام على السرقة الشعرية إلاّ بعد أن نتبيّن تعريف النقاد للشعر، وإن النظر إلى آرائهم في تسريق شاعر أو تبرئة آخر تتحدّد من خلال الرجوع إلى المعايير التي وضعوها للشعر ، ففي ضوء تلك التوجيهات النقدية نقوى على تبين ما هو خاصّ في مجال الابتداع فلا ينبغي للشعراء التشارك فيه، ونتبين ما هو عامّ مشترك يجوز للشعراء التوافق فيه .

ونقاد السرقات الشعرية، إذا عاينَّا مواقفَهم، ألفيناهم مختلفين في تعريف الشعر متفاوتين في رسم حدوده، وتمييز فنياته، وإنا قدّرنا أن ما من رؤية عرفوا بها الشعر إلاّ وهي داخلة في الاعتبارات النقدية التي سيرون إلى

الشعراء المسرّقين في دراساتهم، ولذلك فإنّ بقدر تحديدنا لمفهوم الشعر في تفكير الآمدي النقدي ، بقدر ما نستطيع تفهّم الحجج والتخريجات التي بنى عليها أحكامه التّسريقيّة التي حكم، من بينها تسريقه لأبي تمام أو للبحتري، وإننا مكتفون في موضوع الإبانة عن مفهوم الشعر لدى الآمدي بمقولة له أوردها في سياق كلامه على شعرية مسلم بن الوليد الأكثر إغراقا في الإحداث الشعريّ، ومن خلال هذا المقولة تبينا أنّ الآمدي متهيب من كل محدث مرتاب، واثق في الشعر القديم أكثر من وثوقه بالشعر العربي المحدث، وربما يكون ذلك التحفظ ناتجا عن مكونات الآمدي الثقافية، ولتلك الأسباب التي قدّرناها منهجية لم يتطرّق لشعر مسلم بن الوليد إلا مُردفا إياه بالإحالة على شعية مسلم بن الوليد، حيث تتعلّق كلامه على الحداثة بكتاب البديع لابن المعتزّ، كون هذا الكتاب أو النظرية كانت أول منبّه على موضوع علاقة مسلم بمذهب البديع، ومستحدثاته الشعرية، والخرق الاستعاريّ 1، حيث يظهر لنا جليّا أن ما سيقوله الآمدي عن أبي تمام كأنه واقع في صميم معارضته لمذهب الإحداث البديعيّ، وكأن الآمدي يعارض مدرسة شعرية بأكملها واتساقا مع ذلك فإن جلّ الأحكام التي سيسرّق بها الشعراء واقعة تحت تأثير هذا التوجّه.

والتماسا لمنهج التلطّف في نظر الآمدي إلى شعر أبي تمام ألفيناه يقول في موقف نراه شاذا عمّا انتظم مضمون كتاب الموازنة فقد انتصر

1: ينظر ، ابن المعتزّ ، كتاب البديع ، ص:1

الآمدي لأبي تمام وظهر منصفا له بعد أن تنقّص من مقولة النقاد في تعميم السرقة وشيوعها في شعره.[1]

والظاهر أنّ حسّ التسريق صار شائعا بين نقاد هذه الفترة ، فهم لم يروا السرقة الشعرية في شعر أبي تمام ، وإنما أشاعوها في كل شعر المرحلة "... لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل ..."[2]

وإذا كان من ميزة تميّز شعر أبي تمام، فإن شعره واقع في صميم الحداثة الشعرية على ذلك العهد، يبدو فيها أبو تمام وقد اطّرح التقاليد البلاغية العربية القديمة، فتشجع إلى استحداث فنيات جديدة لم يستطع النقاد استيعابهم، وبالتالي فإن شعرية أبي تمام قد لا ينجع معها إعمال منهج التسريق لإغراقه في تعاطي البديع "... وذلك ما تجده لأبي تمام من تعسفه في اللفظ وذهابه به في نحو من التركيب لا يهتدي المحو إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعمى الإعراب في طريقه ، ويضلّ في تعريفه..."[3].

وإذا كان البلاغيون العرب ممن أخلصوا لمواكبة سيرورة التحولات الشعرية ، فإن النقاد المعياريين ظلوا يقفون بالمرصاد لكل تحول في الذوق الفني والقناعات الموضوعية ، وظلوا ملتزمين بالإحالة على الحياة العربية القديمة في كل موضوع شعريّ.

1 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:124

2 : الآمدي ، الموازنة ، ص:124

3 : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:121

منهج القاضي الجرجاني في نقد السّرقات الشّعريّة في كتاب الوساطة بين المتنبّي وخصومه وتقييمه لسرقات المتنبي:

يكاد يكون منهج الجرجاني في موضوع السرقات الشعرية من خلال كتاب الوساطة قفزة نقدية لمنظري المضمون النقدي والمنهجي للمتبنى في تقديم نظرية السرقات الشعرية، فالجرجاني لا يخفي تأثره المقولات النقدية في موضوع السرقات، وإنما تبدو النظرية على يده أكثر تنظما ونضجا ووضوحاً.

لقد نهج القاضي الجرجاني في الوساطة ثقافة جامعة بين البلاغة والنقد وذلك ليتلاءم ما سيقوله عن شعر المتنبّي مع القضايا البلاغية التي تعني ضمنيا القضايا الشعرية ، حيث لا يمكن الإلمام بثقافة المتنبي الشعرية إلا بإعمال الذوق البلاغيّ الملائم لمذهبه الشعريّ .

ظاهر من خلال عنوان الكتاب أن القاضي الجرجاني سيقف موقفا وسطا بين المتنبي وخصومه المتصدّين لشعريّته ، وقد اعتمد الجرجاني موقفا وسطا لا يميل إلى أحد الفريقين وإنما همّه أن يعتمد الوساطة في نقد سرقات المتنبّي.[1]

داخل الجرجاني كلامه في الوساطة بين المتنبي وخصومه بالقول على حقيقة الشعر، فهو للاعتبارات الفنية والجمالية متفلّت من كل تأطير نقدي، والشعراء فيه أحرار كل ينزع لما يرتئيه قمينا بالتعبير عما يعتلج في صدره، وكل شعر في نظر الجرجاني لا يخلو من عيوب تتراءى للنقاد بسبب من عدم وجود قيمة ثابتة في كَوْنِهِ، وقد أشار إلى المُعمَّيَاتِ والغَوَامِض من ذلك بعض

1: عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:121

المظاهر اللغوية التي لم يجد لها اللغويون تخريجا، وهذا إشكال دال على جوهر الشعر والتباسه بالتعابير التي كأنها لا تقال إلاّ من أجل سرّ غموضها[1].

تُحيل الرّواسب اللّغويّة المثبتة في عيّنات الشّعر العربيّ القديم على تقاليد شعريّة لا تكاد تغادر الماهيّة الشّعريّة ، وإن افتتاح الجرجاني كتاب الوساطة بالإحالة على هذه الظاهرة فيه إشارة ضمنية إلى الخصوصية الشعرية التي يسعى الجرجاني إلى القول من خلالها بحرية الشعراء في سلك الكيفيات التعبيرية التي قد يتماس فيها الشعراء أو قد يتباينون ، ومثلما قلنا : إن افتتاح الآمدي بتخطيء أبي تمام دليل توجيهي على نبته في تسريقه ، فإنّ الجرجاني بتقديمه للظواهر الشعرية القديمة المستغربة دال على ما سيتبناه في مؤازرة المتنبّي.

نذكر من النوادر اللغوية التي بسطها الجرجاني في مقدمة الكتاب قوله ببعض المظاهر اللغوية التي ليس لها تخريج نحويّ أو دلالي ، والأشعار المشكِلة لامرئ القيس ومن ذلك العبارة الشهيرة :

فَاليَوْمَ أَشْرَبْ غَيْرَ مُسْتَحْقِبٍ إِثْمًا مِنَ اللهِ وَلاَ وَاغِلِ

على أن اللغويين لم يجدوا تأويل في إعراب : أَشْرَبْ.[2]

والإغراب في لغة الشعر لم يقف عند حدود عصر امرئ القيس بل شمل لبيد والفرزق، وهذا السياق النقدي متضمّن قوله: كيف يحقّ لأولئك

1 : ينظر ، الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص:5

2 : ينظر ، الوساطة ، ص:5

الشعراء هذا الخرق ولا يحق للمتنبي، لذلك قلنا إن كل تمهيد وقفنا عليه في مقدمات الكتب المؤلفة في السرقات الشعرية جاء بمثوابة ترضية الخواطر بما ستذكر من الخروقات في شعرية الشعراء المسَرَّقين.

ومثلما سلك نقاد السرقات قبل الجرجاني البداية بالتخطيء قبل التسريق فإن الجرجاني سلك نفس المسلك ونهج ذات النهج ، ثمّ كان جديرا بالجرجاني أن يخوض قبل السرقات في الكلام على مفهوم الشعر ، على اعتبار أن تبين الماهية الشعرية هي التي سيبني عليها الجرجاني كلامه على شعرية المتنبّي.

عرّف الجرجاني الشعر فقال:" إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثمّ تكون الدّربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسّن المبرّز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان..."[1] ، ويكون من المهمّ الإشارة إلى كون الكتب التي خاضت في موضوع السرقات سلكت ذات المنهج الذي سلكه الجرجاني في وساطته ، فالتقديمات النقدية والبلاغية التي صدّر بها الكتاب من قبيل التغليط والتخطيء ومفهوم الشعر ، وأقر التحوّل الحضلري في تقبل المستجدات الفنية الجمالية وكان لزاما عليه ذكر خروقات أبي تمام وإشكال مقولاته اللغوية ، وحال القلق والاضطراب وعدم الثبات على الصيغة الشعرية الثابتة المنتظمة كلها كانت بمثابة التقديم النقدي الأدبي الذي سيمهد به الجرجاني للكلام على مشكلة السرقات في شعر المتنبي [2]، وأثارت ذات القضايا والإشكالات، والجرجاني لا يشذّ عن سابقيه في السير على طريقهم

1 : نفسه ، ص:15

2 : بنظر ، الجرجاني ، الوساطة ، ص:18، 19 ، 20

ونهج سبيلهم في مداخلة موضوع السرقات، لذلك كان لزاما عليه أن يطرق موضوع القديم والمحدث، الأعرابي والمولَّد، نظرا لتعلق موضوع السرقات الشعرية بأسبابٍ منه واضحةٍ، غير لأن الجرجاني لم تفته الإشارة إلى ضرورة معايشة مستجدات الحياة فذكرها في الممهدات النقدية التي نسطها في مدخل كتاب الوساطة فقال:"... وفشا التأدب والتظرّف، واختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء من أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا، وألطفها من القلب موقعا ..."[1]

وانطلاقا من هذه الإشارة النقدية التي ما فتئ بعض النقاد والبلاغيين يجعلونها مرتكزا في مداخلة نقد السرقات الشعرية ، فقد بات من الموضوعي القول: هل ظاهرة السرقة الشعرية متوقفة علاماتها على مرحلة شعرية عربية بعينها لا تتعداها إلى ما سواها من المراحل التي لا تتجاوب مع تلك الغاية ، وهذه الغاية الإبداعية هي التي توسمها الجرجاني في تفوّق شعرية أبي تمام مخالفا غيره من النقاد الذين توسمها الجرجاني في تفوّق شعرية أبي تمام مخالفا غيره من النقاد الذين توسمها الجرجاني في تفوّق شعرية أبي تمام مخالفا غيره من النقاد الذين تنقصوا منها.

لقد مهّد الجرجاني قبل الخوض في سرقات المتنبي بالمقولات النقدية التي عناوينها كالتالي :القدماء والمحدثون، الطبع والتكلّف، الأسلوب، الحشو البديع، التجنيس التفاوت في شعر الشاعر الواحد، التحامل في النقد..، ونلاحظ أن الجرجاني منذ بدء إمساسه موضوع الماهية الشعرية كان قد داخل الكلام على شعر المتنبي، ولم يصل إلى الكلام على السرقة في شعر المتنبي

1 : نفسه ، ص:18

إلا في نهاية الكتاب، وقد كان قبلها خاضَ في ما يقربها من الممهدات النقدية الأدبية التي نعتبرها مداخل للكلام على السرقة الشعرية، وقد جاءت تلك الإشارات متوافية متكاملة ذات فائدة منهجية توجيهية رتبها الجرجاني بعناية واضحة.

لقد كانت الإحالات المرتكزة على العناوين التالية: التعقيد، الموازنة، المستكره من شعر المتنبي، المعاني المشتركة والمتداولة، بمقابة المدخل التي انتقل منها الجرجاني للكلام على شعر المتنبّي.[1]

و يبدو أن منهج التسريق صار ضاربا بأطنابه في مكونات التفكير النقدي الأدبي في القرنين الرابع والخامس للهجرة، فما من شعر يقال إلا وتحامته الأقلام بالاجتهاد في التخريج السَّرِقِيّ، وكذلك كأن دَأْبُ الجرجاني في تسريقه شعر المتنبّي، غير أن الجرجاني استصعب على النقاد الآخرين وعي متطلبات المعرفة بالسرقات الشعرية فقال:"... وهذا باب لا ينهض به إلاّ الناقد البصير، والعالمُ المُبَرَّزُ، وليس كلٌّ من تعرّض له أدركه ، ولا كلٌّ من أدركَه استوْفاه واستكْمَلَه ..."[2]، وبالقراءة الضمنية والتخريج العكسي فإن الجرجاني سعى إلى أن يقول : إنه سيكون من المفتقَدين في مجال نقد السرقات الشعرية، ثم قال:"... ولستَ يُعَدُّ من جهابذة الكلام ، ونُقَّاد الشعر، حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتُحيط علما برتبته ومنازله، فتفصِلَ بين السَّرَقِ والغَصْبِ، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرفَ الإلمام من المُلاحَظة، وتفْرِقَ بين المُشترَك الذي لا يجوز ادّعاءُ السَّرَقِ فيه، والمبتذَلِ الذي ليس له أحدٌ أولى

1 : ينظر ، الجرجاني ، الوساطة ، ص:82 إلى:182.

2 : الجرجاني ، الوساطة ، ص:183

به، وبين المُختصِّ الذي حَازَهُ المُبْتَدِئُ فملكَهُ ، وأحياه السابق فاقتطَعَه ،فصار المعتدى مختلسا سارقا، والمشارك له مجتذبا تابعا، وتعرَفُ اللفظ الذي يجوز أن يُقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصحّ أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان"[1] ، واضح من تعريف الجرجاني لمفهوم السرقة الشعرية أنه يقرأ النقصان وعدم استيفاء المنهج في مقولات النقاد الآخرين في موضوع السرقة ، وواضح أن الجرجاني على اطلاع تامّ بمقولات النقاد الآخرين في موضوع السرقات الشعرية ، عبّر الجرجاني عن ذلك من خلال قوله بضرورة استيفاء المقولات واستكمالها في الموضوع ، وإن للسرقة الشعرية رتباً ومنازلَ، وفيه أصناف وأقسام، وعلى الناقد ان يميِزَ بين السَّرَقِ وبين الغَصْبِ ،والإغارة والاختلاس، وان يفرق الناقد بين الإلمام بالسرقة وبين مجرّد الملاحظة، وأن يعي المشترك فلا يلتبس لديه بالسَّرَقِ ، ثم انتهى الجرجاني إلى تمحيص فكرة كانت غامضة لدى من سبقوه من نقاد السرقات الشعرية حين قال: إن المشترك لا يمكن اعتباره مادة لغوية أو شعرية عرضة للسرقة لأنه شائع دوره بين الشعراء، وعلى مجمل القراءة والتخريج فإنّ منهج الجرجاني في السرقة الشعرية قائل بضرورة تمتع الناقد للظاهرة بثقافة واسعة تؤهله للإحاطة بخارطة الإبداع الشعريّ ، ونصيب كل واحد من الشعراء في الابتداع ، وعلى الناقد الخائض في مسلك نقد السرقة الشعرية أن يتقن نسبة الأفضال الفنية لأصحابها فلا يُخلطِ بين الخاصّ والمشترك ، ولعل الجرجاني هو أبرز الذين أعطوا هذا المناط حقه من التّبيِين.

1 : الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص:183

ولكي يأمن ناقد السرقة الشعرية من الوقوع في سلب الشعراء إبداعاتهم فإن عليه أن يعرف أن ثمَّةَ معاني مشتركة هي من نتاج الحس الجمعي أطلعتها المعايشات الاجتماعية للبيئة والحياة، ذكر الجرجاني منها التشبيهات: الشمس والبدر، وتشبيه الجواد بالغيث والبحر، والشجاع بالسيف والنار .. وهي التي قال عنها عبد القاهر الجرجاني[1]:"... وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرَّفاتها ، وأقطار تُحيط بها من كلّ جهاتها ..." ، وربما يكون هذا الذي أسماه التشبيه العامي الذي فقد حرارة الابتداع بعد كثرة استعماله[2].

ولكي يضبط الجرجاني منهج التمييز بين المسروق والمبتدع وبينهما المشترك الذي لا يحقّ لشاعر ادعاء التفرّد به ، أوغل في إضافة المحدّدات المنهجية فقال:"... فوجدتَ منه مستفيضا متداولا مُتَنَاقَلاً ، لا يُعدُّ في عصرنا مسروقا ، ولا يُحسبُ مأخوذا ، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به ، وأوّله للّذي سبقَ إليه ..."[3] ، وإن تقدير الابتداع مرهون بإحصاء سيرورة الإبداع، ومساهمة كلّ شاعر في اقتراح البديع ، وقد دلّ الجرجاني على سعة إلمامه بالمعجمية البديعية فسرد منها عينات محورية دائرة على ألسنة الشعراء ،وكلها واقع في بلاغة الإجراء التشبيهيّ ، حيث فرّعه الجرجاني إلى فرعين:

1 : أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:20

2 : ينظر ، نفسه ، ص:79

3 : نفسه، ص:184

الأوّل: "... مشترَك عامٌّ الشّرْكة، لا ينفرد أحدٌ بسهمٍ لا يساهَمُ عليه ، ولا يختصُّ بقسم ، لا يُنازَعُ فيه ..."[1] ، وهذا واضح عرضنا له لدى كلامنا على التشبيه العامّي المشترك.

الثاني:"... وصِنف سبق المتقدِّمُ إليه، ففاز به، ثمّ تُدُوولِ بعده فكثُرَ، واستُعمِلَ، فصار كالأوّلِ في الجلاء في الاستشهاد والاستفاضة على ألسُنِ الشعراء، فحمى نفسه من السَّرَقِ، وأزال عن صاحبه مذمَّةَ الأخذِ ..."[2]

وقد تعمّد الجرجاني أن يخصص حيّزا ضيقا من مقولات كتاب الوساطة لموضوع السرقة الشعرية ، وأما ما تفاضل عليه فناقش فيه قضايا الشعرية العربية ، وما لحق بها من مواضيع بلاغية تتناسب منهجيا مع موضوع السرقة الشعرية ، وقد طرق الجرجاني ابتغاء استيفاء الموضوع مكملات بحثية نذكر منها: السرقة الممدوحة[3] ، والتفنّن في السرقة[4] ،ومناقضة الشعراء [5]، التي تعني ما ذكرناه من اتصال موضوع السرقة الشعرية بظاهرة النقائض، والسرقة داء قديم[6] .

وقد يكون كافيا أن نلفت الانتباه إلى التوصيفات النقدية التي وظّفها الجرجاني في مداخلة سرقات المتنبي ، فقوله : "... هذا ما ادُّعِيَ على أبي الطيب فيه السرقة ، وما أضيف إليه ممّا عثرتُ به"[7] ، حيث تبدو العبارة

1 : نفسه ، ص: 185

2 : الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص: 185

3 : ينظر نفسه ، ص:188

4 : ينظر ، نفسه ، ص:204

5 : ينظر ، نفسه ، ص: 206

6 : ينظر ، نفسه ، ص: 214

7 : نفسه ، ص: 216

متحرية الموقف الوسطي المعتدل الذي سيعتمد الشرح والتحليل الموازنة الوسطية بين المتنبي وخصومه.

ويبدو جليا للمتفكِّرِ أن الجرجاني لدى تصديه إلى الكشف عن الملتبس بالسرقة في شعر المتنبي قد ناقش تفاوت الشعراء في تصوير المعنى الشعري الواحد، فالثابت أن الشعر إجراء بلاغي ولغوي ،وأن الشاعر قد تكفيه الإضافات الوجيزة والابتداعات القليلة لكي يباين أشعار الآخرين.

تبدو مسرودات الجرجاني في تسريق المتنبي مُنْتَظَمَةً في معجمية متّصلة بجانبي اللفظ والمعنى معا ، وأما الشعراء الذين رأى الجرجاني المتنبي أخذه من شعرهم فهم: أبو تمام ، الأعشى ، أبو العباس الناشئ الأكبر ، محمد بن داود آخذ من العباس بن الأحنف ، ليأخذ المتنبي تناجزهما معا في شعر له.

لم يستغرق بحث الجرجاني سرقات المتنبي كل كتاب الوساطة ، وإنما نال هذا الموضوع منه قسما قليلا إذا ما قيس رما استفاض فيه الجرجاني من المقولات النقدية الأدبية التي نراها منهجيا مكملة لموضوع السرقات الشعرية.

السرقات الشعريّة في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكريّ:

يتميّز أبو هلال العسكري في تناوله لظاهرة السرقات الشّعرية من خلال كتاب الصناعتين في كونه يبدو مستفيدا من المراحل الثقافية العربية التي تطوّر خلالها نقد السرقات الشعرية، إذ كانت الكتب الأولى قد تميّزت بميل أصحابها الصريح إما إلى امتداح شعر شاعر على حساب شعر شاعر آخر أو ذمّه شعر شاعر آخر مطلقا .

وأبو هلال العسكري بخلاف المتناولين لموضوع السرقات الشعرية أنهى فصل الكلام على الموضوع بالتنبيه على فضل منهجه ، ومخالفته الدارسين الآخرين في الموضوع فقال: "... ولا أعلم أحدا ممّن صنّف في سرق الشعر، فمثّل بين قول المبتدئ وقول التالي ، وبين فضل الأول على الآخر ، والآخر على الأول، غيري، وإنما كانت العلماء قبلي ينبّهون على مواضع السَّرَقِ فقط، فقس على ما أزردته على ما تركتُه ، فإني لو استقصيه لخرج الكتاب عن المراد ، وزاغ عن الإيثار ..."[1]

لقد جعل أبو هلال العسكري من نقد السرقات الشعرية بابا من بين الأبواب الكثيرة المتعددّة التي تضمنها كتاب الصناعتين، استغرق فيه الموضوع اثنتين وأربعين صفحة، وقد مهّد للدخول إلى صريح الكلام على السرقة بتناوله موضوع : حسن الأخذ[2] ، والأخذ دلالة واضحة عن السرقة، ليتبعه لاحقا بباب مناقض له أسماه: قبح الأخذ[3] ، ومعنى هذا أن أبا هلال العسكري سلك مسلكا بلاغيا في طرح موضوع السرقة الشعرية ، فالقضية نقلها مثلما هو واضح من التسريق إلى توجيه الشاعر الآخذ بضرورة التصرف في ما يأخذ ، والذي يوضّح منهجه في تناول السرقة الشعرية هو ما قدّم به لتناول موضوع حسن الأخذ فقال: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً في تناول المعاني ممّن تقدّمهم ، والصبّ على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم ـ إذا أخذوها ـ أن يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزونها في معارض من تاليفهم، ويوردونها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها

1 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص: 237

2 : ينظر ، نفسه ، ص:196

3 : ينظر ، نفسه ، ص: 229

،وكمال حليتها ومعرضها ، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقُّ بها ممّن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول ، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين"[1] ، إن الجديد الذي جاء به أبو هلال العسكري في الموضوع هو تركيزه على إجازة الأخذ ولكنه اشترط أن يكون للآخذ فضل الزيادة على ما أخذه من شعر الآخرين ، ولأبي هلال العسكري حجته في ذلك حين يقول : أن الأخذ والتكرير وظيفة سارية على مظاهر الحياة ، وقد لاءم بين تكرير المكتوب وبين تكرير المسفوه من الكلام ، فمثلما الناس تكرّر المعاني فإنها جديرة بتكرير الأشعار غير أن أخذ شاعر شعرا عمن تقدّمه ينبغي أن يتصرّف فيه فلا يأخذه غُفْلاً ، ولقد سلك أبو هلال مسلك الجاحظ حتى كأنه هو تماما فقال: "... وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ، ورصفها وتأليفها ونظمها... "[2]، وإلا فما الفرق بين هذا الرأي ورأي الجاحظ الذي أثبته في الحيوان تعليقا على أبي عمرو الشيباني حينما رآه استحين شعرا لمعناه واستجاده فقال:" ... وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ ، وإنما الشّأن في إقامة الوزن ، وتمييز اللفظ ..."[3].

وإذا كان من علامة تميّز مذهب أبي هلال العسكري في كلامه على السرقة الشعرية ، فإنّ انتصاره إلى جانب المعنى ، وقوله بشيوع المعنى ، ووجوده بالطبيعة في متناول كل ذات شاعرة وتماهيه وشركته بين الناس ، وميّز بين الآخذ والسالخ وكلاهما مصطلح في ثقافة السرقة الشعرية ، فبعد أن

1 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص: 196

2 : نفسه ، ص:196

3 : الجاحظ ، الحيوان ، المجلد الأول ، ص:408

قابل بين الآخذ والسالخ وسّط بينهما بالمحسن الأخذ وهو الأفضل لأنه بتجويده المأخوذ يصبح أهلا لما قاله بعد إصلاحه بديعيا "... ومن أخذه فكساه لفظا من عِنده أجودَ من لفظه ، كان هو أولى به ممن تقدّمه "[1] ، وإن العيب في من أخذ المعنى بلفظه ، فكأن اللفظ علامة إبداعية هي التي تحفظ أهلية المعنى لصاحبه لذلك قال: " ... من سبك لفظه على معناه ، ومن أخذ معنى بلفظه فليس له فيه نصيب"[2].

يبدو أن أبا هلال العسكري في كلامه على ظاهرة السرقة الشعرية يركّز على ما يمكن أن نسميه الأسلوب أو القالب ، فلكي يدعي الشاعر ملكية المعنى فإن عليه أن يبدع القالب الشعري أو الأسلوبي الذي يؤطّره بمعنى يؤطّر المعنى ويقيده على الشاعر.

يبدو لنا أن الشعراء إذا كانوا يقولون في الموضوع الشعريّ الواحد حتى أضحوا معروفين بخبرتهم في اختصاص المعنى كأن يكون شعر الخمريات فإن الشعراء القائلين في ذات المضمار يتواردون في قول الشعر في الموضوع نظرا لما صار بين أهل ذلك الغرض من التوارد والتوافي في المعنى وربما تعدى ذلك للتوافي في الصياغة، وذلك مثلما حصل بين أبي نواس، والأعشى [3]، وقد كانا يجيدان صفة الخمر.

ولقد بلغت فطنة أبي هلال النقدية أن نبّهته إلى القول بموضوع الإجادة الشعرية التي تبلغ أوج كمالها فلا يقوى شاعر على مداخلتها والزيادة عليها في

1 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص: 197

2 : نفسه ، ص:197

3 : نفسه ، ص:198

حيّزها الإبداعي، عبّر عن ذلك أبو هلال فقال:"... فجاء بما لا يقدر أحد أن يزيد عليه "[1]، ومعنى هذا أن أبا هلال جعل للإبداع مستويات نستطيع تحديدها في أدنى ومتوسط وأعلى، والسرقة حسب تقديره تقع في الدرجتين الأولى والوسطى فأما التي بلغ بها صاحبها الأوج فلا يقوى آخذ على التصرف فيها نظرا لتمامها وكمالها حتى صار ما بينها وبين الطامع في آخذها برزخ ليمنعه من ذلك.

يقرن أبو هلال العسكري بين منهج السرقة الشعرية وبين عمال الذائقة البلاغية في ذوق الأشعار التي يستعرضها ، لذلك نراه في مواقف نقدية كثيرة يكتفي بإسداء ملاحظات الاستحسان والاستجادة بما يمكن إدراجه في باب الموازنة أو المفاضلة التي قلنا في بحث ظاهرة السرقات الشعرية على أنها مصطلحات تنتمي لمعجمية نقدية أدبية متكاملة واحدة.

لقد أوجد ابو هلال مصطلح الاتباع[2] الذي يعني في نظرنا التقليد، وواضح من خلال المفارقة الاصطلاحية أن الاتباع هو فرع من فروع السرقة يحتفظ بملابساته الإجرائية الخاصة به، والاتباع لدى أبي هلال العسكري منه ما هو حسن ومنه ما هو قبيح، [3] والسَّرَق عنده خفيّ وظاهر [4]، فالذي يحسن التصرف في المأخوذ قمين بإخفاء ما أخذ بالتصرف فيه، والذي لا يقوى على ذلك تتكشف بضاعته ، ويضحى عرضة للتسريق.

1 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص: 201

2 : ينظر ، نفسه ، ص: 213 ، 214

3 : ينظر ، نفسه ، ص: 214

4 : ينظر ، نفسه ، ص:220

مفهوم السّرقة الشّعريّة في تفكير ابن رشيق النقدي من خلال العُمْدة والقُراضة :

نفتتح الكلام على نظرية السرقة الشعرية في كتاب العمدة لابن رشيق من منظور تأسيسيّ نرى فيه أن لتعاطي ابن رشيق الشعر ، وتجريب مزاولته، لأن ذلك التجريب يكون قد سلّح ابن رشيق بثقافة شعرية واسعة، فالرؤية الداخلية التي يكتسبها الناقد من تجريبه قول الشعر تُمِدُّه بالمنهج النقدي الذي يجعل الشاعر بصيرا بكثير من الطقوس، والتقاليد البلاغية التي تُحدس معرفتها ولا تُعلّم ، وهذا الذي سبق وأن قلنا به سابقا، فنقّاد السرقات الشعرية استفاد أغلبهم من مزاولة تعاطي الشعر بحيث يستطيع الشاعر أن يقف على بعض السلوكات الإبداعية والطقوس الإبداعية التي لا تتوافر معرفتها أو خبرتها للنقاد غير المتعاطين للشعر"... إنّما يعلم ذلك من دُفِعَ في سَلْكِ طريق الشّعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته..."[1] ، وابن رشيق لا يتردّد في سلوك نقدي أدبي عجيب يتساند إلى سيرته الشّعرية مُعمِلا ما يراه انطلاقا من الممارسة ويقدّره ،وابن رشيق لا يتردّد في أن يصرّح بذلك فيقول: قلت صراحة[2]، وبتسانده إلى الرؤية الداخلية المستفادة من السيرة الشعرية استطاع ابن رشيق الذي إعتمد في توصيف السرقة الشعرية وأثرها في نفسية الشاعر انطلاقا مما يجده هو شخصيا من أثر الإبداع في نفسية الشاعرة فقال: "...يمرّ الشعر بمَسْمَعَيْ الشاعر لغيره فيدور في رأسه ، ويأتي عليه الزمان

---

1 : عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان،1981 ، ص:195

2 : ينظر ، ابن رشيق، قراضة الذّهب، تحقيق: الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع ، 1972، ص:53

الطّويل فينسى أنّه سمِعه قديما..."[1] ، وبالتالي فإن المسموع الذي اختلط بمشاغل النفس يعود فيخرج في شكل ابتداع دون أن يعي الشاعر فعلته التي فعَلَ ، والسَّرَقَ الذي اقْتَرَفَ .

نستنتج من خلال تمحيص منهج السرقة الشعرية في ثقافة ابن رشيق في العمدة والقراضة أن ابن رشيق خلافا لما هو معهود في هذا الاختصاص النقدي الأدبي يعوّل كثيرا على مُعايَشاتِه الشِّعريَّة ، لأن السيرة الشعرية في نظرية السرقة الشعرة تشكل عامل ارتكاز وظيفي لديه.

ولقد أهل تعاطي الشعر ابن رشيق إلى القول ببعض التخريجات النقدية التي لم يستطع غيره من النقاد التوصل إليها من ذلك حدسه لبعض الاعتمالات الانفعالية المتعلقة بكيفية تحصيل اللفظ والمعنى معا وطرق حصولهما في النفس ، ولذلك فقد استبق النقاد إلى الكلام على البواعث النفسية التي هي عامل حصول التباين أو التشاكل بين الشعراء ، فحدّدها بعد حدسها في :" ... المقاصد وترتيبها ،والطرق إليها ، هي التي يُسمّى أخذها سرقة لا محالة..."[2] .

ونظرا لاختلاط نظرية السرقة الشعرية بالسيرة الشعرية لإبن رشيق فقد ألفيناه في كثير من المواقف النقدية يصرّح بعدم تيقّنه من التراتبية الزمنية لما كان ينقده من شعر الشعراء المتسارقين[3].

1 : نفسه ، ص:83

2 : ابن رشيق ، قراضة الذهب ، ص: 55

3 : ينظر ، نفسه ، ص: 58

إن الذي ينتظم سيرورة نقد السرقات الشعرية هو اتسامها بعلامات منهجية ثابتة ، حتى إننا لنظنّ أن الظاهرة من شدّة تقليب النظر فيها اتّخذت بعدا تعليميا ، قلنا بذلك لأننا ألفينا ابن رشيق لا يفوته أن يتصدى لنفس القضايا التي أثارها النقاد السابقون له في موضوع السرقة الشعرية، وإنّ تصدير ابن رشيق الكلام على الظاهرة بموضوع : باب الاشتراك 1، وقد صار المشترك من مفردات معجمية نقد السرقات الشعرية ثابتا له دلالاته التي ترسّمت ، وتثبّتت حتى غدت مُغنية بحضورها عن الحاجة إلى التدليل المسهب عليها، وابن رشيق مثله مثل الذين سبقوه من نقاد الظاهرة ، يضع الاشتراك أو المشترك مدخلا للكلام على السرقة الشعرية لما بينهما من الانسجام في المنظور والمنهج والإجراء .

وعلى الرغم مما قلنا من أنّ ابن رشيق متمدرس على المقولات النقدية في التي سبقته في موضوع السرقة الشعرية، إلاّ أنه يبدو أكثر تنهيجا وتنظيما إذا ما نُظِرَ إليه في ضوء ما سبق تداوله في المواضيع النقدية المتّصلة بالظاهرة، وإننا نقدّر استيعابه للظاهرة واردا من كونه جامعا بين تعاطي الشعر ومزاولته إلى جانب علم الشعر الذي استفاده من النظر والمحاورة والتدبير، وتلك هي الأدوات التي قد لا تتوافر لغيره من نقّاد ظاهرة السّرقة الشّعريّة.

ولتبيين تفوّق ابن رشيق في التنهيج للظاهرة فقد صادفناه في مفتتح مداخلته الموضوع يقول في المشترك الممهِّدِ به للسرقة بعد أن رأى المشترك في اللفظ والمعنى معا : " ... فالذي يكون في اللفظ ثلاثة أشياء : فأحدها : "... أن يكون اللفظان راجعين إلى حدّ واحد ، ومأخوذين من حدّ واحد ، فذلك

1 : ابن رشيق العمدة ، الجزء الثاني ، ص:96

اشتراك محمود وهو التجنيس وقد تقدم القول فيه ، والنوع الثاني: أن يكون اللفظ يحتمل تأويلين، أحدهما يلائم المعنى الذي أنت فيه، والآخر لا يلائمه، ودليل فيه على المراد..."[1] .

هذا التفصيل الموغل في دقائق النظم والتركيب والصياغة هو الذي فات نقاد السرقة الشعرية الذين سبقوا ابن رشيق أن تفصّلوا فيه القول ، ويدقّقوا فيه التنهيج ، فابن رشيق لم يكتف بالإشارات العامة ، والمقولات الجاهزة المتداولة والمتوارثة في الموضوع ، وإنما أعمل تفكيره النقدي المنهجي في نقد الظاهرة كما ينبغي أن تُتَناول.

إنّ من أبرز الإضافات التي أسداها ابن رشيق إلى موضوع السرقات الشعرية هو وقوفه على بعض التوجيهات الدقيقة في الموضوع ، فإذا كان النقاد الآخرون قد ساهموا في إثراء موضوع علاقة المشترك بقضية السّرقة الشّعريّة فإن ابن رشيق قد نحا بها إلى التدقيق والتنهيج الجديد الذي سعى فيه إلى توجيه الشعراء إلى عدم الوقوع في المشترك ، ومعنى التحذير من الوقوع في فخّ المشترك ، هو التوجيه إلى الإبداع الذي يحفظ للشاعر فرادته وتميّزه عن الآخرين فلا يتشارك معهم في قيمة إبداعية ، لذلك مدح ابن رشيق كُثَيّرا في ذلك ، وقال: "... فأنت ترى فطنته لما أحسّ باشتراك كيف نفاه ، وأعرب عن معناه الذي نحا إليه"[2] ، وواضح أن ابن رشيق يتحرّى شرطين هما ،

1 : ابن رشيق العمدة ، الجزء الثاني ، ص:96

2 : نفسه ، الجرء الثاني ، ص:97

وضوح القيمة الإبداعية المضافة إلى المذهب البديعيّ، أو المذب الشعريّ، بالإضافة إلى ملاءمة المعنى الشعريّ [1] .

إذا كان نقاد السرقات الشعرية يكتفون باستخراج العينات المسروقة، فإنّ ابن رشيق فاقهم في نقد السرقة الشعرية بتوجيه الشعراء إلى كيفية الاحتياط من الوقوع في السرقة مستنبطا رؤاه من التجريب والممارسة الذي خبرها من تعاطيه الشّعر، ناصحا إياهم بضرورة الإخلاص في الابتداع ، وإن من المصطلحات التي ذكرها ابن رشيق متفردا بها عما سواه قوله بالتغاير الذي هو : "... أن يتضادّ المذهبان في المعنى حتى يتقاوما ، ثمّ يصبح جميعا ، وذلك من افتنان الشعراء وتصرّفهم وغوص أفكارهم"[2] ، ومعنى هذا أن الشاعر المبدع يوجد انطلاقا من أدواته المميزات الشعرية التي تحفظ شعره من الاختلاط مع شعر الآخرين ، ولذلك فهذا الرأي متماش مع حقيقة الشعر وجوهره ، حيث ينبغي الفصل بين الشعر والنظم في الاعتبارات النقدية الأدبية ، فالنظم بما هو عار من الخصوصيات الإبداعية ليس له ما يحفظه من مخالطة نظم الآخرين لأنهما جميعا كالمشترك الذي لا حافظ له.

وأما الميزة النقدية الأخرى التي أتبع بها ابن رشيق قوله بالتغاير فهو قوله بالتصرّف[3] الذي هو مصطلح واقع في صميم المنهج الذي رسمه ابن رشيق في سيرورة تحوّلات نظريّة السّرقة الشّعريّة ، وقد عنى ابن رشيق بهذا التوجيه من خلال هذا الإجراء أن ينصح الشعراء بضرورة إعمال التصرّف في صياغة الأشعار.

---

1 : ينظر ، ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص:96

2 : نفسه ، الجزء الثاني ، ص: 101

3 : ينظر ، نفسه ، الجزء الثاني ، ص:104

وزيادة على ما قلنا من شأن الإضافات التي قدّمها ابن رشيق إلى منهج السرقات الشعرية معتمدا على حَدْسِهِ المكوِّناتِ الشّعرَيّة انطلاقا من واقع التجريب والممارسة فقد أثار ابن رشيق رؤية إبداعية جديدة قال بها في القُرَاضَةِ، تمثلت هذه الإضافة في سرقة التلفيق التي هي في فهمِه "... أن يميّز الشاعر المعاني المتقاربة، ويستخرِجَ منها معنىً مولَّدا يكون له كالاختراع ، وينظر به جميعا، فيكون وحده مقام جماعة من الشعراء ، وهو ما يدلُّ حَذَقِ الشاعر وفطنته..."[1].

وبإسهام ابن رشيق في تنمية المعارف النقدية والمنهج المعتمد في نقد الظاهرة الشعرية تكون الظاهرة قد سُلِكَ بها محطات ثقافية واكبت التحولات الشعرية ، ولم يغزر الكلام في موضوعها ويتكثّف إلاّ ملازمة لنشاط فنّ الشعر ، وسرمدية تحولاته الفنية والجمالية التي ستتناسخ لاحقا في موضوع التناصّ الذي هو مبحث آخر في بحث ظاهرة السرقات الشعرية في النقد الأدبي العربيّ.

1 : نفسه ، ص:106

الفصل الثّالث:

الأثر البلاغيّ في السّرقات الشّعريّة

من جهة الألفاظ:

ـ المعجمية الشعرية ودلالاتها الإبداعية.

ـ منهج تسارق الأفلاظ بين الشعراء.

ـ علاقة السرقات اللفظية بموضوع النّظم.

المعجمية الشعرية ودلالاتها الإبداعية:

يسعى النزوع البلاغيّ إلى قول الجديد، والجديد يكون في جانب ابتكار المعاني والصور والخيالات كما يكون في جانب اختراع الأساليب التعبيرية، وهذان الإثنان، ابتكار المعنى وابتكار اللفظ لا يمضيان على سياق تحصيليّ منتظم، في كلّ مناسبة يكتسب علامات جديدة ، وإنما في بعض الأحيان لا يتوافر له الجديد المخترع فيتولى إلى استثمار ما كان قد تحقّق، وحسب بلاغة سرقة اللفظ أنها تنتمي لهذا الجانب البلاغيّ ، فسرقة اللفظ إذا هي عبارة عن ارتداد الشعراء إلى تفعيل المحصل بينهم ، فيكون أحد الشعراء أن توصل إلى ابتكار لفظ ولّده بناء على حسّ بلاغيّ معيّن أفضى به إلى اقتراح اشتقاقة أو توظيف وزنه وصيغته ،والشعراء يتفاوتون في شجاعة تشقيق اللفظ.

والشعراء إذ يشقون أصل اللفظ يجْرون به إلى جهة توقيع المعاني الجديدة التي تكون لها البنية الاشتقاقية المقترحة بمثابة التعبير اللفظي، والشاعر ما كان ليقوى على أن يجرؤ على اقتراح البنية الاشتقاقية إلا بعد أن يلقى فيها بعض ما يلقاه في التذاذ الوزن العروضي حتى كأن الوزنين الوزن الاشتقاقي والوزن العروضي متنزّلين عن حسّ واحد الاشتقاقي والوزن

العروضي متنزّلين عن حسّ واحد، لأن اللسان يلتذّ الكيفيات البنائية وهي وإن كانت تبدو لنا متخفية تحت العلامات النصية الكبرى إلاّ أن اللسان يتحسس بنية الاشتقاق قبل أن يدرجها في السياق النظمي.

هذا وإنّ ابتداع اللفظ مشتقا ليس في متناول كلّ شاعر وإنما يُفدم على اقتراحه من الشعراء من أوتي شجاعة اللغة العربية ، لذلك نجد اللغويين العرب قد أعطوا التوليد اللفظي الأهمية اللائقة بوظيفته في تنشيط حيوية اللغة العربية وعرّفوه بأنه "... أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية، وهيئة تركيب لها ليُدَلَّ بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة لأجلها اختلفا حروفا وهيئة..."[1] ، إذا فَوَاضِحٌ للمتَأَمِّلِ المتفَكِّر أن الشعراء في طبعهم أن يتّخذوا من التوليد الاشتقاقي مجالا لتوثيق الرؤية الإبداعية ، فالبديع منوط باللفظ المشتقّ ولذلك وافق الاشتقاق مبدأ التجويد اللفظي لدى الشعراء، والشعراء خول لهم الحسّ العربي الأصيل حرية التصرف الواعي في توظيف البنية اللفظية ،وأن الذي يوضح هذا ما جاء في كتاب الكتاب لسيبويه ، تناوله تحت موضوع : ما يحتمل الشعر ، قال فيه : "اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف ، يشبهونه بما ينصرف من

1 : السيوطي ، جلال الدين ، المزهر في علوم اللغة ، الجزء الأول ، تحقيق: محمد جاد المولى ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية ، ص:346

الأسماء لأنها أسماء كما أنها أسماء ، وحذف ما لا يحذف ، يشبهونه بما قد حُذِفَ ، واستُعمِلَ محذوفا ..."[1] ، والذي هو ثابت في الإجراء والممارسة أن الشعراء يختلفون في طرائق استعمال اللفظ ، وبناء العبارة ، فالاشتقاق منوط في حيز الاستعمال باللفظ ، والأسلوب منوط بالعبارة ، والشاعر المتحفظ في طرْق التوليد اللفظي بناء على حماسة الاشتقاق ونشاط الارتجال يلجأ إلى أخذ اللفظة عن غيره من الشعراء بعد أن يراها قد أُدْرِجت في أشعارهم وصارت مستعملة مألوفة على الألسنة وفي الأسماع ، وبالتالي فهم ليسوا مفترعين لها، وإنما تابعون مقلدون أو بالأحرى آخذون ، وبناء على هذا السياق التداولي والتفهُّمي في نفس الوقت قال سيبويه في الكتاب تأطيرا لهذا التَّجَوُّز في الاستعمال:" اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد ، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين ..."[2] ، ويتضح لنا جليا بعد استقراء التأطير النظري للوظيفة اللغوية في حيز الوظيفة الشعرية أن بلاغة الشعر خاصة في مجال الاستعمالات اللفظية تحتفظ لها وسط التأطير المعياري أو القياسي مجالا للمراوحة التي تحتاج إليها حركية الإبداع في نفسيات الشعراء ، إذ كل تركيب لفظي إذا قُصد به إلى ابتداع

1 : سيبوية ، الكتاب، الجزء الأول، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، ط: 2، مكتبة الخانجي بالقاهرة 1988 ، ص:26

2 : نفسه ، الجزء الأول ، ص:24

العبارة الشعرية مقبول مسوغ ، والشعراء يتصرفون في اللفظ وفق الخصائص التركيبية التي ذكرناها استجابة لما يتطلبه وزن الشعر من كيفيات تصريفية أو اشتقاقية يستطيون باستعمالها نظم العبارة الشعرية، وقد كان هذا التوجُّهُ حاملا أبا تمام ليخرج من المعقول إلى المحال[1]، ومعنى خروج أبي تمام في تطلب البديع من المعقول إلى المحال أنه أخفق في مبررات الخروج من هذا إلى ذاك، فالمسوغات اللفظية أو النظمية أو الأسلوبية التي يَتَوَسَّلُهَا الشعراء التماسا لابتداع العبارة المستجدة إذا أخطأوا تقدير إيرادها في السياق وقع كلامهم في المُعَمّى المُحال.

فالإبداع اللفظي أو التعبيري مهم ، مثله مثل ابتداع المعنى يحتاج إلى بناء مقنع يسوّغ أسباب الانتقال من المستعمل إلى النادر، وإن ذلك التبرير الفني كفيل بأن يهيئ للفظة الجديدة في بلاغة الشعرية مقروئيتها التي تجعلها متقَبَّلَة في قلوب المتلقين.

يجد الباحث صعوبة كبيرة في الفصل بين اللفظ والمعنى، وإن صعوبة هذه الثنائية واردة من جهة العملية اللغوية التي تتمّ دفعة واحدة، وضمن فعل لغويّ كليّ لا يمكن تجزئته، والحقيقة أن التهيؤات اللفظية هي التي تستيقظ في

1 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص:21

النفس قبل كل شيء ثم تُستتبع بالحوافز اللغوية الأخرى ، وقد قدّر اللغويون هذا المرتكز من حيث أولوه فلسفيا وانفعاليا نفسيا حين قال ابن جني[1] :"... لأنك في اللفظيّ متصور لحال المعنويّ ، ولست في المعنويّ بمحتاج إلى تصور حكم اللفظي ...".

