الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قسنطينة 1

كلـــية الآداب و اللـغـــات رقم التسلسل.....

قسم الآداب و اللغة العربية رقم التسجيل.....

استراتيجية التناص فـــي تحليل الخطاب الشعـري

في النقد العربي القديم من خلال كتاب الذخيرة لابن بسام

ـ دراسة في الآليات والمستويات ـ

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث

إعداد الطـالبـــة: إشراف الأستاذ الدكتور:

إكرام بن سلامة محمد العيد تاورتة

لجنة المناقشة

أ.د/ حسن كاتبجامعة قسنطينة1 رئيـــــــــــسا

أ.د/ محمد العيد تاورتة جامعة قسنطبنة1 مشرفا و مقررا

أ.د/عزيز لعكايشيجامعة قسنطبنة1 عضوا مناقشا

أ.د/الأخضر عيكوسجامعة العربي بن مهيدي أم البواقيعضوا مناقشا

أ.د/رابح دوبجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميةعضوا مناقشا

أ.د/رابح طبجون المدرسة العليا للأساتذة بقسنطينةعضوا مناقشا

السنة الجامعية 1434 - 1435 / 2013 - 2014

المـــقـــدمـــــة

مع تعدد المناهج اللسانية التي تعكس الحداثة النقدية، تعددت القراءات ومحاولات الباحثين الجادة للكشف عن خبايا النص الذي يمثل هاجس الفكر النقدي بوصفه " جهاز نقل عبر لساني يعيد توزيع نظام اللغة، واضعا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة." وإعادة قراءة النص الشعري القديم وفق هذه المناهج يتيح للباحث فرص النظر إليه من زوايا جديدة تبعا للمنهج الذي وقع اختياره عليه، خاصة وأننا نقف في تراثنا النقدي على اصطلاحات اعتمدها الناقد القديم تقارب فهما وتطبيقا بعض آليات التحليل الحديثة، كآلية التناص؛ التي نجد لها جذورا في تراثنا متمثلة في قضية السرقات، وما ينضوي تحتها من مسميات كالأخذ، والاحتذاء، والانتحال، والإغارة ...وإن كانت أقل وضوحا مما هي عليه عند الغربيين في توظيف النصوص وتحليلها. وقد أشار الكثير من النقاد العرب إلى هذه الظاهرة كما أشار إليها بعض الشعراء في نصوصهم التي صار يُتمثل بها في مثل هذه المواضع كبيت امرئ القيس وبيت زهير. وكلام الفرزدق والإمام علي ابن أبي طالب.

وإذا كان التناص يعرف على أنه مجموعة من النصوص التي تتداخل في نص إبداعي جديد، وأنه نوع من التأويل الذي يقوم به القارئ انطلاقا من ذخره من المعارف والثقافات التي تراكمت وتكونت خلال مسيرته الحياتية فإن النقد القديم، في عمومه، لم يتمكن بالكشف عن هذه التناصات/السرقات والانتحالات التي عدها عيبا وربطها بدلالات أخلاقية وحتى دينية ـ حتى صارت تحط من شأن صاحبها وتحقره ـ من استبطان جماليات النصوص وتميُّز صياغتها ومعناها، إلا أن وعي بعض النقاد وذوقهمالمرهف وكثرة

حفظهم لأشعار السابقين مكنتهم من الوصول إلى نظرة مستنيرة وإصدار أحكام نقدية دون تعصب للمتقدمين، بل على العكس أنصفت المتأخرين وأبرزت محاسنهم ونوهت بمواطن تفوقهم في ظل التأثر بالقدماء دوما.

وقد لفتت هذه القضية انتباهي في فترة انجازي لمذكرة (الماجستير) التي انطلقت فيها من كتاب (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء) للعلامة أبي عبيد الله المرزباني والذي أشار فيه إلى موضوع السرقات، ولكني لم أتوقف عندها لعدم حاجة الموضوعأنذاك إليها، كذلك وقفت عليها من خلال بعض الكتب النقدية التي استعنت بها لإنجاز البحث ككتابي (العمدة في محاسن الشعر وآدابه) و (قراضة الذهب في أشعار العرب) لابن رشيق القيرواني و (البيان والتبيين) للجاحظ الذي أشار إليها بعبارة (المعاني المتداولة) كما عرض الآمدي في كتابه (الموازنة بين الطائيين) لتداول المعاني بين الشعراء. وأشار حازم القرطاجني في مصنفه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) إلى نوع من تعامل الكاتب مع النصوص السابقة، كذلك كان لأبي هلال العسكري إسهام ملحوظ ومنحى متميز في هذا الأمر، فقد كانت قضية التداول أو المعنى المسروق بالتعبير الشائع من القضايا الأساسية التي ناقشها في(كتاب الصناعتين)،ولا نكاد نجد كتابا في البلاغة أو النقد خاليا من هذا المبحث.والجدير بالذكر أن القدماء قد فرقوا بين مصطلح السرقة وبين تداول المعاني، فالسرقة كما يراها الآمدي إنما تكون "في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس، التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنَّة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنه الذي أخذه من غيره".

والاشتراك في المعاني العامة يعد أساس التداول عند الآمدي، فيرى أنه "غير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، ولاسيما ما تقدم فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرَى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله". وهذا الكلام إن دل على شيء إنما يدل على وعي النقاد وفهمهم للكيفية التي تتم وفقها العملية الإبداعية،التي توجب نوعا من التداخل والتفاعل بين

المعاني التي وردت في نصوص سابقة، وأن ما يقوله الشاعر ليس جديدا في كليته، وإنما يضاف إليه خليط من الموروث الثقافي الذي ينتقل إلى الشاعر عبر ألفاظ اللغة وعبر المعاني المتداولة.

والسؤال الذي يطرح نفسه بعد ذلك هو هل نجد لهذه التفريقات(العربية المذهب) صدى في الآليات التي يطرحها التناص في النقد الحديث؟

كان هذا، إذن، مما دفعني إلى محاولة إيجاد كتاب نقدي يعنى بهذه القضية ويوفر لي مادة غنية من نماذج المتأخرين من الشعراء ومن سبقهم إلى معانيهم وصورهم وأفكارهم ومن النقد الذي وجه إليهم، لرصد هذه الظاهرة عند القدماء وربطها بما يقابلها عند المحدثين للوقوف على مواطن الاتفاق والاختلاف بينهما وعلى الآليات التي اعتمدها كل منهما. ولم أجد من بين الكتب التي وقعت بين يدي كتابا يتفوق على مصنف (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) لصاحبه أبي الحسن علي بن بسامالشنتريني كمًا وكيفا، وهذا الكتاب، كما يصفه علي بن محمد، "تحفة أدبية هي بلا مراء أشمل وأوسع وأدق ما وصل إلينا من الكتب التي ألفها الأندلسيون عن الأدب وفنونه الشعرية والنثرية ورجاله النابغين فيه... وهو ديوان ضخم اشتمل على أروع ما أبدعته العبقرية الأندلسية من الشعر الرائق، والنثر البليغ على امتداد القرن الخامس." ولا غرو في أن يعجب علي بن محمد بهذا الكتاب الموسوعي المشتمل على ثمانية أجزاء والذي يعكس ـ حسبه ـ رؤية نقدية واعية في القرن الخامس، ولا أدل على إعجابه من أنه خصه بالدراسة عبر عملين نقديين، أما الأول فموسوم بـ" ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة "، وأما الثاني فهو دراسة من جزءين تحمل عنوان: " النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس، مضامينه وأشكاله."

وعلى الرغم من أن (الذخيرة) كتاب تراجم ومختارات، إلا أننا نجد ابن بسام اهتم فيه بقضية الأخذ فتتبع المعاني، لا لشيء إلا ليبرز نصيب بلاده وشعرائها المتأخرين من الجودة والإحسان في فنون القول.

وتتجسد محتويات كتاب(الذخيرة) عبر ثلاثة محاور كبرى وهي:

- **تراجم الأدباء الأندلسيين.**
- **الأخبار التاريخية والوقائع السياسية.**
- **أشعار الأندلسيين وآدابهم والآراء النقدية المتعلقة بها.**

وما يهمنا منها هو المحور الأخير الذي تتبع فيه ابن بسام المعاني والألفاظ والصور واستقصى أصولها وتنقلها عبر العصور عند مختلف الشعراء والأدباء في المشرق والمغرب وأشار إلى من سبق إليها. ولم يغفل ابن بسام التنويه بمن أحسن وأجاد ولا الإشارة إلى من قصر وأنقص. وإلى جانب تتبع الناقد لهذه المعاني والألفاظ في الشعر تتبعها كذلك في النثر فرد بعض معاني الشعر إلى من سبق إليها في النثر، ورد معاني النثر إلى من سبق إليها في الشعر. وهذا إن دل على شيء إنما يدل على سعة اطلاع الرجل وحفظه وقدرته على إقامة الصلات بين المحفوظات واستخراج المشترك بينها.

والأمر الأول الذي شجعني على الخوض في هذا الموضوع هو كثرة النماذج التي أوردها ابن بسام والتي يمكن مقاربة تناصاتها ـ هذا إذا سمحنا لأنفسنا أن نسمي الأخذ والسرقة (تناصا) ـ بواحد من المناهج الحديثة خاصة وأن هذه المناهج تحاول ضم التناص إلى فروعها وصبغه بسماتها.

وأما الأمر الثاني فهو دينامية هذه الاستراتيجية (التناص) التي لا تمتنع عن الدراسة وفق أي منهج حداثي كالمنهج الأسلوبي أو التفكيكي وحتى السميائي التأويلي، وقد وقع اختياري على المنهج التداولي الذي سأحاول من خلاله دراسة النماذج التي وقع فيها التناص ضمن ما اختاره ابن بسام وذلك بعد ربطها بسياقاتها التي أنشئت فيها لإدراك محتواها، كما سأقوم بمقارنة الأحكام النقدية؛ التي توصل إليها أو أوردها ابن بسام، بالرؤية النقدية الحديثة ـ ما أمكن ذلك ـ في ظل التداولية دوما، لنتعرف أكثر على اختلافات الرؤية النقدية بين القديم والحديث، وعلى الجوانب المشتركة بينهما.

والأمرالأخير هو قلة الدراسات التطبيقية التي تناولت النص الشعري القديم من منظور حداثي وحاولت مقاربته تناصيا، خاصة وأن التناص باعتباره آلية حديثة وُجّهت لدراسة النصوص الأدبية الحديثة التي تتمتع بقابلية لتطبيق هذه الآلية عليها لكثرة الأعمال السابقة التي تتناص معها، سواء كانت تراثية أو معاصرة، أو من القرآن الكريم والحديث الشريف، أو من الموروثات الشعبية والأسطورية للأمم، ومن بين الدراسات التي وقعت بين يدي والتي تتقاطع مع موضوع بحثنا بتطبيقها لآليات التناص في مدونة شعرية أندلسية:

بحث موسوم بـ :التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي،وهو مخطوط أطروحةدكتوراه للباحث الجزائري فاتح حنبلي (2004م، 2005م) وأرى أنه بحث مهم سواء من الناحية التنظيرية أو التطبيقات التي قام بها الباحث على المدونة الشعرية، وقد حاول فيه صاحبه الكشف عن تجليات التناص في النص الشعري عند ابن هانئ من خلال رصد الآليات التي اعتمد عليها الشاعر.

إضافة إلى وجود مجموعة من الأبحاث التطبيقية ـ المطبوعة والمخطوطة ـ التي اشتغلت على الذخيرة والتي علمتُ بوجودها عن طريق مواقع البحث الإلكتروني، ولكني لم أتمكن من الحصول عليها ولا الاطلاع على مضامينها رغم اجتهادي في ذلك، منها كتاب:

ـ القضايا النقدية والبلاغية لابن بسام في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (فترة عصر ملوك الطوائف). سبليني، محمد علي. دار الحداثة للطباعة والنشر. 2008م.

ـ النقد الأدبي في كتاب الذخيرة لابن بسام الشنتريني ت542هـ. علي حيدر، حسن أحمد. جامعة بني سويف. 2003م.

ـ الاتجاهات النقدية في كتاب الذخيرة لابن بسام الشنتريني. مصطفى، حمدية ثابت. كلية الدراسات الإسلامية والعربية سوهاج. 2001م.

أما الأبحاث النظرية التي اهتمت بالتناص، فكان حظها أوفر بكثير من الأبحاث التطبيقية، ونذكر من بينها:

ـ فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، لعبد المالك مرتاض.

ـ التناص في الخطاب النقدي الشعري العربي المعاصر بين تجذر المفهوم الغربي وتجدّد فهم التراث العربي، ليحيى الشيخ صالح.

ـ التناص بين التراث والمعاصرة، لنور الهدى لوشن.

ـ التناصوالتناصية في الخطاب النقدي المعاصر، ليوسف وغليسي.

ـ التناصوالأجناسية في النص الشعري، لخليل الموسى.وغيرها كثير.

وقد وضعت لهذا البحث عنوانا أردته أن يكون عتبة أولى للدخول إلى مضمونه فكان:

استراتيجية التناص في تحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم من خلال كتاب الذخيرة لابن بسام ـ دراسة في الآليات والمستويات ـ

وسأحاول من خلاله الإجابة عن مجموعة تساؤلات تعينني في توضيح الرؤية المرسومة في ذهني، ولذلك حصرت الإشكالية في تساؤلين هما:

- **هل الآليات التي وظفها ابن بسام للكشف عن سرقات/تناصات الشعراء هي نفسها المستعملة اليوم أم أن هناك اختلافا بينها وبين الآليات التي يطرحها التناص الحديث؟**

- **وهل هذه الآليات قادرة على الكشف عما تحمله النصوص القديمة في داخلها من جماليات مخبوءة؟**

- **وكيف ينظر النقد الحديث إلى المستويات التي توصل إليها ابن بسام؟**
- **وهل الأحكام النقدية التي أصدرها تتوافق والرؤية النقدية الحديثة أم تعارضها؟**

وفي ظل ما سبق ارتسمت في ذهني صورة حول خطة العمل التي سأتبعها، وقد بدت لي مناسبة لما قدرته من إشكاليات، ولذلك تفرعت الدراسة في مبناها إلى أربعة أبواب.

- **الباب الأول: المفاهيم والمنطلقات: وقد جعلته بابا نظريا تمهيديا، لأنني حاولت من خلاله تقريب المفاهيم المعتمدة في البحث والتي تعد منطلقات وركائز لا غنى للدراسة عنها. ولذلك جاء مشتملا على فصلين. كل فصل يتناول جزئية مفاهيمية تناولا نظريا.**

الفصل الأول: استراتيجية التناص (المفهوم والنشأة والأبعاد). اشتمل على جزئيتين:

أ/ مفهوم الاستراتيجية: حاولت من خلالها توضيح معنى هذا الدال الغربي الذي انتقل إلى لغتنا العربية فأصبح متداولا في الكثير من العلوم بما في ذلك علوم اللسان والدراسات الأدبية والنقدية، وقد ارتبط بدال التناص فصار جزءا من مدلوله العام.

ب/ التناص في النقد الغربي:استعرضت من خلال هذه الجزئية طائفة من مفاهيم التناص في ضوء تحليلات رواده من أمثال جوليا كريستيفا، وميشيل فوكو، وانتهاء بدخوله درجة النضج على يد المتأخرين من الباحثين، ليصير أداة نقدية في قراءة النصوص في العصر الحديث.

الفصل الثاني: التناص عند العرب المحدثين. عرض هذا الفصل لتاريخ دخول هذا المصطلح للنقد العربي الحديث والمعاصر، كما تناول بعضا من الكتب النقدية العربية

التي ظهرت في فترات مختلفة والتي اهتم فيها أصحابها بالتناص كمفهوم نظري أو كإجراء تطبيقي.

- **الباب الثاني: ابن بسام المدونة والموقف: اشتمل هذا الباب على فصلين نظريين أيضا.**

الفصل الأول: ابن بسام وكتاب الذخيرة.واشتمل على جزئيتين:

أ/ التعريف بأبي الحسن علي بن بسام.

ب/ كتاب الذخيرة ومنهج تأليفه.

الفصل الثاني:موقف ابن بساممن قضية السرقات في التراث. تناول هذا الفصل رأي ابن بسام في قضية السرقات، وذلك من خلال استعراض آراء السابقين من النقاد التي تراوحت بين الاعتدال والمبالغة في إصدار الأحكام على أعمال المبدعين. كما عرض للقاموس الاصطلاحي الذي اعتمده أبو الحسن في هذه القضية والذي كان في غالبه قاموسا مشرقيا.

- **الباب الثالث:الآليات البلاغية ومستوياتها: وهو باب تطبيقي أول، حاولت من خلاله رصد الآليات البلاغية التي اعتمدها ابن بسام لمقاربة نماذجه الشعرية، والكشف عن مستويات هذه المقاربة لمعرفة مدى قربها أو بعدها مما يقدمه التناص من آليات وقد اشتمل على ثلاثة فصول هي:**

ـ الفصل الأول: آلية التشبيه ومستوياتها: خصصته لدرس التشبيه كآلية قراءة ـ وقد أولاه ابن بسام عناية فائقة ـ فجاء أكبر الفصول في هذا الباب لكثرة النماذج التي قدمها في مصنفه والتي انتقيت من بينها ما قدَّرت أنه الأنسب لعرض رؤية ابن بسام.

ـالفصل الثاني: آلية الاستعارة ومستوياتها: خصصته لدرس الاستعارة كآلية قراءة، وقد جاء هذا الفصل أقل حظا من سابقه لقلة النماذج التي تضمنتها الذخيرة.

ـ الفصل الثالث:آليات البديع ومستوياتها: خصصته لدرس البديع كآلية قراءة، وذلك من خلال استعراض مختلف الألوان البديعية؛ اللفظية والمعنوية التي اشترك المبدعون في توسلها لإخراج معانيهم في أحسن صورة.

- **الباب الرابع: الآليات اللغوية ومستوياتها:وهو ثاني الأبواب التطبيقية، حاولت من خلاله رصد الآليات اللغوية التي اعتمدها ابن بسام لمقاربة نماذجه الشعرية، والكشف عن مستويات هذه المقاربة وقد اشتمل هذا الباب على فصلين:**

. الفصل الأول: آلية الألفاظ ومستوياتها. خصصته لدراسة الألفاظ كآلية قراءة.

وذلك من خلال مقاربة النماذج التي أوردها ابن بسام والتي اشترك الشعراء فيها في نفس الألفاظ، سواء كان هذا الاشتراك في اللفظ والمعنى معا. أو في اللفظ دون المعنى.

ـ الفصل الثاني: آلية المعانيومستوياتها. وقد أفردته لدراسة آلية المعاني.التي تعد من أوسع الجوانب النقدية التي تضمنها كتاب الذخيرة. وقد حاولت من خلاله رصد هذه الآلية عبر العديد من الأشكال التي ورد ضمنها تناص الشعراء في المعنى كالتضمين والتناص الذاتي والاقتباس وتوظيف التراث.

وبعد الانتهاء من عرض محاور الموضوع على مستوى الأبواب والفصول؛ التي سجلت فيها بعض الملاحظات، كان لا بد أن أنهيه بخاتمة أجملت فيها أهم ما سجلته من ملاحظات، وجعلتها خلاصة تركيبية لأهم ما توصلت إليه من نتائج عبر فصول هذا البحث.

وإذا كنت أشعر بالسعادة لإنجاز هذا العمل فإنني أرى من واجبي أن أتقدم بالشكر إلى كل من قدم لي يد المساعدة ولو بكلمة طيبة، وأخص بالذكر هنا قسم الآداب واللغة العربية، ومصلحة الدراسات العليا بالكلية. أمّا أستاذي المشرف الدكتور محمد العيد تاورتة الذي تفضل بقبول الإشراف على بحثي وحرص على إنجازه في الوقت المحدد، والذي لا أستطيع أن أفيه حقه على ما بذله معي من جهود، فله مني جزيل الشكر على رعايته لهذا البحث، فعلى الرغم من مشاغله واهتماماته الكثيرة، فقد خصص لي الكثير من وقته، وأفادني بالكثير من نصائحه وتوجيهاته، كما شملني برعايته وتشجيعه، فأسأل الله أن يجزل له الثواب في الدنيا والآخرة، كما لا يسعني إلا أن أشكر كل من قدم لي نصحا أو أسدى لي عونا، وأخص بالذكر هنا السادة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين سيتحملون عناء قراءة هذه الأطروحة ويسجلون من ملاحظاتهم وتوجيهاتهم ما يساعدني على تدارك الهفوات وتصحيح ما وقعت فيه من أخطاء. فلهم مني جميعا خالص الشكر وجميل الثناء.

وبالله التوفيق.

الباب الأول

المفاهيم والمنطلقات

الفصل الأول: استراتيجية التناص ـ المفهوم والنشأة

الفصل الثاني: التناص عند العرب المحدثين

سنحاول ـ في هذا الباب ـ تتبع مسيرة مصطلح التناص بدءا بظهوره في الكتابات النقدية الغربية عند ألمع أقطابها أمثال ميخائيل باختينM.Bachtine و جوليا كريستيفاJ.Kristivaو جيرار جنيتG.Genetteورولان بارثR.Barthesوغيرهم من رواد الحداثة النقدية ـ من الذين أجمعوا على أن الأعمال الأدبية تتحاور فيما بينها، وأن النصوص ليست ساكنة بل هي في عملية حركية تواصلية دائمة تجمع بين خطاب الأنا وخطابات الآخرين ـ إلى غاية استقراره في النقد العربي من خلال بعض الأسماء التي برزت سواء على المستوى التنظيري أو التطبيقي أمثال محمد بنيس،ومحمد مفتاح وعبد الملك مرتاض ويحيى الشيخ صالح ... وسنعتمد في ذلك على الإيجاز قدر الإمكان لأننا مسبوقون بالكثير من الدراسات الأكاديمية التي حاز أصحابها فضل السبق في تتبع المصطلح وتوضيح المفهوم. ولكن بما أن تعريف المصطلحات وتحديد مفهوماتها من أولويات البحث والباحث كان لزاما علينا أن نبني قاعدة نظرية ننطلق منها إلى التطبيق.

وبما أن التناصـ في جانبه التطبيقي ـ هو نوع من تأويل النصوص أو هو الفضاء الرحب الذي يتحرك فيه القارئ / الناقد بحرية وتلقائية معتمدا على ذخره من المعارف والثقافات والخبرات، وذلك بمحاولته الكشف عن العناصر الأولى التي شكلت النص، صلح إذًا أن يكون نظرية لقراءة النصوص أي استراتيجية، لذلك سنحاول أولا توضيح معنى الاستراتيجية. فما المقصود بهذا المصطلح الأجنبي الذي اعتمده النقد الأدبي العربي كما هو.ثم نحاول تتبعه في النقد العربي الحديث لنعرف إلى أي مدى كانتله بدائل عربية في النقد القديم؟

الفصل الأول

استراتيجية التناص
(المفهوم والنشأة)

أ/ مفهوم الاستراتيجية

ب/ التناص في النقد الغربي

أ/ مفهوم الاستراتيجية:

مصطلح الاستراتيجية[1] واحد من بين العديد من المصطلحات التي انتظمت ضمن قائمة طويلة حتى أخذت دورها في الدخول إلى عالم الأدب، بعد أن كانت حكرا على تخصصات بعينها، وهذا المصطلح بما يحمل من مفهوم، يرتبط ارتباطا وثيقا بالجانب العسكري وبعض جوانب تنظيم الدولة وسياستها واقتصادها؛ فبمجرد قراءته أو التلفظ به تتبادر إلى الأذهان الخطط العسكرية والتقنيات الحربية، وقد عرف وفق قاموس (Webster's,1888) بأنه "علم تخطيط العمليات العسكرية وتوجيهها"[2]خاصة فيما يتعلق بتحرك القوات العسكرية والسفن الحربية وغيرها.

والاستراتيجية في أبسط مفهوماتها هي استخدام الوسائل المتاحة لتحقيق الأهداف، وما هذه الوسائل إلا خطط وأسلحة لتحقيق نصر حربي، فهي كما يعرفها ليدل هارت(Liddell Hart)" فن توظيف المعارك كوسيلة لتحقيق الهدف من الحرب"[3] أو هي "فن تحديد مواقع الجنود في أرضية المعركة بهدف نصب كمائن للعدو"[4] أو هي "مناورة تستخدم لمفاجأة العدو وخداعه، وهي أيضا إخضاع العدو دون اللجوء إلى القتال."[5]

فالاستراتيجية العسكرية هي طريقة استغلال الإمكانات المتوفرة والموارد المتاحة بالطرق المثلى لتحقيق نصر حربي أو هدف سياسي. وكل هذه التعريفات تصب في المجال العسكري وهو المجال الأول الذي ظهر فيه هذا المفهوم، قبل أن تتسع دائرة استعماله ليمتد إلى علوم أخرى مثل العلوم الاجتماعية، كعلم السياسة والاقتصاد والاجتماع والإدارة وغيرها.

ويرجع الأصل اللغوي لمصطلح(Strategie) الفرنسي أو (Strategy) الانجليزيكما تشير عديد المراجع إلى كلمة (strategos) "ستراتيجوس" اليونانية التي تعني قائد القبيلة التابعة للجيش الآثيني أو القائد العليم بأمور الحرب[6]جاء في موسوعة ويكيبيديا ما يلي: " الاستراتيجية بالنقل الحرفي للكلمة الانجليزيةStrategy هي خطط أو طرق توضع لتحقيق هدف معين على المدى البعيد اعتمادا على التخطيطات والإجراءات الأمنية في استخدام المصادر المتوفرة في المدى القصير."[7]

وقد تغير مفهوم المصطلح وتنوعت تعريفاته بتنوع المجالات التي استخدم فيها. ففي مجال الإدارة والتسويق ـ وهو من المجالات الأكثر استثمارا لمفهوم الاستراتيجية ـ عرفه توماس (R.EThomas) على أنه " تلك الفعالية والخطط التي تضعها المنظمة على المدى البعيد، بما يكفل تحقيق التلاؤم بين المنظمة ورسالتها، وبين الرسالة والبيئة المحيطة بها بطريقة فاعلة و كفوءة."[8]

وعرفه (Chandler) على أنه " تحديد المنظمة لأغراضها الرئيسية وأهدافها وغاياتها على المدى البعيد وتبني أدوار عمل معينة وتخصيص الموارد المطلوبة لتحقيق هذه الأهداف والغايات."[9]وهو حسب (Thompson) " الطريقة التي من خلالها يتم التوصل إلى الأهداف التسويقية على المدى الطويل والقصير."[10]ويرتبط مفهوم الاستراتيجية في الجانب الاقتصادي بالمنافسة، لذلك يعرفها (George Steiner) بقوله: " الاستراتيجية هي طريقة منافسة الخصوم الحاليين أو المتوقعين."[11]

فالاستراتيجية إذا ـ حسب التعاريف المؤسساتية ـ هي الطريقة التي تسلكها المؤسسات (الهيئات المختلفة) لتحقيق أهدافها أو لتجاوز حالتها الراهنة، وذلك اعتمادا على آليات مخصوصة متمثلة في الموارد البشرية والمادية اللازمة لبلوغ هذه الغايات،

إضافة إلى الخطط المسيرة لهذه الموارد. أو هي السياسة التي تتبعها الإدارة والمعايير التي تحددها لتحقيق أهداف معينة. فهي كما يشير (Henry Mintzberg) الخطة أو الكيفية التي تمكّن المؤسسة من الانتقال من الوضع الراهن إلى الوضع المرغوب تحقيقه مستقبلا[12]. وبالتالي فالاستراتيجية هي التي تحدد الوضع المستقبلي الذي ستكون عليه مؤسسة ما.

أما في مجال التعليم فتعرف كوثر كوجك الاستراتيجية على أنها: " خطة عمل عامة توضع لتحقيق أهداف معينة، ولتمنع تحقيق مخرجات غير مرغوب فيها "[13]، وتعرفها ملكة حسن على أنها: " مجموعة من الأفعال التي يقوم بها المعلم بهدف تحقيق خطة معينة للتوصل إلى نتائج مقصودة في مجال تعلم مادة معينة بحيث تشمل هذه الخطة التخطيط السابق لموضوع الدرس وتحديد الأنظمة ونوع التفاعل الذي يحدث أثناء الدرس."[14]

بينما يذهب يس قنديل إلى أنها " سياق من طرق التدريس الخاصة والعامة المتداخلة والمناسبة لأهداف الموقف التدريسي، والتي يمكن من خلالها تحقيق أهداف ذلك الموقف بأقل الإمكانات وعلى أجود مستوى ممكن."[15]

فالاستراتيجية في مجال التعليم هي الخطوات الإجرائية الموضوعة من طرف المعلم ـ من أساليب وخطط ـ والمتبعة من طرف المتعلم لتحقيق الأهداف التعليمية المسطرة سلفا.

وفي محاولة منه لتقريب مفهوم الاستراتيجية يذهب بن ظافر الشهري ضمن كتابه: "استراتيجيات الخطاب" إلى ربط المفهوم بالإنسان، حيث يرى أن الإنسان يعيش في مجتمعه، مثبتا وجوده في وسطه بممارسته لأفعال معينة، بغية تحقيق أهداف معينة، وهذه الأهداف لا يمكنه تحقيقها خارج منظومته الاجتماعية، ويساعده في ذلك سياق المجتمع الذي ينتمي إليه، وعليه فإنه يتخذ سبلا معينة وطرائق محددة يتمكن من خلالها

من مراعاة الظروف التي تحيط به وتمكنه من تحقيق أهدافه وبلوغ مقاصده، وتتنوع الأعمال التي ينجزها الإنسان في مجتمعه بين اجتماعية واقتصادية وثقافية وغيرها، وتتنوع معها طرق إنجازها وتختلف باختلاف كل عمل منجز، وكل هذا وسط سياق اجتماعي ذي عناصر مؤثرة، وهذه الطرق التي يتوسلها الإنسان للإنجاز ما هي الإاستراتيجيات[16].

الاستراتيجية إذًا وفق هذا المنظور هي " طرق محددة لتناول مشكلة ما، أو القيام بمهمة من المهمات أو هي مجموعة عمليات تهدف إلى بلوغ غايات معينة، أو هي تدابير مرسومة من أجل ضبط معلومات محددة والتحكم بها."[17]

فالاستراتيجية إذًا سواء في المجال العسكري أو الاقتصادي أو التعليمي أو الاجتماعي أو غيرها من المجالات تعني توظيف وسائل معينة أو خطط، لتحقيق أهداف ما. وانطلاقا من هذا نُظر إلى التناص على أنه استراتيجية لتحليل النصوص ومقاربتها بهدف تبيين مكوناتها، وتقضي هذه الاستراتيجية أن يكون المبدع قد أنشأ نصه اعتمادا على نصوص أخرى ـ هي جزء من مخزونه الثقافي ـ يتم تحويلها إلى مكونات ضمنية داخلة في تشكيل بنية النص وإنتاج دلالته، وذلك باعتماده الآليات التي يوفرها له التناص بغية تحقيق أهدافه بالتواصل مع المتلقي وترك أثر فيه. فقراءة النص إذا وفق هذهالاستراتيجية تقوم على الكشف عن شبكة التعالقات القائمة في النص والتي تربطه بغيره من النصوص.

ومنه يمكننا أن نعرف هذه الاستراتيجية بأنها طريقة توظيف الآليات المختلفة لإنشاء النصوص. ثم استثمار هذه الآليات في قراءة هذه النصوص للوقوف على مكامن الإبداع والفرادة فيها، وإذا علمنا أن المبدع لا يتحقق له النضج الفني إلا باستيعاب كم هائل من مجهودات السابقين في مختلف الميادين، ولا يتحقق له الاستقلال عن الآخر إلا بالأخذ منه، وجب علينا توسل هذه الاستراتيجية لمعرفة موقع عمله الإبداعي بين الأعمال الأخرى المحيطة به. كما أن قراءة النص وفق ما يوفره التناص من آليات تعكس لنا مدى

مقدرة المبدع على التواصل مع الآخرين، وإقامة الحوار مع موروثه الأدبي باعتباره امتدادا له وجزءا منه.

فاستراتيجية التناص إذًا بما توفره من آليات، وسيلة نقدية مهمة في مقاربة النصوص للكشف عن مساحات التعالق والتداخل بينها، وبالتالي فهي تكرس فكرة أن النصوص فضاءات مفتوحة تستوعب كما هائلا من النصوص السابقة عليها لتصيرها جزءا لا يتجزأ من بنائها الفسيفسائي المتمازج .

ب/ التناص في النقد الغربي (المفهوم والنشأة)

يعد مصطلح التناص واحدا من المصطلحات الحديثة التي ولجت عالم الدراسات النقدية العربية، وأحد المفاهيم السيميائية الجديدة التي أدخلت في الخطاب النقدي المعاصر كآلية من آليات كتابة النص الأدبي وقراءته على حد سواء، وذلك نتيجة المثاقفة الحادثة مع الآخر الغربي، ورغبة منا في مواكبة تجليات الحداثة التي وجدت طريقها إلى الساحة النقدية العربية أواخر السبعينيات من القرن العشرين، وقد تم اعتماد هذا المصطلح ليحمل دلالة المصطلح الغربي (Intertexte)[18] أو (Intertextuality)في مقابل التناصية[19]، وعلى الرغم من تعدد تعريفاته التي بلغت حسب مارك أنجينو (M.Angenot) عام 1983م أكثر من أربعة عشر مفهوما راسخا للتناص ـ والتي يصحبها تعدد في مستوياته وأشكاله بتعدد اتجاهات أصحابها واختلاف مشاربهم، وبحسب ما تقدمه كل فئة من مبررات ومسوغات، هذا من ناحية، وبحسب مفهومها للنص نفسه من ناحية ثانية ـ إلا أنه فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية والعربية التي تهتم بتحليل النص وتبحث في خصوصية الخلق الفني، وفي هذا الصدد يقول أنجينو: " إن قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر، انتشارا وفهما (يتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن النص نفسه) وأنه (التناص) ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية والتاريخية، وعند آخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، وأنه يحتمل عندبعضهم موقعا بدهيا كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية، في حين أنه عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دورا عارضا ـ إن قبلنا ذلك ـ فإننا نستطيع القول: إن الكلمة تستعصي على كل إجماع، ولكن هذا التنوع في التعريف لا يحرمها مع ذلك من الوظيفة إذ أنها أدت وتؤدي في النقاش الأدبيوالثقافي دور كلمة السر التي استولى عليها

كثيرون، يبدو لي أنها تستخدم بالقدر نفسه في توجيه العقول نحو الفرضيات الجديدة لكي تمحو بعض المصطلحات، ولكي تحل محلها."[20]

وانطلاقا من هذه الأهمية التي يحتلها التناص في الإبداع الأدبي، ثم في الدرس النقدي، باعتباره عمدة أساسية يتعامل معها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي ـ إنتاجا ومقاربة ـ ومفتاحا إجرائيا لقراءة النصوص وفهمها، نرى لزاما علينا أن نطرق مفهومه النظري أولا قبل البحث في تطبيقاته، وذلك بالعودة إلى مظانه الأصلية والنظر إلى رواده ومنظريه الأوائل.

كان ظهور هذا المصطلح أول مرة في دراسات الباحثة الفرنسية ـ البلغارية الأصل ـ جوليا كرستيفا التي قدمتها بين عامي (1966-1967م) ضمن مجلتي"Tel quel" و "Critique" الفرنسيتين، لتعيد فيما بعد نشرها ضمن كتابيها: " Sémiotique recherches pour une sémanalyse" "سيميوتيك"و " Le texte du roman" "نص الرواية" وكذلك في مقدمة كتاب دوستويفسكي لباختين، وتعرف كريستيفاالتناص بقولها: "هو ذاك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى"[21]. وما النصوص عندها إلا" لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى."[22]أو هو "تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد ويُمكّن من التقاط مختلف المقاطع أو القوانين لبنية نصية بعينها باعتبارها مقاطع أو قوانين محولة من نصوص أخرى."[23]

و قد استفادت كريستيفا في ضبط مفهومها، من النظرية التحويلية التي تبلورت على يد تشومسكي (Noam Chomsky)، لذلك نظرت إلى النصوص باعتبارها أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، فدخول هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة أداة تحويل في دوالها ومدلولاتها، وكأن النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في تكوينه ويقوم بتحويلها وإعادة استثمارها لفائدته الخاصة[24]

وتتعامل كريستيفا مع النص على أنه مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى عن طريق تفاعل نصوص سابقة ومتزامنة تتحاور وتتصارع وتتداخل ثم تنتظم بعد أن يتمثلها الكاتب في ذهنه، فتشخص أمامه نصا مكتمل الملامح، فالنص إذا " جهاز عبر ـ لغوي (Translinguistique) يعيد توزيع نظام اللغة، ينظم العلاقة بين العبارة التواصلية التي تهدف إلى الإعلام المباشر والأنماط التلفظية المختلفة السابقة عليه والمتزامن معها."[25]

يقدم الباحث حسين خمري قراءة في هذا التعريف الذي يراه الأكثر تمثيلا للعملية التناصية فيقول: " النص باعتباره ملفوظا شخصيا، أي إنجازا فرديا يعيد التركيبة اللغوية والمنظومة السميائية ويوزعها توزيعا جديدا وفق حاجاته التعبيرية ورؤيته الجمالية، وعن طريق هذه العملية الازدواجية توزيع/ إعادة بناء يقدّم النص بعملية احتواء وامتصاص بعض العناصر النصية الغريبة عن جهازه اللغوي وإطاره المضموني وينسق بينها وقد تنتمي هذه العناصر إلى ثقافات متباينة وأجناس أدبية مختلفة."[26] وهذا النص لا يقف عند حدود تحويل مادة اللسان فقط وجعلها جزءا منه وإنما يضم كذلك ممارسات اجتماعية وسياسية وابستيمولوجية مختلفة فهو حسب كريستيفا " خطاب يخترق (...) وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعدد: متعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها."[27] وبناء على ذلك ـ حسب كريستيفا ـ لا ينبغي النظر إلى النص على أنه خطاب تواصلي عادي، وإنما هو لغة منتجة ومنفتحة دائما على مراجع نصية وخارج نصية، فقد تكون لسانية أو غير ذلك.

فالنص، إذا، يخضع منذ تشكله لسلطة نصوص أخرى، هذه النصوص التي تسربت إليه بوعي من المبدع أو دون وعي، تفرض عليه عالما ما، فهي تتفاعل ضمنه بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، تتجاور وتصطرع بوصفها أنظمة علاماتية لكل منها دلالتها الخاصة، وهذه الأنظمة إذ تلتقي في النص الجديد تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي (code) جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو إنتاج الدلالة في النص.[28] ويبدو

أن فكرة الانتاجية هذه أخذتها كريستيفا مما توصل إليه كل من تشومسكيNoamChomskوكارل ماركسCarl Marx جامعة بذلك بين الأطراف الثلاثة للعملية الخطابية التواصلية: المؤلف والقارئ والنص.[29] هذا الأخير الذي يمثل محور العملية التواصلية ويربط القارئ والمبدع بعلاقة شراكة في صياغة المعنى وجعل النص مشروعا تأويليا. يقبل الدراسة والتحليل عبر مختلف مستوياته.

وترى الباحثة الفرنسية أنه من حسن حظنا كقراء " أننا يمكن أن نقرأ أقوالا متعددة في نفس الخطاب الشعري، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نص متعدد الأبعاد، ويمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المتعين، ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص، وبهذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة واحدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين...فانتاج النص الشعري يتم من خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص أخرى"[30] فالنص إذا لا يحمل في داخله دلالات جاهزة فهو فضاء تتنوع فيه الدلالات والمعاني بتنوع النصوص المذابة الداخلة في تكوينه، مما يجعله يفتح آفاقا تأويلية أمام القارئ فهو " بنية دلالية تقع ضمن بنية من فرضيات التأويل."[31]وهذه البنية الدلالية لا تتحقق إلا من خلال الخضوع لقوانين التماثل والتفاعل والتضاد المفروضة على الأعمال المتناصة.

ومن هنا يتضح لنا أن التناص عند كريستيفا صوت لنصوص سابقة عديدة انصهرت ضمنيا داخل نص واحد، يكوّن النص المتناص معها خلاصة نصوص تنمحي الحدود بينها ويتم صياغتها بشكل جديد، فهو إذا علاقة تفاعل مجموعة من النصوص السابقة أو المعاصرة للنص الأصلي. وليس التناص صوتا لقراءة واحدة أو رصدا لمقتبسات وتضامين معينة، وإنما هو تركيب وترتيب وتحويل وتحوير ثم دمج لكمّ من نصوصٍ ومعارف مختلفة، وثقافات سابقة وراهنة،كما أنه ـ وهذا هو الأهم ـ ليس أخذا للنصوص كما هي في أصولها الأولى بل يقوم بإخضاعها ـ وفي الغالب عن غير وعي في لحظة الإبداع ـ لمجموعة عمليات تجعلها قابلة للاندماج والتداخل مثل" التحيين والترهينوالتمظهر والتحويل وإعادة الإنتاج."[32] فنحن إزاء عملية تداخل نصي "حيث

تتقاطع ملفوظات متعددة متجزئة من نصوص أخرى، حيث تتفاعل هذه النصوص وتتصارع وتتشابك لتُكون فضاء دلاليا جديدا يجسده النص الجديد."[33] وما هذا النص إلا إنتاج فريد يختلف عن سابقيه وعن لاحقيه. ولكن حسبنورثروب فراي Frye" كل ما هو جديد في الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة أخرى بطريقة تقتضي تصنيفا جديدا."[34]ولذلك يرى أن " الفرقالحقيقي بين الشاعر الأصيل والمقلد هو أن الشاعر الأصيل أشد إيغالا في التقليد." [35]

من هنا يحق لنا أن نسأل: هل كل نص جديد يعتبر خلقا فريدا، أم أن كل جديد هو في الواقع قديم صيغ بطريقة مغايرة؟ وهل للنص أب واحد وانتماء واحد، أم تعددت الآباء والانتماءات والنص واحد؟

يبدو جليا من خلال هذه التعاريف التي وضعتها كريستيفا، ومن تصورها العام لمفهوم التناص أنها ترتكز في المقام الأول على العملية الإنتاجية للنص الإبداعي أو الخلق الأدبي (Productivité textuelle) - باعتبارها أحد نواتج التناص - بعيدا عن قراءته واستهلاكه. وكون النص إنتاجية عندها فهذا يترتب عنه: أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، أي هدم وبناء، ولذلك فهو قابل للتناول والمعالجة عبر تراتبيّات منطقية أكثر منها لسانية، كما أنه ترحال للنصوص وتداخل لها، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى.[36]ونفهم من هذا الكلام أن المبدع ليس هو المنتج الفعلي الوحيد لعمله الأدبي، وإنما هذا العمل جاء نتيجة احتكاك وتفاعل ونفي وإثبات وعكس ونقض لأعمال فنية أخرى. أي أنه ليس من إنتاج أديب واحد وإنما تعاور عليه مجموعة أدباء - على اختلاف أزمنتهم وتوجهاتهم وإيديولوجياتهم، وحتى الجنس الأدبي الذي يبدعون فيه - ليخرج هذا الخلق الفني في صورته النهائية التي نقرأها عليه. فلا يوجد إذا نص خالص مخلوق من العدم، ولا نص مبتكر لا تتردد في جوانبه أنفاسنصوص أخرى، فكل نص هو تناص. ونفس الفكرة نجدها لدى ديكرو و تودوروف من خلال المعجم الموسوعي لعلوم اللغة حيث يقولان:" إن كل نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى. فالنصّ الجديد هو إعادة إنتاج

لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي واللاوعي، الفردي والجماعي."[37] فالنتيجة إذا أن التناص ميزة كل النصوص وقدرها المحتوم، ولا يوجد أي منها يمكن أن ينفلت منه أو أن يتكون من دونه.

ويتبنى رولان بارث فكرة الإنتاجية التي جاءت بها كرستيفا حيث يرى أن: "التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، استجلابات لا شعورية عفوية ومُتصوَّر التناص هو الذي يعطي - أصولياً ـ نظرية النص جانبها الاجتماعي. فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طرق متشعبة تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج . "[38]

ويفسح بارث المجال واسعا للقارئ (القطب الثاني في إنتاج النص) ليشارك هو الآخر في خلق دلالات جديدة مع كل قراءة جديدة." فالإنتاجية تنطلق، وتدور دوائر إعادة التوزيع، ويبزغ النص عندما يباشر المدوّن أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدّال، إما (أنْ نعني المؤلف) عندما يضمِّن نصه وبلا انقطاع " جناسات"، وإما (أن نعني القارئ) في اختراعه معانٍ متلهيَّة، إنْ لم يكن مؤلف النص قد رصدها، حتى لو كان تخيلها مستحيلاً من الناحية التاريخية: أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة الذي يعمل بلا كلل ولا ملل، وليس الفنان أو المستهلك"[39].

ومن بين المصطلحات التي اعتمدتها كريستيفا للتدليل على تقاطع نظام نصي معين (ممارسة سميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء نصوص أخرى خارجية مصطلح "الإيديولوجيم" أو (الوحدة الإيديولوجيا) - بتعبير صلاح فضل - وهو مصطلح اعتمدته قبل مصطلح التناص ولكن الظروف لم تُتَح له لينتشر ويشتهر فاقترحت بديلا عنه مصطلح التناص، ويعرف باختيناالإيديولوجيم على أنه "أي علامة signe في التواصل البشري"[40] ويقول:"كل كلمة تشي بأيديولوجيا قائلها...فكل متكلم هو إذن إيديولوجي وكل تعبير هو إيديولوجيم."[41] وترى كريستيفا أن" إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تستوعب

داخلها العقلانية العارفة وتحول الملفوظات (التي لا يمكن اختزال النص فيها أبدا) إلى كل جامع (النص) وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي"[42]

ومنذ أن طرحت كريستيفا هذا المفهوم وتصورها للنص كإيديولوجيم " باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، هيمن مفهوم التناص بشكل سريع ومثير، في حين لم يلق المفهوم الأساس الذي هو (الإيديولوجيم) هذا الذيوع. فتعددت دلالات التناص وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار بل إنه صار (بؤرة) تتولد عنه المصطلحات التي تعددت فيها السوابق واللواحق التي تدور حول النص." [43]

ورغم ما لكريستيفا من فضل في نشر هذا المصطلح وبلورةمفهومه والعمل على ترسيخه و نشره، إلا أننا نجدها عام 1985م تطرحه جانبا لتضع مكانه مصطلحا بديلا هو (Transposition) الذي يترجمه عزام بـ (المناقلة أو التحويل)، ولتعليل هذا الاستبدال تقول:" كثيرون فهموا كلمة تناص بمعنى دراسة المصادر وهذا غير مثير، وأنا أفضل مصطلح Transposition لأنه يحدد النقل من نظام دلالي لآخر."[44]

ويعترف الكثير من الدارسين بفضل كريستيفا في طروحاتها التي قدمتها حول النص والتناص، هذا الأخير الذي يعد كشفا إبستيمولوجيا طرحته الباحثة في الساحة النقدية الغربية بعد أن أعادت هيكلته وتطويره وفق توجهها السميائي، فهذا بارث يقول:" نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص، وهي الممارسة الدالةPractice Signifia، الانتاجيةProductivitوالتدليلSignifianc، النص الظاهر Phénotext، النص المولدGéno-text و التناصIntertextualité"[45] ويرى عبد المالك مرتاض أن كل الذين كتبوا بعد كريستيفا عن التناص هم عالة عليها بداية من رولان بارث إلى غاية ميشال أريفي، وهذا لأن كتاباتهم لا تعدو أن تكون امتدادا لكتاباتها وأفكارها[46] فمثلا حين يقول بارث ضمن مقالته (Théorie du texte) متحدثا عن النص والتناص: "النص يعيد توزيع اللغة (فهو حقل لإعادة هذا التوزيع) ولعل أحد مسالك هذا التقويض و التطنيب (الهدم والبناء)

هو أولا وأخيرا، استبدال للنصوص أو لشذرات منها، وذلك مما كان و مما يكون، من حول النص الماثل، وفيه: فكل نص هو تناص تَمْثُل فيه نصوص أخرى على مستويات مختلفة، وتحت أشكال قد لا تعتاص على الإدراك إلا قليلا، سواء ما سلف من نصوص الثقافة وما حضر، فكأن كل نص هو نسيج جديد من شواهد معادة."[47] نلحظ أنه لا يكاد يبتعد كثيرا عن كريستيفا في كلامها عن إنتاجية النص وكيفية تشكله عن طريق إعادة توزيع اللغة.

وقد بلورت كرستيفا مفهومها حول التناص اعتمادا على المفهوم الذي وضعه ميخائيل باختين عند دراسته للروائي (دوستويفسكيDostoïevski) حيث يري باختين أن دوستويفسكي روائي حواري بامتياز وبالتالي فهو يختلف عن بقية الروائيين، فقد تمكن من جعل رواياته متعددة الأصوات وذلك بجمعه في الإبداع الواحد بين الفلكلور والأدب الشعبي بالإضافة إلى الفكر الأيديلوجي الذي يريد تمريره من خلال نصه، فقد تفطن دوستويفسكي إلى دور الحوارية في إنتاج النص الروائي بجعله نصا متعدد الروافد، لذلك كل من جاء بعده ـ حسب باختين ـ من أمثال شكسبير و رابلي لا يمكن عد كتاباتهم كتابات حوارية.[48]وما يميز أعمال دوستويفسكي عن غيره" كثرة الأصوات وأنواع الوعي المستقلة المتميزة، والنغمات المتعددة الصحيحة التي تخص الأصوات المتميزة عن سواها، كل ذلك يكون في الحقيقة السمة الأساسية في روايات دوستويفسكي، وما يبدو في آثاره ليس هو كثرة الطبائع والأقدار في داخل عالم وحيد وموضوعي، أوضحه وعي المؤلف وحده، بل تعدد أنواع الوعي المتكافئة وعوالمها تعددا يأتلف من غير اندماج في وحدة حدث معين."[49]

وقد تحدث باختين في علاقة النص بسواه من النصوص من غير أن يذكر مصطلح التناص، مستعملا مصطلح (الحوارية) في تعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، فكل خطاب في رأيه يعود إلى فاعلين، فمهما كان موضوع الحوار فإنه

قد سبق وقيل بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب ـ أو الخطابات ـ الذي تعلق سابقا بالموضوع.[50]

ويجمع الدارسون على أن مفهوم التناص قد أنتجه هذا السميائي الروسي الذي استخدمه نهاية العشرينيات من القرن العشرين (1928-1929م) تحت مسمى (Dialogisme) وبعض المسميات الأخرى كـ "تعددية أصوات اللغة" (La polyphonique des langages)و"كرنفالية النص" (La carnavalesque) و"البِنى الحوارية للنص"(Lesstructures dialogiqes)، و هذا ما يؤكده غريماسGreimas في قوله:" لقد أثار أهمية كبرى في الغرب (مفهوم التناص) منذ أن جاء به السميائي الروسي باختين، وذلك بفعل أن الإجراءات التي يتضمنها هذا المفهوم يمكن أن تكون قادرة على التبادل، من الوجهة المنهجية، مع نظرية (المؤثرات) التي أُسِّست عليها بوجه عام بحوث الأدب المقارن"[51]

ويدل مصطلح الحوارية على تقاطع النصوص المختلفة والملفوظات في النص الروائي الواحد، وقد ارتبط هذا المفهوم عنده ارتباطا وثيقا بدراسته للخطاب وبالأخص الخطاب الروائي الذي يتجلى فيه التناص بشكل أكثر وضوحا من الشعر، فالرواية عند باختين تتمظهر على أنها "منظومة حوارية من الصور واللهجات والأساليب والوعي المجسد، لا تنفصل جميعها عن اللغة."[52] فالخطاب الروائي، حسبه، يحظى بخصوصية تناصية، بحيث تظهر فيه عملية التناص بصورة قوية واضحة عكس الشعر. فقد لاحظ باختين أن الأعمال الروائية " تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية منها، كالقصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية، وغير أدبية كالدراسات العلمية أو الدينية وغيرها."[53] فالخطاب الروائي وفق الرؤية الباختينية مختمر بالأفكار الخاصة والعامة، وبحوارات متعددة تشترك فيما بينها وتتفاعل بطرق خاصة لتكون في الأخير خطابا هو نسيج عدد كبير من الملفوظات المتداولة داخل منظومة اجتماعية معينة.

ويشير المصطلح" إلى أشكال حضور الغير في الخطاب: فالخطاب في الواقع لا يبرز إلا في مسار تفاعلي بين وعي فرد وآخر، الذي يستلهمه ويجيب عنه "[54] كما أن هذا الآخر

يلعب دورا حاسما عند باختين لأنه يمتزج دائما بالأنا، ومن خلاله تتعرف الأنا على نفسها وتدرك وجودها، وفي هذا الصدد يقول: "لا أستطيع إدراك أناي في منظري الخارجي، دون الإحساس بالإحاطة والتعبير عني.. بهذا المعنى، يمكن القول بالحاجة الجمالية المطلقة للغير، بهذا النشاط من الغير الذي يشمل، النظر، والحفظ، الجمع والتوحد، والذي وحده يستطيع خلق الشخصية التامة خارجياً، أي إذا كان الغير لا يخلقها، فهاته الشخصية لن تتواجد"[55] فالتفكير الانساني عند باختين لا تقوم له قائمة إلا باحتكاك الأفكار بعضها ببعض واحتكاك أصوات الآخرين في الوعي الذي يحتويه الخطاب.

ويرى باختينأن " أي عضو من الجماعة الناطقة لا يجد أبداً كلمات من اللغة تكون محايدة، معفاة من تطلعات وتقويمات الغير، غير مسكونة بصوت الغير، وهذه الكلمة باقية فيه، إنها تتدخل في سياقه الذاتي انطلاقاً من سياق آخر، مستوعباً اهتمامات الغير، وحتى اهتمامه الخاص به يجد كلمة مسكونة مسبقاً"[56] ولأن اللغة مؤسسة اجتماعية فهي محملة بأصوات وأصوات متناهية في البعد والقدم ومادام الكلام اجتماعيا لكونه جزءا من اللغة فلا " مناص للفرد عن قبوله قبولا كاملا، إذا هو أراد أن يجعل نفسه مفهوما من الآخرين وليس في مقدور الفرد أن يخلق لغة جديدة أو أن يحور فيما هو موجود."[57]

ويشير رولان بارث في معرض حديثه عن كتابة النص الأدبي إلى شيء مماثل لفكرة باختين، فالكاتب عند بارث " في أصله قارئ ظل يمارس القراءة، ومنها كتب ليقدم نفسه لقراء آتين مثله، وهو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي للغة، ذلك الوعي الذي تدرب فيه حينما كان يقرأ، وهو عندما كتب فإنه صاغ نصا جماعيا: جماعيا من حيث لغته فهي لغة الأمة ولغة ذلك الفن الأدبي المعين، وجماعيا من حيث طاقته الفنية، إذ إن كل كلمة في النص محملة بإيحاءات اكتسبتها الكلمة من تاريخ استخدامها الماضي ومن واقع استخدامها في الحاضر."[58] فكاتب بارث كتب بعد حالة من التشبع والتخزين والامتلاء تلت فعل القراءة، وبعد حالة من نسيان المقروء - وهي الأهم - لذلك نجد الغذامييقول"إنني أكتب لأنني نسيت"[59]

وهذا الكاتب يتسم بذاكرة إسفنجية قابلة لامتصاص كم هائل من المكتسبات والأحداث، ومن النصوص السابقة التي تتولد عنها النصوص اللاحقة فكل نص يتوالد ويتعالق ويتداخل مع غيره، و ينبثق من مجموع النصوص المخبوءة في مجاهيل ذاكرة المبدع الاسفنجية التي تمتص وتمتص النصوص والمعارف والخبرات وتخزنها وفق نظام عجيب، ومن ثمة تستعيدها وفق آليات انتقائية، فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النص لتشكل وحدات متعالية في بنيات النص الدلالية، مما يجعل من كل نص خليطا مزجيا بين آنا الكاتب (صاحب النص) وأنوات الآخرين (أصحاب النصوص السابقة المقروءة). فلا يوجد نص ـ حسب ميشال فوكو ـ " يتولد من ذاته بل من تواجد أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة."[60] ويشاركه في هذا الرأي جفري ليتش الذي يرى " أن النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا."[61]

انطلاقا من هذا يمكننا أن نقول إن للنص عدة آباء يختزلون في أب واحد هو كاتب النص، فلا يوجد إذا نص بريء من التناص. وقريبا من هذه الفكرة نجد جاك دريدا يعرف النص على أنه " نسيج لقيمات " وما هذه اللقيمات إلا شظايا نصوص أخرى فقدت نسبها في خضم العمليات التحويلية والتركيبية، مما يجعل أمر تحديد نسب النص وتعيين أب واحد له أمرا صعبا، فالنص عند دريدا لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا، بل هو نسق من جذور (آباء) وهو ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهومي النسق والجذر على حد سواء[62]. فالعمل الفني إذا لا يتخلق من رؤية المبدع الفردية وإنما من رؤى أعمال سابقة.

كما أن الحوارية عند باختين، هي وصفٌ للعلاقات القائمة بين الخطابات المختلفة وبالتالي فهي تقوم على المستوى الدلالي المشترك بينها، " فالسياق الخاص الذي يحدثه التعبير هو الحوارية التي تدل عليها دراسة خطابات الآخر"[63]، وقد انطلق باختينفي بناء طرحه من التراكمات المعرفية التي أنتجهاالشكلانيون الروس، غير أن علاقته بأفكارهم لم تبق في حدود الأخذ فقط، بل تأسست على منطق الخرق والتجاوز. فإذا كان الشكلانيون قد

أسندوا كل مهماتهم العملية إلى مبدأ السانكرونية، فإنباختين قدأضاف إليها البعد الدياكروني[64].كما " هاجم اللغويين الذين بحثوا اللغة بوصفها موضوعا للبحث جامدا، محايدا، ساكنا، ورفض تماما الفكرة التي تسلم بوجود تلفظ أحادي الجانب جاهز.. مفصول عن سياقه اللغوي والفعلى، لا يقبل أي نوع ممكن من أنواع الاستجابة الفعالة"[65]

ومن بين الأقطاب البارزين، الذين لا يمكن الحديث عن النص والتناص دون التطرق لإسهاماتهم جيرار جنيت (Gérard Genette) الذي أسهب في الحديث عن آليات اشتغال التناص أو ما اصطلح عليه بالمتعاليات النصية (Transcendance) وقد اعتبر جنيت موضوع (البويطيقاPoétique) هو معمار النص منذ سنة 1977م، لكنه عدل تصوره فجعل موضوع البويطيقا/ الشعرية، هو المتعاليات النصية التي يعرفها على أنها " الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر، والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص."[66] فالتعالي إذا هو ما يجعل النص في علاقة ـ ظاهرة أو خفية ـ مع غيره من النصوص، وبالعودة إلى كتاب جنيت الذي ضمنه آراءه في عملية الإبداع (أطراس Palimpseste)(*) 1982م في لغته الأصلية نجده يعرف التعالي النصي بقوله:[67]

«Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte je définissais déjà grossièrement, par «tout ce texte, qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles .»

ويصرح جنيت من خلال تعريفه هذا أن ما يهمه في النص هو العبور النصي أو تعاليه النصي، أي ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، وبذلك فالتعالي

النصي يتجاوز معمارية النص ويتضمنها، وقد أخذ عنده هذا التعالي النصي خمسة أشكال:[68]

1/ التناص(Intertextualité): وهو تلاقح النصوص فيما بينها، وحضور نصوص في النص الماثل وفق آليات وقوانين تناصية معينة. ويعرفه جنيت على أنه علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية، وفي أغلب الأحيان الحضور الفعلي للنص في نص آخر.

2/ المناص/ النص الموازي Paratextualité): ويعني كل ما يحيط بالنص من عتبات مثل: العناوين الرئيسية والعناوين الفرعية والمقدمات والرسوم التوضيحية والهوامش والملحقات، وكلمة الناشر... كما يتضمن كذلك الأمور السابقة عن النص أو ما يسميه جنيت (ما قبل النص) كالمسودات والملخصات والمخططات. ويعرف سعيد يقطين المناص بقوله: "إن المناصة (Paratextualité) هي عملية التفاعل ذاتها، وطرفاها الرئيسيان هما النص والمناص (Paratexte)، وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة، ومتكاملة بذاتها. وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطة التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصلي بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى من خلال البحث و التأمل."[69]

3/ الميتانص (Métatextualité): وهو علاقة التعليق التي تربط بين نص وآخر، وهو بنية نصية تتفاعل وتتداخل مع بنية النص الأصلي، فهي من حيث الشكل شبيهة المناص ولكنها تختلف عنه من حيث التفاعل. ويعرفها جنيت على أنها العلاقة التي تجمع نصا بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره ودون أن يسميه.

4/ التعلق النصي (Hypertextualité): ويكمن في العلاقة التي تجمع نصا سابقا (Hypotexte) بنص لاحق (Hypertexte) وهي علاقة تحويل ومحاكاة.

5/ معمار النص (Architextualité): ويخص العلاقات النصية عبر الأنواع الأدبية وهو الأهم عند جنيت لأنه جوهر العملية التناصية، وقد وضع فيه كتابا ورد فيه تعريف المصطلح على أنه: " النص المثالي الموحى به من خلال تقاليد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما"[70]

ومن بين المسهمين، كذلك، الذين كانت لهم اليد الطولى في إثراء هذه النظرية الباحث السميائي فليب سولرز (Philippe Sollers)الذي يرى أن " كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا."[71]ويميز سولرز في النص ثلاثة مستويات: طبقة أولى سطحية، وثانية وسطى، وثالثة عميقة، أما الأولى فيجعلها لما هو مكتوب، أي التشكيل الخطي المرئي للنص من كلمات وجمل ومقاطع، وأما الثانية فهي الجسد المادي المشكل من نصوص متقاطعة، وهذه الطبقة هي التي يطلق عليها اسم التناص، وأما الأخيرة والعميقة فهي عنده انفتاح اللغة، ويؤكد سولرز من خلال نظرته للنص والتناص، أن النصوص لا نهائية وأنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال علاقاتها.[72] والملاحظ أن سولرز لا يبتعد في تصوره للتناص عن التصور العام الذي وضعته كريستيفا.

وأماريفاتير فيرى أن التناص يتجسد في" مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين,"[73]فريفاتير ينطلق في تعريفه للتناص من كونه أداة قراءة فهو يقوم على فطنة القارئ وقدرته على كشف العلاقات الرابطة بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة، فالتناص عنده هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية. ولذلك يرى ريفاتير أن قراءة التناص يجب ألا تقتصر على رصد علاقة النص المدروس بالنصوص السابقة له أو المتزامنة معه فقط، وإنما يجب أن تتجاوز القراءة هذه الحدود إلى البحث في علاقة هذا النص بالنصوص اللاحقة أيضا (التي تنتج مستقبلا)، وذلك من خلال تناوله في لحظة إنتاجه الثانية (أي قراءته)[74]، وبالتالي فهو يولي فعل القراءة دورا كبيرا في تحقيق تناصية النص.

وأما لوران جيني (L.Jenny) فقد اقترح من خلال مجلة Poétique إعادة صياغة مفهوم جديد للتناص، فعرفه على أنه "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[75]ولا يبتعد ميشيل فوكو في نظرته للتناص عن سابقه من حيث اهتمامه بآلية التحويل، حيث يؤكد أنه لا وجود للنص الذي يتولد من ذاته، فكل النصوص تتولد من حضور أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة، والتناص عنده يتصل بآليات التحويل والامتصاص الكلي أوالجزئي لعديد النصوص وصهرها بالقبول أو الرفض في نسيج العمل الإبداعي[76]

ومهما اختلف منظرو التناص في بعض جزئياته ـ زيادة أو نقصانا ـ فإنهم في الأخير أقرب إلى الإجماع على أن النصوص الأدبية نصوص حوارية، وأن المدونة الأدبية ليست ساكنة بل حاملة دوما لحركة خطابية بين خطابات الآخرين وخطاب الأنا، والقارئ هو الذي يلاحظ العلاقة بين النصوص انطلاقا من ثقافته الخاصة ومخزونه الثقافي، كما يستشف أنه لا يوجد معنى ثابت لأي نص إبداعي، لأن الدلالة تتكون من حركية جماعية يأخذ فيها الإبداع شكل عمل جماعي لا نهائي؛ وهذا لا يعني على الإطلاق أن النصوص الإبداعية نسخ عن بعضها أو تكرارات لسوابقها، وإنما كل نص هو تجاوز لمجموعة نصوص أخرى، وكل نص يمتلك خصوصية تجعله مختلفا، وكل نص " يحطم شكل النص القديم، وما نحصل عليه هو عدد من النصوص التي لا يمكن اختزالها في نموذج واحد بل في سلسلة من النصوص المولدة/ المتوالدة، فالنص له سليله، شجرته العائلية ولكنه ليس بحال من الأحوال صورة مصغرة من سلفه، إنه خلق جديد وتجاوز."[77]ولكن مما لاشك فيه أن كل نص هو حتما نص متداخل. حيث يتأسس هذا النص في الماضي ليعيش في الحاضر ويمتد إلى المستقبل عبر عديد النصوص التي احتوته والتي لم تحتوه بعد.

و إذا كنا قد حاولنا في هذا الفصل ـ بكثير من الإيجاز ـ تتبع مصطلح التناص في نشأته و تطور مفهومه عند الغربيين، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تلقى النقاد العرب هذا المصطلح الغربي وكيف فهموه وطبقوه في أبحاثهم؟ وهذا هو مجال حديثنا في الفصل الثاني من هذا الباب.

هوامش الفصل الأول

1. حاولت بعض المجالات التي اعتمدت مصطلح (Strategy) إيجاد بدائل اصطلاحية عربية تحمل دلالات الكلمة الغربية، ففي المجال العسكري أقرت لجنة توحيد المصطلحات العسكرية العربية مصطلحا هو: (السَوْق) إضافة إلى مصطلح (الاستراتيجية) (عمر عبيد حسنة، اللغة العسكرية العربية، اللغات العسكرية الإسلامية. موقع المكتبة الاسلامية) في حين نجد المصطلح في مجال النقد الأبي يستعمل كما هو دون اقتراح معادل له، ويبدو أن مفتاح هو أول من قرن ضمن كتابه الذي صدر عام 1985 م تحليل الخطاب الشعري مصطلح التناص بمصطلح الاستراتيجية. ونجد ضمن المنجز النقدي اصطلاحات كنظرية التناص أو تقنية التناص، لكن دون تصريح من أصحابها بأنها البديل لكلمة استراتيجية.
2. السالم، أكرم. الإدارة الاستراتيجية استخدامات متعددة ودور حيوي متجدد. المنتدى العربي لإدارة الموارد البشرية. الرابط: http://www.hrdiscussion.com/
3. مقال: مفهوم الاستراتيجية. عن موقع الخطة الاستراتيجية لوكالة الجامعة لشؤون الطالبات الرابط: http://www.imamu.edu.sa
4. شرفي، منصف. مفهوم الاستراتيجية ومستوياتها. موقع أكاديمية الدكتور عبد القادر العداقي. الرابط http://www.dr-al-adakee.com
5. عامر، محمد عايد. أهمية التخطيط الاستراتيجي في إنجاح المنظومة الإدارية. الأردن. دار وائل للنشر والتوزيع. دت. ص 92.
6. ينظر: كردي، علي محمد إبراهيم. أصل مفهوم الاستراتيجية. عن موقع كنانةhttp://kenanaonline.comينظر: شاهين، عبد الحميد حسن. استراتيجيات التدريس المتقدمة، واستراتيجيات التعلم وأنماط التعلم. كلية التربية بدمنهور.جامعة الاسكندرية. 2010م. ص22.
7. ويكيبيديا الموسوعة الحرة. إستراتيجية. الرابط http://ar.wikipedia.orgالزيارة بتاريخ: 10. 03. 2010.

8. يوسف، عبد الستار حسين. " تقدير المخاطر في ظل تحليل (Swot) في المؤسسات الصناعية ". المؤتمر العلمي الدولي السنوي السابع إدارة المخاطر واقتصاد المعرفة. كلية الاقتصاد والعلوم الإدارية جامعة الزيتونة الأردنية. أفريل 2007م. ص 12.
9. المغربي، عبد الحميد عبد الفتاح. الإدارة الإستراتيجية لمواجهة تحديات القرن 21. القاهرة: مجموعة النيل العربية. 1999م. ص 115.
10. الصميدعي، محمود جاسم. استراتيجيات التسويق ـ مدخل ي و تحليلي. عمان: دار الحامد. 2000م. ص 115.
11. مقال سابق: مفهوم الاستراتيجية. عن موقع الخطة الاستراتيجية لوكالة الجامعة لشؤون الطالبات.
12. نفسه.
13. عمران، خالد. مفهوم استراتيجية التدريس. مدونة الدكتور خالد عمران التربوية. الرابط: http://drkhaledomran.blogspot.com الزيارة بتاريخ: 15. 03. 2010.
14. محمد، السايح محمد، استراتيجيات التدريس في التربية الرياضية، (رؤية متجددة). موقع كلية التربية الرياضية للبنين. جامعة الاسكندرية.2007م.. الرابط: http://www.alexu.edu.eg الزيارة بتاريخ 15.03.2010
15. قنديل، يس. التدريس وإعداد المعلم. ط2. الرياض: دار النشر الدولي. 1418هـ. ص 105.
16. ينظر: الشهري، عبد الهادي. استراتيجيات الخطاب ـ مقاربة تداولية. ط1. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة. 2004م. ص 53.
17. العبدان، عبد الرحمن. والدويش، راشد. "استراتيجيات تعلم اللغة العربية بوصفها لغة ثانية". مجلة أم القرى (اللغة العربية و آدابها) السنة العاشرة. العدد 16. 1997م. ص 324.
18. ورد في معجم لاروس الصغير(petit Larousse illustré.Paris.1991. P532.) تعريف للتناص كما يلي: "Ensemble des relations qu'un texte et notamment un texte littéraire entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création. (par la citation, le plagiatl'allusion, le pastiche...ets) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur"

" التناص هو مجموعة العلاقات التي تربط نصا أدبيا بنص آخر أو بنصوص أخرى في مستوى إبداعه من خلال الاقتباس، و الانتحال، و التلميح، و المعارضة. و في مستوى قراءته و فهمه بواسطة الربط الذي يقوم به القارئ."

19. هناك من يستعمل التناص كترجمة للمصطلح الأجنبي (Intertextuality)، ويرى مرتاض أن كلمة التناصية هي الترجمة السليمة لهذا المصطلح المنتهي بمقطع (ty) أو(té) وجاء في معجم: Le nouveau petit Robert أن لفظ (Intertextuality)قد نشأ عام 1958م دون ذكر اسم منشئه.
20. أنجينو، مارك. التناصية، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره. ترجمة محمد خير البقاعي ضمن كتاب آفاق التناصية، المفهوم والمنظور. ط1. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1988م. ص 79.
21. عبد المطلب، محمد. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني. ط1. مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. 1995م. ص 147.
22. الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ط4. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م. ص 15.
23. دوبيازي، مارك. " نظرية التناصية ". ترجمة الرحوتي عبد الرحيم. مجلة علامات. ج 21. م 6. 1996م. ص 310.
24. ينظر: الحمداني،حميد."التناصوإنتاجيةالمعاني". مجلةعلامات. ج40. م10. 2001م. ص69.
25. ينظر: كريستيفا، جوليا. علم النص.ترجمة فريد الزاهي. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.1997م. ص 21 .
26. خمري، حسين. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال.ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2007م. ص 256.
27. كريسطيفا، جوليا. علم النص. ص ص 13، 14.
28. ينظر:الأحمد،نهيلة.التفاعلالنصي،النظريةوالمنهج. الرياض:مؤسسةاليمامةالصحفية. 1423هـ.ص75.
29. ينظر: كريسطيفا، جوليا. مرجع سابق. ص 21.
30. السعدني، مصطفى. التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات. الإسكندرية: منشأة المعارف. 1991م. ص 78.

31.لوشن، نور الهدى. " التناص بين التراث و المعاصرة ".مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة و اللغة العربية وآدابها. ج 15. ع 26. صفر 1424هـ. ص 1019.
32.خمري، حسين. مرجع سابق. ص 259.
33.حماد. حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م. ص 24.
34.الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير. ص 322.
35. فراي، نورثروب. تشريح النقد. ترجمة: محمد عصفور. ط عمان: الجامعة الأردنية. 1991م. ص 123.
36.كريسطيفا، جوليا. علم النص.ص 21.
37.عزام محمد. النص الغائب ـ تجليات التناص في الشعر العربي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2001م. ص 29.
38.بارث، رولان. نظرية النص. ترجمة محمد خير البقاعي ضمن: آفاق التناصية. ص ص 42، 43.
39.بارث، رولان. من العمل إلى النص. ضمن آفاق التناصية. ص 20.
40.فرطاس، نعيمة . " نظرية التناص والنقد الجديد ـ جوليا كريستيفاأنموذجا ـ". مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية. جامعة بسكرة. العدد 01. 2007م. ص ص 223-253.
41.نفسه.
42.كريسطيفا، جوليا. مرجع سابق ص 21.
43.يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي (النص والسياق). ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1989م. ص 93.
44.كريسطيفا، جوليا. مرجع سابق. ص 60.
45.بارث، رولان. نظرية النص. مرجع سابق. ص 89.
46.مرتاض، عبد الملك. نظرية النص الأدبي. الجزائر: دار هومة.2007م. ص 277.
47.نفسه. ص 283.
48.المصفار، محمود. التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي (مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب). تونس: مطبعة التفسير الفني. 2000م. ص 33.
49.باختين، ميخائيل. شعرية دستويفسكي. ترجمة جميل نصيف التكريتي. ط1. المغرب: دار توبقال للنشر. 1986م. ص 57.

50.الصكر، حاتم. ترويض النص. الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية. 1998م. ص 185.
51.مرتاض، عبد الملك. مرجع سابق. ص 273.
52.عزام محمد. النص الغائب. ص 34.
53.فرطاس، نعيمة. " نظرية التناص والنقد الجديد ـ جوليا كريستيفاأنموذجا ـ".
54.نفسه.
55.نفسه.
56.نفسه.
57.الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير. ص 141.
58.نفسه.ص ص 144، 145.
59.نفسه. ص 144.
60.الأسدي، عبد الجبار. "ماهية التناص". مجلة الرافد. العدد 31. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام. مارس 2000م. ص 15.
61.عزام محمد. مرجع سابق. ص 30.
62.فضل، صلاح. "بلاغة الخطاب وعلمالنص".عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. العدد 164. 1992م. ص 238.
63.ولد بوعلية، محمد. النقد الغربي والنقد العربي. ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2002م. ص 145.
64.فيلالة، شكير. الأسس التكوينية لمفهوم التناص. منتديات الأستاذ. المقال على الرابط: http://www.profvb.com الزيارة بتاريخ: 25/ 10/ 2011.
65.سلدن، رامان. النظرية الأدبية المعاصرة. نقلا عن الشيخ صالح، يحيى. حداثة التراث/ تراثية الحداثة. ط1. قسنطينة: دار الفائز للطباعة و النشر.2009م. ص 108.
66.يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث). ط1. المركز الثقافي العربي. 1992م. ص 25.

(*) أطراس: جمع طِرْسُ:" الصحيفة، و يقال هي التي مُحيت ثمَّ كُتبت. ابن سيدة: الطّرس الكتاب الذي مُحي ثمّ كتب. و الجمع أطراس و طروس. الليث: الطرس الكتاب المَمْحُوّ الذي يُستطاع أن تُعاد عليه الكتابة، و فعلك به التّطريس."(ابن منظور. لسان العرب. ج4. ط3. مصر: دار المعارف. دت. مادة (طرس).

67. Gérard Genette :palimpsestes .La littérature aux second . degrés. édition seuil p 11,12
68.ينظر يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي (النص والسياق). ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1989م. ص ص 92 - 96.
69.يقطين، سعيد. نفسه.ص 40.
70.عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة.ط1. بيروت: مكتبة لبنان. 1996م. ص 05.
71.السعدني، مصطفى. التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات. ص 08.
72.السد، نور الدين. الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج2. الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر. دت. ص ص 96، 97.
73.حماد. حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية. ص 17.
74.دوبيازي، ب م. "نظرية التناص". تعريب المختار حسني. فكر ونقد. الدار البيضاء: دار النشر المغربية. العدد 28. أفريل 2000م. ص 116.
75.السد. نور الدين. مرجع سابق. ص 97.
76.نجم، مفيد. " التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران". الموقف الأدبي.. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. العدد 317، 318 .1997م. ص 47.
77.خمري، حسين. نظرية النص. ص 260.

الفصل الثاني

التناص عند العرب المحدثين

يمكننا الحديث عربيا عن تجليات مفهوم المصطلح الغربي (Intertexte) عند عدد من الدارسين الذين كان لهم السبق في احتضان هذا المصطلح ومحاولة تفسيره وإيجاد البدائل العربية المناسبة له، وذلك بعد تشبعهم بالنظرية الغربية واعتمادها مرجعا أساسا لهذا الشق عربي الاتجاه. والباحث في هذا المجال يقف على الكثير من الأسماء التي اهتمت بتجلية هذا المفهوم والتقعيد له وتطبيقه كاستراتيجية حداثية على نصوص أدبية عربية حديثة ومعاصرة، واعتماده، كذلك، لإحياء أعمال تراثية كادت تلفظ أنفاسها الأخيرة في ظل الأحكام الصارمة المنتهية (سارق ومسروق) التي وضعتها في حيز الجمود والنسيان. وفي هذا الصدد يشير عبد الملك مرتاض إلى أن تاريخ ظهور هذا المصطلح عندنا غير محدد، حيث إن كتب الحداثة الأولى التي ظهرت في البلاد العربية كـ (الأسلوبية والأسلوب) لعبد السلام المسدي، الصادر سنة 1975م وكتاب (جدلية الخفاء والتجلي) لكمال أبو ديب الصادر عام 1979م وحتى كتاب مرتاض (النص الأدبي من أين وإلى أين) الصادر سنة 1983م، لم ترد في ثناياها أية إشارة للمصطلح.[1]

ويرى مرتاض أنه من الصعوبة بمكان تحديد تاريخ دقيق لظهور هذا المفهوم في البلاد العربية، ولكنه يرجح أن يكون صبري حافظ من خلال مقاله (التناص تفاعلية النصوص) الصادر سنة 1984م في مجلة ألف القاهرية من أوائل النقاد الذين وضعوا هذا الاصطلاح بمفهومه الحالي[2]، وقد تعرض هذا الباحث من خلال مقاله، إلى مواطن التناص في الأدب العربي، حيث يرى أن ملامحه تبدو جلية من خلال التضمين والاقتباس والتلميح، وبذلك يكون حافظ هو المؤسس الأول للتناصية العربية.