والوظيفة الشعرية قد تكتفي بالإجراء اللفظي دون أن ينطوي التعبير على طائل معنى ، واللفظ في يستعذب لوحده دون أن يتضمّن المعنى ، في حين لا يمكن للمعنى أن يتناهض وحده معزولا عن المؤثر اللفظيّ ، وبناء على هذا التقسيم أو التوزيع المنطقي ألفينا ابن قتيبة يداخل موضوع الشعر بتصنيفه إلى مستويات إبداعية ، وخصائص تعبيرية رآها على أضرب وفق ما يلي:شعر حسن لفظه وجاد معناه ، وشعر حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، وضرب من الشعر جاد معناه وقصرت ألفاظه، ثم ضرب ثالث تأخر لفظه ، وفي الصنوف المذكورة الصنف الذي فيه التركيز على مزية اللفظ دون المعنى لأنّ أسلوبه مستبدّ بقلوب قرائه ، لما فيه من أناقة التعبير، وسلاسة الأسلوب، وتقدير البناء والتوقيع، ونظرا لوقوعه كذلك فقد تردد النقاد في ثبت نسبته إلى شاعر ما[2].

1 : الخصائص ، الجزء الأول ، ص:111

2 : ينظر ، ابن قتيبة ، ص: 12، 13 ، 14.

لا تستطيع الألفاظ لوحدها تحديد الهوية الأدبية ، لأن كلا من الشعر والنثر مستوعب للألفاظ كيفما كانت أبنيتها الصرفية ، إذا فالفارق الإبداعي بين الشعر والنثر لا نستطيع تحديده من مجرد إحصاء معجمية الخطاب، فاللفظة التي تصلح للشعر هي صالحة للنثر على اختلاف أنواعه وإنما "...العبرة بطريقة استخدامها وموضوع ورودها في السياق الشعريّ ..."[1]، واللفظة تمتلك حرارتها الإيقاعية من خلال الإدراج في السياق، فالتفاعلات الوظيفية التي تنتظم اللفظة هي التي تجعلها حارة الدلالة والإيقاع أو باردتهما، وقد أصاب البلاغيون العرب هذه الفائدة النقدية الأدبية حين قال الجاحظ[2]:"... إلاّ أني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكلٌ لسخيف المعاني، وقد يُحتاجُ إلى السخيف في بعض المواضع ، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ ، والشرف الكريم من المعاني ، كما أن النادرة الباردة جدا قد تكون أطيب من النادرة الحارة جدا، وإنما الكرب الذي يختم على القلوب، ويأخذ بالأنفاس النادرة الفاترة التي لا هي حارة ولا هي باردة، وكذلك الشعر الوسط والغناء الوسط ،وإنما الشأن في الحارّ جدا والبارد جدّا"، والسياق المُفعّل لإيقاع اللفظة في السياق هو الذي يتنافس الشعراء في تحقيقة في

1 : محمد مندور ، الأدب وفنونه ، ط:4 دار نهضة مصر 2006 ، ص:37

2 : البيان والتبيين ، الجزء الأول ، ص:101

بلاغة اللفظ ، وهم مدركون لمستويات الإبداع ، ومقرون بالفضل ، للشعراء الذين أتوا باعا في حيازة بلاغة التجويد اللفظي ، لذلك فإن لفظة يستعملها شاعر فيتفوق في استعمالها على مختلف طرق استعمال ذات اللفظة في أشعار الشعراء الآخرين ، ولذلك فهم يتسارقون ، كما أن تفاعلاتهم في ابتداع الاشتقاقات والأوزان الصرفية التي تليق بلفظة دون أخرى هي الأبعاد الإبداعية التي يتفوق فيها شاعر دون شاعر آخر، والشاعر بقوة إحساسه يستطيع أن يقدر مواضع إحلال لفظة بعد المعايشة الحسية للفظة المنتقاة ،ووزن الكلمة قبل وزن العبارة لذلك قال الجاحظ : "... وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك إنه أفرغ إفراغا واحدا ، وسُبِكَ سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان "1، يتبين لنا أن معيار جودة إدراج الفظة في سياقها النظمي متصل الاتصال الوثيق بالوظيفتين اللسانية السماعية، فالسياق التلفيظي المُتقن يُوَلِّد السهولة والارتياح والطمأنينة لدى إنشاد الشعر أو قراءة الخطاب النثري الفنيّ ، ولقد لخص الجاحظ حس توقيع المتجاورات اللفظية بنظرية التعديل والاستواء التي تقوم على الاستعداد الحسي القويّ ، وإعمال التهجيات الداخلية ، والتنقيح الداخلي، واستثمار الطاقة التبديلية والترادف وذوق أصوات الحروف ، لأنها جميعها

1 : الجاحظ ، البيان والتبيين الجزء الأول ، ص:50

معينة على إصابة نظم اللفظ ، وتوزين الأساليب الملذوذة في اللسان والسمع ، فإذا "... كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة"[1] .

لقد نحت الشعرية العربية الأولى إلى تسطير النموذج الشعريّ الواجب التقليد والاتباع ، والنقاد إذا كانوا أطالوا الكلام على ظاهرة السرقات الشعرية فإنهم ضمنيا يقدسون النموذج الشعريّ ، ويتّخذونه غاية كل إبداع واتساقا مع ذلك قالوا :"... وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيّد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير أو يرد على المياه العِذاب الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي ..."[2]، وهذا يبيّن أن للشعر طبيعة تعبيرية وتفكيرية واحدة فقد يكون كافيا أن ينوي الشاعر تقصد موضوع بعينه حتى يقع في المشترك الشعري ، وليس ذلك عيبا وإنما يُفهم على أنه واقع في صميم بلاغة الشعر، مصدّق لعمق تجربة الشاعر.

1 : نفسه ، الجزء الأول ، ص: 49.

2 : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص:19

ولاستيفاء الاتباع في اللفظي أورد ابن قتيبة عينات لفظية تأخذ فيها أصحابها بين قديم ومحدث ، والمحدثون من الشعراء يجتهدون في التحرر من ربقة الشعراء القدامى غير أنهم مقتنعون بأن كل محدث عليه أن يعيش في ظل القديم، ويبدو أن الإبداع يتطلب شجاعة خارقة لكي يتطوع الشاعر في ابتغاء الشعر الجديد، "... فإن قلت: فإنا نجد من ألفاظهم ما قد نمّقوه، وزخرفوه، ووشّوْهُ، ودبّجوه ، ولسنا نجد مع ذلك تحته معنى شريفا ، بل لا نجد قصدا ولا مقارِبا ..."[1] .

وإن الذي نراه عدم توفيق في بعض التفكير النقدي الأدبي يتمثل في اشتراطهم ضرورة تماشي المحدث بالقديم إن لم نقل تمثل المحدث لخصائص الشعر العربي القديم ، والدليل على ذلك تحفظ اللغويين في الاستشهاد به ، حتى كأنهم منعوا من ذلك ، والتزموا به كشرط أخلاقي في حين ترى قلة من النقاد خالفوا ذلك وعصوا قدسية التراث وخرجوا عليها [2]، واللغة في جانبها المعجمي مترامية الأبعاد، ثرية الدلالات، تتلون بلون العصر وتتطبع بروحه.

وعلى الرغم من أن تاريخ النقد الأدبي حفل بالإشارات المشتركة لكل من اللفظ والمعنى بحيث رأي إليهما مقرونا بعضهما ببعض إلاّ أن موضوع

1 : ابن جني ، الخصائص ، الجزء الأول ، ص: 217

2 : ينظر ، المبرد ، الكامل في اللغة والأدب ، الجزء الأول ، ص:18

السرقات الشعرية قد توزعت بين سرقة اللفظ وسرقة المعنى ، نقول بهذا ونحن مدركون أن عزل المؤثرات اللفظية عن إنتاج المعنى أو الدلالية من التعسف بمكان، والدرس البلاغي احتفل بالإشارات الكثيرة إلى عامل اللفظ في إنتاج الأدبية أو الشعرية حتى أفضى بهم ذلك إلى جملة من القراءات البنائية أو الأسلوبية، جعلت الشعراء يتغلبون على التوافقات المعنوية بطلب الفرادة في الصياغة والأسلوب.

تكمن أهمية اللفظ في كونه مثيرا أو منبها بمكوناته اللسانية والسماعية إلى المعنى، فالمعاني ليست موجودة في النفوس ، والعقول بقدر ما هي كامنة في نفوس السامعين أو المتلقين ، قال الجاحظ معلم البلاغيين العرب مفضلا اللفظ في العملية الشعرية أو الأدبية على العموم قال:"... وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتمييز اللفظ ،وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير ..."[1]

1 : الجاحظ، الحيوان، المجلد الأول، تحقيق: يحيى الشامي، ط:3، دار ومكتبة الهلال بيروت 1990، ص:408

لقد حظي جانب اللفظ من الخطاب الشعريّ بأهمية بالغة في مدونات البلاغة العربية، وإن تركيز البلاغيين العرب على جانب اللفظ يعني اهتمام بتسجيل جانب اللفظ من الإبداع الشعريّ، بحيث غذا الدراسون مطلعين على معجميات الشعراء ، كل شاعر له مفردات يدورها في أشعاره، وتلك المعجمية الشعرية هي التي تشكل العلامات السانية السماعية الأبرز في أيقونة الخطاب الشعريّ.

لقد ركز الجاحظ في إشارته النقدية السابقة على جانب اللفظ فكان أن فضلها على ما عداها من مكونات الخطاب الشعريّ ، فالغلاف اللغوي الذي يغلف المعنى هو الذي يحدد سمات الإبداع في أي خطاب شعريّ ، والشعراء على اختلاف هوياتهم الإبداعية منذ امرئ القيس ظلوا يبحثون في كل مناسبة إبداعية عن خصوصيات لفظية هي التي تعطي الشاعر شخصيته الشعرية ، ولو جئنا إلى المكون اللفظي الذي شكل شخصية امرئ القيس الشعرية ألفيناها علامة إبداعية دلت على هوية الشاعر الإبداعية فقد ذكره النقاد والبلاغيون على أنه أثّر في الشعراء الذين أتوا بعده بمعجمية لفظية ظلت تمارس غواياتها عليهم حتى اتبعوه فيها وتبنوها وقلدوها.[1]

1 : الجاحظ، الحيوان، المجلد الأول، تحقيق: يحيى الشامي، ط:3، دار ومكتبة الهلال بيروت 1990، ص:408

ولكي نتناول تسارق الألفاظ بين الشعراء علينا أن نتفهّم الكيفيات والطقوس التي يسلكها الشاعر في تحقيق معجمية شعرية خاصة به ، فاللغة إذا تأملناها ألفيناها ممتدّة الوجود ، بدأت حياتها متلازمة مع حياة الإنسانية ، لذلك فإننا لا نستطيع الوقوف على تشخيص الحفريات اللغوية التي تعطينا تاريخ الوجود اللغوي الدقيق ، وإنما الذي نستطيع أن نقوله : إن استعمال الإنسان اللغة في حاجاته التعبيرية الترفيهية أو الإمتاعية يكون قد أخذ أنماطا تعبيرية وكيفيات أسلوبية تطورت عبر مراحل الاستعمال من كيفية إلى أخرى.

ونعتقد أن ظاهرة التعبير الشعريّ هي أحد أبرز مميزات الظاهرة اللغوية الفنية أو الجمالية، وقد أصبحت اللغة الفنية أكثر تلازما مع الخصائص الإبداعية لذلك "يُقال عن الشاعر البليغ : إنّه هو الشاعر الذي تعرفه من كلامه ..."[1]

وإتباعا لهذا السياق فإن الشاعر يلقاه عالم اللغة الفنية أو اللغة الشعرية على شكل سجل معجمي مفتوح ، تمتدّ آثاره من أوليات الاستعمال إلى الراهن الذي يسمعه الشاعر ويعانه، ويتلفظ به، وإننا إذا تأملنا كيفيات الاستعمال أو الطرق والأساليب التي يتّخذها الشاعر سبيلا إلى تخيّر مفرداته أو كلماته أو

1 : عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، ؟؟؟ ص: 64

أساليبه فإن ذلك لا يتراءى للمتفكر في الموضوع إلاّ بمعاينة خارطة الاستعمال اللغوي، وغالبا ما يعيش كل شاعر ثلاث عينات معجمية، العينة الأولى هي التراث اللغوي المستعمل والذي نطالعه في سجلات الكلام الشعريّ السابق لنا، وأما العينة الثانية فهي الاستعمال الراهن الذي تتلازم قيمه البلاغية والنحوية والبلاغية مع راهن الحياة التي نعيشها فتكون في هذه الحال اللفظة اللغوية ذات حركية ونبض وإيقاع ، ويمكننا أن نسمي هذه العينة: الواقعية اللغوية، وذلك كأن يتخير الشاعر المسميات والإيقاعات والبلاغات والأساليب التي يعايشها في يوميات الحياة ، وإن ما تمتاز به اللغة الواقعية هو تساندها إلى معطيات الواقع ، وأما العينة اللغوية الثالثة فهي ما يمكن أن نطالعه في الشعر الحديث من مشاريع تعبيرية أو معجمية يكون فيها مبدأ الخرق والاقتراح والاحتمال بمثابة روح التعبير وقد عُرِفت هذه العينة في الشعر العربي القديم لدى شعراء رجازين من أمثال النابغة، والعجاج وابنه رؤبة "... ولا أدفع أيضا أن يسمع الفصيح لغة غيره مما ليس فصيحا، وقد طالت عليه ، وكثُرَ له استماعه، فسرت في كلامه ، ثمّ تسمعها أنت منه، وقد قويت عندك ي كل شيء من كلامه غيرها فصاحته ، فيستهويك ذلك إلى أن تقبلها منه، على فساد أصلها الذي وصل إليه منه..."[1]، يشفع اللغوين العرب هذه

1 : ابن جني ، الخصائص ، الجزء الثاني ، ص:26

الإشارة بالكلام على طبيعة انتقال اللغة من مجرد لفظة هامشية ليس لها نبض واضح في جسد النصّ إلى كلمة توقيعية ذات أثر بلاغي في الخطاب الشعريّ فيُقرّون ، بناء على ذلك ، بكون الوظيفة الشعرية داخلة في اعتبار الحماسة إلى توظيف الكلمة في السياق الشعري ، فتغدو بذلك داخلة في المعجمية الشعرية أو سجلات الكلام الشعريّ حتى ولو بدأ استعمالها على لسان شاعر وبطريقة اقتراح أولي ثم ما تفتأ أن يأخذ اقتراح إدراج اللفظة الشجاعة في الاستعمال أن تصير دائرة على أفواه الشعراء فيقع إثر ذلك ما يمكننا الاعتداد به في الكلام على السرقات اللفظية.

وإن مما يُعزز به الكلام على تسارق الألفاظ في حيز الاستعمال الشعري قول اللغويين والبلاغيين العرب معلقين على بعض الاستعمال النادر المستغرب:" ... وليس الكلام شعرا فتحتمل له جرأة الخطاب..."[1] ، فاللغة تغدو في حيّز الاستعمال الشعري مرنة ، تعود بطاقتِها الإنشائية إلى بداياتها قبل أن يتغلب عليها الاستعمال المعياريّ.

ويمكننا أن نقول: إن جرأة الخطاب التي عناها البلاغيون هنا تعني أساليب الشعراء في استدعاء المعجمية الشعرية ، وإن اللغة الفنية أو الشعرية

1 : ابن جني ، الحصائص . الجزء الثاني ن، ص:188

تعيش في اللاّوعي أو اللاشعور في شكل عناقيد دلالية ، تتداعى أسباب دخولها إلى حيّز الاستعمال وفق فطن أو تنبيهات انفعالية قد لا تتحكم الذات الشاعرة في تواليها أو خطورها على البال .

ونعتقد أن للأسباب الإبداعية والوظيفية المَسُوقَة امتدح البلاغيون العرب مزية الارتجال في الوظيفة الشعرية "... ولن تجد المعنى طائرا، وأحسن أولا وآخرا ، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان من أن تُرسل المعاني على سجيتها ، وتدعَها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنها إذا تُرِكت وما تريد لم تكنس إلاّ ما يليق بها ، ولم تلبس من المَعارِضِ إلا ما يزينها ، فأما أن تضع في نفسك أنه لا بدّ من أن تُجَنِّسَ أو تسجع بلفظين مخصوصين فهو الذي أنت منه بِعَرَضِ الاستكراه ،وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذمّ ..."[1]، وللجاحظ مبدأ هذا النظر النقدي الذي يعزز من فرص الإبداع ويقوي أركانه فقد سبق أن أشار في البيان والتبيين إلى اعتماد العفوية في مجاذبة الشعرية أو البلاغة من حيث ارتأى أن الإبداع يحفظ من السرقة بناء على ما يمتاز به من الخصوصية الفنية الجمالية، وإن أبرز ما يتعزّز به الإبداع الجانب اللغوي ، معجما وأسلوبا.

1 : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص: 14

لقد أثنى الجاحظ في هذا السياق على عملية التداعي أو الارتجال أو حرية الانطباع فقال:"... ولا ينقّح الألفاظ كل التنقيح ، ولا يصفيها كل التصفية، ولا يهذبها غاية التهذيب ..."[1] ، معنى هذا أن البصمة اللغوية تحفظ الأسلوب من السرقات اللفظية أو السرقات الأسلوبية، والشعراء غالبا ما يتباينون بالخصائص التعبيرية.

ويعني هذا أن الإخلاص إلى شعرية الشعر، وروح الإبداع الصافي عامل من عوامل الوقوع في غواية الوقوع في السرقات الشعرية، وقد كان البلاغيون والنقاد العرب القدامى ينصحون بتحفظ الأشعار ثم تناسيها قبل الانخراط في تعاطي ابتداع الشعر، فالتناسي الذي يوصون به هو عبارة عن التحرز من الوقوع في المشترك اللفظي، أو الوقوع في شراك الشعراء الآخرين فيسرق التالي من متَحفَّظاتِه دون أن يقصد إلى تعمّد ذلك، واتساقا مع هذا يقول البلاغيون والنقاد:"... وليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه ..."[2] .

ثمّ يقوون هذا التفكير النقدي العامل على توجيه الإبداع فيعتقدون في أن تصنيف اللفظ بين عاملي القلب اللسان في تخير المعجمية الشعرية،

1 : الجاحظ البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:77

2 : الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص: 223

بمعنى يميزون بين الألفاظ الصادرة عن الانفعال الحسي بها وبين الألفاظ المتحسبة عقليا فيقولون: "... لأن القلب هو محل المعتقدات، فلا يجوز أن يجتمع فيها الشيء وضدُّهُ ، والاعتقادات لا تكون باللسان، لأن اللسان يكذب، والقلب لا يتضمّنُ إلا الحقيقة"[1]، كل هذه الدعامات النقدية الأدبية المستعرضة في معنى التأصيل للمنزع الإبداعي دالة على أن تفادي الشعراء الوقوع في شراك السرقات اللفظية ومعها السرقات الشعرية مُحَتِّمٌ على الشاعر ضرورة الإخلاص لروح الإبداع، وأن الشعراء يقعون في التسارق اللفظي أو الشعري بعد أن يخّلوا بمواثيق الإبداع ، وروحه.

وبما أن الجاحظ هو إمام علم الشعرية العربية بدون منازع فقد ضمن كتاب البيان والتبيين جملة من التوجيهات النقدية والبلاغية أحاط فيها بتوصيف العملية الإبداعية ، ووصّف الاستعداد لمداخلة ابتداع الشعر الذي لا يحتاج شاعره إلى الاستعانة بغير ما يتهيّأ له من القوى الإبداعية "... فما هو إلاّ أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذي إليه يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالا ، وتَنْثَالُ الألفاظُ انْثِيَالاً ، ثمّ لا يقيِّدُهُ على نفسه ..."[2] .

1 : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص: 223

2 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الثاني ، ص:50

وإن من دلالات قول الجاحظ بحرية الإبداع القائمة على تحرير الذات المنشئة لشعرية الخطاب من قيود التَّحفُّظ والتّحَسُّب أن الإبداع لفظا ومعنى لا يحتاج إلى حافظ ثقافي أو قانوني أو عرفي أو اجتماعي وإنما الإبداع الحقيقي هو الذي يتّخذ من قيمه الإبداعية سبيلا للدفاع عن ملكيته الإبداعية ، لأنه بفرادته يسلم من مشاكلة الخطابات الأخرى وهي التي يتخذها الشعراء السارقون للشعريات الأخرى ورقة توت يتسترون بها .

ولكي يحفظ الشاعر معجميته الشعرية فإن عليه أن يحتاط لتلك الغاية باكتساب المؤهلات اللغوية التي من أبرز سماتها الشجاعة والتطوع ، وإننا نحتمل وجود عنوان الضرائر الشعرية ، ولزوم مالا يلزم ، ومختلف المخالفات اللفظية والتعبيرية على أنها متسقة الاتساق الوظيفي التام مع ظاهرة درء الشاعر المبدع كل أسباب الإغارة والنهب والسرقة عن منجزاته اللفظية والأسلوبية.1

ونظرا لأسبقية اللفظ في الوظيفة الشعرية على اعتبار أن اللفظ هو أول من تقرع حسّ السامع أو المتلقي فإن البلاغيين العرب ومعهم النقاد المشبعون بالأحكام اللغوية أعطوا المستوى اللفظي أهمية بالغة في الكلام على الجمالية

1: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الثاني ، ص:50

الشعرية العربية فقد قالوا عن جانب اللفظ "... فإنها لما كانت عنوان معانيها، وطريقا إلى إظهار أغراضها، ومراميها، أصلحوها ورتبوها، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها، ليكون أوقع لها في السمع، وأذهب في الدلالة على القصد، ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعا لذّ لسامعه فحفِظه، فإذا حفظه كان جديرا باستعماله، ولو لم يكن مسجوعا لم تأنس النفس به، ولا أنِقَتْ لمُمتَمَعِهِ، وإن كان كذلك لم تحفظه ،وإن لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وُضِعَ له، وجيء به من أجله..."[1]

نستنبط مما أوردناه في علاقة الاهتمام بتجويد اللفظ وتحكيكه بالغايات الفنية الجمالية التي يتطلبها فن الشعر أن الشعراء ينزعون إلى رعاية الجوانب اللفظية والأسلوبية والبنائية ليس قصدا منهم إلى تحصيل المزايا الإبداعية المستطرفة فقط، وإنما يقصدون ضمنيا رعاية جانب اللفظ والاجتهاد في الامتياز في جانبه إلى توثيق الخصوصية الإبداعية التي يستطيعون من خلالها إبراز الجوانب الإبداعية التي يباينون بها أشعار غيرهم من الشعراء، ولنتصور أن امرؤ القيس الذي"... سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب، واتبعته فيه الشعراء، منه استيقافه صحبه، والبكاء في الديار ورقّة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء، والبيض، والخيل بالعقبان،

1 : ابن جني ، الخصائص ، الجزء الأول ، ص:216

والعِصِيِّ، وقيَّد الأوابد ، وأجاد في التشبيه ..."[1] ، وبتسطير امرئ القيس لهذا المنوال اللغوي ، الألفاظ وأساليب فإنه يكون قد أسس للشعرية العربية بتلك الكيفيات المعجمية والأسلوبية التي تهيمن على الشعراء اللاحقين حتى لا فكاك منها.

ولترسيم المعجم الشعري الخاص بشعر امرئ القيس ينبغي إحصاء الألفاظ التي تتردّد باستمرار في قصائد الشعر، وزيادة على الانتباه إلى حساب الكلمات المفتاحية في شعرية الشاعر، فإنه يحسن عدّ العبارات ذات البنية التعبيرية الثابتة في شعر الشاعر والتي غدت بمثابة اللاّزمة التعبيرية، والشعر العربي كثيرا ما حفل بظاهرة اللازمة التعبيرية يتآخذها الشاعر عن الشاعر حتى صارت بمثابة الميزة التشكيلية ، وقد دعا الانتباه إلى تمييز المعجمية الخاصة بكل شاعر إلى تسجيل خصائص تعبيرية امتاز بها امرؤ القيس وتقدم بها عمن اتبعه فيها من ذلك عبارته المحفوظة الأثر الشعريّ:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ...

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّـــــهُمْ يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكْ أَسىً وَتَجَـــــلَّدِ[2]

1 : ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص: 17

2 : امرؤ القيس ، ديوان امرؤ القيس ، رواية الأصمعي من نسخة الأعلم الشمنتري ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، ص:9

لا أحد يستطيع تحويل هذه المعجمية الشعرية المتعارف على نسبتها إلى امرئ القيس عن خاصيتها الإبداعية ، وكل الذين اتبعوا امرؤ القيس في هذه المعجمية إنما يكونون قد تأثرو به ، وأخذوا عنه ، لأن لا أحد قبله كان قد طرق عبارات امرؤ القيس، فهو الذي افترعها ، وهو الذي بعج[1] أساليبها ، وللشعر تأثيرات لفظية يتغاوى الشعراء فيها فيقلدوها في أشعارهم وهم يعلمون أنها ليست لهم وأنهم يستعيرونها كما تُستعار الزينة في الأفراح ، وقد ذكر ابن سلام مسألة إيراد الزبرقان لشعر هو للنابغة في شعره ، استملحه فأدرجه في ثنايا قصيدته والبيت هو الذي يقول فيه على وزن بحر الطويل:

تَعْدُو الذِّئَابُ عَلَى مَنْ لَا كِلَابَ لَهُ وَتَتَّقِي مِرْبِضَ المُسْتَنْفِرِ الحَامِي[2]

وقد سأل ابن سلام يونس بن حبيب عن هذا الشعر فقال :"... هو للنابغة أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعَه ، لا مجتلِبا له ، وقد تفعل ذلك العرب لا يريدون به السرقة ..."[3] ، وإن استعمال الدلالة الظنية في نسبة البيت دليل على وقوع الشعر شركة بين الشعراء ، وقد تفادي ابن سلام بالظنية القطع بسرقة الزبرقان لبيت شعر النابغة.

1 : بعج ، بمعنى اخترع وأوجد.

2 : النابغة الذبياني ، ديوان النابغة الذبياني ، الطاهر محمد بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1976، ص:249

3 : ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:17

ونظرا لحقيقة هيمنة معجمية شعرية على عصر أدبي ما، وتعلّق الشعراء بمدرسة امرئ القيس فإننا نستطيع الوقوف على سمات التشاكل اللفظي بين امرئ القيس وبين غيره من شعراء الجاهلية أو العصور الإسلامية اللاحقة بعصره، فقد مثّلت لفظة : تَضَوَّعَ ، بؤرة إشعاعية ذات تأثير لساني سماعي ،واصطبغت بفضل إيقاعها الشعريّ في شعرية امرئ القيس حتى تناقلها الشعراء محتفلين بما هي مكونة منه من شعرية دلالة التّضوّع ، أو بلاغة فصاحتها واعتدال وزنها الصرفي، كل تلك المُسْعفات الشعرية دفعت بطرفة إلى استدعائها في معلقته:

قال امرؤ القيس على وزن بحر الطويل:

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا ، جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ[1]

وقال الأعشى :

إِذَا تَقُومُ يَضُوعُ المِسْكُ أَصْوِرَةً وَالزَّنْبَقُ الوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شمِلُ [2]

1 : امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط:4 دار المعارف بمصر 1984 ، ص:15

2 : الأعشى ، ديوان الأعشى ، ميمون بن قيس ، تحقيق: محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجماميز ، المطبعة النموذجية ، ص:55

وإن الذي يعزّز من فرضية شيوع معجمية ذات بلاغة تعجيبية بين شعراء الجاهلية هو تعدد الروايات واختلافها وتمحورها حول سياق معجمي موحّد، نستدل بذلك بما ألفيناها في شرح الشمنتري وتحقيق الشنقيطي من إيراد رواية أخرى كأنها نسج مكمل للمعجمية الأصلية في شعر امرئ القيس حين يثبتها على وزن بحر الطويل:

إذا قامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبا جَاءَتْ بِرَيّا القَرَنْفُلِ[1]

وبالرجوع إلى استزادة الزبرقان لبيت النابغة يتبين لنا أن الشعراء العرب كانوا منذ القديم يدركون أن المعجمية الشعرية لا يمكن أن ينظر إليها على أنها محددة بالاستعمال الشخصي للشاعر، فالألفاظ بما تشتمل عليه من الشيوع والاشتراك، وربما معها بعض الأساليب الجاهزة التي لا تنطوي على خصائص إبداعية ضيقة قابلة للتداول الجماعي والاستعمال المشترك بين الشعراء، وبالتالي فإنه في الإمكان النظر إلى مساهمات الشعراء العرب على أنها تتلاقى في العلامات الثقافية والمعرفية المشتركة بين أفراد البيئة الواحدة والمجتمع العربي الواحد ، والاستزادة التي ذكرها ابن سلام في طبقاته هي ذاتها الاصطراف الذي ذكره ابن رشق في عمدته حين قال: "...والاصطراف

1 :الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر ، تحقيق: أحمد أحمد شتيوي ، ط: 1 ، دار الغد الجديد 2007 ، ص:21

أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه ..."[1]، ولما كان تناول السرقات الشعرية واقعا في صميم النظر البلاغي فقد وجد النقاد في ترقيه دلالاته ، وتنهيج أساليب الكلام عليه غاية معرفية أثرت النقد الأدبي العربي ، وأغنت التفكير البلاغي خاصة في مجالي اللفظ والمعنى.

يتأثر تسارق الألفاظ الشعرية بالمقاصد المعنوية التي يتوخاها الشعراء كل يَجْرِي لبلاغة معينة ، فإذا نحن وازنا بين شعريات كل من امرئ القيس ، أو الأعشى ، بالإضافة إلى اختلاف الروايات الشعرية في ثبت المعجمية الخاصة بكل موقف شعريّ ألفينا فارق المضمون الشعريّ معلما على تفاوت معجمات الشعراء، فأمرؤ القيس الذي هو صاحب اختراع لفظة التضوّع باعتبارها لفظة محورية ذات تأثير شعريّ بالغ الأهمية ، ولم يرد عليه إلا بناء على ما كان ارتآه من صورة المرأة المؤثرة الفاعلة في انفعالاته الحسية ، وقد تمثلهما اثنتين على عادة ما كان من بناء الخطاب على التثنية : إذا قامتا ، ومع ذلك فلسنا ندري بأي تخريج نأخذ عبارة امرئ القيس أهي محكومة بعادة الأعراب حين يخاطبون الواحد بلفظ الإثنين ، أم أن ذلك امرأتان حقيقة ، على أن هذا المذهب البلاغي والشعري في نفس الوقت عمل عمله في أحاسيس الشعراء فاتبعوه فيه مقلدون وأخذوا عنه محتفلين بما كان سلكه من بديع

1 : ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ص:281، 282

التعبير ،ورائق الحكي، ولطيف التمثيل، وإننا لنعلم أن الأخلاق الجاهلية كانت تبيح ذلك السلوك الخلقي الاجتماعي، تزكي دلالاته الاجتماعية، يصرح به شعراؤها، فلا يتوانى الشاعر في إعلان التعهّر والتِّشراب متبجحا بما رافقها من السلوك الاجتماعي الغَلّابِ على عواطف أقوام ذلك العصر.[1]

وقد كان العصر متقبلا لهذا الذوق وأخلاقه ، وبلاغة الشعر متنزلة عن ذلك الواقع ، ومقابل ذلك فقد تحرى الأعشى تبديل الصيغة من الحكاية عن الإثنتين إلى الحكاية عن الواحدة من النساء فقط ، فهل ذلك حاصل لتغير القناعات الاجتماعية فعلا أم هو عرف أو تقليد لغوي أو شعري أملى على الشاعر ضرورة التصرف في ألفاظ امرئ القيس وقد باتت لفظة : تضوّع دالة على روح العصر وذوقه وبلاغته وفصاحته؟

تفرض الألفاظ الشعرية الوَازِنَة حضورها المعجمي المهيمن على سجلات الشعر العربي في حدود الذوق اللغوي الغالب على عصر أدبي ما، وقد يكون للشفوية أثرها الفاعل في ذلك، لأن ثمة فرقا واضحا بين الشعر مسموعا والشعر مقروءا، فالسماع أكثر تأثيرا في القول أكثر من الكتابة، فالمتحفَّظ من الشعر يجد طريقه إلى القول الشعريّ وقد ركزّ البلاغيون على

1 : ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ص:281، 282

المسموع والمبصر حين قالوا : "... والمَسْموعُ والمُبْصَرُ كالأنْثى والذَّكَرِ، ينزع كل واحد منهما إلى تمامه ..."[1]

وبناء على عامل اللفظ وقابلية معجميته مشتركة بين الشعراء على اختلاف شعريّاتهم، نستطيع ربطها بموضوع الترادف في اللغة العربية ومدى توظيف الشعراء للثّرْوَة التّرادُفِية في إنشاء بلاغات الشعر، والحقيقة أن الترادف يمنح الشعراء فسحة لتنقيح العبارة ، وتوقيع المعنى، وبقدر غنى الثراء الترادفي لمعنى من المعاني بقدر ما يستطيع الشاعر توظيف الكفاءات التركيبية، فالمترادفات ليست على وزن بنائي واحد، والشاعر يعتمد البدائل النظمية من أجل تحقيق أسلبة العبارة الشعرية "... لأن الحواسّ لا تؤدّي إلى النفس شيئا من قبل السمع والبصر، والذوق والشمّ، والمجسّة، إلا تحرّك من العقل في قبول ذلك، أو ردّه والاحتيال في إصابته أو دفعه، والكراهة والسرور به بقدر ما حرّك النفس منه"[2]، وبهذا التناول لتأثر الشعراء بعضهم لبعض في جانب المعجم اللفظي من الوظيفة الشعرية فإنه يظهر لنا جليا أن للحياة العملية أثرَها الواضح في استملاء خاصية لفظية أو معجمية حتى تبدو تلك المعجمية الشعرية دولة بين الشعراء فلا ينبغي لناقد أن يصنفها في باب السرقات

1 : أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان، ص:137

2 : الجاحظ ، الحيوان المجلد الأول ، ص:460

اللفظية، وإنما الذي ينبغي سلوكُه في تقدير وقوعها مشتركة بين الشعراء هو غلبتها على الذوق الشعريّ أو اللغويّ العامّ لمرحلة شعرية من تحولات السيرورة الشعرية.

وقد يكون من الموضوعي والأنسب إذا قلنا إن جنوح الشعراء العرب اللاحقين بامرئ القيس إلى اتباعه في كثير من المزايا اللفظية راجع إلى أوليته، وأستاذيته في القول الشعريّ ، وذلك لأنّ التالي مقتد على آثار الأول ، وطبيعة اللغة الشعرية متفقة على هذه الوجهة ، فالشاعر الطارئ على الشعر وصاحب التجربة الجديدة محكوم عليه باقتفاء بعض آثار الشعراء الذين سبقوه، وأنه إذا غايرهم فإنما يغايرهم في الإبداع لا في كله، وإن المعجمية الشعرية لجيل من الأجيال العربية يأخذ أبعادا جماعية فهو بالتالي إبداع شبه جماعي لا فردي، وإنما يختص كل طارئ بإضافة ما تسمح به طقوس الإبداع من الإضافات على ما هو كائن متحفّظ، وربما ميّز النقاد سياق التواصل اللفظي بين الشعراء فاصطلحوا على تسميته: بالاتصال في العائلة أو في الجيل الشعريّ أو في رابطة شعرية مثلما هي رابطة المعلقات الشعرية.1

1: الجاحظ ، الحيوان المجلد الأول ، ص:460

منهج تسارق الألفاظ بين الشعراء :

تشكل المعجمية الشعرية طابعا عاما يطبع شعرية عصر أو مذهب أو قبيلة وما إلى ذلك، بحيث تشكل الوحدة المعجمية أو السجل اللفظي بين الشعراء ميزة تفاعلية، أو لنقل إن الوحدة المعجمية تشكل طابعا ثقافيا أو تعليميا فرضه الاستعمال الشفوي لمنجزات اللغة العربية، وقد أثرت رواية الشعر في تلاقح العقول ، وتواشج الفطن ،وتكامل الخصال.[1]

يمكننا النظر إلى السرقات اللفظية على أنها ذات بعد تعليمي ظلت سجلاته تفرض حضورها الفاعل في معاجم الشعراء اللفظية والأسلوبية ، فقد أملى اهتمام الشعراء بتوصيف المرأة والحكاية عنها ضربا من التشارك في المعجمية اللفظية ظل كل شاعر يستبق إلى توظيف اللفظة في سياقها الشعري مع بعض الإضافات الأسلوبية أو البلاغية ، والشعراء يتساهمون في معجمية هي التي يمكننا تسميتها بروح العصر أو بأدق تعبير : لسان الحال أو لسان العصر، حيث يفرض حضور سجلها اللفظي تشاركا في توظيفها من لدن الشعراء المُتَجَابِلِين ، ولا عيب في ذلك مادامت تلك الألفاظ مشتركا لفظيا بين الألسنة والضمائر "... لأن صحيح الكلام من سقيمه يُعرَف بالنظم

1 : أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الأول ، ص:109

المألوف والإعراب المعروف..."[1]، والناس تولي جانب اللفظ من الوظيفة الشعرية الأهمية البالغة وتحمل أولادها على تحفظ الألفاظ والأساليب لتنشئ على منوالها [2]، حيث لا تخلو أية شعرية عربية من أن ترتدّ متأثرة بالشعر العربي الجاهلي، أو القرآن الكريم باعتبار هذين مرجعين حاسمين في توجيه الشعرية العربية .

يستطيع الذي يَفْلِي نظرية الآمدي في الكشف عن سرقات المتنبي أو الجانب الآخر من الموازنة الذي اضطلع فيه الآمدي بالكشف عن سرقات أبي تمام أن يقف على حقيقة المنهج الذي اعتمده في إبراز حقيقة تسارق الألفاظ بين الشعراء، فالذي وسمه الآمدي بأخطاء أبي تمام إنما اضطُرَّ في رأينا إلى التعرض له من حيث قدّر أن شعرية أبي تمام التي خلت من السرقات الشعرية إنما هي التي نحا فيها أبو تمام إلى قول المستغرب ، فإذا غاير فيها أبو تمام التقاليد الشعرية رُمي بالتخطيء، ونُعِت بالمروق والمخالفة، وأن أبا تمام حين يتبنى الشعرية العربية المتداولة الأساليب لامحالة سيقع في السرقة بكل مُصَدَّقات ذلك ، لذلك نهج الآمدي سبيل الكشف عن الملاءمة أو المفارقة في شعر أبي تمام ، ففي خصوصية المفارقة أو المغايرة يورد الآمدي سلسلة من

1: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الأول ، ص:109

2: ينظر ، شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ط:6 دار المعارف بمصر ،ص:139

الأحكام النقدية الأدبية منها مبالغة أبي تمام في إصابة بلاغات التبعيد التشبيهي أو الاستعاري، لذلك استبعد الآمدي ما احتمل التأويل، ودخل تحت المجاز ، ولاحت له أدنى عِلَّة 1، وقد دعم الآمدي نهجه في تخطيء أبي تمام بما أنكره أبو العباس المبرد على الشاعر ، فكان يستقصي كل توظيف جديد لعبارة أو لفظة تطوع أبو تمام في إيرادها في أشعاره ، لقد سعى أبو تمام في شعره إلى تفادي تقليد السابقين في بعض الألفاظ والعبارات فكان يخالفهم في توظيف معجمية شعرية حديثة الاستعمال إن لم نقل : إن أبا تمام مفْتَرِعُها الأوّل، وليس في ذلك أدنى حرج، أو خروج عن حقيقة الشعر، فأن تشبه عنق الفرس بما هو ليس في عرف السابقين فليس ذلك من الخطأ في شيء لأنك تصورته على تلك الهيئة، و تخيلته على تلك الصورة، وما الشعر إلاّ "... أن تبالغ في التفضيل وتجعل حقيقة الشعر مقصورة على المذكور..."[2]

واستيفاء لمنهج تسارق الألفاظ فإنه ينبغي لنا القول بعد التفكر والتدبر في الموضوع : إن التشارك اللفظي بين الشعراء لا يعني دائما تسارقهم في اللفظ الشعريّ أو المعجم الشعريّ لأن القصيدة يستحيل بناؤها على تصفية معجميتها من التشارك مع المعجميات الشعرية الأخرى فالمساهمة الشعرية لا

1 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:126

2 : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:60

تستطيع مباينة الشعريات الأخرى في جانب اللفظ من العملية الشعرية إلا في ما يكن أن نعده جهدا أو سهما خاصا بالشاعر، وهو الجانب الذي نقدره في نسبة قليلة من المباينة، وإذا كانت كل قصيدة محكومة بضرورة مباينة القصائد الأخرى في كل معجميتها فإن ذلك يكون مستحيلا وضربا من العبث، ولعلّ هذه الغاية النقدية هي التي عبر عنها البلاغيون والنقاد العرب حين قالوا :"... ولم أجد الشعر السائر إلا بيتا واحدا "1، وكأن المعتمد في احتساب الإبداع من بين أبيات القصيدة كلها لا يعتد فيها سوى بالبيت البديع الواحد، وأما ما تبقى من القصيدة فهو مجرد تحفزات وتهيؤات عاملة على إطلاع النموذج الشعري المتفرد المتميز بين مكونات القصيدة كلها، ويبدو أن هذا التوجه النقدي يجد حضوره بقوة في الشعرية العربية :"... لو أن شعر صالح بن عبد القدوس، وسابق البربري كان معروفات في أشعار كثيرة، لصارت تلك الأشعار نوادر سائرة في الآفاق ، ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تسر، ولم تجر مجرى النوادر، ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع" 2، ونظرا لارتباط السرقة الشعرية بما اشتهر من العبارة وتفوق من الأساليب فقد قال ابن رشيق3 في العمدة :" والسرق أيضا إنما هو

1 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، الجزء الأول ، ص: 141

2 : نفسه ، الجزء الأول ، ص: 141

3 : العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ج:2 ، ص:281

في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر ..." وكفيل بهذا التخريج أن نستخلص منه أن البديع خير شاهد على شعرية الشعر، وكذلك فإن شعر الشاعر خير حاضن لإنتاج البديع .

واستيفاء امنهج السرقات اللفظية بين الشعراء، ألفينا النقاد والبلاغيين يوصون بضرورة بناء الشعر على التقاصر وتفادي التطويل، لأن التطويل موقع صاحبه في الاجتلاب، فالبنية الشعرية أو بنية الخطاب تكون أكثر انضباطا حين تكون مركزة، والشاعر إذا طال عليه الكلام، وتشعبت فروعه اضطُر إلى إدخال الحشو، والاستعانة باللفظ الذي لا يصدر عن الموقف التعبيريّ فالكلام "... إذا قلّ وقع وقوعا لا يجوز تغييره، وإذا طال الكلام وجدت في القوافي ما يكون مجتلبا..."[1] ، معنى هذا أن الخطاب الشعريّ له طقوسه وحيثياته التي تؤطره حتى كأنه لا ينجع إلا فيها ، وأما ما زاد عن تلك القيمة المفضلة من أَيْقُونَةِ الخطاب فهو عرضة للفساد وقد أسموا هذا الإجراء بإصابة المقدار، وأما ما استطال وتفاضل عن جوهر بنية الخطاب الإبداعي فهو الذي يمكن نعته بالخروج عن بؤرة الإبداع التي يُعتدُّ بها في تقييم الظاهرة الشعرية .

1 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، الجزء الأول ، ص:194

لا يمكن للشعراء أن يجرؤوا على اتباع أبي تمام في ما قال من الغريب والمستغرب، لأن ذلك المذهب خاص به، مقيد عليه، وإنما تتسارق الشعراء في ما عمّ من اللفظ، وأما الاشتقاقات المستغربة التي لم يألفها الناس ولم تعتدها الأسماع فغير قابلة للتشارك "... وقد يبالغ الشاعر في أشياء حتى يخرج منها إلى المحال، ويُخَرَّج بعضها مُخْرَجَ النادر، فيستحسن ولا يُسْتقبَح..."[1]، ونظرا لمنهج البديع في حفظ الشعر من الوقوع في السرقات، وتأمين مسالك الإبداع التي تحفظ لكل حسّ حقه في تعاطي الشعر، اهتمّ البلاغيون العرب بتوثيق النظر النقدي الذي اختص بتبيين شروط الإبداع ، وإن من أبرز ما قيل في موضوع الإبداع ما أورده الجاحظ في البيان والتبيين:"... لأن الشيء من غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبدع ..."[2]، فالشهادة للشعر بحيازته مراتب الإبداع تأتي متداخلة متكاملة يهدي المستوى الواحد منها إلى ابقي المستويات، وكذلك انفعال السامع أو المتلقي بجمالية الخطاب يقع متداعيا متكاملا بين عدة مستويات قيمية تهدي الواحدة منها إلى إيقاظ الأخرى التي تكملها في نفسية المتلقي.

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص: 138

2 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الآول ، ص:85

في المعاني فسحة للشعراء لا يجدونها في الألفاظ ، لذلك فإن مجالها عليهم ضيق قليل المراوحة ، لذلك فهم يترافدون ويتواردون في استدعائها، وعلى الرغم من ذلك فإن في طبيعة الاستعمال اللغوي ما يظهر لجوء الشعراء إلى إيجاد متسع للتعبير وضمان الخصوصية التعبيرية التي لا شاركهم فيها غيرهم من الشعراء، لذلك وعملا على توسيع مجالات التعبير، والاقتصاد في استعمال الألفاظ يلجأ الشعراء إلى إعمال قوى التبديل والتركيب وذلك الذي ابتغاه عبد القاهر من نظرية النظم ، فقد حكى الأصمعي أنه كان يأتي بشار بن برد وهو من الشعراء المحدَثين يرافقه في الإقبال على بشار أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمر ، ويسألانه عما أحدث واستبدع ، متعجبين مما أتاه من الغريب ، وإن الذي شدّ انتباههما أن بشارا أكثر فيها من الغريب وبالغ في توقيعها ببلاغته ، فقال : إنه رأى ابن قتيبة يتباصر بالغريب فأردت أن أورد عليه ما لا يعرف.[1]

والقصيدة وزن الخفيف:

بَكِّرَا صَاحِبَيَّ قَبْلَ الهَجِيرِ إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ

1 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص: 211

ثم كان من خلف الأحمر الراوية الخبير ببلاغات الشعر أن أقترح على بشار إعادة التصرف في ألفاظ الشعر فيقول بدلا مما قاله الشاعر على المبدأ :

بَكِّرَا صَاحِبَيَّ قَبْلَ الهَجِيرِ بَكِّرَا فَالنَّجَاحُ فِي التَّبْكِيرِ[1]

فما كان من بشار إلاّ أن ردّ على خلف قائلا: لو قلت قولك، وأصلحت شعري بتنقيحك لكان ذلك من كلام المولَّدين ، ولا يدخل في معنى القصيدة، وأن الأسلوب الافتراعي الذي أنشأ بشار عليه القول هو من خصائص أساليب الأعراب فما ينبغي تغييره، وهذا الذي كنا استبقنا الكلام عليه في نظرية الجاحظ: الكلام إذا قلّ وقع وقوعا لا يجوز تغييره[2] ، والمعنى في الشعرين الأصلي والبديل المنقح منه يفعان في نفس المعجمية والمعنى، غير أن عبد القاهر الجرجاني كان أدرج الكيفيتين التعبيريتين في مفهوم نظرية النظم التي قال بها، واسما الأسلوبين بالتفكك أو الالتئام [3]. ومثل هذا الأسلوب واقع متورد بين الشعراء، لا يخطئه من قصد إلى بناء لغته الشعرية على أساليب الأعراب الخُلَّص، وقد أدرجها عبد القاهر في باب اللفظ والنظم[4]، وقد جعل

1: ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص: 211

2 : ينظر ، ص:16 من هذا البحث.

3 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:211.

4 : ينظر ، نفسه ، ص: 211.

ـ كذا ، ينظر ، السكاكي ، مفتاح العلوم ،دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ص:75

بشار بن برد الكيفيات التركيبية متّصلة بغرض الإمعان حين قال معلقا على مقترح خلف الأحمر بتغيير بنية التعبير معللا ذلك بفارق الأسلوبين ، أسلوب الأعراب الرصين ، وأسلوب المولدين المبتذل الهجين ، ولكل من الأسلوبين في اعتقاد نشار وجهة هو مُوَلِّيهَا وسَالِكُهَا ، ثمّ أن تخريج بشار لأسلوبه المفضل في توقيع معاني القصيدة أنه ربط جهة المعنى بجهة نظم اللفظ1.

لاشكّ في أن الشعراء ملتزمون باستيعاب مختلف نتاجات بعضهم بعضا ، فلكي يأتي شاعر بجديد فإن عليه أن يضع في الحسبان منافسة الأقوال الشعرية الأخرى، ويتحرى مباينة بلاغاتها وكل خصائصها الإبداعية، وانطلاقا من هذا الحرص على معرفة مقامات الشعراء الآخرين يكون لزاما على الشعراء خاصة منهم المحدثون وعي خارطة الإبداع ، وإن أبرز مقومات وعي إبداعات الشعراء الآخرين تتجسد في الألفاظ والأساليب التي صارت مستعملة مطروقة ، لذلك فإن تناول الأثر البلاغي في السرقات من جهة الألفاظ يدعونا منهجيا إلى تمثل الموضوع من خلال استعراض العينات التطبيقية التي طبق عليها النقاد منهج الموازنة بين شاعر مبدع وشاعر سارق أو آخذ .

1 : ينظر ، نفسه ، ص:75

ولقد صادفنا في كتاب المنصف للسارق والمسروق منه والذي ألفه ابن وكيع في تتبع سرقات ابي الطيب المتنبي لأشعار غيره من الشعراء ، حيث وقفنا على حقيقة كون ابن وكيع من أبرز النقاد الذين أعطوا لجانب اللفظ الأهمية البالغة في تقييم تسارق الشعراء ، وقد شمل ابن وكيع الموضوع باعتماد منهج متزن راعى فيه عدم الإفراط في تسريق الشعراء ولا التفريط في عدّ محاسن كل شاعر له فضل إبداع ، وقد مهّد لموضوع السرقات الشعرية بكلام مركّز على مفهوم الإبداع الشعريّ ، والمناحي التي يمكن للشاعر أن يبرز فيها، وكيف تحفظ المسوغات الإبداعية حقوقه الإنشائية التي تطوّع في توقيع بلاغاتها "... فلا يشركه السارق في فضيلته ، ولا البارع في براعته ، إلا بوجوه أنا ذاكرها ..."[1] ، ومثلما هو ظاهر فإنه لأول مرّة يجتهد ناقد عربي تراثيّ في بذل أسباب الإنصاف بين السارق والمسروق منه ، وقد اختص بالدراسة والبحث علما من أعلام الشعرية العربية ، والناقد الجريء هو الذي يُقدِم على مثل هذه المقاربات .

وقد سبق لابن خلدون أن نزع الشعرية عن المتنبي وأبي العلاء المعري حين قال:" ... وبهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في

1 : ابن وكيع ، أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع ، المنصف للسارق والمسروق منه تحقيق: محمد يوسف نجم ، الجزء الأول ، دار صادر بيروت ،ص:9

هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعريّ ليس من الشعر في شيء، لأنهما لم يجريا على أساليب العرب فيه ..."[1] ، ونزع الأسلوبية العربية عن الشعر هو بعض نزع المعجمية العربية عنها فالجانب اللفظي من مكونات الأسلوبية الشعرية ، والشاعر تغنى تجربته الشعرية بقدر ما يتخير من الألفاظ اللائقة بالمقامات التعبيرية التي يتخيرها، غير أن وقوع الألفاظ ضمن بناء العبارة الشعرية جعل النقاد في بعض الأحيان لا يعتدّ باحتساب سرقتها ولا يقدمون على نسبتها إلى شاعر دون آخر، فالألفاظ غير محظور على الشعراء تدويرها في عباراتهم فيما بينهم [2] .

وقد تتشاكل الأشعار في معجمياتها دون أن يكون بينها سبب في ما ضمنت من المعاني، فالألفاظ ليست دائما قائدة إلى الكشف عن مسروق الشعر.

لقد أدخل النقاد فساد العبارة أو تعاظلها في الجانب اللفظي من الوظيفة الشعرية، وإن من شروط السلاسة اللفظية في العبارة أن لا يتعثر في إنشادها اللسان، ولا يكدّه التلفّظ بها، وقد أدرج الآمدي سوء أسلوب أبي تمام في المستوحش من اللفظ والعبارة، وذلك أن تتعالق الألفاظ بعضها ببعض

1 :ابن خلدون تاريخ العلامة ابن خلدون ، ص:1104

2 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص: 118

وتتواصل معطوفا بعضها على بعض فلا يجد اللسان مناسبة للانقطاع عن اللفظ والاستراحة والتأنق في العبارة، ولتلك أسباب عنون الآمدي هذا الباب من كتاب الموازنة بوحشيّ الألفاظ، وأتبعه بعناوين جانبية في سوء نظم أبي تمام وتعقيد ألفاظ نسجه ، ووحشيّ ألفاظه 1. والمعاظلة عيب لغوي تركيبي في السان والسمع وليس في الخط فهو شبيه بالعروض.

وبما أن المعاظلة تتّصل الاتصال الوثيق بجانب اللفظ من الوظيفة الأدبية أو الشعرية، فإن اهتمام البلاغيين العرب ونقد الأدب والشعر خصصوا أحيزة غير ضيقة لاستعراض أساليب الجودة النظمية بحيث نستطيع إعمال اللسان والأذن في ذوق جمال المنطق، ولكي يحقق الشاعر جمال الأسلوب عليه أن يقدر التركيب اللفظي، فيتحسس المتجاورات الصوتية والمتجاورات اللفظية، ولقد ابتغى عبد القاهر الجرجاني تمحيص الكلام على علاقة اللفظ بأدبية أو صلتها بشعرية الشاعر فبسط البحث في تجلياتها الأسلوبية حيث قال: "واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل أن العلم بأنفس الفروق والوجوه فتستند إلى اللغة ولكنا أوجبناها للعلم بمواضعها ، وما ينبغي أن يُصنع فيها ،

1 : ينظر ، المرجع السابق ، ص:258.

فليس الفضل للعلم بأن الواو للجمع والفاء للتعقيب بغير تراخ، وثمّ له بشرط التراخي ..."[1]

والنقاد مختلفون في تحديد معنى المعاظلة ، وكيف يُحَصّل ضدُّها الذي هو السلاسة ، وللجاحظ مقولات نقدية أدبية في موضوع السلاسة تتبعها بدءا من الانسجام الصوتي في الكلمة أو في الكلام تخطيء الآمدي في مفهومه للمعاظلة ، وهذا الجانب هو الذي تحاماه النقاد تحت مبحث النظم.

علاقة السرقات اللفظية بموضوع النظم:

يختلف الشعراء في تحقيق شعرية اللغة والأسلوب باختلاف ابتداعهم للأساليب التعبيرية، والشعراء قد يتشاكلون في الموضوع نظرا لشيوعه وتمكنه من نفس كل إنسان نظرا لاشتراكهم في المعايش، وإن الذي يجعل كل شاعر يتفرد عن الشاعر الآخر في الشعرية هو تفاوتهم في طبيعة نظم العبارة، إذ كل شاعر موكول لما أتقنه من توقيع الأساليب، "... وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج ..."[2] ، فالتلاحم بين المكونات اللسانية السماعية قيمة إبداعية تفوق الاعتبارات الشعرية الأخرى لأنها أخفى وأدقّ،

1 : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص: 192

2 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، الجزء الأول ، ص:50

وعلى أساس من هذا الفهم والتفهّم ضمّن بعض المختصّين في بحث السرقات الإشارة إلى ربط سرقة الألفاظ والعبارات بتمييز جانب تفاوت الشعراء في السيطرة على النظم ، وحددوا ذلك بعناوين: استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل ، أو نقل ما قبُحَ مبناه دون معناه إلى ما يحسن مبناه ومعناه ، ثمّ انتهى النقاد إلى تغليب السارق على المسروق منه بناء على الزيادة اللفظية والأسلوبية التي حازها الآخذ فاضلا بها جهد المسروق منه ، وقد أسموا هذا النوع من الأخذ: رجحان السارق على المسروق منه ، بزيادة لفظه على لفظ من أُخِذَ عنه 1.

لا يمكن للشاعر أن يصيب مقادير البناء اللغوي البديع إلاّ بإعمال القوى الحسية الساهرة على تنظيم المتاوليات اللفظية، واللغة بكونها متنزلة عن عوالم الحس والانفعال والشعور فإنها بذلك مقتضية عباراتها إدراءات ذوقية بالغة التعقيد ، فالشاعر حسب تقديرنا بعد تفكير يُعمِلُ التنقيحات الداخلية باستجابة غريزية وسرعة نادرة لتحقيق مستويات الانسجام الأسلوبي، وليس الشعراء في ذلك سواء ففيهم من يبلغ قدرا من ذلك ولا يتفوق أو يمتاز في هذه الجمالية الفنية ومنهم من يشتهر بذلك حتى تغلب أناقة اللفظ وسلاسته على جميع ما قال، والغاية في تطلّب هذه المزية اللغوية واردة من جهة ضرورة

1 : ينظر ، ابن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه ،الجزء الأول، ص:10

التمييز بين الشعر والنظم ، فالشعر يتفوق على النظم بتلك الجماليات اللغوية ولعل لذلك السبب ميز عبد القاهر الجرجاني بين الشعر والشعر الشاعر[1]،

والشاعر السارق قد يصل إلى أخذ المستوى الأول من الصيغة الشعرية غير أنه لا يستطيع تجاوز ذلك الحدّ بأخذ المستوى الراقي كن الشعر والذي هو الشعر الشاعر .

نتفهّم من كلام الجاحظ على مبادئ نظرية النظم أنه في معرض تدويره الكلام على البناء اللغوي للشعر بضرورة توخي الارتجال وتقصير العبارة واعتماد العفوية والانطباع لا لشيء إلا لكون هذه العوامل مساعدة على وضع الشعرية في مستوى إبداعي آمن من السرقات الشعرية ، ودعم توجيهاته النقدية بوضع قانوني اقتران الألفاظ ، وقانون اقتران الحروف بعضها ببعض ، فقال بعد ذمِّهِ التنقيح :"...فأما اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا بتأخير ، والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير ..."[2]

وهذا المبدأ النقدي اللغوي متداول لدى البلاغيين واللغويين العرب مشهور من مبادئه قولهم في الموضوع التركيبي أو اللفظي:"... إذا اختلفت أحوال

1 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:236

2 :الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:51

الحروف حسن التأليف..."[1]، معنى هذا أن الشعراء يتفاوتوت في إصابة مستويات الانسجام في اللفظ فيتنافسون في ابتداع بلاغاته ، وبلاغة الانسجام الصوتي هي من المحصلات البلاغية التي لا قاعدة لها ولا معيار ، وإنما مدار الأمر في ذلك على المحصّل من العبارة الشعرية ، وإن تحقيق العبارة الشعرية الأكثر انسجاما في مكوناتها الصوتية عائد إلى مدى فطنة كل شاعر في ذوق لغة الشعر قبل استعمالها في بناء الخطاب أو إثباتها في مكونات النصّ .

ونظرا لكون الانسجام اللفظي بلاغة غالبة على لغة الشعر فإن الشاعر السابق بالابتكار والاختراع يكون شعره عرضة للتّناهب والتّسارق بين الشّعراء الذين لم يبلغوا شَأْوَهُ في تلك الصّنعَة .

وعلى أساس من حرص الشعراء على إصابة الغايات اللفظية اللائقة ببلاغة الشعر صار الشعراء منجذبين إلى ادعاء ألفاظ غيرهم من الشعراء الذين أوتوا حظا وافرا في ابتداع العبارات الشعرية المُستطابة ، ونظرا لتمكن منهج التسارق بين الشعراء في جانب اللفظ والعبارة والنظم من الوظيفة الشعرية فقد ألفينا كلا من جرير مقرونا بالفرزدق ، وأبا تمام مقرونا بالبحتري

1 :ابن جنى ، الخصائص ، الجزء الأول ، ص:57

أكثر اختصاصا في تسارق الألفاظ والعبارات والأساليب نظرا لما كان بين كل اثنين منهما من التنافس الإبداعي الذي يمكننا وضعه تحت مسمىّ النقائض، فالنقائض وإن كان اشتهر بها جرير والفرزدق إلاّ أنها مسلك بلاغي وطقس إبداعي شاع بين كثير من شعراء اللغة العربية .

ونظرا لحرص الشعراء على السعي إلى تحقيق الصياغة اللفظية المستوفية شروط الإبداع فقد قالوا موصين في ذلك:" ... وإياك والتوعّر ، فإن التوعّ يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ، ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ..."[1] ، والشاعر لا يستطيع إصابة حسن التأليف بين الألفاظ إلاّ إذا امتلك حسّ توقيع الانسجام بين المتاوليات الصوتية في السياق

يستطيع الشعراء أن يتسارقوا في ما غمُض من الكلام باعتباره غير متضح ولا مستبين، ولأنه مموه لا تتحدد معالمه البلاغية فإنه ، بذلك التماهي، قابل للتنازع عليه، وخلاف ذلك فإن الشعراء يتهيبون من كل نص واضح المعالم، حيث رصد نقاد السرقات مختلف التفاوتات البنائية أو الأسلوبية، وهي جميعها تتصل الاتصال الوثيق بخصائص نظم العبارة الشعرية لدى الشعراء ،

1 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، الجزء الأول ، ص:95

حيث يكون من الطبيعي أن يتميّز الشاعر المبدع عن الشعراء الآخرين في بناء لغته الشعرية ، وصحيح أن اللغة العربية لا تزيد عن كونها أنظمة نحوية يتباين الشعراء في استدعاء المترادفات ، وكذا التنويع بين الجملتين ، الجملة الاسمية والجملة الفعلية من هوامش غنية بإمكانات المراوحة والتبديل والتنويع عندما يتعلق الأمر بالتفاضلات والتتميمات اللفظية المتمثلة في أشباه الجمل التي تتذيّل بها العبارات الشعرية .

ولقد اصاب اللغويون العرب تقدير أوجه البناء اللغوي "... فالتأني والتلطّف في جميع هذه الأشياء وضمِّها ، وملاءمة ذات بينها هو خاصّ اللغة وسرُّها ، وطلاوتها الرائقة وجوهرها ..."[1] ، حيث لا شكّ في أن تقدير كل بناء يخضع لذوق حسي معين ، لذلك فإن عبارات الشعراء لا تأتي اعتباطا ، ولغة الشعر إذا خلت من الخصوصيات النظمية فقدت الكثير من جمالياتها الشعرية، بل ربّما كانت هذه الفائدة مبدأ النحو ودليلا على مبادئه الفنية التي قام عليها حين بناه النحاة على المتخيّر الأنيق من كلام الأعراب وفصاحتهم وبلاغاتهم ، وإلا فما السرّ في تفاوت الشعرين اللذين استعرضناهما أحدهما لبشار بن برد والآخر صورة له تنقيحية اختلف الرجلان في أيّ الأسلوبين

1 : ابن جني ، الخصائص ، الجزء الثاني ، ص:125

أوفى وأبهى1، حيث تنازعا في أيهما أبلغ أو أفصح أو أشعر، وما كان من بشار إلاّ أن ثبت على مبدأ القول الذي اختار أن ينظمه ويوقعه على أساليب الأعراب الخلص الأقحاح الذي لم تتلوث ألسنتهم باللهجات الوافدة على اللسان العربي المبين.

الجلي في أمر اتصال سرقة اللفظ في لغة الشعر بنظرية النظم أنّ عبد القاهر الجرجاني عالج هذا التعالق من منطلق منظور تعلق اللفظ بالنظم، فالذوق اللساني للغة يستطيع أن يوجد ذلك الوزن اللساني السماعي الذي يعتبر جوهر كل أوزان اللغة الفنية ، وإن من أبرز ما قال به عبد القاهر بديع النظر في الإشكالية أنه قسم المتعاطين للشعر ونقده إلى صنوف ثلاثة، الصنف الأول هم علماء الشعر غير المتعاطين له، حددهم بقوله: المتعاطين لعلم الشعر دون عمله 2.

والشعراء غير العلماء بمعنى الذين يقفون بأشعارهم عند حدود القول فقط فلا يزيدون على ذلك شيئا من التبيين أو التعليق وأما الصنف الثالث وهو الذي فضله عبد القاهر على الصنفين المذكورين فمتمثل في الشاعر الذي

1 : الشعران هما قول بشار: بكرا صاحبي قبل الهجير إن ذاك النجاح في التبكير والصورة المنقحة منه التي اقترحها خلف الأحمر: بكرا صاحبي قبل الهجير بكرا فالنجاح في التبكير

2 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:195

يجمع بين التعاطي والعلم معا ، حتى كأن عبد القاهر رمى بذلك إلى الكلام على الخبرة التي يستفيدها الناقد من الممارسة فيكون أكثر تحسسا لأساليب نظم اللغة ، تؤهله قوة الإحساس إلى تقدير مواضع نظم الألفاظ ، ثم استتبع ما كان نعت به التمييز بين أسلوب وأسلوب فانتقد البلاغيين العرب ، مركزا على فساد ذوقهم وتمثل بذوق أبي عمرو الشيباني في ما كان يتخير ويستجيد من رديء الشعر وساقطه[1].

ويستطيع الذي يحصي مسروقات أبي تمام من أشعار الشعراء بعد تتبع قوائم الألفاظ المسرودة في كتب البلاغة العربية والنقد الأدبي القديم أن يدرك أن سرقة اللفظ تأخذ أبعادا تنقيحية، فأبو تمام حين تُسجَّل عليه سرقة لفظية إنما يمحصها النقاد في كون أبي تمام قد أوردها مصرفة أو مشتقة أو محولة عن لفظها الأصلي ففي شعرين متسارَقين يتفقان في المرادفات اللفظية، وذلك كأن يُذكر في الشعر الأول: البدرُ، وفي الشعر الثاني القمرُ، واللفظتان واقعتان في الشعر الأول والثاني قافية واحدة متماثلة الأول وزن البسيط مع احتساب الفارق في الطاقة النظمية واحتمال كل واحد منهما لقافية خاصة ببنيته العروضية[2] ، وإن دلالة البدر هي غير دلالة القمر ، وهما وإن كانتا

1 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:197

2 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:64

نعتين لحالين متفاوتتين لظاهرة طبيعية واحدة إلاّ أن التفاوت في اللفظين يحتم على كل شاعر من الشاعرين المتسارقين في لفظيهما أن يناسب بين اللفظ والمعنى ، إلاّ أن أحد الشعرين اختص ببنية نظمية تختلف عن بنية الشعر الآخر والشعران هما:

الشعر المسروق منه: قول جرير:

أمسى بنوه وقد جلّتْ مُصِيبَتُهُمْ مِثْلَ النّجومِ هَوَى من بينها القَمَرُ

والشعر الثاني المسروق قول أبي تمام على وزن بحر الطويل :

كَأَنَّ بَنِي نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ نجومُ سماءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا البَدْرُ

ويعدّ تسجيل الآمدي لهذه السرقة من ابرز المواقف النقدية في موضوع السرقات الشعرية لأنه تعدى بالسرقة من النموذجين إلى ثلاثة مسروقات شعرية، ثمّ أشار في ما قاله إلى تردد واضطراب في تحديد السارق والمسروق: ولست أعلم أيهما أخذ من صاحبه 1، وكان الذي أورده الآمدي متشعبا إلى عدة مقولات شعرية تناجز أصحابها أو أخذ بعضهم عن بعض، وكل الأشعار المتناجزة المسوقة واقعة في غرض الرثاء ، وحدت بينها نبرة التأسّي، وكان أن

1 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:64

دوّر الآمدي الكلام على جلة من الشعراء نذكر منهم: شاعر مجهول ذكره ابن الأنباري في أماليه، وأبو تمام، ثمّ جرير، وأبو سُلمى المزني 1.

وحسب تقديرنا فإن الأشعار إذا توافقت في الوزن العروضي فإن اجرار بعضها للاندماج في بنية الشعر الآخر نظرا لتوافقهما في البينية النظمية، وأما أذا كان وزنا الشعريْن المُتَنَاجِزَيْن مختلفين فإن البنية النظمية لكل من الشعرين ستقف حائلا أمام وقوع التشاكل في بنيتيهما اللغويتن ، وذلك مما يُوئِسُ الشاعِرَ السَّارِقَ من الأخذ من أشعار غيره من الشعراء.

ومما يجدر إيراده من تشاكل أشعار الشعراء في النظم والمعجم اللفظي، أن الشعرين إذا اتفقا في الوزن، وانسجما في الغرض الشعريّ، تجاذبا إلى التقاول والتداخل والتناغي، ويمكننا الاستيثاق بنموذجين من الشعر كلاهما في غرض الرثاء وعلى الوزن الواحد مع اتفاقهما في صورة العروض والضرب، فتداخلت ألفاظهما ، وتشابهت عبارتاهما:

الشعر الأول لأبي تمام قال راثيا الوليد بن عبد الملك على صورة وزن بحر الطويل الأولى التي عروضها مقبوضة: مفاعلن، وضربها صحيح: مفاعيلن:

كأنّ بني تيهان يوم وفاته نُجُومُ سمَاَءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا البَدْرُ

1 : ينظر ، الأمدي ، الموازنة ، ص:64، 65.

والشعر الثاني لأبي سُلمى المزني على وزن بحر الطويل الصورة الوزنية الأولى التي عروضها مقبوضة: مفاعلن، وضربها صحيح: مفاعيلن:

كأنّ بني القَعْقَاعِ بَعْدَ وَفَاتِهِ نجومُ سماءٍ خرّ مِنْ بَيْنِها البَدْرُ

حيث يثبُتُ تكرير الشطر الثاني كاملا غير ناقص ، وربما تمثلها الشاعر الآخذ بمثابة أسلوب رثاء وندب مكرس لفظه وعبارته الجاهزة بين شعراء الرثاء ، وإلا كيف توافى الشاعران في العجُزَين تماما حتى كأن العبارة بتمامها حلَّتْ في بالتوافق الشعرين، قال راوي الحدث: "أنشدني دِعْبَلُ هذه القصيدة ،وجعل يعجّبني من الطائي في ادّعائه إياها، وتغييره بعض أبياتها"[1].

إذا نحن أمام ظاهرة سرقة شعرية تختلف عما سبق استعراضه، فالمسألة هنا متعلقة بأخذ جزء غير قليل من قصيدة لأبي سُلْمى المزني تأثرها شعراء كُثُرٌ ، والذي ناجز بينهم غرض الرثاء فاتّسقَتْ بلاغاتهم.

ومما يمكن إيراده في باب السرقات اللفظية متّصلا بنظرية النظم أن الكيفيات التوصيفية للعبارات المتسارقة بين لشعراء جاء متنوعة البناء ، كل بناء منها يتصل بسياق بلاغي معين ، نجملها في التوثيقات التالية:

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص:65

التقصير في العبارة: استبدل أبو تمام قوله: ما يقال في السحابة تُقلعُ بما كان صاغة في معناها مسلم بن الوليد ، وزن الكامل:

فاذْهَبْ كَما ذَهَبَتْ غوادي مُزْنَةٍ أَثْنَى عَلَيْهَا السَّهْلُ والأَوْعَارُ

وعوّض المستفيض المستوفي بمبهم موجز حتى بدا باقي بيت أبي تمام الذي هو صدر الشعر كأنه حشو لا فائدة من إيراده في موضوع القصيدة، وأما مسلم بن الوليد فقد استغرق المعنى ووفى اللفظ، وأحكم النظم، وأسهب في الأسلوب، وفصل في العبارة، وقد بدا الشعر مركبا من حيزين، الحيّز الأول: فاذْهَبْ، مفصلة بملحقات تبيينية: كما ذهبت غوادي مزنة أثنى عليها السهل والأوعار ففيه استغراق، وأما أخذ أبي تمام له فهو كما قال الآمدي: فيه إبهام ذكر السحابة "... لآنه لم يفصحْ بالثناء عليها وأنها نفعت وقد يُقالُ في السحابة إذا أَقْلَعَتْ ما هو غير المدح والثناء إذا نزلت في غير حينها، وفي غير وقت الحاجة إليها، وكثيرا ما يضرّ المطر إذا كانت هذه حاله.." [1].

وإن من بلاغة اتصال ظاهرة السرقات اللفظية بالفائدة البلاغية، وطرائق النظم أن الشعراء في تحقيق معانيهم الشعرية يفصلون تارة ويوجزون تارة أخرى، فمقاماتهم ليست واحدة تبعا لتفاوت أحوالهم ، كل شاعر ناطق بما

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص:65

يرتسم في نفسه من صور الكلام ، وأوزان العبارة، فقد يورد الشعراء في نهايات الأبيات دلالة تأتي معزولة العبارة عن بداية سياق البيت، وهذا الذي أورده الآمدي في الموازنة تحت مصطلح أو مُسمى تقصير العبارة، وذلك أن يأخذ الشاعر بيتا مستوفى العبارة فيتصرف في نقله ، وينظمه في العبارة القصيرة التي يمكن أن تدلّ بما احتملت من التركيب على أصلها المستوفى البناء، فبنية التقصير إذا أسلوب نظم غالب على كثير من العينات الشعرية المسروقة مع بعض التصرف في لفظ العبارة أو أسلوبها أو نظمها.

لقد وازنا بين منهج الآمدي في تناول السرقات اللفظية ، وبين ابن وكيع في كتاب المنصف في ذات الموضوع النقدي فألفينا ابن وكيع أكثر استقصاء، ينحو منحى منهجيا يستوفي فيه خصائص نقل العبارة من شاعر إلى آخر، وقد رأيناه يعدّدها في المميزات البنائية التالية :

1. . استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل .

2. نقل اللفظِ الرَّذْلِ إلى الرصين الجزل.

3. نقل ما قَبُحَ مبناه دون معناه ، إلى ما حسن مبناه ومعناه .

4. توليد كلام من كلام لفظهما مفترق ، ومعناهما متفق.

5. مساواة الآخذ والمأخوذ منه في الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام .

6. رجحان السارق على المسروق منه، بزيادة لفظه على لفظ من أخذ عنه.[1]

ثمّ انتهى ابن وكيع إلى قيمة نقدية أدبية فريدة من نوعها في مجال موضوع السرقات الشعرية حين قال:" فهذه وجوه تغفر ذنب سرقته ، وتدلّ على فطنته"[2].

يتبيّن لنا من خلال استقراء تخريجات ابن وكيع لظاهرة السرقات الشعرية ، خاصة في ما تعلق منها بجانب اللفظ والبناء والنظم أن ابن وكيع نقل نقد السرقات الشعرية من منظورها التخويني إلى مجال إبداعي ثقافي ومعرفي، فالأخذ الذي يعرض صاحبه للاحراج والتشنيع صار منظورا إليه بمفاهيم إبداعية وبلاغية مكيفة تتماشى مع التحولات الحضارية وما رافقها من حصول القناعات العلمية والمنهجية، وكذلك صار الأخذ طبيعة أدبية، أو سلوكا ثقافيا ومعرفيا داخلا في عداد مهارات الشاعر الآخذ، ولقد تتبعنا ظاهرة سرقة اللفظ أو بالأحرى أخذه، واستعرضنا العينات اللفظية المتآخذة بين الشعراء فألفينا النقاد ينصحون بالرفق في تناول الموضوع والتلطّف في أحكامه، والتخفيف من نعت سوآته.

1 : ينظر ، ابن وكيع ، المنصف للسارق والمسروق في إظهار سرقات أبي تمام ، ص:10

2 : ابن وكيع ، المنصف للسارق والمسروق في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي ، ص:10

الذي هو ملاحظ لدى استعراض تاريخ الدراسات النقدية الواقعة في صميم السرقات الشعرية أن أعلام السرقات تكاد تكون واحدة لا تختلف ولا تتعدد، والنماذج الشعرية المسوقة في سبيل التوثيق لظاهرة السرقات اللفظية هي واحدة، تتكرر هي ذاتها في كل بحث أو تناول ، وإنما الذي وقفنا عليه مختلفا بين تلك الدراسات هو تفرد الدراسين في منهج التناول، وعلى الرغم من تناوع المنهج من قبل الآمدى وعبد العزيز الجرجاني وأبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني، وابن وكيع إلا أن هذه التناولات تتسق في تواليها متكاملة، ربّما اتفقت في كثير من الشواهد الأدبية واختلفت في المنهج أو بعض سماته.

لقد عبّر البلاغيون عن المرجعية البلاغية للنحو العربي من حيث قدروا أن طرائق النحو العربيّ ليست سوى كيفيات بلاغية روعيت فيها أسباب بناء المعاني الشعرية ، أو أساليب كلام الأعراب ، فالكيفيات النحوية هي كيفيات نظمية بالدرجة الأولى، وإن الاختلافات البنائية في الأنظمة النحوية ليست سوى اختلاف الأعراب في صياغة معانيها، وعلى أساس من ذلك قال السكاكي:" إعلم أن علم النحو هو أن تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم، لتأدية أصل المعنى، مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب،

وقوانين مبنية عليها ..."[1]، وقد لجأ منظر الأساليب النحوية إلى وضع مناويل أسلوبية أو كلامية أخذها عن الأعراب الأولين السابقين بالفطرة والبيئة والمعيشة إلى الانطباع باللغة العربية ثم صيرها مناويل للأجيال اللاحقة بذلك الجيل الأعرابي الأول، لذلك فاضل السكاكي في تبيين المقاصد البيانية والتركيبية التي توخاها واضعو النحو العربي فقال:"... أعني بكيفية التركيب تقديم بعض الكلم على بعض ورعاية ما يكون من الهيئات إذاك، وبالكلم نوعيها المفردة وما هي في حكمها ..."[2] ، هذا وإذا قصدنا إلى البحث عن المسوغات التي تسمح للشعراء بأن يتباينوا في عباراتهم فلا يقع حافر أحد الشعراء على حوافر الشعراء الآخرين بناء على محدودية اللفظ واتساع المعاني وشيوعها فإننا نستطيع القول: أن اللغة العربية رحبة لاستقبال المعاني، واستيعاب المقدرات التركيبية من لفظ وأسلوب، والشعراء على كثرة عددهم يجدون الفسحة الكافية لإجراء التنويع والتباين في عباراتهم، وأن الذي يقع منهم في سرقة اللفظ ، ونهب الأساليب لا عذر له في ذلك، وإنما يؤخذ بالتسريق والإغارة والانتهاب.

1 : السكاكي ، أبو يعقوب ، مفتاح العلوم ، ص:33

2 : السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص:33

لقد قرأ النقاد التماثلات البنائية في أشعار الشعراء على أنها قيمة لفظية منبهة على فعل التسارق اللفظي بين الشعراء، والشعراء يقبلون على توظيف الأساليب التعبيرية حسب فطنهم التي يتمتعون بها ، والأسلوب المباشر الخالي من الحيل التركيبية من السهل على الشعراء الاشتراك في استعماله، وأما ما كان على بلاغة النظم والمقدر بالتقديم والتأخير والحذف والتقدير فذلك شأن فني آخر، لا يقوى على استعماله من الشعراء سوى من كان ملما بتوقيع البديع ، ولقد رأينا إلى العينات الشعرية التي أوردها النقاد في باب السرقات اللفظية فألفيناها ملحقة بنظرية النظم ، والشعراء يتفاوتون في نظم عباراتهم [1]، والشاعران المتسارقان يتنافسان على ابتداع التركيب اللفظي البديع الذي حتى وإن كان استرق عبارته الأولية من شاعر آخر إلاّ أنه حين يتطوّع في إعادة نظمها وتوقيعها بالأساليب الملذوذة فإنها تكتسب مقورئية جديدة يتناسى النقاد أمام انبهارهم ببلاغتها ما كانوا طالعوه في بنيتها القديمة المسروقة ففي حيز الإيقاع النظمي الواحد سرد عبد القاهر الجرجاني ثلاثة مستويات بلاغية كان تركيب العبارة وتوزيع اللفظ وتوقيع الأسلوب الميزة الفارقة بين ثلاثة الأشعار:

امرؤ القيس وزن بحر الطويل:

كأنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً لدَى وَكْرِها العُنَّابُ والحَشَفُ البالي

1 : السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص:33

قول الفرزدق وزن الكامل:

والشَّيْبُ يَنْهَضُ فِي الشَّبَابِ كَأَنَّهُ لَيْلٌ يَصِيحُ بِجَانبيهِ نَهَــارُ

قول بشار بن برد على وزن بحر الطويل:

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رؤوسِنَا وَأَسْيافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهْ[1]

فالأشعار الثلاثة كأنها متآخذة متناهبة لأنها اعتمدت سبيل أسلوب تعبيريّ واحد ، وعلى الرُّغم من أن الأولية والأولوية لامرئ القيس إلاّ أن كل شاعر وجد في الحيِّز التعبيريّ بُغيته أو ضالته، فالبنية النظمية التي يتناولها النقاد والبلاغيون العرب تحت مسمى توظيف التشبيهين في مجال البيت الشعري الواحد ،وهو الذي عادة ما لا يحتمل ذلك تطوّع في إجراء نظم معنيين أو دلالتين متلاحقتين في البيت الشعري الواحد، الرطب واليابس، العناب والحشف البالي، فالتشبيه المركب هو من البنى النظمية التي ظلت محل تنافس الشعراء في إصابتها .

ومن جهة أخرى فإنه بيّن أن الشعراء ظلوا يقولون أشعارهم متناجزين على القيمة النظمية الواحدة كلٌّ من الشعراء يسعى للتفوق على الآخرين ، ولو

1 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:75

تأملنا هذا الإجراء ألفيناه ملحقا بسرقة البنى التعبيرية التي هي في تقديرنا ملحقة بسرقة الألفاظ.

وفي باب حسن الأخذ أورد أبو هلال العسكري عدة شواهد شعرية وازن فيها بين مبتدع للّفظ وسارقٍ له ، وقال : "... وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ، ورصفها ، وتأليفها ونظمها ..." قال أبو هلال بهذا النظر النقدي الأدبي في حين كان النقاد الآخرون يحرصون على تخصيص السرقة بالمعنى أكثر من بحثها في اللفظ ، وإذا كان تسارق المعاني بين الشعراء محتملا لكون المعاني تتلاقى في الاعتبار لدى الشعراء، بالغرض الشعريّ، أو الموضوع الأكثر تناولا، أو المذهب الشعريّ، فإن اللفظ لا تقبض عليه تلك التخصيصات التي تَحمِلُ الشعراء على المناجزات .1

ونظرا لأهمية اللفظ والصياغة والتأليف والأسلوب فقد اقتنع النقاد بعدم وسم الآخذ بالسرقة إذا بقي الأخذ في حدود المعنى ، ولكن إذا تجاوزها إلى أخذ اللفظ أو الصيغة أو العبارة عُدَّ عليه سرقة ، ولذلك السبب تصرف النقاد في التدرج في مراتب السرقة ومواصفاتها فقالوا : "...إن من أخذ معنى بلفظه

1: ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:75

كان له سارقا ،ومن أخذه ببعض لفظه كان سالخا ، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدَّمهُ "[1] .

جدير بالشعراء إذا أن يتسامحوا في إشاعة المعنى الواحد فيما بينهم، ويبقى على الذي يريد الامتياز منهم أن يتفرد بالصياغة اللغوية، وتخير اللفظ، والامتياز في الأسلوب ، وإن الشاعر المبتدع للكلام الفني الجميل هو المعوَّلُ عليه في ريادة الإبداع وتحصيل البديع.

لقد تمثل أبو هلال العسكري لمواصفات التسارق اللفظي بجملة من العينات الشعرية أوردها متشاكلة في اللفظ والأسلوب ، وكأنها متناقلة أو متواردة نستعرضها وفق التوزيع التالي:

قول وهب بن الحارث بن زهرة على وزن البسيط :

تبدو كواكبه والشمس طالعة تَجْرِي عَلَى الكَأْسِ مِنْهُ الصَّابُ وَالقَمَرُ

قول النابغة المأخوذ من شعر وهب بن الحارث على وزن البسيط:

تبدو كواكبه والشمس طالعةٌ لَا النُّورُ نُورٌ وَلَا الإظْلامُ إِظْلَامُ

1 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، ص:197

حيث يبدو أن الموضّح للأخذ هو تكرير العبارة كاملة في الشطر الأول : تبدو كواكبه والشمس طالعةٌ، وليس في هذه العبارة حسب تقديرنا ما يُحَتِّمّ على الشعراء تآخذها، ففي دلالتها معنى إبراز مخالفة وجهه علامة الغياب والاختفاء، لأن المعتاد أن الكواكب لا تظهر إلا بعد مغيب الشمس، والمعجزة المجازية هنا هي أن الكواكب والشمس معا يتحاضران في الآن والواحد ، إلا أن في شعر النابغة شطرا ثانيا موضحا وفاكا إلغاز المعنى حين قال: لا النور نور ولا الإظلام إظلام.1 حيث يتجلى لنا بعد استقراء معجمية الأشعار المتنازعة أن ثمة علامات لفظية هي التي نبهت إلى حضور ذات الشعر المبدوء في تجربة شاعر آخر نحصرها في ألفاظ: تبدو ، الكواكب ، الشمس، الطلوع، والشعران، شعر وهب بن الحارث، وشعر النابغة متفقان في الصدر تماما ومختلفان في الشطر الثاني حيث ذهب فيه كل واحد منهما وجهة تفردية لا تشاكل شعر الآخر.

وقد يتداول الشعراء معنى ما أو حكمة فيتنافسون في أساليب نظمها، المعنى واحد والأساليب التي تحامتها متعددة متنوّعة ، فقد ذكر عبد القاهر الجرجاني تسارق الشعراء لفكرة المثل العربيّ، ثم استعرض عبد القاهر تفاوت

1 : ينظر ، أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص:197.

الشعراء في نظم الفكرة ، أتى بها في شكل تسارق نظمي لمعنى المثل ، ذكر أولا قول لبيد :

أَخْشَى عَلَى أَرْبَدَ الحُتُوفَ ولا أَرْهَبُ نوء السِّمَاكِ والأَسَدِ

ثمّ أورد شعرا للبحتري رآه عبد القاهر قد أحسن النظم[1] ، وطغى اقْتِدارا على العبارة واتساعا في المعنى حين قال:

لَوْ أَنَّنِي أُوفِي التَّجَارِبَ حَقّهَا فِيمَا أَرَتَّ لرجوتُ ما أَخْشَاهُ

ثمّ أورد عبد القاهر الجرجاني طبيعة نظمية أخرى هي لإبراهيم بن المهدي شعرا قال فيه:

يا من لقلب صيغَ من صخرة في جسد من لـــــؤلؤ رطْبِ

جَرَحتُ خدَّيه بلحظِي فـــما بَرِحْتُ حتّى اقْتَصَّ من قلبي

والذي يتمعن تفاوت الأشعار المسرودة واقعة في معنى المثل العربي يستطيع أن يقف على تفاضل الشعراء فيما بينهم في طريقة استدعاء الألفاظ وتأليف العبارة ، وتوزيع الكلام على شطري الشعر أو أبياته ، والملاحظ أن الثابت في الأشعار جميعها أن كل شاعر وضع الكلام على نفسه محورا تتوزع حوله

1 : ينظر ، أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص:197.

طرائق الإحاطة بمعنى المثل العربيّ ، وهذا سبيل إبداعه قائم على ما أسماه عبد القاهر : الموازنة بين المعنى المتَّحد واللفظ المتعدّد [1]، والمعنى المتّحد هنا يعني به عبد القاهر الجرجاني اتفاق المعاني كونها تدور على دلالة واحدة هي أن الإنسان إذا تحسّب أصاب تقدير العواقب.

وقد يُلْبِسُ على الباحث في موضوع السرقات الفظية وما هي متعلقة به من النظم والأسلوب والتركيب والبناء، فالشعراء يتداخلون في كثير من الألفاظ دون أن يكون بينهم تسارق في ذلك اللفظ الذي عليه مدار الاهتمام، ولْنَضرب لما نعني قول الفرزدق مثلا حين قال على وزن بحر الطويل:

فَلَوْ كُنْتَ ضَبّيًّا عَرَفْتَ قَرَابَتِي وَلَكِنَّ زِنْجِيًّا غَلِيظَ المَشَافِرِ

وإن لفظة المشافر هنا في هذا الشعر هي اللفظة التي عليها مدار الاهتمام نظرا لمحوريتها ووقوعها قافية، فاحتملها الحطيئة واجتلبها لقيمتها وتفوقها المعجمي على ما هواها في بيت الشعر فقال على وزن بحر الطويل :

قَرَوْا جارَكَ العُمْيانُ لمَّا جَفَوْتَهُ وَقَلَّصَ عنْ بَرْدِ الشَّرَابِ مَشَافِرَهْ

والشعراء يتسارقون الألفاظ المحورية ذات الوزن الإيقاعي الظاهر، واللفظة الشعرية غالبا ما تُسْتدعى بعد حصول قوة أثرها في السمع ولذّتها الإنشادية

1 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:371

في اللسان، والفظة يقوى حضورها في أحاسيس الشعراء تبعا لقوة جرسها وذيوع استعمالها في السياقات التعبيرية المتحفّظة[1].

تأخذ اللفظة المتسارقة في السرقات اللفظية دلالة محورية تكون بمثابة الموجه الدلالي والأسلوبي في الشعرين المتناجزين ، ولقد وقفنا بعد استقراء النماذج الشعرية في موضوع التسارق اللفظي فألفيناها مختلفة من نموذج إلى آخر، فالتسارق الذي احتمل المعنى مستغرقا لا يظهر فيه أثر للفظ، ونموذج آخر هو الذي كنا حددناها بقيام لفظة محورية بتوجيه التسارق بين الشاعرين، ولكي يتّضح لنا موضوع اللفظة المحورية ومدى اضطلاعها بتوجيه الشعرين المتسارقين نعرض للنماذج الشعرية التوضيحية التالية:

وعلى الرغم من ثبت الآمدي لتسارق بين البحتري وعلي بن جَبَلَة في شعريهما القائلين:

علي بن جبلة على وزن بحر الوافر:

كَأنَّ يدَ النَّديمِ تُدِيرُ منها شُعاعاً لا يُحيطُ عليه كأْسُ

1 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:36

أخذه البحتري في مزيته التوصيفية أو التصويرية فقال على وزن بحر الكامل:

يُخْفِي الزُّجَاجَةَ لونُها فكأنَّها في الكَأْسِ قائِمةٌ بغَيْرِ إناءِ [1]

والبلاغتان دائرتان على مهارة توصيف الإخفاء، وأسلوبي الشاعرين في نظم الألفاظ في حدود ما يتقبله الوزنان وزن الكامل ووزن الوافر ، غير أن الرابط بين الشعرين خفي دقيق متمثل في إسناد الحكاية إلى ضمير الغيبة : هي الخمرة، والتنافس بين الشعريتين قائم على مدى تدقيق الإصابة في تحصيل ذلك، ففي الشعر السابق المُقدَّم في التمثيل يبدو علي بن جَبَلَة طغيان المعاينة وأثرها في تزجية التوصيف ، وإتقان الإلمام بمقدرات التصوير الفني البديع، وأما في شعر البحتري المقتفي أثر الشعر الأول فيبدو فيه البحتري متأثرا بالشعر المقدَّم عليه في إشارة الآمدي، وقد تمثل ابتداع البحترى في براعة إخفاء جسم الإناء نظرا لشدة تغليب لون الخمرة على ما سواها من التمازج بين طغيان لون الشراب واختفاء الآنية فيه، وهو جانب بلاغي جدير بالوقوف عليه.

نلاحظ أن لا مشترك بين الشعرين شعر علي بن جَبَلَة والبحتري وإنما الذي يجمع بينهما هو التصوير والأسلوب والبناء.

1 : البحتري ، ديوان البحتري ، تحقيق: حسن كامل الصيرفي ط:3 ، دار المعارف بمصر ، ص:7

وفي عينة شعرية متسارقة بين الفرزدق والبحتري تبدو اللفظة المعلِّمة للتسارق بين الشاعرين محددة بلفظة: أعطاني، جاءت صريحة موجهة لكيفية التناجز بين الشاعرين، وقد قلنا: إنه يكفي أن يقوم لفظة محورية ببلاغة المثير لكي يتنبه الدارسون إلى التواشج بين الشعرين[1]:

قال الفرزدق على وزن بحر البسيط:

أَعْطَانِي المَالَ حَتَّى قُلْتُ: يُودِعُنِي أَوْ قُلْتُ: أُعْطِيتُ مَالاً قَدْ رَآهُ لَنَا

وقال البحتري على وزن بحر الكامل متأثرا شعر الفرزدق :

أَعْطَيْتَنِي حَتَّى حَسِبْتُ جَزِيلَ مَا أَعْطَيْتَنِيهِ وَدِيعَةً لَمْ تُوهَبِ[2]

فعلى الرُّغْمِ من تشاكل الوزنين وزن الكامل والبسيط إلاّ أن لكل شعر من الشعرين طبيعته النظمية، غير أن مدار الشعرين على تأدية فائدة الإعطاء، وقد ربطت بينهما لفظة: أعطاني، أعطيتني ، والإسناد إلى المخاطب: أنتَ، والتطوّع في المبالغة التي فيها موضوع الشعرين والذي دلّ على ذلك وأثبته توظيف :حتى التي تفيد التطوع والمبالغة في استقصاء المُراد ، حيث ما من شكّ في أن الشعراء كانوا يشكلون في معارفهم وثقافاتهم وعيا جماعيا

1 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:275

2 : البحتري ، ديوان البحتري ، ص:82

والقصيدة مطلعها : رحلوا فأيّة عَبْرةٍ لم تُسكَبِ...

يتناجزون في مضاميره ، والشاعر منهم على اطلاع بما قيل في الموضوع فيسعى إلى أن يجاري النماذج البلاغية في الموضوع لعله بذلك يتفوق على الأول ويُخْمِدُهُ في الموضوع حتى شكل هذا التناجز بينهم طبيعة شعرية أو بلاغة شعرية ساهمت من بعيد ومن قريب في تنمية بلاغة السرقات الشعرية .

والشعراء إذا أخذ بعضهم من بعض أو جاراه في أسلوب أو ناجزه في بلاغة ليس القصد من ذلك دائما التناهب والتسارق وإنما قد يكون محض تنافس ومجاراة، ونعتقد أن لهذا السبب المبرِّر عدل كثير من النقاد والبلاغيين العرب عن سوْأَةَ التَّسْرِيقِ ، فخففوا من وطأة التلوُّم وصاروا بها إلى يمكن تسميته بالقراءة البلاغية لظاهرة السرقات الشعرية فقالوا: "... زمن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممَّن تقدَّمَهُ"[1] ، فالاكتساء الذي عماده اللفظ كفيل بأن يغطي على عيب الأخذ ، واللغة في حيز التعاطي الشعريّ له أهمية بالغة باعتباره المظهر الذي يتلقاه اللسان والسمع وبالأثر الذي يتركه اللفظ في الحاستين يقوى الشعر على تحقيق مراتب الإبداع العليا.