وبعد هذا المقال الأول ظهرت سلسلة أخرى من المقالات التي اهتمت كلها بالتناص، وقد تنوعت بين المترجِمة للأعمال الغربية وبين الباحثة عن مفهوم عربي الانتماء[3]، فنجد مجلة الفكر العربي تُصدر سنة 1989م عددا خاصا بالتناص، فظهر في هذا العدد

مقال لبشير القمري ـ صاحب كتاب شعرية النص الروائي ـ موسوم بـ" مفهوم التناص بين الأصل والامتداد"، ومقال آخر لعبد الوهاب ترو عن مصطلح الإنتاجية عند كريستيفا، وكتب سامي سويدان " حوار منهجي في النص والتناص"، كما نشرت مجلة كلمات البحرينية الصادرة سنة 1989م كذلك، مقالا لعبد الملك مرتاض موسوما بـ " كتابة كأنها الحركة".

والملاحظ إذا أن المجلات والدوريات العربية كان لها الاسهام الأول في التعريف بهذا الدرس الغربي. وبالإضافة إلى المجلات نجد ميدانا آخر أسهم بدوره في تعميق الوعي بالتناص في الحياة النقدية العربية، وهو الندوات والملتقيات العلمية، حيث قدم صلاح فضل بحثا معنونا بـ" طراز التوشيح بين الانحراف والتناص" وذلك أواخر سنة 1988م في ندوة أقيمت بجدة. ومن أبرز المسهمين في مجال الملتقيات نجد عبد الملك مرتاض الذي يقول :" و كنا نحن قدمنا بحثا إلى ندوة جامعة صنعاء للنقد الجديد عام 1986م استعملنا فيه لأول مرة مصطلح التناص."[4] وكان بحثه معنونا بـ "في نظرية النص الأدبي"

وقد اجتهد نقادنا في إيجاد البديل العربي المناسب، الذي يحملونه بأمانة مفهوم المصطلح الغربي، فاختار سعيد يقطين مصطلح (المتناص) مقابل (Intertexte) والتناص في مقابل (Intertextualité)، كما استعمل (التفاعل النصي، والتعالق النصي)، ويفضل يقطين استعمال التفاعل النصي فيبرر استعماله هذا بقوله: " نفضل التفاعل النصي لأن التناص في تحديده الذي ننطلق منه ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي، وعلى الرغم من أنني أصل إلى المتعاليات النصية، فإن معنى التعالي (Transcendance) قد يوحي ببعض الدلالات التي يتضمنها معنى التفاعل النصي، الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد."[5]

ونلفي عند الغذامي (تداخل النصوص)، و (تقاطعات النص) عند عز الدين المناصرة، وفضل محمد بنيس استعمال (التداخل النصي)، أما حميد لحميداني ففضل استعمال مصطلح بختين (الحوارية) ضمن كتابه (سوسيولوجيا النص الروائي) في حين أن محمد حماد فرق بين التناص (Intertexte) و تداخل النصوص (Intertextualité) فجعل الأول تلقائيا ويتمثل في حضور نصوص غائبة في ذهن القارئ دون قصد منه، في حين أن الثاني هو المنهج النقدي الذي يهتم بالبحث والتنقيب عن التناص الموجود في العمل الأدبي.[6] وقد تجاوز عدد المصطلحات المطروحة في الساحة ـ حسب يوسف وغليسي ـ العشرة مصطلحات كلها تحيل على التداخل والاشتراك،[7] كما أن أغلبها مشتق من مادة (نصص)[8] مثل: التناص، التناصية ، التناصصية، البينصية، وهناك المركبة من لفظين مثل: تداخل النصوص، تقاطع النصوص، تفاعل النصوص، وهناك المصطلحات الواردة في سياقات خاصة للتناص مثل: النص الغائب، وهجرة النص، والنص الماثل، المستنسخات النصية[9] والنص الصدى والنص الأثر[10]. وقد حاول كل باحث أن يدعم اختياره لمصطلح ما، بتقديمه مجموعة من المبررات والحجج وذلك بالعودة إلى جذور هذا المصطلح واستعمالاته الأولى.

والكتابات حول التناص ـ سواء بلفظه أو بمعناه ـ عديدة ومختلفة؛ فقد حاول كل باحث أن يصوغ تعريفا خاصا يتوافق ومنطلقاته وما يتبناه من توجه ومن انتماء منهجي، ويعكس فهمه الخاص له، فنجد (عبد الله الغذامي) يتحدث عن تناص النصوص موضحا أن النص " يستمد وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخل الكاتب ممّا حمله على مر السنين، وهذا المخزون الهائل جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات، ولذا فإن النص يُصنع من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص."[11] أما (سعيد يقطين) فقد ربطه بنصية النص حيث يقول: " إن جزءا من نصية النص تتجلى من خلال التناص كممارسة تبرز عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب وعلى إنتاجه لنص جديد، هذه القدرة التي لا تتأتى إلا بامتلاء خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب

نصية، وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم."[12]

أما (جاسم عاصي) فيعرفه على أنه" تشظي المعرفة بالموروث في جسد النص على شكل إشارات وعلامات تشير إلى بنية حدث، وبمجموع الإشارات تكمن صيرورة الحدث الرئيسي وكليته."[13] ويتحدث عنه (محمد فكري الجزار) ضمن كتابه (لسانيات الاختلاف) فيقول: " إن التناص خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي، أيا كان نوعه فليس هناك كلام يبدأ من الصمت كل كلام يبدأ مهما كانت خصوصيته من كلام قد سبق."[14] أما (رجاء عيد) فيرى أنه " انفتاح على عالم خارجي وتفاعل مع سياقه، متجاوزا في ذلك حد البنيوية، فالنص يتولد من نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل وتوافق وتخالف."[15] أما (عبد العزيز حمودة) ضمن كتابه (المرايا المقعرة) فقد تحدث عن النص مستعملا مصطلح البينصية حيث يرى أن النص ليس تشكيلا مغلقا ولا نهائيا، لكنه كيان مفتوح على وحش أسطوري وحالة الانفتاح هذه مستمرة، وهذا النص يحمل آثار نصوص سابقة[16]. وعلى الرغم من هذا التنوع والتعدد والاختلاف ـ أحيانا ـ والتقارب غالبا، فإن المسألة كما يراها مارك أنجينو " ليست في معرفة ماذا نعني بالتناص ولكن لأي شيء يصلح التناص ويستعمل."[17]

ولأنه من الصعوبة تتبع مسار التناصية في المنجز النقدي العربي الحديث والمعاصر من خلال تأمل الدراسات المنشغلة بالخطاب الأدبي، والإحاطة بكل ما كتبه النقاد حول هذه القضية سنقتصر على ذكر البعض منهم، ويمكننا من حيث المبدأ أن نتوقف عند بعض الدراسات التي أجمع الباحثون على ريادتها، ومنها دراسة الناقد المغربي محمد مفتاح (تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص ـ) والتي مزج فيها بين النظري والتطبيقي فاختار قصيدة ابن عبدون كنموذج للتطبيق الإجرائي، ومحمد بنيس من خلال كتابيه (حداثة السؤال) و (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، ومن بين الكتب الحديثة نتوقف عند

كتاب عبد الملك مرتاض (نظرية النص الأدبي) و كتاب يحيى الشيخ صالح (حداثة التراث/ تراثية الحداثة).

محمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ مقاربة بنيوية تكوينية ـ)[18]: حاول بنيس من خلال كتابه هذا ضبط العلاقات التي تحكم النص والتقعيد لها منهجيا، مشتغلا على مفهوم (النص الغائب)، وعن استعماله لهذا المصطلح يرى عز الدين المناصرة أن بنيس توسل النص الغائب دون التناص طوال صفحات الكتاب لأن مصطلح التناص لم يكن قد ظهر بعد في النقد العربي وقت صدور الكتاب سنة 1979م[19]، فالنص الغائب هو ترجمة خاصة ببنيس للمصطلح الأجنبي كما أخذه عن كريستيفا و تودوروف. ويؤكد بنيس ضمن كتابه (الشعر العربي الحديث) ملكيته لهذا المصطلح حيث يقول:" نود الإشارة هنا إلى أننا استعملنا مصطلح النص الغائب الأول في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب من غير اعتماد أي مرجع عربي أو غير عربيّ، وقد عثرنا عليه مستعملا بعد أربع سنوات من استعمالنا له، في كتاب ميكائيل ريفاتير Sémiotique de la poésie الصادر سنة 1983 بالفرنسية، ولا حاجة بنا لأي تبرير أو تعليق. "[20] ولهذا قد يكون بنيس بالفعل قد سبق بعض نقاد الغرب، وليس في ذلك أي وجه للاستغراب، فالفكر النقدي البشري لا حدود له ما دام التعامل مع نصوص الإبداع ليس حكرا على بيئة دون غيرها.

يذهب بنيس إلى أن النص الشعري باعتباره بنية لغوية متميزة هو شبكة تلتقي فيها عدة نصوص أو عدد لا محدود منها، فلا يمكن للنص أن ينسج تميزه من خلال تركيبه الداخلي فقط، كما لا يمكن أن ينفصل عن كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى، وهذه النصوص" لا تقف عند حد النص الشعري بالضرورة، لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي، واليومي بالخاص والذاتي بالموضوعي. "[21] فالنص هو إعادة كتابة وقراءة نصوص أخرى لا حصر لها. وهذه

النصوص لم تكن ـ بالضرورة ـ تجمعها ببعضها البعض أية علاقة قبل دخولها في تكوين نص إبداعي ما.

ويحدد محمد بنيس أشكالا ثلاثة للتناص يتم بواسطتها قراءة النص الغائب (حدد بنيس هذه المعايير الثلاثة في معرض قراءته للنص الغائب لدى الشعراء المغاربة) حيث يقول: " وسنستعمل في بحثنا عن نوعية قراءة شعرائنا للنص الغائب في نصوصهم الشعرية معايير ثلاثة تتخذ صبغة قوانين، وهي الاجترار والامتصاص والحوار، وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب."[22]

أما <u>الاجترار</u> فهو عملية استحضار وإعادة كتابة للنص الغائب كما هو، بوعي سكوني خضوعي يكاد يكون سلبيا، فالمبدع لا قدرة له على اعتبار النص عملا لانهائيا قابلا دوما للزيادة والنقصان والتحوير والتحويل، وأن استحضار نص ما لا يعني استحضارا له بحرفيته ودلالته التي كُتب بها أول مرة وإنما تتغير دلالاته بتغير النصوص التي تستحضره في كل مرة بطريقة مغايرة، ويرى بنيس أن ظاهرة الاجترار هذه قد سادت في عصور الانحطاط حين تعامل الشعراء مع النص على أنه عمل جامد مكتمل، يقرأ و يفهم كما هو.

وأما <u>الامتصاص</u> فهو مرحلة أعلى من مراحل قراء النص الغائب، حيث يتعامل فيه النص الحاضر مع النص الغائب كحركة وتحول لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، وهذا يعني أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ـ كما يفعل الاجترار ـ وإنما على العكس من ذلك يجعله يحيا من جديد من خلال النص الذي استحضره والذي يقوم باعادة صياغته مرة ثانية وفق متطلبات جديدة لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.

وأما <u>الحوار</u> فهو أعلى مرحلة من مراحل قراءة النص الغائب إذ يعتمد على النقد المؤسس على أرضية علمية صلبة تحطم مظاهر الاستيلاب مهما كان نوعه وشكله

وحجمه، فلا مجال لتقديس النص الغائب، فالشاعر لا يتأمل النص بوعي سكوني ـ مثلما يفعل في الاجترار ـ ولا ـ مثله في الامتصاص ـ بل يغيره، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية.

يخلص بنيس في الأخير إلى أنه من الصعب قراءة النص الأدبي دون الاصطدام بعالم مزجي من تركيبات مختلفة لمصادر الثقافة الإنسانية الأدبية والعلمية والتاريخية والإسلامية ... على السواء، فالنصوص الغائبة في النص تختلف مصادرها وتتضارب تواريخها وبالتالي فمن الصعوبة تحديدها جميعا بدقة، فالشعر المغربي الحديث عالم منفتح على الجديد والقديم من مختلف الاختصاصات انفتاح كاتبه الذي أخذ ينهل من كل علم، لذلك كان تركيبا من تشكيلات عديدة من بينها: الذاكرة الشعبية، المتن الشعري العربي المعاصر، المتن الشعري العربي القديم، المتن الشعري الأوروبي، المتن الشعري المغربي، الحضارة العربية: القرآن، النص التاريخي، الموروث الأسطوري والخرافي والقصصي، المعارف العلمية والفلسفية والصوفية، الكلام اليومي، وغيرها.

ومن بين الذين تناولوا مصطلح النص الغائب وطرحوه كمفهوم نقدي حداثي الباحث السوري محمد عزام الذي حمل كتابه عنوان (النص الغائب ـ تجليات التناص في الشعر العربي ـ) يقول:" (النص الغائب) مصطلح نقدي جديد، ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، ويعني أن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى. فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين. و(النص) تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد. وليست هنالك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن."[23] فالناص الغائب عند عزام أداة أساسية في إنتاج النص الماثل، ومكون رئيسي لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاوزه أو الاستغناء عنه، فالنص الجديد لا تقوم له قائمة دون عديد النصوص الغائبة التي انصهرت فيه فصارت جزءا لا يتجزأ عنه، وما هذه النصوص إلا ركام ثقافي متغلغل في ذات المبدع و محيط به، تمكنه من إنتاج الجديد، وهذا العمل الماثل سرعان ما يتحول بدوره إلى نص غائب فيتحد مع غيره لإنتاج

نصوص ماثلة أخرى. وهذه هي دورة حياة النص التي تحافظ على استمراريته وتجدده وتبث فيه نفسا جديدا مع كل استحضار جديد.

يعدد عزام أنواع التناص فيجعل منه التناص العام: وهو الذي تتجلى فيه علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب. ثم التناص المقيد: وهو الذي تظهر فيه علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض ـ وهو ما يعرف أيضا بالمصادر اللازمة ـ وأما التناص البلاغي فهو كالإرداف الذي يريد فيه الكاتب شيئا، فيتجاوزه إلى ذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة.[24]

أما كتاب بنيس الثاني (حداثة السؤال) فقد طرح من خلاله مصطلح " هجرة النص" فجعل النص المدروس (مهاجرا) والنصوص المتضمنة فيه (مهاجَرا إليها) وما النص المهاجر إليه إلا النص الغائب في كتاب (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، فهو النص المستحضر في النصوص الماثلة ـ بتعبير عزام ـ كما اعتبر فعل الهجرة شرطا لا بد منه لإعادة إنتاج نصوص جديدة، وقد ربط بنيس بين النص المهاجر والقارئ حيث يرى أن هذا النص المهاجر الممتد في الزمان والمكان من خلال النصوص الجديدة التي احتوته يبقى نابضا بالحياة من خلال قراءته لأن النص الذي يفقد قارئه نص ميت، وقد طبق بنيس على عدد من الشعراء، أمثال أحمد شوقي وصلاح عبد الصبور، فراح يبحث عن تجليات النص الغائب/المهاجر في أعمالهم.[25]

محمد مفتاح (تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص ـ): احتلت قضية التناص من كتاب مفتاح حيزا مهما ـ طرح القضية في الفصل السادس ـ حيث يرى أن ضرورة التناص للشاعر كضرورة الهواء والماء للإنسان ويطالب مفتاح الشاعر المبدع بضرورة البحث في آليات التناص بدل تجاهل وجوده في عمله الإبداعي. وقد تشكل هذا المفهوم لديه بعد تشبعه بالنظرية الغربية فقد أورد في كتابه جملة من تعاريف التناص تعود لرواده الأوائل أمثال جوليا كريستيفا و ميشال ريفاتير وغيرهما، مستخلصا في

الأخير أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[26] و يرى مفتاح أن الآثار مهما كانت جنسيتها تقوم على دعامتين أساسيتين هما:[27]

أ/ التوالد و التناسل: ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.

ب/ التواتر: أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة والسلف ولقوتها الإيحائية.

ويرى مفتاح أن الكاتب والقارئ على السواء يجب أن يمتلكا معرفة، هذه المعرفة تمكن الأول (المُتناص) من كتابة النص والثاني (المتلقي) من قراءته حيث يقول: " فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا، وبرهنة على صحة هذه المسلمة فقد جدت دراسات لسانية ولسانية نفسانية في السنوات الأخيرة لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم."[28]

كما يعرض مفتاح من خلال كتابه لأقسام التناص: الضروري والاختياري، الداخلي والخارجي، ويشير إلى وجود نوعين من التناص، أما الأول فهو التناص العشوائي وهو الذي تغيب فيه الإحالة، والثاني هو التناص الواجب، وينطوي هذا النوع على إحالات صريحة، ويحدد مفتاح آليات التناص(*) في النص الأدبي كالتالي:[29]

<u>أ/ آلية التمطيط</u>: وتحصل هذه الآلية وفق أشكال مختلفة، فقد تكون عبارة عن جناس بالقلب مثل عسل ـ لسع والتصحيف مثل نخل ونحل أو ما يسمى بـ (الآناكرام)، أو تكون الكلمة المحور التي يبنى عليها النص الإبداعي (الباراكرام) كما قد تتحقق هذه الآلية من خلال:

الشرح: وهو الوسيلة التي يعتمدها المبدع لتطوير مفهومه وتنميته، فقد يؤسس الشاعر لقصيدته انطلاقا من البيت الأول ثم يبني عليه بقية الأبيات، وقد يوظف قولا مشهورا ثم يمططه عن طريق شرحه فيورده في صيغ مختلفة.

الاستعارة: يرى مفتاح أن الاستعارة بفضل الدور الذي تلعبه في بث الحياة في الجماد وتشخيص السواكن وتحويل الملموس إلى محسوس كان لها الدور الجوهري في كل خطاب أدبي ولا سيما الشعري منه، فالتعبير الاستعاري يحتل حيزا زمانيا ومكانيا كبيرا، أي أن لها فاعلية التمطيط.

التكرار: ويتم على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ.

الشكل الدرامي: إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين عناصر بنية القصيدة، ظهرت في التقابل وتكرار صيغ الأفعال.

أيقونية الكتابة: الآلية التمطيطية السابقة تؤدي إلى أيقونية الكتابة (علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي).

ب/ آلية الإيجاز: يرى مفتاح أن التناص لا يقتصر على عملية التمطيط فحسب ، وإنما قد يتحقق من خلال آلية عكسية هي الإيجاز ومن أمثلة الإيجاز المقصود الإحالة التاريخية، وتكون بذكر أسماء شخصيات أو أحداث مشهورة وقعت في الزمن الماضي وتمّ استحضارها في العمل الإبداعي لمشابهتها بالحال الحاضرة.

و الملاحظ أن مفتاح من خلال هذه الآليات يقدم للقارئ معاول تعينه على التغلغل في باطن العمل الأدبي والكشف عن حفرياته والغوص في علاقاته الداخلية، وبهذه الرؤية يكون التناص أحد مفاتيح قراءة النص وخصيصة بنائية لدلالاته.

عبد الملك مرتاض (نظرية النص الأدبي): ومن بين الكتب الحديثة التي تناولت مفهوم التناص تناولا نظريا فيه الكثير من التفصيل والتأصيل كتاب (نظرية النص الأدبي) (2007م) لعبد الملك مرتاض حيث أفرد له فصلين كاملين[30] ـ الخامس والسادس ـ يؤكد

مرتاض من خلال كتابه ـ كغيره من النقاد العرب الذين يؤمنون بقدرية التناص ـ على أهميته وحتميته، فيرى أن " التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يشم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيّها يعني الاختناق المحتوم، فمن من الكتاب يزعم أن ما يكتبه لم يخطر بخلد أحد من قبل ولا فكر فيه ولا التفت إليه؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتاباته ابتكار محض: ألفاظا وأفكارا؟ إن كل كاتب ناهب من حيث لا يشعر ولا يريد."[31]

تحدث مرتاض عن السرقات في التراث العربي رابطا بين هذا المفهوم النقدي العربي القديم وبين علاقته بمفهوم التناص الحديث، ليتحدث بعدها عن التناص عند النقاد العرب المعاصرين، ثم عند النقاد الغربيين، ليخرج في الأخير بنتيجة مفادها أن ما أطلق عليه في القديم نظرية السرقات الأدبية هو نفسه نظرية التناص بتعبير معاصر، والملفت للانتباه في عمله هو هذا الدفاع المستميت عن تراثنا النقدي العربي ومحاولته إثبات أن التناص ليس مفهوما جديدا أنتجه الفكر الغربي، فتلقفه العرب واصطنعوا له مصطلحات جديدة وراحوا يعرضون ما توصل له الآخر في كتبهم ويلوكونه لوكا، وكأنهم تمكنوا من علم غير مسبوق، وإنما هو مفهوم عرفه العرب منذ القديم تحت مسمى السرقات الأدبية لا أكثر. وليس العرب فقط من توصلوا إليه وإنما هو مفهوم عرفه الفكر النقدي الإنساني عامة.

وليثبت مرتاض نظرته توقف عند عدد من الأعلام الذين تطرقوا لقضية السرقات ـ وإن كان يسميها بالتناص ـ فجاءت عناصر بحثه تحمل العناوين التالية:

ـ مفهوم التناص عند أبي عثمان الجاحظ.

ـ ابن طباطبا العلوي يؤسس لنظرية التناص.

ـ المشترك عند الجرجاني هو التناص.

ـ تأسيسات ابن رشيق حول التناص.

ـ حازم القرطاجني ونظرية التناص.

ـ ابن خلدون ونظرية التناص.

والملاحظ من خلال هذه العناوين أن مرتاض لا يجد حرجا في إحلال التناص بدل السرقات، فهما عنده دالان لمدلول واحد. ومن خلال بحثه في قضية السرقات عند هؤلاء الأعلام توصل إلى أن طرحهم لا يختلف في كثير من الأحيان عن الطرح الغربي، فالتناص هو نفسه السرقات وما على المشكك في الأمر إلا العودة إلى الموروث لاستنطاقه من جديد، وفي هذا الصدد يقول: " إنّ الفكر النقديّ العربيّ حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية، ومن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عمّا قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحداثة، فننبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولا لها في تراثنا النقدي مع اختلاف في المصطلح والمنهج والاجراء."[32]

يقف عبد الملك مرتاض وقفة المتعجب من بعض النقاد العرب الذين لا يتوانون عن الاعتراف بالفضل للغرب على العرب في كل شاردة وواردة، مانحين براءة اختراع التناص للغرب فرحين بهذا الاكتشاف المبين، وكأن العرب لم يتناولوه يوما ولا حاموا حوله ولا اقتربوا منه، وكأنهم ينتجون نصوصهم بطريقة مغايرة لإنتاج الغرب، ويعلن مرتاض صراحة رفضه لهذا الرأي فيقول: " وإننا لنُخالف عن هذا الرأي ـ نؤكد ذلك توكيدا ـ ولا نقبل به شيئا، ذلك بأن قدماء العرب كانوا خاضوا في هذه المسألة، من حيث ما نرى نحن على الأقل، خوضا كثيرا، فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها و تأصيل أصولها. وكل ما في الأمر أنهم لم يطلقوا عليها مصطلح (التناص)"[33].

وعلى الرغم من أن هناك الكثير من الدارسين المحدثين الذين يدعمون هذا التوجه من أمثال صبري حافظ، وسعيد يقطين، وعبد الله الغذامي، و كاظم جهاد(*) فاتجهوا إلى الموروث الأدبي والنقدي بحثا عن ملامح تساعد في تأكيد وجود التناص في الثقافة

العربية، لتفعيل الروابط بين القديم والحديث، رغبة منهم في تجذير هذا المفهوم في الوعي النقدي الحديث، إلا أنهم قوبلوا بالرفض من طرف مجموعة ثانية لا تقر بهذا الوجود، وإنما اكتفت فقط بمعالجة مفهوم التناص، بإجلاء الغموض عنه ومحاولة تقديمه بصورة واضحة للمتلقي العربي وتطبيقه بشكل حداثي دون الرجوع إلى القديم، ومن بينهم جابر عصفور الذي أورد عبد الملك مرتاض أنه عارضه فيما ذهب إليه[34]، حيث يرى أنه لا وجود لأية علاقة بين التناص والسرقات الأدبية ويقدم لذلك طائفة من الاعتراضات التي ينفي من خلالها نفيا قاطعا أن يكون النقد العربي قد تناول مسألة التناص بشكل ما. ويرى مرتاض أن عصفور باعتراضه هذا " يريد أن يجرد النقد العربي القديم من أهم ما فيه، أو من بعض ما فيه على الأقل"[35].

ونلفي، كذلك، خليل الموسى في معرض تفريقه بين التناص والسرقات، يرى أن السرقة تقوم على المنهج التاريخي التأثيري والسبق الزمني، في حين يعتمد التناص المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيرا بالمرجع إذ أن النص الجديد قد امتص وحول وظيفيا النص القديم، فهدف السرقة تهجين الشاعر ورميه بتهمة اللصوصية، في حين أن التناص لا يهدف إلى إصدار أحكام، وإنما مهمته الكشف عن ثقافة الشاعر التي تظهر من خلال إبداعه، الأخذ في السرقة قصدي أي أن الشاعر يقوم به عن وعي ودراية منه، في حين أنه في التناص ينتج عن قراءة منسية.[36] إذا ما دامت المنطلقات مختلة والأهداف مختلفة وحتى الأحكام القيمية التي ترمي إليها كل نظرية مختلفة، فالسرقة ليست هي التناص.

وعلى الرغم مما ذهب إليه مرتاض من تأكيد على أن السرقة هي نفسها التناص باصطلاح حداثي إلا أننا نجده يخلص في الأخير إلى وجود اختلاف أو ما يمكن أن يكون نوعا من القصور في نظرية السرقات العربية حيث يقول: " ولعل أكبر عيب في نظرية السرقات الأدبية العربية، أو نظرية التناص بتعبير معاصر، أنهم كانوا لا يزالون يرهقون أنفسهم باللهاث وراء أبيات يستقصون أفكارها وألفاظها، فيلتمسون الشبه الموجود بينها

ليدينوا الآخذ ولو جاءه ذلك من باب توارد الخواطر ... في حين أن نظرية التناص، بالمفهوم المعاصر، لا تُعنت نفسها في التماس ذلك ولا تحفل به، بل إنها تقنع بافتراض أن كل كاتب هو صدى لكتاب آخرين ولا حرج ولا إثم عليه و كفى."[37]

فمرتاض إذاً على الرغم من إقراره بالتطابق بين النظريتين إلا أن هذا لم يُغيب عنه الحقيقة، فقد عاب على القدماء اهتمامهم بالسطحيات وأخذهم بالظاهر واكتفائهم به، دون البحث في عمق هذه السرقات/ التناصات وما تولده من جمالية في النص، ويبرر هذا القصور منهم بقوله: " ولعل مباشرية الشعر العربي ووضوحه إلى حد السطحية، في بعض الأطوار، من العوامل التي أغرت النقاد بالاشتغال بمثل هذه القضايا السطحية والعزوف عن تحليل النص و تشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للانتهاء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن."[38].

ومن بين النقاط التي توقف عندها مرتاض وناقشها، رأي الرائدة جوليا كريستيفا ـ الذي سبق عرضه ـ ومن نهج نهجها من الدارسين حيث يرى مرتاض أن القول باجترارية النصوص السابقة التي صارت مخزنة في الذاكرة وغير معروفة بالنسبة للمبدع أمر من العسير تقبله، وكذلك القول بأن النص الماثل ليس إلا عكسا لنصوص أخرى مجهولة، لأن الأخذ بهذا الكلام " يجعل الكاتب عبدا لنصوص لا يعرفها، وكأنه لم يتأثر بها وكأنه مجرد عبد مسخر لها يفرغها من أخلاط، و يكتبها من أمشاج، وكأنه نضيب الخيال لا يتخيل فيخال، وكأنه معتوه لا قريحة له على الإطلاق"[39] فمرتاض يشير من خلال كلامه إلى النصوص التي لا يمكن أن تمسح من الذاكرة وإنما يتم استحضارها عن وعي أثناء انتاج العمل الإبداعي كالقرآن الكريم مثلا. فالمبدع يعي جيدا بمجرد استحضاره لآي القرآن، أو الحديث أو الكلام المأثور من أين له هذا الكلام.

يحيى الشيخ صالح (حداثة التراث/ تراثية الحداثة): ومن بين الذين طرحوا هذه القضية وناقشوها بكثير من الإثراء والاتزان يحيى الشيخ صالح ضمن كتابه (حداثة

التراث/ تراثية الحداثة) (2009م) حيث خصص لها فصلا عنونه بـ: (التناص في الخطاب النقدي الشعري العربي المعاصر بين تجذّر المفهوم الغربي وتجدّد التراث العربي)[40]. يحدد الباحث هدفه من الدراسة في البداية حيث يقول إنه سيحاول " بلورة جذور نظرية للتناص في التراث العربي والتوجيه نحو فرضيات جديدة لا يرفضها ذلك التراث، ووضع مصطلح (التناص) بدلا من مصطلح (السرقات) أو إلى جانبه على الأقل."[41]

يرى الشيخ صالح أن انتماء التناص إلى تجليات الحداثة لا يعنى على الاطلاق خلو الخطاب الشعري والنقدي العربيين القديمين منه، لكن كل ما هناك أن الخطاب النقدي الحديث اعتبره من جماليات النص، مما دفع بالشاعر العربي إلى الاحتفاء به والاقبال عليه بالاغتراف من مختلف المناهل التي تثري إبداعه وتصنع دلالاته، لأنه تحرر من أحكام القيمة التي عانى منها صنوه القديم. لكن هذا الشاعر الحديث في غمرة إبداعه وأمام فرادة خلقه المتناص مع أعمال آخرين يقف حائرا، لأنه لا يدري إن كان يبدع وفق تجليات الحداثة ذات الأصول الغربية ، أم وفق نظرية تراثية عربية، يقول الشيخ صالح " أن الحالة الأولى (الإبداع وفق النظرية الغربية) لم تكن لترضيه شعوريا ونفسيا بالرغم من عدم استطاعته التخلي عنها، وأما الثانية (النظرية العربية) فلم تعد تقنعه جماليا وإبداعيا بالرغم مما يربطه بها من أواصر الانتماء والشعور بالامتداد."[42]

ويذهب الباحث إلى أنه على الرغم من نظرة الاستهجان التي يحملها التراث العربي لتعالق النصوص فهذا لا يعني خلوه تماما من بعض الوقفات التي تشبه في كثير من الأحيان ما جاء به التناص، وفي هذا الصدد يؤكد الباحث على أن تراثنا العربي " تراث حي لم يخل من إشارات مشرقة تصب في تحبيذ التناص واستحسانه، لكن تلك الإشارات كادت تضيع وسط ركام الاستهجان والرفض مما يجعل كشفها (الإشارات) وتشكيل نظرية متكاملة من خلالها عملية لا تتحقق إلا باعتماد مناهج حداثية وقراءة جديدة كفيلة بالكشف عن نظرية عربية للتناص، مما يجعل أخيرا إشكالية التناص في الخطاب الشعري العربي المعاصر تتلخص في تحقيق معادلة ترتكز على عنصرين: تجذّر المفهوم الغربي

الحداثي للتناص في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ثم إقرار نظرية عربية تراثية للتناص ترتكز على القيام بقراءة جديدة لذلك التراث."[43]

نقرأ من خلال كلام الشيخ صالح أن مشروع التناص العربي ـ حسبه ـ يتحقق من خلال معادلة ذات حدين؛ أما الحد الأول فهو الأخذ بالتناص كما هو معرّف من طرف أعلامه الغربيين وذلك بالتعرف على مبادئه وآليات تطبيقه وكيفية الكشف عنه، وأما الثاني فهو إرساء نظرية تناصية عربية تراثية لإعادة قراءة الموروث الإبداعي، فهو إذا لا يقر إقرارا صريحا بأن السرقات العربية هي نفسها التناص الغربي، حتى إننا نجده حين يجعل جزئية من بحثه تحمل عنوان " التناص في نقد الشعر العربي القديم" يبرر هذا الاستعمال قائلا :" إضافة مصطلح التناص إلى النقد العربي القديم فيه نوع من التجاوز، ولا يعني ـ مبدئيا ـ إلا حرفية التعالق بين النصوص بصرف النظر عن الموقف النقدي من تلك العلاقات."[44]

وقد قدم الباحث عرضا كرونولوجيا لنظرية السرقات عند قدماء العرب جاعلا من كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) لأبي الفتح ضياء الدين بن الأثير (ت 637هـ) المعتمد الأساس أو حجر الزاوية ـ مثلما يقول ـ في تتبعه لهذه القضية وذلك لما اتصف به ابن الأثير من اعتدال وفهم عميق لقضية تعالق النصوص، فإذا كانت نظرية التناص تقول بضرورة التعالق دون إصدار الأحكام لا سلبية ولا إيجابية، ونظرية السرقات ترفض التعالق وتحكم عليه بالسلب، فإن ابن الأثير لا يكتفي فقط بالقول بالتعالق شأن التناص، وإنما ينظر إليه على أنه إجراء إيجابي، بل هو مزية لا تتأتى إلا للمرازبة من المبدعين.[45]

كما أن ابن الأثير تناول قضية السرقات بكثير من الدقة فميز بين ما يجوز أن نحكم عليه بالسرقة وبين ما لا يكون سرقة لما فيه من إبداع وإحسان، على الرغم من كونه يدخل ضمن نظرية السرقات. وقد أورد الشيخ صالح عديد النماذج التي استدل بها ابن

الأثير للتأكيد على ما ذهب إليه من السرقة إما أن تكون نسخا أو سلخا أو مسخا أو أن تخرج عن هذه الأشكال المستهجنة، فتكون أخذ المعنى مع الزيادة عليه أو عكس المعنى إلى ضده.

كما تحدث الشيخ صالح عن المحدثين من الذين خاضوا في القضية من أمثال طه إبراهيم ومصطفى صادق الرافعي وإبراهيم سلامة ومحمد مندور ومحمد مصطفى هدارة وغيرهم كثير، ثم تطرق لمفهومه ونشأته في النقد الغربي، ثم في الدراسات النقدية العربية المعاصرة. وتوصل في النهاية إلى أن المفهوم الغربي للتناص ينطلق من علاقات وتمظهرات نصية، بعيدا عن إصدار أحكام قيمية كنظرية السرقات العربية، كما وضح الشيخ نقطة تعد فاصلة بين السرقات والتناص وهي (الحتمية) حيث يرى أن بحوث السرقات ـ في غالبيتها ـ في سعيها إلى اكتشاف النص المبدع غير المسبوق إلى صوره ومعانيه، إنما تنطلق من فرضية إمكانية وجود هذا النص الخالص الذي لا تشوبه شائبة من نصوص أخرى، بل إن تشكيل هذا النص هو القاعدة أمام الشذوذ الذي هو السرقة، أما البحوث التي تدخل ضمن نظرية التناص فتذهب إلى حتمية التناص واستبعاد امكانية وجود النص الخالص[46]

*** * ***

نخلص في الأخير إلى أن قضية السرقات العربية تحمل الكثير من ملامح التناص وتتقاطع معه في الكثير من النقاط وتلتقي معه في بعض الجزئيات، ولو قيض لها من أتمها وطور فيها لوصلت قبلا إلى ما وصل إليه الغرب، ولكنها كعديد الأبحاث العربية، الأدبية والعلمية، التي بدأت في الزمن الماضي ولم تشهد تطورا في الزمن الحاضر. ولما توصل إليها الغرب صرنا نقلب صفحات الموروث لنؤكد للغرب ولأنفسنا أن ما توصلوا إليه ليس جديدا ولا مبتكرا، وإنما هو نفسه الذي لدينا لكن باصطلاحات حديثة لا أكثر، وأن العرب قد توصلوا إليه منذ زمن بعيد لكن بتسميات أخرى لا غير، وهذا لا لشيء إلا

لكي نبرر لأنفسنا بأننا لسنا فكرا مستهلكا فقط وإنما منتج كذلك وإن كان هذا الإنتاج ماضيا، أو ـ كما يرى الشيخ صالح ـ لكي نخفف الشعور الدائم بالتبعية للغرب والأخذ منه.

وعلى الرغم من أن هناك هوة زمنية كبيرة فاصلة بين ظهور قضية السرقات العربية وبين التناص الغربي، إلا أن الهدف من كليهما يظل مشتركا؛ فمن خلال كل واحدة منهما يمكن أن نصل إلى النتيجة نفسها، حيث تتتبعان ملامح النص الغائب في النص الحاضر، وتحاولان الكشف عن الكيفية التي تسرب بها السابق إلى اللاحق، بالاعتماد على ثقافة المبدع وفطنة القارئ / الناقد في الكشف عن تلك التسربات، بغض النظر عن وسيلته؛ التي يمكن أن تكون تناصا أو سرقة، بوصفهما آلية قراءة.

ولكن الأمر الذي لا يمكن إغماطه هو أن التناص لم يلتفت إلى المفهوم القدحي الذي حملته قضية السرقة، وإنما انصب اهتمامه كله على الجانب الإيجابي في النص الذي يتمثل في البحث عن أصول الابداع ومكوناته الداخلية وعلاقات التفاعل التي تربطه بغيره، كما أنه آلية للحفر، سواء أكان ذلك في الموروث لاسترجاعه مرة ثانية وإحيائه بعد موات، أم في الحاضر المعاصر من النصوص، ثم إنه أداة إجرائية ناجعة لمقاربة النصوص الأدبية ـ القديمة والحديثة ـ واستنطاقها، والدخول إلى أغوارها واستكناه دلالاتها وتفاعلاتها الخارجية والداخلية، لأن النصوص شبكات معقدة من تفاعلات الأخذ والعطاء، ونسق من المصادر الظاهرة والباطنة المتشظية على امتداد التاريخ، والتي تتوارى خلف الأسطر تنتظر قارئها ليكشف عنها، وهذه الخطوات الإجرائية ـ إذا استثنينا الحكم الأخلاقي ـ هي نفسها الإجراءات المتبعة في استقصاء عملية التأثير والتأثر في السرقات.

هوامش الفصل الثاني

1. ينظر: مرتاض، عبد الملك. نظرية النص الأدبي. ص254.

2. نفسه. ص255.

3. يرى عز الدين المناصرة في مقاله الموسوم بـ " التناص و التلاص في النقد العربي الحديث" أن معالجات التناص التي ظهرت في الفترة الأولى اتسمت بما يلي:

أولا: ترجمة النصوص النقدية الفرنسية حول نظرية النص والتناص، وقد اتسمت الترجمات بتعددية الترجمات للمصطلح الواحد، مما خلق ارتباكا لدى القارئ كذلك اختلفت الترجمات حول المفاهيم مما زاد الأمر غموضا.

ثانيا: قُدمت بعض الترجمات مع الشرح بشكل متداخل، حيث لا نعرف أحيانا حدود النص الأصلي في علاقته مع الشرح والتأويل.

ثالثا: كُتبت بعض الأبحاث العربية في التطبيق في مجال التناص، لكن بعضها كان ينقل المفاهيم بشكل حرفي ويطبقها أيضا بشكل حرفي على النصوص دون تبيين وتوضيح.

رابعا: شاعت التخطيطات الشكلانية، مما حول هذه النصوص الإبداعية (رواية، شعر) إلى هياكل عظمية لا دم فيها ولا روح في البحث العلمي تحت حجة الدقة العلمية.

خامسا: أقام النقد الحديث شرنقة حول نفسه بالفصل أحيانا بين حقيقة النص الأدبي وبين التنظير النقدي، رغم شعار (قراءة النص من الداخل) ورغم أن وظيفة النقد الشهيرة هي (تنوير النص) بما يساعد القارئ على التمتع بالنص وإدراك تفاصيل ماهيته، وكان النقد يرغب أولا في نفي تبعية النقد، لهذا أقام النقد عمارته النظرية المنفصلة تقريبا عن النص الأدبي في التطبيقات رغم وجود إشارات التقابل بين النص الأول والنص الثاني التي لم يتجاوزها النقاد إلى التحليل العميق للواقعة النصية.

4. مرتاض، عبد الملك. مرجع سابق. ص257.

5. يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي ـ النص والسياق. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1989م. ص ص 92، 93.

6. ينظر: حسن، محمد حماد. تداخل النصوص في الرواية العربية. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م. ص17.
7. ينظر: وغليسي، يوسف." التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر". مجلة الآداب. العدد 09. قسنطينة: قسم اللغة العربية وآدابها.2008م. ص 189.
8. نصص: جاء في لسان العرب في مادة نصص:" النص رفعك للشيء، نصّ الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نُصّ ... يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ونصّ المتاع نصا جعل بعضه على بعض . ومنه كذلك" نصصت إذا جعلت بعضه فوق بعض، ومنها ينصهم، أي يستخرج رأيهم و يظهره" مادة (نصص) 4441 ج6

وجاءت مادة (نصص) في معجم مقاييس اللغة لابن فارس الرازي بنفس المعني حيث يقول:" النون و الصاد أصل صحيح يدل على رفع وارتفاع انتهاء في الشيء "

وفي المعجم الوسيط" نص على الشيء عينه وحدده، ويقال نصّ الحديث رفعه وأسنده للمتحدث عنه ، والمتاع جعل بعضه فوق بعض، والشيء حركه، وتناص القوم أي ازدحموا"

وصيغة التناص في اللغة العربية ـ مثلما ورد في كتاب التطبيق الصرفي لعبده الراجحي ـ تحمل عدة دلالات منها: دلالة المشاركة كقولنا تشارك القوم، دلالة المطاوعة وهي القيام بالشيء ذاتيا أو عن طواعية، دلالة التظاهر أي أن يبدي المرء ظاهريا ما يخفيه باطنيا، وقوع الأمر تدريجيا كقولنا توارد القوم إذا جاء بعضهم في أثر بعض.

9. المستنسخات: يعرفها جميل حمداوي ضمن كتابه آليات التناص على أنها كل الشواهد والعبارات والاقتباسات الواردة في النص.
10. النص الصدى والنص الأثر: مصطلحان اعتمدهما محمد بنيس في كتابه الشعر العربي الحديث وذلك إثر تطبيقه على نموذج للشاعر المغربي محمد الخمار الكنوني والبحث في علاقته بنص السياب، فالنص المدروس والموسوم بـ (وراء الماء) هو النص الصدى، ونص السياب (غريب على الخليج) هو النص الأثر. ينظر: بنيس. الشعر العربي الحديث ـ 3 الشعر المعاصر. ص 199 وما بعدها.
11. الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ص72.
12. يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردي ـ من أجل وعي جديد بالتراث. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1992م. ص ص 09، 10.

13. عاصي، جاسم. قراءة التناص الموروث في النص. الرافد. الشارقة. دائرة الثقافة والإعلام. ع 31. مارس 2000م. ص 29.
14. الجزار، محمد فكري. لسانيات الاختلاف.ط1. القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع. 2001م. ص296.
15. عيد، رجاء. القول الشعري ـ منظورات معاصرة. الإسكندرية. منشأة المعارف. 1995م. ص227.
16. ينظر: حمودة، عبد العزيز. المرايا المقعرة. الكويت: عالم المعرفة. 2001م. ص451.
17. أنجينو، مارك. مفهوم التناص في النقد الغربي الحديث. ترجمة وتقديم أحمد المدني ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.1987م. ص99.
18. ينظر: بنيس، محمد. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ـ مقاربة بنيوية تكوينية ـ ط1. بيروت: دار العودة. 1979م.
19. المناصرة، عز الدين. " التناص والتلاص في النقد العربي الحديث". مجلة الآداب. جامعة قسنطينة. العدد 07. 2004م. ص ص 73- 123.
20. بنيس، محمد. الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاته. 3- الشعر المعاصر.ط3. المغرب: دار توبقال للنشر.2001م. ص 181.
21. بنيس،محمد. مرجع سابق. ص251.
22. نفسه. ص 253.
23. عزام محمد. النص الغائب ـ تجليات التناص في الشعر العربي. ص11.
24. نفسه. ص 12.
25. ينظر: بنيس، محمد. حداثة السؤال. الرباط: المركز الثقافي العربي. دت. ص ص 96، 97.
26. مفتاح. محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1986م. ص 121.
27. نفسه. ص 134.
28. نفسه. ص 123.

(*) تختلف آلية التناص ـ كآلية قراءة ـ من خطاب لآخر، فلا توجد آليات واحدة و ثابتة تطبق على كل الخطابات الإبداعية النثرية والشعرية بنفس الكيفية، وقد اجتهد بعض النقاد العرب في تحديد هذه الآليات وفق رؤية خاصة، انطلاقا من مقارباتهم للخطابات الأدبية فنجد ـ إلى جانب محمد مفتاح ـ أحمد مجاهد ضمن كتابه (أشكال التناص الشعري) يجعل هذه الآليات ثلاثة أقسام: حيث عرض

في فصله الأول لآلية العَلَم بأقسامه المختلفة (الاسم المباشر، والكنية، واللقب) و قد فرق بين هذه الصيغ الثلاثة على المستوى الدلالي من خلال المحتوى الإشاري لكل منها، وعرض في الفصل الثاني إلى ما اصطلح عليه بـ "آلية استدعاء الشخصية التراثية" من خلال ذكر أفعالها دون ذكر اسمها أو التصريح به في ثنايا القصيدة، وتناول في الفصل الثالث " آلية القول" التي يقصد بها استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أقوالها فقط دون ذكر اسمها.

29. نفسه. ص126.

30. ينظر: مرتاض، عبد الملك. نظرية النص الأدبي. ص ص 185 - 292.

31. مرتاض، عبد الملك. تحليل الخطاب السردي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. 1995م. ص 278.

32. مرتاض، عبد الملك. نظرية النص الأدبي. ص 188.

33. نفسه. ص 190.

(*) يؤكد كاظم جهاد معرفة العرب للتناص وإن لم يهتدوا إلى هذا الاصطلاح، يقول:" عرف العرب (التناص) وأسهبوا في تحليله وإن لم يستخدموا بالطبع مفردة (التناص) الحديثة والمستوردة. عرفوه و درسوه عبر ظواهر التعامل مع نصوص الآخرين، وطرحوا مفردات/ مفاهيم غنية ووافرة تذهب من (التضمين) في محاسنه و مساوئه إلى السرقة ومنازلها العديدة فـ (الإغارة) فـ (السطو) فـ (تلفيق المعنى) فـ (السلخ)..." (كاظم جهاد. أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتجالية الترجمة.ط2. ص 13.)

34. نفسه. ص 194.

35. نفسه. ص ن.

36. ينظر: الموسى: خليل. "التناص والأجناسية في النص الشعري". مجلة الموقف الأدبي. ع 305. السنة 36. 1996م. ص 84.

37. مرتاض. عبد الملك. نظرية النص الأدبي. ص 217.

38. مرتاض، عبد الملك. " فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص". مجلة علامات في النقد. ج1. مج1. جدة: النادي الأدبي. ماي 1991م. ص 73.

39. مرتاض. عبد الملك. نظرية النص الأدبي. ص265.

40. ينظر: الشيخ صالح، يحيى. حداثة التراث/ تراثية الحداثة. ص ص 63 - 134.

41. نفسه. ص 64.

42. نفسه. ص65.

43. نفسه. ص66.

44. نفسه. ص ن.

45. ينظر: الشيخ صالح، يحيى. حداثة التراث/ تراثية الحداثة. ص 80 وما بعدها.

46. نفسه. ص 106.

الباب الثاني

ابن بسام المدونة والموقف

الفصل الأول : ابن بسام وكتاب الذخيرة

الفصل الثاني: موقف ابن بسام من السرقات في التراث

وبما أن عملنا ينصب على مدونة محددة (هي كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) ويقتصر على تطبيقات مؤلف معين هو ابن بسام، فإنه يجدر بنا أن نتوقف للتعريف الموجز بابن بسام وبكتابه الذخيرة؛ الذي كان ميدانا لتطبيقات متعددة المستويات للمفهوم التراثي (السرقات)؛ الذي نراه من أقرب مفاهيم نقدنا القديم إلى مفهوم التناص. فمن هو ابن بسام؟ ولماذا صنف كتاب الذخيرة وكيف؟ وما موقفه من قضية السرقات؟ ولعله من المناسب لمناقشة هذين المحورين أن نقسم هذا الباب إلى فصلين، نخصص أولهما للتعريف بابن بسام وكتاب الذخيرة، ونجعل الفصل الثاني لتوضيح موقف ابن بسام من قضية السرقات.

الفصل الأول

ابن بسام وكتاب الذخيرة

أ/ التعريف بأبي الحسن علي بن بسام.

ب/ كتاب الذخيرة ومنهج تأليفه.

أ/ التعريف بابن بسام.

هو أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني الأندلسي، نسبة إلى شنترين في البرتغال الحالية من بيت مجد وعراقة[1]، لم تحدد غالبية المصادر ولا المراجع التي تناولته ـ بالإشارة دون الترجمة ـ تاريخ ولادته، ولا ظروف نشأته ومراحل حياته الأولى، واكتفت بالقول إنه " عاصر القرن الخامس في أواخره وفترة طويلة من القرن السادس"[2] وإن كان علي بن محمد قد اجتهد في تحديد تاريخ المولد بعد استقراء لما ورد من أخبار في كتاب الذخيرة، حيث حدده تقريبا بسنة 450 هـ[3] ، في حين زاد عليه شوقي ضيف عشر سنوات فقال "ولد بها قبيل سنة 460 هـ "[4].

ولا يقف الأمر في هذه المصادر عند عدم ذكرها لتاريخ المولد فحسب، بل اختلف بعضها حتى في نسبته إلى مدينة شنترين، حيث نجد معاصره عبد الملك بن سعيد يقول في كتابه (رايات المبرزين): " كان مستوطنا إشبيلية و أظنه منها."[5] واعتمادا على هذا القول فإنه يصير: أبا الحسن علي بن بسام الإشبيلي، لكن بقية المصادر التي أشارت إليه نسبته جميعها إلى شنترين، حيث نجد صاحب (نفح الطيب) يذكره بقوله: " أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني صاحب الذخيرة."[6] ويرى بعض الدارسين أن لهفة ابن بسام وشدة حزنه على شنترين بعد أن استولى عليها ألفونس السادس القشتالي سنة 484 هـ ترجحان أنه ولد فيها. كما أنه لا توجد في الذخيرة أية إشارة توحي بأنه ولد في غيرها، ويصور لنا أبو الحسن هذا القهر والحزن على بلده في مقدمة مصنفه فيقول:

" وعلم الله تعالى أن هذا الكتاب لم يصدر إلا عن صدر مكلوم الأنحاء، وفكر خامد الذكاء، بين دهر متلون تلون الحرباء، لانتباذي من شنترين قاصية الغرب، مفلول الغرب، مُرَوَّع السِّرْب، بعد أن استُنْفد الطريف والتلاد، وأتى على الظاهر والباطن النفاد، بتواتر طوائف الروم علينا في عقر ذلك الإقليم، وقد كنا غنينا هنالك بكرم الانتساب، عن سوء الاكتساب، واجتزأنا بمذخور العتاد، عن التقلب في البلاد، إلى أن نثر علينا الروم ذلك النظام، ولو ترك القطا ليلا لنام. وحين اشتد الهول هناك، اقتحمت بمن معي المسالك، على مَهامِه تُكَذِّب فيها العين الأذن، و تُسْتشعَر فيها المحن:

مهامِه لم تَصحبْ بها الذئبَ نفسهُ ولا حمَلتْ فيها الغُرابَ قوادمُه"[7]

وفي قضية عدم إيراد ترجمة شافية له، في الكتب التي اهتم فيها أصحابها بتراجم علماء وأدباء الأندلس في ذلك العصر، يرى علي بن محمد أنه " قد يكون مرجع ذلك إلى طغيان شهرته بحيث لم يشعر أحد في ذلك الأوان بالحاجة إلى التعريف به. "[8] ولكن في تقديري أن هذا ليس سببا كافيا لعدم إيراد ترجمة له أو حتى الإشارة إلى تاريخ مولده، لأن هناك العديد من العلماء والأدباء ورجال الدولة الذين يضاهونه أو فاقوه شهرة نالوا نصيبا من الاهتمام؛ بالتعريف بهم وإيراد أخبار حياتهم حتى في أدق تفصيلاتها. وحتى لو افترضنا مع بن محمد أن ابن بسام كان ذائع الصيت آنذاك، فهذا لا يمنع على الإطلاق من تسجيل حياته للأجيال القادمة، فكتب التراجم التي كانت تكتب في ذلك الوقت أو قبله أو بعده ليست موجهة بالضرورة إلى قراء ذلك العصر، الذين لا يجهلون بالتأكيد قدرا كبيرا من حياة مشاهير عصرهم.

ولا يبتعد محمد رضوان الداية كثيرا عن بن محمد، حين يرى أن كتب التراجم لم تعن بابن بسام لأن كتابه أغناهم عن أخباره.[9]

ويضيف بن محمد سببا آخر فيقول :" وقد يكون مرجع ذلك إلى التنافس الذي كثيرا ما يحتدم بين المتعاصرين من الذين يتعاطون مهنة واحدة فتتولد عن ذلك غيرة ـ ليست

نادرة في ميدان الأدب على كل حال ـ ينتقم الأديب بواسطتها من خصمه ويحرم الأجيال من معرفة المبدعين."[10] ثم يضرب لنا مثالا بالحادثة التي وقعت بين ابن خاقان والقاضي أبي الفضل بن عياض الذي أقام عليه الحد لتناوله الخمر، الأمر الذي جعل ابن خاقان يعزف عن ذكره في مصنفه (قلائد العقيان) قبل أن يقنعه أصحابه بضرورة إثبات قصته. لكن التسليم بهذه الفكرة يقودنا إلى القول: إن جميع من كتب في التراجم هو خصم لابن بسام، سواء عاش هذا المترجم في عصره أو بعده، وهذا طبعا لا يعقل.

وعلى كل حال فإن الباحث الجزائري علي بن محمد من خلال كتابه (ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة) لم يدخر جهدا للتنقيب في ثنايا الذخيرة، للكشف عن مجاهيل حياة ابن بسام، واضعا بذلك الخطوط العريضة وراسما المحطات الكبرى، وأحيانا يصل إلى تفصيلات دقيقة لحياة هذا العلامة الأندلسي. وقد أورد في كتابه الكثير من المعلومات والاستنتاجات المدعومة بالأدلة والتي أزالت الكثير من اللبس أمام القارئ الذي لم يجد مبتغاه في مصادر التراجم الأدبية التي استقت من الذخيرة وأخذت منها الكثير دون أن تشيد بصاحبها، فابن خلكان نقل عنه واعتمد عليه، ومع ذلك لم يذكره في تاريخ أعيانه، ولم يلتفت، إليه كذلك يعقوب الحموي في معجمه إلا من خلال أسطر قليلة، وهو عنده مؤلف كتاب (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة)، وقد ذكره المقري في (نفح الطيب)، ونقل عنه دون أن يخصص له أية ترجمة.[11]

ولد ابن بسام إذا بشنترين وعاش فيها حياة طيبة، ثم غادرها سنة 477 هـ متجها نحو لشبونة، وعن وجوده بها يرى الطاهر مكي أنه " يغلب على الظن أنه رحل إلى الأشبونة طلبا للعلم و بحثا عن مجال أوسع للثقافة، فليس يمكن أن نتصور غير هذا القصد."[12] وبعد سقوط شنترين سنة 485 أو 486 هـ شد أبو الحسن الرحال صوب إشبيليا، وهذا ما نقف عليه في معرض وصفه لخروجه من مدينته حيث يقول: " حتى خلصت خلوص الزبرقان من سراره، وفزت فوز القدح عند قماره، فوصلت حمص بنفس قد تقطعت شعاعا وذهب أكثرها التياعا."[13]

ويبدو أن ابن بسام قد أطال المكوث بإشبيليا أو حمص كما يحلو له أن يسميها، وذلك بعد سقوط دولة المعتمد بن عباد. ويحدد شوقي ضيف هذه الفترة بسبعة وعشرين عاما[14]، قام خلالها بالتعرف إلى رجال الدولة وأدبائها وبحضور مجالسهم، فأورد في الذخيرة الكثير من أخبار المعتمد ورواد مجالسه ورجال دولته، ويبدو أنه كان يمارس هناك نشاطا سياسيا في عهد المرابطين وهذا ما يفهم من قوله: " وأنا يومئذ بإشبيليا أنصرف مضطرا في بعض الأعمال السلطانية."[15]. ويرى شوقي ضيف أنه ربما بدأ بالعمل السياسي في عهد المعتمد بن عباد و واصله في عهد المرابطين[16]. وقد تكون هذه الفترة الطويلة التي قضاها في كنف إشبيليا هي التي دفعت ابن سعيد إلى الاعتقاد أنه منها.

وفي سنة 494 هـ نجد ابن بسام في قرطبة، حيث يقول: " كنت بحضرة قرطبة أول سفري إليها سنة أربع وتسعين."[17]. وبها بدأ يخطّ سطور الذخيرة إذ يقول :" ولما ابتدأت بتحرير هذا الكتاب وأنا يومئذ بقرطبة "[18]. لكن ابن بسام لا يوضح إن كان هذا الخبر الذي يرويه قد وقع له في الزيارة الأولى التي حددها بسنة 494هـ أم أنه كان في زيارة أخرى لقرطبة. ويتضح كذلك من خلال ما أورده من أخبار في كتابه أنه كان يحي حياة طيبة،" فهو هنا يحضر مجالس الأعيان في قرطبة، ويجري الحديث فيها عن الأدب فيثني على واحد من الأدباء القرطبيين، ويشكره ذلك الأديب ويمدحه بالشعر والنثر."[19]

ومثلما لم يهتم أصحاب التراجم بتفاصيل حياته فإنهم لم يهتموا كذلك بإيراد تفاصيل وفاته، أين توفي ؟ كيف توفي؟ وأين دفن؟ فالمقري في (نفح الطيب) يقول :" وتأخرت وفاته إلى سنة اثنتين وأربعين وخمسمائة "[20] وهو التاريخ الذي اعتمده الكثير من أصحاب المراجع الحديثة، مثل محمد رضوان الداية وشوقي ضيف وغيرهما. في حين أن جنثالث بالنثيا في كتابه (تاريخ الفكر الأندلسي) يذكر أنه توفي حوالي 541 - 542 هـ[21] دون أن يرجح أحد التاريخين.

أما عن مكان وفاته فيميل علي بن محمد إلى الاعتقاد أن ابن بسام قد عاد إلى بلده شنترين وتوفي فيها أثناء سقوطها على يد الإسبان وخروجها نهائيا من دولة المسلمين[22]، خاصة وأن تاريخ سقوطها الثاني 542 هـ / 1147 م، وهو نفسه تاريخ وفاة ابن بسام.

ويقف هذا الباحث محتارا أمام هذا الإقصاء لواحد من رجالات الأندلس، وتقوده هذه الحيرة إلى طرح فرضية مفادها، أنه قد يكون لابن بسام اسمان أحدهما حقيقي وهو الاسم الذي كتب به الذخيرة، واسم آخر مستعار اتخذه أثناء المحنة، وقت وجوده بإشبيليا. ولذلك لم يتفطن الناس إلى الربط بين الاسمين[23]. ولكن هذا الكلام يبقى مجرد فرضية لا تدعمها أية إشارات في كتاب الذخيرة ولا في المصادر التي تحدثت عنه.

أما عن المؤلفات فيبدو أن ابن بسام قد صنف العديد منها، ولكن الدارسين اهتموا فقط بكتاب واحد هو (الذخيرة) " ومن المرجح أن يكون هذا الكتاب الجليل قد غطى على كل مؤلفاته الأخرى، فلم تعد تذكر معه."[24] فكثيرا ما ارتبط اسمه بهذا الكتاب، يقول رضوان الداية: " وإذا ذكر ابن بسام فإنما هو الذخيرة، وإليه الحديث."[25]

ولحسن الحظ أن أبن بسام، من خلال هذا الكتاب عينه، قد ذكر لنا كتبا أخرى قام بتصنيفها، وما كنا لنعلم بوجودها لولا ذكره لها، وهذه الكتب هي:

1. **كتاب الاعتماد على ما صح من أشعار المعتمد بن عباد.**
2. **كتاب الإكليل المشتمل على شعر عبد الجليل.**
3. **سلك الجواهر من نوادر ترسيل ابن طاهر.**
4. **نخبة الاختيار من أشعار ذي الوزارتين أبي بكر بن عمار.**

وقد ذكر كتبه هذه في قوله: "... فجمعت شعره (يقصد الأديب أبا محمد عبد الجليل بن وهبون) على حروف المعجم في تصنيف ترجمته بـ (كتاب الإكليل المشتمل على شعر عبد الجليل)، وكذلك فعلت في سائر أعيان الوزراء الكتاب، لم يتسع لاستفاء محاسنهم هذا الكتاب، فجمعت في تأليف ترجمته بـ (سلك الجواهر من نوادر ترسيل ابن طاهر) وفي تصنيف رابع وسمته بـ (كتاب الاعتماد على ما صح من أشعار المعتمد بن عباد) وفي كتاب خامس ترجمته بـ (نخبة الاختيار من أشعار ذي الوزارتين أبي بكر بن عمار)... فاستوفيت في هذه التواليف لكل فرقة مرادها وخلصت لها موادها، إن شاء الله."[26]

ويضيف بالنثيا إلى هذه المصنفات " مجموعا من شعر الهجاء الذي قاله ابن بسام نفسه مما لم يُذعْه في الناس"[27]، ويرى علي بن محمد أن هذا المجموع الهجائي لم يرد منفصلا وإنما ورد ضمن مصنف وسمه ابن بسام بـ (ذخيرة الذخيرة) ضمنه شعر طوائف من الشعراء الهجائين[28]، وقد أشار أبو الحسن إلى هذا الكتاب في معرض حديثه عن الشاعر ابن صارة الشنتري حيث قال:

" ولقد رأيت له عدّة مقطوعات في الهجاء، تُرْبي على حصى الدهناء، وهو فيه صائب السهم، نافذ الحكم، طويتُ عليه كشحا، وأضربت عن ذكره صفحا، وربما ألمعت منه بالأقل، لترى فتستدل، ولو استجزت أن أثبت في هذا الكتاب، بعض ما له في هذا الباب، لتحققتَ أنه بالجملة بائقةُ محاجاة، وصاعقة مهاجاة، وقد كتبت من ذلك في كتابي المترجم بـ (ذخيرة الذخيرة) جملة موفورة، له و لطوائف كثيرة."[29]

ولابن بسام كتاب آخر هو (سر الذخيرة) ذكره في فصلٍ عقده لحسام الدولة أبي مروان بن رزين يقول فيه: " ولو ألمعت في هذا الكتاب (يقصد الذخيرة) بشيء من التفسير، لاجتلبت كل ما قيل فيه، ولنشرت ما خفي على ذي الرياستين من مطاويه، وقد ذكرت من ذلك جملة موفورة في كتاب (سر الذخيرة)"[30] .

ويتضح لنا من عنوان هذين الكتابين (ذخيرة الذخيرة) و (سر الذخيرة) أنهما على صلة وثيقة بمصنف (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة)، لذلك قد يكونان عبارة عن نوع من الملاحق أو الكتب المكملة للكتاب الأصلي الذي لا يتسع لكل القضايا الأدبية. كما أنه وضح منذ البداية أن الذخيرة " للخبر لا لتفسيره أو الحكم عليه."[31] كما أنه أراد أن يصونه من كل عيب ويحفظه من كل مطعن، على حد تعبير بن محمد، لذلك لم يورد فيه الأشعار التي قيلت في غرض الهجاء إلا القليل النادر، ولا الشروح والتفاسير، وهذا ما يؤكده ابن بسام نفسه في مقدمة كتابه بقوله:" وهذا الديوان إنما هو لسان منظوم ومنثور، لا ميدان بيان وتفسير. أورد الأخبار والأشعار لا أفك مُعَمآها في شيء من لفظها ولا معناها."[32] ويضيف في موضع آخر:" ولمّا صنت كتابي هذا عن شين الهجاء، وأكبرته أن يكون ميدانا للسفهاء..."[33]

ب/ كتاب الذخيرة ومنهج تأليفه.

من بديهيات التأليف أن يسعى المؤلف لاختيار عنوان مناسب لكتابه، ينسجم ومحتوياته ويعكس ما يضمه بين دفتيه، والعنوان الذي اختاره ابن بسام لمصنفه هو "الذخيرة في محاسن أهل هذه الجزيرة " ولم يكتف بوضعه على الغلاف الخارجي للمصنف، بل ذكره وأكد عليه في الافتتاحية فقال: " وقد أودعت هذا الديوان الذي سميته بكتاب الذخيرة في محاسن أهل هذه الجزيرة من عجائب علمهم وغرائب نثرهم ونظمهم."[34]

ويذهب علي بن محمد إلى أن طه حسين وقت إشرافه على تحقيق الكتاب اقترح حذف اسم الإشارة (هذه) من العنوان بدعوى أنها " كانت تعني شيئا أيام ابن بسام، عندما كانت الأندلس تحت الحكم الإسلامي، أما الآن فإنه لم يبق لها أي معنى."[35] ووافقته لجنة التحقيق على ذلك، فأُصدرت الأجزاء التي حققتها جامعة القاهرة تحمل العنوان المتداول الآن دون اسم الإشارة هذه. ولكن الأمر لا يقف عند طبعة القاهرة فحسب، فحتى الطبعة التي حققها إحسان عباس ـ وهي الطبعة التي أعتمد عليها ـ والصادرة عن الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس، أسقطت هي الأخرى اسم الإشارة من العنوان.

ونجد الباحث علي بن محمد من خلال كتابه الذي قصره على ابن بسام وذخيرته يتصدى لهذا الحذف ويرفضه رفضا قاطعا ولا يجد له أي مبرر حيث يقول:" لو كان الأمر يتعلق بمقال نشر في جريدة ودعت ضرورة الإيجاز إلى اختصار العنوان لجاز أن نجد له مخرجا وتأويلا، أما أن تعمد لجنة من الباحثين إلى عنوان مشهور لكتاب قديم

فتعدله بإسقاط شيء منه بناء على حجج واهية لا تصمد بحال من الأحوال أمام التحليل المنطقي، فذلك مخالف تماما للمنهجية العلمية وقواعد التدقيق والبحث الرصين."[36]

ولو عدنا إلى كتب المحدثين فإننا لا نكاد نجد كتابا واحدا يتطرق إلى هذه القضية، أو يتوقف عندها، وإنما يذكرون العنوان دون اسم الإشارة، فهذا رضوان الداية يقول:" سمى ابن بسام كتابه الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة."[37] أو يعمدون إلى الإيجاز فيكتفون فقط بلفظة (الذخيرة) التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بصاحبها فصارت جزءا منه وصار جزءا منها، فهي ذخيرة ابن بسام التي حفظت أسماء شعراء عصر أمراء الطوائف وأوائل عصر المرابطين، فكانت ذخرا لكل قارئ جاء بعد ذلك العصر.

وأما عن تاريخ تأليف الكتاب ومكانه، فنجد في الذخيرة العديد من الإشارات التاريخية والمكانية التي تعطينا صورة تكاد تكون دقيقة عن تاريخ التأليف، حيث نجد ابن بسام يقول في حديثه عن أبي بكر بن الملح: " ومد لأبي بكر هذا في العمر وعاش إلى وقت تحرير هذا المجموع سنة خمسمائة."[38]. وهذه إشارة إلى أنه بدأ التحرير في هذه السنة (500 هـ)، ثم يذكر تاريخا آخر في معرض حديثه عن أبي عبد الله محمد بن أبي الخصال حيث يقول: " كنت قد انفردت لتحرير هذه النسخة (يقصد القسم الثالث) من هذا المجموع في شهور سنة ثلاث وخمسمائة."[39]

ونجد علي بن محمد بدقته المعتادة، وروحه الباحثة التواقة لإضاءة مناطق العتمة في حياة ابن بسام، يتتبع هذه التواريخ، ويتصيدها الواحد تلو الآخر ليصل إلى أن سنة 503هـ هي تاريخ الفراغ من تأليف المصنف وجمع شتاته، حيث يقول: " ولعلنا لا نبتعد عن الحقيقة إذا زعمنا أنه فرغ من تأليف كتاب الذخيرة كله في أواخر عام 503 هـ أو بداية عام 504 هـ، وحجتنا الكبيرة في ذلك أن مدينة شنترين قد استرجعها المرابطون في سنة 504 هـ."[40] ولكننا لا نجد ذكرا لهذا الاسترجاع في كتاب الذخيرة، ولو أنه لم

يفرغ في هذا التاريخ من جمع كتابه لكان من المستبعد جدا أن يمر على هذا الحدث العظيم في حياته دون أن يقف عنده وقفة إشادة واعتزاز لاسترجاع ما كان مسلوبا. ويشير بالنثيا إلى أن التصنيف قد كان سنة 502 هـ / 1109 م بإشبيليا[41]، دون أن يحدد تاريخ الانتهاء منه.

من الثابت لدينا ،إذاً، أنه بدأ عملية التحرير بقرطبة وانتهى منها بإشبيليا نهاية سنة 503هـ، ولكن لا شك بأن عملية التحرير هذه قد سبقتها رحلة طويلة من الجمع والبحث والتنقيب الشاق هنا وهناك للحصول على ما تيسر من منظوم ومنثور الأدباء، خاصة وأن الكثيرين منهم لم تكن لهم أخبار مكتوبة ولا أشعار مجموعة، ولا رسائل مدونة من قبل تمكنه من الانتقاء واختيار النماذج الأنسب لمنهجه وتَوجّهه، فالطريق أمام ابن بسام لم تكن من اليسر والسهولة بمكان مما اضطره للبحث والاستقصاء وهذا ما يتناسب وروحه الطموحة لإنجاز هذا العمل الخالد، و يؤكد هذا بقوله: " على أن عامة ما ذكرته في الديوان لم أجد له أخبارا موضوعة، ولا أشعارا مجموعة، تفسح لي في طريق الاختيار منها، وإنما انتقدت ما وجدت، وخالست في ذلك الخمول، ومارست هنالك البحث الطويل والزمان المستحيل حتى ضمنت كتابي هذا من أخبار أهل هذا الأفق، ما سأربي به على أهل المشرق."[42]

ولم تكن صعوبة جمع المادة هي العائق الوحيد الذي وقف في وجه أبي الحسن، بل إن هناك أمرا آخر يتمثل في صعوبة قراءة مادته إما بسبب رداءة خط أصحابها أو بسبب التصحيف الذي اعتراها، إضافة إلى كثرة الأخطاء التي كلفته جهدا مضاعفا، فنجده يقول: "...فإن ما جمعتُه بين صعب قد ذل، وغرب قد فل، و نشاط قد قل، وشباب ودع فاستقل من تفاريق كالقرون الخالية وتعليق كالأطلال البالية بخط جهال كخطوط الراح أو مدارج النمل بين مهاب الرياح، ضبطهم تصحيف، ووضعهم تبديل وتحريف، أيأس الناس منها طالبها، وأشدهم استرابة بها كاتبها، ففتحت أنا أقفالها، وفضضت قيودها وأغلالها فأضحت غايات تبيين وبيان، ووضحت آيات حسن وإحسان."[43]

إنها إذن رحلة طويلة وجهود مضنية، أخذت سنوات من حياة أبي الحسن لجمع أجزاء هذه الذخيرة، التي ضمنها محاسن أدباء الأندلس، وقد قصرها على أدباء عصره ممن عاصرهم أو ممن تقدموه قليلا، فجاءت غنية بتراجمهم، حافلة بمختاراتهم الشعرية والنثرية وهذا ما يوضحه في مقدمته قائلا: "... ولا تعديت أهل عصري، ممن شاهدته بعمرى، أو لحقه بعض أهل دهري، إذ كل مردد ثقيل، وكل متكرر مملول، وقد مجت الأسماع "يا دار مية بالعلياء فالسند"، وملت الطباع: " لخولة أطلال ببرقة ثهمد"."[44]

وعن السبب الذي حدا بأبي الحسن لوضع كتابه يقول علي بن محمد: " تنحصر بواعث تأليف ابن بسام لكتاب الذخيرة في أمر واحد هو الغيرة الشديدة على بلاده وامتعاضه لما يلاقيه أدباؤها فيها من إعراض مواطنيهم وعدم الاهتمام بما ينظمون من شعر، وما يكتبون من نثر لتعلقهم الشديد بكل ما يأتيهم من المشرق وانصرافهم الكامل إليه وانشغالهم به عن كل ما تعج به بلاد الأندلس من النظم الرائع والنثر الرفيع. "[45]

وهذا السبب ليس خفيا ولا مستنتجا، فابن بسام يعلنه صراحة في مقدمته وفي أجزاء متفرقة من كتابه قائلا: " وأخذت نفسي بجمع ما وجدت من حسنات دهري وتتبع محاسن أهل بلادي وعصري، غيرة لهذا الأفق الغريب أن تعود بدوره أهلة، وتصبح بحاره ثمادا ضحلة، مع كثرة أدبائه ووفور علمائه، ويا رب محسن مات إحسانه قبله، وليت شعري من قصر العلم على بعض الزمان وخص المشرق بالإحسان."[46] ليس هذا فحسب بل إن ابن بسام لم يغفل" على امتداد كتابه المطول أية فرصة تواتيه ليسجل تفوق الأندلسيين على المشارقة"[47]

ويبدو أن أهل الأندلس كانوا مفتونين بكل ما هو شرقي، منجذبين إليه انجذاب الفرع للأصل، على حد تعبير بن محمد، مهملين بذلك نتاج أرضهم من أطاييب الأدب وأفانينه، فقد كان في هذه الأرض الطيبة آنذاك " فرسان الفنين، وأئمة النوعين، قوم هم ما هم طيبَ

مكاسر، وصفاء جواهر، وعذوبة موارد ومصادر، لعبوا بأطراف الكلام المشقق لعب الدجى بجفون المؤرق، وحدوا بفنون السحر المنمق، حُداء الأعشى ببنات المحلق، فصبوا على قوالب النجوم غرائب المنثور والمنظوم، وباهوا غرر الضحى والأصائل بعجائب الأشعار والرسائل، نثر لو رآه البديع لنسي اسمه، أو اجتلاه ابن هلال لولاه حكمه، ونظم لو سمعه كثير ما نسب وما مدح."[48]

ويرى عبد العزيز عتيق أن هذا الافتتان بالمشارقة ـ الذي وصل حد الاحتذاء والتقليد ـ ليس أمرا سلبيا منظورا إليه من باب التقليد الأعمى والتبعية والعجز عن الابتكار والإبداع، وإنما يمكن أن نعطيه تفسيرا آخر أكثر إيجابية، فقد مضت الحضارة الأندلسية تبني نفسها على قوالب مشرقية ليس بدافع التنافس ولا الرغبة في تجاوز الموجود، وإنما هو باعث نفسي يتمثل في الرغبة في ربط الوطن الجديد بالوطن الأم، والشعور بالانتماء الدائم إلى الأصل العربي، وأن يكون نسيج حضارة الأندلسيين من نفس خيوط نسيج حضارة المشرقيين. فالأندلس امتداد لأرض المشرق رغم البعد الجغرافي. وما المحافظة على تقاليد الشعر العربي والعودة إلى مظانه الأولى إلا صورة من صور الرغبة في المحافظة على هذا الانتماء[49]

وفكرة الانتماء هذه يؤكدها أحمد ضيف حين يقول:" وكثيرا ما كان الشعراء ـ في الأندلس ـ يرجعون في أساليبهم وأفكارهم إلى الأساليب والأفكار البدوية لأن العرب من أشد الأمم عصبية وحنينا إلى وطنهم وعيشتهم الأولى إذ رغم ما كان في نفوسهم من الأثر الذي اكتسبوه من تلك البلاد وما حصل لهم من الحياة التي لم يكن لهم بها عهد في بلادهم، كانوا لا يزالون يميلون إلى أخيلتهم الأولى... ويتخذون الشعر القديم نموذجا لهم في الصناعة والخيال. والذي يقرأ الشعر الأندلسي يجده أخا للشعر في بغداد بل وفي بلاد العرب نفسها، من حيث الصفات العامة والموضوعات التي كانت عند القدماء."[50]

وقد تنبه ابن بسام إلى هذه الحال فنعى على قومه هذا الشغف بالمشارقة وأبى إلا أن يبصّر أهل الأندلس بتفوق أدبائهم، وبراعة إنتاجهم، وتمكنهم من الخطابة والشعر إذ قال: "... إن أهل هذه الجزيرة ـ مذ كانوا ـ رؤساء خطابة، ورؤوس شعر وكتابة." وأنه من حقهم على مواطنيهم أن يتباهوا بأدبهم، وأن يتذوقوه، وعندئذ سوف يشعرون بأن الإحسان ليس مقصورا على أهل المشرق. فجاء كلامه مشحونا بكثير من الأسى والقلق على أدب جزيرة الأندلس حين قال: " إلا أن أهل هذا الأفق، أبوا إلا متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتابا محْكما، وأخبارهم الباهرة وأشعارهم السائرة، مرمى القصية، ومناخ الرذية، لا يعمر بها جنان ولا خلد، ولا يصرف فيها لسان ولا يد. فغاظني منهم ذلك، وأنفت مما هناك."[51]

فابن بسام يقر أن الأندلسيين مفتونون بالمشارقة مقلدون لهم جاعلون منهم المثل الأعلى. وبالتالي فهم آخذون من أدبهم بطريق مباشر أو غير مباشر. ويرى أحمد أمين أن الشبه بين الأندلسيين والمشارقة قد بلغ حدا لا يمكننا معه تفريق القصيدة التي كتبها شاعر أندلسي عن التي كتبها آخر مشرقي، حيث يقول:" وأيّا ما كان، فشعراء الأندلس في نظرنا لم يفلحوا كثيرا في استقلالهم عن الشرق، وابتكارهم وتجديدهم، كما لم يفلح في ذلك اللغويون والنحويون والصرفيون، ولذلك لو أغمضنا أعيننا وجهلنا قائل القصيدة أهو شرقي أم أندلسي لم نكد نحكم حكما صحيحا جازما على الشاعر أغربي هو أم شرقي، ولذلك كثيرا ما تنسب بعض الأبيات إلى أندلسي، و ينسبها بعينها بعضهم إلى مشرقي ... ولو كانت شخصية الأندلسي واضحة في شعر أهلها لصعب نسبة أبيات مشرقية إلى شاعر أندلسي."[52]

ولم يكن ابن بسام الوحيد الذي تنبه إلى هذه الحقيقة وأراد من خلال كتابه أن يصحح نظرة القصور هذه، فقد سبقه إليها أحمد ابن فرج الجياني صاحب كتاب (الحدائق)[*] الذي أفرد كتابه لأدباء الدولة المروانية والعامرية، وأبو الوليد الحِمْيَرِي صاحب (البديع في

وصف الربيع)[*] الذي خصصه للشعر الذي يصف الطبيعة في هذا الفصل، وقد سار أبو الحسن على نهج الجياني فواصل من النقطة التي توقف عندها الأول حيث يقول :" ولم أعرض لشيء من أشعار الدولة المروانية، ولا المدائح العامرية، إذ كان ابن فرج الجياني قد رأى رأيي في النّصَفَة وذهب مذهبي في الأنفة، فأملى في محاسن أهل زمانه (كتاب الحدائق)... فأضربت أنا عما ألف ولم أعرض لشيء مما صنف."[53] وهذه المؤلفات تدل على وعي كبير من الأندلسيين بضرورة حفظ أدبهم وتراثهم وأنه آن الأوان للانفصال عن الأصل وتأليف كتب خاصة بهم وبأعلام نثرهم وشعرهم، بعيدا عن أي تأثير مشرقي.