والشعران السابقان المستعرضان في موضوع التآخذ المعنوي والتفاوت الأسلوبي نستطيع أن نستخلص من طبيعة نسجيهما أنهما يختلفان صياغة

1 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص:197

على الدلالة الواحدة، ويستطيع نظرا لاتساع مجال الصياغة اللفظية أن يتساهم في تنويع نظمه أكثر من شاعر ، فالمعنى وإن كان متفلتا شائعا مطلقا إلاّ أن الصياغة اللغوية بكل ما تشتمل عليه من لفظ ونحو واشتقاق وأسلوب هي التي تحدد الشخصية الشعرية ، وقد يكون كافيا أن تدلّ على تشارك الشعرين لفظة أو اثنتين كما سبقت الدلالة عليها من خلال: أعطيتني، أعطاني ، حتّى ، يودعني ، وديعة ، حيث لا بأس في أن يتلاقي الشعران في بضعة ألفاظ محورية في معجميتيهما ويختلفان في باقي الصياغة وذلك الذي احتمله كل شعر من الشعرين المتناجزين من التفاوت البنائي والاتفاق في بعض الألفاظ المحورية المتحكمة في توجيه المعنى.

وإذا توحد هاجس الشعر في نفوس الشعراء هداهم إلى إمساس نفس العبارة أو ما يقاربها لذلك تعددت مظاهر السرقات الشعرية بتعدد الأغراض البلاغية منها ، لذلك ألفينا ابن رشيق يوسع من دائرة استيعاب ظاهرة السرقات الشعرية فيقول بالاختلاس[1] الذي يعني سرقة معززة بالتحايل والاحتياط من الانكشاف ، والشاعر المختلس ينهل من الشعر الذي تَأَثَّرَهُ مع العمل على توظيف أدوات الإخفاء وأساليبه مع الإبقاء على روح الشعر المسروق منه سارية في أوصال الشعر المسروق، وشأن هذا النمط من السرقات الشعرية أن

1 : ينظر ، ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص:288

يمتزج فيها الجانبان جانب اللفظ وجانب المعنى، حتى يكون فعل السرقة داخلا في اعتبار ترقية الوظيفة البلاغية للشعر.

ولتحقيق ترقية نظر النقاد والبلاغيين إلى ظاهرة السرقات ، فإنهم مثلما أجازوا الأخذ عن الشعراء السابقين المتقدمين شريطة تنمية الإبداع وتطوير بلاغة القول الشعريّ، فإنهم عابوا على الشاعر الآخذ أن يقف عند حدود البضاعة المسروقة فلا يزيد عليها ولا يطورها ، وأسموا ذلك إتباعا الذي يعني المضي في أثر السابق دون المغايرة في شيء مما هو متبوع ، ولقد وُفّق النقاد في إيجاد لكل دلالة سرقة عينة شعرية تثبت نموذجها وأسلوبها، وبستشهدون باتباع المتنبي لأبي تمام في الشعرين التاليين[1] :

قال أبو تمام على وزن بحر الكامل:

بَاشَرْتُ أَسْبَابَ الغِنَى بِمَدَائِحَ ضَرَبَتْ بِأَبْوَابِ المُلُوكِ طُبُولا

فاتَّبعه المتنبي فيه وقال على وزن الطويل الذي عروضه مقبوضة مفاعلن وضربه محذوف فعولن:

إِذَا كَانَ بَعْضُ النَّاسِ سَيْفاً لِدَوْلَةٍ فَفِي النَّاسِ بُوقَاتٌ لَهَا وَطُبُولُ

1 : ينظر ، ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص:291

يتفاوت الشعران المتداخلان شعر أبي تمام وشعر المتنبي في كمية الألفاظ فالشعر الأول مكون في ثمانية الفاظ أو وحدات لغوية في حين يقوم الشعر الثاني على أحد عشر لفظا وقد يكون التفاوت ناجما عن تفاوت وزنيهما غير أنهما واقعان في ذات النسق التعبيري ، تثبت ذلك وتدل عليه الوحدات المشتركة التالية : البوقات والطبول ، سيف الدولة والملوك .1

قد تخفّ وطأة التسريق على شاعر مغمور لم تقم له قائمة في معترك الشعر، وإنما يستفحل عيب السرقة الشعرية بين الناس عندما يقع السرق في شعر شاعر من مثل المتنبي عُرِف بعنجهيته ، وشدة عوده ، وازدرائه لغيره من الشعراء ، لذلك يشنع أن يسرق المتنبي من أشعار غيره من الشعراء، ويذهب بأسه حين يستجدي أقوال الآخرين يضمِّنُها ديوانَه ،والشعر بما هو فنّ لا ينبغي ادعاء الغلبة فيه والسبق على الإطلاق ، والشاعر في كل مراحل إبداعه محتاج إلى معاودة الانطلاقة إلى ريادة عوالم الشعر والنبوغ فيه "وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تُستعذَبُ، أو ترتيب يُسْتحسَنُ، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ،

1 : ينظر ، ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص:291

فيريك المشتركَ المبتذلَ في صورة المبتدَع المخترَع ..."[1] ، وفي هذه الإحالة النقدية ما يفيد كون الصياغة اللفظية وكل ما يتعلق بها من اختراع الاشتقاق أو ابتداع التركيب أو السبق إلى بنية أسلوبية بعينها هو الجانب الذي عليه مدار الكلام على السرقة الشعرية ، فالشعراء يتباينون في مهارة التعبير ، وقد يتوافى الشعراء في مقام شعري بعينه وكلهم لا يتعدى حدود المَقُولِ في الموضوع المتنازع حتى إذا جاء شاعر وَوُفِّقَ إلى كسب التجاوز سبق مشاركيه في النمط وخلفهم خلفه ، وبذلك يكون تناجز الشعراء في المقام الشعريّ الواحد كما أشار إلى ذلك القاضي الجرجاني مقبولا جائزا ، ليس فيه عيب السرقة باعتبار المشترك بين الشعراء أمر طبيعي ينطلق منه المبدع منهم إلى حيازة التميز والتفرّد .

ويكون من الواضح جدا بعد استقراء العينات المستشهد بها في موضوع السرقات الشعرية أن الشعراء حين يجرون في المضمار الشعري الواحد يتقاربون في الشعرية وفي الخصائص الإبداعية فيتفقون في كثير من سمات الإبداع ، فالوقوف على الأطلال ظل يهيمن على تشاكلات تعبيرية ولفظية ونظمية تكاد تكون واحدة بين جميع الشعراء الذين وقفوا على الأطلال سواء أكان ذلك في شعر شعراء الجاهلية أم في شعر شعراء الإسلام ، وليس اتفاقهم

1 : القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص:186

حاصلا من كونهم يتناجزون في الموضوع وإنما لأن الهاجس متوحد في نفوسهم، ولما توحد الهاجس وتوحدت الرؤية قادتهم أحاسيسهم إلى الغاية التعبيرية الواحدة، فكان لهم ذلك المعجم اللفظي الموحّد، ولعلّ من أبرز التوافقات اللفظية في توصيف الطلل اتفاقهم على مقولات: الخطّ والكتاب والأثر والوشم والرسم والكتاب والعسيب ، وكلها متفقة مع الغرض الشعريّ فلا يستطيع شاعر أن يفرّط في تلك المعجمية الشعرية إذا أراد وقوفا على طلل "... وهومن الباب الذي لا يمكن ادعاء السرقة فيه إلا بتناول زيادة تُضمُّ إليه..."[1].

والشعر بعد استقصاء مقتضياته اللفظية، وخارطته المعجمية ليس محدودا باستعمال، ولا متوقف عند حدود ألفاظ بل هو متحرك متحول، في كل غاية شعرية متطلب استعمالا خاصا للغة جديدا "... وكذلك لا يخفى عليهم معرفة سارق الألفاظ وسارق المعاني ، ولا من يخترعها ولا من يلمُّ بها، ولا من يجاهر بالأخذ ممّن يكاتم به ، ولا من يخترع الكلام اختراعا، ويستبده استبداها ممن يُرَوّي فيه ..."[2]، وقد يُبقي الشعراء على معجمية شعرية لمدة زمنية ما غير أن طبيعة فن الشعر مقتضية التنفس في بعض المقولات والتفاضل إلى

1 :القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص:187

2 : الباقلاني ، إعجاز القرآن ، تحقيق : أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، ص:121

مشتقات لفظية أو أساليب نظمية، أو ارتجال مسميات لم يكن لها في أول الشعر وجود، والمعجمية الشعرية بهذا التصور وبناءً على هذا التفهّم لا يمكن تحديد مجال تفاعلها اللغوي، والشعراء كما قيل قديما أمراء الكلام يشقون المنطق ، والشعراء قد لا يحتاجون إلى من يفضحهم في سرقاتهم وتكون لهم الجرأة في الاعتراف بالأخذ، وذلك الذي ذكره المزرباني في موشّحه حين أورد اعتراف البحتري بأخذه من شعر أبي تمام حين قال:"...والله ما أكلت الخبز إلاّ به ، ولوددت لو أن الأمر كما قالوه، ولكني والله تابع له، آخذ منه ..."[1] ، ففي هذه الشهادة من لدن البحتري دليل قويّ على وقوع ظاهرة السرقة الشعرية في صميم سيرورة الإبداع حتى لا انفكاك عنه.

1 : المرزباني ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق: محمد حسين شمس الدين ، ط:1 ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، 1995 ، ص:370

الفصل الرابع :

الأثرُ البلاغيّ في السّرقات الشّعريّة

من جِهَة المَعاني:

ـ طبيعة ابتداع المعاني الشعريّة.

ـ نظريّة المعنى في البلاغة العربيّة.

ـ أثر عمود الشّعر في توجيه السرقات الشّعريّة.

ـ المقاربة الاصطلاحيّة لظاهرة السّرقات الشّعريّة.

ـ مبادئ نقد المعاني الشعرية.

ـ منهج الموازنة بين المعاني الشّعرية المسروقة.

طبيعة ابتداع المعاني الشعريّة:

يشكّل السّياق البلاغيّ في أصل منزعه وفي حدّ ذاته هويّة شعرية بامتياز، وبرسوخ هذا الاعتبار المتجذّر للوظيفة الشعرية فقد بات لزاما على كل متناول لموضوع سرقة المعاني الشعرية أن يؤسّس للكلام على الظاهرة أن يأخذ بعين الاعتبار ما قاله البلاغيون العرب في موضوع المعنى، وعلاقته باللفظ ، والكيفيات التي ينشأ المعنى عليها.

وبذلك فإن كل امتياز بلاغي هو امتياز شعريّ، فالبلاغة لازمت الظاهرة الشعرية منذ نعومة أظافر الإنسانية، والإنسان منذ الحضارات الإنسانية الأولى لاءم بين الغايتين، غاية التعبير وغاية التفكير، يتجاذبه المنزعان ويتناوبان عليه تناوب الأحوال، يشقى فيسعى لتحصيل متطلبات العيش ثمّ يرتاح من قهر الحياة فينزاح بحواسه إلى الترفيه عن النفس بما طُبع عليه من إتقان ذلك.

واللغة الشعرية بصدورها عن جملة من الاحتمالات النفسية والانفعالية الداخلية يكتنفها طقس من التفاعلات الوظيفية هي التي في ضوئها يقرأ المتلقّى بلاغة المعاني الشعرية، وإذا كان المعنى يتحدّد بين الشعراء من حيث

وضوحه أو غموضه أو يقينيته أو مجازيته، فإن الشعراء مُلزمون بسلوك طبيعة تفاعلية فيها بينهم، يتواردون، ويتناجزون ويتشاكلون في كثير من المعاني الشعرية التي يبتدعونها، ولكي نتفهّم القصد من هذا التقديم لموضوع تسارق المعاني بين الشعراء نورد ما ساقه عبد القاهر الجرجاني في موضوع أهلية المعنى وامتلاكه وتنازع ذلك بين الشعراء، حيث أورد اختلف الشاعر بشار بن برد مع خلف الأحمر في ضبط معنى شعريّ وقّعه الشاعر بشار حين قال[1]:

بكّرا صاحبيّ قبل الهجير إنّ ذاك النجاح في التبكير

وكان خلف الأحمر اقترح على بشار قوله على الصيغة:

بكِّرا صاحبيَّ قبل الهجير بكِّرا فالنّجاحُ في التبكيـــر

وإن اتفق الشعران في العبارة والمعنى الظاهر إلاّ أن تحديد المعنى أشعل جدلا حامي الوطيس بينهما : "... إنما بنيتها أعرابية وحشية ... ولو قلت: بكِّرا فالنجاح كان هذا من كلام المولَّدين ولا يشبه ذاك الكلام ، ولا يدخل في معنى القصيدة ..."[2]

1 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:211

2 : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:211

وبما أن المعنى الشعريّ متفلت، متحول مشبع بدلالات التأويل والاستنباط فقد نال القسط الأوفر في بحث السرقات الشعرية المتعلقة بموضوع المعنى بين الشعراء، وإن للشعر طريقة إمعان واحدة تكاد تتّفق بين جميع الشعراء، وذلك الذي يجعلها متشابهة متداخلة متشاكلة فيعتقد النقاد بوقوعها مشتركة بين الشعراء متسارقة.

وقد كان لزاما على البلاغة أن تتغذى على الشعرية ، وبالمقابل كان من الضروريّ أن تلامس الغايات الشعرية الكيفيات البلاغية لأن البلاغة في صميم منزعها قائمة على إنهاء المعنى إلى قلب السامع ليفهمه كما قال أبو هلال العسكري، ونحن نزيد على الفهم وظائف جمالية فنية نلخصها في إنتاج الفطن والنباهات التي تكون بمثابة الصلة الروحية بين المتواصلين.

وانطلاقا من هذه الرؤية النقدية، نتبيّن حقيقة كون بحث السرقات الشعرية لابدّ من أن يمرّ بتمحيص النظر النقدي والمنهجي في موضوع علاقة المعاني الشعرية بظاهرة السرقات الشعرية، وكيف تتبادر المعاني في أخلاد الشعراء، وأساليب حيازتها، لأن في كيفيات نظمها اللغوي يكمن سرّ تفاوت الشعراء في ابتداعها، وليس ذلك إلاّ لكون المعنى الشعريّ هو من أبرز المقومات النقدية التي دارت عليها نقاشات كل ناقد أدبي عربي تعرض

لموضوع السرقات، ونظرية المعنى في البلاغة العربية من موجبات الخوض في موضوع البحث، إلى جنبها سنتعرض لأثر عمود الشعر في جرّ الشعراء إلى المماثلة الشعرية التي غالبا ما نُظِر إليها على أنها سرقة شعرية.

ولقد صادفنا نقاد الشعر والبلاغيين معهم منقسمين إلى فريقين فريق ينتصر للفظ فيغلبه على جانب المعنى نذكر منهم الجاحظ ، وفريق آخر ينتصر للمعنى ويبالغ في أفضليته على جانب اللفظ منهم عبد القاهر الجرجاني على الرغم من كونه القائل بنظرية النظم التي قد يُفهمُ منها على أنها متخصة بجانب بناء العبارة وابتداع الأسلوب وهما واقعان في جانب اللفظ من العملية الشعرية حيث قال:"... ومن المعلوم أنْ لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها مما يُفرَد فيه اللفظُ بالنّعت والصّفة ، ويُنسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى ... غير أن يُؤتَى المعنى من الجهة التي هي أصحّ لتأديته ، ويختار له اللفظ الذي هو أخصّ به، وأكشف عنه ، وأتمّ له، وأحرى بأن يُكسِبه نُبْلا ، ويُظهر فيه مزية"[1] ، وكان الجاحظ في كتاب الحيوان قد تعرّض لظاهرة السرقات في جانب المعاني قائلا عنها :"ولا يُعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تامٍّ ، وفي معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم ، أو في بديع محتَرَعٍ ، إلا وكلّ من جاء من الشعراء من

1 : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:35

بعده أو معه ، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضَه أو يدّعيه بأسره ..."[1] ، فالجاحظ وإن كان من أنصار اللفظ إلاّ أنه لدى تطرُّقه لموضوع السرقة الشعرية ركّز على الامتياز الشعريّ من حيث ربط السرقة باستهداف العينات الشعرية الرائدة ، وهو على الرغم من قوله بشيوع المعاني ووقوعها شركة بين الناس إلاّ أننا نراه تحرى لدى كلامه على السرقة الشعرية ذكر فضل المعنى الشريف ، والمعنى البديع والمعنى العجيب، والمعنى الشريف الكريم، وكلّ هذه الأصناف من بلاغات المعنى ربطها بالتشبيه على اعتبار أن التشبيه هو الأيقونة البلاغية التي تحمل ابتداع المعاني.

وإن من أبرز مقوّمات نقد السرقات الشعرية في نظرية الجاحظ الشعرية أنه عرّج على شعرية عنترة التي اعتبرها قيمة شعرية فذّة لا يستطيع الشعراء مجاراته فيها لذلك فهي بتفوقها الشعري تأبى على كلّ أخذ ، وترتفع عن كل مُدَانَاةٍ ، فالبديع لا يقبل التقليد ، منزّه عن المماثلة ، ثمّ زاد الجاحظ موضحا معنى السرقة الشعرية فقال :"... كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظُهُم ، وأعاريض أشعارهم ، ولا يكون أحد منهم أحقَّ بذلك المعنى من

1 : الجاحظ ، الحيوان ، الجوء الثالث ، تحقيق: محمد عبد السلام هارون ، ط:3 ، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان 1969، ص:311

صاحبه ، أو لعلّه أن يجحد أنه سمِعَ بذلك المعنى قطّ ، وقال : إنه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على بال الأوّل..."[1].

لقد سعى عبد القاهر الجرجاني إلى تعزيز انتصاره للمعنى بالقول بالمستويات الدلالية التي يأخذ فيها المعنى الشعريّ أبعادا متداخلة، حتى قاده توسيع النظر وإحكامه إلى أن يقول :"... أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها ..." [2] ، والحقيقة أن التجريب والممارية والتدبر يصدقان هذا النظر ، فاللغة تنزع من الداخل إلى الخارج وليس العكس من ذلك ، فالألفاظ مثيرات أو منبهات تقوم علامة تشير إلى المعنى ، والألفاظ متناسبة للمعاني غير مطابقة لها ، وأن الكلام الحقيقيّ هو المعنى القائم بالنفس دون الصّيغ..."[3]، ونعتقد أن النقص الذي لم يستوفه النظر البلاغي كامن في كون اللفظ لا يستطيع استغراق المعنى القائم في النفس وإنما هو يقاربه ويشير إليه ويومئ، لذلك فإن المعاني الشعرية ليس لها إطار محدّد نستطيع قياس تداخل الشعراء في موضوعه، ولعلّ هذا السبب هو الذي جعل عبد القاهر الجرجاني يقول بمعنى المعنى "... وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى ، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ،والذي تصل

1 : نفسه ، الجزء الثالث ، ص:311

2 : نفسه ، ص: 43

3 : الشوكاني ، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحقّ من علم الأصول ، دار المعرفة بيروت لبنان ، ص:99

به إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يُفضر بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ..."[1] ، فإذا كان الشعراء يتسارقون في المعنى الأول، فإن المعنى الثاني الذي هو مؤوّل وضمني يبقى في منأىً من تلك السرقات، ولقد قدرنا منهج عبد القاهر الجرجاني قائما على سياق فكري واضح المعالم فهو لما قال بمعنى المعنى صاحبه بالقول بالشعر الشاعر بلوغا بالمفهوم التقليدي للشعر مستوى إبداعي لا يمكن للسرقة الشعرية أن تطاله فهو في منأى عنها ما دام معززا بالبديع الذي يحفظ خصوصياته الإبداعية.

ومن جهة أخرى فإن موضوع السرقة الشعرية متّصل الغايات بمبدأ إبداعي قوامه أن كل إبداع هو ضدّ تكرير المادة الإبداعية وهو بذلك قائم على تحفز دائم لإصابة الغايات الفنية المستجدة في النشاط الإنساني، والشعر إذا ما قورن بفنون التعبير الأخرى يكون أقربها إلى المماثلة والاتفاق والتكرير، يسري ذلك على كل مستويات التركيب فيه .

وبما أن السرقة الشعرية هي معاودة القول بمثول شعريّ قد قيل ، فإن هذا الإجراء بعيدا عن عيب السرقة أو الأخذ يُعدّ مخالفا لطبيعة فعل الإبداع ، لذلك يمكننا القول: يمكن للشاعر أن يكرر نفسه ويعطل سيرورة الإبداع ، وإن

1 : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:203

تكرير الشاعر لتجاربه أو قصائده هو شبيه بظاهرة السرقة الشعرية فالشاعر الذي لا يطور أو يجدد فكأنما يخون طبيعة الإبداع في نفسه ، وعلى الإبداع الشعريّ أن يكتشف في كل تجربة قيما جمالية جديدة.

وإنا تأملينا ظاهرة السرقات الشعرية فألفيناها واقعة في أجواء شعرية لا تكاد تخالفها، وأول تلك الأجواء هو تسارق الشعراء بعضهم لشعر بعض، ثمّ ما كان بين أبي تمام والبحتري من وطيس المناجزة، وبين جرير والفرزدق ضمن محاورات شعرية سُميت بالنقائض، فكل هذه المظاهر الشعرية التفاعلية قد تضمّنت بعض دلالات الشرقة الشعرية دون غيرها من التجارب الإبداعية الأخرى.

يتراوح الشعر في أدبيته بين التفكير والتعبير، ولكي يحقق الشعر شعريته لابدّ من يباينهما، والذات الشاعرة تراوح بين الغايتين غاية التعبير وغاية التفكير مع إدراك المتعاطين للشعر ونقده لضرورة تغليب الجانب التعبيريّ على الجانب التفكيريّ، والشاعر خلال مجاذبته للإبداع الشعريّ ، لا يستطيع أن يمضي على نسق واحد ، وإنما يستريح من سياق إلى آخر حتى كأن تلك الاستراحة منبنية على المناوبة بين إعمال الحسّ مرّة وإعمال العقل مرة أخرى ، ومعنى هذا أن الغرض الشعريّ أو المضمون يظهر ويختفي فلا

يبقى على نسق لغويّ أو بلاغيّ ثابتٍ، فإذا كان المقام مقام تعبير رُوعِيَتْ فيه الأساليب والعبارات والبنيات التعبيرية، وإذا كان المقام مقام تفكير سلكت الذات الشاعرة سبيل الإمعان أو التصوير أو التخييل، وفي كل واحدة من هذه المزايا الأدبية تتحدد علاقة الشعر بالسرقات الشعرية، والشاعر الآخذ أو السارق إما أنه يسترق التعبير أو الأسلوب أو يسترق المعنى والأفكار، والمعاني كلما كانت أخفى كانت مستعصية على الأخذ والسرقة وكلما كانت واضحة مباشرة كانت سهلة الأخذ والنقل ، لذلك فالشاعر الفطن المبدع هو الذي يؤمن نتاجه الشعريّ بتوظيف الكفاءات الإبداعية النادرة.1

وانطلاقا من تبلور نظرية الشعر اكتسب الشعراء ومعهم النقاد كثيرا من خصائص الإبداع الشعريّ، صار في شعرية الشاعر حيّزاً للعملية النقدية يستطيع أن يسترشد بها في توجيه إبداعه، وبالتوافق مع حصول الوعي النقديّ بات الشعراء يميِّزون بين الشعريّ والشبيه بالشعريّ ، وأضحى الشعراء كل منهم يختص بطبيعة شعرية معينة تميزه عن غيره من الشعراء السابقين له أو المجايلين له ، وربما تصور الشاعر أن يختص بطبيعة شعرية يحتملها متفوقة على الشعريات في كل الأزمان ، وقد ارتأى النقاد شروط تحقّق الشعرية المطلقة بارتكاب الخروقات والتجاوزات والابتداعات التي لا تُكْسر علامتها

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص:24

الإبداعية "... لأنّ الذي يورده الأعرابيّ، وهو محتذ على غير مثال، أحلى في النفوس، وأشهى في الأسماع، وأحقّ بالزيادة والاستجادة مما يورده المُحتذِي على الأمثلة ..."[1] ، وإذا فتشنا في مرامي هذه الشهادة النقدية ألفيناها متّصلة بموضوع السرقات الشعرية من حيث إمساسها الظاهرة في عدة دلالات من إشاراتها نحددها في مقولات: الاحتذاء على غير مثال، المحتذِي على الأمثلة، ومصطلح الاحتذاء قد رُسخ في مصطلحات السرقات الشعرية، وصار فرعا من فروعها.

لقد بلغ بالنقاد الإحصائيين أن أحصوا ستمائة بيت شعري استرقه البحتري عن شعراء سبقوه أو جايلوه، اعتدى في مجمل مائة بيت منها على شعر أبي تمام [2]، وفي هذه الإشارة ما يدل على وفرة في التداخل بين إبداعات الشعراء، لا يستطيع شاعر منهم أن يمضي شعره صافيا نقيا من المسروق من أشعار الشعراء الآخرين .

حظيت ظاهرة السرقات الشعرية بدعامات منهجية ومعرفية استطاعت تلك التعزيزات النظرية أن تمنح الظاهرة علامة ثقافية رائجة بين مثقفي المرحلة الحضارية فقد رأى الآمدي أقصى عيوب السرقة أن يعمد شاعر إلى

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص:24

2 :ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:273

الوقوع في الافتتان بشعرية شاعر واحد مميز دون الشعراء الآخرين "... إذ كان من أقبح المساوئ أن يتعمّد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام ، ولو كانت عشرة أبيات فكيف والذي أخذه منه يزيد على مائة بيت؟[1] .

يسلمنا منهج إعطاء ظاهرة السرقات الشعرية إلى ضرورة الإشارة إلى أن السرقة الشعرية تختلف بين أن تكون واقعة في الأدبية الشفوية ، وبين أن تكون واقعة في حيّز الأدبية المدونة ، فالسرقة في الشفوية تتوافر لها أسباب الاختفاء والتفلت من رقابة النقاد المضطلعين بنقد السرقات الشعرية ، وأما في الأدبية المدونة فإن الكشف عن المسروق يكون أَسْهَلَ وأَوْطَدَ ، فالمدون محفوظة حقوقه الإبداعية لأن المعرفة تنتشر بالتدوين ما لا تبلغه من الإذاعة والتسيير وهي متناقلة بالمشافهة.

لقد أدت المنافسة بين أبي تمام والبحتري والتي تشاكلت مع ما عرف من نقائض جرير والفرزدق إلى حصول ضروب من التداخل في شعريتي الشاعرين، فكانا يتراشقان بالألفاظ، ويتبارزان بالأساليب حتى حصلت بينهما المعجمية المشتركة التي تناسبت مع السرقات الشعرية، ودلّت عليها في كثير

1 :ينظر ، نفسه ، ص: 273

من مظاهر المشترك الشعريّ، وبناء على التَّناجُز المعجمي اللفظي في المتعلقات بالمعنى الشعريّ وقفنا على إشارة للآمدي تتبع فيها على التّفاعل الإبداعيّ بين الشاعرين المتسارقين، فقد تكون المفردة أو الكلمة أو الوحدة اللغوية علامة كاشفة عن المعنى المسروق مثل تواتر كلمة غير أنها من الجانب المنهجي غير كافية لتوثيق التسارق، ولكنها علامة هادية إلى التنبيه عن الفَعْلَة، حيث تراءى للآمدى تشارك الشعرين في دلالة كلمة محورية في المعنى الشعريّ :

أبو تمام:

فما تصطاد غير الصيد

البحتري:

وتصطاد الفوارس صيدها [1]

والعلامة الدلالية البنائية في الشعرين هي تكرير كلمة الصيد، تصطاد صيدا.

1 : البحتري ، ديوان البحتري ، ج:2 ، ط:3 دار المعارف مصر ، ص:652 ، وتمام البيت قوله:
على أنني أخشى على دار أمنها بني الروع تصطاد الفوارس صيدها .

وبما أن موضوع السرقات الشعرية متّصل بضرورة التطرق لخائص التفكير الشعريّ أو خصائص التعبير الشعريّ ، فإن التطرق لطبيعة المعاني الشعرية يصبح ضرورة منهجية في بحث موضوع السرقات الشعرية .

يتلبس المعنى الشعريّ كيفيات دلالية مختلفة ليس بالضرورة أن يكون المعنى محددا واضحا ، لأن المعنى في بلاغة الشعر تستنبط من الوظائف الشعرية الأخرى، الإيقاع، البلاغة، التشكيل، لذلك وبالتساند إلى طبيعة المعنى الشعريّ وهذا الذي أسماه بعض الدارسين المعنى البلاغي أو المعنى الإيقاعي [1]، نستنتج أن طبيعة التفكير الشعريّ، ومضايق المسالك التي يسلكها الشاعر في تضمين الأفكار والمعاني هي التي أزّمت التقصيد أو القصد إلى تناول موضوع معنوي ما في القصيدة، ولو شعور الشعراء بتأزم مقامات الإمعان لما أُلْجِئوا إلى سلوك السرقات الشعرية تخليصا لمواقفهم الشعرية من حرج التّأزم ، وهذا خلاف ما نلفيه في الأدبية النثرية حيث تَتَبَرَّجُ المعاني، وتتكشف دلالاتها ،والشاعر الآخذ إذا انْتَوَى الإغارة على معنى شعريّ ما ، وألفاه محميا بالتعزيزات البلاغية والإيقاعية تحتم عليه ألا يسلخ أو يغير على المعنى وإنما يأخذه كاملا مستوفى ، هو وتوابعه البلاغية أو

1 : ينظر ، ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ط:1 ، دار القلم العربي ، حلب سورية ،1997، ص:160

الإيقاعية وذلك من شدة تلاحم العناصر الشعرية وتماسك وظائفها في النص أو الخطاب.

نحسب أن عبد القاهر الجرجاني قد ارتقى بمفهوم السرقات الشعرية إلى مستويات ثقافية ومعرفية بالغة الأهمية ، فالإمام بناء على ما اختص به من البحث البلاغي الجمالي الفني ذهب مذهبا نقديا بلاغيا غاير به نظر الآخرين إلى موضوع السرقات الشعرية ، فكان أن ارتقى به من مجرّد التسريق أو التخوين أو التعيير إلى مستويات بلاغية ووظيفية نستطيع إدماجها ضمن المنظور النقدي إلى إبداع الشعر .

لقد وسم عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة موضوع السرقات الشعرية بمميزات منهجية بالغة الأهمية من ذلك تخصيص مباحث نقدية وبلاغية واقعة في صميم الظاهرة الأدبية ، فقد عنون فصلا بأكمله للقضية النقدية وسمه بفصل في الأخذ والسرقة وما في ذلك من التعليل ، وضروب الحقيقة والتخييل1.

وبهذا التصور المنهجي لإدراج موضوع السرقات الشعرية ضمن المنظور البلاغي الذي اشتهر به عبد القاهر الجرجاني الذي هو نظرية النظم

1 : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغية في علم البيان ، ص:228

يكون الإمام قد انتقل بموضوع السرقات الشعرية إلى مراتب ثقافية ومعرفية تندمج الاندماج الكلي مع منظوره للوظيفة البلاغية في إنتاج المعنى الشعريّ ، لذلك فقد اختار أن يقسِّم الكلام على موضوع السرقات الشعرية إلى قسمين منهجيين ، القسم العقلي ، والقسم الحسّيّ.

نظريّة المعنى في البلاغة العربِية:

يعتبر جانب المعني من الوظيفة البلاغية أحد المُرتكَزَين البانيين للوظيفة الشعرية ، التي هي في أساسها وظيفة شعرية باعتبارها محدّدة لكيفية انفعال الشاعر بالقيم الشعرية ،وجانب المعنى من الوظيفة الشعرية مُهِمٌّ في نظر النقاد لعدّة أسباب يمكننا حصرها في المسوِّغات التالية :

ـ غالبا ما يكون هاجس المعنى هو المحرك إلى قول الشعر، فالهاجس الشعريّ ينقدح حسب تصورنا في شكل تحفّزات دلاليّة أو تخييليّة أو تصويريّة، ثم يتحول ذلك التّخالج والتّردّد إلى قيمة تعبيريّة حيث قال ابن جني مقاربا الإمعان خصائص الإمعان الشعريّ :" ... وبعد فهذا مذهب الشعراء، أن يُظهروا في هذا ونحوه شكّاً وتخالجا ليُرُوا قوّة الشبه، واستحكام الشُّبهة، ولا يقطعوا قطع اليقين ، البتّةَ فيُنْسَبُوا بذلك إلى الإفراط وغلوّ الاشتطاط ،وإن كانوا هم ومن بحضرتهم ، ومن يقرأ من بعدُ أشعارهم لا يعلمون أنْ لا حيرة هناك

ولا شبهة..."[1] ، وحتّى وإن كنّا نحتفل بالصّياغة اللّغويّة في الخطاب الشعريّ إلاّ أننا دائما ننتظر من الشاعر أن يقدّم خبرا أو انطباعا أو تأميلا ، يثبت الشاعر في مجالات الإمعان التي يوظفها موضوعة في الشعر الخاصية التعبيرية والتي هي مستفادة من الجمع بين طرفي العملية الأدبية المعنى والمبنى ، وليس أدل على التزام الشعراء بجانب المعنى من العملية الشعرية من جانب الأغراض في الخطاب الشعري، فقد أضحى للشعر محاور موضوعاتية صارت لترددها بمثابة المجاز أو المعبر الذي يعبرون منه إلى تحقيق شعرية الخطاب.

المثيرات المعنوية التي تتناهض في مدارك النفس تكون بمثابة الحافز الإبداعيّ، ثم يقوم الشاعر ببذل الطاقات النظمية المحيطة بالمشروع الإبداعيّ.

واتساقا مع هذه التوثيقات النقدية الأدبية لمفعول المعنى في صناعة الموقف الشعريّ ، انبرى كثير من البلاغيين والنقاد إلى تناول موضوع المعنى الفني نعني به المعنى الشعري على نمط ما ألفينا أبا حيان التوحيدي يتناوله في الإمتاع والمؤانسة حين سعى إلى الإحاطة بأساليب توثيق المعاني ، ناصحا

1 : ابن جني ، الخصائص ، الجزء الثاني ، تحقيق : نحند علي النجار ، ط:3 ، عالم الكتب بيروت لبنان ، 1983 ، ص:459

بالطقوس المستعان بها ، وبالأساليب النظمية التي تسمح بالإحاطة بالغرض الإبداعي " وقدّر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه ، وقدّر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه ، هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو به ، فأما إذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد فاجل اللفظ بالروادف الموضحة والأشياء المقرِّبة ، والاستعارات الممتعة ، وبيّن المعاني بالبلاغة ، أعني لوّحة منها بشيء حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها ، لأن المطلوب إذا ظُفِرَ به على هذا الوجه عزّ وحلا ، وكرُمّ وعلا ، واشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يُمترى فيه أو يتعب في فهمه أو عرّج عنه لاغتماضه ..."[1] .

هنا يكون أبو حيان التوحيدي قد نصح بأساليب ابتداع المعنى، ونصح بالكيفيات النظمية التي تزيد في إبداعية المعنى، فيكتسب بفضل تلك الكيفيات الدلالية طابع الإبداع الخاص الذي يوثق الظاهرة الشعرية ويجعلها قمينة بأن تدل بنفسها عن نفسها، ونرى أن أبا حيان التوحيدي قد ضمن وصيته النقدية كثيرا من دلالات المنهج التعليمي، نستشف تلك التوجيهات التعليمية من خلال مقولات، امتداح الوضوح وعدم الإغماض، وربط الخطاب بشروط المقروئية الناجعة التي تكون في متناول القراء، بالإضافة إلى ضرورة الاحتفاظ

1 : أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ص:125

بمسوغات القراءة الفنية الجمالية، دل عليها توجيهه إلى الاستعارات الممتعة، والمعاني البلاغية، والتلويح ببعض الشيء منها، بث التشويقات الفنية والجمالية حتى تكون تلك الأدوات الفنية الوظيفية بمثابة الداعي إلى تعلق المتلقي بأدبية أو شعرية الخطاب.

ثم استتبع أبو حيان التوحيدي توثيق المعاني الشعرية بمرادفات توجيهية كلها تتحامى لتوصيف أساليب الإمعان فقال:" والمعاني معقولة ، ولها اتصال شديد وبساطة تامة ، وليس في قوة اللفظ من أيّ لغة كان أن يملك ذلك المبسوط ويحيط به ، ولا يدع شيئا من داخله أن يخرج ، ولا شيئا من خارجه أن يدخل ، خوفا من الاختلاط الجالب للفساد ...".[1]

يتصل موضوع علاقة السرقات الشعرية بمسألة المعنى بجانب من النقد الأدبي العربيّ وثيق الصلة بنظرية الإبداع فالتناوش على جدلية اللفظ والمعنى لا يمنع من اتخاذ بعض البلاغيين العرب موقفا وسطا بين المنزعين منزع اللفظ ومنزع المعنى من ذلك ما قال به أبو حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة:" وقدّر اللفظ على المعنى فلا يفضُلُ عنه، وقدّر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه، هذا إذا كنت في شيء على ما هو عليه، فأما إذا حاولتَ

1 : أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الأول ، ص: 126

فرْشَ المعنى، وبسط المُراد فاجْلُ اللفظَ بالروادف الموضِّحةِ ،والأشباه المقرِّبةِ، والاستعارات الممتعة، وبيِّن المعنى بالبلاغة، أَعْنِي لوِّحْ منها لِشَيْءٍ حتى لا تُصاب بالبحث عنها، والشوق إليها، لأنّ المطلوب إذا ظُفِرَ به على هذا الوجه عزَّ وحلا، وكرُمَ وعلا، واشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يُمتَرَى فيه، أو يُتْعَبَ في فَهْمِهِ، أو يُعرَّجَ عنه لاغتماضه..." [1].

فالنقاد العرب كانوا منذ البداية قد أعطوا موضوع المعنى حيزا معتبرا من التفكير النقدي الأدبي، والناقد مثله مثل البلاغي العربيّ رأى أن العملية الإبداعية مرتبطة بكيفيات حصول المعنى وأسر الشاعر له، والعوامل الانفعالية والتخييلية والنفسية المطلعة لجانب المعنى في الوظيفة الشعرية، وقد حصل جدل كثير في الموضوع من حيث سعي النقاد إلى الإيغال الفلسفي والتعمق في توثيق كيفية انقداح المعنى في نفس الشاعر ، ويمكن أن يلحق بها كيفية حصول تصور المعنى في وعي السامع المشافَهِ ، وفكر المتلقي القارئ، وإن من أبرز المساهمات في موضوع ابتداع المعنى بالعملية الإبداعية الشعرية ما ناقشه النقاد من موضوع الجوانب اللفظية المادية ومدى

1 : أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الأول ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان، ص: 125

ترابطها مع الجوانب المعنوية التي هي جانب روحي تتصل الاتصال الوثيق بكيفيات الانفعال باللغة الشعرية.

والمعاني بما تحظى به من العملية الإبداعية ، ونظرا لوقوعها المواقع شبه المتشاكلة في نفوس الشعراء فهي على اختلاف دلالاتها تنزع منزعا يكاد يكون واحدا بين الشعراء ، وإن الذي يزيد من توحدها هو طبيعة استدعائها، والأدوات البنائية التي تختص بها لغة الشعر دون لغة النثر نعني "... تراكيب العبارات وصياغاتها وخصائص نظمها وصور نسقها وسياقاتها "[1] ، لذلك قال قدامة بما يشبه تكرير المعاني الشعرية بين الشعراء وأسماه : قول الشاعر في معنى شاعر آخر، وهو الذي تفهّمناه على أنه نحوٌ من ضروب التشاكل في المعنى الشبيه بالتسارق بين الشعراء[2] ، وهذا التقول يمكن أن يختلف عن معنى السرقة في بعض الدلالات الأدبية إلا أنه مفيد معنى تداخل المعاني الشعرية كأن يقول النابغة في معنى قول النمر بن تولب[3].

تتبني كل عبارة على مقومات بنائية تكاد تكون واحدة فزيادة على أن الأصوات اللغوية هي التي تتكرر في السياق لتركب الكلمات فإن الأوزان

1 : شوقي ضيف ، البلاغة تطور وتراجم ، ط:5 دار المعارف ، ص:183

2 : ينظر، قدامة بن جعفر نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ص:94

3 : ينظر ، نفسه ، ص:94

الصرفية كذلك هي بدورها تتناوب في بناء الألفاظ ، ثم يأتي دور الوزن النحوي الذي لا يخلو من أن يكون جملة إسنادية اسمية أو جملة إسنادية فعلية ثم الوزن العروضيّ الذي هو قيمة إبداعية يتشارك فيها جميع الشعراء ، وعلى الرغم من أن مجال الأوزان العروضية قليل ضيّق محصور في ستة عشر بحرا ، إذا ما قيس بالزخم الباني للتراث الشعري العربي فإن الشعراء على تفاوت أزمانهم وأجيالهم يجدون فيه متّسعا للفرادة والامتياز ، والعروض قد يتسارق فيه الشعراء هو الآخر لأنهم يحصون القوافي ويقولون هذه القافية للشاعر كذا وهذه للشاعر كذا، وذلك لما بُني عليه الوزن العروضي في البلاغة العربية من أسرار إيقاعية قلما يتلاقى في مضاميرها شاعران على طريقة وزنية واحدة، هذا بالإضافة إلى المشترك اللفظي والمعجمي بين الشعراء، وتشابه الأغراض ، والمواضيع الشعرية التي كأن الشعر مختصاً بها فلا ينجع في غيرها من المعاني، كل هذه المشتركات اللغوية تجعل من الصعوبة بمكان تفادي الشعراء الوقوع في معاني بعضهم بعضا، والكيفيات التنويعية تستثمر أثري كل من العقل والحس في إنتاج المعنى الشعريّ داخل السياق حيث تتضافران معا من أجل إنتاج الدلالة السياقية الموحدة بينهما.[1]

1 : ينظر، ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ، ط:1، دار القلم العربيّ، 1997، ص:73

والمعاني الحسية متواردة على خواطر الشعراء لكون المعاني الشعرية حسية تتنزل عنها الخواطر والتخييلات والتصورات قال ابن جني :"... فإن طرق الحسّ وضع تتلاقى عليه طباع البشر ويتحاكم إليه الأسود والأحمر..."[1] ، والمعنى لا يقبل على سرقته شاعر آخر أو ادعائه لنفسه إلا بعد حيازة الشعر المأخوذ على القيم الإبداعية المغرية بالأخذ ، وقد أحسن ابن جني حين أسمى هذا الشعر المغري بالمطرب المتورد بين الناس[2] ، بمعنى أن الشعر المغري بالسرقة تتطلع كل ذات شاعرة إلى تحقيقه.

أثر عمود الشّعر في توجيه السّرقات الشّعريّة:

وإن من أبرز الإشارات التي تطرقت لعلاقة الشعرية بجانب الإمعان أو توليد المعاني الشعرية المحببة إلى نفوس القراء، وغواة الشعر ما ذكره المرزوقي في كتاب شرح ديوان الحماسة لأبي تمام حين وضع شروط عمود الشعر دعا فيه ضمنيا إلى ما يشبه دعوة الشعراء إلى اتباع منهج إبداعي موحد، وقد قاده الاهتمام بجانب المعنى من العملية الشعرية إلى القول: "...وفي اجتماع هذه الأسباب السبعة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ،

1 : ابن جني ، الخصائص ، الجزء الأول ، ص:90

2 : ينظر ، ابن جني ، الخصائص ، الجزء الأول ، ص:135

ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، هذه شبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار " 1.

ولقد استقصينا منهج النقاد العرب والبلاغيين في مناهجهم العاملة على تطبيق موضوع السرقات الشعرية فألفيناها آخذة مبدأين متكاملين ، يفضي أحدهما إلى الآخر، والمبدأ الأول هو أن يعمد مستقصي السرقات إلى تسبيق الشعر المأخوذ منه قبل عرض الشعر المسروق وبذلك فإنهم بهذه الطريقة التراتبية يقدمون الأصل على الفرع وهو ترتيب زمني طبيعي وأما المبدأ الثاني فقائم على العكس من ذلك بمعنى تقديم المسروق على المسروق منه فيأتي الناقد بالفرع قبل الأصل بشكل ارتدادي كأنه يعرض السرقة الشعرية ثم يؤصّلها في المبدأ الذي أخذت منه .

يمكننا النظر إلى عمود الشعر على أنه دعوة لاصطفاف الشعراء خلف الأدبية الواحدة التي وإن لم تتوحد في جميع مكونات الخطاب إلاّ أنها تمّ إقرار طرقها وأساليبها التعبيرية بحكم اعتماد النقد الأدبي الخاص بالشعر بموجب ذلك الاعتماد لمعايير قول الشعر وأساليبه بالكيفيات التي يجب أن تُتَّبَع ،

1 : المرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (المتوفى 451 هـ) شرح ديوان الحماسة ، ط:1 ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان 2002 ، ص:10

وباتباعها من لدن الشعراء الخاضعين لما يمكن تسميته مدرسة أو رابطة عمود الشعر تضحى أشعارهم متشاكلة في بعض عباراتها خاصة منها البديعة وكأنّ تلك الأشعار صادرة عن حسّ واحد، أو قناعات إبداعية واحدة، خاصة وأن عمود الشعر طال أهم المرتكزات الشعرية التي اختصت بها ظاهرة السرقات الشعرية ألا وهي جانب البناء أو اللفظ وجانب المعنى الذي هو كيفية التفكير الشعريّ .

وبالتساند إلى المبرر الإبداعي الذي تناوله عبد القاهر الجرجاني متداخلا مع ظاهرة السرقات الشعرية تحت عنوان : الاحتذاء والأخذ والسرقة الشعرية عند الشعراء [1] ، حيث يبدو لنا عبد القاهر الجرجاني ملائما بين ثلاثة الأشباه : الاحتذاء والأخذ والسرقة فتناول الثلاثة مآخذ على أنها في الوظيفة الأدبية يشبه بعضها بعضا ، وإن اختلاف هذه السلوكات المعرفية من خلال اختلاف مسمياتها أو مصطلحاتها المعتدة في دلائل الإعجاز لدالّ على اختلاف كيفيات التناجز بين المتآخذين أو المتسارقين أو المحتذيين ، ولكل طريقة من هذه الأساليب الثلاثة طبيعة نقدية أو نصية تختلف عن الأخرى التي تشاركها في التّسَاهم المنصوص عليه.

1 : ينظر ،عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:360

المقاربة الاصطلاحيّة لظاهرة السّرقة الشّعريّة:

تتبعنا سرقة المعنى الشعري في منهج الآمدي الموازن فصادفناه يتلبس عدة كيفيات أو مسميات أو اساليب سرقة سنسردها متتالية موثقة:

وضّح الآمدي أنواع الأخذ بقوله بمفاهيم: الأخذ الحسن [1]، يعني به أخذ العبارة الشعريّة مع فضل الزيادة البلاغية عليها، حيث تبدو العملية أو الإجراء بمثابة أن يأخذ الشاعر معنى بلاغيا، أو قيمة تصويرية أو تخييلية فيجري عليها بعض التحويل، وهذه الإضافة هي التي يعتبرها نقاد المعنى في السرقات بمثابة الأهلية التي بموجبها يحق للشاعر الآخذ أن يدّعي امتلاكها من جديد وكأنها لم تُبْدع من قبل ، وكأنها بِكر تظهر لأول مرة إلى السامعين، ثمّ قائلا في توصيف نموذج سرقة آخر: (... كذا وجدتُه في نَقْلَتِهِ ، وليس ينبغي أن يقطع على أيّهما أخذ من صاحبه لأنهما كانا في عصر واحد...)[2]، ثم أورد صيغة: أخذ المعنى والصفة [3]، حيث يبدو الآمدي مفرقا بين المعنى والصفة بحيث يُفهمُ منه أن الإمعان يمكنه أن يتداخل ويتركب مع التوصيف وهما قابلان للتعايش الفني والتفاعل الخطابي فيما بينهما حتى كأن الآمدي

1 : ينظر ، الآمدي الموازنة ، ص:54

2 : الآمدي ، الموازنة ، ص:54

3 : ينظر ، نفسه ، ص:54

يعتقد أن لكل فن من الإمعان والتوصيف هوية إبداعية وخصوصية لغوية يتباينان في ذات الوقت ويتلاءمان .

والشاعر يمكن أن يراوح بينهما باعتبارهما يَتَنَاجَزُين ثم لكونهما أسلوبين شعريين مُتَوَرِّدَيْنِ بين الشعراء نظرا لاختصاص الشعر بهما ، ووقوع بلاغات الشعر في مضماريهما ، حتى كَأَنْ لا شعر يخلو منهما، وفي إحصاء آخر للسرقة الشعرية، يحدد الآمدي بعض أساليبها حيث تتمّ بأخذ صدر البيت دون كليته 1، أو أخذ المعنى مجردا من البنيات التعبيرية الأخرى، وتعليل المعنى 2، ثم ينوّع الآمدي في توصيفات السرقة الشعرية فيقول بالإتباع3، فإذا عدد صنوف الأخذ والسرقة المسرودة سابقا تحولّ إلى توصيفات أخرى نذكر منها: الأخذ مع الخلط بقصد مجانسة اللفظ، والزيادة في المعنى واستغراق أكثر من بيت شعريّ، أو إيراد المعنى في مصراع وبمعنى آخر في المصراع الثاني يليق به فأجاد إلاّ أن أحدهما أشرح وأوضح معنى والمستخلص مما سردناه في شكل تجميع تعريفي أن الشاعر السارق يعمد في بعض الأحيان إلى توظيف كفاءاته التشكيلية إما بقصد إخفاء المسروق وعرضة المعرض

1 : ينظر ، نفسه ، ص:55

2 : ينظر ، نفسه،ص:55

3 : ينظر نفسه ، ص:56

البريء أو لإغناء المسروق وإثرائه سعيا من الشاعر السارق للتفوق على الشاعر المسروق شعره 1.

ولظاهرة السرقة في تخريجات الآمدي وظائف أدبية وتشكيلية وبنائية أخرى نذكر منها: الأخذ مع الكشف وتحسين اللفظ وإجادته ، والأخذ مع التقصير ومجانبة المعنى بعينه 2 .

وفي تتبع الآمدي لظاهرة سرقة المعنى الشعري يفرع الظاهرة إلى مفاهيم ووظائف جانبية يمكننا إدخالها في باب السلوكات الثقافية والمعرفية، فالشاعر السارق قد يتشجع ويتطوع في الاعتراف بفعلته التي فعل لذلك وضع الآمدي صيغة لهذا السلوك بعبارات منها: اعتراف الآخذ بأخذه عن نَادِبَةٍ : لو سقط حجر من السماء على رأس يتيم ما أخطأَهُ، والنادمة في ابتداع التمجيدات والمارثي والتحزين والتشجية مثلها مثل الشاعر، فالشاعر السارق بتأثر المنادب مثلما يتأثر الأشعار الأخرى، ومما وصّف به الآمدى أخذا شعريا قال: أخذ من قول الآخر، أو أخذه الآخر منه والمعنيان متشابهان 3 ، حيث تخفّ نبرة التسريق والتخوين والانتهاب فقد عدل الآمدي من لهجة الحكم

1 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:60

2 : ينظر ، نفسه ، ص:75

3 : ينظر ، نفسه ، ص:76

وتلطف حينما ترافع عن تحديد السارق واكتفى بحكم التشابه[1]، ثم مرّ الآمدي بمفهوم سرقة المعنى إلى أحكام نقدية أدبية تتسق الاتساق الكامل مع منهج التخفيف من ظاهرة السرقة واعتمادها ضربا من المثاقفة أو التناص المعرفي الطبيعي الذي يفرض نفسه على الشعراء المُتَجَايِلِين، أو الشعراء الذين ينتمون إلى مذهب فني واحد، فقال بالأخذ الذي هو مخففات السرقة مع إجادة اللفظ، وتحسين الأخذ، وإصابة التمثيل[2].

إذا كان الخطاب محكم الإبداع فإن أخذة يفضح سارقه ، وفي هذا السياق حيث ناقش الآمدي الفارق الدلالي بين لفظي: مستفيض ، ومستفاض على أن الغلط في تقدير الصيغة كان سببا في فضح سرقة الشاعر الآخذ.[3] ثم استتبع الآمدي توصيف الغلط في اللفظ بالغلط في المعنى المسروق فذكر: الأخذ مع إفساد المعنى، ثمّ الأخذ الظني الذي هو غير بائن[4].

أن في تحديد المرزوقي لشروط الانفعال بالقيم الفنية الجمالية والموضوعية من العلمية الشعرية يجعل في تقديرنا الشعراء أكثر تواردا في إبداع معانيهم الشعرية ، وإن لغة الشعر وُلِدت حرة طليقة ولا سبيل إلى توحيد

1 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:76

2 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص: 77

3 : ينظر ، نفسه ، ص: 78

4 : ينظر ، نفسه ، ص:81

إجراءاتها ، والشعراء إن هم خضعوا للمنهج الإبداعي الواحد وقعوا في ما يشبه السرقات على اعتبار أنهم يقولون بنفس الطريقة وينفعلون بنفس الأساليب والتي تبلورت من شدّة معاودها واعتمادها سبيلا إلى مداخلة المعنى متسقة في سياقين سياق الخبر وسياق الإنشاء، وإن من شأن حصر الأساليب في ميزتي الخبر والإنشاء من أن يجعل الشعراء متواردة في أشعارها أو تقع متقاربة إذا لم نقل بوقوعها شبه متطابقة .

غير أن الذي يّستشان من منهج الآمدي في الكلام على السرقات الشعرية هو تناوله التضمينات الشعرية بالمماثلة مع أخذ الشعراء للشعر، فأتي بالآية: يحسبون كل صيحة عليهم [1]، حين وظفها أبو تمام في قوله على وزن وزن البسيط :

حيران يحسب سِجْفَ النَّقعِ من دَهَشٍ نَقىً يُحاذِرُ أن ينقضَّ أو جُرُفا[2]

والشائع أن بلاغة القرآن الكريم وأدبيته لا يمكن حشرها مع الذي أتى به الآمدي في موضوع السرقات الشعرية، وهو ما لا يستساغ ولا يحترم حدود قرآنية القرآن وأدبية الأدب أو شعرية الشعر.

1 : سورة المنافقون ، أية:4

2 : الخطيب التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، ج:1 ، ط:2 دار الكتاب العربيّ ، 1994 ، ص:423

يمكن للقيمة البلاغية أن تكون علامة تجاذب بين الشعراء ، فالوزن وإيقاع المعاني البلاغية ، والأساليب هي مرتكزات تسارق بين الشعراء ، لذلك فالشعراء يتناجزون في الاستعارة والتشبيه والمطابقة ، وغيرها من البؤر الدلالية أو المعنوية في الوظيفة الشعرية[1] ، وإن لكل شاعر مبدع مقلدين يقتفون أثره ، ويكررون عباراته من شدّة ما يجدون في بلاغته من قيم شعرية مسيطرة على شعرياتهم.

ونعتقد أن الإبداع لا يمكن ضبطه بالكيفيات الإبداعية الموحدة ، ففي توحّد أساليب الإبداع تضييق واضح لإصابة المعاني الشعرية النادرة ، والحق أن صرامة المنهج غالبا ما تتعارض مع معيارية المنهج النقدي ، فالمعاني حرة مطلقة الاستدعاء، والمنهج ذو مسطرة تقييمية فهْما لتعادي الغايتين غاية الإبداع وغاية التنهيج، والأسلوبان متعارضان يجد الناقد صعوبة في التأليف بين النظر إليهما، ولعلّ من أبرز المقولات النقدية الأدبية التي تناولت موضوع إشكال المعنى في الوظيفة الشعرية هو ما قال به الجاحظ في كتاب الحيوان[2] "... والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ ،وسهولته، وسهولة

1 : ينظر، القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت لبنان ، ص:44

2 : الحيوان ، تحقيق: يحير الشامي المجلد الأول ، ط:3 ، دار ومكتبة الهلال ، 1990 ، ص:408

المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك ..." يعني "... أن المعاني البشرية كلها موضوعات قد قيلت من قبل ..."[1]، غير أننا في مثل هذا المقام لا بدّ من أن نجتهد في الإبانة عن هوية المعاني التي قصد إلى ذكرها الجاحظ في مقولته ، وأجلى ما تكون عليه إما معان شعبية شائعة منتشرة في كل نفس ووعي فهي لذلك عامة، أو معان شعرية فنية خاصة لا يهتدي إلى إثارتها سوى الفنانين المتمرسين بالإبداع .

ولما كان عبد القاهر الجرجاني مشهورا بمنهجه البلاغي المركز على دراسة البنية اللغوية فقد ألفيناه يحرص كل الحرص على تناول إشكالية السرقات الشعرية ، حيث مهّد في مداخلته لها بالقول: "إعلم أن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقدّم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحا أو في صيغة تتعلّق بالعبارة ويجب أن نتكلم أولا على المعاني ..."[2] ، وإن تفضيل عبد القاهر الابتداء بالمعاني مقسما إياها بين تحقيقية وتخييلية لَمُتَضَمِّنٌ روح المنهج الذي عرف بها ، فالشعراء يهتدون بحسب طبوعهم إلى ضربين من الإمعان الشعريّ ، ضرب يتحرى شاعره

1 :شوقي علي الزهرة ، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري ، مكتبة الآداب القاهرة ، ص:101

2 : عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:228

القصدية والتحقيقية فتكون المعاني مباشرة لا تتوارى بحجاب، وضرب يختار إنتاج المعاني التخييلية ، فذلك واقع في صميم الفن والإبداع.

ولما كان منهج عبد القاهر البلاغي تفكيكيا تحليليا فقد ارتأى أن يُفَرِّع كل نوع من النوعين إلى اختصاصات دلالية، فالعقليّ، عقليٌّ صحيح، مجراه في الكتابة والشعر والبيان والخطابة وأسمى هذا السياق الإمعاني مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء والفوائد التي يثيرها الحكماء، ثم قضى أن هذا الصنف من المعاني مستمد من التوثيقات الدينية، أو آثار السلف المصدّقين، وقد تتناجز الشعراء في هذا الصنف من المعاني وتتسارق وتتشاكل الأشعار في مضاميرها، وهذا النمط من المعاني يقبل الحجاج والتوثيق والبرهان فلا مردّ لمعانيه ولا نكران لفوائدها الحكمية[1].

نستخلص من تدبر منهج عبد القاهر في تناول موضوع سرقة المعاني الشعرية أنه اتبع ذات المنهج الذي تناول به مواضيع البلاغة العربية ، فكان في كل موضوع يفرع إلى تعقليّ أو تخييليّ ، ومع الذي أخذنا في اقتفاء أثره من تناول عبد القاهر الجرجاني لتسارق المعاني بين الشعراء فإن الإمام لا يتنكّر لمبادئه الفنية الجمالية، فهو بعد أن يُعرِّف بالنوع المتعقل من المعاني

1 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:228

يصرح قائلا عن شعر أورده في أسرار البلاغة متضمنا معاني عقلية :"... صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يلبسه من اللفظ، ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية، من الاختصار وخلافه، والكشف أو ضدّه ..."[1] ، والمستخلص أن عبد القاهر لدى كلامه على المعاني العقلية لم يهتدي إلى شعر مسروق يتمثّل به على المعاني المتسارقة بين الشعراء، وإنما اكتفى في ذلك بشرح مفهوم العقليّ وصلته بالمنطق والحكمة فلم يجاوزه إلى شيء يُذْكَرُ ،"... بحيث تصبح لغة دالة بشكل مباشر على المعاني المقصودة بلا زيادة أو نقصان، والعبرة ستكون هنا بمضمون القول الذي يجب تصديقه والاعتقاد به، في حين يصبح التركيز في الشعر على القول(اللغة) من حيث هو شكل مؤثر بصرف النظر عن صدقه أو كذبه"[2]

فلما فرغ عبد القاهر من الكلام على القسم العقلي من المعاني انتقل إلى القسم التخييليّ، وهو الذي عليه مدار الكلام على موضوع السرقات الشعرية، فالمعاني التخييلية تجتذب إليها الغاوين لها، لذلك قال عبد القاهر على هذا النوع من المعاني :"... وأما القيم التخييليّ فهو الذي لا يمكن أن يُقال إنّه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفيّ، وهو مفتنّ المذاهب، كثير

1 : نفسه ، ص: 230

2 : ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ،دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ، 2007 ، ص:154،163

المسالك، لا يكاد يُحصَرُ إلا تقريبا ، ولا يُحاط به تقسيما وتبويبا ، ثمّ إنه يجيء طبقاتٍ، ويأتي على درجاتٍ، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تُلُطِّفَ فيه واستعين عليه بالرفق والحذق ..."[1].

ولكي تدقق عبد القاهر الكلام على سرقة الشعر المؤسس على المعاني التخييلية، اختار أن يتكلم على اتفاق الشعراء في بعض المعاني، فاختار توجيه الكلام إلى ما يمكن تسميته بالسلوك الإبداعي الجماعي، ووجه الكلام على صيغة: هم فقال: ومن ذلك صنيعهم [2]...، يعني الشعراء المختصين بتعاطي المعاني التخييلية، وذكر تناجزهم في معنى الشيب وتوارد الشعراء في توصيفاته، والتشكي من فعل الزمان بحيواتهم.

غير أن الملاحظ على تطرق عبد القاهر الجرجاني لموضوع السرقات الشعرية في كتاب أسرار البلاغة لم يتساند إلى العينات الشعرية المتسارق فيها الشعراء، وأجل ذلك إلى كلامه على القسم التخييليّ من الأخذ والسرقة [3]، وهو القسم الثاني الملحق بالأول المبحوث، حيث وازن بين شعرين أولهما شعر

1 : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص: 231

2 : ينظر ، نفسه ، ص: 233

3 : ينظر ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:250

ناقص لشاعر مجهول قال فيه وزن الطويل الذي عروضة مقبوضة وضربه مثلها مقبوض:

كأنّ بها من شدّة الجريِ جِنّةً وَقَدْ ألبسَتْهُنَّ الرياحُ سَلاسِلا

أخذه ابن المعتزّ صاحب البديع مع زيادة ابتداع فيه فقال على وزن الطويل الذي عروضه مقبوضة وضربه مثلها مقبوض كذلك :

وأنهارِ ماءٍ كالسلاسلِ فُجِّرتْ لِتُرْضِعَ أَوْلادَ الرياحينِ والزهرَ[1]

وقد علق عبد القاهر على هذا الأخذ المركز على البلاغة التخييلية قائلا:"... أتمّ الحذق بأن جعل للماء صفة، تقتضي أن يسلس، وقرّب ما حاول عليه..."[2]، ثمّ عزّز عبد القاهر الجرجاني الكلام على تسارق المعاني التخييلية وجاء بشعرين أولهما لابن المعتزّ قال فيه:

وفارس أغمد في جُنّةٍ يقطـــع السيف إذا ما وردْ

كأنه ماء عليه جرى حتى إذا ما غاب فيه جمدْ

في كفّه عضب إذا هزّه حسبته من خوفه يرتعـــدْ

1 : ابن المعتزّ ، ديوان ابن المعتزّ ، دار صادر بيروت لبنان ، ص:215

2 : نفسه ، ص:250

وابن المعتزّ قد تحرّى أن يتفرّد بإيقاع معنى الهِزّة التي سيشغف بها الشعراء ويتبعونه في بلاغتها وفي تشبيهاتها، وقد أراد بإيقاعه هذا اللفظ أن يخترع لهزة السيف عِلّةً فجعلها رعدة تناله من خوف الممدوح وهيبته.1، وقد أعجب الشاعر ابن بابك بإيقاع اللفظة فصيرها في شعر له يقول فيه وزن المتقارب التام الوزن والسليم العروض محذوف الضرب:

فَإِنْ عَجَمَتْنِي نُيُوبُ الخُطُــوبِ وَأَوْهَي الزَّمَانُ قُوَى مُنَّتِي

فَمَا اضْطَرَبَ السَّيْفُ مِنْ خِيفَةٍ وَلَا أُرْعِدَ الرّمحُ مِنْ قِرّةِ

ثم علق الإمام على هذا أخذ المعنى البديع رائيا إلى ابن بابك على أنه زاد في أسلوب شعر ابن المعتزّ المأخوذ 2.

والملاحظ على الشعراء أنهم في كثير من الأحيان والمناسبات الإبداعية يصيّرون اللفظ المتسارَق بين الشعراء قيمة شعرية محورية فتتكرر في أكثر من مناسبة، فالمتعلقات بالسحاب من دلالات الغيث والإنبات وعلاقة السماء بالأرض كلها بؤر بلاغية يتحاماها الشعراء فيدورون معانيهم عليها فيقع لهم ما يقع من التسارق في المعاني.

1 : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص: 251

2 : ينظر ، نفسه ، ص:251

المعاني الشعرية متماهية متداخلة يعسر رسم حدودها وكيفياتها، أو تحديد تفاعلاتها بين الشعراء، وهي خلاف اللفظ الذي يُعتبر قيمة مادية في العملية اللغوية يمكن تمييزها واقتفاء أثرها في إبداعات الشعراء باعتبارها ملسونة أو مسموعة أو مكتوبة مقروءة كل هيئات التجسد هذه تجعل لغة الشعر محصاة مميزة، والمعاني قد تتشاكل وتتشابه وتتداخل بالكيفيات التي يصعب تحديد إطارها الأدبي، لذلك فإن موضوع السرقات الشعرية تغمض أحكامه، وتتماهى إجراءاته عندما يتعلق الموضوع النقدي بكيفيات سرقة الشعراء بعضهم لمعاني بعض، وقد دلّ الجاحظ على هذا المضمون النقدي عندما جعل المعاني شائعة مائعة يصعب تحديد هويتها الإبداعية وبالتالي فإنه يعسر تسجيل قيمها الإبداعية لدى الشعراء ، فالمعنى كأنه شركة واللفظ خاص وأكثر ما تتحدد معالم الإبداع في الجوانب الخاصة من العملية الإبداعية لا العامة .1

إن الذي قاد الجاحظ إلى الانتصار لجانب اللفظ والصياغة على جانب المعنى هو ما ارتآه ولاحظه على المعنى الشعريّ الذي استجادة أبو عمرو الشيباني حين انبهر بقول الشاعر:

1: ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص: 251

لَا تَحْسِبَنَّ المَوْتُ مَوْتَ البِلَى وَإِنَّمَا المَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالِ

وقد تجرأ الجاحظ أن نفى الشعرية عن قائل هذا الشعر ولا كان الشعر في عائلته 1، والمعاني إذا كانت خبرية قد تتشابه في الأشعار، وتتماثل وتتداخل في قرائح الشعراء فتتراءى لهم متفقة متشاكلة، فيستدعونها بما يمكن تسمته التوارد الذي هو الاتفاق بالطبيعة في المقولات دون تقليد، ولما كانت المعاني الشعرية متّصلة الاتصال الوثيق بإيقاع التوارد في المعاني بين الشعراء تبعا لاتفاق جميعهم في أساليب الاهتداء إلى المعاني الشعرية ألفينا بعض النقاد يتناولون موضوع التساهم بين الشعراء في جانب الإمعان من الممارسة الشعرية غير أن لاشكّ في أنهم لا يطرقون المعنى بالكيفيات التعبيرية الواحدة ، وإن حقيقة فنّ الشعر تفرض على كل شاعر أن يتصرف التصرف اللغوي المتميز الذي به يزيد في المعنى المتوارد بين الشعراء ، وقد يتناقض الشاعران في المعنى الواحد بناء على ما في المعاني الأدبية والمعاني الشعرية على الأخص من اتساع ومرونة ولياقة "... لآنّ الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر ، ومع ما قدّمته فإني لما كنت آخذا في معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه

1 : ينظر ، نفسه ، ص: 408

المستنبطة أسماء اخترعتها، وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها ..."[1] ، والشاعر حين يبدع لا يقيد ذلك الإبداع على نفسه، لأنه قصد لدى المنزع إلى تسيير الإبداع وإذاعته في المتلقين.

والشعراء قد يتفقون في الشعر الحكمي وربما لتلك الحكمة نفى ابن خلدون الشعرية عن نَظْمَيْ أبي العلاء المعري والمتنبّي لأنهما خالفا أساليب العرب فيهما[2]، وليس ذلك بواقع في الجوانب الشعرية الأخرى ،وقد تتبع الجاحظ جملة من المتشابهات المعنوية سرد فيها مقولات متشاكلة لكل من أبي نواس، وإبراهيم بن هرمة، والمهلهل، وجابر بن حني التغلبي، والمتلمس، وكلها أشعار واقعة في معنى حكمي واحد فائدته تصحيح توهّمات الناس ومجانبتها الحقيقة في التمييز بين الصحيح والخاطئ، والأشعار التي أوردها الجاحظ في كتاب الحيوان وإن كانت تتناهب وتتسارق وتتشاكل إلا أنها مختلفة الصياغة والأسلوب [3].

والذي يتأمل موضوع المعنى من العملية الشعرية يستطيع أن بقف على حقيقة مدى القيمة الفلسفية التي انطوى عليه طرح هذا الموضوع الجدلي

---

1 : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص:68

2 : ينظر ، ابن خلدون ، تاريخ العلامة ابن خلدون ، الجزء الثاني ، ص:1104

3 : ينظر ، نفسه ، ص:408 ، 409 ، 410

في مدونات البلاغة والنقد العربيين ، والمعاني ترتبط بوافر من الأسباب بإيقاع المجاز في الدلالة الشعرية ففي مسافة الانحراف بالمعنى الأصلي إلى المعاني المجازية وهي مسافة تقديرية توقُّعيَّة وإن بدت قليلة الحيّز التفاعلي إلاّ أنها من الجهة النفسية والانفعالية تبدو واسعة قمينة بأن تستوعب كل أساليب التصرف الشعري من جهة التقريب أو التبعيد وذلك الذي تطرق إليه أرسطو باكرا في فن الشعر لذلك خص أرسطو المجاز بباب أسماه أهمية المجاز أورد فيه الكيفيات التي يتمّ بها التطوع في تَبْعِيد المعاني بحيث يستطيع كلّ شاعر ترْسيم المجال الخاصّ بأسلوب إمعانه1 الذي هو جانب بلاغيّ بامتياز.

وأما في الكتاب المُلحَق بفنّ الشّعر، والذي هو إضافة في نظريّة الشّعر لابن سينا فقد جارى فيه أرسطو حين سلب المعنى القيمة الشعرية بإعطائه الأهمية لجانب الإنشاد والإيقاع والمؤثرات البلاغية الأخرى 2، ثمّ قال:"... وأما النقل فأن يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى ، وقد نقل عنه إلى معنى آخر من غير أن صار كأنه اسمه صيرورة لا يميز معها بين الأول والثاني فتارة تنقل من الجنس إلى النوع ، وتارة من النوع إلى الجنس ، وتارة من نوع إلى نوع آخر، وتارة إلى منسوب إلى شيء من مشابهه في النسبة إلى

1 : ينظر، أرسطو فنّ الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان، ص:62، 63، 64

2 : ينظر ، نفسه ، ص: 62

رابع مثل قولهم للشيخوخة: إنها مساء العمر أو خريف الحياة "[1] بمعنى التركيز على التصور والتخييل الذي هو مجال بلاغي وفني تتفاوت فيه نفسيات الشعراء والفنانين.

تعمل مناهج تحديد أساليب الدلالة وكيفياتها في التفكير النقدي على السعي إلى ضبط جهات المعاني في شعر الشعراء ، وأكثر ما يكون ضبط المعني في لغة الشعر عندما يتعلق الأمر بتحديد كيفيات تعلق المسند بالمسند إليه، بمعني تعلق الخبر بالمبتدأ في الجملة لاسمية ،وتعلق الفعل بفاعله، فهذه التعالقات التي تحدد كيفيات ارتباط المسند بالمسند إليه يمكننا اتخاذها سبيلا لإحصاء الحقول الدلالية التي تسمح للناقد بتتبع تسارق المعاني بين الشعراء، وبذلك النظر المنهجي يمكننا التفطن إلى كيفيات توظيف الشعراء لموضوع محوري في الدلالة الشعرية، تصوير المرأة، تصوير الشمس، تصوير الغزال ، تصوير الفرس، تصوير الماء، تصوير الأرض.

1 : أرسطو فن الشعر ، ص:192

مبادئ نقد المعاني الشعرية:

يتطلب نقد المعنى من الناقد أن يتحلّى بالمعارف الاجتماعية والفنية والنفسية والفلسفية التي تكون بمثابة المعين الذي يغرف منه الشعراء ، والشعراء يعوّلون على ثقافاتهم الواسعة المتعددة المشارب في ابتداع المعاني الشعرية ، والمعاني وإن كنا قلنا بضرورة توافر الذات الشاعرة على الموسوعية المعرفية إلاّ أن المعاني الشعرية المُستجادة هي المعارف المستفادة من المعايشات، والتي لا ينسجم تحصيلها بالتفكير باعتبار ذلك لا يلبّي متطلبات الإبداع الشعريّ .

فالموقف التعبيري في المقامات الشعرية غالبا ما يكون انفعاليا ارتجاليا وعند ذاك فإن التفكير الشعريّ ليس قائما على منهج تفكيري واضح وإنما يتمّ التفكير الشعريّ بإعمال التصور والتخييل والإيهام، وفي غالب الأحيان فإن المعنى الشعري غير متواجد في أيقونة النص بقدر ما هو موجود في حس القارئ، والأدوات الشعرية التي هي أدوات إيقاعية وبلاغية تكون بمثابة المنبه أو المثير الذي يؤجج في القارئ تلك المعاني الأولية فيحتفل بها القارئ وكأنها مستوحاة من متن الخطاب الشعريّ.

تتحدد ملكية المعنى الإبداعية من خلال التوقيعات البلاغية التي ينجرها الشاعر، وأوثق ما تحصى في مضماره إبداعات الشعراء تسابقهم وتنافسهم في المعاني التشبيهية والمعاني الاستعارية .

ولا شكّ في أن المعاني الشعرية مختلفة في إنتاجها أو تصورها عن المعاني النثرية 1، فالمعاني النثرية محددة كأن مصدرها العقل والحكمة فلها بذلك الاختصاص طبيعة معرفية خاصة بها ، وأما المعاني الشعرية فعائمة متفلتة، غالبا ما يداخلها الوهم والتخمين والتخالج2، وإن حاجة الشعراء إلى القبض على المعنى البديع النادر هو الذي يجعلهم لا يقنعون بتحقيق المعاني الباردة ، وقد كان الجاحظ قال في هذا الموضوع "... لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع..."3.

1: ينظر، محمد مندور، الأدب وفنونه، ط:4 نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2006، ص:36

2 : اضطراب المعاني الشعرية وترددها في نفوس الشعراء وإزجاء المبالغات التي لا حدّ لها ولا قياس.

3 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، الجزء الأول ، ص:65

إن اتسام المعاني الشعرية بهذه الكيفيات الإبداعية ، وتعسرها على من لم يؤت حظا منها ، وانقطاع أطماعهم عن بلوغها يجعلهم يلجأون إلى سرقة المعاني مع التحايل في إخفائها اختصارا لمسلك تحقيقها إبداعيا.

يبدو المعنى الشعريّ لعدّة اعتبارات تفاعلية طبيعة معرفية مشتركة بين الشعراء، فاللغة بناء على طبيعة عملها أو أثرها في النفس تنحو منحى تشاكليا، ونظرا لصدور الشعراء عن طبيعة انفعالية شبه موحّدة، فإنهم ، نعني الشعراء، يصدرون في المواقف التعبيرية عن هاجس واحد، ذلك الهاجس المتشابه والمتداخل هو الذي يجعلهم ينطقون بالأسلوب الواحد ، خاصة إذا ما تعلق الأمر بغرض شعريّ معيّن، وهذا يجعلنا نعتقد أن المعاني يستفيض حيزها على الكم اللفظي، وذلك حسب تصورنا ما يجعل الشعراء يقعون في المشترك الشعريّ، ولقد أصاب عبد القاهر الجرجاني هذا النظر النقدي الأدبي حين تكلم في كتاب دلائل الإعجاز على مفهوم الاحتذاء من حيث رأى فيه شبيها بالسرقة، وذلك أن الشعراء يستملحون أخذ بعضهم عبارات عن بعض لا يقصدون بها التّسارقَ، وقد برّر عبد القاهر الجرجاني هذا الجنوح إلى الأخذ والاحتذاء بالتوقيعات الأسلوبية الملذوذة ،فالعبارة الشعرية تترسم في الخواطر، ويغلب إيقاعها على نفوس المعجبين بها ، فتطفُر في بعض إنشاءاتهم للكلام

الفنّي "... والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله.."[1].

وفي صدد كلام عبد القاهر الجرجاني على أسلوب الاحتذاء وقد احتسبناه مشاكلا لمفهوم السرقة، استعرض عينات من الأشعار توافقت في بعض عباراتها أو أساليبها:

الفرزدق:

أترجو ربيع أن تجيء صغارها بخير وقد أعيا ربيعا كبارها[2]

البعيث:

أترجو ربيع أن يجيء حديثُها بخير وقد أعيا كليبا قديمها[3]

قول الفرزدق لما سمع بيت البعيث [4]:

إذا ما قلت قافية شـــرودا تنحّلها ابن حمراء المجــان

1 : عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1981، ص:361

2 : الفرزدق ، ديوان الفرزدق ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ص:239

3 : البعيث ، ديوان البعيث ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص:92

4 : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:361

ثم أردف بيتا آخر في هذا السياق للبعيث:

كليب لئام الناس قد يعلمونه وأنت إذا عُدَّت كُليب لئيمُها[1]

فالتَّهاجي والمُناقضةُ علامتان معنويتان باديتان في هذه الأشعار، وهما بما تستوجبانه من إعمال العواطف الحادّة مؤديتان إلى حماسة القول وحرارته، ولعل ذلك هو الحس الغالب الجالب لإيقاع المماتنة وبلاغتها، والنقيضة والتهاجي والمُمَاتَنَةُ كلها ذات سياق شعري تنافسي ، قد تجرّ حرارة حماسة القول فيه إلى تداخل عبارات الشعراء ، فتتشاكل أساليبهم وتغدو بمثابة الأنماط التعبيرية الموحّدة.

وإذا عدنا إلى موضوع صلة الاحتذاء بمفهوم السرقة ألفيناه واقعا في أشعار الشعراء لعدة أسباب توضحها العينات المستقطعة من مفهوم الأسلوب والاحتذاء في تفكير عبد القاهر الجرجاني البلاغي خاصة في موضوع نظرية النظم ، فالشعران الأولان جديران بالمماثلة باعتبارهما دوي روح هجائية بين الفرزدق والبعيث، والهجاء متضمن في الأدبية العربية إيقاع النقيضة ، وللنقيضة أسلوب بنائي ثابت يكاد يكون موحّدا بين الشاعرين المتناقضين ،

1 :البعيث ، ديوان البعيث ، ص:91

والبنية الأسلوبية الثابتة في الشعرين معززة باثوابت التعبيرية التالية والتي تكاد تكون بمثابة الوزن الأسلوبي:

أَتَفْعَلُ(أترجو) أن تَفْعَلَ(أن تجيء) وقد أَفْعَلَ (وقد أعيا)

ثم ثمة توافقات بنائية أخرى في الشعرين زادت من تعزيز آصرة الاحتذاء والتسارق بين جرير والبعيث: ربيعا /كليبا، ثم: كبارها/ قديمها

وإن وقوع القيم التعبيرية التعزيزية متجاورة يزيد من إيقاع المماثلة بين الشعرين.

ونظرا لاتساع مجال المعاني الشعرية، وانفتاحها على الثراء الدلالي الذي لا ينقطع فإن ناقد السرقات الشعرية ينبغي له الاطلاع على التراث الشعري العربي ، فالمعاني حسب إبن رشيق تكثر كلما تقدّم العصر فكأنما ثراءها مقرون بثراء الحياة وكثرة مشاغلها [1]، فالمحفوظات من العينات الشعرية هي التي تُخول للشاعر الوقوف على التشابهات والتداخلات في المعنى ، فالمعرفة الإحصائية التي من قوامها إتقان نسبة الأشعار إلى أصحابها ، والإحاطة بمراحل حيواتهم من حيث التراتبية الزمنية التي يُحدّد بناء عليها

1 : ينظر ، ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ونقده ، الجزء الثاني ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ط :5 ، دار الجيل بيروت لبنان ، ص:238

الشاعر السابق إلى الإبداع والشاعر اللاحق بالسرقة والأخذ ، إذ لا يُعقل أن يأخذ سابق عن لاحق من باب التراتبية الزمنية والاحتكام إلى المنطق في منهج الموازنة بين أشعار الشعراء .

لقد مهّد ابن رشيق في باب السرقات الشعرية قبل أن يداخل موضوع السرقات الشعرية بوضع خطاطة بحثية منهجية بالغة الدقة في تناول الموضوع، مهّد بأبواب تتعلق بموضوع السرقات الشعرية ، سردها وفق تراتيبة: أسباب تكاثر المعاني ، ثمّ تفوق الشعراء بعضهم على بعض، الاستباق إلى المعاني الشعرية ، ثم موضوع المآخذ على الشعراء، ثم تنافس الشعراء في إصابة البديع والتنافس في معان بعينها قبل أن يصل إلى موضوع السرقات الشعرية[1].

لقد حفلت كتب البلاغة العربية، ومنها كتب النقد الأدبي العربي بتناول موضوع المعنى مطلقا والمعنى الشعريّ على الخصوص، هذه المحورية التي يتمتع بها موضوع المعنى هي التي أوعزت لابن جني لأن يتعرض له في أكثر من موضع من كتاب الخصائص، حيث رأى ان مقاييس العربية ضربان معنويّ والآخر لفظيّ، ليركز بعد التصنيف على المعنى دون الجهة الأخرى

1 : ينظر ، ابن رشيق ، العمدة الجزء الثاني ، ص:280

قائلا "... وهذا الضربان وإن عمّا وفشوا في هذه اللغة ، فإن أقواهما وأوسعهما هو القياس المعنوي ألا ترى أنّ الأسباب المانعة من الصرف تسعة واحد منها لفظي وهو شبه الفعل لفظا، نحو أحمد... والثمانية الباقية كلها معنوية كالتعريف والوصف والعدل والتأنيث ..."[1]، هذا وإن تغليب العناية بجانب المعنى دون بلوغ جانب اللفظ ذلك المستوى من العناية والاهتمام دال على إعمال اللفظ في كثير من وظائف اللغة الدلالية، "...فالمعنى أشيعُ وأسير حكما من اللفظ ، لأنك في اللفظيّ متصور لحال المعنويّ، ولست في المعنويّ بمحتاج إلى تصور حكم اللفظيّ ..."[2] .

لقد استقصى البلاغيون والفلاسفة المسلمون موارد المعنى من حيث جعلوا له طقوسا وكيفيات حاولت كلها توصيف جهات تأتي تناهضه في النفس وانبعاثه، والصورة النظمية التي يتحلى بها في توثيق الموقف الشعريّ، ولقد ألفينا الشوكاني يعالج موضوع المعني وطبيعة توزعه في النفس حتى كأنه استوثق في تعزيزه بالنظر النفسي إلى كيفيات حصوله وتبلوره وتجسده في المضامين فقال:" ... الكلام الحقيقيّ هو المعنى القائم بالنفس دون

1 : ابن جني ، الخصائص ، الجزء الأول ، ص:109

2 : نفسه ، الجزء الأول ، ص:111

الصيغ..."[1]، وكذلك ميّزوا بين معنى ومعنى، معنى تام بحسب استغراق اللفظ لكلية دلالته ومعنى لم تسعفه الألفاظ فتناصف غير متكامل المعنى، وفي كليهما استثارة لائقة به لا يخالطه فيها النوع الثاني، ثم استزاد الشوكاني متكلما في فلسفة المعاني والأساليب التي تحفظ انطباعه في النفس والعبارة من الاختلاط أو الاندساس في معاني الآخرين المشتركة بين الشعراء ، ففصل الكلام على كيفيات حصول المعنى وأساليب الانفعال به والطقوس المكتنفة له، فقال في مبحث من مباحث الاستدلال عن المعنى: "... وهو يقال بالاشتراك على المعنى القائم بالنفس، وعلى الأصوات المقطعة المسموعة ولا حاجة إلى البحث في هذا الفنّ عن المعنى الأول بل المحتاج إلى البحث عنه هو المعنى الثاني ، فالأصوات كيفية للنفس، وهي الكلام المنتظم من الحروف المسموعة المتميزة المتواضع عليها والانتظام هو التأليف للأصوات المتوالية على السمع ..."[2]، وإن القول بمدراج المعنى يعني أن الشعراء في الإمعان يسلكون مراتب ومستويات قد يتسارقون في المعنى الأول ويختلفون في المعاني الثواني ،ولعل هذه الغاية النقدية هي التي عناها عبد القاهر الجرجاني بقوله بمعنى المعنى.

---

1 : الشوكاني ، محمد بن علي بن محمد ، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحقّ من علم الأصول ، دار المعرفة بيروت لبنان ، ص: 99

2 : نفسه ، ص: 11

وإذا كانت الألفاظ متناهية محدودة فإن المعاني تنبسط فسحتها في النفس حتى يكون ترويض نشاطها الدلالي محتاجا إلى تمهّر الشاعر في كيفية انتقائها وتخير مستوياتها البلاغية، وقد سعى بعض البلاغيين إلى تخفيف التجاذب القويّ بين جهتي اللفظ والمعنى فقالوا بالتشاكل بينهما بمعنى تصور حال كل طرف في حضور الآخر سواء أكان حضورا لفظيا أم حضورا دلاليا قال ابن طباطبا: "... وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضة الذي أُبرزَ فيه، وكم من معرض حسن قد ابتُذِلَ على معنى قبيح أُلْبِسَهُ..." [1] .

تتصل الإشارات البلاغية والنقدية إلى المعنى وعلاقته بالمعنى في المدونات العربية المؤسسة لنظرية النقد الأدبي بمناقشة الجوانب التفاعلية بين اللفظ والمعنى، وإذا كان بعض البلاغيين أو النقاد ينتصرون لجهة دون أخرى، فإن جميع المقولات في الموضوع تتصل الاتصال الوثيق بإشكالية السرقات الشعرية ، من حيث سعى كل متناول لموضوع السرقات الشعرية إلى مداخلة الموضوع من باب تسليط الفكر على ماهية اللفظ وماهية المعنى،

1 : ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص: 46

ومنهجية التفاعل بين اللفظ والمعنى والصعوبات التي يجدها كل شاعر أو أديب في بذل أسباب الإبداع في مضماريهما.

ولا يَأتَلِي أولو الفضل البلاغي لدى الإبانة عن أفضال المعنى أن يبرزوا صلة الإمعان بالقيمة التأريخية للجهود الإبداعية الكاشفة عن طرق تحقق النعنى في ذهن السامع إذ باتوا يعتقدون أن ليس "... العمل على نِيَّةِ المتكلّم ، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه ..."[1]، فالمعنى كما يتناهض ويتشكل من مجموع بنية الخطاب الشعري التعبيرية، فالمعنى يسلك ذات السبيل فالنفس تلتقطه من مجموع التصورات الجزئية التي تعمل الوحدات اللغوية على استنهاضها في وعي المتلقي أو القارئ على العموم ، وفي تحصيل تلك القوى المتفرقة اللاّزمّة لكلية المعنى تتفاوت الذوات المبدعة ،نعني بها الذوات المبدعة بإنشاء الكلام والذات المبدعة بتلقيه وتفهّمه ، لذلك يمكننا القول إن الدلالات أو المعاني الفنية ليس لها طريقة واحدة في التشخص والتبلور، وذلك التفاوت في الإنشاء والتفهّم هو الذي تجد خلاله السرقات الشعرية طريقها إلى الفعل المعرفي.

1 : الآمدي ، الموازنة ، ص: 159

والبلاغيون، على تفاوت كفاءاتهم النظرية، يعتقون أن الموضوع قائم على استباق الزمن في التوصل إلى قول بديع المعاني وذلك الذي ارتآه ابن طباطبا حين قال[1]:"... والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منهم على من كان قبلهم لأنهم قد سُبِقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يُرْبى عليها لم يُتلقَّ بالقبول ، وكان كالمطّرح المملول ..." معنى هذا أن الشاعر المتأخر زمانيا عن الشاعر الذي تقدمه لا يمتلك فرص الإبداع التي أوتيها الشاعر الأسبق إلى موضوع الشعر، وكأن اللغة والإبداع ومعهما المعاني الشعرية مستنفدة قد تستهلك بحكم الزمن فلا يبقى منها شيء يُقال ، ومن جهة أخرى فإن هذا التوجه في المنظّر إلى موضوع المعنى وعلاقته بموضوع السرقات الشعرية كفيل بأن يكون في دلالاته الجانبية المفهوم من ظلال هذا التوجيه النقدي للموضوع ما يمكن أن نقرأه على أنه ترخيص ضمني باعتماد السرقة الشعرية حلا لمشكلة نفاد المعاني، وفي هذا تخويل ضمني للشاعر المحدث بأن يسترق المعاني بحكم ذلك السبب الطبيعي الذي حسب تقديرهم لا علاقة له بجوهر الإبداع ، ويكون المعنى الشعريّ بحسب هذا السياق النقدي القائم على استجلاء المؤثرات البنائية والدلالية التي تتأثر بموضوع السرقات الشعرية

1 : نفسه ، ص: 46، 47

عبارة عن "... التعادل الذي ينشأ بين الكلمة والنصّ أو بين نصّ ونص آخر ..."[1]، بمعنى التحول الدلالي بين نموذج شعري أصلي وبين صورة مقلَّدة عنه في ظهور أدبي آخر، والمعنى الشعري القابل للنهب والسرقة هو المعنى الذي يترك في جنباته متنفسا للاستزادة والتصرف، وهذا يسلمنا إلى القول: إن النص لا يملك هيئة أدبية ثابتة فهو متحول متطور، وإن حياة الخطاب الشعريّ مرهونة بمدى التأثيرات التي يثيرها في متلقيه، والشاعر السارق للمعنى يمكن أن ننظر إليه على أنه نموذج للتلقيّ الفعال بمعنى أن الخطاب الغالب والخطاب المغلوب وخلال هذه التجاذب ما بين نصين أو خطابين يبدو الخطاب الغالب ساريا في خطاب آخر فكأنه بتلك السيرورة والاستمرار في النصوص التي تأثرته يكتسب حياة أدبية جديدة تضاف إلى حياته الأدبية التي تؤرخ لميلاده الأصليّ الأوّل، وقد نرى بعض النقاد المحدثين يسمون هذه العلاقة الاستمرارية بالنص المولّد[2] وهو الذي نتج عن تلاقح جهدين إبداعيين واحد أولي أصلي والآخر فرعي استُزيد على بنية النص الأصلي.

ولابن الأثير في المثل السائر جزء في المعاني اعتنى فيه بالإحاطة بتقدير المعاني وكيفية حصولها دلالة وبناء وأسلوبا نحا فيه منحى فريدا،

1 : قاسم سيزا ، ناصر حامد أبو زيد ، مدخل إلى السيميوطيقا ، الجزء الثاني ، منشورات عيون ، 70

2 : ينظر ، نفسه ، ص:70

بحيث تتبع توظيف مفردات بعينها أو عبارة أو أسلوب حتى صار ذلك الأسلوب من شدّة تواردِه في إنشاءات البلاغات بمثابة النموذج أو الوزن الذي يختص بإثارة إيقاع بلاغي خاص بتلك الوظيفة الإمعانية، من ذلك إيراده بابا لإيقاع حذف لا من محلها البنائي لتكون بذلك الانتقاص ذات إيقاع دلالي وأسلوبي مستحلى ، تمثل ابن الأثير في الإشارة إلى أسلوب حذف لا النافية واستوثق في أول العرض بالآية الكريمة من سورة يوسف: تالله تفتأ تذكر يوسف 1 ،وقد ترسّم أسلوبها ليتداولها الشعراء في عباراتهم، ثم رجع إلى أصولها الدلالية والأسلوبية في الشعر العربي الجاهلي فتمثل ببيت لامرئ القيس قال فيه على وزن الطويل الذي عروضعه مقبوضة : مفاعلن، وضربه صحيح : مفاعيلن:

فقلت : يمين الله أبرح قاعدا ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي2

والظاهر أن تسارك الأساليب بين الشعراء أو ادعاء البنيات النحوية الملذوذة يشيع كثيرا في دراسة المعنى في الشعر العربي ، وقد نحوا مناحيَ متنوعة غنية بالتنهيج والإحصاء في تتبع سرقات المعاني ، وبرعوا في إنتاج

1 : سورة يوسف ، 85

2 : امرؤ القيس ، ديوان امرؤ القيس تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط:5 ، دار المعارف بمصر، ص:31

المصطلح المؤطر لظاهرة تسارق المعاني بين الشعراء، واهتدوا إلى تمحيص الظاهرة من حيث قالوا مميزين مستويات الإمعان، وأي المستويات يتماشى وبلاغة السرقة وأيها يسهل ادعاؤه ونقله ، وأيها يستعصي على ذلك، واتساقا مع تطوير فكرة سرقات المعاني الشعرية توصلوا إلى التمييز بين الأفكار العامة والأفكاز الجزئية الدقيقة، ثم أبانوا عن كيفية تسهُّلِ المعاني العامة المائعة الشائعة للادعاء والنهب ،واستعصاء البليغ النادر الدقيق من المعاني عن الأخذ والسرقة وقالوا :"... ومحال أن تحضر جزئيات المعاني وما يتفرع عليها من التفريعات التي لا نهاية لها ... فإن البدويّ البادي، راعي الإبل ما كان يمرّ شيء من ذلك بفهمه ولا يخطر بباله، وعلى هذا فإنه كان يأتي بالسحر الحلال إذا قال شعرا أو تكلم نثرا..."[1] ، وعلى الرغم من مضيّ النقاد في سبيل الكشف عن أدقّ التفاعلات الإبداعية بين الشعراء إلاّ أنهم مقرون مبدئيا بصعوبة الإحاطة بظاهرة تسارق المعاني بين الشعراء فالمعنى الشائع المتعارف عليه شائع التداول بين الشعراء فلا ينبغي اقتفاء أثر تحولاته في بلاغات الشعراء، وقد اجتهد الآمدي في كتاب الموازنة بين الطائيين في

1 : ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، الجزء الثالث، ط: 2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص:3

التمييز بين المعنى العامّ الدقيق البديع وبين المعنى العام الشائع الذي هو شِرْكة بين أفهام الشعراء 1.