جعل ابن بسام كتابه أربعة أقسام: خصص القسم الأول " لأهل قرطبة وما يصاقبها من بلاد موسطة الأندلس، ويشتمل من الأخبار وأسماء الرؤساء وأعيان الكتاب والشعراء على جماعة. "[54]

وأما الثاني فجعله " لأهل الجانب الغربي من الأندلس، وذكر أهل حضرة إشبيليا، وما اتصل بها من بلاد ساحل البحر المحيط الرومي، وفيه من الأخبار وأسماء الرؤساء وأعيان الكتاب و الشعراء جملة موفورة. "[55]

وأما الثالث فقصره على " أهل الجانب الشرقي من الأندلس، ومن نجم من كواكب العصر في أفق ذلك الثغر الأعلى، إلى منتهى كلمة الإسلام هنالك، وفيه من القصص وأسماء الرؤساء وأعيان الكتاب والشعراء طوائف."[56]

وأما القسم الرابع والأخير فقد أفرده " لمن طرأ على هذه الجزيرة في المدة المؤرخة من أديب شاعر، و آوى إلى ظلها من كاتب ماهر واتسع فيها مجاله وحفظت في ملوكها أقواله ووصلت بهم ذكر طائفة من مشهوري أهل تلك الآفاق ممن نجم في عصرنا بأفريقية والشام والعراق فيشتمل منهم على جملة."[57]

ويبدو أن هذا التقسيم الذي اعتمده ابن بسام في ذخيرته يشبه في كثير من جوانبه تقسيم الثعالبي ليتيمته، فقد اعتمد نفس أسلوبه في التأليف والتقسيم، متبعا في ذلك مبدأ

الأقاليم. الأمر الذي جعل طه حسين يرى أن من بين الأسباب التي دفعت أبا الحسن لتصنيف الذخيرة حرصه على تقليد الثعالبي في كتاب اليتيمة الذي صور فيه أدب معاصريه من الشعراء والكتاب[58]. وقد يكون طه حسين توصل إلى هذا الاستنتاج استنادا إلى قول ابن بسام " وإنما ذكرت هؤلاء ائتساء بأبي منصور في تأليفه المشهور، المترجم بيتيمة الدهر في محاسن أهل العصر."[59] في حين يرى رضوان الداية أن التقليد لا يتعدى القسم الأخير [60].

ويشبه كتاب "الذخيرة" كتاب "يتيمة الدهر" من عدة وجوه، من بينها: التألق والتأنق في التعريف بالكتاب والشعراء، والترجمة لهم، والإسهاب في ذكر أخبارهم، ومأثور كلامهم، ونقدهم، رابطا بين الأدب والأحوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية المعاصرة، وتأثير تلك الأحوال في اتجاهات الأدب، دون أن يغفل الحديث عن الملوك والأمراء والساسة موضحا مدى تأثيرهم في أدب تلك الفترة. كل هذا بأسلوب منمق غلب عليه السجع، مما جعل طه حسين يرى أن ابن بسام قد قلد الثعالبي في كل شيء حتى في سجعه، إلا أننا نجد علي بن محمد يرفض هذه الفكرة ويتصدى لهذا الرأي الصادر عن عميد الأدب قائلا :" ولم يتوقف طه حسين عند هذا الحد من الخطأ بل لقد ذهب بعيدا في البحث عن مظاهر هذا التقليد، حتى جعل التزام ابن بسام للسجع في كتابه تقليدا منه للثعالبي بالذات كأنه كان سيشذ عن ذوق العصر ويخرج عن القيم الأدبية الشائعة في شرق بلاد الاسلام وغربها في بداية القرن السادس الهجري، لو لم يقلد الثعالبي في ذلك."[61] ويرى شوقي ضيف أن ابن بسام يختلف عن الثعالبي في طريقة عرضه لشخصياته فهو " لا يرصف حشودا من الثناء والإطراء لا تكشف شخصية من يكتب عنه، بل يجلو شخصيته جلاء تاما."[62] في حين أن سجعه " لا يستر حقائق الشخصية، بل يعرضها في ضياء غامر."[63]

ونجد وحدا من الباحثين المحدثين وهو مصطفى عليان عبد الرحيم قد تناول هذه القضية بالبحث من خلال كتابه (تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس

الهجري) فأفرد جزءا خاصا لمعالجتها، ويرى هذا الباحث أنه على الرغم من هذا الشبه الكبير بين العملين، خاصة في اعتماد كل من الكاتبين ما يعرف اليوم بالمنهج التاريخي والذي يدل عن وعي منهما بضرورة الربط بين الأحوال السياسية والاجتماعية وبين الأدب، يظل ابن بسام مميزا على الثعالبي " سواء في عدد من ترجم لهم أو في طريقة هذه الترجمة أو في عدد النصوص وقيمة الملاحظات الواردة عليها."[64] هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن ابن بسام " لا يكتفي بالأخبار المقتضبة، والملاحظات العارضة، وإنما يقف وقفات طويلة يعرض فيها لتفاصيل موثقة ودقيقة ذات فائدة في التعرف إلى أمزجة المؤرخ لهم"[65] وبعد أن استعرض الباحث جملة من الاختلافات بين العملين، يخرج في النهاية بنتيجة مفادها أن ابن بسام قد أخذ عن الثعالبي الإطار المنهجي فقط، ثم راح يشق طريقه المتفرد الخاص به في تطبيق عناصر هذا المنهج مستعينا في ذلك بذوقه ومحفوظه، كما أن ابن بسام قد عمق " مفهوم النقد الأدبي التاريخي بما أوسع عناصره من تطبيق دقيق، يؤكد إيمانه الراسخ بأهمية هذا النقد في إيجاد العلاقة بين المتأخرين والمتقدمين."[66]

وليس عليان عبد الرحيم وحده من يؤكد على تفوق ابن بسام وتميزه في الذخيرة، فحتى علي بن محمد يرى أن أبا الحسن قد اطلع على اليتيمة ووقف عند عديد نقائصها وحاول تجاوزها؛[67] فأدرك أهمية الجانب التاريخي وضرورة ربط الأعمال الأدبية بالظروف التي صيغت فيها، وإن كان الثعالبي قد تنبه لهذا الأمر ولكنه كان أقل عناية به من ابن بسام، كما لاحظ أبو الحسن أن طريقة رصف المختارات الشعرية والنثرية وحشد المعلومات تشعر القارئ بكثير من الملل وبالتالي لا تتحقق الاستفادة المرجوة، مما جعله يلجأ لإحاطتها بسياقاتها التاريخية والاجتماعية ليسهل على القارئ عملية الفهم، ولكي لا يحمله عناء البحث في مراجع أخرى عن هذه السياقات. وليس هذا فحسب، فإضافة إلى السياقات العامة أورد كذلك السياقات الخاصة التي ينفرد بها كل نموذج عن غيره، فقد تشترك هذه النماذج المنتقاة في فترة كتابتها مثلا، لكنها لا تشترك في الأجواء الخاصة التي كتبت فيها فكل أديب محاط بمجموعة ظروف تجعل إنتاجه يختلف عن الآخرين، وهذا

ما لم يتطرق له الثعالبي في يتيمته. يقول ابن بسام :" فإني رأيت أكثر ما ذكر الثعالبي من ذلك في (يتيمته) محذوفا من أخبار قائليه، مبتورا من الأسباب التي وُصِلت به، وقيلت فيه، فأملَّ قارئ كتابه منحاه، وأحوجه إلى طلب ما أغفله من ذلك في سواه."[68] فابن بسام، إذا، كان أبعد نظرا من الثعالبي وأنفذ رؤية، وأعمق تفكيرا، وأكثر وعيا لما يكون من الصلة القوية بين السياقات المختلفة وبين الإنتاج الأدبي. وهو بصنيعه هذا يكون قد ألمّ بقواعد النقد الأدبي وفق مناهجه الحديثة، فقراءة الأدب وتقويمه تكون أكثر دقة إذا عرفت الظروف التي أحيطت به وقت إنتاجه، والحوافز التي دفعت إليه، والملابسات التي صحبته.

وتكمن أهمية كتاب الذخيرة في أنه يشتمل على مئة وخمسة وأربعين ترجمة ضافية ومفصلة، ولم يكتف ابن بسام بإيراد الترجمة و نماذج من عملها الأدبي شعرا ونثرا فحسب، بل عمد إلى شفعها بالكثير من التفاصيل الاجتماعية والدقائق التاريخية وهذا ما يوضحه في مقدمته حيث يقول: " وتخللت ما ضمنته من الرسائل والأشعار بما اتصلت به أو قيلت فيه من الوقائع والأخبار."[69] وقد استعان على ذلك بمؤرخ عصر ملوك الطوائف ابن حيان (377هـ/ 469هـ) في كتابه (المتين) الذي لم يصلنا منه شيء، وفي غياب هذا الكتاب تبقى الذخيرة مصدرا تاريخيا أساسيا يلم بمرحلة من أهم مراحل التاريخ الأندلسي، واعتماد أبي الحسن في كتابه على ابن حيان يدل على ثقة كبيرة فيما أرخه من أخبار ووقائع، ولا يغفل ابن بسام ذكر الاستفادة من هذا المؤرخ الفذ فيتحدث عنها في مقدمته قائلا: " واعتمدت المائة الخامسة من الهجرة، فشرحت بعض محنها، وجلوت وجوه فتنها... وأحصيت علل استيلاء طوائف الروم... وعولت في معظم ذلك على تاريخ أبي مروان بن حيان، فأوردت فصوله ونقلت جمله و تفاصيله."[70]

ويؤكد كل من تناول الذخيرة بالدرس على أهمية هذا الجانب التاريخي فيها، ومن بينهم هنري بيريس الذي يرى أن هذا الكتاب " يعتبر بالنسبة لعصر الفتنة وملوك الطوائف وثيقة أدبية وتاريخية قيمة جدا، وفيه لم يقتنع ابن بسام بذكر الأخبار ورواية

الأشعار لكل من عرض لهم من الكتاب والشعراء، وإنما قدم لهم وأضاف إليهم صفحات مطولة عن أحداث عصرهم التاريخية نقلها، أو الجانب الأكبر منها، من كتاب (المتين) لابن حيان."[71]

وما يحسن الختام به في هذا المقام هو الإشادة بهذا العلَم العظيم وبكتابه الذي يعد من أوفى المصادر الأندلسية وأهمها، فهو وثيقة أدبية وتاريخية ـ ونقدية أحيانا ـ بما احتواه من تراجم ومختارات نثرية وشعرية وأخبار تاريخية تعكس فترة من أهم فترات الدولة الأندلسية غنى وتنوعا، وفي فضل هذا الكتاب يقول شوقي ضيف: " أنه لولا الذخيرة لظل الأدب الأندلسي بروائعه الباهرة شعرا ونثرا محجوبا عن الباحثين، ولما استطاع أحد أن يكتب تاريخه."[72] كما يعكس كذلك سعة اطلاع صاحبه ودقة فهمه، وسرعة استحضاره لمحفوظه وصبره على تتبع المعنى الواحد ليصل به إلى المنبع الأول حتى لو امتد به الأمر أحيانا لبلوغ العصر الجاهلي. وما يهمنا نحن من كتاب الذخيرة هو هذا التتبع العجيب للمعاني والصور والألفاظ التي حوتها، ليصل بها إلى أصولها الأولى، وهذا ما يوضحه ابن بسام في قوله: " وإذا ظفرت بمعنى حسن أو وقفت على لفظ مستحسن ذكرت من سبق إليه وأشرت إلى من نقص عنه أو زاد عليه، ولست أقول أخذ هذا من هذا قولا مطلقا، فقد تتوارد الخواطر ويقع الحافر حيث الحافر، إذ الشعر ميدان والشعراء فرسان."[73] و هذا الكلام دليل على معرفة ابن بسام بطبيعة الأدب وأعلامه وعلاقات الأعلام المترجم لهم وفق ظروف تاريخهم و تاريخ البيئة التي أنجبتهم.

هوامش الفصل الأول

1. يرجح علي بن محمد أنه من علية القوم، ينتمي إلى قبيلة تغلب وذلك استنادا إلى الأبيات التي ذكرها ابن بسام والتي مدحه بها الوزير أبو الحكم عمرو بن حزم. يقول فيها: (ق2. مج2. ص 598.)

يا من تناول حر اللفــظ مــن أمم بذي غرارين مثل الصارم الخدم

من تغلب أنت من علياء مركزها فمن يباريك في مجد و فــي كرم

2. الداية، محمد رضوان. تاريخ النقد الأدبي في الأندلس. ط2. مؤسسة الرسالة. 1981م. ص 371.
3. بن محمد، علي. ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة ـ دراسة في حياة الرجل وأهم جوانب الكتاب. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب. 1989م. ص 30.
4. ضيف، شوقي. عصر الدول والإمارت ـ الأندلس. القاهرة: دار المعارف. 1989م. ص 504.
5. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص 20.
6. التلمساني، أحمد بن محمد المقري. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق إحسان عباس. مج3. بيروت: دار صادر. ص 458.
7. الذخيرة. ق1. مج1. ص19.
8. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص22
9. الداية، رضوان. مرجع سابق. ص 371.
10. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص22.
11. ينظر: نفسه. ص ص 22، 23.
12. مكي، الطاهر أحمد. دراسة في مصادر الأدب.ج1. ط2. مصر: دار المعارف. 1970م. ص 319.
13. الذخيرة. ق1. مج1. ص19.
14. ينظر: ضيف، شوقي. مرجع سابق. ص505.
15. الذخيرة. ق4. مج1. ص 20.

16. ضيف، شوقي. عصر الدول والإمارات. ص 505.
17. الذخيرة. ق2. مج2. ص536.
18. نفسه. ق3. مج 2. ص 654.
19. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص 19.
20. المقري. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. مج3. ص 458.
21. ينظر: بالنثيا، آنخل جنثالث. تاريخ الفكر الأندلسي. نقله عن الإسبانية حسين مؤنس. ط1. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية. 1955م. ص 288.
22. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص 28.
23. ينظر: نفسه. ص65.
24. نفسه. ص 75.
25. الداية، محمد رضوان. تاريخ النقد الأدبي في الأندلس. ط2. مؤسسة الرسالة. 1981م. ص 371.
26. الذخيرة. ق2. مج1. ص477.
27. بالنثيا، آنخل جنثالث. مرجع سابق. ص 289.
28. ينظر: بن محمد، علي. مرجع سابق. ص77.
29. الذخيرة. ق2. مج2. ص835.
30. الذخيرة. ق3. مج1. ص117.
31. الداية، محمد رضوان. مرجع سابق. ص 373.
32. الذخيرة. ق1. مج1. ص16.
33. نفسه. ق1. مج1.ص544.
34. نفسه. ق1. مج1.ص14.
35. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص 128.
36. نفسه. ص ن.
37. الداية، محمد رضوان. مرجع سابق. ص 372.
38. الذخيرة. ق2. مج1. ص452.
39. نفسه. ق3. مج 2. ص 787.
40. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص135.
41. بالنثيا، آنخل جنثالث. مرجع سابق. ص 289.
42. الذخيرة. ق1. مج1. ص16.

43. نفسه. ق1. مج1. ص15.
44. نفسه. ق1. مج1. ص13.
45. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص13.
46. الذخيرة. ق1. مج1. ص16.
47. مكي، الطاهر. مرجع سابق. ص 57.
48. الذخيرة. ق1. مج1. ص11.
49. ينظر: عتيق، عبد العزيز. الأدب العربي في الأندلس.ط2. بيروت: دار النهضة العربية. ص 164.
50. أحمد ضيف. نقلا عن المرجع السابق. ص 166.
51. الذخيرة. ق1. مج1. ص13.
52. أمين، أحمد. ظهر الإسلام. ج3. ط5. بيروت: دار صادر. 1969م. ص ص، 105،104.

(*) كتاب الحدائق لابن فرج الجياني المتوفى سنة 359هـ وهو كتاب مفقود. ذكره ابن بسام في مقدمة ذخيرته حين قال:" و لم أعرض لشيء من أشعار الدولة المروانية و لا المدائح العامرية، إذ كان ابن فرج الجياني قد رأى رأيي في النصفة، و ذهب مذهبي في الأنفة، فأملى في محاسن أهل زمانه كتاب (الحدائق) معارضا لكتاب (الزهرة) للأصبهاني." (الذخيرة.ج1. مج1.ص13)

(*) كتاب البديع في وصف الربيع لأبي الوليد اسماعيل بن حبيب المتوفى سنة 440 هـ. ترجم له ابن بسام في الذخيرة فذكره قائلا: " توفي ابن اثنتين وعشرين سنة،... و له كتاب سماه بالبديع في فصل الربيع، جمع فيه أشعار أهل الأندلس خاصة، أعرب فيه عن أدب غزير و حظ من الحفظ موفور. وقد أخرجت من نثره ونظمه ما يشهد بغزارة علمه وفهمه." (الذخيرة.ق2. مج1. ص125.) و قد نُشر الكتاب سنة 1940م من طرف المستشرق هنري بيرس.

53. الذخيرة. ق1. مج1. ص13.
54. نفسه. ق1. مج1. ص 22.
55. نفسه. ق1. مج1. ص 25.
56. نفسه. ق1. مج1. ص 27.
57. نفسه. ق1. مج1. ص 29.
58. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص142.
59. الذخيرة. ق1. مج1. ص13.
60. الداية، رضوان. مرجع سابق. ص 373.

61. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص144.
62. ضيف، شوقي. مرجع سابق. ص506.
63. نفسه. ص ن.
64. عبد الرحيم، مصطفى عليان. تيارات النقد الأدبي. ص 645.
65. نفسه. ص646
66. نفسه. 658.
67. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص144.
68. الذخيرة. ق1. مج1. ص34.
69. نفسه. ق1. مج1. ص 18.
70. نفسه. ص ن.
71. بيرس، هنري. الشعر الأندلسي في عصر الطوائف. ترجمة الطاهر أحمد مكي. ط 1. القاهرة: دار المعارف. 1988م. ص 56.
72. ضيف، شوقي. مرجع سابق. ص508.
73. الذخيرة. ق1. مج1. ص ص18، 19.

الفصل الثانـي

موقف ابن بسام
من قضية السرقات في التراث

الفصل الثانـي

موقف ابن بسام
من قضية السرقات في التراث

لكي نتعرف على رأي ابن بسام ومنهجه في معالجة موضوع السرقات، يستحسن أن نمهد له باستعراض عاجل لقضية السرقات في النقد القديم بصفة عامة، حتى نتمكن من تحديد موقعه بين هؤلاء النقاد، ونتعرف إلى ما تميز به عنهم.

قضية السرقات واحدة من أهم القضايا النقدية التي شغلت الكثير من النقاد القدماء ـ وحتى المحدثين[1] ـ فلا يكاد يوجد كتاب نقدي لم يتوقف عندها، ويسهب في الحديث عنها، ويستحضر مجموعات نماذج للتدليل عليها، بداية بكتب الطبقات[2] ثم الكتب النقدية كعيار الشعر لابن طباطبة (ت 322هـ) والموازنة بين الطائيين للآمدي (ت370هـ) والموشح في مآخذ العلماء على الشعراء لأبي عبيد الله المرزباني (ت384هـ) وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (ت395هـ) والوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني (ت398هـ) والعمدة في محاسن الشعر ونقده لابن رشيق المسيلي القيرواني (ت 456هـ). ثم الكتب التي تخصصت في هذه القضية فجعلت السرقة عنوانا لها، مثل الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد أحمد بن محمد العميدي (ت 433هـ)، وكتاب سرقات البحتري عن أبي تمام لابن المعتز، والكشف عن مساوئ المتنبي للصاحب بن عباد (ت 385هـ)، والرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره للحاتمي (ت 388هـ)... و غيرها كثير.

ويعد كتاب ابن بسام (ت 542هـ) (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) واحدا من بين هذه المصنفات العديدة التي تناولت القضية، وخاضت فيها خوضا مسهبا على مدار الأقسام الأربعة التي عمل من خلالها صاحبها على تتبع المشترك بين الشعراء والعودة به إلى مظانه الأولى، وإن لم يكن هذا هو الغرض الأساسي من الكتاب، ولكنه كان وسيلة

الكاتب لبلوغ غايته، وقد استفاد ابن بسام استفادة كبيرة من الجهد التقعيدي والعمل التنظيري للمشارقة بحكم السبق الزمني لعصره، فلم يخرج في العموم عما قرره النقاد السابقون عليه، لذلك نجد أن تميزه قد انصب معظمه في الجانب الإجرائي الذي أبدع فيه فجاء الكتاب حافلا بالتطبيقات والموازنات التي يرى محقق المدونة إحسان عباس، أنها لو جُمعت لشكلت مجلدا ضخما.

والمطلع على كتاب الذخيرة لن يتكبد جهدا كبيرا ليضع يده على الطريقة التي اعتمدها ابن بسام، فهو يوضحها في الصفحات الأولى من مقدمته حيث يقول: " وإذا ظفرت بمعنىً حسن، أو وقفت على لفظٍ مستحسن؛ ذكرت من سبق إليه، وأشرت إلى من نقص عنه، أو زاد عليه، ولست أقول: أخذ هذا من هذا قولاً مطلقاً، فقد تتوارد الخواطر، ويقع الحافر حيث الحافر؛ إذ الشعر ميدان، والشعراء فرسان. "[3]

ونلحظ أن ابن بسام من خلال هذه الفقرة التي توضح المنهج الذي سار عليه في تتبع جيد المعاني والألفاظ، والصور والتراكيب الناتجة عن ترابط الألفاظ، لم يتلفظ صراحة بمصطلح السرقة، وإنما اكتفى فقط بمصطلح الأخذ، وقد عرّف الجاحظ هذا المصطلح بقوله: " هو استعمال الشاعر والناثر لما جاء من معاني سابقيه وألفاظهم مع تحوير."[4] ويعد هذا المصطلح واحدا من المصطلحات الأكثر تلطفا وسماحة إذا ما قورن بمصطلح السرقة وما تحمله من معاني التهجين والتجريم، كالإغارة والانتحال والمسخ والغصب، وما تشيعه من دلالات دينية تحط من قيمة المبدع السارق وتحقّر من شأنه، وتلصق به صفة اللصوصية والإجرام، فتوجب عليه بذلك "عقوبة أخلاقية وقانونية، ذلك بأن السارق في جميع الشرائع والأعراف والقوانين يستوجب العقوبة"[5]. ونجد في كلام الفرزدق ما يؤكد هذه الدلالات الدينية حين يقول: " خير السرقة ما لا يجب فيه القطع، يعني سرقة الشعر"[6] ويشير الفرزدق بقوله هذا إلى عقوبة السارق التي نص عليها القرآن الكريم في قوله تعالى: "والسّارقُ والسّارقةُ فاقطَعُوا أيْدِيَهُما جزاءً بما كَسَبا نكالاً من الله والله عزيزٌ حكيمٌ."(المائدة 38) وقد أولى العرب قضية السرقة اهتماما كبيرا لذلك

احتلت في الدرس النقدي مكانا مرموقا جعلها ترتبط بالجانب الديني والأخلاقي للفرد العربي.

ويبدو لنا أن هذا الاستعمال من طرف أبي الحسن كان متعمدا للتفرقة بين المصطلحين " وكأنه بذلك يميز بين (الأخذ) و(السرقة)، فيقيم بينهما حاجزا منيعا، إذ يعطي مفهوم السرقة مضمونا أخلاقيا قريبا من المضمون الديني بينما يجعل الأخذ نوعا من التأثر بين الأدباء حين يستعير أحدهما من الآخر عددا من المعاني والألفاظ، ثم يأتي أديب آخر بعده فيأخذها عنه أو يستعيرها منه، وهكذا دواليك."[7] والأمر الملفت كذلك أن أبا الحسن " لم يجرؤ على تسريق الشعراء إلا في القليل النادر."[8] لذلك نجده في كثير الأحيان يعمد إلى استعمال بدائل المصطلح المطروحة في الساحة النقدية آنذاك دون استعمال مصطلح السرقة إلا في قليل الحالات، أو يستعمل بعض العبارات الدالة على وجود شبه مثل" ينظر إليه من قريب" أو "ذكرت به قول فلان" أو "يلمح" أو "نظر من طرف مريب" أو كقوله: " وهو معنى متداول مشهور، وهو في نثرهم ونظمهم كثير"[9]، وقد يلجأ إلى إبداء رأيه بالاستقباح والاستكراه دون إصدار أحكام قيمية مباشرة أو اتهام الأديب بالسرقة، كتعليقه مثلا على قصيدة لابن عمار حيث يقول:" أما معاني هذه القصيدة فمحجّة مسلوكة، ومُضغَةٌ مَلُوكة، قد كثر تجاذب الشعراء أهدابها، وقرعوا بابها حتى صارت كالجمل المذلَّل، والمَهْيَع من السّبل."[10]

ويرى رضوان الداية أن ابن بسام قد لجأ إلى استعمال هذه الطريقة لسببين؛ أما أولهما فهو رفع تهمة الجور والتعسف عن نفسه، وأما ثانيهما فهو فتح المجال ليتمكن من بسط محفوظه ومرويه من الشعر والنثر واستعراض قدراته ومعارفه وثقافته.[11] ويبدو أنه قد وفق في طريقته هذه بامتياز، لأنه من ناحية لم يتهم بالجور ولا بالتحيز لأبناء بلده على حساب شعراء المشرق بل على العكس من ذلك فقد جعل الأندلسيين ـ في كثير من النماذج التي أوردها ـ هم من أخذوا واحتذوا وأغاروا ونهبوا، كما كان معتدلا

فيما يصدره من أحكام متحفظا في توظيف مصطلح السرقة، حتى ذهب بعض الدارسين ـ أمثال علي بن محمد ـ إلى القول بأنه كان يبحث في نظرية تداول المعاني لا في السرقات كما يقول غيره من النقاد، ومن ناحية أخرى استطاع أن يخلق مجالا واسعا ليدون فيه كما هائلا من محفوظه وما جمعه من نثر وشعر شخصيات ذخيرته التي خصها بتعاريف مميزة كشفت عن قلمه الذلق ـ مما جعل الكتاب يصنف ضمن كتب التراجم والمختارات ـ وفي هذا كله لم يثقل أبو الحسن على قارئه أو يحيد عن هدفه الأصلي.

وطريقة أبي الحسن في توظيف ألفاظه وفي التعامل مع الشعراء وشعرهم، إن دلت على شيء إنما تدل على وعي ناضج وفهم صحيح من لدنه لعملية الخلق الأدبي والإبداع الفني، وأن هذا الأخذ من الآخر ليس سرقة بالضرورة و إنما هو آلية لا بد منها لتكوين عمل إبداعي جديد قد يتقاطع ويتداخل مع عمل آخر ـ أو أعمال أخرى ـ في عديد النقاط، فقد يزيد عليه أو ينقص منه، يثبته أو يناقضه، لكنه يبقى متفردا ومختلفا عنه، وما هذه الآلية إلا ما اصطلِح عليه عند الغربيين بتداخل النصوص وتعالقها في نظرية التناص، فالنصوص تتحاور وتتفاعل وتأخذ من بعضها فهي بذلك تختزن إمكانات تعبيرية هائلة تنتقل إلى الشاعر من خلال محفوظه ومطالعاته ومعارفه المختلفة، فكل كلمة يوظفها الشاعر في عمله الجديد تحمل بصمات السابقين عليه وتتردد في جوانبها أنفاسهم وأصداؤهم، فمن " طبيعة الدال اللغوي أنه يمتلك تاريخا عريقا، ربما كان أعرق من تاريخ معرفتنا به، ولا يفتأ الدال يكتنز هذا التاريخ في أصواته و يختبؤه في مقاطعه، حتى إذا ما أتيحت له علاقة بسواه في تركيب انفجر كل منهما عن كل تاريخهما، واستدعيا إلى هذا التركيب كل ما اكتسباه سلفا من مدلولات."[12] فالكلمة إذا تمنح الشاعر من مخزوناتها الدلالية التي تشكلت عبر التاريخ من خلال استعمالاتها المختلفة، وهو يمنحها من فنه وعصره وعصارة أحاسيسه وأفكاره، ويحملها بدلالات استثارية ويترك عليها بصمة جديدة فتبدو وكأنها خلق جديد.

ويتبنى ابن بسام الرأي القائل بأن السرقة لا تكون في المعاني المشتركة فالشعراء منذ القديم وعلى اختلاف أزمنتهم وتباعدها و تباعد أماكنهم و تنوعها، تتوارد خواطرهم فيشتركون ويتقاطعون في الكثير من المعاني، وهذا نفسه رأي أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الذي يرى أن السرقة تكون " في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنه أخذه من غيره."[13]

ونجد على هذا المذهب كذلك عبد العزيز الجرجاني ـ وهو واحد من بين النقاد الذين أولوا القضية اهتماما خاصا وتوسعوا فيها وتميزوا في معالجة جوانبها وأظهروا اعتدالا في تناولها ـ يعرف الجرجاني السرقة بقوله: " السرق ـ أيدك الله ـ داءٌ قديم، وعيبٌ عتيق, ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه؛ وكان أكثره ظاهرًا كالتوارد... ثم تسبّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب؛ وتغيير المنهاج"[14] ويرى هذا العالم الجليل أن السرقة " باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من يعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله، ولست تعد من جهابذة الكلام و نقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، و تحيط برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب ، وبين الإغارة والاختلاس وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المقتدي مختلسا سارقا، والمشارك محتذيا تابعا، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل والكلمة التي يصح أن يقال فيها هي لفلان دون فلان."[15]

إن كلام الجرجاني هذا يحيلنا على قضية مهمة وهي ضرورة التفريق بين المصطلحات العديدة وضبطها، ومعرفة الاختلافات الموجودة بينها، وبالتالي استعمالها استعمالا صحيحا ووضعها في المكان المناسب خاصة وأنها تتقارب فهما واستعمالا مع مصطلح السرقة.

وهذا النص، كذلك، يعطينا صورة واضحة عن هذا المفهوم عند عبد العزيز الجرجاني، حيث يرى أن الشائع المتداول بين الناس من أفكار ومعانٍ لا يعد سرقة، فهناك الكثير من الأفكار المشتركة التي لم يعد لها مبدع أول فصارت ملكية عامة، فقد اعتاد العربي على تشبيه كل جواد" بالغيث والبحر، والبليد البطيء الفهم والإدراك بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصّب المستهام بالمخبول في حيرته."[16] فهي تشابيه متداولة يستعملها الجميع دون أن تحمل توقيع أحد معين، وبالتالي صارت جزءا من الموروث اللغوي، وفي هذا الصدد يقول الجرجاني:" ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب إلى المعذرة وأبعد من المذمة لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني و سبق إليها وأتى على معظمها... ومتى أجهد نفسه وأعمل فكره، أتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيتا يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثلا يغض من حسنه، ولهذا السبب أحضر نفسي ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة"[17].

فالجرجاني ينصف أديب عصره ويلتمس له الأعذار لكونه متأخرا ومسبوقا بالكثيرين ممن استغرقوا المعاني واستهلكوها ونظموا فيها إجادة ونقصا، فالشاعر المتأخر زمنا إذًا بريء من تهمة السرقة، وإنما هي المعاني نفسها تنتقل بين الناس" فهي مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي" فهي ليست حكرا على أحد، والكلام هو نفسه متداول، كذلك، ليس ملكا لأحد، لهذا قال الامام علي بن أبي طالب ـ كرم الله وجهه ـ "لولا أن الكلام يُعاد لنفد"[18]. وقد أنصف الجرجاني المبدع المتأخر ـ الذي تكون السرقة دائما من نصيبه ـ لأنه يشعر بمحنته، وبالمسؤولية الملقاة على عاتقه، هذه المحنة التي صورها ابن طباطبا العلوي فقال عنها: " والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على من كان قبلهم، لأنّهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقْصُر عن معاني أولئك ولا يُرْبى عليها لم يتلقّ بالقبول، وكان كالمُطَّرح المملول."[19]

فما حل هذه المحنة، إذا، وهل سيكون الإبداع وقفا على المتقدمين فقط؟ يتصدى ابن طباطبا لهذه المعضلة الإبداعية فيسن مجموعة من الأعراف التي بمقتضاها يمكن للشاعر المتأخر أخذ المعاني، فعلى الشاعر أن يستخدم " المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف إنسان، وإن وجده في وصف الإنسان استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي لا يحتاج إليها، وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصّائغ الذي يذيب الذّهب والفضّة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن ممّا كانا عليه."[20]

وقد أبدى الجرجاني فهما عميقا لظاهرة تداول المعاني حيث يقول:" وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداوَل، وينفردُ أحدهم بلفظة تُستعذب، أو ترتيب يُستحسَن، أو تأكيد يُوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره؛ فيريك المشترَك المبتذل في صورة المبتدَع المخترع، كما قال لبيد:

وجَلاَ السُّيُولُ عن الطّلُولِ كأنّها زُبُرٌ تُجِدَّ مُتُونَها أقْلامُها

فأدَّى إليك المعنى الذي تداولته الشعراء ، قال امرؤ القيس:

لِمَنْ طَلَلٌ أبصَرْتُه فَشَجانَي كخَطِّ زَبُورٍ في عَسِيبِ يماني

وقال حاتم:

أتَعْرِفُ أطْلاَلاً ونؤيًا مُهَدَّما كخطّك في رَقٍّ كِتابًا مُنَمْنَما

وقال الهذلي:

عرفتُ الدِّيـارَ كـرَسْمِ الكِتـا بِ يَـزْبُره الكـاتِبُ الْحِمْيَـري

وأمثال ذلك مما لا يُحصى كثرة، ولا يَخْفَى شُهرة، وبين بيت لبيد وبينها ما تراه من الفَضْل، وله عليها ما تشاهد من الزيادة والشّف".[21] وقد أورد ابن بسام في ذخيرته الكثير من هذه النماذج التي تعد من متداولات المعاني، ورغم ذلك يبرع فيها متأخر ويبذ أصحابها الأوائل.

ونجد عبد القاهر الجرجاني لا يخرج في رأيه حول هذا الموضوع عمن سبقوه، فاتفاق الشاعرين ـ حسبه ـ لا يخرج عن أمرين، حيث يقول: " اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخلُ ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم أو في وجه الدلالة على الغرض، والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء... وأما وجه الدلالة على الغرض فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء."[22] ويؤكد الجرجاني أن هذا الاتفاق الواقع بين الشعراء لا يعد سرقة، فيقول: "فأما الاتفاق في عموم الغرض فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة."[23]

ويبدو أن القدماء قد أدركوا هذه الحقيقة حق إدراكها، وفهموا طبيعة العمل الأدبي المبني على استرجاع معاني سابقة، فهذا أبو هلال العسكري في الصناعتين يقول إنه "ليس لأحد من أصناف القائلين غنًى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم."[24] ويقر بأنه " قد أطبق المتقدّمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم؛ فليس على أحد فيه عيبٌ، إلا إذا أخذه بلَفْظِه كلِّه"[25] فهو إذا لا يختلف عن البقية في جعل السرقة لا تختص بالمعاني المشتركة التي تمثل المادة الخام؛ التي ينهل منها كل

مبدع، وإنما السرقة عنده تكون في الأخذ المباشر الفاضح من الإبداع الخاص. ويوجه العسكري دعوة إلى الشعراء بضرورة اختيار الألفاظ التي يسكنوها معانيهم" ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويُورِدوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حِلْيَتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سَبَقَ إليها، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين"[26].

فالعسكري يرى أن الشاعر حتى وإن تعامل مع معنى قديم سابق فإذا زاد عليه وطور فيه وأبدع من خلاله فسيعزى إليه ويصير أحق به من صاحبه الأصلي. إذا فمفهوم مصطلح السرقة ليس سلبيا دائما، فقد تكون هناك سرقة مستحسنة إذا ما وَجَد معنى سابق ومُتناول من عديد الشعراء طريقه إلى شاعر متأخر مجيد فأبدع في إعادة صياغته، وهو نفس ما أشار إليه القيرواني في قوله بأن " المخترع معروف له فضله، متروك له من درجته، غير أن المُتبِع إذا تناول معنى فأجاده، بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزّا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه ، وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر. فأما إن ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الاقتداء."[27] وهذا الكلام النظري يؤكده أبو بكر محمد بن يحي الصولي في إيراده أخبار أبي تمام حيث يقول: " ليس أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشحه ببديعه، وتمم معناه فكان أحق به."[28]

فعلينا إذا ـ مثلما يوصي مرتاض ـ " أن نتأمل قول المتأخر، ونحلل قوة الخيال فيه، أو ضعفه ونضوبه. فالأول إذا طرق فكرة ولم يكن فيها مبدعا على النحو الذي يرعش العاطفة، ويوقظ الشعور، ويثير المتعة، ويهز الوجدان فلا يشفع له قدمه أو سبقه في شيء أنه شاعر مبتكر."[29] فقد يتفوق المتأخر الآخذ ـ أو السارق بمنظور البعض ـ على المتقدم المبتكر للمعنى، فيبذه في عقر داره.

وقد تفطن أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ قبلهم إلى هذه المسألة حيث يرى أنه: " لا يُعلم في الأرض شاعر تقدم إلى تشبيه مُصيب تام، وفي معنًى غريب عجيب، أو في معنًى شريف كريم، أو في بديعٍ مُخترَع، إلاّ وكل مَنْ جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعدُ على لفظه فيسرقَ بعضه أو يدعيه بأسْره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنًى، ويجعل نفسه شريكًا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه."[30] فالمبدع عند الجاحظ لا يوقع صك ملكية على معنى معين، وإنما المعاني مشاعة بين الأدباء يتنازعونها فيما بينهم، وينتقون منها ما يناسبهم ويشتركون فيها ويتداولونها دون قيد، وإنما يبقى الاختلاف في طريقة تشكيلها وإلباسها ثوبا جديدا يجعلها متميزة عن غيرها. فالشاعر إذا حر " في طرق مجال الأفكار، وفي استعمال الألفاظ الأبكار وغير الأبكار، طالما كانت اللغة والأفكار معا موروثا اجتماعيا وحضاريا مشتركا بين الناس طرا."[31]

ونجد الحسن بن بشر بن يحي الآمدي كذلك قد أدرك بوضوح الفرق بين المعاني المشتركة التي ـ حسبه ـ لا يمكن أن توصم بالسرقة في أية حال من الأحوال لأنها شائعة متداولة قد ينطلق كل الشعراء منها باعتبارها المادة الأولية المتوفرة لدى الجميع، وبين ما يحاول الشاعر خوصصته من خلال اجتهاده في خلق صور فنية وأساليب جديدة مبتكرة، ويبدو هذا واضحا من خلال رأيه في سرقات أبي تمام التي أوضحها ابن أبي طاهر حيث يقول:" وجدت ابن أبي طاهر قد خرّج سرقات أبي تمام، فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض؛ لأنه خَلَط الخاص من المعاني، بالمشترك بين الناس, مما لا يكون مثله مسروقا."[32] إذا فالكلام الذي يوصف صاحبه بالسارق هو الكلام الخاص الذي اجتهد صاحبه الأول في إبداعه وفي حياكة تراكيبه، وبث فيه من روحه ومن تميزه، أو هو المعنى الأدبي الخاص المختلف عن المعنى العام في طريقة بنائه على بعض المستويات أو كلها. وذهب الآمدي إلى أبعد من ذلك فراح يجد تخريجات لتبرير اشتراك الشعراء في معنى واحد، حيث يقول:" غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن

يتلاقيا في كثير من المعاني، ولاسيما ما تقدم فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرَى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله. "[33] ويشاطره الرأي العسكري حين يقول: " وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة."[34] وأصدق مثال على هذا الكلام تشابه مطالع شعراء المعلقات.[*]

وهذا الإدراك بتداول المعاني وتداخل النصوص وتعالقها لم يكن حكرا على النقاد فقط، فقد تنبه المبدع إلى أن معناه ليس جديدا ولا مبتكرا لم يسبقه إليه غيره، وإنما هو تكرار لما سبق بطريقة مغايرة لا أكثر، وصب له في قوالب جديدة، وإسكانه نسيجا معينا من كلمات مختارة، فامرؤ القيس من خلال بيته :[35]

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن حذام

يعترف أن بكاءه على الأطلال ما هو إلا تكريس لتقليد شعري سبقه إليه شاعر أو حتى مجموعة شعراء اندثر شعرهم ودرس، ولو لم يصرح امرؤ القيس بهذه المحاكاة لما كنا لنكشف ذلك ولا أن نسمع أصلا بهذا الشاعر ابن حذام الذي لا يذكر عنه التاريخ شيئا كثيرا. فامرؤ القيس لم يدّعِ الابتكار ولا الانفراد بظاهرة البكاء وإنما أخذها عن غيره محاكيا له بعد أن حدث في نفسه إعجاب بها. فبكاؤه هو تكرار لبكاء الآخر ومحاولة توحد تجربة شعرية لاحقة مع أخرى سابقة. وإن كان ابن سلام الجمحي من خلال طبقاته يعتبره سباقا (ناصًّا) وبقية الشعراء متناصين معه حيث يؤكد أنه" سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء."[36]

أما عنترة بن شداد فقد أيقن تمام اليقين من خلال قوله:[37]

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

أنه لا يوجد الجديد فلم يترك السلف شيئا إلا وكتبوا فيه، وسبقوا إليه.

كما نجد كذلك كعب بن زهير يقول:[38]

ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا

فكعب يبدو مدركا لسلطة النص السابق على إبداعه " فهو مقيد بأسلوب فني يتبعه ويقلده ولا يستطيع أن ينحرف عنه"[39]

وفي الفكرة نفسها نجد أبا تمام يسير في الاتجاه المعاكس، حيث يقول في مدح الأمير أبي سعيد ما يثبت أن الأوائل قد تركوا الكثير من الصور والمعاني للمتأخرين من المبدعين، والدليل على ذلك قصيدته هذه؛ التي لا تطرق سمع أحد إلا اعترف بأنها من المبتدعات التي لم يتفطن لمثلها الأوائل:[40]

يقولُ من تقرعُ أسْماعَهُ كمْ ترك الأوّلُ للآخِرِ

أما المتنبي فيرد، رد الحذق المدرك، على كل من اتهمه بالسرقة فيقول: " فما يدريك أني اعتمدته، (يقصد كلام غيره) وكلام العرب أخذ بعضه برقاب بعض وأخذ بعضه من بعض، والمعاني تختلج في الصدور، وتخطر للمتقدم تارة وللمتأخر تارة أخرى، والألفاظ مشتركة مباحة... فمن الذي تعرى من الاشتباه، وتفرد بالاختراع والابتداع، لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا وقد احتذى واقتدى واجتذب واجتلب."[41]

ولكن على الرغم مما يبدو لنا من هذا الفهم لظاهرة تداول المعاني/ تداخل النصوص أو تحاور النصوص من طرف نقادنا القدماء ـ وحتى المبدعين ـ ومن قربه وشبهه بنظرية التناص الحديثة إلا أنه لم يكن فهما مكتمل الصورة، فقد ظل نقادنا العرب " يحومون حول هذا المفهوم ـ الذي هو التناص ـ ولكنهم لم يتعمقوا في بحثه، فلم يستطيعوا نتيجة لذلك مجاوزة المصطلح التهجيني الذي وضعوه أول الأمر إلى مصطلح أدبي أدق وأشمل وأدل"[42]، فنجد عبد الرحمن بن خلدون مثلا ينصح الشعراء قبل قولهم للشعر قائلا: "الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها... ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ العزيمة للنسج على المنوال يقبل النظم... وربما يقال: إن شروطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنه

منوال يأخذ بالنسج على أمثالها من كلمات أخرى... فذلك أجمع له وأنشط للعزيمة أن تأتي بمثل المنوال الذي في حفظه."[43](*) وهذه النصيحة تعد مهادا أولا لتكوين الذاكرة الإبداعية للشاعر أو لكل منشئ إبداع، فابن طباطبا يرى أنه على الشاعر ألا " يغير على معاني الشعراء فيودعها شعره (...) بل يديم النظر في الأشعار ليلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار... وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه."[44]

وهذه النصيحة سار عليها الشعراء وعرفوها قبل أن يسجلها ابن خلدون وابن طباطبا وغيرهما، فأدركوا أهمية الاتصال بالنصوص السابقة التي ستشكل أرضية الانطلاق، فكانوا كمرحلة أولى ـ وهي ما يمكن تسميته بمرحلة التلقي ـ يعدون العدة قبل النظم، فيطلعون على أيام العرب وأخبارهم ووقائعهم ومآثرهم، ويتعرفون على أنسابهم، ويحفظون القرآن الكريم والحديث الشريف وأشعار الفحول ويطلعون على نظمهم ونثرهم...

ثم ـ كمرحلة ثانية ـ يعملون على نسيان هذه النصوص، فتخرج بذلك من منطقة الوعي لدى الشاعر إلى منطقة الظل أو اللاوعي لتبقى رابضة في مكمنها إلى وقت الحاجة إليها، وخلال هذه العملية التي يصطلح عليها حافظ صبري بالإحلال والإزاحة" وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص وإنما تبدأ منذ لحظات تخلّق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله، قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى"[45]

ثم كمرحلة ثالثة ـ وهي مرحلة العطاء الشعري ـ يبدأ الشاعر في النظم على منوال النماذج القديمة بعد أن شكل خلفية لنصوصه وامتلأ بالنص السابق، وهذا ما صرح به أبو نواس في قوله: " ما نطقت بالشعر حتى حفظت لستين من شواعر العرب، فما بالك

بالشعراء"[46]. و يُحكى عن خالد بن عبد الله القسْريّ أنه قال:" حفّظني أبي ألف خطبة. ثم قال لي: تناساها. فتناسيتها، فلم أُرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهُل علي."[47]

ولكن المفارقة تكمن في أن الناقد العربي الذي يطالب الشاعر بالاطلاع على كل ما يعزز موهبته ويشحذ قريحته و يذكي فطنته ويفجر ملكته الإبداعية، يقوم فيما بعد بانتقاده لأن كلامه يشبه كلام الأخرين ويتقاطع معه و يتناسل منه في الكثير من الأحيان. فيشحذ هذا الناقد سيفه الوضاء ليسلطه على إبداع الشاعر فـ " لا يتورع في تشريح كل ألفاظ القصيدة ومعانيها ولا سيما قصائد الشعراء المشهورين... ثم موازنة كل ذلك ببيت مشابه، أو يفترض أنه مشابه لشاعر سابق"[48] ليصدر حكمه القاطع بسرقة الأول من الثاني أو المتأخر من المتقدم.

فمفهوم السرقة إذا يقوم على مبدأ التضاد لأن الناقد من ناحية يطالب اللاحق باتباع السابق خاصة إذا كان هذا السابق فحلا واستطاع أن يرضي خلال مشواره الإبداعي ذائقة القارئ وتطلعاته، فيكون بذلك قد وضع النموذج المثالي الذي يجب أن يحتذى، ثم يأتي هذا الناقد لينفي ضرورة الاحتذاء ويصدر حكمه القاطع والنهائي بالسرقة، دون أن يبين مجال الإبداع أو حدود مساحة التفرد والاختلاف في العمل المحكوم عليه بالجرم البين، أو على الأصح بالجرم الواهم.

وإذا عرفنا أن الشعر في ذلك الوقت "لم يكن منظورا إليه على أنه عبقرية مبتكرة وإنما تراث جماعي (ديوان العرب) أو ملك لكل الناس"[49] يحق لنا أن نتساءل:

كيف يطالب الناقد العربي الشاعر بأن يقرأ ويطلع ويمتلئ من الآخر ثم يتهمه بالسرقة منه؟ وهل يمكن لهذا الشاعر المتأخر أن يحفظ آلاف الأبيات لشعراء متقدمين دون أن يظهر إنتاجهم على نحو ما في إبداعه؟ ثم هل وجود شيء من الآخر في إبداعه يجعله بالضرورة سارقا، حتى لو كان هذا المتشابه لفظة؟. أوليس من حق الشاعر أن

يطلع على موروثه ويأخذ منه بما أنه جزء لا يتجزأ عنه ويضيف إليه؟ وهل الناقد القديم واع بهذا الإجراء الذي يطالب الشاعر به ثم يجعله هو نفسه مقياسا للحكم عليه بالسرقة؟

كثيرا ما انطلق الناقد من المشابهات السطحية بين عملين ليصدر حكمه النافذ، فيترصد تلك الكلمة المشابهة لغيرها في آلاف الأعمال التي استعملت مرارا وتكرارا، فيفصلها عن سياقها الذي قيلت فيه ويجتثها من جذورها، ويخرجها كشاهد، بعيدا عن النص، ليؤكد أنها مسروقة من فلان عن فلان، دون استكناه لتجلياتها الدلالية في السياق الجديد. ولا بحث عن رمزية قد تكون مخبوءة بداخلها. ومثال ذلك هذا النموذج الذي تردد ذكره في الكتب النقدية والذي يعد سرقة لأن هناك كلمة تكررت في أبيات لشعراء مختلفين: (50)

يقول أبو الطيب:

أ أُحبه، و أُحِبّ فيه ملامة إنّ المَلامة فيه من أعدائه

و يقول أبو الشّيص الخزاعي(*):

أجد الملامة في هواك لذيذةً حبا لذكرك فليلُمني اللُوَّمُ

و يقول أبو نواس:

إذا غاديتني بصبُوح عذل فممزوجاً بتسمية الحبيب

فإني لا أعدّ اللوم فيه عليكِ، إذا فعلت، من الذّنوب

فورود كلمة الملامة في بيت أبي الطيب جعل النقاد يذهبون إلى أنه أخذها من بيت أبي الشّيص بعد أن قلب المعنى، أو كما يقول ابن رشيق معتمدا مصطلحا من مصطلحات السرقة ألمّ بها. وأن أبا الشيص أخذها بدوره عن أبي نواس، رغم اختلاف المعنى وتغيره من شاعر لآخر.

ويرى عبد الملك مرتاض أن نقادنا القدامى قد " تناسوا أن دلالة الألفاظ يجب أن تختلف من شاعر لآخر، وإلا لكان الناس اجتزءوا من اللغة بما هو مدون في المعاجم منها واستراحوا"[51] كما أن " استعمال الألفاظ بعينها لا ينبغي له أن يكون حجة في إصدار حكم قاطع في هذه المسألة المَريجة، فقد يجوز للفظ واحد أن يتخذ مظاهر دلالية كثيرة إذا قيض له شعراء أو كتاب قادرون على التعامل مع اللغة بعشق ولطف وحب وحنان"[52]، ويلتقي مرتاض في هذه الفكرة مع عبد الله الغذامي الذي يرى أن اشتراك المبدعين في الكلام والدلالات لا يعني بأي حال من الأحوال" أن الكاتب مسلوب الإرادة وأنه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص، إن هذا أبعد صور الحقيقة على حالة الإبداع، والسر يكمن في طاقة الكلمة، وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر، لها قدرة على الحركة بين المدلولات."[53] فالكلمات ـ بكل طاقتها الدلالية والإيحائية ـ في النص إشارات، وكل كلمة تشير إلى سلسلة من الكلمات التي تجمعت في ذاكرة المبدع، هذه الذاكرة المبنية جدرانها من نصوص الآخرين ومن كلماتهم التي تراص بعضها فوق بعض مع كل قراءة عمل إبداعي، ومع كل احتكاك بمعرفة جديدة. وهذه الكلمات لا تأتي مفرغة من كل دلالة وإنما تحمل معها رصيدا سابقا اكتسبته من استعمالاتها السابقة، فضلا عما ستكتسبه من السياق الجديد.

ويرى حامد عبد القادر أن نقادنا قد فاتهم أن اللغة بكل مكوناتها من أفكار ومجازات وكلمات وتراكيب لا اقتطاع فيها، فهي ملك لكل الناطقين بها على السواء، وبراعة الشاعر إنما تتجلى في التأليف بين مشاهداته وثقافته من جهة، وفي حسن عرضه للقديم والتأليف بين هذا المجموع، ليظهر في صورة المبتكَر.[54]

فاللغة قد تكون واحدة والكلمات واحدة لكنها تحمل معاني مختلفة، فقد تبدو لنا في الظاهر متشابهة لكنها في حمولتها الدلالية مختلفة. فكل كلمة كتبت في موقف غير الموقف الذي كتبت فيه لمرات ومرات سابقة، فهي تدل في كل مرة على أشياء جديدة عاشها شاعر دون آخر. كما أن المعاني ليست شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا ترتبط

بالمبدع وحده، ولا المتلقين وحدهم، فصناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة ضمن سياقات محددة وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما.

وإذا كان القدماء مؤمنين بفكرة أن السرقة لا تكون في المعاني لأنها مطروحة في الطريق ومتاحة للجميع " فما أولى أن لا يحاكي شاعر شاعرا آخر، أو يقلده، بله أن يسرق منه. فالشعراء شركاء في المعاني، كما هم شركاء في الألفاظ."[55] وقد يكون من باب التجني والجور أن يتسرع الناقد في إصدار حكم صارم بتسريق شاعر متأخر من آخر متقدم دون أن يتقصى الحقائق ويمتلك الأدلة، فالشاعر مطالب بالعودة إلى ما تركه أسلافه فيغترف منه ويطور فيه ويزيد عليه ما أمكنه ذلك، ليأخذ إبداعه مكانه ضمن سلسلة طويلة من إبداعات أخرى مكوِنة للموروث الذي سيغترف منه من سيأتي بعده من الشعراء والمبدعين وهكذا دواليك، فالإبداع لا تقوم له قائمة إلا من خلال جدلية التفاعل بين العمل الحاضر ـ شعرا أو نثر ـ والميراث الذي ينتمي إليه (قد يكون هذا الميراث من نفس شفرة الإبداع وقد لا يكون لأن الشعر يأخذ من النثر والنثر يأخذ من الشعر) ، وهذا الميراث يمتد من أول إبداع كتب إلى غاية النص الذي نحن بصدد التعامل معه والذي سيأخذ سريعا مكانه ضمن سلسلة الميراث بمجرد ظهور أعمال أخرى لاحقة.

إن المشكلة الحقيقية في قضية السرقات تكمن في تعدد النقاد واختلاف منطلقاتهم ومشاربهم، فما يصلح أن يقال في ناقد قد لا يصلح أن يقال في غيره، والأحكام التي يصدرها الدارس المحدث لا يمكن أن تعمم على الجميع، وهذا لأن نقادنا ينقسمون إلى صنفين؛ صنف أول متعصب ينطلق في إصدار أحكامه من خلفيات وأحقاد يحملها للشاعر الذي سيعمل على إلصاق تهمة السرقة به حتى لو لم يكن سارقا وهذا ـ كما يقول صلاح رزق ـ إما لإعجاب شديد بالشاعر المأخوذ عنه، أو فرط تعصب على الشاعر الآخذ،[56] أي أنه يعتمد السرقة كآلية انتقام من الشاعر لا غير، ومثاله ما يرويه أبو عبيد الله المرزباني عن الأصمعي حيث قال:" تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة وكان يكابر، أما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت."[57] لكن المرزباني يرفض هذا الحكم ويرى أنه تحامل شديد من الأصمعي و تقول على الفرزدق.

وهذا النوع من النقاد هو الذي هوّم مفهوم السرقة وأبعده عن النظرية الغربية، ومنعه من أن يكون نظرية عربية دقيقة قابلة للتطوير والاستمرار، بإصداره لأحكام مفرغة من كل موضوعية وروح علمية، مما دفع البعض منا إلى تعميم الحكم على النقاد بالتخلف وعدم الوعي. ولأن نظرية السرقة لم تقم على أسس علمية صارمة ومضبوطة فإنها لم تتمكن من كبح جماح هؤلاء النقاد الذين يعمدون إلى التماس أفكار الشاعر السارق ـ حسبهم ـ في أشعار غيره من السابقين للنيل منه، دون أن يقدموا دليلا دامغا على هذه السرقة. وكأن الناقد خصم للمبدع لا شغل له إلا تتبع سرقاته لأنه كائن ضعيف لا قدرة له على الإبداع فلا حل أمامه إلا الإغارة على أعمال الآخرين لخلق عمله.

وأما الصنف الثاني فقد كان أكثر تعقلا ووعيا وفهما لعملية الخلق الإبداعي وما تتطلبه من توظيف لخبرات ـ أدبية وغير أدبية ـ سابقة، وهذا الصنف من النقاد حتى وإن لم يصل إلى مصطلح التناص إلا أنه اقترب كثيرا من مفهومه وأدرك الكثير من جزئياته، وآليات اشتغاله، خاصة وأن هذا المفهوم لا يقتصر على أمة معينة تنتج جنسا أدبيا معينا، وإنما هو خاص بكل إبداع أدبي وكل الأمم تملك نوعا من الإبداع.

* * *

خلق مصطلح السرقات خلال مسيرته مسميات عديدة فهو :" الاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإغارة، والاستلحاق، وكلها قريب من قريب، قد استعمل بعضها في مكان بعض."[58] وقد فصل ابن رشيق ـ وغيره عديدون(*) ـ القول في هذه المصطلحات وغيرها، فقام بشرحها وبيّن الفروق الدقيقة بينها ومثل لها، وقد كان لبعضها نصيب من الاستعمال في كتاب الذخيرة، حيث اعتمد ابن بسام قاموسا اصطلاحيا استخدم من خلاله : " المصطلحات المختصة بالسرقة ببراعة وبأسلوب يخيل للقارئ أنه

يبتدع الكلام ويخترع ما يطلق من أحكام."[59] ومن أبرز هذه المصطلحات استعمالا لديه ما يلي:

السرقة: لم يكن مصطلح السرقة من بين المصطلحات كثيرة الحضور في كتاب الذخيرة، فقد كان ابن بسام يتحرز في إصدار هذا الحكم، ولا يعمد إليه إلا في الحالات القلائل التي يتأكد فيها هذا الفعل، وعلى الرغم من أن علي بن محمد يجزم أن أبا الحسن لم يتطرق لقضية السرقة أو السرق ـ كما يقول ـ وإنما هي نظرية تداول المعاني التي خاض فيها[60]، إلا أننا نجده استعان بكم هائل من المصطلحات التي تصب كلها في باب السرقة، والتي من الصعب إدراجها ضمن أي مبحث آخر، ولكن الملاحظ من خلال الذخيرة أن استعمال هذا المصطلح كان محصورا في حالات دقيقة وقليلة، الأمر الذي دفع بالبعض إلى إخراج المدون من قائمة الكتب التي طرحت هذه القضية. ومثال السرقة قول ابن بسام البغدادي:[61]

لا أظْلمُ الليلَ و لا أدَّعـــــي أنّ نجـومَ الليل ليستْ تَغُـور

ليلي كما شاءتْ فإن لم تَجُدْ طالَ و إن جادتْ فليلي قصيرُ

وهذا بجملته منقول من قول علي بن الخليل حيث يقول:

لا أظْلمُ الليلَ و لا أدَّعـي أنّ نجـومَ الليـل ليسـتْ تَزُول

ليلي كما شاءتْ قصير إذا جادتْ وإن ضنّتْ فليلي طويل

قال ابن بسام:" وهذه السرقة كما قال بديع الزمان في التنبيه على الخوارزمي في بيت أخذ وزنه ومعناه وبعض لفظه: إن كانت قضية القطع تجب في الربع، فما أشد شفقي على جوارحه أجمع. ولعمري ما هذه سرقة، إنما هي مكابرة محضة، وأحسب أن قائله لو سمع هذا لقال: هذه بضاعتنا ردت إلينا، فحسبت أن ربيعة بن مكدم وعتيبة بن الحارث ما كانا يستحلان من النهب ما استحله، انما كانا يأخذان جله، وهذا الفاضل قد أخذه كله."

علق أبو الحسن فقال: وابن بسام (يقصد الشاعر) في هذا كما قال آخر:

و فتًى يقولُ الشعرَ إلاّ أنّه في كلّ حالٍ يسرِقُ المسروقا

الأخذ: استعمل ابن بسام هذا المصطلح كبديل عن السرقة فكان من أكثر المصطلحات استعمالا وانتشارا في مصنف الذخيرة، وقد جعل منه أنواعا، فكان منه الأخذ مع الزيادة، وهذا إن زاد الشاعر على كلام الآخر الذي أخذ منه وعادة ما تكون الزيادة حسنة موفقة، ثم الأخذ مع النقصان، ويكون إذا أخذ الشاعر معنى غيره سواء كان هذا المعنى مخترعا أو متداولا لكنه أنقص فيه وقصر عنه ولم يوفق بتطويره والزيادة عليه، والأخير هو الأخذ التام، وهذا النوع عند أبي الحسن من أشنع الأنواع وأقبحها ويكون إذا أخذ الشاعر البيت بلفظه ومعناه. وقد فصل ابن بسام القول في كل نوع فمثل له ودلل عليه.

و مثال الأخذ قول عمارة بن عقيل:[62]

وما النّفسُ إلاّ نُطْفة بقرارةٍ إذا لم تُكدَّر كان صَفوا غديرُها

أخذه المعري وزاد حتى كاد يخفيه فقال:

والخلُّ كالماءِ تبدو لي ضمائرُهُ مع الصَّفاء و يُخْفيها مع الكَدرِ

الاحتذاء: يعرف عبد القاهر الجرجاني هذا المصطلح بقوله: " اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا ـ والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ـ 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."[63] ويستعمل الجرجاني هذا المصطلح كبديل لمصطلح السرقة والأخذ، وقد وظفه ابن بسام بنفس المعنى فقصد به الاقتداء والمحاكاة والاتباع، فيكون الاحتذاء إذا حذا شاعر حذو آخر. ومثاله قول ابن زيدون:[64]

تِهْ أحتملْ واستطلْ أصبر و عزَّ أهُنْ و ولِّ أُقبل و قُل أسمع و مرْ أُطع

يقول ابن بسام:" أراه احتذى في هذا البيت مذهب أبي العَميْثل الأعرابي:

فاصدق وعِفَّ وفه و أنصفْ واحتملْ واصْفحْ و دارِ و كافِ و احلم واشجع

و الطف و لـنْ و تأنَّ و احلُـمْ و اتـئدْ و احزِم و جدَّ و حامِ و احمل و ادفع

الإغارة: ويعرفها ابن رشيق بقوله هي:" أن يصنع الشاعر بيتا أو يخترع معنى مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا، فيروى له دون قائله "[65] فهي بمعنى الاستيلاء والأخذ عنوة، ومثالها ما فعله الفرزدق حين أعجب ببيت من الشعر أنشده جميل يقول فيه:

تَرى الناسَ ما سِرنا يسيرون خلفَنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

فقال له: " متى كان المُلك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها، فغلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه جميل ولا أسقطه من شعره"[66].

وقد وظفها أبو الحسن بمعنى الأخذ في مواضع قليلة من الذخيرة، منها تعليقه على قول أبي بكر الداني الذي أنشده للمعتمد، والذي يقول فيه:[67]

ندبتك حتى لم يخلّ ليَ الأسى دموعاً بها أبكي عليك ولا دما

علق ابن بسام فقال:" أغار فيه على إبراهيم الشاشي وقصر باعه، وضاقت فيه ذراعه، وخلى السبيل له حيث يقول:

لا ترحلنّ فما أبقيتَ من جلدي ما أستطيعُ به توديعَ مُرتَحِلِ

ولا من الغمض ما أقري الخيال به ولا من الدمعِ ما أبكي على طللِ

توارد الخواطر: يعرفه ابن رشيق بقوله:" إن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر ـ و كانا في عصر واحد ـ فتلك المواردة "[68] فإذا أنشد شاعران متعاصران أبياتا

متشابهة دون أن يسمع أحدهما قول الآخر تقع الموارِدة. ومثاله قول ابن زيدون في بني جهور:[69]

بني جهورٍ أحرقــتُمُ بجفائِكُمْ جناني فما بال المدائحِ تعبَقُ؟

تعدونني كالمندل الرَّطب إنما تطيب لكم أنفاسُهُ حين يُحْرقُ

يقول ابن بسام: أراه توارد في هذين البيتين مع أبي علي ابن رشيق القيرواني حيث يقول:

أراك اتهمت أخاك الثقة وعندك مقْتٌ وعندي مِقه

وأُثْني عليكَ و قد سُؤتَني كما طَيّبَ العود من أحْرَقه

الاهتدام: وهو السرقة فيما دون البيت ـ حسب القيرواني ـ[70] كأن يأخذ الشاعر قسما فقط ويتصرف في الباقي، وقد مثل له ابن بسام بنماذج كثيرة، واعتبره من السرقة الفاضحة. ومثاله قول أبي محمد بن صارة الشنتريني:[71]

ولم أزدْهُم بها فضلاً وهل أحدٌ في وُسْعِه رفعُ قَدرِ الشمسِ والقمر

يقول ابن بسام:" وقوله من السرق الواضح والاهتدام الفاضح، وهو قول أبي الطيب:

من كان فوقَ محلِّ الشمسِ موضعه فليس يرفعُهُ شيءٌ ولا يَضعُ

النقل: وهو تحويل الشاعر المعنى من نسيب إلى مدح (أو فخر أو هجاء أو من أحدهما إلى الآخر) ويجعله ابن رشيق مرادفا للاختلاس.[72] أما النقل عند ابن بسام فهو أخذ الألفاظ أو المعاني والأوزان، وقد عاب على الشعراء نقلهم لكلام غيرهم وعده سرقة ونهبا، وإن كنا نجده في بعض الأحيان يثمن بعض المنقولات التي وفق أصحابها في أخذ الفكرة والزيادة عليها.

ومثال النقل قول أبي عامر أحمد بن شهيد:[73]

يا صاحبي قم فقد أطلنا أنحن طول المدى هجود؟

فقال لي: لن نقوم منها ما دام من فوقنا الصعيد

يقول ابن بسام:" ما أرى أبا عامر إلا نقله من قول المعري في رثاء أمه حيث يقول:

سألت متى اللقاءُ؟ فقيل حتى يقوم الهامدون من الرّجام

ومثال النقل المستحسن قول ابن بسام:" ونِعْم ما نقله بعض أهل عصرنا، وهو أبو الفضل بن شرف، وزاد فيه حسن النقل وبراعة التشبيهه فقال:[74]

تقلدتني الليالي وهي مدبرةٌ كأنني صارمٌ في كفِّ منهزِمِ

نقله عن البحتري في قوله:

وعذرتُ سيفي في نبوِّ غِراره إني ضربتُ فلم أَقعْ بالمضربِ

الاقتباس و التضمين: أما الأول فهو أن يفخم الشاعر كلامه ويزينه بتضمينه شيئا من القرآن والحديث ليكون أكثر إقناعا وتأثيرا في قارئه، وأما الثاني فهو أن يضمن الشاعر قصيدته بيتا شعريا أو جزءا منه لشاعر آخر، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا.[75] وهناك من يجعل التضمين والاقتباس بنفس المعنى كابن الأثير مثلا، حيث نجده يقول في حديثه عن التضمين الحسن:" أن يضمن الآيات والأخبار النبوية، وذلك يقع على وجهين، إحداهما تضمين كلي، والآخر تضمين جزئي، أما الكلي فهو أن تدرج الآية والخبر بجملتهما، وأما التضمين الجزئي فهو أن تدرج بعض الآية والخبر في ضمن الكلام فيكون جزءا منه."[76]

ومثال الاقتباس في الذخيرة قول الوزير أبي حفص:[77]

يقودُ امرءاً طبعٌ إلى علم شكله كما انمازتِ الأرواحُ وهي جنود

قال ابن بسام:" وهذا المصراع الأخير إلى معنى الحديث يشير:" قلوب المؤمنين أجناد مجندة، ما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف."

و مثال التضمين قول المعتمد بن عباد في أبيات أرسل بها إلى رجل يعرف بابن الزنجاري:[78]

....

فهاكها قطعةً تطوي لها حسدا (السيف أصدقُ إنباءً من الكتبِ)

النسخ: وهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه،[79] وبهذا المعنى وظفه ابن بسام. ومثاله قول ابن عبدون يمدح الرشيد بن المعتمد:[80]

إليك أبا الحسين ركبت عزما يضيق برحب مسعاه الطلاب

هفت بي و الدّجى يهفو حشاه كما كسرتْ على خُرزٍ عقاب

قال ابن بسام: وأما قوله:" كما كسرت على خرز عقاب" فما أولاه عليه بالعقاب، إذ نسخ لفظ أبي الطيب كما تراه، وقصّر أكثر مما شاء عن معناه، وهو:

يهزُّ الجيشُ حولك جانبيه كما نفضتْ جناحيها العقاب

وقد وظف ابن بسام ـ إضافة إلى ما سبق ـ الكثير من المصطلحات الأخرى مثل الغصب، والنسخ، والاستيلاب، والأصل والاقتضاب، والاقتطاع والتعويل، والاشارة والتناسب، والالمام، والقلب، والعكس، ومصطلحات النظر مثل: النظر من وجه، والنظر من طرف مريب، والنظر من طرف خفي، ومن طرف عليل، والنظر إلى، ولاحظ من بعيد، وغيرها من المصطلحات التي وصلت إلى عصره مقررة المدلول، ويرى رضوان الداية أن ابن بسام لم يضف مصطلحات جديدة للتدليل على السرقة وإنما اضافاته كانت " ذوقية خاصة لا تبرأ من أن تكون مساعدة لما بين يديه من وسائل كشف السرقات "[81]

ومن بين الأمور التي تفطن لها ابن بسام ولم يغفل الإشارة إليها هي أن الشاعر لا يأخذ من الآخر فقط وإنما قد يأخذ من أعماله السابقة كذلك، وهو ما يطلق عليه في النظرية الحديثة بالمصادر اللازمة في التناص، وتكون عندما يقع التناص في نتاج

الشاعر نفسه بوعي منه أو دونه، فالتناص الذاتي يقع " عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا "[82] حيث تعد الأعمال السابقة من بين المصادر الأساسية التي قد تظهر في نتاجات متأخرة للشاعر، ولم يدخر أبو الحسن جهدا في إيراد العديد من النماذج التي تدخل تحت هذا النوع من المصادر، فبمجرد استحضاره لمحفوظ سابق للشاعر المعني يُشابه ما هو بصدد التعامل معه من إبداعه، يحرص على تسجيله، ومن أمثلته قول ابن زيدون:[83]

ملأ النَّواظرَ صامتًا و لربما ملأ المَسَامِعَ سائلاً و مُجِيبا

من قوله:

فاسألنها و اجعلْ بُكاها جوابًا تَجدِ الشوقَ سائلاً و مُجيبَا

وقول الوزير أبي محمد بن عبدون:[84]

أبا حكمٍ أبلغ سلام فمي يديْ أبي حسنٍ وارفقْ فكلتاهما بحر

قال ابن بسام:" قول أبي محمد (... أبلغ سلام فمي يدي) معنى قد كرره في مواضع من شعره كقوله في المتوكل:

إن كنت من أصْلي و من عَصَبي أو كنتَ من فرعٍ نأى و مَجُدْ

بلِّـــغ ســلام فمـي يـدَيْ مـلكٍ غابَ الملوكُ عن العلا و شَهد

وإذا عدنا للذخيرة محاولين التعرف على الأسباب التي جعلت ابن بسام يتتبع أخذ الشعراء بعضهم عن بعض ـ أو سرقاتهم الفاضحة أحيانا ـ وجدناها عنده ثلاثة أسباب:

أما الأول ـ ويعد الأهم ـ الذي من أجله ألف الذخيرة، فهو الوقوف على المُبدَع المبتكَر عند الشاعر الأندلسي، حيث أراد أن يثبت أن المعنى البكر موجود كذلك في ذهن الأندلسي، وأن الاختراع ليس حكرا على المشارقة فقط، فالأندلسي كذلك يملك قريحة

خصبة تجود بكل بديع، وتطوع القديم لتلبسه الثوب الجديد، فابن بسام قد عمل على تتبع معاني الأندلسيين ليجد لها أصلا ما في الشعر أو النثر المشرقي أو الأندلسي السابق أو ليثبت جدتها وتفردها، ولكن رغم الجهد المضني الذي بذله أبو الحسن" كاد يستعصي عليه أن يجد لأهل بلده اختراعا أو إبداعا لولا فلتات قليلة "[85]، خاصة بعد أن أعرض عن ذكر الموشحات ونظر إليها نظرة دونية، وفي هذا الصدد يرى على بن محمد أن ابن بسام " قد تخلى بمحض إرادته واختياره عن سلاح فعال في معركة التباهي التي يخوضها بالأدب الأندلسي في وجه الأدب المشرقي ذلك أنه قد أهمل حجة قوية كان بالإمكان استغلالها في بيان إبداع الأندلسيين وقدرتهم على الاختراع."[86]

ولهذا يرى رضوان الداية أنه " حطم أول أساس أقام عليه كتابه ودعم به نظرية الأندلسية التي دافع عنها واستبسل لها."[87] فقد كان الغرض الأول من المؤلَف إبراز حسنات الدهر وذكر محاسن العصر التي تميز بها المبدع الأندلسي عن المشرقي الذي كثر الحديث عنه والإشادة به وبأعماله حتى رسخ في الأذهان تفوقه وسبقه في هذا الميدان، في حين ظل الأندلسي مغمورا مقهورا يعيش في ظل الشاعر الشرقي العظيم، لكن يبدو أن أبا الحسن في غفلة منه راح يسترسل في عرض محفوظه ويتتبع معاني الأندلسيين التي طرقها الشعراء من قبل، فلا يكاد المؤلف يمر بمعنى حتى يقف عنده وقفات طويلة فيشير إلى من سبق له وإلى من أجاد ومن قصر فيه من السابقين، إلى أن ضاع الغرض الأصلي ولم يظفر القارئ إلا بالنزر القليل من هذه الحسنات. وإذا وقف عند كثير من أشعار أهل بلده لم يقف عندها إلا ليبين كيف أن معانيها وصورها وحتى ألفاظها، أحيانا، مأخوذة من أشعار المشارقة.

وهذه حقيقة يقرها الكثير من الدارسين والمنقبين في الذخيرة، فهذا إحسان عباس، وغيره كثيرون، يرى "أنه بعد أن عاب التقليد في أهل بلده، عاد في أثناء كتابه يعرض أشعارهم وأساليبهم ومعانيهم في نثرهم على أشعار المشارقة وكتاباتهم ليدل على الأخذ والمحاكاة فكان يثبت لديهم مظاهر التقليد فيها، وهو يحاول أن يبرز ما لديهم من طارف

جديد."[88] وعلى الرغم من إجماع الباحثين على هذه الفكرة إلا أن هناك من يحاول قراءة صنيع أبي الحسن قراءة إيجابية متخذا من عنصر الانتماء أساسا لرؤيته هذه، ومن بينهم عمر عبد الواحد الذي يرى " أن هذا البحث لا يتعارض مع طريقة ابن بسام في الانتصار لمعاصريه على أساس من بنية المعارضة التي يعتمد عليها كتابه، فالهدف من كتابه هو إلحاق مواطنيه بالمشارقة، لا تفضيلهم عليهم، أي الدفاع عن مكانتهم ـ المشكوك فيها ـ بالقياس إلى مكانة المشارقة، الثابتة المستقرة، وتقدير قيمتهم المجهولة قياسا على قيمة المشارقة المعلومة، بالاضافة إلى ما نعتقده من أن ربط معاني الأندلسيين ـ في الشعر والنثر ـ بمعاني المشارقة يفيد ضمنا إثبات انتمائهم للتراث العربي وتنميتهم له أحيانا. ومن المعروف أن القضية الأهم التي تتعمق فكر ابن بسام ووجدانه هي عروبة الأندلسيين وإسلامهم و بالتالي فالأهم لديه هو تأكيد انتماء الأندلس قبل كل شيء." [89]

أما ثانيهما فهو حرصه على تسجيل محفوظه من الشعر ـ وحتى من النثر ـ هذا المحفوظ الذي لا يتوقف عند أدباء زمانه أو من سبقهم بقليل، بل يستطيع ابن بسام أن يتتبع حلقات المعنى ليكوّن سلسلة مكتملة تمتد حلقاتها إلى بدايات العصر الجاهلي وإلى امرئ القيس بالذات، فهو مطلع شره غزير المحفوظ واسع المعرفة، ينقلنا عبر عصور مختلفة ليعرض علينا أبياتا شعرية تنتمي جميعها لغرض واحد، أو تتناول الموضوع نفسه، وإذا كان المنطلق دائما شاعرا أندلسيا متأثرا بآخر مشرقي على اعتبار أن " النماذج التي وصلت إليهم من المشرق أرقى ما يستطيع إنتاجه أديب عربي"[90] فهذا لا يمنع على الإطلاق أن يكون هذا المشرقي العباسي الفحل بدوره قد تأثر بمن سبقوه، فالتراث العربي ليس حكرا على المشارقة ولا على الأندلسيين فهو ملك لكل عربي سواء تقدم أو تأخر في الزمن. فقد حرص ابن بسام على الكشف عن أخذ الشعراء مهما كان دقيقا وخفيا لا يتفطن له غيره " إذ يقلب معاني الشعراء بين الإشارة والنحو والنقل والأخذ والإلمام والقصد كلما وجد الفرصة السانحة، و الذاكرة جائدة بمحفوظها وما أكثر ما كان عطاؤها عنده"[91]

وأما ثالثهما فهو هذا الولع اللامتناهي الذي أظهره ابن بسام تجاه البديع " ذي المحاسن، الذي هو قيم الأشعار وقوامها، وبه يعرف تفاضلها وتباينها "[92] فمن خلاله يحكم أبو الحسن على الشعر فقد جعله مقياسا نقديا ينطلق منه لإصدار أحكامه بالاستحسان أو الاستهجان، والبديع عنده لا يقتصر على الأنواع البديعية المعروفة في البلاغة من جناس وسجع وطباق وغيرها من ألوانه المعروفة، وإنما يشتمل كذلك على الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية، فهو إذا يطلق لفظ البديع على علمي البيان والبديع معا أي على كل عمل مُبدع.

* * *

يمكننا القول في الأخير إنه على الرغم من تصنيف كتاب الذخيرة ضمن كتب المختارات والتراجم إلا أن هذا لا يمنع من كونه كتابا جامعا لعدة قضايا، من بينها قضية السرقات التي شغلت القدماء والمحدثين، ويرى رضوان الداية أن ابن بسام بتناوله لهذه القضية قد صنف كتابه ضمن الكتب النقدية والبلاغية لما نقله من آراء النقاد وما صدر عنه أحيانا من تعليقات وملاحظات [93] ـ وإن كانت قليلة مقارنة بحجم المصنف.

وعلى الرغم من أن السرقة لم تكن القضية المحورية التي وضعت من أجلها الذخيرة إلا أنها ساعدت بشكل أو بآخر في بلورة الغرض الأساس للكتاب، وقد اتسم ابن بسام في نظرته لهذه القضية وفي تعامله مع الشعراء بكثير من الاتزان والاعتدال والموضوعية، فعدل عن استعمال مصطلح السرقة ـ إلا في حالات اليقين ـ هذا المصطلح الذي لا يعكس وعيا بعملية الخلق الفني وآليات إنتاجه وتكونه في ذهن مبدعه، وصحيح أننا لا نستطيع أن نجزم بأي حال من الأحوال أن ابن بسام أو غيره من أصحاب النظرة المعتدلة قد اقترب أو ابتعد عن مفهوم التناص في النظرية الغربية، ولكننا نستطيع عن طريق مقاربة النماذج التي استعرضها ومحاولة استنطاقها أن نكون صورة واضحة لهذا المفهوم لديه، قد لا تكون هذه الصورة مماثلة لصورة التناص كمفهوم غربي ومصطلح حداثي عربي يحمل هذا المفهوم، ولكنها ستكشف دون شك عن مفهوم عربي خاص قد يلتقي مع نظرية التناص في عدة نقاط وقد يتقاطع معها عند تمفصلات معينة، ولكنه سيختلف عنها كذلك

لأنه سيعكس الفكر النقدي العربي في فترة من فترات وعيه بإنتاجية النص الإبداعي؛ فالقضية ـ كما يقول يحيى الشيخ صالح ـ " ليست قضية تبني رأي أو موقف على علاته، بقدر ما هي قضية بحث ودراسة"[94] وتحليل واستنتاج واستنطاق لصفحات موروثنا العربي المُشرق بمناهج حداثية مرنة، إذا ما استثمرت بطريقة جديدة ستمكننا من إنجاز الجديد من القديم.

هوامش الفصل الثاني

1. المحدثون من أمثال: إحسان عباس (تاريخ النقد الأدبي عند العرب)،و محمد مندور من خلال كتابه (النقد المنهجي عند العرب)، و بدوي طبانة في كتابه (السرقات الأدبية ـ دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها)، وعبد العزيز عتيق (في النقد الأدبي) و غيرهم كثير.
2. طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي (ت 232)،و الشعر والشعراء لابن قتيبة (ت276)، وطبقات الشعراء لابن المعتز(ت 296).
3. الذخيرة. ق1. مج1.ص 18، 19.
4. البوشيخي، الشاهد. مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين . ط1. بيروت: دار الآفاق الجديدة. 1982م. ص 56.
5. مرتاض، عبد الملك. نظرية النص الأدبي. ص 203.
6. الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني. تحقيق سامح جابر. ج10. ط2. بيروت: دار الفكر. ص 328.
7. بن محمد، علي. ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة ـ دراسة في حياة الرجل وأهم جوانب الكتاب. ص 259.
8. نفسه. ص 262.
9. ينظر النماذج : الذخيرة.ق1. مج1.ص 76. 1/1. ص158. 1/1.ص 320. 1/2.ص 379. 1/2. ص447...
10. الذخيرة. ق 2. مج1. ص 377.
11. الداية، محمد رضوان. تاريخ النقد الأدبي في الأندلس. ص 383.
12. الجزار، محمد فكري. لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة. ط1. مصر: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع.2001م. ص 296.
13. القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق محمد قرقزان.ج2. ط1. بيروت: دار المعارف.1988م. ص 1038.

14. الجرجاني، عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ط3. دار إحياء الكتاب العربي. ص 214.
15. نفسه. ص 183.
16. مرتاض، عبد الملك. مرجع سابق. ص 197.
17. الجرجاني، عبد العزيز. مرجع سابق. ص 214.
18. مرتاض، عبد الملك. مرجع سابق. ص 185.
19. العلوي، ابن طباطبا. عيار الشعر. تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2005م. ص13.
20. نفسه. ص 126.
21. الوساطة. ص ص 186، 187.
22. الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة في علم البيان. تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 1988م. ص 293.
23. نفسه.ص 294
24. العسكري، أبو هلال. كتاب الصناعتين. تحقيق مفيد قميحة.ط2. بيروت دار الكتب العلمية. 1989م. ص117.
25. نفسه. ص118.
26. نفسه. ص 117.
27. العمدة. ج2. ص 1054.
28. الصولي، أبو بكر. أخبار أبي تمام. شرح وتحقيق محمد عساكر ومحمد عبده عزام. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف و النشر. ص 53.
29. مرتاض، عبد الملك. مرجع سابق. ص 211.
30. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان. ط3. بيروت: دار الكتاب العربي. 1969م. ص 311.
31. مرتاض، عبد الملك. مرجع سابق. ص 203.
32. الآمدي. الموازنة بين الطائيين (أبي تمام و البحتري).تحقيق السيد أحمد الصقر. ط2. مصر: دار المعارف. 1972م. ص 276.
33. نفسه. ص 45.

34. العسكري، كتاب الصناعتين. ص196.

(*) ينظر كتاب عبد الملك مرتاض. السبع المعلقات. دمشق. اتحاد الكتاب العرب. 1998م.

35. صيام، زكرياء. دراسة في الشعر الجاهلي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. 1984م. ص 23.

36. الجمحي، ابن سلام. طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمود محمد شاكر. جدة: دار المدني. 1980م. ص 46.

37. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين. شرح المعلقات السبع (معلقة عنترة). ط4. بيروت: دار الكتاب العربي. 1993م. ص129.

38. بن زهير، كعب. الديوان. ط3. بيروت: دار الكتاب العربي. 1999م. ص 123.

39. شوقي، ضيف. فنون الأدب العربي (النقد) .ط2. مصر: دار المعارف 1964م. ص17.

40. أبو تمام. ديوان أبي تمام. شرح الخطيب التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام. مج2. ط4. القاهرة: دار المعارف.1983م. ص 161.

41. الحاتمي، محمد بن حسن. الرسالة الموضحة. تحقيق محمد يوسف نجم. بيروت: دار بيروت. 1965. ص163.

42. مرتاض، عبد الملك. مرجع سابق. ص 200.

43. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. مقدمة ابن خلدون. تحقيق علي عبد الواحد وافي. ج3. ط2. لجنة البيان العربي. 1967م. ص 1416.

(*) يعقب مرتاض على قول ابن خلدون (ضمن مقال له بالموقف الأدبي. العدد 330. ص 17.) فيقول:" يندرج ضمن نظرية التناص المبكرة عند العرب، وإذا لم يطلق الشيخ مصطلح التناص على ذلك فذلك لا يعني أنه كان غير واع بنظرية التناص التي فتن الناس بها في العصر الحاضر، فلقد كان يمارس في هذا الكلام صميم التنظير لهذه المسألة، كما كان متفهما لها، فلقد انتهى الشيخ إلى أنه على الأديب أن يقرأ كثيرا ويحفظ أكثر ثم ينسى ذلك ويتناساه ليستقر في لا وعيه، فيغترف منه لدى الكتابة، فيظن أنه جاء بالجديد، بينما هو لا يعدو كونه صورة لمقروءاته ومحفوظاته."

44. عيار الشعر. ص14.

45. صبري، حافظ. " التناص وإشارات العمل الأدبي". مجلة عيون. عدد خاص. 1986م. ص81.

46. عبد الواحد، لؤلؤة. " من قضايا الشعر العربي المعاصر (التناص مع الشعر العربي)" مجلة الوحدة. السنة السادسة. العدد 28. أغسطس 1991م. ص 15.

47. عيار الشعر. ص 15.

48. مرتاض، عبد الملك. مرجع سابق. ص 201.

49. الصكر، حاتم. ترويض النص. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م. ص 57.

50. ينظر: العمدة. ج2. ص 1049.وينظر تعليق. مرتاض، عبد الملك. نظرية النص الأدبي. ص 204.

(*) أبو الشيص محمد الخزاعي: هو محمد بن علي بن عبد الله بن رزين بن سليمان بن تميم الخزاعي، ولد عام 747م وتوفى مقتولا عام 811م. شاعر عباسي من أهل الكوفة، غَلَبَه على الشهرة معاصره صريع الغواني و أبو نواس. وكان (أبو الشيص) لقبا غلب عليه ويقال للنخلة إذا لم يكن لها نوى و ذلك رديء مذموم. و قد كان من شعراء عصره متوسط المحل فيهم، غير نبيه الذكر.(ينظر: الخزاعي، أبو الشيص محمد. الديوان. ص2. نسخة الكترونية محمل عن موقع الحكواتي. الرابط:http://www.al-hakawati.net)

51. مرتاض، عبد الملك. مرجع سابق. ص 209.

52. نفسه. ص ن.

53. الغذامي، عبد الله. الخطيئة و التكفير. ص 324.

54. عبد القادر، حامد. دراسات في علم النفس الأدبي. المطبعة النموذجية. 1954م. ص ص 167، 178.

55. مرتاض، عبد الملك. مرجع سابق. ص 210.

56. ينظر: رزق، صلاح. أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي. ط2. القاهرة: دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع. 2002م. ص113.

57. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن موسى. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق علي محمد البجاوي. القاهرة: دار الفكر العربي. دت. ص 146.

58. العمدة.ج2. ص 1037.

(*) أفرد عبد الرزاق بلال ضمن كتابه جدلية التعالق النصي بين السرقات الأدبية والتناص (مقاربة اصطلاحية) قسما لشرح المصطلحات النقدية الخاصة بقضية السرقات واستراتيجية التناص شرحا لفظيا و معنويا مسهبا، اعتمادا على مختلف المعاجم العربية و المصادر النقدية التي اهتمت بالجهاز الاصطلاحي للنظريتين. و قد تضمن هذا القسم ثلاثة فصول صنف من خلالها المصطلحات كالآتي: اصطلاحات تفيد مبدأ الانتاجية النصية مثل الابتداع والاختراع و التوليد... اصطلاحات تفيد التعالق النصي المشروع مثل الأخذ و الاجتلاب والمواردة...، و اصطلاحات تفيد التعالق النصي المذموم أو غير المشروع مثل السرقة والغصب و الإغارة... و يؤكد عبد الرزاق بلال أن هذا النوع الأخير هو الذي كتبت له الغلبة والسيادة، فحُملت عليه القضية و نعتت به كل أشكال التعالق النصي.(بلال، عبد الرزاق. جدلية التعالق النصي بين السرقات الأدبية و التناص.ط1. دار ما بعد الحداثة. 2009م. بداية من ص 43 و ما بعدها.)

59. الداية، رضوان. مرجع سابق. ص 382.

60. ينظر: بن محمد، علي. ابن بسام الأندلسي و كتاب الذخيرة. ص 381.

61. الذخيرة. ق1. مج2. ص 773.

62. الذخيرة. ق1. مج1. ص 81.

63. الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز في علم المعاني. تصحيح و تعليق محمد رشيد رضا. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 1988م. ص 361.

64. الذخيرة. ق1. مج1. ص371.

65. العمدة.ج2. ص1044.

66. نفسه. ص ن.

67. الذخيرة. ق2. مج1. ص79.

68. العمدة. ج2. ص 1040.

69. الذخيرة. ق1. مج1. ص 354.

70. ينظر: العمدة.ج2. ص 1048.

71. الذخيرة. ق2. مج2. ص 849.

72. ينظر: العمدة. ج2.ص 1040.

73. الذخيرة. ق1. مج1. ص 334.

74. الذخيرة. ق2. مج1. ص492.

75. ينظر: المراغي، أحمد مصطفى. علوم البلاغة، البيان و المعاني و البديع. بيروت: دار الكتب العلمية. ص 347.

76. ابن الأثير. أبو الفتح ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر.تقديم وتحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة. ج3. مصر: مكتبة نهضة مصر.1962م. ص 200.

77. الذخيرة. ق2. مج1. ص93.

78. الذخيرة.ق2. مج1. ص 68.

79. مطلوب، أحمد. معجم النقد العربي القديم. ج.2 بغداد: دار الشؤون الثقافية 1989 م. ص436.

80. الذخيرة. ق2. مج2. ص709.

81. الداية، رضوان. مرجع سابق. ص 382.

82. السد، نور الدين. الأسلوبية و تحليل الخطاب. ص112.

83. الذخيرة. ق1. مج1. ص 382.

84. الذخيرة. ق2. مج2. ص 591.

85. الداية، رضوان. مرجع سابق. ص 382.

86. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص 332.

87. الداية، رضوان. مرجع سابق. ص 382.

88. عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين. ط7. دار الثقافة. 1985م. ص 99.

89. عبد الواحد، عمر. في نقد النقد الأندلسي. ط2. دار الهدى للنشر و التوزيع. 2008م. ص 221.

90. بن محمد، علي. مرجع سابق. ص 267.

91. عبد الرحيم. مصطفى عليان. تيارات النقد الأدبي في الأندلس. ص 655.

92. الذخيرة. ق1. مج1. ص 16.

93. ينظر: الداية، رضوان. مرجع سابق. ص 373.

94. يحيى، الشيخ صالح. مرجع سابق. ص 74.

الباب الثالث

الآليات البلاغية ومستوياتها

الفصل الأول:آلية التشبيه ومستوياتها

الفصل الثاني:آلية الاستعارة ومستوياتها

الفصل الثالث:آلية البديع ومستوياتها

الفصل الأول

آلية التشبيه ومستوياتها

1 ـ تمهيد

2 ـ الأخذ المستحسن

3 ـ الأخذ المستقبح

4 ـ المسكوت عنه

تمهيد :

اتخذ ابن بسام من الصورة الأدبية معيارا للمفاضلة بين الشعراء. ومعلوم أن مقياس التفضيل لشاعر على آخر من أهم مقاييس النقد عند القدماء بداية من العصر الجاهلي إلى غاية تطوره في القرنين الرابع والخامس ـ ولكن هذه المفاضلة لم تكن في جوهرها قائمة على بعد نقدي للكشف عمن أجاد ومن قصر أو لتبيان مواضع الجودة والإخفاق في العمل الإبداعي ثم إصدار حكم عليه، بغرض رسم خارطة الشعرية الأدبية في عصره، وإنما اعتمدها كآلية تناصية للكشف عن سرقات المتأخرين من الشعراء المتقدمين، ودرجات هذه السرقة، أو بصورة أدق لتتبع إبداعات المحدثين من الأندلسيين ومحاولة إيجاد امتدادات لها في الموروث. ولم يكن ابن بسام بدعا في اعتماده على الصورة كآلية معيارية للبحث وإنما اتخذها النقاد من قبله كوسيلة يستكنهون من خلالها حقيقة ما تنتجه قرائح المبدعين من شعر ونثر، فقد كانت الصورة الفنية " تفرض نفسها دوما على وعي الناقد القديم أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته مثل الموازنة والسرقات، كما تفرض نفسها عليه في محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتكار أو إبداع."[1]

والمفهوم الحديث للصورة ـ كما هو معلوم ـ ينهض على معطيات الدراسات النفسية وما أفرزته هذه الدراسات من تصنيفات لملكات الفرد المبدع ومن أهمها ملكة الخيال التي لا يمكن الاستغناء عنها في بناء الصورة الفنية، حتى جعلها البعض مرادفا للقدرة " فبها تستطيع صورة معينة، أو إحساس معين أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بالصهر"[2] فالخيال قدرة خالقة بانية لأنماط جديدة، ومجالات غير معهودة للمظاهر والمعاني المحدودة، عمادها التحليل والتفكيك ثم إعادة البناء والتركيب للتقريب بين المتباعدات، والتجربة التي يعيشها المبدع هي المثير الأول

لكوامن هذه القدرة، وما هذه التجربة " إلا بذرة تعطي فرصة الدخول إلى أجواء بعيدة وقريبة، من أجل أن تجري عليها صفة التفكيك تلك، وإعادة التنظيم والبناء، والدخول في مجالات كثيرة مغايرة، حتى تغدو التجربة الأولى مجرد مناسبة، والخيال الإنساني هو المبدأ الأول في كل إدراك إيجابي فعال نشط."[3]

وعلى الرغم من أهمية هذه الملكة للفرد المبدع إلا أن تراثنا النقدي والبلاغي لم يعر، كما يرى جابر عصفور ومحمد بنيس وغيرهما ـ جانب المبدع ما يستحقه من اهتمام فقد أهملوا دواخله ونفسيته في لحظاته الإبداعية، كما أهملوا تلك الطاقة الخلاقة التي تلملم عناصر الروح والعقل والذاكرة لتصنع الصورة، وانصب اهتمامهم كله على الطرف المتلقي " إذ ركز الجميع على النص الأدبي ذاته من حيث علاقته بالمتلقي أو المستمع الذي يتأثر وينفعل به أكثر من تركيزهم على العوالم الداخلية لمبدعه... إن ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص المتميز كان أمرا يتجنب الجميع ـ في الغالب الأعم ـ الخوض فيه أو التعرض له."[4]

وابن بسام باعتباره ممثلا للمدرسة القديمة فقد كرس نظرتها في آرائه النقدية، من ذلك اهتمامه بالقارئ الذي لا يتطلع للتغيير ولا المفاجأة، وإنما يطالب المبدع بالقول على نماذج القدماء، فما وافق النموذج فهو جيد وما خرج عنه فهو ناقص، من ذلك مثلا حمله على الشاعر الذي يجمع في التعزية بين التأبين والإكثار من مدح المعزى لا لشيء إلا لأنه لم يصدر عن واضعي النماذج حيث يقول: "... وليس من عادة أئمة الشعراء المقتدى بهم الإكثار من مدح المعزى في تأبين حميمه المتوفي، وإنما يلمون به إلماما بعد التوفر على ندبة ميته والإشباع في ذكر ما فقد من خصاله، ثم الكر على تسكين جأشه، وحضه على التعزي اتقاءً لربه، هذه طريقة قدماء الشعراء."[5]

وأكبر دليل كذلك على تشبع ابن بسام بآراء المدرسة القديمة هو إحجامه المطلق عن ذكر الموشحات وترفعه عنها لا لشيء إلا لأن أكثرها على غير أوزان الخليل المعروفة، فهي تخرج عن النمط الشعري السائد، وتنوع في الوزن الخليلي وبالتالي فهي تعطي للمبدع ـ الأندلسي على وجه الخصوص ـ فسحة من الحرية أكبر للتعبير عما يختلج في نفسه دون أن تقيده قافية أو يحكمه روي موحد. يقول ابن بسّام :" وكانت صنعة التوشيح، التي نهج أهل الأندلس طريقتها ووضعوا حقيقتها... فأقام عبادة هذا منآدها، وقوّم ميلها وسنادها، فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه، ولا أخذت إلا عنه، واشتهر بها اشتهارا غلب على ذاته، وذهب بكثير من حسناته، وهي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تُشَقُّ على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب... وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض شعر العرب."[6]

ويرى عمر عبد الواحد أن سبب استبعاد أبي الحسن للموشحات راجع لمخالفتها لأعاريض الشعر العربي المعتادة ـ والتي ألفها المبدع والمتلقي على وجه سواء ـ ويذهب إلى أن ابن بسام ربما كان يومئ إلى نفوذ المؤثرات الأجنبية إليها في الوزن.[7] في حين يرى إحسان عباس أن الموشحات الأندلسية " ظلت فنا مسموعا يقدره كل من سمعه حقّ قدره، ولا يحاول تسجيله في الكتب."[8] ولعل هذا ما جعل ابن بسام يعرض عن ذكرها في ذخيرته.

ويرى علي البطل أن هذا الصنيع من القدماء ـ إهمال المبدع ـ ليس" غريبا على نقد يربي الشعراء والكتاب ليكونوا خدما في بلاط الملوك، ويرون البلاغة (مراعاة لمقتضى الحال) حتى تطورت هذه العبارة إلى قانون غريب يأمر بالخطأ اللغوي، ويرى إقامة الإعراب حماقة إذا صدر من البليغ أمام ملك لا يحسن الإعراب."[9]

وانطلاقا من هذا التصور الذي رسخه القدماء وساروا عليه، والذي لا يمنح المبدع حقه الشرعي أو النقدي في الاهتمام بجوانبه الذاتية والداخلية، وإنما الاهتمام كله كان

متجها للطرف المتلقي الذي يجب أن يحصل على صورة لا تبتعد كثيرا عن الواقع الذي يتطلب التناسب بين الأطراف والابتعاد عن كل تمويه قد يبعد الصورة عن الفهم الصائب، أو أن تطابق المألوف الذي اعتاد على سماعه دون تغيير أو ابتكار ـ انطلاقا من هذا ـ لم يحظ عنصر الخيال بالتقدير اللازم خاصة بعد أن عده الفلاسفة" نتاجا لمستويات دنيا في نفس قائله، واستغلالا لمستويات دنيا في نفس متلقيه."[10] فابن سينا مثلا يرى " أن الكلام المخيّل هو الذي ينفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري، وإن كان متيقن الكذب، وأن القول الصادق إذا حُرّف عن العادة وأُلحق به شيء تستأنس النفس به فربما أفاد التصديق والتخييل و ربما شغل التخييل عن الالتفات به."[11]

أما البلاغيون فقد نظروا إليه على أنه مرادف ـ في أكثر حالاته ـ للمغالطة، فهو" أن يجعل الشاعر أو الخطيب اجتماع شيئين ـ في وصف ما ـ علة الحكم الذي يريد، وإن لم يكن في المعقول ولا مقتضيات العقول."[12] كما تبدو في قول البحتري ـ مثلا ـ الذي يفضل المشيب على الشباب:

و بياض البازي أصدقُ حسنًا إن تأملت من سواد الغراب

وكما يتضح كذلك في هذا النموذج الذي أورده ابن بسام والذي عمل الشعراء من خلاله على تحسين صورة الفرار اعتمادا على التخييل الذي أخذ معنى التمويه والكذب:

يقول بعض الشعراء:[13]

حُثُّوا مَطاياكم من أرضِ اندلس فما المقـــــامُ بها إلا من الغلط

فالثوبُ ينسلُ من أطرافه وأرى ثوبَ الجزيرةِ منسُولا من الوسطِ

ثم تتابع الشعراء في خدع العقول، بالتمويه المستحيل، فمن محسن برز، ومن مقصر عجز، ومن أحسن ما ورد في ذلك قول حسان... حتى قال الحارث بن هشام قطعته في حسن الفرار، التي صارت نهاية في العجب وشهادة في تحسين نتائج الهرب، وهي قوله:

الله يعلمُ ما تركتُ قتالـــهم حتّى عَلَوْا فرسي بأشقرَ مُزْبِدِ

و نشيتُ ريحَ الموت من تلقائهم فـي مـأزقٍ و الخيـل لـم تتبدَّدِ

و علـمتُ أنـي إنْ أقاتل واحدا أُقتَلْ، و لا يضررْ عدوّي مشهدي

فـصددتُ عنهـم و الحـبةُ فيهمُ طـمَـعاً لهم بعِـقابِ يومٍ سَرْمَـد

وسمعها بعض العجم فقال: قاتلكم الله معشر العرب، حسنتم كل شيء حتى الفرار."

ونظرة ابن بسام هذه لا تقف عند حدود نماذج المبدعين فقط وإنما تنسحب على الشعر والإبداع عامة حيث يقول عن الشعر إن " أكثره خدعة محتال، جدّه تمويه وتخييل، وهزله تدليه وتضليل، وحقائق العلوم أولى بنا من أباطيل المنثور والمنظوم."[14]

وما دامت الصورة البلاغية وليدة هذا التخييل الذي أسيء الظن به و نتيجة لما اشترطه البلاغيون من الوضوح والتناسب المنطقي بين العناصر المكونة للصورة كانت الوثبة الخيالية التي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء أمرا غير مرغوب فيه.[15] الأمر الذي جعل الصورة التشبيهية تحظى بعناية النقاد وتقديرهم، فأولوها اهتماما خاصا عبر مختلف العصور لأن التشبيه " يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء وهو مهما أبعد أو أغرب أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنادر والغريب يظل محكوما بالأداة وبتجاور المشبه مع المشبه به وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود"[16] فالتشبيه قد يؤلف بين الأشياء لكنه لا يوحد بينها مهما اقترب الطرفان، الأمر الذي جعل القدماء يصفونه بأشرف كلام العرب، ويتخذونه مقياسا للحكم على جودة القول، والرفع من مرتبة القائل.

يقول عنه ابن الأثير: " إنه من أبين أنواع علم البيان، مستوعر المذهب، وهو مقتل من مقاتل البلاغة، وسبب ذلك أن حمل الشيء على الشيء بالمماثلة إما صورة وإما معنى، يعز صوابه، وتعمر الإجادة فيه، وقلما أكثر منه أحد إلا عثر."[17]

وذهبوا إلى أبعد من ذلك حين قرنوا القدرة على قول الشعر بالقدرة على صياغة تشابيه دقيقة، حيث يروى عن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت ، وكان صبيا، أنه جاء إلى أبيه باكيا وقال له: " لسعني طائر، قال: فصفه لي يا بني، قال: كأنه ثوب حبرة. قال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة."[18] كما حكموا للشاعر بجودة شعره وشاعرية نظمه انطلاقا من جودة تشبيهاته، وهذا ما دفع أبا عمرو بن العلاء للقول بأن الشعر افتتح " بامرئ القيس وختم بذي الرمة"[19] وقد كان ـ كما أورد المرزباني في موشحه عن حمّاد الراوية ـ " أحسن الجاهلية تشبيها امرؤ القيس وأحسن أهل الإسلام تشبيها ذي الرمة"[20].

وقد اهتم ابن بسام بالتشبيه، فتوسله كآلية لتوضيح مشابهات الشعراء وتداولهم لنفس المعاني أو لسرقاتهم أحيانا، فرصد الكثير من النماذج التي حوته، وقد كان يعرض له سواء امتاز بجودته أو رداءته، فيذكر صاحبه ثم من سبق إليه، ومن شابهه فيه، ومن برز فيه من فحول الشعراء، وقد كان يشفع، أحيانا، نماذجه برأي نقدي يوضح من خلاله سبب تقديمه لبيت على آخر حتى لو كان هذا البيت لشاعر متأخر، وعادة ما يكون شاعرا أندلسيا، ويعلل سبب هذا التفضيل تعليل ناقد نافذ البصيرة، وقد تكون هذه التعليلات ـ على قلتها كما يرى ابن محمد ـ هي التي أدخلت كتاب الذخيرة في النقد من بعض وجوهه، وجعلته ينطوي على بعض المظاهر النقدية.[21] وأحيانا أخرى كان يكتفي فقط بإيراد الأبيات الآخذ بعضها عن بعض فيمتد بها، قلة أو كثرة، بحسب ما تسعفه ذاكرته دون أن يورد أي تعليق عليها. وقد أسعفه مخزونه من الحفظ على التفطن للسرقات / التناصات والكشف عنها، مما يدل على سعة الاطلاع وحضور البديهة، من ذلك مثلا تعليقه على هذين البيتين:[22]

عليك أبا عبـــــد الله خلــعتـــها لها البدر طوق و النـــجوم غلائل

وما هي إلا الدهر في طول عمرها وإن لم يكن فيها الضحى والأصائل

" ويا لهذا البيت ما أحسن مذهبه، وأبدع منتواه ومنقلبه، إلا أنه بالدهر مسلوب الضحى والأصائل، فلم يزد على أن جلاه في زي عاطل، وأبرزه في مسوح شوهاء ثاكل،

وليت شعري أي شيء أبقى للدهر المظلوم، بعد ضحاه الناصعة الأديم وآصاله المعتلة النسيم، هل بقي إلا ليله الأسود الجلباب، وهجيره السائل اللعاب، ولو قال لممدوحه وتلك العلا فيها الضحى والأصائل لأبرز قصيدته رفاقة البرود شفافة العقود. ولأفاد ممدوحه بهذه الكلمة مدحا لا يسعه المقال ولا تفي به القصائد الطوال."

*** * ***

يمكننا أن ندرج النماذج التي تحتكم إلى آلية التشبيه باعتبارها آلية تناصية نقدية ـ وفق رؤية خاصة ـ ضمن ثلاثة أصناف؛ النماذج التي استحسن فيها ابن بسام الأخذ لإجادة الآخذ وتجاوزه للمأخوذ منه بالزيادة، والنماذج التي استهجن فيها ذلك لتقصير الآخذ عن المأخوذ منه، ونماذج اشتركت في المعنى ولكن اعتمد ابن بسام فيها على آلية التشبيه لتبيين مواطن الزيادة والنقصان.

أولا: الأخذ المستحسن

من بين النماذج التي علق عليها ابن بسام استحسانا ـ وهو نموذج يعد استثناء ـ هذا النموذج الذي لا ينطلق من شاعر أندلسي كما هو مفترض ولكن من شاعر عباسي، لكننا آثرنا إدراجه كبداية نتعرف من خلاله على رؤية ابن بسام النقدية، وكيفية تعامله مع فكرة الأخذ.

يقول ابن بسام: " ولما سمع ابن الرومي قول أبي نواس وقد نبه نديما للصبوح، فأخبر عن حاله، وهو من أجمل تشبيهاته:[23]

فقام و الليل يجلوه الصباح كما جلا التبسم عن غر الثنيات

قال ابن الرومي:

يفْترُ ذلك السوادُ عن يَقَق من ثغرها كاللالئ النسقِ

كأنها و المزاح يُضحِكها ليــلٌ تفرى دُجاه عَنْ فلقِ

يعلق ابن بسام بقوله:" وفضْلُ كلام ابن الرومي على سواه أنه قدم في التشبيه لمعناه مقدمة أيدته ووطأت له الآذان، وأصغت الأفهام إلى الاستحسان، وهي قوله: يفتر ذلك السواد عن يقق."

فأبو الحسن على الرغم من إقراره بأن تشبيه أبي نواس من أحسن التشبيهات إلا أنه فضل عليه كلام ابن الرومي الذي لم يتوصل إلى تشبيهه إلا بعد أن سمع كلام الحسن بن هانئ وأعجب به فتبع نهجه في التصوير. ولكنه، حسب ابن بسام، تفوق عليه لأنه قدم لتشبيهه قبل أن يورده بكلام يشد انتباه المتلقي فيَشُوق الأنفس والآذان. فجاءت صورته نتيجة لما هيأ به الآذان في قوله:[24]

سوداءُ لم تنسب إلى برصِ الشُّقْرِ و لا كُلفةٍ و لا بَهَقِ

ليستْ من القُبَّسِ الأكفِ ولا الفلج الشفاه الخبائث العرقِ

ثم أتبع هذا بجملة افتتاحية في صدر البيت الأول من الصورة، عكس أبي نواس الذي أورد تشبيهه دون أي تقديم، والملاحظ أن ابن بسام انطلق في حكمه لا من التشبيه في حد ذاته وإنما من مدى مناسبة الكلام للمتلقي وأي الكلامين يشد انتباه المتلقين أكثر، ودليل ذلك أنه توقف عند الجملة الافتتاحية (يفتر ذلك السواد عن يقق) ولم يتوقف عند عناصر التشبيه ليوضح مدى قوته أو ضعفه، أو نقاط تشابهه أو اختلافه عن تشبيه أبي نواس.

وإذا عدنا إلى النظر في التشبيهين نجد أن أبا نواس توسل تشبيها تمثيليا جمع فيه بين صورتين: صورة انبلاج الفجر حيث يلتقي الليل بالنهار، وصورة المبسم الجميل الذي يشفّ عن ثنايا بيض بياض الصبح الذي يشق عباءة الليل، وبالإضافة إلى كونه تشبيها تمثيليا فهو كذلك تشبيه مقلوب أو ما اصطلح عليه ابن جني ضمن كتابه (الخصائص) بغلبة الفروع على الأصول[25]، حيث احتل فيه المشبه مكان المشبه به، لأن الصفة في المشبه به تكون دائما أقوى منها في المشبه الذي يأتي في المرتبة الثانية،

وصفة الإشراق خاصة بالصبح. ولكن الشاعر ادعى أنها أقوى وأظهر في المبسم الجميل، فقلب بذلك العرف والعادة في التشبيه، والعادة في عرف الأدباء أن يشبه بياض الثنايا وإشراقها بالصبح. ولكن الشاعر عدل عن المألوف والمعتاد وقلب التشبيه للمبالغة، وهذا النوع من التشبيه في شعر أبي نواس كثير، منه قوله في وصف النرجس:[26]

لدى نرجس غضِّ القطاف كأنه إذا ما منحناه العيونَ عيونُ

ويرى ابن الأثير أن التشبيه المقلوب" حسن الموقع لطيف المأخذ وهو مظهر من مظاهر الافتنان والإبداع في التعبير."[27] ويذهب ابن جني إلى أنه " فصل من الفصول العربية طريف، تجده في معاني العرب كما تجده في معاني الأعراب ولا تكاد تجد شيئا من ذلك إلا والغرض فيه المبالغة."[28]

وإذا كان ابن الأثير ينظر إلى هذا النوع من التشبيه على أنه مظهر من مظاهر الافتنان والإبداع، و يراه ابن جني لونا طريفا، فان النقاد قبلهما قد استنكروه لأنه أخلّ بالترتيب فعكس طرفي الصورة وقدم ما حقه التأخير. وبهذا تظل القاعدة التي تحكم التشبيه، حسب القدماء، " هي الحركة الصاعدة من الأدنى إلى الأعلى لأن الغرض من التشبيه هو رفع درجة الأدنى إلى الأعلى لا بالعكس."[29]

في حين أن ابن الرومي اختار في وصفه للجارية السوداء تشبيها منطقيا حافظ فيه على تناسب الأطراف، فالجارية السوداء تشبه سواد الليل في اللون وأسنانها البيض المحاطة بسواد بشرتها تشبه ظهور قمر وسط ليل حالك. فابن الرومي بتشبيهه الذي حافظ فيه على تناسب الطرفين ومنطقية الجمع بينهما، حاز على الفضل واستحسان القدماء رغم أنه استوحاه من غيره، ولكنه تقدم عليه لأنه كتب وفق النمط ومعتاد الشعراء. ولم يعمل على مفاجأة القارئ، وإنما أرضى توقعاته.

نلاحظ من خلال هذا النموذج أن ابن بسام انطلق من آلية التشبيه للحكم على الشاعر الآخذ ـ و إن لم يكن أندلسيا ـ ورغم ذلك حكم له بالتفوق على صاحب السبق والاختراع،

ولأنه يكرس النظرة السائدة في عصره فقد حكم لصالح المعتاد من القول الذي يطابق النموذج، وقلل من شأن المُبدَع المخالف لأنه لم يراع متطلبات المتلقي.

وهذا التوجه عند ابن بسام ـ رفضه للمخالف ـ تكرر في عدة نماذج منها:

قول أبي زيد بن مَقَانا الأشبوني:[30]

والندى يقْطرُ من نرجسِهِ كدموعٍ أسْبلتْهن الجفونُ

أخذه من قول ابن الرومي، ونقص منه و قصّر عنه حيث يقول:

كأنَّ تلك الدموعَ قَطرُ ندىً يقطرُ من نرجسٍ على وردِ

توسل أبو زيد ابن مقانا في رسم صورته تشبيها معكوسا لنقل فكرته للقارئ، وعلى الرغم من أن صورته تشبه في الكثير من عناصرها صورة ابن الرومي إلا أن الحكم عليه كان بالتقصير ـ إضافة إلى السرقة ـ فقد شبه ابن الرومي الدموع بالندى وهو التشبيه العادي المتداول الذي حافظ من خلاله على منطقية الطرفين فشبه الناقص بالزائد، في حين أن ابن مقانا رغبة منه في المبالغة قلب طرفي التشبيه فادعى أن صفات الندى أكثر بروزا في الدموع فشبه الناقص بالزائد للإيهام بأن المشبه به أقوى وأتم من المشبه. وصنيعه هذا ليس بدعا في مجال التصوير، فقد سبق الشعراء إلى مثل هذا القول، ومن بينهم ابن المعتز يصف نرجسا:[31]

كأنَّ انحدار الطّلّ في جنباتها دموعُ محبٍّ قد أضرَّ به الهجرُ

ومن الأمثلة المستحسنة:

قول عبد الجليل بن وهبون:[32]

ذنبِي إلى الدهر إن أبدى تَعنُّتَهُ ذنبُ الحسامِ إذا أحجمَ البطلُ

أشار به إلى قول حبيب:

وقد يكهمُ السيفُ المسمَّى منيّةً وقد يرجعُ المرءُ المظفَّرُ خائبا

فآفة ذا أن لا يُصادفَ مضْرِبا و آفة ذا أن لا يُصادفَ ضَارِبا

وأخذه البحتري فقال:

وعذرتُ سيفي في نبوّ غِراره إني ضَربْتُ فلم أقَعْ بالمضربِ

ونعم ما نقله بعض أهل عصرنا، وهو الفضل بن شرف، وزاد فيه حسن النقل وبراعة التشبيه فقال:

تقلَّدَتْني الليالي وهي مُدْبِرةٌ كأنَّني صارِمٌ في كَفِّ مُنْهَزِمِ

انطلق ابن بسام من بيت عبد الجليل بن وهبون الذي أشاد القدماء بشاعريته، حيث يصفه ابن خاقان" بأنه من الشعراء الفحول، البريء من المطروق والمنحول..."[33] فعلى الرغم من كونه فحلا أندلسيا إلا أن هذا لم يمنعه من التأثر بفحل مشرقي متقدم، وقد رصد ابن بسام هذا التقارب الموجود بين بيته وبيت أبي تمام، ثم راح يستحضر ما يشبهه من القول فذكر بيت البحتري الذي أخذه هو الآخر عن أبي تمام، فهذا متأثر بذاك، فليس من الغريب أن يبدع الشاعر أفكاره وصوره في إطار المتوارث من التشبيهات غير أننا لا نعدم وجود الاختلاف الذي يخلق التميز ويصنع الفرادة. فقد توقف أبو الحسن عند بيت الفضل ابن شرف الذي استحسنه على الرغم من كونه مسبوقا بكبار الشعراء وكلامه منقول عنهم.

ونلحظ من خلال هذا النموذج ـ الذي انطلق في بدايته من أخذ المعنى ـ كيف أن ابن بسام اعتمد آلية التشبيه لإصدار حكمه بتفضيل بيت ابن شرف الذي توسل فيه التشبيه التمثيلي لإيصال فكرته والتعبير عن حالته؛ فابن شرف يعلل فشله بالزمن، فهو سبب خيباته، والعيب ليس فيه، فهو كسيف صارم في كف جبان منهزم، فالذنب ليس ذنب السيف وإنما ذنب حامله. وهذه الفكرة هي نفسها مطروحة عند بقية الشعراء لكن التفضيل كان من نصيب الشاعر المتأخر. ونلحظ تقاربا كبيرا في الصياغة وفي نوعية التشبيه بين بيتي الشاعرين الأندلسيين، ورغم هذا التقارب إلا أن ابن بسام فضل قول الثاني على الأول:

ابن شرف:

ذنبِي إلى الدهر إن أبدى تَعنُّتَهُ ذنبُ الحسامِ إذا أحجمَ البطلُ

ابن وهبون:

تقلَّدَتْني الليالي و هي مُدْبِرةٌ كأنَّني صارمٌ في كفِّ مُنهزِمِ

توسل ابن شرف كابن وهبون التشبيه التمثيلي لنقل فكرته، فهما يشتركان في ما يضفيه هذا اللون على المعاني المراد تمريرها للمتلقي، حيث يكسبها " منقبة ويرفع قدرها ويجعل لها في القلوب هزة وارتياحا."[34] وعند الملاحظة الأولية نجد أن البيت الأول أقوى من الثاني لأنه محذوف الأداة، ولكن عند تحليل عناصر التشبيهين نجد أن الكلمات التي ضمها التشبيه الثاني كانت أكثر إيحاء، فهذه الليالي بما تحمله من نوائب الدهر قد تركت في نفس الشاعر آثارا غائرة ورسمت أخاديد عميقة لا يملؤها الزمن، كما أن توظيف الفعل الماضي (تقلدتني) ـ و قد وظف على سبيل الاستعارة ـ الذي يوحي بديمومة هذا التقليد الحادث على مر الليالي، أشاع في البيت معنى القلق المستمر جرّاء كثرة المصائب التي عاشها. وانطلاقا من هذا يمكن أن نقول إن نظرة ابن بسام وحكمه النقدي كان صائبا ودقيقا، فقد أدرك بحسه الجمالي الاختلاف الموجود بين التشبيهين رغم اقترابهما واشتراكهما في نفس المعنى.

ومن المستحسن كذلك، قول الأديب أبي الوليد إسماعيل (حبيب):[35]

وقـهـوة لا يحـدّها مُبْـصِرْ رقَّتْ و راقتْ في أعين النّظّرْ

إذا دنَت فالسـرورُ مبتـسمٌ و إن نأتْ فالســرور مستعبر

كأنـها و الحــبابُ يحـجبها بحـرٌ من التبر يقذفُ الجوهر

غنيتُ عنـها فلستُ أقربها بناظرٍ منـه يَسكَـرُ المـسكر

قال ابن بسام: وبيته الثالث في هذه من التشبيه الذي ما له من شبيه، وأما بيته الأخير منها فمن قول ذي الرمة:

وعينان قال الله كونا فكانتا فَعُولان بالألباب ما تفعلُ الخمرُ

وزاد أبو الوليد زيادة حسنة: لم يقنع أن يفعل ناظره فعل الخمر حتى أسكرها منه، و قال:

وكأسٍ لها كَيسٌ من اللبّ و العقلِ شمولٍ تُريكَ الأنْس مجتمعَ الشَّملِ

كأنَّ في حَبابِ الماء في جَنَباتها دروعُ لُجينٍ قد جَلَتْها يدُ الصقل

تزيدُ ذوي الألبابِ فضلاً و لم تزل تُديلُ بطبع الجودِ من طَبَع البخل

غَنيتُ بمن أهواه عن نشواتها فمن طَرْفِه خمري و من ريقه نُقلي

نلحظ أن هذا النموذج الخاص بوصف الخمر مختلف عن البقية، حيث رصد من خلاله ابن بسام نوعا من التناص وهو التناص الذاتي الذي حدث في نتاج الشاعر نفسه والذي حاول من خلاله تجاوز إبداعه الأول ـ حتى ولو كانت بداية هذا الإبداع مستوحاة من شاعر آخر ـ وقد حدث هذا التناص ضمن نفس الغرض وهو وصف الخمر لذلك بدا التجاوز واضحا وقد وصفه ابن بسام بأنه زيادة حسنة.

الأول:

غنيتُ عنها فلستُ أقربها بناظرٍ منه يَسكَرُ المسكر

الثاني:

غَنيتُ بمن أهواه عن نشواتها فمن طَرْفِه خمري ومن ريقه نُقلي

ويمتاز هذا التجاوز الذي صنعه الشاعر نفسه في بيته الثاني بنوع من الطرافة، حيث إنه في بيته الأول شبه فعل العينين ـ عيني المحبوب ـ وتأثيرهما عليه بفعل الخمر وما تتركه في شاربها من نشوة وانفصال عن العالم الواقعي لولوج عالم من المتع الخالصة أين يتكثف الشعور بالحرية والقدرة على الفعل، وهو يشبه في هذا التصوير ـ في المعنى العام الإجمالي فقط دون الخاص ـ ما جاء به ذو الرمة في بيته:

وعينان قال الله كونا فكانتا فَعُولان بالألباب ما تفعلُ الخمرُ

وأما في بيته الثاني فلم يتوقف عند فعل العينين فقط وإنما تجاوزهما إلى فعل ريق محبوبته، فإذا كان طرفها يغنيه عن الخمر ـ بما يوفره له من نشوة الانفصال عن الواقع ـ فإن ريقها يمده بتوابع الخمر من نُقل (وهو ما يُتنقل به على الشراب من فواكه ومكسرات من جوز ولوز وبندق...). فقد تمكن الشاعر من خلال إضافة هذا العنصر التشبيهي من صنع توليفة مُتعية خاصة وخالصة وذلك بجمعه بين أحب الأمور إليه، الخمر ومحبوبته.

ويرى حسين جمعة أن محاولة التجاوز هذه، التي تحدث في نتاج الشاعر نفسه تعزز مقولة إلغاء نصوص الآخرين وبالتالي إلغاء الآخر الدخيل في نصه، فيدخل المبدع في تجربة جديدة تنطلق من نصوصه الموجودة المبدعة سلفا.[36] فالشاعر يستثمر نصه الأول ـ الذي لا زال يشعر أنه ظلٌّ لنصوص سابقة ـ فيعمد إلى عمليات الانزياح أو التغيير أو الإضافة ليبدع نصا جديدا قد يكون أرقى من الأول أو قد يكون استكمالا لنقص موجود فيه. وكأن الشاعر بصنيعه هذا قد تحرر في بيته الثاني من التبعية التي كان يعاني منها في إبداعه الأول. وانطلاقا من هذا نُظر إلى التناص الذاتي في عرف نظرية التناص على أنه طريقة نقدية راقية.

والملاحظ كذلك أن ابن بسام على الرغم من إيراده مقطعين شعريين للشاعر نفسه إلا أنه توقف فقط عند الشاهد الذي وقع فيه التناص الذاتي أو ما اصطلح عليه هو بالزيادة الحسنة دون أن يتوقف عند بقية الأبيات للتعليق عليها باستثناء البيت الثالث من المقطع الأول الذي رأى أنه ما له شبيه بين أبيات الشعراء، وإن كان المعنى الذي صاغه الشاعر ضمن تشبيهه متداولا، مطروقا سبق إليه الشعراء، حيث قال أبو الوليد:

كأنها و الحبابُ يحجبها بحرٌ من التبر يقذفُ الجوهر

ثم أعاد صياغة هذا المعني في المقطع الثاني ضمن صورة تشبيهية، لكنه غير المشبه به حين قال:

كأنَّ في حَبابِ الماء في جَنَباتها دروعُ لُجينٍ قد جَلَتْها يدُ الصقل

ونجد بيتا آخر مشابها ـ وسابقا ـ لصريع الغواني يقول فيه:[37]

كأنَّ حَباب الماء حين يشُجُّها لآلئُ عقدٍ في دماليجَ أو حِجْل

فشبه الزبد باللؤلؤ.

ويقول ابن المعتز :[38]

كأنَّ الحبابَ إذا صُفقتْ سُموطٌ من الدُّرِّ فوقَ الذهب

وإن كان المعنى مكررا عند عديد الشعراء فإن أبا الوليد لم يسقط في مزلق الابتذال ولا التكرار، فقد تمكن من خلال ألفاظه المختارة من صناعة صورة جديدة وطريفة، كانت كفيلة بنقل ما يجد من إحساس أو ما يريد تصويره من مشاعر وإيحاءات اتجاه موصوفه، فقد كانت صورته معادلا يعكس نظرته لبنت الكرم وعشقه لها، كما أن اجتماع التبر والجوهر عزز من مكانة الصورة عند النقاد الذين يميلون إلى مثل هذا الترف في التصوير، خاصة من طرف شعراء طبقة أهل القصور، و قد كان حبيب واحدا منهم.

ثانيا: الأخذ المستقبح

من بين النماذج التي استقبحها ابن بسام وعاب على الشعراء أخذهم فيها هذا النموذج الخاص بابن شهيد والذي اتبع فيه المتنبي، ويبدو أن أبا الطيب قد حظي بإعجاب واستحسان شعراء الأندلس وحتى نقادها، فقد كانت معارضته أو محاكاته وحتى محاولة تجاوزه، مجالا لإبراز قدرات الشاعر وجودة منظومه، فالأندلسي لم يكن يجد غضاضة في نفسه من هذه المحاكاة أو المعارضة، لأنه إنما أراد إثبات براعته وأنه يقف صفا إلى جانب هؤلاء الكبار من المحدثين.

وبدا ذلك واضحا من المحاورة التي دارت بين ابن شهيد وفاتك بن الصقعب:

" قال أبو عامر: قال لي فاتك بن الصقعب: " فهل جاذبت أنت أحدا من الفحول؟ قلت نعم قول أبي الطيب:

أأخلعُ المجد عن كفي وأطلبُه وأترك الغيثَ في غِمدي وأنتجعُ

قال لي بماذا ؟ قلت بقولي:

و من قُبّةٍ لا يُدْرِكُ الطّرفُ رأسـها تَزِلُّ بها ريحُ الصَّبا فتَحـــدَّرُ

إذا زاحمتْ منها المخارِمُ صَوَّبتْ هُويّاً على بعد المدى و هي تجـأرُ

تكلفتُها و الليـلُ قد جاش بحرُهُ و قد جعـلـتْ أمواجُهُ تتكَـسّرُ

ومن تحت حضني أبيضٌ ذو سفاسقٍ وفي الكفِّ من عَسَّالَة الخَطِّ أسْمرُ

هما صاحبايَ من لـدُن كنتُ يافـعا مُقيلانِ من جَدّ الفتى حين يعـثرُ

فذا جدولٌ في الغمد تسقى به المـنى و ذا غُصُنٌ في الكفّ يُجنى فيثمـرُ

فقال: والله لئن كان الغيث أبلغ فلقد زدتَ زيادة مليحة طريفة واخترعت معاني لطيفة..."

هل غيرُ هذا؟ فقلتُ وقوله أيضا:

و أظْمَا فلا أبدي إلى الماء حاجة و للشمس فوق اليَعْملات لُعابُ

قال : بماذا؟ قلتُ : بقولي:

و لـم أنسَ بالنّاوُوس أيّامنا الألـى بهـا أينُنا محبُـوبُها و حبابُـها

و فتيَة ضَربٍ من زناتَةَ مـمطـر بوبل المـنايا طعنـها و ضـرابها

وقفنا علـى جمرٍ من الموت وقفة صلـيٌّ لظاهُ دابُ قـومـي و دابهـا

إذا الشمس رامت فيه أكل لحومنا جرى جشعـا فـوق الجياد لُعابها[39]

وقد أوضح ابن شهيد أسباب إعجابه بالمتنبي وذلك على لسان فاتك بن الصقعب حين قال:" اعطنا كلاما يرعى تلاع الفصاحة ويستحم بماء العذوبة والبراعة، شديد الأسر، جيد النظم، وضعه على أي معنى شئت، قلت: كأي كلام؟ قال: ككلام أبي الطيب." [40]

وأورد ابن بسام في ذخيرته عديد النماذج التي حاكى فيها ابن شهيد المتنبي لإثبات مقدرته على الإبداع والتجاوز، فهو كما يصفه قد ضارع " محاسن الطبقة العليا البغدادية المضارعة التي بانت فيها قوته، ولدنت اختراعاته ومقدرته، فصار يتناول المعنى الحسن فيُصيِّره محسنا بحسن مساقه."[41]

ورغم ذلك وقف له أبو الحسن على نموذج لم يحسن الأخذ فيه، وهو قوله في وصف الخيل:[42]

وخيلٍ تمَشىَّ للوغى ببطونها إذا جعلتْ بالمُرتقى الصعب تَزلَق

وهو من قول أبي الطيب:

إذا زلقَتْ مشّيتَها ببطونها كما تمشىَّ في الصعيد الأراقمُ

يقول ابن بسام:" وهذا البيت مما لم يُحسن أبو عامر سرقته، ولا بلغ به طبقته." وقد أصدر أبو الحسن حكمه هذا بعد أن أثبت أبيات القصيدة التي أولها:

فريقُ العدا من حَدّ عزمكَ يفرقُ و بالدَّهر مما خافَ بطشكَ أوْلقُ

عـجِبتُ لـمن يعتدُّ دونك جُنّـةً و سَـهمـك سعدٌ و القـضاءُ مفوّقُ

والتي ورد ضمنها البيت لكنه اكتفى فقط بالتعليق عليه دون بقية الأبيات التي لم يتعامل معها كلحمة واحدة عاكسة لتجربة معينة، ولكنها مجموعة جزئيات مكونة للكل ويمكن أن تنفصل عن هذا الكل دون أن تحدث خللا.

فابن شهيد في بناء لوحته هذه التي يصور فيها قوة الخيل واندفاعها في ساحات الوغى، وإصرارها على المضي قدما رغم انزلاقها في الجبال الوعرة، اعتمد على تشبيه المتنبي، ويبدو من تعليق ابن بسام أن أبا عامر قد قصّر في بيته، وسبب هذا التقصير ـ كما نستنتجه من المنطلق النقدي عند أبي الحسن ـ هو عدم إدراج ابن شهيد معناه ضمن صورة تشبيهيه واكتفائه فقط بالكناية، فـ" الشاعر الذي لا يراعي ذوق المتلقي فيما

يعرضه تظل صورته متجافية عن القبول."[43] أما الصورة في بيت المتنبي فقد كان لها القبول الأكبر عند النقاد، لأنها تلاقي صدى في نفس متلقيها ـ وفق النظرة القديمة طبعا ـ فقد توسل المتنبي التشبيه لعرض معناه فصور الخيول وهي تزحف على بطونها في تلك المزالق الوعرة مقبلة على مهمتها، وكأنها حيّات أراقم، فتتمثل هذه الصورة الحسية في ذهن المتلقي، وتقربه أكثر إلى فهمها باجتماع طرفين حسيين منطقيين (حيوانيين)، وهذا ما لا تتوفر عليه صورة ابن شهيد الكنائية، والتي تعتبر صورة إلغازية تحتاج إلى إعمال الذهن للتوصل للمعنى المكنى عنه. وعلى الرغم من كون صورة المتنبي صورة مغلقة محددة المعالم بالمشبه به ـ فالمتلقي لا يستطيع أن يتخيل الأحصنة إلا حيّات ـ مقارنة بصورة ابن شهيد التي تفتح المجال أمام المتلقي ليُعمل مخيلته فيختار المكنى عنه من بين عديد الحيوانات الزاحفة، إلا أن هذا لم يشفع له في رأي الناقد القديم، بل على العكس فقد شانه وحط من قدر صورته.

وليس هذا فحسب بل إن قارئ ابن شهيد يستطيع أن يتمثل الصورة الكلية لقوة الخيل واندفاعها في ذهنه كما يريد، وقد أعانه أبو عامر بتضمينه في بيته تفصيلا في معنى الشجاعة لم يتضمنه بيت المتنبي، عندما وصف ذاك الصعود بأنه دليل قوة ورغبة في طلب الحرب، فذكر أنها " تمشي للوغى". فعلى المبدع إذا أن يقدم صورته دقيقة واضحة الأطراف لمتلقيه فلا يتعب مخيلته في التصورات ولا يفتح أمامه باب الاحتمالات.

وعلى الرغم مما للكناية من بلاغة ومن جمالية تضفيها على المعنى، فهي من أساليب البيان "التي لا يقوى عليها إلا كل بليغ متمرس في فن القول"[44] إلا أنها لا تصمد، حسب الناقد القديم، أمام التشبيه خاصة إذا صدرت من متأخر استمد معناه من متقدم بحجم المتنبي، فعلى الشاعر إذا أن يخضع فيما ينظم لطبيعة عصره ومتطلباته الذوقية وتوجهاته النقدية، أما قدرته الفنية في تطويع المعاني وإسكانها صورا معينة فتأتي في مرتبة ثانية.

ويرى مصطفى عليان عبد الرحيم أن لا ابن شهيد ولا غيره من الشعراء ـ حسب الناقد القديم ـ يمكن أن يصمد أمام شاعرية المتنبي " فشعر أبي الطيب قد بقي في مقياسهم النموذج الذي لا يستطيع الاقتراب منه ومحاكاته إلا من أوتي قدرة وموهبة تضارع موهبة أبي الطيب، ولذلك كانت القسوة شديدة نصيب من يجري في ميدانه دون أن يلحق بإهابه."[45] ومثلما فعل ابن شهيد فعل كذلك أبو علي بن رشيق الذي يذكره ابن بسام في هذا الخبر:

" وقد حُدِّثْت أنّ على بن رشيق ناجى نفسه بمعارضة أبي الطيب في بعض أشعاره، وراطن شيطانه بالدخول في مضماره، فأطال الفكرة، وأعمل النظرة بعد النظرة، فاختار من شعره ما لم يَطِرْ ذكره، ولا لُحظ قدره، فأدَّاه جهده، وذهب به نقده إلى معارضة قوله: (أمِنَ ازديادكِ في الدجى الرُّقباءُ) فبث عيونه، واستمد ملائكته وشياطينه، ولم يدع ثنيّة إلاّ طلعها، ولا خبية إلا أطلعها، ولا رويّة إلا اتسع لها فوسعها، ثم صنع قصيدة ـ فيما بلغني ـ رأى أنها مادة طبعه ومنتهى طاقة وُسعه، ثم حكّم نقده ورضي بما عنده، فرأى أن قد قصُرت يداه، وقصَّر مداه، وعلم أن الإحسان كنز لا يوجد بالطلب وميدان لا يستولي عليه التعصّب، وصان نفسه عن أن يُحَدَث عنه بأن تكون الهرَّةُ أحزم منه."[46]

وفي ظل هذه النظرة الصارمة والصادمة، في نفس الوقت، من النقاد ـ التي تجعل شاعرا مشرقيا معينا في مرتبة عالية لا يحيد عنها ولا يمكن للآخرين تجاوزها ولا الإتيان بما هو أفضل ـ من الأحسن للشاعر الأندلسي أن يصمت أو أن يرضى بقدره المقرر من طرف نقاده، وقد تكون مثل هذه الأحكام هي ما دفعت بشوقي ضيف للقول مؤكدا أنه :" قد استقرت في أذهان الشعراء أن خير عصور الشعر وأزهاها هو العصر العباسي، وما ينطوي فيه من شعراء عظام، أمثال أبي نواس، وأبي تمام، والبحتري وابن الرومي وابن المعتز، والمتنبي فذهبوا يقرؤون هؤلاء الشعراء وأمثالهم ثم يحاكونهم... وكأني بالأندلسيين انتهوا إلى التقليد وارتضوه لأنفسهم، فعاشوا في الشعر العربي هذه المعيشة التقليدية."[47] وقد يكون شوقي ضيف محقا في كلامه هذا، أو على الأقل في البعض منه،

استنادا إلى مثل هذه الأحكام النقدية المجحفة التي أقنعت الشاعر الأندلسي بأن شعر السابقين، العباسيين خصوصا، كله نماذج يُقاس عليها ولا يمكن تجاوزها .

ولا نستغرب هذه الأحكام، إطلاقا، من ابن بسام وهو المتشبع بالثقافة المشرقية، المتتلمذ على يد نقادها، والمتذوق لشعرائها كغيره من أهل الأندلس، وليس أدل على ذلك من محاولته تقصي آثار المتنبي في أشعار الأندلسيين " حتى ضاقت ذخيرته عن احتواء الجزئيات التي تتبع فيها شعراء الأندلس معاني أبي الطيب المتنبي أخذا ونظرا واستعانة وإلماما."[48] وقد أشار هنري بيرس إلى هذه المبالغة التي وقع فيها أبو الحسن في تتبع أشعار المتنبي والبحث عن ظلالها في أشعار الأندلسيين قائلا: " وفي مختاراته عبر كل كتابه لم يتوقف أبدا عن ذكر أي بيت للمتنبي وجد شبها بينه و بين أشعار الأندلسيين، وكان هذا التشابه في الحق كثيرا إلى حد بعيد."[49]

ومن بين النماذج الشبيهة التي استقبح ابن بسام فيها الأخذ عن شاعر مشرقي قول ابن زيدون في وصف حلي:[50]

ويذكرني العِقْد المُرِنَّ جُمانه مُرِنَّاتُ وُرْقٍ في ذُرى الأيْك هُتّفُ

نسخه من قول أبي تمام ونقص عنه:

و بالحُلي إن قامت ترنّم فوقها حَماما إذا لاقى حماماً ترنّما

يذهب سعد إسماعيل شلبي إلى أن طريقة أبي تمام في توظيف عناصر الطبيعة قد وجدت طريقها إلى شعراء الأندلس، فكثيرة هي أسماء الشعراء الذين نهجوا نهجه وجروا على سننه في التصوير، ولم يكن ابن زيدون بمنأى عن هذا التأثير،[51] ولكن هذا التأثر بشاعر سابق لم يكن يستحق هذا الحكم الصارم من ابن بسام الذي رأى أن ابن زيدون لم يكتف فقط بنسخ قول أبي تمام و إنما نقص فيه.

ووفق النظرة التناصية نرى أن هذا الشبه بين الصورتين لا يعدو أن يكون شبها في المعنى العام للصورة لا أكثر وهو ربط صوت الحلي بصوت الحمام (فهي صورة صوتية)، ولكن الحالة النفسية المختلفة للشاعرين جعلت كل واحد منهما يضفي على صوت الحمام الصفة التي تتلاءم وهذه الحال، وهذا يعني أن الأثر الذي تتركه الصورة الأولى في نفس المتلقي مختلف تماما عن الأثر الذي تصنعه فيه الصورة الثانية. وهذا ما لم يتنبه له ابن بسام.

فإذا استمعنا ـ من خلال الصورة التشبيهية ـ إلى حلي أبي تمام نجده يصدر صوت ترنم كصوت الحمام فرحا بملاقاة إلفه. فجعل هديل الحمام صوت سعادة وفرح تعبيرا عن سعادته النفسية، في حين أن عقد ابن زيدون عندما تلتقي حبات لؤلئه يصدر صوتا حزينا كصوت الورق الحزين تعبيرا عن نفسية أرهقها الحزن وأثخنتها جراح الفراق و البعد عن الأحبة، وقد زاد الفعل المضارع الذي افتتح به البيت (يذكرني) من إشاعة مسحة الحزن هذه، فتحول بذلك الهديل الفرح عند أبي تمام إلى بكاء محزن عند ابن زيدون، مع أن الخصائص الصوتية للحمام واحدة. ولكن كل شاعر أسقط على حمامه حالته النفسية فلونه بلون مختلف عن الآخر.

وهذا الاتجاه في التصوير ـ الذي يضفي صفة الحزن على صوت الورق ـ عند الشعراء كثير حيث نجد ابن شهيد يقول:[52]

ومما شجاني في الغصونِ حمائمُ تجاوبُ في جنحِ الظلامِ حمائمُ

ويبدو أن هذا الاتجاه لديه ما يبرره، حيث إنه يستند على موروث العرب قبل الإسلام، حيث ورد ضمن الأسطورة أن ذكر الحمام خرج ولم يعد أو افترسه نسر فظلت الحمامة تنوح عليه إلى الأبد،[53] لذلك جرت العادة على وصف صوت الحمام بالنواح، ومن ذلك مثلا قول أبي فراس الحمداني في قصيدته المشهورة التي قالها في الأسر:[54]

أقول و قد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا هل بات حالك حالي

وقول الشاعر مُقَدَّمُ بن معافَى القَبْرِي، الذي أحس بأنه متيم مُفارق لحبيبه عندما سمع نوح الحمام وعرف أن قلبه سيسلب بفراقها كما سلب إلف الحمام، فأنشد:[55]

أشجيتَ إن طرِبتْ حمامةُ وادي ميَّادةُ فـــي نـاعـــمِ مـيَّادِ

تلهـو ومـا مُـنيـتْ بجفـوةِ زينب يوما و لا بخيالها المعتادِ

لا ترجُ إذا سَلبتْ فـؤادك زينبُ عيشا فما عيشٌ بغير فؤادِ

وورد في أدب الكاتب لابن قتيبة أن" العرب تجعل الهديل مرة فرخا، تزعم الأعراب أنه كان على عهد نوح عليه السلام، فصاده جارح من جوارح الطير، قالوا: فليس من حمامة إلا و هي تبكي عليه، وأنشد في هذا المعنى:

فقلتُ أتبكي ذات طوق تذكرتْ هديلاً و قد أودى و ما كان يتبع

أي ولم يُخلق تبعٌ بعد."[56]

ومن بين الذين جسدوا هذه الفكرة في أشعارهم الشاعر الأندلسي ابن دراج في معرض مدح المنصور بن أبي عامر وجيشه حين قال:[57]

سحائبُ تزجيها الرياحُ فإن وفت أنافت بأجياد النـعامِ فيولُ

ظباءُ سمـام مـا لـهـن مَـفاحِـصُ وزرقُ حمام ما لهـن هديلُ

فبيت ابن زيدون ـ على ما يبدو ـ أقرب إذا إلى روح الأسطورة التراثية، لما يختلج في نفسه من مشاعر، من بيت أبي تمام.

وإذا عدنا إلى ابن بسام فإننا لا نستغرب منه هذه النظرة التي يكون بحتري الأندلس بموجبها ناقصا في إبداعه مقصرا فيه عن بلوغ أبي تمام، خاصة إذا سمعنا حكما كهذا يقدم لصالح حبيب بن أوس عن قصيدته اللامية التي وصف فيها القلم والتي قالها في

مدح محمد بن عبد الملك الزيات " وصار شعر أبي تمام الذي وصف فيه القلم لا يتقدم عليه متقدم، ولا يفضله متأخر."[58]

وانطلاقا من أحكام كثيرة مماثلة، تصب جميعها في صالح المتقدم نستغرب كيف سيبدع الشاعر الأندلسي في ظلها، فهي تحكم عليه وعلى إبداعه قبل خروجه للوجود بالنقصان، والإشكال لا يكمن في الأحكام فقط، وإنما يكمن كذلك في النقاد الذين يتبنون هذه الأحكام ويسيرون عليها ويدافعون عنها ويشيعونها في الأوساط النقدية، على الرغم من أنها لا تنتمي لعصرهم ولا تعكس واقعهم الشعري، فإذا كانت الشعرية الحديثة تتجسد في الأعمال التي لم تبدع بعد، والتي ينتظر إنتاجها في المستقبل، فإن شعرية القدماء تتجلى في الأعمال المنتهية، والتي لن يتم تجاوزها أو الإتيان بمثيلاتها.

ثالثا: المسكوت عنه.

وهناك صنف آخر من النماذج التي توقف عندها ابن بسام، والتي اعتمد فيها التشبيه كآلية لمعرفة الآخذ والمأخوذ منه، وتتبع الناص والمتناص معه، وفي هذا الصنف كان يتتبع المعنى ويورد ما تجود به الذاكرة من النماذج التي دارت حوله. وهذا ما اصطلح عليه القدماء بالتوليد " وهو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فذلك يسمى توليدا وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضا سرقة إذ كان ليس آخذا على وجه."[59] وهذه الزيادة قد تمس الشكل أو المضمون أو هما معا. وهذا ما أطلق عليه في النقد الحديث بتناسل المعاني في الخطاب، حيث يأخذ النص من النصوص الأخرى، ويتدخل المبدع لتغيير ملامح النص الأصلي فيصير كأنه إبداع جديد. ويرى عزام أن " النصوص الأولى إذا تناسلت فهذا دليل على الإعجاب، حتى أن كل شاعر جاء تاليا حاول تقليدها أو محاكاتها، وهذا دليل على استمراريتها بأشكال متعددة وألوان مختلفة."[60]

ويطرح عليان عبد الرحيم رأيا مغايرا، حيث يرى أن هذا النوع من تتبع معاني الأندلسيين عند المشرقيين على وجه الخصوص، هو للدلالة على قدرة الشاعر الأندلسي مشاركة الفحول فيما تداولوه من معان وصفات ـ مادام الفحل طبعا هو النموذج ـ وهذه المشاركة إن دلت على شيء إنما تدل على توقد شاعرية الأندلسي وتيقظ حسه، لأن له القدرة على القول مثلهم، وفي أحيان كثيرة تدل المشاركة على الإجادة[61]، وهذا الكلام إن صحّ فهو يعكس نظرة نقدية جدّ قاصرة من طرف الناقد الأندلسي الذي يربط نفسه بحبال وثيقة بالفحول من شعراء المشرق، ولا يستطيع أن يصدر حكما نقديا دون أن يتخذ من ظلهم مقياسا يقيس عليه قول الأندلسي.

ومن بين النصوص التي وقع إجماع على الإعجاب بها ـ وهي كثيرة في الذخيرة ـ مما جعلها محط أنظار الشعراء يقيسون عليها ويولدون عنها:

وصفهم للذباب، يقول ابن بسام:" وقد تناول هذا المعنى أبو بكر بن سعيد البطليوسي فقال من قصيدة:

كأنَّ أهازيجَ الذباب أساقفٌ لها من أزاهير الرياضِ محاريبُ

وأخذه ابن عبدون من قول ابن الرومي يصف روضا:

وغرَّد رِبْعيُّ الـذبابِ خـلاله كما حَثْحَثَ النشوانُ صنجاً مشرّعاً

و كانت أهازيجُ الذبابُ هُناكمُ على شدواتِ الطير ضرْباً موقّعا

قول ابن عبدون:

على رُبىً لم يزلْ شادي الذباب بها يُلهي بآنَقِ ملفوظٍ و مضروب

كالغيد في قُبَبِ الأزهـــار أذرُعُـــهُ قامتْ له بالمثاني و المضاريب

وإنما اخترعه أولا عنترة بقوله:

فترى الذُبابَ بها يُغنّي وحده هزِجاً كـفِعلِ الشاربِ المـترنّـمِ

غَرداً يحكُّ ذراعـهُ بذراعـهِ فِعلَ المُكبِّ على الزِنـادِ الأجْذَمِ

وهذا من التشبيه الذي ما له شبيه، ولم يجسر عليه أحد، غير أن ذا الرمة نقل معنى الصفة إلى الجندب فقال:

كأنَّ رِجليهِ رِجلا مُقْطِفٍ عَجِلٍ إذا تجاوبَ من بُرْدَيهِ ترنيمُ

والمُقطِفُ: راكب الدابة القطوف، فنقل صفة يدي الذباب إلى رجل الجندب فأحسن الأخذ، وكأنه لم يعرض لعنترة في معناه." [62]

يعلق الجاحظ على قول عنترة فيقول:" وجدنا المعاني تُقلب ويأخذ بعضها من بعض إلا قول عنترة في الذباب"[63]، ويقول صاحب العمدة " ومن التشبيهات عقمٌ، لم يسبق أصحابها إليها، ولا تعدى أحد بعدهم عليها، واشتقاقها فيما ذكر من الريح العقيم، وهي لا تُلقِح شجرة، ولا تنتِج ثمرة، نحو قول عنترة العبسي يصف ذباب الروض."[64] ثم يورد البيتين السابقين.

ويبدو أن إعجاب القدماء بتشبيه عنترة وجعله تشبيها عقيما فريدا لم يأت أحد بمثله من قبل ولا يستطيع أحد أن يضيف عليه ولا أن يأتي بمثله من بعد نابع من طبيعة هذا التشبيه الذي حاول بقية الشعراء البناء على شاكلته، فقد شبه عنترة الذباب صوتا وحركة و هيئة ـ وهي صورة كلية ـ بصورة الشارب المترنم وصورة المكب على الزناد لإشعال النار. وقد تمكن عنترة في صورته من الجمع بين طرفين حسيين متقاربين ـ نسبيا ـ حيث إن صورة الذباب ـ الحشرة ـ استدعت في مخيلة الشاعر صورة إنسان غلبت عليه الخمر وغمرته النشوة، فصار يترنم بأصوات لا تفهم، فالصورة الأولى التي حققها عنترة صورة سمعية فطنين الذباب في إبهامه وحتى في إزعاجه كغناء السكران. فهو إذا لا يريد من صورة الإنسان السكير إلا صوته. وأما الشق الثاني من الصورة فقد كان بصريا حيث شبه الشاعر الذباب الذي يحك ذراعيه الواحدة بالأخرى، برجل مقطوع الكف يحك أداة لإشعال النار.

ويبدو أن الناقد الحديث لا يختلف عن القديم في تقييمه لهذه الصورة وإعجابه بها، حيث نجد خليل إبراهيم ضمن كتابه (الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام) يعلق على البيتين قائلا: " إن الشاعر قد عالج الصورة السمعية العامة والتشبيه القائم عليها بفنية وصياغة بارعة اتسمت بجمال الأداء الفني مستخدما ما فيها من الأصوات السمعية والإيقاعية، مع الحركة وما يصحبها من صوت في (يسن، فعل المكب)(*)، على أن تكرار الأصوات (للغناء، الهزج، الترنم، الغرد، السن) مع ما في البحر الكامل من تتابع في الإيقاع ونغمة عالية أدى ذلك كله إلى الأداء الصوتي المعبر والتشبيه المتميز الذي سمي بالعقم وأثار الإعجاب بالبيتين."(65)

وإذا نظرنا إلى هذا التشبيه من زاوية حداثية سنجد أن عنترة لم يكن بإمكانه أن يقدم أكثر مما قال، لأن عناصره كلها مستمدة من بيئته المرئية فحال السكير والرجل المقطوع الكف الذي يتوسل أداة معينة لإشعال النار والذباب في الروضة كلها مناظر يشترك فيها مع المتلقي، فهو إذا لم يفاجئ متلقيه بتشبيهه، بجمعه بين أمور غير متوقعة، تحتاج إلى بحث عن وجه شبه قد لا يكون موجودا أصلا، فالانفعال النفسي المتولد في نفس المتلقي لهذه الصورة يكون ضعيفا ـ مادامت المناظر الموظفة مألوفة ـ ونحن نعلم أنه " عندما يوضع شيئان مع بعضهما بعيدين أصلا، فإن الانفعال المتولد يكون أكبر"(66) وهذا على عكس صورة عنترة.

فعنترة إذا لم يزد على جمع هذه المناظر معا في صورة واحدة تشمئز منها النفس في شقها الثاني الذي شبه فيه الذباب برجل مقطوع الكف، خاصة إذا علمنا أن هذا الكلام قد ورد في سياق غزلي، ونحن نعلم ما لهذا السياق من خصوصية ومن متطلبات في مراعاة المتلقية، فالشاعر في قصيدته يصف رائحة المحبوبة ويشبهها بهذه الروضة النضرة التي كثر فيها طنين الذباب حتى صار كصوت سكير مزعج، وفعل عنترة هذا يذكرنا بفعل أبي محجن الثقفي حين وصف غناء قينة فقال:(67)

وترفعُ الصوتَ أحيانا و تَخفضُهُ كما يطنُ ذبابُ الروضةِ الغردِ

لذلك أرى أن رأي خليل إبراهيم لا يعدو أن يكون فيه مسايرا للقدماء لا أكثر لأن معايير الشعرية الحديثة تختلف عن المعايير التي ينطلق منها القدماء.

لقد صادر النقاد إبداعات الشعراء المحدثين بتفضيلهم لتشبيه عنترة، وكأن الإبداع صار وقفا على شاعر واحد لا يحيد عنه لغيره، وإن كان ابن بسام يرى أن ذا الرمة قد أجاد في تشبيه الجندب الذي ـ حسبه ـ قد أخذه من بيت عنترة ولكنه أحسن إخفاءه بتغيير المشبه، وفي نقل معنى صفة أيدي الذباب إلى رجل الجندب. لكن في الحقيقة أن ذا الرمة لم ينقل شيئا ولم يسرق من بيت عنترة، وإنما حدث هذا التقارب بين التشبيهين لأن المشبهين (ذباب، جندب) ينتميان إلى نفس الفصيلة الحشرية وهي شعبة مفصليات الأرجل، وبالتالي فهما يشتركان في كثير الصفات والخصائص الفزيولوجية. وهذه الحشرات لا تمتلك أيادي وإنما هي أرجل أمامية وأخرى خلفية لا غير.

وإذا تفحصنا تشبيه ذي الرمة نجده مختلفا عن تشبيه عنترة، فذو الرمة يشبه رجلي الجراد عندما تحتك بجناحيه فتصدر صوتا، برجلي رجل يستحث دابته لتسرع في سيرها. فهي إذا صورة كلية واحدة للجندب مقابل صورة أخرى لراكب الدابة. في حين أن عنترة توسل مشبهين لتشبيه ذبابه (صورة السكران المغني و صورة الأجذم الذي يشعل نارا) فذو الرمة تمكن بواسطة تشبيه واحد واستحضار مشبه به واحد من رسم صورة الجندب هيئة وحركة وصوتا، في حين احتاج عنترة إلى مشبهين بهما لرسم صورة ذبابه. ولكننا نعلم أن الناقد القديم يحبذ كثرة التشبيهات في وصف المشبه وذلك بتجزئة صورته الكلية إلى صور جزئية دقيقة، ولهذا لا نستغرب أن يحوز عنترة على الفضل كله.

ولكن الشيء الذي نستغربه فعلا هو أن ابن بسام لم يلتفت لبيت ابن سعيد على ما فيه من التميز والفرادة في التشبيه، فتشبيه أهازيج الذباب بترنم الأساقف بالكنيسة فيه من الاختلاف والجدة القدر الكبير مقارنة بعديد التشبيهات التي وردت في وصف الذباب،

سواء في هذا النموذج الذي أورده ابن بسام أو في غيره من النماذج المبثوثة في الكتب البلاغية والنقدية. فابن سعيد البطليوسي ـ إضافة إلى تنوع أجناس الصور في بيته ـ قد استثمر حقلا دلاليا يتصل بالديانة المسيحية (الأساقف و المحاريب) وهذا الاختلاف في الحقل الدلالي هو ما أضفى على بيته مسحة جمالية خاصة. لم يتوقف عندها ابن بسام ولم يعلق عليها.

ويبدو أن فضل المتأخر من الشعراء يكون مقترنًا دائما بمتقدم، فإن لم يكن هناك نموذج يحتكم إليه الناقد ويقيس عليه سيصعب من مهمة تقييمه للنموذج المدروس، وهذه حال بيت البطليوسي، ويؤكد ابن شهيد هذا الزعم في قوله: " أو ما علمت أن الواصف إذا وصف شيئا لم يتقدم إلى وصفه، ولا سلط الكلام على نعته، اكتفى بقليل الإحسان، واجتزئ بيسير البيان، لأنه لم يتقدم وصف يقرن بوصفه، ولا جرى مساق يضاف إلى مساقه."[68]

واهتمام الأندلسيين بالحيوانات والحشرات لا يقف عند الذباب فقد خاضوا في أصناف كثيرة منها، والذخيرة تعج بمثل هذه النماذج التي رصدها ابن بسام، ولكن الشيء الملفت لديه، أنه مهما توسع في إيراد صور الشعراء الأندلسيين التي تتفاوت قوة وضعفا، إلا أنه يعلق في الأخير تعليقا مفاده أن الشاعر المشرقي هو الأحسن قولا.