لقد ميّز البلاغيون العرب ونقاد الأدب بين المعاني العامة التي يسهل استراقها لأنها بمثابة المعاني الشائعة العامة التي لا تتسم بخصوصية أدبية وبين تلك المعاني الدقيقة المستعصي تقليدها أو ادعاؤها، وقد نشأ الشعر العربي على الطريقة الإبداعية الخاصة جدا، وقد تنبه الجاحظ غلى كيفية اهتداء الأعراب لابتداع المعاني الشعرية فقال:"... فما هو إلاّ أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أَرْسالاً، وتنثال الألفاظ انثيالا، ثم لا يقيد يقيده على نفسه، ولا يُدَرِّسُهُ أحدا من ولده..."2.

لقد كان منهج نظر ابن طباطبا مؤديا بالطبيعة والتبرير الطبيعي إلى قوله بالسرقات الشعرية حين ربطها بالمعاني المشتركة، وقد اقترح حلا ذكيا دعا فيه إلى القول: إذا كانت المعاني مستنفدة، والشاعر لا جرم واقع في ضرورة المرور بما كان قالته الشعراء فينبغي للمقتفي آثار السابقين أن يتفضل بالزيادة في المعنى المسروق ، فالتجديد في صياغة المعنى هو الحل للإشكال

1 : ينظر ، الآمدي ، الموازنة ، ص:122

2 : الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الثاني ، ص:50

والمخرج للأزمة 1، فربما يكون بفضل تلك الزيادة قد كسا المعنى قيمة إبداعية جديدة زادها على الذي كان عليه المعنى في ظهوره أول مرة، ومثل هذا المبدأ في نقد المعاني معتمد في النظريات البلاغية الغربية فقد أشار ديبوجرانج Debaugrand ودريسلر Dressler حيث قالا بفكرة تكرار المعنى مع تغيير الصياغة والتعبير2، ونعتقد أن الداعي المنهجي إلى رواج هذا النظر إلى جانب المعنى من العملية الإبداعية قائم على اتفاق طقوس الإبداع بالطريقة المتشابهة في كل الآداب الإنسانية، وإن إشكالية المعنى في موضوع تناهب العينات الإبداعية يمكن أن يقع في أيّ أدب من الآداب الإنسانية، والعملية الأدبية في كل التجارب العالمية لابدّ من أن تكون مكونة من اللفظ والمعنى كما هي عليه في النقد الأدبي العربيّ.

واتساقا مع شيوع نقد المعاني الشعرية ، واهتمام النقاد بإحصاء قيمها الفكرية والحسية فقد انتبه الشعراء ومعهم النقاد إلى ضرورة الاضطلاع بتتبع معاني الشعراء، خاصة الشعراء الذين عُرِفوا بتفوقهم في المعاني البليغة التي تتّصف بالغرابة والاختراع وتوصل المقاد إلى القول:" ... وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في

1 : ينظر ، ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص:112

2 : ينظر ، جمال عبد المجيد ، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 2006 ، ص:144

الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تُسْتَعْذَبُ، أو ترتيب يُستحسَنُ ..."[1]، فالقيمة الشعرية الشائعة المشتركة المعنى يمكن للشاعر المجيد أن يسبغ عليها الإضافات الإبداعية البديعة، فيخرجها الشاعر من سذاجة الشركة إلى الخصوصية البلاغية ، ثمّ تمثل نقاد السرقات الشعرية بمعنى الوقوف على الطلل وتحامي الشعراء مختلف التوصيفات والحكايات والنعوت الملحقة بمعناه، تَتَبَّعَ القاضي الجرجاني تَسارُقَ الشعراء معنى الطلل ، ثم انتهى إلى القول: "... وأمثال ذلك مما لا يُحصى ولا يُعَدُّ ، ولا يخفى شُهْرَةً ..."[2]، ثمّ لما استوى الشعراء في معنى تشبيه الطلل بمرقوم الكتاب، فاضل القاضي الجرجاني بين أساليب تشبيهاتها، وفنون تصاويرها قضى للبيد بالتفوق عليها جميعا، على الرغم من أن الشعراء الذين اتبعوه في معنى الطلل والكتابة امرؤ القيس ، وحاتم ، والهذلي كلهم توجهوا فيها وجهات إمعان تختص كل وجهة منها بقناعة الشاعر التي وقّع بها بلاغة معناه[3] .

ونعتقد أن شيوع ظاهرة السرقات الشعرية ، وتحولها إلى ظاهرة ثقافية أو سلوك معرفي ، أو طبيعة إبداعية أوحى لبعض النقاد المختصين في نقد

1 : القاضي، علي بن عبد العزيز، الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية بيروت لبنان ، ص:186

2 : نفسه ، ص:187

3 : ينظر ، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص:187

الظاهرة إلى إلانة الحكم النقدي حيالها، وإن من أبرز من خفف من قسوة الحكم على تسريق الشاعر الآخذ المعنى من غيره من الشعراء كان القاضي الجرجاني الذي ابتدع نظرا أو منهجا قال فيه بالسرقة غير المعيبة [1]، وتخير شعرين أولهما للبيد معروف مشهور قال فيه:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب[2]

وعليه قال أبو نواس:

حباريات جهلتني ملحوب فالقطبيات فالذنوب

حيث نفى القاضي وقوع التسارق بين الشعرين ناظرا على تشاكلهما في كونها لا يزيد على معاودة التغني بأسماء الأماكن، والمكان مثلما هو مسموح بترديد ذكره في الكلام فهو بترديده في أشعار الشعراء لأن الشعر والكلام شيء واحد.[3]

ونظرا لوقوع الاهتمام بالمعنى والتمييز بين أساليب ابتداع المعاني في أشعار الشعراء، واشتداد وطيس التنافس بينهم في قول البديع من المعاني التي

---

1 : ينظر ، نفسه ، ص: 187

2 : عبيد بن الأبرص ، ديوان عبيد بن الأبرص ، ط:1 دار الكتاب العربي بيروت لبنان ، 1994 ، ص:19

3 : ينظر ، نفسه ، ص: 189

لا تُجارى ولا تبارى، فقد ألفينا أبا هلال العسكري يؤلف كتابة ديوان المعاني في الاختصاص النقدي، يستعرض فيه تنافس الشعراء في تحامي ابتداع المعاني المستطرفة، وأبو هلال وإن كان ذهب في كتاب ديوان المعاني مذهبا استعراضيا إلاّ أنه في كل موازنة بين معنى ومعنى كان يعاين درجات التفاوت في إبداع كل شاعر ، وربما جرى هذا التنافس والتناجز بين الشعراء في أدب مجلسيّ قوامه المحاضرة والمعاينة، وقد سلك ابو هلال العسكري منهج الموزانة بين القديم والمحدث في ذلك لذلك نجد عبارات نقدية أدبية من مثل: أحسن ما قاله قديم ، وأحسن ما قاله محدث في ذات المعنى ، فيقع التنافس ، والتَّجَارِي في معنىً محددٍ يُختبر قائلُه في درجات التطوع في الابتداع والتجوُّز والسبْق.1 ، وكان أبو هلال العسكري يعتمد صيغة أفعل التفضيل لاختيار البديع مما أورد من الأشعار المترامية المعاني ، فيقول: أنشدني أخلب بيت قالته العرب، فتكون دلالة الخلابة قيمة جمالية بلاغية نقدية تصبّ فوائدها الدَّرْسِيَّة في صميم ظاهرة سرقات المعاني الشعرية 2، ولقد أفضى بأبي هلال العسكري حرصه على إحصاء المعاني المتجاذبة بين الشعراء في غرض معين أو محصورة، وقد كان التنافس بين البلاغيين والنقاد ومعهم الأدباء في

1 : أبو هلال العسكري ، ديوان المعاني ، الجزء الأول ، عالم الكتب ، ص:8

2 : ينظر ، نفسه ، الجزء الأول ، ص:10

إحصاء المعاني والوقوف على درجات الشعراء الإبداعية في كل موضوع أو غرض ، وقد حُكِيَ أن ابن العميد كان يعقد مجلسا أدبيا يطلب فيه من الأدباء والنقاد استعراض جواهر الأدب، وقد كان سبب تأليف أبي هلال العسكري ديوان المعاني في ذات الغرض والفائدة، فكان منهج ذلك منبنيا على اقتفاء أثر بديع المعاني في أقاويل الشعراء، وكان تمييز تفاوت معاني الشعراء يأتي تارة بصيغة: أحسن ما قاله قديم، وتمثل العرب بالأقوال البليغة والنسج على منوالها، وتمثلت هنا بمعنى تأثرت به وأتت بمثله في كلامها، وصيغة أقنع بيت قالته العرب في موضوع كذا، وقد سبق بعض شعراء كندة النابغة إلى هذا المعنى فقال...1 ، وانطلاقا من هذا يتبين لنا أن ديوان المعاني واقع في صميم بلاغة المعنى الشعريّ، وقد نهج فيه أبو هلال العسكري منهجا استعراضيا أبان في الكتاب عن إلمامه بالشعرية العربية في جانب الإمعان منها ، وقد أسس في مدخل الكتاب على روح المنافسة التي أقام عليها أبو الفضل بن العميد مجلسه الأدبي ، وكان التفوق لأبي هلال العسكري عندما أظهر مدى إحاطته بتاريخ بلاغة المعاني وسجلاتها البديعية.

1 : ينظر ، نفسه ، ص:15، 16.

منهج الموازنة بين المعاني الشعرية المسروقة:

نستطيع اعتماد منهج أبي هلال العسكري في كتابه ديوان المعاني عينة نقدية نقف من خلالها على الكيفيات التي اعتُمِدت في الكشف عن سرقات المعاني الشعرية ، فقد سلك أبو هلال طبيعة معجمية سعى فيها إلى تجميع الدلالات التي يكثر قول الشعر في مواضيعها وكان في كل مناسبة فصل أو باب يقول: " هذا كتاب المبالغة في صفة السحاب والمطر والبرق والرعد وذكر المياه والرياض والنبات والأشجار والرياحين والثمار والنسيم وما يجري مع ذلك"[1] ، ومثل هذا المنهج الدرسي نستطيع تسميته بالتصنيف الموضوعاتي بحيث يبدو مضمار كل وحدة موضوعية ذات الدلالة العامة كلا متكاملا تتفاعل داخله التفريعات الموضوعية لتبدو في النهاية عبارة عن معجم دلالي مصغر، فالاختصاصات الدلالية المذكورة في الباب السابق ذكره كلها متكاملة يتعلق بعضها بسبب من بعض فيكون كل الموضوعات مفيدا بمتعلقات الأرض من نبات وهواء، ثم يعمد أبو هلال إلى تخصيص بعض الدلالات يبدأ بها الفصل داخل الباب ممن مثل: السحاب والمطر والبرق

1 : نفسه ،الجزء الثالث ، ص:3

والرعد والثلج فيكون بذا الاجتزاء قد أجل الكلام على ما يمت إليها وقد ذكره في عموم الباب قبل يخصص الفصل في بعضها.[1]

ولأبي هلال العسكري منهج في استقصاء تحولات المعنى الواحد في الاختصاص الدلالي المحدد ، يجري فكره في تبين سمات الإبداع في كل ما يستعرضه فيقول في موضوع المطر:

" قال ابو عمرو لذي الرُّمّة : أيُّ قول الشعراء في المطر أشعر قل: قول امرؤ القيس وزن الرمل:

ديمةٌ هطْلاءُ فيها وطَفٌ طَبَقُ الأرضِ تحرّى وَتَدُورُ

... ولا أعرف أحدا أخذه أَخَذَهُ فأجادَه كإجادة ابن الرومي حيث يقول:

سحائب قيست بالبلاد فألقيت غطاء على أغوارها ونجودها

... وهذا مع جودة معناه فصيح..."[2]، ومثلما هو واضح بيّن فإن قول أبي هلال بالأخذ واقع في صميم موضوع سرقات المعاني ، وتحول صورها بين الشعراء بين إجادة وإساءة.

1 : ينظر ، أبو هلال العسكري ، ديوان المعاني ، الجزء الثاني ، ص:3

2 : نفسه ، الجزء الثاني ، ص: 3، 4.

ويبدو أن سرقة المعاني أو التزيد والتصرف فيها استحوذت على نفوس الشعراء والأدباء، فكانت على ما تنطوي عليه من المساوئ محل إعجاب وابتغاء ، يقبل عليها الشاعر حتى كأنه بها يجرب قيمة إبداعية يجاري فيها روح العصر وطابعه الثقافي ، فقد قيل سئل الشعبي عن سبب تصرفة في المعنى والخبر فقال: " ... إني أجده عاريا فأكسوه من غير أن أزيد فيه حرفا، أي من غير أن أزيد في معناه شيئا".[1]

واضح من خلال غلبة موضوع تناهب المعاني الشعرية بين الشعراء أن الشعر العربي كان يمرّ في بعض مراحله بأزمات إبداع ، فكان تعطُّلُ الشعراء في بعض الأحيان يدفع بهم إلى اعتماد أسلوب سرقات المعاني فكّا لأزمة الإبداع.

قد تكون مضايق الإمعان في الشعر وانحسار مجال الإبداع في مضماره هي التي دعت بعض النقاد البلاغيين إلى البحث عن بدائل نقدية يستطيعون باعتمادها التأسيس لضوابط تحديدية تمنع الشعراء من التسهل في الإغارة على إبداعات بعضهم بعضا، وإننا نرى إلى قول عبد القاهر الجرجاني بنظرية معنى المعنى واقعا في صميم تنافس الشعراء في ادعاء ابتداعها

1 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص:229

قال:"... ومعنى القصد إلى المعاني الكلم أن تُعلِمَ السامع بها شيئا لا يعلمه..."[1]، فالمعاني ليست كلها عرضة للسرقة وإنما الذي يؤاتي ذلك هو المعاني الجديدة ، والمعاني إذا استهلكت وصارت قديمة فإنه لا يؤبه بأخذها ولا تكون محروسة من قبل النقاد، والبديع في وقت إبداعه هو الذي يحاط بالرعاية والاحتراس من كل انتهاب.[2]

والمعنى الشعري الذي يصطنع له المهابة الإبداعية لا يقوى شاعر سارق على الاقتراب من ملكيته ، ولنضرب لذلك مثلا ببيت أبي تمام:

اسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي[3]

فالجدل الذي أحاط بشعرية هذا الشعر يكون بمثابة المنهج الذي يحفظ هذا الشعر من السرقة ، فالعاني الشعرية الدقيقة النادرة تتأبى عن كلّ أخذ نظرا للاحتفالية الملحقة بها ، وزيادة على غرابة المعنى الشعري ونكتته فإن أبا تمام وظّف بلاغة إعمال اللفظ في ذاته من خلال تكرير لفظ الماء، ماء الملام، وماء البكاء حتى كانت هذه المزية اللفظية زيادة في حفظ مثل هذا

1 : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص: 315

2 : ينظر، محمد علي ابو حمدة، في العبور الحضاري لكتاب: النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور ، ط:1 دار عمار للنشر والتوزيع ، 2009 ، ص:720

3 : التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، الجزء الثاني، ط:2، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، 1994، ص:23

الشعر من التناهب أو الإغارة عليه، لأن غرابة معناه تقوم بمثابة المانع من انتهابه وسرقته من لدن الشعراء، فالمعنى البديع يصنع لنفسه المكانة المرموقة التي ترتفع له فلا تصل أيدي الشعراء الطامعين في الاستيلاء على إبداعات غيرهم.[1]

لقد كان كتاب الصناعتين ملخصا لجملة من كتب البلاغة والنقد العربيين، طبقات شعراء ابن سلام الجمحي، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، والشعر والشعراء لابن قتيبة، وابن المعتز في كتاب البديع، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، وكتاب الموازنة للآمدي، ثم كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، كل هذه الكتب لخصها أبو هلال العسكري بعد أن تهضّمها، رائيا إلى كل مؤلف منها بعين الناقد البصير بالتحولات الشعرية، لذلك فإن أبا هلال العسكري تناول السرقات الشعرية انطلاقا مما جربه وعايشه، واحتمله امتلاكه الرؤية الداخلية القائدة إلى امتلاك الكفاءة في النظر للعملية الشعرية من الداخل، وإن القناعات التي صدر عنها أبو هلال مُحَصَّلَةٌ بالممارسة والتعاطي، حيث شهد في كتاب الصناعتين أنه عمِلَ شعرا في صفة النساء معتقدا أنه إنما أصاب المعنى متفردا قال فيه: سَفَرْنَ بُدورا وانتقبْنَ أهِلَّةً

1: التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، الجزء الثاني، ط:2، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، 1994، ص:23

ظانا أنه ابتدع منفردا به عن كل إبداع معنى لدى الشعراء ، حيث قال: "... وظننت أني سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين ، فكثُرَ تعجّبي ، وعزمت على ألاّ أحكم على المتأخّر بالسَّرَقِ من المتقدِّمِ حكما حتما"[1] .

يتّضح لنا بعد استقراء شهادة أبي هلال العسكري المتساند إلى واقع الممارسة الشعرية أن الشعراء قد يتواردون في بعض المواقف التعبيرية أو مناطات الإمعان الشعريّ خاصة إذا تعلق الأمر بتطبيق قيمة بلاغية بعينها مثلما هي في الشعر السابق متمثلة في إيراد المعاني الكثيرة في العبارة المتقاصرة أي في قليل اللفظ.

وهناك من تتبع ظاهرة السرقات الشعرية ، واستقصى كيفيات تجليها في الخطاب الشعريّ ، وميز بين أخذ وأخذ ، وبين تصرّف وآخر ، وقد اختار عبد القاهر الجرجاني نموذجين من الشعر المتسارق:

الشعر الأول: وزن البسيط.

دَعِ المكارمَ لا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِها واقعد فإنّكَ أَنْتَ الطاعِمُ الكاسي

1 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص:196، 197

الشعر الثاني: وزن البسيط.

ذَرِ المآثرَ لا تَذْهَبْ لِمَطْلَبِها واجْلَسْ فَأَنتَ الآكلُ اللابِسْ

وقد علّق عبد القاهر على التسارق بين الشعرين والتناجز قائلا: "...كيف وإذا عمد عامد إلى بيت شعر فوضع مكان كل لفظة لفظا في معناه..."[1]، وإننا إذا جئنا إلى إحصاء التوافقات والاختلافات بين الشعرين ألفيناها تكاد تكون واحدة إلاّ ما اختلف منها في بعض الكلمات، والكلمات وإن حاول شاعر تبديلها بالمترادفات اللفظة ذات الدلالة المشتركة فإنها ظلت تفيد ذات المعنى في الشعرين، وكذلك رأى عبد القاهر إلى هذا الضرب من سرقة المعاني ، فلما رآها على هذه الطريقة التطابق بين الشعرين أسمى هذا النوع من السرقة بالسلخ، واسما إياها بالتوصيفات الشائنة التي يسخفون متعاطيها[2].

تفيد البدائل اللفظية في البيتين السابقين ما يشبه الإجراء التنقيحي، فالشاعر الآخذ استبدل ذَرِ بـ: دَعِ وقد اتفقتا في الوزن فلا فارق نظمي بينهما، ثمّ استبدل المآثر بالمكارم فكانتا وزنا واحدا، ثم استبدل تذهب بـ: ترحل، لمطلبها بـ: لبغيتها، واجلس، بـ : واقعد ، كما استبدل الآكل اللابس، بالطاعم الكاسي ، ولعلّ هذا من أثر بلاغة معاني المناقضة التي دخلت إلى البلاغة

1 :عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:362

2 : ينظر ، دلائل الإعجاز ، ص:363

العربية بناء على ما أثمرته نقائض جرير والفرزدق ، فقد كان لصلة النقائض بالسرقات بين الشاعرين وشيجة متينة خولت لكل شاعر من الشاعرين القول على سَمْتِ الشاعر الآخر.

لقد تطوّع أبو هلال العسكري في تأويل السرقة الشعرية ، وتفهمها على وجوهها الخفية العجيبة فتطرق إلى إشكال قلّما يتبادر إلى فهوم النقاد التقليديين ، وقال متسائلا عن منشد شعر شاعر: أتراه يعني المنشد إذا أنشد شعر شاعر يكون قد احتذاه وقال مثله وعلى طريقته ؟ فكأن أبا هلال العسكري رمى إلى الإشارة إلى أن كل تجربة إنشادية يمكنها أن تنتج شعرية خاصة بها تستقي فنياتها من الكيفيات الإنشادية التي يتفرد بها منشد دون منشد آخر، ثمّ قال: " وإن قلت : إن ذلك لأنه قد راعى في نطقه بهذه الألفاظ النسق الذي راعاه امرؤ القيس ..."[1]، ومن بين التسميات التي أورد بها أبو هلال في نعت السرقة الشعرية قوله بالأخذ الخفيّ، بمعنى الأخذ الذي يصعب تبينه لشدة حبكته، ووقوعه موقع المعنى الجديد من سياق ابتداع المعاني الشعرية، والزيادة في المعنى المتداول سرقة شعرية منطوية على فضل ابتداع مما يزيده المحدثون على قدامى الشعراء[2] .

1 : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص: 363

2 : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص:227

الفصل الخامس:

السّرقات الشّعريّة في كتب النّقد الأدبيّ الحديث:

ـ منهجيّة طرح السّرقة الشّعريّة في كتابات النّقد العربيّ الحديث.

ـ ظاهرة السرقات في تفكير شوقي ضيف النقدي الأدبي.

ـ السّرقة الشّعريّة من منظور محمّد مندور.

ـ منظور مصطفى هدارة لنقد السّرقات الشّعريّة ورأي بعض الدارسين للظاهرة.

ـ التّخريج التّناصّيّ لظاهرة السّرقات الشّعريّة.

منهجيّة طرح السّرقة الشّعريّة في كتابات النّقد العربيّ الحديث:

لم تقف الدّراسات النّقديّة الخاصّة بالسّرقات الشّعريّة عند حدود القديم، بل تعدّته إلى الدّراسات النّقديّة الأدبيّة الحديثة، وإنّ قابلية السّرقات الشّعريّة للتأقلم مع كل العصور الأدبية والنقدية، وانتقالها من حيز الأدبية العربية إلى حيز الدراسات النقدية الأدبية العالمية لدليل قاطع على وقوع ظاهرة السّرقة الشعرية في صميم ثقافة النقد الأدبي، وضمن المنظور البلاغي الإنساني ،ثمّ كذلك هي متضمّة في صميم طقوس الإبداع التي تتّسم بالمنازعات بين الشعراء على اختلاف بيئاتهم في ما يتعلّق بادعاء الامتياز الشعريّ، وبذلك فالسرقة الشعرية متجاوبة مع مختلف العصور الأدبية، ومتناغمة مع السيرورة الإبداعية، فالثقافة التفاعلية أمر ثابت في مسارات الإبداع الشعريّ وما يتطلبة الإبداع من مظاهر التكامل المعرفي الذي نعتبر السرقة الشعرية أحد أبرز سماته، وذلك الذي أكده نقاد الشعر حين بحثوا التفاعلات الدلالية في الخطاب الشعريّ قائلين بأن "... اختيار الشاعر لألفاظه، ولأغلب العناصر اللغوية الداخلة في إيصال تجربته إلى المتلقي لا يمكن تبريره إلا من خلال تصورنا لوقع تلك المكونات مع إيقاع عواطفه ..."[1]، فالصبغة العاطفية للمكونات الشعرية هي التي عليها مدار الكلام في ما يتعلق بتناجز الشعراء في الموضوع الشعريّ المتسارق.

1 :ممدوح عبد الرحمن ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشّعر ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، ص:11

لم ينقطع أعلام النقد الأدبي الحديث عن التحوّل في القناعات الثّقافيّة القاضية باستبدال التّناصّ بالسّرقة، فالحزازات التي كانت تغذي التوتر بين الشعراء المتنافسين أو المتحاسدين أخذت بعدا حضاريا آخر، يجد فيه كل مبدع نفسه ملزما بالانخراط في المشروع الثقافي الإنساني.

تعتبر الروح النقدية التي أوجدت النظر الأولي في ظاهرة السرقات الشعرية هي ذاتها التي يوظفها الناقد الأدبي الحديث في تقييم الظاهرة الإبداعية من جهة، ومن جهة أخرة مراعاة العوامل المشتركة بين الشعراء والتي تساعد على بلورة الظاهرة الشعرية الخاصة بفترة إبداعية محددة ، ولكي يحقق الناقد الرؤية النقدية الموضوعية فإنه ملزم بتحديد مختلف الجهود الإبداعية ، يعطي الناقد بناء على ذلك الحرص كل شاعر جهده الذي ساهم به في إنتاج الشعرية الخاصة بمرحلة تاريخية ما.

إن في ظاهرة انتقال ظاهرة السرقات الشعرية من القديم إلى الحديث إشارة ضمنية إلى طبيعة هذا السلوك المعرفي في حدّ ذاته، فثبوت منهجها يفسر كونها واقعة في صميم العملية الإبداعية، وبالتوافق مع هذا المنظور المنهجي، فإن السرقة الشعرية سلوك إجرائي انزاحت إليه العلمية الإبداعية باعتبارها الطبيعي جزءا من الممارسة الإبداعية فكأن الشعر لا يستطيع أن

تمضي حركيته دون وقوع ذلك الاحتكاك العفوي أو المقصود بين الشعراء المتلاحقين أو المتجايلين.

إن اعتناء النقد الأدبي بتتبّع الظاهرة الإبداعية وجهه إلى إمساس ظاهرة السرقات الشعرية، فالنقد الأدبي أولى اهتماما بالغا بسير الشعراء الخاصة بنشاطاتهم الأدبية، وخاصة منها تلك المحاورات المجلسية، وقد كان تفاعل الشعراء والنقاد حول كل ما يتعلق بترقية الظاهرة الشعرية خير موجّه لهم لأن يثيروا موضوع انتقال الخصوصيات الإبداعية من شاعر إلى آخر، فكانوا ابتغاء ذلك يحرصون على تدقيق الملاحظة وتسجيل الفوارق والميزات، وتسجيل علامات الاختراع في البلاغة العربية، وأساليب النظم واتساقا مع هذا التوجه فقد أنتج النقد الأدبي العربي مناهج استقصاء الظاهرة الشعرية وتصنيف القيمة البلاغية حتى غلب هذا التوجه على كثير من الأفكار النقدية الأدبية التأسيسية الأولى، وعلى الرغم من أن النزوع النقدي الأدبي.

وإننا لم نقل بتدقيق النقاد للملاحظات الخاصة بتمييز شعر الشاعر إلاّ لأن تحديد الخصوصيات الشعرية هي من أبرز المقومات المنهجية التي تقوم عليها بلاغة السرقات الشعرية ، حيث لا يمكننا تطبيق منهج التسريق إلا بعد تحديد العلامات الإبداعية الخاصة بكل شاعر، بمعنى تحديد الفرادة والتميّز،

ففي تمييز خصائص إبداع شاعر من الشعراء تهيئة لموازنته مع شعر غيره من الشعراء، وهذا النهج هو الذي احتفلت به كتب النقد الأدبي العربي القديم كثيرا، فقد صادفنا ابن سلام الجمحي يقف مليا عند الخصائص الإبداعية لكل شاعر حتى كأن ابن سلام يتوجه بذلك الأسلوب النقدي الأدبي إلى تهيئة شعر الشاعر ليستبين عن شعر غيره، وتعزيزا لهذا التوجه وقف ابن سلام مطوّلا عند خصوصيات امرئ القيس الشعرية فقال :"... وليس إنه قال ما لم يقولوا ،ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب، واتبعته فيه الشعراء ..."[1]، حيث ما كان لأمرئ القيس أن يستحوذ على عقول الشعراء التالين له لولا تمتع الشاعر بالخصائص الإبداعية التي جعلتهم من غواة شعره، وقد أورد ابن سلام مصطلحات نقدية أدبية هي بمثابة المفاتيح في عملية السرقة الشعرية نحددها في مقولاته بلفظة: السبق، الابتداع، الاستحسان، الاتباع، وهي من المرتكزات النقدية والتوجيهية التي يتساند إليها ناقد السرقات الشعرية.

لقد لخص ابن سلام مميزات امرئ القيس الإبداعية فأجملها في ما يلي: استيقاف الصحب، البكاء في الديار، ترقيق النسيب، تقريب المأخذ، الإجراءات التشبيهية البديعة، تشبيه النساء بالضباء، والبيض، وتشبيه الخيل

1 : ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:16

بالعقبان والعصيّ، وتقييد الأوابد ،الفصل بين النسيب وبين المعنى ، التفوق في التشبيه بإتقان المماثلة والمحاكاة[1].

يدلّ مصطلح التناص على ترقية واضحة لمبدأ السرقة الشعرية، فالتناص متضمّن تلطيفا للحكم على ظاهرة السرقة بما يجعلها تتحول من فعل مذموم إلى ما هو قريب من الإبداع والزيادة في الموضوع، فالتناص قائم على وزن صرفي يفيد دلالة التفاعل بين جهتين، والتناصّ هو تفاعل بين نصين أو أكثر، والحقيقة أن النقد الأدبي الحديث بما هو قائم عليه من اللياقة والإنسانية وحرية الفكر استخلص كل المقومات النقدية الأدبية التي ترى إلى الثقافة الإنسانية على أنها مشروع معرفي مشترك بين جميع الناس إذا لم نقل جميع حضارات الأمم.

وإن من أبرز ما ارتكز عليه نقاد السرقات الشعرية هو تحديد مفهوم الشعر وبلورة خصائصه الفنية واللغوية، وابتغاء ذلك ألفينا ابن سلام يتناول مفهوم الشعر في أكثر من موضع من كتاب الطبقات، وكان أن أصاب

1 : ينظر ، ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:16، 17.

الموضوع عندما لاءم بين القصيدة والجارية فجمع بين الفن والحياة ، كلاهما يستقي مصداقته من حضور الآخر 1.

ينِمّ تسجيل البحوث الحديثة في موضوع السرقات الشعرية عن مطاوعة ظاهرة تمتاز بها ظاهرة السرقة الشعرية، غير أن اختلاف المشاريع الثقافية واستنادها في كثير من القناعات الحضارية إلى فلسفة اجتماعية قد تختلف عن تلك التي كانت قديما جعل الظاهرة تنتقل من مواصفات السرقة إلى ظاهرة التناصّ، وليس ذلك إلا لكون الثقافة الإنسانية قائمة على التشارك والتفاعل والتكامل، لذلك يُعدُّ التناصّ من المفاهيم الحديثة، وهو يعني تداخل النصوص فيما بينها ..."2، فالتناص بهذا المنظور الحضاري لتناقل النصوص ، وتشاكل الخطابات يعتبر كيفية أو أسلوباً لنفي السرقة أو التخفيف من غلوائها في التفكير النقديّ، وقد صار مصطلح: intertextualité الذي هو عبارة عن تفاعل ثقافي بين مجموعة من النصوص وليس بالضرورة أن يكون بين نصين كما عُرِفَ في موضوع السّرقات الشّعريّة، غير أن الجديد في موضوع السرقة التي بمعنى التناص في النقد الأدبي الحديث يتمثل في زوال الحواجز المعرفية بين اللغات الإنسانية على اختلاف جغرافياتها، ومعنى أن يتقن المثقف أو

1 :ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:1

2 : رفيقة سماحي، السرقات الشعرية والتناصّ، ط:1 عالم الكتب الحديث، أربد الآردن، 2016، ص:53

الشاعر أو الناقد عدة لغات فإنه بإمكانه الاستفادة من نتاجات اللغات الأخرى، ينقلها إلى بيئتها اللغوية الجديدة وكأنه يبتدعها جديدة في البيئة المنقولة إليها الفكرة أو المعنى أو أسلوب العبارة.

لقد صارت الثقافة الإنسانية تشكل مرجعية إبداعية حاسمة، فالشاعر صار يتأثر الشعراء الإنسانيين الآخرين ، يتمثل معانيهم وأساليبهم الإيقاعية دون أن يظهر ذلك واضحا جليا ، ولقد كثر تناص الشعريات الحديثة حيث مازجت اللغات الشعرية بعضها بعضا خاصة وأن الشعرية الجديدة تجاوزت بعض المعايير الخاصة باللغة الواحدة، فالإيقاع حل محلّ الوزن العروضيّ، وبذلك فقد صار شعراء الحداثة الإنسانيّين يتداخلون في كثير من مظاهر الإبداع الشعريّ، لا يمنعهم من ذلك مانع لسانيّ .

ظاهرة السّرقات في تفكير شوقي ضيف النّقديّ الأدبيّ:

يمكننا القول: أن إشارة الدراسات النقدية الأدبية الحديثة بدأت بتناول شوقي ضيف والجيل الذي رافقه من النقاد إلى ما يمكن أن يكون قد تضمّن الإشارة إلى التحول في القناعات الثقافية العربية الجديدة ، فلدى كلامه على القديم والجديد ذكر بعض ما يتعلّق بالموضوع الذي عليه مدار هذا البحث، فشخصية الشعر العربي الجديد ظلّت تتأثر بالمذهب الشعري القديم، لا

تستطيع أن تتواجد بعيدا عنه، وذلك "... مما يعطيها قيمة بعيدة، إذ تصبح وثائق تاريخية ..."[1] ، ووفق هذا المنظور نرى أن موضوع السرقة الشعرية كان يتضمّن صراع الجديد مع القديم، فالقديم بما هو مؤهل له من الهيمنة والاستحكام يريد أن يفرض صورته على كل جديد، وكان طرح شوقي ضيف لموضوع التجديد في المواضيع الشعرية القديمة كذلك متضمنا معنى الأخذ من القديم بالإضافة إلى تطوير المأخوذ، والشعراء لا يستطيعون الانقطاع بعصورهم عن العصور التي سبقتهم، لأنهم لا يستطيعون البناء على فراغ فلا بدّ من سند تراثيّ يتّخذونه نبراسا يهتدون به، وقد صار النموذج المستدعى غير قابل لأن يؤخذ بحذافيره، وإنما صارت في القناعات الثقافية والإبداعية الجديدة محتاجا إلى بعض الإضافات التي تمنحه صفة الجِدّة والحضور في روح العصر، سمّى شوقي ضيف هذا الأخذ بالتواصل الوثيق[2] ، ومعنى أن يقلّد محدثٌ قديما هو أن يأخذ عنه وإذا أخذ عنه كان مضطرّا إلى تمثل كثير من خصائصه الشعرية .

لقد أشار شوقي ضيف لحضور الشعرية العربية القديمة في شعر أبي تمام على سبيل المثال ، وأخذه كعيّنة أبان من خلالها عن مدى تمتع الشاعر

1 : شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، ط:6 دار المعارف بمصر ، ص:161

2 :شوقي ضيف ، العصر العباسي الأوّل ، ص:159.

العربي المحدث بالذكاء والفطنة اللذين أهلاه إلى سلوك سبيل اللياقة في الأخذ عن الشعراء القدامى ، فالأخذ صار حنكة ومهارة لا تقل قيمتها عن قيمة الإبداع ذاته "وهذا الذكاء الحادّ استخدمه أبو تمام استخداما واسعا في تمثّل الشعر الذي سبقه من قديم وحديث، فقد وعى وعيا دقيقا صورة الشعر العربيّ بجميع خطوطها وألوانها، وكل ما يجري فيها من أضواء وظلال، وانتحى ناحية مسلم بن الوليد في تصنيعه، إذ كان ذوقه ذوق متحضرين، يُغرم بالتصنيع والزينة حتى في ثيابه ومطعنه..."[1].

يتبيّن لنا من خلال استقراء رؤية شوقي ضيف إلى ظاهرة أخذ الشعراء بعضهم عن بعض والتي كنا وسمناها بكونها سرقة تتشعّب أساليبها تشعّب فن الشعر ذاته، أن السرقة الشعرية صارت متجلية في سلوك ثقافي وإبداعي يتشرب قناعات العصر الثقافية، فالشاعر بما هو من الطبيعي تناجزه مع غيره من الشعراء يتعاونون جميعا من أجل إنتاج شعرية عصرهم، وقد صارت السرقة الشعرية مرتبطة بوعي معرفي خاصّ، فالشعراء يستمدون قناعاتهم من معطيات الحياة فالتشارك في معطيات الحياة خول لهم التشارك في إنتاج الظاهرة الشعرية ذاتها ، لقد صار الشعر روحا جماعية تعكس روح العصر لا يستطيع الشاعر أن يشذّ عنها.

1 : شوقي ضيف ، الفنّ ومذاهبه ، في الشعر العربيّ، ط:7 دار المعارف بمصر، القاهرة ، ص:223

لقد انتقل مفهوم السّرقة الشّعريّة من الأخذ في إطار اللسان الواحد متحولا إلى الأخذ عن الألسنة اللغوية الأخرى التي خالطت العرب ومازجتهم، فالاختلاط الحضاري أنتج تمازجا فنيا وفكريا له مبرراته المنهجية والتاريخية.

لقد ربط شوقي ضيف الحاجة إلى التّسارق بموضوع ضعف الشّعر العربيّ وتراجع قيمه الإبداعيّة فقال:"... لا نصل إلى القرن الرابع حتى نُحِسّ بأن الشعر العربيّ جامد ، لا يتحوّل عن الموضوعات والمعاني القديمة ..."[1]، وإن من أبرز الدلالات التي أشار بها شوقي ضيف إلى السرقات صراحة قوله: " وليس من شكّ في أن شيوع هذه الآراء جعل الشعراء لا يبحثون عن موضوعات جديدة، وبذلك انصبّ عملهم على التحوير في المعاني القديمة، فنشأ هذا البحث الواسع الذي نجده في كتب النقد العربيّ، ونعني بحث السرقات ..."[2].

يتجلّى لنا بكل وضوح أن شوقي ضيف يختلف في تناوله ظاهرة السرقة الشعرية عمّا ألفنا النقد العرب القدامي ينظرون به إلى الظاهرة ، فقد قادت المنهجية شرقي ضيف إلى أن يربطها بأزمة الإبداع، وتعطله في الشعر العربي خلال القون الرابع ، لذلك تجرأ على القول بحكم في الموضوع يبدو لنا

1 : شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربيّ ، ص:292

2 : نفسه ، ص:293

خطيرا، يتمثل في حكم شوق ضيف على النقاد المواكبين للسرقة الشعرية في العصر العباسي بقبولهم بسلوكها "... ونحن نجد النقاد في هذه العصور يُحِسّون بأن هذا الجانب ضروريّ في الشّعر ..."[1]، ثمّ أتبع شوقي ضيف كلامه على تقبل الذهنية الجديدة للسرقة واستوى ذلك لدى كل من الشعراء والنقاد حتى صار الجانبان مقتنعين بجواز الأخذ عن الآخرين، وشوقي ضيف إذ يورد هذه القناعة الطارئة على الذوق الشعري العربي والقناعات النقدية المصاحبة له يأتي بآراء النقاد والبلاغيين الآخرين السائرين في ذات الاتجاه والقائلين بذات القناعة الثقافية ، وإن من أبرز ما كان سائدا يستعملونه مسوغا لقبول السرقة قولهم بأفضلية كلّ قديم على كلّ محدَثٍ.[2]

نستطيع أن نُجمل رأي شوقي ضيف في السرقة الشعرية في أنه ربطها بأزمة الإبداع التي أصابت الشعر العربي في القرن الرابع ، وبالتالي فلما أفلس شاعر هذه المرحلة أخذ يرتدّ مقلدا أو سارقا أو متمثِّلا لأشعار الشعراء الذين أسعفتهم ظروف عصرهم لحيازة فضل السبق في مضمار هذا الفنّ، وإننا نرى إلى تخريج شوقي ضيف للظاهرة على أنّ الناقد الحديث استفاد بما لا يدع الشكّ في ذلك من الزخم العلمي والمعرفي والمنهجي الذي شكل ثقافة العصر

1 : نفسه ، ص: 293

2 : ينظر ، شوقي ضيف ، الفن وماهبه في الشعر العربي ، ص:294

العربي الحديث، وبالتالي فإن شوقي ضيف استدعى الظاهرة قارئا إياها من منظور نقدي حديث يستعين بالمرتكزات والحوافز الثقافية التي طرأت على الوعي العربي، " وليس من شكّ في أن شيوع هذه الآراء جعل الشعراء لا يبحثون عن موضوعات جديدة، وبذلك انصبّ عملهم على التحوير في المعاني القديمة، فنشأ هذا البحث الواسع الذي نجده في كتب النقد العربي القديم، ونعني به السرقات، ونحن نجد النقاد في هذه العصور يحسون بأن هذا الجانب ضروريّ في الشعر ..."[1].

يُعتبر استنساخ الشاعر المحدث للشعر العربي القديم منهجا شبيها بالتوّجه التعليميّ، بمعنى أن الشاعر العربي المفلس حين يقرّر معاودة استنساخ النموذج الشعري القديم فإنه مقِرٌّ ضمناً ممارسة التقليد بدلا من الإبداع، فالشاعر يفقد كل أثر في ما يقوله أو يكتبه ، غير أننا نرى إلى هذا العطل الإبداعي على أنه حاصل نتيجة أزمة حضارية افتقد معها الشاعر العربي حرارة النزوع إلى الابتداع.

1 : نفسه ، ص: 293

السّرقة الشّعريّة من منظور محمّد مندور:

وإذا بلغ بنا استعراض إسهامات أعلام النقد الأدبي العربي الحديث في تناول ظاهرة السرقة الشعرية، إسهام محمّد مندور في كتابه :النقد المنهجيّ عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، ألفيناه يعنون الفصل الثالث من الكتاب بالسرقات، وإن توصيف مندور للظاهرة بالخطيرة دال على أهمية الموضوع في تشخيص ظاهرة الإبداع الشعريّ ، ومندور بكونه من أعلام النقد الأدبي الحديث، فإن آراءه في الموضوع تأخذ أبعادا معرفية تستقي فلسفتها وقناعاتها من الزخم المنهجي والمعرفي الذي صار الناقد العربي يتمتع به في خارطة المعرفة الإنسانية.

لقد رأى محمّد مندور أن ظاهرة السرقات الشعرية لم يستو لها منهج إلاّ بدراسة شعرية أبي تمام ، لأن شعريته بما اشتملت عليه من الحداثة والإغراب استدعت تسلح النقاد بما رأوه كفيلا بتشريح شعرية الشاعر، حتى كأنهم باجتهادهم في طرح موضوع الشرقة إنما سعوا للوقوف سدا منيعا أمام فلسفة الحداثة التي خلطت عليهم قناعاتهم الثقافية والأدبية، لذلك فإن موضوع السرقة في تصور مندور ومنهجه متّصل بمناقضة الحداثة والتصدّي لها، وبناء على هذا التصور فرّع مندور هذا التعليل فرعين:

الفرع الأوّل: الخصومة العنيفة التي قامت حول الشاعر، وتعصّب الدارسين لأبي تمام ومذهب البديع، أو للبحتري وعمود الشعر، وهذا يعني قيام فريقين، فريق يناصر القديم ، وآخر يناصر الحديث .

الفرع الثاني: الردّ على تفوّق أبي تمام في البديع بإثارة موضوع سرقاته [1].

لقد منحت الفاصلة الزمنية التي تفصل الناقد العربي الحديث عن تاريخ مبدأ السرقة الشعرية رؤية منهجية، أشبعها الناقد الحديث بالقناعات الفكرية والمنهجية التي حصلها من التعليم والمثاقفة التي زخرت بها الحياة الثقافية العربية الجديدة، وعملا منهم لإعمال النقد المنهجي الحديث فقد وضّح النقاد العرب المحدثون أن تسريق النقاد والبلاغيين العرب لأبي تمام لم يكن صافيا من الدسائس والمناورات، وذلك لأن الناقد العربي المحدث وقف على عدم العدل في تناول الشاعرين أبي تمام والبحتري بذات المنهج النقدي[2]، فقد انصبّت الانتقادات كلّها على شعريّة أبي تمّام دون أن يسلكوا في نقد البحتري سبيل الذي سلكوه في نقد أبي تمّام، وفي هذا إبانة واضحة عن عدم

1 : ينظر ، مجمّد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، ومنهج البحث في الأدب واللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2007 ، ص:357

2 : ينظر ، نفسه ، ص:358.

موضوعيّة نقاد السرقة الشعرية، فالدافع إلى تناولها لم يكن موضوعيا بحتا وإنما كان مشوبا بالأهواء والمنازعات.

يبدو للمتفكّر في منهج تناول النقاد العرب المحدثين لظاهرة السرقة الشعرية أنهم استوعبوها كما ينبغي للناقد المسلح بعلوم الأدب المستفادة من الثقافة الإنسانية الحديثة أن يستوعبها ، فقد صارت علوم الإنسان والاجتماع والنفس بالإضافة إلى التراكمات المعرفية التي أقرت ظاهرة السرقة الشعرية كلها من العوامل المساعدة على تعميق الفكر في الموضوع ، وإحكام المنهج ، فالتوليد الفكري الذي أنتجته فلسفة الثقافة الحديثة ساعدت النقاد في تعميق النظر، واختبار التقليدية التي حُكِمَ بها في الموضوع، وقد أرجع بعض النقاد العرب المحدثون سبب اهتمام النقد الأدبي الحديث بالظاهرة إلى كون الظاهرة في نفسها تلبي حاجة الناقد في تمحيص حقيقة الإبداع الشعريّ ، ولأنها"... تتناول أهمّ ما تسعى إلى معرفته الدراسات الأدبية ألا وهو أصالة كل شاعر وكاتب ومبلغ علاقته مع من سبقه أو عاصره من الشعراء والكتاب"[1] ، قال بهذا الرأي ناقد سلك نقد النقد في تعليق له على نظر محمد مندور في موضوع السرقة ، فالسرقة بانتقالها من موضوع نقدي أوليّ إلى نقد النقد تكون

1 : محمد علي أبو حمدة ، في العبور الحضاري لكتاب النقد المنهجي عند العرب ، ط:1 دار عمّار للنشر والتوزيع ، عمان الأردنّ ، 2009 ، ص: 723.

قد أخذت بعدا فكريا ومنهجا تخطّت به كل حدود التحفظ في موضوعها ، فالظاهرة وإن كانت قديمة إلاّ أنها بقابليتها للبحث المتواصل المتجدّد استطاعت أن تثير اهتمام أعلام النقد الأدبي الحديث، وتثير فيهم شغف البحث عن الجوانب المسكوت عنها في موضوعها، لقد وعى النقد الأدبي الحديث تركيب العمل الشعري، وأنه لم يبت على ما كان مفهوما عليه "...على فهم الشعر، إن مهمتنا الحقيقية هي كشف المفارقة بين النصّ وظروفه ..." [1]حيث ما ينبغي لناقد أن يحكم بالسرقة إلا بعد وضعه الخطاب الشعري في سياقه الاجتماعي والتاريخي ، فقد ثبت أن زخم الحياة وحرارتها قد تكون العامل الأبرز في إطلاع الخطاب ، وتلك المؤثرات لا يتفرّد بها شاعر دون الشعراء الآخرين، كلهم متأثر بحركية المؤثرات لا يسلم منها أحد، وقد يُفسَّر تداخل النتاجات الشعرية ، ولغة الشعر في صميم كونها الفني والنفسي "... تستوعب الاتجاه الذاتي والموضوع الخارجي في كلّ أكبر منها..."[2]، ومعنى هذا انّ الخطاب الشعري في طبيعته الفنية مائل إلى مخالطة كثير من التأثيرات الخارجية والداخلية ،ولعلّ هذا الأثر أو الوشيجة هي التي دعت

1 : مصطفى ناصف ، دراسة في النقد العربي ، ط:3 ، دار الأندلس بيروت لبنان 1983، ص: 111

2 : مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربيّ ، ص:190

النقاد المحدثين إلى إطلاع مصطلح التناصّ بديلا عن السرقة، فالعلاقة الحوارية داخل الخطاب الواحد ظلت تكسر أحادية سياق الخطاب.[1]

لقد أخذت ظاهرة السرقات الشعرية مكانها الطبيعي والمنهجي بين الدراسات النقدية الأدبية العربية الحديثة، وقد تجاوب معها المتتبعون، شغوفين بها لكونها جامعة بيت التراث والحداثة، بحيث دلت على وحدة سيرورة الأدبية العربية ونقدها الذي ظل يرافقها منذ القديم ، وكان من أبرز ما أُضيف إليها توظيف النظر المنهجي الذي يسعى إلى رؤية نقدية متكاملة لا تقف عند حدود التجزيء [2]، ففي اعتقاد النقاد العرب المحدثين أن النقد العربي القديم كانت تنقصه الضوابط المنهجية ، التي هي إجراءات علمية بها يمكن تقييم العمل الإنساني .