ومن بين هذه النماذج التي خُصت لوصف الحشرات والتي كان فيها التفوق من نصيب المشرق، هذا النموذج الذي وصف فيه الشعراء بعوضة:[69]

قال السّميسر:

بَعوضٌ جَعلنَ دَمي قهوةً وغَنّيـنني بضــروب الأغانْ

كأنّ عُــروقيَ أوتارُهــا وجسمي ربابٌ و هنّ القيان

قال ابن بسام:" ولعمري لقد أصاب في أن جعل جسمه الرَّباب، وكان تشبيهه البعوضَ بالفتيان أولى من القيان، فإليهم كان ينزع، وبهم زعموا كان يقولُ ويسمع، وفيهم لم يزل يسجد ويركع.

و أنشدتُ لبعضهم في البعوض:

ضاقـــتْ بَلنـــسيةُ بـــي و ذَادَ عنّي غُموضي

رقصُ البراغيث حولي علـــى غناءِ البـعوض

ولم أسمع في وصفها أحسن من قول ابن المعتزّ:

بتُّ بليـلي كـلّـه لـــم أطـــرف

من قرقسٍ يلبـــسُ ثوب السّدف

يُلـــــمُّ بالعُـــريان و المـُلـــفّف

يلسَعُـــنا بشعـــرٍ مـجـــــوَّف

غادر جسمي كعُشور المُصحَف

وقد أخذه الآخر فقال:

ونقّطنني بخراطيمهنَّ كنقطِ المصاحفِ بالحمرةِ

و قال أبو عُمر القسطلي:

بِتّ بليـــلي كـــــلّه لـــم أنـــــمِ عن قرقسٍ يلبس ثوبَ الظّلم

يشدو على جسمي بصوتٍ أعجم كأنّما غنّـى على شُرْب دَمي

انطلق ابن بسام في نموذجه هذا الذي اجتمع فيه الشعراء حول موصوف واحد هو البعوضة، من الشاعر الأندلسي ابن فرج الإلبيري المعروف بالسُّميسر، حيث رسم الشاعر

ضمن بيتيه صورة كلية عن حالته مع البعوض، وعلى الرغم من التذمر الذي يصيب الإنسان عادة من هذه الحشرة نتيجة صوتها ووخزها ، كالتذمر والمرارة الواضحة من الشاعر الثاني المقيم ببلنسية، إلا أن السميسر تمكن من جعل صورته تتسم بالطرافة، وقد جمع لتكوين هذه الصورة الطريفة ألوانا من البيان بدءًا بالتشبيه البليغ في تشبيهه الدم بالخمر، حيث إن البعوض يتلذذ بامتصاص دمه وكأنه يتعاطى خمرا، ثم الاستعارة المكنية المشخصة للبعوض التي تحول بفعلها طنينها إلى غناء، ليطالعنا في الأخير بمجموعة تشبيهات متتالية؛ حيث شبه الشاعر عروقه بالأوتار تعزف عليها البعوضات، وشبه جسمه بالرباب، والبعوض بالقيان، فحصّل بذلك ثلاثة تشبيهات. وطرافة صورته هذه، صحبتها طرافة تعليق ابن بسام الذي لم يهتم بالصورة وجزئياتها وكثرة تشبيهاتها التي ترفع من قدر صاحبها في العرف القديم، اهتمامه بالحياة الشخصية لصاحبها.

وعلى الرغم من أن ابن بسام قد أورد أبياتا لشعراء اشتركوا في هذا الموصوف، فراح كل واحد منهم يبدع ويقول على طريقته ويصور على منواله ورؤيته، إلا أن الاستحسان عاد إلى الشاعر المشرقي ابن المعتز الذي نقل لنا ـ كسابقه ـ صورة كلية عن حاله مع البعوض بالليل، حيث تعذر عليه النوم، نتيجة هذا القرقس الذي كساه الظلام سترا فتعذرت رؤيته وإدراكه، فصار الكل تحت رحمته وتساوى العريان والملفف أمام لسعاته، فلم يغادر جسم الشاعر إلا بعد أن جعله كرسم الخط في المصحف القديم؛ الذي كان يستعين بالنقاط الحمراء لتوضيح كيفية النطق بالحروف وقراءة الكلمات.

وإذا ما قارنا بين تصوير ابن المعتز وتصوير السميسر سنلحظ أن وصف ابن المعتز كان أقرب إلى تقرير حقيقة منه إلى الوصف البلاغي، حيث إن أبياته تعد فقيرة بلاغيا إذا ما قورنت بأبيات السميسر التي تمثل لوحة بلاغية زاخرة بمختلف ألوان البيان. فابن المعتز نقل لنا الصورة المألوفة عن البعوض التي يشترك مع القارئ في معرفتها، وإن كان توسل بعض البيان فهذا لأجل تقريب الصورة لا أكثر، كالاستعارة في قوله (يلبس ثوب السدف) والتشبيه في (كعشور المصحف) فالقارئ لوصفه يخال نفسه أمام مشهد

حقيقي كامل الجزئيات والتفصيلات، ويبدو أن هذه البساطة في تناوله للمظاهر العامة من حوله ثم دلالته على المعنى دلالة مباشرة هي ما جعلته ينال استحسان ابن بسام، يقول عنه طه حسين: " فأجمل ما فيه أنه بريء كل البراءة من التكلف، لم يبحث عن لفظ غريب، ولم يتكلف معنى غريبا، وإنما هو يأخذ الأشياء التي حوله، فيعبر عنها بالألفاظ التي تدور على ألسنة الناس جميعا."[70]

ومن نماذج وصف الحيوانات كذلك هذا النموذج الخاص بوصف الحرباء.

قال أبو الحسن علي بن حصن الإشبيلي في الحرباء:[71]

تظلُّ ترى الحرباءَ فيها مرفِّعا يَديْ كاتبٍ مازال يدعو و ما انفكا

قال ابن بسام: وقد أكثر الناس في وصف الحرباء وانتصابها، وكنوا بكل شيء عن تلونها وانقلابها، فممن أحسن في التشبيه، وذهب بهذا المعنى مذهبا من الحسن لا شك فيه ابن الرومي بقوله:

ما بالها قد حُسِّنَتْ و رقيبها أبدا قبيحٌ ، قُبِّـــحَ الرقباءُ

ما ذاك إلا أنها شمسُ الضحى أبداً يكون رقيبَهَا الحرباء

وقال ابن بابك في غير هذا المعنى ولكنه في ذكرها معه التقى:

بغرةٍ كشعاع الشمس لو برزت في ظلمةِ الليلِ للحرباء لانتصب

ونقله بعض أهل عصرنا فقال في صفة بيداء:

يبيتُ حرباؤها ضحيانَ منتصباً و إنْ أظَلَّ فلم ينظر إلى نُورِ

و قال:

بحيث ترى الحرباءَ بالشمس كافراً و لو أنه جاءته من جنَّتي عَدْنِ

و لو يستطيع التفَّ في ظلِّ عوده على وَشْك ما يعني و قلَّةِ ما يعني

وقال أبو العلاء:

أوفى بها الحرباء عُودَيْ منبرٍ للظّهْرِ إلا أنه لـم يَخْطُبِ

فـكـأنَّه رام الـكـلام و مـسَّــهُ عيٌّ فأسْعَدهُ لسانُ الجندب

وقال أيضا :

وساحِرَةِ الأقطارِ يجني سرابُها فتصلبُ حرباءً بَرِيًّا على جِذْعِ

وقال عبد الجليل المرسي:

بقلبٍ كحرباء الظهيرة لا يني مع الشمس في ذاك الشُّعاعِ يدورُ

وأرى أول من ذكرها ذو الرمة في قوله:

غدا أكْهبَ الأعلى و راحَ كأنه من الضِحِّ و استقبالِهِ الشمسَ أغبرُ

انطلق ابن بسام من الشاعر الأندلسي ابن حصن الاشبيلي دون أن يعلق على طريقة تصويره لا استحسانا ولا استهجانا، وقد أسهب أبو الحسن في ذكر الشعراء الذين تناولوا الحرباء بالوصف، وكيف أنهم وظفوا الحرباء لوصف أشياء أخرى، أو نقلوا صفاتها لموصوفات جديدة، كما فعل ابن بابك وغيره، ولكن الاستحسان والإجادة في التصوير تعود لابن الرومي الذي خصه ابن بسام بتعليقه، دون أن يوضح مكامن الجودة في وصفه حيث قال:" فممن أحسن في التشبيه، وذهب بهذا المعنى مذهبا من الحسن لا شك فيه ابن الرومي." فابن الرومي كان الأحسن تشبيها، وذو الرمة الأول قولا، فالأول حاز فضل الاستحسان والثاني حاز فضل الأسبقية، وبين هذا وذاك يطالعنا الشاعر الأندلسي الذي يحاول التجديد والابتكار ما أمكنه ذلك، إلا أن سنة الشعر العربي تأبى إلا أن يظل الأدب سلسلة متصلة لا يمكن فصل جزء منه عن الأصل، هذا على أساس أن الأدب الأندلسي يمثل الجزء في هذا المعادلة التي تفرض عليه أن يكون تاليَا دوما.

ويشير عليان ضمن كتابه تيارات النقد الأدبي، إلى أن موقف ابن بسام النقدي من تفضيل ابن الرومي في وصفه للحرباء لا يرجع له و بالتالي فهو ليس مؤسسا وفق مرجعية نقدية، يمكن أن نحتكم إليها لمعرفة سبب تفضيله، فقد نقله عن العسكري في كتابه الصناعتين دون أن يشير إلى ذلك[72]، وتفضيل هذه الطريقة في الوصف لا تقف عند العسكري وإنما نجد هذا النموذج مبثوثا في الكثير من المصادر، فقد ذكر في جمهرة الأمثال للعسكري، وكتاب التشبيهات لابن أبي عون، والتمثيل والمحاضرة للثعالبي، وأورده اليوسي كنموذج يستدل به على أمثال الحرباء في كتابه زهر الأكم في الأمثال والحكم، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن سلطة النموذج لا تقف عند المبدع فقط وإنما تمتد هيمنتها إلى الناقد، هذا إذا اعتبرنا ابن بسام ناقدا، حتى لو كان هذا على حساب غايات أخرى كان ينشدها من خلال تصنيفه للذخيرة.

ومن بين النماذج التي توسل فيها ابن بسام آلية التشبيه، والتي تكرر ورودها في الذخيرة، تلك التي تختص بوصف الطبيعة أو أحد مكوناتها أو ظواهرها الفلكية، كوصف الكواكب، ووصف الأنهار، والليل والنهار، وفي كل هذه النماذج نلحظ النموذج المشرقي حاضرا بقوة. تتناص معه النماذج الأندلسية وتتناسل منه، ومثاله وصف الثريا.

يقول ابن بسام: قول ابن مقانا الأشبوني في صفة الثريا:[73]

والثرّيا قد علتْ في أُفقها كقضيب زاهر من ياسمين

من أحسن ما سمعته في تشبيه الثريا مجرداً ... وقد قال الناس في الثريا فأكثروا وأول من سمع له في ذلك الملك الضليل حيث يقول:

إذا ما الثريَّا في السماءِ تَعرَّضَتْ تعرُّضَ أثناء الوشاح المفصَّلِ

وقد قيل : إن الثرياّ لا تتعرض، وإنما تتعرَّض الجوزاء، ولم تتَّزِن له أو وَهِمَ.

وقال ذو الرمة:

قطعتُ اعتسافاً و الثريا كأنها على قمة الرأسِ ابنُ ماءٍ مُحَلِّقُ

وقال أيضا:

أقامتْ بها حتى ذوى العودُ في الثرى وساق الثريا في مُلاءَتِهِ الفجرُ

وقال التهامي:

والثريا ركودٌ فوق أرْحُلناَ كأنَّها قطعةٌ من فروةِ النَّمرِ

وقال محمد بن هانىء:

وولَّتْ نجومٌ للثريا كأنها خواتمُ تبدو في بنان يدٍ تَخفَى

وكرر هذا التشبيه في موضع آخر فقال:

وحتى أرى الجوزاء تنثُر عقدها وتسقطُ من كفِّ الثريا الخواتمُ

وقال آخر:

إلى أن تولتْ والثريا كأنها على حُلَّةٍ زرقاء جيب مُدَنَّرُ

وقال ابن المعتز:

و كأن البـدر لـمّا لاح من تحت الثريا

ملـكٌ أقـبل فـي تا جٍ يفـدَّى و يــحـيَّا

وقال المعري:

وقد بسطتْ إلى الأرضِ الثريا يداً غَـلِـقَـتْ بأنْملـها الـرهـانُ

كـأنَّ يمـينــها ســرقتــك شيئاً و مقطوع على السَّرقِ البنانُ

وهذا التناص مع شعراء المشرق، في هذا النموذج وغيره من نماذج الطبيعة، دفع ببعض الدارسين إلى القول بـ" أن شعراء الأندلس يكررون أنفسهم، ولا يستحقون أن يذكروا في هذا الجانب في عداد الأصلاء أو المجددين، فقد سبقهم الشرق في تناول هذا

النوع، ونجده عند معظم شعراء العصر العباسي من القرن الثامن حتى العاشر، وبخاصة البحتري وابن المعتز، والصنوبري."[74] وكلام بيرس هذا قد يجد ما يبرره في ثنايا الذخيرة، فابن بسام اجتهد في أن يجد لكل إبداع أندلسي ما يصلح أن يماثله أو يتفوق عليه أو أن يكون أصلا له في إبداع المشارقة، فالمطلع على هذه النماذج وغيرها كثير قد يوافق بيرس في رأيه، لأنه مادامت كل الموصوفات قد وصفت واستهلكت وبلغت درجة الجودة و الكمال، فإن لم تكن عند هذا المشرقي فعند مشرقي آخر، فأين هو فضل الشاعر الأندلسي. وهذا الصنيع من ابن بسام هو ما دفع برضوان الداية إلى القول بأن ابن بسام قد " حطم أول أساس أقام عليه كتابه ودعم به نظرية الأندلسية التي دافع عنها واستبسل لها."[75]

ومن بين هذه النماذج التي تنطلق من التشبيه كآلية إبداعية تناصية، نموذج وصف البدر.

قال أبو الخطاب عمر بن أحمد الطليطلي:[76]

وقد أكل المحاق البدر حتى تحيّف نورَهُ إلاَّ قُلامة

وهذا التشبيه كثير، ومنه قول ابن المعتز:

مثل القلامة قد قُدَّتْ من الظُفُرِ

استحضر ابن بسام بيت ابن أحمد الطليطلي لتوسله التشبيه المقلوب (الذي يُغلّب الصفة في المشبه به على حساب المشبه) كابن المعتز، وهذا لا يعني على الإطلاق أن ابن المعتز كان له السبق في ابتكار هذه الصورة ـ و إن كانت هذه الصورة تبعث على الشعور بالخيبة في نفس المتلقي الذي ينتقل من صورة بهاء الهلال ولمعانه وسط السواد إلى صورة قلامة الظفر هذا الجزء الذي تخلص منه الإنسان ليرميه ـ وإنما هي كثيرة في كلام العرب شعره ونثره، ورغم ذلك لم يتتبعها ابن بسام كعادته، وربما هذا لذيوعها ومعرفة الناس لها، وقد ورد في وفيات الأعيان أن ابن المعتز أخذ تشبيهه من بيت عمرو بن قميئة الذي يقول فيه:

كأنَّ ابن مُزنَتِها جانِحاً فَسِيطٌ لدى الأفقِ من خِنْصَر [77]

والفسيط، قلامة الظفر .

والأمر الذي يستغرب من ابن المعتز أنه عود قارئه على نوع من الصور المترفة التي يكثر فيها الذهب والفضة والأحجار الكريمة، فالهلال زورق من فضة، ومنجل صيغ من فضة ليحصد نجوم الليل، وهو مجرفة العطر، ثم فجأة يتحول إلى قلامة مقيتة، وكأن روح الجاهلي بن قميئة تستيقظ داخل ابن المعتز لتعيده ثانية إلى الزمن الماضي فتخرجه من قصوره وتبعده عن أحجاره الثمينة لتخضعه لسلطة النموذج، فابن المعتز نظم وقد احتله سلطان الشاعر الجاهلي.

ويبدو من خلال هذين البيتين أن ابن بسام قد كان مدركا لسلطة النموذج على المبدع، وأن هذا النموذج قد صار متداولا لا يختص به شاعر معين، فتتناسل منه بقية النماذج لذلك لم يصدر حكما بالإجادة أو التقصير، ولا بأخذ هذا من ذلك.

وإذا نظرنا إلى هذه الصورة عند الشعراء الثلاثة، وعند غيرهم من اللذين توسلوها، نجدها تسجل ظاهرة مادية تتمثل في شكل القمر في فترة من فترات دورته وقرنها بشكل مادي يتمثل في القلامة وهذا ما جعل منها صورة بصرية بامتياز، وإن كان النقاد القدماء يستحسنون هذا النوع من التشبيه لقرب طرفيه وقوة المشابهة بينهما حيث إنه يمكن إدراك وجه الشبه الجامع بينهما دون عناء، فإن الناقد الحديث يستهجنه حيث يرى أن هذا اللون التصويري " الذي قد يعجب الفكر ويبهر الذهن ولكنه أعجز من أن يثير النفس ويهز الشعور، قد أهدر الكثير من القيم الفنية في الشعر العربي لأن الشاعر قد باعد بذلك بين ذاته، وبين ما يصفه في الطبيعة، فأتت مشاهده في أكثر الأحيان جامدة باردة تفتقر إلى الحيوية والحركة، لاعتماد الشاعر فيها على الصورة البصرية في الغالب أكثر من اعتماده على وحي القلب وإشعاع النفس وهزة العاطفة."[78]

ومن النماذج التي تذكر في هذا الصدد كذلك نموذج وصف الليل والنهار:

أنشد أبو محمد بن السيد البطليوسي لأخيه أبي الحسن الكاتب:[79]

و الليلُ منحفزٌ يطير غُرابُه و الصبحُ يطردُه ببازٍ أشهبِ

وما أحسن قول المعري في هذا التشبيه وعلى لفظه عول فيه:

يا ليل بالله أذِقْ غرابها موتا من الصبح ببازٍ كُرّزِ

وقال تميم بن المعز:

وكأن الصباح في الأفقِ باز و الدجى بين مخلبيه غرابُ

وقد أخذ هذا المعنى أبو محمد ونقله إلى ذكر الشباب فقال:

أرى الدهر يأبي أن يُرى و هو مسعفٌ بما الهــمة العـليا تكلّفـنيه

طـوى جدّتي طـيَّ السجل و عاضني بثوبِ بلى أمــسى يبادلنيه

و طار غــراب للشـــبـيـبة راعــه موافاة بازٍ للمــشيــب تليه

....

اشترك الشعراء في هذه الأبيات في رسم صورة لظاهرة فلكية كونية تتمثل في تعاقب الليل والنهار وقد توارد على تصويرها عديد الشعراء من مشارقة وأندلسيين فربطوا بياض الصبح بطائر الباز وفي المقابل ربطوا سواد الليل بالغراب، ومن بين الذين أبدعوا في هذه الصورة حسب ـإحسان عباس ـ الأندلسي ابن شهيد في قوله:

وكأنَّ الصَّباح قانص طير قَبضت كفُه برجل غرابِ[80]

وإن كان ابن بسام لم يورد هذا البيت في ذخيرته. وهذا لأن كثير الشعراء توسلوا هذا التشبيه للدلالة على سواد الليل وبياض الصبح كقول بشار مثلا:

إذا أنكرتني بلدةٌ أو نَكِرْتُها خرجتُ مع البازي علّى سوادُ[81]

فلم تعد هذه الصورة إبداعا مخصوصا مقصورا على أحد بعينه، وإنما صارت تتداول بين الشعراء، ويتجلى إبداع الشاعر في هذه الأبيات في قدرته على استثمار الصورة التشبيهية ذاتها وإعادة استخدامها في معنى غير المعنى الأول الذي ارتبطت به أصلا. كما فعل أبو محمد البطليوسي في نقل الصفة إلى الشباب، وهذا يذكرنا ببيت البحتري المشهور:

وبياض البازيّ أصدق حسنا إن تأملت من سواد الغراب

*** * ***

وخلاصة هذا الفصل أن ابن بسام اتخذ من التشبيه آلية تناصية لمقاربة إبداعات الشعراء الأندلسيين في تناصهم مع المشارقة، وقد خص هذه الآلية باهتمام واضح متبعا في ذلك نهج من سبقوه من النقاد، فلا يكاد يمر على تشبيه في بيت شاعر أندلسي إلا وقف عنده وذكر من سبق إليه، وأورد ما يشبهه أو يقاربه من تشابيه المشارقة والأندلسيين.

والتشبيه كآلية إبداعية تتفاوت مستوياته من مبدع لآخر، وقد حاول ابن بسام رصد هذا التفاوت وذلك من خلال ربط اللاحق بالسابق، ولكن رصده هذا ـ حسب تقديري ـ شابهُ بعض النقص وذلك من وجهين: أما الأول فهو إيراده في كثير من النماذج الصورة التشبيهية منفصلة عن مجموعها، وهذا ما يصعب على الباحث رصد المستوى الحقيقي لهذه الصور المبتورة، وما قد تشيعه من جمالية ضمن مجموعها، فالصورة المبتورة صورة ناقصة الجمال لا تنفتح أمام القارئ، فلا يكفي للحكم عليها واستكناه جمالياتها معرفة نوعها وعناصرها وقواعد تركيبها. وأما الوجه الثاني فهو اقتضاب تعليقات ابن بسام، أو انعدامها في بعض النماذج؛ ففي الكثير من الأحيان يقدم حكما نقديا لصالح هذا أو ذاك من الشعراء مشرقيا كان أو أندلسيا دون تقديم تبريرات لهذا الحكم، لمعرفة سبب الاستحسان أو الاستهجان، فقد يكون رأيه صائبا وقد لا يكون، وقد يحتمل رأيه النقاش

وفق رؤية نقدية حديثة، ولكن دون معرفتنا لرؤيته التي جعلته يستهجن أو يستحسن يصعب علينا التعاطي مع موقفه النقدي. ومثال ذلك هذا النموذج:

قال أبو الحسن: قول ابن زيدون:[82]

طلاقَةُ وجهٍ في مضاءٍ كمثلِ ما يروق فرند السيف والحدُّ مُرهفُ

معنى مشهور وهو في شعرهم كثير، يشبه قول البحتري:

و يحسُنُ دلُّها و الموتُ فيه كما يستحسن السيفُ الصقيل

وزاد فيه بعض أهل عصري زيادة مليحة فقال:

مضاءٌ كحدِّ السيف لِدناً مهزّهُ يكفكفه حلم كحاشية البُردِ

فعلى الرغم من استحسان ابن بسام لبيت ابن زيدون الذي لا يبتعد فيه عن أساليب الشعراء المشارقة إلا أنه يرى في بيت معاصره زيادة مليحة، مما جعله يتفوق على السابقين، ولكن ابن بسام لم يوضح مكمن هذه الزيادة، فقد تكون الزيادة في وجود صورتين تشبيهيتين في البيت الواحد، وقد تكون في عناصر إحدى الصورتين، أو في جمعهما بين الحسي والمعنوي، أو في بعض الكلمات التي أدت زيادة في المعنى. أو قد تكون في كل هذه الأمور مجتمعة.

هوامش الفصل الأول

1. عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط2. بيروت: دار التنوير. ص 08.
2. العشماوي، محمد زكي. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. لبنان: دار النهضة العربية. 1979م. ص 63.
3. ناصف، مصطفى. الصورة الأدبية. ط2. دار الأندلس. 1981م. ص 18.
4. عصفور، جابر. مرجع سابق. ص 55.
5. الذخيرة. ق1. مج1. ص 318.
6. نفسه. ق1. مج1. ص 469.
7. ينظر: عبد الواحد، عمر. في نقد النقد الأندلسي. ص 216.
8. عباس، إحسان. تاريخ الأدب. عصر الطوائف و المرابطين. ص 217.
9. البطل. علي. الصورة في الشعر العربي.ط2. بيروت: دار الأندلس. 1981م. ص19.
10. نفسه. ص 18.
11. الورقي، السعيد. لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. ط2. القاهرة: دار المعارف. 1983م. ص ص 82، 83.
12. البطل. علي. مرجع سابق. ص 17.
13. الذخيرة. ق2. مج1. ص ص 250، 251.
14. نفسه. ق1. مج1. ص 18.
15. ينظر: البطل. علي. مرجع سابق. ص 17.
16. عصفور، جابر. مرجع سابق. ص 137.
17. ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. ج1. بيروت: المكتبة العصرية.ص 378.

18. عصفور، جابر. مرجع سابق. ص 104.
19. نفسه. ص ن.
20. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن موسى. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. ص278.
21. بن محمد، علي. ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة. ص 320.
22. الذخيرة. ق2. مج2. ص ص 634، 635.
23. نفسه. ق1. مج1. ص 150.
24. نفسه. ص ن.
25. بن جني، أبو الفتح عثمان. الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. ج1. بيروت: عالم الكتب. ص 300.
26. عتيق، عبد العزيز. علم المعاني ـ البيان ـ البديع. ص293 .
27. نفسه. ص 295.
28. نفسه. ص 289.
29. عصفور، جابر. مرجع سابق. ص 339.
30. الذخيرة. ق2. مج2. ص 793.
31. الصولي، أبو بكر بن يحيى. شعر ابن المعتز. تحقيق يونس السامرائي. القسم الأول. ج2. الجمهورية العراقية: دار الحرية للطباعة.1978م. ص602.
32. الذخيرة. ق2. مج1. ص 492.
33. ابن خاقان، الفتح بن محمد بن عبد الله القيسي. قلائد العقيان في محاسن الأعيان. قدم له و وضع فهارسه: محمد العنابي. تونس: المكتبة العتيقة. 1966م. ص278.
34. المراغي. أحمد مصطفى. علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع. ص 280.
35. الذخيرة. ق2. مج1. ص 133.
36. جمعة، حسين. المسبار في النقد الأدبي ـ دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب. 2003م.ص 30.
37. صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري. شرح ديوان صريع الغواني. تحقيق وتعليق سامي الدهان. ط3. القاهرة: دار المعارف.دت. ص 39.
38. الصولي. شعر ابن المعتز. القسم الأول. ج2. ص 39.
39. الذخيرة.ق1. مج1. ص ص 288، 289.
40. نفسه. ص 290.

41. نفسه. ص 219.
42. نفسه. ص 319.
43. عبد الرحيم، مصطفى عليان. مرجع سابق. ص 389.
44. عتيق. عبد العزيز. مرجع سابق. 417.
45. عبد الرحيم، مصطفى عليان. مرجع سابق. ص 32.
46. الذخيرة. ج4. مج1. ص ص 24، 25.
47. ضيف، شوقي. ص 433.
48. عبد الرحيم، مصطفى عليان. مرجع سابق. ص 31.
49. بيرس، هنري. الشعر الأندلسي في عصر الطوائف. ص 40.
50. الذخيرة. ق1. مج 1. ص 377.
51. شلبي، سعد اسماعيل. دراسات أدبية في الشعر الأندلسي. ص 51.
52. نفسه. ص 82.
53. عسكر، قصي الشيخ. مفهوم الحيوان والطير في شعر الشاعر صدام فهد الأسدي. الحوار المتمدن. العدد 2585. 2009م. المقال في موقع الحوار المتمدن. الرابط: http://www.ahewar.org تاريخ الزيارة. 05.07. 2012.
54. ابن خلويه. شرح ديوان أبي فراس. إعداد محمد بن شريفة. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. 2000م. ص 130.
55. الحُميدي، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر. جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس. مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة. 1966م. ص 355.
56. الدينوري ،ابن قتيبة. أدب الكاتب ، الورّاق، عن الموسوعة الشاملة ص 40.
57. القسطلي، ابن دراج. الديوان. تحقيق محمود علي مكي. ط 02، المكتب الإسلامي. دت. ص 04.
58. عبد الرحيم. مصطفى عليان. تيارات النقد الأدبي في الأندلس. ص 16.
59. العمدة. ج1. ص 450.
60. عزام. محمد. النص الغائب ـ تجليات التناص في الشعر العربي. ص 32.
61. ينظر: عليان. مرجع سابق. ص ص 304، 305.
62. الذخيرة. ق2. مج2. ص 701.
63. نفسه. ص 703.
64. القيرواني، ابن رشيق.العمدة.ج1. ص 504.

(*)وردت في التعليق كلمة (يسن) بدلا عن (يحك) وذلك لاختلاف في رواية البيتين.

65. خليل، إبراهيم. الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2000م .ص 59.
66. أبو العدوس، يوسف. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ـ الأبعاد الجمالية والمعرفية. ط1. الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع.1997م. ص 11.
67. عتيق. عبد العزيز. مرجع سابق. ص 327.
68. عليان. مرجع سابق. ص 412.
69. الذخيرة. ق1. مج2. ص 888.
70. حسين، طه. من حديث الشعر والنثر، ط11. مصر: دار المعارف. دت. ص 170.
71. الذخيرة. ق2. مج1. ص 169.
72. ينظر: عليان. مرجع سابق. ص 109.
73. الذخيرة. ق2. مج2. ص 794.
74. بيرس، هنري. مرجع سابق. ص 145.
75. الداية. رضوان. مرجع سابق. ص 382.
76. الذخيرة. ق3. مج2. ص 779.
77. ابن خلكان، أبو شمس الدين أحمد بن محمد. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق إحسان عباس. ج3. بيروت: دار صادر. 1900م. ص 80.
78. الدقاق، عمر. ملامح الشعر الأندلسي. ص 231.
79. الذخيرة. ق3. مج2. ص 892.
80. ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر سيادة قرطبة. ط1. بيروت: دار الثقافة. 1960م. ص 241
81. ضيف، شوقي. البلاغة تطور وتاريخ. ط2. مصر: دار المعارف. ص 178.
82. الذخيرة. ق1. مج1. ص 378.

الفصل الثاني

آلية الاستعارة ومستوياتها

تتصدر الاستعارة بشكل كبير بنية الكلام الإنساني عامة والإبداعي خاصة(*)، فهي أداة بيانية تعبيرية، ومصدر لترادف المعاني وتعددها، ومتنفس للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات، ولذلك كان الحديث عن الاستعارة من طرف الدارسين والنقاد حديثا عن التجربة الشعرية، وذلك لما تختص به الاستعارة من ميزات جعلت منها " المكون الثابت في التشكيل الشعري، فهي الوحيدة من بين كل أدوات التصوير الشعري التي حظيت بذلك التقدير البالغ من جهة الجرجاني"[1] حيث يتحدث عنها العلامة في أسراره قائلا، الاستعارة " أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة، وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم، وأسحر سحرا، وأملأ بكل ما يملأ صدرا، ويمتع عقلا ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا، وأهدى إلى أن تهدي إليك أبدا عذارى، قد تخير لها الجمال، وعنى بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها، جواهر إن باهتها الجواهر مدت من الشرف والفضيلة باعا لا يقصر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر، وردت تلك بصفرة الخجل، ووكلتها إلى نسبتها من الحجر، وأن تثير من معدنها تبرا لم تر مثله، ثم تصوغ فيها صياغات تعطل الحلىّ، وتريك الحلى الحقيقة، وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا، وفضائل لها من الشرف الرتبة العليا، وهي أجل من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها، وتستوفي جملة جمالها."[2]

وتكمن أهمية الاستعارة ـ كما يقول الجرجاني ـ في أنها قادرة على أن "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر."[3]

فمن خلال هذا الكلام تبرز لنا بلاغة الاستعارة وأهمية وجودها في التشكيل الشعري، وما قد تضفيه عليه من جودة وفرادة، فهي ضرب من المجاز اللغوي في الكلام،

والخيال الفني في التعبير والتصوير، فالاستعارة ترسم للصورة أبعادا جديدة لا تتضمنها الحقيقة، وفيها يندمج الخيال مع الواقع، والمادي مع المحسوس، فتكوّن بذلك معالم جديدة وأوصافا مستحدثة للأشياء المألوفة، فتظهر الموجودات في هيئات مختلفة، وتتخذ الأشياء أوصافا جديدة، فيتجسد المعنوي ويتأنسن الجماد، ويفصح الأعجم، ويتحرك الساكن، فتتلاشى المفارقات بين الأشياء ويخلق كون جديد مختلف أمام القارئ، عندئذ تكون الاستعارة ضربا " من الإدراك الروحي والرؤية القلبية لهذه الأشياء."[4] كما أنها تعطي الشاعر بعدا فنيا بارزا في سعيه لنقل تجربته إلى متلقيه ببراعة ودقة تجمع الواقع بالخيال، بحيث يصعب التمييز بينهما أحيانا.

ولذلك جاءت الاستعارة كواحدة من أهم عناصر تشكيل الصورة، فبدونها كما يقول جيرو " لا يوجد شعر، لأنه بجوهره استعارة شاملة."[5] والاستعارة نوع من المجاز اللغوي الذي يستعمل مفردات اللغة في غير ما وضعت له أصلا ولكنها " أفضل المجاز وليس في حلي الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها "[6]

يعرفها السكاكي بقوله هي: " أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما تقول في الحمام أسد، وأنت تريد به الشجاع، مدعيا أنه من جنس الأسود فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما تقول: إنّ المنية أنشبت أظفارها وأنت تريد بالمنية السبع بادعاء السبعية لها وإنكار أن تكون شيئا غير السبع فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار، وسمي هذا النوع من المجاز استعارة، لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة."[7]

فهي إذا مجاز يقوم في أساسه على المشابهة، وذلك بمنح شيء معين صفة ما لم تكن فيه، غير أن " من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاءً، ازدادت

الاستعارة حسنا، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجتَ إلى الشيء تعافه النفس ويلفظه السمع."[8]

وعلى الرغم من هذه الأهمية التي تحتلها الاستعارة في التعبير، إلا أنها لم تحظ بالمكانة التي حظي بها التشبيه في القديم فقد كان خيرا منها، وكانت هي " نافلة من النوافل يمكن الاستغناء عنها"[9]، لا لشيء إلا لأن الاستعارة حسبهم تعبث بفكرة الحدود بين الأشياء، فالعرب " إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحُسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب... ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض."[10]

وتظهر هذه النظرة جلية في ثنايا الذخيرة، فالنماذج التي تخص الاستعارة، والتي تناولها ابن بسام بالتعليق قليلة جدا إذا ما قورنت بالتشبيه مثلا، فهذه الآلية لديه لم تأخذ حقها في تتبع الأبيات والتعليق عليها كبقية الآليات التي اعتمدها. وإنما انصب معظم الاهتمام على آلية التشبيه. وهذا لا يعني على الإطلاق إهماله لها ولكنها كانت أقل حظا من غيرها في نيل الاهتمام. فقد ترد الاستعارة في بعض النماذج التي يحكم عليها ابن بسام بالزيادة الحسنة، ولكن دون أن يشير إلى أن سبب هذه الزيادة وهذا التفوق راجع لوجود الاستعارة.

وقد سار ابن بسام على مبدأ الالتزام بالذوق العربي العام الذي يمثله عمود الشعر ففضّل الاستعارة القريبة، لما فيها من تناسب ووضوح بين الطرفين، ورفض الاستعارة البعيدة أو ما اصطلح عليه قدامة بالمعاظلة، فاحتكم إلى المسافة بين المشبه والمشبه به، فإذا كانت المسافة قريبة بينهما ـ وهذا هو المطلوب ـ فإن الاستعارة تكون مناسبة، وإن كانت تفتقر للصفة التعبيرية والمحتوى الجمالي ـ وفق النظرة الحديثة طبعا.

فقد علق مثلا على بيت ابن شماخ[11]

فلولا عُلاهُ عِشتُ دهريَ كلّه و كيسُ كلامي لا أَحُلُّ له عَقدا

قائلا: واستعارته " كيسا للكلام " من مضحكات الأنام، وقرأت في أخبار الصاحب ابن عباد قال: كنا نتعجّب من قول أبي تمام (لا تسقني ماء الملام) ونستبشع استعارته حتى عذبت عندنا (بحلواء البنين) في قول أبي الطيّب:

وقد ذُقت حلواء البنين على الصّبا فلا تحسبيني قلتُ ما قلتُ عن جهلي

كيف لو سمع الصاحب استعارات أهل وقتنا كقول المهدوي بن الطلاء:

بُقرَاطُ حُسنِك لا يرثي على عللي

وقوله:

أفاقت بك الأقطار من برص البلوى

وقول ابن الطراوة:

أبا حَسَن فُتّ المُلوكَ مَهابَةً فكلّهم فأس المهابة عالِكُ

وقول حسّان بن المصيصي:

إذا كانت جفانك من لُجين فلا شكَّ الغنى فيها ثَريدُ

وقد قدح أهل النقد في المتنبي بخروجه في الاستعارة إلى حيّز البعد بقوله:

مَسرَّةٌ في قلوب الطّيب مفرقها وحسرَةٌ في قلوب الطيب واليلب

وفي قوله:

إلا يَشبْ فلقد شابتْ له كبدٌ شيبا إذا خضبَته سلوةٌ نصلا

وفي قوله:

لمْ يحْكِ نائلَك السّحابُ وإنما حُمتْ به فصَبيبُها الرُّحضاءُ

فجعل كما تسمع للطّيب واليلب والبيض قلوبا، وللكبد شيبا وللسحاب حُمّى، كما جعل أبو تمام الدهر يصرع في قوله:

خُطوبٌ كأنَّ الدَّهرَ منهنَّ يُصرَعُ

وتتبع هذه التعليقات التي أوردها ابن بسام حول الصور الاستعارية الحسنة وغير الحسنة، لا يدخل ضمن مجال بحثنا، إلا الاستعارات التي حدث فيها استحضار لنماذج السابقين سواء كان على سبيل السرقة، أو المشابهة في الصورة أو المعنى الذي تضمنته الصورة الاستعارية. من ذلك مثلا:

قول أبي الحسن:" وقد تقدم القول من تحّيل حُذاق الصناعة في أخذ المعاني أن تترك القافية والوزن، وكذلك يجب أن يقصد إلى التطويل إذا قصر المتقدم، ألا ترى قول أبي عامر حين سمع الرمادي يقول:[12]

ولم أرَ أحلى من تبسّمِ أعيُنٍ غداة النّوى عن لؤلؤٍ كان كامنا

فقال أبو عامر(ابن شهيد) في هذه :

ولما فشا بالدّمعِ من سر وجدنا إلـى كاشحينا ما القلوبُ كواتم

أمرنا بإمساك الدموع جفوننا ليشجى بما تطوي عذولٌ ولائم

فظلتْ دموع العين حيرى كأنما خـــلال مآقينا لآل توائـــــــم

أبى دمعنا يجري مخافة شامتٍ فنظّـــمه بين المـــحاجر ناظم

وراق الهوى منّا عيونٌ كريمة تبسّمن حتّى ما تروق المباسم

فقام بهذا التركيب ما نسيت له حيلة التطويل.

وبيت الرمادي من قول ابن عبد ربه:

وكأنما غاص الأسى بجفوننا حتى أتاك بلؤلؤ منثور

فاحتال الرمادي حتى أتى باللؤلؤ وعوَّض من الغائص التبسم، ووقعت له استعارة التبسم للعين موقعا لطيفا، وإنما هو للثغور، فنسخ المعنى نسخا وقلبه قلبا.

انطلق ابن بسام في هذا النموذج من استعارة الرمادي (التي أخذها عن تشبيه ابن عبد ربه) التي حاول أبو عامر ـ حسبه ـ إخفاء معناها باعتماده حيلة التطويل، التي بموجبها أعاد صياغة الاستعارة، وذلك بتحليلها وتمطيطها وتحويلها إلى مجموعة صور جزئية فبدت وكأنها إبداع جديد، وقد توسل الرمادي لنقل معناه صورة مركبة من استعارتين، الأولى استعارة مكنية أصلية وقعت له في صدر البيت؛ مكنية لأنه شبه العين بالشفاه، حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (تبسم) وأصلية لأن اللفظ المستعار الذي جرت فيه الصورة (تبسم) جامد غير مشتق. والثانية ـ الواقعة في عجز البيت ـ استعارة تصريحية أصلية كذلك؛ تصريحية لأنه شبه الدمع باللؤلؤ ـ للقيمة العالية لكل منهما ـ حذف المشبه وصرح بالمشبه به، وأصلية لأن اللفظة التي وقعت فيها الاستعارة (لؤلؤ) جامدة. وعلى الرغم من الجمال الكامن في هذه الصورة التي أعانت الشاعر على رسم معناه ونقل إحساسه لحظة رؤيته لهذه الدموع الغالية حتى تبدت له العين وكأنها باسمة لا باكية، كما مكنته هذه الاستعارة من إخراج الصورة الحزينة في شكل مفرح من خلال المستعارات ـ على الرغم من هذا ـ يرى ابن بسام أن هناك الأفضل ويورد نموذجا يصفه ـ كعادة النقاد آنذاك في اعتمادهم صيغ التفضيل والمبالغة لإصدار الأحكام المنتهية التي تَعلق حسبهم بالنموذج أبد الدهر فتنتقل وراثة من ناقد لآخر ـ بأنه أحسن ما قيل في وصف الدموع، وهو قول القائل:

ولمّا وقفنا للوداع و دَمعُها ودَمعي يثيرانِ الصَبابةَ والوجدا

بكتْ لؤلؤا رطبا وفاضتْ مدامعي عقيقا فصار الكل في نحْرِها عِقدا

وهذا الكلام لا يعني على الإطلاق أننا نقلل من قيمة النموذج الثاني ولا الأول، و لكن لكل صورة خصوصيتها الفنية، ولكل صورة جماليتها الخاصة ـ حتى ولو كانت هذه الصور متناصة مع بعضها البعض ـ فهي تعكس إحساس مبدع مخصوص في لحظات مخصوصة، فالصورة محكومة بذات الشاعر وبفكره وروحه، وذاته لا يشترك فيها مع بقية الذوات، فهي إذن حكر عليه، وهذا يكفي لتكون صورة متميزة. فهي جميلة ناجحة إذا أجادت نقل ما يختلج في العوالم الداخلية لصاحبها، ولامست إحساس المتلقي، وجعلته لبرهة من الزمن يشاطر المبدع تجربته الفريدة. فجمالها لا يكمن في مقارنتها بأخرى نقلت تجربة شعورية مختلفة عنها وصدرت عن ذات غير ذات مبدعها، وإنما جمال كل صورة نابع منها.

ولو عدنا إلى مقاربة هذا النموذج الثاني للبحث عن سبب تفضيل أبي الحسن له نجد أن الشاعر قد استعار لدموع محبوبته لفظة (اللؤلؤ)، كما استعار لفظة (العقيق) لتشبيه دموعه، واستعار لفظة (العقد) لتشبيه دموعه ودموعها مجتمعة فوق نحرها، فشكل بذلك ثلاث استعارات صريحة، والملاحظ على هذه الاستعارات أنه على الرغم من أن المشبه واحد (الدموع) إلا أن المشبه به يتغير في كل مرة وذلك بتغير الموصوف (الشاعر، المحبوبة، ثم هما معا) فالاستعارة الأولى كانت تصف دموع المحبوبة التي اختار لها الشاعر لفظة اللؤلؤ بجامع الصفاء والبهاء والقيمة الغالية غلو دموع الحبيبة، في حين جعل دموعه عقيقا ليستعير من هذا الحجر لونه الأحمر القاني حمرة الدم، فقد اعتاد الشعراء على تشبيه الدموع بالدم لإبراز لوعة الفراق حزنا على الأحبة، حتى صار عندهم حقيقة عرفية، والأمثلة على ذلك كثيرة من بينها هذه الأبيات التي اختلف في صاحبها فمرة تنسب لمجنون ليلى وأخرى لصريع الغواني:[13]

لمّا تلاقينا على سَفْـــح رامـة رأيتُ بنان العـامـرية أحمرا

فقلتُ خضبت الكفّ بعد فراقنا قالت مـعاذ الله ذلك ما جـرى

و لكنّي لـمّا وجدتك راحـــلا بكيت دما حتى بللتُ به الثرى

مسحتُ بأطراف البنان مدامِعي فصار خِضابا باليدين كما ترى

ونجد ما يشبهها في قول يزيد بن معاوية:[14]

ولـــما تلاقـيـــنا وجـــدتُ بنانَـــها مخضبة تحكـــي عصارة عـــندمِ

فقـــلتُ خضبتِ الكـــفَّ بعدي،هـكذا يكـون جزاء المُستـــــهام المـــتيم

فقالتْ وأبدتْ في الحشى حرَّ الجوى مقالة مـــن فـي القول لـــم يتبرم

وعيشك ما هـــذا خـضابا عـرفتـه فـــلا تكُ بالبُهتان والـزور ظالـمي

و لكنـنـــي لـــما رأيتـــــك نائـــيا و قد كنتَ كفي في الحياة ومعصمي

بكيتُ دما يوم النـــوى، فمسـحتهُ بكفي فاحمـرت بناني مـــن دمـــي

وقول أبي تمام:[15]

فأجْرى لها الإشْفَاقُ دَمْعاً مُوَرّدا من الدّمِ يَجْري فوق خدٍّ مُورّدِ

وأما الاستعارة التصريحية الثالثة التي جاءت خاتمة لبيته " فصار الكل في نحرها عقدا" فهي استعارة مرشحة لملاءمة لفظة العقد للمستعارات السابقة المختارة فاللؤلؤ والعقيق من مكونات العقد. فالشاعر انطلق من صورة استعارية واحدة (دموع المحبوبة) وهذه الصورة استدعت مجموعة صور أخرى متجانسة فأعانت الشاعر في الكشف عن انفعالاته فـ: " الانفعال يجذب إليه العديد من الصور المتجانسة، والتي تعبر عنه، ومن هنا كانت الاستعارة بتفاعلها مع السياق وباتحادها مع بقية صوره هي الوسيلة الوحيدة للكشف عن انفعال الشاعر وبالتالي فإن هذا الانفعال هو الوسيلة الوحيدة التي تتخلق بها الصورة وتتشكل"[16]

ويبدو أن هذا الاختيار الدقيق للمستعارات وإحلالها الموضع المناسب من البيت هو سر جمال هذه الصورة وسبب تفضيل ابن بسام لها، ويمكننا أن نضيف سببا آخر لهذا التفضيل وهو أن الشاعر قد قدم لصورته ببيت من الشعر قبل أن يوردها.

ولما وقفنا للوداع ودمعها ودمعي يثيران الصبابة والوجدا

وبالتالي فقد راعى متلقيه بتوضيحه لسبب البكاء وهذا على عكس بقية النماذج التي ابتدأ أصحابها مباشرة في وصف الدموع دون ابتداءات.

ومن النماذج التي أوردها أبو الحسن والتي احتكم فيها إلى الاستعارة كآلية تناصية هذا النموذج:

قال ابن بسام: قول ابن زيدون: [17]

سرَّان في خاطرِ الظلماء يكتمنا حتّى يكاد لسانُ الصبحِ يفشينا

مما زاد فيه لمليح الاستعارة على قول أبي الطيب:

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنثني وبياض الصبح يغري بي

وأبو الطيب أخذه من مصراعٍ لابن المعتز حيث يقول:

فالشمسُ نمامة والليلُ قوادُ

وكل مَنْ إلى هذا المعنى أشار، فحوالي المثل دار، وهو قولهم: الليل أخفى للويل.

انطلق ابن بسام في هذا النموذج من بيت ابن زيدون معتمدا آلية الاستعارة لإصدار أحكامه، وتبيين الآخذ والمأخوذ، فابن زيدون تناص في استعارته مع المتنبي الذي أخذ صورته الاستعارية عن تشبيه ابن المعتز، والكل في هذا المعنى إلى المثل أشار وعليه عول واستعار، ولا نستغرب معرفتهم له لاشتراكهم في بيئة ثقافية واحدة وموروث واحد.

ولو عدنا إلى بيت ابن زيدون للبحث في الزيادة التي جعلته محط تفضيل وتقديم على المتنبي ـ وهذا من الأمور النادرة الحدوث لكونه متقدما ـ سنجد أنه يقدم عبر استعاراته المكنية صورة نفسية مرهفة الحس، عن لحظات عشق مسروقة من الزمن، عن لحظات وصال سعيد على غير ما اعتدناه من الشعراء في تصويرهم لعذاب الحب ولوعة الفراق، فهما معا كسرّين في (خاطر الظلماء) يكتمهما هذا الخاطر، فلا يفيقان إلا على ذلك الفجر الذي لا يريد أن ينبلج، ولكنه بانبلاجه لسانٌ يفشيهما سرّا ذائعا. والحقيقة أن هذا البيت وما يتضمنه من صور (استعارتان وتشبيه بليغ يتمثل في قوله: سران، وهو من باب إضافة المشبه للمشبه به)، لا يمكن أن يقرأ على الإطلاق بمنأى عن بقية أبيات القصيدة ـ حتى لو اتسم بالوحدة العضوية التي تجعله مستقلا ومكتملا من ناحية المعنى ـ لأن فعل الاجتثاث هذا يفقده قيمته الحقيقية التي لا تتضح إلا في علاقته المتينة ببقية الأبيات، فهو كما يقول شوقي ضيف خيط في النسيج، يدخل في تكوينه ويساعد في تشكيله[18]. فلا يمكن أن يفهم إلا في إطار هذا النسيج، فهو يدخل ضمن رسم صورة نفسية كاملة للشاعر.

والملاحظ على البيت أن ابن زيدون قد استثمر عناصر الطبيعة ضمن استعاراته فأضفى عليها من نفسه ومشاعره ما يزيدها تألقا وحياة، وذلك من خلال اندماجه بها، وتصوير ليلها وصبحها من خلال نفسه، حين كان تحت وطأة المنازع العاطفية المسروقة من الزمن، فأنسن هذه العناصر وشخصها ليصيرها بوحا أدبيا يعبر عن خلجات النفس في أدق تفصيلاتها، وهنا تكمن أهمية وظيفة التشخيص حيث " أنها تعين الشاعر على أن يسقط آماله وآلامه على ما حوله من مظاهر الطبيعة فالشاعر ينطلق من ذاته وينتقي مما حوله ما يعزز هذه الذات وما يؤكد إحساساته ومن هنا يكون التشخيص صورة لآمال الشاعر ومخاوفه وأحزانه منعكسة على الأشياء والأحياء من حوله."[19]

وعملية التشخيص هذه التي لجأ إليها ابن زيدون هي ـ كما يصفها بسام ساعي ـ من ذلك النوع التعويضي الذي يعد بمثابة قطب توازن سيكولوجي، الغرض منه هو الاحتفاظ بعقل الكاتب سليما في عالم يفزعه[20] (عالم الحب وما يشتمل عليه من مخاوف النأي والفراق) فكأن ابن زيدون بصنيعه هذا يسعى إلى تحقيق التوازن بين عواطفه و الواقع من حوله عن طريق عامل وسيط مخفف للصدمة هو الطبيعة.

فزيادة ابن زيدون إذا لا تكمن فقط في الاستعارتين المكنيتين (خاطر الظلماء، ولسان الصبح) المشخصتين للمعنى ـ كما يرى ابن بسام ـ وإنما تكمن فيما تختزله هذه الاستعارات وغيرها في الأبيات الأخرى من عاطفة ومشاعر متدفقة تمس شغاف قلب القارئ. وحتى لو سلمنا أن البيت كما ألفنا من شوارد العرب وحدة واحدة تامة بذاتها، لا قصيدة متكاملة تنقل إلينا تجربة مباشرة وحقيقية، فالشاعر نجح في جعل متلقيه يشاركه من خلال هذا البيت الواحد في هذه التجربة الوجدانية الخاصة وكأنه يعيش التجربة ذاتها. كما أن عملية الأنسنة هذه أعطت الشاعر مجالا أكثر رحابة لنقل خلجات نفسه بدقة أكبر. فبواسطة الاستعارة ـ التي تملك القدرة على كسر الحواجز بين الموضوعي والذاتي ـ استطاع أن ينقل أحاسيسه ومشاعره إلى العالم الموضوعي، وبذلك حقق نوعا من التكامل بين ذاته ومحيطه الخارجي، الذي أصبح شريكا له في حبه، بل ومعينا له فيه.

ومن هنا تتجلى لنا العلاقة الحقيقية والدقيقة التي تربط الشاعر بمكونات صورته فهي كما يقرها محمد ولد بوعلية في قوله: " إن الصورة على علاقة مع الشاعر، والشاعر في علاقة مع العالم، وكل واحد من هذين المصطلحين (المشبه والمشبه به) سيدخل في علاقة مع الشاعر والشاعر نفسه غير منفصل عن علاقته بالعالم. إن العلاقة الأولى (بين الشاعر والمشبه) هي علاقة معاناة، والعلاقة الثانية (بين الشاعر والمشبه به) تتم من خلال هذه المعاناة التي تؤدي إلى بحث بغية إيجاد مرجع، واختيار هذا الأخير يجري بواسطة الإحساس نفسه الذي أحدث البحث ومن خلاله تم التشبيه."[21] فهذه العملية التي يتحدث عنها بوعلية هي نفسها التي حدثت في نتاج ابن زيدون فعلاقته بمشبهه (الليل

والنهار) هي علاقة معاناة بذكرى الحب الماضي ـ هذا الحب الذي كان حادثا في عالم الشاعر ـ واضطرته هذه العلاقة للبحث عن المرجع الملائم المتمثل في المشبه به ـ على اعتبار الاستعارة تشبيها حذف أحد طرفيه ـ فوفق في اختياره بأنسنة مكونات الصورة.

ويعلق جودت الركابي على هذه الصورة قائلا: " قد تكون الصورة قديمة في بعض تفصيلاتها كاستعارة اللسان للصباح، إلا أني أراها جديدة كل الجدة في تركيبها وصدقها، فقد استطاع الشاعر أن يعبر عن شخصين ماديين بكلمة معنوية جسدت الكتمان خير تجسيد، ورسمت خلوة من خلوات الحب، وآلف بين الصنعة والعاطفة خير تأليف."[22] فالركابي وإن كان أشار إلى جدة التركيب والصدق في الاستعارة إلا أن توقفه كان عند التشبيه البليغ (سران) الذي رآه مبدَعا، والذي لا يمكن على الإطلاق إنكار دوره في توليد جمالية البيت خاصة عند اقترانه بالاستعارتين، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا بأننا لا نستطيع بأي حال من الأحوال النظر إلى الاستعارة بعيدا عن البيت أو عن مجموع الأبيات السابقة واللاحقة التي ترسم صورة نفسية عامة ضمن التشكيل الشعري للمبدع.

ويعلق الباحث يوسف سامي يوسف ضمن كتابه الموسوم بـ " الشعر والحساسية ـ دراسة نقدية ـ" على هذا البيت قائلا: " في هذا الموضع من القصيدة يبلغ الخيال التصويري مبلغا دقيقا نادرا، إذ للحق أن هذه الصورة الأخيرة أشبه بالأحلام منها بالوقائع والمحسوسات، وفي هذا البيت نفسه يذكر الظلام على نحو صريح، ويقوم التضاد بين الظلام وبين الصباح، الذي هو نائب النور كما أن هناك تضادا آخر بين التكتم والافشاء الشبيهين بالظلام والنور أو الليل والنهار."[23]

ويشير يوسف سامي، من خلال قوله، إلى التضاد والتقابل الحاصل في البيت ـ وإن كان لا يدخل ضمن الجانب الاستعاري ـ وهذا التقابل هو الميزة الأساسية التي يقوم عليها بيت المتنبي الذي تناص معه ابن زيدون، والذي احتوى عشر مقابلات ولا نكاد نجد كتابا من كتب البلاغة ـ قديما كان أم حديثا ـ لا يقف عند هذا البيت كنموذج مثالي في توظيف

المقابلة، لكن دون التوقف عند الاستعارات التي تضمنها، يقول عنه ابن أبي الأصبع: " ولا أعلم في باب التقابل أفضل من هذا البيت لجمعه بين المقابلات ما لم يجمعه بيت شاعر قبله ولا بعده."[24] فميزة بيت المتنبي ـ كما يراها البلاغيون ـ لا تكمن في الاستعارة التي تأثر بها ابن زيدون، وإنما في قدرته على استحضار هذه المقابلات وجمعها في بيت واحد.

فالمتنبي من خلال استعارته المكنية اكتفى في عملية تشخيصه باستحضار فعل من أفعال المستعار منه (يشفع ويغري) في حين أن الليل عنده احتفظ بلونه الأصلي وكذلك الصبح، أما ابن زيدون فقد حقق نوعا من التجاوز في صورته حين جسم عناصره، فجعل لليل (خاطرا) يكتم السر وللصبح (لسانا) يفشيه، فجسمُ الإنسان ـ كما يرى الفيلسوف الإيطالي جيامباتستا (Giambattista) مركز قوي للتوسع الاستعاري إذ يعد قطاعا من القطاعات البارزة التي تنتقل الكلمات منها وإليها، أو هو مركز من الانتشار والجاذبية.[25] هذا طبعا إضافة إلى الجو النفسي العام الذي يتركه البيت في نفس متلقيه.

ومهما يكن من أمر فإن ابن زيدون كان متمرسا بشعر السابقين الذي يدخل في تكوين مخزونه الذي ينطلق منه، فإبداعه نتيجة لثقافة عربية متينة ولكن بطابع أندلسي فيه من الجدة والابتكار والاختلاف الشيء الكثير، وهذا ما يؤكده شوقي ضيف في قوله: " وكان ابن زيدون يحسن ضرب الخواطر والمعاني القديمة أو الموروثة في عملة أندلسية جديدة، فيها الفن وبهجة الشعر، وما يفصح عن أصالته وشخصيته... وابن زيدون من خير النماذج التي تكشف لنا المنزَعَيْن، فهو لا يخرج في شعره عن القواعد الموروثة، وفي الوقت نفسه ينبض شعره بحياة عصره وما كان فيه من حضارة وترف باذخ وإغراق في الحس والخمر واللذة. فاتصاله بالماضي لم يحل بينه وبين تصوير الحاضر الذي عاش فيه."[26]

ويبدو أن من الأمور التي ساعدت ابن زيدون على التميز ومقارعة القدماء خاصة في غرض الغزل، هو أن شعره كان وقفا على محبوبة واحدة، لذلك لا تعوزه التجربة الوجدانية والشعورية الصادقة في تصوير تجربته وتحويلها إلى منجز نصي، فقد عانى مكابد الحب وآلامه وبكى هجر المحبوبة وشكا تباريح اللوعة، ولذلك فمشاعره كانت حقيقية صادقة لا مفتعلة نتيجة تقليد أو اتباع، فهي ناتجة عن صدق التجربة وأصالتها، لذلك جاء الصدق الشعري في تصويره جليا، وقد زاد مزجه لهذا الحب بعناصر الطبيعة وما أضفاه عليها من تشخيص من جمال صورته وتميزها، فالشاعر الأندلسي عموما وابن زيدون خصوصا كثيرا ما يمزج في غزله " بين حبه وبين عناصر الطبيعة، مزجا لا نعرفه عند المشارقة، إلا نادرا، إذ نراه يشرك تلك العناصر معه في مشاعره وأحاسيسه."[27]

وإذا عدنا إلى بيت ابن المعتز الذي يقول فيه:

لا تلق إلا بليلٍ من تواصلُه فالشمسُ نمامة والليلُ قواد

والذي أورد ابن بسام أن المتنبي اعتمد عجزه لنظم بيته، معتمدا في ذلك على ما ورد في يتيمة الثعالبي:

" ذكر ابن جني قال: حدثني المتنبي ـ وقت القراءة عليه ـ قال: قال لي ابن حنزابة وزير كافور: أحضرت كتبي كلها وجماعة من الأدباء يطلبون لي من أين أخذت هذا المعنى، فلم يظفروا بذلك، وكان أكثر من رأيت كتبا.

قال ابن جني: ثم إني عثرت بالموضع الذي أخذه منه، إذ وجدت لابن المعتز مصراعا بلفظ لين صغير جدا فيه معنى بيت المتنبي كله على جلالة لفظه وحسن تقسيمه، وهو قوله: فالشمس نمامة والليل قواد." ولن يخلو المتنبي من إحدى ثلاث: إما أن يكون ألم بهذا المصراع فحسنه وزينه، وصار أولى به، وإما أن يكون قد عثر بالموضع الذي عثر به ابن المعتز فأربى عليه في جودة الأخذ، وإما أن يكون قد اخترع المعنى وابتدعه وتفرد

به، فلله دره، وناهيك بشرف لفظه، وبراعة نسجه، وما أحسن ما جمع فيه أربع مطابقات في بيت واحد، وما أراه سبق إلى مثلها."[28]

نجد أنه على الرغم من احتوائه استعارتين مكنيتين مشخصتين كبيت أبي الطيب إلاّ أن الاختلاف في المحتوى الدلالي واضح بينهما، فإذا كان ليل المتنبي يشفع له فإن ليل ابن المعتز لا يختلف عن نهاره في إذاعة السر. وفي محاولة منه للمقاربة بين النموذجين يرى محمد الجندي أبو وضاح أن هناك اختلافا كبيرا بينهما فكل استعارة تعكس نمط حياة صاحبها، فابن المعتز أعطى ـ من خلال استعارته ـ صورة عفوية صادقة عن أجواء القصور المليئة بالنميمة والقوادة ليل نهار، حيث المرأة لا تعدو كونها بعض متاع، في حين أن المتنبي لا مطمح له غير الزيارة متخذا من الليل شفيعا.[29]

والملاحظ على استعارة ابن المعتز أنها تقوم على نعت الشيء ـ والمتمثل في الطبيعة ـ بما لا يعد من صفاته ولا يقترب منها، مما أدى إلى انحراف الجملة. وهذا الانحراف هو الذي ولد جمالية الصورة، فقد وصل الشاعر الطبيعة بالإنسان وجعل لها بعض خصائصه وصفاته غير المستحبة وهي القوادة والنميمة، وهذا قد يدل على نوع من الهروب والرفض لواقع القصور الذي يحياه، فهو شاعر " يُحب الطبيعة، وتتعلق بها نفسه، يجاوبها الشعور والإحساس، ويشاركها البأساء والسراء."[30]

ومن النماذج التي وردت في ثنايا الذخيرة، قول أبي الوليد محمد بن يحي بن حزم:[31]

وسدَّ طريقَ اللحظِ دمعٌ كأنما تشحَّط من جفنيَّ فيه قتيل

مما أحسن فيه، ولكن ابن الرومي زاد عليه بحسن الاستعارة والتشبيه، وهو قوله:

رسمُ الكرى بين الجُفونِ محيلُ عفَّى عليه بُكًا عليكَ طويلُ

يا نـظرةً ما أقْـشَعَتْ لحـظاتُها حـتَّى تشحَّـطَ بينهـنَّ قتيلُ

ورد بيت ابن حزم ضمن مجموع غزلي أورده ابن بسام في مصنفه، ولكنه كعادته اهتم بالبيت منفصلا عن مجموعه، لوجود شبه بينه وبين بيت ابن الرومي ـ أوبيت أبي نواس كما تنسبه أغلب المراجع[32] ـ وقد عبر ابن حزم من خلال بيته هذا عن شدة لوعته وعظيم ضيقه الذي جعله يذرف الدموع غزيرة حتى سدت عليه طريق رؤيته. وقد صاغ معناه ضمن صورة بيانية تمثلت في التشبيه التمثيلي، " وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد؛ أمرين أو أمور... وكلما كانت عناصر الصورة أو المركب أكثر كان التشبيه أبعد وأبلغ."[33] حيث شبه الدمع الذي يزدحم في مقلته لكثرته، باضطراب قتيل وتخبطه في دمائه الغزيرة، فصورة الدمع الناتج عن الحزن الذي ولد اضطرابا داخليا في نفس الشاعر استدعت في مخيلته صورة أخرى تماثلها حزنا أو تزيد، وهي صورة الميت، وهذا لتأكيد شدة لوعته التي بلغت به درجة اليأس فجعلته يفكر في الموت، فالقتيل الذي لم يسلم روحه بعد لا يزال يتخبط في دمه تخبط ابن حزم في دوامة همومه، وقد تمكن من خلال تمثيله هذا من إشراك المتلقي معه في حالته النفسية وذلك بوضعه أمام لوحة بصرية تشع حزنا " فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعنى، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونُقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة وأكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشَّب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة، صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا."[34]

والشيء الملفت في صورة ابن حزم أنه خلق في بيته حركية وانفعالا من خلال جمعه بين صورتين نابضتين بالحياة، وهذا ما أعلى من مستوى التشبيه، وأبرز قيمته البلاغية والتأثيرية، وقد اعترف له ابن بسام بالحسن والإجادة، ولكن ابن الرومي ، حسبه، قد تفوق عليه بالزيادة الحسنة في التشبيه والاستعارة في قوله:

رسمُ الكرى بين الجفون محيلُ عفَّى عليه بُكًا عليكَ طويلُ

يا نـظرة ما أقْـشَعَتْ لحـظاتُها حـتَّى تشحَّـطَ بينهـنَّ قتيلُ

يشترك بيتا ابن الرومي مع بيت ابن حزم في المعنى؛ فكلاهما يصور حالة من البكاء تنفطر لها قلوب السامعين، كما يشترك معه في الغرض فكلاهما يندرج تحت غرض الغزل، ولكن الشيء المختلف أن ابن الرومي قدم لبيته قبل أن يورده، في حين أن ابن حزم لم يفعل، وهذا ما جعل ابن الرومي يحوز على الفضل وإن لم يصرح ابن بسام بذلك، فقد جعل ابن رشيق وغيره من النقاد بيت ابن الرومي ـ وإن كان ابن رشيق ينسبه لأبي نواس ـ من أفضل ابتداءات المحدثين.[35]

افتتح ابن الرومي بيته الأول ـ وهو بيت الابتداء ـ بتشبيه بليغ وهو" رسم الكرى" جاء من باب إضافة المشبه للمشبه به، وهذا التشبيه " هو أعلى مراتب التشبيه في البلاغة وقوة المبالغة، لما فيه من ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به ولما فيه من الإيجاز الناشئ عن حذف الأداة والوجه معا، هذا الإيجاز الذي بجعل نفس السامع تذهب كل مذهب، ويوحي لها بصور شتى من وجوه التشبيه."[36] فالكرى الذي جافى عيون الشاعر سرعان ما امّحت أثاره بسبب البكاء الطويل على المحبوب، ثم في البيت الثاني وهو بيت القصيد، تطالعنا الاستعارة المكنية التي اختارها الشاعر لتؤكد الحالة التي يمر بها، حيث شبه الشاعر نظرة محبوبته بالسحاب الذي ينقشع ليفسح المجال لتجلي الجمال، وجمال الشاعر ينحصر في نظرات المحبوب التي تفعل فيه فعل السحر فترديه قتيلا، فالشاعر أضاف إلى خاصية العيون الأصلية، وهي النظر، خاصية أخرى ليست لها وإنما هي دخيلة عليها، وهي القدرة على القتل، مستعينا في ذلك بالتشبيه الضمني " وهو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يُلمحان في التركيب. وهذا الضرب من التشبيه يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن."[37] وهذا كإسناد خاصية القتل للعيون.

إذا فالشاعران اشتركا في صورة المقتول، وإن لم توظف بنفس الطريقة، فابن الرومي ربطها بفعل عيون المحبوب عليه، فالعيون هي سبب قتله واضطرابه، ففضلها

تشبيها ضمنيا لنقل إحساسه للقارئ وجعله مشاركا متفاعلا مع تجربته، في حين جعلها ابن حزم تشبيها تمثيليا لكسب تعاطف متلقيه. ولكن ابن الرومي إضافة إلى هذا التشبيه قدم لصورته ببيت من الشعر، كما أنه قرن تشبيهه باستعارة مكنية كان لها التأثير الأكبر في نفس ابن بسام مما جعله يعطي الأفضلية للشاعر المشرقي. ولا يمكن على الإطلاق من خلال هذا النموذج فصل الاستعارة عن التشبيه، أو قراءتها بعيدا عنه، فصور هذا البيت جاءت متكاملة ومكونة لتوليفة جمالية خاصة، فليست الاستعارة هي سر جمال البيت ولا تشابيهه ولكن سر جماله يكمن في هذه اللحمة من الصور المشكلة له.

وعبارة المقتول الذي يتشحَّط في دمه ـ وهي من كلام العرب المتداول الذي لا يختص به مبدع دون سواه ـ قد تكرر تضمينها في عدة مواضع كمثل يستعان به، وإن كانت تختلف دلالتها باختلاف سياقاتها، فتتراوح بين المجاز والحقيقة، من بينها مثلا هذه الأبيات التي وردت في كتاب الجواب الكافي لمن سأل عن الدواء الشافي لابن قيم الجوزية في فصل: مدخل المعاصي يقول صاحبها:[38]

يا ناظراً ما أقلعتْ لحظاته حتى تشحط بينهن قتيلا

ويقول ابن القيم:

ملّ السلامة فاغتدت لحظاته وقفا على طللٍ يظُن جميلا

مازال يتبــع إثره لحـظاتـه حـــتى تشحط بينهن قتيلا

المقصود من الأبيات أن النظرات المحرمة إلى غير المحارم تورث الإنسان ـ الذي لا يغض بصره ـ الحسرة والندامة. ونجد ما يشبه هذا في قول الشاعر:[39]

نظرُ العيونِ إلى العُيونِ هو الّذي جعلَ الهلاكَ إلى الفؤاد سبيلا

مازالت اللحــظاتُ تغــزو قـلبَهُ حـتى تشـحَّط بينهــن قـتيلاً

ووردت في قول عبيدة ابن هلال ـ في خبر ذكره ابن الأثير في مصنفه الكامل، والطبري في تاريخ الأمم والملوك وغيرهما ـ حين حاصرهم سفيان بن الأبرد في قصر بقومسَ ونادى فيهم، أن من قتل صاحبه وجاء إلينا فهو آمن، فقال عبيدة بعد أن اشتد عليهم الحصار فذبحوا جيادهم:[40]

إلــى الله أشكــو ما تـرى بجِـيادنا تَـساوكَ هـزلي مخـهُـنَّ قليلُ

تعاورها الـقـذاف مـن كّـل جانبٍ بقومسَ حتى صَعبُهُنَّ ذلولُ

فـإن يـكُ أفـنـاها الحصارُ فـرُبّما تشـحـط فـيـما بينهـنَّ قـتـيلُ

وقد كنّ مما إن يقدن على الوجى لـهن بأبـواب القـباب صهـيلُ

التساوك، مشي فيه إبطاء من الهزال والضر.

ووردت في وصف السيف حيث يقول شاعر:[41]

حُـــسامٌ غـــداة الـــروعِ ماضٍ كـــأنه من الله في قبض النفوس رسولُ

إذا ما تَمــطَى المـــوتُ فـي يقـظـاته فـلا بدَّ من نفـــسٍ هناك تســـيلُ

وإن لاحظ الأبطالَ أو صافحَ الطلى تشـــحـط يوما بينـــهـــن قـــتيل

كما وردت العبارة في مواضع كثيرة لا يتسع المجال لذكرها.

ومن بين النماذج التي يمكننا إيرادها كذلك، هذا النموذج الذي يدخل في باب المعارضة.

قال ابن برد:[42]

أعـنـبَـرٌ فـي فمـــه فُـتِّتا أم صارمٌ من لحـظه أصْلتا

يا شـاربا ألـثمـــني شاربا قـد هـمَّ فيه الآسُ أن ينبـتا

أنظر إلى الذاهب من ليلنا و امزج بماء الـذَّهب المنبتا

قال ابن بسام: " كأنه ذهب في البيت الثاني منها إلى معارضة ابن المعتز في قوله:

قد صاد قلبي قمرُ يسحرُ منه النّظَرُ

بوجنةٍ كأنما يقدحُ منها الشرر

و شارب قد همّ أو نمَّ عليه الشعرُ

....

يقول ابن بسام: " وليست يد ابن برد فيه عن مرماه بقاصرة، ولا صَفْقته حين جاراه بخاسرة، بل ساواه وزاد، وأجاد ما أراد. ألا ترى قول ابن المعتز على تقدمه " قد همّ أو نمَّ عليه الشّعرُ" لا يكادُ يخرج عن لفظ العامة."

عارض ابن برد في بيته الثاني ابن المعتز، وتبدو المعارضة ـ ظاهريا ـ جلية من الشبه الموجود بين البيتين، وقد نال الشاعر تفضيل ابن بسام واستحسانه رغم كونه معارضا لغيره، وهذا لزيادة وقعت له في عجز البيت.

وعلى الرغم من أن ابن بسام لم يوضح الآلية التي احتكم إليها لإقرار هذه الزيادة، إلا أنه يمكننا استنتاجها من خلال تعليقه على قول ابن المعتز حين قال بأنه لا يكاد يخرج عن لفظ العامة. ففي مقابل قوله (قد همّ أو نمَّ عليه الشعرُ) يطالعنا قول ابن برد (قد همَّ فيه الآسُ أن ينبت) فقد وفق ابن برد في صب معناه ضمن قالب استعاري، حيث شبه الشعر النامي بنبات الآس الذي صرح به وحذف لفظ الشعر، وبذلك وفق ابن برد من خلال استعارته التصريحية إلى ما لم يوفق إليه ابن المعتز من خلال تعبيره الحقيقي. فعلى الرغم من أن المعنى واحد عند كل منهما إلا أن استعارة ابن برد لونت المعنى الحقيقي الذي يحمله البيت، فبثت فيه قدرا من التأثير الجمالي الذي ارتفع ببلاغته، في حين أن ابن المعتز اكتفى بنقل المعنى الحقيقي كما هو دون أن يلبسه ثوبا مجازيا.

* * *

نخلص في الأخير إلى أن الاستعارة لا تقتصر على الكلمة الواحدة ولا تقرأ انطلاقا من هذه الكلمة وإنما ـ كما تقر النظرية التفاعلية ـ تحصل من التفاعل والتوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها سواء كان مجازا أو حقيقة، فالاستعارة جزء من كل، ومن مجموع صور أخرى تأتي متكاملة ومترابطة لتنقل إحساس المبدع فتلامس شغاف قلب المتلقي، ومن النماذج التي قاربناها نستنتج أن المبدع لا يتناص مع الاستعارة كقالب بلاغي جامد، فيأخذها كما هي بعناصرها التشبيهية، وإنما يتناص مع غيره من الشعراء في المعنى ثم يقوم بصب هذا المعنى ضمن قوالب استعارية تنبض بالحيوية فيبدو المعنى وكأنه جديد. وابن بسام قد أدرك هذا الصنيع من الشعراء. وتعليقاته السابقة، على اقتضابها، تدل على ذلك.

فالاستعارة آلية إبداعية تختلف مستوياتها وتتفاوت من مبدع لآخر، فقد تكون عند ابن بسام سببا في تقدم شاعر على شاعر آخر أو شعراء آخرين، كما رأينا في النماذج السابقة، كما قد تكون كذلك سببا في تأخر الشاعر، كما في النموذج التالي:

قال ابن بسام: " قال ابن بقي:[43]

وبدا معصمُ الخليجِ فخَطَّتْ فوقه الريحُ أسْطراً من وشوم

" أما تشبيههم الخليج بالمعصم فطريق لم يبق له ستر محرم إلا هُتك، ولا فيه موضع قدم إلا سلك، فمن أشهره منارا وأبهره أنوارا قول ابن عمار:

روضٌ كأنَّ النهرَ فيه معصمٌ صافٍ أطلَّ على رداءِ أخضرا

جمع ابن بقي في بيته بين صورتين؛ تشبيه بليغ في الصدر، تمثل في قوله " معصم الخليج" واستعارة في العجز، شخص من خلالها الريح فجعلها إنسانا فنانا له القدرة على إبداع الأوشام وتخطيطها، وجعْلِها رسما جميلا على المعصم/ النهر، فوحد بذلك بين جمالية الحذف التي تختص بها الاستعارة، وجمالية الذِّكر التي يختص بها التشبيه، إلا أن

هذا لم يشفع له عند ابن بسام الذي لم يلتفت على الإطلاق للاستعارة ولا إلى ما ولدته من جمالية في البيت إلى جانب التشبيه، وإنما اكتفى بالتعليق على التشبيه فقط، فهو يكتفي بالإشارة إلى الشاهد الذي يخدم تعليقه دون الالتفات إلى المجموع الذي ورد فيه هذا الشاهد. وقد جعل من بيت ابن عمار الأشهر والأنور ـ كعادته في استخدام اسم التفضيل ـ وهذا البيت يتردد ذكره في كثير من المراجع على أنه من أجود ما قيل في النهر. فالكثير من تعليقات ابن بسام يعتمد فيها على أحكام جاهزة سواء أكانت هذه الأحكام تتعلق بالمشارقة أم بالأندلسيين، دون البحث في إضافات الصورة التي تشبهها أو تتناص معها. وكأن الحكم إذا صدر حول الصورة النموذج يكون نهائيا وثابتا، لا يتغير بتغير الصور الجديدة وتطورها، وتبقى هذه الصور دائما قاصرة عن بلوغ الصورة النموذج. وهذا ما لا يتفق وطبيعة الفن الذي لا حدود لتجدده.

هوامش الفصل الثاني

(*) تصدرت الاستعارة كلام الإنسان منذ القديم، فهي من أكثر أنواع الخيال استعمالا. توسلها الإنسان لتفسير ما لم يجد له تفسيرا منطقيا فقد كان:" النظام ـ أستاذ الجاحظ ـ يفسر ما يرويه العرب من أخبار وأشعار تتحدث عن عزيف الجن والغيلان والسعالى على أنه من قبيل التخييل الذي لا حقيقة لـه"(جابر عصفور، الصورة الفنية. ص 16) و قد تجسدت عملية التخييل هذه في الاستعارة، وذلك بـأن يستعير الإنسان صفات بشرية ويلصقها بقوى الطبيعة ليفسر بها ما يحدث من حولـه من أصوات ومظاهر لا يجد لها تخريجا.

1. **الولي، محمد. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1990م. ص16.**
2. **الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. ص 32.**
3. **نفسهً. ص ن.**
4. **أبو موسى، محمد. التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان. ط3. مكتبة وهبة. 1413هـ .ص 186.**
5. **البستاني، صبحي. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. ط1. دار الفكر اللبناني. 1986م. ص 68.**
6. **القيرواني، ابن رشيق. العمدة. ج1. ص 427.**
7. **السكاكي. مفتاح العلوم. تحقيق عبد الحميد هنداوي. ط1. يبروت: دار الكتب العلمية. 2000م. ص369.**
8. **الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. تحقيق محمد رشيد رضا. ص 346.**
9. **عصفور، جابر. الصورة الفنية. ص 233.**
10. **سلوم ، تامر. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ص 247**
11. **الذخيرة. ق1. مج2. ص 841، 842.**
12. **نفسه. ق1. مج1. ص 322.**
13. **ينظر الأبيات في موقع صحيفة بلا قيود الالكترونية. ضمن مقال المرأة في عيون الأدب. الرابط http://www.geod7.com تاريخ الزيارة: 10. 12. 2012.**

14. بن معاوية، يزيد. الديوان. الموسوعة العالمية للشعر العربي. رابط الموسوعة: http://www.adab.com
15. أبو تمام. ديوان أبي تمام. شرح الخطيب التبريزي. مج2. ص 22.
16. الصاوي، أحمد. فن الاستعارة. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1979م. ص 349.
17. الذخيرة. ق1. مج1. ص 364.
18. ضيف، شوقي. في النقد الأدبي. ط6. القاهرة: دار المعارف. 1981م. ص 153.
19. الصائغ، وجدان. الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث.ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.2003م. ص 39.
20. ينظر: ساعي، أحمد بسام. حركة الشعر الحديث في سوريا. دمشق: دار المأمون للتراث. دت. ص 305.
21. ولد بوعبيلة، محمد. النقد الغربي والنقد العربي. ص 99.
22. الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ط4. دار المعارف بمصر. 1975م. ص 214.
23. يوسف، يوسف سامي. الشعر والحساسية ـ دراسة نقدية. سوريا: منشورات وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة السورية للكتاب. 2010م. ص 83.
24. ابن أبي الإصبع المصري. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. ص 179.
25. أبو العدوس، يوسف. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ـ الأبعاد الجمالية والمعرفية. ص 17.
26. ضيف، شوقي. ابن زيدون. بيروت: دار المعارف. 1903م. ص 40.
27. ضيف، شوقي. فصول في الشعر ونقده. ط3. دار المعارف. دت. ص154.
28. الثعالبي. أبو منصور عبد الملك. يتيمة الدهر. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. ط2. مج1.ج1. بيروت: دار الفكر. 1973م. ص 137.
29. أبو وضاح، محمد الجندي. المتنبي والمرأة وأنا، موقع دروب 2007
30. سيد، نوفل. شعر الطبيعة في الأدب العربي. ط2. مكتبة الدراسات الأدبية. دار المعارف. دت. ص189.
31. الذخيرة. ق4. مج1. ص 605.

32. روى أبو هفان، قال كان أبو عبد الله محمد بن زياد الأعرابي يطعن على أبي نواس، ويعيب شعره، ويضعفه، ويستلينه، فجمعه مع بعض رواة شعر أبي نواس مجلس، والشيخ لا يعرفه، فقال له صاحب أبي نواس: أتعرف أعزك الله أحسن من هذا؟ وأنشده:

ضعيفة كرّ الطُرْف تحسب أنها قريبة عهدٍ بالإفاقة من سُقْم

... الأبيات، فقال: لا والله، فلمن هو؟ قال: للذي يقول:

رسْمُ الكرى بين الجفون مُحيلُ عفَّى عليه بُكًا عليكَ طويلُ

يا ناظرًا ما أقْلعَتْ لحظاتُهُ حتى تشحَّطَ بينهنَّ قتيلُ

فطرب الشيخ، وقال: ويحك لمن هذا؟ فوا الله ما سمعت أجود منه لقديم ولا لمحدث، فقال: لا أخبرك أو تكتبه، فكتبه، وكتب الأول، فقال: للذي يقول:

ركبٌ تساقوا على الأكوار بينهمُ كأس الكرى فانتشى المَسْقيُ والساقي

كأن أرْؤُسهم والنـــوم واضعُها علـــى المناكب لـم تُخلَقْ بأعـــــناق

ساروا فلم يقطعوا عقـدا لراحلة حتى أناخوا إليـــكم قبل إشـــــراق

مـــن كل جائلة الطرْفين ناجبةٍ مشتاقةٍ حَملـتْ أوصـال مُشْـــتاق

فقال لمن هذا؟ وكتبه، فقال للذي تذُمه، وتعيب شعره، أبي علي الحكمي، قال: اكتم علي، فوا الله لا أعود لذلك أبدا؟"

الخبر عن كتاب: الحصري القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي. زهر الآداب وثمر الألباب. عناية وشرح زكي مبارك. حقّقه وزاد في شرحه محمّد محيي الدين عبدالحميد. ج1. بيروت: دار الجيل. 1972م. ص ص 286، 287.

33. عتيق، عبد العزيز. علم المعاني - البيان - البديع. ص280.

34. الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. تحقيق محمد رشيد رضا. ص ص.92، 93.

35. القيرواني، ابن رشيق. العمدة. ج1. ص 390.

36. عتيق. عبد العزيز. مرجع سابق. ص 299.

37. نفسه. ص ص 295، 296.

38. ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر. الجواب الكافي لمن سأل عن الدواء الشافي. بيروت: دار الكتب العلمية.1997م. ص 154.

39. ابن أبي حجلة، ديوان الصبابة، الموسوعة الشاملة، موقع الوراق http://www.alwarraq.com وذكر ذلك ابن قيم الجوزية في كتابه روضة المحبين ونزهة المشتاقين.

40. ابن الاثير، عز الدين أبو الحسن علي. الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، 1997م. ص 472 عن موقع المكتبة الاسلامية http://library.islamweb.net

41. الراغب الأصفهاني. محاضرات الأدباء، الموسوعة الشاملة. موقع الوراق، http://www.alwarraq.com

42. الذخيرة. ق1. مج1. ص ص 110، 111.

43. نفسه. ق2. مج2.ص 632.

الفصل الثالث

آليات البديع ومستوياتها

أولى ابن بسام الجانب البديعي في كتابه عناية خاصة، وقد أشار في مقدمة الذخيرة إلى أن " البديع ذا المحاسن هو قيم الأشعار وقوامها وبه يعرف تفاضلها وتباينها."[1] فاتخذ منه معيارا جماليا لتقييم الأشعار والحكم على الشعراء والمفاضلة بينهم، وأوضح ابن بسام أنه سيلمّ بذكر جانب منه في ثنايا ذخيرته، فينبه عليه ويمهد جانبا من أسبابه ويشرح جملا من أسمائه وألقابه مستعينا في ذلك بما توصل إليه المشارقة في هذا الباب البلاغي من مصطلحات ومفاهيم بلاغية تصلح أن تكون مقاييس للحكم على شاعرية الإبداع، وإن لم يكن هذا هو هدف ابن بسام. ويذهب بعض الدارسين إلى تصنيف الذخيرة ضمن الكتب النقدية لاعتماد صاحبها (البديع) كمقياس نقدي يصلح للحكم على الأعمال الإبداعية، انطلاقا من تحديد الآخذ والمأخوذ عنه، يقول سعد إسماعيل شلبي: "أما البديع ـ وقد كان هدفا من أهداف تأليف الذخيرة، وأدخلته من أجله في الدراسات النقدية ـ فقد عني به ابن بسام وأخذ يردد المصطلحات البديعية التي انتقلت من المشرق إلى المغرب."[2]

والحديث عن البديع عند ابن بسام لا يقتصر على الألوان البديعية أو المحسنات المعروفة ضمن علم البديع فقط، من جناس وسجع ومقابلة وطباق وغيرها، وإنما يقصِد إلى علميّ البيان والبديع معا، فهو عنده وصف لمحاسن الكلام والصور الغريبة والطريفة كالاستعارة و التشبيه وفنون البلاغة الأخرى. لذلك نجد علي بن محمد عند حديثه عن التشبيه في الذخيرة يقول :" هو من الجوانب البديعية التي اهتم بها صاحب الذخيرة أوضح اهتمام."[3] وفي الاستعارة يقول:" وهي أيضا من الأنواع البديعية التي كثر وقوف ابن بسام عندها، وتتبعه لها في أشعار القدامى والمحدثين."[4] ويقول عليان عبد الرحيم :" الاستعارة باب من أبواب البديع في الأندلس أيضا."[5] كما أن البديع عنده يتجاوز

حدود العلمين السابقين ليمتد إلى المعاني، فيتوقف عند المُبدَع منها، حيث يقول معلقا على بيت عبد الجليل بن وهبون:[6]

رُحنا به بل بالسيادة والعُلا والشمسُ نجمُ النهارِ مَساء

" معنى أحسن فيه، وإن لم يكن اخترع فقد أحسن وأبدع حيث اتبع."

و يعلق على بيت ابن المُلَح :[7]

لو كانت الشمسُ من خدام دولتكم والعدل ما العدل لم تبرح من الحمل

فيقول " ولم أسمع بمثل هذا البيت لمن سبق، فإن كان اتباعا فما أحسن ما أرقّ، و إن يكن اختراعا فما أولى وأخلق."

ولكننا في هذا الفصل سنكتفي بالألوان البديعية المعروفة في علم البديع فقط باعتباره علما " يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة."[8]

ربط ابن بسام ضمن مصنفه في عديد المواطن بين الصنعة البديعية والبديهة الحاضرة التي احتفى بها الأندلسيون، " ولم يكن ابن بسام وحده بدعا في هذا بل شاركه عامة الأندلسيين: الأمراء في مجالسهم والأدباء في ندواتهم، والأصدقاء في منازلهم."[9] فجمع بين الصنعة و البديهة في الكثير من تراجم شخصياته حيث يقول في حديثه عن أبي مضر عبد الملك بن زيادة الله الطبني ـ نقلا عن ابن حيان ـ إنه كان: " رفيع الطبقة في صنعة الشعر كثير الإصابة في البديهة والروية."[10] أما الكاتب أبو الربيع سليمان بن أحمد القضاعي فكلامه" يجمع بين الحلاوة والجزالة ويتصرف في لطايف الصنعة، و يعمد إلى خسيس المعاني فيقيم لها أودا بسلاطة لسانه وقوة مادته وحسن بيانه، وإن كان في كلامه بعض الطول إلا أنه غير مملول، لطريف ألفاظه واستعاراته التي يفخم بها التافه الحقير ويقلل الكثير المنزرو."[11]." وخير من يمثل اتجاه الصنعة من الكتاب ـ حسب ابن

بسام ـ عبد الحميد الكاتب وابن المقفع وسهل بن هارون " فالصنعة معهم أفسح باعا وأشد ذراعا و أنور شعاعا لرجحان تلك العقول واتساع تلك القرائح بالعلوم."[12]

واهتمام الأندلسيين بالصنعة ـ شعراء ونقادا ـ يعكس، كما يرى إسماعيل شلبي، اتجاها " ثقافيا طريفا، يتراءى فيه الترف الذهني، والتأنق اللفظي الممتع، وكان شعراء البلاط المنتمون الملتزمون أمثال ابن زيدون وابن حمديس وابن اللبانة وأضرابهم من أكثر الشعراء اهتماما بصناعة شعرهم، واختيار ألفاظهم في المواقف الرسمية."[13] ولكن اهتمامهم بالصنعة لا يمنعهم في أوقات سمرهم وجلساتهم الخاصة من أن يطلقوا أنفسهم على سجيتها فيقولوا على البديهة " فتأتي أشعارهم سمحة تتدفق في سهولة وانسياب أحيانا، وتجيء عباراتهم حافلة بالطرائف، راقصة بألوان البديع في كثير من الأحيان."[14]

وعلى الرغم من إعجاب ابن بسام بالصنعة إلا أنه أعلى من شأن البديهة والارتجال كمؤشر على ملكة المبدع وقدرته، فبها " يتبين تقصير المقصر، وفضل السابق والمبرز، إذا اصطكت الركب، وازدحمتْ الحلق، واستعجل المقال، ولم توجد فسحة لفكرة، ولا أمكن نظر لروية، أو في مجالس الملوك عند أنسها وراحتها، فإنه يقع فيها ويجري لديها، ما لا ينفع له الاستعداد، ولا ينفذ فيه غير الطبع، والغريزة المتدفقة، فترى الجواد السابق إذ ذاك متشوفاً بأذنه، باحثا لكديد الإحسان بيده، طامح النظر، صهصلق الصهيل، وأهل الصنعة خرس لا يسمعُ لهم جرس، ولا شيء عندهم غير حسو الكاس وشم الآس، وتنفس الصعداء، قد اصفرت ألوانهم وقلصت شفاههم كأنهم من رجال عذرة."[15]

فولع أبي الحسن بالبديع لم يعم بصيرته، فقد رفض التكلف والمبالغة في التزويق والتنميق الذي يفرغ الكلام من معناه، ويبدو ذلك مثلا من تعليقه على قصيدة محمد بن شرف التي جاءت حسبه ملفقة ذات طنين وقعقعة، كثيرة الأبيات وقليلة الأقوات، فلم تهز عطفا ولم تلق مبسما.[16]، كما عاب على المعلمين الكتاب الذين يفتقرون للطبع الفني،

طريقتهم الآلية في توظيف الأنماط البديعية " فهم يصرفون غرائبها فيما يجري عندهم، تصريف من لم يرزق آلة الفهم، ومن لم تكن له آلة الصناعة مما هي مخصوصة بها فهو كالحمار لا يمكنه أن يتعلم صناعة ضرب العود والطنبور لتوتد رسغه واستدارة حافره ولا له بنان يحبس به على دستبان."[17]

فلا بأس عند أبي الحسن من تزيين الكلام وتحسين الصنعة على أن يتم ذلك في حدود الوعي بأركانها ومعادنها والتي تتمثل في معرفة " التوصل إلى حسن الابتداء، وتوصيل اللفظ بعد الانتهاء... وتدبير المطالع والمقاطع، فإنها معادن الصنعة ومواضع مفاتح الطريقة."[18]

ويبدو أن أدباء الأندلس قد شاركوا إخوانهم المشارقة في الإعجاب بالصنعة البديعية خاصة بعد أن اتخذوا من أشعار أعلام المشرق أمثال أبي تمام والمتنبي والمعري نماذج تحتذى فتناصوا معها ونسجوا على منوالها. ويؤكد اسماعيل شلبي أن عصر ابن بسام "كان عصر ازدهار البديع، فقد تحمس الأندلسيون له، ودعاهم نقادهم إليه وتباهى شعراؤهم به ولم يتورطوا فيه تورطا معيبا."[19] وإن كان يرى أن لغة التأليف في بعض المدونات قد تورطت في نوع من البديع الممقوت، حيث راح أصحابها يكدسونه فيما يكتبون، ومن هذه المؤلفات كتاب قلائد العقيان ومطمح الأنفس وحتى الذخيرة التي لم يتفاقم فيها البديع، حسبه، على حساب الفكر كما هو الحال في الكتابين الآخرين.

ويرى شلبي أن اهتمام الأندلسيين بالبديع يرجع في مجمله إلى سببين رئيسيين، أما الأول فهو طبيعة الفرد الأندلسي المحب للجمال، والميال إلى المتعة واللهو، والحريص على التأنق والتزين في ملبسه ومسكنه وكل ما يحيط به، فضلا على أن الحضارة الأندلسية أوجبت عليه التنميق والتزيين في العمران وما يتبعه من لوازم ومتممات، فهذا الإبداع في دنيا المجتمع أوجب إبداعا مقابلا في دنيا الأدب. وأما السبب الثاني فيقول إن

بعض فنون الشعر الاجتماعي قد تحولت إلى ترف عقلي وفي مقدمتها الغزل ووصف الخمر مما دفع بالشعراء إلى التنافس والتباهي بالمقدرة الفنية.[20]

ويبقى أن نشير إلى أنّ أبا الحسن قد تعرض للعديد من ألوان البديع بشقيه اللفظي والمعنوي كالمذهب الكلامي، والطباق، كما تطرق للمحسنات التزيينية كالمبالغة ولزوم ما لا يلزم والإلغاز وغيرها كثير، لكننا لن نتطرق إلا إلى الأنواع التي وردت ضمن نماذج متناصة مع بعضها البعض، مهملين بذلك بقية الأنواع البديعية التي جاءت لتبيين تميز صاحبها وإتقانه لهذا الفن لا أكثر.

أولا: المحسنات المعنوية

وهي المحسنات المتعلقة بألوان الجمال المعنوي فيكون " التحسين بها راجعا إلى المعنى أولا وبالذات، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ أيضا."[21] ومن الأنواع المذكورة في الذخيرة:

التَّتميم: وهو كما يقول ابن رشيق" التَّمام أيضا، وبعضهم يسمّي ضرباً منه احتراسا واحتياطا. ومعنى التّتميم أن يحاول الشاعر معنى، فلا يدعُ شيئا يُتَمِمُ به حُسنَه إلا أورده وأتى به: إمّا مبالغة وإمّا احتياطا واحتراسا من التقصير."[22] وأول من ذكره عبد الله بن المعتز في كتابه (البديع) وسماه " اعتراضَ كلامٍ في كلام لم يتم معناه ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد."[23] فهو مظهر من مظاهر الإحاطة بالمعنى قصد بلوغ الجودة في القول. ومثاله ما ورد في خبر ذكره أبو الحسن قال:

" قول ابن معلَّى :[24]

وسقى ضريحَكَ بعد أخذ عهوده ألا يُغِـبَّ مُـجلجـلٌ سَكّـابُ

من قول طرفة:

وسقى طلولكِ ـ غيرَ مفسدِها ـ صَوبُ الربيع و ديمةٌ تَهمي

وقد تتبّع هذا المعنى على ذي الرّمة في قوله:

ألا يا اسلمي يا دار ميّ على البلى ولا زال منهلاً بجرعائِكِ القَطْرُ

لأن في مداومة الانهلال تعفية الرسوم ومحو الآيات، على أنه قد احترس من الاعتراض احتراسا قدّمه في صدر البيت وهو قوله: " اسلمي " فدعا لها بالسلامة على تعاقب الأحوال الموجبة بلى الديار، واندراس الآثار، وبيت طرفة أسلم."

انطلق ابن بسام من بيت الأندلسي ابن المعلّى الذي أخذه، حسبه، من طرفة لأنه اشترك معه في الدعاء، وفي توسل التتميم في قوله: " بعد أخذ عهوده " كما أن ذا الرمة سار في بيته على منوال طرفة بن العبد وشاركه في المعنى، لكن ابن بسام فضل بيت طرفة ـ متبعا في ذلك ابن رشيق ـ الذي تمم معناه بغية الاحتراس والتحرز بقوله (غير مفسدها) فقد دعا لديار صاحبته بأن يسقيها الغيث لكن بقدر محسوب، لأن الزيادة في هذا الغيث ستتسبب لها في التلف والفساد، فتتمة معناه بالاحتراس كانت دقيقة وبديعة. في حين أن ذا الرمة لم يحترز في دعائه كما احترز طرفة، وإنما دعا لدار صاحبته بالسلامة وبدوام نزول المطر، وقد وظف الفعل (انهل) الذي يدل على شدة المطر وقوته، وهو الأمر الذي قد يتسبب في خراب هذه الأرض وفسادها بدل تعميرها. فبيته كما يصفه عبد العزيز عتيق هو أقرب بالدعاء على بيت صاحبته منه بالدعاء لها[25]

ويواصل ابن بسام يقول: " والذي فتق للشعراء هذا الفن فافتتنوا فيه وجاءوا بالاحتراس وغيره امرؤ القيس بقوله:[26]

إذا ركبوا الخيلَ و استلأموا تحرّقتِ الأرضُ و اليومُ قرّ

فقوله:" واليوم قرّ " تتميم للمعنى ومبالغة في اللفظ، وقال الآخر:

إذا اللهُ أسقَى دمنتين ببقعةٍ من الأرضِ سُقيا رحمةٍ فسقاهما

وقال أبو الطيب:

صلى الإله عليكَ غير مودَّعٍ وسقى ثرى أبويك صَوبُ غَمامِ

ومن هذه المبالغة في التتميم أيضا قول امرئ القيس:

كأنّ عيونَ الوحشِ حول خِبائنا وأرحلِنا الجزعُ الذي لم يثقَّبِ

فتناوله زهير فقال:

كأن فتاتَ العِهنِ في كلِّ منزلٍ نزلن به حبُّ الفنا لم يُحطَّمِ

ويسمي أصحاب البديع ما كان مخصوصا من هذا النوع بالقافية: (إيغال) والتتبيع وما كان في أضعاف البيت (المبالغة) و(التتميم) ومن المبالغة قوله (يقصد امرأ القيس):

من القاصرات الطَّرْفِ لو يدبُّ محولٌ من الذَرِّ فوق الإتبِ منها لأثّرا

وأخذه حسان فقال:

لو يدبُّ الحوليُّ من ولدِ الذرِّ عليها لأندَبتــهُ الكلومُ

فقصر حسان عنه لأن امرأ القيس قال :" فوق الإتب" وهو ثوب، وأيضا فإن في بيته معنًى متقدماً وهو قوله: " من القاصرات الطرف " يريد أنها غير متطلعة إلى غير زوجها، وقيل: تقصرُ الطرف ألا يجاوزها إلى غيرها.

يتطرق أبو الحسن إلى مصطلحات بلاغية أخرى لها علاقة بالتتميم وهي الإيغال والمبالغة في تتميم البيت، فالإيغال يكون للقافية والمبالغة ترد في تضاعيف البيت. وقد أورد ابن بسام هذه الأبيات الشعرية وغيرها لا يزال كثير لتبيان هذا اللون البديعي، والشيء الذي نستغربه هو أن ابن بسام من خلال هذا الاستعراض الطويل لبديع التتميم ومتى يكون مبالغة ومتى يسمى إيغالا، ومن أجاد ومن تخلف ـ وهذا طبعا كما ورد عند البلاغيين ـ لم يستحضر نماذج الأندلسيين الذين توسلوا هذا اللون البلاغي لتحقيق أغراض جمالية، إلا البيت الأول الذي انطلق منه وهو بيت ابن المعلّى الذي اشترك فيه

مع بقية الشعراء المشارقة في توظيف هذا اللون البديعي، كما أن أبا الحسن توقف في تعليقه ـ وهو تعليق مستوحى ممن سبقوه من أهل البلاغة ـ عند بيتي طرفة وذي الرمة دون التوقف عند بيت الشاعر الأندلسي رغم توضيحه أن بيته من بيت طرفة. ويبدو أن ابن بسام قد توسل بيت ابن المعلى ليكون فاتحة له ليسترسل في عرض معلوماته حول هذا الصنف البديعي عند السابقين. دون أن يهتم حقيقة بفكرة الأخذ عنهم أو التناص معهم، وهذا الأمر يتأكد لنا من خلال النماذج البديعية التي جاءت كلها ـ تقريبا ـ على هذا النمط.

الالتفات: يعرفه ابن المعتز بقوله: " هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر."[27] ويعرفه قدامة بقوله:" الالتفات أن يكون الشاعر آخذا في معنى فيعترضه إما شك فيه أو ظن بأنَّ راداً يردُ عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه أو يجلي الشك فيه."[28]

ومن نماذجه في الذخيرة قول ابن بسام:" قال الوزير أبو العلاء زهر بن عبد الملك:[29]

أجريتَ طرْفَكَ في العتابِ وربَّما ـ وقّيتَ ـ مَنْ أجْري بلا قَصدٍ كبا

" وربما وقّيت " من مليح الالتفات وهو عند بعض أهل النقد تتميم، والالتفات أولى به وأشكل بمعناه. ومنه قول كُثير:

لو أن الباخلين وأنت منهم رأوكِ تعلَّموا منكِ المطالا

وقوله "وأنت منهم" التفات، وقد سماه ابن المعتز " اعتراضا " وجعله بابا على حدته بعد الالتفات، وغيره جمع بينهما. وقال النابغة:

ألا زعمتْ بنو عبسٍ بأني، ألا كذبوا، كبيرُ السنِّ فانِ

فقوله: " ألا كذبوا " اعتراض، وقال بعض العرب:

فظلُّوا بيومٍ دعْ أخاك بمثله على مَشْرَعٍ يروي ولما يُصَرَّدِ

فقوله: " دعْ أخاك بمثله" التفات مليح، وقال عوف بن محلّم:

إن الثمانين، وبُلِّغْتـَها، قد أحوجَتْ سمعي إلى ترجمان

وقال اسحاق الموصلي: سألني الأصمعي فقال أتعرف التفاتات جرير؟ قال: وما هي؟ فأنشدني:

أتنسى إذ تودِّعُنا سليمى بفرعِ بَشَامةٍ سُقِيَ البشامُ

أما تراه مقبلا إلى شعره ثم التفت إلى البشام فدعا له؟ وأنشد له ابن المعتز:

متى كان الخيامُ بذي طلوحٍ سُقيت الغيثَ أيتها الخيامُ

قال ابن بسام: وأحسن ابن المعتز في العبارة عن الالتفات حيث قال: هو انصراف المتكلم عن الإخبار إلى المخاطبة وعن المخاطبة إلى الإخبار.

ويواصل ابن بسام في عرض مطول تسجيل أبيات القدماء من الذين أجادوا في توظيف هذا المحسن البديعي معتمدا في ذلك على بديع ابن المعتز وعمدة ابن رشيق، مقيدا تعليقاتهما كما وردت عنهما. فاستشهد بقول لبشار بن برد، ونُصيب وعباس بن الأحنف، وغيرهم من الشعراء المشارقة، وذلك بعد أن انطلق من قول الوزير أبي العلاء الذي رأى أنه من مليح الالتفات دون أن يوضح مزيته أو تفرده عن غيره من الشعراء الذين سبقوه إلى توظيف هذا اللون البديعي.

التقسيم: يعرفه العسكري بقوله هو " أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج عنها جنس من أجناسه. كقوله تعالى: (هو الذي يريكم البرق خوفا وطمعا). وهذا أحسن تقسيم، لأن الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع، ليس

فيهم ثالث"[30] ويقول ابن رشيق:" أنه استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به."[31] والتقسيم أنواع، وقد ورد في الذخيرة ذكر لواحد منها.

قال ابن بسام: قول ابن زيدون:[32]

تهْ أحتملْ واسْتطِلْ أصبرْ وعزّ أهُنْ ووِلِّ أُقبل وقُل أسمع ومرْ أطعْ

أراه احتذى في هذا البيت مذهب أبي العَميْثل الأعرابي:

فاصدقْ وعِفَّ وفه وانصفْ واحتملْ واصْفحْ ودارِ وكافِ واحلم واشجعِ

والطف ولن وتأنَّ واحلـــُمْ واتّئـدْ واحزِم وجـدَّ وحـامِ واحـمـل وادفـع

و هذا الباب صنعه المولدون وعدوه تقسيما وتقطيعا وتبعهم المتنبي فقال:

أقلْ أنل أقطع احمل عَلِّ سلِّ أعدْ زِد هش بش تفضل أدنِ سُرَّ صِلِ

ثم زاد أبو الطيب في هذا وتباغض حتى قال:

عِش ابقَ اسمُ سد قد جد مرِ انه رِ فِ اسْرِ نِلْ

علق ابن بسام قال:" أحسن لعمري ابن زيدون في هذا التقسيم، ودفع بالحديث في صدر القديم، ولو قرع سمع أبي منصور، بما في تضاعيف هذا التصنيف من الشذور، لما كان عنده ابن وشكمير بمذكور، ولا أغرب بغرائب الصاحب، ولا ببديع البديع."

يدخل هذا النموذج ضمن التقسيم الذي يتمثل في التقطيع و" يقصد به تقطيع ألفاظ البيت الواحد من الشعر إلى أقسام تمثل تفعيلاته العروضية، أو إلى مقاطع متساوية من الوزن ويسمى التقسيم حينئذ التقسيم بالتقطيع."[33] وقد أعجب ابن بسام بتقسيم ابن زيدون إعجابا كبيرا، ويبدو أن سر هذا الإعجاب ـ إضافة إلى المعنى الكامن في البيت ـ

هو مزاوجة ابن زيدون بين فعلي الأمر والمضارع في نظام عجيب، فقد ضمن البيت ستة أوامر وستة أجوبة، جاءت كلها لتعزيز المعنى العام للبيت وهو إثبات حبه لصاحبته.

تهْ أحتملْ واسْتطِلْ أصبرْ وعزّ أهُنْ وولِّ أُقبل وقُلْ أسمع ومرْ أطعْ

ومن التقسيم الذي أعجب به ابن بسام قول حسان بن المصيصي:[34]

من كلّ مُعْتـقِلٍ بالبأس مخترِطٍ للعزم مدَّرعٍ للحزمِ مشتملِ

البيت من التقسيم المليح في القريض، الذي كثيرا ما يتَّفق في هذه العروض وهو شبيه بقول أبي سعد المخزومي:

وما يريدون لولا الحينُ من رجلٍ باللـيلِ مدَّرِعٍ بالجـمرِ مكتحلِ

وشبيه أيضا بقول أبي تمام:

تدبيرُ معتصمٍ، بالله منتقمٍ في الله مرتغب، لله مرتقب

أعجب أبو الحسن بتقسيم حسان بن المصيصي ـ وهو من التقسيم المسجوع ـ لأن بناءه جاء مشابها لبناء تقسيم أبي تمام الذي تذكره المصادر النقدية والبلاغية قديمها وحديثها، على أنه من أحسن ما قيل في هذا الباب[35]، وقد أطلق قدامة على هذا النوع من البديع اسم الترصيع، وفضله وأسهب في الحديث عنه.[36] يعرفه العسكري بقوله: " هو أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله من قولهم: رصعت العقد إذا فصّلته."[37] ويعرفه ابن رشيق بقوله: هو أن يكون " تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع."[38] ويقوم الترصيع على تكرار الوحدات الموسيقية في البيت الواحد، فيخلق بذلك نوعا من التقفية الداخلية، وهذا التكرار هو الذي يولد جمالية البيت. ويدخل الترصيع ضمن المحسنات البديعية اللفظية، لأن تقسيم الألفاظ فيه بشكل مخصوص هو الذي يجذب انتباه المتلقي.

فحسان بن المصيصي تناص مع أبي تمام ومع غيره من الشعراء الذين سبقوه ونهجوا نهج حبيب بن أوس في كيفية توظيف هذا اللون البلاغي، ويبدو لنا من تعليق ابن بسام أنه راض عن هذا التقليد أو الاتباع، أياً كان اصطلاحه، لكن الأمر الملفت حقا عند أبي الحسن هو إعجابه بالاتباع دون البحث عن الاختلاف. فبيت حسان بيت جامد جماليا من ناحية المبنى لا المعنى، لأنه لم يزد على أن قلد طريقة من سبقوه في توظيف المحسن البديعي. وشابههم فيها دون ابتكار ولا اختلاف. فهو صورة مطابقة للأصل لا أكثر، وهو تكرار يراوح مكانه فلا يضيف للصورة الأصل شيئا، وبالتالي ففضل جمال المحسن لا يعود له وإنما هو للصورة النموذج. وهذا ما لا يتفق والنظرية التناصية، فالتناص لا يعنى الجمود، وإنما هو إحياء وتجديد وتطوير لما جاء به السابقون. والبحث عن إمكانيات جديدة للطرق القديمة، وهذا عكس ما ورد في هذا النموذج المحتفي بالرسم المطابق.

الاستطراد: يعرفه ابن رشيق بقوله: " هو أن يُريَ الشاعر أنَّه في وصف شيء، وهو إنَّما يريد غيره، فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه فذلك استطراد، وإن تمادى فذلك خروج، وأكثر الناس يسمّون الجميع استطرادا، والصّواب ما بيَّنتُه."[39] ومثاله ما ورد في الذخيرة (وهو نفسه في العمدة تعريفا وتمثيلا وتعليقا، دون إشارة إليه) قول ابن بسام :[40]

" وحقيقة الاستطراد عندهم أن يري الشاعر أنه يريد مذهبا، وهو إنما يريد غيره، فإن قطع ورجع إلى ما كان فيه فهو الاستطراد الحقيقي، وإن تمادى فذلك الخروج، وأصح الاستطراد قول السّموأل:

ونحنُ أناسٌ لا نَرى القَتلَ سُبَّةً إذا ما رأتْهُ عامرٌ وسلولُ

و اتَّبعَه الفرزدق فقال:

كأنَّ فَقاحَ الأزد حول ابن مِسْمعٍ إذا اجتمعوا أفواهُ بكرِ بن وائلِ

ثم أتى جرير فأربى وزاد بقوله:

لمّا وضعتُ على الفرزدق مِيسمي وعلى البعيثِ جدَعتُ أنف الأخطل

فهجا واحدا واستطرد باثنين. وقال مخارقُ ابن شهابِ المازنيّ يصف معزى:

ترى ضيفها فيها يبيتُ بغبطةٍ وضيفُ ابن قيسٍ جائعٌ يتحوَّبُ

فوفد ابن قيس على النعمان، فقال له: كيف مخارق بن شهاب فيكم؟ قال: سيّدٌ شريف، من رجلٍ يمدح تيسه ويهجو ابن عمه.

ومن جيد الاستطراد قول دعبل، وقيل بشار وهو أصح:

خليليَّ من كعبٍ أعينا أخاكما على دهره إنَّ الكريمَ مُعينُ

ولا تبخلا بُخل ابن قزعة إنهُ مخافةَ أن يُرجى نداهُ حزينُ

إذا جئته في حاجةٍ سدَّ بابه فلم تلقه إلاّ وأنت كمينُ

وقال أبو تمام في صفة فرس:

ولو تراهُ مُشيحاً والحصا زيمُ على السَّنابك من مثْنى ووحدان

أيقنتَ إن لم تثبّتْ أن حافرهُ من صخر تدمرَ أو من وجه عثمانِ

وأخذه البحتري فقال:

ما إن يَعافُ قذًى ولو أوردته يوماً خلائقَ حمدويهِ الأحول

وقد يقع من الاستطراد ما يخرجُ به من ذمّ إلى مدح، كقول زهير:

إنَّ البخيل ملومٌ حيثُ كان ولـ ـكنَّ الجوادَ على علاّتِه هَرِمُ

ومن مدح إلى ذمّ كقول بكر بن النطاح في مالك بن طوق:

فتى شَقيتْ أمواله بعفاته كما شقيتْ بكرٌ بأرماح تغلبِ

وهذا مليح أوله خروج وآخره استطراد، وملاحته أنَّ مالكا من بني تغلب، فصار الاستطراد زيادة في مدحه، ومما استطرد به أبو الطيب قوله:

يموتُ به غيظاً على الدَّهر أهله كما ماتَ غيظاً فاتكٌ وشبيبُ

على أنَّ هذا البيت لم يقع موقعَ غيره من أبيات هذا الباب، إذ ليس المقصد فيه مدحا ولا هجاءً للرجلين المذكورين، ولكن التشبيه والحكاية لا غير.

ويضيف: " ومن الاستطراد نوع يسمى الإدماج، كقول ابن طاهر لابن وهب حين وُزِرَ للمعتضد:

أبى دهرُنا إسعافنا في نُفوسنا وأسعفنا فيمن نُحِبُّ و نكـرِمُ

فقلتُ لـه نعماكَ فيـهـم أتمّها ودَعْ أمرنا إنَّ المُـهمَّ المـقدَّم

ومن مليح الإدماج قول ابن مسعدةَ في فصل من رقعة:

" كتابي ومَن قِبَلي من القواد والأجناد، في الطاعة والانقياد، على أحسن ما تكون عليه طاعة جُندٍ تأخرتْ أرزاقهم، واختلّتْ أحوالهم. فقال المأمون: ما أحسن إدماجه المسألة في الإخبار، وإعفاء سلطانه من الإكثار. اكتبوا له رزق ثمانية أشهر." وهذا النوع عندهم أغرب من الاستطراد. [41]

القلب: وهو كذلك العكس والتبديل، والقلب هو " أن يأتي الشاعر إلى معنى لنفسه أو لغيره فيعاكسه."[42] وقد جعله محمد بن علي الجرجاني ضربا من السرقة الخفية وحَدُّه عنده هو " قلب المعنى الأول إلى نقيضه."[43] ودراسة هذا المحسن البديعي لا تقف عند حدود البديع فقط وإنما تتنوع بين الأبواب الثلاثة لعلوم البلاغة، فيدخل ـ إضافة إلى علم البديع ـ مرة في علم المعاني ومرة في البيان، تحت مبحث التشبيه المقلوب.

ومثاله ما ورد في الذخيرة: قال ابن بسام: قول ابن زيدون:[44]

وما ولعي بالرَّاح إلا توهُّـمٌ لظَلْمٍ به كالراح لو يُتَرشَّفُ

مقلوب عن قول أبي الطيب:

وما شَرَقي بالماء إلا تذكُّـراً لماءٍ به أهلُ الحبيب نزول

يصور المتنبي من خلال بيته، الذي يندرج ضمن غرض الغزل، الحالة التي تنتابه عند شربه الماء، الذي من المفترض أن يلجأ إليه الإنسان حين يغص بالطعام، لإزالة غصته، ولكن ماء الشاعر هو سبب غصته (شرقي)، فعندما يتذكر أبو الطيب الأحبة الذين غادروا بعيدا عنه ليستقروا حول مورد ماء جديد يغص بمائه هو، فماء الشاعر تجرد من صفته الأصلية، وهي صفة الإحياء، وصار مصدر هلاك له، وفي المقابل هو مصدر لحياة المحبوب لكن في بعده عنه. وقد نقل المتنبي معناه متوسلا أسلوب القصر، وهو نفس الأسلوب الذي اعتمده ابن زيدون ولكنه قلب المعنى قلبا كليا.

يشترك بيت أبي الوليد مع بيت أبي الطيب في غرض الغزل، ولكنه من خلاله يعبر عن حالة من الفرحة والنشوة ينقلها إلى القارئ لا يتضمنها بيت المتنبي الذي ينقل حزنا وهمّا، فإذا كان المتنبي يشرق بمائه في بعده عن محبوبه، فابن زيدون يتمتع بهذا الماء ـ الذي عبر عنه بكلمة الظَلْمِ وهو الريق ـ الذي بلغ درجة متعة الخمر، فنشوة ماء المحبوب كنشوته وهو يرتشف خمرا. فالقلب في هذا النموذج شمل المعنى، فعبر كل شاعر عن حالة نفسية مخالفة للآخر وإن كان ابن زيدون قد انطلق من حالة المتنبي وقلبها لتتناسب وحالته.

ومن القلب الذي يحدث في الصورة هذا النموذج الذي أورده ابن بسام والذي اعتمد فيه الشعراء على قول الفرزدق :[45]

قال ابن المعتز:

والريح تجذب أطراف الثياب كما أفضى الشفيق إلى تنبيهِ وسنان

قلبه الرّضي فقال:

وأمست الريح كالغيْرَى تجاذبنا على الكثيب فضول الرَّيْطِ واللمَمِ

يقول ابن بسام: " وأحسب الفرزدق أبا عُذرتِه، وواسم غُرَّته بقوله:

وركبٍ كأن الريح تطلبُ عندهم لها تِرَةً من جذْبِها بالعصائب

اشترك الشعراء الثلاثة في توسل عنصر الريح الذي يقوم بدور المحرك الأساسي لهذه الصور الوصفية المتحركة، وإن كان كل شاعر قد وظفه بما يخدم معناه والسياق الذي تواجد فيه، فالفرزدق جعلنا نعيش مع هذا الركب الساري بليل، والريح تقلبهم يمنة و يسرى وتجذب عصائب عمائمهم وكأنها تطلب منهم ثأرا فتمعن فيهم تنكيلا. في حين جاءت صورة ابن المعتز معاكسة لصورة الفرزدق. فإذا كانت ريح الفرزدق عنيفة فإن ريح ابن المعتز تتصف بالرقة، فهي تجذب أطراف الثياب برفق كما يفعل الشفيق حين يوقظ شخصا في بداية نومه. ثم عمل الشريف الرضي على قلب صورة ابن المعتز. فجعل ريحه ـ وقت لقائه بمحبوبته ـ من العواذل الغيارى، تحاول التفريق بينهما بكل قوة وقسوة، فتشد أطراف ثيابهما والشوارد من خصلات شعرهما.

ثانيا: المحسنات اللفظية

وهي المحسنات التي تقوم على طبيعة اللفظة فهي:" التي يكون التحسين بها راجعا إلى اللفظ أصالة وإن حسنت المعنى أحيانا تبعا كالجناس."[46] ومن الأنواع المذكورة في الذخيرة:

السجع: وهو " توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد. وهذا هو معنى قول السكاكي: السجع في النثر كالقافية في الشعر."[47] وورد تعريف هذا اللون البديعي أول مرة ـ كما تكرر في كتب البلاغة ـ عند ابن أبي الإصبع الذي عرفه بقوله: " هو أن يتوخى المتكلم أو الشاعر في أجزاء كلامه، بعضها غير متزنة بزنة عروضية، ولا محصورة في

عدد معين بشرط أن يكون روي الأسجاع روي القافية."[48] وقد جعله البعض كالعلوي مخصوصا بالنثر دون الشعر، على أساس أن للشعر موسيقاه فجعلوا السجع موسيقى النثر.

ومن نماذجه في الذخيرة قول ابن بسام تعليقا على سجع الحصري:" وله على ذلك سجع، يمجُّ أكثره السمع، ولم يسمح نقدي أن أكتبه، ولا رأيتني أن أرويه، وما أراه يسلك إلا سبيل المعري فيما انتحاه، وكان هو وإياه كما وصف العباس بن الأحنف:[49]

هي الشمسُ مسكنُها في السماء فعزِّ الفؤادَ عزاءً جـميلاً

فلن تستطيع إليـها الصُّعـودَ و لن تستطيع إليك النُّزولا

أو كما قال ابن الرومي:

دعوا الأسد تربض في غابها ولا تدخلوا بين أنيابها

وهيهات في قدرة العمى أن يجمع بين الأرض والسما، ولا بتقارب الصفات، تقترن منازل الموصوفات:

أكلُّ أبي ذؤيبٍ من هذيل و كلُّ أبي دوادٍ من إياد

أورد ابن بسام تعليقه دون أن يورد النماذج التي علق عليها وهذا ما يفقد تعليقه مصداقيته، لأنه يحرم بذلك الباحث المتأخر من التعرف على نوع السجع المستهجن عند النقاد المتقدمين، كما يحرمنا من الاطلاع على رؤيته النقدية حول هذا اللون البديعي وهل حكمه هذا خاص بالنقد عامة، أم هو خاص به فقط. وهل طريقة المعري في توظيف السجع هي الطريقة المثلى؟ فكل هذه الأسئلة وغيرها لا يمكننا الإجابة عنها ولا الحصول على معلوماتها في غياب النموذج الشعري الذي انطلق أبو الحسن منه ولم يورده، والذي يصفه بأنه يمجُّه السمع.

ونفهم من تعليقه أن الحصري قد تناص مع المعري وحاول تقليد طريقته في توظيف هذا اللون البديعي الذي يسعى الشاعر من خلال توظيفه إلى إحداث أثر في نفس المتلقي " لما يحدثه من النغمة المؤثرة، والموسيقى القوية التي تطرب لها الأذن وتهش لها النفس، فتقبل على السماع من غير أن يدخلها ملل، أو يخالطها فتور، فيتمكن المعنى في الأذهان ويقر في الأفكار، ويعزى لدى العقول، وهذا كله أسُّ البلاغة ومقصد البلغاء."[50] ولكن يبدو أن الحصري قد قصر عن هذا، وبلغ تقصيره حدا من السوء جعل ابن بسام يترفع عن إيراد أبياته ضمن ذخيرته.

الجناس: يعرفه عبد الله بن المعتز بقوله: " التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها... أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى."[51] فهو إذا حلية تتعلق بشكل اللفظ وموسيقاه أكثر من تعلقها بمعناه، لذلك تصنف ضمن المحسنات اللفظية، ويميل الشعراء عادة إلى هذا اللون البديعي الذي يُحَسن الصنعة فيجعلها مُوقعة مُطربِة. كما أن خاصية التكرار والترجيع التي يتسم بها تسمح بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها، فلا يمكن أن ينشأ الإيقاع دون حدوث عملية التكرار هذه، وكل هذا لا يكون بمعزل عن المعنى.

و مثاله قول أبي حفص بن برد الأصغر:[52]

أعـنـبَـرٌ فـي فمـــه فُـتِّتا أم صارمٌ من لحـظه أصْلتا

يا شـاربا ألـثمـــنـي شاربا قـد همَّ فيه الآسُ أن ينبـتا

أنظر إلى الذاهب من ليلنا و امزج بماء الـذَّهب المنبتا

قال ابن بسام: " كأنه ذهب في البيت الثاني منها إلى معارضة ابن المعتز في قوله:

قد صاد قلبي قـمرُ يسحرُ منه النّـظَـرُ

بوجـنـــةٍ كـأنـمـا يقدحُ منـها الشرر

و شارب قد همّ أو نــمَّ عـليه الشعـرُ

ضــعيفــةٌ أجـفانه و القـلبُ مـنه حـجر

يعلق ابو الحسن فيقول:" وليست يد ابن برد فيه عن مرماه بقاصرة، ولا صفقته حين جاراه بخاسرة، بل ساواه وزاد، وأجاد ما أراد. ألا ترى قول ابن المعتز على تقدمه:(قد هم أو نمّ عليه الشعر) لا يكاد يخرج عن لفظ العامة، وابن برد جمع في بيته بين بابين من أبواب البديع: فجانس بين الشارب والشارب، وأنبأ أن محبوبه في آخر درجة من المرودة وأول درجة من اللحية، بإشارة عذبة وعبارة حلوة رطبة، دون تطويل ولا تثقيل."

سبق أن توقفنا عند هذا النموذج في فصل الاستعارة، وأوضحنا كيف أن ابن برد قد تفوق على صنوه المشرقي في صورته الاستعارية، ولكن تفوقه لا يقف عند البيان فقط، بل يمتد إلى البديع، حيث توسل في بيته الثاني جناسا بين (شاربا وشاربا)، وهو جناس تام وحقيقي لاتفاق اللفظتين في نوع الحروف وعددها وهيئتها و ترتيبها. ثم هو جناس مماثل لأن ركنيه من نفس النوع فهما اسمان؛ أما الشارب الأول فهو القائم بفعل الشرب، وأما الثاني فهو الشفاه. وقد لعب هذا اللون البديعي دورا هاما في جمالية البيت مما جعل ابن بسام يفضله، حيث إن الجناس ظاهرة صوتية تهدف قبل كل شيء إلى إثارة المتلقي ولفت انتباهه عن طريق الاشتغال على حاسة السمع لديه التي تتبع الإيقاع المنتظم الذي يولده التكرار، وإضافة إلى الخواص الجمالية التي يتمتع بها الجناس فيؤثر في نفس السامع، فإن لديه قدرة تعبيرية بواسطة الألفاظ المكررة ذات الدلالات المختلفة.

ويشير ابن بسام ضمن تعليقه إلى وجود محسن ثانٍ يتمثل حسب قوله في الإشارة العذبة التي تضمنتها العبارة الاستعارية " قد همَّ فيه الآسُ أن ينبــت " دون تطويل ولا تثقيل، والتي تدل على أن موصوفه في آخر درجة من المرودة وأول درجة من اللحية، ويشير أبو الحسن هنا إلى صورة بيانية هي الكناية(*)، فالكناية هي" أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى

هو تاليه وردفه في الوجود فيومي إليه ويجعله دليلا عليه."[53] فقد أومأ ابن برد إلى صفة هذا الرجل دون أن يفصح مباشرة عنها، ومزية الكناية تكمن في عدم الإفصاح مباشرة عن المكنى عنه، فالفضل إذا ليس في المعنى وإنما في طريقة إثبات ذلك المعنى للمكنى عنه، والكناية عن صفة المرودة هذه قد اشترك فيها ابن برد مع ابن المعتز فهو الآخر قد كنى عن موصوفه في عبارة " وشارب قد همّ أو نـمَّ عـليه الشعـرُ" وإن كانت عبارة ابن برد أبلغ لاحتوائها على الاستعارة. فاجتماع هذه الألوان البديعية في بيت واحد هو ما جعله محل إعجاب ابن بسام وتفضيله.

ورغم إعجاب ابن بسام بهذا اللون البديعي إلا أنه رفض المبالغة فيه، خاصة تلك التي توقع الشاعر في التكلف البيّن فتحول هذا البديع من عامل جمالي يضفي على البيت رونقا وحسنا إلى عامل استهجان يذهب بالمعنى، ولهذا قال عبد القاهر الجرجاني:" فقد تبيّن لك أن ما يعطي التجنيسُ من الفضيلة أمر لم يتمّ إلا بنصرة المعنى ، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان إلا مستحسنا، ولما وُجِد فيه معيب مستهجن، ولذلك ذُمَّ الإكثار منه والولوع به."[54]

قال ابن بسام: أنشد الحصري يوما بيت المعري:[55]

يا قوتَ يا قوتَ روحي رُوحِـــي براح براح

وفيه ست كلمات متجانسات، على قصر عروضه، وكلف تذييله، فقال:

أوفاك أوفاك رقي رقي بطاح بطاح

فقيل له: لو ذيلته ببيت فيه ياء نداء كما في بيت أبي العلاء، فقال:

يا زَورُ يا زَوْرُ فـيـــها فيـــها نواحـي نواحي

قال ابن بسام: إنه اتبع المعري في سلوك هذه المسالك فضل عنها هنالك، على أنه لا يتفق لأحد لضيق هذا الباب أكثر من الوزن والإعراب."

المعاقدة: وهي التسهيم عند ابن رشيق، ويذكر أن قدامة يسميه التَّوشيح، و" أن الذي سماه تسهيما علي بن هارون المنجِّم، وأما ابن وكيع فسماه المُطمِع."[56] ولم يذكر ابن رشيق في باب التسهيم لفظ المعاقدة إطلاقا. ويقول رضوان الداية: " لم أقف على أحد سمى بابا من البديع بالمعاقدة."[57] وقد اعتمد ابن بسام على النماذج الشعرية التي أوردها ابن رشيق في هذا الباب. فمعاقدته إذا هي نفسها التسهيم عند منظري البلاغة.

يعرفه ابن مالك الأندلسي صاحب كتاب المصباح بقوله: " أن يكون صدر الفقرة أو البيت أو شطره مقتضيا لعجزه، ودالا عليه دلالة تستدعي المجيء به، ليكون الكلام في استواء أقسامه واعتدال أحكامه كالبرد المسهم في استواء خطوطه."[58] ويقترح العسكري تسميته بالتبيين ـ ويطلق عليه لفظ التوشيح لا التسهيم ـ وهذا الاقتراح أقرب إلى التعريف الذي وضعه من لفظ التسهيم. يقول:" هو أن يكون مبدأ الكلام ينبئ عن مقطعه وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه."[59]

ومن نماذج هذا اللون البديعي ما ذكره ابن بسام:

قال عبد الجليل بن وهبون من قصيدة أولها: [60]

محلٌّ ألبسَ الدنيا جمالاً و إنْ فضحَ المقاصرَ و الخلالا

بناهُ كما بنى العلياء بانٍ يَشيدُ مآثراً و يبيدُ مالا

فقوله " يثير مآثراً ويبيدُ مالا " (عوض ابن بسام كلمة يشيد التي وردت في البيت بكلمة يثير في التعليق) سمّاه بعض أهل النقد معاقدة، وهو أن يشترط الشاعر شروطا في معان يريدُ التوفيق بينها، فيعقد لكل صنف منها ما يشاكله ويماثله، ومن عجيب ذلك قول جنوب أخت عمرو ذي الكلب:

فأقسمتُ يا عمرو لو نبّهاكَ إذاً نبّها منكَ داءً عُضالا

إذاً نبّها ليثَ عِرّيسةٍ مُفيتاً مفيدا نفوساً و مالا

فعاقدت بين مُفيت و مفيد.

وقال المجنون:

و أدنيتني حتى إذا مــا سَبيتَني بقولٍ يُحلُّ العُصْمَ سهلَ الأباطحِ

تجافيتِ عني حينَ لا ليَ حيلةٌ و خليـتِ ما خلَّيتِ بيـن الجـوانح

فعاقد بين قوله :" أدنيتني " و " تجافيت عني " حيث تشابها رسما وشكلا، وعاقد أيضا بقوله: " وخليت ما خليت" وبقوله:" يحلُّ العُصْمَ سهل الأباطح "

وإلى هذا أشار العباس بن الأحنف بقوله:

أشكو الذين أذاقوني مودّتهم حتى إذا أيقظوني في الهوى رقدوا

قال ابن بسام: ومن مليح هذا لبعض أهل أفقنا قول يحي بن هذيل القرطبي:

لما وضعتُ على قلبي يدي بيدي وصِحْتُ في الليلة الظلماء وا كبدي

ضَجَّتْ كواكب ليلي في مطالعـها وذابت الصخـرةُ الصمَّاءُ مـن جلدي

فعاقد بين قوله " يدي بيدي "، و " ذابت الصخرة الصماء من جلدي"، وبقوله: وا كبدي وضجت كواكب ليلي، لأنه حين نادى مدَّ إليها فأجابته الكواكب اشفاقا عليه." وذكر أن المتنبي أنْشِدَ من شعر أهل الأندلس حتى أنشد هذين البيتين، فقال: هذا أشعر القوم."

انطلق ابن بسام في هذا النموذج من الشاعر الأندلسي ابن وهبون الذي توسل صبغة بديعية هي المعاقدة وفيها ـ كما قال ابن بسام ـ " يشترط الشاعر شروطا في معان يريد التوفيق بينها، فيعقد لكل صنف منها ما يشاكله ويماثله."[61] لكن ابن بسام لم يتوقف عند هذا النموذج بالتعليق والتعقيب عليه لا استملاحا ولا استهجانا، واسترسل ـ كعادته ـ في استعراض نماذج الشعراء السابقين من الذين أجمع النقاد والبلاغيون على إجادتهم لهذا

اللون البديعي، إلى أن بلغ قول ابن هذيل فاستحسنه، ولتأكيد إجادته دعم رأيه بالكلام الصادر عن المتنبي، والذي حكم من خلاله لابن هذيل بأنه أشعر القوم، دون أن يبين لنا مكمن شعريته، فالمتنبي لم يشر إلى توسل الشاعر الأندلسي للمعاقدة، وإنما أصدر حكما عاما غير معلل، صادر عن ذوق شاعر مرهف لا ناقد خبير. وهذا الحكم قد يتضمن المحسن البديعي المعتمد وقد لا يتضمنه، ويرى عليان عبد الرحيم أن ابن بسام من خلال استحضاره لهذا النموذج " إنما يؤكد مصاولة النموذج البديعي الأندلسي لنظيره المشرقي، وكأني به قد أحسَّ أنه مطالب بإقامة الدليل على ذلك في هذا المثال فاستأنس باستحسان أبي الطيب لهذين البيتين."[62] ولكني أرى أن هذا الاستحسان ليس له ما يبرره خاصة أننا لم نعلم عن المتنبي أنه كان ناقدا. وبالتالي فحكمه لا يتعدى أن يكون حكما ذاتيا لا أكثر. وابن بسام مطالب بإقامة الدليل ما دام يسعى لغاية معينة من وراء استحضار نماذج المشرقيين في مقابل النموذج الأندلسي، ولكن في غياب هذا الدليل تبقى هذه المصاولة التي يتحدث عنها عليان مصاولة شكلية لا تعكس على الإطلاق المستوى الحقيقي ـ مهما كانت طبيعته ـ للنموذج البديعي الأندلسي في مقابل صنوه المشرقي.

الاشتقاق: و" هو أن يشتق من الاسم العلم معنى في غرض يقصده المتكلم من مدح أو هجاء أو غيره."[63] و يعرفه السجلماسي بقوله :"هو إعادة اللفظ الواحد بنوع المادة فقط في القولين ببنائين مختلفي الصورة مرتين فصاعدا، وبالجملة فهو لفظ يشتق من لفظ."[64] وانطلاقا من هذين التعريفين نستنتج أن هذا اللون البديعي هو محسن معنوي ولفظي في نفس الوقت، معنوي لأنه استخراج أو اشتقاق معنى من لفظ الاسم، ولفظي لأنه ضرب من التكرار الحاصل من عملية الاشتقاق، لأن الاسمين يتفقان في المادة الصوتية وإن اختلف بناؤهما. ومثال الاشتقاق في الذخيرة قول ابن بسام:[65]

كتب حسام الدولة ابن رزين إلى الوزير أبي العلاء بن زهر بأبيات منها:

أأبا العلاء لئن حُسِدتَ لطالما حُسِد الكريمُ بجوده و وفائه

فخَرَ العلاءُ فكنت من آبائه و نأى السناءُ فكنت من أبنائه

فأجابه الوزير أبو العلاء بن زهر بن عبد الملك بقوله:

يا صارماً حَسَمَ العلا بمضائه و تعَبَّدَ الأحرارَ حرُّ وفـائه

ما أثَّرَ العضْبُ الحسام بذاته إلاَّ بأن سُمِّيتَ من أسمائه

قال ابن بسام: قول ابن رزين " فَخَرَ العلاء فكنت من آبائه"، للشعراء تصرُّفٌ في اشتقاق المدائح من أسماء الممدوحين، ومنه قول ابن الرومي:

كـأنَّ أباه حـيـن سـمـاه صاعـداً رأى كيف يرقى في المعالي ويصْعَدُ

ولمّا سمع البحتريُّ هذا البيت قال: مني أخذه في العلاء بن صاعد:

سمَّاهُ أسْرتُه العلاء و إنَّما قصدوا بذلك أن تـتـمَّ علاهُ

وقال ابن البين البطليوسي(أندلسي) في الوزير أبي الإصبع ابن المنخر:

شُـمُّ الأنوفِ لذاك ما سُمُّوا بها و من المسـمَّى تؤخـذُ الأسماءُ

و قال أبو بكر بن سوار في القاضي ابن حمدين:

من معشرٍ حُمِدوا فأُحْمِدَ سَعيُهم فلذاك ما سُمُّوا بني حمدِين

وقال الصاحب بن عباد: وقد فتل المتنبي من هذا حبلا اختنق به فقال:

في رتبة حجبَ الورى عن نَيْلها وعلا فَسَمَّوهُ عليَّ الحاجبا

" من مليح المدح في حسن التصرف في جنس السيفية، وأبو الطيب ممن اتخذ سببا إلى سمائها وعرج و قرع بابها حتى دخل كيف شاء و خرج كقوله:

لقد رفع الله من دولةٍ لها منك يا سيفها مُنْصَلُ

*** * ***

اتخذ ابن بسام من البديع آلية تناصية يقارب من خلالها أعمال المبدعين من الأندلسيين وغير الأندلسيين، ولكن اهتمامه البالغ بالبديع كدرس بلاغي وليس كمعيار نقدي قد بلغ حدا جعله يتجنب شرح أبيات الشعر وبيان معانيها وتبيين محاسنها وحتى الإشارة إلى مكمن الجمال فيها إلا قليلا، لأنه شغل عن ذلك بالتدليل على فنونه والتعريف بأنواعه والتنبيه عليها، واستحضار الشواهد له كما وردت في كتب البلاغيين.

وهذه النماذج البديعية التي أوردها ابن بسام ـ وغيرها كثير ـ والتي تناص فيها الشاعر الأندلسي مع شعراء المشرق تفتقر إلى القراءة النقدية الجمالية، التي تمثل إحدى أهم متطلبات المقاربة التناصية، فأبو الحسن كان يكتفى في الغالب الأعم بإيراد النموذج البديعي الأندلسي مبتورا عن مجموعه، فالتطبيق النقدي على البديع عنده يقف عند حدود الكلمة أو التركيب أو البيت، ولا يشمل علاقة البيت بمجموع أبيات القصيدة، وإن كان عليان عبد الرحيم يرى أنّ هذا الصنيع من ابن بسام مزية لا عيب، لأن التناول الجزئي ـ حسبه ـ " يرتفع بقيمة النقد لأنه نقد عملي مركز، يتعامل مع النص في أخص جزئياته ولبناته، التي ستظل الميدان الحقيقي الذي لا غنى للنقد عن ارتياده في التقويم، مهما بالغنا بقيمة الظواهر الخارجية المتعلقة بالشاعر في تمييز النصوص ونقدها."[66]

ولكن هذا التناول الجزئي الذي يستحسنه عليان يعيق القراءة النقدية / التناصية، حيث يتعذر معه الكشف عن جمالية الصورة البديعية وما يضيفه وجود هذه الصورة إلى الخطاب باعتبارها جزءا لا يتجزأ منه، فابن بسام اهتم بتحديد البديع عند الشاعر الأندلسي وعند من سبقوه من الشعراء الذين أجادوا توظيفه لكن دون أن يهتم بتحديد فاعليته، لا في النص الأندلسي ولا في النصوص المتناص معها، فالبديع ليس لونا كماليا لا حاجة للمعنى له، وإنما له أثر لا يقتصر على العبارة الوارد فيها فقط، وإنما يشمل

المجموع الشعري كاملا، فللبديع وظيفة تأثيرية إقناعية، خاصة إذا ما ربط بالمجتمع الذي ازدهر فيه، فاللون البديعي الواحد عند الأندلسي يختلف عنه عند العباسي وعند الجاهلي، لاختلاف البيئة التي فرضته، فالمحسنات البديعية، كما يقول مصطفى ناصف، " انعكاس أصيل للحضارة التي أنتجتها بصرف النظر عن قيمتها الفنية."[67]

فالبديع إذا لا يتشكل فقط من كلمة أو تركيب يخضع لمفهوم يحدد ماهيته وطريقة توظيفه وكيفية العثور عليه في الخطاب الأدبي من خلال نماذج بلاغية شُهد لها بالكمال فأحيطت بهالة من القداسة من طرف النقاد، وإنما كل نوع منه يمثل ظاهرة بديعية قائمة بحد ذاتها، وهذه الظاهرة التي يشترك فيها مجموعة من الشعراء على اختلاف عصورهم، لديها خصوصيتها عند كل واحد منهم على حده.

والآلية البديعية ـ كآلية كتابة ـ تختلف عن بقية الآليات التي تطرقنا إليها، فالشعراء لا يتناصون في المعنى ضرورة ثم يعمدون إلى البديع لتحسينه وتزيينه، وإنما يشتركون في توسلهم نفس اللون البديعي، والتناص يقع في طريقة توظيفهم لهذا النوع .

هوامش الفصل الثالث

1. الذخيرة. ق1. مج1.ص 16.
2. شلبي، سعد إسماعيل. دراسات أدبية في الشعر الأندلسي.ص48.
3. بن محمد، علي. ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة. ص375.
4. نفسه. ص377.
5. عبد الرحيم. مصطفى عليان. تيارات النقد الأدبي في الأندلس. ص484.
6. الذخيرة. ق2. مج1.ص 488.
7. الذخيرة. ق2. مج1.ص 462.
8. مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية والنقدية. المجمع العلمي العراقي. 1987م. ص383.
9. شلبي، سعد إسماعيل. مرجع سابق. ص47. وينظر(الحميدي، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر. جذوة المقتبِس في تاريخ علماء الأندلس. تحقيق: إبراهيم الأبياري. ط2. بيروت: دار الكتاب اللبناني. 1983م. ص 177، 178.): خبر ابن درّاج القسطلّي مع المنصور بن أبي عامر الذي اقترح عليه أن يقول شعرا مرتجلا يؤكد فيه شاعريته، بعد أن اتهم من قبل شعراء البلاط بالسرقة والانتحال. وبعد أن أجاد، قال قصيدته البائية التي منها:

ولستُ أوَّلَ مـــن أعْيت بدائعــه فاسْتدعت القولَ مِّمن ظنَّ أو حَسَبا
إنّ امرأ القيس في بعضٍ لمُتَّــهم و فــي يديْه لواء الشـــعر إنْ ركبا
و الشِّعر قد أسَر الأعشى و قيَّده دهراً وقد قيل: والأعشى إذا شــربا

10. الذخيرة. ق1. مج1.ص 536.
11. نفسه.ق3. مج1.ص 499.
12. نفسه.ق1. مج1.ص 237.
13. شلبي، سعد إسماعيل. مرجع سابق. ص527.
14. نفسه، ص ن.

15. الذخيرة. ق1. مج1. ص ص 244، 245.
16. ينظر: الذخيرة. ق4. مج1. ص108.
17. الذخيرة. ق1. مج1.ص ص.239، 240.
18. نفسه.ق1. مج1.ص 233.
19. شلبي، سعد إسماعيل. مرجع سابق. ص525.
20. نفسه، ص ن.
21. المراغي، أحمد. علوم البلاغة. ص 296.
22. ابن رشيق. العمدة. ج1. ص 645.
23. عتيق. عبد العزيز. علم المعاني - البيان - البديع. ص 535.
24. الذخيرة. ق3. مج2. ص ص، 846 - 848.
25. عتيق. عبد العزيز. مرجع سابق. ص540.
26. الذخيرة. ق3. مج2. ص ص 847، 848.
27. عتيق. عبد العزيز. مرجع سابق. ص561.
28. نفسه. ص 563.
29. الذخيرة. ق2. مج1. ص ص، 223 ، 224.
30. العسكري، أبو هلال. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر. تحقيق مفيد قميحة. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية. 1984م. ص 350.
31. عتيق. عبد العزيز. مرجع سابق. ص552.
32. الذخيرة. ق1. مج1. ص 372.
33. عتيق. عبد العزيز. مرجع سابق. ص558.
34. الذخيرة. ق2. مج1. ص 443.
35. ابن رشيق. العمدة. ج1. ص 612.
36. عتيق. عبد العزيز. مرجع سابق. ص559.
37. العسكري. كتاب الصناعتين ص390.
38. ابن رشيق. العمدة. ج1. ص 609.
39. نفسه. ص 628
40. الذخيرة. ق1. مج2. ص ص 901 - 903.
41. نفسه. ق1. مج2. ص ص 904.

42. ابن أبي الإصبع المصري. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. تقديم وتحقيق حنفي محمد شرف. القاهرة. 1383 هـ. ص 318.
43. الجرجاني، محمد بن علي. الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة. تحقيق عبد القادر حسين. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع و النشر. دت. ص 314.
44. الذخيرة. ق1. مج1. ص 377.
45. . نفسه. ص 365.
46. المراغي، أحمد. علوم البلاغة. ص 296.
47. عتيق. عبد العزيز. مرجع سابق. ص633.
48. ابن أبي الإصبع، مرجع سابق. ص 301
49. الذخيرة. ق4. مج1. ص ص. 246، 247.
50. محمد أبو ستيت، الشحات. دراسات منهجية في علم البديع، ط1. 1994م. ص 110.
51. ابن المعتز، عبد الله. كتاب البديع. تعليق اغناطيوس كراتسقوفسكي. ط2. بغداد: دار المسيرة. 1979م. ص 25.
52. الذخيرة. ق1. مج1. ص ص. 510، 511.
53. الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز في علم المعاني. تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا. ص 44.

(*) وردت الكناية في عدة مواضع من الذخيرة لكنها لم ترد ضمن نماذج متناصة وإنما هي إشارات لمن أجاد ومن قصر فيها، لذلك لم نعتمدها كآلية، كالتشبيه والاستعارة، مثل قول ابن بسام: " قول الأديب أبي القاسم المعروف بالمنيشي الإشبيلي: (ق2. مج1 ص145)

فما زلت أجمع طعناً وضرباً على زيدها وعلى عمرها

من الكناية المختارة والسامع يفهم الإشارة."

وكقول أبي الوليد ابن حزم: (ق2. مج2. ص 610)

فأبحْتُ سرح اللهو مرتاد الهوى ومنعتُ طيرَ الوجد أن يترنما

فقوله: ومنعتُ طيرَ الوجد أن يترنما " من لطيف الإشارة ومليح الاستعارة أومأ به إلى الكتمان إيماء يأخذ بمجامع البيان."

54. الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. تعليق السيد محمد رضا. ص05.

55. الذخيرة. ق4. مج1. ص 259.

56. العمدة. ج1. ص 616.

57. الداية، رضوان. ص 381.

58. بن مالك الأندلسي، بدر الدين. المصباح في علم المعاني والبيان والبديع. المطبعة الخيرية. 1302هـ. ص 89.

59. الصناعتين. ص 397.

60. الذخيرة. ق2. مج1. ص ص. 513- 515.

61. نفسه. ص 513.

62. نفسه. ص308.

63. الحلي، صفي الدين. شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البدبع. تحقيق نسيب نشاوي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. 1989م. ص187.

64. السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. تقديم و تحقيق علال الغازي. ط1. الرباط: مكتبة العارف. 1980م. ص 499.

65. الذخيرة. ق2. مج1. ص 222.

66. عبد الرحيم. مصطفى عليان. مرجع سابق. ص 554.

67. ناصف، مصطفى. دراسة الأدب العربي. ط2. بيروت: دار الأندلس. 1981م.ص 103.

الباب الرابع

الآليات اللغوية ومستوياتها

الفصل الأول: آلية الألفاظ ومستوياتها

الفصل الثاني: آلية المعاني ومستوياتها

الفصل الأول

آلية الألفاظ ومستوياتها

1 ـ تمهيد

2 ـ أخذ اللفظ دون المعنى

3 ـ أخذ اللفظ والمعنى معا

تـمهـيد:

اللفظ هو الوسيلة التعبيرية التي يتصرف فيها المبدع شاعرا كان أو ناثرا انطلاقا من قدراته الفنية ومعجمه اللغوي في إطار انفعالاته ومواقفه، وقد يتقاطع لفظه مع ألفاظ غيره أثناء تشكيله لصوره وأساليبه؛ لأن اللغة كما هو معروف كنز اجتماعي يشترك في تخزينه كل أفراد الجماعة ـ بنسب متقاربة ـ كما يشتركون في استخدامه أيضا، ويضاف إلى هذا أن الشاعر الأندلسي متتبع لمسيرة الشعر المشرقي ـ جاهليا وإسلاميا ـ فتكوَن من خلال هذا التتبع معجمه واستقرت في ذهنه كلماته وتعابيره، فجاءت ألفاظه متفاوتة ما بين الغريبة عن بيئته الأندلسية والعاكسة لواقعه في هذه البيئة.

وقد أولى نقاد الأندلس عناية فائقة بالألفاظ على غرار المشرقيين وابن بسام واحد من هؤلاء، فاهتم باللفظة اهتماما خاصا فبحث في خصائصها وميزاتها وأدرك أن لها صفات تؤثر في نفس المتلقي من ذلك، مثلا، استقراؤه لألفاظ الرثاء في شعر النساء والرجال فوجد أن " ألفاظ النساء أشجى في باب الرثاء من كثير من الشعراء لما رُكِّب في طباعهن من الخور والهلع، وألفاظ التأبين مبنية على كثرة التفجع."[01]

وقد سار ابن بسام في حكمه على ألفاظ الشعراء على منهج من سبقوه في عمود الشعر فنفر من الألفاظ المبتذلة نتيجة كثرة تداولها من طرف الشعراء والتي تفسد قانون جزالة اللفظ واستقامته، لأنها ـ في رأيه ـ نوع من السرقة المكشوفة التي لا تكتفي بسرقة

ما خفي من روح النص أو معناه، وإنما تتجاوز ذلك إلى سرقة جسم النص، وقد تشوهه أحيانا، ويبدو ذلك في تعليقه على قول ابن الفتوح:[02]

ريمٌ أروم الدهرَ منه على رغم العِدا قُرباً فما أقدرُ

كأنـما غـرَّتـه تحتـها ماءٌ عليـه صـارم

كـأنّما حمـرته إذا بـدَتْ من فوقِها نارٌ بها تُسْعَرُ

قال ابن بسام:" وتشبيهه صفاء الوجه وحمرته بصفاء الماء وحمرة النار من مبتذلات الألفاظ، ومتداولات المعاني وما أملح قول محمد ابن هانئ:

افتك بهذا السّامِريّ الساحـر و أذقه طَـعمَ المشـرفـيِّ الـباترِ

كم قلتُ إذ نزَّهـتُ في وجناته طرفي فما رجعت إليَّ محاجـري

ذا ويحكم ماءٌ و جمرٌ مُحرقٌ فقد اشتفيـتُ و تروَّى ناظـري

و أخذه ابن هانئ من قول تميم بن المعزّ:

و بارزة بـين أحـبارهـا بروزَ الشمـوس لإسفارها

و قد فصلـت بين ثقل الكثيبِ و ليـن القضـيب بزُنارها

ترى الماء و النار في وجهها قد امتـزجا بين أبشـارها

فلا النار تعـدو على مائـها ولا الماء يعدو على نارها

وهو ـ كما نرى ـ لم يستهجن أخذ اللفظ ـ أو جسم النص ـ على إطلاقه، وإنما استهجن طريقة ابن الفتوح في الأخذ؛ الذي اعتبره تشويها في الاستخدام، بدليل أنه استحسن بعد ذلك مباشرة طريقة أخذِ ابن هانئ من تميم بن المعز وعده أملح.

كما نفر أبو الحسن من الألفاظ الوعرة المعقدة، مثل ما ورد في هذا النموذج:

قال ابن بسام: " قول أبي الحسن علي بن حصن الاشبيلي: (03)

فقلتُ صِلي قد ضقتُ ذرعاً بهجركم فقالتْ صه قد ضقتُ ذرعا بدملجي

" وهذا المعنى مشهور، هو في شعرهم كثير، إلا أنه غوَّره وأبعده، وأوعر لفظه وعقده، والذي إليه أشار وعليه دار قول أبي تمام:

يُعيّرني إنْ ضِقْتُ ذرعا بِبَيْنِه و يجزعُ أنْ ضاقتْ عليه خلاخِلُه

اشترك ابن حصن مع أبي تمام في المعنى، وإن اختلف عنه في طريقة استخدامه للألفاظ اللازمة لعرضه، فقد توسل أبو الحسن طريقة حوارية يتبادل فيها الخطاب مع محبوبته التي طلب منها الوصال وضاق من هجرها. فأجابته منتهرة طالبة منه الصمت لضيقها من أساورها، وعجز البيت كناية عن اكتناز الشخص باللحم. وأما أبو تمام فيتعجب من معايرة صاحبته له لضيقه من هجرها في حين أنها تجزع، أن ضاقت عليها خلاخلها. والشطر الثاني كذلك كناية عن الاكتناز. ورغم أن المعنى في البيتين ـ كما قال ابن بسام ـ من متداولات المعني، إلا أن ابن حصن، حسبه، قد غوره وأبعده لأنه عقد لفظه، وربما صفة التعقيد هنا تعود إلى توسل الشاعر بنوع من الحوار المفتعل، فابن بسام لم يوضح مكمن التعقيد في اللفظ، لأننا إذا نظرنا إلى هذه الألفاظ من ناحية المعنى سنجدها واضحة المعاني لا تحتاج من قارئها إلى جهد ليدرك معناها المعجمي والدلالات

التي تحيل إليها. لذلك قد يكون الإشكال عند ابن بسام في كيفية تركيب الألفاظ الموظفة لا في معناها.

ومن بين أهم ما ورد في الذخيرة من أشكال اشتراك الشعراء في كثير من الأحيان في بعض الألفاظ اعتمادهم على (التضمين) الذي يعد ملمحا مهما من ملامح تفاعل النصوص وتداخلها، ويقصد به تداخل نصوص أدبية مخصوصة قديمة أو حديثة، شعرا أو نثرا، مع نص القصيدة الحاضر، بحيث تكون منسجمة معه ودالة على الفكرة التي يطرحها الشاعر. فالمبدع ـ كما يرى عز الدين اسماعيل ـ عندما يُضمِّن كلام غيره بلفظه ضمن إبداعه فهذا دلالة على التفاعل بين أجزاء التاريخ الفكري والروحي للإنسان، وعند امتداد هذه التضمينات تبزغ أصوات آخرين لا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية.[04]

ومن بين النماذج التي أوردها أبو الحسن والتي تشتمل على التضمين هذا المقطع الشعري الذي أرسل به المعتمد إلى رجل يعرف بابن الزنجاري بعد أن طلب منه أن يزوده من شعره:[05]

لو أستطيعُ على التزويد بالذهـــب فعلتُ لـكـن عـدانـي طـارقُ النُّــوبِ

يا سائل الشعر يَجْتابُ الفـــلاة به تزويدك الشعر لا يغني عن السغبِ

زادٌ من الريـح لا ريٌّ و لا شِبـــعٌ غـدا لــه مـؤثـراً ذو اللــبّ و الأدب

أصبحتُ صِفرا يدي مما تجـود به ما أعجبَ القــدر المقدور في رجب

ذلّ و فقـــــرٌ أدالا عـزّة و غـنى نُعْمَى الليالي من البلــوى على كثب

قد كان يستلـــب الجبارَ مهـــجته بطشي و يحيا قتيل الفـــقرِ في طلبي

و الملكُ يحرسه في ظـــلّ واهِـه غُلبٌ من العجم أو شمٌّ من العـــرب

فحين شاءَ الـــذي آتاه ينزعـــه لم يُجْدِ شيئاً قراع السمر و القضـب

فهاكـــها قطعةً تطوى لـها حسدا (السيفُ أصـدقُ إنباء من الكـــتب)

ولم يعلق ابن بسام على تضمين صدر بيت أبي تمام من قبل المعتمد، ولكننا نستطيع ـ بالاعتماد على ما أورده عز الدين إسماعيل ـ أن نعد هذا التضمين نوعا من العودة إلى الموروث الثقافي والاستفادة بآراء السابقين في قضية الصراع بين السيف والقلم، والإقرار هنا بأن السيف دائما ينتصر على القلم.

ومن منظور آخر يمكن أن نقول إن المعتمد الشاعر، قد تقمص هنا دور الناقد حين وازن بين قصيدته وقصيدة أبي تمام المشهورة، وقرر أن قصيدته أرقى من قصيدة أبي تمام ـ وهذا ما يفهم من البيت الأخير ـ على الرغم من أنها تفاعلت معها واستفادت منها ونسجت على منوالها وزنا وقافية.

ومن أمثلته كذلك قول أبي الحكم في صديق :[06]

يا راضعا دَرَّ المكارم قف بنا (ما في وقوفك ساعةً من باس)

فعجز بيته هو صدر بيت أبي تمام الذي يقول فيه:

ما في وقوفك ساعةً من باس نقضي ذمام الأربع الأدراس

ومن التضمين كذلك قول ابن عمار في هذه الأبيات التي أرسلها إلى أبي مروان بن رزين: [07]

لقاؤكَ النُّجْـحُ لو أعقبته سفـري و وجهُك الصبـــحُ لو أقبلتُه نظري

و قصرك البيتُ لو أني قصدتُ به حجِّي و يُمناك منه موضـــعُ الحجر

لم تثنِ عنكَ عناني سلوةٌ خَطَرتْ على فؤادي و لا سمعي و لا بصـري

لكن عَدَتني عنكم خَجلةٌ عرضـتْ كفانيَ العُـــذرَ فيـــها بيتُ معتــذر

(لو اختصرتم من الإحسان زُرتكُـمُ والعذبُ يُهجـرُ للإفراط في الخصر)

قال أبو الحسن:" وما قيل في العجز عن الشكر، بكثرة البرِّ، أحسن من بيت المعرّي هذا، وقد ضمنه ابن عمار أحسن تضمين." وقد يكون التضمين ـ هنا ـ دليلا على إعجاب ابن عمار ببيت المعري واستحسانه له، كما قد يكون اعترافا بأنه يكتفي به ويتوقف عنده لأنه لا يستطيع أن يتجاوزه أو يأتي بأحسن منه.