لقد أضرّت العواطف المتخاصمة بلياقة البحث في موضوع السّرقات الشّعريّة، وقد كان وقوع الناقد الأدبي العربي بعيدا عن تلك الأجواء مناسبة لعلمنة الدراسات النقدية وتنهيجها بما يخدم الظاهرة لا الشخوص المتعلّقين بها، وقد برهن بعض النقاد على سوء القصد من التسريق بدليل توظيف

1 : ينظر، جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة : فريد الزاهي ، ط:2 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب 1997 ، ص:23

2 : ينظر، محمد علي أبو حمدة، في العبور الحضاري لكتاب النقد المنهجي عند العرب لدكتور محمد مندور ، ص:723

مصطلح السرقة الأخلاقي ، لأن السرقة الشعرية ذات دلالة أخلاقية في منشئها 1، ففي رأيهم أن اللفظ وليد بيئة الخصوم التي أنتجت ظاهرة السّرقات الشّعريّة.

لقد ذكر محمّد مندور بعض المسوّغات القاضية بجواز الأخذ، من حيث اعتبرها داخلة في روح المثاقفة الداخلة تحت اعتبار روح العصر، عدّد منها: الاستيحاء، استعارة الهياكل، التأثّر، ورأى كل هذه مخالفة لدلالة السرقة وحقيقتها 2.

لقد قدّر الناقد الأدبي العربي افتقاد نقد السرقة الشعرية إلى مسوّغاتها المنهجية التي كانت كفيلة بأن تجنبها الاحتكاكات العصبية بين مختلف الفرق والتيارات، وإن من أبرز مقولات محمد مندور في موضوع السرقة أن المجال كان ضيّقا على الشعراء القدامى، وإن تبوتق القول الشعري في مواضيع شعرية محصورة معدودة، ضيّقت على الشاعر القديم مجال الرؤية مما جعل حافره يقع على حوافر الشعراء الآخرين "... وساعدهم على ذلك خضوع الشعر

1 : ينظر، مصطفى السعدني، التناصّ الشعريّ ، قراءة أخرى في السرقات الشعرية ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، مصر ، 1991 ، ص:7

2 : ينظر، النقد المنهجي عند العرب ، ومنهج البحث في الأدب واللغة ، ص:359

العربي للتقاليد الشعرية المتوارثة، وانحصار أغراضه ومعانيه، بل وطرق آدائه"[1].

لقد صار النقد الأدبي العربي أكثر تفهما لظاهرة السرقات الشعرية، وأكثر تجاوبا مع متطلبات الإبداع، يتشارك الشعراء ويتداخلون وكل ذلك متقبَّلٌ منهم ، يُقرأون القراءة المطاوعة التي تجانس بين جهود المبدعين، وكيف لا يقولون بذلك ويجيزونه، وقد انفتحت فلسفة العصر على كثير من التسهيلات الإبداعية فالشعر صارت له معايير أو فلسفة جمالية أخرى جعلته يغاير المعايير القديمة، وتداخل مع النثر، وتقبل الخرق النحوي، والتجريب الإيقاعي، وأيهما أشنع وأعوص وأشدّ حساسية أذلك الذي كان يُقالُ به في موضوع السرقة الشعرية أم هذا الذي لا معيار له بل انفتاح يعقبه انفتاح تماشيا مع فلسفة حرية الإبداع ، وإن من أبرز المسوّغات التي طفرت حديثة قولهم بالتّوارد فالفنون غالبا ما تتداخل طقوسها وتتشاكل حتّى الذّوبان في إطار الخطاب الفنّي الواحد ، ولقد صارت الثّقافة جامعة بين علاقات حواريّة في النصّ الواحد لأنّها باتت تُعدُّ من مكوّناته الأساسيّة [2] .

---

1 : محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، ومنهج البحث في الأدب واللغة ، ص:359

2 : ينظر ، ميخائيل باختين ، شعريّة دستوفسكي ، ترجمة: جميل نصيف التكريتي ، ط:1 دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ، 1986، ص:269

لقد تمازجت مقولات النقد الأدبي العربي مع المقولات النقدية الغربية، فالسرقة التي كانت لا تتجاوز حدود خارطة الأدب العربي صارت مصطلحا ضاربا أطنابه في كل ربوع الأدب الإنساني، وقد صار التّسارق لا ينحصر في إطار الأدب الواحد بل تعدّى ذلك ليقع التّأثر والتّأثير بين الآداب العالميّة جميعها، وعلى أساس من هذا الاتّساع في الظاهرة ، وبحكم هذه الاستفاضة ظهر الأدب المقارِن الذي تكمن مهمَّته في الكشف عن تداخل الآداب المختلفة اللّغات فيما بينها، ومثلما هو واضح فإنّ السّرقة أو التّأثر والتّأثير الذي يختصّ ببحثه الأدب المقارِن هو في المعاني لا اللّغة لأن الأمر واضح بتأثير الأفكار وتأثرها بين الشعراء والأدباء سواء، فالعمل الأدبي على عموم الفائدة "... ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم، معقّد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة، مع تعدّد في المعاني والعلاقات ..."[1] ، واتساقا مع هذا الذي نشأ من منهج المقارنة في النقد الغربي، شرع النقاد العرب المحدثين في توظيف منهج المقارنة، فكان أن وظّفه مصطفى هدارة في بحث ظاهرة السرقة الشعرية[2].

وفي المقولات النقدية الأدبية الحديثة التي لطّفت من تسريق الشاعر المستفيد من تجارب غيره من الشعراء أن القصيدة بعد إبداعها وإذاعتها،

1 : رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط:2 المؤسسة العربية للدرسات والنشر ،بيروت لبنان 1981 ، ص:27.

2 : ينظر ، مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي ، دراسة تحليلية مقارِنة، ص:4،5.

وتسييرها بين الناس تصير منفصلة الوجود عن وجود الشاعر الذي أبدعها، معنى هذا أن للآخرين حقّ الاستفادة منها، فبحصول التراكمية المعرفية التي هي جِماع التجارب الإبداعية كلها، تصير قصيدة الشاعر في حدّ ذاته ملكا للمتلقي، وهذا المتلقي لا يفرق أن يكون شاعرا أم قارئا آخر، والقصيدة من هذا المنظور ليست مستقرّة على حال، وإنما هي متحولة قابلة للزيادة والنقصان، ومن هذا المنظور النقدي الحديث كذلك يمكننا تفهّم مدى ارتباط السرقات الشعرية بالمرتكز السِّيرِيِّ للشعراء[1]، حيث لا يمكن للناقد أن يقف على العيّنات الشعرية المتسارقة بين الشعراء إلا بعد الإلمام بسير كل شاعر فتتحدّد أمام علامات الالتقاء وعلامات الافتراق في الظاهرة الإبداعية الواحدة.

لقد تفهّم محمّد مندور ظاهرة السرقات الشعرية على أنها منهج تجزيئيّ لاينطوي على رؤية تكاملية ، وقد كان هذا ديدن النقد الأدبي العربي القديم، لم تتوافر له الرؤية المنهجية المتكاملة ، ومبدأ التسريق في النقد الأدبي العربي إنما جاءت متوافقة مع الرؤية الإبداعية العربية الشاملة ، فالشعرية العربية تقوم على المشروع الفردي وليس على المشروع الثقافي العامّ ، لذلك وانطلاقا من هذا التصور في منظور محمد مندور أطلع الحسّ النقدي ، وطبيعة الشعر العربي معا مقولة السّرقة الشّعريّة النّقديّة .

1 : ينظر ، رينيه ويليك ، الأدب المقارن ، ص:81

لقد سعى النقاد العرب إلى وضع السرقة الشعرية في سياقها الحضاري أو الثقافي، فهي متحولة بقيمها ودلالاتها غير مستقرّة على معيار كما كان يَرَى إليها النقاد العرب القدامى بعد أن برئ الناقد العربي المحدث من تلك الحزازات والاحتكاكات والتشنجات التي جعلت النقاد ينقسون إلى مناصرين للشعراء أكثر من كونهم نقادا.

لقد وعي النقاد العرب المحدثون حقيقة كون الفنون تمارس في إطار معطياتها الجماعية، لذلك قيل بالتّمدرس الفنّي، وأن تنتمي لمذهب أو مدرسة فنية فإن عليك أن تتبع مقاييسها وتقاليدها وأساليبها الخاصة بها، وهذا كما يُفهَم واقع في صميم الشركة في كثير من السمات والعلامات والخصائص، في حين لم يكن للشاعر العربي القديم أي انتماء جماعي لرابطة إبداعية فكان إذا داخل مقولات الآخرين تبين أمره، وانكشف فعله، ونُعِت بالتّسريق.

وإتباعا للكلام على أثر النسق الإبداعي لفنّ الشعر، وقد قلنا: إن انبناء الشكل الشعري على المماثلة والمشاكلة حتى كأن لغته لغة واحدة يسلك الشعراء في تحقيقها التشبيه والاستعارة، والمجاز، والكناية وكلها لها أسلوب تعبيري أو تخييلي يكاد يكون موحّدا، فإن تجاوب تجارب الشعراء في إنجاز الخطاب يدفع بهم إلى القول المتشاكل فتبدو أشعارهم جميعا كأنها متسارقة

فيما بينهم، وقد سبق لابن خلدون أن تنبّه إلى هذا العامل الداعي إلى المماثلة بين أشعار الشعراء، "... وهذه الأساليب التي مهما نقرّرها ليست من القياس في شيء ، إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبّع التراكيب في شعر العرب، لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها ، فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر ..."[1]، هذا واقع في لغة الشعر فأما في لغة النثر فلا مناسبة لوقوعه على اعتبار أن لغة النثر غير مركزة ، وفيها ينحو الناثر في متّسع من القول، لا يُلجئه إلى مشاكلة بنية الكتابات الأخرى.

منظور مصطفى هدارة لنقد السّرقات الشّعريّة:

ينحو مصطفى هدارة في تناوله لظاهرة السرقات الشعرية منحى حداثيا، والدليل على ذلك أنه ضمّن كتابة في الكلام على مشكلة السرقات في النقد الأدبي جملة من الكتب الأجنبية ، وبذلك يكون مصطفى هدارة قد استثمر الثقافة الأجنبية في الكلام على موضوع الشعر وما يتّصل به من طقوس الإبداع الخاصة بفنّه.

1 : ابن خلدون ، تاريخ العلامة ابن خلدون ، المجلد الأول ، الشركة العالمية للكتاب ، الدار الإفريقية العربية دار الكتاب اللبناني ، ص: 1102

لقد تفرّد مصطفى هدارة عن غيره من النّقّاد العرب المحدثين الذين تناولوا موضوع السّرقة الشّعريّة بإحاطته بمناهج تحليل النّقّاد العرب في بحث السّرقات [1] ، فلقد أصبح النقد الأدبي العربي الحديث يعي موقعه في خارطة المقولات النقدية التي تعلّق أصحابها ببحث ظاهرة السرقة الشعرية ، وقد قدّم مصطفى هدارة في مدخل كتابه عن مشكلة السرقات بسطا توضيحيا ركّز فيه على المسوِّغات المنهجية التي دعت النقاد العرب المحدثين إلى معاودة النّظر في موضوع السّرقة الشّعريّة بما يتفق مع التحوّل في القناعات الحضارية المستجِدّة، لقد تحوّل نقد السرقة الشعرية إلى مشروع نقد نقدها، وقد اقتضى هذا التحوّل في المنظور تحوّل في المنهج قال عنه مصطفى هدارة :"... فإن علينا أن ندرس السرقات دراسة منهجية في أصولها العامّة، وفي فروعها الثابتة، وأن نحلّل أساليب النقاد في معالجتها، وسنحاول أن نتبيّن مدى تفهّمهم لهذه المشكلة على حقيقتها ، أو على غير حقيقتها ـ في صورتها السطحية العابرة"[2] .

لقد تحوّلت السرقات الشعرية من تفكير نقدي وبلاغي تراثي إلى منهج نقديّ يمتلك كل مواصفات الدراسات النقدية الأدبية الحديثة، وذلك نظرا لما

1 : ينظر ، مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1958، المقدمة.

2 : مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي ، دراسة تحليلية مقارنة ، ص:75

تُفُهِّم من جدوى الظاهرة أنها داخلة في الاعتبارات الإبداعية والثقافية الإنسانية، تعكس حاجة الشاعر إلى التفاعل الإبداعي مع الشعراء الآخرين، وإن الذي رسخ هذه القناعة الجديدة وارد من جهة كون القناعة الإنسانية تتسم اليوم بالتكامل والاستفاضة والشمول.

لقد رأى الناقد العربي إلى ظاهرة السرقة الشعرية من خارجها على اعتبار أنه لم يكن كقدماء النقاد الذين خاضوا في الكلام عليها متأثرين بالمناوشات التي أذكتها المنافسة والتحاسد والتباغض، والناقد العربي المحدث كان إذا رأى إلى خارطة تحولات الظاهرة الإبداعية إنما يتتبعها منهجيا وعلميا لا ينتصر لهذا الشاعر أو ذاك، ومن ثمة فقد رأى إلى موضوع ابتداع المعنى من مبدأ "... ابتكاره أو سرقته..."[1].

لقد بات الناقد العربي المحدث مقتنعا بأن الظروف المتشاكلة قمينة بإعادة إنتاج الظاهرة الشعرية، فإذا توافقت المعطيات أو المحفّزات، وتوافت النفوس، نعني بها نفوس الذوات المبدعة تخاطرت عقولها، وتشاكلت أفكارها غير أن الفارق الجوهري بين السرقة الشعرية التي كانت متداولة في النقد الأدبي العربي القديم وبين التخريجات المعرفية للظاهرة في النقد الأدبي العربي

1 : طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ص:115

الحديث أنها استطاعت أن تجزئ الخطاب الشعريّ إلى مكونات عدّة، مع توسع ظاهر في الاستعانة بملابسات إنتاج الخطاب الشعريّ، فكأن الاستفاضة في الفهم ، والتوسع في الاعتبارات كلها ساعدت على تبني النظر النقدي الذي لا يسرّق بقدر ما يناجز بين خواطر الشعراء فلا يقرأ التّماثلات الشّعريّة في الإطار الأخلاقي الذي كان اعتمده النّقاد العرب القدامى.[1]

لقد كان تركيز الناقد العربي المحدث على تحليل الظاهرة الإبداعية واضحا، ومحمد مصطفى هدارة من النقاد العرب الذين استفادوا من توسيع الرؤية النقدية التي يعى بها إلى استيعاب المنهج النقدي الأدبي الجديد الذي يمكن بتوظيفة أن يسلك في تناول ظاهرة السرقة الشعرية مسلكا حديثا، يباين الأساليب القديمة التي تناول بها الناقد العربي الظاهرة، من ذلك أضحى التركيز على حرية الشاعر عاملا حاسما في تغيير قراءة الظاهرة، فمحمد مصطفى هدارة يركّز على الفارق الروحي بين الشاعرين العربيين الشاعر العربي القديم الذي كان محدود مجال الإبداع، خلافا للشاعر العربي المحدث الذي توافرت له كل أسباب التجريب فالشاعر العربي القديم "... لا يستطيع التهويم والتحليق في حرية كاملة كما يهوى، فالإلهام نفسه لا يدعه في حالة

1 : طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ص:115

شعورية أو إرادية، وإنما يغرق شعوره في تَهْوِيمَةٍ صوفية حالمة، ثمّ تتوالى مراحل الإبداع، فينطلق الخيال، ولكن في حدود الذاكرة، وداخل الإطار الشعريّ، والثقافي بما فيه مؤثرات البيئة والحياة الاجتماعية، وطبيعة اللغة ، وظروف العصر"[1].

لقد تحوّل النقد الأدبي العربي الحديث من الكلام على الشعر المتسارَق بين الشعراء العرب القدامى إلى الكلام على نظر النقاد إليه، متتبعا تضارباتهم وتشكلاتهم في تناول الموضوع ، لذلك ألفينا محمد مصطفى هدارة يركز على اختلاف النقاد في اعتماد المنهج الملائم لتناول الظاهرة ، فمثلا صنّف هدارة تناول ابن وكيع في السرقات على أنه منهج تقريريّ"... يُعْنَى بالتقسيمات عناية كبيرة تماما كما فعل النقاد والبلاغيون من بعده ..."[2] ، ومصطفى هدارة لا يسلّم بطريقة تناول ابن وكيع يتتبعه في كلّ فكرة، ينتقده فيها، ويستخلص ما كان ينبغي لابن وكيع أن يسلكه في نقد شعر المتنبي، يلاحظ عليه عدم الثبات على المبدأ المنهجي، لأن عدم الثبات على الطريقة الواحدة، والنسق الواحد يُعرّض نقد السرقة الشعرية إلى الفوضى والاضطراب، حيث كانت نتيجة عدم اتباع المنهج الواحد المضبوط تؤدي بابن وكيع إلى الخلط بين

1 : محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي ، دراسة تحليلية مقارنة ، ص:267

2 : نفسه ، ص:170

النّماذج الشعريّة التّمثيليّة في إطار الحكم النّقدي الواحد، خاصة فيما يتعلّق بالتقسيمات والتفريعات الجزئية على القضية الواحدة، وذلك مما لأدّى بابن وكيع إلى استخراج بعض التقسيمات عنوة، بمعنى إلتحام في التطبيقات النقدية على العينات الشعرية التي يدخلها الناقد البلاغيّ تحت اعتبار السرقة الشعريّة.1

لقد اهتمّ النقاد العرب بدراسة نفسيات دارسي ظاهرة السرقة الشعرية، اختبروا مواقفهم، ووازنوا بين آرائهم تجاه مختلف الشعراء، ووقفوا على مصداقية أحكامهم ومحصوها بين الموضوعية والذاتية، ووجدوا أن تسريق الشاعر كان يُتوجَّه به إلى شخص الشاعر أكثر من توجيهه إلى شعر الشاعر، فالأهواء والنزاعات كانت تفسد على الناقد انتهاج الموضوعية ،وبلوروا هذه الملاحظة في تحكيم الأهواء2 ، ويكشف هَدَارَة عن المنهج الذي سيتّبعه في دراسة توالي الآراء النقدية الأدبية في الظاهرة ، فشكا الخلل في تتابع كتب السرقات، ورأى أن ذلك النقص سوف يدفعه إلى التخليط في التسلسل الزمني لتطور الدرس النقدي في موضوع السرقات الشعرية 3.

1 : ينظر، محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد الأدبي، دراسة تحليلية مقارنة، ص: 170.

2 : ينظر، طه احمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص: 77

3 : ينظر ، محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد الأدبي ، دراسة تحليلية مقارنة ، ص:78.

لقد وافق بعض النقاد المحدثين فكرة كون التأصيل للظاهرة الإبداعية يجنب الشاعر الوقوع في السرقة أو تأثر الآخرين، لأن الشاعر حين يصدق حسه، ويعكس واقعه، ويرتجل الكيفيات البلاغية الطبيعية التي تناسب الموقف التعبيريّ ، فإنه بهذه التّساندات جميعها يستطيع أن يَنْأَى بنفسه عن الوقوع في مَطَبَّات سَرِقة شعر الشعراء الآخرين لذلك كان من الطبيعي ومن المنهجي أن يهرع النقاد العرب المحدثون إلى الاستفادة من المناهج النقدية الأدبية الغربية التي تعرّضت لتلاقح تجارب الشعراء ، وتداخل أساليبهم وشعرياتهم نظرا لكون النقاد الغربيين اكتسبوا خبرة في تعريض الظاهرة الأدبية إلى الدراسات الاجتماعية والنفسية والجمالية وذلك لأنّ "... منهج لا بدّ خاضع في تكوينه لطبيعة الشيء الذي وُضِعَ لدراسته 1.

وقد رأى محمد زكي العشماوي أن الدراسات النقدية الأدبية العربية التي اختصّت بالسرقات الشعرية أثمرت اكتشاف منهج النقد التحليليّ ، لأن نقاد السرقات الشعرية أعملوا فكرهم في تتبع الخصائص التعبيرية والمعنوية التي صارت بمثابة الحقول الدلالية التي يتلاقي عليها الشعراء، لذلك فقد "...مهّدت

1 : ينظر ، محمّد علي أبو حمدة ، في العبور الحضاري لكتاب النقد النهجي عند العرب للدكتور محمد مندور ، ص:727.

بطبيعتها إلى النقد التحليليّ ..."[1] ، وربما كان هذا من النادر أن يصادف الباحث علاقة عكسية بين الأدب من جهة والنقد الأدبي من جهة أخرى، فالنقد في العادة والمعهود ينطلق من الظاهرة الأدبية، غير أننا هنا بإزاء ظاهرة نقدية هي السرقات الشعرية تغدو مثيرة أو منتجة لفكرة نقدية أدبية أخرى ناشئة عنها، ومتولدة منها، فالناقد الذي يسعى إلى الكشف عن العينات الشعرية المسروقة يكون ملزما باختبار الأبيات الشعرية المشكوك فيها، وهو إذ يسلك سبيل الكشف عن المسروق يدخل في مناخ نقدي أدبي آخر دون أن يكون قد قصد إليه فعلا "... فقد كان من الطبيعيّ قبل أن يعرض الناقد السرقة أن يأخذ أولا في دراسة الأبيات عند كلّ من السارق والمسروق منه، ثمّ دراسة أوجه الشبه بينهما"[2] .

وهكذا يتبيّن لنا أن النقد الأدبي مشاكل لغايات إبداع الشعر ، يتولّد فرع عن أصل دون القصد إليه ، والنقد من هذه الوجهة مشاكل للأدب مجانس له، وفعلا فقد ساهمت الدراسات النقدية الواقعة في دائرة اهتمام نقاد السرقة الشعرية في إطلاع اهتمامات نقدية أدبية صارت بمثابة المعالم المنهجية في

1 : محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان ، ص:345

2 : نفسه ، ص: 345

تاريخ النقد الأدبي العربي ، فأثمرت الموازنات، وليس غريبا أن يتضمّن كتاب الموازنة كلاما مستفيضا على موضوع السرقات الشعرية في كثير من أبوابه[1].

وأما عبد العزيز الحناوي فيُحيل على تخريج ابن طباطبا السرقة على أنها ضرب من التوارد بين الشعراء [2]، والتوارد لا يكون إلا في الشعراء المُتَجَايِلِين، فأما أن يأخذ محدث عن قديم فذلك ظاهر لانعدام أسباب التوارد بينهما والتوارد لا يكون إلا بين مشتركين في ظروف الحياة الواحدة .

إن الذي يجعل تناول النقاد العرب المحدثين لظاهرة السرقات الشعرية مختلفا عما سلكه النقاد العرب القدامى في تناولها هو موقع الفريقين من الظاهرة ، فالنقاد القدامى تأثروا بالتفاعلات الثقافية التي عايشوها، والتي كانت تتغلب بمعطياتها عن مفرزات الظاهرة المتناولة، فالناقد العربي كان يُدخل كثيرا من المؤثرات الجانبية في التناول النقدي لظاهرة السرقات الشعرية، وبالتالي نلاحظ كأن صميم الموضوع الذي هو تمحيص التسارق كان يأتي تاليا لما كان يشغل النقاد العرب القدامي، حيث كانوا يسهبون في تتبع سير الشعراء وعلاقاتهم الاجتماعية والثقافية والإبداعية، وأن العينات الشعرية التي

1 : ينظر ، رفيقة سماحي، السرقات الشعرية والتناصّ، ط:1، عالم الكتب الحديث ،2016، ص:105

2 : ينظر ، المحمّدي عبد العزيز الحناوي، دراسة حول السرقات الأدبية ومآخذ المتنبي في القرن الرابع، ط:1 ، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1984 ، ص:9

هي محل بحث وتمحيص كانت تأتي باعتبارها دعامة تبرهن على المنهج الذي سلكه الناقد في الكشف عن العينات الشعرية المسروقة ، لذلك كان النقد الأدبي المعتني بالسرقة يحصل في شكل تكتلات فنية أو حزبية ، بمعنى أن ظاهرة السرقات الشعرية كانت تعيش خارج الخطاب الشعريّ تبعا لغزارة النشاط الثقافي والحجاجي الذي كان يصاحب الكلام عليها " وسنلاحظ أن كثيرا من النقاد الذين ألفوا مؤلفات تستهدف الحطّ من شعر المتنبي والبحث عن مسروقات له قد ذكروا أنهم وضعوا مؤلفاتهم للردّ على المتعصّبين للمتنبي المُغالين في الإعجاب به "[1] ، ولكي يسلم الناقد من الاعتبارات الخارجة عن الخطاب الشعري المتناول عليه أن يفصل بين الشاعر وشعره ، ولهذا السبب راعى الناقد العربي المحدث خلاف الناقد العربي القديم الظروف المحيطة الملابسة لسرقة الشعر، وعمق سبل الكسف عن حقيقة الشعر في حدّ ذاته ، لأن تمحيص فنّ الشعر والوقوف على حقيقة ابتداعه، والأدوات اللازمة في مضماره، وطقوس الإبداع، وتبيُّن الخاص والمشترك كلها داخلة تحت اعتبار المحددات الحافظة لهوية الخطاب الشعريّ، فالوزن مثلا قيمة إبداعية ثابتة مشتركة لا يحقّ لشاعر ادعاء ملكيتها الإبداعية ، ومع ذلك ألفينا بعض النقاد

1 : ماهر محمّد جوهري ، سرقات المتنبي في الأدب العربيّ ،" مخطوط " رسالة دكتوراه ،كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، 1990، ص:9

يقولون: هذه القافية للشاعر فلان نسبة إلى من قال عليها قصيدة متألقة، حتى كانت شهرة القصيدة سببا في إشهار سلوك الشاعر في التقفية، وإن تخيّر القوافي لهو من العوامل الداخلة في نيل فضل السبق في مضامير الشعر الواسعة.

إن تناول النقاد العرب المحدثين لظاهرة السرقات الشعرية ، كما قلنا، جاء واقعا في صميم نقد النقد، فالنقاد العرب المحدثون نظروا إلى طريقة تناول النقاد العرب القدامى من زاوية تقييم الناقد والشعر المسروق دفعة واحدة، فالتناولان صارا مما يدل على سعي واضح من لدن النقاد العرب المحدثين إلى مواصلة البحث في الموضوع ولكن بإضافة أدوات ثقافية ومنهجية جديدة، استفادوها من روح العصر وتكامل المعارف الإنسانية ، فهم لم يكتفوا بتوظيف المستجدات النقدية الأدبية العربية ، بل تجاوزوها إلى إسقاط النظريات النقدية الأدبية الغربية التي صارت مسيطرة على كثير من المفاهيم الشعرية ، ونظرية الإبداع، وعلم الجمال، واللسانيات والصوتيات، بالإضافة إلى توظيف المنهج النفسي الذي يكشف عن علم نفس الإبداع، وخصائص الثقافة الأدبية الإنسانية الحديثة .[1]

1 : ماهر محمّد جوهري ، سرقات المتنبي في الأدب العربيّ ،" مخطوط " رسالة دكتوراه ،كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، 1990، ص:9

تكشف لنا الدراسات النقدية الأدبية الحديثة عن سعي واضح من لدن النقاد العرب المحدثين في استدراك النقائص التي شانت الدراسات النقدية الأدبية المتعلقة بالكشف عن السرقات الشعرية، وهذا يبين لنا أن المعارف النقدية يمكنها أن تتواصل على اختلاف الأعصر والأجيال مادام العنصر الإنسانية واحد هو الإنسان لا يتغير أو يتحول أو يزول.

وفي تناول حديث لظاهرة السرقات الشعريّة عالج بحث العميدي وكتابة الإبانة عن سرقات المتنبّي، تحليل ودراسة، حيث تمّ التساؤل عن سرّ اهتمام الكثير من النقاد العرب القدامى بالظاهرة، وتفانوا في تدبيج البحوث الغزيرة في الموضوع متوصلا إلى أن تبرير القبول بالسرقة كان يصطنع له تعابير أو صيغ نقدية تبرّر الصّنيع، من ذلك قولهم بالاتباع 1، والإتباع في نظر الباحث غير السرقة ، فكأن الأتباع تضافر الشعراء في ترسيخ مذهب شعريّ بعينه، والإتباع شائع معروف في تاريخ الشعر العربيّ، رسخه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة ، والتزم به رعيل من الشعراء حتى عدّ قانون أخلاقيا في مجال ابتداع الشعر، أو كأنه مدرسة شعرية صارت تُلزِم الشعراء في الانضواء تحت شروطها الفنية ،"... ولا يمكن فهْم مواقف النقاد من السرقة على هذا النحو إلا

1 : ينظر ، شذا زاهد محمد صالح ، العميدي وكتابه الإبانة عن سرقات المتنبي، تحليل ودراسة، مخطوط رسالة دكتوراه ، مكتبة جامعة القاهرة ، رقم: 1319 ، 1974 ، ص:33

في ضوء وعيهم بما كان الشعراء يعانون منه إزاء المشكلات الآتية: ضيق الموضوعات والأغراض المفروضة عليهم، مطالبة الشعراء بالسير في نفس الدّروب التي استنّها السابقون، واستخدام طرائقهم في التصوير، حصولهم على تصوير شخصيات الحكام، تصويرا نمطيا بحيث يكون الحاكم كالبحر في الكرم ، وكالليق في الشجاعة ..."[1] .

يتبيّن للمتأمّل المتدبّر أن هماك من التقاليد والممارسات الشعرية ما كان يشبه السرقة الشعرية، أو يفوقها خضوعا، ظلّ يرافق موجبات التزام الشعراء بها، من ذلك الأعراف الشعرية والتقاليد الاجتماعية، والظروف الثقافية العامية التي كان لا يستطيع الشاعر مخالفتها، ولذلك فإن كل شعر واقع في إطار حكم القصيدة ونظامها وأحكامها فهو بالضرورة والطبيعة متورط في السرقة، وذائق من بلاغاتها، ومن هذا المنظور يتبيّن لنا أن النقاد العرب المحدثين، وخاصة الدراسات المنهجية والأكاديمية التي ما فتئ الباحثون الجامعيون العرب يسجلونها في موضوع السرقة الشعرية قد التزمت تطبيق المعايير العلمية والمنهجية في الموضوع ، وبالتالي فلم تعد دراسة السرقة الشعرية منصبة على الاجتهاد في الكشف عن المأخوذات أو المسروقات، وإنما توسّع مجال الرؤية النقدية الأدبية ليشمل كل المؤثرات والعناصر الداخلة

1 : نفسه ، ص:34

تحت الاعتبار، وقد تركز البحث بكل وضوح على السعي إلى إبراز العوامل البيئية والاجتماعية والنفسية القاضية بأن يتّبع الشاعر الشاعر الآخر، ويأخذ من نتاجاته الإبداعية، وصار النظر إلى التسارق بين الأجيال شيئا مفهوما بين الشاعر المحدث والشاعر القديم نظرا للاتباعية الحاصلة بينهما بما يشبه خضوع التلميذ لأستاذه، وذلك كالذي خضع من الشعر العربي لسلطة القصيدة العربية الجاهلية باعتبارها تمثل النموذج الشعري المكتمل الأدوات .1

لقد ركّز الناقد العربي المحدث على موضوع حرية الإبداع، فرأى إلى السرقة على أنها معبِّرة عن ضيق مجال حرية الإبداع على الشاعر السارق، إذ ما كان للشاعر الآخذ من أشعار غيره من الشعراء وخاصة الذين سبقوه بالعصر والحياة لولا شعوره بالتبعية والخضوع المطلق لسلطة علوم اللغة العربية التي نشأت بين أيدي شعراء العربية القدامى، وأن الشاعر المحدَث حين يسرق مما سبقه من أشعار الشعراء الذين كان لهم فضل استنباط الدرس البلاغي من نتاجاتهم ، إنما ذلك الخضوع منه واقع بالطبيعة والعرف لأنه لا يستطيع مخالفة الشعر النموذجيّ الذي أنتج علم البلاغة العربية ، وقد كان أبو عمرو بن العلاء يقوّ بهذا المبدأ حين يقول:"... ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلّد، أو استحسن باستحسان غيره ، ولا

1 : نفسه ، ص:34

نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدّمه، وإلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخّره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاّ حظّه، ووفّرتُ عليه حقّه ..."[1].

لقد توافر للنقاد مثل هذا النظر المنهجي منذ القديم، فكانوا يحسون بالمغالطات النظرية والمنهجية التي كان يتخبط في شراكها نقاد السرقة الشعرية، وبالتالي فربما كان مثل هذا النظر الصائب منذ وقت مبكّر داعيا النقاد العرب المحدثين إلى إعادة النظر في موضوع السرقات الشعرية ، جراء ما لمسوه من سوء تقدير في تناول الظاهرة ، فقد قدّر النقاد المحدثون أن ثمة جوانب بحثية كان ينقص الطريقة التي تناول النقاد العرب القدامى الظاهرة بها، وبالتالي فالدراسات النقدية العربية الحديثة هو استكمال وإعادة نظر في نفس الوقت ، لأن التّجرد من العواطف التي تفسد على النقاد القدامي تشريح الظاهرة كما ينبغي لها أن تشرح متّن النزوع المنهجي والعلمي لدى المحدثين، وأهلهم أكثر من غيرهم السابقين إلى تمحيص الفكرة ، وبلورة كل ما تقتضيه شعرية الشعر من إحاطة وتوضيح.

1 : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص: 10

واضح من خلال استعراض مواقف النقاد العرب القدامى أن ثمة تحديدات منهجية ومنطقية اعتمدوها حيال ظاهرة السرقة الشعرية ، فمنهم قائل بعدم ارتكابها وأنها سرقة ثابتة بالدليل والبرهان وهؤلاء هم غلاة الدارسين، وثمة بعض التزحزح عن هذا المبدأ فقائل بجواز السرقة مع التزام الآخذ ببعض الإضافة أو التغيير، وقد امتدّ هذا الجواز ليشمل عدّة جوانب شعرية تحت مسمى الصياغة الجديدة التي اصطلح عليها النقاد العرب المحدثون من ذلك تغيير القالب، فالشاعر إلى وضع المعنى المسروق في غير القالب الذي أُنْزِلَ فيه أول مرة وأدرج كان قد تفادى سوأة التسريق، وبهذا الإضافات غنِيَتْ مفاهيم الشعرية العربية وتشعبت وتفرعت فكان إذا فضل دراسة السرقة الشعرية سببا في الكسف عن تفاعلات إبداعية جديدة ما كان للشعراء العرب المتسارقين والنقاد معهم أن يتنبهوا إليها إلاّ بعد دخولها في حيّز التطبيقات النقدية الجديدة1.

إننا نتفهّم الفارق النظري بين النقدين، النقد العربي القديم، والنقد العربي الحديث، فالأول كان يحدد للشاعر مجال القول والصناعة فلا يترك له متنفَّسا للمخالفة والمغايرة، وبالتالي فقد جاءت السرقة الشعرية مستجيبة لدواعي شروط الإبداع السائدة خلال تلك الفترة، وأما النقد العربي الحديث فقائم على مباينة

1 : ينظر، شذا زاهد محمد صالح، العميدي وكتابه الإبانة عن سرقات المتنبي، تحليل ودراسة، ص:58

النقد القديم، يدعو خلاف دعواه، فيبتغي من الشاعر العربي قول الجديد الذي لا سابق له، والشعر البديع لا يأخذ من الشعر العربي القديم سوى هويته الروحية حيث لا انقطاع ولا تداخل وإنما مباينة مُقِرَّةٌ ضمنيا بتواصل السيرورة، وأن الاستلهام موجود سارية روحه بين الشعرين غير أن ليس بالضرورة أن يقع الشاعر العربي المحدث في إسارِ الشاعر العربي القديم، لكل غاية إبداعية يستنبطها من روح عصره، ونعتقد أن ذلك الذي أكده بعض الدارسين قديما من مثل المبرد في كاملة، وابن قتيبة في الشعر والشعراء، لتكتمل الرؤية الإبداعية على يد أدونيس في الثابت والمتحوّل.1

لقد كان الناقد العربي القديم يقف في ندية مع الشاعر العربي القديم يصارعه، ويناجزه، حتى أننا عندما نطالع مقولات النقاد العرب القدامى نلامس بكل وضوح تلك المغالبات الظاهرة، فلم يكن النقد الأدبي العربي القديم في نظرنا موضوعيا، وكيف للنقد الأدبي بهذه الروح العصبية أن يهتدي إلى المعرفة العلمية المنهجية، ولقد تفهّم النقاد العربي المحدث نقائص القدامى فعملوا على استدراكها، لأن موضوع السرقة حساس وينبغي لمتناوله أن يخرجه من أطاره الضيق الذي وُضِع فيه ، ومن هذا المنظور امتدح ماهر ربيع محمد جوهري منهج الحاتمي في الكشف عن سرقات المتنبي من حيث تركيز

1: ينظر، شذا زاهد محمد صالح، العميدي وكتابه الإبانة عن سرقات المتنبي، تحليل ودراسة، ص:58

الحاتمي على تحليل شعر المتنبي الموسَّع، فإذا كان النقاد القدامى يكتفون في كثير من الأحيان بإسباغ الأحكام السلبية أو الإيجابية جزافا فإن بعض النقاد من أمثال الحاتمي كما رأى ماهر ربيع محمد جوهري قد وجد في مناسبة دراسة سرقات المتنبي فرصة لإظهار كفاءة عالية في تشريح الظاهرة الشعرية[1]، لذلك فإن الدراسات النقدية الأدبية القديمة المتناولة لظاهرة السرقات كانت مناسبة لتطوير المنهج النقدي، وذلك من خلال إضافة بعض الإجراءات التطبيقية بالدرجة الأولى والنظرية بالدرجة الثانية.

لقد ساهمت سلطة الشفوي على الذاكرة الشعرية في إشاعة التداخل بين أشعار الشعراء، فالمحفوظ الجيد لا يسهل تنقية الذاكرة منه، وهذا جانب نفسي بارز الأهمية في درس السرقة الشعرية، فالمتحفّظ إلى رسخ في ذاكرة الشاعر مستحسنا إياه جرّه عند القول إلى المرور بإعادة ذكره في شعره، وأما في الشعر المكتوب المدوّن فذلك قليل الأثر لأن ذاكرة الشاعر تأمن تأثُّرَها إياه، وبناء على هذه الرؤية النقدية الأدبية فإن ظاهرة السّرقة الشّعرية كانت منهجيا استجابة لمعطيات حضارية كان لزاما على الشاعر العربي القديم أن يمرّ بها ويسلكها ويجربها.

1 : ينظر، ماهر ربيع محمد جوهري ، سرقات المتنبي في الأدب العربي ، مخطوط رسالة دكتوراه ، مكتبة جامعة القاهرة ، رقم: 5640 ، سنة 1990. ، ص: 25

التّخريج التّناصّيّ لظاهرة السّرقات الشّعريّة:

إن استظهار الشاعر لمُنجَزِه الشعريّ، قد يفضي به إلى مساءلات نقديّة لا تكاد تبارح إشكالية الدافع إلى طرحها هو بحث الشاعر ذاته في مصدر إلهامه، وكيف اتّفق له تحصيل القيم الإبداعية فيقول: ما مدى علائقية هذا المنجز الإبداعي بمنجزات شعرية أخرى كانت قد سبقته إلى الوجود، أو كانت قد مرّت بوعيه جراء قراءة أو سماع لها، وبما أن الشاعر ذاته ذو نفسية قلقة متحولة نزاعة لاستدعاء الشاذّ والمستغرَب فإن تمثل الحمولات الشعرية التي تشكل له هاجسا ثقافيا أو إبداعيا يكون واردا في كل الأحوال، والمتتبع لمألات تلك المسائلات يوشك أن تعترضه قراءتان فارقتان

أ- قراءة حداثية تعلل مسألة التعالق لوجود محاورات نصّانيّة طرفاها: النص الغائب، والنص الحاضر، الماثل، فالنص الغائب هو نتاج لقراءات سابقة تترسب في العقل الباطني المبدع وتغذي بدورها النص الجديد[1] ".

تساهم الجمالية والبنائية والدلالية في تكوين النصية الجديدة، وقد غدت تلك المسألة في صلب اهتمامات أنصار النقد الجديد في أوروبا بدءا بالناقدة

1 :محمّد عزّام ، النصّ الغائب ، تجليات التناصّ في الشعر العربيّ ،ط:1 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 2001 ، ص:11

الفرنسية "جوليا كريستيفا التي فضلت مصطلح التناص لوصف دينامية التفاعل بين النصوص، في حين ينزع ميخائيل باختين إلى مصطلح الحوارية، أما جيرار جينات فبصم على مصطلح أسماه بالتعالي النصي أو التداخل النصي[1] "

ب- قراءة تراثية: إن المتقصي التاريخية ظاهرة التداخل النصي في التراث النقدي العربي سيلحظ حتما انشطارها إلى قضايا متفرقة ،حاول كل من علم النقد والبلاغة استجماعه في شكل نظريات ومباحث عدة فيما تعد مسائل حيوية تطبعان العلمين وتميزهما عن غيرهما من علوم اللغة الأخرى ،ففي الحقل البلاغي نلفي لهذا المصطلح ألوانا "... كالتضمين، التلميح، الإشارة، الاقتباس ..."[2] شأن ذلك أيضا الميدان النقدي الذي عجت ساحته بتشكيلات وائتلافات مصطلحاتية على غرار "(المناقضات، المعارضات، السرقات "[3]، وهي كلها تكاد تدنو أو تقترب من مفهوم التناصّ أو التداخل أو التعالي الذي عرف في قضايا النقد الغربي الحديث .

1 :ينظر ، حصّة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، البرغوثي نموذجا ، ط:1 دار كنوز المعرفة العلمية عمان الأردن 2009 ، ص: 14

2 : محمد عزام ، المرجع المذكور ، ص:42

3 : نفسه ، ص:42

ولكنّ المتمعن لتلك المباحث التي حفل بها النقد العربي القديم سيرقب جليا نوازع الشك والريبة التي انتابت النقاد العرب القدامى وهم يعالجون مسألة التداخل الدلالي والإيقاعي واللفظي بين النصوص الشعرية ،إذ أوعزوا مردّ ذلك كله إلى فعل السرقات بل وشنعوا هذا الصنيع على الشعراء واعتبروه عملا مقيتا وجرما عظيما ،فهل ينبغي إذن أن نعد كل تداخل أو تعالق بين قصيدتين سرقة وانتحال؟ و زهيرا نفسه قد تفطن إلى مسألة التناجز الدلالي الذي يتم بين النصوص الشعرية ،كون الشاعر ليس سوى مغترف من معين غيره:

ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا[1]

وأمام هذه الحتميات التاريخية التي ما فتئت تلح بوجود تواشج إيقاعي صوتي ودلالي بنائي بين الشعرية اقتضى علينا الأمر استجلاء المرتكزات المعرفية والفلسفية التي تقوم عليها ظاهرة التعالق النصاني في الميدان الشعري لاستدراك ما تمّ الاعتقاد به من جهة ووضع تخوم ،بينما هو مسموح ومتداول من جهة أخرى والذي شرع له النقد العربي تحت طائلة مسميات تقديرية مستوحاة من عمق الثقافة العربية التقليدية في صورة التوارد، الاسترفاد ،وقع

1 : مفيد قميحة، ديوان كعب بن زهير شرح ودراسة، ط:1 دار الشواف للنشر والتوزيع الرياض، ص:66

الحافر على الحافر، الاحتذاء، وبينما هو شنيع ومستقبح ويندرج في خانة المحظورات في صورة الإغارة، النصب الانتهاك ،الغصب ،المسخ ،السلخ.

وتنبه بن رشيق إلى جدلية مسألة السرقات واستعصاء أمرها على النقاد والباحثين لانعدام مؤشّرات تحدد ثبوتها من عدمها في المنجز الشعري وهذا ما نلفيه من قوله: " وهذا، أي السرقات، باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه ،وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة وأخرى فاضحة لا تخفى عن الجاهل المغفل ".[1]

ويمكننا استنباط فائدتين من الشاهد النقدي السابق في موضوع السرقة الشعرية:

1-: مسألة التعالق بين النصوص الشعرية أمر حتمي لا مناص منه وإن درجه ابن رشيق في باب السرقات الخفية التي يصعب فك طلاسمها إلا الحذاق والمهرة في الشعر وأفانينه

2-: سرقة يسهل تجريم فاعلها وهي ظاهرة بينة لا تحتاج إلى تمعين أو تدبر، وحتى تثبت المسألة لابأس في أن نذكر أنواعا من السّرقات الشعرية،

1 : ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ج:2 ، تحقيق: عبد الواحد شعلان ط:1 مكتبة الخانجي القاهرة 2000 ، ص:1072

مع إلحاق كل نوع بشاهد شعري تطبيقي لنزيل به الغموض عمن بهم أو استعسر على الفهم ، وكل مصطلح أو عينة شعرية واقعة في حكمها إلا ولها علاقة بموضوع التخريج التّناصّي لظاهرة السرقة الشعرية ، بعد أن تطهّر النقد العربيّ المحدث من العصبيّة [1]، فانحراف العواطف كثيرا ما أفسد الشعر ونقده معا، وحرف مسار الإبداع عن سياقه الإنساني الصافي[2]، وباعتماد الناقد العربي المحدث بمنهج نقد النقد صحح كثيرا من المفاهيم الخاطئة التي لحقت بالشعرية العربية ، وبالتالي فقد أعاد إلى الإبداع العربي حقوقه الإنسانية، من ذلك أنه أعاد الاعتبار لإبداع أبي تمام[3].

وبناء على ما سبق ذكره يمكن القول بأن الشعر العربي القديم قد ساير خلال حقب تاريخية مضت مسائل مرتبكة ، حرجة ، كادت أن تعكّر صَفْوَ وُجُودِه ، وتقوِّض سلطته الإبداعية كانت ظاهرة السرقات أبرز تلك الإشكالات الخارقة ، بناء على الجدل الذي خلّفته لكن فريقا من النقاد الذين انبروا للتصدي لهذه المسألة من مثل ابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني والآمدي وابن طباطبا العلوي حال دون ذلك الانكسار، وذلك ما قوى الشعرية العربية ومتّنها،

1 : ينظر، إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط:1، دار الشروق عمان الأردن 2001، ص: 138

2 : ينظر ، عبد العزيز عتيق ، النقد الأدبي ، دار النهضة العربية بيروت لبنان ، 1972 ، ص:324

3 : ينظر ، إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص: 287.

ومنع وقوع تلاشي الشّعرية العربية بعد الذي بلغته من الأمجاد ، إذ نظر أولئك النقاد الذين كادوا يتخصصون في بلاغة السرقة الشعرية وما يتّصل بها من قضايا الشعرية العربية، من وجهة نظر إبداعية صرفة حيث أظهروا الممدوح منها وأشاحوا بنظرهم عن ما ذمّ وقبح في الموضوع.