وعملية التضمين هذه التي يتوسلها الشعراء، هي ما اصطلح عليه أحمد مجاهد ضمن كتابه الموسوم بـ (أشكال التناص الشعري) (آلية استدعاء الخطاب)، وهي واحدة من ثلاث آليات حددها مجاهد في تقسيمه لآليات التناص، وهي: استدعاء الشخصية، استدعاء الوظيفة، واستدعاء الخطاب.

وتتمثل هذه الآلية في توظيف الشاعر لقول يتصل بشخصية ما ـ سواء كان صادرا عنها أو موجها إليها ـ ويصلح للدلالة عليها في الوقت نفسه، فتصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة هي التفاعل الحر مع شفرات النص من جهة واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي من جهة أخرى[08] وهذا اللون من التناص يعتمد في غالب الأحيان على ذاكرة المتلقي لرصده ـ كما يشير إلى ذلك محمد مفتاح ـ [09]

وهذه الخطابات المضمنة في الأبيات، لا تستدعي قائلها بالضرورة، إذ ليس كل قول موظف داخل القصيدة آلية لاستدعاء شخصية صاحبه، ولا يعد هذا قصورا في العبارة، ولا في طريقة توظيف الخطاب وإنما يتوقف الأمر على حاجة النص لهذه العبارة ومدى إسهامها في إنتاج الدلالة. فقد يقصد الشاعر إلى ما تحمله العبارة المضمنة من دلالات يثري بها خطابه، دون أن يقصد إلى استحضار صاحب العبارة في ذهن قارئه.

والملاحظ على النماذج السابقة التي اعتمدت هذه الآلية أنها تستدعي دائما الآخر المشرقي الذي يمثل النموذج بالنسبة للشاعر الأندلسي، وهذا يعكس ثقافة الشاعر واستحضاره لمحفوظه من الشعر لخدمة نصه ولدعمه بالنص النموذج الذي يرى فيه تفوقا وإضافة تعزز مكانة إبداعه. وبالعودة إلى الأبيات السابقة نجد أن المعتمد قد استحضر صدر بيت أبي تمام الذي يقول فيه:

السيفُ أصدقُ إنباء من الكتب في حده الحدُّ بين الجدّ واللّعب

وهو من مشهور الأبيات، التي كثر تضمين الشعراء لها من ذلك قول ابن نباتة:[10]

يا تاليَ العذلِ كتباً في لواحظه السيفُ أصدقُ إنباء من الكتب

و قول الشاعر المملوكي ابن مليك الحموي:[11]

عنّا السيوفَ سلُوها فهي تخبركم السيف أصدق انباء من الكتب

وكذلك فعل أبو الحكم في النموذج الثاني في تضمينه صدر بيت أبي تمام وجعله عجزا لبيته حين قال: ما في وقوفك ساعةً من باس.

أما ابن عمار فقد توسل بيت المعري كاملا فجعله خاتمة كلامه.

لو اختصرتم من الإحسان زُرْتكُمُ والعذبُ يُهجرُ للإفراط في الخصر

ولا يخفى علينا ميزة بيت المعري الذي احتوى تشبيها ضمنيا فصار تأثيره تأثير المثل الذي نخلص به في آخر الكلام لدعمه، فعجز البيت هو بمثابة دليل يدعم به الشاعر المعنى الذي يقرره في صدر البيت، وهو إحجامه عن زيارة من يخاطبهم لفرط كرمهم له، ومبالغتهم في الإحسان إليه، فمثلهم في ذلك كمثل الماء العذب الذي لا يقبل الناس على الشرب منه لفرط برودته. فاختيار ابن عمار لهذا البيت ولموضِعِه، خاصة، من بقية الأبيات كان صائبا ودقيقا. فقد جاء خاتمة وتتمة للمعنى الذي أراده في مقطوعته. وإضافة إلى استفادته من التضمين، استفاد كذلك من جماليات التشبيه التضميني وما يشيعه هذا اللون في الكلام من بلاغة الإيحاء.

كما قد يقع التضمين كذلك في النثر، فيأخذ الكاتب من لفظ الشعر ويضمنه قطعته النثرية، ومن نماذجه في الذخيرة قول الوزير أبي الفضل بن حسداي الإسلامي في هذه القطعة النثرية التي يعتذر فيها إلى المستعين: [12]

" الدهر ـ أيد الله مولاي ـ منتقلٌ متقلّب، والدنيا دولٌ وعُقبٌ، ومقام القطّان في الأوطان كمقام الأرواح في الأبدان، تصحبها إلى آجالٍ موفّاة، عند آمادٍ مستوفاة، فمدد الأحوال مناسبة للأعمار: وإنما الناس نفوس الديار...

قوله: (وإنما الناسُ نفوس الديار) لفظ بيت علي بن محمد الإياديّ حيث يقول:

ماتوا فماتتْ أسفا دارهُـمْ و إنما الناسُ نفوسُ الديارْ

وقوله :" وقد خاطبتُ من وثقتُ بودّه، وأنستُ إلى جدّه، فإن جادَ مولاي بالصفح، وعاد بالخُلق السَّمح، فهو الذي يضطره إليه عالي مَنْصِبه، وسامي رُتبه، وإن صرم الحبلَ، وجذم الأصل، فهو حكم الزمان الفاسد، ولا نُعمى للشامت الحاسد، فليس بالباقي

ولا الخالد، فكلٌّ عرضٍ ذاهبٌ مع جسمه الفاني، و (ذكرُ الفتى عمره الثاني) وإن استحِل حرامٌ، من دارٍ أورثها كرام، فالعفاءُ على الجَفْنِ إذا سلم الحسامُ..." [13]

وقد أشار محقق الكتاب ـ ولم يشر إلى ذلك ابن بسام ـ في هامش الصفحة إلى أن الجملة الموضوعة بين قوسين هي صدر بيت المتنبي الذي يقول فيه:

ذكر الفتى عمره الثاني و حاجته ما قَاتَهُ و فضولُ العيش أشغال

أما ابن بسام فأشار إلى أن قوله: (فالعفاء على الجفن إذا سلم الحسام) من قول المعري في مرثيته في أبيه، ومن جملة شعر يقول فيه:

وإجـلالُ مغناكَ اجتـهادُ مقـصّرٍ إذا النَّصلُ أودى فالعفاء على الجفن

كما يقع الاشتراك في اللفظ عن طريق (الاقتباس)، الذي جعله السيوطي مقتصرا على القرآن وحده،[14] في حين وسعه غيره من أمثال التفتازاني حتى شمل الحديث الشريف، وعرفه على أنه تضمين الشاعر أو الكاتب كلامه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف لا على أنه منهما، فلا يقول قال تعالى، أو قال رسول الله ﷺ، أو نحو ذلك فإن فعل فلا يعود ذلك اقتباسا.[15] ويبدو أن عملية الاقتباس هذه لا تكون متعمدة، بمعنى أنها ليست مطلوبة في حد ذاتها، فالمبدع لا يقحم الآيات والأحاديث في نصه دون غاية، وإنما تأتي نتيجة الاستدعاء الثقافي أو ما يطلق عليه أحمد الزعبي بتناص الأفكار المستوحى من مقروء ومسموع المبدع الذي صار جزءا من مخزون ذاكرته.[16]

ويرى عبد الحميد جيدة أن مشكلة التعبير هي التي تحمل المبدع على التنقيب عن عبارات جديدة ولغة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة

والإحساس، وهي تدفع الشاعر إلى خلق رموز جديدة واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية، وتضمين معاني الوحي بلغة تحاكيه وصياغة تؤاخيه وإن لم تبلغ شأوه.[17]

ومن نماذج الاقتباس الواردة في الذخيرة، هذه الأبيات التي أنشدها الوزير أبو بكر البطليوسي لابن بسام وهي لأخيه أبي الحسن يستهدي المتوكل كحلا وقد رمد:[18]

يا ملـكاً آمنُ ما يُخْـــشى و نيّرا أوضحَ ما أعْشَى

شاعركم كان زهيراً وقــد أصبح ممّا ناله الأعشى

يقرأ و الشمسُ على رأسه تنيرُ و الليل إذا يغـشى

ويبدو أن الشاعر حينما اقتبس عبارة (والليل إذا يغشى) ليعبر عما أصاب بصره من كلل، إنما اقتبسها لعجزه عن أن يأتي بأحسن منها للتعبير عن حالته، وهذا لا يستغرب من أسلوب القرآن الذي اعترف له الجميع بالإعجاز.

ومنه كذلك قول القسطلي يمدح الوزير أبا الاصبغ عيسى بن سعيد القطّاع:[19]

أفي مثلها تنبو أياديك عن مثلي وهذي الأماني فيك جامعة الشمل

وقد أمّن المقدار ما كنت أتقـي وأرخصت الأيام ما كنت أستغلـي

إلى غاية قوله:

وإني في أفياء ظلـــك اشتكـــي شكيّة موسى إذ تولّى إلـــى الظّـلّ

قال ابن بسام: وهذا البيت من لفظ القرآن العزيز، وقد أقْدمَتْ على مثل هذا جماعة من الشعراء من المحدثين والقدماء، فمن غال مُتسوِّر ومن آخذ معتذر، قال أبو العلاء المعري:

كنتَ موسى وافته بنتُ شعيب غيرَ أن ليس فيكما من فقير

وأخذه بعض أهل عصرنا، وهو حسان بن المصيصي فقال للمعتمد ابن عباد:

كبنت شعيب إذ زُفّت لموسى و لكـن للثّـراء هنا مـزيدُ

ومن آخر من ركب هذا الأسلوب في مكابرة الحقائق، وأضل من ذهب هذا المذهب الغريب من الاجتراء على الخلق والخالق المنفتل بقوله:

وقد كان موسى خائفا مُترقبا فقيرا وآمنْتَ المخافة والفقرا

فالشاعر عندما يقتبس من القرآن الكريم لفظه إنما يقوم بعملية امتصاص دلالات المفردات القرآنية المتناص معها، وذلك قصد منح خطابه الشعري قيمة فنية ذات تأثير في نفس المتلقي بعد أن يضفي عليها رؤيته الخاصة، ويعيد تشكيل هذه المفردات بما يتناسب مع نصه ويخدم مقصديته. وفي هذا قد يصيب الشاعر وقد يخطئ ـ حسب الناقد القديم ـ إذا تجاوز الحد المطلوب كما في النموذج السابق.

كما اهتم ابن بسام باشتراك شاعر أو مجموعة شعراء في نفس الألفاظ للتعبير عن نفس المعاني أو عن معاني مختلفة. وقد أورد في ذخيرته عديد النماذج التي توسل فيها

اللفظ كآلية تناصية ليقارب من خلالها أعمال المبدعين الأندلسيين استملاحا أو استهجانا. ويمكننا إدراج هذه النماذج ضمن صنفين.

أولا: أخذ اللفظ دون المعنى

أما الأول فهو ما وقع الأخذ فيه في اللفظ دون المعنى ومن نماذجه قول ابن دراج القسطلي: (20)

ورَمَى عليَّ رداءَهُ من دُونِهِم مَلِك تُخيّر لِلعُلا فَتَخَيّرا

قال ابن بسام: وقوله: (ورَمَى عليَّ رداءَهُ من دُونِهِم) أشار إلى قول الهذليّ دون معناه وهو:

ولم أدْرِ من ألْقَى علَيْه رِدَاءَه سوى أنَّه قد سُلَّ عن ماجِدٍ محضِ

" وذكر الرُّواة أنَّه لا تَعْرف العَرب رجلاً مَدَح من لا يعرفهُ غير أبي خِراش الهذليّ هذا، وكان خراش وعمه عروة غَزَوَا فأُخِذا، وهموا بقتلهما فنهاهم بنو دارِمٍ و أبى بنو هِلالٍ إلاّ قتلهما، فأقبل رجل من بني دارم فألقى على خِراش رداءه، وشغل القوم بقتل عروة وقال الرَّجل لخراش: انجُ ، فنجا إلى أبيه وأخبره الخبر."

ربط ابن بسام بيت الخرشي بالسياق الذي قيل فيه، وهذا ليسهل على القارئ إدراك معناه، ومعرفة ما إذا كان فعل إلقاء الرداء في عبارة " لم أدر من ألقى عليه رداءه" حقيقة أم مجاز، وذهب ابن بسام إلى أن ابن دراج قد توسل ألفاظ هذه العبارة في صدر بيته الذي يقول فيه " ورَمَى عليَّ رداءَهُ من دُونِهِم" فالاشتراك بين الشاعرين يكمن فقط في فعل إلقاء أو رمي الرداء الذي لا يختص به شاعر دون آخر. ولكن الأمر الذي غاب

عن ابن بسام أن إلقاء الرداء في بيت الخرشي إلقاء حقيقي ـ من طرف رجل من بني دارم ـ حدث لأجل إنقاذ حياته، في حين أن فعل رمي الرداء في بيت ابن دراج من طرف الملك فعل مجازي لا يستوجب التنفيذ، وإنما هو كناية عن القبول نتيجة إعجاب الملك بشعره. وقد كثر استعمال هذه العبارة (إلقاء الرداء) ـ وما يشبهها ـ عند الشعراء القدامى والمحدثين، إضافة إلى الاستعمال الحقيقي، استعمالا مجازيا لنقل دلالات معينة تختلف من سياق لآخر، فنجدها مثلا في قول طرفة بن العبد:[21]

ووجهٌ كأنَّ الشّمس ألقت رداءها عليه نقيُّ اللّون لم يتخدّدِ

وقد تكون فكرة إلقاء الرداء التي تحدث عنها ابن دراج أقرب إلى صنيع الرسول عليه الصلاة و السلام مع كعب بن زهير الذي أنشده (بانت سعاد)، فبردة الرسول التي ألقاها على كعب بن زهير كانت للدلالة على الاستحسان والقبول، ورداء الملك لابن دراج كذلك كان لنفس الغرض، وأرى أن هذه الفكرة ربما هي التي راودت ابن دراج عند نظمه لبيته ليرفع من قدر شعره، فقد قابل ـ من خلال الكناية التي وظفها ـ شعره بشعر كعب بن زهير باعتباره مشرقيا وحائزا على استحسان خير الأنام.

وقد كثر في ثنايا الذخيرة تتبع ابن بسام لمثل هذه النماذج التي يتشابه فيها اللفظ ويختلف المعنى، من ذلك مثلا قول ابن عمار:[22]

وماذا عسى الواشون أنْ يتزيَّدوا سوى أنَّ ذنبي ثابتٌ متصححُ

قال ابن بسام: " هو لفظ المجنون وإن كان المعنى مختلفا فحذو اللفظ واحد:

وماذا عسى الواشون أن يتحدثوا سوى أن يقولوا أنني لك عاشقُ

فالتشابه يبدو ظاهرا من طريقة نظم البيت كاملا ولكن هل هذه الطريقة في النظم وقف على الشاعر الثاني فقط دون غيره، وهل هو مبدعها فتنسب إليه؟ فابن بسام لا يمتلك الدليل المادي الذي بموجبه يؤكد أن ابن عمار ـ أو غيره ـ قد أخذ فعلا لفظ المجنون.

ومثال ذلك قول الوزير أبي الوليد محمد بن عبد العزيز المعلم:[23]

لو كنتِ صادقةً رحلتُ إلى الصبا وخضبتُ شيبي بالشباب محيلا

قال ابن بسام: نقل لفظه من قول أبي الطيب:

خُلقْتُ ألوفاً لو رُدِدتُ إلــى الصِّبا لفارقتُ شيبي مُوجَع القلب باكيا

وقد كثر أخذ الأندلسيين للفظ المتنبي واجتهد ابن بسام لرصد هذا الأخذ، فتتبع أعمال الشعراء لفظا لفظا، ووضح ما تشابه منها مع لفظ أبي الطيب، حيث نجد قول الوزير أبي محمد بن عبدون في قصيدة مدح بها المعتمد بن عباد: [24]

هيهات لا أبتغي منكم هوى بهوى حسبي أكونُ محبّاً غيرَ محبوب

فقوله ـ كما يرى أبو الحسن ـ (حسبي أكونُ محبّاً غيرَ محبوب) لفظ أبي الطيب:

أنتَ الحبيبُ لكني أعوذُ به من أن أكون محبّاً غيرَ محبوب

وقوله من نفس القصيدة:

ولا أُصالحُ أيّامي على دَخَنٍ ليس النفاقُ إلى خُلْقي بمنسوب

(ليس النفاقُ إلى خُلْقي بمنسوب) لفظه أيضا، في قوله:

فلا أحاربُ مدفوعاً على جدر ولا أصالحُ مغرورا على دخن

و قوله:

يادهرُ إن توسع الأحرار مظلمةً فاستثني إنَّ غيلي غيرُ مقروب

لفظ بيت الجُميح (الجُمَيح الأسدي: لقب لشاعر اسمه منقذ بن الطماح، أحد فرسان الجاهلية، والده الطماح صاحب امرئ القيس الذي دخل معه بلاد الروم)

أمَّا إذا حرَدَت حردي فمُجْريةٌ جَرداءُ تمنعُ غيلاً غير مقرُوبِ

كما أخذ أبو عامر ابن شهيد كذلك لفظ المتنبي، حيث قال ضمن قصيدة في سليمان المستعين:(25)

فنلتَ الذي نلتَ إذ ليس للعلا سواك كأن الدَّهر للناس مُنتقي

قال ابن بسام : قوله: " كأن الدَّهر للناس مُنتقي" لفظ بيت أبي الطيب:

ولمّا رأيت الناس دون محله تيقنت أن الدَّهر للناس ناقدُ

وقد حكم ابن بسام على بعض النماذج بالتقصير كقول ابن بقي يصف كرمة عنب في تضاعيف قصيدة روضية: (26)

كَرُمَتْ في حدائقٍ غرسوها لكرامٍ فسميّت بالكرومِ

علق ابن بسام قال :" وقوله (فسميت بالكروم) يشبه لفظه لفظ بيت المعري، وبينهما من البعد ما بين الدرّة والحجر الصّلد، المعري أثبتُ فيه قدما، وأمسّ رحما حيث يقول:

وأنت أبوها إن غدتْ كَرَمِيَّةً وإن سُكِّنَتْ راءٌ فوالدها الكرم

يرى أيمن محمد ميدان أن في بيت ابن بقي انتزاعا وإعادة تشكيل، بمعنى أنه أغار على بيت المعري ثم أعاد تشكيله تشكيلا أخفى مصدره، ولكن هناك بعض الألفاظ التي فضحت فعل الإغارة هذا،[27] وينطلق الباحث من نفس النموذج الذي ورد في الذخيرة، والذي لم يقدم له ابن بسام دليلا يؤكد أن هذا لفظ المعري وإنما اكتفى بالقول أن لفظه يشبه لفظ بيت المعري. وإذا كنا نأخذ على ابن بسام مثل هذه الأحكام، فما القول في الناقد الحديث الذي لا يكتفي بالقول بالتشابه فقط وإنما يجعل منها مسألة إغارة دون وجود البيّنة الدامغة على ذلك؟

وأخذ لفظ المعري قد تكرر في عدة نماذج أوردها ابن بسام، منها قول ابن زيدون في ابن جهور، وكتبها إليه في السجن:[28]

ما جال بعدكِ لحظي في سنا القمرِ إلا ذكرتكِ ذكرَ العين بالأثر

و لا استطلتُ ذَمَاءَ الليل من أسفٍ إلاّ على ليلةٍ سرَّتْ مع القِصَر

في نشوةٍ من سناتِ الوصل موهمةٍ أن لا مسافة بين الوهنِ و السّحر

يا ليت ذاك السواد الجَوْن متصلٌ قد استعار سوادَ القلبِ و البصر

....

قال أبو الحسن: وقوله: (قد استعار سوادَ القلبِ والبصر) لفظ المعري حيث يقول:

يودُّ أن ظلام الليل دام له وزيد فيه سواد القلب والبصر

كما أخذ شعراء الأندلس لفظ أبي فراس، من ذلك قول الوزير أبي محمد ابن عبدون:[29]

و لكن نبا من حُسنِ رأيكَ في يدي أظن حساماً لم يجدنيَ تاليا

قال ابن بسام:" البيت مصراعه الأول من قول أبي فراس:

و لكـن نـبا منه بكفّـــيَ صـــارمٌ و أظلمَ في عينيَّ منه شهابُ

أخذ هذا البيت بجملته ابن عمار:

أيُظلِـمُ في عيني كذا قمرُ الدجى وتنبو بكفّي شفرةُ الصَّارم العضبِ

لم يوضح ابن بسام ماذا أضاف ابن عمار إلى البيت، أو كيف اختلف في طريقة نظمه بجعله لفظ صدر بيت أبي فراس في العجز ولفظ العجز في الصدر.

ومنه كذلك قول عبد الجليل ابن وهبون: (30)

فأين العجـب يا أذفونش هلاَّ تَجنَّبْت المشـيخةَ يا غـلامُ

ستسألك النِّـساء و لا رجالٌ فتخبرُ ما وراءك يا عصامُ

وهذا لفظ أبي فراس في سيف الدولة، وننشد ما قبله لاتصال المعنى به:

سلي عنِّـــي ســراة بني كلابٍ ببالس عند مشتجر العوالي

لقيـــناهـم بأســـــيافٍ قصـــارٍ كَفينَ مؤونـة الأَسَل الطّــوال

تدورُ به نســاء بنـــي قُــرَيظٍ و تسأله النّساء عـن الرجـال

اشترك ابن وهبون ـ حسب ابن بسام ـ مع أبي فراس في فعل السؤال حيث قال ابن وهبون " ستسألك النساء ولا رجال" وقال أبو فراس " وتسأله النساء عن الرجال " وهذا السؤال وقع في نفس السياق وهو سياق الحرب، حيث أُلحِقت الهزيمة بالعدو ورجاله فلم يبق إلا النساء ليخبرن عن وقائعها، وعمّا ابتلي به رجالهن من هزائم وإبادة،

وعلى الرغم من أن بيت ابن وهبون أبلغ لأن عجزه مثل عربي وهو قولهم: " ما وراءكِ يا عصام"[31] ويضرب في حالة الاستفهام والسؤال عن أمر ما، وقد توسله ابن وهبون لتأكيد صدر بيته ودعم معناه، ويضاف إلى هذا أن بيت ابن عبدون أكثر إمعانا في الدلالة على فناء الرجال بقوله: " ستسألك النساء ولا رجال" حيث نفى وجود الرجال أو بقاء من يسأل عنه منهم؛ وللإمعان في مسح صورة الرجال من المشهد استخدم ابن وهبون (لا) المتبوعة بـ (رجال) نكرة لتكون شبيهة بلا النافية للجنس. أما بيت أبي فراس فهو وإن دل على انكسار الرجال في هذه الموقعة فإنه لا يدل على انعدامهم بدليل قوله: " وتسأله النساء عن الرجال" الذي يحتمل وجود من يمكن السؤال عنه منهم. إلا أن ابن بسام لم يشر إلى شيء من ذلك، وإنما اهتم بالمتشابه من الألفاظ في البيتين لا أكثر. لأنه ـ حتى وإن سلمنا مع ابن بسام بأن ألفاظ ابن وهبون وسؤاله من بيت أبي فراس ـ لا يمكن أن ننكر التجاوز الحادث في بيته الذي أخرجه من صورة العام المتداول إلى الإبداع الخاص.

ومن النماذج كذلك قول الوزير أبي محمد بن عبدون: [32]

وأيقظتَ من قدري وما كان نائماً وأبعدتَ من ذكري و ما كان دانيا

قال ابن بسام:" البيت هو لفظ أبي نُخَيلة:

ونبّهتَ من ذكري وما كان خاملاً ولكنَّ بعض الذكر أنبَهُ من بعض

وكشف أبو تمام هذا وحسّنه، فقال:

لقد زدتَ أوضاحي امتداداً ولم أكنْ بهيماً ولا أرضي من الأرض مجهلا

و لكن أيادٍ صادفتني جسامها أغرَّ فخلّتني أغرَّ محجَّلا

ولم يوضح ابن بسام كعادته مكمن هذا الكشف والتحسين في البيتين.

وهذه النماذج، وغيرها كثير، التي تتبع فيها ابن بسام ألفاظ الشعراء دون معانيهم، تخضع في مجملها لدراسة عقيمة لأنها تقوم على أساس من التكهن والافتراض لا أكثر؛ ففي كثير من الأحيان لا يوجد دليل قاطع يثبت أن هذا اللفظ لشاعر دون آخر. كما أنه لا يوجد أصلا لفظ أو مجموعة ألفاظ منسوبة لشاعر بعينه فـ " مجرد الاتفاق في استعمال الألفاظ بعينها لا ينبغي له أن يكون حجة في إصدار حكم قاطع في هذه المسألة المريجَة، فقد يجوز للفظ الواحد أن يتخذ مظاهر دلالية كثيرة إذا قيض له شعراء أو كتاب قادرون على التعامل مع اللغة بعشق"[33] كما أن ابن بسام قد وضح أن الأخذ هنا يختص بالألفاظ فقط دون المعنى ولا يوجد اعتراف ضمني من الشاعر أنه توسل لفظ فلان ووظفه ليحمل دلالة مختلفة. كما أنه ما لم يكن هناك إثبات بالدليل القاطع " على نقل شاعر من شاعر آخر بطريقة عارية ومتلبدة، فإن أي شاعر حرٌّ في طرق مجال الأفكار وفي استعمال الألفاظ الأبكار وغير الأبكار، طالما كانت اللغة والأفكار معا موروثا اجتماعيا وحضاريا مشتركا بين الناس."[34]

ثانيا: أخذ اللفظ والمعنى معا

وأما الصنف الثاني فهو ما وقع الأخذ فيه في اللفظ والمعنى معا، ويجمع النقاد على أن أخذ المعنى بلفظه سرقة. وقد استهجن ابن بسام هذا الفعل من الشعراء. ودلل على ذلك بعديد النماذج التي تظهر رفضه لهذا النوع من الأخذ.

من ذلك قول عبد الرحمن بن فَتُّوح:[35]

خلعَ الجمالُ عليك ثوبَ بهائه فغدوتَ تسحبُ ذيله مُتبخترا

فكأنَّ خدَّك و العذارُ بصحـــنه صُبحٌ جرى فيه دجىً فتحيرا

علق ابن بسام :" وما أقبح هذا الأخذ، فإنه لفظ تميم بن المعزّ حيث يقول:

ما بانَ عُذري فيه حتّى عَذَّرا و مشى الدُّجى في صبحه فتحيَّرا

يذهب ابن بسام إلى أن بن الفتوح قد أخذ لفظ بن المعز وسكت أبو الحسن عن المعنى لأنه متداول شائع بين الشعراء. والاشتراك في اللفظ يبدو في عجز بيت ابن فتوح الثاني حين قال: "صبح جرى فيه دجى فتحير" فقد شبه بياض خد الموصوف بالصبح الذي جرى فيه سواد الليل المتمثل في الشَعر الظاهر على خده. وهي نفس الصورة التي توسلها ابن المعز مع فارق في طريقة دخول السواد على البياض فابن فتوح قد اختار الفعل (جرى) في حين أن ابن المعز اكتفى بالمشي. وقد تكرر عند الشعراء وصف العذار في الخد فراح كل شاعر يختار الصورة التي يراها أنسب لغرضه كقول الشاعر الغرناطي الشريف السبتي:[36]

وأحور زانَ خديّه عِذارٌ سبى الألبابَ منظرهُ العجابُ

ومن النماذج التي استقبح فيها هذا النوع من الأخذ ما جاء على لسان ابن عبدون من قصيدة في الرشيد، حيث وصف مطيته، أو كوكبة الفرسان التي صحبته، قائلا:[37]

وقد مَرَقَتْ إليك من الدجى بي أعـاريبٌ تخـب بها عِـرابُ

هفـتْ بي والدجى يهفو حشاه كما كسرتْ على خُزَزٍ عقابُ

قال ابن بسام: " وقوله (كما كَسَرتْ على خُزَرٍ عُقابُ) فما أولاه عليه بالعقاب، إذ نسخ لفظ أبي الطيب كما تراه، و قصر أكثر مما شاء عن معناه، وهو:

يهزُّ الجيشُ حولك جانبيه كما نفضتْ جناحيها العقابُ

على أن أبا الطيب إنما تطرف قول طرفة:

بكتائب تُردي كما تردي إلى الجيفِ النّسورُ

ولكن المتنبي طار في السماء مع العُقاب، وترك طرفة في الأرض على التراب.

ويبدو أن ابن بسام اكتفى، هنا، بملاحظة الشبه اللفظي، ولم يلتفت كثيرا إلى السياق الذي جاءت فيه كل واحدة من الصور، ونحن نعلم دور السياق في تحديد المعاني؛ فصورة ابن عبدون وإن اشتركت مع صورة المتنبي في لفظ (العقاب) تظل بعيدة عن ميادين الحروب، وحتى اشتراك صورة أبي الطيب مع صورة طرفة في السياق الحربي لا يبرر عملية الأخذ لأن الفرق بين صورة النسر وصورة العقاب كبير لدرجة تجعل الجمع بينهما صعبا، خاصة في مثل هذه المناسبة؛ التي يمثل فيها العقاب القوة والسطوة والقدرة على الهجوم، بينما يكتفي النسر بانتظار سقوط الجيف ليهوي عليها دون جهد أو تعب.

ونجد كذلك قول ابن زيدون:[38]

وصلنا فقبَّلنا الندى منك في يَدٍ بها يُتلفُ المالُ الجسيم ويُخلَفُ

يعلق ابن بسام على البيت قائلا:" معنى مليح، ولفظ صحيح، إلا أنه كما تراه، لفظ بيت البحتري ومعناه. ويقول بعض أدبائنا إن ابن زيدون بحتري زماننا وصدقوا لأنه حذا حذو الوليد في بعض قصائده.

دنوتُ فقبَّلتُ النَّدى من يدِ امرئ كريمٍ محياه سباط أنامله

وقال :" وقال بعض أهل عصرنا وهو أبو محمد ابن سارة الشنتريني من جملة أبيات:

و إنَّ فمي يصافحُ راحتيهِ فيعرفُ فيهما عَرْفَ السيادة

وقال بعض أهل العصر:

ولثمت يمناهُ فأعيا حُسدي أأنا لثمت العارض المتَعَنْجَرا؟

يشترك ابن زيدون مع البحتري في المعنى العام للبيتين لتوافق موقف الشاعرين، وهو موقف الدخول على السلطان والمثول بين يديه، وعلى الرغم من أن ابن بسام يرى أن لفظ ابن زيدون ومعناه هو نفسه لفظ البحتري ومعناه إلا أننا نلمس وجود فرق بينهما من الناحية البلاغية ومن ناحية استثمار الكلمات، فقد يكون ابن زيدون تناص مع البحتري لكنه دون شك اختلف عنه، ويرى علي أحمد باكثير في مقابلته بين قول ابن زيدون" فقبلنا الندى منك في يد" وقول البحتري" فقبلت الندى في يد امرئ" أن الثاني أبلغ؛ إذ لم يُبيّنه بمن البيانية كما فعل ابن زيدون، كما أن قول البحتري " كريم محياه سباط أنامله" كناية عن سعة الكرم وفرط الجود، وهو أبلغ من قول ابن زيدون " بها يتلف المال الجسيم ويخلف" ويرى أن الذوق السليم هو الذي يحكم بذلك.[39]

ومثل هذه الأحكام التي تشبه أحكام النقاد الأوائل والتي تقوم على الذوق السليم ـ كما ورد على لسان علي باكثير ـ لا يمكن أن نأخذ بها لأنها تتعصب في الغالب للشاعر الأول كما ورد في عديد النماذج التي ضمنها الكاتب مقالته. فالسياق العام المشترك بين الشاعرين، هو الذي فرض عليهما التشابه في القول، فالواقف في حضرة الملك يبدأ بتقبيل يده وهذا ما فعله البحتري وابن زيدون وغيرهما من الشعراء وغير الشعراء، وقد افتتح ابن زيدون بيته بفعلين متتاليين وهما فعل الوصول والتقبيل وجمع بينهما بحرف الربط الفاء وهذا للدلالة على السرعة في القيام بالفعل، في حين أن البحتري خصص المشهد أكثر فوظف الفعل دنا، وإذا كان ابن زيدون قد أخذ حقا عن البحتري ـ كما يرى ذلك ابن بسام ـ فإنه تجنب فعل الدنو لما يحمله من دلالات الاستصغار والحط من الشأن ـ وهو الوزير ـ كما أن تشبيه كرم الممدوح بالندى من متداولات الصور التي لا يختص بها مبدع دون آخر. وإذا كان البحتري قد توسل في عجز البيت كناية عن سعة الكرم، فابن

زيدون قد لجأ إلى المجاز المرسل الذي تحكمه العلاقة السببية في قوله " في يد بها يتلف المال الجسيم ويخلف " وهذا للدلالة على حنكة هذا الممدوح وقدرته الفائقة على المنح الذي وسع معناه بعبارة " يتلف المال الجسيم " فلم يعد يشمل العطايا التي تقدم للشعراء والحاشية، فقط، وإنما يشمل كل المخرجات، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن أن نستنتج من قوله (يخلف) أن ممدوحه لم يكن من أولئك الذين ينفقون الأموال دون معرفة قيمتها لأنهم لم يجتهدوا في تحصيلها، وإنما هو كريم يعرف قيمة ما يبذله، لأنه هو الذي حصله بجهده وهو الذي يملك القدرة على تعويضه بجهود أخرى.

ومن نماذج أخذ اللفظ والمعنى كذلك قول إبراهيم بن خفاجة:[40]

يـا ربَّ بـدرٍ زارنـــي منه الهــلال و قــد تلثّمْ

فرشفتُ فاهُ فـي الــلثا م أظُنّـــه كـأسـاً تـفـدَّم

وكـأنــه درّ تـحـلـّــل فـــي شـعاعٍ قـد تجسم

وشت الملاحة وجـهه و جرى العذارُ به فأعلم

....

قال ابن بسام: بيتاه الأولان منهما أخذهما من قول الرضي لفظا بلفظ ومعنى بمعنى:

ولما وقفـــنا بالسّراة غُدَيةً وقوفا لتوديع وردّ سلام

تلثـم مرتاباً بفضـل ردائــه فقلتُ هلالٌ بعـد بدر تمام

وقبلته فوق اللثامِ فقال لــي هيَ الخمرُ إلاَّ أنها بِفِـدام

وأما قول ابن سارة:[41]

ولم أزدهم بها فضلا وهل أحد في وسعه رفع قدر الشمس والقمر

فيصفه ابن بسام أنه " من السرق الواضح والاهتدام الفاضح، وهو قول أبي الطيب:

من كان فوق الشمس موضعه فليس يرفعه شيء ولا يضع

وكذلك يصف قول ابن بسام البغدادي:[42]

لا أظلمُ الليلَ ولا أدَّعي أن نجوم الليل ليست تغور

ليلي كما شاءتْ فإن لم تجدْ طال و إن جادتْ فليلي قصيرُ

وهذا بجملته منقول من قول أبي علي بن الخليل حيث يقول:

لا أظلمُ الليلَ و لا أدَّعي أن نجوم الليل ليست تزول

ليلي كما شاءتْ قصيرٌ إذا جادتْ و إن ضنَّتْ فليلي طويلُ

قال ابن بسام:" وهذه السرقة كما قال بديع الزمان في التنبيه على الخوارزمي في بيت أخذ وزنه ومعناه ولفظه" وإن كانت قضية القطع تجب في الربع فما أشد شفقي على جوارحه أجمع" ولعمري ما هذه سرقة إنما هي مكابرة محضة، وأحسب أن قائله لو سمع هذا لقال هذه بضاعتنا ردت إلينا."

ونخلص من حدة النقد الذي وجهه ابن بسام للشاعر الذي يأخذ المعنى بلفظه أن هذا الفعل عنده دليل بين على قصور الشاعر. وإذا كان الأخذ واضحا في العديد من النماذج، فإن ابن بسام لا يقدم لنا البرهان القاطع والدليل الساطع على وجود هذا الأخذ في جميع

النماذج، وإنما يحتكم دائما إلى وجود الشبه بين الأبيات لا أكثر. وهذا الشبه في حقيقته مرتبط بالموروث الثقافي للشاعر والذي يدخل ضمن توارد الخواطر أو ما سماه المتنبي بوقوع الحافر على الحافر، وقد أورد أبو الحسن ضمن ذخيرته نماذج من الأبيات التي وقع اتفاق الشعراء في ألفاظها عن طريق المواردة، وهي أن يتفق الشاعران في المعنى ويتواردا في اللفظ دون أن يلقى أحد منهما صاحبه ولا سمع بشعره. ويعلل أبو عمرو بن العلاء هذه الظاهرة فيقول:" تلك عقول رجال توافت على ألسنتها."[43] وقد جعل ابن بسام المواردة وقفا على الشعراء المتعاصرين فقط، ودلل على ذلك بنماذج لشعراء أندلسيين توافقوا لفظا ومعنى، من ذلك قول ابن زيدون:[44]

بني جهور أحرقتم بجفائكم جناني فما بال المدائح تَعبَقُ

تعدوني كالمندلِ الرَّطب إنما تطيبُ لكم أنفاسُه حين يُحرقُ

توارد في هذين البيتين مع أبي علي بن رشيق القيرواني حيث قال:

أراك اتهمت أخاك الثقة وعندك مقتٌ وعندي مِقَه

وأثني عليك وقد سؤتني كما طّيب العودُ من أحرقه

ومن نماذج التوارد في اللفظ كذلك قول محمد بن هانئ الأندلسي:[45]

وباتَ لنا ساقٍ يقومُ على الدُّجى بشمعة صُبْح لا تُقَطُّ ولا تطفأ

قال ابن بسام:" أخذه من قول أبي سليمان بن حسن النصيبي:

وإن يكُ ليلُنا فيه نهارا فشمعة بدره ليستْ تُقطُّ

وربما توارد معه لأنه كان معاصره إلا أن ابن هانئ أقدم موتا."

* * *

نخلص في الأخير إلى أن ابن بسام اتخذ من الألفاظ آلية تناصية لمقاربة أعمال المبدعين الأندلسيين، فاستحضر في ذخيرته العديد من النماذج التي تشابهت فيها ألفاظ الشعراء. والتي يصعب علينا في كثير من الأحيان تقديم قراءة تناصية لها لأنها في الغالب تنطلق من أحكام تعسفية تقوم على التشابه الظاهري لا أكثر. خاصة في النماذج التي يكون الحكم فيها حكرا على اللفظ دون المعنى. فحين قال الوزير أبو بكر محمد بن سوار في وصف سيف:[46]

جرى فوقه ماءُ الفرندِ وتحته وجال على متنيه كـلَّ مَجَـال

رأى ابن بسام أنه لفظ ابن المعتز:

جرى فوق متنيه الفرندُ كأنما تنفّسَ فيه القَيْنُ وهو صقيلُ

دون أن يوضح لنا إن كان ابن المعتز هو الأول الذي توسل هذه الألفاظ فركبها بهذه الطريقة أم لا، كما أن الشاعرين اشتركا في الغرض نفسه ولكنهما اختلفا في طريقة عرضهما لهذا الموصوف، وفي الجزئيات المكونة للبيتين وهذه الاختلافات الجزئية هي التي تحدث الفارق بين المبدعَين، ومن خلالها يتمايزان، فكل شاعر طبع بيته بطابعه الخاص الذي يجعله مختلفا عن الآخر ـ وإن اشتركا في بعض الألفاظ ـ وخلال بحثي في ديوان ابن المعتز وقفت على هذه الأبيات التي تناص فيها مع بيته السابق والتي يقول فيها:[47]

لي صارمٌ فيه المنايا كوامِن فما يُنتَضَى إلاّ لسفك دمـاءِ
تَرى فوقَ مَتنَيه الفِرندَ كأنّه بقيةُ غيـمٍ رقَّ دونَ سماءِ

ونلحظ من خلالها عملية التجاوز التي صنعها الاختلاف في التصوير، فحتى المبدع الواحد لا يكرر نفسه في شعره، فكيف ببقية المبدعين المختلفين عنه بذواتهم وتجاربهم

الشعريه؟ فالشبه إذا لا يعدو أن يكون تشابها في بعض الألفاظ لا غير، التي يستدعيها الحقل الدلالي المشترك للغرض الواحد الذي نُظم فيه الشعر، من ذلك مثلا قول صفي الدين الحِلّي في وصف السيف:[48]

بكـل أبيضَ قـد أجـرى الفِـرندُ به ماءَ الرَّدى فلو استقطرته قَطرَا

خاضَ العَجاجةَ عُرياناً فما انقشَعتْ حتى أتَى بدم الأبطـال مُـؤْتَزرا

وقد تحدث الحاتمي في حليته عن هذا الصنيع من الشعراء الذي فسره بطريقته فقال: "لو اجتهد هؤلاء الشعراء عند قصدهم الإخبار بما أخبروا به من هذا الوصف أن يوردوه بغير هذه العبارة وهذه العروض ما استطاعوا، لأن اللفظ يضطرهم واعتماد العبارة الشريفة يقود أعنتهم، فرب معان تختص بألفاظ شريفة لا يمكن تعديها إلى ما هو أشرف منها."[49] فهذه الألفاظ التي يتحدث عنها الحاتمي هي الألفاظ التي يستدعيها الحقل الدلالي الذي يشترك فيه المبدعون.

هوامش الفصل الأول

1. الذخيرة. ق2. مج1. ص489
2. نفسه. ق1. مج 2.ص 775.
3. نفسه. ق2. مج 1. ص170
4. ينظر: عز الدين، اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ط3. بيروت: دار الفكر. 1978م.ص 311
5. الذخيرة.ق2. مج 1. ص68.
6. نفسه. ق2. مج 2.ص 592.
7. نفسه. ق2. مج 1.ص 441.
8. ينظر: مجاهد، أحمد. أشكال التناص الشعري. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م. ص155.
9. ينظر: مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ص 125.
10. ابن نباتة المصري، جمال الدين. الديوان. بيروت: دار إحياء التراث العربي. دت. ص 22.
11. الحموي، ابن مليك. عن موقع عربي. الرابط: http://ara.bi الزيارة بتاريخ: 21-05-2013
12. الذخيرة.ق3. مج 1. ص462.
13. نفسه.

14. ينظر: السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (849هـ-911هـ)، الإتقان في علوم القرآن. تحقيق مركز الدراسات القرآنية. ج1. مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.1426 هـ ص527.

15. ينظر: التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر (ت792هـ)، مختصر المعاني، ط1.الصنف الالكتروني، القدس: مؤسسة آل البيت، ص248.

16. ينظر: الزعبي، أحمد. التناص نظريا وتطبيقيا، عمان: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع. 2000م. ص20

17. ينظر: جيدة، عبد الحميد. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. بيروت: مؤسسة نوفل.1980م. ص66.

18. الذخيرة. ق2. مج2. ص 772.

19. نفسه. ق1. مج1. ص 78.

20. نفسه. ق1. مج1. ص 76.

21. طرفة بن العبد. الديوان. شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين. ط3. بيروت: دار الكتب العلمية. 2002م. ص 20.

22. الذخيرة. ق2. مج1. ص 422.

23. نفسه. ق2. مج1. ص 122.

24. نفسه. ق2. مج2. ص 699.

25. نفسه. ق3. مج1. ص 321.

26. نفسه. ق2. مج2. ص 631.

27. محمد ميدان، أيمن. تأثير أبي العلاء المعري في الأدب الأندلسي. مجلة أفق الثقافة، http://www.ofouq.com الزيارة يوم 2013/05/27

28. الذخيرة. ق1. مج1. ص 349.

29. نفسه. ق2. مج2. ص 693.

30. نفسه. ق2. مج1. ص 246.

31. ما وراءك يا عصام: أصل المثل أن امرأة من كندة اسمها عصام أرسلها الحارث بن عمرو ملك كندة إلى عوف الشيباني في أمر تزويج ابنته لما بلغه من جمالها وكمال عقلها، فلما رجعت وهي مقبلة عليه قال: ما وراءكِ يا عصام. فذهبت مثلا. (ينظر: النيسبوري، أبو الفضل أحمد بن محمد. مجمع الأمثال. ج2..المطبعة الخيرية. 1310 هـ. ص 143)

32. الذخيرة. ق2. مج2. ص 692.

33. مرتاض، عبد المالك. نظرية النص. ص 209.

34. نفسه. ص203.

35. الذخيرة. ق1. مج2. ص 771.

36. المقَّري التلمساني. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب.تحقيق إحسان عباس. ج5. بيروت: دار صادر.1986م. .ص 195.

37. الذخيرة. ق2. مج2. ص 709.

38. نفسه. ق1. مج1. ص 379.

39. باكثير، علي أحمد. ملاحظات سائح في ديوان ابن زيدون. مجلة المعرفة.ج 08.المجلد 04.العدد 20. ديسمبر 1932م. ص977 - 987

40. الذخيرة. ق3. مج2. ص 574.

41. الذخيرة. ق2. مج2. ص 709.

42. نفسه. ق1. مج2. ص ص.773، 774.

43. ينظر: الحاتمي، ابن المظفر. حلية المحاضرة. ج1.ص 215 كتاب الكتروني محمل عن موقع المصطفى. الرابط: http://www.al-mostafa.com/

44. الذخيرة. ق1. مج1. ص 354.

45. نفسه. ق4. مج1. ص 230.

46. نفسه. ق2. مج2. ص 822.

47. ابن المعتز، عبد الله. الديوان. بيروت: دار صادر.دت. ص 20.

48. الحلي، صفي الدين. الديوان. بيروت: دار صادر.دت. ص 69.

49. الحاتمي، ابن المظفر. حلية المحاضرة. ج1.ص 101.

الفصل الثاني

آلية المعاني ومستوياتها

1 ـ تمهيد

2 ـ المعارضة

3 ـ التناص الذاتي

4 ـ أخذ الشعر من النثر واخذ النثر من الشعر

5 ـ التناص مع الأمثال العربية

6 ـ الاقتباس من القرآن والحديث وأقوال الصحابة

7 ـ التناص مع التراث

تـمهـــيد

تعد آلية المعاني من أوسع الجوانب النقدية التي تضمنها كتاب الذخيرة، وأكثرها ورودا لأنها تأتي في سياق المنهج الذي أقره ابن بسام حين ذكر في مقدمة مصنفه إنه سيتتبع أصول المعاني، ويذكر من تداولها من الشعراء ومن أخذها منهم عن الآخر. حيث قال: "وإذا ظفرت بمعنىً حسن، أو وقفتُ على لفظ مستحسن، ذكرتُ من سبق إليه، وأشرت إلى من نقص عنه، أو زاد عليه، ولست أقول أخذ هذا عن هذا قولا مطلقا، فقد تتوارد الخواطر ويقع الحافر حيث الحافر، إذ الشعر ميدان والشعراء فرسان."[1]

وقد حاول ابن بسام من خلال اهتمامه بهذا الجانب أن يجمع ما نظمه الشعراء في المعنى الواحد، ثم يبحث عن العلاقات بين هذه المنظومات ـ والبحث في هذه العلاقات يقتصر على بعض النماذج دون الأخرى ـ ولكن هذا البحث في الموروث والتنقيب في منظوم الأوائل لم يمنع ابن بسام من الوقوف على معاني الأندلسيين المخترعة، من ذلك مثلا ما أورده في ترجمته لأبي بكر عبادة بن ماء السماء في هذه المقطوعة التي يصف فيها كأس خمر:[2]

فهل ترى أحسن من أكوُسٍ يقبّـل الثغرُ عليــها اليـدا؟

يقـولُ للساقــي أغثنــي بهـا و خذ لُجيناً و أعدْ عسجـدا

أُغرِقُ فيها الهــمَّ لـكن طفا حَبابُهـا مــن فوقـها مُـزبِدا

كأنــما شـيَّـبـها شــاربٌ أمـسكــها في كفِّه سَـرمَـدا

قال: " وهذا البيت أراه اخترع معناه " دون أن يوضح لنا أبو الحسن مكمن الاختراع أو الاختلاف في البيت المقصود وهو البيت الأخير.

وقد حذر ابن بسام الشعراء من أخذ المعاني المخترعة النادرة المنسوبة إلى أصحابها فقال: " ومثل هذه المعاني التي ذكروا مما انفرد به كل واحد من الشعراء لا يكاد يتناولها حاذق إلا قصر، إلا أن يزيد زيادة تظهر، ولذلك ما تحامى الناس أشياء كثيرة من المعاني التي أخذت حقها من اللفظ فلم يبق فيها فضلة تلتمس والقرائح تتفاضل، ألا ترى إلى قول جميل في وصف امرأة فاجأها:

غدا لاعب في الحيِّ لا يدْرِ أننا نَمُرُّ ولا أرضٌ لنا بطريق

فلـما انتحيناه اتّقـانا بكُمِّـه وأعلن من روعتِنا بشهيق

كيف وصف حقيقة الحال حتى صورها تصويرا مع حسن لفظ وجزالة بينة، وليس مع ذلك ببالغ قول النابغة:

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد[3]

وقد أبدى ابن بسام قدرة فائقة على تتبع معاني الشعراء من الأندلسيين مهما ابتعدوا بها عن المعنى الذي يراه أصلا، من ذلك مثلا تعليقه على قصيدة لابن عمار انطلق منها لاستحضار مجموعة من الشعراء أندلسيين ومشرقيين اشتركوا في المعنى نفسه واختلفوا فيه زيادة ونقصا، مطلعها:[4]

وما حالُ من خلَّى بلاد أعاربٍ وألقتْ به الأقدارُ أرضَ أعاجمِ

قال عنها: " أما معني هذه القصيدة فمحجَّة مسلوكة ومُضغَة ملوكة قد كثر تجاذب الشعراء أهدابها وقرعوا بابها، حتى صارت كالجمل المذلَّل والمَهْيَع من السُّبل. فممن سلك من أهل أفقنا هذا السَّنن أبو الاصبغ عيسى بن الحسن من شعر كتب به من سجن ابن أبي عمار يقول فيه:

وإن سَــمِعــتْ أذناك للــوُرْقِ رَنَّــةٌ فحزنيَ يبكيها وفــرطُ تفجُّــعي

وإن هطلتْ يومًا على الأرض مـزنةٌ فلي سَمَحَتْ بالدمع في كلِّ مربع

وهو شعر ضعيف بيّن التكلف.

وقال يوسف ابن هارون الرمادي:

على كمدي تهمي السحابُ وتذرفُ ومن شجني تبكي الحمامُ وتهتفُ

وما أحسن قول أبي الوليد بن زيدون من قصيدة قد تقدمَّت أولها:

ألم يأنِ أن تبكي الغمامُ على مثلي ويطلب ثأري البرقُ منصلتَ النصل

ولما قتل الوزير الفقيه أبو عبد الله محمد بن ابراهيم بمدينة الأشبونة، رفع الله منازله و قتل قاتله، قال بعض أهل العصر فيه يرثيه:

عليك ابنَ ابراهيمَ تبكي الغمائــمُ و فيك إذا ناحتْ تنوحُ الحــمائمُ

فلا يأمنوا رَعدَ السماء و برقــهُ فــما هــي إلاّ أنْصُــلٌ و غمائــم

و قُلَّ لنعشٍ سار شِلـوُكَ فيــه أن يرى لبنــي نعشٍ عليك مآتــم

وأن تلبس الزُّهْرُ النجومُ حدادَها عليكَ و تبكيك العلا و المــكارم

و تنتثرَ الجوزاءُ من نَظمِ عقدها و تسقط من كفِّ الثريا الخـواتم

وقول ابن عمار :(لريح الصِّبا في إثره أنفُ راغم) هو أيضا من متداولات المعاني، منها قول محمد ابن هانئ:

وأجلُّ علمِ البرقِ فيها أنـها مرتْ بحاشيته وهي ظنونُ

وقال المعرّي:

و لما لم يسابقهنَّ شيءٌ من الأشياء سابقنَ الظّلالا

وقول ابن عمار:(من العابسات الدُّهم...) كقول ابن نُباتة يصف فرساً أغر محجل الأربع:

وكأنما لطم الصباحُ جبينه فاقتصَّ منه فخاضَ في أحشائهِ

على أن ابن الرومي قرّب له مرماه وإن كان في غير معناه حيث يقول في صفة الشمول:

أخَذتْ من رؤوسِ قومٍ كرامٍ ثارها عند أرجلِ الأعلاجِ

وقوله:

و ما هو إلا لثمُ كفّ محمدٍ (وتمكينُ كفّي من نواصي المظالمِ)

عجز البيت مغتصب من قول أبي الطيب:

كأنَّ رحيلي كان من كفِّ طاهر فأثْبَتَ كُوري في ظهورِ المواهبِ

و قوله:

(و أيُّ حياءٍ طيِّه أيُّ سورةٍ) كما كَمنتْ في الروض دُهْمُ الأراقم

الصدر كقول الآخر:

لا تغرَّنك هذه الأوجُهُ الغُرُّ فيا ربَّ حيَّةٍ في رياضِ

وقوله:

إذا ركبوا فانظره أوَّلَ طاعن وإن نزلوا فارصده آخر طاعمِ

معنى قديم، وأول من أثاره، ورفع مناره عنترة بقوله:

يخبرْكِ من شهدَ الوقائع أنّني أغْشَى الوغى وأعفُّ عند المغنمِ

ولما قتل علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، عمرو بن ودّ يوم الأحزاب وسقط وانكشف، قال:

وعففتُ عن أثوابه ولو أنني كنتُ المُقطَّرَ بزَّني أثوابي

وقال أبو تمام:

إنَّ الأسودَ أسود الغابِ همّتها يوم الكريهة في المسلوبِ لا السَّلبِ

وقال المعري:

أدنى الفوارسِ من يغيرُ لمغنمِ فاجعلْ مُغارك للمغارم تُكرمِ

ومن بين المعاني المتداولة التي رصدها ابن بسام في شعر ابن عمار قوله:[5]

قديما نبا هافٍ وأدرك رائثُ

قال أبو الحسن:" معنى مشهور، والقول فيه كثير، ومن أشهره قول عبيد:

قد يدركُ المبطئُ من حظّه والخيرُ قد يسبقُ جده الحريص

وقال القطامي:

قد يدركُ المتأني بعض حاجته وقد يكون مع المستعجل الزَّلَل

وقد كان ابن بسام يتفطن إلى التشابه في المعاني حتى لو كان هذا الشبه منحصرا في البيت الواحد أو في الشطر من البيت، ومن ذلك قول ابن زيدون في البيت الأخير من قصيدة خاطب بها ابن جهور:[6]

وأين جوابٌ منك ترضى به العلا إذا سألتني عنك ألسنة الحفل؟

قال ابن بسام ومعنى هذا البيت كقول الآخر:

فاختَر لنفسك ما أقول فإنني لا بُدَّ أخبرهم وإن لم أُسأل

وقوله منها:

(ثوى صافِنا في مرْبطِ الهُون يشتكي) بتصهاله ما ناله من أذى الشُّكلِ

صدر البيت كقول المتنبي:

وإن تكن محكمات الشكل تمنعني ظهور جريٍ فلي فيهن تصهالُ

قال القسطلي:

وذو غُرَّة معروفة السبق في المدى وقد قَرِح التحجيل من ألم الشكل

وقوله من نفس القصيدة:

ويغني عن المدح اكتفاءً بسَرْوِه غنى المُقلة الكحلاء عن زينة الكحل

معنى متداول وينظر إليه قول القائل:

وأعشق كحلاء المدامعِ خلقَة لئلاَّ ترى في عينها منّة الكحل

كما أشار ابن بسام إلى المعاني المشهورة التي كثر تداول الشعراء لها، فرصد العديد من نماذجها، متخذا من الشاعر الأندلسي منطلقا، دون أن يصدر في أغلب الأحيان حكما لصالح هذا أو ذاك، وإنما يكتفي بإيراد الأبيات فقط. من ذلك قول ابن درَّاج القسطّلّيّ:(7)

خوصٌ نفحن بنا البَرى حتّى انثنتْ أشْلاؤهُنَّ كمِثْل أنصافِ البُرى

قال ابن بسام: معنى مشهور وهو في الشعر كثير ومنه قول بعض أهل العصر وهو أبو جعفر بن هُريرة التُطِلي يصف إبلا:

كأنْصَاف البُرَى وتَدِقُّ عنها شَوَاها دِقَّةً تَسَعُ الجلال

كما أورد ابن بسام في ترجمته لابن زيدون قصيدته النونية التي منها هذا البيت الذي يقول فيه:(8)

أما هواك فلم نعدل بمنهله شرباً وإن كان يروينا فيظمينا

قال ابن بسام قوله" يروينا فيظمينا " معنى متداول ومن أشهره قول ابن الرومي:

ريق إذا ما ازددت من شربه رِياً ثنانـــي الــريُّ ظــمآن

كالخمر أروى ما يكـون الفتى مــن شربـها أعطش ما كانا

وقال ابن الرومي أيضا فيما يناسبه من بعض الوجوه:

يا ربَّ ريقٍ بات بدرُ الدُجى يَعُـلُّـه بيــن ثنـاياكـا

يُروي ولا ينـهاك عن شربهِ والماءُ يُرويك وينـهاكا

وأشبه به ما أنشده الثعالبي:

كرُضاب الحبيب يشفي عليلا ثم يُنشي إلى المزيد غليلا

كما علق ابن بسام على قول ابن زيدون:[9]

هل الرياح بنجم الأرض عاصفة أم الكسوف لغير الشمس والقمر

بقوله: " معنى قد طوي ونشر، ومنه قول أبي تمام:

إنّ الرياحَ إذا ما أعصفت قصفتْ عيدانَ نجــدٍ ولـم يعبَـأنَ بالــرَّتـم

بنات نعشٍ ونعشٌ لا كسوفَ لها والشمسُ والبدرُ منها الدهرَ في الرقم

وأخذه منه البحتري فقال:

ولســت ترى شَوكَ القتادة خائــفاً سمُومَ الرّياح الآخذات من الرَّند

ولا الكلبَ محموماً وإن طال عمرُه ألا انّما الحـمّى على الأسد الوَرْد

وبيت البحتري الأخير من قول حبيب أيضا:

فإن تكُ قد نـالتك أطراف وعكةٍ فلا عجب قد يوعك الأسدُ الوردُ

وأخذه الأمير شمس المعالي،

قل للّذي بصروف الدَّهر عيـرنا: هل عاندَ الدهرُ إلاَّ مــن لـه خـطرُ

أما ترى البحر تطفو فوقه جيف و تستقـر بأقصـى قعـره الـدّررُ

فإن تكن عبثَتْ أيدي الزَّمان بنا و نالنا مـن تمـادي بؤسه الضَـررُ

ففي السماء نجومٌ ما لها عـدد و ليس يكسف إلاَّ الشمسُ و القمرُ

ومعنى بيت شمس المعالي الثاني من متداولات المعاني، ومنها قول ابن الرومي:

دهرٌ علا قدر الوضيع بـه وغدا الشريف يحطه شرفه

كالبحر يرسب فيه لؤلـؤه سفـلا و تطفوا فوقـه جيفـه

وقد كرره ابن الرومي في مواضع منها قوله:

قالت علا الناس إلا أنت قلت لها: كذلك يسفل في الميزان ما رجحا

وقال المتنبي:

ولو لم يعْلُ إلاَّ ذُو مَحَـلٍ تعالى الجيشُ وانحطَّ القَتامُ

وهذا التأثير في معاني شعراء الأندلس لم يكن مقصورا على شاعر دون بقية الشعراء، أو يستثنى من ذلك الشاعر المُجيد، فقد يكون حظ المجيدين وحظ الفطاحل منهم في التناص مع الآخرين أكثر من حظ غيرهم، وربما قد يكون هذا من بين أسباب شهرتهم ـ دون أن ننكر عليهم قدرتهم أو نغمط حقهم في التأثر بغيرهم ـ لاشتراك معانيهم مع معاني من أقر لهم النقاد بالمقدرة فثبتت مكانتهم في الأذهان، حتى أننا نجد شاعرا كابن هانئ ـ على مقدرته وتميز شعره ـ معانيه، كما يقول شوقي ضيف، لا تكاد تختلف عن تلك المعاني التي نلقاها في الشعر العربي عند العباسيين ومن قبلهم.[10]

وتتفاوت درجات هذا التأثير وتختلف طرقه، فقد يأتي من قبل الشاعر الأندلسي في البيت أو البيتين يأخذ المعنى منهما، أو يأخذ المعنى من القصيدة كاملة ويتصرف فيه

بالحذف والزيادة والتقصير والتطويل، أو قد يُغير على بعض المعاني فيها ويضمنها في ثنايا قصيدته، أو قد ينقل المعنى من النثر إلى الشعر، أو قد يعارض بقصيدته قصيدة الشاعر المتأثر به فينسج على منوالها شكلا ومضمونا، أو قد يعمد الشاعر إلى إحداث نوع آخر من التأثير في المعنى وهو ذلك الحادث في نتاج الشاعر نفسه (التناص الداخلي)، هذا الذي عده ابن بسام عيبا.

ومن أبرز الشعراء الذين كان لهم النصيب الأكبر في التأثير حبيب بن أوس والمتنبي، إضافة إلى أبي نواس وابن الرومي وغيرهم كثير من المتقدمين والمتأخرين من العباسيين، وهذا لشهرتهم وذيوع أخبارهم، وتمكن الأندلسيين من أشعارهم قراءة وحفظا ودرسا وتمرسا؛ فقد كان الأندلسي يحرص شديد الحرص على تتبع كل ما استجد في المشرق ليؤصل به ثقافته التي تعد امتدادا لثقافة صنوه المشرقي، كما تعد منبعه الصافي ـ بقديمه وجديده ـ الذي ينهل منه ويتناص معه ليعيد من خلاله إبداع إنتاجه وخلق تفرده.

وقد عبر ابن بسام من خلال ما استحضره من نماذج عن رفضه لكثير من المعاني التي لم ترد عن العرب ولم يتضمنها عمود الشعر، من ذلك مثلا موقفه من الفلسفة ومن المعاني الفلسفية، حيث يقول تعليقا على شعر أبي عامر بن سوار الشنتريني:[11]

يا لقومي دفنوني ومَضَوْا وبَنوْ في الطين فوقي ما بنَوا

ليت شعري إذ رأوني ميّتاً و بكوني أيَّ جزأيَّ بكوا

أنَعَوا جسمي فقد صار إلى مركز التعفين أم نفسي نعوا

كيف ينعَوْن نفوسا لم تزلْ قائماتٍ بحضيض و بجوّ

ما أراهم ندبوا فيَّ سوي فُرقَة التأليف إنْ كانوا دروا

" وهذا معنى فلسفي، قلما عرج عليه عربي، وإنما فزع إليه المحدثون من الشعراء، حين ضاق عنهم منهج الصواب وعدموا رونق كلام الأعراب، فاستراحوا إلى هذا الهذيان استراح الجبان إلى تنقص أقرانه، واستجابة سيفه وسنانه، وقد قال بعض أهل النقد إنه عيب في الشعر والنثر أن يأتي الشاعر أو الكاتب بكلمة من كلام الأطباء، أو بألفاظ الفلاسفة القدماء، وإني لأعجب من أبي الطيب، على سعة نفسه، وذكاء قبسه، فإنه أطال قرع هذا الباب، والتمرس بهذه الأسباب، وكذلك المعري، كثر به انتزاعه، وطال إليه إيضاعه، حتى قال فيه أعداؤه وأشياعه، وحسبك من شر سماعة، وإلى الله مآله، وعليه سؤاله."

فابن بسام يرى أن المعاني الفلسفية ليست من صميم كلام العرب القدماء، وإنما توسلها المحدثون لاضطرارهم إليها، حين ضاق عنهم الابتكار فلم يجد الشعراء حرجا من اللجوء إليها واستثمارها في إبداعاتهم.

وقد عرض ابن بسام في الذخيرة العديد من الأشكال التي ورد من خلالها تناص الشعراء في المعنى وقد اجتهدت لجمعها في العناصر التالية:

أولا: المعارضة

يعرفها أحمد الشايب بقوله هي:" أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة، بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها، أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصا على أن يتعلق الأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبّه ودون أن يكون فخره صريحا علانية فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في المجال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة."[12]

وتنقسم المعارضات إلى نوعين؛ أما الأولى فهي المعارضة الصريحة، وهي" أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة المقدمة في وزنها وقافيتها، وأن يكون الغرض منهما واحدا أو مماثلا، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى واضحا للقصيدة القديمة، بدافع الاعجاب ، أما ما عدا ذلك من القصائد التي فقدت أحد العناصر المذكورة فهي معارضات ضمنية لا صريحة، والمعارضات الصريحة إما أن تكون معارضة كلية أي لكل القصيدة القديمة أو تكون معارضة جزئية؛ وهي ما اقتصر فيها الشاعر على معارضة جزء من القصيدة القديمة."[13]

وأما الثانية فهي المعارضة الضمنية، وتقع عندما تتفق" القصيدتان المتأخرة والمتقدمة في عناصر الشكل الخارجي، وتختلفان في الموضوع العام... وإذا اختلفتا في الموضوع العام لا بد من اتفاقهما في الوزن والقافية، وهذا النوع من المعارضات الشعرية غالبا ما يختفي منه وعي الشاعر للمعارضة وينطلق على سجيته معتمدا على موروثه القديم، متداخلا مع غيره من الشعراء السابقين"[14]

وتعد المعارضة في الأندلس من بين الوسائل التي اتخذها المبدعون للتصدي" لفيض الاتجاهات الأدبية الوافدة حتى في القرن الخامس ذي الاستقلال الأدبي، ولذلك فقد حظيت المعارضة باهتمام واضح كوسيلة منهجية في النقد، لا سيما وقد عدها النقاد محكا للجودة، وسبيلا إلى الرفض، ونهجا في التحدي، ووسيلة للتبريز والتفوق."[15]

وقد عرفت المعارضات ازدهارا كبيرا وهذا الازدهار يرجع في الغالب الأعم إلى دواع عامة ويدخل تحتها نزعتان؛ نزعة الإعجاب والتقليد، ونزعة التفوق والإبداع، وأخرى خاصة جاءت نتيجة إعجاب ملك من ملوك الأندلس بقصيدة معينة، أي كانت الرغبة فيها شخصية[16]. وقد جاءت معارضات الأندلسيين للمشارقة على أشكال كثيرة، لعل أهمها الإعجاب ومحاولة تجاوز الآخر، وهذا ما يؤكده منجد مصطفى بهجت بقوله: " إن فكرة المعارضة لا تدل على مجرد التقليد، وليس فيها ما يشير إلى ضعف المستوى الفني

للشاعر كما ليس فيها ما يدل على ضعف الأدب الأندلسي، صحيح عارضوا المشارقة الأعراب لكن عن إعجاب لهؤلاء الشعراء وبقصائد منتخبة لهم،"[17]

من بين النماذج التي أوردها أبو الحسن ضمن ذخيرته والتي عارض فيها الأندلسي شاعرا مشرقيا قصيدة ابن درَّاج القسطلّيّ التي عارض فيها رائية أبي نواس التي مدح فيها الخصيب بن عبد الله العجمي البغدادي والتي مطلعها:[18]

أجـارة بـيتـينا أبـوك غيـور وميسور ما يرجى لديك عسير

فأنشأ على غرارها رائيته التي مدح فيها المنصور بن أبى عامر والتي مطلعها:

ألمْ تَعلَمي أنَّ الثَّواء هُو النَّوَى وأنَّ بُيــوت العَاجِـزين قُبــورُ

ويبدو أن معارضة ابن دراج لم تكن من باب التقليد بقدر ما كانت من باب الإعجاب بقصيدة أبي الحسن ومحاولة تجاوزها، فابن دراج لا تعوزه القدرة للإبداع ولا البراعة الفنية. حيث يقول فيه أبو عامر بن شهيد مشيدا بقدرته وشاعريته:

" و الفرقُ بين أبي عمر وغيره أنّ أبا عمر مطبوعُ النّظام، شديد أسْر الكلام، ثمَّ زاد بما في أشعاره من الدّليل على العلم بالخبر واللغة والنّسَبِ، وما تراه من حَوْكه للكلام، ومِلْكِه لأحرار الألفاظ، وسعة صدره، وجَيشَة بحره، وصحّة قدرته على البديع، وطول طَلَقِه في الوصف، وبُغيتِه للمعنى وترديده، وتلاعُبه به وتكريره، وراحتِه بما يُتعِب الناس، وسَعَة نفسه فيما يُضَيّق الأنفاس. "[19]

كما تقف معارضته هذه دليلا على اتساع ثقافته، واطلاعه على شعر المشارقة وإبداء قدرته وكفاءته في خوض هذا الفن فهو" عندهم بصُقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام، وهو أحد شعرائهم الفحول هناك"[20]

ويبدو أن قصيدة أبي نواس هذه قد نالت شهرة واسعة في أوساط شعراء الأندلس وفي وسط متذوقي الأدب العباسي عامة، حيث يذكر أبو الحسن أن أبا عامر (ممدوح ابن

دراج) كان معجبا بها حتى إنه في إحدى جلساته أنشدها بحضرة صاعد البغدادي ثم طلب منه أن يعارضها، فأعرض صاعد عن ذالك معتذرا إجلالا لأبي نواس، فعزم عليه المنصور، فأنشده:[21]

إنّي لَمُستــحْي عُـــــــلا كَ من ارتجال القولِ فيه

مــن ليــس يُدرَكُ بالــرَّويّـ ـة كيــف يُــدركُ بالبــديهِ

قال ابن بسام:" فلم ينفعه ذلك عنده، ومكث فيه بقية يومه وليلته وجاء بعد من الغد فأنشده قصيدته التي أولها:

خِدال البُرى أني بِكنَّ بصيرُ طَوتكُنَّ عني خُلسَة وقتيرُ

ومادامت القصيدتان تشتركان في غرض واحد وهو غرض المدح فإن المعاني المطروقة فيهما ستكون متقاربة إلى حد بعيد وهذا نتيجة ما يفرضه غرض معين على الشاعر من مستلزمات القول.

ومن نماذج المعارضة كذلك هذه القطعة التي أوردها ابن بسام للخليفة الأموي الأندلسي المستعين بالله أبي أيوب سليمان بن الحكم والتي عارض بها هارون الرشيد ـ إن صحّت نسبة الأبيات إليه[22] ـ ويصف ابن بسّام هذا الخليفة الأندلسي في ذخيرته فيقول عنه: هو" ممن مُدتْ له في الأدب غاية كبا دونها أهل الأدب، ورفعت له في الشعر راية مشى تحتها كثير من الشعراء والكتاب."[23] ويصف قطعته الشعرية فيقول فيها: " فتشعشعت بها الكؤوس وتهادتها الأنفاس، والنفوس."[24]

وقد أثبت ابن بسام القطعتين معا ليُرى ـ حسبه ـ الفرق ويعرف الحقّ. قال هارون الرشيد:[25]

مَلَكَ الثّلاثُ الآنساتُ عِناني و حَلَلْنَ من قلبــي بكلّ مكـــان

ما لي تُطاوعني البريةُ كُلّها و أطيعُهُنّ و هنّ في عصـياني

ما ذاك إلاَّ أنّ سُلطان الهوى ـ و به قوينَ ـ أعزُّ من سلطـاني

فقال سليمان المستعين:

عجباً، يهابُ اللـــــيثُ حدَّ سناني و أهابُ لَحظَ فواتِرِ الأجـــــفانِ

فأُقارعُ الأهـــوال لا متهيّـــــــبا منها سوى الإعراض و الهجران

و تَملَّكتْ نفسي ثلاثٌ كالـــــدمى زُهرُ الوجـــــوه نواعمُ الأبدان

ككواكب الظّلـمَاء لُحْن لناظـــري من فوق أغصـــــان على كُثبان

هذي الهلالُ، و تلكَ بنتُ المشتري حُسنا، و هذي أُختُ غُصن البان

حاكمتُ فيهنّ السُلـوَّ إلى الصِّـــبا فقضى بسلطان على سلطـــاني

فأبحنَ من قلبي الحِمى و تركنـني في عزِّ ملكي كالأسير العـــاني

لا تَعْـذلوا مَلِكا تذلّـــل للـــهوى ذلُّ الهوى عزٌّ و مُـــــلكٌ ثاني

ما ضَـــرَّ أني عبـــدهنَّ صبابةً و بنوا الزَّمان و هنَّ من عُبْداني

إن لم أطع فيهنَّ سلطـــان الهوى كلفا بهنَّ فلـــــستُ من مـروان

ومن بين الشعراء الذين كانت لهم معارضات لشعراء مشارقة، ابن زيدون، يقول عنه عبد الواحد المراكشي ضمن معجبه:" كان إذا نسب أنساك كُثير عزة، وإذا مدح أزرى بزهير، وإذا فخر أناف على امرئ القيس."[26] وتعد نونيته التي عارض بها البحتري[*] والتي مطلعها:

أضحى التَنائي بديلاً عن تَدانِينا ونابَ عن طيب لُقيانا تَجافينا

من أجمل ما قيل في غرض الغزل، يقول ابن بسام بعد أن أثبت مقطعا من القصيدة:" وهذه القصيدة بجملتها فريدة، وقد عارضه فيها جماعة قصّروا عنه، منهم أبو بكر بن الملح، فإنه نازعه فيها الراية، فقصر عن الغاية، حيث يقول في قصيدة أولها:[27]

هل يَسمع الرَبْع شكوانا فيُشْكِينا أو يَرجَع القولَ مَغناه فيُغنينا

والشيء الملفت في الأمر، أن ابن بسام أشار من خلال قوله هذا إلى أن هناك معارضين مقصرين في بلوغ النونية، لكنه لم يتطرق على الإطلاق لمعارضة ابن زيدون للبحتري مع أن هذه المعارضة مثبتة في الكثير من الكتب النقدية قديمها وحديثها، ففي دراسة حديثة قام بها محمد أحمد عطا ضمن كتابه (نونية ابن زيدون بين التأثير والتأثر)[28] الذي أفرده لهذه القضية، أقر هذا التأثير وتتبع المعاني المشتركة بين الإبداعين بيتا بيتا، وكلمة كلمة، وعلى الرغم من أن ابن بسام أثبت في ذخيرته المعاني المتداولة في القصيدة ـ إضافة إلى الصور والألفاظ ـ وخاض فيها خوضا مسهبا، كقوله مثلا:[29]

" قول ابن زيدون:(وإن كان يروينا فيُظمينا) معنى متداول، ومن أشهره قول ابن الرومي:

ريقٌ إذا ما ازدَدتُ من شُربِه ريّاً ثنـاني الـريُّ ظـمـآنا

كالخمرِ أروى ما يكون الفتى من شربها أعطشَ ما كانا

إلا أنه لم يشر على الإطلاق إلى أن هناك بيتا أو معنى مشتركا مع البحتري أو أن البحتري كان سابقا فيه، وهذا الصنيع نستغربه من ابن بسام الذي سار في ذخيرته على منهج استحضار كل ما يتناص مع الإبداع الذي هو بصدد معالجته من قريب أو بعيد. ولعل ابن بسام ـ وفق منهجه ـ الذي ظلّ يحاول الحكم لصالح الأسبق من شعراء المشرق لم يستطع في حال ابن زيدون أن يحكم لصالح البحتري ففضل تجاوز الحكم لأي من الشاعرين.

ويرى عليان عبد الرحيم أن أحكام ابن بسام في المعارضات التي أوردها ـ وهي كثيرة في الذخيرة ـ تتردد" بين الذاتية والموضوعية، فقد تأخذه الحماسة فيندفع مفضلا للشاعر الأندلسي الذي تبناه دون تبرير مقنع."[30] ومثال ذلك تفضيله لقصيدة أحمد بن دراج القسطلي التي احتجّ فيها لإمامة الحموديين والتي يقول في مطلعها:[31]

لعلّـكِ يا شمسُ عنـد الأصيل شَجِيت لشَجْـو الغـريب الذَّليلِ

فكُوني شفيعي إلى ابن الشّفيع وكوني رسولي إلى ابن الرَّسول

وقد عارض فيها قصيدة السيد الحميريّ التي منها:

هل عنـدَ من أحببـتَ تنـــويلُ أم لا فإن اللوم تضليلُ

أم في الحشى منك جوىً باطن ليس تداويه الأباطيلُ

وقد وصفها ابن بسام بقوله: " وهذه القصيدة له طويلة، وهي من الهاشميّات الغُرّ، بناها من المسكِ والدّرّ، لا من الجصّ والآجُرّ، لا بل خلّدها حديثا على الدّهر، وسرَّ بها مطالع النجومِ الزُّهْر، لو قرعتْ سمع دِعبل بن عليّ الخزاعيّ، والكُمَيتُ بن زيد الأسدي، لأمسكا عن القول، وبرئا إليها من القوّة والحول، بل لو رآها السيّد الحميريّ، وكُثيّرُ الخُزعي، لأقاماها بيّنة على الدَّعوة، ولتلقّياها بشارةً على زعمهما بخروج الخيل من رَضْوى، وقد أثبتُّ أكثرها إعلانا بجلالة قدرها، واستحسانا لعجُزها وصدرها."[32]

ويرى عليان أنه على الرغم من أن هذه القصيدة من خير ما أنتجه الأدب الشيعي، إلا أن تحيز ابن بسام لها وتفضيلها على سواها بهذا الشكل لا مبرر له، حيث إنه لم يعمد "إلى البحث في القصيدة عما وراء البناء والتماسك في عجزها وصدرها، ودرر الألفاظ، ومسكها الذي لم يحدد مواضعه بموازنة تشعرنا بقبول حكمه والقناعة به، لأن الحكم لابن دراج على السيد الحميريّ ودعبل وكثيّر دون تبرير نقدي، هو حكم عريض يحتاج إلى إقامة الدليل والحجة، خاصة أن هؤلاء هم أعلام الأدب الشيعي في المشرق، وأن منهم من

مازه النقاد بقصائد فريدة ... وعلى ذلك فكان أحرى بابن بسام أن يقصر من تطاوله، أو أن يقيم الدليل على حكمه."[33]

ويشاطره في هذا الرأي على بن محمد الذي يبدي استغرابا واضحا من هذا الإعجاب الذي لا مبرر له ـ حسبه ـ فيقول: " هذا الفيض من الإعجاب والاستحسان، لو بحثنا عن سببهما، لما وجدنا في كلام ابن بسام شيئا يدلنا عليه، وكل ما نراه هو سيل من الثناء ينم عن مبلغ التأثر ومبلغ الإعجاب. هذا الثناء هو الذي نسميه نقدا، وأما مقياسه بالنسبة إلينا فهو انطباع نفس ابن بسام بما وجد في القصيدة من جمال."[34]

فابن محمد يجعل من الإعجاب حكما نقديا، أو هو النتيجة التي تحتاج إلى مقدمات ومسوغات، ولذلك يحاول البحث عن هذه المقدمات أو المقاييس التي أوصلت ابن بسام لإصدار هذا الحكم النقدي، فيضع نفسه مكان أبي الحسن ويجعل للإعجاب سببين؛ أما الأول فيتعلق ـ كما يرى ـ " بالموضوع الموحي بحالة شبيهة بما اضطر إليه ابن بسام من الاغتراب بعد حياته السعيدة بشنترين. والنفس البشرية تستريح ـ كما هو معروف ـ للفن حين يعبر بخاصة عن إحدى حالاتها الماضية أو الحاضرة ذات الصدى البعيد في القلب."[35]

وأما الثاني فيتعلق:" بما تمتلئ به قصيدة ابن دراج ـ وهو من أكبر شعراء الأندلس على الإطلاق ـ من الموسيقى المجلجلة، والتراكيب الجزلة، والمعاني العميقة والقوافي المحكمة."[36]

فابن محمد يرى أن من مسوغات الإعجاب عملية الإسقاط التي قام بها ابن بسام على نفسه، فقصيدة ابن دراج كانت المثير المحرك لمشاعر ابن بسام وما يختلج في نفسه من ذكريات، ومشاعر الإعجاب وعبارات الثناء والاستحسان كانت الاستجابة.