لقد ساهمت ظاهرة السرقات الشعرية باكتشاف مجال تفاعل واسع وعميق بين مختلف الهويات الشعرية العربية ، فبإثارة موضوع السرقة وازدهار البحث في موضوعها تفتّقت الرؤية النقدية الأدبية العربية ، وتوسعت بانفتاحها على المناهج الجديدة، والتحاليل اللغوية المستجدة، بالإضافة إلى كون ظاهرة السرقات الشعرية قرّبت بين البلاغة والنقد الأدبي العربيّ، ومعها صار الشاعر العربي أكثر مرونة في تفهّم الآخرين وانفتاحه معنويا وروحيا وأخلاقيا على تقبل مختلف المشاريع الإبداعية.[1]

لقد ساهم نقد السرقة الشعرية في ترسيخ نقد النقد، فالظاهرة بما اشتملت عليه من التفريعات والتّنهِيجات أدّت في مستقرّها تلك التفاعلات إلى تحصيل ما يمكن تسميته بإعادة قراءة النقد الأدبي العربي، فالناقد العربي المحدث استطاع أن يقف على تناقض النقاد العرب القدامى لدى تناولهم ظاهرة السرقة

1 : ينظر ، إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص: 287.

الشعرية وغدا لا يقبل بالتناول السطحي البسيط ، فكثير من المغالطات كان يُعتدّ بها دون تمحيص ولا تهذيب1، لقد تفهّم الناقد الأدبي العربي المحدث ظاهرة السرقة الشعرية على مرادف للتناص متشاكلة في كثير من الدلالات معه فلا حاجة إلى نكران حضورها العضوي والوظيفيّ في كلّ إبداع 2، فقد صارت الروح الإنسانية، والتساند إلى حقيقة الطبيعة البشرية كلها داعية إلى ضرورة التكامل الطبيعي بين الشعراء.

1 : ينظر، محمد علي أبو حمدة، في العبور الحضاري لكتاب النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور، ص:731

2 : ينظر ، مصطفى السعدني ، التناص الشعري ، قراءة أخرى لقضية السرقات ، ص:77، 78.

الخاتمـــة:

خلصنا بعد بحث السرقات الشعرية إلى تحديد مناهج النقاد العرب القدامى والمحدثين في تناول الظاهرة ، وهي على اختلاف أدواتها وإجراءاتها ظلّت متناغمة، تختلف من حيث التركيز على تسارق اللفظ أو تسارق المعنى، وتبعا للاختلاف في طريقة تناول الظاهرة تعدّدت تسمياتها متدرجة من التهويل من الظاهرة إلى التساهل والقبول ببعض مظاهرها البلاغية.

لقد نشأ بحث ظاهرة السّرقة الشّعريّة، حسب تقديرنا، متواشجا مع الدرس البلاغيّ فمثلما فهمت البلاغة الشعر كذلك تفهّمه نقد الظاهرة حتى كأن السرقة تفريع منهجي لنظرية البلاغة العربية ثمّ ما فتئ هذا التوجّه أن نما وتطور بالغا درجة من النضج تلاءمت فيه البلاغة مع النقد الأدبي منصهرين في وظيفية نقدية جلية .

وربّما كان بحث السّرقة مناسبة لتقوية الرؤية النقدية الأدبية العربية التراثية، فقد استفاضت الممارسة النقدية لتداخل جوانب كان مسكوتا عنها في النقد الأدبي من مثل توظيف سيرة الشعراء في الكشف عن مستويات التفاعل الإبداعي بينهم ، مع ظهور ميل صريح إلى الإجراء التحليليّ أدخل الوظيفة النقدية الأدبية في مرحلة حداثية بارزة المعالم والسمات، وقد كان مناسبة حسب تصوّرنا لانسلاخ النقد الأدبي عن البلاغة العربية، غير أن فراقهما لم يكن بائنا بحيث ظلت البلاغة والنقد الأدبي متداخلين، مثلما هو راهن النقد الأدبي الحديث اليوم، فالبلاغة سهلت الكشف عن الجزئيات التركيبية أو الدلالية التي ناسبت تداخل البلاغة مع النقد الأدبي، خاصة في موضوع اللفظ

والمعنى، غير أننا توصلنا إلى إبراز بعض القيم التحليلية أو الجمالية التي كان الناقد العربي القديم صارما في تحديد مجالاتها الإجرائية ، فقلنا بضرورة انفتاح الشعرية العربية على التفاعلات المعرفية العربية والإنسانية، فإذا كان التسارق حاصلا بين الشاعرين العربين فقد توسعت الظاهرة اليوم لتشمل رقعة تسارق واسعة جدا، فالانتقال من الإطار العربي القومي الضيق إلى الإطار الإنساني الواسع وفّر لظاهرة السرقة الشعرية مرونة القراءة النقدية الأدبية الحديثة التي تعتبر التفاعلات المعرفية والإبداعية شرطا إنسانيا لاستكمال دورة الحياة الطبيعية.

كشفت لنا ظاهرة السرقة الشعرية ضرورة تكامل المشاريع الإبداعية الإنسانية، ليس بين الشعر والشعر فقط، ولكن ينبغي أن تزول الحدود بين مختلف الفنون، يأخذ بعض الفنون من بعض، والشعراء أنفسهم غدوا يمثلون هوية روحية لوجود الإنسان في خضم هذا الاغتراب المولد للكآبة والعزلة، وتساهمت المعارف اللغوية، واتسقت مختلف المعجميات الشعرية، وبرز التنافس في اكتساب الخروقات البديعية وانفتح المجال واسعا أمام كل صنوف التطوّع في امتلاك بلاغة الخرق ، لذلك فإن ظاهرة السرقة الشعرية وما رافقها أو تلاها من صراع الشعراء مع الشعراء أو النقاد مع النقاد أو صراع النقاد مع الشعراء، كلها ساهمت في إنضاج الأدبية العربية الجديدة، أثمرت قناعات حضارية وثقافية جديدة، تحولت معه المشاريع الإبداعية إلى خارطة تكامل وظيفي لا يستطيع الشاعر خلاله ادعاء الاستقلالية عن مشاريع الشعراء الآخرين الإبداعية الأخرى، فالتكامل في مجال الإبداع الفني لا يدعو إلى التقاطع أو التجزئة وإنما يحتاج إلى تلاقح القلوب ، وتكامل الأحاسيس .

إن القول بالتسريق منزع أخلاقي ظرفي لا يستطيع أن يمتدّ ليستوعب الأجيال المعرفية العربية اللاحقة، لذلك كانت الدراسات النقدية الأدبية مكيِّفة للرؤية النقدية التراثية التي قدرناها ناقصة، فقد اعتبرت بسيرة الشاعر أكثر من اعتبارها بالقيم الإبداعية .

وإذا كان نقّاد السّرقة الشّعريّة قديما قد تفرّقوا شيعا وأحزابا، كلٌّ منهم يناصر الذي من شيعته، فالنقد الأدبي الحديث تطوّع إلى تجاوز ذلك القصور، والالتحاق بالنظريات الفنية الإنسانية الحديثة، وقد لزاما على الناقد العربي المحدث أن يستوعب شروط المعرفة الإنسانية، ويغير من القناعات النظرية التي طالعها في مدونات النقد الأدبي العربي القديمة، لأننا ارتأينا أن تحرّر الإبداع جزء من تحرير النقد الأدبي نظرا لما بينهما من تكامل وظيفي أدى في كثير من الأحيان إلى الدفع بالنقاد العرب إلى مغايرة الآراء التقليدية في موضوع السرقة الشعرية.

وإذا كانت ظاهرة السرقة الشعرية استطاعت أن تمدّ أذرعها إلى عصرنا الحديث فإننا أرجعنا تعليل ذلك الانتشار في الدراسات النقدية الحديثة إلى تجاوب الظاهرة مع شروط إبداع الشعر الجديدة، فالتفاعل بين الشعراء يشكل حيّزا نشطا يغري بالمتابعات النقدية.

لقد وقفنا على تماهي ظاهرة السرقة الشعرية في بعض التناولات النقدية الأدبية الحديثة ، فقرأنا نظرية الأدب المقارن على أنها واقعة في صميم نظرية السرقة الشعرية مع توسع دائرة البحث لينتقل من دراسة التفاعلات الإبداعية في حدود الشعرية العربية، ليستغرق مجالا أوسع من ذلك هو الآداب العالمية أو الإنسانية، فقد صار التوارد يهيمن على كثير من النماذج الشعرية الإنسانية

من ذلك ما لمسناه من التأثيرات التي يسببها التّمدْرُس الفني والأدبي على الشعراء العالميين ، من مثل الواقعية والرومانسية .

قائمة المراجع

قائمة المراجع:

ـ أ ـ

ـ ابن الأثير :

– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، الجزء الثالث ، ط: 2 ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .

ـ الأعشى :

– ديوان الأعشى ، ميمون بن قيس ، تحقيق: محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجماميز ، المطبعة النموذجية .

ـ إحسان عباس :

ـ تاريخ النقد الأدبي ، ط:4 ، دار الثقافة بيروت لبنان 1983 .

ـ الأحوص، ديوان الأحوص ، تحقيق : إبراهيم السامرائي ، مكتبة الأندلس، 1969.

– ألفت كمال الروبي :

– نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ، 2007.

ـ الآمدي :

– الموازنة ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة .

ـ ب ـ

ـ الباقلاني :

ـ إعجاز القرآن ، تحقيق : أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر .

ـ البحتري :

ـ ديوان البحتري ، تحقيق: حسن كامل الصيرفي ط:3، دار المعارف بمصر.

- ابتسام أحمد حمدان:

ـ الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ط:1 ، دار القلم العربي ، حلب سورية ،1997

ـ ج ـ

- الجرجاني ، عبد القاهر الجرجاني :

ـ أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق: محمود محمّد شاكر، ط:1 دار المدني بجدة ، 1991

ـ دلائل الإعجاز ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ،1981.

ـ الجمحي ، ابن سلام الجمحي :

ـ طبقات الشعراء ، دار النهضة العربية بيروت لبنان ، 1969.

ـ إبن جني :

ـ الخصائص ، تحقيق: محمد علي النجار ، ط: 3 عالم الكتب ، 1973.

- **جمال عبد المجيد :**

ـ البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 2006 .

ـ **الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر:**

ـ البيان والتبيين ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت لبنان ، 1968.

ـ الحيوان، المجلد الأول ، تحقيق: يحيى الشامي ، ط:3 ، دار ومكتبة الهلال بيروت 1990.

ـ الحيوان، تحقيق: محمد عبد السلام هارون ، ط:3 ، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان 1969 .

ـ د ـ

ـــ دعبل الخزاعي :

ـ ديوان دعبل الخزاعي ، ط:1 ، دار الكتاب العربي 1994 .

ـ هـ ـــ

ـــ هدارة ، مصطفى هدارة:

ـ مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1958.

ـ **ابن هرمة :**

ـ ديوان ابن هرمة ، تحقيق: محمد نفاع ، حسين عطوان ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق .

ـ ح ـ

ـ **حصّة البادي :**

ـ التّناصّ في الشّعر العربيّ الحديث ، البرغوثي نموذجا ، ط:1 دار كنوز المعرفة العلميّة ، عمّان ، الأردن 2009.

ـ **الحناوي المحمدي عبد العزيز :**

ـ دراسة حول السرقات الأدبية ومآخذ المتنبي في القرن الرابع ، ط:1 دار الطباعة المحمدية القاهرة 1984 .

ـ **الحاتمي :**

ـ الرسالة الموضّحة ،shamela .ws/browse.php/book-777

ـ **حازم القرطاجني :**

ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، ط:2 دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان ، 1981 .

ـ ط ـ

ـ **ابن طباطبا :**

– عيار الشعر ، تحقيق: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، مصر.

ـ ي ـ

ـ **ياقوت الحموي :**

– معجم الأدباء ، تحقيق: إحسان عباس ، الجزء السادس ، دار الغرب الإسلامي ، 1993 .

ـ م ـ

– **محمّد مندور:**

– النقد المنهجي عند العرب ، ومنهج البحث في الأدب واللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2007.

–. الأدب وفنونه ، ط:4 نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، 2006.

ـ **محمد علي أبو حمدة:**

ـ في العبور الحضاري لكتاب النقد المنهجي عند العرب ، ط:1 دار عمّار للنشر والتوزيع ، عمان الأردنّ ، 2009.

ـ مصطفى ناصف:

ـ دراسة في النقد العربي ، ط:3 ، دار الأندلس بيروت لبنان 1983.

– محمد علي أبو حمدة:

ـ في العبور الحضاري لكتاب النقد المنهجي عند العرب لدكتور محمد مندور

– مصطفى السعدني:

ـ التناصّ الشعريّ ، قراءة أخرى في السرقات الشعرية ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، مصر ، 1991.

ـــ المبرد أبو العباس:

الكامل في اللغة والأدب ، مكتبة المعارف بيروت لبنان .

– مفيد قميحة:

ـ ديوان كعب بن زهير شرح ودراسة ، ط:1 دار الشواف للنشر والتوزيع الرياض .

ـ خ ـ

ـ الخطيب التبريزي:

ـ شرح ديوان الحماسة، الجزء الأول ، ط:1 دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2000 .

ـ **ابن خلدون :**

ـ تاريخ العلامة ابن خلدون ، الشركة العالمية للكتاب ، الدار الإفريقية العربية دار الكتاب اللبناني .

ـ ع ـ

ـ **عبد القاهر الجرجاني:**

ـ دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت لبنان 1981 .

ـ **عبد المنعم إسماعيل :**

ـ نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية، الجزء الأول، مكتبة الفلاح الكويت، 1981.

ـ **عزّام ، محمّد عزّام :**

ـ النصّ الغائب ، تجليات التناصّ في الشعر العربيّ ،ط:1 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 2001 .

ـ **عبد العزيز عتيق :**

ـ النقد الأدبي ، دار النهضة العربية بيروت لبنان ، 1972.

ـ **عبيد بن الأبرص :**

ـ ديوان عبيد بن الأبرص ، ط:1 دار الكتاب العربي بيروت لبنان ، 1994 .

- **العسكري ، أبو هلال العسكري :**

- كتاب الصناعتين ، تحقيق : محمد علي البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت .

ـ **عنترة بن شداد :**

- ـ ديوان عنترة بن شداد ، ط:8، دار بيروت للطباعة والنشر لبنان، 1978 .

ـ ف ـ

ـ **الفرزدق :**

- ديوان الفرزدق ، تحقيق: علي فاعور ، ط:1 دار الكتب العلمية 1987.

ـ ص ـ

ـ **الصّولي ، أبو بكر محمد بن يحيى :**

- أخبار أبي تمام ، تحقيق : خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي ، ط:3 ، دار الأبحاث الجديدة ، بيروت لبنان ، 1980 .

ـ ق ـ

ـ **القزويني ، الخطيب القزويني :**

ـ شرح المعلقات السبع ، ط:2 ،دار المحابر للنشر والتوزيع الجزائر، 2011.

ـ ابن قتيبة :

ـ الشعر والشعراء ، أو طبقات الشعراء ، تحقيق: مفيد قميحة ، ط:1 دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، 1981 .

ـ قدامة بن جعفر :

ـ نقد الشعر ، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان .

ـ القاضي علي عبد العزيز الجرجاني :

ـ بين المتنبي وخصومه ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت لبنان.

ـ قاسم سيزا ، ناصر حامد أبو زيد :

ـ مدخل إلى السيميوطيقا ، الجزء الثاني ، منشورات عيون .

ـ ر ـ

ـ رفيقة سماحي :

– السرقات الشعرية والتناصّ،ط:1 عالم الكتب الحديث، أربد الآردن، 2016.

– **ابن رشيق :**

– قراضة الذّهب، تحقيق: الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع ، 1972.

ـ ش ـ

ـ **شوقي ضيف :**

ـ العصر العباسي الأول ، ط:6 دار المعارف بمصر .

ـ الفنّ ومذاهبه ، في الشعر العربيّ ، ط:7 دار المعارف بمصر، القاهرة .

ـ ط ـ

ـ **طه أحمد إبراهيم :**

– تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان .

– **الطاهر أحمد مكي :**

– دراسة في مصادر الأدب ، ط:8 دار الفكر العربيّ القاهرة ، 1999.

ـ ش ـ

ـ **شوقي ضيف:**

– البلاغة تطور وتراجم ، ط:5 دار المعارف .

–ـ **شوقي علي الزهرة:**

الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري ، مكتبة الآداب القاهرة.

- **الشوكاني :**

- إرشاد الفحول إلى تحقيق الحقّ من علم الأصول ، دار المعرفة بيروت لبنان، ص:99

- **ابن جني :**

- الخصائص ، الجزء الثاني ، تحقيق : محمد علي النجار ، ط:3 ، عالم الكتب بيروت لبنان ، 1983 .

- ن -

ـ النّابغة الذّبيانيّ :

ـ ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق:الشيخ محمد الطاهر بن عاشور الشركة التونسية للتوزيع ، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1976.

- **أبو نواس:**

ـ ديوان أبي نواس ، دار صادر بيروت لبنان 2004.

- **السكاكي:**

ـ مفتاح العلوم ،دار الكتب العلمية بيروت لبنان .

ـ ت ـ

- **التوحيدي ، أبو حيان :**

ـ الإمتاع والمؤانسة ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان.

ـ **ابتسام أحمد حمدان :**

ـ الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ ، ط:1 ، دار القلم العربيّ ، 1997 .

ـ **المرزوقي** ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (المتوفى 451 هـ):

ـ شرح ديوان الحماسة ، ط:1 ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان 2002 .

ـ **الخطيب التبريزي :**

– شرح ديوان أبي تمام ، ج:1 ، ط:2 دار الكتاب العربيّ ، 1994 .

ـ ش ـ

– **ابن رشيق :**

ـ العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ونقده ، الجزء الثاني ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ط :5 ، دار الجيل بيروت لبنان .

– **الشوكاني ، محمد بن علي بن محمد :**

ـ إرشاد الفحول إلى تحقيق الحقّ من علم الأصول ، دار المعرفة بيروت لبنان.

– **الشنقيطي:**

ـ شرح المعلقات العشر، تحقيق: أحمد أحمد شتيوي، ط: 1 ، دار الغد الجديد 2007 .

ـ **القاضي ، علي بن عبد العزيز ، الجرجاني :**

– الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية بيروت لبنان .

ـ **محمد علي ابو حمدة :**

– في العبور الحضاري لكتاب: النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور ، ط:1 دار عمار للنشر والتوزيع ، 2009 .

ـ **السيوطي ، جلال الدين :**

ـ المزهر في علوم اللغة ، الجزء الأول ، تحقيق: محمد جاد المولى ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية .

– **سيبوية :**

ـ الكتاب ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، ط: 2 ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، 1988 .

– **محمد مندور :**

– الأدب وفنونه ، ط:4 دار نهضة مصر 2006 .

ـ **امرؤ القيس :**

ـ ديوان امرؤ القيس ، رواية الأصمعي من نسخة الأعلم الشمنتري ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر .

ـ ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط:4 دار المعارف بمصر 1984 .

- **شوقي ضيف :**

ـ العصر العباسي الأول ط:6 دار المعارف بمصر .

- **ابن وكيع :**

ـ أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع ، المنصف للسارق والمسروق منه تحقيق: محمد يوسف نجم ، الجزء الأول ، دار صادر بيروت .

ـ **المرزباني :**

ـ الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، ط:1 ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، 1995 .

- **ابن قتيبة :**

ـ الشعر والشعراء ، تحقيق: مفيد قميحة ، ط:1 ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، 1981 .

- **المبرد ، أبو العباس :**

- الكامل في اللغة والأدب ، الجزء الأول ، مؤسسة المعارف بيروت .

-ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ط:1 ، دار صادر بيروت 2005 .

ـ الخطيب التبريزي ،شرح ديوان عنترة ، ط:1 ، دار الكتاب العربيّ بيروت لبنان ، 1993.

ـ شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ط:7 ، دار المعارف بمصر .

ـ م ـ

- **المبردّ ، أبو العباس:**

ـ الكامل في اللغة والأدب ، الجزء الأول ، مكتبة دار المعارف بيروت لبنان.

- **المعرّي :**

ـ أبو العلاء المعرّي ، رسالة الغفران ، تحقيق: علس شلق ، ط:1 ، دار الشرق العربيّ بيروت لبنان.

ـ ابن المعتز :

- كتاب البديع ط:2 ، دار المسيرة ، 1979 .

- **مصطفى هدارة :**

ـ مشكلة السرقات في النقد العربيّ ، دراسة تحليلية مقارنة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1958 .

ـ ممدوح عبد الرحمن

ـ المؤثرات الإيقاعية في لغة الشّعر ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية .

- **امرؤ القيس:**

ـ ديوان امرؤ القيس تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط:5 ، دار المعارف بمصر.

ـ ن ـ

- **أبو نواس :**

- ديوان أبي نواس ، برواية الصولي ، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، دار الكتب الوطنية 2010 .

- **النابغة الذبياني :**

ـ ديوان النابغة الذبياني ، الطاهر محمد بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1976.

ـ ت ـ

- **أبو تمام ، ديوان أبي تمام :**

ـ شرح الخطيب التبريزي ، المجلد الثامن ، تحقيق: محمد عبده عزام ، ط:5 دار المعارف بمصر .

- **التوحيدي ، أبو حيان التوحيدي :**

ـ الإمتاع والمؤانسة، الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان.

- **التبريزي:**

- شرح ديوان أبي تمام ، الجزء الثاني ، ط:2 ، دار الكتاب العربي بيروت لبنان ، 1994 .

المراجع المترجمة:

ـ أرسطو فنّ الشعر ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بيروت لبنان.

ـ جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، ط:2 دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب 1997 .

ـ رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة: محي الدين صبحي ، مراجعة: حسام الخطيب ، ط:2 المؤسسة العربية للدرسات والنشر ،بيروت لبنان 1981 .

ـ ميخائيل باختين ، شعريّة دستوفسكي ، ترجمة: جميل نصيف التكريتي ، ط:1 دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ، 1986.

المراجع الأجنبية:

ATHENA e-text: Buffon, Discours sur le Style: Discours © prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 août 1753; version rtf

رسائل جامعية مخطوطة:

ـ شذا زاهد محمد صالح:

ـ العميدي وكتابه الإبانة عن سرقات المتنبي ، تحليل ودراسة ، مخطوط رسالة دكتوراه ، مكتبة جامعة القاهرة ، رقم: 1319 ، 1974 .

ـ ماهر محمّد جوهري :

– سرقات المتنبي في الأدب العربيّ ،" مخطوط " رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، 1990.

الفهارس العامة

الأعـــــــلام

ابن الأثير: ..... 249.

الأحوص: ..... 51.

أدونيس: ..... 305.

أرسطو: ..... 82.

الأصمعي: ..... 153.

الآمدي: .....ج ، 14 ، 15 ، 17 ، 22 ، 24 ، 28 ، 57 ، 58 ، 86 ، 87 ، 88 ، 89 ، 90 ، 91 ، 92 ، 93 ، 94 ، 95 ، 96 ، 97 ، 98 ، 100 ، 101 ، 102 ، 104 ، 151 ، 152 ، 160 ، 162 ، 170 ، 171 ، 173 ، 174 ، 176 ، 185 ، 207 ، 220 ، 221 ، 222 ، 223 ، 224 ، 262 ، 311.

امرؤ القيس: ..... 44 ، 100 ، 104 ، 133 ، 141 ، 142 ، 143 ، 144 ، 145 ، 146 ، 147 ، 148 ، 178 ، 254 ، 259 ، 270.

ابن الأنباري: ..... 171.

ابن بابك: ..... 231.

ابراهيم بن هرمة: ..... 234.

البحتري: ..... 12 ، 13 ، 24 ، 84 ، 89 ، 90 ، 91 ، 93 ، 94 ، 100 ، 101 ، 183 ، 185 ، 186 ، 187 ، 194 ، 203 ، 205 ، 206 ، 207 ، 280.

بشار أبو عمرو بن العلاء: ..... 156.

بشار بن برد: .....46 ، 68 ، 79 ، 80 ، 156 ، 158 ، 179 ، 197.

البعيث: ..... 240 ، 241.

بوفون: ..... 21 ، 22.

التبريزي: ..... 96.

أبو تمام: ..... 12 ، 14 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 24 ، 26 ، 27 ، 28 ، 83 ، 84 ، 87 ، 88 ، 89 ، 90 ، 91 ، 92 ، 93 ، 94 ، 95 ، 96 ، 97 ، 98 ، 99 ، 100 ، 101 ، 102 ، 104 ، 105 ، 106 ، 111 ، 126 ، 151 ، 152 ، 155 ،

161 ، 169 ، 170 ، 171 ، 173 ، 191 ، 194 ، 203 ، 205 ،
206 ، 207 ، 217 ، 224 ، 261 ، 274 ، 275 ، 280 ، 311.

جابر بن جني الثعلبي: ..... 234.

الجاحظ:..... 20 ، 23 ، 35 ، 47 ، 48 ، 49 ، 80 ، 113 ، 128 ،
129 ، 132 ، 133 ، 137 ، 138 ، 139 ، 155 ، 162 ، 164 ،
199 ، 200 ، 225 ، 226 ، 232 ، 233 ، 238 ، 252 ، 262.

جرير: ..... 95 ، 166 ، 169 ، 171 ، 206 ، 242.

ابن جني: ..... 23 ، 33 ، 40 ، 127 ، 217 ، 243.

الحاتمي: .....17 ، 84 ، 85 ،
86 ، 57 ، 305 ، 306.

حازم القرطاجني: ..... 40 ، 41 ، 43.

حسان بن ثابت:..... 27 ، 28.

حسين بن مطير: ..... 52.

أبو حيان التوحيدي: ..... 211 ، 212 ، 213.

ابن خلدون: ..... 159 ، 234 ، 289.

خلف الأحمر: ..... 156 ، 157 ، 158 ، 197.

داود بن نويزة: ..... 29 ، 30 ، 31 ، 63.

دعبل: ..... 52.

أبي دلامة: ..... 81 ، 82.

ديبو جرانج: ..... 253.

ديك الجن: ..... 28.

ذي الرَمة: ..... 96 ، 259.

ربيع محمد جوهري: ..... 305 ، 306.

ابن رشيق: .....ج ، 7 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ، 55 ، 64 ، 65 ، 70 ، 116 ، 117 ، 118 ، 119 ، 120 ، 121 ، 145 ، 153 ، 242 ، 311.

ابن الرومي: ..... 259.

الزبرقان بن بدر: ..... 34 ، 35 ، 36 ، 37 ، 64 ، 67 ، 143 ، 145.

الزبرناني: ..... 194.

سابق البربري: ..... 153.

ابن سلام الجمحي: ..... ب ، 27 ، 29 ، 34 ، 35 ، 36 ، 44 ، 57 ، 60 ، 61 ، 62 ، 63 ، 64 ، 65 ، 66 ، 67 ، 143 ، 145 ، 269 ، 270.

أبو سلمى المزني: ..... 171 ، 172.

سيبويه: ..... 124 ، 125.

شذا زاهد محمد صالح: .....ج.

الشقيطي: ..... 145.

الشمنتري: ..... 145.

شوقي ضيف: ..... 24 ، 273 ، 274 ، 275 ، 276 ، 277.

صالح بن عبد القدوس: ..... 153.

صالح بن عبد القدوس: ..... 82.

الصولي: ..... 27 ، 83 ، 84.

ضرار بن الأزور: ..... 70.

الطائي: ..... 99 ، 172 ، 254.

ابن طباب: 49 ، 52 ، 54 ، 55 ، 57 ، 71 ، 72 ، 73 ، 74 ، 75 ،
76 ، 77 ، 78 ، 80 ، 81 ، 82 ، 83 ، 246 ، 248 ، 297 ، 311.

طرفة: ..... 39 ، 71.

العباس بن الأحنف: ..... 111.

أبو عبدة: ..... 63.

أبو عباس: ..... 39 ، 47 ، 70 ، 111.

عبد القاهر الجرجاني:..... 6 ، 11 ،
15 ، 16 ، 57 ، 82 ، 103 ، 104 ، 105 ، 106 ، 107 ، 108 ،
110 ، 111 ، 157 ، 161 ، 164 ، 168 ، 169 ، 176 ، 178 ،
183 ، 184 ، 192 ، 200 ، 202 ، 209 ، 226 ، 227 ، 228 ،
229 ، 230 ، 239 ، 241 ، 254 ، 262 ، 263 ، 264، 311.

عبد العزيز الحناوي: ..... 297.

عبد العزيز الجرجاني: ..... 176.

عبد المطلب: ..... 60.

أبو العتاهية: ..... 96.

الأعشى: .....5 ، 28 ، 28 ، 69 ، 111 ، 114 ، 144 ، 146.

ابن عمار: ..... 89.

ابو عمرو: ..... 259.

أبي عمرو الشيباني: ..... 113 ، 232.

العميدي: .....ج.

ابن العميد: ..... 257.

علي بن جبلة: ..... 185 ، 186.

عطاء ابن أبي صيفي: ..... 81.

عنترة: ..... 19 ، 200.

الفرزدق: ..... 42 ، 43 ، 95 ، 166 ، 179 ، 187 ، 206 ، 240.

أبي القاسم: ..... 90.

قدامة بن جعفر: ..... 262.

ابن قتيبة: 3 ، 8 ، 11 ، 15 ، 60 ، 69 ، 127 ، 131 ، 156 ، 305.

كعب بن زهير: ..... 309.

الكميت: ..... 99.

لبيد: ..... 183 ، 255.

ابن معتز: ..... 46 .

ابن المعتز: ..... 230 ، 231 ، 262.

مالك بن نويرة: ..... 70.

المبرد: ..... 9 ، 10 ، 70 ، 71 ، 74 ، 305.

المتلمس: ..... 234.

متمم بن نويرة: .....29 ، 63 ، 70 ، 74.

المتنبي: ... ج ، 26 ، 84 ، 85 ، 130 ، 105 ، 106 ، 107 ، 110 ، 159 ، 160 ، 190 ، 191 ، 234 ، 262 ، 298 ، 305 ، 306.

محمد حسين: .....5.

محمد زكي العشماوي: ..... 295.

محمد علي أبو حمدة: ..... د.

محمد مصطفى هدارة: .....ج ، 289 ، 290 ، 292 ، 293 ، 294.

محمد مندور: ..... د ، 279 ، 281 ، 284 ، 287.

المرزوقي: ..... 217 ، 223 ، 300.

مسلم بن الوليد: 26 ، 46 ، 68 ، 79 ، 80 ، 89 ، 92 ، 101 ، 275

المعتصم: ..... 100.

المعري:..... 26 ، 159 ، 160 ، 234.

مفيد قميحة: ..... 5.

المنهجي: ..... 53.

المهلهل: ..... 234.

النابغة الذبياني: ..... 34 ، 35 ، 67 ، 96 ، 143 ، 145 ، 181.

أبو نواس: ..... 5 ، 15 ، 46 ، 51 ،
54 ، 68 ، 69 ، 74 ، 77 ، 79 ، 80 ، 89 ، 114 ، 234 ، 255.

ابن نوح: ..... 29 ، 63.

هاشم بن عبد المناف: ..... 60.

ابن هرمة: ..... 42 ، 43.

الهذلي: ..... 254.

أبو هلال العسكري: .....ج ، 14 ، 20 ،
54 ، 57 ، 58 ، 70 ، 111 ، 112 ، 113 ، 114 ، 115 ، 176 ،
180 ، 181 ، 198 ، 256 ، 258 ، 259 ، 262 ، 263 ، 265.

الهشلي: ..... 39 ، 74.

الوليد بن عبد الملك: ..... 171.

ابن الوكيع: .....ج ، 159 ، 174 ، 175 ، 176 ، 293 ، 294.

وهب بن الحارث بن زهرة: ..... 181.

يونس بن حبيب: ..... 143.

يونس: ..... 35.

عناوين الكتب

الإبانة عن سرقات المتنبي: ..... ج.

أسرار البلاغة في علم البيان: ..... 6 ، 229.

الامتناع والمؤانسة: ..... 213.

البيان والتبيين: ..... 35 ، 137 ، 155 ، 262.

الثابت والمتحول: ..... 305.

الحيوان: ..... 47 ، 113 ، 199 ، 225.

ديوان الأعشى: ..... 5.

ديوان المعاني: ..... 256 ، 257.

ديوان المعاني: ..... ج.

رسالة الحاتمي: ..... 57.

الرسالة الموضحة: ..... 86.

سرقات المتنبي في الأدب العربي: ..... ج.

شرح ديوان الحماسة: ..... 217 ، 300.

الشعر والشعراء: ..... 5 ، 262 ، 305.

الصناعتين: ..... ج ، 57 ، 58 ، 93 ، 94 ، 112 ، 262.

الطبقات: ..... 36 ، 60 ، 57 ، 59 ، 63 ، 64 ، 65.

العمدة في محاسن الشعر ونقده: ..... ج.

العمدة: ..... 6 ، 57 ، 64 ، 65 ، 116 ، 153.

عيار الشعر لموضوع السرقات: ..... 49 ، 57 ، 71.

قراصنة الذهب: ..... 64.

القراصنة: ..... 57 ، 116.

الكامل في اللغة: ..... 57 ، 305.

كتاب البديع: ..... 262.

كتاب طبقات الشعراء: ..... ب ، 64.

كتاب نقد الشعر: ..... 262.

الكتاب: ..... 124 ، 125.

المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات: .... ج ، 159 ، 174.

منهج البحث في الأدب واللغة: ..... د.

الموازنة: ..... ج ، 57 ، 87 ، 90 ، 93 ، 101 ، 115 ، 161 ، 258 ، 262.

الموسوم بالعبور الحضاري للكتاب: ..... د.

النقد المنهجي عند العرب: ..... د ، 5.

الوساطة بين المتنبي وخصومه: ..... ج ، 57 ، 103

القبـــــــــائل:

بنو أسد: ..... 35.

بنو عامر: ..... 35.

تبع: ..... 60.

تيهان: ..... 170.

ثمود: ..... 60.

حمير: ..... 60.

الروم: ..... 100.

عاد: ..... 60.

قريش: ..... 70.

القعقاع: ..... 172.

المـــــــدن:

البصرة: ..... 29 ، 63.

عمورية: ..... 100.

الأبيـــــات:

أترجو ربيع أن تجيء صغارها بخير وقد أعيا ربيعا كبارها ..... 240.

أترجو ربيع أن يجيء حديثُها بخير وقد أعيا كليبا قديمها ..... 240.

أَخْشَى عَلَى أَرْبَدَ الحُتُوفَ ولا أَرْهَبُ نوء السِّمَاكِ والأَسَدِ ..... 183.

إذا القَومُ قالوا من فتىً خِلتُ أنّني عُنيتُ فلم أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلّدِ ..... 39.

إذا القوم قالوا من فَتىً لِمُلِمَّةٍ فما كلّهمْ يُدْعى ولكنّهُ الفَتَى ..... 70.

إِذَا تَقُومُ يَضُوعُ المِسْكُ أَصْوِرَةً وَالزَّنْبَقُ الوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شمِلُ 144 ، 145.

إذا قامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبا جَاءَتْ بِرَيّا القَرَنْفُلِ 144 ، 145.

إِذَا كَانَ بَعْضُ النَّاسِ سَيْفاً لِدَوْلَةٍ فَفِي النَّاسِ بُوقَاتٌ لَهَا وَطُبُولُ ... 190.

إذا ما قلت قافية شـــرودا تنحّلها ابن حمراء المجــان ..... 240.

اسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي .... 261.

أَعْطَانِي المَالَ حَتَّى قُلْتُ: يُودِعُنِي أَوْ قُلْتُ: أُعْطِيتُ مَالاً قَدْ رَآهُ لَنَا 187.

أَعْطَيْتَنِي حَتَّى حَسِبْتُ جَزِيلَ مَا أَعْطَيْتَنِيهِ وِدِيعَةً لَمْ تُوهَبِ ..... 187.

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب ..... 255.

أمسى بنوه وقد جلّتْ مُصِيبَتُهُمْ مِثْلَ النّجومِ هَوَى من بينها القَمَرُ 170.

بَاشَرْتُ أَسْبَابَ الغِنَى بِمَدَائِحَ ضَرَبَتْ بِأَبْوَابِ المُلُوكِ طُبُولا ..... 190.

بكّرا صاحبيّ قبل الهجير إنّ ذاك النجاح في التبكير ..... 197.

بَكِّرَا صَاحِبَيَّ قَبْلَ الهَجِيرِ إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ .....

..... 156 ، 157 ، 197.

تبدو كواكبه والشمس طالعة تَجْرِي عَلَى الكَأْسِ مِنْهُ الصَّابُ وَالقَمَرُ 181.

تَعْدو الذِّئابُ على مَنْ لا كِلابَ له وتتّقي مَرْبِضَ المُستنفِرِ الحامي ....

..... 34 ، 64 ، 143.

حباريات جهلتني ملحوب فالقطبيات فالذنوب ..... 255.

حيران يحسب سِجْفَ النَّقعِ من دَهَشٍ نَقىً يُحاذِرُ أن ينقضَّ أو جُرُفا 224.

دَعِ المكارمَ لا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِها واقعد فإنّكَ أَنْتَ الطاعِمُ الكاسي.. 263.

دعْ عنكَ لوْمي، فإنَّ اللّومَ إغراء وداوِنِي بالّتي كانتْ هِيَ الدّاءُ .. 6، 69.

ديمةٌ هطْلاءُ فيها وطَفٌ طَبَقُ الأرضِ تحرّى وَتَدُورُ ..... 259.

ذَرِ المآثرَ لا تَذْهَبْ لِمَطْلَبِها واجْلَسْ فَأَنتَ الآكلُ اللابِسْ ..... 264.

رقيقُ حواشي الدّهرِ لو أنّ حِلمه بكَفَّيْكَ مَارَيْتَ في أنَّهُ بُرْدُ ..... 88.

سحائب قيست بالبلاد فألقيت غطاء على أغوارها ونجودها .... 259.

فاذْهَبْ كَما ذَهَبَتْ غوادي مُزْنَةٍ أَثْنَى عَلَيْهَا السَّهْلُ والأَوْعَارُ ..... 173.

فَإِنْ عَجَمَتْنِي نُيُوبُ الخُطُــوبِ وَأَوْهَي الزَّمَانُ قُوَى مُنَّتِي ..... 231.

فَلَوْ كُنْتَ ضَبّيًّا عَرَفْتَ قَرَابَتِي وَلَكِنَّ زِنْجِيًّا غَلِيظَ المَشَافِرِ ..... 184.

قَرَوْا جارَكَ العُمْيانُ لمَّا جَفَوْتَهُ وَقَلَّصَ عنْ بَرْدِ الشَّرَابِ مَشَافِرَهْ .. 184.

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ .. 104.

كأنّ بني القَعْقَاعِ بَعْدَ وَفَاتِهِ نجومُ سماءٍ خرّ مِنْ بَيْنِها البَدْرُ... 172.

كَأَنَّ بَنِي نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ نجومُ سماءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا البَدْرُ.. 170 ، 171.

كأنّ بها من شدّة الجري جِنّةً وَقَدْ ألبسَتْهُنَّ الرياحُ سَلاسِلا ..... 230.

كأنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً لدَى وَكْرِها العُنَّابُ والحَشَفُ البالي 178.

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رؤوسِنَا وَأَسْيافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهْ ... 179.

كَأنَّ يدَ النَّديمِ تُدِيرُ منها شُعاعاً لا يُحيطُ عليه كأْسُ ..... 185.

كل يوم بأقحوان جديد تضحك الأرض من بكاء السماء ..... 52.

كليب لئام الناس قد يعلمونه وأنت إذا عُدَّت كُليب لئيمُها ..... 241.

لَا تَحْسِبَنَّ المَوْتُ مَوْتَ البِلَى وَإِنَّمَا المَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالِ ..... 233.

لا تعجبي يا سلْمُ من رجلٍ ضحِكَ المشيبُ برأسه فبكى ..... 52.

لوْ كانَ في الألْف منّا واحدٌ فَدَعَوْا مَنْ فَارِسٌ خَالَهُم إيّاه يعنونا .... 39.

ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا ..... 309.

متى أقلْ في آخر الدهر مِدْحةً فما هي إلا لابنِ ليلى المكرَّمِ.. 51 ، 74.

هل غادر الشعراء من متردّم أمْ هَلْ عَرفتَ الدارَ بعْدَ تَوَهُّمِ ..... 19.

والشَّيْبُ يَنْهَضُ فِي الشَّبَابِ كَأَنَّهُ لَيْلٌ يَصِيحُ بِجَانبيهِ نَهَــارُ ..... 179.

وإن جرت الألفاظ منا بمدحة لغيركَ إنسانا فأنت الذي نعني .. 51 ، 74.

وإنّك تهجو تميما وترتشي سرابيلَ قيسٍ أو سحوقَ العمائمِ .... 42.

وأنهارِ ماءٍ كالسلاسلِ فُجِّرتْ لِتُرْضِعَ أَوْلادَ الرياحينِ والزهرَ .... 230.

وإني وتركي ندى الأكرمين وقدحي بكفي زنادا شحاحا ..... 43.

وفارس أغمد في جُنّةٍ يقطـــع السيف إذا ما وردْ ..... 230.

وكأسٍ شرِبْتُ على لذّة وأخرى تداويت منها بها..... 5 ، 68.

ولا تُكْثِروا فيه اللِّجاج فإنّهُ مَحَا السّيفُ ما قالَ ابنُ دَارَةَ أَجْمَعَا ..... 99.

يا من لقلب صيغَ من صخرة في جسد من لـــؤلؤ رطْبِ ..... 183.

يُخْفِي الزُّجَاجَةَ لونُها فكأنَّها في الكَأْسِ قائِمةٌ بغَيْرِ إناءِ ..... 186.

يمين الله أبرح قاعدا ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي ..... 250.

الآيـــــات

" تا الله تفتأ تذكر يوسف " سورة يوسف ..... 85.

" والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نكالا من الله والله عزيز حكيم " سورة المائدة ..... 38.

" يحسبون كل صيحة عليهم " سورة المنافقون ..... 4.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الرقم	المحتوى	الصفحة
01	ـ المقدّمة	أ – و
02	ـ الفصل الأوّل: السّرقات الشّعريّة بين النّشأة والتطوّر	1– 56
03	ـ التفاعلات الثقافية الممهّدة لنشأة السرقات الشعرية	02
04	ـ تعريف السرقات الشعريّة، وصلتها بالنقد الأدبيّ	18
05	ـ الخصوصية الشعريّة ومناعة الشعر الذاتية من السرقة	20
06	ـ علاقة مفهوم الشعر بفكرة البيت المثل	33
07	ـ السرقات كونها شهادة غير مباشرة على جودة الإبداع الشعري	37
08	ـ علاقة السرقات الشعرية بموضوع اللفظ والمعنى	47
09	الفصل الثّاني: السّرقات الشّعريّة في دراسات أعلام النّقد الأدبيّ القديم	57– 121
10	ـ أوّليات الإرهاص بالخوض في السّرقات الشّعريّة	59
11	ـ السرقات الشعرية في تفكير أبي العباس المبرد	70
12	ـ نقد السرقات الشعرية في كتاب عيار الشّعر	71
13	ـ السرقات الشعرية في كتاب الموازنة	87
14	ـ منهج القاضي الجرجاني في نقد السرقات الشعرية	103
15	ـ السرقات الشعرية في كتاب الصناعتين	111
16	ـ مفهوم السّرقة في تفكير ابن رشيق	116
17	الفصل الثالث: الأثر البلاغيّ في السرقات الشعريّة من جهة الألفاظ	122– 194
18	ـ المعجمية الشعرية ودلالاتها الإبداعية	123

19	ـ منهج تسارق الألفاظ بين الشعراء	150
20	ـ علاقة السرقات الشعرية بموضوع النّظم	162
21	**الفصل الرّابع: الأثر البلاغيّ في السرقات الشعريّة من جهة المعاني**	195- 265
22	ـ طبيعة ابتداع المعاني الشعريّة	196
23	ـ نظرية المعنى في البلاغة العربيّة	210
24	ـ أثر عمود الشّعر في توجيه السّرقات الشّعريّة	217
25	ـ المقاربة الاصطلاحيّة لظاهرة السّرقات الشّعريّة	220
26	ـ مبادئ نقد المعاني الشعرية	237
27	ـ منهج الموازنة بين المعاني الشّعريّة المسروقة	258
28	**الفصل الخامس: السّرقات الشّعريّة في كتب النقد الحديث**	266- 313
29	ـ منهجيّة طرح السّرقات الشّعريّة في كتب النقد الأدبي الحديث	267
30	ـ ظاهرة السرقات في تفكير شوقي ضيف	273
31	ـ السّرقات الشّعريّة من منظور محمّد مندور	279
32	ـ منظور مصطفى هدارة لنقد السّرقات الشّعريّة	289
33	ـ التخريج التناصّي لظاهرة السرقات الشّعريّة	307
34	**الخـــاتمة**	314- 317
35	**المراجع**	318- 336
36	**الفهارس العامة**	337- 356
36	**فهرس الموضوعات**	357- 359

الملخص بالعربية:

تسعى الاطروحة للبحث في المؤلفات المتعلقة بالسرقات الشعرية عبر القرون المتلاحقة ومدى مساهمتها في خدمة وتطوير وتفعيل الدرس البلاغي .

والاطروحة هي حالة رصد شاملة لحركة التأليف في كل ما هو مرتبط بالسرقة الشعرية والادبية ومن خلال هذه الاحاطة يتم استنتاج مدى مواكبتها لكل اجزاء البلاغة من علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع.

ولذلك حاولنا فيها تتبع كتب النقد القديمة بدءا من كتب القرن الثالث الهجري الى غاية كتب القرن الثامن الهجري وحاولنا الوقوف على التفاصيل الواقعة بين طرفي العملية :السارق والمسروق منه، وحاولنا تلمس الزيادات والاضافات التي ساهمت في دفع الحقل البلاغي بمختلف اقسامه وفروعه.

Résumé:

La thèse cherche a étudier la littérature sur le plagiat poétique au cours des siècles successifs et la mesure dans laquelle elle contribue au service, au développement et à l'activation de la leçon de rhétorique.

La thèse est un état de suivi complet du mouvement d'auteur dans tout ce qui est lié au plagiat poétique et littéraire. Grâce à cette synthèse, on peut conclure sa continuité avec toutes les parties du rhétorique de la sémantique aux figures du langage.

Donc nous avons essayé de suivre les anciens livres de critique en commençant par les livres du 3éme siècle de l'Hegire jusqu'au 8éme siècle de l'Hegire. Nous avons ainsi essayé de voir les détails entre les deux extrémités de l'opération :" le voleur et le volé de lui". Nous avons aussi essayé de toucher aux additions qui ont contribué a promouvoir les différentes branches du champs rhétorique.

Abstract:

The thesis seeks to research the literature of poetic plagiarism over successive centuries and the extent to which it contributes to the development and activation of the rhetorical course.

The thesis is a complete follow-up of authorship movement in all what is linked to poetic and literary plagiarism. Though this synthesis, we can deduce its continuity with all rhetoric parts from semantics to rhetoric and figures of speech.

Thus we have tried to follow the ancient critical books starting from books of the 3rd century Hegira to the 8th century Hegira. We have also tried to check the details between the operation extremities: the thief and the stolen from him. Moreover , we have tried to see the additions that contributed at promoting the different branches of the rhetoric field.