ثانيا: التناص الذاتي

ومن بين الجزئيات التي توقف عندها ابن بسام وقفات كثيرة، وعدها عيبا، تكرار الشعراء لمعانيهم، اعتمادا على آلية التناص الذاتي، وهي التفاعل الذي ينشأ ضمن نصوص المبدع ذاته لغة وأسلوبا ومعنى، وتعد هذه الآلية في عرف التناص طريقة نقدية راقية يحاول المبدع من خلالها تحرير نصه مما علق به من نصوص الآخرين، فيوجهه وجهة جديدة عبر مختلف السياقات التي يرد فيها. فالتناص الذاتي أو الداخلي ينطلق من نصوص الشاعر الموجودة سلفا التي يعيد المبدع استثمارها ليخرج منها النص الذي يرضيه باعتباره تجاوزا لنصه الأول، فالمبدع يتحول إلى قارئ لإنتاجه السابق من أجل خلق إنتاج لاحق. وهذان الإنتاجان ـ حتى لو اشتركا في المعنى نفسه ـ فإن اختلافهما في الزمن يجعل منهما إنتاجين مختلفين، لاختلاف ملابسات ورودهما. فالشاعر بذلك ـ كما يقول محمود درويش ـ " يتوالد من تلقاء نفسه، من تجربته، ومن علاقته بالعالم وعلاقته بالوجود وبثقافته ومن وعيه الشعري، وكذلك لا وعيه الإبداعي."[37] وهذا التناص الواقع في نتاج الشاعر الواحد قد يظهر بنفس الثوب القديم كما هو دون تطوير أو تغيير، وقد يظهر بثوب جديد.

ومن نماذج هذا التناص في الذخيرة ما أورده ابن بسام من قصيدة لابن زيدون رثى فيها ابن جهور مطلعها:[38]

ألم تر أنّ الشّمس قد ضَمَّها القبرُ وأنْ قد كفانا فقدها القمرُ البدرُ

وقال ابن بسام في آخرها: " ووجدت له قصيدة أخرى على رويّها ووزنها رثى بها أمّ أبي الوليد بن جهور وكرر أكثر أبياتها أولها:

هو الدّهرُ فاصبرْ للذي أحدثَ الدَّهرُ فمن شيمِ الأحرارِ في مثلها الصَّبرُ

وفي آخرها يقول:" إلى أبيات غير هذه من سائر أبيات القصيدة استمرّ فيها بالتقديم والتأخير والتأنيث والتذكير، ثم رثى بها آخرا عبّاد المعتضد وجعل أول قصيدته قوله:

" هو الدهر فاصبر للذي أحدث الدهر"

ثم أتبعه بقوله:

حياة الورى نهجٌ إلى الموت مَهْيَعٌ له فيه إيضاعٌ كما يوضع السِّفْرُ

يقول أبو الحسن في آخرها:" فتلاعب أبو الوليد كما ترى في هذه الأبيات تلاعب الحطيئة بنسبه وتصرف أبي حنيفة في مذهبه، فأنّث وذكّر، وقدَّم وأخر كما قال أبو العلاء:

ربَّ لحد قد صار لحداً مراراً ضاحكٍ من تزاحُم الأضدادِ

ويرى الداية أن ملاحظة أبي الحسن قد كانت دقيقة، وموقفه جيد" يدل على متابعة أبي الحسن شعر ابن زيدون ولم يمنعه إعجابه به من قول رأيه فيه بصراحة"[39] وإن كان الداية في تعليقه هذا قد أبدى إعجابه بطريقة تعامل ابن بسام مع الشعراء دون أن يلتفت إلى قضية تناص ابن زيدون.

ومن التناص الواقع في شعره أيضا قوله:[40]

ملأ النّواظر صامتاً ولربما ملأ المسامع سائلا ومجيبا

من قوله أيضا:

فاسألنها و اجعل بُكاَك جوابا تَجد الشّوْق سائلاً ومجيبا

وينظر إلى هذا المعنى من بعض الوجوه لفظ أبي الطيب حيث يقول في ابن العميد:

فدعاك حُسّدك الرئيس و امسكوا ودعاك خالقك الرئيس الأكبــرا

خلفتْ صفاتُك فــي العيـون كلامه كالخط يملأ مسمعي من أبصرا

ويلمح أيضا هذا المعنى قول أبي نواس على ما فسره بعض الناس:

ألا فاسقني خمراً وقلْ هي الخمرُ

" وهذا التفسير فيه أضعف الوجوه، وبيت ابن شرف أشبه من هذا كله ببيت ابن زيدون وهو قوله يمدح صاحب القيروان:

سَل عنه وانطق به وانظر إليه تجد ملء المسامع والأفواه والمُقل

ومن التناص الذاتي كذلك قول الوزير أبي محمد عبدون:[41]

أبا حكم أبلغ سلام فمي يَدَيْ أبي حسنٍ وارفقْ فكلتاهما بحر

معنى قد كرره في مواضع من شعره كقوله في المتوكّل:

إن كنت من أصْلي ومن عَصَبي أو كنتَ من فرعٍ نأى ومَجُدْ

بلّغْ سلام فمي يَدي ملك غابَ الملوكُ عن العلا وشهد

وحسان بن المصيصي القائل:

من مبلغٌ يدهُ أني نظمتُ لها شكرا جعلتُ قوافيه من القُبل

ومنه أيضا قول أبي نواس في تصاوير الكأس:[42]

قرارتُها كسرى وفي جَنَباتها مهاً تدَّريها بالقسيّ الفوارسُ

فللراحِ ما زُرتُ عليه جيوبُها وللماء ما دارتْ عليه القلانسُ

قال ابن بسام: يريدُ أنَّ حدّ الخمر بلغ نحور هذه الصور، وزيد الماء فيه فانتهى الشراب إلى فوق رؤوسها، وفائدة هذا معرفةُ حدها صرفاً، من حدها ممزوجةً. وقد كرر أبو نواس هذا المعنى عجبا به في مواضع كقوله:

بنينا على كسرى سماءَ مدامةٍ مكلّلة حافاتُها بنجوم

فلو رُدَّ في كسرى بن ساسان روحه إذن لاصطفاني دونَ كلِّ نديمِ

يقول ابن بسام: وقد ذُكر أنّ الحسن ولد هذا المعنى من قول امرئ القيس:

فلمّا استطابوا صُبَّ في الصحنِ نصفه وشُجّتْ بماءٍ طَرْقٍ ولا كـدرْ

فجعل الشراب والماء نصفين، لقوة الشراب، فتسلق الحسن عليه، وأخفاه بما شغل به الكلام، من ذكر الصورة المنقوشة في الكأس، إلا أنها سرقة مليحة.

ثم راح ابن بسام يسترسل في عرضه لبقية الشعراء الذين تناولوا هذا المعنى فقال: وأخذه الناشئ وولد معنى زائدا فقال:[43]

في كأسها صُورٌ تُظَّنُ لحُسنها عُرُبا بَرزْنَ من الحجال وغيـدا

وإذا المزاجُ أثارها فتقسّـمت ذهـباً ودرّا تــوأما وفـريـدا

فكأنهنَّ لبســن ذاك مجاســداً وجعلن ذا لنحـورهــنَّ عقودا

وقال ابن المعتز:

وكأسٍ من زجاجٍ فيه أسدٌ فرائسهنَّ ألبابُ الرجال

وألمَّ بهذا الملتمس بن بطال البطليوسي فقال:

وغابٍ من الأكواس فيها ضراغمٌ من الراح ألبابُ الرجال فريســها

قَرعتُ بــها سِنَّ الهمــوم فأقلــعت وقد كاد يسطو بالفؤاد رسيسـها

ثالثا: أخذ الشعر من النثر وأخذ النثر من الشعر

رصد ابن بسام من خلال تعامله مع إبداعات الأندلسيين ـ شعراء و نُثار ـ نوعا آخر من التناص يتيح للشاعر الاستفادة من النثر ويتيح للناثر الاستفادة من أشعار من سبقوه.

ومن مثال ذلك قول ابن دراج:[44]

حتّى بدا الصُّبحُ مُشْمَطّاً ذوائِبُهُ يُطَارِد اللّيل مَوْشِيا أكارِعُه

قال ابن بسام: " جعل ذوائبَ الصُّبح مُشْمَطَّة من ممازجة اللّيل له، وجعل أكارع الليل موشِيّة من ممازجة الصّبح لها، وجعل آخر اللّيل من مواخرِهِ وهي المتصِلة بأوّل الصّبح وآخر الصّبح من مقادِمه وهي المتصلة بآخر الليل، وأصاب في الاشارة إلى التشبيه لأنه أومأ إلى أن الصّبح كالثور الوحشي وهو أبيض، والثيران الوحشية كلها بيض، وأكارعها موشيّة خاصة . وإنما ألم القسطلي في هذا بقول أعرابي يصف ليلة: خرجنا في ليلة حِنْدِسٍ قد ألقت على الأرض أكارعها فمحت صور الأبدان، فما كدنا نتعارف إلا بالآذان ."

وكذلك قول أبي المغيرة عبد الوهاب بن حزم ضمن فصل له من رسالة:" يسعى بلا رجلٍ و يصولُ بلا كفّ"[45]

قال ابن بسام: وهذا محلول من قول أبي الطيب حيث يقول:

وما الموت إلا سارق دقّ شخصه يصول بلا كف ويسعى بلا رجل

وأخذه المعتمد بن عباد فقال:

ولـــكنها الأيـام تــردي بلا ظُـباً وتُصمي بلا نبلٍ وترمــي بلا يدِ

وهو معنى متداول مشهور، وهو في نثرهم ونظمهم كثير. "

وقول الوزير أبي حفص بن برد الأكبر ضمن قطعة نثرية عن المظفّر بن أبي عامر:[46] " فحَجَّتْه نِعَمُنا عنده، وخَصَمَتْه عوارِفُنا لديه." محلول من قول أبي تمام حيثُ يقول:

أأُلبِسُ هجرَ القولِ من لو هجوته إذنْ لهجاني عنده معروفُه عندي

وأخذه أبو تمام من قول عِمران بن حِطّان إذ ظَفِر به الحجاجُ فقال:" اضربوا عنق ابن الفاجرة، فقال له عِمران: بئسما أدَّبك أهلك يا حجّاج، كيف أمِنْتَ أن أُجيبك بمثل ما لقِيتَني

به؟ أبعد الموت منزلة أُصانِعُك عليها؟ فأطرق الحجّاج استحياءً وقال: خلُّوا عنه، فلمّا رجعَ إلى أصحابه قالوا: والله ما أطلقَك إلاّ الله فارجع إلى حربه معنا، قال: هيهات، غلَّ يداً مُطلقُها، واسترقَّ رقبةً معتقها، ثم قال الأبيات التي أولها:

تالله ما كِدْتُ الأمير بآلــةٍ وجَوارحي وسِلاحُها آلاتهُ

ومثاله كلام أبي مروان بن حيان في فصل من رسالة: "... له في ذلك نوادر محفوظة أمسى بها من حُجج الله تعالى في الرزق المقسوم: لو كانت الأرزاق مقسومة على الحجى لم يرزق."

وهذا من قول حبيب:

ولو كانت الأقسام تجري على الحجى هلكــن إذن من جهلــهن البهائــم[47]

رابعا: الأمثال

ومن ذلك أيضا الأخذ من الأمثال المتوارثة المتداولة، التي تعدُّ بنية رمزية تجمع بين الإيجاز وتكثيف التجربة الإنسانية، فيوظفها الشاعر ليرتفع بها من مرتبة الخاص إلى مرتبة الشمول، بعدما يخلصها من الواقعة الجزئية التي ارتبطت بها فهي تصلح لإشاعة قيم شعورية واجتماعية عامة، وقد تضمنت تناصات الأندلسيين الكثير من الأمثال التي تعكس ارتباط الأندلسي بتراث أمته. من ذلك قول ابن عمار:[48]

..... زنادَ الوغى ليد القادح

وقوله:

..... فقـد بيَّـن الصبح للامح

قال ابن بسام: قوله من المثلين المضروبين وهو قولهم: "قد بيّن الصبحُ لذي عينين" و"اعط القوس باريها".

وقوله:

فلولا امتناعُ الفتاة الكَعابِ لـما كـمـلـتْ لـذّةُ الناكـحِ

البيت كقول كشاجم:

لولا اطّراد الصيد لم تك لذّة فتطاردي لي بالوصل قليلا

وأصل هذا المعنى المثل السائر: تمنُّعي أشهى لك

على الرغم من أن ابن بسام قد أثبت قصيدة ابن عمار إلا أنه اكتفى في تعليقه باستخراج الأبيات والأشطر المتناصة مع الأمثال فقط، بعيدا عن السياق الذي وردت فيه، فهو يبحث ضمن قراءته عن المعانى المشتركة أو المتناصة، دون البحث في ما تضيفه هذه الأمثال إلى المعنى العام. وما إذا كان وجود هذا المثل المتناص قد أحدث فارقا في المعنى ـ سواء من الناحية البلاغية أو الدلالية ـ أم أن وجوده كعدمه.

فالمثل الثاني ـ على سبيل المثال ـ (إعط القوس باريها) مرتبط بخبر الحطيئة مع سعيد بن العاص الأموي[49] ـ ويضرب عندما يستعان على العمل بأهل المعرفة والحذق فيه. فهو إذا إضافة إلى الدلالة التي يؤديها كبنية رمزية، يرتبط بدلالة أخرى تاريخية تستحضر في الأذهان شخصيات من تراث الشاعر. هذه الشخصيات المرتبطة بقصة المثل قد يكون لها دور بارز في رسم دلالة القصيدة، فلا يكفي إذًا أن نقرن عجز البيت بالمثل ولكن الأمر يتطلب رؤية أعمق وبحثا أوسع في جوانب القصيدة كاملة باعتبارها لحمة دلالية كلية لا مجموعة من الجزئيات الدلالية التي يمكن أن تنفصل منها وتقرأ بعيدا عنها.

ومن النماذج كذلك قول الوزير أبي حفص عمر بن الحسن:[50]

بدء صعق الأرض نشءٌ وطل ورياحٌ ثـم غـيـمٌ وبَلّ

قال ابن بسام: معنى مبتذل ومنه المثل " السّقْطُ يحرقُ الحَرَجَةَ." وقال الأول (الحارث بن وعلة الجرمي):

و الشيء تحقره و قد ينمي

ومعنى هذا المثل الذي توسله أبو حفص، هو أن الشيء الصغير في بدايته قد يتحول إلى أمر عظيم.

خامسا: الاقتباس

ويدخل ضمن هذا الباب (الاقتباس)، ويكون عادة من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وكلام الصحابة الأجلاء، ويمثل الاقتباس رافدا مهما من روافد التناص، فهو يمثل شكلا تناصيا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة في خطابه الشعري، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أوالحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار (القصد النقلي) ومادام التناص قد دخل في دائرة النصوص المقدسة فإنه من الضرورة تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي، ليصبح على نحو من الأنحاء، جزءا أساسيا في البنية الحاضرة.[51] وتختلف المهمة التي يؤديها النص الديني المتناص معه باختلاف الرؤية الشعرية للمبدع، فهو يأخذ معناه من خلال السياق العام الذي يرد فيه.

وقد سبق أن أشرنا في الفصل الأول إلى الاقتباس الحادث في اللفظ، ونورد في هذا الجزء الاقتباس الحادث في المعنى، والذي رصد ابن بسام العديد من نماذجه في الذخيرة.

من ذلك قول الوزير أبي حفص عمر بن الحسن:[52]

فـثِبُوا واخْشوشنوا واحزئلّوا كلُّ ما رزءٍ سوى الدين قُلُّ

من قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه:" اخشوشنوا واخشوشنوا وعليكم باللبسة المعدية"

وقوله :[53]

يقودُ امرءاً طبعٌ إلى علم شكله كما انمازت الأرواحُ وهي جنود

قال ابن بسام:" وهذا المصراع الأخير إلى معنى الحديث يشيرُ:" قلوب المؤمنين أجناد مجندة، ما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف" وأخذه الحسن (أبو نواس) فقال:

إنّ القلــوبَ لأجـنادٌ مجـنّدةٌ لله في الأرض بالأهواءِ تعترفُ

فما تعارف منها فهو مُؤتَلفٌ وما تناكر منــها فهـو مختلف

وقول الوزير أبي الوليد:[54]

لا تدعـها قهـوةً كَرْخـيّةً لم يدعها نوح إذ خافَ الغرقْ

قال ابن بسام:" قوله :" لم يدعها نوح" أشار إلى ما روي من بعض الأحاديث: إن الشجرة التي أكل آدم عليه السلام منها في الجنة المنهي عنها شجرة العنب، وروي أيضا أن نوحا عليه السلام لما نزل عن السفينة نازعه إبليس أصل العنب، فاصطلحا على أن لنوح الثلث، ولإبليس الثلثان، وإلى هذا أشار يوسف بن هارون الرمادي بقوله، وهي من مُلَحه:

أفي الخمر لامتْ خلّتي مُستهامَها كفرتُ بكــأسي إن أطَـعْتُ مَلامَـــها

لمحمولةٍ في الفلك من جنّةِ المنى قد أوصى نوحٌ غَرسَها وضِـــمامها

فـخَادعَـهُ إبليسُ عـنـها لـعلمه بها فــرأى كتمانهــا واغتنامـــها

فـفــاز بثلـثـيها ونـوحٌ بثلثـهـا ولولا مغيبي عنـــه لـم يك رامــها

لـه حـظٌّ أنثى و هو حـظ مـذكر قليلٌ لعيــني أن تُطيـلَ انسجامــها

وإنّا لورّاثُ، وقـد مــات جَـدُّنا غَبيــناً، وإنا لا نجــيزُ اقتِسامـــها

وأما قول ابن حصن:[55]

جزيلُ التُقى يمشي الهوينا تواضعا ويَهتزُ إعظاما له كل خُنْبُج

فقال فيه ابن بسام : وهذا المعنى مما ركب فيه ابن حصن رأسه وحكَّم هواه، والمعنى مشهور في من وُصف بالنسك ومُدح بالانسلاخ عن أُبّهة الملك، ومن ذلك ما قال أبو تمام:

يقول فيُسْمِعُ ويمشي فيُسرعُ ويَضربُ في ذاتِ الإله فيوجعُ

ورأت عائشة رضي الله تعالى عنها رجلا ناسكا يُداني الخُطى ويخفض الصوت فقالت: ما بال هذا؟ قيل: هو ناسك، قالت: عمر والله كان أنسك منه، ولكنه كان إذا مشى أسرع، وإذا تكلم أسمع، وإذا ضرب في ذات الله أوجع. وأبو تمام بهذا الكلام ألمَّ وبه ترنمّ، وفي الحديث أنه كان ﷺ إذا مشى تكفَّأ كأنه ينحدر من صبب.

فهذا التأثر والاقتباس من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو كلام الصحابة الكرام. لفظا أو معنى لدليل على ثقافة الشعراء الأندلسيين الدينية. ورغبة منهم في السموّ بتعابيرهم على غرار المشارقة من أمثال أبي نواس وأبي تمام وغيرهما.

سادسا: التراث

يشكل التراث رافدا مهما في إمداد المبدعين بمادة ثرة، فقد يأخذ الشاعر المعنى بالعودة إليه والاستعانة بأحداثه وشخصياته التي لم يعد منظورا إليها على أنها " مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي... [بل] لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية."[56] وهذه الأحداث والشخصيات التراثية التي يتوسلها المبدع في خطابه يمكن أن تتغير دلالتها عند استدعائها فهي لا تنقل بالضرورة دلالتها المرجعية الأصلية، كما يمكن أن تحافظ على هذه الدلالة كما هي في أصلها لتأدية أغراض ينشدها المبدع في نصه، من ذلك قول الوزير أبي الوليد بن المصيصي:[57]

لا تأمننْ مكر العدوِ لبعده إنَّ امرأ القيس اشتكى الطمّاح

قال ابن بسام: وخبر الطماح على ذكر الرواة: رجلٌ من بني أسد كان امرؤ القيس قد قتل أخاه، فلمّا توجّه إلى أرض الروم مع صاحبه عمرو بن قميئة الذي يقول فيه:

بكى صاحبي لما رأى الدربَ دونَه

ووصل إلى قيصر وأكرمه، ووجه معه جيشا فيه أبناء الملوك، فلمّا فَصَل أتى الطمّاح فوشى به إلى قيصر، وقال: إنه أعرابيٌ عاهر يشبِّب بابنتك في شعره، ويشهرها عند العرب، فبعث إليه قيصر بحلة منسوجة بالذهب مسمومة، وقال: إني أرسلتُ إليك بحلّتي تكرمةً، فالبسها باليُمن والبركة، فسُرَّ بذلك ولبسها، فأسرع إليه السمّ، وسقط جلده، ولذلك سمّيَ ذا القروح، وقال في ذلك:

لقد طمح الطمّاحُ من بُعْدِ أرضه ليُلبِسنِي مــن دائه ما تلبَّسا

ولو أنها نفسي تموتُ جميــعةً ولكنها نفسٌ تساقَطُ أنفسا

وقد كرر معنى هذا البيت وأوجزه في بقوله:

وإن كنتِ قد أزعمتِ قتلي فأجملي

أي اقتليني جملة ولا تنوعيه، وإلى هذا المعنى ينظر من طرف مريب قول عبدة بن الطبيب:

فما كان قيسٌ هُلكَه هلك واحدٍ ولكنّه بنيانُ قومٍ تهدما

هذا على تفسير من جعل هلكه هلك جميع من اتبعه وعاش في رفده، كما قال الآخر:

ولكنَّ الرزيَّة فقدُ قرمٍ يموتُ لموته خلقٌ كثير

وأبينُ منه وأولى بقولِ امرئ القيس قول المجنون:

وعروةُ مات موتاً مستريحًا وها أنا ميّتٌ في كلّ يوم

لا بل أشبههم عندي بقول امرئ القيس ذي القروح، قول قيس بن الذريح:

تساقَطُ نفسي حينَ ألقاكِ أنفساً يَرِدْن فما يَصْدرْنَ إلا صوادي

استدعى ابن المصيصي من تراثه شخصية تاريخية أدبية نموذجية تمثلت في الشاعر امرئ القيس وخبره مع الطماح، وقد استدعى هذه الشخصية وما تحمله من خلفيات لوجود وقائع شبيهة بواقع راهن في حياة الشاعر يريد أن يدلل عليها، فقد عاد ابن المصيصي إلى ماضيه ليقرأ حاضره، وهذا النوع من استحضار التراث هو ما اصطلح عليه في النظرية التناصية بالتناص الموافِق (أو تناص التآلف) ويقع عندما يستحضر الشاعر شخصية تراثية ويوظفها ضمن قصيدته، محاولا بذلك التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر وهو بذلك ـ كما يقر أحمد مجاهد ـ يحاول التوفيق بين نوعين من الخطاب هما الخطاب التاريخي (وهو المستحضر) والخطاب الشعري (وهو المنجز الإبداعي)[58]. ولكن قراءة ابن بسام أهملت المنجز الإبداعي الذي تضمن هذا التناص، فلم يتطرق للحادثة المعاصرة للشاعر والشبيهة بخبر امرئ القيس، وتوقفت قراءته فقط عند الخطاب المضمن كحدث تاريخي مشهور في أيام العرب لا أكثر، فراح يسرده ويسترسل في إيراد جزئياته.

*** * ***

نخلص في الأخير إلى أن ابن بسام قد اتخذ من المعاني آلية تناصية يقارب من خلالها أعمال المبدعين، وقد أدرك من خلال تعامله مع مختلف الخطابات الأندلسية وغير الأندلسية، ومن خلال بحثه الدؤوب في أعمال السابقين، وتنقيبه في الموروث أن المبدع يتكئ على نصوص سابقة له ليشكل نصوصه الجديدة، التي يعبر من خلالها عن معاني جديدة، أو يعيد إحياء أخرى قديمة، أو ليؤكد معاني قد سبق وتحدث عنها في أعماله السابقة. ولكن الشيء الذي يؤخذ على ابن بسام هو النظرة التجزيئية الغالبة على الكثير من النماذج حيث يكتفي بإيراد البيت أو الشطر من البيت الذي يتضمن المعنى الذي وقع فيه التناص والذي يتتبعه عند الشعراء، دون البحث في علاقة هذا البيت أو الشطر

بمجموعه، لأنه قد يؤدي ضمن مجموعه دلالة أخرى غير دلالته حين يرد مفردا. من ذلك مثلا قول ابن سارة الشنتريني:[59]

ومن شيمة الماء القراحِ ـ وإن صفا ـ إذا اضطرمتْ من تحته النار أن يغلي

قال ابن بسام : وقوله هو قول ابن أبي عُيينَة المُهلبي:

ولا بُدَّ للماء في مِرْجَلٍ على النَّار موقدةً أن يفورَا

وينظر أيضا معناه من طرف عليل ـ إلى بيت عمارة بن عقيل:

وما النَّفس إلا نُطفَةٌ بقرارةٍ إذا لم تُكدَّر كان صَفْواً غديرُها

وأخذه المعري وزاد حتى كاد يخفيه فقال:

والخلُّ كالماء تبدو لي ضمائِرُه مع الصَّفاء ويُخفيها مع الكدر

فهذه الحقيقة العلمية ـ غليان الماء بفعل النار ـ التي ذكرها ابن سارة الشنتريني وردت ضمن مجموع لتضيف إلى معناه شيئا، أو لتؤكد فكرة سابقة وهذه الفكرة التي جاءت لتأكيدها أو التمثيل لها لتقريبها من ذهن المتلقي ليست بالضرورة هي نفس فكرة المهلبي ـ وفي الغالب ليست هي ـ لأن غليان الماء بفعل الحرارة كمعنى، لا يختص به مبدع معين. وإنما هو حقيقة يتوصل إليها كل شخص ملاحظ. لكن ابن بسام عمل على المقارنة بين البيتين اللذين يشتركان في المعنى الواحد ـ وهو المعنى الجزئي ـ بعيدا عن المعنى العام الذي يحتويهما، وبعيدا عن السياق الذي فرضهما. وهو دون شك سياق متغير. و مع ذلك فإننا لا نريد أن نفرض على ابن بسام سياقات عصرنا، فهو يحاكم النصوص الأدبية بموازين عصره، وعليه فلا نستغرب هذه النظرة التجزيئية للنصوص التي أوردها في ذخيرته.

هوامش الفصل الثاني

1. الذخيرة. ق1. مج1.ص ص 18، 19.
2. نفسه. ق1. مج1. ص 473.
3. نفسه.ق2. مج2. ص705.
4. نفسه.ق2. مج1. ص ص 377 - 380.
5. نفسه.ق2. مج1. ص 406.
6. نفسه. ق1. مج1. ص 353.
7. نفسه. ق1. مج1. ص 76.
8. نفسه. ق1. مج1. ص 363.
9. نفسه. ق1. مج1. ص ص 349، 350.
10. ينظر: ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط6. مصر: دار المعارف. دت. ص 420.
11. الذخيرة. ق2. مج1. ص ص 479، 480.
12. الشايب، أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي. ط 3. مصر: مكتبة النهضة المصرية. 1998م. ص 07.
13. عبد الرحمن، إسماعيل، المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية ونقدية. جدة: النادي الأدبي. 1994م. ص 50.
14. نفسه. ص ن.
15. عبد الرحيم. مصطفى عليان. تيارات النقد الأدبي في الأندلس. ص 315.
16. ينظر: طركي سلوم البجاري، يونس. المعارضات في الشعر الأندلسي، دراسة نقدية موازنة، ط 1. بيروت: دار الكتب العلمية،2008م.ص 62.
17. بهجت، منجد مصطفى. الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة.عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. دت. ص 278.

18. الذخيرة. ق1. مج1.ص ص 86.
19. نفسه. ق1. مج1. ص 61.
20. نفسه. ق1. مج1. ص 60.
21. نفسه. ق4. مج1. ص 22.
22. ينظر: الذخيرة ق1 ج 1 ص 47. الهامش: يقول إحسان عباس: " وقد نسبتها المصادر للرشيد إلا أنها أدرجت في ديوان العباس بن الأحنف.
23. نفسه. ق1. مج1. ص 46.
24. نفسه. ق1. مج1. ص 47.
25. نفسه. ق1. مج1. ص ص 47، 48.
26. عبد الواحد المراكشي، المعجب، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، 1383هـ، ص162.

(*) مطلع قصيدة البحتري: يكاد عاذِلنَا في الحُب يُغرينا فما لجَاجُك في لومِ المُحبين

27. الذخيرة. ق1. مج1.ص 362.
28. عطا، أحمد محمد. نونية ابن زيدون بين التأثير والتأثر .مكتبة الآداب. 2005م. ص332
29. الذخيرة. ق1. مج1.ص 363.
30. عبد الرحيم. مصطفى عليان. مرجع سابق. ص 319.
31. الذخيرة. ق1. مج1.ص ص 88، 89.
32. نفسه. ق1. مج1. ص 88.
33. عبد الرحيم. مصطفى عليان. مرجع سابق. ص 320.
34. بن محمد، علي. ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة. ص 395.
35. نفسه. ص ن.
36. نفسه. ص ن.
37. وزان، عبده. محمود درويش ـ الغريب يقع على نفسه. ط 1.بيروت: رياض الريس للكتب و النشر. 2009م. ص 72.
38. الذخيرة. ق1. مج1.ص ص 393، 394.
39. الداية. محمد رضوان. تاريخ النقد الأدبي في الأندلس. ص 387.
40. الذخيرة. ق1. مج1.ص 382.
41. نفسه. ق2. مج2. ص 591.
42. نفسه. ق2. مج2. ص 703، 704.

43. نفسه. ق2. مج2. ص 704، 705.

44. نفسه. ق1. مج1. ص 87.

45. نفسه. ق1. مج1. ص 157، 158.

46. نفسه. ق1. مج1. ص 122.

47. نفسه. ق1. مج2. ص 593.

48. نفسه. ق2. مج1. ص ص 386، 387.

49. قصة المثل (إعط القوس باريها) : أن الحطيئة دخل في يوم ما على سعيد بن العاص الأموي في قصره وهو يعشّي الناس بالمدينة، وكان سعيد من أجود العرب في زمانه، وكان الحطيئة يرتدي ثيابا رثة وبالية الهيئة، فجلس الحطيئة يأكل بشراهة ونهم، فلما فرغ الناس من طعامهم، وخرجوا، جلس الحطيئة مكانه، فأتاه الحاجب ليخرجه، فامتنع وقال: أترغب بهم عن مجالستي؟ إني بنفسي عنهم لأرغب. فلما سمع سعيد ذلك منه وهو لا يعرفه قال لحاجبه: دعه، وأخذوا في الحديث والسمر، يتذاكرون الشعراء والشعر. فقال لهم الحطيئة، أصبتم جيد الشعر، ولو أعطيتم القوس باريها لوقعتم على ما تريدون. فانتبه له سعيد، فقال له من أنت؟ فانتسب له. فقال: حياك الله يا أبا مليكة، ألا أعلمتنا بمكانك ولم تحملنا على الجهل بك فنضيع حقك ونبخسك قسطك. وأدناه وقرب مجلسه واستنشده ووصله وحباه. ينظر: الميداني. مجمع الامثال. ج1. ص 204. حرف العين.

50. الذخيرة. ق2. مج1.ص 40.

51. كيوان، عبد العاطي، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط1. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية،1998 م، ص 39.

52. الذخيرة. ق2. مج1.ص 90.

53. نفسه. ق2. مج1. ص 93.

54. نفسه. ق2. مج1. ص 156.

55. نفسه. ق2. مج1. ص 170.

56. زايد، علي عشري. استدعاء الشخصيات التراثية. القاهرة: دار الفكر العربي. دت.ص 120.

57. الذخيرة. ق2. مج1.ص ص 447، 448.

58. ينظر: مجاهد، أحمد.أشكال التناص الشعري. ص 359.

59. الذخيرة. ق1. مج1.ص ص 80، 81.

الخـــاتمـــة

لقد استهدف هذا البحث قراءة تناصية في كتاب أجمع الباحثون على أهميته وتميزه، وهو كتاب "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، وقد جمع هذا المصنف مادة أدبية ـ شعرية ونثرية ـ غزيرة ومتنوعة لا تقف عند حدود عصر المؤلف فقط، وإنما تمتد عمقا إلى غاية العصر الجاهلي، وذلك لِما عمد إليه المؤلف من تتبع أعمال الأندلسيين وتبيين من سبقهم إلى معانيهم وصورهم الفنية وحتى ألفاظهم، بغرض الكشف عن تميزهم.

وإذا كان النقاد يجمعون على أهمية هذا الكتاب من الناحية المعرفية فإنهم يختلفون بعد ذلك في تصنيفه، فمنهم من يدرجه ضمن الكتب النقدية لاحتوائه على بعض التعليقات التي أوردها ابن بسام ـ من خلال جهده في إيراد التراجم و الموازنات ـ لنقاد مختلفين خاصة في قضية السرقة، ومنهم من يدرجه ضمن كتب التراجم والمختارات لاحتوائه على تراجم لشعراء وأدباء عصر أبي الحسن ومختارات من أدبهم، عمل المؤلف على انتقائها بعناية لتشهد ـ حسبه ـ على تميز أصحابها، ولكنه في خضم عرضه لهذه المختارات راح يعرض إلى جانبها محفوظه من أشعار الأوائل الذين سبقوا الشاعر الأندلسي أو شابهوه في معناه أو صوره أو ألفاظه. وانطلاقا من هذا تعد قضية السرقة طارئة على المصنف وليست مقصودة لذاتها، لأنها تتنافى والغرض الأصلي الذي ألفت من أجله الذخيرة.

وقد انطلقتُ من إشكالية حاولتُ من خلالها الكشف عن مدى التقارب بين استراتيجية التناص وبين مفهوم السرقة كما يتمثله ابن بسام. كما حاولتُ التعرف على الآليات التي

توسلها أبو الحسن وعلى مستوياتها المختلفة ومدى قربها من نظرية التناص وما تقدمه للباحث من آليات التحليل. ولكن قبل الخوض في هذا الجانب الإجرائي افتتحت البحث ببابين نظريين كانا مهادا لما يليهما من الفصول التطبيقية في البابين التاليين من الأطروحة. وضحت من خلالهما المفاهيم والتعريفات التي لا يستغني عنها البحث باعتبارها مفاتيح للدخول إلى الجانب التطبيقي الذي تجسد في بابين، ومن بين ما تم التعرض له في الفصول النظرية، تعريف الاستراتيجية التي نحن بصدد التعامل معها، وهي التناص وذلك من خلال عرض آراء روادها والمشتغلين بها من غربيين وعرب، تطرقوا لمفاهيمها وآلياتها وطرق تحققها في النص. وكيفية الكشف عنها في أعمال المبدعين باعتبارها آلية قراءة وكشفٍ عن ثقافات المبدعين المتعددة المشارب.

وقد لاحظت ـ كما لاحظ السابقون من الدارسين والنقاد المتخصصين ـ قرب هذه الاستراتيجية من قضية محورية في تراثنا العربي لا يخلو منها كتاب نقدي وهي قضية السرقات. وهذا ما يؤكده النقاد العرب المحدثون الذين لم يغفل أحد منهم الإشارة إلى هذا القرب، ولكنهم اختلفوا في درجاته فذهب فريق إلى أن نظريتنا العربية هي نفسها النظرية الغربية، فاختلفت الدوال لكن المدلول واحد، وذهب الفريق الثاني إلى أن نظرية التناص لا علاقة لها بقضية السراقات، وذهب آخرون (وسطيون) إلى أنها تقترب منها ولكنها ليست هي بمفهومها الحديث. وهذا هو الرأي الذي تبنيته في البحث وقد أكدته لي النتائج التي توصلت إليها من خلال النماذج التي تعاملت معها في الأبواب التطبيقية. فالتناص بمفهومه الغربي لم يكن واضح المعالم في كتاب الذخيرة، فأحيانا نلحظ قربا بسيطا من خلال تعامل ابن بسام مع نماذجه المختارة، وأحيانا أخرى يبتعد عن النظرية الغربية كل البعد. وإذا كان هناك حضور فعلي للتناص في الذخيرة فهو حضور آلية الكتابة من خلال إبداعات الشعراء، أكثر من حضوره كآلية قراءة من خلال النقد الذي جمعه ابن بسام أو الذي كان يصدره أحيانا، و الذي يتبنى في بعض الحالات موقف التهجين الذي أفرزته قضية السرقة.على الرغم من أن هدفه الأصلي كان إبراز محاسن الأندلسيين.

كما أفردت في الباب التنظيري الثاني فصلا مستقلا للحديث عن ابن بسام وكتابه الذخيرة وهو فصل لابد منه، حيث تم التطرق فيه لترجمة موجزة لجوانب مهمة تتعلق بأبي الحسن وبمصنفه (الذخيرة)، إذ لا يمكن أن ندرس النقد في كتاب لا نعرفه ولا نعرف بصاحبه.

وقد خلصت الدراسة من خلال أبوابها الأربعة إلى جملة من النتائج التي يمكنني رصدها في الفقرات الآتية بدءا بالعام نحو الخاص:

انطلق ابن بسام في تأليف الذخيرة من عاطفة إقليمية محدودة بجغرافية بلاده الأندلس، وذلك لغرض واحد هو إثبات تميز الأندلسين وجودة إبداعاتهم، وأن التميز ليس حكرا على المشارقة فقط. لذلك اتبع منهجا يمكنه من ربط أعمال أدباء بلاده بمن سبقهم أو عاصرهم من المشارقة، فاختار نظرية السرقة عند العرب أو تداول المعاني، ويؤكد علي بن محمد على أن التداول هو المقصود عند ابن بسام لا السرقة. و الذي استنتجته من خلال النماذج المستعرضة هو أن موازنات ابن بسام في بعض الأحيان تتجاوز مفهوم السرقة و التداول إلى الإضافة و التميز، و بذلك تقترب أكثر من التناص.

اعتمد ابن بسام ضمن منهجه على آليات بلاغية ولغوية تقليدية تقوم على الموازنة بين النصوص الأدبية انطلاقا من مبدأ تعالقها، وتنطلق في أغلب الأحيان من النص البؤرة وهو النموذج الأندلسي الذي يريد أن يثبت له التميز فيوازنه بأعمال مشرقية، على أساس أنها الخلفيات التي غذت هذا النموذج. وتختلف مستويات الموازنة هذه من نموذج إلى أخر باختلاف التناص الحاصل فيها ـ إذا نظرنا إليها حداثيا ـ أو درجة السرقة ونوعيتها ـ إذا تعاملنا معها بالنظرية العربية ـ و لكن الأمر الملفت أن النتائج التي توصل إليها ابن بسام ـ في أغلبها ـ تنتهي بإقراره الأفضلية للمشارقة.

اهتم بن بسام في تعامله مع نماذجه المختارة ـ في أغلب الأحيان ـ بالجزئيات دون الكليات مما أدى به إلى فصل البيت أو الصورة أو الكلمة عن القصيدة، وذلك كما يذهب

المحدثون ـ ومن بينهم شوقي ضيف ـ راجع إلى أن القدماء ـ وابن بسام ممثل لنظرتهم ـ لم يتصوروا في الكثير من الأحيان أن القصيدة تجربة ذاتية نفسية تربطها وحدة شعورية وفكرية تجعل منها بنية متماسكة لا يمكن تفتيتها ولا قراءة جزئياتها بمعزل عن الكل.

فأبو الحسن كان يكتفى في الغالب الأعم بإيراد النماذج الشعرية الأندلسية مبتورة عن مجموعها و بعيدة عن سياقها، فالتطبيق النقدي عنده يقف عند حدود الشاهد الذي يخدم تعليقه و الآلية التي يعتمدها في المقاربة دون الالتفات إلى المجموع الذي ورد فيه. و هذا التناول الجزئي يعيق دون شك القراءة النقدية، حيث يتعذر معه الكشف عن جمالية الكلمة أو التركيب أو البيت المُراد دراسته وما يضيفه وجود هذه الشواهد إلى الخطاب باعتبارها جزءا لا يتجزأ منه، كما أن هذا الشاهد قد يؤدي ضمن مجموعه دلالة أخرى غير دلالته حين يرد مفردا.

وقد لاحظت، انطلاقا من تطبيق المنهج التدولي، أننا حين نتخلى عن تجزيئية ابن بسام و نعيد العبارة المبتورة إلى نصها، و نربط الشاهد بسياقه يصبح النموذج أكثر إيجابية و ثراءً من ذي قبل، لانفتاحه على قراءة جديدة لم يلتفت إليها ابن بسام.

و ما لاحظناه كذلك، أن هذه النماذج التي يوردها ابن بسام والتي يتناص فيها الشاعر الأندلسي مع شعراء المشرق تفتقر في الكثير من الأحيان إلى القراءة النقدية الجمالية، التي تمثل إحدى أهم متطلبات المقاربة التناصية.

منهج ابن بسام في كتاب الذخيرة في عمومه منهج تركيبي تجميعي، أو ما يعرف في العصر الحديث بالقراءة "المونتاجية"، فهو يقرأ للنقاد الآخرين فيتوسل قاموسهم الاصطلاحي وينقل آراءهم ويتبنى مواقفهم، وقلما يصدر رأيا خاصا به يعكس رؤاه وتصوراته النقدية الخاصة، أو نقدا مخالفا لآراء السابقين، فالآراء النقدية الواردة في الذخيرة لا تعكس ـ في الغالب ـ رأيه بل هو رأي النقاد قبله.

اعتمد ابن بسام الآلية البلاغية التشبيه والاستعارة والبديع (علمي البيان والبديع) والآلية اللغوية (الألفاظ والمعاني) كآليات تناصية لمقاربة إبداعات الأندلسيين، والنص الأندلسي كغيره من النصوص الحديثة والقديمة، هو حصيلة تفاعل التناصات التي تجري فيه، فهو ـ كما يقول جوناثان كولر ـ يلفت انتباهنا إلى أهمية النصوص السابقة مُلحًّا على أن استقلال النصوص فكرة مضللة، وأنه ليس للأثر المعنى الذي له إلا لأن أشياء معينة كتبت سلفا. ففكرة استقلال النص الأندلسي عن غيره إذاً غير واردة، فابن بسام على الرغم من رغبته ـ أثناء وضع كتابه ـ في تزكية النماذج الأندلسية بالاستحسان والاستملاح وخصها بالتفوق والفرادة من خلال ربطها الدائم بالنماذج المشرقية، إلا أنه لم ينجح في ذلك، فأبو الحسن لا يستطيع " الإتيان على النموذج المشرقي، والغض منه أو التفوق عليه لأن ذلك قد يتنافى وما يشبه القداسة التي أحاط بها الناقد شعر الفحول خاصة. " فشعر الفحول والمشارقة عامة ببيانه وبديعه وطريقة نظمه يشكل ملمحا أساسيا من ملامح الشعر الأندلسي، فهو جزء لا يتجزأ من الحصيلة المعرفية للشاعر الذي لا يستطيع الإبداع إلا من خلالها.

والإشكال العام الذي لاحظناه من خلال ما سبق من فصول تطبيقية، يكمن في طريقة تعامل ابن بسام مع الآليات البلاغية واللغوية التي احتكم إليها والتي تعد من بين آليات تشكل الخطاب الشعري لدى الشاعر الأندلسي. فمقاربة الخطابات لديه تنطلق من ثنائية الأصل/النموذج (شعر الفحول والمشارقة) والإبداع /التقليد (شعر الأندلسيين)، فما وافق الأصل منها فهو حسن وهذا هو التقليد، وما خالفه فهو مستهجن ـ في كثير من الأحيان ـ مادام لم يعرف عند العرب. فابن بسام إذا يحتفي بالتقليد الذي يوقع صاحبه في النمطية والذي لا يعدو أن يكون استعادة اجترارية لنصوص السابقين. الأمر الذي يتنافى مع النظرية التناصية الحديثة التي هي عودة إلى الأصول " لكن على أساس إدراك الأبعاد التجديدية التي يمكن أن تبعثها هذه الأصول في العائد إليها، شريطة ألا يقع هذا الأخير في فخّ المحاكاة أو المعارضة (الإتيان بالمثل)."

وعلى الرغم من ذلك فإن الأمر لا يعدم وجود بعض النماذج ـ كما سبق ورأينا في البابين التطبيقيين ـ التي حدثت فيها إضافة إلى الأصل وقوبلت بالاستحسان، وهذا ما يجعلها أقرب إلى نظرية التناص منها إلى السرقات. وإن لم تكن هذه الإضافة بمعنى الاختلاف أو الانقلاب التام على النموذج أو الخروج عنه، بما يخلق دهشة المتلقي ويستطيع أن يتفاعل مع الذوق السائد.

تقنيات التناص كما هي في النظرية الغربية بما تتوفر عليه من آليات خادمة لقراءة النص لا تتوفر في نماذج ابن بسام بأشكالها المفاهيمية الحديثة، كما أن القارئ لهذه النماذج يصعب عليه ـ في الكثير من الأحيان ـ تطويعها لهذه الآليات، من ذلك على سبيل المثال (التناص المضاد) والذي يقوم على قلب دلالات الجمل المعروفة كالحكم مثلا، وقلب دلالات الشخصيات المشهورة كجعل الشخصية مناقضة لأصلها. وتتم قراءة هذا التناص من خلال النص كاملا ولا يمكن قراءته من خلال اسم الشخصية أو العبارة المقلوبة فقط. فمثل هذا النوع من التناص ـ وغيره ـ لا يمكن الوقوف عليه من خلال النماذج المبتورة في الذخيرة.

وهذا أمر لا نستغربه على الإطلاق، فبالرغم من أن منطلق كل من (التناص) و(السرقة) واحد وهو البحث في تعالق النصوص وإثبات هذا التعالق ـ على الرغم من أنه يعد سلبيا في مفهوم السرقة، وينحو نحو الإيجابية في التناص ـ إلا أن سياق ظهورهما مختلف، فظروف نشأة فكرة السرقة ومحيطها والأصول المعرفية التي أسهمت في إنتاجها، غير ظروف نشأة نظرية التناص التي تأسست ـ كما هو معلوم ـ في ظل الثورة النصية ونظرية التلقي. فكل نظرية أوجدت لنفسها جهازا اصطلاحيا ومفاهيميا تنطلق منه في مقاربة النص الأدبي (النموذجي) السائد وقت ظهورها بمواصفات معينة. وقد تلتقي النظريتان من خلال جهازهما هذا في مجموعة نقاط وتختلف في أخرى. ومن ذلك اشتراكهما في تتبع ملامح النص الغائب في النص الحاضر، حيث تحاولان الكشف عن الكيفية التي تسرب بها السابق إلى اللاحق، بالاعتماد على ثقافة المبدع وفطنة القارئ /

الناقد في الكشف عن تلك التسربات، بغض النظر عن وسيلته؛ التي يمكن أن تكون تناصا أو سرقة، بوصفهما آلية قراءة.

كانت هذه إذاً خلاصة إجمالية لأهم ما استطعت التوصل إليه من نتائج، وقد اجتنبت تكرار البعض منها خاصة تلك التي سبق وأن أشرت إليها في نهاية كل فصل من فصول الأبواب التطبيقية، ولا أدعي أن هذه النتائج قد أحاطت بكل ما يمكن قوله من خلال هذا البحث الذي اشتغل على جزء يسير من محتوى الذخيرة، كما لا أدعي كذلك أن هذا البحث قد أحاط بكل صغيرة و كبيرة يمكن أن تقال في هذا الموضوع الذي لا زال يحتاج إلى الكثير من النظر والتنقيب والتمحيص والتدقيق، وأتمنى أن أكون قد وفقت إلى بعض ما سعيت إلى تحقيقه، والله أسأل التوفيق والسداد.

قائمة المصادر و المراجع

83. ابن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق: إحسان عباس. ليبيا ـ تونس: الدار العربية للكتاب. 1975م.

84. ابن الأثير. أبو الفتح ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تقديم وتحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة. ط1. مصر: مكتبة نهضة مصر.1962م.

85. الأحمد، نهيلة. التفاعل النصي، النظرية والمنهج. الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية. 1423هـ.

86. ابن أبي الإصبع المصري. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. تقديم وتحقيق حنفي محمد شرف. القاهرة. 1383 هـ.

87. الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني. تحقيق سامح جابر.ط2. بيروت: دار الفكر.

88. الآمدي. الموازنة بين الطائيين (أبي تمام والبحتري). تحقيق السيد أحمد الصقر. ط2. مصر: دار المعارف. 1972م.

89. أمين، أحمد. ظهر الإسلام. ط5. بيروت: دار صادر. 1969م.

90. باختين، ميخائيل. شعرية دستويفسكي. ترجمة جميل نصيف التكريتي. ط1. المغرب: دار توبقال للنشر. 1986م.

91. البستاني، صبحي. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. ط1. دار الفكر اللبناني. 1986م.

92. بلال، عبد الرزاق. جدلية التعالق النصي بين السرقات الأدبية و التناص (مقاربة اصطلاحية). ط1. فاس: دار ما بعد الحداثة. 2009م.

93. بالنثيا، آنخل جنثالث. تاريخ الفكر الأندلسي. نقله عن الإسبانية حسين مؤنس. ط1. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية. 1955م.

94. بهجت، منجد مصطفى. الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة. منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. دت.
95. بنيس، محمد. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ـ مقاربة بنيوية تكوينية ـ ط1. بيروت: دار العودة. 1979م.
96. بنيس، محمد. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته. 3ـ الشعر المعاصر.ط3. المغرب: دار توبقال للنشر.2001م.
97. بنيس، محمد. حداثة السؤال. الرباط: المركز الثقافي العربي. دت.
98. البوشيخي، الشاهد. مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين. ط1. بيروت: دار الآفاق الجديدة. 1982م.
99. بيرس، هنري. الشعر الأندلسي في عصر الطوائف ـ ملامحه العامة وموضوعاته الرئيسية وقيمته التوثيقية. ترجمة الطاهر أحمد مكي.ط1. القاهرة: دار المعارف. 1988م.
100. التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر (ت792هـ)، مختصر المعاني، ط1. الصنف الالكتروني، القدس: مؤسسة آل البيت، ص248.
101. أبو تمام. ديوان أبي تمام. شرح الخطيب التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام. ط4. مج2. دار المعارف.1983م.
102. الثعالبي، أبو منصور. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة.ط1. ج1. بيروت: دار الكتب العالمية.1983م.
103. الثعالبي. أبو منصور عبد الملك. يتيمة الدهر. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. ط2. مج1.ج1. بيروت: دار الفكر. 1973م.
104. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان. ط3. بيروت: دار الكتاب العربي. 1969م.
105. الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز في علم المعاني. تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا. ط1. بيروت: دار الكتب العالمية. 1988م.

106. الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة في علم البيان. تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 1988م.
107. الجرجاني، محمد بن علي. الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة. تحقيق عبد القادر حسين. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع و النشر. دت.
108. الجرجاني، عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ط3. دار إحياء الكتاب العربي. دت.
109. الجزار، محمد فكري. لسانيات الاختلاف.ط1. القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع. 2001م.
110. الجمحي، ابن سلام. طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمود محمد شاكر. جدة: دار المدني. 1980م.
111. جمعة، حسين. المسبار في النقد الأدبي ـ دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب. 2003م.
112. ابن جني، أبو الفتح عثمان. الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. ج1. بيروت: عالم الكتب. دت.
113. جهاد، كاظم. أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ما هو التناص؟. ط2. مكتبة مدبولي. 1993م.
114. جيدة، عبد الحميد. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. بيروت: مؤسسة نوفل.1980م.
115. الحاتمي، محمد بن حسن. الرسالة الموضحة. تحقيق محمد يوسف نجم. بيروت: دار بيروت. 1965.
116. حسين، طه. من حديث الشعر والنثر، ط11. مصر: دار المعارف. دت.
117. الحصري القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي. زهر الآداب وثمر الألباب. عناية وشرح زكي مبارك. حقّقه وزاد في شرحه محمّد محيي الدين عبدالحميد. ج1. بيروت: دار الجيل. 1972م.

118. الحلي، صفي الدين. شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع. تحقيق نسيب نشاوي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. 1989م.
119. الحلي، صفي الدين. الديوان. بيروت: دار صادر.دت.
120. حماد. حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م.
121. حمودة، عبد العزيز. المرايا المقعرة. الكويت: عالم المعرفة. 2001م.
122. الحُميدي، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر. جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس. مصر: الدار المصرية للتأليف و الترجمة. 1966م.
123. الحُميدي، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر. جذوة المقتبِس في تاريخ علماء الأندلس. تحقيق: إبراهيم الأبياري.ط2. بيروت: دار الكتاب اللبناني. 1983م.
124. ابن خاقان، الفتح بن عبد الله القيسي. قلائد العقيان في محاسن الأعيان. قدم له محمد العنابي. تونس: المكتبة العتيقة. 1966م.
125. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. مقدمة ابن خلدون. تحقيق علي عبد الواحد وافي. ط2. لجنة البيان العربي. 1967م.
126. ابن خلكان، أبو شمس الدين أحمد بن محمد. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق إحسان عباس. ج3. بيروت: دار صادر. 1900م.
127. ابن خلويه. شرح ديوان أبي فراس. إعداد محمد بن شريفة. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. 2000م.
128. خليل، إبراهيم. الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2000م .
129. خمري، حسين. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال.ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2007م.
130. خير البقاعي، محمد. آفاق التناصية، المفهوم والمنظور. ط1. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1988م.

131. الداية، محمد رضوان. تاريخ النقد الأدبي في الأندلس. ط2. مؤسسة الرسالة.1981م.
132. عبد الرحمن، إسماعيل، المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية ونقدية. جدة: النادي الأدبي. 1994م.
133. عبد الرحيم، مصطفى عليان. تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري. بيروت: مؤسسة الرسالة. دت.
134. رزق، صلاح. أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي. ط2. القاهرة: دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع. 2002م.
135. الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي.ط4. مصر: دار المعارف.1975م.
136. زايد، علي عشري. استدعاء الشخصيات التراثية. القاهرة: دار الفكر العربي. دت.
137. الزعبي، أحمد. التناص نظريا وتطبيقيا، عمان: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع. 2000م.
138. بن زهير، كعب. الديوان. دار الكتاب العربي. ط3. بيروت: 1999م.
139. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين. شرح المعلقات السبع (معلقة عنترة). ط4. بيروت: دار الكتاب العربي. 1993م.
140. ساعي، أحمد بسام. حركة الشعر الحديث في سوريا. دمشق: دار المأمون للتراث. دت. ص 305.
141. أبو ستيت، الشحات محمد. دراسات منهجية في علم البديع، ط1. 1994م.
142. السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. تقديم وتحقيق علال الغازي. ط1. الرباط: مكتبة العارف. 1980م.
143. السد، نور الدين. الأسلوبية وتحليل الخطاب. الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر. دت.
144. السعدني، مصطفى. التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات. الإسكندرية: منشأ المعارف. 1991م.

145. السكاكي. مفتاح العلوم. تحقيق عبد الحميد هنداوي. ط1. يبروت: دار الكتب العلمية. 2000م.

146. سيد، نوفل. شعر الطبيعة في الأدب العربي. ط2. مكتبة الدراسات الأدبية. دار المعارف. دت.

147. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن. الإتقان في علوم القرآن، تحقيق مركز الدراسات القرآنية. ج1. مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.1426 هـ.

148. شاهين، عبد الحميد حسن. استراتيجيات التدريس المتقدمة، واستراتيجيات التعلم وأنماط التعلم. كلية التربية بدمنهور. جامعة الاسكندرية. 2010م.

149. الشايب، أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي. ط 3. مصر: مكتبة النهضة المصرية. 1998م.

150. شلبي، سعد اسماعيل. دراسات أدبية في الشعر الأندلسي. القاهرة: دار النهضة للطبع والنشر. 1973م.

151.الشهري، عبد الهادي. استراتيجيات الخطاب ـ مقاربة تداولية. ط1. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة. 2004م.

152. الشيخ صالح، يحيى. حداثة التراث/تراثية الحداثة ـ قراءة في السرد والتناص والفضاء الطباعي. ط1. قسنطينة: دار الفائز للطباعة والنشر.2009م .

153. الصائغ، وجدان. الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2003م.

154. الصاوي، أحمد. فن الاستعارة. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1979م.

155. صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري. شرح ديوان صريع الغواني. تحقيق وتعليق سامي الدهان. ط3. القاهرة: دار المعارف.دت.

156. الصكر، حاتم. ترويض النص. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م.

157.الصميدعي، محمود جاسم. استراتيجيات التسويق ـ مدخل كمي وتحليلي. عمان: دار الحامد. 2000م.
158. الصولي، أبو بكر بن يحيى. شعر ابن المعتز. تحقيق يونس أحمد السامرائي. الجمهورية العراقية: دار الحرية للطباعة ببغداد. 1978م.
159. الصولي، أبو بكر بن يحيى. أخبار أبي تمام. شرح وتحقيق محمد عساكر ومحمد عبده عزام. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والنشر. دت.
160. صيام، زكرياء. دراسة في الشعر الجاهلي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. 1984م.
161. ضيف، شوقي. ابن زيدون. بيروت: دار المعارف. 1903م.
162. ضيف، شوقي. فنون الأدب العربي (النقد) .ط2. مصر: دار المعارف 1964م.
163. ضيف، شوقي. في النقد الأدبي. ط6. القاهرة: دار المعارف. 1981م.
164. ضيف، شوقي. عصر الدول والإمارت ـ الأندلس. القاهرة: دار المعارف. 1989م.
165. ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط6. مصر: دار المعارف. دت.
166. ضيف، شوقي. فصول في الشعر ونقده. ط3. دار المعارف. دت.
167. ضيف، شوقي. البلاغة تطور وتاريخ. ط2. مصر: دار المعارف.دت.
168. طرفة بن العبد. الديوان. شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين. ط3. بيروت: دار الكتب العلمية. 2002م.
169. طركي سلوم البجاري، يونس. المعارضات في الشعر الأندلسي، دراسة نقدية موازنة، ط 1. بيروت: دار الكتب العلمية،2008م.
170.عامر، محمد عايد. أهمية التخطيط الاستراتيجي في إنجاح المنظومة الإدارية. الأردن. دار وائل للنشر والتوزيع. دت.

171.عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة. ط1. بيروت: دار الثقافة. 1960م.

172.عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي - عصر الطوائف والمرابطين. ط7. دار الثقافة. 1985م.

173.عتيق، عبد العزيز. الأدب العربي الأندلس.ط2. بيروت: دار النهضة العربية. دت.

174. أبو العدوس، يوسف. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث - الأبعاد الجمالية والمعرفية. ط1. الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع.1997م.

175. العسكري، أبو هلال. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر. تحقيق مفيد قميحة. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية. 1984م.

176. عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة. ط1. بيروت: مكتبة لبنان. 1996م.

177. عيد، رجاء. القول الشعري - منظورات معاصرة. الإسكندرية. منشأة المعارف. 1995م.

178. عبد المطلب، محمد. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني. ط1. مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. 1995م.

179. عتيق، عبد العزيز. في البلاغة العربية علم المعاني - البيان - البديع. بيروت: دار النهضة العربية. دت.

180. عز الدين، اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ط3. بيروت: دار الفكر. 1978م.

181. عزام محمد. النص الغائب - تجليات التناص في الشعر العربي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2001م.

182. عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط2. بيروت: دار التنوير.

183. عطا، أحمد محمد. نونية ابن زيدون بين التأثير والتأثر .مكتبة الآداب. 2005م.

184. ولد بو عليبة، محمد. النقد الغربي والنقد العربي. ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2002م.
185. العلوي، ابن طباطبا. عيار الشعر. تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2005م.
186. الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ط4. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م.
187. عبد القادر، حامد. دراسات في علم النفس الأدبي. المطبعة النموذجية. 1954م.
188. فراي، نورثروب. تشريح النقد. ترجمة: محمد عصفور. ط عمان: الجامعة الأردنية. 1991م.
189. فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب. العدد 164. 1992م.
190. القسطلي، بن دراج. الديوان. تحقيق محمود علي مكي. ط 02، المكتب الإسلامي. دت.
191. قنديل، يس. التدريس وإعداد المعلم. ط2. الرياض: دار النشر الدولي. 1418هـ.
192. القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق محمد قرقزان. ط1. بيروت: دار المعارف.1988م.
193. ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر. الجواب الكافي لمن سأل عن الدواء الشافي. بيروت: دار الكتب العلمية.1997م.
194. كريسطيفا، جوليا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم. ط2. المغرب: دار توبقال للنشر. 1997م.
195. كيوان، عبد العاطي. التناص القرآني في شعر أمل دنقل. ط1. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.1998م.

196. ابن نباتة المصري، جمال الدين. الديوان. بيروت: دار حياء التراث العربي. دت.
197. ناصف، مصطفى. دراسة الأدب العربي. ط2. بيروت: دار الأندلس. 1981م.
198. نوفل، سيد. شعر الطبيعة في الأدب العربي.ط2. مكتبة الدراسات الأدبية. دار المعارف. دت.
199. وزان، عبده. محمود درويش ـ الغريب يقع على نفسه. ط 1.بيروت: رياض الريس للكتب و النشر. 2009م.
200. الولي، محمد. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1990م.
201. ابن مالك الأندلسي، بدر الدين. المصباح في علم المعاني والبيان والبديع. المطبعة الخيرية. 1302هـ.
202. مجاهد، أحمد. أشكال التناص الشعري. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م.
203. بن محمد، علي. ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة ـ دراسة في حياة الرجل وأهم جوانبه ـ الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب. 1989م.
204. المراغي، أحمد مصطفى. علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع. بيروت: دار الكتب العلمية. دت.
205. مرتاض، عبد الملك. تحليل الخطاب السردي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. 1995م.
206. مرتاض، عبد الملك. نظرية النص الأدبي. الجزائر: دار هومة.2007م.
207. مرتاض، عبد الملك. السبع المعلقات. دمشق. اتحاد الكتاب العرب. 1998م.
208. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن موسى. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق علي محمد البجاوي. القاهرة: دار الفكر العربي. دت.

209. المركشي، عبد الواحد. المعجب في تلخيص أخبار المغرب. تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، 1383هـ.

210. ابن المعتز، عبد الله. كتاب البديع. تعليق اغناطيوس كراتسقوفسكي. ط2. بغداد: دار المسيرة. 1979م.

211. ابن المعتز، عبد الله. الديوان. بيروت: دار صادر. دت.

212. المغربي، عبد الحميد عبد الفتاح. الإدارة الإستراتيجية لمواجهة تحديات القرن 21. القاهرة: مجموعة النيل العربية. 1999م.

213. المصفار، محمود. التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي (مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب). تونس: مطبعة التفسير الفني. 2000م.

214. عبد المطلب، محمد. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني. ط1. مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. 1995م.

215. مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية والنقدية. المجمع العلمي العراقي. 1987م.

216. مطلوب، أحمد. معجم النقد العربي القديم. ج2. بغداد: دار الشؤون الثقافية 1989 م.

217. المغربي، عبد الحميد عبد الفتاح. الإدارة الإستراتيجية لمواجهة تحديات القرن 21. القاهرة: مجموعة النيل العربية. 1999م.

218. مفتاح. محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1986م.

219. المقَّري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار صادر.1986م.

220. مكي، الطاهر أحمد. دراسة في مصادر الأدب.ج1. ط2. مصر: دار المعارف. 1970م.

221. ابن منظور. لسان العرب. ج4. ط3. مصر: دار المعارف. دت.

222. أبو موسى، محمد. التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان. ط3. مكتبة وهبة. 1413هـ .
223. النيسابوري، أبو الفضل أحمد بن محمد. مجمع الأمثال. المطبعة الخيرية. 1310 هـ.
224. عبد الواحد، عمر. في نقد النقد الأندلسي. ط2. دار الهدى للنشر والتوزيع. 2008م.
225. يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي (النص والسياق). ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1989م.
226. يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردي ـ من أجل وعي جديد بالتراث. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1992م.
227. يوسف، يوسف سامي. الشعر والحساسية ـ دراسات نقدية. الهيئة العامة السورية للكتاب. منشورات وزارة الثقافة. 2010م.
228. يوسف، عبد الستار حسين. " تقدير المخاطر في ظل تحليل (Swot) في المؤسسات الصناعية". المؤتمر العلمي الدولي السنوي السابع إدارة المخاطر واقتصاد المعرفة. منشورات كلية الاقتصاد والعلوم الإدارية جامعة الزيتونة الأردنية. أفريل 2007م.

المرجع الأجنبي:

1. Gérard Genette :palimpsestes .La littérature aux second . degrés. édition seuil.
2. petit Larousse illustré.Paris.1991.

المجلات و الدوريات:

1. الأسدي، عبد الجبار. "ماهية التناص". مجلة الرافد. العدد 31. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام. مارس 2000م.

2. اصطيف، عبد النبي، "خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث". مجلة فصول. المجلد 15. 1996م.
3. باكثير، علي أحمد. ملاحظات سائح في ديوان ابن زيدون. مجلة المعرفة.ج 08.المجلد 04.العدد 20. ديسمبر 1932م.
4. الحمداني، حميد. " التناص وإنتاجية المعاني". مجلة علامات. ج40. م10. 2001م.
5. دوبيازي، مارك. "نظرية التناصية". ترجمة الرحوتي عبد الرحيم. مجلة علامات. ج 21. م 6. 1996م.
6. دوبيازي، ب م. "نظرية التناص". تعريب المختار حسني. فكر ونقد. الدار البيضاء: دار النشر المغربية. العدد 28. أفريل 2000م.
7. صبري، حافظ. " التناص وإشارات العمل الأدبي". مجلة عيون. عدد خاص. 1986م.
8. عاصي، جاسم. " قراءة التناص الموروث في النص". الرافد. الشارقة. دائرة الثقافة والإعلام. ع 31. مارس 2000م
9. العبدان، عبد الرحمن. والدويش، راشد. "استراتيجيات تعلم اللغة العربية بوصفها لغة ثانية". مجلة أم القرى (اللغة العربية و آدابها) السنة العاشرة. العدد 16. 1997م.
10. فرطاس، نعيمة . "نظرية التناص والنقد الجديد ـ جوليا كريستيفا أنموذجا ـ". مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية. جامعة بسكرة. العدد 01. 2007م.
11. لوشن، نور الهدى. " التناص بين التراث والمعاصرة".مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها. ج 15. ع 26. صفر 1424هـ.
12. مرتاض، عبد الملك. " فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص". مجلة علامات في النقد. ج1. مج1. جدة: النادي الأدبي. ماي 1991م.

13. الموسى: خليل. "التناص والأجناسية في النص الشعري". مجلة الموقف الأدبي. ع 305. السنة 36. 1996م.
14. نجم، مفيد. " التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران". الموقف الأدبي.. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. العدد 317، 318 .1997م.
15. عبد الواحد، لؤلؤة. " من قضايا الشعر العربي المعاصر (التناص مع الشعر العربي)" مجلة الوحدة. السنة السادسة. العدد 28. أغسطس 1991م.
16. وغليسي، يوسف." التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر". مجلة الآداب. العدد 09. قسنطينة: قسم اللغة العربية وآدابها.2008م.

الويبوغرافيا:

الكتب:

1. ابن الاثير، عز الدين أبو الحسن علي. الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، 1997م. عن موقع المكتبة الاسلامية http://library.islamweb.net
2. ابن أبي حجلة، ديوان الصبابة، الموسوعة الشاملة، موقع الوراق http://www.alwarraq.com
3. الحاتمي، ابن المظفر. حلية المحاضرة. ج1. كتاب الكتروني محمل عن موقع المصطفى. الرابط: http://www.al-mostafa.com/
4. الخزاعي، أبو الشيص محمد. الديوان. كتاب الكتروني محمل عن موقع الحكواتي. الرابط:http://www.al-hakawati.net
5. الحموي، ابن مليك. عن موقع عربي.http://ara.bi
6. الدينوري ،ابن قتيبة. أدب الكاتب ، الورّاق، عن الموسوعة الشاملة. http://www.alwarraq.com

7. الراغب الأصفهاني. محاضرات الأدباء، الموسوعة الشاملة. موقع الوراق، http://www.alwarraq.com
8. ابن معاوية، يزيد. الديوان. الموسوعة العالمية للشعر العربي. رابط الموسوعة: http://www.adab.com
9. ابن نباتة، الديوان. عن موقع دار المعارف. الرابط: http://www.kl28.net

المقالات:

1. الجندي، محمد. المتنبي والمرأة وأنا. موقع دروب. 2007م. زيارة يوم 18.01.2013. الرابط: http://www.doroob.com
2. السالم، أكرم. الإدارة الاستراتيجية استخدامات متعددة ودور حيوي متجدد. المنتدى العربي لإدارة الموارد البشرية. الرابط: http://www.hrdiscussion.com/
3. شرفي، منصف. مفهوم الاستراتيحية ومستوياتها. موقع أكاديمية الدكتور عبد القادر العداقي. الرابط http://www.dr-al-adakee.com الزيارة بتاريخ: 15. 03. 2010.
4. عسكر، قصي الشيخ. مفهوم الحيوان والطير في شعر الشاعر صدام فهد الأسدي. الحوار المتمدن. العدد2585. 2009م. المقال في موقع الحوار المتمدن. الرابط: http://www.ahewar.org تاريخ الزيارة. 05.07. 2012.
5. عمران، خالد. مفهوم استراتيجية التدريس. مدونة الدكتور خالد عمران التربوية. الرابط:http://drkhaledomran.blogspot.com الزيارة بتاريخ: 15. 03. 2010.

6. محمد ميدان، أيمن. تأثير أبي العلاء المعري في الأدب الأندلسي. مجلة أفق الثقافة، http://www.ofouq.com الزيارة يوم 2013/05/27
7. فيلالة، شكير. الأسس التكوينية لمفهوم التناص. منتديات الأستاذ. المقال على الرابط: http://www.profvb.com الزيارة بتاريخ: 25/ 10/ 2011.
8. كردي، علي محمد إبراهيم. أصل مفهوم الاستراتيجية. عن موقع كنانة http://kenanaonline.com الزيارة بتاريخ: 25. 03. 2010.
9. محمد، السايح محمد، استراتيجيات التدريس في التربية الرياضية، (رؤية متجددة). موقع كلية التربية الرياضية للبنين. جامعة الاسكندرية.2007م. الرابط: http://www.alexu.edu.eg الزيارة بتاريخ 15.03.2010
10. موقع صحيفة بلا قيود الالكترونية. ضمن مقال المرأة في عيون الأدب. الرابط http://www.geod7.com تاريخ الزيارة: 10. 12. 2012.
11. مفهوم الاستراتيجية. عن موقع الخطة الاستراتيجية لوكالة الجامعة لشؤون الطالبات الرابط: http://www.imamu.edu.sa الزيارة بتاريخ: 25. 03. 2010.
12. ويكيبيديا الموسوعة الحرة. إستراتيجية. الرابط. http://ar.wikipedia.org الزيارة بتاريخ: 10. 03. 2010.

فهرس الموضوعات

المقدمة أ – ي

الباب الأول:

المفاهيم و المنطلقات 14 – 67

الفصل الأول: استراتيجية التناص (المفهوم و النشأة) 16 – 43

الفصل الثاني: التناص عند العرب المحدثين. 44 – 67

الباب الثاني:

ابن بسام، المدونة والموقف 68 – 128

الفصل الأول: ابن بسام وكتاب الذخيرة. 70 – 92

الفصل الثاني: موقف ابن بسام من قضية السرقات في التراث. 93 – 128

الباب الثالث:

الآليات البلاغية ومستوياتها. 129 – 231

الفصل الأول: آلية التشبيه ومستوياتها. 130 – 173

الفصل الثاني: آلية الاستعارة ومستوياتها. 174 – 200

الفصل الثالث: آليات البديع ومستوياتها. 201 – 231

الباب الرابع:

الآليات اللغوية ومستوياتها. **232 – 292**

الفصل الأول: آلية الألفاظ ومستوياتها. **233 – 258**

الفصل الثاني: آلية المعاني ومستوياتها. **259 – 292**

الخاتمة **293 – 299**

المصادر و المراجع. **300 – 315**

فهرس الموضوعات. **316 – 317**

ملخـص البحـث

استراتيجية التناص في تحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم
من خلال كتاب الذخيرة لابن بسام
ـ دراسة في الآليات والمستويات ـ

تناول هذا البحث بالدرس كتابا أندلسيا من أوائل القرن السادس الهجري وهو كتاب "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " لابن بسام؛ الذي ترجم فيه لعدد من شعراء عصر ملوك الطوائف وأوائل عصر المرابطين. وقد جمع هذا الكتاب من المادة الأدبية؛ النثرية والشعرية الشيء الوفير. وحرص فيه ابن بسام على إجراء نوع من الموازنة بين أشعار الأندلسيين وأشعار المشارقة بهدف إبراز محاسن الأندلسيين، وهذا يتيح للباحثين فرصة إعادة قراءة هذه المادة الغنية ومحاولة معالجتها وفق المناهج الحديثة.

وقد جاء هذا البحث في شكل مقاربة تناصية اهتمت بالدرس النقدي عند القدماء، وبالأخص قضية السرقات الأدبية وما قدمته، من خلال مباحثها، في معالجة الخطاب الشعري، وذلك انطلاقا من النماذج التي ضمنها ابن بسام ذخيرته.

وقد انطلق البحث من إشكالية تمثلت في محورين:

1) ـ محاولة الكشف عن مدى التقارب بين استراتيجية التناص الحديثة وبين مفهوم السرقة القديم كما يتمثله ابن بسام.

2) ـ كما حاول التعرف على الآليات التي توسلها ابن بسام وعلى مستوياتها المختلفة ومدى قربها من استراتيجية التناص، وإلى أي مدى يمكن أن تظل تلك الآليات صالحة لتحليل الخطاب الشعري في عصرنا.

Co-text Strategy in Poetic Discourse Analysis of Traditional Arabic Criticism through Ibn Bassam's Book *Al-Dhakhira:* A Study of Mechanics and Levels

This research work casts light on an Andalusian book of the early sixth century Hegira entitled *Al-Dhakhira fi Maha:sin Ahl Al-Djazira* written by Ibn Bassam. The writer presents vivid biographies of a number of poets in the era of the kings of Taifas and the beginning of the Almoravide age. The book collects a great deal of literary, prosaic and poetic data. Ibn Bassam carried out a comparative study between Andalusian and Oriental poetry and showed the merits of the former. This endeavour provides an opportunity for researchers to take into account this rich corpus and to investigate it in terms of modern methods.

This research work adopts an inter-textual approach interested in ancient critical studies, especially literary appropriation and its findings in poetic discourse treatment through Ibn Bassam collection.

The problem of this study is based on two axes:

1. To try to discover the extent of convergence between modern inter-textuality strategy and the concept of appropriation in the antiquity as presented by Ibn Bassam.
2. To diagnose the mechanics used by Ibn Bassam and their different levels and junctions with the inter-textuality strategy as well as the suitability of these mechanics for analysing poetic discourse in this age.

Résumé

Stratégie d’intertextualité dans l'analyse du discours poétique de la critique arabe traditionnelle à travers l’œuvre d’Al-*Dhakhira* d’Ibn Bassam: une étude de mécanismes et de niveaux

Ce travail de recherche met en lumière une œuvre andalouse du début du sixième siècle de l’Hégire intitulée *Al-Dhakhira fi Maha:sin Ahl Al-Djazira* rédigée par Ibn Bassam. L'auteur présente une série de biographies de poètes à l'époque des rois de Taifas et le début de l'ère Almoravide. Le livre rassemble un grand nombre de données littéraires, poétiques et prosaïques. Ibn Bassam présente une étude comparative entre la poésie andalouse et orientale et démontre le bien-fondé de la poésie andalouse. Cela permet aux chercheurs de prendre en considération ce riche corpus et de le traiter selon des méthodes modernes.

Ce travail de recherche adopte une approche intertextuelle intéressée dans des études critiques anciennes, en particulier l’appropriation littéraire et son rôle dans le traitement du discours poétique à travers la collection littéraire en prose et poésie d’Ibn Bassam.

La problématique de cette étude est basée sur deux axes:

1. Découvrir le degré de convergence entre la stratégie d’intertextualité moderne et le concept antique d’appropriation tel que présenté par Ibn Bassam.

2. Diagnostiquer les différents niveaux de mécanismes utilisés par Ibn Bassam et leurs jonctions avec la stratégie d’intertextualité ainsi que la convenance de ces mécanismes dans l'analyse du discours poétique de notre ère.

استراتيجية التناص فـي تحليل الخطاب الشعـري

في النقد العربي القديم من خلال كتاب الذخيرة لابن بسام

ـ دراسة في الآليات والمستويات ـ

الكلمات المفتاحية: **Les mots Clés**

تحليل الخطاب الشعري: **Analyse du discours poétique**

Poetic discourse analysis

النقد العربي القديم: **La critique arabe ancienne**

Ancient arab criticism

الشعر العربي القديم: **La poésie arabe ancienne**

Ancient arabic poetry